

S A N A T D İ Z İ S İ

ENGİN AKYÜREK

ORTAÇAĞ'DAN YENİÇAĞ'A FELSEFE VE SANAT

KABALCI

ORTAÇAĞ'DAN
YENİÇAĞ'A
FELSEFE
VE
SANAT



K A B A L C I

ENGİN AKYÜREK

ENGİN AKYÜREK
ORTAÇAĞ'DAN YENİÇAĞ'A
FELSEFE ve SANAT
Kabalıcı Yayınevi

YAZAR HAKKINDA

Engin Akyürek, 1957 yılında İstanbul'da doğdu. Kadıköy Maarif Koleji'ni bitirdikten sonra, 1982 yılında O.D.T.Ü. Siyaset Bilimleri ve Kamu Yönetimi bölümünden mezun oldu. 1989 yılında İ.Ü. Edebiyat Fakültesi, Arkeoloji ve Sanat Tarihi Bölümü'nde Yüksek Lisans eğitime başlayan Akyürek, 1991 yılında Yüksek Lisans derecesi aldı ve aynı yıl bu bölümde Doktora çalışmasına başladı. 1993 yılında burslu olarak gittiği ABD'de, The Johns Hopkins Üniversitesi'nde Prof. Herbert L. Kessler ile bir yıl çalıştı. Halen Edebiyat Fakültesi, Arkeoloji ve Sanat Tarihi Bölümü'nün Bizans Sanatı Anabilim Dalı'nda Araştırma Görevlisi olarak çalışan yazarın, Erwin Panofsky'nin "Gotik Mimarlık ve Skolastik Felsefe" adlı kitabının Türkçe çevirisi 1991 yılında yayınlanmıştır.

ENGİN AKYÜREK

ORTAÇAĞ'DAN YENİÇAĞ'A
FELSEFE ve SANAT



KABALCI YAYINEVİ 39
Sanat Dizisi 2

ORTAÇAĞ'DAN YENİÇAĞ'A
FELSEFE ve SANAT
Engin Akyürek
Bu kitabın tüm yayın hakları
Kabalcı Yayınevi'ne aittir.

Birinci Basım:
© Kabalcı Yayınevi, 1994
ISBN 975 - 7942 - 08 - 1

Yayın Yönetmeni: Vedat Çorlu
Dizgi: Beyhan Ajans
Kapak Resmi: *Kutsal Üçlü Maryem ve St. John'la*, Masaccio
Kapak Tasarımı: Vedat Çorlu
Reprodüksiyon: OBSCURA: Banu Kutun & Alp Esin
Düzeltili: Süreyya Evren
Baskı: Yaylacık Matbaası
Cilt: Temuçin Mücellithanesi

KABALCI YAYINEVİ
Başmusahip Sokak Talas Han No. 16/5
Cağaloğlu 34410 İSTANBUL
Tel: (0212) 526 85 86 - 522 63 05 Fax: (0212) 526 84 95

Sevgili hocam
Prof. Dr. Ayla Ödekan'a

ÖNSÖZ	11
RESİM LİSTESİ	13
GİRİŞ	17
1. ORTAÇAĞ KÜLTÜRÜNÜN OLGUN EVRESİNDE FELSEFE VE SANAT	
1.1. Ortaçağ Kültürünün Gelişimi	25
1.2. Skolastik Felsefe	29
1.2.1. Tanımı ve Evreleri	29
1.2.2. Erken Skolastik	30
1.2.3. Yüksek Skolastik	32
1.2.3.1. Arap Felsefesiyle Tanışma	32
1.2.3.2. Skolastik Yöntemin Doruğu	33
1.2.4. Skolastik Felsefenin Özellikleri	34
1.2.4.1. Dinsel Nitelik	35
1.2.4.2. Düzenleme, Sistemleştirme	36
1.2.4.3. Tümcü Dünyagörüşü	36
1.2.4.4. Akılcılık ve Soyutluk	37
1.2.4.5. Dogmatizm	38
1.2.4.6. Doğadan Kopukluk ve Bilim Karşıtlığı	39
1.2.4.7. İnsanın "Kişi"leşememiş Olması	41
1.2.4.8. Açık Seçik Anlatım	43
1.2.4.9. Farklılıkların Uyumlaştırılması	45
1.2.5. Skolastik Felsefe ile Çağın Sanatının İlişkisi	46
1.3. Gotik Sanat	51
1.3.1. Gotik Sanatın Doğuşu ve Tarihsel gelişimi	51
1.3.1.1. Gotik Sanatın Doğuşu	51

1.3.1.2.	Gotik Biçimin Tarihsel Evreleri	53
1.3.1.3.	Gotik Sanat ile Skolastik Felsefeyi İlişkilendirme Çabaları	56
1.3.2.	Gotik Sanatın Özellikleri	59
1.3.2.1.	Genel	59
1.3.2.2.	Eski Biçim ve Tekniklerle Yeni Anlatım.	63
1.3.2.3.	Gotik Katedral: Taşa Oyulmuş Bir "Summa"	64
1.3.2.4.	Sanatta Kollektivist Ruh	67
1.3.2.5.	Sanatta Açık Seçik Anlatım	70
1.3.2.6.	Sanatın Kaynağı: Doğa ya da Akıl	75
1.3.2.7.	Gotik Çözümlere Ulaşılmasında Skolastik Yöntem	81

2. ORTAÇAĞ KÜLTÜRÜNÜN ÇÖZÜLÜŞÜ: ONDÖRDÜNCÜ YÜZYIL

2.1.	Eskinin Çözülüşü, Yeninin Doğuşu	87
2.2.	Ondördüncü Yüzyılda Felsefe	91
2.2.1.	Skolastik Egemenliğin Sarsılması	91
2.2.2.	Ondördüncü Yüzyıl Felsefesinde Nominalizm ve Mistisizm	92
2.2.2.1.	Nominalizm (Adcılık)	92
2.2.2.2.	Mistisizm (Gizemcilik)	94
2.2.3.	Ondördüncü Yüzyıl Felsefesinin Bazı Sonuçları	94
2.2.3.1.	Skolastik'in Gücünü Yitirmesi	94
2.2.3.2.	Akıl ile İncanın Yollarının Ayrılması	95
2.2.3.3.	Skolastik "Mutlak Doğru" Düşüncesinin Son Bulması	96
2.2.3.4.	Bireyin Önem Kazanması	97
2.3.	Geç Gotik Sanatı	99
2.3.1.	Sanatta Önemli Değişimler	99
2.3.2.	Mimarlıkta Klasikleşmiş Gotik Niteliklerinin Çözülmesi	100
2.3.3.	Resimde Öznellik; Uzayın Perspektif Yorumu	103

2.3.4. Fiziksel Nesneler Dünyasına İlgisi	106
2.3.5. İnsanın İç Dünyasına İlgisi	108
2.3.6. Sanatçının Özgürleşmesinde İlk Adımlar	110

3. RÖNESANS'TA FELSEFE VE SANAT

3.1. Rönesans: Yeniçağ'ın Eşiği	115
3.2. Rönesans Felsefesi	117
3.2.1. Rönesans Felsefesine Genel Bir Bakış	117
3.2.2. Felsefede Antik Çağ'a Yöneliş	118
3.2.3. İnsana Yöneliş; Hümanizm	120
3.2.4. Bireycilik (İndividualizm) ve Kişinin Ön Plana Çıkması	122
3.2.5. Doğaya Yöneliş	123
3.2.6. Dinden Uzaklaşma	126
3.2.7. Arayışlar ve Keşifler Çağı	127
3.2.8. Yeni-Platonculuk	129
3.3. Rönesans Sanatı	131
3.3.1. Sanatta Antik Çağ'a Yöneliş	132
3.3.1.1. Mimarlık	133
3.3.1.2. Resim	138
3.3.1.3. Heykel	141
3.3.2. İnsan: Her Şeyin Ölçütü	143
3.3.2.1. Mimarlığın Ölçütü: İnsan	143
3.3.2.2. İnsanın Fiziksel Olarak Tanınması	145
3.3.2.3. Portreler	146
3.3.2.4. Uomo Universale	148
3.3.2.5. Sanatçının Bireyselliği	148
3.3.3. Doğaya Duyulan İlgisi	150

SONUÇ	155
-------------	-----

SEÇİLMİŞ BIBLIYOGRAFYA	163
------------------------	-----

DİZİN	167
-------	-----

RESİMLER	
----------	--

ÖNSÖZ

1990-1991 yıllarında İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, Arkeoloji ve Sanat Tarihi Bölümü'nde Prof. Dr. Ayla Ödekan yönetiminde yüksek lisans tezi olarak hazırladığım bu çalışmayı, Kabalcı Yayınevi'nin Genel Yayın Yönetmeni, dostum Vedat Çorlu'nun da cesaretlendirmesiyle, bazı değişiklikler yaparak bir kitap haline getirdim.

Bir sanat tarihi çalışması olmasının yanında bu çalışma, belirli bir tarihsel dönüştüm döneminin sanatını ve felsefesini birbirleriyle ilişkileri içerisinde, birlikte ele alan disiplinler arası bir yaklaşım girişimidir. Kuşkusuz, sanat tarihi bir bilimsel disiplindir ve hem yöntemi, hem de vardığı sonuçlar açısından olabildiğince kesin, belirgin ve objektif olmalıdır. Ancak, sanat tarihinin "objesi"nin de **sanat ürünleri** olduğunu gözardı etmemek gerekir: Sanatçının kendi öznelliğini, yorumlarını kattığı, imgeler ve anlamlar yüklediği, estetik bir boyut kazandırdığı ve kendi felsefesi ile yoğurduğu **sanat ürünü**... Dahası, sanat olgusu, içinde yer aldığı kültürel yapıyla çok yakın bir ilişki, bir alış-veriş içindedir. İşte bu nitelikleri taşıyan sanat ürünlerinden yola çıkan sanat tarihi de, kendi **objesi** olan bu yapıtların salt materyal tanımlanması ile yetinmeyecek, ele aldığı sanat ürünlerinin **içerdiği** estetik değer, anlam, düşünsel içerik, yorum gibi **kesinliği olmayan öznel kavram ve değerleri de** kaçınılmaz olarak çalışmasına katacaktır.

12 ORTAÇAĞ'DAN YENİÇAĞ'A FELSEFE VE SANAT

Bu çalışma sanatın, başka bir kültür alanı olan felsefe ile ne denli yakın bir ilişki içinde olduğunu belirli bir tarihsel dönemin çerçevesi içinde göstermeye çalışan, kesin sonuçlara varmak yerine sanat-felsefe ilişkisi açısından daha derinlemesine yapılacak incelemeler için perspektif aralamayı amaçlayan bir çalışmadır.

Çok değerli yardım ve katkılarından ötürü Prof. Dr. Ayla Ödekan'a, Doç. Dr. Tarcan Yılmaz'a, Doç. Dr. Betül Çotuksöken'e ve bu çalışmayı yayınlayan Vedat Çorlu'ya teşekkür ederim.

Engin Akyürek
İstanbul, 1994

RESİM LİSTESİ

- Resim 1- Bir Gotik katedralden kesit
- Resim 2- Bir Gotik katedral planı.
- Resim 3- St. Denis katedrali, koroyeri ve nef.
- Resim 4- Amiens katedrali, orta nef, 1236.
- Resim 5- Reims katedrali, batı cephesi, 1225-1299.
- Resim 6- St. Urbain katedrali, Troyes.
- Resim 7- Jacob'un Merdiveni, minyatür, 1256. St. Louis Mezmurlar Kitabı, Paris, Bibliothèque National.
- Resim 8- Beauvais katedrali, 1247.
- Resim 9- Sainte-Chapelle, Paris, 1243-1248.
- Resim 10- Durham katedrali uçan payandaları, 1843'te yayınlanmış bir gravür. R. W. Billings, Architectural Illustrations of the Cathedral of Durham, Londra, 1843.
- Resim 11- Adem'le Havva'nın yaratılışı. St. chtienne katedrali batı portalinden detay, Auxerre. 13. yüzyıl ikinci yarısı.
- Resim 12- Ayın işleri rölyefi, Amiens katedrali batı cephesinden detay, 1220-1230.
- Resim 13- Chartres katedrali, batı portalı.
- Resim 14- St. Albanus kralı Offa ve mimarını gösterir minyatür, 1260, Dublin, Trinity College.
- Resim 15- Notre-Dame katedrali, Paris.
- Resim 16- Notre-Dame katedrali, batı cephesi.
- Resim 17- Chartres katedrali, koroyerinin uçan payandaları, 1194.

- Resim 18- Amiens katedrali, koroyeri tonoz örtüsü.
- Resim 19- St. Denis katedrali, nef payesi kesiti, 1231.
- Resim 20- Fransa kralı Philip I'in St. Martin-des-Champs Manastırı'na Bağışları, minyatür, 1079-1096 arası, Londra, British Museum.
- Resim 21- Fransa kralı Philip I'in St. Martin-des-Champs Manastırı'na Bağışları, minyatür, 1250, Paris, Bibliothèque Nationale.
- Resim 22- Meryem ve çocuk İsa, Paris, Notre-Dame katedrali St. Anne portalinden detay.
- Resim 23- Bir aslan eskizi, Villard de Honnecourt'in albümünden, 1240. Paris, Bibliothèque Nationale.
- Resim 24- St. Louis'nin yaşamundan 6 episod, minyatür, 1380.
- Resim 25- Reims katedrali, batı portalinden detay.
- Resim 26- Notre-Dame katedrali, plan.
- Resim 27- St. Sernin katedrali (Toulouse), plan.
- Resim 28- Amiens katedrali, plan.
- Resim 29- Reims katedrali, orta nef penceresi.
- Resim 30- Ely katedrali, Lady şapeli tonoz kaburgaları.
- Resim 31- Seville katedrali, nef tonozu.
- Resim 32- Église des Jacobins (Toulouse), absis tonozu.
- Resim 33- Rouen katedrali, kuzey portalı.
- Resim 34- Orvieto katedrali, batı cephesi.
- Resim 35- Meryem'e Ölümünün Haber Verilmesi, Duccio, Maesta sunağı.
- Resim 36- İsa'ya Ağıt, Giotto, Arena şapeli, Padua.
- Resim 37- İsa'nın Gömülüşü, Bonmont Mezmurlar Kitabı, 1250-1300, Besançon Belediye Kitaplığı.
- Resim 38- Sta-Maria della Angeli (Floransa), Brunelleschi.
- Resim 39- San Pietro için tasarım, Bramante.
- Resim 40- St. Andrea kilisesi (Mantua), cephe, Alberti.
- Resim 41- Tempietto (Roma), Bramante.
- Resim 42- Kutsal Üçlü Meryem ve St. John'la, Masaccio, Sta-Maria Novella, Floransa.

- Resim 43-** Aziz James'in İdamı Götürülüşü, Mantegna, Ovetari şapeli, Padua.
- Resim 44-** Aziz Sebastian'ın Şehit Edilişi, Mantegna.
- Resim 45-** Kutsal Anahtarların Teslimi, Perugino, Sistine şapeli.
- Resim 46-** Balın Bulunuşu, di Cosimo.
- Resim 47-** Solda; Dört Aziz heykelinden detay, Di Banco, Or San Michele kilisesi. Sağda; bir Roma büstü, i. s. 3. yüzyıl.
- Resim 48-** Colleoni'nun atlı heykeli, Verocchio, Venedik.
- Resim 49-** Marcus Aurelius'un atlı heykeli, i. s. 180, Roma.
- Resim 50-** On Çıplak Adamın Savaşımı, Pollaiuolo.
- Resim 51-** Anatomi Çizimleri, Leonardo da Vinci.
- Resim 52-** Papa Leo X Kardinallerle, Raffaello.
- Resim 53-** Maymun eskizi, Pisanello.
- Resim 54-** Bitki eskizleri, Leonardo da Vinci.

GİRİŞ

Toplumbilim, **Kültürü** "toplumların belirli bir dönemdeki maddi ve manevi yaratılarının "bütünü" olarak tanımlamaktadır. Bir toplumun belirli bir dönemde ürettiği hukuk sistemi, teknolojisi, siyasal ve toplumsal kurumları, felsefesi, üretim biçimi, sanatı, moral değerleri, yaşam tarzı... ve daha pek çok yaratusı, az çok tutarlı ve benzeşir (homojen) bir bütün olarak o toplumun **kültürünü** oluşturur.

İnsanlığın çeşitli dönemlerde şu ya da bu coğrafyada oluşturdukları uygarlıklar da, genel anlamıyla kültürlerinin niteliğine göre adlandırılırlar. Tarihçiler, gerçekte kesintisiz bir süreç olan insanlık tarihini belirli dönemlere ya da **çağlara** ayırıp adlandırırken, toplumların kültürlerini temel almaktadırlar. Kendi içinde belirli bir tutarlılığı olan, benzer özellikleriyle bir **bütün** oluşturan ve bu nitelikleriyle kendisini **önceki** ve **sonraki** dönemlerden ayıran kültürler, bir **çağ** ya da dönem olarak adlandırılmıştır. Olaya tersinden bakacak olursak da, belirli bir ad ile adlandırılmış çağlar veya tarihsel dönemlerde, gerçekte birbirlerinden oldukça farklı olan felsefe, sanat, hukuk, ekonomi, kurumlar, din, teknoloji, bilim v.b. kültür alanları arasında, en azından o çağı "kendi içinde tutarlı bir bütün" yapacak kadar **benzeşirlik** ve **paralellik** olması doğaldır diyebiliriz. Bu, hem bu farklı kültür alanlarının birbirlerini etkilemesinin; hem de **özgün** ve biricik (unique) bir zaman, mekan ve tarihsel mirasın toplumların önüne açtığı belli "ola-

naklar" ve dayattığı belli "sınırlılıklar" bulunmasının bir sonucudur.

Kültür dünyasının iki ayrı, ama birbiriyle yakından ilintili olan **felsefe** ve **sanat** alanları arasında da, aynı tarihsel dönem içersinde paralellik ve benzerlikler gözlemlenebilir. Üstelik, göreceli olarak birbirlerine daha yakın olan sanat ve felsefe alanlarındaki bu ilişki, diğer kültür alanlarına kıyasla çok daha dolaysızdır, belirgindir. Tarih boyunca toplumların sanatları ile felsefeleri arasındaki bu yakın ilişki, hep olmuştur. Eski **Mısır** sanatındaki piramitler ve mastabalar, bunların içindeki mezar odalarına konulan eşyalar, bu odalara yapılan kabartma resimler, o dönemin düşüncesine göre ölümden sonra sonsuza dek orada yaşayacak olan ruhun gereksinimlerinin karşılanmasına yöneliktir. **Ortaçağ** sanatı, aynı dönemin felsefesi gibi, doğaya karşı ilgisiz kalırken, **Rönesansta** hem felsefenin hem de sanatın doğaya, insana ve antik kültüre **birlikte** yöneldiklerini görüyoruz. Sanat ile felsefe arasındaki ilişkiyi, **modern** tarihimizde de izleyebiliriz. Örneğin, 19. yüzyılın sonlarında **Hume** ve **Mach**'ın, nesneleri duyumlarımızla algıladıklarımızdan ibaret sayan **ampirist** felsefeleri ile **Monet** ve izleyicilerinin **izlenimci** resmi arasında bir ilişki¹ gözlenebilir.

Hiç kuşku yok ki kültür dünyasının bu iki alanının, felsefe ve sanatın, kültür tarihi boyunca yaşadıkları **ortak** serüveni izlemek, gelişimlerindeki paralellikleri, birbirleri üzerindeki etkilerini ve özlerindeki benzerlikleri ortaya koymak oldukça güzel bir uğraş olurdu. Ancak bu, böylesi bir çalışmanın sınırlarını çok aşacağından, araştırmanın kapsamını belli ölçütler çerçevesinde daraltmak, sınırlamak gerekli olmuştur.

Bu çalışmada felsefe ve sanatın karşılıklı ilişkisi, birinci olarak **içerik** bakımından sınırlandırılmıştır: Bu iki alanın, ta-

1 İsmail Tunalı, **Felsefenin Işığında Modern Resim**, İstanbul: 1989, Remzi Kitabevi, s. 19 v.d.

rihsel gelişimlerdeki **paralellik** ile nitelik olarak birbirleriyle **benzerlikleri** ve ortak yönleri saptanıp ortaya konulmaya çalışılmıştır. Kaçınılmaz olarak yer yer ikisinin arasındaki "etkileşim" ilişkisine giriliyorsa da (örneğin Ortaçağ incelenirken felsefenin sanatı nasıl etkilediği üzerinde durulmuştur), temel olarak bu çalışma, sözkonusu olan karşılıklı ilişki ve etkilerin **niteliği** ve **nedenleri** üzerine değildir; yalnızca, bu ilişkiyi gelişimlerdeki **paralellik** ve aralarındaki **benzerlikler** açısından incelemek ve bunun **örneklerini** göstermek çabası ve savındadır.

İkinci olarak, bu çalışmanın tarihsel kapsamı, Ortaçağ'ın olgun evresi olan 12. ve 13. yüzyıllardan, Yeniçağ'ın girişi diyebileceğimiz 16. yüzyıla kadar olan süreyi içerecek biçimde sınırlandırılmıştır. Yaklaşık 400 yıllık bir tarih dilimi, bilimsel bir araştırma konusu olarak çok uzun görülebilir. Ancak bu dönem, insanlık tarihinin çok önemli ve birbirinden **temelden** çok farklı olan iki kültür dönemi arasında, yani Ortaçağ ile Yeniçağ arasında bir geçiş sürecini kapsamaktadır. Çok uzun bir zamana yayılmasına karşın insanlık tarihinin en büyük ve köktenci kültürel dönüşümlerinden biri olması nedeniyle bu dönem, kültür dünyasının iki önemli alanı olan felsefe ve sanat alanlarının **kendi** değişimlerdeki paralelliklerin izlenebilmesi açısından eşsiz bir örnek oluşturmaktadır. Bu dönem içerisinde insan düşüncesi, metafizik bir dünyadan bu dünyaya, yeryüzüne yönelmiştir; doğayı kendisine yabancı gören insan, doğa ile bütünleşmiştir; dinin bağınazlığı altında körelen insan zekası, kendini dinden kurtarmış, bilimin sonsuz evrenini keşfe çıkmıştır; kabuğuna kapanan ve Tanrı'nın azameti karşısında ezilen, silikleşen insan, bu kabuğunu kırmış, giderek her şeyin ölçüsü olarak Tanrı'nın yerini almıştır. Ancak birbirinden böylesine farklı olan bir kültürden diğerine geçildiği dönemde iki ayrı kültür alanının birlikte değişimlerdeki paralellik ve bu iki alan arasındaki niteliksel benzer-

likler olabildiğince **açık seçik** olarak görülebilir ve gösterilebilir.

Üçüncü olarak, çalışmanın coğrafi kapsamı da yalnızca Avrupa'yı içine alacak biçimde sınırlandırılmıştır. Çünkü, en özgün biçimi ile Ortaçağ ve Yeniçağ, Avrupa'da yaşanmıştır. Yalnızca Avrupa'da "tipik" bir Ortaçağ'ı yine "tipik" bir Yeniçağ izlemiştir. Rönesans'ın yolu açtığı Yeniçağ'ın değerleri —ki günümüz dünyasının kültürel temellerini de esas olarak bu değerler oluşturmaktadır— tüm dünyaya Avrupa'dan yayılarak **evrensel** bir etkiye ulaşmıştır. Dolayısıyla Avrupa, özellikle de 13.-15. yüzyılları kapsayan üçyüz yıllık süre içerisinde yaşadığı büyük değişimle, bu çalışmanın amaçları açısından uygun ve biricik bir örnek oluşturmaktadır. Avrupa içinde de ağırlıklı olarak, incelenen dönemlerin en "tipik" özelliklerini barındıran ve sözüedilen dönemlerin **özgün** sanat ve felsefesinin doğduğu ülkeler vurgulanmıştır. Bu ülkeler, Ortaçağ için ağırlıklı olarak Fransa, Rönesans için ise İtalya'dır.

Toparlayacak olursak, bu çalışma **Avrupa'da Ortaçağ'dan Yeniçağ'a** geçilirken, kültür dünyasının iki önemli alanı olan **felsefe** ve **sanat** alanları arasındaki **tarihsel gelişim paralelliklerini** ve bu iki ayrı alanın aynı kültür içerisindeki **benzerliklerini** aramak amacındadır.

Sanat olgusunun, içinde yer aldığı kültürel bütünden yalı olarak incelenmesi ve onun **anlamsal** boyutunun dikkate alınmadan yalnızca **teknik** açıdan ele alınması, sanat tarihini kuru bir "sanat eserleri envanter listesi"ne dönüştürür. Bundan sakınmak için, sanatı yaratıldığı ortamla ilişkisi içinde, özellikle de onun anlamsal boyutunu kavramamıza katkısı olacak felsefe ile **ilişkilendirerek** incelemek önem taşımaktadır.

Felsefe ve sanat tarihi gibi farklı iki disiplinin, birbirleriyle ilişkileri içinde, **birarada** irdelenmesinin büyümlü çekiciliği,

kuşkusuz beraberinde bazı güçlükleri ve riskleri de getirmektedir.

Öncelikle, ele alınan tarihsel dönemin uzunluğu nedeniyle, bu dönemin sanatı ve felsefesinin **bütün yönleriyle** ele alınamaması (hem bu kapsam içinde olanaksız olduğu, hem de baştan amaçlanmadığı için), bu dönemlerin gerek felsefe, gerekse sanat alanlarında belli **boşluklar** ve eksiklikler görülmesine neden olabilir.

Bu tür bir çalışmada olabilecek diğer bir risk ögesi ise, gerçekte bir **bütün** olan kültürün, yalnızca bir ya da iki parçasının **ceteris paribus** ele alınmasıdır. Çünkü bir dönemin hem sanatı hem de felsefesi sayısız faktörden etkilenecek oluşur. Ne felsefe sanatı etkileyen **tek** öğedir, ne de sanat felsefeyi. Bu nedenle de konu "felsefenin sanat üzerindeki etkileri" ya da "felsefe-sanat etkileşimi" olarak değil, çok daha geniş boyutları ve kapsamı olan "paralellikler ve benzerlikler" olarak ele alınmıştır.

Kuşkusuz ki böyle bir çalışmanın önündeki en büyük zorluk, bu konudaki literatürün çok sınırlı olmasıdır. Gerek Ortaçağ sanatı, 14. yüzyıl sanatı ya da Rönesans sanatına ilişkin, gerekse sözkonusu dönemlerin felsefelerine ilişkin çok fazla kaynak bulunmasına karşın, felsefe ve sanat gibi iki ayrı konuyu **birarada** inceleyen kaynakların sayısı oldukça azdır.

Araştırmacılara ve kuramcılara belli kolaylıklar sağlamasına karşın, tarihsel olgu ve süreçlerin zaman açısından sınırlandırılması, kuşku yok ki oldukça yapay bir nitelik taşımakta ve tarihsel gerçeklikle tam anlamıyla çakışmamaktadır. Çünkü hiçbir tarihsel olgu —belki siyasi tarihi bir ölçüde bunun dışında tutmak olasıdır— kesin tarihler konularak dilimlere ayrılamaz; bunlar, birbirinin içine geçmiş süreçlerdir. Bu, özellikle de felsefe çıgırları ve sanat biçimleri için doğrudur. Hangi düşünce akımı ya da hangi sanat biçiminin tam olarak ne zaman başladığını, ne zaman sona erdiğini kesin bir biçimde

söyleyebiliriz? Belirli bir tarih referans noktası olarak alınsa bile, o değişime ya da yeniliğe yol açan birikimi gözardı edemeyiz. Bir kültürden diğerine geçiş dönemlerinde, **eski** ve **yeni**nin bir süre iç içe, bir arada var olduğunu; yeninin, eskinin içinde yavaş yavaş oluştuğunu ve giderek ağır bastığını, sürece damgasını vurduğunu görebiliriz.

Ancak, bu tür bir araştırma zorunlu kıldığı için, incelenen dönem yüzyıl başları olarak üç bölüme ayrılmıştır. Bu pratik zorunluluk, yine de tarihin kesintisiz bir süreç olduğu ve çağların sınırlarının kesin olarak çizilemeyeceği, bu dönemlerin iç içe geçmiş oldukları gerçeğini unutturmamalıdır. Bu çalışmada konu üç ana bölüm içersinde, her bölümde sözkonusu edilen dönemin felsefesi ve sanatının karşılaştırmalı tarihsel bir yöntemle ele alınmasıyla, incelenmektedir. Birinci bölüm, 12. ve 13. yüzyılları kapsayan, Ortaçağ'ın olgun evresidir. İkinci bölüm, Ortaçağ ve Rönesans arasında bir köprü olan 14. yüzyılı kapsamaktadır. Üçüncü bölümse, Yeniçağ'ın eşiği olan Rönesans'tır ve 15.-16. yüzyılları içermektedir. Herbir bölümün içinde, o dönemin felsefesi ve sanatı ayrı ayrı ele alınarak, **tarihsel** süreç içersinde **karşılaştırmalı** olarak incelenmektedir. Önce, sözkonusu edilen dönemin felsefesi başlıca özellikleri ve sanatla ilişkili olabilecek nitelikleriyle anlatılmakta, daha sonra aynı dönemin sanatının özellikleri, felsefe alanı ile paralellikler kurularak ele alınmaktadır. Böyle bir yöntem, ele alınan üç ayrı dönem arasındaki tarihsel akışta bağlantının kopması izlenimi vermesine karşın, bir dönemin felsefesinin özelliklerinin, araya başka bir dönem girmeden, sıcağı sıcağına **aynı** dönemin sanatının özellikleriyle karşılaştırılmasına olanak vereceği düşüncesiyle benimsenmiştir.

1. ORTAÇAĞ KÜLTÜRÜNÜN OLGUN EVRESİNDE FELSEFE VE SANAT

1.1. ORTAÇAĞ KÜLTÜRÜNÜN GELİŞİMİ

Antik Çağ'ın sona ermesinden Rönesans'a kadar olan yaklaşık bin yıllık dönemi tarihçiler **Ortaçağ** olarak adlandırmaktadırlar. Kendi içinde az çok tutarlı olması ve kendisini **önceki** ve **sonraki** dönemlerden ayıran bazı özelliklere sahip olması, bu çok uzun tarihsel dönemin ortak bir ad altında incelenmesini gerekçelendirse de, Ortaçağ'ın sınırlarının kesin olarak çizilebilmesi oldukça güçtür.

Bu konuda farklı görüşler ileri sürülmesine karşın, genellikle Antik Çağ'dan Ortaçağ'a geçişin 5. ve 6. yüzyıllarda, özellikle de 6. yüzyılın ilk yansında gerçekleştiği kabul edilmektedir. 6. yüzyılın ilk yansında yer alan ve Ortaçağ'a geçişte önemli "kilometre taşları" olarak alınabilecek bazı gelişmeler şöylece sıralanabilir:

Platon'un **Akademia**'sının kapatılması (529);

Norcia'lı Benediktus'un (480-543) belirlediği kurallar çerçevesinde manastırların düzenlenmesi ve ilk **Benedikten** manastırların kurulmaya başlaması;

İmparator Justinianus'un (527-565) tüm İmparatorluğun tek bir din, yani Hristiyanlık altında toplanması ve pagan kültürün giderek ortadan kaldırılması yolunda önemli adımlar atması;

Bizans kültürünün etkilerinin Avrupa'da duyulmaya başlanması.²

2 B. Çotuksöken ve S. Babür, **Ortaçağ'da Felsefe**. İstanbul: 1969, Ara Yayıncılık.

Ortaçağ kültürünün **olgunlaşma** süreci olarak alınabilecek 6. yüzyıl - 11. yüzyıl arasındaki dönemin kültür yapısını, kendi kendine yeterli ve kapalı bir ekonomisi olan, birbirinden yalıtılmış, derebeylerinin yönetimindeki **köy** birimlerinin kültürü belirlemekteydi.

Felsefe tarihinde, İsa'nın doğumundan sonraki ilk 4-5 yüzyıl, **patristik felsefe** olarak adlandırılır. Bu dönemde kilise babaları (patres ecclesiae) Hristiyan öğretisinin ilk birikimlerini sağlayan kişiler olmuşlardır. Pagan kültürle iç içe olan bu dönem, Ortaçağ felsefesi için bir hazırlık, bir temel atma dönemidir.

6. yüzyılda başladığını varsaydığımız Ortaçağ'ın kültürü, ancak 11. yüzyıl sonlarında olgunluğuna erişmiştir. **Maurice de Wulf**'un da belirttiği gibi, "11. yüzyılın sonuna kadar Ortaçağ kültürü halen bir oluşum halindedir.³ 9., 10. ve 11. yüzyıllar, Avrupa'nın yeni ırkları olan Çeltikler, Anglo Saksonlar, Cermenler, Normanlar ve Franklar'ın⁴ kendi kültürleri ile, daha önceleri Avrupa'da egemen olan Roma'nın antik kültürünün, giderek birbiri içinde eriyerek kaynaştıkları, yeni bir kültür oluşturdukları dönemdir. Avrupa'da farklı ırkların, farklı kültürlerin ortak bir "Avrupa Kültürü" oluşturmak üzere, deyim yerindeyse, bir **döküm potasında** eriyip kaynaştığı bir kaos dönemidir bu yüzyıllar. Bu **potanın** içinde;

Antik dünyanın kültürel mirası;

Avrupa'daki yeni ırkların beraberlerinde getirdikleri kendi kültürleri ve bu ırkların antik kültüre karşı gösterdikleri tepkisel tutum;

Avrupa'yı hızla saran ve giderek bu farklı kültürlerin **birleştirici** ögesi haline gelen Hristiyan dini kaynaşmaktaydı.

3 Maurice de Wulf, **Philosophy and Civilization in the Middle Ages**, New York: 1953, Dower Publications, Inc., s. 12.

4 Genel olarak Kuzey Avrupa'dan gelen bu ırk ve kavimler Roma İmparatorluğunun yıkılmasında da önemli bir rol oynamışlardır.

Bunlar, Ortaçağ Avrupa kültürünün oluşmasındaki üç ana faktördür.

11. yüzyıl sonlarında bu kaynaşma durulmuş, olgun Ortaçağ kültürü belirginleşmiştir. 12. ve 13. yüzyıllar Ortaçağ'ın tam da kalbidir ve bu yüzyıllarda ana nitelikleri ve biçimi özgünlüğüne ulaşan Ortaçağ uygarlığı, insanlık tarihinde eşsiz bir dönemi karakterize etmektedir. Özellikle 13. yüzyıl, bu gelişimin zirvesidir. Bu iki yüzyılda Ortaçağ uygarlığının en çarpıcı özellikleri ortaya çıkmış, her alanda Ortaçağ uygarlığının en parlak ürünleri verilmiştir.⁵ 11. yüzyıl sonlarında olgunluğunun ilk basamaklarına ulaşan Ortaçağ kültürü, hemen iki yüzyıl sonra, 13. yüzyılın sonlarına doğru da **çözülme** sürecine girmiştir.

Toplum, 12. ve 13. yüzyıllarda **Yeniçağ**'a kadar gidecek önemli bazı dönüşümleri de yaşamaya başlamıştır. 12. yüzyılda, yalnızca insanın toprakla ilişkilerine dayanan ve hareket-siz bir toplumun yerini, ticaret ve endüstriye dayanan dinamik bir toplum almaktadır. Ticaret ve endüstri, yapılan gereği "kentsel"di ve kentlerin yeniden canlanması sonucunu doğurdu. Kuşkusuz 12. yüzyıldan önce de Avrupa'da bir yönetim merkezi ve kale olarak kentler var; ama bunlar ne toplumsal ve kültürel anlamda, ne ekonomik ne de yasal anlamda kent sayılabılırdı. Ticari ve sınai etkinlik bunlara tamamen yabancıydı. Yaşamları kırsal yaşamdan, kültürleri tanımlayan kültüründen pek farklı değildi. Kendilerine özgü kurumları ve yasaları yoktu. Ancak 12. yüzyılla beraber **kentler** toplumsal, ekonomik ve kültürel merkezler olarak giderek önem kazanmaya başlamıştır. Kendi kendine yeterli ve dışa kapalı birimler (köyler), yerlerini karşılıklı bağımlılık ve daha ileri bir işbölümünün olduğu kentlere bırakmıştır. Kırsal "şato"lardaki politik güç de giderek kentlere kaymıştır. Bu dönem, yeni doğmakta

5 Bu konuda bkz.; de Wulf, a.g.y.

olan **kentsoylu** sınıfların ekonomik, toplumsal ve kültürel biçim ve değerleri ile. halen toplumda egemen olan **feodal** yapının içinde giderek geliştiği bir dönemdir. Bu dönem: bir yarıyla Ortaçağ'ın olgun evresini oluştururken, diğer yarıyla da Ortaçağ kültürünün, yeni bir kültüre doğru, için için dönüştüğü bir dönemdir.

Bu iki yüzyıllık dönem, felsefe alanında "olgun Ortaçağ felsefesi" olarak tanımlayabileceğimiz **Skolastik felsefenin**; sanat alanında ise yine benzer bir biçimde "olgun Ortaçağ sanatı" olarak tanımlayabileceğimiz **Gotik sanatın** doğup geliştiği, doruklarına ulaştığı dönem olmuştur.

1.2 SKOLASTİK FELSEFE

1.2.1. Tanımı ve Evreleri:

Skolastik, Latince "scola", yani okul sözcüğünden türetilmiştir ve "okul felsefesi" veya "okulda öğretilen felsefe" anlamına gelmektedir. Bu felsefe, Ortaçağ'da başlıca eğitim kurumları olan manastırlar ve katedral okullarında, daha sonra da (13. yüzyılda) üniversitelerde işlenip geliştirildiği için bu isimle anılmıştır.

Bu felsefe, 800 yıl boyunca oluşturulan Hristiyan dogmasının temellendirilmesi ve sistematik bir biçimde derlenip toplanması yönündeki çabaların bir ürünüdür. Skolastik felsefenin içeriğini tamamen Hristiyan doktrini oluşturmaktadır ve bu içerik başlıca Aristoteles'in mantığına dayanarak çok titiz bir biçimde sistematize edilmiştir. Skolastik felsefe için, ortaçağ felsefesinin ulaştığı nihai sonuçtur diyebiliriz.

Felsefe tarihçileri, Skolastik felsefeyi genellikle şu üç evreye ayırmaktadırlar: Erken Skolastik (9.-10. yüzyıllardan 12. yüzyılın sonuna kadar); Yüksek Skolastik (13. yüzyıl); geç Skolastik (14. yüzyıl başlarından 15. ve hatta 16. yüzyıllara kadar).⁶

Kuşkusuz bu yüzyıllarda başta **mistisizm** ve **nominalizm** olmak üzere, Skolastik dışı (hatta karşıtı) felsefe akımları da

6 Felsefe çığırlarının tarihlendirilmesi konusunda; bkz.; Macit Gökberk, **Felsefe Tarihi**, Ankara: 1974, Bilgi Yayınevi.

varlıklarını sürdürmekdeydiler.⁷ Ancak Skolastik'in, dönemin düşünce alanında o denli ezici bir egemenliği vardı ki, çağın entelektüel ortamının biçimlenmesinde **tek başına** belirleyici bir rol oynadı ve böylece de çağın gerek tinsel, gerekse mad-di kültürüne damgasını vurdu.

1.2.2. Erken Skolastik:

9.-12. yüzyılları kapsayan Skolastik'in ilk evresi, esas olarak bu döneme kadar "biriktirilen" Hristiyan doktrininin derlenip toparlandığı, sistemli bir hale getirildiği, yönteminin oluşturulduğu dönemdir. Özellikle 12. yüzyıl, bu doktrinin akıl ile açıklanmasının **yöntemlerinin** geliştirildiği bir dönem olmuştur. Zaten, var olan Hristiyan doktrinini bir **sistem** çerçevesinde temellendirmek dışında, düşün alanında **yeni** bir şey söylemeyen Skolastik'i Skolastik yapan özelliği de bu yöntemidir. Bu nedenle, birçok felsefe tarihçisi Skolastik felsefeyi 9. veya 10. yüzyıllarda başlatsalar da, Skolastik "gerçek anlamını" 12. yüzyılda buluyor denilebilir. Salt akıl yürütme ve mantık ile dinsel dogmayı temellendiren ve Skolastik'in yöntemini oluşturan **Anselmus**'u (1033-1109) ve özellikle de **Abelard**'ı (1079-1142) Skolastik felsefenin kuruluşunda dönüm noktası olarak alabiliriz. Bu yüzyıl, yavaş yavaş süren bir birikimin somut ürünlerini vererek kendisini "yeni bir şey" olarak ifade ettiği dönem olmuştur. Çok kabaca bir sınıflama ile, 12. yüzyılı Skolastik'in ilk evresi olarak ele almak yerinde olacaktır.

Erken Skolastik, esas olarak **Augüstincillğe** dayanmaktaydı ve tek konusu Tanrı ve onun ruh aracılığıyla dünya ile olan ilişkisiydi. Bu dönemde felsefenin yapmak istediği de

7 Nominalizm adını 11. yüzyılda ilk kez Roscelinus kullanmıştır. (Bunun için bkz.; Orhan Hançerlioglu, **Felsefe Ansiklopedisi**, İstanbul: 1979, Remzi Kitabevi, s. 24). Mistisizm ise varlığını Antik Çağ'dan beri sürdürmekteydi.

akıl ile düşünerek, otoritelerin uzlaşmakta olduklarını tanıtlayıp dogmanın sistematik olarak temellendirilmesi idi. Bu dönemde Hristiyan dogması sistematik bir hale getirilmiş, inancın akıl ile tanıtlanabilmesi için yöntemler geliştirilmiş ve Skolastik'in yöntemi oluşturulmuştur.

Bu dönemin başlıca filozofları, **Lanfranc** (öl. 1089), **Anselmus** (öl. 1109), **Gilbert de la Porrée** (öl. 1154) ve **Abelard** (öl. 1142) dır.

Skolastik felsefe ile, "Ilé De France" diye bilinen Paris ve çevresinde doğup gelişmiş ve 13. yüzyılın ortalarına kadar da esas olarak bu küçük bölgede varlığını sürdürmüş, daha sonra tüm Avrupa'ya buradan yayılmıştır. 12., 13. ve belli ölçülerde de 14. yüzyıllar boyunca Avrupa'da kültürel liderliği Fransa'nın yaptığı konusunda birçok tarihçi uzlaşmaktadır. M. de Wulf şöyle demektedir:

"Avrupa'nın her yanından felsefe eğitimi görmek için insanlar Paris'e aktı: İtalya'dan Bonaventure, Thomas Aquinas, Tantaise'li Peter, Roma'lı Gilles, Viterbo'lu James; Almanya'dan Albertus Magnus, Strassburg'lu Ulric, Freiburg'lu Thierry; Hollanda'dan Bruges'li Gauthier, Brabant'lu Siger, Ghent'li Henry, Fontaines'li Godfrey; Danimarka'dan Boethius Dacian; İngiltere'den Stephan Langton, Michael Scot, Alexander Hales, Roger Bacon, Duns Scotus, Ockham'lı William, Middleton'lı Richard; İspanya'dan İspanyol Peter, Toledo Kardinali Ximenes, Raymond Lully v.d."⁸

Kuşkusuz bu isimler Skolastik felsefenin en önde gelen düşünürleridirler.

1.2.3. Yüksek Skolastik:

1.2.3.1. Arap Felsefesiyle Tanışma

12. yüzyılın sonunda Batı dünyası Arap felsefesinin en önemli yapıtlarıyla tanışmıştır. Bu yapıtlardan, özellikle **Aristoteles**'i geniş kadrosuyla tanıma olanağı elde edilmiş ve bu da Skolastik düşüncenin yükseliş dönemini besleyen başlıca kaynak olmuştur.

Aslında İslam felsefesi de Batı felsefesi gibi başlıca Platon ve Aristoteles'e dayanmaktadır. Ancak Kilise, başından beri Antik filozoflara ve yapıtlarına karşı çok seçici davranmış, sadece "uygun" gördüklerini almış, diğerleri ise unutulup gitmiştir. Örneğin, Batı'da Ortaçağ felsefesi Aristoteles'in yalnız mantığını ele almış, bununla yetinmiştir. Aynı dönemde İslam düşünürleri, Antik Çağ'ı daha iyi değerlendirmişler, Aristoteles'i bütünüyle ele almışlardır. İslam dünyasının elinde bulunan birçok Antik yapıt, Arap ve Yahudi yorumcuların katkılarıyla birlikte Latinceye çevrilmiş ve yaklaşık bir yüzyıl süren bu çeviri çalışmaları ile Batı'da Aristoteles'in ikinci "yeniden doğuş"u yaşanmıştır. Birincisi sadece mantık alanında iken, bu ikinci ontoloji ve metafizik alanını da kapsamaktaydı.⁹

Aristoteles'i Araplara tanıtan en önemli düşünür **İbni Sina** (Latince adlandırılışıyla Avicenna) (980-1037) dır. Arap felsefesinin Batı dünyası için en önemli düşünürü ise **İbni Rüşd** (Averroes) (1126-1198)dür. İbni Rüşd'ün tüm yapıtları, Aristoteles'in yapıtlarının yorumları ile geniş tutulmuş açıklamalarıdır.

Batı'da Arap felsefesinin etkilerine ilk Chartres okulunda rastlanır. Aristoteles'in yeni eserleri, giderek üniversitelerde ve iki büyük tarikat olan Dominiken ve Fransisken tarikatlarında işlenmiştir.

9 Betül Çotuksöken, "Ortaçağ ve Rönesans Üzerine Kimi Temel Bilgiler", *Gergedan* 13 (Mart 1988), s. 35-45.

1.2.3.2. Skolastik Yöntemin Doruğu

13. yüzyıl, Skolastik felsefenin en üst noktasına ulaştığı, yetkinleştiği dönemdir. **Yüksek Skolastik** olarak adlandırılan bu dönem felsefesinin başlıca ereği, içinde tüm varlıkların yer alacağı, Hristiyan görüş ve anlayışına uygun bir dünya ve doğa tablosunu düşüncede kurmaktır. Dönemin önemli düşünürlerinden **Albertus Magnus** (1193-1280), tepe noktasında Tann'ın yer aldığı ve **tüm evreni** kapsayan bir sistem, bir evren modeli oluşturmaya çalışmıştır.

Bu dönemin tipik kitapları, gerek içerikleri, gerekse sunuş biçimleri ile önceki dönemin (erken Skolastik) yazınının tipik örneği olan **özdeyişler kitaplarından** (Libri Sententiarum) oldukça farklı olan **Summalar**dır.¹⁰ Summalar içerik olarak, "gerçeğin tamamını" kapsamak savında olduklarından, çok geniş kapsamlı, büyük boyutlu idiler. 13. yüzyıl sonlarının önemli düşünürlerinden Roger Bacon, biraz da alaycı üslubunun hakkını vererek, **Alexander Hales**'in 1231 yılında yazdığı ve yüksek Skolastik yazının en tipik örneklerinden biri olan **Summa Theologia**'yı tanımlarken "Ancak bir atın taşıyabileceği büyüklükte"¹¹ demektedir. Sunuş biçimi olarak da Summa'lar bir bütünlük içeren, oldukça sistemli bir biçimde düzenlenmiş kitaplardır.

Aristoteles'in tüm eserlerinin Arap felsefesi aracılığıyla Batı'da yeniden tanınması, Aristoteles'i "üzerinde tartışılmaz bir otorite" olarak kabul eden Skolastik'in gelişiminde büyük rol oynamış, özellikle de zaten Aristoteles'in mantığına dayanan Skolastik yöntemin son noktasına kadar geliştirilmesi-ne yol açmıştır. 13. yy. filozofları birer "mantık virtuozu"durlar.

10 Summa sözcüğü, 12. yüzyılın sonlarına kadar "özet, kısa sunuş" anlamında kullanılmaktaydı. 13. yüzyılda din öğretisinin esaslarını bir araya toplayan geniş kapsamlı ve sistematik sunuşlara bu ad verildi.

11 Ervin Panofsky, **Gotik Mimarlık ve Skolastik Felsefe**, (Türkçesi: E. Akyürek), İstanbul: 1991, Ara Yayıncılık, s. 7.

13. yüzyılda Skolastik düşünce tüm toplumda egemen bir düşünce biçimi olmuş, çok geniş bir etki alanına ulaşmış, tüm diğer düşünce çıgırlarını gölgede bırakmıştır.¹²

Yüksek Skolastik'in en önemli düşünürleri **Fransiskan** ve **Dominiken** tarikatlarında¹³ yetişmişlerdir. Fransiskan tarikatının en önemli filozoflarından biri **Bonaventure** (mistisizmin temsilcisi olarak Skolastikçiler tarafından gölgeye itilmiştir), Dominiken tarikatının ise en önemli 13. yüzyıl filozofları **Albertus Magnus** ve **Thomas Aquinas**'tır.

1.2.4. Skolastik Felsefenin Özellikleri:

Bu çalışmanın konusu belirli bir tarihsel süreç içerisinde felsefe ile sanat arasındaki paralellikler ve benzerliklerin saptanması olduğundan, incelenen dönemin felsefesi olan Skolastik felsefenin özellikleri de, esas olarak sanatla bağıntısı açısından ele alınmış, bu açıdan değer taşıyan özellikleri üzerinde durulmuştur.

Kuşkusuz ki sanat üzerinde etkili olan, tek tek filozofların söylediklerinden çok, belli bir dönemin düşünür ve aydınlarının oluşturduğu **çağın düşünsel atmosferidir**. Gerek sanatçının, gerekse izleyici veya siparişçi olarak sanatseverin, bi-

12 de Wulf, a.g.y., s. 82.

13 Onüçüncü yüzyılın başlarında kurulan bu iki tarikatın da kuruluş amaçları, aslında o dönemde sapkın (heretik) olarak adlandırılan düşünce ve din eğilimleri ile savaşmak, Hristiyan yaşayış ve erdemini yeniden dinletmektir. Dominiken tarikatının kurucusu olan İspanyol **Domenicus** (1170-1221) ile Fransiskan tarikatının kurucusu İtalyan (Assisi'li) **Franciscus** (1182-1226) dar anlamıyla filozof sayılmazlar. Özellikle de Franciscus, yaşayış tarzı ile Hristiyan dünyagörüşü için iyi bir örnek oluşturmayla çalışmıştır daha çok. Ancak, Ortaçağ Hristiyan felsefesinin bundan sonraki başlıca temsilcileri bu iki tarikattan yetişmişler, bu tarikatlar da birer felsefi ekol haline gelmişlerdir. Dominiken tarikatı, daha çok Skolastik düşünceden (deyim yerindeyse 'resmi ideoloji'den) yana tavır almış ve Papadan yana olmuştur. Fransiskanlar ise, Kilise tarafından kabul edilmiş bir tarikat olmalarına karşın, İsa'nın yoksul yaşamını örnek almışlardır. Mistik, dünya zenginliğine sırt çevirir bir tutum içinde olmaları, Kilise'nin, dünyevi gücünü tartışma konusu yaptığından, ister istemez Kilise'ye karşı, İmparator'dan yana bir konumda olmuşlardır. 14. yüzyıldaki çok önemli değişimler de bu tarikatın mistik ve nominalist düşünceleri önemli rol oynamıştır.

linçli olarak ya da farkında olmaksızın etkilendikleri bu "atmosfer"dir. Panofsky'nin belirttiği gibi, "Gotik yapıların kurucuları, büyük bir olasılıkla Gilbert de la Porrée ya da Thomas Aquinas'nın eserlerini orijinallerinden okumamışlardı"¹⁴ Ama çağın düşünsel ve entelektüel ortamına su götürmez bu ortamın içinde yer alan sanatçıların kafalarında da yer etmiş, iz bırakmıştır.

Özellikle 12. ve 13. yüzyılların kültürünü biçimlendiren Skolastik, dönemin sanatı üzerinde de hem içeriğe ilişkin özellikleri, hem de yöneme ilişkin özellikleri ile etkili olmuştur. İçerik olarak, var olan Hristiyan dogmasının dışında "yeni" bir şey söylemeyen Skolastik, dönemin kültürünü ve doğal olarak sanatını da bu "dinsel içerik" ile sınırlamıştır. Ortaçağ kültürünün ana rengi onun dinsel bir kültür olmasıdır. Ama, Skolastik'in "yeni"liği, ayırdedici özelliği, onun "ne söylediği"nde, yani içeriğinde değil, bunu "nasıl söylediği"nde, yani **yöntemi**indedir. Bu dönemin bütünüyle kültürü ve dolaşısıyla sanatı üzerinde belirgin bir etkisi olan da esas olarak bu yöntemidir. Bu nedenle, Skolastik felsefenin özellikleri dönemin sanatı ile ilişkileri açısından incelenirken, esas olarak onun ne söylediği değil —zaten bu, bütünüyle Hristiyan doktrininin ne söylediğini anlatmak anlamına gelirdi ki, böylesi bir çalışmanın hem amacını hem de kapsamını çok aşar— nasıl söylediği, yani onun ayırdedici özelliği olan **yöntemi** ele alınmaktadır.

1.2.4.1. Dinsel Nitelik

Skolastik felsefe içerik olarak tamamen dinsel niteliklidir, bir Hristiyan felsefesidir. O, evrene, doğaya ve insana ilişkin "yeni" bir bilgi ya da düşünce üretmemiş, zaten bunu da amaçlamamıştır; konusu, bütünüyle Hristiyan dogmasıdır, da-

ha baştan itibaren var olan **dinsel doğrular**dır. Skolastik, bu dünyaya ilişkin olarak incelediği konuları da yine Hristiyan dini açısından ele almıştır. Kuşku yok ki, toplumda tartışma götürmez bir egemenliği olan **Kilisenin** "resmi felsefesi" olan Skolastik'ten de daha başka bir yöntem beklenilemezdi.

1.2.4.2. Düzenleme, Sistemleştirme

Var olan Hristiyan dogması dışında yeni bir şey söylemeyen Skolastik'in tüm yaratıcılığı, yönteminde var olan dogmayı, "sistemleştirmesinde", çok kesin bir düzene koymasındadır. Skolastik felsefenin bütün amacı da 11. yüzyıla değin "biriktirilmiş" olan Hristiyan öğretisini sınıflandırmak, sistemli bir hale getirmektir. 12. ve 13. yüzyıl entelektüel yaşamının en büyük sonuçlarından birisi, insan bilgisinin "sınıflandırılması" ve "sistemleştirilmesi"dir.¹⁵ "Düzen, her zaman bize aklın müdahalesini gösterir" der Thomas Aquinas.¹⁶

Düzenleme, sınıflandırıp sistemleştirme çağın insanının düşünsel yapısında çok önemli bir yer etmiş, iz bırakmıştır. Ortaçağ insanı çevresindeki herşeye böyle bir anlayışla yaklaşmakta, her şeyin kendi aklının kavrayabileceği bir **sistem** içinde olmasını istemekteydi.

1.2.4.3. Tümcü Dünyagörüşü

Skolastik'in tüm çabası, **bütün** evreni, bütün doğruları kapsayacak bir sistem oluşturmaktır; öyle ki, hiçbir şey bu sistemin dışında kalmasın.

Skolastik düşünceye göre doğa ve evren durağandır, her şey "nihai" biçimine, "kendi mükemmelliğine" ulaşmış ve yerli yerini bulmuştur. Bütün sorun, artık değişmeyen, yerli yerini bulup oturmuş olan bu evreni tek bir sistem içersinde açıklamaktır. Summa'lar da çağın bu entelektüel istemini karşılama-

¹⁵ de Wulf, a.g.y., s. 85.

¹⁶ Ayn, s. 193.

ya yönelik olarak hazırlanmıştı. Bunlar, bütün konuları kapsamak, akla gelebilecek her soruya yanıt verebilecek biçimde her şeyi, tüm bilgileri içinde toplayacak kadar geniş olmak sayındaydılar. Bu bilgileri topluyor, sınıflandırıyor, sistemli bir biçimde sunuyorlardı.

Bu tür bir entelektüel çaba, toplumun çeşitli olgularında da gözlenebilirdi. Örneğin, 13. yüzyıl, politik olarak da ülkelerini ve insanlarını birleştirmeye çalışan kralların devridir. Fransa'da Philip Augustus ve Louis IX, İngiltere'de Edward I, Almanya'da Frederick II, İspanya'da Ferdinand III ve Alphonso X, feodal yerelcilik ve ademi merkezîyetçiliğin yerine monarşik merkezileşmeyi savunan krallardı.¹⁷

Bu dönemde, özellikle Thomas Aquinas'da bir **evrensel Hıristiyan devleti** ütopyası vardır. Böyle bir organizasyon, giderek tüm insanlığı çatısı altında toplayacaktır. Aquinas'ya göre "birlik", "çoğunluk"tan daha mükemmeldir ve dünyanın çoğulluğu Tanrı'nın yarattığı şeylerin aşağılanması sayılacağından reddedilmelidir.¹⁸ Bütünlük sağlanması, çağın düşüncesi-ne sinmişti.

1.2.4.4. Akılcılık ve Soyutluk

Skolastik felsefe akılcı (rationalist) bir felsefedir. Ancak Skolastik akılcılık, günümüzün akılcılık anlayışından oldukça farklı bir anlam taşımaktadır. Skolastikçiler insan aklına sonsuz bir güven duyuyorlar; ama bu güven aklın araştırmacı, kuşku ve yaratıcı yanına değil, onun olgular evrenini kavrama ve bunu düzenleyip sistemleştirme yetisine duyulan bir güvendir.

Aklın bu yetilerine duyulan güven genel olarak Ortaçağ'ın bu son yüzyıllarına iyimser bir nitelik vermiştir. Böyle bir güven olmasaydı insanoğlu, her tür bilgiyi toplayıp sınıflandırdı-

¹⁷ Aynı, s. 100-101.

¹⁸ Aynı.

ğı, sistematik bir biçimde sunduğu o görkemli **Summaları** yazma işine hiç girişmezdi; enerjisini **bütün bilgiyi** bir düzene koyma işine ayırmazdı; dinsel dogmayı "akıl ile kavranabilirsin" diye açıklığa kavuşturmak gereğini duymazdı.

Skolastik felsefe, başka hiçbir felsefenin olmadığı kadar **entelektüalist**ti; yani fiziksel dünyanın ve yaşamın bütün değerini "bilme" "anlama" eylemlerine yüklenerek yaşamın **amacını** bilgiyi bulmak olarak görmüştür. Bu bilgi doğadan edinilen bir bilgi değildir, akıl ile **çıkarsanan** bir bilgidir. Bir sanat eserinin algılanması da aslında aklın bir işlevidir ve bizim bilme yeteneğimizle ilgilidir; dolayısıyla da bu yeteneğimize ve aklımızın kavrama gücüne seslenmelidir. Skolastik kafa yapısı her şeyin akıl ile kavranabilir olmasını, bize, aklımızla kavranabilecek bir biçimde sunulmasını istemiştir.

Salt akla dayanan ve bilgilerimizin tüm edinim biçiminin akıl olduğunu öne süren, doğaya ve deneye bu konuda herhangi bir rol yüklemeyen Skolastik, bu özelliklerinden ötürü de **soyut** bir düşüncedir. Thomas Aquinas, **De Anima**'da "Düşünce üretebilen bir varlığın kendisi, maddenin üzerine çıkar ve kendini maddenin zincirlerinden kurtarır" demektedir.¹⁹ Aquinas'ya göre en önemli bilgi "zihinsel" olan, maddeden en çok ayrılan ve kaynağı madde değil aklın kendisi olan bilgidir. Her şey, bir değerler hiyerarşisi içinde maddeden uzaklaştıkça, ondan "kurtuldukça" değer kazanır. Skolastik yöntemin kurucularından olan **Abelard** da nesneler dünyası ile hiç ilgilenmemiş, tamamen soyut olan "düşüncelerin dilsel kuruluşları" ve "dilsel mantukları" ile ilgilenmiştir.²⁰

1.2.4.5. Dogmatizm

Skolastik düşünce dogmatiktir: Bir konuyu incelemek demek, Aristoteles'in o konuda ne yazdığını okumak demektir.

¹⁹ Aynı, s. 187.

²⁰ Çotuksöken ve Babür, a.g.y., s. 185.

Daha derin bir inceleme ise, Thomas Aquinas'nın Aristoteles üzerine yazdıklarını okumaktır. Bilimsel bir incelemeyse, ikisinin yazılarını tekrarlayan bir üçüncü kitabı okumaktır. Hiçbir kişisel görüş, tartışma, kuşku ve kurcalamaya yer yoktur.²¹ Kutsal kitaplar ve dini otoritelerde her sorunun yanıtı bulunabilir. İnsan, yalnızca bunları öğrenmek ve **inanmakla** yetinmelidir. Böyle olunca da "geçerli ve mutlak tek bir doğru" vardır ve insan aklı bu tek doğruyu kavrayabilir. Bu düşünce bilginin her tür **subjektifleştirilmesine**, görecelileştirilmesine karşı savaşıır.

1.2.4.6. Doğadan Kopukluk ve Bilim Karşıtlığı

Skolastik düşüncenin doğa ile ilgisi yoktur, daha başından itibaren "var olana" bakmaz. O, "varlık nedir" diye sorar, "var olan nedir" diye değil.

Ortaçağ için doğa, değerler hiyerarşisinin en altında yer alırdı; hiçbir biçimde üzerinde uğraşmaya, onu incelemeye değmezdi. Doğa, bizim için bir "bilgi edinme" kaynağı olamazdı. Thomas Aquinas'ya göre en önemli bilim, maddeden en çok ayrılan bilimdir.²² Ne doğayı gözlemlemeye, ne de deney yapmaya gerek vardır. İnsan aklının, doğruları dolaysız olarak **kendisinden** türetebilmek için bir yetisi vardır ve bilgi edinmek için böylesine "yüce" bir yol dururken deneye başvurmak aşağı düzeyde bir uğraştır. Ayrıca, insanın gerek duyduğu her tür bilgi zaten dinsel kaynaklarda ve "geçmişin büyük düşünürlerinde" vardır. Evreni öğrenmek isteyen karşı-sına "hazır" bir doğa ve evren modeli konulmaktaydı.

Ortaçağ'ın bu hazır doğa tablosu, Aristoteles'in fiziği, Ptolemaios'un (2. yüzyıl) astronomisi ve Kutsal Kitap'tan alınan bazı tasanlardan kurulmuştu. Aristoteles fiziğinin temeli, kalı-

21 Skolastik felsefenin dogmatik niteliği konusunda, bkz; Hançerlioğlu, a.g.y., özellikle s. 109.

22 Çorüksöken ve Babür, a.g.y., s. 254.

cı, yetkin ve sonsuz olan gökyüzü cisimleri ile gelip geçici, sonlu ve mükemmellikten uzak olan yeryüzü cisimleri arasında **özce** bir ayrılık olduğu düşüncesine dayanır. Her nesne, ait olduğu yere varıncaya kadar hareketlidir ve buraya vardığında "nihai" durumuna ulaşmış olur, artık durur. Bu nokta o cismin "doğal yeri"dir. Üstün olan cisimlerin doğal yeri **gökyüzü**dür, dolayısıyla gökyüzüne doğru hareket ederler, doğal yerlerine, gökyüzüne ulaşmaya çalışırlar. Doğal yerleri yeryüzü olan **maddeler** ise ağırdır ve yere doğru hareket ederler. Yunanlı astronomi bilgini **Ptolemaios**'un geliştirmiş olduğu Aristoteles'in "evren" tablosu da şöyledir: Yeryüzü, evrenin merkezidir. Ay, güneş ve gezegenler Yeryüzü'nün etrafında dönen **saydam kürelere** (sphairos) çakılı durmaktadırlar. Durağan yıldızların çakılı olduğu son saydam küre, evrenin de sonudur. Hristiyanlığa göre de bütün evren Yeryüzü için yaratılmıştır ve Yeryüzü bu evrenin merkezidir. Bu **değişmez** ve **doğruluğu tartışılmaz** doğa ve evren tablosu varken, doğayı incelemek için bir neden de kalmıyordu. Ortaçağ'da bu hazır modeli sorgulayanlar ise, kendilerini Kilise'nin hışmına uğramaktan kurtaramıyorlardı. Bu düşüncenin doğal sonucu, bilime ve deneye duyulan büyük düşmanlıktı. Kilisenin en büyük düşmanı **bilim** ve **deneydi**. Ortaçağ'da bilim demek sadece **teoloji** demekti. Felsefe ise tamamen dinin hizmetindeydi.

Ortaçağ tarihi, doğa bilimlerine karşı duyulan düşmanlığın örnekleri ile doludur. 1163 yılında Papa Alexandre III, fizik eğitimini bütün kilise mensuplarına (ki o zamanlar okuyup yazma olanağını bulabilenler ancak bunlardı) Tours Ruhani Meclisi'nin kararıyla yasaklamış, bir süre sonra da aynı biçimde tıp eğitimini yasaklamıştı.²³ Kendisi bir Fransisken rahip olan ve deneysel bilime ilgi duyan **Roger Bacon** (1210-1294)

23 Adnan Adıvar, **Tarih Boyunca İlim ve Din**, İstanbul: 1944, Remzi Kitabevi, s. 116.

bir gün Oxford'da bir deney yapmaya kalkışınca, bütün Oxford hocaları ve öğrencileriyle ayağa kalkmış, papazlar, keşişler ve öğrenciler Oxford sokaklarında cübbelerini sallaya sallaya "gebersin sihirbaz" diye bağırıp dolaşmışlardı. Daha sonra da Bacon 15 yıl hapiste kalmıştı. Bacon'un mahkumiyeti onun Hıristiyanlığa karşı olmasından değildi. Tersine, her yazısında kilisenin daha da güçlendirilmesinin gereğini savunmuştu. O sadece felsefenin (o günün bilimi) "tamam" olduğuna ve öğrenilecek yeni bir şey kalmadığına inanmadığı, deneyle öğrenilecek bazı bilgiler olduğunu düşündüğü için mahkum edilmişti.²⁴

1.2.4.7. İnsanın "Kişi"leşmemiş Olması

Ortaçağ insanı, yalnızca bir ırkın, bir halkın, bir cemaatin ya da bir ailenin **bir üyesi** olarak, bir "genel kategori" olarak kendi varlığının farkında ve bilincindeydi. Bu genel kategorilerin dışında insan, bağımsız bir **birey** olarak yoktu.

Ortaçağ filozofu da kendisini bir dünya görüşünün yaratıcısı saymaz; o, üzerinde çalıştığı sistemin bir işçisidir, kişiliği işinin arkasında silinir.²⁵ Gerçeği bulmak, parça parça yapılacak çok büyük bir yapıya benzer, yapımı uzun süre alır ve diğer insanlarla işbirliği içinde gerçekleştirilebilir ancak. Gerçek ve gerçeğe götüren bilgi, onu bulan kişinin mülkü değildir, tersine, kuşaktan kuşağa süregelen büyük ve ortak bir çabanın ürünüdür. Herkes buna birşeyler eklemiştir ve bu katkıların hiçbirisi tek başına belirleyici bir önem taşımazlar. Roger Bacon'a göre, "sonradan gelenler hep kendi öncüllerinin işlerine birşeyler eklemişlerdir; onu büyük ölçüde düzeltip değiştirmişlerdir."²⁶ Thomas Aquinas da felsefenin kuruluş ve geliş-

24 Aynı, s. 122-123.

25 Gökberk, a.g.y., s. 165.

26 de Wulf, a.g.y., s. 139.

minin kişisel olmayan (impersonal) yanından sözeder. Aristoteles'in Metafizik'ine atfen der ki:

"Tek bir insanın kendi dehası ve çalışmasıyla ortaya koyduğu, gerçeğin geliştirilmesine eklediği, bilginin bütünüyle kıyaslandığında, çok küçük bir şeydir. Ama bu seçilen, düzenlenen ve biraraya getirilen tek tek parçalardan muhteşem bir şey oluşur."²⁷

Bu "kollektivist" anlayışın boyutlarını belki de en açık biçimde, fikir ürünlerinin ve yazılı eserlerin de kollektif ürünler olarak görülmesi, fikir sahibi ve yazarın kişiliğinin önemsenmemesinin ve ikinci plana itilmesinin kanıksandığını gösteren örneklerde görebiliriz: Kitapları kopya edenlerin metinde yaptıkları değiştirme ve eklemeler, eserin orijinallüğünün bozulması olarak algılanmazdı. Tersine bu, gerçeğin ifadesini güçlendirici bir şey olarak görülürdü. Yazarın amacı da gerçeği en açık biçimde anlatmak değil miydi? Benzer biçimde **fikir eserleri mülkiyeti** düşüncesi de Ortaçağ toplumuna çok yabancıydı. Yazanın kişiliğinin hiçbir önemi olmayınca, onun düşüncelerinin **çalışması** diye bir şey de sözkonusu olamazdı. Bugün "fikir hırsızlığı" olarak adlandırabileceğimiz bir olay, Ortaçağ'da bir hırsızlık değil, yalnızca **ortak** bir hazineden yararlanmak olarak görülürdü. Örneğin 12. yüzyılda Clairvaux'lu Alcher adlı bir rahip, psikoloji üzerine küçük bir kitap yazmış, bunu kopya eden bir **hattat**, kitap daha çok ilgi çeksin diye kitabı Augustinus'a maletmiş, yazar olarak onun adını yazmıştır. 1229'da da, Paris Piskoposu olan Auvergne'li William, "De Immortalitate Animae" adlı kitabında, Toledo Başdiyakozu olan Domenicus Gundissalinus'un aynı konudaki bir çalışmasını

kelimesi kelimesine yazarın adını hiç anmaksızın kullanmıştır.²⁸

Bunlar Ortaçağ için son derece olağan davranışlardır. Tanrı'nın azameti karşısında itilmiş olan insanın kişiliği, 12. ve 13. yüzyıllarda girilen işlerin kapsamlarının genişliği ve kolektif çaba gerektirmesi karşısında iyice önemsizleşmekteydi. Eserlerinde kendi adlarını ön plana çıkarmayan Skolastik düşünür ve yazarlar, bu yapıtlarına kendi iç dünyaları ve duygularından da hiçbirşey eklememeye kişiliklerini belirtecek hiçbir ipucu vermemeye özen göstermişlerdir.

1.2.4.8. Açık Seçik Anlatım

Hristiyan inancını sistematik bir biçimde düzenleyerek onun akıl ile kavranılır hale getirilmesini amaçlayan Skolastik felsefe, bu amacını gerçekleştirebilmek için kendine özgü bir yöntem geliştirmiştir. Skolastik'in bu yöntemi, zamanla kendi içinde bağımsız bir amaç haline gelmiştir. Bu "düşünme biçimi", çağın insanı üzerinde derin izler bırakmış, Skolastik'in biçimlendirdiği kafalar bilerek ya da bilinçsizce bu düşünüş tarzını benimsemiş, kullanmıştır.

Skolastik yöntemin en önemli ve çağın insanların kafasında en çok yer edinmiş olan özelliği, açıklığa kavuşturmak, açıkça göstermek, açık seçik anlatmak (manifestation) ilkesidir. "Kutsal doktrin, insan aklını inancın kanıtlanmasında değil, bu doktrinde ortaya konulan herşeyin açıklığa kavuşturulmasında kullanır" der Thomas Aquinas.²⁹ **Açıklığa kavuşturmak** ilkesi, inancın içeriğinin akıl ile kavranılabilir bir "biçim"e sokulması anlamına gelmektedir Ortaçağ'da. Bunu sağlamak için de Skolastik filozoflar analitik bir yöntem kullanmışlar, doktrini bir bütün olarak ele almışlar ve;

²⁸ Aynı.

²⁹ Panofsky, a.g.y., s. 26-27.

bu bütünü parçalara bölmüşler. en ufak "birim"lerine ayırmışlar.

benzer parçaları gruplar ve alt-gruplar halinde düzenleyerek sınıflandırmışlar,

bu gruplar ve alt-grupları eşdeğerlik hiyerarşisi içinde birbirleriyle eklemlenmişlerdir.

Akıl yürütme sürecinin adım adım izlenebilmesini sağlayan bu yöntem, ana hatlarıyla günümüzdeki bilimsel eserlerde görülen yöntemdir. Herhangi bir bilimsel çalışmanın **içindeki-ler** kısmını açarsak, konunun bütününe nasıl parçalara bölündüğünü, benzer parçaların gruplandırıldığını ve bu grupların bir eşdeğerlik hiyerarşisine göre nasıl bölümler, alt-bölümler biçiminde eklemlendiğini görebiliriz. Bu **görsel şema** ile biz, yazarın konuyu nasıl ele aldığını, sorunu çözmek için nasıl akıl yürüttüğünü kolayca "görebilir", izleyebiliriz. Günümüzde de kullanılan bu yöntem, bize Skolastikçilerin bir kalıtıdır kuşkusuz; Skolastik öncesi yazılan eserler bu şekilde düzenlenmez, sadece "I. Kitap, II. Kitap" diye "kitaplara" bölünürdü. Özellikle de 13. yüzyılda düşünürler, Skolastiğin bu yöntemini en ileri noktalanna vardırmış, Panofsky'nin deyişiyle "kendi düşüncelerinin düzenini ve mantığını elle tutulacak kadar açık bir biçime sokmuşlardır."³⁰ Akıl yürütme süreçlerini **görselleştirmişler**, hatta görsel bir mantık ve bu uğurda yapay bir simetri izleme tutkuları —ki zaman zaman, sadece görsel simetriyi bozmamak için sunuşa gereksiz bölümlerin eklendiği ya da konunun doğal akışının değiştirildiği olurdu— Skolastik'in alay konusu da edilen **şematizmini** doğurmuştur.³¹

Kuşkusuz Ortaçağ düşünürlerinin bu çabalarının amacı, dogmanın içeriğinin akıl ile kavranabilmesinin kolaylaştırılmasıydı. Ancak Skolastikçilerin bu **açık seçik anlatım** ilke-

30 Aynı. s. 29

31 Aynı. s. 29

si. 12. ve 13. yüzyıllarda büyük yaygınlık kazanmış, en sıradan insanların bile kafasında yer etmiş, onların düşünme ve algılama süreç ve biçimlerini etkilemiş. Panofsky'nin deyişiyle bir tür **zihinsel alışkanlık** (mental habit) haline gelmiştir.³²

1.2.4.9. Farklılıkların Uyumlulaştırılması

Skolastik yöntemin bir diğer önemli ilkesi, farklılıkların (ve hatta çelişkilerin) önünde sonunda bir biçimde uzlaştırılması, giderilmesidir. Bu, mantık yoluyla veya çelişen tarafların defalarca yorumlanması yoluyla "zoraki" bir uyum sağlanmasıdır.

Skolastik, Hıristiyan inancının temel kaynakları olarak Kutsal Kitap, Kilise ve bazı filozofları **a priori** doğru olarak kabul eder. Ancak Skolastik düşünürler, bu "geçerlilikleri tartışılmaz" otoritelerin bazen birbirleri ile çeliştiklerini, farklı şeyler söylediklerini görmemezlik de edemezlerdi. Öyle ki, bazen Kutsal Kitap bile kendi içinde çelişkilere düşebilmekteydi. Bu durumda filozoflar, kuşku yok ki çelişen taraflardan birini reddetmek gibi bir seçeneğe sahip değildiler. Skolastik filozof kimi reddedebilirdi ki? Kutsal Kitabı mı, Kilise'yi mi yoksa Aristoteles'i mi? Onların, ustaca kullandıkları **mantık canbazlıkları** ve "yorumlamalar" yardımıyla birbiriyle çelişen otoritelerden hiçbirini reddetmeden onları uzlaştırmak, veya en azından "uzlaşıyor göstermek" dışında bir seçenekleri yoktu. Bu "zoraki uyumlulaştırma"nın yöntemi ise, en yetkin biçimiyle Abelard'ın **Sic et Non** (Evet ve Hayır) adlı eserinde ortaya konulmaktaydı. Abelard, bu kitabında otoritelerin üzerinde uzlaşamadıkları ya da birbirleriyle çeliştikleri tam 157 konuyu ele almış, bir tür **tez-antitez-sentez** yöntemi kullanarak bu otoriteleri sonunda uzlaştırmıştır.

Aristoteles'in güçlü mantığına dayanan bu yöntem, giderek Skolastik düşünürlerin başlıca araçlarından biri haline gelmişti.

"Her konu (örneğin Summa Theologia'daki her bir paragrafın içeriği) tartışılmaya bir dizi otoritenin sıralanması ile başlanılan bir soru (quaestro) olarak formüle edilmeli (bunu **tez** olarak adlandırabiliriz), ve bir diğeriyle (**antitez**) karşılaştırılarak çözüme (**sentez**) doğru ilerlemeliydi."³³

1.2.5. Skolastik Felsefe ile Çağın Sanatının İlişkisi:

"Sayısız düşünürün ortak düşüncelerince oluşmuş belirli bir felsefi atmosfer vardır; bu, çağın ruhundan yansıyan çeşitli etkilere açıktır. Bir yandan da kendi etkisini, özünde bağlı olduğu kültür üzerinde, çağın ekonomik, politik, sosyal, moral, dinsel ve sanatsal olguları üzerinde hissettirir."³⁴

Skolastik felsefenin başlıca özellikleri de, çağın düşünsel atmosferine damgasını vurmuş, böylece de çağın kültürünü ve sanatını etkilemiştir. 12. ve 13. yüzyıllarda felsefe ile sanat arasındaki ilişki salt bir paralelliğin ya da benzeşir olmanın ötesinde, bir **etkilenme** ilişkisi olmuştur diyebiliriz. Hatta, Panofsky bu etkilenme ilişkisini, belki de biraz abartarak, 12. ve 13. yüzyıllar felsefesi ile sanatı arasında bir "neden-sonuç" ilişkisi olarak tanımlamaktadır.³⁵ Kuşkusuz bu yüzyılların sanatı eşine ender rastlanacak bir biçimde, dönemin felsefesinden etkilenmiştir. Bunun nedenleri, çağın özgün koşullarında görülebilir:

³³ Aynı. s. 44

³⁴ de Wulf, a.g.y., s. 3.

³⁵ Panofsky, a.g.y., s. 23.

Birincisi, 12. ve 13. yüzyıllar, özellikle felsefe-sanat ilişkisinin oldukça yakın olduğu bir dönemdir. Bunun nedenlerinin başında, hem felsefenin hem de sanatın üretildiği, filozof ve sanatçıların yetiştikleri kaynağın **aynı** olması gelir. Bu yüzyıllarda Kilise ve tarikatlar, hem felsefenin, hem bilimin hem de sanatın merkezi ve kaynağı durumundadırlar. 13. yüzyılda kurulan ilk üniversiteler de aslında katedral okullarının bir devamı biçiminde gelişmiştir:

"Paris Üniversitesi bir yasa ile kurulmuş değildir. Notre-Dame katedral okulunun giderek gelişip büyümesi ile kendi kendine oluşmuştur. Burada eğitim görenler, giderek kendi ilgi alanlarına göre gruplaşıp fakülteleri oluşturdular."³⁶

Bu ilk üniversitelerin ana fakülteleri de teoloji ve felsefe, özgür sanatlar ve tıp fakülteleriydi. Yeni kurulan üniversitelere **profesör** sağlayan en büyük kaynak ise yine Kilise ile Dominiken ve Fransisken tarikatlarıydı.

13. yüzyılın bir kent örgütlenmesi olan bu iki tarikat, çağın entelektüel elitini içlerinde barındırırlardı. Bu eliti oluşturanlar ise düşünürler, din adamları, bürokratlar ve çoğu dinsel kökenli sanatçılardı. Bu iki tarikat, üyelerinin eğitime de büyük önem verirlerdi. Hemen her alanda kıyasıya bir rekabet içinde olan Fransisken ve Dominikenler, birçok büyük filozof ve sanatçı yetiştirmişler, birçok sanat eserinin yapılmasına önayak olmuşlardır.

Sanatçılar bu tarikatların gözde adamlarıydı ve bu tarikatlarda felsefe ve teoloji eğitimi de görürlerdi. Çünkü sanat eserini yapmak, tıpkı onu algılamak gibi, **bilmekten** geçerdi. Sanatın özü de herhangi bir virtuosluk ya da el becerisi değil,

aklın bir ürünü olarak görülmekteydi. Ortaçağ'da din adamı ile sanatçı arasında çok belirgin bir çizgi çizmek olanaksızdı. Ortaçağ minyatürlerinin büyük bir kısmını yapanlar, manastırlardaki rahipler (ya da rahip-sanatçılar)di. Umberto Eco'nun Ortaçağ tarihi açısından da geçerli bir kaynak sayılabilecek romanı "Gülün Adı"nda, rahip William'ın, ölüm nedenini soruşturmak üzere olayın geçtiği manastıra gittiği genç rahip Ot-ranto'lu Adelmo, büyük bir minyatür ustası olarak ün yapmış, manastır kitaplığının elyazmalarını resimlerle süslemiş bir din adamı-sanatçı karakteri canlandırmaktadır. Bazı büyük katedrallerin tasarımcılarının da rahip olduklarını görüyoruz.³⁷

Bu iki tarikat arasındaki yanşıma, var oldukları sürece devam etmiş, sanat alanında da kendini göstermiştir. Örneğin, kendisi bir Dominiken olan **Fra Angelico**, Son Yargılanma sahnesini anlatan resimlerinde, Fransiskenleri cehenneme doğru yuvarlanırken, Dominikenleri ise cennete alınırken betimlemiştir.³⁸

Artizanların örgütlenmiş oldukları **Loncalar** da Kilise ve bu iki tarikatla yakın ilişkiler içinde olan yarı-dinsel meslek örgütlenmeleriydi.

İkinci olarak, önemli sanatsal projeler genellikle ya Kilise, ya da tarikatlar tarafından yaptırılırdı. Bu kurumların yetkilileri de yaptırılan sanat eserinin tasarımını hazırlar (veya en azından onaylar), sanatçılara gerekli talimatları verir, yapım sırasında sanatçıların çalışmalarını denetlerlerdi. Genellikle rahip ya da teolog olan bu kişiler —hiç kuşku yok ki kafaları Skolastik öğretiyle biçimlenmişti ve zaten kendileri bu öğretiyi yayan, öğreten insanlardı— sanatçıları yönlendirir ve denetlerdi. Suger'nin St. Denis katedralinin koroyerini "bizzat" plan-

37 Örneğin, Gotik mimarlığın öncüsü olarak anılan Paris yakınlarındaki St. Denis Kilisesi'nin yeniden inşa edilirken tasarlanması, bu kilisenin rahibi Suger tarafından gerçekleştirilmiştir. Aynı biçimde, erken Gotik Chartres katedralini tasarlayan mimar da bu katedralin rahibidir. Ayrıca bkz.; dipnot 48.

38 de Wulf, a.g.y., s. 76.

laması ve sanatçıların çalışmalarını çok yakından denetlemiş olması bunun iyi bir örneğidir.

Öte yandan, çağının bir aydını olarak sanatçı, çok çeşitli yollardan Skolastik felsefeden etkilenmekteydi. Her şeyden önce, 12. ve 13. yüzyıllarda Skolastik'in her düzeydeki **eğitim** üzerinde tartışma götürmez bir "tekeli" sözkonusuydu. Eğitim gören her insan Skolastik düşünceyi alıyor, eğitim düzeyi yükseldikçe de bu düşünceyle daha fazla tanışıyordu. Çoğunlukla dinsel bir eğitim görmüş olan sanatçı da, hem bu eğitimi süresince, hem de yaşamı boyunca içinde bulunduğu toplumsal gruplar nedeniyle Skolastik düşünce ile karşılaşmakta, onu özümsemekteydi. Kafası Skolastik eğitimle biçimlenen sanatçı da, düşünürken artık bu yöntemle düşünmekte, bu açıyla bakmaktaydı.

Bunların dışında, toplum üzerinde çok yaygın bir etkiye sahip olan Skolastik düşünce, toplumun sanat eserinden beklentilerini de etkilemesi düşünülebilir. Toplumun üyeleri, sanat eserlerini Skolastik değerlerle doldurulmuş kafaları ile değerlendiriyordu. Örneğin, bir Gotik katedrale giren herhangi bir Ortaçağ insanı, bildiği dinsel öyküleri portaldeki kabartmalarda, kendisinin kavrayabileceği açık-seçiklikte görmeyi, deyim yerindeyse onları "okuyabilmeyi" isterdi. Ortaçağ'da sanatçının işinin, içinde yaşadığı toplum tarafından beğenilmesinin, kabul görmesinin önkoşulu, sanatçının, toplumun bu beklentilerini karşılaması, toplumun değerleriyle uyum içinde olmasıdır. Özellikle, mimarlık söz konusu ise, Kuban'ın da belirttiği gibi, çağlarının genel düşünce akımlarına karşı çıkan yapılara çok az rastlanmaktadır.³⁹

Kuşkusuz çağın bu özgün koşulları, dönemin felsefesi ve sanatı arasında oldukça yakın bir ilişki bulunduğu ve felsefenin, belki de tarihin başka bir döneminde görülemeyecek bir

biçimde sanatı "etkilediği" düşüncesini doğrulamaktadır. Ancak bu etkilemenin, felsefenin sanatın oluşumundaki tek faktörmüş, tek kaynakmış izlenimi verebilecek biçimde bir "neden-sonuç ilişkisi" olarak adlandırılması, hem Ortaçağ sanatının biçimlenmesinde belli ölçülerde pay sahibi olan feodal sosyo-ekonomik yapı, kentlerin ve kentsoylu orta sınıfların doğması, Kilise'nin politik niteliği, lonca sisteminin niteliği, teknoloji vb. birçok etkenin gözardı edilmesi tehlikesini içermekte, hem de Gotik sanatı dönemin felsefesinin bir "sonucu" olarak görülmesi sakıncasını içermektedir.

1.3. GOTİK SANAT

1.3.1. Gotik Sanatın Doğuşu ve Tarihsel Gelişimi:

1.3.1.1. Gotik Sanatın Doğuşu

Sanat tarihçileri, Paris yakınlarındaki **St. Denis** manastırının küçük kilisesinin koroyerinin, bu manastırın başrahibi olan **Suger** tarafından 1137-1144 yılları arasında yeniden ele alınarak inşa edilmesini, Gotik biçemin "doğuşu" için bir dönüm noktası olarak alırlar.

Başlangıçta, Gotik biçemin doğduğu ve ilk gelişimini tamamladığı coğrafi bölge oldukça küçüktür: **Ilé-de-France** olarak bilinen Paris ve çevresi! Gotik biçem bu küçük bölgede, daha çok yerel bir gelişme gibi başlamış, buradan, gideerek Fransa'nın geri kalan kısmına ve sonra da Avrupa'nın önemli bir kesimine yayılmıştır. Bu nedenle de bu "yeni biçem" tüm Avrupa'da **opus francigenum**, yani "Fransız işi" olarak anılmıştır. Ama, neredeyse 100 yıla yakın bir gelişim sürecini esas olarak Fransa'da, özellikle de Ilé-de-France'da tamamlamıştır.⁴⁰

Gotik mimarlıkta kullanılan ve biçemin özelliklerini belirleyen tek tek elemanların hiçbirisi, gerçekte yeni bir **buluş** değildir: Sivri kemer, kaburgalı çapraz tonoz, payanda ve uçan payandalar, bütünün ve koroyerinin planları, portal dü-

⁴⁰ Bakınız; yukanda bölüm 1.2.2.

zenlemesi, nef duvarının düzenlenişi, hatta gül pencere... Gotik sanatı Gotik sanat yapan bu elemanların ve öğelerin hepsi, ileride örnekleri de görüleceği gibi, daha önceki Romanesk mimarlıkta dağınık olarak kullanılmıştı.

Öyleyse Gotik biçem neden St. Denis ile başlatılmaktadır? Çünkü, tüm bu öğeler ilk kez Suger'nin St. Denis'sinde **tek bir yapıda ve beraber** kullanılmıştır. Kuşkusuz ki **Pevsner**'in dediği gibi "bir biçem, elemanların yığılması değil, sonucun bütünlüğüdür",⁴¹ Ancak bu yapı, kendinden önce dağınık olarak var olan birçok mimari elemanı yeni bir **anlatım biçimi** için ve **billinçli** olarak bir araya getirmiş, bu elemanları **yeni bir ruhla** kullanmıştır. "Yeni olan, bu motiflerin bambaşka bir estetik amaca yönelmiş bileşimidir",⁴² Gotik de bu nedenle yeni bir biçemdir.

Tabii ki bu elemanlar Gotik mimara **yapmak istediğini** gerçekleştirebilmesi ve **estetik amacına** ulaşabilmesi için tüm **teknik olanakları** da sağlıyordu: Tonoz kaburgalarının taş tonozun daha ince örülebilmesine olanak sağlaması yapının örtüsünü hafifletiyor; sürekli taşıyıcı gerektiren beşik tonoz yerine kullanılan çapraz tonoz, ağırlığı dört noktaya odakladığından tüm örtü tek taşıyıcılarla (paye) taşınabiliyor, böylece duvarlar taşıyıcı işlevlerini yitiriyorlar; taşıyıcı rolü kalmayan duvarların yerini, triforyumun üstünden itibaren vitrayların alması iç mekanın daha aydınlık olmasını sağlıyor; sivri kemerler hem hafiflemiş örtüyü olabildiğince yükseklere taşıyabiliyorlar, hem de her tür mekan biriminin (dörtgen ya da altıgen) tonozla örtülebilmesini ve yapının standart birimlere bölünebilmesini sağlıyorlar; örtü yükünün olabildiğince yukarılara uzanan bir tür kemer (uçan payanda) ile alınarak örtünün iyice yükseltilebilmesi, hem de tek taşıyıcıların "zarif"liği-

41 Nikolaus Pevsner, **Avrupa Mimarısının Anahatları**, (Türkçesi: S. Batur), İstanbul: 1990, İ.T.Ü. Mimarlık Fakültesi Yayınları, s. 38.

42 Aynı, s. 39.

ni koruyacak kadar ince kalabilmesi olanaklı oluyor... (Gotik strüktür ve bazı mimarlık terimleri için bkz. Resim 1 ve Resim 2).

Ancak, mimar her ne kadar bu teknik olanaklardan olabildiğince yararlanmışsa da, bu mimari elemanların bir araya getirilerek kullanılmasının ardındaki ana itki, yeni bir anlatım biçimine ulaşabilmek, bunu sağlayacak görsel bir etki yaratabilmektir. Gerçekten de Gotik mimar, tonoz kaburgalarının, uçan payandaların ya da payelerin "göze hitap edecek biçimde" olmasına özen göstermiştir.

Bu elemanların bir araya getirilerek yeni bir anlatım biçimi olarak kullanılması, bilinçli olarak yapılmış bir seçimdir ve kendi içinde oldukça tutarlıdır, rastlantısal değildir.

1.3.1.2. Gotik Biçemin Tarihsel Evreleri

1144 yılında Suger'nin St. Denis katedrali (Resim 3) ile başlayan Gotik biçim, genellikle ve çok kabaca dönemlendirilecek olursak, 12. yüzyıl süresince **erken Gotik** diye adlandırılır. Bu yeni biçim, Ilé-de-France'da hemen kabul görmüştür. 1145 yılında, Suger'nin de arkadaşı olan Chartres'ın başrahibi, kendi katedralini bu yeni stilde yeniden inşa ettirme işine girişmiştir. Ancak bu erken Gotik Chartres katedrali daha sonra bir yangınla yıkılmıştır.⁴³ 1163 yılında da Paris'te Notre-Dame katedralinin inşasına başlanmış, bu yapı da 1200 yılında bitirilmiştir. Notre-Dame de Paris, Suger'nin St. Denis'sinin ilkelelerini dolaysız bir biçimde yansıtır. Gotik ilkelerin benimsenerek uygulamada hızla rafine edildiği ve Romanesk etkilerin ayıklandığı 12. yüzyılda, **St. Denis**, **eski Chartres** ve Paris'teki **Notre-Dame** katedrallerinin dışında, başlıca **Laon**, (başlanması 1170), **Noyon** (12. yüzyılın sonları), **Sens** (nefi 1135'te inşa edilmiştir) ve **Mantes** (12. yüzyılın sonları) inşa edilmiştir.

⁴³ H. W. Janson, **History of Art**, New York: 1969, Prentice Hall, s. 234.

Mimarlığa benzer bir biçimde, —ama onun kadar kesin özellikler ve tarihlerde değil— erken Gotik heykel de. St. Denis ile 12. yüzyıl sonları arasındaki dönemde, dikkati çeken bir tutarlılıkta ve benzeşirlikte, Romanesk dönemin heykelinden ayırd edilebilen bir gelişim göstermiştir.

Gotik mimarlık, Chartres katedralinin 1194-1220 tarihleri arasında yeniden inşasıyla birlikte **yüksek** ya da **klasik** evresine girer. Ana hatlarıyla 13. yüzyıl boyunca sürdüğü kabul edilen yüksek Gotik, en önemli ürünlerini öncelikle Fransa'da vermiştir. Chartres katedralinde düşey hareketlilik daha çok belirginleştirilmiş, nef tonozları 6 parçalı değil 4 parçalı yapılmış, sütunsu taşıyıcılara sütunceler eklenerek **demetsütün** oluşturulmuş, nef kemerleri daha dar ve yüksek yapılmıştır.

İlk olarak **Chartres** katedrali ile anlatımını bulan **yüksek Gotik**, Amiens katedrali (1220'de başlanmıştır) ile en üst noktasına, biçimin "klasikliğine" ulaşmıştır. **Amiens** katedralinde ana amaç, yükseklik ve düşey hareketlilik olmuş (Resim 4), konstrüksiyon son sınırlarına kadar rafine edilip gereksiz görülen öğelerden arındırılmış, nef arkadına oturan duvarları tamamen pencere haline getirilmiştir.

Gotik mimarlığın yüksek evresinde, genel olarak **yükselmenin** amaçlandığını söyleyebiliriz. Bunu, en açık biçimde 12. yüzyılda yapılmış olan katedrallerin orta neflerinin genişlikleri ile yükseklikleri arasındaki oranı, 13. yüzyılda yapılmış olanlarla kıyaslayarak görebiliriz: **Sens**'ta bu oran 1: 1,4 (yani nef yüksekliği genişliğinin 1,4 katı), **Noyon**'da 1:2, **Chartres**'da 1:2,6, **Amiens**'da 1:3, **Beauvais**'da ise 1:3,4'tür.⁴⁴

Reims katedralinin (1225-1299) batı cephesi de, yüksek Gotik fasatların en iyi örneklerindendir. Portaller dışı doğru çıkmış, timpanum yerine gül pencereler konulmuş, gül pen-

cere dışında tüm elemanlar daha ince ve uzun olmuş, gül de **sivri kemerli** bir pencerenin içine yerleştirilmiştir. Her şey yukarı doğru olan hareketliliğe hizmet etmektedir. (Resim 5).

Yüksek ya da klasik Gotik olarak adlandırılan 13. yüzyıl Gotik mimarlığı en önemli ürünlerini yine Fransa'da vermiştir: Chartres, Rouen, Reims, Soissons (nef 1202'de), Amiens, Beauvais, Bourges ve St. Urbain katedralleri. Fransa dışında da, İngiltere'de Salisbury (1220-1270), Wells (nefi 1220'de) gibi önemli katedraller; İtalya'da Fossanova (1208), Santa Croce (1295), Floransa (1296); Almanya'da Morburg'da St. Elisabeth-kirche (1236'da başlanmıştır) verilebilecek başlıca örneklerdir.

13. yüzyıl **vitrayın** da altın çağıdır. Daha sonra giderek azalan mimarlık faaliyetleriyle birlikte vitray da önemini yitirecektir. Buna karşın, Ortaçağ boyunca kırsal manastırlarda rahipler tarafından yapılagelen **minyatür** sanatı büyük bir gelişme göstermiş, artık **kentlerdeki** atölyelerde profesyonel sanatçılar tarafından yapılmaya başlanmıştır.⁴⁵ Panofsky, 13. yüzyıl sonlarına doğru, elyazmalarını resimleyen bu atölyelerin (enlumineurs) Paris'te bütünüyle bir caddeyi işgal ettiklerini yazmaktadır.⁴⁶

Klasik evresinde Gotik biçim mantıksal sonuçlarına ulaşmış, bu olgun ürünlerinde "Gotik ideal"e en fazla yakınlaşmıştır. Ancak, biçimin **klasikleşen** nitelikleri, Fransa dışına taşan gelişimde pek izlenmemiş, İngiltere, özellikle de İtalya, İspanya ve Almanya'da yerel özelliklerle karışmıştır. 13. yüzyılın sonlarına doğru da, Gotik biçimin "kahramanlık çağı"nın sona ermekte olduğunun ipuçlarını görürüz. Troyes'deki **St. Urbain** (1261-1275) (Resim 6) bunun en iyi örneklerinden biridir. Burada, daha çok ayrıntıların rafine edilmesine önem ve-

⁴⁵ Janson, a.g.y., s. 266-267.

⁴⁶ Panofsky, a.g.y., s. 1.

rilmiştir: Plan basitleştirilmiş, triforyum kaldırılmış, mükemmel bir cam kafes yapılmış, uçan payandalar inceltirilmiştir. Portalde çok ince ve karmaşık bir taş işçiliği dikkati çekmektedir. Bu gelişmeler **geç Gotik**'in ya da Flamboyant'ın habercisidir.

Gotik heykel de, 13. yüzyıl sonlarına doğru Almanya, İspanya, İngiltere, İtalya, Hollanda gibi ülkelere yayılmış, ama Fransa'daki biçimsel arılığını yitirmiş, geleneklere karışmıştır.

1.3.1.3. Gotik Sanat ile Skolastik Felsefeyi İlişkilendirme Çabaları

Olgun Ortaçağ kültürünün sanatı olan Gotik, gerek doğduğu ve yayıldığı coğrafya, gerekse tarihsel gelişimindeki dönüm noktaları açısından incelendiğinde, aynı dönemin felsefesi olan Skolastik ile çok yakın bir paralellik göstermektedir. Hem Skolastik felsefe, hem de Gotik mimarlık Ilé-de-France'ta 12. yüzyılda doğmuşlardır. Her ikisi de kırsal değil, **kentsel** kültürün ürünleridir, kentlerde doğup kentlerde gelişmişlerdir. 12. yüzyıldan itibaren kentlerin ekonomik, toplumsal ve kültürel merkezler haline gelmesinin doğal bir sonucu olarak, artistik enerji de kentlerin büyük katedrallerinde toplanmıştır,⁴⁷ Ilé-de-France'ta doğan Gotik mimarlık da, Skolastik felsefe gibi, yaklaşık 100 yıl boyunca, diğer bir deyişle "yüksek" evrelere ulaşincaya kadar, **esas olarak** bu küçük bölge içinde gelişmiş, sonra tüm Fransa'ya, ve giderek de tüm Avrupa'ya buradan yayılmıştır.

12. yüzyıl hem Skolastik felsefenin, hem de Gotik sanatın **erken** evresidir. 13. yüzyılda ise hem Skolastik felsefe hem de Gotik sanat "yüksek" ya da "klasik" evre olarak adlandırılmaktadır. 13. yüzyılda felsefede **Alexander Hales, Albertus Magnus, Thomas Aquinas** gibi düşünürler, mimarlık alanın-

⁴⁷ Janson, a.g.y., s. 233.

da ise **Jean le Loup, Jean d'Orbais, Robert de Luzarches, Jean de Chelles, Hugues Libergier** ve **Pierre de Montereau** gibi mimarlar yaşamıştır.

13. yüzyılın sonu ile birlikte yüksek Gotik de, yüksek Skolastik gibi "klasikleşmiş" özelliklerini kaybetmeye, çözülmeye başlamış, Fransa dışına yayılarak bölgesel farklılıklardan ve geleneklerden etkilenmiş, bu etkileri yansıtan bir biçimler çeşitliliğine aynılmıştır.

Tarihsel gelişimdeki bu yakın paralellik, Skolastikçi din adamlarının "sanata doğrudan kanşmalarını" gösterir kanıtlarca da⁴⁸ desteklenince, birçok sanat tarihçisi kültür evreninin bu iki farklı alanını birbirleriyle ilişkilendirmeye yönelmiştir. Denilebilir ki, hiçbir dönemin sanatı ile felsefesi, 12 ve 13. yüzyıllarınki kadar birbirleriyle ilişkilendirilmeye çalışılmamıştır. Bu çabaları örneklemek gerekirse, aşağıdakiler yeterli olacaktır: **Gottfried Semper** "Gotik sanat, Skolastik felsefenin taş dönuştürölmesidir" diyecek kadar yakın bir ilişki kurmaktadır ikisi arasında.⁴⁹ **Maurice de Wulf** ise, Skolastik felsefedeki gelişimin doruğunu, sanatta Gotik mimarlığın gelişiminin doruğunun izlediğini belirterek⁵⁰ gerçekten de Skolastik felsefe 13. yüzyıl katedraline benzer..."⁵¹ demektedir. Benzer bir biçimde **Wilhelm Worringer** de "Skolastisizm dinsel (felsefi) alanda ne ise, Gotik de sanat alanında odur"⁵² demektedir.

⁴⁸ St. Denis manastırının başrahibi Suger, tüm projeyi başlangıcından itibaren o denli küçük ayrıntılara kadar ele almıştır ki, biz bugün onun neye ulaşmak istediği konusunda, varolan nihai sonuçtan daha çok şey biliriz (bkz.: Janson, a.g.y., s. 230). Osnabrück piskoposu Benno ile Bamberg'li rahip Otto da, sözcüğün tam anlamıyla mimardırlar (bkz.: Otto von Simson, **The Gothic Cathedral, Origins of Gothic Architecture and the Medieval Concept of Order**, New York: 1964, Harper Tarchbooks, s. 96).

⁴⁹ Bkz.: Arnold Hauser, **The Social History of Art, The Middle Ages and the Renaissance** (Vol. I), New York: 1951, Vintage Books, s. 240.

⁵⁰ de Wulf, a.g.y., s. 64.

⁵¹ Aynı, s. 110.

⁵² Wilhelm Worringer, **Form in Gothic**, London: 1964, Alec Tiranti Ltd., s. 169.

Bu konuda **Nikolaus Pevsner** ise şöyle demektedir "Gotik katedral, 13. yüzyılın Batı düşüncesini, yani klasik skolastisizmin başarılarını tümüyle yansıtır."⁵³ 19. yüzyılın büyük edebiyatçısı **Victor Hugo** da, katedrallerden sözederken "Ortaçağlarda insanlığın hiçbir büyük düşüncesi yoktur ki, taşla oyulmuş olmasın"⁵⁴ demektedir.

Ancak, Skolastik felsefe ile Gotik mimarlığın ilişkilerini saptamak konusunda en kapsamlı ve somut çalışma, **Erwin Panofsky** tarafından yapılmıştır. "Gothic Architecture and Scholasticism" adlı kitabında⁵⁵ Panofsky, Ortaçağ kültürünün iki önemli parçası olan Skolastik felsefe ile Gotik mimarlığın benzerliklerinin incelenmesine, bu iki alanın tarihsel gelişimlerinin gösterdiği paralellik ile başlar:

Bir an için bütün yapısal benzerlikleri bir kenara bıraksak bile, Gotik mimarlık ile Skolastik felsefe arasında, zaman ve mekan açısından elle tutulur ve rastlantısal olamayacak bir çakışma vardır; öylesine gözardı edilemeyecek bir çakışma ki, Ortaçağ felsefesi tarihçileri, daha sonraki değerlendirmelerden etkilenmeksizin, kendi malzemelerini kesinlikle sanat tarihçileri ile aynı dönemlere yerleştirmişlerdir."⁵⁶

Yine aynı yapıtında Panofsky, bu **ilişkinin** niteliğini de şu sözlerle belirtmektedir:

53 Pevsner, a.g.y., s. 49.

54 Aktaran: Emile Mâle, **The Gothic Image, Religious Art in France of the 13th. Century**, (İngilizcesi: D. Nussey), New York: 1958, Harper Torchbooks, s. 390.

55 Panofsky'nin 1951'de A.B.D.'de St. Vincent Koleji'nde B. Wimmer'in anısına düzenlenen bir konferansta yaptığı konuşmalar, 1957'de bir kitap olarak yayınlanmıştır. E. Akyürek tarafından Türkçe'ye çevrilen kitap, 1991 yılında Ara Yayıncılık tarafından "Gotik Mimarlık ve Skolastik Felsefe" adıyla yayınlanmıştır.

56 Panofsky, a.g.y., s. 15-16.

"Bu şaşırtıcı derecedeki eşzamanlı gelişmenin **yoğun** evresi boyunca, yani 1130-40 yılları ile 1270 arasındaki dönemde, bana öyle geliyor ki Gotik sanat ile Skolastik felsefe arasında salt bir **paralellikten** daha somut, bilge danışmanlarca kaçınılmaz olarak ressam-lar, heykeltıraşlar ya da mimarlar üzerinde kullanılan **bi-reysel etkilerden** çok daha genel bir bağ gözlemleye-biliriz. Salt bir paralelliğin dışında, benim düşündüğüm bu ilişki gerçek bir **neden-sonuç ilişkisi**dir; ama, bi-reysel bir etkinin tersine, bu neden-sonuç ilişkisi dolay-sız bir etki olmaktan çok yayılma yoluyla olmaktadır."⁵⁷

1.3.2. Gotik Sanatın Özellikleri:

1.3.2.1. Genel

Gotik biçimden söz edilince, genellikle akla ilk gelen sanat dalı **mimarlık** olmaktadır. Bunun nedeni, Gotik biçimin özelliklerinin en fazla belirginleştiği alanın mimarlık olmasıdır. "Biçimin en karakteristik özellikleri, en kolaylıkla mimarlıkta tanınabilir."⁵⁸ Diğer sanat dalları, ya dolaysız olarak mimarlığa bağlıdır (heykel ve vitray gibi), ya da mimari ile kıyaslandığında ikincil bir öneme sahiptirler. Gotik heykel, neredeyse tamamen mimarlığa bağlı bir biçimde, onun bir parçası olarak gelişmiştir. Gotik katedrallerin inşaatında mimar, yapıda kullanılan tüm diğer sanatları da denetlerdi.⁵⁹ Büyük heykel ve kabartma programları mimari çerçevenin bir parçasıydı ve mimarın sorumluluğu altındaydı. İlk yetişme dönemini taş ustaları ve heykeltıraşlar arasında, önce taş keserek, sonra onları

⁵⁷ Aynı, s. 23.

⁵⁸ Janson, a.g.y., s. 229.

⁵⁹ Spiro Kostof, *"The Architect in the Middle Ages. East and West"*, The Architect, Spiro Kostof, ed. New York: 1977, Oxford University Press, s. 92.

biçimlendirip yontarak geçiren ve bir bakıma taş işçiliğinden yükselen mimar, inşaat sürecini her aşama ve düzeyde çok iyi bilirdi.

Resim ise, varlığını esas olarak elyazması kitapların süslenmesinde ve yeni mimarlık anlayışının bir sonucu olarak oldukça gelişen **vitray**larda sürdürmüştür. Fresko için gerekli olan geniş duvar yüzeylerinin bulunmayışı, doğal olarak geniş pencerelerin süslenmesini getirmiş, vitray çok önemli bir sanat dalı haline gelmiştir. Ancak büyük ölçüde mimarlığa bağlı olan bu sanat dalı da esas olarak mimarın denetimindeydi. Elyazması kitapları süsleyen minyatürlere gelince, Ortaçağ resim sanatının bu zengin örnekleri de, bir biçimde mimarlıktan etkilenmişlerdir. Gerçi 13. yüzyıl elyazması kitap süsleyicisi sanatçılar salt bir "kopya eden" değil, özgün bir yaratıcıdır. Ama bunlar, özellikle de 13. yüzyılda, vitrayların stil ve kompozisyonlarından öykünerek bunları kendi araçlarına uygulamışlardır. Kitap sayfaları, Gotik katedrallerin birer replikleri değildi ama, küçük ölçekli bir örnekti. Figürler, çoğunlukla bir Gotik mimarlık çerçevenin içinde, örneğin bir Gotik pencere ile çerçevelenmiştir.⁶⁰ Bunun çok güzel örneklerini, Paris Bibliothèque Nationale'de bulunan St. Louis Mezmurlar kitabındaki (1256) resimlerde (örneğin Jacob'un Merdiveni) görebiliriz. Bu resimlerde figürler, genellikle bir "Gotik mimari" çerçeve içindedir. (Resim 7).

Bu nedenle, Gotik sözcüğü neredeyse Gotik katedrallerin imajıyla özdeşleşmiştir. Bu çalışmada da Gotik sanat olarak ağırlıklı bir biçimde mimarlık, biçimin en arı özelliklerini taşıyor olması nedeniyle de Fransız Gotik mimarlığı esas alınmaktadır.

60 Gotik minyatürlerin mimariden etkilenmesi konusunda bkz., C. Gnudia ve J. Dupont, **Gothic Painting**, (İngilizcesi: S. Gilbert), A. Shira, ed., Switzerland (tarihsiz). Özellikle s. 35.

"Kuşkusuz, Gotik biçimin tüm **arı** özelliklerini toplayan tek bir örnek bulmamız mümkün değildir. **İdeal Gotik**'e hiçbir yapıda tam anlamıyla ulaşamamıştır. Ama bu **ideal** aslında tüm yapılan uygulamaların ulaşmayı amaçladıkları hedefti ve biz bu ideali buradan çikarsayabiliriz."⁶¹

Genel olarak Gotik mimarların ulaşmayı hedefledikleri idealer nelerdi?

Gotik mimar, yapının hem içinde hem de dışında öncelikle **düşey** bir dinamizmi amaçlamıştır. Bu, esas olarak yukarı doğru bir harekettir. Aslında bu idealin uygulanması, yapının içinde önemli bir güçlkle karşılaşmıştır: Bu, Hristiyan tapınma biçiminin gereklerine **bazilikal** planın uygun olması ve tüm yapının odak noktası olan sunağa doğru bir **akışın** gerekliliğinden kaynaklanmaktaydı. İç mekanda yukarı doğru hareket, kültün bu isteklerine karşın gerçekleştirilmiş, bazı güçlüklerle karşılaşılrsa da "... iç mekanda tüm dikkat göklere doğru yükselen nefte toplanmış, diğer her şey bu amaca bağlanmıştır. Nefin bu hareketi, tüm yapının ana teması olabilmektedir."⁶² Olabildiğince yükseltilmiş olan tonoz, sivri kemerler, tonoz kaburgalarına kadar uzatılan pilasterler ve düşey eklemler, bu etkiyi sağlayan araçlar olmuştur (Resim 4). Dış mekânın oluşumunda düşey hareketlilik ideali, yapının ana kütesinin yine **yatay** ekseninde uzanıyor olmasına karşın, uygulamada pek zorlukla karşılaşılmadan, payandaların tüm yapıyı derin bir biçimde düşey olarak bölmesi, uçanpayandalar ve ağırlık kulelerinin dinamik bir biçimde yukarıya tırmanması, cephede yer alan kuleler ve ince uzun pencereler ile yukarı doğru güçlü bir dinamizm uygulanabilmektedir. (Resim 8 ve Resim 5).

⁶¹ Wilhelm Worringer, *Form in Gothic*, London: 1964, Alec Tiranti Ltd., s. 168.

⁶² Aynı, s. 156.

Olabildiğince **soyut** bir tasarım ve tüm gereksiz ağırlıklardan arındırılmış bir strüktür. Gotik mimarın ulaşmayı amaçladığı diğer bir önemli niteliktir. Gotik, statik bir işlevi kalmayan duvarları reddeder ve bütün strüktürü statik rol üstlenen elemanlarla kurar. Kaburgalı çapraz tonoz, ağırlığın dört adet köşe payesi üzerinde yoğunlaştırılmasını ve böylece duvarların **taşıyıcı** rollerinin kalmamasını sağladı. Statik bir işlevi kalmayan duvarlar yapıdan "ayıklanabilirdi." Ayrıca, sivri kemer de tonoz yükünün olabildiğince **düşey** bir yük haline gelmesine ve böylece de payelerin inceltilebilmesine olanak sağladı. Tüm gereksiz ve "irrasyonel" yığınlardan kurtulmuş olarak Gotik mimar, yapının strüktürünü en son sınırlarına kadar rafine etmiş ve tüm yapıyı taştan yapılmış ince bir kafes (ya da iskelet) olarak kurup, sınırlayıcı eleman olarak da "saydam" camı kullanma olanağı bulmuştur. (Resim 9).

Geniş duvar yüzeylerinde renkli camlarla yapılan vitray, artık "duvara açılmış ışık deliği" değil, "ışık geçiren (saydam) duvar"dır ve buradan iç mekana dolan loş ışık, maddenin **sızılmaz** (impenetrable) doğasını değiştirmekte, yapıyı hafifletmekte, sanatçının uyandırmaya çalıştığı artistik etkide (ki bu Gotik'in getirdiği **yeni** bir **düşüncedir**) birincil rollerden birini üstlenmektedir. Böylece iç mekana tamamen mistik bir hava verilmektedir.

Gotik mimarın amaçladığı bir başka düşünce ise, **işlevin biçim ile anlatılması** düşüncesidir. Gotik mimarlar, yapılarının akıl ile kavranabilmesini istediler (Skolastik'in dinsel dogmanın akıl ile kavranabilir bir biçimde olmasını istemesi gibi) ve kullandıkları mimari elemanların gördükleri işlevi "görselleştirmek" için bilinçli bir çaba harcadılar. Tonoz kaburgaları, payandalar, uçan payandalar, birleşik payeler, pilasterler, cephe düzenlemeleri... hep bu ideale hizmet edecek bir biçimde, yapıda üstlendikleri işlevi bize "gösterirler."

1.3.2.2. Eski Biçim ve Tekniklerle Yeni Anlatım

Gotik mimarlıkta kullanılan tek tek elemanlar ve tekniklerin hiçbiri, gerçekte bir Gotik **buluşu** değildir. Gotik yapının ana niteliği, Hristiyan bazilikası olmasıdır. Haç planlı bazilika yapılar, mimarlıkta Hristiyan dininin bir etkisidir. Gotik mimarlık, Hristiyan kültürünün de gerektirdiği bu planı "veri" olarak almış, bazı değişikliklerle kullanmıştır.

Bu ana plan dışında, **Gotik nitelikler** olarak bilinen koro-yeri planı, sivri kemer, kaburgalı çapraz tonoz, çift kuleli portal düzenlemesi, uçan payandalar ve gül pencereler de Gotik-öncesi mimarlıktan alınmış, ama yeni bir anlayışla baştan **düzenlemiştir**. Bu öğeler, üstelik Fransa'nın merkezinde, St. Denis'nin çevresinde bile daha önceden belli bir tutarlılıkla geliştirilmişti.

Örnekleme gerekirse, St. Denis'nin tasarlanmasından neredeyse 20 yıl önce, 1120'de yapımına başlanan **Autun** katedralinin nef arkatında sivri kemer kullanılmıştır. Kaburgalı çapraz tonoz ise, her ikisi de Romanesk yapılar olan **Durham**'ın 1093'te başlanan nefinde ve 1115'te başlanan Caen'daki **St. Étienne**'de görülebilir. Gotik yapıların dış görünüşlerinin karakteristiği olan payanda, uçan payanda sistemine ise, nefi 1110-1171 arasında yapılmış olan ve Romanesk bir yapı olarak gruplandırılan **Tournai** katedralinde ve **Durham**'ın yan nef çatısı altında gizlenmiş uçan payandalarda (Resim 10) rastlanır. Nef tonozunu taşıyan ayakların "birleşik paye" veya "demet sütun" olarak örgütlenmesine de, yine Gotik'ten önce, örneğin Durham ve St. Étienne'de rastlanabilir. Özü gereği Gotik ideal ile çelişen **gül pencere** de, büyük bir olasılıkla, Beauvais'daki St. Étienne'in kuzey transeptindeki örnekten etkilenilerek St. Denis'ye konulmuştu.⁶³ Gotik katedrallerin cephe düzenlemesinde önemli bir yer tutan çift kule de, Ca-

en'daki St. Étienne'in (1068) batı cephesinde kullanılmıştır. Suger'nin, St. Denis'nin koroyerinde kullandığı plan da Romanesk koroyeri planlarını anımsatır: Bir çevre koridoru ile çevrelenmiş arkatlı ve ışınal şapeller. Bu tip bir planı örneğin 1080'de yapımına başlanan Toulouse'daki St.-Sernin'de görebiliriz.

St. Denis ile başlatılan Gotik biçim, kendinden önce var olan bu mimarlık biçim ve öğelerini, tekniklerini "veri" olarak almış, onları **yepyeni** bir **etki** yaratacak biçimde baştan düzenlemiştir. Bu, Skolastik felsefenin Hristiyan dogmasını "veri" olarak alıp, ona yeni bir düşünce eklemeyen, yepyeni bir biçimde düzenleyerek sunmasına benzetilebilir (bkz. 1.2.4.2.). Her ikisi de, hazır olarak bulunan öğelerin "veri" olarak kabul edilmesi ve bu verinin yeni bir "sunuluş" biçimi olarak düzenlenmesidir. Kuşkusuz bu, kullanılan mimarlık elemanları ve teknikler sözkonusu olduğunda geçerlidir. Yoksa Gotik mimarlık, konstrüksiyon açısından bakıldığında, **yepyeni** bir düşüncedir ve konstrüktif etkileri günümüze değin uzanmaktadır.

1.3.2.3. Gotik Katedral: Taşa Oyulmuş bir "Summa"

Skolastik kafa yapısının **tümcü** (tüm evreni kapsamayı amaçlayan ve 13. yüzyıl Summalarını yaratan) niteliği, çağın sanatına da yansımış, boyutlarının muhteşemliği ve zenginliği ile modern mimarları dahi şaşırtan Gotik katedrallerin bir **ansiklopedi** gibi çağının her türlü bilgisini içermesini ve insanlara "anlatmasını" istemiştir. Yapıyı dinsel tarihin, doğal ve moral dünyanın bir **aynası** yapmak isteyen mimar, bu konuda taş işçisi ve heykeltıraşların, vitray ustalarının çalışmalarından yararlanmıştır. Ortaçağ sanatçısı için görülebilir dünya, Tanrı'nın düşüncesinin görülebilir bir yansımasıdır. Bu nedenle de Tanrı'nın bütün yarattıkları, O'nun katedralinde ken-

dine bir yer bulmalıdır. Bu da çok sayıda heykel, kabartma ve vitray demektir. Örneğin Chartres katedralinde 10.000'in üzerinde kabartma ya da vitray figürü yer almaktadır.⁶⁴

Bu eğilim, aslında 13. yüzyılın genel bir entelektüel eğilimiydi. 13. yüzyıl, kutsal olan ya da olmayan bütün bilgileri **tek çatı** altında toplamak tutkusundaydı. Çağının hem bilimi hem de teolojisi olan felsefe alanında bu "çatı", ünlü **Summa**lardı. Daha önce de belirtildiği gibi, bu dev boyutlu kitaplarda Tanrı'nın varlığından, melekler, insan ruhu ve insanın duyuları, yaratılış anatomisi, tarih, astronomi, astroloji, zaman ve bölümleri, ateş, su, hava, toprak, hayvanlar, coğrafya, tarımsal bilgiler... akla gelebilecek her konu yer almaktaydı. Aynı entelektüel tutkuyu paylaşan kafaların tasarladığı ve yaptığı Gotik katedraller de, Pevsner'in deyişiyle;

doğrudan doğruya çağının esprisinin mimari bir anıtı olmasının ötesinde, bir başka **summa**, bir başka **Speculum**dur, taşa oyulmuş bir ansiklopedidir.⁶⁵

Katedrallerin, özellikle portalleri ve pencere vitrayları, ya Hristiyan tarihini anlatan öykülerle, ya dünyasal, günlük işleri anlatan bilgilerle, ya da doğada var olan bitki ve hayvanlarla doludur: Eski ve yeni ahit öyküleri (Resim 11) ağaç aşlamak, koyun kırmak, harman gibi aylık işler (Resim 12). Bu, "Kutsal olan, olmayan bütün bilgilerin bir dökümüdür."⁶⁶ Portallerde, neredeyse bütün bir insanlık tarihi (kuşkusuz dinsel tarih) anlatılmaktadır: Yaratılış, cennetten kovuluş, peygamberler zamanı, İsa ve yeni ahit. Paris Notre-Dame, Amiens ve Chartres katedrallerinin portallerinde, peygamberlerin bir geçit resmi vardır. (Resim 13). Katedrale girecek olan kişi, tarihin de-

64 Mâle, a.g.y., s. 390.

65 Pevsner, a.g.y., s. 50.

66 Aynı, s. 51.

rınlıklarından geçerek yeni ahite ulaşır, ve iç mekana öyle girer. Kuşkusuz bu tür bir düzenlemede eğitsel rol de önem taşımaktaydı. Halkın okuma-yazma bilmediği ve hiçbir **kitle** iletişim aracı bulunmayan (elyazmalarını sıradan insanlar edinemezdi) bir toplumda, bu **görsel anlatım** araçları, Hristiyan dogmasının geniş kitlelere öğretilmesinde çok önemli bir işlev üstlenirdi. De Wulf bu konuda şöyle demektedir:

"Böylece, katedral, görülebilir bir kateşizm olarak hizmet sunabilir. 13. yüzyıl insanı burada basit ana hatlarıyla, inanmak ve bilmek istediği her şeyi bulabilirdi. **En yüksek, en aşağı** için ulaşılabilir olmuştu."⁶⁷

Ortaçağ katedrallerindeki kabartma ve vitraylar, kuşkusuz genel olarak dinsel konuları ve din tarihini, belli ölçüde de günlük işleri ve Tanrının yarattıklarını içerirlerdi. Ancak 13. yüzyılda bir istisna olarak Chartres katedralinde hem **antik** bir konunun, hem de **laik tarihten** bir konunun yer aldığını görüyoruz. Chartres'daki kabartmada, **Cicero** temsili retoriğin, **Aristoteles** mantığın, **Pythagoras** aritmetiğin, **Ptolemaios** ise astronominin altına yontulmuşlardır. Kuşkusuz bunlar Skolastik'in onayladığı ve kullandığı filozoflardı. Bunun dışında, yine Chartres katedralindeki ünlü **Charlemagne** penceresinde yer alan 21 vitray panel, Kral'ın savaşlarını, Kudüs'ü ziyaretini v.b. eylemlerini (dinsel olmayan tarihi olayları) anlatır.⁶⁸

Gotik katedral de kullandığı imgelerle, çağdaşı olan Skolastik Summalar gibi Hristiyan öğretisinin teolojik, moral, dogal ve tarihsel öğelerinin tamamını kapsamayı amaçlamıştır. En büyük yaratısını bu **katedrallerde** gösteren 12. ve 13. yüzyılların sanatı, "ansiklopedik bir nitelikte"dir.

⁶⁷ de Wulf, a.g.y., s. 105.

⁶⁸ Mâle, a.g.y., s. 333, 346-351.

1.3.2.4. Sanatta Kollektivist Ruh

Ortaçağ filozofunun kolektivist tutumuna (bkz. 1.2.4.7.) çok benzer bir tutum, Ortaçağ sanatçısında⁶⁹ da görülmektedir. Gotik sistem de, tıpkı çağın **bilimi** (ya da felsefesi) gibi herkesin malıydı; her sanatçı ona katkılarda bulunup kendine göre onu yorumlarken, o gerçekte hiç kimseye ait değildi. Bugün bile, birçok Gotik yapının mimarı ve o yapılarda çalışan yüzlerce sanatçı ya hiç tanınmamakta, ya da isimleri bir şans eseri olarak bilinmekte, sonraki kuşaklara **başkaları** tarafından aktarılmış olduğu için ulaşabilmektedir. Bu sanatçılar yapıtlarına adlarını yazmaz, kişiliklerini belirtmezlerdi. Onlar, büyük katedralleri, tıpkı **Mısır**'ın dev piramitlerini yapanların ruhuyla, "sonsuzluk" için yapıyorlardı. Bu anıtlar yüzyıllarca yaşayacaktı, kuşaktan kuşağa geçecekti. Onlar, kişisel ünlelerinden daha önemli, daha yüce bir uğraş yolunda işçi olarak çalışmaya razı olmuş kişilerdi.

Kuşkusuz bu tutum, biraz da **çağın en büyük sanatsal performansı** olan katedrallerin gerçekten de "toplumsal projeler" olmalarından, gerçekleştirilebilmesi için **tüm bir kentin** insanların, sanatçı olanı, olmayanı, genci, yaşlısı, zengini, fakiri, rahibi, tüccarı, işçisiyle herkesin **emeklerini** ve her tür **olanaklarını** bu işe seferber etmesi gerektiğinden kaynaklanmaktadır. Örneğin, Chartres katedralinin yapılışındaki böylesi bir "seferberlik" havasını, St.-Pierre-sur-Dives rahibi **Haimon** ile, Rouen başpiskoposu **Hugh**'un birbirlerine yazdıkları mektuplardan öğrenebiliyoruz.⁷⁰

⁶⁹ Bugün kullandığımız anlamı ile "sanatçı" kavramı modern çağların bir ürünüdür. Ortaçağ sanatçıları için aslında "zenaatçı" ya da "usta" sözcüklerini kullanmak daha uygundur. Ancak bu çalışmada Ortaçağ'lı mimar, vitray ve taş ustaları, minyatürcüler vb. çeşitli grupları ortak olarak "sanatçı" diye tanımlamak metnin anlaşılmasını kolaylaştıracak düşüncesiyle yeglenmiştir.

⁷⁰ Bu mektuplar için bkz.: Elizabeth G. Holt (ed.) **A Documentary History of Art. The Middle Age and the Renaissance** (Vol. 1), New York: 1957, Anchor Books, s. 49-51.

Suger, yaptırdığı St. Denis ile ilgili olarak yazdıklarında, ne mimarına ne de katedralde çalışan heykeltıraşlar, cam sanatçıları, taş ustaları ve marangozlara ilişkin herhangi bir bilgi vermez. Oysa Suger, ortaya koyduğu eserin öneminin farkındaydı.⁷¹ Bu, Ortaçağ'da mimarlara önem verilmediği anlamına gelmez. Tersine, mimar özellikle de Ortaçağ sonlarında, eşine az rastlanır bir üne ve saygınlığa sahiptir. Örneğin, 1260 dolaylarında, büyük olasılıkla **Matthew Paris** tarafından resimlenen bir elyazmasında, yaptırdığı katedrali ziyaret eden St. Albanus kralı **Offa**'yı, elinde gönyesi ve pergeliyle yapının mimarı izlemektedir ve mimar, özellikle de çalışan işçilerle kıyaslandığında, hiç de "az önemli" bir kişi olarak çizilmemiş, neredeyse krala eşdeğer boyutlarda betimlenmiştir (Resim 14). Ancak, mimarın ismi belirtilmemiştir. Hristiyan tanrısı da, bazı Ortaçağ elyazmalarında, elinde pergel ile evreni yaratan bir **baş mimar** olarak betimlenmiştir. İsa, "kilisenin mimarı" (architectus ecclesiae), St. John ise onun ustabaşısıdır (sapiens architectus).⁷² Reims katedralinin döşemesine kakılmış (yapım tarihi belli değil), ancak 1779'da tahrip edilmiş olan bir **labirentin** dört köşesinde yer alan altıgenlere 13. ve 14. yüzyılların dört ünlü mimarının adları yazılıdır: Jean d'Orbais, Jean Le Loup, Gaucher de Reims ve Bernard de Soissons,⁷³ Bunun dışında, mimar Hugues Libergier, 1263 yılında ölümünden sonra Reims katedralinde yaptırılan mezar taşında akademik bir cübbe giymiş olarak ve bir elinde yaptığı katedralin modelini tutarken betimlenerek, kendisine o güne değin görülmemiş bir onur verilmiştir.⁷⁴ Ancak, Ortaçağ mimarları hiçbir eserlerine **kendi** adlarını yazmamışlar, mimarları ölümsüzleştiren, daha çok onlar öldükten sonra onların isimlerini ka-

71 Pevsner, a.g.y., s. 41.

72 Kostof, a.g.y., s. 60.

73 Aynı, s. 79.

74 Panofsky, a.g.y., s. 25.

tedrallere yazanlar olmuştur. 12. ve 13. yüzyılların mimarları ve diğer sanatçıları da, çağdaşları olan filozoflar gibi alçak gönüllüdürler. Onlar için piskoposun piskoposa öğütlenmek, ya da bugün bizim iyi bir terziyi, marangozu takdir etmemiz, yüceltmemiz gibi bir ün yeterliydi belki de.⁷⁵

Katedrallerin portallerinin düzenlenmesinde, yüzlerce heykel ve kabartmanın yontulmasında çalışan bir **heykeltraşlar ordusundan**, ya da vitrayları yapan sanatçılardan hiçbirisi, yaptığı işine adını yazmamıştır. Benzer bir biçimde, 12. ve 13. yüzyılların elyazmalarını resimlendiren minyatür sanatçıların adları da bilinmez. Bu işlerin çoğu manastırlarda yapıldı ve din kökenli olan bu minyatür ustaları —felsefelerine uygun bir biçimde— alçakgönüllü davranarak isimlerini belirtmemişlerdi.⁷⁶

Ortaçağ sanatçısının bu anlayışı, onların örgütlenmeleriyle de uyumludur. Genellikle bir yönüyle katedrale bağımlı olarak örgütlenmiş olan **Loncalarda**, yani dinsel ve kolektivist bir ruh egemendi, sanatçıların çalışmaları bir tür ibadet gibi görülürdü. **Birey**, bu örgüt içerisinde önemli değildi. Katedralerin inşasıyla ilgili olan taş ustaları, heykeltraşlar, vitray ustaları, marangozlar ve demirciler, çekirdeğini mimarın oluşturduğu bir **ekip** olarak, bir katedralin inşaatında çalışır, o iş bitince de aynı ekip yeni bir işe giderdi. Böylesi bir ekipte tek tek sanatçıların kişiliklerinden çok, ekibin ortak kişiliği, kolektivitesi önemliydi. 13. yüzyılda başlıca Chartres, Reims, Paris, Strasburg, Köln ve Viyana gibi kentlerde bu tür katedral loncaları bulunmaktaydı. Bu lonca sistemi, ancak 13. yüzyılın sonlarında çözülmeye başlar, sanatçıların tek tek bağımsızlaşmaya, yeni yeni oluşan serbest pazar için çalışmaya başladıkları görülür (Hauser, 1951, s. 245-253) Sanatçının eserine adını

75 E. H. Gombrich, **Sanatın Öyküsü**, (Türkçesi: B. Cömert). İstanbul: 1986, Remzi Kitabevi, s. 154.

76 de Wulf, a.g.y., s. 145-148.

yazmaması ise. 14. yüzyıla, daha doğrusu **Giottto**'ya kadar **genel bir eğilim** olarak sürer.

1.3.2.5. Sanatta Açık Seçik Anlatım

Skolastik felsefenin, Hristiyan inancının akıl ile kavranabilmesini sağlamaya yönelik olan **açık seçik anlatım** ilkesi, Gotik anlatım biçiminin de en önemli ilkelerinden birisidir. Bu ilke, resim ve heykelde öyküleyici içeriğin kolayca kavranabilmesini sağlayan **sistematik düzenleme** ve **şematik anlatım** da; mimarlıkta ise, aklın yapıya tamamen "nüfuz" ederek onu kavrayabilmesini sağlamaya yönelik olarak, **saydamlık** ve **işlevin biçim ile anlatımında** kendini gösterir. Bu, Ortaçağ insanının anlayışıdır. Ortaçağ insanı için bir sanat eserinin ve onun güzelliğinin algılanması, insan aklının bir işlevidir. Sanat eseri, güzelliğini oluşturan **iç düzenini** çarpıcı bir biçimde **açıklamalı**, bize anlatmalı, göstermelidir; bizim **bilme** yetimize seslenmelidir.⁷⁷

Mimarlıkta açık-seçik anlatım ilkesi kendisini, aklın, yapının tamamına sızabilmesini, onu kavrayabilmesini (hem yapının bütününde, hem de ayrıntılarda) sağlayacak bir biçimde, saydam ve kendisini dışa vuran (expressive) bir anlatımın seçilmiş olmasında gösterir. Bu bilinçli bir seçimdir, çünkü, Panofsky'nin çok güzel bir biçimde ifade ettiği gibi, "tamamen Skolastik alışkanlıklarla donatılmış" olan bir 13. yüzyıl insanının "bir mimari sunuş tarzına bakışı, tıpkı yazınsal bir sunuş tarzına bakışı gibi, açıklığa kavuşturma açısından olacaktır."⁷⁸

Romanesk bir yapıda, tıpkı Skolastik öncesi felsefenin akıl ile inancı birbirinden kesin bir biçimde ayırmış olması gibi, iç mekan dışarıdan geçirimsiz bir duvar ile ayrılmıştır; aklın, dışarıdan iç mekana sızabilmesi, onu tam olarak algılayabilmesi

⁷⁷ Aynı, s. 187 vd.

⁷⁸ Panofsky, a.g.y., s. 40.

olanaksızdır. Mimarlık mantığı ve yapının strüktürü, iç mekânın bölümlenmesi, yüklerin dağılımı ve taşınması Romaneskbir yapıda dışa vurulmaz. Gotik bir katedral ise, dışarıdan ya da içeriden bakıldığında "saydam"dır; bize iç mekânı, yapının strüktürünü ve yükdağılımını açık-seçik bir biçimde gösterir, aklın yapının içine sızabilmesine olanak sağlar. Yapının planını, orta ve yan nefleri, tonoz yükünün yere nasıl aktarıldığını görebiliriz (Resim 15 ve Resim 19). Bir Gotik cephe de bize nef kesitini (orta ve yan neflerin genişlik ve yüksekliklerini) gösterebilir. (Resim 16).

"Skolastik akıl —tıpkı düşüncenin dil yoluyla açık seçik anlatılmasını istediği gibi— mimarlıkta işlevin, gerekli olsun ya da olmasın, biçim aracılığıyla açıklanması konusunda ısrarlı davranmıştır."⁷⁹

İşlevin biçim yoluyla açıklanması, yapının **dışında** öncelikle uçan payanda sisteminde görülür. Uçan payandaların gördüğü işlev, tonoz yükünü yapının dışında duran payandalara aktarmaktır. Bu açıdan uçan payandalar teknik bir zorunluluktur. Ama onlar bu işlevlerini, göze hitap edecek biçimde özellikle "göstermek" çabasıındadırlar. Chartres katedralinin koroyeri çevresindek uçan payandalar (Resim 17), **işlevin** estetik bir boyut da katılarak **görselleştirilmesidir**. Uçan payandaların üstlendikleri işlevi açıkça göstermeleri, Gotik mimarın vermek istediği estetik etkinin bir parçasıdır. Romaneskb yapılar da yer yer kullanılmış olan uçan payandaların açıkça görülmediği, hatta bazen gizlendiği görülür. **Durham**'ın yan nef çatısı altında "gizlenen" uçan payandaları (bkz. Resim 10) bunun bir örneğidir. Gotik biçim, yapının dışında tüm payanda-uçan payan-

da sistemini —belki de biraz abartarak— görselleştirmiş, tüm yapıyı bir **kafese** benzetmiştir. Yapının içinde ise işlevin biçim ile açıklanarak görselleştirilmesi konusunda en iyi örneği, tonoz örtünün taşınmasında önemli bir işlevi olan **kaburgalar**da görürüz. Bu kaburgalar, hiç kuşku yok ki, tonozun inceltilerek hafifletilmiş olmasında, örtü ağırlığının dört noktada odaklandırılmasında ve bütünüyle tonozun taşınmasında önemli bir işlev görmektedirler; ama, Panofsky'nin belirttiği gibi, bu kaburgalar yüklendikleri işlevi ilan ederken, salt etkin bir anlatım dili ile yetinmeyerek, çok daha ayrıntılı, açık ve süslü bir dil kullanmışlardır.⁸⁰ Kaburgalar, tonozun yükünü alarak, duvar ve paye pilasterleri ile kesintisiz bir biçimde yere kadar indirirler. Böylece de "ne iş gördüklerini" açık bir dille "ilan ederler" (bkz.; Resim 9 ve Resim 18).

Aklın yapıya tam anlamıyla nüfuz ederek onu kavrayabilmesi için, sadece yapının **saydam** olması ve mimari elemanların üstlendikleri işlevi **görselleştirmeleri** ile yetinilmemiş, açık-seçik anlatımı daha da güçlendirmek için yapının tüm birimleri de belli bir sistem çerçevesinde birbirine eklemlenmiştir. Skolastik alışkanlıklarla donatılmış bir kişi,

eğer yapının elemanlarına ayrışması, kendisine mimari oluşumun tüm sürecini yeniden yaşayabilme olanağını sağlamıyorsa tatmin olmayacaktır; tıpkı Summa'nın bilimlerine ayrılmasından, kendisine düşüncenin oluşum sürecini yeniden yaşatmasını beklediği gibi. Ona göre pilasterler, kaburgalar, payandalar, pence-re şebekeleri, süs kuleleri ve bitkisel bezemelerin tamamı, mimarlığın kendi kendisini analizi ve kendisini açıklamasıdır; tıpkı Skolastik yazında kullanılan gele-

neksel bölümler-alt bölümler ayrışmasının, akıl yürütme sürecinin kendi kendisini analizi ve açıklaması olması gibi."⁸¹

Tıpkı bir Summanın en küçük birimleri olan **articulile**-re bölünüp sonra bunların belirli bir mantıksal eşdeğerlik hiyerarşisine göre, bölümler, alt bölümler ve daha alt bölümler oluşturacak biçimde birbirlerine eklemelenmesi gibi, bir Gotik katedral de en küçük **benzeşir** birimlerine kadar bölünmüş, sonra da bunlar belirli bir sistem içerisinde birbirleriyle eklemelenmiştir. Böylece, yapının tamamında bir **çıkarsanabilir ilişki** kurulmuştur: Nasıl ki bilimsel bir kitabın "içindekiler" kısmındaki bölümler alt bölümler eklemelenmesinden, o kitabın herhangi bir biriminin kitabın bütünü ile ve kendi aralarında "çıkarsanabilir" bir ilişkisi kuruluysa.

Bu birimlere ayırma ve eklemlemeyi, yapının planında görebiliriz: Yapının tamamı nef, transept ve doğu ucu olarak bölünmüştür (ana bölümler). Bunların herbiri kendi içlerinde "alt bölüm"lere bölünmüşlerdir: Orta nef ve yan nefler; çevre koridoru, absis koroyeri v.b. gibi. Bu bölümlenin en küçük birimleri ise, dikdörtgen olan herbir mekan birimini (planda) dörde bölen diyagonal tonoz kaburgalarının ayırdığı **üçgen** birimlerdir (bkz. Resim 2 ve Resim 26).

"Böylece mimari bütün, Summalann en küçük birimleri olan **articuliyi** anımsatan, en küçük birimlerin eklemelenmesinden oluştu. Bu birimlerin herbiri, planda üçgen olmaları ve herbir üçgenin kenarını komşu üçgenin bir kenarı ile paylaşması açısından, birbirinin benzeridir."⁸²

81 Aynı.

82 Aynı, s. 35.

Bu tür bir sistem, sadece planda (ya da yapının bütününde) değil, tek tek herbir elemanda ve ayrıntıda da uygulanmıştır. Örneğin, pencere şebekeleri ana, ikincil ve üçüncül düşey kayıtlara; kemerler ana ve tâli kemer içi profillere; taşıyıcılar da ana ve tâli sütunce ya da pilasterlere bölünmüşlerdir. Özellikle taşıyıcı ayaklarda bu **bölünebilirlik** oldukça tipiktir: Öyle ki, Gotik mimar tek bir payenin kesitinden, bütün taşıyıcı sistemin organizasyonunun kavranabilmesini ve çıkarsanabilmesini istemiştir. Örneğin, St. Denis katedrali nef payesi kesitini alacak olursak (Resim 19), bu kesitten nef kemerlerini, bu kemerlerin ana ve ikincil iç profillerini, nef ve yan neflerin tonoz kaburgalarına uzanan birincil ve ikincil pilasterleri "çıkarsayabiliriz", tüm sistemi açıklayabiliriz.

Resim ve heykelde açık-seçik anlatım ilkesi, her şeyden önce öyküleyici içeriğin **görsel bir şema** ile anlatılabilmesini amaçlamaktadır. Sanatçının kaygısı budur. Katedrallerin ikonografik programları da genellikle bu sanatçılara en ince ayrıntılarına değin Skolastik din adamlarınca anlatılmaktaydı (zaten çoğunlukla bu sanatçıların kendileri din adamlarıydı).

Bir Gotik portal kompozisyonu incelendiğinde, onun katı ve oldukça standartlaştırılmış bir şemaya tabi tutulduğunu görürüz. Bir Romanesk portal düzenlemesi ile (örneğin Autun katedralinin) bir Gotik portal düzenlemesini (örneğin Paris'teki Notre-Dame ya da Chartres katedrallerinin); ya da 11. yüzyılda yapılmış bir Romanesk resim ile (Resim 20) bunun Gotik biçimde yapılmış bir **kopyasını** (Resim 21) kıyaslayacak olursak, yeni bir düzen, yeni bir dizilim anlayışı ile karşı karşıya kalırız. Romanesk biçimin yoğun ve düzensiz kalabalığı, şematik bir düzene sokulmuş, açık seçik bir anlatım ve simetri egemen olmuştur. gotik düzenlemede, elemanlar titizce birbirinden ayrılmış, son derece disiplinli bir mantık çerçevesinde yanyana dizilmişlerdir. Figürlerin kalabalıklığına karşın, anlatılan öykü son derece açıktır, sokaktaki adam tarafından al-

gılanacak kadar basit bir şema haline getirilmiştir. Bunu gerçekleştiren anlayış, kuşkusuz Skolastik "Summa"larda bilginin sunuluşunu düzene sokan anlayışla (bkz.; bölüm 1.2.4.2 ve 1.2.4.8.) aynıdır.

1.3.2.6. Sanatın Kaynağı: Doğa ya da Akıl

"Sanat, kendi başına anlaşılabilir; insan ve dış dünya arasındaki genel uyum sürecinin bir elemanı olarak ele alınmalıdır. Bu ilişkinin niteliği, sanatın da niteliğini belirler. Eğer insan ile dış dünya arasında bir **potansiyel** farkı varsa, eğer bu ikisi farklı düzeylerdeyse, aralarında aşılması güç bir eyim oluşacak, bunun sanatta yansıması da soyutlamaya bir eğilim biçiminde olacaktır. Eğer, tersine, insan ve dış dünyası arasında bir uyumsuzluk yoksa, her ikisi de aynı düzeylerdeyse —ki burada insan kendini doğanın bir parçası olarak görür, kendini ondan ayrı hissetmez— naturalist bir sanata eğilim olacaktır."⁸³

Ortaçağ felsefesinin incelendiği bölümlerde, Skolastik felsefenin "soyut, akılcı ve maddeyi aşkın" nitelikleri üzerinde durulmuştu. Doğaya hiçte yakın olmayan Ortaçağ düşüncesinin (bkz. bölüm 1.2.4.6.) bu temel niteliklerinin, Gotik sanatın da başlıca niteliklerini oluşturduğunu söyleyebiliriz: Gotik sanat da doğaya öykünmeyi amaçlamaz, akıldan türetilmiş olmak anlamında **akılcı**, yani soyuttur ve maddeyi, yaşamı aşkındır.

Gotik **mimarlıkta** amaçlanan birincil faktör, soyut, akla hitap eden bir strüktürün, her türlü işlevsellik ve teknik zorunluluktan bağımsız olarak, **başlı başına bir amaç** olarak

tasarlanmasıdır. Kuşkusuz bu strüktür; aynı zamanda mimarın karşılaştığı teknik sorunların çözümü için de uygun düşmekteydi. Skolastik düşüncenin salt rasyonel ve soyut mantığı. Gotik mimarlıkta strüktüre karşılık gelen şeydir. **Strüktür**, Gotik yapının soyut **mantığı**dır, mimarın düşünüş, tasarlayış biçimidir.

Gotik mimar bize, öncelikle soyut, aklımıza seslenen bir "sistem" sunmayı ister. Bu soyut sistemin iskeleti ise, her türlü teknik gereksinim kaygılarını "aşarak", hatta tekniği de **zorlayarak**, başlı başına soyut bir amaç halini alan strüktürdür. Gotik strüktür, soyut bir mimarlık mantığının, bir düşünce sisteminin taşınmasıdır. Gotik mimar, daha önceden bilinen ve kullanılan mimarlık tekniklerini, elemanlarını ve malzemeyi bu amacına ulaşmak için kullanmıştır. Tonoz kaburgalan, sivri kemerler, birleşik payeler, payanda ve uçan payanda sistemi, bir kafes gibi, kendi kendine ayakta durabilen soyut bir strüktür oluşturacak biçimde bir araya getirilmiştir. Gotik konstrüksiyonun direkt bir objesi, pratik bir amacı yoktur, her türlü **pratik amacın çok ötesine** taşınmıştır; tıpkı Skolastik Summalarda biçimin ve kitabın metodolojik sisteminin, bir araç olmaktan çıkıp başlıbaşına bir **amaç** haline gelmiş olması gibi (bkz.; 1.2.4.8.)

Gotik mimarlıkta organik hiçbir şey yoktur. Hiçbirşey doğayı anımsatmaz, her şey "aklın yarattığı soyut bir sisteme" hizmet eder. Organik bir yuvarlaklığı olan ve ağırlık taşıdığını, böylelikle de **doğallığını**, doğal işlevini bize duyumsatan klasik sütun, hiçbir doğal (ya da organik) çağrışım yapmayan **payelerle** değiştirilmiştir. Tonoz kaburgalan ile birlikte düşünülürse, pilaster ve sütunce demetleriyle oluşturulan birleşik payelerin bize anımsattıkları, ağırlık taşımak gibi doğal bir işlev değil, aşağıdan yukarı doğru fişkıran bir enerjinin kaynağı olma izlenimidir.⁸⁴ Tonoz ve onu taşı-

84 Worringer, a.g.y., s. 106.

yan bu sistemin temel kaygısı. gerçek bir hafiflik etkisi uyandırabilmektir; yani burada, Pevsner'in deyişiyle estetik bir kaygı maddesel kaygıya ağır basmaktadır.⁸⁵

Malzeme de bu amaca uygun bir anlayışla kullanılmıştır: Gotik mimar, taşın sadece pratik ve teknik yararlar sağlayan bir materyal olarak kullanılması geleneğinden kendini kurtarmış, anlatımını taşın **doğal** özelliklerine göre tasarlamamış, tersine taşı, taşın bu özelliklerinden bağımsız olarak düşündüğü soyut tasarımına uydurmuştur. O, taşı taşa rağmen kullanmış, onu ağır, kırılğan bir madde olmaktan, yani doğallığından çıkartmış, soyut tasarımına uydurmuştur. Yerçekimi gereği taşın aşağı doğru olan doğal hareketini tersine döndürmüş, hafifleyen taş tüm yerçekimi yasalarına meydan okurcasına, yukarı doğru fışkıran bir enerji ile dolmuştur. Bir Gotik katedral, içeriden bakıldığında, uçarcasına bir hafiflikte göklere doğru yükselmektedir. Bu doğal ya da maddi olmayan, soyut bir anlatımdır. Worringer'in belirttiği gibi;

"Tüm yapı, materyalin ağırlığından, her türlü dünyasal sınırlamalardan kurtulmuş bir halde yukarı doğru yükselir. Tüm sistem bu yükselişe hizmet eder."⁸⁶

Skolastik düşüncede soyut düşünce **süreci** nasıl başlı başına ve otonom bir **amaç** idiyse (bkz.; bölüm 1.2.4.2. ve bölüm 1.2.4.4.), Gotik **resim**de de çizgi otonom, sadece kendi ifadesi ile var olan, soyut ve başlı başına bir amaç olmuştur. Gotik'te çizgi, sadece doğal formlarını sınırlayan bir hat değildir; başlı başına bir amaçtır.⁸⁷ Gotik dönemde resim, ya elyazması

⁸⁵ Pevsner, a.g.y., s. 40.

⁸⁶ Worringer, a.g.y., s. 157.

⁸⁷ Aynı, s. 172.

kitapların süslenmesinde ya da vitraylarda mimarlığın bir parçası olarak kullanılmıştır. 12. ve 13. yüzyıllarda gerek resim, gerekse heykel, esas olarak ikonografik bir nitelikteydi, başlıca amaçları dinsel bir konuyu öykülemektir. Dolayısıyla figürler, esas olarak birer "sembol"dür, doğayı yansıtmayı amaçlamamıştır.

"13. yüzyıl ikonografisi duygulara değil aklımıza seslenmeyi amaçlamıştır. Doktriner ve teolojiktir, yani mantıksal ve akılcıdır; ama onda dokunaklı veya naif hiçbirşey yoktur. Büyük dinsel kompozisyonlar 'kalbe' değil akla konuşur."⁸⁸

Bu nedenle de portal düzenlemelerinde doğaya uygun ve duygusal bir anlatım yerine figürlerin dizilimindeki mantık ve **şematik anlatım** ön planda tutulmuştur. Sanatçının başarısının ölçütü de, onun doğayı **taklit** edebilmesi değil, dinsel bir öyküyü insanlara kolayca kavratabilecek bir simgesel anlatıma ulaşabilmesiydi.

Chartres katedralinin batı cephesinde yer alan 12. yüzyıl ortalanna ait heykel figürleri, bir sütun gibidirler; yüzlerinde **doğal**, canlı hiçbir ifade yoktur. Aynı cansız ve hiçbir duygusal yükü bulunmayan ifadeyi, Notre-Dame katedralinin Saint-Anne portali timpanumunda yer alan "Bakire ve Çocuk İsa" kabartmasında da görürüz. (Resim 22). Bu örneklerde sanatçının model olarak doğayı seçmediği, hiçbir duygusal mesaj iletmeyi amaçlamadığı kolayca anlaşılır. Meryem'le kucağındaki çocuk arasında hiçbir sevgi bağı görülmez. Çocuk, Meryem'in kucağına adeta "tutturulmuştur." Çünkü, "Ortaçağ kafası için her şey bir simgedir. İşe yarar anlam, dış görünüşün gerisinde yatan anlamdır."⁸⁹

⁸⁸ Mâle, a.g.y., s. 192.

⁸⁹ Pevsner, a.g.y., s. 51

Hem filozof ve bilim adamı, hem de sanatçı için ne doğa önemlidir ne de **özgün** olmak. Honnecourt'un ünlü defterinde yer alan çizimlerin bile birçoğu kopyadır. Aslında, **Villard Honnecourt'un**⁹⁰ defterinde yer alan bir aslan çizimi (Resim 23) çağın sanatının doğaya ve soyutlamaya karşı tutumunu çok iyi gösteren bir örnektir: Yazıldığına göre Honnecourt bu aslan figürünü **doğadan** bakarak çizmiştir. Ancak dikkatlice bakıldığında, bu çizimin temelini, aslında **soyut** bir **şema** olduğunu görebiliriz; Honnecourt, önce geometrik bir şemayı yerleştirmiştir kağıdına: Birisi aslanın başını, ötekisi ise gövdesini oluşturan iki **daire**dir bu şemanın temeli. Sonra bu şemayı, gerçekten de doğadan gördüğü ayrıntıları ekleyerek "etekemiğe" büründürmüştür. Kuşkusuz hem Villard Honnecourt, hem de dönemin diğer sanatçıları için **doğadan çalışmak**, bugün bizim anladığımızdan çok farklı bir anlam taşımaktaydı: Önceden hazır olan geometrik bir şemanın içinin doğadan gözlemlenen (ya da bilinen) detaylarla doldurmak anlamındaydı.⁹¹

Ortaçağ elyazmalarını süsleyen minyatürlerin hiçbirisi de gerçek bir **mekanda** geçmez. Bu resimlerde doğaya uygun hemen hemen hiçbir şey yoktur. Hacim etkisi olmayan figürler, bir zemin üzerine adeta "kağıttan kesilmiş" olup üst üste "yapıştınlmışlardır." Resimdeki arka plan da ne gökyüzüdür, ne de bir doğa parçası: Ya altın sarısı gibi tek bir renkle boyanmıştır (örneğin, Castile'li Blanche'ın Mezmurlar Kitabında yer alan minyatürler gibi), ya da "duvar kağıdı" etkisi veren, tekdüze geometrik motiflerin tekrarı ile doldurulmuştur

90 13. yüzyılda Kuzey Fransa'da yaşamış taş ustası ve mimar. Yaşadığı dönem içerisinde hemen hemen tüm önemli mimarlık yapılarını gezmiş, bunların çizimlerini yapmıştır. Hem mimarlıkla ilgili çizimlerini hem de doğadan yaptığı çizimlerin yer aldığı ünlü defterinin yaklaşık yarısı günümüze ulaşabilmiş ve 1859'da R. Willis tarafından İngilizce olarak yayımlanmıştır. (Bkz.; Holt, a.g.y.)

91 Janson, a.g.y., s. 266

(örneğin, Lisle Baronu Robert'in Mezmurlar kitabındaki minyatürler gibi) (Resim 24).

Hiç kuşku yok ki Ortaçağ ikonografisinin en büyük özelliği **simgeci** bir anlatım olmasıdır. Ortaçağ sanatçısı doğadaki varlıkları tek tek ele alıp bütünden, yani doğadan soyutlar, bu nesneleri doğal nesneler olarak değil belli düşüncelerin aktarılmasında kullanılacak "simgeler" olarak görür. Sonra da bu simgelerle "konuşur." Örneğin; içiçe daireler gökyüzünü, yatay ve dalgalı paraleller suyu, surlar bir kenti, bir meleğin beklediği surlar kutsal Kudüs'ü simgeler. Tann ile İsa hep çıplak ayaklı, Meryem ve havariler ayakkabılı betimlenmelidir... Sanatçı, tüm bu simgeleri bilmeli, onları kullanarak "yazmalıdır." Bu anlayış sanatçıyı doğadan iyice uzaklaştırmaktadır. Ortaçağ Hristiyan sanatının bir "doktrinin aracı olarak" didaktik niteliğinin önem taşıması, yani dinsel öğretiyi en alt tabakadaki halka anlatmayı başlıca işlev olarak benimsemiş olması, onun dinsel konuları betimlerken basit simgeler kullanmaya ve bu betimlemelerinde doğal ölçü ve oranların da öyküdeki spiritüel önemlerine göre düzenlemeye (hiyerarşi) yöneltmiştir. Ancak bu sanatın "genel karakteri"dir. Simgeci ekolün ilk savunucularından **Abbe Auber**'in 1847'de Tours'daki bir kongrede söylediği gibi sütun başlığında yer alan en küçük bir yaprak detayı bile bir semboldür, bir düşünceyi yansıtır" görüşünün de biraz abartılı olduğunu kabul etmek gerekir.⁹² Özellikle 13. yüzyılda katedrallerin içlerinde kullanılan yoğun bitki ve hayvan motiflerinin **herbir ayrıntısına** bir anlam yüklemeye çalışmak, belki de boşuna bir uğraş olacaktır. Bunların birçoğu da, yontu ve cam sanatçıları tarafın-

dan salt **dekoratif** amaçlarla ya da "Tanrı'nın evinde onun bütün yaratıkları bulunmalıdır" düşüncesiyle seçilip yerleştirilmiş motiflerdir.⁹³

13. yüzyıl heykelinin, 12. yüzyıl ile kıyaslandığında doğaya daha fazla yakınlaştığı söylenebilir. Bunu, Chartres katedralinin 12. yüzyılda yapılmış olan batı portalindeki heykelleri (Resim 13) aynı katedralin 13. yüzyılda yapılmış olan güney transepti portalindeki heykelleri ile ya da Reims katedralinin batı portalindeki heykellerle (Resim 25) kıyasladığımızda görebiliriz. Ancak, bu 13. yüzyıl figürlerinde de **doğüstü** halen doğal olana egemendir. Soyutluk ve sembolik anlatım, yine de doğanın betimlenmesine ağır basmaktadır. Ama artık bu, **Huysmans**'ın dediği gibi "hiyoroglif karakterli" bir sembolizm de değildir, bu semboller **canlı doğa**nın elbisesini giymişlerdir. Bu eğilimi "naturalizm" olarak, ya da "doğaya yöneliş" olarak adlandırmak için henüz çok erkendir.

1.3.2.7. Gotik Çözümlere Ulaşılmasında Skolastik Yöntem

"Gotik biçimin klasik aşamasına ulaşabilmesi için (Suger'nin St. Denis'sinden Pierre de Montereau'ya) yüz yıldan kısa bir süre yetmiştir. Biz, bu hızlı ve eşsiz bir biçimde yoğunlaşmış gelişim çizgisini, tutarlı ve dümdüz bir ilerleme olarak göreceğimizi umanz. Ancak bu gelişim, tutarlı olmasına karşın, dümdüz bir çizgi halinde değildi. Tersine, evrimi başlangıcından **son çözümlemelerine** kadar incelediğimizde, gelişimin hemen hemen bir 'sıçramalı yürüyüş' tarzında olduğu izlenimini ediniriz; iki adım ileri, bir adım geri.... Sanki mimar

lar bilinçli olarak kendi yollanna engeller koymuşlardır."⁹⁴

Panofsky'nin bu düşüncesine neden, Gotik mimarların da tıpkı Skolastik düşünürlerin birbirleriyle çelişen dinsel otoriteleri hiçbirini reddetmeden ama biraz da zorlama bir yöntemle birbirleriyle uzlaştırmalarına benzer bir tutumla, Gotik ideal ile otoritesi tartışmasız kabul edilen "geçmişin büyük anıtları"nı uzlaştırmaya çalışmış olmalıdır.

Bir Skolastik düşünür için Aristoteles ne ise, 12. ve 13. yüzyılların mimarları için de "geçmişin büyük yapılan" o idi. Bu yapılarda kullanılarak genel kabul görmüş mimarlık biçimleri ve motifler, Gotik ideal ile çelişse de, mimarlarca kolaylıkla reddedilememiş, bu iki farklı (hatta çelişen) biçim, Skolastik filozofların birbirleriyle çelişen dinsel otoriteleri uzlaştırmak için kullandıkları yöntemle (tez-antitez-sentez) çok benzer bir yöntemle "uzlaştırılmış"tır.

Bu yöntemle ulaşılan "nihai çözüm"ü, her şeyden önce Gotik katedralin planında görebiliriz: Erken Gotik mimarlığın en önemli yapılarından Paris'teki Notre-Dame katedrali (1163'te başlanmıştır) planı (Resim 26) neredeyse tamamen yok edilmiş transepti ile tam anlamıyla **uzunlamasına** bir plandır ve "mekan bütünlüğünü" amaçlayan Gotik ideal için oldukça uygundur. Bu, Gotikin ileri sürdüğü bir **tez**di. Ancak, mimarlar üzerinde büyük otoritesi olan "geçmişin büyük yapıları"ndan, örneğin **Durham** katedralinin planı, ya da Toulouse'daki **St. Sernin** katedralinin planı (Resim 27) neften, haç plan oluşturacak kadar fazla çıkıntı yapmış olan transept kolaları ile "başka bir şey" söylemekteydiler; bu bir **antitez**di.

Gotik mimar, tıpkı çağdaşı olan Skolastik filozoflar gibi, birbiriyle açıkça çelişen, ama hiçbirini diğeri için reddedeme-

yeceği iki ayrı "otorite" ile karşı karşıyadır ve çağdaşı düşünürün izlediğine benzer bir yolla bu sorunu çözmekte. "otoriteleri" uzlaştırmaktadır. Sonuç; yüksek Gotik katedrallerin ulaştığı "nihai" plan olan üç bölümlü bir nef, aynı biçimde üç bölümlü olan ama "belirgin" bir biçimde neften dışarı taşan kol-ları ile, beş bölümlü ön koroyeri ile de birleşen bir transept. 1220'de başlanan **Amiens** katedralinin planında (Resim 28) bu olgun Gotik **sentezi** görebiliriz.

Plan dışında, birçok mimari biçimin yüksek gotik çözümlere ulaşmasında bu zikzaklı gelişim çizgisini izleyebiliriz. Panofsky, **Gotik Mimarlık ve Skolastik Felsefe** adlı eserinde, üç tipik Gotik "problem"i ele alarak, böyle bir **tez-antitez-sentez** yöntemiyle son çözümlere ulaşıldığını göstermektedir. Bunların en ilginç, batı cephelerinde yer alan **gül pencere** sorunudur. Panofsky'e göre Suger, belki de Beauvais'daki St. Étienne'in kuzey transeptinde yer alan örnekten esinlenerek, **özünde** Gotik ideale oldukça aykırı olan koskocaman bir daireyi (gül) St. Denis katedralinde kullanmıştır. Bu, daha önce batı cephelerinde kullanılmakta olan normal pencerenin **üstüne** konulmuştur. Daha sonra bu motif büyütülerek Laon, Notre-Dame de Paris ve Amiens katedrallerinin batı cephele-rinde kullanılmıştır.

Kuşkusuz ki gül pencere Gotik katedrallerde bazı estetik ve teknik sorunlar doğurmaktaydı: Bir kere, daire şeklinde bir motif Gotik'in gökyüzüne doğru sivrilerek uzayan genel görüntüsüne aykırıydı. İçeriden bakıldığında da, tonoz örtüye oldukça yakın bir yerde bulunan koskocaman bir daire, sivri kemerli tonozla çelişiyordu. Boyutlan fazla büyütüldüğünde gül pencere bu gibi estetik sorunlar doğurmaktaydı. Çok küçük tutulduğunda ise üstünde, altında ve iki yanında Gotik anlayışa pek uygun olmayan duvar yüzeyleri kalmaktaydı.

Ancak, Gotik ideale daha uygun olan **sivri kemerli pen-cere** ile bu ideale ters düşen dairesel bir pencere çelişkisi,

Reims katedralinin 1211'de tasarlanan batı cephesinde, gerçekten de çok akıllıca bir yöntemle uzlaştırılmıştır: Gül pencere, sivri kemerli dev bir pencerenin **içine** yerleştirilmiştir. (Resim 29). Reims ekolünün zirvesi olan ancak bugün var olmayan **St. Nicaise** katedralinde mimar **Hugues Libergier**, bu "sentez" çözümü tam yetkinleştirmiştir. Böyle bir çözüm, özü gereği "Gotik olmayan" gül pencerenin kullanılmasından kaynaklanan sorunları da çözmüştü.

Gotik mimarlığın bu Hegelci evriminin Skolastik düşünürlerin aynı anlayıştaki tez-antitez-sentez şemasına ne denli borçlu olduğu konusu Panofsky'nin sözü geçen kitabında sergilediği her iki alanın (felsefe ve mimarlık) sorunlarını çözüm biçimleri ve evrimleri arasındaki benzerlik oldukça çarpıcıdır.

2. ORTAÇAĞ KÜLTÜRÜNÜN ÇÖZÜLÜŞÜ: ONDÖRDÜNCÜ YÜZYIL

2.1. ESKİNİN ÇÖZÜLÜŞÜ, YENİNİN DOĞUŞU

13. yüzyılın sonlarından itibaren Ortaçağ kültürünün ve bu kültürün parçaları olan Ortaçağ felsefesi ve Ortaçağ sanatının, hızla çözülmeye, "saf"lığını, klasikleşmiş olan özelliklerini yitirerek değişmeye başladığı görülür. 14. yüzyılda her iki kültürün öğelerini —Ortaçağ ve Rönesans— birarada bulmak mümkündür; ama yüzyılın başlarında ağır basan Ortaçağ kültürü, yerini giderek yeni bir kültüre bırakmaktadır.

14. yüzyıl, eski dünyayı temsil eden feodalite ile kentsoylu sınıfların yeni dünyası arasında tam bir **denge** dönemidir. Ama bu denge burjuvazinin dünyası lehinde hızla değişmektedir. Toplum artık bir orta sınıf toplumdur. Pazardaki para ekonomisi her alanda egemen olmaktadır. Artık "öbür dünya" değil, "bu dünya" önem kazanmaktadır. Yeni sınıflar, ekonomi alanında olduğu gibi, sanat ve düşünce alanında da feodal aristokrasiye kıyasla daha "dünyasal", daha "akılcı", değişimden yana ve yaratıcıdır; gerçekçidir ve kendisinin de gereksinim duyduğu özgürlüklerden yanadır. 14. yüzyılda, düşünce alanında Skolastik'in tekeli kırılır, 12.-13. yüzyıllar boyunca gelişme ve kendini anlatabilme olanağını bulamamış olan, "göklere" değil "bu dünyanın gerçeğine" yönelik düşünce akımları boy vermeye başlar. Bunların en önemlisi **nominalizm**dir. Sanatçılar da giderek serbest piyasa için üretmeye başlamakta ve katı kurallarıyla kendilerini sınırlayan lonca sisteminden kopmaktadırlar. Sanatın, konulan halen ağırlıklı ola-

rak dinsel olsa da, biçim olarak ayaklarını yavaş yavaş "yere" basmakta olduğunu görmekteyiz.

Kuşkusuz bu büyük toplumsal dönüşüm bir-iki yüzyılla sınırlanmaz. Bu değişimin tohumları 14. yüzyıldan önce, 12. yüzyılın içinde kentleşme ile atılmıştı, ürünleri ise 14. yüzyıldan çok sonra, 16.-17. yüzyıllarda "tam anlamıyla" toplanabilmişti. 14. yüzyılı bu büyük toplumsal dönüşüm sürecinin "denge noktası" olarak düşünebiliriz: Başlarında eski kültürün egemen olduğu, sonra giderek yeni kültürün ağır bastığı ve yüzyılın sonlarına damgasını vurduğu, ama her iki kültürün de beraber ve içiçe bulunduğu bir yüzyıl!

Bu büyük toplumsal ve kültürel dönüşüme bağlı olarak, 14. yüzyılda felsefe ve sanat alanlarında da önemli değişimler olmuş, 13. yüzyılda her ikisi de "klasik" evrelerini yaşayan Skolastik felsefe ve Gotik sanat, geç evrelerine girmiş, her ikisi de "klasikleşmiş" niteliklerini kaybederek değişmeye başlamıştır.

14. yüzyıl Avrupa kültür dünyasındaki bir diğer önemli gelişme ise, yüzyılın ortalarından itibaren **kültürel öncülüğün** yavaş yavaş **Fransa'dan İtalya'ya** geçmekte olmasıdır. Bu gelişmede başlıca rolü, 1337 yılında İngiltere ile Fransa arasında başlayan **Yüz Yıl Savaşları** oynamıştır. Bu savaş, Fransa'daki gelişime her alanda büyük darbe indirmiştir: Fransızlar Avrupa ticaretindeki etkinliklerini kaybettiler, tarımsal üretimleri büyük zarar gördü, kentleri yanıp yıkıldı, tüm kaynakları savaş için seferber edildi... Bunun dışında, 1348'deki büyük veba salgını da çok fazla insan kaybına, dolayısıyla da tarımsal üretimde düşüşe neden oldu. 13. yüzyılın zengin Fransası, 14. yüzyılın ortalarından itibaren hızla yoksullaştı. 14. yüzyılın ikinci yansı sürekli ayaklanmalar ve iç karışıklıklarla geçti. Savaş ve kargaşa, ülkenin entelektüel yaşamını da olumsuz etkiledi kuşkusuz; öğrenciler üniversitelere devam edemez oldular.⁹⁵

Bu savaşın yıkımından kendisini kurtaran İtalya, İngiltere ve Fransa'da doğan ticaret boşluğunu doldurdu, Avrupa'ya yönelik Doğu ticaretini ele geçirdi. Akdeniz'deki konumu da son derece elverişliydi. Özellikle Kuzey İtalya'nın şehir devletleri (Milano, Floransa, Venedik gibi) büyük bir hızla zenginleştiler. 14. yüzyılda İtalyan kentlerindeki bu servet birikimi, 15. yüzyılın büyük kültürel gelişimi için uygun altyapıyı hazırladı, sanatta ve felsefede öncü rolün İtalya'ya geçmesine yol açtı.

95 Bu yüzyıldaki Fransa'nın koşulları ve kültürel öncülüğünü giderek yitimesi konusunda bkz.; Joan Evans, **Life in Medieval France**, London: 1969, Phaidon Press.

2.2. ONDÖRDÜNCÜ YÜZYILDA FELSEFE

2.2.1. Skolastik Egemenliğin Sarsılması:

14. yüzyıl skolastiği, Ortaçağ Skolastik Felsefesinin son evresi ya da Geç Skolastik dönem olarak anılır. Bu yüzyıl, Skolastik felsefenin giderek **çözüldüğü**, ayrıştığı bir yüzyıldır. Skolastik'in önceki bölümlerde belirtilen "klasik" özellikleri, giderek —deyim yerindeyse— **sulandırılmış**, saflığını yitirmiş ve artık "başka birşey" olmaya yönelmiştir. Buna paralel olarak da Skolastik'in 12. ve 13. yüzyıllarda görülen düşünsel ve kültürel **egemenliği** ve eğitim üzerindeki tekeli de giderek kırılmıştır. Skolastik öncesi felsefi eğilimler dirilmiş, 12. ve 13. yüzyıllar boyunca gelişemeyen, ama Ortaçağ boyunca da varlıklarını hep sürdürebilmiş olan **nominalizm** ve **misticizm** güçlenmiş, sonuçta felsefe, Rönesans'ın zengin düşünsel çığırlarını yaratacak olan bir çeşitliliğe doğru gitmiştir. Aslında bu dönem, Rönesans'ın **felsefi çığırlarının** yeşerdiği bir dönemdir.

14. yüzyıl felsefesini etkileyen en önemli gelişmelerden biri, Dominiken ve Fransiskan tarikatları arasında süregelen mücadelede, Fransiskanların giderek ağır basmasıdır. Katı Skolastik'in ve **resmi görüşün** temsilcisi olarak 12. ve 13. yüzyıllarda siyasal ve kültürel egemenliğini sürdüren Dominiken tarikatı, 14. yüzyılda gerilemiştir. Yüzyılın en önemli filozofları olan **Roger Bacon** (öl. 1294), **Duns Scotus** (öl. 1308),

Ockham'lı William (öl. 1349) Fransisken tarikatına bağlıdır. Bu tarikat, Skolastik karşıtı olan nominalist ve mistik düşüncelerin başlıca savunucusu olarak, baştan beri teoloji ile felsefe ve doğa bilimlerinin birbirinden ayrılmasını, inanç dünyasının gerçek dünyadan ayrılmasını istiyordu. Bu iki düşünce akımının vardıkları sonuç buydu.

14. yüzyıl felsefesindeki bu "mütevazi" değişim, gerçekten Yeniçağ'ın başlarının iki büyük kültür olayının öncüsüdür: Hristiyan dininde **Reform hareketi** ve doğa bilimlerinin teolojiden ayrılarak kendi bağımsız yollarını bulmaları.

2.2.2. Ondördüncü Yüzyıl Felsefesinde Nominalizm ve Mistisizm:

2.2.2.1. Nominalizm (Adcılık)

Bir düşünsel çığır olarak Nominalizm adına ilk kez 11. yüzyılda rastlıyoruz. Ortaçağ boyunca Skolastik felsefe tarafından hep bastırılmış olan nominalizm, 13. yüzyılın sonlarından itibaren parlamaya başlamıştır.

Ortaçağ boyunca Skolastikçiler ile nominalistler arasında süren tartışma, tümel kavramlar ile bunların tek tek nesnelerle ilişkileri üzerineydi. Skolastikçiler, akıl ya da açıklama yoluyla zihnimizde oluşan **tümel kavramlara** öncelik verirler ve bunları "tek gerçek" olarak görürlerken, nominalistler, tümel kavramların "objektif gerçeklikleri" olmadığını, gerçek olanın sadece **nesneler dünyası** olduğunu, tümel kavramların ise bu **nesnelere** bizlerin vermiş olduğu **adlardan** ibaret olduğunu öne sürmekteydiler. Nominalistlere göre **gerçek**, zihnimizde oluşturduğumuz Tanrı, kuş, taş gibi tümel kavramlar değil, **tek tek** her bir kedi, kuş, taş, ağaç, ev ve benzeri gibi **nesneler** ve bu nesnelerin dünyasıdır ancak.

Tümel kavramların mı (üniversales) yoksa tek tek nesnelerin mi (particulares) önce geldiği, hangisinin diğerinden

türemiş olduğu, dolayısıyla hangisinin gerçek olduğu sorusuna verilen yanıt, Ortaçağ boyunca felsefe tarihini belirledi, felsefede Rönesans'a doğru değişimin bir göstergesi oldu.

Erken Skolastik'te bu soruya verilen yanıt, tümel kavramların nesnelerden **önce** başlı başına var oldukları ve objektif (duyular üstü) bir realiteleri olduğuydu. Yani tek tek nesneler bu tümel kavramlardan türemiştiler. Bu düşüncenin öncüsü **Anselmus**'tu.

Yüksek Skolastik'te, tümel kavramların nesnelerin **içinde**, onların özleriyle ilgili formlar oldukları düşünülmüştü. Tümel kavramlar yine gerçektir, ama varlıkları tek tek nesnelerle birlikteydi, nesneyi aşkın değildi. Bu düşünceyi de **Abe-lard**, **Aquinas** ve **Albertus Magnus** savunmuşlardı.

14. yüzyılda ise tümel kavramların tekillerden, yani tek tek nesnelerden **sonra** oldukları, sadece nesnelerin **gerçek** oldukları, tümel kavramların ise bizim sonradan bu tek tek nesnelere verdiğimiz yapay **adlardan** başka bir şey olmadığı düşüncesi, yani Nominalizm (Adcılık) önem kazandı. Bu düşüncenin en önemli savunucusu ise **Ockham'lı William**'di.

Nominalizmin çok büyük etkileri olmuştur: "Tümeller gerçek sayılmayınca, tümellere dayanan Hristiyanlık da temelinden sarsılmış oluyordu."⁹⁶ Ayrıca tek tek nesneler **esas** alınınca, sonsuz sayıda nesnelerin (individuals) oluşturduğu **fiziksel evren** ve tek tek **bireyler** önem kazanmış, Ortaçağ'ın doğayı ve tek tek nesneleri ikinci plana atan düşüncesi sarsılmıştır. Bu da beraberinde Ortaçağ boyunca "en aşağıda" sayılan nesneler dünyasına ve doğaya karşı bir **ilgi** uyanmasına, buna bağlı olarak da deney ve gözlemin giderek önem kazanmasına neden olmuştur.

2.2.2.2. Mistisizm (Gizemcilik)

Mistisizm de, nominalizm gibi Ortaçağ boyunca Skolastik'in baskısı altında gelişemeyen, ama 14. yüzyılda hızla gelişebilme olanağını bulmuş olan bir düşünce akımıdır. Mistisizm, Tanrı'nın ne akıl ile, ne de duyularımızla kavranamayacağını, ona ancak sezgiyle ve onu severek ulaşılabileceğini öne sürer. Bu açıdan mistisizm, nominalizmle taban tabana zıt görünmektedir. Ancak bu iki düşünce akımı, Skolastik karşıtı bir noktada biraraya gelmektedirler.

Mistisizm Skolastik karşıtı bir düşüncedir, çünkü Skolastik'in tersine Tanrı'nın akıl ile kavranamayacağını, ancak insanın **kendi** sezgileri ile biliniyor sevebileceğini söyler. Böyle diyerek de **inancı** sadece Tanrı ile kul arasında bir olgu haline getirir. Madem ki Tanrı'ya ancak **kişinin** sezgisi ile ulaşılabilir, o halde ne Kilise gibi bir kuruma, ne de ruhban sınıfına gerek vardır. Kuşku yok ki bu düşüncenin güçlenmesi, daha sonraki dinsel reformların yolunu açan önemli etkenlerden biri olmuştur. Bunun dışında mistisizm, Tanrı'yı **kendi içinde** bulabilen **bireyin** de önem kazanması sonucunu doğurmuştur. Birey, en son amacı yine Tanrı ile birleşmek, onun içinde erimek olan bir **parçasıdır** Tanrı'nın.

İnsana böylesi bir yeni bakış, Ortaçağ'a kıyasla bireyin önemini, onun **iç dünyasına** duyulan ilgiyi arttırmıştır. **Bireye** önem verilmesi açısından da hem nominalizm, hem de mistisizmin birleştikleri görülmektedir.

2.2.3. Ondördüncü Yüzyıl Felsefesinin Bazı Sonuçları:

2.2.3.1. Skolastik'in Gücünü Yitirmesi

14. yüzyılda da varlığını sürdürmesine karşın Skolastik, 12. ve 13. yüzyıllarda "klasikleşen" niteliklerini yitirmiş, gevşemiş ve "saflığı" bozulmuştur. Öyle ki, klasik Skolastik'in Summa'la-

nı bile, Panofsky'nin deyişiyle " tekrar daha az sistematik ve daha iddiasız sunuş biçimiyle değiştirilmiştir."⁹⁷

Nominalist ve mistik görüşleri içinde barındıran Fransisken tarikatının toplumsal yaşamın her alanında, Skolastikçi Dominiken tarikatına üstünlük sağlamaya başlaması ve diğer düşünsel akımların gelişme ortamı bulabilmesi, Skolastik'in düşünce ve bütünüyle kültür üzerindeki iki yüzyıllık tekelinin de son bulmasına yol açtı.

2.2.3.2. Akıl ile İnancın Yollarının Ayrılması

Skolastik, akıl ile inancı uzlaştırmak, aralarında kalıcı bir bağ sağlamaya amacıyla işe başlamıştı. Ama bunu hiçbir zaman tam anlamıyla başaramadı, zaten bunun pek olanağı da yoktu. Yüzyıllar süren uğraşılannın sonunda, 14. yüzyılda bu iki alanın —akıl ve inancın— yolları bir daha birleşmemek üzere birbirinden ayrılmaya başladı. Bu gelişme, Ortaçağ'dan Yeniçağ'a geçişin de en önemli olgularından birisidir.

Bu yol ayrımında kuşkusuz en önemli rolü Nominalist felsefe oynamıştır. Toplumda giderek yaygınlık kazanan ve çağın en saygın filozoflarını yetiştiren bu düşüncenin öne sürdüğü gibi, **gerçek** olan ancak ve ancak nesneler dünyası ise, her tür **gerçek bilginin** kaynağı da gözlem ve deney olacaktır. Gözlem ve deneye dayanmayan önermeler ise, ancak **inanç önermeleri** olarak bir değer taşırlar ve hiçbir biçimde ne **gerçek** olabilirler, ne **akılcı** olabilirler ne de deney ya da pratik yoluyla **sınanabilirler**. Bu inanç önermelerinin doğruluğu ya da yanlışlığı ileri sürülemez, bunlara yalnızca **inani-
lır**. Bu yaklaşım bir tarafa akıl ile kavranabilen, doğadan edinilen, doğruluğu ya da yanlışlığı sınanabilen bilgiyi; öbür tarafa ise kaynağı doğa olmayan, akıl ile kavranılması olası olmayan, doğruluğu ya da yanlışlığı sınanamayan inancı koyar ve

böylece bu iki zıt alanı (bilim ve inanç) birbirinden ayırır. Artık bilim ve felsefe teknolojinin hizmetinde değildirler, kendi bağımsız yollarını bulmaya çalışmaktadırlar. İşte bu ayrılmadır ki, Yeniçağ'ın modern doğa bilimlerinin yolunu açmıştır.

13. yüzyıl sonlarında yaşamış olmasına karşın **Roger Bacon** (ölümü 1294) çağının oldukça ilersinde bir düşünür olarak, doğa ve bilim konusuna yaklaşımı ile tipik bir 14. yüzyıl, hatta Rönesans filozofu sayılabilir. Bacon'a göre doğa bilgisinin amaç ve anlamı "... doğa üzerinde insanın egemenlik kurmasıdır."⁹⁸ Rönesans'ın özgün ve en büyük yaratılarından biri olan modern doğa bilimleri bu anlayıştan çıkmıştır.

2.2.3.3. Skolastik "Mutlak Doğru" Düşüncesinin Son Bulması

Skolastik düşünce, objektif (herkes için geçerli olması anlamında) bir **mutlak doğru** olduğuna ve bu tek doğruya da ancak akıl ile ulaşılabileceğine inanmaktaydı. Ancak 14. yüzyıl felsefeleri, özellikle de Nominalizm bu "tek ve genel geçer doğru" düşüncesini yıktı.

Nominalistlere göre her tür bilginin kaynağı bireyin iç ve dış deneyimleridir. Deneyimlerimizin dışında bir "mutlak doğru" yoktur. Bu da doğal olarak doğrunun **göreceli** olması sonucuna ulaşır. **Panofsky**'ye göre "Bu yeni akımların (yani nominalizm ve mistisizmin) ortak paydası subjektivizmdir."⁹⁹

Subjektivizm, Ortaçağ insanına, Ortaçağ ruhuna tamamen yabancı bir kavramdır. Çünkü Skolastik, insan aklına tam bir güven duyar ve onun bütün gerçeği olduğu gibi kavrayabilme yetisine inanırdı. Kuşkusuz, aklın tanrısal açınlama ya da

⁹⁸ Gökberk, a.g.y., s. 184.

⁹⁹ Panofsky, a.g.y., s. 20.

mantıksal çıkarsama yoluyla edindiği bilgiler mutlak doğruydü: çünkü ne Tanrı kelamı tartışma götürür, ne de mantık (Aristoteles'in mantığı) ile çıkarsanan bilgiler (ya da sonuçlar) birbirinden farklı ve subjektif olabilirdi. Ancak bilgi kaynağının başlı başına **akıl** olmaktan çıkıp, bunun doğa ve doğadan yapılan gözlem ve deney olduğu savı önem kazanınca, duyular ve insan öznelliği de bilgi edinme sürecine girmiş oldu. Bu da "yanılma", "farklı görüş açıları" ve "birden fazla doğru" ya da "kişiye göre doğru" düşüncelerini ortaya çıkardı. Nesnelerin de artık "nasıl olması gerektiği" ya da "nasıl olduğunu bildiğimiz biçimleri" yerine belirli bir konuma göre **nasıl göründükleri** önem kazandı.

2.2.3.4. Bireyin Önem Kazanması

Hem Nominalistler, hem de mistikler, aynı noktalandan hareketle **bireye** ulaşmışlardır. Nominalist düşüncenin gerçek kurucusu sayabileceğimiz (çünkü Roscelinus 11. yüzyılda sadece Nominalist adını kullanmış, ama felsefesini temellendirmemişti) **Ockham'lı William'a** göre tüm gerçek "indivüel" olan tek tek nesnelerden, bireylerden oluşmuştur ve ancak bireyin gerçekliği vardır. **Duns Scotus'ta** da insan istenci önemli bir yer tutmaktadır. İnsan özgürdür ve Tanrı'nın inayeti dahil, her şeyi kendi çabasıyla, istenciyle elde eder. Ortaçağ'ın edilgen ve kaderine boyun eğmiş insanı için oldukça yeni düşüncelerdi bunlar.

Tanrı'yı kendi içlerinde arayan mistiklere göre de insan **bu** çabasında tekbaşınadır. İnanç, tamamen kişinin bir sorunudur; Tanrı'yı bulmak için Kilise ya da tarikat gibi örgütlenmeler anlamlı değildir mistik için. Tanrı karşısında tek tek bireyler vardır ve herbiri **kendi içinde** Tanrı'yı arayacaklardır. Bu, çok kişisel bir uğraştır. Kendi içinde doğruları arayan insan sonunda Tanrı'ya ulaşır ve onunla **bütünleşir**. Demek ki insan, özünde Tanrı'nın bir parçasıdır (ki tekrar

ona dönecektir) bu nedenle de **herbir** insan değerlidir, önemlidir.

"Artık insanın yeri ve konumu, Tann'ya göre değil, kendisine göre saptanabilirdi."¹⁰⁰

100 B. Çoruksöken, (Dipnot 9 gibi)

2.3. GEÇ GOTİK SANATI

2.3.1. Sanatta Önemli Değişimler:

14. yüzyıl, felsefede olduğu gibi, sanatta da oldukça önemli değişimlerin olduğu, Rönesans'ın hazırlandığı bir yüzyıl olmuştur. Ortaçağ sanatı içinde, modern sanatın ilk nüveleri görülmeye başlamıştır.

Etkilerini 15. yüzyılın sonlarına değin az da olsa sürdürebilmiş olan **geç Gotik mimarlık**, 14. yüzyıl başlarında, klasik Gotik ilkelerin "saflığını" yitirmesi, deyim yerindeyse "sulandırılması" ile ortaya çıkmaktadır. Bu, hem Gotik mimarlığın 13. yüzyıldan itibaren yayıldığı geniş coğrafyada yerel özelliklerle birleşmesi, hem de klasikleşmiş ilkelerin dışında yeni anlatım arayışlarının sonucu olarak başlamıştır.

Resim ve **heykelde** ise modern sanatın kapılarını aralayan gelişmelere tanık olunur: 14. yüzyıl sanatçısı artık **nesneler dünyası** ile ilgilenmeye başlamıştır. Resim, ayaklarını yere basmaktadır. Yavaş yavaş "doğanın sayılamayacak kadar çok zenginliği ve çeşitliliği" keşfedilmektedir. Skolastik'in **tek bir mutlak doğru** ve nesnel gerçeklik koşullanmasından kendini kurtaran sanatçı, kendi **öznelliğinin** tadını çıkartmakta, yine dinsel konuları tanımlamakta olduğu resimlerine "kendi seçtiği" göz düzeyinden ve kendi bulunduğu noktadan bakmakta, perspektifin ilk denemelerini yapmaktadır. Giderek özgürleşen sanatçı, kendi kişiliğinin farkına varmakta, gelekselleşerek kemikleşmiş olan **biçem kalıplarından** ken-

dini kurtarmakta, sanatına **kendi** damgasını vurmaya başlamaktadır. Sanatçı, insanın iç dünyasına girme ve bunu sanatında yansıtma çabalarına da bu yüzyılda girmeye başlamıştır.

Tüm bu değişimler Rönesans'ın ayak sesleridir.

2.3.2. Mimarlıkta Klasikleşmiş Gotik Niteliklerin Çözülmesi:

Yüksek Skolastik felsefenin 14. yüzyıl başlarından itibaren giderek çözülmesine ve temel niteliklerini yitirmesine benzer bir gelişmeyi, geç Gotik mimarlıkta da görebiliriz: Yüksek Gotik mimarlığının mantıklılık, işlevin biçim ile açıklanması, açık-seçik anlatım vb. ilkeleri değiştirilmiş, "sulandırılmış"tır. Klasik Gotik, yayıldığı coğrafi alanın genişlemesi ile yerel özellikleri özümsemiş; anayurdu olan Fransa'da da yeni arayışlara girmiş, çok zengin bir biçim çeşitliliğine ulaşmıştır. 14. yüzyılın geç Gotik mimarlığı, tıpkı 14. yüzyıl felsefesinin Skolastik'in kalıplarını kırması gibi, yüksek Gotik mimarlığın klasikleşmiş ilkelerini değiştirmiştir. Bu bize, 13. yüzyılın çok sistemli bir biçimde örgütlenmiş olan **Summalara**nın, 14. yüzyılda daha "gevşek", daha az sistematik yazın biçimleriyle değiştirilmesini anımsatmaktadır (bkz. 2.2.3.1.)

14. yüzyıl mimarlığı, anıtsal bir anlatımdan çok, ayrıntılarda **incelmişliğe** önem vermiştir. Mimarlar, eski katedrallerin açık-seçik ve görkemli çizgileriyle yetinmemiş, becerilerini daha çok süslemede ve süslemenin karmaşıklığında göstermek yoluna gitmişlerdir.¹⁰¹ 13. yüzyıl mimarlığı mantıklı bir sistemdi: her elemanın işlevi belliydi ve bunlar birbirinden açık bir biçimde ayrılmışlardı. Geç Gotik mimarlık bu ilkeyi değiştirmiştir. Örneğin, bir geç Gotik tonozu bakacak olursak, tonoz-

101 Gombrich, a.g.y., s. 156.

zun kaburgalarının yardımcı öğeler ve fazladan eklenen diagonal kaburgalarla, hiçbir mantıksal bağlantı ya da bir işlevin anlatılmasına yönelik herhangi bir çaba görülmemektedir. tonozun bir ağ gibi anlatılmasına yönelik herhangi bir çaba görülmemektedir, tonozun bir ağ gibi sarıldığını görürüz. Yüksek Gotik'in "işlevin biçim ile görselleştirilmesi" ve "akıl kavrayabilmesine yönelik olan bir mantıklılık" ilkelerini açıkça değiştiren bu **kaburga ağı**, mekan birimleri arasındaki **sınırları**da örtecek kadar sık bir süsleme şebekesi oluşturmuştur ve tüm tonoz **tek parça** olarak görülmektedir. 14. yüzyılın ilk yarısında **Ely** Katedrali Lady Şapelinde (Resim 30) ve **Gloucester**'in tonozunda gördüğümüz bu gelişme, daha sonra 15. yüzyılda **Seville** katedralinde (Resim 31), 16. yüzyılın ilk yarısında da **Cambridge**'te King's College, ya da **Westminster**'de Henry VII şapellerinde görülen ilginç örneklerdeki gibi **uç** noktalara vardırılmıştır.

Yine 13. yüzyıl katedrallerinde örnekleri görülen, payelerin biçimi ile örtü sistemi arasındaki mantıksal ilişki de kalmamış, ya da önemli görülmemiştir 14. yüzyılda. Paye kesitleri, tonozu taşıyan —genellikle— yelpaze ve palmye biçimindeki kaburga açılımlarına ilişkin hiçbir ipucu vermez bize. Örneğin, 14. yüzyılın sonlarına doğru Toulouse'da yapılan Eglise des Jacobins'in apsid tonozu kaburgaları ile bu tonozu taşıyan ayağın kesiti arasında hiçbir mantıksal bağlantı yoktur (Resim 32). Bu payeyi, St. Denis'nin nef payelerinin, tüm üstyapıyı kavrayabilmemize olanak sağlayan kesiti ile (bkz.; Resim 19) ya da Amiens katedralinin tonoz kaburgası taşıyıcı ayak pilasterleri ilişkisi ile (bkz.; Resim 18) kıyaslırsak aradaki farklılık açıkça görülebilir. Eglise des Jacobins'in payeleri ve buradaki paye-kaburga açılımı ilişkisi kuşku yok ki klasik Gotik'in ustaları Libergier ya da Pierre de Montereau tarafından oldukça yadırganırdı.

Dış cephede de esas olan **pitoresk** bir etki yaratmaktı. Bu nedenle, öncelikle pencere şebekeleri ve çok ince taş işçiliği vurgulanmış, önem kazanmıştır. Belirli hiçbir işlevi olmayan, strüktürle ilgili olmayan taş süsleme ile yapı, adeta boğulmuştur. Artık Chartres ve Amiens katedrallerinin klasikleşmiş biçim sadeliğini ve 13. yüzyıl katedrallerinin **biçem birliğini**, ne **Rouen** katedralinin 1310'da tamamlanmış olan kuzey portalinde (Portail de Librairies) (Resim 33), ne 15. yüzyılın ilk yarısında yapılan **Seville** katedralinin girişindeki oya gibi ince taş süslemelerinde, ne 14. yüzyılın başlarında yapılan ve yerel özelliklerden etkilendiği açıkça görülebilen **Orvieto** (Resim 34) veya **Sienna** katedrallerinin cephelerinde, ne de 1357'de tamamlanan **Gloucester** gibi İngiliz **düşey** stilinde veya **Milan** katedralinde görebiliriz. Geç Gotik mimarlıkta gördüğümüz, derli toplu bir biçim oluşturmamaya kadar farklı ve zengin bir biçim çeşitliliği, pitoresk bir etki ve ayrıntıların rafine edilmesine verilen önemdir.

Dış mekanda gözetilen pitoresk etki, geç Gotik mimarlığında iç mekanda da gözetilmiş, fantastik tonoz dekorasyonlarının yanı sıra, bitkisel bezeme de ağırlık kazanmıştır. Özellikle Oxfordshire'da Dorchester gibi örneklerde, N. Pevsner'in deyişiyle "...bitkisel süslemedeki aşırılık ve strüktürün bu botanik sahteliğin gerisine gizlenmesi, son kertesine kadar abartılmıştır."¹⁰² Bu tutum, 13. yüzyıl Gotik'inin tersine, bütün mimari elemanların ve mekanların içiçe geçmesine, birbirinden ayırdedilmemesine yol açmıştır. Artık mimarlık kendisini "açık-seçik bir biçimde" ifade etmemektedir.

Almanya'da ise, 13. yüzyıl sonları ve özellikle de 14. yüzyılda çok yaygınlaşan **Hallenkirche**'lerin iç mekanları, çok sade olan dışlarının tersine, aşırı bir bitkisel süsleme ile bir ormanı andırmakta, ve bu nedenle de Almancada "waldweben", yani "ormansı" olarak adlandırılmaktadırlar.

2.3.3. Resimde Öznellik; Uzayın Perspektif Yorumu:

14. yüzyılın başlarından itibaren hızla gelişerek Skolastik'in düşünsel alandaki tekeli kırarak nominalizm ve mistisizm akımlarının ortak paydası **öznellik**ti. Her iki düşünce akımı da Skolastik'in nesnel, bireylerden bağımsız olarak var olan ve değiştirilmesi olası olmayan **mutlak doğru** kavramını dışlamış, özneye (subje) bağlı bir doğru oluşturmuştur.

Dönemin sanatında bu **öznellik**in en tipik ifadesi, **Duccio** ve **Giotto** ile beliren ve 14. yüzyılın ortalarından itibaren hızla kabul görerek yaygınlaşan uzayın perspektif yorumlanmasında ortaya çıkıyor. Resimsel mekanın derinlik kazandırılarak gerçek bir mekan yarılması yaratacak biçimde betimlenmesi anlamına gelen **perspektif**, hem sanatçının doğayı olduğu gibi yansıtırma çabasının, hem de kendinin ve izleyicinin bakış açısını verme kaygısının bir sonucudur. Perspektif bize yalnızca **ne görüldüğünü** değil, ama aynı zamanda **öznenin konumuna göre nasıl gördüğünü** de verir. **Ockham**'ın deyişiyle perspektif, subjenin (özne) objeyi (nesne) dolaysız sezişinin kaydedilmesidir.¹⁰³ Bu da demektir ki perspektif esas olarak **özne** ile ilgilidir, öznenin sezgisi, konumu, bakışı ile ilgilidir; yani "öznellik"tir perspektif.

Duccio'nun 1308-1311 tarihleri arasında yaptığı **Maesta** sunağı resimlerinde, bu yeni resimsel mekan anlayışını görürüz. Özellikle de "Meryem'e Ölümünün Haber Verilmesi" sahnesinde (Resim 35) daha önce resim tarihinde olmayan bir şeyle karşılaşırız: iki figür mimari bir mekan tarafından çevrelenmişler, "gerçek bir hacim" içinde yer alırlar. Oysa Ortaçağ resminde, mimari mekan hep figürlerin arkasında bir "sahne dekoru" gibi durmaktadır. (Karşılaştır: Resim 7 ve Resim 35). Bu bir ölçüde doğal karşılanmalıdır, çünkü Ortaçağ ressamı için önemli olan sembolik anlatımdı; figürler ve nesneler **gerçek** nesneler değil, belli anlamlarla yüklü sembollerdi yalnızca.

Dolayısıyla bunların gerçek bir mekanda yer almaları da pek gerekmiyordu. Bu nesnelerin kendileri (maddeleri) değil, yüklendikleri anlam önemliydi ve maddesi önem taşımayan figürlerin gerçek ve maddi bir mekanda bulunması da önem taşımazdı doğal olarak. 14. yüzyılda **nominalizmin** nesneler dünyasına (maddi dünya) karşı uyandırdığı ilgi ile paralel olarak, resimde nesnelerin içinde yer aldıkları **doğa parçası** da dikkate alınmaya başlandı. Bu yüzyılın resminde nesneler büyük ölçüde yine sembolik anlam yüklü olarak ve Ortaçağ'ın **öyküleyici** anlayışına uygun olarak ele alınıp kompoze ediliyorsa da, nesneler artık **gerçek** nesnelerdir ve üç boyutlu **gerçek bir mekanda** yer almaktadırlar. Örneğin, **Simone Martini**'nin 1333'te yaptığı "Meryem'e Müjde" resminde vazo içinde zambak, güvercinler, melek v.b. gibi sembolik rol üstlenmiş nesneler kullanılmıştır; ama Ortaçağ anlayışından farklı olarak, zambak vazosu sadece bir sembol değil, gerçek bir vazodur ve boşlukta değil gerçek bir odanın içinde yere oturulmuştur. Burada öndeki ve arkadaki figürler arasında hava boşluğu vardır.

Kuşkusuz ki 14. yüzyıl resminin en önemli sanatçısı **Giotto**'dur (1267-1337). Duccio'da resimsel mekan ve derinlik yanılsamasını yaratan esas olarak mimari çevre iken, Giotto'da bu etkiyi yaratan mimari çevre ile birlikte figürler ve onların dizilimidir. Giotto'nun "Ölü İsa'ya Ağıt" freskosunu (Resim 36), aynı konuyu işleyen bir 13. yüzyıl resmi ile (Resim 37) kıyasladığımızda, Giotto'nun devriminin büyüklüğünü kolayca görebiliriz. 13. yüzyıl resminde bütün figürlerin bir düzlemde dizilmesine karşın, Giotto'da figürler gerçek bir mekanda yer alır. Ön plandaki figürlerle arka plandakiler arasında bir boşluk, bir mekan vardır. Diyagonal duvar, arka planda uçan meleklerin daha küçük çizilmesi, figürlerde kısaltım tekniğinin kullanılması, nesnelerin ve figürlerin üç boyutluluk izlenimi verecek biçimde oylumlanması (bunu en açık bir biçimde

Padua'daki Arena şapelinde bulunan **Fides** freskosunda görebiliriz) ve nihayet figürlerin hareket halinde ve çevreleriyle bağıntılı olarak betimlenmesi bu **gerçek mekan** etkisini ve derinlik yanulsamasını bize duyumsatır.¹⁰⁴

Giotto'nun resminde, izleyicinin bakış açısı da önemlidir. Anlatılan olay, sahnenin ön planında yer alır ve çoğunlukla bizim (izleyenin) göz hizamızdadır, ya da bizim göz hizamız referans noktası alınarak çizilmiştir. İzleyici, tüm öznelliği ile olayın içinden biri gibi izler olayı.

Öncülüğünü İtalyan sanatçıların yaptığı bu yeni resimsel mekan anlayışı, yine aynı yüzyılda kuzeyde de etkisini gösterdi. Bu yüzyılda, özellikle Fransa'nın İtalya ile çok yakın sanatsal ilişkileri var. Örneğin, daha 1298'de Fransız ressam Auxerre'li Étienne, Philip le Bel tarafından Roma'ya gönderilmiştir.¹⁰⁵ Ya da Simone Martini gibi İtalyan sanatçıları, çalışmak üzere kuzeye gitmekteydiler.¹⁰⁶ Fransa'da da Ortaçağ resminin 14. yüzyılda aşıldığını görebiliriz. Örneğin Jean Bruges, Pol de Limbourg gibi sanatçılar, resimlerinde üç boyutlu gerçek bir mekan oluşturmuşlardır. **Pol de Limbourg**'un 14. yüzyıl sonlarında yaptığı bir minyatürde, Ortaçağ geleneğine uygun öyküleyici ve sembolik bir anlatımı (aynı mekan içerisinde dört ayrı sahne, öykü sıralarına göre yanyana dizilmişlerdir) gerçek bir mekan içine yerleştirmiştir. Aynı biçimde **Jean Pucelle**'in 1325-1328 tarihleri arasında resimlediği bir kiptaki "Müjde" sahnesi de, neredeyse Duccio'nun yaptığı **Maesta** sunağındaki "Meryem'e Ölümünün Haber Verilmesi" (Resim 35) sahnesinin aynısıdır.

104 Figürlerin hareketi ve dinamizmi, hacim açısından önemli sonuçlar doğurur. Örneğin, Lazarus'un Dirilişi freskosunda, bir anın dinamizmi dondurulmuştur. Böylece, davranış ve bakışlarla elde edilen bir mimari aracılığıyla mekan kurgulanabilmektedir. Bu konuda bkz.; Bedrettin Cömert, *Giotto'nun Sanatı*, Ankara: 1977, Hacettepe Üniversitesi Yayınları.

105 Henri Focillon, *The Art of the West in the Middle Ages. Vol. II., Gothic Art.*, London: 1963, Phaidon Publishers, s. 127.

106 Janson, a.g.y., s. 280.

Heykelde de benzer gelişmeler görülür: Giotto'nun çağdaşı olan heykeltıraş **Giovanni Pisano**'nun 1302-1310 tarihleri arasında Pisa katedrali için yaptığı kabartma, figürlerin dizilimi ile bize derinlik duygusunu vermekte ve bu yapıtı ile bir Gotik heykeltıraş olan babası Niccolo Pisano'nun 13. yüzyılda yaptığı ve figürlerin bir **düzlemde** üstüste yığılmış olduğu kabartmadan köklü bir biçimde ayrılmaktadır.

2.3.4. Fiziksel Nesneler Dünyasına İlgil:

Nominalist düşüncenin sonsuz sayıda nesnelerin yer aldığı fiziksel nesneler dünyasını "gerçek" dünya olarak görmesine paralel olarak, sanatta da doğanın sınırsız nesnelere ilgi duyulmaya başlandığını gözlemleyebiliriz. 14. yüzyıl resmi, sembolik anlamın dışına **taşarak**, doğa betimlemelerine ve nesnelerin ayrıntılarıyla belirtilmesine de önem vermeye başlamıştır.

Giotto'nun resimsel mekanı gerçek bir uzaysal hacim olarak göstermesi, aslında naturalizme atılan ilk adım sayılır. Resim düzleminde oluşturulan kübik mekan, gerçek yaşamdan alınarak resim çerçevesi içine yerleştirilen bir **doğa parçasıdır** aslında. Öyküyü anlatan figürler gerçek bir mekana, üç boyutlu bir doğa parçası veya bir mimari mekanın içine yerleştirilince, artık resmedilen şey yalnızca bu figürler değil, bu üç boyutlu mekanın içinde yer alan **her şey** olur. Esas figürleri çerçeveleyen üç boyutlu mekan içinde yer alan diğer **nesneler** de resmin içinde yer aladıktan sonra, böyle bir resimsel mekan oluşturma gereği zaten yoktu; figürler bir düzlem üzerinde de dizilebilirdi o zaman. Diğer bir deyişle, oluşturulan resimsel mekanın gerçek bir mekan olması, bu mekanın içinde **gerçekte** yer alan tüm nesnelerin de resmin içinde yer almasını gerektiriyordu. Gerçek bir mekanda, **hiçbirşeyin** olmadığı bir boşluk olamazdı. Toprak, kaya, ağaç, su, dağ, bina, insan gibi bir nesnenin olmadığı yerde de "hava" vardı.

Bu, en azından düşünce olarak **naturalizmdir**. Anlatılan olay **bu dünyada** geçince, bu dünyanın **nesneleri** de resimde yerlerini alacaklardı, figürler "boşlukta" değil, gerçek bir doğa parçasında, bir odanın içinde ya da toprağın **üzerinde** olacaklardı. Giotto'nun resmin arka planını, hiçbir nesnenin bulunmadığı fonu, ünlü **mavi** rengi ile boyamasının nedeni de bu olsa gerek. Gerçek bir doğa parçasında arka plan gökyüzünden başka ne olabilirdi ki? Resim 36 ile Resim 37'yi bir kıyaslayalım: Resim 37'de figürler bir düzlemde yer alırlar, resmin içine "bu dünya"dan hiçbirşey girmemiştir, figürlerin arasındaki boşluk ve resmin arka planı (fon) tam anlamıyla bir **boşluktur** ve sarı renge boyanmıştır. Figürlerin hacmi yoktur, çizgilerden ibarettir. Oysa aynı konuyu işleyen Giotto'nun resminde (Resim 37) figürler gerçek bir doğa parçasının üzerinde **yere** basarlar. Çevreleri gerçek nesnelerle doludur; bir duvar, ağaçlar, toprak... Gökte uçuşan melekler bile "bu dünya"dan birşeydir. Onların arasındaki boşluk da **doğadır**, gökyüzü olarak **maviye** boyanmıştır. Figürler, heykelsi kütleleriyle, uzayda yer kaplayan gerçek figürlerdir. Resim çerçevesi içinde doğadan olmayan hiçbirşey yoktur.

Giotto, doğal dünyayı betimlemenin zevkine ilk kez **Assisi'de** varmış, ancak **Padua'da** doğaya yaklaşımı yepyeni bir nitelik kazanmıştır. Assisi freskolarında görülen aşırı basitleştirme, Padua'da yerini birçok ayrıntının üzerinde özellikle durulmasına bırakmıştır. Örneğin; Anna'ya Müjde freskosunda, odanın içindeki tüm eşya ve nesneler ısrarla vurgulanmış, hiçbir ayrıntı atlanmamıştır.

Fransisken tarikatının kurucusu olan Aziz (Franciscus) Francesco'nun kenti olan Assisi'de yetişen ve mesleki kariyerine St. Francesco kiliselerinin (Aşağı ve Yukarı St. Francesco kiliseleri) freskoları ile başlayan Giotto, kuşkusuz ki doğa ile dost olan, kuşlarla konuşan, hiçbir canlı varlığa "yabancı" olmayan Aziz'in öğretilerinden ve bu tarikatın ünlü düşünürlerinin

den etkilenmişti. Giotto'nun figürleri de, tıpkı Aziz Francesco'nun açık, basit, her türlü yapay bağlardan kurtulup doğal ve ilkel özgürlüğünü kazanan insanı gibi yalın, ölçülü ve özgürdür. Azizler ve İsa, dinsel sınırlılıklarından arınarak gerçek birer "insan" olmuşlardır.

Simone Martini, mekan konusunda Giotto ve Duccio kadar dikkatli değilse de, olağanüstü keskin bir gözlemci ve detaycıdır. Tipler, bunların giysileri çok çeşitlidir. Figürler değişik pozlarda yakalanmışlardır. Resimde sayısız ayrıntı yer almaktadır.

Ambrogio Lorenzetti'nin 1338-1340 tarihleri arasında yaptığı "İyi Hükümet" freskosunda da Siena ve çevresinin gerçek bir manzarasını buluruz. Bu, antik Roma'dan bu yana ilk gerçek **manzara**dır. Siena kenti, sokakları, buralarda dolaşan insanlar, atlılar, kentin çevresindeki kırsal tarlalarında çalışan köylüler, tüm ayrıntılarıyla gösterilmiştir resimde.

Doğanın aynı dikkat ve ayrıntıyla betimlenmesine kuzeyde de rastlanır. Pol de Limbourg'un resmi doğaüstü olan bir olayı (İlk Günah ve Cennet'ten Kovuluş) gerçek bir doğa parçasının içinde anlatmaktadır.

Kuşkusuz ki bu gelişmeleri henüz **naturalizm** olarak adlandıramayız, ama bu, modern naturalizme ilk açıdır.

2.3.5. İnsanın İç Dünyasına İlgisi:

14. yüzyılın önemli bir düşünsel akımı olan mistisizm, insan ruhuna ve psikolojisine, insanın **iç dünyasına** olan ilgiyi uyandırmıştır. Resim ve heykelde, dramatik bir anlatım içinde betimlenen insanların dışsal özelliklerinin yanı sıra, iç dünyaları ve duyguları da anlatılmaya başlanmıştır. Aslında naturalizmin bir sonucu olarak da değerlendirilebilecek olan bu gelişme, **portre** sanatının yolunu açmıştır.

Bu konu ile ilgili olarak da tekrar büyük usta Giotto'ya bakmak gerekir. Giotto, teknik araçlara egemen olan usta bir

sanatçı olmanın yanısıra, insan ruhunun derinliklerini de irdeleyen bir sanatçıdır. Kuşku yok ki Giotto, kutsal öyküleri resimlerken, o öykülerin içinde yer alan kişilerin "gerçek yaşamda" nasıl davranacağını, "gerçek" insanların bu tür olaylara nasıl tepkiler gösterebileceğini uzun uzadıya incelemiş, bu konuda gözlemler yapmış, düşünmüştür. İlk eserlerinden olan Assisi freskolarında bile duygular alışılmadık bir yenilikle dile getirilmekte, kişilerin iç dünyaları yansıtılmaktadır. Örneğin İshak'ın Esav'ı reddedişi sahnesinde kendisine oynanan oyundan ötürü İshak'ın öfkesi, reddedilmiş olmaktan ötürü Esav'ın üzüntüsü, ve olacakların endişesi içindeki Rebeca'nın heyecanlı ifadesi freskoda yansımaktadır.

"Figürlerin, içinde bulundukları durum ve koşullara uygun olarak, iç dünyalarının, güçlü tepkilerle, yüz ve davranışlarında ifadesini buluşu, Giotto'nun bu başlangıç döneminde, en belirgin özelliklerden biridir."¹⁰⁷

Ölü İsa'ya Ağıt freskosunda da (Resim 36) aynı duygu yüklü, dramatik anlatımı buluruz. Bu dinsel olayı Giotto "yeryüzüne" indirmiş, onu insan boyutarı içinde sunup saydamlastırmıştır. Bu acı olay, bizim çok dışımızda, göklerde bir yerde, bize yabancı olan insanüstü bazı kişilerin başından geçmiyor, tersine bize yakın, hatta bizim de içinde bulunduğumuz insanların başından geçmektedir. Umarsız bir suskunluk içersindeki annenin, İsa'nın ayak ucundaki Mary Magdalen'in ve ölü İsa'yı çepeçevre saran insan kümesinin acısını biz de paylaşıyoruz. Bu dramatik gerilimin doruğunu Meryem ile İsa'nın birbirine yaklaşan başları oluşturur. Sırtı bize dönük olan, yüzlerini göremediğimiz figürler bize acı bir yası iletir adeta; çünkü bu duygu resmin tamamına sinmiştir.

Akla hitabeden Ortaçağ resmi ve heykeli, 14. yüzyılda artık kalbe, duygulara da hitap etmeye başlamıştır. Mistisizmin dolaysız etkisinin bir sonucu olarak (bkz.; bölüm 2.2.2.2.), daha çok "bireysel tapınma"da kullanılmak üzere yapılan küçük boyutlu yeni Meryem ve İsa tasvirleri bunun iyi birer örnekleridir. Hristiyan sanatının genel, bilinen konularına daha büyük bir duygusal etki yükleme isteği ile 13. yüzyıl sonlarından itibaren doğan bu yeni dinsel imgeler, özellikle Almanya'da büyük yaygınlık kazanmış olmalarından ötürü Almanca adlarıyla **Andachtsbild** olarak anılmışlardır. Bunların en yaygın biçimleri **pietalardı**. Bunlar, aklıyla değil gönlüyle inanan insanları duygusal olarak etkilemeyi amaçlamaktaydılar ve son derece dramatik, duygu yüklü bir anlatımları vardı.

14. yüzyılda bu birikimlerin ilk portreleri de doğurduğunu görmekteyiz. Gerçi bunlar gerçek anlamda portreler değildiler ama, en azından ilk girişimlerdi ve gerçek portrenin yolunu açtılar. Bu dönemde, örneğin **Simone Martini**, arkadaşı olan büyük hümanist **Petrarca**'nın sevgilisi olan Laura'nın bir portresini yapmıştır,¹⁰⁸ Ama ne yazık ki bu portre günümüze ulaşmamıştır. Prag katedralinde 1379-1386 tarihleri arasında yapılmış olan ve kiliseye yardım edenleri gösteren portreler (büst) vardır. Bu büstleri yapan heykeltıraş **Peter Perler**, bir de kendi büstünü yaparak diğerlerinin arasına koymuştur. Bu, belki de ilk özportredir.

2.3.6. Sanatçının Özgürleşmesinde İlk Adımlar:

14. yüzyıl, toplumda kentsoylu sınıfın giderek güçlendiği ve piyasa ekonomisinin de yavaş yavaş her tür ekonomik ilişkiye egemen olmaya başladığı bir yüzyıl olmuştur. Bu yüzyıl aynı zamanda, mimarlık alanında da, Ortaçağ'ın çok büyük çaplı toplumsal projelerine artık pek girilmediği bir dönem-

dir. Bu koşullar, sanatçıyı da giderek piyasa koşullarına göre davranmaya itmiştir: Küçük çaplı atölyeler, bu atölyelerde "kendi adına" iş yapan sanatçılar, belirli işlerin, birbirleriyle rekabet halindeki sanatçılardan birine seçilerek verilmesi, v.b. gelişmeler dönem için tipik gelişmelerdir. Artuk piyasa için iş üreten sanatçılar, doğaldır ki Ortaçağ'ın çok büyük boyutlu yapılarını kollektif bir emek ve ruhla yapan sanatçılara kıyasla daha özgür olacaklar, kişiliklerini ortaya çıkartabilecekler ve işlerine, daha doğrusu eserlerine bu kişiliklerinin damgasını vuracaklardır. Rekabet eden, onların eserlerindeki "kişisel yan"dır, sanatçının özgünlüğüdür çünkü.

14. yüzyılda, 12. ve 13. yüzyılların sanatsal yaratusının itici gücü olan anıtsal mimarlığın rolünün giderek azaldığı görülür. Bunda kuşkusuz ki başlıca etken Yüz Yıl Savaşlarının İngiltere, özellikle de Fransa'nın toplumsal ve ekonomik yaşamını olumsuz etkilemesidir. 12. ve 13. yüzyılların dev toplumsal projeleri olan katedral inşaatları, ancak çok büyük, disiplinli ve eşgüdümlü çalışan bir "sanatçılar ordusu" tarafından gerçekleştirilebilirdi. Mimar, taş ustası, heykeltıraş, ressam, marangoz, cam ustası ve daha birçok sanatçıdan oluşan ve genellikle St. Denis katedralini yaptıran rahip **Suger** gibi bir din adamının eşgüdümü ve denetimi altında çalışan bu ekip, bir işi alır, o iş bitene kadar yıllarca onun üzerinde çalışırdı. Bu "arıkovanı"nda herbir sanatçının rolü, işin sadece küçük ve belirli bir **parçasını** yapmaktı ve sanatçıdan beklenen yalnızca bunu **daha önceki ustaların yaptığı gibi** yapmasıydı. 14. yüzyılda bu tür büyük projelerin azalması sonucunda sanatçılar kendi başlarına yapabilecekleri küçük boyutlu işlere göre örgütlen-diler. Kendi küçük atölyesinde, pazarda satabileceği türden ve **özgürce** seçtiği küçük işleri (fildişi veya metal heykelcikler, resimler, ikonalar vb. gibi) yaparak daha büyük işler için adını duyurmaya çalışan (ya da rekabet eden demek daha

doğru olur) sanatçı, kendi üslubunu da özgürce geliştirmek-
teydi.

Sanatta "genel eğilim" ya da "kalıplaşmış biçem kuralları" yavaş yavaş aşılmaktadır. Yoksa bir Giotto devrimi olamazdı. Bu eğilime bir örnek de Paris'teki minyatür atölyeleriydi. Bu atölyelerin ustaları, genel bir tutum benimsemeyi giderek bir kenara bırakıp, herbiri kendi biçimini oluşturmaya başlamıştı. 14. yüzyıl minyatür sanatında renk, form ve alan düzenlemesi açısından tam bir deneyler dönemi olmuştur. Bu sanatçılardan birisi olan **Jean Pucell** "Heures de Notre-Dame" kitabını neredeyse siyah-beyaz bir renk skalasında resimleyerek yepyeni bir uygulama başlatmıştır.¹⁰⁹ Kuşkusuz ki bu "küçük atölye sahipleri", diğer sanatçılarla kıyaslandığında, göreceli olarak daha özgürce deneylere girişebilme olanağına sahiptiler.

Eserlerine ne imzalarını atan ne de kendi kişiliklerini yansıtan Ortaçağ sanatçısından farklı olarak, artık sanatçıların bunu gururla yaptıklarını görmekteyiz 14. yüzyılda. Bu zaten piyasa koşullarında çalışan sanatçılar için bir zorunluluk haline gelmişti, çünkü rekabet bunu gerektirmekteydi. **Giotto** bu açıdan da öncü bir rol üstlenmekte, sanatçıya bakış konusunda yeni bir dönem başlatmaktadır. O ilk defa özgünlüğü, yeniliği ve kişiliği ile ün yaptı. Gombrich'in deyişiyle söylenecek olursak, "Sanatın tarihi, Giotto'dan başlayarak, ilkin İtalya'da, sonra da öteki ülkelerde büyük sanatçıların tarihi olmuştur."¹¹⁰ Giotto'nun ünü en uzak ülkelere kadar yayılmıştı ve "Floransa halkı onunla övünç duyuyor, yaşamıyla ilgileniyordu. Bu oldukça yeni bir olguydu."¹¹¹ **Dante** de ünlü yapıtı **Divina Commedia**'da Giotto'yu anmaktadır.¹¹²

109 Focillon, a.g.y., s. 131.

110 Gombrich, a.g.y., s. 154.

111 Aynı, s. 153.

112 Aynı, s. 161.

3. RÖNESANS'TA FELSEFE VE SANAT

3.1. RÖNESANS: YENİÇAĞ'IN EŞİĞİ

Çok genel anlamıyla Rönesans olarak adlandırılan 15. ve 16. yüzyıllar, Avrupa kültürünün iki büyük çağı arasındaki bir köprüdür: Ortaçağ'dan yeniçağ'a ulaşan bir köprü. Gerçekte uygarlık tarihinin, kendi içersinde benzeşir ve tutarlı olması nedeniyle belirli bir "ad" ile anılan her **dönem**, kendinden önceki ve sonraki "dönemler" arasında bir geçiş süreci olarak anılabilir. **M. Levy**'nin belirttiği gibi, "Bir ölçüde bütün çağlar bir geçiş dönemidir; tıpkı her insan yaşamının olduğu gibi. Ama herbir yaşam gibi, o da kendine özgü bir karaktere sahiptir."¹¹³

Doğaldır ki tarihin bu yapay bölünmesi de gerçeklikle tam olarak örtüşmez: Ortaçağ, gerçekte 13. yüzyılın sonlarından itibaren çözülmeye, değişmeye başlamıştır; ama Ortaçağ'ın pek çok karakteristik özelliğinin de Rönesans dönemine damgasını vurduğunu görürüz. "Rönesans, yeni bir çağın başlangıcındaki küçük bir aşamadır" derken **Huizinga** (1988), Rönesans'ın başlı başına bir amaç olmaktan çok, yepyeni bir dönemin için için hazırlanışı olduğunu belirtmekteydi.¹¹⁴

Kuşkusuz ki Rönesans, Avrupa kültür çevresinin bir olayıdır ve bu coğrafyanın çok **özgün** tarihsel koşullarının bir ürü-

113 Michael Levy, **Early Renaissance: Style and Civilization**, Norwich: 1967, Penguin Books, s. 13.

114 John Huizinga, *"Rönesans Sorunu"*, (Türkçesi: Z. Küpüşoğlu), **Gergedan** 13 (Mart 1988), s. 28-34.

nüdüdür. Rönesans Avrupa'nın bütününde birden başlamamıştır: O önce İtalya'da başlamış ve Batı Roma'nın varisi olan **Latin-Cermen** ülkelerinde hemen benimsenmiş, daha sonra da tüm Avrupa'ya yayılmıştır.

15. yüzyılda Avrupa'da tüccar sınıfının kâr güdöleri ile kıskırtılan ve Doğu ticaret yollarının Müslümanların eline geçmesiyle de kaçınılmaz bir hale gelen **coğrafi keşifler**, bir yandan Avrupa insanının ufuklarını genişletirken, bir yandan da Avrupa'da hızlı bir zenginlik birikimine yol açtı. Rönesans, genel anlamıyla bir "büyük keşifler çağı"dır: İnsan, **evreni**, üzerinde yaşadığı **gezegeni** ve bir birey olarak **kendisini** keşfetmektedir. Bu dönemle bilimsel buluşlar canlanmış, kilise gücünü yitirmeye başlamış, insanlık hızla yeni bir dünyaya yönelmiştir; **Yeniçağ**a adım atılmıştır.

3.2. RÖNESANS FELSEFESİ

3.2.1. Rönesans Felsefesine Genel Bir Bakış:

14. yüzyıl boyunca Ortaçağ'ın özgür olmayan ve belli sınırlar içine sıkıştırılmış "tümcü" dünya görüşü çözülür; felsefenin içine hapsedildiği Skolastik kabuk çatladıkça, çeşitli felsefi çığırılar serpilip gelişmeye başlar. Rönesans felsefesi, dinç atılımlarla dolu bir değişim felsefesidir, Ortaçağ değerleri ile Yeniçağ değerlerinin bir hesaplaşmasıdır. Bu nedenle de "eski" ile "yeni"yi içinde barındırır. Ancak ağır basmakta olan "yeni"dir ve "eski"yi hızla tasfiye etmektedir. Rönesans felsefesi, 14. yüzyıl başlarından itibaren çözülen Ortaçağ kültürünün son kalıntılarının ayıklandığı bir felsefi dönem olmuştur.

Rönesans felsefesi denildiğinde, Ortaçağ'da olduğu gibi bir (Skolastik) felsefenin egemen olduğu bir düşünsel ortam anlamamak gerekir; o, birçok farklı **felsefe çığırının** özgürce geliştiği bir "düşünsel ortam", bir "entelektüel atmosfer"dir. Bu atmosfer, tek tek felsefi çığırının ortak paydasıdır. Bu atmosferin oluşumuna; **Hümanizm, Yeni Platonculuk, Aristotelesçilik, Atomizm, Şüphecilik** gibi felsefe çığırınının yanı sıra, **Reform** gibi eyleme dönüşmüş toplumsal düşünceler, yeni gelişmekte olan modern doğa **bilimleri**, devlete ve hukuka yeni bakış açılarını yansıtan düşünsel akımlar, birlikte **katkıda** bulunmuşlardır.

Başlangıçta Rönesans felsefesi önüne yeni sorunlar koymamış. Antik Çağın sorunlarını yeni baştan ele alıp bunlara yanıtlar aramıştır. Çağına özgü sorunlara daha sonra el atmıştır.

Rönesans felsefede bir kaynaşma çağıydı. Eski düşüncelerin yıkılıp yeni düşüncelerin doğduğu, sürekli arayışlarla dolu bu kaynaşma çağı, ancak 17. yüzyılda durulur. 17. yüzyıl Rönesans'ın getirmiş olduğu yeni görüşleri, buluşları ve ilkeleri, kısacası Rönesans'ın tüm kazanımlarını derleyip düzenlemiş, tutarlı bir kültürel yapı içersine yerleştirmiştir.

Rönesans felsefesinin belli başlı özelliklerini ayrı başlıklar altında incelemek bazı güçlükleri de beraberinde getirmektedir, çünkü bu özellikler birbirlerinden ayrılamayacak kadar içiçe geçmişler, birbirlerine bağlanmış ve bir "düşünsel atmosfer"in bileşkenleri olmuşlardır. Ancak yine de, sanat alanındaki paralel gelişmeleri daha kolaylıkla belirleyebilcek gibi pratik bir nedenle, bu özellikleri başlıca başlıklar altında toplamak gerekir.

3.2.2. Felsefede Antik Çağ'a Yöneliş:

"Rönesans felsefesi işe Antik Çağ'ın bıraktığı yerden başlamıştır. Antik dünyanın ortaya koyup bir yere kadar işlediği sorunların çoğu, Ortaçağ'ın bağlı dünya anlayışı içinde oldukları durumda kalmışlar, ya da, en azından Hristiyanlaştınlar olarak mantuki sonuçlarına varamamışlardı. Rönesans, bu sorunların işlenmesini aksatan, durduran engelleri ortadan kaldıracak, onlara taşıdıkları olanakları sonuna kadar geliştirecek yolu açacaktır. Öyleyse Rönesans felsefesi, başlangıçta yeni sorunlar bulup ortaya koymamış, sorunlarını Antik Çağ'da bulmuştur. Ancak Antik kültür ile iyice tanıştıktan sonradır ki, Rönesans

düşüncesi kendinin olan yaratıları ortaya koymaya başlamıştır."¹¹⁵

Daha 14. yüzyıl sona ermeden, Antik literatüre karşı büyük bir ilgi uyanır, Antik yapıtlar çevrilir, yorumlanır, gerçek ve tam kadrolarıyla ortaya konulmaya çalışılır. Rönesans düşüncesinin müjdecisi olan **Francesco Petrarca** (1304-1374) ile **Giovanni Boccaccio** (1313-1365), Antik literatürü büyük bir açlıkla incelemişler, tanıtıp yaygınlaştırmaya çalışmışlardır.

15. yüzyılda klasiğe duyulan ilgi ve coşku, tüm toplumu saran bir **toplumsal ruh halini** aldı. Birçok kişi için Antikite bir **moda** idi: Birçok insan çocuklarına Yunan ve Latin adları taktı. Agamemnon, Tydeus, Achilles, Minerva gibi isimler, İtalya'da aziz isimlerinden daha büyük bir yaygınlık kazandı. Birçok isim de Latinleştirildi: Örneğin, Giovanni adı Jovianus oldu, Pietro adı Pierius, Antonio adı Antonius, Luca Grosso ise Lucius Crassus olarak değiştiriliyordu.¹¹⁶ Bu, klasik kültüre duyulan hayranlığın toplumda ne derece yaygınlık kazandığını açıkça gösteren bir örnektir.

15. yüzyılda Yunan ve Roma klasikleri de büyük bir hızla çevrilir ve birçok kütüphane oluşturulur. Bunlardan bazıları, Medici, Urbino ve Vatikan kütüphaneleridir. Yunan filozoflarının yapıtları ve Boccaccio'nun **Homeros** çevirileri herkesin elindedir.¹¹⁷ Petrarca da Latin şiirinin bütün biçimlerini taklit etmiştir.¹¹⁸

Antik Çağ'a duyulan bu ilgi ve hayranlık, Rönesans boyunca sürmüştür. Öyle ki, **antik paganizm** bile tekrar canlanmışır. Örneğin, çok parlak bir 16. yüzyıl düşünürü olan **Machi-**

115 Gökberk., a.g.y., s. 194.

116 Jacob Burckhardt, **The Civilization of the Renaissance in Italy**, London: 1944. Phaidon Press, s. 149-150.

117 Aynı, s. 114.

118 Aynı, s. 112.

velli, bir pagandır ve ona göre Antik dinler insanın doğasına en uygun olan dinlerdir.

Rönesans'ın Antik kültüre bu denli hayranlık duyarak onu idealize etmesinde kuşkusuz ki Ortaçağ Skolastisizmine karşı duyulan tepkinin de önemli bir payı vardır. Ama yine de Rönesans felsefesi hiçbir zaman klasik ilkçağ düşüncesinin salt bir tekrarı değildir; o, görüş ve tutumu büsbütün yeni olan bir yaşam, bir bakış açısı getirmiştir ve bu yeni dünyagörüşünü oluşturmada da Antik kültürü kendi amaçlarına çok uygun bir **kaynak** olarak görmüş ve ondan bu şekilde yararlanmıştır.

3.2.3. İnsana Yöneliş; Hümanizm:

Hümanizm deyimi, ilkin ve **dar** anlamıyla, Antik literatür üzerinde, daha çok filolojik nitelikteki çalışmalara verilen bir addi. Antik edebiyatın o günün diline çevrilmesine "Hümanizm", bu çeviri işini yapanlara da "Hümanistler" denilmekteydi. Ancak daha sonraları Hümanizm **geniş** anlamını buldu; değer ölçüsü olarak **insanı** alma anlamını da içermeye başladı. Böylece de modern insanın yeni yaşam anlayışını ve duygusunu dile getiren bir düşünce akımı haline geldi. Daha doğru bir anlatımla, bir yaşam anlayışının kendisine yöneldiği "ide" haline geldi, insanı arayan, insanın özünü ve bu dünyadaki yerini araştıran çalışmaların tamamına verilen bir ad oldu.

Ortaçağ boyunca ilahi sistemin bir parçası olan insan, Rönesans'la birlikte bu durumundan kurtulmuş, kendi başına kalmış, ne olduğunu sorgulamaya başlamıştır. Rönesans felsefesi, aradığı insanı da aslında Antik Çağ'da bulmuştur. Bu çağın insanı Ortaçağ insanından çok farklıydı: İnsan olmanın çeşitli olanaklarını kendisinde toplamış, özgür bir **birey** olarak tek başına ayakta durabilmiş, kendini çok yönlü geliştirebilmiş, doğayla uyum içinde bu dünyadaki zaferi için yaşamıştı bu insan. Rönesans sözcüğünü "yeniden doğuş" anlamı,

belki de en fazla "insanın yeniden doğuşu" konusunda yerli yerine oturmaktadır.

"Gerçek insan"ı arayan Rönesans düşüncesinin öncülü, İtalyan şair ve düşünürü **Petrarca**'dır. Bir geç-Ortaçağ düşünürü olarak Rönesans'ı müjdelerken, düşüncesinin arka-planını kaçınılmaz olarak Hristiyan dünyagörüşü oluştuyordu Petrarca'nın. Ama o, sıkı sıkıya **bu dünyaya** bağlıydı. Petrarca'nın düşüncesinin ağırlık merkezini "kendi beni" oluştuyordu. Kendi benliğini, kişiliğini yaşayıp duyumsamış olan ilk modern insan diyebiliriz onun için. Petrarca'ya göre insanın en büyük ödevi, kendi kendisini geliştirmesidir.

İlk Hümanistlerin başlatmış olduğu "insanın özü"ne yönelik, insanı inceleyen, arayan düşünceler, 15 ve 16. yüzyıllar boyunca da geliştirilerek sürdürülmüştür ve her yönüyle **insan** konusu Rönesans kültürünün bütün alanlarının **leitmotivi** olmuştur. İnsan doğasının ne olduğu sorunu üzerinde uzun uzun durmuş olan **Niccolo Macchiavelli** (1469-1527), gününün pratik-politik ödevlerini çözmek için yeni insan anlayışını bir çıkış noktası olarak almıştır. Macchiavelli'nin insanı son derece dinamik bir "doğa gücü"dür, canlı bir enerji kümesidir. Bu insan Ortaçağ'ın alçakgönüllü, kaderine razı, kendisine "verilmiş" olan rolün dışına çıkmayan insanından oldukça farklıdır.

Rönesans sonlarının büyük düşünürü **Montaigne**'nin (1533-1592) düşüncesinin merkezinde de **insan** vardır. O, "kendi beni"ni arar öncelikle; bunu yaparken de kendi beni içinde **insanı** bulmak ister. Ünlü **Denemeler**'inde şöyle demektedir: "Her şeyden önce ben kendimi araştırıyorum; benim fiziğim de, metafiziğim de bu."¹¹⁹

Ortaçağ felsefesinde evrenin merkezinde olan Tann, Rönesans düşüncesinde bu yerini insana bırakmış, artık her şeyin

ölçütü insan olmuştur. İki yüzyıl boyunca insan, hem fiziksel hem de tinsel bir varlık olarak, Rönesans'ın güçlü projektörlerinin altında didik didik incelenmiştir.

3.2.4. **Bireycilik (İndividualizm) ve Kişinin Ön Plana Çıkması:**

Ortaçağ felsefesi ile ilgili bölümde de belirtildiği gibi, Ortaçağ insanının belirmiş bir **kişiliği** yoktur; o, ağırlık merkezini dinde bulan, Tanrı'nın etrafında dönen bir kültür sistemi içinde belli bir görevi olan bir "organ" gibidir. Kişiliği, içinde bulunduğu sistemin ve Tanrı'nın azameti karşısında silinir gider. Rönesans düşüncesi, insanı evrensel bir organizmanın renksiz bir üyesi olmaktan kurtarır, onu, kişiliğini arayan, benliğinin "özgün" renklerini bütün canlılığı ile ortaya koymak isteyen bir **birey** haline getirir. Artık birey, başardığı işe cesaretle sahip çıkıyor, kendi damgasını vuruyordu. Bu nedenle "Rönesans bir **individualizm** çağıdır, individualitelerin doğduğu bir dönemdir."¹²⁰ Rönesans insanı, kendi kişiliğinin renklerini arayan, onları geliştirip ön plana çıkartan bir insandır. Rönesans insanı, kişiliğinin "eşsizliği"ne inanır ve bundan gurur duyardı. Bu, onu Ortaçağ insanından ayıran en temel noktaydı. İnsan kişiliğinin ön plana çıkartılması anlamına gelebilecek "individualism", Rönesans kültürel atmosferinin en belirgin özelliklerinden biri haline gelmiştir.

Bireyi, içinde yaşadığı tarih dilimi içinde içsel ve dışsal karakteristiğiyle, oldukça kesin ve gerçekçi bir biçimde ilk kez ele alan da yine Rönesans İtalyası'dır. Aslında Ortaçağda da önemli kişilerin yaşam öyküleri (vitae) yazılmıştır. Örneğin, Padenborn'lu **Meinwerk**, Hildesheim'lı **Godehard** gibi önemli kilise papazlarının; ya da **Frederick II**, **Philip the Fair**, **St. Louis** gibi imparator ve kralların yazılı yaşam öyküleri

vardır. Ama bunlar, yaşamı anlatılan kişinin "individual" yanını anlatmaktan çok, diğer bir deyişle onun tam bir "portresi" olmaktan çok, o kişinin yaptıklarının bir kronolojisi ve kuru övgülerle yetinen yazılardı. İlk kez 14. yüzyılın sonlarında İtalya'da gerçek anlamına yakın **biyografiler** görülür. Bunların bir kısmı Venedik doçlarının biyografileridir. Ama, bunlar da "yaşayan" insanlardan çok daha önceden yaşamış olan insanları anlattığı için, kişilikle ilgili betimlemeler içermesine karşın, esas olarak başka yazılı kaynaklara dayanmaktaydılar.

Gerçek anlamıyla ilk **orijinal biyografi**, Boccaccio'nun (y. 1350) **Dante** biyografisidir.¹²¹ Sonra, 15. yüzyıl başlarında **Filippo Villani** ünlü Floransalıların biyografilerini hazırlar. Bu kişiler şair, hukukçu, sanatçı, doktor, bilim adamı, asker ya da devlet adamıdır. Biyografiler kısadır, ama **kişisel** özellikleri anlatmaktadır. Daha sonra **Giorgio Vasari**'nin (1511-1574) hazırladığı ünlü biyografi var: **Le Vite del più eccellenti pittori, scultori e architetti** (en mükemmel ressam, heykeltıraş ve mimarların yaşamları).

Bu "yazılı portre'nin gelişimi (ki "plastik" portrenin gelişimiyle paralellikler göstermektedir) Rönesans'ta kişiliğe, onu oluşturan "bireye özgü niteliklere" verilmeye başlanan büyük önemin bir göstergesidir.

3.2.5. Doğaya Yöneliş:

Ortaçağ felsefesi, doğadan kopuk, soyut, akla ve onun çıkarsamaları ile **açınlamaya** dayanan bir felsefeydi. "Var olan"ı incelemeye hiçbir zaman yönelmemiş, bunun yerine "varlık nedeni"ni incelemeye girişmişti. Bu da Tanrı'da aranmalıydı. Maddi olan doğa küçümsenmiş, incelenmeye değer görülmemişti. Yaratıldığı günden beri hiç değişmemiş olan doğayı, Skolastik tam olarak tanımlamıştı ve bu tanımlama sonsuza

121 Burckhardt, a.g.y., s. 201.

değin de değışmeyecekti. Bu nedenle de doğadan öğrenecek hiçbirşey kalmamıştı artık.

Rönesans'la birlikte doğaya bakış tamamen değışmiş, doğa keşfedilmeyi bekleyen sırlarla dolu bir alan olarak algılanmış, Rönesans felsefesi de bilgiye susamışlığını başlıca bu alanda gidermeye çalışmıştır. Felsefe "gökyüzü"nden "yeryüzü"ne inmiştir. Rönesans düşüncesinin doğaya yaklaşımı iki yönlüdür: pratik amaçlar açısından, insanın doğaya egemen olması ve onu kendi mutluluğu için kullanabilmesinin yolu, özellikle de onu iyi tanımaktan geçmektedir düşüncesine dayanır. Estetik açıdan ise "güzel"in ancak doğada bulunduğu düşüncesinden yola çıkılmaktadır. Bu, doğaya tamamen yeni bir yaklaşımdır ve doğa bilimlerinin gelişimini sağlayacak modern bilimin temellerini atmış, öte yandan sanat alanında da doğaya yönelişe yol açmıştır.

Doğa'ya karşı bu yeni yaklaşımın öncülüğünü yapan İtalyanlar, dış dünyanın "güzel" bir şey olduğunu da ilk gören ve duyan "modern" insanlardı. İnsan ruhu üzerinde doğanın derin etkisinin kanıtlarına ilk **Dante**'de rastlarız. Birkaç mısrası ile bize, açık denizlerin ışığını, sabahın serin rüzgârını, ormanların ve yeşil tepelerin güzelliğini hissettirir. Antik Çağ'dan bu yana bu işi yapan belki de ilk kişidir Dante. Aynı doğa sevgisini Petrarca'da da bulabilirsiniz. Bu iki erken Rönesans şairi, kendi kimliklerinde düşünürlüğü ve sanatçılığı birleştirmiş kişilerdi.

Bir Rönesans filozofu olan **Paracelsus** (1493-1541) için felsefe, doğa bilgisinden başka bir şey değildir; felsefe doğanın bilinmesidir. Doğa canlıdır ve bu nedenle de onun özüne, kitaplardaki ölü bilgilerle ve soyut çıkarsamalarla değil, ancak doğrudan doğruya onunla "birlikte" olarak, onunla uyum içinde yaşayarak ve doğanın **kendisini** inceleyerek ulaşılabilir. Doğada var olan dağınık şeyleri kendisinde bir bütün halinde birleştirmiş olan **insan**, bu şeyleri bilebilir ve onlara egemen

olabilir der Paracelsus. **Giordano Bruno** (1548-1600)'ya göre de felsefenin amacı sadece doğayı bilmek, doğayı incelemek olmalıdır. Felsefenin ilahiyat konularıyla uğraşması boşunadır, çünkü "en yüksek varlık" bilinemez, ona yalnızca **inanılır**.

Rönesans'ta doğa sevgisi ve doğaya duyulani ilgi, büyük bir toplumsal yaygınlık kazanmıştır. Bunun en iyi örneklerinden birisi, İtalya'da giderek yaygınlaşan **bitki ve hayvan koleksiyonculuğu**du. 15. yüzyılda zengin İtalyanlar, bahçelerinde yeryüzündeki bitki çeşitlerinden binlercesini biraraya getirerek ilk **botanik bahçelerini** oluşturmuşlardı. Örneğin Medici'lerin **Villa Careggi** sarayının bahçesi, dünyanın dört bir yanından getirtilen bitkilerle, çok zengin bir botanik bahçesiydi. Birçokları da canlı hayvan (leopar, aslan, ayı gibi büyük hayvanların yanısıra, kertenkele, balık, kuş gibi küçük hayvanlar) veya kurutulmuş böcek, kelebek koleksiyonu yapmaktaydılar. Bu tür doğa koleksiyonculuğu dönemin asilleri ve zengin kentsoyluları arasında bir **moda** olarak oldukça yaygınlaşmıştı.¹²² Ortaçağ insanları için hiçbir anlamı olmayan bu "doğa koleksiyonculuğu" bize dönemin toplumunun doğaya ne denli büyük bir ilgi duyduğunu ve bu ilginin bir "toplumsal ruh hali"ne dönüştüğünü gösterir.

Rönesans insanı doğaya büyük bir sevgi ile yönelmiştir. Gerçek, doğadadır ve insan bu gerçeği doğadan öğrenebilir ancak. Çünkü insan doğanın içindedir onun bir parçasıdır. İnsan, doğaya egemen olmak için onun sırlarını öğrenmelidir, çünkü doğaya egemen olması kendi mutluluğu ve refahı için gereklidir. Kuşkusuz ki doğaya bu yaklaşım, modern bilimlerin de anlayışıdır. Doğa, insana "yararlı" olmasının dışında, "güzel"dir de. Rönesans, güzelliği tekrar doğayı temel alarak ta nımlamış ve doğada bulunan uyum, simetri ve oranları bu ta nımlamasında dayanak noktaları yapmıştır.

3.2.6. Dinden Uzaklaşma:

14. yüzyıl nominalizmi ile başlayan felsefe ile dinin alanlarının birbirlerinden ayrılması süreci, 15. ve 16. yüzyıllarda büyük bir ivme kazanmış, felsefe kendi bağımsızlığını kavrayarak dinden tamamen ayrılmıştır. Din ile felsefenin alanlarının birbirinden ayrılması, insan düşüncesini dinin baskısından kurtarmış, özgürleştirmiştir. Bu ise Hristiyan dini ve özellikle de Katolik Kilisesi'nin sorgulanmasını, giderek yeni bir din anlayışını ve Hristiyanlıkta bazı **reform**ların yapılmasını gündeme getirmiştir: 1517 yılında **Martin Luther**, Wittenberg Kilisesi'nin kapısına astığı ünlü 95 tezinde, Katolik Kilisesi'ni eleştirerek, kilisenin yozlaşmasına neden olan dünya işleri ve politikadan artık elini çekmesi gerektiğini ve sadece insan ile Tanrı arasında bir aracı rolü görmesi gerektiğini söyler.

Gerçekte Rönesans düşüncesinin ana niteliği, gözlerini "öbür dünya"dan "bu dünya"ya çevirmiş olması, ayaklarını **ye-re** basmasıdır. Rönesans, Ortaçağ'ın dinsel kültürü yerine, her bakımdan bu dünyanın olan, bu dünyaya bağlı bir kültürün oluşturulduğu dönemdir. Dinden tamamen bağımsız, "laik" dünya görüşünün temelleri Rönesans'la atılmıştır. Ancak Rönesans düşüncesi, gözlerini her ne kadar "öbür dünya"dan "bu dünya"ya çeviriyorsa da, gerçek anlamda laik değildir henüz. Onun Hristiyanlığa tepkisinin bu denli büyük olmasında, anti-Skolastik ve anti-klerikal tutumunun da önemli payı vardır. Gerçek anlamıyla **laisizm** ise ancak 18. yüzyıldaki "aydınlanma" ile gelir.

Dinin insan aklına koyduğu ipoteğin kaldırılması savaşımında ilk başarıları 14. yüzyıl **nominalist**leri elde etmiş, ama bu savaşım gerçekte tüm Rönesans boyunca sürmüştür. Kilise, giderek yitirmesine karşın, gücünü uzunca bir süre daha sürdürmüştür. Daha 1600 yılında Rönesans filozoflarından G. Bruno, Copernicus'un öğretisine çok yakın bir evren şemasını benimsediği için Roma'da Campo di Fiori meydanında yakıla-

rak öldürülmüştür. Aynı meydana Bruno'nun heykeli ancak 1894 yılında dikilebilmiştir.

Rönesans, yüzyıllar süren kilisenin ve dinin toplumlar üzerindeki etkinliğinin kınılmasının kapılarını açmıştır. Bu mücadeleden ürünlerini toplamak ise uzun bir zaman gerekmiştir. Ama **bu dünya** düşüncesi, artık Rönesans insanında vazgeçilemez bir biçimde yer edinmiştir. Macchiavelli, Hristiyan dinini eleştirirken, onun bu dünyanın değerini küçülttüğünü, oysa Antik dinlerin insana en büyük değer olarak bu dünyadaki yaşamı öğütlediğini ve insanı yaşama bağladığını söyler.¹²³

3.2.7. Arayışlar ve Keşifler Çağı:

Ortaçağ düşünürü, doğaya ve insana ilişkin bilginin, değişmez ve yalanlanamaz bir kesinlikle kendisine hazır olarak verilmiş olduğuna inanırdı. Ona düşen görev, bu bilgiyi olduğu gibi kabul edip, yalnızca onun temellerini sağlamlaştırmaktı. Rönesans düşünürü ise kendisini, **ilke olarak** yeni bir şey getiren bir dönemin temsilcisi saymaktaydı; hiç yorulmadan yeniyi aramak, yaratmak durumunda görürdü kendini. Skolastik kalıplardan kurtulan düşüncenin oluşturduğu birçok felsefi akımın ortak yönlerinden birisi de her alanda **arayış** içinde olmalarıydı. İnsana, doğaya, evrene ilişkin her şeyi bütün yönleriyle bilmeyi amaçlayan bir arayış!

Bu genel özelliği, Rönesans'ı genel anlamıyla bir **arayışlar ve buluşlar** çağı yapar. Düşünürler "insan"ı aramışlar ve onu bulabilmek için Antik Çağ'ın kaynaklarına yönelmişlerdir. Büyük coğrafi keşiflerle insan gezegenini tanımaya başlamıştır. Başta İtalya, İspanya ve Portekiz olmak üzere, Avrupa'nın birçok ülkesinde, dünyanın bilinmeyen yerlerini keşfetmeye yönelik maceracı bir ruh uyanmış ve Amerika kıtasının keşfi, yeni deniz yollarının bulunması gibi önemli coğrafi keşifler ger-

çekleştirilmiştir. Kuşkusuz ki bu coğrafi keşiflerde ana itki Doğu'nun efsanevi zenginlikleriydi; ama bu işe o dönemde cesaret edilmesi, toplumun tamamına yayılmış olan bir "keşfetme" ruh halinin de bu itkiyi desteklediğini göstermektedir.

Rönesans, bilimde de önemli bazı adımların atıldığı bir dönemdir. "Tartışmasız doğru"lar sorgulanmış, gerçek, doğanın içinde **deney** ve **gözlemle** aranmıştır. **Copernicus**'un (1473-1543) **Yer**'i evrenin merkezi olmaktan çıkartan güneş merkezli (heliosantrik) evren teorisi, insanlığın önünde yepyeni ufuklar açmıştır. Matbaa, pusula, barut gibi önemli icatlar yapılmıştır. Özellikle de 1440 yılında matbaanın bulunması, bilimin hızla yaygınlaşmasına, kilisenin etkinliğinin azalmasına yol açmıştır. Ancak kilisenin tepkisi de hemen gelmiştir: 1501 yılında Papa Alexandre IV, ruhsat (privilége) olmadan basılan kitaplara karşı matbaalara sıkı bir denetim uygulamıştır. Fransa'da da Henri II, ruhsatsız kitap basan matbaacılara ölüm cezasını getirmişti.

"Bilimin asıl canlanması, 16. yüzyıl sonlarında başlayan, bir yandan deneye, öbür yandan matematiğe dayanan modern bilim dönemidir. Rönesans'ın bilim açısından önemi, daha çok bu bilimsel canlanış için iki yüzyıl boyunca uygun zemini hazırlamış olmasıdır."¹²⁴

Kuşkusuz, modern bilimin doğuşunda 12. ve 13. yüzyılların Skolastik felsefenin katkısı da yadsınamaz. Skolastik'in en büyük başarısı olan tüm bilgilerin sınıflandırılması, düzene sokulması ve insan aklının kavrayabileceği bir biçimde sistemleştirilmesi yöntemi. Rönesans'ta gözlem ve deneyle elde edilen verilerin düzenlenerek kullanılabilmesini sağlamıştır.

J. Burckhardt, Rönesans'ın en büyük performansı olarak iki "keşif'i görür: Birincisi, dış dünyanın, yani doğanın keşfi; ikincisi insanın kendisinin keşfi.¹²⁵ Rönesans'ın bütün başarılarının ortak yanı ise her alanda öbür dünyadan bu dünyaya yönelmiş olmasıdır.

3.2.8. Yeni-Platonculuk:

Rönesans felsefî akımlarının oluşturduğu genel atmosferin belirleyici özelliklerinin dışında, bu akımlardan **birisi** olan Yeni-Platonculuk üzerinde kısaca durmakta yarar var, çünkü bu düşünsel akım 15. ve 16. yüzyıllarda İtalya'da sanat üzerinde oldukça dolaysız etkilerde bulunmuş bir akımdır. Başlangıçta Aristotelesçi Skolastik'e bir tepki olarak Platon'a gösterilen ilgi, 15. yüzyılda Floransa'da bir **Platon Akademisi** kurulmasıyla sistemli bir çalışma haline gelmiştir.

O dönemde Floransa şehir devletinin başında **Cosimo Medici** (1383-1464) bulunmaktadır. Platon felsefesine büyük bir sevgi duyan bu devlet adamı, 1459'da Platon Akademisi'ni kurmuştur. Bu Akademi, daha çok Platon'un felsefesini seven ve araştıran insanların toplandığı bir dernek gibi çalışırdı.¹²⁶ Cosimo'dan sonra gelen Medici'ler de bu Akademi'yi koruyup geliştirmişlerdir. Aynı ailenin sanatı ve sanatçıları da ne denli desteklediği ve "himaye ettiği" gözönünde tutulursa, estetik sorunlar ve güzellik kavramı konusunda da oldukça önemli düşünceleri dile getirmiş olan **Platon**'un birçok Rönesans sanatçısını etkilemiş olması doğaldır. Kuşkusuz Platon Akademisi'ne gidenler arasında ünlü sanatçılar da vardı.

Platon, olgunluk döneminde **Pythagorasçılığın** da etkisinde kalarak, güzelliği şöyle tanımlamıştır: Güzel, salt geometrik formlardır, yoksa bu formların çevirmiş olduğu **içerik** değil. Bu formlar da, ya dikdörtgen (tabii ki başta kare olmak

125 Burckhardt, a.g.y., s. 184.

126 Gombrich, a.g.y., s. 199.

üzere) ya da daire olduğuna göre, form güzelliği sayı ve sayıların **orantısından** doğan matematik bir güzellikten başka birşey değildir ve "düzen"i ifade etmektedir. Bu düzen de **uyum**(harmony)dur. O halde, bütün güzelliklerin biricik belirleyicisi, sayı ve sayılar arasındaki orantı, uyumdur.

Platon'un **organik harmoni** anlayışı, hareketsiz bir yetkinliktir. Ögeler, birbirleriyle uyumlu bir biçimde birleşmişlerdir.¹²⁷

3.3. RÖNESANS SANATI

15. yüzyıla girilirken **Floransa**, bankerleri ve yün tacirleri ile Avrupa'nın en zengin kentlerinden biriydi. Bu refahın entelektüel ve estetik talepleri arttırması kaçınılmazdı. Nitekim, Rönesans ilk olarak bu kentte filizlenecekti.

15. yüzyılın ilk 30 yılı boyunca Floransa'yı yönetenler, entelektüel niteliği olan kişiler ve akademisyenlerdi.¹²⁸ Bunlar, sanatı desteklemiş, sanatçılara kentlerinin kapılarını açmışlardı. Floransa bu tutumuyla kuzey İtalya şehir devletleri arasında kültür ve sanat alanında bir rekabet başlamasına neden olmuştu. Bu yarışma havası içinde 15. yüzyıl İtalyasında adeta bir "sanat patlaması" gerçekleşti.

Genel olarak Rönesans düşüncesinin Antik Çağ'a, insana ve doğaya yönelişini, sanat alanında da izleyebilmekteyiz. Bu yönelişler, 15. ve 16. yüzyılların sanatının belirleyici özelliklerini oluşturmuştur. Ancak, Rönesans sanatını önceki dönemlerden ayıran, onun tek tek özelliklerini aşan bir yanı vardır: O, **insanı** ve insanın **bu dünya**daki utkusunu temel almıştır. Bu da Ortaçağ sanatından köklü bir kopuştur.

"Ortaçağ sanatı, alçakgönüllülüğün ideallerinden esinlenmekteydi: acı çekmek, üzüntü, tevekkül, çarmıha geriliş ve İsa'nın çektiği acılar. Hatta 15. yüzyıldaki dü-

şüş döneminde bile. İsa, Meryem ve Aziz tiplerini, tasvirlerde kendilerine eşlik eden fakir ve mütevazı halktan kişilerin görüntülerine yakınlaştırıldı. Ama **Rönesans**, anlatılacak başka bir ideal buldu: İnsan! Kendi kendine yeterli, kendi mücadelesini veren, güzelliği ve gücüyle parıldayan ve bilinmeyen yüksekliklere kendi kuvvetinin etkisiyle yükselen insan. Sanat, onun **dünyasal** mücadelelerini değil de, Tanrı tarafından yargılanmasını ve bağışlanmasını, kurtarılacak cennete konuluşunu, her şeyden önce de onun dinsel kaderini anlatmaktan vazgeçerek onun zafer anlarını kaydetmeye ve onun insan kişiliğinin izlerini maddi nesnelerde bırakmak isteğine hizmet etmeye başlamıştır. Rönesans sanatının gizli ilkesi gururdur; onun açıkça ilan ettiği amacı **dünyasal ündür**; ve onun moral öğretisi de 'danse macabre' (ölüler için dans) dır".¹²⁹

3.3.1. Sanatta Antik Çağ'a Yöneliş:

İtalyan topraklarında zaten bolca bulunan Antik kültür kalıntılarının, bu kültüre karşı uyanan genel entelektüel ilginin etkisiyle girilen büyük kazılar sonucunda daha da artması, İtalyan sanatçıları için geniş olanaklar açmaktaydı. Özellikle heykelde, **Belvedere Apollonu** ve **Laokoon** heykel grubunun bulunması, büyük bir coşkuyla karşılanmıştı. Sanatçılar, dönemin entelektüel ilgisinin odaklandığı antik kültürün kalıntılarını, büyük bir açlıkla incelemeye giriştiler. Birçok sanatçı, özellikle Roma'ya giderek antik yapı kalıntılarını inceledi, bunlardan ölçümler ve çizimler yaptı.

Ancona'lı Ciriaco (ölümü 1457) başta İtalya olmak üzere, Roma İmparatorluğu'nun neredeyse tüm topraklarını gezmiş, sayısız mimarlık çizimleri yapmıştı. Tüm bu sıkıntılara neden

katlandığı sorulduğunda, "uyuyan deviyi uyandırmak için" yanıtını verirdi.¹³⁰

Kuşkusuz ki Antik sanatın maddi kalıntıları Ortaçağ süresince de insanların gözleri önündeydi. Ama, yüzünü Tanrı'ya ve göklerdeki "öbür dünya"ya çevirmiş olan Ortaçağ insanı, sanatçısı, olabildiğince "bu dünya"nın güzelliğini, maddiliğini, yaşama sevincini taşıyan bu kültüre karşı kayıtsız kalmıştır. Ta ki yeniden "bu dünya"ya gülümseyen bir kültür egemen oluncaya kadar da sürmüştür bu kayıtsızlık.

3.3.1.1. Mimarlık

1415'te Floransa'lı bir akademisyen olan Poggio Bracciolini'nin İsviçre yakınlarındaki St. Gall manastırının kütüphanesinde **Vitruvius**'un Mimarlık Üzerine On Kitap adlı kitabının bir el yazması kopyasını bulması, büyük bir heyecan yaratmıştı. Kendi türünde o güne ulaşabilen tek antik metin olan bu el yazması, Karolenj dönemden kalan çok iyi bir kopyaydı. Hiçbir zaman tamamen unutulmamış olan Vitruvius'un Ortaçağ boyunca birkaç kez kopya edilmiş olan bu kitabının, antik metinlerin büyük bir ilgiyle toplandığı bu dönemde bulunması, kitabın ve Vitruvius'un önemini arttırmıştır. Antik mimarlığın maddi kalıntıları ve Vitruvius, Rönesans mimarları üzerinde çok büyük bir etkiye sahiptiler. Bu otantik el kitabında, yapılar ve onların dekore edilmesine ilişkin pratik bilgilerin yanı sıra, mimarın işlevinin çok kesin bir tanımlaması da yer almaktaydı.¹³¹

Rönesans mimarları hiçbir zaman antik tapınakları aynen kopya etmediler; ama mimarlık tasarımlarında, **all' antica** bir mimarlık söylemi kullandılar. Çok yakından inceledikleri An-

130 Burckhardt, a.g.y., s. 111.

131 Leopold D. Ettlinger, *"The Emergence of the Italian Architect During the Fifteenth Century"* **The Architect**, Spiro Kostof, ed., New York: 1977, Oxford University Press, s. 93.

tik Roma mimarlığından, temel olarak üç alanda etkilenmiş ve kendi yapılarında bunları uygulamışlardır:

Bunlardan **birincisi**, mimarlığın **ölçüleri** ve **oranları** ile ilgilidir. Rönesans mimarlığının ilkelerini ilk ortaya koyan Floransa'lı **Filippo Brunelleschi** (1377-1446), 1402'de Roma'ya giderek antik yapıları incelemiş, bu yapıların tüm ölçülerini çıkartmış, görünüşlerini çizmiştir. Bu çizimleri sırasında da **bilimsel perspektifin** ilkelerini kurmuştur.

Brunelleschi'nin mimarlık anlayışı, klasik yapılar gibi **inelastiktir**; yani oranları, ölçüleri çok az bir marj içinde değiştirilebilir.¹³² Antik mimarlar yapıyı insan vücudu ile kıyaslanabilecek bir organik yapıya benzetirlerdi: İdeal insan vücudunun belli ölçüleri ve oranları olması gerektiği gibi, bir yapının da **güzel** olabilmesi için belirli ölçü ve oranlarda olması gerekmektedir. Yapıyı uyumlu ve dengeli gösteren, yapının tüm önemli ölçülerinde "doğru" oranları bulabilmektir. Bu "doğru" oranlar da, ancak **tam sayılarla** ifade edilen oranlardır; yani tam sayıların katlarıdır. Brunelleschi bu düşünceyi ilk kez Floransa'da **St. Lorenzo** (1421-69) kilisesinde uygulama olanağı bulmuştur. Tüm tasarım kare birimlerden oluşmaktadır ve yan nef ile şapelleri oluşturan kare birimler, orta nefin birimlerinin 1/4'ü oranındadır. 1436'da tasarladığı **Sta. Spirito** kilisesinde de tam sayıların katları olan oranları kullanmıştır: Orta nefin yüksekliği, genişliğinin tam iki katıdır; zemin katın ve ışık katının yükseklikleri birbirine eşittir; yan neflerin kare planlı olan mekan birimlerinin yükseklikleri genişliklerinin iki katıdır, v.b.

Brunelleschi, antik mimarların bu "doğru" oranları bulma yeteneğine sahip olduklarına inanır ve antik yapıların kalıntılarını inceleyerek ve ince ince ölçümler yaparak bu "sırrı" bulabileceğini düşünürdü.

Brunelleschi'nin ölçüler ve oranlara ilişkin çalışmaları, **Leone Battista Alberti**'de (1404-1472) tam ifadesini bulur. Alberti'nin mimarlıkta güzellik formülasyonu, birçok konuda onunla çelişiyor olsa da¹³³ büyük ölçüde Roma'lı mimar **Marcus Vitruvius**'un (İ.Ö. 1. yüzyıl) **De Architectura** adlı kitabından esinlenmiştir. Aslında Alberti, antik mimarlığın en iyi biçimde, Vitruvius gibi antik yazarlardan çok, o dönemin kalıntılarının incelenmesinden öğrenilebileceği düşüncesindeydi. Antik mimarlık kalıntılarını, gününe uygulayabileceği bilgileri edinmek için uzun süre incelemiş, çizimler yapmış, ölçüler almıştır. Onun çizimleri günümüze pek ulaşmamıştır ama, aldığı notlardan bu çizimlerin karakterini öğrenebilmekteyiz. Üç değişik tip çizim yapmıştır: Birinci olarak **biçimleri** not etmiş (çizmiş)tir. Örneğin çeşitli sütunları, bunların başlık ve kaidelelerini, süsleme elemanlarını v.b. detay olarak çizmiştir. İkinci olarak bulduğu bütün **ölçüleri** çizimlerin üzerine not etmiştir. Bu ölçüler hem yapının bütününe, hem de tek tek ayrıntılara ilişkindir. Üçüncü olarak da keşfetmeye çalıştığı yapımların tekniklerini grafik olarak çizmiştir.¹³⁴

Klasik estetik anlayışın kökenini, Antik Yunan felsefesinde, güzelliğin geometrik formların "doğru" oranında arandığı **Pythagoras**'ın ve onun etkisindeki **Platon**'un estetik anlayışlarında bulabiliriz. Alberti'ye göre, müzikte armoniyi (seslerin uyumu) belirleyen aritmetik oranlar, aynı zamanda mimarlıktaki uyumu da belirlemektedir, çünkü bu oranlar özünde kutsaldır ve evrende sürekli olarak tekrarlanırlar. Alberti'nin bu düşüncesi Rönesans'ta **Yeni-Platoncu** düşüncenin etkisini de taşımaktadır kuşkusuz: Bütün güzelliklerin biricik belirleyicisi sayılar ve onların arasındaki orantı ve uyumdur. Bu Pythagoras estetik anlayışı, Yeni-Platonculukla Rönesans'a taşınmıştı.

133 Ettliger, a.g.y., s. 102

134 Aynı, s. 102

İkinci olarak, Rönesans. Antik Roma mimarlığının **merkezi plan** tasarımını Brunelleschi ile tekrar gündeme getirmiştir. **Sta. Maria degli Angeli** (1434-37) böyle bir tasarımdır (Resim 38), ancak tamamlanamamıştır. Di Bartolommeo'nun 1444'te bir Ortaçağ kilisesi olan **S. Annunziata**'nın doğu tarafına yapmaya başladığı ek, yuvarlak planlı ve sekiz şapelli (niş) bir yapıdır. Bu, Roma'da **Minerva Medica** diye bilinen antik tapınağın doğrudan doğruya bir kopyasıdır.¹³⁵

Alberti, 1450 yılında yazdığı **Mimarlığın/On Kitabı**'nda, ideal bir **tapınak** (kilise yerine özellikle anıtkı çağrışımlar yapan tapınak sözcüğünü kullanır) planının ya daire, ya da daireden çıkarsanmış bir biçim (kare, altıgen, sekizgen v.b.) olması gerektiğini öne sürer. Çünkü daire, hem en yetkin biçimdir, hem de en doğal. Bu nedenle de kutsal aklın dolaysız bir görünüşüdür. 1485'te **Giuliano da Sangallo**'nun (1445-1515) yaptığı **Sta. Maria delle Carceri** kilisesi, Alberti'nin bu görüşlerine uygun olarak tasarlanmıştır: Kubbe dışında bütün yapı tam bir **küp** biçimindedir. Küpün dört köşesi kesilerek, küp içine sığacak biçimde bir kare-haç plan yapılmıştır.

Bir geç Rönesans sanatçısı olan Venedikli **Andrea Palladio** (1508-1580) **I Quattro Libri dell' Architettura** (Mimarlık Üzerine Dört Kitap) adlı kitabında şöyle demektedir:

"Dini yapılar yuvarlak, dörtgen (kare), altıgen, sekizgen ya da çok kenarlı poligon olabilir... Ancak en güzeli, en alımlısı **daire** ile **karedir**. Onun için Vitruvius bu iki biçim üzerinde durmuş, özellikle daireye her zaman önde yer vermiştir. Kiliselerimizi daire biçiminde tasarlamalıyız. Daire birliğin simgesidir. Tanrı'nın inayetini temsil eder."¹³⁶

135 Pevsner, a.g.y., s. 86.

136 Aptullah Kur'an, "İtalyan Rönesans Mimarısı", **Gergedan** 13 (Mart 1988), s. 162-163.

Palladio'nun son tümceleri, belli ki vazgeçemediği antik merkezi plan tasarımlar konusunda Hristiyanları ikna etme çabasını (çünkü gelenekselleşmiş Hristiyan tapınma biçimine hiç de uygun bir tasarım değildir) yansıtmaktadır: ...daire, Tanrı'nın birliğini temsil eder! Oysa bir **pagan** olan Vitruvius'un daire plana böyle bir anlam yüklemiş olması düşünülemezdi.

Donato Bramante'nin (1444-1514) San Pietro tasarımı, tamamen daire ve karelerden oluşmuş, simetrik (öyle ki dört cephesi de aynı, apsis belirtilmemiş) ve tam bir merkezi plan-dır. Dört apsisli bir Yunan Haçı olan plan, dıştan tam bir karedir. Ortadaki ana kubbe, köşe şapellerinin dört küçük kubbesi ile çevrelenmiştir. Tam köşelere de dört kule yerleştirilmiştir. (Resim 39). Leonardo'nun da San Pietro için benzer bir tasarımı vardır, ancak bu Bramante'nin tasarımı gibi tam simetrik değildir. Bramante'nin San Pietro için tasarımı, Brunelleschi'den Leonardo'ya tüm 15. yüzyıl mimarlarının geliştirdiği Rönesans idealinin özetlenmesidir.¹³⁷

Üçüncü olarak da, Rönesans mimarlığı, antik Roma'nın yuvarlak kemer, sütun, başlık biçimleri, üçgen alınlık, zafer takı gibi mimarlık elemanlarını kullanmıştır. Brunelleschi, antik mimarlığın en belirgin öğeleri olan yuvarlak kemer, sütun ve antik başlıkları hem Floransa'daki Öksüzler Hastanesinde, hem de S. Lorenzo ve Sta. Croce'da kullanmıştır.

Alberti, 1446-51 tarihleri arasında yaptığı **Palazzo Rucellai**'nin cephesinde, Colosseum'un üç katlı cephe görüntüsünü çizerek, düz bir cephede klasik öğeleri kullanmıştır: Sarayın herbir katında sırasıyla **Dor**, **İyon** ve **Korinth** biçimli pilasterleri kullanarak, hem cepheyi eklemleyip tekdüzelikten kurtarmış, hem de antik öğeler kullanma fırsatını yaratmıştır. Bu saray, A. Kuran'ın belirttiği gibi, eski Roma'nın **insula** denilen

toplu konutlarından esinlenilmiştir.¹³⁸ Alberti, Rimini'de 1450'de yaptığı **San Francesco** kilisesinin cephesini tam bir Roma **zafer takı** biçiminde yapmıştır. 1470'te Mantua'da yaptığı **St. Andrea**'nın cephesi de bir Roma zafer takını anımsar. Bu girişi antik tapınaklarda kullanılan bir diğer eleman olan **üçgen alınlıkla** taçlandırmıştır (resim 40). Üçgen alınlık, **Sta. Maria delle Carceri**'de de kullanılmıştır.

1502'de Bramante'nin yaptığı **Templeto**, yüksek Rönesans'ın ilk yapılarından. Üç basamaklı bir kaide üzerinde Dorik sütunlu revak, düpedüz klasik bir saçaklığı taşımaktadır ve ortada **cellayı** andırır bir odacık bulunmaktadır (Resim 41).

3.3.1.2. Resim

"Quattrocento ortasında önce İtalyan resmine klasik motiflerin girişi, esas olarak ya heykel, ya mimari, ya da ikisinin birden aracılığıyla olmuştur."¹³⁹ Bu doğaldır, çünkü İtalyan mimarlığı ve heykeli, antik örneklerle, resimle kıyaslandığında, çok daha fazla sahipti. İtalyan resmi, özellikle **Masaccio** (1401-1428) ile klasik biçimleri ve öğeleri benimsemiş, antiki-teye yönelmiştir. Masaccio'nun antikiteden yaptığı aktarımlarda, arkadaşı olan Brunelleschi'nin önemli payı olduğu düşünülmektedir.¹⁴⁰

Rönesans resminde antik çağa yöneliş, esas olarak iki biçimde kendisini göstermiştir: Birincisi, resmin içinde antik mimarlık kalıntılarının ya da resimsel mekan olarak antik bir mekanın kullanılması, ya da resmin içinde antik heykel ve antik insan figürlerinin kullanılması olarak; ikincisi ise, doğrudan doğruya antik ve pagan **konuların** betimlenmesi biçiminde.

¹³⁸ Kuran, a.g.y.

¹³⁹ Erwin Panofsky, *"Rinascimento dell' antichità: Onbeşinci Yüzyıl"*, (Türkçesi: Ö. Madra), **Gergedan** 13, (Mart 1988), s. 84-90.

¹⁴⁰ Aynı.

Resimde antik mimarlık veya heykel öğelerinin kullanılması, esas olarak konunun içinde geçtiği mekanın klasik bir yapı olmasıyla sağlanırdı. Çoğunlukla dinsel bir konu anlatılırken, olay titizce betimlenmiş klasik bir mekanın içinde geçmektedir. Bir ölçüde Masaccio'nun 1425'te yaptığı **Kutsal Üçlü Meryem ve Aziz John'la** freskosunda (Resim 42) bunu görebiliriz: Tüm kompozisyon bir Roma zafer takının içinde yer almaktadır. Bu freskoda yuvarlak sütunlar, Korint ve Lyon başlıklar, yumurta frizi ve dentil ile tamamen klasik bir saçak, son derece dikkatlice vurgulanmıştır. Tono, öylesine mükemmel bir perspektifle çizilmiştir ki, sanki Brunelleschi'nin Roma'da yaptığı mimarlık çizimlerinden birisiyle karşı karşıyayız.

Fra Angelico'nun (1387-1455) **Meryem'e Müjde** freskosunda da (1450), olayın içinde geçtiği mekan, yuvarlak sütunlu, Korint başlıklı, yuvarlak kemerli ve kübik birimlerden oluşan klasik bir yapıdır.

Domenico Ghirlandaio'nun (1449-1494) Floransa'da Sta. Maria Novella'daki **Meryem'in Doğuşu** freskosunda (1491) doğum olayı gerçek bir Roma sarayının içinde geçmektedir. Bu mekan öylesine gerçektir ki, sanki antik Roma saraylarının iç görüntüsünü anlatan **belgesel** bir çizimle karşı karşıyayızdır.

Raffaello Sanzio'nun (1483-1520) **Atina Okulu** resminde de (1511) antik filozofları, tam anlamıyla klasik bir mekan içinde görürüz. İnsanlar, giysileri, duruş ve pozları, içinde bulunulan mekan ve anlatılan konu **tamamen** antik niteliklidir.

Antik mekanların resimde kullanılmasının yanı sıra, yapay olarak tasarlanmış ve kompozisyonun herhangi bir köşesine veya arka plana yerleştirilmiş olan sütun, kemer, antik heykel ve yapı kalıntıları gibi tek tek antik **öğeler** ya da arka planda yer alan yapı tasarımları ve düşsel tapınaklar da kullanılmıştır. Bunlar, hem manzara resimlerinin bir köşesinde, hem de din-

sel kompozisyonlarda yer alırlardı. Örneğin, Mesaccio'nun 1426'da yaptığı ve **Londra Meryemi** olarak bilinen resminde, Meryem'in oturduğu tahtın kaidesi, oymalı bir Yunan lahiti örnek alınarak yapılmıştır. İki katlı olan üstyapısında ise üç ayrı klasik biçimin (Korint, İyon ve karışık) küçültülmüş örneklerini görebiliriz.

Andrea Mantegna'nın (1431-1506) yaptığı **Aziz James'in İdamı Götürülüşü** (1455) freskosunda da (Resim 43), olayın geçtiği yer görkemli bir Roma zafer takının önündedir ve hem tak, hem de Romalı askerlerin kuşamları, bir **arkeolog** titizliğiyle incelenmiş ve en küçük ayrıntılarına kadar betimlenmiştir. Roma zafer takılarının hem mimarlıkta, hem de resimde bu kadar bol kullanılması, Rönesans aydınlarının hayran olduğu antik Roma'nın zaferinin sembolleştirilmesi kuşkusuz. Burada kullanılan bir başka antik **öge** ise figürlerin antik Yunan ve Roma heykellerinde olduğu gibi **kont-raposto** duruşlarıdır. İnsan figürleri de, tıpkı bir antik sütun başlığı ya da antik mimarlık kalıntıları ve antik iç mekanlar gibi, resimde **antik bir öge olarak** kullanılmışlardır. Bunlar biçim, duruş ve giysi olarak antik heykelleri andırmaktadırlar.

Mantegna'nın 1455-60 arasında yaptığı **St. Sebastian Paneli**'nde (Resim 44), sağa-sola serpiştirilmiş antik heykel parçaları görülür. Sebastian, antik bir sütuna bağlanmıştır.

Pietro Perugino'nun (1446-1523) Sistine şapeline yaptığı (1482) **Kutsal Anahtarların Teslimi** freskosunda (Resim 45) arka planda yer alan tapınak, Alberti'nin kitabında tanımladığı **ideal tapınağa** göre tasarlanmıştır. Bu tapınağın iki yanında birer Roma zafer takı vardır. Perugino, sanki burada resmi, ön planda yer alan olayı anlatmak için değil de, arka plandaki mimarlık yapıtlarını göstermek için yapmıştır.

Rönesans resminde antik çağa yönelişin bir başka biçimi de, resmin **konusunun** doğrudan doğruya bir antik ya da **pa-**

gan konu olmasıdır. İtalya'da **Boticelli**'ye kadar genellikle Hristiyan konuların **içinde** antik **öğelerin** kullanıldığını görmekteyiz. Bu, **Venüs'ün Doğuşu** (1480) tablosunda değişir. Burada Boticelli tamamen klasik mitolojiden bir konuyu seçerek kullanmıştır: Bir pagan tanrıça olan Venüs'ün (Afrodit) doğuş söylencesi anlatılmaktadır. Venüs'ün pozu da, **Praxiteles**'in İ.Ö. 330 yılında yapmış olduğu **Knidos Afrodit**i ile neredeyse aynıdır.

1494'te Rahip Girdamo Savonarola (ki gerçekte dinde reform yapılmasının ateşli bir savunucusuydu) canlanmaya yüz tutan paganizme karşı savaş açmış ve pekçok taraftar toplamıştır. **Sandro Boticelli** (1466-1510) de ona katılmış ve pagan içerikli birçok tablosunu yakmıştır.¹⁴¹

Bir diğer pagan konu örneği, **Piero di Cosimo**'nun (1462-1521) **Balın Bulunuşu** (1498) tablosunda görülür. (Resim 46) Tamamen pagan bir konu olan satirlerin balı buluşunu anlatan bu resimde, hiçbir Hristiyan çağrışım yoktur.

Raffaello'nun **Peri Galatea** freskосу (1513) da tamamen pagan bir konuyu işlemektedir. Bu örnekler daha da çoğaltılabilir.

15. yüzyıl İtalyan resminin artık dünyaya öykünmesinin güzel örneklerinden birisi de, dönemin asillerinin arasında moda olan **profil portre**lerdir. Bunlar, Roma **sikkelerinde**ki İmparator portrelerinden esinlenilerek yapılmışlardır; hiçbir dinsel yanı yoktur, bu dünyadaki ün için yapılmışlardır. Bunlar Roma sikkelerine o denli benzerdi ki, duruş bile onlara öykünülerek, tam **profil** ve baş sağa bakar bir pozdadır.

3.3.1.3. Heykel

15. yüzyıl İtalyan heykelinde Antik Çağ'ın etkilerini, resime kıyasla çok daha dolaysız bir biçimde görebiliriz. Rönesans heykeli hem insan anatomisinin betimlenmesinde, hem kont-

raposto duruşlarda, hem de anıt heykeller ve büstlerde. neredeyse antik Roma'nın doğrudan doğruya devamıdır izlenimini verir.

Nanni di Banco'nun (1386-1421) Floransa'da Or San Michele kilisesinin bir nişinde yer alan **Dört Aziz** heykeli (1414) gerek giyimleri, gerekse duruşları ve büst özellikleriyle, azizlerden çok dört Romalı vatandaşı anımsatır. Bu figürlerden birinin başı ile 3. yüzyıl ilk yarısından kalan bir Roma büstünü kıyaslarsak, aradaki çarpıcı benzerlik hemen görülür (Resim 47). Aynı sanatçının **Uçan Melek** kabartması (1420) da, 1.Ö. 2. yüzyıl başlarında yapılmış olan **Semadirek Nikesini** anımsatmaktadır.

Donatello'nun (1386-1466) Or San Michele'deki **St. Marc** heykeli (1413) antikiteden sonra, bağımsız olarak ayakta duran ve tam kontraposto duruşunda olan ilk örnektir. **David** heykeli de (1432) görkemli çıplaklığı ve pozu ile bize bir azizden çok **Apollon**'u ya da bir başka antik tanrıyı anımsatır. Ortaçağ resim ve heykelinde, pagan çağrışımlar yapmasından korkulduğu için, Adem ve Havva ile bazı İsa betimlemeleri (çoğunlukla çarmıhta) dışında, çıplak insan vücudundan kaçınılmıştı. David ise, başında miğferi ve ayağında çizmesi dışında, tamamen çıplaktır.

Donatello'nun Padua'daki del Santo meydanında duran atlı **Gattamelata** bronz heykeli (1445-50) ile **Verrocchio**'nun (1435-1488) Venedik'teki atlı **Colleoni** (1483-88) (Resim 48) tamamen Roma anıt heykellerinin bir esinidir. Bu iki atlı heykeli, Roma'da del Campidoglio meydanında duran ve 180 yılında yapılmış olan atlı **Marcus Aurelius** anıtı (Resim 49) ile kıyaslarsak, aralarındaki şaşırtıcı benzerliği görebiliriz. Kuşkusuz ki bu heykelleri yaptıran her üç kişi de ortak bir amacı paylaşmaktaydılar: Ünlerinin bu dünyada sürmesi.

Rossellino'nun 1445-50 tarihleri arasında yaptığı Leonardo Bruni'nin lahiti, sanki bir Roma imparatorunun lahitidir. **Mic-**

Michelangelo Buonarroti'nin (1475-1565) Giuliano de' Medici için yaptığı lahitte (1524-34) yer alan ve gündüzü temsil eden yatar vaziyetteki erkek heykeli, bir pagan nehir tanrısına benzemektedir.

3.3.2. İnsan: Her Şeyin Ölçütü:

Rönesans'la birlikte, felsefe gibi sanat da **insan** ile ilgilenmeye başlamış, insanı merkez alan bir kültürün en önemli alanlarından biri olarak, **her yönüyle** insanı incelemiş, kullanmıştır.

3.3.2.1. Mimarlığın Ölçütü: İnsan

Rönesans mimarlığına kişiliğini veren, onun insanlaştırılması, yapının tamamında ölçütün insan olmasıdır. Bu yapılar **Tanrı için** yapılan Gotik yapıların tersine, **insan için** tasarlanmışlardır. Bunu, en açık biçimiyle **merkezi planda** görebiliriz. **Pevsner**, merkezi plan ile insanın temel alınması arasındaki ilişkiyi şöyle açıklıyor:

"Merkezi plan tasavvuru bu dünyanın olan bir şeydir, öbür dünya ile ilişkisi yoktur. Ortaçağ kilisesinin ana fonksiyonu kişiyi altlara doğru sevk etmek olmuştur. Tümüyle merkezi olan bir yapıda, böyle bir devinim olanaksızdır. Merkezi bir yapı, ancak bir tek noktadan kavranıldığı zaman etkenlik kazanmaktadır. Kişi o noktada durmalı ve orada durarak kendisinin herşeyin ölçüsü haline geldiğini duymalıdır. Demek ki, kilisenin dinsel olan anlamı, insancıl bir anlama dönüşmüştür. Kilisenin içindeki insan, artık doğa üstü bir amaca varmak için baskı altında değildir, tersine etrafını çevreleyen güzelliği yaşamakta ve bu güzelliğin merkezi olduğu için kıvanç duymaktadır."¹⁴²

Merkezi plan dışında, boyutlar açısından bakıldığında da Rönesans yapılarının hem **ölçüler** ve **oranlar** olarak, hem de **biçimler** olarak "insanileştğini" görebiliriz: Sadece daire ve kare kullanılarak $1/2$ gibi "basit oran"larla elde edilen ölçülerle tasarlanan yapılar, insana daha yakın gelen boyutlarda ve uyumdadır. Örneğin, orta nefin yüksekliği, genişliğine kıyasla hiçbir zaman insanı **ezen** boyutlara ulaşmaz.

Rönesans mimarlığı insanı küçük görmez, tersine onu yüceltir. Bunu, hem boyutları ve ölçülerinin uyumlu **oranları**, hem de **biçimlerinin** insan organizmasına daha uygun olması ile ulaştığı insancıl atmosferi ile sağlar. Bir bölümden ötekine geçerken, yapı çok büyük bile olsa, insan büyüklük ve ölçüsüzlüğün altında ezilmez. Yuvarlak kemerli arkatlar da rahat, insana açık ve ferah gelirler. Yuvarlak ve insanın kine benzer oranlara sahip olan sütunlar, yuvarlak kemer, kubbe, küp mekan birimler, tüm ölçülerde basit oranlar insanda kendi organizmasına daha yakın çağrışımlar yaratmaktadır.

"Klasik bir tapınakta —ve dolayısıyla— bir Rönesans kilisesinde, sütunların kaideleri, gövdeleri ve başlıkları, üç aşağı beş yukarı, normal bir insanın ıvıkları, gövdesi ve başı arasındaki ilişkiye uygun olarak oranlanmış-
tır. İşte mimari oranlarla insani oranlar arasında büyük bir paralelliğin olmayışındır ki, Rönesans kuramcılarının Ortaçağ mimarisini 'hiç orantıya sahip olmamak'la suçlamalarına yol açmıştır. Ortaçağ mimarisi Hristiyan teslimiyetini vazederken, klasik mimari ve Rönesans mimarisi insan onurunu ilan eder."¹⁴³

143 Erwin Panofsky, *"Kendini Tanımlamak mı, Kendini Tanımamak mı?"* (Türkçesi: Ö. Madra), *Gergedan* 13 (Mart 1988), s. 22-25.

Alberti, mimarlık üzerine yazdığı kitabında, komple bir **kent** tasarımını tartışır. Bu tasarımda tek ölçütü, insanların en iyi yaşayabileceği, tüm gereksinimlerinin karşılanabileceği bir kent. Öyle ki, bir yapının tek katında bulunabilecek en fazla merdiven basamağı sayısı bile tartışılmıştır. Ona göre mimarın amacı (ve mimarlığın da tabii ki) "insanın gereksinimlerine şerefle ve başarılı bir biçimde hizmet etmektir."¹⁴⁴

3.3.2.2. İnsanın Fiziksel Olarak Tanınması

Gerek insana verilen önemin artmasının ve insanın evrenin merkezine yerleştirilmesinin, gerekse **doğaya** ve **antik kültüre** duyulan ilginin bir sonucu olarak, insanın fiziksel yanını da Rönesans'ta büyüteçlerin altına konulmuştur. 15. yüzyıl İtalya'sında insanın dış özelliklerinin ne denli büyük bir ilginin konusu olduğuna, yazarların dahi insanı ne kadar kesin bir biçimde betimlediklerine ve bu insanların dış görünüşlerinin tamlığına şaşmamak güçtür. Örneğin Boccaccio, **Ameto** adlı yapıtında, sözcüklerle bir kumral ile bir esmer insanı öylesine "çizmiştir" ki, sanki kendisinden yüz yıl sonra yaşamış bir ressamın fırçasından çıkmaktadır bunlar.¹⁴⁵

15. ve 16. yüzyılların resim ve heykelinde, altında çok titiz ve **ampirik** bir **anatomi** çalışmasının yattığı belli olan çıplak insan vücutları, çoğu kez **Antonio del Pollaiuolo'nun On Çıplak Adamın Savaşımı** (1470) gravüründe (Resim 50); **Luca Signorelli'nin** Orvieto katedrali S. Brizio şapelindeki **La netlenenlerin Cehenneme Atılması** freskosunda (1500); ya da **Michelangelo'nun** heykellerinde olduğu gibi, bir "anatomi gösterisi"ne dönüşür. Gerçekten de, sanatçılar bu sonuçlara ulaşabilmek için kadavralar üzerinde çalışmışlar, insanın "maddesi"ni didik didik incelemişlerdir. Bu konuda **Leonardo da Vinci'nin** (1452-1519) çalışmaları çok tipiktir. Sanatçı,

¹⁴⁴ Levy, a.g.y., s. 116.

¹⁴⁵ Burckhardt, a.g.y., s. 208.

otuza yakın kadavra üzerinde "bizzat" çalışarak insan anatomisine ilişkin bilgileri toplayıp bunları ünlü defterine aktarmıştır. Bunlar, çoğu kez artistik olmaktan çok bilimsel bir merakın ürünleridir. Leonardo, ana rahmindeki çocuğun dahi anatomik çizimini yapmıştır. A. Koyré, Leonardo'nun anatomik çalışmalarının, "insan bedeninin mekanik iç yapısını ortaya çıkarmaya yönelmiş olduğunu" vurgulamaktadır.¹⁴⁶ Resim 51, Leonardo'nun not defterlerinden bir sayfayı göstermektedir.

3.3.2.3. Portreler

Rönesans, insanı **bütün** yönleriyle didik didik incelerken, onun sadece dış görünüşüyle ilgilenmemiştir. Bu çerçevede Rönesans'la birlikte doğup gelişen **portre** sanatı, insanın hem fiziksel özelliklerine, hem de iç dünyasına tutulan bir ayna olmuştur.

İlk kez antik Roma'da ölenin ruhuna ve öbür dünyaya yönelik mistik semboller olmaktan çıkarak **dünyasal** bir rol üstlenmiş olan portre, ölen ünlü kişilerin anılarının gelecek kuşaklara bırakılması, kahramanların ve önemli kişilerin yaşamlarında yüceltilmesi gibi amaçlar taşıyordu. Ancak, Roma'nın bu büst geleneği, bunun altında yatan **dünyasal** düşünce ile birlikte, Ortaçağ'da kayboldu. Ortaçağ boyunca **insan** ve onun kişiliği siliktir.

Portre geleneğinin yeniden doğuşu, 15. yüzyıl İtalya'sında, bir anlamda Roma'nın bıraktığı yerden başlar, ancak orada kalmaz; Rönesans, bir "yüz topografyası" gibi portresi yapılan kişiye benzeyen Roma büstlerini, gerçek portre sanatına taşımıştır. Bunda da ana halka, fiziksel benzerlik dışında, hatta onun ötesinde, portresi yapılan kişinin ruh halinin ve kişiliğinin yansıtılmasıdır.

¹⁴⁶ Alexandre Koyré, **Yeniçağ Biliminin Doğuşu**, (Türkçesi: K. Dinçer), İstanbul: 1989, Ara Yayıncılık, s. 105.

15. yüzyılın ilk portreleri sayılabilecek, örneğin di Banco'nun Dört Aziz heykel grubu (1414), Verrocchio'nun Colleoni heykeli (1483), ya da Donatello'nun Gattamelata heykeli (son ikisinin, di Banco'nun **anonim** Aziz'lerinden bir adımı ileri giderek gerçek, yaşayan kişileri canlandırmış olmasına karşın) portreden çok portreye bir hazırlıktır ve Roma'nın büst geleneğini 16. yüzyılın portre sanatına bağlayan ilk halkalarıdır. Bunların da tıpkı Roma büstleri gibi **dünyasal** bir anlamları vardır; belirli bir kişiyi yüceltmeyi, onurlandırmayı, ölümsüzleştirmeyi amaçlarlar. Bu gelişim, 15. yüzyıl başlarında **Villani**'nin ünlü Floransalıların **biyografileri** ile aynı döneme rastlamaktadır. Bu, insana ve insanın kişiliğine verilen önemin bir anlatımıdır.

15. yüzyılın ilk yarısında Masaccio ile resimde de portre diyebileceğimiz ilk örnekleri görürüz. Bunlar, genellikle **adak** portreleridir. Floransa Sta. Maria Novella kilisesi sunak freskosunda yer alan **Kutsal Üçlü** (bkz. Resim 42) resminde, sağ ve sol alt köşelerde bu adak resmi yaptıran (donor) **Lenzi** ailesinin iki üyesi diz çökmüş, tapınır vaziyette gösterilmişlerdir.

Aile portreleri de 15. yüzyılda İtalya'da doğmuş, sonra bütün Avrupa'ya yayılarak uzun bir süre varlığını sürdürmüş bir grup-portre türüdür. Bunlar, günümüzdeki "aile fotoğrafları"nın yerini tutmaktaydılar. **Mantegna**'nın yaptığı **Gonzaga Ailesi** bunun güzel bir örneğidir.

16. yüzyılda Rönesans portre sanatı Raffaello ve **Tiziano Vecellio** (1488-1576) ile İtalya'da doruk noktasına ulaşmıştır. Raffaello'nun ünlü **Papa Leo X Kardinallerle** (1518) tablosunda (Resim 52), Papa'nın yumuşak ama otoriter kişiliği; kardinallerin ürkek, saygılı, ama içten pazarlıklı karakterleri başarıyla bir biçimde verilmiştir. Tiziano'nun, örneğin, **Eldivenli Adam** portresinde de dalgın bakışlı, melankolik bir ruh halini görürüz. Portrenin sahibine fiziksel benzerliği **aşılmış**, sanatçı

önüne sorun olarak kişiliğin, psikolojik durumun yansıtılabilmesini koymuştur artık.

3.3.2.4. Uomo Universale

Vasari, Rönesans insanını üçe ayırır ve en son kategoriye Leonardo ile Michelangelo arasında bir noktaya "uomo universale"yi, yani **evrensel insanı** yerleştirir. Bireyin en gelişkin evresini ve insanın dünyasal zaferinin ulaştığı dorukları simgeleyen bu ideal insan hezarfendir: Sanatını sınırlara dek zorlamıştır. Matematikten gökbilime uzanan olabildiğince geniş bir ilgi alanında kafa yorar, doğayı avucunun içi gibi öğrenir.¹⁴⁷

15. yüzyıl, her şeyden önce "çok yönlü insan" çağıdır. İnsanlar her alana ilgi duymuşlar, kendilerini her alanda geliştirmeye çalışmışlardır. Ancak bazıları bu "genel eğilim"i de aşarak gerçek birer **dahi** olarak sivrilmişlerdir. Bu **uomo universale**lerin en bilinen örneği Leonardo da Vinci'dir. Çok iyi bir ressam olmasının yanında mimar, mühendis, müzisyen, doğa bilimcisi, mekanikçidir. Yüzlerce mekanik buluşu vardır: Ünlü defterindeki çizimlerin arasındaki günümüzdeki helikopter, denizaltı, paraşüt, tank gibi araçların prototipleri, mimarlık tasarımları, binlerce bitki türü, anatomik çalışmalar bulunmaktadır. Leone Battista Alberti de böyle bir **bilim adamı-sanatçı**dır. Gerçekte Rönesans'ın tüm sanatçıları birden fazla alanda ürünler vermiş, en azından çalışmalar yürütmüşlerdir.

3.3.2.5. Sanatçının Bireyselliği

Ortaçağ sanatçısının tersine, rönesans'ta sanatçıların kendi **bireyselliklerini** ön planda tuttukları, sanatlarına yansıttıkları ve eserlerine "kişisel bir yaratı" olarak sahip çıktıklarını görürüz. Ortaçağ loncalarında sanat tamamen lonca kuralları çer-

¹⁴⁷ Enis Batur, "Yeniden Doğuş: Eski'den Doğuş. Rönesans Tanımları ve Yorumları", **Gergedan** 13 (Mart: 1988), s. 19-21.

cevesinde, önceden kabul görmüş ustaların "izlenmesi"ndeki beceri ile ölçülmekteydi. Lonca sisteminin giderek çözülmesi ve sanatçıların özgürleşerek **piyasa** için iş yapmaya başlamaları, sanatçıların yaratılarındaki **özgürlüğün** ve kişisel yanın önem kazanması sonucunu getirdi. Rönesans'ta sanat, artık bağımsız bir **kişiliğin** ifadesidir. Sanatçı, sanat koruyucusunun ya da siparişi verenin bir **işçisi** değildir artık. O, özgür iradesi ile yaratmaktadır ve işini serbest piyasa koşullarında (diğer sanatçılarla rekabet içinde) beğendirmek zorundadır. Ünlü sanatçılar, istemedikleri, beğenmedikleri siparişleri ve projeleri kabu etmeme özgürlüğünü kazanmışlardı. Özellikle de, İtalya'da 15. yüzyılda birçok kentin en ünlü ustaların hizmetini elde etme yarışına girmiş olması, artık koşulları öne süren tarafın "peşinden koşulan" sanatçı olmasına yol açtı.

15. yüzyılda, örneğin mimar ile işi yaptıran arasında, bugünkü müteahhitlik anlaşmasına benzer bir ilişki vardı. Mimar, belirli bir sipariş karşılığında bir bedel talep eder, anlaşma sağlanırsa o işi üstlenir ve taraflardan biri anlaşılan parayı zamanında vermekle, diğeri ise üstlendiği işi anlaşılan koşullarda tamamlamakla yükümlüdür. Bu, bağımsız ve eşit bir **iş anlaşmasıdır**. Böyle bir kontrat ilişkisini, **Cosimo il Vecchio**'nun biyografisini yazan **Vespasiano** anlatmaktadır: Corregi'deki villa inşaatı için Cosimo ile mimar, tüm koşullarda anlaşarak işin 15.000 dükaya tamamlanması konusunda bir **kontrat** imzalarlar. ancak iş yarılanınca anlaşılır ki 15.000 dükaya bu işin tamamlanabilmesi olanaksızdır ve sonuçta mimar zarar edecektir. Mimarın bir itirazda bulunamamasına karşın, Cosimo mimara sözleşme dışı para vererek zararını karşılayacağını söyler.¹⁴⁸ Vespasiano'nun, Cosimo'nun ne kadar iyi bir insan olduğunu anlatmak için verdiği bir örnek, bize 15. yüzyılda sanatçı ile iş verenin ilişkisini örnekleme açısından ilginç bir belge niteliğindedir.

Kendi kişiliğinin önemini kavrayan ve Rönesans sanatçıları arasında görülen özgüveni ilk kez dile getiren, belki de Floransalı ressam, heykeltıraş, mimar ve yazar **Lorenzo Ghiberti**'dir (1378-1455). Otobiyografisinde Ghiberti, Floransa kentinin güzelleştirilmesine katkıları konusuna değinirken, bizim ülkemizde (Floransa) benim tarafımdan tasarlanmamış ya da yapılmamış çok az şey vardır"¹⁴⁹ diyecek kadar alçakgönüllülüğü bir kenara bırakmıştır. Onun bu tutumu, haklı bir tutum olmasının yanısıra, Ortaçağ sanatçısının alçakgönüllü tutumuna taban tabana zıttır.

3.3.3. Doğaya Duyulan İlgi:

Genel anlamı ile **dünyasalılık**, modern çağları Ortaçağ'dan ayıran en önemli yöneliştir. Rönesans'la birlikte, felsefe gibi sanat da ayaklarını yere basmış, ilgisini "öbür dünya"dan "bu dünya"ya yöneltmiştir. Bunun doğal sonucu da sanatta **naturalizm**dir.

15. yüzyıl başlarında hem İtalyan, hem de Flaman resminde yeni bir anlayışın ortaya çıktığını görüyoruz: Bu, Leonardo'nun deyişiyle "taklit edilen nesneye en çok benzeyen resmin en güzel resim olduğu" yolundaki inanışa dayanan yeni bir anlayıştı. Bu iki yenilikçi ve hemzaman olay, yani Flaman ustalar Jan van Eyck ve Roger van der Weyden'in **nouvella ratique**'i (yeni deney) ile İtalyan Brunelleschi, Donatello ve Masaccio'nun **buona maniera moderna**'sı (güzel modern biçim) Ortaçağ sanatından oldukça köklü bir kopuştur. Kuze-yin **ars novas**ı ile İtalyan Rönesans'ı, resimde gerçeğe benzetmenin genel ve temel bir önerme olarak kabul edilmesi ve mekanın üç boyutlu bir süreklilik olarak yorumlanması ilkesinde birleşmekteydiler.¹⁵⁰

¹⁴⁹ Aktaran; Levy, a.g.y., s. 24.

¹⁵⁰ Erwin Panofsky, (Dipnot 139 gibi).

Gerçekte bu eğilimler İtalyan resminde 14. yüzyılda **Giotto** ile başlamaktadır. Boccaccio, Giotto için "doğayı resimlerinde o kadar gerçekçi betimliyordu ki, izleyiciler çoğu kez onun resimleriyle gerçeğin kendisini birbirine karıştırıyordu" demektedir.¹⁵¹ Kuşkusuz bu bir abartmaydı. Giotto'nun 14. yüzyıl naturalizmini aşan, birbirinden bağımsız olarak ve kendiliğinden gelişen 15. yüzyıl Flaman ve Floransa resmini görseydi kimbilir ne diyecekti Boccaccio!

Bu iki ekolün ortak yönü, görülür dünyayı fethetmekti. Bunun için de gerekli koşul, doğanın çok iyi incelenmesi ve tanınmasıydı. 15. yüzyıl sanatçıları, bu amaçla, doğadan çizimler yapıp bunları sanatlarında kullanmak için **not defterleri** taşımaya başladılar. Bu, Rönesans'ta genel bir yaygınlık kazanmıştı. **Pisanello**'nun çizim defterinden maymun eskizlerini içeren (1430) bir yaprak (Resim 53), ya da **Leonardo**'nun bitki eskizleri (Resim 54) ile anatomi çizimleri (bkz. Resim 51), **Dürer**'in bitki çizimleri, bunun çok güzel örnekleridir. Bunlar, bir bakıma sanatçının "görsel notları"dı.

Leonardo'ya göre sanatçı, sadece perspektifin ve doğru çizimin kurallarını bilmekle yetinmemeli, doğanın yasalarını da çok iyi bilmelidir. Bu da ancak doğayı incelemekle edinilirdi. Kendisi, bugün Vasari'nin anlattığıyla tanıdığımız **Medusa Başını** yapmadan önce, gerçek böcek ve sürüngenleri toplayıp uzun uzun incelemiştir.¹⁵²

Alberti, 1435'te hazırladığı **De Pictura** (Resim Üzerine) adlı kitabının taslaklarını, gözden geçirmesi için ilk kez Brunelleschi'ye gönderdiğinde, ona şöyle demektedir: "Resmini yapmak istediğimiz şeyi daima doğadan almalıyız ve daima doğadaki en güzel şeyleri seçmeliyiz."¹⁵³

151 Janson, a.g.y., s. 285.

152 Levy, a.g.y., s. 179.

153 Holt, a.g.y., s. 217.

Vasari, Mantegna ve onun döneminden söz ederken "insan dehası yoğun bir biçimde doğanın gerçeklerini araştırmak ve onu taklit etmekle meşguldü" demektedir.¹⁵⁴ Ancak, İtalyan Rönesansı'nda sanat, Flaman resminden farklı olarak, doğaya tutulan bir ayna olmayı **aşmakta**, belki antik geleneğin de etkisiyle, bir doğal-ideal karışımına ulaşmaktadır. **Alberti**'ye göre sanat, doğaya **seçmeci** bir biçimde yaklaşmalı doğadan sadece "güzel" olanı almalıdır.¹⁵⁵ Oysa Kuzey, doğaya seçerek yaklaşmaz; onu güzellik ve çirkinlikleriyle olduğu gibi yansıtır.

Leonardo'ya göre form, doğada olduğu gibi betimlenmeli, ancak gözün ışıktan kaynaklanan etkileneimlerini dikkate almamalıdır: Yani, bir körün el ile yoklayarak bir kütleyi en ince ayrıntısına değin tanımlaması gibi. Duyularımızın yanıltıcı etkisini resimden uzak tutmalı sanatçı. Evet, doğa betimlenmeliydi resimde kuşkusuz, ama "ideal doğa." Işık yansıması ile biz bir yaprağı gümüşü bir parlaklıkta görebiliriz, ama bu yalnızca bir göz yanıltmasıdır. O yaprak gerçekte yeşildir ve yeşil olarak resime girmelidir. Gölgeler ise, o renge gölgenin koyulduğu oranında siyah katularak verilmelidir. Oysa doğada gölge siyah değildir! Rönesans'ın doğaya bu idealist yaklaşımı 19. yüzyıl izlenimcilerine kadar güçlü etkisini sürdürmüştür.

Rönesans, **manzara** resimlerinin de bir yeniden doğuşu olmuştur. 15. yüzyıl İtalyan ressamaları, manzaraları sanki bir doğa gösterisi gibi sunarlar. **Giovanni Bellini**'nin (1431-1516) 1485 yılında yaptığı **Aziz Franciscus'un Vecdi** tablosundaki muhteşem manzara, çok ince ayrıntılan ile adeta bir **doğa etüdüdür**. **Benozzo Gozzoli**'nin (1420-1479) Floransa'da Medici-Riccardi sarayı şapelindeki **Kral Kâhinlerin Betlehem'e Girişi** adlı duvar resmi de, neredeyse bir **botanik bahçesini** gözler önüne sermektedir. Gerçek bir "doğa

¹⁵⁴ Levy, a.g.y., s. 41.

¹⁵⁵ Aynu, s. 161.

portresi" sunması açısından. Alplerin kuzeyinden bir sanatçının, **Konrad Witz**'in (1400-1446) bir resmi de oldukça ilginçtir: **Mucizevi Balık Avını** canlandıran resimde sanatçı, havari-lerin balık tuttukları Teberiye gölünü, herhangi bir simge ile değil, Cenevre Gölü'nün **gerçek** bir manzarasını yaparak betimlemiştir. Bu manzara, bugün de neredeyse aynıdır.

Kuşku yok ki çağın araştırmacı, keşfedici ruhunun ürünleri olarak Flaman'da **yağlı boyanın**, İtalya'da **bilimsel perspektifin** bulunması, sanatta doğacılığın işini oldukça kolaylaştırmıştı.

SONUÇ

Ortaçağ ile Yeniçağ, birbirinden çok farklı iki tarihsel dönemdir; insanın evrene ve kendisine bakışı açısından birbirine zıt iki kültür, iki ayrı dünyadır. Roma İmparatorluğu'nun yıkılışından 13. yüzyıl sonlarına kadar (hatta birçok açıdan 15. yüzyıl sonlarına kadar) sürdüğü kabul edilen Ortaçağ'ın toplumsal ve ekonomik düzeni feodalitedir. Avrupa'da güçlü merkezi devletlerin olmadığı bu dönemde, toplumsal ve ekonomik düzenin temeli, bir derebeyinin (lord) koruması ve yönetimi altındaki köy birimleridir. Topraklar derebeyine aittir ve toprağa bağlı olan, köylerinden ayrılmayan insanlar, korunmaları karşılığında bu topraklarda lordları için çalışır, üretirlerdi. Bu kırsal birimler ekonomik olarak kendi kendine yeterlidir; zaten sınırlı olan gereksinimlerini kendi içinde karşılar. Toplumsal olarak da dışa kapalıdır, yalıtılmış topluluklardır. Bu toplulukların değerler sistemi de bütünüyle **Hristiyan** dini tarafından oluşturulmuştur. En güçlü ve yaygın toplumsal kurum Kilise'dir. Bu dünyada hiçbir beklenti ve umarları kalmamış insanlar, tamamen öbür dünyaya yönelmişler, İsa'nın gerçek kurtuluşu öbür dünyada vaadededen öğretisine dört elle sarılmışlar, bu dünyadaki günlerini de boyunegme ve tevekkülle geçiştirmeye bakmışlardır.

Ortaçağ kültürünün olgunlaştığı, aynı zamanda da değişiminin ilk belirtilerinin gözleendiği 12. ve 13. yüzyıllarda, bu

tablonun yavaş yavaş değiştiğini görüyoruz. 11. yüzyılın sonlarından itibaren, bütün Avrupa'da çok yaygın ve uzun crimli sonuçları olan büyük bir devrim başladı: **Kentlerin doğuşu**. Önceki dönemde idari ve dinsel merkezler, ya da tahkim edilmiş yerler olan kentler, meta üretiminin ve ticaretin gelişmesine koşturularak, yavaş yavaş gelişmeye başlamışlar, 12. yüzyılda "toplumsal ve kültürel merkezler" haline gelmişlerdir. Kentler, geniş bölgelerin ticari merkezi olmuş, para ekonomisi önem kazanmış ve tüccar, zanaatçı gibi yeni kentsoylu sınıflar doğmuştur. Yeni ekonomik ilişkilerin yarattığı sınıflar, artık kendi kıt gereksinimlerini karşılamakla yetinen, kadere boyun eğmiş, öbür dünya ile yaşayan insanlar değildi; tersine bunlar, akılcı, hesap adamı, bu dünya için didinen dinamik ve pratik insanlardı. Yeniçağ'a doğru hızlı bir dönüşüm başlamıştır artık.

15. yüzyılda tüccar sınıfının kâr güdülleri, Avrupa'nın dünyayı "keşfetmesi"ne yol açmıştır. Avrupa'da, özellikle de İtalyan kentlerinde büyük zenginlikler birikmiş, bu dünyaya yönelik kaygıları öbür dünyaya ağır basan kentsoylu sınıflar, tüm toplumsal ilişkilere, buna bağlı olarak da kültüre damgasını vurmuştur. Ekonomik gücü elinde toplayan tüccar aileler, politik olarak da güçlenmiş ve İtalyan şehir devletlerinde olduğu gibi, kentleri yönetmişlerdir. Kilisenin gelirleri ve gücü azalmıştır. Bilim büyük bir hızla gelişmiş, birçok buluş yapılmıştır. İnsanlık Yeniçağ'ın eşikine gelmiştir.

Görüldüğü gibi 12.-15. yüzyıllar arasındaki dönem, insanlığın her alanda gözlerini "öbür dünya"dan "bu dünya"ya çevirmesinin tarihidir. Bu ekonomik ve toplumsal değişime paralel olarak kültür alanında da benzer bir gelişim gözlemlenmektedir. Her şeyden önce insan değişmektedir: Ortaçağ'ın içine kapanık, geçici olan bu dünyanın çilelerine sabırla katlanarak Tanrı'sına ve gerçek olan öbür dünyaya ka-

vuşacağı günü bekleyen, alçak gönüllü, hiçbir hırsı olmayan, kanaatkar ve boyun eğmiş insan değişmekte, yeni insan bütünüyle bu dünyaya yönelmektedir; içinde yer aldığı evreni ve kendisini sorgulayan, keşfeden, bu dünyada yaşamak isteyen, özgür, kendi kişiliğinin önemini ve becerilerinin bilincinde, kadere boyun eğmeyen, çok yönlü insan! Ortaçağ kültürü ile Yeniçağ kültürü arasındaki temel farklılık da, birincisi "öbür dünya"ya yönelikken, ikincisinin ayaklarını yere, "bu dünya"ya basmasıdır. Bu değişim bütün kültür alanlarında, bu arada felsefe ve sanatta da görülür. Sanat ve felsefe alanlarında da, Ortaçağ'dan Yeniçağ'a geçiş sürecinde gözlemlenebilen en önemli değişim, **her ikisinin** de benzer biçimde öbür dünyadan bu dünyaya yönelmesidir. Bu ortak değişim süreci içinde açıkça görülmektedir ki, felsefe ve sanat, bulundukları kültür ortamı içinde birbirlerine benzer özellikler geliştirmekte, bu iki alanın tarihsel süreç içindeki değişimi de, genel kültürel değişim çerçevesinde, paralel bir gelişim göstermektedir.

Bu çerçevede, çeşitli görünüşleri ve özellikleri ile incelenen sözkonusu dönemlerin felsefesi ve sanatı, en genel ölçütlerle indirgenerek üç ana özellik altında toplanabilirse, bunları "dine karşı tutum", "insana yaklaşım" ve "doğaya yaklaşım" olarak alabilir ve dönemlerin felsefeleri ve sanatlarını bu ölçütler çerçevesinde karşılaştırabilir, benzerlik ve paralellikleri daha net görebilme ve toparlayabilme olanağını elde edebiliriz:

1. Dinsel tutum açısından bakacak olursak, **Ortaçağ felsefesi** içerik olarak tamamen dinsel niteliklidir, ana yönelimi bu dünya değil, öbür dünyadır. Bu dönemin felsefesi olan Skolastik bir Hıristiyan felsefesidir. Kilise'nin "resmi ideolojisi" niteliğinde olan bu felsefe, o güne değin oluşturulmuş olan Hıristiyan dogmasına, doğaya ve insana ilişkin yeni bir bilgi eklemeyiz, tüm enerjisini bu dinsel öğretiyi sistemleştirmede

kullanır. Bu yüzyıllarda felsefe demek teolojidir, daha doğru-
su Hristiyan öğretisidir. Felsefenin ortaya koyduğu bütün so-
runlar da dinseldir.

14. yüzyıl felsefesinde, Skolastik dışı akımların da güç-
lendiğini, Skolastik sistemin "katı" niteliklerini giderek yitirdi-
ğini, çözüldüğünü görürüz. Özellikle nominalizm olarak ad-
landırılan ve Hristiyan dogması yerine "maddi olan bu dün-
ya" ile ilgilenen; "esas olan dinin tümel kavramları değil, tek
tek nesnelerdir" diyen felsefe akımı, felsefenin "tek" konu-
sunun din olmasını reddetmiş, felsefe ile teolojiyi birbirinden
ayırmıştır. Felsefe, ayaklarını yeryüzüne —tam olarak basma-
sa da— dokundurmuştur.

Ortaçağ değerleri ile Yeniçağ değerlerinin bir hesaplaşması
olan **Rönesans Felsefesi** ise, kendi alanını dinden tamamen
ayırmış, önüne insana ilişkin ve dünyasal sorunları koymuş-
tur. Rönesans felsefesi bu sorunların çoğunu Antik felsefenin
bıraktığı (ya da Hristiyanlığın etkisiyle kesintiye uğramış
olan) yerden alarak geliştirmiştir. Rönesans felsefesinin ana
niteliği, gözünü öbür dünyadan bu dünyaya çevirmesi, ayak-
larını sıkıca yere basmasıdır. Rönesans'ın bu tutumu, Yeniçağ
kültürünü Ortaçağ kültüründen ayıran en belirgin özelliği ol-
muştur.

Ortaçağ'da sanat alanının en parlak ürünleri de dinsel ni-
teliklidir. Hem içerik olarak dinseldir, hem de dine hizmet et-
mektedir. Gotik sanatın en büyük performansını göstermiş ol-
duğu ve artık özdeşleştiği katedraller, gerek işlevleri, gerekse
atmosferleri ve ölçüleri ile bu dünyaya değil, tanrısal olan
başka bir dünyaya, gökyüzüne aittirler. Heykel de, daha çok
dinsel öyküleri anlatan kabartmalar olarak, katedrallerde kul-
lanılmış, daha az da olsa günlük konular anlatıldığında bile
bu, dinsel bir atmosferde, Tanrı'nın büyüklüğünün bir kanıtı
olarak sunulmuştur. Resim ise, yine ya katedrallerin vitrayla-
rında anlatılan dinsel öykülerde, ya da elyazması kitapların

(kutsal kitap, mezmurlar kitabı, vb.) süslemesinde kullanılmıştır.

14. yüzyılda sanatın, içerik olarak yine dinsel ağırlıklı olmakla birlikte, biçim olarak bu dünyaya yöneldiğini, "yere basmaya" başladığını görüyoruz. Özellikle Giotto'da, dinsel bir konu, perspektifin de yardımıyla "gerçek bir mekanda" betimlenmektedir. Bu, dinsel bir konunun sembollerle anlatıldığı Ortaçağ resminden çok farklıdır.

Rönesans sanatı, daha önceki dönemlerde sanatın neredeyse tek konusu olarak dinsel konuların almasını aşar; her içerik hem de biçim ve sunuluş bakımından dinsel olmaya, dünyasal bir sanat oluşturur. Antik ve pagan konular, doğa ve insan, sanatın konuları arasına girer. Dinsel konular da "bu dünya"nın atmosferi içinde geçmektedir. İsa, bu dünyadan bir insandır. Mimarlıkta da dünyasal ölçüler ve biçimler, insan gereksinimleri, "gökyüzü" için yapılan Gotik katedrallerin yerini almıştır.

2. Doğaya yaklaşım açısından bakacak olursak, **Ortaçağ felsefesinin** doğadan tamamen kopuk, soyut ve akılcı bir felsefe olduğunu görürüz. İnsan bilgisinin tek kaynağı olarak akılı görür. Kuşkusuz bu akıl sorgulayan, araştıran değil, açınlamayı kavrayabilen, dinsel dogmayı öğrenebilen ve çıkarsama yoluyla bilgi üretebilen bir akıldır. Skolastik, nesneler dünyasına hiç ilgi duymamıştır. Onun için doğa, değerler hiyerarşisinin en altındadır. Kutsal kitabın bazı tasarımları, Aristoteles fiziği ve Ptolemaios'un astronomisinden oluşan bir "hazır evren modeli" ile yetinmiş, değişmez ve yetkin olan bu modeli sorgulamasız kabul etmiş, öyle olunca da doğanın incelenmesinden insanın edinebileceği hiçbirşey kalmamıştır.

14. yüzyılda felsefe, nominalizmin önem kazanmasıyla birlikte doğaya eğilmeye başlamıştır. Nominalist felsefeye göre bilgilerimizin kaynağı, gerçek olan nesneler dünyası, yani

doğadır. Bu dönemde inanç ile bilimin yolları ayrılmaya başlamış, bilim büyük bir açlıkla doğayı incelemeye yönelmiştir.

Rönesans felsefesiyle birlikte doğaya yeni bir yaklaşım önem kazanmıştır. Bu, modern bilimin yaklaşımıdır: İnsan, kendi yararı için doğaya egemen olmalıdır. Bunun için de öncelikle doğanın çok iyi tanınması gerekmektedir. Doğa, insan için yararlıdır, güzeldir. İnsan da doğanın bir parçasıdır.

Ortaçağ'da sanat da ana nitelikleri bakımından doğadan kopuktur. Gotik mimarlık, bu dünya ve doğayla ilişkili olmayarak, tamamen akla seslenen soyut bir strüktürü amaç edinmiştir. Bu soyut tasarım, pratik ve dünyasal amaçların ve gereksinimlerin ötesindedir. 12. ve 13. yüzyılların resim ve heykeli de, esas olarak ikonografik bir anlama yönelmiş olduğundan, onda figürlerin sembolik anlatımı, doğaya öykünmesinin önündedir. Sanatçı doğaya benzetmeyi değil, soyut, sembolik bir "anlam şeması" oluşturmayı amaçlardı.

14. yüzyıl sanatında, felsefedeki gelişmelere paralel olarak, resimde doğanın yer almayı başladığını görürüz. Resimsel mekan, gerçekte üç boyutlu gerçek bir "doğa parçası"dır ve bu mekanın içinde yer alan nesneler de, yine büyük ölçüde Ortaçağ'ın öyküleyici anlayışına uygun ve sembolik anlatımla yüklü olarak ele alınmışsa da, doğal nesnelerdir.

3. İnsana yaklaşım açısından bakıldığında da, **Ortaçağ felsefesinin** insanı değil Tanrı'yı temel aldığı görülür. Ortaçağ'da insan, Tanrı'nın azameti karşısında ezilmiş, silikleşmiştir: ikinci plandadır. O, bir birey, bir kişi olarak yoktur; aile, köy gibi bir genel kategorinin bir üyesi olarak vardır. Alçakgönüllü ve kaderine razı bir kuldur. İnsan, ne fiziksel olarak ne de tinsel olarak Skolastik felsefenin konusu olmamıştır.

14. yüzyıl felsefesi, mistisizmin de önem kazanmasının katkısıyla, yavaş yavaş gözlerini bu alçakgönüllü, ama Tanrı'nın, "bir parçası" olan insana, onun iç dünyasına çevirmeye başlamıştır.

Rönesans felsefesinin ise başlıca konusu insandır. Ortaçağ'daki Tanrı'nın yerini, Rönesans'ta neredeyse insan almıştır. Felsefe tamamen insanın bu dünyadaki yerini, onun özünü arayan bir disiplin haline geldi. Doğa bilimleri insanın "madde"sini incelerken, felsefe de onun anlamını, konumunu, rolünü ve ruhunu inceler. İnsan artık bir bireydir ve kendi kişiliğinin "eşsizliği"ne inanır. Başarılarını sahiplenir, onlarla övünür. Kaderci değildir, özgürdür, kendisine güveni vardır.

Ortaçağ sanatında insan "insan" olarak yoktur. Onun bedeni, dinsel kompozisyonların, bir öykünün anlatılmasına yardımcı olan "sembolik" bir öğesidir. Sanat, kendisine konu olarak başlı başına insanı seçmemiştir. Mimarlıkta ölçüler insan-sal ölçüler çok aşar; tasarım, onun gereksinimlerine göre yapılmamıştır. Tersine, Gotik yapı heybetiyle insanı ezer, iyice küçültür. Sanatçılar için, çağın en büyük sanatsal performansı olan katedraller, kollektif ürünlerdi. Ortaçağ sanatçısı da, düşünürü gibi, eserine "imzasını" atmaz, kişiliğini, duygularını eserlerinde ön plana çıkarmazdı.

14. yüzyıl sanatında insan figürünün ve ruhunun ele alınmaya başladığını görüyoruz. Bu dönemin resim ve heykelinde naif, duygusal bir anlatımın giderek kendine yer bulduğunu görebiliriz. Sanatçı da yavaş yavaş kendi "eşsiz" kişiliğinin farkına varmakta, eserini sahiplenmekte, imzasını atmaktadır. Bunu Giotto'da görmekteyiz.

Rönesans sanatının temel konusu ve ölçütü insandır. 15. yüzyıl mimarlığının belki de en önemli özelliği, ölçü olarak insanı almasıdır. Bu, hem genel tasarımda (merkezi plan kullanılması) ve tek tek elemanlarda (yuvarlak sütun), hem de genel oranlar ve ölçülerde böyledir. Rönesans yapılanı, insanı Ortaçağ katedralleri gibi ezmez, tersine onu "merkez" yaparak yüceltir. Rönesans sanatçıları insan anatomisini de çok iyi incelemişlerdir. Dönemin resim ve heykelinde çoğu kez bir "anatomî gösterisi" ile karşı karşıyayızdır. Rönesans'ın önemli

bir yeniliği de, insanı hem fiziksel hem de ruhsal olarak betimleyen ve insana verilen "dünyasal" önemin bir göstergesi olan portrelerdir. Rönesans sanatçısı ise, adeta tanrısal bir düzeye yüceltilmiştir.

Bu tarihsel süreç içerisindeki gelişimleri izlediğinde, sanat ve felsefenin birbirleriyle **yakın ilişki** içinde olan kültür alanları oldukları; aynı kültür ortamı içerisinde ikisi arasında **öze ilişkin benzerlikler** bulunduğu; bu iki alanın **paralel bir gelişim** çizgisi izleyerek, kültür dünyasındaki genel değişim doğrultusunda **birlikte** ve **benzer** bir biçimde değiştikleri görülmektedir. Bu değişimin, Ortaçağ'dan Yeniçağ'a geçiş sürecine özgü yanı ise, esas olarak hem felsefenin hem de sanatın ilgilerini **öbür dünyadan bu dünyaya** yöneltmeleri, ayaklanı "yere" basmalarıdır.

SEÇİLMİŞ BİBLİYOGRAFYA

- ADIVAR, Adnan. **Tarih Boyunca İlim ve Din**, İstanbul: 1944. Remzi Kitabevi.
- BATUR, Enis. *"Yeniden Doğuş: Eski'den Doğuş. Rönesans Tanımları ve Yorumları"*, **Gergedan** 13 (Mart 1988), s. 19-21.
- BURCKHARDT, Jacob. **The Civilization of the Renaissance in Italy**. (İngilizcesi: S. G. Middleman) (I. İngilizce basımı 1878). London: 1944, Phaidon Press.
- CASSİNER, Ernst. *"Birey ve Evren"*, (Türkçesi: Ö. Madra) **Gergedan** 13 (Mart 1988), s. 26-27.
- CLARK, Kenneth. **Civilization**, London: 1974. B.B.C.
- , *"Leonardo'nun Defterleri"*, (Türkçesi: Z. Aracagöle), **Gergedan** 13 (Mart 1988), s. 112-116.
- CÖMERT, Bedrettin. **Glottot'nun Sanatı**, Ankara: 1977. Hacettepe Üniversitesi Yayınları.
- ÇOTUKSÖKEN, Betül. *"Ortaçağ ve Rönesans Üzerine Kimi Temel Bilgiler"*, **Gergedan** 13 (Mart 1988), s. 35-45.
- , S. Babür. **Ortaçağ'da Felsefe**, İstanbul: 1989. Ara Yayıncılık.
- DAVRAN, Zeynep. *"Rönesans Olayı ve Hümanizma"*, **16. Yüzyıldan 18. Yüzyıla Çağdaş Kültürün Oluşumu**, İstanbul: 1986. Metis Yayınları, s. 42-40.
- DE WULF, Maurice. **Philosophy and Civilization in the Middle Ages**, New York: 1953. Dover Publications, Inc.
- DENKEL, Arda. *"Rönesans Sonlarında Düşünce ve Bilim"*, **16. Yüzyıldan 18. Yüzyıla Çağdaş Kültürün Oluşumu**, İstanbul: 1986. Metis Yayınları, s. 50-58.
- DUBY, Georges. **Ortaçağ İnsanları ve Kültürü**. (Türkçesi: M. A. Kı-

İçbay) Ankara: 1990, İmge Kitabevi.

ECO, Umberto. **Günlük Yaşamdan Sanata**, (Türkçesi: K. Atkay), İstanbul: 1991. Adam Yayınları.

———, **Gülün Adı**, (Türkçesi: Ş. Karadeniz), İstanbul: 1986, Can Yayınevi.

ETTLINGER, Leopold D. *"The Emergence of the Italian Architect During the Fifteenth Century"*, **The Architect**, Spiro Kostof, ed. New York: 1977. Oxford University Press.

EVANS, Joan. **Life in Medieval France**, Third Edition. London: 1969. Phaidon Press, (1. Basımı 1925).

FOCILLON, Henri. **The Art of the West in the Middle Ages; Vol. II, Gothic Art**, (İngilizcesi: D. King), London: 1963, Phaidon Publishers, Inc.

GIBBS-SMITH, Charles. **The Inventions of Leonardo da Vinci**, London: 1985, Phaidon Publishers, Inc. (1. basımı 1978).

GNUDI, C.- Dupont, J. **Gothic Painting** (İngilizcesi: S. Gilbert) A. Skira (ed.) Switzerland: (tarihsiz).

GOMBRICH, E.H. **Sanatın Öyküsü**, (Türkçesi: B. Cömert), 3. Baskı, İstanbul: 1986, Remzi Kitabevi, (14. genişletilmiş İngilizce basımı: 1984).

GÖKBERK, Macit. **Felsefe Tarihi**, Ankara: 1974. Bilgi Yayınevi, (1. basımı 1961).

HANÇERLİOĞLU, Orhan. **Felsefe Ansiklopedisi**, İstanbul: 1979, Remzi Kitabevi.

———, **Felsefe Sözlüğü**, Genişletilmiş altıncı baskı. İstanbul: 1982, Remzi Kitabevi, (1. basımı 1970).

HAUSER, Arnold. **The Social History of Art, V. 1 - 2**, New York: 1951, Vintage Books.

———, *"Rönesans'ın Ötesinde Michelangelo"*, (Türkçesi: T. Öztürk), **Gergedan** 13 (Mart 1988), s. 91-94.

HOLT, Elizabeth G. (ed.). **A Documentary History of Art. Vol. I. The Middle Ages and the Renaissance**, New York: 1957, Anchor Books.

HUIZINGA, John. *"Rönesans Sorunu"*, (Türkçesi: Z. Köpüşoğlu), **Gergedan** 13 (Mart 1988), s. 28-34

- JANSON, H.W. **History of Art**, 14. enlarged ed. New York: 1969, Prentice Hall.
- KESSLER, Herbert L. "On the State of Medieval Art History", **The Art Bulletin** (June 1988), Vol. LXX, Nr. 2 s. 166-187.
- KOSTOF, Spiro. *"The Architect in the Middle Ages, East and West"*, **The Architect**, S. Kostof ed. New York: 1977, Oxford University Press.
- KOYRÉ, Alexandre. **Yeniçağ Biliminin Doğuşu**, (Türkçesi: K. Dinçer), İstanbul: 1989, Ara Yayıncılık.
- KUBAN, Doğan **Mimarlık Kavramları, Tarihsel Perspektif İçinde Mimarlığın Kuramsal Sözlüğüne Giriş**, Geliştirilmiş 3. Baskı, İstanbul: 1990, Yem Yayın, (1. basımı 1974).
- KURAN, Aptullah. *"İtalyan Rönesans Mimarisi"*, **Gergedan** 13 (Mart 1988), s. 162-163.
- , *"Rönesans Sanatı ve Mimarisi: 16. Yüzyıl"*, **16. Yüzyıldan 18. Yüzyıla Çağdaş Kültürün Oluşumu**, İstanbul: 1986, Metis Yayınları, s. 91-98.
- LEVY, Michael. **Early Renaissance: Style and Civilization**, Norwich: 1967, Penguin Books.
- MÁLE, Emile. **The Gothic Image, Religious Art in France of the Thirteenth Century**, (İngilizcesi: D. Nussey), 1. English ed. New York: 1958, Harper Torchbooks. (1. basımı 1913).
- PANOFSKY, Erwin. **Gotik, Mimarlık ve Skolastik Felsefe**, Türkçesi: E. Akyürek. İstanbul: 1991 Ara Yayıncılık (1. İngilizce basımı 1957).
- , *"Rinascimento dell' antichità: On Beşinci Yüzyıl"*, (Türkçesi: Ö. Madra), **Gergedan** 13 (Mart 1988), s. 84-90.
- , *"Kendini Tanımlamak mı, Kendini Tanımamak mı?"*, (Türkçesi: Ö. Madra), **Gergedan** 13 (Mart 1988), s. 22-25.
- PEVSNER, Nikolaus. **Avrupa Mimarisininin Anahatları**, (Türkçesi: S. Batur), İstanbul: 1970, İ.T.Ü. Mimarlık Fakültesi Yayınları.
- PIRENNE, Henri. **Ortaçağ Kentleri. Kökenleri ve Ticaretin Canlanması**, (Türkçesi: Şadan Karadeniz), İstanbul: 1990, İletişim Yayınları.
- POUND, Ezra. *"Rönesans: Bütün Eleştiri, Klasik Tanımlama Yo-*

lunda Bir Çabadır", (Türkçesi: Ö. Madra), **Gergedan** 13 (Mart 1988), s. 62-66.

SIMSON, Otto von. **The Gothic Cathedral, Origins of Gothic Architecture and the Medieval Concept of Order**, 2. Revised ed. New York: 1964, Harper Torchbooks.

SOYKAN, Ö. Naci (ed.). **Felsefe ve Sanat Sempozyumu**, İstanbul: 1990, Ara Yayıncılık.

TANILLI, Server. **Uygarlık Tarihi, Çağdaş Dünyaya Giriş**, 4. basım. İstanbul: 1981, Say Yayınları.

TUNALI, İsmail. **Grek Estetik'i**, 3. basım. İstanbul: 1983, Remzi Kitabevi.

_____, **Estetik**, 3. basım. İstanbul: 1989, Remzi Kitabevi, (1. basımı 1978).

_____, **Felsefenin Işığında Modern Resim**, 3. basım. İstanbul: 1983, Remzi Yayınevi, (1. basımı 1981).

VITRUVIUS. **Mimarlık Üzerine On Kitap**, (Türkçesi: S. Güven), İstanbul: 1990, Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları.

WARNER, Malcolm. **Portrait Painting**, Oxford: 1979, (yayınevi yok).

WORRINGER, Wilhelm. **Form in Gothic**, 2. English ed. London: 1964, Alec Tiranti Ltd. (1. basımı 1957).

WILKINSON, Catherine. *"The New Professionalism in the Renaissance"*, **The Architect**, S. Kostof ed. New York: 1977, Oxford University Press.

WYNNE, G. - A. Jones. **Portrait Painters**, London: 1950, Phoenix House.

YENİŞEHİRLİOĞLU, Şahin. **Felsefe ve Sanat**, Ankara: (tarihsiz), Alkım Yayınları.

YILDIRIM, Cemal, **Bilim Tarihi**, İstanbul: 1983, Remzi Kitabevi.

DİZİN

- Abelard, 30, 31, 38, 45, 93.
Adivar, A., 40.
Akyürek, E., 33, 58.
Alberti, L. Battista, 135, 136, 137, 145, 148, 151.
Albertus Magnus, bkz.: Magnus, A.
Alcher (Clairvaux'lu), 42.
Alexandre III, 40.
Alexandre IV, 128.
Alphonso X, 37.
Amiens katedrali, 54, 55, 65, 83, 101, 102.
Angelico, Fra, 48, 139.
Anna'ya Müjde, 107.
Anselmus, 30, 31, 93.
Arena şapeli, 105.
Aristoteles, 32, 33, 38, 39, 42, 45, 46, 66, 82, 159.
Assisi, 107.
Atina Okulu, 139, 141.
Auber, A., 80.
Augustinus, 42.
Augustus, 37.
Autun katedrali, 63, 74.
Aziz Franciscus'un Vecdi, 152.
Aziz James'in Idama Götürülüşü, 140.
Babür, S., 25, 38, 39.
Bacon, R., 31, 40, 41, 91, 96.
Bakire ve Çocuk İsa, 78.
Balin Bulunuşu, 141.
Banco, N. di, 142, 147.
Batur, E., 52, 148.
Beauvais katedrali, 54, 55.
Bel, P. le, 105.
Bellini, G., 152.
Belvedere Apollonu, 132.
Benediktus (Norcia'lı), 25.
Benno (piskopos), 57.
Boccaccio, G., 119, 123, 145, 151.
Bonaventure, 31, 34.
Boticelli, 141.
Bourges katedrali, 55.
Bracciolini, P., 133.
Bramante, D., 137, 138.
Bruges, J., 105.
Brunelleschi, F., 134, 135, 136, 137, 138, 139, 150.
Bruno, G., 125, 126, 127.
Burckhardt, J., 119, 123, 129, 145.
Castile'li Blanche'ın Mezmurlar Kitabı, 79.
Charlemagne penceresi, 66.

- Chartres katedrali*, 53, 54, 55, 65, 66, 67, 74, 81, 102.
 Chelles, J. de, 57.
 Cicero, 66.
 Ciriaco (Ancona'lı), 132.
 Clark, K., 131.
 Colleoni, 142, 147.
 Copernicus, 126, 128.
 Cosimo, P. di, 141.
 Cömert, B., 69, 105, 109.
 Çotuksöken, B., 25, 32, 38, 39, 98.
 Dacian, B., 31.
 Dante, 112, 114.
Dante (biyografi), 123.
 David, 142.
De Anima, 38.
De Architectura, 135.
Denemeler, 121.
De Pictura, 151.
 Dinçer, K., 146.
Divina Commedia, 112.
 Domenicus, 34.
 Domenicus Gundissalinus, 42.
 Donatello, 142, 150.
Dorchester katedrali, 102.
Dört Aziz, 142.
 Duccio, 103, 105, 108.
Durban katedrali, 63, 71, 82.
 Dürer, A., 151.
 Edward, I., 37.
Église des Jacobins katedrali, 101.
Eldivenli Adam, 147.
Ely katedrali, 101.
 Étienne (Auxerre'li), 105.
 Etlinger, L. D., 133, 135, 149.
 Evans, J., 89, 132.
 Eyck, J. van, 150.
 Ferdinand III, 37.
Fides (fresko), 105.
 Focillon, H., 105, 112.
Fossanova katedrali, 55.
 Franciscus (Assisi'li Francesco), 34, 107.
 Frederick II, 37.
 Frederick III, 122.
 Gattamelata, 142.
 Gauthier (Brugès'li), 31.
 Ghiberti, L., 150.
 Ghirlandio, D., 139.
 Gilbert, S., 60.
 Gilles (Roma'lı), 31.
 Giotto, 70, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 112, 151, 159.
Gloucester katedrali, 101, 102.
 Godehard (Hildesheim'li), 122.
 Godfrey (Fontaines'li), 31.
 Gombrich, E. H., 69, 100, 112, 129.
 Gonzaga Ailesi, 147.
 Gozzoli, B., 152.
 Gökberk, M., 29, 41, 97, 119, 121, 127.
Gülün Adı, 48.
 Haimon (rahip), 67.
 Hales, A., 31, 33, 56.
Hallenkirche (kilise), 102.
 Hançerlioğlu, O., 30, 39, 93.
 Hauser, A., 57, 69.
 Henry (Ghent'li), 31.
 Henri II, 128.
Henry VII şapeli, 101.
Heures de Notre-Dame, 112.
 Holt, E. G., 67, 79, 151.
 Homeros, 119.
 Honnecourt, V., 79.
 Hugh (başpiskopos), 67.
 Hugo, V., 58.
 Huizinga, J., 115.
 Hulme, T. E., 75.
 Hume, D., 18.
 Huysmans, 81.

I Quattro Libri dell' Architettura, 136.

İbni Sina (Avicenna), 32.

İbni Rüşd (Averroes), 32.

Jacob'un Merdiveni, 60.

Janson, H. W., 53, 55, 59, 79, 105, 134, 141, 151.

Justinianus (imp.), 25.

Knidos Afroditi, 141.

Kostof, S., 59, 68, 133.

Koyré, A., 146.

Kral Kâbinlerin Betlebe'm'e Girişi, 152.

Kuban, D., 49.

Kuran, A., 136, 137, 138.

Kutsal Üçlü, 147.

Kutsal Üçlü Meryem ve Aziz John'la, 139.

Kutsal Anabırların Teslimi, 140.

Lady şapeli, 101.

Lanellenenlerin Cebenneme Atılması, 145.

Lanfranc, 31.

Langton, S., 31.

Laokoon, 132.

Laon katedrali, 53.

Laura (Petrarca'nın sevgilisi), 110.

Lazarus'un Dirilişi, 105.

Lenzi Ailesi, 147.

Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti, 123.

Levy, M., 115, 145, 150, 151, 152.

Libergier, H., 57, 68, 84, 101.

Limbourg, P. de, 105, 108.

Lisle Baronu Robert'in Mezmurları Kitabı, 80.

Londra Meryemi, 140.

Lorenzetti, A., 108.

Louis IX, 37.

Loup, J. Le, 57, 68.

Lully, R., 31.

Luther, M., 126.

Luzarches, R. de, 57.

Mach, 18.

Machiavelli, 119-120, 121, 127.

Madra, Ö., 138, 144.

Maesta sunağı, 103.

Magnus, A., 33, 34, 56, 93.

Malé, E., 58, 65, 66, 78, 80.

Mantegna, A., 140, 147, 152.

Mantes katedrali, 53.

Marcus Aurelius anıtı, 142.

Martini, S., 104, 105, 108, 110.

Masaccio, 138, 139, 147, 150.

Medica, C., 129.

Medici kütüphanesi, 119.

Medusa Başı, 151.

Meinwerk (Padeborn'lu), 122.

Meryem'e Müjde, 104, 139.

Meryem'e Ölümünün Haber Verilmesi, 103, 105.

Meryem'in Doğuşu, 139.

Michelangelo, 142-143, 145, 148.

Milan katedrali, 102.

Mimarlığın On Kitabı, 136.

Mimarlık Üzerine On Kitap, 133.

Minerva Medica tapınağı, 136.

Montaigne, 121.

Montereau, P. de, 57, 81, 101.

Mucizevi Balık Avı, 153.

Notre-Dame katedrali, 47, 53, 65, 74, 78, 82.

Noyon katedrali, 53, 54.

Nussey, d., 58.

Offa, 68.

On Çıplak Adamın Savaşımı, 145.

d'Orbais, J., 68.

Otto (Bamberg'li rahip), 57.

Or San Michele, 142.

Orvieto katedrali, 102, 145.

Ölü İsa'ya Ağrı, 104, 109.

Padua, 107.

Palazzo Rucellai, 137.

Palladio, A., 136, 137.

Panofsky, E., 33, 35, 43, 45, 46, 55, 58, 63, 68, 70, 72, 82, 83, 84, 95, 96, 103, 138, 144, 150.

Papa Leo X Kardinallerle, 147.

Paracelsus, 124.

Pais, M., 68.

Peri Galatea, 141.

Perler, P., 110.

Perugino, P., 140.

Peter (İspanyol), 31.

Peter (Tantaise'li), 31.

Petrarca, F., 110, 119, 121, 124.

Pevsner, N., 52, 54, 58, 65, 68, 77, 78, 102, 136, 143.

Philip the Fair, 122.

Phytagoras, 66, 135.

Pisanello, 151.

Pisano, G., 106.

Pisano, N., 106.

Platon, 25, 32, 129, 130, 135.

Platon Akademisi, 129.

Pollaiuolo, A. del, 145.

Porrée, G. de la, 31, 35.

Prag katedrali, 110.

Praxiteles, 141.

Ptolemaios, 39, 40, 66, 159.

Pucell, J., 105, 112.

Raffaello, 139, 147.

Reims, G. de, 68, 81.

Reims katedrali, 54, 68, 84.

Richard (Middleton'li), 31.

Roscelinus, 30, 97.

Rosselino, 142.

Rouen katedrali, 55, 67, 102.

S. Annunziata kilisesi, 136.

Saint-Anne (portal), 78.

Saisbury katedrali, 55.

San Francesco kilisesi, 107, 138.

Sangallo, G. da, 136.

San Pietro, 137.

Santa Croce katedrali, 55, 137.

Savonarola, G., 141.

S. Brizio şapeli, 145.

Scot, M., 31.

Scotus, D., 31, 91, 97.

Semadirek Nikesi, 142.

Semper, G., 57.

Sens katedrali, 53, 54.

Seville katedrali, 101, 102.

Shira, A., 60.

Sic et Non, 45.

Sienna katedrali, 102.

Siger (Braboute'lu), 31.

Signorelli, L., 145.

Simson, O. von, 57.

Soissons, B. de, 68.

Soissons katedrali, 55.

Sta. Maria degli Angeli kilisesi, 136.

Sta. Maria delle Carceri kilisesi, 136.

Sta. Maria Novella kilisesi, 139, 147.

Sta. Spirito kilisesi, 134.

St. Andrea kilisesi, 138.

St. Elisabeth kilisesi, 55.

St. Denis katedrali, 48, 51, 52, 53

54, 63, 64, 68, 74, 81, 101, 111.

St. Étienne katedrali, 63, 64, 83.

St. John, 68.

St. Lorenzo kilisesi, 134, 137.

St. Louis, 122.

St. Marc, 142.

St. Nicaese katedrali, 84.

St.-Pierre-sur-Dives katedrali, 67.

St.-Sernin katedrali, 64, 82.

St. Urbain katedrali, 55.

Suger,, 48, 51, 52, 53, 68, 81, 83, 111.

Summa Theologia, 33, 46.

- Tempietto*, 138.
 Thierry (Freiburg'lu), 31.
 Thomas Aquinas, 31, 34, 35, 36, 37, 39, 41, 43, 56.
Tournai katedrali, 63.
 Tunalı, İ., 18, 130.

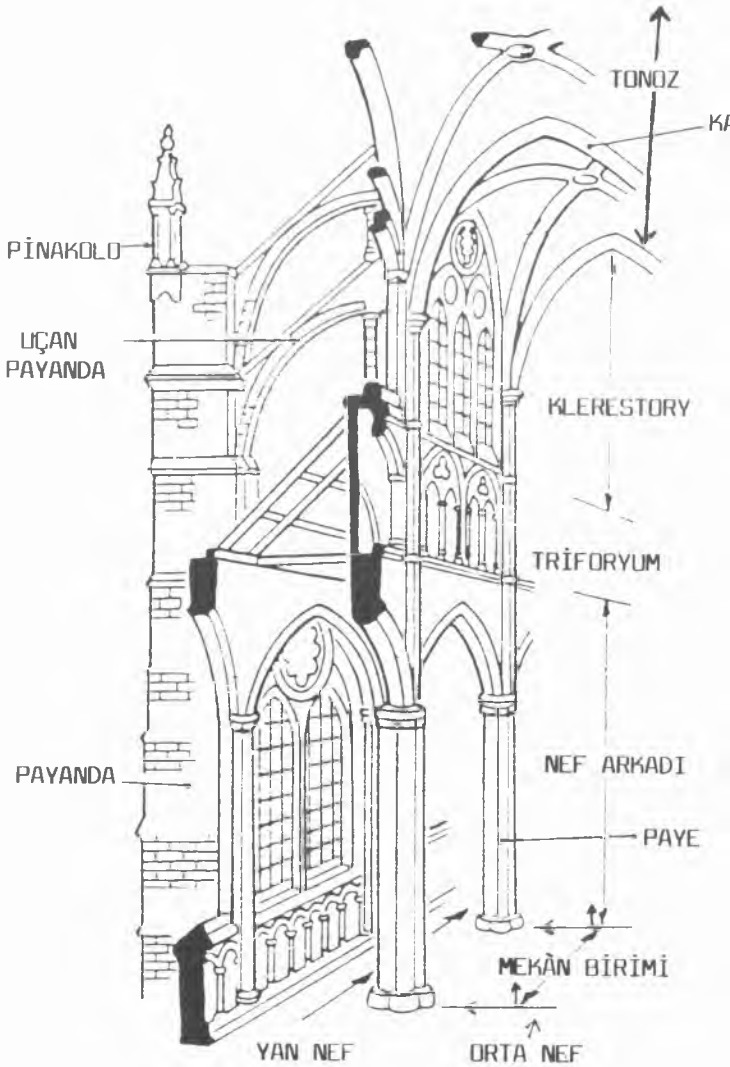
Uçan Melek, 142.
 Ulrich (Strasburg'lu), 31.
Urbino kütüphanesi, 119.

 Vasari, G., 123, 148, 151, 152.
Vatikan kütüphanesi, 119.
 Vecchio, C., il, 149.
 Vecellio, T., 147.
Venüs'ün Doğuşu, 141.
 Verrocchio, 142, 147.
 Vespasiano, 149.
Villa Careggi Sarayı, 125.
 Villani, F., 123, 147.
 Vinci, L. da, 137, 145, 148, 151, 152.
 Vitruvius, M., 133, 135.

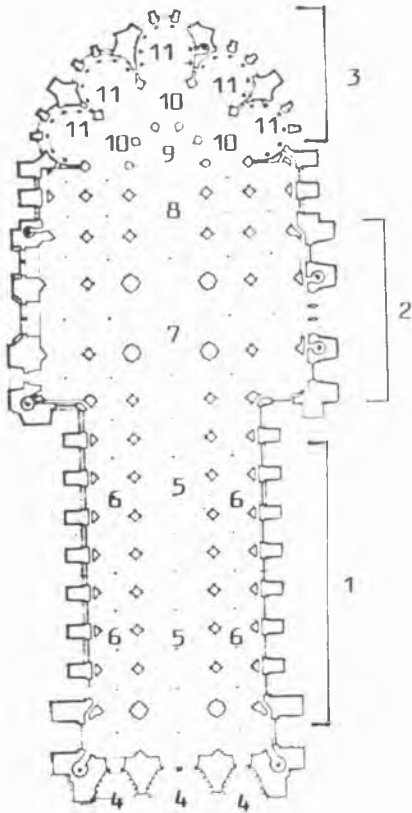
Wells katedrali, 55.
 Weyden, R. van der, 150.
 William (Auvergne'li), 42.
 William (Ockham'lı), 31, 92, 93, 97, 103.
 Willis, R., 79.
 Wimmer, B., 58.
 Witz, K., 153.
 Worringer, W., 57, 61, 75, 76, 77.
 Wulf, M. de, 26, 27, 31, 34, 36, 41, 46, 47, 57, 66, 69.

 Ximenes (kardinal), 31.

RESİMLER



Resim 1: Bir Gotik katedralden kesit.



- | | |
|---------------|----------------------|
| 1. NEF | 7. TRANSEPT KARESİ |
| 2. TRANSEPT | 8. KÜROYERİ |
| 3. DOĞU UCU | 9. APSİD |
| 4. PORTALLER | 10. ÇEVRE KORİDÖRÜ |
| 5. ORTA NEF | 11. IŞINSAL ŞAPELLER |
| 6. YAN NEFLER | |

Resim 2: Bir Gotik katedral planı



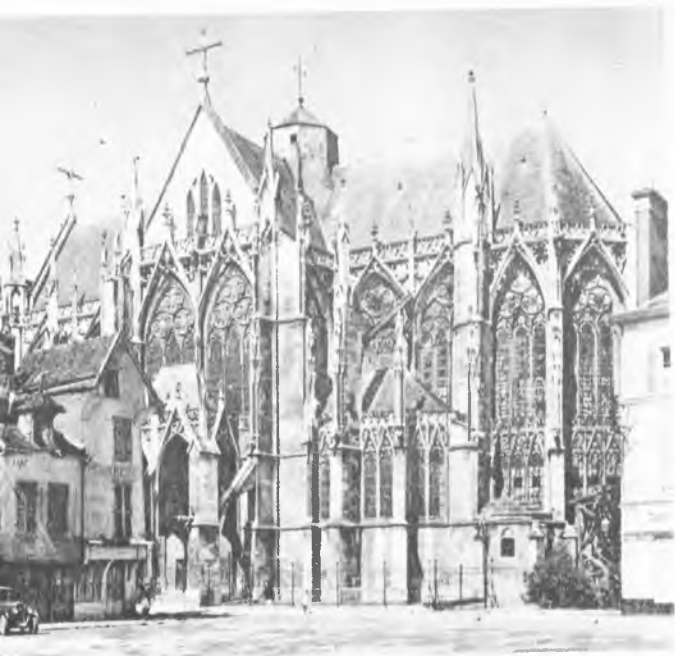
Resim 3: St. Denis katedrali, koroyeri ve nef.



Resim 4: Amiens katedrali, orta nef, 1236.



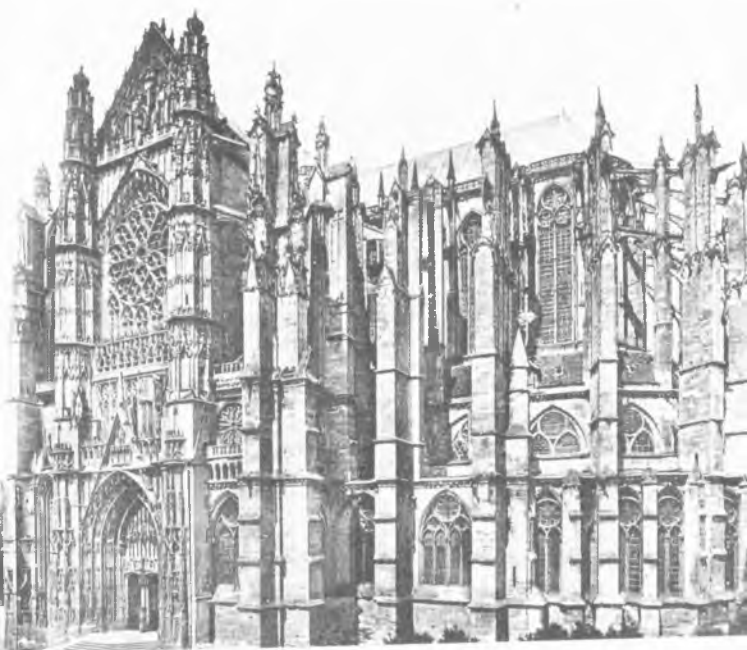
Resim 5: Reims katedrali, batı cephesi. 1225-1299.

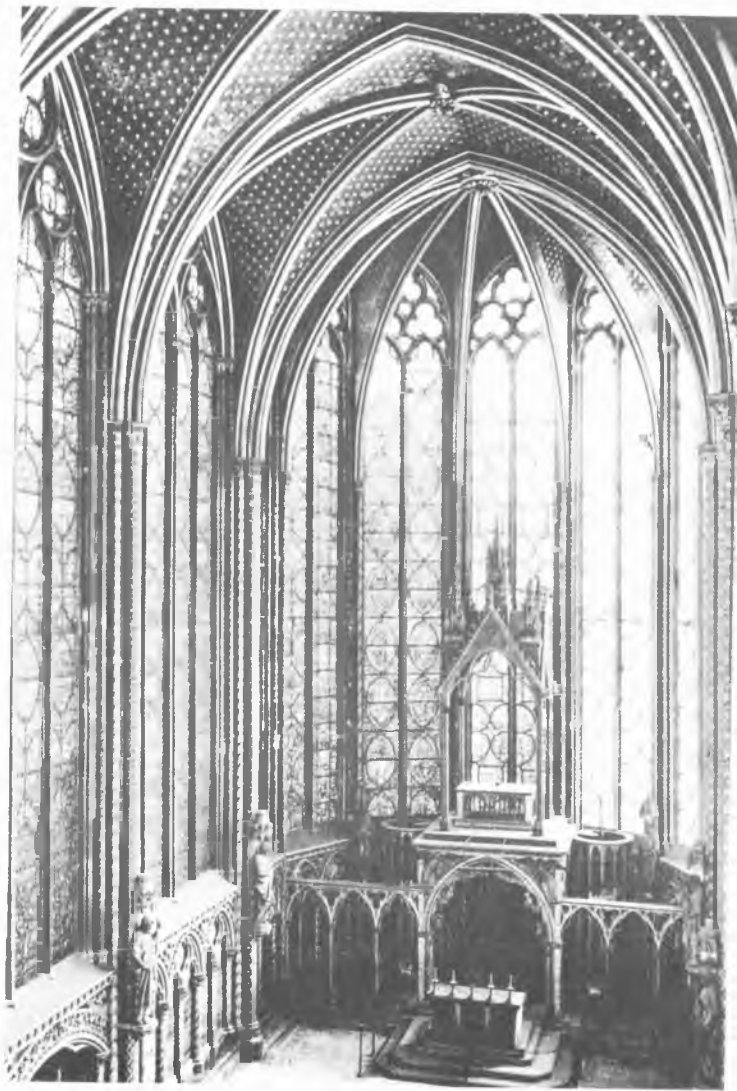


Resim 6: St. Urbain katedrali, Troyes.



Resim 7: Jacob'un Merdiveni, minyatür, 1256. St. Louis Mezmurlar Kitabı Paris, Billiothèque National.

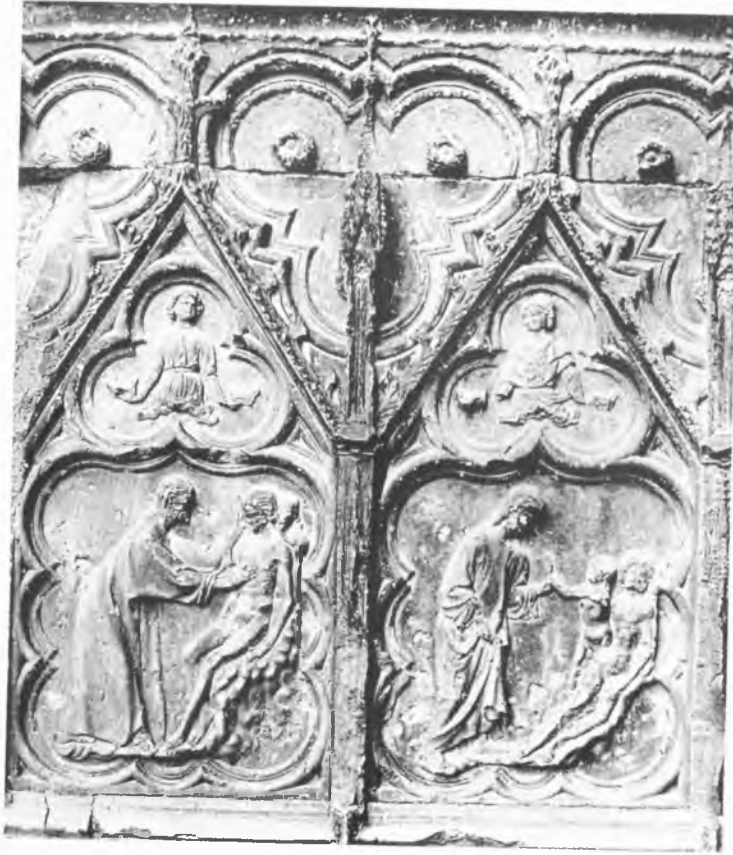




Resim 9: Sainte-Chapelle, Paris, 1243-1248.



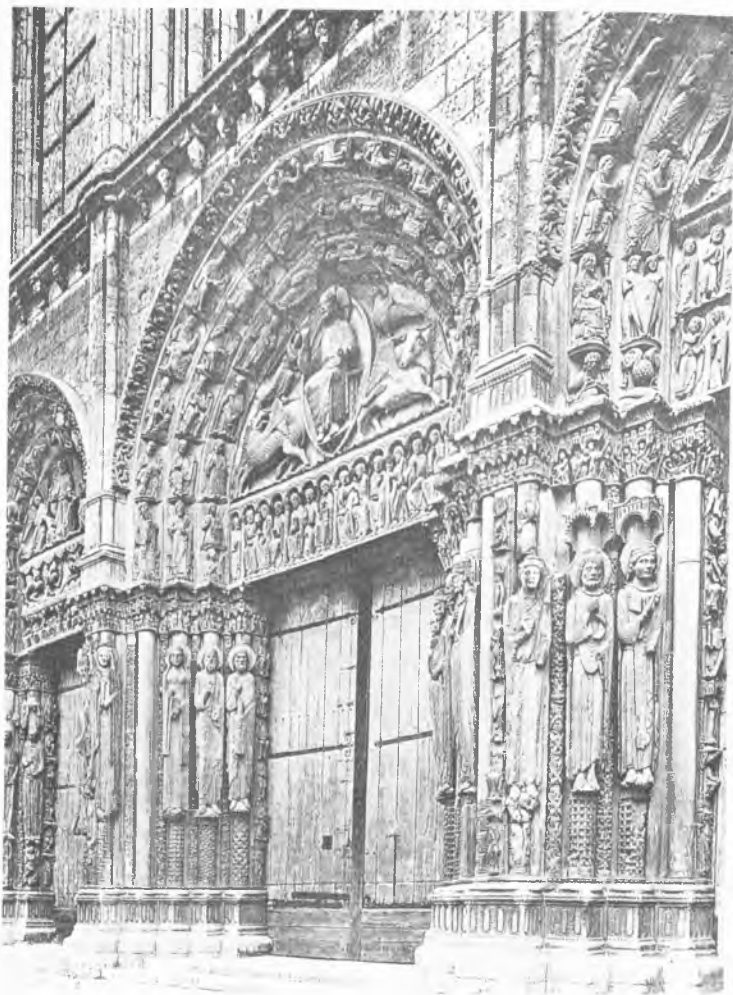
Resim 10: Durham katedralinin uçan payandaları, 1843'te yayınlanmış bir gravür. R. W. Billings, *Architectural Illustrations of the Cathedral of Durham*, Londra, 1843.



Resim 11: Adem'le Havva'nın yaratılışı. St. Étienne katedrali batı portalinden detay, Auxerre. 13. yüzyıl ikinci yarısı.



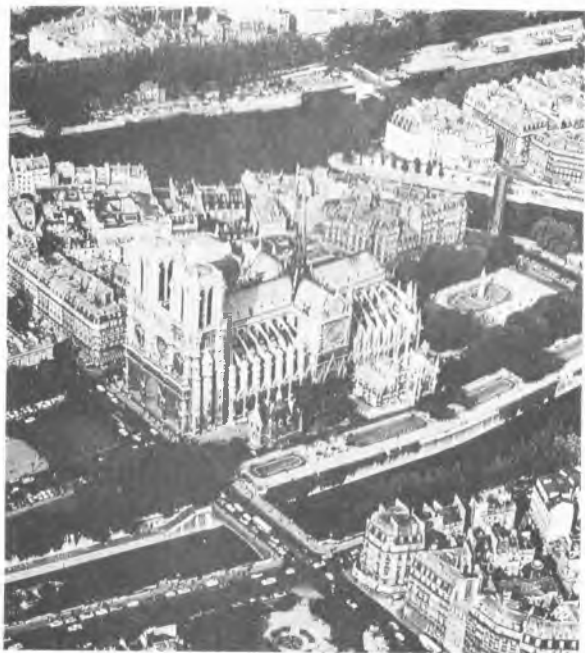
Resim 12: Ayın işleri rölyefi, Amiens katedrali batı cephesinden detay, 1220-1230.



Resim 13: Chartres katedrali, batı portali.



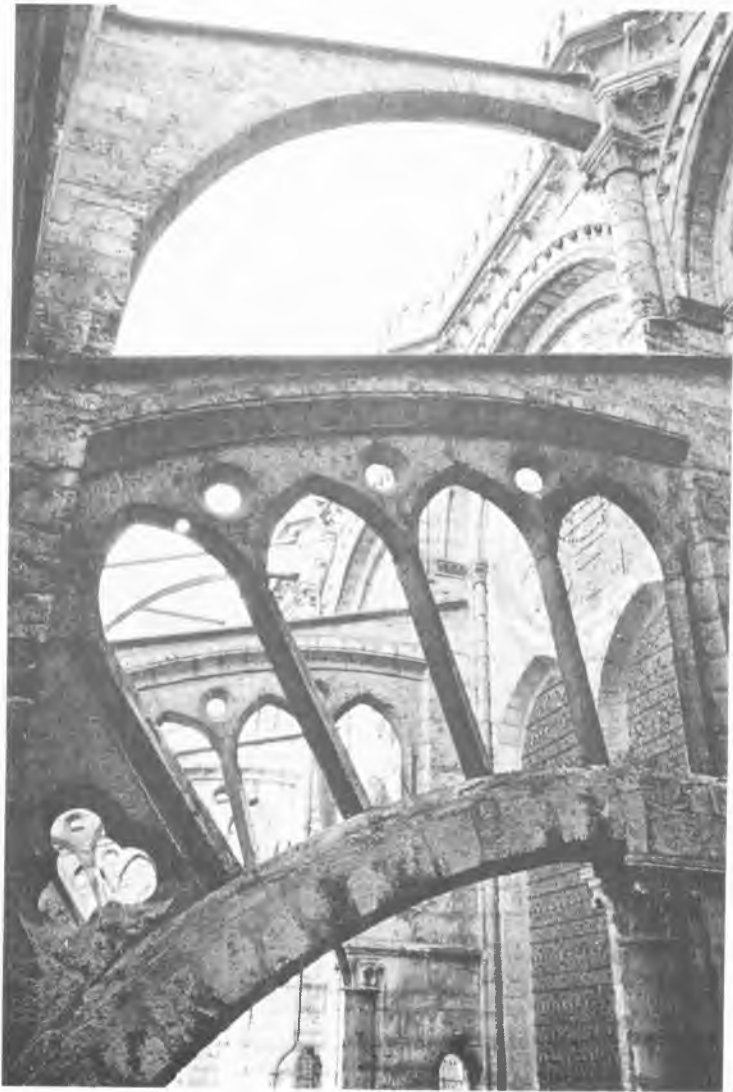
St. Albanus kralı Offa ve mimarını gösterir minyatür, 1260, Dublin, Trinity College.



Resim 15: Notre-Dame katedrali, Paris.



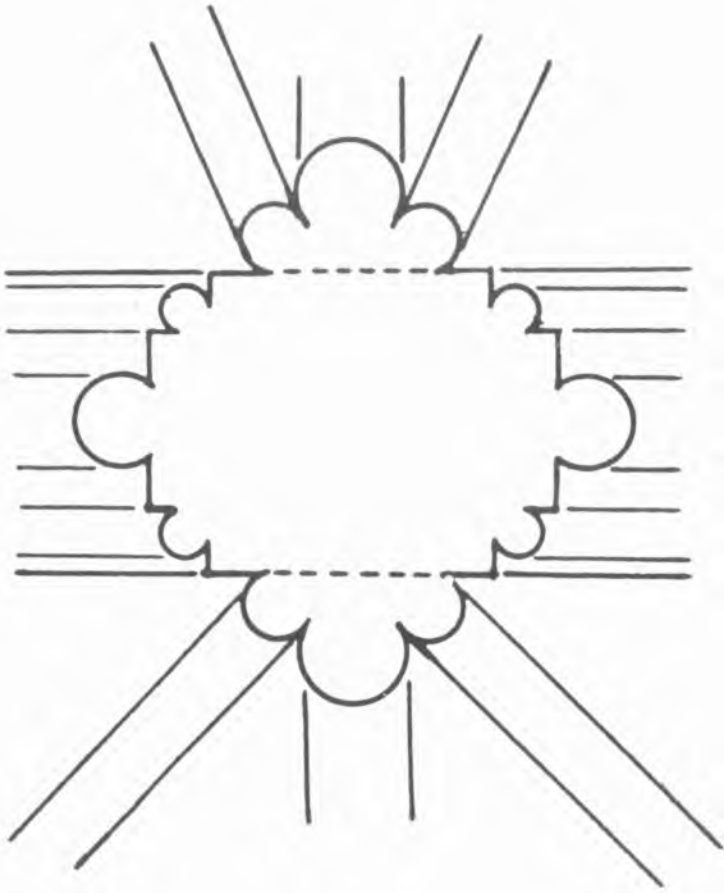
Resim 16: Notre-Dame katedrali, batı cephesi.



Resim 17: Chartres katedrali, koroyerinin uan payandaları, 1194.



Resim 18: Amiens katedrali, koroyeri tonoz örtüsü.



Resim 19: St. Denis katedrali, nef payesi kesiti, 1231.

Ne uideri timet quis ipse que amittit.
 Sic sibi martiri iacet in q̄ p̄re sup̄it.
 Que sic custodit in martiri non de odo
 lare z clorip̄ bonitatis amore philipp.
 Nō op̄ hoc sp̄itur. s̄. sc̄m̄ inuit̄ creuit.

Terme de uirtutē q̄ habet p̄d̄m̄ p̄d̄m̄.
 Martino sc̄t̄ adit hic sc̄lōnis in c̄m̄.
 Nō solā sc̄lōnis s̄. totā inuider̄ c̄m̄.
 Ad disponendū uel p̄st̄er ad faciend̄.



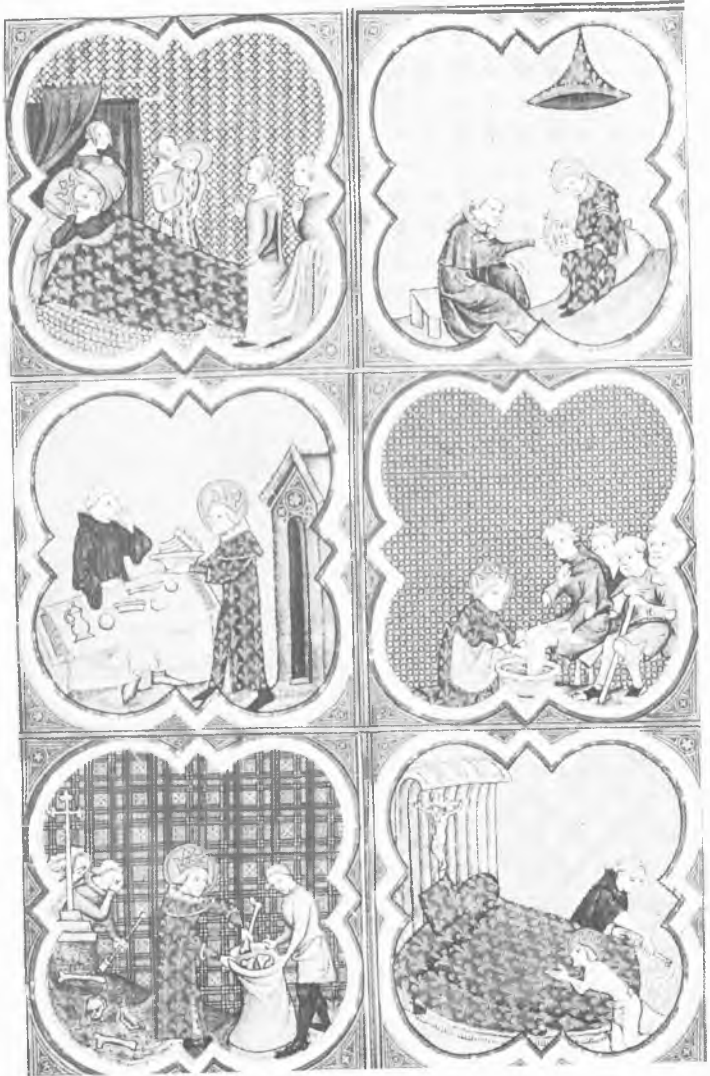
Resim 21: Fransa Kralı Philip I'in St.-Martin-des-Champs Manastırı'na Bağışla-
 rı, minyatür, 1250. Paris, Bibliothèque Nationale.



Resim 22: Meryem ve Çocuk İsa, Paris, Notre-Dame katedrali St. Anne portalinden detay.



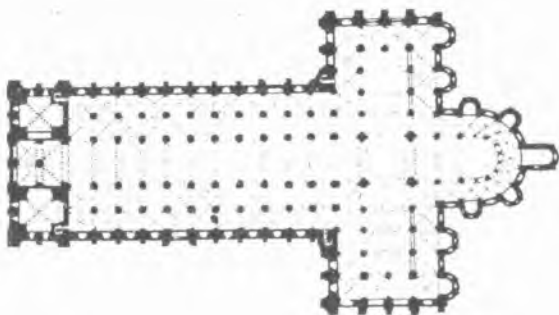
Resim 23: Bir aslan eskizi, Villard de Honnecourt'ın albümünden, 1240. Paris, Bibliothèque Nationale.



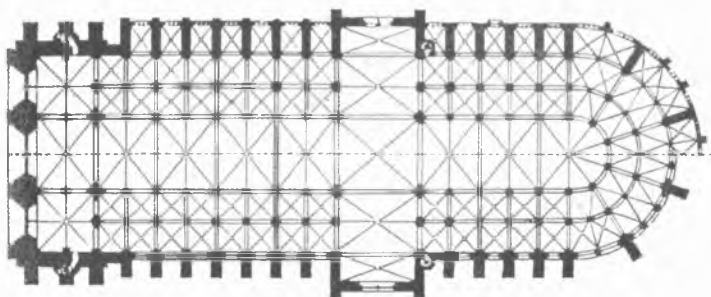
Resim 24: St. Louis'nin yaşamından 6 Episod, minyatür, 1380



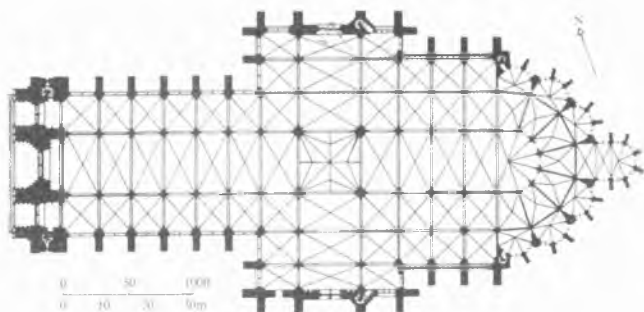
Resim 25: Reims katedrali batı portalinden detay.



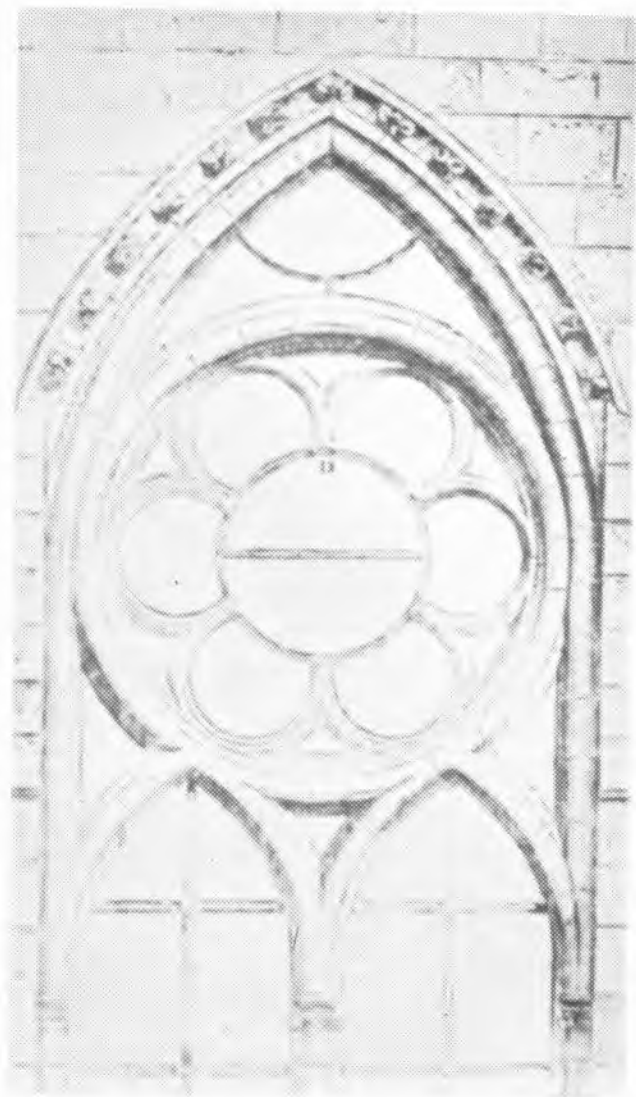
Resim 26: Notre-Dame katedrali, plan.



Resim 27: St. Sernin katedrali (Toulouse), plan.



Resim 28: Amiens katedrali, plan.



Resim 29: Reims katedrali, orta nef penceresi.



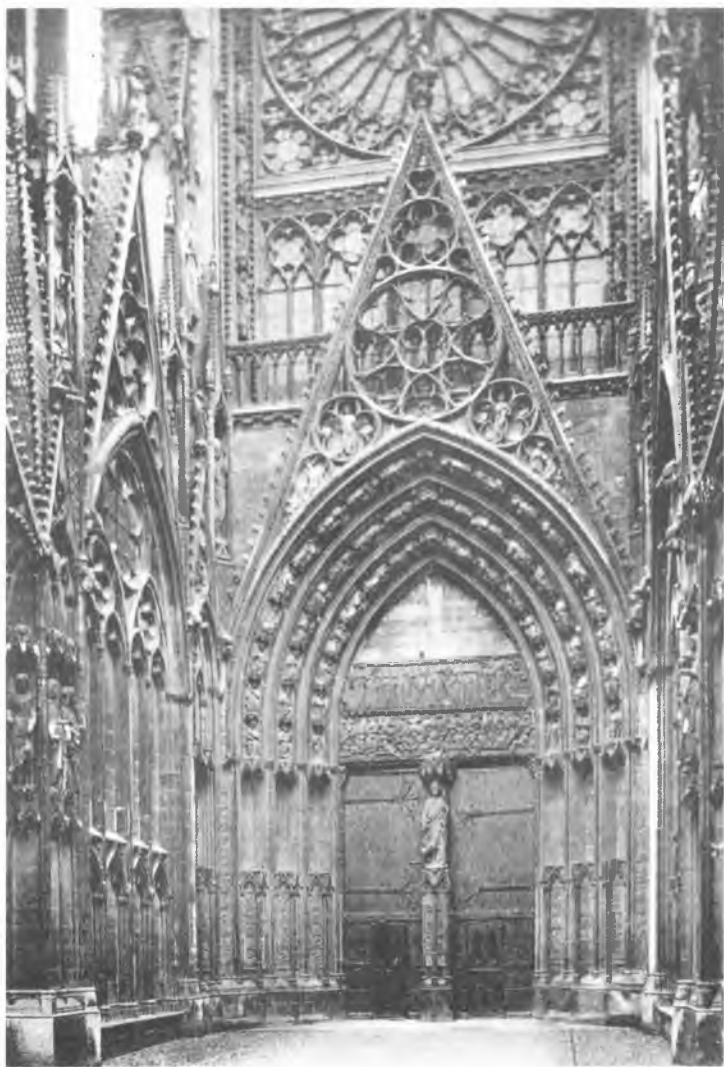
Resim 30: Ely katedrali, Lady şapeli tonoz kaburgaları.



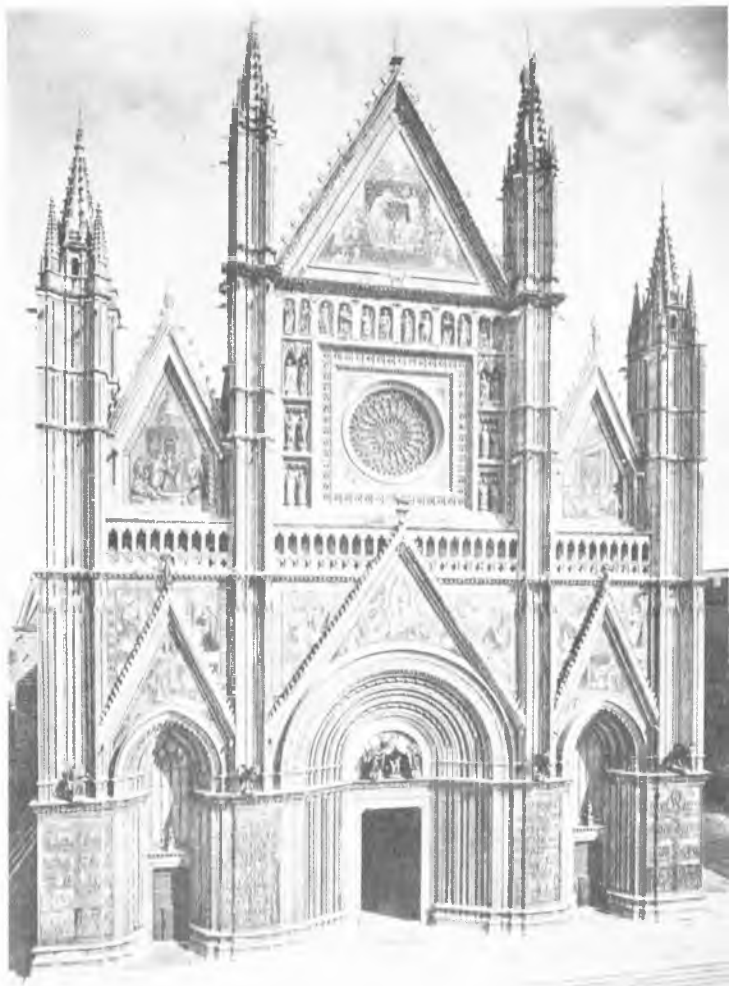
Resim 31: Seville katedrali, nef tonozu.



Resim 32: Église des Jacobins (Toulouse), absis tonozu.



Resim 33: Rouen katedrali, kuzey portali.



Resim 34: Orvieto katedrali, batı cephesi.



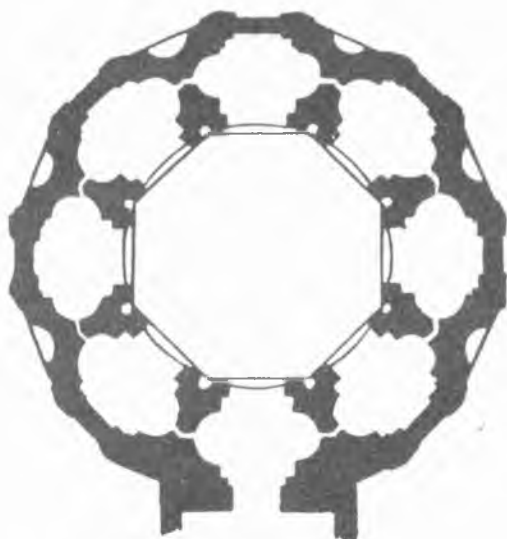
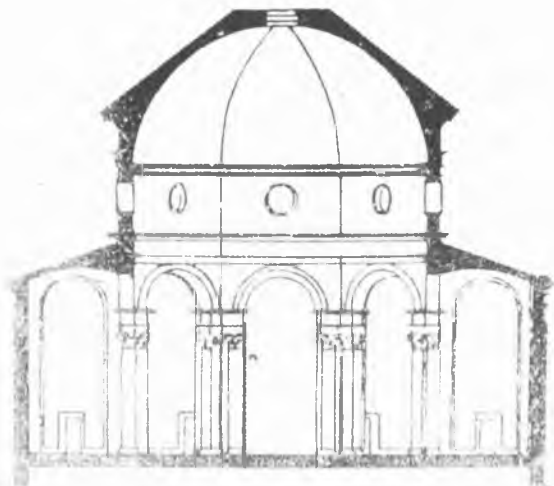
Resim 35: Meryem'e Ölümlünün Haber Verilmesi, Duccio, Maesta sunağı.



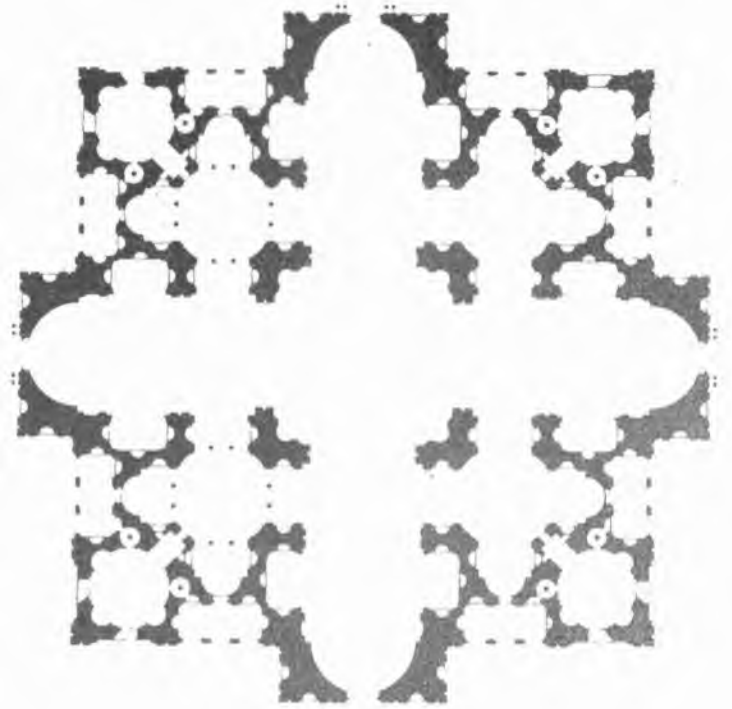
Resim 36: İsa'ya Ağıt, Giotto, Arena şapeli, Padua.



Resim 37: İsa'nın Gömülüşü, Bonmont Mezmurlar Kitabı, 1250-1300, Besançon Belediye Kütüphanesi.



Resim 38: Sta. Maria della Angeli (Floransa), Brunelleschi.



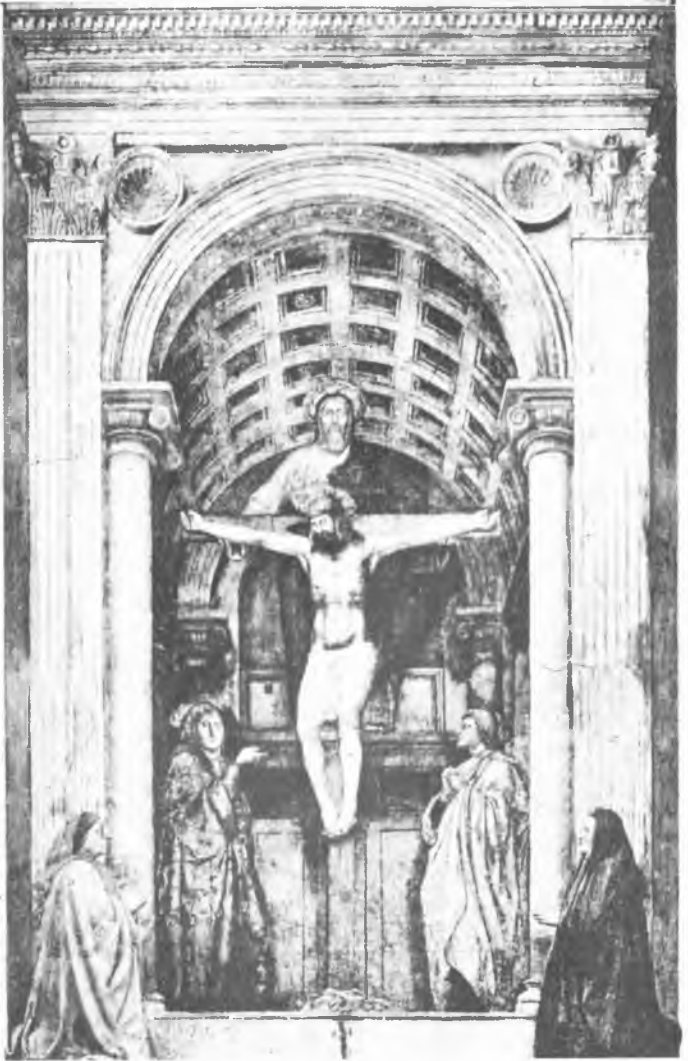
Resim 39: San Pietro için tasarım, Bramante.



Resim 40: St. Andrea Kilisesi (Mantau), cephe, Alberti.



Resim 41: Tempietto (Roma), Bramante.



Resim 42: Kutsal Üçlü Meryem ve St. John'la, Masaccio, Sta-Maria Novella Floransa.



Resim 43: Aziz James'in İdama Götürülüşü, Mantegna, Ovetari şapeli, Padua.



Resim 44: Aziz Sebastian'ın Şehit Edilişi, Mantegna.



Resim 45: Anahtarların Teslimi, Perugino, Sistine şapeli.



Resim 46: Balın Bulunuşu, dı Cosimo.



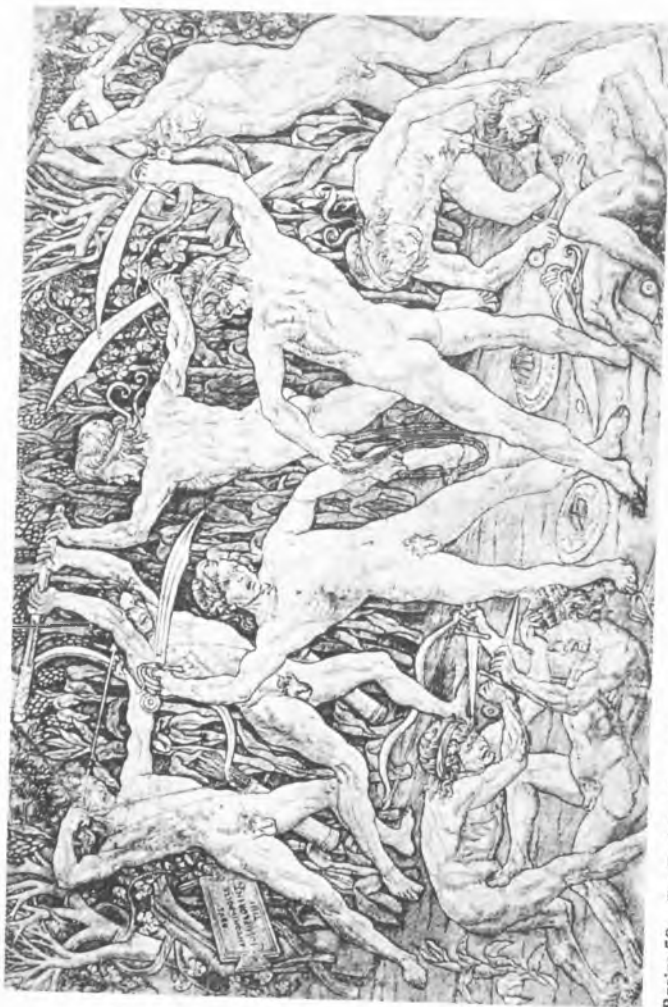
Resim 47: Solda; Dört Aziz heykelinden detay, Di Banco, Or San Michele kilisesi. Sağda; bir Roma büstü, i. s. 3. yüzyıl.



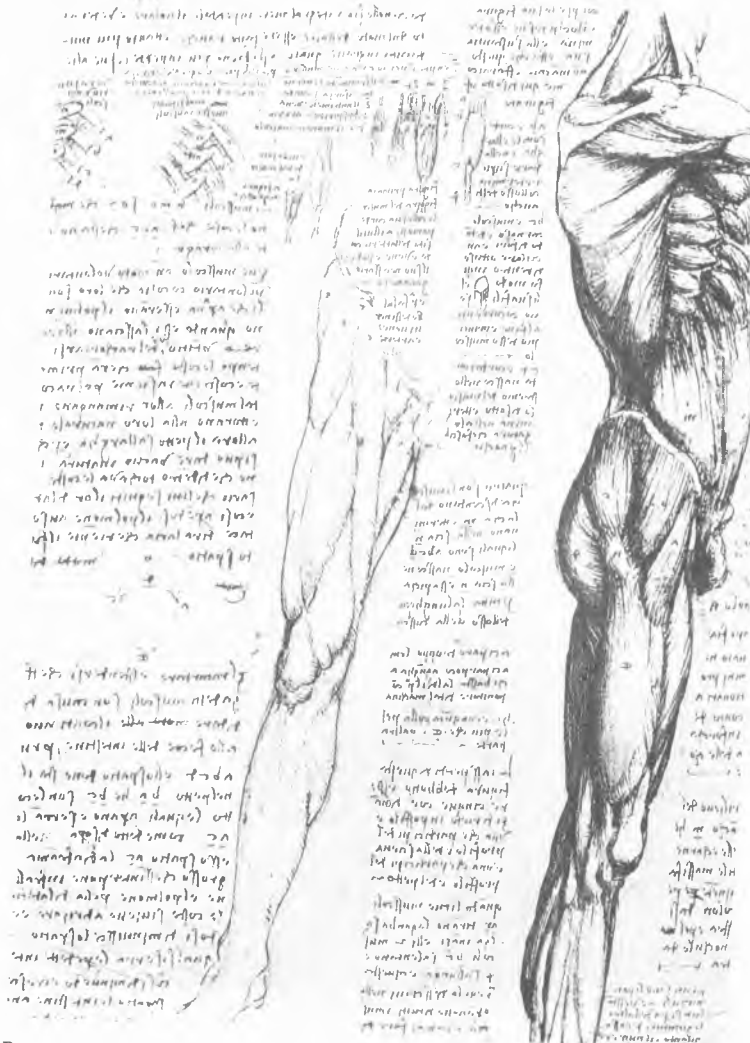
Resim 48: Colleoni'nin atlı heykeli, Verocchio, Venedik.



Resim 49: Marcus Aurelius'un atlı heykeli, i. s. 180, Roma



Resim 50: On Çıplak Adamın Savaşımı, Pollaiuolo.



Resim 51: Anatomi Çizimleri, Leonardo da Vinci.



Resim 52: Papa Leo X Kardinallerle, Raffaello.



Resim 53: Maymun eskizi, Pisanello.



Resim 54: Bitki eskizleri, Leonardo da Vinci.

Felsefe ve Sanat kültür dünyasının iki ayrı, ama birbiriyle yakından ilintili alanlarıdır. Bu iki alan arasında, aynı tarihsel dönem içerisinde, her zaman bir paralellik ve benzerlik bulunur. Üstelik göreceli olarak birbirlerine daha yakın olan sanat ve felsefe alanlarındaki bu ilişki, diğer kültür alanlarına kıyasla çok daha dolaysızdır, belirgindir.

Engin Akyürek'in bu çalışması, Ortaçağ'ın olgun evresinden Rönesans'ın kendini belirgin olarak sunuşuna kadarki zaman dilimi içerisinde yaratılan felsefe ve sanatın nasıl bir paralellik ve benzerlik gösterdiğini inceliyor.

Ortaçağ'dan Yeniçağ'a Felsefe ve Sanat, sanata, sanat tarihine ve felsefeye ilgi duyan herkes için bir başvuru kitabı.



ISBN 975 - 7942 - 08 - 1