

Barok

VICTOR-LUCIEN TAPIE

CEP ÜNİVERSİTESİ

Barok

Le baroque

VINCENT-LUCIEN TAPIE
Sorbonne Fahri Öğretim Üyesi

Çeviren
GALİP ÜSTÜN

İletişim Yayınları • PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE

İletişim Yayınları • PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE

CEP ÜNİVERSİTESİ

İletişim Yayıncılık A.Ş. adına sahibi: Murat Belge
Genel Yayın Yönetmeni: Fahri Aral
Yayın Yönetmeni: Erkan Kayılı
Yayın Danışmanı: Ahmet İnsel

Yayın Kurulu:

Fahri Aral, Murat Belge, Tanıl Bora, Murat Gültekingil,

Ahmet İnsel, Erkan Kayılı, Ümit Kıvanç

Tuğrul Paşaoğlu, Mete Tunçay

Görsel Tasarım: Ümit Kıvanç
Kapak İllüstrasyonu: Gürcan Özkan
Dizgi: Maraton Dizgievi
Sayfa Düzeni: Hüsnü Abbas
Baskı: Şefik Matbaası (iç) / Ayhan Matbaası (kapak)

İletişim Yayıncılık A.Ş. • Cep Üniversitesi 97 • ISBN 975-470-267-5

1. Basım: İletişim Yayınları, Ekim 1992
Şubat 1991 tarihli 7. baskısından çevrilmiştir

© Que sais-je? Presses Universitaires de France, 1961
108, Boulevard Saln-Germain, 75006, Paris - France
© İletişim Yayıncılık A.Ş., 1992
Klodiarer Cad. İletişim Han No.7 34400
Cağaloğlu İstanbul, Tel. 516 22 60 - 61 - 62

Önsöz

Günümüzde bilgi bir yandan en önemli değer haline gelirken diğer yandan da artan bir hızla gelişiyor, çeşitleniyor. Ama katlanarak büyüyen bilgi üretiminden yararlanmak, özellikle gündelik yaşam kaygılarının baskısı altında, zorlaşıyor. Her şeye rağmen bilgiye ulaşma çabasını sürdürenler için de imkânlar pek fazla değil.

Ayrıca, özellikle Türkiye gibi ülkelerde bir konuda kendini geliştirmek ya da sırf merakını gidermek için herhangi bir konuyu öğrenmek isteyenlerin şansı çok az. Üniversitelerimiz, toplumumuzun yetişkin bölümüne katkıda bulunmak için gerekli imkânlardan yoksun.

Cep Üniversitesi kitapları işte bu olumsuz ortamda, evlerinde kendilerini yetiştirmek, otobüste, vapurda, trende harcanan zamandan kendileri için yararlanmak isteyenlere sunulmak üzere hazırlandı.

20. yüzyıl Fransız kültür hayatının en önemli ürünlerinden olan, bugün yaklaşık 3000 kitaplık dev bir dizi oluşturan "Que sais-je" (Ne Biliyorum) dizisini İletişim Yayınları Türkçe'ye kazandırıyor.

İletişim'in Cep Üniversitesi, bu büyük diziden seçilmiş , Türkiyeli okurlar için özellikle ilgi çekici olabilecek eserlerin yanısıra, Avrupa'nın başka yayınevlerinin benzer bir çerçevede yayımladığı kitapları da içeriyor.

Ayrıca Türkiye'nin siyaset, kültür, ekonomi hayatıyla ilgili konularda özel olarak bu dizi için yazılmış telif eserler "Üniversite"nin "öğrenim programı"nı tamamlayacak.

Cep Üniversitesi'nin her kitabı alanının öndegelen bir uzmanı tarafından yazıldı. Kitaplar, hem konuya ilk kez eğilen kişilere hem de bilgisini derinleştirmek isteyenlere seslenebilecek bir kapsam ve derinlikte. Bilginin yeterli ve anlaşılır olması, temel kıstas. Cep Üniversitesi kitaplarını lise ve üniversite öğrencileri yardımcı ders kitabı olarak kullanabilecek; öğretmenler, öğretim üyeleri ve araştırmacılar bu kitaplardan kaynak olarak yararlanabilecek; gazeteciler yoğun iş temposu içinde çabuk bilgilenme ihtiyaçlarını Cep Üniversitesi'nden karşılayabilecek; çalıştığı meslek dalında bilgisini geliştirmek isteyen, evinde, kendi programlayabileceği bir mesleki eğitim imkânına kavuşacak; ayrıca, herhangi bir nedenle bir konuyu merak eden herkes, kolay okunur, kolay taşınır, ucuz bir kaynağı Cep Üniversitesi'nden temin edebilecek.

Cep Üniversitesi kitapları sık aralıklarla yayımlandıkça, benzersiz bir genel kültür kitaplığı oluşturacak. İnsan Hakları'ndan Genetik'e, Kanser'den Ortak Pazar'a, Alkolizm'den Kapitalizm'e, İstatistik'den Cinsellik'e kadar uzanan geniş bir bilgi alanında hem zahmetsiz hem verimli bir gezinti için ideal "mekân", Cep Üniversitesi.

İLETİŞİM YAYINLARI

İçindekiler

UYARI 7

I. KISIM
Barokun Koşulları 9

I. BÖLÜM
Rönesans ve Barok 9

II. BÖLÜM
Modern Avrupa'nın Toplumları ve Barok 23

II. KISIM
Barok ve Denemeler 43

I. BÖLÜM
İtalya'da Barok 43

II. BÖLÜM
Fransa'da Barok ve Klasisizm 61

III. BÖLÜM
İspanya'da ve İberik Yarımadası Ülkelerinde Barok 79

IV. BÖLÜM
Tuna Ülkelerinde Barok 98

SONUÇ 112

BİBLİYOGRAFYA 118

UYARI

Yayımcı bu kitabın bir "modernizasyon"dan geçmesi dileğinde bulundu; dolayısıyla, bu modernizasyon, bu işe girişecek olan kimse için, güç, nazik bir girişim oldu. Konu, Victor-Lucien Tapié gibi bir Avrupa uygarlığı uzmanının yazdıklarını gözden geçirmek olsa bile, böyle bir şey, hafiflik ya da düşüncesizlik etmeksizin nasıl düşünülebilirdi?

Gerçekten, başarısı da değeri kadar yüksek olmuş bir kitabı değiştirmek sözkonusu olamaz: okur, 1961'de yayımlanmış bu kısa incelemede her şeyden önce, girişimin "Baroque on classicisme" (1957) gibi daha geniş bir kitabın ününü sağlamış olan duruluğunu ve toplumsal tutarlılığını buldu; ardından da, yazarın, böylesine geniş (tüm Avrupa'yı kapsayan), bununla birlikte, yan tutmaksızın ele alınmış bir konuyu çok iyi bilmesi karşısında şaşkınlığa düştü. Şaşkınlığa düştü, çünkü, bu gibi kitapların -yeterince anlaşılmamış ya da yanlış anlaşılmış olan- İspanya'yı hırpaladığı ya da Fransa'ya değişmez bir yafta -barok ya da klasik yaftası- yapıştırdığı sık sık görülmektedir.

O halde, işte bize, o çok nadir bulunan, ince ayırtılarla dolu (Fransa'yla ilgili bölüme bak.) olmak niteliğine sahip bir sentez; zira, yazar, "insan, genelleştirmeye kalkıştığı anda yanılır" demektedir. Onu, temenni edilen, barok düşselliğin ve bu sanatsal duyarlığın ayırdettirici başlıca özelliklerinin yolu üzerinde ilerlemekten alıkoyan da belki bu ihtiyatlılık oldu. Böylece, bu kitapta savunulan tezin ne olduğu ortaya konulmuş, ve bu tezin doğruluğu, çağdaş tarihsel bağlamın güzergahı sayesinde kanıtlanmış olmaktadır: burada, olaysal ve ekonomik tarih, tanıklığa gelmektedir; ama, aynı zamanda, demografik karar-

sızlıkların ve dinsel anlayışların evriminin yanısıra, Trento Konsili'nin "ideolojik elden geçirilmesi" de gelip tanıklık etmektedir: böylece de, barokun uzaysal ve zamansal olarak yüzeye çıkışı, başarısı ve yayılması, topraksal yapılı geleneksel monarşik toplumların varlığıyla kolaylaşmış olacaktır.

Dolayısıyla, demek ki, kitabın bu yeni basımı, yeni bir bibliyografyaya, ve bir çıkarmaya, "barok" sözcüğünün tanımı ve tarihçesine ayrılmış olan, baştaki bölümün çıkarılmış olmasına karşın, kitabı değiştirmemiştir; çıkarılan o bölüm, "Baroque et Classicisme"in (1972) ikinci basımının giriş bölümü olarak, olduğu gibi, ya da ancak biraz geliştirilmiş biçimde kullanılmıştır. Şayet, Severo Sarduy gibi, "yaradılışın bu başdöndürüşünün filolojiye bir artbilgi sağladığı düşünülmüyorsa, o bölüme rahatlıkla başvurulabilir.[1] Nesnelerin doğası (...), töz olarak, unutulabilir, ama mevcut bir gösterilen biçiminde, onların adı olan sözcüklerde yazılıdır" (Barroco). Gerçekten önemsiz olan bu ve bazı başka değişikliklerin amacı sadece, sırf notlar biçiminde, üçlü bir bakış açısından, özgün metne eklemeler yapmaktır ve bu eklemelerin üçlü bir amacı vardı: başka sanat ya da mimarlık yapıtlarına, özellikle tarih alanında, yakın tarihli yapıtlara gönderme yapmak; ve nihayet, tartışma açmayı sağlayan basit açıklamalar, aydınlatıcı ya da tamamlayıcı bilgiler. Kısacası, okur, çağdaş araştırma açısından, düşünmeyi sürdürmeye çağrılarak, kitap, yararlanması daha kolay duruma getirilmeye çalışıldı: böylelikle, yazarın amacına iyi hizmet edileceği umulmaktadır.

D. Souiller
Dijon Üniversitesi

[1] Luwre de Poche, "*Pluriel*, dizisi, Paris'1980'in 55-70. sayfaları.

BİRİNCİ KISIM

BAROKUN KOŞULLARI

BİRİNCİ BÖLÜM

RÖNESANS VE BAROK

Değerlerde ister bir yenilenme gözönünde tutulsun, ister bir gerilemenin varlığı kabul edilsin, Rönesans ile barok arasındaki bağ, temel nitelikte olmayı sürdürmektedir. Her ne olursa olsun, barok, kurulması Floransa Rönesansı tarafından başarılmış olduğu izlenimini veren dengenin bozulması ile ilişkilidir; ve, başka bir ölçüde, zihnin gerekleri ve evrensel bilgiye doğru çaba ile insanoğlunun tutkuları ve doğanın zenginliklerinin Platon'cu bir güzellik ülküsünün gerçekleşmesinin sonuna ermesi ile ilişkili görünmekteydi. Bu durumda, araştırmanın belirli bir aşamasında, ve olaya o çağın kamuoyunun felaket niteliği verilmiş olması nedeniyle, Roma'nın yağma edildiği tarih olan 1527'nin, Rönesans'ın son bulduğu ve yeni zamanların başladığı tarih olarak kabul edilmesinin anlaşılmayacak bir yanı yoktur. Ama, bu yorum bugün artık kabul edilmemektedir. Çünkü bu yorumun tersi yönde pek çok kanıt öne sürülebilir. Belirli bir günde gerçekleşmiş bir Rönesans gibi bir harekete inanmak olanağı bulunmadığı gibi, ayrıca, elbette ki, ne Michelangelo'nun Roma dönemi (1534-1464), ne de, Venedik kentinin aynı yıllar boyunca en büyük mimarlar ve ressamların yapıtlarını gerçekleştirdikleri başarısı, Rönesans'ın elinden alınamaz. Hatta, André Chastel'in isabetli bir sözüyle belirtmek gerekirse, 16. yüzyılı kesin sonuçların elde edildiği çağ saymak gerekir.

Ama 16. yüzyıl büyük değişiklikler ve derin bir değerler yenilenmesi de getirdi. Medici'ler Şapeli'nin, San Pietro'nun, Kıyamette Yargı Günü adlı yapıtın, Floransa Katedrali'ndeki "Pieta"nın Michelangelo'su, Sistina Kilisesi'nin tavanının Michelangelo'su değildir. San Pietro Kilisesi'nin "Pieta"sınınki ise hiç değildir. Bunun nedeni

Michelangelo'nun, o sıralar, kendisini yetiştirmiş olduğu Floransa Rönesansı ülküsüne sadık görünmemesi değildir. O, daha çok, kendi mesajını genişleterek, ruhun çelişkilerini; sonuç olarak, Rönesans'ın yarattığı mutlu insanlık dünyasına yabancı kaygılar olan trajik acıyı, selametin dramını dile getirmeyi başarmıştır. Ama daha dokunaklı, daha içlendirici ve o dönemde düşünce yaşamına verilen anlam bakımından daha az zihinsel olan sanatı, örnek olmasının sağladığı tüm güçle, ağırlığını sonraki uygulayıcıların üstünde duyurmaya yönelikti. Çevresinde, Reform'un yolaçtığı bunalım cereyan ediyordu. Ve o da, kendisinin olağanüstü duyarlılığı ve olağanüstü yeteneğine, bunun dramını kabul ediyordu. Burada, Reform sözcüğünden, yalnız Luther'i ve Kilise'yle bozuşmasını değil, aynı zamanda, hem aydın çevrelere ve halk katmanlarına ulaşan, hem de güncel endişelerle orantılı olarak, uygarlığı aristokratik niteliklerini bırakarak Hıristiyan dünyaya onu yaşatacak yanıtlar sağlayan, kısır duruma gelmiş eski üniversitelerin kurgularına, spekülasyonlarına erişen evrensel sıkıntıyı[2] anlamak gerekir. Ama, Reform, Roma karşıtçısı, ve aynı zamanda da Erasmus karşıtçısı mı olacak; yoksa, tersine, Kilise tarafından, aynı zamanda hem disipliniyle, hem de kurtarılmış olmak için inanılması gerekenin tanımıyla köklü bir biçimde düzelen, dirilen, yeni bir ruhla canlanan bir Kilise tarafından mı gerçekleştirilecekti? Bu sorunun yanıtı, 19. yüzyılda sanılmış olduğu ve bugün de hâlâ birçok kimsenin sandığı gibi, sadece dindar kişileri ilgilendirmiyordu. Her günkü etkinlikler de bu sorunun dışında kalmıyordu; çünkü, bu Hıristiyan Avrupa için, her şey günah vesilesi olabilirdi:[3] politik ve sosyal düzen, çalışma koşulları, paranın yatırımda kullanılması, ikraz ya da tefecilik. Hem de tam, Amerika'nın sömürgeleştirilmesi Avrupa'ya değerli madenler akınıyla genel ekonomik yaşamı dönüştür-

[2] Bak. J. Delumeau, "*La Peur en Occident, XIV.-XVIII. siècle*", Paris, 1978.

[3] Bak. J. Delumeau, *Le péché et la peur, la culpabilisation en Occident*, Paris, 1953.

düğü, ve tarihte ilk olarak, deniz ticareti dünyayı sardığı bir sırada. Bunun, yaşamın genel felsefesini değiştireceğinden ve bu değişikliklerin sanata yansıyacağından ise en küçük bir kuşku duymamak gerekirdi.

Dolayısıyla, demek ki 16. yüzyıl, modern dünyanın tarihinde bir geçiş ve yeni durumların doğuşu öncesi yüzyılı olmuştur. Şayet, bu nedenle, o yüzyılı, onu Rönesans'tan farklı kılan bir özellikle nitelemek gerektiği düşünülecek olursa, o *zaman* da, bu *niteliğe*, daha o *zamandan*, barok adını vermenin uygun olup olmadığı, üzerinde düşünülmeye değer. Birkaç yıldır, bir başka deyime önem veriliyordu: maniyerizm; ve maniyerizmin tarz belirten bir kavramı mı, yoksa bir uygarlık kavramı mı olduğu tartışılıyordu. P. Battlori'nin gözlediği gibi, bugün, barokun Rönesans'ı hemen, aralıksız olarak izlemediği, ve aradaki dönemi belirtmek için de, bir terimin yararlı olacağı, bu terimin, en azından, verimli bir çalışma varsayımı olarak kabul edilmesinin gerekli bulunduğu anlaşılıyor. Maniyerizm sözcüğünden ne anlamak gerekir?

Maniyerizm sözcüğü en doğru uygulanma alanını İtalya'da güzel sanatlarda bulmuştur.[4] Bu konuyla ilgili olarak, İtalya yarımadasının yaşamında büyük değişiklikler yaşanmış olduğundan kuşku duymamak gerekir. Siyasal bakımdan, Fransa krallarının artık, bir ikinci kuşak olarak bile yerleşemeyecekleri Milano ve Napoli'ye, İspanyol nüfuzu kendini kabul ettirdi. Konsil, toplantısını bu kentte yapmamış olmasına karşın, Roma, bir "Geistesgeschichte" tarihçisi olan Friedrich Heer'in dediği gibi, rolünü, dünya başkenti, "Kosmosstadt Roma" olmak rolünün saygınlığını kabul ettirdi, ve Jean Delumeau da, söylemek istediğini büyük bir açıklıkla ortaya koyan güzel bir kitapta, yoksullaşan ve onu taşımak gücünden yoksun duruma gelen bir toprağa dayanan bu evrensel kentin paradoksunu gösterdi. Bunun üzerine, ekonomik ve sosyal evrim, belirsiz evrelerle, bu sitenin yerini dere-

[4] Bak. P. Barucco, *Le maniérisme italien*, Paris 1981; L. Murray, *The High Renaissance and Mannerism*, Londra 1967.

beylik malikanesinin ve toprak sahibi devletin; hükümdarlarda, daha resmi ve gösterişe düşkün, 15. yüzyılın küçük, hümanist başkentlerininkinden daha az canlı ve daha dar bir alana yayılmış bir saray yaşamına; zihinlerde ise, Vasari'nin eleştirilerinde; Serlio, Vignole ve Palladio'nun incelemelerinde ortaya koymuş olan bir inceleme ve sanat öğretileri merakının almasına yolaçtı. Bu durum, her maniyerin (tarz, tür, çeşit, uslûp, davranış; Fransızca "manière" -ç.n.) (işte, belirleyici, açıklayıcı, açınlayıcı sözcük!), en azından, Rönesans'ın biriciğin içinde toplamak savında olduğu seçmeciliğe doğru belirli bir kayma olması sonucunu doğurdu. Böylece, maniyerizm bize hem bir cinsin gizi, bir tekniğin ya da zevkin benimsenmesi, hem de bir zarafet; özentili, yapmacık bir incelik arayışı, daha önceden edinilmiş olan bir şey konusundaki bir özen olarak görünmektedir. Denilebilir ki, daha sonraki bir tarihte barok için olacağı gibi, Rönesans'ta da, biçem, evrensel bir değere yönelmekteydi; maniyerizm ise özelin içinde bulunmaktan hoşlandı.

İtalya'da, yüzyılın ilk otuz yılındaki sıkıntılardan sonra, inşaat etkinliği yeniden yoğunlaştı. Savaşların neden olduğu yıkıntıları onarmak, yarım kalmış olan tasarıların gerçekleştirilmesi çabalarını sürdürmek, Rönesans'ın gösterişli geleneklerine yeniden sarılmak, tarikatlar gibi yeni yandaşların pratik zorunluluklarına yanıt vermek gerekiyordu. Girişimlerin çeşitliliği, deneyimlerin çokluğu böylece açıklanmaktadır. Kuzey İtalya mı sözkonusudur? Akla hemen Te Sarayı gelmektedir. Kabartma süslemelerinin ciddiliği ve kemerlerinin zarafetiyle, Giulio Romano mu? Cenova'da ise, Santa Maria de Carignano Kilisesi. Ya da, mimar Alessi mi? O zaman da, merkezi plan. Venedik'te Librerai'nin süsleme zenginliği. Ardından da, aşırı süsleme isteğiyle birlikte, Palladio'nun, daha düzenli görünümlü, ama aslında daha ustalıklı ve ince bir görünüşü olan sanatını düşünmek gerekir. Medici'lerin Floransa'sı ve Toscana'da, Benvenuto Cellini'nin uzun ve yılankavi biçimleri hayranlık uyandırır. Heykeller, taş havuzlar ve fiskiyeler, duvarlarına mitolojik sahneler ya da kırsal manzara üzerinde zevkin eli gezdiril-

miş bir doğa- süslemeleri yapılmış köşkler, eşsiz bir fon üzerinde sıralanmıştır. Eşsiz bir şey yapmak ve süsleme; bu maniyerizmde, Rönesans'ın aristokratik görünümü sürmektedir. Roma'da, Vignola tarafından Gesu Kilisesi'nin yapılmasının önemli bir tarih olayı olarak kabulü istenmiştir; çünkü, Karşı-Reform ile Cizvit Tarikatı, uzun süre, özdeş sayılmış, bu nedenle, Cizvit sanatına Barok sanatı denmiştir.

Gesu Kilisesi, hayran kalınacak kadar güzel olmakla birlikte, yenilik getirmemiştir. Mimarı, Vitruvius uzmanı, Alberti hayranı, ve kendisi de öğreti adamı olan Vignola, serbestçe, Latin haçı biçimli, dayanma duvarları arası tek sahınlı, birbiriyle bağlantılı mihraplı bölümleri olan, önceki örneklerden esinlenmişti. Vignola, kilisenin mimarı olarak, bu kiliseyi yaptıran Kardinal Alessandro Farnese tarafından belirlenmişti, ve buranın çok gösterişli bir yapı olması isteğinin, Tarikat'ın ilk başkanlarından çok, Papa III Paulus'ün sayılması gerekir. Giacomo della Porta (daha sonra, San Luigi dei Francesi'de tarzının daha katı bir örneğini vermiştir) tarafından bezeme kıvrımlı bir cephe benimsenmesi, Vignola'nın bir tasarısında, daha yüklü ve zengin bir tasarıdan çok, düzenliliğin yeğlendiğini gösteriyordu. Ve nihayet, bir yerde pencerelerin çevresinde yalancı mermerden figürlerle maniyerist; bir başka yerde, barok bir şatafatta (Pozzo'nun 17. yüzyılın sonundan kalma sunağı) olan iç süslemenin, inşaatla aynı dönemden kalma olmadığını unutmamak gerekir. Bu süsleme, ne kökeninin ne de nedeninin sadece Tarikat'ın propagandası azmi olamayacağı yeni bir tarzın başarısının kendini ortaya koyduğu bir zamandan kalmadır.

İster Santa-Maria-in-Navicella (1575), ister San Luigi dei Francesi kiliesesinde olsun, Karşı Reform sanatı tarafsız, daha çok, kimi zaman zarif, kimi zaman yalın, ağırbaşlıdır, ve çok zaman da, yalınlığı, ağırbaşlılığı ağır basar. Böylece, yüzyılın sonuna doğru, Antonio Munoz'un, kırk yıl önce, güzel kitabının başında sözünü ettiği Sixtus Quintus'un papalık dönemine gelinir. Bu papa, şöyle diyordu: "Roma'nın sadece Tanrının korumasına ve kutsal ve ruhani güce gereksinmesi yoktur, ona ayrıca,

rahatlığın, gönencin ve doğal süslerin verdiği güzellik de gereklidir". San Pietro Kilisesi'ni bitirmek; geniş yollarla, Santa Maria Maggiore'yi Mars Alanı'na bağlamak, meydanlara dikilitaşlar koymak, kentin çeşmelerinden su dağıtmak, bu programın yıldönümü yılı olan 1600'den önce ve sonra gerçekleştirilmesi, maniyerizmi, büyük, Roma baroku tarzında ışıttı.

Dolayısıyla, Rönesans'tan beri, gelişmenin, işte böyle, mantıklı ve açık, duru olduğu görülmektedir. Ama, bu bakış açısının, esas olarak İtalyan olduğunu, İtalya için doğru olduğunu, Baroka yolaçan oluşun öbür Avrupa ülkeleri için de geçerli sayılamayacağını gözönünde tutmak gerekir.

Bu bakış açısını maniyerizm açısından da doğru bulmak uygun olur mu? Kimi kişiler bunda kararlıdır: bu kimselerin, bize maniyerizmi yalnız Fontainebleau mimar ve süslemecilerinde (şayet sadece Serlio ya da Primatice, Rosso ya da Benvenutto Cellini sözkonusu olsaydı, bundan en küçük bir kuşku duymamak gerekirdi) değil, Rabelais ya da Montaigne'de keşfettirmek için kanıtları hazırdır. Bir kez daha söyleyelim, kategorilerin bu kullanılışı, bir çalışma aracıdır. Ama, unutulmaması gereken, ne Floransa ya da Roma 'Rönesans'ı, ne de Roma Barok'u bakımından, İtalya örneğinin çeşitli Avrupa ulusları tarafından uysalca kabul edilmemiş olduğudur.

Eleştirmenler, kendi kendilerine, Barok'un kökeninin İtalyan mı, İspanyol mu yoksa Alman mı olduğunu sordular, ve onların bu sorusu, doğru bir gözlemi ortaya koyuyor. Roma Barok'unun, tek başına, Barok'un tümü olduğuna, tüm öbür Barok'ların kökeninde yeraldığına inanmanın olanağı yoktur. Çeşitli Avrupa ülkeleri, İtalyan Rönesansı'nın ilkelerini ve ülküsünü yorumlama ya da uygulamalarında, özgünlüklerini muhafaza ettiler, ve bu durum, şu deyimleri haklı kılmıştır: Fransız Rönesansı, Alman ya da Flaman Rönesansı, İspanyol Rönesansı. Ne var ki, bu 16. yüzyıl Rönesansları, bazı yanlarıyla, maniyerist de denebilecek ve içlerinde daha o sırada bazı Barok nitelikler bulunan belirsizlik, Seçmecilik ve geçiş evreleriydi.

Rönesans 16. yüzyıl boyunca çeşitli Avrupa ülkelerinde nasıl gelişti ve bunun nedenleri nelerdir? İtalyan, ama aynı zamanda da, varlıklarını şaşırtıcı bir direngenlikle sürdüren gotik geleneklerden hareketle, kendisi de Rönesans'tan çıkmış olan "seicento"nun[5] İtalyan sanatının içinden, manyerizm evresinden geçerek gelen ne verildi?

* * *

Kuşkusuz, her ülkenin tarihini yeniden ele almak uygun olurdu. Bu kitabın sınırları içine böyle bir şey sığdırılmaya kalkışılmayacaktır. Ama yine de, dikkati, toplumları hem aynı muvafakatlara yaklaştıran, hem de onları başka hiçbir tutuma indirgenemeyen bir tutumla tek başına bırakan bazı başlıca özelliklere çevirmek gerekir.

İlkin, 16. yüzyıl, görülmemiş dönüşümlerinin ötesinde, modern olduğu kadar da ortaçağ nitelikli kalmıştır; ama, neden böyle olmuş olduğunu kesinlikle söyleyebilmek güçtür. Büyük bir olasılıkla, ortaya, hem de öylesine bir hızla, Lizbon, daha sonra Sevilla, Anvers, Amsterdam gibi kentlerin ortaya çıkıvermesinde, kıtalar arası karayolları boyunca, Milano'nun, Nürnberg'in, Augsburg'un yazgısının değişmesinde rolü olan, Avrupa'nın kıyı bölgelerinin ekonomisini değiştiren büyük keşifler, hızlı olanak yokluğu nedeniyle, Avrupa kıtasının toprağına ve kırsal kesimine derinlemesine giremedi. Haklı olarak, ticaretten ya da kazançlı yatırımlardan gelen, bankacılar ve armatörlerin elinde akışkanlık kazanan, ve şayet o olmasaydı, Amerika'nın ne keşfedilecek ne de sömürgeleştirilecek olduğu; onsuz, hükümdarların herhangi bir politikaları olamayacak olan bu zenginlik üzerinde durulur. Nitekim, bir İspanyol bilgini de, işte bundan dolayı, "Şarlken Ve Bankacıları" adlı bir kitap yazmıştır.

Atlas Okyanusu'ndan, Sevilla[6] yoluyla, Avrupa kıta-

[5] 17. yüzyılın edebiyat ve sanat dünyasını belirten ve İtalyancada "600" anlamına gelen terim. (ç.n.)

[6] Bk. F. Mauro, *Le XVI. siècle européen, aspects économiques*, Paris 1966; *Le Portugal et l'Atlantique au XVII. siècle* (1570-1670), Paris

sına, ticareti canlandırmak üzere, ve genel bir fiyat artışına yolaçarak, ve aynı zamanda da genel bir refah belirtisi olarak, Amerika kıtasının fatihi İspanyolların Amerika maden ocaklarından elde ettiği altın ve gümüş aktı. Bu gibi değişiklikler, en ücra kırsal bölgelerin durumunda etki yapmaksızın kalmaz. Evet, ama, yine de, toprak-sal varlık bakımından, durum az, çok az değişti.[7] Kuşkusuz, insanın ve derebeylik toprağının durumundakinden çok farklı bir durum vardı. Toprağı elinde bulunduran ve işleten toplumsal grupların yerini yenileri aldı: bu, denebilir ki, bir nöbet değişimi, feodal senyörlüğün yerini malikane senyörlüğünün almasıydı. Dolayısıyla, günümüzde bazı tarihçiler yeni feodaliteden sözetmekte hiç de haksız değildir. Küçük kent, belki de, sanıldığından çok önem kazandı; dolayısıyla, yarı kırsal nitelikli olan küçük burjuva, tüccar, kimi zaman tefeci oldu. Bunlar, barok sanat alıcıları içindeki önemi ilerde görülecek olan, bu geniş köylü toplumunun sınırlarındaydılar, ve toplulukları, ağır ağır, ama emin adımlarla, hukukçular dünyasına doğru ilerledi ve soylular sınıfının içinde yeraldı. Bununla birlikte, kişileri bir ülkeden diğerine, birbirinden pek farklı olmayan bu kırsal kesim insanları yığını, farklı yapılı devletlere dağılmış durumdaydı. Daha o zamandan, idari düzenli ve modern olan, Valois'lar Fransa'sı, Tudor'lar ve Stuart'lar İngiltere'si ile, hükümdarların ayrıcalıkları (bu kimseler, sözkonusu ayrıcalığı bir modern monarşi taslağıyla birleştiremedikleri durumlarda) olanca gücünü muhafaza eden o inorganik Kutsal Roma-Germen İmparatorluğu; Bohemya'nın, Macaristan'ın ya da Polonya'nın o aristokratik ülkeleri; Alçak Ülkeler'in Birleşik Eyaletler'inin, İspanya ile mücadelesinde olduğu ve Venedik'i anımsatan; ama, kurnaz, düzenci ve gizlilikli, Bizans kendini beğenmişliğiyle dopdolu Venedik Cumhuriyeti arasında çok fark vardı. Geniş alanlar üzerinde

1960, ve P. Chaunu'nün *Séville et l'Atlantique* (1504-1650) adlı çalışması; 12 cilt; Paris, 1955-1959.

7 Bk. F. Braudel, *Civilisation matérielle, économie et capitalisme*, cilt.1: *Les structures du quotidien*, Paris 1979.

uluslar doğuran ve oluşturan ve hükümetlerinin güçlü olması için, ekonomik konjonktürün özel kişilere sağladığı kolaylıkları kapan o devletler, işte çağın bir yeniliği daha.

Dolayısıyla, demek ki Valois'larınki gibi bir yönetimin, kendisinden önce, krallığın en zengin para sahipleri topluluğu olan topluluğun başlattığı girişimi kendi yararına olarak geliştirmesinde ve Saray'a görkemli malikanelerin çerçevesini vermek isteyerek, bu malikaneleri inşa etmek ve süslemek için İtalya'nın en ünlü sanatçılarını çağırmış olmasında şaşılacak bir yan yoktur. XIV. Louis döneminde, hâlâ, örnek olarak gösterilen, I. François'nın bilim ve sanat koruyuculuğunu, hükümdarlık yönetiminin zorunlu bir geleneği gibi, II. Henri'nin, babası kadar zevkli olmayan, ama yine de, Louvre Sarayı'nı yaptıran II. Henri izledi. Böylece, 16. yüzyılın ortasında İtalyan Rönesansı'ndan bağımsızlığını kazanan ve o da esinini doğrudan doğruya ilkçağdan alan ve gerek çok yüksek düzeydeki tekniği, gerek uyumu ve inceliği klasik bir kusursuzluğa ulaşan bir Fransız Rönesansı gelişti.

İspanya'da ise, daha 1525'te, Şarlken, Pedro Machuca'ya, Gırnata'daki Elhamra Sarayı için, İspanyol gelenekleriyle ilgisi olmayan, Roma tarzı bir yuvarlak yapı ısmarladı. Bir kuşak sonra, II. Felipe, Herrera'ya, şaşkınlık verici bir yapılar bütünü olan, saray manastır, krallar mezarı Escorial'i yaptırdı. Bu mimarlık ve mühendislik yapıtının, görenin üzerinde bıraktığı etkinin gücü, orantıların büyüklüğü, çizgilerin yalınlığı ve kütlelerin ağırlığıyla elde edilmiştir. El Escorial, gotikle kopma, plateresco tarzıyla gelişmiş olan aşırı yüklü süsleme zevkine ilgisizlik demekti. Hükümdar tarafından tutulduğu için "Maestro mayor de las obras reales" unvanına aday olan Merrera, yüzyıl sonu İspanyol yapılarında kendi düzenlilik anlayışını ve ağırbaşlı sadelikli sanatını kabul ettirdi.

Bu monarşik sanattan, bir ülkeden diğerine, çeşitli uygulamalarına, kaynaklar hep aynıdır: İlkçağ örnekleri ve onları taklit etme yolunu öğreten öğreti incelemeleri.[8]

[8] Vitruvius'un *De Architectura*'sı 1486'da basılmıştır. En önemli incelemeler, Serlio, Vignola ve Scamozzi'ninkilerdir. Bak. John Summer-

Bununla, söylenmek istenen sözkonusu olanın, onları, körü körüne, her zaman ruhsuz olan öykünme ürünleri biçiminde taklit etmek değil, daha çok, onlara yolaçmış olan anlayışı, o güzel ve katıksız, arı biçimler sevgisini, orantının o çok yüksek düzeydeki kurallarını anlamak, ve bu anlayışın gerektirdiği disiplin içinde, yapıta değerini ve sürekliliğini sağlayan zevk, anlayıştı. Nitekim, her iki Almanya, Hollanda ve İngiltere de, seçkinlerinin içine, İtalya'nın ilettiği bu örnekleri ve onların evrensel bir uygulaması olan bu öğretiyi aldılar.

Dolayısıyla, demek ki, ister klasik ister maniyerist olsun, İtalyan Rönesansı'nın anlayışına genel bir boyun eğme hiçbir yerde sözkonusu olamazdı. Çünkü Batı Avrupa'nın bu ülkeleri gereğinden çok nüfuslu, uzun süreli ve çeşitli gelenekler bakımından gereğinden çok zengindi; yeniden, başka biçimlerin, anlatımlarını, toplumların beğenisine, düşünce ve yaşam biçimine bırakmayacakları kadar çok deneyden geçiyorlardı. Bundan dolayı da, her yerde varolan 16. yüzyıl Rönesansı[9] İtalya'nın mirasçısı, ama özgürlüğüne kavuşmuş mirasçısı olarak, özel görünümler kazandı, ve tarihi de, Pierre Lavedan'ın çok doğru olarak dile getirdiği gibi, "hiçbir yerde savaşsız elde edilmemiş bir fetih görünümünün, ya da, özetle, bazı başka değerlerle bir mücadelenin ve savaşmanın tarihine indirgenebilir.

Ve bu mücadele sadece düşünce akımlarıyla sanat biçimleri arasındaki mücadele değildi. Sanatsal alanda olup bitenler, başka alanlardaki bir gelişmenin sonucuydu. Yukarıda, kuşkusuz, tutucu bir yönde, eski biçimlerin sürmesi amacı ve kanısıyla davranmış olduğu söylenen köylü yığınlarının ağırlığına, her halkın değişik bir biçimde geçirmiş olduğu bunalımların sonuçlarına göre, Avru-

son, "The Classical language of Architecture, yeni basımı, 1980, Londra.

9 Özellikle de, İtalya, sanatçılarını tüm Avrupa içinden "ihraç ettiği" için. Bu konuda, Fransa örneği bilinmektedir, ama o sırada daha ikinci derecede bir ülke olan İngiltere gibi bir ülke, topraklarında, Pietro Torrigiani, Federico Zuccaro ve Benedetto de Rovezzano'ya yer verdi.

pa ülkeleri arasındaki güç ilişkisini değiştiren değişiklikler karşı çıkıyordu.

Avrupa'nın bir bölümünde, dilinin, edebi eserlerinin, sanayiinin ürünlerinin yayılmasıyla, İspanya'nın saygınlığı da, ülkede inanç birliğinin muhafaza edilmesinden çok, V. Karl'in (Şarlken) ve II. Felipe'in cüretli politikalarının ve Amerika'nın fethedilmiş olmasının sonucuydu. İspanya, dışarda, teoloji bilginleriyle, Trento Konsili üzerinde etkili oldu ve bu konsile damgasını bastı. Kuşkusuz, bu arada, Floransa ve Roma İtalyası'nın sanatsal etkilerine açılmayı da sürdürdü, bu etkilere Levante bölgesinde yer verdi, Sicilya'yla ve Napoli Krallığı'yla sürekli alışverişle zenginleşti. Ama, üniversitelerinin yoğun yaşamıyla, tarikat reformcularının[10] canlılığıyla; siyaset adamları, diplomatlar, komutanlar, mühendisler, tüccarlar arasından, dört bir yandan ortaya çıkan birinci planda kişilerle, nasıl olur da kendi uygarlığı ortaya çıkmaz, ve bu uygarlığıyla, İtalyan Rönesansı'nınkine[11] eş bir ağırlığa sahip olmazdı? Yabancı müdahalelerin karmaşıklaştırdığı din savaşlarında kendini harcadığı için, 1560'tan başlayarak, yaratıcı atılımı engellenmiş olan Fransa, üstelik, daha önceden İtalya'nın etkilerine açıkken, nasıl olup da İspanyol etkilerine açık duruma gelmeyecektir?[12] 16. yüzyılın sonunda Paris'te pek çok olan o sanatçılar; mimar, ressam ve heykelcilerin geldikleri Hollanda'nın yakınlığı, Fransız zevki üzerinde nasıl, sonuçsuz kalırdı?

[10] Avila'lı Azize Teresa tarafından reform yapılmış olan Karmelit Tarikatı'nı Fransa'ya 1605'te, Bayan Acarie'nin kurduğu topluluk soktu. Cizvit Tarikatı'nın kurucusunun İspanyol olduğunu anımsatmaya ise gerek yok.

[11] İspanya'nın durumu karmaşıktı: 16. yüzyılın yarısından başlayarak, şiddetli bir ahlâkî, kültürel ve dini ilkinin etkisiyle, içine kapandı. Bununla birlikte, edebiyat alanında, İspanyol edebiyatının iki kurucusu, Garcilaso de la Vega ile Cervantes, ve onlarla birlikte, resim alanında da, El Greco ile Velasquez, İtalya'ya çok şey borçludur.

[12] İspanya'nın durumu karmaşıktı: 16. yüzyılın yarısından itibaren, bu durumsal, kültürel ve dini bir tutkunun etkisiyle, içine kapandı. Bu arada da, tıpkı El Greco ve Velazquez'in (İspanyol edebiyatının iki kurucusu), resim alanında İtalya'ya çok şey borçlu olması gibi Garcilaso de la Vega Cervantes de İtalya'dan çok yararlandı.

Augusburg Barış Antlaşması'nın din konusunda pek bir rahatlık getirmediği, Luther'ci anlayışın Calvin'ci anlayışa karşı çıktığı, İspanyol etkilerinin Bavyera'da Katolikliği yeniden geçerli kıldığı ve Katolikliğe Bohemya'da eski mevzilerini yeniden kazandırdığı, o pek çeşitli halklardan kurulu Kutsal Roma-Germen İmparatorluğu'nun da kendine özgü bir deneyimi vardı. Yüzyılın sonu, onu, tam üretimde, dokumaları ve işlenmiş demirleriyle uluslararası sergileri besler durumda buldu.

Avrupa'nın bu çeşitliliği, İtalya'nın özel bir etkisine engel oldu. Dolayısıyla, demek ki, İtalyan Rönesansı'nın sona ermiş göründüğü, dikkatli ve rıza gösterici bir Avrupa'ya modellerini önerdiği anla, oluşturulmuş olan Roma Barokunun da kabul ve taklit edilebilir bir model olabildiği an arasına, sanat konusundaki seçmelerin yapılmış, duyarlığın yeni özelliklerinin ortaya konmuş olduğu, her halk için deneylerle yüklü bir dönem girdi. Örneğin, İspanya, Hollanda, Fransa ve İngiltere kesinlikle, daha o zamandan, zihni bir özerkliğe erişiyordu. Öyle ki, buralarda, uygun gelenekler geliştirilerek, başkasından alınana özgün bir anlatım verilerek, İspanya, Hollanda, Fransa, İngiltere zihni bir özerkliğe sahip duruma gelmeyi başarıyorlardı. Zaten, hangi ülkenin, en azından bazı toplumsal grupları Rönesans'a katılmamıştı ki? 16. yüzyılda, Bohemya'da, daha ilerde, Karpatlar'ın iki tarafının yamaçları üzerinde, Krakow ve Polonya yönünde, ya da Macaristan ovasına inerken, mülklerinin idaresiyle ilgili yeni tarzlarla zenginleşmiş olan feodal soylular sınıfı, eski kalelerini yenileştirdi, bunların dış görünüşünü İtalyan tarzı dehlizlerle değiştirdi, salonlarını duvar halılarıyla süsledi, buralara sanat yapıtı koleksiyonları, tablolar, nadir ve güzel kitaplar doldurdu. Bundan, görünüşte içine kapanık ve Avrupa'daki büyük hareketlerin henüz dışında olan Rusya bile etkilendi. Bazı İtalyan mimarlar, zaten uzun bir süre önce Moskova'nın yolunu tutmuştu. Bunlar, tekniklerini oradaki yerel atölyelere öğrettiler, Kremlin'in çevresi boyunca İtalyan tarzı bir duvar inşa ettiler; daha o zamandan imparatorluk alanı olan bu mekanda, Bologna'dakileri anımsatan ve altın yaldızlı kule-

lerin yanıbaşında birden ortaya çıkan "graffiti"li bir saray inşa ettiler.

İtalyan Rönesansı hiçbir yerde "yok" değildi, ama hiçbir yerde de yokluk üzerinde kurulmadı ve kâh kendi modellerini kabul; kâh, zihninde yabancı kalmayı sürdüren yöntemlerini sadece ima ettirdi.

Dolayısıyla, insan, 16. yüzyılın o belirsizlik ve seçmecilik dönemine barok sıfatını vermekte bile duraksardı. Kişi, hem bir kategoriyi, hem de, zihin için kolaylık olması amacıyla, yaklaşık tarihler belirlemek tasasında olursa, 1530 ile 1580 arasındaki o döneme, maniyerizmin kısa süre önceki başarısı dolayısıyla çekici olan maniyerizm sıfatını vermek eğilimini duyabilirdi. Bu niteleme, ne de olsa, tarzların (maniyerlerin -ç.n.) ve İtalyan Rönesansı'nı ortaya yeni bir tarz çıkarmadan ve (bazı başarıların dışında) klasik sıfatının hak ettiği öğretisel saygınlık ve dengeli uyumdan uzak kalarak yorumlamanın sözkonusu olması dolayısıyla haklı sayılabilirdi.

Bununla birlikte, yine de, Rönesans'tan beri zaman içinde cereyan etmiş olan her şeyin ancak onun gölgesinde varolduğu ve onun yücelikleriyle beslendiği de aynı derecede kesindir. Maniyerizm, barok ve klasisizm Rönesans'tan çıkmıştır. Dolayısıyla, demek ki, İtalya'da cereyan etmiş olan, Rönesans'tan, bir maniyerizmle baroka geçiş başka ülkelerde de görülebilirdi. Bu anlamda, "*seicento*"nun *babasının diğer baroklar olduğuna ya da belki* de kronolojik bir eskiliğin varlığına inanmak gerekmemektedir.

Dini mimari, varlığını gotik gelenek içinde sürdürmediğinde, birbirine koşut olarak, İtalyan örneklerden, Rönesans örneklerinden ya da maniyerist örneklerden, ve, onlar da İtalya'dan, ama, İtalya'daki, kendi öz tarzları olan Flaman örneklerden esinlenmiştir. Paris'te Le Marais'deki (Paris'in, özellikle 17. yüzyıldan kalma konaklarıyla ünlü semti -ç.n.) konakların sivil mimarisi ortaçağ geleneğinden kaçmış ve rağbetini Fontainebleau Rönesansı ile Flaman Rönesansı'nın yaydığı yüklü süslemeleri benimsemiştir: bu süslemeler, çiçekler, yapraklar ve meyvalardan askıçelenkler, işlenmiş deriler ya da akıntılı

alınlıklardır. Bütün bunlar İtalya'dan türemiştir, ama henüz İtalyan barokuyla hiçbir ilgileri yoktur, ve bunlara daha o çağdan, barok adını verirken, Roma'da otuz yıllık başarılı bir geçmişten sonra, 17. yüzyılın ortasında Paris'e gelen Bernini'nin orada karşılaştığı bulaşmış sanattan hiç hoşlanmamış olduğunu unutmamak gerekir.

Dönemin belirsizliğini ve Rönesans'ın Almanya ve Orta Avrupa'daki sapmalarını düşününce, bu ülkelerin bazı tarihçilerinin neden, o tarihte, Protestan bir bariktan sözettikleri anlaşılır. Bu neden, Protestanların bu biçem biçimlerini Katolik ülkeler kadar tanımalarıdır. Hatta, bazı kimseler, bu koşullarda, barokun yalnız Karşı-Reform tarafından getirilmemiş, ya da, en azından, alanının önceden hazırlanmış olduğunu savunmuşlardır. Bununla birlikte, aslında, burada sözkonusu olan, aynı barok değildir. Buna karşılık, 16. yüzyılda, her yerde bir kaynaşma, tarzlarda, İtalyan maniyerizmini aşmak ya da bilmemekle birlikte, daha o zamandan, barok özellikleri ortaya koyan bir tarzlar çokluğu bulunduğunu söylemek daha doğru olur. 17. yüzyılda, bu güçler, kuşkusuz, sözkonusu akımların her birinin örnek olarak kabul ettireceği büyük, önemli yapıtların ortaya koydukları örnekler tarafından sürüklenerek, Roma baroku ve Fransız klasisizmi tarafından ele geçirilecektir.

Bununla birlikte, bundan, her biri kendi özerkliğine sahip olan barok ile klasisizmin, birbirine indirgenemeyen heterojen iki manevi dünya oluşturmuş oldukları sonucunu çıkarmamak gerekir. Zira, böyle yapmak, beğeninin, ancak, çok daha sonraki bir zamanda ve gerek koşullarla durumların, gerek zihinlerin uzun bir evriminin etkisiyle varolmuş bir çatışkısını geçmişe geri götürmek olur. Dönemin yansız bir biçimde tanınması, bilinmesi ise, tersine, anahtarını, iyi tanınan tarihsel koşulların sağladığı bulaşmalar, alışverişler, girişiklikler ortaya koyar. Barokun ve klasisizmin incelenmesi bu ilişkileri tanıtır, ama burada, dikkatimizin, çeşitli Avrupa ülkeleri ile Avrupa uygarlığının içinde doğrudan yeralan ülkelerdeki özelliğini ortaya koymak üzere, sadece baroka yönelmesi gerekir.

İKİNCİ BÖLÜM
MODERN AVRUPA'NIN TOPLUMLARI VE BAROK

Barokun 16. yüzyıldan itibaren, geliştiği Avrupa toplumlarının içinde, uygulamada, barokun başarısına en elverişli olduğunu göstermiş olan değerleri ortaya koymak yerinde olur.

Bunlar arasında, ilk olarak belirtilmesi gereken, o sırada birçok kimse tarafından din ve ibadet konusunda varılmış olan kanıdır. 16. yüzyıldaki dini bunalım ortaçağın tüm zihinsel mirasını tartışma konusu yaptı. Reform, genel olarak ele alındığında, bu mirastan bir kopmadır, ve Hıristiyan ülküsünün dünya çıkarlarıyla ilişkide bozulduğu, kokuştuğu, çürüdüğü görünümünü verdiği yüzyılların ötesinde, Hıristiyanlığın kaynaklarına bir dönüştür. Tanrı, ama sadece Tanrı. Kurtarıcı İsa, ama, İncil'in tanıklığında; saf, katıksız, arı İncil'in tanıklığında karşı karşıya gelinen İsa. Dolayısıyla, demek ki Doktorlar'ın (Kilise Doktorları'nın) geleneğindeki değil, Kutsal Kitap'taki İşa. Kuşkusuz, "Communio", ama âyin ("Missa") değil. İnananların kardeşliği, ama Kilise'nin aşama sırası değil. Ölmüşlerin anısı, ama ölüler, ve insanın kusurlu, eksik davranışları olarak, Tanrı'nın yargısını ve onun seçimi ve adaletinin gizli nedenlerini değiştirmek savında olan dualar değil. Dolayısıyla, Bakire Meryem'in ve azizlerin şefaati, saygısızca, hatta Yaradan'ın sonsuz, sınırsız gücüne zararlı bulunarak reddedilmektedir. Bunun sonucu ise, dini sanatın mahkûm edilmesi değilse bile (Luther, bunu, güzel ilahilere verdiği önemle ortaya koymuştur. Calvin ise, Tanrı'nın resmini yapmanın yasal olduğunu kabul etmese bile, resim yapmak ve heykel yapmak sanatının Tanrı'nın verdiği bir yetenek olduğunu kabul eder), en azından, bir ağırbaşlı ciddilik, ağırbaşlı sertlik, katılık, yani barok sanatın beğendiğinin

tam tersidir.[13] Tasvir düşmanlığı da, görülmesinin bile kötü düşünceleri besleyeceğine inanılan tasvirlerin ortadan kaldırılması gerektiği yolundaki mücadelelerin şiddeti içinde kendini gösterdi. Derken, Reform'u Karşı-Reform yanıtladı. Trento Konsili, iyediliğini kimsenin inkâr etmediği, Kilise'nin, kendi tarzındaki bir yeniden düzenlenmesine girişirken, birçok dogmayı açıklığa kavuşturdu ya da bazı başka tanımlamaları askıda -"in dubiis libertas"- bıraktı. Ama, Trento Konsili, bir kopmayı değil, bir evrimi ortaya koyuyordu. Reform'un yapmak istediği gibi, Hıristiyanlık yaşamını ve ruhaniliği yeniliyor, ama bunu, bu kez içte, ve arıtılmış, geçmişin gerçek, doğru, aslına ve dinin ilkelerine uygun olarak ne varsa kesinlikle içeren bir Roma Kilisesi aracılığıyla yapıyordu. Böylece, âyinde inananlara, papaz tarafından, İsa'nın etiyle kanını simgeleyen ekmek ve şarabın sunulmasından bağımsız olarak, Eukharistia kültü, azizlerin aracılığı ve tasvirlerine saygı gösterilmesi, Bakire Meryem'in bu Azizler Kültü içindeki ayrıcalıklı yeri; uzaktan uzağa, yeni dogmaların (Meryem Ana'nın Günahsız Gebeliği, Meryem Ana'nın Göklere Kaldırılması) dile getirilmesini hazırlayarak, Meryem Ana onuruna yapılan tapınmaların yasalığı, Petrus'un tahtının ve yanılmazlığı henüz kabul edilmemiş olan Papa'nın üstünlüğü ilan edilmiş oldu. Reform'un Roma'ya inandan uzaklaştırdığı kimseleri yeniden kazanma, eski ve karmaşık görenek içinde yaşayanları aydınlatmak, dinsel törenlerdeki usul ve sırada bir yayılma ve yeni tapınma yerleri gerektiriyordu. Böylece, dinsel sanat, canlanmış, yeni bir atılıma aday duruma getirilmiş oluyordu. Hiç kuşkusuz, özellikle son toplantılarında, Fransız Tanrıbilimcilerin güçlü bir biçimde damgalarını bastıkları Trento Konsili, sanatın başta gelen bir yeri olan, tasvir düşmanlığının geleneklerden tiksindiği iki ülkenin, İtalyanlarla İspanyolların Konsili olmuştur. Dolayısıyla demek ki, Rönesans'ın görünümlerinden baş-

[13] Bu konuda, Pieter Saenredam tarafından resimlenmiş olan Hollanda kiliseleri içleri yeterince fikir verir.

ka bir şey olmayan çoktanrıcılığa tepki olarak, Rönesans'ı tümüyle inkâr etmiyordu. Onun, yeni bir dinsel sanat için kullanılmaya hazır derslerini muhafaza ediyordu. Bundan dolayı da, Barok sanatta, Rönesans'ın görkemliliği kendini gösterdi. Bununla birlikte, Karşı-Reform'la Barok tarzı, tersine, bir evrim sözkonusu olduğu için, kaçınılmaz olarak birbirine bağlı, sürekli, kalımlı, değişmez veriler olarak özdeş kılmamaya dikkat etmek gerekir.

Zira, Konsil, sanat konusunda, pek öyle, yönergeler vermemiştir.[14] Konsil, daha çok, kiliselerden çıkarılması gerekenlerden sözetti: şehvet uyandırıcı, dindışı ya da zihinleri dinin öğretisi konusunda bulandırabilecek resimler. Bu, olumlu bir öğretiden çok, bu konudaki olumsuz bir uyarıydı. Dinsel törenlerdeki usul ve sıranın ilkeleri ile yöntemin ilkeleri ortaya konulmuş olduğuna göre, bunları uygulamanın yolları da durum ve koşullara ve her bir kişinin düşüncesine bağlıydı. Bunun böyle olduğu apaçıktı.

Nitekim, Konsil'e yakın yıllarda, İtalya'nın dinsel sanatı, ertesi yüzyılın muzaffer barokuyla bağları ilk bakışta pek fark edilmeyen yalın, kuru, süssüz[15] bir sanat oldu. Kategorilerin zorunlu işleyişinde, sanat tarihçileri, bu sanat konusunda, Karşı-Reform'un bir tarzından, ki bu biraz fazlaydı, ya da yalın, kuru, süssüz baroktan sözetti-

[14] Ama, birçok kilise adamı, Konsil'den hemen sonra burkonuyla ilgilendi: örneğin, likirleri yeğeni Federico Borromeo tarafından "*De pictura sacra*"da (1624) ele alınacak olan Carlo Borromeo. Papalığın buyruğu altında yayımlanan yapıtlarla dinsel törenlerin usul ve sırasıyla ilgili yapıtlar, birer birlik etkeni oluşturdular: *Piskoposların Tören Kuralları* (1600) ve *Roma Kilisesi'nin Ayin Usulü* (1614). Bak. L.Willaert, *Après le Consile de Trente. La Restauration catholique* (1583-1648, Paris, 1960 (ait. xvııdé *l'Histoire de l'Eglise*, A.Fliche et V. Martin).

[15] Bu konu üzerinde ne kadar durulsa azdır: hükümdar saraylarının kendilerini maniyerizme bırakmasına karşılık, Roma Katolikliği ağırbaşlılık ve sadeliğe dönmek zorunluluğunu duyuyordu. Dogmanın belirttiği ve mahkum ettiği gibi, *mimari, fazla cismani* çekicilikten vazgeçiyordu. Bu konuda, Roma'da Madonna al Monti'nin (1580), S. Maria della Consolazione'nin (1583) ya da S.Girolamo degli Illirici'nin (1588) cephesini görmek yeter.

ler, ki bu da terimlerde çelişki olabilirdi. Bununla birlikte, gerçek, Rönesans'ın ve Maniyerizm'in mimari ilkeleri ve biçimlerinin muhafaza edilmiş, daha sonra, kontrast ve görkemlilik yoluyla etki peşinde, gitgide daha çok hareketten yana yorumlanmış, ve böylece, haklı olarak barok sıfatı verilen yeni bir tarz ortaya çıkmış olduğu yolundadır. Bu değişim, Konsil'in ilk niyetlerinden çok, mesajının yazgısına bağlı olmuştur.

Kuşkusuz, ayinin yapılışını törensel bir usul ve sırayla çevreleyerek, ayin sırasında papazın dağıttığı mayasız ekmeğe özel bir saygı gösterilmesi gerektiğini belirterek, Konsil, dinsel sanata, o tarihten sonra artık görkemli bir nitelik hazırlamış oluyordu. Günümüzde, dinsel törenlerin usul ve sırası konusunda uzmanlaşmış sert, ya da Roma Kilisesi ile Protestan Kiliseleri arasındaki farkları azaltmak çabasındaki kişiler, görkem merakının vardığı bu derece karşısında duydukları esefi gizleyememektedirler.

Bu kimseler, geriye dönük olarak, şaraplı ekmek ayinlerinin, ışıklar, çiçekler ve günlükle, dindarlığı, onu daha çok besleyebilecek olandan uzaklaştıracağından korktular: Eukharistia ayini eyleminin daha derin bir biçimde anlaşılması, Hıristiyan halkın ayinin toplulukasal niteliğine daha etkin, ya da daha az edilgin bir katılması. Ne var ki, bunlar açıklama değil, değer yargılarıdır. O sıralar, dönem henüz mücadele dönemiydi. Gereken, Konsil'in doğmatik doğrularını, gösterişçi bir biçimde dile getirmek, aynı zamanda da, terk edilmiş olan mevzilerin yeniden ele geçirildiğini belirtmekti.

Şayet tüm toplumun içinde, genel bir kültün büyük belirtileri varsa, gönüllerin içindeki dinin daha az yoğun olabileceğine inanılmıyordu. Dolayısıyla, Katolikliğin, Rönesans'ın nefsani hoşnutluklarına karşı, gösterişli süslemelere yönelik anlayışa geri dönmesi doğaldı. Özellikle de, bu çeşit eğilimlerin zaten varolduğu İtalya ve İspanya'da, ya da, Katolik kaldığı için İspanyol olmayı da sürdüren Flandre'da.

Oratorium Tarikatı'ndaki ve Aziz Filippo Neri'deki anlamında, neşenin ruhaniliği, aynı zamanda da, ruhları,

iç neşelerini[16] şarkı ve hareketlerle ortaya koymaya yöneltiyordu. "In hymnis et canticis". Ve nihayet, din dünyasının başkenti Roma'da, halkların yazgısının Katolik hükümdarlar tarafından yeniden ele alınması konusunda dikkatli olan Roma'nın Curia'sında -hemen hemen tümüyle Reform'a kazanılmış toplumların ortasında, bir Bavyera Dükü, tarikatların ortasında bir Habsburg, saltanat sürebilmek ve Fransa'ya iç barışı getirebilmek için mezhep değiştiren bir IV. Henri- kazanılmış olan zaferlerin bilinci, Tanrı'ya şükür gerekliliğine yolaçıyordu. İsa, iyileştirdiklerinin iyilik bilmezliğini görerek, "Öbür dokuzu nerede?" demişti. Tanrıya şükretmek, kesin bir ödevdi. İyilik bilmezlik, bir çeşit küfür (Tanrı'nın varlığı ve birliği gibi dinin temellerinden sayılan inançları inkar etme ve bu yolda söylenen söz ç.n.), insanın gururunun yolaçtığı bir günah gibi görünüyordu. Bu saygı ve gönül yüceliği gereksinmesinde, ister istemez, alçakgönüllülük ve sadelik vardı. Ama bütün bu düşünce ve duygular bütünü, zenginlik ve bolluk yoluyla, dinsel sanatta bir yenilenmeye yolaçıyordu. Bu, düş gücünü etkilemek, duyguları bozmak, aklı etkisi altında bırakmak, dinsel bir kendine çekme aygıtıyla katılmaları kendine çekmek[17] için icat edilmiş bir tarz değil, zamanın deneyimiyle birbirine uyan, ve o biçimiyle de yakarının bir dışavurumu olmayı sürdüren, kuşkusuz görkemli bir tarzdı.

Burada, uzun süre, İsa Topluluğu (Cizvit Tarikatı - ç.n.) ile baroku, Cizvit Tarzı deyimini kabul ettirecek ka-

[16] İçinde, duaların, tiyatro temsillerinin ve müziğin birbirine karışığı yeni dini duyarlılığın oluşmasında, Oratorium Tarikatı büyük bir roloynadı. Oratorium Tarikatı, çekici olana, seyre değer olana düşkünlüğü ve ortak coşkunun heyecanlarını belirginleştirdi. Palestrina, Filippo Neri'yi ruhani işlerinin yönetmeni yapmıştı; Neri, aynı zamanda, İgnacio de Loyola, Çarlo Borromeo ve Camille de Lellis ile de ilişkideydi. Bak. L.Ponnelle et L.Bordet, *Saint Philippe Neri et le société romaine de son temps (1515-1595)*, Paris, 1928.

[17] Bu çeşit bir amacın, devrin amaçlarına yabancı olduğu kesin değildir. Bu konuda, G.C.Argan'ın dinsel resimlerin Barok retoriğiyle ilgili düşüncelerini içeren *L'Europe des Capitales* (Cenevre, 1964) adlı yapıtını okumak yararlı olacaktır.

dar birleştirmiş olan önyargının ortadan kaldırılması gerekiyor. Bu deyimin, haklı olabilmesi için, ya Tarikat'ın tek bir dini mimari ve süsleme tarzı kabul etmiş, ya da, Konsil'le çağdaş olan Roma'daki Gesu Kilisesi'nin sonraki sanata örnek olmuş olması gerekirdi. Oysa, bu savların ikisi de olgular tarafından yalanlanmıştır. Gesu Kilisesi'nin niteliğini gördük.

Dini mimarinin Konsil'in buyruklarına tam uygun olmasına özen gösteren Cizvitler, artık, sadece uygulamayla ilgili amaçları düşünüyorlardı. İnananların ayini iyi izleyebilmeleri, dua kitabındaki duaları okuyabilmeleri için, kiliselerinin aydınlık; vaizin sözlerinin anlaşılabilmesi ve ilahilerin olanca etkisini gösterebilmesi için, kilise akustiğinin iyi olması gerekiyordu. Ayinin rahatlıkla yapılması, sunağa kolayca ulaşılabilmesiyle sağlanmalıydı. Bundan başka, derin bir koro yeri olmaması gibi bazı özellikler de vardı. Derin bir koro yeri yoktu, çünkü ayinin özelliği böyle gerektiriyordu; ayrı dua yerlerinin varlık nedeni ise, Kilise Büyükleri'nin, şaraplı ekmek ayinini, kilisenin kalan bölümündekilerden ayrı olarak, ve daha derin bir dinsel saygı ve kendinden geçmeyle, "il modo nostro", ("bizim tarzımızda"), yani Cizvitlere özgü tarzda yapmalarını sağlamaktı. Geriye kalan ise, en önemli olan, yani tapınak olarak kullanılacak olan yapının planıydı. Yapının planının, inşaatın tarzının belirlenmesi bu yapıları yaptıranların tercihine, mimarın zevkine bırakılmış, durum ve koşullara bağımlı kılınmıştı. Rahip Mercudian'ın tarikat başkanlığı sırasında (1580), Tarikat'ın çeşitli illerdeki binaların hep aynı tipten olması konusunda geçici bir istek belirdiyse de, daha sonra, bu konudaki serbesti ilkesi yeniden geçerli oldu. Rio de Janeiro koyundaki, bir köy kilisesi kadar basit, sade Anchieta kilisesinden, "Roma tapınağının kızından çok yeğen çocuğu" (P. Moisy) olan, Gesu Kilisesinin benzeri, eski manastıra (bugün Saint-Paul-Saint-Louis Kilisesi); Paris'teki, Roma'ya bağlı, papaz yetiştirme kilisesine, sivri tonozun varlığını sürdürdüğü La Flèche Kilisesi'ne; Bernini'nin yapıtı, Roma'ya papaz yetiştirme kilisesi, Barok, San Andrea al Quirinale Kilisesi'ne; üç sahını ve galerileriyle

Prag'daki San Salvator Kilisesi'ne; Viyana'daki Am Hof Kilisesi'ne, bu kilisenin maniyerist süslemeleri ve çok güzel düz damına, bu liste, şaşkınlık verici bir tipler çeşitliliğidir, ve bu çeşitliliğin açıklaması da, her şeyden önce, etkili olmak isteğidir. Topluluk'un esneklik ve bilgeliği: önemli olan, bir örneğin tek biçimliliği ve tekliğiyle gözkamaştırmak değil, kiliseyi yaptıranların bu davranışına saygılı olarak, bölgenin alışkanlıklarına, alanın koşullarına uyarak, bir kiliseyi hoş duruma getirmekti.

Böylece, Cizvit tarzı heyulası ortadan kalktı. Ama, buna karşılık, Cizvitler'in, Barok'un başarılı olduğu dönemde pek çok yapı inşa etmiş oldukları ve en olağanüstü başarılı oldukları bazı binaların yapımında bu tarzdan yararlanmış; dolayısıyla, bu tarzın başarı ve ün kazanmış olduğu da bir olgudur.

Katolik dini değerlerin o sırada Avrupa toplumunda nasıl, geniş bir biçimde yayılmış olduğunu iyi gözönünde tutmak gerekir. Yenilenen Katoliklik, bir yerde hükümetler tarafından desteklenen, bir başka yerde ise karşı çıkılan Konsil buyruklarından hareketle ilerledi ve bazı gönülleri yeniden kazandı. Kazanılan bu gönüllerin sahiplerinden bazıları azizliğe yükseldi ve vecdin, esrimenin olağanüstü lütuflarını tanıdılar.[18] Bunlar, insan zayıflığının gereği sonucu, çok az sayıdaydı.

Buna karşılık, bazı toplumlar tümüyle dinin atmosferi içinde yaşıyordu ve özellikle de anlayış yapıları dinseldi. Din adamları sınıfı, doğumdan ölüme, bir yaşamın bütün evrelerine elatardı. Kilise'ninkinden başka medeni hal yoktu. Vaftizler, evlenmeler, ölümler, hepsi papaz tarafından kayda geçirilirdi. Birçok ülkede, Trento Konsili tarafından buyurulmuş olduğu gibi, çıkarılan günahların ve yapılan Paskalya ayinlerinin kütüğü tutulurdu.[19] Ça-

[18] H.Brémond'un verdiği adla, "mistik istila" Barok çağın ayırdedilmez bir özelliği olmayı sürdürmekteydi; bak. yapıtı "Histoire littéraire du sentiment religieux", Paris, II cilt., 1924-1933: les cilt II et III.

[19] Aslında, Konsil'den sonra, -özellikle kırsal kesimde- henüz büyük ölçüde pagan kalmış olan Avrupa'nın ikinci bir Hıristiyanlaşmasına tanık olundu. Protestan ülkeleri de içeren bu hareket 16. yüzyılın sonundan

lışma, sadece günışığına göre, kırsal kesimde ise, mevsimlere göre ayarlandığı gibi, yılın, dinsel törenlerin usul ve sırasına göre düzenlenen takviminin evrelerine göre de ayarlanıyordu. Pazar günleri çalışılmazdı ve birçok aziz şenliği vardı. Kasaplar, Büyük Perhiz sırasında kapalıydı. Kilise eğlenceleriyle birlikte halk eğlenceleri de yapılıyordu. Bazı günlere şenlik havasını, bazı günlere ise kefaret niteliğini veren, Kilise'ydi. Noel, Kurtarıcı'nın (İsa'nın -ç.n.) doğum, Paskalya İsa'nın diriliş yortusu gününü anımsamak için kutlanır, Bakire Meryem şenlikleri ise Meryem'in başlıca güzellik ve inceliklerini anımsatır, çağrıştırır ve İsa'nın gelişini müjdelerdi. Her ülke, her site, koruyucu bir azizi kutsar, bu azizin adına, ailelerde, kuşaklar boyunca *rastlanırdı*.

Özellikle kırsal toplumlarda, daha da doğrudan bir şey vardı. Sonuçları yavaş yavaş görülecek olan ve nüfusun tümü içinde henüz ancak küçük bir azınlığı ilgilendiren, bilimin ilerlemesinin yolaçtığı buluş ve icatların niteliğine karşın, tekniklerin kırılgan niteliği, insanları, onları tehdit eden felaketler karşısında acıklı bir biçimde yoksun bıraktı. Sözkonusu olan sağlık mıydı? Hiçbir şeyin önceden haber vermediği ve durduramadığı salgınlar, bir felaket havası içinde yayılarak korkunç yıkımlara yolaçıyordu. Normal zamanda, görgül tıp, ameliyat konusundaki bilgisizlik, hastalıkların çaresiz kalarak insanları yaşlanmalarına kalmadan öldürmesine yolaçıyordu. Birçok kadın, doğum yaparken ölüyor, çocuk ölümleri çok yüksek oranlarda kalmayı sürdürüyor, insanların ortalama yaşı her yerde yirmi beşi bile bulmuyordu.[20]

Toprak ürünleri mi sözkonusuydu? Toprağın ürün veriminin son derece az olduğu, gelenek ve göreneklerin üreticinin ürününün önemli bir bölümünü elinden alarak

başlayarak, ancak tabandaki din adamları sınıfının yeniden denetim altına alınması ve papaz okullarının gelişmesi sayesinde mümkün oldu. Bak. Jean Delumeau, *Le catholicisme entre Luther et Voltaire*, Paris, 2. baskı, 1979.

[20] Bak. M.Vovelle, *La Mort et l'Occident, de 1300 à nos jours*, Paris, 1983.

elinde yeterli yedek bulunmasını önlediği bir zamanda, günümüzde bile çok kötü sonuçlara yolaçan elverişsiz havalar, bir halkı, kısa sürede, yeterli beslenmesini önleyerek, ve çalışması nedeniyle bitkin düşürerek, yokediyordu. Kıtlıklar açlığa dönüşüyor, ve bölgelerin tümüne yayılmasalar bile, yerel, yöresel açlıkların, bu açlıklardan etkilenenler üzerindeki sonucu da aynı derecede korkunç oluyordu: en zayıflar olan çocuklar, yaşlılar ve loğusaların kesinlikle ölmesi, ve yıl içinde ya da sonraki yıllarda doğum oranının düşmesi.

Hiç kuşku yok ki, bu genel güvensizlik, kişiler için, onları manevi güçlerin aracılığını istemeye çağıran bir hazırlık oluyordu. Dağınık bir din duygusu, biraz ürkek bir mucize inancı, olağanüstü olana, mucizevi olana biraz ürkekçe bir inanç, elde edilme ya da ele geçirilme tarzına göre, kiliselerin öğrettiklerine yönelik daha uysal bir karşılama ya da büyücülüğün gizlerindeki bir sığınağın açıklamasıydı. Karşı Reform, tasvirleri çoğaltarak, azizlerin aracılığına çağrıyı teşvik ederek, kolayca büyüye sapabilecek olan bir kaygıyı, kilise tarafından saptanmış, belirlenmiş, tanımlanmış olan öğretiye doğru yöneltiyordu. Zamanımıza özgü gereklilikler, çok zaman, bu ayin niteliğindeki kültün, birçok kişiyi, boş inanlarla birbirine karışmış uygulamalar düzeyinde bırakmasının yanısıra, birçok başka kişide de, gerçek bir dinsel yaşamı beslediğini bilmemek sonucunu doğurmak yönündedir. Bu konudaki konsil buyrukları kesindi; bu buyruklar, azizlere kişisel olarak başvurulmasını ve onların kutsal kalıntılarıyla tasvirlerinin kültünün iyi ve yararlı bir şey olduğunu salık veriyor, "Azizlerin Tanrı'ya insanlar için yakarmadıklarını ya da her birimiz için özel olarak yakarmaları için, onlara yakarmanın onlara başvurmanın putataparlık olduğunu öne sürenleri" mahkum ediyordu (25. toplantı dönemi, Aralık 1563).

"Her birimiz özel olarak"[21] Konsil'den yüz yirmi yıl

[21] Bu, Reform tarafından gerçekleştirilen, Tanrı ile yaratılmışın -kulun - ç.n.- arasındaki aracıların ortadan kaldırılmasının Katolik dünyasındaki karşılığıdır. Her iki durumda da, kurtuluş dramının trajik bir içselleşme-

sonra, bu aynı düşünce Bossuet tarafından Fransa kraliçesinin mezar başı söylevinde dile getiriliyordu: "Tanrı'nın öğütlerini kendi düşünceleriyle karşılaştırarak, Tanrı'yı ancak, geriye kalan her şeyin olabildiği kadar gelişebildiği... sanki o en yüce zeka, en yüce akıllılık, tasarılarında, niyetlerinde, varlıklarını gerçekten sürdüren *özel nesneleri içeremezmiş gibi*, kalan her şeyin, yapabildiğince ... ondan geliştiği, belirli bir genel düzenin faili yapan o filozofları nasıl da küçümsüyorum. Kuşku duymayalım ki, Hıristiyanlar, Tanrı... topluluklarda, bu toplulukların meydana gelmiş oldukları özel aileleri de düzene koymuştur." Bu, dini sanatta, yalnız cennet ve ahret düşüncelerinin deneyüstü, aşkın niteliğini, ahret mutluluğu içindeki azizlerin mucizeleri değil, o da özel olan ve inananları, ona özel olarak, tercihen güven duymaya teşvik eden, her günün etkinliğine karışmış bir ailevi korumanın somut ve basit, yalın güven duymaya, onları hac yolculuğuyla ya da yaşayan ve etkili varlıklar olarak, ayrı, tek başına, münferit girişimlerle ziyaret etmeye teşvik eden bir eğilim, elverişlilikti.

Konsil'deki görüşmeler sırasında, bu uygulamalarda, elbette, putataparlık tehlikeleri ortaya çıkmıştı, ama bunlar, daha tehlikeli olan, ilgisizlikle sonuçlanabilecek soyut bir kültün yolaçabileceği tehlikeyi karşılayamıyordu. Bu nedenle, İspanyol Kilise Babaları, her şeyden önce, temsil ettikleri şey, ama aynı zamanda doğrudan doğruya ve konusu oldukları kutsanmalar ve yolaçtıkları lutuf ve yol, olanak nedeniyle, onları dindışı tasvirden ayırt *ettiren ve ruhsallık içinde bırakan şey nedeniyle, tasvir*lere, tasvir olarak, saygıdeğer bir kutsal nesne niteliği kazandırmıştı. İmparator III. Ferdinand, Otuz Yıl Savaşları sonunda, İmparatorluk'ta, eski Hıristiyanların dindarlığı nedeniyle konulmuş ve karışıklıklar sırasında tahrip edilmiş, İsa'nın çarmıha gerilişini tasvir eden re-

sine ve günah çıkarma ile bilinç yönetmenliğinin uyardığı, kendinin bilincinin gelişmesine varılır. Ayrıca, insanın kendisinin kendisi tarafından *gözetim* altında tutulması olan, İgnacio de Loyola'nın "Ruhsal Deneyler"ine de başvurulabilir.

simlerle diğer dini resimlerin sayılarının belirlenmesini emrettiği zaman, Konsil'in isteğini yerine getirmekten ve bir geleneği sürdürmekten başka bir şey yapmamış oluyordu. Ama, yaşanın genel koşullarının aracılığa bu başvurmaları ve bu tasvirlerin sürekli kullanılmalarını ne kadar kolaylaştırdıkları düşünülecek olursa, bu çeşit bir önlemin yolaçabileceği başarı, duyarlı ve sade bir dinin yayılmasının, nasıl, siyasal buyruklardan ve belki vaızlardan da çok daha iyi anlaşılır.

Burada, akla, bu toplumbilimsel ve dini düzenlemelerin, başka bir şeyden çok, Barok olan bir sanatın başarısını ne bakımdan sağladığı gelebilir. Böyle bir sorunun yanıtı çok kolaydır.

Her şeyden önce, bu tasvirler dini İspanya'nın beğenisine uygundu, ve pek doğal olarak, dini propagandaya ortak edildikleri için, İspanyol örnekler Katolik ülkelerde yayıldı. Tıpkı, örneği Bayan Pernstejn tarafından İspanya'dan getirilerek kızının İmparator Ferdinand'a sunduğu ve onun da Prag'da bir kiliseye koyduğu, günümüze kadar "Prag'daki Çocuk İsa" adıyla saygı gören, balmumundan yapılmış küçük heykel gibi. Böylece, görüldüğü gibi, kimi zaman figürün kendisi, ama çok zaman da tapınma konusu olan aziz, İspanya kökenliydi. Tıpkı, çiftçilerin koruyucusu olarak kabul edilmiş ve bütün İspanya'da kırsal çevrelerde büyük ölçüde kabul görmüş olan Aziz İsidoro gibi. Latin Amerika ülkelerinde, bu kült ve kendini ortaya koyuşu, dile getirişi, aynı zamanda görüldü ve yeni kıtaya tüm İspanya tarzının yayılmasıyla sonuçlandı. Dolayısıyla, bu ülkelerde, İspanyolların bu külte bağlılıkları ve bu bağlılıkları dile getiren sanatsal biçim aynı zamanda görülmüştür. Ama, azizlerin ruhaniliklerinin yeni coşkusunun ille de İberik örnekleri benimsemediği durumlarda, daha önceden Gotik sanatın renkleriyle süslenmiş ve duyarlılığı ülküsel bir güzellikten çok, ona yumuşaklık ya da acıyı, acılar ya da bağışlamayı yakın kılan alışılmış ya da çarpıcı imgelerle yetinen bir dünyada, acılar ya da bağışlayıcılık gelişiyordu. Bu durumda, imgenin duygulandırması ya da yatıştırması, öğretmesi, ama bunu, rahatsız ederek yapması, ve hiçbir

yerde, klasik ölçünün ya da Platon'cu uyumun yeterli; ayrıca, umulan sonuca uygun görünmemesi gerekliydi. Ve pek doğal olarak da, azizler kültü, Karşı-Reform'da anlaşılan biçimiyle, Barokun özgürlüğünün daha iyi çağrıştırdığı ve doyurduğu bir büyülülük ve gerçekçilik havasıyla birleştirilebilirdi.[22]

Barok görkemlilik sanatını kolaylaştırmış olan sivil değerler arasında, monarşi kurumunu ve hükümdarların saygınlıkları için zorunlu olduğuna inandıkları lüksü düşünmek gerekir. Burada, bu endişenin Rönesans-döneminde varolmuş ve birçok kez de klasisizm anlayışında başarılara yolaçmış olduğu öne sürülecektir. Bu doğrudur ve Rönesans'la barok, Rönesans'la 18. yüzyıl klasisizmi arasında fazladan bir bağın varlığını göstermektedir. Bununla birlikte, yine de, Fransa'da, İngiltere'de, İspanya'da büyük devletler kuruldukça ve oralarda devlet denilen kurum ve bu kurumu geçici olarak temsil eden kişinin üstünlüğü belirtilmek istendikçe, krallık görkemini bir zenginlik aygıtıyla çevrelemek düşüncesi daha da çok dayanıklılık kazandı. Ve bir kez daha, İtalya'ya yönelindi; sanatçıları yanında tutan ve hükümdarları saraylar yaptırmaktan, saray içlerinin düzenleniş biçimini yenilemekten hoşlanan İtalyan saray insanları örnek alındı. Bu konuda, savaşlar ve tehlikelerle geçen bir yaşamın değişkenliklerine alışkın; pek uzun bir süre, yırtık hırkayla ve kirli giysilerle dolaşmayı umursamamış, ama bir kez bir Fransa kralının gücüne yerleştikten sonra, hemen, Paris'te ve Fontainebleau'da binalar yaptıran; Louvre'da, su kıyısındaki Büyük Galeri'yi düzenleyen bir IV. Henri'nin bu durumu çarpıcı bir örnektir.

Aydın bir amatör olabilen; öyle olmak isteyen; güzel

[22] Özelle, Barok dönem, Yeni Platon'cu felsefenin (bak. Sahte Dionysos), mantığı içinde, Tanrısal gize yaklaşmak için buyurulmuş olan iki yolu izledi: ya, propaganda için bir kalıp ya da eşdeğerini veren dinsel resimler, tasvirler; ya da, daha örneksemeli olduğu anlaşılan apolatik ve mistik girişim. Böylece de, çok kesin ve güvenilir bir düşünce, hem *güzel sanatların gelişmesini, hem de mistik edebiyatın serpilmesini* haklı kılmaktadır. Hiçbir kolaylık ya da gönül alma değil, ama gönüllerin gücülüğüne uyarlanma.

şeylerden, ve, onları elde edebilmekte kolaylık olması amacıyla, çevresinde toplamaktan hoşlanan hükümdarın kişisel mizacına, içine hem halkın temaşa zevkinin, hem de, daha yakın tarihli, gücün ancak, kendini ortaya koyduğu yerde gerçekleştirdiği kanısının girdiği, genel bir hoşnutluk eklenir. Bu durumda, nasıl olur da, Richelieu'nün, ardından da Bossuet'nin, birinin "Testament politique"de, diğerinin ise "Politique tirée des propres paroles de l'Ecriture Sainte"te, yabancılarda saygı ve hayranlık uyandırmak için kral sarayının zengin ve gösterişli olmasına çalışılması konusunda ısrarı karşısında şaşkınlığa düşülmezdi?" "Görkem ve saygınlık harcamaları da, görkemin yabancılar gözünde desteklenmesi için hiç de daha az gerekli değildir." Dolayısıyla, demek ki, siyasal uygunluk, elverişlilik nedenleriyle, gözkamaştırma amacı, gösterişli görünme isteği vardı.[23] Bu nedenle, Rönesans'ın ötesinde, hukukçular ve liberallerin, kralın gücüne, hukuk ve tarihten alınmış çok sayıda kanıt yardımıyla düşünsel nitelikte gerekçeler bulma çabasına koşut olarak, krallık görünüşünün büyüklüğü ve duyarlılıkları harekete geçirme kararlılığı gelişti. Bossuet, hükümdarın kişiliğinden gelen bilmem hangi çekicilikten sözedecektir. Buna, Katoliklerde olduğu gibi Protestanlarda (İngiltere Kralı James I) da kabul görmüş olan, kralın gücünün doğrudan Tanrı'dan geldiği, kralın tanrısal gücün temsilcisi, bu sıfatla da, başka insanlara gösterilmeyen bir saygıya layık olduğu, ve nihayet, Katolik ülkelerde monarşi kültüne, bir çeşit, dinin ayinlerin bulaştığı düşünülünce, olağanüstünün, mucizevinin krallık kurumunun çevresinde gelişmiş olan öğeleri biraraya getirilmiş oluyordu.[24]

Hatta, daha da fazlası: monarşi, gizemli olduğu oranda büyük görünüyordu. 1648'de, Mazarin tarafından, parlamento ile kralın karşılıklı haklarını tanımlamak konusunda sıkıştırılan bazı Parisli parlamenterler, bu fırsattan, kralın, o güne kadar aşırılıklarını kınayıp durdukları gücünü azaltmak için yararlanmak yerine, büyük bir say-

[23] Bak. R.Alewyn, *L'Univers du baroque*, Paris, 1964.
[24] Bak. N. Elias, *La société de cour*, Paris, 1974.

gısızlık karşısında kalmış gibi haykırarak, bunun devletin yüceliğinin gizini bozmak olacağını söylediler. Bütün bunlar baroka yabancı görünebilirse de aslında onun hakkıdır.

Çünkü 17. yüzyıl monarşisini anlayabilmek için, bu kutsal özelliğin ihmal edilmemesi gerekir. Ayrıca, bunda, dış girişimlerde, çevresinde telaş ve heyecan yaratmaya yönelik bir eğilim görmeksizin de kalınamaz. Geleneğini elbette ki Ortaçağın iletmiş olduğu, ama aynı zamanda da, çağdaş sanatın saltanatların başlangıçları, evlilikler, yaslar için sunduğu en gözkamaştırıcı ne varsa onu gerektiren şenliklerin nedeni de budur. Her devletin parasal olanaklarına göre değişen farklarla, ülkelere ve tarihlere göre az ya da çok elverişli siyasal olaylar sırasında, bütün Avrupa ülkelerindeki, İspanya, Fransa ve Kutsal Roma-Germen İmparatorluğu, hatta İngiltere bile, er geç, az ya da çok tümüyle, barok gösterilere ortak edildi.[25] Ama, ya öbür sosyal sınıflar?

Köylülerin yaşam tarzının, onları nasıl, barok sanatın dile getirmeye en elverişli olduğu dinsel duyarlığa hazır duruma getirdiğini gördük. Daha derin bir inceleme, kuşkusuz, köylü sınıfı bir bütün olarak ele almayı önler, bu sınıfta, daha da özellikle ya da daha da bilinçli olarak, dinsel sanatın Katolik Avrupa'nın kırsal kesimlerinde gerçekleştirdiklerine yardımcı olmuş toplulukların varlığını görmeyi sağlardı. Ama, bunlardan bazılarında, kırsal dünyanın bir imgelem ve tezhip sanatıyla benzerliği kesin sayılabilir.

Soylular sınıfının durumu ile burjuvazininki ise daha karmaşık görünmektedir.

Zenginlikleri elinde bulunduran bu sınıfların her iki-

[25] Girişler, parlak zaferlerden dönüşler, balolar, maskeli dans gösterileri, kısa süreli birer barok gösterisine vesile oluyordu. Bu gösterilerle ilgili olarak, elimizde çok zaman ancak ikinci elden belgeler var. Bu gösteriş ve yanılsama oyunlarında, İtalyan mühendislerin, bütün Avrupa saraylarında aranmalarına yolaçan tartışılmaz bir üstünlüğü vardı: Paris'te, Mazarin tarafından davet edilmiş olan Torelli; Madrit'te, Cosme Lotti.

si de sanatçıların ürünlerinin alıcısıydılar; ve bunların kendine özgü ideolojilerinde, onları bir tarzı değil de diğerini yeğlemeye neyin yönelttiğini düşünmek gerekir.

Zamanın genel ekonomisinin temeli üzerinde, bütün ülkelerde, ister, toprakların, soylu ya da burjuva olan sahipleri tarafından kiralanan çiftliklerde birleştirildiği; ister, senyörünün mülkiyetini elinde tutarak işletmesini köylülere bıraktığı ya da, aslında kâhyalara bıraktığı ve işlerin pek çoğu köylüler tarafından angarya olarak, ya da işletme hakkını derebeyinin verdiği köylülerce yapılan derebeylik arazilerinin genişlediği gözlemleniyordu. Gelirlerin kökenleri hangisi olursa olsun, soylular sınıfı (ya da ondan hiçbir farkı kalmayan ve Fransa'da yargıçlık büroları yoluyla soylular sınıfı katına yükselen burjuvazi) toprağa sıkıca bağlıydı. Çok sayıdaki yurtluklar ve ormanların dışında zenginlik, ya da, senyör (derebeyi -ç.n.) olmayan ve bundan gurur duymayan soylu yoktu. Derebeylik yaşamı, birçok görünümüyle, köylü yaşamına yakındı, aynı doğal çerçevede cereyan ediyordu, ve kaynakların farklarına karşın, aynı ortak tasarımların içinde yeralıyordu. Fransa taşrasındaki bir küçük soylu konağında, avcı ya da tarımcı olan soylu, her şeyden önce bir kırsaldı. Servetinin biraz daha geniş ve kuşkusuz herhangi bir burjuva miras tarafından güvence altına alınması durumunda ise, bu varlığa, ailelerin onurlarını bağladıkları, ve güzelleştirilmiş ve günün zevkine uydurulmuş olarak bir kuşaktan diğerine geçen o derebeylik konutlarından biri de eklenirdi. Bir miras bırakmak gururu, üç yüzyıl boyunca, bu sosyal grubun başlıca özelliklerinden biri olmayı sürdürmüştür. Gerçi, bu gurur, çok zaman, kötü yönetimin yolaçtığı belirsizliklerle, savurgan oğulların mutsuzluklarıyla, önceden kestirilemeyen tehlikelerle karşı karşıya gelir, ve aynı mekanlarda süreklilik, denildiği kadar genel bir kural değildi ama, şayet böyle olduğu söylenmiş ya da böyle olduğunun sanılması istenmişse, bunun nedeni, söylenmiş ya da sanılması istenmiş olanın, beslenen ülküye tam tamına uygun düşmesiydi. Bir Lefevre d'Ormesson, gururla, "az malınız mülkümüz var" diyordu; "ama bu mallar ve mülkler bize babalarımızdan

geliyor". Böylece, görüldüğü gibi, senyörde ve toprak sahibinde, aynı zamanda hem köylülük hem kralhk vardı; zira, bağımlıları üzerinde hükümdarların uyrukları üzerindeki koruma ve otoriteyi andıran bir koruma ve otoriteye sahiptiler, ve monarşik düşüncenin birçok değeri, toprak sahipliği, kalıtımsal süreklilik, babaca davranış derebeylik düşüncesinin içinde de vardır. Derebeylik dünyası, bu bakımlardan da, bir imgelem ve duyarlılık dünyasıdır.

Bu anlamda, burjuvazi dünyası, tersine, karşımıza daha pozitif değerlere bağlı bir dünya olarak çıkar. Bununla birlikte, alışveriş, ticaret, ya da para kullanımı zenginliği sağlayınca (burada, özelikle, ticarete dayanan kapitalist ekonominin daha çok geliştiği ülkelerde) aynı zamanda hem tiksinilen hem de kıskanılan, haset uyandıran soylular sınıfının saygınlığı, soylular sınıfının yaşama tarzına doğru kayışın ve onun alışkanlıklarının benimsenmesinin çok çabuk gerçekleşmesini sağlayacak biçimde, aynı kaldı. Ama, burjuvazinin bir azınlığında, bu olağanüstü başarılara takılıp kalmamak gerekir. Burada, bir olgunun, dikkati daha çok çekmesi gereklidir. Çünkü, 17. yüzyıl Avrupa'sında, barok mimariyi, ve, gösterişiyle, barok süslemeyi, ya da, sadece, barok süslemenin aşırı süslemeye ve tezhibe değer veren anlayışına önem vermiş olan ülkeler, kırsal öğenin ağır bastığı, aristokratik ve burjuvazinin daha küçük göründüğü ülkelerdi. Bu durumda, senyörlük ekonomisiyle barok, kentsel ekonomiyle, klasisizmin yöntemi olabilecek olan daha yalın bir yöntem arasında, nedensellik ilişkisine benzer bir ilişki kurmak güçtür. Bu, Fransa konusunda oldukça belirgindir. Elimizde kesin durumu gösteren biricik öğe olan istatistikler bulunmamakla birlikte, burjuva toplumunun o sırada Fransa'da, oransal olarak, Orta Avrupa'dakinden de, İspanya ya da İtalya'dakinden de az kalabalık olduğu; Fransa'da, özellikle, rantların ve kentlerdeki taşınmazların oluşturduğu küçük mameleklerin, gereksiz harcamalara izin vermemekle birlikte, yaşam tarzının basitliği içinde, geçim kolaylığı sağladığı kabul edilebilir. Kuşku yok ki, kentlerin burjuva alıcılarına yönelik olarak, sırf giderleri en aza indirebilmek için, Fransız mimarisi çok

zaman, klasik adı vermekten hoşlanılan ve bir yandan soğukluğa, umursamazlığa, bir yandan da sertliğe, katılığa dayanan, yan tutucu bir tutum benimsemiştir. Fransız mimarisi, oranların nispi düzenliliği ya da aşırı süslemesiz ve hatta süslemesiz uyumuyla, iyi bir sonuç almakla yetindi, ve daha sonra da, kimi zaman biraz kuru olan bu basitlikten, Fransız iyi beğenisinin ustalık ve ölçülülüğünü ortaya koyduğu bir zarafet değerinin ilkesi oluşturuldu.

Ayrıca, Henri Focillon'un çok yerinde bir nitelemesiyle söylemek gerekirse, sent, ağırbaşlı, kuru, süssüz Fransa'nın pek öyle tartışma konusu yapılamaz; bir geleneği, ve bu ağırbaşlılık, kuruluk, süssüzlük içinde, Kalvinist öğreti ve Jansenist kesinlik, ayinlerin çokluk ve çeşitliliğinin yolaçtığı hukuksal incelemelerin büyük bir etkisi vardı.[26]

Ama, Fransa örneğinin haklı kıldığı bu düşüncelerin genel bir değeri var mıdır? Zira, aynı dönemde, barokun büyük kentlerdeki başarısını ve kentlerde inşa edilmiş olan bu tarzdaki güzel yapıları unutmanın olanağı yoktur. Kuşkusuz, Pierre Lavedan, son zamanlarda, kent planlarının hemen hemen her yerde, Rönesans tarafından ihdas edilmiş olan düzgün ve geometrik geleneğe bağlı kalmış olduğuna, bunlara barok estetiği sadece süslemelerin getirdiğine dikkati çekiyordu. Ama Lavedan'a göre, 17. ve 18. yüzyıl, düz bir sokak boyunca ya da yuvarlak bir meydanın çevresinde, düz olmayan cepheleri, sütunlu ana kapıları, akıntılı alınlıkları, dam korkuluklarını ya da çatı katlarında, ya da balkonların altlarında heykelsütunlar bulunan şişkinlikleri üzerinde heykellerden yapılmış bir süsleme, tüm bir kente ya da semte barok

[26] Jansenizm'in başlangıçta kentsel ve burjuva bir olgu olmasına karşılık, toplumbilimsel (sosyolojizan) kuramlar (bak. L. Goldmann, *Le Dieu caché*, Paris, 1955), o günden beri, nüanslılaşmış, hatta bunlarda düzeltmeler yapılmıştır (bak. P.Deyon, *Perspectives et limites d'une "sociologie" du jansénisme*, "Annales ESC, içinde Mart-Nisan 1966, s. 429-434, ya da, R.Taveneaux, *Le catholicisme dans la France classique*, Paris, 1980. Ayrıca, Port-Royal, sanat konusunda çifte bir eleştiri ortaya koymuştur: ilkin dini; daha sonra da, akılcı; ve bu akılcı eleştiriyle de, Fransız klasisizminin eğilimlerine katılmış oluyordu.

bir nitelik kazandırıyordu. Ayrıca, Roma, Viyana, Prag, Münih, ve çok uzakta, günümüzde niteliği modern bir kentin niteliğinin içinde eriyecek olan büyüleyici Lecce konusunda da durum bunun eşi olmuştur. Rezzonico Sarayı ve Labia Sarayı Venedik'in elinden, barok niteliği almanın olanağı var mıdır ki?

Kuşkusuz yoktur; ama bu barok yapı bütünlerinin tümü, burjuva bir etkinliğe bağlı da değildir. Hatta, kimi zaman, etkinlikleri bu yapı işleri için uyandırılmış olan girişimcilere, duvarcılara, kilitçilere, demircilere, yalancı-mermercilere sipariş sağlayarak, bu etkinliği onlar başlatmışlardır bile. Viyana ve Prag'daki, Malikane gelirleri ya da sarayların topladığı vergilerle dikilmiş görkemli saraylar, soylular sınıfının gücünü ve tam bir siyasal yükselme içindeki bir imparatorluğun hizmetinde sahip olduğu fazladan şanı yansıtmaktadır. Ne Viyana'da Prens Eugène'in kışlık sarayının, ne Napoli Kral Naibi Kont Gallas'ın Prag'da inşa ettirdiği sarayın, bu iki kentin burjuva etkinliğiyle ilgisi vardı. Hatta, bir büyük kilise ve aristokrasi malikaneleri bölgesinin merkezi olan Lecce'de barok nitelikte kentsel niteliğin birleşmiş, bağdaşmış, biraraya gelmiş olmadığı, Roma'nın durumunun ise istisnai olmayı sürdürdüğü söylenebilir.

Buna karşılık, 17. ve 18. yüzyılların deniz kentleri Cenova, Toulon ve Valencia'da, daha sonra da Atlas Okyanusu'nun limanlarında, barok çılgınlık ve taşkınlık, deniz ticaretinin büyük gelişmesi döneminde, aristokratik ve kırsal çevrelerle bağlantısız olarak, kamu yapılarının ve özel konutların süslemelerinde patlama yaptı. Zenginlik kendini, ne Amsterdam'ın ne de Anvers'in eskiden bu derecesine olanak tanımadıkları bir gösteriş ve savurganlık biçiminde gösterdi. Denizcilik zenginliğinin, barokun tarım ekonomisiyle mutlak ittifakıyla çelişen bu baroku, iki yüzyıllık mesafede, ve sanki laikleşmiş bir biçimde, Thomar penceresi anlayışına kavuştu.

Özetle, aristokratik, dini ya da kırsal bir yandaşlar topluluğunun hizmetinde bile, sanatçılar, çoğunlukla, burjuva kökenli, bir zanaat çevresi çıkışlıydılar ve sitelerin atölyelerinde yetişmiştiler. Yaratıcı düş gücünün öz-

gürlüğü, gruplarının zorlamalarından daha büyük bir kolaylıkla bağımsız kalmalarını sağlıyordu. Böylece, barok sanatın süslediği dini ideolojilerin ya da derebeylik ideolojilerinin dile getiricileri olabildiler. Bununla birlikte, şayet sadece plastik sanatlar düşünülmez ve yazılı yapıtlar ve genel olarak da yaşam tarzı gözönünde tutulacak olursa, bir analiz ve gözlem edebiyatının geliştiği; soyut düşünme biçimine elverişliliğin, zihin için, genel ve doyurucu bir doğru kaygısının daha çok önem kazandığı ve Klasisizmi hazırladığı ülkelerde burjuva öğelerin üstünlüğünü kabul etmeksizin kalınamaz. Bununla birlikte, nüansların ayrı tutulması gerekir. Bu edebiyat yöntemi kendini yavaş yavaş ve doğruyu, gerçeği, doğruya, gerçeğe yakın olanla birleştirmek, düş gücünü usavurmayla ya da deney ve yapıtları bir anlayıştan diğerine geçişin belirtisi olan yazarlarla birbirine uyuşturmak amacına yönelik tartışmaların arasından kabul ettirmiştir.

Tarihleri; türlerin, klasik ülkünün gitgide artan kesinliğiyle, belirginliğiyle ilişkili bir evrimini gözönünde tutmak gerekmektedir. O zaman da, burjuvalık durumuyla barok tarz arasında "a priori" uyuşmazlık, bağdaşmazlık bulunamayacağı, tarzlar açıklıkla doğalarının ve amaçlarının, ereklerinin bilincine erdikleri, burjuva toplumlarının, ölçü ve düzeni yeğleme eğilimi gösterdikleri; bunlardan, daha da bir özellikle aristokratik ve "toprakçı" olanların, lutuflarını barok düş gücü ve özgürlükten yana kullandıkları sonucuna varılmıştır. Böylece, Avrupa iki kümeye bölündü: bunlardan birincisinde usavurma ve soyutlama üstün geldi; diğerinde ise düş gücü ve duyarlık daha çok kendini gösterdi.[27]

Bu eğilimler bir edebiyatta ve klasisizmin dengeli nitelikleriyle iç yoğunluğunu ortaya koyan plastik sanat bi-

[27] Aristokratik etik, "varlığa" dayanır; insan nasıl doğduysa öyledir; dolayısıyla, gösteriş biçimleri ve insanın kendisini kahramanca ortaya koyması konusunda bir tercih ortaya çıkar. Burjuvazi, "yapmanın" dünyasıdır; kişi ancak (ekonomik, hukuki ya da entelektüel) etkinliğiyle vardır: çok dışa vurulmuş bir dinin örgütünün yerine, bilincin kapalı dünyasını koymayı yeğler.

çimlerinde ya da mimari yapıtlarında, dini yapıların bir süslemesinde, barokun özenli ya da nayif zariflikleriyle süslenmiş bir folklorda dile getirildiklerinde, iki tarz arasındaki çelişki, zihinlere, bunların her birinin, doğasıyla, diğerinden derin bir biçimde farklı bir üstün yetenekten kaynaklandığını kabul ettirecek kadar çarpıcı geldi. Aslında, her şey öyle olup bitmemişti. Bu kısa incelemede belirtilmiş olan etkenlerin her biri, bir ülkede zorunlu olarak bir tarzın başarısına yolaçmaksızın, o tarza, eşitsiz bir biçimde, daha çok rağbet ya da daha çok çekince sağlıyordu. Sözkonusu tarzın gelişmesini belirleyen ve modern Avrupa uygarlığına, zihni zenginliğinin belirtisi olmayı sürdüren, ve bu sıfatla, onu inceleyenlerden, öğrenmek, tanımak isteyenlerden, bütün dile geliş biçimlerine saygı ve iletilerinin niteliğine açık, anlayışlı bir sempati bekleyen de, özellikle, tarihsel koşullar -bununla, aynı zamanda, ekonomik, siyasal, dini ve toplumsal koşullar da denilmek istenmektedir- olmuştur.

İKİNCİ KISIM

BAROK DENEMELER

BİRİNCİ BÖLÜM
İTALYA'DA BAROK

17. yüzyılda Roma'da gelişen ve barokun en başarılı örneklerini ortaya koyan sanatın kaynağı, Renaissance'ın, Vignola (öl. 1573) ile Palladio'nun yorumladıkları ve belirginleştirdikleri öğretilerine dayanır. Ama, ana esini, dini yenileşmeden, papalar tarafından güven altına alınmış görünen zihinsel ve siyasal fetihler karşısında duyulan hayranlıktan, ve nihayet, onların, onarılarak eski durumuna getirilmiş bir Hıristiyanlık'ın başkentine coşturucu bir güzellik verme isteğinden alır. "Roma triumphans".

Buna karşı, sözü edilen kuramcıların düzenli ve klasik; pek pek, Venedik'teki Redentore Kilisesi'nin içinde olduğu gibi, ustalıklı düzenlemelerle yumuşamış ve esnekleşmiş düzenli ve klasik bir sanatın öğrettikleri söylenecektir: kesik sütun ve alınlıklar, elips planlar, yuvarlak yapılar ve kubbeler. Ve bu kiliseler, daha o zamandan yoğun süsleme etkileri arıyorlardı: görkemli bir gösterişlilikten hoşlanıyorlardı; ardılları da, yeni ve şaşırtıcı etkiler elde etmek amacıyla, pek çok ustaca düzenleme yaptılar.

Bunun üzerine, önemli dönemler olan, Sixtus Quintus'un, III. Paulus'un, XV. Gregorius'un, VIII. Urbanus'un, X. İnnocentius'un, VII. Alexander'in papalık dönemleri, yetmiş yılı aşkın bir süre boyunca, Rönesans'ın bilim ve sanat koruyucusu papalar dönemini sürdürdüler.[28]

[28] Dolayısıyla, 1527'de, Roma kentinin yağma edilmesinin sonuçlarını kesinlikle ortadan kaldıran "İkinci Roma Rönesansı"dan, sözetmek abartma olmaz. Doruğa, daha sonra VIII. Urbanus adıyla papa olacak olan Kardinal Matteo Barberini'nin iş başına geçmesiyle ulaşıldı: Barberini, Bernini'nin dostu, Galilei ile Campanella'nın aydın koruyucusu,

Böylece, bu amaçla, papalık devletinin kaynaklarını kullanarak ya da kardinallerin ve tarikatların vakıflarını destekleyerek, çok üstün nitelikteki bir dini ve sivil mimari hareketinin ortaya çıkmasına yolaçtılar.

Bu hareket Domenico Fontana'nın Santa Maria Maggiore Kilisesi'ndeki süslemeleri, güç bir iş olan, San Pietro Meydanı'ndaki dikilitaşın dikilmesi ve Laterano Meydanı'ndaki "loggia"nın yapımıyla başladı.

Bir çeşit dostça yarışma halinde, kilise inşaatları birbirini izledi ve bu kiliselerin her biri özgün bir görünüm kazandı. Aynı yönetici ilkelere başvurma yoluyla, olabildiğince çok çeşitlilik elde edildi. Böylece, mimari nitelikteki endişelerle kozmik simgenin birleştiği birçok kubbe yapıldı. Aynı zamanda hem birbirine benzer, hem benzemez olan, bu küresel, yumurta biçimli, kaburgalarla bölünmüş, kubbe bilezikleriyle belirli bir yüksekliğe oturtulmuş, kubbe fenerleriyle, az ya da çok kararlı bir biçimde hafifleştirilmiş, ve bunların en yükseği olan San Pietro Kilisesi'yle garip bir eşlik içinde olan kubbeler, Roma'da gökyüzüne ve tüm kentin görünümüne en gizemli ve büyüleyici görünüşlerinden birini kazandırıyordu. Cepheler konusunda da durum bunun eşiydi. Cepheler de, birbirlerinden kısa mesafelerde aralıklı; iki katları, süs kıvrımlarının birbirine eklemişi, en geniş yollar üzerine dikilmiş ya da küçük ara sokakların karmaşasına karışmış olarak, birbirlerini yanıtlıyor gibiydiler. Böylece, cepheler, kimi yenilik yapan, kimi ise "arkaize eden", ama hepsi de özgürlük kadar da zevk ortaya koyan mimarların zengin, verimli becerikliliğini, ustalığını ortaya koymuş oluyordu ve Carlo Maderna (1556-1629) Domenico Fontana'nın yeğeniydi. Ekibine, genç bir akrabasını aldı. Bu akraba, daha sonra, Borromini oldu, ve böylece de, boy zincirinde ve etkinliklerinde, iki grup ve iki çağ arasındaki geçişe damgasını vurdu.

şair ve Cizvitlerin eski öğrencisiydi ve Cizvitlerin sarayı Barberini'de Bernini, Borromini ve Pietro Berretini da Cortona çalışmıştı. İtalya'da kim "ingegni" sayılabilirse, biraz, Floransa yakınındaki Careggi'de bulunan Magnifico'un olduğu gibi, bu sarayda biraraya gelmişti.

Maderna, yalnız bir buluş yapmakla kalmamış, aynı zamanda, sütunu kullanmaktaki becerisi ve boşluğu kullanma tarzıyla da değerini ortaya koymuştur: yüzeyler küçültülmüş, duvarlara gözler, oyuklar ve heykeller[29] (örnek: Santa Suzanne, 1603) yapılmıştır. Pietro Berretini da Cortona (1590-1669), Roma Forum'unda San Luca Kilisesi'nin ve Santa Martina Kilisesi'nin cephesinin yüzeyine verdiği biçimle, iki yüzyıl boyunca Barok tarzda en çok görülen cepheler olan çukur cepheler ya da içe doğru eğik cepheler temasını başlattı.

Bütün bu dönem boyunca, ana şantiye durumundaki yer, Roma'nın San Pietro Kilisesi'ydi. Orada, Michelangelo'nun düşüncesinin her zaman başta gelen bir yeri olmuştur. Bu kilisede, kubbenin (kubbeyi 1593'te Giacomo della Porta yapmıştır) ve görkemli orta alanın tasarlanışı Michelangelo'nundur, ama ilk plan aynı kalmadı, daha sonra değiştirildi. Maderna'nın, Yunan haçı biçimindeki bu büyük kiliseye, iki yan sahınla, bir sahının üç kemer gözünü eklemiş olduğunu söylemek yanlış olmaz. Ve bütün bunları da, kiliseye, ortadaki "loggia"sı "urbi ve orbi" kutsamaları için yer oluşturacak olan duvarayaklı ve sütunlu bir saray cephesi vererek tamamladı. Ama, bu güzel tasarının tamamlanması (1612), henüz tüm bazilikanın yapımının tamamlanması demek değildi. Kilisenin önüne, ona yakışan bir meydan yapmak, kilisenin içini süslemek de gerekiyordu. On iki yıl sonra da, Bernini, San Pietro Kilisesi'nin tavanlığının yapımına başladı.

Sadece, yukarda sıralanan adlar bile, Roma'da çalışmış olan ekiplerin çokluğunu ortaya koymaya yeter. Rönesans geleneğinde, sanatçıların pek çoğu kendilerini bir tek adla ortaya koymuyorlardı: kendilerini aynı zamanda hem mimar, hem heykeltraş, hem de ressam olarak tanıtıyorlardı. Dolayısıyla da, uzmanlaştıkları alanı, kendileri tarafından yapılmış kesin bir seçmeden çok, aldıkları siparişler belirlemiştir. Roma'nın resim sanatı ise, Kardinal Farnese, Bologna Akademisi'nden, içleri Venedik'in

[29] Çıkıntılı sütun ve duvarayakları, sanki ışık ve gölgeyle daha iyi oynamak isteniyormuş gibi, çıkıntılarınboyutunda büyüme.

ve Parma'nın örnekleriyle dolu üç ressam olan Carracci'leri getirttiğinde, hâlâ, sade ve kuru bir Maniyerizm'e sadık kalmayı sürdürüyordu (Cavaliere d'Arpino'nun San Pietro'nun kubbesindeki yapıtı). Farnese Sarayı'nı mitolojik konulu fresklere bir yeni sanat niteliği vermemekle birlikte, bunlar, Roma'da, kiliselerde olduğu gibi özel konutlarda büyük kompozisyonlar modasını başlattı. İl Guido ile Guercino'nun Respigliosi Sarayı'nın tavanı Ludovisi Kır Evi'nin Büyük Salon'unun tavanına yaptığı romantik havalı "Aurora" freski, bu kompozisyonların başlıca örnekleridir. Dini resim sanatı, büyük alanları doldurmak zorunluluğuyla, Tanrılaştırma ya da din uğrunda ölüm sahneleri için, dev denebilecek boyutlar benimsedi. Bu resim anlayışı, hazır bulunanların yardımından çok, dini inancın, yaşlı Kilise Doktoru'nun kuru gövdesinin ayin sırasında papazın dağıttığı mayasız ekmeğin önüne diktiği ve çırpındırdığı güzel desen, renk uyumu, görkem ve derin heyecanla, Domenichino'nun, "Aziz Hieronymus'un Communio'su, çok zaman tumturaklı görünür.[30] Bu resim anlayışının tersine, Caravaggio'nun yapıtlarının anlaşılması daha kolaydır; bu yapıtlar, sanatçının yetişme tarzının eksiksiz olduğunu ya da hep aynı düzeyi tutturamadığını, kendini açıkça belli etmeyen bir coşkuyu ve çok üstün bir esin ortaya koyar. Oysa, bu yapıtlar da baroktur, ve Caravaggio'nun, yüzlerini ve anlatım tarzlarını İncil'deki kişilerden aldığı, o halka özgü insanca davranışın pek bol olduğu o zamanın Roma'sının anlayışı ve gerçeğinden ayrılmaz niteliktedirler. Caravaggio'nun San Agostino Kilisesi için yaptığı "Meryem Hacılarla Birlikte" adlı tablosu ile San Luigi dei Francesi Kilisesi'ndeki tablosu "Aziz Matta" ve Louvre'daki tablosu "Meryem'in Ölümü" güçbeğenirlere ve bilgiçlere aykırı geldi. Caravaggio, "ışıkla gölge arasındaki düelloyu başka herhangi bir kimseden daha iyi ortaya koymak"tan başka, resim yapma

[30] Carracci'lerle, "Seicento" resminin bir ilk eğilimi kendini ortaya koyar; Maniyerist yapaylığa karşı, doğaya geri dönüş, ülkü ve yetkinliğe, eksiksizliğe düşkün bir kültürün içinden geçerek gerçekleşir. Klasisizme varacak olan ve Poussin ile Lorrain'in tutacakları yol budur.

sanatına, hayran kalınacak bağımsızlık ve doğruluk, gerçeklik örnekleri de sağlamıştır. Tarzı,[31] rakiplerinin yetiştirmeleri Carracci'ler üzerinde bile etkili oldu. Böylece Roma, yalnız San Luca Akademisi'nde değil, yabancı ziyaretçilere sunduğu derin çeşitlilik içinde de, yani, eski sanat yapıtlarının, ayrıca birçok okulun yapıtlarının varlığıyla ve aydınlığının bütün bunları kaplamasıyla da, sözcüğün tam anlamıyla, resim yapmanın, yani görmenin ve düşünceye dalmanın öğrenildiği, kent oldu. Bu durumda da, en büyük ressamların yetişmesinde Roma'nın neden, gerekli, zorunlu bir durak olduğu; hedef, Rubens'in, Velazquez'in oraya geldikleri; barok Roma'nın, neden, klasik ressamlar olan Poussin ile Le Lorrain'in kendilerini en rahat orada hissettikleri ve orada oturmaya karar verdikleri daha iyi anlaşılmaktadır. Aynı zamanda da, kendine özgü bir özelliği olan bir başka resim anlayışı kendini gösterdi. Bu resim anlayışında, artık kahramanlık sahneleri değil, yanılsama ve hatta denebilir ki göksel imgelem sahneleri vardı. Bu resim anlayışı, Gesu Kilisesi'nin tavan süslemelerini yapmış olan Baciccio (Giovanni Battista Gaulli, Baciccio denir) ile başladı. Baciccio, aynı zamanda, Venedik etkilerini yeniden başlatmış ve kilisenin mimarisinin ustaca bir gözaldatımıyla devam ettiği, ve tıpkı Corregio'nun Parma'daki kubbelerde gerçekleştirdiklerine benzeyen bir gökyüzü görünümüne açılan bir başyapıt gerçekleştirmiştir.

Ama, Romalıların ustalığı kendini asıl 1630 ile 1680 arasında, iki eşsiz mimar ve heykeltraşla ortaya koydu: *Bernini (1598-1680)* ve *Borromini (1599-1667)*. Bu kişilerin ikisi de Roma doğumlu değildi. Bernini Napoli'den gelmişti ve babası Floransa'lıydı. Borromini ise, Maderna'nın akrabasıydı ve göller İtalya'sında doğmuştu. Yani,

[31] Sanatı, dünyayı tanımak için bir araç sayan (bak. Leonardo da Vinci) klasik Rönesans'ın fikirlerinden tümüyle kopma: 16. yüzyıl sonunun zihni bunalımından ödünsüz ve yeniden tartışma konusu yapmalarından sonra, Caravaggio yeniden öznelliğe döndü. Coşkular ve duyumlarla yetinmek ve fikri bilmemek: artık, önemli olan, gösterilen şey değil, o şeyin gösterilme biçimiydi.

farklı, hatta neredeyse birbirinin tersi; hatta, soylarının devamı, manevi bakımdan, iki aile, Barok'un içinde ise, neredeyse iki ayrı tarz oluşturduğu izlenimini veren, ama her ikisi de kopmaz bir biçimde birbirine bağlı iki mizaç.

Zamanında, Bernini'ye, ikinci Michelangelo[32] olduğu yolunda bir ün kazandırıldı, ve Michelangelo'da bir anıtsallık, güçlü bir imgelem, epik bir büyüklük esini ve Rönesans'la arasında daha yakın bir akrabalık vardır. Buna karşılık, yüceliğe, ululuğa daha yakın olan Borromini daha da çok inceliğe, onu şaşırtıcı gözüpekliklere yönelten ve rokokonun aşırı incelik ve incelmişliklerinin ondan çıktığı izlenimini veren bir imgelem gücü canlılığına sahiptir. Kuşkusuz, onlar olmasaydı ne Londra'daki Saint' Paul Katedrali'ni, ne Fischer von Erlach'ın barokunu; ne, Avusturya, Bohemya ve Bavyera manastırlarının sanatını akla getirmenin bile olanağı bulunurdu ve bu da bu iki ustanın önemini anlamayı sağlar. Ama, her ikisi de, bir Latin inceliği ve duyarlılığıyla donatılmış, ve onların yerinde, sırf hüner göstermek zevki uğruna, şaşırtma etkisi ya da yenilik peşinde koşacak olanların içine gömülecekleri bayağılık tehlikesine (hasımları, bu tehlikeyi hiçbir zaman tanımayacaklardır) kesin ve güvenilir bir zevkle egemen olan gerçek birer Romalı'ydılar.

Her ikisi de şair, ve bu sıfatla da yaratıcıydılar; ama, Bernini, büyüklüğe, görünüşlerin yücelik ve görkemliliğine hayran; Borromini ise, verdiğinden çoğunu öneren, uyandıran, malzemenin ağırlığını, kendi öz mimarisini yontmayı unutacak kadar usta, becerikliydi. Her biri, kendisi kalarak, ikisi de, Rönesans öğelerinin barok yorumunun başarısına katkıda bulundular ve Palladio ile Vignola'nın ilkelerini en uç sonuçlarına kadar götürdüler: eğri çizgi, elips plan; kubbeler, cephelerin şişkinliği; düzlemlerin ve hacimlerin kullanılışı, dolayısıyla da, içbükeyle dışbükeyin karşılıklılığı ve kararlılığın, değişmezliğin, durağanlığın beklendiği her yerde, hareket, ve özetle,

[32] Michelangelo'nun evrenselliği Bernini'de de vardır: onun, aynı zamanda, ressam, ve çok büyük ve güzel şenliklerin ve tiyatro temsillerinin dâhi sahneye koyucusu olduğu unutulur.

ışık ve rüzgarı yakalamak ve taşın içinde tutmak. Her ikisi de pek çok sipariş alıyorlardı, pek çok sayıda yapıt bırakmış olmalarının nedeni budur.

Birkaç dönemlik çalışmalar sonucunda San Pietro'nun yapımını tamamlamış olduğu için, Bernini daha genel bir ün ve şana sahiptir: ilkin, 1623-1634 arasında, günah çıkarma hücresinin üstünü kaplayan, burma sütunlu, dev boyutlu bronz bir çadır olan tavanlık; daha sonra ise, İnnocentius döneminde, sahının payandaları ve kubbenin ayaklarının, onlar da bir sütunlar çerçevesi içinde büyük bir resimle gizlenmiş olan duvarlarında son bulan ustalıklı süslemesi; ve nihayet, orta apsisteki anıt: San Pietro Kilisesi'nin vaız kürsüsünün kutsal kalıntılar mahfazasıdır. Bu, usta sanatçının iki sahneye ayırmış olduğu, modern sanatın doruk noktalarından biridir: aşağıda, kutsal kalıntılar mahfazasını taşıyan dev bronz heykeller; üstte ise, bir dizi aziziyle, yaldızlı yalancı mermerden bir İsa heykeli ve çevrelediği pencerede de Kutsal-Ruh'un güvercini.

Buna bir de, bazilikanın en anlatımlıları arasında yeralan bazı mezarları ekleyelim: VIII. Urbanus'unki (1647), ve daha dokunaklı, daha etkileyici olanı da, biri iskeletler, yüksek aşamalı bir din adamını saygınlığının en yüksek olduğu bir zamanda gelerek şaşkınlığa düşüren Ölüm'ün figürleri, diğeri ise, duasının dinsel saygısı içinde görülen VII. Alexander'inkidir. (1672). Bunlar, kilisenin içindekilerdir. Dışarda ise, alanı iki kanadıyla saran ve setlerinde bir dizi heykel bulunan elips biçimindeki sütun dizisiyle, Aziz Petrus sanki, ona uygun çerçeveye konmuş gibidir.

Bernini'nin, mimar olarak en beğendiği yapıtı, boyutları kusursuz, renkli mermerden olan süslemeleri yapıyla çok güzel bir bütün oluşturan küçük S. Andrea al Quirinale Kilisesi'ydi.[33] Bernini, heykeltraş olarak, barok heykel kimliğinin kuşkusuz en güçlü görünümünü ortaya koymuştur: öyküsü Azize Teresa'nın, kendisi tarafından

[33] Bu bütün, 18. yüzyıl rokoko mimarisinin bazı eğilimlerinin habercisi niteliğindedir.

bir tarihçi kesinliğiyle anlatılmış olan ve görenin üzerinde neredeyse rüzgarın esişini duyuran kendinden geçme sahnesini mermere döktüğü "Azize Teresa'nın Vecdi". Dini konulu heykellerine ("Kilise Tarafından Aziz İlan Edilmiş Albertoni", "Sant' Angelo Köprüsü'nün Melekleri") karşılık dindışı heykelleri de vardır. Gençliğinde, bir Atina yapıtı zarifliğinde olan "Daphne'nin Başkalaşımı"nı, olgunluk çağı yapıtları arasında yeralan, duygulandırıcı alegori "Hakikati Keşfeden Zaman", onu da kral heykelleri ("Constantinus'un Keşfi", "XIV. Louis) ve şaşırtıcı bir gerçekçiliği olan portreler: VIII. Urbanus'un büstü, Kardinal Borghese'nin büstü, XIV. Louis'nin büstü (Versailles'da Diane Salonu'nda), ve nihayet, en gösterişlisi, dört kıtanın ırmaklarının kozmik simgesinin yeraldığı, Roma'nın Navona Meydanı'ndaki çeşmedir.

Borromini, daha az uzun sürmüş bir meslek yaşamı boyunca, San Giovanni di Laterano Kilisesi'nde çalıştı; bu kilisenin iç düzenini değiştirdi; Sapienza Kilisesi'nde çalıştı ve bu kilisenin kubbesini ve sarmal fenerini yaptı; San Andrea delle Fratte Kilisesi'nin, melekler çekiyormuş izlenimini veren çan kulesini yaptı; "Propaganda" (bugün Katolik İman Yayma Cemiyeti -ç.n.) binasında çalıştı, ve bu binaya, bir paravana gibi açılıp kapanabilen hareketli ve sevimli bir cephe ekledi. Ama, başyapıtı, çalışma yaşamının başlangıcında ve sonunda (içi, 1638'de; cephesi, 1667'de), kiliseden çok şapel olan, ve tek sahınında, sütunların dizilişi duvarların dalgalılığına uyan ve bir çekmece gibi işlenmiş olan cephesi pencereli çan kulesinin korumasında yükselen, San Carlino adlı kilisedir. Bir eğri çizgi virtüözü olan Borromini, eğri çizgiyi Oratorium Tarikatı binasının cephesinde, daha sonra da, yumurta biçimli kubbesi ve kuleleri Barok mimarların Avrupa'da yaşayacakları bir kilise tipi oluşturacak olan S. Agnese Kilisesi'nin cephesinde kullandı.[34]

[34] Borromini, Michelangelo örneğini izleyerek, cüretle, yenilik yapmak, Bernini ise, papalık Roma'sı kentinin yeniden kazandığı büyüklük ve gücü dile getirmek değerliliğini göstermiştir: bu nitelikler, sanatçının XIV. Louis tarafından Paris'e davet edilmesine (1665) yabancı değildir.

Ve nihayet, bu iki sanatçı, sivil mimari alanında, ikisi birlikte Barberini Sarayı'nda; ayrıca, Bernini Chigi-Odescalchi Sarayı'nda ve Quirinale Sarayı'nda, Borromini ise Spada Sarayı'nda çalıştı. O dönemin Roma konutu tipine, Floransa'nın Rönesans tipi sarayınınkinden daha az ağırbaşlılık, Palladio'nun villalarınınkinden daha az soylu incelik, Venedik saraylarınınkinden daha az sıcaklık verdiler; ama, çıplak mekanların-işlevsel dengesi, süslenmiş pencereler ve sütunlu revakların, duvarayaklarının ve parmaklıklı korkulukların gösterişli düzenleniş biçimiyle, özgün bir yücelik ve hoşluk sağladılar. Bu, ölçünün ve zevkin ustaca bir başarısıydı. Kuşkusuz, Barok çağın Roma sarayı Capitole'den türemiştir; ama, kullanımının tadı konusunda bir niyet ve orada yaşamanın zevki gibi daha sevimli bir şeyle. Ve nihayet, şayet bu sivil mimarinin dini mimariden daha az yüreklilik, gözüpeklik gösterdiği kabul edilirse, ne dini mimari gibi, ruhaniliğin zaferini dile getirmesi ne de bir başka dünyanın imgesinden sözaçması gerekmediğini düşünmek gerekirdi.

"Roma barocco" adlı kitabı bugün de en açıklayıcı kitap olan Antonio Munoz, 1780'e doğru Canova'yla, Barok sanatın öldüğünü, ve bunun simgesinin de Papa XIV. Clemens'ın mezarı olduğunu görmüştü. Aslında, Roma, belki de, örneği, Sardi'nin Santa Magdelena Kilisesi (1735), ve 18. yüzyılda düşünülmüş, Sant' İgnazio Kilisesi'nin önündeki, şaşkınlık verici, oluklu küçük meydan-olan rokokoyu[35] pek tammamıştı. Ama, Bernini'nin ve Borromini'nin çağdaşı olan ve çalışan, mimar ve heykeltraş ekiplerine; Rainaldi'lere, Lunghi'lere, Algardi'lere, Duquesnoy'lara, Mocchi'lere oranla, gerek sayı, gerek nitelik bakımından, 1680'de sekseninden sonra ve hiç de yaşlanmadan ölmüş olan Bernini'yi izleyen çağ, yetenekli kişiler bakımından daha az zengin görünmektedir. Bununla birlikte, ustalıkları tartışılmaz ustalar o çağda da kendini göstermiştir: Carlo Fontana, Vanvitelli, Fuga (Santa Maria Maggiore) çok güzel yapıtlar ortaya koydular, ve unu-

[35] Roma barokunun görkemliliği ("gravita"sı), sarkı, hafif, zarif ve başla gelen yeri süslemeye veren zarif rokokoya geçişi yasaklar gibidir.

tulmaz Trevi Çeşmesi Bernini geleneğini o kadar güzel onurlandırmaktadır ki, bu nedenle, yapanın da o olduğu öne sürülmüştür. Ama, yaratıcı büyük dönem artık geçmişti: ondan sonra artık, "seicento"nun coşku ve tutkusunu hangi akademik soğukluğun durdurduğunu biliyoruz. Duygu, duyarlık artık aynı duygu, aynı duyarlık değildi: Papa XI. İnnocentius'un katılığı, 18. yüzyılda Papalığın içinde bulunduğu güçlükler, Papalık devletlerinin gerileyen ekonomisi, zengin gezginlerin -artık hacılar değil, turistler- Kutsal Kent'e getirdikleri felsefe ve dini inançsızlık anlayışı, artık her şey, bu kentin çekicilik ve sevimliliğinin tahrip edilmesine yardımcı oluyordu. Ama yapıtlar, onları yeniden keşfedecek ve, orta Avrupa baroku ile, İspanya ve Portekiz yoluyla Latin Amerika'ya varmış olan yenilenmelerin onlardan kaynaklandığını kabul edecek ateşli, coşkulu hayranların dönüşünü bekleyeceklerdi.

* * *

İtalyan baroku tek Roma baroku değildi. Tüm İtalya yarımadasında, bu zenginlik ve parlaklık biçemi hayran kalınacak başarılar kazandı. Hiçbir yerde, içinde yeraldığı Rönesans ya da Maniyerizm yapı ve anıtlarına aykırı düşmedi. İtalyan barokunun bu yapı ve anıtlarla aynı soy zincirinden olduğu, onlarla akrabalığı apaçıktır. Bununla birlikte, öbür İtalyan kentlerinde, Roma'ya özgü durum ve koşullar da, jübileler[36] de, Petrus'un ardıllarının[37] konutu da bulunmasa da, Karşı Reform'un genel anlayışı vardır. Barok tarzın en özgün mimarlarından biri olan rahip Guarini (1624-1683) Torino'da San Sudarinni Kilisesi için bir şapel yaptı; Venedik kenti, bir veba salgınının ardından, Büyük Kanal'ın girişinde Meryem Ana adına anıtsal bir tapınak inşa etmeyi kararlaştırdı. Kıyı kentleri Cenova ve Venedik'in zengin Paricius'ları; küçük

[36] Katoliklerde, Roma'ya hacca gidenlerin kilisece günahlarının tam olarak bağışlandığı imtiyaz yılı ya da bu bağışlamanın kendisi (Meydan Larousse, ç.n.)

[37] Petrus ilk papa sayılır (ç.n.)

İtalyan devletlerinin hükümdarları; Parma'da Farnese'ler, Modena'da Este'ler, Mantova'da Gonzaga'lar Rönesans'ın bilim ve sanat koruyuculuğu geleneğini benimseyerek, ikametgâhları için, Roma'daki örnekleri saygınlıklarını perçinlemiş olan bu tarzı kabul ettiler.

Napoli'de, ve İspanya'ya bağlı olan bu krallığın tümünde, kral naipleri, zengin soylular sınıfı (bunlar arasında, yoksul ve geçim sıkıntısı çeken, ama yine de, soylular sınıfından olmanın kurumluluğu hiç de daha az olmayan bir tanesi de vardı), tarikatlar, 17. yüzyılda, kuşkusuz, Roma'dakinden daha az sayıda ve daha az etkin kişilerden, ama özel eğilimi, beğenisi, kararlılıkla, büyük, süsleyici bütünlere yönelen bir yandaş topluluğu oluşturuyordu. İtalya yarımadasının doğu ucunda, Puglia'daki Lecce pek garip bir başarının kazanıldığı yer oldu. Barok yapıtlar bütün İtalya'ya[38] böyle yayıldı, ve bunların bazılarının saygınlığı, yüzyılın sonunda ve bir sonraki yüzyılda da, İtalya'dan oldukça uzaklara yayılmıştır.

Torino'da, rahip Guarini'nin adı büyük bir addı. Guarini, yönelimi tapınmaya olabildiğince daha çok törensellik vermek ve ayinlere ışık, çiçekler ve şanla, bir serap ve olağanüstülük çekiciliği kazandırmak olan Teatini Tarikatı'ndandı. Rahip Guarini kendini Borromini'nin anlayışında yetiştirmişti. Paris'e giderek orada, Seine Irmağı'nın sol yakasında, yuvarlak bir yapı olan ve bugün artık yokolmuş bulunmasından üzüntü duyulması gereken Sainte-Anne-la-Royale Kilisesi'ni yaptı. Aynı zamanda da matematikçiydi ve çizgilerin birbiriyle ilişkisi ile kuvvetlerin birbirleriyle bağdaştırılması konuları onun için özellikle çekiciydi. Fransa'da, gotiğin, onun zamanında eleştirilen zenginlikleri ilgisini çekti, ve bu sözde barbarlığın içindeki mimarlık bilimini anlayan nadir kişilerden biri o oldu.

1666'da Torino'ya yerleşti. Katedral'daki Saint-Suaire şapeli ile San Lorenzo Kilisesi'nin (1668-1687), incelenmesi, bunların Maniyerizm'in ve Alevli Gotiğin tüm ince-

[38] Yani, sadece Noto'dan sözetmemek için, Sicilya'ya, Siracusa'ya (katedrali) ve Palermo'ya (Santa Anna Kilisesi) kadar.

liklerini anıtsal bir etkide biraraya getiren seçmeci yapıtlar olarak ortaya çıkması sonucunu doğurmaktadır. San Lorenzo Kilisesi'nin planı son derecede karmaşıktır ve şapellerinin düzenleniş biçimiyle, kontrastların şişkinlikler ve geri çekmelerle elde edildiği, daha önce Palladio'nun kullandığı etkilerden yararlanılan, kubbelerle kemerlerin birbirini izlediği, yan sahınlar üzerindeki kapalı geçitlerde, göller İtalyasında sık görülen üçlü pencerenin kullanıldığı, ve bezeme kıvrımları, yuvarlak pencereler, askıçelenklere yer verilmiş olan, ve nihayet, kubbelerin çevreleri boyunca kaburga dolaşıklıklarıyla ortaya kondukları, merkezi plan sanılabilecek olan bir bütün oluşturur. Bu çok bol süsleme, duyarlılık vermeye engel olmaz. Dolayısıyla, öğretiye aşırı bağlı kişilerin neden coşkudan, kendinden geçmeden sözetmiş oldukları anlaşılmaktadır. Ama, insanın bu taş ve renkler müziğinin neşesinden kaçması, bunu reddetmesi de haksızlık olur. Guarini, Hildebrandt üzerinde derin bir etki yapmıştır. Bununla birlikte, yine de, Viyana'daki Maria Treu Kilisesi ve Avusturya'daki San-Lorenzo Kilisesi'nden daha ince ve daha az özlü birçok kilise de onun ortaya koyduğu örneğe bağlanır.

Rahip Guarini'den bir kuşak sonra gelmiş olan, Messina'nın taşkın dekoru içinde yetişmiş, daha sonra ise Roma'da Carlo Fontana'nın öğretimiyle yatışmış olan, kuyumcu çocuğu Juvara'nın (1678-1736) sanatı ise Borromini'ninkinden çok Bernini'nin geleneğine bağlanır. Kentin dışındaki bir tepenin üzerine kurulmuş olan ve Torino'nun kurtuluşunun anısına adanmış olan Superga Bazilikası, kubbeleri ve sıra sütunlarıyla, Batı Avrupa'nın, bir ülkeden diğerine, birbirinin kopyası olan, monarşik büyüklüğün ve Tanrı'ya şükrün büyük anıtlarından biridir. Madama Sarayı'nda, sadece, devsütun düzeninde, ve böyle, kentin ortasında yeralması insanı şaşkınlığa düşüren bir köşk inşa edilmiştir. Bu köşke dikkatle bakıldığında, Versailles Sarayı ile bazı benzerlikleri olduğu görülür: köşk, Mansart'ın Versailles Sarayı'nın bahçeye bakan cephesinden çalınmış gibidir. 18. yüzyılın başında, Juvara'nın ünü, Bernini'nin elli yıl önce sahip olduğu ünü aştı. Portekiz'de, İspanya'da aranıyordu; ve, Felipe V'in

ricası üzerine, orada Alkazar'ın yeniden inşası için planlar sunduğu sırada İspanya'da öldü (1735).

Juvara'nın, seçmeci olan Barokuyla Pierre Puget'nin heykelleri arasındaki bağı, Bernini'nin saygınlığı ve dehası sağladı. Cavalier'nin, heykellerine sağladığı güç ve hareketin anısı, Cenova'da, Pierre Puget ile öğretililerinin yapıtlarında kendini gösterir. Her zaman daha güçlü ve daha zengin olan Cenova[39] ise, 17. ve 18. yüzyıllarda, zaten daha önce, Santa Maria di Carignano Kilisesi ile kabul edilmiş olan kentsel görünüme yeni saraylar eklemişti ve iç süslemelerin bolluğundan hoşnutluk duyuyordu.

Venedik'in baroku ise, bir başka nitelikteydi: ama, bir Venedik Barokunun varlığı bile tartışma konusu yapılmıştır ve bu çeşitten bir tartışma, barok sözcüğüne verilen anlama bağlı olarak, haklılık kazanır. Dünyada, barok sözcüğünün geniş anlamda alınmasının, kronoloji gözönünde tutulmaksızın bu saygın süslemeye daha iyi uygulandığı pek az yer vardır. Suların denizkulağında ve su yollarında harelenmesi, gökyüzünün değişken ve saydam renkleri ve gerek anıtların, gerek yapıların zenginliği, tarzlarının çeşitliliğiyle, sürekli olarak, bir görkemli serap etkisini yeniliyorlardı. Ve şayet tarihlerle ilgilenilirse de, Palladio ve Sansovino'nun sürdürücüsü Scamozzi'nin o sırada henüz barok olmadığı doğrudur. Ama, 17. yüzyılda Venedik'in, Avrupa barokunun bütün bir görünümünün esinlenmiş olduğu özel bir şenlik havası içinde yaşamış olması çok önemlidir. Venedik'teki birçok tiyatroda, makineli tiyatro oyunları, yeni bir tarzdaki operalar (müzikli dramlar) ve enstrümantal müzik alanındaki ilerlemeler, çok sayıda ve her çeşitten personel gerektiriyordu. Bu personelin listesini yapmaya kalkılsa, listenin sonu gelmez. Dekor boyayıcılar; aslında, karmaşık aygıtlar yapmak ve bu aygıtları saatlerin çark düzeni kadar kesin ve belirgin bir biçimde işletmekte usta, sahneyi seyircile-

[39] Karanlık ve dramatik dünyası ve aynı zamanda da ışıksal kontrastları, Caravaggio tarafından açılmış olan yolda, en son örneklerden birini oluşturan ressam Alessandro Magnasco'nun (1667-1749) Cenova'da doğmuş olduğunu biliyoruz.

rin önünde değiştirerek, pek çok, şaşırtıcı ve gözaldatıcı uygulamada bulunan "makinistler" ya da sahne işçileri; kadın, çocuk, kastra (hadım), az bulunur ve çok güzel sesli şarkıcılar; kalitesi kusursuz müzik aletlerini çalan müzisyenler; kendileri de zanaatçıdan çok sanatçı olan, o müzik aletlerini yapmış olan çalgı yapımcıları; ve büyük bir teknik ustalık ve o güne kadar ulaşılamamış bir zevk inceliğine erişmiş olan, en alçakgönüllü, sıradan, gösterişsiz işçiler, hepsi, o sırada, Venedik uygarlığının, şayet onlar olmasaydı, 17. yüzyıl Avrupasındaki, İtalya'daki, Fransa'daki, İspanya'daki, Avusturya'daki saray eğlencelerinin hiçbir zaman o kadar çekiciliği ve parlaklığı olmayacak olan bir seçme ve sanat, bir ustalık denemesi olmasına katkıda bulundular. Anımsamayı, Monteverdi, Cavalli, daha sonraki tarihlerde ise Vivaldi gibi bestecilerin adlarında durdurarak bu icracı, katılımcı ve kaynayan dünyayı unutmak son derece kuru ve adaletsiz bir davranış olur.[40]

Venedik, İtalyan "festa"sının, başka herhangi bir kentten çok, Rönesans geleneğini sürdüren ve gençleştiren, yenileştiren atölyesiydi. Hem de, bu kentteki sanatçıların tümü Venedik'te doğmamış ve pek çoğu da tüm yaşamları boyunca orada oturmamış oldukları halde. Venedik'in, Avrupa barokuna, ilkin dindışı biçimde, dinsel müzik düşünüldüğünde ise, aynı zamanda dinsel biçimde de, çok büyük olan katkısı, işte buydu.

1630 yıllarından başlayarak, Scamozzi'nin atölyesinde yetişmiş olan Baldassare Longhena (1598-1682) çok sayıda barok yapıt gerçekleştirdi. Longhena, Salute Kilisesi'ni, San Giorgio Maggiore Kilisesi'nin iç merdivenini, Pesaro Sarayı'nı ve Rezzonico Sarayı'nı yaptı. Bu yapıların hepsinde, yörenin kişilerinin gelenekleriyle, yani Sansovino ile, Palladio ile ve Scamozzi ile ilişkisi açıkça görülür. Sivil mimari alanındaki yapıtları bilgi ve zeka ürünüdür: bu mimari ürünleri, zarafetle sağlamlığın birleşmesinden oluşmuştur. Ama, gözüpeklik ve yenilik, veba

[40] Bak. Manfred F. Bukofzer, *La musique baroque*, Paris, 1982 ve daha da özellikle: M. Prunières, "*Cavalli et l'opéra vénitien*", Paris, 1931; S.T. Worsthorne, *The Venitian Opera in the XVII. cent.*, Oxford, 1954.

salgınlarından sonra, 1631 ile 1687 arasında Meryem onuruna inşa edilmiş olan Salute Kilisesi'nde kendini parlak bir biçimde ortaya koyar. Merkezi planlı, sekizgen biçimli bir alan üzerine kurulmuş, deambulatoriumlu bir yapı olan bu kilisenin merkezi planı gerçek bir tapınak girişidir: apsidyollere kadar çekilip uzatılmış bir çapraz salının ötesine yerleştirilmiş, yuvarlaklaştırılmış bir koro yeri. Kilisenin dış görünüşü ise tasarının karmaşıklığını dile getirmektedir: sekizgenin yüzeylerinde revaklar vardır; ortada, sütunlar arasında, çok güzel bir revak; yanlardakiler ise, daha sade ve Palladio tarzı niteliğindedir. Yapının orta kısmının üstünde, geniş taş kubbe, sekizgen bir kubbe bileziğiyle desteklenmiştir; koro yerinin üstünde ise, daha az büyük bir başka kubbe vardır ve bu kubbenin iki yanında da pencereli iki çan kulesi yeralmıştır. Bu dev bileşimin ayrıntıları arasında, büyütülmüş olarak, San Giorgio Maggiore'nin ve Redentore'nin öğeleri seçilebilmektedir. Bu bütünün yaptığı genel etki, tıpkı, Bakire Meryem'in yaldızlı heykelinin altında ve tekerlek biçimindeki pek büyük mermer bezeme kıvrımlarının Büyük Kanal'ın kıyısına kadar sürükledikleri çok büyük bir ayin alayı arabasınınki gibi, pek büyüktü. Salute Kilisesi'nin etkisi, elli yıl sonra, Viyana'da, Fischer von Erlach'ın yaptığı güzel kilise Karlkirche'de görülür: bu kez elips biçimli olmak üzere, ana sunak ikinci bir yapıya atılarak, yan şapellere karşılık olan aynı dış revaklar. Bu olağanüstü büyüklüğe karşılık, öbür kiliseler aynı özgünlüğe sahip değildir. Bununla birlikte, San Moise Kilisesi'nin cephesi, bilezikli sütunlarının uyumu ve zengin süslemesinin bolluğuyla (Tremignon, 1668), Santa Maria Zobenigo Kilisesi'nin cephesi, büstleri ve kabartmalarıyla; Scalzi'lerin (Sardi, 1680) cephesi, çifte sütunlarının ve duvar oyuklarının, Jesuat'ların (Massari, 1725) güçlü ve zarif, birbirini izlemesiyle, gri ve beyaz olan içi daha sonra Tiepolo tarafından süslenen devsütun düzeni, Venedik'e 17. ve 18. yüzyılın dini mimarisinde önemli bir yer sağlamaktadır. Bu arada, Rossi'nin Cizvit Kilisesi'ne (1729) özgün bir yer ayrılması gerekir. Bu kilisede, Fassoretto'nun özenli cephesinin yanısıra, kilisenin içi de,

Cenova kadifesi taklidi renkli mermerler ve vaız kürsüsünün şaşkınlık verici kumaş kaplamasıyla, Barok tarzın en garip, değişik yanılsamalarından birini ortaya koyar.

Genel olarak, Venedik'in eski geleneği ve mimarisi, zenginliği ve yoğunluğu içinde uyumlu bir biçimde dengelenmiş olan Venedik Baroku üzerinde iz bırakmıştır.[41]

İtalya yarımadasının öbür ucunda, Napoli'nin de Barokun tarihinde kendi yazgısı vardı. İspanya için, Osmanlı dünyası yönünde bir çeşit koruma kuşağı oluşturan, İspanya'ya sıkıca bağlı Napoli Krallığı limanları Napoli ve Mesina'nın etkinlikleri nedeniyle, uluslararası ticaret ve zenginlik bakımından bir kavşak noktasıydı. Sanatın yolları orada birbiriyle kesişti. Roma'nın büyük Baroklarından Domenico Fontana Napoli'de çalıştı, babasının meslek yaşamının rastlantıları orada Bernini'nin ortaya çıkmasına yolaçtı. Akdeniz'in öbür yakasında, Valencia'da doğan ressam Ribera (1588-1655), bazı bakımlardan Caravaggio'dan etkilendikten sonra[42] Napoli'ye gelerek bu kentte yerleşti. Yapıtları, din inancı uğruna çekilen acılarla ve soluk tenlerin derin gölgelerden çıkıverdiği ermiş yüzleriyle ilgilidir, ama din inancı uğruna ölüm ya da başı aylalı İsa resimleri açık, duru ve neşeli bir ışık içindedir. Ünü, yapıtlarından pek çoğunun anayurduna gelmesine yolaçan siparişler alması sonucunu doğurdu: Salamanca'daki Las Augistinas Kilisesi'ndeki bir "Purisima" bu konunun en güzel örneklerinden biridir. Ayrıca, unutulmaz bir üstünlük ve parlaklıktaki, bulutlar arasında görünen ayin başlıklı bir "Aziz Januarius"u da vardır.

O da Caravaggio'nun sınavından geçmiş olan Napoli doğumlu Luca Giordano (1632-1705) ise, açık ve belirgin renkler kullanarak, gökyüzünü gösteren kısmı ustaca çi-

[41] Buna karşılık, yeniden, Venedik geleneğine layık, ve özellikle de, G.B. Tiepolo (1690-1770) gibi, Madrid'den Würzburg'a, büyük Barok süslemesi alanında yapıtlar vermiş olan ressamlarla karşılaşabilmek için 18. yüzyılı beklemek gerekir.

[42] İspanyol geleneği, gerçekçilik kaygısı ve coşkulu öznelliğiyle, Caravaggio'nun mesajını almaya özellikle elverişliydi.

zilmiş resimler yaptı. Tam bir süslemeci olarak kazandığı ün ona birçok öğrenci getirdi ve yabancı ülkelere yolculuklar yapmasını zorunlu kıldı: on yıl İspanya'da çalıştı. Pietro Berretini da Cortona ile karşılaştırılmıştır. Daha hareketli bir fırçası olan Solimena (1657-1747) ise Napoli Barokunun kabul edilmesini sağladı ve yaşamının sonuna kadar sipariş aldı.

Napoli Barokunun bu uluslararası ününün tersine, Barok mimari, İtalya'nın ücra ili Puglia'da garip bir başarı kazandı. Lecce kenti için bugün de hâlâ, Barokun Floransası nitelemesi yapılmaktadır. Kentteki çok sayıda kilisenin varlığının açıklaması, bu kiliseleri inşa edenlerin 18. yüzyılda büyük toprakların sahibi olan tarikatların birbirleriyle yarışma durumunda bulunmalarıdır; ama, sanatın niteliğinin nedeni, kentte, hafif pürtüklü, beyaz, havayla temasta sertleşen ve sararan bir taştan yontulan heykellerin oluşturduğu bir heykelcilik geleneğidir. Bunun sonucu olarak da, yüksek kabartma ya da motifli pek çok süsleme yapılabiliyordu: askıçelenkler, gülbezekler, pencere çerçeveleri, geleneksel biçimli yapılar üzerine yüksek çiçek vazoları. Bu genel büyük ustalık içinde, mimarlar en çok, elips (San Matteo), oval (Santa Chiara), yivli (Carmine) planlar kullanmaktan, yapının dışbükey olan alt yanıyla içbükey olan üst yanı (San Matteo) arasında yaptıkları bu karşıtlıklardan, kubbenin yakınına, yüksek, pencereli çan kulesi yapmak atılımı (Gius. Zimballo tarafından, 1681) gibi ataklıklardan hoşlandılar. Zimballo Kardeşler gibi bazı heykelciler, Celestinusçuların kilisesinin (ya da Santa Croce) cephesini sütunlar, hayvan ya da insan biçimli heykelsütunlarla süslediler. Bu, hızla artan ve Avrupa'da eşi bulunmayan[43] bir süslemeydi, ve daha şaşırtıcı olanı da, bu süslemenin yapıldığı binanın genel görünüşünün duru, açık ve sade kalmasıydı. Böylece de, süslemeci heykelcilik Lecce'ye o şaşırtıcı özelliğini kazandırmış oluyordu. Bu heykelcilik, kiliselerin süs kuşaklarında ve saçaklarında, elma biçimli dev

[43] Belki de sadece, İspanya'daki Churriguera Üslubu'nun dışında (Daha ileriye bak.)

topuzlar, vazolar, melek figürleri biçiminde çok yayılmıştır. Ayrıca, şerit süslemeleriyle; inci, deri ya da küçük yüzkalıbı motifleriyle, Celestinusçular Manastırı'nın ve 1694 ile 1709 arasında, Cino tarafından, İtalya'nın en güzel tiyatro alanlarından biri sayılabilecek bir alanın çevresinde inşa edilmiş olan piskoposluk sarayını çevreler. Lecce'deki durum ancak, genel barokun içindeki bir durumdur ve koşulları bir okulun ışımasına elverişli değildir. Ayrıca şu gözlemi de gerektirmektedir: mimari nitelikte olmaktan çok süsleme niteliğinde olan bu durum, İspanyol tarzında, yapının bir çeşit kaplaması, yığınların yeni bir eğiliminden çok, biçimlerin üzerine konmuş bir fazlalık, bir ek yüktür.

Roma, birinci sırada, ama aynı zamanda da, yaratıcı merkezler olan Torino, Venedik, hatta Cenova, ressamlarının ünüyle Napoli, "seicento" İtalya'sında, İtalya'yı, Rönesans'ınkilere[44] erişememekle birlikte, esin kaynağı ve tüm o çağ Avrupasının sanat yaşamına örnek olarak kabul ettiren bir etkinlik ve saygınlık içinde tuttular.

[44] İtalyan uygarlığı konusunda, İtalya'ya "seicento"nun birinci yarısında, Rönesans'a yaraşmaz olmayan gerçek (seçkin, yüksek) yerini vermek bakımından garip bir küçümseme vardır. Bak. J. Delumeau, *L'Italie de Botticelli à Bonaparte*, Paris, 1974: *Undossier controversé*, p.181 à 186.

İKİNCİ BÖLÜM
FRANSA'DA BAROK VE KLASİSİZM

Fransa uzun süre, baroka kesinlikle direnen bir ülke olarak tanındı. Açıklığa ve sağduyuya tutkun bir ulusal üstün yetenek, Corneille tarafından yüceltilmiş olan irade saygısı, Descartes'ın öğrettiği akıl saygısı; bu tutumu destekleyen ve ortak kanı olarak kabul edilmiş olan kanıtlar, uzun süre, bunlardı. Daha büyük bir gereklik düzeyinde ise, akademiler tarafından ilan edilmiş olan kurallardan, gerçeksilikten, hatta, ideal bir başarının sırrını veren "bilmem ne"den sözedilir. Voltaire tarafından kabul edilmiş olan "XIV. Louis yüzyılı" sözü birer evrensel model olarak kabul edilmeğe yaraşır, bilgece düzenlenmiş ve ince uyumlu, ve başkasında yokluğunun nedeni ya araçların zayıflığına, ya da önüne disiplinin geçebilmiş olduğu klasik bir edebiyat ve sanata ortak edilmiş durumdaydı. Akılcı, Pozitivist ve burjuva 19. yüzyıl bu görüşün üstünlüğünü artırdı, hatta ona, ulusal onurla biraraya getirilmiş olan bir dogmanın gücünü verdi. Fransa'nın, hiç de, İtalya ya da Avusturya ülkeleri gibi, özel bir barok çığır ortaya koymamış olduğu; 17. yüzyılda, sağlam bir sistemin siyasal gücüyle, kuşkusuz, hiç de eşi benzeri olmayan, ama Ors y Rovira'nınkiler niteliğindekilerin en parlaklarından biri olan bir ekonomik refahla, İtalyan Rönesansı'nınkiyle karşılaştırılabilecek ve güzellik ülküsüyle ve bu ülküyü yapıta çeviren uygulama yöntemleri arasındaki dikkate değer bir dengeyle, bu saygınlığın, bir klasisizm saygınlığı olduğunda kuşku bulunmadığı çok doğrudur. Ama bu klasisizm de, çok zaman, kuralların etkililiğine aşırı bir güvenle içinde kuruduğu, duyarlığını yitirdiği akademizmle birbirine karıştırılmıştır. Böylece, sentezini yapmayı başardığı ve klasisizmin düşüncesiz, sakınımsız ya da inatçı övücülerinin, olanca zenginliğini iyi tanımadıkları için

çok zaman anlamını bozdukları zihinsel ya da duyulur güçler, gereğinden çok basit öğelere indirgendi. Bugün ise, bunun tam tersi bir yanılgıya düşülüyor: iş, ilkin yabancı ülkelerde, ayrıca, günün zevkine uymak amacıyla, ve aynı zamanda, önemsemezlik nedeniyle de, Fransız klasisizminin önemi ve özerkliğinin yanlış olarak ve aşırı derecede azaltılmasına dek vardırılıyor. Tüm 17. yüzyıl Avrupasına barok damgasını vurmak, hele hele, Fransız klasisizmini genel bir barokun klasikleştirici bir kesimi saymak, çözümlemeye, incelemeye hiçbir zenginlik getirmediği gibi, birinci derecede önemli bir olgu olan Fransız klasisizminin yorumuna da zenginleştirme sağlamayan acele benimsenmiş bir görüştür. Fransız klasisizminde hiç de az olmayan barok yakınlıkları daha çok beğenmek, daha iyi değerlendirmek ise başka bir şeydir. Örneğin, Versailles Şatosu, her şeyden önce tümü bakımından; düzen, dingin görkem, gezende uyandırdığı uyum duygusu bakımından, klasik başarı olarak kabul edilebilir. Bununla birlikte, yine de, bu klasisizmin, daha dikkatli bir incelemede birçok barok nitelik ortaya koyduğunu, ama bunun, o klasisizmin daha genel bir hareket içindeki ikinci derecede bir olgu sayılmasına izin vermediğini unutmamak gerekir.[45]

Bütün bunlar, *sırf*, zihne eskiden gereğinden çok basitleştirilmiş ve acele bir yorumun yeniden karıştırması tehlikesini taşıyan güç bir sorun konusunda yön vermek için bile olsa, yine de söylenmiş olmaya değer. Öte yandan, bir olgu da gerçekleşmiş durumdadır. XIV. Louis çağı Fransız klasikçiliğinin bir yetkinlik, eksiksizlik, kusursuzluk olduğu yolundaki aşırı mantıklı anlatım tarzına göre, o çağdan önce, Fransız klasikçiliğine ulaşabilmek için ancak bazı beceriksizce ve belirsiz çabalarla karşı karşıya gelinebilirdi; özetle, Boileau'nun dogması[46] "Nihayet Mal-

[45] Yapay bir kategori yaratmak pahasına, bu klasisizmin barok ile klasik arasındaki belirsiz, kaypak, iki anlama çekilebilen durumunu göstermek için "XIV. Louis dönemi büyük Versailles sanatı"ndan sözedilemez mi?

[46] Bunun kanıtı, kısa bir süre önce, Lanson'un "*L'Histoire de la littérature française*"inin (Hachette) yeni basımının yapılmış olmasıdır.

herbe geldi!" ile, ve ondan sonra da, ya coşkusuz bir taklitçilikle (Voltaire'in tragedyası), ya da sapma yoluyla (Rousseau'nun romantizmi) çöküşle karşılaşıldı; bugün, bunun yerine, daha akıllıca, bir başka görüş getiriliyor.

Genel olarak 16. yüzyılın sonunda ve 17. yüzyılın ilk yarısında bir Fransız edebiyatı gelişti. Bu edebiyat, klasisizmden önce ve Boileau'nun ülküsüne az uygun olduğu için değil, dile getirmek istediği şeyle ve iletisinin, mesajının niteliği ve hoş biçimiyle tanımlanmaya çalışılır. Böylece, düzensiz, kuralsız, acılı, özlemli, imgelemeci, doğa aşığı Sponde'lar, Théophile de Viau'lar, Saint-Amant'lar Fransız edebiyatı ülkesinde tam yerlerini buldular. Ve, işin bir ödülden de değerli olan yanı, yine hayran bırakmaları ve sevilmeleriydi. Kendileri de karşıtı oldukları, en küçük bir rahatsızlık duymaksızın bir tarzdan diğerine geçtikleri; sırasıyla, gerçekçi, tez kavrayıcı, ince, kaba, nazik ve duyarlı oldukları, ya da, aynı zamanda, sadece aklı kuralları yapmadıkları, tutkuları fikirlere değil de imgelere, müziğe çevirmek için çekici görünüyorlardı. İşte bunun için barok ilan edildiler. Belki yarın da maniyerizm tarafından üstlenileceklerdi.

Bu durumların her birinde, bu, onları klasiklerden ayırdettiren, ve aynı zamanda, zihinlerin, törelerin ve geleneklerin lirizmle dolup taştığı; tutkuya, coşkuya saygılı imgeler, sözcük etkileri bakımından zengin, ve aynı zamanda da anlayışlar ve geleneklerin genel eğilimine uydurulmuş bu zamanda yabancı[47] edebiyatlara, İtalyan, Alman, İngiliz edebiyatına bağlı olan şeyi kabul etmek demekti. Ve o zaman da, demek ki, yaşam tarzları, onur anlayışı ve aşk anlayışı, bozulma, düzensizliğe (buna, anarşik bir özgürlüğe diyebiliriz), klasik düzen ve dengeden daha yakındı. Her biri Rönesans'ın dersleri ve sonuçlarıyla ilgili dersler konusundaki birer varyasyon olan, zevkle ilgili yöntemler ayırdedilmeye çalışılır, maniyerizmden; ya da, esine, iç güce ve zamanın başlıca nitelik-

[47] Bu noktayla ilgili olarak, *Littérature baroque en Europe* (bibliyografyaya bak.) adlı kitabımıza gönderme yapabiliriz.

lerine daha önde gelen bir yer verilirse, baroktan sözedilebilirdi. Bu yazarlar, Marie de Médicis'nin naibeliği ile XIII. Louis'nin saltanatının olaylı döneminde, onun tasarılarının bilincindeki bir krallık iktidarıyla, iç birliği de, o birliğe erişmek arzusu da olmayan bir toplum arasındaki bir mücadele sırasında yaşadılar.

Klasisizmin habercisi olarak kabul edilen Malherbe birçok yönüyle barok olmayı sürdürüyordu. Krallığın, Richelieu'nün eseri olan, ama elde edilmiş olan sonuçlara karşın, bir deneycilikten öte bir yere geçemeyen genel düzenlenme çabasında, Fransız Akademisi, dile ve edebi yapıtlara bir denetim öğesi getirdi; klasisizm olacak olanı hazırladı; ama, bir günden diğerine, ne zevki, tarzı, ne de eğilimleri değiştirebildi. Corneille, yoruma göre, klasik ya da baroktur;[48] dilin gelişmesi, ülküsünün ve iradesinin kavranılması bakımından klasik; birçok biçimi ve imgesiyle; kendisinin de itiraf ettiği, yüksek nitelikli esinini ve romaneske eğilimini düzenlilik ve gerçeğe yakınlık kaygılarına bağımlı kılmak konusunda karşılaştığını itiraf ettiği güçlüklerle baroktu. Her ne olursa olsun, Corneille'de, barok olduğu söylenilebilecek, ama Maniyerist etiketi yapıştırılması güç, patetik bir büyüklük vardır.

Ve nihayet, bu dönem, Roma'da başarı kazanmış olan Karşı Reform'un etkisinin Fransa'da derin bir biçimde duyulduğu dönemdi. Ama, Karşı Reform'un siyasal savlarının içinde yeralan Protestanlık, Fransa'da, ancak Nantes Fermanı sayesinde güvencedeydi, ve sadece, soylular, subaylar ve burjuvazi üyeleri arasındakilerin oluşturduğu bir seçkinler topluluğunun içinde sağlam ve etkin durumdaydı. 1600 yılı dolaylarında, barokun Roma'da kendini parlak bir biçimde ortaya koyduğunu ve VIII. Urbanus zamanında geliştiğini düşünmek doğru olmakla birlikte, Fransa'nın baroku henüz benimsememiş olduğunu unutmamak gerekir. Fransa'nın sosyal yapısının aşırı çeşitliliği, ve barokun değişik akımlar arasında uyandırdığı talebin yüksekliği, bu durumun başka türlü olmasını ön-

[48] Barok tiyatronun başyapıtlarından biri, Corneille'in *L'illusion comique*'dir ("Komik Aldanış").

lüyordu. Fransa'nın kendi öz gelenekleri sağlam ve çeşitliydi: gotiğin, Fransa'nın, kaynağını Ortaçağdan alan, ve, köylü sınıfı ile tutucu küçük siteler toprağı olan geleneği ve kendi öz Rönesans'ının geleneği. Fransa, dış etkilere, bunların hiçbirinin baskın ya da tekelci olmasına izin vermeksizin açılıyordu.

Pek çok kilise inşa ediliyor, bu kiliseler süsleniyor, eski tapınakların süslemeleri yenileniyordu. Fransız işyerlerinde yetişmiş olan mimarlar, çok zaman kendisi, İspanya ya da İtalya konusunda deneyimli, tarikat kökenli bir müşteri topluluğunun isteklerine dikkatliydiler. Böylece, Lemercier, Sorbonne'un şapelinde, ustaca yapılmış olan planda, duvaroyuklu ve bezeme kıvrımlı cephenin düzenlenmesinde ve görkemli kubbede Roma kiliselerinden esinlendi. Cizvit mimar Peder Martellange, güzel Cizvit Koleji Kilisesi'nin yapımında, della Porta'nın yapıtı olan Santa Maria dei Monti Kilisesi'nin (1580) anlayışını ve ayrıntılarını benimsedi. Böylece, barok Roma kendini Paris'te bulmuş oluyordu.[49] XIII. Louis'nin saltanatının sonunda, Cizvit Kilisesi'nin (Saint-Paul-Saint-Louis) yapılması, P. Moisy'nin de işaret ettiği gibi, klasik anlayışla barok anlayış arasındaki bir çatışmanın belirtisi olabilirdi. Bu kilisenin sahını (Martellange'ındır), büyük ölçüde Gesu Kilisesi'nden esinlenerek yapılmıştır. Ama, Deran'ın yaptığı ve düz olmayan cephe, İspanyol Hollandası tarzındaki ve öğretisel sakınımlara karşın halkı hoşnut eden ağır süslemeler anlayışıyla Saint-Gervais'yi anımsatan öğeleri birleştirir.

Fransa'ya pek yakın olan bu İspanyol Hollandası Fransa Krallığı'nda sanatı etkilemiştir. Bu konuyla ilgili bazı meraka değer ara duraklar vardır. Rubens en gerçek ve saygın Baroklardan biridir. Onun, lirizm düşkünlüğü, göz kamaştırıcı imgelem gücü, mitolojik resimlerde bile unutmadığı, et, ten ve ülkesinin kadınlarının tenine verdiği renk konusundaki kösnül tat alışı, sıcak ışığı, yapıtlarına güç ve ustalık kazandırır. Ama onu yetiştiği İtal-

[49] Aynı zamanda da, sivil mimari yapıları konusunda, "XIII. Louis Tarzı", klasik denge ve sadelik yönünde belirgin bir eğilim ortaya koyar.

ya'dan ayırmak olanaksızdır. Öyle ki, İtalya Baroku, Luxembourg Sarayı'nı süslediği, Marie de Médicis onuruna yapılmış büyük kompozisyonlarda, Fransız Salomon de Brosse'un Floransa saraylarından esinlenerek inşa ettiği Luxembourg Sarayı'ndakinden hiç de daha az mevcut değildir. O sıralar, türresmi, çiçek, her günün eşyaları ressamları olan, gerçekliğin ressamları çok tutuluyorlardı. Bunların pek çoğu Fransa'ya yerleşmiş Flamanlardı ve sayıları Paris'te yüksekti. Bazı başkaları ise, yüzyılın ortasına doğru, Georges de La Tour gibi Lorraine'lilerdi. Ama, bu kimsenin yalnız biçimle ilgili yöntemlerini, değişik ışık verme tarzlarını değil, halkın sevdiği kişilere duyulan ilgiyi ve yaşamın basit, küçük, sıradan, her günkü sahnelerini de Caravaggio'ya bağlamak gerekir: hiçbir şey, maniyerist aşırı inceliklerden, ya da Barok abartmadan, tumturaklılıktan daha uzak değildir. Dolayısıyla, demek ki, Fransızların bu seçmecilik eğilimi bir tek formüle indirgenemediği gibi, kimi zaman Maniyerist ve Barok da olan, ama daha o zaman bile klasik yapıtlar bakımından zengin, klasisizm öncesi bu seçmeci zevkleri bir tek formüle indirgenemez. XIII. Louis'nin ressamı Vouet, zamanın İtalyasının din ve sanat alanında güçlü bir biçimde etkisi altında kalmış bir Baroktu. Ona, çok daha entelektüel olan sanatı ve daha yüksek düzeydeki esini nedeniyle Poussin karşı çıkarıldı. Poussin Paris'te uzun zaman kalmadı; ama, Roma'da, Richelieu'nün çevresini oluşturanlar arasındaki Fransız bir alıcılar topluluğu için, gösterişli, görkemli ve derin bilgi gerektiren büyük kompozisyonlar olan Dini Törenler Dizisi'ni yapmayı sürdürdü. Bu tarihle, çeşitli çevrelerde, taşra illerinde baroku yeğleme arasında bir bağ kurmaya çalışmak gerekir mi? Taşranın daha ısrarlı geleneksel sadakatleri vardı. Soylular sınıfı, yaşam tarzında ve zihinsel tasarımlarında, kuşkusuz, düşgücüne ve kalbe çarpıcı gelene, gerçekçilikten, içinde burjuvaların ciddiyet anlayışlarıyla daha çok benzerlik, yakınlık bulunan şeyden daha yakındır. Ama, insan bu konuda bir genelleştirme yaptığı anda yanılır. Mansart'ın Blois Şatosu için olan uyumlu ve dengeli tasarısını, klasik anlayışa enikonu yabancı bir kimse,

Gaston d'Orléans kabul etti. Oysa, aynı Mansart, Val-de-Grâce'ta (bugün askeri hastane -ç.n.) barok nitelikleri Sorbonne'un şapelindekinden daha belirgin bir Katolik kilisesi yaptı.

Fronde'dan önce ve sonra, Mazarin'in teşvikiyle, Venedik'te ya da İtalyan saraylarında ün kazanmış dekorcular getirtilerek oynanan İtalyan tarzı operalar, makineli tiyatro oyunları başarı kazandı.[50] Paris'te, bunlara karşı, belki de, sanat konusundaki aykırı bir düşünceden çok, tutumlu davranmak endişesiyle ve dini gerekçeyle, bir tepki olarak ortaya çıktı. Compagnie du Saint-Sacrement'ın sofuları, Jansenistler, irat sahipleri, Protestanlar, aynı ya da farklı nedenlerle (şayet böyle denebilirse) sert düşünce etrafında bulunuyorlardı.

26 Ağustos 1660 günü, Kral'la Kraliçe'nin Paris'e gelişleri sırasında, zamanın en görkemli kentsel ve monarşik şenliklerinden biri, ve Parisli sanatçılar tarafından gerçekleştirilen zafer taklarının bir kısmı klasik saflık, katkısızlık, arılığı, büyük çoğunluğu ise barok bir bolluk ve gösteriş ortaya koydu. Bu süsleme, Fransa'nın o tarihteki zevki konusunda bilgi verecek niteliktedir. Dolayısıyla, sanatçıların, hiçbir ayırım gözetmeksizin, birçok değişiklikle şu ya da bu perdeden çaldıklarını söylemek azdır bile. Ayrıca, burada, Mani'ci bir çatışkıda klasisizm ile baroku karşı karşıya getirmek de sözkonusu değildir. Ama, o tarihte, Fransız kamuoyunun, üzerinde korkunç izler bırakmış olan bir dış savaşla bir iç savaşın felaketinden sonra, aynı zamanda hem barış hem de ün, şan özlemi duyduğu da doğrudur. Fransız halkı, kiliselerinde, anıtlarda; bu sarayın, ve zarifliği ve ünü onu büyüleyen bu kralın çevresinde, saygın bir sanatın özlemini duyuyordu. O karmaşık ve canlı toplumda, bir ülkü ortaya çıkarmaya ve tanımlamaya çalışıyordu, ve bu toplumda, karmaşık ve canlı nedenler, yapıtların üstünlüğünün esinlediği bir yol, yöntem, kurallar; beceriklilik, hüner ve bilmem ne (dolayısıyla, demek ki güzelin örneği, modeli,

[50] Bak. Laurin-Portemer, *La politique artistique de Mazarin*, "Etudes mazarines" içinde, cilt. 1, Paris, 1981, p.175-399.

ve genel kapsamda) de benimsenmesini, ya da, hiçbir cüretten kaçınmaksızın, hürriyeti, düş gücünün düşlemlerine razı olmaksızın yeğleyeceği kadar güçlüydü. Şayet bu yorum doğruysa, o zaman, XIV. Louis Fransasının, pekâlâ, bir seçme denemesi yapmış olduğu söylenebilir.

Ama bu seçme, mimaride, "Cavalier" Bernini'nin Paris'e yolculuğunu (1665) belirleyen etken değildi. Bernini'nin, tarzı hoşa gitmemiş olduğu için Paris'te olumsuz bir yanıtla karşılaştığını söylemek kadar gerçeğe aykırı bir şey olamaz. Colbert, onun, Paris'te yaptığı, barok niteliği, kesin plandakinden çok daha belirgin tasarılarını beğendikten ve bunlar üzerinde tartıştıktan sonra, Paris'e gelmesi için ısrar etmişti. Bu kesin plan, bugünkü Louvre'dan çok daha geniş, aynı zamanda da, dam korkuluğunda, bir heykeller galerisi ve avluda örtülü balkonlardan oluşan bir süsleme vardı. Büyük bir olasılıkla, Fransız başkentinde, o zamanın Avrupasındaki öbür başkentlerdekilerin hiçbiriyle karşılaştırılamayacak böyle bir saray bulunması, Fransız zevkini değiştirirdi. Nitekim, zaten, bazı eleştirmenler, Bernini'nin bu tasarısını izleyen zaman içindeki Fransız yapıtlarında da Bernini'nin tasarısından izler bulmuşlardır. Daha 1667'den başlayarak bu tasarıdan vazgeçilmesine yolaçan nedenler iki çeşittir: İspanya Veraset Savaşı'na girişildiği bir sırada aşırı masraf korkusu; Paris'te, yapıtlarının güzel olacağından emin bulunulan derin bilgili mimarlar (Le Vau, d'Orbay, Perrault) bulunması.

Bunların üstün yeteneklerinde benzer hiçbir yan yoktu: Perrault'nun bu konudaki tasarıları, çok yalın, ama biraz kuru olan sıra sütunlarıyla, klasisizmin uyumu ve ağırbaşlılığına sahipti. Ama, Le Vau'nun inşa ettiği Versailles Sarayı barok esinli ve eğilimliydi:[51] XIII. Louis tarzı küçük şatoyu, bahçeye cephesi ana binanın yeterli uzaklığını ve köşe yapılar arasındaki bir çıkıntıyı içeren güzel bir yapıyla çevreliyordu. Hardouin-Mansart, cephenin düzlüğünü sağlayarak ve Aynalar Galerisi'nde düzen-

[51] Mermer Avlu'nun süslemesine bak. Ayrıca, bak.: F.Gebelin, *Versailles*, Paris 1965; L.Benoist, *Histoire de Versailles*, Paris, 1973.

leme yaparak, boşluk bırakılmış olan yerde, yapıya yatayhk izlenimi veren Güney ve Kuzey kanatları eklemliyerek, Versailles'ın tümüne, klasik görünümünü yeniden kazandırdı. Üç ayrı tarzdaki sütunları üst üste getiren ve kubbenin güçlü etkisini külahın inceliğiyle hafifleterek, kurallara titizlikle saygıyı imgeleme gücünün özgünlüğüyle birleştiren İnvalides Kilisesi'nde de aynı niteliklerle karşılaşılır.

Her tarafta, özel bir zarafet, nüanslı bir etki anlayışı, ayrıntı ile bütünün uyumu vardı. Kuşkusuz, büyüklükten zarafete kayan, baroka yaklaşan; tıpkı, Fransız ve yabancı kamuoyu için özellikle XIV. Louis'nin gücünü çağrıştıran, XIV. Louis'nin özel zevkine yönelik Marly Şatosu ile köşklerinin düzenlenişinde belki de rokokoyu haber veren bir şey görüldü.[52] Ama, kuşkusuz, her zaman, bir yapının dış görünüşünü o yapının yapılış amacına uyarlamaya özen gösteren ve böylece de, öğretiye hiçbir zaman aykırı davranmaksızın sonuçlarını değiştirmeyi başaran bu tasayı unutmamak gerekirdi.

İki tarz ya da iki ayrı zevk arasındaki yarışmanın galibi olan Fransız klasisizminin başarısı, "antik" olanın artan saygınlığının ve Mimarlık Akademisi'nin öğretisinin sonucudur. Garip bir kadirbilmezlikle, gotik tarz orada aforoz edildi; ve, İtalyan baroklardan her şeyi; ne Contona'dan, ne Bernini'den, hatta Borromini'den de her şeyi kınamadan, ölçüsüz, çılgınca uygulamalar, şaşırtıcı uygulamalar ve ustalık etkileri orada suçlandı ve kınandı. Venihayet, Vignola, Palladio, Scamozzi'ye ve özellikle de Vitruvius ile antik'e orada yeniden değer kazandırıldı. Mimari tarzlara saygı, oranlara, ölçülere kesin uyma, süsleme motiflerinin seçiminde tutarlılık ve yerindelik, akıl ve ölçülülük güzel bir sanat yapıtı için vazgeçilmez koşullar, ve bu kurallara uygunluk da zevkin, beğeninin

[52] Rokoko süslemenin, Trianon'un açık renkli ahşap kaplama ve süslemelerinin, şöminelerin, demir ve tunç eşyanın, Jules Hardouin-Mansart'ın yaratısı, daha sonra ise öğretilileri De Cotte, Boffrand, Meissonier ya da Oppenordt tarafından geliştirilmiş olduğu konusunda görüş birliği vardır.

gizi olarak sunuldu. Böylece ortaya, Floransa ve Roma Rönesansı tarzını andıran, Roma barokuyla benzerlikleri de bulunan, zira, aynı Rönesans'tan türemiş olan, ama, bir denge ve zarifliğe sahip, içinde zarafetin hiçbir zaman kırılgan olmadığı, gücün ağırlıksız olduğu, hantal olmadığı; ululuğun, yüceliğin, görkemin gösterişsiz olduğu bir tarz çıktı. Bununla birlikte, tıpkı akademizmin gözü dengede olduğu gibi, zariflik bakımından gözü yapmacıklıkta olan bu tarz, mimariyi bir ülküye doğru yükselten ve ona kolaylığı yasaklayan ciddi ve çekici bir öğretinin ürünüydü. Ama, icat artık, kuralları belirli bir amaca uygulamanın kişisel bir tarzıydı; ne salt düş gücü olabilir, ne de öğretiyi aşabilirdi. Edebi klasisizmde benzer özellikler gözlemlenebilirdi. Edebi klasisizm de, kaynağını, Akademi'de Abbé d'Aubignac'ın çevresinde işlenmiş ve anlatımını "Art poétique"te[53] bulmuş olan bir öğretiden alır. Gerçekçilik ve maniyerizm edebi güzelliğin iki kaynağı olmakla birlikte, Boileau gerçekçilik ve maniyerizm konusunda acımasızdır. Boileau, İtalya'nın barok edebiyatından nefret eder. Bir kez, üstün yeteneği zorunlu ilan ettikten sonra bir daha sözünü etmez ve temel niteliklerinin zevk ve uygunluk olarak kalması gereken bir yapıt elde etmek için bıkmadan usanmadan gösterilen bir çabaya yönelinmesini öğretir. Böylece, zekaya tam bir doyum verilerek, duyarlığın harekete geçirilmesi sağlanır. Ama bu, bir öğreti ülküsüne sadakat, bir edebiyatı klasik ilan etmeye yetmezdi. Bir edebiyat, duyarlığın, artık zengin, kesin ve nüanslı, içinde tüm bir yaşamın deneyinin, acısının ve umudunun duyumsandığı; duyarlığın bir evresini bir tümcede ya da bir dizede dile getirmeye elverişli bir dilin anlatım niteliğiyle klasiktir. Böyle bir edebiyata klasisizmini açık ve herkese kavranılabilir gelebilen bir biçimde veren, onun içselliği ve insansılığıdır. "Bu, belirli bir ölçüde, sarayda ve kentte, titiz ve bilgili, haberli bir seçkinler topluluğu varolmaksızın yazılamayacak, okullarda klasik İlkçağla ve hümanist anlayışla beslenmiş bir edebiyattı".

[53] Bak. R.Bray, "Formation de la doctrine classique", Paris, 1966.

Klasisizm sadece, kuralların ve öğretilerin ölçütünü gerektiren türlerde sona ermiş değildir; bununla, örneği eski sanat yapıtlarında bulunan, trajik ya da komik tiyatrodan; hatta, La Bruyère'inkileriler gibi düşünceleri gerektiren düşüncelerden değil, Madame de Sévigné'nin "Mektuplar"ı, Retz Kardinali'nin ya da Saint-Simon'un "Anılar"ı gibi bağımsız yapıtlarının içeriğini oluşturan düşüncelerden sözedilmektedir. Ne bütün bunlar, ne de, herhalde, Voltaire'in "XIV. Louis Yüzyılı" barok adıyla anılabilir.

Fransız uygarlığı, genel özellikleriyle, yönteminin niteliğiyle, gerekli akrabalıklara karşın, öbür uygarlıklara indirgenemez olduğu kabul edilmeye layıktır. Bu uygarlık kendini klasik bir başarı olarak ortaya koyar ve başka bir ad kabul edemez.[54] Ama, karşısına lirizm, düş gücü ve düşlem bakımından çıkan sınırları, tekdüze, akademik ya da üniversiter bir yorumun gizlediği ve 17. yüzyıldaki varlığını o olmayan bir şeyi: heyecan verici ve etkileyici baroku gözden düşürmeyeceği; ve, çok zaman da, bu yorumun, barok coşkuyla canlandırılmış olduğu da hiç de daha az doğru değildir.

Sarayın resmi ressamı Le Brun, sanatı bakımından, klasik bir öğretinin uygulayıcısıydı. Bu konuda, ideal olan, göze hoş gelen, ama aynı zamanda da zihnin kavrayabileceği bir resim tarzıydı. Dolayısıyla, demek ki, soylu konular, ve onlara yaraşan, uygun olmaya özenli bir dile getirme, bir anlatım gerekliydi. Yapılması gereken, yapıtın tarihin hakikatine saygı göstererek ve gerçeğe benzerlikten, gerçeği andırırlıktan hiçbir zaman uzaklaşmadan yorumladığı bir fikri sunmaktı. Gerçi, Le Brun'de bazı barok özellikler de yok değildi. 1660'ta, Paris'te, Dauphine Meydanı'nda, dikili bir taşa benzetilerek yapılmış zafer takından, Aynalar Galerisi'nin tavanına Hollanda Seferi onuruna konmuş olan şiire kadar, gücüni gösterişine duyarlı mizacı, nadir renklere eğilimi (bir çeşit deniz ya da değerli taş mavisi), hareket, tiyatro kostümleri, peruklar

[54] Tartışılmaz bir biçimde, yaklaşık olarak, 1660 ile 1685 arasında bir dengeye varıldı.

kendilerini tartışılmaz bir lirizmle ortaya koyuyorlardı. Le Brun, görkemli döşeme eşyaları çizdi; Gobelins Ulusal Yapımevi için, üzerlerinde prensler, saraylılar ve papazların ipek giysilerinin harelendiği, yaprak ve meşin süslemeli, o güzel desenli duvar halılarının desenlerini çizdi. XIV. Louis tarzı, Akademi'nin bu ustasına, bu yüksek düzeydeki klasisizmi ağırbaşlılık, ciddilik, yalınlıktan esirgeyen bir zenginlikten hoşlanmayı borçludur. Bu tarz, basitlikten, sadelikten yana değildir; parıltıyı, ve hareketi sever;[55] bir övüngendir. Ama renge desen karşısında üstünlük tanımaz, ışığın göz kamaştırmasının ya da aldatıcı görünümlerin, göz aldatmalarının peşinde değildir. XIV. Louis tarzı ile Peder Pozzo'nun tarzı arasında, gerçekten, dünya kadar fark vardır.

1660 ile 1680 arasında, resim sanatında gerçekçi bir sanatın yandaşları ya da Rubens Van Dyck ve Venedikliler tarzındaki ressamlarla, rengi ancak ikinci derecede bir öge durumuna indirerek, birinci yeri desene verenler arasında bir anlaşmazlık çıktı. Bu anlaşmazlık Roma ve Paris'te de kendini gösterdi. Roma'da, yaşamının son döneminde olan Poussin, eski çağ yapıtını, antik çağ yapıtını beğenme eğilimini, arkeolojiden hoşlanmaya ve kendi zihinsel ve uyumsal tarzını eksiksizliğe vardırdı. Claude le Lorrain (öl. 1682), batan güneşlerin kavranılamaz ışığı ile, olayın geçtiği sahneyi, gözün büyülenmesini ve fikrin varlığını hayran kalınacak bir dengede tuttu, ve nihayet, eleştirmen Bellori de, 1675'te, kural, desen ve Eskiler'in (Yunan-Roma İlkçağı'nın kişilerinin -ç.n.) belirli bir övgüsü olan "Vite de Pittori, Scultori ed Moderni" (Modern Ressam, Heykeltraş ve Mimarların Hayatı") adlı yapıtını Colbert'e adadı. Paris'te ise, eleştirmenler Michelangelo'nun, Maniyeristler'in ve Flaman ressamların resimlerine saldırıya geçerek, Rafaello'yu göklere çıkardıktan son-

[55] Bir kez daha belirtelim: Versailles tarzı bu iki kategorinin bazı özelliklerine sahiptir. Aynalar Galerisi'nin ya da Savaş ve Barış Salonları'nın, görkemi baroktur. İnvalides Şapeli, Aumont Konağı ya da Perrault'nun Louvre'daki sıra sütunları konusunda ise, tehlikesizce, klasik tarzdan sözedilebilir.

ra da, Akademi'de bile, desenden ve giysiden yana olan Poussin'cilerle ve rengi savunan Rubens'çilerle[56] çatıştılar. Ve nihayet, iki eleştirmen, Roger de Piles ile A. Félibien, hayran kalınacak bir dille, bir beğeni felsefesi ortaya koydular. Félibien, resim sanatının ülküsü olarak, eşit paylarda, kompozisyonun, desenin ve rengin varlığının zorunluluğunu kabul ediyor, ve bu niteliklerden birine verilen öneme göre de, her ulusun zevkini ayırdediyordu. Fransa'nın zevki konusunda, bu zevki "kesinlikle doğru bir fikir veremeyecek kadar bölünmüş" ilan ediyor; ama, birbirinden en farklı ressamların "zaten o kadar çok güzel uğraşları olduğu"nu ve "konularını", yapıtları "Fransa'ya her zaman övünç kaynağı sağlayacak ve gelecek kuşakları hayran bırakacak" kadar çok "yüksek nitelikle" işlediklerini bildiriyordu.

Böylece, Flaman ressamlara daha yakın olan Van der Meulen ile zariflikleri gevşekliğe varan Mignard ya da Nanteuil ve resmi portrelerine bir simge büyüklüğü veren becerekli Riaud hep birarada varoldular.

Heykel sanatı İlkçağ tarzını aradı: Girardon, anatomisi özenli incelenmiş ve orantıları uyumlu kalan kişilerine dinginlik ya da bir dans figürünün ölçülü hareketini verir. Ama, Kroton'lu Milo ya da Toulon'daki heykel sütunlar için Pierre Puget acılı, sıkıntılı ve trajik figürler ortaya koydu: böylece, baroku, acı ve çabanın dile getirilmesi gereken alana yeniden kavuşturmuş oldu. Bu konuda, açıklıkla ve kesinlikle ilan edilmiş olan, öğretinin ve tarzların çeşitliliğinin ötesinde, her zaman, Fransa'nın ve alıcı ve izleyici topluluğunu oluşturan Fransız toplumunun çeşitliliğini düşünmek gerekir. Merkezde, Paris ve Versailles vardır. Nice yanlarıyla kentsel bir toplumun varlığını varsayan klasisizm, ille de, monarşik sanatın eşi

[56] Böylece de, Fransa, bir yüzyıl önce Floransalıları (daha sonra da Romalıları) Venediklilerle karşı karşıya getirmiş olan anlaşmazlığı yeniden yaşamış oldu. Fransız klasisizmi konusunda (belirsiz, telkin gücüne sahip ve usdışı olan) renge karşılık desenin yeğlenmesine şaşılmayacaktır (kompozisyon entelektüel niteliktedir ve ülküsel güzelliğe biçimsel kesinlikle varmayı sağlar).

benzeri olmayan bir başarısını gerektirmezdi. Dolayısıyla, demek ki Versailles'ın yaratılmasını sağlamış olan, 17. yüzyılın usçu beğenisi değil, saray ve çevresinin görkemi ile, krallığı temsil eden kişinin çevresindeki, entelektüel olmaktan çok plastik, o duygusal gösteriler bütünüydü. Genç bir hükümdardaki, zevk düşkünlüğünü karşılayanlardan, Büyük Kral'ın zaferlerini kutlayarak siyasal bir nitelik kazananlara, krallık eğlenceleri,[57] böylece, bir günlük geçici bir süslemeden, hükümdarın konutu ve kısa bir süre sonra da idari monarşinin merkezi sürekli saraya geçti. Bir ölçüde, Versailles, XIV. Louis'nin kişisel zevkinin Colbert'in düzenleyici düşüncesi karşısındaki zaferini dile getiriyordu. Ama, Versailles'ın Paris atölyelerinin sonucu olmayı sürdürdüğü, iç düzenlemesinin onu kısmen, yüzyılın ortasında Paris'te inşa edilmiş konakların tarzına bağladığı; bahçeler, çimlik-çiçeklikler ve havuzların çevre çizgileri ve mimarisinin, bunların mermer ve tunç heykellerle süslenmesinin, olağanüstü geniş bir girişime klasisizmin öğretilerinin uygulanması fırsatını sağladığı da doğrudur. Bundan dolayı da, Versailles'ı yorumlamak, açıklamak amacıyla benimsenen bakış açısına göre, ya klasik "renkli" baroktan, ki o zaman da gerçekleştirmenin Fransız olan amacından çok, genel amaca, genel niyete bakılmış olur; ya da, barok "renkli" klasisizmden sözedilebilir ki, o zaman da, Rönesans'ın ve barokun olgunlaştırmış oldukları, o tarihte ülkenin durumunun dışında gerçekleştirilmesi olanaksız, özellikle Güney Avrupa ülkelerinde parlak ve dini büyük ideolojiler tarafından esinlenmiş bu Fransız çalışması ürününün derin niteliği belki de daha iyi anlaşılmış olur demektir.

Klasik tarzın kesinlikle uygun olmadığı ve iyi nüfuz etmediği bazı başka alanlar da vardı. Din inancının canlandırılması ve din öğretiminin soyutlamalarının duyumsanabilir tasarımlar için daha açık duruma getirilmesi gerekiyordu. Fransa'da, monarşiyle gitgide daha sıkı bir ittifak kurmuş olan Kilise, dinsel yaşamla ilgili olarak,

[57] Bu eğlenceler, XIV. Louis'in saltanatının başlangıcında güçlü bir biçimde barok anlayışın etkisi altındaydı.

törensel, aşama sıralılaştırılmış, aracılıklara, şefaatlere ve bunların Tanrı'ya ve azizlerine herkesin gözü önünde saygı gösterilmesi biçiminde yapılmasına gereksinme duyuyordu ve inananlarda böyle bir dinsel yaşam anlayışına gereksinme duyuyordu. Böylece, XIV. Louis döneminin dini, bir önceki dönemin çizgisinde, bir âyinler, dini vakıflar, şaraplı ekmek âyini törenleri, teoforik (bileşimine bir Tanrı adı giren -ç.n.) ya da Meryem'le ilgili âyin alayları dini oldu. Jansenizm, bazı çevrelerde, ona göre, amele Tanrı'nın lûtfundan daha çok önem vermek tehlikesini taşıyordu. Hem mücadele edilen hem de saldırgan olan Kalvinizm, dayanıklılığını sürdürüyordu. Ama, öte yandan, açık ya da gizli dinsel sapkınlıkla mücadeleler, âyin ve gözalıcılık, görkem gereksinmesini artırıyordu. Bunun nedenlerinin başında ise, özellikle, Fransız halkının büyük çoğunluğunun köylü olması, yani ağır yaşam koşullarının, ona, cennet umudu olarak görünen parlaklıklardan başka kaçış olanağı tanımaması geliyordu. Buna bir de, bilgisiz ve boş inanlara eğilimli olması dolayısıyla, her zaman, ruhaniliğini yönlendirmenin gerekli olmasını eklemek gerekir. Tüm taşra illerinde kiliseler yapılmasının ve yenilerinin yapılmadığı yerlerde de eski kiliselerin mihrap arkalıklarıyla süslenmesinin[58] nedenleri bunlardır. Bu moda, Fransa'ya Flandre'dan ve özellikle de İtalya'dan geldi. Zorunluluğuna ve etkili rolüne Félibien'in dikkat çektiği estampalar, Lepautre'un ve bazı başka gravürcülerin çelik kalemleriyle, yerel atölyelerin ve kırsal yöreler resimcilerinin esinlendikleri Roma tarzı sunakları ve tavanlıkları tanıttılar. Ve, elli yıl süren barok bir gelişmeyle, birçok duvarayağı, askıçelenk, alevli tepelik vazo, sepet bezek, canlı renklerle boyanmış heykel yapıldı. Bazı yerel çalışmalarla başlamış olan bu Fransız mihrap arkalıklarının tam tarihi, yazılmayı beklemektedir. Bunların üretimi, Akademi'nin denetiminin dışında kaldı. Bu konudaki etkinlik, bazı çığırların (Laval) çok yaygın olduğu Loire bölgelerinden Pays d'Auge'a, Proven-

[58] Bak. E.Mâle, *L'Art religieux du XVII. siècle;* kaynakçada geçiyor.

ce'a ve Périgord'a dek, hemen hemen her yerde çok büyüktü. Bretagne'ın ucunda, görkemli ve barok bir tarzda, gemilerin süslenmesine çalışan heykelciler, yerel zanaatçıların hâlâ Ortaçağa özgü ama hoş kompozisyonları arasında, kusursuz ve yüksek nitelikli yapıtlar bıraktılar.

Ülkeye daha yakın tarihlerde katılmış olan taşra illerinde, Flaman, düzenli saçaklar, İspanyol aşırı süsleme anlayışının hiçbir düzeyi boş bırakmayacak kadar ayrıntı doldurduğu küçük, kara ve sarı yapılar anlayışı varlığını sürdürdü. Birkaç yıl aralıkla, hatta bazen aynı yıllarda da, Fransız taşra illerinde, maniyerizme geç kalmış bağlılıklar, girişik bezemeler, büyük şamdanlar, askıçelenkler ve duvarayaklarına, putto'larla (İtalyan Ön Uyanış çağında ve Fransız rokoko sanatında kanatlı ya da kanatsız çıplak çocuk betilerine, heykellerine verilen ad -T.D.K. Güzel Sanatlar Terimleri Sözlüğü), heykelsütun meleklerle, daha Roma'ya özgü olan, insan gövdesi biçimindeki heykellerle, bezeme kıvrımlarıyla, büyük, kanatlı melek figürleriyle, aynı zaman dilimi içinde ve birarada rastlandı, ve törenselliği, güçlü düz sütunlarla, başkirişlerin yatay hığıyla uyumlu ve üçgen biçimli alınlıklarla taçlanmış klasikleştirici etkiler kabul gördü. Aralarında, kabartma heykelleriyle, kiliselerdeki arkalıksız iskemleleriyle, vaiz kürsüleriyle, kiliselerdeki günah çıkarma yerleriyle, trabzan parmaklıklarıyla ve süsleme için kullanılan şeytan minareleriyle, bütün bu iç süsleme, kuşkusuz, İtalya'dakinden ya da İmparator'un (Napoléon'un -ç.n.) ülkesindekinden daha az bol olmakla birlikte, Fransızlar'ın dinsel yaşamına ve kendine özgü dindarlıklarına gösterişli ve cafcaflı bir çerçeve oluşturuyordu. Ve bunda, barok anlayış yerine, sıradan kişilerin yabancı kaldıkları aristokratik bir rahatlık görmek en büyük yanılgı olurdu. Orada, kuşkusuz, durmaksızın, monarşi düşüncesini tutan ermiş kralların tasvirlerinin yanında, loncaların ya da toprak işlerinin koruyucusu azizlerin suretleriyle, çalışmanın kutsallığından ve kutsallaştırılmasından sözediliyordu. En azından, Katolik olan Fransız toplumu, tümüyle, kiliselerin bu barok ikonografisiyle ilgiliydi. Ve nihayet, süslemenin bir başka türündeki İtalyan başarıları-

nın ortaya koyduğu örnekle, gerçekten aristokratik olan bu örnek, Fransa'daki sanatçıları isteklendirdi. Bu dünyanın büyüklerinin ruhlarının huzuru için yapılan âyinlerde, kilise duvarları, örtüler, tablolarla, ve o da heykeller ve ışıklarla süslenmiş olan bir katafalkın, "castrum doloris"in çevresi de kuru figürler ya da iskeletlerle süslenirdi. Bu mistik dili bilmenin bağışçılarda ve kültürlü herkeste yaygın olduğu bir zamanda, bu, simge dolu bir cenaze töreniydi. Ve bu cenaze töreni, tek başına, müteveffanın yaşamının bir yorumunu temsil ederdi. Müteveffanın mezarı başında yapılan konuşmanın desteği niteliğindeydi. Bu moda, İtalya'dan geldi, Fransa'ya, İspanya'ya, daha sonra da Avusturya'ya geçti. Zamanın büyük sanatçıları Fontana, Bernini cenaze töreni resimleri çizmişlerdir. Paris'te, bu çeşitten ölümcül görkemlilikte[59] Roma'daki kadar iyi olmak, ama içlendirici ve dini büyüklüğü de ihmal etmemek kararı alındı. Kralın odasının çizimcisi Gissey, Notre-Dame'da, Beaufort Dükü onuruna güzel bir kompozisyon gerçekleştirdi (1670). Mayıs 1672'de, Séguier için yapılan âyinde, Le Brun, "castrum doloris"in üzerine ışıklardan bir piramit yaparak ve çok zevkli bir figürler, tavantekneleri ve yazıtlıklar dağılımıyla gerçekleştirdiği ustaca buluşla bir başyapıt ortaya koymuş oldu. Bir Cizvit olan, İtalyan tarzı konusunda oldukça bilgili Menestrier bu türün doktrincisi olmak istedi. İçindeki simgecilik coşkusu onu bilmeceye vardırdı: Turenne'in cenaze töreni için (Notre-Dame, 1675) La Tour d'Auvergne'in adını anımsatan yivli bir kule, Davud'un kulesini, Bakire Meryem'in "litaneia"larının "Turris eburnea"sını ve daha başka fikirler de tasarladı. Gissey'in, her cenaze töreninde icadında değişiklik yapmakla yükümlü olan ardılı Bérain, başarıya Notre-Dame'da Büyük Condé (ya da 4. Condé Prensi -ç.n.) için yapılan âyinde (1687) ulaştı, ve Bossuet de, ölünün mezarı başında yaptığı konuşmada, bu ünlü kişinin yaşamının anılarıyla

[59] Bak. M.Vovelle'in daha önce adı geçen yapıtı ve Ph. Ariès, *Essai sur l'histoire de la mort en Occident, du Moyen Age à nos jours*, Paris, 1989.

ölümün görünümünü karşı karşıya getirmek amacıyla, konuşmasına, katafalkı oluşturan ve armalar, hurma dalları ve sütunlu bir tavanlığı içeren bu süslemenin anlamını katıyordu.

Böylece, Fransa'da 17. yüzyıl, aynı zamanda hem çeşitli akımlardan bir öğreti çıkarmış, hem de, bütün tarzlarda, yabancı ülkelerde örnek alınabilecek güzel yapıtların sayısını artırmıştır. Bu, bu tarzda, aynı zamanda da klasik olan belirleyici bir özellikti. Ama, bunun, düş gücüne hiç yer vermeyen bir tarz olduğunu sanmamak, ve aynı zamanda da, duyguların ve heyecanların dile getirilişinin yeniden özgürlüğüne kavuştuğu tüm görünümleri unutmamak gerekir. Klasik Fransa, bazı derin nedenlerle, baroka kesinlikle, yabancı kalamazdı.[60]

[60] Bak. B.Chédozeau, *Le baroque*, Paris, 1989.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

İSPANYA'DA VE İBERİK YARIMADASI ÜLKELERİNDE BAROK

Barok, Trento Konsili'nin öğretisine ve dinsel yaşamda duyulabilir değerlerin yayılmasına sıkıca bağlı olduğuna, Rönesans'tan kaynaklandığına, ama aynı zamanda daha eski geleneklerden beslendiğine, ve nihayet, hem aristokratik hem de halkçı olduğuna göre, demek ki, hakkında İspanyol deneyini sorgulamak gerekir. Bazı taşra illeri inatla partikülarist (yerel ya da bölgesel özelliklerini koruma yanlısı -ç.n.) kalmakla birlikte, "Reconquista" ("Hıristiyanların, Müslümanların elindeki İspanya'yı yeniden fethetmelerini belirtmek için tarihçilerin kullandığı İspanyolca kelime" -Meydan Larousse) ile yeniden birleştirilen ve ticaretle zenginleşmiş olan (ama tümüyle değil), toprakları üzerinde dünya ölçüsündeki bir ekonominin idari merkezine sahip İspanya, 16. yüzyılda ve 17. yüzyılın ilk yarısında, altın yüzyıl[61] deyimini haklı çıkaracak bir siyasal güce, zihinsel alanda bir parlaklığa, dilde ve edebiyatta bir güce erişmişti. Salamanca'lı Doktor'ların (Kilise doktorlarının -ç.n.) Erasmus'çu düşünceleri, Azize Teresa'nın, Aziz Juan de la Cruz'un, Aziz İgnacio de Loyola'nın yenileştirici gözüpekliği, engizisyonun sertlik, kesinlik ve sakınımlarına karşın, yalnız Konsil üzerinde değil, anlayışı ve uygulamayla ilgili amaçları bakımından Katolik reformu üzerinde de baskın bir etki yaptı. Bu, toplumsal yapısı ve geçmişi -uzun zaman devam etmiş olan Müslüman egemenliği ile çok sayıdaki Mağripli ve İsrailli'nin varlığını unutmamak gerekir- nedeniyle biraz Avrupa'nın dışında kalan bir ülkeyle, tam, Rönesans'ın sağladığı yenilenme içinde bulunan, Avrupa'nın kalan bö-

[61] Bak. H.Hauser. "*La prépondérance espagnole*", Paris, 1933, yeni basımı 1973; ve B. Bennassar. *Un Siècle d'Or espagnol*, Paris, 1982.

lümü arasındaki bir karşılaşmaydı.

15. ve 16. yüzyıllarda, katedral anakapılarının süslemelerindeki bolluk, çizgilerin kullanılışındaki incelik ve süslemeci heykelciliğin inceliği karşısında, Plateresco tarzı sanatın bazı biçimsel üstün niteliklere, ve hatta, o zamandan beri, barok sanatın sahip olduğu kabul edilen bir anlayışa da sahip olduğu kabul edilmeksizin kalınamazdı. Kuşkusuz, İspanya'nın kendine özgü görünümü, gotik yapıtların son derece büyük zenginliği, Müslüman sanatının, bazı bölgelerde, yerel atölyeler üzerinde yapabileceği büyük baskı, bu ülkeyi, dış etkilerin genel başarısına karşı bir çeşit direnme merkezi durumuna getirmek sonucunu doğurmuştu. Böylece, Rönesans oralarda, kısa sürede kabul edilmesine izin vermeyen, dolayısıyla, başarılı olmasını da önleyen geleneklerle karşılaşıyordu. Rönesans, özellikle Salamanca'da bir geçiş sanatı niteliği kazanan Plateresco sanatına dek girdi. Ama, yine de, İspanyol barokunun Plateresco sanatından hareketle gelişmiş olduğu kabul edilemez. İspanyol baroku, aralarında İtalyan Rönesansı akımının da yeraldığı birçok akımdan doğmuştur.

Ama, bu gotik Hıristiyanlık ve İslam toprağında, İlkçağ örnekleriyle beslenmiş bir sanat kendini ancak, o sanatın saygınlığını iyi bilen hükümdarların isteğiyle kabul ettirebilirdi. Burada, hanedan olgusu, tek olgu olmamakla birlikte, başta gelen önemi olan bir olgudur. Şarlken, Pedro Machuca'ya, İtalya'da yaygın olan tarzı Granada'ya getiren, ama çevrenin Arap görünümüne aykırı olarak, daha belirgin bir yenilik yapmak amacıyla, yuvarlak yapı biçiminde bir saray sipariş etti. Ama, gerçekleştirilen büyük işler II. Felipe'ye maledilir. İspanya kralı II. Felipe, İtalya'da yetişmiş mimarlar olan Juan de Toledo ile Herrera'ya bir manastır-sarayla, hanedanın mezarlarının üstünü örtmek amacıyla bir kilise yaptırdı. Kilise, Bramante'den esinlenerek yapılmıştır. İçinde, geniş orantılar, görkemliliği, kubbenin güçlülüğü; yanlarında, kral ailelerinden, mineli, yaldızlı tunçtan âyin giysili topluluklar görülen "capilla mayor"un köprü kemerleri, bu İtalyan Rönesansı yapıtına bir ululuk kazandırmaktadır. Bu

arada, taşın koyu rengi de görkemli ve törensel hüznü artırmaktadır. En küçük bir sevinç yoktur. Dışarda, dört köşesinde külahlı dört küçük yapı yükselen ve Flandres tarzını anımsatan kale görünümü, avluların kusursuz düzenlenmişliği ve kubbenin nereden bakılırsa bakılsın görülen uyumlu güzelliğiyle yumuşatılmıştır.

İspanya'nın daha sonraki tarihlere ait olan barok tarzı, çok zaman, bu klasik yapıyla ilgili sayılır; ama, o zaman da, geçişi açıklamak bakımından güçlükle karşı karşıya kalınır.[62] Bu konuda, artık Escorial Sarayı'nın, İspanya için, tıpkı Roma'daki San Pietro Kilisesi Roma için olduğu gibi, verdiği ders, zihin için, daha sonraki kuşakların tüm İberik Yarımadası'nda tutmuş oldukları bir mimari tipi olduğunu söylemek daha doğru olacaktır. Buradaki, yüksek bir kubbe bileziği üzerindeki kubbe motifi kabul gördü; ve, granit ve sert taş bölgelerinde, Herrera tarzının süssüzlüğü, yalınlığı, İspanyol karakterine, onurlu bir ağırbaşlılık anlatımı gibi uygun düştü.

Barok, Rönesans temaları üzerinde değişiklikler yaptığı ölçüde, İspanyol sanatı için, II. Felipe'nin, niteliği ile siyasal ve dini düşüncesinin damgasını vurduğu bu yapıta sahip duruma gelmesinin temel nitelikte bir önemi vardı.

Saray çerçevesinin bir başka nitelikte önemi oldu. Şarlken, II. Felipe, daha sonra da ardılları, tıpkı Prag'daki II. Rodolf gibi, koleksiyoncu, aynı zamanda da bilim ve sanat koruyucusuydular. Böylece ortaya, araya biraz seçmecilik de karışmış olmakla birlikte, büyük İtalyan sanatçıları[63] Corregio, Raphaello, Tiziano'nun yapıtlarının birarada görüldüğü çok güzel koleksiyonlar çıktığı gibi, ayrıca El Greco ile Velazquez'in çağdaşı İspanya atölyelerine siparişler de verilmeye başladı. Ama, nitelik-

[62] Bu arada, bu manastır-sarayın, Roma, Karşı Reform'unun o zaman fazla "pagan" bulunmuş bir Rönesans'ın sertlik, çetinlik, ağırbaşlılığı içindeki "aşarılıkları"nın inkârı arzusu konusundaki ağırbaşlı sadeliğine uygun düştüğünü unutmamak gerekir. Bak. IV. Pius'un ve özellikle de V. Pius'un papalık dönemi.

[63] Hatta II. Felippe'nin beğendiği J.Bosch'unkiler bile.

leri ve öğretim güçleri bakımından temel nitelikte olan krallık koleksiyonlarının yanısıra, kimi, tıpkı, ekonomik gücün simgesi Sevilla kenti gibi Anvers'le sürekli ilişkide, Flaman ressamlara ve Maniyerist İtalyanlara açık, kentsel, diğerleri ise, halka yönelik bazı başka sanat merkezleri de gelişiyordu ki, işte burada çokrenkli heykelcilikten sözetmek gerekir.

Bu heykelciliğin gelişmesi, İspanyol Katolikliğinin gücü ve yayılmasından ayrılmaz niteliktedir. Denebilir ki, 16. yüzyıldan 18. yüzyıla dek, hemen hemen aralıksız, ve ekonomik ya da siyasal değişkenliklerden bağımsız olarak, İspanyol kentlerinde birbirine karşı ortaya çıkan manastırlarda, papazlık bölgesi kiliseleri için, ulusun ateşli inancını karşılayan, ve sayılarının artması da, ulusa, buna karşılık, özel bir, şiddetli, sert, gösteriş ve gerçekçilik ateşliliği sağlayan o Madonna ve aziz heykelleri ile İsa'nın çilesi sahneleri sürmüştür. Oralarda, gerçekten, örneği başka hiçbir Avrupa ülkesinde (ne, daha kanaatkâr ve daha düşünceli olan Fransa'da; ne, güzellik ülküsü Platoncu olmayı sürdüren İtalya'da; ne daha aşina olan Avusturya ülkelerinde, ne Polonyalılarda; ne, Bizans'ın heybetli sanatının daha çok izlerini taşıyan Ruslarda) bulunmayan bir ruhsallık ve sanat dünyası vardır. Buna ayrıca, İspanyol sofuluğunun biçimlerinin, bazı başka ülkelere ulaşarak, oralarda başarı kazanmış olduğunu, ama bu başarının onların ateşliliklerini azaltmak koşuluyla sağlandığını eklemeyi unutmamak gerekir. Bu, ılımlılık, uyum, denge ve açıklık, duruluk ve dinginliğin reddinde, bu kıpırdatma, duygulandırma, heyecanlandırma isteğinde, bu gösterim retoriğinde klasisizmin sevmiş, beğenmiş olduklarıyla uyuşmayan, bağdaşmayan değerleri görmemek olanağı var mıdır ki? Bunlarda, barok bir esin bulunduğunu görmenemenin olanağı var mıdır ki? Bu barok esin Rönesans'a yabancı değildir. Üzerinde Rönesans'ın yansıları vardır, çünkü sanatçıları Rönesans döneminden kalmadır ve Rönesans'ın etkisini çeşitli biçimlerde duymuşlardır.

Ama bu etki Rönesans'ın anlayışından kaynaklanmaz. Bu etkinin varlığı, Rönesans'tan çıkmış barokun

açıklanmasında fazladan bir güçlük ortaya çıkarır. Alonso Berraguete (1488-1561), Michelangelo döneminde İtalya'da ve Urbino sarayında çalışmıştı. Rönesans'çıdan çok, baroktur. Yüzü, acısı içinde şaşkınlık verecek kadar sakin "Aziz Sebastianus"u, yüzleri esinleri nedeniyle altüst olmuş kâhinleri hiç de birtakım el ya da kol hareketleri yapan kişiler değildir ve bunların ince uzun biçimleri, hareketlerinin ani kesiklikleri izleyende şaşkınlık yaratmakta ve onu her günden çok daha yukarıya, ruhanilik ve Tanrı çağrısı dünyasına sürüklemektedir. Ondan hem farklı, hem de onunkiyle aynı nitelikte bir esine sahip olan, İspanyollaşmış Burgonyalı Juan de Juni (1506?-1577), İsa'nın çarmıhtan indirilişi ve İsa'nın gömülüşü konulu tablolarında daha geniş, hareketli ve tumturaklı; ama, ölmüş olan İsa'nın çevresinde, altüst edici acılarının tüm itkilerini izleyen insanlarınkiler gibi yüzleri biraraya getirir. Valladolid[64] Müzesi'nde, İsa'nın başındaki dikenli tacın bir dikenini göstererek başını çeviren Arimateali Yusuf, Kurtarıcı İsa'nın içinde bulunduğu aşırı alçaklık ve terkedilmişlik karşısında, ziyaretçiyi tanık tutar gibidir: ve bu, insanın kendini kurtaramadığı bir direnme durumuna gelir.

Ona bir kurma, yaratma, tasarlayıp gerçekleştirme azmi ve derin bir dinsel heyecan verdiği için ülkücü; olanakların tekniği, biçimle, orantılarla, renkle, fiziksel acının, dehşetin ve ölümün acımasızca sadık bir dile gelişini vermeye çalıştığı için gerçekçi olan, ve modern çağlar İspanyası'nda pek bol bulunan bu çokrenkli heykelcilik, bu direnmenin baroka en önemli katkısı olmuştur. Genel olarak, bu katkının yatıştırıcı ve güleryüzlü olmasına hiçbir şey karşı çıkmıyordu. Ama o, kuşkusuz, suretlerin, canlı tablolar gibi, kentte gezdirilenin etten ve kemikten bir İsa ve Calvarium Tepesi'nin eteğinde yan baygın yatan, ya da oğlunun tersine, yas giysili olanın gerçekten Meryem Ana olduğu yanılsaması tasarımları nedeniyle dramı yeğledi. Başka konularda dingin ve ölçülü olan

[64] Ulusal Heykel Müzesi. Colegio de San Gregorio.

Alegorik Fernandez'in (1566-1636) ("Azize Teresa", Assisi'li Aziz Francesco, "Aziz Bruno") şaşırtıcı, yatmış durumdaki İsa ve kendinden geçmiş durumdaki Meryem figürlerinin nedeni budur. İnce, gelişmiş ve zengin kentler olan Valladoid ile Sevilla bu sanatın başlıca merkezleri oldu.

Birtakım atölyeler, bıkıp usanmaksızın bu kentler için çalışıyordu, ki bu da, zanaatçı uygulamasından, büyük, önemli yapıta, merakh bir geçişti. Çok başarılı heykelci Juan Martinez Montanes (1568-1649), bazı mimarlar ve ressamlarla, mihrap arkalıklarının süslenmesine katıldı. Yoğun bir dinsel inanca sahip olan bu kimse, gerçek coşku esinleri içinde çalışarak unutulmaz başyapıtlar ortaya koyuyordu: çeşitinin harikalarından biri olarak haklı bir ün kazanmış olan "Meryem Ana" ile ondan daha az tanınmış olan ve Berlin-Dahlem'de muhafaza edilen, ama geleneksel ortamından çıkarılmış olmakla birlikte daha zengin anlatımlı ve şaşkınlık verici görünen ve yerel, yöresel ve sınırlı olduğu sanılabilecek bir tarzın kalıcı değerini ortaya koyan "Dolorosa"nın başı. Yabancılara nice eleştiriler (kösnül resim ticareti, tiyatrobilim, içsel yakarışın ya da dinsel törenlerdeki usul ve sıranın yerine konmuş olan dinsel dram) esinleyen, günümüzde saygınlığı turistik işletmecilik tarafından bir ölçüde azaltılmış olan bu barokun Castilla ya da Sevilla halkında ciddi, gerçek ve kesin bir dini heyecan uyandırmayı sürdürdüğü kabul edilmektedir.

El Greco'nun yapıtları bu sanatın başarılarıyla aynı zamana rastlar. Ama bu sanatla ortak noktaları olduğu söylenemez. Bununla birlikte, bu sanata kesinlikle yabancı da değildir (Havariler dizileri). Bununla birlikte, tarzının üstün niteliği ve esininin şiddeti bakımından eşsiz olan ve belki de Bizans'ı anımsatan bazı yanlarla birlikte, kaynağı Tintoretto'ya dayanan bu yapıtlar yine de, kopmaz bir biçimde, 16. yüzyılın dini, mistik ve derebeysel İspanya'sına bağlıdır. Bu çerçevenin dışında, ne "II. Felipe'nin Düşü", ne de, özellikle, figürlerinin gücü ve zarifliğiyle, kırmalı yakalıklı senyörler tarafından herhangi bir şaşkınlık gösterilmeksizin seyredilen yeryü-

zünde mucize sahnesiyle Cennet Düşü[65] tasarlanabilirdi. Klasik midir, barok mu? O, Greco'dur, ve bu kadarı da yeterlidir.

Buna karşılık, çokrenkli heykelciliğin esiniyle, bir yüzyıl önceki İspanyol resminin, etkisini muhafaza etmekle birlikte okul yöntemlerinden kurtulmuş ve İspanya'ya özgü dini duyarlılıkla İspanya'nın keşişlere özgü yaşamına doğru, gerçeğe uygun bir yorum sağlayabilmiş olan yapıtları arasında yakınlık kurulabilir. İspanyol eleştirmenlerinin bazı kitapları ile bir Fransız olan Paul Guinard'ın güzel bir incelemesi, dikkatin yeniden Zurbaran'a (1598-1664) yöneltilmesi sonucunu doğurdu ve bu durum Zurbaran'a yeni bir saygınlık kazandırdı. Bu ilgi, bir yüzyıl önceki bunalımlar ve tartışmalardan sonra, reform anlayışının üstün geldiği bir zamanda kendini gösterdi. Pek çok olan manastırlarda, tüm sosyal sınıflardan, ama özellikle de en alt sıradakilerden kişilerin ardı kesilmeyen eğilimleri, yönelimleri vardı. Siparişler yağıyordu. Kendisi de derin bir biçimde dindar olan Zurbaran keşişlerin yaşamını biliyordu. Çalıştığı Sevilla'da, çokrenkli heykelcilikle büyük bir yakınlığı vardı ve gözünün önünde de çeşitli resim tarzlarından örnekler bulunuyordu. Böylece, bir öğretinin genel üstünlüğünden çok bir tarzın uygunluğuna önem veren sanatı klasisizmden uzaklaştı. En yüksek ruhaniliği en basit, sıradan eyleme çevirdi. Gerçekçi bir tasarımdan, mistik bir anlam çıkardı. Bu bakımdan, barok sayılabilir. Ama, uygulamada, bu adlandırma daha çok, İtalya'nın etkisinde kalmış ve ülkesel güzelliğe sadık ressamlar için kullanıldı: yani, Murillo ve "Meryem Ana'nın Günahsız Gebeliği" konulu yorumları. "Purisima", tam anlamıyla, İspanya'nın izleği, üniversiteler tarafından çok önem ve değer verilen, ve İspanya'da, Konsil'in bir dogma saygınlığı vermemiş olmasına esef edilen teolojik bir kanının izleğiydi. Ama bizzat Murillo'nun tarzında ülkenin damgası vardır: gökyüzü mutlu-

[65] İki alanda geliştirilmiş olan bu yapıtta iki İspanyol eğilimi birleştirilmiştir: dinsel çilecilik ve gerçekçilik; mistik esin ve dünyayı nasılsa öyle açıklamak tasası.

luğu içindeki Bakire Meryem'leri ya da esmer bir Azize Anna'nın yanında duran, gökyüzü mutluluğu içindeki Bakire Meryem'leri de İspanyoldur ve küçük dilencileri de bugün de hâlâ İspanya'da meydanlarda pek çok olan cin gibi yumurcakların birer portresidir.

Velazquez, yüksek nitelikli ve güçlü bir yapıtla, 17. yüzyıl İspanyol resmine[66] bir onay sağladı. Onun, uzlaşımsal değerlerden ve hoşa gitme endişesinden bağımsız olan saray tarzı, askeri gücün yücelikleri ("Mızraklar") ya da törensel davranışın katılıkları ("Las Meninas") konusundaki bir sanat tanıklığıdır. Velazquez'in, *Sierra*'nın (Testere anlamında İspanyolca sözcük: "İspanyolca konuşulan ülkelerde, testere biçimi doruklarından dolayı sıradağlara verilen ad". Meydan Larousse -ç.n.) görünümlerinde dolaşan ya da avlanan kral ya da kral çocuğu portreleri, hakikat kaygısının büyüklük isteğiyle birleştiği kompozisyonlarda, donuk ve koyu renklerle, uygarlığın bir evresini dile getirdi. Böylece, toplum tarafından tüm katlarında derin bir biçimde yaşanmış bir dönin, Castilla gururunun -çöküşün eşiğinde olmakla birlikte- hâlâ tüm Avrupa'ya korku salan gücün dile getiricisi İspanyol sanatı, bir kategorinin damgasını reddeden kurumlu bir bağımsızlık tarzını ortaya koydu. Bu konuda, antiklasisizmden sözedilmiştir. Özellikle, öğreti konusundaki bazı inceleme kitaplarının varlığına karşın, ne sarayın ne de halkın, İspanya'nın ünüyle, dünyanın kalan bölümü için model olacak olan bir ilkeler ve yapıtlar sistemini birleştirmeyi düşünmemiş oldukları doğrudur. Sanata egemen olan, entelektüel görünüm değildir, ve derin bilgili kimseler tarafından tanımlanmış bir ülküyle anlaşmadan, uzlaşmadan çok daha fazla, doğrudan ve o anki hakikat izlenimiyle ilgilidir. Zanaatsal yetişmenin okullardaki öğrenim kadar verimli sayılmış olmasının, tarzın seçimindeki seçmeciliğin; sürekli zenginleşmiş, çünkü yeni kuşaklar tarafından kullanılmış bir geleneğin gücünün ne-

[66] Bir yandan da, Rubens'le Madrid'deki bir karşılaşmasından sonra, İtalya'ya her iki gidişinde (1630 ve 1648'de) de, bu ikametlerinden, gereken sonucu çıkardı.

deni budur. Bu duygusal direnme, varlık koşullarının içindeki bu direşme azmi, aynı zamanda, etkililiklerinden yitirmeksizin, bazı biçimlerin ya da türlerin süresini açıklar. Ayrıca, tüm ulus uzun süredir anladığı şeye bağlılığını muhafaza ettiği ve beslediği halde, her şeye karşın, uluslararası değerlere en açık sınıflar olan yönetici sınıfların, yavaş yavaş, bazı başka fikirlere açılmış olduğunu da açıklar. Bütün bunlar, kesinlikle barok, ama İtalyan tarzının doğrudan başarısını kesin kılmayan özel nitelikteki bir baroku meydana getiriyordu.

Serlio, Vignola ve Scamozzi'nin tüm Avrupa'da geçerliliği olan kitaplarının etkisiyle, birçok inşaatta, mimarlık tarzları, sütunlar, alınlıklar benimsendi ve geleneksel mimariye uluslararası sanatın öğeleri karıştırıldı. Kâh, yeni bir katedral için Herrera'nın düzgün ve yalın tarzı (Valladolid); kâh, bir kilise için (Valladolid'de, Juan de Nates'in [1597-1604] yaptığı Las Angustias Kilisesi) Katolik Karşı Reform'unun tarzı; kâh, Madrid'deki Cizvit Kilisesi'nin sütunları için devsütun düzeni; kâh, Sevilla'da kolej kiliseleri için elips tabanlı planlar benimsendi; kâh, Carlo Fontana'dan Loyola için barok bir bazilika istendi (1681).

Kimi zaman, sadece, eski bir kilisenin genel görünümü, günün zevkine uygun bir cepheyle değiştirildi (Gerona).[67] Ve özellikle de, 17. yüzyıl boyunca, katedrallerin ve ister papazlık bölgesi ister manastır kilisesi olsun tüm kiliselerin iç süslemeleri yeni etkiler yarattı. İspanyol katedrallerinde, orta sahının çevresini duvar oyukları, sütunlar ya da motifler içinde, heykellerle çevirmek uygulaması ağır bastı: bu, papazların âyinlerini yaptıkları "coro"dur (koro yeri), ve her yanda, Fransız kiliselerinin ko-

[67] Tarz birliğine önem veren yabancı ziyaretçiye çok aykırı gelen bir uygulamayla, İspanyol dini yapılarının "baroklaştırılması" çok zaman, yapıya, uzun uzun işlenmiş bir cephenin eklenmesi, ya da, içerde, büyük bir mihrap arkalığı eklenmesi, veya, Toledo'da olduğu gibi (Katedral'de), bir saydam yüzey konmasıdır. Sade, süssüz ve klasik bir gövde üstüne tutturulmuş cephenin büyüklüğü aynı zamanda İspanyol Amerikası yapılarının da ayırıcı özelliğidir. Bak. Mexico Katedrali'nin Sagrario'su.

ro yerinin karşılığı olan ana sunağın üzerinde, bir önceki kuşağın geleneğine göre bir mihrap arkalığı vardır; ama bu mihrap arkalığı, tablolar biçiminde eklemlenmek yerine, bir zafer takı gibi, birçok gövde biçiminde eklemlenmiş olarak, büyük bir mimari kompozisyon niteliği kazanmıştır. Bu kompozisyonda, sütunlar, alınlıklar, saçaklar mekâna bir yapı kabul ettirirler; boyalı sahneler birbirlerini yanıtlar, ve bunun sonucu da büyük bir tiyatrobilimsel aygıtın oluşturulmasıdır. Ve yine burada da, bir yandan öğretiye bir yorum verirken, heyecanlandırma ve düş gücü üzerinde çarpıcı bir etki yapma, koruyucu azizlerin; bir yandan da, içinde görüldükleri görünümle, daha saygıdeğer kılınması yeniden ortaya çıkar. Böylece, her yerde bir gösteri, gösterim, temaşa etkisi ortaya çıkmıştır.

Bu genel özellikler yapıtların bölgesel çeşitliliğine engel olmamıştır. Her ilin sanatı bu çeşitliliğin farklı ekonomik ve toplumsal yazgısını yansıtır. Hindistan'ın gücü nedeniyle, Sevilla, her zaman, Corbacho'nun sözüyle, yenilikleri, kendi ölçütüne bağımlı kılmak pahasına da olsa, en iyi karşılayan bölge olmuştur. Valencia, Barcelona ve doğu Akdeniz kıyısı ülkeleri ise, İtalya'ya en yakın ve İtalya'nın etkisine en açık bölgeler olmuştur ve öyle olmayı da sürdürmektedirler. Madrid, Castilla'ya daha ısrarlı bir sadakatle sahip olmakla (bunu yapabilir mi?) övünmüş; Salamanca, bunu sanatı anlama tarzına kadar götürmek istemiş ve üniversite ile Cizvitler'in etkisi altında kalmıştır. Ve özellikle de, denizlerin ötesinde İmparatorluk'un varlığı, metropolün sanatsal yazgısı üstünde etki yaptı. Meksika'da, Peru'da, diğer Amerika illeri ya da etki altındaki bölgelerde metropol tarzı, ya da daha doğrusu, metropol mimarlarının önerdikleri tarz benimsendi. Kimileri tarafından ilk barok mimar sayılan ve Salamanca'daki eski Cizvit okulu Clerecia'ya (1617) başlamış olan Juan Gomez de Mora, Meksika'da birçok plan yaptı. Kısa sürede, Yeni Dünya'da, yoğun bir biçimde süsleyici, çok süslü, ağır bir barok yayıldı. Birçok, devlet memuru, ülkeye dönen zenginleşmiş kolon, İspanya'da, yaşlılıklarında, konut ya da vakıf kilisesi yaptırdıklarında, eski tarzdan çok, oradayken alışmış oldukları tarzı yeğliyorlardı.

Her ne olursa olsun, 17. yüzyılın sonunda, İspanya'da mimarlık ve süsleme sanatları kendilerini yeniledi ve bu yenileşme 18. yüzyılın ilk on yıllarında doruk noktasına vardı. Uzun bir çöküş döneminden sonra, ekonomik konjonktür, siyasal bunalıma ve İspanya'nın iki ayrı monarşik bağımlılık (Madrid'de V. Felipe, Barcelona'da III. Carlos) arasındaki bölünmüşlüğüne karşın ekonomik konjonktür düzeldi. Bu durumun Salamanca'daki bir göstergesi de, birçok kuşak boyunca, birbirini izleyen mimarların barok niteliğini belirginleştirdikleri Clerecia'dır. Bu mimarlar, Clerecia'nın zarif cephesini kubbeli iki yüksek kule arasındaki yüksek bir tepe sivrisiyle sona erdirdikten sonra, koro yerinin girişinde de, sekizgen bir kubbe kasnağı, bu tarzın en güzel örneklerinden biri olan çok güzel sekizgen kubbeyi yaptılar.

Bu, doğuya özgü bir zarafet ve çekiciliğe sahip Rönesans ve müdejar içavlular kentinde, Clerecia'nın revaklı bahçesi (Andrea Garcia de Quinones, 1750'ye doğru) çok farklı bir ses getirmiştir. Düzgün bir altlık üzerinde yükselen yuvarlak sütunlar, karma düzenli sütun başlıklarıyla, büyük bir saçak bütünü taşımaktadır. Bu sütunlar, üzerinde kat kat, bir revak, bir balkon penceresi ve geniş bir "yuvarlak pencere" bulunan kemerlerle almaşık olarak yeralır. Bu gösterişli düzenlenmiş, çok ustalıkla zarafetteki bütün, bir Roma baroku görünüşündedir. Sevilla'da, mimar Figueroa'ların (baba, Leonardo, 1650?-1730; oğul, Ambresio, doğ. 1700), kâh, bileziksiz yükselen (San Pablo), kâh sekizgen bir kubbenin altında yeralan bazı çok güzel kiliseler kubbelerinin genişliği ve çeşitliliğiyle dikkate değer. Bu kiliselerin yapısında ve bütün sanatsal öğelerle gerçekleştirilmiş olan süslemelerinde tüm sanatsal öğeler biraraya gelmiştir (ahşap dehlizler, soğuk demirden gereçler, pencereler, alçı pencere pervazları) ve ışık bacalarının sevimli karmaşıklığı içinde son bulurlar. Salamanca'daki Clerecia'da (Cristobal Honorato), ana sunağın arkalığı, güçlü burma sütunları ve yapısının yüksek düzeydeki zarafetiyle, bir tarz evresinin sonunu getirir ve bir yenisini başlatır. Derken, bir nota daha, ve mihrap arkalığının süsleme motifleri artar, sütunlar birbirini yanıtlar, ama bu-

nu, farklı düzlemlerde, bütünün girinti ve çıkıntılarını ortaya koyarak yaparlar; burmalıkları belirginleşir, saçaklar daha belirgin olur, herhangi bir yontulu motifle kaplı olmayan hiçbir yüzey kalmaz. Altın sarısı, göz kamaştırıcı parlaklığını ve görkemini her tarafa yayar, ve yüksek bir tabernaculum'un altın yaldızlı kubbesi, her şeyin yöneldiği merkez, heyecan verici bir ululuk ve yücelikteki bir "Tabernaculum", bir "ahit sandığı" ("Yahudiler"in, Musa'ya Sina Dağı'nda Tanrı tarafından verilen kanun levhalarını sakladığı Eski Ahit sandığına benzeterek, Musa'nın deri üzerine yazılı Beş Kitabı'nı muhafaza ettikleri dolap" anlatılmak isteniyor. -Meydan Larousse- ç.n.) olur. Jose Churriguera'nın (doğ. 1665) Dominiken Kilisesi San Esteban için yaptığı ve 1693'te bitirdiği mihrap arkalığı budur.

Bu Churriguera sanatı Avrupa barokunun yeni bir aşaması olarak tanınmaya değer. Bu sanatın kaynağının Plateresco tarzı ya da o sıralar Salamanca örneğinden geliştirilmiş olan aşırı incelik anlayışı olduğu düşünüldü. Hatta, daha da fazlası: bu sanat, bir genel duyarlığa, İspanya'da gotik, Plateresco, Rönesans ve İtalyan barokunun ortak etkilerinin hazırlamış oldukları bir görkem, şatafat, lüks eğilimi çekiciliğine anlatımını sağladı. Onların süsleme motiflerini ve belki çeşitli tiyatrobilimlerdeki, hatta ve özellikle de cenaze törenlerindeki işleyişlerini benimsedi. Bu motifleri mihrap arkalıklarına taşıdı, ama mihrap arkalıkları, mimarileri bakımından, Maniyerizm'in ve Roma tarzının kabul ettirdiği genel eğilimleri muhafaza etti. Ayrıntılar ve zenginlik artarak, bütüne, bir duvar halıcılığı ve döşeme eşyası süsleme örtücülüğünün şaşkınlık veren göz kamaştırıcılık havası kazandırdı. Böylece, Churriguera Üslubu, söylemeye cesaret edildiğine göre, İspanya'nın dinsel sanatında o zamana kadar bulunmayan bir sevinç ve gülümsemeye erişti.

Churriguera Üslubu, rokokoyla[68] çağdaş olduğu hal-

[68] Özetle, rokoko İspanya'da az yaygındır. Ama yine de, hiç olmazsa, orta Avrupa'da gerçekleştirilmiş olanlarla az çok karşılaştırılabilecek olan, Granada'daki Chartreuse Kilisesi'nin âyin eşyası yerini ya da Aranjuez Şatosu'nun Porselenler Salonu'nu anmadan geçmeyelim.

de ondan çok başkadır. Andalucia (Endülüs -ç.n.), daha sonra yeniden Churriguera Üslubu'nu benimsedi; ama bunu, bu üslubun yorumunu daha da renklendirerek yaptı. Pedro Cornejo, Sevilla yakınındaki, Umbrete'nin, sütunların bir dizi askıçelenge dönüştüğünü; ama, büyük bezeme kıvrımlarının birbirlerinin karşısında yeraldığı ve ortaya çıkan bütüne mimari bir özellik kazandırdığı mihrap arkalığını yaptı: bu, türünün hayran kalınacak bir ustalık örneğidir. Burgos Katedrali'nin genel düzeninin, bu gotik ve Rönesans ortamına Santa Tecla şapelinin sokulmasıyla bozulmuş olduğu söylenmiştir. Bu şapelin duvarı, gözün, ögelere ve heykelsütunlara dek, çok sayıdaki motiflerini ancak yavaş yavaş keşfettiği büyük bir mihrap arkalığıyla kaplıdır. Şapelin tavanı, tıpkı çok güzel bir beyaz zeminli duvar kaplaması gibi, girişik süsler, tatlı ve hafif renkli çiçekler ve putto'larla kaplanmıştır. Ama, bu neşeli zariflikte, çokrenkli heykelciliğin sert tutumununkinden fazla yapmacık yoktur: bu, bir dönemin içtenlikli tanıklığıdır. En heyecan verici başarı ise, belki de, Salamanca'da Vera Cruz Kilisesi'nin şapelinin, Joaquin Churriguera tarafından cephenin sadeliğine karşıt bir anlayışla süslenmiş olan içidir. Burada, ışık, pek ince bir biçimde işlenmiş olan bir kubbeden, tıpkı bir altın dantel gibi kesilip ayrılmış parlak, ışıl ışıl mihrap arkalığının üzerine düşer. Dua eden rahibelerin gözetimindeki Eukharistia'nın varlığı, yapıtın niteliğini ve derin anlamını sürdürür: bu, Tanrı'nın şam için maden oymacılığı yoluyla yapılmış bir kutsal kalıntılar mahfazasıdır.

Jose Churriguera'nın mimar ve heykeltraş olan iki küçük erkek kardeşi, Joaquin ile Alberto, her ikisi de Salamanca'da yeni katedralde çalıştılar; Alberto Churriguera, kentin Plaza Mayor'unun, özünü, havasını bozmaksızın görünüşünü değiştiren planlarını yaptı. Bu meydanda, bir buluşma ve gezinti yerinin kendine özgü yanı vardır; ama burada, bu özelliğin, Madrid'deki ağırbaşlılık, ciddilikten çok farklı olduğu görülür. Güzel görünüşlü, süsleyici ya da mimari nitelikli olabilen, ya da bu özelliklerin ikisine de sahip olan, Churriguera tarzı barok yapıların yatay çizgilerine hareket kazandırır, süsleyici görü-

nümü artırır, ve bunu, mimari kütleden geleneksel düzenini bırakmasını ve kendisinin aykırılık etkileri sağlamasını istemeksizin yapar. Santiago de Compostela'da, Fernando de Casas y Novoa'nın, cephesinin ana yapısına, bir kattan diğerine incelerek, kuyumcu işi birer parça gibi işlenmiş ışık bacalarıyla, külah gibi yükselen sütun düzenleriyle dizemlenmiş dev bir mihrap arkalığı görünümü veren Obradoiro'nun tarzı da budur. Churriguera sanatı, V. Felipe döneminde Madrid'de heykelci, süslemeci ve mimar olarak çalışmış olan Pedro de Ribera'nın sanatının bir benzeridir. Ribera'nın yapıtları canlı ve renkli, buluş ve yüksek nitelik dolu, ama tarzı daha ağırdır (San Fernando Düşkünler Yurdu'nun, mihrap arkalığını andıran kapısı; bir çeşme; Avrupa'daki barok köprüler dizisinde Toledo köprüsüne birinci yeri vermemekle birlikte bir yer sağlayan tavanlıklar ya da "hornacina"lar). Barokun değişik bir çeşidi daha, Segovia yakınında, Francisco Hurtado'nun yapıtı olan (1718) Paular manastırıdır. Ciddi bir manastır kilisesine çok yakın olan bu kilisede, çok güzel bir bezeme kıvrımları, sütunlar ve heykeller bolluğu, parlak bir biçimde süslenmiş bir tavanlık oluşturacak biçimde ortaya çıkıyordu. Bu, dini tiyatrobilimin en büyük başarılarından biridir (bunların tümü, 1960 tarihinde hemen hemen tümüyle harap durumdaydı). 18. yüzyılın başında, V. Felipe saraylarının yenilenmesine girişince, yabancı etkiler yeniden ortaya çıktı. V. Felipe, Robert de Cotte ile Ardemano'dan eski Alkazar'ı değiştirmesini istedi ve 1734'teki yangından sonra da İtalyan Juvara ile Sachetti'yi çağırdı. Bunlardan Sachetti tarafından gerçekleştirilen saray -bugünkü "Palacio de Oriente"-[59] Fransa'ya Bernini'nin XI. Louis'nin Louvre'u için seçtiğinin eşi tarzı yeniden sokmuş oldu. Güzel ve krallara yaraşır nitelikteki bir krallık konutunun, her zaman, içinde oturan kişinin önemini, ve ona yaklaşanlarda da monarşinin büyüklüğünü çağrıştırması gerekirdi.

Ve nihayet, aynı yıllarda, ama birbirini izleyen tasa-

[59] Ya da "Krallık Sarayı".

rılar sonucunda inşa edilmiş olan, San İldefonso'daki Granja Sarayında, bazı barok kısımlar, böyle, birbirini izleyen tasarılar sonucunda inşa edilmiş olması nedeniyle, gerçek bir bütün içinde erimeksizin, bir aynı tarzın varyasyonları gibi yan yana gelmiştir.[70]

Yeni bir dini mimari anlayışının benimsenmesi, 18. yüzyılda, İspanya'nın barok tarzına Churriguera sanatının pek farklı bir niteliğinin girmesine yolaçtı. Bu yeni mimari anlayışı, artık, aşırı olmakla birlikte, geleneksel mimarinin düz ve yüksek cephelerinin üzerine bir duvar kaplaması gibi yayılmış bir süs değildi. Birbirinin karşıtı şişkinlik ve çukurluklarla, duvarların kendileri şişkinleşiyor ve çukurlaşıyordu. Oval ya da yuvarlak, büyük pencereler, yuvarlak çerçeveli kabartmalar ve duvar oyukları en önemli süsleme ögeleri oldu. Artık o, kuyumculara özgü, çok özenli maden oymacılığı yoktu, ve yerini, topakların, yığınların, çok daha geniş nesnelerin hareketleri almıştı. Borromini'nin ve Guarini'nin baroku, aynı yıllarda, orta Avrupa mimarlarının yorumlama tarzından tanınır.

Murcia'da, Katedral'in, Jaime Bort'un yapıtı olan, ana kapısının çevresinde korent tarzı sütunlar vardır. Aşağıda, tepelikli bir kapı sundurması yeralır. Bu sundurmanın görünüşü, çevresindeki çizgiler, sundurmadaki motiflerin bolluğu, Hildebrandt'ın Viyana'da Peterkirsche'de kullandığı, buna çok benzeyen yöntemleri akla getirmektedir. Valencia Katedrali'nin cephesinde, içbükey iki kanat arasında dışbükey bir ana yapı vardır. Ve yine, orada da, üç katlı bir kuruluşla, mihrap arkalığı görünümü egemendir: üzerinde yontu bir arma levhası bulunan kapı, çevresi şeritli oval bir pencere, "Meryem Ana'nın Göklere Kaldırılması Olayı"nı temsil eden büyük bir kabartma, ve nihayet, akıntılı bir alınlık. Valencia'da, Avrupa'nın en meraka değer konutlarından biri vardır: Dos Aguas Markisi'nin sarayı. Bu yapıda, cephe aşırı bir fantezi ve taşkınlıkla süslenmiştir. Bu süsleme, San Fernando Hastanesi'nin, ama aynı zamanda, Viyana'daki Fre-

[70] Bu tarzın en eksiksiz biçimi bahçelerde görülür.

yung Sarayı'nın ya da Prag'daki "Mala Strana"nın ("Küçük Şehir") süslemelerini anımsatmaktadır. Sözkonusu süslemeyi Vergara yapmıştır. Vergara'nın babası, Alman heykelciler, Conrado Rudolf ve Francisco Stolfile birlikte katedralin cephesinde çalışmıştı. Bir kadın heykelci olan Luisa Roldan'ın (1656-1704) yaptığı bir "Aziz Mikâil" heykeli, genel görünüşü, kanatların biçimi, giysinin ayrıntıları, sorguçlu başlığıyla, Alman ya da Tuna heykelleriyle arasında bir yakınlık ortaya koyar: Prag'da, Ottavio Mosto'nun Toscana Sarayı'nın köşesindeki ünlü başmelek heykeli. Bu meraka değer benzerlikler sorunu henüz çok incelenmiş değildir. Bu gibi benzerlikler gravür derlemeleri ya da mimar planları gibi bazı ortak kaynakların varlığını düşündürmektedir. Tıpkı Fransız süsleme deseni çizimcilerinin tasarılarının, Alman rokoko süslemelerine esin kaynağı olması gibi, İspanyollar da estamplar yoluyla, İtalya ve orta Avrupa'dan esinlenebilmişlerdir.

Böylece, İspanya, oldukça çekingenlikle İtalyan barokuna açıldı, ve büyük bir coşkuyla olmamakla birlikte, bu tarzı benimsedi. İspanya, daha o zamandan, Rönesans anlayışını gotik geleneklere uydurmayı bilmişti. Bramante'nin klasisizminden, Herrera tarzının ağırbaşlılığını çıkarmıştı. Daha sonra da, barokun, kendi öz dehasıyla işlediği, ve Churriguera'larla, tarzın gençleşmesi, yenileşmesi sonucunu doğuran biçimlerini yeğledi. Daha sonraları, yer yer, Avusturya baroku denilebilecek olan barok anlayışını benimsedi. Bu durumun sonucu olarak, ortaya, toprakları üzerinde biraraya gelmiş olan yapıtların niteliğinde garip bir değişiklik, hemen hemen bir dağılma ortaya çıktı; ama, iki yüzyıl boyunca, güzellikler bakımından verimli bir girişimi destekleyen, işte bu, aristokrasiye otorite ve saygınlık veren, içinde çok yoksullarla çok varlıklıların aynı ateşli inançta birleşerek her şeyden önce zenginlik ve parlaklığın saygı belirtisi olarak Tanrı'nın evinde birikmesini istedikleri geniş ölçüde kırsal toplumun niteliğiydi.

Portekiz barokunun İspanya barokuyla birçok benzerlikleri vardır, ve 1580 ile 1640 arasında bu iki krallığın hükümdarının aynı kişi olduğunu unutmamak gere-

kir. Ama Portekiz baroku özgünlüğünü sürdürdü. Genel olarak, Portekiz'de 17. yüzyılda yapılmış olan, dörtgen planlı, âyin eşyası yeri sahını kuşatan, iki kuleli, düzenli cepheli ve V biçiminde düzenlenmiş pencereleri olan kiliseler hemen hemen soğuk bir yalınlık izlenimi verir. Bu izlenimi, kapı sundurmasının süslemesi (piramitler ya da yuvarlaklar), ya da, kuleleri örten, ve son derecede çeşitli desenleri olan şişkin kubbelerin bu ustalıklı yapısı ancak düzeltmiştir. Zaten, sanatta Manuel Sanatı'nın dile getirdiği büyük serüven ve buluşların yolaçtığı refahtan sonra, barok sanatın Avrupa'da geliştiği dönem, Portekiz için, güçlükler ve geriye çekilme dönemi oldu. 16. yüzyılda, biçimlerin klasikliği ve süslemenin sadeliği yönünde bir tepki kendini göstermişti. İtalyan Terzi'nin (öl. 1597) etkisiyle, mimari, Herrera'nın yalınlık, süssüzlük anlayışını benimsedi. Ama, hiçbir tarz, sözün gerçek anlamında üstün gelmiyordu: ekonomik koşullar büyük yenilenmeleri önlüyor, taşra illeri geleneklerine bağlılık konusundaki direngenliklerini sürdürüyorlardı; ama, böyle olmakla birlikte, pek çok sipariş sağlayan tarikatlar yerel sanatla Roma tarzı arasında uzlaşmaları kolaylaştırıyordu: ve yine o konuda da, Vignola'nın ve Serlio'nun kitapları yenilikler esinliyordu. Böylece, kısa bir süre sonra, ortaya, kendilerine sarayda görevler sağlamış bir mimarlar hanedanı olan Tinoco'lar döneminde, yuvarlak tabanlı kiliseler ve papaz okulu Santarem'in Genç Tinoco'ya, yani, Pedro Nunes Tinoco'nun oğlu Joao Nunes Tinoco'ya (1631-1684) maledilen şaşırtıcı cephesi ortaya çıktı. Bu üç katlı yapının kilise cephesinden çok saray cephesi olan üç katının üzeri kulak kepçesi biçimindeki çok büyük bezeme kıvrımlarıyla, iki yüksek piramit arasındaki tepe sivrisiyle örtülüdür. 18. yüzyılın başında, bazı Schwaben'li sanatçılar, yani Ludwig'ler ya da Ludovice'ler, Cermen barokunun zenginliklerini, V. Joao'nun "Portekiz Escorial'i" olan yapılar bütünü Mafra (Portekiz'de manastır-saray. - ç.n.) için kabul ettirdiler. Bu süslemeyi, hareketli biçimli mermer heykeller tamamlar. Ama bunlar saray kaygılarının ve uluslararası bir zevkin zaferidir. Gerçekten Portekiz'e özgü olan gelenek kiliselerin iç süslemele-

rinde yinelenir, ve cephelerin muhafaza ettikleri yontulmuş alınlıklarla bile sadelikle içerilerin zenginliği arasındaki karşıtlık artık çarpıcıdır. Sahınlar, kalemle işlenmiş ve yaldızlı bir ahşapla ("talha") kaplandı, kiliselerin koro yerinde ve yan sunaklarda çok güzel mihrap arkalıkları yapıldı. Bunlardan bir kısmında, oldukça garip bir biçimde, sert taş ve sade mimari ülkesi Kuzey Portekiz'de pek çok olan ve bu nedenle de bir tablo ya da yontu bir motiften çok, içlerinde pek çok çiçek vazosu, mum, hurma dalı ve bir dizi seki ("trono") görülen o Roman tarzı sundurmalardan esinlenildi. Diğerlerinde, Churriguera Üslubu tarzında, motif bolluğu benimsendi ve İspanyollarınkinden daha güleryüzlü ve aşina, boyalı ve yaldızlı bir süsleme ("talha") nedeniyle insan tasvirleri çok görülmeye başladı. Ve nihayet, kiliseler, âyin eşyası yerleri ve manastırlarda, beyaz ve mavi çini "azulejo" kaplamalar duvarların üzerine serinlik, tazelik ve ışıklılık alanları yaydı.

İspanya'nın ve Portekiz'in baroku, denizlerin ötesinde, bu iki ülkenin sömürge imparatorluklarına yayıldı. Hıristiyanlaştırma, siyasal fethe sıkıca bağlıydı: kiliselere ve manastırlara ihtiyaç vardı. Ama oralarda, Hıristiyan sanatı gelenekleri yokluğu günün zevkinin benimsenmesini doğal kılıyordu. Bu sömürge imparatorluklarının yerli halkı, yeni din için inşa edilmiş tapınakların görkemli görünüşüne duyarlı olmayacaklar mıydı? Planlar, hatta kimi zaman, inşa edilecek olan binanın kullanılmayan taşları bile, yararlanılmaya hazır durumda, Avrupa'dan getirildi. Ve, daha pek erken bir tarihten, yerli halkın, yapılacak olan işe katılması sağlandı; süsleme, yerli halkın zevkine ve yaratıcı gücüne bırakıldı. Yerel uygarlığı gelişmiş iki ülke olan Meksika ve Peru'da, yerli sanatın biçimleri ve anlayışının uyanmış, ve etkilerini sömürge barokuna anayurtlardakinden daha şiddetli bir özellik kazandırmak üzere birleştirmiş oldukları çok iyi anlaşılmaktadır.[71] Çokrenkli heykelcilik ürünleri, âyin alaylarının ve açık havada yapılan ibadetlerin başarısına

[71] Arequipa'da Compania Kilisesi'nin ana kapısı, Puebla'da Rosarium, Oaxaca'da Santo Domingo şapeli (Meksika).

uygun olarak arttı. Yerli atölyeler, İspanyol örneklerin acıklı gerçekçiliğini olabildiğince uzağa götürdü.[72]

Barok, tüm 18. yüzyıl boyunca, Avrupa'da gerilerken, Amerika'da, mimarlık tarihi için, ancak keşfedilmiş çok geniş bir inceleme alanı oluşturacak ölçüde, yeni bir atılım yapıyordu. Amerika'daki barokun anayurtla ortaklığı her zaman çok sıkı olmuştur. Churriguera Üslubu sanatı İspanyol Amerikası'nda çok kısa bir sürede yayıldı ve en güzel ürünlerini verdi: (Meksika'da Tepotzotlan, Zacatecas[73]); Brezilya kiliselerinde "talha" ve yaldızlı şapeller benimsendi (Bahia, Rio de Janeiro). 17. yüzyılda, Minas Gerais bölgesinde altın ve değerli taş yataklarının işletmeye açılması, orta Avrupa örnek alınarak yapılmış kiliseler gibi, henüz kullanılmayan bir terimle söylemek gerekirse, Borromini tarzı[74] kiliseler yapılması sonucunu doğurdu. Ve nihayet, bağımsızlığa, hatta daha da sonraya kadar, sömürgelerle ilgili yaşam tarzlarının varlığını sürdürmesi, barokun 19. yüzyıla kadar dirençle sürmüş ve tüm barokun en zengin anlatımlı sanatçılarından biri olan Portekizli-yerli melezi Aleijadinho'nun[75] (1738?-1814) Napoléon'la çağdaş oluşunun nedenini açıklayacak niteliktedir.

[72] Cuzco (Peru) ya da San Miguel de Allende'deki San Raphael Katedrali'nin içine bak.

[73] Ve Guanajuato Kilisesi'nin cephesiyle Taxco Kilisesi'nin cephesi.

[74] Kesinlikle rokokodan alınmış süsleme öğeleriyle. Öte yandan, İtalyan barokunun etkisi kendini Brezilya'da (Belem), Bibiena'nın öğrencisi Antonio Giuseppe Landi (1708-1789) sayesinde gösterir.

[75] Yapıları arasında, her şeyden önce, mimari alanında, Ouro Prêto'daki "Assisi'li Aziz Francesco" Kilisesi ile, heykelcilik alanında da, Congonhas de Campo'da, Matezinhos kentindeki "Bon Jesus" anılmaya değer.

DÖRDÜNCÜ KISIM

TUNA ÜLKELERİNDE BAROK

Orta Avrupa barokun ayrıcalıklı, en çok özgünlük ortaya koyduğu, ama aynı zamanda da, incelenmesi ve yorumlanmasında en çok güçlükle karşılaşılan alanlarından biri olmuştur. Gerçi orta Avrupa denilince güney Almanya ile Avusturya Hanedanı ülkelerini anlamak gerekirse de, Polonya, Ukrayna ve Rusya barokunun da orta Avrupa barokuyla yakınlığı bulunmuş olduğunu unutmamak gerekir. Öte yandan, bu barokun geliştiği dönemin 16. yüzyılın sonu ile 18. yüzyılın ortası arası olduğunun kabul edilmesi gerekirse de, olaylar ve toplumsal dönüşümler bakımından zengin bu iki sıkıntılı yüzyılın türdeş bir bütün oluşturmadığını unutmamak gerekir. Ayrıca, bu dönemde, kategoriler kullanımı da başka herhangi bir yerdekinden çok tehlike içerir: 1580-1620 arası döneme, birbirinin aynı haklılıklarla, şu nitelemeler uygulanabilir: Rönesans sonrası ("Spät renaissance"), barok öncesi ("Frühbarock")ya da maniyerizm, ve hatta, barokun 1630 ya da 1650 ile 1720 ya da 1740 arasındaki dolu dolu döneminin sınırlarını belirlemek bakımından biraz rahatsızlık duyulur. Rokoko konusunda da, gerek bu tarzı tanımlamak, gerek başarılı olduğu dönemin sınırlarını akıllıca çizmek bakımından, aynı güçlüklerle karşılaşılır.

Siyasal tarihlere gereğinden çok dikkat göstermek, günün yöntemlerinin bu tutumun değerini düşürmesinin yanısıra, barokun daha 16. yüzyılda anlaşılabilen ve büyük malikânelerin ekonomik ve sosyal gücünü, özgürlüklerin kısılmasını, küçük soylular sınıfının büyük arazi sahibi aristokrasi yararına gerilemesini ve kent burjuvazisinin pek az bir gelişmesini, ilerlemesini belirlemiş olduğunu gözönünde tutmamak tehlikesini taşır. Siyasal tarihlere gereğinden çok dikkat göstermek, ayrıca, tarikat-

ların gücüne, ve tüm toplumun içine, gözü ve işitme duyusunu ilgilendiren, duyarlığa anlıksal usavurmadan daha açık, plastik bir uygarlığın işlemesine yolaçtı.

Büyük derebeylerin ve Katolik köylülerin tarzı, sarayların ve manastırların sanatı, ama aynı zamanda da resimcilik, bezeme ve kırsal şenlikler tarzı olan barok, orta Avrupa'da işte bu görünümünü ortaya koymuştur.

Ama, yanılgıya düşmemek için, siyasal olaysallığın önemini ihmal etmemek de gerekir. Otuz Yıl Savaşları unutulursa hiçbir şey anlaşılamaz: bu savaşlar, başlangıcı Rönesans'a dayanan bir uygarlığın gelişmesini kesintiye uğratmış, tehlikeli bir demografik bunalıma ve toplumsal yapılarda bir yenilenmeye yolaçmış; Tuna havzasında, bir hanedan bütününün, öne sürülmüş olandan daha sağlam, ama, batı tarzında, birleşik ve tutarlı bir ülke olan Avusturya Hanedam Devletleri'nin kurulması sonucunu doğurmuştur. Viyana kuşatması (1683) (Osmanlılar'ın İkinci Viyana Kuşatması -ç.n.), Macaristan'ın ve Balkanlar'ın bir kısmının yeniden fethedilmesi, İspanya Veraset Savaşı'nın meraklı sonuçları, birinci derecede önemli sayılması gereken olgulardır. Onlar olmaksızın, Fischer von Erlach'ın adına ve baroku Avusturya ülkelerinde yenilemiş olan o yeni etki dalgalarını, hatta, rokokonun Bavyera'daki hoş ve çekici inceliklerine katkıda bulunmuş olan o Fransız etkilerini yorumlamanın olanağı var mıdır ki?

Bu durumda, hem zihin kolaylığı bakımından, hem de bu çerçevelerin sınırlı bir değeri olduğunu unutmadan, sonunun ancak temel nitelikteki bazı sonuçları dile getirmek konusunda önemi olan ve 1580 ile 1630 ya da 1650 arasını kapsayan bir dönemi ayırdetmek önemlidir: Avusturya Hanedanı ve Karşı Reform'un başarı kazanma ve Vestfalya Antlaşmaları'ndan sonra genel barışa geri dönülme dönemi; bunu, yaklaşık 1650 ile 1730 arasını kapsayan, ama 1685 ile 1720 arasında bir doruk dönemi yaşanan ve gerçekten yüksek barok ya da gerçek barok[76]

[76] Bu kronoloji Avusturya İmparatorluk barokuna daha uygundur; Güney Almanya'da, "İtalyan" baroku, Bavyera Seçicisi'nin karısı Henriette-

dönemi olan bir dönem, ve yaklaşık 1780'e kadar da bir son dönem izledi: bu dönemde, barok, sözün gerçek anlamında değil, daha çok, rokokonun kendini gösterdiği; rokokonun ortaya çıktığı, daha o sırada, "klasikleştirici" bir tepkinin ilk belirtilerinin kendini gösterdiği bir "Maniyerizm"in içinde eridi.

1780, Maria Theresia'nın ölüm tarihidir ve bir saltanat değişikliği tek başına belirleyici olmamakla birlikte, bu olayın hemen ardından II. Joseph'in devrimci ve yoğun deneyinin gelmesi hiç de önemsiz değildir. İmparator, toplumsal düzeni yenilemek amacıyla, çağın gerisinde kalmış olduğunu düşündüğü, ama barok uygarlığı beslemiş olan geleneklerle savaşmak ya da onları ortadan kaldırmak amacıyla çaba göstermeye başladı. Bu konuda, şu simge, durumu özetleyebilecek niteliktedir: Viyana'da, "Kapuzinergruft"ta, Maria Theresia ile I. Franz'ın hareketli figürler halindeki ve aşırı süslemeli "pomposo" heykelinin ayaklarının dibinde, filozof-imparatorun yattığı basit, süssüz, tunç sandık. İki ayrı dünya.

İlk dönem olan 1580-1650 arasında, Nürnberg Almanyası ve Augsburg Almanyası ile Avusturya Hanedanı arasındaki ilişkiler iyi olmayı sürdürdü. Ne Viyana, ne de, İmparatorluk başkenti olduğu için daha önemli olan Prag (sanat ve bilim meraklısı II. Rodolf dikkate değer bir koleksiyoncuydu) henüz büyük kentti. Burjuva ve derebeyi bir alıcılar topluluğu piyasada canlılık, ve piyasa da onlara kumaş, silah, kitap; ayrıca, Almanya'da ve Kuzey İtalya'da yapılan her şeyi sağlıyordu. Kentlerin mimari görünümünde, Alman Rönesansı zevki varlığını sürdürüyordu (kalkanlı[77] çatılar), ama, tahkimli bile olsa, İtalyan tarzı galerisi olmayan bey konutu yoktu. Birçok bey koleksiyonlar oluşturdular ve hümanist bir kültüre sahip oldular. Ama, yüzyılın başında Türkler Macaristan

Adelaide de Savoie tarafından teşvik edildi, ve yerini, 17. yüzyılın sonundan itibaren, Vorarlberg (Kempten) ustalarına ve Thumb'lara (Schönen) bıraktı.

[77] Kalkan: "Beşik çatının üçgen biçimindeki dama değin uzanan duvarlı yüzü". (T.D.K., *Güzel Sanatlar Terimleri Sözlüğü*).

ovasına yerleşmişlerdi. Oraya kültürlerini ve tarzlarını sokuyor, putperestliğe karşıtlıkları nedeniyle heykelleri kırıyor ve kiliselerin karşısına minareler ve üstü kubbeli hamamlarını dikiyorlardı. Böylece, Hunyadi'ler zamanında İtalyan etkisinde kalmış olan Rönesans Macaristan'ı Batı'nın kültür alanından çıkarılmış oluyordu. Bu arada da, Batı'da, Katolikler'le Protestanlar arasındaki mücadeleler 1618 olaylarına kadar sürdü. Bohemya, bir denek taşı olmuş gibiydi. Kalvinist kralın, Prag'da tahta geçmesi ve özel kilisesini yeniden oluşturmak bahanesiyle katedralin sanat hazinelerinin soyulmasına gözyumması, bir yıl sonra, Protestan Bohemya'nın Katolik orduları tarafından ezilmesi sonucunu doğuruyordu ki, bunlar da, geleceğe biçim veren birinci derecede önemli olaylardı.

Uygarlık tarihi ve sanat tarihi bakımından, Wallenstein olayı dikkate değer. Bu olay, hümanist Rönesans'la kopmanın gerçekleşmiş olduğu anlamına gelmektedir. Kültürü orta ve zihni yeteneği belirsiz olan Wallenstein (Pekar, bunu herkesten iyi kanıtlamıştır), herkesten önce, ve ani zenginliğinin gerçekleşmesi sayesinde, şatafat, lüks, gösteriş, gereksinmesi, inşaat susamışlığı örneğini verdi: ve ondan sonra da, artık, saraylar, manastır kiliseleri bir büyük adın şanını desteklemek için gerekli göründü. Wallenstein'ın, o zamanın en güzel saraylarından biri olan, Prag'daki sarayı pek ilerici değildi: Cephesi, hâlâ, Alman Rönesansı anlayışındaydı, bahçeler üzerindeki "sala terrena" Te Sarayı'ndan esinlenilerek yapılmıştır, ve bahçelerdeki rokay mağara da, Münih'te Maximilian'ın ikametgâhını süsleyen rokayı anımsatır. Maniyerizm mi barok mu? Sadece biçimler gözönünde tutulursa, maniyerizm; ama, beyliğe, derebeyliğe yaraşır, o bölgelerde hiçbir zaman o dereceye varmamış olan o yeni anlayış düşünülecek olursa, daha o zamandan barok. Otuz yıl sonra ise, İtalyan Carrati tarafından Venedik'ten ve Palladio'nun mimari tarzından esinlenilerek inşa edilen, ama boyutları çok daha büyük olan Czernin Sarayı İtalyan zevkine artık kesin olarak dönüşün belirtisidir. Katolikliğin zaferi kendini kiliseler ya da kiliselerde değişiklikler yapılması biçiminde ortaya koydu: Viyana'da, Üni-

versite Kilisesi'nde (Cizvit) Katolik Karşı Reform'unun düz cephesi ve alınlığı benimsenmiştir (1627). Dominiken Kilisesi'nin sahını (1631, bezeme lavrımlı geniş cephe) ve 1662'de Carlo Antonio Carlone'nin çok ustaca yapılmış bir cepheyle tamamladığı Am Hof Kilisesi yalancımermer süslemelidir (puttolar; kanatlı, uzun melekler, girişik bezemeler). Prag'da, daha sonra Karmelitler'e maledilmiş olan Lüterci bir kilisenin, Trinité des Monts'dan esinlenilerek yapılmış Roma tarzı bir cephesi vardır; Cizvit Okulu'nun (daha sonra Karel-Ferdinand Üniversitesi) şapeli, San Salvator Kilisesi İtalyan Lurago tarafından baroklaştırıldı, ve Lurago, Karel Köprüsü yakınında, bu kiliseye, sekizini trabzan ayakları ve heykeller süsleyen üç kemerli bir peristilyumun gerisindeki çok güzel bir cephe yaptı.

Sanat atölyelerini İtalyanlar yönetiyordu. Ama, ressam Karel Skreta (1610-1674) ya da heykeltraş Bendl (1625-1680) gibi İtalya'da yetişmiş Bohemyalı sanatçılar yeteneklerini ülkenin geleneklerinin hizmetine sunarak Venceslav kültünün canlanmasına katkıda bulundular.

1650 tarihi, bu dönemin sonu sayılabilir, çünkü, bu tarih, Vestfalya Barış Antlaşması gereğince İsveç birliklerinin gitmesiyle, artık tartışmasız bir biçimde, Katolik, monarşik ve derebeysel bir düzene, yani, yaklaşık bir yüzyıl boyunca büyük bir barok deneyi sürdürecek olan genel koşullara dönülmesi anlamına geliyordu.

Bu barok deney, aynı zamanda hem Avusturya'da, hem Bohemya'da, hem de, Macaristan'ın, yaptığıyla Karşı Reform'u tümüyle zafere ulaştıramamış olmakla birlikte gerçekleşmesine katkıda bulunmuş olan, 1635'te Nagyszombat Üniversitesi'ni kuran Kardinal Poznany'nin bu eylemini ortaya koyduğu, "kralı" kalmış olan bölümünde cereyan etti. O sırada, Alman etkisinin durdurulmuş olduğu söylenemezdi: Angelis Silesius'un[78] ateşli şiiri, şair ve yazarların tasvirler konusuna gösterdikleri yakınlığı destekliyordu. Tıpkı, ondan sonra, Avusturya barokunun en şaşırtıcı kişisi Abraham a Sancta Clara (1649-1709) ol-

[78] Tartışma niteliğindeki dinsel konulu yazıları ve nükteli özdeyişleri vardır.

duğu gibi, ülkesinin Meryem Ana'yla ilgili geleneklerini öven Augustinus'çu Cizvit keşiş Bohuslav Balbin'in yapıtlarında da lirizm ağır basar. Yaşama tarzını ve sanatları İtalyan etkisi düzenliyordu. İmparator Leopold'un sarayında, genç hükümdarın ve bir Gonzaga-Mantova'lı olan ana kraliçenin zevkine uygun davranabilmek için, geçit törenlerinde, saray balelerinde, operalarda, hükümdar gelişlerinde, Venedik'teki ve İtalya Yarımadası'nın başkentlerindeki uygulamalardan örnek alınıyordu. Avusturya barokunun önemli bir özelliği olan müzik tutkusunu sürdüren, işte bu hayranlık olmuştur. Başkentin en beğenilen bestecisi, bir İtalyan olan Costi'ydi. Uzun zaman, yapıların örnekleri için Kuzey İtalya'ya ve Floransa'ya başvuruldu. 1670 dolaylarında, Başpiskopos Johann-Friedrich von Wallenstein, Prag'a Fransız kökenli ama Roma'da yetişmiş bir mimar olan J.-B. Mathey'i getirerek Roma zevkinin başarı kazanmasını sağladı. Chevaliers de la Croix'nın güzel Saint-François Kilisesi'ni o yapmıştır. Bu kilisenin merkezi bir planı vardır, dışı kabartma süslemeli, kubbesi yumurtamsı ve kaburgalıdır ve Roma örneği olmaksızın tasarlanması olanağı yoktu. Başpiskoposluk Sarayı ile Buquoy Sarayı (her ikisinde de değişiklik yapılmıştır) ve Toscana Sarayı (adının mimari tarzıyla ilgisi yoktur; bu da, sadece, bu sarayın bir zamanlar Toscana Dükleri'ne ait olmuş olduğunu gösterir) da onundur. Bu tarz, hemen hemen aynı yıllarda Viyana saraylarında da benimsendi: Tencala'nın yaptığı zarif Dietrichstein-Lobkowicz Sarayı ile, ondan kısa bir süre sonra inşa edilen (1694), Domenico Martinelli'nin yaptığı, anıtsallık etkili, görkemli düzenli ve heykel süslemeli Liechtenstein Sarayı. Ondan sonra, artık, atılımın ilk hareketi verilmiş demekti. Dolayısıyla, bu tarz, 18. yüzyılın ortasına kadar gelişti.

Bu durum kentleri değiştirdi. Özellikle de bunlardan biri olan Prag, belki de, konumu, yani, ırmağın tepelerin (Hradçany ve Mala Strana) altındaki sol kıyısına bakması nedeniyle, tıpkı bir düş görünümü gibi birbirinin ardından beliriveren saraylar ve bahçelerin ortaya çıkmasıyla, olağanüstü bir özellik kazandı. Viyana'nın, artık kaldı-

rımları boyunca görkemli cepheler yükselen eski sokaklarının görünümü değişti. Ve nihayet, kırlarda da, derebeyleri, her birini birer küçük devlet gibi yönettikleri malikânelerinin ortasında, gösterişlerine, debdebelerine uygun konutlar istediler. Şatolar, ortada alçak kubbeli ya da çıkıntılı bir ana bina ve yanlarında kanatları bulunan bir yapılar bütünü biçiminde yayıldılar. Av köşklerine varıncaya dek, her tarafta, karmaşık ve sevimli bir şıklık vardı.

1682'de, (18 yıl sürmüş olan bir barış döneminden sonra) Türklerle savaşın yeniden başlaması, Viyana kuşatmasının yarattığı tehlike, başkentin, başında Polonya Kralı III. Jan (Sobieski -ç.n.) ve Loren Dükü bulunan Hıristiyan hükümdarlar ordusu tarafından kurtarılması olaylarının her biri Avusturya Hanedanı için bir saygınlık vesilesi oldu. Macaristan'ın daha sonraki yeniden fethi bu ilk başarının içinde yeralmıştı. 1686'da, Buda kenti özgürlüğüne kavuştu. Ondan sonra da artık bütün ülkede bir zafer havası esmeye başladı. Bu sonucun elde edilmesinde, o çağın insanlarının belki de aklından bile geçmeyen nedenler roloynamıştır. Örneğin, 1679 ve 1713 veba salgınları ters yönde etki yapmış olmakla birlikte, hızlı bir nüfus artışı, Otuz Yıl Savaşları'nda uğranılan kayıpları karşılamış oluyordu. Tarımsal ekonomi, yeni çalışma tarzları uygulanmaksızın ve korkunç yerel yoksunluklara karşın, düzeliyordu. O sıralar, Abraham A Sancta Clara, içinde herkesin, tercihen, ataların koşulları içinde, erdemleri uygulayacakları, Tanrı'nın emrindeki, aşama sıralılaştırılmış bir toplumu Hıristiyan ülküsüne en uygun bir toplum olarak gösteriyordu. Bu dünyanın donmuş, değişmez Paternalizmi, büyük toprak sahiplerinin, soyluların ve rahipler sınıfının gücünü onaylıyordu. Bu paternalizm, en iyi durumdakiler mutlu bir yetersizlik içinde bulunan bir burjuva sınıfı ile köylü sınıfını, yandaşları arasında tutuyordu. Her şey, zihinsel, anlıksal tasaya değil (Spinoza'nın ve Leibniz'in adına karşı çıkarılacak hiçbir ad yoktu), esası, özü bakımından plastik bir uygarlığa, başarılarını aynı zamanda hem görkemli, gösterişli, hem sade saraylar, tam örgütlü büyük manastırlar, adak kiliseler yapımında bulan, esas olarak plastik bir uygarlığa

elverişli duruma geliyordu.

Gerçekten, yaklaşık kırk yıl boyunca, dönem, bir büyük mimarlar, heykeltraşlar ve ressamlar dönemi oldu. İtalyanlar, yerlerini koruyorlardı (Aliprandi, Santini adlı mimarlar), ama aynı zamanda da, İmparator'un atölyelerde yetişmiş kullarının sayısı artıyordu. Mimarlar arasında üç önemli ad vardı: Johann Bernhard Fischer von Erlach (1668-1745), Johann Lukaz von Hildebrandt (1668-1745), Jakub Prandtauer (1658-1726). Bunlardan ilk ikisi arasında, Avusturya ülkelerinde, yarım yüzyıl önce, Roma'da Bernini ile Borromini arasında görülmüş olanın eşi bir rekabet kendini gösterdi. Carlo Fontana'nın atölyesini tanımış olan Fischer von Erlach daha güçlü, daha nüfuzluydu, daha geniş bir uluslararası kültüre sahipti; ama, Guarini'nin hayranı ve Roma barokuna aşina olan Hildebrandt, incelikli üstün yeteneğini daha büyük bir yaratıcı güç ve zarafetle kullanabiliyordu. Yüzyılın sonunda, I. Leopold, başkentine Roma'daki Sant' İgnazio Kilisesi'nin tavanındaki çok güzel kompozisyonu ve Gesu Kilisesi'nin sunaklarını yapmış olan, zamanının en büyük süslemecisi Peder Pozzo'yu çağırdı. Peder Pozzo, Viyana'da Üniversite Kilisesi'ni yalancı bir kubbe ve şapellere yaptığı revaklarla değiştirdi, Liechtenstein Prensleri'nin yazlık sarayını süsledi. Onun gözaldatımı ve yanılsatma sanatı, kiliselerin tonozlarında, kabul ve tören salonlarının tavanlarında, şatolar ve büyük manastırlarda nice güzel kompozisyonları görülen bir süsleme geleneğine dayanır. Heykel atölyelerinin sayısı arttı. Bunlardan, Bohemya'dakiler özellikle etkindi. Bazı Slovak heykelciler, örneğin, Brokoff'lar; bir Tirollü, Mathias Braun, Prag'daki Karel Köprüsü için, Bernini'nin heykellerinin esininin yeniden ortaya çıktığı çok güzel ve çok canlı kabartma heykelleri sağladılar.

Bu, çok güzel yapıtların yoğun bir biçimde ortaya konduğu dönemle ilgili olarak, İmparatorluk baroku deyimi kullanılmıştır. Bu dönemde, Fischer von Erlach, Hofburg'un yapımına girişti (Kançılarlık kanadı, oğlu tarafından bitirilen çok güzel kitaplık, ve alınan örneğin zayıflığına karşın 19. yüzyıl mimarlarının gerçekleştirdikle-

ri projeler). Fischer von Erlach, Schönbrunn için çok büyük bir saray düşünmüştü, ama daha sonra bu tasarısını değiştirerek bugünkü şatoyu yapmak zorunda kaldı. Prens Eugene'in, altında heykelsütunlar bulunan o çok güzel merdivenli kışlık sarayını da o yaptı. Dini mimaride, Salzburg'da Borromini esinli kiliseler (Kollegienkirche) yaptıktan sonra, İmparator VI. Karl'ın isteği üzerine, Viyana için, en çeşitli anımsamaların hem gösterişli hem zarif, özgün bir bütün içinde eridiği Karlskirche'yi yaptı. Bu kilisede, elips biçimli orta sahın tıpkı Salute'de olduğu gibi, eklenti bir yapıya atılmış olan asıl ana sunağın bulunduğu yere açılan, ve yan şapellerin yerini tutan dış revaklar, Salute'yi akla getirir. Cephe, daha küçük çapta, Roma'daki San Pietro Kilisesi'nin peristilyumunun ve kemerlerinin eşidir; bunlara, Antoninus ile Trajanus'un yanıtı iki sütunu da eklemek gerekir. Görkemli bir genişlikteki yapının kubbesi ise yumurta biçimindedir.

Hildebrandt'ın sivil mimari yapıtlarında (Daun-Kinsky Sarayı), Peterskirche'de (Viyana), Prens Eugene için yaptığı ve çok ince bir zarafetle sıralanmış bir köşkler ve "loggia"lar düzenlemesi olan, hayranlık verici Belvedere'de de daha az düşgücü ve sağbeğeni yoktur.

Prandtauer, Melk'te, Tuna'ya bakan bir çıkıntı üzerinde, belki de Avusturya'nın[79] en güzel manastırı olan bir manastır yaptı. Bu manastırda, kilisenin çevresindeki setler, ve şişkin tepeli iki kulesiyle, kilisenin kendisi, bir ululuk, yücelik, ama zarafeti tam bir ululuk, yücelik etkisi bırakır. Barok kilise bakımından zengin olan Prag'da, mimar baba Christopher Dietzenhofer ile oğul Kilian İgnaz Dietzenhofer, bir tepe yamacına, Mala Strana'daki, çukur cepheli, kubbeyi taşıyan yüksek kubbe kasnağının görkemli uyumu ve pencereli bir çan kulesiyle (1703-1752

[79] Kilisenin sahını, tiyatro mimarisi anlayışına dönüş yolundaki bir başarıyı ortaya koymaktadır; sunağa bakan locaların sayısının çokluğu sunağı bir gösterim yeri yapmaktadır.
Bu ziyaret merkezi, topraksal bir uygarlığın içindeki güçlü feodal birimler olan manastırların aşırı kendine güveni üzerinde durmak gerekir. (Klosterneuburg, Einsiedeln, Weingarten, Saint-Gall, vb.)

arası) hem gösterişli hem hafif görünüşlü St. Niklas Kilisesi'ni yaptılar. Ve bütün bunlarda, dikkate değer bir perspektif anlayışı, kırsal ya da kentsel görünümü cephedeki engebelerin etkisiyle birleştiriyordu. (Fischer von Erlach Viyana'daki kışlık sarayın ve Prag'da Clam-Gallas Sarayı'nın önüne birer meydan açmak istiyordu. Dolayısıyla, bu yapıların her ikisinde de, yapmak istediklerini tam olarak gerçekleştirememiş demektir).

Bu konuda, Borromini'nin esinine bir dönüşten sözedilmiştir. İtalyan barokuyla ve aynı zamanda Bernini, Borromini ve Guarini'yle arada bir bağ bulunduğu kesindir. Ama yorum yenidir. Bütünün özgünlüğü ortaya Roma'nın ve İspanya'nınkinden farklı bir barok ortaya çıkardı. Mimarların kulelere yer vermek konusundaki direnmeleri cephelere düşeyliği ve gotiğin atılımını getirdi. Oklar, şişkinlik ve fenerlerle son bulmaya başladı. Kulelerle kubbelerin birleşmesi sonsuz sayıdaki çeşitliliğe olanak sağladı: kuleler, kâh, Navona Meydanı'nda S. Agnese Kilisesi'nin sunduğu örnekte olduğu gibi kubbenin uzağına kondu; kâh, Viyana'daki Peterskirche örneğinde olduğu gibi, (Hildebrandt, 1702-1708) ve o zamandan beri Bohemya, Moravya ve Polonya'da sık sık benimsenmiş olan, mekânın yeni bir yorumu, ve dev bir düşey çizgiler ve küreler motifiyle, kubbenin hemen yanında yeraldı: Ve özellikle de, kilisenin ister dışında, ister içinde olsun, karşıtlık etkileri; yığınların, sundurmaların yerine göre değişen (Fischer von Erlach'ın Strasbourg'daki Kollegienkirche'si, 1696) ya da çokgen biçiminde olan etkileri; çaprazlamasına konmuş içbükey ya da dışbükey alan, kule ya da direkler; yarım kubbe biçimindeki tonozlar kendini göstermeye başladı. Böylece, İtalyan barokların daha küçük boyutlu yapılar için kullandıkları ustaca etkiler, büyük boyutlu yapılarda, uç sonuçlara vardırıldı.[80] Bu, o zamana kadar ulaşılamamış bir esneklik, kütleler ve hacimlerle oynayan bir virtüozluktu. Düz sütun ya da gövde heykeli,

[80] Dolayısıyla, demek ki Borromini ile Guarini gerçekten, mimari rokokonun kökeninde yeralmaktaydılar ve iç süsleme de Fransa'dan geliyordu (Bak. De Cotte, Boffrand, Meissonier).

duvarayağı, heykelsütun, yüksek kabartmalar ve ayaklığı dar yontular, hepsi, neşeli bir dansa sürüklenmiş gibiydi. Sanki, mimarlık müzik olmuştu: değişmez olarak kalan, geçip gidenin alışkanlığını kazandı. Dolayısıyla, bu uygarlığın içinde müziğin sahip olduğu önem de, mimarlık ve süsleme sanatlarını yorumlamak için bile olsa unutulamazdı. Bu kiliselerin gerçek niteliğini ortaya koymak, sanatın pek çok ortaya konuşları arasındaki uyum amacını yeniden canlandırmak ve bu yoğrumsal uygarlığı karmaşıklığı içinde keşfedebilmek için, manevi bir konser, orgların ezgisi (orgların doğrama kısımları 18. yüzyıl boyunca çok güzel kompozisyonlara yolaçtı), insan seslerinin ezgisi gerekliydi. Batıdan, opera salonunun görünümü konusunda haksız kınamalarla olmak üzere, o parlak, parıltılı görünüşlerin dindışı duruşu konusunda gereğinden çok duruldu. Bunlar, bir gerçekliği içermekteydi, özel bir duyarlığın belirtisiydi ve bunların maneviliğini reddetmek, onları anlamayı reddetmekti.

İki önemli gözlem: barok uygarlık tüm Avusturya Hanedanı ülkelerine yayıldı (18. yüzyılın birinci yarısı yapıtlarından, daha çok sayıda ortaya koyan Macaristan'da bir miktar gecikmeyle) ve bu ülkelerde gerek anlayış gerek zevk bakımından nisbi bir bütünlük sağladı, ama çeşitli uluslarda ortak bir ruh yaratamadı; çünkü, daha o zamandan, barok anlayışın karşısına başka güçler çıkıyordu. Bu arada, Alp Dağları'yla Tuna arasında, hatta Tuna'yı da aşarak, Main vadisine kadar uzanan coğrafi alanda, bir başka barok deney de varolmuştur.

Bu deney, toplumbilimsel açıdan ele alındığında, derebeylik sistemi ve büyük toprak mülkiyeti gelirleriyle ilişkilidir: ve burada sözkonusu olan da, angaryanın sağladığı kazançtan çok, rantlar ve yükümlülüklerdi. Bu durumda da, büyük manastırların başpapazları, Benediktinler, Premontreler, Cîteaux Tarikatı'nın üyeleri manastır ve kiliseler kurmak ve olanları onarmak olanağına sahip duruma geldiler. Kırsal nüfus, kutsal ziyaret yerlerine yapılan ziyaretlere yeniden başlamıştı. Ve nihayet, Bavyera Sarayı'nın, 1715'den sonra, hanedan yeniden Münih'e yerleştiği zamanki ışıltısını, zengin burjuvaların

kenti Augsburg'un, Salzburg'un (piskoposluk, üniversite) ve bazı piskoposların gösteriş merakını da hesaba katmak gerekir.

Tarzın yönelimi bakımından, bazı başka etkenler de roloynadı. İtalya'nın ortaya koymuş olduğu büyük örneklerin saygınlığı da, Fransa'nın gerçekleştirmiş oldukları-nın ünü de azalmadı. Ama, en önemlisi, Alpler'deki küçük Akdeniz olan Konstanz Gölü'nün çevresinde, vadiler yoluyla İtalya'dan gelmiş olan yalancımermer işçileriyle, kiliseleri için özel bir ayak-duvar; yani, sahını tutan iç dayanma ayakları kullanan başka zanaatçı-sanatçılar, Vorarlberg zanaatçı-sanatçılarıydı. Bazı başka zanaatçı-sanatçılar olan Wessobrunn zanaatçı-sanatçıları ise, yaptıkları boyalı yalancımermerlerin ince işçiliği, zarif heykelleri dolayısıyla ünlüydüler ve İtalyanların yerini onlar aldılar.

Ve nihayet, Augsburg'un kitapçı-yayıncıları da, karmaşık desenli ve görkemli görünüşlü, gerçek ya da düşsel sarayları temsil eden gravürler yapıyorlardı. Mimar ve süslemeciler bunlardan esinlendi ve onların etkisi ışıltılarını Cermen dünyasının ötesine de saçtı.

Böylece, yaklaşık 1700 ile 1760 arasında, bu sessiz, sakin yörelerde kilise yapımı arttı. Geleneksel barok tarzın egemen özelliği kendini Tuna kıyısındaki Obermarchtal Kilisesi ile Schwaben'deki Weingarten Kilisesinde ortaya koyar; ama Obermarchtal Kilisesi'nin iki kulesi ile, Weingarten Kilisesi'nin, iki kule arasındaki şişkin sundurması, İsviçre'deki Einsiedeln Kilisesi ile akrabalıklarını ve her ikisine de Thumb ve Moosburger adlı ustaların elinin değmiş olduğunu da göstermektedir.

Johann-Michael Fischer'ın (1691-1766) kiliselerinde, süsleme, mimariyle sıkıca birleşerek bembeyaz ya da tatlı bir tondaki renkli alanları ele geçirir, ve bir yapıya, sözkonusu yapı büyük de olsa, bitkisel bir hafiflik görünümü verir. Johann-Michael Fischer'in başyapıtı, 1748 ile 1766 arasında inşa edilmiş ve süslenmiş olan Ottobeuren Manastırı'dır. Bu yapıda, değişmezlik ve hareket, bolluk ve bomboşluk kusursuz bir uyum içinde birbirleriyle uzlaşabilmektedir.

Yapıların anıtsallığı nedeniyle hâlâ baroktan, ya da zarafet arama gerekçesiyle, henüz erken bile olsa rokokodan sözetmek mi gerekmektedir? Konu bu olunca, kategorilerin ve dönemselleştirmelerin tehlikesi özellikle belirgindir. Ama, barokun artırılması, hatta daha da, hiç bozulması olmaksızın, baroktan türeyene, yenilenmiş bir sanatı, iyice belirgin, iyice belirlenmiş bir dönem ve toplumu tanımlamak için, rokoko terimi, bağımsız bir anlam kazanarak, doğru bir kullanımda yeralmış görünmektedir.

Rokoko terimi, hiç duraksamaksızın, ziyaret kiliseleri için kullanılmaktadır: 1735 ile 1745 arasında, biri mimar öbürü ressam olan Zimmermann Kardeşler tarafından inşa edilmiş olan ve rokokonun da tıpkı başka herhangi bir tarz gibi bir dinsel heyecanı dile getirebileceğini kanıtlayabilen Steinhausen Kilisesi ile Wies Kilisesi (Bavyera) için olduğu gibi. Gizleriyle, hiç de, rahatsızlık vermek savında olmayan, ama planlarının zarif basitliği, yalınlığı, sütunlarının yerleştirilişindeki zarafet, süslemelerinin inceliği sevinçli ve güven veren bir huzur esinlemek savındaki bu tapınaklarda dindışı ya da dünyevi hiçbir şey yoktur. Konstanz Gölü'nün kıyısında, P. Thumb'un yaptığı ve ünlü Feuchtmayr melek figürünün Tanrısal sözü temsil ettiği, beyaz Birnau Kilisesi'nde de benzer izlenimlerin etkisinde kalınır.

Asam kardeşlerin kiliselerinde daha çok teatral etki vardır: Münih'teki adak şapelleri, Rohr manastırının koro yerindeki, ya da Sankt Georg Kilisesi'nde yuvarlak yapı Weltenburg'un ana sunağındaki "Meryem Ana'nın Göklere Kaldırılması Olayı" konulu heykel grubu.

Ve nihayet, mimar olmadan önce mühendislik yapmış olan Balthasar Neumann (1687-1753), rokoko tarzın en karakteristik örneği olan ve bazilika tarzı ve düz duvarlı bir dış cepheyi gotik sanattaki kadar ince uzun, iki kuleli bir cepheye eklediği, içerde ise, şaşırtıcı sunağın çevresinde merkezi plan etkisi yapan bir elipsler düzenlemesi gerçekleştirdiği Vierzehnheiligen (Bavyera) Kilisesi'nde, bilgi kadar ustalık da gösterdi. Würzburg Konutu, 18. yüzyılın, içinde Fransız sanatının kalıntılarının, özgünlüğü bozulmaksızın, İmparatorluk Viyanası'nın yu-

varlak yapıları ve kubbeleriyle birarada bulunduğu en görkemli saraylarından biridir.

Ve Tiepolo merdivenin süslemesine, o sıralar Venedik atölyelerinin ününü yenileyen ışıklı ve çok güzel sanatın kaynaklarını getirdi. Ama belki de, rokokonun incelenmesine ayrı olarak dönmek daha doğru olacaktır.

Buna karşılık, en azından, rokoko süslemenin ayırdettirici öğeleri olan tırtıklı ve bakışımsız çerçevenin, kıvrıkdal biçimindeki süslemelerin inceliğinin, açık renklerin artırdığı ayna etkileri ve bol ışığın dikkati çektiğinin belirtilmesi gerekir. Fresk alanında, İtalya'nın etkisi belirleyiciydi: Peder Pozzo'nun geliştirdiği barok perspektif, iç mekânların, ışıklılığıyla, Giordano ya da Tiepolo'nun tarzında uyumlulaşan duru ve ışıklı göklerde yokoluyordu: bak. Bavyera'da, Zimmermann, Matthäus Günther ve Jakob Zeiller; Avusturya'da, Gran, Troger ve özellikle de Anton Maulpertsch (1724-1796).

Heykel (çok zaman çokrenkli) alanında ise İspanyol ürünleriyle bir yakınlık görmek çok zaman çekicidir (örneğin: Wies'in ana sunağındaki İsa); ama, kanlı ve olağanüstü, sanrıya düşürücü gerçekçilik, hareketi ve güleryüzlü ateşliliği yeğleyen Tuna rokokosuna yabancıdır. Bu konuda, dini bakımdan saygıdeğer kişilerin sunakları süsleyen sayılamayacak kadar çok heykeliyle, Bernini'ye karşı olan borç apaçıktır. Belvedere'nin heykelsütunları ya da Metten kitaplığı için de durum bunun eşidir -belki de, ayrıca, Mantova'da Giulio Romano'nun devlerinin anısıyla: İtalyan barok tekniği rahatlıkla Güney Almanya'nın dışavurumcu geleneğiyle birleşerek halk tarafından beğenilen nitelikte bir heykel anlayışı yaratmıştır (Bak. Permoser, İgnaz Günther ya da E.Q. Asam).

SONUÇ

Bu kitabın sınırları barokun kuzey ülkelerindeki incelemesine girişmeye elvermiyor: oysa, sırf, genel olarak kabul edilmiş olan, Kuzey Avrupa'nın baroka direnmiş olduğu yolundaki düşüncenin doğruluğunu araştırmak için bile olsa, uzun bir araştırma yapmaya değerdi. Kuşkusuz, barok, sözkonusu ülkelerde Latin ülkeler ve Akdeniz ülkelerindekiyle karşılaştırılabilecek bir gelişme göstermedi. Oysa, en büyük İspanyol ressamı Rubens'in adıyla İspanya Felemenk'i ortak bir anı içinde yeralmıştır, ve gerek oturduğu, gerek evinin bulunduğu yer olan Anvers kentinde, 17. yüzyılda, barokun temsil gücü en yüksek olanlar arasında yeralan kilise ve saraylar vardır. Kuşkusuz, Roma inancına (Katoliklik -ç.n.) bağlılığı ve 16. yüzyılla 18. yüzyıl arasında Katolik ülkeler İspanya, İtalya ve Avusturya'yla sürdürdüğü ilişkiler nedeniyle, "Belçika"yı ayrı tutmak gerekir. Bununla birlikte, yine de, bu etkiler, kendini türresmi[81] olarak ve doğanın aslına uygun biçimde verilmesi konularındaki dirençli tutumda görülen bir "Burgonya" geleneğiyle dengelenmektedir. Dolayısıyla, İspanya dönemi Felemenk'i sözkonusu olduğunda, barok sözcüğü çok zaman, kronolojik ve 17. yüzyılın tüm sanatsal üretimini kapsayan bir anlamda kullanılmaktadır. Bu Kuzeybatı Avrupa toplumlarında, ticari kaygılar, gerçekçi ve burjuva anlayış; deneysel araştırmayla, özü bakımından, plastik baroka en karşıt olan akılcı uygarlığın gelişmesini kolaylaştıran entelektüel liberalizm egemen oldu. Ama, maniyerizm buralara girdi,

[81] "Türresmi: köy, kasaba, kent ve saray hayatı gibi belirli özellikler gösteren yaşayış durumlarını yansıtan resim". (Türk Dil Kurumu, *Güzel Sanatlar Terimleri Sözlüğü*).

İtalyan örneklere dönüldü ve bu örneklerden sonuç çıkarıldı. Hollanda'da Lahey'de, Maurits van Nassau'nun 1633'te Hollandalı mimarlar tarafından inşa edilmiş olan sarayı Palladio tarzı mimarinin bir örneğidir.

Palladio tarzı İngiltere'de coşkulu bir kabul gördü. Bu ülkede, birinci Stuartlar döneminin en büyük mimarı İnigo Jones, Palladio Tarzı'nın inançlı bir yandaşıydı. Sadece bir kısmı (Banqueting House) inşa edilmiş olan Whitehall Sarayı'nı yaparken ve gerek oranlar konusunda duyulan kaygı gerek kurallara uygunluk bakımından dikkate değer nitelikte olan, Greenwich'deki, Kraliçe'nin evinde, gerek Londra'daki Queen's Chapel'de bu tarzdan esinlendi. Bununla birlikte, ve gotik geleneklerle Tudor tarzının varlığını sürdürmesine, Püriten anlayışın görkemli ve duyarlı bir sanatla uyuşmazlığına karşın, birinci Stuart'lar zamanında saray ve soylular sınıfı barok İtalya'dan yana tutum benimsiyorlardı. Koleksiyonları için, barok İtalya'nın sanat yapıtlarını topluyorlar -Van Dyck onların yanında yetişmiştir-, onların sanatçılarını yanlarına çekiyorlar, Rubens'e ya da Bernini'ye siparişler veriyorlardı. Devrim'in ötesinde, monarşinin geri gelişi ve 1666 yangınından sonra Londra'yı imar ve Saint-Paul Katedrali'ni yeniden inşa etmek zorunluluğu, hep, barokun yeni bir atılımını kolaylaştıran durumlardı. Ortaya koyduğu örnek hiçbir zaman inkâr edilmemiş olan İnigo Jones'un yetiştirmesi, kıta Avrupası yapıtlarının uzmanı, büyük bir yaratıcı güce sahip ve aldığı siparişlerin çokluğu dolayısıyla sürekli uyanık durumda bulunan mimar Wren (1632-1723), kentin, içlerinden değişik bir, zarif ve seçmeci barok anlayışı fışkıran birçok kilisesini inşa etmiştir. Bunlardan, özellikle, 1675 ile 1713 arasında inşa edilen ve planı birçok kez değişikliği uğrayan Saint Paul Katedrali, mekânın içinde ve dışardaki kullanılış tarzı, sahınların düzenlenmesindeki ustalık, kubbenin görkemliliği ve etkisinin kulelerinkiyle birleştirilmesi bakımından barok anlayışa aittir. İngiltere'nin 18. yüzyılın başındaki başarılı ve güçlü döneminde, Greenwich ve Blenheim'da Wren ve Vanbrugh'un yetiştirmeleri; Londra kiliselerinde Hawksmoor ve Seaton Delaval'de Gibbs, klasik

öğeleri Romalı baroklarınkiyle karşılaştırılabilecek kadar büyük bir ustalıkla kullanan bir gösteriş ve karşıtlık tarzı benimsediler. Carlo Fontana'nın yanında çalışmış olan Gibbs, arkaizmi benimsemek yolundaki bir kararla, Saint Martin in the Field Kilisesi için Pietro da Cortona'nın tarzını benimsedi. Greenwich'i süsleyen Thornhill, gerçek bir baroktu. Bununla birlikte, İngiltere'nin barok içindeki bu yeralışının, birçok başyapıtla dile gelmiş olsa da, önemsiz ve sınırlı kaldığını söylemek yanlış sayılmamalıdır. Palladio'cu klasisizm, kısa bir süre sonra eski üstünlüğüne kavuştu. Öğretiye sıkıca bağlı kişiler (Campbell) bu tarzı Büyük Britanyalı anlayışına en uygun tarz sayıyorlardı.

Ve nihayet, Kuzey (Danimarka, İsveç) monarşilerinde de mimarların (Stokholm'de Tessin) ilgisi Fransız örneğine olduğu kadar Roma zevkine doğru da yöneldi. Ama bu, sözkonusu ülkelerin özel eğilimlerinin derin bir dile gelişinden çok, sonuç olarak uluslararası, bir saray tarzıydı.

O yıllarda, doğu Avrupa'nın tarihçi ve eleştirmenleri Slav barokuyla çok ilgilendiler. Barokun, Slav dünyasına özgü bir kesimi, barokun bir Slav esini var mıdır? Aslında, Slavların barok uygarlığa katkısı çok önemlidir. Barokun gelişmesine en elverişli toplumsal, ekonomik ve dini koşullar bu ülkelerin birçoğunda biraraya gelmiştir. Ama, Çek, dolayısıyla Slav ögenin büyük ölçüde yeraldığı Bohemya barokunun Tuna ülkelerinin genel bir düzenine bağlandığını gördük. Polonya konusunda da durum bunun eşidir. Büyük malikâneler sahibi bir dini ve mülki aristokrasinin egemen olduğu ve Karşı Reform'un derin bir etki yaptığı bu ülke (Kuzey İspanya), dini mimarisi için, maniyerist ve barok İtalya'nın örneklerini benimsedi. Kiliselerinin tarzı (uçları şişkin kuleler ve çan kuleleri) çok zaman Avusturya ülkeleri kiliselerininkine yakındır. Ama yerli gelenek, varlığının bilincinde ve güçlüydü. Polonyalılar "Sarmat" olmakla övünürlerdi (bu sözcüğün onlar için kötü bir anlamı yoktu). Edebiyatlarında (Sarbiewski) olduğu gibi, plastik sanat ürünlerinin üzerine de ulusal bir işaret koyuyorlardı.

17. yüzyılda Polonyalılarla Ruslar arasındaki savaşlar Polonya uygarlığının Rusya üzerinde etki yapmasına engel olmadı. Kuşkusuz, Polonya, Rusya'ya Batı Avrupa'nın mimari ve süsleme tarzının girmesi konusunda aracı rolü oynamıştır. Çünkü Rusya'da çok barok vardı. Yetkili bir görüşe göre, barok anlayışın gelişmesinin, Büyük Petro'nun girişimleri ve Rastrelli gibi İtalyan mimarların Petersburg'un kuruluşunda Çar'ın hizmetinde yararlandıkları monarşik ve uluslararası sanatla birlikte düşünülmesi gerekir. Ama, Büyük Petro'dan önce, Kargaşa Dönemi'ni izleyen güç düzelme zamanı sırasında, çok daha hoş, çok daha başka türlü özgün bir barokun geliştiği bir çağ yaşandığını da belirtmeden geçmemek gerekir. Ortodoks kilisesine yüksek kabartmayı hemen hemen tümüyle yasaklayan (dolayısıyla, heykel sanatı yasaklanmış oluyordu) din farkına karşın, Rusya'nın dini sanatına barok mimari ve süslemenin birçok öğesi girdi. İkonostaslar mihrap arkalığı görünümü kazandı. Kesintili alınlıklı sundurmalar, bezeme kıvrımları, geleneksel soğanbaşı kubbelerin altındaki (Moskova'da Aziz Nikolay Kilisesi, Riazan'da Dormitio Kilisesi), ya da kubbelerin kendilerinin çadır ya da tente biçimli çatı örtülerinin yerini aldığı İtalyan tarzı cepheler (Moskova yakınında, İstra'da Diriliş Manastırı) Rus kilişelerine Latin kiliseleriyle büyük bir benzerlik sağladı).

Moskova bölgesinde, Boyar Narişkin'lerin malikânelerinin bulunduğu arazi üzerinde, batıya çok yakın, ve kuşkusuz, batının etkisiyle ortaya çıkmış olan bir barok buluşu, dört dilimli bir süsleme motifinin ve sekizgen köşklerin yükseltici etkisinden, tuğla duvarlarla beyaz taştan çerçeveler arasındaki karşıtlık aralıklarından yararlanılarak, o şaşırtıcı Fili Kilisesi yapılmıştır (1693). Rus anlayışının, amaçlarına İtalya ve Polonya örneklerini uyarladığı bu sanata, o çok doğru Narişkin Baroku adını vermek yerinde olur. 18. yüzyılda, Ukrayna kiliselerinin şaşırtıcı yapı biçimi için de Mazepa Baroku'ndan sözedilmiştir. Latin dünyasının süsleyici temalarında da alabildiğine görkemlilik ve fantezi vardı. Böylece, törenci ve duyarlı Ortodoks Kilisesi'nin, rakibi (ya da, belki de,

ondan ayrılmış olan kardeşi?) Roma Kilisesi'nden hiç de daha az geliştirmediği gösteriş ve şaşırtıcılık düşkünlüğünün gerekleri karşılanmış oluyordu. Slav baroku. Terimin, çok genel olması nedeniyle, doğru olmaması tehlikesi vardır. Ama, Slav deneylerinin baroku terimi kesinlikle doğrudur.

* * *

Barok konusundaki bir incelemenin, barokun yokolma durum ve koşulları konusundaki bir soru işareti olması gerekir.

Barok, birçok ülke toplumlarının, tabanında kırsal, tavanında aristokratik, siyasal düzenin monarşi kurumunu şan ve şerefle çevrelediği bir devrin dile gelişi olduğuna göre, akılcı anlayıştaki bir burjuva sınıfı yükseldiği oranda anlamını ve etkililiğini yitirdiğini, ve artık, düşgücü daha az, daha deneyselci bir genel felsefenin kendini kabul ettirdiğini düşünmek mi gerekir?

Bu gelişme, çok az tartışma götürür niteliktedir. Orta Avrupa'da, "Aufklärung",[82] barok anlayış ve zevke karşı kararlı bir saldırı niteliğindedir, ve daha önce de, barok anlayış ve zevkin hiçbir zaman, daha akılcı bir hava içinde tam olarak serpilip gelişememiş olduğunu gördük. Ama, buna karşılık, barok uygarlığın gücü ve sürdürmüş olduğu zihinsel alışkanlıklar yeni değerlere engel olmuş ve bu değerlerin başarı kazanmasını geciktirmiştir.

Kalıyor bazı başka sorular: Barok, klasikleştirici bir saldırı tarafından durdurulmuş mudur (İngiltere, İtalya)? Ona benzer, ona yakın bir tarzın içinde erimiş midir? Ya da, tıpkı Rönesans'la barok arasında olduğu gibi, aynı zamanda hem tarz biçimi hem de uygarlığın evresi bir Maniyerizm'in varlığı kabul edilerek, barokla neoklasisizm arasında, belirli bir özerkliği olan bir ara dönemin, roko-

[82] "Aydınlanma" anlamında, Almanca sözcük. "17 ve 18. yüzyıllarda Tanrı, us, doğa ve insan kavramlarının yeni bir bireşime ulaşmasıyla ortaya çıkan ve Avrupa'da sanat, felsefe ve siyaset alanlarında devrimci gelişmelere yolaçan düşünce akımı". (Ana Britannica) (ç.n.).

konun, varlığını mı kabul etmek gerekmektedir? Bunlar, inceleme aşamasındaki sorunlardır. Kanıtlanmasının gereği bu noktalardan birine dayanmayan çözümlerin tümü mevsimsiz, erkendir.

Genel olarak, barokun belagat olmasına karşılık rokoko hidayet, lûtuftur. Roma, rokokoyu az tanıdı. Rokokoyu salt Borromini'ye bağlamak ihtiyatsızlık olur. Zira rokoko çok daha karmaşıktır: doğruya çok yakın bir tutumla, rokokoda Fransız bezekçileriyle (Berain) rokay tarzının etkisi bulunmuştur. Ayrıca, ve özellikle de orta Avrupa'da, bir "barok maniyerizmi",[83] aynı zamanda hem, bir, barokun yöntemlerini daha da ileri götürme, hem de, onları abartarak kapsamını zayıflatma tarzı, kimi zaman ise, daha düşük bir gama indirilmiş, daha saf ve daha yumuşak bir barok varolmuştur.

Bu konudaki araştırma sürdürülürse, kuşkusuz, rokokonun birçok görünümünü ayırdetmek durumunda kalınmış olacaktı. Tıpkı bunun gibi, bu incelemede de, Avrupa uygarlığında, 16. yüzyılla 18. yüzyıl arasında barokun özgün dünyasını ayırdederken, onu benimsemiş olan ülkelere özgü gelenekler ve deneylere göre görünümleri tanıtılmaya çalışılmıştır.

[83] Bu terim, barok yöntemlerin çok farklı bir ruhsal ve zihinsel bağlamda kullanılmasını belirttiğine göre, özellikle isabetli olduğu anlaşılmaktadır. Rohr'un ana sunağından, örnek alınacak gerçek bir heyecan yayılsa da, 17. yüzyılın trajik büyüklüğünden uzakta bulunulmaktadır. Rokoko, kesintisiz sürekliliktir; ama, Aydınlanma Çağı'na alttır -ve, yarı aydınlık değil, aydınlık sözkonusudur. Mutluluk aramak tüm bir uygarlığın herkesçe bilinen, kendini kabul ettirmiş amacı olunca, kimi zaman, bir devrin düş gücünü harekete geçirmek güç olmaktadır. Ve bu durum, dinsel rokokoda kesin bir anlam belirsizliğine yolaçıyor: Tanrı'nın sevgili kullarının cennete özgü ışığınınanıştırılması mı; olağanüstünün, harikanın en uç derecedeki inceliği mi?

BİBLİYOGRAFYA

Manierismo, Barocco, Rococo (Convegno della Accademia dei Lincei, 1960), Roma, 1962.

H. Wölflinn; *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, Paris, 1952.

H. Wölllinn; Renaissance et baroque, Paris, 1967.

E. d'Ors; *Du baroque*, Paris, 1935, 1968.

G. Bazin; *Classique, baroque et rococo*, Paris, 1965.

J. Vanuxem; L'art baroque, *Encyclopédie de la Pléiade, Histoire de l'art* içinde, cilt 3, Paris, 1965.

Sanat Tarihi

G.C. Argan; *L'Europe des capitales (1600-1700)*, Cenevre, 1964.

G. Bazin; *Destins du baroque*, Paris, 1970.

G. Bazin, *Les Palais de la foi*, 1981.

Y. Bottineau; *L'art baroque*, Paris, 1986.

G. Gattaui; *Baroque et rococo*, Paris, 1973.

P. Charpentrat, *Baroque - Italie, Europe centrale*, Fribourg, 1963.

P. Charpentrat; *L'art baroque*, Paris, 1967.

E. Hubala; *Die Kunst des 17. Jahrhunderts* (Propylaën Kunstgeschichte, 9), Berlin, 1970.

L. Hautecoeur; *L'art baroque*, Paris, 1956.

H. Keller; *Die Kunst des 18. Jahrhunderts* (Prpylaën Kunstgeschichte, 10), Berlin, 1971.

E. Mâle; *L'art religieux du XVIII. siècle*, Paris, 1984.

B. Nicolson; *The Followers of Caravaggio*, Oxford, 1979.

M. Reymond; *De Michel-Ange à Tiepolo*, G. Monfort, 1982.

D. Souiller; *La littérature baroque en Europe*, Paris, 1988.

R. Strong; *Art and Power, Renaissance Festivals (1450-1650)*, Londra, 1984.

V.L. Tapié; *Baroque et classicisme*, Paris, 1980.

J. Vanuxem; Du baroque romain au rococo germanique, *L'art et l'homme* içinde, Paris, 1961.

R. Wittkower ve I. Jaffé; *Baroque Art: the Jesuits Contribution*, New York, 1972.

Zeri F.; *Pittura e Controriforma*, Torino, 1957.

İtalya

G.C. Argan; *Architettura barocca in Italia*, Milano, 1957.

A. Blunt; *La théorie des arts en Italie*, G. Montfort, 1986.

C. Brandi; *La prima architettura barocca: Pietro da Cortona, Borromini, Bernini*, Bari, 1970.

A. Chastel; *L'art italien*, Paris, 1982.

J. Lees-Milne; *Baroque in Italy*, Londra, 1959.

P. Portoghesi; *Roma barroca*, Bari, 1973.

E. Waterhouse; *Italian Baroque Painting*, Londra, 1962.

R. Wittkower; *Art and Architecture in Italy (1600-1750)*, Harmondsworth, 1958.

H. Hibbard, *Le Bernin*, Paris, 1984.

R. Wittkower; *Bernini-The Sculptor of the Roman Baroque*, Oxford, 1981.

İspanya ve Amerika

Y. Bottineau; *Baroque ibérique*, Fribourg, 1969.

P. Guinard; *Les peintres espagnols*, Paris, 1967.

G. Kubler ve M. Soria; *Art and Architecture in Spain and Portugal and their American Dominions (1500-1800)*, Harmondsworth, 1959.

J. Lees Milne; *Baroque in Spain and Portugal*, Londra, 1960.

G. Pillement; *La sculpture baroque espagnole*, Paris, 1945.

A. Rodriguez Gutierrez de Ceballos; *Los Churriguera*, Madrid, 1971.

Pal Kelemen; *Baroque and Rococo in Latin America*, New York, 1967.

Fransa

A. Blunt; *Art and Architecture in France (1500-1700)*, Harmondsworth, 1953.

A. Châtelet ve J. Thuillier; *La peinture française de Fouquet à Poussin*, Cenevre, 1963.

M.C. Moine; *Les fêtes à la Cour du Roi Soleil*, Paris, 1985.

P. Moisy; *Les Eglises des Jésuites de l'ancienne assistance de France*, Roma, 1958.

J.M. Pérouse de Montclos; *L'architecture à la française, XVI-*

XVIII. siècles, Paris, 1982.

J. Thuillier ve J. Montagu; *Charles Le Brun*, Versailles, 1963.

Hollanda ve İngiltere

F. Baudouin; *Rubens et son siècle*, Anvers, 1972.

H. Gerson ve E.H. Ter Kuile; *Art and Architecture in Belgium (1600-1800)*, Harmondsworth, 1977.

J. Landwehr; *Splendid Ceremonies. Entries and Royal Funeral in the Low Countries (1515-1791)*, Leyde, 1971.

J. Rosenberg, S. Slive ve E.H. Ter Kuile; *Dutch Art and Architecture (1600-1800)*, Harmondsworth, 1977.

K. Downes; *English Baroque Architecture*, Londra, 1966.

J. Summerson; *Architecture in Britain (1530-1830)*, Harmondsworth, 1983.

M. Whinney ve O. Millar; *English Art (1625-1714)*, Londra, 1964.

Orta Avrupa

O. Blazicek; *L'art baroque en Bohème*, Prag, 1968.

O. Eberle; *Barok in der Schweiz*, Einsiedeln, 1930.

E. Hempel; *Art and Architecture in Central Europe*, Harmondsworth, 1965.

N. Lieb ve F. Dieth; *Die Vorarlberger Barockbaumeister*, Münih-Zürih, 1960.

N. Lieb; *Barockkirchen zwischen Donau und Alpen*, Münih, 1969.

J. Neumann; *Český Barok*, Prag, 1969.

N. Powell; *From Baroque to Rococo: An Introduction to Austrian and German Architecture (1580-1790)*, Londra, 1959.

H. Sedlmayr; *J.B. Fischer von Erlach*, Viyana, 1976.

M. von Freeden; *Balthasar Neumann, Leben und Werk*, Münih-Berlin, 1953.

B. Grimschitz; *J.L. von Hildebrandt*, Viyana-Münih, 1959.

H. Hantsch; *J. Prandtauer*, Viyana, 1926.