PETER BURKE

Avrupa'da Rönesans

Merkezler ve Çeperler



Türkçesi: Uygar Abacı

ıslık

PETER BURKE (d. 1937, Stanmore, İngiltere)

Akademisyen ve tarihçi. Katolik bir baba ve sonradan Katolikliğe geçen Yahudi bir annenin oğlu olarak dünyaya geldi. St John's College'de Cizvit eğitimi aldıktan sonra St Antony's College'e devam etti. 1962-1979 yılları arasında, Sussex Üniversitesi "Avrupa Çalışmaları Okulu"nda tarih ve düşünce tarihi dersleri verdi. Ardından Cambridge Üniversitesi'ne geçen Burke, halen Emmanuel College'de Onursal Profesör olarak görev yapmaktadır. Burke, sosyal ve kültürel tarih, erken dönem modern Avrupa tarihi alanlarında önde gelen bir otoritedir.

AVRUPA'DA RÖNESANS

•

Merkezler ve Çeperler

AVRUPA'DA RÖNESANS

•

Merkezler ve Çeperler

PETER BURKE

Islık Yayınları: 42
Bilimsel Yapıtlar Serisi: 12

Avrupa'da Rönesans / Peter Burke
(The European Renaissance)

Türkçesi
Uygar Abacı

ISBN 978-605-9018-22-7

Genel Yayın Yönetmeni
Fahri Özdemir

Görsel Yönetmen
Kağan Batır

© Islık Yayınları, 2015, İstanbul
(Bütün hakları saklıdır)

© Cambridge University Press

Islık Yayınları'nda Birinci Baskı: Ağustos 2016 / İstanbul

Kapak Tasarım
Kağan Batır

Kapak Resmi
Habip Aydoğdu

Dizgi
Islık Yayınları

Düzelti
Nazım Sağlam

Baskı ve Cilt
Ceylan Matbaası
Güven İş Merkezi, B Blok, No: 318 – Topkapı / İstanbul

Islık Yayınları
Emniyetevler Mahallesi, Ötügen Sokak, No: 4/B
4. Levent / İstanbul

AVRUPA'DA RÖNESANS

•

Merkezler ve Çeperler

PETER BURKE

TÜRKÇESİ
UYGAR ABACI

Maria Lúcia'ya,

İtalya'dan başlayan kültürel iyilerin getirileri ve aktarımlarını, kabullerini, uyarlamalarını ve inkârlarını aydınlatan yayılım henüz adım adım yazılmamış, hatta böyle bir yazma girişiminde bile bulunulmamıştır.

Fernand Braudel

Adı geçen kitaplara ilişkin verilen tarihlerden 1450'den öncekiler kitapların derlenme veya ithaf tarihleri, 1450'den sonrakiler yayımlanma tarihleridir.

1336	Petrarch Mont Ventroux'a tırmandı.
1337	Petrarch, *De viris illustribus*
1345	Petrarch Cicero'nun *Letters to Atticus*'unu buldu.
1356	Petrarch Prag'ta.
1368	Petrarch, *De ignorantia*
1375	Salutati, Floransa başkâtipliğine atandı.
1397	Chrysoloras Floransa'ya geldi.
1398	Metge, *Lo Somni.*
1401	Ghiberti, Vaftizhane'nin kapıları için açılan yarışmada Brunelleschi'yi geride bıraktı.
1403	Bruni, *Laudatio florentinae urbis.*
1415	Bruni, *Historae florentini populi.*
1418	Floransa Katedrali'nin kubbesi için yarışma düzenlendi.
1419	Brunelleschi, Kimsesizler Hastanesi, Floransa.

1427-54	Bruni, Floransa Başkâtibi
*c.*1427	Masaccio, *Tribute Money*
1435	Alberti, *Della pittura*
1444	Enea Silvio Piccolomini, *De duobus amantibus*
1444-6	Biondo, *Roma Instaurata*
c. 1445-53	Donatello, Gattamelata, Padua
1450	Gutenberg İncili, basılan ilk kitap
1453	Osmanlılar Konstantinapol'ü ele geçirdi.
1453	Poggio, Floransa Başkâtibi
1469	Venedik'te ilk kitap basıldı.
1470	Paris'te ilk kitap basıldı.
1474	Ficino, *Platonic Theology*
1476	Yunancada ilk kitap basıldı.
*c.*1478	Botticelli, *Primavera*
1486	Pico, *De Dignitate Hominis* adlı söylevini verdi.
1487-91	Granovitaia Palata, Kremlin
1490	Isabella d'Este, Mantua'ya gitti.
1492	Nebrija, *Gramática catellana*
1494	Fransız Ordusu İtalya'yı işgal etti.
1496	Colet, St. Paul'de ders vermeye başladı.
*c.*1497	Leonardo, *Ultima Cena*
1497	Sodalitas litteraria Danubiana kuruldu. Viyana.
1499	Rojas, *Celestina*
1502	Celtis, *Amores*
1504	Pietro Martire, *Decades de orbe novo,* bölüm 1.
1506	Bramante, St. Peter'e başladı.
1506	Esztergom, Bakócz Şapeli

1508	Budé, *Annotations in Pandectarum libros*
1508-12	Michelangelo freskleri, Sistine Şapeli
1509-11	Raphael, Parnassus, Atina Okulu
1511	Erasmus, *Moriae encomium*
*c.*1513	Machiavelli, *Il principe* (yazılı)
1515-17	*Epistolae Obscurorum Virorum*
1516	Ariosto, *Orlando Furioso*
1516	Erasmus, *Institutio Principis Christiani*
1516	More, *Ütopya*
1516	Pomponazzi, *De immortalitate animae*
1519	Erasmus, *Colloquies*
1519	Michelangelo, Giuhano de-Medici'nin lahidine başladı.
1520	Vives, *Contra pseudodalecticos*
1520	Hutten, *Inspicientes*
1524	Erasmus, *De libero arbitrio*
1525	Biblioteca Laurenziana'ya başlandı.
*c.*1525	Giulio Romano, Palazzo del Tè, Mantua, yapımına başlandı.
1526	Granada Sarayı'na başlandı.
1527	Fontainebleau Sarayı'na başlandı.
1527	Vida, *Ars poetica*
1527	Roma, kraliyet askerleri tarafından yağmalandı.
1528	Castiglione, *Cortegiano*
1528	Erasmus, *Ciceronianus*
1529	Altdorfer, Issus Savaşı
1529	Guevara, *Relox*
1529	Valdés, *Mercurio y Carón*
1530	I. François, Paris'te *lecteurs royaux*'u kurdu.
1531	Alciati, *Emblemata*

1534	Rabelais, *Gargantua*
1537-45	Serlio, *Architectura,* Kitaplar 1-4
1537	Biblioteca Marciana'ya başlandı.
1537-41	Michelangelo, *Last Judgement*
1538	Strasbourg Akademisi kuruldu.
1540	Johannes Magnus, *Historia Gothorum*
1543	Kopernik, *De Revolutionibus*
1543	Ramus, *Aristotelicae animadversiones*
1543	Vesalius, *De corporis humani fabrica*
1545-63	Trent Konseyi
1547	Goujon, Fontaine des Innocents'e başlandı.
1549	Du Bellay, *Défense et illustration de la langue française*
1550	Beza, *Abraham sacrifiant*
1550	Drzic, *Dundo Maroje*
1550-9	Ramusio, *Navigationi*
1550	Vasari, *Vite de' piú eccelenti pittori*
1552	Ronsard, *Amours*
1555	Lassus, *Iıprimo libro de madrigali*
1555	Labé, *Oeuvres*
1556	Prag'da Cizvit Koleji kuruldu
1558	Johannes Magnus, *Histroria de gentis septentrionalibus*
*c.*1559	Montemayor, *Diana*
1561-7	Guicciardini, *Soria d'Italia*
1563	Orta, *Cologuios dos simples*
1564	Gil Polo, *Diana enamorada*
1565	Heere, *Den Hof en Boomgaerd*
1565	Braniewo'da (Braunsberg) Cizvit Koleji kuruldu.

1565-74	Monardes, *Dos Libros*
1569	Ercilla, *La Araucana,* bölüm 1.
1569	Vilnius'ta (Wilno) Cizvit Koleji kuruldu.
1570	Baïf, Académie de Poésie et de Musiquei kurdu.
1570	Noot, *Het Bosken*
1570	Ortelius, *Theatrum Orbis Terrarum*
1570	Palladio, *Quattro Libri*
1572	Camões, *Os Lusíadas*
1572	Jean de la Taille, *Saül le furieux*
1573	Tasso, *Aminta*
1575	Huarte, *Examen de Ingenios*
1576	Bodin, *Six Livresb de la Politique*
1578	Kochanowski, *Odprawa poslow greckich*
1580	Montaigne, *Essais* 1 -2
1580	Tasso, *Gerusalemme Liberata*
1581	Beaujoyeux, *Ballet comigue de la reine*
1581	Vicenzo Galilei, *Dialogo della musica antica et della moderna*
1583	León, *Nombres de Cristo*
1584	Lipsius, De *constantia*
1585	Teatro Olimpico Vicenza, açıldı.
1585	Cervantes, *Galatea*
1589	Ferdinando de Medici'nin düğünü için *Intermedi*
1589	Botero, *Ragion di Stato*
1589	Busbecq, *Legatio Turcica*
1589	Guarini, *Pastor Fido*
1589	Hakluyt, *Navigations*
1590	Arcimboldo, Vertumnus olarak II. Rudolf

1590 Bry, *America*
1590 Stevin, *Burgherlickhet Leven*
1590 Lomazzo, *Idea*
1590 Spenser, *Faerie Queene* Kitapları 1-3
1591 Marinella, *La nobiltà et l'eccellenza delle donne*
1594 Shakespeare, *Rape of Lucrece*
1598 Peri, *Dafne,* oynandı.
1600 Giordano Bruno, Roma'da yakıldı.
1600 Peri, *Euridice,* oynandı.
1600 Shakespeare, *Hamlet,* oynandı.
1600 Pozzo, *Il merito delle donne*
1601 Sep-Szarzaynski, *Rytmy*
1604 Mander, *Het Schilderboek*
1605 Cervantes, *Don Quixote,* Bölüm 1
1607-27 D' Urfé, *Astrée*
1607 Monteverdi, *Orfeo,* oynandı.
1608 Monteverdi, *Arianna,* oynandı.
1609 Bacon, *De* sapientia veterum
1609 Lope de Vega, *Arte Nuevo de bacer comedias*
1611 Hooft, *Emblemata amatoria*
1614 Szymonowicz, *Sielanki*
1614 Webster, *Duchess of Malfi*
1616 Heinsius, *Nederduytsche Poemata*
1616 Jonson, *Works*
1616 Jones, Greenwich'te Kraliçe'nin Evi'ne başlandı.
1617 Bredero, *Spanse Brabander*
1617 Maier, *Atalanta Fugiens*
1617 Opitz, *Aristarchus*

1619	Jones, Whitehall'da Banqueting House'a başlandı.
1619	Kepler, *Harmonice Mundi*
1620	Bacon, *New Organon*
1621	Barclay, *Argenis*
1621	Burton, *Anatomy of Melancholy*
1623	Shakespeare, *Works*, ilk cilt
1624	Opitz, *Buch von der deutschen Poeterei*
1627	Schültz, *Daphne*

GİRİŞ:
RÖNESANS'IN ÇERÇEVESİNİ ÇİZMEK

Rönesans üzerine bir kitap daha mı? Konu hakkında bunca kitap varken, bir tanesini daha yazmak nasıl gerekçelendirilebilir ki? Yeni bir çalışma için öne sürülebilecek olası en doğal sebep, konu üzerinde yapılan araştırmaların hâlen devam ediyor olmasıdır. Aslına bakılırsa, muhtemelen daha önce hiçbir dönemde bugünkü kadar çok sayıda insan Rönesans'ın farklı unsurları üzerine yazmamıştı. Bu çalışmaların tümüne bakarak, Rönesans'a yeni bir yorum getirildiğini ya da getirilmesi gerektiğini düşünebiliriz. Ancak, işin garibi, kendi dar alanlarında özelleşmiş dergilerde yayımlanan araştırmaların sayıca patlama yapması, genel bir sentez oluşturmayı çok daha zorlaştırmaktadır. Dönemin sanatçıları, yazarları ve düşünce insanları dünyaya geri dönebilselerdi, hiç şüphe yok ki, bir zamanlar dahil oldukları hareketin nasıl kesilip biçilip mimarlık tarihi, felsefe tarihi, Fransız edebiyatı tarihi vb. gibi birbirinden farklı alan ve disiplinler üzerine yazılan monografilere bölündüğünü görmekten dehşete kapılırlardı. Zira günümüzde "Rönesans İnsanı"nın önemi üzerine yazan birçok uzman evrensellikten vebadan kaçar gibi kaçmaktadır.

Bu kitap, genel eğilimin aksine –yazarı kendi bilgisinin sınırlılığının açıkça farkında olmasına karşın– hareketi bir bütün olarak sunmaya çalışacaktır. Asıl vurgu, bir vaka ya da bir dönem olarak değil, bir hareket olarak Rönesans'a yapılacaktır. Elinizdeki kitap, 1330 ila 1630 yılları arasındaki Avrupa'nın bir genel tarihi değildir. Protestan ve Katolik reformların, belki de Rönesans'ın etkilediğinden daha fazla insanın hayatını hem de çok daha derinden etkilediği bir dönemin Avrupa'sının kültürel tarihine yönelik bir çalışma da değildir. Bu bir kültürel hareketin, kabaca Petrarch'la başlayıp Descartes'le bitecek şekilde tanımlayabileceğimiz bir kültürel hareketin tarihidir.

Rönesans hareketi, bünyesinde "yenileme" (renovation) kadar yenilik yapmayı (innovation) da barındırmış olmasına karşın, kitabın merkezi temaları, yani bu ayrıntı labirentindeki yol işaretlerimiz, antikiteye duyulan heves ve klasik geleneğin yeniden canlandırılması, alımlanması ve dönüştürülmesi olacaktır. Çağdaş kültür yeniliğe neredeyse her şeyin üstünde bir değer biçerken, Rönesans'ın büyük kâşifleri bile icat ve keşiflerini, ilk kez kendilerinin adlandırdıkları "Orta" Çağ'ın uzun parantezinden sonra antik geleneklere bir geri dönüş olarak takdim ettiler – ve çoklukla da– öyle alımladılar.

Tarihçilerin, antikitenin yeniden keşfine yaptığı bu vurgu eskilere uzanır. İtalyan Rönesansı hakkındaki görüşleri bugün bile etkinliğini koruyan İsviçreli büyük tarihçi Jacob Burckhardt, Rönesans'ın temelinde yatanın tek başına antikitenin yeniden

canlandırılması değil, onun, Burckhardt'ın İtalyan "ruhu" dediği şey ile birleştirilmesi olduğunu öne sürmüştü.[1] Bununla birlikte, ardından gelen birçok geç dönem araştırmacı da, tanımlanması ve hatta ayırt edilmesi İtalyan ruhuna göre daha kolay olan klasiğin yeniden dirilişi üzerine yoğunlaşmayı tercih ettiler. Ben de onların örneğini sürdürecek olmakla birlikte, özellikle iki açıdan bu gelenekten ayrılıyorum.

İlk olarak, bu kitap Rönesans'ı modernite sürecinden ayrıştırmaya yönelik bir girişimde bulunacak. On dokuzuncu yüzyıl ortalarında yazan Burckhardt'a göre, bu hareketin Avrupa tarihindeki önemi, onun modern olanın orijini olmasındandır. Burckhardt'ın on dokuzuncu yüzyıla has renkli üslubuyla ifade ettiği gibi, İtalyanlar "modern Avrupa'nın doğurduğu ilk çocuklardı." Burada sözü geçen anlamda modernitenin ilk işaretleri, bir "sanat yapıtı" olarak devlet düşüncesi, "modern anlamdaki şöhret", "dünyanın ve insanın keşfi" ve her şeyin ötesinde Burckhardt'ın "bireysel olanın gelişimi" dediği şeyi içeriyordu.

Bugün bu düşünceleri kabullenmek hiç de kolay değil. Zira o dönemde yakın geçmişle yaşanan kopuş, bugün, on beşinci ve on altıncı yüzyıl bilgin ve sanatçılarının iddia ettiklerinden çok daha az keskin görünüyor. Her halükarda, bu bilgin ve sanatçılar, bilinçli bir şekilde kendilerini "Ortaçağ-sonrası" olarak tanımlamış olsalar bile, on dokuzuncu ve yir-

[1] Burckhardt (1860).

minci yüzyıldaki haleflerine benzemek anlamında "modern" değillerdi. Şurası kesin ki, Burckhardt, kendi zamanı ile Rönesans dönemi arasındaki kültürel mesafeyi olduğundan daha az görüyordu. Rönesans döneminin Leonardo, Montaigne, Cervantes, Shakespeare gibi önde gelen figürlerine (bkz., s. 400) duyulan ilginin sürekliliğine karşın, Burckhardt'tan bu yana Rönesans kültürü ve çağdaş kültür arasındaki mesafe, daha doğrusu ayrışma daha görünür bir hal aldı. Öyleyse bu kitabın bir amacı da, Rönesans'ın Avrupa ya da dünya tarihindeki yerini yeniden gözden geçirmektir. Bunu yaparken de takip edeceğimiz yol, kimi zaman Batı medeniyetinin yükselişinin "Büyük Anlatı"sı (Grand Narative) denilen, Yunanlardan başlayarak bir halkasını da Rönesans'ın oluşturduğu Reform, Bilim Devrimi, Endüstri Devrimi gibi Batının başarılar zincirinin anlatısının eleştirisi olacaktır.[2]

Sahnenin merkezine oturtulmuş geleneksel konumunun aksine, burada sunulan Rönesans "merkezsiz"dir.[3] Aslına bakılırsa amacım, Batı Avrupa kültürünü, Yunan ve Roma antikitesinden beslenerek kendi rönesanslarını geçirmiş olan Bizans ve İslam gibi komşu kültürlerle bir arada var olmuş ve onlarla etkileşime girmiş, kısaca diğer kültürlerin arasında yalnızca bir tanesi olarak kavrayabilmektir. İçerisinde Yahudiler gibi birçoğu İtalya'da ve başka yerlerde Rönesans hareketine katılmış azınlıkların kültürlerini de barındıran Batı kültürü, hiç

[2] Lyotard (1979); Bouwsma (1979).
[3] Farago (1995).

şüphe yok ki kendi içinde çoğulcu bir yapıydı.[4] Rönesans tarihçileri, Yahudi Leo olarak bilinen Judah Abravanel ya da Afrikalı Leo olarak bilinen Hasan el-Wazzân (bkz., s. 348, 352) gibi Yahudi ve Arapların harekete yaptığı katkılara genellikle pek ilgi göstermediler ve metinlerinde bu isimlere çok az yer verdiler.

Picatrix ve *Zohar*, Rönesans hümanistlerinin dikkatini en çok çeken metinlerden ikisiydi. Picatrix on ikinci yüzyılda yazılmış bir Arap büyü kitabı, *Zohar* ise on üçüncü yüzyılda yazılmış İbranice bir mistik denemeydi. Marsilio Ficino'yu ve Floransa' daki çevresini (bkz., s. 76) çok heyecanlandıran büyü ve Platonizmin bu baş döndürücü karışımı, 1191 yılında Ortodoks İslam'dan sapmalar gösterdiği gerekçesiyle idam edilen Arap âlimi Suhrawardi'nin düşünceleriyle paralellik gösterir. İslam'ın eğitim ve edebiyatı bir araya getiren düşünsel ülküsü *adap* da, Rönesans'ın humanitas ülküsünden çok uzak değildir.[5]

Mimarlar ve sanatçılar da İslam dünyasından çok şey öğrendiler. Floransa ve Milano'da on beşinci yüzyılda yapılan hastanelerin tasarımları, doğrudan ya da dolaylı olarak Şam ve Kahire hastanelerinden alıntılanmıştı.[6] Altın kuyumcusu Benvenuto Cellini, hayranlık duyduğu Türk hançerlerinin "arabesk" süslemesini taklit etmeye çalışmıştı ki bu süsleme formuna on altıncı yüzyıl Fransız ve İtalyan

---

[4] Bonfil (1984,1990).

[5] Scholem (1941); Yates (1964), 49-57, 92-4; Rosenthal (1975).

[6] Quadflieg (1985).

kitaplarının ciltlerinde ve sayfalarında da rastlanır.[7]

Batı Rönesansı'nı merkezsizleştirmek amacının bir sonucu da, "antropolojik" olarak tanımlanabilecek bir yaklaşımdır. Eğer bizler, 2000 yılı civarında dünyada yaşayan insanlar, bu hareketin içinde geliştiği kültürü anlamak istiyorsak, kendimizi onunla özdeşleştirmenin öyle çok kolay olmadığını akılda tutmalıyız. Son dönemlerde yapılan tüm eleştirilere rağmen hâlâ oldukça yaygın biçimde kabul gören ilerleme ve modernite düşünceleriyle çeliştiği için, bir hareketin uzak geçmişin kültürünü yeniden canlandırması fikri bizlere çoktan yabancılaşmıştır. En azından -ötekiliğin derecelerinden söz edilebileceği için- Rönesans kültürünü yalnızca uzak değil, her geçen yıl daha da yabancılaşarak geri çekilen bir yarı yabancı kültür olarak görmeliyiz. Bu nedenle ilerleyen sayfalarda girişilecek çaba, o dönemde üstü kapalı bir biçimde varolan ortak varsayımları, egemen düşünce ve "zihniyet" tarzını açığa çıkarmaya yönelecektir.

İkinci olarak, bu kitapta, serinin diğer çalışmalarında da olduğu gibi, Avrupa'ya bir bütün olarak gönderme yapılacaktır. Elbette, Rönesans döneminin Avrupa kültürüne dair tarihsel çalışmalar bulmak zor değildir.[8] Farklı Avrupa ülkelerinde Rönesans süreci veya Rönesans'ın farklı yönleri üzerine yazılmış metinler de kolaylıkla bulunabilir. Ne var ki, duyulan ihtiyaca rağmen eksik olan şey, hareketi tüm Avrupa'da olduğu haliyle ele alan bir çalışma-

[7] Morison (1955); Hobson (1989).
[8] Hale (1993).

dır. Macaristan ve Polonya'daki Rönesans sanatı ve hümanizminin indirgenemez önemine karşın, genel Rönesans araştırmaları bile çoğunlukla Batı Avrupa'yla sınırlı kalmıştır.

İlerleyen sayfalarda tekrar tekrar vurgulanacak bir başka konu, hareketin yalnızca metin ve imge olarak değil bir toplumsal hareket olarak da anlamlı oluşudur. Dört diyaspora burada özellikle önemlidir. Bunlardan ilki Yunan diyasporasıdır. Rönesans'ın en çok bilinen mitlerinden biri, bilgi ülküsünün (learning) yeniden dirilişini, Konstantinapol'ün 1453' teki düşüşünden sonra Batı'ya gelen Yunan sığınmacılara dayandırır.[9] Bu, bir kökler hikâyesi olarak inandırıcılıktan oldukça uzaktır ama on beşinci yüzyılın başlarında Batı'ya gelmeye başlayan Yunan bilginler, hümanist çalışmalara önemli katkılarda bulunmuşlar; Yunan dizgiciler de Homer, Plato ve diğer klasik metinlerin orijinal dillerinde basılmasında rol üstlenmişlerdi. Yunan sanatçılar sanıldığı gibi çoğunlukla batıya doğru hareket etmemişlerdi; ancak yine de içlerinden bir tanesi -El Greco- İspanya ve İtalya'da iyi tanınıyordu. İkincisi, sanatçı ve hümanistlerden oluşan İtalyan diyasporasıydı; tabii Lyons, Antwerp gibi şehirlere yerleşen, İtalya'nın yerel sanatı ve edebiyatına olan ilgileri sayesinde komşularının dikkatini İtalya'ya çeken tüccarları da unutmamak gerekir.[10] Üçüncü olarak, ilk başta matbaacılarından olmak üzere, Almanlardan söz edilebilir. Ayrıca (İngiltere'den Polonya'ya kadar) yurtdışında

---

[9] Burke (1996).

[10] Braudel (1974), 2142-8.

yaşayan Alman sanatçılarının rolü de unutulmamalıdır. Sonuncusu, daha çok Baltık ülkelerinde faaliyet gösteren Hollandalı ressam ve heykeltıraşların oluşturduğu diyasporadır (bkz., s. 187).[11]

Şurası açıkça ortaya konmalı ki, klasik veya klasikleşmekte olan üslubun İtalya dışına yayılması, Avrupa'da yaşanan kolektif bir kültürel değiş tokuş süreciyle gerçekleşmiştir.[12] Karmaşık bir örnekten hareket etmek gerekirse, Fransız duvarcı ustaları Linlithgow'da İskoç mimarlarına İtalyan motiflerini aktarırken, buna karşılık İskoç üslubu da, Hollandalı zanaatkârlar tarafından inşa edilen Danimarka saraylarına ilham verdi.[13] Bina ve mobilya süslemeciliğinde ise, daha sonra da göreceğimiz gibi (bkz., s. 307), Roma groteskleri İspanyol (veya Türk) arabesk figürleriyle ve Hollanda'ya özgü kayış işçiliğiyle (strapwork) birleşerek uluslarüstü bir üslup oluşturdu.

Rönesans'a pan-Avrupa düzeyinden bakma düşüncesinin önemli bir sonucu da, "alımlama" (reception) sürecini, yalnızca klasik veya İtalyan düşüncelerinin ülke dışına yayılması olarak değil, aktif bir özümseme ve dönüştürme süreci olarak ele almaktır. Alımlama sürecini ele almak bizi bağlamlar üzerine; yeni form ve fikirlerin tartışıldığı ve uyarlandığı bağlantı ağları ve lokaller üzerine; Avrupa'nın çevre çeperi üzerine; geç Rönesans üzerine ve nihayet Rönesans'ın "gündelikleşmesi" (quotidianiza-

[11] Geldner (1968-70); Bialostocki (1976b).
[12] Sorelius ve Srigley (1994).
[13] Campbell (1995a).

tion) veya "yerelleşmesi" (domestication) olarak adlandırılabilecek, gündelik hayata yavaş yavaş nüfuz etme süreci üzerine odaklanmaya itecektir.

Alımlama

İtalya dışındaki Rönesans'ın geleneksel anlatısı belirli metafor veya modelleri tekrar tekrar kullanmakla kalmaz, onlar tarafından şekillendirilir de. Buna bir örnek, hareketin bölgeden bölgeye "nüfuz ettiğini" varsayan iletim modelidir. Bir diğeri, Avrupa'nın farklı bölümlerinin Rönesans'ı adeta bulaşıcı bir hastalık gibi "kaptığı" salgın modelidir. Bunun yanı sıra, kısmen resim ve kitap gibi birebir gerçek varlıkların, kısmen de düşünceler gibi metaforik varlıkların ithalat ve ihracatı fikrine dayanan ticari alegorinin "aktarım" modeli vardır. En yaygın olan model ise, hareketi "yayılma," etkileme, bir yerden bir yere akma ve gittiği yer tarafından emilme bağlamları açısından görüntüleyen hidrolik modeldir.

Kitabın ilerleyen sayfalarında, tüm bu metaforlardan mutlak biçimde uzak durabilmek mümkün gözükmüyor. Yine de burada kullanılacak temel model, İtalyan kültürüne ve klasik antikiteye ait formların İtalya'nın dolayımıyla tüm Avrupa'da "alımlanması" modeli olacaktır. Örneğin, gerek Michelangelo gerek Machiavelli, antikitenin mesajlarını yaratıcı bir üslupla, kendilerine mal ettiklerini dönüştürerek "alımladılar." Takipçileri ve okuyucuları da onların mesajlarına aynı şekilde yaklaştılar. Michelangelo, Machiavelli ve diğer büyük isimlerin ni-

yetleri ve yazdıklarının, o dönemde özellikle İtalya dışında nasıl yorumlandığı bu kitabın konusu değildir. Asıl vurgu, farklı kuşak, bölge ve toplumsal gruplardaki alımlama farklılıklarına yapılacaktır.

Ne var ki, alımlama kavramı göründüğünden daha fazla anlam belirsizliğine sahiptir. On dokuzuncu yüzyılda hukuk öğrencilerinin, Roma Hukuku'nun Almanya'da nasıl alımlandığına dair yazılarına rastlanır; bunun dışında Gustav Bauch gibi bazı kültür tarihçilerin de Rönesans'ın alımlanması fikrini tartıştığını biliyoruz.[14] Buna göre alımlama, geleneğin tamamlayıcı karşıtını oluşturur; gelenek bir devretme, alımlama ise bir devralma sürecidir. Yalnızca maddi nesneler söz konusu olduğunda değil, düşünceler gibi maddi olmayan şeyler için de alınan ile verilenin az çok aynı olduğu varsayılır.

Öte yandan çağdaş alımlama kuramcıları, iletilenin iletim süreci sırasında kaçınılmaz olarak değiştiğine inanırlar. Skolastik filozofları (bilinçli ya da değil) takiben, "her ne olursa olsun alınan şeyin alıcının alış biçimine göre alındığını" *(Quidquid recipitur, ad modum recipientis recipitur)* öne sürerler. Asıl yaratıcının ya da üreticinin bakış açısını değil, alıcınınkini benimserler. Dolayısıyla üreten tarafından, metinlerin ya da diğer insan yaratımlarının "yanlış anlaşılması" veya "yanlış yorumlanması" olarak nitelenebilecek durumlarla pek ilgilenmezler. Aksine kendine mal etme, özümseme, uyarlama, tepki verme ve hatta reddetme gibi eylemlerdeki

[14] Bauch (1903).

yaratıcılık unsuruna dikkati çekerek, alımlamanın veya tüketimin kendisini de bir üretim biçimi olarak ortaya koyarlar.[15] Çağdaş dönemde, gerek klasik gelenek gerekse İtalyan geleneği, kendi içinde ihtilaflar barındıran bir tavırla ele alınmıştır. Bu gelenekleri ele alan farklı yaklaşımlar, Elizabeth İngiltere'si sanatı üzerine çalışan bir tarihçi tarafından teşhis edilen "İtalyan klasizmi"nden geri çekiliş sürecine benzer geri çekiliş aşamalarıyla eşleştirilmiştir.[16]

Alımlama kuramcılarının bakış açısına göre, antikitenin Rönesans'ı yarattığı kadar, Rönesans da antikiteyi yaratmıştır. Sanatçı ve yazarların yaptıkları, taklitten çok bir dönüştürme eylemidir. O nedenle, metamorfoz fikrine kendilerini fazlasıyla kaptıran Oviud ve Apuleius gibi iki klasik yazarın, bu dönemde böyle bir coşkuyla okunması bir tesadüf değildir.

Brikolaj, yani daha önceki bir yapının parçalarından yeni bir yapı kurma düşüncesi, bu dönemdeki alımlama sürecini iyi anlamak için kullanılabilecek yararlı bir metafordur. Zamanın bazı yazarları da benzer bir noktayı vurgulamışlardır. Hollandalı hümanist Justus Lipsius, *Politics* adlı çalışmasında (özünde, klasik yazarlardan seçilen bir pasajlar toplamından ibaretti) "Her şey benimdir." ama aynı zamanda "Hiçbir şey bana ait değildir." fikrini savunur. Benzer bir çıkışı Robert Burton, 1621 tarihli *Anatomy of Melancholy*'de yapar.

---

[15] Jauss (1974); Certeau (1980).
[16] Friedman (1989b).

"Omme meum, nihil meum", "Hepsi benim ve hiçbiri benim değil." Bu sözü, elinizdeki kitabın genel bir tasviri olarak sahiplenme fikri, bana oldukça cazip görünüyor.

Yaratıcı alımlama düşüncesi, aslında savunucularının düşündüğünden çok daha eskilere dayanır. Rönesans özelinde, klasik geleneğin dönüştürülmesi konusu daha yüzyılın başlarında, akademik dünyanın dışında kalmış olmasına rağmen, bir enstitü ve bir kültürel tarih yaklaşımının kurucusu olan Aby Warburg tarafından tartışılmaya başlanmıştı bile.[17] 1920'lerde Fransız tarihçi Lucien Febvre alma kavramını reddetti, zira ona göre on altıncı yüzyıl sanatçı ve yazarları "birleştirip, uyarlayıp, değiştirerek aynı zamanda hem karma hem de orijinal bir şey" üretmişlerdi.[18] Fernand Braudel, kendisinin İtalyan "kültürel malları" dediği şeyin, Rönesans sürecindeki yayınımını anlatan bütünlüklü bir tarihin eksikliğinden dem vururken, yayınım düşüncesini uyarlama ve reddetmeyi de içine alacak şekilde genişletmiş oluyordu.[19] Bu kısalıktaki bir çalışma için Braudel'in talebine doyurucu bir yanıt vermek mümkün değildir; ancak yine de, bu konu ilerleyen sayfalarda defalarca gündeme gelecektir.

İsveç'in önemli folkloristlerinden Carl von Sydow, botanik biliminden "ekotip" (ecotype) terimini alarak, folk hikâyelerinin, adeta bir bitkinin yerel toprağa ekolojik uyum sağlaması gibi, Avru-

---

[17] Warburg (1932); cf. Gombrich (1970).
[18] Febvre (1925), 584.
[19] Braudel (1989); cf. Bialostocki (1988)

pa'nın farklı bölgelerinde farklı yerel biçimler almasını tasvir etmek için kullandı. Yerel toprağın değilse bile yerel taşın yapı formunu belirlediği kolektif bir sanat olan mimarlığın analizinde özellikle kullanışlı olan bu terim, ilerleyen sayfalarda karşınıza çıkacaktır. Aynı şekilde, bilhassa antropologlar tarafından bir kültürü, bir başka kültür için anlaşılabilir hale getirmek anlamında kullanılan "kültürel çeviri" terimi de, bu kitapta yer yer kullanılacaktır.[20]

Dönemin kendisinde ise başka terimler tercih edilmekteydi. Yazarlar, "taklit" teriminin kullanım alanlarını ve tehlikelerini tartışıyordu (bkz., s. 129). Fransız hümanist Blaise de Vigenère'in, kendi Tasso çevirisine yazdığı önsözde kullandığı İtalyan "bitki aşısı" ve Fransız meyveleri metaforları, alımlama sürecindeki yaratıcılığı simgeler. Misyonerler, Hıristiyanlığın yeni çevrelerde "konumlanması" olgusundan bahsederken, benzer bir şekilde, on altıncı yüzyılda mimarlık üzerine yazan Hollandalı Hans Vredeman de Vries, "sanatın duruma ve ülkenin ihtiyaçlarına göre konumlandırılması" gereğine değinir. Yazar-hekim Louis Savot, 1624 tarihli *Architecture frainçais*'de ülkenin mimarlarını, İtalyan modelini, "her bölgenin kendine has inşa etme üsluplarına sahip olduğu gerçeğini göz önünde bulundurmaksızın" *(sans considerer que chaque province a safaçon particuliere de hastir)* takip etmelerini eleştirir.

Alımlamaya dair yapılan çalışmaların kullandığı

---

[20] Sydow (1948); Pálsson (1993).

ana metaforlardan bir diğeri de, seçici-geçirgen yapısıyla her şeyin değil ama bazı şeylerin geçmesine izin veren "ızgara" veya "süzgeç" düşüncesidir. Seçilenler, seçimin yapıldığı kültürün dokusuna uyumlu olmak zorundadır. Örneğin, Rönesans sürecinde antik Roma süzgecinin işlemekte olduğunun farkında olmalıyız; zira Romalılar, Yunan kültürünü benimserlerken, onu kendi ihtiyaçlarına göre uyarlamışlardır. İkinci olarak, Bizans ve Arap süzgeçleri, antik Yunan kültürünün Ortaçağ'a aktarılmasında, dolayımlayıcı bir rol üstlenmiştir. Üçüncüsü Ortaçağ süzgecidir. Bu süzgeç yüzündendir ki, örneğin Parthenon'un on beşinci yüzyılda yapılmış olan bir eskizi, neredeyse Gotik bir görünüm alır. Dördüncü olarak da, İtalyanlar antikitenin yeniden canlandırılışına ve alımlanışına öncülük etmiş ve dolayısıyla Avrupa'nın geri kalanı antikiteyi İtalya aracılığıyla alımlamış olduğu için bir İtalyan süzgecinden bahsedilebilir. Ancak, "İtalya" düşüncesi, homojen bir bütün yerine parçalara ayrılarak ele alınmalıdır; çünkü mesela Floransa ve Roma merkezli başlamış olan bir antikiteye yeniden dönüş hareketi ancak Milano ve Venedik'e ulaştıktan sonra İtalya yereline uyarlanmış ve bu uyarlamalar çok daha sonra ülke dışına ihraç edilmiştir. Mimarlık örneğinde ise, normal ticaret yollarının doğal sonucu olarak, Fransa, İtalyan Rönesansı'nın Lombardiya versiyonunu benimserken Almanya Venedik versiyonunu benimsemiştir.

Bağlamlar

Alımlama üzerine yapılan çalışmalarda merkeze oturan bir başka unsur da dokumacılıktan alınan bir metafor olan "bağlam" düşüncesidir. İlk başlarda, metnin içinde verili bir alıntıyı önceleyen ve takip eden bölümlere atfen kullanılan terim, kullanım alanını zamanla genişleterek bir metnin, imgenin, düşüncenin, kurumun veya herhangi bir şeyin kültürel, toplumsal veya siyasal çevresine gönderme yapabilme yeteneği kazanmıştır. Düşünceleri yaratıcı biçimde "alımlamak", onları yeni bir bağlama uyarlamak anlamına gelir. Daha kesin bir dille ifade etmek gerekirse, bu uyarlama ikili bir sürece dahil olmayı gerektirir. İlk aşama bağlam-bozumu, yer değiştirme veya ayrıştırmayı, ikinci aşama ise yeniden-bağlamlama, yeniden-yerleştirme veya yerelleştirme gibi adımları içerir. İkinci aşamada, yapılması gereken yalnızca ayrıştırılmış parçaların dökümünden ibaret değildir; bu parçaların seçilmesinde gözetilen mantığın ve onların yeni, ayrıksı bir üslubun oluşumunda nasıl kullanılacağının da ele alınması gerekir. Örneğin, Klasik ve İtalyan ögeler sıklıkla "yeniden-düzenlenmiştir", bir başka ifadeyle, onlara yeni anlamlar yüklenmiştir. Örnekler incelendikçe *brikolaj,* karmalama* (syncretism) ya da melezleme

* Ç.N.: Metnin orijinalinde "syncretism" olarak geçen terim, özel anlamıyla, kökleri Hıristiyanlığın ilk tarikatlarından birine kadar uzanan geleneksel bir Katolik anlayışı nitelemek için kullanılır. Buna göre, farklı dinsel düşünce okullarının hepsi doğru ve geçerlidir, biri diğerine üstün tutulmadan birleştirilmeli ve buradan yeni bir karma yapı üretilmelidir. (U.A.)

diyebileceğimiz, Hıristiyan ile paganın, Gotik ile klasiğin aynı potada eritilmesi gibi vakalara, gerek bir sanatçının veya yazarın bilinçli amacı, gerek de orijinal metnin veya imgenin yanlış anlaşılmasının sonucu olarak, birçok yerde rastlamak mümkündür.[21] Entelektüel alanın bu bölümünde sorunsallık içermeyen veya tartışma götürmeyen hiçbir terim yoktur. Ancak yine de, "melezleme"yi farklı kültürlerin etkileşimini tanımlayan muğlak bir terim olarak bir kenara bırakırsak, bu çalışmanın geri kalan kısmında "karmalama" terimi, farklı kültürlerden alınan ögelerin, bilinçli bir şekilde birbirlerine uyumlulaştırılması anlamında kullanılacaktır (Ficino' nun Hıristiyanlık ve Platonizm örneğinde yaptığı gibi).

Rönesans'ın Avrupa'daki alımlanışını inceleyen bir çalışma, çağdaşlarının antikiteyi ve İtalya'yı, o dönemde nasıl görüp yorumladığıyla ilgilenmek zorundadır. Daha sonra da göreceğimiz gibi (s. 296-29), çağdaşları, Rönesans için her zaman çok hevesli bir tavır içinde olmadılar. Birçokları, İtalyan "üslubundan," özellikle de İtalyan olan her şeyin "maymun gibi tekrarlanmasından" (taklit için bir metafor daha) nefret ettiler. Diğerleri, antik Yunan ve Roma'yı pagan olduğu için asla benimseyemedi. İtalya ve klasik hayranlığı hat safhada olanlar bile zaman zaman kimi hoşnutsuzluklarını dile getirdiler. Avrupalı sanatçı ve yazarlarla, onların klasik ve İtalyan modelleri arasındaki ilişki, çoklukla hayranlık ve

[21] Mariás (1989); Farago (1995).

kıskançlığı aynı anda barındıran bir aşk-nefret ilişkisi olageldi. Modellerin dışına çıkılarak gösterilen sapmalar, o modelleri geçme, ya da en azından yerel geleneklere uyarlanmış farklı bir şey yaratma arzusunun bir sonucu olarak ortaya çıkıyordu. Japonya tarihçileri, benzer bir zıtlaşmanın izlerinin, Japonların Çin kültürüne karşı aldığı tavırda da gözlendiğini kaydederler.[22] Dolayısıyla, paganizme karşı Hıristiyan, retoriğe karşı mantıkçı veya İtalya'ya karşı kuzeyli nitelikte de olsa, Rönesans'ın alımlanması yanında, Avrupa'dan gördüğü direnç de tartışmaya değerdir. Aynı alımlama sürecinde olduğu gibi, farklı gruplar yeni eğilimlere farklı yoğunlukta direnç gösterdiler. Bu farklı tavırları anlaşılır kılmaya, yani Rönesans'ı farklı bakış açılarından takdim etmeye ve memnuniyetle alımlanışı kadar soğuk bir dirençle karşılanışını da tartışmaya çalışacağım.

Ağlar ve Lokaller

Bağlamlar üzerinden Rönesans'ı ele alan bir çalışma, alımlama sürecinin gerçekleşmesini sağlayan kanalları, ağları ve grupları da incelemelidir. Bugüne kadar yapılan Rönesans çalışmaları arasında bireyler üzerine odaklanmış olanları, diğerlerine göre (kanımca haddinden fazla) baskın durumdadır. Bu gelenek, en az Rönesans'ın kendisi kadar eskidir. Örneğin, Rönesans döneminde Giorgio Vasari tarafından savunulan sanat tarihi yaklaşımı, Giotto, Leonardo

[22] Pollock (1986).

ve hepsinden çok Michelangelo gibi kahraman figürlerin ağırlıklı olduğu bir anlatı modeliydi. Ancak şu var ki, yenileşme süreçlerinde merkezi rol, çoğunlukla bireyler tarafından değil, küçük gruplar ya da "çevreler" tarafından oynanır; hele ki bu gruplarla diğerleri arasında bir rekabet söz konusu ve grup üyeleri güçlü toplumsal etkileşimlerin içindeyse.[23] Elbette, grubun tüm üyelerinin aynı derecede yaratıcı olması veya her bir bireyin ötekilerin tüm görüşlerine katılması beklenmemelidir. Bu nedenle, genellikle gayrıresmi ve sözel yollardan yürütülen karşılıklı değiş tokuş süreçlerini yeniden kurgulamak, tarihçiler için hiç de kolay değildir. Yine de, kültür tarihçilerinin, küçük gruplara, mutlaka bugüne kadar olageldiğinden daha fazla eğilmeleri gerekiyor. Böyle bir eğilim, kültürel değişimi, bir uçta tek başına bireysel dehalarla açıklayan romantik anlayışa karşı, öteki uçta da (büyük T ile) Toplum'la açıklayan Marksçı anlayışa karşı geliştirilebilecek ikili bir tepkiyi ifade edebilir. Ayrıca, "Portekiz'deki Rönesans" veya "Bohemya'daki hümanizm" gibi şaşaalı ifadelere karşı kullanışlı bir panzehir işlevi görebilir.

O dönemde, yüz yüze ilişkilerin gelişimini kolaylaştıran unsurların başında, saraylar, manastırlar, üniversiteler, akademiler veya müzeler gibi mekânlar gelmiştir. Bu mikro-alanların, onları kullanan küçük gruplara destek sistemleri oluşturmalarından kaynaklanan önemi, özellikle bilim tarihi alanında

[23] Loewenberg (1995), 46-89.

çalışan bazı tarihçiler tarafından son dönemlerde sıkça vurgulanır oldu.[24] Örneğin manastır, bir geleneksel çalışma mekânı olarak, İtalya'da ve kimi başka yerlerde hümanizmin tarihi açısından önemli rol oynamıştı. Floransa'da, keşişler Luigi Marsili ve Ambrogio Traversari, Leonardo Bruni çevresine üyeydiler (bkz., s. 61) ve kadın manastırları olan Santo Spirito ve Santa Maria degli Angeli'deki hücreleri, hümanistlerin buluştuğu lokallere dönüşmüştü. Bazı İtalyan Benediktin manastırları da, hümanizm merkezleri olarak iş görmüştü.[25] Aynı şekilde, on beşinci yüzyıl Hollanda'sında manastırlar hümanizmin ana merkezlerine ev sahipliği yapıyordu; örneğin Rodolphus Agricola ve arkadaşları tarafından sık sık ziyaret edilen Groningen'in kuzeyindeki Cistercian Aduard Manastırı. Almanya'da Benediktin Sponheim Manastırı, başkeşişliğini Yazar Johannes Trithemius'un yaptığı dönemde, hümanist harekette önemli rol oynamıştı (bkz., s. 159).[26]

Ne var ki ağlar, fiziksel buluşma mekânlarına birebir bağımlı kalmamıştır. Seyyah bilginler Petrarch, Erasmus ve Lipsius örneklerinde olduğu gibi, mektuplaşma yoluyla da ağlar kurulabiliyordu. Fakat yine de gruplar, düşüncelerinin daha geniş kitlelere ulaşmasını sağlamak için her halükarda başka iletişim kanalları kullanmak zorundaydılar. Bu dönemde, matbaanın icadı (ve hareketli basım harflerinden önce icat edilen grafik basımı), yeni düşünce-

[24] Foucault (1963); Ophir ve Shapin (1991).
[25] Stinger (1977),6; Collet (1985).
[26] Brann (1981).

lerin eskisinden çok daha fazla insana, çok daha çabuk ulaşmasını mümkün kıldı. Alımlamaya verdiği özel önemin bir sonucu olarak, bu kitap –içindeki illüstrasyonlarla birlikte– resim, heykel ve mimarlık kadar grafik sanatına, orijinal yapıtlar kadar çoğaltmaya da vurgu yapacaktır. Alımlamayı ayrıcalıklı olarak ele alma kararımızın bir diğer sonucu da, İtalyan kültürünün, diğer Avrupalılardan henüz Rönesans döneminin içindeyken sert tepki almış olan unsur ve bireylerine odaklanmaktır: örneğin, Piero della Francesca yerine, ancak yirminci yüzyıla gelindiğinde büyük bir ressam olarak kabul gören Raphael.

Merkezler ve Çeperler

Alımlayıcı üzerinde yoğunlaşmak, uluslararası bir hareketle (kültürel, toplumsal veya siyasal) yerel koşullar arasındaki etkileşimi ele almayı da gerektirir. Bu nedenle, Avrupa'nın çeperlerine alışılageldiğinden daha fazla eğilmek durumundayız. Fakat şurası kesin ki, "çeper" (periphery) terimi, en az "merkez" kadar sorunludur. Avrupa'nın merkezi neredediri? Prag'da ya da Orta Avrupa'da başka bir yerde mi? Yahut bir zamanlar Rönesans'ın merkezi olmuş olan Floransa'da mı? Ya da sakinleri hep "dünyanın merkezinde" yaşıyor olmakla övünen Roma'da mı? Rönesans üzerine yazılmış herhangi bir kitapta, İtalya kaçınılmaz olarak merkezî bir rol alır; fakat çeper olarak sayılabilecek yerler, incelenen dönem ve sanat alanına göre değişecektir.

Hıristiyan ve İslam alemlerini ayıran sınırın üzerindeki coğrafi konumundan dolayı çeper niteliğinde olsa bile, Macaristan, ya da en azından Buda ve yakın çevresindeki bölgeler, Rönesans'ı Avrupa'nın birçok başka bölgesinden daha erken alımlamış olduğu için, on beşinci yüzyılın görsel sanatları alanında merkeze oturmuştur (bkz., s. 110-111-112). Hırvatistan, Avrupa kültüründe çoğunlukla merkezi olarak kabul edilmez ama İtalya'ya olan coğrafi yakınlığı, Rönesans sanatı, hümanizmi ve edebiyatındaki yeni eğilimlerin Hırvatistan'da başka birçok yere göre daha erken başlamış olduğu anlamına gelir.[27] Aynı çağ içerisinde Avrupa'nın farklı bölgelerinden hangilerinin kültürel merkezlerden uzak olduğu konusu da incelemeye değerdir. Örneğin, Kochanowski, yazılarında İngiltere'den çeper olarak bahseder (bkz., s. 243). İngiltere, çeper niteliğini özellikle on altıncı yüzyılın sonlarına doğru, Fransa ve Hollanda'daki savaşlar bu ülkeler üzerinden seyahat etmeyi çok güç ve tehlikeli kıldığında kazanmıştır.

Burada, Korkunç İvan'ın ya da İrlandalı büyük şef Manus O'Donnell'in Rönesans prensleri olduğunu söylemeye çalışmıyoruz; kaldı ki bazı düşünürler her ikisi için de bunu söylemiştir.[28] Anlatılmak istenen nokta, belirli zaman dilimlerinde veya belirli üretim alanlarında, İtalya'ya kültürel olarak en uzak olan kimi yerlerde, yaratıcılığın diğer yerlere oranla daha görünür bir hal almış olduğudur. Örneğin, Galler'e baktığımızda, bir yandan Rönesans'ın

[27] Torbarina (1931); Kadic (1962).
[28] Cherniavsky (1968); Bradshaw (1979).

gelişimine uygun bir kentsel altyapının eksikliği dile getirilirken, diğer yandan aynı bölgede, yeni düzyazı tarzının şiire göre çok daha baskın olduğu vurgulanmıştır.[29] Bu kitapta, diyelim ki İsveç'e, İskoçya'ya, Portekiz'e ya da Polonya'ya yapılan göndermeler, aynı Asya'ya, Afrika'ya ve Amerika kıtasına yapılanlar gibi bilinçli bir stratejinin parçalarıdır. Bununla birlikte, çeperlere yapılan vurgu, sanat, edebiyat ve bilim alanlarındaki yerel motiflerin yeniden değerlendirilmesini içerir. Merkezden bakıldığında, bu yerel motifler, genellikle orijinal modelin "bozulmuş" veya "taşralılaşmış" biçimleri olarak görülmüşlerdir; zira asıl vurgu yerele geçerken orijinalin kaybettiği unsurlara yapılmak istenmektedir. Öte yandan, çeperden bakarsak, gördüğümüz yaratıcı bir konumlandırma, özümseme veya "karmalama" sürecidir.[30] Hikâyeyi çoklu bakış açılarından anlatmak, bu nedenle bir kez daha önem kazanır.

Geç Rönesans

Kitap, kronolojik bir anlayışla düzenlenmiştir. Hikâye ilk olarak, İtalya'da on dördüncü yüzyıl başlarından on beşinci yüzyıl sonlarına kadar geçen süreçte antikitenin -ya da antikitenin bazı parçalarının- "yeniden keşfi" (1. bölüm) ve bu keşfin Avrupa'nın geri kalanında "alımlama" ya da "direnç" biçiminde ortaya çıkan yankılarıyla (2. bölüm), yani erken Rönesans dönemi ile başlar. Bunu ayrıştırıl-

[29] Gruffyd (1990).
[30] Bialostocki (1965).

mış parçaların birbirine sıkı sıkıya bağlandığı dönem olan "yüksek" Rönesans, 1490-1530, izler. Bu dönem, İtalyanların kendilerini antiklerle eşit koşullarda rekabet etme düşüncesine kaptırdığı, buna karşılık diğer ülkelerin sanatçı, yazar ve bilginlerinin de, İtalyanlarla rekabete giriştiği bir "nazire" (emulation) çağıdır (3. bölüm). Ancak kitabın alımlama üzerine yaptığı vurgu, 1530'dan 1630'a kadar olan döneme yerleştireceğimiz geç Rönesans'a, normalden daha fazla ağırlık vermeyi gerektirir (4. bölüm).[31] Paradoksal bir şekilde, 1530 tarihi, kimi erken dönem düşünürlerine göre hareketin son bulduğu noktaya denk düşer (bkz., s. 181). Fakat bizim benimsediğimiz görüşe göre, söz konusu dönemdeki çeşitliliğin çok parçalılığa yönelen bir geri dönüşe işaret etmesine karşın, Avrupa'nın birçok köşesindeki birey ve gruplar, uluslararası harekete en belirgin katkılarını yine bu dönemde, klasik ve İtalyan üsluplarını yerel dillere çevirerek yapmışlardır.[32]

Ayrıca, Rönesans'ın "yerelleşmesi" diye adlandırdığımız, Rönesans'ın toplumsal yayınımı, gündelik pratiğe doğrudan dahil oluşu ve etkilerinin hem materyal kültür hem de zihniyetler üzerinde görülmesine dair bulunabilecek en çok kanıt da, yine bu son dönemde yer alır. Küçük bir grup bilgin ve sanatçı arasında başlamış olan bir hareket, zamanla bir tarza dönüşmüştür –ya da birden çok tarzın ortaya çıkışına önayak olmuştur– ve Avrupa elitlerinin, muhtemelen başka kesimlerden insanların da,

---

[31] Cf. Cochrane (1970); Lafond ve Stegmann (1981).

[32] Mariás (1989).

bir takım temel tutum ve değerlerini dönüştürerek sona ermiştir. Bu tutum ve değerlerden bazıları, "Rönesans'tan Sonraki Rönesans" başlıklı kapanış kısmında da belirtileceği gibi, hareketin son bulmasından, daha doğrusu parçalanmasından, sonra da yaşamaya devam etmiştir.

Yöntemler

İlerleyen bölümler betimleme, çözümleme ve öyküleme ögelerini birleştirmeye çalışacaktır. Betimleme, genel incelemeler ile vaka çalışmaları arasında, yani uzak ve yakın çekimler arasında gidip gelir. Çözümleme, belirli yerlerde, belirli zaman dilimlerinde ve belirli gruplar arasında, alımlama sürecinin muhasebesini, karşıt uçlardaki görüşler arasında gidip gelerek yapmaya çalışır. Örneğin, bir görüş klasik ve İtalyan kültürel "mallarının," içsel cazibelerinden dolayı kabul gördüğünü varsayarken, karşıt görüş, kültürü yalnızca bir araç olarak, bireylerin ve grupların diğerleriyle giriştikleri rekabetteki konum ve güçlerini yükseltme aracı olarak kabul eder. Birincisi fazla safdilli, ikincisi fazla indirgeyicidir. Tarihçiyi bekleyen zor görev ise, İtalya ve antikitenin "faydalarını" kaba bir faydacılığa düşmeden tartışmaktır.

Öykülemeye gelince; burada öykülenen bir kültürel hareketin yükselişi, yayılışı, değişimi ve nihayet parçalanmasıdır. Bunu yapmanın bir yolu, bireyselden ziyade kolektif tepkilere ağırlık vererek, Avrupa'nın geleneksel kültürel düzeninin, yeni unsurları

belirli bir dereceye kadar sindirme yeteneğine zaten sahip olmuş olduğunu söylemektir. Yüksek kültür alanında, söz konusu kritik eşiğe Avrupa'nın bazı bölgelerinde, daha 1500 civarında ulaşılmıştır. Yerelleştirilecek o kadar çok unsur vardır ki, geleneksel düzen bu baskıya dayanamayarak çatırdamış ve yeni bir düzen ortaya çıkmaya başlamıştır.[33]

Olan biteni anlatmanın bir başka yolu ise, toplumsal ve siyasal faktörleri, "gelişmenin mantığı" denilen şeye odaklanmak adına bir kereliğine kenara bırakarak, antikitenin alımlanışındaki üç aşamayı belirlemektir. Hikâye, klasik kültürün yeniden keşfi ve ilk taklit girişimleriyle başlar. Daha sonra ustalık aşaması, yani "yüksek" Rönesans denilen dönem ortaya çıkar, farklı unsurları birleştirmenin kuralları öğrenilir ve taklit nazireye dönüşür. Üçüncü ve sonuncusu, kasten değişiklik yapma, kuralların bilinçli şekilde ihlal edilmesi aşamasıdır.

En azından bazı alanlarda "ilerleme," Latincede Cicero üslubunda yazabilmekten perspektif kurallarında ustalık mertebesine çıkmaya kadar, birtakım amaçlara ulaşabilme yeteneği anlamında kullanılabilir. İlerleme, bir anlamıyla, çoğunlukla dönemin kendi içinde de ifadesini bulur; örneğin, Vasari'nin *Izues of the Artists*'inde sanatın çeşitli aşama ve dönemlerden geçerek geliştiğine dair açık bir kuram yer alır, ki bu daha çok "Ortaçağ"ın yerilmesi ve önceki nesillerin başarılarının sahiplenilmesi biçimini almıştır. Ne var ki, kültür tarihinde sıklıkla karşılaşıldığı

[33] Cf Sahlins (1985).

gibi, belirli bir alandaki başarıyı bir amaç değişikliği takip eder ve bu da hareketin bütününü, ilerleme ve birikim yönünden yorumlamaya kalkışacak en ufak bir girişimi bile hüsrana uğratır.

Üzerinde önemle durulması gereken bir başka nokta da -başka birçok hareket gibi- bu hareketin karakterinin, içine katılan insanlar çoğaldıkça sürekli değiştiğidir. "Hareket" ve "dönem" arasındaki ayrıma dönersek; bu kitabın ana temasını Rönesans'ın bir biçiminden diğerine dönüşümü olarak tanımlayabiliriz. En genel hatlarıyla mesele, 1350'de ve hatta 1400'de aslen İtalya'da çok küçük bir grubun ilgisini çeken nesne ve tutumların, zamanla yayılarak temsili değeri oldukça yüksek bir Avrupalı azınlığın gündelik yaşamlarının parçası haline gelmesidir.

Bu derece genel bir çalışmayı bekleyen önemli bir tehlike, bireyleri anlatmak için yeterince yer olmadığı gerekçesiyle, yalnızca çeşitli örneklerin dökümü ve bunların genel tasvirinden ibaret bir "dışsal tarih" yazımıyla sınırlı kalmaktır. Bir başka tehlike de, farklılıkları göz ardı etmek pahasına benzerlikleri, istisnalar pahasına genel eğilimleri, aykırılar pahasına konformistleri yazmaya yönelmektir. Burada, bu tür tehlikelerden kaçınmak için iki strateji kullanılmıştır.

Birinci strateji, okuyucunun yalnızca bir tarihçinin kendisiyle konuşması yerine, çağdaşların sohbetlerini de takip etmesine olanak tanımak için orijinal metinlerden olabildiğince alıntı yapmaktır. Dönemin iç tartışmaları, katılımcıların kendi kav-

ramlarıyla verilecektir. "Yeniden doğuş", "diriliş," "restorasyon" gibi kavramlar, zamanın bilgin ve sanatçılarının yaşadıkları deneyimi ifade etme biçimi olarak bu metaforun önemini hatırlatmak için tekrar tekrar alıntılanacaktır (Umarım okuyucu için bunaltıcı olmaz). Çeşitli disiplinlerde yapılan yakın dönem çalışmalar, dikkatleri metaforların ortak düşünme süreçleri üzerindeki önemine ve insanların, farkında olarak ya da olmayarak, bu metaforları gündelik hayatlarına nasıl uyguladıklarına çeker.[34] Ancak kitabımızda, çağın kültürel birliğine dair hiçbir varsayım yapılmayacaktır. Tersine, birbirine çağdaş bakış açılarının çoğulculuğu, bu dönemde meydana gelen olay ve ortaya çıkan eğilimlerin ihtilaflı ve değişken izlenimleri üzerinde durulacaktır.

İkinci strateji; küçük gruplar, bireyler, metinler ya da diğer nesneler üzerinden vaka çalışmaları sunmaktır. Belirli birey ve nesneler, Rönesans hareketi için eşit önem taşıyan diğer birey ve nesneler göz ardı edilerek tartışılacaktır. Genellikle farklı "alanlar" olarak incelenen unsurlar arasındaki bağlantıyı sergilemek adına, aynı insanlar ve aynı yapıtlar farklı bağlamlarda tekrar tekrar yer alacaklardır. Elbette, belirli nesne ve bireylerin çağını temsil ettiğini varsaymak gibi bir tehlike karşımızda duruyor. Ancak burada verilen vaka çalışmaları, temsil ettikleri düşünülen genellemeleri ortaya sermek kadar, bunları çürütmek ya da sınırlandırmak üzere de seçilmiştir. Bu nedenle, bahsi geçen vaka çalışmaları, metinde

[34] Fernandez (1977); Lakoff ve Johnson (1980).

ikili ve üçlü biçimlerde yer alacaktır; böylece hem karşılaştırmalı çözümlemeye, hem de tekil örneklerle genel çıkarımlar arasındaki uyuşmazlıkların görünür hale gelmesine olanak tanınacaktır.

İtiraf etmeliyim ki, böyle dev bir konu üzerine yapılacak bu kısalıkta bir deneme, oldukça kaba bir biçimde seçici olmak zorundadır. Okuyucuya son bir kez hatırlatmak gerekirse -bu konu üzerine yapılan daha önceki çalışmaların aksine- bu kitapta, hareketin çeperleri merkezlerinden; gündelik kültürel pratikler, kazanımların tepe noktalarından ve adı geçen bireylerin ünleri onların asıl niyetlerinden önde tutulmuştur. Bu stratejinin amacı, Rönesans'ın "Avrupalaşması" ya da Rönesansın, Avrupa'nın Avrupalaşmasına katkısı olarak adlandırılabilecek bir sürece odaklanmaktır. Öteki kültürel hareketlerde olduğu gibi, bu süreç de diyalektik bir süreçtir. Bir yandan ortak bir kaynaktan alıntılama yoluyla sağlanan standartlaşmaya, diğer yandan bu kaynaktan yerel koşullara, siyasal ve toplumsal yapılardan kültürel geleneklere uyarlama yoluyla sağlanan çeşitlendirmeye tanık oluruz.

1
YENİDEN KEŞİF ÇAĞI: ERKEN RÖNESANS

On sekizinci yüzyıl İtalyan düşünürü Girolamo Tiraboschi, *History of Italian Literature* adlı kitabının birbirini takip eden üç bölümünü şöyle sıralamıştı: "Kitapların Keşfi" *(Scoprimento di libri),* "Antikite'nin Keşfi" *(Scoprimento d'Antichita)* ve "Amerika'nın Keşfi" *(Scoprimento deli'America).* Bu "Kolomb paradigması" daha sonraki kuşaklar için dikkate değer bir çekim alanı yarattı. 19. yüzyılda, Jules Michelet ve Jacob Burckhardt bu fikrin kapsamını, "dünyanın ve insanın keşfi"ni içerecek kadar genişlettiler.

Daha kapsamlı iddiaları 5. bölüme kadar bir kenara bırakıyoruz. Buradaki konumuz, İtalyan Rönesansı'nın, 1300'den 1490'a kadar vuku bulmuş olan ilk aşamasıdır. Bu ilk aşama, hareketin daha sonraki aşamalarına olduğu gibi aktarılacak olan ana unsurların, yani antik Roma ve sınırlı bir noktaya kadar Yunan kültürünün, keşfedildiği ve bu klasik modellere öykünen reformların yapıldığı bir çağdır.

Bireylerin ve grupların içinde yetiştikleri kültürden tümüyle kopmaları olanaksızdır. Tüm kültürel reformların merkezinde yer alan paradoks,

reformcuların değiştirmek istedikleri kültürün içinden geliyor olmasıdır, ilerleyen sayfalarda sözü geçecek olan kâşifler de, birçok bakımdan Ortaçağlı kalmışlardır. Bu nedenle, "Ortaçağ" denilen dönem ile "Rönesans" denilen dönem arasında keskin bir çizgi çizmek çok da anlamlı değildir. Bu bölümde tasvir edilecek olan erken Rönesans kültürü, geç dönem Ortaçağ Avrupası'nın kültürüyle bir arada var olmuştur.

Geç dönem Ortaçağ kültürünün en ayırt edici özellikleri Gotik sanat, şövalyelik ve skolastik feslefedir. O dönemde, bu üç unsura da Avrupa'nın çoğu bölgesinde rastlamak mümkündü. Avrupa'nın kültürel olarak birleşmesi, ya da daha önce ifade ettiğimiz şekliyle "Avrupa'nın Avrupalaşması", Rönesans'ın ortaya çıkışından çok daha önce başlamıştır. Bu süreç, daha on ikinci ve on üçüncü yüzyıllarda bile tespit edilebilir durumdaydı.[35]

Örneğin, "Gotik" denilen üslup uluslararası bir sanat diliydi.[36] Danimarka kiliselerinde tuğlanın kullanımı ya da Fransızların katedrallerde yüksekliğe, İngilizlerinse uzunluğa önem vermesi arasındaki zıtlık gibi yerel farklılıklara rağmen, Gotik üslup Portekiz'den Polonya'ya kadar ayırt edilebilir konuma gelmişti. "Şövalyelik" -bir başka deyişle, at üstünde savaşma sanatıyla özdeşleşmiş geç Ortaçağ soyluluğu- bir başka uluslararası fenomendi. İmparator Charlemagne ve Kral Arthur'un saray bahçelerinde dövüşen Roland ve Lancelot gibi kahramanların soylu

[35] Bartlett (1993), 269-91; cf. Southern (1995).
[36] Benevolo (1993), 42.

ölümlerini anlatan şövalye romansları, birçok Avrupa ülkesinde coşkuyla okunur –ya da dinlenir– olmuştu. Bugün "skolastik" felsefe ve teoloji dediğimiz disiplin, örneğin Thomas Aquinas'ın yazıları, on iki ve on üçüncü yüzyıl Ortaçağ üniversitelerinin dersliklerinde veya "okullarında" gelişmişti. Bu çalışmalar, daha dar ama yine de uluslararası nitelikte olan bir gruba hitap ediyordu. Latince üniversitelerde yazılıp konuşulduğu ve sanat ustalarının Coimbra'dan Krakow'a kadar "her yerde ders verme hakları" *(ius ubique docendi)* bulunduğu için, akademik kültür gerçek anlamda pan-Avrupalıydı.

Gotik, şövalyelik ve skolastisizmin her üçü de Fransa merkezliydi. Gotik mimari on ikinci yüzyılın başlarında Fransa'da icat edilmişti. Paris Üniversitesi skolastik felsefe eğitiminin merkeziydi. En ünlü şövalye romansları Fransa'da bestelendi. Hatta İngiltere ve Kuzey İtalya gibi diğer ülkelerde de romanslar, Fransızca söyleniyor ya da yazılıyordu. O halde yüksek Ortaçağ'dan Fransız kültürünün egemen olduğu bir dönem olarak bahsedebiliriz.

Ortaçağ kültürünün bu üç formu da, on beşinci ve hatta on yedinci yüzyıla kadar ayakta kalabildi. Skolastik felsefe, çoğu Avrupa üniversitesindeki eğitimi belirleyici şekilde etkilemeye, şövalye romansları coşkulu okuyucular bulmaya, Gotik kiliseler de inşa edilmeye devam ettiler. Rönesans süresince değişen şey, Gotik, şövalyelik ve skolastisizmin artık kendi alanlarının tekelleri olmaktan çıkıp, antik dünyadan devşirilen alternatif üslup ve değerlerle rekabete ve etkileşime girmeye başlamalarıydı. Bu

yeni üslup ve değerler ilk olarak özellikle İtalya'da ortaya çıktı. Peki ama neden?

Fransa çıkışlı modeller olan Gotik, şövalyelik ve skolastik, İtalya'ya Avrupa'nın başka bölgelerine göre çok daha az nüfuz edebilmişti. Teoloji yerine hukuk, sanat ve tıp alanları üzerine yoğunlaşan Bologna ve Padua gibi üniversitelerin bulunduğu İtalya'ya, skolastisizm oldukça geç gelmişti. On birinci yüzyıldan itibaren birçoğu özerk olan İtalyan şehirleri, dinselden çok laik, askeriden çok sivil olan bir alternatif kültür üretmişti.

Rönesans ne zaman ortaya çıktı?

Tarihçiler Rönesans'ı ne zamandan ve hatta nereden başlayarak anlatacakları konusunda bir türlü anlaşamazlar. Bugüne kadar, Floransa, Roma, Avignon, Padua ve Napoli gibi şehirlerin hepsi de ayrı ayrı hareketin "beşikleri" olarak sunulmuştur. Anlatıların çoğu İtalya'da başlar; ama farklı zamanlarda ve farklı bireylerle. Üzerinde onaşılan tek seçim ise Şair-bilgin Francesco Petrarcha'nın ("Petrarch" olarak İngilizceleştirilmiştir) yaşadığı döneme denk düşen 1330'lar veya 1340'lardır. Ancak bazı sanat tarihçileri bir nesil önceye giderek, Giotto'dan başlatırlar. Giotto'nun ünü, Pisa'da gördüğü klasik heykellerden etkilenerek yarattığı resimli anlatı üslubundan kaynaklanır. Giotto, hümanistlerce saygıyla anılmış ve kendisinden sonra gelen Rönesans sanatçıları için esin kaynağı olmuştur.

Ne var ki Giotto'yu seçsek bile, onun çağdaşı

olan Dante'yi görmezden gelemeyiz. Bu ikisi ve bazı takipçileri, 1300 yılının hemen ardından Floransa'da meydana gelen olağanüstü "yaratıcılık patlaması"ndan sorumluydular.[37] Bugün, Dante'nin daha çok Ortaçağ'a ait olduğunu düşünmekteyiz ama on beşinci -ve on altıncı- yüzyıl Floransa'sında Dante'nin adı sıklıkla Petrarch'la anılırdı. Başlangıç tarihini seçmek için antikitenin yeniden keşfini kıstas kabul edeceksek, Dante'nin kuşağında, klasikleri model alan Padualı oyun ve tarih yazarı Albertino Mussato'nun da yer aldığını unutmamalıyız. 1300'lerin eğitim konusunda da, en azından İtalya'da, bir dönüm noktası olduğu öne sürülür.[38]

Rönesans'ın başlangıcı için hangi tarih seçilirse seçilsin, daha gerilere gidebilmek için bir vaka alanı bulmak her zaman mümkündür. Mesela, resim tarihinde başlangıcı Cimabue ile birlikte on üçüncü yüzyıla kadar geri çekebiliriz ya da heykelde, eserleri kısmen de olsa antik Roma modellerinden esinlenen Giovanni ve Nicolo Pisano'dan başlayabiliriz.[39] Bunun yanı sıra, kimi entelektüel tarihçiler, özellikle Aristo'nun Batı'da Thomas Aquinas ve diğerleri tarafından alımlanışı gibi on üçüncü yüzyılda yaşanan bazı değişimlerin önemini vurgularlar.

Petrarch ve takipçileri, Aristocularla aralarında bir mesafe koymaya özen göstermişlerdi. Petrarch, oldukça Sokratik bir başlığı olan *On his own ignorance* adlı kitabında, "çılgın ve yaygaracı okullular

---

[37] Holmes (1986), 159-60.
[38] Grendler (1988).
[39] Holmes (1986), 129-58.

tarikatı" *(scholastici)* dediği zamanının akademik felsefecilerini Aristo'ya olan müthiş sadakatleri yüzünden eleştirmişti. Öte yandan, uzun dönem perspektifinden bakıldığında Aquinas'ın Aristo'ya olan ilgisiyle Petrarch'ın klasik yazarlara olan hayranlığı arasında keskin bir ayrım koymak çok güçtür. Zira daha sonra gelecek hümanistler gibi, aralarında Conchesh Wilham'ın da bulunduğu bazı skolastik filozoflar, "zihnin saygınlığının, onun her şeyi bilebilme kapasitesinden geldiğini" düşünüyorlardı.[40]

Bazı diğer tarihçiler, İngiliz Salisburyli John gibi on ikinci yüzyıl edebiyatçılarının ve onların on beşinci yüzyıldaki haleflerinin ilgi alanları arasındaki paralelliklere eğildiler. John, aralarında Cicero ve Seneca, Plato'nun *Timaeus*'u ve Virgil'in *Aeneid*'inin de bulunduğu bazı klasiklere oldukça aşinaydı. Bu metinlere ahlaki veya dini bir yorum katan John, örneğin, Plato'nun Üçlü Birlik doktrinini zaten biliyor olduğunu, Aeneas'ın maceralarının, yaşamsal deneyimden geçen ruhun gelişiminin alegorileri olduğunu öne sürerek, klasik metinleri (bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde) kendi kültüründe barınabilir hale getirdi. Ancak daha sonra göreceğimiz gibi, kimi on beşinci yüzyıl düşünürleri de benzer yorumlar geliştirmişlerdi.

Bu anlamda ister "Rönesans", ister "Ön-Rönesans", isterse yalnızca Rönesans'ın önkoşulların bahsedelim, vurgulanması gereken nokta klasik geleneğin ayakta kalmaya devam edişidir. Bazı antik Ro-

[40] Southern (1995).

malı yazarlar, mesela Horace ve Virgil gibi ozanlar, Ortaçağ boyunca okunmaya ve taklit edilmeye devam ettiler.[41] Roma Hukuku geleneği, İtalya ve Fransa'nın güneyi gibi bazı bölgelerde etkinliğini sürdürdü. Aynı antik Roma'da olduğu gibi, on ikinci ve on üçüncü yüzyıl İtalyan şehir cumhuriyetlerinde de, konuşmada ve yazıda ikna sanatı olan retoriğin eğitimi, hukuk ve siyaset kariyeri için zorunlu birer hazırlık süreci oldular. Erdemli yurttaşlık ve iyi hükümet konuları, Cicero ve Sallust gibi klasik yazarlara gönderme yapılarak tartışılmaktaydı. Yurttaşlarını, klasik edebiyat ve felsefeye sıkı sıkıya bağlayan bu cumhuriyetlerin sıra dışı bir şekilde şehirli ve seküler olan kültürü, bu bakımdan antikite kültürüne doğal bir benzerlik barındırıyordu.[42]

Klasik gelenek görsel sanatlarda da devam ediyordu. Gotik öncesi sanat ve mimari, tam da Roma sanatının mirası olduğu için bugün "Romanesk" olarak bilinir. Birçok Avrupa kentinde klasik yapıların kalıntıları halen ayaktaydı ve merak cezbetmeyi sürdürüyordu. Verona'nın Roma Amfi tiyatrosu, Nimes'in Roma Tapınağı, Segovia'nın Roma Su Kemeri vardı. Roma'nın kendisinde de Pantheon Tapınağı, Colosseum, Titus Kemeri, Trajan Sütunu gibi birçok eski Roma yapısı vardı. Böylece klasik kalıntılar, klasik dirilişe yardımcı oluyordu. Örneğin Pantheon, Charlemagne çağında Aachen'daki emperyal kilisenin, on ikinci yüzyılda da Floransa'daki vaftizhanenin yapımına esin kaynağı olmuştu.

---

[41] Curtius (1947); Bolgar (1954).
[42] Hyde (1973); Skinner (1995).

Klasik geleneğin Batı tarafından yeniden keşfini kolaylaştıran bir başka unsur da, o dönemden beri klasiğin "kardeş" kültürleri olarak kabul edilen Bizans ve Arap dünyasıyla kurulan etkileşimdir. Örneğin, Bizanslı bilginler, henüz Batı'da hiç tanınmayan bazı Yunan yazarları iyi tanıyorlardı. Bu metinleri, aynı Rönesans hümanistlerinin on beşinci ve on altıncı yüzyılda yapacakları gibi, yeniden düzenleyip yorumladılar.[43] Yunan geleneğinin aktarılmasında, özellikle dokuzuncu yüzyıldan on dördüncü yüzyıla kadar, Araplar da önemli rol oynadılar. Ünlü Atina ve İskenderiye okulları olduğu gibi Bağdat'a taşınmıştı. Müslüman âlimler, Plato ve Aristo üzerine birçok yorum yazdılar. Düşünür İbn-i Sina (Batı'da Avicenna olarak bilinir) yeni Platocu, İbn-i Rüşd (Averroes) Aristocuydu. Aristo, Batlamyus, Hipokrat ve Galen de dahil olmak üzere birçok antik yazarın Ortaçağ'da Latinceye çevrilmesi, orijinal Yunancadan yapılmış Arapça çeviriler sayesinde mümkün olabilmişti.

Petrarch ve Çevresi

İlgi alanlarının genişliği ve bu alanlarda şair, bilgin ve filozof olarak elde ettiği başarılar. Roma kültürüne duyduğu hayranlık, yalnızca İtalya'da değil Avrupa'nın tümünde kendisinden sonra gelen kuşaklar üzerinde yaptığı etki göz önünde tutulduğunda, Avrupa'da Rönesans tarihinin bu dilimi Pet-

[43] Setten (1956); Geanokoplos (1976); Kristeller (1979), 137-50.

rarch'la başlar. Petrarch'ın bilinen anlamda ilk "hümanist" olduğunu, bu terimin içeriğini tartıştıktan sonra (s. 64) çok daha iyi anlayacağız.

Petrarch kendisini her şeyden önce bir şair, ikinci bir Virgil olarak görmüştü. Kendisi ve şiiri için çok istediği ve belli ki elde ettiği takdir, 1341'de Roma'daki Capitol'de taçlandırıldı. Taç giyme töreni, o dönemlerde yeniden canlandırılan bir klasik gelenekten geliyordu (Albertino Mussato, Padua'da 1315'te taç giymiş ve Dante için de benzer bir öneri getirilmişti). Petrarch, hem epik hem de lirik bir şair olarak önemliydi. Romalı General Scipio Africanus'un hayatını anlatan epik şiiri *Africa*, Latince yazılmış ve Virgil ve Statius'un epiklerini model almıştı. Petrarch, konuştuğu dilde de bir dizi lirik yazmıştı. Bu "şarkı kitabının" *(Canzoniere)* acı-tatlı şiirleri, şairin ıstıraplarını, iç geçirmelerini, "acı göz yaşlarını" *(amare lagrime)* ve metresinin güzelliğini ve insafsızlığını dile getirerek, şairi yalnız ve dalgın bir âşık *(solo e pensoso)* olarak anlatır.

Ayrıca Petrarch, stoacı bir ahlakçıydı. *Triumphs* adlı İtalyanca şiiri, sırasıyla Aşkta, Ölümde ve nihayet Şöhrette kazanılan büyük başarıları, antik Romalı general ve imparatorların savaşta kazandığı zaferleri kutlayan bir geçit töreni olarak tasvir ediyordu. İyi ve kem talih için yazdığı "Çareler" adlı eser, "Akıl" yetisinin, "Haz", "Umut", "Acı" ve "Endişe" gibi dört alegorik figürle kurduğu diyalog biçiminde yazılmıştı. Düşünür Petrarch, ahlakçı Petrarch'ten çok uzaklaşmamıştı. *Illustrious Men* adlı çalışması, antik Roma'dan ve İncil'den alınan bazı figürlerin hayatlarını anlatan otuz dört biyografinin

toplamından oluşuyordu. Padua hükümdarı da, sarayının duvarına resmettireceği şöhretli isimlerin seçiminde Petrarch'a danışmıştı. Kahramanlarından biri Cicero'ydu. Cicero'nun tüm felsefi yapıtlarına sahipti ve bazı yazılarını bizzat gün ışığına çıkarmıştı, kendi yazılarını da onunkine benzer bir üslupla yazmaya çalışıyordu.

Petrarch, klasik antikiteyle de uğraşmıştı. Homer'e ilgi duyuyordu ve başarısızlıkla sonuçlanan bir Yunanca öğrenme girişimi olmuştu. Ama asıl hayranlık duyduğu, antik Roma'ydı. Roma harabelerinin görüntüsü onu derinden etkiliyordu. Antik sikkeler topluyordu. Antik Romalılarla şahsen tanışma tutkusu öyle boyutlara varmıştı ki, Cicero ve Seneca'ya mektuplar yazmıştı. Özellikle Cicero ve Livy gibi antik yazarların elyazmalarını topluyor ve çoğaltıyordu. Kendi el yazısında bile. Gotik üslubu terk ederek, antikleri taklit etmeye çalışmıştı.

Petrarch'ın tüm eserlerinde, bireye dair yeni ve güçlü bir ilgi vardır. Simone Martini'den aldığı Laura'nın portresi, bireyin suretini çizmenin modern anlamındaki ilk portre olarak tasvir edilmiştir. Petrarch, yalnızca biyografiler değil, bir otobiyografi de yazmıştı. "Franciscus" ile "Augustinus" arasında geçen diyalogdan oluşan otobiyografisi "Secretum"da, en sevdiği kitaplardan biri olan *Confessions*'ın yazarı, Petrarch'ın kendi bilincini temsil eder. *Africa* adlı epik eseri bir çeşit biyografiyken, lirikleri, çoğu edebiyat tarihçisinin de kaydetmiş olduğu gibi, birinci tekil şahısta yazılmıştır ve neredeyse tümüyle aşığın duygularını içerir. Kişisel mektupları, başka-

larının da okuyabilmesi için dikkatle düzeltilmiştir.

Petrarch, bizim Ortaçağ dediğimiz kendisinden önceki son birkaç yüzyılın, ışık çağı olarak gördüğü klasik antikitenin aksine, karanlık bir çağ olduğuna inanıyordu. *Africa* şiirinde, "Karanlık aralandığında, gelecek nesiller antik geçmişin ihtişamına yönelen yolu bulacaklardır." umudunu ifade ediyordu. Petrarch'ı takiben birçok bilgin, kendi zamanlarını karanlığın ardından gelen bir ışık, uykudan sonra bir uyanış, ölümden sonra hayata geri dönüş, bir restorasyon ya da yeniden doğuş olarak tasvir ettiler. Yazarların deneyimlerine anlam veren ve onların kendilerini uzay ve zamanda konumlandırmalarını sağlayan bu metaforları ciddiye almamak bir hata olur. Ancak bunun yanında, kullanılan kalıpları kelimesi kelimesine gerçekmiş gibi alarak Ortaçağ kültürünü göz ardı etmek çok daha büyük bir hata olur.

Örneğin, Petrarch'ın kendisi birçok açıdan bir Ortaçağ figürü sayılabilir. Talih üzerine yazdığı meditasyonlar tamamen Ortaçağ geleneğine aittir; St. Augustine'e duyduğu hayranlık da öyle. St. Bernard onun için bir başka model olmuştu; ve tabii Dante de. *Canzoniere*'deki şiirler, Dante'nin *Vita Nuova*'sındakilere benzer bir anlatı formu yakalamıştır, Beatrice'in yerinde de Petrarch'ın sevgili Laura'sı vardır. Bu yüzden "modern" bir Petrarch'la "Ortaçağlı" bir Dante'yi birbirinden ayırmak mümkün değildir. Petrarch, Gotik el yazısı üslubunu sevmediyse de, "sıra dışı güzellikte bir tapınak" dediği Cologne Katedrali gibi bazı Gotik mimari örneklerine hayrandı.

Petrarch, coşkusunu başkalarına aktarma konu-

sunda doğuştan yetenekliydi. Çevresinde, Ressam Simone Martini, (karşılıklı sone değiş tokuşu yaptığı) Hekim-astronom Giovanni Dondi, (birlikte Roma harabelerine baktığı) Dominikli rahip Giovanni Colonna, (ona St. Augustine'in *Confessions*'ının bir kopyasını veren) Augustinci rahip Dionigi di Borgo San Sepolcro, (Roma Cumhuriyeti'ni yeniden kurmaya çalışan) politik lider Cola di Rienzo ve Giovanni Boccaccio gibi isimler yer almıştı.

Petrarch gibi, Boccaccio da bilgin ve yazar rollerini konuşma dilinde bir araya getirmişti. Antik yazarların elyazmalarının araştırılmasına o da katılmış ve 1355'te Monte Cassino Manastırı'nda *Golden Ass of Apuleius*'u bulmuştu. *Geneology of the Gods* adlı bir deneme yazmıştır. Bir biyograf olarak, Boccaccio, Petrarch'ın erkekler için yaptığını kadınlar için yapmıştı. *Famous Women* adlı eseri, Havva'dan Napolili Kraliçe Joanna'ya kadar, Semiramis, Juno, Venüs, Helen, Artemis, Portia ve Lucretia gibi isimler de dahil olmak üzere tam 106 biyografiden oluşur. Boccaccio'nun bugün de hatırlanmasını sağlayan kısa hikâyeler toplamı olan *Decameron*, çok çeşitli türlerde bıraktığı eserlerden yalnızca bir tanesidir.

Yine Petrarch gibi, Boccaccio da birçok bakımdan Ortaçağlı sayılabilir. O da İtalyan retorik geleneğinden esinlenmiş ve Dante üzerine halka açık dersler vermişti. Şiiri yeniden canlandıran ismin, Petrarch değil de Dante olduğu fikrini bırakması ise uzun zaman almıştı.[44] Benzer bir şekilde, Petrarch'ın

[44] Branca (1956).

yakın dostu ve hayranı olan Giovanni Dondi, Pliny ve (antik çağlardan o döneme kalan tek mimari denemenin yazarı) Vitruvius gibi klasik yazarlara ve skolastik filozofların geleneksel kültürüne duyduğu ilgiyi birleştirmiştir. Az çok bilinçsizce sağlanan bu tür sürekliliklerin oldukça önemli olmasının yanında, Petrarch ve çevresinin yazılarında gözlenen değişim duygusu da bir o kadar önemlidir. Daha önce dinsel bağlamda kullanılmış olan yenilik veya reform düşüncesi, şimdi seküler dünyaya uygulanıyordu. Bu terimleri edebi bağlamda kullanan ilk isim Petrarch olurken, Cola di Rienzo bunları politikaya uyarlıyordu. Bunu yaparken o kadar ileri gitmişti ki, mektuplarına bile restore edilmiş Roma Cumhuriyeti'nin "İlk Yılı" diye tarih atıyordu.

Benzer ifade kalıpları, resim sanatındaki değişimi tasvir etmek için de kullanıldı; özellikle muhteşem üslubu kendi çağdaşları kadar gelecek nesilleri de etkileyen Florentine Giotto di Bondone'nin resimleri için. Giotto, Dante'den ve Petrarch'tan (ressamların "prensi" gibi) büyük övgüler almış, Boccaccio *Decameron da*, onun "yüzyıllardır gömülü" olan bir sanatı "tekrar gün ışığına çıkardığını" *(ritornata in luce)* söylemişti. Boccaccio, Giotto'nun başarısını, antik Roma yazarı Pliny'nin Yunan sanatçılarının başarısını tasvir ettiği gibi tasvir etmiş, insanların "onun yaptığı şeylere bakarak aldandığını, resmedileni gerçek sandığını" *(credendo esser vero che era dipinto)* yazmıştı.

Zaman zaman öne sürülen tezlerden biri de, 1348-1349 yıllarında, veba Avrupa nüfusunun nere-

deyse üçte birini öldürdüğünde, bu "Siyah Ölüm" travmasının, geleneğe bir geri dönüş hareketi başlattığı iddiasıdır. Ancak bu karşı yönelim çok fazla abartılmamalıdır; zira asla uzun erimli olmamıştır. Yenileşme hareketi, asıl gücünü bir sonraki nesilde toplayacaktır.[45]

İkinci Nesil

Kültürel değişim, çoğunlukla belirli bir neslin, ortak deneyimlere sahip bir grubun ortaya çıkışıyla ilişkilendirilir. Burada söz konusu edilecek olan, gençliklerinden beri Petrarch'a aşina olan bir grup insanın, onun düşüncelerini ileri taşıyacak nesli oluşturmasıdır. 1430'larla beraber, iki nesil arasındaki mesafe öylesine artmış gözükür ki, kendi çapında vasat bir hümanist olan Sicco Polentan bile, yazdığı edebiyat tarihinde Petrarch'ın kullandığı Latinceden korumacı bir tavırla bahsetmiştir: "O, şimdilerde mutlak mükemmel olmayan hiçbir şeyi beğenmeyecek kadar titiz olanlar tarafından yeterince takdir görmüyor. Ama onlar Cicero'nun *Brutus*'teki sözlerini hatırlasınlar; zaten mükemmel olan hiçbir şey keşfedilemez."

Floransa ve Toskana

Floransa'da Petrarch'ın çalışmaları, noter olmak üzere Bologna'da retorik okumuş ve daha sonra metinsel eleştiriye merak sarmış olan Coluccio Sa-

[45] Meiss (1951).

lutati tarafından devam ettirildi.[46] Salutati, Lucretia' dan Brutus'a kadar Roma Cumhuriyeti kahramanlarının ateşli bir hayranıydı. Dünyadan ayrışma "kayıtsızlık" ve üstün-insanın erdemleri konularındaki tereddüt ve eleştirilerine karşın, stoacılara büyük sempati duyuyordu. Edebiyatın *(studia litterarum)* ve güzel söz söyleme sanatının son nesillerde yeniden canlanmasını Mussato, Dante ve Petrarch'ın çabalarına bağlıyordu. Petrarch'a duyduğu hayranlıkta o kadar ileriye gitmişti ki, bir keresinde idolü olarak gördüğü bu yazarın nesirde Cicero'yu, nazımda da Virgil'i geçtiğini iddia etmişti. 1360'lara gelindiğinde, Salutati, Petrarch ve Boccaccio'nun eserlerini tartışmak için bir araya gelen bir gruba katıldı. Salutati, Floransa'da geçirdiği yıllar içerisinde, zamanla ilerleyerek bir entelektüel çevrenin merkezi konumuma geldi. Bu grupta, yakın dostu Niccolo Niccoli'ye yazdığı mektupta hocası Salutati'yi "bizim Coluccio babamız" olarak tanımlayan Poggio Bracciolini ve şehre 1390'larda gelen Leonardo Bruni gibi isimler yer alıyordu.[47]

Salutati, 1375-1406 tarihleri arasında, otuz yıldan fazla süreyle Floransa Cumhuriyeti'nin başkâtipliğini (chancellor) yürüttü. Gönderilen ve alınan dış yazışmalardan ve bunların dosyalanmasından sorumlu bir büro olan yazmanlık (chancery), hümanistlerin düşüncelerini pratiğe dönüştürmesi için iyi bir fırsattı; zira Latince yazılmış mektuplar hükümetlerin rakiplerini etkileme yolu olarak kabul

[46] Ullman (1963).
[47] Witt (1983)

ediliyordu. Kendisi de seçkin bir edebiyatçı olan Papa II. Pius, Floransalıların kâtiplerini, sahip olduğu "retorik yeteneği ve insan bilimleri alanındaki üstün bilgisi" için seçtiklerini kaydediyordu. Salutati'nin bürodaki halefleri, 1427'den 1444'e kadar hizmet veren Bruni ve hayatının sonuna doğru Floransa'ya geri dönen Poggio oldu.[48]

Poggio'nun, arkadaşı Niccoli'yle "kitaplara duydukları açlık" hakkında yaptığı yazışmalar, bu kuşağın Roma kültürüne olan coşkulu ilgisini göstermeyi amaçlayan bir vaka çalışmasına konu olabilecek niteliktedir. El yazısından başlayalım. Bu iki arkadaş, 1420'lerin başlarında, Roma kökenli olduğuna inandıkları birtakım elyazmalarını model alarak, "italik" denen yazı tarzını icat ettiler (bkz., resim 2). Yazışmalarının içeriği, benzer bir ilginin antikiteye de duyulduğunu gösterir. Poggio, Lucretius'una on senedir Niccolo'nun el koyduğundan şikâyet eder: "Lucretius'u okumak istiyorum ama ondan yoksunum." Tacitus'un Almanya'da veya Livy'nin Danimarka'da ortaya çıkan elyazmalarından son haberleri iletir. Eylül sıcağında Roma yazıtlarını okumaya çalışırken, nasıl "saatlerce terlediğini" anlatır. Roma başlarından oluşan koleksiyonunu Heykeltıraş Donatello'ya gösterdiğini ve "Donatello'nun onlara övgüler düzdüğünü" gururla yazar. Cicero'nun yeni ortaya çıkarılan bazı elyazmalarına dair haberlere hayıflanır: "Beni hiçbir şey, onlara bakma zevkini seninle paylaşamadığım gerçeğinden daha fazla üzemez."

---

[48] Garin (1961).

Cicero, bu kuşak için gerçek bir kahramandır; zarif Latince için bir başvuru kaynağı ve politikayla aktif olarak uğraşan edebiyatçılar için bir modeldir. Bruni'nin Dialogues'u, tamamen Cicero'yu model alır. Diğer tüm yazılarında Cicero'nun etkileri gözlenebilir. Ayrıca Cicero'nun bir biyografisini de yazmıştır. Yine Poggio da Cicero'nun metinlerini çoğaltmış, yazdıklarında ondan izler taşımış ve Cicero'nun en ünlü diyaloglarının geçtiği Tusculum'u ziyaret etmiş, hatta "Cicero'ya ait olmalı." diye düşündüğü bir villayı keşfetmekten çok mutlu olmuştur.

Bizzat Poggio, Cicero'nun konuşmalarını içeren sekiz elyazması bulmuştu. Ayrıca Quintilian'ın *Institutes*'unu ve İsviçre'de bir manastır kütüphanesinde Vitruvius'un *Ten Books On Architecture*'ını keşfetti. Diğerleri değilse bile, bu son cümlede "keşfetmek" terimi tırnak içinde kullanılmalıdır. Zira Vitruvius'un çalışmaları, yalnızca Petrarch ve öğrencisi Dondi tarafından değil, Ortaçağlı bilginler tarafından da biliniyordu. Ama yine de, çalışmalarının mimarlık pratiğini ancak Rönesans'tan itibaren etkilemeye başlamamış olması anlamında, Vitruvius'un Rönesans'ta keşfedildiğini söyleyebiliriz.[49]

Yunan kültürünün yeniden keşfi de, bu dönemde hız kazanır. Salutati, Floransa'ya Manuel Chrysoloras adında Yunan bir hoca getirmiş, kentte beş yıl kadar kalan Chrysoloras, Bruni ve diğerlerine, hem Yunan dilini, hem de retorik sanatını öğretmişti (Salutati de kursa başlamıştı, ancak daha sonra öğren-

[49] Sabbadini (1905).

mek için artık çok yaşlı olduğuna karar verdi). Poggio, Nicoli'ye yazdığı mektupta, en azından "o berbat çevirilerden kurtulmak adına" Yunanca öğrenmek için "yanıp tutuştuğunu" yazmış ancak yine de dile tümüyle hâkim olması beş yılını almıştı. Avignon ve Roma'ya zaten mevcut olan ilgiyi görmezden gelen Bruni, gururla "İtalya'dan yedi yüz yıl önce silinen Yunan edebiyatı, şehrimiz tarafından hatırlanmış ve geri getirilmiştir *(revocata est atque reducta)*" demiş ve böylece büyük filozof ve hatipleri "buzlu bir camın arkasından değil, yüz yüze" görmenin artık mümkün hale geldiğini söylemişti.

Yenilik iddiasını doğru sayabileceğimiz gelişme ise, Bruni'nin çeviri kuramı ve pratiğidir, zira terim *(translatio)* geleneksel "nakletme" anlamı dışında ilk kez çeviri anlamında Bruni tarafından kullanılır. Bruni, anakronizmden ve belirli yazarların farklı üsluplarını taklit etmekten kaçınarak, sözcüklerin kendisinden çok, anlama yoğunlaşmıştı. Örneğin, Aristo'nun Politika'sının Ortaçağlı selefleri tarafından yapılan çevirilerinde, Ortaçağ monarşisinin antik Yunan'a uygulandığı ve yargı kurumu için *principatus* terimi kullanıldığı gözlenirken, Bruni kendi çevirisinde magistratus terimini kullanır. Bruni, ayrıca Demosthenes, Plato ve Plutarch da çevirmiştir. 1390'lara kadar Batı'da hiç tanınmayan bir ahlakçı olan Plutarch, aynı Plato gibi, Rönesans kültürü üzerinde çok yaygın bir etkiye sahip olacaktır. Chrysoloras sayesinde Bruni, Thucydides'in yazdığı Peloponnesia Savaşı Tarihi'ne ve kendi yazdığı Floransa Kasidesi'ne *(Laudatioflorentinae urbis)* model

olan geç dönem klasik retorikçi Aelius Aristides'in Atina Kasidesi'ni keşfetmiştir.

Bruni ve Poggio, yalnızca Floransa'nın başkâtipleri olmakla kalmadılar, güncel politikalar kadar geçmiş politikalara da ışık tutarak cumhuriyetin resmi tarihçiliğini de yaptılar. Anlattıkları hikâye, Floransa'daki özgürlüğü Roma ve Atina cumhuriyetlerindekiyle kıyaslıyordu. Bu tarihsel yazılar, özellikle yapılanları ana karakterlerin ağzından açıklama yöntemiyle, biçim olarak da Thucydides ve Livy gibi Yunan ve Romalı modelleri takip ediyordu. Çözümlemeye, olayları açıklamaya duyulan hümanist ilgi, bir yandan önde gelen antik tarihçileri anımsatırken, öte yandan öyküye ve kuvvetli tasvire dayanan Ortaçağ tarih anlayışıyla çelişir.

Geçmişe bakıldığında, bu Floransalı grubun ilgi alanlarının ve yaptıklarının, aynı Petrarch'ınki gibi, "hümanist" olarak tanımlandığını görülür. Grup üyelerinin, Cicero'nun *studia humanitatis* demiş olduğu şeye ilgi duyduklarını düşünürsek, kullanılan terim oldukça yerindedir. Salutati'nin söylediği gibi, "Öğrenim, insanın karakteristiği olduğu için ve öğrenimli insan, cahil insandan daha fazla insan olduğu için, antikler öğrenmeye gayet yerinde bir şekilde *humanitas* dediler." Beş konu, "insan bilimlerini" (humanities) oluşturan bölümler olarak görülüyordu: etik, şiir, tarih, retorik ve gramer. İnsanları hayvanlardan, doğruyla yanlış arasındaki farkı söyleyebilme yetisinin ayırdığı düşünüldüğü için, etik üstüne yapılan vurgu oldukça anlaşılırdır. Öğrencilere takip etmeleri gereken iyi örnekler ve kaçınmaları gereken kötü örnek-

ler verdiği için, şiir ve tarih de bir çeşit uygulamalı etik olarak görülüyordu. Ancak modern okuyucunun kafası, retorik ve gramerin neden "insani" sayılması gerektiği konusunda biraz karışabilir. Buradaki düşünce, her ikisinin de dil sanatları oluşu ve insanların yanlışın yanında doğruyu söyleyebilmesini sağlayanın da dil oluşuydu. Bu, içinde hümanistlerin insanlığa övgüler düzdüğü, "insanın saygınlığı" üzerine yazılan denemelerin temel noktasıdır. Ancak "insan bilimleri"nin entelektüel paketinde ihmal edilen çok önemli bir unsur vardır: mantık. Zira vurgu, rakibini yere sermek için güç kullanan mantıkçının sıkılmış yumruğundan, ikna yöntemini tercih eden retorikçinin açık eline doğru kaymaktadır (bkz., resim 1).

Kullanılacak dillerin klasik Latince ve Yunanca olması ve çalışılacak metinlerin antik Yunan ve Romalıların (ve ilk Hıristiyan yazarların) metinleri olması neredeyse üzerinde hiç konuşulmadan kabul edilmiştir. Hümanistlere göre, ileri giden yol geri gitmek ve kendi kültürlerinden daha üstün olduğuna inandıkları bir kültürün yetiştirdiği en iyi yazar ve bilginleri örnek almaktı. Bu yüzden Petrarch'tan itibaren, klasik metinlerin ilk elyazmalarını araştırmak, çoğaltıcıların hatalarını düzeltmek (günümüzde "metinsel eleştiri" olarak bilinen süreç) ve belirsiz pasajları yorumlamak için büyük çaba harcadılar. Hümanistler kendilerini gerekçelendirirken "insani durum" *(conditio humana)* düşüncesi üzerinde önemle durdular. Öte yandan, bir kültürel pratikler toplamı olarak hümanizm, felsefeden çok filolojiyi, toplum eleştirisinden çok metin eleştirisini benimsedi.



***Resim** 1: Sandro Botticelli,* Seven Liberal Arts, *Musee du Louvre (Reunion des Musees Nationaux/Louvre, Paris). Retorik (kadının açık olan elinden anlaşıldığı üzere) hükmediyor.*

Düşünsel yaşamdan çok, güncel kent yaşamıyla ilgilenmelerini ve Floransa Cumhuriyeti'yle özdeşleşmiş olmalarını öne çıkaran bazı modern tarihçiler, Bruni ve arkadaşlarını "sivil hümanistler" olarak tanımlarlar. Örneğin Bruni, "Dante, güncel yurttaş yaşamı için Petrarch'tan daha değerlidir" demiş ve Cicero'yu, felsefeyi bir aktif politik kariyerle birleştirdiği için övmüştü. Leon Battista Alberti, yurttaşlık değerleri ve aile konuları üzerine, konuşma dilinde bir diyalog yazmıştı. Hümanizmin toplumsal yaşamdaki yeri, Coluccio Salutati'nin (1406) ve Leonardo Bruni'

nin (1444) büyük cenaze törenleriyle iyice belirginleşmiştir. Kimi araştırmacılar, kültürel değişimin politik yorumunu daha ileri noktalara götürür. Ortaya atılmış olan iddialardan birisi, Milano Dükü Giangaleazzo Visconti'nin Floransa'nın fethi için başlattığı harekâtın ortasında aniden ölmesiyle patlak veren "1402 krizinin", hümanistler ve sanatçıların, özgürlük gibi Floransa'yı ayakta tutan değerlerin ve Floransa'nın antik Roma ve Atina'ya olan benzerliklerinin bilincine varmasını sağlayarak erken Rönesans'a yol açtığıdır.[50] Bu oldukça cazip bir fikirdir, öyle ki bir İngiliz okuyucuyu, "1588 krizi"nin ya da İspanyol Armadası'nın yaşadığı fiyaskonun, Shakespeare'in çağı için de benzer sonuçları olup olmadığı konusunda meraklandırabilir. Ancak, diğer İtalyan kentlerinde olduğu gibi, Floransa'da da vatanseverliğe ve güncel yaşamdaki yurttaş sorumluluğuna *(vita civile)* verilen büyük önem, daha öncesinden değilse bile on dördüncü yüzyıldan itibaren belgelenmiştir. Salutati, Bruni ve arkadaşlarının yaptığı, yurttaş geleneğine klasik bir renk vermekten ibarettir.[51]

Klasisizmin bu biçimi, on beşinci yüzyılın başlarına ait bir tartışmanın da gösterdiği gibi, hararetli atışmalara yol açmıştır. Mesela, Floransalı rahip Giovanni Dominici, pagan yazarların okunmasını teşvik ettiği için Salutati'yi şiddetle eleştirmiştir. Dominici'ye göre, "dünyevi edebiyatın *(seculares litterae)* felsefesi"ni okumanın, kurtuluşa hiçbir faydası yoktur. Aksine bu, kurtuluşun önünde bir en-

[50] Baron (1955).
[51] Hyde (1973), 157-64.

geldir. Dominici, retoriğin "yalanları" dediği şeyi de eleştirir. Tartışmaya katılan bir başkası, Virgil'e "yalancı" demiştir. Öyle anlaşılıyor ki, bunu diyen, Virgil'in Aenneas'ın Truva'dan kaçışını anlattığı yerlerin, ya gerçek tarih ya da tümüyle yalan olması gerektiğini varsaymıştır. Zihinsel dünyasında, modern "kurgu" düşüncesine hiç yer yoktur.

Salutati'nin buna cevabı, "itibarını zedeleyenler"e karşı şiiri savunmak olur; ancak onun savunması da modern varsayımlardan eşit derecede uzaktır, zira Herkül'ün maceraları gibi klasik mitlerin tümüyle alegorik yorumuna dayanır (aynı Salisbury'li John'da olduğu gibi, bkz., s. 52). Dış kabuk pagan olmalıdır ama içsel anlam ahlaki ya da Hıristiyan'dır. Salutatis'e göre, "*studia humanitatis* ve *studia divinitatis* birbirine öylesine sıkı sıkıya bağlıdır ki, birisinin doğru ve tam bilgisi olmadan öteki elde edilemez."[52]

Klasik ve Hıristiyan bilgeliğin uyumluluğu veya uyumsuzluğu sorunu, Rönesans sürdükçe hümanistlerin zihnini meşgul edecekti; klasik ve Hıristiyan kültürlerinin ikisine de dahil olan ve ikisini birbirine iyi kötü uydurmaya çalışan Kilisenin Pederleri grubuna yaptığı gibi. Örneğin, İskenderiyeli Clement, Plato'yu Yunan Musa diye tanımlamıştır. Lactantius, Plato ve Cicero'nun Hıristiyanlıkla uyumlu olduğunu iddia etmiştir. Jerome, Hıristiyan olmaktan çok Cicerocu olmaya başlamasından duyduğu endişeyi dile getirmiştir.

Hümanistler, Pederler'i genellikle kendi safla-

[52] Trinkaus (1970), 555-62.

rında görmüşlerdir. Salutati, Dominici'yle girdiği tartışmada, Pederler'in pagan yazarlardan alıntı yaptığını öne sürer. Bruni, yine bu tartışmaya yakın bir dönemde, gençlere klasikleri nasıl çalışacaklarına dair tavsiyeler veren Caesarca Başpiskoposu Büyük Basil'in bir denemesini Latinceye çevirmiş ve bunu Salutati'ye ithaf etmiştir. Basil, pagan antikitesinin benimsenmesinde seçici davranmak gerektiğini öne sürmüş ve arıları örnek vermiştir: "Ne her çiçeğe yanaşırlar, ne de seçtikleri çiçekteki her şeyi alıp götürmeye çalışırlar; yalnızca işleri için uygun olanı alıp gerisine dokunmadan bırakıp giderler."

Tahmin edilebileceği gibi, Basil'in örneği, aslında Seneca tarafından (dinselden çok ahlaki bir bağlamda) bir miktar geliştirilmiş bildik bir örnektir. Argümanın yapısını koruyan ama metaforu değiştiren Jerome, Hıristiyanların klasikleri, İsraillilerin pagan mahkûmlarını kullandığı gibi, saçlarını ve tırnaklarını keserek, kullanabileceğini öne sürmüştür. *On Christian Doctrine* (2. kitap, 40. bölüm) adlı denemesinde, İsrail halkının büyük çıkıştan önce Mısırlıların hazinesine sahip çıkışının İncil'deki tasvirini yorumlayan Augustine, klasik kültüre "Mısırlıların ganimeti" diye göndermede bulunmuştur. Petrarch, bu pasajı *On his own ignorance*'da klasiklerin okunmasını savunmak adına alıntılayarak şunları yazar: "Augustine ceplerini ve eteğini Mısırlıların altın ve gümüşleriyle doldurdu."

Pederler, antikleri küçümseyenlere karşı kulanılabilecek bir argümandan daha fazlasını üretmişti. Hümanistlere göre onlar, aradaki bin yıllık farka

rağmen aynı ruhu taşıyan yoldaşlar gibiydi. Her şeyden öte, Lactantius ve Augustine bir zamanlar retorik hocalığı yapmışlardı. Öyleyse, Poggio'nun Jerome ve Augustine okumuş olmasında, Nicolo Niccoli'nin Yunan Pederleri'nin elli kadar elyazmasına sahip olmuş olmasında ya da Bruni çevresinden olan Keşiş Ambrogio Traversari'nin Jerome'un yazılarını bilmesinde hiçbir tuhaflık yoktur.

Dominici gibi antikite hayranlığı olmayan insanlar, hümanistler tarafından genellikle "barbarlar" olarak, yani Roma İmparatorluğu'nu istila ve yok eden Gotlar ve diğer halklarla aynı sınıfta tanımlanıyordu. Bu nedenledir ki, Bruni, Quintilian'ı "barbarların zindanları"ndan, elyazmasını, öneminin farkında olmadan elinde tutan keşişlerden, kurtardığı için Poggio'yu tebrik etmiştir. Bruni, John Duns Scotus gibi okulluların felsefesine atfen Britanya "barbarlığı"na da değinmişti. Okullular (schoolmen) düşüncesi, Ortaçağlı filozofların farklılık ve ihtilaf olarak gördüğü şeyi birlik olarak gören hümanistlerin bir başka icadıydı. Benzer şekilde, hümanistler savundukları klasik dünyanın yeniden doğuşundan veya "Rönesans"ından önceki dönemi tasvir etmek için "Karanlık Çağ" ya da "Ortaçağ" *(medium aevum)* terimlerini türettiler. Yani aslında, kendilerini, bir anlamda bilinçli bir şekilde icat ettikleri bir Ortaçağ'a karşı savunuyorlardı. Ortaçağ kültürüyle aralarına koydukları bu mesafe, her ne kadar abartılı da olsa, grubun zihniyetinin önemli bir bileşeniydi.[53]

---

[53] Garin (1961, 1975), 5-38.

Hümanizm ve zanaatlar arasındaki bağlantıyı göstermenin belki de en iyi yolu Vitruvius'un nasıl alımlandığını incelemektir. Daha önce gördüğümüz gibi, Poggio 1414 yılında, antik Roma'dan kalma mimarlık üzerine bir denemenin elyazmalarını bulmuştur. Deneme, aynı anda hem matematik bazlı bir bilim olarak mimarlığın methiyesini, hem de tapınakların, tiyatroların ve diğer binaların nasıl inşa edileceğinin, yer seçiminin, akustik sorunlarının ve bu gibi teknik detayların açıklamasını içeriyordu. Böyle bir metni yorumlamak için hümanistlerin filolojik becerileriyle yapıcıların (Vitruvius sayesinde yavaş yavaş "mimarlar" olarak tanınmaya başlıyorlardı) teknik becerilerinin bir araya gelmesine ihtiyaç vardı. Hatta yapıcıların pratik bilgileri daha çok gerekliydi, çünkü Vitruvius'un elyazmalarında hiç resim yer almıyordu.

Floransa

On dördüncü yüzyılda belirli belirsiz algılanabilen antikitenin yeniden doğuşu, on beşinci yüzyıl başlarında Floransa'da, gerek entelektüel çalışma alanında, gerek inşaat atölyesinde çok daha belirginleşmeye başlıyordu. Edebiyat ve insan bilimlerinde olduğu gibi, mimarlıkta da birbirini çok iyi tanıyan yaratıcı insanlardan oluşan küçük bir gruba rastlarız; Mimar Filippo Brunelleschi'nin merkezi olduğu bu çevrede hümanist Leonbattista Alberti, heykeltı-

raşlar Donatello ve Ghiberti, Ressam Masaccio gibi isimler vardır.

Bu dönemde, Gotik gelenekle Brunelleschi'nin yaptığı binalar arasındaki kontrast -Kimsesizler Hastanesi (Ospedale degli Innocenti), Pazzi Kilisesi ve San Lorenzo ve Santo Spirito Kiliseleri- iyice göze batmaya başlar. Yarım daire kemerler, sivri uçluların yerini alır; pencere ve kapıların üst kısımları artık kavisli değil, düzdür; iç mekânlar dekorasyonla doldurulmak yerine boş bırakılır. Kiliseler, klasik tapınaklara -ya da bu tapınakları model alan ilk Hıristiyan kiliselerine- benzer. Basitlik ve arılık, belki de geç dönem Gotik üslubun süslü detaycılığına karşı bir tepki olarak, Brunelleschi ve takipçilerinin mimarisinin temel ilkeleri olur.

Kendi zamanında, Brunelleschi bir sanatçıdan çok (mezar taşında yazıldığı gibi) bir "mucit" olarak hayranlık kazanmıştı. Dostu hümanist Alberti'ye göre o, yeni bir üslubun yaratıcısı değil, o güne kadar yapılmış en büyük duvar işçiliği olan (Öylesine büyüktü ki, Alberti'nin ifadesiyle "gölgesiyle tüm Toskana halkını örtebilir"di.) Floransa Katedrali'nin kubbesindeki tasarım problemlerini çözmüş, parlak bir teknisyendi. Bununla birlikte, "antik tarz" *(alla antica)* mimariye artan bir ilgi olduğuna dair izlere de rastlanır. Antik tarz tabiri Brunelleschi'nin yaşadığı zamanda düz tepeli kapı ve pencereler için kullanılıyordu; ancak anlamı kendisinden bir kuşak sonra yazılan hayat hikâyesinde oldukça genişleyecek, bu biyografinin isimsiz yazarı, Brunelleschi'nin Dorik, İyonik ve Korint üsluplarını birbirinden

ayırt etmeyi, Roma mimarisinin kalıntılarını inceleyerek öğrendiğini aktaracaktı.

Brunelleschi on ikinci yüzyıla ait binalardan (özellikle Floransa Vaftizhanesi) ve hatta on dördüncü yüzyıl çalışmalarından da esinlenmişti. Öyle görünüyor ki, aynı Poggio'nun Charlemagne dönemindeki kâtiplerin yazdıklarının antik Roma'ya ait olduğunu düşündüğü gibi, o da Vaftizhane'nin antik Roma kalıntısı olduğuna inanmıştı.[54] Her halükarda, Brunelleschi sıkı kurallar yerine ilkelerle ilgiliydi; bir başka deyişle, asıl derdi antikiteyi harfi harfine bilmek değil onun ruhunu kavramaktı. Benzer bir şekilde, Alberti, klasik mimarinin ilkelerini Floransa Katedrali gibi Gotik bir yapıda bulmuştu. O da, tasarladığı binalarda klasikler kadar Ortaçağ modellerinden yararlanmıştı. Kısacası durum, henüz Gotik ve klasiğin birbirinin alternatifi ya da karşıtı üsluplar olarak görülmediği bir geçiş durumuydu.[55]

Alberti, resim sanatı üzerine ünlü denemesine yazdığı önsözde, Brunelleschi'ye hitaben "yakın dostumuz Heykeltıraş Donato"dan bahsetmişti. Brunelleschi'nin on beşinci yüzyılda yazılmış biyografisine göre, Donatello Roma'da onunla birlikte çalışmıştır; hatta harabelerde yaptıkları bitip tükenmeyen kazılar yüzünden "hazine avcıları" *(guelli del tesoro)* lakabını almışlardır. Donatello'nun antik Roma heykelciliğine duyduğu ilgi, yaptığı büst portre çalışmalarında, kabartmalarında, Davud heykelinde (antikiteden sonra yapılan ilk çıplak figürdü) ve hâlâ Padua'da bulunan

[54] Gombrich (1967).
[55] Burns (1971); Smith (1992).

profesyonel asker "Gattamelata"nın ünlü atlı heykelinde açıkça görülebilir. Donatello'nun heykeli, Brunelleschi'nin kubbesi gibi teknik bir probleme getirilmiş başarılı bir çözümdür; hem atın hem de binicinin ağırlığı, dört bronz bacak tarafından desteklenir.

Trajik biçimde gerçekleşen erken ölümüne rağmen, Masaccio, arkadaşları Brunelleschi ve Donatello'nun resimdeki karşılığı sayılırdı. *Tribute Money* adlı eserindeki muhteşem üslup Giotto'yu anımsatırken, yaptığı Üçlü Birlik (Trinity) Freski de, onun perspektif kurallarını hakkıyla öğrenmiş olduğunu gösterir. Yüzyılın sonlarına doğru, Floransalı hümanist Cristofo Landino onun üslubunu "süssüz arılık" *(puro senza ornato)* diye tasvir etmişti ki; Brunelleschi tarafından da kullanılmış olması muhtemel olan bu tabir, Leonardo Bruni ve çevresinin arı Latinceye verdiği önemle paralellik gösterir. Masaccio da "gerçekliği taklit"teki *(imitazione del vero)* becerisinden dolayı Landino'nun takdirini kazanmıştır.

Landino'nun Masaccio'ya düzdüğü methiye, bu dönemde Floransa'da hümanizmin görsel sanatlar ve zanaatlar ile kurduğu ilişkiyi hatırlatması açısından önemlidir. Brunelleschi'nin arkadaş çevresinde, Alberti'nin yanı sıra, o dönemdeki bazı sanatçıların antiklere denk olduğunu iddia eden ve mimari eserlerin resimlerindeki uygunluğu, zarafeti ve çeşitliliği tartışmak için Cicero'nun davranış ve retorik üstüne yazdığı denemelere başvuran Niccolli, Poggio ve Traversari de yer alıyordu.[56] Kol işçiliği gerektir-

[56] Onians (1988), 130-46.

diği için uzun süre entelektüeller tarafından küçümsenen zanaatlar, bu dönemde konumlarını hayli yükseltmekteydi.

Daha önce tartıştığımız "sivil hümanizm"le paralellik gösteren birtakım unsurlara, sanat alanında da rastlanır. Sanat, vatanseverliğin bir ifadesine dönüştüğü için, on beşinci yüzyıl Floransa'sında (örneğin loncalar aracılığıyla yapılan) toplumsal dayanışma, doğal olarak önem kazanmıştır. Donatello' nun St. George, Davud ve Judith gibi eserleri hep Floransa'nın simgeleri olarak okunmaktadır; öte yandan Ejder, Goliath ve Holofernes, Floransa Cumhuriyeti'nin düşmanlarını simgeler. On beşinci yüzyılın en ünlü eserleri, Kimsesizler Hastanesi gibi kamu binaları veya Carmine Kilisesi'ndeki Masaccio'nun *Tribute Money*'si gibi herkes görebilsin diye kamusal alanlara yerleştirilmiş resimlerdir.[57]

1434-1494 yılları arasındaki altmış yıllık Medici iktidarı süresince, Floransa'da yurttaşlık değerleri ve temaları oldukça zayıflar. Leonardo Bruni ve arkadaşları güncel yaşamı öne çıkarmışken, Cosimo de Medici ve torunu Muhteşem Lorenzo'nun çevresindeki yeni nesil Floransalı bilginler, düşünsel yaşama ve esoterik bilgeliğe vurgu yaparlar. En çok sevdikleri filozof, 1460'larda onuruna bir "akademi" veya tartışma grubu kurdukları Plato'dur.

Bu trendi örneklendirmek için, geç on beşinci yüzyıl Floransa'sında yaşamış üç hümanist ele alınabilir: Cristoforo Landino, Marsilio Ficino ve Ange-

[57] Paoletti ve Radke (1997), 176-90.

lo Poliziano. Yukarıda Masaccio'ya yazdığı methiyesinden bahsettiğimiz Landino, en çok Dante ve Virgil üzerine yaptığı yorumlarla tanınır. Landino, Virgil'i, şiirleri "gizemler"le ve "felsefenin en derin sırları"yla dolu bir Platocu olarak görmüştür. Landino'nun öğrencisi Marsilio Ficino kendisine "platonik bir filozof," Plato'ya ise bir teolog, Yunanca konuşan bir Musa demiştir.[58] Pythagoras, Plato'nun ve Hermes Trismegistus olarak da bilinen antik Mısırlı bilge Thoth'un yazdıklarında, bir "antik teoloji," Hıristiyan doktrinlerini önceden sezgileyen bir gizli öğretiler sistemi bulunabileceğine inanmıştır.[59] Ayrıca Ficino şairlerin (örneğin Orpheus) peygamberler olduğunu öne sürmüştür, ona göre şairler, gerçekleri dile getirmek için kendilerinden geçtiklerinde Tanrı'dan esin alırlar; "ama sonra, esrimenin şiddeti azalınca, ne olup bittiğini doğru dürüst anlamazlar".

Ficino'nun Floransa'daki çevresinin bir başka üyesi de, Mirandola (Modena yakınlarında bir kasaba) Lordu Giovanni Pico'ydu. O da, insanlardan gizlenen ve ancak seçilmişlerin sahip olduğu gizemin bilgisine ilgi duyuyordu. Landino, Virgil'in *Aeneid*'inin alegorik bir yorumunu savunurken, Pico, Homer'in *Odyssey*'sinin gizli bir felsefi anlamı olduğunu öne sürüyordu. Pico, günümüzde en çok *Oration on the Dignity of Man* adlı eseriyle tanınır. Tanrı'nın Âdem'e "Kendini istediğin gibi biçimlendirmekte özgürsün." dediği bir yaratılış miti oluş-

[58] Garin (1947); Field (1988); Hankins (1991), cilt. 1, 267-359.
[59] Yates (1964), 62-83; Walker (1972), 30-59.

turmak için İncil ile Plato'yu harmanlayan bu eser, konu üzerine İtalyan hümanistlerinin yazdığı en etkili denemeydi. Pico'nun entelektüel tutkusunun en güzel örneği, 1486'da Roma'da kamuya açık bir tartışmada savunmak üzere yazdığı 900 tezdir. Bu tezlerde, Pico yalnızca Yunan ve Roma geleneklerinden değil, Mısır ve Farsi olduğunu düşündüğü geleneklerden de yararlanır; zira sırları çözüldüğü sürece hepsinin birbiriyle uzlaştırılabileceğine inanmıştır.[60]

Poliziano ise, hem Latince, hem İtalyanca yazan usta bir şair olduğu kadar, metinsel eleştiri alanında çok yetenekli bir bilgindi. Klasik edebiyat üzerine yaptığı çalışmaların bir toplamı olan *Miscellanea* (1489), gerek metinlere (ve metinlerin nesilden nesle aktarılırken bozulmalarına), gerek onların tarihsel bağlamlarına odaklanan, birbirinden değerli filolojik parçalardan oluşur.[61] Bruni, klasik örneklerin kendi zamanına hitap ettiğine inandığı için, yurttaşlarına Yunan ve Roma kültüründen bahsetmişken, Poliziano bilginin peşinden yine bilgi için koşmuş ve özünde yalnızca kendisini anlayabilecek yakın çevresi için yazmıştır.

Kısacası, bugünkü araştırmacıların taktığı adla "Neoplatonik" Floransa hareketi, ancak seçkin kişilerden oluşan küçük gruplar için bir anlamı olabilecek esoterik bilgiyle ilgilenmiştir. Bu gelişmeler, toplumsal sanattan bireysel sanata kayan dönüşüm süreciyle aynı döneme rast gelmiştir. Yüzyılın erken bölümünün aksine, bu dönemin en ünlü eser-

---

[60] Garin (1947); Secret (1964), 24-43.

[61] Branca (1973); Grafton (1991), 47-75.

leri, özel siparişler üzerine yapılmış Palazzo Medici gibi veya Botticelli'nin *Primavera*'sı gibi, ancak küçük bir azınlığın görebileceği ve hatta -bu eserlerin klasik edebiyat ve felsefeye yaptığı göndermeler düşünülecek olursa- daha da azının anlayabileceği resimlerden oluşur.[62]

Roma, Napoli ve Milano

Rönesans'ın alımlanması sürecindeki ilk aşama, Floransa'da yapılan keşiflerin İtalya'nın diğer bölgelerine yayılmasından oluşur. Alımlama süreci, Floransalı sanatçıları Roma, Napoli, Mantua, Ferrara' daki saraylara yerleştirmek için büyük çaba harcayan Cosimo ve Lorenzo de Medici'nin "kültürel politikaları" tarafından desteklenmiştir.[63] Ancak yine de, hareketin, diğer bölgelerdeki keşifleri yok sayan, tümüyle "Floransa merkezli" bir yorumundan kaçınmak gerekir.

Örneğin, on beşinci yüzyılın önde gelen hümanistleri arasında Venedikli asilzade Francesco Barbaro, İtalya'nın kuzey doğusundaki Capodistria'dan gelmiş olan Pietro Paolo Vergerio ve Vicenza'dan gelmiş olan Antonio Loschi de yer almıştır. Her üçü için de, Floransa'da Salutati ve Bruni çevresinde geçirdikleri yıllar büyük önem taşır; ancak bu insanların hümanist olmaları Floransa'yı ziyaretlerinden çok öncelere uzanır. Kaldı ki, antik elyazmalarının keşfi de Toskanalıların tekelinde değildir. Ör-

---

[62] Dempsey (1992).
[63] Warnke (1985), 46-54

neğin, Milano yakınlarındaki Lodi'de, yerel bir piskopos, Cicero'nun retorik üzerine yazılarını ortaya çıkarmıştır. Sicilyalı hümanist Giovanni Aurispa, 1420'de yaklaşık 200 elyazmasını Konstantinapol'den İtalya'ya getirmiştir. Bu nedenle, dönüp Roma'ya, Napoli'ye ve Milano'ya, Ferrara ve Mantua gibi kuzeydeki küçük kentlere ve nihayet Venedik'e dikkatlice bakmalıyız.

En azından on beşinci yüzyıl ortalarına denk düşen birkaç yıl süresince, Roma, Floransa'dan daha önemli bir hümanizm merkezi konumundaydı.[64] Bu dönemde, iki hümanist, V. Nicholas ve II. Pius, art arda papalık makamına oturmuştu. Nicholas, bir dizi Yunanca klasiğin Latinceye çevrilmesi için harekete geçmiş, Yunancayı nihayet öğrenmeyi başaran Poggio'u Xenophon'u çevirmesi için ve Romalı hümanist Lorenzo Valla'yı Thucydides'i çevirmesi için görevlendirmişti. Ayrıca Nicholas, Roma'nın yeniden inşasını da planlamıştı ve Alberti'nin mimari üzerine yazdığı denemeyi sunduğu kişi de oydu. Papalıktaki yazmanlık, Floransa Cumhuriyeti'ninkinden çok daha büyük bir merkezdi; İtalya'nın çeşitli bölgelerinden gelen bilginlerin buluşma yeri olmuş ve birçok seçkin hümaniste iş olanağı sağlamıştı. Bruni, 1405'ten 1415'e kadar orada çalıştı. Yazmanlıkta çalışan bir başka ünlü hümanist Poggio, hayatının çoğunu Roma'da geçirdi. (Bu nedenle, Floransa'daki arkadaşı Niccoli'ye çok sayıda mektup yazmıştı.)

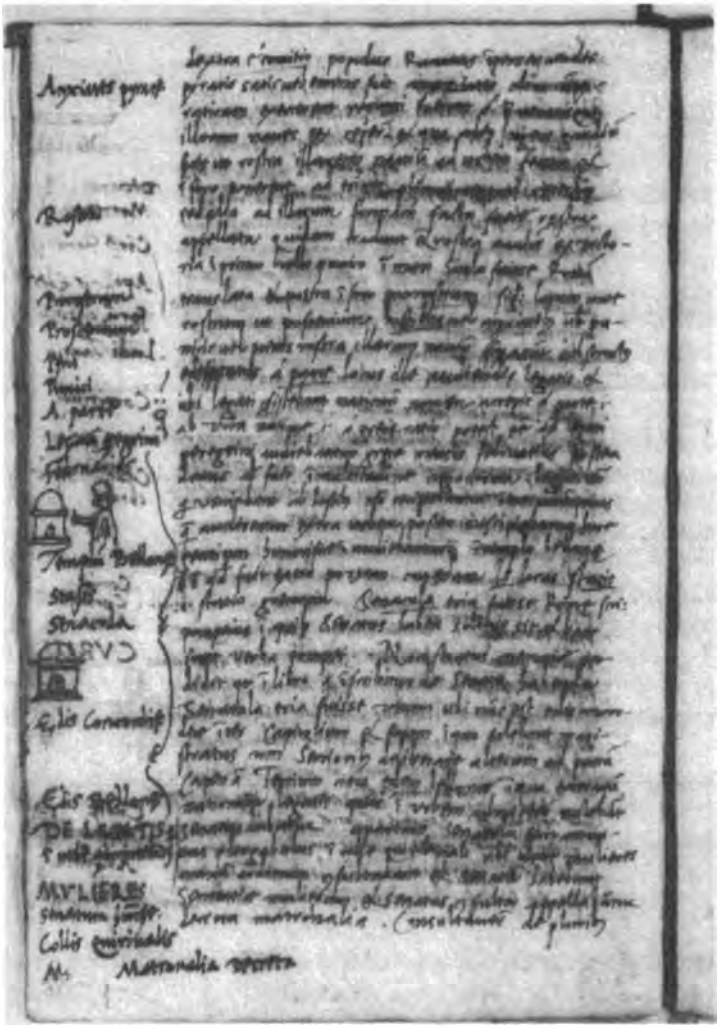
---

[64] Holmes (1986).

Forli'den gelmiş olan Flavio Biondo da aynı yerde çalışmış, papalıktaki hizmeti, ona kitaplarını yazması için yeterli boş zamanı yaratmıştı. Bu kitaplardan bir tanesi olan *Rome Restored*'da Biondo, antik şehrin binalarını, tapınaklarını, tiyatrolarını, hamamlarını, kapılarını, obelisklerini tasvir eder. *Italy Illustrated* adlı devam kitabında, yaklaşımını genişletmiş, on dört antik bölgeye ayırdığı İtalya'yı bir bütün olarak ele almıştır. 1453'de tamamlanan *Italy Illustrated,* "korografı" olarak bilinen türün ilk örneğiydi; yerel motifleri de ele alan ama özellikle materyal kültüre, kiliselere, meydanlara, köprülere eğilen bir tarih çalışmasıydı.[65]

Önde gelen hümanistlerden yalnızca bir tanesi Roma'da doğmuş ve öğrenim görmüştü: Lorenzo Valla. Valla'nın kendisi gibi, yetiştirdiği öğrencilerden olan Pomponino Leto da aynı üniversitede ders vermişti (bkz., resim 2). Akademik dünyada keskin konuşmanın revaçta olduğu o dönemde bile sivri diliyle kötü bir ün yapmış olan Valla, hümanizmin asi çocuğu (enfant terrible) olarak tanımlanabilir. Aristo'yu eleştirdikleri için felsefecilere, kullandıkları jargon yüzünden okullulara (kendisi sıradan dili tercih ediyordu), Bartolus'un (bir on dördüncü yüzyıl İtalyan hukuk uzmanı) otoritesini reddetmeye cüret eden hukukçulara ve Quantilian'ı Cicero'ya tercih ettikleri için (Poggio da dahil) retorikçilere saldırmıştı. Valla'nın dile gösterdiği aşırı duyarlılık, onu Petrarch gibi etkili bir Livy eleştirmeni yap-

[65] Weiss (1969).



Resim 2: *Pomponio Leto'nun öğrencilerinden birinin, defterinin kenarına çiziktirdiği öğretmenin eskizi (Biblioteca Apostolica Vaticana).*

mıştı. Latince grameri kitabı "Zarafet"te *(Elegantiae)*, Valla, güzel Latincenin Roma İmparatorluğu boyunca yeşerdiğini ama Barbarların istilaları sonucunda solduğunu öne sürüyordu. "Yüzyıllardır kimsenin doğru Latince konuşmuyor olması şöyle dursun, okuduğunu bile doğru anlayan kimse çıkmadı ... sanki Roma İmparatorluğu'nun çöküşünden sonra, Roma dili konuşulmaya ve anlaşılmaya uygun bir dil olmaktan çıkmış gibi."

İmparator Constantine'in Hıristiyanlığa döndükten sonra topraklarını Papa'ya ve Kilise'ye bağışladığını gösteren ünlü "Büyük Bağış"ın, Constantine'in ölümünden yüzyıllar sonra yazılmış sahte bir belge olduğunu anlamış olması, Valla'nın Latincenin yüzyıllar içinde geçirdiği evrimin farkında olduğunu gösterir. Valla, antik Roma yasal metinlerinin yüzyıllar boyunca elden ele geçirilirken tahrif edildiğinin de farkına varmış ve dönemin hukukçularının antik Roma kurumlarından anlamadığını öne sürerek metinlerde düzeltmeler yapılmasını önermişti. Valla'nın filolojisinin yapıcı yanı, *Annotations on the New Testament*'ta görülebilir. Valla, Papa V. Nicholas'a ithaf ettiği bu çalışmada, Yunanca bilgisi sayesinde belirli pasajların anlamlarına netlik getirir.[66]

Valla, en önemli eserlerinden birkaçını, Roma' da değil, 1430'lar ve 1440'larda Aragonlu Alfonso' nun himayesinde özel sekreter olarak görevliyken Napoli'de yazmıştır. Livy'nin Roma tarihine ve sik-

[66] Gaeta (1955); Kelley (1970), 29-50; Camporeale (1972); Bentley (1987), 84-137.

ke koleksiyonuna (kralın seyahatlerde yanında taşıdığı Augustus sikkeleri dolu fildişinden bir kutu) sahiptir. Bu dönemde, Alfonso, dikkatini çekmek için birbiriyle yarışan bir grup yetenekli hümanisti himayesine almıştır. Örneğin, Sicilyalı Antonio Beccadelli, Alfonso'yu kusursuz bir prens olarak takdim eden bir hikâye antolojisi (Xenophon'un yazdığı Sokrates hikâyelerini model almıştı) derlediği için, 1000 dükayla ödüllendirilmiştir. Liguryan Bartolomeo Fazio resmi saray tarihçisidir ve kralın hayatını ve dönemin şöhretlerinin biyografilerini yazmıştır. Burada, kimlerin şöhret kabul edildiğini görmek oldukça şaşırtıcıdır. Zira prensler ve askerlerin yanında, Leonardo Bruni gibi hümanistler ve Donatello gibi sanatçılara da rastlanır.

On beşinci yüzyılın bir başka hümanizm merkezi de Milano'dur. Örneğin, Milano Başkâtibi Antonio Loschi, Floransa çevrelerine karşı sert yazılar yazmış, sonucunda da Salutati ve Bruni'nin ağır hakaretlerine hedef olmuştur. Piero Candido Decembrio, Bruni'nin Floransa'ya yazdığı ile aynı tarzda -ve ona cevap olarak- Milano'ya bir methiye yazmıştır. Visconti ve Sforza yönetimindeki Milano Yazmanlığı da bir hümanist kültür merkeziydi. 1488 tarihli bir mektupta, hümanist Jocopo Antiquario "prenslerinin yazı işlerini bir kenara bırakıp, bir kitapta kendilerini kaybeden bir grup kâtipten" bahseder; söz konusu kitap Poliziano'nun *Miscellanea*'sıdır.

Sanat dalları da değişim göstermektedir. Yunanca "erdem âşığı" anlamına gelen "Filarete" ismiyle

tanınan Floransalı mimar Antonio Avellino, 1451'de Milano'ya gelmiş ve -Brunelleschi'nin Kimsesizler Hastanesi gibi- geçmişten kopuşu simgeleyen bir bina olan Ospedale Maggiore'yi tasarlamıştı. Filarete, "antik yapı üslubu"nu yeniden canlandırdığı için Brunelleschi'yi övmüş ve meslektaşlarını. Barbarların İtalya'ya getirmiş olduğu ve onun "modern üslup" diye adlandırdığı Gotiği terk etmeye davet etmişti: "Mimaride antik pratiği takip eden insan, Cicero ve Virgil'in klasik üslubunu tekrarlamaya çalışan bir edebiyatçı ile aynı şeyi yapar". Filarete, 1480'lerde Milano'ya gelen halefi Leonardo da Vinci gibi, klasik üslubun tüm İtalya'ya yayılmasında, Floransalı sanatçıların oluşturduğu diyasporanın ne kadar önemli rol oynadığını gösterir. Öte yandan, 1470'lerde Lombardiyalı sanatçı Giovanni Antonio Amadeo tarafından tasarlanan Bergamo'daki Colleoni Kilisesi, yerel ekotiplerin de önemli olduğunu gösterir. Kilise, birçok detayında klasik unsurlar taşır; belli ki Filarete'den ve belki de Kuzey İtalyalı hümanistlerin antik araştırmalarından esinlenilmiştir. Ne var ki bu üslup, oldukça sade olan Floransa üslubundan son derece farklıdır; mevcut tüm boşluklar, çocuk melek imgeleri (putti), üzerinde Roma imparatorlarının başları bulunan madalyonlar ve akantos yaprakları, çelenkler, vazolar, kupalar, antik zırh ve silahlar gibi klasik dekoratif formüllerle doldurulmuştur.[67]

[67] Schofield (1992).

Son bölümde aktardığımız bazı örneklerden de anlaşılacağı gibi, yeni sanat ve edebiyat formları rejimlerine antik Roma'nın prestijini kattığı için hem prensliklere hem de cumhuriyetlere hitap etmekteydi. Bununla birlikte, öyle görünüyor ki, bazı hükümdarlar kısmen de olsa kişisel zevkleri için ya da onlar henüz gençken patlak veren antikite tutkusuna kendilerini kaptırdıkları için, bu yeni formlara ilgi duymuşlardır.

Hümanist okulların önemi, özellikle iki küçük prenslik olan Ferrara ve Mantua için çok büyüktür. Konstantinapol'de okumuş olan Veronalı Guarino, şehrin yönetimindeki Este Hanedanı için bir okul kurmak üzere 1429'da Ferrara'ya davet edilmişti. Guarino, verdiği kişilik eğitimini Cicero'nun ahlak üstüne denemesi *De officiis*'e, zihinsel eğitimi de Plutarch'a dayandırmaya çalıştı. Aynı şekilde, eski öğrencilerinden biri olan Vittorino da Feltre, 1423'te Gonzaga Hanedanı tarafından Mantua'ya davet edilmişti. Orada yirmi yıldan uzun süre ders veren Vittorino, Guarino gibi, bilgi kadar davranışa da önem veriyordu. O da derslerinde Plutarch'ı kullandı. Öğrencilerini oyunlar oynamaya teşvik ediyor ve öğrenme sürecini olabildiğince eğlenceli kılmaya çalışıyordu. Eski öğrencilerinden birinin söylediğine göre, Vittorino, "Öğrencilerinden, hayali konuları halkın veya senatonun önünde konuşurmuşçasına savunmalarını isteyerek, onlara çok sayıda hitabet pratiği yaptırıyordu."

Guarino ve Vittorino sayesinde, sonraki nesil prensler hümanizmle çoktan tanışmış oluyordu: Ferrara'da Leonello ve Borso d'Este, Mantua'da Ludovico Gonzaga ve Urbino'da Vittorino'nun eski öğrencisi Federico da Montefeltro. Aldıkları eğitim, bu prenslerin politik hareketlerini değilse bile, en azından sanata karşı tavırlarını etkiledi. Örneğin, Leonello şiirler yazıyordu ve klasik elyazmaları topluyordu. Ludovico Gonzaga, Mantua'da bir kilise tasarımı yapması için Alberti'yi görevlendirmiş ve Andre Mantegna'yı saray ressamı olması için davet etmişti.

Urbinolu Federico, silahlarla edebiyatı birleştirmeye çalışmış bir profesyonel askerdi. Federico'nun bu birleşimini simgeleyen portresi, onu zırhlar içinde kitap okurken gösterir. Elyazmalarından oluşan kütüphanesi o dönemde oldukça ünlüydü. Entelektüel ilgi alanlarının genişliği, yapılmasını emrettiği şöhretli figürler efrizinden anlaşılabilir. Bu çalışmada on tanesi antik olmak üzere, toplam yirmi sekiz figür vardır. (Aristo ve Plato, Cicero ve Seneca, Homer ve Virgil gibi olması zaten beklenenlerin yanı sıra, matematik, tıp, kozmoloji ve hukuk disiplinlerini temsilen Öklid, Hipokrat, Batlamyus ve Solon gibi isimler de vardır.) Şöhretlerden dört tanesi Kilise'nin Pederleri'nden seçilmişken, modern olanları ise Dante, Petrarch ve dükün eski hocası Vittorino da Feltre'dir. Modern olanların arasında Thomas Aquinas ve Duns Scotus gibi skolastik filozoflar da vardı ki bu durum Petrarch, Bruni ve Valla tarafından dile getirilen okulluları hor görme an-

layışının hümanistler arasında evrenselleşmediğinin açık bir kanıtıdır.

Bu gibi küçük saray çevrelerinde bulunmuş bir başka bildik figür de, Ludovico Gonzaga, Leonello d'Este ve Aragonlu Alfonso ile çalışmış olan Pisanello'ydu. Pisanello hümanist çevrelerde tanınmış bir isimdi. Urbinolu bir hümanistin kaleme aldığı bir nükte yazısında, antik Yunan heykeltıraşları Phidias ve Praxiteles ile kıyaslanmıştı. Pisanello'nun yaptığı en çarpıcı buluş, antik Roma sikkelerini model alarak geliştirdiği madalya üslubuydu. Aynı sikke gibi, bu madalya da bir kalıp yardımıyla "basılıyordu". Yeni olan, kalıbın dostlar, akrabalar ya da müşteriler için çeşitlendirilerek, madalya üzerinde kişiselleştirilmiş görüntüler üretmek için kullanılması düşüncesiydi. Normal olarak bir tarafta profilden basılmış bir portre, diğer tarafta simgesel bir figür ya da arma yer alıyordu. Madalyanın üzerine düşülmüş küçük bir yazı da, bakan kimsenin armanın simgesel anlamını deşifre etmesine yardımcı oluyordu.

Siparişi verene ve duruma göre Rönesans ve Gotik üslupları arasında gelmiş olması, Pisanello'nun dil bilimcilerin "kod değiştirme" dediği şeyin en güzel örneklerinden birini verdiğini gösterir. 1440'larda Mantua'da fresklerini yaptığı bir oda, aynı anda hem Kral Arthur'un avlusunda çarpışan şövalyeleri sergiler, hem de bir Yuvarlak Masa ile döşenmiştir. O dönem İtalyan saraylarında şövalyeliğe duyulan heves, avlularda yapılan çarpışma pratiğinden, elyazması şövalye romansları üzerinde yapılan çalış-

malardan ve bazı on beşinci yüzyıl prens ve prenseslerine takılan Galeazzo (Galahad), Isotta (Iseult), Leonello (Lionel) gibi isimlerden anlaşılabilir. Bu heves, aynı prenslerin Plutarch elyazmalarına, Roma sikkelerine ya da Piero ve Mantegna'nın resimlerine duyduğu tutkuyla bütünleşiyordu.[68]

Andre Mantegna, kırk yıldan uzun bir süre, Mantua'da Gonzagaların saray ressamlığını yaptı. Eserleri, perspektifteki ustalık ve yansıttığı muhteşem üslup bakımından çok etkileyicidir, ancak Mantagne'yi asıl öne çıkaran, sanatsal ve hümanist değerleri birleştirmesidir. Mantagne, Roma antikitesine hayranlık duyan bir arkadaş grubuna sahipti. Bu hayranlık, eserlerinde, özellikle de *Triumphs of Caesar* olarak bilinen dokuz büyük kanvaslık dizide, açıkça gözlenir. Roma askerlerinin zırh ve silahlarındaki ince detaylara verdiği kesinlik, Mantegna' nın anakronizm bilincini ve onun antik sikkeleri, Roma'daki Trajan Sütunu'nun kabartmaları gibi detayları ne büyük bir titizlikle çalıştığını gösterir.[69]

Venedik bu dönemin incelenmesinde en sona bırakıldı; çünkü durağan yapısıyla ünlü Venedik Cumhuriyeti değişimi kabul etmekte diğerlerine göre daha ağır kalmıştır. Venedikli asilzadeler Francesco Barbaro, Ermolao Barbaro (büyük olanı) ve Leonardo Giustinian, hepsi Veronalı Guarino'nun eski öğrencileriydi ve hümanizme duydukları ilgi, yetişkinliklerinde de devam etmişti. Francesco, diplomasi ve kamu bürosundaki güncel yaşamı, kitap-

---

[68] Woods-Marsden (1988); Paoletti ve Radke (1997), 246-50,281-93.

[69] Greenstein (1992).

ların düşünsel dünyası ile birleştirmiş, evlilik üzerine bir deneme yazmıştı. Buna karşın, Venedikliler *studia humanitatis*'e önemli katkılar yapmaya ancak on beşinci yüzyılın sonlarına doğru başladılar. Örneğin, Ermolao Barbarolardan genç olanı, Poliziano' nun yakın dostuydu ve onun gibi seçkin bir metin eleştirmeniydi. Padua'daki üniversitede Aristo'nun *Etik* ve *Politika* adlı eserleri üzerine dersler verdi; orijinal Yunancaya geri dönerek ve Ortaçağ ve Arap filozoflarının yorumlarını içeren katmanları metinden ayıklayarak, Aristo'nun gerçekte ne demek istediğini tespit etmeye çalıştı.[70]

Venedikliler, ya tutuculuklarından ya da kozmopolit şehrin çok sayıda alternatif sunmasından dolayı, görsel sanatlar alanında da yeni üsluba bir müddet direnç gösterdiler. Örneğin, Gentile ve Giovanni Bellini kardeşlerin kendilerine has resim üslubunu geliştirmeleri 1470'leri bulmuştu. Gentile'de bu yeni üslubun en önemli belirtisi, özellikle sultanın portresini çizmek için çıktığı İstanbul ziyaretinden sonra başlayan, Ortadoğu merakıdır. Bu nedenle, Bellini'nin Venedik'e dönüşüyle, zanaatkârların "arabesk" olarak bilinen dekoratif formülleri kullanmaya başlamasının aynı tarihlere denk düşmesi belki de bir tesadüf değildir. Bu formüllerin Avrupa'nın diğer taraflarına yayılması, ilk olarak Venedik'ten ve muhtemelen İspanya'dan başlamıştır.[71]

Air antica tarzı bir bina kümesinin (Santa Maria

---

[70] Branca (1973).

[71] Morison (1955); Raby (1982); Brown (1988); Paoletti ve Radke (1997), 258-80.

Formosa Kilisesi de dahil) şehre dikilmesi de on beşinci yüzyılın sonlarına denk düşer. Mauro Coducci tarafından tasarlanan bu binalar, yapımlarında kullanılan Istrian taşının göz kamaştırıcı beyazı sayesinde çok etkileyici görünürler. San Giovanni Grisostomo gibi bazı kiliseler, Bizans planları takip edilerek yapılmıştır. Tam da bu nedenden dolayı, uzun süre Konstantinapol'le yakın ilişki içinde bulunmuş Venedik mimarisinin, Gotik üslup kadar Floransa alternatifini de reddettiği ve geçirdiği sürecin aslında Bizans'ın yeniden hayat bulması olduğu öne sürülmüştür.[72]

Sanat ve hümanizmdeki yeni trendlere, şehirlerin mi, yoksa prenslik saraylarının mı daha uygun bir ortam sağlamış olduğu, tarihçiler arasında hep tartışılagelmiştir. Ancak konumuz açısından, bu çevrelerin işlevlerinin tamamlayıcılıklarını vurgulamak, hangi çevrenin daha uygun olduğuna karar vermekten daha önemlidir. Şehir cumhuriyetlerinde yaşayan insanlar için, kendilerini cumhuriyet dönemi Romalılarıyla özdeşleştirmek daha kolay olmuştu. Zanaat ve endüstri şehirleri, özellikle Floransa, sanatçı yetiştirme merkezleriydi ve buralarda yenileşme bir gelenek halini almaktaydı. Diğer yandan prenslikler, hükümdarın konuya ilgi duyması kaydıyla, farklı yerlerden yetenekli insanları kendisine çeken türden çevrelerdi.[73]

Prenslikler, daha sonraları değilse bile on beşinci yüzyılda, ilme ve sanata ilgi duyan kadınlar için,

---

[72] McAndrew (1969); Howard (1980), 114-27.
[73] Warnke (1985).

şehirlerden daha uygun bir ortam sağlamış gözükür. Hümanist Bartolomeu'nun kızı Alessandra Scala'nın Floransa'da, hümanist Francesco'nun kızı Constanza Barbaro'nun Venedik'te klasik edebiyat eğitimi aldıkları doğrudur. Bir başka Venedikli Cassandra Fedele'nin, büyük kurulun ve Padua Üniversitesi'nin önünde halka açık söylevler verdiği, Verona soylularından Isotta Nogarola'nınm hümanizmle ilgilendiği de doğrudur. Ne var ki, bu kadınların erkek hümanistler tarafından kabul görmesi hiç de kolay olmamıştır.[74]

Öte yandan prensliklerde, kadınlar annelik ve eşlik dışında roller de üstlenebilmiştir ve erkek hümanistlerin onları kabul edip etmemesi önemli bir mesele olmamıştır. Mantua Hükümdarı Ludovico'nun kızı Cecilia Gonzaga, eğitimini Vittorino da Feltre'den almış ve Pisanello tarafından madalyayla ödüllendirilmişti. Bruni'nin *De studiis*'i kendisi için yazdığı Battista de Montefeltro (Federico'nun halası) Urbino Hanedanı'ndan gelmekteydi. Battista kitaplar yazmış ve imparator sarayı ziyarete geldiğinde Latince bir konuşma yapmıştı. Bu konuda, en iyi bilinen örneklerden biri de Isabella d'Este'nin yaptığı kültürel çalışmalardır (bkz., s. 143-144). Avrupa'nın diğer taraflarındaki prensliklerde kadınlara sunulan benzer olanaklar, bir sonraki bölümde tartışılacaktır.

[74] Graftonvejardine (1986), 29-57; King (1980).

2
ALIMLAMA VE DİRENÇ

Önceki bölümde sıralanan keşiflere, bir tanesini daha eklenmeliyiz: Yeni İtalyan kültürünün Avrupa'nın geri kalanı tarafından keşfi. Bu, oldukça yavaş ilerlemiş bir süreçtir.

On dördüncü ve on beşinci yüzyıllarda, Avrupa kültürü genel hatlarıyla Ortaçağlıydı. 1. Bölüm'de tanımlanan üç ana unsura dönmek gerekirse: Gotik sanat, sanki Brunelleschi hiç yaşamamış gibi, birçok bölgede gelişmeye devam ediyordu. Sona ermek şöyle dursun, mimaride ortaya çıkan "frapan" ve "dikey" üsluplar gibi, kendi içinde yeni formlar üretiyordu. Skolastik felsefe de, Duns Scotus ve Ockhamlı William'dan aldığı ivmeyle, yeni yollara saparak gelişimini sürdürüyordu. Şövalyelik değerleri, Katalan *Tirant lo Blanc* ve İngiliz *Morte d'Arthur* ***gibi*** yeni romanslarla ifade ediliyordu. Her iki eser de, 1460'larda, yani Mantegna'nın Mantua'ya gittiği dönemlerde ya da Alberti, Poggio ve "İki Sevgilinin Hikâyesi" *(De duobus amantibus)* adlı nesir kurgunun yazarı olan II. Pius gibi, İtalyan hümanistlerinin eserlerinden on yıllar sonra yazılmıştı.

Demek oluyor ki, Jacob Burckhardt tarafından

tasvir edilen İtalyan kültür dünyası, Hollandalı tarihçi Johan Huizinga'nın aktardığı Franko-Flaman dünyasıyla aynı dönemde var olmuştu.[75] Bu diğer dünyanın Rönesans'la tam olarak nasıl bir ilgisi olabilir? Huizinga, 1919 tarihli ünlü kitabı *Autumn of the Middle Ages*'de, hem Burckhardt'ı takip ediyor, hem de onunla tartışmaya girerek ondan ayrılıyordu. Burckhardt'la birleştiği nokta, kültürel tarihin etkin anlatımında, dönemin toplumsal yaşamını sanat ve edebiyat üzerinden yansıtmaktı. Toplumsal rekabet ve sanatsal realizme dair benzer vurgular yapıyor ama İtalyanların bu gelişmelerde başı çekmediğini öne sürüyordu. Huizinga'nın Burckhardt'tan ayrıldığı bir başka nokta da, değişimden çok devamlılığa, Gotik ve şövalyelik gibi Ortaçağ geleneklerinin ayrıntılı incelemesinden çok, yenilik hareketlerinin izlenmesine önem vermesiydi. Ortaçağ'ın "sonbaharı" metaforunu, aynı anda hem olgunluk, hem de düşüş anlamlarını bir arada taşıması için, özenle seçmişti.

Tek (bir) Rönesans mı, İki (ayrı) Rönesans mı?

On beşinci yüzyılda Avrupa'nın çoğu için bir kültürel model oluşturan Burgundy Sarayı'yla anılan kültürel yenilikler, Huizinga'nın ilgisini çektiğinden çok daha fazla günümüz tarihçilerinin ilgisini çekmiştir. Mesela, yağlıboya, ahşap yerine kanva-

[75] Huizinga (1919).

sın kullanılması gibi, bir on beşinci yüzyıl Flaman yeniliğiydi ve Burgundy Sarayı'nın önde gelen ressamlarından Jan van Eyck'e mal edilmişti.[76] Özellikle müzik alanında, Fransa ve Flandra'da bir dizi önemli ve bilinçli yenilik yapılmıştı. 1320'lerden itibaren, çağdaşlar "yeni (müzik) sanatı"ndan *(ars nova)*, "yeni okul"dan veya "modernler"den bahsetmeye başladılar. Hatta Flaman besteci Johannes de Tinctoris'in yazılarında, Guillaume Dufay gibi bestecilerin üslubuna atfen bir "rönesans" fikrine bile rastlanır. Zamanın çok sesli (polyphonic) üslubunu benimsemiş diğer başlıca besteciler Johannes Ockeghem, Heinrich Isaak ve Josquin des Pres'ti.

Bu nedenlerden dolayı, kimi araştırmacılar, o dönemde Avrupa'nın en şehirleşmiş bölgeleri olan Kuzey İtalya ve Güney Hollanda'yı merkez alan, on beşinci yüzyılın "iki (ayrı) Rönesansı"ndan bahsederler.[77]

İtalyan hareketi gibi, Franko-Flaman hareketi de ülke dışında etkiliydi. Örneğin, 1431'de Hükümdar Aragonlu Alfonso (Henüz Napoli'ye hükmetmiyordu), Ressam Luis Dalmau'yu van Eyck'le çalışması için Valencia'dan Flandra'ya göndermişti. Tahta geçmeden önce Bruges'de sürgün hayatı yaşamış olan İngiliz Kralı IV. Edward, geniş kapsamlı bir kütüphaneyle Flaman kâtip ve tezhipçilerin eserlerine sahipti. Ardından gelen VII. Henry, Fransız ve Flaman sanatçı ve yazarlara hamilik yapmıştı. Benzer vakalardan dolayı, İngiliz Rönesans'ının, İtal-

[76] Panofsky (1953).
[77] Hale (1993).

ya'dan çok Burgundy kaynaklı olduğu da öne sürülen tezlerden biridir.[78] Daha karmaşık bir kültürel etkileşim örneği, ressam Michem Sittow'un yaşamıdır. Reval'de (Tallin) doğan sanatçı, Bruges'te eğitim görmüş, Castilleli Isabella'nın ve portresini yaptığı Danimarkalı II. Christian'ın saraylarında çalışmıştır.

Kuzey ve güneyde birbirine paralel olarak gelişen iki ayrı kentsel Rönesans düşüncesi oldukça aydınlatıcıdır; ancak iki noktaya dikkat etmek kaydıyla. Birincisi, on beşinci yüzyıl başlarındaki Floransalı yenilikçi çevrelerinin aksine, Burgundyli sanatçı ve yazarlar kendilerinden önceki dönemden keskin bir kopuş yaşamadılar. Bu anlamda, Huizinga'nın, değişimi sonbahara benzetmesi yerindedir. Mesela, Dük Philip'in (The Bold of Burgundy) lahidini yapan Kuzey Hollandalı Claus Sluter, zamanının en büyük heykeltıraşlarından birisiydi. Sluter, (kendisinden birkaç yaş küçük olan) Donatello gibi, figürlerinin bireyselliği ve figürsel duyguyu ifade etme biçimiyle ünlüdür. Ancak Donatello gibi klasik heykellerden esinlenmiş olmadığı için, eserleri daha geleneksel görünür.[79]

Benzer bir tespiti tarih yazımı için de yapmak mümkündür. 1455'de Philip'in (The Good of Burgundy) resmi tarih yazıcılığını yapan Georges Chastellain'in eserleri seküler tarih yazımı geleneğinden çıkmadır; bu geleneğin en iyi örnekleri ondan bir yüzyıl önce yazmış olan Jean Froissart tarafından verilmiştir. Chastellain, Leonardi Bruni ve onun an-

[78] Kipling (1977).
[79] Morand (1991).

tik modellerinin (bkz., yukarıda s. 64) yaptığı gibi niyetlerin ve sonuçların çözümlemesini vermek yerine, olayların canlı bir dille tasvirine ve anlatıya yoğunlaşır. Dönemin bir başka ismi Diplomat Philipe de Commynes, 1480'ler ve 1490'larda yazmış olduğu hatıralarında, zamanının politik dünyasına dair yaptığı derinlemesine gözlemlerini aktarmıştır. 1465'te bizzat katıldığı Montlhery Muharebesi'ni tasvir ediş biçimi iki yönden dikkat çekicidir. Okçuların çarpışmadan önce ayaklarından çıkardıkları çizmelerle şarap içişinin tasvir edildiği sahne, aşırı gerçekçi bir detay olarak Froissart'ı ya da dönemin Flaman ressamlarını andırır. Diğer yandan, yüz kızartıcı karmaşayı aktaran genel görüntü, modern okuyucuya Stendhal'in Waterloo'sunu veya Tolstoy'un Borodino'sunu hatırlatır. Kendisi de politik oyunlara çok meraklı olan Commynes'in düşünceleri, genç çağdaşı Machiavelli'yi hatırlatır. Bu nedenle, eserlerinin Latince, İtalyanca ve İngilizceye çevrildiği on altıncı yüzyılda, büyük beğeniyle karşılanması şaşırtıcı değildir. Ne var ki, Commynes'in düşüncelerinde, Machiavelli'nin antik Roma'ya sürekli yaptığı göndermeden eser yoktur. İtalyan arkadaşı Francesco Gaddi, Ficino ve Poliziano'nun çevresine katılmıştır ama Commynes'in İtalyan hümanizminin farkında olduğuna dair hiçbir ipucu yoktur.[80]

İki ayrı Rönesans fikrine ilişkin dikkat edilmesi gereken ikinci ve bir anlamda yukarıdakine zıt nok-

[80] Archambault (1974).

ta, iki rönesansın birbirinden bağımsızlığının abartılmaması gerektiğidir. İtalya dışındaki çeviri sayısının artışından anladığımız kadarıyla, klasik geleneğin yeniden canlanışı, on dördüncü yüzyılda bile İtalya'yla sınırlı kalmamıştır. Örneğin, 1373'te Duc de Bourbon, Cicero'nun *Amicitia*'sının Fransızcaya çevrilmesini sağlamıştı. Hümanist bir hoca tarafından yetiştirilen Burgundy Dükü Cesur Charles, Bruges'deki bir kâtibi Leonardo Bruni'nin (ve antik tarihçi Sallust'un) bir elyazmasını çoğaltmakla görevlendirmişti. Charles, çağdaşı olan Aragonlu Alfonso gibi, Livy okumalarını dinlerdi. Kendisine, içinde Cicero, Livy, Ovid, Seneca gibi klasik yazarlar bulunan çok iyi bir kütüphane miras kalmıştı. Charles'ın sarayında yaşayan bir Portekizli olan Vasco de Lucena, Xenophon'un *Education of Cyrus* adlı eserinin Fransızca çevirisini düke ithaf etmişti. (Çeviri Yunanca aslından değil, Poggio'nun Latince çevirisinden yapılmıştır.)[81]

Eğitim alanında, keşiş cemaati halinde yaşayan bir grup insanın on dördüncü yüzyılda oluşturduğu Ortak Yaşam Kardeşliği (Brethren of Common Life), Hollanda'nın Gouda, Zwolle, Deventer ve Liege gibi kentlerinde merkezleri olan bir okullar ağı kurmuştu. Kardeşliğin liderleri, skolastisizmi reddetmeleri ve Latin edebiyatıyla ilgilenmeleri bakımından İtalyan hümanistlerine benzerler. Bu nedenle, gelmiş geçmiş en ünlü hümanistlerden biri olan Erasmus'un onların eski öğrencilerinden biri

[81] Gallet-Guerne (1974).

olması gayet doğaldır.[82]

Kısacası, klasik geleneğin, başta görsel sanatlar olmak üzere tüm sanat dallarını en çok etkilediği yer İtalya olmasına karşın, on beşinci yüzyılda klasik geleneğe duyulan ilginin İtalyan tekelinde olduğu söylenemez. Hatta belki de, Avrupa'nın çeperinde meydana gelmiş olan bir başka gelişmeyi de bu bağlama oturtmalıyız. Bu gelişme, on beşinci yüzyıl İskoçya'sında, Aberdeen ve Dunkeld Katedralleri'nde silindirik sütunların, bombeli pencere ve antrelerin yeniden ortaya çıkışıyla başlayan "Romaneskin yeniden doğuşu"dur.[83] Melrose Manastırı'ndaki antrenin, Brunelleschi'nin klasik olduğunu düşündüğü İtalyan romanesk modellerine geri dönerek mimaride reforma giriştiği tarih olan 1420'lerde yapılmış olması, yalnızca bir tesadüf olmayabilir. Yoksa İskoçlar da İtalyanlar gibi mi düşünüyordu?

İki ayrı rönesanstan bahsedelim ya da etmeyelim, kuzey ile güney arasında, yani özellikle Hollanda ve İtalya arasında, bir kültürel değiş tokuş süreci yaşandığını belirtmek durumundayız.[84] Flaman besteciler, (her ikisi de Ferrara sarayında görevli olan) Heinrich Isaak ve Josquin des Prez ve (Venedik'te çalışan) Adriaan "Willaert, İtalya'da büyük itibar kazanmışlardı. Tinctoris, 1477'de Flaman müzik rönesansı hakkında yazdığında, Napoli'de yaşamaktaydı; dolayısıyla yeniden doğuş metaforuna aşina olduğu yer, büyük olasılıkla İtalya'ydı.

---

[82] Hyma (1950).
[83] Campbell (1955b).
[84] Warburg (1932).

Görsel sanatlara gelince; 1460'da, Milano Prensesi Bianca Sforza, hizmetinde bulunan Ressam Zanetto Bugatto'yu, Rogier van der Weyden tarafından çalıştırılmak üzere Hollanda'ya göndermişti. Aragonlu Alfonso'nun saray çevresinden bir hümanist olan Bartolomeo Fazio (bkz., yukarıda s. 87), dönemin şöhretli isimlerini içeren bir dizi biyografi yazdığında, Rogier van der Weyden ve Jan van Eyck de bunların arasındaydı. Kanvas üzerine resim yapma sanatı, İtalya'ya Hollanda'dan 1470'lerde geçmiştir. Ghentli Justus'un, Federico da Montefeltro' nun Urbino'daki sarayında çalışmakta olduğu dönem, yine 1470'lerdir. Bir başka Hollandalı usta, Hugo van der Goes'un *Adoration* adlı mozaik resmi, Floransa'daki Portinari Şapeli'ne 1483'te yerleştirilmiştir.

İtalyan hümanistleri ile diğer Avrupalılar arasındaki, gerek kişisel yolla, gerek kitaplar üzerinden kurulan kültürel temaslar artarak sıklaşmaktaydı. Petrarch, Paris'i, Cologne'yi ve Prag'ı ziyaret etmişti. İngiliz şair ve diplomat Geoffrey Chaucer'ın 1373'te yaptığı İtalya ziyaretinin ardından yazdığı şiirler, onun, Petrarch ve Boccaccio'nun eserlerinden ne kadar etkilendiğini gösterir. Fransız düşünür Laurent de Premierfait, Boccacio'yu ve Cicero'yu çevirmişti.

Kısacası, İtalya'yı, on beşinci yüzyıl Avrupa'sındaki kültürel yenileşmenin merkezi ve kıtanın geri kalanını da bu gelişmenin çeperi gibi görmek oldukça sakıncalıdır. Öte yandan, fikirlerin ve kültürel formların, Floransa, Roma, Venedik, Milano gibi

İtalyan şehirlerinden Avrupa'nın diğer bölgelerine yayıldığı gerçeğini inkâr etmek ya da görmezden gelmek de mümkün değildir. Hele ki, antik Yunan ve Roma fikir ve formlarının yayılması söz konusuysa, İtalyanların rolü özellikle önemlidir. Klasiğin yeniden doğuşu ve İtalyan kültürüne (ya da kültürlerine) Avrupa'nın verdiği tepkiler, ilerleyen sayfalarda yer alacak iki temel konuyu oluşturuyorlar.

İlk Tepkiler

İspanya'da, daha doğrusu Aragon ve Katalonya'da yaşayan bilginler, klasik kültüre ve İtalyan kültürüne –iki ayrı rönesans düşüncesinin bir başka ifade biçimi– ilk ilgi duyanlar arasındaydı. Örneğin, "St. John Şövalyeleri'nin Aragonlu Ustası" olarak bilinen Joan Fernandez de Heredia, Thucydides ve Plutarch'ın çevrilmesine önayak oldu. (ki bu metinler, Batı Avrupa'da daha yeni çevrilmişti.) Heredia'nın Yunan kültürüne ilgisi, Rodos ve Doğu Akdeniz'in diğer bölgelerinde geçirdiği yıllardan sonra uyanmıştır. Öyle anlaşılıyor ki, Plutarch'a ait bir metnin on dördüncü yüzyıl sonrasında İtalya'ya ulaşması, (Selanikli bir noter tarafından yapılmış) modern Yunanca bir versiyonun, Heredia'ya ait (Rodos'taki bir İspanyol piskopos tarafından yapılmış) Aragonca versiyonu sayesinde olabilmişti. Erken Rönesans'ta klasikler, işte böyle dolaylı rotalar çizerek elden ele geçmekteydi.[85]

[85] Setton (1956); Luttrell (1960).

Hemen hemen aynı tarihlerde, Aragonlu Kral I. Joan'ın saray vekilharcı, Seneca'yı Katalancaya çevirmişti. Kral Joan, bir kitap koleksiyoncusuydu ve Livy ve Petrarch gibi yazarların elinden çıkma "Romalıların ve Yunanların meşhur tarihini" okumaktan büyük zevk alıyordu. Heredia ve Milano Dükü Giangaleazzo Visconti ile kitaplar hakkında yazışıyordu. Katalan yazar Bernat Metge, Petrarch'ın *Sercefum*'una ve diğer yazılarına hayrandı. Metge'nin en ünlü eseri olan 1398 tarihli *Lo Somni* ("Rüya"), Petrarch, Boccaccio ve Cicero'dan izler taşımaktaydı.[86]

On dördüncü yüzyılda, İtalya ve Avrupa'nın geri kalanı arasında köprü işlevi gören Avignon'un önemine burada değinmeden geçmek haksızlık olur. 1309 ve 1377 yılları arasında papalığa ev sahipliği yapması, Avignon'u Floransa kadar büyük bir şehre ve uluslararası temaslar ve kültürel yenilikler için uygun bir mekâna dönüştürdü.[87] Petrarch, Avignon'da büyümüştü. Sienalı ressam Simone Martini, 1339'dan sonra Avignon'da çalışmıştı. Heredia, yine Avignon'da birkaç yıl yaşamıştı. Metge'nin 1395'te, Petrarch ve Boccaccio'nun eserlerini okuduğu yer de Avignon'dur. Ne var ki, Avignon'un kültürel rolü, 1400 yılı dolayında papalığın Roma'da yeniden kurulmasıyla sona erecektir.

1380'lerden itibaren, klasik antikite, İtalyan kültürü ve "liberal çalışmalar" *(studia liberalia)* gibi alanlara duyulan ilgi bakımından merkez olmaya başlayan bir başka kent de Paris'tir; hiç değilse Jean

[86] Rubio i Lluch (1917-18); Rubio (1964).
[87] Guillemain (1962).

Gerson, Nicolas de Clamanges ve Jean de Montreuil'den oluşan küçük bir grup için. Bu çevre hakkında bugün bilebildiklerimizi kullanarak, Rönesans'ın kuzeyde nasıl alımlandığına ilişkin bir vaka çalışması yapabiliriz.[88]

Bir zamanlar Avignon'daki eski Papalık Kilisesi'nde sekreterlik yapmış olan Nicolas de Clamanges, Fransa'da edebiyatın ancak o dönemde, önceleri adeta "gömülü" olduğu mezarından çıkartılarak, "yeniden doğduğunu" yazar. Petrarch'ı, İtalya'nın dışında hiçbir şair ve yazar bulunmadığını söylemeye cüret etmiş olduğu için, eleştirir. Öte yandan, üslup konularında, Cicero ve Quantilian'dan öğrendiği kadar, Petrarch'tan da öğrenmiştir. Özellikle, Cicero'nun konuşmalarına ilgi duymuştur. Clamanges'in yakın dostu Gerson ise, Petrarch'ın yaptığına benzer bir skolastisizm eleştirisini, ortaya koydukları aşırı kaba ayrımlar nedeniyle İskoçlara saldırarak yapmıştır.[89]

Clamanges'in bir başka arkadaşı Jean de Montreuil, kendi deyimiyle "ünlü ahlak filozofu" Petrarch'a büyük hayranlık duymuş, Boccaccio'nun Latince yazılarını (en azından *Geneology of the Gods*'i) okumuş ve "öğretmenlerin en meşhuru" Salutati'yle ve Loschi'yle yazışmıştır. Montreuil, İtalyan hümanistleri gibi, Cicero ve diğer klasiklerin elyazmalarını araştırmış ve bulabildiklerini incelemişti. El yazısı üslubunu bile İtalyanlarınkine benzetmişti. Bir keresinde, Bakire Meryem heykelini,

---

[88] Coville (1934); Ouy (1973); Saccaro (1975).
[89] Simone (1961).

(isimlerini yalnızca edebi kaynaklardan bildiği) Yunan heykeltıraşları Praxiteles veya Lysippus'un eserleriyle kıyaslamıştı. Montreuil'in evinde, Sparta Hükümdarı Lycurgus'un kanunlarının yazılı kayıtlarına da sahip olduğu sanılıyor. Güncel ve düşünsel yaşamların görece iyi taraflarını tartıştığı meslektaşı Gonthier Col ile birlikte, Milanolu bir edebiyatçı olan Ambrogo de Migli'yle sıkı bir dostluk geliştirmişlerdi; ta ki Migli'nin Cicero ve Virgil eleştirileri üzerinde anlaşmazlığa düşünceye kadar.

Col ve Montreuil, her ikisi de, aynı zamanda Kral V. Charles'ın ve Burgundyli Cesur Philip'in kardeşi olan Berry Dükü Jean'ın himayesinde sekreter olarak çalışmıştı. Dük, Premierfait'i Boccaccio çevirisi yaparken desteklemiş ve Christine de Pisan'ın çalışmalarını teşvik etmişti. Petrarch, Virgil, Livy ve Terence gibi yazarların eserleri de dahil, 300 kadar elyazmasına sahip olduğu söylenir. Sahibi görsel sanatlara düşkün olduğu için, bu elyazmalarının çoğu resimlidir. Jean, özellikle binalara, goblenlere, resimlere, altın işlerine, işlemeli taşlara, sikkelere ve madalyalara meraklıydı. Bu nedenle, İtalyan tüccarları ve sanatçılarıyla yakın ilişkiler geliştirmişti. İtalyan mimar Filarete, Dükün zevkinden ve özellikle koleksiyonundaki bir işlemeli taştan övgüyle bahseder.[90]

Dükün koleksiyonunda, "Gotik" üslupta dediğimiz işlerle, *all'antica* işler yan yanadır. Geç on beşinci yüzyıldan önceki İtalyan sanatçıları ve onların

[90] Meiss (1967), 36-67, 302.

hamilerinde olduğu gibi, dük, bu farklı üslupları birbiriyle çelişir şekilde algılamış gözükmez. Aynı şekilde, bu dönemde Fransızlar, Petrarch'ı geç Ortaçağ kültürünün bir muhalifi olarak değil, geleneksel bir ahlakçı olarak algılarlar.[91]

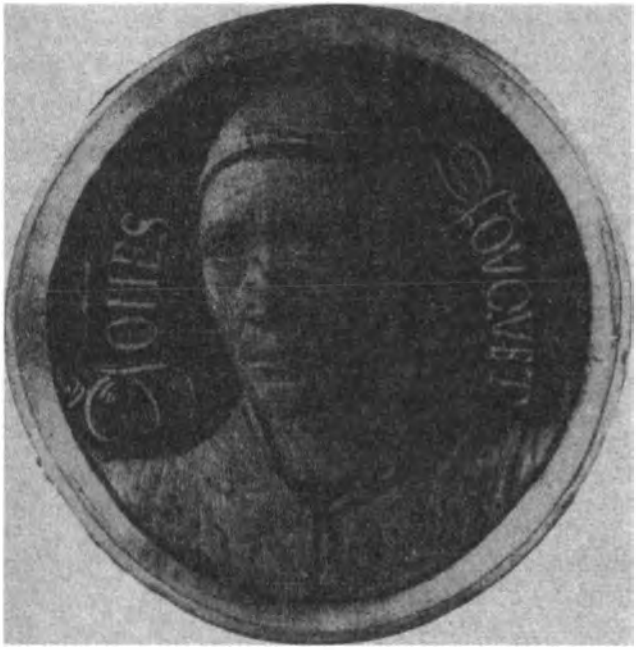
İtalya'yla Temaslar

1420'den 1450'ye kadar olan otuz yılda, İtalyan düşünür ve sanatçıları ile diğer Avrupalılar arasındaki ilişkiler katlanarak arttı. Poggio, Basel Konseyi' nin daveti üzerine İsviçre ve Almanya'yı ziyaret ederken, Aeneas Sylvius, İskoçya'ya kadar gitmişti. Ressam Masolino, Macaristan'da çalışıyordu. (Macar bir hami için değil, İtalyan bir paralı asker olan Pippo Spano için.) Hümanist Guiniforte Barzizza, kral Napoli'yi fethetmeden önce, 1432'de Aragonlu Alfonso'ya hizmet etmek için Katalonya'ya gitmişti. Bu dönem, vasat İtalyan hümanistlerinin yurtdışına giderek, yani merkezin çeperinden çeperin merkezine geçerek, orada görece önemli figürlere dönüştüğü trendin başlangıcıydı.

İtalya'yı ziyarete gelen yabancılarla da ilgili birçok kanıt vardır. Rogier van der Weyden, 1450'de papalığın yıldönümü için İtalya'da bulundu. Öteki sanatçılar –Fransız Jean Fouquet (bkz., resim 3), Flaman Genthii Justus ve İspanyol Pedro Berruguete– İtalya'ya eğitimden çok çalışmak için gitmiş görünürler; Fouquet Roma'da ve diğer ikisi Urbino'day-

[91] Mann (1970, 1980).

dı. Bu gibi ziyaretler, daha çok İtalyanların kuzeye duyduğu ilgiyi gösterir. Ancak diğer taraftan, bilim insanları, İtalya'ya öncelikle üniversitelere katılmak için gidiyorlardı. Büyük olasılıkla kilise hukuku gibi geleneksel konuları okumak için İtalya'ya gidenler, oraya vardıktan sonra, hümanistlerle tanışıyorlardı. Polonyalı papaz Sanok'lu Gregory, 1430'larda dini bir görev için Roma'ya gitmiş, orada yapılan klasik çalışmalarını görmüş ve 1451'de Lwów (L'viv) Başpiskoposu olduğunda bu tür çalışmaların Polonya'da da yapılması için ön ayak olmuştu. Kırdaki evi, bir hümanizm merkezine dönüşmüştü.



Resim 3: *Jean Fouquet,* Self-portrait, *Musee du Louvre (Reunion des Musees Nationaux/Louvre, Paris). İtalyan olmayan bir ressam tarafından yapılmış bir otoportre.*

1440'larda, aralarında Alman Albrecht von Eyb, İngiliz Robert Fleming ve Macar Janus Pannonius'un bulunduğu bir grup İtalya'yı ziyaret etmişti. Pavia, Padua ve Bologna gibi üniversitelerde okuyan ve Valla'nın eserlerine aşina olan bu isimler, daha sonra, Bruni'nin Floransa için ve Decembro'nun Milano için yaptığını yaparak, Roma'ya methiye yazıları kaleme aldılar. Fleming, Guarino ile çalışıyordu; Platina ile dosttu ve on üçüncü yüzyıl düşünürleri Robert Grosseteste ve Roger Bacon'dan beri Yunanca öğrenmiş, bilinen ilk İngiliz'di. Guarino'nun bir başka öğrencisi olan Janus Pannonius ise, on beşinci yüzyılın önde gelen Latince şairlerinden biriydi.[92]

İtalya'ya giden ziyaretçiler, genellikle ellerinde elyazmalarıyla evlerine geri döndüler. Örneğin, Eyb geri döndüğünde, elinde bazı klasiklerle, Petrarch ve Poggio'nun elyazmaları vardı.[93] Sanok'lu Gregor, Boccaccio'nun *Geneology of the Gods*'ının, bir zamanlar Gonthier Col'a ait olmuş olan bir elyazmasını almıştı. Robert Fleming (içinde Cicero'nun *On Duties*'inin kendi çoğalttığı elyazması da bulunan) klasiklerin yanı sıra, Boccaccio, Bruni, Guarino ve Valla'nın eserlerinin kopyalarını da içeren altmış kadar kitabı Oxford'daki (amcasının kurmuş olduğu) Lincoln College'a bağışlamıştı.[94] Matbaanın icadından önceki son neslin yaşadığı bu dönemde, Floransalı bir kitapçı olan Vespasiano da Bisticci, emekliliğini, çoğu zaten kendi müşterisi olan, zamanın ünlülerinin ha-

[92] Segel (1989), 18-35; Weiss (1941), 97-106.
[93] Melczer (1979), 33.
[94] Weiss (1941), 103-4.

yatlarını yazarak geçirmişti. Bunların arasında, İtalya'da yaşamış ve orada kişisel kütüphanelerini hayli zenginleştirmiş olan altı yabancı vardı: İkisi İngiliz, Ely Piskoposu William Grey ve Worcester Kontu John Tiptoft; ikisi Macar, János Vitez ve yeğeni Janus Pannonius; bir tanesi İspanyol, Nuno de Guzmán ve bir tanesi de Portekizliydi, Velasco.

Avrupa'nın önde gelen kimi aristokratları, İtalya'dan kitap ithal etmeye başlamıştı. Mesela, İngiltere Kralı V. Henry'nin kardeşi olan Gloucester Dükü Humfrey Petrarch, Salutati, Bruni, Poggio gibi yazarların ve hatta (bu dönemde İngiliz mimarisini pek etkilemiş gözükmeyen) Apuleius ve Vitruvius'un metinlerine sahipti. O da, kitaplarını Oxford Üniversitesi'ne bağışlamıştı. Aynı zamanda Santillana Markisi ve o günlerde "İtalyan tarzı" *(itálico modo)* denilen türün önde gelen şairlerinden biri olan İspanyol Inigo Lopez de Mendoza, İtalya'ya bizzat gitmemesine karşın, Bruni ve diğer hümanistlerle sürekli temas halindeydi ve Nuno de Guzmán aracılığıyla Floransa'dan kitap getirtebiliyordu. Kütüphanesinde, Yunan Klasikleri -Homer, Plato, Polybius, Thucydides- ve Latin klasiklerinin yanı sıra Petrarch, Boccaccio ve Bruni gibi İtalyanların eserleri de bulunmaktaydı. Oğlu, *Iliad*'ı (Latinceden), yakın arkadaşı Enrique de Villena, *Aeneid*'i çevirmiştir. Dönemin çağdaşlarından birine göre, güzel söz söyleme sanatının İtalya'dan İspanya'ya gelişi de *(trayda a nuestra Castilla)*, Santillana'nın sayesinde olmuştu.[95]

---

[95] Weiss (1941), 61-5, 115-18; Diego de Burgos, Schiif'te alıntılanmıştır (1905), 462.

On beşinci yüzyılın ortalarından itibaren, üniversiteler, İtalya'dan gelen düşüncelerin alımlanması için önemli mekânlara dönüştü. Hepsi de Paris Üniversitesi'nde ders vermiş olan, Tifarnateli Gregorio, Filippo Beroaldo ve Fausto Andrelini örneklerinde olduğu gibi, İtalyan siyasi göçmenler (emigre) kimi zaman öğretmen olarak görevlendiriliyordu. Bu dönemde, yerel hümanistler de bazı Avrupa üniversitelerinde faal durumdaydı. Sanoklu Gregory, Krakow Üniversitesi'nde Virgil üzerine ders vermişti. Heidelberg'de, Peter Luder, 1456'da *studia humanitatis* üzerine ders vermeye başlayacağını duyurmuştu. 1470'lerde Paris'te ve 1480'lerde Salamanca'da Yunanca öğretilmişti. 1477'de Leuven'de (Louvain) ve 1484'de Salamanca'da şiir kürsüleri kurulmuştu.

Bu dönemde Rönesans'ın alımlanmasını sağlayan diğer mekânlar ise, yazmanlık büroları ve saraylardı. Floransa Yazmanlığı'nın önemini zaten gördük. (bkz., yukarıda s. 65) Petrarch'ın Macaristan Kralına, bahçesinde daha az köpek besleyerek, yazmanlığa iyi Latince yazabilen birini almasını tavsiye ettiği söylenir. Tavsiyenin en azından ikinci kısmı, İtalya dışındaki bazı hükümdarlar tarafından dikkate alınmıştır. İngiltere'de II. Richard'ın yazmanlığında, Floransa' dan Salutati'nin gönderdiği mektuplardan birinin üzerine şu not düşülmüştür: "Bu güzel mektuba dikkat edin." *(Nota hic bonam litteram.)*[96] Pere (I. Joan'ın

[96] Witt'te alıntılanmıştır (1976), 5.

babası) idaresindeki Katalan Yazmanlığı, Floransa modelini takip etmiştir. Bir dönem Floransa'da yaşamış olan hümanist Alfonso de Palencia, Castilleli IV. Enrique'in Latince sekreteri olmuştu. Yeğeni Janus Pannonius'u eğitim için İtalya'ya gönderen Esztergom Başpiskoposu János Vitez, Macaristan kraliyet yazmanlığına klasik modelleri tanıştıran isimdi.

Ancak, on beşinci yüzyıl sona ermeden önce, İtalya dışındaki bir kaç hükümdar, Rönesans sanatı veya hümanizmine ciddi şekilde merak salmıştı. Bunlardan biri, Napoli'yi iki kez, 1438 ve 1441'de, kuşatmak için İtalya'da bulunmuş olan Anjoulu René'ydi. Ardından gelecek olan I. François gibi, İtalyan kültürünü yaptığı sefer sırasında keşfetmiş ve İtalyan bilgin ve sanatçılarıyla tanışmıştı. René, kendisine Pisanello üslubu madalyalar basan, İtalyanlaştırılmış Hırvat Francesco Laurana'yı işe aldı. Arkadaşı Venedikli asilzade Jacopo Marcello, ona Yunan coğrafyacı Strabo'nun bir kitabını hediye etmişti. Kütüphanesinde Plato ve Cicero, Herodot ve Livy, Boccaccio ve Valla'nın eserleri yer almaktaydı.[97]

Tuhaftır ki, yeni kültürel formlara en çok ilgi duyan iki hükümdar, Avrupa'nın çeperi sayılan yerlerde, İstanbul ve Buda'da bulunuyordu. Konstantinopol'ü ele geçiren Fatih Sultan Mehmed, klasik geleneği reddetmemişti. Sultan, klasik metinleri, bir İtalyan'ın, Anconalı Cyriac'ın, okumalarından dinliyordu. Aynı, çağdaşları olan diğer hükümdarlar,

[97] Garets (1946).

Alfonso ve Cesur Charles gibi, Mehmed'in de en sevdiği yazarlardan biri Livy'ydi. Temsilî sanatlar üzerindeki İslamî yasağa rağmen, Sultan, Gentile Bellini'yi portresini çizmesi için İstanbul'a davet etmişti; bunun yanı sıra, Türk sanatçılarına da portre siparişleri verdiği oluyordu.[98] Mehmed'in ilgi alanlarının saray çevresi dışında yankı bulmuş olması pek muhtemel gözükmüyor; fakat zaten erken Rönesans'ta, Batı Avrupa'nın genelinde ve hatta İtalya'da bile durum böyledir.



Resim 4: *Gian Cristoforo Romano, Kral Matthias'ın portre büstü. (Kale Müzesi, Budapeşte) Bir Roma imparatoru olarak takdim edilen bir Rönesans prensi.*

[98] Babinger (1953); Chastel (1966).

Macar Kralı Matthias Corvinus, almış olduğu hümanist eğitim sonucunda (Sanoklu Pole Gregory tarafından verilmiştir), bir kitap koleksiyoncusuna ve düşünsel çalışma hamisine dönüşmüştü. İtalyan hümanistlerini sarayına davet etmiş ve içlerinden biri olan Antonio Bonfini'den, Macaristan'ın tarihini yazmasını istemişti. Livy'nin örneğini takip eden Bonfini, tarih kitabının adını *Decades* koydu. Floransa'dan sürekli kitaplar getirten ve Janus Pannonius'un kendisine karşı giriştiği komplodan sonra, şairin tüm kitaplarına el koyan Matthias, devasa bir kütüphane oluşturmuştu. Bir İtalyan araştırmacıyı kütüphaneci olarak görevlendirdi. Kral, Neo-platonizme ilgi duymaktaydı ve Ficino'yla temas halindeydi.[99]

Matthias, İtalyan sanatına da meraklıydı. Kralın bu merakının asıl kaynağı, 1476'da evlendiği İtalyan asıllı karısı Aragonlu Beatrice'dir. Napoli hükümdarının kızı olan Beatrice, Cicero ve Virgil çalışmıştı ve müziğe büyük ilgi duyuyordu (Tinctoris, ona bir metin ithaf etmişti). Macar sarayında, Beatrice'in etrafı, mücevherler, giysiler, festivaller ve sanat gibi konularda modayı belirleyen İtalyanlarla çevriliydi. Aslına bakılırsa, Matthias, "eşsiz mimar" *(architectus singularis)* diye tasvir ettiği Bolognalı Aristotele Fioravanti'yi, daha 1465'te Macaristan'a davet etmişti. Fakat Verrocchio (Leonardo da Vinci'nin öğretmeni) ve Filippino Lippi de dahil olmak üzere, giderek daha fazla sayıda İtalyan sanatçının işe alınması,

[99] Csapodi (1969).

kralın evlenmesinden sonra başladı. Kitaplarının bazıları, Floransalı tezhip ustalarınca süslenmişti. Matthias, kendisini Romalı bir imparator gibi gösteren Gian Cristoforo Romano gibi heykeltıraşlara, kendisi ve karısı için büst siparişleri vermişti (bkz., resim 4). Matthias'ın kütüphanesinde yer alan metinler arasında, Alberti ve Filarete'nin mimarlık üzerine yazdıkları denemeler de vardı. Kitaplardaki bazı tavsiyeleri hayata geçirmeye çalışmıştı; Buda ve Visegrád'daki saraylarını genişletiyor, yapılan çalışmaları yerinde izliyordu. Binalar Toskana üslubunda inşa edilmekteydi.[100]

Basım Çağı

Hümanist hareket, Carolingyan dönem Rönesansı ve hatta on ikinci yüzyıl Rönesansı gibi düşüşe geçmek yerine, geç on beşinci yüzyılda İtalya dışında yayılmaya devam etti. Başarısının bir nedeni, yeni basım araçlarıyla iletiliyor olmasıydı. On beşinci yüzyılın ilk yarısında, hareketli basım harfinin 1450 dolaylarındaki icadından birkaç yıl önce başlayan baskı trendi, Floransa ve başka yerlerde önemli sanatçılara yayıldı. Bunlardan biri olan Sandro Botticelli, Dante'nin *İlahi Komedyası*'nın özel bir basımı için, tahta kalıptan çıkma bir dizi resim baskısı yapmıştı. On beşinci yüzyılda bu resimler, aynı sanatçının *Birth of Venüs* ya da *Primavera* gibi eserlerinden daha fazla bilinmekteydi. Baskılar görece

[100] Bialostocki (1976); FeuerToth (1990); Kaufmann (1995), 39-46.

ucuzdu ve tasarımcılarının eserlerinin daha fazla insana, daha çabuk bir şekilde ulaşmasını sağlıyorlardı.

(Çok büyük olasılıkla) Almanya'da, Johan Gutenberg tarafından icat edilen hareketli harfli matbaa makinesi, Avrupa'da süratle yayıldı. Matbaacılar, Basel'e 1466'da, Roma'ya 1467'de, Paris ve Pilsen'e 1468'de, Venedik'e 1469'da, Leuven, Valencia, Krakow ve Buda'ya 1473'te, Westminster'a (Londra şehrinden ayrı olarak) 1476'da ve Prag'a 1477'de ulaşmıştı. 1500 yılına gelindiğinde, yaklaşık 250 şehirde matbaalar kurulu durumdaydı. Bu matbaalar genellikle Johan Gutenberg'in hemşehrileri tarafından kurulmaktaydı. 1500 yılına gelene kadar, Almanlar, Almanca konuşan coğrafyanın dışında, en az seksen altı matbaa kurmuşlardı: otuz yedi şehir İtalya'da, on sekizi İber Yarımadası'nda, on üçü Fransa'da ve yedisi (henüz siyasal olarak kuzey ve güneye bölünmeden önce) Hollanda'da.[101] Örneğin, İtalya'da ilk matbaa, 1465'te Subiaco'da iki Alman, Conrad Sweynheim ve Arnold Pannartz, tarafından kurulmuştu. Venedik'teki ilk matbaacı Alman Joan von Speyer'di. Buda'da Andreas Hess, Seville'de (şehre 1500'de gelen) Jacob Cromberger önemli rol oynamışlardır vs.

Burada, kitap sayısında 1450'den sonra meydana gelen süratli artış üstünde durmaya değerdir. Yalnızca, Avrupa'nın herhangi bir şehrinden daha fazla kitap basılan Venedik'te, 4500 basım ya da yaklaşık iki buçuk milyon kopya, makul bir tahmin gibi

[101] Geldner (1970).

görünüyor. Basılanlara birçok klasik de dahildi; örneğin, Cicero. O dönemde *De Officiis* adlı kitabı Subiaco'da basılmıştı. Paris'te, 1470'lerde oldukça rağbet görmekteydi. Fransız yazar Guillaume Fichet, "Bugüne gelene kadar hiç kimse, gece gündüz Cicero okumamıştı." diye yazıyordu. Londra'da, William Caxton, 1481'de, Cicero'nun dostluk üzerine diyalogunu, Tiptoft'un hazırlattığı İngilizce versiyonunda bastı. Yunan klasikleri de yüzyılın sonuna doğru ortalıkta görünmeye başladı; bunda, özellikle 1495 ve 1498 arasında Aristo'yu beş cilt halinde basan Venedikli Aldus Manutius'un payı büyüktür.

Bazı İtalyan hümanistlerinin eserleri de basıma oldukça erken girdi. Petrarch'ın şiirleri 1470'de basılmış ve 1500'e kadar yirmiden fazla yeniden basımı yapılmıştı. Leonardo Bruni'nin eğitim üzerine denemesi 1470'te ve mektupları 1472'de basılmış, yazdığı Floransa tarihinin İtalyanca çevirisi 1476'da çıkmıştı. Lorenzo Valla'nın *Elegantiae*'sının ilk basımı 1471' de yapılmış ve sonrasında, hümanist okullarda okutulan başarılı bir Latince metin olmayı sürdürmüştü. Poggio ve Ficino da 1470'lerde basıldılar. Basılan İtalyanca kitaplar, Avrupa'nın diğer bölgelerine ihraç edilmekteydi; bunun sebebi yurtdışında yaşayan tüccarların bu kitapları sipariş etmeleriydi. Örneğin, 1476'da, Bruni'nin ve Poggio'nun yazdığı Floransa tarihlerinin beşer kopyası, Londra'ya, orada yaşayan Floransalılar için gönderilmişti.

Hümanizmin yayılışı, sonradan matbaacı olmuş bilginler ve bilime ilgi duyan matbaacılar sayesinde hızlanmıştı. Örneğin, Paris Sorbonne'da (Teoloji

Fakültesi) matbaayı ilk kuran, bir teoloji ve retorik profesörü olan Guillaume Fichet olmuştur. İşsiz hümanistler kimi zaman metin düzeltisi yaparak yaşamlarını sürdürüyorlardı. Venedikli ünlü matbaacı Aldus Manutius, Erasmus'un bir arkadaşı ve diğer düşünürler, ünlü Veronalı Guarino'nun oğlu Battista Guarini'den ders almışlardı. Venedikli bir çağdaşı onu, "mükemmel bir hümanist ve Yunan kültürü uzmanı" *(optimo umanista etgreco)* olarak tanımlar.

Matbaa, her şeyden önce klasiklerin kopyalarının çoğalmasını kolaylaştırdığı için, hümanist hareketin başarısında önemli rol oynamıştır. Ancak, matbaa bir yayınım aracından daha fazlasıydı. Her tür yaratıcı alımlama için gerekli olan, "bağlambozumu" (decontextualization) ya da "uzaklaşma" (distanciation) süreçlerinin hayata geçmesini matbaa sağlamıştır. Bir düşünceyi, başka bir insandan duymak yerine metinden okumak, alımlayıcının tarafsız ve eleştirel kalmasını kolaylaştırır. Okuyucu, yüz yüze ikna yeteneği yüksek bir konuşmacının etkisi altında kalmak yerine, farklı metinlerde sunulan argümanları birbirleriyle karşılaştırabilir.[102]

İtalya ve diğer Avrupa ülkelerinde yaşayanlar arasındaki kişisel temaslar önemini korumaktaydı. Mesela, Frizyeli hümanist Rodolphous Agricola 1470' lerde İtalya'da okumuştu. Orada Yunanca öğrenmiş ve Petrarch'ın bir biyografisini yazmıştı. Yine, genç Nuremberg asilzadesi Willibald Pirckheimer (Günümüzde, en çok Alfred Dürer'le olan dostluğuyla bi-

[102] Eisenstein (1979), 163-302.

linir.), 1488'de İtalya'yı ziyaret etmişti. İyi bir hümanistin yapması gerektiği gibi, antik anıtların eskizlerini çizmiş ve yazıtları kopyalamıştı. Bu gibi kişisel deneyimler, Rönesans hareketinin başarısının ayrılmaz bir parçasıydı. Ne var ki, artık kişisel deneyimler, kişisel olmasa bile çok güçlü olan matbaa aracıyla desteklenmeye başlamıştı.

Direnç

Rönesans sanat ve edebiyatının yayılması, içinde hiç engel barındırmayan, yumuşak bir geçiş süreci değildi. Yeni form ve fikirler, daha önce Floransa örneğinde de gördüğümüz gibi (bkz., yukarıda s. 68), zaman zaman dirençle karşılaştılar. Bu tür dirence dair bir vaka çalışması için Avrupa'nın doğu çeperine, Moskova'ya bakalım.

Moskova'nın Rönesans'tan uzaklığı, yalnızca fiziksel mesafeden değil, bu mesafenin, ulaşımın at üstünde yapıldığı bir çağda deneyimlenmesinden de kaynaklanıyordu. Rusya'nın Batı'yla kurduğu düzenli temas, on üçüncü yüzyıldaki Moğol istilalarından sonra kopmuştu. Bu nedenle, Sırplar ve Bulgarlar gibi, Ruslar da Roma yerine Konstantinapol'e yakınlaşmıştı. On dördüncü yüzyılın sonlarına doğru, küçük bir grubun önderliğinde –aynı dönemlerde Petrarch ve arkadaşlarının yaptığı gibi– Rusya'da bir kültürel diriliş yaşandığından söz edilebilir. Bu grupta, Radonezhii St. Sergius, Permli misyoner St. Stefan, (Sergius ve Stefan'ın biyografilerini yazan) Bilge Epiphanios ve (Masaccio Floransa'da

çalışırken, kendisinin 1420'lerde yaptığı) Eski Ahit Teslisi adlı resim belki de tüm zamanların en ünlü Rus ikonuna dönüşen Ressam Andrei Rublev gibi figürler yer alıyordu. Bu dönemde diriltilen klasik gelenek değil, Slav kültürünün, dokuzuncu ve onuncu yüzyıllara ait, daha erken bir devresiydi.[103]

III. İvan'ın yaptıkları, İtalya'ya ve yeniliğe olan ilgisi kadar, bu ilginin sınırlarını da göstermesi açısından hatırlamaya değerdir. İvan, "Sezar"dan türetilmiş olan ve antik Roma'nın devamına gönderme yapan, "çar" (tsar) unvanını aldı. Son Bizans imparatorunun yeğeni olan Zoe (Sofia) Palaeologa ile evlendi. Zoe, bir dönem Roma'da Papa'nın vesayeti altında yaşamış ve (Macaristan'daki Beatrice gibi) İtalyan tarzı zevklere sahip olmuştu. 1472'de evlendiğinde, Moskova'ya ona eşlik etmeye gelenlerin içinde Valla'nın eski bir öğrencisi olan Romen hümanist Pomponio Leto da vardı. İki yıl kadar sonra, Rusya'ya sanatçı ve mühendis getirmek üzere oluşturulan üç Rus misyonundan ilki, İtalya'ya gitti. Matthias için bir süre çalıştıktan sonra İtalya'ya geri dönmüş olan Aristotele Fioravanti, Rusya'ya getirilenlerin ilki olmuştu. Birkaç yıl sonra Milano'dan getirtilen Leonardo gibi, Fioravanti de özellikle köprü yapımı ve bazı askeri konulardaki uzmanlığı için işe alınmıştı. Ancak, bunların yanında Moskova'daki Assumption [Meryem'in semaya yükselişi-Ç.N.] katedralini de o yapmıştı. 1480'lerde, Kremlin'in kuleleri ve duvarları yıkılarak İtalyan tarzında

[103] Likhachev (1962); Birnbaum (1969); Milner-Gulland (1974).

yeniden yapıldı, yeni yapıya kırlangıç kuyruğu burçlar eklendi. 1487 ve 1491 yılları arasında inşa edilen, Kremlin'deki "Façetalar Sarayı" *(Grano-vitaia Palata),* Ferrara'nın "Elmas Saray"ını model alırken, İvan'ın 1505'teki ölümünden hemen sonra yapılan St. Michael Katedrali, Rus geleneği ile yarım daire kemerler, sütunlar ve dekoratif dış cephe gibi İtalyan unsurlarını birleştiriyordu.

Seküler alanda, İtalyan formlarının Rus kültürüne nüfuz etmesi mümkün olabilmişti. Öte yandan, dinsel alandaki direncin şiddeti, Fiorovanti'nin Moskova'daki Assumption Katedrali'ni tasarlarken, Vladimir'deki on ikinci yüzyıl Ortodoks Assumption Katedrali'ni model alması gerektiği konusunda Çar İvan'ın yoğun ısrarlarından anlaşılabilir. Kuşkusuz Fioravanti'nin eseri, kendi Rus geleneği yorumunun somutlaşmış haliydi. Dönemin Rus tarih yazıcılarından birinin aktardığına göre, Fioravanti, Vladimir Katedrali'ni gördüğünde, eserin "ustalarımızdan birine," yani bir İtalyan'a, ait olması gerektiğini söylemiştir. Bununla birlikte, çok prestijli bir yabancı mimar Rusya'ya getirtilmiş ve (Macaristan' daki meslektaşlarının aksine) sadece geleneksel yerel üslupta çalışmaya zorlanmıştır.[104] Benzer şekilde, on dokuzuncu yüzyılın ortalarına gelindiğinde. Sultan Abdülmecid, İtalya'dan Fossati kardeşleri, Ayasofya'da geleneksel Türk üslubunda çalışması için İstanbul'a davet edecekti.

Bir nesil sonraki Yunan Maxim'in kariyeri, ye-

[104] Gukovski (1967); Kovalevsky (1976); Kaufmann (1995), 30-9.

niliğe direnen benzer güçlerin hümanizm konusunda da var olduğunu gösterir. İtalya'da yaşamış ve hümanist çevrelere girip çıkmış olan Maxim, Çar III. Vasili tarafından coşkuyla karşılanmış ve 1518' den 1525'e kadar Moskova'da yaşamıştır. Ruslara, klasik antikite ve Amerika'nın keşfi ile ilgili bilgiler aktarmıştır. Ne var ki, Maxim, Rusya'da bir hümanist olarak değil, Athos'tan dini metinler çeviren bir keşiş olarak sevilmişti. Bir zamanlar Floransa'da gündeme gelmiş olan güncel yaşam tartışmasının, okuryazarlığın din adamlarıyla sınırlı olduğu Moskova'da pek ilgi çekmemesi şaşırtıcı sayılmaz. Ancak yine de, antik Yunan edebiyatı ve düşüncesine olan geleneksel Bizans yakınlığı, Rusya'da az da olsa birtakım yansımalar bulmuştu.[105]

Bu olaylar, Fernand Braudel'in kültürel "reddiye" dediği şeyin gücünü gösterir.[106] İtalyan fikir ve formlarının sınırları geçerek, Hıristiyanlığın biçiminin Ortodoks, alfabenin Kiril ve dilin Kilise Slavcası olduğu bir dünyaya açılması mümkün değildi. Matbaa makinesi bile bu bariyeri aşamamıştı. Çar IV. Ivan Moskova'ya bir baskı makinesi getirmiş ama makine 1565' teki ayaklanmalar sırasında yok edilmişti.

Değişime Karşı Devamlılık

Bu dönemde kültürel yenileşme ne kadar önemliydi? İtalya'da olduğu gibi, Avrupa'nın diğer bölgelerindeki bireyler ve gruplar da, yenilikleri, örne-

[105] Schaeder (1929); Denissoff (1943).
[106] Braudel (1974, 1989).

ğin Petrarch gibi yazarların eserlerini, geleneğin gözlüğünden bakarak algılamaktaydı. 1500'den önce, Petrarch'ın İtalya dışındaki ünü Latince çalışmalarına dayanıyordu ve bunlardan en popüler olanı muhtemelen geleneksel olanıydı, yani *De remediis* olarak bilinen ve talih üzerine yazılmış deneme. Buna alternatif olarak, Yunan ve Roma klasiklerine duyulan ilgi, (diyelim ki) şövalyeliğe duyulan ilginin yerini almak yerine onunla birleşebiliyordu. Este ve Gonzaga prensleri gibi, Aragonlu I. Joan da, Plutarch ve Livy'yle beraber *Lancelotve Giron le Courtis* gibi romansları okuyordu.

Sanat alanında gördüğümüz, (Matthias zamanındaki Buda gibi bir iki istisna dışında) özünde *brikolajdan* ibarettir; bir başka deyişle, bir bütün oluşturmak yerine birtakım yabancı unsurların içeriye devşirilmesidir; örneğin, süslü bir İtalyanca kelimenin alınıp kullanılması ama farklı kelimeleri bir araya getirmenin kurallarını içeren İtalyanca dilbilgisinin alınmaması gibi. Yenilikler, geleneksel yapıların içine dahil ediliyordu; bu mimaride bire bir, hümanizmde de metaforik olarak gerçekleşti. Ancak, bu kadar çok yeni ve yabancı unsuru özümsemeye çalışan geleneksel yapı, er ya da geç, bu baskıya dayanamayıp çözülmeye mahkûmdu. Bu çözülme süreci, takip eden bölümde tartışacağımız Rönesans'ın bir sonraki aşamasında belirginleşecekti.

3
NAZİRE ÇAĞI: YÜKSEK RÖNESANS

1490-1530 dönemi, uzun süredir başarının zirvesi anlamında "yüksek" Rönesans olarak bilinegelmiştir. Bu dönem, İtalyan sanatında Leonardo, Raphael ve Michelangelo'nun; edebiyatta Ariosto'nun, kuzey Avrupa'da Erasmus ve Dürer'in çağıydı. Bugünden bakıldığında ise, bu kırk yıl bir "billurlaşma" çağı olarak görünür. Erken dönemin akışkanlığı sona ermiş, klasik olan ile Ortaçağlı olan arasındaki çizgiler netleşmiş ve belirsizlikler ayıklanmıştır.

Öte yandan, içeriden bakıldığında, durumu daha iyi anlatan terim "nazire"dir. Bu dönemde, bazı yazarlar ve sanatçılar, kendilerinin veya çağdaşlarının –mesela Raphael ve Michelangelo'nun– antiklerin başarılarını tekrarlayabileceklerini ve hatta onları geçebileceklerini iddia edecek kadar özgüvenliydiler. Kuzeylilerin İtalyanlarla açıktan rekabete girişmesi yine bu döneme denk düşer.

Roma'nın Merkezi Konumu

Siyasal gelişmeler açısından bakılırsa, bu bölümün anlattığı dönemi tam karşılayan tarihler, aslın-

da kasten yuvarlanmış olan 1490-1530 yılları arası değil 1494-1527 arasıdır; yani İtalya'nın Fransız istilasına uğramasıyla başlayan, Roma'nın İmparator V. Charles'a bağlı askerler tarafından yağmalanması ile son bulan dönem. Bu olaylar, İtalyan kültürüne derin bir darbe vurmuştu. Dönemin en etkili iki düşünürü olan Niccolò Machiavelli ve Francesco Guicciardini'nin yazıları, tekrar tekrar Fransız işgalinin yarattığı şoka dönerek, 1494'ten acıyla bahsederler. İşgal olayı, özellikle de İtalyanların hiçbir direniş göstermemesi, bu insanların düşüncelerini tam olarak belirlemediyse de, farklı İtalyan devletlerinin ortak kaderlerinin artık belirginleşmesinin verdiği ağır kötümser havanın, o dönemde yazılanlara bir renk kattığı söylenebilir.[107] Roma'nın, İtalyan hümanistlerinin gözünde, Kuzeyli "barbarlar" tarafından yağmalanmasına gelince, bu travmatik olay, orada faaliyet gösteren sanatçı ve düşünürlerin dağılmasına neden olmuş ve şehrin, yalnızca İtalya'da değil Avrupa'nın bütününde etkili bir başarı merkezi olduğu döneme son vermiştir.[108]

Elbette, Roma'nın, gerek İtalya'da gerekse İtalya dışında bazı rakipleri vardı. Dönemin en büyük edebi çalışmalarından biri, hatta tüm İtalyan edebiyatının başyapıtlarından biri olan ve ilk kez 1516'da basılan Ludovico Ariosto'nun öyküsel şiiri *Orlando Furioso*, yukarıda tartıştığımız (bkz., s. 86) küçük prensliklerden biri olan Ferrara'da yazılmıştı. Ariosto, Virgil'i taklit etmekten çok ona nazire ya-

[107] Gilbert (1965), 49-200.
[108] Chastel (1983); De Caprio (1991).

pıyordu. Bunu da, klasik epik geleneğini, Ortaçağ şövalye romansı geleneğiyle birleştirerek yapıyordu. Ne kendisini şövalyelik değerleriyle özdeşleştirdi, ne de onları reddetti ama Orlando'ya (Roland) ve diğer kahramanlara bir tür sevecen ironiyle yaklaştı. Ariosto'nun hamisi, silahlara olan tutkusu, mimari, resim, müzik ve edebiyat gibi sanatlara olan merakına engel olamamış Ferrara Dükü Ercole d'Este'ydi.

Floransa'da, Medici Hanedanı'nın 1494'te iktidardan ihraç edilmesinden 1512'deki geri dönüşüne kadar ve yine 1527'den 1530'a kadar geçen zaman, cumhuriyetçi dirilişin çağıydı. Küçük grupların kültürel yenileşmedeki önemi bir kez daha ortaya çıkıyordu. Sözünü ettiğimiz grup, Niccolò Machiavelli, geleceğin tarihçisi Francesco Guicciardini, Diplomat Francesco Vettori, (en çok 1540'ta yayımladığı Venedik siyasal rejiminin çözümlemesiyle tanınan) Donato Giannotti ve grubun, en iyi yönetim biçimi ve diğer konuları tartışmak için düzenli olarak bir araya geldiği bahçelerin ("Orti Oricellari") sahibi olan Barnardo Rucellai gibi insanlardan oluşmaktaydı.

Machiavelli, *Prince* adlı eserini, Medici'lerin iktidara geri gelişinden sonra, 1513'te çekildiği kır evinde yazmıştı. *Prince,* zaman zaman alışılagelmiş siyasal bilgeliğin tam karşıtını öneren ve söylediklerindeki aykırılığın bilincinde olan özgün bir kitaptır. Bununla birlikte, kullandığı biçim ve dil bakımından, dönemin bazı metinlerine (mektuplar, gizli raporlar vb.) çok benzer. Rucellai'nin bahçelerinde bazı bölümlerini arkadaşlarına bizzat okuduğu *Discourses*

on Livy'de, Machiavelli, bir kez daha, 1494 istilası ve onu takip eden olaylardan derin izler taşıyan Floransalı bir kuşağın duygularını ifade ediyordu. Antikite örneğinin, sanat kadar siyasal yaşam alanında da ciddiye alınması gerektiğini savunuyordu. Antik Roma, modern Floransa'ya ve diğer devletlere bağımsızlıklarını nasıl koruyacaklarını öğretebilirdi.[109]

Floransa Cumhuriyeti'nin restorasyonu, kamu yararı anlayışıyla icra edilen sanatın geri dönüşünü sağladı. Michelangelo'nun *Davud*'u (1501), çoğunlukla cumhuriyetin kişileşmiş hali olarak düşünülür. Heykel, kamuya açık sergilenmesi için katedralin ayaklarından biri üzerinde yapılmış ve ilk olarak Piazza della Signoria'da dikilmişti. Leonardo ve Michelangelo, yeni rejim tarafından Büyük Konsey (Venedik modelini takiben kurulan yeni bir kurum) salonunu, Floransa'nın tarihi zaferlerini yücelten sahnelerle dekore etmek için görevlendirildi. İki sanatçı, birbirine rakip olan fresklerine 1504'te başladılar ancak iki resim de asla tamamlanmadı. Leonardo'nunki, Anghiari Savaşı'nda bir sancak için çarpışan bir grup atlı süvariyi, Michelangelo'nunki de Cascina Savaşı'ndan önce Arno'da yıkanırken saldırıya uğrayan askerleri gösteriyordu. Onları gençliğinde görmüş olan Kuyumcu Benvenuto Cellini, anılarında, bu tamamlanmamış ve öylece el sürülmeden kalmış eserlerin "tüm dünya için bir okul işlevi" gördüğünü yazar.[110]

---

[109] Gilbert (1949); Albertini (1955).

[110] Seymour (1967), 55-63; Wilde (1944).

Bu dönem, Floransa'da olduğu gibi, Venedik'te de, yurttaşlık bilincinin yükseldiği, cumhuriyetçi Roma'yla özdeşimin derinleştiği ve edebiyat ve diğer sanatların kamu himayesi altına alındığı bir dönem oldu. Venedikliler, 1516'dan itibaren resmi tarihçiler atamaya başladılar. Bunlardan ilki, soylu hümanist Andrea Navagero ve ikincisi, onun arkadaşı Pietro Bembo'ydu; her ikisi de Latincelerinin zarafeti nedeniyle seçilmişti. Bellini Kardeşler ve bir nesil sonra da Titian, Doge'nin Sarayı'nda Venedik tarihinden sahneler çizmek için görevlendirildiler. (Eserler 1577 yılında çıkan bir yangında yok olacaktı.) Titian'ın Cadore Savaşı'nı yansıtan resmi, açıkça Leonardo'nun bitmemiş Anghiari Savaşı resmini model alıyordu. Öte yandan, Titian da dahil Venedikliler, Rönesans resmine, Floransa'nın teknik resme *(disegno)* yaptığı vurgunun aksine renklere ağırlık veren, özgün katkılarını yapmaya başlamışlardı.

Bununla birlikte, Avrupalı bir bakış açısından (özellikle, o dönemki Avrupalıların bakış açısından) bakıldığında, kitabın bu bölümünün İtalya kısmı Roma üzerine yoğunlaşmalıdır. Roma, hep dünyanın merkezi ya da "kafası" *(capus mundi)* olarak tasvir edildi. Böyle bir mübalağa, pek ciddiye alınmamalıdır. Fakat yine de bu dönemde, özellikle her ikisi de sanat uzmanı olan Papa II. Julius ve Papa X. Leo'nun (önceki adıyla Giovanni de Medici) hüküm sürdükleri devir olan 1503 ve 1521 yılları arasında, Roma bir yenileşme merkezi olmuştu.

Merkezin merkezinde ise, yaratıcılıkta bir asır önce Floransa'daki Brunelleschi çevresine rakip ola-

bilecek bir grup sanatçı ve hümanist yer alıyordu. Michelangelo, Mediciler 1494'te Floransa'dan kovulduktan sonra Roma'ya gitmiş ve 1501'e kadar orada kalmıştı. Daha sonra Floransa'ya geri dönmüş, fakat 1505'ten itibaren tekrar Roma'ya dönerek, 1508'den 1512'ye kadar Sistine Şapeli'nin tavanını boyamış ve 1513'te II. Julius'un taş mezarı için Musa Heykeli'ni yapmıştı. Floransalı heykeltıraş Andrea Sansavino, Papa II. Julius'un resmi davetiyle 1505'te Roma'ya gitti. Leonardo da Vinci, 1513'ten 1517'ye kadar Roma'da kaldı. Donato Bramante, şehre 1500'de geldi ve 1506'da yeni St. Peters'e başladı. Raphael 1508'de geldi. Papa'ya, (kendisi gibi Urnino'dan gelmiş olan) Bramante tarafından takdim edildi ve kısa süre sonra, II. Julius'un Vatikan'daki binalarının fresklerine başladı, Parnassus ve "Atina Okulu" bu çalışmalardan bazılarıdır.

Bu grubun iç uyumu çok da abartılmamalıdır. Leonardo girişken bir insan değildi. Hatta Raphael'e göre, "bir cellât kadar yalnız"dı. Michelangelo'nun kendi arkadaşları vardı. Ama yine de, Roma çevresinin üyeleri birbirlerinden çok şey öğreniyorlardı. Örneğin Papa Leo, "Raphael'in resimlerine bakın." der, Michelangelo'nun çalışmalarını görür görmez, Perugino'nun üslubunu terk etti ve Michalengelo'yu mümkün olduğunca yakından takip etmeye başladı".[111] Roma'ya 1524'te giden Floransalı ressam Rosso, hem Michelangelo'yu eleştiriyor, hem de onu taklit ediyordu.

---

[111] Sebastiano del Piombo (1520), Pasto'da alıntılanmıştır (1886), cilt 8, 347.

Bu dönemin Roma'sı, bugün en çok Michelangelo ve Raphael'in yaşadığı ortam olarak bilinir. Ancak, Roma o zamanlar, Latince şiirin merkezi olarak da eşit derecede ün yapmıştı. Hümanizm, özellikle Papa Leo'nun devrinde yükseliş göstermişti, Poliziano'nun eski bir öğrencisi olan Leo, edebiyata ve bilime çok meraklıydı ve klasik elyazmaları topluyordu. Yunan bilginlerini Roma'ya davet etti. 1512'de şehre gelen Pietro Bembo, 1513'te Leo tarafından, arkadaşı Jacopo Sadoleto ile birlikte papalık sekreterliğine getirilmişti. (Hümanistler yazmanlıklarda halen hoş karşılanıyordu.) Latin şiiri üzerine yazan ve arkadaşı Aldus Manutius için Ovid'in yapıtlarını derleyen bir hümanist olan asilzade Andrea Navagero, 1516'ya kadar Roma'daki Venedik Büyükelçisi'ydi. Aynı zamanda *The Courtier* (1528) adlı diyalogun yazarı olan, bir başka hümanist diplomat Baldassare Castiglione, 1513'ten itibaren Roma'daydı.

Bu grubun bazı üyeleri yakın dost olmuşlardı. Örneğin, Castiglione, diyalogunun elyazmasını, tavsiyelerini almak için Bembo ve Sadoleto'ya göstermişti. Şehrin sahip olduğu antik kalıntıların korunması için Raphael'in Papa'ya rapor yazmasına yardım etmişti. Yine, Bembo'nun yazılarından birisi, İmparator Hadrian'ın Roma yakınlarındaki Tivoli' de bulunan villasını görmek için düzenlenen geziye Raphael, Castiglione ve Navagero'nun da katıldığını kaydeder. Kısacası, bu sanatçı ve hümanist grubu sayesinde, antikiteye nazire yapma ve hatta onu geçme düşü gerçeğe dönüşüyordu.

Başarılı nazirenin araçları, o zamanlar çokça inanıldığı gibi, kuralları takip etmekti. X. Leo'nun himayesi altındaki sanatçılardan biri olan Marco Girolam, Horace'nin aynı içerikli şiirinden uyarladığı 1527 tarihli *Art of Poetry*'de, takip edilmesi gereken kuralların bir listesini vermişti. Ancak bu konuda daha etkili olan Pietro Bembo'ydu. Bembo, dönemin dil ve edebiyatındaki kanunları belirleyen bir kültür papası olarak tanımlanabilir. Bembo, klasik örneklerden yola çıkarak, yüksek, orta ve düşük olmak üzere üç ayrı üslup tespit etmişti. Her bir üslup belirli bir konu türüne uygundu; ancak Bembo, yüksek üslubun üstünlüğünü ve arılığını öne çıkarıyordu. Latince konusunda Bembo, düzyazının, karmaşık cümleleri ve ağdalı kalıplarıyla birlikte Cicero'nun "görkemli üslubunu" model alması gerektiğini öne sürüyordu. Diğer yandan, nazım türü, Virgil örneğini takip etmeliydi; Vida'nın, X. Leo tarafından sipariş ettiği epik İsa biyografisi Christiad'da yaptığı gibi. Ancak, Bembo'nun önerdiği taklit biçimi, kölecesine sadakat değildir. Modelin tam özümsenmesi gereğini vurgulamış ve "Taklide her zaman nazire eklenmelidir." *(aemulatio sempercum imitatione conjuncta sit)* demiştir. Fakat Bembo ilk Cicerocu değildi. Daha önce de değindiğimiz gibi (bkz., s. 81), Poggio, Valla'yı Cicero'ya saygısızlık ettiği için şiddetle eleştirmişti. 1490'larda, Romalı hümanist Paolo Cortesi, kendisine cevaben daha eklektik bir yaklaşımı öneren Floransalı Poliziano'ya karşı, Cicero'yu taklit etmeyi savunmuştur. Ancak sonuçta bir sonraki nesli etkileyecek olan, Bembo'nun sergilediği örnekti.

Bembo, konuşma dilinde arı ve zarif yazı için de bir model önermişti. Roma'da yaşayan bu Venedikli asilzade, İtalya'nın resmi dilinin Toskanaca olarak kabul edilmesi için büyük çaba sarf etmişti. Ancak Bembo'nun ideali o günkü Toskanaca değildi. Bembo, konuşma dilinde yazdığı bir manzum yazı olan *Prose della volgar lingua*'da arkaizmi, en sevdiği terimlerden biriyle ifade etmek gerekirse, "görkemli" olduğu için, savunmuştu. (Dilbilimsel arılıktan yana olanların sıkça yaptığı gibi.) Şiirde benimsediği model, Petrarch ve Dante'nin diliydi, düzyazıda ise Boccaccio'nun *Decameron*'di kullandığı dil. Ona göre bu yazarlar, adeta konuşma dilinin "klasikler"iydiler; bu, o döneme göre yeni fakat sonraları müthiş etkili olacak olan bir düşünceydi (bkz., s.186, 243). Bembo, bizzat İtalyanca diyaloglar ve Petrarch tarzı soneler yazmıştı ki, bu sonelerin kendileri de yalnızca İtalya'da değil, Fransa, İspanya ve başka yerlerde, birer modele dönüşecekti. Petrarch'ınkiler gibi, onun şiirleri de bestelenmiş ve üslup hakkındaki görüşleri, Willaert gibi besteciler tarafından müziğe uyarlanmıştı.[112]

Bembo'nun resmi dille ilgili görüşleri bazı itirazlarla karşılaşmıştı ama Toskanaca için yürüttüğü kampanyada yanında kuvvetli bir ittifak vardı. Her kopyanın bir diğerinin aynı olduğu matbu kitapların dört bir yana yayılması, dilin standartlaşmasına yardımcı oluyordu. Matbaa, örnek alınan konuşma dili yazarlarına bir takım "ölçütler" getirilmesini de

[112] Mace (1969).

kolaylaştırıyor, bu yazarların yazdıkları artık Yunan veya Latin klasikleriymiş gibi derleniyordu. Bembo, her ikisini de antik yazarları basmasıyla ünlü hümanist yayıncı Venedikli Aldus Manutius'e bastırttığı, Petrarch (1501) ve Dante (1502) versiyonlarıyla, kendisinden sonrakilere bu konuda takip edilecek yolu göstermişti. Kısa bir süre sonra, benzer bir yaklaşım Ariosto'ya (bkz., resim 5) gösterilecekti.[113]



Resim 5: *Ariosto'nun portresi,* Orlando Furioso*'nun İspanyolca çevirisinden tahta kalıp (Venedik: Giolito, 1553) (Özel koleksiyon) taçlandırılmış şairin imgesini, İmparator Augutus'unkiyle karşılaştırınız (resim 7).*

[113] Javitch (1991); Richardson (1994).

Görsel sanatlar alanında da, kuralların açıkça formüle edilmesine dayanan benzer bir trend gözlenebilir. Aslına bakılırsa, sanat yapıtlarını tasvir etmeye ve değerlendirmeye yarayan ve bu dönemde halen oluşum aşamasında bulunan sözcükler -*grazia (zaidifet)*, *facilitá* (yetenek), *maniera* (üslup), *ordine* (düzen), *contrapposto* (antitez) gibi terimler- büyük oranda Cicero, Quantilian ve Horace'nin *Art of Poetry*'si gibi antik edebi eleştiri örneklerinin kullandığı sözcük dağarcığından türetilmiştir. Sanatsal "üslup" fikri, yüksek, orta ve düşük arasındaki ayrımla birlikte, doğrudan ya da dolaylı olarak klasik retorikten alınmaydı.[114]

Resim alanında, birkaç fresk parçasının dışında antik model bulmak mümkün değildi ama onun yerine bazı modern ressamlar yüceltilmişti. Kimi zaman Giotto, Dante'nin resimdeki karşılığı olarak tanımlanırken, kimi zaman da, Boccaccio rolünü Masaccio üstleniyordu. Örneğin, Leonardo, her iki selefin önemini de takdir ediyordu. Daha önce yazmış olmakla birlikte, ancak 1550'de bastırabildiği, İtalyan ressamları, heykeltıraşları ve mimarlarının biyografilerini içeren koleksiyonunda, Toskanalı sanatçı Giorgio Vasari, sanatların yeniden doğuşu *(Rinascità)* düşüncesini, "kusursuzluk"a doğru ilerleyen üç çağ üzerinden açıklıyor ve son çağı da üç büyük ustanın, yani Leonardo, Raphael ve tabii ki kendi hocası olan Michelangelo'nun eserleriyle özdeşleştiriyordu.

---

[114] Summers (1981); cf. Baxandall (1971).

Bu dönem, antik heykel sanatına duyulan hayranlığın da giderek arttığı bir dönemdi. Klasik heykellere, Poggio gibi hümanistler ve Mantegna gibi sanatçılar tarafından duyulan ilgiden daha önce bahsetmiştik; ancak Roma ve diğer yerlerde heykel toplamanın moda haline geldiği dönem, bu dönemdi. Papalardan bir örnek vermek gerekirse, II. Julius'un, tüm heykel koleksiyonunu sergilenmek üzere Vatikan'ın avlusuna yerleştirmiş olduğu hatırlatılabilir. Her ikisi de papalık koleksiyonunda yer alan, (1506'da topraktan çıkarılan) Apollo Belvedere ve Laocöon gibi yeni keşifler, heykel sanatına duyulan hayranlığı daha da artırıyordu. Sadoleto, Laocöon'un duyguyu ifade ediş biçimini öven Latince bir şiir yazmış ve heykelin yeniden keşfini, antik Roma'nın yeniden ışığa kavuşmasının, bir başka deyişle, Rönesans'ın bir simgesi olarak sunmuştu. Laocöon'u ilk gören insanlardan biri olan Michelangelo, birkaç farklı eserinde ona nazire yapmaya çalıştı. Bu tür heykeller, klasik metinlerin edebiyat alanında oluşturduğuna karşılık gelen bir otoriteyi, sanat alanında kurmak için kullanıldılar.[115]

Mimaride, 1519'da Raphael tarafından (ya da en azından onun adına) Papa X. Leo'ya yazılan rapor, klasik üslup lehine ilan edilmiş bir manifesto gibidir. "Alman mimari üslubu"nu *(la maniera dell'architettura tedesca)*, yani bugün "Gotik" dediğimiz üslubu ve "tümüyle üslup yoksunu" *(senza maniera alcuna)* dediği, Gotların kendi yaptıkları binaları sert

[115] Rubin (1995); Haskell ve Penny (1981), 7-23.

bir şekilde eleştirir. Mimarinin artık "uyandığını" öne sürer ve Papa'dan, antiklere yetişilmesini ve onların "ötesine geçilmesi"ni talep eder. Ciceroculuğun mimarlıktaki karşılığı, "Vitruviusçuluk"tu. Romalı mimar Vitrivius, kendisinin *decor* dediği şeyin önemini vurgulamıştı; yani farklı ögeler doğru şekillerde bir araya getirilmeliydi. Örneğin, Dorik sütunun "hiddeti" erkek tanrıların tapınakları için uygunken, Korint üslubu sütunun "narinliği" tanrıçalara uygundu. Üç katlı sarayları tasarlayan mimarlar, artık bundan sonra, zemin katta, dayanıklılığı simgeleyen Dorik sütunları veya plastroları, birinci katta İyonik sütunları ve son katta narin Korint sütunlarını kullanacaktı. Klasik mimarinin "gramer"i, yani farklı unsurların doğru bileşimi için belirlenen kurallar, böylece öğrenilmiş oluyordu. Brunelleschi'nin çağında, nedeni ister cehalet ister yaratıcılık olsun, belirgin bir şekilde gözlemlenebilen esneklik artık kaybolmuştu.[116]

Matbaa, edebi olanınınki kadar, görsel otoritenin tesisi için de önemliydi; zira Vitruvius'un yazıları ve Leonardo, Raphael ve Michelangelo'nun gravür resimleri basılmayı bekliyordu. Vitruvius'un ilk basımı Roma'da 1490'da yapılırken, ilk resimli basımı 1511'de ve ilk İtalyanca çevirisi 1521'de ortaya çıktı. Leonardo'nun *Son Yemek*'i, aslından daha çok gravür versiyonuyla (bkz., resim 6) biliniyordu.[117] Roma'da çalışan gravürcü Marcantonio Raimondi, Raphael'in resimlerini kâğıt baskıya "çevirmek"te

[116] Onians (1988), 225-62.
[117] Alberici (1984).

ün yapmıştı. Taslak çizimler kadar tamamlanmış resimlerden de çalışan Raimondi, resimleri sadece bire bir çoğaltmak yerine, onları yaratıcı, nazireci bir tarzda taklit ediyordu. Raimondi, ünlü klasik heykellerin de baskılarını yapmıştı.[118]



Resim 6: *Marc Antonio Raimondi, Leonardo gravürü.* Son Yemek, *(Copyright © British Museum, Londra). Bir sanat eserinin ilk mekanik çoğaltma örneklerinden biri.*

"Yüksek" Rönesans, adını yalnızca Leonardo, Raphael ve Michelangelo'nun ulaştığı başarılarının yüksekliğinden değil, Vasari ve diğerlerinin ısrarla üstünde durdukları "yüksek üslup"a da *(grande maniera)* borçludur. Amaç, Bembo'nun terimini kullanmak gerekirse, "görkem"di ve buna ulaşmak için yapılması gereken, gündelik nesneler ve konuşma

[118] Oberhuber (1984); Landau ve Parshall (1994), 103-68.

dilindeki ifade biçimleri gibi düşük öğelerin dışarılanmasıydı. Bununla birlikte, sanatı, Bembo ve arkadaşlarının grotesk bulduğu bu unsurlardan tümüyle yalıtmak mümkün değildi.

Hatta "grotesk" denilen üslup, Roma'da, Vatikan localarını (loggia) dekore eden bir sanatçı ekibinin başında bulunan Raphael'in çevresinin içinde gelişmişti. Yeni bir süsleme türü olan bu üslup, özellikle o dönemde yeni keşfedilen Neron'un Altın Evi gibi antik Roma'nın yeraltı yapılarına veya "grotto"larına [yapay mağara-Ç.N.] nazire yapıyordu.[119] Vitruvius, "ucubelik" *(monstra)* dediği bu üslubu eleştirmiş, bunu resmin sonunun geldiğinin bir işareti olarak yorumlamıştı. Yine de bu dekorasyon üslubu, hayvanları, çiçekleri, meyveleri, sfenksleri, insan başlı mitolojik hayvanlarıyla hayranlık uyandırıyordu ve kısa sürede Avrupa'nın birçok bölgesinde taklit edilecekti (bkz., s. 306). Edebiyatta da benzer bir üslubun ortaya çıkmış olması, Groteske duyulan ilginin, Altın Ev'in keşfine karşı basit bir tepki olmadığını gösterir. Bembo'nun Cicero gibi yazmaya çalıştığı dönemde, İtalyan keşiş Teofilo Folengo, bugün "macaronic" Latince olarak bilinen, Latince sözcüklerin İtalyanca sözdizimiyle bir araya getirildiği veya İtalyan sözcüklerin sonlarına Latince ekler konulduğu kaba üslupta komik şiirler yazmaktaydı.

Bu dönemde, aşırı üslupçu tavrı yüzünden kimi zaman *Bemberie* denilerek alay edilmiş olan Bem-

[119] Dacos (1969), 5-41; Chastel (1983).

bo'ya ve onun edebi diktatörlüğüne tepki olarak gelişen, düşük olanın bir "karşı-atağı"ndan bahsedebiliriz. Bu karşı-atağın önde gelen ismi, Pietro Aretino'ydu. Aretino, çoğu yazarın soylu veya tüccar çocuğu olduğu bir dönemde, bir zanaatkârın oğlu olduğu için sosyal olarak dışarıdan biriydi. 1517'de Roma'ya gelmiş ve kısa sürede bir hiciv ustası olarak ün yapmıştı. Hicivlerinde hedef aldıkları arasında, saraylılar, Castiglione'nin önerdiği saray nezaketi ve Bembo'nun savunduğu zarif yazı ve konuşma üslubu gibi konular da vardı. Benzer bir şekilde, Roma'ya şansını denemeye gelmiş bir başka Floransalı olan Şair Francesco Berni, sarhoşluğa, vebaya ve devedikenine alaylı methiyeler yazmış ve Bembo'nun sonelerinden birinin parodisini yapmıştı.[120]

Ancak, bu dönemin klasizmi ve anti-klasizmi arasındaki çatışma yanlış anlaşılmamalıdır. Bu iki üslubun karşıtlığı birbirini tamamlayıcı nitelikteydi; öyle ki, aynı insanlar farklı ortamlarda, farklı durumlarda ve ruh hallerinde her iki üslubu da kullanabiliyordu. Her biri, kendisini savunmak için diğerine ihtiyaç duyuyordu. Anti-klasizm, bir hareket olmaktan çok, kurallara duyulan hayranlıkla birlikte yaşayabilen bir tür danışıklı saygısızlık tavrıydı. Ancak düşük üslubu bu sınırlar içinde tutmak mümkün değildi. Daha sonra da göreceğimiz gibi, önüne konan bariyerleri 1530'dan sonra gelen yıllarda aşıyordu. Geri dönüp bakıldığında, yüksek Rönesans, kısa ve sallantılı bir denge anı gibi gözükür.

[120] Borsellino (1973).

X. Leo'nun 1521'deki ölümünün ardından, işler asla eskisi gibi olmamıştı ama dönemin sonu, genellikle İmparator V. Charles'ın askerlerinin Roma'yı yağmaladığı 1527 yılı olarak kabul edilir. Bunlar olduğunda, VII. Clement (bir başka Medici) Papa'ydı; Raphael ve Bramente ölmüş, Leonardo ve Sadoleto Fransa'ya gitmiş ve Bembo Venedik'e geri dönmüştü. Buna rağmen, hümanistler tarafından barbarların geri dönüşü şeklinde anlaşılan bu travmatik olay, o dönemde bir devrin sonu olarak yorumlandı. Yağma ve vandalizm kol geziyordu. İsimsiz bir Alman asker, Raphael'in Vatikan'daki fresklerinden birinin üzerine büyük harflerle LUTHER ismini kazımıştı. Bunlar yaşanırken çok sayıda sanatçı ve düşünür, şehri hiç geri dönmemek üzere terk etti.[121] Gelecekte, Rönesans hareketi çok-merkezli olacaktı. Aslına bakılırsa, İtalyan olmayan bazı sanatçı ve düşünürler için, zaten öyleydi.

Edebiyat ve İmparatorluk

Bu dönemde, İtalya'nın üstünlüğüne karşı girişilen ciddi bir meydan okuma hareketi, Langueil olayının da gösterdiği gibi, yabancı hümanistlerden geldi. Christophe Longueil ya da Longolius, 1516'da Roma'ya gitmiş ve Bembo'yla yakın dostluk kurmuş bir Fransız'dı. Ateşli bir Cicerocu olduğu için, Roma çevrelerinde hoş karşılanmıştı; ta ki İtalya'ya gelmeden önce Fransız kültürünün üstünlüğüne

[121] Chastel (1983), 169-78.

dair bir söylev vermiş olduğu ortaya çıkana kadar. Longueil'in "ihanet" davası, X. Leo'nun huzurunda görüldü. Neticede sanık beraat etti ama yine de İtalya'yı terk etmenin daha iyi bir fikir olduğuna karar verdi.

Longueil'in görüşleri, o dönem için pek de istisnai sayılmazdı. Örneğin, Erasmus bir keresinde, Latince edebiyatın kuzeyliler tarafından "hakkıyla yapıldığını" söyleyerek, İtalyan hümanistlerini kışkırtmış, hatta Floransalı hümanist Giovanni Corsi, Erasmus'a cevaben yazdığı *Defence of Italy* (1535) adlı kitabında, Bembo'dan başlayarak "sanatın her türünde zirvede" olan İtalyanların uzun bir listesini vermişti. Erasmus'un biyografisini yazan Beatus Rhenanus, kahramanını "ötekilerin İtalya'dan almaya alışmış olduğu" öğretiyi, İtalya'ya götüren kişi olarak tasvir eder. İngiliz düşünür John Leland, Alplerin karlarından geçerek Britanya'ya gelen ilham perilerinden *(Musas transiliisse nives)* bahsetmiş ve Şair Sir Thomas Wyatt'ın Dante ve Petrarch'a *(Anglus par Italis)* denk olduğunu öne sürmüştü.

İspanyol, Fransız ve Alman hümanistleri olan Antonio de Nebrija, Claude Seyssel ve Conrad Celtis'ten her biri, aynı Lorenzo Valla'nın antik Roma için yapmış olduğu gibi (bkz., yukarıda s. 83), edebiyatın yükselişini modern bir imparatorluğun yükselişiyle ilişkilendirerek, kendi bölgelerinin üstünlüğünü iddia etmişlerdi.

İtalya'da on yılını geçirmiş olan Nebrija, kendisini Barbarlara karşı savaşan bir dilbilgisi uzmanı

olarak görmüştü. 1492'de basılan ve Kraliçe Isabella'ya hitaben yazdığı İspanyolca gramerin –bir modern Avrupa dili için yazılmış ilk gramer kitabıydı– önsözünde, Valla'yı hatırlatan şeyler söylemiş, dilin "imparatorluğun yol arkadaşı" olduğunu, onunla birlikte doğduğunu, büyüdüğünü ve öldüğünü öne sürmüştü. Nebrija, argümanını (Solomon'un devrinde doruk noktasına ulaşan) İbranice, (İskender devrindeki) Yunanca ve (Augustus devrindeki) Latince örnekleriyle desteklemişti. Kraliçeye, İspanyolcanın bir dönüm noktasına gelmiş olduğunu ve bunun Isabelle'nin iktidarı altındaki "barbar insanlar" tarafından kabul edilmek zorunda olduğunu söyledi. Nebrija'nın, Granada'nın alınışına ve yarımadadaki son Müslüman ("Mağribi") krallıkların İspanya'ya katılmasına yaptığı göndermeler, Amerika'nın keşfi ışığında yeniden okunmalıdır, zira bugünden bakıldığında kitabının tarihi oldukça simgesel görünmektedir.[122]

Kraliyet Danışmanı Claude de Seyssel, antik yazar Justin'in Roma tarihi çevirisinin giriş bölümünde, Kral XII. Louis'e hitaben, benzer bir noktaya değinmiş, Romalıların "Latincelerini büyütmeye, zenginleştirmeye ve yüceltmeye" *(magnifier, enrichir et suhlimer leur langue latin)* çalıştıklarını ileri sürmüştü. Aslında (yine Valla'yı andıran) Seyssel'e göre, Roma İmparatorluğu, "Latin dilinin, pratiği ve otoritesiyle" *(usance et authorite de la langue latine)* ayakta kalmıştı. O dönemlerde İtalya'ya yapılan

[122] Rico (1978).

Fransız saldırıları nedeniyle, Fransızca benzer bir şekilde yayılmaktaydı. Seyssel Louis'e övgüler düzmüştü, krala, "Sen de Fransız dilini zenginleştirmek ve daha önemli kılmak için çalışıyorsun." *(enrichir et magnifier la langue française)* diyordu. Hiç şüphe yok ki, Seyssel bu tür methiyeleri ve Roma tarihi çevirisini, kralı Roma örneğini takip etmeye teşvik için yapmıştı.

Şair Konrad Celtis, İmparator III. Frederick tarafından Nuremberg'de 1487 yılında taçla ödüllendirilmiş, Petrarch'ın sahibi olmakla gurur duyduğu bu onuru İtalyanlar dışında alan ilk sanatçı olmuştu. Celtis, zamanında en çok Horace'nin kasidelerine, mektuplarına ve en ünlü eseri olan *Amores*'e yaptığı yaratıcı taklitlerle tanınıyordu. Avrupa'nın dört bölgesinden dört kadını anlattığı bu taklit şiirlerinde, Hasilina'yı Vistula Nehri'yle, Elsula'yı Ren'le, Ursula'yı Tuna'yla ve Barbara'yı Baltık'la özdeşleştirerek, şiirine yerel renkler katıyordu. Yalnızca antik Roma'dan değil, modern İtalya'dan da başarılı örneklere nazire yapmaya çalışmıştı. Şair olduğu kadar bir bilim adamı da olan Celtis, Flavio Biondo'nun İtalya koreografisine benzer bir çalışmayı Almanya için yapmak, bir *Germania illustrata* yazmak istemişti. 1487 tarihli bir yazısında, Celtis, İtalyanların yakında "yalnızca Roma İmparatorluğu ve silahlarının değil, yazıların ihtişamının da Almanlara geçtiğini itiraf etmek zorunda kalacaklarını" *(litterarum splendorem ad Germanos commigrasse)* öne sürmüştü.

Celtis, 1492'de, Nebrija'nın gramerinin basıldığı

yılda, Ingolstadt Üniversitesi'nde verdiği bir söylevde, modern Almanya ile antik Roma'yı karşılaştırırken daha da ileri gitmişti. Romalılar, Yunanlıları yöneterek kültür edinmiş olduğu gibi, Almanlar da aynı şeyi İtalya için yapabilirdi. İmparator'a bir cilt dolusu şiirini ithaf eden Celtis, Maximilian'ı "klasik öğretileri imparatorluğuyla yeniden canlandıran, ikinci bir Sezar" *(Romanas et Graecas litteras cum imperio restituis)* olarak tanımlıyordu. İtalyanlar kendilerini Romalılarla, kuzeylileri de Barbarlarla özdeşleştirmişken, Celtis, Almanları muzaffer Romalılarla, İtalyanları da harap vaziyetteki Yunanlarla özdeşleştiriyordu.[123]

Sanat

Bu bölüme, hamileri anlatarak başlamak daha doğru olur; zira söz konusu dönemde, sanat eserinin konusunu ve hatta bazen binanın, resmin veya heykelin hangi üslupta yapılacağını, çoğunlukla sanatçılar değil, hamileri seçerdi. Mesela, Mantua Markizi Isabella d'Este, dönemin en ünlü hamilerinden biriydi. Laocöon ve Belvedere Apollo gibi eserlerin kopyalarına sahip bir klasik heykel koleksiyoncusu olan Isabella, grottosu ve çalışma odası için iyi süs olacaklarını düşündüğünden, Giovanni Bellini, Mantegna, Perugino, Leonardo da Vinci ve Michelangelo gibi halen hayatta olan sanatçıların eserlerini de toplamak için elinden geleni yaptı. Za-

[123] Spitz (1957).

manının en iyi Latince konuşan kadını olduğu söylenen Isabella'nın hümanist Mario Equicola'yı aşk üzerine yazması için teşvik edişi, Urbino Düşesi Elisabetta Gonzaga'nın Bembo ve Castiglione gibi hümanistleri ve edebiyatçıları teşvik edişine benzer.

İtalya dışındaki önemli sayıda haminin klasik tarz eserler sipariş etmeye başlaması, on altıncı yüzyılın başlarına denk düşer. İster iktidar sınıfından, isterse ruhban sınıfından ya da diğer aristokratlardan olsun, sanat hamileri genellikle yüksek statü sahipleri arasından çıkıyordu. Daha önce de gördüğümüz gibi, bu tür aristokratlar on beşinci yüzyıl İtalya'sında önemli rol oynamışlardı; ancak sanat alanına on altıncı yüzyıldakinden daha az egemendiler. Özellikle Floransa ve Venedik'te, sivil himaye ya da çoğunlukla tüccar olan tekil yurttaşların himayesi, sanat üzerinde ciddi izler bıraktı. Toplumsal Rönesans tarihçilerinin yaptığı gibi, "burjuva himayesi"nden bahsetmek, durumu fazla basitleştirmek olur. "Kentli" sıfatı daha yerindedir. Yine de, İtalya'daki durumla diğer ülkeler arasındaki fark oldukça açıktır. Bu nedenle, İtalya dışına yayıldıkça ve kralların ya da yüksek soyluların saraylarıyla daha yakından ilişkilendikçe, Rönesans'ın "aristokratlaşması"ndan bahsedebiliriz.

O dönemde her üçü de papalığa aday gösterilen ve ihtişamlı hayatlar yaşayan Kilise'nin üç prensinin, Roma'ya yaptıkları ziyaretler, onların da gelişmekte olan yeni trendlerin farkına varmış olduklarını gösterir. Mütevazı kökenine rağmen Macaristan'ın başpiskoposluğuna yükselmiş olan Kardinal

Tamás Bakócz, İtalya'yı çok iyi tanıyordu. Estergon'da bulunan katedralindeki kilisesi, yapımında yerel bir malzeme olan kırmızı mermer kullanılmış olmakla birlikte, tamamen arı Floransa üslubunda inşa edilmişti. Portresinin bulunduğu madalya da İtalyan sanatına duyduğu ilgiyi yansıtır. Bu üçlüdeki ikinci figür, Mantegna'nın çalışmalarını özel hayranlık duyan bir sanat uzmanı olan Kardinal Georges d'Amboise'ydi. İtalyan bir mimar tarafından yapılmış olan Gaillon'daki şatosunda, bir loca, bir çalışma odası, bir İtalyan sanatçı tarafından dekore edilmiş bir şapel ve Cenova'da yapılmış bir çeşme bulunuyordu. Hatta çeşmeyi şatoya getirebilmek için özel bir yol bile yapılmıştı.

Aynı Bakócz gibi, Kardinal Thomas Wolsey de, Kardinal d'Amboise'ye diğer alanlarda olduğu kadar himayede de rakipti. Hicivci John Skelton'ın yakalamakta gecikmediği gibi, Wolsey'in Hampton Sarayı, kralın sarayından daha büyüktü. Kardinal, "İngiltere tarihindeki en büyük sanat hamilerinden biri" olarak tanımlanıyordu ve en son trendlerden kesinlikle haberdardı. Sahibi olduğu muhteşem metal eşya koleksiyonunda, o dönemde "antik eser" olarak bilinen, yani Rönesans üslubu, parçalar vardı. Ayrıca Wolsey, İtalyan bir heykeltıraş tarafından yapılmak üzere, mermer ve bronz gibi pahalı malzemelerden bir mezar siparişi etmişti.[124]

İtalya'nın Fransız işgaline uğramasının kültürel sonuçlarından biri de, İtalyanların -aynı Roma İm-

[124] Gunn ve Lindley (1991).

paratorluğu günlerindeki Yunanlar gibi– işgalcilerini tutsak almasıydı. Bu süreç oldukça erken başlamıştı. Sanatçı Guido Mazzoni, 1495'te Kral VIII. Charles'ın maiyetinde Fransa'ya dönerken, yanında İtalya'dan yağmalanmış bulunan resimler, heykeller ve goblenleri de götürüyordu. VIII. Charles'ın İtalya çıkartmalarına katılmış yüksek düzey bir yetkili olan Florimond Robertet, oradayken İtalyan sanatına hayran olmuş, bir Michelangelo heykeliyle bir Leonardo resmi edinmişti. Ne var ki, bu trend, yabancıların İtalyanların sanatsal üstünlükleri konusunda ikna olmasıyla birlikte, on altıncı yüzyıl başlarında çok daha belirgin bir hal aldı. İtalya'da yaşayan Fransız matbaacı Geoffrey Tory, *Champ Fleury* (1529) adlı kitabında, "İtalyanlar perspektifte, resimde ve heykelde çok üstün ... bizim burada, Leonardo da Vinci'yle, Donatello'yla, Urbinolu Raphael'le ya da Michelangelo'yla kıyaslanabilecek hiçbir sanatçımız yok" diyordu.

Bu sözlerine, herhalde kralı da katılırdı. VIII. Charles gibi, I. François de, İtalyan sanatını İtalya'yı işgal ederek keşfetti. *Son Yemek*'i Milona'da gören kral, müthiş etkilenmişti ve eğer duvardan sökülebiliyor olsaydı, resmi evine götüreceğine hiç şüphe yoktu. Kral, Leonardo'yu Fransa'ya davet etti; daha sonra kuyumcu Benvenuto'yla da yapacağı gibi, Leonardo'yla sohbet etmeyi çok seviyordu. (François, İtalyancayı annesi Savoylu Louise'den öğrenmişti.) Michelangelo da Fransa'ya davet edilmişti. Zira François, heykel ve mimariye de çok meraklıydı. Venedik büyükelçisinin aktardığına göre, kral

Papa'dan Laocöon'u istemiş, fakat bir kopyasıyla yetinmek zorunda kalmıştı. Kraliyet kalesi Chambord, bir İtalyan olan Domenico da Cortona tarafından tasarlanmış ancak yapım Fransız duvarcı ustaları tarafından yürütülmüştü. Blois'daki şatoya, içinde Bramante'nin Vatikan için tasarladıklarının taklidi olan localar bulunan, yeni bir kanat daha eklenmişti. Fontainebleau Sarayı da İtalyan üslubunda tasarlanmış, içindeki galerinin dekorasyonunu İtalyan ressam Rosso yapmıştı. Rosso'nun fresklerinden biri olan *Expulsion of Ignorance,* Rönesans'ın kendisini simgeliyordu.[125]

Fontainebleau Sarayı'nın yapımı, 1527'de, V. Charles'ın Granda'daki yeni sarayından hemen sonra başlamıştı ve anlaşıldığı kadarıyla, ona rakip olarak yaptırılıyordu. Fransa Kralı ve İmparator, politika ve savaşta olduğu gibi, himaye konusunda da rekabet halindeydiler. Granada Sarayı, İtalya'dan henüz geri dönmüş olan Pedro Machuca tarafından tasarlanmıştı. Bu dairesel sarayın arı Roma klasisizmi, komşusu olan Mağrib sarayı Elhambra'yla görülmeye değer bir zıtlık oluşturuyordu. Sarayın üslubunun, Batı değerlerinin "oryantal" değerlere karşı ortaya koyduğu bir tür manifesto olarak okunması gerektiğini söyleyenler olmuştur; ancak binaları İspanyolların, antik ya da modern İtalyanlarla denk olma iddiası olarak yorumlamak da aynı derecede mümkündür.[126]

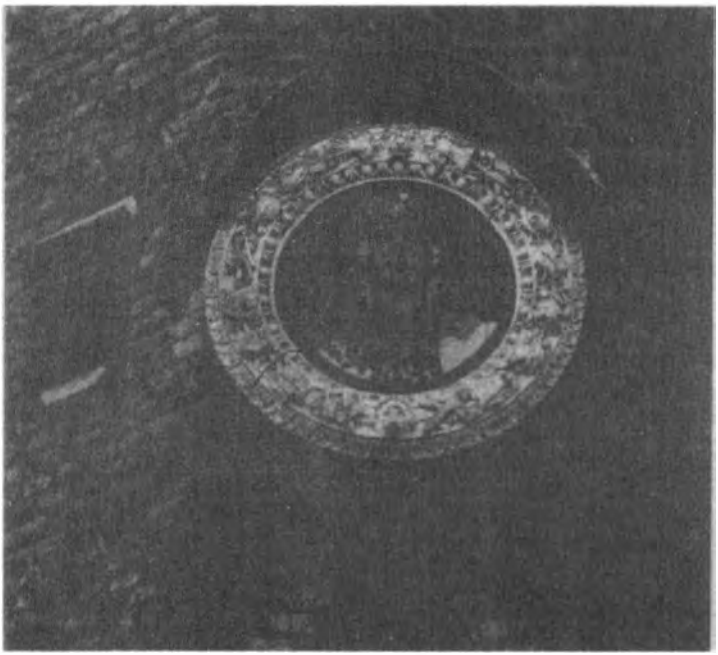
İmparator'un, sarayının İspanya'da *a lo romano* dedikleri üslubuyla ilgilenip ilgilenmediği ise ol-

---

[125] Knecht (1982), 425-61; Cox-Rearick (1995).

[126] Rosenthal (1985).

dukça şüphelidir. Siparişini verdiği dönemde, henüz İtalya'ya hiç gitmemişti. Benzer bir nokta, onun resim ve heykel himayesi için de ifade edilebilir. Charles, "Mağribiler" karşısındaki zaferlerini resmetmesi için, Jan Vermeyen'i yanında Tunus'a götürmüştü. Aralarında Saray Ressamı Titian'ın da bulunduğu belirli sayıda sanatçıya soyluluk vermişti ama sanat konusunda, François ya da (ellerinden Vermeyen'i, Titian'ı ve diğer ressamları aldığı) iki kadın akrabası, teyzesi Avusturyalı Margareta ve Macaristan'daki kız kardeşi Maria, kadar uzman sayılmazdı.



***Resim** 7: Giovanni da Maiano, Augustus başlı tuğla niş, Hampton Sarayı, c. 1521. (Fotoğraf, Dr. Philip Lindley'in izniyle çoğaltılmıştır.) Roma imparatorları imgeleri modasının ilk örneklerinden biri.*

Avusturyalı Margareta, ressamlara, heykeltıraşlara ve mimarlara hamilik yapıyordu. İtalyan sanatçılar Jacopo de Barbari ve Pietro Torrigiano, bir dönem sarayında bulunmuşlardı. Müziğe düşkündü, özellikle de Ockeghem ve Josquin'in müziğine. Maria da bir müzik hamisiydi. Kendisine teyzesinden miras kalan sanat koleksiyonunu geliştirmişti. Titian'a yirmi kadar resim yaptırmıştı ama bunun yanında on beşinci yüzyıl Flaman resmine de meraklıydı ve şu anda Londra National Gallery'de asılı olan Jan van Eyck'in Arnolfili portresini satın almıştı. Onun, kütüphanesindeki kaynaklardan anlaşılan entelektüel ilgi alanlarını daha sonra tartışacağım.[127]

Bu dönemde, İtalyan mimar ve heykeltıraşlarına, Avrupa'nın diğer bölgelerinden de talep vardı. Torrigiano, İngiltere'de Lady Margaret Beaufort'un (1511) ve Kral VII. Henry'nin (1512) anıt mezarını yaparken, Giovanni da Maiano (bkz., resim 7) ve Benedetto da Rovezzano, Wolsey için çalıştılar. Polonya'da, Krakow'daki Wawel tepesinde bulunan kraliyet sarayının (bkz., resim 8) yeniden inşası, bir "Floransalı Francesco" *(Franciscus florentinus)* tarafından yönetilmişti. Wawel, 1573'te gelen bir Fransız ziyaretçiyi çok etkilemişti çünkü içinde "Louvre'un üç katı kadar loca" *(troisfois autant de logis que le Louvre)* vardı. Polonyalı Zygmunt Stary, İtalyan mimarisini, kardeşi Kral Wladislaw'ın Buda'daki sarayında geçirdiği üç yıl içinde keşfetmiş ve kralın

[127] Strelka (1957); Eichberger ve Beaven (1995); Boogert ve Kerkhoff (1993).

selefi Matthias Corvinus'un yaptırmış olduğu eserleri görmüştü. Onun mimari detaylara duyduğu kişisel ilgi, Krakow Katedrali'nde yaptırmakta olduğu şapel hakkında 1517'de yazmış olduğu bir mektuptan anlaşılabilir: "İtalyan, elinde bizim için yapacak olduğu kilisenin modeliyle gelmişti ve model hoşumuza gitti, ancak birtakım şeyleri değiştirmesini istedik".[128]



Resim 8: *Wawel Kalesi, Cracow, saray avlusu. (Copyright © Wawel Kalesi, Cracow)*

Bu dönemde, İtalya'ya eğitim için gidenler arasında hümanistler kadar sanatçılar da vardı. Alman ressam Albrecht Dürer, Venedik'i iki kez ziyaret etmişti. İspanyol ressam Alonso Berruguete, İtalya'da yaklaşık on dört yıl yaşamış ve Michelangelo'nun Cascina Savaşı'nı anlatan tamamlanmamış resminden çok etkilenmişti. Machuca, Roma'da ve Floran-

[128] Levvalski (1967); Bialostocki (1976), 35.

sa'da okumuştu. Hollandalı ressam Jan Scorel, Venedik ve Roma'da yaşıyordu. Bu sanatçıların geç dönemlerinde verdikleri eserler, klasik ve İtalyan modellerin, onların hayal güçleri üstünde bırakmış olduğu izlerin en iyi kanıtıdır. Gravürlerin ihracı, İtalya'ya gelme olanağı bulamamış olan sanatçıların da yeni üsluba aşinalık kazanmasını sağlamıştı. Örneğin, 1520'ler İspanya'sında Raimondi'nin Raphael baskısını birden fazla sanatçı taklit etmişti.

Almanya ve Hollanda'dan bazı sanatçıların ilk kez seküler konulara, özellikle de Raphael gibi İtalyan ustaların meşhur etmiş olduğu antik tarih ve klasik mitolojiye, eğilmeleri bu dönemde gerçekleşmiştir. Örneğin, Wittenbergli Lukas Cranach, Venüs ve Lucretia resimleri yapmıştır. Albrecht Altdorfer, Bavyera Dükü IV. Wilhelm'in sipariş verdiği savaş sahneleri dizisinin bir parçası olarak, Issus Savaşı'nda Büyük İskender'i resmetmişti. Augsburglu Hans Holbein, içlerinde VIII. Henry ve Thomas More'un da bulunduğu, ünlü portre dizisini üretmişti.

Antikitenin sanatta yeniden hayat buluşu herkesi memnun etmiyordu. Adları pek sık yan yana anılmayan iki Hollandalı, Erasmus ve Utrechtli Adrian (daha sonra VI. Adrian olacaktır), klasik formların paganizmin bir tür dışavurumu olduğu şüphesini paylaştılar. Bazı diğer sanatçılarsa, klasik üslubu benimsemişler ancak İtalya'nın ağırlığına itiraz etmişlerdir. Bu dönemde, nazire düşüncesi ağırlık kazanmaktaydı. Fransız şair Nicholasn Bourbon, Holbein'ı "zamanımızın Apelles'i" şeklinde adlandır-

mıştı. Kraliyet sarayı Fontainebleau, içinde toplanmış olan antika koleksiyonları nedeniyle, "İkinci Roma" olarak tasvir ediliyordu.[129] Hümanist Cristóbal de Villalón'un yazdığı *Ingenious Comprasion betiveen the Ancient and the Modern* (1539, *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente)* [Antik ile Modern'in Ustalıklı Karşılaştırması-Ç.N.] adlı diyalogda, yalnız Raphael ve Michelangelo'nun değil, Alonso Berruguete ve heykeltıraş-mimar Diego de Siloe gibi İspanyol sanatçıların da, "antikleri geride bıraktığı" *(exceden á los antiguos)* varsayılmıştır.

Nazire, birbirinden farklı ve hatta birbirine zıt biçimler alabiliyordu. Portekiz'de örneğin, Kral I. Manoel, iki sanatçıyı İtalya'ya eğitime göndermişti. Ancak, (on dokuzuncu yüzyılda) kralın adıyla anılmaya başlanan ve hemen Lizbon'un dışında bulunan Belem'deki Jeronimite Manastırı'nda örnekleri verilen "Manuehne" mimari üslubu, klasik ve İtalyan örneklerinden olduğu kadar Gotikten de uzak olan süsleri, büyük bir canlılıkla kullanmasıyla diğer üsluplardan ayrılır. Aslında denizaşırı Portekiz İmparatorluğu'na yapılan göndermeler olan bu süsler, gemi halatları ve palangaları, yosunlar, mercanlar, nilüferler ve timsahlardan oluşuyordu. Bu süsleme tarzı, bazı araştırmacıların öne sürdüğü gibi, Müslüman ya da Hint sanatından esinlenmiş olsun ya da olmasın, geleneksel ve çağdaş modellerden hatırı sayılır derecede bağımsız bir yapı sergiliyordu.[130]

---

[129] Haskell ve Penny (1981), 1-6.
[130] Lach (1977), 57-64; Dias (1988).

Bu dönemdeki yaratıcı taklit ve nazireye ilişkin bir vaka çalışması için Dürer'e geri dönebiliriz. İtalyan resimlerine yaptığı eskizler, onun Venedik'te, özellikle orada tanıştığı Giovanni Bellini'den öğrendiği bir şeylere işaret eder. Dürer, o zamana göre hiç de alışıldık olmayan bir şöhrete sahipti. İmparator Maximilian, onu "resim sanatındaki ustaların en ünlüsü" diye tarif etmişti. Celtis, Erasmus ve diğer kuzeyli hümanistler, onun için övgüler düzmüştü. Luther, *Table-Talk*'ta ondan bahsederken, Luther'in arkadaşı olan hümanist Philip Melanchton, Dürer'i, retorikteki yüksek üslubun resimdeki karşılığı olan tarza örnek olarak veriyordu.

Dürer'in şöhreti, matbaa sayesinde daha da fazla yayılma imkânı buldu. Dürer'in tahta estampları ve resimlerine Raimondi'nin yaptığı baskılar, Dürer'in eserlerinin İtalya'da etki yaratmasını sağladı. Vasari' ye göre "öylesine evrensel"di ki, eğer Toskana'da doğmuş olsaydı, "Ülkemizin en iyi ressamı olarak kabul görürdü." diyordu; takdir edilmeli ki bu bir İtalyan'dan alınabilecek en büyük övgüdür. Dürer'in oran üzerine ve geometri üzerine (perspektif de dahil) yazdığı incelemeler de, onun uluslararası itibarını artırdı. Bu incelemeler, Kuzey Avrupalı bir sanatçı için bir ilki gerçekleştirerek Dürer'in hayatını yazmış olan Alman hümanisti Joachim Camerarius tarafından Latinceye çevrildi.[131]

[131] Panofsky (1943); Bialostocki (1986-7).

Hükümdarların himayesine ihtiyaç duyanlar arasında hümanistler de bulunuyordu. Ancak, V. Charles ve I. François'ya, sırasıyla Erasmus ve Bude tarafından 1516 ve 1519 tarihlerinde, prenslerin eğitimi üzerine yazdıkları denemelerde belirtildiği gibi, hükmeden kastın da hümanistlerin tavsiyelerine ihtiyacı vardı. Budé, savlarını desteklemek için, antik dünyada sanatçılara verilen ödüllerle ilgili araştırma yapmış, örneğin, Virgil'in 250,000 ecu karşılığı bir para ödülü almış olduğunu öne sürmüştü. Romalı şair Martial'den alıntı yapan Bude, "bugünlerde deniyor ki, Maecenase'ler olmadığı için, Virgil'ler ve Horace'ler artık yetişmiyor." *(dit-on aujourd' hui que par faute de mécenates il n'est plus de Virgiles ni de Horaces.)* Daha önce anlatılan on beşinci yüzyıl sarayları örneğinde (bkz., s. 86-97), prenslerin aldığı hümanist eğitimin, onların sonradan gelişen ilgi alanları üzerinde belirli etkileri olduğu gözleniyordu. François, Yunan ve Roma klasiklerini kendisine yapılan sesli okumalardan öğrenmiş ve Venedik elçisinden (kendisi de bir hümanist olan Lazare de Baif), kraliyet kütüphanesi için Yunan elyazmaları satın almasını istemişti. Charles, büyük bir entelektüel sayılmazdı ama onun ilgisini çekmiş az sayıda kitaptan biri, Yunan yazar Polybius'un yazdığı Roma tarihiydi.

Rönesans prenseslerinin, sanat ve ilim hamileri olarak önemi, burada ciddi şekilde vurgulanmayı hak ediyor. Mesela, Polonyalı I. Zygmunt'un karısı

Kraliçe Bona'nın, Milano Sarayı'nda hümanist eğitiminden geçtiği ve çok iyi Latince konuştuğu söylenirdi. Lehçe de öğrenmiş ve sanatçıları teşvik etmişti. Castile'in Kraliçe Isabella'sı da Latince biliyordu, hatta Latinceyi, Aristo üzerine bir yorum da yazmış olan, "La Latina" lakaplı eğitimli Bayan Beatriz Galindo'dan öğrenmişti. Isabella, Hernando del Pulgar'ı bir İspanya tarihi yazması için teşvik etmiş ve Nebrija'dan bunu Latinceye çevirmesini istemişti. Kraliçe, kadın hümanist Cassandra Fedeley'le de yazışmıştı. Isabella'nın kızı Aragonlu Catherine, hümanist bir hocadan oldukça iyi bir eğitim almıştı ve Latinceyi doğaçlama konuşabiliyordu. Catherine, kraliçe olarak, (birkaç yıl İngiltere'de yaşamış olan) vatandaşı Luis Vives'e ve kızı Mary Tudor'un hocası olan hümanist hekim Thomas Linacre'ye hamilik yapmıştı. İçlerinde en önemlisiyse, I. François'nın kız kardeşi Marguerite de Navarre'ydi. Marguerite şiirler, oyunlar ve hikâyeler yazmış ve ayrıca belirli sayıda hümanistin hamiliğini ve koruyuculuğunu yapmıştı.

Prensler ya çocuklarının eğitimi için ya da aynı Antonio Bonfini'nin Kral Matthias'a yapmış olduğu gibi, kendilerinin veya atalarının yaptıklarını şaşaalı övgülerle ve zarif bir Latince üslupla anlatan kitaplar yazmaları için, İtalyan düşünürleri saraylarına çekmek amacıyla giderek daha fazla uğraş veriyorlardı. Bu bağlamda, Veronalı Paolo Emili, Kral XII. Louis için bir Fransa tarihi, Urbinolu Pohdoro Vergilio, VIII. Henry için bir İngiltere tarihi *(Historia Anglica)* yazmıştı. Lombardiyalı Pietro Mar-

tire d'Anghiera, V. Charles'in resmi vakanüvistiydi *(cronista);* Yeni Dünya'nın keşfinin tarihini yazmış, Romalı tarihçi Livy'e duyduğu saygının bir ifadesi olarak kitaba *Decades* adını vermişti.

Zıt yönde, bundan bile daha yoğun bir trafik yaşanıyordu. Örneğin, 1480'lerde İtalya'ya gelenler arasında, Floransa'da Poliziano'dan dersler alan Konrad Celtis, Thomas Linacre ve Ficino'yla ve Loranzo de Medici'yle tanışan Johan Reuchlin vardı. 1490'larda ise, Fransız Jacques Lefevre d'Etaples, İngiliz John Colet ve Polonyalılar Piotr Tomicki ile Nicholas Kopernik gibi isimler yer alıyordu. Lefevre'nin, bir "Aristo çeşmesinden arı su içme", yani ustanın metinlerini Yunanca aslından çalışma ihtiyacını dile getirişi, Ermolao Barbaro'yla tanışmasından sonradır. Colet, Oxford'da St. Paul üzerine ünlü derslerini, Floransa'daki Ficino çevresiyle haşır neşir olduktan sonra vermiştir. Tomicki, Polonya'ya dönüşünden sonra kraliyet yazmanlığına klasik Latinceyi sokmuştur. Kopernik'in, güneş-merkezli kuramının (bkz., s. 131) felsefi öncüllerini dayandırdığı Platonizmi, Bologna'daki öğrenciliğinden kalmadır.

1500'den sonra, İtalya'ya gelen yabancılar listelenemeyecek kadar fazladır; o nedenle bir kaç ünlü örnekle yetinmek durumundayız. Erasmus'un, öğrencisi Beatus Rhenanus tarafından yazılan biyografisi, kahramanının İtalya'yı görmek için duyduğu "müthiş arzu"dan bahsediyor ve "Dünya üzerinde, bu bölgeden daha kültürlü *[cultius]* olan bir başka yer yoktur." diyordu. 1511'de, Şair Jean Lemaire,

"Toskana dilinin görkeminin, zarafetinin ve tatlılığının," "İtalya'ya sık sık giden" *(frequentans les Ytalles)* Fransızlar tarafından keşfedilişini aktarıyordu. Alman ziyaretçiler arasında, Hicivci Ulrich von Hutten ve Sihirbaz Heinrich Agrippa vardı. Fransızlar arasında, hümanist hukukçu Guillaume Budé ve hem Fransız Ordusu'nda savaşmış, hem de Padua Üniversitesi'nde okumuş olan Filozof Symphorien Champier bulunuyordu. İspanyollar arasındaysa Şair Garcilaso de la Vega ve İtalya'da yirmi yıl kalmış olan Bilgin Juan Gines de Sepúlveda vardı.

Adeta kutsal hac biçimini almış olan bu İtalya ziyaretlerinin işaret ettiği hayranlığın sürmesine rağmen, İtalyanların hümanist çalışmalardaki üstünlüklerini kaybetmesi, bu döneme, 1520'lere denk düşer. Bu, yalnızca Erasmus, Reuchlin ve Budé'nin çağı değildir; İspanyol Luis Vives ve İngiliz Thomas More'un da çağıdır. Bu grubun bazı üyeleri için, yeni bir çağ doğuyordu ve bu doğuşun canlı tanığı olmak büyük bir mutluluktu. Ellisine gelmiş olan Erasmus, 1517'de "yaklaşan altın çağ" nedeniyle "tekrar genç olmayı istediğini" söylüyordu. Alman hümanisti Ulrich von Hutten, arkadaşı Pirckheimer'e çalışmaların ve yaratıcılığın yeşerdiği *(vigent studia, florent ingenia)* bir dönemde hayatta olmanın çok güzel olduğunu söylüyordu. Ayrıca bu dönem, "hümanist" teriminin İtalya dışına yayıldığı dönemdi. Mesela, Lefevre'ye *humanista theologizans* deniyordu. Reuchlin'in takipçileri, Almanya'da kimi zaman *humanistae* olarak anılıyordu. "Ortaçağ" terimi *(media antiquitas, media aetas),* on beşinci yüz-

yıl İtalyanları gibi, bu dönemde bazı Alman hümanistleri tarafından kullanılmaktaydı.

Yeni düşünce ve teknikler, İtalya'da olduğu gibi, çoğunlukla küçük gruplar içinde gelişiyordu. Örneğin, Konrad Celtis, Dürer'le tanışıktı ve önce Sponheim'da, sonra da Würzburg'daki Benediktin Manastırı'nın başkeşişi olan Yunanca ve İbranice uzmanı John Trithemius'un iyi arkadaşıydı. Celtis göçebe bir yaşam sürüyordu ama kalmış olduğu Krakow, Heidelberg ve Viyana gibi bazı şehirlerde, *sodalitates* adı verilen tartışma grupları kurmuştu. Trithemius, aralarında Celtis, Reuchlin, Agrippa ve iki Fransız Gaugin ve Charles de Boulles'nin de bulunduğu bir grup hümanisti manastırında misafir etti.[132] Lefevre'nin Paris'teki öğrenci ve arkadaş çevresinin içinde Gaugin, Boulles, Budé ve Beatus Rhenanus gibi isimler vardı.[133] Yeni kurulmuş olan Akalà Üniversitesi'nde (bkz., resim 10), Kardinal Jimenez de Cisneros tarafından desteklenen ve Nebrija yönetiminde bulunan bir bilgin ekibi, İbranice, Aramice, Yunanca ve Latince metinleri bir araya getirerek, çok dilli bir İncil derlediler.[134]

Benzer şekilde, hümanistler arasındaki yazışmalar, onların uluslararası "bilgi cumhuriyeti" *(respublica utteraria)* ülküsüne katkıda bulunuyordu. Söz konusu ülkünün geçmişi on beşinci yüzyılın başlarına kadar geri gider ama bu kurgusal cemaate bir miktar gerçeklik katan uluslararası temaslar bu dö-

[132] Spitz (1957); Brann (1981).
[133] Renaudet (1916); Rice (1970).
[134] Rueda (1973); Bentley (1987), 70-111.

nemde başlamıştır.[135] Matbaacılıkla bilgi cumhuriyeti düşü arasında özel bir ilişki vardı. Matbaa alanındaki İtalyan (veya daha doğrusu Venedik) hâkimiyeti, 1500'den sonra Paris, Basel ve diğer merkezler tarafından kırılmaya başlanıyordu. Yazar-yayıncı Aldus Manutius'un İtalya dışında çok sayıda taklitçisi vardı. Basel'deki yazar-yayıncılar arasında, önde gelen Alman hümanistleriyle dostluk kurmuş olan Johan Amerbach ve bir zamanlar Amerbach'ın stajyeri, sonraları da Erasmus'un yayıncısı ve dostu olan Johan Froben vardı. Paris'tekilerin en önemlisi ise, (Aldus gibi) Ferrara'da Battista Guarini'den dersler almış bir Hollandalı olan Jodocus Badius'tu. Hümanist Gaugin tarafından Paris'e çağrılan ve 1507'de üniversite matbaacısı olan Badius, aralarında edebi yazı üzerine bir deneme de bulunan kitaplar yazmış ve klasiklerin dışında, Valla, Ficino ve Poliziano gibi yazarların kitaplarını da yayınlamıştı. Dükkânı, Lefevre hümanist çevresinin buluşma yerine dönüşmüştü.

Hümanist hareketin gelişme imkânı bulduğu bir başka mekân da üniversiteydi. 1500'den önce İtalya'da, hareket çoğunlukla üniversitelerin dışında ve hatta kısmen onlara karşı gelişmişti. Ancak, 1500'den sonra, Wittenberg ve Alcalà'nın da aralarında bulunduğu bir grup üniversite, yeni öğreti için oldukça uygun ortamlar sağladı. Böyle olduğunu görmenin en iyi yolu, şu üç çalışma alanının tarihsel gelişimine bakmaktır: şiir, Yunanca ve İbranice.

---

[135] Fumaroli (1988).

Şiir, Marsilio Ficino'nun çevresindeki hümanistlerin, özellikle hem Latincede, hem de İtalyancada iyi bir şair olan Poliziano'nun ve şiirin tüm diğer sanatların üstünde olduğunu öne süren Landino'nun, ana ilgi alanlarından biriydi. Daha önce bahsettiğimiz gibi (bkz., yukarıda, s. 76), Ficino şairlerin esinlenişlerini peygamberlerinkiyle kıyaslıyordu. On beşinci yüzyılın sonlarından itibaren, şiir üzerine yapılan çalışmalar, İtalya dışındaki üniversitelerde kurumsallaştırılmaya başladı. 1477'de Leuven'deki ve 1484'te Salamanca'daki üniversitede, birer şiir kürsüsü kuruldu. Öğretmenler, Latince ve Yunanca şiirler üzerine dersler verdiler. Örneğin, Salamanca'da, Lombardiyalı hümanist Anghieralı Pietro Martire, Juvenal üzerine ders vermiş ve ders, kendisinin söylediğine göre, büyük coşkuyla karşılanmıştı. Celtis, Ingolstadt Üniversitesi'nde hocalık yaparken, en sevdiği şair Horace üzerine ve Viyana Üniversitesi'nde de Homer üzerine dersler vermişti. Ayrıca, İmparator Maxilian'ı bir Şair Koleji kurması için ikna etmişti.

1500'den önce (1470'lerde Paris'te, 1480'lerde de Salamanca'da bulunan bazı ufak gruplar dışında) fiilen İtalya'yla sınırlı olan Yunanca çalışmaları da, bu dönemde daha geniş bir yayılım gösterdi. Erasmus, bu dili 1500 yılı civarında Paris'te bir Yunanlıdan öğrendi. Thomas More, (Yunancasını İtalya'da geliştirmiş olan) William Grocyn'den 1501'de öğrenirken, yakın dostu Colet, ondan kısa bir süre sonra yaklaşık elli yaşındayken Yunanca çalışmaya başlamıştı. Krakow (1500'de, iki İtalyan tarafından),

Alcalà (1513), Leipzig (1515), Paris (1517), Wittenberg (1518) üniversitelerinde, Yunanca bölümleri açılmıştı.[136]

Yunanca, yalnızca Homer, Aristo ve Plato'nun kullandığı dil olduğu için değil; Yeni Ahit'in de dili olduğu için öğreniliyordu. Eski Ahit'in dilinin uluslararası bir Hıristiyan bilgin çevresi tarafından ciddiye alınmaya başlaması da bu döneme rastlar. 1311'de, Viyana'daki Kilise Konseyi, beş Avrupa üniversitesinde İbranice Kürsüsü kurulması için karar almış fakat bu karar uygulanmamıştı. Birkaç on beşinci yüzyıl İtalyan hümanisti de İbraniceyle ilgilenmişti. Mesela, Pico della Mirandola, Padu'da Elia del Medigo ve Floransa'da Jochanan ben Isaac Alemanno adlı Yahudi bilginlerden dersler almıştı. İbranicenin bazı Avrupa üniversitelerinde ders olarak okutulmaya başlanması ancak on altıncı yüzyıl başlarında gerçekleşmişti. Zamoralı Alfonso, 1511' de Salamanca'da İbranice dersleri verdi. 1517'de, Leuven Üniversitesi'nde, üç yazı dilini, Latince, Yunanca ve İbraniceyi bir arada öğretmek için ünlü "üç-dilli kolej" kuruldu. Ardından, bir benzeri Alcalà'da kuruldu. Heidelberg Üniversitesi'nde 1519' dan, Basel'de 1529'dan ve Guillaume Budé'nin önerisiyle I. François tarafından kurulan, Paris'teki College Royal'de 1530'dan itibaren İbranice öğretilmeye başlandı.

İbranice yalnızca Eski Ahit'i anlamak için öğrenilmiyordu. Pico'dan sonra gelen bazı hümanist-

[136] Lopez Rueda (1973); Wilson (1992).

ler için en büyük hedef Kabala'yı, bir başka deyişle, Yahudi düşünürlerin gizli ya da "esrarlı" geleneğini anlamaktı. Kabala sözcüğü, "gelenek" anlamına gelir ve o dönemlerde Latinceye "alımlama" *(receptio)* olarak çevrildiği de olmuştur. Daha kesin bir dille ifade etmek gerekirse, Kabala mistik bir gelenekti, Tanrı'nın birçok ismi üzerine yoğun bir düşünüş sürecine girerek ona ulaşma çabasıydı. Kabala öğrencileri, İbranicenin asıl dil, Tanrı'nın dili olduğuna inandılar. Onlara göre, bu dilde sözcükler, yalnızca şeylere gönderme yapan işaretler olmanın ötesinde, kendilerine ait güçleri olan varlıklardı. Kabalistler, sözcüklerin gizli adlarını kullanarak, melekleri çağırabiliyorlardı. Dolayısıyla, hümanist filologların ya da "sözcük âşıkları"nın, böyle bir öğreti için hevesli olmaları, açıklanması zor bir durum değildir.[137]

Bu Yahudi geleneğinin, Hıristiyan hümanistlere cazip gelişi, Zerdüşt'ün, Hermes Trismegistus'un ve bir ölçüde de Plato'nun cazibesiyle benzerlik göstermekteydi. Bu "antik teoloji" metinleri (bkz., yukarıda, s. 76), bir nevi önhaberci gibi ve Hıristiyanlığın teyidi anlamında yorumlanıyordu. (Ne var ki, Yahudi düşünürler, kendi geleneklerinin bu biçimde algılanmasını oldukça tuhaf buluyorlardı.) Bunun üzerinedir ki Pico, "İsa'nın ilahi büyüklüğü, büyü ve Kabala da dahil hiç bir bilim tarafından ispatlanamaz." demiştir. İtalya'daysa, kabalistik çalışmalar on yedinci yüzyılda artmaya başlamıştı. Ör-

[137] Scholem (1941).

neğin, Roma'da, Ficino'nun eski bir öğrencisi olan Kardinal Egidio da Viterbo, kendisini "Yahudi hakikati" *(Hebraica veritas)* dediği şeyin hevesine kaptırmıştı. Hatta Papa X. Leo'ya, Yunanca çalışmalarının Lorenzo de Medici devrinde yeniden canlanışı gibi, İncil çalışmalarının da kendi döneminde "küllerinden doğarcasına" hayata döneceğini söylemişti. Venedik'te, Fransiskan rahibi Francesco Giorgio (veya Zorzi), Kabala'yı kozmostaki uyumun kanıtı olarak kullandı. Bir ahenk uzmanı olan Giorgio'ya San Francesco della Vigna Kilisesi'nin yapımında danışılmıştı.[138]

Almanya'da, Johan Reuchlin, 1517'de Kabala hakkında bir kitap yazmış ve Papa X. Leo'ya ithaf etmişti. Reuchlin, bu Yahudi geleneğinin, bilgeliğini zaten doğudan almış olan Pythagoras'ın kayıp "simgesel felsefe"sine ulaşma imkânı sağladığını öne sürüyordu. Ona göre, Pythagoras şimdi yeniden doğuyordu; zira Reuchlin, bir zamanlar Ficino'nun Plato'nun felsefesini açıklamış olduğu gibi ya da aynı şekilde Lefevre'nin Aristo'ya yapmış olduğu gibi, onun düşüncelerini açıklama fırsatı bulmuştu. Reuchlin'in öğrencisi Heinrich Cornelius Agrippa, onun Trithemius'u ziyaret ettiği ve "simya, büyü, Kabala ve benzerleri" konusundaki düşüncelerini değiştirdiği 1509 yılında, Reuchlin üzerine dersler vermeye başlamıştı. Hatta Agrippa daha da ileri gidip, *On the Occult Philosophy* adlı bir kitap yazmış ve 1531'de nihayet yayınlatmayı başarmıştı.

---

[138] O'Malley (1968); Wittkower (1949), 102-7); Foscari ve Tafuri (1983).

Reuchn'in birlikte çalıştığı on beşinci yüzyıl sonlarındaki Neoplatonistler gibi, Alman hümanistleri de antik gizlerin bilgisine erişmeye çalışıyorlardı. Floransa çevresinin yaptığı gibi, şiiri, peygamberliği ve saygınlığı ya da Agrippa'nın insanın "saygınlaştırılması" dediği şeyi bir araya getiriyorlardı. Floransalılar gibi, Hıristiyanlıkla gizli antik öğretilerin birbirine uyumlu olduğunda ısrar ettiler. Agrippa'nın kitabının başlık sayfasında St. Matthew'ın Gospel'inden (10:26) bir alıntı yer alıyordu: "Üstü kapalı olup da açığa çıkarılmaması gereken; saklı olup da bilinmemesi gereken hiçbir şey yoktur." Ancak, onlardan önce Kabala'yı çalışmış olan bilgili hahamlara saygı dolu göndermeler yapan Alman grup, Yahudi kültürünü, seleflerinin almış olduğundan çok daha fazla ciddiye almıştı.[139]

Yunanca, iki antikitenin, paganlığın ve Hıristiyanlığın anahtarı olarak öğreniliyordu. Lucian'ın alımlanması süreci, bu ikisi arasındaki bağlantıların ve antik Yunan kültürünün o dönemde hümanistlere sağladığı yararların bir örneği olarak, oldukça aydınlatıcı bir vaka çalışması olabilir. MS ikinci yüzyılda yaşamış olan Lucian, konuşma dilindeki canlı üslubuyla hicivsel diyaloglar yazardı. Bu diyaloglar genellikle cennette, yani klasik Olimpos'ta ya da cehennem olan klasik Hades'te geçer. Olimposçu bakış açısı, Lucian'ın ana kahramanlarından biri olan Filozof Menippus'un dünyaya, insan etkinliklerini önemsiz gösterecek kadar uzak bir mesafeden

[139] Secret (1964), 44-72; Behar (1996), 13-62.

bakabilmesini sağlar. Hades'in işlevi, bir zamanlar önemli olan insanları tüm zenginlikleri ve güçlerinden soyundurulmuş olarak göstermektir. Ruhlar, kendilerini Styx Nehri'nden geçirerek yeraltına götürecek kayığa binmeden önce her şeyi geride bırakmak zorundadır. Kayıkçı Charon da, Menippus gibi, insan üzerine budalaca yorumlarda bulunur.

Lucian'ın eserleri, Yunanca aslında 1490'larda yayımlandı. Bazı diyalogların Latince çevirileri, on altıncı yüzyıl başlarında Erasmus, More, Reuchlin ve Budé gibi isimler tarafından yapıldı. Ayrıca bu diyaloglar, Erasmus, Hutten ve Valdes gibi bazı hümanistlerin, Yunan hicivciyi taklit etmesi ya da ona nazire yapması konusunda esin kaynağı olmuşlardı. "Eğer, Menippus'un bir zamanlar yaptığı gibi, aydan aşağı bakabilseydiniz..." der, Erasmus'un ünlü *Praise of Folly*'sindeki başkarakter, "Sayısız ölümlü kalabalıkları görür ve sanki birbirine vızıldaşan bir sinek sürüsü görmüş olduğunuzu sanırdınız." Olimpos ve Hades, neden sonra Hıristiyanlığın Cennet ve Cehennemi'ne dönüşür. Erasmus'a ait olduğu neredeyse kesin olan, anonim *Julius Exclusus*'ta, savaş giysileri içindeki Papa, cennetin kapılarında gözükür ve anahtarlarıyla kapıları açmaya çalışır. Bu durumu, halefinin dünyevi görünümünden şaşkına dönen St. Peter'le aralarında gelişen bir diyalog takip eder. "Bugünlerde Roma'nın piskoposu olmak çok farklı" diye açıklama yapmak zorunda kalır Julius.[140]

---

[140] Lauvergnat-Ganiere (1988), 197-234.

Hutten ve Valdes, Erasmus örneğini takip ettiler. Hatta Hutten, yayıncı Johan Froben tarafından "yeniden doğmuş Lucian" olarak tanımlandı. Hutten'in *Inspicientes*'inde "Yukarıdan Bakanlar", cennetteki gözlemciler Güneş ve Phaeton, aşağıdaki "devasa ordularını boş şeyler için çarpıştıran, bir hiç uğruna ölen" karıncamsı insanlara bakarlar. Türklere karşı girişilecek Haçlı Seferi bahanesiyle Alman halkından para sızdıran Papa X. Leo'nun yozlaşmışlığı ve elçisi Kardinal Cajetanus'un küstahlığı hakkında yorumlar yaparlar. Hutten, yakın çevresindeki hümanistlerden daha geniş bir kamuoyuna ulaşmak istediğinden, bu diyalogu ve diğer üç tanesini bizzat kendisi Almancaya çevirdi. Yine aynı sebepten dolayı, hümanist bir arkadaşına göre "Erasmus'tan daha Erasmusçu" olan Alfonso de Valdes, İspanyolca yazdı.[141] *Mercury and Charon* adındaki diyalogu, politik konuları ahlaki ve dini konularla birleştiriyordu. Anlatılan hikâyede Merkür, Charon'a yukarıdaki dünyadan en son haberleri iletmek için aşağıya, Hades'e iner. V. Charles'ın ve I. François'nın savaşta olduğunu duyan Charon, eski kayığının başına üşüşmek üzere olan o kadar ölüyü kaldıramayacağını düşünerek yeni bir kadırga alır. Merkür, ona savaşı Charles'ın bakış açısından anlatır (zira Valdes, İmparator'un sekreteriydi). Sohbet esnasında, geçmiş yaşamları hakkında iki konuşmacı tarafından sorgulanmak üzerine, yeni ölmüş ruhlar gelir. Bu kötü ve hepsi de cehennemlik olan

[141] Bataillon (1937), 419-38.

ruhlar arasında, eski bir hükümdar, bir bakan, bir papaz ve teolog vardır. Diyalogun biçimi Lucian'ınkilere benzer ama tonu çok farklıdır. Yunan hicivciyi, 1520'lerin politik ve dini havasına, çok daha özenli biçimde uyarlar.

Bu diyalogların İtalyan karşıtı tonu da kayda değerdir. Papalık Roma'sının eleştirisi, ("ulusalcı" değilse de) ulusal imalar içeriyordu. Ulusal rekabet ve bilimsel yarışma duygusu çok iç içe geçmişti. Örneğin, Fransa'da, Roma Hukuku çalışan hümanist öğrenciler arasında, İtalya'ya yapılan nazire, "İtalyan metodu"nun *(mos italicus),* yerli bir metot olan *mos gallicus* lehine reddine dönüştü ki, bu ayrım on altıncı yüzyıl ortalarına kadar uzanır. Roma Hukuku'nu, antik Roma kültürü bağlamındaki yeri üzerinden yorumlamaya dayanan "Fransız metodu", Valla ve Poliziano tarafından kullanılan metot olmuştu ama Fransa'da uygulamanın ileri götürülmesi bu dönemde gerçekleşti. Guillaume Budé'nin *Annotations on the Pandects*'i (1508) teknik bir metin olmakla birlikte, aynı zamanda içinde yazarın Roma Hukuku'nu belirli bir dönemin ürünü olarak göstererek tarihselleştirdiği, örnek niteliğinde bir filolojik çalışmadır. Bu bakış açısıyla klasik edebiyat, felsefe ve Yeni Ahit'i çalışmış olan önceki hümanistler gibi, Budé de, tahrifatlı metinleri düzelterek ve üzerlerindeki yanlış yorumları kademe kademe kaldırarak, Roma Hukuku'nu "restore" etmeye çalıştı.[142]

[142] Maffei (1956); Kelley (1970); La Garanderie (1976).

Çatışmalar

Bu dönemde, hümanist hareket içerisinde derin ayrılıklar bulunuyordu. Hatta bir hümanist, "Ciceroculerla Erasmusçular arasındaki iç savaş"tan bahsediyordu.[143] Zarif edebi biçime olan düşkünlüğüyle tanınan Bembo ile aynı dönemde Roma'da yaşayan ama Latinceyi İbraniceye kıyasla "barbarca" bir dil olarak gören Egidio da Viterbo arasındaki zıtlık, elbette ki çok doğaldır. Bu çatışmalar, kişisel veya yerel rekabetlere indirgenmemelidir. Zira bunlar, hümanist uğraşının potansiyel çelişkilerini açığa çıkarmıştı. Erasmus şu güçlüklere değiniyordu: Pagan antikiteye duyulan saygıyla Hıristiyanlık nasıl bir araya gelebilir? Klasik geleneğin yazıları mı yoksa ruhu mu takip edilmelidir? Hümanist hareket bu dönemde tamamen parçalanmadıysa, bunu hareketin düşmanlarına borçludur, – bu düşmanlara, Thomas More'un Oxford'da Yunanca çalışmalarını savunurken verdiği örnekten yola çıkarak "Truvalılar" diyeceğiz.– Oxford'daki tutucular yalnız değildi. Aşağı yukarı aynı dönemde, Leuven Üniversitesi'nde, Yunanca ve İbranice çalışmalarına ve Valla ve Erasmus'un filolojilerine karşı benzer bir kampanya yürütülüyordu. Fransa'da, Sorbonne (bir başka deyişle, İlahiyat Fakültesi), yeni *lecteurs royaux* yaklaşımlarına karşı çıkıyordu. İspanya'da, Erasmus'un öğrencileri kadar düşmanları da vardı.

Bazı çevrelerde devam etmekte olan hümanizm

[143] Fumaroh (1980), 101-15.

düşmanlığını göstermek için, o dönemin gündeme oturmuş iki çekişmesine bakmak yeterlidir: Pomponazzi Davası ve Reuchlin Olayı. Pietro Pomponazzi, Bologna Üniversitesi'nde Aristo felsefesi üzerine ders veren bir profesördü. Bir Yunanca meraklısı olmamasına karşın, kendisi hakkında sonradan bazı yorumcuların (örneğin, Averroes, yani İbni Rüşd) söylediklerinin aksine, Ermolao Barbaro gibi (bkz., yukarıda s. 89), yalnızca Aristo'nun orijinal dilinde ne dediğini yeniden keşfetmek için harekete katılmıştı. Pomponazzi 1516'da, Aristo'nun ruhun ölümlülüğünü savunduğunu öne süren *On the Immortality of the Soul* adlı bir kitap yayımladı. Bu küçük kitap, çok büyük bir tartışmayı ateşledi. Pomponazzi, ruhun ölümlülüğünün de, ölümsüzlüğünün de doğal akıl tarafından ispatlanamayacağını belirtmiş olsa da, sanki "ölümlülük yanlısı"ymış gibi saldırılara maruz kaldı. Kitabı Venedik'te yakılmış, birçok teolog aleyhine yazılar yazmıştı. Ama işin garibi, Pomponazzi bütün bu olanlardan olumsuz etkilenmiş sayılmazdı: Üniversite maaşını ikiye katlamıştı. Bununla birlikte, kitabın bu biçimde alımlanması, hümanizmin alımlanmasının önündeki engellerin ne derece güçlü olduğunu gösteriyor.[144]

Reuchlin Olayı'nda, anti-hümanizmle anti-semitizm iç içeydi. Reuchlin, ilk kez, Yahudi kitapları üzerindeki yayın yasağına karşı çıktığı için saldırıya uğradı. Kendini savunduğunda ise, kendi çalışmaları, özellikle de Kabala üzerine yazdığı kitabı, he-

[144] Pine (1986), 124-234.

def haline geldi. Çekişme giderek entelektüel ve uluslararası anlamda genişledi. Reuchlin, "barbarca bir tavır içerisindeki düşmanları"nın, sırf kendi çocukça çalışmalarını savunabilmek için Yunanca ve İbranice çalışmalarını küçümsemeye çalıştıklarına inanıyordu. Erasmus, Reuchlin'e düşmanlarının "kötü niyeti"ne karşı onun arkasında olduklarını belirten bir mektupla beraber, içinde More, Colet, Linacre ve Grocyn gibi Reuchlin'in İngiltere'deki arkadaşlarının imzaları da bulunan bir not göndermişti.[145]

Almanya'da, tartışma *The Letters of Obscure Men (Epistolae Obscurorum Virorum, 1511)* [Karanlık Adamlardan Mektuplar-Ç.N.] adlı kitapta, barbar güçlerin hümanizme saldırısı olarak sunulmuştu. Hutten'in başını çektiği kolektif bir çalışma olan kitap, Almanya'nın Cologne ve Mainz gibi üniversitelerindeki skolastik felsefecilerin yazdığı ve onlara yazılan hayali mektupların toplamından oluşur ve aynı zamanda hem şiirin ve "yeniliğe açık Latincenin" düşmanlığını, hem de İspanyol Peter ve Thomas Aquinas gibilerinin yazdığı "bildik eski kitaplar"ın savunuculuğunu yapan dini kesimlerin kolektif bir portresini çizer. Kitapta, mektupların hayali sahipleri, Reuclin'i "dört üniversiteye karşı durarak Yahudilerin tarafını tutan ve... Aristo'dan ve İspanyol Peter'den (bir on üçüncü yüzyıl mantıkçısı) hiçbir şey anlamayan seküler bir şair ve küstah bir adam" olmakla itham ederken, kendilerini cahil, ap-

[145] Overfield (1984), 247-97.

tal, açgözlü, otoriter ve anti-semitik durumuna düşürürler. Mektuplarda melez bir dil kullanılmıştır. Yazanların kültürünü, daha doğrusu kültürsüzlüğünü yansıtan Latince, klasik dönemden çok Ortaçağ'a aittir ve içine bir miktar konuşma dili bulaştırılmıştır. Tek başına mektupların üslubu ya da üslupsuzluğu bile, hümanist okuyucuları gülmekten kırmaya yeterlidir.

The Letters of Obscure Men'in yayımlanmasından kısa süre sonra, İspanyol hümanist Luis Vives, *Against the Pseudologicians (In Pseudodialecticos,* 1520) [Sahte Mantıkçılara Karşı-Ç.N.] adlı çalışmasıyla, skolastik felsefecilere ya da Paris Üniversitesi'nin "sofıstleri"ne karşı, doğrudan ve ateşli bir saldırıya girişti. Valla'yı ve Erasmus'u andıran diliyle Vives, Parislileri "boş ve kısır" çalışmalar yapmakla, "saçmalıkların en saçması" *(nugacissimas nugas)* ile uğraşmakla, sözcüklerle şeyleri ayırmayı beceremekle, bildiğimiz dilin yerine "varsayımların", "sınırlamaların", "isimlendirmelerin" barbarca jargonunu yerleştirmekle ve Cicero ve Quintilian yerine İspanyol Peter'i örnek almakla suçluyordu. Tüm bunların karşısında Vives, "insana layık olan disiplinlerin, yani insan bilimlerinin" çalışılması gerektiğini savunuyordu.

Hümanistler, şövalyeliği de eleştirmişlerdi. Erasmus, Vives ve More, o günlerde çok yaygın biçimde okunan romanslar olan Arthur'un, Lancelot'un, Tristan'ın ve Roland'ın hikâyelerine hep eleştirel yaklaştılar çünkü bu hikâyelerin hepsi kötü yazılmıştı, (Erasmus'un *Enchiridion*'da dediği gibi) "ta-

mamen cahilce, aptalca ve budalacaydılar" ve savaşı ve evlilik dışı aşkı yüceltiyorlardı. Romansın reddi, More'un *Ütopya*'sında ve Erasmus'un *Dulce bellum inexpertis*, "Savaş, onu tecrübe etmemiş olana tatlı gelir." özdeyişi üzerine yaptığı yorumlarında takındıkları savaş karşıtı tutumla bire bir ilişkilidir.

Ancak bu tarz protestoların çok etkisi olmuyordu. 1508'de yayımlanan İspanyol romansı Amadis de Gaula, sayısız devam kitabı ve Fransızca, İtalyanca, Almanca ve İngilizce çevirileriyle Avrupa'nın birçok bölgesinde en çok satan kitap olmayı sürdürdü. Erasmus *The Education of a Christian Prince*'de, kendisini bu çeşit okumalara karşı uyarmış olmasına karşın, V. Charles'ın ilgisini çeken az sayıda kitabın arasında bir şövalyelik romansı olan *Le chevalier dehbere* de vardı. I. François, bu konuda Charles'dan pek farklı sayılmazdı. Sarayında bulunan İtalyan yazar, sürgün Floransalı Luigi Alamanni'den bir şiir yazmasını istemişti ama seçtiği konu bir Fransız şövalye romansından geliyordu. Kral, İspanya'da esaret altındayken, *Amadis*'i okumuş ve o kadar çok sevmişti ki, dönüşünde Fransızcaya çevrilmesi emrini vermişti.

Üsluplar arasındaki etkileşim ve çatışmalar, görsel sanatlarda da melez bir kültürün oluşmasına yol açtı. Kardinal Georges d'Amboise ve kardeşleri, yalnızca Rönesans üslubunda değil, Rouen'deki Palais de Justice ve Paris'teki Hotel de Cluny gibi Gotik yapılar da sipariş ettiler. Diego de Siloe, Granada'daki yeni katedrali tasarlarken, bazı kişiler İmparator V. Charles'tan, mimarı *a lo romano* üslubunu

kullanmaktan men etmesi için ricada bulunmuştu; onların ısrarla istediğiyse *el modo moderno,* yani Gotik üsluptu.[146] Doğal olarak Charles, bu konuda bir karara varmakta güçlük çekti. İmparator I. François ve etrafındaki dönemin bazı sanatçı ve edebiyatçıları, Huizinga'nın ya da Burckhardt'ın dünyası diyebileceğimiz bir yerde yaşıyorlardı.

Olayları biraz daha karıştırmak isteyen İtalya dışındaki birtakım hümanistler, Roma geçmişinin kendi bölgelerindeki karşılığı olarak hor gördükleri Ortaçağ'ı yakından incelemek için İtalya'ya geldiler. İtalya'yla olan rekabet duyguları, "Barbarlar"a karşı olumlu tavır takınmalarına yol açıyordu. Alman hümanistleri, Tacitus'un *Germenia*'sında atalarına yapılan övgüleri zevkle okuyorlardı. Celtis, Ostrogotların hükümdarı Theodoric hakkında bir destan yazmış ve onuncu yüzyıl rahibesi Hrotsvitha'nın oyunlarını derlemişti. Geç dönem Ortaçağ da, sempatik bir ilgi konusu oluşturuyordu. İmparator Maximilian, bir Alman Ortaçağ destanları baskısı sipariş etti. Alsaslı hümanist Jacob Wimpheling, Strasbourg Katedrali'nin mimarisini. Gotik iç düzenlemesini, sütunlarını ve heykellerini övdü.

Baş Hümanist Erasmus

Bu bölümün konusunu tam olarak toparlamak için, Bembo'nun kuzeyli karşılığı ya da rakibi olan Erasmus'a daha yakından bakmalıyız. Erasmus,

---

[146] Rosenthal (1961).

skolastik filozoflara karşı hümanistlerin genelinin takındığı aşağılayıcı tavrı paylaşıyordu; onlar, "pis ve barbar Latinceleri" ve "örümcek ağı tutmuş incelikleri" olan "yaygaracı Scotistler" ve "dikkafalı Ockhamistler"di. Barbarizmi eleştiriyordu. İki antikiteye, paganlığa ve Hıristiyanlığa, özellikle de ikincisine, duyulan genel hayranlığı paylaşıyordu. Cicero'dan ve (daha önce gördüğümüz gibi) Lucian'dan çok şey öğrenmiş ve Kilise'nin Pederleri'nden bazılarının çalışmalarını düzenlemişti. Bilginin yeniden doğuşuna inanıyordu, 1517'de şöyle yazmıştı: "Zarif yazılar, ki bunların nesli neredeyse tükenmiştir, şimdilerde İskoçlar, Danimarkalılar ve İrlandalılardan (yani, onun Avrupa'nın çeperi olarak gördüğü yerlerde yaşayanlardan) çıkıyor." Kendisinden önceki hümanistlere, özellikle de "yeni düşünceye İtalya'da ilk nefes verenlerden biri" olarak tanımladığı Rudolphus Agricola ve ilk kez kendisinin yayımladığı *Annotations on the New Testament*'ın yazarı Lorenzo Valla'ya büyük hayranlık duyuyordu.

Ne var ki, önceki hümanistlerin aksine, Erasmus matbaa çağında büyümüştü. Matbaacılarıyla, bilhassa Venedik'teki Aldus Manutius ve Basel'deki Froben ailesiyle iyi ilişkilere sahipti. Bu yeni aracın yardımıyla ve hümanist idealleri diğerlerinden çok daha açık ve ikna edici biçimde ortaya koymadaki yeteneği sayesinde, Avrupa'nın her yerinde saygı duyulan ve en başarılı hümanist konumuna, yani "baş hümanist" diyebileceğimiz konuma gelmişti. Halk için din bilgisi kılavuzu niteliğinde olan *Enchiridion* ya da "Bir Hıristiyan Askerin Elkitabı"

adlı eseri, 1503 ile 1521 arasında tam yirmi altı Latince baskı yapmasının yanı sıra, Çekçe (1519), Almanca (1520), İngilizce (1522), Flamanca (1523), İspanyolca (1524), Fransızca (1529), İtalyanca ve Portekizce gibi dillere çevrildi. Erasmus'un belki de bugün tanınmasını en çok sağlayan hiciv çalışması *Praise of Folly*, [Deliliğe Övgü-Ç.N.] 1511 ve 1536 yılları arasında otuz altı Latince baskı yaptı ve Çekçe, Fransızca ve Almancaya çevrildi.

Sonuç olarak, Erasmus, kendisinden önce hiçbir yazarın elde edemediği –ve sonra da pek çoğunun edemeyeceği– uluslararası bir üne sahip oldu. 1514' ten sonra Ren Nehri'nin öte yanında müthiş bir atılım yaptı. Kardinal Cisneros tarafından İspanya' ya, I. François tarafından Fransa'ya, İngiltere'ye, Bavyera'ya, İsviçre'ye, Macaristan'a, Polonya'ya davet edildi; bir İngiliz yazarın 1527'deki tanıklığına göre, "Erasmus'un adının anılmadığı bir tek gün bile geçmiyordu." "Erasmusçuluk" söylemine karşı çıktığını söylese de, birçok takipçisi oldu. İngiltere' de, arkadaşları ve öğrencileri arasında Thomas More ve John Colet bulunuyordu. Fransa'da, Lefevre d'Etaples, Marguerite de Navarre ve ustaya bir saygı mektubu yazmış olan Rabelais vardı. İspanyollar arasındaki en ünlü öğrencileri, Vives ve Valdes'ti. 1520'de Wittenberg Üniversitesi'nde, *Praise of Folly* üzerine bir ders açılmıştı; bu, yaşayan bir yazar için alışılmadık bir saygı gösterisiydi. Yalnızca hükümdarların, askerlerin ve azizlerin bu onura sahip olabildiği bir dönemde, Basel'de ve doğum yeri Rotterdam'da, Erasmus'un heykelleri dikiliyordu. Eras-

mus'un biyografisi, ölümünden hemen sonra öğrencisi Beatus Rhenanus tarafından yazıldı.[147]

Bu uluslararası itibar, bir zamanlar (Ulrich Zwingli'ye, 1522'de) "Bir dünya vatandaşı olmak isterim." *(Ego mundi civis esse cupio)* diye yazan biri için özellikle uygun bir kazanımdı. "Dünya" ile Avrupa'daki düşün-yazın toplumunu kastediyordu. Birçok ülkedeki hümanistlerle yazışıyordu; hatta o kadar çok mektup yazıyordu ki, bir seferinde, "İki vagon bu yükü ancak taşır." diye itirafta bulunmuştu. Hollandalı arkadaşları dışarıda bırakılırsa, en çok Almanlar (Beatus Rhenanus ve Avukat Ulrich Zasius), İngilizler (More ve Colet), Fransızlar (Budé), İtalyanlar (Ammonio), İspanyollar (Vives), Portekizliler (Damião de Gois) ve Macarlarla (Miklós Oláh) yazışıyordu.

Erasmus, başarısında olduğu kadar, yayımladığı eser miktarında da sıra dışıydı. Hayatının son bölümlerinde, yazdıklarına düzelti yapmaları için yanında sekreterler ve yardımcılar bulunduruyordu; bu hümanist atölyenin başındaki kişi olarak, belki de Raphael'in edebiyattaki karşılığı oluyordu. Hareket içi ayrılıklarda takındığı tavra gelince; bu dönemde, tipik olarak değerlendirilebilecek her birey için, hareketin içinde birçok çatışma vardı. Erasmus, Hıristiyanlığın "kaynakları"na döndürülmesi gereken üç dilden biri olduğu için İbranicenin çalışılmasını desteklemiş ama kendisi asla İbranice öğrenmemişti; Colet'e yazdığı bir mektubunda "bu di-

[147] Buck (1988).

lin garipliği"nin kendisini ittiğini söylüyordu. Daha önce bahsettiğimiz gibi, 1516'da Reuchhn'i desteklemişti ama *Letters of Obscure Men*'in tonundan hoşlanmamıştı ve gizem felsefesine dair ciddi itirazları vardı. 1518'de bir Alman dostuna, "Talmud, Kabala, Tetragrammaton, Portae Lucis, "Bunların hepsi boş" diye yazmıştı. "İsa'yı bu saçmalıklara bulaştırılmış görmektense Scotus'a bulaştırılmış olarak görmeyi yeğlerim."

Erasmus, İtalyan hümanizme karşı da birtakım tereddütlere sahipti. Filolojinin önemini İtalyanlardan öğrenmişti. Onun için bir esin kaynağı da olan, Valla'nın *Annotations on the New Testament*'ını hayran kalmış ve yayınlamıştı. Diğer yandan, Roma'ya 1509'da yaptığı ziyaret onu pek hoşnut etmemişti. Tam aksine bu ziyaret, daha sonraları yazacağı ve Bembo'nun on beş yıl önce açtığı taklit tartışmasına bir cevap niteliği taşıyan, diyalog formundaki *Ciceronianus*'da (1528), Romalı hümanistleri reddetmesine neden olacaktı. Yazarın da itiraf ettiği gibi, kitap "Yalnızca birkaç İtalyan'ı mahcup etti, zaten bende öyle olacağını düşünmüştüm." Erasmus bu diyalogda, okuyucuya, Cicero'nun yazılarında olmayan hiçbir sözcüğü ve hatta hiçbir çekimi kullanmak istemeyen bir ahmak ukalayı, Nosoponus'u, sunar. Nosoponus ve öteki "Cicero maymunları" *(Ciceronis simii),* bir başka konuşmacı tarafından eleştirilir, bu taklitle nazireyi birbirinden ayırabilen Bulephorus'tur; ilki bir modeli takip etmekle, ikincisi onu geçmeye çalışmakla ilgilidir. Bulephorus'a göre, iyi bir hatip geçmişi şimdiye

"uydurabilir." Erasmus, Cicero'nun temel *decorum* ya da uygunluk düşüncesini, büyük bir ustalıkla Ciceroculara karşı kullanır.[148]

Erasmus'un diyalogu, hümanist hareket içindeki bir gerilimi, antikite örneğini taklit etmek arzusu ile tarihsel perspektif duygusu, yani geçmiş ile şimdi arasındaki kültürel mesafenin farkındalığı, arasındaki gerilimi dramatize ediyordu. Ancak, *Ciceronianus*'un başka anlam katmanları da vardır. Diyalog, yalnızca Latince üslubuyla ilgili değildir; içinde politik ve dini göndermeler de bulunur. Roma'nın yağmalanmasından bir yıl sonra, 1528'de basılmış olduğundan, paganizmin Bembo ve çevresi tarafından yeniden canlandırılmış olabileceği endişesini dışa vurur. Cicero'yu taklit edenleri esinlendiren şey, der Bulephorus, *paganitas*'tır. Bir pagan yazara duyulan bu muazzam saygı, bir tür "hurafe"dir ve Cicerocular "yeni bir tarikat"tır. Hurafeleri, dilde, Tanrı'dan Jüpiter olarak ya da Papa'dan antik Roma ***flameni*** veya yüksek papaz olarak bahsetmek biçimini alır. Görsel sanatlardaki anlamı, İsa'yı Apollo formunda resmetmek demektir. (Michelangelo'nun Sistine Şapeli'nde yapmakta olduğu gibi.)

Ne var ki, Erasmus, ister Protestan olsun, ister Katolik, Kilise'deki yeni reformcular tarafından reddedilecekti. Luther ve destekleyicileri, onu çok belirsiz (bir "yılan balığı") veya çok ürkek buldular. Dürer, 1521'de günlüğüne şöyle yazıyordu: "Ey Rotterdamlı Erasmus, neden ileri gitmiyorsun ...

[148] Pigman (1979).

Dinle, İsa'nın şövalyesi, sür ileri... Şahadetin tacına eriş." Erasmus'un, klasik antikitenin bazı yönlerine duyduğu hayranlık da eleştiri konusu olmuştu. Yüksek Rönesans Roma'sını çok pagan bulduğu için eleştiren adam, bu kez Luther tarafından "alaycı bir Lucian" ve hatta bir "ateist" olarak tanımlanıyordu.

Daha da garibi, Erasmus, Katolikler tarafından da Luther'e fazla yakın olmakla suçlanıyordu. Fransa'da, Sorbonne, 1526'da *Colloquise*'i kınadı. İspanya'da, Erasmus taraftarları, 1530'dan itibaren "Luteranos" olarak görülmeye başlandı. İtalya'da, bir nesil sonra, Erasmus yeniden bir Lüteryen olarak tanımlandı.[149] Bu örnekler, Rönesans'ın 1530 civarında son bulduğu izlenimi verebilir. Ancak, bu görüşün hatalı olduğu, takip eden bölümün ana konularından biri olacaktır.

[149] Bataillon (1937); Menchi (1987).

4
ÇEŞİTLİLİK ÇAĞI: GEÇ RÖNESANS

Bir zamanlar Erasmus'tan Luther'e geçiş sürecinin bir "kriz"e ve hatta Rönesans'ın sonuna işaret ettiği varsayılırdı. Erasmus ile Luther arasında 1520' lerde geçen ünlü özgür seçim tartışması, Rönesans ile Reform arasındaki çatışmayı simgelemek için kullanılıyordu; Erasmus, yenilmiş hümanist görüşü, yani "insanın saygınlığı"nı temsil ediyordu. Yine benzer şekilde, İngiliz hümanizminin 1530'larda "tutuklandığı" da öne sürülmüştü. Katolik ülkeler içinse, Luther'in meydan okuyuşu üzerine Kilise'de reform yapması beklenen Trent Konseyi'nin, Rönesans'ın sonunu getirdiği de bugüne kadar sıklıkla öne sürülmüş olan iddialar arasındadır. Ama sonuç olarak, üç dilli proje yenilmişti. Konsey, İncil'in, Vulgate olarak bilinen geleneksel Latince çevirisinin resmi versiyon olduğunu üstüne basarak tasdik etmiş ve bu "kaynaklara" geri dönüş projesi için büyük bir yenilgi olmuştu. Erasmus'tan Machiavelli'ye kadar, önde gelen Rönesans yazarları *Yasaklanmış Kitaplar Listesi*'nde (Index of Prohibited Books) yer alıyordu.

Gündeme getirilmeye çalışılanlardan biri de bir tür "Karşı-Rönesans" düşüncesidir. Sanat tarihinde

özellikle 1530'lar, uyuma, orana ve hatta akla karşı, yirminci yüzyılın başlarındakini andıran bir tür tinsel ve siyasal tepki olarak tanımlanan "Manyerizm"in (Mannerism) Rönesans'ın yerini aldığı, bir dönüm noktası olarak görüldü.[150]

Tarihteki dönemler arasında nesnel sınırlar yoktur. Dönemlere ayırma işlemi, içinde her zaman önemli olana ve anlamlı olana dair bir öznel seçimi barındırır. 1520'lerin ve 1530'ların, Avrupa kültürel tarihinde bir tür dönüm noktasına denk geldiğini reddetmek oldukça güçtür. Ancak bu dönüm noktasının Rönesans'ın sonu olup olmadığı başka bir tartışma konusudur. Örneğin, hümanizmin on altıncı yüzyıl başlarında sona erdiği düşüncesi, hümanizmi toptan silen bir Reform hareketinin yolunu açan kuzeyli "Hıristiyan Hümanizmi"nin aksine, on beşinci yüzyıl İtalyan hümanizminin pagan olduğu varsayımına dayanır. Daha önce de gördüğümüz gibi (bkz., yukarıda s. 99), Erasmus, İtalyanların pagan olduğu görüşünü paylaşmış gözükür ama bu aslında, Kuzey Avrupa'nın güneyi yanlış anlaması olayıdır. Rönesans'ın 1520'lerde son bulduğu düşüncesinin bir başka dayanak noktası da, tarihin genel eğilimler yerine çarpıcı olayların bir anlatısı olduğu varsayımıdır. Buna göre, verili bir zamanda, yalnızca tek bir tarihsel aktörün sahnede olabileceği, sorgusuz sualsiz kabul edilir. Reform'a gir; Rönesans'tan çık. Roma'nın, içinde Alman Protestanlarının da bulunduğu bir ordu tarafından yağmalan-

[150] Haydn (1950); Hauser (1951), cilt 2, 88-95; Battisti (1962).

ması, hareketin ani sonunun çarpıcı anlatısı için eşi bulunmaz bir hikâyedir.

Bu bölümde geliştirmeye çalışacağımız alternatif görüş ise, Rönesans'ın yoğunluğunu hiç kaybetmeden bir yüzyıl daha, 1630'lara kadar devam etmiş olduğudur. Örneğin, manyerizm, bir Anti-Rönesans akımı olarak değil de, Rönesans sanatının geç bir evresi veya bir çeşidi olarak görülebilir. Öyle ki, bu evrede, Cicero'nun ve Vitruvius'un kuralları, gerek üreticiler gerek tüketiciler tarafından o kadar iyi bilinmekteydiler ki, sanatçılar, bu kuralları ihlal ederek veya onlarla oynayarak, izleyicinin veya okuyucunun beklentilerini altüst ederek, hem zevk alıyorlardı hem de zevk veriyorlardı. Bunun en ünlü örneği de, Raphael'in öğrencisi Giulio Romano'nun tasarladığı ve dekore ettiği, Mantua'daki Palazzo del Te'de, trigliflerin efrizden ve tavanlardan seyircilerin üzerine doğru her an düşecekmiş gibi durmasıydı.[151] Bu Protestanlıkla ve reforme edilmiş Katolisizmle bir arada bulunma ve onlarla etkileşime girme döneminde, yeni hümanizm türleri üretildi. Sanatta, edebiyatta ve müzikte, İtalya ve antikite örneklerini geçmek için yapılmış en başarılı denemeler, daha önce değil bu dönemde ortaya çıkmıştı. Bu, tümüyle yeni bir dönem olmaktan çok, Rönesans'ın "sonbaharı" ve hatta "pastırma yazı"ydı.[152]

Artık antiklere yetişildiğine dair yapılan açıklamalar, Avrupa'nın değişik bölgelerinde kültürel

[151] Shearman (1967); Gombrich (1982).
[152] Lafond ve Stegmann (1981); Tomlinson (1985), 247.

güvenin arttığını gösterir.[153] Bundan dolayıdır ki, oyun yazarı Gil Vicente, Portekizli Plautus olarak, hümanist Jeronimo Osorio, Portekizli Cicero olarak ve Tarihçi João de Barros, Portekizli Livy olarak bilinir olmuştu. Tarihçi Johannes Aventinus, Bavyeralı Herodot olurken, Pieter Corneliszoon Hooft, Hollandalı Tacitus olmuştu. Aynı şekilde, İngiliz Ovid, Michael Drayton'dı, Çek Ovid ise Simon Lomnicky. Gastara Stampa, yeni Sappho'ydu. Oyun yazarı Nicodemus Frischlin, Alman Aristophanes'ti. Neo-Latin lirik şair Johannes Secundus, Hollanda'nın Propertius'uydu. Hiciv ustaları Joseph Hail ve Francisco Quevedo, yeni Seneca'lar oldu. Şair Luis Gongora, İspanyol Homer'di. Mimar Hans Vredeman de Vries, Flaman Vitruvius ve Astronom Tycho Brahe, Danimarkalı Baltamyus' tu. Aralarında Pierre Ronsard'ın da bulunduğu Fransız şairler, bir grup İskenderiyeli şaire atfen "Pleiade" olarak adlandırılmıştı –yeniliklerde küçük grupların rolüne dair bir örnek daha–.

Öte yandan, İtalya, diğer bölgelerdeki sanatçı ve yazarların özgüvenleri için bir tür tehdit unsuruydu; çünkü İtalyanlar diğerlerinin başarılarını yeterince ciddiye almıyordu. Mesela, Alman yazar Johann Fischart, Vasari'nin *Lives of the Artists*'de Alman sanatı hakkında yaptığı yorumlardan rahatsız olduğunu belirtiyordu. İtalya'ya duyulan karşılıksız aşkın yarattığı içerleme duygusu, dönemin "İtalofobi"sinde önemli bir etkendir (bkz., s. 296).

[153] Maravall (1966).

Çeşitlilik

Bu bölümün başlığının bir nedeni, geç on altıncı yüzyılda yapılan sanat ve edebiyat tartışmalarında varietas (çeşitlilik) üzerine yapılan aşırı vurgudur. Çeşitliliğin esin ya da en azından meşruluk kaynağı, Romalı hatip Quintilian'dı. Quintilian'ın, söylev sanatında bir tek doğru biçim yerine birden fazla mükemmellik standardı olduğunu öne sürdüğü denemesinin X. Kitap'ındaki ünlü pasaj sık sık alıntılanıyordu.

Bazı eleştirmenlerin edebi eserde birliğin öneminde ısrarcı oldukları ve örneğin Ariosto'yu, *Orlando Furioso*'su bu biçimsel birliğe sahip olmadığı için eleştirdikleri doğrudur. Yine, matbaanın kültürel standartlaşmayı ilerlettiği ve görsel sanatlarda uluslararası bir İtalyan üslubunun bölgesel üslupların yok olması pahasına yükselişine tanık olduğumuz da doğrudur. Bununla beraber, bu dönem, klasik ve İtalyan modellerin bilinçli olarak özgürce ve yaratıcı bir tarzda yorumlandığı bir dönemdi. İtalyan tarzına karşı, İtalofobi ve İtalofili gibi tepkiler de mevcuttu.

Bir başka deyişle, kural koymak ile kuralları ihlal etmek arasındaki, daha önce de tartıştığımız (bkz., s. 130) çelişki, bu dönemde eskiye nazaran daha keskindi. Edebiyatta, farklı türlere ait kurallar, Aristo'nun *Poetics*'i temel alınarak formüle ediliyordu. Aristo yorumlanırken, onun, örneğin, tragedyanın yüksek statü sahibi karakterlerle, komedyanın da sıradan insanlarla ilgili olmasına karşın, her iki oyun

türünün de zaman, mekân ve hareket birliğini takip etmesi gerektiğini söylediği kabul ediliyordu. Özellikle Venedikli yayıncı Giolito, Bembo'nun edebi kanon düşüncesini, Petrarch, Boccaccio ve Ariosto gibi modern klasikler basarak ve bunları da kamuoyuna, antik yazarlara has özen ve eleştirel aparatla, açıklamalarla, yorumlarla birlikte sunarak yaymaya çalışıyordu. Benzer bir uygulama, 1560'ların başında bu kez Bembo'nun kendisine yapılacaktı.[154]

Giorgio Vasari, ilk olarak 1550'de basılan, daha sonra 1568'de genişletilmiş baskısı yapılan, *Lives of the Artists*'de yaptığı önermelerde sanatsal bir kanon düşüncesini savundu. Mimaride, Vitruviusçuluk devam ediyordu. Bembo'nun eski bir öğrencisi olan Venedikli asilzade Daniele Barbaro, 1556'da yorum kısmı da eklenmiş olmak üzere oldukça etkili olacak bir Vitruvius çevirisi yayımladı. Vitruvius yaklaşık olarak bu dönemlerde, adını İtalya dışında iyiden iyiye duyurdu. Çalışmalarının, 1547'de içinde Jean Goujon'un resimlerinin de bulunduğu bir Fransızca çevirisi, 1548'de bir Almanca çevirisi yayımlandı. Mimarlar Sebastiano Serlio (Raphael'in eski bir asistanı) ve Andrea Palladio, yazdıkları *Five Books of Architecture* (1537-47) ve *Four Books of Architecture* (1570) adı denemelerde Vitruvius kurallarının saptanmasına katkıda bulundular. Bu kitaplar da, İtalya dışında etkili oldular. Örneğin, Serlio, bu dönemde beş dile çevrildi. Vasari çevrilmemişti ama kitapları yalnızca Juan de Herrera ve Inigo

[154] Trovato (1991), 219-28; Richardson (1994), 92-126.

Jones gibi mimar meslektaşlarının değil, Sihirbaz John Dee ve Ressam El Greco'nun da kütüphanelerinde yer alıyordu. Palladio, henüz on sekizinci yüzyılda olacağı kadar (bkz., s. 399) önemli değildi ama o da yurtdışında tanınıyordu. Mesela, Arundel Kontu, 1613'te çıktığı İtalya gezisinde, Palladio kopyasını yanında götürmüştü.

Ancak kuralların hükmü fazla abartılmamalıdır. Bazı oyun yazarları Aristo'ya uymadılar. Petrarchçılık kadar anti-Petrarchçılık da bir modaydı. Hollandalı sanatçı Karel van Mander, Vasari'nin sanatsal mükemmelliğin Toskana modeline itiraz etmiş ve Java'da, Avrupa'nın aksine, beyazın acı ve siyahın mutluluğu temsil ettiğine dikkati çekerek, standartların göreliliğini savunmuştu.[155] Vasari, kendi kuramında "kapris" ya da "yetki" dediği şey için bir boşluk bırakıyordu; buna en iyi örnek olarak da, kariyerinin geç döneminde ustalığını yapmış olan Michelangelo'nun "oransal kurallar tarafından düzenlenen bir mimariden saparak iyi bir noktaya varması"nı gösteriyordu. Bununla birlikte, Vasari'ye göre, "Michelangelo, onları geleneksel formların yeniden üretimine mahkûm eden zincirleri kırdığı için, tüm sanatçılar ona karşı büyük ve kalıcı bir sorumluluk duymalı"ydı. Otuz yıl sonra, müzik üzerine bir denemesinde, Vincenzo Galilei (Galileo'nun babası), Michelangelo'nun, kuralları ne zaman ihlal edeceğini bilen birisi olarak, Besteci Cipriano de Rore ile kıyaslamıştı. Giulio Romano da bu tür

[155] Melion (1991), 24, 96-97.

insanlardan bir tanesiydi. Yine, Serlio'nun son derece yerinde bir başlık koyduğu *Libro estra-ordinario* (1551), kurallardan çok "yetki" ile ilgileniyordu. Palladio da, Venedikli asilzadeler için tasarladığı villalarda, Roma modellerinden önemli sapmalara bilerek izin vermişti.[156]

Her halükarda, rakip modeller arasında çatışmalar olduğu söylenebilirdi. Resimde, en büyük çekişme, Floransa ve Venedik, yani tasarım ile renk arasındaydı. Diyalogda, Plato, Cicero ve Lucian olmak üzere birbirine rakip üç model vardı. Daha genel anlamda, edebiyattaki iç savaş, Ciceroculara anti-Ciceroculara arasında yaşanıyordu. Birçok yazar ve öğretmen, Cicero'yu Latince konuşma ve yazmada halen bir model olarak görürken, bir diğer kısmı da artık geç Roma yazarları Seneca ve Tacitus'a atfedilen modelleri tercih eder olmuşlardı. Hem Tacitus'un kısa ve vurucu ifade tarzının ve hem de Seneca'nın rahat, sohbet havasındaki üslubunun hayranları oluşmuştu.[157]

Pratikte, çeşitlilik Fransa, İspanya ve İngiltere gibi yerlerdeki kültürel gelişimin daha önce hiç olmadığı kadar bilinçli bir bağımsızlık tavrı sergilediği bu dönemin olmazsa olmaz dayanak noktasıydı. Matbaa dünyasında, Venedik'in daha önceki üstünlüğü, yerini Antwerp, Lyons ve Basel'in (Venedik'le beraber) en önlerde olduğu bir yarışa bıraktı. Bu döneme "çok-merkezlilik" (polycentrism) çağı denilebilir.

---

[156] Puppi (1973); Tavernor (1990).
[157] Croll (1966); cf Fumaroli (1980), 170-90.

Rönesans form ve fikirlerinin, yalnızca Avrupa'nın çevre çeperine değil, bütünüyle Avrupa'nın dışında bulunan bölgelerde de yayılması, bu dönemde gerçekleşmiştir.

Sanatta, İtalyan üslubunun yayılması ve uyarlanmasında, Hollandalı bir sanatçı diasporası özellikle önemli rol oynadı. Aslen Frieslandlı olan Hans Vredeman de Vries, Frankfurt, Wolfenbüttel, Hamburg'da bizzat çalışmaktaydı ve yayımladığı şablon kitaplar daha da başka bölgelere ulaştı. Prag'da, II. Rudolf devrinde (bkz., s. 270), imparatorun sanatçıları arasında Heykeltıraş Adrian de Vries ve manzara ressamı Roelandt Savery vardı. İngiltere'de, Wolsey devrinde faal olan sanatçıları, portre ressamı Hans Eworth (Antwerp'ten) ve Kraliçe'nin Westminster Manastırı'ndaki polikrom anıtını yapan heykeltıraşlar Cornelius Cure (Amsterdam'dan) ve Maximilian Colt (Arras'tan) gibi sanatçılar takip etti.

Hollandalı sanatçı ve hümanistler, tarih yazarak, kolejlerde hocalık yaparak, portreler resmederek, taş mezarlar oyarak, fıskiyeli havuzlar tasarlayarak, Rönesans'ın Baltık bölgesinde alımlanmasında da önemli rol oynadılar.[158] Örneğin, yurtdışında yaşayan Hollandalılar Johannes Meursius ve Johannes Isaacszoon Pontanus, Danimarka'nın hümanist tarihini yazdılar. Anıt mezarlarda, Mechelen'den iki heykeltıraş, Willem Boy ve Willem van den

[158] Hahr (1907-10), cilt 2; Bialostocki (1976b).

Blocke özellikle önemliydi. Boy, Gustav Vasa'nın Uppsala'daki mezarını yapmıştı, mezarda kral ve kraliçenin yatar vaziyetteki heykelleri ve köşelere yerleştirilmiş dört obelisk vardı. Blocke, Polonya ve İsveç krallarının siparişlerini karşıladığı Gdansk'a yerleşmeden önce, Koeningsberg'deki Prusya Sarayı'nda çalışıyordu. Bu Hollandalı heykeltıraşlar, başta Andrea Sansovino'nun Roma'da yaptığı mezarlar olmak üzere bazı bakımlardan İtalyan modelleri takip ettiler, ancak onlardan ayrılan bazı başka tarafları da vardı. Mesela, mermer bir yatağa benzeyen, "dört-askılı" anıt üslubu, kuzeylilerin getirdiği bir yenilikti. "Kayış işçiliği" biçimindeki dekorasyon da öyle (bkz., s. 306). Kat kat parlak renklerle boyanmış kolları, renkli mermer ve kaymaktaşlarıyla polikrom anıtlar moda olmuştu.

Tüccarlar ve misyonerler tarafından taşınan Rönesans, Avrupa'nın sınırlarının çok ötesine yayılmıştı. Bu bazı Asyalı ressamların, ya İtalyan resimleri ya da onların Flaman baskıları biçiminde, Rönesans sanatım keşfettiği dönemdi. Örneğin, Seyyah Pietro della Valle İsfahan'da, İtalyan resimlerini Venedikli bir tüccarın dükkânında satılık olarak görmüştü. Hindistan'da, Cizvitler Moğol İmparatoru Akbar'a, içinde Heemskerk'ten sonra yapılmış bir baskı da bulunan, Rönesans tarzı gravürler ve dini resimler vermiş, Akbar da sanatçılarından bunları kopyalamalarını istemişti. Çin'e Cizvit Matteo Ricci tarafından götürülen Antwerpli Wierix kardeşlerin gravürleri, Çinli manzara ressamlarını, onları kopyalamak yönünde değil de, bu yabancı imgeler

karşısında kendi üsluplarını yenilemek yönünde etkilemişti.[159]

Ricci, Çin'e Yunan ve Romalı gözlerle bakabilmek için klasik kültürden yeterince beslenmişti. Çin felsefesi ona Pythagoras'ın öğretilerini hatırlatmış ve Çin'de düşünürlerin emeklilikten sonra çalışmak için kıra çekilme adetleri, ona Tusculum'daki villasına çekilmiş Cicero'yu düşündürtmüştü. Ricci' nin aldığı hümanist eğitim, "pagan filozofların buradaki karşılığı ve onların çoğundan daha üstünü" diye tanımladığı Konfüçyüs'ün düşüncelerine karşı onu daha duyarlı kılıyordu.[160] Geriye döndüğünde, Plato ve stoacıların felsefesine ve klasik sanatın belleğine Çinceyi sokmaya çalıştı.

Rönesans bu dönemde Yeni Dünya'yı da etkiledi. Meksikalı bir piskopos, More'un *Ütopya*'sını edinmekle kalmamış, onu, yetki alanındaki bazı yerli köylerinde uygulamaya geçirmeye çalışmıştı.[161] 1590'larda, bir grubu Lima'daki Academia Antártica'da üslenmiş olmak üzere, Peru'da birçok Petrarchçı türemişti. Tüm bunların karşılığında da, yeni dünyanın bilgisi paganizmle ilgili görüşleri etkiliyordu. Vicenzo Cartari'nin sanatçılar için hazırladığı elkitabı *Images of the Gods,* 1615'te Meksika tanrılarını da içerecek şekilde genişletilerek basıldı. İki kültür, fetihten sonra İspanyol Amerika'sında inşa edilen kiliselerde birleşmiş veya birbirine karışmıştı. Bu kiliseler, özellikle de dekore edilmiş ön

---

[159] Beach (1992), 53-5; Cahili (1982), 176-83).
[160] Spence (1984), 131-2,141-2,159.
[161] Zavala (1937,1955).

cephe ve kapı girişleriyle, bir dönem İspanyol kültürel üstünlüğünün bir örneği olarak yorumlanan İspanyol Rönesansı tarafından taşınmış klasik unsurları içeriyordu. Ne var ki, heykeltıraşlar başka üsluplarda çalışmaya alışmış Amerikan yerlilerindendi ve kaçınılmaz olarak melez formlar ortaya çıkıyordu.[162]

Kültürel melezliğin en çarpıcı örneği, "İnka hümanisti" Garcilaso'dur. Annesi bir İnka prensesi, babası da önemli İspanyol fetih komutanlarından biriydi. Garcilaso, 1650'de İspanya'ya gitmek üzere Peru'yu terk etti ve bir edebiyatçı olarak yaşamaya başladı. Sık sık İspanyol yazar çevreleriyle görüştü ve kütüphanesine Ficino ve Bembo'nun eserlerinin yanı sıra Ariosto'nun *Orlando Furioso*'su ve Castiglione'nin *Courtier*'ini kattı. Garcilaso, edebi kariyerine, kendisi de iki kültürde yaşamış bir Yahudi doktor olan Leone Ebreo'nun (bkz., s. 348) Neoplatonik aşk üzerine yazdığı İtalyanca diyalogları İspanyolcaya çevirerek başladı. Daha sonra, İspanyolların gelişinden önceki Peru tarihini yazarak, İnkaların kayıp imparatorluğuna duyduğu nostaljik özlemi ifade etti. Sahip olduğu tarih anlayışının Rönesans'ın alımlanışı ile olan ilişkisi, yazarın, Batı hümanizminin dilini veya dillerini, filolojiden Neoplatonizme kadar, Batı'nın kültürel üstünlük iddialarını eleştirmek için kullanışında açıkça gözlenir.

Garcilaso, Amerikan yerlilerinin barbar ve putperest oldukları yolundaki İspanyol iddialarını çü-

[162] Fraser (1986, 1990).

rütmekle de uğraşmıştı. İnka devrindeki filozof ve ozanların önemini tartıştı ve Peru yerlilerinin tek Tanrı'ya ve ruhun ölümsüzlüğüne, İspanyollar gelmeden önce zaten inanmakta olduğunu öne sürdü. İlk bakışta, Neoplatonizmin Peru tarihiyle pek bir ilgisi yokmuş gibi görünebilir; ancak Garcilaso'nun eserlerinde bu ikisi birbiriyle bağlantılı anlatılır. Onun tarihsel görüşlerine göre, Peru kültürü, antikitenin ve Ficino ve diğerlerinin tartıştığı antik teolojinin çok saygın değerlerine uygundu. Neo-platonistlerin bir tür güneş kültü vardı ve Cuzco'daki tapınağın açıkça kanıtladığı gibi Peru'da da güneşe tapılıyordu. Böylece, İsa'dan sonraki ilk yüzyıllarda pagan ile Hıristiyan arasında vuku bulmuş bir karmalama biçimi, bu kez bir başkasını temellendirmek için kullanılıyordu, Rönesans'ın hümanistleri ise, her iki örnekte de kültürler arası aracı rolünü üstleniyordu.[163]

Klasik Modeller

Antik Roma modelleri, Cicero ve Virgil örneklerinden de anlaşıldığı gibi, bu dönemde etkili olmayı sürdürdüler. Cicero, tekrar basılmakla kalmadı, konuşma dillerine de çevrildi. Örneğin, dostluk kavramı üstüne yazdığı diyalog, 1513'le 1603 arasında üç kez İspanyolcaya, iki kez Fransızca ve İngilizceye, bir kez de Çekçe, İtalyanca, Portekizce, Almanca ve Lehçeye çevrildi. Cicerocu tartışma tekrar

[163] Zamora (1988); Brading (1991), 255-72; MacCormack (1991), 332-82.

patlak vermişti. Ustanın taklit edilmesini destekleyenler arasında Fransız Yazar-yayıncı Etienne Dolet ve Alman hümanist Johann Sturm vardı. Sturm, Ortodoks Hıristiyan bir Cicerocuydu ama sonraları dinsizlik yaptığı gerekçesiyle yakılacak olan Dolet, aynı zamanda Longolius'un ve seküler sanatın savunusu niteliğinde de olan bir Erasmus eleştirisi başlatmıştı.[164] Öte yandan, Cicero'yu eleştirenlerin arasında, Aristo'yu da eleştirmiş olan, Paris Üniversitesi'nin muhalif profesörlerinden Petrus Ramus ve yüzyılın ikinci yarısının önde gelen hümanisti Hollandalı Justus Lipsius vardı.

Cicerocu modelin karşıtları, antikite örneğini reddetmiyorlardı. Mesela, Lipsius, Cicero'dan sonraki "gümüş çağ" denilen döneme ait Tacitus ve Seneca gibi yazarlar üzerine kurulu alternatif bir model önermişti. Quintilian'ın ardından, Lipsius'un Cicerocuların "Asyatik" üsluplarına karşıt olsun diye "Attik" olarak adlandırdığı bu üslup, basitlik ve kısalığı hedefliyor, düzensizlikleri hoşgörüyordu ve parantezlerin çok sık kullanılışıyla ve Lipsius'un acumina dediği, ifade biçimlerinin "keskin" dönüşleriyle karakterize edilmekteydi. Bu Latince düzyazı modeli 1570'lerde moda oldu ve daha sonra işleyeceğimiz gibi (bkz., s. 247) konuşma dillerinde de hızla yayıldı.[165] Nazım türünde ise, en baskın model Virgil'di. *Aeneid,* Joachim Du Bellay veya Surrey Kontu gibi şairlerin pratik yapması bahanesiyle çevrilmeye başlandı ve sonuç olarak İtalyanca, İspan-

[164] Telle (1974); Fumaroli (1980), 110-15.
[165] Croll (1966); Fumaroli (1980),152-61.

yolca, Almanca, Fransızca, İngilizce ve İskoçça da aralarında olmak üzere Avrupa'nın birçok konuşma dilinde yayınlandı. Bu dönemin kültürel yaşamında giderek ağırlık ve önem kazanan oyun alanında (bkz., s. 257), Plautus ve Terence gibi Romalılar bir sürü taklitçiyi etkilediler.

Ancak, bu çeşitlilik çağında, bazı yazarlar yüzlerini Roma örneklerinin yanı sıra, Yunan örneklere de çevirdi. Paris'te, hümanist Jean Dorat, (içlerinde Ronsard'ın da bulunduğu) öğrencilerine, Homer gibi Yunan edebiyatı figürlerini tanıştırdı. Ronsard çok etkilenmişti ve sonraları *Franciade* adlı epik eserinde model olarak, "Virgil'in bilinçli titizliğinden çok Homer'in spontan rahatlığını" *(plutôt sur la naïve facilité d'Homere que sur la curieuse diligence de Virgile)* aldığını söyleyecekti. Bu dönemde Homer, İtalyanca, Fransızca, İngilizce ve Almancaya çevrildi. Yunan oyun yazarları Sophocles ve Euripides de (ama Aeschylus değil) ilgi çekiyorlardı. Örneğin, Sophocles'in *Elecetra*'sı, İspanyolca, Fransızca ve İtalyancaya çevrilmiş ve Macarcaya uyarlanmıştı. Euripides'in *Hecuba*'sı, Latinceye (Erasmus tarafından), İspanyolcaya, Fransızcaya ve bir defadan fazla olmak üzere İtalyancaya çevrilmişti. Heliodorus'un yazdığı antik Yunan romansı *Aethiopica,* Fransızca, İspanyolca, İtalyanca ve İngilizceye çevrildi.

Lirik şiirde, bu dönemin en büyük keşfi Pindar'dı; özellikle odları (kasideleri) ve Olimposlu atletler için yüksek üslupta yazdığı, Aldus tarafından 1513'te Yunanca aslından yayımlanan methiyeler çok beğeniliyordu. "Od" (ode), bu dönemde çok

moda bir tabir olmuş, İtalyancada Ariosto, Fransızcada Ronsard ve İngilizcede Shakespeare tarafından kullanılmıştı. Türün kendisi de oldukça moda olmuş ve epiğin saygınlığı içerisinde kısa bir şiir, özellikle de bir övgü şiiri verebilmek için antik Yunan atletlerinin dünyasından Rönesans sarayları dünyasına uyarlanmıştı. "Pindarlaştığını" *(pindarize)* kabul eden Ronsard, yükseltilmiş üslubunu bir kraliyet sarayının sütunlarıyla ve mermeriyle kıyaslıyor ve kendisini od "inşa" eden biri olarak görüyordu. Ronsard, Kral II. Henri'nin 1544 zaferi ve 1550 barışı için methiye yazdı. İspanya'da, Fernando de Herrera, Lepanto çatışmasında Hıristiyanların Türklere karşı kazandığı zaferi kutlamak ve Portekiz Kralı Sebastian'ın Alcazarkebir (El-Ksar-el-Kebir) Savaşı'nda ölümüne yas tutmak için od türünde şiirler yazdı. Mikolaj Sep Szarzyñski, Kral Stefan Báthory'nin Moskova'nın "korkunç tiranı" ***(stranszny tyran)*** (tarih sayfalarına "Korkunç İvan" olarak adını yazdırmış Çar IV. İvan) karşısında kazandığı zafer için Lehçe bir od, bir "kraliyet ilahisi" yazdı; Jan Kochanowski de aynı zaferi Latincede kutladı.

Klasik modellerin etki alanına dair daha da çarpıcı bir nokta, bu dönemde birçok ülkede şiirlerin klasik ölçülerle yazılmaya çabalanmış olmasıdır. Örneğin, İtalya'da böyle bir girişim Claudio Tolomei ve Giangiorgio Trissino tarafından yapıldı; Fransa'da ise Ronsard çevresinden bir şair olan Jean-Antoine de Baïf, "ölçülü dizeler" *(vers mesures á l'antigue)* dediği yapılarda, çokluğun (uzun ve kısa heceler arasındaki kontrast) yerine vurguyu yerleş-

tirdi. İngiltere'de, Spencer'ın dostu Gabriel Harvey, Latince altılı ölçüyü (hexameter) doğallaştırmaya çalıştı. Almanya'da, Martin Opitz ölçülü dizelere *(gemessene Reime)* hayranlık duydu ve on iki heceli İskenderiye ölçüsüyle (alexandrine) yazdı. Dolayısıyla, bu dönemin çağdaşları, şiir "reform"undan bahsederken, bunu geriye doğru giderek ilerlemek, klasik modellere geri dönmek anlamında söylüyorlardı.

Şüphesiz ki, bu modelleri takip etmeye yönelik girişimler birtakım sorunlara yol açtı. Antik dillerle (bunlarda kısa ve uzun heceler arasındaki ayrım çok önemliydi) modern konuşma dilleri arasındaki ses ve yapı farkını yok sayarak klasik ölçülerde yazma denemeleri, genellikle eleştiri ve hayal kırıklığı ile sonuçlandı. Örneğin Harvey, bu konudaki nafile çabaları yüzünden alay konusu olmuştu. "Od" terimi, bazı çağdaşlar tarafından gereksiz bir yabancı sözcük olarak eleştiriliyordu. Komedya, tarz ve kostümle ilgili olduğu ve bu kostümler zamanla değiştiği için, bazı yazarlar Plautus'u taklit etmenin saçma olduğunu düşünüyordu. Oyun yazarı Anton Francesco Grazzini'nin söylediği gibi, "Floransa'da, bir zamanlar Atina'da ve Roma'da yaşadıkları gibi yaşamıyoruz: artık köleler yok, evlatlık çocuklar da yaygın değil."

Petrarch'ın zamanından beri yapılageldiği gibi, antik Roma'ya bir şiir teması olarak yaklaşmak, artık çok daha az sorun yaratıyordu. Şehirde dört yıl geçirdikten sonra, Joachim Du Bellay, bir cilt dolusu şiiri *Les Antiquités de Rome*'da (1558) topladı.

Geçmiş görkemlerin izini kovalayan seyyahın en ünlü uyarılarından birisi, geriye harabelerden başka hiçbir şey kalmadığıydı; şehrin eski kibriyle karşılaştırıldığında oluşan bu zıtlık, dünyevi şeylerin istikrarsızlığını ortaya koyuyordu. *Nonveau venu, qui cherches Rome en Rome / Et rien de Rome en Rome n'apperçois...* Son derece haklı bir üne sahip bu şiir, bir sıraya yerleştirilmelidir. Birçok Roma binası gibi, önceki yapıların parçalarını içinde barındırır ama kendisi de bir taş yığınına dönüşecektir. Du Bellay'ın açılış dizeleri Sicilyalı bir şairin Latincesinden çevrilmiştir: *Qui Roman in media quaeris novus advena Roma/Et Romae in Roma nil reperis media.* Ardından Edmund Spencer, Du Balley'i çevirmiştir, "Sen Yabancı, bu Roma'da hangi Roma'yı aramaktasın / Bil ki, Roma'da Roma'dan hiçbir şeyi göremezsin".* Bunu da, bir Lehçe (Mikolaj Sep-Szarzynski) ve bir İspanyolca (Francisco de Quevedo) versiyon takip etmiştir.[166]

Roma'ya yapılan ziyaretlerin, insan yapımı eserlerin istikrarsızlığı üzerine düşünmekten başka amaçları da vardı. Giderek daha fazla sayıda sanatçı, (Yunanistan'a giriş daha güç olduğu ve daha az ilgi çektiği için) oradaki klasik kalıntıları etüt etmeye, ölçmeye ve onların eskizlerini çizmeye devam etti. Ressamların yoğun ilgisinin kanıtlarından biri, Neron'un Altın Evi'nde bulunan, Maarten van Heemskerck, Frans Floris, Karel van Mander ve Bartholo-

---

* Thou stranger, which for Rome in Rome her seekest And naught of Rome in Rome perceiv'st at all.

[166] Mortier(1974),46-59.

meus Spranger gibi isimleri içeren grafitilerdir.[167] Üç sanatçı, antik Roma'nın onlar üzerinde bıraktığı izlenime ilişkin çok zengin kanıtlar bırakmıştır: eskiz defterleri. 1536 yılında Roma'da bulunan Heemskerck, Colosseum'un, Constantine Kemeri'nin, Forum'un ve Pantheon'un çizimlerini yapmıştı. Kral III. João tarafından 1538'de İtalya'ya gönderilen Portekizli sanatçı Francisco de Holanda da Colosseum'u, Constantine Kemeri'ni ve Pantheon'u ve bunların yanı sıra Trajan Sütunu'nu, Altın Ev'in dekorasyonunu, Belvedere Apollo'yu, Laocöon'u ve Marcus Aurelius'un atlı heykelini resmetmişti. Britanyalı mimar Inigo Jones, sanatsever Arundel Kontu'yla birlikte İtalya'da 1613'te, klasik kostüm, tiyatrolar ve meydanlar hakkında notlar almış, klasik heykellerin eskizlerini çıkarmış ve elindeki Palladio kopyasındaki resimleri Pantheon gibi orijinal binalarla karşılaştırarak, kitaba bazı düzeltmeler eklemiştir.

İtalyan Modeller

Önceki kuşaklarda olduğu gibi, bu dönemde de gurbette yaşayan İtalyanlar, Rönesans'ın yurtdışında tanıtılmasında önemli rol oynadılar. Rosso, Serlio ve Primaticcio, kariyerlerinin büyük bölümünü Fransa'da geçirdiler. Primaticcio, ressam ve dekoratörlüğünün yanı sıra, I. François için ve Kardinal Granvelle gibi diğer önemli insanlar için İtalya'dan

[167] Dacos (1969), 141.

koleksiyon parçaları getirmekle de meşguldü (bkz., s. 278). Mimar-ressam Pellegrino Tibaldi, İspanya'da on yıla yakın, Ressam Arcimboldo da Orta Avrupa'da çeyrek asra yakın yaşadılar.

Bu dönemde İtalya'ya gelen yabancılara baktığımız da, o kadar yüksek bir sayıyla karşılarız ki, İtalya'ya gitmeyenleri saymak daha kolay olur. Bu kez gidiş sebepleri daha önce olduğundan daha iyi belgelenmiş durumdadır ve antikiteler kadar modern İtalya'ya karşı bir ilgi de söz konusudur. Castiglione'nin İngilizce çevirmeni Sir Thomas Hoby'nin güncesinden anladığımız kadarıyla, 1548'de İtalyanca ve "insan bilimi" çalışmak üzere Padua'ya gitmiştir. Sonraları tarihçi olacak olan Jacques-Auguste de Thou, güncesinde 1573'te İtalya'ya yaptığı ziyaretin kendisini ne kadar heyecanlandırdığını kaydeder. Yazarlarla tanışmanın ve Yunan metinleri satın almanın dışında, Isabella d'Este'nin Mantua'daki koleksiyonunu görmüş ve Floransa'da Vasari'yle konuşmuştur. Arkadaşı Montaigne, Venedik'teki Piazza San Marco'ya, Roma'daki Belvedere'de heykellerin sergilenişine, Floransa'daki Palazzo Pitti'ye ve Padua'da ve Ferrara'da, Bembo ve Ariosto için dikilen anıtlara hayran kalmıştır.

Görsel sanatlarda, Heemskerck'in eskiz defteri, onun, Raphael ve atölyesinin yaptığı Vatikan localarına ve Mantua'daki Palazzo del Te'ye duyduğu ilgiyi gösterirken, Francisco de Molanda, Padua'daki Gattemelata ve Venedik'teki Colleoni atlı heykellerinin resimlerini çizmiştir. Hollanda manyerizminin yükselişi, Frans Floris'in İtalya'da Michelan-

gelo ve Giulio Romano'nun eserlerini çalışarak ve kopyalayarak geçirdiği yıllara çok şey borçludur. John Shute, hamisi Nothumberland Dükü tarafından (bina yapımı üzerine yazdığı denemeyi ithafında dükün ismini hatırlatır), antik anıtlara bakması ve "mimarideki yetenekli ustaların yaptıklarından haberdar olması" için, 1550'de İtalya'ya gönderildi. 1586'da, Bavyera Dükü, Martin Weiss'ı "övgüye değer resim sanatını İtalya'da daha iyi öğrenmesi için" *(in Welschland die löbliche Malerkunst nochfester zu lernen)* gönderdi.[168] Inigo Jones, İtalya'dayken Raphael, Michalengelo ve Parmigianino'nun resimlerinin ve klasik kalıntıların eskizlerini çizmiş, piazzaların (meydanların) tasarımı hakkında ve "sıklıkla gözlemlediğini" söylediği, dairesel bir tapınak formuna sahip, Montorio'da Bramante tarafından yapılmış olan San Pietro Kilisesi hakkında notlar almıştı. Bu dönemde, İtalyanların diğer sanatlardan sonra nihayet müzikte de model olmasıyla, başta Venedik olmak üzere tüm İtalya'ya müzikal ziyaretler başladı. Hans Leo Hassler, 1584'te Nuremberg'den ayrılarak Venedik'e gitti ve Andrea Gabrieli'nin öğrencisi oldu. IV. Christian, 1599'da müzisyenlerinden dördünü, Andrea'nın yeğeni ve öğrencisi Giovanni Gabrieli'yle çalışmak üzere İtalya'ya gönderdi. Hesse-Kassel'in Kont Moritz'i de Christian'ın örneğini takip ederek, Besteci Heinrich Schütz'ü 1609'da İtalya'ya, yine Giovanni Gabrieli'yle çalışmaya göndermişti.

---

[168] Warnke (1985), 137.

İtalya, edebiyat alanında nazire için bir model olma niteliğini de koruyordu. Yüzyılın başlarında, bu tür nazirelerin yapılabilmesi için, kişisel temasların şart olduğu görülüyor. Örneğin, İngiliz şair Sir Thomas Wyatt, 1527'de bir görev için gönderildiği İtalya'da bulunurken, geç dönem on altıncı yüzyıl eleştirmeninin aktardığına göre, "İtalyan şiirinin tatlı üslubunu ve görkemli ölçülerini tatmıştır." Aynı şekilde, Francisco de Sá, soneyi ve eglogu, İtalya'da geçirdiği yıllar içerisinde keşfetmiş ve dönüşünde bu şiir formlarını Portekiz'e tanıtmıştı.

Buna alternatif olarak, yurtdışındaki İtalyanlar yeni formları Avrupa'ya yayıyorlardı. Bembo'nun yakın arkadaşı da olan (bkz., s. 138) Diplomat Andrea Navagero, 1526'da görev için gittiği İspanya'da, Şair Joan Boscán'la tanışmıştı. Boscán'ın şiirlerine yazdığı önsözde tanıklık ettiği gibi, "bir gün Granada'da Navagero'yla ... entelektüel ve edebi konuları, özellikle de diller arasındaki farklılaşmaları tartışırken, bana neden Katalan dilinde sone yazmayı ve iyi İtalyan yazarlarının kullandığı diğer edebi formları kullanmayı denemediğimi sordu." *(estando un dia en Granada con el Navagero ... tratando con el en cosas de ingenio y de letras y especialmente en las variedades de las muchas lenguas, me dixo por que no provara en lengua castellana sonetos y otras artes de trobas usadaspor los buenos authores de Italia.)* Boscán, tam da onun söylediği gibi yapmaya başladı.

Kişisel temaslar, yabancıların, İtalyanların ne yapmakta olduğunu daha çabuk ve tam olarak an-

lamasını sağladı. Diğer yandan matbaa, yeni modelleri daha geniş kitlelere ulaştırdı ve yabancıların bu modellerle aralarına daha kolay mesafe koymasına imkân verdi. Lyons örneği, süreçteki karmaşıklıkları ve sürece dahil olan ara unsurları ortaya koymakta kullanılabilir. Lyons'da, İtalyan tüccar ve banker cemaatinin varlığı, yerel matbaacıların karşılaması için önemli miktarda İtalyanca kitap talebi yaratıyordu. Örneğin, bir grup Fransız şairin arkadaşı ve aynı zamanda yayıncısı olan Jean de Tournes, Dante ve Petrarch dahil birçok İtalyanca kitap bastı. Venedik'te Giolito'nun stajyerliğini yapmış olan Guillaume Rouille, bir İtalyan'la evlenmiş ve İtalyancada Castiglione, Dante, Petrarch ve Ariosto yayımlamıştı. Kitaplar bir kez dolaşıma girdikten sonra, Fransız okuyucuların da dikkatini çekmeye başlıyordu.

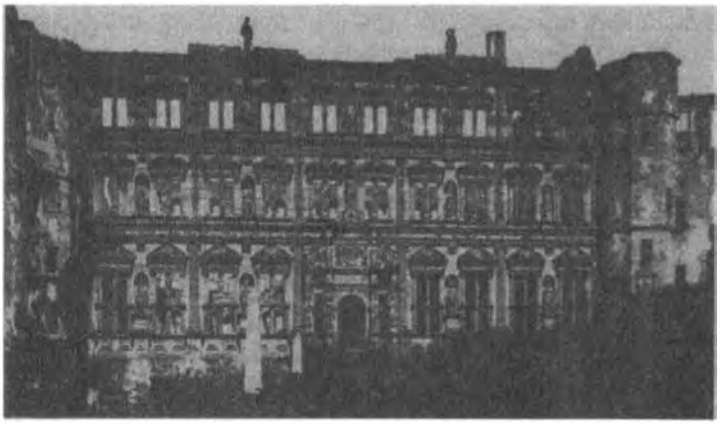
Matbu müzik de, İtalyan modellerinin yurtdışına yayılmasına katkıda bulunmuştu. Örneğin, Petrarch'ın, Sannazzaro'nun ve Ariosto'nun liriklerine müzik olan Roland de Lassus'un madrigalleri, 1555' te yayımlandı. Bu dönemle birlikte, İtalya dışında, örneğin Pierre Phalese'nin 1583'te *Harmonia celeste* adında bir İtalyan madrigalleri koleksiyonu yayımladığı Antwerp'te müzikle ilgili yayınlar yapılmaya başlanmıştı. Bir sonraki aşama, İtalyan madrigallerinin çevirilerinin yayımlanmasıydı. Örneğin, İngiltere'de bunu, Nicholas Young, *Musica Transalpina* (1588), Thomas Watson, *First Set of Italian Mardigals Englished* (1590) ve Thomas Morley, *Madrigals* (1594) adlı eserlerinde yaptılar.

On altıncı yüzyılın ilerleyen yıllarında, örneğin Fransa ve İngiltere'de, İtalyancadan çeviriler kadar klasiklerden çeviriler de giderek artmaktaydı. İtalya'nın yabancı seyyahlarca keşfi çeviriyi özendirmiş ve bunun tersine, çeviriler de okuyucuların İtalya'yı bu kez kendileri için yeniden keşfetmelerini özendirmiştir. Yabancı dillere en çok çevrilen İtalyan yazarlar arasında, *Orlando Furioso*'su Fransızca, İspanyolca, İngilizce ve Lehçeye çevrilen Ariosto; Courtier'i İspanyolca, Fransızca, İngilizce, Latince ve Almancaya çevrilen Castiglione; *Jerusalem Delivered*'ı İspanyolca, İngilizce, Fransızca, Latince ve Lehçede yayımlanan ve Aminta'sı Latince, İngilizce ve iki farklı versiyonla Hırvatçada basılan Tasso vardı. Yani çeviriler de, İtalyan sanatının bilgisinin yayılmasında önemli rol oynadılar. Örneğin, Alberti'nin mimarlık üzerine denemesi, ilk olarak önce İtalyanca çevirilerde (1546, 1550) ve sonra Fransızca (1553) ve İspanyolcada (1582) yayımlandı. Serlio' nun mimari denemesi daha da başarılıydı ve İtalyanca aslının yanı sıra Hollandaca, Fransızca, İspanyolca, Latince ve İngilizce versiyonlarda yayımlandı.

Mimari

Bu denemeler sayesinde, "mimar" (architect) terimi, bu dönemde birçok Avrupa diline girdi. Mesela Fransa'da, Bramante, 1529'da (İtalya'yı yakından tanıyan) Yayıncı Geoffroy Tory tarafından bir ***architecte*** olarak tanımlandı. 1541'de Serlio, kralın

architecteure ordinaire'si olarak tanımlandı. Philibert de l'Orme, denemesini "Günümüzde çok az gerçek mimar var." *(il y a aujourd'huipeu de vrais architectes)* iddiasıyla açtı; çünkü çoğunluğun sadece duvarcı ustası olduğunu düşünüyordu. Gerçek mimar, *oeuvres manuelles* yanında *lettres* de bilir. Bir süre sonra, terim Juan de Herrera'yı tarif etmek için İspanyolcada kullanıldı: "Architecto de su Magestad." İngiltere'de, İtalya'da okumuş olan John Shute, 1563'te kendisini "architect" olarak tanımlarken, 1614'te Robert Symthson'ın cenaze anıtının üstünde "architector" yazılmıştı.



Resim 9: *Ottheinrichbau, Heidelberg. (Copyright © Roger-Viollet, Paris.) Figürde görülen klasik normdan sapmaların, bilinçli olarak 'manyerist' mi, yoksa sadece yerel bir çeşitlilik mi olduğunu söylemek zordur.*

Daha önceki dönemde de olduğu gibi, yeni saraylar, mimarların kendilerini göstermeleri için fırsat oluyordu. 1540'ların Paris'inde, Pierre Lescot,

o zamanlar I. François ve halefi II. Henri için saray olması düşünülen Louvre'un yapımından sorumluydu. 1550'lerin Heidelberg'inde, Palatinate Eyaleti Seçici Prensi Otto Heinrich, kendisinden sonra adını alacak olan Ottheinrichbau'nun (bkz., resim 9) yapım emrini vermişti. 1560'larda Floransa'da, Cosimo de Medici, Vasari'den, hem sanat eserleri koleksiyonu için sergi, hem de büyümekte olan bürokrasisi için ofis niteliğinde olacak olan Uffizi'yi yapmasını istemişti. Juan Battista de Toledo ve Juan de Herrera'nın, II. Philip için Escorial'ı inşa etmekte olduğu yıllar da 1560'lardır. 1570'lerde, Astronom Tyscho Brahe'nin kullanması için Kral II. Frederick'in emriyle, Hveen Adası'nda Uraniborg yapılmıştır. Uraniborg, kütüphanesi, laboratuvarları ve ünlü gözlemeviyle, bir tür erken "bilimsel enstitü" olarak tanımlanagelmiştir, ancak kuleleri ve balkonlarıyla bir Rönesans sarayı olarak da görülmelidir. Brahe'nin kendisi de Vitrivuis, Serlio ve Palladio'nun eserlerine aşinaydı. Uraniborg'u, zarif Latince yazıtlarla dekore etmiştir. Komşusu Stjerneborg için, aralarında Batlamyus, Kopernik ve kendisinin de bulunduğu ünlü astronomların portreleriyle, geleneksel Rönesans üslubunda (bkz., ss. 55, 86) bir "Şöhretler Salonu" yaptırttı.[169]

Bu dönemde, klasik veya İtalyan yapı modelleri, hükümdarların ve saraylarının yanı sıra, kent ve kır soyluluğunun da gündemindeydi. Çünkü sivil Rönesans tamamen silinip gitmiş değildi. İtalya'da,

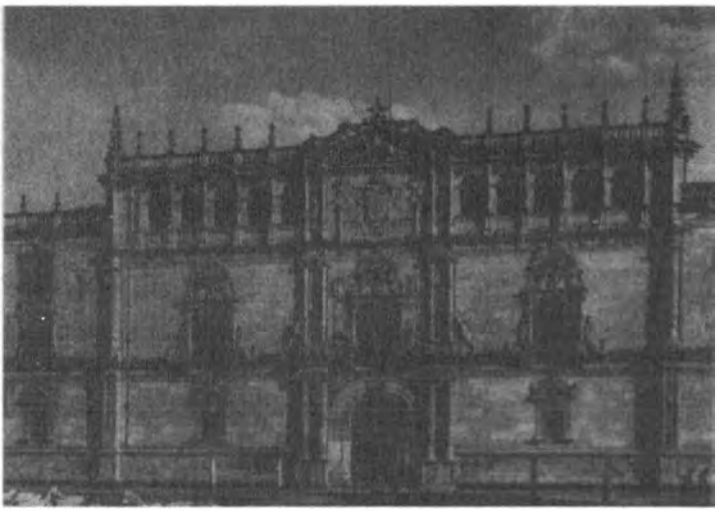
[169] Thoren (1985).

Venedik'teki yeni St. Mark Kütüphanesi, Jacopo Sansovino tarafından tasarlanmış ve Andrea Palladio, onun için "belki de antiklerin zamanından beri yapılmış en zengin ve en şatafatlı bina" demişti. Palladio'nun kendisi, her ikisi de Vicenza'da olmak üzere, Basilica (yani, belediye binası) ve Teatro Olimpico'yu tasarlamıştı. Tüm bu eserlerin, son önemli İtalyan Cumhuriyeti'nin sınırları içerisinde yapılmış olması, tesadüf değildir. Yeni üsluptaki belediye binaları, İtalya dışında da yapılmıştı, mesela Antwerp'te ve hatta mimarın Luganolu bir İtalyan olduğu Toledo ve Poznan'da. Bu döneme ait diğer görkemli devlet binaları arasında, Alcalà Üniversitesi (bkz., resim 10); bir İtalyan mimarın yardımıyla 1550'lerde tekrar inşa edilen Krakow Ruhban Merkezi; Augsburg ve Gdansk Cephanelikleri; 1620'de II. Hans Steenwinkel tarafından başlatılan, Hollanda diyasporasının bir başka örneği olan Kopenhag Borsası vardı.[170]

Antwerp Belediye Binası, Serho'nun tasarımlarının ne kadar kullanışlı olduğuna dair iyi bir örnektir. Ön cephesinde heybetli bir kemer, obeliskler (sonsuz şöhretin simgesi) ve "Senato ve Antwerp Halkı" anlamında SPQA yazısı vardır ve şehri –o dönemdeki birçok şehir gibi– yeni bir Roma olarak takdim eder (bkz., resim 11).[171] Belediye Binası, "Antwerp'in özgürlük için verdiği mücadelenin bir ifadesi" olarak yorumlanageldi. Bazı çağdaşları, dönemin önde gelen din adamlarından birinin şu

[170] Guillaume (1983); Kaufmann (1995), 223.
[171] Bevers (1985), 22-30, 79-81.

sözlerine, onları çok beğenmeseler de, hak vermişlerdi: "Sanki özgür bir cumhuriyetin yurttaşlarıymış da prens rızaları olmadan onları yönetemezmiş gibi, binalarındaki her yere kazıdıkları şu SPQA yazısını, biri onlara sildirse iyi eder."[172] Bu nedenle, belki de hümanist Johannes Goropius, şehrin kökenleriyle ilgili çalışmasını, 1569'da Antwerp "senatosu ve halkına" ithaf ettiğinde, klasik antikiteye yapılan beylik bir saygı gösterisinden daha fazlasını yapıyordu.



***Resim** 10: Collegio de S. Ildefonso girişinin ön cephesi, Alcalà. (Copyright ©Institut Amatller d'Art Hispamque.)*

[172] Marnef'de alıntılanmıştır (1996), 14.



***Resim 11:** Belediye Binası, Antwerp, ön cephe (Mimarlık Derneği Foto Kütüphanesi; fotoğraf Copyright ©Hazel Cook.)*

İngiltere'de bunun aksine, Leominster'daki ya da örneğin Titchfield'daki belediye çtoriteleri Rönesans'a direnmiş ve geleneksel yerel üslupta yeni belediye binaları yaptırtmıştı. Klasik mimarinin asaletini keşfetmeleri ancak 1660'tan sonra olmuştur.[173]

Kırsalda ise, bu, antik Roma pratiğinin bilinçli şekilde yeniden canlandırılması olan villanın çağıydı (bkz., s. 299). İmparator Hadrian'ın Roma yakınlarında, Tivoli'de bulunan villasının kalıntıları araştırılmış, ölçülmüş ve hatta kazılmıştı. Andrea Pallodio'nun, Venedikli asilzadeler için Villa Foscari, Vicenza yakınlarındaki Villa Rotonda ve Vitruvius'un editörü Daniel Barbaro için Maser'deki Villa Barbaro gibi ünlü villaları yapması da bu döneme, özellikle de 1540'larda 1570'lere kadar olan döneme

[173] Borsay (1989); Tittier (1991).

denk gelir. Aslında içinde çiftlik de olan mütevazı yazlık inziva evleri olarak düşünülmüş bu konutlar, Palladio'nun klasik temalardan yaptığı çeşitlemelerle, Roma tapınaklarından aldığı görkemli çatılar ve Roma hamamlarından aldığı diğer unsurlarla, yeni bir saygınlık kazandı.[174]

İtalyan villa ve saray tasarımları, Avrupa'nın diğer bölgelerindeki yerel geleneklere uyma gereğinin yanı sıra, avlanmayı çiftliğe tercih eden ya da sadece yaz ayları yerine yılın çoğunu kırda geçiren aristokratların ihtiyaçlarını karşılamak için de farklı biçimlere uyarlandı. Öyle olunca da, ortaya sonuç olarak Loire Şatosu, Elizabeth İngiltere'sinin kır evleri ve Orta Avrupa'nın Stuttgart'tan Kratochvile'e kadar uzanan güney Bohemya kesimindeki "eğlence evleri" *(Lusthaser)* çıktı. Arkatlı avlularıyla tanınan ve çoğunlukla İtalyan mimarların elinden çıkma olan on altıncı yüzyıl Bohem kaleleri, "Rönesans'ın daha çok tanınan Fransız *châteaux*'sundan daha İtalyan" şeklinde tanımlandı.[175] Bu şatoların en dikkat çekici olanlarından biri Anet'teki av köşkü biçimindeki saray ya da saray biçimindeki av köşküydü; Fransa Kralı II. Henri'nin sevgilisi Diane de Poitiers için Philibert de l'Orme tarafından tasarlanan yapı, Ronsard ve Du Bellay'ın şiirlerine de konu olmuştur. Ana girişteki köpek ve geyik heykelleri ve avludaki Diana Havuzu, aynı anda hem kralın av sevgisini açığa vuruyor, hem de Diane'yi Tanrıça Diana'yla özdeşleştiriyordu.[176]

---

[174] Puppi (1973); Tavernor (1991).
[175] Kaufmann (1995), 143-51.
[176] Bardon (1963), 50-73.

İngiltere'de, söz konusu dönem, Wiltshire'daki Longleat, Hertfordshire'daki Hatfield ve Derbyshire' daki Hardwick gibi "duvardan ziyade camdan yapılmış olan Hardwick Binası" Elizabeth dönemi özellikleri taşıyan devasa kır evlerinin çağıydı. Bu evlerin Avrupa mimarlık tarihindeki yeri hep bir tartışma konusu olarak kalmıştır. Bir tarafta, hiç bir mimar, "ölümünden sonra ve uzun vadede," İtalyan Sebastiano Serho'nun "etkilediği kadar İngiliz mimarisini etkilememiştir" görüşü savunulmuştur. Zira Hatfield ve diğer evlerde, İngiliz iklimine hiç de uymayan İtalyan icadı localar yer alırken, İngiltere'de İtalya'da olduğundan çok daha gerekli olan bacalar, klasik sütun görüntüsüne büründürülüp, İyonik sütun başlarıyla dekore edilmekteydi. Ancak diğer taraftan, yeni ev tasarımlarının "Avrupa'nın başka yerlerindeki gelişmelerden tamamen bağımsız" olduğu söylenmiştir. Örneğin, evin planları İtalyan modellerini değil, evin sosyal işlevini yansıtmaktaydı; mesela evin sahibinin içinde yemek yiyeceği büyük salonun merkezi konumu, sahibin, konuklarına karşı konukseverliğini gösterme, hizmetçilerine karşı tepeden bakma duygularını temin etme işlevini görüyordu.[177]

Dekorasyona gelince, bir tarihçi için, klasik modelden sapmaların bilinçli mi, bilinçsiz mi, yerel yanlış anlamaların sonucu mu, yoksa o dönem çok moda olan manyerizmin bir göstergesi mi olduğunu söylemek, oldukça güçtür.[178] Hatta, sözde "aykırıcılık" (solecism) ile "manyerist unsurlar"ı birleştiren

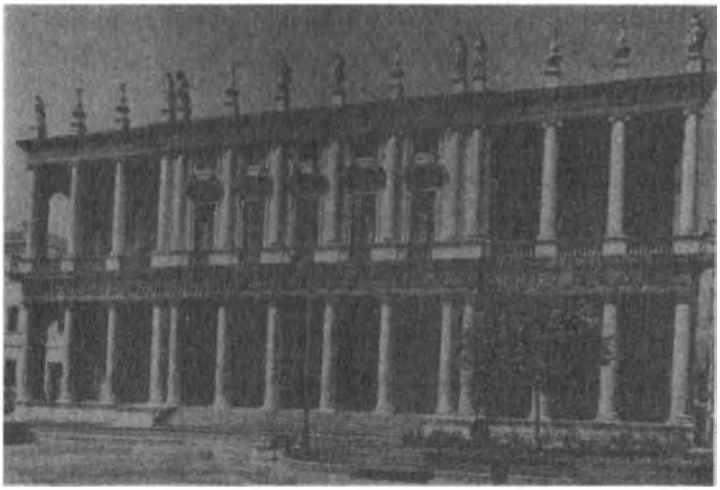
[177] Summerson (1953), 54; Airs (1988), 49.
[178] Bialostocki (1965).

Heidelberg'deki Ottheinrichbau (bkz., resim 9) örneğinde olduğu gibi, aynı anda her iki durum birden söz konusu olabilir.[179] Polonya örneğindeyse, (bilinçli ve karmaşık olarak tanımlanan) İtalyan Manyerizmi ile (naif ve spontane olarak tanımlanan) Polonya Manyerizmini birbirinden ayırmak mümkün gözükmez.[180] Benzer tespitler İngiltere için de yapılabilirdi. İngiliz mimarisinin dili hem klasikti, hem de yerel konuşma diliydi. Bazı eleştirmenler buna "gelişigüzel bir karışımdan daha fazlası değil" derken, diğerleri "gerçek bir sentezden çıkmış özgün bir üslup" olarak yorumladı.[181] Bir karışımı sentezden ayırmak için hiçbir kesin kıstas yoktur ama veren tarafın bakış açısından "yanlış anlama" ya da "aykırıcılık" gibi görünebilecek bir şeyin, alıcının duruş noktasından yaratıcı bir varyasyon olarak görünebileceğini de eklemekte yarar vardır.

Inigo Jones örneğinden de anlaşılabileceği gibi, klasik öğelerin baskın duruma geçmesi ancak dönemin sonunda mümkün olabildi. Jones'un örneğinde, 1614 tarihli Roma eskiz defterindeki kayıtlardan ve Palladio'nun *Four Books*'unun -modern bir editörün söylediğine göre "parçalanana dek kullanılmış" olan- bir kopyası üzerine aldığı notlardan, onun İtalyan mimarisine verdiği tepkiler hakkında yeterli kanıt toplamak mümkündür. Kraliçe için tasarımını yaptığı Greenwich'deki ev -ya da saray-, Palladio'dan bir tasarım modeli alıp (Vicenza'daki

[179] Hitchcock (1981), 133-4.
[180] Bialostocki (1965).
[181] Girouard (1966).

Palazzo Chiericati), onu tersyüz ettiği için yaratıcı taklidin iyi bir örneği oluyordu (bkz., resim 12,13).

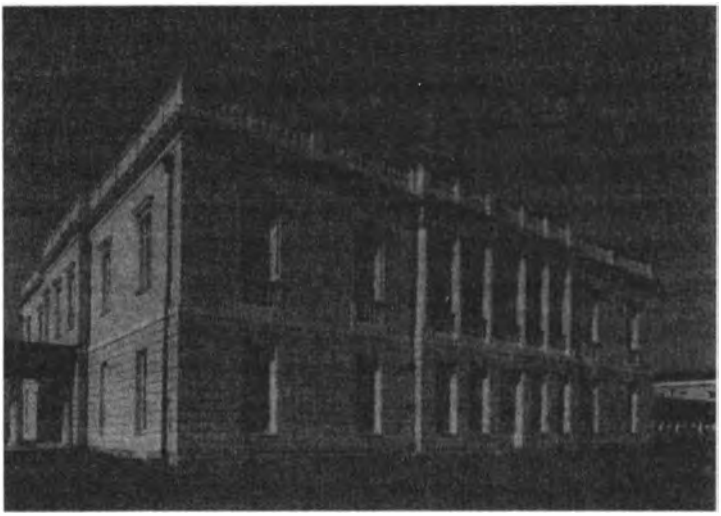


Resim 12: *Andrea Palladio, Palazzo Chiericati, Vicenza (Özel koleksiyon).*

Resim ve Heykel

Bu dönemde, klasik temalar ve İtalyan üslubu, gerek yurtdışında yaşayan sanatçılar aracılığıyla, gerekse de yerel yeteneklerin taklitçiliğiyle, Avrupa'da her geçen gün daha fazla yaygınlaşmaktaydı. Resim alanında, bu gelişmeleri anlatmak için tek bir tür ele alınabilir: genellikle Ovid'in bu dönemde İngilizce, Fransızca, Almanca, İspanyolca ve İtalyancaya çevrilen *Metamorphoses* adlı kitabındaki şiirsel tasvirlerden yola çıkarak yaratılmış klasik mitoloji sahneleri. Titian'ın mitolojileri, ya da onun tabiriyle *poesie*, başta İspanya'dan II. Philip olmak üzere, İtalya dışındaki hamilerin ilgisini çekiyordu. Bu

mitolojilerden bazıları, gravür kopyalarına yansımış ve taklitlere esin kaynağı olmuştur. Veronalı sanatçı Villa Maser'de, özellikle Stanza di Bacco ve Sala di Olimpo'da, pagan tanrıların figürlerini kullandı. Primaticcio, hemen hemen Dorat'nın Ronsard'a Homer'i tanıştırdığı zamanlarda, Fontainebleau'da Ulysses'in bir dizi resmini yapmıştı. Söz konusu "Fontainebleau Okulu," Tanrıça Diana'ya (bazen kasıtlı olarak Diane de Poitiers'in yüzüne benzetiliyordu) ve Ovid'in çok dramatik biçimde anlattığı Acteon'un geyiğe dönüşümü bölümünü de resmetmişti. Prag'ta, Bartholomaeus Spranger, İmparator II. Rudolf için, Venüs'ü, Mars'ı, Vulcan'ı, Merkür'ü ve Herkül'ü resmetti. Antwerp'te, Frans Floris, Herkül'ün Maceraları'nı anlatan bir dizi resim yaptı.



Resim 13: *Inigo Jones, Kraliçe'nin Evi, Greenwich (Fotoğraf A. F. Kersting) Jones'un Palladio'nun Palazzo Chiericati'sinden yaptığı uyarlama, yaratıcı taklide iyi bir örnektir.*

Eserleri antikiteyle hiç ilgili değilmiş gibi gözüken Peter Brueghel bile, bu trendde bir yer edinmiştir. Brueghel, içinde Coğrafyacı Abraham Ortelius'un da bulunduğu bir Antwerp hümanistleri çevresine aitti. İlk bakışta, derin bir anlamı olmayan bir tür manzara resmi gibi gözüken *Icarus*, dikkatli bakıldığında, Ovid'in *Metamorphoses*'inin 8. kitabındaki, İkarus'un uçuşu ve babası Daedalus'u anlatan pasajın görüntülü aktarımına dönüşüverir. "Balık tutan bir balıkçı, asasına yaslanan bir çoban ya da sabanına dayanmış bir köylü, onları geçmişe uçarlarken bir an olsun görmüş olabilir."

Heykel alanındaki yeni trendler, önemi giderek artan iki türle, fıskiyeli havuz ve atlı anıt türleriyle örneklendirilebilir. Çok ince detaylara kadar yontulmuş olan fıskiyeli havuzlar, şehir meydanlarının ve saray avlularının her geçen gün daha yaygınlaşan süsleri oldular. Temalar genellikle klasik mitolojiden alınıyordu. İtalya'nın yalnızca en ünlü örneklerini saymak gerekirse, Floransa'da Bartolomeo Ammannati tarafından yapılan Neptün Fıskiyesi ve geç on altıncı yüzyılın en ünlü heykeltıraşı olan İtalyanlaşmış Fransız Giambologna (Jean de Boulogne) tarafından Bologna'da yapılan Neptün Fıskiyesi, ilk akla gelenlerdendir. Bologna Fıskiyesi, Virgil'in *Aeneid*'inde Tanrı'nın dalgaları yatıştırdığını anlatan pasajı temsil eder ve Papa'nın şehir üzerindeki hâkimiyetinin bir alegorisi olarak okunabilir. Almanya'da, Nuremberg'deki Apollo Fıskiyesi ve Augsburg'daki Herkül Fıskiyesi vardı. Fransa'da, en ünlüsü, tam Ronsard Yunanistan'dan esinlenme-

ye başladığı sıralarda, Jean Goujon tarafından Paris'te yapılan ve su perisi kabartmalarıyla Helenistik sanatı andıran Fontaine des Innocents'di.[182]

Roma modeline, daha spesifik olarak Roma'daki Marcus Aurelius heykelinin modeline, dayanan atlı heykeller, on beşinci yüzyıl İtalya'sında özellikle paralı askerlerin komutanlarını onurlandırmak için kullanıldı. Donatello, Padua'daki ünlü "Gattamelata"yı yaptı (bkz., yukarıda s. 73) ve Leonardo' nun ustası Verrocchio, Venedik'te dikilen Bartolomeo Colleoni Anıtı'nı yaptı. Öte yandan, on altıncı yüzyılda, bu tür anıtlar prenslerin ayrıcalığı oldu. Mesela, Büyük Dük Cosimo de Medici'nin Piazza della Signoria'daki heykeli, kamuya açık bir meydanda dikilen ilk heykeldi ve bir zamanlar cumhuriyetin alanı olan bu mekânda monarşik egemenliğin güçlü bir simgesine dönüşmüştü. Yabancı hükümdarlar da İtalyan sanatçılardan atlı heykel sipariş etmeye başlamışlardı. Örneğin, XII. Louis'nin atlı heykeli Blois'daki sarayının girişine yerleştirilmişti. Catherine de Medici, Michelangelo'dan kocası II. Henri için benzer bir anıt istemişti. Michelangelo bunu reddetmiş fakat "Verrocchio'dan beri yapılmış en büyük bronz at"ı yapmış olan öğrencisi Daniele de Volterra'yı önermişti.[183] Atla değil binicisiyle ilgilenmekte olan Catherine, Francesco de Medici'den, heykeltıraşı Giambologna'yı ödünç istemiş ancak bu isteği de geri çevrilmişti. IV. Henri daha talihliydi. Giambologna'nın yaptığı heykeli,

[182] Summerson (1953).
[183] Avery (1987), 161; cf. Warnke (1985), 90.

kendisi daha hayattayken tamamlanmıştı, Pietro Tacca'nın yaptığı anıtıysa, ölümünden hemen sonra bitmiş ve 1614'te Paris'teki Pont Neuf'ta dikilmişti. Aşağı yukarı aynı yıllarda, Büyük Toskana Dükü' nün hediyesi olarak Tacca'nın yaptığı III. Philip Heykeli, Madrid'deki Plaza Mayor'da dikildi.

Hümanizm Çeşitleri

"Mimar" (architect) gibi, bir önceki bölümden hatırlanacak olursa "hümanist" (hümanist) terimi de Latince kökenlidir ve bu dönemde Avrupa'da birçok konuşma dilinde kullanıma girmiştir. Sözcük, İspanyolcada 1552'de hâlihazırda kullanılmaktaydı. Fransızcada en eski kayıt, 1554'te belediye yöneticilerinin, okul müdürü olmak üzere bir "hümaniste" aramalarına aittir. Bir nesil sonra, Montaigne "les humanistes" ile teologların zıtlığı üzerine yazmıştır. Portekizcede terim, 1578 civarında Diogo do Couto' nun O *Soldado prático* adlı diyalogunda geçmişti. İngilizcedeki en eski kayıt 1589 yılına aitti.

On beşinci yüzyıl İtalya'sının önde gelen hümanistlerinden bazıları, büyük şöhret sahibi olmaya devam ettiler. Bruni, Poggio ve Valla'nın eserleri, on altıncı yüzyılda Basel'de ve başka yerlerde yeniden basıldılar. Valla, özellikle ilgi çekiyordu. Constantine'in Bağışı'na yazdığı eleştiri, Protestanların elinde bir silaha dönüşmüş ve Luther'in kendisini sevmesini sağlamıştı. Yeni Ahit için geliştirdiği felsefi yaklaşım, "Socianizm"e adını veren aykırı İtalyan ailesi Sozziniler'in dikkatini çekmişti. Yaptığı

Aristo eleştirisiyle, yerleşik felsefi inançları sarsmaktan benzer bir zevk alan Petrus Ramus, Valla'nın bir başka hayranıydı.[184]

Bununla birlikte, hümanist hareket değişmekteydi. Bu dönemde, büyük bir ilgi alanı ve tavır çeşitliliğine rastlamak mümkündür. "Çeşitlilik," bir bakıma parçalanmışlık olarak da görülebilecek bu durum için kullanılmış hafif bir sözcüktür. Okur, bu noktada hümanizmin halen bir hareket niteliğinde olup olmadığını sormakta haklı olabilir. Ama belki de değildir. On beşinci yüzyılın başlarında küçük bir grubun uğruna mücadele verdiği ülküler, artık birçok çevrede kabul görüyordu. Hatta bir sonraki bölümde de göstermeye çalışacağımız üzere, bu ülküler, Avrupa'da küçümsenemeyecek bir kesimin gündelik yaşamını etkilemeye başlamıştı. Bu başarının bedeli, entelektüel uyuşumun belirli bir oranda kaybedilmesiydi. Felsefe alanında, örneğin, Neoplatonik hareket, artık Epikürcülük, şüphecilik ve hepsinden de öte stoacılık gibi rakip akımlarla mücadele etmek zorundaydı (bkz., s. 350). Geç dönem hümanistler, antikitelerle daha fazla ilgilenmiş, hatta yalnızca Yunan ve Roma antikitesine değil, Kelt keşişlerin (druid), İranlı magilerin ve Hintli Brahmanların ya da "gymno-sofistler"in barbar bilgeliğine merak salmışlardı.

Arap kültürüne de giderek artan bir ilgi vardı.[185] Pico della Mirandola, insan bilgisine hakim olma planının bir parçası olarak 1480'lerde Arapça öğren-

[184] Cantimori (1939).
[185] Dannenfeldt (1955).

mişti; ardından gelen Gianfrancesco Pico ve Egidio da Viterbo kendisini takip ettiler. Fransız hümanist Guillaume Postel, Arapçayı 1536'da İstanbul'da öğrendi, Hollandalı Nicolas Clenardus da birkaç yıl sonra Granada'da ve Fez'de öğrendi. (Kendisine yardımcı olmak için Faslı bir köle satın almıştı.) İspanyollar, kendi yarımadalarında konuşulan dile doğal olarak ilgi duyuyorlardı ve bu dilde ustalaşmış olanların arasında Antonio Nebrija ve Diego Hurtado de Mendoza gibi isimler vardı. 1542'de Salamanca Üniversitesi'nde bir Arapça kürsüsü kuruldu. Bu ilginin sebeplerinden birisi, Müslümanları Hıristiyanlaştırabilme umuduydu ama bazı yazarlar bunu unutarak İslam'la doğrudan doğruya ilgilenmeye başladılar. İtalyan Protestan hümanist Ceho Secundo Curione, *History of the Saracens*'ı yazdı.

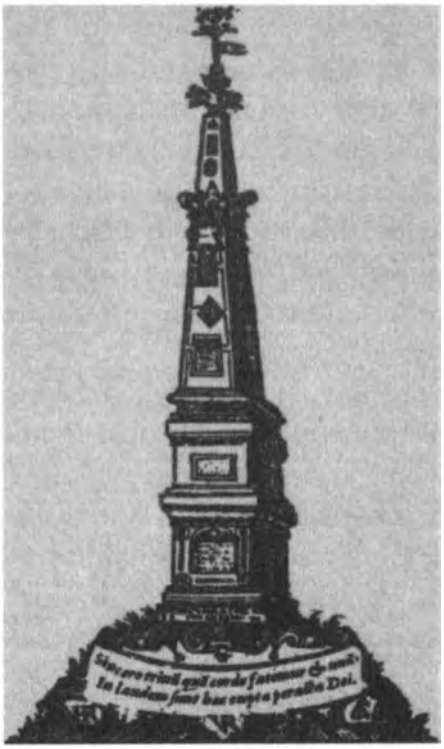
Antik Mısıra ve onun esoterik bilgeliğine duyulan merak, on beşinci yüzyıl sonlarına, özellikle Horapollo'nun hiyeroglifler üzerine yazdığı antik denemeyi çalışmış olan Ficino'nun çevresine, Osiris'in soyundan geldiği varsayılan VI. Alexander'm maiyetine ve antik harabelerde geçen bir romans olan *The Dream of Poliphilo*'ya kadar uzanır. Horapollo'nun *Hieroglyphics*'i ve *The Dream of Poliphilo*, Fransızcada on altıncı yüzyılın ortalarında yayımlandı. 1530'lardan itibaren boy gösteren amblem modası (bkz., s. 346), Yunan filozofların, yazı türünden çok ahlaki simgeler bütünü olarak yorumlamış olduğu hiyerogliflerin anlamlarına dair tartışmalardan sonra alevlenmiştir. Buna karşılık, amblemler de hiyerogliflerin algılanışını etkilemiştir.

Mısır obeliskleri de ilgi çekiyordu. "Obelisk" *(obelisco, obelisgue)* sözcüğü, İtalyancaya, Fransızcaya ve İngilizceye bu dönemde girmişti. Sonsuz şöhretin simgesi olarak yorumlanan bu obeliskler, giderek artan sayılarla, taş mezarlarda ve kır evlerinde yan yana ya da Segeberg'de Danimarka Kralı II. Frederick onuruna Henrik Rantzau tarafından dikilen obelisk gibi tek başlarına dikilmeye başladılar (bkz., resim 14). Mısırın cazibesi, on altıncı yüzyılın sonlarında da, gerek Ortodokslar gerek Heterodokslar arasında devam etti. Papa V. Sixtus, 1587'de Roma' da bir obelisk diktirmişti. Dominikli rahip Giordano Bruno, 1600'de diğer suçların yanı sıra antik Mısırlıların dinini yeniden canlandırmaya teşebbüs suretiyle dine ihanet etmekten yakılmıştı. Yine 1600 yılı civarında, hümanist Nicolas-Claude Fabri de Peiresc ve aralarında Yargıç Aixen-Provence'in de bulunduğu arkadaşları, büyük bir hevesle, mumya gibi Mısır antikalarını topluyorlardı.[186]

Bütün bunlardan daha önemlisi, hümanizmin İtalya dışına yayılmasıyla da bağlantılı olarak, Ortaçağ'ın hümanist "rehabilitasyonu" diye adlandırabileceğimiz olguydu. Bu, bir anlamda tüm hareketin temsil ettiği değerlerin tersyüz olması gibi anlaşılabilir, zira on beşinci yüzyıl İtalyan hümanistleri kendilerini "Ortaçağ" dedikleri şeyin karşıtları olarak tanımlamışlardı. Ne var ki, bu rehabilitasyonu, antikitenin yeniden canlandırılışı düşüncesinin özü ile buna yönelik üretilen edebiyat arasındaki çelişkile-

[186] Iversen (1961), 59-82; Aufrere (1990).

rin bir başka örneği olarak ele almak daha aydınlatıcı olur. Örneğin, literalistler, iklim ne olursa olsun yapıların Roma üslubunda inşa edilmesi gerektiğini veya Latince ve Fransızca ya da Lehçe arasındaki farklar her ne olursa olsun klasik ölçülerde şiir yazmak gerektiğini savunuyorlardı. Onlara itiraz edenler de, klasik kültürün ve İtalyan kültürünün, yerel koşullara uydurulması gerektiğini öne sürüyorlardı. Cicero'nun zamanındaki Romalılar kendi geçmişlerine saygı duymamışlar mıydı? On altıncı yüzyıl İtalyanları Petrarch'ı takip ettilerse, İngilizler neden Chaucer'in peşine takılmamalıydı ki?



Resim 14: *H. Rantzau'dan Obelisk,* Hypotyposis *(1592), s. 117 (Cambridge Üniversitesi Kütüphanesi yetkililerinin izniyle) Obeliskin, V. Sixtus'un Roma'sına dikilmesinden birkaç yıl sonra, obelisk modası Danimarka'ya kadar yayılmıştı.*

Mesela, bu dönemde Fransa'da, bir tür Keltik yeniden doğuş söz konusuydu. Hümanistler, düşmanı Sezar yerine Vercingetorix the Gaul'u övüyorlar ve Druidlerin felsefesini araştırıyorlardı.[187] Lefevre de La Boderie, *Galliade* (1578) adlı şiirinde, antik Gaul'un sanatların ve bilimlerin doğduğu yer olduğunu ve bunların artık doğdukları yere geri dönmeye başladıklarını söylüyordu. Ortaçağ Fransız edebiyatı, Montaigne'in yakın dostu Etienne Pasquier gibi Fransız yazarlar tarafından tartışılıyor ve iyiden iyiye tanınmaya başlıyordu. İngilizler ya da en azından Laurence Nowell ve Wilham Lambarde gibi Başpiskopos Matthew Parker'ın çevresindeki bazı yazarlar, Anglo-Sakson geçmişlerini keşfetmeye başlıyorlardı. Kendisi de bir yazar olan Parker, belgelerin orijinal dilde basılabilmesi için, matbaacısı John Day'den Anglo-Saksonca karakterlerinde basım harfleri tasarlamasını istemişti. İtalya'da, Tasso, epik şiiri *Jerusalem Delivered* için Haçlı Seferleri'ni tema olarak seçerken, hümanist Carlo Sigonio, 560 ile 1200 yılları arasındaki İtalya tarihine ilişkin önemli bir çalışma yapmıştı.

Klasik olmayan geçmişe duyulan ilgi, özellikle Romalıların fethinden nasibini almamış olan Avrupa'nın çevre çeper bölgelerine damgasını vurdu. Macarlar, kendilerini Hunlarla, Lehler Sarmatialılarla, Danimarkalılar Cimbrialılarla, İspanyollar ve İsveçliler de Gotlarla özdeşleştiriyordu. Örneğin, Uppsala Başpiskoposu Johannes Magnus, İsveç Re-

[187] Dubois (1972).

formundan sonra Roma'ya sürgüne gitmiş ve zamanını tarih yazarak geçirmişti. (Ölümünden sonra 1554'te yayınlanan) *History of the Goths*, Gotları dindar, özgürlüğe düşkün ve hatta barbarizme düşman insanlar olarak sunduğu için geleneksel hümanist görüşlerle çelişiyordu. Johannes, İsveçlilerin Gotlardan gelen köklerini, Nuh'un oğlu Magog'un İskandinavya'ya göçmesine kadar dayandırdı. Danimarka'da hoş karşılanmamış olan bu tarih (kral, sırf bu tezi çürütmek için bir tarihçi tutmuştu), İsveç'te bir Got kültü doğurdu. Kral XIV. Erik, "Gotları yeniden canlandıran adam" olmak istemiş ve Magog, Gothus ve İsveç'in diğer ilk krallarının maceralarını anlatan goblenler yaptırtmıştı. Halefleri III. Johan ve IX. Karl da Gotlara ilgi duymuşlardı; bu da, tarihsel araştırmaları artırıyordu. Yazar-bürokrat Johan Buré, 1590'lar boyunca, aynı hümanistlerin Roma'da yaptığı gibi, eski Got şiirlerinin yazıt kalıntılarını toplayarak İsveç'te dolaşmış ve topladıklarını 1624 yılında *Monumenta Sveo-Gothica* adıyla yayımlamıştı. Uppsala'da bir profesör olan Johannes Messenius da, Got şiirlerini derlemiş ve Gotik dönemlerin İsveç'inde geçen oyunlar yazmıştı.[188]

Hümanizm, Müzik ve Doğa Felsefesi

Bu dönemde, hümanizmin disipliner çeşitliliği, en az bölgesel çeşitliliği kadar çarpıcıdır. Bu sayfalarda müzik konusu, şu ana kadar, Tinctoris'in mü-

[188] Nordstrom (1944-72); Johannesson (1882).

zikal bir Rönesans düşüncesi ya da Ficino'nun uygun notaların çalınmasıyla gezegensel etkilerin yönlendirilebileceğine dair inancı dışında, pek geniş bir yer almadı. Bu ihmalin gerekçesi oldukça basittir. On dördüncü ve on beşinci yüzyılın müzikal başarılarının, bu kitabın ana konusu olan klasik kültürün ve İtalyan kültürünün alımlanması süreciyle doğrudan hiçbir ilgisi yoktu.[189] Tam aksine, müzik alanında, başta Josquin'inkiler (bkz., yukarıda s. 98) olmak üzere, yabancı ürünlere hayranlık duyanlar, bu kez İtalyanlardı. Castiglione'nin Courtier'indeki bir karakter, oldukça iğneleyici bir şekilde şöyle diyordu: "Düşesin huzurunda söylenen ilahilerden biri, kimsenin hoşuna gitmemişti ve onu Josquin des Prez'in bestelediği duyulana kadar da, kimse onun gerçekten iyi olduğunu düşünmemişti bile" (Kitap 2, Bölüm 35).

Öte yandan, 1570'lerden sonra, klasik ölçülere duydukları ilgiden daha önce de bahsettiğimiz, Floransalı Girolamo Mei veya Fransız Jean-Antoine de Baif gibi hümanistler, antik Yunan müziğini tekrar canlandırmaya giriştiler. Baif, şiirlerini bestelenmeleri için yazmış ve kraliyet himayesi altında bir Şiir ve Müzik Akademisi kurmuştu.[190] Antik Yunan müziğini -mesela, Dorya, Frigya ve Lidya makamları arasındaki farkları- anlatan klasik kaynakları, en büyük titizlikle incelemiş olan araştırmacı, Mei'ydi. Mei, keşiflerini kendisi yayımlamak yerine, onları Vincenzo Galilei'ye göndermişti. Galileo'

[189] Palisca (1985), 1-22; Owens (1995).
[190] Yates (1947), 19-36.

nun babası olan Vincenzo'nun yazdığı *Dialogue on Ancient and Modern Music* adlı diyalogda, konuşmacılardan biri, İtalya'nın barbarlar tarafından istila edilmesinden sonra, insanların "müzikle, en fazla Antil Adaları'yla ilgilendikleri kadar ilgilendiğini" öne sürüyordu. Araştırmacıların artık "müziği gömülü olduğu karanlıktan kurtarmanın" ve onu antik durumuna geri döndürmenin yollarını aramaya ise ancak daha sonraki dönemlerde başlamışlardır.

Bu bilimsel araştırmaların önemli pratik sonuçları vardı. Mei, Galilei ve onların arkadaşları, içinde farklı seslerin birbirinden bağımsız dizeleri takip ettiği çoksesli müziği eleştirmiş ve *cantofermo* diye adlandırdıkları teksesli şarkıları savunmuşlardı. Burada bir kez daha, küçük bir grubun yenileşmede çok önemli bir rol oynadığını görüyoruz. *Camerata* adıyla tanınmaya başlayan grubun merkezindeki kişi Kont Giovanni de Bardi'ydi. Bardi, 1589'da Ferdinando de Medici'nin evlilik töreninde yapılan kutlamaların bir parçası olarak sahnelenmiş olan *Victory of Apollo over the Serpeni* adlı eserinde, eski bir Yunan müzikalini yeniden düzenlemeye çalıştı. Camerata üyelerinin buluşma yeri de, Bardi'nin eviydi.

Bu grubun üyeleri arasında, Galilei; konuşurmuş gibi şarkı söylemek anlamına gelen bir üslubu, *stile recitativo* ya da *rappresentativo*'yu, icat eden şarkıcı Giulio Caccini ve bu yeni üslupta yazılmış bir müzikal oyun olan ve 1600 yılında sahnelenmiş olmakla birlikte bugüne kadar ulaşan en eski opera olan *Euridice*'nin (bir başkası, Bardi'nin rakibi Jaco-

po Corsi'nin evinde 1598'de sahnelenmiş olan *Daf-ne*'dir) bestecisi Jacopo Peri vardı. Monteverdi, Cor-si'nin evine gelenlerden biriydi ve kendisinin "ikin-ci pratik" *(seconda prattica)* dediği, müziğin sözlere değil sözlerin müziğe baskın geldiği yeni üslupta yazmaya meraklıydı. Monteverdi'nin *Orfeo*'su 1607' de, *Arianna*'sı 1608'de sahnelendi.[191] Birkaç yıl son-ra, 1627'de, Alman besteci Heinrich Schütz, bu kez Şair Martin Opitz tarafından yazılmış Almanca bir güfteyle, *Dafne*'nin yeni bir versiyonunu besteledi. Opera uluslararası bir zeminde kurumsallaşıyordu. Hümanistler, eski bir şeyi yeniden canlandırmaya uğraşırken, yeni bir şeyin icadına vesile olmuşlardı.

Hümanistlerin doğanın öğrenilmesinde oynadık-ları rolü de benzer bir paradoks karakterize edebilir. Leonardo Bruni'nin çevresi için böyle bir rolden söz edilemezdi, zira daha önce de gördüğümüz gibi (bkz., s. 65) *studia humanitatis*, doğal dünyaya değil insana odaklanmıştı. Bununla birlikte, hümanist hareketin, o dönemdeki adlarıyla doğa filozofları ["bilim adamı" (scientist) on dokuzuncu yüzyıla ait bir terimdir] için önemli sonuçları oldu. Her şeyden önce, antik ya-zarlar kendi alanlarında, mesela Hipokrat tıpta, Bat-lamyus coğrafya ve kozmolojide ve Aristo neredeyse her şeyde, otorite olarak kabul ediliyordu. Hal böyle olunca da, hümanistlerin yaptığı kaynaklara dönüp, mevcut en iyi elyazmalarını derleme işi, bazı on beşinci yüzyıl araştırmacılarının da anladığı gibi, doğa felsefesi için hayati öneme sahip oluyordu. Bunlardan

[191] Walker (1985); Palisca (1985), 280-332.

bir tanesi, Pliny'nin *Natural History* başlıklı metnini düzeltmiş olan ünlü filolojist Ermolao Babaro'ydu (bkz., yukarıda s. 89). Bir başkası, Baltamyus'u Yunanca aslından çalışmış olan Alman astronom Regiomontanus'tu.[192]

Doğa filozofları, hümanistlerin klasik antikiteye duyduğu derin saygıyı paylaşmaktaydı. Ayrıca şairler gibi, onlar da bir "reform" istiyorlardı. İlk çalışmalarından olan *The Wisdom of the Ancients*'ı yazdığı erken dönemlerindeki Francis Bacon gibi bazıları, bilginin ilerleyişinin yeni şeylerin keşfine değil, antik bilgelerin zaten bilmekte olduğu şeylerin yeniden keşfine bağlı olduğuna inanıyordu. Buna göre esoterik bilgi, çok az sayıda kişiye mitin kodlanmış formunda iletilmekteydi. Alman simyacı Michael Maier de benzer görüşlere sahipti. *Atalanta Fleeing* (1617) adlı kitabında, aynı prosedürü takip ederek, "doğanın sırları"nı elli ayrı amblem (bu türü s. 391'de ayrıntılı tartışacağız) formunda sunmuştu. Başlık, yalnızca bir yarışta, o da rakibinin düşürdüğü üç altın elmayı toplamak için yarı yolda durduğundan yenilen, ayağına çabuk kızı anlatan mitolojik öyküye gönderme yapar. Antiklerin bilgeliğine duyulan inanç, Regiomontanus ve Kopernik'e astronomiyi "geri getirdikleri" için yapılan övgülere daha belirgin bir anlam katar. Bunun yanı sıra, sanki astronomi tahrifata uğramış bir metinmiş gibi, Kopernik'in astronomiyi "düzelttiği" de söyleniyordu. Ya da Lüteriyen hümanist Philip Melancht-

[192] Rose (1975), 90-117.

hon'un ifadesiyle "gökyüzü felsefesi yeniden doğdu" *(renata est haecphilosophia de rebus coelestibus).*[193]

Bu alanda, entelektüel ve popüler kültür arasındaki kopukluk, insan bilimlerinde olduğundan daha azdı. Alberti'nin yapıcılardan birçok şey öğrenmesi gibi, Alman hümanist Georgius Agricola da *On Metals* (1556) adlı denemesindeki bilgilerin çoğunu Bohemyalı madencilerden almıştı. Sanatsal ve bilimsel kültürler arasındaki kopukluk da, eğer bu dönemde böyle bir kopukluktan söz edilebilirse, sonraları olacağından çok daha azdı. Bilimsel kanatta, Johan Kepler ve Galileo Galilei gibi önde gelen doğa filozofları, insan bilimlerine büyük bir ilgi duyuyorlardı. Örneğin Kepler, şiir yazıyordu. *The Harmony of the World* (1619) adlı denemesinde, "söz arasında" devletteki uyumdan bahsederken, siyaset kuramcısı Jean Bodin'e gönderme yapmıştı. Hümanist arkadaşları ve tanıdıklarına yardım etmek amacıyla, klasik metinlerdeki astronomik referansları açıklamıştı.[194] Galileo'ya gelince, edebiyat, resim ve heykel sanatı üzerinde çok güçlü görüşlere sahipti. Ariosto'yu beğenmiş ama Tasso'nun yazdıklarını onaylamamıştı.[195] Yine, Alman Andreas Libavius, ***humanitas bilgisi***nin "kimyager" *(chymicus)* için ne kadar önemli olduğunu vurgulamıştı.[196]

Hümanist kanatta ise, Lucretius'un *Nature of the Universe*'ini model alan "bilimsel şiir" türünün bu

---

[193] Rose (1975), 111,133.
[194] Grafton (1991), 178-203.
[195] Panofsky (1954).
[196] Hannaway (1975).

dönemde ciddi şekilde rağbet görmekte olduğuna dikkat çekebiliriz. Örneğin, şair-matematikçi Jacques Peletier, kozmostan bahsedip insanın bilme arzusunu överken, Kalvinist Guillaume Salluste Du Bartas, yaratılış üzerine yazdığı epik deneme olan *La Semaine*'i (1578) bir yığın bilimsel bilgiyle doldurmuştu; yine de çok popüler olan şiir, 1623'e gelindiğinde kırk birinci Fransızca baskısına ulaşmış bulunuyordu.[197] Bunun dışında, zooloji, tıp, botanik, fizyonomi, astronomi (Kopernik dahil) ve kimya (Linavius dahil) gibi birçok farklı disiplinden kitaplara sahip olmuş olan Sir Walter Raleigh gibi insanların kütüphanelerinden de bahsedebiliriz. Benzer bir şekilde, "tuhaf şeyler kabini"nde (bkz., bölüm 6), sikke ve madalya gibi antikaların, garip hayvanlar, kuşlar ve balıklarla iç içe konulması da bu karışıma başka bir örnektir.

Antiklerin doğa felsefesine yapmış olduğu katkılara karşı duyulan hayranlık, kanıtlar eleştiriyi kaçınılmaz hale getirdiğinde giderek artan bir antik eleştirisi hevesine dönüşüyordu. İki ünlü örnek, astronomi ve tıp üzerine yazdıkları kitapları ilk kez aynı yılda, 1543'te yayımlanan, Kopernik ve Vesalius'tu.

Kopernik, zamanının hümanist ilgi alanlarını paylaşıyordu. Dünyanın döndüğüne inanan antik filozoflara yapılan göndermeleri, Cicero ve Plutarch okurken keşfettiğini söylüyordu. Güneşe vermiş olduğu merkezi konum, muhtemelen Ficino'yu çok memnun ederdi. "Her şeyin ortasında, Güneş tahtı-

[197] Schmidt (1938).

na oturmakta. Bu en güzel tapınakta, bu ışık veren yıldızı daha iyi bir yere koyabilir miyiz ki, her şeyi bir kere de aydınlatsın? Ona çok haklı olarak, evrenin lambası, aklı, hükümdarı diyorlar; Hermes Trismegistus ona görünen Tanrı diyor, Sophocles'in Electra'sı ona her şeyi gören diyor. Yani bir iktidar tahtına kurulmuş olan güneş, etrafında daire çizen çocuklarını, gezegenleri yönetiyor." Bu noktada, bize Peru güneş kültünden bahseden, İnka Garcilaso'nun Neoplatonik dünyasından çok da uzak sayılmayız (bkz., s. 193).

Kopernik'in kuramlarının, bu dönemde ne kadar yaygın biçimde bilindiğini söyleyebilmek oldukça güçtür. Kitabı, 1543 ile 1617 arasında yalnızca üç baskı yapmıştı. Ama bunların yanında, güneş-merkezli kuramın özetleri de dolaşıma girmişti.[198] Kuram, üniversitelerde de tartışılıyordu. Örneğin Salamanca Üniversitesi'nde, 1561'de çıkarılan yönetmelikler, Kopernik'i astronomi çalışmalarında kullanılabilecek yazarlar arasında sayıyordu. O döneme ait konu dışı kayıtlar, Kopernik isminin güneş-merkezcilikle ya da en azından yenilikçilerle birlikte anılmakta olduğunu gösterir. Mesela, Montaigne, denemelerinden birinde güneş-merkezli kurama gönderme yapar. Kozmosun altını üstüne getirdiği gerekçesiyle, Kopernik'in cehenneme gideceğini öne süren John Donne, büyük olasılıkla üslupta yaptığı yenilikler nedeniyle "şiirdeki Kopernik" olarak biliniyordu.[199]

---

[198] Eisenstein (1979), 575-635.

[199] Kuhn (1957); Blumenberg (1965); Rose (1975), 118-42.

Kopernik, sonradan gelen ününü, artık çaresiz kaldığında Batlamyus'un görüşlerini terk etmeye hazır oluşuna borçludur. Aynı şekilde, Veselius da, insan anatomisi hakkındaki bazı görüşlerini insan değil maymun vücudu üzerinde yaptığı incelemelere dayandırmış olan Galen'i, gönülsüz de olsa düzeltmeye hazırdı. Veselius, kendi çalışmalarını, tıbbın geri dönüşüne, restorasyonuna veya yeniden doğuşuna bir katkı olarak takdim etti. "Bu talihli çağda" diyordu Veselius, "tüm diğer çalışmalar gibi tıp da, bir süredir yeniden canlanmaya ve kafasını zorla batırılmış olduğu en derin karanlıktan çıkarmaya başladı ... Tıbbın başarıyla yeniden doğuşuna tanık olduk *(medicinam prospere renasci vidimus).*" Bununla birlikte, Titian, öğrencilerinden birinin resimlendirdiği kitabında, metinden deneyime doğru bir dönüşü açığa vuruyordu. Antiklerin bilgeliğini yeniden ele geçirmek için girişilen çaba, tamamıyla yeni olan bilgiler üretmeye başlamıştı.[200]

Konuşma Dillerinin Yükselişi

Çeşitliliğin ya da parçalanmanın bir başka işareti de, Latincenin hümanist eleştirisiydi. Bembo'nun takipçilerinden biri olan Sperone Speroni, dil üzerine diyalogunda, ustasının ağzından Latincenin konuşulan bir dil olmadığını, "sadece kâğıt ve mürekkep" *(carta solamente ed inchiostro)* olduğu söylüyordu. Bu konu üzerine bir başka diyalog olan Be-

[200] O'Malley (1965); Carlino (1994).

nedetto Varchi'nin *Ercolano*'sunda, Yunanca ve Latince "tükenmiş" *(spente)* diller olarak tanımlanırken, Floransaca için "canlı" deniyordu. Bir başka deyişle, "ölü dil" fikri ilk olarak hümanistler tarafından dillendirildi. Bazıları için, Cicero'nun peşinden gitmek, artık onun dilinde, yani Latincede yazmak değildi, aynen onun yapmış olduğu gibi konuşma dilinde yazmaktı. İster Latincenin giderek donuklaşmasına bir tepki olarak, isterse yeni bir tür kültürel özgüvenin ifadesi olarak tanımlansın, geç on altıncı yüzyıl edebiyat kuramcısı Mikhail Bakhtin'in "heteroglossia" dediği, birbirleriyle etkileşim ve diyalog halindeki dillerin ve konuşma üsluplarının çeşitliliğinin çağıydı.[201]

Bu dönemde birçok ses konuşma dillerinin lehine çıkıyordu. Bunların en ünlüsü, Şair Joachim Du Bellay'ınkiydi. *Defense et Illustration de la Langue Française* (1549) adlı savunusu, Fransızcanın bir "barbar" dili olarak tanımlanışını reddetti. Ancak ironik bir şekilde, bu bağımsızlık deklarasyonu yabancı bir modeli, 1542'de yayımlanmış dil üzerine bir diyalogu takip ediyordu.[202] Du Bellay'e, *Precellence de la languefrançoise* (1579) adlı eserinde Fransızcanın Latinceden daha az çekici ve zarif olmadığını ve Fransızcanın söz söyleme sanatına tüm diğer dillerden çok daha uygun olduğunu öne süren Henri Estienne'den destek geldi. İspanyollar kendi dillerinin Latinceye en yakın dil olduğunu iddia ederken, buna karşılık Estienne, Fransızcanın Yu-

[201] Bakhtin (1975).
[202] Villey (1908).

nancaya en yakın dil olduğunu savundu. Estienne üzerine yorum yapan İtalyan Cornibelli, İspanyolca, İtalyanca ve Fransızcanın farklı üstünlüklerinden bahsetmiş ama sonuncusunu sadece bir "konuşma dili" *(lingua parlativa)* olarak kabul etmişti.[203] Öte yandan Etienne Pasquier, "kibirli İspanyolların gururlu ve törensel konuşma dillerini", İtalyanların "antik Roma'nın faziletlerinden iyice uzaklaşmış, yumuşak ve efemine konuşma dilleri" ile karşılaştırmıştı.[204]

Avrupa çapındaki bu tartışmada diğer diller de sesini duyuruyordu. João de Barros, Portekizce için methiyeler yayımladı. Alman yazar Johann Fischart, "bizim dilimiz de bir dil ve Latince nasıl saccus demişse, bizimki de torbaya torba (sack) diyebilir" *(Unser sprache ist auch sprache und kan so wohhl ein Sack nennen als die Latiner saccus)* dedi. İngiliz şair Edmund Spencer, retorik biçimde şunu soruyordu: "Tanrı aşkına, bizler neden Yunanistanlıların olduğu gibi, kendi dilimizin krallığına sahip olmayalım?"[205] Lukasz Gornicki, *Polish Courtier*'inde farklı Slav dillerinin göreli avantajlarını tartıştı. Balint Balassa, *Hungarian Comedy*'sine yazdığı önsözde, "bu komedyayla Macar dilini zenginleştirme" arzusunu dile getirmişti, "böylece, başka dillerde var olabilenin Macarcada da var olabileceğini herkesin anlayacağını" umuyordu. Ressam-şair Lukas de Heere, Hollandacanın bir şiir dili olarak Fransızcadan daha

---

[203] Balsamo'da alıntılanmıştır (1992), 75.
[204] Kelley'de alıntılanmıştır (1970), 279-80.
[205] Helgerson'da alıntılanmıştır (1992), 1.

aşağı kalmadığını gösterdiği için Jan Baptist van der Noot'u övüyordu. Bir Hollandalı, Simon Stevin, *Life of a Citizen* adlı eserinin ithaf kısmında "Hollanda dilinin saklı kalmış büyüleyici güzellikleri"nden bahsediyordu. Antwerp hümanisti Johannes Goropius, (çoğu yazarın düşündüğü gibi İbranicenin değil) Flamancanın orijinal insan dili olduğunu öne sürecek kadar ileri gitti.

Konuşma dilinin retoriği, konuşma dilinin kendisinde, yazım kurallarının bilgisini önceleri olduğundan çok daha geniş bir kitleye aktaran, Thomas Wilson'un *Art of Rhetoric*, *Fouguelin'in La rhetorigue framçaise* ve Lorenzo Palminero'nun *Rhetorica* adlı ders kitapları tarafından yapılan retorikle geliştiriliyordu.[206] Bu dönem ayrıca, Avrupa'daki konuşma dillerinin dilbilgisi kuralları hakkındaki ilk kitapların (Nebrija'nın İspanyolca gramerini saymazsak, bkz., s. 77), bu dillerin tarihini anlatan ilk kitapların –İspanyolcanın tarihçesi 1606'da yayımlandı– ve İtalyancanın, Fransızcanın ve İngilizcenin en iyi nasıl telaffuz edileceğine dair yapılan tartışmaların çağıydı.

Çeviri olgusu, ister konuşma dillerinin gelişiminin bir işareti, ister gelişimin bir sonucu, ister bu gelişimin bir uyarıcı unsuru, isterse de her üçü olarak alınsın, tüm yukarıdakilerden daha önemliydi. Uluslararası edebiyat cumhuriyetinin resmi dili olan Latinceye yapılan çevirilerin önemi unutulmamalıdır. 1530 ila 1600 yılları arasında Avrupa'nın farklı

[206] Balsamo (1992), 150-1.

dillerinden Latinceye 200'den fazla çeviri yapılmıştır.[207] Ne var ki, Latinceden konuşma dillerine yapılan çevirilerin sayısı bundan çok daha fazlaydı ve bu çeviriler, kültürel sonuçları itibariyle daha önemliydi. Cicero, Virgil, Vitruvius ve Homer'in çeşitli dillere çevrilmiş olduğundan daha önce bahsetmiştik. Bu oldukça önemli bir gelişmeydi; çünkü bu metinler böylece, aralarında kadın okuyucuların da bulunduğu ve çoğunlukla Latince ve Yunanca bilmeyen daha geniş bir okur kitlesine ulaşıyordu. Örneğin, birçok Plato diyalogu, yüzyılın ortalarında İtalyanca ve Fransızcaya çevrildi. Ovid'in *Metamorphoses* adlı şiiri -hatırlanacağı gibi, ressamlar için bir esin kaynağı olmuştu- İtalyanca, İspanyolca, Fransızca, İngilizce ve Almancaya çevrildi.

Modern Latinceden yapılan çevirilerin arasında Erasmus'un eserlerinden başka, 1524'te Almancaya, 1548'de İtalyancaya, 1550'de Fransızcaya, 1551'de İngilizceye ve 1562'de Hollandacaya çevrilmiş olan Thomas More'un *Ütopya*'sı da bulunuyordu. Bunlardan başka, modern Avrupa dillerinden, özellikle de İtalyanca birtakım metinlerden yapılmış çeviriler de vardı. 1525 ve 1599 yılları arasında, Fransa'da dört dilden (Yunanca, Latince, İtalyanca ve İspanyolca) yapılan 600'ün üzerinde çeviri yayımlandı.

Bu dönemde, Homer ve Plutarch gibi antik yazarlardan ve bazı modern yazarlardan yapılan çeviriler, daha sonraki kuşaklar tarafından çeviri "klasikleri" olarak nitelendirilecekti. Örneğin İspanyol-

[207] Burke (1998a).

cada ilk akla gelen, Castiglione'nin kusursuz sa-aylı üzerine yazdığı diyalog olan *El Cortesano*'nun Boscán çevirisidir. Almancada, Rabelais'ın Fischart tarafından yapılan çevirisi *Geschichtsklitterung* (1575), 1631'e kadar yedi baskı yapmıştır. İngilizcede, Montaigne'in denemelerinin İngilizleşmiş İtalyan John Florio tarafından yapılmış çevirisi vardı. Lehçede, Ariosto ve Tasso'yu, ünlü şairin küçük kardeşi Piotr Kochanowski çevirmişti.

Çeviri ve yaratıcı taklit arasındaki sınır kolaylıkla ihlal edilebiliyordu. Fischart, çevirmekte olduğu metni kuvvetlendirmek amacıyla uzatmış, özellikle de genç canavar Gargantua'nın oynadığı birbirinden tuhaf 200 oyunun anlatıldığı bölümler gibi, asıl yazarın zaten uzun uzun sıraladığı listeleri daha da şişirmişti. Fischart üç sözcüğün anlatabileceği bir şeyi asla tek bir sözcükle anlatmazdı, böylece Rabelais'i Rabelais dışına çıkartıyor ve kendine özgü çok heceli grotesk bir dil icat ediyordu. Yaratılış üzerine Guillaume du Bartas'ın yazmış olduğu Fransızca şiirin Latince versiyonu, başlık sayfasında "özgürce çevrilmiş ve birçok bölümünün uzatılmış" olmasıyla övünüyordu. Lukas Górnicki'nin yaptığı Castiglione'nin Lehçe çevrisi, diyalogu Urbino'dan Krakow'a taşımış, böylece eseri "Polonyalı Saraylı" olarak değiştirmiştir. Giambattista Cinthio Giraldi'nin toplumsal yaşam üzerine yazdığı diyalogun, bir başka İngilizleşmiş İtalyan Ludowick Bryskett (asıl adı Bruschetto'ydu) tarafından yapılmış çevirisi, sohbetin geçtiği yeri İtalya'dan İrlanda'ya, çevirmenin Dublin yakınlarındaki "küçük kulübesine" ta-

şımış ve diyalogun içine çevirmenin yakın dostu Edmund Spencer gibi İngiliz konuşmacıları katmıştır.[208]

Çeviriler, konuşma dillerinin sözcük dağarcıklarını genişlettiler. Alberti'nin mimari üzerine denemesi 1553'te Fransızcaya çevrildiğinde, özellikle krala ithaf kısmı çevirmenin dili ne kadar zenginleştirmiş olduğuna dikkatleri çekti. Fischart, Rabelais'i çevirebilmek için birçok Almanca sözcük icat etti. Önsözünde de itiraf ettiği gibi, Montaigne çevirisinde Florio, "conscientious (vicdani), endear (sevdirmek), tarnish (lekelemek), comport (uymak), efface (silmek), facilitate (kolaylaştırmak), amusing (eğlendirici), debauching (baştan çıkarıcı), regret (pişmanlık), effort (çaba), emotion (duygu)" gibi yeni İngilizce terimler türetmişti. Şairler de kendilerinde aynı hakkı gördüler. Pierre Ronsard'ın bir biyografisi, onu Fransızca sözcük toplayıcısı ve mucidi olarak tasvir eder. Pleiade grubunun dili Yunancadan alınmış sözcüklerle doluydu: *anagrammatisme, analytique, anapeste, astronomique,* bunların hepsi o dönem için tamamen yeni sözcüklerdi.

Madalyonun diğer yüzünde ise, konuşma dillerinin yeni sözcükleri zorunlu kılan fakirliği vardı. Juan del Encina, yaptığı Virgil çevirisinin önsözünde, "Latinceye kıyasla, Katalancadaki sözcük kıtlığından" *(elgran defecto de vocablos que ay en la lengua castellana, en comparación de la latina)* şikâyet ediyordu. Thomas Elyot, yazılarında İngilizcenin "ye-

[208] Weinberg (1986).

tersizliği"nden dem vuruyordu.[209] Guillaume Budé, prenslerin eğitimi üzerine Fransızca yazdığı kitabında, antik bir dilde yazmanın, anlatının önemli olaylarına ve söylemlerine "daha fazla zarafet, güç, cazibe ve ihtişam" *(plus d'elegance, d'authorite etvenustete etdegrace)* kattığını öne sürmüştü. Joachim du Bellay bile, Fransızca üzerine yazdığı ünlü denemesinde, bu dilin Latince ve Yunancanın zenginlikleriyle karşılaştırıldığında "fakir ve verimsiz" *(pauvre et sterile)* kaldığını kabul ediyordu.

Konuşma dillerinin giderek ağırlık kazanması, bazı yazarları Latince ve diğer dillerden sözcük almaya ve bazı diğerlerini de bunu eleştirmeye itti. İtalya'da, Latinceleşmiş bir konuşma dili on beşinci yüzyılda hayli moda olmuş ama bu dönemde Accademia della Crusca (Akademinin adı buydu, çünkü üyeleri dilbilimsel anlamda samanı "sap"tan ayırabiliyorlardı), dilsel arılık adına Latinceleşmeye karşı çıkmıştı. Benzer şekilde, Yayıncı Geoffroy Tory, örneğin "Sen nehrini geçelim." cümlesini "transfretons la sequane" diye söyleyen "Latince meraklıları"na tepki göstermişti. Rabelais de bu cümle üzerinde özellikle durmuştu, hatta örneğin Pantagruel'de (Bölüm 6), kahraman dev, bu ve buna benzer Latinceleşmiş ifadeler kullanan Limousinli bir öğrenciye o kadar sinirlenir ki, kendi diyalektinde af dileyene kadar boğazını sıkar. İngiltere'de de, denilen yazarların konuşma dilini hiç düşünmeden türettiği "mürekkepten damlama (inkhorn)

[209] Jones'da alıntılanmıştır (1953), 71.

terimler" denilen sözcüklere karşı ciddi bir tepki vardı. İngiliz Sir John Cheke ve Hollandalı Jan van de Werve, kendi dillerinin, özellikle İtalyanca ve Fransızcadan giren yabancı sözcüklerle yozlaşmalarını eleştirmişlerdi. Fransa'da, François Malherbe, dili Latinceden ve yöresel diyalektlerden gelmiş sözcüklerden arındırmaya çalıştı.

Bazı Avrupa dilleri, diğerlerinin gerisinde kaldılar. Örneğin Almancanın konuşma dili sahnesine ne kadar geç girdiği, çevirilerin tarihine bakarak gösterilebilir. Boccaccio'nun *Decameron*'u 1473 gibi oldukça erken bir tarihte çevrilmiş olmasına karşın, Almancaya asıl çeviri dalgası tam bir yüzyıl sonra başladı: Rabelais'in (1575), Jean Bodin'in (ve de Fischart'ın) kötü ruhlar üzerine, Giovanni Botero'nun devletin aklı üzerine yazdıkları, stoacı ahlakçılar Guevara ve Lipsius, beş ünlü romans *Lazarillo de Tormes, Don Quixote,* Montemayor'un *Diana*'sı, John Barciay'ın *Argenis*'ı ve Philip Sidney'in *Arcadia*'sı ilk çevrilenlerden bazılarıydı. Almanlar, Du Bellay'ın *Defense*'ine benzer bir yapıt için, 1617'ye, Şair Martin Opitz *The Contempt of the German Language*'ı –Latince bir kitapta– yazana kadar beklemek zorunda kaldılar. Bunu 1624'te yazdığı "Alman Şiirinin Kitabı" *(Buch von der deutschen Poeterey)* takip etti. Opitz, Petrarch ve Ariosto'nun yanı sıra Ronsard, Sidney ve Hollandalı şair Daniel Heinsius'a da nazire yapma arzusuyla doluydu. Tüm bu dillerde okuma yapmakla kalmadı, Latince, İtalyanca, Fransızca ve İngilizceden çeviriler yaptı.

Opitz bu dönemdeki yegâne poliglot (çok dilli)

değildi. İtalya'da eğitim görmüş ve Bavyera'da çalışan Fransız besteci Roland de Lassus; Latince, İtalyanca, Fransızca ve Almanca şarkılar yazmış ve hamisiyle yaptığı yazışmalarda bir diller karışımı kullanmıştı. Macar şair Balassa; İtalyanca, Almanca ve Türkçe biliyordu. Alman şair Georg Rudolf Weckherlin şiirlerini Latince, Almanca, Fransızca ve İngilizce yazmıştı. Özellikle Hollandalılar, ülke içinde bile çok çeşitli diller kullanıyorlardı. Jan Baptist van der Noot, Hollandaca ve Fransızca şiirler yazmış, kimi zaman bu dillerde kendi yazdıklarını çevirmiş ve bunlar hakkında İtalyanca ve İspanyolca yorum yazıları yazmıştır. Olağanüstü bir dil öğrenme yeteneğine sahip olan Christian Huyghens, gençliğinde tam sekiz dilde; Yunanca, Latince, İtalyanca, Fransızca, İspanyolca, İngilizce, Almanca ve ana dili olan Hollandacada şiirler yazmıştı.[210]

İtalyanca doğal olarak Avrupa'nın her tarafındaki üst sınıflarca iyi bilinen bir dildi ama bunun yanında kütüphane envanterlerinden anlaşıldığı kadarıyla, İspanyolca ve Fransızca da ondan çok geri kalmış sayılmazlardı. Ne var ki, çoğu Avrupa dilinin bilgisi neredeyse tek bir bölgeyle sınırlıydı. Huyghens, John Donne'un şiirlerini Hollandacaya çevirmişti ama Britanya'nın dışında çok az insan, on sekizinci yüzyıla kadar hiç bir yabancı dile çevrilmemiş olan Shakespeare'in oyun ve şiirlerinden haberdar olacaktı. Aynı şekilde, İber Yarımadası'nın dışında çok az kişi Gil Vicente'nin oyunlarını

[210] Forster (1970).

ya da Camões'in şiirlerini (*Lusiads* İspanyolcaya 1580'de ve tekrar 1590'larda çevrildi ama Latinceye 1622, İngilizceye de 1655'e kadar çevrilmedi) bilecekti. Şairin gururla kendini övmesine rağmen, Polonya dışında muhtemelen hiç kimse Jan Kochanowski'nin (bkz., resim 20) kendi dilinde yazdığı dizeleri okumamıştı:

Adımı Moskova da duyacak, Tatarlar da,
İngilizler de, başka dünyaların insanları da.
Almanlar ve yiğit İspanyollar tanıyacaklar beni,
Ve derin Tiber nehrinden su içenler de.

Bu dönem, birçok Avrupa dili için müthiş bir edebi zenginlik çağı olduğundan, tek dilli okurlar çok şey kaçırmaktaydı.

Oysa durumun neden böyle olduğunu açıklamak hayli güçtür. Reform'dan sonra yapılan İncil çevirileri, konuşma dillerinin gelişiminde elbette büyük öneme sahipti ama bu çeviriler, konuşma dilinde İncil'in yasak olduğu İspanya gibi bir ülkenin nasıl olup da edebiyatının "altın çağ"ını yaşamakta olduğunu açıklayamaz. Edebiyatın Avrupa dillerindeki yükselişi, Dante, Petrarch, Boccaccio, Ariosto ve Tasso'nun edebi egemenliğine bir başkaldırı olarak da anlaşılabilir. Bazı Avrupalı yazarlar, Petrarch ve Ariosto'nun İtalya'da olduğu gibi (bkz., yukarıda s. 186), konuşma dilinin klasikleri olarak kabul gördüler. Örneğin, Ronsard'ın *Amours*'u üzerine 1553 ve 1560'ta iki yorum yazısı yayımlanmış ve şairin Petrarch'tan yaptığı alıntılara değinilerek, antik mi-

toloji ve felsefeye olan göndermelerine açıklama getirilmiştir. Ronsard'ın eserleri, sekreteri tarafından 1587'de derlendi ve bu derleme, aynı (örneğin) Virgil'in eserlerinin bir biyografiyle açılması gibi, Ronsard'ın bir biyografisiyle tamamlandı. Daha on altıncı yüzyıl bitmeden, Ronsard'ın *Works*'u Fransa'da dokuz baskı yapmış durumdaydı. Ona hayran olanlar arasında Hollandalılar (van der Noot), İngilizler (Daniel Rogers), Almanlar (Opitz), Polonyalılar (Kochanowski) ve İtalyanlar (Speroni) vardı.[211]

İspanya'da, Şair Garcilaso de la Vega'nın, 1574 ve 1580'de, sırasıyla Francisco Sánchez (Salamanca Üniversitesi'nde retorik profesörü) ve şair Fernando de Herrera tarafından derlenen iki eleştirel antolojisi yayımlandı. Sánchez, karakterlerle Garcilaso' nun malumu olan klasik isimlerini özdeşleştirmeye çalışmış ve Horace ve Ovid gibi klasiklerden, hatta Petrarch gibi İtalyan klasiklerinden yapılan alıntılara dikkati çekmişti. Herrera da kendi adına Bembo'nun eleştirel terminolojisini Garcilaso'nun şiirine uygulamaya çalıştı. Portekiz'de, Manoel Correa, *Lusiads*'ı (1613) derlemiş ve yorumlamıştı. İngiltere'de, okul müdürü olan Thomas Speght, Geoffrey Chaucer'in eserlerini bir araya getirmiş ve içinde metinlerin içerik özetleri ile son 200 yılda İngilizcede meydana gelmiş olan değişiklikler sonucunda arkaik kalan bazı sözcüklerin açıklamaları da olduğu halde, 1598'de yayımlamıştı.

---

[211] Nolhac (1921), 205-35; Maugain (1926).

Türlerin Çeşitliliği

Bu dönem, Avrupa edebiyatında, çeşitli türlerde üretilen konuşma dili klasiklerinin çağıydı: epik, lirik, komedya, tragedya, hiciv, romans ve çok az da olsa -düzyazıda- tarih, diyalog, deneme. Böylece, Ortaçağ geleneğinde konuşma dillerinde yazılmış tarihsel kayıtlar ile Latince yazılmış hümanist tarih kitapları arasındaki kopukluk nihayet gideriliyordu; zira birinci tür (Floransa'da Giovanni Villanni, Fransa'da Jean Froissart, Portekiz'de Fernão Lopes, vs.), canlı bir anlatım tarzıyla yazılmıştı ama dağınık bir kurguyla yapılandırılmıştı; ikincisi ise daha derli toplu biçimlendirilmiş olmasına karşın, çoğunlukla ilkinde bulunan doğrudan anlatım gücüne sahip değildi.

Francesco Guicciardini'nin *History of Italy*'si (Fransızca, İngilizce, İspanyolca ve Hollandacaya çevrilmişti.) bu trendin ünlü bir örneğidir.[212] Guicciardini'nin savaş sahneleri, VI. Alexander ve Lodovico Sforza gibi başkahramanların karakter eskizleri ve temel karakterlerin ağzından yaptırdığı konuşmalar, hep klasik modelleri takip etmekteydi. Olayların, karakterlerin istediklerinden farklı, hatta zaman zaman istediklerinin tam tersi şekilde sonuçlanması yöntemine sık sık başvurması, Yunan tiyatrosunun trajik ironisine benzer. Çoğunlukla özlü sözler biçiminde ifade edilen doğrudan çözümleme ve açıklama türü müdahalelere olan hevesi, yalnızca

[212] Phillips (1977).

Thucydides ve Tacitus'u değil, Floransalı selefi Leonardo Bruni'yi de anımsatır. Ancak, Guicciardini'nin VI. Alexander ya da II. Julius gibi birey portreleri Bruni'ninkilerden daha renkliydi ve anlatısı, Villani üslubu güçlü detaylarla canlandırılmıştı. Örneğin, Fornovo Savaşı'nı anlattığı sahnede, atları "birbirlerine tekmeler savuran, ısıran ve vuran, insanlardan aşağı kalmayan savaşçılar" olarak tasvir edilir *(combattendo co' calci co' morsi con gli urti i cavalli non meno che gli uomini).* Aynı imge, Tasso'nun Jerusalem Delivered'ında (Canto 28), "atlar da savaşa hazırdı" *(ogni cavallo in guera anco s'appresta)* şeklinde ve Sidney'in *Arcadia*'sında (3. kitap, bölüm 7), "sahiplerinin öfkesinde öfke bulan, onlara duydukları sevgi ve bağlılıkla, düşmana karşı nefreti ve direnişi örgütleyen atlar" şeklinde tekrar edecekti.

Niccoló Machiavelli'nin eserleri (ölümünden sonra 1532'de yayımlandılar), siyasal düşünceye olduğu kadar konuşma dilinde üretilen edebiyata da büyük katkılar sunuyordu. Tüm yasaklama girişimlerine karşın, bu eserler, hem İtalya'da hem de İtalya dışında önemli boyutta ilgi çektiler. Örneğin, Machiavelli'nin *Discourses*'ı Fransızcaya 1544'te; İspanyolcaya 1550'lerde; Latinceye 1588'de çevrildi. *The Prince,* Fransızcaya (1553'te ve 1571'de, iki kez) ve Latinceye (1560); *The Art of War,* İngilizceye (1560) ve Latinceye (1610) çevrildi. Konuşma dilinde siyaset bilimi üzerine yazılanlar, Machiavelli'nin örneğini takiben giderek daha da yaygınlaştı; bunda muhtemel amaç geleneksel akademik okurun dışın-

daki kitleye hitap edebilmekti. Fadrique Furió Ceriol'ün ilkin İspanyolca basılmış *Council and Councillors* (1559) adlı eseri ve Jean Bodin'in ilk Fransızca basılmış *Six Books on Politics*'i (1576), kısa sürede yabancı ülkelerdeki okur kitlelerine ulaştılar. Bodin'in eseri, Latince ve İngilizceye çevrilmiş olmasının yanı sıra, İtalya, İspanya ve Almanya'da eleştirmenler tarafından tartışılmıştı. Furió Ceriol, iki kez Latinceye, bir kez de Lehçeye çevrildi.

Yarımadanın dışında yankı bulmuş bir başka İspanyolca deneme, Doktor Juan Huarte'nin farklı insan yeteneklerini tartışan kitabı *Examination of Wits*'di (1575). 1628'e gelindiğinde, Huarte'nin kitabı Latince, Fransızca, İngilizce ve iki kez de İtalyancaya çevrilmişti. Kitap, aynı Robert Burton'un *Anatomy of Melancholy*'si gibi, edebiyatı ve psikolojiyi bir arada barındırıyordu. Birkaç yıl sonra, Luis de León'un, Reuchlin ve Giorgi geleneğini (bkz., yukarıda s. 161) takiben yaptığı Hıristiyan Kabala çalışması, *The Names of Christ* (1583) yayımlandı. Yalnız öncekilerden farklı olarak, Luis de León Latince yazmamıştı. Kabalanın ve Neoplatonizmin "gizlerini" ve "esrarını", anadili olan İspanyolcada açığa vurdu. Onun giriştiği Hıristiyanlığı Yahudi geleneklerle zenginleştirme çabası, şüphesiz Engizisyon'un dikkatini çekmişti; çünkü her şeyden önce Yahudi asıllıydı.[213]

Düzyazı, çoğunlukla diyalog biçimini alıyordu ki, bu biçim de, o dönemde halen yaygın bir pratik

[213] Thompson (1988).

olan yüksek sesle okumaya çok uygundu. İtalya'da, konusu dil, resim, müzik, felsefe ya da politika olsun, önemli bir diyalog basılmadan geçen bir yıla çok ender rastlanabilirdi. Bu İtalyanca diyaloglardan bazıları başka dillere de çevrildi ve Avrupa'nın birçok bölgesinde, çeşitli konularda yeni denemeler yazıldı. İngiliz hümanist Sir Thomas Smith'e atfedilen *Discourse of the Common Weal*, İngiliz ekonomisinin "çöküşü"nün ardındaki nedenleri ve fiyatlardaki artışı, bir şövalye, bir tüccar, bir teoloji doktoru, bir şapka imalatçısı ve bir çiftçi ya da "aile babası" arasında geçen bir sohbet formunda tartışıyordu. Diyaloglar, başta Cicero ve Plato olmak üzere, çeşitli antik modelleri örnek alıyordu. Bazılarında, bir öğretmen öğretisini açıklar ve dinleyiciler birkaç soru sormaktan öteye gitmezdi. Diğerlerinde, ciddi düşünce farklılıkları sunulur ve konuşmacıların fikirleri kadar kişilikleri de canlı bir biçimde betimlenirdi. Mesela, Castiglione'nin *Courtier*'i, diyalogu "Urbino Sarayı'nın bir portresi" olarak veriyordu ve kadınlarla şakalaşmayı çok seven Gaspara Pallavicino'dan, ateşli Neoplatonist Pietro Bembo' ya kadar sarayın tüm önde gelen figürlerine hayat veriyordu. Portekizli hümanist Francisco de Holanda'nın diyalogu *On Ancient Painting*, Michelangelo' nun sanat hakkındaki görüşlerini aktarmaktan daha fazlasını yapıyor; onun kişiliği ile kaba saba ama tutkulu konuşma tarzını en ince ayrıntılarına kadar anlatıyordu.[214]

[214] Jones-Davies (1984); Ferreras (1985); Burke (1989); Cox (1992).

Bilgin ya da öğrenci olmayan okuyucu için, birden fazla konu hakkındaki bilginin hazmedilmesini kolaylaştırmanın bir başka yolu da, bilgiyi bir derleme ya da pasajlar toplamı olarak sunmaktı. Orijinal modelden giderek farklılaşmış olmasına karşın, deneyler ve spekülasyonlar olma anlamında, Montaigne'in "Denemeler"i bu klasik gelenekten çıkmadır.[215] Montaigne'in kitabı İtalyanca ve İngilizceye çevrilmiş, Almanya ve İspanya'dan ciddi övgüler almış ve ilk on denemesini 1597'de bu türde yazmış olan Francis Bacon tarafından taklit edilmişti. Bacon'ın *Essays*'i, Latinceye çevrilmesiyle, kısa sürede Avrupa'da daha geniş bir dolaşıma girdi. Ortada bu denli geniş bir edebi tür çeşitliği varken –resim ve heykelde de durum böyleydi– katı bir seçicilik şarttır. Aşağıdaki inceleme, epik, romans ve komedya olmak üzere üç temel tür üzerinde yoğunlaşacak ve her birinden birkaç örnek öne çıkaracaktır.

Epikler

Epik normalde en soylu edebi tür olarak görülüyordu. Avrupa'da türün en ünlü modern örnekleri, yine İtalyan'dı. Ariosto'nun *Orlando Furioso*'su Fransızca (1544), İspanyolca (1549) ve İngilizcede (1591) yayımlandı. Tasso'nun *Jerusalem Delivered*'ı daha da başarılı oldu ve Latince (1584, 1623); İngilizce (1594, 1600); Fransızca (iki kez 1595'te ve üçüncüsü 1626'da) ve Lehçe (1618) çevirileri basıldı. El-

[215] Schon (1954).

bette nazire kaçınılmazdı. Örneğin, Edmund Spencer *Faerie Queene*'i Ariosto'yu geçmek (ya da onun ifade ettiği gibi ondan "daha ileri gitmek") amacıyla yazdığını kabul etti. Pratikte, epik şairler, İtalyan ve klasik, çok çeşitli modelleri takip etmekteydiler ve bu klasiklerin arasında Virgil ve Homer'in yanı sıra Pharsaha'sıyla Roma iç savaşını anlatan Lucan da vardı. Agrippa D'Aubigne'nin Fransız iç savaşıyla ilgili şiiri *Les Tragiques*, doğal olarak Lucan'ı model alıyordu. İncil'deki konular da geniş bir etki alanına sahipti. Erkek ve kadın epik kahramanları Joseph, Judith ve Esther olarak öne çıkarken, Du Bartas'ın Yaratılış Epiği (bkz., yukarıda s. 228) Avrupa'nın değişik bölgelerinde beğeniyle karşılanmış ve Latince (üç kez), İtalyanca, İngilizce ve Almancaya çevrilmişti.

Epiklerde işlenen bir başka yaygın konu da ulusal tarihti. Trissino'nun *Italy Liberated from the Goths* (1547-8) adlı kitabı Ortaçağ'ın başlarını anlatıyordu ve gerek aşağı yukarı aynı dönemde yazılmış olması, gerek yabancı işgaller nedeniyle yükselen bir tür yeni İtalya bilincini ifade etmesi bakımından Guicciardini'nin *History of Italy*'siyle büyük benzerlikler taşımaktaydı. İmparator V. Charles gibi işgal güçlerinin baş aktörlerinden birine ithaf edilmiş olmasına karşın, şiir aslında bu işgallerden birinin alegorisi olarak okunabilir. Ayrıca bu ithaf, Charles'ı Doğu Avrupa'yı Türklerden kurtarmak için cesaretlendirmiş ve belki de Hıristiyan İtalya'yı rahat bırakma kararı almasına neden olmuştu.

Ronsard'ın Kral IX. Charles'a ithaf ettiği *Franciade,* tarih anlatımında Trissino'dan da gerilere uzanır ve Fransız ulusunun Truvalı Hector'un oğlu Francion tarafından kuruluşunun hikâyesini anlatır. Francion, Virgil'in Aeneid'inin VI. kitabındaki başkahraman gibi, yeraltına iniyor ve orada Fransa'nın gelecekteki krallarından oluşan uzun tarihsel çizgiyi görebiliyordu. Aslına bakılırsa yazar, önsözde politik amacını açıkça ortaya koymuştu. Amaç, "Fransız yurdunu" ve özelde hüküm sürmekte olan IX. Charles'ı ve yazarı, Charles'ın başarılarının atası Charlemagne'ınkilerden aşağı kalmayacağı inancına iten "kahramanca ve yüce meziyetlerini" övmekti. Ancak işin ironik tarafı, Charles'ın en çok 1572'de St. Bartholomew Yortusu(nda Fransız Protestanlarına yapılan toplu katliamda oynadığı rolle hatırlanmasıdır. Bu nedenle Ronsard'ın şiiri yarım kalmıştır.

Aynı derecede büyük bir şair olan Portekizli Luis de Camões'in *Lusiads*'ı yayımlaması da 1572 yılına rastlar. Epiğin başlığı, Portekiz'in efsanevi kurucusu Lusus'tan gelir ama şiirin kendisi uzak geçmişle ilgilenmez. Eserde anlatılan ağırlıklı hikâye olan Vasco de Gama'nın kahramanlıkları, yakın geçmişe aittir. Camões, kendi epik tarih anlayışının, Ariosto'nun kahramanlarının yaşadığı tarzda "fantastik maceralar" *(façanhas fantásticas)* üzerine değil, Virgil'e daha yakın bir tarihsel çizgi üzerine kurulu olduğunu belirtir. Ayrıca Camões, Virgil'den "yeni bir krallığın kuruluşu" *(Novo Reino)* anlatı modelini uyarlarken, Doğu'da kazandığı kendi askerlik tecrübelerinden faydalanmak gibi bir avantaja da sahipti.

Yaratıcılığını, modelden birkaç temel noktada ayrılarak gösterdi. Örneğin Camões, Hint kültürü üzerine yaptığı, kast sisteminden Hindu tapınaklarının duvarlarındaki, şairin Roma ve Mısır tanrılarıyla karşılaştırdığı tanrısal imgelere kadar birçok kişisel gözleme gönderme yapıyordu.

Bununla birlikte, Vasco de Gama, yeni bir Aeneas olarak sunulur. Mesela, De Gama'nın, üzerinde Portekiz tarihinden birtakım sahneler taşıyan sancaklarının tasvir ediliş biçimi, Virgil'in, Aeneas'ın kalkanının üzerindeki resimleri tasvirini andırır. Kehanet, Virgil'de de olduğu gibi, şiirde çok önemli bir rol oynar. Jüpiter, Venüs'e Portekizlilerin Malacca'dan Çin'e, Bengal Denizi'nden Atlantik'e kadar her yerde zafer kazanacağını söyler. Şiirin sonunda, Deniz Perisi Thetis, Vasco de Gama'ya bir evren modeli gösterir (Kopernik'in güneş-merkezli modeli otuz yıl önce yayımlanmış olmasına karşın, bu dünya-merkezli bir modeldir.) ve Portekiz'in Brezilya'yı fethedeceğini müjdeler. Virgil'de olduğu gibi, kadere ve imparatorluğa göndermeler vardır ve şiirin sonuna doğru Camões, Kral Sebastian'ı bu kez kendisinin bir kahramanlık yapması için cesaretlendirir. Ve altı yıl sonra, Sebastian bu çağrıya kulak vermiştir. Müslümanlarla savaşmak için çıktığı Kuzey Afrika seferi, 1578'deki Alcazarkebir Savaşı'nda ölümüyle sonuçlanmıştır.

Camões örneği, epik ve ülke sınırları arasındaki iyi bilinen bağlantıyı tüm açıklığıyla sergiler. Bu bağlantının nedeni, Sir Philip Sidney tarafından, Habsburg ve Osmanlı İmparatorlukları arasındaki

sınır ülkesine yaptığı ziyareti anlattığı *Defence of Poetry*'de açıklanmıştır: "Macaristan'da bunu tüm dini törenlerde ve benzeri toplantılarda görmüştüm. Bu cengâver ulus, atalarının kahramanlıklarını şarkılar halinde haykırır; çünkü Macarlar haklı olarak bunların yeryüzünde cesaretin en büyük örnekleri olduğunu düşünürler". Sidney'in çağdaşı Macar Bálint Balassa, "Sınıra Övgü" adlı ünlü bir şiir yazmış, şiirde sınırdan, silahlı cesur genç adamların, ellerinde "sancak taşıyan mızraklar" ve "keskin kılıçlar" ve altlarında "güçlü Arap atları" olduğu halde, "iyi bir unvan ve büyük bir şöhret kazanmak" uğruna Türklerle savaşarak hayatlarını tehlikeye attıkları bir yer olarak bahsetmişti.[216] Osmanlı İmparatorluğu'nun sınırlarını oluşturan bölgelerde, geleneksel askeri epik, Avrupa'nın diğer kesimlerinde kaldığından çok daha uzun süre ayakta kaldı. Hırvat Brne Krnarutic, Zigetvar Kalesi'nin Osmanlı Sultanı Muhteşem Süleyman'a karşı savunulması üzerine bir epik yazdı. Zigetvar savunmasını yürüten komutanın torununun torunu olan Macar soylusu Miklós Zrinyi, aynı konu üzerine 1640'larda bir epik yazdı. Bu sefer 1670'lerde Polonyalı Waclaw Potocki, on yedinci yüzyılın başlarında yine Türklerle yaşanan bir çatışmayı anlatan bir epik olan *The Chocim War*'u yayımladı.

Bir başka sınır bölgesi de Yeni Dünya idi. Kolomb üzerine, Romalı soylu Giulio Cesare Stella'nın yazdığı Columbeidos (1585) adlı epik hiçbir za-

[216] Klaniczay (1977), 47-78.

man adını yeterince duyuramadı, Cortes ve Pizzarro'nun kahramanlıkları ise şairlerin dikkatini bile çekememişti. Ancak, İspanyol soylusu Alonso de Ercilla'nın *Araucana* (1569-1590) adlı eserindeki hikâye, kendisinin de bir zamanlar yaşadığı ve savaştığı, bugün Şili olarak bilinen Peru vilayetinin uzak bir bölgesinde geçiyordu. Araucana, "Tanrısız ve kanunsuz" *(sin Dios ni ley)* "vahşi" barbarlar olmakla birlikte mert, cesur, onurlu ve disiplinli insanlar olarak sunduğu yerli halkların İspanyollara karşı verdiği direnişi anlatıyordu. Liderleri Caupolicán bir devlet adamı olarak sunulurken, Guacolda ve Tegulada gibi Araucanialı cesur kadınlar, Ariosto' nun kadın kahramanlarını anımsatıyordu. Diğer yandan, İspanyollar yaptıkları iki büyük hata yüzünden eleştirilirler: korkaklık ve açgözlülük. Tüm bunlara karşın, yazar önsözünde "Araucanialılardan yana meylettiği" *(algo inclinado a la parte de los araucanos)* yönünde gelebilecek olası eleştirileri önceden etkisiz kılmak için büyük çaba göstermişti.[217]

Ercilla'nın epiği klasik modelden çok uzaklaşmış olmakla da eleştirildi, özellikle bir kahramanının olmaması ciddi tepki aldı. Aslında, yazar bazı klasik örnekleri kullanmıştı. Araucanları Truvalılara benzetmiş, antik tanrılara ve Roma tarihinin önde gelen figürlerine (Julius Sezar, Pompey, Marinus, Sulla, Augustus vs.) sık sık göndermelerde bulunmuş ve Lucan'ın *Pharsalia*'sını taklit etmişti. Mesela, Fiton Mağarası'nı tasvirinde, Lucan'ın Erichto

[217] Pastor (1983), 207-75.

Mağarası tasvirini taklit eder.[218] Ercilla, İtalyan modellerine de, özellikle şiirinde adı geçen ve birden fazla kez taklit ettiği Ariosto'ya, aynı derecede hakimdir. Ne var ki, Ariosto aşk ve savaşa eşit ağırlık verirken, Ercilla kendisini yalnızca ikincisiyle sınırlandırmıştır, *Orlando Furioso*'nun açılış kısmının tersyüz edilmiş hali olan ilk dizlerinde aynen şöyle der: "Kadınların, aşkın ve tutkulu kralların nazik davranışlarının şarkılarını söylemeyeceğim." *(No las damas, amor, no gentilezas / de cabaleros canto enamorados.)*

Araucana, İspanyolca okuyan toplumda, 1632' ye kadar tam on sekiz baskı yapacak kadar sevildi. Hollandaca bir çeviri 1619'da yayımlandı; bunun dışında bazı kısımları da İspanya'ya karşı Essex Kontu'nun yanında yer almış olan Sir George Carew tarafından İngilizce düzyazıya çevrildi. Ancak, her ikisinde de şiirin cazip yönü, şiirsel değeri değil, İspanyol fethine karşı verilen mücadeleyi mücadeleden yana bir dille anlatıyor olmasıydı.

Romanslar

Daha önce gördüğümüz gibi, Erasmus ve Vives gibi önde gelen hümanistlerin tüm eleştirilerine rağmen (bkz., yukarıda s. 172), şövalye romansları Rönesans prens ve prenseslerinin saraylarındaki popülaritesini sürdürüyordu. Türün bu ve benzeri eleştirileri karşılayabilmesi için bir dönüşüm geçir-

[218] Quint (1993).

mesi gerekiyordu. Bunu yapmanın bir yolu, yeni pratikler ve değerlere gönderme yapan *Amadis de Gaul*'un birçok devam serisinde olduğu gibi, romansı modernize etmekti. Bir başka dönüşüm aracı da, yazarken Roland ve diğer kahramanların yaptıkları kadar Virgil'i de aklında tutan Ariosto'nun yaptığı gibi, romansı klasikleştirmekti. Başka bir yol ise, Rabelais ve Cervantes örneklerinde olduğu gibi, romansın parodisini yapmaktı. Örneğin, Rabelais, *Gargantua* ve *Pantagmel*'indeki kötü adamlar yerine devleri kahraman yaparak ve Grail için yapılan araştırmayı şişe için yapılanla değiştirerek, türü kasten bozuyordu. Cervantes'e gelince; mesela *Don Quixote* yazarından bağımsızlaşmadan önce aslında bir anti-romans olarak başlamıştır. Ariosto, Rabelais ve Cervantes, kendi zamanlarının popüler kültürünün farkındaydılar. Kimi zaman, popüler kültürü kendi amaçları için kullandılar ama buna karşılık, bazen ondan kendileri de esinlendiler. Bunda şaşırtıcı bir taraf yoktu. Bu dönemde seçkinler "iki kültürlü" kimselerdi. Dadılarından halk şarkılarını ve halk hikâyelerini öğreniyorlar ve sıradan insanlardan bu kültürü reddederek değil, bunun üstüne gramer okullarında öğrendikleri klasik gelenek gibi yeni şeyler ekleyerek ayrılıyorlardı.[219]

Hümanist çevrelerde türün savunusunu kolaylaştıran olay, antik romansın, özellikle de Yunan yazar Heliodorus'un, fırtınaları, gemi kazalarını ve sevgililerin kavuşamadan yaşadıkları felaketleri anla-

[219] Burke (1978).

tan *Aethiopica*'sının bulunmasıydı. *Aethiopica* Fransızcada 1547'de, İtalyancada 1556'da ve İspanyolca ve İngilizcede 1587'de yayımlandı. Böylece Heliodorus sayesinde romans, hümanist çevrelerde daha fazla ciddiye alınır oluyordu. Aslına bakılırsa romans, yerini aldığı türün, yani epiğin düzyazıdaki karşılığı olarak görülmekteydi. Klasik çizgilere yakın, örneğin pastoral şiir geleneğini model alan, yeni romanslar yazılmaya başlandı. Özellikle Virgil'in erkek ve kadın çobanların aşklarını anlatan eglogları, daha fazla beğeniliyor ve sıklıkla taklit ediliyordu. İtalyan yazar Jacopo Sannazzaro, iç geçiren Petrarchçı aşığı, pastoralin ve şiirleri de öykü çerçevesinin içine kattı. Yaptığı yenilikler büyük beğeniyle karşılandı. *Arcadia* adlı romansı on altıcı yüzyıl İtalya'sında elli kez basılmış ve vahşi doğa manzaralarını moda haline getirmişti ki, bununla villaların bu dönemde yükseliş göstermesi arasında bir ilişki kurulabilir. *Arcadia,* başta Tasso'nun Aminta'sı ve rakibi Guarini tarafından yazılmış olan "İnançlı Çoban" *II Pastor Fido,* olmak üzere, oyun türünü de etkilemişti. Guarini, dizeleri Luca Marenzio, Giaches Wert ve Claudio Monteverdi gibi önemli madrigal bestecileri tarafından bestelendiği için, kendisini Petrarch'ın rakibi olarak ortaya koymuştu. Monteverdi'nin operası *Orfeo* (lirikler şair Alessandro Striggio'ya aitti) bir "pastoral fabl" *(favola pastorale)* olarak takdim edildi.

Pastorale duyulan heves İtalya sınırlarını aşmıştı. Guarini'nin oyunu, Fransızca ve İngilizcenin yanı sıra Hırvatçaya ve Giritçeye çevrildi. İspanya'da,

özellikle bir grup yazar pastoral romanslar yazarak Sannazzaro'ya nazire yaptılar. Jorge de Montemayor'un *Diana*'sı, Neoplatonik aşk kuramlarını tartışma gündemine soktu. Gil Polo'nun devam niteliğindeki eseri *Diana in Love* ise, pastoral geleneği Heliodorusçu temalarla birleştiriyordu. İngiltere'de, Philip Sidney'in *Arcadia*'sı, çağdaş siyasal sorunlara değinmesinin yanı sıra Heliodorus, Sannazzaro ve Montemayor'ın temalarını kullanıyordu. Polonya' da, Szymonowicz'in *Idylis*'i, büyücülük, hasat ve evlilik gibi kırsal yaşamdan sahneler sunarak, klasik pastoralin bir yerel ekotipini yaratıyordu.

Pastoralin çağdaşı olan karşıtı, kahramanı ya da karşı-kahramanı bir düzenbaz (İspanyolca pícaro) olduğu için bugün "pikaresk" (picaresque) romans denilen türdü. Bu türe İspanyol yazarlar hakim olmuştu. Örneğin, bir otobiyografi biçiminde sunulan anonim eser *Lazarillo de Tormes*, yalnızca İspanyolcada yirmiye yakın baskı yapmış ve beş dile çevrilmişti. Mateo Alemán'ın, yine otobiyografi formunda yazdığı romansı *Guzmán de Alfarache*, benzer bir başarı kazanmış, 1599 ve 1604 yılları arasında yirmi baskıya ulaşmış ve ardından Fransızca, İtalyanca, İngilizce ve Almancaya çevrilmişti. Bu yeni tür, dilenci ve hırsızların yaptığı düzenbazlıkların ahlak yönünden tasvirine dayanan köklü geleneğin kurguya dönüştürülmüş hali olarak görülebilirdi; ancak olayları kesik kesik de olsa düzenbazın bakış açısından anlatırken ister istemez birinci tekil şahıs anlatıcıya ya da kurgusal otobiyografiye geçiş (bkz.,

s. 373), yabana atılamayacak bir yenilikti.[220] Ne var ki burada bile, yazarlar klasik modellerin, özellikle Apuleius'un *Golden Ass*'inin ve Petronius'un *Satyricon*'unun izinden gittiler. Petronius, on yedinci yüzyıl başlarının uluslararası politikasına yapılan göndermelerle dolu olan dönemin bir başka uluslararası başarısı, İskoç John Barclay'in Latince romansı *Argenis* için esin kaynağı olmuştu.

Komedyalar

On altıncı yüzyılın sonları, Avrupa'nın çeşitli yerlerinde kalıcı tiyatroların ve seküler oyunların yükselişe geçtiği dönemdir. Paris'te, Hôtel de Bourgogne 1548'den itibaren kullanıma açılmıştı. Madrid'de, Corral de la Cruz ve Corral del Principe, aktörlerin soyunma odaları ve zengin izleyiciler için özel localar gibi ayrıntılarıyla dört başı mamur tiyatrolara dönüştürülmüştü. Valencia, Seville, Valladolid ve Barcelona şehirleri de kısa süre sonra Madrid örneğini takip ettiler. Londra'da, ilk kalıcı tiyatro ya da "oyunevi" 1576'da inşa edildi. Vicenza'da, daha önce de görmüş olduğumuz gibi, Palladio, Rönesans üslubunda yapılmış ilk kalıcı tiyatro salonu olacak olan Teatro Olimpico'yu tasarladı. (1585'te bir Sophocles performansı ile açılmıştı.) Londra'daki ikinci Globe tiyatro, 1614'te inşa edilmişti ve sahnenin arkasındaki klasik dış cephesiyle benzer bir üsluba sahipti.

---

[220] Rico (1970).

Bu yeni fırsatlar döneminin avantajını iyi değerlendiren oyun yazarları arasında Lope de Vega ve Shakespeare'in yanı sıra birçok başka önemli isim vardı. Fransa'da, on altıncı yüzyılın sonlarında patlak veren iç savaşlar kalıcı tiyatro binalarının yapımını engellemiş ama Robert Garnier gibi yetenekli oyun yazarlarının yükselişini durduramamıştı. Portekizlilerin, *The Foreigners* adlı eseri bu dilin ilk klasik üslup komedyası olan Francisco Sá de Miranda'sı vardı; Hollandalıların *The Spanish Brabanter*'in yazarı Gerbrand Bredero'su ve Hırvatların en ünlü eseri *Uncle Maroje* olan Marin Drzic'i vardı.[221] Polonya'da, Jan Kochanowski Truva Savaşı'nın çıkışı hakkında bir tragedya yazdı, *The Dismissal of the Grecian Envoys.* İngiltere'de Shakespeare'in çağdaşları arasında, Christopher Marlowe, John Webster ve Ben Jonson gibi dev oyun yazarları vardı.

Bu yetenekli oyun yazarları kümesinin ürettiği oyunlar, konularını çok çeşitli kaynaklardan, yakın tarihten (mesela Marlowe'un *Massacre of Paris*'i), Doğu'dan *(Tamburlaine)* ve Ortaçağ'dan *(II. Edward)* alıyordu. Roma tarihinden alınan trajik temalar aşırı şekilde yaygınlaşmıştı ve tür, Yunanlardan çok Roma modellerini, özellikle de oyunlarında ebeveynin çocuklarını, çocukların anne babalarını ve bazı karakterlerin de (Jocasta ve Phaedra gibi) kendilerini öldürdükleri Seneca'nın modelini benimsedi. Ancak, bu Roma modeli, intikama duyulan erken modernist bir ilginin ve İtalyanları bilhas-

[221] Kadic (1959).

sa zehirle yapılan suikastların uzmanı olarak gören İtalya algısının (bkz., s. 298) sonucu olarak bir miktar bozulma göstermişti.

Komedya da Roma modellerini takip etti. Suabialı oyun yazarı Nicolas Frischlin, politik olarak yatıştırıcı nitelikteki Terence ve Plautus yerine, toplumsal konuları kurcalamayı tercih eden Aristophanes'in komedyasını yeniden canlandırmaya çalışmakla genel eğilimin dışına çıkıyordu. Zira, Plautus komedyaları sıklıkla oynanıyor ve kurnaz hizmetçi, kuşkucu baba ve şipsevdi genç figürleri tekrar tekrar sahneleniyordu. Örneğin, *Menaechmi*' deki ikiz erkek kardeşler, Ariosto'nun *Suppositi*'sinden Shakespeare'in *Comedy of Errors*'una kadar birçok uyarlama ve dönüştürme esere esin kaynağı oldu. Plautus, Sá de Miranda'nın Portekiz'de ve Drzic'in Dalmaçya'da olduğu gibi, en çok Ariosto üzerinden taklit edildi. Terence'in Eunuch'unun olay örgüsü, Bredero'nun *Littie Moorish Girl*'inde Amsterdam'a kaydırıldı.

Kendisiyle çok övünen asker karakteri, hem klasik geleneğin kullanımı, hem de yeni ekotiplerin yaratımı için sıra dışı canlılıkta bir örnek teşkil eder. Plautus'un, sürekli ne kadar cesur olduğunu ve kaç kişi öldürdüğünü söylemekten bıkmayan bir palavracıyı anlattığı *Miles Gloriosus*'unda orijinal model Pyrgopolinices'tir. Karakterin stilize edilmiş kurumlanmaları kadar, "şehirleri yakan" anlamına gelen Pyrgopolinices adı da birçok taklide ilham vermiştir: Spezzafero (demir kıran), Taillebras (kol kesen), Matamoros (Mağriblileri öldüren), Roister

Doister [Udall'ın oyunlarından birinin "yaygaracı" anlamına gelen aynı adlı başkarakteri-Ç.N.] vs.[222] Bu komik karakterin popülaritesi, hiç şüphesiz o dönemde Avrupa'nın yollarında şehirleri yağmalayarak ilerleyen gerçek askerlere çok şey borçludur. Yine de oyun yazarları oyunlarına yere ve döneme ait referanslar sokmuşlardır. Mesela, Pyrgopolinices'in yeniden doğmuş hali de, İspanyol ordularının İtalya'da ve Avrupa'nın diğer ülkelerinde uyandırdığı korku ve nefreti hatırlatmak için, çoğunlukla birkaç kelime İspanyolca konuşurdu. Diğer taraftan, Venedik'te, yerel bir ekotip yaratmak ve Cumhuriyet'in hizmetindeki Yunanca konuşan askerleri hicvetmek için, araya birkaç kelime Yunanca sıkıştırırdı. "Capitano" figürü, ahmak baba Pantalone ve ukala Profesör Gratiano karakterleriyle birlikte, *commedia dell'arte*'nin en çok tutulan figürlerinden biri olmuştu. Aktörleri maskeler takan bu doğaçlama piyes türü, (eğer icat edilmediyse) ilk kez bu dönemde ortaya çıkmıştı ve seyyar İtalyan oyuncular tarafından Fransa, Almanya, Polonya ve başka ülkelere taşındı. Mim unsurunun normalden çok daha önemli olduğu bu oyunlardan tat almak için İtalyanca anlamak gerekmiyordu. Capitano'nun jest retoriğini hayal etmek hiç de zor değildir.

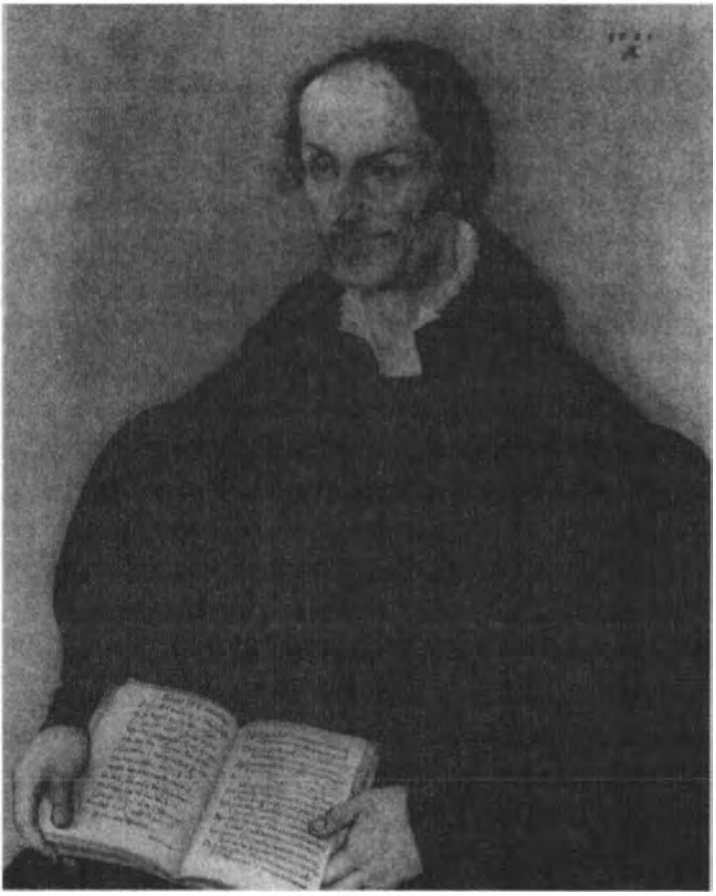
[222] Boughner (1954); Lazard (1978), 211-43.

Reformlar

Tiyatro, bir yanda Calvin, diğer yanda San Carlo Borromeo gibi dinsel reformcuların ana hedeflerinden biri konumundaydı. Calvin, dini konularda olsa bile oyunları onaylamıyordu. Kendi adına, San Carlo onları şeytan ayinleri olarak görüyordu. Bu katı reformcuların takipçileri her zaman bu kadar ileri gitmediler. Bazıları, klasik formları Hıristiyan amaçlara hizmet etmek için kullanacak ahlakçı piyesler için taviz verme fikrine yakın duruyordu.

Örneğin, Calvin'in müridi Theodore Beza'nın, İbrahim'in İshak'ı kurban edişini anlattığı oyunu, ünlü İncil hikâyesini bir klasik modelle, Euripides'in anlattığı Agamemnon'un kızı Iphigenia'yı kurban edişi modeliyle, ustaca harmanlıyordu. Bir başka Kalvinist, Jean de la Taille, Seneca'nın Herkül'ün deliliği üzerine yazdığı tragedyayı örnek alarak Saul'un deliliği hakkında bir oyun yazdı. Alman ve Hollandalı Protestan okullarında, öğrenciler çoklukla öğretmenleri tarafından yazılmış olan oyunlarda rol alıyordu. Bu oyunlarda İncil konuları, ahlak ilkelerine karşı daha tehlikesiz olduğu düşünüldüğünden ve daha arı bir Latince kullandığından dolayı Plautus'a tercih edilen Terence'in üslubunda işleniyordu. Katolik tarafta ise, Cizvitler, dini konular üzerine ve genellikle Latince yazılan okul piyesi türünün öncüleriydiler. Messina, Vienna ve Cordoba, ebeveynlerin ve yerel seçkinlerin davetli olduğu bu performansların sahnelendiği ilk şehirlerdendi.

Piyes örneğinden de anlaşılabileceği gibi, hümanizm ile Katolik ve Protestan Reformlar arasındaki ilişki, Rönesans'ı 1530'larda sonlandıran tarihçilerin bir zamanlar düşünmüş olduğu kadar basit değildir. Bir yandan, daha önce de gördüğümüz gibi (bkz., s. 67-21), Hıristiyan değerleri ve bir pagan antikitesini yeniden canlandırma çabası arasında hep bir gerilim olmuştu. Diğer yandan da, Reformun önde gelen bazı katılımcıları, Reform'un bir öncülü olduğu gerekçesiyle Rönesans'ı onaylamıştı. Luther, Tanrı' nın İbranice, Yunanca ve Latinceyi Gospel'in bekası için (1453 Yunan diasporası ile) yeniden dirilttiğini öne sürmüş ve arkadaşı Melanchton'u Wittenberg Üniversitesi'nde insan bilimleri öğretmesi için teşvik etmişti. Ulrich Hutten, 1517'de Lorenzo Valla' nın *Donation of Constantine* adlı denemesini, Luther ve Papa arasındaki çatışmada bir silah olarak kullanılması için yayımlamıştı. Gerek Zwingh gerek Calvin, hayatlarının Protestanlığa geçmeden önceki dönemlerinde iyi hümanist eğitimler almışlardı. Mesela, Calvin entelektüel kariyerine Seneca' nın merhamet hakkındaki denemesi üzerine bir yorum yazısı yazarak başlamıştı. Calvin, Marguerite de Navarre çevresinin Neoplatonizmini şiddetle eleştirse de, en önemli denemesi *Institutes of the Christian Religion*'da Plato'dan defalarca alıntı yapmıştı. Takipçisi Beza, I. François'ı, "gerçek dinin tapınağının giriş kapıları" (*les portieres du temple de la vraie religion)* olan İbranice, Yunanca ve Latinceye yeniden hayat kazandırdığı için övmüştü.



Resim 15: *Genç Lukas Cranach,* Portrait of Philipp Melanchton, *Frankfurt. (Copyright © Ursula Edelman, Stadelschen Kunstinstitut'taki Stadtisch Galerisi, Frankfurt.) Kitap, Caesarea'nın eğitim üzerine yazdığı denemenin, iki dilli, Yunanca ve Latince baskısıdır.*

İtalyan Protestan diyasporası, Rönesans'ın yalnızca yayılımında değil, kuzey Avrupa'ya uydurulmasında da önemli rol oynadı.[223] Örneğin, Basel'de

[223] Tedeschi (1974).

Pietro Perna Rönesans klasikleri bastı. Bunlardan bir tanesi Guicciardini'nin *History of Italy*'siydi ve Perna, İtalyanca baskılarından silinmiş olan Papalık eleştirilerini esere yeniden dahil etmişti. Altdorf'ta, Protestan bir hukuk profesörü olan Scipione Gentili, Tasso'dan *Jerusalem Delivered*'ı Latinceye çevirdi. Londra'da, Protestan bir İtalyan mültecinin oğlu olan John Florio, hayatını İtalyanca öğreterek kazanmış olmasına rağmen, bugün en çok Montaigne'in *Denemeler*'inin çevirmeni olarak bilinir.

Klasik paganizme yöneltilen eleştirilerin, 1530' lardan itibaren çok arttığı ve radikalleştiği doğrudur. Ruh halindeki değişim, en iyi Lucian'ın kaderiyle anlatılabilir. Katolik Kilisesi'nin hak iddialarının yarattığı yıkımın öncelikli öneme sahip olduğu Reform'un ilk aşamalarında, görmüş olduğumuz gibi (bkz., s. 164) Lucian'ın mizah anlayışı çok sık taklit ediliyordu. Ancak bir sonraki aşamada, kuşkuculuğu, küfrü ve hatta "ateizm"i (terim on altıncı yüzyılda bugün olduğundan farklı olarak, Tanrı'nın varlığını inkâr anlamında değil, dinle alay etmek anlamında kullanılıyordu) yüzünden Lucian, hem Katoliklerin hem Protestanların giderek artan eleştirilerinin hedefi haline geldi. Luther ve Calvin, onu kınayan Protestanlar arasındaydı. Kitaplarının bir kısmı 1550'lerde ve tamamı 1590'da Katolik *Yasaklanmış Kitaplar Listesi*'ne girdi.

Seküler edebiyata yapılan dini saldırı örneklerine rastlamak oldukça kolaydır. Beza, gençliğinde Latince nükte yazmış olmaktan büyük pişmanlık duyuyor ve şairlerin yalanlarını eleştiriyordu. Kal-

vinist yayıncı Henri Estienne de, Ronsard'ı paganizmi yüzünden eleştirdi. 1576'da, bir İtalyan'ın elindeki *Orlando Furioso* kopyasını kendi "Yeni Ahit"i olarak adlandırdığı gerekçesiyle tutuklanması üzerine Calvin, *Amadis*'i Cenova'da yasaklattı. Calvin'i ağır biçimde eleştirmiş olan Rabelais, Kavlinistlerin boy hedefi haline geldi. Calvin, dinle alay eden "rezil köpekler" arasına Rabelais'in ismini de soktu. Bir İngiliz Püritanı olan Joseph Hall, "kötü ruhlu Rabelais'in sarhoş kafayla yaptığı cümbüşler"i, bir başkası Everard Guilpin de onun "pis ağzı"nı kınamıştı.

Tüm bu saldırılara karşın, bu dönemde Protestan ve Reform karşıtı yaklaşımlarla birleştirildiği haliyle hümanist değerler, tamamıyla reddedilmemişti. Taviz ya da melezleme yanlısı güçler, anlık yanlılarından daha baskındılar. Örneğin, Melanchton, İtalyan seleflerinin yapmış olduğu gibi, Caesarealı Basil'in de aralarında bulunduğu Kilisenin Pederleri örneğine ve bir reformcuyu, bir zamanlar Salutati'nin pagan edebiyatını savunmak için (bkz., yukarıda s. 68) kullanmış olduğu metni elinde tutarken gösteren portreye (bkz., resim 15) sık sık atıfta bulunurdu. Şiir sanatı, Protestan hümanist Philip Sidney tarafından kendisi ve kız kardeşi Mary'nin İngilizce dizelere çevirdiği Psalm [İncil İlahisi-Ç.N.] örneklerinden alıntılar yapılarak savunuldu. Benzer şekilde, Fransızcada Theodore Beza ve Latincede George Buchanan, Psalmları şiirleştirdiler. Rönesans'ın en büyük yazarları, Protestan bakış açısıyla değerlendirildiler. Petrarch'ın Avig-

non'daki Papalık Sarayı'nı eleştirmesi ve Valla'nın Papa'nın Kilise Devletleri projesini yerden yere vurması, bu yazarların ilk Protestanlar (proto-Protestant) olduğu yönünde okundu. Fransız şairler Du Bartas ve D'Aubigné, evrenin yaratılışı ve Fransa'daki din savaşları üzerine yazdıkları epiklerde, sırasıyla hümanizmlerini ve Protestanlıklarını ortaya koydular. Yazılan eserlerdeki uyumlulaştırma sürecinin sıra dışı açıklıktaki bir örneği de, Calvin'i de Ovid'i de çevirmiş olan İngiliz Arthur Golding'tir. Golding, Ovid'in *Metamorphoses*'ine yaptığı çeviride, Ovid'in altın çağ diyerek İlk Günah'tan önceki dönemi kastetmiş olduğunu öne sürmüş ve kitabın başına birtakım dini dizeler eklemişti.

Protestan hümanistler uluslararası bir ağ oluşturmuşlardı. Kişisel bağlarını anlayabilmek için, Antwerpli Abraham Ortelius'un *Friends' Album*'üne bakmak yeterlidir; albümün içinde Ortelius'un Hollandalı yakın dostlarının yanı sıra, İtalyanlar (dini nedenlerden dolayı İtalya'yı terk ettikten sonra Avrupa'da dolaşan Pietro Bizzari gibi), İngilizler (Tarihçi William Camden ve Sihirbaz John Dee), Fransızlar (Philip Sidney'in bir arkadaşı olan Hubert Languet) ve Doğu-Orta Avrupalılar (Silezyalı Johannes Crato ve Macar Andreas Dudith) vardır.

Kalvinist Leiden'de ve Reform karşıtı Leuven'de yaşamış olan Lipsius'un iletişim kurduğu çevreler, Lizbon'dan L'viv'e kadar Katolik ve Protestan dünyanın her yanında çeşitlilik gösterir. Katolik tarafta, Lipsius'un Cizvit yazarlar Martin Delrio ve Antonio Possevino ile Fransız yargıç Jacques-

Auguste de Thou ile Polonyalı soylu Jan Zamojski ve İspanyol şair Francisco de Quevedo ile temas halinde olduğunu görürüz. Protestanlar arasında yazıştığı isimler, Danimarka soylusu Henrik Rantzau, Alman Profesör Nathan Chytraeus, Fransız bilgin Isaac Casaubon ve Macar yazar János Rimay'dır. Lipsius'un kurmuş olduğu iletişim ağı, uluslararası hümanist edebiyat toplumunun gücünü Erasmus' unkinden daha açık biçimde ortaya koyar.

Katolik reformcular da, Protestanlar gibi, Rönesans kültürünü hem çekici hem de itici bulurlar. Onları iten şey, ahlaki değerlerin gevşekliği ve temelde "pagan" olan bir antikiteden, giderek klasikleşen bir lügatin en ince ayrıntılarına kadar beslenilmesiydi. Örneğin, Castiglione ve Montaigne, aynı kavramın Hıristiyan lügatindeki karşılığı olan "takdiri ilahi" (providence) yerine "kader" (fortune) terimini kullandıkları için eleştirildiler. Birçok Rönesans metni *Yasaklanmış Kitaplar Listesi*'ne girdi. *Garantua* ve *Pantagruel*, 1544'te Sorbonne (yani Paris Üniversitesi'nin İlahiyat Fakültesi) tarafından resmen kınandı. İspanya'daki 1559 yılı yasaklılar listesinde Boccaccio'dan *Decameron*, Erasmus'tan *Colloguies* ve *Praise of Folly* ve *Mercurio y Charán* adlı ünlü diyalog vardı. Daha sonraki yılların yine bir başka İspanyol listesinde Montaigne'in *Denemeleri* de yer etmişti. 1581 Portekiz listesinin yasakladığı kitaplar arasında *Ütopya* ve *Orlando Furioso* vardı. Diğer yandan, İtalyan Cizvit Roberta Bellarmino, Dante, Petrarch ve Boccaccio'dan oluşan müthiş Floransa üçlüsünü, en az Katolikler kadar gayretli

savunmuş, bunun yanı sıra Büyük Engizisyoncunun ta kendisi de (sonraları Papa V. Pius olacak olan Michele Ghislieri) Ariosto'nun *Orlando Furioso*'sunu savunur olmuştu.

Yaşanan ikircikli durumun bir vaka çalışması için *Lazarillo de Tormes* adlı pikaresk romanı ele alabiliriz. Basıldıktan beş yıl sonra 1559'da yasaklanan romans, sakıncalı bölümleri ayıklanmış olarak, *Lazarillo castigado* (1573) adıyla tekrar ortaya çıktı. Bu, eserden din karşıtı göndermeleri çıkaran, kahramanı papazdan doktora çeviren 1622 tarihli İtalyanca çeviride kullanılan versiyondu. Yine de hikâye, orijinal biçimiyle iki Katolik ülkede, İtalya'da (1587, 1597) ve Hollanda'nın güneyinde (1595, 1602) tekrar basıldı.

Benzer bir ikilem, Katolik reformcuların görsel sanatlarla olan ilişkilerinde de vardı. Olumsuz bakan tarafta, San Carlo Borromeo'nun *Instructionsfor Architects*'i (1577), dairesel yapıdaki kiliseleri "putların tapınakları"na benzediği için eleştiriyordu. Floransa'daki Neptün Fıskıyesi'ni yapan heykeltıraş olan Bartolommeo Ammannati, 1582'de arkadaşlarına yazdığı bir mektupta, yapmış olduğu hataları itiraf ediyor, "figürlerinin çoğunu tamamen çıplak ve örtüsüz" *(facendo molte mie figüre del tutto ignude e scoperte)* yaparak Tanrı'ya saldırdığı ve seyircinin kafasında sakıncalı düşünceler uyandırdığı için özür diliyordu. Olumlu tarafta ise, Palladio'nun Venedik'te ve (Borromeo için çalışan) Pelegrino Tibaldi'nin Milano'da tasarlamış olduğu kiliseler, klasik gelenekle reformcu ülküleri bir araya getiriyor-

du. Palladio Trent Konseyi'ni hamisi Daniele Barbaro ile birlikte gezmişti; bu yüzden yaptığı binalar, özellikle de San Giorgio Maggiore ve Redentore, göz kamaştırıcı beyazlıktaki iç cepheleriyle, Kilise'nin arındırıcı yanını simgeliyordu. Yine, II. Philip'in muhteşem Escorial saray mozolesi Reform karşıtı mimarinin iyi bir örneğiydi çünkü San Carlo'nun isteyebileceği kadar ciddi ve ağırbaşlı olması ve St. Augustine'in estetik anlayışıyla uyumlu olmasının yanı sıra, klasik formları da kullanmaktaydı.

Benzer şekilde, hümanizm ve Reform karşıtı değerler arasında bir sentez ya da en azından ikisinin bir karışımı, Hıristiyan antikitesi diyebileceğimiz Kilisenin Pederleri olgusunun yardımıyla yaratılıyordu. Bu sentez, 1550'den sonra kurulan Cizvit okulları örneğiyle gösterilebilir.[224] Cizvitlerin, Rönesans formlarını, içeriklerini yok sayarak ya da reddederek, kullandığı söylenegelmiştir. Ancak şimdi, Bruni ve Valla'nın çağını pagan hümanizminden çok bir Hıristiyan çağı olarak gören anlayışın üzerinde durduğu zıtlık düşüncesi, geçerliliğini büyük oranda yitirmiştir. Ignatius Loyola, 1555'te yazdığı gibi, pagan antikitesini, İsrail halkının "Mısır ganimetlerini" (*guesti spogli de Egipto:* bkz., yukarıda s. 69) kullandığı gibi kullanmayı öneren ilk kişi değildi. Fakat pratikte, 1626'ya kadar tam 444 okul kurmuş olan zihniyet, Avrupa'da Salutati veya Ficino'dan daha geniş bir etkiye sahipti. Cicero ve Quintilian, Virgil ve -ayıklanmış haliyle- Ovid, açıkça

[224] Dainville (1978); Meszaros (1981).

studia humanitatis'i dert edinmiş olan bu okulların müfredatlarında büyük oranda yer bulmuştu.[225]

Cizvitler, Rönesans hümanizmi ve mimarisinin çeperlerde, Braunsberg (Braniewo), Vilnius (Wilno), Kolozsvár (Cluj) ya da L'viv (Lwów) gibi hepsinde de bu dönemde okul kurulmuş olan şehirlerde, yayılmasında çok özel bir rol oynadılar. Örneğin, Vilnius'taki St. Casimir Kilisesi, Roma'daki Gesù model alınarak yapılmıştı. Ignatius Loyola, bir dini lider olarak zaman zaman Calvin'le kıyaslanmıştır. Böyle bir paralellik kurmanın faydası her ne olursa olsun, Cizvitlerin Rönesans'ın alımlanmasındaki önemi, gayet makul bir şekilde İtalyan Protestanlarınkiyle karşılaştırılabilir.

Sanatın Aristokratlaşması

Klasik ya da İtalyan fikir ve formlarının yeni bağlamlara bilinçli uyarlanışı, özellikle Reform ve Reform karşıtı örneklerde çok açık biçimde gözlemlenebilir. Daha az gözlemlenebilecek ama Rönesans tarihiyle aynı derecede ilişkili olan ise, bu dönemde yaşanan sosyal değişimlerin etkileridir. Prensler önemli bir rol oynamaya devam ettiler. Görmüş olduğumuz gibi, kamu himayesi tamamıyla ortadan kalkmadı. Ancak, soylu erkekler ve artan bir oranda soylu kadınlar, bu dönemde yalnızca hami olarak değil, yazar olarak da önem kazandılar. Bu nedenle, Rönesans'ın "aristokratlaşması"ndan bahsede-

[225] Dainville (1978), 168-70, 186-9.

biliriz. Daha önceki bölümlerdeki gibi, hareketin toplumsal tabanını lokaller bağlamında, bu örnekte saray, kent ve kır evi özelinde tartışmak yararlı olacaktır.

Habsburg Sarayları, bu dönemde önemlerini korudular. Örneğin, II. Philip El Escorial'ı sipariş etmesinin dışında, Titian'dan Hieronymus Bosch'a kadar birbirinden çok farklı ressamla ilgilenmiştir; ama yine de eklemek gerekir ki El Greco'nun eserleri ona hitap etmemiştir.[226] İmparator II. Rudolf en çok doğa felsefesine ve mistik felsefeye meraklı oluşuyla tanınır ama entelektüel ilgileri bunlardan daha genişti. Kendisi de altın kuyumculuğu yapan İmparator, sanatçılara soyluluk unvanları veriyor ve bazı şairleri de taçlandırıyordu. I. François gibi, o da konumunu, koleksiyonuna hediyeler katmak için kullanıyordu. Rudolf'un hükümdarlığına üs olan Prag' taki kozmopolit sarayda Giuseppe Arcimboldo gibi İtalyan sanatçılar, Bartholomaeus Spranger gibi Almanlar, Heykeltıraş Adriaen de Vries ve manzara ressamı Roelant Savery gibi Hollandalıların yanı sıra, Macar hümanist Johannes Sambucus, Çek şair Simon Lomnicky, Çek besteci Krystof Harant ve Sloven besteci Jacobus Gallus vardı. Bugünden bakıldığında öyle anlaşılıyor ki, bu çevrenin farklı özellikler taşıyan üyeleri birbirlerini etkilemişlerdir. Rudolf'un himayesi sayesinde, Prag, en azından birkaç yıl, Avrupa'nın önde gelen sanatsal merkezlerinden biri haline gelmişti.[227]

---

[226] Checa (1992).

[227] Evans (1973); Kaufmann (1985); Fuciková (1988).

Asıl önemlisi, bu dönemde Avrupa'nın çeperinde bulunan sarayların yeni bir önem kazanmaya başlamasıdır. Mesela, hümanist bir eğitimden geçmiş olan Portekizli III. João, hümanistleri sarayına davet etmiş ve João de Barros'u Antiller'deki Portekiz İmparatorluğu'nun resmi tarihçisi olarak tayin etmiştir. Ayrıca daha önce sözünü ettiğimiz gibi, sanatçı Francisco de Holanda'yı da Roma'ya eğitime göndermiştir. Polonya'da, II. Zygmunt August, *Polish Courtier*'ini krala ithaf eden Lukasz Górnicki'ye ve müzisyen Valentin Bakfark'a hamilik etmiş, ancak (şairin umduğunun aksine) Jan Kochanowski'yi himayesine almamıştır. İskandinavya'da, Danimarkalı II. Frederick ve IV. Christian ile İsveçli XIV. Erik ve III. Johan, yeni İtalyan kültürüyle çok ilgiliydiler. Örneğin IV. Christian, mimariye çok meraklıydı ve Inigo Jones, Stuartların yanına geçmeden önce onun yanındaydı. Christian ayrıca, içlerinde İngiliz sarayında iş bulamamış olan İngiliz besteci John Dowland'in de bulunduğu bir grup müzisyenin de hamisi durumundaydı.[228]

Kentlere gelince; bu dönemdeki en çarpıcı gelişme ticari tiyatroların yükselişi olmuştur. Seküler oyunların Avrupa'da yaygınlaşması konusunu daha önce ele almıştık. Bu gelişme, aktörleri, hayatlarını bir yerden bir yere gezerek harcamaktan kurtaran, onlara yerleşik bir hayat imkânı sunan oyunevlerinin ortaya çıkışıyla doğrudan ilgilidir. Bu gelişmelerin altında yatan, nüfusun artışı ve kırsaldan kente

[228] Skovgaard (1973); Christensen (1988); Heiberg (1988).

göç olgusuydu. Ancak belirli bir kritik eşik aşıldıktan sonradır ki (belki 100,000 insan, belki biraz daha az), kumpanyaların aynı oyunları, en azından birkaç gün süresince, aynı şehirde yaşayan farklı izleyicilere sunarak hayatlarını idame ettirmeleri mümkün olabilmiştir.

Önce de gördüğümüz gibi (bkz., s. 207), kamu binaları yapılmaya devam ediyordu. Hümanist okullar için kamu himayesi önemini koruyordu; bunun ünlü bir örneği, ardından gelecek birçok kurum için model teşkil eden Strasbourg'daki Sturm Akademisi'ydi (1538).[229] Ancak öte yandan, sivil hümanizm bu dönemde düşüş içinde gözükür. İtalya'da, Floransa Cumhuriyeti'nin 1527'deki restorasyonu çok uzun sürmemiştir. Almanya'da, Augsburglu Függerlerin özel hamiler olarak varlıklarını sürdürmelerine karşın, Augsburg ve Nuremberg gibi sözde "özgür" kentler siyasal ve kültürel önemlerini kaybetmeye başlıyorlardı. Calvin'in Cenova'sı bağımsız bir şehir devletiydi ama bahsetmiş olduğumuz gibi Calvin hümanistlere pek dostça yaklaşmıyordu. Antwerp'in bağımsızlığı, İspanyol güçleri tarafından 1585'te yeniden ele geçirilince, sona ermişti. Sivil hümanizmin, metinlerin yanı sıra mimaride, resimde, goblende ve hatta gemi dekorasyonunda bile ifadesini bulan ülküleri, Venedik dışında yalnızca yeni Hollanda Cumhuriyeti'nde o da devrim sırasında ayakta kalabilmiştir. Stevin'in *Civic Life* (1590) adlı denemesi, temel kavramı olarak al-

[229] Simon (1966); Schindling (1977); Huppert (1984).

dığı "sivillik" *(Burgerlicheyt)* üzerinden siyasal yaşamı, kent yaşamını ve uygarlaşmış yaşamı birbiriyle özdeşleştirmişti. Samuel Ampzing'in Praise of Haarlem'i (1628), Bruni'nin iki asır kadar önce yazmış olduğu Floransa Methiyesi'nin Hollandaca karşılığıydı.[230]

Ne var ki, Rönesans'ın erken aşamalarında çok önemli olan şehirlerin ve şehirlilerin konumu, bu dönemde İspanya'dan Polonya'ya kadar Avrupa'nın birçok bölgesinde açıkça ortaya çıkmaya başlayan ve "yeniden feodalleşme" (refeudalization) olarak tanımlayabileceğimiz, toprak sahibi aristokrasinin ekonomik, siyasal ve kültürel alanlardaki egemenliğine geri dönüş niteliğindeki sosyal süreç tarafından tehdit edilmekteydi.[231] Ancak, Rönesans hareketine artan aristokratik katılımın ekonomik ve siyasal değişimlerin zorunlu sonucu olduğu izlenimini vermemek için, burada kullanacağımız terim "aristokratlaşma" olacaktır.

Aristokratlaşma ikili işleyen bir süreçti. Soylular, artık yalnızca hami olarak değil, yazar olarak, hatta bilhassa şair olarak da sanata dahil olmaya başlamışlardı. İmparator Rudolf istisnasına rağmen, çoğunluğu, resim ve heykel gibi el uğraşlarını asaletlerine yakıştıramıyorlardı. Yayın kâr elde etmekle yan yana düşünüldüğü için, bir kitap yayımlamak olumlu anlamda sosyal bir kaşe olabileceği gibi, utanç verici bir sosyal damgaya da dönüşebilirdi. Diğer yandan, şiir elyazmalarının okuyucularını

[230] Bievre (1988).
[231] Antal (1948); Yates (1957), 108.

seçmesi için elden ele dolaşıma sokulması, aristokrat değerlerle uyuşan bir etkinlikti. Sözünü ettiğimiz gibi, bu dönemde çok sayıda soylu şair, özellikle de asker-şair vardı. İspanya'da, Fransa ve İspanya arasındaki savaş sırasında Nice'de hayatını kaybeden Garcilaso de la Vega ve Şili'de savaşan Alfonso Ercilla vardı. Portekiz'de, Uzakdoğu'da hizmet veren Luis de Camões, Macaristan'da, Türklere karşı savaşan ve Estergon kuşatmasında bir top mermisiyle öldürülen Bálint Balassa vardı. İngiltere'deyse, Philip İspanya'sına karşı başkaldıran asilerin yanında savaşırken Zutphen'de ölen Sir Philip Sidney vardı.

Ronsard ve Kochanowski ellerine silah almamışlar, hayatlarını kır beyefendileri olarak sürdürmüşlerdi. Kochanowski, saray himayesi sevdasından hayal kırıklığı sonucu vazgeçince emekliliğini geçirmek için Czarnolas'taki ("Karaorman") konutuna taşındı. Fransa'da, İngiltere'de, Polonya'da ve başka yerlerde, entelektüel üretimle dolu hayat ya da *otium* denilen kavram, Veneto villalarında olduğu gibi kırsalla anılmakla kalmadı, sarayın reddi ve hatta eleştirisiyle özdeşleşti. Soyluların çobanların rolünü üstlendikleri pastoral türü için duyulan uluslararası heyecan, ancak böyle bir bağlama yerleştirilirse daha iyi anlaşılabilir.

Bu örneklerden bazıları, aristokratlardan çok beyefendi diyebileceğimiz kesime aittir; ancak yine de önceki yüzyıllarla karşılaştırıldığında ortaya çıkan zıtlık çarpıcı boyutlardadır. Örneğin, Fransa'da Pleiade şairlerinin sosyal statüleri, onlardan önceki

rhetorigueurlara kıyasla hayli yüksektir.[232] Şairlerin örneklerine, Michel de Montaigne ve Francis Bacon gibi denemeciler de eklenebilir.

Aristokratik himayeye gelirsek; Avrupa'nın birçok bölgesinde yaygınlık kazanan bu olgu, dikkatlerimizi saray ve kentten, kırsal bir arazinin ortasına dikilmiş büyük malikânelere çeker. Elbette, örnekler kolaylıkla çoğaltılabilir. Fransa'da, Guiseler ve Montmoreneyler gibi en önemli soylu aileleri, yeni üslup sanat ve mimarinin patronajıyla meşgullerdi. İskandinavya'da, Holstein Valisi Henrik Rantzau, yirmi beşten fazla evi inşa ya da restore etti ve onun klasik mimariye duyduğu ilgiyi kanıtlayan Vitrivius, Serlio ve Du Cerceau gibi yazarların eserlerinin de aralarında bulunduğu 6,000 kadar kitap topladı. Aynı zamanda (Wandsbek'teki evinde misafir ettiği) Tycho Brahe'nin bir dostu olan ve Lipsius'la yazışan Rantzau'nun kendisi de, Latince şiirlerin yanı sıra tarih, soykütük, seyahat, sağlık, rüya tabirleri ve astroloji gibi çok çeşitli konular üzerine kitaplar yazmıştır; bu özelliğiyle himayesi hep Lorenzo de Medici'yle karşılaştırılmıştır.[233] Ne var ki, Rantzau'nun zamanında, etrafta on beşinci yüzyılın sonlarında olduğundan çok daha fazla Lorenzo vardı.

Örneğin, Çek Rönesans'ında, Tycho'nun bir başka arkadaşı, Rozmberkli Peter Vok, kardeşi Vilem'le birlikte oldukça önemli bir rol oynamıştı. İki kardeş, kitap koleksiyonculuğu, müzisyen ve simyacı hamiliği yapıyorlardı ve Prag'ta bir sarayları ve Bohemya'

[232] Weber (1956), 63-106.
[233] Walde (1932); Steinmetz (1991).

nın güneyinde, Kratochvile ve Trzebon gibi yerlerde birçok kır evleri vardı.[234] Polonya özelinde seçilebilecek en doğal örnek, Başkâtip Jan Zamojski'dir. Padua Üniversitesi'nde okumuş olan başkâtip, müzisyen Valentin Bakfark'ın ve şairler Klonowic, Szymonowic ve Kochanowski'nin hamisiydi; bunlardan sonuncusu Zamojski'nin Krystina Radziwiirie evliliği için *The Dismissal of the Grecian Envoys*'u kaleme almıştı. Ayrıca Zamojski, Zamosc adındaki şehrin de kurucusuydu. İtalyan mimar Bernardo Morando'nun tasarımını yaptığı şehir, kilise, üç meydan, üç ana kapı ve Zamojski'nin akademisinin toplanabilmesi için bir bina gibi temel unsurlarıyla birlikte 3,000 kişiyi barındıracak şekilde hazırlanmıştı.

Büyük arazilerin ve özel mülkiyete ait şehirlerin, manzaranın olağan parçaları olduğu bir bölgede, Zamosc aristokratik kontrol olgusuna dair yine de aşırı bir örnek sayılır; buna rağmen bu dönemin Batı Avrupa'da aristokrat hamilerin çağı olduğu da bir gerçektir. Örneğin İspanya'da, 1520'lerde İtalya'da yaşamış olan Don Diego Hurtado de Mendoza vardı. Don Diego, yazları askerlik, kışları seferberlik sezonu kapalıyken, Roma ve Siena Üniversiteleri'nde öğrencilik yapardı. Venedik'te İspanyol büyükelçisiyken, boş zamanlarında Yunanca çalışmış, Titian'a bir portresini yaptırtmış ve Rönesans kitaplarından iyi bir kişisel kütüphane oluşturmuştur. Himayesindekiler arasında Vasari ve Mimar Jacopo Sansovino gibi isimler yer almıştır.[235] İngil-

[234] Evans (1973), 140-3, 212-15.
[235] González Palencia ve Mele (1943).

tere'de, Leicester Kontu Robert Dudley, kendisine ithaf edilen yüzlerce kitaptan anlaşıldığı kadarıyla, önde gelen kitap hamilerinden biriydi. Mesela Edmund Spencer'ı ve çevirmenler John Florio ile binicilik sanatı ve tarihi metinler üzerine İtalyancadan çevirdiği metinleri konta ithaf eden Thomas Blundeville'i desteklemiş olan kişi oydu. Kontun kütüphanesinde Erasmus, Machiavelli ve Neoplatonist Leone Ebreo'nun eserleri vardı. Dudley, İtalyan sanatıyla da ilgiliydi; hatta bir İtalyan diplomatıyla konu üzerine tartıştığı bilinmektedir.[236]

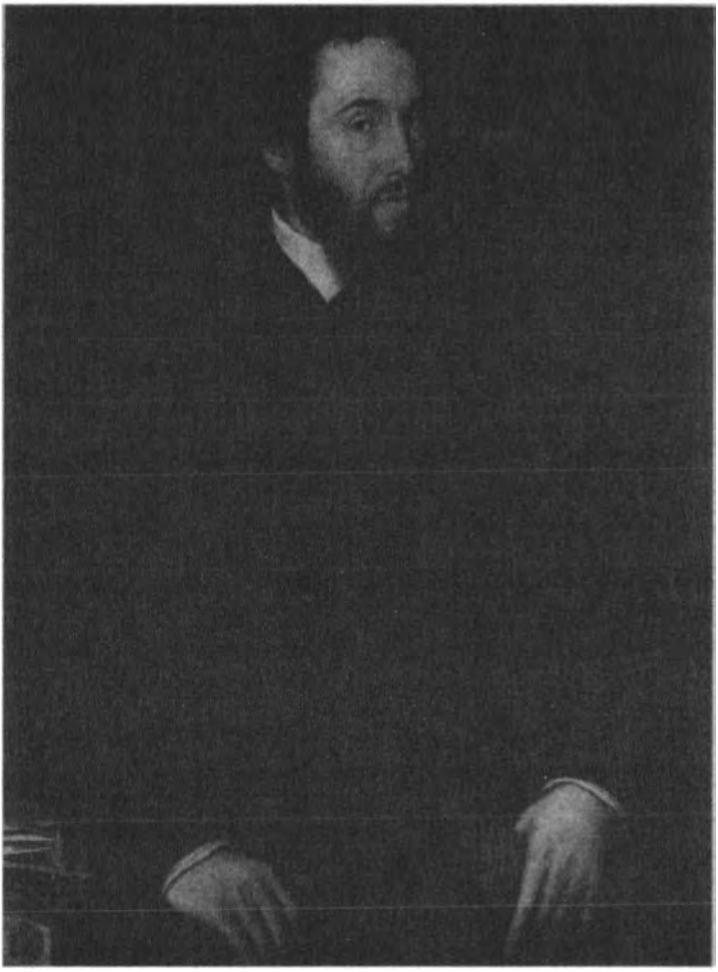
Ruhban hamilerin Reform karşıtı çağda giderek tükenen bir tür olduğu beklenebilir; ancak bu döneme kadar sarkmış çok görkemli iki örnek vardır: Kardinaller Farnese ve Granvelle. Allesandro Farnese, kendisini atayan Papa'dan (büyükbabası III. Paul) kırk yıl daha fazla yaşamış, kültürel iklimin çok farklı olduğu V. Sixtus devrine tanık olabilmiştir. Michelangelo'nun (Francisco de Holanda'nın aktarımına göre) Kardinal için "resim hakkında en ufak bir fikri yok" demesine karşın, bazı yazarlara göre zamanının en önemli sanat hamisiydi. Her halükarda, sarayındaki seyirci salonunu dekore etmesi için Vasari'yi tutması yolunda kendisini ikna eden Tarihçi Paolo Giovo gibi iyi danışmanlara sahipti. Vasari'nin, yemek sonrası bir sohbette, Lives'ı yazmaya teşvik edildiği saray bu saraydır. Farnese de bir kitap, elyazması, mermer heykel ve madalya koleksiyoncusudur. Bir antika eser olan Farnese Kupası (Tazza Farnese)

[236] Rosenberg (1955).

ve Hırvat ressam Giuho Clovio tarafından resimlendirilmiş bir elyazması olan Farnese Saatleri isimlerini sahiplerinden almıştır; bunun yanı sıra Roma'daki Gesù Kilisesi'nin dış cephesinde boylu boyunca dikili duran Roma sütun başlarında yazılı olan ismi, bu ünlü binanın onun himayesiyle yapıldığını gösterir.

Kardinal Granvelle de, Farnese ile hemen hemen aynı ayardaydı. Aynı zamanda II. Philip'in önemli elçilerinden biri olan Granvelle, hümanist Justus Lipsius'u sekreteri olarak yanında İtalya'ya götürmüştü. Plantin'i, İtalyan yazarlardan kitaplar basması için teşvik etmişti. Cilt işçiliğine hayrandı ve Titian'a, kendisini elinde cildi göz alıcı biçimde işlenmiş bir kitapla gösteren bir resmini yaptırmıştı. Granvelle'in koleksiyon merakının boyutları, klasik Antinous Heykeli hakkında Primaticcio'ya yazdığı ve "her ne pahasına olursa olsun" *(quoy gu'il couste)* onu satın almak istediğini belirten mektuptan anlaşılabilir. Hem İtalyan, hem de kuzeyli sanatçılara, Titian'a, Kadrinal'in portresini (bkz., resim 16) yaptırmış olan Antonis Mor'a ve Heykeltıraş Giambologna'ya siparişler vermiştir. Ayrıca, Brüksel'de İtalyan mimarisini yansıtan bir saray yaptırmıştır ki bu, Hollanda bölgesinde yapılmış ilk İtalyan tarzı saraylardan biridir. Gravür Sanatçısı Hieronymus Cock, bu "tüm güzel sanatların hamisi"ne bir kitabını ithaf etmiştir.[237]

[237] Riebesell (1989); Robertson (1992).



Resim 16: *Antonis Mor,* Portrait of Cardinal Anton Perrenot de Granvelle. *(Copyright ©Kunsthistorisches Müzesi, Viyana.)*

Granvelle'in mektupları incelendiğinde, soylu sınıfına yeni katılmış bir aileden gelmiş olmasına karşın, onun sanatla ilgisinin bir statü arayışından çok, kişisel zevklerine ve devlet adamlığının getir-

diği sıkıntılardan kurtulmak ihtiyacına dayandığı izlenimi edinilir. Politikada olduğu gibi, sanatta da ne istediğini bilen bir kişiydi. Titian'dan bir İsa portresi yapmasını isterken şunları söylüyordu: "Her şeyden öte yüzün güzel, tatlı ve narin olmasını istiyorum ki sen de bunu nasıl yapacağını biliyorsun." *(sopra tutto vorrei che avesse lafaccia bella, dolce e delicata tanto guanto la sapetefare.)*[238]

Dönemin bir başka önemli elçisi, Kraliçe Elizabeth'e hizmetleri için Lord Burghley unvanına layık görülen İngiliz William Cecil de bir mimari ve bilim hamisiydi (ve Granvelle'inkine benzer nedenlerden dolayı resme daha az ilgi duymuştur). Theobalds'daki evi, muhtemelen İngiltere'de bir İtalyan modeli esas alınarak yapılmış ilk örnektir. Saray avlusundaki mermer fıskiyeli havuz Venüs ve Cupid figürleriyle süslenmişti ve benzer şekilde Great Chamber'daki baca da bronz Vulcan ve Venüs heykelleri taşıyordu. Cecil'in bina detaylarına duyduğu ilgi –ondan duvar resimlerini talep eden duvarcı ustasıyla; Hollanda'dan getirilecek bir taş loca hakkında Yatırımcı Thomas Gresham'la; "Sir Thomas Smith'in yerinde gördüğüm ... mimarlıkla ilgili bir kitap"ı göndermesini politik bildirimlerde bulunurken laf arasında rica ettiği Fransa'daki İngiliz büyükelçisiyle– yaptığı yazışmalarda su yüzüne çıkar.[239]

O çağdan kalma bir biyografisine göre, Cecil "eğitimi ve eğitimli insanları çok severdi" ve "tüm eğlencesi kitaplardı". Okullara para yardımları yap-

[238] Picquard (1947-8, 1951); Durme (1953), 337-57.
[239] Summerson (1953) 46f; Summerson (1959).

tı. Cicero'nun *Offices*'ını hep yanında taşıdığı söylenirdi. Cecil, tarih, coğrafya ve astrolojiye özellikle meraklıydı. Tarihçi William Camen'ın hamisiydi ve Arthur Golding, Leonardo Bruni'nin İtalya'nın Gotların işgaline uğrayışını anlattığı metne yaptığı çeviriyi ona ithaf etmişti. Fransa'dan haritalar sipariş etmişti ve Theobalds salonunun duvarlarına Avrupa şehirlerinin resimlerini yaptırtmıştı. Great Chamber'ın tavanına Zodyak işaretleri resmedilmişti ve aynı işaretler bazen kodlar olarak da kullanılıyordu. (Parma Dükü Koç, Nassau'lu Maurice İkizler burcuydu vs.)

Rönesans'ın aristokratlaşması kadınları da içeriyordu. Konuşma dillerinin yükselişi, İtalya, Fransa, Hollanda, İngiltere ve başka yerlerdeki kadın yazarların önündeki engelleri kaldırmıştı. Bunu takiben özellikle şiirde öylesine büyük bir patlama oldu ki, aristokratlaşmasının yanında Rönesans'ın "feminenleşmesi"nden de söz etmek yanıltıcı olmaz; özellikle de hareketin yerelleşmesinde kadınların rolü hesaba katılırsa (bkz., s. 311). Kadınların Rönesans'taki yeri, eskiye göre merkeze daha yakındı. On altıncı yüzyıl ortalarında Venedikli Giolito'nun bastığı iki antoloji, tümüyle kadınların edebi eserlerine ayrılmıştı. Bunlardan ilki, bazılarının gerçekliği hakkında birtakım şüpheler dile getirilmiş olan 181 adet mektubun bir arada toplandığı *Letters of Many Worthy Ladies*'di (1548). İkinci antoloji, elli üç katılımcı içeren *Various Verses of some Noble and Talented Women*'dı (1559).[240] Bu kadınların büyük ço-

[240] Dionisotti (1967), 237-9; Piejus (1982).

ğunluğu soyluydu. Bu dönemin en ünlü kadın yazarlarından biri olan Şair Vittoria Colonna bir markizken, uzun süre yazıştığı, oyun yazarı, şair ve *Heptameron* adlı hikâye kitabının yazarı olan Marguerite de Navarre de Kral I. François'nın kız kardeşiydi.

Daha önce de belirttiğimiz gibi (bkz., s. 143), aristokrat bayanların himayesine Rönesans'ın erken aşamalarında sıkça rastlanmaktaydı. Bu gelenek devam etti. Poitiers'de, on altıncı yüzyılın sonlarına doğru Madeleine Des Roches ve kızı Catherine, içinde şiirlerin okunduğu ve platonik aşkın tartışıldığı bir salon organize ettiler; aynı Elisabetta Gonzaga ve Baldassare Catiglione'nin Urbino'da yaptıkları gibi.[241] İngiliz kadın himayesinin iki ünlü örneği Hardwickli Bess ve Mary Sidney'di. Shrewsbury'nin dul kontesi Elizabeth Talbot, Hardwickli Bess olarak tanınır, çünkü Hardwick Hall'u o yaptırmıştır. (Burçların üzerine Kardinal Farnese'nin tarzını anımsatacak şekilde isminin baş harfleri olan ES yazdırmıştı.) Bir kadından geleneksel savurganlıkta bir konukseverlik beklenmemesi, tasarımdaki yeniliklerin önünü açan bir olgu olarak öne sürülmüştür.[242]

Philip Sidney'in kardeşi Mary, Pembroke Kontesi oldu ve yönetimini Wiltshire'daki Wilton'da bulunan bir başka devasa evde sürdürdü. Kontes, Petrarch'ın *Triumph of Death*'ini, Robert Garnier'in tragedyası *Mark Antony*'i, Fransız hümanisti Philipe

---

[241] Keating (1941), 49-69.
[242] Friedman (1989a), 103.

Mornay'den *Discourse*'u ve erkek kardeşiyle birlikte *Psalms*'ı çevirdi ve Philip Sidney'in *Arcadia*'sını yayına hazırladı. Garnier ve Mornay çevirileri 1592'de yayımlandı; ki bu yıllarda çeviri, bir kadın için bağımsız yayından daha saygıdeğer bir etkinlik olarak kabul ediliyordu. Kendi zamanında "ikinci bir Minerva" olarak tanınan Mary, erkek kardeşinden Edmund Spenser ve Samuel Daniel gibi şairlerin patronajını devralmış ve ayrıca onu, Castiglione'nin ve *Courtier* adlı kitabında anlattığı dönemin Urbino Düşesi'yle kıyaslayan Nicholas Breton'u desteklemişti.[243]

İspanya, Fransa ve İtalya'da, aristokrat bayanlar Castiglione'nin kitabının çevrilmesini desteklemişlerdi. Joan Boscán tarafından yapılan İspanyolca çeviri, kendisinin aktardığına göre, Geronima Palova de Almogáver'in "emri" ile yapılmıştı. *Courtier*'in, saray kadınının ana tartışma konusu olduğu III. cildinin Fransızcaya çevrilmiş olması, bunun arkasında bir bayanın, muhtemelen Marguerite de Navarre'nin inisiyatifi olduğuna işaret eder. İngiltere'de, Sir Thomas Hoby'nin çevirisi, Northampton Markizi Elizabeth Parr'ın ricası üzerine yapılmıştır.[244]

Bu dönemden birçok kadının hümanist ilgi alanları olduğu bilgisi sağlam belgelere dayanmaktadır. Bu ilgi alanları tamamen yeni şeylerden ibaret değildi ama erkekler için giderek daha kabul edilebilir olmaya başlıyorlardı; on beşinci yüzyılda,

[243] Waller (1979); Lamb (1982, 1990).
[244] Burke (1995a), 148-50.

Isotta Nogarola ve Cassandra Fedele, hümanistler arasında gayet normal olan yazı dolaşım ağına girmeye çalıştıklarında, sırasıyla Guarino ve Poliziano tarafından hor görülmüşlerdi.[245] Öte yandan, Fransız soylu kadını Marie de Gournay, Montaigne ve Lipsius'a yazdığı mektuplara oldukça sıcak cevaplar almıştı. Hümanistlerin kız çocukları özellikle iyi eğitiliyorlardı. Antonio Nebrija'nın kızı Alcalà Üniversitesi'nde retorik dersleri vermişti. Örneğin, Bembo, kızı Elena'nın eğitimini kendisi üstlenmişti, Thomas More'un da sonraları Margaret Roper olarak anılacak olan kızı Margaret'e dersler verdiği bilinir. Yazar-yayıncı Christophe Plantin'in kızı Magdalene, babasının Latince, Yunanca, İbranice, Aramice ve Süryanice yazdıklarının düzeltilerini yapmaktaydı.

Hümanist eğitime erişim imkânı bulabilmiş ikinci kadın grubu, prenseslerden hanımefendilere kadar uzanan soylu kesimden çıkmıştır. I. Elizabeth, kraliçe olmadan önce, Roger Ascham'dan iyi bir hümanist eğitim almıştır. İngiltere'den verilebilecek bir iki örnek daha, hümanizmin soylu kadınlar arasında ne kadar yaygınlaştığını gösterecektir. Soylu kanı hayatına mal olan, Lady Jane Grey'in Plato'nun *Phaedo*'sunu Yunanca aslından okuduğu görülmüştür. William Cecil'in ikinci karısı Mildred Cooke, Ascham tarafından Lady Jane'le kıyaslanmış ve İngiltere'deki en bilgili kadın olarak tasvir edilmiştir. Aslına bakılırsa, dört Cooke kız kardeşin

[245] Grafton ve Jardine (1986), 38, 51.

hepsi de bu ilgi alanlarını paylaşmaktaydı. Mildred, Yunan vaiz St. John Chrysostom'u çevirmişti. Sir Nicholas Bacon'ın karısı (ve Francis'in annesi) Anne, İtalyan Protestan Bernardo Ochino'yu çevirdi. Küçük kız kardeşler Elizabeth ve Kathrine, (lirik şiir, mektup ve çeviri dışında) erkeklerin kadın yazarları en kolay kabul ettiği türlerden biri olan mezar yazıtları yazımıyla uğraşmışlardı.[246]

Kitaplar kocalarının isimlerini taşıdığı için, kadınların ilgi alanlarını kütüphaneleri araştırarak tespit etmek güçtür. Henrik Rantzau'nun, kitap kapaklarına karısı Christina von Halle'nin ismini yazdırması sıra dışı bir durumdu.[247] Kadınların adına kayıtlı az sayıda kütüphanenin varlığı, İtalya dışında edebiyatı ve düşünceyi ciddiye alan aristokrat kadınların artışını gösteren resmi destekler. Mesela, Macaristan'dan Maria'nın kütüphanesinde, Rönesans'ın temel metinleri sayılabilecek Castiglione, Machiavelli ve Serho gibi İtalyanca metinlerin yanı sıra, Erasmus'un Latince eserleri ve tarih üzerine birçok çalışma bulunuyordu.[248] Catherine de Medici, coğrafyaya olan merakını yansıtan iyi bir kütüphaneye sahipti. Dört modern dil dışında Latince ve Yunanca bilen ve Fransızca şiirler yazan İskoçyalı Mary Queen'in kütüphanesi, hümanizm (Biondo, Erasmus, Vives) ile konuşma dilinde yapılan edebiyatın (Ariosto ve Bembo gibi olağan isimlerin yanı sıra, Du Bellay, Rabelais ve Ronsard) bir karışımını yansıtıyordu.

---

[246] Lamb (1985); Warnicke (1988).
[247] Steinmetz (1991), 134.
[248] Lemaire (1996).

Bu dönemde kadınların başka sanat dallarıyla da uğraştığı ve Rönesans kültürüne aristokrat olmayan bazı kadınların da katkıda bulunduğuna dair hatırı sayılır derecede sağlam kanıtlar bulunmaktadır. İskoçyalı Mary Queen, resim yapıyor, şarkı söylüyor ve lavta çalıyordu. Aralarında soylu Tarquinia Molza'nın da bulunduğu, *concerto delle dame* adlı kadın şarkıcı grubu, 1580'de Ferrara'da etkinlik gösterdi. Compagnia dei Gelosi adlı aktris kumpanyasının üyelerinden Isabella Andreini, Floransa ve Fransa saraylarında sahneye çıkmıştı. Laura Terracina, belki de tarihteki ilk kadın edebiyat eleştirmeniydi. Dürer, bir kadın tezhip sanatçısının elinden çıkma bir eseri satın almış ve "sadece dişi olan bir yaratığın böylesine güzel iş çıkarması müthiş bir mucize" yorumunu yapmıştı.[249] Dürer'in ağzından çıkan bu küçümseyici sözlere karşın, bu dönemde ün kazanmış birkaç kadın ressam vardır, özellikle Hollanda'da Catherine van Hemessen (bkz., resim 17), İngiltere'de Levina Teerlinc ve İtalya'da Sofonisba Anguissola ve Lavinia Fontana. Catherine, Maria'nın sarayında ve (Flanders'den bir tezhipçinin kızı olan) Levina, Kraliçe Elizabeth'in sarayında hanımefendiler olurlarken, Sofonisba da İspanya Kraliçesi'nin refakatçisi oldu. Diğer yandan, Lavinia, yaptığı portreleri ve dinsel resimleri kocasının aracılığıyla satarak hayatını kazandı. En sıra dışı olan ise, Flaman bir heykeltıraşın kızı olan Anna Coxcie'nin babasının mesleğini devam ettirmesiydi.

[249] Meiss'de alıntılanmıştır (1967), 362.



Resim 17: Catherine van Hemessen, Self-portrait, *1548. (Copyright © Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kunstmuseum; fotoğraf Martin Buhler.)*

Venedik'te saraylı iki kadın yazdıkları şiirlerle tanınmıştı: "yeni Sappho" olarak bilinen Gaspara Stampa ve erkeklerle şiirsel düellolara giren Veronica Franco. Stampa aynı zamanda, kardeşi Cas-

sandra gibi, şarkıcıydı.[250] Tullia d'Aragona, Roma' da benzer bir konuma sahipti. Lyons'da, dizeleri şehrin kadınlarına hitap eden Louise Labe, önemli kadın şairler arasındaydı. Antwerp'de bir bayan okul öğretmeni olan Anna Bijns, şiirler ve oyunların üretildiği edebiyat kulüplerinden ya da "retorik meclisleri"nden *(Rederijkerkamers)* birine girmeyi başarmıştı. Aynı şehirde, hümanist müfredatı olan "Defne Ağacı" adında bir kız okulu da mevcuttu.

Çok az sayıda kadın, edebi yeteneklerini, kendi olanaklarını kısıtlayan toplumu eleştirmek için kullandı. Örneğin Louise Labe, eserlerini Mademoiselle Clemence de Bourges'e ithaf ederken, erkekleri, kadınlara eğitim hakkı tanımadıkları için eleştirmiş ve bunun nihayet sona ermekte olduğunu söylemişti; "erkeklerin katı yasaları artık kadınları eğitim görmekten alıkoyamaz." *(les severes lois des hommes n'empechent plus lesfemmes de s'appliquier aux sciences et disciplines.)* Venedik'te iki kadın yazar daha, aynı konuya değindiler. Lucrezia Marinella' nın *Nobility and Excellence of Women* 1591'de, Modesta Pozzo'nun *Merit of Ladiès*'i (iyi bir Rönesans diyalogu örneğiydi) 1600'de yayımlandı. Fransa'da, Marie de Gournay'in *Eguality of Men and Women*'i ise, 1622 tarihlidir.[251]

Ancak, kadınların yazma ve de özellikle yayımlama özgürlükleri çok da abartılmamalıdır. Günümüzde ünlü olan bazı kadın yazarların eserleri –örneğin, Gaspara Stampa ve Pernette Du Guillet– an-

[250] Feldman (1995), 104-8.
[251] Jordan (1990), 173-7; Rosenthal (1992).

cak ölümlerinden sonra basılabilmiştir. Yine de, birkaç kadın yazarın sağlıklarında kitap yayımlayabilmiş olması, bu dönemdeki değişimin önemli bir göstergesidir. İtalya'da, yukarıda tartıştığımız antolojiler dışında (bkz., s. 284), Vittoria Colonna şiirlerini 1538'de; Tullia d'Aragona şiirlerini ve bir antolojisini 1547'de; Laura Terracina, her iki seferde de Venedikli Giolito ile birlikte olmak üzere, şiirlerini 1548'de ve Ariosto üzerine denemesini 1550'de; Laura Battiferri şiirlerini 1560'da; Veronica Franco şiirlerini 1576'da ve yazılarını 1580'de; Isabella Adreini *Mirtillo* adlı pastoralini 1594'te ve Lucrezia Marinella kadınların savunusu üzerine yazdığı kitabını 1591'de yayımlamışlardı. İtalya dışındaysa örnek bulmak hayli zordur ama Anna Bijns şiirlerini üç cilt halinde 1528, 1548 ve 1567'de; Louise Labe çalışmalarını 1555'te ve Mary Sidney iki adet çevirisini 1592'de yayımladılar.

Kısacası, geç Rönesans, hareketin coğrafi ve toplumsal olarak en yaygın kabul gördüğü dönemdi. Birbirinden çok farklı birçok grup, önceleri çok daha az insana hitap eden fikir ve formları benimsedi ve kendi özelliklerine uyarladı. Ayrıca bu dönem, hareketin toplumsal hayatın içine en fazla nüfuz ettiği dönemdi. Rönesans'ın bu yerelleşme süreci bir sonraki bölümün konusudur.

5
RÖNESANS'IN YERELLEŞMESİ

Rönesans, güçlü fakat bulanık bir terimdir. Bazı tarihçiler için bir olaya, bazıları için bir döneme ve üçüncü bir grup içinse bir harekete işaret eder. Yüzyıllar boyunca sürmüş olan bir eğilimi, bir olay olarak tanımlamanın güçlüklerini daha önce tartışmıştık (bkz., s. 183). Terimi, Burckhardt'ın İtalya örneğinde yaptığı gibi, bir dönemi tanımlamak için kullanmak, Avrupa'nın bütünü hakkında yazarken neredeyse imkânsızdır. Birbirine zıt ve çelişen eğilimleri tanımlamak için bu terimi kullanmaya çalışmaksa, anlam belirsizliği yüzünden terimi kullanılmaz hale getirir. Rönesans'ın kendi bilincinde olan bir hareket olarak, Gombrich ve diğerlerinin desteklediği, keskin tanımı diğerlerine nazaran çok daha kullanışlıdır ve bu kitabın genelinde takip edilen tanım da budur.

Ancak bu kavramın da birtakım dezavantajları vardır. On dördüncü yüzyılda bir grup İtalyan'dan ibaret olarak başlamış olan hareket, başka ülke ve sosyal gruplara yayılma sürecinde büyük değişimlere uğramıştır. Bir zamanlar bilinçli bir yenileşme hareketine denk düşen olgu, zamanla dönüşerek gündelik pratiğin değişmez bir parçası haline gelmiş ve

tüm düşünce alışkanlıklarını, maddi kültürü ve hatta ileride ele alacağımız gibi (bkz., s. 338 ve sonrası) insan vücudunu etkiler olmuştur. Bu bölümün konusu, dönemin sorgulanmamış varsayımları ve değişmekte olan yaşam tarzlarıdır.

Bu dönemde Rönesans'ın kimlerin varsayımlarını ve yaşam tarzlarını etkilediği sorusunu cevaplamak hiç de kolay sayılmaz. Birkaç istisna hariç. Floransa ve Venedik şehirlerinin dışında, duvar ustaları ve marangozlar gibi belirli zanaat dalları dışarıda bırakılırsa, hareketin diğer sosyal grupları etkilediğine dair fazla kanıt yoktur. Bu istisnaların en dikkat çekici olanlarından biri, adli arşiv kayıtlarında Roma yakınlarındaki Aspra Villası'nda 1574 Karnavalı'nda oynanmış olduğu aktarılan, "çok eskiden basılmış bir oyun"dur. Bir tanığın ifadesine göre, perileri ve çobanlarıyla pastoral nitelik taşıyan oyun, "az çok" okuma yazma bilen bir kunduracı, bir çömlekçi ve birkaç köylü tarafından oynanmıştı.[252] Bu belgenin ışığında, Shakespeare'in *A Mid-summer Night's Dream*'inin [Bir Yaz Gecesi Rüyası] ilk sahnelenişinde, dokumacının Âşık Pyramus'u ve Flute'u, körük tamircisinin Thisbe'yi oynaması o kadar da hayali gözükmez. Yine de bu gibi kanıtlar oldukça enderdir. Bu nedenle, ilerleyen sayfalarda soyluluk ve ruhban sınıfına odaklanacağız ama yer yer avukatların, doktorların, tüccarların ve onların eşlerinin dünyalarına da değineceğiz. Ele alınan grup sosyal olarak sınırlandırıldığı oranda, coğrafi

[252] Cohen ve Cohen (1993), 243-77.

olarak genişletilecektir. Ve bu kitabın en çok tekrar eden konularından birine geri döneceğiz, Avrupa'nın Avrupalılaşması.

Almanların *Alltagsgeschichte* dediği, gündelik yaşamın tarihini yazmak düşüncesi aslında yeni bir şey sayılmaz ama son kuşak tarihçiler arasında giderek daha fazla ilgi çekmektedir ve burada yazmaya çalışacağımız biçimiyle bu hareketin tarihinin de bir parçası olacaktır. Gündelik olanın tarihi, genellikle diğer tarih türlerinden bağımsız olarak ele alınagelmiştir. Ancak, bizim vurgulayacağımız nokta, bir kültürel yenilik hareketi ile Avrupa'nın farklı bölgelerindeki gündelik yapılar arasındaki etkileşimdir. Alımlama, direnç, melezleme ve bölüme adını veren "yerelleşme" (domestication) -terim Rönesans'ın "evcilleşmesi" (taming) anlamında değil, eve ve gündelik yaşama girmesi anlamında kullanılmıştır- bu etkileşimin tasvir ve analizinde kullanacağımız temel tarihsel olgulardır. Kavramı tam anlamıyla karşılayabilecek en uygun sözcük Almanca *Veralltäglichung*'tur ve terim İngilizceye "domestication" (yerelleşme), "quotidianization" (gündelikleşme) ya da "routinization" (rutinleşme) olarak çevrilebilir ki, üç sözcük de bu karmaşık sürecin -hepsi de bu bölümün konularıyla ilişkili olan- farklı yönlerini öne çıkarır.

Birkaç yıldan fazla sürmeyen ya da en fazla birkaç on yıl boyunca süren eğilimlere "moda" demek kaçınılmaz gözüküyor. Ancak, asıl önemli olan antikite ve İtalya'ya duyulan hayranlığın uzun dönemli sonuçlarıdır. Hollandalı tarihçi Johan

Huinziga'nın, hayat olgusunun tarihsel idealleri üzerine ünlü bir denemesi vardır.[253] Bu bölüm, böylesi ideallerden birinin, "Rönesans erkeği" veya kadını idealinin, gündelik pratikteki karşılığını bulmaya çalışacaktır. Burada sözü edilecek olan bu pratiklerin katılımcılarından en azından bazıları, bu kültürel idealin bilinçli uygulayıcılarıydılar.

Aşağıda verilecek örneklerin çoğu geç Rönesans dönemine aittir. Rönesans'ın bu aşamasında, yeni düşünce ve formlar, bir önceki bölümde de söylendiği gibi coğrafi ve sosyal anlamda en geniş yayılma noktasına ulaşmakla kalmadı, daha önceki dönemlerde olduğundan çok daha fazla sayıda etkinlik alanına nüfuz etti. Bu dönemde, Rönesans düşüncesi bile değişti. On altıncı yüzyıl ortalarına gelindiğinde, yeni bir çağda yaşadıklarını iddia edenler, antikitenin yeniden hayat buluşunun yanı sıra, muhtemelen matbaanın ve barutun icadını ve Yeni Dünya'nın keşfini de kastediyorlardı. Verilebilecek örneklerden ikisi, gizil nedenler üzerine yazdığı denemesi 1548'de basılan Fransız Doktor Jean Fernel ve tarih yazımı üzerine kitabı 1551'de yayımlanan Alman hümanist Christophorus Mylaeus'tur. Fernel, "çağımız" dediği bu dönemi, söz söyleme sanatının, felsefenin, müziğin, geometrinin, resmin, mimarinin, heykelin yeniden canlanışıyla, topun ve matbaanın icadıyla ve Yeni Dünya'ya yapılan keşif seferleriyle karakterize etti. Mylaeus ise Yunancanın yeniden doğuşunu, "Almanya'da" topun ve matbaa maki-

[253] Huizinga (1915).

nesinin icadını, Amerika'nın keşfini ve Michelangelo ve Dürer gibi ressamların eserlerini öne çıkardı.

İtalofili ve İtalofobi

Daha önce gördüğümüz gibi, Avrupa'nın birçok bölgesinde, İtalyan kültürü saray çevrelerinde moda olmuştu. Örneğin, Polonya'da trend, Kraliçe Bona Sforza'nın 1518'deki gelişiyle başlamış gözükür. Krakow Başpiskoposu Piotr Tomicki, çevresindekilerden birinin de aktardığı üzere, İtalya'ya duyduğu "müthiş nostalji" nedeniyle "İtalyan" lakabıyla anılmaya başlamıştı. Polonya'daki İtalya hayranlığı en yüksek seviyesine on altıncı yüzyılın ortalarında ulaşmış gözükür. Benzer bir hayranlık, bir kuşak sonra, Isabella'nın Ana Kraliçeliği devrinde Transilvanya'da görülür. Fransa'da sarayın İtalyanlaşması olgusu, Polonya ile aşağı yukarı aynı zamanda, yani on altıncı yüzyılın ikinci yarısında, Catherine de Medici, (Fransa'nın III. Henri'si olmadan önce kısa bir süre Polonya kralı olmuş olan) Anjoulu Henri ve Stefan Bathory devirlerinde, doruk noktasına ulaşmıştır.[254] İngiltere'de, konu üzerindeki tartışma yoğunluğundan anlaşıldığı kadarıyla, trend, Kraliçe Elizabeth iktidarının sonlarına doğru zirveye tırmanmıştır.

İtalya, hem sanat, hem de yaşam tarzı anlamında model olarak alınıyordu. İtalya'yı çok iyi tanı-

[254] Backvis (1958-60); Barycz (1967); Boucher (1986), 97-125.

yan bir Galli olan William Thomas, 1549'da, "İtalyan ulusu ... köklerini medeniyete en fazla bugünlerde salıyor" demişti. Benzer şekilde, İtalyan din adamı Beccadelli, (adı şimdi Dubrovnik olan) Ragusa'da bir arkadaşına, oğlunu "iyi terbiye alması için İtalya'ya" göndermesini tavsiye etmişti.[255] Bu tür İtalofili örneklerini çoğaltmak çok kolaydır; ancak benzer tavırlar kitabın hemen her bölümünde aktarılmış olduğu için yeni örneklerin gereği yoktur.

Ne var ki, İtalyan tarz ve modasının yurtdışında kazandığı bu başarı, on altıncı yüzyılın sonlarına gelindiğinde, İngiltere ve Fransa'dan Macaristan ve Polonya'ya kadar Avrupa'nın birçok bölgesinde ortaya çıkan İtalyan karşıtı bir tepki doğurmuştu. On altıncı yüzyılda İtalofobi, İtalofili ile bir arada var olmuş ve onunla etkileşime girmiştir; aynı yirminci yüzyılın ikinci yarısında Avrupa'da dünyanın başka yerlerinde -ve hatta bazen aynı bireyde- Amerikan kültürüne karşı duyulan aşk ve nefretin bir arada var olması ve etkileşmesi gibi.

Aslında Papalık'ın vergi toplamasına, Lombardiya bankerlerine ve Roma Hukuku'na karşı tepki duyan diğer Avrupalılarda İtalya'ya karşı belirgin bir düşmanlık zaten vardı. Protestanlığın yükselişi de, Papalık'ın merkezi olan İtalya'ya karşı duyulan kuşkuları artırdı. İtalyanların "kültürel emperyalizmi" diyebileceğimiz durumu, yani eserlerinin, pratiklerinin ve düşüncelerinin barbar olarak gördükleri tüm öteki Avrupa'yı işgal etmesi, onlara karşı

[255] Torbarina (1931), 52.

düşmanlık ve kuşku duygularını daha da artırdı. İtalya'nın reddedilmesi, (uzun vadede ulusal bilincin oluşmasında etkili olmasına rağmen) ulusal bir nitelik taşımıyordu; bu daha çok kültürel aşağılamaya verilen bir tepkiydi. Düşmanca tepkiler, Ortaçağ'ın yukarıda tartıştığımız (s. 222) yeniden itibar kazanması olgusuyla da ilişkilendirilmelidir.

Yukarıda saydığımız tüm bu nedenlerden dolayı, İsveçli hümanist Olaus Magnus, "yumuşak" güneylileri eleştirmişti. Macar bir vakanüvis, Transilvanyalı Sigismund'a, İtalyanlara "yaltaklandığı" için saldırmıştı. Polonyalı yazar Marcin Bielski, İtalya'ya yapılan ziyaretlerin efemineliğe ve lüks düşkünlüğüne yol açtığını öne sürmüştü. Lukasz Górnicki'nin, Castiglione'nin *Courtier*'ine yaptığı Polonya uyarlamasında, karakterlerden birine yerel geleneklerin savunucusu ve İtalyan olan her şeyin muhalifi rolü verilmişti. Almanya'da, hümanist Conrad Celtis, "İtalyan lüksü bizi yozlaştırıyor." *(Nos italicus luxus corrupit)* dedi. "İtalyanlaşmış bir Alman, insan kılığına bürünmüş bir şeytandır." *(Tedesco Italianato, Diabolo incarnato)* ifadesi, Almanya'da bir atasözüne dönüşmüştü.

Yine benzer bir cümle, "Inglese italianato, diavolo incarnato," bu kez İngiltere'de atasözü mertebesine çıktı. Protestan hümanist Roger Ascham, *The Schoolmaster* adlı kitabında, Petrarch, Boccaccio ve Cicero'yu İncil'e tercih eden "İtalyanlaşmış" İngilizleri eleştiriyordu. İsmi son derece çarpıcı olan *The English Ape* (1588) [İngiliz Maymunu-Ç.N.] adlı kitapta, yazar İtalya'yı yağcılık, sinsilik ve kendini

beğenmişlik gibi özelliklerle özdeşleştirmiş ve kendilerini "İtalyanlaştıran" İngilizleri kınamıştı. Shakespeare'in *II. Richard*'ındaki York Dükü, "tarzı bizim hantal bir maymuna benzeyen ulusumuzu iyice yavaşlatan / en basit taklidi bile aksayan" (Perde 2, Sahne 1) "gururlu İtalyanları" eleştirmişti. Burada dışa vurulan hisler oldukça karmaşıktır; yabancıya duyulan içerleme, kendini küçük görmeyle birleşmiştir.

Fransa'da, İtalya'nın ve her şeyden öte İtalyanlaşmış Fransızların, *françois ytalique,* eleştirisi özellikle güçlüydü.[256] *Dissimuler comme un İtalien,* "gerçekleri bir İtalyan gibi gizlemek" deyimi, bu dönemde çok yaygındı. Joachim Du Bellay, yurtdışına yaptığı geziden İtalyanlaşmış jestler, giysiler ve dille dönen *(De gestes et d'habits, deport et de language)* Fransızları hicvediyordu. Bir şiirinde, bugün de iyi bilinen bir fenomeni, egzotik olana duyulan özentiyi ve kendi kültürünü hor görmeyi kınıyordu: "Yabancıları övmek ve Fransızları küçük görmek" *(Louer les etrangers, les Français merpriser).* Kalvinist yayıncı Henri Estienne, Fransız dilinin "İtalyanlaştırılması" dediği şeyden hiç hoşlanmıyordu ve bundan İtalyan savaşlarını ve kendi özel "jargonu" olan sarayı sorumlu tutuyordu.

İtalya korkusu, kimi yazarlar tarafından zehir metaforuyla ifade edildi; mesela, iki Protestan beyefendisi, İtalya'nın "tatlı zehirleri" *(douces poisons)* hakkında yazan François de La Noue ve "Floransa

[256] Sozzi (1972).

zehri"nden *(venin florentin)* bahseden Agrippa d'Aubigne. Spenser'ın kendisi de bazı İngilizler tarafından yarı yarıya İtalyan olarak görülen arkadaşı Gabriel Harvey, Machiavelli'yi "zehirli bir politikacı," Aretino'yu "zehirli bir küfürbaz" ve Pomponazzi'yi "zehirli bir filozof" olarak nitelendirdi. Guicciardini'nin İtalya tarihinde aktardığı, Papa VI. Alexander'in kardinallerinden biri için hazırladığı zehirli kupayı kazayla içmesi olayı yüzünden, bazı yabancılar İtalya'yı gerçek anlamda zehir yuvası olarak görüyorlardı. Ama yine de, zehir imgesini simgesel olarak almak ve İtalofobi'yi bir arınma hareketi, aşırı doz yabancı kültüre karşı örgütlenmiş bir tepki olarak düşünmek daha doğrudur.

İtalyan kavramı ve ayrıca da klasik kültür üzerine (bkz., yukarıda s. 261) dönen bunca tartışma ve çatışmadan, sanat kadar günlük yaşamı da etkileyen bir sentez ya da en azından bir uzlaşma veya karışım çıktı. Gündelik yaşamın farklı alanlarını ayrıntılı bir şekilde ele almak için, öncelikle üç geniş alanı birbirinden ayırmak gerekmektedir: maddi kültür, pratikler ve zihniyetler.

Maddi Kültür

İlk olarak "Rönesans şıklığı"nın maddi yönlerini, yani belirli nesnelerin yeni yaşam tarzlarının içine ayrılmaz biçimde girmesini ele alacaksak yerelleşme sürecinin incelenmesine evden ve içindeki mobilyalardan başlamak daha uygun olur. Ev yapımı, gösterişli tüketim alışkanlığının belirgin bir ör-

neğiydi; kimi zaman hamilerin iflasına yol açsa da, hem bir yatırım aracı, hem de statü ve güç simgesi olarak görüldü.[257] Aynı zamanda, yeni tarzda bir ev yaptırmak, antikitenin yeniden canlandırılışına katılımı sağlamak anlamına da geliyordu. Yapım tarzı, yaşam tarzının metaforuydu.

Bu nedenle, öncesinde değilse bile, on altıncı yüzyılın sonlarından itibaren mimari, mimarlara ve duvar ustalarına bırakılamayacak kadar ciddi bir iş haline gelmişti. Tycho Brahe ve William Cecil'i, evlerinin yapımıyla çok yakından ilgilenmiş iki soylu olarak örnek vermiştik (bkz., s. 208, 284). Bu dönemde ellerine Serlio kopyalarını yahut bazı başka mimari denemelerini alıp işe girişen böylesi amatör mimarlara sıkça rastlanır. Örneğin, Sir John Thynne, Wiltshire Longleat'teki devasa evinin tasarımında, Francis Bacon da Verulam'daki evinin tasarımında önemli rol oynamışlardı. Bir Elizabeth dönemi mimarisi hayranı olan Sir Thomas Smith, altıdan fazla Vitruvius kitabına sahipti. Vitrivius, Serlio ve diğer denemelerdeki resimler, çoğu okuyucu için metinden daha önemliydi, zira potansiyel müşteriler için bir dizi giriş, kapı, pencere, şömine ve tavan figürleri (bkz., resim 22) göstermekteydiler.

Fransız, İngiliz, Alman, Bohem, Leh ya da İskandinav, birçok Avrupalı soylu, şatolarda ya da kırdaki malikânelerde yaşıyordu. Kendilerinin İtalya'daki karşıtları şehirlerde yaşayıp yalnızca yazları villalarına çekilirken, bu Avrupalı soylular tam ter-

[257] Stone (1965), 549-55; cf. Girouard (1966).

sini yapıyordu. Geç on altıncı yüzyılda, birçok bölgede bu malikânelere duyulan ihtiyaçtaki düşüş, klasik formların yeniden keşfiyle çakıştı ve bu da, her şeyiyle özgün bir biçim olan Rönesans kır evinin gelişmesine yol açtı. Elbette ki yerel ekotipler, yerel inşa malzemelerine ve ev sahibinin sosyal ihtiyaçlarına göre şekillenecekti. Gündelik yaşamları farklı olduğu için, Avrupa'nın farklı bölgelerindeki kır soyluları, İtalyan asilzadelerden daha farklı konut türlerine ihtiyaç duydular. Soylular ve çiftlik işçileri arasındaki sosyal mesafe, aynı kır evi ve köy arasındaki uzamsal mesafe gibi, vakaya göre değişmekteydi. On altıncı yüzyılda, aralarında Britanya'nın da bulunduğu bazı bölgelerde, büyük salon, hizmetliler ve müşterilerin yemek yemeleri için halen bir gereklilikti. Soylu aileler, zamanla salondan "özel oturma odası"na çekilmeye başladıklarında, bu hareketleri İngiltere'de, İtalya'da olduğundan daha görünür biçimde ortaya çıkan bir mahremiyet ihtiyacının göstergesiydi.[258]

İtalya olgusunun çekiciliği, kuzey iklimine tüm uyumsuzluğuna rağmen, İtalyan üslubunu benimsemekte gösterilen kararlılıktan anlaşılabilir. (Halbuki Vitruvius, binaların yerel koşullara uyarlanmasını öneriyordu.) En çarpıcı örneklerden biri, geç on altıncı yüzyılın İngiliz kır evlerindeki açık loca modasıdır. Akşam yemekleri ile yürüyüş ve heykellerin sergilenmesi amacıyla kullanılan bu İtalyan tarzı localardan, William Cecil'e (Theobalds ve Burghley

[258] Girouard (1978).

House), onun arkadaşı Sir Thomas Smith'e (Essex' teki Hill Hail), Hardwickli Bess'e ve Cecil'in oğlu Robert'a (Hatfield House) yapılmıştı.[259] Francis Bacon, "Yapım" üzerine yazdığı denemesinde "bahçenin güzel görüntüsünü ve taze havasını alabilmek için dikmeler üzerine kondurulacak bir açık galeri" yapılmasını tavsiye ediyordu.

Sonraki kuşaklar bu biçime karşı çıktılar. *Elements of Architecture* (1624) adlı eserinde, Sir Henry Wotton, "İngiltere'nin doğal konukseverliğinin" kiler ve mutfağı İtalya'da olduklarından daha önemli kıldığını kaydediyordu. Bir kuşak sonra, *Of Building*'de Roger North, Inigo Jones'u şu sözlerle eleştirmişti: "Bu, İtalyanların işine yarıyordu ama Greenwich'teki Queen's House'da olduğu gibi, İngiltere'de sundurmayı (portico) evin içine kurmak, bazı işgüzar tasarımcıların (budala mimarların) eseridir... İtalya'da, düzgün ve kullanışlıdır çünkü ısıyı azaltır ve güneşin yakıcı ışınlarının gücünü kırar... Bizde ise, genelde ısıtacak çok fazla boşluk ve çok az ısı var, dolayısıyla odalardan birini eksiltip birini artırmak uğruna odaların dağılım düzenini bozmamalıyız". On sekizinci yüzyılda bile, Şair Alexander Pope, "Venedik kapısı yüzünden soğuk almaktan gurur duyan" hevesli tiplerle dalga geçecekti. Öteki eleştirmenler, yeni dekorasyon biçimlerini hedef aldılar. *Discourse on Dearness* (*Discours sur les causes de l'extresme cherté,* 1586) adlı fiyat artışları üzerine yazılmış Fransız kökenli anonim bir denemeye göre,

---

[259] Henderson (1995).

enflasyonun temel nedenlerinden biri de bu yeni "abartılı ve kibirli inşa üslubu"ydu *(cette excessive etsuperbefaçon de bastır)*, yani galerileri, sundurmaları, tırabzanları, efrizleri, kornişleri, sütun başları ve diğer elemanlarıyla klasik üslupta yapılan evlerdi.

Bununla birlikte, İtalyan üslubu yalnızca saraydan saraya ya da kır evinden kır evine değil, şehirlerdeki daha mütevazı evler arasında da yayılıyordu. Bu tür evler için örnek alınan modeller, Mantegna, Raphael, Gieulio Romano, Vasari ve Zuccaro gibi İtalyan sanatçıların kendi evleriydi. Mesela Vasari, Arezzo'daki evini, sanatçıların hikâyelerini anlatan resimlerle boyamıştı, Floransa'daki evi de farklı sanat dallarının alegorileri ve ünlü sanatçıların portre madalyonlarıyla süslenmişti.

Nuremberg'de, hümanist Konrad Celtis'in bir arkadaşı olan asilzade Sebald Schreyer, Burgstrasse' deki evini Orpheus, Apollo ve Mesus'un imgeleriyle dekore ettirmişti. Amsterdam'da, Frizyeli banker Pompejus Occo'nun Kalverstraat'ta iç dekorasyonu ve döşemesi o kadar zengin bir evi vardı ki, ev "Cennet" olarak biliniyordu. Antwerp'te, Tüccar Niclaes Jongelinck, Sanatçı Frans Floris'ten evini Herkül'ün Maceraları'nın resimleri ile dekore etmesini istemişti. Floris'in kendi evi ise, ön cephesindeki, "yetenek", "şiir bilgisi" ve "mimari bilgisi" gibi alegorik figürleri, nişler içine yerleştirilmiş heykeller biçiminde gösteren resimlerle, sanatçının tarzının bir tür reklamını yapıyordu. Bazen, şehir evinin yeniliği temsil eden tarafı, yalnızca bir ön cepheden ya da daha da azından ibaret olabiliyordu.

Hal böyle olunca da, Hollanda'da ve Orta Avrupa' da, geleneksel biçimde teraslanmış çatı duvarı olan bir eve, kolaylıkla plastrolar, tırabzanlar, heykeller ve obelisklerle donanmış bir Rönesans ön cephesi eklenebiliyordu.

Klasik ya da en azından klasikleşmekte olan formların hızla yayılması, şablon kitapların basılmasıyla mümkün olmuştur. 1520'lerde ortaya çıkmaya başlayan bu kitapların yazarlarından bazıları Serlio (4. Kitap), Jacques Androuet Du Cerceau ve 1555 ile 1587 arasında Antwerp'te içlerinde mimari, kayratid [taş sütundan kadın heykeli-Ç.N.], fıskiye ve bahçe konularındaki diziler de bulunan yirmi yedi cilt kadar tasarım kitabı yayımlamış olan Hans Vredeman de Vries'ti. Şablon kitapları, katedral yapılarından çatal bıçak takımlarına kadar yayılmış olan Gotik sistemi değiştirmek için, tümüyle yeni bir biçim sistemi sunuyordu. Sütunlar, sütun başları, karyatidler, alınlıklar, efrizler, çelenkler ve melek heykelleri gibi klasik mimari unsurları ve heykel formları, olağanüstü bir uyarlanabilirlik göstererek yatakların ve kitap ciltlerinin, kadehlerin ve duvar saatlerinin, dokuma ürünlerinin, lahitlerin ve başlık sayfalarının (zafer takları ve kapı girişlerine benzeyen süslemeler okurun kitabın dünyasına girişini simgeliyordu, bkz., resim 18) dekorasyon biçimlerine esin kaynağı olmuştu.



Resim 18: *Leonard Gaultier, Ronsard'ın* Oeuvres*'inden tahtakalıp portresi (Paris, 1623). (Photographie Giraudon, Paris.) Ronsard'ın büstüyle Ariosto'nunkini (resim 5) karşılaştırınız.*

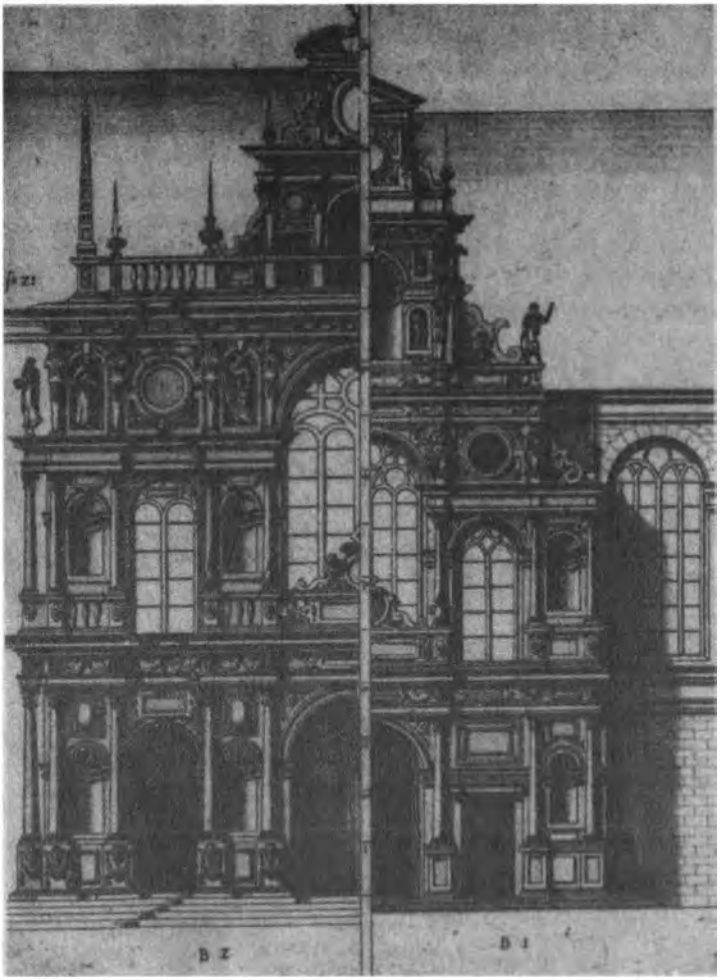
Ancak, yeni sistem tümüyle klasik veya İtalyan değildi. Daha önce de gördüğümüz gibi (bkz., s. 134), ne kadar klasik olmasalar ve hatta anti-klasik olsalar da (*senza olcuna regola*, Vasari'nin deyimiyle "kuralsız biçim"), groteskler antik Romalıların beğenisini kazanmıştı ve on beşinci yüzyıl sonunda İtalya'da yeniden canlandırılmıştı. Hollanda'dan (Vredeman), Fransa'dan (Du Cerceau) ve Almanya'dan (Jamnitzer) birtakım şablon kitapları, bu fantastik ve acayip formların bilgisini kitlelere yaydılar. Kitaplar, bir anlamda bozuklukların kurallarını koyuyorlardı. Groteskler, genellikle insan ve hayvan karışımı melez yaratıklardı. (İnsan başlı keçi "satir," insan başlı at "kentaur," kadın başlı kuş "harpı" vb.) Buradan yapılabilecek tek uygun çıkarım, bu durumun formlar arasındaki genel melezleme sürecini desteklemiş olduğudur. 1612'de bir İngiliz'in yazmış olduğu gibi, bu türde "icat ettiğin üzerinde ne kadar fazla çeşitlilik gösterirsen, tüketiciyi o kadar memnun edersin".[260] Klasik kuralların geçirimsiz duvarlarında açılan bu yarıktan, birçok farklı form geçmeyi başardı.

Örneğin, bu dönemde Hollanda'da yaratılmış ve Cambridge'ten Koenigsberg'e kadar tüm kuzey Avrupa'da yaygın olan yeni bir dekorasyon türü, kullandığı formlar kesilmiş deri parçalarıymış gibi gözüktüğü için (bkz., resim 19), "kayış işçiliği" (strap-work) adıyla biliniyordu. Evleri, lahitleri, fıskiyeleri, kitapları vs. süslemek için kullanıldı. İs-

[260] Mercer'de alıntılanmıştır (1962), 99.

lam kültürünün Batı üzerindeki etkisinin çarpıcı bir örneği olan ve "arabesk" olarak bilinen soyut formlar, İspanya'da zaten uzun zamandır tanınıyordu; ancak on altıncı yüzyılda İtalya, Fransa ve Avrupa'nın diğer bölgelerine de ulaştılar. Du Cerceau, *Grandes arabesques* (1582) adında bir şablon kitabı yayımladı. İster kalıntı olarak, ister de bastırılmış olanın geri dönüşü olarak düşünelim, bu form cümbüşü arasında Gotik unsurları tespit etmek mümkündür. Bir Rönesans satirini, Ortaçağ tarzında çizilmiş çirkin bir surattan ayırmak hayli güçtür.

Şablon kitapları bir ihtiyaca cevap vermişti; çünkü bu dönemde süsleme işinde kullanılabilecek ve süslemeyi gerektiren çok daha fazla nesne vardı. On altıncı yüzyıla, "şeylerin keşfi"nin çağı denmiştir, zira bu dönemde zengin kimselerin evleri eşyalarla dolup taşıyordu. Bu tür lükslerin ve "lüzumsuzluklar"ın ahlaki eleştirisi de çok yaygındı. Konrad Celtis ve Marcin Bielski'nin konu hakkında söylediklerini daha önce aktarmıştık; *Discourse on Dearness*'ta, on altıncı yüzyıl ortalarından önceki o eski güzel günler için "insanlar o zamanlar bu kadar abartılı ve pahalı mobilyalar almıyordu" denmekteydi. *(on n'achetoitpoint tantde riches etprecieux meubles.)*



Resim 19: *Hans Vredeman de Vries'ten şablonlar,* Architectura *(1577), f. 21. (Cambridge Üniversitesi Kütüphanesi yetkililerinin izniyle.)*

Yine de, *bu gösterişlilikler* ("başkalarını etkilemek için tasarlanmış nesneler" olarak da çevrilebilecek bir terim) hakkında yapılan eleştiriler yeterince güçlü değildi ki bunların birikimi ve teşhiri sürecini durduramadı. Bu lüks nesnelerin çoğu Rönesans ideallerini somutlaştırıyordu ve bu nedenle tarihçiler tarafından, sahiplerinin harekete bağlılıklarını, kimliklerini yeni üslup içinde yapılandırma ya da yeniden yapılandırma çabalarının bir göstergesi olarak okunabilirler.[261]

Kimlik olgusuna duyulan ilgi, özellikle iki türde, lahit ve portrede, açıkça gözlenebilir. Yerel bir kilisedeki aile şapeli, büyük evin bir uzantısı, lahit de döşemenin bir parçası olarak görülüyordu. Lahitler, öncelikle İtalyan heykeltıraşların sonra da Avrupa'nın dört yanına yayılmış olan Hollandalıların (bkz., yukarıda s. 189) algılarından süzülerek klasikleşen bir üslupta yapılıyordu. Bu mezarlarda, çoğunlukla hanedan armasıyla birlikte, ölmüşlerin faziletlerini öven mezar yazıtlarını ve kocayı, kadını, uzundan kısaya doğru dizilmiş biçimde oğlan ve kız çocukları temsil eden heykelleri görmek mümkündü. Heykeller birebir benzerliğe çok önem verdiler mi bilinmez (bkz., resim 20), ancak lahitler, evin içindeki portre galerilerinin yaptığı gibi (bkz., s. 378), ailenin cemaat içindeki yerini temsil etmeye yarıyordu.[262]

Bu dönemde, dış cephenin yanı sıra, tavanlar, girişler, merdivenler gibi iç cephe unsurları da dönü-

---

[261] Goldthwaite (1987, 1993), 226-7; Thornton (1991).

[262] Esdaile (1946); Mercer (1962), 217-52; Llewellyn (1996).

şüme uğramıştı.[263] Çok şatafatlı dekore edilmiş iç döşemelerin en eskileri arasında *cassoni* ve *deschi diparto*'nun bulunması, evin iç cephesinin, en azından başlarda, kadının etkinlik alanı olmuş olduğu fikrini destekler. *Cassoni,* üzerlerinde Homer ya da Virgil, Petrarch ya da Boccaccio ve ünlü kadınlardan Truvalı Helen, Kartacalı Dido, Lucretia ya da Griselda'nın resimleri bulunan, gelinlerin çeyizlerini koymak için kullandıkları sandıklardı. Doğumdan sonra anneye hafif yiyecekler getirmek için kullanılan *deschi di parto* ya da "doğum tepsisi" de benzer şekilde dekore edilmişti.[264] Cassoni, on altıncı yüzyılda azalma eğilimi göstererek, yerini, sergilediği oyma ve kakma detaylarıyla İngiliz Fynes Moryson gibi yabancı ziyaretçileri çok etkileyen kabin türü dolaplara bıraktı.[265]

Bunun karşılığında İngilizlerin, Du Cerceau ve Vredeman'ın hazırladığı şablonları takiben groteskler ve karyatidlerle dekore edilen dört ayaklı oyma yatakları vardı.[266] Masalar da yeni üslupta tasarlanıyordu. İtalya'da, kimi zaman bu masalara renkli mermerler kakılıyordu. Paris'teki Hotel Montmorency'de, Constable, on iki Roma imparatorunun bronz madalyonlarıyla dekore edilmiş bir abanoz masa sergiliyordu.

---

263 Mercer (1962), 60-98; Thornton (1991).
264 Welch (1997), bölüm 4
265 Schubring (1915); Riccardi-Cubitt (1992).
266 Roberts (1995).



Resim 20: *Zwolén'deki Jan Kochanowski anıtı, c. 1610, Samuel Fiszman (ed.),* The Polish Renaissance in its European Context *(1988). (Bloomington, Indiana University Press'in lütfuyla çoğaltılmıştır) Bu cenaze anıtı üslubuna, İngiltere'den Polonya'ya kadar rastlanır.*

Wiltshire'daki Lacock Manastırı gibi on altıncı yüzyıl ortası tipik İngiliz kır evlerinde, üzerlerinde klasik tanrı ve tanrıça oymaları bulunan sekizgen

taş masalara sıklıkla rastlanıyordu. Sandalyeler de yeni üsluptan nasibini almıştı ve bunların başında bir tabure ile arkalıktan ibaret olan İtalyan *sgabello* (Fransızcada escabelle) gibi, o dönemde yeni kullanıma giren hafif sandalyeler geliyordu. Virginaller gibi müzik aletleri, en ince ayrıntılarına kadar renklendirilmiş dekorasyonlarıyla, çalmak için olduğu kadar teşhir etmek için de kullanılıyordu.



Resim 21: Judgement of Paris'*i gösteren majolica tabak, Raphael sonrası, (Cambridge, Fitzwilliam Müzesi yetkililerinin izniyle çoğaltılmıştır.)*

Benvenuto Celimi'nin Kral I. François için tasarladığı, üzerinde (tuzu simgeleyen) Yer ve (biberi simgeleyen) Neptün gibi tanrıça heykelcikleri bulunan ünlü tuzluk, gündelik bir nesne sayılmazdı ama bu dönemin sofra aparatlarında kullanılan yeni formları yansıtması açısından önemlidir. Nurembergli Jamnitzer ailesi bu alanda çıkardıkları işlerle tanınmışlardı ve imparatorlar için çalışıyorlardı ama daha mütevazı müşteriler için çalışan daha az tanınmış zanaatkârlar, çoğu zaman küçük heykelciklerle desteklenen ya da bir meyve –elma, armut ya da kozalak– formu alan çok sayıda sürahi, ibrik, maşrapa ve kadeh ürettiler.

Zırh ve silahlar, kullanımın yanı sıra gösteriş hedefi de güdüyordu ve sahiplerinin savaşçı kimliklerini simgeliyordu. İster törensel amaçlı, ister çatışmada, mızrak dövüşünde, düelloda ya da avda kullanım amaçlı olsun, kılıçlar, tüfekler ve diğer silahlar, artık sanat eserleri sayılıyorlardı. Ana üretim merkezleri Milano ve Augsburg'tu. Kılıçlara, özellikle İspanyol zanaatkârlara has, "metal kakmacılığı" olarak bilinen işlemle altın kakılıyordu. Kabzaları, kayış işçiliği, yaprak ve dal figürleri (foliage) ve masklarla dekore ediliyordu. Tüfeklerin hazne ve dipçikleri, kullanım amacına göre av veya savaş sahnelerini yansıtan geyik boynuzundan kakmalarla süsleniyordu.[267]

Daha ucuz ürünlerde, kiremit (terracotta) ve maiolica [İtalyan porseleni-Ç.N.] kullanılıyordu.

---

[267] Hayward (1976).

Della Robbia ailesinin Floransa'daki atölyesinde üretilen boyalı kiremitten imgeler, çoğunlukla kiliseler ve Anjoulu Rene gibi hükümdarlar için tasarlanmış dev nesnelerdi; ancak bu atölyede, yol kenarlarındaki tapınaklar ve özel bireyler için küçük imgeler de üretiliyordu. Bu noktada, "kitlesel üretim" olgusundan bahsetmek abartılı olur ama Magi'ye Tapınma ya da Madonna ve çocuk gibi popüler imgelerin, o döneme ait birbirinin neredeyse aynısı birçok kopyada gözükmesi, bir tür seri üretim göstergesidir.[268]

Faenza, Urbino, Deruta ve İtalya'nın başka bölgelerinde üretilen maiolica tabaklar, çanaklar ve sürahiler, aşırı ihtişamlıydılar ve muhtemelen aşırı pahalıydılar da. Sanat eserlerini satın alırken memnun edilmesi çok zor olan Isabella d'Este bile, bu seramik parçaları beğenmişti. Boyanmış maiolicalardan sofra takımları, prenslere layıktı ve bunlardan, ünlü ressam Taddeo Zuccaro tarafından tasarlanmış olan bir tanesi, Urbino Dükü tarafından İspanya Kralı II. Philip'e hediye edilmişti. Ancak maiolica, "Laura Bella", "Jerolima Bella" adı verilen sevimli kızların resimlerini taşıyan tabak serileri gibi ucuz biçimler halinde de piyasaya sürülüyordu, ki bunlara halen bir çok Avrupa müzesinde rastlanır.[269]

Maiolica, ünlü resimlerin yeniden üretilmesinde de kullanıldı. Örneğin, Urbino tabak ve çanakları, yerel kahraman Raphael'in resimlerinin taklitlerini taşıyordu (bkz., resim 21). Ressamlar, Raphael'in

---

[268] Marquand (1922), 2,64, veno. 122-42, 157-67, 302-9, 312-20.
[269] Rackham (1952).

resimlerini Raimondi'nin baskıları üzerinden dolaylı olarak biliyorlardı (bkz., yukarıda s. 135). Benzer bir durum Fransa'da da söz konusuydu; Limoges zanaatkârları, sofra takımlarını Raphael, Primaticcio ve Dürer'in eserlerinin emaye taklitleriyle dekore ediyorlardı. Bu yöntemle, Rönesans sanatının en ünlü imgelerinden bazıları, bir grup tüketicinin gündelik yaşamlarının parçası haline gelmişti; hergün baktıkları şey bir reprodüksiyonun resprodüksiyonu olsa bile.

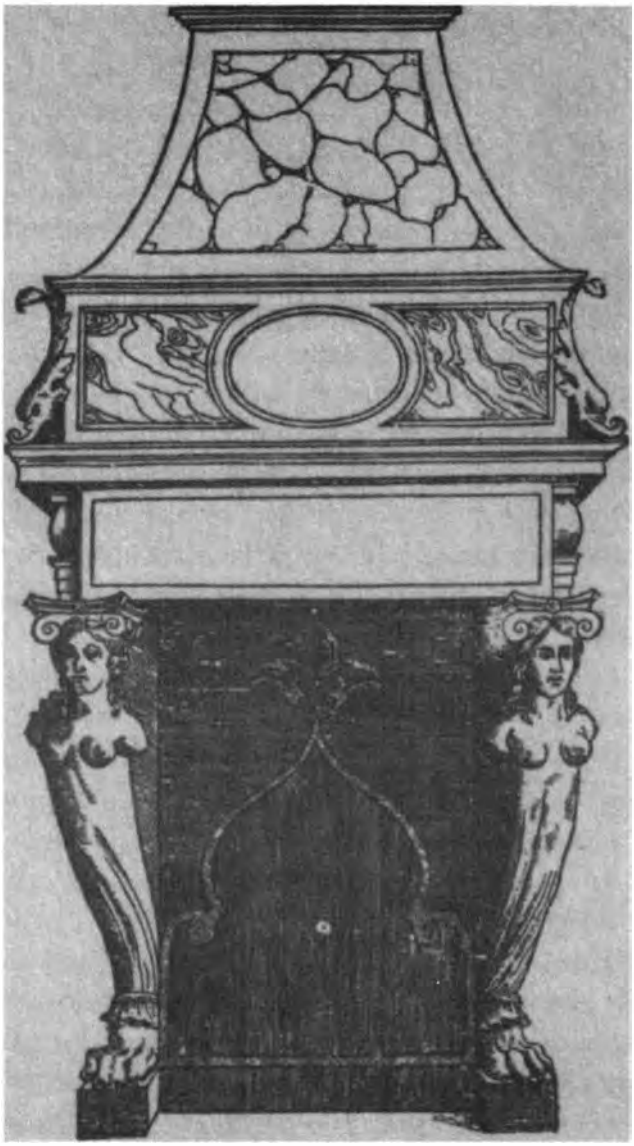
Şömine ya da şömine tablası, yeni formların günlük yaşama girişinin bir başka çarpıcı örneğidir. On beşinci yüzyılda, mermer şömine, İtalyan iç cephe dekorasyonunun, örneğin Urbino Sarayı dekorasyonunun, zaten önemli bir parçasıydı. Serlio' nun mimari üzerine yazdığı deneme, klasik detaylar bakımından zengin, alternatif şömine şablonları sunuyordu (bkz., resim 22). Fontainebleau'daki, birtakım çeşitlemelerle örneğin, Burghley House ve Hardwick Hall'da bu modeller takip edilmişti.[270] Daha sonraki mimarlık kitaplarında, kimi zaman Dorik, İyonik, Korint vs. olarak sınıflandırılan başka modeller sunuldu. *Discourse on Dearness,* eski günlerde "kimsenin şöminenin üstüne mermer veya porfir koymayı düşünmediğinden" *(on ne savait que c'etait mettre du marbre ni du porphyre aux cheminees)* dem vuruyordu ama artık o günlere geri dönülmeyecekti.

Ev dekorasyonunda imparator imgelerinin po-

[270] Mercer (1962), 115-20.

pülaritesindeki artış, antik Roma tarihini gündelik yaşamın bir parçası haline getirdi. Kardinal Georges d'Amboise için yapılmış olan Château Gaillon, "Roma imparatorlarının başları"nı içeren mermerden yuvarlak girintilerle dekore edilmişti. Château Gaillon'a nazire yapan Kardinal Wolsey'in Hampton Sarayı, Giovanni da Maiano (bkz., resim 6) tarafından sekiz farklı Roma imparatoru için yapılmış bu tür girintilerle süslenmişti. "On İki Sezar"dan oluşan set en yaygın dekorasyon elemanlarındandı; biyografileri Roma tarihçisi Suetonius tarafından yazılan bu hükümdarlar geleneksel dizilişleriyle şunlardır: Julius, Augustus, Tiberius, Caligula, Claudius, Neron, Galba, Otho, Vitellius, Vespasian, Titus ve Domitian. Mesela, bir Fransız bürokratı olan Florimond Robertet, Blois'daki evini On İki Sezar Madalyonu'yla dekore etmişti. Titian, Mantualı Federigo Gonzaga için Sezarların portrelerini resmetmişti. On iki mermer büst setine sahip olmak bir moda halini almıştı. Kardinal Farnes'de, Lorraine Kardinali'nde, Mantua Dükü'nde, Bavyera Dükü'nde birer tane vardı.[271] William Cecil, Venedik'ten bir set sipariş etmiş ve bunları Theobalds'da sergilemişti. Yazar Sir Robert Cotton, sahip olduğu seti, ünlü kütüphanesindeki her bir konu kategorisini işaretlemek ve birbirinden ayırmak için kullandı.

[271] Brown ve Lorenzoni (1993), 29; Schmitt (1989), 215-58.



Resim 22: *Sebastiano Serlio,* Five Books of Architecture*'dan şömine tasarımı (Londra, 1611), Kitap 4, bölüm 7, f. 43. (Dover Publications, NewYork, 1982, tekrar basım)*

Bu dönemde imgeler hakkında yürütülen tartışmalarda, bu imgelerin somut ahlaki göndermelerde bulunması, erdem örnekleri sunması gerektiği vurgulandı. Örneğin, Erasmus, *Education of a Christian Prince*'te, ahlaki örneklerin, izleyicilerin zihinlerinde iyice yer etmesi için, "yüzüklere kazınması, resimlere çizilmesi" gerektiğini öne sürmüştü. Bu yaklaşıma tabak resimlerinden ünlü bir örnek, elini ateşe uzatan antik Romalı Mucius Scaevola idi. Bununla birlikte, Julius ve Augustus gibi "iyi" hükümdarların, Neron ve Caligula gibi "kötü" olanlarıyla yan yana tutulduğu On İki Sezar setlerinin, Avrupa seçkinleri arasındaki popülaritesi, setlerin sahiplerinin kendilerini antik Roma kültürüyle özdeşleştirirken erdemi çok da fazla öne çıkarmadığını gösterir.

Evin içerisinde, hümanist değerleri gösteren en önemli simge olan çalışma odası ya da İtalyanların verdiği adla studiolo, keşiş hücresinin seküler versiyonu sayılırdı; *vita contemplativa*'yı, yani düşünmeye, okumaya ve yazmaya (zira bu odanın bir diğer adı da "yazı odası"ydı, *scrittoio*) adanmış bir odaydı (ya da en azından odanın bir köşesi). Ficino'nun Floransa yakınlarında bulunan Careggi'deki villasında olduğu gibi, bu çalışma odalarının duvarlarına, doğru düşünceleri teşvik etmek için özlü sözler resmedilebiliyordu. Machiavelli, arkadaşı Vettori'ye yazdığı bir mektupta, *scrittoio*'sunu, girmeden önce antiklerle sohbet etmek üzere en iyi elbiselerini giydiğini söylüyordu. Daha önce sözü edildiği gibi (bkz., s. 86, 143), Salutati ve Poggio gibi hümanistler

ve Urbinolu Federigo ve Isabella d'Este gibi prens ve prensesler, çalışma odalarıyla gurur duyuyorlar ve bu odaları en uygun biçimde, yalnızca çalışma masaları ve mürekkep hokkaları ile değil, şöhretli insanların resimleriyle, heykellerle ve (ve bir danışmanın Kardinal Farnese'ye tavsiye ettiği gibi) "madalyalar, işlemeli taşlar (cameo), mürekkep kutuları ve saatler gibi akla gelen her tür küçük nesne" ile dekore etme zahmetine katlanıyorlardı. St. Jerome ve St. Augustine'i yazı yazarken ya da masa başında düşünürken gösteren resimler, bu tür çalışma odalarının aşağı yukarı birebir temsilini yansıtırlar. On altıncı yüzyılın sonuna gelinmeden, bu modanın yaygınlığı hümanistleri ve prensleri aşmıştı. 1569' da, seçkinlerle düşüp kalkan bir saray fahişesi olan Julia Lombarda'nın *studiolo*'sundaki, "elinde yay tutan bronz bir figür" *(una figura de bronza con un arca in man)* (tahminen Cupid heykelciğiydi), Dante'nin bir portresi, Petrarch'ın *Triumphs*'u, dört adet maiolica sürahi ve bazı kitaplar bulunuyordu.[272]

Bugüne kadar görsel canlılığını korumayı başarmış olan döşeme örnekleri incelenirse, "çalışma odası" ya da *etüde* modasının İtalya dışındaki gelişimini de takip etmek mümkün olur. Genç Peter Vischer (bkz., resim 23) ve Wenzel Jamnitzer gibi Alman kuyumcular tarafından yapılan gümüşten mürekkep hokkaları ve içine yazı aletleri koymaya yarayan kutular, bunun en güzel örnekleriydi.

---

[272] Santore (1988); cf. Liebenwein (1977), Thornton (1998).



***Resim** 23: Genç Peter Vischer, mürekkep hokkası, c. 1516 (Oxford, Ashmolean Müzesi'nin yetkililerinin izniyle çoğaltılmıştır.) Hümanistlerin çalışmalarına has bir eşya.*

Nuremberg'de 1562'de yapılmış olan bir yazı kutusu, felsefeyi temsil eden ve elindeki tablette Rönesans'ın olmazsa olmaz mesajlarından biri olan, bilginin "ölmekte olanı canlandırdığı" *(rebus caducis*

suscitat vitam), sanatın da "karanlıkta kalmış olana ışık tuttuğu" *(revocantad auras lapsa sub umbras)* yazısını tutan bir kadın figürüyle desteklenmişti. Çekmeceli çalışma masaları, çalışma odasının artan öneminin bir başka göstergesiydi. Avrupa'nın farklı bölgeleri, kendi özgün eko tiplerini geliştirmişti, mesela İspanyolların sedef kakmalı ve arabesk dekorasyonlu escritorio'su, Almanların, heykelciklerle süslenmiş bir kilise veya tapınağın dış cephesini andıran ve (bir Alman yazarın 1619'da öne sürdüğü gibi) "güzel meditasyon ve düşünüş" *(schöne meditationes et contemplationes)* için en uygun yer olan, *Schreibtisch*'i ya da *Kunstschrank*'ı.[273] Nuremberg bu tür çalışma masaları ve kabinler için önemli bir üretim ve ihracat merkeziydi.[274]

Bu somut kalıntılara, envanterlerden çıkan kanıtlar da eklenebilir. 1578'de ölen Kraliyet Sekreteri Jacques Perdrier, içinde kitaplar, iki çalışma masası, bir Jüpiter heykelciği, bir usturlap (astrolabe) ve bir madalya koleksiyonu bulunan bir odaya sahipti. 1623'te ölen İspanyol mimar Juan Bautista de Monegro ise, kitaplarını içinde saat, usturlaplar, ölçüm aletleri ve dünya ile gökcisimlerini temsil eden küreler bulunan bir odada tutuyordu. On altıncı yüzyıl Cambridge'inde öğretmen ve öğrenciler, çalışma odalarında mutlaka kum saatleri, küreler ve lavtalar bulunduruyorlardı. Envanterler bu odaların resimli dekorasyonu hakkında hiçbir şey söylemiyor ama yine de Montaigne'in kır evinin kulesinde bulunan

---

[273] Philip Hainhofer, Mercer'de alıntılanmıştır (1969), 118.

[274] Riccardi-Cubitt (1992).

ünlü çalışma odasının kirişlerine kazınmış, yirmi beş Yunanca ve otuz iki Latince cümle hâlâ yerinde duruyor.

Bu dönem zarfında, en azından büyük evlerin sahiplerinin, ilgi alanı çalışma odasından yavaş yavaş müzeye doğru kaymaktaydı.[275] "Müze" terimi (ilham perilerine -Müzlere- adanmış bir mekân anlamında), ilk kez Paolo Giovio tarafından dolaşıma sokulmuştu. Hümanist bir piskopos olan Giovio, (kendi iddiasına göre) Pliny'nin villasının yıkıntıları üzerine inşa edilmiş ve dokuz Müzün resimleriyle dekore edilmiş olan, Como yakınlarındaki evinde, zamanın şöhretli insanlarının portrelerinden oluşan bir koleksiyon oluşturmuştu.[276] Heykeller ve diğer nesnelerin teşhiri için kullanılan alanlara *galleria*, yani içinden geçirilecek alan da deniyordu. Maksatlı olarak inşa edilmiş ilk müze örneklerinden biri, 1568'de Palazzo Grimani'ye, klasik heykellerin sergilenmesi için eklenmiş olan odadır. Uffizi'nin bir bölümü, daha önce de mücevherlerini şahsi *scrittoio*'sunda sergilemiş olan Büyük Dük I. Francesco tarafından 1570'lerde, Medici koleksiyonunun halka açık biçimde sergilenmesi amacıyla kullanıma açılmıştı.

Bu dönemde, bazı Almanlar da antikalar topluyor ve sergiliyorlardı. Augsburglu Raimund Fugger, hümanist Beatus Rhenanus'un 1531 tarihli yazılarında tasvir etmiş olduğu, son derece önemli bir

---

[275] Schlosser (1908); Lugli (1983); Impey ve MacGregor (1985); Findlen (1989).

[276] Zimmermann (1995), 159-62, 187-9.

koleksiyona sahipti. Müze ya da galeri düşüncesi, kısa zamanda bu koleksiyoncuların aklına girdi. Raimund Fugger'in oğlu Johan Jakob'un yazıştığı bir İtalyan, ona Palazzo Grimani'deki yeni müzeden bahsetmiş, böyle bir şeyi yapmak isteyip istemediği konusunda ağzını yoklamıştı. Bazı Alman hükümdarları, koleksiyonlarını *Kunstkammer* (ilk kez 1550'lerde kayıtlara giren bir terim) denilen yerlerde sergilediler. Saksonya seçici prensi August' un Dresden'de (1560) kurduğu bu tür bir müzeyi, daha sonra İmparator I. Ferdinand'ın Viyana'da, Tirol Arşidükü II. Ferdinand'ın Ambras'ta ve Bavyera Dükü V. Albrecht'in *Antiquarium* adıyla Münih'te kurduğu müzeler takip etti.[277]

Bir evin bahçesi, çoğu zaman bir açık hava heykel galerisi olarak da iş görüyordu. Hümanist Poggio, yakın dostu Niccoli'ye yazdığı mektupta, Roma'da "hiç zarar görmemiş ve çok beğendiği mermerden bir kadın heykeli" bulmuş olduğunu ve onu "Terra Nova'daki antiklerle döşeyeceği küçük bahçesine" dikmek istediğini heyecanla anlatıyordu. Poggio, *On Nobility* adlı diyalogunda bahçesini klasik heykellerin kalıntılarıyla doldurma hayalinden dem vururken, Loranzo Valla da, onun "bu kırık dökük mermer parçalarına" olan düşkünlüğü ile alay ediyordu. Lorenzo de Medici, Poggio'nun amaçladığı şeyi, Floransa'da bulunan Piazza San Marco' nun arkasındaki bahçede gerçekleştirmişti. Medicilerin Pratolino'daki ya da Este hanedanının Ti-

[277] Kaufmann (1994).

voli'deki muhteşem bahçeleri, aslında Cicero ve Pliny'nin tasvir ettiği antik Roma bahçelerini yeniden yaratma girişimleriydi.[278]

Bu İtalyan modeli, on altıncı yüzyılın başından itibaren başka yerlerde de örnek alındı. Mesela, Florimond Robertet, İtalya'dan edinmiş olduğu Michelangelo'nun Davud'unun bronz kopyasını, aynı şekilde Benavente Kontu da Seville'daki heykel koleksiyonunu bahçelerine koymayı tercih etmişlerdi. Böyle bahçeler, çiçek tarhları ve terasları, kameriyeleri ve galerileri, fıskiyeleri ve mağaraları, yapay göl ve tepeleri ile kendi içlerinde birer sanat eseriydiler. Okurlarına Dorik, İyonik ve Korint üslupların arasından bir tanesini seçmelerini öneren Serlio ve Vredeman'da, bahçe tasarımının yeri çok önemliydi. İşin garibi, on altıncı yüzyılda bahçe olgusu, Avrupa'da olduğu kadar Çin'de de, estetik bir obje ve göz alıcı bir tüketim aracı olarak yükselişe geçmişti. Karşılaştırma yapabilme imkânına sahip az sayıda insandan biri olan Cizvit Matteo Ricci, 1598' de Nanjing'de bir bahçeyi ziyaret etmiş ve teraslarını, kameriyelerini ve kulelerini, sanki İtalyan yapılarıymışçasına övmüştü.[279]

Mimarlıkta da en önemli örnekler İtalyan'dı: Pratolino ve Floransa'daki (Boboli) Medici bahçeleri ile Roma dışındaki Tivoli'de bulunan Este villasının bahçeleri. Örneğin, İmparator II. Maximilian, Roma'daki büyükelçisinden İtalyan bahçelerinin tasarımlarını göndermesini istemişti ve 1571'de Ti-

[278] Lazzaro (1990).
[279] Clunas (1996).

voli'deki bahçenin çizimlerini eline geçirmişti. Padua'da ve Bologna'da eğitim görmüş Breslaulu bir doktor olan Laurentius Scholz, İtalyan modelini takip ederek yaptığı bahçesinde, şifalı otlar ve egzotik bitkilerden oluşan botanik unsurları, fıskiyeler, mağaralar, bir kameriye ve bir *Kunstkammer*'den oluşan mimari yapılarla birleştirmişti.[280] Öte yandan, İngiliz Sir Henry Wotton, İtalya'da geçirdiği onca yıla rağmen, kendisini İtalyan kuralcılığından kurtarabilmiş ve "bahçelerin düzensiz olmaları, ya da en azından vahşi bir düzenlilik sergilemeleri gerektiğini" öne sürmüştü. Fransa'da, her daim eleştirel *Discourse on Dearness*, çiçek tarhları, küçük patikaları, kanalları ve fıskiyeleri ile öne çıkan bu yeni bahçe modasını da eleştirmişti. Bahçelerin yürüyüş, oturup düşünme, sohbet etme ve yemek yeme gibi amaçlar için kullanılması olgusu, Erasmus'un "Dinsel ziyafet" *(convivium religiosum)* adlı diyalogunda veya Kalender'in bahçesini anlattığı bölümde ve Sidney'in Arcadia'sındaki "mutluluk evi"ndeki edebî tasvirlerle açıkça ortaya konur.

Şehirlerin değiştirilmesi bahçelere göre daha zordu ama şehir planlaması, Rönesans ideallerinin önemli sayıda insanın gündelik yaşamına nüfuz edişinin yollarından biriydi. Tümüyle simetrik şehirlere, Filarete'nin, sekizgen biçimindeki ideal şehri "Sforzinda"yı anlattığı kitap gibi soyut mimari denemeler dışında, ender rastlanıyordu. Az sayıdaki örnekten biri, Malta'da 1565'teki Türk kuşatma-

[280] Warnke (1985),187; Fleischer (1979).

sından sonra yeniden inşa edilen Valetta şehriydi. Bir diğeri, dokuz köşeli yıldız biçimindeki bir Venedik hisarı olan, Friuli'deki Palmanova'ydı. Kuzeydeki örnekler arasında, Norveç'te Frederikstad, Württemberg'de Freudenstadt, Holstein'da Glückstadt ve Skäne'deki Christianstad'dı; bunlardan son ikisi, şehirlere özel bir ilgi duyan Danimarkalı IV. Christian için yapılmıştı. Yeni Dünya'da inşa edilen İspanyol şehirlerinde ise, iki planlama geleneği bir araya getiriliyordu. Önceki pratikleri yasalaştıran 1571 tarihli bir kanun maddesi, birçok yerlinin içinde yaşamaya zorlandığı yeni yerleşimlerin, "Rönesans'ın geometrik zihniyeti"ni yansıtan bir ızgara planına göre inşa edilmesi gerektiğini öngörüyordu. Ne var ki, düz caddeler ve merkezi mekânlar inşa etmek, Meksika ve Peru'da zaten mevcut olan bir şehirleşme anlayışıydı. Örneğin, Mexico City'de, caddeler ve meydanlar, kalıntıları üzerine kurulmuş olduğu Aztek kenti Tenochtitlán'ın ana hatlarını takip ediyordu.[281]

Aslına bakılırsa gündelik deneyimin bir parçası olan simetrik şehir düzeni değil, simetrik meydanlardı. Vitruvius ve Alberti'nin sözünü ettiği, kapalı çarşıları da olan, geometrik anlamda aşağı yukarı düzgün meydanlar giderek artmaya başlamıştı. Örneğin, Venedik'teki Piazza San Marco, geometrik olarak daha düzgün olması için on altıncı yüzyılda yeniden yapıldı. Roma'daki Piazza del Campidoglio'ya (Capitol) ve Floransa'daki Piazza Annun-

[281] Benevolo (1993), 85-104,112-123.

ziata'ya, karesel simetri kazanmaları için yeni binalar eklendi.[282] 1590'larda, Toskana'daki yeni Livorno şehrine, sınırları localarla çizilmiş bir Piazza Grande [Büyük Meydan] yapıldı. Yüzyılın sonuna gelindiğinde, bu İtalyan örneği Avrupa'nın diğer bölgelerinde taklit edilir olmuştu. Mesela, Paris'te 1605'te Livino modeline göre yapılan Place Royale (şimdiki Place des Vosges) vardı. Madrid'in 1617'de yapılan Plaza Mayor'u vardı. Londra, Covent Garden için 1630'a kadar bekleyecekti. Meydanlar konusunda, çeperler merkezi takip etmekten çok merkeze öncülük etmişti; zira Yeni Dünya şehirlerinin temel unsurlarından biri, bir yanda katedrali, diğer yanda belediye binasıyla Plaza de Armas'tı. 1571'deki yasanın öngördüğü gibi, "Ana meydan (plaza) şehrin merkezinde bulunmalı ve uzunluğu genişliğinin en az bir buçuk katı olan bir dikdörtgen biçiminde olmalıdır; çünkü bu oran içinde atların da kullanıldığı festivaller ve diğer kutlamalar için en uygun olanı bu orandır."[283]

Pratikler

Gündelik yaşamın tarihi perspektifinden bakıldığında, Rönesans hareketinin tarihi, bir kültürel pratikler kümesi olarak görülebilir. Örneğin sanat alanında, klasik heykel ve binaları etüt etme, ölçme ve kopyalama pratikleri giderek yaygınlaşıyordu. Aynı şekilde, anatomi ve çıplak insan modeli üze-

[282] Lotz (1977).
[283] Benevole (1993), 119.

rinde yapılan çalışmalar, "yaşam dersi" adı altında ilk kez İtalya'da kurumsallaşmış ve Hollanda'da taklit edilmeye başlanmıştı. Metinsel eleştiri ve taklidin yanı sıra, okulda öğretilen türden okuma, yazma ve konuşmayı içeren hümanizm de, bu nevi pratiklerin bir alt kümesi olarak görülebilir.

Latince okulu, Rönesans'ın gündelikleşmesi için en önemli mekânlardan biriydi. Hümanistlerin personeli olduğu bu okullardan çok azı, diğerleri için model teşkil etti. John Colet tarafından "barbarizm"i defetmek için kurulan St. Paul Okulu, Kardinal Wolsey'in Ipswich'te kurduğu ve Tüccar Taylor ailesinin Londra'da kurduğu okullar için bir şablondu. Johan Sturm tarafından 1538'de kurulan Strasbourg Akademisi, Avrupa'nın birçok bölgesinden öğrencileri çekmiş, Basel ve Cenova'daki okullar ve Zamosc'daki akademi için bir şablon oluşturmuştu.[284] Bu okullarda eğitim görmüş bazı öğrencilere değinmeden geçemeyiz. Strasbourg Akademisi'nin, 1546'da 600'den fazla kayıtlı öğrencisi vardı. Bazı Cizvit kolejleri daha da kalabalıktı. Örneğin, Münih Koleji 1597'de 900 öğrenciye sahipti. Paris'teki Cizvit kolejine 1580'de 1300 öğrenci, Billom'daki koleje 1582'de 1500 öğrenci kayıtlıydı. Bu okullar, öğrencilerini, Latince konuşma ve yazma (hem şiirde, hem düzyazıda) konularında yetiştiriyorlardı. Okul etkinlikleri kapsamında sahnelenen Latince oyunlar (bkz., yukarıda s. 361), öğrencileri bu dile daha da yakınlaştırıyordu. İskoç hümanist

[284] Schindling (1977), cf. Simon (1966) ve Huppert (1984).

George Buchanan, Bordeaux'daki College de Guyenne'de öğretmenlik yaptığı sırada, işte bu yüzden birçok Latince oyun yazmıştı, hatta bu oyunların bazılarında o sıralar öğrenci olan Montaigne de rol almıştır. Dinleyiciyi bir konuda ikna etme ya da vazgeçirme, topluluk önünde bir tezi savunma ya da çürütme gibi tekniklerin yanı sıra, güzel konuşma, jest ve bellek sanatından örnekler sergileyen bu oyunlar, öğrencilerin gündelik retorik çalışmalarına da yardımcı oluyordu.

En ünlüleri Erasmus, Melanchton, Sturm ve yazdığı metin Cizvitler tarafından resmi olarak kabul edilen Cipriano Soarez gibi yazarların eserleri olmak üzere, retorik üzerine yazılan denemeler bu dönemde büyük artış gösterdi.[285] Bu kitapların popülaritesi modern okuyucuyu şaşırtmamalıdır; zira bu dönemde retoriğin birçok pratik kullanım alanı vardı. Cenazelerde ve yüksek devlet erkânının şehir ziyaretlerinde resmi söylevler verilirken, bu etkinlik avukatlar, vaizler ve diplomatlar için günlük çalışma hayatının bir parçası konumundaydı. 1530' lardan itibaren okullarda en çok teşvik edilen şeylerden biri de bir "beylik sözler kitabı" edinmekti; bu kitaplar öğrenciye, söylevlerinde ve özel mektuplarında kullanacağı birtakım basmakalıp ifade örnekleri sunmak amacıyla hazırlanmıştı.[286] Montaigne'in kişisel üslubunu bulmadan önce yazdığı ilk denemeleri, bu tür bir beylik sözler kitabından çıkmıştı. Lipsius'un politika üzerine yazdığı dene-

[285] Fumaroli (1980); Murphy (1983); Skinner (1996), 19-211.
[286] Moss (1996).

me de öyle (bkz., yukarıda s. 29); antik yazarların politika hakkında yaptığı yorumları bir araya getiren bir antoloji olan kitap, bu dönemde öylesine beğenilmişti ki 1604'e gelindiğinde tam yedi Avrupa diline çevrilmiş bulunuyordu.

Hümanizmin günlük yaşamın içine girişinde, resmi olmayan pratikler de önemli rol oynadı. Bu dönemde, Cicero ve Seneca'nın dostluk hakkında yazdıklarına ve sonsuz sevgi, ölümüne fedakârlığa ve Pylades ile Orestes'in dostlukları gibi antik örneklere gönderme yapılarak oluşturulmuş özgün bir hümanist dostluk üslubu bile vardı. Dostluk "hukuk"una göre kendisini şekillendiren bu hümanist üslup, kitapların içinde, kitabın, sahibi "ve arkadaşlarının" (et amicorum) malı olduğunu belirten yazılar; özellikle kitaplar ve Erasmus ile Peter Gillis'in ortak arkadaşları olan Thomas More'a verdikleri çiftli portre gibi hediyeler; imzalar, armalar, resimler, dizeler ve özdeyişler içeren "arkadaş albümleri" *(albüm amicorum)* vb. gibi unsurlarla ifade edilmekteydi. On altıncı yüzyıldan bugüne, bu albümlerden 1500'den fazla örnek kaldı. Bu albüm âdeti, özellikle yabancı üniversitelerde eğitim almış olanları olmak üzere, Augsburg ve Nuremberg asilzadeleri arasında başlamış ve oradan İsviçre, Hollanda, Danimarka, Polonya ve İskoçya'ya yayılmış gözüküyor. 1550'lerde albümlere duyulan ilgi öylesine boyutlara varmıştı ki, "Bir Dostluk Hazinesi" *(Thesaurus Amicorum)* gibi başlıklarla boş albümler basılmaya bile başlanmıştı.[287]

[287] Morford (1991); Burke (1996).

Klasik antikiteyle bir şekilde ilişkili görülen nesnelerin toplanması, Rönesans değerlerini gündelik yaşamın parçası haline getiren bir başka pratikti. Kitapçı Vespasiano da Bisticci'nin yazdığına göre, saraydan birtakım talepleri bulunanlar, Floransalı asilzade Niccolò Niccoli'ye, mermer heykeller ya da antik vazo ve kitabeler gönderiyorlardı. Bir sonraki kuşaktan da Lorenzo de Medici, ünlü bir mücevher, işlemeli taş, vazo ve kitabe koleksiyoncusuydu. Pietro Bembo bir başka koleksiyon meraklısıydı; Kardinal Bibbiena'ya yazdığı 1516 tarihli mektubunda dediklerinden bunu kolaylıkla anlayabiliriz: "Signor Giangiorgio Cesarino'nun sana verdiği küçük mermer Venüs'ü koymak için Urbinolu Raphael'in hamamında yer bulamadığını biliyorum... dolayısıyla onu bana verecek kadar nazik ol lütfen. Eğer verirsen ona özen gösteririm, onu çalışma odama *(camerino),* babası Jüpiter ve erkek kardeşi Merkür'ün arasına koyarım."

Bembo'nun zamanında, böyle merakların artık çarpıcı bir tarafı kalmamıştı. Zira bu konuda uluslararası bir eksperler ağı oluşmuştu. 1560'larda, sanatçı Hubert Goltzius, Avrupa'nın değişik bölgelerinde yaklaşık bin kadar koleksiyonun olduğunu bildiğini iddia ediyordu. Toplanan nesneler de çeşitlilik göstermeye başlamıştı. Giovino'nun tarihsel portrelerden oluşan galerisi, birçok koleksiyoncu tarafından taklit edilmiş ve koleksiyonunda binden fazla parça bulunan Tirol Arşidükü II. Ferdinand tarafından geçilmişti. Antwerp asilzadesi Cornelius van de Gheest, on beşinci yüzyıl Flaman resimlerini

topladı. İmparator II. Rudolf'un ünlü koleksiyonu Osmanlı İmparatorluğu, İran, Hindistan, Çin ve Yeni Dünya'dan getirilmiş nesnelerden oluşuyordu. Doğanın yarattığı göz kamaştırıcı nesneler de koleksiyoncuların ilgisini çekmekteydi: deniz kabukları, kurutulmuş ve doldurulmuş egzotik hayvan örnekleri, kuşlar, balıklar ve renkli bitkiler.[288]

Linguistik pratikler, örneğin isimlendirme pratikleri Rönesans'ın yerelleşmesinin bir başka göstergesiydi. Kişi adları, hümanist değerlere duyulan sadakatin bir işareti, antikite kültüyle kurulan bir tür bağlantı idi. Örneğin, Anguissola ailesinde, Sofonisba ve Asdrubale, Amilcare'nin çocuklarıydılar; Bolognalı Aldrovandi ailesinde, ünlü natüralist Ulisse ve erkek kardeşi Achille, Teseo'nun oğullarıydı. Yazarlar adlarını, özellikle de bu adlar Almanca ve Hollandaca ise, Latinceleştirmeyi tercih ettiler; Agricola (asıl adı Bauer ya da Huusman'dı), Melanchton (Schwarzstein), Mercator (Kramer), Sapidus (Witz) ve Vulcanius (Smet) bunlardan bazılarıdır. Antikiteyle özdeşleşme çabası, modern kurumlara klasik isimler verme pratiği ile de gösterilebilir. Milano, Wittenberg ve Coimbra şehirleri "yeni Atina"; Venedik, Antwerp ve Seville "yeni Roma" olarak tanımlandılar. Papa, kendisinden önceki pagan seleflerine verilen adla, *pontifex maximus*, anılıyordu. Fransız piyade birliklerine, "lejyonlar" adı verilmişti. Paris Parlamentosu ve birçok şehrin belediye meclisine, "senato" denilmeye başlanmıştı.

---

[288] Lach (1977), 10-45; Pomian (1987), 35; Morán ve Checa (1985).

Yunanca, Latince ve İtalyancadan yapılan alıntılar, klasiğe ve İtalyan kültürüne duyulan hayranlık kadar, yeni konuları tartışmak için yeni kavramlara duyulan ihtiyacı da gösterir. Örneğin, şiir üzerine yapılan tartışmalar sayesinde, "ağıt" (elegy), "hiciv" (epigram), "altılı ölçü" (hexameter) ve "sone" (sonnet) gibi sözcükler, birçok Avrupa diline girmiştir. Müzikte, şarkılar *(madrigale, strambotta, villanella)* ve danslar *(pavana, alla gagliarda)* için kullanılan teknik terimler, Fransızcaya, İngilizceye ve hatta Almancaya *(Paduanen, Gagliarden)* girmiştir. İster (Fransızca, İngilizce ve İspanyolcada olduğu gibi) İtalyancadan alınmış olsun, isterse (Almancada olduğu gibi) kavram karşılama amacıyla türetilmiş olsun, "baştaban" (architrave), "korniş" (cornice), "efriz" (frieze), "galeri" (gallery), "plastro" (pilaster), "veranda" (piazza) ya da "sundurma" (portico) gibi terimler olmadan, klasik mimari üslubunu tartışmak olanaklı değildi.

Montaigne, çoğunlukla konuya yabancı olanları etkilemek için kullanılan bu mimarlık "jargon"unu eleştirmişti. Benzer şekilde, Breton soylusu Noel Du Fail'in yazdığı *Stories of Eutrapel,* ağızlarında "cephe, kaide, obelisk ve sütundan başka kelime olmayan" *(n'avaient autres mots en bouche guefrontispieces, piedestal, obelisques, colonnes)* insanlarla alay ediyordu. Henri Estienne, daha önce de sözünü ettiğimiz gibi, Fransızcanın "İtalyanlaştırılması"nın saçmalıktan başka bir şey olmadığını düşünüyordu. Ancak, bu modanın uzun erimli sonuçları oldukça önemlidir. Yalnızca fresk ve metal kakmacılığı gibi

üretim teknikleri için değil, rüstik, grotesk, arabesk ve her şeyden öte klasik (*all'antica, á l'antique, a lo romano, nach antiquischer mainer* vs.) gibi üsluplar için de terimler türeten, uluslararası bir sanat dili oluşmaktaydı. Dil, algıyı da etkilediğinden, bu terimler kümesi üsluplar arasındaki farklılıkların bilincini daha da keskinleştirdi. 1500 yılı civarındaki döneme geri dönüp bakıldığında, henüz tüm bu sözcükler dolaşıma girmeden önce, İtalyan olmayanların mimarlık, resim ve müzikteki trendler hakkında nasıl konuştuğunu ve hatta nasıl düşündüğünü hayal etmek dahi güçtür.

Antikiteyi ve İtalya'yı model alan bir başka pratik de yazıydı. İtalyan hümanistleri, Charlemagne dönemindeki kâtiplerin el yazısı üslubunu, antik Roma'ya ait olduğunu düşündüklerinden yeniden canlandırmaya çalışmıştı; öte yandan Poggio ve Niccoli de, bugün "italik" olarak bilinen üslubu geliştirmişlerdi. Klasik yazıtlar, İtalyan kaligrafisini, özellikle büyük harflerin yazımında, etkiledi. Öğrenciler böyle yazmayı öğreniyorlardı (bkz., resim 2) ve İtalyan katipleri, yazı ustaları ve yazılı resmi belgeler bu yeni ideal harf karakterlerinin yayılmasında rol oynadılar.[289] Birçokları için italik el yazısı, hümanist harekete sadakatin bir göstergesiydi. (Ancak, Rabelais gibi bazı hümanistler bu formu benimsememişti.) Dürer, İtalya ziyaretinden sonra el yazısı üslubunu italik olarak değiştirdi.[290] Bir yüzyıl sonra, Inigo Jones da aynısını yaptı. Farklı ülke,

[289] Wardrop (1963); Petrucci (1986).
[290] Wüttke (1977).

kitap ve konularda farklı oranlarda olmak üzere, tipografi de aynı modeli takip etti. Ancak italik üslup, lirikler ve diyaloglar için norm halini aldıktan sonra bile, ithaf kitapları, şövalye romansları ve hukuk kitapları, Gotik basım harflerinde basılmaya devam etti.

Rönesans'ı gündelik hayata sokan bir başka sosyal pratik de dizeler, özelliklede aşk üzerine Petrarch tarzı soneler, yazmaktı; öyle ki, o dönemde bu eyleme yarı alaycı bir şekilde "Petrarchlama" *(petrarcheggiare, petrarquiser)* deniyordu. Celia, Delia, Julia, Helen, Stella ve daha birçokları, Petrarch'ın Laura'sının, bu tür şiirsel etkinliklerin temel konusu olduğunda ortaklaştılar. İtalya'da bu pratik, genç soylularla sınırlı kalmadı ve Raphael ve Michelangelo gibi sanatçılar ve saraylılar arasında da yaygınlaştı. Engizisyon tarafından soruşturmaya tabi tutulan Venedikli bir saray fahişesi, Petrarch okuduğunu ve ondan sonra "birçok sone yazdığını" ifade ediyordu (muhtemelen Veronica Franco'yu rol modeli olarak almıştı). Kadını güle, zambağa, mercana ve değerli taşlara benzeterek yapılan iltifatlar, sevgiliyi "sevgili düşman", "tatlı aşk ıstırabı" *(dolce tormento)*, "buzlu ateş" gibi paradoksal terimlerle nitelemeler; hepsi aşkın diline girmişti artık.[291] Petrarch'ın kendine özgü lügati için sözlükler derlenmeye, Petrarch baskılarında onun kullandığı sıfatlar için ayrı dizinler yapılmaya başlanmıştı. Hatta bir İtalyan eleştirmen, Cicero'nun taklit edilmesi hak-

[291] Forster (1969), 1-83.

kındaki tartışmayı andıran bir tavırla (bkz., s. 176), bir şairi, sırf Petrarch'ın kullanmadığı sözcükleri kullandığı için kınamıştı. Bu şekilde konuşmak ve yazmak, aslında bir tür oyun halini almıştı. Ne tuhaftır ki, on altıncı yüzyılda İtalya'da oynanmakta olan bir salon oyunu, oyuncuların vücut organlarını Petrarch'ın dizeleriyle tanımlaması esasına dayanıyordu.

Başta aşk mektupları olmak üzere mektup yazımı, gelişimini klasik ve İtalyan modellere borçlu olan bir diğer pratikti. Soneler gibi mektuplar da beylik lafların zarifçe dile getirilmesinden ibaretti; bildik kalıpların yeni permütasyonlar veya kombinasyonlarla dizilmesiydi. Bu arada, mektup yazma sanatı üzerine yazılmış denemeler de çoğalmaktaydı. Model mektuplara –tavsiye mektubu, teşekkür mektubu, özür mektubu, teselli mektubu vs.– çok fazla talep vardı. Cicero'nun, Petrarch'ın, Aretino' nun ve türün diğer ustalarının mektuplarına, basılı kaynaklardan ulaşmak mümkündü. Yukarıda değindiğimiz (bkz., s. 282) *Letters of Many Worthy Women* gibi farklı ellerden çıkma mektupların bir araya toplandığı antolojiler de basılıyordu. Montaigne'in, İtalya ziyaretinde satın aldığı, yüz kadar mektup koleksiyonu olduğu iddia edilir.

Model aşk mektupları kendi türünü yaratmıştı, hatta bu tür, Alvise Pasqualigo'nun *Love Letters* (1569) adlı mektupsal (epistolary) romanına esin kaynağı olmuştu. Hediye gönderilmesi, sevgilinin zalimliğinden ya da "haşinliğinden" şikâyet, kıskançlık krizleri vs. sürekli gündemde olan konular-

dı. Sevgilinin çekici yanları, formüller halinde betimleniyordu – *la vostra angelica bellezza, l'incredibile bellezza vostra, quella bellezza estrema* – gibi. Kullanılan dil, iç geçiren ve ağlayan Petrarchçı âşığın ya da pastoral geleneğin "zavallı ve hakir küçük çoban"ının *(umile epovero pastorello)* dilidir.

Bu noktada okurlar, o dönemde gerçek insanların da böyle yazıp yazmadığını merak edebilirler. Bazılarının gerçekten modelleri örnek almış olduğu ve mektup yazımı ile ilgili denemelerin yaptığı önerileri uygulamış olduğu, Roma Valiliği mahkemesinde görülmüş 1595 tarihli, Subiaco'dan bir papazın, orgcusu olan oğlana cinsel içerikli tekliflerde bulunmakla suçlandığı bir oğlancılık davasının kayıtlarına bakılarak rahatlıkla söylenebilir. Davadaki kilit belgeler, oğlana gönderilmiş olan imzasız aşk mektuplarıdır; belli belirsiz Petrarchçı bir üslupta yazılmış olan bu mektuplarda yazar, oğlana "tek umudum" *(unica mia speranza),* "en inançlı ibadetim" *(mio fidelissimo servire)* diye hitap ediyor, onun kendisini yüzüstü bırakmasını anlatırken "kem talihi"nden, çektiği "dayanılmaz acılar"dan, "kalbinde açılmış yaralar"dan *(suiscerato core)* şikâyet ediyor ve kendisini de "seni kendimden daha çok seven biri" *(quel che vi ha amate piu che se stesso)* olarak tanımlıyordu. Acaba Petrarch, kendi dilinin böyle bir amaç için benimsenmesine ne derdi?

Antikiteye ve İtalya'ya duyulan hayranlığı açığa vuran bir başka pratik de seyahat ya da "turizm" diyebileceğimiz eylemdi; bir başka deyişle, belirli kültürel çağrışımları olan mekânları görme amacıy-

la yapılan ziyaretlerdi.[292] Petrarch, Roma harabelerinin yanı sıra, Virgil'in Capri'deki mezarını ve Livy'nin Padua'daki lahitini ziyaret etmişti. Bu türden pratikler giderek yaygınlaştı. Örneğin, Aragonlu Alfonso, Ovid'in evi ve Cicero'nun lahiti olduğunu düşündüğü yerleri ziyaret etti. Virgil'in Capri'deki mezarı Erasmus ve Fransa Kralı VIII. Charles tarafından ziyaret edildi. 1598'de, Polonyalı bir ziyaretçi ismini bu mezara kazımıştı.[293]

İtalofili, turizmle dışa vuruluyor ve teşvik ediliyordu. Bu pratiği belgeleyen olaylardan biri, on beşinci yüzyılda Arezzo Belediyesi'nin, Petrarch'ın evi olduğunu öne sürdüğü yere bir anıt yapma kararı almasıdır. Floransalı hümanist Traversari, Arquà'daki Petrarch'a ait lahiti ziyaret ederken, Fransız hümanisti Fichet de, Avignon'daki Petrarch'ın lahiti olduğunu düşündüğü yeri görmeye gitmişti. Turizmin yaygınlaşması, ancak on altıncı yüzyılda, bilhassa Petrarch'ın ve onun çok sevgili Laura'sının büyüyen kültü sayesinde gerçekleşebilmiştir. 1533'te, Avignon'da öğrenci olan Şair Maurice Sceve, Laura'ya ait olduğuna inandığı bir lahit keşfetti.[294] Bir yıl sonra, İspanyol şair Garcilaso de la Vega, aynı lahiti ziyaret etti. İngiliz seyyah Fynes Moryson, 1594'teki Arquà'yı ziyaretinde Petrarch'ın mezarının yanı sıra evini de gördüğünü öne sürmüş, hatta evin o zamanki sahibinin kendilerine "ev eşyalarını ve çok sevdiği ölmüş kedisinin kurutulmuş derisini gösterdiğini" de eklemişti.

---

[292] Maczak (1978).
[293] Maczak (1978), 272-3.
[294] Saulnier (1948), 38-44.

Ariosto'nun Ferrara'daki, Boccaccio'nun Certaldo'daki, Sannazzaro'nun Mergellina'daki, Castiglione'nin Mantua'daki ve Giotto, Ficino ve Michelangelo'nun Floransa'daki lahitleri kültürel hac merkezlerine dönüşmüştü. Michelangelo'nun evi, 1620'den itibaren ziyarete açıldı. İtalya'ya giden turistlerin seyahat güzergâhlarına, sanat eserleri ve yaşayan sanatçı ve yazarlar da eklenmişti. Geleceğin yargıcı Jacques-Auguste de Thou, Isabella d'Este'nin Mantua'daki studiolo'sunu ziyaret etmiş ve Floransa'da Vasari ile tanışmıştı. Medici Şapeli, 1600 civarında Floransa'ya giden ziyaretçilerin dilinden düşmüyordu. Kapsamı içerisinde, İngiltere, Fransa, Hollanda, Almanya, Danimarka ve Polonya'dan soyluların İtalya'yı ve bazı başka ülkeleri ziyaret ettiği Büyük Tur, on altıncı yüzyılın ikinci yarısında organize edilmeye başlandı. Justus Lipsius, Henrik Rantzau, İsviçreli hümanist Theodor Zwinger ve diğerlerinin yazdığı denemeler, seyahat "sanatı" ya da "metodu" dedikleri pratiği sistemli bir şekilde öğretmeyi, nelerin yapılması gerektiği ve nerelerin görülmesi gerektiği konusunda -antikiteler, kiliseler, fıskiyeler, bahçeler, yazıtlar, kütüphaneler, meydanlar, heykeller vs.- ipuçları vermeyi amaçlıyordu.[295]

Savaş olgusu, genellikle Rönesans'ın parçası olarak görülmez; ancak bu alandaki Avrupa pratiği bile, antikite ve İtalya'nın ortak modelini benimsedi. *Bastione* ve *cannone* gibi İtalyanca askeri terimler, Fransızca, İspanyolca, İngilizce ve diğer dillere girdi.

[295] Stagl (1980); Rubies (1995).

(Almanlar, *pilastro*'ya ve mimarlık diline yapılan diğer İtalyanca katkılara direndikleri gibi, *cannone* sözcüğüne karşı da direnç gösterdiler.) Aralarında, antik Roma'nın askeri meziyetlerine yaptığı vurguyla öne çıkan Machiavelli'nin *Art of War* adlı kitabının da bulunduğu, savaş üzerine İtalyanca denemeler incelenmeye ve diğer dillere çevrilmeye başlandı. Savaş konusu hakkında yazan Julius Sezar, Polybius ve Aelian gibi antik yazarlar, dönemin komutanları tarafından ciddiye alınıyordu.

Örneğin, Lipsius'un eski bir öğrencisi ve çağının önde gelen generallerinden biri olan Nassaulu Maurice, askeri pratiğinde antik modelleri örnek almış, kare oluşumları çizgisel yapılarla değiştirerek, talim yapmanın ve kampları siperlerle desteklemenin üzerinde ısrarla durmuştur. Maurice, Polybius'un Roma Ordusu'nu tasviri hakkında Lipsius'un yaptığı yorumlara aşinaydı. Geç on altıncı yüzyılın "askeri devrimi" için bir "askeri rönesans" gerekli gözüküyordu.[296] Burada birkaç ironik durum bir aradadır. İlk olarak, İtalya'nın 1494'te uğradığı "barbar" işgali, İtalyanları askeri model olarak kabul edilmekten alıkoymamıştır. İkincisi, zaman zaman "Yeniçağ"ın bir parçası olarak da anılan bu barut çağı, antikite örneğine geri dönüş eğilimiyle iç içe var olmuştur. Üçüncüsü, Nassaulu Maurice gibi akılcı, faydacı ve başarılı generaller, Lipsius gibi akademisyenlerden yararlı şeyler öğreniyorlardı. Sonuç olarak, hümanistler, müzik, el yazısı ve mimarlık

[296] Oestreich (1969, 1982); Reinhard (1986).

alanlarında da yaptıkları gibi, çok çeşitli kültürel pratiklerin dönüşümüne katkıda bulunuyorlardı.

Dans, binicilik ve eskrim gibi başka gündelik pratikler de İtalyan modellerini takip ettiler. On altıncı yüzyılda ortaya çıkmış olan bu konular üzerine yazılmış denemelerin çoğu İtalyanlar tarafından yazılmıştı ve mimarlık ve savaş terminolojilerinde olduğu gibi, bu konulardaki İtalyanca teknik terimler de diğer dillere girdi. İtalyan dans, binicilik ve eskrim ustalarına, yurtdışında, özellikle de saraylarda ve genç soyluların sınıflarına uygun davranış üslubunu öğrendikleri akademilerde, büyük talep vardı. Bu tür pratikler, Rönesans olarak bilinen olguya uzak görünebilir ama Castiglione'nin *Courtier* örneği bağlantıları göstermek için yeterlidir. *Courtier*, dansı, yürüyüşü, jest ve duruşu, aslında Cicero ve diğer antik yazarlardan alınmış ve zamanla gündelik yaşama "dahil edilmiş" olan letafet *(grace)* ya da zarif bir umursamazlık *(sprezzatura)* gibi kavramları somutlaştıran pratikler olarak ele alır.

Ekmek dilimlemekten peçete katlama sanatına kadar sofra ritüelinin çeşitli unsurları üzerine yazılan İtalyanca kitaplar, yurtdışında ilgi çekiyordu. Güçlü bir direnişle karşılaşmış olmasına ve on yedinci yüzyıla kadar pratikte yüksek sınıflar arasında bile yeterince yaygınlaşamamasına karşın, çatal kullanımı Avrupa'nın diğer bölgelerine İtalya'dan yayılmıştı. Birçok bakımında bir İtalofili olan Macaristan Kralı Matthias'ın, kendisine Ferrara Hükümdarı tarafından verilen çatalları kullanmayı reddettiği söylenir.[297] An-

[297] Elias (1939); Klaniczay (1990), 83.

cak, bu anlamda Macaristan özellikle geri bir yer sayılmazdı. İngiltere'de, 1608 tarihinde Seyyah Thomas Coryate, vatandaşlarına çatalın ne olduğunu açıklamak zorunda kalmış, bu egzotik nesneyi daha hayal edilebilir kılmak için bir çatal resminin yardımına başvurmuştu.

Tutumlar ve Değerler

Şimdi ele alınması gereken, tüm bu pratiklerin altında yatan ilkeler, yani gündelik düşünce tarzı, dillendirilmeyen varsayımlar, düşünsel alışkanlıklar ve duyarlıktaki değişimdir. Mesela, mimari formlar bazen son derece karmaşık düşünsel altyapıların dışa vurumu olabiliyordu. 1560'lar ve 1570'lerde, Cambridge'deki Gonville ve Caius College, Rönesans üslubunda yeniden inşa edildiğinde, üç ana kapı yapılmıştı: girişteki sade Tevazu Kapısı; daha girift detaylara sahip Erdem Kapısı ve nihayet diplomaların verildiği bölümün çıkışına yapılan çok şatafatlı Onur Kapısı (bkz., resim 24). Bu kapılardan yürüyerek geçmek, öğrencinin üniversiteden geçişinin bir temsiliydi. Kapının da ana rahmini temsil ettiği düşünülürse, bu geçiş bir başlama ritüelini, bir tür yeniden doğuşu ya da Rönesans'ı simgeliyordu. Burada kullanılan simgecilik –ve erdeme yapılan gönderme– Rönesans'ın amblem geleneğini andırır (bkz., s. 346). Onur Kapısı, Alcalà Üniversitesi'ndeki sundurma gibi, zafer takının akademik bir versiyonuydu; bunun arkasında şöhretin, öğrenciler için en büyük teşvik aracı olması yatıyordu.



Resim 24: *Onur Kapısı, Caius College, Cambridge. (Cambridge, Caius College yetkililerinin izniyle çoğaltılmıştır; fotoğraf Wim Swaan.)*

Yine, Rönesans'ın müzeleri ya da "tuhaf şey odaları," doğaüstüne, garipliklere ya da doğanın cilvesi olarak türemiş acayip yaratıklara duyulan çağ-

daş ilginin maddeleşmiş hali olarak görülebilir.[298] Böyle bir eğilimin yükselişi, Augustine'den Calvin'e kadar birçok Hıristiyan düşünürün reddettiği bir tutum olan, garip merakının yeniden ve daha olumlu bir bakış açısıyla değerlendirilmesi anlamına gelir.[299] Bu tür meraklar, bir ansiklopedik ülkünün, dünyanın farklı bölgelerinden insan yeteneğinin ürettiği nesnelerin yanında hayvanları, bitkileri ve mineralleri de içine alacak bir mikrokozmos kurmak ülküsünün, somutlaşması olarak da değerlendirilmiştir. Samuel Quiccherberg'in *Inscriptions*'ı (1565) gibi, okuyucularına koleksiyonlarını nasıl düzenleyeceklerini ve sınıflandıracaklarını anlatan denemelerin yardımıyla, bu tür müzelerin düzenlemesinin altında yatan kategorizasyon sistemini deşifre etme çabaları olmuştur.[300]

Prince ve Discourse adlı eserlerinde, Machiavelli'nin ortaya attığı fikirler, bazı tarihçiler tarafından belediye encümen üyelerinden prenslere kadar çeşitli seviyelerdeki bürokratların tuttuğu hatırlatma notlarında, meclislerde yapılan tartışmalarda ya da büyükelçilere gönderilen resmi notalarda gözlemlenebilecek türden gündelik düzeydeki politik düşünme alışkanlıklarıyla karşılaştırılmıştır. Bu, yalnızca yüksek kuramın olağan pratiği etkilemesi olayından ibaret değildir. Floransa'da, gündelik politik fikirler Machiavelli zamanında, özellikle de 1494'te yaşanan Fransız işgalini takiben doğan kriz ortamıyla birlik-

[298] Cearcl (1977).
[299] Blumenberg (1966), bölüm 3; cf. Blumenberg (1988), Daston (1995).
[300] Lugli (1983); Olmi (1992).

te, bir değişim sürecine girmişti. Floransa'daki yönetici kastın kendi içinde yaptığı politik tartışmalardan, akla duyulan güvenin kriz öncesine göre azaldığı ve daha ziyade güce doğru meyledildiği ortaya çıkar. Machiavelli'nin yazdıkları, aynı anda hem bu varsayımları yansıtır, hem bunların gerekçelerini açıklar, hem de oluşumunu etkiler.[301] Düşüncelerinden bazıları, "devlet aklı" üzerine yazılmış sayısız denemenin beslendiği ortak dolaşım ağına girmiştir. Hatta bu kitaplardan bir tanesi de, kendisine açıkça saldıran Giovanni Botero'nun *Ragione di Sfafo*'suydu (1589); öyle ki kitap, yüzyıl bitmeden Fransızca, Almanca, İspanyolca ve Latinceye çevrilmiş ve altıncı İtalyanca baskısına ulaşmıştı.

Dillendirilmeyen varsayımlardaki değişimlerin bir başka örneği, "geçmişin algısı" diyebileceğimiz olguydu. Klasik antikiteyi yeniden canlandırma hareketi, birbiriyle taban tabana çelişmese de çatışma halinde olan iki temel varsayıma dayanıyordu. İlki, kültürel mesafe, yani antiklerin işlerini modernlerden daha farklı biçimde yürüttükleri varsayımıydı. Kültürel mesafeyi yok etmek, örneğin Cicero'nun dilini geri getirmek, yalnızca arzu edilebilir değil, olanaklıydı da. Maddi kültür, bu türden dillendirilmeyen varsayımları bazen metinlerden daha net açığa vurur. Klasik üslupta inşa etmek ve modern olanı antikitenin ambalajıyla sunmak, aslında kültürel mesafeyi yok etme çabalarıydı. Öte yandan, geçmiş algısı da, "Romalı asker testi" ile ortaya konur.

---

[301] Albertini (1955); Gilbert (1965), 105-52.

Ortaçağ sanatçıları Romalı askerleri, kendi zamanlarının zırhı içerisinde (mesela İsa'nın lahiti üstünde uyurken) çizmişlerken, Mantegna, antik zırh ve silahları aslına uygun biçimde çizebilmek için Roma heykelini incelemişti. Benzer şekilde, Cervantes'in *The Siege of Numancia* adlı oyununun sahne düzeninde, Roma askerleri, "çakmalı tüfekler olmadan, antik tarz silahlarla" yansıtılmıştı.

En sonunda, mesafe algısı antikiteyi taklit etme isteğini bile azaltacak kadar keskinleşti. Önceden de gördüğümüz gibi (bkz., s. 178), Erasmus, sırf Cicero daha eski bir dille değil de kendi zamanının diliyle konuştuğu için Ciceroculuğa saldırmıştı. Castiglione'nin Courtier'indeki bir karakter, "antikleri taklit edersek, onlardan gerçekten uzaklaşırız çünkü antikler hiç kimseyi taklit etmediler" diyordu. Fransız yazar François Hotman'ın Roma Hukuku üzerinde yaptığı incelemeler, onu *Anti-Tribonian* (1567) adlı eserinde, bu tür çalışmaların modern bir Fransız için yararsız olduğu sonucuna vardırıyordu; zira "Roma'daki cumhuriyetçi sistem Fransa'dakinden çok farklıdır." *(l'état de la république romaine estfort différent de celui de France.)*[302]

Düşünsel alışkanlıkların oluşumu sürecini takip edebilmek için, eğitimdeki değişimlere göz atmalıyız. Eğitimde sıklıkla kullanılan beylik kitaplar, beylik düşüncelerin şekillenmesini, öğrencilerin dünyayı, birtakım hiyerarşik ahlak ölçütleri ve –savaş sanatı ile yazın sanatı, *otium* ile *negotium,* alçaklık ile er-

[302] Burke (1969); Kelley (1970), 29-50.

dem vs. arasındaki- ikili zıtlıklar bağlamında görmelerini sağlamıştı.[303] Zwinger'in büyük kısmında ahlaki nitelikleri tartıştığı *Theatre of Human Life* (1586) gibi ansiklopedik çalışmalar verilen beylik mesajı güçlendiriyordu. Erasmus'un çok satan kitabı Adagia gibi özdeyiş derlemeleri de aynı şekilde. ***Yine** gnomologiae,* yani Guicciardini'ni *History of İtalya*'sı ve Lipsius'un *Letters*'ı gibi kitapların yayıncılarının ek olarak hazırladıkları ve bu kitapların o dönemde nasıl okunduğuna da ışık tutan özdeyiş dizinleri, benzer bir işleve sahipti. On altıncı yüzyılın sonları ve on yedinci yüzyılın başlarında Tacitus'a duyulan hevesin, onun "devlet aklı" tartışmasına katılmış olması dışında bir başka nedeni de, Romalı yazarın özdeyişleri çok sevmesidir. Mesela Botero, tam yetmiş üç kez ondan alıntı yapmıştır.

Somut dünyayı, ahlaki nitelikler bağlamında görme olgusu, ilk kez hümanist hukukçu Andrea Alciati'nin 1530'larda başlattığı ve sonraları çok moda bir tür halini alan amblem kitabı tarafından da desteklendi. Amblem, ahlaki anlamı olan şifreli bir imge ve okurun imgeyi deşifre edebilmesi için ona iliştirilmiş bir deyiş ve vecizeden oluşuyordu. Amblem, *impresa*'nın yani hümanistlerin ve diğerlerinin madalyalar üzerinde, bir deyişle birlikte kullandıkları kişiselleştirilmiş armanın geliştirilmiş ve popülerleştirilmiş haliydi. Örneğin, İmparator V. Charles'ın, bir İtalyan hümanist tarafından imparatorun şahsı için tasarlanmış olan arması, iki sütun

[303] Curtius (1948); Moss (1996).

ve "Daha Ötede" *(plus oultre)* deyişinden oluşuyordu; imgede, Charles'ın imparatorluğunun, bir zamanlar Avrupalıların bilinen dünyanın sınırı olarak gördüğü Herkül'ün Sütunları'nın ötesine kadar genişlediği anlatılmak istenmişti.[304]

On altıncı yüzyılda, İtalya, Fransa, İspanya, Hollanda ve Orta Avrupa'da yüzlerce amblem kitabı basıldı. Pliny'nin *Natural History*'sinde ve ortaçağın hayvan hikâyeleri kitaplarında yansıtılan ahlakileştirilmiş doğa tasavvuru, amblemler için en zengin kaynaktı. Bu eserlerdeki deyişlerden bazıları gündelik dile girmiş ve hatta bugüne kadar kalmıştır. Mesela, bindiği dalı kesmek; timsah gözyaşları dökmek; (yavrularına çok sıkı sarılırken onları boğarak öldüren bir maymunun imgesiyle birlikte) sevgiden öldürmek.[305]

Plato'nun ve stoacıların felsefesi de, Michelangelo ve El Greco gibi sanatçıların içlerinde bulunduğu bazı grupların gündelik yaşamlarına nüfuz etti ya da en azından renk kattı. Plato'nun *Symposium*'unun Ficino tarafından yapılmış yorumuna dayandırılan Neoplatonik aşk kuramının, on altıncı yüzyıl İtalya'sında oldukça popüler bir sohbet konusu haline geldiğini, o dönemde konu üzerine yazılan diyalogların sayıca patlama yapmasından anlıyoruz. Bu tür diyaloglar, Sanat Tarihçisi Erwin Panofsky'nin de belirttiği gibi, "Cinquecento [16. yy. İtalyan edebiyatı-Ç.N.] toplumunda, günümüzdeki yarı popüler psikanaliz kitaplarından çok da farklı

[304] Bataillon (1960); Rosenthal (1973).
[305] Saunders (1989).

olmayan bir rol oynamış" gözüküyor. Bir hümanistin son derece alaycı bir şekilde ifade ettiği gibi, "saraylılar, en sonunda kaç tür aşk olduğunu bilmenin -fiziksel, entelektüel, tinsel vs.- işlerinin bir parçası olduğunu düşünmeye başlamışlardı."[306] Plato'nun aslında erkekler arasındaki aşkla ilgilendiğini anlamış olsunlar ya da olmasınlar, bu tartışmaya dahil olanlar, erkekler ve kadınlar arasındaki ilişkilere odaklandılar. Hatta saray fahişeleri, Tullia d'Aragona'nın *The Infinity of Love*'ı gibi diyaloglar yazarak tartışmaya katkıda bulundular. Platonizmin "feminenleştirildiğini" söylemek bile mümkündü.

Castiglione'nin *Courtier*'inin sonunda Bembo' nun konu üzerinde yaptığı konuşmayı dışarıda bırakırsak, aşk üzerine yazılmış diyalogların en etkili olmuş olanı, 1553'te Roma'da, Lizbonlu Yahudi bir doktor olan Leone Ebreo (kimi yerlerde Judah Abravanel olarak da geçer) tarafından yayımlandı. Yahudilerin 1492'de Portekiz'den ihraç edilmesinin ardından, ailesi İtalya'ya yerleşmiştir. Leone, aşkın tanımını, köklerini, çeşitlerini ve etkilerini, bir öğretmen ile âşık olduğu öğrencisi, Philo ile Sophia, arasındaki diyalog formunda vermiştir. "Sophia" tabii ki bilgi demektir ve iki ismin bir araya gelmesi "philosophia" (felsefe) sözcüğünü oluşturur. Aşk üzerine yazılmış çağdaşı tüm denemeler arasında, bu en başarılı olmuş olanıydı: Latinceye bir kez, Fransızcaya iki kez ve İspanyolcaya üç kez çevrilmiş ve İtalyancada on dört kez baskı yapmıştı. Montaigne

[306] Panofsky (1939), 146.

ve Cervantes'in, Leone'nin diyaloglarından bahsetmesinin yanı sıra, Pleiade grubunun şiirlerinde ve Montemayor'un *Diana* adlı pastoral romansında (bkz., yukarıda s. 146), özellikle IV. Kitaptaki aşk tartışmasında, bu diyalogların içinde geçen bazı fikirlere değiniliyordu.

Konuya duyulan ilginin yoğunluğu, İtalyan "akademileri"nde, tartışma gruplarında ve Venedikli Dubbiosi ya da Napolili Incogniti'ninki gibi bazıları kadınları da içine kabul eden kulüplerde, Platonik aşk öğretilerinin sıklıkla tartışılmasından anlaşılabilir. "İdea" düşüncesinin entelektüel dolaşımda artan ağırlığı da aynı yönde bir işaret olarak kabul edilmelidir. Bu terim, Michelangelo'dan *İdea* adlı denemesini 1590'da yayımlayan Giovanni Paolo Lomazzo'ya ve *Idea of Universal Architecture* adlı incelemesi 1615'te çıkan Vincenzo Scamozzi'ye kadar sanat kuramının oluşmasında merkezi bir rol oynadı.[307] Bunların dışında çok çeşitli bağlamlarda da kullanıldı. Örneğin, Bartolomeo Zucchi (adlı biri), yazdığı mektup yazma kılavuzuna *L'idea del segretario* (1606) adını vermişti.

Plato'nun ve takipçilerinin düşüncelerine duyulan hevesin İtalya'nın dışına taşması ve belki de doruk noktasına ulaşması, on altıncı yüzyılın ikinci yarısında gerçekleşmiştir. Örneğin eldeki kayıtlara göre, 1548'de, Oxford'daki Magdalen College'dan bir öğrenci, Latince bir Plato satın almış ve başlık sayfasına "Deus Philosophorum Plato" yazmıştı.

---

[307] Panofsky (1924).

Plato'nun diyaloglarından birçoğu Fransızcaya 1540'larda ve 1550'lerde çevrildi. Pleiade şairlerinin ve onların İngiltere'deki Edmund Spenser'dan, Portekiz'deki Sá de Miranda'ya kadar birçok çağdaşının kullandığı betimlemeler, Neoplatonizmden beslenmekteydi. Burada, şairleri etkileyen, yalnızca aşkın farklı çeşitlerinin çözümlenmesi değil, bunun yanında âşıklara, şairlere ve peygamberlere özgü histerilerin, deliliklerin ve esinlenişlerin arasında kurulan paralelliklerdi. Şairler aracılığıyla, bu düşünceler daha da geniş gruplara ulaşıyordu.

Neoplatonizmin girdiği bu yeni ortamda bir miktar feminenleşmişse de, "yeni-stoacılık" olarak tanımlanan ve Romalı filozof Seneca'nın yazılarında açıkladığı düşünceler bütünü, tutarlı bir şekilde eril bir imgeye vurgu yapmaktaydı. Bu düşüncelerin gündelik yaşama nüfuz etmesi, Antonio Guevera' nın yazdığı ve Fransızca, İngilizce, İtalyanca, Latince ve Almancaya çevrilen Marcus Aurelius biyografisi (1528) ve Justus Lipsius'un, daha yaşarken yirmi dört Latince baskı yapan ve Fransızca, Hollandaca, İngilizce, Almanca, İspanyolca, İtalyanca ve Lehçeye çevrilen *On Constancy* (1584) adlı diyalogu sayesinde daha da kolaylaştı. Lipsius'un yayımlanmış birçok mektubu da konuyla ilgiliydi ve ahlaki özdeyişlerle doluydu.

En azından Rönesans'taki haliyle, stoacılığın altında yatan temel ilke, "kayıtsızlık", "dinginlik" ya da "zihinsel sükûnet" düşüncesi idi. Bu düşünceyi temsil etmekte çok kullanılan imgelerden biri, fırtınada yerinde duran bir ağaç ya da kaya misali

felaketi sükûnetle karşılayan bir adamdı. Örneğin Guicciardini'nin kişisel madalyası, denizde duran bir kayayı gösteriyordu. George Buchanan, Baptist St. John'u anlattığı tragedyasında, kahramanını fırtınada dimdik ayakta duran bir meşe ağacına ya da dalgaların arasında bir kayaya benzetmişti. *Arcadia* adlı romansında Sidney, kadın kahramanı Pamela'yı anlatırken, "bir yandan rüzgârın, bir yandan dalgaların üzerine çarpmasına rağmen, denizin ortasında hareketsiz duran bir kaya" (Kitap 3, bölüm 30) imgesini kullanmıştı. Dönemin anonim biyografilerinden biri de, William Cecil'i, "asla tutkunun ateşiyle hareket etmedi... ne en güzel haberlerde neşelendi, ne de en kötü haberlerde yılgınlığa kapıldı" diyerek tasvir ediyordu.

Kilisenin Pederleri grubunun yardımıyla, stoacılığı Hıristiyanlığa uyumlu hale getirmek çok zor olmadı. *Adiaphora* denilen, aslında üzerine tartışmanın tümüyle anlamsız olduğu "ilgisiz" ve "dışsal" şeyler hakkında yapılan tartışmalar, Melanchton ve diğerlerinin Reform'un problemlerine getirdiği pratik stoacı çözümlerdi. Katolikler ve Protestanlar, savaşlarda verdikleri şehitlerin ölüme gidişlerindeki kayıtsızlık duygusunun aynısını gördükleri Eyüp'teki dinginliğe şevkle alkış tuttular. Mesela, Jacques-Auguste de Thou, Eyüp'ün kitabına [Eski Ahid'in bir bölümü-Ç.N.], Latince ve nazım formunda bir tefsir yazmış (1587), buna alt başlık olarak, üç yıl önce Lipsius tarafından yayımlanmış olan diyalogun başlığını aynen tekrarlayarak, "dinginlik üzerine" demişti. İç savaşların ardının bir türlü kesilme-

diği bir dönemde, dinginlik düşüncesinin hangi özlemi dile getirdiği malumdur. On altıncı yüzyılın somut sorunlarıyla olan bağlantısı da özellikle toplumsal felaketlerin sıklıkla yaşandığı bir dönemde dinginlik üzerine yazdığı diyalogu *(De la constance et consolation es calamites publigues)* kuşatma altındaki Paris'te geçen Gillaume Du Vair gibi yazarlar ve Lipsius tarafından vurgulanmıştı.[308]

Bu erkekçe meziyetin askeri bir bağlamda kullanılması da oldukça doğaldı. Lipsius'un hem stoacılığa, hem de Roma Ordusu'na ilgi duymuş olması bir tesadüf değildir. Seneca ve Lipsius'un temel insani erdem olarak salık verdikleri özdisiplin, bu dönemde askeri disiplin olarak dönüştürüldü. Yeni-stoacılık, bahçe biçimini bile etkilemişti. Lipsius, diyaloglarını Liege'deki evinin bahçesinde geçmek üzere kurgulamış ve bahçeyi, savunduğu ahlaki meziyetlerin bir simgesine dönüştürmüştü. Du Vair'in diyalogunun ilk bölümü de bir bahçede geçiyordu.[309]

Hıristiyan öğretiyle olan açık uyuşmazlığına rağmen, bu dönemde stoacı intihar söylemi bile ciddiye alınmıştı. Floransalı asilzade Filippo Strozzi, 1538'de Montemurlo Savaşı'nda cumhuriyetçi amaçlarının yenilgiye uğramasından sonra, arkasında benzer bir durumda kalmış olan Uticalı Cato örneğine gönderme yapan bir mektup bırakarak kendini öldürdü. Cato, Lucretia ve (banyoda şah damarını kesen) Seneca'nın klasik modellerini baz alan bir intihar pratiği asla moda olmadı ama intiharın ku-

[308] Fumaroli (1980), 498-519.
[309] Oestreich (1982), 267-71; Morford (1987).

ramsal yanı bu dönemde giderek daha fazla ilgi çekti. Guicciardini, Lipsius, Montaigne ve John Donne, intiharın etik boyutunu tartıştılar. Hatta Lipsius, intihar temalı bir resim sipariş etmişti.[310] Konu, on altıncı yüzyılın ikinci yarısında yazılan şiirlerde, oyunlarda ve romanslarda tekrar tekrar gündeme getirildi. Hırvat Dominko Ranjina, Cato' nun, Sophonisba'nın ve Kleopatra'nın intiharları hakkında şiirler yazdı. George Chapman'ın *Caesar and Pompey* adlı oyunu Cato'nun intiharını, Garnier'in *Porcie*'si de Cato'nun kızının intiharını sahnede canlandırıyordu. Shakespeare, Brutus ve Kleopatra'yı soylu intihar eylemlerinde bulunurken gösterdi. (Gerçi Brutus, oyunun önceki sahnelerinde intiharı "korkakça ve alçakça" bir davranış olarak tanımlıyordu.) Sidney'in *Arcadia*'sı da, yüz karası olmaktan kurtulmak için kendilerini öldürmekle öldürmemek arasmda karar vermeye çalışan Pyrocles ve Philoclea'dan bahsediyordu.

Dünyanın Keşfi

Şimdi, başlarken sözünü ettiğimiz Burckhardtçı "bireycilik," dünyanın keşfi ve insan düşüncelerine (bkz., yukarıda s. 47) geri dönmenin tam sırası. Ancak, aşağıdaki sayfalar, Burckhardt'tan birkaç önemli noktada ayrılacak. Örneğin, bireyciliğin Ortaçağ'da hiçbir biçimde var olmadığı veya Petrarch'ın döneminde "çağın ruhu"nda açıklanamaz bir değ-

[310] Jehasse (1976), 636-9; MacDonald ve Murphy (1990), 86-95.

şimin meydana geldiği varsayılmayacak.[311] Bu türden doğrusal tarihsel ilişkiler varsaymak yerine, değişen algıların, seyahat yazımı, manzara resimleri, biyografiler ve portreler gibi yeni metin ve imge türleri için talep yarattığı, bunun karşılığında bu yeni metin ve imgelerin de dünyanın algılanış biçimlerini etkilediği bir çeşit döngüsel süreç ya da zincirleme tepkime fikri öne çıkarılacaktır. Zira bu dönemde insanlar, doğayı bir "pitoresk" [resim konusu-Ç.N.], kendi hayatlarını da birer hikâye olarak görmeyi öğrendiler.

Daha önce gördüğümüz gibi (bkz., yukarıda s. 47), keşif düşüncesi, uzun zaman Rönesans düşüncesiyle ilişkilendirilmiştir. Sözcüğün kendisi, ilk kez on beşinci yüzyılda coğrafi bir bağlamda kullanıma girmişti. Mesela, Poggio, Portekizli prens Gemici Henry'e yazdığı bir mektupta, Portekizlilerin o dönemde Afrika'da ayak bastıkları yerlerin antikler için muamma olduğuna değinirken "keşif" terimini kullanmıştı. Elli yıl sonra ve Kolomb ünlü karaya çıkışını gerçekleştirmeden üç yıl kadar önce, Poliziano, Portekiz kralına yazdığı mektupta, "yeni toprakların, yeni denizlerin, yeni dünyaların keşfi"nden bahsediyordu. Amerika'nın keşfi, Avrupa'nın yayılma hareketinin bir parçasıydı.

Klasik yazarların elyazmalarında da olduğu gibi, İtalyanlar keşif sürecinin kendisinde ve keşif haberlerinin yayılmasında önemli rol oynadılar. Kolomb, Floransalı hümanist coğrafyacı Paolo Tos-

[311] Gurevich (1995); cf. Batkin (1989).

canelli'yle temas halinde olan bir Cenovalıydı. "Amerika'nın isim babası olan Floransalı Amerigo Vespucci, 1501-1502 yıllarında Patagonya'ya gitmişti. Lodovico di Varthema, 1500 ile 1508 yılları arasında Mısır, İran ve Hindistan gezilerine çıkmıştı. Vicenzalı Antonio Pigafetta, 1519'da Macellan'la (Fernão de Magalhaes) birlikte dünyanın etrafında seyahate çıkmış ve gördüklerini yazmıştı. Lombardiya'daki Anghiera'dan olan hümanist Pietro Martire Avrupa'da kalmıştı ama Yeni Dünya hakkında, orada yaşayanlara klasik perspektiften bakan ve onları, Ovid'in şiirlerinde bahsedilen cinsten bir altın çağda, mülkiyetsiz yaşayan insanlar olarak tasvir eden, Avrupa'da büyük yankı uyandırmış bir kitap yazmıştı. Bembo ve Navagero'nun çevrelerinde bulunmuş Venedikli bir devlet memuru olan Gianbattista Ramusio, önceki seyahat anlatılarını bir araya toplamış ve bunları, 1550-1559 yıllarında *Nevigations* adı altında, üç büyük cilt halinde yayımlamıştı.[312]

Avrupa'nın ötesindeki dünyaya dair bir farkındalık, Bembo, Guicciardini ve özellikle Giovio'nun yazdığı tarih kitaplarında kolaylıkla tespit edilebilir. Giovio kendi zamanının tarihini yazmış ve Avrupa üzerine yoğunlaşmıştı ama "Cathay'dan [Çin] Tenochtitlan'a kadar" dünyanın farklı bölgelerine de değiniyordu. Matbaanın dünyaya aslında Çin'den yayılmış olduğuna işaret eden ilk Avrupalı yazardı. Giovio, envai çeşit merakı olan bir insandı. Bununla

[312] Lach (1965), 204-9; Broc (1980); Lestringant (1991); Grafton (1992).

birlikte, onun ve okuyucularının merakları birbirinden tamamıyla kopuk değildi. Örneğin, Türklere karşı Haçlı Seferleri'nin propagandasını yapmak için Osmanlı İmparatorluğu hakkında bir kitap yazmıştı. Yani, Avrupalıların "dünyayı keşfi," politik bir vakum ortamında gerçekleşmedi.[313]

Ne var ki, fiilen gerçekleştirildikten sonra, keşifler birçok Avrupalının hayal gücünü ciddi şekilde etkilemiş, hatta uzay ve zamandaki kendi konumlarını algılayışlarını bile değiştirmişti. Daha önce de gördüğümüz gibi, Kolomb "ikinci Neptün" olarak tanımlanmış, Macellan da "Yeniçağ"ın tanımına dahil edilmişti. Venedikli bir senatör, Ramusio'ya, Kolomb'un bir bronz heykeli hak ettiğini söylemişti; bu düşünce daha sonraları, belediye binasının önüne Kolomb'un mermerden bir heykelinin dikilmesini öneren, geç on altıncı yüzyılda yaşamış Cenovalı asilzade Andrea Spinola'ya ilham verecekti. Francis Bacon, hayalini kurduğu araştırma enstitüsü Solomon's House'da sergilenmesini istediği tüm diğer "büyük mucit heykelleri"nin arasında Kolomb' unkini de saymıştı. Lope de Vega, Kolomb hakkında bir oyun yazmış, Giulio Cesare Stella onu bir epiğinin kahramanı yapmıştı. Ercilla ve Camões tarafından yazılmış olan daha ünlü epikler de (bkz., yukarıda s. 249-24) Avrupa'nın ötesindeki dünyadan bahsediyordu.

Basılmış materyaller, evde kalanların ufuklarının genişlemesine doğal olarak yardımcı oluyordu.

---

[313] Zimmermann (1995), 121-1,140.

Avrupa'nın dışına yapılan seyahatlere dair birçok birinci el anlatı on altıncı yüzyılda yayımlandı; bunlar arasında, Flaman diplomat Ogier Ghiselin'in Osmanlı İmparatorluğu'nu anlattığı yazılar ve Alman paralı asker Hans Staden ve Fransız Protestan misyoner Jean de Lery'nin Brezilya'daki Tupinamba anlatılan gibi klasikler de vardı. Ramusio'nun örneğini takiben, Londra'da Papaz Richard Hakluyt ve Franfurt'da gravürcü-yayıncı Theodor de Bry, seyahat derlemeleri yayımladılar.[314] Bu iki adam tanışıyorlardı. Ayrıca Hakluyt, Fransız Kraliyet Kozmografı Andre Thevet'i ve kendisini yayın konusunda teşvik eden hümanist coğrafyacılar Gerard Mercator ve Abraham Ortelius'u da tanıyordu.

On altıncı yüzyılın ikinci yarısından itibaren, Avrupa'nın dışındaki dünya hakkında yazılan tarih kitapları hızla çoğalmaya başladı. Joáo de Barros, Portekiz'in Asya'daki sömürgelerinin öyküsünü anlattı (bkz., yukarıda s. 270). Kitabın Hindistan ve İran'la ilgili bölümleri için, bu ülkelerden geri dönmüş askerlere, tüccarlara ve yöneticilere danıştı. Çin için haritalar da dahil olmak üzere Çince yazılı kaynaklar kullandı, hatta "tüm bunları tercüme etmek için" bir Çinli köle satın almıştı.[315] González de Mendoza da Çin'le ilgili yazılar yazdı. Hernán Cortés'in papazlığını yapmış olan Lopez de Gómara ve Cizvit Jose de Acosta America'yı fetihçilerin ve misyonerlerin bakış açısından anlattılar. Yeni Dünya'da on dört yıl geçirmiş bir Milanolu

[314] Helgerson (1992), 163-91.
[315] Boxer (1948).

olan Girolamo Benzoni'nin yazdığı tarih, İspanyolların zalimliklerini eleştirirken, Garcilaso (bkz., yukarıda, s. 191) ataları olan İnkaların başarılarını anlatıyordu.[316] Bu tarih kitaplarından bazıları uluslararası düzeyde yayın başarısı elde etti. Örneğin, Lopez de Gómara, İtalyanca, Fransızca ve İngilizcede çıktı. Benzoni'nin kitabının, Cenova'da Fransızcası ve Latincesi yayımlandı ve İspanyol karşıtı yaklaşımı Protestan dünyaya hitap ettiği için Almanca ve Hollandacaya çevrildi. González de Mendoza, uluslararası alanda daha da fazla benimsendi; ilk basıldığı tarihten itibaren on yıl içinde altı dile (İtalyanca, Fransızca, İngilizce, Almanca, Latince ve Hollandaca) çevrildi.[317]

Avrupa'nın ötesindeki dünyanın on altıncı yüzyılda yazılmış en dikkat çekici anlatılarından biri ikinci Kolomb olarak adlandırılan "Leo Africanus" tarafından, 1550'de İtalyanca yayımlanan *Description of Africa* idi.[318] Bu kitap, Avrupa'yı hem içeriden hem de dışarıdan tanıyan bir yazarın eseriydi. İslami adıyla anmak gerekirse, Hasan al-Wazzân, Granada doğumluydu. 1492'de Müslümanların İspanya'dan ihracından sonra, ailesiyle birlikte, hükümdarın temsilcisi olarak iyi bir kariyere sahip olacağı Fez'e yerleşti. 1518'de Sicilyalı korsanlar tarafından ele geçirilen Hasan, Roma'ya götürüldü ve Papa X. Leo'ya takdim edildi. Hıristiyanlığa geçen ve bizzat Papa tarafından vaftiz edilen Hasan, adını

[316] Burke (1985).
[317] Lach (1977), 742-94.
[318] Zhiri (1991).

Giovanni Leo olarak değiştirdi. Muhtemelen önce Arapça yazıp, sonra İtalyancaya çevirdiği, Afrika'nın coğrafi tarihi, ilk olarak Ramusio'nun seyahatler derlemesi kapsamında yayımlandı. Eser, Latince, Fransızca, İspanyolca ve (Hakluyt'un bir arkadaşı tarafından) İngilizceye çevrildi. Jean Bodin, yazardan, "bin yıl sonra Afrika'yı keşfeden ... ve herkese tanıtan ilk kişi" olarak bahsediyordu. Fakat eklemek gerekiyor ki, Leo'nun anlattığı, temelde Kuzey Afrika'ydı. Yalnızca biraz daha kısa olan yedinci kitap, Sahra'nın güneyindeki Afrika'yı anlatıyordu.

On altıncı yüzyılın sonlarıyla birlikte, egzotik ülkeleri ve onların insanlarını birçok Avrupalıya birden tanıtmak için görsel imgeler kullanılmaya başlandı. İspanyol tarihçi Oviedo, bir yerde Leonardo da Vinci'nin ve Mantegna'nın Amerika'yı çizmemiş olmasından duyduğu üzüntüyü dile getiriyordu. Ancak, armadillolar, timsahlar, kuş tüyünden yapılmış eşyalar ve mozaik maskeler gibi, gerek doğal, gerek insan yapımı, Amerika kökenli birçok nesne, Avrupa'daki tuhaf eşyalar koleksiyonlarında yerlerini almıştı.[319] Theodor de Bry'ın çok ciltli *America* derlemesindekiler gibi figürleri yansıtan gravür çalışmaları, Yeni Dünya'ya ait birtakım imgeleri Avrupa'da çokça bilinir hale getirdi. Elle çizilmiş ve basılmış haritalar, onlara bakanların zihninde dünyanın farklı bölgelerinin daha iyi oturmasını sağladı. Vatikan'ın *Galleria delle carfe*'sindeki çizilmiş haritalar, bilgi ve dekorasyonun birleşiminin

[319] Impey ve Macgregor (1985); Olmi (1992), 211-52.

mükemmel örnekleridir. Envanterler, kürelerin, hem çalışma odası mobilyalarının değişmez bir parçası olarak, hem de bu odaların sahiplerinin zihinlerinde oturmuş bir dünya imgesi olarak giderek artan önemini gösterirler. Sigismund von Herberstein'ın *Moskova Anlatısı* gibi seyahatnameler, giderek daha fazla haritayla donatılıyordu. Hollandalı Abraham Ortelius tarafından derlenen *Theatre of the World* gibi dünya haritaları ve atlaslar, bakana bir bütün duygusu veriyordu.[320] İlkin 1570'te Latincede yayımlanan ve 1608'e gelindiğinde altı dile çevrilmiş bulunan bu kitap, dünya coğrafyasının, kitabın içinden çıktığı hümanist cemaatin dışında da ilgi topladığının bir ispatıydı. Piedmontlu yazar Giovanni Botero'nun 1590'larda derlediği *Descriptions of the World (Relationi Universali),* anlattığı yerlerin siyasal yapıları ve dinleri hakkında ayrıntılı bilgiler veriyordu. Elçilerin ve misyonerlerin ülkelerine gönderdikleri resmi raporları model alan ve bunları dünya ölçeğine yayan bu kitabın uyandırdığı ilgi, kendi dilinde yaptığı müteakip baskıların yanı sıra Almanca, Latince, İngilizce, İspanyolca ve Lehçede yayımlanmış çevirilerinden de anlaşılabilir.[321]

Avrupa'nın ötesindeki dünyaya ait imgeler genellikle belirli klişelere dönüştürülmüştü. Bu klişeler arasında klasik olanları çoğunluktaydı. Örneğin, Hindistan ve Etiyopya gibi uzak yerlerde yaşadıklarına inanılan, tek bacaklılar (Sciopodlar), tek göğüslüler (Amazonlar), köpek başlılar (Cynoce-phalus-

[320] Broc (1980).
[321] Lach (1977), 235-52.

lar) ya da başsızlar (Blemmyalar) gibi "ucube ırklar" söylencesi antik Yunan'a aitti ve sonraki kuşaklara Pliny'nin *Natural History*'siyle aktarılmıştı. 1492'den sonra, bu hayali halklar, Yeni Dünya imgesinin içine yeniden yerleştirildiler. Özellikle Brezilya'yla özdeşleştirilen yamyamlar örneğinde olduğu gibi, bu halklar basılı imgeler aracılığıyla daha canlı bir şekilde gösteriliyor ve daha iyi bilinmeye başlıyordu. Yeni Dünya'yı, (Pietro Martire gibi) altın çağın yaşayan devamı olarak ya da (Jean de Lery gibi) soylu yabanılların yaşadığı yerler olarak gören olumlu yaklaşımlar da, en az düşmanca olanlar kadar klişeleşmişti. Dolayısıyla Montaigne'in, basmakalıp bir argümanı baş aşağı çevirirken ve asıl barbarların Avrupalılar olduğunu söylerken, Yeni Dünya'nın sakinlerine karşı takındığı sempatik tavır çok özgün sayılmazdı.[322]

Asya'nın algılanışı da klişelere dayanmaktaydı. Osmanlıların ve Moğolların Müslüman imparatorlukları, (aynı Yunanların, İran devletine yaklaştığı gibi) çoğunlukla oryantal despotizm örnekleri olarak aktarılıyorlardı. *Republic* (1576) adlı eserinde, Jean Bodin Osmanlı Devleti'ni, prensin tüm mülkiyetin sahibi olduğu bir *monarchie seigneuriale* olarak tarif etti. İstanbul'daki Venedikli diplomatlar da raporlarında benzer gözlemlere yer verdiler. Christopher Marlowe'un *Tamburlaine* [Timurlenk] adlı tragedyası (1587), Osmanlı Sultanı Beyazıt'ı sahnede ilk önce zaferde, etrafında yeniçerileri ve paşalar ol-

[322] Honour (1975); Lestringant (1990, 1991, 1994).

duğu halde ve sonra da yenilgide, bir kafesin içinde, Timurlenk'in ayak taburesi olarak kullanılırken göstererek, sonraları Batı'da "oryantal despotizm" olarak bilinecek olan olgunun unutulmaz bir imgesini sunuyordu. Yine benzer şekilde, İngiltere'nin Hindistan Büyükelçisi Sir Thomas Roe, Moğol Devleti'ni, "belirsiz, yazılı hukuku olmayan, politikası olmayan" ("politika" ile hükümdarın yetkilerini kısıtlayan bir anayasa kastediliyor) bir yapılanma olarak anlattı.

Dış dünyayla yaşanılan karşılaşmalar, Avrupalıların insanlık hakkındaki algılarının yanı sıra ve Avrupa'yı algılayışlarını da etkilemiş gözükür. Amerika yerlileriyle yüz yüze gelinmesi, bir kısım katılımcının Aristo'nun "doğal köleler" kavramını Amerika'daki yerli halklara uyguladığı, diğer bir kısmının da bunu reddettiği, insan doğası hakkında bir tartışma sürecini başlattı.[323] Avrupalılık olgusu o dönemki anlamıyla sınırlarda da yankı buluyordu. Özellikle 1450'lerde ve 1520'lerde yaşanan Türk istilası tehdidi, Avrupa dayanışmasını öne çıkardı. Konstantinapol'ün düştüğünü duyduğunda, II. Pius, "şimdi gerçekten Avrupa'da yani kendi evimizde saldırıya uğradık" yorumunu yapmıştı. "Hıristiyan âlemi" (Christendom) teriminin "Avrupa" ile değiştirilmesinde bir papanın öncülük etmesi oldukça garip gözükse de, Pius (önceki adı Enea Silvio Picolomini) coğrafyaya çok meraklı bir hümanistti. Avrupa başlığını ilk kullanan Avrupa tarihi, *Storia*

[323] Gliozzi (1977), 286-306; Pagden (1982), 109-18.

dell'Europa, bir başka hümanist olan Floransalı Pierfrancesco Giambullari tarafından yazıldı ve Batı'nın Osmanlı İmparatorluğu'ndan ciddi şekilde kaygı duyduğu bir zamanda, 1566'da yayımlandı. Bir Avrupa kimliği bilincinin oluşmasında, en az Yeni Dünya'nın Avrupalılar tarafından istila edilmesi kadar, Avrupa'nın Türkler tarafından istila edilmesi de önemliydi. Örneğin, Kozmograf Andre Thevet, Brezilya yerlilerinin yaşam tarzı ile "asıl Avrupa"da yaşayanlarınkini kıyaslamıştı.[324]

Konuya ilgilerini uyandıran şey, dünyanın diğer bölgelerinden farklı olduklarına dair net bir bilinç olsun ya da olmasın, bir grup hümanist, Avrupa'nın farklı bölgelerinin "koreografiler"ini ya da tarihsel topografyalarını çıkardılar; bunu yaparken örnek aldıkları klasik modeller, Yunan coğrafyacı Strabo' nun çalışmaları ile İtalya'dan Flavio Biondo'nun *Italy Illustrated* (bkz., yukarıda, s. 79, 141) adlı eseriydi. Konu edindikleri bölgelere yabancı olan insanlar tarafından yazıldıklarından, bu koreografiler, çoğunlukla farklı halkların davranış tarzlarını ve âdetlerini, Herodot'un Parsları ve Tacitus'un Almanları anlatırken kullandığı üslupla aktarma yoluna gittiler. Türün ünlü örnekleri arasında, Krakow Üniversitesi Rektörü Michowlu Matthias'ın *The Two Sarmatias* (1517); Çarlık Elçisi Sigismund von Herberstein'in *Commentary on Muscovite Affairs* (1549); ünlü tarihçinin yeğeni Lodovico Guicciardini'nin *Description of Netherlands* (1567); Galli

[324] Hay (1957); Chabod (1964).

yazar Humphry Lluyd'un *Description of Britain* (1572); İngiliz tarihçi Wilham Camden'ın *Britannia* (1586) adlı eserleri sayılabilir.[325] Şunu eklemek gerekir ki, Lluyd ve Camden'ın kitaplarının yayımlanmasında, Hakluyt'un derlemesinde de olduğu gibi, Hollandalı Ortelius önayak olmuştu. Aynı koreografik model, bu kez mikro düzeyde, Wilham Lambarde'nin *Perambulation of Kent*'i (1576) ile başlayan ve bir düşünürün "İngiltere'nin Elizabeth tarzında yeniden keşfi" dedirten, İngiltere'nin kontluklarının tarihlerini anlatan bir dizi kitapta örnek alındı.[326] Bu dönemde, Avrupa'nın ve ötesindeki dünyanın resme yansıyan imgeleri de değişmekteydi. Vittore Carpaccio ya da Gentile Bellini gibi Venedikli ressamların eserleri, "gerçekçi" ve "birebir" üsluplarıyla ve klişelerden, özellikle de İslami klişelerden nispeten ayrılmalarıyla dikkati çekiyordu.[327]

Bazı on altıncı yüzyıl sanatçıları ve yazarları, hayvan ve bitkilerin görünüş detaylarıyla daha önce hiç olmadığı kadar yakından ilgilendiler; bu yönelimin muhtemel sebeplerinden biri, sultanın Lorenzo de Medici'ye verdiği zürafa ve Portekiz Kralı I. Manoel'in Hindistan'dan getirttiği, sonra da 1514 ve 1515'te Papa'ya hediye olarak gönderdiği fil ve gergedan gibi örneklerin artmasıyla, egzotik flora ve fauna hakkında giderek yoğunlaşan bilgi akışı idi. Raphael fili çizmiş, Dürer de, hayvan Lizbon'day-

---

[325] Strauss (1959); Broc (1980), 99-119.
[326] Rowse (1950), 31-65; cf Helgerson (1992), 107-47.
[327] Raby (1982); Brown (1988).

ken çizilmiş bir eskizini gördükten sonra, gergedanın tahtadan kalıbını yapmıştı.[328] Başta Fransız Pierre Belon ve Alman Leonhard Rauwolf olmak üzere, bazı araştırmacılar, özellikle bitkilerini ve hayvanlarını incelemek üzere Ortadoğu'ya gittiler. Portekizli Doktor Garcia d'Orta, Hindistan'ın bitkileri ve ilaçları hakkında bir kitap yazdı (1563); İspanyol meslektaşı Nicolás Monardes ise, benzer bir çalışmayı Amerika için yapmıştı (1565). İsviçreli hümanist Konrad Gessner tarafından 1551'de yayımlanan hayvan ansiklopedisi, tahta kalıplardan çoğaltılmış 1200 hayvan resmi içeriyordu. Bu resimler, Fransız Doktor Guillaume Rondelet'nin (aynı zamanda Rabelais'in bir arkadaşıydı) balık üzerine yazdığı kitap ya da Pierre Belon'un balıklar ve kuşlar üzerine yaptığı çalışmalar gibi on altıncı yüzyılda yazılmış diğer doğa araştırması klasikleri için de çok önemliydi. Doğabilimci Bolognalı Ulisse Aldrovandi için sipariş üzerine yapılmış bitki ve hayvan resimleri, bugün birbirinden ayırdığımız "sanatsal" gözlem ve "bilimsel" gözlem olguları arasındaki bağlantının iyi örnekleridir.[329]

Rabelais'in çağı hakkında duyduğu kuşkular üzerine yazdığı kitabının çok ünlü bir pasajında, Lucien Febvre, görsel olana duyulan ilginin eksikliğine değinir: "On altıncı yüzyılda bir tane bile güzel manzaralı otel yoktu. Romantizm çağına kadar da ortaya çıkmayacaktı".[330] Tabi Febvre, Fer-

[328] Lach (1977), 131-72; cf Lazzaro (1995).
[329] Olmi (1992), 21ff
[330] Febvre (1942), 437.

rara yakınlarındaki Villa Belriguardo'yu, Vatikan' daki Belvedere'yi ve Floransa'daki aynı adlı hisarı saymayı unutuyordu. 1336'da Mont Ventoux'a tırmanmış ve önünde uzanan "olağanüstü açık ve geniş manzara"ya hayran kalmış olan Petrarch, Burckhardt'ın da gayet iyi bildiği gibi, manzaranın estetik niteliklerine karşı duyarlıydı.[331]

Edebiyat tarihi de benzer şeyler anlatır. Güzel yerlerin, Homer, Virgil ve diğer klasik yazarlarda rastlanabilecek türden betimlemeleri, Rönesans şairleri tarafından da sıklıkla taklit edildiler ve tepelerin, koruların ve diğer manzara unsurlarının algılanışlarını etkilediler. Sannazzaro'nun *Arcadia*'sı, vahşi doğa manzarasının güzelliğini keskin bir dille aktarıyordu. Kısacası, edebi metinlerin bize sunduğu kanıtlar, manzara resimlerinin varlığının ve seçilen villa yerlerinin işaret ettiği durumu destekler. Görüntüye bir anlam ve değer yüklenmesi, on beş ve on altıncı yüzyıl İtalyanları arasında çok nadir rastlanan bir durum sayılmaz.[332]

Daha önce değilse bile, on altıncı yüzyılla birlikte, bu duyarlılık biçimi Avrupa'nın diğer bölgelerinde de gelişti. Manzara resmi, bu dönemde Albrecht Altdorfer'in Almanya'sında ve "Tuna Okulu"nda ve Joachim Patinir'in Hollanda'sında bağımsız bir tür olmaya başladı. Almanca *Landschaft* sözcüğünün, İtalyanca *paese* gibi, doğa parçasının kendisi yerine ilk kez doğa resmi için kullanılmaya başlanması 1520'lere denk düşer. İsviçreli hümanist

---

[331] Burckhardt (1860), bölüm 4; cf Stierle (1979).
[332] Curtius (1948), 183-202; Turner (1966).

Joachim Vadianus, üzerine dersler verdiği antik coğrafyacı Pomponius Mela'nın bahsettiği gölün manzarasına yukarıdan bakabilmek için 1518'de arkadaşlarıyla birlikte Luzern yakınlarındaki Gnepfstein'a tırmanmıştı.

Başta El Greco'nun ünlü Toledo resmi olmak üzere, Avrupa'nın diğer bölgelerinden örnekler bulmak mümkün olsa da, doğaya karşı gelişen bu yeni ilgi en kolay İtalya, Hollanda ve Orta Avrupa'da belgelenebilir. Bu, genellikle estetik boyutlu bir ilgiydi. Doğanın güzellikleri betimlenirken kullanılan dilde şiirselliğin ağırlığı giderek artıyordu ve Ronsard gibi bireysel şairler nehirleri ve ormanları, ilkbaharı ve sonbaharı, şafağı ve günbatımını, giderek artan bir özen ve detayla betimlediler.[333] Seyahat etme sanatı üzerine yazan Alman Hiarius Pyrckmair gibi yazarlar, okurlarına "dağları, ormanları, vadileri, nehirleri" *(montes, syivae, valles, flumina)* görmek için yollara düşüp gezmelerini salık veriyorlardı. Ne var ki, doğaya gösterilen ilgi, bazıları için daha çok "bilimsel" nitelikteydi. Roelandt Savery, İmparator II. Rudolf tarafından kraliyet koleksiyonları için doğa harikalarını resmetmek üzere Tirol'e gönderilmişti. Klasik *hodoeporicon* türünün yeniden canlanmış hali olan şiirsel seyahatnameler, manzara resimlerinin edebi karşılığıydı ve yerel ekotiplere ayrılmıştı. Polonya'dan iki örnek, bölgeye duyulan ilginin biri etnografik diğeri estetik iki farklı türünü sergiler. Sebastian Klonowic,

[333] Wilson (1961).

Latince şiiri *Roxolania*'da (1584) kırsal Ruthenia bölgesini ve sakinlerinin âdetlerini, Lehçe şiiri *The Raftsman*'de (1595) Vistula Nehri'ni anlattı. Çağdaşı Szymon Szymonovic, *Idylls*'inde Polonya'nın manzaralarını ve yerel gelenekleri betimledi.

Benliğin Keşfi

Hayvan vücudu gibi, insan vücudu da, başta Vesalius'un anatomik çalışmaları olmak üzere (bkz., yukarıda s. 229), daha kesin detaylarıyla incelenmek, araştırılmak ve resmedilmek anlamında, geç Rönesans'ta "keşfedildi." Bununla birlikte, bu bölüm daha çok insan kişiliği üzerinde duracaktır. Dünyanın keşfinde olduğu gibi, insan benliğinin keşfinde de, yapılan keşfin tasviri, yeni keşifler için daha ileri araştırmaları teşvik etti. Burckhardt'ın değindiği gibi, portreler ve otoportreler, biyografiler ve otobiyografiler, on beş ve on altıncı yüzyılda İtalya'da giderek yaygınlaşıyor ve bunlar, Sezar'ın *Commentaries*'inden Augustine'in *Confessions*'ına kadar genellikle klasik modelleri örnek alıyorlardı. Birçok diğerlerinde olduğu gibi bu alanda da, İtalyan örneği, Avrupa'nın diğer bölgelerinde bir müddet arkadan takip edilmeye başlandı. Örneğin "otoportre devri," Almanya'da Dürer'in zamanında gerçekleşti.[334] Otobiyografi devriyse, bir süre sonra 1550'de geldi. Dönemin İtalya'sında Benvenuto Cellini ve Milanolu doktor Girolamo Cardano; Fransa'da Mon-

[334] Koerner (1993).

taigne ya da Blaise de Monluc; Almanca konuşan coğrafyada Bartholomaeus Sastrow ve Thomas Platter; Hollanda'da Justus Lipsius; İngiltere'de Müzisyen Thomas Whythorne; İspanya'da St. Teresa, St. Ignatius, Capitain Alonso Contreras, otobiyografilerini yazmış olan kişilerden ilk akla gelenlerdendir. Bu İspanyolca metinlerin, anlatıcı olarak birinci tekil şahsın ağzını kullanan pikaresk romanın ortaya çıkışıyla çakışması (tartışma için bkz., yukarıda s. 256), ister "gerçek" olan, "kurgu" olanı etkilemiş olsun isterse tersi, büyük olasılıkla bir tesadüf değildir.[335]

Bu trendin, yalnızca Batı'ya ya da modernliğe özgü olduğu iddia edilemez. Portreler ve biyografiler, otobiyografiler ya da "ben-belgeleri" (ego-document, bazı sorulara yol açacak kadar belirsiz bir terim), Çin, Japonya ve İslam dünyası gibi başka kültürlerde de yaygındı. Çin'de otobiyografi geleneğinin "altın çağı"nın, tam da Avrupa'da otobiyografinin yükselişe geçtiği dönem olan 1566 yılı civarında başladığı söylenir ki, bu tesadüf –yukarıda tartıştığımız estetik bahçe düzenlemesi konusunda olduğu gibi– oldukça manidardır.[336] Aslına bakılırsa, on ikinci yüzyıl Avrupa'sında biyografilere ve az sayıda ben-belgelerine, on dördüncü yüzyılda da tanınabilir benzerlik anlamında portre sayılabilecek resimlere rastlamak mümkündür. Diğer yandan, Burckhardt'ın iddiasına karşın, Rönesans İtalya'sında, bireylerin, aileleri, meslek grupları ve içinde bulun-

[335] Buck (1988), Spadaccini ve Talens (1988).
[336] Wu (1990), 196.

dukları sanatsal veya siyasal hiziplerle tanımlandığına dair yeterli kanıt da yok değildir. Floransa'da çok yaygın olan *ricordanze* ya da "muhtıralar," içlerindeki kişisel detaylara rağmen, birey otobiyografileri değil, hesap defterleri, aile günlükleri ve yerel tarih vesikalarının karışımıdır.[337]

Rönesans'ın bireyle ilgili kavramlarını ele almak, Burckhardt'ın yaptığı gibi "bireysel olanın gelişimi"nden bahsetmekten daha aydınlatıcı olabilir. Hatta birey kategorisindeki ya da benliğe bakış açısındaki ya da benliğin dışarıya sunuluşundaki üslup ve yöntemlerdeki değişimi incelemek daha da iyi olabilir.[338] Castiglione'nin *Courtier*'i ya da dönemin el yazısı kılavuzları, kendini dışarıya sunuş olgusuna rehber niteliğinde görülebilir. Mektup aracılığıyla yapılan kendini sunuşun önemini, o dönemdeki diğer yazarların, mektuplarını yazarken Petrarch, Erasmus ve Lipsius'un işaret ettiği püf noktalara dikkat etmiş olmalarından anlayabiliriz.[339] Yine, bu bölümde daha önceden tartışmış olduğumuz materyal kültürün birçok formu -elbiseler, evler ve mobilyalar- kendini sunuş için yol gösterici unsurlardı.

[337] Guglielminetti (1977) Burke (1992).
[338] Greenblatt (1980).
[339] Jardine (1993).



Resim 25: *Huntley Galerisi ön cephe, Strathbogie, Gordon. (Fotoğraf ©Historic Scotland; yayın hakkı saklıdır.)*

Bu nokta, özellikle hamilerin yaptırttıkları evlerin üstüne isimlerini yazdırdığı örneklerde çok açık bir biçimde gözlemlenebilir. Marco Antonio Barbaro'nun adını Maser'deki villasının yanında bulunan kilisenin ön cephesinde, Kardinal Farnese'nin adını Roma'daki Gesù Kilisesi'nde, Hardwickli Bess'in adının baş harflerini Hardwick Hall'un korkuluklarında görmek mümkündür. 1602'de, İskoç kalesi Strathbogie'deki galeriye, büyük Roma harfleriyle "HUNTLIE'NİN İLK MARKİSİ GEORGE GORDOUN" (bkz., resim 25) yazılmıştır.

Normalde bir yüzünde bir portre, arka yüzünde de kişiselleştirilmiş bir arma taşıyan madalyalar kendini sunuşun bir başka örneğiydi. On beşinci yüzyılda ağırlıklı olarak İtalyan olan madalya modası

(bkz., yukarıda s. 88), Avrupa'nın tamamına yayıldı, hem de yalnızca onları propaganda amaçlı kullanan iktidar kastı içerisinde değil, mesela madalyası ressam Quentin Matsys tarafından tasarlanan Erasmus; Willibald Pirckheimer; madalyası Padua'da yapılan Sir John Cheke ve Astronom Tycho Brahe gibi hümanistler arasında da.

Biyografiler

Petrarch, başka alanlarda olduğu gibi, ünlü Romalıların hayatları hakkında yaptığı derleme çalışmalarıyla, biyografi alanında da çıkış noktamızdır. On beşinci yüzyılın biyografik derlemeleri arasında, Bartolomeo Fazio'nun *Illustrious Meni,* Platina'nın *Lives of the Popes*'u, Vaspasiano da Bisticci'nin tanıdığı ünlü kişiler için yazdığı hatıratlar ve Augustinci münzevi Jacopo Filippo Foresti'nin, Boccaccio'nun modelini (bkz., yukarıda s. 59) takiben yazdığı ama içeriğe Isotta Nogarola ve Cassandra Fedele gibi hümanistleri de eklediği, ünlü kadınların hayatları derlemesi vardı. Bireysel biyografilere dönmek gerekirse: Boccaccio, Dante ve Petrarch'ı; Leonardo Bruni, Aristo, Cicero, Dante ve Petrarch'ı; Veronalı Guarino, Plato'yu ve Giannozzo Manetti, Socrates ve Seneca'yı yazdı. Dönemin biyografisi yazılarak onurlandırılan çağdaşları arasında, V. Nicholas, Aragonlu Alfonso, Filippo Maria Visconti, Cosimo de Medici, Mimar Brunelleschi, hümanist Pomponio Leto ve *condottiere* Braccio da Montone gibi isimler vardı.[340]

---

[340] Burke (1998b).

On altıncı yüzyıl İtalya'sında, biyografi kültürel manzaranın daha da önemli bir parçası haline geldi. Eğer bugün aklımıza ilk Vasari'nin yazdığı sanatçı hayatları geliyorsa, o dönemin çağdaşlarının akıllarına da muhtemelen ilk etapta Giovio'nun yazdığı asker ve sultan biyografileri ve onu takiben, diğer isimlerin arasına Isabelle d'Este ve Marguerite de Navarre'yi de ekleyerek Bocaccio'yu güncelleştirmiş olan Giuseppe Betussi'nin yazdığı ünlü kadın hayatları geliyordu. Bireysel biyografiler arasında, Corsi'nin yazdığı Ficino, Machiavelli'nin yazdığı Castruccio Castracani, Condivi'nin yazdığı Michelangelo ve Pigna'nın yazdığı Ariosto biyografileri vardı.

1500'lerden önce, Alplerin ötesine dair kayda değer pek az şey söz konusuydu. Rudolf Agricola, Petrarch hakkında ve Hernando Pulgar, "Castile'in ünlüleri" hakkında yazmıştı. İngiltere Kralı V. Henry'nin hayatı, bir başka İngiliz tarafından değil ama İngiltere'de yaşayan bir İtalyan olan Tito Livio Frulovisi (Guarino da Verona'nın bir öğrencisi) tarafından yazılmıştı, aynı Polonyalı başpiskopos Sanoklu Gregory'nin hayatının bir başka İtalyan hümanist, Filippo Buonaccorsi "Callimaco" tarafından yazılmış olduğu gibi. Ancak 1500'den sonra durum tümüyle değişti. Erasmus tarafından yazılan ve 1516' da yayımlanan Jerome'un hayatı, bu yeni ilginin hem habercisi, hem de itici gücü oluyordu. Erasmus'un hayatı, 1540'ta hümanist Beatus Rhenanus tarafından yazıldı, Beatus'un kendisi ise on bir yıl sonra bir başka biyografinin kahramanı olacaktı.

İngiltere'de, Sir Thomas Elyot, Roma İmparatoru Alexander Severus'un biyografisini yazdı. William Roper ve Nicholas Harpsfield, Thomas More'un ve George Cavendish, Kardinal Wolsey'in hayatlarını yazdılar. Philip Sidney'in biyografisi, arkadaşı Fulke Greville tarafından yazıldı. Fransızca konuşan dünyada, Guillaume Bude, Jean Calvin, Catherine de Medici, Petrus Ramus ve Pierre Ronsard'ın biyografileri ve Brantôme'nin yazdığı "Büyük Kaptanlar"ın hayat hikâyeleri bilinen örnekler arasındaydı. Şairler Eoban Hessus ve Jan Kochanowski, ressamlar Albrecht Dürer ve Lambert Lombard, Besteci Josquin des Prez, Reformcu Philip Melanchton ve Hümanist Justus Lipsius; hepsinin biyografileri yazıldı.

Bunlardan bazılarında doğal olarak İtalyan modeli örnek alınmıştı. Karel van Mander'in *Schilderboek*'i ya da "Ressamlar Kitabı" (1604), Vasari'ye yapılmış bir nazireydi, aynı şekilde Brantôme de, Giovio'ya nazire yaptı. İtalyanlar da bazı modelleri takip ettiler. Petrarch, büyük olasılıkla, kendisi de Suetonius'un Romalı yazarlar üzerine yazdığı eseri model alan Jerome'un *De viris illustribus*'undan esinlenmişti. Giovio, Plutarch'ı taklit ettiğini bizzat kabul ediyordu. Yazdığı asker biyografileri Cornelius Nepos'u örnek almıştı. Vasari de, Diogenes Laertius'un filozofların hayatlarını yazarak oluşturduğu modeli sanatçılara uyarladı. Bir araştırmacıdan ziyade bir asker olan Brantôme dahi, Plutarch ve Suetonius'u Fransızca çevirilerden takip etmiş ve erkek ve kadın kahramanlarını onların gözüyle görmüştü.

Biyografiler, çok çeşitli amaçlarla ve çok çeşitli bağlamlarda üretiliyordu. O dönemde halen yazılmakta olan azizlerin hayat hikâyeleri, okuyanlar için taklit edilecek modeller sunuyordu. Zira azizler için aktarılan belirli mesellerin, hagiografilerde [azizler için yazılmış biyografiler-Ç.N.] birden fazla yerde geçmesi gibi, Vasari'nin sanatçılar için yazdığı biyografilerde de aynı anekdotlar farklı sanatçılar için tekrar tekrar anlatılıyordu. Yani biyografiler, cenaze konuşmaları gibi, hep bir diğerinden türüyorlardı.[341]

Biyografi bağlamlarından bir tanesi, tavır ve zihniyetteki genel değişimi yansıtması bakımından özellikle önemlidir. On beşinci yüzyıldan itibaren, yazarların hayat hikâyeleri çokça yazılmaya ve yayımlanan eserlerine önsöz olarak konmaya başladı. İlkin 1508'de bir derleme olarak basılan, hümanist Pietro Crinito'nun yazdığı antik Romalı şairlerin hayat hikâyeleri, sonraları bu şairlerin yayımlanan eserlerinin giriş kısımlarında kullanıldı. Erasmus'un yazdığı Jerome biyografisi, Jerome'un 1516'da Baselli yayıncı Froben tarafından yayımlanan kitabının başına kondu. Benzer şekilde, Erasmus'un Beatus Rhenanus tarafından yazılan biyografisi, yine Froben tarafından yayımlanan Erasmus'un yeni basımlarına önsöz olarak eklendi. Pigna'nın yazdığı Ariosto biyografisi, derhal *Orlando Furioso* baskılarına eklendi. Ronsard, Chaucer ve Francisco de Sá'nın, sırasıyla 1586, 1598 ve 1614'te yayımlanan eser-

[341] Mayer and Woolf (1995).

lerinde de biyografik önsözler yer almaktaydı. Bu yeni âdet, yazarlığın bireysel olduğu düşüncesinin, bir başka deyişle, yazarın hayatı hakkında verilen bilginin, okuyucunun eseri anlamasını kolaylaştıracağı düşüncesinin (ya da varsayımının) yükselişini yansıtır.

Portreler

Portreler ve otoportreler, doğal olarak biyografi ve otobiyografilerle birtakım paralellikler gösterirler; her iki tür de aşağı yukarı aynı tarihlerde ve özellikle İtalya, Almanya ve Hollanda olmak üzere aşağı yukarı aynı yerlerde gelişmiştir. Jean Fouquet'nin otoportresi (bkz., resim 3), verilebilecek en erken örneklerden biridir. En ünlü İtalyan örnekleri arasında, Titian, Parmigianino, Vasarive ve Sofonisba Anguissola'nın (on iki tane yapmıştır) otoportreleri bulunmaktadır. Almanya'da Dürer'in, Hollanda'da Maarten van Heemskerck ve Catherine van Hemessen'in (bkz., resim 16) yaptıkları otoportre serileri akla gelir.

Giovio ve Vasari'nin (*Lives* adlı eserinin 1568'de çıkan ikinci basımı, 144 tarihsel portre içeriyordu) kitaplarında, antik Romalı bilgin Varto'nun modelini takiben, biyografiler ve portreler birleştirilmişlerdi. Şöhretli erkeklerin, nadiren de kadınların, portreleri büyük malikânelerin ve başta kütüphaneler olmak üzere kamu binalarının değişmez mobilyaları olmaya başlamıştı. Bu tarihsel figürlere duyulan ilgiyi paylaşan ama yağlıboya tabloları sipariş etmeye

parası yetmeyenler, bir "kâğıttan müze," yani papalar, hükümdarlar, yazarlar ve düşünce devrimcilerinin basılmış portrelerinden oluşan ve on altıncı yüzyılda çok sayıda yayımlanan kitaplardan edinebiliyordu.[342]

Ünlü yazarların kitaplarına yalnızca biyografileri değil, portreleri de kapak resmi formunda ekleniyordu; Dante (1521), Ariosto (1532: bkz., resim 5), Erasmus (1533), Petrarch (1536), Ronsard (1532), Tasso (1593) ve Shakespeare (1623) örneklerinde olduğu gibi. Kimi zaman, portrenin altına iliştirilmiş dizeler kitabın yazılış nedenini açıklıyordu. Ronsard'ın portresinin altında, "Ici le corps, et l'esprit dans ses vers"; Shakespeare'inkinin altında da, resmi yapan sanatçıya atfen Ben Johnson'ın şu ünlü dizeleri yazılıydı:

> Ah, tam anlamıyla aksettirebilseydi
> onun yeteneğini.
> Çizdiği yüzünün yaldızdan suretine:
> O güne kadar yaldızla yazılmış her şeyi.
> Geçecekti resim.
> Ama yapamayacağına göre.
> Ey okur, sen onun resmine değil.
> Kitabına bak.*

---

[342] Burke (1995).

* O could he but have drawn his wit
As well in brass, as he hit
His face: the print vvould then surpass
All that was ever writ in brass:
But since he cannot, reader, look
Not on his picture but his book

Bu trende birçok hukukçu, doktor ve diğerleri de katıldı. 1600'lere gelindiğinde, ikisi ya da üçü kadın olmak üzere (Isabella Andreini, Modesta Pozzo ve bir ihtimal Veronico Franco), en azından seksen İtalyan'ın portresi, kitaplarına kapak resmi olarak konmuştu.[343] Avrupa'nın geri kalanı için yapılmış sistematik bir araştırma bulunmuyor ama ben, sekizi hariç hepsi 1550 sonrasına ait elli kadar örnek bulabildim.

Bu dönemin Avrupa'sında portrenin yükselişine nasıl bir açıklama getirebiliriz? Bu sorunun cevabını, "bireycilik" –genelde Batı, özelde Rönesans bireyciliği– üzerinden tasarlamak yönünde bastıran eğilim oldukça güçlüdür. İtalyan Rönesans'ında "bireysel olanın gelişimi" üzerine ciddi şekilde vurgu yapan Jacob Burckhardt'ın, portrenin tarihine ilişkin bir çalışma da yapmış olması pek sürpriz sayılmaz. Bu, gerçekten üzerinde durmaya değer bir argümandır. Önemli kişilerin başarılarını kutlamak için yapılmış olan "şöhretler salonları"nın varlığı, portrenin yükselişiyle Burckhardt'ın "modern anlamdaki şöhret" dediği olgu arasında bir bağlantı olduğuna işaret eder. Giovio'nun tarihsel portreler müzesi ve benzer koleksiyonlar da öyle. Bireyin yegâneliği düşüncesi, sanat eserinde gerçeğe daha fazla "benzerlik" yönünde giderek yükselen taleplerle uygunluk gösterir. Mesela, Avusturyalı Margareta, Jan Vermeyen'i, V. Charles'ın portresini "hayata mümkün olduğunca yakın" *(au pius pres du*

[343] Zappella (1988).

vifgue-possible luy seroit) yapabilmesi için Augsburg'a göndermişti. II. Philip'in cenazesi için yapılan tören hazırlıklarında, ressamlara onun portresini "mümkün olduğunca doğal" *(el más al natural guefuere posible)* yapmaları emri verilmişti.[344] Aşağı yukarı aynı dönemde, kendileri ve aileleri için lahitler sipariş eden İngiliz erkek ve kadınları, ölülerin bire bir portrelerini de istemeye başlamışlardı.[345] Montaigne, Ariosto'nun Ferrara'daki lahitini ziyaret ettiğinde, büstün "yüz kısmının kitaplarda gözüktüğünden biraz daha dolgun" *(un peu pius plein de visage qu'il n'est en ses livres),* bir başka deyişle *Orlando Furioso*'nun kapak resmindeki yüzden daha dolgun olduğu dikkatini çekmişti. Buradan anlamaktayız ki, Jan Kochanowski'nin lahitinde bulunan büst de (bkz., resim 20), büyük olasılıkla kendisinin bire bir portresidir.

Öte yandan, portrenin yükselişinin, bireyin yükselişinin bir ifadesi olduğu yolundaki tez, üstesinden gelinmesi güç problemlere yol açmaktadır. Portrelerin Rönesans sürecindeki kullanım biçimleri incelendiğinde, bu nesnelerin çoğunun, aslında belirli ailelerin üyeleri ya da belirli resmi binaların sorumluları (piskoposlar, dükalar, vs.) gibi kişilerden oluşan gruplar arasında dolaşıma girmiş olduğu görülür. Portre, çoğu kez tekil bireylerden çok sosyal rollerin ifadesi olmuştur. Özellikle önemli insanlar, cübbe, taç, asa, kılıç, sütun, perde gibi, kendi sosyal statülerini yansıtan kültürel aksesuarlarla temsil

[344] Checa'da alıntılanmıştır (1992), 451.
[345] Esdaile (1946), 47-8.

edilmiştir. Bu gibi pratikler, resimlerle desteklenmiş olan kimliklerin bireyselden çok kolektif veya kurumsal kimlikler olduğunu gösterir; siparişi verenin arkadaşının portresini yaptırttığı durumlar hariç (ne var ki, bu gibi portrelerin türün geneline oranı çok küçüktür).

Daha da ciddi sorunlar, belirli bir birey yerine, herhangi bir şövalyeyi ya da bir kadını temsil eden, "türsel portre" diyebileceğimiz şeyin varlığını ısrarla sürdürmesi nedeniyle ortaya çıkıyordu. On beşinci yüzyılın sonuna doğru, Nurembergli hümanist Hartman Schedel'in yazmış olduğu 1493 yılına ait vakanüviste, Homer, İşâya (Isaiah) Peygamber, Hipokrat, Terence, Ortaçağ hukukçusu Accursius ve Rönesans filozofu Filelfo gibi isimlerin portreleri için aynı tahta kalıp baskıyı kullanmıştı. 1550'lerde, İsviçreli bilgin Heinrich Panteleon'un hazırladığı biyografi derlemesinde, Alman hümanisti Johan Reuchlin'i ve Charlamagne'ın dokuzuncu yüzyıl biyografi Einhard'ı resmetmek için aynı anonim tahta kalıp kullanılmıştı. Yine benzer şekilde, Hollandalı hümanist Gemma Frisius, Albrecht Dürer'in -yaptığı onca otoportreden, görüntüsüne takıntılı biçimde önem verdiği anlaşılan Dürer'in- resmiyle temsil edildi.

Kısacası, bu iki perspektif, yani portrenin önemini açıklamanın bu iki farklı yolu, arasında açık bir çatışma söz konusudur. Derinlemesine ve karşılaştırmalı bir bakış, portrelerin zaman üzerinde düzensiz biçimde dağıldığını açığa çıkarır; biyografilerin düzensiz dağılımıyla da paralellik gösteren bu

durum, doyurucu bir açıklamayı gerektirmektedir. Ama yakından bakıldığında, görünüm oldukça farklıdır. Portrenin kullanımı, genelde bireyselden çok kurumsal olmuştur. Biyografilerin üslupları ve işlevleri arasında da benzer bir gerilim söz konusuydu. Daha "bireyselci" biyografiler, bireyden çok, toplumsal rolü vurgulayan ve okura taklit etmesi için bir model sunan örnek niteliğindeki, türsel ya da tipik biyografilerle aynı zaman diliminde var olabiliyordu.

Rönesans ve Ortaçağ

Biyografi ve portrelerin incelenmesiyle ortaya çıkan, birey-merkezli zihniyet ile tür-merkezli zihniyetin bir arada var olması olgusu, bu kitapta tartıştığımız dönemin kültüründeki daha derin bir ayrışmanın hem belirgin bir örneği, hem de en önemli simgesidir. Rönesans'ı tanımlarken, onu realizm düzlemine mi yoksa sembolizm düzlemine mi oturtmak gerektiği konusunda ayrışan, Burckhardtçı ve anti-Burckhardtçı tarihçiler arasındaki çatışma, belki de bireysel ve kolektif kimlik arasında yapılacak bir seçim kadar gereksizdir. Gruplar ve hatta bireyler, duruma ve bağlama göre pekâlâ birinden diğerine geçmiş olabilirler. Birbiriyle çelişen tutumların bir arada olması ve bunların arasındaki gerilim, Rönesans kültürünün önemli yapısal unsurları arasındaydı.

İmparator V. Charles'ın, başta *Le chevalier delibere* adlı şövalye romansı olmak üzere, Burgundy

Sarayı'nın geleneksel kültürüne olan merakı iyi bilinir. I. François, yukarıda adı geçen Rönesans meraklarıyla (bkz., s. 144-1), *Amadis* gibi diğer şövalye romanslarına duyduğu ilgiyi birleştirmişti. On altıncı yüzyılda ise, Elizabeth İngiltere'si tarihçileri, şövalye edebiyatının ayakta kalmasından değil, "şövalyeliğin yeniden doğuşu"ndan bahsederler. Bu yeniden doğuş, içinde Sidney gibi Rönesans saraylılarının da yer aldığı mızrak dövüşlerine ve şimdilerde klasik geleneğin birtakım unsurlarıyla bütünleşen Gotik mimari formlara bir geri dönüşü de içeriyordu.[346] Dekorasyon konusu kapsamında da değindiğimiz (bkz., s. 306), bu bastırılmış olanın geri dönüşü olgusu, Avrupa'nın diğer bölgelerinde de tespit edilebilir ve yine yukarıda tartıştığımız (bkz., s. 272) "yeniden feodalleşme" ya da "aristokratlaşma" süreciyle bağlantılıdır.

Ancak bu kez durum, 2. Bölümde bahsedilenin tam tersiydi: Ortaçağ kültürüne girmiş Rönesans ögeleri değil, Rönesans kültürüne girmiş Ortaçağ ögeleri söz konusuydu. Bir zamanlar garip ve yabancı olarak görünen nesne ve tutumlar, aşinalaşmış ve yerelleşmişti. Bir zamanlar geleneğin reddi anlamına gelen pratikler, bir sonraki bölümde öne süreceğimiz gibi, bu kez sonraki kuşakların itiraz edeceği gelenek ve rutinlere dönüşmüştü.

[346] Yates (1957): Ferguson (1960); Mercer (1962), 85-90; Girouard (1966).

SONUÇ
RÖNESANS'TAN SONRAKİ RÖNESANS

Rönesans'ın ne zaman sona ermiş olduğu da, en az hareketin ne zaman başlamış olduğu kadar tartışmalı bir konudur. Aşağıdaki sayfalarda bu soruya verilen cevap; gramer okullarından sanat akademilerine kadar birtakım alanlarda Rönesans pratiklerinin daha uzun süre hayatta kalmış olmasına karşın, söz konusu kültürel bileşimin ayrışması sürecinin, bilim devrimi ve barokun yükselişiyle birlikte on yedinci yüzyılın başlarında meydana gelmiş olduğudur.

Sonradan geriye dönüp bakıldığında, bu değişimlere dair, kendisini bir kaos ya da sapma biçiminde ifade eden belli belirsiz bir farkındalığa, daha on altıncı yüzyıl sonlarında, mesela Fransız hümanistleri Etienne Pasquier, Louis Le Roy ve Montaigne'de rastlanabileceği öne sürülebilir. "Her şey süreğen bir hareket, değişim ve çeşitlenme süreci içerisindedir" diye yazar Denemeler'inde (Kitap 2, Bölüm 12) Montaigne. Ya da yine (Kitap 3, Bölüm 2), "Dünya daimi bir devinim içindedir." *(le mode n'est qu'une branloire perene.)*[347] Onlara ister "geç

[347] Starobinski (1982).

Rönesans," ister "metafizik," isterse de "barok" sıfatını uygun görelim, bu dönemin şairleri -D'Aubigne, Quevedo, Donne, Sep Szarzynski- insani olayları, keskin ve genellikle kederli bir eylem ve duygu akışı veya düzensizliği biçiminde yansıtırlar. Adı geçen son iki şairin duygusal kararsızlıkları, Polonyalının Protestanlıktan Katolikliğe, İngiliz olanının da Katoliklikten Protestanlığa dönüşlerine yansımıştır. Hatta bu nedenle, Hollandalı Katolik şair Vondel, Donne'ye "karanlık güneş" *(duistrezon)* demiştir.[348]

Bu tutum, Ovid'in *Metamorphoses*'inin (Montaigne'in en sevdiği kitaplardan biriydi), dönemin şair, ressam ve bestecileri için bir konu kaynağı olarak popülaritesini açıklar; kitapta Actaeon bir geyiğe, Daphne bir defne ağacına dönüşür, vs. Daha önce de gördüğümüz gibi (bkz., s. 224), Daphne'nin hikayesi, dünya tarihinin 1598'de yazılmış ilk operalarından birine esin vermiştir. Genellikle barok heykelciliğin ilk şaheserlerinden kabul edilen Gianlorenzo Bernini'nin Apollo ve Daphne'si, 1622-1624 tarihleri arasında üretilmiştir.

Filozof Tommaso Campanella, 1632'de Galileo'ya yazdığı bir mektupta, "yeni dünyaların, yeni yıldızların, yeni sistemlerin, yeni ulusların" kendisine bir "yeni çağı" müjdelediğini ifade etmiş, yeniden doğuş ya da antikite örneğinden hiç bahsetmemişti. Aksine, asıl antiklerin kendi çağdaşları olduğunu öne sürüyordu, zira onların zamanındaki dünya,

[348] Rousset (1953); Backvis (1963-5).

antik Yunan ve Romalıların yaşadığı dünyadan daha yaşlıydı. Bu argüman, kendi hesaplarına antik seleflerinden daha başarılı olduklarını iddia eden bir grup bilinçli "modern"in aktif olduğu bir dönem olan on yedinci yüzyılda sıklıkla kullanıldı. Özellikle Galileo ve Descartes, başta Aristo'nun doğa felsefesinden olmak üzere, gelenekten net bir kopuşun örneklerini sergiler. Galileo, gök cisimlerinin mükemmel olduğu düşüncesini reddederken, Descartes felsefede tümüyle yeni bir başlangıç yapmaya çalıştı. "Modernler"in içinde bulunduğu hizip, Rönesans hümanistlerinin temel varsayımı olan antiklerin önceliği düşüncesini reddederken, argümanlarını desteklemek için Galileo ve Descartes'in "yeni felsefe" örneğini kullandılar.

Kepler'in *New Astronomy* (1609), Bacon'ın *New Organon* (1620) ve Galileo'nun *Discourses on Two New Sciences* (1638) gibi kitapların adları, yenilik olgusunun giderek artan saygınlığını yansıtıyordu.[349] Avrupa elitlerinin kafasındaki dünya imgesi, Aristo'nun on üçüncü yüzyılda benimsenişinden beri görece durağan kalmıştı. Aristo'nun görüşleri çoğu zaman eleştiriye ve küçük değişikliklere uğramıştı; ancak Aristo'yla özdeşleştirilmiş olan entelektüel sistem asla tümüyle terk edilmedi. Örneğin, insanın saygınlığına ilişkin hümanist tutum, yaptığı özel vurgu itibariyle yeni sayılabilirdi ama geleneğin kozmos imgesine dokunmaktan uzaktı.[350]

Ne var ki, dünyanın evrenin merkezi olmadığı

[349] Thorndike (1951).
[350] Grant (1978); Schmitt (1983).

yolundaki Kopernikçi hipotez, bilim çevrelerinde daha fazla bilindikçe ve kozmosun canlı bir varlık değil, işleyişi fizik kanunlarına uyan mekanik bir nesne olduğu görüşü daha fazla ağırlık kazanmaya başladıkça, Aristocu imge, 1600 ve 1700 arasında ciddi değişimlere uğradı. Bir zamanlar gezegenlerin ruhlar veya "zekâlar" tarafından idare edildiğine inanan Kepler, gezegensel hareketlerin mekanik bağlamda açıklanabileceği düşüncesine yöneldi. Descartes, insan ve hayvan vücutlarının çalışma düzenlerini, makinelerinkiyle karşılaştırdı.[351] Bir başka büyük değişim de, "döngünün kırılması" denen olaydı, yani mikrokozmos ile makrokozmos arasında, mesela insan vücudu ile farklı sosyal grupların kafa, eller, mide vs. rollerini oynadığı "vücut-politik" arasında, nesnel "uyumluluklar" olduğu düşüncesinin reddi. Şairler ve filozoflar, bu türden "analojiler" kurmaya devam ettiler; ancak bunların metaforlardan ibaret olduğu görüşü giderek ağırlık kazanmaktaydı.[352] Matematik ve de özellikle geometri tarafından örneklendirilen akıl, antikitenin kaybetme sürecinde olduğu prestiji kazanıyordu. Thomas Hobbes, *Leviathan* (1651) adlı eserinde, siyaset kuramını mekanik felsefenin diliyle tartışmış ve sonuçlarını genel aksiyomlardan çıkarmaya çalışmıştı. Spinoza, *Ethics*'indeki önermelerin, "geometrik olarak kanıtlandığını" öne sürüyordu. Geometrik yöntemi, tarih yazımına uygulama girişimleri dahi olmuştu.

---

[351] Shapin (1996).
[352] Nicolson (1950); Foucault (1966).

Bu nedenlerden dolayıdır ki, "bilim devrimi" ifadesi türetildi ve Rönesans ile Aydınlanma arasındaki dönemi tanımlamak için kullanıldı. 1940' larda, Britanyalı bir tarihçi, bu devrimin dünya tarihinde, Rönesans ve Reform'u "yalnızca vakalar düzeyine" indirgeyecek kadar önemli olduğunu öne sürüyordu. Görece yakın tarihlerde yapılmış olan çalışmalar, geometrik yöntemin benimsendiği kadar eleştirildiğine dikkati çekerek ve -Rönesans'ta da olduğu gibi- hareketin bütünselliğinin abartıldığını vurgulayarak, söz konusu olgunun ani bir "devrim"den çok, zamanla gelişen bir değişim olduğunu öne sürdüler. Bununla birlikte, on yedinci yüzyılda, doğanın algılanışında meydana gelmiş olan reformun tarihsel önemini de çok az tarihçi inkâr edebilir.[353]

Klasisizm ve Barok olarak bilinen sanatsal üslupların, Rönesans'ın simgelediği kadar önemli bir kopuşa işaret edip etmediği tartışma konusudur. Örneğin, Monteverdi, Barok döneme ait olduğu kadar, geç Rönesans'a ait bir sanatçı olarak da görülmüştür (bkz., yukarıda s. 224).[354] Lipsius'un etrafında şekillenmiş olan hümanist çevreye üyeliği, antikiteye olan ilgisi, 1600'de İtalya'ya ziyareti, Michalengelo ve Raphael'in ardından çizdiği eskizlerde gözlenen nazire çağı hayranlığı ve Titian'ın resimlerine yaptığı taklitler göz önünde bulundurulduğunda, benzer bir durumun Rubens için de geçerli oldu-

[353] Butterfield (1949), viii.
[354] Tomlinson (1987).

ğu söylenebilir.[355] Burada yapılmak istenen, Rubens'i Rönesans'a eklemek değil, tarihçilerin varsaydığı dönemler arasındaki çizgileri, onlara birden fazla duruş noktasından bakarak, belirsizleştirmektir. Nasıl Petrarch ve Giotto, hem Ortaçağlı, hem de Rönesans'ın temel figürleri olarak tanımlanabilirse, Rubens de birden fazla kategoriye yerleştirilebilir.

Daha normal karşılanması gereken bir değişim de, İtalyanların kültürel egemenliğinin yavaş yavaş güç kaybetmesidir. Descartes ve Corneille'in, Racine ve Moliere'in, Boileau ve Bossuet'nin çağı olan on yedinci yüzyılda, Yüksek Ortaçağ'da da olmuş olduğu gibi (bkz., yukarıda s. 48) yeni *bir prépondérance française* vardı. Klasik geleneğin egemenliğine itirazlar başlamıştı. Az sayıda klasik örneği de olan roman ve manzara gibi türlerin önemindeki artış, on yedinci yüzyıl yazar ve ressamları ile antikite örneği arasındaki mesafeyi daha da açıyordu. Geç on yedinci yüzyıl Fransa ve İngiltere'sinde, antiklerin taraftarları ile "modernler"in taraftarları arasında yaşanan "kitaplar savaşı" iki dünya arasındaki eski çatışmayı daha da keskinleştiriyordu. Düşünce ve pratiklerdeki bu değişimler, bütünlüklü bir hareket olarak Rönesans'ın 1630'larda ve tabi ki İtalya'da son bulduğunu gösteriyor.[356] Ancak, bu genelleme, en az üç bakımdan sınırlandırılmalıdır.

İlk olarak, hareket, ansızın meydana gelen keskin bir sondan ziyade yavaş yavaş sönümlenme ya da ayrışma biçimini alan bir sonla ortadan kalkmıştır.

---

[355] Stechovv (1968); Jaffe (1977).

[356] Cochrane (1970); Lafond ve Stegmann (1981); Tomlinson (1987), 243-60.

Petrarch'ın çağının aksine, direnç güçleri ve kültürel yeniden üretim, bu kez Rönesans lehine çalışıyordu. Gotik örneğinde olduğu gibi, hayatta kalışı yeniden doğuştan ayırmak kolay değildir. Neresinden bakılırsa bakılsın, bilinçli ya da bilinçsiz gerçekleşen, kendine mal etme ve uyarlama süreci, her iki durumda da işlemekteydi. İkincisi, tüm kültürel alanların aynı kronolojiyi paylaştığı söylenemez. Her alanın kendi devamlılığı ve devamsızlığı vardı. Üçüncüsü, hareketin kaderinde bölgesel çeşitlilikler söz konusuydu. Belirli trendler, Avrupa'nın merkezinde yok olmakta iken, çeperinde yeni keşfediliyordu. Örneğin, İngiltere'nin taşra kasabalarındaki kamu binaları, ilk kez ancak on yedinci yüzyılın sonlarında, 1678'de, Abingdon'da klasik bir üslupta yapılmaya başlanmıştı.[357] Rönesans'a on beş ve on altıncı yüzyıllarda yalnızca kıyısından katılmış olan Rusya (bkz., yukarıda s. 119-121), klasik üslubu on yedinci yüzyılın sonunda keşfetti. Mesela, Çar Büyük Petro, 1696'da Tatarlara karşı kazandığı zaferi, Rönesans üslubuna girişle kutladı. Öyle anlaşılıyor ki, onun çok iyi bilinen teknoloji hayranlığı, amblemler başta olmak üzere (bkz., yukarıda s. 346) hümanizm kültürüne duyduğu ilgiyle birleşiyordu. Onun için düzenlenen bir amblem kitabı, 1705'te Amsterdam'da yayımlanmış, 1719'da Rusya'da tekrar basılmıştır.[358]

Bu bölümün geri kalanında anlatılacak olan hikâye, hem hümanizmde, hem de sanatta, hayatta kalışların ve yeniden doğuşların hikâyesidir.

---

[357] Borsay (1989), 104-6.
[358] Wortman (1995), 42-6.

Hümanizmin Hayatta Kalışı

Avrupa kültüründeki yeri giderek daha fazla sınırlandırılmış olsa da, hümanizm, bilim devrimi sırasında da hayatta kalabildi. Latince eğitim veren okulların müfredatı, on dokuzuncu yüzyılın başlarına kadar aşağı yukarı aynı kaldı. Üniversitelerde ise, Aristoculuğun yerini mekanik felsefenin alışı, 1650 civarında başlamıştı ama sürecin tamamlanması bir yüzyılı aşkın zaman almıştı. Öyleyse hiç şüphe yok ki, Galileo, Hobbes ve Descartes'in düşünceleri kısmen de olsa hümanizmin kavramları, yöntemleri ve değerleri ile şekillendi. Hatta Galileo, kimilerince "hümanist geleneğin inançlı bir varisi" olarak tanımlanmıştır.[359]

Edebiyatta, X. Leo çağını model alan VIII. Urban'ın Roma'sı, "ikinci bir Roma Rönesansı'na" sahne oluyordu.[360] Daha genel anlamda, on yedinci yüzyılın klasisizmi ile Yüksek Rönesans arasındaki devamlılığın tespiti çok zor değildir. Hollanda'da, edebi Rönesans'ın normalde oyun yazarı ve şair Joost van den Vondel'i de kapsadığı, yani 1660'lara kadar sürdüğü varsayılır. Boileau ve Racine, yaptıkları taklitlerin antiklere benzerliği kadar, kullandıkları yüksek üslubun, Pietro Bembo'nun teori ve pratiğine ayırt edilemeyecek kadar benzemesi anlamında hümanist sayılabilirler. Fransız edebiyatının klasik çağı, geç on altıncı yüzyılın kural tanımazlığına karşı bir tepki olarak, Yüksek Rönesans standartlarına bir geri dönüştü.

---

[359] Panofsky (1954); Cochrane (1976), 1057.
[360] Fumaroli (1980), 202-26.

İngiltere'de de, hümanizm neredeyse algılanamayacak derecede yumuşak bir geçişle son buldu. Robert Burton, *Anatomy of Melancholy*'sine (1621), katışıksız hümanist üslubunun göstergesi olarak, "İnsan, dünyanın en muhteşem ve en soylu yaratığıdır." şeklindeki ifadeyle başlamıştı. *Religio Medici* (1642) adlı eserinde Thomas Browne, "insanlığın saygınlığı"ndan bahsediyordu. Browne'u hümanist harekete dahil edersek, güncel ve düşünsel yaşamın farklı değerleri üzerindeki görüşleri Leonardo Bruni geleneğinden esinlenmiş olan Politikacı Edward Hyde'ı dışarıda bırakmak hiçbir şekilde açıklanamaz. Hyde'ı işin içine kattığımızda da, bu kez Ficino geleneğini on yedinci yüzyılın sonlarına taşıyan "Cambrigde Platoncuları'nı dışarıda bırakamayız. Avrupa'nın diğer bölgelerinde, Alman Cizvit Athanasius Kircher ve İsveçli Olaus Rudbeck'in ansiklopedik merakları, önceki bazı hümanistleri hatırlatır. Erasmus'un tamamlanmış tüm eserlerinin, 1703 ve 1706 arasında Leiden'de, Jean Lecrerc'in editörlüğünde on cilt halinde yayımlanmasını, hayatta kalış olarak mı, yoksa yeniden doğuş olarak mı değerlendirmek gerektiğine karar vermek hayli zordur. Daha gönüllü ya da "Arminyan" bir inanç sisteminin Kalvinist papazı olan Leclerc'e göre, Erasmus'un özgür seçim savunusu, kendi pozisyonunu meşrulaştırmaktaydı. Leclerc, kendi zamanında yeni türeyen batıl inançlarla mücadele edebilmek için "yeni bir Erasmus"a ihtiyaç duyulduğunu öne sürüyordu. Hollanda Cumhuriyeti'nde yaşayan bir başka Kalvinist papaz ve aynı zamanda Leclerc'in

çağdaşı ve düşmanı olan Pierre Bayle'a göre Erasmus, Edebiyat Cumhuriyeti'nin en tepesinde yer alan dev bir figür ve onun edebiyata başlamasının temel nedeniydi. Öte yandan, Voltaire için, o, en çok keşişlere yönelttiği eleştirilerle hatırlanmaktaydı.[361]

On sekizinci yüzyılda bile, önde gelen bazı Avrupalı entelektüellerin tutum ve değerleri, mesela Bruni, Pico ya da Bembo'nunkilerle birçok ortak noktaya sahipti. Filozof Ernst Cassirer, bir yerde Rönesans'ı, "İlk Aydınlanma" olarak tanımlamıştı; tabii öte yandan Aydınlanma'yı "ikinci Rönesans" olarak tanımlamak da en az beriki kadar mümkündü. Almanya'da, hem Gotthold Ephraim Lessing, hem de Johan Gottfried Herder, Herder'in *Humanitat* diye adlandırdığı bir tür *hümanitas* uyarlamasıyla yakından ilgiliydiler. Hiç şüphe yok ki, Herder'in popüler kültüre duyduğu ilgiye tanık olmuş olsaydı, örneğin Bembo'yu, şok ederdi ve Lessing'in *Laokoon*'u (1766), Rönesans eleştirmenlerinin çok sevdiği şiir ile resim arasında kurulan analojileri tümüyle reddediyordu; ancak bunlara rağmen bu isimlerin geç hümanistler olarak tanımlanabileceği bir bağlam mevcuttur. Bu karşılaştırmaların amacı, Rubens örneğinde de olduğu gibi, değişimi inkâr etmek ya da on sekizinci yüzyılı Rönesans sınırları içine dahil etmek değil, yalnızca geleneğin etkinliğini bir dereceye kadar korumayı başarmış olan muazzam gücüne dikkati çekmektir.

[361] Kaegi (1936); Flitner (1952), 120-9; Mansfield (1979), 236-58.

Lessing ve Herder'in, hümanizmi, kendi dönemlerinin ihtiyaçlarına uyarlamak için yeniden yapılandırdığı söylenebilir. Ne var ki, hümanist hareket, her zaman bir yapılanma süreci içerisinde olagelmişti. Bruni bazı bakımlardan Petrarch'tan; aynı şekilde Ficino, Bruni'den; Erasmus, Ficino'dan; Lipsius da, Erasmus'tan ayrılıyordu.

İngiltere'de, Samuel Johnson'ın çevresi, Bembo' nun ve X. Leo'nun Roma'sının yanı sıra Virgil ve Augustus'un Roma'sını da taklit etmeye çalıştığı için, "Augustus dönemi hümanizmi" çerçevesinde değerlendirildi.[362] On sekizinci yüzyılda Britanya'da (özellikle İskoçya'da) ve Devrim sırasında Kuzey Amerika'da, Rönesans dönemi Floransa'sı ve Venedik'indeki gibi, yurttaşlık değerlerine, özgürlüğe ve güncel yaşama büyük önem veren bir sivil hümanizm hareketi doğdu.[363] On sekizinci yüzyıl sivil hümanizmi, İngilizce konuşan dünya ile sınırlı kalmadı. Herder, antikiteye duyduğu hayranlığı, saraylara yönelttiği eleştirilerle ve Devrim dönemi Fransa'sındakine yakın bir yurttaş sorumluluğu anlayışıyla birleştirmişti; Genç Wilhelm von Humboldt da öyle.[364] Yani, antikite kültü, her ikisi de Roma cumhuriyetlerini politik eylemlerinin modeli olarak alan Amerikan ve Fransız Devrimleri'ne kadar hayatta kaldı. Bu nedenle, kendiliğindencilik ve "duygulanımın gerçek sesi" adına, sanatta taklitçiliğe tepki olarak gelişen Romantik harekete katı-

---

[362] Fussell (1965).
[363] Pocock (1975), 423-552.
[364] Spranger (1909); Knoll (1982); Sorkin (1983).

lanlar, Rönesans ile on sekizinci yüzyıl arasındaki devamlılığa işaret etmekte haklı görülebilirler.

Ancak, Romantik dönemle birlikte, 1800 yılı civarında iki önemli değişiklik meydana geldi. İlk olarak, Yunanistan, özellikle de Atina, edebiyat ve politikada olduğu gibi görsel sanatlarda da, Roma'nın yerini almaya başlamıştı. Prusya Eğitim Bakanı ve aynı zamanda Berlin Üniversitesi'nin kurucularından olan Humboldt, Yunanistan'ın, tüm insanlığın ulaşması gereken ideal *(das ideal alles Menschendaseins)* olduğunu öne sürmüştü. Bu bakımdan, bu dönemdeki hareketin çoğunlukla tanımlandığı şekliyle "neoklasizm," kendisinden önce gelen klasisizmden ayrılıyordu. İkinci olarak, kendilerini *studia humanitatis*'e adayanlar, (Rönesans'taki seleflerinin aksine) bilimi bir tehdit olarak görüyorlardı. 1800'lerin başlarında, Almanlar, doğal bilimler gibi pratik ve kullanım alanı olan konuları, müfredata koyup koymamayı tartışıyorlardı. Saldırı altında olan değerleri tanımlamak için *Humanismus* teriminin türetilmesi (ve *Philanthropismus*'un karşın olarak kullanılması), tam da bu noktada ve bu bağlamda gerçekleşmiştir.[365] Klasikler, okul çocuklarının beslendikleri temel kaynak olmaktan çıkmıştı, zira öğrenciler artık *Realgymnasienlerde* –"gerçeklik"e daha yakın oldukları düşünüldüklerinden böyle adlandırıldılar– modern konular okuyabileceklerdi. *Humanismus*'un taraftarları, hayatta kalışla ilgilenen bilinçsiz tutucular olmaktan çok, yeniden doğuşu savunan bilinçli

[365] Rüegg (1944).

"reaksiyonerler"di. Bu anlamda, onlara "neohümanistler" denilebilir. Seçkin bir sinolojistin bir zamanlar işaret ettiği gibi, "Mozart'ın Wagner olmadığını ayırt edebilen bir dinleyici, on sekizinci yüzyılın *Don Giovanni*'sini asla duyamayacaktır".[366] Hümanizmin on dokuzuncu yüzyıla kadar hayatta kalmış olduğu tezinin çok güçlü bir tez olmadığı kabul edilebilir; ancak yine de bunu İngiltere kökenli birkaç örnekle desteklemek bizim açımızdan aydınlatıcı olabilir. John Stuart Mill, aldığı klasik eğitim ve hayatı boyunca etiğe ilgi duymuş olması nedeniyle, hümanist olarak nitelenmiştir. Walter Pater de, benzer gerekçelerle hümanist olarak tanımlanır. Pater, kendisini, paganizm ve Hıristiyanlığın hümanist uzlaşısı olarak gördüğü şeyle, daha genel anlamda "akla ve yaratım gücüne dair her şeye duyulan sevgi, hayatı daha özgürlükçü ve zarif biçimde anlamak için duyulan arzu" olarak özetlediği Rönesans hareketiyle özdeşleştiriyordu.[367] Bu iki Victoryan yazara, bir üçüncüsünü, şair, kültürel eleştirmen ve okul müfettişi rollerini kendi hayatında birleştiren ve İngilizcede "hümanizm" terimini kullanan ilk insan olan Matthew Arnold'u ekleyebiliriz. Hatta Arnoldbile, son hümanist olmamış olabilir. Britanyalı tarihçi Arnold Toynbee, bir yerde şöyle der, "Benim kuşağım, İngiltere'de, en sıkı on beşinci yüzyıl İtalyan standartlarına bağlı bir edebiyat eğitimini, hem de Yunanca ve Latince

[366] Levenson (1958), xx.
[367] Tinkler (1992); Crinkley (1970).

olarak almış olan son kuşaktı."[368] Hümanizmin dünyasının, sınırların tamamen dışına itilmesi ancak görece yakın tarihlerde gerçekleşmiştir.

Sanat

Hümanizm alanında olduğu gibi, sanat alanında da, Rönesans'ın sonu için kesin bir tarih belirtmek oldukça güçtür. Bu anlamdaki son için, bugün "Barok" dediğimiz üslubun yükselişe geçtiği zaman dilimine denk düştüğünden, genellikle 1630'lu yıllar seçilir. Ancak ortada Barok üslubunun, Rönesans üslubu gibi, klasik bir terminoloji kullanmış olması gibi bir sorun vardır. Oysaki, on dokuzuncu yüzyılda gerçekleşen Gotik Yeniden Doğuş, klasik gelenekten çok daha derin bir kopuşu temsil ediyordu. Böylesi bir kırılmayla karşılaştırıldığında, barok ve neoklasisizm, devasa boyuttaki klasik yapıda meydana gelen küçük çatlaklardan fazlası değildirler.

Resim alanında, Roma'da yaşayan Nicholas Poussin'in "görkemli tarzı," Boileau'nun tarzının Bembo'nunkine yakınlığı kadar, Raphael'in tarzına yakındı. Yabancı ressamların İtalya'ya geleneksel ziyaretleri yine devam etti. Örneğin, Velázquez 1629'da, Mengs 1740'ta, Reynolds 1749'da ve Romney 1773'te İtalya'ya gitmişti. İtalya'ya yapılan bu ziyaretlerin arkasında, Rönesans sanatçılarının paylaşmış olduğu, antikiteyi inceleme ve Raphael, Titian ve Michelangelo gibi devlerden bir şeyler

[368] Toynbee (1954), 557.

öğrenme isteği vardı. Sanat akademileri, ressam ve heykeltıraşları antikiteyi taklit etmeleri yönünde yetiştirmeye devam ettiler. Donatello ve Giambologna tarzında yapılan atlı anıtlar, Avrupa ve Amerika'nın meydanlarını süslemeyi sürdürdüler. Raphael'in veya Titian'ın icat ettiği pozlar, sonraki yüzyılların portre geleneğinin bir parçası oldular -modern aile fotoğrafı halen bu poz alışkanlıklarının bazılarını kullanmaktadır. Tüm bunlardan dolayı, Rönesans'ın -giderek zayıflayarak da olsa- yirminci yüzyılın başlangıcına kadar, yani perspektife, sanatsal temsilin klasik formuna ve "akademik" sanat geleneğine karşı bir başkaldırının uç verdiği çağa kadar, hayatta kalmış olduğu söylenebilir. İşin garibi, Rönesans'ın sanat üzerindeki etkisinin sonu, en azından İtalya'da, yine Rönesans gibi *renovatio*'yu amaçlayan bir hareketle birlikte geldi. Öyle ki Marinetti, fütürizm yoluyla dünyanın yeniden yaratılabileceğini ümit ediyordu.

Yeniden Doğuşlar

On sekizinci yüzyılda, Palladianizm ya da Neo-Palladianizm, mimarlıkta uluslararası bir yeniden doğuş hareketi oldu. Palladio'nun *Four Books of Architecture*'ı, 1698'de Almancada, 1736'da Fransızcada, 1715'te ve 1728'de İngilizcede yayımlandı. *Danske Vitruvius* ve *Vitruvius Britannicus* gibi isimler taşıyan resimli kitapları, Vitruvius'un ülkülerini yaydılar. Onun takipçileri arasında, İtalya'da Ottavio Bertotti, Fransa'da Jacques-Germain SouffIot ve

İngilizce konuşan dünyadan da iki ünlü amatör mimar vardı. Üçüncü Burlington kontu, Palladio'nun resimlerini toplamış, yaptığı binaları incelemek için İtalya'ya gitmiş ve üslubunu taklit etmişti. Örneğin, 1725'te yapımına başlanan Burlington'daki Chiswick Villası ile iki veya üç yıl sonra inşa edilen Kent'teki Mereworth Kalesi, Vicenza yakınlarındaki ünlü Villa Rotonda'yı takip etmiştir. Thomas Jefferson, Palladio'nun eserlerini yalnızca *Four Books*'tan biliyordu ama o da Monticello'daki evi için Villa Rotonda'yı model almıştı. Aslına bakılırsa Palladio seçimi, gerek İngilizler, gerek Amerikalılar için, arka plandaki politik bir tercihi simgeliyordu. Adının Venedik Cumhuriyeti ile anılması, onu, Britanya'da Whigler ve Birleşik Devletler'de Cumhuriyetçiler arasında daha cazip kılıyordu.[369]

Neo-Palladianizm, daha geniş bir bağlama yerleştirilmelidir, yani Rönesans'ın on sekizinci yüzyıldaki Rönesans'ı bağlamına, özellikle de (Papa Alexander'ın yazdığı gibi) "bir Raphael'in resmettiği ve bir Vida'nın şarkı söylediği" X. Leo devri bağlamına. Papa'nın *An Essay on Criticism* adlı şiiri, Vida'nın *Art of Poetry*'sini model almıştı. Raphael ise, Bohem ressam Anton Raphael Mengs'in neoklasisizmi için ilham kaynağı olmuştu. Gianbattista Tiepolo'nun 1750'lerde Würzburg'daki Rezidanz için yapmış olduğu ve içindeki birçok figürün on altıncı yüzyıl kostümü giydiği freskler, Veronalıların resimlerini ve Venedik'in altın çağını anımsatıyordu.

---

[369] Tavernor (1990), 151-209.

İtalya'da Rönesans'ın bu yeniden doğuşuna, Petrarch, Poggio, Castiglione ve diğer hümanistlerin yazdıklarının yeni basımları ve başta 1728'de çıkan Benvenuto Cellini'nin otobiyografisi olmak üzere, bazı on altıncı yüzyıl metinlerinin ilk basımları damgasını vurdu.

On dokuzuncu yüzyıl da, Rönesans'ın birbirinden farklı amaçlar uğruna yeniden canlandırılmaya çalışıldığı bir çağ olarak kabul edilir. Bu durumu özetlemek için, resim alanından, paradoksal olduğu kadar çarpıcı da olan iki örnek verilebilir: Nazareneler ve pre-Raphaeliteler. Nazareneler, 1810'dan itibaren Roma'da yaşamaya başlayan bir grup genç Alman ressamdı. Mengs'in neoklasisizminden ve onun idolü olan Raphael'den hoşlanmıyorlardı. Benzer şekilde, Raphael'in resme getirdiklerini onaylamayan Dante Gabriel Rossetti ve arkadaşları da, Raphael öncesi döneme geri dönüş özlemi duymaktaydılar. Bu nedenle, kendilerine "Pre-Raphaelite Kardeşlik" adını vermişlerdi. Ortaçağ'ın "tinsel" sanatı ve Hıristiyan şiir hakkında bir kitabı olan Alexis Rio'nun, Fransa'da yürüttüğü çalışmalarda da benzer amaçlar ön plandaydı.

Bununla birlikte, bu ressam ve yazarlar, kendilerinin "Ortaçağ" dedikleri, bizimse bugün "erken Rönesans" olarak gördüğümüz dönemin sanatının rehabilitasyonuna katkıda bulundular. Mesela, Nazareneler, Masaccio ve Fra Angelico'nun ateşli hayranlarıydılar. Rio, Giotto'ya hayrandı. Botticelli'nin (bkz., resim 1) yeniden keşfi, işte bu dönemde ve bu çevrelerde gerçekleşti. Bir başka deyişle, Rö-

nesans'ın üçüncü aşamasını, yani Raphael'in ve Michelangelo'nun çağını, en iyi olarak kabul eden Vasari'nin standartları artık geçerliğini yitirmişti. 1550'den 1850'ye kadar Avrupa sanatına yön veren normlar bütünü, mevcut haliyle reddediliyor ve yeniden yapılandırılıyordu.[370] Art Nouveau'nun yükselişi, Botticelli'nin itibarını daha da artıracakken, Ekspresyonizm de Manyeristlerin yeniden keşfedilmesine önayak olacaktı. Örneğin, 1920'lerde verilen bir derste, sanat eleştirmeni Max Dvorak, El Greco'nun sanatının, Birinci Dünya Savaşı'nın ardından gelecek "yeni, tinsel ve anti-materyalist bir çağ"a hitap ettiğini kaydediyordu.[371] Post-Empresyonizmin ve geometrik formlara duyulan ilginin hızla yükselişi de, aynı şekilde, erken Rönesans ressamlarının yeniden değer kazanmalarına yol açtı. Mesela, Ressam Giorgio Morandi'nin esin kaynakları arasında Cezanne'ın yanı sıra Giotto, Masaccio ve Piero della Francesca da yer alıyordu.

Rönesans'a duyulan hayranlık, kimi zaman Rönesans'ın antikiteye duyduğu hayranlık kadar ileri gitmişti. Örneğin, Bostonlu Isabella Stewart Gardner, Rönesans'a ait objets d'art –özellikle de kadınlarla ilgili olanlarını– toplayarak ve John Singer Sargent'a kendi resmini yaptırarak, kendisinin "azize hamisi" olan Isabella d'Este'nin kariyerini yeniden canlandırmaya çalıştı. Koleksiyonu, İtalyan tarzı bir saray olan ve halka 1903'te açılan Fenway

[370] Levey (1960); Bullen (1994), 80-90.
[371] Gombrich'de alıntılanmıştır (1961a).

Sarayı'nda sergilendi.[372] Şimdiki zamanın bir modeli olarak Rönesans'a duyulan ilgi, mobilyaya, seramiklere ve mücevherlere, mesela Paris'teki kuyumcular tarafından üretilen "Medici broşları"na kadar yayıldı. Rönesans'ın Rönesans'ı dediğimiz bu dönem için görsel kanıtı bol bir vaka çalışmasını mimarlık alanından besleyebiliriz. Gotik Yeniden Doğuş Çağı'nda bir grup mimar, kamu binaları, villalar, bankalar, kulüpler, kütüphaneler ve belediye meclisleri gibi modern binaların yapımında, alternatif bir üslup olarak Rönesans'ın zenginliğini keşfettiler. Rönesans Floransa'sı, Roma'sı ve Venedik'inin en ünlü seküler binalarından yararlanarak, on dokuzuncu yüzyıl Almanya'sına, Fransa'sına, İngiltere'sine ve Birleşik Devletleri'ne uygun kabul edilen ortak bir form yarattılar.[373] Almanya'da, örneğin Münih'teki Prens Rezidenz'i (1826), Floransa'daki Palazzo Pitti'nin taklidiydi. Gottfried Semper'in Dresden'deki Villa Rosa'sı (1839) bir Rönesans villasının, Palais Oppenheim'ı da (1845) bir Rönesans palazzosunun taklidiydi. Paris'te, Rönesans'ın yeniden doğuşunun en çarpıcı örnekleri arasında Ecole des Beaux-Arts (1833) ve Biblioteque Sainte-Genevieve (1842) vardı.

Londra'da, 1820'lerde Roma'daki Rönesans binalarının ölçülü çizimlerini almış olan Charles Barry, Seyyahlar Kulübü'nü (1832) ve Reform Kulübü'nü (1841) Roma tarzında tasarlamışken, 1850'lerde Bristol'daki bir banka, Venedik'teki Sanso-

[372] Brandt (1992).
[373] Milde (1981); Pavoni (1997).

vino'nun Marciana Kütüphanesi'ni model almıştı. İtalya'da, neo-Rönesans üslubu görece geç bir dönemde, ülkenin 1860'ta birleşmesinin hemen ardından geldi. Bunun iyi bir örneği, Bologna'da Giuseppe Mengoni tarafından bir banka olarak tasarlanmış olan Palazzo della Cassa del Risparmio idi (1868). New York, Boston ve Chicago'da, kütüphaneler ve apartmanlar, başta Roma'daki Palazzo della Cancelleria olmak üzere, Rönesans sarayları formunda inşa edilmişti. Fransız Rönesans'ı üslubu da yeniden canlandı ve bu canlanış yalnızca Fransa'ya has bir gelişme olarak kalmadı. Schloss Schwerin (1843), mimarının Loire vadisinde yakından incelediği bir Fransız şatosunun çizgileri üzerinde inşa edildi. Surrey'deki Egham yakınlarında yapılmış olan Holloway College, Chambord'un bir taklidiydi.

Bu örnekler, mimarlık tarihçilerince çok iyi bilinirler ve yapılan mimari tartışmalarda, ne Gotik, ne de tam olarak klasik olan bir modern üslup arayışı olarak nitelenmişlerdir. Şurası da eklenmeli ki, en azından bazı durumlarda, bu karma üslubun özellikle seçilme sebebi çağrıştırdığı yan olgulardı. Örneğin, Sheffield Belediye Binası için bu üslubun seçilmiş olması, İtalyan şehir devletleriyle yeni demokratik belediye yapılanmaları arasında bir paralellik kurulmuş olduğuna işarettir. Bankalar, Rönesans ile Mediciler arasındaki çağrışımdan yararlanırken, İtalyan üslubu Victoria'nın başkentine ve dolayısıyla Albert Museum'a ve Chicago'daki Newberry Library'e ulaşıyordu. Charles Barry, Londra kulüpleri için Roma Rönesans'ı üslubunu benim-

semişti; ancak yine de Highclere Kalesi'ni, bir kırsal yapı için daha uygun olduğu düşüncesiyle, Elizabeth tarzında tasarlamıştı.

Zamanla geçmişte bırakıldıkça, Rönesans daha çok bir kolektif bütün olarak algılanmaya başladı. 1750'lerde Voltaire'e göre, Medicilerin çağındaki İtalya ve "bilginin yeniden doğuşu" *(la renaissance des lettres)*, insanlık tarihinin, klasik Yunan ve Roma'dan sonra ve XIV. Louis'den önce gelen, en parlak dört döneminden üçüncüsüydü. 1775'te İtalyan yazar Saverio Bettinelli, İtalya'da bilginin ve sanatın "dirilişi"nin tarihini yayımladı. Bettinelli, bir kuşak sonra ulusal yeniden doğuş hareketi için söylenecek olan *risorgimento* terimini kullanmıştı. Tarihsel resimler, Rönesans kahramanlarının hayatlarını yansıtmaya başladı. Mesela, Leonardo'nun I. François'nın kollarında ölüşü, François-Guillaume Menageot (1781), Jean-Auguste-Dominique Ingres (1818) ve Luigi Mussini (1828) tarafından ayrı ayrı resmedilmişti. Raphael'in ölümünü ise Nicholas-André Monsiau (1804), Pierre-Nolasque Bergeret (1806) ve Rodolfo Morgari (1880) resmetti.

On dokuzuncu yüzyılda Jules Michelet, Jacob Burckhardt ve diğer tarihçiler, Rönesans'ı Batı Medeniyeti'nin Büyük Anlatısı'na (bkz., yukarıda s. 22) ekleyerek, ondan Avrupa kültürüne büyük katkıda bulunmuş muhteşem bir olay olarak bahsetmeye başladılar. Yani, buna büyük R harfiyle Rönesans denilebilir. Michelet ve Burckhardt, dünyanın ve insanın keşfinin Rönesans'ta gerçekleştiği konusunda hemfikirdiler. Ernest Renan, *Averroes et l'aver-*

roisme (1852) adlı kitabında, Burckhardt'a, Petrarch'ın ilk modern insan olduğu konusunda hak veriyordu. İtalyan tarihçiler, özellikle *Histroy of Italian Literatüre* (1870-1871) adlı kitabında Francesco De Sanctis ve *Machiavelli and his Times* (1877-1882) adlı kitabında Pasquale Villari, onu İtalyan ruhunun bir ifadesi olarak tanımlayarak ve ulusal kimlik duygusuna yaptığı katkıyı öne çıkararak, Rönesans'ı farklı bir bağlama oturttular. Walter Pater, (kendisinin tercih ettiği yazılışla) "Renascence"ı, "insan zihninin bütününü heyecanlandıran ve aydınlatan" bir olgu olarak tanımladı. Rönesans'ı, ister insan ruhunun uyanışa geçtiği çağ, ister paganizm çağı, ister ahlaki değerlerin yozlaşması, isterse bunların hepsi olarak görmüş olsunlar, şairler, oyun yazarları, besteciler ve romancılar, halklarına Lucrezia Borgia (Victor Hugo, 1833), Cola di Rienzo (Richard Wagner, 1842), Savonarola (George Eliot' un *Romola*'sı, 1863) ve dönemin önde gelen diğer figürlerini tanıtmışlardı.[374]

Tarihçilerin ve diğer yazarların yaptıklarına, müzelerin, turizmin ve on dokuz ve yirminci yüzyıldaki Rönesans imgelerinin çoğaltılan fotoğraflarının yaptığı katkıları da eklemeliyiz. On sekizinci yüzyılın sonlarından itibaren, içlerindeki "hazine"leri halkın da görebilmesini sağlamak amacıyla, Avrupa'da kraliyet, aristokrat ve ruhban sınıflarına ait olan galeri ve kütüphanelerin kapıları ziyaretçilere açılmaya başlandı. Uffizi, kapılarını 1769'da açtı.

[374] Ferguson (1948), 179-252; Bullen (1994).

Louvre bir müze olarak 1793'te, Prado da 1818'de açıldı. Sanatın ihtişamını ve bu büyük geleneğin kuşaktan kuşağa nasıl aktarıldığını göstermek için, müzeler genellikle Rönesans döneminin dev sanatçılarının imgeleriyle dekore edildiler. Örneğin, Victoria'nın South Court'u ve Kensington'daki Albert Museum, Giotto, Raphael, Michelangelo, Holbein ve seramik sanatçısı Bernard Palissy'nin mozaik portreleriyle süslenmişti. "Kensington Valhalla" yakıştırması bu yüzdendir. Düşünce, Rönesans'ın şöhretler salonlarındakine benzer, ancak önemli bir farkla. Kahramanları artık hükümdarlar ve filozoflar değil, sanatçılardır.

Müze ziyaretlerinden, Rönesans sanatını asıl mekânında görmeğe geçiş, doğal bir adımdı, zira organize turizm ve Avrupa demiryolu sisteminin gelişmesi, böylesi ziyaretleri, olduğundan çok daha kolay kılıyordu. On dokuzuncu yüzyılın ortalarına gelindiğinde, Britanya'da Thomas Cook ve Almanya'da Baedeker ailesi İtalya'ya turlar organize etmeye başlamışlardı. İtalyan sanatının en değerli hazinelerini görmek isteyen turistler için bir rehber olan Burckhardt'ın *Cicerone*'si, Rönesans üzerine yazdığı ünlü denemesinden beş yıl önce, 1855'te yayımlandı. Baedeker'in 1862'de yayımlanan Kuzey İtalya rehberi ile Cook'un İtalya'ya gidecekler için yazdığı elkitabı da Rönesans sanatı ve mimarisine vurgu yapıyorlardı.

Fotoğrafla çoğaltma tekniğinin gelişmesi, turistlere Rönesans hatıralarıyla geri dönme imkânı, gitmemiş olanlara da, neler kaçırmış olduklarına dair

(bir nebze de olsa) bir fikir veriyordu. Alinari ailesi, 1845'te Floransa'da, Floransa sanatının fotoğraf yoluyla çoğaltılması için bir fotoğraf atölyesi kurdular. "Eski ustaların" eserlerini fotoğraftaki yeni "collotype" teknolojisini kullanarak çoğaltmayı ve bu yolla onları daha fazla tanıtmayı amaçlayan Medici Derneği 1908'de kuruldu. Bugün fotoğraf kamerası, bazı Rönesans şaheserlerinin daha önce hiç olmadığı kadar tanınmasını sağladı. 1500'de ve hatta 1600'de, çok az insan Botticelli'nin *Primavera*'sının varlığından haberdardı. Vasari, bu ünlü resmi ezberinden, yalan yanlış, tasvir etmek zorunda kalmıştı, çünkü resmi uzun uzadıya yakından incelemek hayli güçtü. Bugün milyonlarca insan onu doğrudan görebilmiş durumda ve milyonlarcası, ona imgesini fotoğraflardan tanıyabilecek kadar aşina.

Bugün, Rönesans'ın ürünleri artık Avrupa'nın özel mülkiyetinde değiller. Bu küreselleşme sürecinin ilk örneklerinden biri, Tokyo Kraliyet Akademisi'nde sanat tarihi profesörü olan Yukio Yashiro tarafından yazılmış ve 1925'te (Medici Derneği tarafından) yayımlanmış olan, Botticelli üzerine bir monografıtır. Botticelli'de Yashiro'yu çeken şey, resim rulolarından Utamaro'nun tahta resim kalıplarına kadar, Botticelli ile Japon gelenekleri arasındaki yakınlıktı; kendi deyimiyle "onun dehasının. Oryantal ve Oksidental (batılı) idealler için kendiliğinden bir buluşma noktası olması" idi.[375]

Leonardo'nun *Ginevra de Benci*'si gibi resimle-

[375] Yashiro (1925), 82-3, 89, 99-101,148.

rin, Avrupa dışındaki galeriler tarafından sergilenmesi (bu resim özelinde, Washington'daki National Gallery), Rönesans sanatının artık küresel "miras"ın bir parçasına dönüştüğünü gösteriyor. Fotoğraf sergileri gibi sergiler, bağlam bozumunu kolaylaştırıyor. Nesneler, asıl mekânlarından alınarak, yeni görü biçimlerinde, örneğin tapınma imgeleri yerine "sanat eserleri" olarak sunuluyorlar. Rönesans edebiyatı birbirinden çok farklı biçimlerde okunuyor. Dönemin oyunları farklı biçimlerde, örneğin Shakespeare'in bir anlamda çağdaşımız olduğunu göstermek üzere, yeniden sahneleniyor. Rönesans, bizden uzaklaşmaya devam ediyor. Fakat bu kitapta defalarca ortaya koymaya çalıştığımız gibi, Rönesans'ı kendine uyumlulaştırma ve yerelleştirmeden oluşan çifte süreç, hareketin kendisi kadar eski.

BİBLİYOGRAFYA

Rönesans'ı incelemek, en az Rönesans'ın kendisi kadar uluslararası bir iştir. Rönesans bağlamında kullanılabilecek olası her bibliyografya acımasız biçimde seçici olacaktır ama en azından uluslararası ve disiplinlerarası olmalıdır. Belirli konu başlıklarında yakın dönemde yapılan çalışmalar için, *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance, Renaissance Quarterly* ve *Renaissance Studies* gibi akademik ağırlıklı dergiler, yol gösterici olabilir.

Aşağıdaki liste, önceki bölümlerde atıfta bulunulan ikincil çalışmaların yanında, metnin içinde adı geçen birincil kaynaklara referansları da içermektedir. Başlıklar, ilk önce yayının orijinal dilinde aktarılmaktadır.

Airs, Malcolm (1988) 'Architecture', *16th Century Britain: The Cambridge cultural history*, ed. Boris Ford, 2. baskı, Cambridge, 46-97.

Alberici, Clelia (ed.) (1984) *Leonardo e l'incisione*, Milan.

Albertini, Rudolf von (1955). *Das Florentinisch Staatsbewusstsein*, Bern.

Antal, Frederick (1948) 'The Social Background of Mannerism', aynı yazarın *Classicism and Romanticism* adlı eserinde tekrar basılmıştır, Londra, 1966, 158-61.

Archambault, Paul (1974) *Seven French Chroniclers*, Syracyse, NY.

Aufrère, Sydney H. (1990) *LaMomie et la tempête: Nicolas-Claude Fabri de Perese et la curiosité égyptienne en Provence an déehut du 17e siècle*, Avignon.

Avery, Charles (1987) *Giambologna: The complete sculpture*, Oxford.

Babinger, Franz (1953) *Mehmed der Eroberer und seine Zeit*, Münih; *Mehmed the Congueror and His Time*. Çev. R. Manheim, Princeton, NJ, 1978.

Backvis, Claude (1958-60). 'Comment les polonais du 16e siècle voyaient l'Italie et les italiens', *AIPHOS*, 15, 195-288.
—— (1963-5) 'Maniérisme ou baroque à la fin du 16e siècle: le cas de Mikolay Sep-Szarzynski', *AIPHOS*, 16-17, 149-220.
Bakhtin, Mikhail M. (1965) *Rabelais*, çev. H. Iswol-sky, Cambridge, MA, 1968.
—— (1975). *The Dialogic Imagination*, çev. C. Emerson ve M. Holquist, Austin, TX, 1981
Balsamo, Jean (1992). *Les recontres des muses: italianisme et anti-italianisme dans le lettres françaises de la fin du xvie siècle, Cenova.*
Bardon, Françoise (1963) *Diane de Pitiers et le mythe de Diane*, Paris.
Baron, Hans (1955) *The Crisis of the Early Italian Renaissance*, Princeton, NJ.
Bartlett, Robert (1993) *The Making of Europe: Conguest, colonization and cultural change*, 950-1350, 2. baskı, Harmondsworth, 1994.
Barycz, Henryk (1967) 'Italophilia e italofobia nella Polonia del Cinque e Seicento', *Italia, Venezia e Polonia tra umanesimo e rinascimento*, ed. M. Brahmer, Wroclaw, 142-58.
Bataillon, Marcel (1937) *Erasme en Espagne*, Paris; düzeltilmiş baskı, 3 cilt, Cenova, 1991
—— (1960). 'Plus Oultre: la cour decouvre le nou-veau monde', *Fêtes et cérémonies au temps de Charles Quint*, ed. Jean Kacquot, Paris, 13-27.
Batkin, Leonid M. (1989) *L'idea di individualità nel Rinascimento italiano*, İtalyanca çeviri, Roma, 1992.
Battisti, Eugenio (1962) *L'Antirinascimento*, Milano.
Buach, Gustav (1903) *Die Reception des Humanismus in Wien*, Breslau.
Baxandall, Micbael (1971) *Giotto and the Orators*, Oxford.
Beach, Milo (1992) *Mughal and Raiput Painting*, Cambridge.
Behar, Pierre (1996) *Les langues occultes de la Renaissance, Paris.*
Benevolo, Leonardo (1993) *The European City*, Oxford.
Benson, Pamela J. (1992) *The Invention of the Renaissance Woman*, Philadelphia.
Bentley, Jerry H. (1987) *Humanists and Holy Writ: New Testamentscholarship in the Renaissance*, Princeton, NJ.

Bevers, Holm (1985) *Das Rathaus von Antwerpen,* Hildensheim.
Bialostocki, Jan (1965) 'Mannerism and Vernacular in Polish Art', *Walter Friedlaender zum 90. Geburtstag,* Berlin, 47-57.
—— (1976a) *The Art of The Renaissance in Eastern Europe,* Londra.
—— (1976b) *'The Baltic Area as an Artistic Region in the Sixteenth Century,* Hafnia, 11-24.
—— (1986-7) 'Dürer and the Humanists', *Bulletin of the Society for Renaissance Studies,* 4, 2, 16-29.
—— (1988) 'Renaissance Sculpture in Poland in its European Context', *The Polish Renaissance in its European Context,* ed. Samuel Fiszman, Bloomington, IN, 281-90.
Bievre, Elisabeth de (1988) 'Violence and Virtue: History and Art in the City of Harleem', Art History, 11, 303-34.
Birnbaum, Henrik (1969) 'Some Aspects of the Slavonic Renaissance', *Slavonic and East European Review,* 47, 37-56.
Blumenberg, Hans (1965) *Die koparnikanische Wende,* Frankfurt.
—— (1966) *Die Legitimitat der Neuzeit,* İngilizce çeviri, The Legitimacy of the Modern Age, Cambridge, MA, 1983.
—— (1988) *Der Prozess der theoretische Neugierde,* Frankfurt.
Bolgar, Robert R. (1954) *The Classical Tradition and its Beneficiaries,* Cambridge.
Bonfil, Robert (1984) 'The Historian's Perception of the Jews in the Italian Renaissance', *Revue des Etudes Juives,* 143, 59-82.
—— (1990) *Rabbis and Jewish Communities in Renaissance Italy,* Oxford.
Boogert, Bob van den, Kerkhoff, Jacqueline, et al (eds) (1993). *Maria van Hongarije,* Zwolle.
Borsay, Peter (1989) *The English Urban Renaissance: Culture and Society in the Provincial Town,* 1660-1770, Oxford.
Borsellino, Niccolo (1973) *Gli anticlassicisti del '500,* Roma ve Bari.
Boucher, Jacqueline (1986) *La cour de Henri III,* La Guerche-de-Bretagne.
Boughner, Daniel (1954) *The Bragagrt in Renaissance Comedy,* Minneapolis.
Bouwsma, William (1979) 'The Renaissance and the Drama of Western History', tekrar basım *A usable Past: Essays in European Cultural History,* Berkeley, CA, 1990, 348-65.

Boxer, Charles R. (1948) *Three of Historians of Portuguese Asia*, Macõo.
—— (1963) *Two Pioneers of Tropical Medicine*, Londra.
Brading, David (1991) *The First America: The Spanish monarchy, Creole patriots and the liberal state, 1942 - 1867*, Cambridge.
Bradshaw, Brendan (1979) 'Manus the Magnificient: O'Donnell as a Renaissance Prince', *Studies in Irish History presented to R. Dudley Edwards*, ed. A. Cosgrove and D. McCartney, Dublin, 15-37.
Branca, Vittore (1956) *Boccacio mediavale*, Floransa, İngilizce çeviri. *Boccacio*, New York, 1976.
—— (1973) 'Ermolao Barbaro and Late Quattro-cento Venetian Humanism', *Renaissance Ve-nice*, ed. John R. Hale, Londra, 218-43.
Brandt, Kathieen (1992) 'Mrs Gardner's Renaissance', *Fenway Court 1990-1*, 10-30.
Brann, Noel L. (1981) *The Abbot Trithemius (1462-1516): The Renaissance of Monastic Humanism*, Leiden.
Braudel, Fernand (1974) 'L'Italia fuori d'Italia', *Storia d'Italia*, 2, Torino, 2092-2148.
—— (1989) *Le Modele italien*, Paris.
Broc, Numa (1980) *La geographie de la Renaissance*, Paris.
Brown, Clifford M. and Lorenzoni, Anna Maria (1993). *Our Accustomed Discourse on the Anti-gue: Cesare Gonzaga and Gerolamo Garimberto*, New York.
Brown, Patricia F. (1988) *Venetian Narrative Painting in the Age of Carpaccio*, New Haven.
Buck, August (ed.) (1983) *Biographie und Autobiographie in der Renaissance*, Wiesbaden.
—— (1988) *Erasmus and Europa*, Wiesbaden.
Bullen, J. B. (1994) *The Myth of Renaissance in Nineteenth-Century Writing*, Oxford.
Burckhardt, Jacob (1860) *Kultur der Renaissance in italien; The Civilisation of the Renaissance in Italy*, çev. S.G.C. Middlemore (1878), Harmondsworth, 1990.
Burke, Peter (1969) *The Renaissance Sense of the Past*, Londra.
—— (1978) *Popular Culture in Early Modern Europe*, Londra.
—— (1985) *'European Views of World History from Giovio to Voltaire', History of European Ideas*, 6, 237-51.

—— (1989) The Renaissance Dialogue, *Renaissance Studies*, 3, 1-12.
—— (1992) 'Anthropology of the Renaissance', *Journal of the Institutefor Romance Studies*, 1, 207-15.
—— (1995a) *The Fortunes of the Courtier: The European reception of Castiglione's Cortegiano*, Cambridge.
—— (1995b) The Renaissance, Individualism and the Portrait', *History of European Ideas*, 21, 393-400.
—— (1996a) 'The Myth of 1453: Notes and Reflections', *Querdenken: Dissens und Toleranz im Wandel der Geshichte: Festschrift Hans Gug-gisberg*, ed. Micbael Erbe et al., Mannheim, 23-30.
—— (1996b) 'Humanism and Friendship in Sixteenth Century Europe', Groniek 134,90-8; hazırlanmakta olan düzeltilmiş basım *Medieval Friendship*, ed. Julian Haseldine, Londra, 1998.
—— (1998a) 'Translations into Latin in Early Modern Europe', *Il latino nel-l'etá moderna*, ed. Rino Avesani, Roma.
—— (1998b). 'Individuality and Biography in the Renaissance', hazırlanmakta olan basım, *Kunst und Individualitat*, ed. Enno Rudolph, Frankfurt.
Burns, Howard (1971) 'Quattrocento Architecture and the Antique', *Classical Influances in European Culture*, ed. Robert R. Bolgar, Cambridge, 269-88.
Butterfield, Herbert (1949). *Origins of Modern Science*, 1300-1800, Londra.
Cahill, James (1982) *The Compelling Image: Nature and Style in Seventeenth-Century Chinese Painting*, Cambridge, MA.
Campbell, Ian (1995a). 'Linlithgow's "Princely Palace" and its Influence in Emope', *Architectural Heritage*, 5, 1-20.
—— (1995b) 'A Romanesque Revival and the Early Renaissance in Scotland', *Journal of the Society of Architectural Historians*, 54, 301-25.
Camporeale, S. (1972) *Lorenzo Valla: umanesimo e teologia*. Floransa.
Cantimori, Delio (1939) *Eretici italiani del '500*, Floransa.
Carlino, Andrea (1994) *Lafabbrica del corpo: libri e dissezione nel Rinascimento*, Torino.

Ceard, Jean (1977) *La nature et lesprodiges: l'insolite au 16e siècle, en France*, Cenova.
Certeau, Michel de (1980) *L'invention du quotidien, Paris; The Practice of Everyday Life*, Berkeley, CA, 1984.
Chabod, Federico (1964) *'Storia dell'idea di Europa*, Bari.
Chastel, Andre (1966). 'La Renaissance italienne et les ottomans', *Venezia e l'Oriente*, ed. Agostino Pertusi, Floransa.
—— (1983) *The Sack of Rome*, Princeton NJ.
Checa, Fernando (1992) *Felipe II, mecenas de la artes*, Madrid
Cherniavsky, Michael (1968) 'İvan the Terrible as a Renaissance Prince', *Slavic Review*, 27, 195-211.
Christensen, Charlotte (1988) 'Christian Ivs renaessance', *Christian Ivs Verden*, ed. Svend *Ellehøj*, Kopenhag, 302-35.
Clunas, Craig (1996) *Fruitful Sites: Garden Culture in Ming Dynasty China*, Londra.
Cochraine, Eric (1976) 'Science and Humanism in Italian Renaissance', *American Historical Review*, 81, 1039-57.
—— (1981) *Historians and Histiography in the Italian Renaissance*, Chicago.
Cochrane, Eric (ed.) (1970) *The Late Italian Renaissance, 1562-1630*, Londra.
Cohen, Elizabeth S. ve Cohen, Thomas V. (1993) *Words and Deeds in Renaissance Rome*, Toronto.
Collet, Barry (1985) *Italian Benedictine Scholars and the Reformation*, Oxford.
Coville, Alfred (1934) *Gontier et P. Col et l'humanisme en France au temps de Charles VI*, Paris.
Cox, Virginia (1992) *The Renaissance Dialogue: Literary Dialogue in its Social and Political Contexts, Castiglione to Galileo*, Cambridge.
Cox-Rearick, Janet (1995) *The Collection of François I: Royal Treasures*, Antwerp.
Crinkley, Richmond (1970) *Walter Pater: Hümanist*, Lexington, KY.
Croll, Morris W. (1966) *Style, Rhetoricand Rhythm*, Princeton, NY.
Csapodi, Csaba ve Csapodi, Klára (editörler) (1969). *Biblioteca Corvina*, Shannon.
Curtius, Ernst R. (1948) *Europäisches Literatur und Lateinisches Mittelalter; European Literatüre and the Latin Middle Ages*, çev. W.R. Trask, New York, 1953, yeni basım, 1963.

Dacos, Nicole (1969) *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesgues à la Re-naissance*, Paris.
Dainville, François de (1978) *L'éducation des jésuites (16e siècles)*, Paris.
Dannenfeldt, Karl H. (1955) 'The Renaissance Humanists and the Knowledge of Arabic', *Studies in the Renaissance*, 2, 96-117.
Daston, Lorraine (1995) 'Curiosity in Early Modern Science', *Word and Image*, 11, 391-404.
De Caprio, Vicenzo (1991) *La tradizione e il trauma: idee del rinascimento romano*. Roma.
Dempsey, Charles (1992) *The Portrayal of Love: Botticelli's Primavera and Hümanist Culture at the Time of Lorenzo the Magnificent*, Princeton, NJ.
Denissof, Elie (1943) *Maxime le Grec et l'Occident*, Paris ve Leuven.
Dias, Pedro (1988) *A arguitectura manuelina*, Lizbon.
Dionisott, Carlo (1967) *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino.
Dubois, Claude-Gilbert (1972) *Celtes et Gaulois au 16e siècle: le développement litteraire d'um mythe nationaliste*, Paris.
Durme, Maurice van (1953) *Antoon Perrenot*, Brüksel.
Eichberger, Dagmar ve Bevers, Lisa (1995). 'The Portrait Collection of Margaret of Austria', *Art Bulletin*, 77, 225-48.
Eisenstein, Elizabeth L. (1979). *The Printing Press as an Agent of Change*, Cambridge.
Elias, Norbert (1939) *Der Prozess der Zivilation*, 2 cilt, Basel: *The Cvilizing Process*, çev. E. Jephcott, Oxford, 1981-2.
Esdaile, Katherine A. (1946) *English Church Monuments 1510 to 1840*, Londra.
Evans, Robert J. W. (1973) *Rudolf II and his World*, Oxford.
Farago, Claire (ed.) (1995) *Reframing the Renaissance*, New Haven.
Febvre, Lucien (1925) 'La premiere renaissance française', *Pour une histoire à part entière*, Paris, 1962, 529-603.
— (1942). *Le problème de l'incroyance au 16 siècle, Paris; The Problem of Unbelief in the Sixteenth Century*, çev. B.Gottlieh, Cambridge, MA, 1982.
Feldman, Martha (1995) *City Culture and the Madrigal at Venice*, Berkeley, CA.

Ferguson, Arthur B. (1960) *The Indian Summer of English Chivalry*, Durham NC.
Ferguson, Wallace K. (1948) *The Renaissance in Historical Thought: Five Centuries of Interpretation*, Cambridge, MA.
Fernandez, James W. (1977) 'The Performance of Ritual Metaphors', *The Social Use of Metaphor*, ed. J. David Sapir ve J. Christopher Crocker, Philadelphia, 100-31.
Ferreras, J. (1985) *Les dialogues espagnols du 16e siècle*, Paris.
Feuer-Tóth, Rózsa (1990) *Art and Humanism in Hungary in the Age of Matthias Corvinus*, Budapeşte.
Field Arthur (1988) *The Origins of the Platonic Academy of Florence*, Princeton, NJ.
Findlen, Paula (1989) 'The Museum: Its Classical Etymology and Renaissance Genealogy', *Journal of the History of Collections*, 1, 59-78.
Fleischer, Mantfred P. (1979) 'The Garden of Laurentius Scholtz: a Cultural Landmark of Late Sixteenth-Century Lutheranism', *Journal of Medieval and Renaissance Studies*, 9, 29-48.
Flitner, Andreas (1952) *Erasmus im Urteil seiner Nachwelty*, Tübingen.
Forster, Leonard W. (1969) *The Icy Fire: Five Studies in European Petrarchism*, Cambridge.
—— (1970). *The Poet's Tongues: Multilingualism in literature*, Cambridge.
Foscari, Antonio ve Tafuri, Mantfredo (1983) *L'armonia e i conflitti: la chiesa di San Francesco della Vigna della Venezia del '500*, Torino.
Foucault, Michel (1963) *Naissancede la clinigue*, Paris; *The Birth of the Clinic*, çev. A.M. Sheridan Smith, Londra, 1973.
—— (1966) *Les Mots et les choses*, Paris; *The Order of Things*, Londra, 1970.
Fraser, Valerie (1986) 'Architecture and Imperialism in Sixteenth-Century Spanish America', *Art History*, 9, 325-35.
—— (1990) *The Art Of Conquest: Building in the Viceroyalty of Peru*, Cambridge.
Friedman, Alice T. (1989a) *House and Household in Elizabethan England: Wollaton Hail and the Willoughby Family*, Chicago.

—— (1989b). 'Did England have a Renaissance? Classical and anti-classical themese in Elizabethan Culture', *Cultural Differentiation and Cultural Identity in the Visual Arts*, ed. S. Barnes ve Walter Melion, Hannover, 95-111.
Fuciková, Eliska (1988) 'Zur Konzeption der rudolfmischen Sammlungen', *Prag um 1600*, Freren, 59-62
Fumaroli, Marc (1980) *L'agede l'éloquence*, Cenova.
—— (1988) 'The Republic of Letters', *Diogenes*, 143, 129-52.
Fussell, Paul (1965) *The Rhetorical World of Augustan Humanism*, Oxford.
Gaeta, Franco (1955) *Lorenzo Valla: filologia e storia nell'umanesimo italiano*, Napoli.
Gallet-Guerne, Danielle (1974) *Vasgue de Lucène et la Cyropédie à la cour de Bourgogne*, Cenova.
Garets, Marie-Louyse des (1946) *Un artisan de la Renaissance française au 15e siècle: le roi Rene*, Paris.
Garin, Eugenio (1947) *Der italienische Humanismus*, Bern; Italian Humanism, çev. P. Munz, Oxford, 1965.
—— (1961) *La çukura filosofica del Rinascimento italiano*, Floransa.
—— (1975) *Rinascite e rivolutioni*, Roma ve Bari.
Geanakoplos, Deno J. (1976) *Interaction of the Sib-ling Byzantine and Western Cultures*, New Haven.
Geldner, Ferdinand (1968-70) *Die deutsche Inkuna-beldrucker*, 2 cilt, Stuttgart.
Gilbert, Felix (1949) 'Bernardo Rucellai and the Orti Oricellari: a Study on the Origin of Modern Political Thought', *Journal of the Warburg and Courtauldlnstitutes*, 12, 101-31.
—— (1965) *Machiavelli and Guicciardini*, Princeton, NJ.
Girouard, Mark (1966) *Robert Symthson and the Elizabethan Country House*, düzeltilmiş basım, New Haven ve Londra, 1983.
—— (1978) *Life in the English Country House: A social and architectureal history*, New Haven ve Londra.
Gliozzi, Guliano (1977) *Adamo e il nuovo mondo*. Floransa.
Goldthwaite, Richard (1987) 'The Empire of Things: Consumer Demand in Renaissance Italy', *Patronage, Art and Society in Renaissance Italy*, ed. F. William Kent ve Patricia Simons, Canberra ve Oxford, 153-75.

—— (1993) Wealth and the Demand for Art in Italy, 1300-1600, Baltimore, MD.
Gombrich, Ernst H. (1961) 'Mannerism: the Historiographic Background', *Norm and Form*, Londra, 1966, 99-106.
—— (1967) 'From the Revival of Letters to the Reform of the Arts: Niccolo Niccoli and Brunelleschi', *The Heritage of Apelles*, Oxford, 1976
—— (1970) *Aby Warburg*, Londra.
—— (1982) 'Architecture and Rhetoric in Guilio Romano's Palazzo del Tè', *New Lighton Old Masters*, Oxford, 1986, 161-70.
González Palencia, Angel ve Mele, Eugenio (1943) *Vida y obras de Don Diego Hurtado de Mendoza*, 3 cilt, Madrid.
Grafton, Anthony (1991). *Defenders of the Text: The Traditions of Scholarhip in an Age of Science, 1450-1800*, Cambridge, MA.
—— (1992) *New Worlds, Ancient Texts*, Londra.
Grafton Anthony ve Jardine, Lisa (1986) *From Humanism to the Humanities*, Londra.
Grant, Edward (1978) 'Aristotelianism and the Lonevity of the Medieval World View', *History of Science*, 16, 93-106.
Greenblatt, Stephen J. (1980) *Renaissance Self-Fashioning from More to Shakespeare*, Chicago.
Grendler, Paul (1988) *Schooling in Renaissance Italy: Literacy and Learning, 1300-1600*, Baltimore, MD.
Greenstein, Jack M. (1992) *Mantegna and Painting as Historical Narrative*, Chicago.
Gruffyd, R. Geraint (1990) 'The Renaissance and Welsh literature', *The Celts and the Renaissance*, ed. Glanmore Williams ve Robert O. Jones, Cardiff, 17-39.
Guglielminetti, Marziano (1977) *Memoria e scrittura: l'autobiografia da Dante a Cellini*, Torino.
Guillaume, Jean (ed, 1983) *La maison de ville á la Renaissance*, Paris.
Guillemain, Bernard (1962) *La cour pontificale d'Avignon, 139-76: étude d'une société*, Paris.
Gukovski, Matteo (1967) 'Il Rinascimento italiano e la Russia', *Rinascimento europea e rinascimento venziano*, ed. Vittore Branca, Floransa, 121-36.
Gunn, Steven J. ve Lindley, Philip G. (1991) *Cardinal Wolsey: Church, State and art*, Cam-bridge.

Gurevich, Aaron Y. (1995) *The Origins of European Individualism*, Oxford.
Hahr, August (1907-10) *Studier i Johan III: Renässans*, 2 cilt, Upsala ve Leipzig.
Hale, John R. (1993) *The Civilization of the Renaissance in Europe*, Londra.
Hankins, James (1990) *Plato in the Italian Renaissance*, 2 cilt, Leiden.
Hannaway, Owen (1975) *The Chemist and the Word*, Baltimore.
Haskell, Francis ve Penny, Nicholas (1981) *Taste and the Antigue*, New Haven ve Londra.
Hauser, Arnold (1951) *A Social History of Art*, 2. basım, 4 cilt, Londra, 1962.
Hay, Denys (1957) *Europe: The emergence of an idea*, Edinburgh.
Haydn, Hiram (1950) *The Counter-Renaissance*, New York.
Hayward, J. F. (1976) *Virtuoso Goldsmiths and the Triumph of Mannerism, 1540-1620*, Londra.
Heiberg, Steffen (ed.) (1988) *Christian IV and Europe*, Kopenhag.
Helgerson, Richard (1992) *Forms of Nationhood: The Elizabethan writing of England*, Chicago.
Henderson, Paula (1995) 'The Loggia in Tudor and Early Stuart England: the Adaptation and Function of Classical Form', *Albion's Classicism: The Visual Arts in Britain*, 1550-1660, ed. Lucy Gent, New Haven, 109-46.
Hitchcock, Henry R. (1981) *German Renaissance Architecture*, Princeton, NJ.
Hobson, Anthony (1989) Humanists and Bookbin-*of the Renaissance*, Oxford.
Honour, Hugh (1975) *The New Golden Land: European images of America from the discoveries to the present time*, New York.
Howard, Deborah (1980) *The Architectural History of Venice*, London.
Huizinga, Johan (1915) 'Historical Ideals of Life', çev. J.S. Holmes ve H. van Marle, *Men andi-deas*, New York, 1959, 77-96.
—— (1919) *Herfstij der Middeleeuwen; Autumn of the Middle Ages*, yeni çev. R. J. Payton ve U. Mammitzsch, Chicago, 1995.
Huppert, George (1984) *Public Schools in Renaissance France*, Chicago.

Hyde, J. Kenneth (1973) *Society and Politics in Renaissance Italy: The evolution of the civil life,* 1000-1350, Londra.
Hyma, Albert (1950) *The Brethren of the Common Life,* Michigan.
Impey, Oliver ve MacGregor, Arthur (editörler) (1985) *The Origins of Museums: The cabinet of curiositie in sixteenth- and seventeenth- century Europe,* Oxford.
Iversen. Erik (1961) *The Myth of Egypt and its Hieroglyphs in European Tadition,* Kopenhag.
Jaffé, Michael (1977) *Rubens and Italy,* Oxford.
Jardine, Lisa (1993) *Erasmus, Man of Letters,* Princeton, NJ.
Jauss, Hans-Robert (1974). *Literaturgeschichte als Provokation; Toward an Aesthetic of Reception,* çev. T. Bahti, Minneapolis, 1982.
Javitch, Daniel (1991) *Proclaiming a Classic: The Canonization of Orlando Furioso,* Princeton, NJ.
Jehasse, Jean (1976) *La Renaissance de la critique,* St-Etienne.
Johannesson, Kurt (1982) *The Renaissance of the Goths in 16th century Sweden,* İngilizce çev. Berkeley, CA, 1991.
Jones, Richard R (1953) *The Triumph of the English Language,* Stanford, CA.
Jones-Davies, Marie-Therese (ed.) (1984) *Le Dialogue au temps de la Renaissance,* Paris.
Jordan, Constance (1990) *Renaissance Feminism,* Ithaca, NY.
Kadic, Ante (1959) 'Marin Drzic, Crotian Play-wright', *Comparative Literature,* 11, 347-55.
—— (1962) 'The Crotian Renaissance', *Slavic Review,* 21, 65-88.
Kaegi, Werner (1936) 'Erasmus im achtzehnten Jahrhundert', *Gedenkschrift Erasmus,* Basel, 205-27.
Kaufmann, Thomas da Costa (1985) *L'école de Prague: la peinture à la courde Rudolphe II, Paris; The School of Prague,* Chicago, 1988.
—— (1994) 'From Treasury to Museum: the Col-lections of the Austrian Habsburgs', *Cultures of Collecting,* ed. Jas Elsner ve Roger Cardinal, Londra, 137-54.
—— (1995) *Court, Cloister and City: The Art and Culture of Central Europe, 1450-1800,* Londra.
Keating, L. Clark (1941) *Studies on the Literary Salon in France, 1550- 1315,* Cambridge, MA.

Kelley, Donald R. (1970) *Foundations of Modern Historical Scholarship: Language, law and history in the French Renaissance*, New York.

King, Margaret, L. (1980) 'Book-Lined Cells: Women and Humanism in the Early Italian Renaissance', *Beyond their Sex: Learned women of the European past*, ed. Patricia Labalme, New York, 66-90.

Kipling, Gordon (1977) *The Triumph of Honour*, Leiden.

Klaniczay, Gábor (1990) 'Daily Life and Elites in the Middle Ages', *Environment and Society in Hungary*, ed. Ferenc Glatz, Budapeşte, 75-90.

Klaniczay, Tibor (1977) *Renaissance und Manierismus: Zum Verhaltnis von Gesselschaftsstruktur, Poetik und Stil*, Berlin.

Knecht, Robert J. (1982) *Renaissance Warrior and Patron: The reign of Francis I*, 2. basım, Cambridge, 1994.

Knoll, Samson B. (1982) 'Herder's Concept of Humanität', J. G. Herder, ed. W. Koepke, Bonn, 9-19.

Koerner, Joseph L. (1993) *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art*, Chicago.

Kovalevsky, Pierre (1976) 'A qui doit-on Pappel des maîtres italiens à Moscou au 15e siècle?', *Arte Lombarda*, 44/45, 153-6.

Kristeller, Paul O. (1979) *Renaissance Thought and its Sources*, New York.

Kuhn, Thomas S. (1957) *The Copernican Revolution*, 2. basım, New York, 1959.

La Granderie, Marie-Madeleine de (1976) *Christianisme et lettres profanes (1515-35)*, Paris.

Lach, Donald (1965) *Asia in the Marking of Europe: A century of wonder*, Chicago.

—— (1977). *Asia in the Marking of Europe: A century of wonder*, Chicago.

Lafond, Jean and Stegmann, Andre (editörler) (1981) *L'automme de la Renaissance, 1580-1630*, Paris.

Lakoff, George ve Johnson, Mark (1980) *Metaphors We Live By*, Chicago.

Lamb, Mary E. (1982) 'The Countess of Pem-broke's Patronage', *English Literary Renais-sance*, 12, 162-79.

—— (1985) 'The Cooke Sisters: Attitudes toward Lerned Women in the Renaissance', *Silent but for the Word: Tudor*

Women as Patrons, Translators and Writers of Religious Works, ed. Margaret P. Hannay, Kent, OH, 107- 25.

—— (1990) *Gender and Authorship in the Sidney Circle*, Madison, WI.

Landau, David and Parshall, Peter (1994) *The Renaissance Print 1470-1550*, New Haven.

Lauvergnat-Gagnière, Christiane (1988) *Lucien de Samosate et le lucianisme en France au 16e siècle*, Cenova.

Lazard, Madeleine (1978) *La Comedie humaniste au 16 siècle et ses personnages*, Paris.

Lazzarı, Claudio (1990) *The Italian Renaissance Garden*, New Haven.

Lazzaro, Claudia (1995) 'Animals as Cultural Signs', *Reframing the Renaissance*, ed. Claire Farago, New Haven, 192-228.

Lemaire, Claudine (1996) 'La bibliotheque de la reine Marie de Hongrie', *Bibliothegue d'Humanisme et Renaissance*, 58, 119-40.

Lestringant, Frank (1990) *Le Huguenot et le sauvage*, Paris.

—— (1991) *L'atelier du cosmographe ou l'image du monde à la Renaissance, Paris; Mapping the Renaissance World: The geographical imagination in the age of discovery*, çev. D. Fausett, Cambridge, 1994.

—— (1994) *Le Cannibale: grandeur et décadence*, Paris

Levenson, Joseph R. (1958) *Confucian China and its Modern Fate*, 2. basım, *Modern China and its Confucian Past*, New York, 1964.

Levey, Michael (1960) 'Botticelli in 19th century England', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 23, 291-306.

Lewalski, Kenneth F. (1967) 'Sigismund I of Poland: Renaissance King and Patron', *Studies in the Renaissance*, 14,49-72

Liebenwein, Wolfgang (1977) *Studiolo. Die Entstehung eines Raumtyps undseine Entwicklung his um 1600*, Berlin.

Likhacev, Dimitri S. (1962) *Die Kultur Russlands wahrend der osteuropaischer Frührenaissance vom 14. bis zum Beginn des 15. Jht*, Dresden.

Llewellyn, Nigel (1996) 'Honour in Life, Death and the Memory: Funeral Monuments in Early Modern England', *Transactions of the Royal Historical Society*, 6, 179-200.

Loewenberg, Peter (1995) 'The Creation of a Scientific Community', *Fantasy and Reality in History*, New York, 46-89.
López Rueda, J. (1973) *Helenistas españoles*, Madrid.
Lotz, Wolfgang (1977) *Studies in Italian Renaissance Architecture*, Cambridge, MA.
Lowry, Martin J. C. (1979) *The World of Aldus Uanutius*, Oxford
Lugli, Adalgisa (1983) *Naturalia e Mirabilia. Il collezionismo enciclopedico nelle Wunderkammer D'Europa*, Milano.
Luttrell, Anthony (1960) 'Greek Histories Translated and Compiled for Juan Fernandez de Heredia', *Speculum*, 35, 401-7.
Lyotard, Jean François (1979) *La condition post-moderne*, Paris; *The Post-Modern Condition*, çev. G. Bennington and B. Massumi, Manchester, 1982.
McAndrew, John (1969) 'Sant-Andrea della Certosa', *Art Bulletin*, 51, 15- **28.**
MacCormack, Sabine G. (1991) *Religion in the Andes: Vision and imagination in early colonial Peru*, Princeton, NJ.
MacDonald, A.A., Lynch, M. ve Cowan, I. B. (editörler) (1994) *The Renaissance in Scotland*, Leiden.
MacDonald, Micbael ve Murphy, Terence R. (1990) *Sleepless Souls: Suicide in Early Modern England*, Oxford.
Mace, Dean T. (1969) 'Pietro Bembo and the Literary Origins of the Italian Madrigal', *Muscial Quarterly*, 55, 65-86.
Maczak, Antoni (1978) *Travel in Early Modern Europe*, çev. U. Phillips, Cambridge, 1985.
Maffei, Domenico (1956) *Gli inizi dell'umanesimo giuridico*, 2. basım, Milano, 1972.
Mann, Nicholas (1970) 'Petrarch's Role as a Moralist in Fifteenth-Century France', *Humanism in France*, ed. Anthony H. T. Levi, Manchester, 6-28.
------ (1980) 'Petrarch and Humanism: The Paradox of Pos-terity', *Francesco Petrarca Citizen of the World*, Padua, 287-99.
Mansfield, Bruce (1979). *Phoenix of his Age: Interpretations of Erasmus c. 1550-1750*, Toronto.
Maravall, Jose Antonio (1966) *Antiguos y modernos*, Madrid.
Mariás, Fernando (1989) *El largo siglo xvi: los usos artisticos del Renacimiento español*, Madrid.
Marnef, Guido (1996) *Antwerp in the Age of Reformation*, Baltimore, MD.

Marquand, Allan (1922) *Luca della Robbia and his atelier*, 2 cilt, Princeton, NJ.
Maugain, Gabriel (1926) *Ronsard and Italie*, Strasbourg.
Mayer, Thomas F. ve Woolf, Daniel R. (editörler) (1995). *The Rhetorics of Life-Writing in Early Modern Europe*, Ann Arbor, MI.
Meiss, Millard (1951) *Painting in Florence and Siena after the Black Death*, Princeton, NJ.
—— (1967) *French Painting in the Time of Jean de Berry*, 2 cilt, Londra.
Melczer, Walter (1979) 'Albrecht von Eyb et les racines İtaliennes du premier humanisme allemand', *L'hummanisme allemand*, ed. Joel Le-febvre ve Jean-Claude Margolin, Paris, 31-44.
Melion, Walter S. (1991) *Shaping the Nederlandish Canon*, Chicago.
Menchi, Silvana Seidel (1987) *Erasmo in Italia, 1520-1580*, Torino.
Mercer, Eric (1962) *English Art, 1553-1625*, Oxford.
Mészáros, István (1981). *Xvi századi városi iskoláink es a studia humanitatis*, Budapeşte.
Milde, Kurt (1981) *Neorenaissance in der deutschen Architektur des 19. Jhts*, Dresden.
Milner-Gulland, Robin (1974) 'Russia's Lost Renaissance', *The Old World Discovery and Rebirth*, ed. David Daiches ve Anthony Thoriby, Londra, 435-68.
Monter, E. William (1969) *Cenova*, New York.
Morán, J. Miguel ve Checa, Fernando (1985). *El colleccionismo en España*, Madrid.
Morand, Kathieen (1991) *Claus Sluter: Artist at the Court of Burgundy*, Austin, TX.
Morford, Mark (1987) 'The Stoic Garden', *Journal of Garden History*, 7, 151-75.
—— (1991) *Stoics and Neostoics: Rubens and the circle of Lipsius*, Princeton, NJ.
Morison, Stanley (1955) *Venice and the Arabesque*, Londra.
Mortier, Roland (1974) *La Poétique des runies en France*, Cenova.
Moss, Ann (1996) *Printed Commonplace Books and the Structuring of Renaissance Thought*, Oxford.

Murphy, James J. (ed.) (1983) *Renaissance Eloquence*, Berkeley, CA.

Nicolson, Marjorie H. (1950) *The Breaking of the Circle: Studies in the effect of the new science upon seventeenth-century poetry*, Evanston, IL.

Nolhac, Pierre de (1921) *Ronsard et Thumanisme*, Paris.

Nordström, Johannes (1944-72) 'Goter och Span-jorer', *Lychnos*, 257-80, 171-8.

Oberhuber, Konrad (1984) 'Raffaello e l'incisione', Fabrizio Mancinelli et al, *Raffaello in Vaticano*, Milano, 333-42.

Oestreich Gerhard (1969). *Geistund Gestalt des frühmodernen Staates*, Berlin.

—— (1982) *Neostoicism and the Early Modern State*, Cambridge.

Olmi, Giuseppe (1992) *L'inventario del mondo: catalogazione della natura e luoghi del sapere nella prima età moderna*, Bologna.

O'Malley, Charles (1965) *Andreas Vesalius of Brussels*, Berkeley, CA.

O'Malley, John W. (1968) Giles of Viterbo on Chruch and Reform, Leiden.

Onians, John (1988) *Bearers of Meaning: The classical orders in Antiguity, the Middle Ages and the Renaissance*, Cambridge.

Ophir, Adi ve Shapin, Steven (1991) 'The Place of Knowledge', *Science in Context*, 4, 3-21.

Ouy, Gilbert (1973) 'L'humanisme et les mutations politiques et sociales en France au 14^{e} siècles', *L'humanisme français an début de la Renaissance*, ed. Jean Stegmann, Paris, 27-44.

Overfield, James H. (1984) *Humanism and Scholasticism in Late Medieval Germany*, Princeton, NJ.

Owens, Jessie A. (1995) 'Was There a Renaissance in Music?' *Language and Images of Renaissance Italy*, ed. Alison Brown, Oxford, 111-26.

Pagden, Anthony (1982) *The Fail of Natural Man*, Cambridge.

Palisca, Claude (1985) *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*, New Haven.

Pálsson, Gisli (ed.) (1993) *Beyond Boundaries. Understanding, translation and anthropological discourse*, Oxford.

Panofsky, Erwin (1924). *Idea: ein Beitrag zur Bgriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Leipzig, 2. basım, Berlin, 1960; *Idea:*

A Concept in Art Theory, çev. J.J.S. Deake, Columbia, SC, 1968.
—— (1939) *Studies in Iconology: Humanistic themes in the art of the Renaissance*, 2. basım, New York, 1962.
—— (1943) *The Life and Art of Albrecht Dürer*, Princeton, NJ.
—— (1953) *Early Netherlandish Painting, its Origins and Character*, 2 cilt, Cambridge, MA.
—— (1954) *Galileo as a Critic of the Arts*, The Hague.
Paoletti, John T. ve Radtke, Gary M. (1997) *Art in Renaissance Italy*, Londra.
Pastor, Ludwig von (1886) *Geschichte der Päpste, Freiburg; History of the Popes*, çev. F. L Antrobus et al., Londra, 1891.
Pastor Bodmer, Beatriz (1983) *El discurso narrativo de la conquista de America*, Havana; çev. The Armature of Conquest, Stanford, CA, 1992.
Pavoni, Rosanna (ed.) (1997) *Reviving the Renais-sance*, Cambridge.
Petrucci, Armando (1986) *La scrittura: ideologia e rappresentazione*, Torino.
Philips, Mark (1977) *Francesco Guicciardini: The historian's craft*, Manchester.
Piéjus, Marie-Françoise (1982) 'La première anthologie de poèmes féminins', *Centre de Rec-herches sur la Renaissance italienné*, 10, 193-214.
Pigman, G. W. III (1979) 'Imitation and the Renaissance Sense of the Past: the Reception of Erasmus's Ciceronianus', *Journal of Medieval and Renaissance Studies*, 9,155-78.
Pine, Martin L. (1986) *Pietro Pomponazzi, Radical Philosopher of the Renaissance*, Padua.
Picquard, Maurice (1947-8) 'Le cardinal de Granvelle, les artistes et les érivains', *Revue Belge d'Archeologie*, 17, 133-9.
—— (1951) 'Les livres du cardinal de Granvelle à la bibliothèque de Besançon', Libri, 1, 301-23.
Pocock, John G. A. (1975) *The Machiavellian Moment*, Princeton, NJ.
Pomian, Krzysztof (1987) *Collectionneurs, amateurs etcurieux*, Paris; çev. Elizabeth Wiles-Portier, *Collectors and Curiosities*, Cambridge, 1990.
Puppi, Lionello (1973) *Andrea Palladio*, 2 cilt, Milano.

Quadflieg, Ralph (1985) 'Zur Rezeption islamicher Krankenhaus-architectur in der italienischen Frührenaissance', *Europa und die Kunstdes Islam*, ed. E. Liskar, Viyana, 73-81.
Quint, David (1993) *Epic and Empire: Politics and generic form from Virgil to Milton*, Princeton, NJ.
Raby, Julian (1982) *Venice, Dürer and the Oriental Mode*, Londra.
Rackham, Bernard (1952) *Italian Maiolica*, 2. basım, Londra, 1963.
Reinhard, Wolfgang (1986) 'Humanismus und Militarismus', *Krieg und Frieden im Horizont des Renaissance-Humanismus*, ed. F. J. Worstbrok, Bonn, 185-204.
Renauder, Augustin (1916) *Preréforme et humanisme à Paris pendant les prenières guerres d' Italie, 1494-1517*, Paris.
Riccardi-Cubitt, Monique (1992) *The Art of the Cabinet*, Londra.
Rice, Eugene R. Jr (1970) 'Hümanist Aristote-lianism in France: Jacques Lefevre d'Etaples and his Circle', *Humanism in France*, ed. Anthony H. T. Levi, Manchester, 132-49.
Richardson, Brian (1994) *Print Culture in Renaissance Italy: The editör and the vernacular text, 1470-1600*, Cambridge.
Rico, Francisco (1970) *La novela picaresca y el punto de vista*, Barcelona; *The Spanish Picaresque Novel and the Point of View*, çev. C. Davis ve H. Sieber, Cambridge, 1984.
—— (1978) *Nebrija frente a los barbaros*, Salamanca.
Riebesell, Christine (1989) *Die Sammlung des Kardinal Farnese*, Weinheim.
Roberts, Sasha (1995) 'Lying among the Classics: Ritual and Motifin Elite Elizabethan and Jaco-bean Beds', *Albion's Classicism*, ed. Lucy Gent, New Haven, 325-58.
Robertson, Clare (1992) *'Il Gran' Cardinale': Alessandro Farnese Patron of the Arts*, New Haven.
Rose, Paul L. (1975) *The Italian Renaissance of Mathematics*, Cenova.
Rosenberg, Eleanor (1955) *Leicester: Patron of Letters*, New York.
Rosenthal, Earl J. (1961) *The Cathedral of Granada: A study in the Spanish Renaissance*, Princeton, NJ.
—— (1973) 'The Invention of the Cloumnar Device of the Emperor Charles V, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 36,198-230.
—— (1985) *The Palace of Charles Vat Granada*, Princeton, NJ.

Rosenthal, Fritz (1975) *The Classical Heritage in Islam*, Londra.
Rosenthal, Margaret F. (1992) *The Honest Courtesan: Veronica Franco*, Chicago.
Rousset, Jean (1953) *La Litterature de l'áge baroque en France*, Paris.
Rowse, A. Leslie (1950) *The England of Elizabeth: The structure of society*, Londra.
Rubies, Joan-Pau (1995) 'Instructions for Travellers', *History and Anthropolgy*, 1, 1-51.
Rubin, Patricia L. (1995) *Giorgio Vasari: Art and History*, New Haven.
Rubió, J. (1964). *Cultura catalana del Renaixement*, Barcelona.
Rubió, i Lluch, Antoni (1917-18) 'Joan I humanista', *Estudis Universaitaris Catalans*, 10, 1-107.
Rueda, José Lopez (1973) *Helenistas españoles del siglo xvi*, Madrid.
Rüegg, Walter (1944) 'Der Begriff "Humanismus"', *Anstösse: Aufsätze und Vorträge zur dialogischen Lebensform*, Frankfurt.
Sabbadini, Remigio (1905) *Le scoperte dei codici latini e greci ne'secoli xiv e xv*, Floransa.
Saccaro, Alexancier P. (1975) *Französischer Humanismus des 14. und 15. Jhts*, Münih.
Sahlins, Marshall (1985) *Islands of History*, Chicago.
Santore, Cathy (1988) 'Julia Lombarda "Somtuosa Meretrice": a Portrait by property', *Renaissance Quarterly*, 41, 44-83.
Saulnier, Verdun-Louis (1948) *Maurice Sceve*, Paris.
Saunders, Alison (1989) *The Sixteenth-Century French Emblem Book*, Cenova.
Schaeder, Hildegard (1929) *Moskau das dritte Rom*, tekrar basım, Darmstadt, 1957.
Schiff, Mario (1905) *La bibhotheque du marquis de Santillane*, Paris.
Schindling, Anton (1977) *Humanistische Hochschule und freie Reichstadt*, Wiesbaden.
Schlosser, Julius von (1908) *Die Kunst- und Wunderkammer der Spätrenaissance*, Leipzig.
Schmidt, Albert-Marie (1938) *La poésie scientifique en France au 16e siècle*, Paris.

Schmitt, Annegrit (1989) 'Der Einfluss des Humanismus auf die Bildprogramme fürstlicher Residenzen', *Höfischer Humanismus*, ed. August Buck, Bonn, 215-58.
Schmitt, Charles B. (1983) *Aristotle and the Renaissance*, Cambridge, MA.
Schofield, Richard (1992) 'Avoiding Rome: and Introduction to Lombard Sculptors and the Antique', *Arte Lombarda*, 100, 29-44.
Scholem, Gershom G. (1941) *Major Trends in Jewish Mysticism*, New York.
Schon, Peter M. (1954) *Vorformen des Essays in Antike und Humanismus*, Wiesbaden.
Schubring, Paul (1915) *Cassoni*, Leipzig.
Secret, François (1964) *Les Cabbalistes Chretiens de la Renaissance*, Paris.
Segel, Harold B. (1989) *Renaissance Culture in Poland: The rise of humanism. 1470-1543*, Ithaca, NY.
Setton, Kenneth M. (1956) 'The Byzantine Background to the Italian Renaissance', Proceedings of the American Philosphical Society, 199, 1-76.
Seymour, Charles, Jr (1967) *Michelangelo's David: A search for identity*, 2. basım, New York, 1974.
Seznec, Jean (1940) *La survivance des dieux antiques; The Survival of the Pagan Gods*, çev. B. F. Sessions, New York, 1953.
Shapin, Steven (1996) *The Scientific Revolution*, Chicago.
Shearman, John (1967) *Mannerism*, Harmonds-worth.
Simon, Joan (1966) *Education and Society in Tudor England*, Cambridge.
Simone, Franco (1961) *Il rinascimento francese; The French Renaissance*, çev. H. G. Hail, Londra, 1969.
Skinner, Quentin (1995) 'The Vocabulary of Renaissance Republicanism: a Cultural Longue Duree?', *Language and Images of Renaissance Italy*, ed. Alison Brown, Oxford, 87-110.
—— (1996) *Reason and Rhetoric in the Philosphy of Hobbes*, Cambridge.
Skovgaard, Joakim A. (1973). *A King's Architecture: Christian IV and his buildings*, Londra.

Smith, Christine (1992) *Architecture in the Culture of Early Humanism*, New York.
Sorelius, Cunnar ve Srigley, Micbael (editörler) (1994). *Cultural Exchange between European Nations during the Renaissance*, Uppsala.
Sorkin, David (1983) 'Wilhelm von Humboldt: the Theory and Practice of Self-Formation *(Build-ung)*', *Journal of the History of Ideas*, 44, 55-73.
Sothern, Richard W. (1995) *Scholastic Humanism and the Unification of Europe*, Oxford.
Sozzi, Lionello (1972) 'La polemique anti-italienne en France au 16^{e} siècle', *Atti della Accademia delle Scienze di Torino*, 106, ii, 99-190.
Spadaccini, Nicholas ve Talens, Jenaro (editörler) (1988) *Autobiography in Early Modern Spain*, Minneapolis.
Spence, Jonathan D. (1984) *The Memory Palace of Matteo Ricci*, New York.
Spitz, Lewis W. (1957) *Conrad Celtis: The German arch-humanist*, Cambridge, MA.
Spranger, Eduard (1909) *Wilhelm von Humboldt und die Humanitätsidee*, Berlin.
Stagl, Justin (1980) 'Die Apodemik oder "Reisen-kunst" als Methodik der Sozialforschung vom Humanismus bus zur Aufklärung', *Statistik und Staatsbechreiburg in derNeuzeit*, ed. Mohammed Rassem ve Justin Stagl, Paderborn.
Starbonski, Jean (1982) *Montaigne en mouvement*, Paris; çev. *Montaigne in Motion*, Chicago, 1985.
Stechow, Wolfgang (1968) *Rubens and the Classical Tradition*, Cambridge, MA.
Stegmann, Andre (ed.) (1973) *L'humanisme français au début de la Renaissance*, Paris.
Steinmetz, Wiebke (1991) *Heinrich Rantzau: ein Vertreter des Humanismus in Nordeuropa und seine Wirkungen als Förderer der Künste*, 2 cilt, Frankfurt.
Stierle, Karlheinz (1979) *Petrarcas Landschaften: Zur Geschichte ästhetische Landschaftserfahrung*, Krefeld.
Sunger, Charles L. (1977) *Humanism and the Church Fathers: Ambrogio Traversari and Christian Antiquity in the Italian Renaissance*, Albany, NY.

Stone, Lawrence (1965) *The Crisis of the Aristocracy, 1558-1641*, Oxford.
Strauss, Gerald (1959) *Sixteenth-Century Germany: its topography and topographers*, Madison, WI.
Strelka, Josef (1957) *Der Burgundische Renaissancehof Margarethes von Österreich*, Viyana.
Summers, David (1981) *Michelangelo and the Language of Art*, Princeton, NJ.
Summerson, John (1953) *Architecture in Britain 1530 to 1830*, 5. basım, Harmondsworth, 1969.
—— (1959). 'The Building of Theobalds, 1564-85', *Archaelogia*, 97,107-26.
Sydow, Carl W. Von (1948) 'Geography and Folk-tale Oicotypes', *Selected Papers on Folklore*, Kopenhag, 44-69.
Tavernor, Richard (1990) *Palladio andpalladiomism*, Londra.
Tedeschi, John (1974) 'Italian Reformers and the Diffusion of Renaissance Culture', *Sixteenth-Century Journal*, 5, 79-94.
Thompson, Colin (1988) *The Strife of Tongues: Fray Luis de León and the Golden Age of Spain*, Cambridge.
Thoren, Victor E. (1985) 'Tycho Brahe as the Dean of a Renaissance Research Institute', *Religion, Science and Worldview: Essays in Honor of Richard S. Westfall*, Cambridge, 275-96.
Thorndike, Lynn K. (1951) 'Newness and Novelty in Seventeenth-Century Science, *Journal of the History of Ideas*, 12, 584-98.
Thornton, Dora (1988) *The Scholar in his Study*, New Haven ve Londra.
Thornton, Peter (1991) *The Italian Renaissance Interior*, Londra.
Tinkler, John E. (1992) 'J. S. Mill as a Nineteenth-Century Humanist', *Rhetorica*, 10, 165-91.
Tittie, Robert (1991) *Architecture and Power: the Town Hall and the English Urban Community c. 1500-1640*, Oxford.
Tomlinson, Gary (1987) *Monteverdi and the End of the Renaissance*, Berkeley, CA.
Torbarina, Josip (1931) *Italian Influence on the Poets of the Ragusan Republic*, Londra.
Toynbee, Arnold J. (1954) *A Study of History, cilt XII: The Inspirations of Historians*, Londra.

Trinkaus, Charles (1970) *In Our Image and Likeness: Humanity and divinity in Italian humanist thought*, Londra.
Trovato, Paolo (1991) *Con ogni diligenza coretto: la stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani, 1470-1570*, Bologna.
Turner, A. Richard (1966) *The Vision of Landscape in Renaissance Italy*, Princeton, NJ.
Ullman, Bernhard L. (1963) *The Humanism of Coluccio Salutati*, Padua.
Villey, Pierre (1908) *Les sources italiennes de la Défense et Illustration de la languefrançaise*, Paris.
Walde, Otto (1932) 'Studier i Äldre Dansk Biblio-theks-Historia, *Nordisk Tidskrift för Bokoch Bibliotekvässen*, 19,21-51.
Walker, Daniel P. (1972) *The Ancient Theology: Stu-dies in Christian Platonism*, Londra.
—— (1985) *Music, Spirit and Language in the Renaissance*, ed. Penelope Gouk, Londra.
Waller, Gary F. (1979) *Mary, Countess of Pembroke*, Salzburg.
Warburg, Aby (1932) *Die Erneuerung der Heidnische Antike: Gesammelte Schriften*, 2 cilt, Leipzig and Berlin; İtalyanca çev. *La Rinascita del paganesimo antico*, Floransa, 1966.
Wardrop, James (1963) *The Script of Humanism*, Oxford.
Warnicke, Retha M. (1988) 'Women and Humanism in the Renaissance', *Renaissance Humanism*, ed. Albert Rabil Jr, Philedelphia, cilt 2, 39-54.
Warnke, Martin (1985) *Holfkünstler*, Cologne; *The Court Artist*, çev. D. McLintock, Cambridge, 1993.
Weber, Henri (1956) *La Création poétique au 16e siècle en France*, 2 cilt, Paris.
Weinberg, Florence M. (1986) *Gargantua in a Convex Mirror: Fischart's view od Rabelais*, New York.
Weiss, Roberto (1941) *Humanism in England*, 2. basım, Oxford, 1957.
—— (1969) *The Renaissance Discovery of Classical Antiquity*, Oxford.
Wilde, Johannes (1944) 'The Hall of the Great Council of Florence', *Renaissance Art*, ed. Creighton Gilbert, New York, 1970, 92-132.
Wilson, Donald B. (1961) *Ronsard, Poet of Nature*, Manchester.

Wilson, N. G. (1992) *From Byzantium to Italy: Greek studies in the Italian Renaissance*, Londra.
Witt, Ronald G. (1983). *Hercules at the Cross-Roads: The life, work and thought of Coluccio Salutati*, Durham, NC.
Wittkower, Rudolf (1949). *Architectural Principles in the Age of Humanism*, Londra.
Woods-Marsden, Joanna (1988) *The Gonzaga of Mantua and Pisanello's Arthurian Frescoes*, Princeton, NJ.
Wortman, Richard S. (1995) *Scenarios of Power: Myth and ceremony in Russian monarchy*, Princeton, NJ.
Wu, Pei-Yi (1990) *The Confucian's Progress: autho-biographical writings in Traditional China*, Princeton, NJ.
Wüttke, Dieter (1977) *Aby M Warburgs Methode als Anregung und Aufgabe*, Göttingen.
Yashiro, Yukio (1925) *Sandro Botticelli*, 3 cilt, Londra.
Yates, Frances A. (1947) *French Academies of the Sixteenth Century*, Londra.
—— (1957) 'Elizabethan Chivalry: the Renaissance of the Accession Day Tilts', *Astraea: The imperial theme in the sixteenth century*, Londra, 1975, 88-111.
—— (1964) *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, Londra.
Zamora, Margarita (1988) *Language, Authority and Indigenous History in the Comentarios Reales de las Incas*, Cambridge.
Zapella, Guiseppina (1988) *II ritratto nel libro italiano del '500*, 2 cilt, Milano.
Zavala, Silvio (1937) *La Utopia de Tomás Moro en la mueva Espafia*, Meksika.
—— (1955) *St. Thomas More in New Spain*, Londra.
Zhiri, Oumelbanine (1991) *L'Afrque au miroir de l'Europe: Fortunes de Jean Léon l'African à la Renaissance*. Cenova.
Zimmermann, T. C. Price (1995) *Paolo Giovio: The historian and the crisis of sixteenth century Italy*, Princeton, NJ.

Dizin

a lo romano, 147, 172, 334
Abravanel, Judah, 23, 349
Aby, Warburg, 30, 99dn, 434
Academie Antártica, 191
Accademia della Crusca, 238
Acosta, José de, 358
Aquinas, Thomas, 49, 51, 87, 170
Africa, 55-57, 359
Africanus, Leo, 359
Agricola, Georgius, 228
Agricola, Rudolphus, 37, 116, 174
Agricola, Rudolf, 374
Agrippa, Heinrich Cornelius, 157, 163
Alamanni, Luigi, 172
Albert Museum, 404, 407
Alberti, Leon Batrista, 67
Alberti, Leonbattista, 72
Albrecht, V., 323
Album, 266, 330
Akalá Üniversitesi, 158
Alcazarkebir Savaşı, 196, 250
Alciati, Andrea, 13, 347
Aldrovandi ailesi, 332
Aldrovandi, Ulisse, 366
Alemán, Mateo, 256
Alemanno, Jochanan ben Isaac, 161
Alexander, VI., 219, 243-244, 299
Alfarache, Guzmán de, 256
Alfonso, Ercilla, 275
alımlama, 26-31, 33, 35, 40-42, 79, 93, 116, 162, 293
alımlayıcı, 38
Alinari ailesi, 408
Almanya, Almanca, 32, 114, 142, 151, 166, 172, 175, 186, 193
Altdorfer, Albrecht, 13, 151, 367
Altın Ev, 137, 198, 199
Amadeo, Giovanni Antonio, 85
Amblem kitabı, 347, 348, 391
Amblem, 219, 227, 347
Ambrogio, Traversari, 37, 71
Amerbach, Johan, 159
Amerika, 40, 360, 363, 366
Amerika'nın keşfi, 47, 120, 141
Ammannati, Bartolomeo, 215
Ammannati, Bartolommeo, 268
Amsterdam, 189, 259, 303, 391
Andreini, Isabella, 287, 379
Andrelini, Fausto, 109
Anghiari Savaşı, 126, 127
Anghiera, 356
Anghieralı Pietro Martire, 156, 160
Anglo-Sakson, 222
Anguissola ailesi, 332
Anjoulu René, 110, 314
antikite, 47, 53, 71, 86, 102, 120, 126, 178, 183, 194, 293, 332, 339, 340, 386, 390, 395
Antikler, 65, 346, 355
Antiquario, Jocopo, 84
Antiquarium, 323
Antwerp, 25, 188, 207-209, 215, 234, 331, 332
Antwerpli Wierix kardeşler, 190
Apollo Fıskiyesi, 215

Apollo ve Daphne, 386
Apollo, 178, 303
Apollo, Belvedere, 134, 143, 199
arabesk, 23, 26, 90, 307, 321, 334
Aragon, 101
Aragonlu Catherine, 155
Aragonlu Alfonso, 83, 88, 95, 98, 100, 105, 338, 373
Arap filozofları, 90
Arap süzgeçleri, 32
Arapça, 54, 218, 219, 360
Araplar, 54
Arcadia, 239, 244, 255, 284, 352
Arcimboldo, Giuseppe, 15, 271
Aretino, Pietro, 138
Arezzo Belediyesi, 338
Arezzo, 303
Aristides, Aelius, 65
Aristo Felsefesi, 169
Aristo, 51, 54, 81, 87, 155, 156, 161, 163, 169, 185, 218, 226, 373
Aristocu imge, 388
aristokratlaşma, 144, 270, 274, 383
Aristotele Fioravanti, 112, 118
Arnold, Matthew, 397
Art Nouveau, 402
Art of Poetry, 130, 133, 400
Art of Rhetoric, 234
Art of War, 244, 340
Artemis, 58
Arundel Kontu, 187, 199
Ascham, Roger, 285, 297
Assumption Katedrali, 118, 119
Asya, 40, 358, 362
Atina, 13, 54, 65, 128, 332, 396
Augsburg, 207, 273, 330
August, II. Zygmunt, 272
Augustine, 57, 70, 71, 269, 319, 344, 369
Augustus dönemi hümanizmi, 395
Augustus, 84, 141, 148, 252, 316, 318, 395
Aurelius, Marcus, 199, 216, 351
Aurispa, Giovanni, 80
Avellino, Antonio, 85
Avrupa, 21, 22, 24, 26, 39, 41, 49, 53, 59, 93, 109, 116, 141, 161, 172, 182, 204, 211, 213, 233, 235, 239, 240, 241, 243, 282, 293, 304, 307, 314, 318, 330, 333, 339, 356, 363, 364, 387, 392, 399, 402, 405, 407, 409
Avusturyalı Margareta, 148, 149, 379
Aydınlanma, 389, 394
Aztek, 326

B

Babaro, Ermolao, 227
Bacon, Francis, 227, 247, 276, 300, 302, 357
Bacon, Nicholas, 286
Bacon, Roger, 107
Badius, Jodocus, 159
Baedeker ailesi, 407
Bağdat, 54
bağlam-bozumu, 33
bahçeler, 48, 125, 324, 339
Baïf, Jean-Antoine de, 15, 196, 224
Bakhtin, Mikhail, 232, 412
Bakócz, Tamás, 145
Balassa, Bálint, 233, 251, 275
Barbari, Jacopo de, 149
barbarlar, 71, 83, 85, 124, 139, 140, 173, 225, 252
Barbaro, Constanza, 92
Barbaro, Daniele, 186, 209, 269
Barbaro, Francesco, 79, 89
Barbaro, Marco Antonio, 372
Barbaro, Villa, 209
Barcelona, 257, 429
Barclay, John, 17, 257
Bardi, Giovanni de, 225
barok, 386, 389, 398

Barros, João de, 184, 233, 272, 358
Barry, Charles, 403, 404
Bartolomeu, 92
Barzizza, Guiniforte, 105
Basel Konseyi, 105
Basel, 114, 159, 161, 174, 188, 217, 263, 288, 328
Báthory, Stefan, 196, 295
Batı Avrupa, 22, 25, 101, 111, 277
Batlamyus, 54, 87, 206, 226, 231
Bauch, Gustav, 28
Bayle, Pierre, 394
Beatrice, 57, 112, 118
Beatriz, Galindo, 155
Beatus, Rhenanus, 140, 156, 158, 176, 322, 374, 376
Beccadelli, Antonio, 84
Belediye Binası, 207, 209, 327, 357, 404
Bellarmino, Roberta, 267
Bellay, Joachim Du, 194, 198, 210, 232, 238, 239, 286, 298
Bellini, Gentile, 111, 365
Bellini, Giovanni, 90, 143, 153
Belon, Pierre, 366
Belriguardo, Villa, 367
Belvedere, Apollo, 134, 143, 199, 200
Bembo, Pietro, 127, 129, 130, 137, 178, 186, 192, 200
ben-belgeleri, 370
Benediktin Manastırı, 158
Benzoni, Girolamo, 359
Bergeret, Pierre-Nolasque, 405
Berlin Üniversitesi, 396
Berni, Francesco, 138
Bernini, Gianlorenzo, 386
Beroaldo, Filippo, 109
Berruguete, Alonso, 150, 152
Berruguete, Pedro, 105
Berry Dükü Jean, 104
betimleme, 42, 351, 367
Bettinelli, Saverio, 405
Betussi, Giuseppe, 374
Beyazıt, 362
Bibliotèque Sainte-Geneviève, 403
Bielski, Marcin, 297, 307
Bijns, Anna, 289, 290
Bilge Epiphanios, 117
Bilgi Cumhuriyeti, 158, 159
Bilim Devrimi, 22, 385, 389, 392
Biondo, Flavio, 12, 81, 142, 364
Bir Hıristiyan Askerin Elkitabı, 174
Bir Yaz Gecesi Rüyası, 292
bireycilik, 354, 379
Birth of Venüs, 113
Bisticci, Vespasiano da, 107, 331, 373
biyografi, 55, 58, 63, 100
Bizans, 22, 32, 54, 91, 118, 120
Bizzari, Pietro, 266
Blocke, Willem van den, 190
Blundeville, Thomas, 278
Boccaccio, Giovanni, 58
Bodin, Jean, 228, 239, 245, 360, 362
Boileau, 390, 392, 398
Bologna Fıskiyesi, 215
Bologna Üniversitesi'nde, 169
Bologna, 50, 60, 107, 215, 325, 404
Bona Sforza, 155, 295
Bonfini, Antonio, 112, 155
Bordeaux, 329
Borgia, Lucrezia, 406
Borromeơ, San Carlo, 261, 268
Boscán, Joan, 202, 284
Boston, 404
Botero, Giovanni, 239, 345, 361
Botticelli, Sandro, 67, 79, 113
Boulles, Charles de, 158
Bourbon, Nicholasn, 151
Bourges, Mademoiselle Clemence de, 289
Boy Willem, 289
Brahe, Tycho, 184, 300, 373

Bramante, Donato, 128, 201, 204
Braudel, Fernand, 9, 30
Braunsberg, 14, 270
Bredero, Gerbrand, 16, 259
Breton, Nicholas, 284
Brikolaj, 29, 33, 121
Browne, Thomas, 393
Brueghel, Peter, 215
Brunelleschi, Filippo, 11, 72-75, 85, 93, 99, 135
Bruni, Leonardi,
Bruni, Leonardo, 37, 61, 67, 75, 76, 84, 96, 98, 115, 226, 244, 282, 373, 393
Bruno, Giordano, 220
Bry, Theodor de, 16, 358, 360
Bryskett, Ludowick, 236
Buchanan, George, 265, 329, 352
Buda, 39, 110, 113, 114, 121, 149
Budé, Guillaume, 13, 154, 157, 161, 165, 167, 176, 238, 375
Bugatto, Zanetto, 100
Bulgarlar, 117
Buonaccorsi, Filippo, 374
Burckhardt, Jacob, 20, 21, 22, 47, 93, 94, 173, 291, 405
Burckhardtçı, 354, 382
Bure, Johan, 223
Burghley House, 315
Burgundy Sarayı, 94
Burgundy, 96, 382
Burton, Robert, 29, 245, 393
Büyük İskender, 151
Büyük Konsey, 126

C

Caccini, Giulio, 225
Caesar and Pompey, 354
Caesarca Başpiskoposu Büyük Basil, 70
Caius College, 342, 343
Calvin, 261, 262, 264, 265, 70, 73, 344
Calvin, Jean, 375
Cambridge, 221, 306, 308, 321, 342, 343
Camden, William, 266, 365
Camerarius, Joachim, 153
Camões, Luis de, 15, 241, 249, 250, 275, 357
Campanella, Tommaso, 386
Cardano, Girolamo, 369
Carew, George, 253
Carpaccio, Vittore, 365
Cartari, Vicenzo, 191
Casaubon, Isaac, 267
Cascina Savaşı, 126, 150
Casimir Kilisesi, 270
Cassirer, Ernst, 394
Castiglione, Baldassare, 13, 129, 138, 144, 192, 203, 204, 224, 236, 246, 286, 401
Castile, 155, 374
Castracani, Castruccio, 374
Cathay, 356
Cavendish, George, 375
Caxton, William, 115
Cecil, William, 281, 285, 300, 301, 316, 352
Cecilia Gonzaga, 92
Cellini, Benvenuto, 23, 126, 369, 401
Cellini, Kuyumcu Benvenuto, 126, 146
Celtis, Conrad, 140, 297
Celtis, Konrad, 142, 156, 158, 303, 307
Cenova, 145, 265, 328, 359
Cerceau, Jacques Androuet Du, 276, 304, 306, 307, 310
Cesur Charles, 98, 111
Chambord, 147, 404
Champier, Symphorien, 157
Chapman, George, 354
Charles, V., 104, 124, 139, 147, 154, 156, 166, 172, 248, 347, 382

Charles, VIII., 146, 338
Chastellain, Georges, 96
Chaucer, Geoffrey, 100, 242
Cheke, John, 239, 373
Chicago, 404
Chiswick Villası, 400
Christian, II., 96
Christian, IV., 201, 272
Chrysoloras, Manuel, 63
Chytraeus, Nathan, 267
Cicerocular, 168, 178, 188
Cisneros, Jiménez de, 158
Cistercian Aduard Manastırı, 37
Cizvit Athanasius Kircher, 393
Cizvit kolejleri, 328
Cizvitler, 190, 261, 270, 329
Clamanges, Nicolas de, 103
Clement, VII., 139
Clenardus, Nicolas, 219
Clovio, Giulio, 279
Col, Gonthier, 104, 107
Colet, John, 156, 175, 328
Colonna, Giovanni, 58
Colonna, Vittoria, 283, 290
Colosseum, 53, 199
Cok, Maximilian, 189
commedia dell'arte, 260
Commynes, Philippe de, 197
Constantine Kemeri, 199
Cook, Thomas, 407
Cooke, Mildred, 285
Corsi, Giovanni, 140
Cortes, Hérnán, 358
Corvinus, Matthias, 112, 150
Coryate, Thomas, 342
Cotton, Robert, 316
Council and Councillors, 245
Covent Garden, 327
Coxcie, Anna, 287
Cranach, Lukas, 151, 263
Crato, Johannes, 266
Crinito, Pietro, 376
Curione, Celio Secundo, 219

Ç
Çar Büyük Petro, 391
Çar IV. İvan, 120, 196
Çekçe, 175, 193
çeper, 26, 38, 39, 100, 110, 174, 189, 222
Çeşitlilik, 181, 185, 189, 195, 205, 218, 266
çevre çeper, 26, 189, 222
Çin, 35, 191, 322, 356, 358, 370
Çince, 358
çözümleme, 42, 243

D
d'Amboise, Georges, 145, 172, 316
d'Anghiera, Pietro Martire, 156
d'Aubigné Agrippa, 248, 266, 299, 386
d'Este, Leonello, 88
d'Etaples, Jacques Lefévre, 156, 175
Dafne, 16, 226
Daniel, Samuel, 284
Danimarka, 26, 48, 62, 189, 220, 223, 267, 330, 339
Daphne, 17, 386
Davud, 74, 76, 129, 324
de Medici, Loranzo, 79, 156, 163, 276, 323, 331, 365
Decameron, 58, 59, 131, 239, 267
Decembrio, Piero Candido, 84
Dee, John, 187, 266
Değerler, 50, 265, 269, 342
Deliliğe Övgü, 175
Della Robbia ailesi, 314
Delrio, Martin, 266
Demosthenes, 64
Deniz Perisi Thetis, 250
Descartes, 387, 388, 390
direnç, 35, 40, 90, 93, 117, 293, 340, 391
diyalog, 55, 67, 165, 177, 178, 193,

231, 232, 236, 243, 245, 246, 267, 349
diyaspora, 25, 26, 85, 207
Dolet, Etienne, 194
Dominici, Giovanni, 68
Dondi, Giovanni, 58, 59
Donne, John, 230, 240, 354
Dorat, Jean, 195
Dorik sütunu, 135
Dorik, 73, 315, 324
Dowland, John, 272
Drayton, Michael, 184
Dresden, 323, 403
Drzic, Marin, 258
Du Balley, 198
Dudith, Andreas, 266
Dudley, Robert, 278
Dufay, Guillaume, 95
Dunkeld Katedralleri, 99
Dük Cesur Charles, 98, 111
Dürer, 153, 287, 295
Dürer, Albrecht, 150
Dürer, Alfred, 116
Düzyazı, 40, 130, 194, 243, 245
Dvorak, Max, 402

E
Ebreo, Leone, 192, 278, 349
Edebiyat Cumhuriyeti, 234, 394
Edward, IV., 95
Ekspresyonizm, 402
El Cortesan, 4
El Greco, 236
Elhambra, 147
Eliot, George, 406
Elizabeth, I., 285
elyazmaları, 56, 58, 62, 66, 72, 87, 107, 154
Elyot, Thomas, 237, 375
Emili, Paolo, 155
Endüstri Devrimi, 22
Enrique, IV., 110
epik, 55, 56, 125, 130, 195, 222, 229, 243, 247-251
Epikürcülük, 218
Ercilla ve Camões, 357
Ercilla, Alonso de, 252, 275
Erdem Kapısı, 342
Erichto Mağarası, 252-253
Erik, XIV., 223, 272
Escorial, II. Philip El, 206, 271
Eski Ahit Teslisi, 118
Este Hanedanı, 86
Estienne, Henri, 232, 265, 298, 333
Etiyopya, 361
Euripides, 195, 261
Eworth, Hans, 189
Exlusus, Julius, 165
Eyb, Albrecht von, 107
Eyck, Jan van, 95, 100, 149
Eyüp, 352

F
Façetalar Sarayı, 119
Farsi, 78
Fatih Sultan Mehmed, 110
Fazio, Bartolomeo, 84, 100, 373
Febvre, Lucien, 30, 366
Fedele, Cassandra, 92, 155, 285, 373
Fenway Sarayı, 402-403
Ferdinand, II., 323, 331
Fernel, Jean, 294
Ferrara, 79, 80, 86, 99, 119, 124, 159, 200, 287, 339, 341
Fez, 219, 359
Fichet, Guillaume, 115, 116
Ficino, Marsilio, 23, 76, 77, 160
Filarete, Antonio Averlino, 85, 104, 113, 325
Fioravanti, Aristotele, 118
Fischart, Johann, 184, 233
Fiton Mağarası, 252
Flaman Vitruvius, 184
Flaman, 95, 97, 99, 105, 149, 184,

190, 287, 331, 358
Fleming, Robert, 107
Fleury, Champ, 146
Floransa Cumhuriyeti, 61, 67, 76, 80, 126, 273
Floransa Katedrali, 11, 73, 74
Floransa, 11, 23, 32, 50, 60, 61, 64, 67, 72, 73, 74, 78, 79, 84, 85, 91, 100, 102, 107, 109, 113, 115, 117, 144, 145, 164, 188, 267, 274, 287, 292, 298, 318, 408
Floransalı Francesco, 149
Floransalı Girolamo Mei, 224
Floransalı Poliziano, 130
Florio, John, 236, 264, 278
Folengo, Teofilo, 137
Fontainebleau Sarayı, 13, 147
Fontainebleau, 152, 214, 315
Fontana, Lavinia, 287
Foresti, Jacopo Filippo, 373
Fornovo Savaşı, 244
Forum, 199
Foscari, Villa, 209
Fouquet, Jean, 105, 377
Francesco, I., 322
Franco, Veronica, 288, 290, 335, 379
François, I., 110, 146, 154, 155, 161, 166, 172, 173, 175, 199, 206, 271, 283, 313, 383, 405
Fransa, Fransızca, 32, 39, 49, 50, 95, 98, 131, 142, 155, 172, 188, 195, 204, 210, 213, 221, 229, 260, 275, 282, 284, 287, 307, 339, 348, 390
Frederick.II., 220, 272
Frederick, III., 142
fresk, 133, 333
Frischlin, Nicodemus, 184
Frischlin, Nicolas, 259
Froben ailesi, 174
Froissart, Jean, 96, 243
Fugger, Raimund, 322, 323

G
Gabrieli, Andrea, 201
Gabrieli, Giovanni, 201
Gaddi, Francesco, 97
Gaillon, Château, 145, 316
Galen, 54, 231
Galilei, Galileo, 228
Galilei, Vincenzo, 187, 224
Gallus, Jacobus, 271
Gama, Vasco de, 249, 250
Garcilaso de la Vega, 157, 242, 275, 338
Gardner, Isabella Scewart, 402
Garnier, Robert, 258, 283
Gaul, Amadis de, 172, 254
geç hümanistler, 394
geç Ortaçağ, 48, 105
Geç Rönesans, 26, 40, 181, 290, 294, 369, 389
Genç Wilhelm von Humboldt, 395
Germenia, 173
Gerson, Jean, 103
Gessner, Konrad, 366
Ghentli Justus, 100
Ghislieri, Michele, 268
Giannotti, Donato, 125
Gillis, Peter, 330
Giolito, 132, 186, 203, 282, 290
Giorgio, Francesco, 163
Giotto, di Bondone, 59
Giotto, Leonardo, 35
Giovio, Paolo, 322
Giraldi, Giambattista Cinthio, 236
Giritçe, 255
Girolam, Marco, 130
Girolamo Tiraboschi, 47
Giustinian, Leonardo, 89
Gloucester Dükü Humfrey Petrarch, 108
Goes, Hugo van der, 100

Golding, Arthur, 266, 282
Goltzius, Hubert, 331
Gomara, Lopez de, 358, 359
Góngora, Luis, 184
Gonzaga Hanedanı, 86
Gonzaga, Elisabetta, 144, 283
Gonzaga, Ludovico, 87, 88
Górnicki, Lukasz, 233, 272, 297
Górnicki, Lukas, 236
Goropius, Johannes, 208, 234
Gotik Yeniden Doğuş, 398, 403
Gotik, 32, 34, 48, 49, 50, 53, 56, 57, 73, 74, 88, 91, 93, 94, 104, 134, 172, 173, 223, 304, 307, 335, 383, 391, 398, 404
Goujon, Jean, 186, 216
Gournay, Marie de, 285, 289
Granada Sarayı, 13, 147
Granada, 141, 202, 219, 359
Gravür, 135, 214, 279, 360
Grazzini, Anton Francesco, 197
Gresham, Thomas, 281
Grey, William, 108
Grisostomo, San Giovanni, 91
Grocyn, William, 160
Grosseteste, Robert, 107
groteskler, 306, 310
Guarini, Battista, 116, 159
Guarino da Verona, 374
Guevera, Antonio, 351
Guicciardini, Francesco, 124, 125, 243
Guicciardini, Lodovico, 364
Gutenberg, Johan, 114
güneş-merkezli model, 250
güneş-merkezli kuram, 156, 230

H
Hades, 164, 165, 166
Hakluyt, Richard, 358
Hall, Joseph, 265
Halle, Christina von, 286
Hampton Sarayı, 145, 148, 316
Harant, Krystof, 271
Hardwick Hall, 211, 283, 315, 372
Hardwickli Bess, 283, 302, 372
Hareket, 44, 176
Harpsfield, Nicholas, 375
Harvey, Gabriel, 197, 299
Hasan al-Wazzán, 359
Heemskerck, Maarten van, 198, 377
Heere, Lukas de, 233
Heidelberg Üniversitesi, 161
Heinrich, Otto, 206
Heinsius, Daniel, 239
Helen, 58, 310, 335
Helenistik, 216
Heliodorus, Heliodorusçu, 195, 254, 255, 256
Hemessen, Catherine van, 287, 377
Henri, Anjoulu, 295
Henri, II., 196, 206, 210, 216
Henry, VII., 95, 149
Henry, VIII., 151, 155
Herberstein, Sigismund von, 361, 364
Herder, Johan Gottfried, 394
Herkül Fıskiyesi, 215
Herkül, 69, 214, 215, 261, 303, 348
Herodot, 110, 184, 364
Herrera, Fernando de, 196, 242
Herrera, Juan de, 186, 205, 206
Hess, Andreas, 114
Hessus, Eoban, 375
Heykeltıraş Donato, 74
Hıristiyan Hümanizmi, 182
Hıristiyan, 34, 35, 39, 66, 69, 73, 77, 161, 162, 174, 193, 194, 245, 248, 261, 262, 267, 269, 344, 353,363, 401
Hırvatistan, 39
hiciv, 138, 185, 184, 243, 333
Highclere Kalesi, 405

Hilarius Pyrckmair, 368
Hindistan, 190, 332, 356, 358, 361
Hint kültürü, 250
Hint, 152
Hipokrat, 54, 87, 226, 381
Hobbes, Thomas, 388
Hoby, Thomas, 200, 284
Holanda, Francisco de, 199, 246, 272, 278
Holbein, Hans, 151
Hollanda Cumhuriyeti, 273, 393
Hollanda diyasporası, 207
Hollanda, 26, 39, 95, 99, 200, 234, 273, 279, 282, 330, 339, 348, 368, 377, 393
Hollandaca, 204, 240, 253, 274, 332, 351, 359
Holloway College, 404
Homer, 25, 56, 87, 108, 160, 161, 195, 235, 310, 367, 381
Horace, 53, 160, 242
Hotman, François, 346
Huarte, Juan, 245
Hugo, Victor, 406
Huinziga, Johan, 294
Huizinga, Johan, 94
humanistae, 157
hümanitas, 23, 65, 228, 394
Hutten, Ulrich von, 157, 165, 262
Huyghens, Christian, 240
hümanist, 25, 29, 31, 37, 55, 60, 65, 72, 73, 80, 86
hümanizm, 36, 37, 66, 72, 76, 80, 84, 106, 120, 129, 168, 183, 217, 223, 262, 269, 273, 286, 328, 391, 392, 395, 397
Hveen Adası, 206
Hyde, Edward, 393

I-İ

I. Joan, 102, 109, 121
İbn-i Rüşd, 54
İbn-i Sina, 54
İbranice, 23, 141, 158, 159, 161, 168, 170, 176, 262, 285
III. Henri, 295
İki Sevgilinin Hikâyesi, 93
İlahi Komedya, 113
İlahiyat Fakültesi, 168, 267
İmparator Constantine, 83
İmparator Hadrian, 129, 209
İmparator Maxilian, 160
İmparator Maximilian, 153, 173
İmparator Rudolf, 274
İngiltere, İngilizce, 39, 49, 108, 145, 155, 188, 212, 282, 296, 339, 374, 397
Ingolstadt Üniversitesi, 143, 160
Ingres, Jean-Auguste-Dominique, 405
İnka, 192, 193, 230
İran, 332, 356, 362
İsa, 130, 281
Isaak, Heinrich, 95, 99
İskenderiye, 54, 197
İskenderiyeli Clement, 69
İskoçya, 40, 105, 330
Iskoçyalı Mary Queen, 286, 287
İspanya, 25, 131, 155, 188, 241, 245, 275, 284, 287, 348
İspanyol Armadası, 68
İspanyol, 26, 101, 105, 108, 140, 150, 157, 170, 171, 172, 184, 191, 192, 240, 252, 253, 260
İspanyolca, 132, 141, 166, 175, 195, 198, 204, 213, 233, 234, 235, 240, 243, 245, 247, 253, 256
Issus Savaşı, 13, 151
İsveç, 30, 40, 222
İtalofobi, 184, 295, 296
İtalyan, 20, 21, 23, 25, 26, 27, 29, 41, 47, 53, 58, 68, 78, 81, 88, 93, 97, 99, 100-105
İyonik, 73, 135, 211, 315, 324

J
Jakob, Johan, 232
Jamnitzer ailesi, 313
Jamnitzer, Wenzel, 319
Janus Pannonius, 107, 108, 110, 112
Japon, 408
Jefferson, Thomas, 400
Jerome, 69, 70, 71, 374
Johan, III., 223, 272
Johnson, Ben, 378
Johnson, Samuel, 395
Jones, Inigo, 186-187, 199, 201, 212, 214, 272, 302, 334
Jongelinck, Niclaes, 303
Josquin des Prez, 99, 224, 375
Julius, II., 127, 128, 134, 244

K
Kabala, 162, 163, 164, 169, 177, 245
Kahire, 23
kaide, 333
kaligrafisini, 334
Kardinal Bibbiena, 331
Kardinal Cajetanus, 166
Kardinal Cisneros, 175
Kardinal Farnese 283, 316, 319, 372
Kardinal Granvelle, 199, 279
Karl, IX., 223
karmalama, 33, 34, 40, 193
Kartacalı Dido, 310
Katalan Yazmanlığı, 110
Katalanca, 102
Katolik, 20, 33, 178, 181, 261, 262, 264, 266, 267, 268, 386
Kepler, Johan, 228, 388
Kilise Konseyi, 161
Kimsesizler Hastanesi, 11, 73, 76, 85
klasik antikite, 102, 120
Klasisizm, 389
Klonowic, Sebastian, 277, 368
Kochanowski, Jan, 196, 258, 277, 311, 375
Kochanowski, Piotr, 236, 277
komedya, 197, 243, 247, 259
Konstantinapol, 80
Kopernik, 206, 229, 231
Kopernik, Nicholas, 156
Kopernikçi hipotez, 388
Korint, 73, 135, 315, 324
Korkunç İvan, 39, 196
Krakow Ruhban Merkezi, 207
Krakow Üniversitesi, 109, 364
Krakow, 49, 114, 149, 158, 160, 207, 236
Kral Arthur, 48, 88
Kraliçe Bona, 155, 295
Kraliçe Elizabeth, 281, 287, 295
Kraliçe Joanna, 58
Krnarutic, Brne, 251

L
Labé, Louise, 289, 290
Lacock Manastırı, 311
Lactantius, 69, 71
Lady Jane Grey, 285
Lady Margaret Beaufort, 149
Lambarde, William, 222, 365
Landino, Cristofo, 75, 76
Lassus, Roland de, 203, 240
Latince, 49, 55, 61, 63, 66, 78, 83, 92, 97, 98, 103, 107, 109, 110, 115, 121, 129, 130, 134, 137, 140, 141, 144, 155, 158, 160, 165, 171, 175, 178, 181, 188, 194, 197, 204, 206, 217, 221, 232, 233, 235, 236, 238, 239, 240, 243, 245, 247, 248, 257, 261, 264, 276, 285, 286, 322, 328, 329, 333, 350, 351, 352, 359, 360, 361, 369, 392, 397
Lecrerc, Jean, 393
Lehçe, 155, 196, 198, 221, 236, 247, 369

Lemaire, Jean, 156
Leo, Giovanni, 360
Leo, X, 127, 130, 134, 139, 140, 163, 166, 359, 392, 395, 400
Leon, Luis de, 245
Lery, Jean de, 358, 362
Lescot, Pierre, 205
Leto, Pomponino, 81, 82, 118, 373
Leuven Üniversitesi, 161, 168
Libavius, Andreas, 228
Linacre, Thomas, 155, 156, 170
Lincoln College, 107
Lipsius, Justus, 29, 194, 279, 339, 340, 351, 370, 375
Lluyd, Humphry, 365
Lomazzo, Giovanni Paolo, 350
Lombard, Lambert, 375
Lombarda, Julia, 319
Lombardiya, 32, 356
Lomnicky, Simon, 184, 271
Londra National Gallery, 149
Londra, 114, 149, 257, 264, 317, 327, 328, 358, 403, 404
Longleat, Wiltshire, 211, 300
Longueil, Christophe, 139
Lopes, Fernão, 243
Loschi, Antonio, 79, 84
Louis, XII, 141, 155, 216
Louvre, 67, 106, 149, 206, 407
Lucena, Vasco de, 98
Luder, Peter, 109

M

Macaristan, 25, 39, 105, 109, 110, 112, 118, 119, 144, 148, 296, 341, 342
Macellan, 356, 357
Machiaveli, Niccolà, 125
Machuca, Pedro, 147
Madrid, 217, 257, 327
Magalhaes, Fernão de, 356
Magdalen College, 350
Maggiore, San Giorgio, 269
Magnus, Johannes, 14, 222
Mağrib, 147
Maiano, Giovanni da, 148, 149, 316
makrokozmos, 388
Malherbe, François, 239
Mander, Karel van, 187, 198, 375
Manetti, Giannozzo, 373
Manoel, I., 152, 365
Mantua, 13, 79, 80, 86, 87, 88, 89, 92, 93, 143, 183, 200, 316, 339
Manutius, Aldus, 115, 116, 129, 132, 159, 174
Manyeristler, 402
Manyerizm, 182, 183, 200, 212
Marcello, Jacopo, 110
Marciana Kütüphanesi, 404
Marenzio, Luca, 255
Marinella, Lucrezia, 289, 290
Marlowe, Christopher, 258, 362
Marsili, Luigi, 37
Martini, Simone, 56, 58, 102
Martire, Pietro, 12, 155, 160, 356, 362
Masaccio, 12, 73, 75, 76, 77, 117
Maser, Villa, 214
materyalist, 402
Matthias, Michowlu, 364
Maurice, Nassaulu, 282, 340
Maximilian, II., 324
Mazzoni, Guido, 146
Medici Derneği, 408
Medici Hanedanı, 125
Medici Şapeli, 339
Medici, 76
Medici, Lorenzo de, 79
Medici, Palazzo, 79
Mediciler, 128, 404
Meksika, 191, 326
Melanchton, Philip, 153, 263, 375
melezleme, 33, 265, 293, 305
Melrose Manastırı, 99

Mendoza, Diego Hurtado de, 219
Mendoza, Don Diego Hurtado de, 277
Mendoza, González de, 358
Mengoni, Giuseppe, 404
Mengs, Anton Raphael, 400
Mercator, Gerard, 358
Mereworth Kalesi, 400
Merkezler ve Çeperler, 38
Messenius, Johannes, 223
metafizik, 386
Metamorphoses, 213, 235
Metge, Bernat, 102
Meursius, Johannes, 189
Mısır, 78, 220, 250, 269, 356
Michelet, Jules, 47, 405
mikrokozmos, 344, 388
Milano Sarayı, 155
Milano, 32, 68, 79, 80, 84, 85, 100, 107, 313, 332
Mill, John Stuart, 397
Miranda, Francisco Sá de, 258, 259, 351
Mirtillo, Isabella Adreini, 290
Moğol Devleti, 363
Moğol, Moğollar, 117, 190, 362
Moliere, 390
Monardes, Nicolás, 366
Monegro, Juan Bautista de, 321
Monsiau, Nicholas-Andre, 405
Montaigne, Michel de, 15, 22, 222, 230, 247
Monte Cassino Manastırı, 58
Montefeltro, Battista de, 92
Montefeltro, Federico da, 87, 100
Montemayor, Jorge de, 256
Montemurlo Savaşı, 353
Monteverdi, Claudio, 226, 255
Montlhery Muharebesi, 97
Montreuil, Jean de, 103
Mor, Antonis, 279
Morandi, Giorgio, 402
Morando, Bernardo, 277
More, Thomas, 151, 157, 160, 168, 175, 235, 285, 330, 375
Morgari, Rodolfo, 405
Morley, Thomas, 203
Moryson, Fynes, 310, 338
Moskova, 117, 120, 196, 241, 361
Mozart, 397
Muhteşem Süleyman, 251
Musa, 69, 77, 128
Mussato, Albertino, 51, 55, 61
Mussini, Luigi, 405
Münih Koleji, 328
Müslüman, 54, 141, 152, 362
Mylaeus, Christophorus, 294

N
Napoli, 50, 79, 112
Navagero, Andrea, 127, 129, 202, 356
Navarre, Marguerite de, 155, 175, 262, 283, 284, 374
Nebrija, Antonio de, 12, 140, 219, 285
negotium, 346
neoklasisizm, 398, 400, 401
Neo-Palladianizm, 399, 400
Neoplatonik, 78, 192, 218, 230, 256, 348
Neoplatonizm, 192, 193, 245, 262, 351
neo-Rönesans, 404
Neptün Fıskiyesi, 215, 268
Neron, 137, 198, 316, 318
Nevigations, 356
New York, 404
Niccoli, Niccolo, 61, 71, 331, 420
Nicholas, V., 80, 83, 373
Nogarola, Isotta, 92, 285, 373
North, Roger, 302
Nowell, Laurence, 222
Nuremberg, 116, 142, 201, 215, 273, 303, 320

O-Ö
O'Donnell, Manus, 39
Obelisk, 81, 190, 207, 220, 221, 304, 333
Ochino, Bernardo, 286
Ockeghem, Johannes, 95, 149
Ockhamlı William, 93
Odyssey, 77
Oksidental, 408
Oláh, Miklos, 176
Olimpos, 164, 165
Onur Kapısı, 342, 343
Opitz, Martin, 197, 226, 239
Ortak Yaşam Kardeşliği, 98
Ortelius, Abraham, 15, 215, 266, 358, 361
Ortodoks İslam, 23
Oryantal, 147, 362, 363, 408
Osmanlı İmparatorluğu, 251, 332, 357, 358, 364
Osorio, Jerónimo, 184
Oxford Üniversitesi, 108
öyküleme, 42

P
Padua Üniversite, 92, 157, 277
Padua, 12, 50, 55, 56, 74, 90, 107, 200, 216, 325, 338, 373
pagan antikitesi, 70, 262, 269
pagan, 34, 68, 69, 70, 168, 179, 182, 191, 193, 214, 265, 267, 269, 332
paganizm, 35, 151, 178, 191, 264, 265, 397, 406
Palaeologa, Zoe (Sofia), 118
Palencia, Alfonso de, 110
Palissy, Bernard, 407
Palladianizm, 399
Palladio Trent Konseyi, 269
Palladio, 15, 187
Palladio, Andrea, 186, 207, 213
Pallavicino, Gaspara, 246
Palminero, Lorenzo, 234
Pannartz, Arnold, 114
Pannonius, Janus, 107, 108, 110, 112
Panofsky, Erwin, 348
Panteleon, Heinrich, 381
Pantheon Tapınağı, 53
Pantheon, 53, 199
Papa Leo, 128, 129
Papalık Kilisesi, 103
papalık, 80, 103, 129, 134, 167, 264, 266, 296
Paris Üniversitesi, 49, 109, 171, 194, 267
Paris, 12, 13, 49, 67, 100, 102, 106, 109, 114, 115, 159, 160, 161, 172, 205, 216, 217, 257, 305, 310, 312, 327, 328, 332, 353, 403
Parker, Matthew, 222
Pasquier, Etienne, 222, 233, 385
Patagonya, 356
Patinir, Joachim, 367
Paul, III., 278
Pazzi Kilisesi, 73
Perdrier, Jacques, 231
Perl, Jacopo, 226
Peru kültürü, 193
Peru, 191, 192, 193, 230, 252, 326
Petrarcha, Francesco, 50
Petrarchçı, 187, 191, 255, 337
petrarchlama, 335
Petronius, 257
Philip, II, 206, 213, 269, 271, 279, 314, 380
Philip, III., 217
Picatrix, 23
Pico della Mirandola, 161, 218
Pico, Giovanni, 77
Pigafetta, Antonio, 356
pikaresk, 256, 268, 370
Pisan, Christine de, 104
Pisanello, 88, 92, 110
Pisano, Nicolo, 51
Pitti, Palazzo, 200, 403
Pius, II., 62, 80, 93, 363

Pius, V., 268
Plantin, Christophe, 279, 285
Platter, Thomas, 370
Plautus, 184, 195, 197, 259, 261
Pliny, 59, 227, 322, 324, 348, 362
Plutarch, 64, 86, 89, 101, 121, 229, 235, 375
Poliziano, 78
Poliziano, Angelo, 77
Polonya, 25, 40, 48, 106, 149, 156, 175, 190, 212, 241, 256, 258, 260, 272, 274, 277, 295, 297, 311, 330, 339, 368
Polybius, 108, 154, 340
Pompey, 252, 354
Pomponazzi Davası, 169
Pontanus, Johannes Isaacszoon, 189
Portekiz İmparatorluğu, 152, 272
Portekiz Kralı I. Manoel, 365
Portekiz Kralı Sebastian, 196
Portekiz, 40, 48, 152, 202, 242, 249, 250, 259, 267, 355
Portekizli Livy, 184
Possevino, Antonio, 266
Postel, Guillaume, 219
Post-Empresyonizm, 402
Potocki, Waclaw, 251
Poussin, Nicholas, 398
Prag, 98, 100, 114, 189, 214, 271, 276
Premierfait, Laurent de, 100, 104
Pre-Raphaelite Kardeşlik, 401
Primavera, 12, 79, 113
Protestan, 20, 178, 219, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 286, 297, 298, 358, 359
Pulgar, Hernando, 155, 374

Q
Quevedo, Francisco, 184, 198, 267
Quintilian, 63, 71, 171, 185, 194, 269

R
Racine, 390, 392
Radziwill, Krystina, 277
Raimondi, Marcantonio, 135, 136, 151, 153, 315
Raleigh, Walter, 229
Ramus, Petrus, 14, 194, 218, 375
Ramusio, Gianbattista, 14, 356
Ranjina, Dominko, 354
Rantzau, Henrik, 220, 221, 267, 276, 286, 339
Redentore, 269
Reform, 22, 181, 182, 241, 261, 265, 266, 269, 270, 278, 403
Ren Nehri, 175
Renan, Ernest, 405
René, 110
Ressamlar Kitabı, 375
restorasyon, 45, 57
retorik, 58, 60, 62, 63, 65, 66, 67, 71, 75, 80, 116, 233, 242, 285, 289, 329
Reuchlin Olayı, 169
Reuchlin, 156, 157, 163, 165, 169, 245, 381
Ricci, Matteo, 190, 324
Richard, II., 109, 298
Rimay, János, 267
Rio, Alexis, 401
Roe, Thomas, 363
Roma Amfitiyatrosu, 53
Roma antikite, 22, 89, 218
Roma Hukuku, 28, 53, 167, 296, 346
Roma İmparatorluğu, 71, 83, 141, 142
Roma kültürü, 54, 62, 78, 167, 318
Roma Ordusu, 340, 353
Roma Su Kemeri, 53
Roma Tapınağı, 53
Roma, 13, 22, 26, 28, 32, 47, 50, 51, 53, 54, 56, 59, 62, 65, 68, 74, 78, 79, 80, 83, 88, 89, 100, 101, 117, 121, 123, 126, 127, 128, 129, 134, 139, 140, 141, 142, 145, 147, 152, 154, 167,

173, 178, 188, 193, 195, 198, 207, 209, 210, 212, 216, 218, 221, 248, 250, 252, 258, 259, 277, 279, 292, 296, 316, 318, 324, 332, 337, 338, 340, 346, 353, 372, 375, 392, 403
Romano, Gian Cristoforo, 111, 113
Romano, Gieulio, 303
Romano, Giulio, 183, 187, 201
romans, 253
Romantik, 395, 396
Rondelet, Guillaume, 366
Ronsard, Pierre, 14, 184, 237, 375
Rosa, Villa, 403
Rossetti, Dante Gabriel, 401
Rotonda, Villa, 209, 400
Rovezzano, Benedetto da, 149
Rönesans, 19, 20, 22, 23, 24, 25, 26, 29, 30, 32, 34, 35, 36, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 45, 47, 49, 50, 52, 54, 64, 69, 88, 94, 95, 96, 97, 101, 110, 117, 123, 127, 136, 138, 139, 144, 145, 154, 172, 179, 181, 183, 189, 190, 191, 196, 206, 224, 253, 257, 264, 267, 269, 270, 274, 277, 287, 289, 290, 291, 294, 299, 301, 307, 309, 315, 325, 327, 331, 340, 341, 342, 355, 367, 370, 379, 380, 381, 382, 383, 385, 386, 387, 389, 391, 392, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409
Rublev, Andrei, 118
Rudolf, II., 15, 189, 214, 271, 368

S-Ş
Sà de Miranda, 258, 259, 351
Sà, Francisco de, 202, 258
Salamanca Üniversitesi, 219, 230, 242
Salamanca, 109, 160
Sallust, 53, 79, 84
Salutati, 11, 61, 63
Salutati, Coluccio, 67
Sambucus, Johannes, 271
San Francesco della Vigna Kilisesi, 163
San Lorenzo ve Santo Spirito Kiliseleri, 73
San Pietro Kilisesi, 201
Sánchez, Francisco, 242
Sanctis, Francesco De, 406
Sannazzaro, Jacopo, 203, 255
Sanoklu Gregory, 109, 374
Sansovino, Andrea, 190
Sansovino, Jacopo, 207, 277
Santillana, 108
Sargent, John Singer, 402
Sastrow, Bartholomaeus, 370
Savery, Roelandt, 189, 271, 368
Savot, Louis, 31
Scaevola, Romalı Mucius, 318
Scala, Alessandra, 92
Scamozzi, Vincenzo, 350
Schedel, Hartman, 381
Scholz, Laurentius, 325
Schütz, Heinrich, 201, 226
Scorel, Jan, 151
Secundus, Johannes, 184
Seneca, 52, 56, 70, 87, 98, 188, 194, 353
Sep-Szarzynski, Mikolaj, 198
Sepúlveda, Juan Gines de, 157
Serlio, Sebastiano, 14, 186
Severus, Alexander, 375
Seyssel, Claude de, 140, 141
Sezar, Julius, 252, 340
Sforza, Bianca, 100
Sforza, Lodovico, 243
Sheffield Belediye Binası, 404
Sidney, Mary, 283, 290
Sidney, Philip, 239, 250, 256, 265, 266, 275, 283, 284, 375
Sigonio, Carlo, 222

Siloe, Diego de, 152, 172
Sistine Şapeli, 13, 128, 178
sivil hümanizm, 76, 273, 295
Sixtus, V., 220, 221, 278
Skelton, John, 145
skolastik, 28, 48, 49, 50, 52, 59, 87, 93, 170, 171, 174
Sluter, Claus, 96
Smith, Thoman, 246, 281, 300, 302
Socrates, 373
Sofonisba Anguissola, 287, 332, 377
Solon, 87
Son Yemek, 135, 136, 146
soneler, 131, 335, 336
Sophocles, 195, 257,
Sorbonne, 115, 168, 179, 267
SouffIot, Jacques-Germain, 399
Sozziniler, 217
Speght, Thomas, 242
Spencer, Edmund, 198, 233, 237, 248, 278
Speyer, Joan von, 114
Spinola, Andrea, 357
Spinoza, 388
Spranger, Bartholomaeus, 199, 214, 271
St Augustine, 57, 269, 319
St George, 76
St John Chrysostom, 286
St John Şövalyeleri, 101
St Mark Kütüphanesi, 207
St Michael Katedrali, 119
St Paul Okulu, 328
St Peters, 128
St Stefan, 117
St Teresa, 370
St. Augustine, 57, 58, 269, 319
St. Bernard, 57
Staden, Hans, 358
Stampa, Gaspara, 184, 288, 289
Stella, Giulio Cesare, 251, 357
Stevin, Simon, 16, 234
stoacı, 55, 239, 353
Strabo, 110, 364
Strasbourg Akademisi, 14, 328
Striggio, Alessandro, 255
Strozzi, Filippo, 353
studia humanitatis, 65, 69, 90, 109, 226, 270, 396, 426
Sturm Akademisi, 273
Sturm, Johan, 328
Sturm, Johann, 194
Suetonius, 316, 375
Sultan Abdülmecid, 119
Surrey, 194
Sydow, Carl von, 30
Sylvius, Aeneas, 105
Symposium, 348
Syssel, Claude de, 141
Szymonovic, Szymon, 369
Şair Koleji, 160
Şam, 23
Şatosu, Loire, 210
Şöhretler Salonu, 206
şövalye romansları, 49, 88, 253, 335, 383

T
Table-Talk, 153
Taille, Jean de la, 15, 261
Talbot, Elizabeth, 283
Tanrıça Diana, 210, 214
Tatarlar, 241, 391
Taylor ailesi, 328
Teerlinc, Levina, 287
Teoloji Fakültesi, 115-116
Terence, 104, 195, 259, 261, 381
Terracina, Laura, 287, 290
Tevazu Kapısı, 342
Thevet, Andre, 358, 364
Thomas, William, 296
Thou, Jacques-Auguste de, 200, 267, 339, 352
Thucydides, 64, 65, 80, 101, 108, 244
Thynne, John, 300

Tiepolo, Gianbattista, 400
Timurlenk, 362, 363
Tinctoris, Johannes de, 95, 99
Tiptoft, John, 108
Titian, 127, 149, 213, 271, 277, 279, 281, 316, 377, 398
Titus Kemeri, 53
Tokyo Kraliyet Akademisi, 408
Toledo, 207, 368
Toledo, Juan Battista de, 206
Tolomei, Claudio, 196
Tolstoy, 97
Tomicki, Piotr, 156, 295
Tormes, Lazarillo de, 239, 256, 268
Torrigiano, Pietro, 149
Tory, Geoffrey, 146, 204, 238
Toscanelli, Paolo, 355-356
Toskana, Toskanalılar, 60, 73, 79, 113, 157, 187, 217
Tournes, Jean de, 203
Toynbee, Arnold, 397
tragedya, 243, 258, 261
Trajan Sütunu, 53, 89, 299
Transilvanyalı Sigismund, 297
Traversari, Ambrogio, 37, 71
Trismegistus, Hermes, 77, 162, 230
Trissino, Giangiorgio, 196, 248, 249
Trithemius, Johannes, 37, 158
Truvalı Hector, 249
Truvalı Helen, 310
Tudor, Mary, 155
Tullia d'Aragona, 289, 290, 349
Türk, 23, 26, 111, 119, 325, 363

U-Ü
Urban, VIII., 392
Urbino Hanedanı, 92
Urbino Sarayı, 246, 315
Urbino, 314
üç-dilli kolej, 161
Üçlü Birlik, 52, 75
üslup, 26, 48, 49, 50, 75, 85, 89, 91, 103, 130, 131, 133, 134, 136, 137, 194, 212, 258, 276, 309, 330, 335, 371, 403, 404
Ütopya, 13, 267

V
Vadianus, Joachim, 368
Valdes, Alfonso de, 13, 165, 166
Valencia, 114, 257
Valla, Lorenzo, 81, 262, 323
Valle, Pietro della, 190
Vasa, Gustav, 190
Vasari, Giorgio, 14, 35, 133, 186
Vatikan, 137, 147, 200, 367
Vega, Garcilaso de la, 157, 242, 275, 338
Venedik Cumhuriyeti, 89, 400
Venedik, 32, 86, 89, 91, 100, 125, 126, 127, 129, 132, 146, 151, 154, 159, 188, 201, 273, 292, 302, 326, 332, 400
Ventroux, Mont, 11, 367
Venüs, 58, 113, 151, 281
Vergerio, Pietro Paolo, 79
Vergilio, Polidoro, 155
Verona, 53, 92
Veronalı Guarino, 86, 89, 116, 373
Vespasian, 316
Vespucci, Amerigo, 356
Vettori, Francesco, 125
Villalón, Cristóbal de, 152
Villanni, Giovanni, 243
Vinci, Leonardo da, 85, 112, 128, 143, 146, 360
Virgil, 52, 53, 55, 61, 69, 77, 85, 104, 109, 112, 130, 193, 235, 237, 248, 269, 310, 367, 395
Visconti, Filippo Maria, 373
Visconti, Giangaleazzo, 68, 102
Vistula Nehri, 142, 369
Viterbo, Egidio da, 163, 168, 219
Vitez, János, 108, 110
Vitruvius, Danske, 59
Vitruvius, Vitruviusçuluk, 135,

137, 183, 186
Vittorino da Feltre, 86, 87, 92
Viyana Üniversitesi, 160
Viyana, 158, 160, 280
Vladimir Katedrali, 119
Voltaire, 394, 405
Vondel, Joost van den, 392
Vredeman, de Vries, 31, 184, 189, 304, 308
Vries, Adrian de, 189, 271

W
Wagner, Richard, 406
Waterloo, 97
Watson, Thomas, 203
Webster, John, 258
Weckherlin, Georg Rudolf, 240
Weiss, Martin, 201
Werve, Jan van de, 239
Westminster Manastırı, 189
Weyden, Rogier van der, 100, 105
Whythorne, Thomas, 370
Wilhelm, IV, 151
Willaert, Adriaan, 99
Willibald, Pirckheimer, 116, 373
Wilson, Thomas, 234
Wittenberg Üniversitesi, 175, 262
Wolsey, Thomas, 145
Wotton, Henry, 302, 325
Würzburg, 158, 400
Wyatt, Sir Thomas, 140, 202

X
Xenophon, 80, 84, 98

Y
Yahudi, 23, 161, 162, 163, 164, 169, 192, 245, 349
Yasaklanmış Kitaplar Listesi, 181, 264, 267
Yashiro, Yukio, 408
yayınım, 30, 116
Yeni Ahit, 161, 167, 217, 265
Yeni Dünya, 156, 191, 251, 294, 326, 327, 332, 355, 358, 360, 362, 364, 386
Yeniden doğuş, 45, 57, 71, 72, 99, 101, 133, 174, 222, 231, 294, 342, 383, 386, 391, 393, 396, 398, 399, 401, 403, 405
yeniden-bağlamlama, 33
yenileme, 20
yeni-stoacılık, 351, 353
yerelleşme, 290, 293, 299
Young, Nicholas, 203
Yunan, 22, 25, 32, 34, 47, 54, 59, 63, 64, 65, 66, 69, 71, 78, 88, 101, 104, 108, 110, 115, 116, 119, 120, 121, 129, 132, 154, 164, 165, 167, 191, 195, 196, 200, 218, 219, 224, 225, 243, 254, 262, 286, 364, 387, 405
Yunanca, 56, 64, 66, 77, 80, 83, 84, 98, 101, 107, 109, 116, 141, 156, 158, 159, 160, 161, 163, 164, 165, 168, 169, 170, 195, 227, 232, 235, 240, 260, 262, 263, 277, 285, 286, 322, 333, 397
Yunan Musa, 69
Yüksek Ortaçağ, 49, 390
yüksek Rönesans, 41, 43, 123, 136, 138, 179, 392
yüksek üslup, 136, 195

Z
Zamojski, Jan, 267, 277
Zamoralı Alfonso, 161
Zigetvar Kalesi, 251
Zohar, 23
Zrinyi, Miklos, 251
Zuccaro, Taddeo, 303, 314
Zucchi, Bartolomeo, 350
Zwinger, Theodor, 339, 347
Zwingli Ulrich, 176
Zygmunt, 154, 272

RESİMLER

1 Sandro Botticelli, *Seven Liberal Arts*, Museée du Louvre 67
2 Pomponio Leto'nun öğrencilerinden birinin, defterinin kenarına çiziktirdği öğretmenin eskizi 82
3 Jean Fouquet, *Self-portrait*, Musée du Louvre 106
4 Gian Cristofoto Romano, Kral Matthias'ın portre büstü, Budapeşte 111
5 Aristo'nun portresi, *Orlando Furioso*'nun İspanyolca çevirisinden tahta kalıp 132
6 Marc Antonio Raimondi, Leonardo gravürü, *Son Yemek* 136
7 Giovanni da Maiano, Augustus başlı tuğla niş, Hampton Sarayı 148
8 Wawel Kalesi, Cracow, saray avlusu 152
9 Ottheinrichbau, Heidleberg 205
10 Collegio de S. Ildefonso girişinin ön cephesi, Alcalà 208
11 Belediye Binası, Antwerp, ön cephe 213
12 Andrea Palladio, Palazzo Chiericati, Vicenza 213
13 Inigo Jones, Kraliçe'nin Evi, Greenwich 214

14 H. Rantzau'dan Obelisk, *Hypotyposis* 221
15 Genç Lukas Cranach, *Portrait of Philipp Melanchton*, Frankfurt 263
16 Antonis Mor, *Portrait of Cardinal Anton Perrenot de Granvelle*, Viyana 280
17 Catherine van Hemessen, *Self-portait*, 1548, Basel 288
18 Léonard Gaultier, Ronsard'ın *Oeuvres*'inden tahtakalıp portresi (Paris, 1623).....305
19 Vredeman de Vries, *Architectura* (1577) 308
20 Zwolén'deki Kochanowski anıtı 311
21 *Judgement of Paris*'i gösteren majolica tabak, Raphael sonrası 312
22 Sebastiano Serlio, *Five Boks of Architecture*'dan şömine (1611).....317
23 Genç Peter Vischer, mürekkep hokkası.....320
24 Onur Kapısı, Caius College, Cambridge.....343
25 Huntley Galerisi ön cephe, Strathbogie.....372

İÇİNDEKİLER

Kronoloji 11
Giriş: Rönesans'ın Çerçevesini Çizmek 19
1. Yeniden Keşif Çağı: Erken Rönesans 47
2. Alımlama ve Direnç 93
3. Nazire Çağı: Yüksek Rönesans 123
4. Çeşitlilik Çağı: Geç Rönesans 181
5. Rönesans'ın Yerelleşmesi 291
Sonuç: Rönesans'tan Sonraki Rönesans 385
Bibliyografya 411
Dizin 451