Rönesans

SANATINI TANIYALIM



İNKILÂP VE AKA

Rönesans

SANATINI TANIYALIM

İNKILÂP ve AKA

Yazar Dr Flavio Conti
Fikir ve gerçekleştirme Harry C. Lindinger
Grafik plan Gerry Valsecchi
Sanatçı Mariarosa Conti
Çeviren (İngilizceden) Solmaz Turunç

İÇİNDEKİLER

Giriş	3
Mimari	6
Heykel	28
Resim	40
Küçük Sözlük	62
Bibliyografya	63
Resim Kaynakları	63
Dizin	63
Foto Kaynakları	64

© Rizzoli Editore - Milano - 1978.

Türkiye'de yayım hakkı
© İnkılâp ve Aka Kitabevleri
Ankara Caddesi No. 95 - İstanbul

Baskı Anka Ofset Basımevi - İstanbul, 1982

Giriş

Onbeşinci yüzyılın ilk on yılı içinde İtalya'nın Floransa kentinde ortaya çıktığı kabul edilen Rönesans adıyla nitelendirdiğimiz olağanüstü kültür olayının etkileri, aynı yüzyılın sonunda tüm İtalya yarımadasına yayılmış bulunuyordu. Bu akım içindeki en büyük başarılar ise on altıncı yüzyılın birinci yarısında Roma, sanat olaylarının başlıca merkezi olarak Floransa'nın yerini alınca elde edildi. Rönesans'ın Avrupa'ya tam bir sanat devrimi başlatacak şekilde yayılması da aynı sıralara rastlar. Rönesans'ın etkileri, hemen hemen günümüze kadar, sanat akımlarındaki her değişiklikte kendini göstermeye devam etmiştir.

Rönesans sanatının kültür alanında yarattığı karışıklık çok değişik ve son derece karmaşık sonuçlara ulaşmakla birlikte sanat ilkesi, yöntemi ve orijinal form bakımından oldukça tutarlı bir yol izlemiştir. Bu kitabın amacı da, bu ilkelere uygun olarak yaratılan tipik sanat şekillerini tanımlamak ve incelemek olacaktır.

Rönesans sanatı başlıca iki kaynaktan etkilenmiştir. Bunlardan birincisi, Yunan ve Roma sanatlarında genellikle uygulanmış olan formların yaklaşık bin yıllık bir aradan sonra yeniden kullanıldığı klasik sanat; ikincisi ise yeni bulunmuş olan perspektif tekniğinin uygulanmasıydı. Bu buluş sanatçıya, resim ve matematik kurallarını kâğıt ya da başka bir yüzeye, bilimsel bir doğrul kla, üç boyutlu gerçek görünümünü verecek şekilde yansıtabilme olanağı sağlamaktaydı.

Klasik sanatın örnekleri özellikle mimarların ilgisini çekiyordu; çünkü, devrin ressam ve heykeltraşlarının aksine mimarlar, o güne kadar ayakta kalabilmiş antik anıtlardan esin kaynağı olarak yararlanabiliyorlardı. Yeni akımın, Rönesans adıyla anılmaya başladığı nispeten erken tarihlerde daha çok antik Yunan ve

Perspektif

▶ Donato Bramante'nin Milano'da San Satiro kilisesine bitişik Santa Maria koro bölümü, Bramante başarılı bir perspektif uygulaması ile düz bir yüzeyde derinlik izlenimi bırakacak şekilde «yalancı» bir koro çalışması yapmıştır. Kilisenin hemen arkası sokak olduğu için gerçek bir koro çıkıntısı için yer bulunmadığından Bramante bu eşsiz örnekte perspektif bilgisini sonuna kadar zorlayıp kullanmayı başarmıştır.





Roma sanatlarının etkisi altında kaldığı göze çarpıyordu. Kendilerini klasik sanat geleneklerinin mirasçıları olarak kabul eden Rönesans taraftarları bilinçli olarak, antik formların ya da hiç olmazsa o devrin ruhunun 'yeniden doğuşunu' sağlamaya çabalıyorlardı. Bu kişiler, kısmen klasik sanata karşı duydukları hayranlık, fakat daha çok sanatın da, bilim gibi, kendine özgü kuralları olduğu ve bunların da eski Yunanlı ve Romalı sanatçılar ve ustalar tarafından bulunup uygulandığı konusundaki köklü inançları yüzünden, Yunan ve Roma çağlarından önceki sanat çalışmalarını kesinlikle kabul etmiyorlardı. Rönesans sanatını etkileyen ikinci kaynak olan perspektif ise bir dizi devrimci buluşun en göze çarpanıydı. Sanatın gelişmesinde önemli ve kesin bir yeri olan bu buluş sanatçıya, herkesin anlayabileceği bir resim taslağı aracılığı ile, bir yapıtın bittiği zaman nasıl görüneceğini önceden gösterme olanağını sağlıyordu. Böylece herhangi bir sanat yapıtının en önemli yönünün sanatçının kendi yapmak istedikleri olduğu düşüncesi gelişmeye başladı. Sanatçı artık bir zanaatçı olarak kabul edilmekten çıkıp toplum içinde akıllı ve bilgili bir aydın durumuna yükseldi. Eskiden önemli olan ortak çalışmalar ya da Ortaçağ esnaf loncalarıydı. Rönesans ile birlikte ise sanat tarihinde, yaşamlarını sanat alanındaki amaçlarına ulaşmak için çabalayarak geçiren bireylerin tarihi üstünlük kazandı. Rönesans sanatının belli başlı özelliklerini anlayabilmek için, herşeyden önce, sanatçıların kişisel üsluplarını ayırdetmek gerekmektedir. Bu devirde belirlenen geleneklerin bugüne kadar sürüp gelmesi sanat kavramının günümüzde de kişisel bir çalışma ve başarı olarak kabul edilmesiyle açıklanabilir.

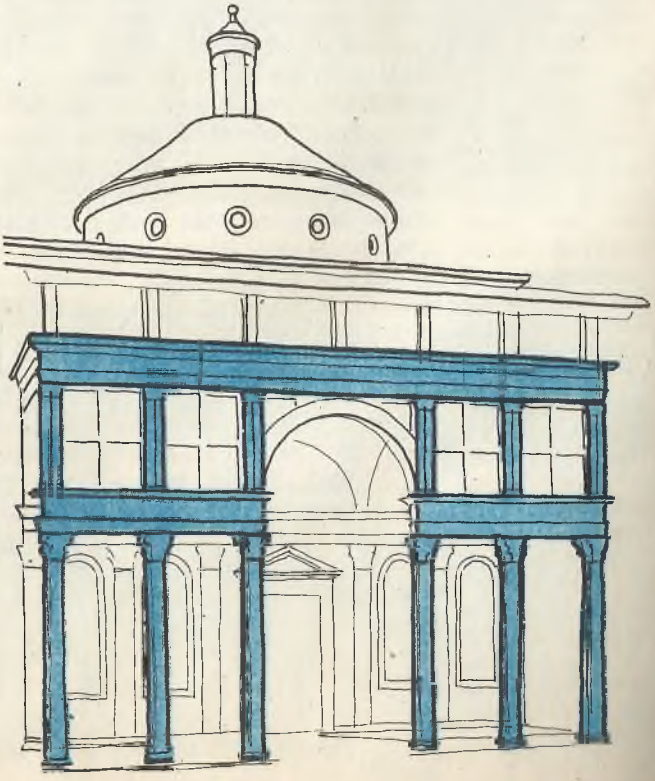
◀ Floransa'daki Kimsesizler Hastahanesinde Filippo Brunelleschi'nin yaptığı revaklı kısım. On beşinci yüzyıl İtalyan mimarisinin belli başlı özellikleri burada kolaylıkla görülmektedir. Klasik mimarideki düzen anlayışının yeniden bulunması; yarım daire şeklindeki geniş kemerler kullanılması; genel plan ve oranlardaki basit uygulama ve burada yalnız birkaç köşede gördüğümüz gibi, heykelli süslemelerin gldorak eski önemini kaybetmiş olması ilk bakışta dikkati çeken özelliklerdir.

Bugün de kullanılagelen Rönesans devrinden kalma teknik terimleri, kavram ve tutumları da şöyle sıralayabiliriz: 'sanat' kelimesine verdiğimiz anlam; sanatın -mimari, heykel, resim olarak- güzel sanatlar, küçük el sanatları ve uygulamalı sanatlar gibi bölümlere ayrılması; bir yapının şeklinden sorumlu olan mimar ile onun teknik yönleri ile ilgilenen mühendis arasındaki ayırım; ve bir resim ya da heykelin bir şeyi temsil etmesi gerektiği inancı hep Rönesans'tan alınmış kavramlardır. Bunun için, Rönesans sanatının belirli formları üzerinde yapılacak her türlü çalışmada hem bu formların hem de bunların bizim kendi uygarlığımız üzerindeki etkisinin açıklamaları birlikte dikkate alınmalıdır.

Mimari

Rönesans görüşüne göre tarihi yapanlar bireylerdir. Ve Rönesans mimarisinin tarihi de bu görüşü doğrular. Rönesans mimari üslubu on beşinci yüzyılın ilk çeyreğinde Floransa'da ortaya çıkmıştır. Bu üslubu birkaç yönüyle başlatan ise tek bir kişi, Filippo Brunelleschi'dir. Bu üslubun yaratılmasında bireylerin önemi yadsınamaz, fakat uygulanmasında da bazı ortak değerlerin etkili olduğunu gözden uzak tutmamak gerekir. Rönesans mimarisinde kabul edilen formlar, akla yakın her türlü inceleme ve gelişmeye açık bir dizi kurala dayanmakla birlikte çoğu kez olduğu gibi uygulanırdı.

▶ Rönesans devrinin ilk mimarı olan Filippo Brunelleschi, Roma'daki klasik çağ anıtlarını dikkatli bir şekilde incelemişti. Bu örneklerden, yapılarının çoğunda uyguladığı ana geometri formlarını almakla kalmayıp bu geometrik şekillerin hangi yollarla anlatılıp belirtileceğini de öğrendi. Bu da Romalılar'ın Yunanlılar'dan öğrendiği mimari düzenler sistemiydi. Bildiğimiz gibi düzen, her bölümü belirli oranlara dayanan Dor, İyon vb. bir sütun tipidir. Herhangi bir yapıda kullanılacak oranlar da seçilecek olan düzene göre belirlenmekteydi.



Bu kurallar dizisinin, ya da daha sonraları söylendiği şekli ile üslubun, merkezinde ise, kendinden sonra gelenlerce de sağlamlaştırılacak olan ve Brunelleschi'nin gerçekleştirdiği devrimci bir karar yer almaktaydı. Buna göre mimarlar kendi yapılarında klasik mimariden aldıkları şekilleri uygulamaya karar veriyorlardı. Bunun için de özellikle eski Romalılar'ın kullandıkları şekillere bağlı kaldılar, çünkü ellerinin altında kolaylıkla inceleyebilecekleri antik yapılar bunlardı. Rönesans mimarlarının böyle bir karara varmalarında çeşitli ve karmaşık bazı nedenlerin yanı sıra bugün aşırı milliyetçilik diye adlandırdığımız bir düşünce de önemli bir yer tutar. Geçmişte, Germen İmparatorlarının her türlü hak iddialarına şiddetle karşı koymuş olan İtalyanlar, ve özellikle de Floransalılar, kendilerini eski Roma'nın ve onun geleneklerinin birer varisi olarak gördük-



▶ Filippo Brunelleschi'nin Floransa'da Santa Croce Kilisesi manastırındaki Pazzi Şapeli. 1430-1444 yılları arasında yapılan bu küçük kilise on beşinci yüzyıl mimarisinin parlak bir örneğidir. Cephede en dikkati çeken özellik revaklı bölümün iki yan kanadının ortada bir kemerle birleştirilmiş olmasıdır. Bu düzen on altıncı yüzyılda «Palladyen» ya da «Venedik» pencere motifi şeklinde gelişmiştir. Pazzi Kilisesi'nin cephesi, iki yanı ikişer sütun ve saçaklık ile sınırlandırılmış ortası kemerli üçlü bir giriştir.

Kent evleri

▶ 1447-1451 yılları arasında yapılan bu evde, Rönesans devri boyunca tekrarlanan ve eski Roma'da da yaygın olan, birbiri üzerine yerleştirilmiş düzenlerin oluşturduğu motifin erken bir uyarlaması görülmektedir. Başka bir deyişle, zemin katta Dor, birinci katta İyon ve ikincide Korent olarak her katta değişik bir mimarî düzen vardır.









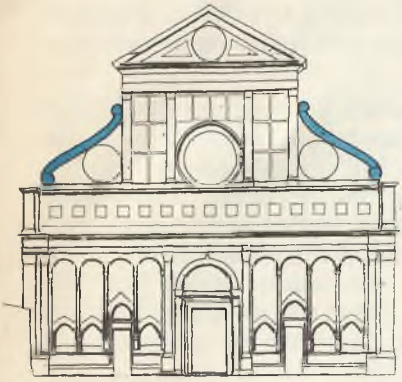
◀ Floransa'da Leone Battista Albertinin yaptığı Ruccellai Sarayı. Soylulara ve tüccarlara ait büyük kent evleri, yeni mimari kuralların denenmesinde geniş bir çalışma alanı sağlanması bakımından on beşinci ve on altıncı yüzyıl Rönesans mimarisinde önemli bir yer tutar.

lerinden o devrin maddî başarılarını idealize etmeye yöneldiler. Bununla birlikte Brunelleschi'nin kendi nedenleri daha az geçmişe dayanıyordu. Ona göre, klasik esaslardan kaynaklanan mimari, yaşadıkları yüzyılın düşüncesine, o sıralar moda olan Gotik üslup ya da ondan alınacak başka bir üsluptan çok daha fazla uygun düşüyordu. Klasik mimarinin dayandığı kuram ve bu kuramın on beşinci yüzyıl İtalyasmda kullanılması bir nedene, daha doğrusu akla yakın bir temele oturmaktaydı.

Bu mimari şekiller belirli yapılara uyacak biçimde gelişigüzel çizilmeyip önceden kararlaştırılmış planlara uygun olarak gruplandırılıyorlardı. Mimar bir yapının planını çizmeye hazırlandığı zaman karşılaşacağı güçluklerin çoğunun çözümlenmesinde yardımcı olacak bir dizi kural elinin altında kullanılmaya hazır bir durumda bekliyor olurdu. Bu nedenle işinde yeni olan noktalar üzerinde daha yoğun bir şekilde çalışabilirdi. Bu sistemin en iyi tarafı da zaman ve emekten büyük ölçüde tasarruf sağlamasıydı.

◀ Genç Antonio da Sangallo ile Michelangelo Buonarottinin Roma'da yaptıkları Farnese Sarayı'nın ön yüzü. On altıncı yüzyılın başlarında yapılan bu büyük sarayda üst üste yerleştirilmiş düzenler cephenin tümünde değil fakat her biri kendi başına küçük bir yapının ön yüzü görünümünde olan pencere kenarlarında kullanılmıştır.

Yunan mimarisi işte bu tür bir yöntem uygulayarak Parthenon'daki kusursuz zarafete ulaşabilmişti. Kendilerince en önemli yapı tipi olan ve taş blokların üst üste yerleştirilmesi tekniği ile gerçekleştirilen tapınağı başlangıç noktası olarak alan Yunanlılar, destek dizisini oluşturan sütunların ve bunları birbirine bağlayan saçaklık kısmının biçimlerini saptayan belirli bazı kurallar koymuşlardı. Özellikle bu biçimlerin birbirleri ile orantılarına önem vererek de mimari düzenler diye bildiğimiz, geometrik olarak birbiri ile ilişkili bir tür mimari ögeler sistemi meydana getirdiler. Yunanlılar; Dor, İyon ve Korent diye herbiri sütunları ve sütun başlıklarının biçimi ile ayırdedilen başlıca üç mimari düzen geliştirmişlerdir. Bu örnekler Rönesans'ta, eski Roma'da uyarlandığı biçimde ikinci elden önemli olmuşlardır. Romalılar, kurallara dayanan bu tür bir sistemi, kendi görüşlerine uyduğu için olduğu gibi uygulamakta bir sakınca görmediler. Ayrıca kendileri de bu üç Yunan düzenine, Dor düzeninin daha basit bir çeşidi olan Toskana, ve Korent düzeninin daha zengin bir uyarlaması olan Kompozit düzenlerini eklediler. Fakat mimarilerini taş blok esasına değil de taş ve tuğla karışımı harçtan yapılmış tonoz esasına dayandırdıkları için bu düzenleri yalnızca yapıların cephelerini süslemek için kullandılar.









◀ Leone Battista Alberti'nin Floransadaki Santa Maria Novella Kilisesi cephesi. Alberti bu görevi yüklendiği zaman cephenin bir bölümü zaten tamamlanmış olduğundan kendisi yalnızca orta bölümü yanlardan daha dar ve yüksek yaparak Rönesans zevkine uyarlamış oldu. Ayrıca, mimari düzene uygun yapılan iki katı da birbirine, artık standartlaşmış bir yöntem sayılan bir çift büyük volüt (kıvrım) la bağladı.

◀ Leone Battista Alberti'nin Mantovada San Andrea Kilisesi cephesi. 1470 yıllarında yapılan bu kilisede Alberti çok başarılı ve ilkinden daha da özgün olan bir tasarıma girişmiştir. Burada, birkaç kat boyunca yükselen tek bir «Masif» düzen tüm cepheyi kaplayıp, kilisenin iç mekân oranlarına dayalı ve cephe içinde ikinci bir bölüm oluşturan daha küçük çaptaki bir düzenle birleşir.

Bruneleschi'nin zamanında ayakta olan klasik Roma devri yapıları bugüne göre hem sayıca daha fazla hem de daha iyi bir durumda bulundukları için kendisi bu düzenleri baştan sona tüm ayrıntıları ile inceleyebilmişti. Zaten Brunelleschi'nin kendi yapılarında uyguladığı sistem de aynı şekilde standart biçimlere dayanmaktaydı. Artık, her sütunun, sütun başlığının ve çeşitli süsleyici ögelerin biçimi üzerinde ayrı ayrı çalışmak gerekmiyordu. Bunun yerine, beş düzenden birisini seçip onun oranlarını uyarlamak yeterliydi. Süsleme için düşünülen plan da böylece kendiliğinden ortaya çıkmış oluyordu. Bu durumda geriye kalan tek önemli nokta, yapının kullanılış amacına en uygun ölçü ve biçimde bir plan çizmek oluyordu.

Yapının şekli ve kullanılacak düzenin seçimi gibi başlıca kararları da bundan böyle tek bir kişi, mimar alıyordu. Çalışmanın 'yaratıcı' bölümü tamamen onun ellerindeydi. Heykeltraş, dekoratör, ressam ve camcılar yalnızca mimarın emirlerini yerine getiriyorlardı. Ortaçağ mimarisi ise, şekillerin birleşmesinden oluşan bir sistemle değil, geleneklere bağlı ustaların ayrı ayrı buluşlarına dayanmaktaydı.

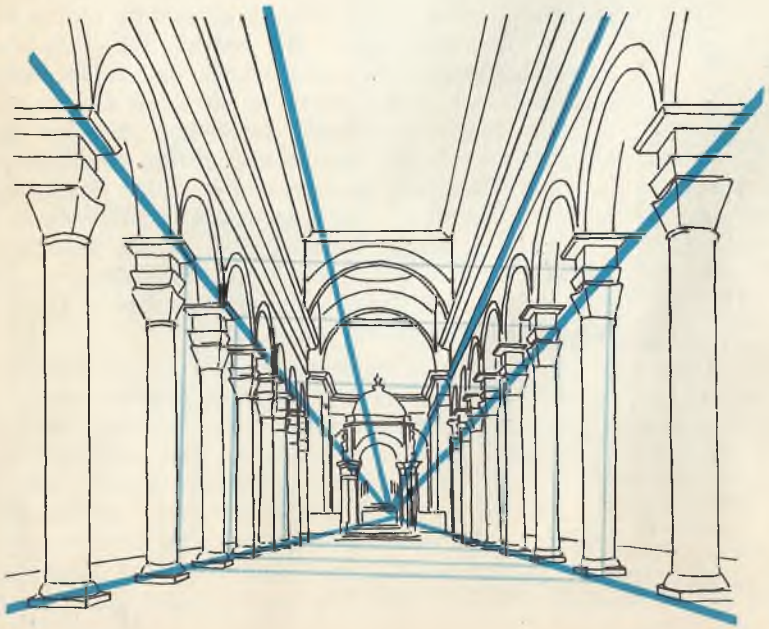
Yeni mimari sisteme uygun olarak çalışmanın tek yolu mimarın, yalnız yanında çalışanlar üzerinde değil siparişi veren kişiler üzerinde de tam bir otorite kurmasını gerektirmekteydi. Bu nedenle Rönesans devri mimarları klasik antikiteye büyük ilgi duyan zengin tüccarlar ile yüksek dereceli ve hümanist din adamları arasında kendilerine destek sağlamaya çalıştılar. Brunelleschi ve meslektaşları ile aynı görüşü ve kültür geçmişini paylaşan kişilerin onların en yakın dostu olması da beklenebilirdi. Fakat bunun bir sonucu olarak da Rönesans mimarisi tamamen bir yüksek sınıf ürünü olarak kaldı. Genellikle büyük kentlerde uygulanan büyük projelerde ise hemen her zaman kilise ve saray gibi geniş çaplı yapılara yer verildi.

Bu yeni akımın binanın yapısı ile hiç bir ilgisi yoktu. Tek önemli olan sonunda elde edilecek görünümdü. Böylece Rönesans mimarisinin değişmez bir işareti, özellikle on beşinci yüzyılda, 'inşa edilmiş'ten çok 'modeli yapılmış' izlenimi uyandıran yapılar oldu. Bu durumda, her yapının birbirinden farklı şekilde planlanan iki bölümden oluştuğu yeni bir kavram gelişti. Bu bölümler yapının 'iskeletini' meydana getiren duvarla örülü bir mekân ile bunun dışına 'deri' gibi ge-

▼ Rönesans mimarisinde mekân kavramı çok değişik bir tutumla ele alındı. Ortaçağ yapılarında bir alanın hemen hemen sonsuza kadar genişletilebilmesine karşılık bir Rönesans yapısında tümün bütünlüğünü bozmadan ne bir parça alınabilir ne de bir parça eklenebilirdi. Yapının boyutları basit oranlara dayanır ve bu oranlar da yatay ve dikey taş şeritlerin kullanılması ile daha da belirginleşirdi.

çirilen süslemeli kısımdı. Bir yapının biçimini ve ölçülerini saptayan mimar, uygulayacağı düzen ile ayrıntılar ve oranlar üzerinde istediği seçimi yapabilirdi. Bundan sonra yapılacak iş, duvarları, sütun ve saçaklıktan oluşan geometrik bir ağ içine 'kapatmak'tı. Duvarların oluşturduğu bu 'kutu'nun kendi başına hiç bir önemi olmayıp, geometrik ilişkileri kısa sürede yapının işlevsel yönleri yanında üstünlük kazanan mimari düzenlerin gözler önüne serilmesini sağlayan bir destek görevini yüklenmekteydi.

Bir yapının planlaması ve gerçekleştirilmesi tek bir kişinin, mimarın, ellerinde olunca bu kişinin yalnız teknik alanda eğitim görmekle yetinmeyip kuramsal ve tarihsel anlamda hümanist olması da gerekiyordu. Mimarın yapısını tasarlarken, uygulamada değilse bile kavram olarak iki bağımsız evrede düşünmesi sonucu dış görünüm önem kazanmış ve yapı giderleri de büyük ölçüde artmıştı. Bu durumda, Rönesans yapıları ancak yönetici durumunda olan hali vakti yerinde kişilerce yaptırılabiliyordu.



▼ Filippo Brunelleschi'nin Floransa'da Santo Spirito Kilisesi'nin içten görünüşü. Latin Haçı planlı bu yapı, görünüşte ortaçağ özelliklerini taşımakla birlikte çok farklıydı. Hücreler birbirinden ayrı olarak yerleştirilmişti. Ayrıca kemerlerin üstünde boydan boya uzanan ve açık sıva üzerine koyu renk taşla yapılmış friz yatay çizgilerin tek noktada birleştiğine de işaret ediyordu.

Şimdi de Rönesans devri mimarisinin biçimlerini inceleyelim. Bunların başında; yapının taş iskeletinin, geometrik görünüşünün hemen dikkati çekmesine karşın, yapının tümündeki görevi en az olacak şekilde düzenlenmesi geliyordu. Bu nedenle de küp ve paralelyüz gibi basit geometrik şekiller kullanılıyordu. Yükseklik, genişlik ve derinlik arasındaki ilişki de kolaylıkla anlaşılan biçimde tam bir açıklıkla uygulanıyordu. Bu durumda yapı da basitleştirilmiş olmaktaydı. Çatı desteği olarak da çapraz tonoz yerine, hem görünüş hem de yapısal bakımdan daha uygun düşen beşik tonoz yeğlenmişti. İtalya'da, pek de yaygın olmayan tonoz örtü yerine çoğu kez yapımı daha kolay, ve ucuz olan ince duvarların taşıyabileceği ahşap çatılar kullanılıyordu. Öte yandan, en çok kullanılan tek kemer şekli ise tam yarım daire biçiminde olanıydı. Yarım daire kemer yapının geri kalan bölümü ile geometrik bakımdan kolaylıkla bağlantı kurulmasını sağlayıp, ölçü ve biçim olarak da tek bir ögeye, yarıçapa dayandığı için en 'akla yakın' tür olarak düşünülmüştü.





▶ Rönesans mimarisi herşeyden önce akılcı ve geometriye dayanan bir mimariydi. Bir yapının kusursuz olarak tanımlanabilmesi için yatay ve dikey bütün eksenlerin simetrik olması gerekirdi. Bu, on beşinci yüzyıl sonu ve on altıncı yüzyıl başının başlıca üslup anlayışı olmuştur.

Rönesans mimarları süsleme için de, her biri belirli kuralların birleşmesinden oluşan saçaklık ve sütunların meydana getirdiği klasik düzenlerden yararlandılar. Bu düzenlerde her sütun bir kaide, sütun gövdesi ve saçaklığı taşıyan bir sütun başlığından oluşmaktaydı. Saçaklık ise; baştaban, friz ve korniş adını verdiğimiz parçalardan meydana gelmişti. Bu ögeler her düzende değişik bir biçim alıyorlardı. Sütun ve saçaklığa sonradan taban dediğimiz üçüncü bir öge daha eklenmişti ki bu da kendi içinde üç bölüme ayrılırdı.

On beşinci yüzyılda, bu beş düzenden hemen yalnız ikisi, oyma kenger yaprakları ile zengin bir şekilde süslenmiş ve incelikle işlenmiş sütun başlıkları ile, Korent ve Kompozit düzenler kullanılmıştı. Fakat devrin mimarları, antikitenin oranlarına körü körüne bağlı kalmaktansa kendi gereksinmelerine uyacak bazı değişiklikler getirerek, çoğunlukla biçimleri biraz daha ince tuttular. On altıncı yüzyılda ise klasik örneklere daha sıkı bağlı kalınmakla birlikte düzenlerde daha özgür bir seçim yapılmasına fırsat veriliyordu. Gene bu devirde, mimari düzenlerin kuramlarını kesin bir şekilde ortaya koyan ilk bilimsel incelemeler yapıldı.



▶ Cola da Caprarola'nın Todi yakınlarındaki Santa Maria della Consolazione Kilisesi. Yapımı on yedinci yüzyılın başlarına kadar süren bu kilisenin 1494-1518 yılları arasında ikinci derecede önemli bir mimar tarafından yapıldığı söylenir. Bununla birlikte, Rönesans'ın, bir merkezi çevreleyen tamamen simetrik yapı kavramını belki de en iyi tanımlayan bir örnek olması bakımından üstün bir yapıt sayılmalıdır.

Birbirinden farklı her mimari ekol kendi üslubuna ait işlevleri paylaşan binalarla kendi özelliklerini ortaya koymaya çalışmıştır. Ortaçağ mimarisinin başlıca amacı kiliseler yapmaktı. Rönesans devrinde ise mimari başka bir amaca hizmetle, çoğunlukla zengin tüccarlar için yapılan saraylarda kendini gösterdi. Hem kiliselerde hem de saraylarda en önemli sorun, yapının işlevsel düzenlemesi yanında cephelerin düzeni üzerinde de bir karara varmaktı. Saray mimarisinde ilk sorun, geleneksel olarak, bir iç avlunun çevresine dört yapı bloku yerleştirerek çözümleniyordu. Böylelikle, avluya açılan ve birbirine önü kemerli revaklı koridor ile bağlanan odalarda mahremiyet sağlanırken gösteriş arzusu da sokağa bakan görkemli cephe ile gideriliyordu.

Bu saraylarda, dışa bakan cephenin yanı sıra bir de avluya bakan iç cephe düşünülmüştü. Revaklı koridorun şekline uygun olarak düzenlenen bu cephede sütunların taşıdığı bir, ya da birkaç kemer dizisi bulunurdu. Zamanla bu revaklı bölüm kapalı bir galeri şeklini aldı. Pencereler ise, birinci kattan başlayarak ve her birine birer tane rastlayacak biçimde, zemin kat-

▼ ▶ Floransa'da Santa Maria del Fiore'de Brunelleschi'nin yaptığı kubbe. Kubbe, hemen tüm Rönesans kiliselerinin vazgeçilmez bir ögesi olmuştur. Esin kaynağı olarak Roma mimarisinin ünlü Pantheon'u örnek alınmakla birlikte taş ve tuğla karışımı harçtan tek bir kubbeye karşılık, Rönesans'ta kubbe, tuğladan çift cidarlı yapılmıştır. Rönesans kubbesinin özelliğine işaret olarak kubbenin değişik bölümlerini taştan yapılmış yarım kemerlerle belirleyen «kaburgalar»ı gösterebiliriz. Bunlar resimde dikkati çekiyor.

taki kemerlere uygun olarak yerleştirilirdi. Katlar arasındaki saçaklık da revaklı koridordaki sütunların düzeniyle aynı olur, duvarlar da aynı düzende dışa taşan duvar payeleri ile hareketlendirilirdi.

Dış cephenin biçimi üzerinde ise bu kadar kolay karara varılamadı. Öyle ki, Rönesans boyunca ortaya üç değişik tip çıkmıştı. Brunelleschi tarafından benimsenen ve geliştirilen 'rüstik' tip on beşinci yüzyılda çok tutunmuş ve kullanılmıştır. Rüstik duvar cephesinde kabaca yontulmuş büyük taş bloklar birbirine derin derzlerle bağlanırdı. Bu tip kaplama, pencere çevreleri ile katları ayıran süslü dar bir korniş dışında cephenin tümünde kullanılırdı. Genellikle de, taş yüzeylerindeki düzensizlik bir kattan ötekine değişir ve en üst kattakiler tamamen düz olurdu. On beşinci yüzyılda moda olup çok kullanılmasına karşılık rüstik duvar kaplaması, Rönesans mimarları için pek önemli olan





akla uygun ve düzgün sekil kavramları ile hemen hemen hiç bagdaşmıyordu. Çok kişisel bir uygulama olması yanında parçaların birbiri ile geometrik ilişkisi de noksandı. Bu nedenle çok geçmeden, antik Roma'da kabul edilmiş ve değişik düzenlerin üst üste yerleştirilmesi ile elde edilen ikinci bir tiple kaynaşıp uygulanmaya başladı. Yeni bir denemeyle tekrar ele alınan bu üslubun, on beşinci yüzyılın ikinci büyük mimarı olan ve aynı zamanda meslektaşları arasında mimarlık üzerine ilk bilimsel incelemeyi yazan Leone Battista Alberti tarafından başlatılmış olmasına, belki de, bir rastlantı gözüyle bakmamak gerekir. Yeniden uyarlanmış üsluptaki bu tip cephe gene rüstik olmakla birlikte pencereler birbirinden her katta başka bir düzende yapılmış duvar payeleriyle ayrılmaktaydı. Taş kaplamanın en kaba olduğu zeminde Toskana düzeni ile başlayan bu duvar payeleri her katta değişerek en üst kat-



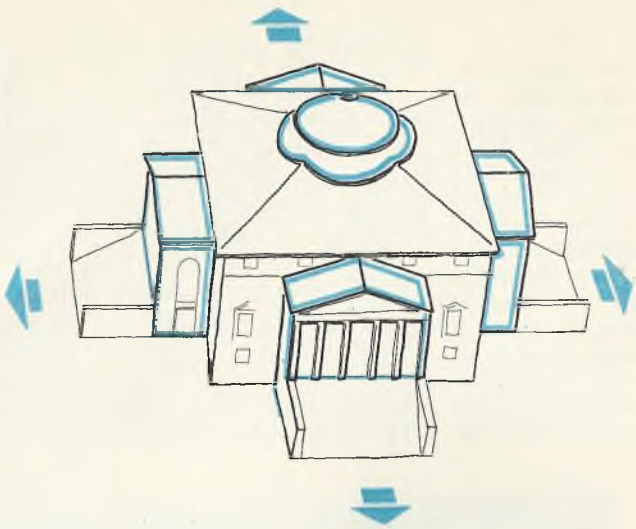
▼ ▶ Roma'da San Pietro'da Michelangelo'nun kubbesi. Hristiyanlığın en büyük kilisesinin kocaman kubbesinde Santa Maria del Fiore'dekinin iki katı «kaburga» var. Fakat bunlar, kubbenin tümünden ayrı birer öge olmayıp, sütun ve pencerelerle kubbevi destekleyen kasnak ile kubbenin sona erdiği feneri birbirine bağ-



lamaktadır. Brunelleschi'yi izleyen tüm Rönesans devrindeki gelişmelerden sonra, bir yapıda böylesine mantıklı bir çözüme varılmaktaydı. Geçen bir bucçuk yüzyıldan fazla zaman içinde kubbe, yapının üstüne kondurulmuş bir parça olmaktan çıkıp ayrılmaz bir bölümü durumuna gelmisti.

Villa

▶ Roma İmparatorluğu'nun çöküşünden sonra Avrupada kaybolan, sayfiye evi ya da villa dediğimiz ve soylularla zenginlerin kent dışında yaptırıp oturdukları yeni bir yapı türü, Rönesans devri İtalya'sında yeniden o r t a y a çıktı. Bu villalar çok değişik şekillerde yapılmakla birlikte, Rönesans mimarisinin belirlediği kurallara uygun olmalarına d i k k a t edilirdi. Bir villa yapılırken en çok üzerinde durulan ilk önemli nokta ise çevreye ve kırlara hâkim güzel manzaralı yüksekçe bir yer bulunabilmesiydi.



ta Kompozit düzenle sona ererdi. Ayrıca katlar da birbirinden basit kornişlerle değil duvar payelerine uygun düzendeki saçaklıklar ile ayrılırdı.

On beşinci yüzyılın sonlarına doğru ise daha zarif görünüşlü üçüncü bir saray tipi ortaya çıktı. Bunun en gelişmiş örneği de Antonio da Sangallo ile Michelangelo'nun yaptıkları Farnese Sarayı idi. Alberti'ninkine göre daha az 'uyumlu' olan bu sarayda katlar arasındaki ayırım yalnızca süslü bir şeritle belirlenip cephenin en üstüne de çok etkileyici bir korniş konulmuştur. Mimari düzenlere gene yer verilmiş olmakla birlikte bu kez yalnız üst üste gelen pencerelerde uygulanmıştır (s. 8'e bakın). Bunların her birisi korniş ve tympanon'ları ile birlikte kendi başına minyatür bir yapı görünümündedir. Kısacası, cephenin tüm mimarisi, yapının süsleyici işlevlerini üstüne alan tek bir ögede, pencerede toplanmış olmaktadır. Dış cephe düzenlemelerinde karşılaşılacak güçlüklere en zarif çözüm şekli olarak kabul edilen bu üçüncü tip yüzyıllar boyu model olarak kullanılagelmiştir. Raffaello'nun Evi denilen yapıda ortaya çıkan ve Bramante'ye maledilen bir başka tipte de zemin katta rüstik kaplama, üst kat-

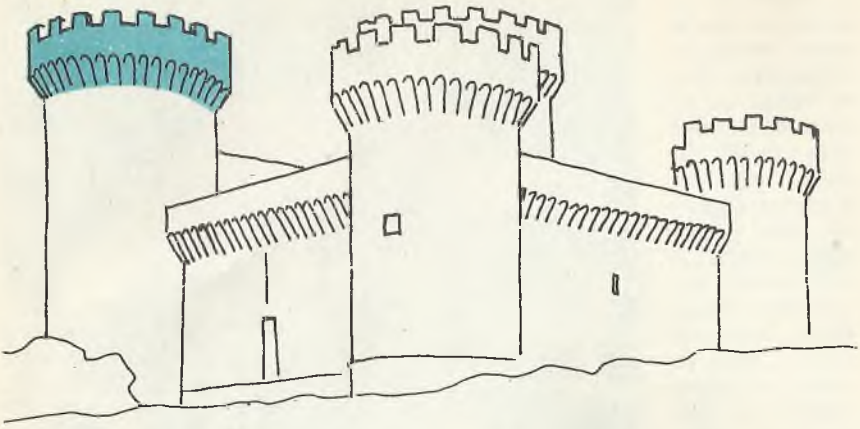


▶ A. Palladio ve V. Scamozzi'nin yaptıkları «La Rotonda» adı ile tanınan Vicenza yakınlarındaki Capra Villası. Bu yapıtın planını onaltıncı yüzyılda Palladio çizmiştir. Tamamen simetrik olan villanın dört yönünde dışarı açılan kapı cepheleri klasik devir tapınakları örnek alınarak yapılmış ve yapının üstüne de görkemli bir kubbe oturtulmuştur. Capra Villası'nın taklitleri arasında Lord Burlington'un Chiswick Villası ile, Colen Campbell'ın Kent'teki Mereworth'unu sayabiliriz.

larda ise mimari düzenlere yer verildiği görülür.

Aynı şekilde kilise mimarisi de, hem cephe düzenlemesi hem de plan çiziminde yeniliklere açıktı. Bunun bir örneği Alberti'nin Santa Maria Novella Kilisesi cephesi için yaptığı tasarımdır (s. 10'a bakın). Alberti bu kilisenin sorumluluğunu üzerine alıp onu bir Rönesans yapısına çevirdiği zaman kilise kısmen yapılmış durumdaydı. Mevcut cephe bozulmadan onun üzerine Rönesans anlayışına göre cephe uyarlanması bize bu yeni kavramın belli başlı özelliklerini görme olanağını tanımaktadır. Kilisenin cephesi, alt ve üst bölümleri birleştiren mimari düzenlerin oluşturduğu bir kafes içine alınmıştır. Özellikle 'S' şeklindeki iki büyük volüt, ya da kıvrımın, geniş olan alt bölüm ile orta nefin enine eşit genişlikteki daha dar üst bölümü birleştirmesi dikkati çeken bir çalışmadır.

Alberti'nin Santa Maria Novella Kilisesi'ndeki uyarlamaları yapılabilecek olanın en basitiydi. Aynı mimarın bu alanda sanatını ortaya koyduğu daha zarif ve tipik bir örnek ise Mantova'daki San Andrea Kilisesi cephesidir. Burada, çok açık bir şekilde, Roma Zafer Takı tipi örnek alınarak, ortasından geçişi sağlayacak



▲ Ortaçağ'da, kent dışında yapılan müstahkem yerler şato şeklinde olup soyluların hem oturduğu hem de korunmak için kale gibi kullandıkları yapılardı. Rönesans devrinde müstahkem yapıların bu iki görevi birbirinden ayrıldı. Oturmak için sayfiye evleri kullanılırken savunma amacı ile de **rocca**, hisar ya da kale diyebileceğimiz müstahkem yerler yapıldı. Bu hisarların ortaçağ kalelerinden ayrıldıkları nokta, şekillerinden çok kullanılış biçimleriydi.

bir yapı meydana getirmek gibi ilkine benzer bir işlevsel sorunu çözümlemek amacı ile San Andrea cephesine uyarlanmıştır. Fakat Alberti'nin burada, çok daha zarif bir uygulama ile mimari düzenleri birbiri üstünde değil de karışık olarak kullanmış olması gözden kaçmaz. Cephenin ortasında üstü kemerli bir çift gömme ayak iç mekânın yapısını gözler önüne serer. Kemer ve gömme ayaklardan oluşan bu kompleks, daha büyük boyuttaki bir düzenlemenin parçası olup gömme ayakların boyu çerçevelenmiş tüm kemer yüksekliği ile belirlenmiştir. Başlangıçta belki de bu motifin yukarıda daha küçük ölçüde tekrarlanması düşünülmüş fakat yalnız orta kemer tamamlanabilmiştir. Burada en karışık sorun kilisenin genel yapısı ile ilgili olanıydı. Hristiyan kiliseleri hem yapısal bakımdan hem de dini ayinlere daha uygun oldukları için haç planlı yapılmaktaydı. Fakat, haçın oranları konusunda genel olarak herhangi bir kural bulunmayışı bu düzenin, Rönesans devrinde geçerli olan fikirler ile uyumsuzluğa düşmesini sağlamıştı. Bununla birlikte haç planlı kilise tipi çok köklü bir gelenek olarak yerleştiğinden bundan hemen vazgeçmek de olanaksızdı. Bu nedenle mimarlar on beşinci yüzyıl boyunca bu planın iç mekânında çeşitli bölümlerde kendilerine göre bazı değişiklikler yapmakla yetinmek zorunda kaldılar. Gotik ve Romanesk devir



▲ 1461 yılında Tivoli kalesi, yüksek ve oldukça ince kuleleri ile bir şato görünümünden henüz kurtulamamıştır. Kısa bir süre sonra kuleler, kale duvarları ile aynı yükseklikte ve top atışına karşı koyabilmek için de çok daha masif olarak yapılmaya başlamıştı.

kiliselerinin vazgeçilmez bir öğesi olan çapraz tonozlar artık yapılmadığı için orta nefin çatısı da ister istemez düz oluyordu. Kilise duvarları, Hristiyanlığın ilk devirlerinde olduğu gibi, düz ve basit duvarlarla yapılıp yuvarlak kemerlerin birleştirdiği sütunlarla destekleniyordu. Bu duvarlar, taşları yalnız saçaklık bölümünde meydanda kalacak şekilde sıvanabilir, uzun düz şeritler halindeki bu taşların kilisenin içinde uyandırdığı izlenim de çok değişik olurdu. Birbiriyle özdeş olmakla birlikte, birbirinden kesinlikle ayrılan ögelerin sıralanması yerine kiliselerde en dikkati çeken özellik düz çizgilerin tek bir noktada birleşmesiydi.

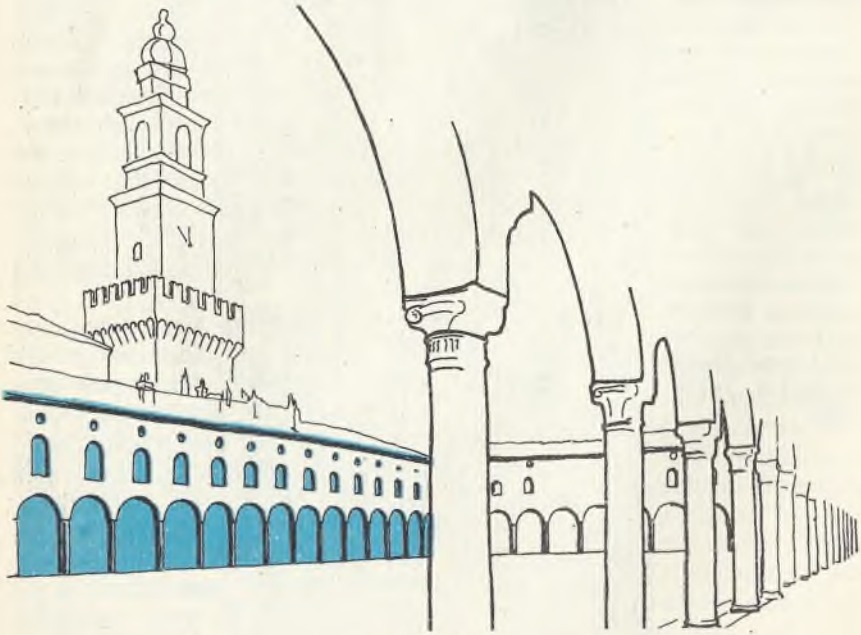
İşte burada da Rönesans sanatının ikinci önemli gelişmesi olan perspektif sahneye çıkıyordu. Bir yenilik olarak perspektif, klasik antikitenin formlarına dönmekten çok daha fazla anlam taşır. On beşinci yüzyılda ortak bir araştırma konusu olan perspektifin kuralları aynı yüzyıl içinde gene Brunelleschi tarafından açık seçik bir şekilde belirlenip örnekleriyle açıklanmıştı. Perspektif ile maddi varlıklar, bilimsel kurallara uygun olarak, kâğıt üzerinde gösterilebiliyordu. Böylece mimarlar, yapımı ilerleyen binaları daha kolaylıkla denetleyebilirken yanında çalışanlar da onun tasarladığı planı eksiksiz bir şekilde yürütüyorlardı.

▼ Rönesans devrinde mimari olarak yalnız tek tek yapılar ele alınmakla kalmayıp kent planlaması alanında da etkin çalışmalar yapılmıştı. Buna güzel bir örnek de Vigevano'daki dükalar meydanı (piazza) dır. Yapılarla çevrelenmiş bu piazzanın planı tek bir birimin düzenli tekrarlanması esasına dayanır.

Fakat perspektifin bulunuşu bunun da ötesinde bazı sonuçlar doğurdu. Perspektifi kullanırken dikkat edilecek ilk konu, tanımlanacak cisme en uygun bakış noktasının seçilmesiydi. Bunun elle tutulur sonuçları da on beşinci yüzyılın sonlarına doğru mimarların yaptığı çalışmalarda kendini göstermeye başladı. Perspektifin etkileri yapıların simetrik ve kusursuz bir şekilde düzgün olmasıyla açıkça belli oluyordu. Böylece, perspektif olarak, bütün çizgiler merkezî bir noktada birleşir gibi görünürdü ki bu nokta, hiç değilse prensipte, yapının tümünün görülebileceği noktaydı.

Rönesans kiliseleri, en saf şekilleri ile ya yuvarlak ya da dört kolu eşit Yunan haçı planında olurlardı. Her iki durumda da orta bölüm kubbe ile örtülür ve en önemli noktanın burası olduğu gerçeğine dikkati çekerdi. Gelenekleri bir yana bırakacak olursak, altar (sunak masası)nı bu noktaya yerleştirmenin estetik yararı bu uygulamanın çok yayılmasını sağladı ve bu tip kiliseler de kendi türleri içinde saf mimari örnekler olarak en güzelleriydi.

Rönesans devri ilerledikçe saray ve kilise yanında başka tip yapılar da ele alınmaya başladı. Orta çağda



▼ Plazza'ların şekli, Rönesans devri boyunca düzenli ve geometrik bir gelişme gösterir. Vigevano'daki piazza'yı ya Bramante ya da Leonardo da Vinci'nin tasarımladığı söylenir. Bu alana ancak büyük bir usta damgasını vurabilirdi. Milano Dükü'nün yazlarını geçirdiği büyük şatonun önündeki bu alan, aslında şatoya geçişi sağlayan bir açık hava kabul salonu durumundadır.

soyluların kırlık yerlerde yaptırdıkları şatolar hem oturmak için hem de askeri amaçlarla kullanılırdı. On beşinci yüzyılda ise, hiç değilse İtalya'da, kırlık bölgeler oldukça emniyetli duruma gelmişti. Aynı şekilde soylular ve zengin tüccarlar da şato yerine, kent dışında işten kaçıp dinlenebilecekleri, kırlara açık rahat ikinci birer ev, ya da villa, yaptırabilecek durumdaydılar. Askeri karargâhlara bu devirde de gereksinme duyuluyordu fakat artık bunlar için özel binalar yapılmaktaydı.

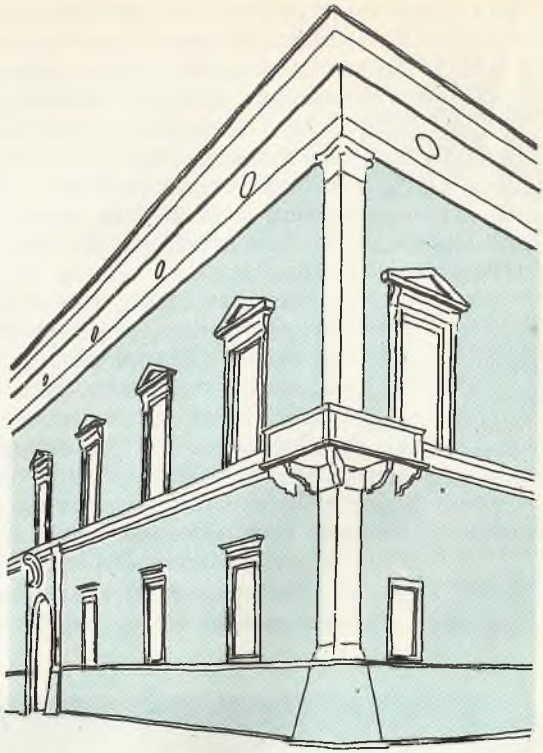
Hem sayfiye evi hem de kalelerle ilgili plan çalışmaları, İtalyan mimarlarının en önde gelenlerinin her zaman için dikkatini çekmiştir. Mimarların geliştirdikleri esaslar müstahkem binaların yapımını yüzyıllar boyu belirlemiş, gene aynı devirde bütün İtalyan yarımadasında, ve özellikle de sayfiye evinin en göze çarpan yapı tipi olduğu Venedik bölgesinde, olağanüstü güzellikteki villalar yapılmıştı. Bu alanda sanat tarihinin en önde gelen adlarından birisi de çalışmaları ile ün kazanan Andrea Palladio idi.

Rönesans devri mimarisinin özelliklerini göstermesi bakımından iki tip uygulamayı daha incelememiz ye-



Soyut süsleme

▶ Rönesans mimarisi, Yunan ve erken çağdaş devir çalışmalarıyla birlikte, üslup olarak, düşünerek sınırlandırılmış ve taşkınlıktan uzak tutulmuş olmakla birlikte tamamen süsleyici ve estetik bakımdan göze hoş gelen bazı özellikleri de kapsar. Burada kural, kontroldan çıkmış aşırı ayrıntılardan uzak durup genellikle soyut olan tek bir motifin uygulanmasıdır. Bu kural yandaki örnekte kendini, yapı cephesinin boş alanlarının aynı biçimde yontulmuş taşlarla kaplanması, yani rüstik, şeklinde kendini göstermektedir.



rinde olacaktır. Bunlardan birincisi, tek tek yapılarda kullanılan mantıklı planlamanın olduğu gibi kent planlamasına da aktarılması konusunda gösterilen çabaydı. Uygulamada ise bu ilkelere bağli olarak gerçekleştirilebilen tek plan kentlerin ortasındaki alanlar, piazza denilen mimari merkezler, oldu. Gene de, bu konuda yapılan çalışmaları dikkate alacak olursak, planın kusursuz bir şekilde işlediğini ve çağdaş kent gelişmesinin de bu örneklere dayanarak başladığını kabul etmemiz gerekecektir. İkinci olarak alacağımız konu ise üsluptur. Rönesans mimarisi Floransa'da ortaya çıkmış, Toskanalı ve orta İtalyalı ustalar tarafından da geliştirilmişti. Floransa'da Brunelleschi çalışmalarını sürdürürken kuzey İtalya'da ise Gotik sanat henüz etkisini kaybetmemişti. Rönesans üslubu ve zevkleri Apenin dağlarının kuzeyine yayılınca, etkilendiği Floransa üslubuna göre daha süslü ve ordaki kadar kurallara sıkı

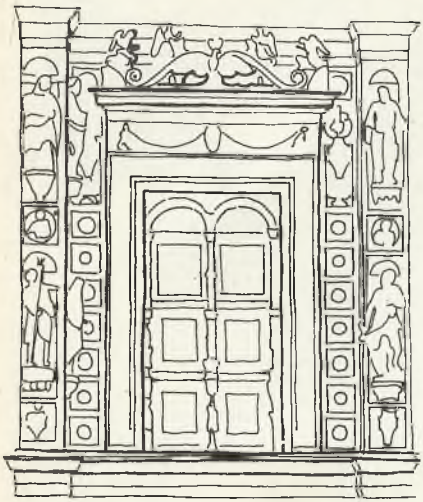


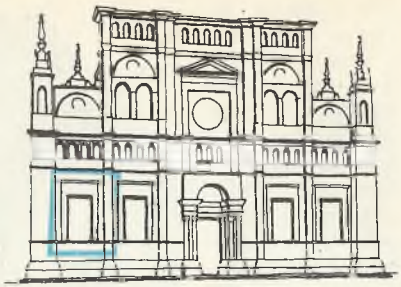
▶ Ferrara'da Biaggio Rosetti'nin Diamanti Sarayı. 1492 yılında Dük Sigismonda d'Este için yapılan bu sarayın bütün dış yüzü, adını da aldığı gibi, elmas şeklinde yontulmuş taş bloklarla kaplanmıştır. Tipik olan bu süsleme tekniği, Toskana ve Roma'da benimsenen geometrik yaklaşıma oldukça aykırı düşmektedir. Bu teknik, Toskana'ya yakın olmasına karşılık kuzey İtalya akımlarının (s. 26 ya bakın) çok fazla etkisinde kalan Emilia Romagna'da tutunmuş ve İtalyan mimarlarının aracılığı ile bütün Avrupa'ya - hatta zamanla Moskova'ya kadar - yayılmıştı.

sıkı bağlı olmayan bir mimari şekil olarak kendini gösterdi. İşin ilginç yanı, bu üslubun yalnız başka ülkelerin mimarisi üzerinde etkili olmasıdır. On beşinci yüzyılın sonlarında, Fransa İtalya'yı zaptettiği zaman kuzeye özgü bu yeni üslup; karşılaştıkları ilk Rönesans mimarisi, kendi zevklerine en uygun düşeni ve başka bir ülkede ilk taklit edileni oldu.

Rönesans adıyla tanımladığımız üslup on altıncı yüzyılın ortalarında yerini Maniyerizm dediğimiz gelişmeye bırakmıştı ki bu üslubu uygulayanların bir kısmı aynı zamanda bir önceki devrin de önde gelen sanatçıları arasındaydı. Bu üslup, Rönesans'ın büyük ustalarının yapıtlarını, ruhuna inmeden yalnız şeklen izleyen çalışmaları tanımlamak için kullanılmıştır.

Rönesans mimari üslupları, İtalya'da olduğu gibi, Fransa'da da çoğunlukla soylular için ve İtalyan ustaları tarafından yapılmıştır. Bu alandaki ilk örnekler





▲ Rönesans etkisi kuzey İtalya'ya yarımadanın her yerinden sonra ulaştı ve Avrupa'nın öteki bölgelerindeki kültür gelenekleri ile karışacak olan daha sonraki gelişmeleri ima eden değişik bir biçimde ortaya çıktı. Örneğin mimaride; heykel, mermer bezeme ve frizler, yapının işlevsel önemini ve belli başlı yapısal esaslarını bozup neredeyse yok edecek kadar aşırı bir şekilde kullanılıp birinci plana çıkmıştı.

▲ Toskana'yı da içine almak üzere, İtalya'nın kuzey bölgelerinde gelişen Rönesans mimarisinde, pencere ve benzeri bazı ögelerin kendi başına birer cephe şeklinde yapıldığı bir üslup gelişmişti.

Loire vadisinde, ve özellikle de Chambord Şatosu ile Blois şatosunun bazı kesimlerinde dikkati çekecek kadar etkileyici bir gelişme gösterir.

On altıncı yüzyıl başlarındaki İspanyol mimarisinin ilk Rönesans yapıtlarında Gotik, Mağribî ve kuzey İtalya gibi birkaç değişik esin kaynağı olduğu görülür. Bunun sonucu ortaya çıkan erken Plataresk üslupta ayrıntılar gerçekten de -bir kuyumcu gibi- büyük bir incelikle işlenmiştir. Bu üslupta Gotik yapılar, yalnız süsleme şeklinde kullanılan Rönesans ögeleri ile başarılı bir biçimde kaynaştırılmıştır. Bu üslubun yöresel durumu, aynı adın Maniyerist ve Barok biçimde kendini gösteren çalışmalar için kullanılmasıyla da açıkça belli olmaktadır.

Özellikle Belçika, Hollanda, Lüksemburg, İngiltere, Almanya ve Flaman'ı kapsayan kuzey Avrupa mimarisi de on altıncı yüzyılın birinci yarısından başlayarak ve İtalya ile olan Ticaret ilişkileri aracılığı ile bu ülkenin etkisi altında kalmıştı.

Başlangıçta Rönesans ögeleri iyice incelenip anlaşılmadan yalnızca süsleme için kullanılıyordu. Örneğin

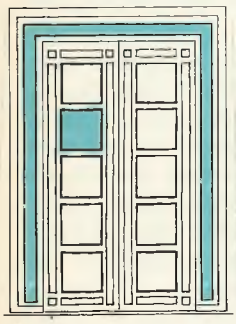


▲ G. A. Amadeo'nun Certosa di Pavia cephesi. Gotik bir kiliseye uygulanan bu çok süslü cephe, kuzey İtalyan sanatçısının, daha süslü bir yaklaşım elde etmek için, Toskanalı ve orta İtalyalı meslektaşlarının titiz yöntemlerini nasıl bir kenara bıraktığına güzel bir örnek oluşturmaktadır.

Paris'teki St. Eustache Kilisesi, böyle bir anlayışa dayanarak tamamen Rönesans üslûbunda ayrıntılarla süslenmiş tam bir Gotik yapısıdır. Aynı durum, içlerinde İngiltere de olmak üzere, öteki Avrupa ülkeleri için de söz konusudur. Rönesans üslubunun özellikleri İngiltere'de on altıncı yüzyılın başlarında kullanılmaya başlamış fakat bir yüzyıl boyunca değişik tür bir süsleme olmaktan öteye gidememişti. Standart bir Elizabeth ya da Jakoben devri mezarını örnek olarak alırsak, Korent ve İyon sütunlu üçgen bir alınlık ile heykeltraşın aklına gelebilen tüm klasik süslemeleri en önemli yeri kapladığını görürüz. Ayrıca İngiliz soylularının yaptırdığı Hatfield, Wollaton ve Audley End ile benzeri büyük konaklarda İtalyan sanatına duyulan hayranlık esas kurallarını pek de dikkate almadan uygulanmıştır. İngiltere'de Rönesans mimarisinin aslına uygun bir şekilde uygulanması ise 1620 yıllarından biraz önce (ve Brunelleschi'den iki yüzyıl sonra) Inigo Jones'un Greenwich'de Queen's House ve Whitehall'da Banqueting House'ı yapması ile resmen başlamış oluyordu.

Heykel

▼ ▶ Floransa Vaftizhanesi'nde Lorenzo Ghiberti'nin «Cennet Kapısı». Ghiberti'nin bu ünlü kapıyı süslediği - ve Michelangelo tarafından Cennet'e layık sözleriyle övülen- çiçek, meyve ve hayvanların oluşturduğu olağanüstü güzellikteki bu kabartmalar; doğal dünyaya dayanan, araştıran, saygılı ve mantıklı Rönesans eğiliminin de tipik bir örneğidir. Kapıda her biri kendi başına derinliği



olan bir resim meydana getiren büyük kare bölümlerin daha önceki devirlerin küçük ve dilimli bölümlerinin yerini aldığı da gözden kaçmamalıdır.

Rönesans sanatçıları, heykeltraşlıkta Yunanlı ustaların ve mimaride kendilerinin uyguladıklarının aksine, heykel sanatında bir kurallar dizisi koymanın gereğini duymamışlardı. Rönesans heykelinin de kendine göre bir formu ve eğilimleri vardı, fakat, bir önceki yüzyıl sanatında buna geçiş tedricî olup teorik kavramlardan çok zevklerin değişmesi rol oynamıştır. Bu devir heykelini ayırt eden nokta ise, belirli bir biçim ya da düzenlemeden çok anlatmaya çalıştığı fikirlerdir.

Bu ortamda en geçerli fikirler de: gerçeğe benzeyeni bulmak için sürekli bir arayış şeklinde kendini gösteren canlı bir gerçekçilik; insan vücuduna ve onun potansiyeline bir anlatım aracı olarak duyulan büyük ilgi; daha derin bir bilgi edinip daha ince bir tekniğe ulaşmak ve bu nitelikleri gözler önüne sermek için gösterilen çaba; ve geometrik bakımdan basit kompozisyonların yeğlenmesi şeklinde kendini gösterir.

Avrupa heykelciliğinde yüzyıllar boyu en çarpıcı özellik olarak dikkati çeken bir fikirden ise artık tamamen vazgeçilmişti ki, bu da, heykelin öteki sanat kolları, ve hepsinden önemlisi, mimari ile bütünleşmesi durumuydu.

Uzun bir süre öteki sanatlar için bir tür dekor olma görevini yüklenen mimari, Rönesans devrinde bu özelliğini tamamen yitirdi. Her yapı bir akıl ürünü ve geometrik bir şekil olarak düşünülmeye başladığından süslemenin buna hiç bir şey eklemeyip aksine çok şey kaybettireceği görüşü kuvvetlendi. Mimar, yapısını zenginleştirmek için, heykeltraş, ressam ve camcıların yardımını istemeyip tam tersine onların katkısını azaltmak için elinden geleni yapıyordu. Heykel ve resim hiç bir zaman tamamen ortadan kalkmadıysa da, sonradan konulduklarını belirtecek şekilde uygun yerlere ve nişlerin içine yerleştiriliyordu. Böylece mimarlar heykeli eski öneminden yoksun bırakıp mimari süsleme olarak kullanıldığı alanı da büyük ölçüde sınırladılar.

Fakat heykel de çok geçmeden, mimari bir çerçeveye oturtulmaktan daha geniş amaçlara hizmet etmeye başladı. Rönesans heykelinin en başta gelen ve kolaylıkla anlaşılan uğraşı doğacılıktı. Öte yandan bu devir-







▲▶Rönesans devrinde felsefe ve edebiyat alanlarında ortaya çıkan ve insanın soyluluk ve güzellik gibi elde etmeyi arzuladığı yüksek amaçları idealize eden Hümanizma, kendini, ister istemez, aynı devir heykelinde de gösterdi. Bu durumda insan vücudunu büyük bir doğalcılık ve gerçekçilikle göstermek de zorunlu oluyordu.

de genel görüş fiziksel gerçekçiliğin, belli başlı sanat formlarının dünyevî şeylerden çok ilâhî yüceliklere daha çok ilgi duyduğu önceki devirlere göre, fiziksel gerçekçiliğin daha yakından verilmesini teşvik ediyordu. Ayrıca, heykelleri artık mimari bir çerçeve içine oturtmak zorunluğu olmadığı ve bunlar kendi başlarına güzel birer sanat yapıtı olarak kabul edildiği için heykeltraşlar da konularını daha özgür bir şekilde seçip daha kendiliğinden ve hepsinden önemlisi gerçekçi bir tutumla ele alabiliyorlardı. Doğacılığın bu denli önem kazanması sonucu insanın kendisine karşı duyulan ilgi de arttı. Klasik antikitede olduğu gibi Rönesans devrinde de insan 'herşeyin ölçüsü' ve evrendeki en soylu ve anlamlı yaratık olarak kabul edilmeye başladı. Gerçi insan vücudu ortaçağ sanatında da en önemli konulardan birisi olmuştu ama genellikle sembolik bir anlayışla ele alınmış ve çıplak şekliyle verilmeyip elbise kıvrımları altına gizlenmişti. Rönesans devri heykeltraşları ise konuya çok değişik bir açıdan yaklaşıp insanı kemik ve kasdan yapılmış bir varlık olarak gördüler. On beşinci yüzyılın en büyük heykeltraşı olarak kabul edebileceğimiz Donatello, Roma İmparatorluğu





▲ Solda Donatellonun bronz Davud, sağda ise Antonio del Pollaiuolo'nun **Hercül** ve **Antheus** heykelleri görülmektedir. Donatello'nun **Davud**'u belki de Roma devrinden beri Avrupa'da yapılan ilk çıplak heykeldir. Modeli doğadan alınmış ve dikkatle uygulanmış gerçekçi bir yapıttır.

devrinden sonra insan vücudunun çıplak heykelini yapan ilk sanatçı olmuştu (s. 31'e bakın). Bu heykel için belki de Arno'da çıplak olarak yıkanan Floransa'lı bir erkek çocuğu model olarak kullanmıştı. Hem çıplak oluşu hem de zarif 'S' kıvrımlı ana hattı ile eski Yunan heykellerini anımsatan ve o devir için değişik bir yapıttır.

Tüm Rönesans sanatının, ve bu arada heykelin, bir yandan mevcut metotları geliştirmek bir yandan da yenilerini bulmak için sürekli bir teknik çalışma içinde olduğu da gözden kaçmaz. Bu devir heykeltraşları da, seçtikleri gereç mermer, taş, bronz, tahta ya da terrakotta gibi ne kadar farklı olursa olsun yukarda adı geçen her iki durumda da çok parlak başarılar elde ettiler.

Yeni buluşların en önemlisi yalnız mimaride değil fakat heykel ve resim gibi her türlü sanat çalışmasında yeri olan perspektifti. Bu buluşun heykeldeki belirli etkisi heykeltraşa figürlerin duruş ve oranlarında -ve en çok da bir grup içindeki figürlerin aralarında gerçekçi bir ilişki kuracak şekilde- daha aslına uygun bir çalışma yapmak olanağı vermesiydi. Öte yandan,

buna ek olarak, zemindeki kompozisyonun özellikle önemli olduğu grup heykellerinde perspektif, yassı kabartmaların düzenlenmesi bakımından da gerekli bir faktördü.

Rönesans devrinde, yassı kabartmaların yapılışında çok alçak kabartma olan ve **stiacciato** ya da **schiacciato** denilen bir yenilik daha uygulanmıştı. Eskiden heykeltraş, kabartmanın yükseklik ve alçaklık derecesini ayarlayarak ön plan arka plan ve bu ikisi arasındaki uzaklığı yansıtabilmekteydi. Kabartmaların çıkıntıları arasındaki fark milimetre ile ölçülebilecek kadar az da olsa bu teknikle çok başarılı sonuçlar elde ediliyordu. **Stiacciato** tekniğini bulan Donatello ise kendisinden önce kullanılagelen yöntemi izlemekle birlikte yüzeyi çok hafif bir şekilde kazıyarak derinlikte daha güzel bir sıralama uyguladı.

Eğer, değişik yüksekliklerdeki yassı kabartmayı eski model bir fotoğraf makinesinin körüklü kısmına ben-



▶ Donatello'nun Padova St. Ambrose Bazilikasındaki **Cimrinin Kalbinin Mucizesi.** Rönesans sürekli bir buluşlar devriydi. Bu ünlü yapıttą da perspektif gibi yeni teknikler ile değişik düzlemlerin yassı kabartma şeklinde sıkıştırılması, ya da **stacciato** gibi geleneksel üslupların geliştirilmesinin heykelde ne kadar önemli bir rol oynadığı açıkça görülmektedir. Perspektif kullanmanın bu çalışmaya nasıl derinlik kazandırmış olduğu da gözden kaçmaz.



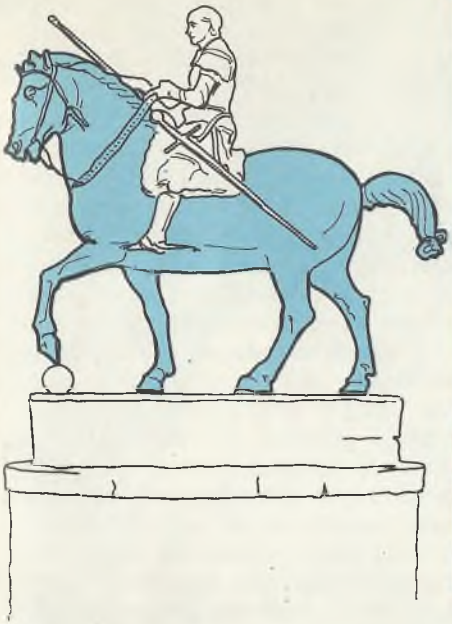




▲ Andrea Verrocchio'nun Venedikte bulunan Bartolomeo Colleoni anıtı. Roma devrinden sonra kaybolan atlı heykellerin Rönesans'ta yeniden doğduğunu ileri sürmek yanlış olmasa gerek. Bu anıtı kendi çağına ait yapan ise sunuluştaki gerçekçilik ve anıtsal özelliğidir. Aşağıdan göründuğü şekilde yapılan at ve binici, perspektifle gerçek oranları içinde görünürler.

zetirsek Donatello'nun yaptığı iş de bu yükseklikleri birbirine yaklaştırmak için körüğü sıkmaya benzetilebilir. Fakat bu arada karışıklığa yer vermemek için Donatello derinlik görüntüsünü yansıtırken de perspektiften yararlanmıştır.

On beşinci yüzyıl tekniğindeki bu gelişmelerin kolaylaştırdığı doğacılık klasik devirlerde çok yaygın olmakla birlikte sonraları hemen hemen ortadan kalkan atlı heykel tipinin yeniden ortaya çıkmasına yol açtı. Aynı yüzyıl içinde yapılan bu tür heykeller arasında en çok dikkati çeken ikisi ise Andrea Verrocchio'nun Bartolomeo Colleoni anıtı ile Donatello'nun Gattamelata anıtıdır. Her ikisi de birer üstün yapıt olan ve bazı bakımlardan Rönesans ruhunu belirten bu atlı heykeller, bu tür sayısız yapıta örnek olan bir uslûpta yapılmıştır. Doğacılık ve gerçeğe uygunluk atlarda, koşum takımlarında ve binicilerin silahlarında en ince ayrıntıya varıncaya kadar dikkatle gözetilmiştir. Gövdenin duruşu ve yüzdeki karakter kusursuz bir portre özelliği taşıyıp heykeltraşın üzerinde çalıştığı insana kişi olarak duyduğu ilgi sonucu gerçekleşmiştir. Bu heykellerin hepsi bir bütün olarak ele alındığı zaman ise ça-





▲ Donatello'nun Padova'daki Gattamelata anıtı. Rönesans devri heykeli de kendi başına önem kazanmaya başladı. Bunun sonucunda, yukardaki örnekte de görebileceğimiz gibi, heykellerin dört bir taraftan görülecek şekilde ve daha sağlam yapılmasına daha çok dikkat edildi. Burada at ve binicisi bir anıtı süslemeyip kendi başlarına bir anıt olmaktadır.

ğın anıtsal ve görkemli anlayışına uygun olarak yapıldıkları dikkati çeker. Ayrıca, konu olarak ele alındığı zaman da aynı heykellerin, Rönesans toplumunun bireyci ve dinamik karakterini yansıttığı görülür. Daha önceki devirlerin hiç birisinde heykeltraşlar kral, aziz ya da kahraman olmayan fakat yalnızca çıkarını gözeterek para için dövüşen **condottieri,** ücretli askerler için böyle bir anıt yapamazlardı.

Bu alanda başarılı olan yeni bir buluş da heykellerin yapımı sırasında çizimden yararlanılmasıydı. Binici ile atın gerçek oranlarına uygun olarak yapıldığı Verrocchio'nun heykelinde, aşağıdan bakıldığı zaman, at binicisinden daha görkemli gözükür ki bu aslında yanlıştır. Fakat aynı yanlış Donatello'nun heykelinde tekrarlanmaz, çünkü bu kez daha tasarım devresinde iken seyircinin görüş noktasından heykelin tümünün nasıl gözükeceği konusunda uzun uzadıya dikkatli çalışmalar yapılmıştır.

Büyük ressam ve mimarların çoğunlukta olduğu bir sonraki yüzyılda ise, on beşinci yüzyılın ünlü ustaları ile boy ölçüşebilecek, ancak birkaç heykeltraş dikkati çeker. Ama on altıncı yüzyılda, Rönesans heykelinde-

ki çalışmaların doruğunu oluşturan yapıtları ile, Michelangelo gibi olağanüstü bir heykeltraş yetişmiştir.

Michelangelo herşeyden önce bir anatomi ustasıydı. Bu yeteneğini bazen coşku ile kullanır, bazen ise aşırılık ve abartmaya kaçardı. Şaşılacak bir teknik beceriye sahip olan Michelangelo'nun yapıtları bir bütün olarak ele alındığında esin kaynağını insan vücuduna duyduğu kuvvetli ilgi olduğu ve eşi bulunmaz bir anıtsallıkla değer kazandığı görülür. Michelangelo'nun heykelde elde ettiği başarılar sanat tarihindeki benzerleri arasında en önemlilerinden olup aynı zamanda Rönesans devrinin ikinci yarısında heykelde görülen gelişmeleri de en iyi ortaya koyanlarıdır. On beşinci yüzyıl sonu ile on altıncı yüzyıl başında yaptığı erken devir heykellerinde zamanın özelliklerini yansıtan niteliklerin bol miktarda işlendiği göze çarpar. Bu heykellerde: aşırılığa kaçmayan görkemli ve sakin bir hava; büyük ve yumuşak elbise kıvrımları; ılımlı ışık-gölge farkları; abartmaya kaçmayan güçlü kuvvetli bir insan anatomisi; ile, Michelangelo'nun en sevdiği çalışma malzemesi olan mermeri nasıl bir sabır ve dikkatle işlediğini gösteren tamamen pürüzsüz bir yüzey hemen dikkati çekerdi. Her heykeli, basit bir geometrik şekil



▶ Roma'da Vatikan müzesinde bulunan Michelangelo Buonarrotti'nin ünlü **Pietà** heykeli. Bu olağanüstü güzellikteki yapıt, işlendiği konuya kusursuz bir biçimde uyması yanısıra Rönesans devrinde çok kullanılan piramit şekline de bir örnek oluşturmaktadır. Ayrıca, gerçekçiliğin uyumlu birleşimine de dikkatimizi çeker. Heykelde, Meryem'in İsa'ya göre biraz daha büyük yapılmış olması ana-oğul ilişkisini gözler önüne sermesi bakımından dikkat çekicidir.





▲ Heykeli yapılacak kişinin duruşu, geometrik bir düzenlemeyi içeren kesin ve akla yakın bir kompozisyon oluşturmayıp çoğu kez konudaki vücutların hareketlerini yakından izleyen ve akıcı bir teknik ile yapılırdı. Fakat bu hiç bir zaman, sanatın gelişmekte olduğu devirlerdeki gibi, vücudun çarpık ve kesintili pozlarda gösterilmesi şeklini almamış, figürlerin hareketleri düzenli bir canlılık içinde verilmiştir.

meydana getirecek biçimde düşünülmüştür. Bugün Vatikan'da bulunan **Pietà** piramidal bir kompozisyon içinde düzenlenmiştir. (Bu Michelangelo'nun imzasını attığı tek yapıttır. Söylendiğine göre, **Pietà**'yı seyreden bazı kişilerin bu heykeli başkasının yaptığını sandıklarını duyan sanatçı öfkeye kapılarak adını yapıtının bir kenarına kazımıştır). Yıllar geçtikçe Michelangelo'nun sanatı da bir dizi değişikliğe uğradı. Daha geç devirlerdeki çalışmalarında kaslar şişkin vücutlar ise bükük olur; keski izleri mermer üzerinde görülecek şekilde bırakılır; grup kompozisyonlarında karışıklık artar; ve sanatçı, heykele başlarken aklında olan düşünceyi çalışmasının ortasında değiştirip yapıtı başka bir şekilde bitirmiş izlenimi uyandırır.

Bütün bunlar aslında sınırına ulaşmış bir sanat gücünün belirtileriydi. Rönesans heykelinde en çok işlenen tema, vücudun bir bütün olarak değişik şekillerde gösterilmesi ile anlatılan, insan karakterinin incelenmesi ve ifadesi çalışmalarıydı ki, bunun sonucu olarak da eşsiz başarılar elde edilmişti. Bir heykelin yanlış şekli ne kadar görkemli olursa olsun ve insan vücudunun bir hareketi ne kadar kusursuz verilirse verilsin gene de insanın dramını tam olarak yansıtmaktan uzaktır. Fakat böyle bir sınıra ulaşmak da ancak Michelangelo gibi büyük bir sanatçıya, bir dahiye, nasibolmuştur.

Rönesans devrini kapsayan yıllar içinde, atlı heykeller gibi, bazıları seyirci için nisbeten alışılmamış ve yeni bir tür oluşturmakta ise de -mezar anıtı gibi- tür olarak eskiden beri bilinen bazıları da on beşinci ve on altıncı yüzyıllarda bir takım değişikliklere uğrayarak tamamen Rönesans anlayışına uygun bir şekilde gelişmiştir.

Mezar anıtlarının düzenlenmesi birçok bakımdan daha önceki Gotik devir yapıtlarına benziyordu. Anısına heykel yapılan kişiler genellikle çok güzel elbiseler giymiş olarak mimari bir çerçeve içinde gösterilirdi. Rönesans devrinde ise ölen kişilerin heykelleri giydirilmiş birer ceset olmaktan çıkıp uzanan ya da diz çöküp dua eden figürler olarak gösterilmeye başlanmıştı. Elbette bu motif bölgelere göre büyük ölçüde değişikliğe uğruyordu. Fakat bu heykellerin hepsinde görülen ortak bir eğilim de manevi dünya ve ölüler alemi ile ilgili kaygılı anlatımın, bir paradoks meydana getirecek şekilde, anatomik ayrıntıların giderek farkına varılması ve gerçekçiliğin aranması yardımı ile ele alınmasıydı.

▶ Michelangelo Buonarotti'nin Milano'daki Castello Sforzesco'da bulunan **Rondanini Pietà'sı**. 1555'de, sanatçının ölümünden önceki son on yıl içinde yapılan bu Pietà, Michelangelo'nun bu konudaki son yapıtı olup aynı zamanda en çok elem ve ızdırap verici görünüşte olanıdır. Michelangelo, heykel üzerinde çalışmaya başladıktan sonra fikrini değiştirerek aynı blok üzerinde yapıtı başka bir anlayışla tamamlamıştır. Heykel bu durumu ile Michelangelo'nun çok kişisel çalışma yöntemini - kendine özgü kurallarını - gösteren iyi bir örnektir.



Resim

Belki de sanat tarihinin hiç bir devresi, Rönesans'ta olduğu kadar parlak başarılar elde etmiş olmakla övünemez. Hepsi de aynı ülkeye ve aynı çağa ait olmakla birlikte herbiri kendi başına büyük ün kazanmış birer değer olan Piero della Francesca, Masaccio, Botticelli, Mantegna, Leonardo, Michelangelo, Raffaelo, Giovanni Bellini, Giorgione ve Tiziano gibi ressamların yanı sıra Perugino, Fra Angelico, Paolo Uccello, Luca Signorelli, baba-oğul Lippi'ler, Ghirlandaio, Cosimo Tura, Antonello da Messina ve Carpaccio gibi sanatçıları da sayabiliriz.

Daha önceki yıllarda İtalyan resmi yalnızca büyük yapıların süslemesinde kullanılan ve mimarinin yanında ikinci derecede kalan bir sanat dalıydı. Gerçi on dördüncü yüzyılda Toskanalı bir yazar resimi en önde gelen sanat kollarından birisi olarak tanımlamışsa da (ki bu yazarın resim ile çizim arasındaki farkı bilmediği de anlaşılmaktadır) Rönesans devri ile birlikte re-

▼ Rönesans resminde en çok, insan figürünün ağırlığını ve hacmini gerçeğe uygun bir şekilde vermek amacı ile üç-buutlu anlatımı, «plastisite»yi elde etmek için araştırmalarda bulunulmuştur. Bu teknik ile figürler, resim çerçevesi içinde, ayakları yere basan sağlam birer varlık olarak gösterilmişlerdir.



▼ Masaccio'nun **Vergi** adlı bu çalışması, Rönesans resmi ile ilişkili hemen tüm özellikleri bünyesinde toplamıştır. En sağda kendisini de portresini yaparak gösteren Masaccio'nun bu resminde özellikle anıtsallık, insan vücudunun hem kendi başına hem de arka plandaki figürlerde görüldüğü gibi çevreleri ile olan ilişkilerinin doğru ve gerçekçi olarak verilmesi dikkati çeker.

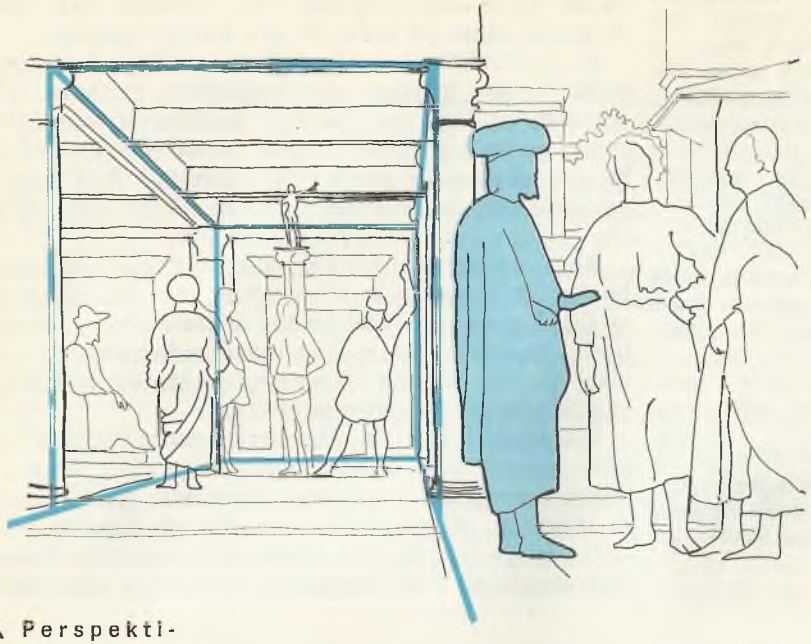
sim, Ortaçağ'da olduğu gibi yalnızca bir el sanatı ya da üç büyük sanat dalından birisi olmaktan çıkıp kendi başına sanat ile eşanlamlı bir duruma gelmiştir.

Bu olağanüstü olay Alp dağlarının kuzeyine sıçrayıp öteki Avrupa ülkelerine de yayılmakta gecikmemişti. Almanlar'da Dürer ve Cranach ile Flaman Van Eyck kardeşler İtalyan sanatçılarından farklı olmakla birlikte aynı akımın bir parçası olduklarından Batı sanatının gelişmesinde onlardan daha az önemli sayılamazlar.

Rönesans yaratıcılığının iki yüzyılına özelliğini veren bu parlak başarılar aynı zamanda katı geleneklerden ve Gotik sanatın şekilciliğinden de bir kurtuluş olmaktaydı. Resimler artık, çerçevelerle sınırlanıp ya da mimarî bir fon üzerine işlenmeyip yaratıcılık gücünden yararlanılarak düzenlenmekteydi.

Perspektif, o çağ için devrimci bir buluş olmakla birlikte hemen değil fakat yavaş yavaş benimsenmişti. Aslında perspektif, tüm görsel sanatların ortak temelini oluşturan, çizgi ile birleşince etkisi de kendini iyice belli etmeye başladı. Hiç değilse Floransa'daki Rönesans sanatçıları resmi boyanmış çizgi olarak kabul edi-





▲ Perspektifi yalnızca bir teknik olarak kullanmakla kalmayan Piero della Francesca bunu resmin temel ögesi kabul eder. Bu resimdeki tüm düzenleme neredeyse matematiksel diyebileceğimiz bir anlayışla ele alınmıştır. Mimari tam karşıdan verilmiş, figürler de yapılarınkine uyacak dikdörtgen şekiller içinde gösterilmiştir. Hatta, iki gruptaki figürlerin duruşları arasında bile bir bağlantı kurulabilmektedir.

yorlardı. Resim taslağı ise çeşitli sanat kuramlarının denenmesi için kullanılacak bir fikir ya da esas olarak kabul ediliyordu.

Çeşitli yeni teknik ve malzemeler, resim ve freskoların etkileyici gücünü arttırmakla kalmayıp aynı zamanda işçiliği ve masrafı da azaltıyordu. Örneğin, perspektifin yardımı ile figürleri, açıkça belirlenmiş bir çevre ya da mekânın içine yerleştirmek çok kolay oluyordu. On beşinci yüzyılın sonuna doğru ise İtalyanlar Flaman ülkelerinden yağlıboya tekniğini öğrendiler. Temperaya göre hem hazırlaması daha kolay hem de daha kesin sonuç alınan yağlıboya aynı zamanda gerçeğin verilebilmesini de büyük ölçüde kolaylaştırıyordu. Aynı sıralarda ince tahta plâkalar yerine tuval kullanılmaya başlandı ki bu da resim için yapılan harcamaları azaltıp tamamlanmış bir resmin dayanıklılığını arttırıyor ve taşınmasını kolaylaştırıyordu. Resim yapmakta kullanılan tüy kalem, fırça, gümüş uçlu resim kalemi, kömür kalem ve başka çizim malzemelerine, perspektifi araştırırken resim taslakları yapılması sırasında, tabii kırmızı tebeşir boya ile pastel de eklenmişti.

Karton, yani büyük boy sağlam kâğıtların kullanıl-



▲ Piero della Francesca'nın yaptığı **Kırbaçlanma** sahnesindeki figürlerin mekân içindeki duruşları tamamen gerçeğe uygundur, fakat bu gerçekçilik daha çok tiyatro ile bağdaşır bir görünümdedir. Figürler fondaki mimari çerçevenin içinde, sahnede durur gibi orta cepheden verilmiştir. Gerçeğin böyle matematiksel bir yaklaşımla verilmesi Rönesans devrinin özelliklerinden birisidir.

ması ile de fresko yapımı çok kolaylaşmıştı. Freskosu yapılacak konu atölyede rahatça bu kartonlar üzerine resme esas olacak tam ölçüde çizilir taze sıvanın üzerine, kartonun arkasına püskürtülen renkli tebeşir tozu duvara çıkacak şekilde bastırılarak stilus denilen sivri uçlu kalemle desen sıvaya çıkarılırdı. Daha önceleri ise freskonun ana hatları doğrudan doğruya sıvaya çizilir ve sonradan boyanarak resim tamamlanırdı ki bütün bunlar yapılırken sanatçı zamanla adeta yarışmak zorunda kalırdı.

Kısacası işte bunlar, Rönesans devrinde benimsenen geliştirilmiş resim tekniklerinin en önemlileri olarak kabul edilmektedir. Acaba aynı devrin amaçları ne idi ve bunlar nasıl anlatılmıştı? Kişileri, fikirleri ve resimleri ile bu kadar geniş kapsamlı bir akımı dar bir şema içinde incelemek oldukça zor ve hatta yanıltıcı da olabilir. Fakat gene de ortak kurallar ve ortak temalar üzerinde birkaç söz söyleyip duruma açıklık kazandırabiliriz.

Tüm Avrupa resminde olduğu gibi, Rönesans resminde de insan ve çevresi başlıca ilgi kaynağını oluşturmaktaydı. Rönesans'ta insanın ve doğanın görünü-

▼ Rönesans devrinde insan vücuduna duyulan hayranlık ve bunun canlı bir şekilde resmedilmesi için yapılan çalışmalar en yüksek derecesine Michelangelo'da ulaşmıştı. Bu sanatçının bir dereceye kadar abartmaya da kaçan yapıtları kendisinden sonra gelen hayranlarının daha da ileri giderek tuvallerini kasları çok gelişmiş insan vücutları ile doldurmalarına neden olmuştur. Fakat tekniğe harikulade bir şekilde üstünlük sağlamış olan Michelangelo için kompozisyon sorun olmamıştır.

şüne duyulan ilgi o kadar büyüktü ki, dinsel bir çevrenin varlığına karşın, bunları gerçekçi yöntemlerle araştırmak ve vermek kaçınılmaz bir durum almıştı.

Bununla birlikte, yalnız sanatçı grupları arasında değil kişiler ve hatta tek bir sanatçının meslek yaşamı içinde bile çok derin farklılıkların bulunması da gözden kaçmamalıdır.

Rönesans ressamlarını belli başlı iki gruba ayıracak olursak birincileri, biraz keyfî de olsa, rahatlıkla, yenilik çıkaran kimseler diye tanımlayabiliriz. Kendilerinden önceki sanattan önemli ölçüde ayrılan bu ressamların çalışmaları yeni devrin değerlerini de tam olarak anlatmış ve göstermişti. Bunlar aynı zamanda, kendilerinden sonra gelen sanatçılar için de bir esin kaynağı olmuşlardı.

Bu grup sanatçıların en çok ilgi duydukları konu insan figürünü tüm fiziksel gerçekçiliği ile yansıtabilmekti. Bu ressamların çalışmalarında dikkati çeken özelliklerden birisi de **plastisite** idi. Daha önceleri figürler, teknik yetenek ve bilgi yetersizliğinden, genellikle altın yaldız bir fon üzerinde, pek de gerçeğe uymayan bir biçimde ve derinlikten yoksun olarak birer siluet şek-



linde gösterilirdi. Bu figürler Rönesans ile birlikte üçbuutlu ve canlı bir görünüme kavuşmuşlardır.

Perspektif aracılığı ile figürlerin çevresi yalnızca gerçekçi bir biçimde değil, tam tamına gerçeğe uygun olarak veriliyordu. İdealleştirilmiş ya da ayrıntılarına girilmeden genel olarak tanımlanmış insan resmi ile yetinmeyen bu yenilikçi ressamlar, içinde bulundukları

devrin insana karşı derin ilgi duyan havasının da etkisiyle, dümdüz bir şekilde yapılan insan figürlerinin gerçeğe uygun zemin ile hiç bir şekilde bağdaşamayacağını anlamakta gecikmediler. Bunun sonucu olarak da, ayaklarını bastıkları yer belli olan, çevresi ve kendisi gerçeğe uygun olarak ayrıntıları ile çalışılmış insan figürleri ortaya çıktı. Bu yeni sanatın temel özelliği çizgisel olmasıydı. Fakat boyanmış birer çizgi de olsalar insan figürlerinin ve peyzajın hacimleri olduğu da gözden kaçmazdı.

Bu ekol (ki aslında bu deyim yanlış olarak kullanılmaktadır, çünkü ressamlar ancak kendilerinden önceki yapıtları örnek alıyorlardı) on beşinci yüzyılın büyük sanatçısı Masaccio ile başlamıştır. Henüz otuz yaşına varmadan ölen ve yeni bir metodun yaratıcısı olan Massaccio kendi çağdaşları tarafından resmin Brunelleschi'si olarak tanımlanmıştır. Sayıları fazla olmamakla birlikte olağanüstü derecede verimli resimlerinin başlıca özelliği dimdik duran figürlerin anıtsallığı, sakin duruşları ve kütlesi olan birer varlık halinde kendilerini belli etmeleridir (s. 40 - 41'e bakın). Gerçi bu figürlerin hareketleri çok kısıtlı ve sınırlıdır ve çoğu da ta-

▼ Vatikan'daki Sistina kilisesinin tavanına Michelangelo tarafından yapılan resimlerden «İnsanın Yaratılışı» sahnesini gösteren bu örnekte, resmin tamamında olduğu gibi, peyzaja yok denecek kadar az önem verilip tüm dikkat Adem ile Yaratıcısının üstüne çevrilmiştir. Her iki figürün de model kullanmadan yapılmış olması akla yakındır.







▲ Fra Angelico'nun **Tebşir**'inden detay. Bazı Rönesans ressamları plastik bir görünüm, gerçekçilik ve hepsinden önemlisi de kompozisyonun tümünü kapsayan bir güzellik ve büyüklük elde etmek için çabalarken, bir kısmı da aynı teknikleri kendi yaşadıkları devre uygun şekle sokmaya çalıştılar.

mamen hareketsiz gibi dimdik durur ama her biri üçboutlu olarak verilen bu figürlerin hepsi de resmin zemini üzerinde kendilerine ayrılan yeri rahatlıkla doldurmaktadır.

Erken Rönesans devrinde Masaccio ekolünün sanatçıları arasında özellikle Piero della Francesca dikkati çeker (s. 42-43'e bakın). Resimlerinin çoğunda, matematiği sanatın bir yardımcısı olarak kabul eden anlayışa uygun yapılmış mekânlar içinde yer alan anıtsal figürler hemen göze çarpar.

Fakat o devrin ressamları arasındaki en büyük deha Michelangelo'dur. Sanatçı, heykellerinde olduğu gibi resimlerinde de insan vücuduna olan tutkusunu ve ilgisini bütün açıklığıyla ortaya koyan ağır ve gerçek boyutlarından çok büyük figürler yapmıştır.

Devrin bu yenilikçi ressamları yanında, tamamen farklı düşüncede olan bir grup sanatçı daha vardı. Rö-





▲ Sandro Botticellinin **Venüs'ün Doğuşu** adlı resminden bir detay. Burada figürün zarif duruşu, dağınık saçları, hüzünlü bakışları ve vücudun yumuşak hatları; Masaccio ve Piero della Francesca'nın resimlerinde görülen anıtsallık, hacim duygusu ve plastikliğin yerini almıştır.

nesans öncesi resim sanatının rüya gibi zarifliği ile renk güzelliğinin etkisi altında kalan ve kendilerinden önceki sanatçıların çalışma biçimlerini terketmekte güçlük çeken bu ressamların tümü çok daha tutucu bir görüşe sahiptiler. Yapıtlarını tanımlamak için kullanılacak tek bir kelime varsa o da zarafetti. Birer çizgi ustası olan bu sanatçılar bu zarafete kompozisyonlarını çok zarif hatlarla belirleyerek ulaşmışlardı. Fra Angelico, Botticelli ve Cranach gibi bu gruptan olan sanatçılar; perspektif, doğacılık ve anatomi çalışması gibi o günlerde geçerli olan şeyleri hiç bir zaman reddetmediler. Fakat bunları katı fiziksel gerçekleri yansıtmaktan çok renk, elbise kıvrımı ve zarif duruş gibi özelliklere uygulanmış şekliyle kullandılar.

Bu iki grup arasındaki en çarpıcı görüş ayrılığı da resmin ne olduğu konusundaki kişisel kavramlarında kendini belli eder. Bir grup resmi: mimari ya da peyzaj-



▲ Cranach'ın yapıtlarında görülen ve esas konunun çoğunlukla süsleyici olduğu çizgisel şekiller, sanatçının birçok resminde oldukça hareketsiz figürlerin yer almasına yol açmıştır.



◀ Büyük Lucas Cranach'ın **Adem ve Havva**'sından bir detay. İtalya dışındaki Rönesans sanatçıları, genellikle, derinlik ve mekân-çevre değerleri yerine, bazı ayrılıklara rağmen, Alp dağlarının kuzeyindeki ülkelerin geleneklerine daha yakın olan renk değerleri ve çizgisel bir üsluba ağırlık veren bir resim şeklini benimsemişlerdi. Buna uygun olarak Cranach'ın resminde de figür yeknesak bir fon önünde gösterilmiştir.

dan oluşan bir arka plan; bu mekâna figürlerin yerleştirilişi; ile, esas karakteri ön plana çıkaran düzenin oluşturduğu üç ana ögeyi içeren bir sahne olarak kabul ederdi. Öteki grup içinse resim, içinde insan figürlerinin zarif bir şekilde yerleştirildiği renkli ve düşünülerek çizilmiş bir sahne idi. Bunlarda önemli olan konudan çok resmediliş şekliydi.

Bir hikâye, olay ya da durumun değişik yöntemlerle nasıl tasvir edildiğini özetleyen bu kısa açıklamalara eklenecek bir teknik daha vardır ki, aslında daha önceki devirlerde bulunmuş olmakla birlikte gelişip yayılması hiç kuşkusuz Rönesans sıralarına rastlar. Bu da portrelerin yapılmasıdır.

Ortaçağ sanatçıları portre için poz verenin kişiliğini ya da yüz ifadesini değil yalnızca sıfatını, başka bir deyişle, kişinin kendisinden çok onun temsil ettiklerini vermekle yetinirlerdi. Rönesans devrinde ise bu eğilim, kişilerin kedilerinin temsil edilmesi lehine giderek azaldı. Sanatçıları himaye eden kişiler kendilerine benzeyen resimlerinin yapılmasını istediği zaman ressamlar zaten onların arzularını karşılayacak duruma gelmişlerdi.

Başlangıçta portrelerin canlılığı teknik bilginin eksik olması nedeni ile sınırlıydı. Portresi yapılacak kişi genellikle profilden gösterilirdi. Bu, poz verenin ruhsal ve fiziksel özelliklerini kusursuz bir şekilde ortaya koyan çok sanatkârane bir yöntem olmakla birlikte tamamen gerçekten uzak bir üsluptu. Çünkü bir kişinin böyle yandan görülmesi, bundan da öte, portrenin ayrıntılı bir fon resmi üzerine yapılması pek de alışılmış bir durum değildir. Fakat, hiç değilse bu fon doğru olarak çizilip renklendirildiği için gerçeğe uygun görünüyordu. Aynı şekilde, ortaçağın mukavvadan yapılmış gibi duran yüz hatlarının yerini, tamamen inandırıcı bir çalışma ürünü olan yüz ifadesi, saç, ten rengi, mücevher ve başka ziynetlerin resmedilmesi almıştı. Fakat gene de düzenlemede bir katılık seziliyordu.

Çok geçmeden ressamlar portrelerini poz verenin hafifçe yana dönmüş olarak cepheden gösterildiği ve çok daha gerçeğe uygun olan dörtte üç profilden yapmaya başladılar. Bu yeni ustalıklarına güvenleri arttıkça da portresi yapılan kişiyi çok daha etkileyici bir şekilde göstermek amacı ile arkadaki peyzajdan da vazgeçip koyu renk düz bir fon ile yetindiler. Gerçeğe uygun portre yapımı için pek de uygun olmayan soğuk ve do-

▼ Antonello da Messina'nın özportresi olduğu sanılan **Bir Erkeğin Portresi** adlı yapıtı. Erken devir portrelerinde baş ve omuzlar profilden verilir ve portresi yapılan kişi de genellikle açık bir pencere önünde resmedilirdi. Fakat bir süre sonra, çok daha rahat bir şekil olan



dörtte üç profil benimsenerek kişi koyu renk bir zemin önüne yerleştirilmeye başlandı.



nuk tempera yerine ise yumuşak ve sıcak renkleri ile yağlıboya benimsendi.

Kişinin fiziksel ve ruhsal gerçeklerine sadık kalarak aslına uygun bir şekilde gösteren portre sanatının gelişmesi tutarlı bir yol izlememiş ve çağdaş sayılabilecek tarzları bile, uzun ömürlü olamamıştır. Portrede sonraları ortaya çıkan modaya göre kişiler çoğunlukla sosyal durumlarına ve malik oldukları şeylere göre ikinci derecede kalacak şekilde resmedilmiş ve o zamandan beri de her devrin en yetenekli ressamları, çoğu kez, her şeyden önce siparişi veren kişinin gururunu okşayacak portreler yapmaya özen göstermişlerdir.

Gotik gelenekten Rönesans'a geçişte belki de en kolaylıkla ayırdedilebilen fark, portrenin, kişinin dindarlığını göstermekten çıkıp onu dini olmayan bir konunun başlıca kişisi olarak göstermesidir. Ortaçağ resminde, portre siparişi veren kişi çoğu kez diz çöküp dua





▲ On beşinci yüzyıl portre resminin en erken örneklerinden olan ve Piero della Francesca'nın yaptığı bu resimde Montefeltro Dükü tam profilden gösterilmiştir. Bu kolay üslupta kişiler aslına uygun olarak resmedilebilmelerine rağmen pek de gerçeğe uygun gibi durmuyorlardı.

eder pozda ve genel kompozisyon içinde, kendisinin koruyucu azizi ya da Meryem ve İsa'nın alışılagelmiş tasvirleri yanında ikinci derecede önemli olacak şekilde gösterilirdi.

Portrelerin, ait oldukları kişiye benzemelerini öngören değişiklikle aynı sıralarda bir gelişme daha oldu ki bu da kişinin gündelik yaşamını geçirdiği bir fon önünde resmedilmesinin öncelik kazanmasıydı. Bunun belirtileri de farklı şekillerde kendini gösterdi. Özellikle erken devir portrelerinde bu tip gerçeğe uygun çevreler sembolik bir çok önemsiz ayrıntı ile doldurulurdu-ki bu da Rönesans'ın başlaması ile hemen ortadan kaybolmayan geleneklerden birisiydi. Buna verebileceğimiz en güzel bir örnek de Flaman ressamı Van Eyck'in yaptığı ve bugün Londra'da National Gallery'de bulunan Jan Arnolfini ve eşinin portreleridir. Van Eyck'in ünlü resimlerinden biri olan bu portrede evlenme söz-



▲ Rönesans devrinde doğaya karşı duyulan ilgi arttıkça peyzaj resmi de gerçekçi bir yönde gelişmeye başladı. Burada konu olarak bir doğa olayı, fırtına, işlenmiştir.

leşmesini yapmış olan çift, evlilikteki birleşmenin simgesi olarak gündüzün bir tek mumun yandığı kollu bir avizenin altında durmaktadırlar.

Eskiden ve şimdi de olduğu gibi Rönesans'ta da portre sanatı ile ilgilenenler kişilerden çok ünlü ve zengin aileler olmuştur. Piero della Francesca'nın yaptığı Federigo da Montefeltro'nun portresinde dük herşeye üstün ve neredeyse, her santimetre kareyi kaplayacak şekilde gösterilmiştir. Bununla birlikte resim, şekillerdeki -kısıtlı da olsa- plastisite ile dükün sosyal durumu gereği katı ve dünyevi görünüşünü birleştirmesi bakımından çağının tipik bir örneğidir.



▶ Giorgione'nin **Fırtına**'sından bir detay. Çoğu orta İtalya bölgesinde çalışan Toskanalı ressamlar resmi bir ölçüde boyanmış çizgi olarak kabul ederlerdi. Venedikli sanatçılar ise resime bir çizim üzerinde renklerin birleşmesi gözü ile bakmışlardır. Bunun sonucu olarak da resimleri çizgiye dayanmaktan çok rengin başarılı bir biçimde kullanılması şeklinde kendini gösterir. Bu resimde Giorgione, önemli bir teknik buluş olan renkte tonlamayı yaratmıştır. Değişik koyuluktaki gölgelerin siyah ile gösterildiği resimde her tarafı aynı tonda olan renkler uygulamak yerine, figürlerine fiziksel bir tutarlılık kazandırmak amacı ile renk tonlarını ya biraz açmış ya da biraz daha koyulaştırmıştır.

Bu arada şunu da belirtmek yerinde olur ki on beşinci yüzyıl resim sanatının gelişmesi, portrenin üsluplaşmadan sıyrılıp gerçeğe benzer duruma gelmesinde, renkli fotoğraf tekniğinde olduğu gibi, dosdoğru bir ilerleme göstermez. Rönesans boyunca gene çoğunlukla dini konulu resimler yapılmaya devam etmiştir. Ve konu ister dini olsun ister olmasın portre sanatçıları çoğunlukla, resmettikleri kişiyi -bu kişinin bir koruyucu aziz, bir devlet adamı ya da bir dükün kapatması olması durumuna göre- tek bir ideali somut bir şekilde kendisinde toplamış birisi olarak göstermek eğilimini sürdürdüler.

Değişik bir tür olan peyzaj resminin gelişmesi her ne kadar Rönesans devrinin bitiminden sonra tamamlanabilmişse de, kendi başına giderek önem kazanmaktan geri kalmamıştır. Bu gelişme iki yönde olmuştur. Birincisinde, kır yaşamının güzellikleri ve zevkleri ön plana çıkarken ikincisinde de, gerçek ya da düş ürünü olsun, kentlerin özellikleri ilgi çekmiştir. İkinci türün en ünlü örnekleri arasında Venedik halkını günlük yaşamları içinde ya da şenlik yaparken gösteren peyzajlar önemli bir yer tutar.

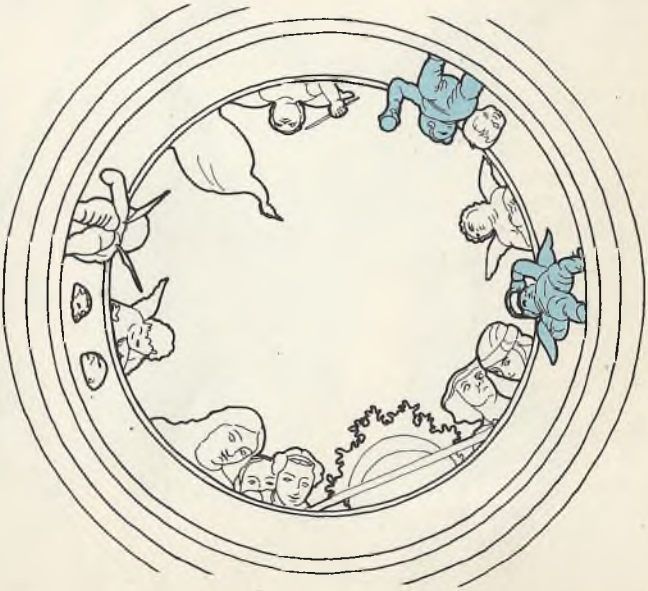
Dikkati çeken önemli bir nokta da, on beşinci ve on altıncı yüzyıllarda yapılan peyzaj resimlerinde insan figürünün hiç bir zaman eksik olmadığı ve yalnızca tamamlayıcı bir öge olarak kullanılmadığıdır. İnsanı sanatın başlıca ilgi kaynağı kabul eden Rönesans düşüncesi bunu engellemiş ve figürsüz peyzaj resminin gelişmesi daha sonraki yıllarda gerçekleşebilmiştir.

Gene de peyzaj resmi, geç Gotik devrin, yılın değişik aylarındaki uğraşları gösteren takvimlerinin gerçeğe aykırı ve aşırı ayrıntılarından kurtularak Rönesans'ta kendi başına bir tür olarak gelişmeye başlayıp yukarda sözünü ettiğimiz sonuca ulaşarak yolun yarısına varmıştı. Bu alanda en dikkati çeken sanatçılar ise Almanya'da Albrecht Dürer ve büyük Lucas Cranach; içlerinde Jerome Bosch olmak üzere Flaman ressamları ve Venedik ekolünün Giorgione gibi üyeleri idi.

Bununla birlikte Rönesans devrinde peyzaj ve portre sanatını birbirinden ayırmak pek de doğru olmaz. Çoğu ressamın, en az her iki türü de içeren özellikte çalışmalar yaptığı bu devirde peyzaj ve porte çok sıkı bir beraberlik içindeydiler. Bu devrin resim sanatını; bir yanda çeşitli İtalyan ekollerinin öte yanda ise Alp dağlarının kuzeyindeki Rönesans sanatı olarak iki ayrı bölümde ele almak pek de yanlış olmasa gerektir. İtalya içinde: Floransa ekolü, genellikle, dış hatlar, bilimsel perspektif ve katı bir görünüşe önem verir; Siena ekolü süsleyici bir karmaşıklık ve küçük ölçekli yapıtlara ağırlık veren Gotik zevki sürdürür; Umbria ekolü kompozisyon güzelliği ile havanın yarattığı etkileri ön plana alır; Venedik ekolü ise, hepsinden fazla, renk zenginliğini araştırıp bulmaya çalışırlardı. Almanya ile Flander'de Van Eyck kardeşler, Roger van der Weyden ve Cranach gibi sanatçıların resimlerinde ayrıntılı gerçekçilik ile duygusal anlatımcılık gibi Gotik geleneklerinin ağır bastığı, buna karşılık klasik antikite



▲ ▶ Andrea Mantegna'nın Mantova Dükalık Sarayındaki «Camera degli Sposi»si. Rönesans devrinde perspektifin bulunmasından ve uygulanarak gözler önüne serilmesinden büyük gurur duyulmuştur. Kimi resimlerde perspektifin tek amaç olduğu izlenimi uyanır. Bu tavanda, değişik insan ve hayvanların aşağıya baktığı bir açıklık varmış gibi görünür.



ile perspektif anlayışa pek yer verilmediği görülür. Hem ortaçağ Alman sanatının doruktaki temsilcisi hem de İtalyan Rönesans'ının bir üyesi olan Dürer ise bu iki grubun ortasında yer alır.

Mimari sahnelerin önemi artmaya başlayınca ise sarayların ve kiliselerin tavanlarını resimlerle süsleyip zenginleştirmek de yeniden sevilen bir moda oldu. Böylece resim tekrar yapıları süslemekte kullanılan bir araç durumuna geldi.

Mimari konulu resimlerde perspektif bazen o kadar önem kazandı ki nerdeyse resim, bu tekniğin bağladığı olanakları göstermek için yapılıyormuş havasına büründü. Bu tür resimlerde çizgiler tek bir kaybolma noktasında toplanacak şekilde gösterilir ve sanatçı da yalnızca böyle bir sistemi ortaya koymak amacı ile karmaşık bir düzenlemeye başvurmuş izlenimini uyandırırdı (s. 55'deki tavan freskosunda yuvarlak gökyüzü ve çevresindeki figürler gözü merkez noktaya çekecek şekilde düzenlenmiştir).

Rönesans devri resimlerinin çoğu konusunu ve kaynağını dinden almaktaydılar. Aziz tasvirleri, Kutsal Kitaptan alınmış hikâyeler, simgesel ve dinî törenlerle il-

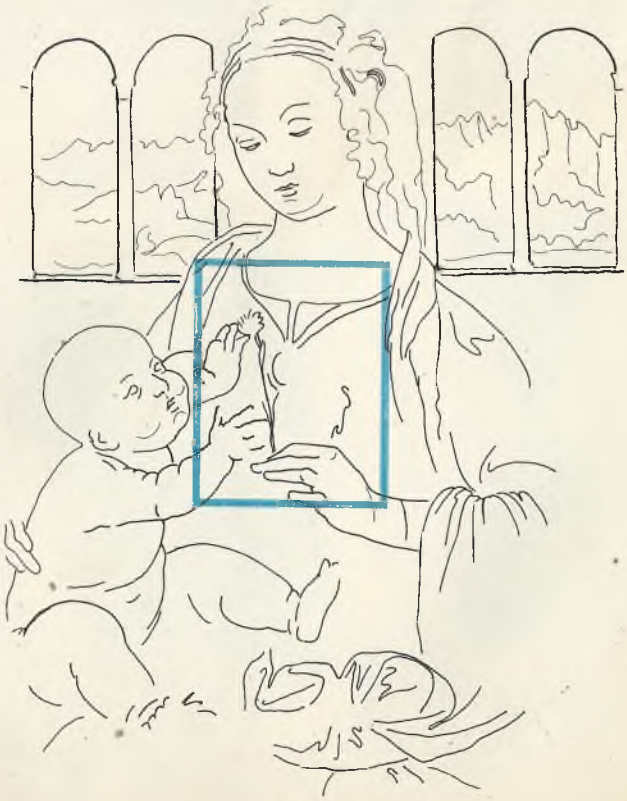


▶ Heykelde olduğu gibi resimde de ve özellikle o sıralar çok moda olan ve Meryem ile İsa'yı Vaftizci İoannes ile gösteren dinî resimlerde, piramidal kompozisyon baş sırayı tutardı. Raffaello'nun yaptığı **Madonna del Cardinello** tablosunda fon, o devrin buna benzer resimlerinde olduğu gibi bir peyzajdan meydana gelmişti. Bu peyzaj bazen süslü yapıların da bulunduğu ya da sade şekilde düzenlenmiş bir mimarî ögeyi de içerebilirdi.



gili çalışmalar bu resimlerde büyük bir yer tutardı, fakat yapılması için en çok isteği toplayan konu Meryem ile İsa idi. Bunun en az bir iki ayrı uyarlaması üzerinde çalışmamış on beşinci ya da on altıncı yüzyıl sanatçısı hemen hemen yok gibiydi. Ve içlerinde Rafaello'nun da bulunduğu bir grup sanatçı bu konuyu sürekli olarak işlerlerdi. Değişik resim tarzları arasında geleneğe ve konunun yapısına en çok uyduğu için en fazla sevilip uygulananı da piramidal kompozisyondu. Bu düzenlemede tabanda Meryem'in ayakları ve elbisesinin katlanmış etekleri yer alır en üst noktada ise başı bulunurdu. Bu kompozisyona uygun olarak yapılan resimlerin içinde bazıları da vücudun çeşitli bölümlerini değişik yönlere dönük biçimde vermeye özen gösterirlerdi. Bir örnek vermek gerekirse, oturan bir figürün ayakları sağa başı ise sola dönük olarak gösterilmesi resime bir hareket ve canlılık kazandırırdı. Bu yön-

▶ Tek bir kurallar çerçevesi içinde çalışmakla birlikte her sanatçı, Rönesans sanatının gelişmesine kişisel bir katkıda bulunmaktan geri kalmamıştır. Buradaki **Karanfilli Meryem** tablosunda olduğu gibi Leonardo da Vinci de gölge-ışık konusunda uzmanlaşmış bir ressamdı. Gölgelerin çok derin olduğu yerlerde bile aydınlıktan karanlığa geçiş çok yumuşak ve farkedilmeyen bir güzellikte dereceli olarak ve kusursuz bir çalışmayla gerçekleştirilirdi. **Sfumato** denilen bu teknik Leonardonun resimlerine çok kişisel bir görünüm kazandırır. Çok ince bir tül arkasından görülüyormuş izlenimi uyandıran bu resimlerde bu özellik en çok el ve elbise kıvrımı gibi ayrıntılarda kendini belli eder.





Albrecht Dürer

▶ Rönesans sanatının değişmeyen bir özelliği de, konu ne kadar büyük, karışık ve yapılması güç olursa olsun, akla yakın ve açık kompozisyonlar meydana getirmek için çaba gösterilmesiydi. Albrecht Dürer'in **Baba, Oğul ve Ruhül Kudüs'e Secde** örneğinde de görüleceği gibi. Rönesans devri sanat eseri, her şeyden önce, akla dayanan bir yapıya sahipti ki belki de onun bu kadar büyüleyici ve etkileyici olmasının bir nedeni de buydu.



tem Ortaçağdan beri uygulanmaktaysa da Rönesans devrinde dikkati çekecek kadar gelişmişti. Leonardo da Vinci'nin tartışılmaz ustalığını kanıtlayan ve figürlerin biçimlerini çizgiden çok ışık-gölge farkları aracılığı ile veren bir başka teknik daha gelişti. Bu tür resimler sanki ince bir tül arkasından görülüyormuş gibi sisli bir izlenim bırakırdı ki buna da **sfumato** denirdi.

Dünyanın her yerindeki sanat galerilerinde de görüleceği gibi Rönesans resminin patlayıcı dehası, bugün bile gücünden bir şey kaybetmemiş olan sanat kuralları ve standartlarını belirlemekle kalmayıp Orta Çağ'ların bin yıllık tarih ve kültürüne bir son vermiş ve modern çağın kapılarını açmıştır.

Oldukça kısa süren tek bir devir içinde bir ülke, öteki ülkelerin tüm tarihleri boyunca yetiştirdiklerinden daha fazla sanatçı yetiştirmeyi başarmıştı. Gerçi hiç bir kitap Rönesans sanatının tüm gücünü ve canlılığını bütün yönleri ile verebildiğini iddia edemez ama bu kısa bilgiler tarihin en verimli ve önemli bir devrini anlamak ve değerlendirmek için bir ilk adım olabilir inancındayız.



Küçük Sözlük

Alınlık: Başlangıçta bir duvarın üçgen olarak biten üst kısmı iken aynı terim yapıların üst bitiş bölümleri için kullanılır olmuştur.

Baştaban: Herhangi bir düzende saçaklık kısmının üç ana bölümünden en altta olanı.

Birim: Olçü esası.

Cephe: Bir yapının dış yüzlerinden her biri. Zamanla bu terim önyüze yapılan uygulama için de kullanılır olmuştur.

Duvar payesi: Düzenlerden birine uygun olarak süslenmiş ve duvara yapışık dikdörtgen şeklinde tam ya da yarım paye.

Düzen: Bir yapının değişik ögelerinin biçimlerini ve kısmen de oranlarını belirleyen mimari kurallar sistemi.

Fener: Bir kubbesinin üstünde yer alan çevresi pencereli yuvarlak ya da çokgen planlı alçak kule.

Fresko: Daha yaş iken ince duvar sıvası üzerine toprak boyalarla yapılan resim. Sıva boyayı emer ve renkler kalıcı olur.

Friz: Saçaklıkta baştaban ile korniş arasındaki bölüm. Herhangi bir süs şeridi için de kullanıldığı olur.

Hücre: Sütun ve payelerin desteklediği bir tonozla örtülü bölüm. Bu deyim çoğunlukla bir kemerle birleştirilmiş iki sütun arasındaki boşluk için kullanılır.

Işık - Gölge sanatı: Resimde ışık ve gölge oyunu. **(Chiaroscuro)**

Kaplama: Bir duvar yüzünün tamamlanmış durumu.

Karton: Sanatçının resmini tuval ya da, fresko söz konusu ise, yaş sıvaya geçirmeden önce kalın ve sağlam bir kâğıt üzerinde yaptığı taslak.

Kasnak: Kubbeyi taşıyan daire ya da çokgen kenarlı kaide.

Kısaltım: Resimde yandan görülen bir şeyin boyunu kısa göstermek. Bu şekilde gösterilen vücut ve nesneler aslından daha kısa gözüktüğü için bu ad verilmiştir.

Kıvrım: İyon ya da Kompozit sütun başlıklarının bir bölümündeki süslemeyi oluşturan kıvrımlı şekiller.

Korniş: Saçaklığın en üst bölümü. Aynı zamanda bir yapının üst kısmını çevreleyen dışa taşkın süslü bir silme.

Pencere bölgüsü: Bir pencerenin sütunları arasındaki açıklık.

Perspektif: Üç boyutlu nesnelerin düz bir yüzeyde gösterilmesini sağlayan geometrik bir sistem.

Piazza: Özellikle İtalyan kentlerindeki yapılarla çevrili alan.

Portik: Bir yapının cephesindeki orta girişi sağlayan üstü kapalı, kısmen ya da tamamen açık bölüm.

Revaklı koridor: Önü kemerli üstü kubbeli bir ya da iki yanı açık koridor.

Rüstik: Bir yapının dışının büyük ve kaba taşlarla derin derzli olarak kaplanması.

Saçaklık: Bir düzende sütunun üstüne gelen ve; baştaban friz ve kornişten oluşan yatay bölüm.

Sfumato: Giderek kaybolan kenar çizgisi.

Stiacciato: Yassı kabartmaları en az dışarı taşkın yapma tekniği.

Tempera: Renkleri organik ve yapışkan bir madde, genellikle de yumurta akı ile karıştırarak yapılan resim türü.

Timpanon: Bir kapı ya da pencere kemerinin içindeki dolgu bölüm.

Tonoz: Bir kemerin aralıksız olarak devam etmesi ile meydana gelen örtü sistemi.

Yassı kabartma: Yüzeyden çok az çıkıntı yapan kabartma türü.

Bibliyografya

Baxandall, Michael, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*. Oxford University Press, 1972.

Berenson, Bernard, *The Italian Painters of the Renaissance*, Phaidon, 1952.

Burckhardt, Jacob, *The Civilization of the Renaissance in Italy*, Phaidon, 1951.

Levey, Michael, *Early Renaissance*, 1967; *High Renaissance*, 1975. Penguin Books.

Murray, Peter, *Architecture of the Italian Renaissance*, Thames and Hudson, 1969.

Murray, Peter and Linda, *The Art of the Renaissance*, 1963; *Late Renaissance and Mannerism*, 1967. Thames and Hudson.

Wittkover, Rudolf, *Architectural Principle in the Age of Humanism*, Tiranti, 1962.

Pelican History of Art dizisinden; Freedberg, S., *Painting in Italy, 1500-1600*, 1971; Heydenreich and Lotz, *Architecture in Italy, 1400-1600*, 1974; Seymour, C., *Sculpture in Italy, 1400-1500*, 1966; Summerson, J., *Architecture in Britain, 1530-1830*, 1969; Blunt, A., *Art and Architecture in France, 1500-1700*, 1973.

Resim Kaynakları

Accademia, Venedik: 53; Alte Pinakothek, Munih: 58, Bargello, Floransa: 31 (sol ve sağ); Castello Sforzesco, Milano: 39; Chiesa del Carmine, Floransa: 41; Ducal Palace, Urbino: 43; Kunsthistorisches Museum, Viyana: 61; National Gallery, Londra: 50; San Marco, Floransa: 46; St Peter's, Roma: 37; Uffizi Gallery. Floransa: 48, 51, 57

Dizin

İtalik sayılar resimleri gösterir.

Adem ve Havva, Cranach, *48*, 49
Alberti, Leone Battista, 9, 11, 17, 18, 19-20
Amadeo, G.A., 27
Baba, Oğul ve Ruhül Kudüs'e secde, Dürer, 60, *61*
Bellini, Giovanni, 40
Bir erkeğin portresi, Antonello da Messina, 50
Bosch, Jeroma, 54
Botticelli, Sandro, 40, 47
Bramante, Donato, 4, 18, 23
Brunelleschi, Filippo, 5, 6-7, 9, 11, 16, 17, 21, 24
Buonarotti, Michelangelo, 9, 17, 18, 35-9, 40, 44-6
Burlington, Lord, 19
Camera degli Sposi', Mantegna, 55
Campbell, Colen, 19
Capra villası, 19, *19*
Caprarola, Cola de, 15
Carpaccio, 40
Castello Sforzesco, 39
Cennet Kapısı', Floransa (bkz. Vaftizhane)
Certosa di Pavia, 27, *27*
Chiaroscuro (Işık-Gölge), 58, 60, 62
Chiswick villası, 19
Cimrinin kalbinin mucizesi, Donatello, 32, *33*
Colleoni (Bartolomeo) anıtı, 34, *34*
Cranach, Lucas, 41, 47, *48, 49, 54*
Davud, Donatello, 31, *31*
Diamanti Sarayı, Ferrara, 25, *25*
Donatello, 30-31, 32-5
Dor (düzen), 6, 8, 9
Dürer, Albrecht, 41, 54, 60
Fırtına, Giorgione, 52, *53*
Floransa, 3, 6, 24, 41
Floransa Vaftizhanesi, 28, *28*
Fra Angelico, 40, 46
Francesca, Piero della, 40, 42, 43, 45, 47, 51

fresko, 42, 56, 62
Gattamelata anıtı, 34, *35*
Ghiberti, Lorenzo, 28
Ghirlandaio, 40
Giorgione, 40, 52-3, 54
Gotik üslup, 9, 21, 24, 41
Herkül ve Antheus, Pollaiuolo, *31*
İnsanın yaratılışı. Michelangelo, 45, *45*
Iyon (düzen), 6, 8, 9
Karanfilli Meryem, Leonardo da Vinci, 58, *59*
Karton, 43, 62
Kırbaçlanma. Piero della Francesca, 43
Kimsesizler Hastahanesi, Floransa, *4, 5*
Kompozit (düzen), 9, 14, 17
Korent (düzen), *8,* 9, 14
Lippi('ler) baba-oğul, 40
Madonna del Cardinello, Raffaello, 56, 57
Maniyerizm, 25
Mantegna, Andrea, 40, 55
Masaccio, 40, 41, 45, 47
Mereworth, ev, 19
Messina, Antonello da, 40, 50
Michelangelo (bkz. Buanorotti)
Montefeltro Dükü Federigo portresi, *51,* 52
Palladio, Andrea, 19, 24
Pantheon, 16
Parthenon, 9
Pazzi Şapeli, Santa Croce Kilisesi Manastırı, Floransa, 7, *7*
perspektif, 3, *4,* 5, 21-2, 31-2, 41, 42, 44, 62
Perugio, 40
piazza, 22, *23,* 24, 62
Pietà, Michelangelo, 36, *37*
Pollaiuolo, Antonino del, 31
Raffaello, 40, 56
'Rafaello'nun Evi', 18
Roma sanatı, 3, 5, 6, 7, 8, 9
Romanesk (devir), 20
Rondanini Pietà'sı, Michelangelo, 39, *39*
Rossetti, Biagio, 25
Ruccelai sarayı, Floransa, *8,* 9
rüstik, 16, 17, 18, 24, 62
Saçaklık (entablature), 7, 9, 12, 1
16, 21, 62
San Andrea, Mantova, *10,* 11, 19
Sangallo, Antonio da, 9, 18
San Pietro, Roma, 17, *17,* 36
Santa Maria del Fiore, Floransa *16,* 17
Santa Maria della Consolazione *15*
Santa Maria Novella, Floransa, 11, 19
Santa Maria, San Satiro yanında, lano, 4, *4*
Santo Spirito kilisesi, Floransa, 1
Scamozzi, Vicenzo, 19
sfumato, 58, 60, 62
Signorelli, Luca, 40
Sistina kilisesi, 45, *45*
St. Ambroze bazilikası, Padova,
stiacciato (ya da *schiacciato*), 32,
Tebşir, Fra Angelico, 46, *46*
tempera, 42, 62
Tivoli kalesi, 21, *21*
Tiziano, 40
Toskana (düzen), 9, 17
Tura, Cosimo, 40
Uccello, Paolo, 40
Van Eyck kardeşler, 41, 54
Van der Weyden, Roger, 54
Venüs'ün doğuşu, Botticelli, 47,
Vergi, Masaccio, 41, *41*
Verocchio, Andrea, 34, 35
Vigevano piazza'sı, 22, 23, *23*
Vinci, Leonardo da, 23, 40, 58
Yunan sanatı, 3, 5, 6, 9, 28

Foto Kaynakları

Foto 2000: 27; Pedone: 10 (üst), 43, 55; Perogalli: 21; Rizzoli: 4 19, 29, 46, 47, 48, 50, 51, 53, 59, Scala: 4 (üst), 7, 8, 10 (alt), 13, 16, 17, 25, 31, 33, 34, 35, 37, 39, 45, 57

SANATI TANIYALIM
D İ Z İ S İ

İSLAM SANATI

BAROK SANATI

GOTİK SANATI

RÖNESANS SANATI

ROMA SANATI

ESKİ YUNAN SANATI

* Bu dizi; tecrübeli, uzman sanatçılarca hazırlanarak dilimize çevrilmiştir.
* Güzel sanatların temelini ve inceliklerini her yönüyle tanıtan bir dizidir bu.
* Her konu 64 sayfalık cilde sığdırılmaya çalışılmış, geniş bilgiler, sağlıklı açıklamalarla konunun tüm kapsamlı görünümlerini içermektedir.
* Konular işlenirken zevkle okuma alışkanlığı verilmeye çalışılmış, dört renkli reprodüksiyonlarla süslenmiştir.
* En tipik yapıtlar iki renkli grafiklerle gösterilerek, taşıdığı sanat üslûbunun belirli karakteri açıklanmıştır.
* Her kitapta teknik terimleri gösteren bir de sözlük bulunmaktadır.
* Resimlerle fotoğrafların kaynakları verilmiş, ayrıca bibliyografya eklenmiştir.
* Her kitaba o konuyla ilgili zengin bir dizin düzenlenmiştir.

İnkılâp ve Aka Kitabevleri