

T.C.
EGE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Anabilim Dalı

RÖNESANS DÖNEMİ İTALYAN RESMİNDE
DOĞA-FİGÜR İLİŞKİSİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Seda AĞIRBAŞ

DANIŞMAN
Doç. Dr. Semra DAŞCI

Bornova-İZMİR
2012

TUTANAK

Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulu'nun 14.05.2012 tarih ve 1788 sayılı kararı ile oluşturulan jüri Jenat Tanhi anabilim dalı yüksek lisans öğrencisi Seda Ağırbaşı'nın aşağıda (Türkçe / İngilizce) belirtilen tezini incelemiş ve adayı 11.06.2012 günü saat 10.30'da 80 dk süren tez savunmasına almıştır.

Sınav sonunda adayın tez savunmasını ve jüri üyeleri tarafından tezi ile ilgili kendisine yöneltilen sorulara verdiği cevapları değerlendirerek tezin başarılı/başarısız/düzeltilmesi gerekli olduğuna oybirliğiyle / oyçokluğuyla karar vermiştir.


BAŞKAN

Doç. Dr. Jenat Tanhi

Başarılı ☒

Başarısız ☐

Düzeltilme (Üç ay süreli) ☐

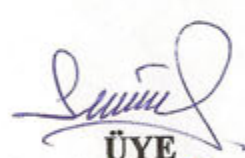

ÜYE

Prof. Dr. İnci Kuyulu Ersoy

Başarılı ☒

Başarısız ☐

Düzeltilme (Üç ay süreli) ☐


ÜYE

Yrd. Doç. Dr. İbel Ünal

Başarılı ☒

Başarısız ☐

Düzeltilme (Üç ay süreli) ☐

Tezin Türkçe Başlığı : Rönesans Dönemi İtalyan Resminde Doğa-Figür İlişkisi

Tezin İngilizce Başlığı : Figure and Nature Relationship in Italian Painting in the Renaissance Period

* 1. Yüksek Lisans Tezi savunma süresi asgari 45 azami 90 dakikadır.

2. Tutanak (jürinin karar ve imzaları haricinde) bilgisayarda doldurulmalıdır.

3. Tez başlığı (İngilizce ve Türkçe) mutlaka belirtilmelidir.

4. Yüksek Lisans Tez savunmasında üyelerden en az birinin E.Ü.Lisansüstü eğitim öğretim yönetmeliğinin 17(2) maddesi gereğince anabilim dışından olması zorunludur.

Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü M¼d¼rl¼ę¼'ne sunduğum R¼nesans D¼nemi İtalyan Resminde Doğa-Fig¼r İlişkisi adlı y¼ksek lisans tezinin tarafımdan bilimsel ahlak ve normlara uygun bir şekilde hazırlandığını, tezimde yararlandığım kaynakları bibliyografyada ve dipnotlarda g¼sterdięimi onurumla doğrularım.

Seda AğIRBAŞ

ÖZET

Rönesans Dönemi İtalyan Resminde Doğa-Figür İlişkisi

AĞIRBAŞ, Seda

Yüksek Lisans Tezi, Sanat Tarihi Bölümü

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Semra DAŞÇI

Haziran 2012, 265 sayfa

Araştırmamın amacı bu dönem resminde görülen gelişmeler ve bu gelişme kapsamında doğa-figür ilişkisinin irdelenmesidir. Büyük ölçüde yabancı kaynakların kullanıldığı çalışmada İtalya'nın siyasal ve kültürel ortamı içinde Rönesans'ın ve Hümanizm'in gelişimi, bu bağlamda doğa-figür ilişkisi, döneme ait farklı tür ve tekniklerdeki görsel malzemenin incelenmesi ile değerlendirilmiştir. Çalışmanın verilerine kütüphanelerdeki kaynaklardan ve internetten ulaşılmıştır.

Doğaya ve figüre yönelişin yoğunlaştığı 15. yüzyılda Hümanizm ile birlikte gerçekçi bir manzara ve figür ilişkisini yansıtan eserler gelişim göstermiştir. Rönesans anlayışını takip eden süreçte ve Barok dönemde ressamı tarafından doğa-figür ilişkisi geniş bir şekilde ele alınmıştır. Fransa'da Barok ressamı Antik dönemin etkilerinin yoğun bir şekilde görüldüğü klasik manzara görünümüne yer vermişlerdir. Hollanda'da manzara ressamı ise doğanın derinliğini, resimlerinde kullandığı bulut kümeleri, değirmenler, su birikintileri gibi unsurlarla vurgulamışlardır. Atmosferin bütünüyle hissedildiği ideal manzara betimlemeleri, özellikle Romantizm'de detaylı bir şekilde ele alınmıştır. Yüzyıllar boyunca figürlü konulara fon görevi yapan manzara ilk kez Romantik dönemde bir çevre olmaktan çıkmış ve figür resminin önüne geçmiştir. Romantik manzara ressamı ve ardından gelen Barbizon Ekolü'ndeki sanatçılar taslaklarını doğada çalışmışlar ve doğada tamamlamışlardır. Başarılı doğa gözlemleri yapan bu sanatçıların üslupları ve eserleri daha sonraki dönemlerde özellikle İzlenimciler tarafından farklı bir tarzda ele alınmış ve manzara tamamen bağımsız bir tür olarak resim sanatında yerini almıştır.

Anahtar sözcükler: Rönesans, doğa, birey, Hümanizm

ABSTRACT

Figure and Nature Relationship in Italian Painting in the Renaissance Period
AGIRBAŞ, Seda

MSc in Art History Department

Supervisor: Assoc. Prof. Dr. Semra DAŞCI

June 2012, 273 pages

The aim of this research is to examine developments in this period's picture and nature-figure relationship within this development. In this study for which foreign sources were used in a large scale, the development of Renaissance and Humanism in Italy's political and cultural environment and nature-figure relationship within this context are evaluated by examining visual materials in different types and techniques relating to the period. Data has been collected from library sources and internet.

In 15th century, along with Humanism in which tendency to the nature and figure intensified, works reflecting a realistic landscape and figure relationship were progressed. Artists dealt with nature-figure relationship widely in the period followed by Renaissance and Baroque period. In France, Baroque artists used classic landscape where intensive Antique period influences were seen. In Netherlands landscape artists emphasized the depth of nature by using elements such as cloud bank, mills, and puddles. Ideal landscape figurations where atmosphere was completely felt was painted in detail especially in Romanticism. Landscape which had served as a background for hundreds of years, took place of figure picture by being no longer a view in Romanticism for the first time. Romantic landscape artists and their subsequent artists coming from Barbizon Ecole drew and completed their sketches in the nature. Styles and works of these artists who had successful nature observations were approached in a different style especially by the Impressionists and the landscape has taken its part in picture as an independent style.

Keywords: Renaissance, nature, figure, Humanism.

ÖNSÖZ

Rönesans, doğa, birey, hümanizm... Tüm bu kavramlar sanat tarihi üzerine aldığım eğitim, yapmış olduğum araştırmalar sonucunda sıkça karşılaştığım konular olmuştur. Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Ana Bilim Dalı'nda yüksek lisans yapmaya karar vermemde de kuşkusuz bu bölümü okurken almış olduğumuz Batı Sanatı konulu derslerimizin büyük etkisi olmuştur.

Rönesans Dönemi başlı başına bir alan, bir dönem, bir üslup, engin bir derya. Rönesans üzerine yapılan çalışmalar hepimizin bildiği üzere sayılamayacak kadar uçsuz bucaksızdır. Benim tezim de bu engin denizde bir kum zerresi kadar ufak görünebilir, ancak benim ufkumda açtığı izler çok derindir. Ben de bu çalışma ile hem kum zerresi kadar ufak hem de uçsuz bucaksız enginde derin izler bırakan bir çalışmaya küçücük bir katkı koymuş oluyorum. Bana yol gösteren değerli hocam, bana yol gösteren kaynaklar bu tezi hazırlamamda önder olmuştur. Hazırlamış olduğum bu tezde *Rönesans Dönemi İtalyan Resminde Doğa-Figür İlişkisini* Rönesans'ın oluşumunu hazırlayan ve sürdüren hatta sonraki dönemler ve kuşaklar üzerinde derin etkiler bırakan sanatçıların eserleri üzerinden değerlendirmeye çalıştım.

Üzerinde yoğun olarak çalıştığım bu araştırmam sırasında benim yanımda olan ve bana maddi ve manevi destek veren eşim Nevzat'a ve oğlum Serdar'a, bana sağladığı kaynaklar ve gösterdiği yakın ilgiden dolayı değerli hocam Doç. Dr. Semra Daşçı'ya, Almanca çevirilerimde bana yardımcı olan Ege Üniversitesi Güneş Enerjisi Enstitüsü öğretim üyelerinden Dr. Mete Neptun'a ve çalışma hayatımda sağladığı kolaylıklardan ötürü Uzm. Nedim Sönmez'e saygılarımı ve teşekkürlerimi sunarım.

SEDA AĞIRBAŞ
07.05.2012
İZMİR

İÇİNDEKİLER

ÖZET	i
ABSTRACT	ii
ÖNSÖZ	iii
1 - GİRİŞ	1
2 - RÖNESANS ÖNCESİ İTALYAN RESMİNDE DOĞA-FİGÜR İLİŞKİSİNE GENEL BAKIŞ	4
3 - RÖNESANS DÖNEMİ İTALYASINDA SİYASAL ve KÜLTÜREL ORTAM	17
3.1. Rönesans Dönemi İtalyasında Siyasal Ortam	17
3.2. Rönesans Dönemi İtalyasında Kültürel Ortam	21
4- RÖNESANS DÖNEMİ İTALYAN RESMİNDE DOĞA-FİGÜR İLİŞKİSİ	48
4.1. Dinsel Konulu Resimlerde Doğa-Figür İlişkisi	50
4.2. Mitolojik Konulu Resimlerde Doğa-Figür İlişkisi	101
4.3. Portrelerde Doğa-Figür İlişkisi	122
4.4. Tarihsel Konulu Resimlerde Doğa-Figür İlişkisi	138
4.5. Alegorik Resimlerde Doğa-Figür İlişkisi	147
5- SONUÇ	159
6- BİBLİYOGRAFYA	174
7- RESİM LİSTESİ	189
8- RESİMLER	195
9- ÖZGEÇMİŞ	274

1- GİRİŞ

“Rönesans Dönemi İtalyan Resminde Doğa-Figür İlişkisi” başlığını taşıyan araştırma, dört ana bölümden oluşmaktadır. Bu bölümlerde yer alan bilgi ve kaynaklara başlıca Ege Üniversitesi Merkez Kütüphanesi olmak üzere, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Boğaziçi Üniversitesi ve Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi’nin kütüphaneleri aracılığıyla ulaşılmıştır. Büyük ölçüde yabancı kaynakların kullanıldığı bu çalışmada İtalya’nın siyasi ve kültürel ortamı içinde Rönesans’ın ve Hümanizm’in gelişimi, bu değişim kapsamında bireyin ve doğanın değer kazanması ele alınmıştır. Çalışmanın ana temasını oluşturan doğa figür ilişkisi ise bu döneme ait farklı tür ve tekniklerdeki görsel malzemenin incelenmesi ile gerçekleştirilmiştir.

Araştırmanın ikinci bölümünde Rönesans dönemi öncesi İtalyan resminde doğa figür ilişkisine genel olarak değinilmiştir. Bu bölümde öncelikle İtalya yarımadasında kültürel ve sanatsal gelişimi hazırlayan kültürler hakkında genel bir bilgi verilmiştir.

Roma resim sanatının oluşumunu hazırlayan ve Vezüv yanardağının külleri altında kalan Pompeii ve Herculaneum kentlerinde yapılan arkeolojik kazılar sonucu sadece sanatsal değil tüm tarihsel ve sosyal yaşam hakkında da bilgilere ulaşılmıştır. Çalışmanın konusunu oluşturan ve antik kültürün yeniden canlandırıldığı Rönesans dönemine etkileri bakımından bu kentlerde çok iyi korunabilmiş ve günümüze ulaşabilen duvar resimlerinde doğa figür ilişkisi hakkında görsel veriler ve metinler çalışmanın bu bölümünde ele alınmıştır.

Hristiyanlığın resmi din olarak yayılması ile birlikte antik dönemin etkilerinin yavaş yavaş terk edilmeye başlandığı, katakomplarda dinsel konulu resimlere yer verildiği bilinmektedir. Belli başlı katakomplarda yer alan ve doğa figür ilişkisini betimleyen bu resimler de araştırmanın birinci kısımda yer almıştır. Skolastik düşünce sisteminin egemen olduğu Ortaçağ’da, arka planda doğanın yerini altın yaldızlı bir fon almıştır. Figürler günlük yaşamın birer parçası değil artık dinsel kişilikler olarak resmin kompozisyonunu oluşturmaya başlamıştır. Betimleme anlayışında görülen bu değişim çerçevesinde bir değerlendirme yapılmış, 11. ve 14. yüzyıllarda Romanesk ve Gotik

dönemleri kapsayan süreçte ağırlıklı olarak el yazmalarında karşımıza çıkan doğa-figür ilişkisi yine bu bölümde değerlendirilmiştir.

Çalışmanın üçüncü bölümünde Rönesans dönemi İtalyası'nda siyasal ve kültürel ortam anlatılmış, dönemin siyasal olayları, İtalya'nın diğer Avrupa ülkeleri ile özellikle 15. ve 16. yüzyıllarda geliştirdikleri siyasal ve kültürel ilişkilerine değinilmiştir. Kültürel yaşam ise bu bölümün diğer alt başlığını oluşturmaktadır. Hümanizm'in temellerinin atıldığı bu dönemde felsefe, edebiyat, müzik, bilim ve sanat alanındaki gelişmeler, döneme damgasını vurmuş yazar, düşünür, mimar, ressam ve heykeltıraşların eserlerine bu başlık altında değinilmiştir.

Çalışmanın asıl konusunu oluşturan dördüncü bölümde, Rönesans dönemi İtalyan resminde doğa-figür ilişkisi hakkında kısa bir bilgi verildikten sonra doğa-figür ilişkisinin hangi resim türlerinde daha dikkat çekici bir anlatıma ulaştığı konusu, alt başlıklar halinde incelenmiştir. Bu alt başlıklardan dinsel konulu resimlerde doğa-figür ilişkisi, resimlerin en yoğun olarak görüldüğü bölümü oluşturmaktadır. Antik dönem sanatı, Hristiyanlığın ortaya çıkmasıyla birlikte değişmeye başlamış, anlayış ve formlar Hristiyanlığa uygun bir içerikle varlığını sürdürmüştür. Ortaçağ'ın skolastik felsefesiyle örtüşen sanatsal formlar resim, heykel ve mimaride egemen olmaya başlamıştır. Dolayısıyla Bizans'tan ve Ortaçağ'dan gelen gelenekle birlikte dinsel konulu resimler sanatçılar tarafından her zaman tercih edilmiştir. İkonografinin büyük etkisinin hissedildiği bu resimlerde Tevrat ve İncil konulu betimlemeler dikkati çekmiş, dolayısıyla çalışmanın büyük bir bölümünü dinsel konulu resimlerde doğa-figür ilişkisi oluşturmuştur. Avrupa resim sanatında portreler, manzaralar, alegorik resimler bir tür olarak yer alırken Rönesans döneminde, Hristiyan bir toplum olan Avrupa'da kuşkusuz dinsel konulu resimlerin ağırlıklı betimlendiği görülmüştür.

Avrupa Resim Sanatı ve Rönesans oldukça geniş bir alandır. Konunun bir bütün içinde dağılmadan en dikkate değer örneklerle verilmesinin uygun olacağından hareketle ve konunun dağılmaması amacıyla İtalya'daki Rönesans yapıtları incelenmiştir. Bu yapıtlar içinde de doğa-figür ilişkisini yansıtan en bilinen örnekler belirlenmiştir. Gerek dinsel gerek mitolojik gerek tarihsel gerek alegorik gerekse portre gibi türlerde olsun doğa ve figür resmin kompozisyonunu oluşturan ayrıntılardır. Yapılan kaynak taramalarında doğa-figür ilişkisini yansıtan en seçici örnekler göz

önünde bulundurulmuştur. Bu bölümdeki eserlere diğer alt başlıklardakilerden daha fazla yer verilmiştir.

Bu dönemde Avrupa resmine katılan mitolojik konulu resimlerde doğa figür ilişkisi yoğunluk açısından dinsel konulu resimlerin ardından gelen ikinci alt başlık olmuştur. Portrelerde, tarihsel konulu resimlerde ve alegorik resimlerde doğa figür ilişkisini betimleyen çalışmalar ise incelenen konu açısından daha az yoğunluktaki diğer alt başlıkları meydana getirmiştir. Öncelikle Rönesans'ın gelişimini hazırlayan ve ondan sonra hızlanmasını sağlayan sanatçılar doğa figür ilişkisini yansıtan çok sayıda çalışmalar yapmışlardır. Bu resimlerin yerleştirilmesinde kronolojik sıralama takip edilmiştir. Bu bölümde her alt başlıkta yer alan resimler kendi içinde kronolojik olarak yerleştirilmiş, birbirini tekrar eden çok sayıda örnek içinden, konuyu en iyi yansıttığı düşünülen eserler seçilmiştir. Seçilen resimler ağırlıklı olarak yağlıboya teknikli çalışmalardır. Yağlıboya çalışmaları ardından duvar resimleri (freskolar) takip etmektedir. El yazması ve kitap resmi Romanesk ve Gotik dönemlerden bir iki örneği teşkil etmektedir.

Beşinci ve Sonuç bölümünde Rönesans dönemi İtalyan resminde doğa figür ilişkisi hakkında, antik dönemde filizlenen, Ortaçağ'da skolastik düşüncenin egemenliği altına giren ve Rönesans ile yeniden doğan doğa-figür ilişkisi değerlendirilmiştir. Ayrıca bu bölüm içinde İtalya dışında Almanya, Hollanda, Fransa gibi ülkelerde Rönesans dönemi eserlerinde görülen doğa-figür ilişkisi,ü bilinen sanatçıların kaynaklarda sıkça rastlanılan resimlerinden örneklerle karşılaştırma yapılmıştır. Sonuç bölümünün hemen ardından bu tezin oluşmasında yararlanılan kaynakların bulunduğu Bibliyografya bölümü gelmektedir.

Bibliyografya bölümünden sonra Rönesans Dönemi İtalyan resimlerinde dinsel, mitolojik, tarihsel, alegorik konulu resimler ve portrelerde doğa figür ilişkisini örnekleyen eserlerin bulunduğu bir resim listesi yer almaktadır.

2 - RÖNESANS ÖNCESİ İTALYAN RESMİNDE DOĞA FİĞÜR İLİŞKİSİNE GENEL BAKIŞ

Rönesans ile filizlenmeye başlayan gelişmeler, Avrupa'nın tüm büyük ulusları tarafından takip edilmiştir. Rönesans'ın da İtalya'da başladığı bilinmekte; modernî eskiden ayıran ve gelişimi hazırlayan tüm etmenler İtalya'da görülmektedir. İtalya'nın bu yeni kültürel zenginliği Avrupa uluslarına yol göstermiştir. İtalya, Rönesans'ın oluşumuna zemin hazırlamıştır. Sanatta, bilimde, düşüncede, antik kültür ve modern dünya arasında önderlik yapmış olan İtalya bu bilincin bir bütün halinde Almanya, Fransa ve İngiltere gibi ülkelere yayılmasını sağlamıştır. Bu bağlamda İtalya hem kültürel hem de siyasal olarak Rönesans'ın bu coğrafyada oluşumuna öncülük etmiştir¹.

İlk kez İÖ 2000'lerde uygarlık alanında varlık göstermeye başlayan İtalya, Antikçağ boyunca Yunan, Etrüsk ve Roma uygarlıklarına ev sahipliği yapmıştır. Bu özelliğiyle gerek eski çağlardaki sanat üretimiyle gerek 15. yüzyıl ve sonrasında yarattığı üsluplarla Batı kültürüne temel oluşturmuş, zengin sanat birikimine sahip bir ülke olarak bilinmektedir. İÖ 800 yılında Umbrialılar, Liguryalılar, Venetiler ve Latinler gibi birçok küçük kabilenin egemenlik sürdüğü İtalya topraklarında, Toscana bölgesinde Etrüsk Uygarlığı (yaklaşık olarak İÖ 800) ve Güney İtalya'da ilk Yunan kolonileri (yaklaşık İÖ 750) uygarlığın gelişimine büyük katkı sağlamıştır. Etrüskler, Yunanlılardan çok etkilenmiş ancak yine de ayrı bir kültür yaratmışlardır. İthal ettikleri vazoların üzerinde görülen Yunan figür anlayışını, mezarlarının dekorasyonu için kendilerine göre uyarlamışlardır. Mezarların iç süslemelerinde seçilen konular sıklıkla lüks yaşantıyı, avcılık gibi boş zaman uğraşlarına olan düşkünlüğü yansıtmıştır. Figür anlayışı Yunan etkileri taşısa da konular tümüyle Etrüsklere özgüdür².

Tarquinius adını alan bölgedeki mezar anıtları, Etrüsklerin diğer antik toplumlar gibi ölü kültürüyle ilgili olduklarını ve bu mezar anıtlarının duvarlarını süsleyen resimlerde yaşama sevinciyle dolu bir hayat anlayışını öteki dünya kavramıyla bağdaştırdıklarını ortaya koymuştur. Etrüsklü sanatçılar mezar odalarının duvar ve tavanlarını büyük bir özenle süslemişler ve çeşitli renklerde geometrik motifler kullanmışlardır. Siyah ve kırmızı alması k kuşakların yanı sıra lotus ve başka bitkisel

¹ John Addington Symonds, *İtalya'da Rönesans*, (Çev. Aysun Babacan), **Rönesansın Serüveni**, İstanbul, 2005, s. 238-239.

² Semra Germaner, *İtalya, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, C.2, İstanbul, 1997, s. 887.

süsleri kapsayan frizlere de yer vermişlerdir. Resimli çerçevelerin üstleri ise kırmızı ve mavi renk şeritleri, girland ve çelenklerle süslenmiştir. Bu süslerin arasında, duvarlara yayılan sarmaşık kıvrım motifleri, deniz dalgalarını teşkil eden geometrik spiraller de yer almıştır³.

Bu yalın dekoratif motifler, çoğunluğu aile hayatından alınmış konuların meydana getirdiği sahneleri çerçevelemekte ve resimlere belli bir bezeme ortamında denge sağlamaktadırlar. Adeta bir düş ortamı meydana getiren bahçe dekorları içinde yarı çıplak dansözlerin flüt gibi çalgıların eşliğinde kıvrak hareketlerle dans edişleri, ayak uçlarının yere hafifçe dokunuşu, sakin ve yumuşak bir hareket duyarlılığına bağlı görünmektedir⁴.

Resim sahnelerinde insanın ve doğa görüntülerinin hareketli, duygusal ve coşkulu zarafetleri adeta sonsuza doğru genişleyen bir ışık mekanı içinde yer almıştır. Şölene katılan, dans eden, savaşıyor ya da ölü gömme töreninde yer alan insanın yanı sıra aslan, boğa, yunus balığı gibi hayvanlar ile çeşitli kuş figürleri doğal dekorlar içinde belli hareketler halinde gösterilmiştir. *Dans Eden ve Lir Çalan Kadınlar* (Res. 1) adlı duvar resmine bakıldığında Etrüsklerin kompozisyon olarak boş zaman uğraşlarına yer verdikleri görülmektedir. Ağaçların arasında mutlulukla dans eden figürler betimlenmektedir. Ressamlar doğa ve hayat görünümünü dikkatle gözlemlemiş ve bu unsurları teknik olarak yüzeylere aktarabilmişlerdir. Yer yer aşırı stilizasyonların görüldüğü Etrüsk resminde özellikle eller hem çok büyük hem de parmakların çok uzun olmasıyla yoğun bir ifade gücü kazanmıştır⁵.

Erken dönemlerde mitolojik sahnelere yer veren sanatçılar, bu duvar resimlerinde belli belirsiz bir doğa görünümü içinde canlı, hareketli ve enerjik figürleri kullanmışlardır. Figürlerin çizgileri kumaş kıvrımlarının konturları keskin hatlarla belirlenmiştir. Bu resimlerin en popülerleri Tarquinia'daki Triclinium mezar anıtlarında yer alan fresklerdir. İÖ 550-500 yıllarına tarihlenen *Avcılık ve Balık Avı* (Res. 2) adlı çalışmada düz bir zemin üzerinde hareketli figürlerin arasında stilize bitki motifleri ile fon oluşturulmaya çalışılmış, figürlerin boyutları ve drapeli kumaşlarındaki hacimsel

³ Sezer Tansuğ, **Resim Sanatının Tarihi**, İstanbul, 1992, s. 46.

⁴ Mary Hollingsworth, **Dünya Sanat Tarihi**, (Çev. Rengin Küçükerdoğan-Banu Ergüder), İstanbul, 2009, s. 75.

⁵ Tansuğ, s. 48.

değerler hissedilmeye başlanmıştır. Figürlerin enerjik dış hatlarında ve resmin düz yüzeylerinde, Yunan vazo resminin etkileri açıkça görülmektedir. Kayığın üzerinde iki boyutlu verilmiş olan figür ile denizin kenarında bir kaya üzerinde görülen figürde henüz hacim etkisi hissedilmemektedir. Yanı sıra figürlerin hareketlerinde ve duruşlarında dinamizm görülmektedir. Avlanmayı temsil eden bu resimde dalgıç olarak verilen figürde Yunan orijinallerinin etkileri görülmektedir. Hem yunusun hem de kırmızı ve mavi kuşların dalgalanan denizde ve sonsuz bir gökyüzünde betimlenmesi resme ilginç bir görünüm kazandırmaktadır⁶.

Roma resim sanatı hakkındaki bilgiler daha çok evlerden ve mezarlardan edinilmiştir. İÖ 2. yüzyıldan İS 79 yılına kadar önemini sürdüren Roma resim sanatı, Pompeii ve Herculaneum evlerindeki örneklerle belgelenmektedir. Roma resim sanatında freskler önemli yer tutmaktadır. İÖ 2. yüzyıl ortalarına doğru resim sanatında birbirini izleyen dört üslup görülür. I. Pompeii üslubu adı verilen teknikteki resimlerde geometrik yüzeylere ayrılmış her bölüm, renklerle biçimlendirilmiş ve aralarında bitkisel bezemeli frizlere yer verilmiştir⁷.

II. Pompeii üslubu adı verilen resimlemede ise, bu ana eğilimin, duvarda mimari bir perspektife dönüştüğü görülür. Sütunlar arkasında manzaralar ve figürlü sahneler, perspektif bir derinlik içinde yer alırlar. Pompeii'deki Misterler Villası'nda bulunan büyük resim kuşağı ve bugün Vatikan Kitaplığı'nda yer alan Odysseus yazmasının manzara resimleri bu üslubun örnekleri olarak bilinmektedir. Odysseus'dan alınan bu sahnelerin içinde dikkati çeken resimlerden biri *Laestrygonianlar'ın Ulysses'nin Gemilerine Saldırma Hazırlıkları* (Res. 3) adlı freskodur. Resimde manzara daha az önemli olan mimari öğelerin yerini almıştır. Bu durum göz alıcı bir şekilde ünlü Odysseus manzaraları ile gösterilmiştir. Manzaranın uzantısı yarım sütunların arasında sekiz alt bölüme ayrılmış kısımlarda yer almaktadır. Yapıldığı dönemde oldukça renkli ve parlak yüzeye sahip olan bu fresklerde mavi bir gökyüzü ışıkla doldurulmuş ılık bir atmosfer içinde insan figürleri gelişigüzel yerleştirilmiştir. Daha fazla yansımanın fark

⁶ Frederick Hartt, **A History of Painting Sculpture Architecture**, V.1, New York, 1985, s. 216-217.

⁷ Roger Ling, **Roman Painting**, New York, U.S.A, 1992, s. 12-13.

edildiği bu resimde mimari perspektifin zayıf olduğu manzaranın figürle bütünleştiği hissedilmektedir⁸.

III. Pompeii üslubunda mimari süsleme fantastik ve gerçek dışı bir görünüm almıştır. Sahneler ve manzaralar duvara asılmış bir resim izlenimi verecek biçimde yapılmıştır. Tavan dekorasyonuna daha fazla ağırlık verilmiştir. Mimari düzenlemeler arasına yerleştirilmiş panolarda yer yer insan figürüne rastlanmıştır. Roma'daki Villa Imperial'da iki büyük çalışmada *Galatea ve Polyphemus* (Res. 4) ile *Perseus ve Andromeda* (Res. 5) adlı mitolojik manzara işlenmiştir. Galatea figürü çizgisel olarak denizin içinde betimlenmiştir. Bir atın üzerinde yer alan Galatea çıplak vücudu ile izleyiciye arkası dönük oturmaktadır. Siluet halinde verilmiş Dev Polyphemus ise omzunda Eros figürü ile denizin içinde yer almaktadır. Vücudunun anatomik yapısı başarılı bir şekilde işlenmiştir⁹.

Romalı ressamalar perspektif ve mekan sorunlarıyla çok yakından ilgilenmişler, resimlerdeki derinlik izlenimleri üzerine çalışmalar yapmışlardır. Pompeii'deki Misterler Villası'nda bulunan ve bir bölümü Dionysos ayinleriyle ilgili bulunan bu resimlerde usta bir teknik gözlenmektedir. Pompeii yakınlarında Agrippa Postumus Villası'nda yer alan *manzara resmi* (Res. 6) bu dönemden günümüze ulaşabilen en dikkate değer örneklerden biridir. Siyah gölgeler, benzer bir şekilde siyah ve beyaz figürlerle donatılmış doğal bir manzara içinde, güçlü bir ışıkla vurgulanmış evler betimlenmiştir. Resmin ön düzleminde siluet şeklinde yer alan ve rastlantısal yerleştirilmiş görünen birkaç figür ile resim modern bir şekilde empresyonist eserlerin yerini tutabilecek taslaklar halinde çizilmiştir¹⁰.

Pompeii'deki evlerde, Roma'daki Villa Livia'da ve benzerlerinde de görülen resimlerde figürler üzerinde geniş ölçüde ışık-gölge etkinliklerinin araştırıldığı görülmektedir. Figürlü çalışmaların yanı sıra şehir manzarası, deniz manzarası ve bahçe görünümünün yer aldığı doğa manzaraları özellikle Livia Villası'nda sıklıkla görülen betimlemelerdir. Bu görünümelerde figürlerin belli belirsiz verildiği, ağırlıklı olarak manzaranın işlenmeye çalışıldığı görülmektedir. Figürlere bakıldığında küçük boyutta

⁸ John Pollini, *Painting In Rome and Pompeii*, **The Metropolitan Museum of Art Bulletin**, Vol. 45, No. 3, (Winter 1987-1988), s. 7.

⁹ Ling, s. 114.

¹⁰ Sir Mortimer Wheeler, **Roman Art and Architecture**, London, 1996, s. 197.

ve birkaç figürün ele alınması, siyah birer leke şeklinde işlenmesi empresyonist eğilimi haber vermektedir. Bu tarz resimlerde doğa harika ışık etkileri ile özgür bir şekilde, hızlı fırça vuruşları ve kesin renklerle idealize edilmiştir¹¹.

Daha geç dönemlerden bir Roma resminde adeta dans edercesine hareket eden kadın figürü bir devinimle çiçek toplayan *Hora*¹²lardan birini tasvir etmektedir. *Flora ya da İlkbahar* (Res. 7) olarak adlandırılan bu resimde güzel ve zarif işlenmiş bu figür yeşil çimenlerle ve rengarenk çiçeklerle bezenmiş bir zemin üzerinde yer almakta ve drapeli elbisesinin dalgalanışında hacimsel etki başarılı bir şekilde betimlenmektedir. Kırdaki, adeta uçarcasına ayakları zemine değmeyen figürler Botticelli'nin mitolojik konulu çalışmalarını hatırlatır nitelikte düzenlenmiştir. Sanatçılar kır yaşamının güzelliklerini anımsatan resimler betimlemişlerdir. Kır evlerinin ya da güzel doğa köşelerinin gerçek görünümünü yansıtan resimler tasvir etmişlerdir. Bunlar daha çok kır yaşamını canlandıran, çobanlar ve sürüleri, sade yalın tapınaklar ve kent dışı evleri gösteren pastoral sahnelerdir. Bu resimlerde her detay uyumlu şekilde bir araya getirilmiştir¹³.

Roma imparatorluğu çevresinde resim geleneği ile bağlantılı olarak mozaik teknikli çalışmalara da rastlanmaktadır. Bu mozaikler arasında Sicilya'da, Villa Romana del Casale'deki Piazza Armerina adı verilen zemin mozaığı (Res. 8) ünlüdür. Bu mozaikte sahnenin yer aldığı doğa görünümünde ağacın arkasında yer alan İskender figürü dinamik bir biçimde betimlenmiş, aslanla mücadelesi elinde tuttuğu ve saldırma amacıyla kullandığı oku resmi çapraz olarak bölmektedir. Zeminde stilize birkaç bitki ile doğa izlenimi verilmeye çalışılmışsa da olayın bir ormanda geçtiği anlaşılmaktadır¹⁴.

İS 313 yılında Roma'da Hristiyanlığın yayılmaya başladığı izlenmektedir. Hristiyanlığın ortaya çıkmasıyla beraber bu dini kabul eden topluluklar ibadetlerini katakomp adı verilen yer altı mezarlarında sürdürmüşlerdir. Din ile paralel olarak gelişen sanat ortamında Yunan ve Roma dünyasında geniş yer bulan klasik estetiğe

¹¹ Marilyn Stokstad, *Art History*, New Jersey, U.S.A, 2005, s. 208-209.

¹² Uranos ile Gaia'nın kızı Themis ile Zeus'un birlikteliğinden dünyaya gelmiş olan Horalar üç kişidir. Mevsimlerle ilgili olan bu varlıklar göğün kapılarını gözetken bekçilerdir. Bunlardan Eunomia disiplinle, Dike adaletle, Eirene de barış ile görevli tanrısal varlıklardır. Roza Agizza, *Antik Yunan'da Mitoloji*, (Çev. Z. Zühre İlkelen), Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul, 2006, s. 34.

¹³ Ernest H. Gombrich, *Sanatın Öyküsü*, (Çev Erol Erduran-Ömer Erduran), İstanbul, 1995, s. 112-114.

¹⁴ Gerald Brommer- F. David Kohl, *Discovering Art History*, Worcester, Massachusetts, 1986, s. 173.

karşı Hristiyanlığın kendi ideallerini ifade edebileceği yeni bir estetik anlayış ortaya çıkmıştır. Bu estetik anlayış, Ortaçağ resim sanatında ve Bizans dünyasında da kendini gösteren bir yüzeyciliğin ve yepyeni perspektif araştırmaların doğmasına yol açmıştır.

Hristiyanlığın ilk resim örnekleri de Roma'da katakomp adı verilen yer altı mezarlarında oluşmaya başlamıştır. Katakomplarda meydana getirilen fresk tekniğinde işlenmiş bu resimlerin çoğunda lirik ifade ya da şiirsel bir duyarlık görülmemiştir. Ressamlar estetik kaygılardan çok yeni dinsel dünya görüşünü yalın bir şekilde ifade etmeye çalışmışlardır. Bunlar arasında en eski örneğin Roma'da Via Ardetina'da bulunan Domitilla katakombundaki ilk Pompeii üslubunu hatırlatan resimler olduğu bilinmektedir. Dinsel konuların yanı sıra mitolojik öykülerin yer aldığı resimlerde, zeminde doğa izlenimi veren stilize edilmiş bir iki bitki motifi ile özellikle kuzu gibi küçük hayvanların yer aldığı görülmektedir. Bu doğa görünümü içinde kutsal ya da mitolojik figürler bir arada kompozisyonu sade bir şekilde betimlemektedir¹⁵.

Roma izlenimci resim anlayışı, İS 3. yüzyıl ortalarında gelişmiş ve Marcellino katakombunda en başarılı örneklerini vermiştir. Buradaki örneklerde figürler yalın fırça vuruşlarıyla yapıldıkları halde dinamik ruh hallerini göstermektedirler. En önemli bağdaştırıcı figür olarak İsa, Pagan kültüründe Apollo, Hermes ya da hayvanlar arasında Orpheus olarak görülürken, Yahudiliğin ve Hristiyanlığın etkili olduğu dönemlerde etkili ve güçlü bir şekilde iyi çoban İsa karakterine dönüşmüştür. Genellikle mezarın tavanına dairesel şekilde çizilmiş bir madalyon ortasında orans pozisyonunda *İyi Çoban İsa* (Res. 9) ile birlikte olayın kırdı geçtiğini anımsatan bitkisel zemine ve yalın ağaç motifleri ile birlikte en fazla iki kuzunun yer aldığı betimlemelere rastlanmaktadır. Vücudunun hareketlerinden ise az da olsa bir enerji hissedilmektedir¹⁶.

İS 4. yüzyıldan itibaren İsa'yı havarileriyle betimleyen büyük kilise resimleriyle ortaklıklar gösteren Domitilla katakombunun nişleri içinde yer alan bazı freskoların genellikle arka plan manzaraları vermediğini, figürlerin mistik ve soyut bir mekan içinde yer aldıkları görülmektedir. Cepheden gösterilen bu figürlerde Bizans etkileri

¹⁵ Tansuğ, s. 51.

¹⁶ Stokstad, s. 254.

yansıtılmaktadır. Artık doğa izlenimi veren gökyüzü ve kır sahnelerinin yok olmaya başladığı izlenmektedir¹⁷.

Erken Hristiyanlık döneminde yapılan mozaik resimlerde de doğa figür ilişkisini gösteren kompozisyonlara az da olsa rastlanmaktadır. İS 4. yüzyılın ikinci yarısında meydana getirilmiş Santa Costanza Mezar Anıtı'nın tonoz ve apsis mozaikleri, erken Hristiyan mozaik sanatını sergilemektedir. İtalya'da Erken Hristiyan ikonografisinin ilgi çekici bir örneği I. Constantin'in kızı Prenses Constantia'nın türbesi olarak Roma'da yaptırılan Santa Costanza'nın dehliz tonozunu süsleyen mozaiklerden *Constantin'in Portresi ve Bağ Bozumu* (Res. 10) sahnesidir. Kompozisyonun merkezinde Constantin'in portresi yer alırken etrafında asma dalı, üzüm salkımları ve kuşlardan oluşan doğal bir manzara gösterilmiştir. Figürler süslemeleri geniş yüzeylere yayılan asma dalları arasında görülmektedir. Bitkisel bezemelerle donatılmış bu mozaikte alt köşede tarımsal faaliyet olarak sürme işlemini yapan figürlere ve hayvanlara rastlanırken diğer tarafta toplanan üzümün ezilmesi işlemi resmedilmektedir. Şarap yapımı için üzümlerin ezildiği ve şarabın içine konulduğu fiçılar baldaken tarzı bir mimari unsurun içinde yer almaktadır. Küfeyi sırtında taşıyan ve tekne ayakları ile üzümleri ezerek şarap yapan üç çıplak figürün hareketlerindeki dinamizm kolaylıkla anlaşılmaktadır. Figürlerle stilize edilmiş bitki motifleri günlük yaşamın doğal bir ortamda betimlendiğini göstermektedir¹⁸.

Roma'daki Galla Placidia mezar anıtının mozaiklerinde ise Hellenistik sanat anlayışının sürdüğü görülür. Giriş kapısının üzerindeki alınlıkta *İyi Çoban İsa* mozaïği (Res. 11) bulunmaktadır. Aynı konunun 4. yüzyıldaki tasviri ile karşılaştırıldığında içerik ve tasarımda önemli değişiklikler olduğu gözlenmektedir. Ravenna mozaikleri, sağlam formlar üzerinde tek bir ışık kaynağının hareket etmesini sağlayan gölgelendirme, kayalar ve ağaç yapraklarının oluşturduğu doğa görünümü gibi bilinen klasik unsurları içermektedir. 4. yüzyıl resminde, omzunda bir hayvan taşıyan sade, küçük bir çocuk çoban olarak görülen İsa, bu mozaikte altın halesi, altın yaldızlı ve mor renkli imparatorluk giysisi ile çoban değneğinin yerine çapraz olarak altın asa tutan yetişkin bir genç olarak durmaktadır. Düzenli aralıklarda tek başına duran bitkiler,

¹⁷ M. Everard Upjohn-S. Paul Wingert-G. Jane Mahler, **History of World Art**, New York, 1958, s. 140.

¹⁸ Stokstad, s. 263.

hayvanlar ön düzlemde yükselen, derinliği olmayan bir gökyüzü içine doğru kademeli bir şekilde yerleştirilmiştir. İsa'yı iyi çoban olarak betimleyen mozaikte doğallık ve pastoral dekor oldukça belirgindir. Kuzu figürlerinin düzende simetrik olarak ele alındığı bu mozaik, mavi bir zemin rengi üzerine yapılmıştır. Bu da resmin doğalcı niteliğine uygun düşmektedir¹⁹.

Galla Placidia mezar anıtının tonozundaki *İyi Çoban İsa* mozağinde olduğu gibi oldukça stilize edilmiş bu formlar, az da olsa doğaya dönüşü simgelemektedir. Sanatçılar, alttaki betimlemelerden, geniş altın yaldızlı bir gökyüzünün üstünde ağaçları ve kuzuları onlardan daha büyük betimleyerek mekansal durgunluğu ortaya koymaktadırlar. Mozaikte Dört İncil yazarını betimleyen sembollerle birlikte İsa betimlenmektedir. Havarileri sembolize eden kuzular, stilize edilmiş bitki motifleri arasında yer alan altın kayalara tırmanarak liderlerine, öğretmenlerine doğru yönelmektedirler. Daha aşağıda yeşil bir alanın ortasında, ikisi sağda biri solda olmak üzere başlarını yukarıdaki kutsal halkaya doğru kaldırmış kuzular bulunmaktadır²⁰.

Roma'da bazı yapılarda doğa görünümünü tasvir eden mozaiklere de rastlanmaktadır. Sant'Apollinare in Classe'nin apsisindeki *Aziz Apollinare ile İsa'nın Başkalaşımı* (Res. 12) mozaïği insanların ve kuzuların stilize edilmiş manzarada simetrik bir şekilde dizilimini göstermektedir. Merkezde, haçın altında Piskopos Apollinare ellerini yukarı kaldırmış orans pozisyonunda tanrıya dua etmektedir. Havarileri simgeleyen oniki kuzu yan yana sıralanmıştır. Çiçek açmış zambak demetleri, minik ağaçlar, diğer bitkiler, kuşlar ve garip şekilli kayalarla birlikte yeşil dağlar manzarayı doldurmaktadır. Zemindeki kompozisyon, yeşil alanın geniş bir bölümü içine açılmaktadır. Yeşil zeminde çok az kahverengi ve sarı-mavi renkte kayalar, çiçekler, bitkiler ve çeşitli ağaç türleri görülmekte, yanı sıra Classe'nin çevresinde yetişen tipik çam ağacı bu düzenlemede kolaylıkla fark edilmektedir. Yeşil olarak işlenen doğanın ortasında kollarını omuzlarından yukarıya kaldırmış tapınma pozisyonunda Aziz Apollinare figürü vurgulanmaktadır²¹.

¹⁹ Guiseppe Bovini, *The Ancient Monuments of Ravenna*, Milano, 1957, s. 5-6.

²⁰ Bovini, s. 23.

²¹ Barbara Foster Sessions, *Book Reviews*, *The Catholic Historical Review*, Vol. 35, No. 4, Jan 1950, s. 432-434; Otto G. Von Simson, *Sacred Fortress: Byzantine Art and Statecraft in Ravenna*, Chicago, 1948.

Roma İmparatorluğu'nun çöküşünü izleyen dönem, Avrupa ülkelerinin şekillendiği karmaşık ve çalkantılı yüzyıllar olarak değerlendirilmektedir. Yaklaşık beş yüz yıl sürdüğü araştırmacılar tarafından bildirilen bu dönem uzun bir zaman dilimini kapsamaktadır. Bu süreçte kararlı ve net bir üslubun doğuşu henüz söz konusu olmamıştır. Bu süreç sadece karanlık olmakla kalmamış çeşitli insanlar ve sınıflar arasında da eşitsizlikler nedeniyle karmaşık bir dönem olmuştur. Çöküşü izleyen bu dönemde kuzeyden gelen işgaller henüz şekillenmemiş olan Avrupa topraklarını tehdit etmeye başlamıştır. Avrupa'yı akınlar ve yağmalarla süpüren çeşitli Germen kavimleri, Gotlar, Vandallar, Saksonlar, Danimarkalılar ve Vikingler edebiyat ve sanat alanındaki Yunan ve Roma eserlerine zarar vermişler, ancak güzellik ve estetikten yoksun bu barbar kavimler kendilerine göre bir sanat ortamı da yarartmışlardır. Gerek el sanatları gerekse el yazmaları ile Avrupa kültürünün oluşumuna katkıda bulunmuşlardır²².

8. yüzyıl sonlarına doğru Charlemagne'ın önderliği ve askeri başarıları sonucu Franklar'ın gücü zirvesine ulaşırken merkezi bütünlük ve yerleşik yaşam şartlarının güvenli bir hale gelmesi kilise çevrelerinde olduğu kadar, sosyal yaşamda da etkisini göstermiştir. Bu sırada davet edilen Anglo-Saxon misyonerlerin Frank topraklarına gelmesi ve İtalya ile kurulan sosyal ve kültürel ilişkilerin sonucunda kültür yaşamının güçlendiği bir ortam oluşmuştur. 8. yüzyılın ortalarından 10. yüzyılın sonuna değin Avrupa'nın büyük bölümüne Karolenj sanatı egemen olmuştur. Karolenj sanatı Kutsal Roma-Germen imparatoru Charlemagne'ın Aachen'de oluşturduğu Saray Okulu'nda ortaya çıkmıştır. Karolenj sanatçılarının fresk ve mozaik tekniklerini kullanarak önemli yapıtlar meydana getirmiş oldukları bilinmektedir, ancak günümüze çok az sayıda örnekleri ulaşabilmiştir²³.

Karolenj sanatına ait en önemli freskler Alpler bölgesinde ve Kuzey İtalya'da bulunmuştur. San Benedetto Şapeli, Naturno'daki San Procolo Kilisesi freskleri 9. ve 10. yüzyıllara tarihlenmektedir. İtalya'daki bu resimlerde dinsel figürlerin yaygın olarak kompozisyon içinde yer aldığı doğa izlenimlerine ait unsurların stilize edilmiş şekilde verildiği bilinmektedir. Doğa figür ilişkisinin kuvvetli olarak görülmediği, Hristiyanlık etkisinde ruhani boyutun vurgulandığı resimler olduğu ortaya çıkmıştır. Bizans

²² Gombrich, s. 157.

²³ Z. Rona, *Karolenj Mimarlığı ve Sanatı, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, C.II, İstanbul, 1997, s. 961.

etkilerinin yoğun olarak hissedildiği duvar resimlerinin yanı sıra tempera teknikli çalışmalar ve özellikle el yazmaları bu sanatın bilinen örnekleri arasında yer almaktadır²⁴.

Karolenj kitap resimlerindeki gelişmeyi gösteren en ilginç örneklerden biri de *İncil Yazarı Matta*'yı (Res. 13) betimleyen resimdir. Farklı bir mekan uygulamasının görüldüğü bu yapıtta perspektif çizgilerle belirtilmiş tabure ve yazım eşyasıyla birlikte, ayakların ve ellerin çizimindeki gelişme bakımından önemlidir. Naturalist eğilim azizin atribüsü²⁵ olan meleğin çok geri plana alınarak belli belirsiz çizilmesiyle pekiştirilmiştir. Üzerinde ağaçlar ve antik binaların görüldüğü dağlık manzaranın sağındaki ufak figür azizin atribüsüne işaret etmektedir. Doğaya ait unsurların bu kitap resminde de görüldüğü gibi çok stilize edilmiş olduğu, doğa-figür ilişkisi ile birlikte figürün dinsel boyutunun daha fazla vurgulandığı izlenmektedir²⁶.

Karolenj el yazmalarının üslup özelliklerine bakıldığında, manzaralarda ve mimari görünümelerde doğal figür kullanımıyla Mezmurlar Kitabı'nın (Utrecht Psalteri'nin) etkileri görülmektedir. Roma'daki San Callisto İncili'ndeki *Yaratılış Sahneleri* (Res. 14) bunun örneklerinden birini yansıtmaktadır. Ayrıntılı bir şekilde süslenen el yazmaları özellikle öyküleyici anlatımın temelini oluşturmaktadır. Yaratılış metninin ardından Havva ile Adem'in yılan tarafından kandırılmaları, cennetten kovulmaları sahnelerinde figürler oldukça stilize edilmiş bir biçimde verilirken, figürlerin duruşları, kaslarının belirtilmesi ve hacimsel etkilerde yüzeysel bir betimleme görülmektedir. Bununla birlikte figürlerin yer aldığı düzlemde zemin üzerinde bitkisel doğa tasviri ve figürler arasındaki primitif ağaçların yerleştirilmesi ile olayın bir doğa manzarası içinde geçtiği izlenimi verilmeye çalışılmaktadır²⁷.

Otto döneminde duvar resim geleneğinin güçlü olduğu bilinmektedir. Günümüze gelebilen örnekler bu sanat kolunun özgün durumu nedeniyle sınırlı kalmıştır. 10. yüzyılın ikinci çeyreğine tarihlenen Kuzey İtalya'da Milano, Castelseprio'da bulunan Santa Maria Kilisesi'nde yer alan bir fresko bu konuda bazı ipuçları vermektedir.

²⁴ R. Schilling, *Carolingian and Ottonian Manuscripts in The Exhibition at Berne*, **The Burlington Magazine**, Vol. 92, No. 564, Mar 1950, s. 81-83.

²⁵ Atribü: Antik heykellerde bir heykelin hangi tanrı ya da tanrıçaya ait olduğunu anlamaya yarayan ayrıntı, giysi veya aksesuara verilen genel addır. Sözen-Tanyeli, s.31.

²⁶ Gombrich, s. 164-165.

²⁷ Hollingsworth, s. 111.

Özellikle Doğu Avrupa’da geçerli olan Bizans geleneğinin izlerinin belirgin olduğu bu yapıtlarla kitap resimleri arasında yakın benzerlikler söz konusudur. El yazmalarında yer alan resimlere bakıldığında, geç antik dönem ve Bizans etkilerini görmek mümkündür. Dolayısıyla bu resimlerde natüralist yaklaşımların artık yok olduğu, doğanın betimlenmediği, anıtsal figürlerin Hristiyanlığın etkisi ile dünyevi olmaktan çok ruhani tarafının vurgulandığı kompozisyonlar olarak karşımıza çıkmaktadır²⁸.

İtalya’nın henüz tek bir çatı altında olmadığı bu topraklarda, Kutsal Roma-Germen İmparatorluğu olarak gelişen sanat ortamında duvar resimlerinin önem kazandığı bilinmektedir. Romanesk sanatın en güçlü olduğu ve kök saldıği bölgeler, Hristiyan bütünlüğünü sağlayan ve hâkimiyetini pekiştirmek için mücadele veren Papalığın merkezi Roma, İtalya ve çevresi olmuştur. İtalya’da kök salan Romanesk sanat geleneği daha sonraki süreçte etkisini sürdürmüş ve Gotik gelenek İtalya’da Romanesk kadar etkili olamamıştır. İtalya’da Roman çağı resimlerinin tanınmış örnekleri Roma şehrindeki San Clemente Kilisesi’ndedir. Bu resimlerle Roma’da kesintiye uğramamış olan duvar resmi geleneği sürdürülmüştür. San Clemente resimleri kilisenin adanmış olduğu iki din şehidinin, Aziz Clement ve Aziz Alexis’in hayatına ait konuları kapsamıştır. Aynı çağda Roma’daki birçok kilisenin de mozaik resimlerle süslediği görülür. Bunlar arasında eski Saint Pier bazilikasıyla Roma Katedrali’nde bulunduğu anlaşılan mozaik resimlerden hiçbir iz kalmamıştır²⁹.

Bunun en tipik örneğini Sant’Ilario Bazilikası’nda bulunan, İsa ve Havarilerini gösteren *Sant’Ilario mozaigi* (Res. 15) anlatmaktadır. Figürün konumu heykelimsi ifade taşımaktadır. Kaya benzeri bir form üzerinde ayakta duran İsa, çevresindeki azizlerle birlikte resmedilmeye başlamıştır. İtalya, Bizans uygarlığına coğrafi olarak çok yakın olduğundan ve bundan çok etkilendiğinden genellikle mozaikler, resimlerin yerini almaya başlamıştır. Dinsel figürlerin hakim olduğu eserlerde artık doğa, doğayı betimleyen unsurlar büyük ölçüde ortadan kalkmıştır. Ruhani bir gökyüzü, kutsal kişilikler resmin kompozisyonunda yerini almıştır. Fonlar altın yaldızlı olup yapıların duvarları, sütunlar büyük ve karmaşık geometrik motiflerle süslenmiştir. Roman

²⁸ Henry Mayr-Harting, *Ottonian Book Illumination, an Historical Study*, **The Art Bulletin**, Vol. 2, No. 1, 1991, s. 524-525.

²⁹ John L. Osborne, *Early Medieval Painting in San Clemente, Rome: The Madonna and Child in Th Niche*, **Gesta**, Vol. 20, No. 2, 1981, s. 299.

kiliselerinde ilk renkli vitraylar en canlı renklerle ortaya çıkmıştır. Bu sistem daha sonra Gotik sanatın temel özelliği olarak ortaya çıkmıştır³⁰.

Gotik dönemde mimarlığın resim sanatına olanak sağladığı yüzeyler Romanesk döneme oranla azalmış, yapılarda pencere boşluklarının geniş yer tutması vitray sanatının gelişmesine yol açmıştır. Katedrallerin süslenmesinde kullanılan vitraylarda da doğal olarak dinsel kişiliklerin yaşamları önemli yer tutmuştur. Bizans etkilerinin devam ettiği bu resimlerde de İsa ve Meryem'in yaşamına ait sahneler, ruhani ortam yer almış olup natüralist yaklaşım yerini dinselliğin vurgulandığı bir arka plana terk etmiştir. 13. yüzyıl özellikle İtalya açısından önemli değişikliklere sahne olmuştur. Uzun bir süre Bizans etkisinde kalan İtalya, Bizans'ın siyasi açıdan olduğu kadar sanatsal olarak da gücünü yitirmesi nedeniyle Batı'ya dönmüş ve Avrupa kıtasının diğer bölgelerinde görülmeye başlanan yeni anlayışların etkisiyle hızlı bir gelişme göstermiştir. Klasik anlayışın çok güçlü olması nedeniyle Kuzey Avrupa geleneğine kapalı olan İtalya'da Gotik sanat tam anlamıyla hakim olamamış ve özgün bir İtalyan Gotik anlayışı ortaya çıkmıştır. 13. yüzyıl sonları ve 14. yüzyılın başlarından itibaren görsel bir iletişim aracı olarak kendini kabul ettiren resim sanatı, yeni gelişen sınıflar arasındaki çatışmaların ortaya çıktığı İtalya'da gelişme göstermiştir. Bu noktada özellikle İtalya, Bizans sanatı ve Doğu ile bağlarını kopartmasına ve yepyeni bir anlayışın resim sanatına girmesine ön ayak olan ressamların tarih içinde yer almasını sağlamıştır³¹.

Bu yüzyılda İtalyan resmine Venedik ve Güney İtalya (Sicilya) üzerinden gelen Bizans etkileri egemen olmuştur. Roma, Pisa, Assisi, Floransa ve Siena çağın önemli merkezleri haline gelmiştir. 13. yüzyılın son çeyreğinden itibaren Gotik sanat geleneksel sanat anlayışını sürdürmekle beraber önemli değişikliklere sahne olmaya başlamıştır. Sanatçılar eserlerine imza atmaya başladıkları gibi, tüm sosyal ve kültürel değişimlere paralel olarak sanatın işlevi ve değerlendirilmesi de değişmeye başlamıştır. Geçiş dönemi olarak bilinen bu süreç içinde resim sanatındaki değişimler, mimari ve heykelde olduğu gibi Kuzey Fransa'da kendini göstermiştir. Ancak

³⁰ Flavio Conti, **Roman Sanatını Tanıyalım**, (Çev. Eren Soley), İstanbul, 1978, s. 54-56.

³¹ Hartt, 1985, V.2, s. 498-499.

İtalya'nın klasik dünya ile olan coğrafi yakınlığı Gotik sanattan kopulmasına zemin hazırlamıştır³².

14. yüzyılda Bizans geleneğinden kopuş başlamış özellikle dinsel konulu resimlerde eski gelenek yine de sürdürülmüştür. Cavallini, Duccio, Torriti ve Cimabue gibi sanatçılar Ortaçağ İtalyan resminin ünlü ustalarının yetişmesine öncülük eden isimler olmuşlardır. Avrupa resmindeki gerçek gelişmenin hazırlayıcısı ve Bizans etkisine rağmen yeni anlayışın yerleşmesini sağlayan sanatçı Floransalı Cimabue olmuştur. Cimabue'nin *Çarmıha Gerilme* resmiyle Assisi'deki St. Francis Kilisesi'nde bulunan *Meryem ve Çocuk İsa*'yı tahtta tasvir eden resmi, Kuzey'deki örneklerine göre klasik özellikleri yansıtmaktadır. Aynı zamanda farklı bir gerçek duygusuna da sahip olan eser, Gotik resim kurallarının ötesinde bir anlayışı gözler önüne sermektedir. Özellikle altar panoları bu dönemde görülen resim anlayışını yansıtmaktadır. Bu ahşap panolarda Meryem ve Çocuk İsa figürü ile azizler, melekler betimlenmektedir. Bizans etkisi ile hala altın yaldız kullanımı devam etmekte olup henüz doğaya açılım söz konusu değildir. Doğaya ait ayrıntıların, manzaraların resimlerde görülmediği Rönesans ile şekillenecek olan yeni resim tarzında doğa figür ilişkisini yansıtacak betimlemelerin ortaya çıkışı ilerleyen yıllarda izlenmektedir³³.

³² Gombrich, s. 223.

³³ A.B. Hinds, **Biography, Vasari's Lives of the Painters**, V.1, London, 1931, s.22-23.

3- RÖNESANS DÖNEMİ İTALYASINDA SİYASAL ve KÜLTÜREL ORTAM

3.1. RÖNESANS DÖNEMİ İTALYASINDA SİYASAL ORTAM

15. yüzyıl, Avrupa'da ve özellikle İtalya'da gerek ekonomik gerek düşünce alanında yeni oluşumların izlendiği ve yeni bir dünya görüşünün canlandığı bir dönemdir. Özellikle 14. yüzyılın sonlarıyla 15. yüzyılın başlarında İtalya'nın kuzey bölgesinde sanayi alanında büyük değişimler gözlenmiş, 15. yüzyılın ikinci yarısında ise deniz aşırı ülkelere yapılan yolculuklar, tarımsal alanda yeni aletlerin kullanımı ekonomik güçlenmeye destek vermiştir. İtalya, bulunduğu kıtanın coğrafi konumunu en iyi şekilde değerlendirmiş, teknik olanaklarını en iyi şekilde kullanabilmiş, dünyada yaşanan yeni değişimler ve ticari gelişmelerle birlikte, kısa zamanda ekonomik anlamda güçlenmiştir³⁴.

Bu gelişmelerin ardından sanayi büyük oranda ilerlemiş, böyle bir kalkınmanın ardından en önemlisi bugün yaşadığımız toplumu ve tüm dünyada yaşayan toplumları büyük ölçüde etkileyen ve değiştiren kapitalizm doğmuştur. O günün ve yaşadığımız günün koşullarında toplumları büyük oranda etkileyen Kapitalizm bin yıllık Feodalizmin kaynağından doğan ve onun üzerinde gelişen bir düzen olmuştur³⁵.

Ortaçağ'ın sonlarından itibaren artan nüfus ile birlikte Milano, Floransa, Napoli ve Venedik gibi İtalyan kentleri ekonomik gelişmelere paralel olarak siyasal alanda da güçlenmeyi sürdürmüştür. Bu kent devletleri Kuzey İtalya'daki merkezi gücün zayıflığından yararlanarak, resmi olarak bağımsızlıklarını kazanmışlardır. Batı Avrupa, siyasi çözümlerden ve feodal kargaşalardan sonra, monarşik gücünü yeniden arttırmaya başlamış bu güçlenişe paralel olarak, Avrupa kıtasının sınırlarını aşmamış olan ticaret, dünyanın en uzak köşelerine yayılmıştır. Sermaye birikimi ve kentsel gelişme, Akdeniz çevresinde, özellikle İtalya'da çok yaygınlaşmış, dönemin bütün ulaşım zorluklarına karşın siyasal ve ekonomik alanda güçlenen İtalya dünyanın dört bir yanıyla ilişki içine girmiştir³⁶.

15. yüzyılı izleyen süreçte ticaretin canlanmasıyla eski soylu sınıfın elinde olan egemenlik burjuva sınıfının eline geçmiştir. Sahip oldukları parasal gücü ve ticari

³⁴ Server Tanilli, **Yüzyılların Gerçeği ve Mirası**, C.III, İstanbul, 1989, s. 7.

³⁵ Stephen J. Lee, **Avrupa Tarihinden Kesitler**, 1494-1789, Ankara, 2002, s. 156.

³⁶ Tanilli, 1999, C.II, s. 390.

serveti kullanan yeni sınıf bir dizi yenilikler getirmiştir. Zanaatkârların iş alanlarının genişlemesi ülkede sermaye birikimine yol açmış ve bunun sonucu olarak kentlerde ekonomik açıdan bir büyüme görülmüştür. Avrupa’da görülen lüks tüketim mallarına yönelik talebin artışından yararlanan İtalyalı tüccarlar, Kuzey Avrupa ve Doğu arasındaki ticari ilişkilerini geliştirmişlerdir. Ticari değişimlerin yaşandığı Avrupa’da bankacılık, para ticareti ve deniz sigortacılığı ilerlemiş, 15. yüzyılda zenginleşen İtalya’da, alınan vergilerle toplumsal düzeyde bir özgürlük ve refah gözlenmiştir³⁷.

İtalya’nın iç çatışmalarla belirlenen karmaşık siyasi yapısı ise 14. yüzyıl sonlarından başlayarak yerini beş büyük devletin egemenliğine dayalı yeni bir düzene bırakmıştır. Milano, Venedik, Napoli, Floransa ve Papalık, 15. yüzyılda yeni bir siyasi yapılanma olarak İtalya’nın şekillenmesini sağlamıştır. Bu yapılanma kapsamında Ferrara’da d’Esteler, Rimini’de Malatestalar, Mantua’da Gonzagalar ve Urbino’da Montefeltrolar gibi yönetici ailelerin önderliğinde bir dizi daha küçük devlet ortaya çıkmıştır³⁸.

Diplomasi savaştan daha fazla önem kazanmış ve devlet propagandasında kültür, güçlü bir aracı olmaya başlamıştır. Bu süreçle birlikte gelişen yayılma çabaları bölgesel savaflara yol açarken, bu devletlerin yönetim biçimleri de değişen ölçülerde sarsıntıya uğramıştır. Visconti ailesinin yönetiminde Lucca ve Siena’nın yanı sıra Bologna gibi papalık topraklarına egemenliğini kabul ettiren Milano, Sforza ailesi döneminde aynı politikayı sürdürmüştür³⁹.

15. yüzyıl başlarında Pisa ve Livorno’yu alarak topraklarını Tiren kıyılarına kadar genişleten Floransa, aynı dönemde Milano ve Napoli’nin tehdidi altına girmiştir. Floransa’da varolan oligarşik yönetim dış sorunları çözmede yetersiz kalmış, bunun üzerine cumhuriyetçi çevrelerin desteğini alan Cosimo de Medici, yönetimde ağırlık kazanmaya başlamıştır. Başarılı bir bürokrasi izleyen Cosimo, etkili bir denetim kurmuş ve bir aile yönetiminin temellerini atmıştır. Medici ailesi kentte ticari ve kültürel gelişmeye destek vermiş ve İtalya’nın büyük soyluları ile sağlam ilişkiler kurmuştur⁴⁰.

³⁷ Hollingsworth, s. 197-198.

³⁸ Geoffrey Barraclough, **Times Dünya Tarihi Atlası**, (Çev. Zeki Okar), İstanbul, 1980, s. 142.

³⁹ Geoffrey Trease, **The Italian Story From The Etruscans To Modern Times**, New York, 1963, s.183.

⁴⁰ Franco Cesati, **The Medici**, Firenze, 1999, s. 22.

15. yüzyılda kara ticaret yollarını ve tarım bölgelerini denetim altına almak için yayılmacı bir politika izleyen Venedik, İtalya'daki siyasal çekişmelerde etkin bir rol almıştır. Bu arada Verona ve Padua gibi önemli merkezlerin alınmasıyla Rönesans'ın etkisi altına giren Venedik'te büyük kültürel bir sıçrama olmuştur. Dışa açılma sürecinde cumhuriyetçi yönetim daha sağlam kurumlarla desteklenmiştir. Bununla birlikte aristokrasi içinde hızlanan ayrışmanın etkisiyle varlıklı ve güçlü ailelerin yönetimdeki ağırlığı artmıştır. Venedik bu dönemde Akdeniz'deki üstünlüğünü sürdürmekle birlikte Osmanlılar karşısında belirli bir gerileme içine girmiştir. Büyük bölünmenin sona ermesinden sonra başa geçen papalar topraklarındaki siyasal parçalanmayı ortadan kaldırmak ve düzeni sağlamak için etkili bir mücadeleye girişmişlerdir. 15. yüzyılın ortalarına gelindiğinde dış baskılardan önemli ölçüde kurtulan Papalık Devletleri İtalya'daki diğer devletlerle eşit bir konuma ulaşmıştır⁴¹.

I. Alfonso'nun yönetimi altında İtalya'daki ağırlığı artan Napoli, aynı zamanda Rönesans'ın canlı merkezlerinden biri durumuna gelmiş, Alfonso'nun ölümünden sonra Napoli Krallığı'nın başına oğlu Ferrante geçmiştir. Bu dönemde Fransız Anjou hanedanının Napoli üzerindeki hak iddialarını yeniden gündeme getirmesi, bütün İtalya'nın kaderini etkileyecek çatışmalara yol açmıştır. İtalya'daki devletlerin birbirlerine üstünlük sağlayacak bir konumda olmamaları, çeşitli dönemlerde değişen saflaşmalara dayalı bir tür güç dengesinin kurulmasını sağlamıştır. Öte yandan İtalyan devletleri arasındaki karmaşık ilişkiler ağı, diplomasinin gelişmesine önemli katkılarda bulunmuştur⁴².

Fransa kralı VIII. Charles'ın İtalya seferi için hazırladığı güçlü ordu, 1494 yılında Napoli üzerinden Milano topraklarına girmiştir. Bu durum karşısında Venedik kayıtsız bir tutum takınırken, Floransa ve Papalık Devletleri de pek bir direniş göstermemiştir. Askeri birlikleri yenilgiye uğratarak hızla ilerleyen Fransız kuvvetleri kısa bir süre sonra da Napoli topraklarını işgal etmiştir. Bu arada dış ilişkilerinde Fransız egemenliğine giren Floransa'da demokratik ilkelere dayalı yeni bir cumhuriyet kurulurken, İspanya kralı II. Fernando'nun girişiyle Milano, Venedik ve Papalık Devletleri Fransız işgaline son vermek amacıyla birleşmiştir. Böylece Aragon birlikleri

⁴¹ Tanilli, 1999, s. 386.

⁴² Friedrich Merzbacher, *Europa im 15. Jahrhundert, Propyläen Weltgeschichte, Weltkulturen Renaissance in Europe*, Band 6, Frankfurt, Germany, 1986, s. 414.

Charles'ın Napoli'de bıraktığı Fransız garnizonunun işgaline son vermiş, Venedik donanmasının desteklediği birlikler karşısında üst üste yenilgiye uğrayan Fransız kuvvetleri ateşkes imzalayarak Napoli'den çekilmek zorunda kalmıştır⁴³.

Bu gerilemeye karşın İtalya'daki yayılmacı politikasından vazgeçmeyen Fransa, savunmasız kalan Milano topraklarını ele geçirmiştir. Aragon hanedanının Napoli'deki zayıf yönetimi çok geçmeden bu devleti de Fransız-İspanyol rekabetinin hedefi durumuna getirmiştir. İspanyol kuvvetleri karşısında tutunamayarak, Napoli'deki topraklarını bırakmak zorunda kalan Fransa, İtalya'nın kapısı sayılan Lombardiya'yı elinde tutmak için uzun ve yıpratıcı bir direniş göstermiş, böylece İtalya'nın denetimini ele geçirmeye yönelik mücadele Avrupa düzeyinde bir çatışmaya dönüşmüştür⁴⁴.

Aragon hanedanı aracılığıyla önceki dönemlerde İspanya'ya bağlanan Sicilya'da güçlü olan bağımsızlık eğilimi, Fransa'yla savaşlar sırasında yeniden canlanmıştı. 1523 yılındaki ayaklanmanın sert biçimde bastırılmasından sonra, Osmanlı tehdidi ve I. Carlos'un ılımlı politikaları İspanya'yla ilişkilerin düzelmesini sağlamış, İspanyollar stratejik konumunun yanı sıra zengin bir buğday merkezi ve pazar olarak da önem taşıyan Sicilya'nın toplumsal ve siyasal yapısına karışmamayı yeğlemişlerdir. Feodal bir yapıya dayanan Sicilya'da geniş mülklere sahip soyluların büyük bir ağırlığı bulunmaktaydı. Vergileri düzenlemekle yetkili meclisin yanı sıra bir ticaret merkezi olan Messina dışındaki büyük kentlerin yönetimine de bu soylular egemendi⁴⁵.

Floransa Medicileri sayesinde belli başlı kuzey kentlerindeki önemli banker acenteliklerini denetim altına almış olan İtalya, Fransa'nın ülkeyi işgal etmesi üzerine siyasi üstünlüğünü yitirmiştir. Bunu izleyen süreçte Fransa ve İspanya arasındaki mücadelede Fransa yenilmiş ve bu iki devlet arasında Cateau-Cambrésis Antlaşması imzalanmıştır. Fransa'da din savaşlarının başlaması ve antlaşmanın imzalanması, Fransa'nın İtalya'dan kesin olarak çekilmesine sebep olmuş ve Fransa, egemenliği İspanya'ya bırakmıştır. Milano, Napoli, Sicilya ve Sardunya İspanyol genel valilerine; sömürgesi Korsika ile birlikte Cenova ise ekonomik açıdan İspanya'ya bağlanmıştır⁴⁶.

⁴³ Trease, s. 219.

⁴⁴ Lee, s. 65.

⁴⁵ Merzbacher, s. 413.

⁴⁶ Lee, s. 66.

3.2. RÖNESANS DÖNEMİ İTALYASINDA KÜLTÜREL ORTAM

Ticaretin canlanması ile İtalya'nın hatta tüm Avrupa'nın tarihini etkileyecek büyük bir gelişme yaşanmıştır. Yüzyıla damgasını vuran ve gelecek yüzyıllarda da etkisini sürdürecektir olan bu hareket Rönesans olarak adlandırılmaktadır. Kaynağını antik çağdan alan, Hümanizm'in gelişiminin bir sonucu olarak değerlendirilen Rönesans diğer bir deyişle “yeniden doğuş”, geçmişin ve insan saygınlığının yeniden canlandığı bir dönem olarak önem kazanmaktadır. 15. yüzyılda ülkedeki ekonomik canlanma, Rönesans'ın İtalya'da ortaya çıkmasının başlıca nedeni olarak görülmektedir. Edebiyat, felsefe, bilim, sanat ve siyaset alanlarında Ortaçağ kavramlarının değişmesi, yeni bir dünya görüşünün değer kazanması Rönesans ile birlikte ortaya çıkmıştır⁴⁷.

İtalyanca *rinascimento* sözcüğünden kaynağını alan Rönesans, genel olarak 14.-16. yüzyıllarda İtalya'da klasik örneklerin etkisi ile sanat ve yazın alanındaki canlanma olarak tanımlanmaktadır. Sözcük ilk kez Giorgio Vasari'nin 1550 tarihli *En Ünlü İtalyan Mimar, Ressam ve Heykeltıraşların Yaşamları (Le Vite de' piu eccellenti architetti, pittori, e scultori Italiani)* adlı eserinde “sanatların yeniden doğuşu” anlamında kullanılmıştır. Jacob Burckhardt'ın 1860 yılında basılan “*İtalya'da Rönesans Kültürü*” adlı kitabında da terim olarak yer almaktadır⁴⁸.

Rönesans'ın etkileri ilk olarak mimari alanda görülmüştür. Floransa'da diğer birçok kent devletinde olduğu gibi yeni katedralin *Santa Maria del Fiore*'nin, (*Floransa Katedrali*) inşası burjuva sınıfının siyasi ve mali yetkiyi ele almasıyla başlamıştır. Yenilikçi nitelikler sergileyen söz konusu katedraller, büyük ve zarif çeşitleriyle kentin zenginliğini vurgulayan yapılar olmuşlardır⁴⁹.

Kent devletleri zenginliklerini katedral inşa ederek gösterirken, siyasi güçlerini de devlet binaları ve sarayların yapısıyla ifade etmişlerdir. İşlevsel olarak, bu binalar yönetimin kendi yapılanmasını yansıtmaktadır. Bu binaların kentsel katedrallerden daha az gösterişli ve daha az masraflı olması tercih edilmiştir. Bir tepe üzerinde yer alan

⁴⁷ Anna Carola Krausse, **Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü**, (Çev. Dilek Zaptıoğlu), İstanbul, 2005, s. 6.

⁴⁸ Semra Germaner, *Rönesans*, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, C. 3, İstanbul, 1997, s. 1584.

⁴⁹ Gombrich, s. 208.

Siena kentinde katedral ve *Palazzo Pubblico* arasındaki farklılık bu konumu yansıtan örneklerden biridir⁵⁰.

Kentsel başarı sembolik olarak Siena'daki Palazzo Pubblico'nun iç dekorasyonunda kendini göstermektedir. Konsey odasında Simone Martini tarafından yapılmış freskolar yer almaktadır. Saraylarda bu tür resimlere yer verilmesi siyasi rejimin askeri gücünü göstermektedir. Siyasal kararların alındığı diğer odadaki freskler, daha açık iletiler içermektedir. Dinsel ve tarihi betimlemeye yer verilmeyen bu odada meydana getirilen freskolarla, yönetim kapsamında iyiyi ve kötüyü karşılaştırarak siyasi gücün işlevleri ve sorumlulukları vurgulanmaktadır⁵¹.

Zenginliği ticaretten kaynaklanan bir orta sınıfın doğuşu Avrupa toplumunun gelişmesine önemli katkılarda bulunmuştur. Bunun sonucunda elde edilen ticari zenginlik yeni bir sanat koruyucusu sınıfını ortaya çıkarmıştır. Ekonomik ve siyasi güçlerini göstermek amacıyla tüccarlar, aile şapelleri ve büyük malikânelerin yapımı için sipariş vermişlerdir. Böylece yerleşik olan sanat korumacılığı sistemini geliştirmişlerdir. 14. yüzyılda Avrupa'da ardarada yaşanan büyük felaketler, tarımda elde edilen kötü hasatlar ve büyük bankaların batışıyla gerçek bir ekonomik çöküş yaşanmıştır. Bu durum, İtalya'ya Doğu'dan gelen ve tüm Avrupa'ya yayılan vebayla daha da endişe verici bir hale dönüşmüştür. Toplum ekonomik çöküş ve salgın hastalığın yayılmasını bir ceza olarak görmeye başlamıştır. Bu tür açıklamalar için İncil'den dayanaklar olduğunu gören toplumda, söz konusu inanç hızla yayılmaya başlamıştır. Bu inancın yaygınlaşmasının da sanat korumacılığının gelişmesinde bir başka etken olduğu görülür; bu bağlamda, dinsel nitelikli kurumlara ve sanata olan yatırımlar ve bağışlar önemli ölçüde artmıştır⁵².

Bağımsız ve verimli bir kent olan Floransa, Milano ve Venedik'ten sonra İtalya'da en büyük üçüncü kenttir ancak bağımsızlığı, giderek güçlenen Milano tarafından tehdit edilmektedir. 1401 yılında Milano ordusu Floransa'yı kuşatma altına almıştır. Milanolu liderlerin ölmesi üzerine kent, hemen hemen mutlak bir yenilgiden kurtulmuştur. Bu durum sanatsal hamiliklerin artışına neden olmuş; loncalar ve üyeleri

⁵⁰ Hollingsworth, s. 202.

⁵¹ Quentin Skinner, **Sanatçının Bir Siyaset Düşünürü Olarak Portresi: Ambrogio Lorenzetti**, (Çev. Erol Öz), Ankara, 1999, s. 9.

⁵² Hollingsworth, s. 207.

kentin yeniden kazanılmış saygınlığını ifade eden imgeler oluşturmuşlardır. Floransa'daki Vaftizhane yeniden düzenlenmiş, 1401 yılında yapıyı himaye eden kumaş tüccarları loncası, Lorenzo Ghiberti (1378-1455) tarafından kazanılan bir dizi yeni bronz kapı için yarışma açılmasını kararlaştırmıştır⁵³.

Milano'nun yenilgiye uğramasıyla birlikte, ulusal kimlik bilinci, ulusal kültürün gelişmesiyle ifade bulmuştur. Floransa'nın geleneklerinin üstünlüğüne olan inanç Floransa'nın dili, tarihi ve özellikle Dante gibi kahramanlarının erdemlerini öven edebiyatın gelişmesine yansımıştır⁵⁴.

1440 yılında Floransa'nın fiili yöneticisi olarak bankacı Cosimo de Medici ortaya çıkmıştır. Medici ailesi, Cosimo'nun kişiliği, serveti ve seçilmiş temsilcilerini kullanarak hükümeti kontrol etme yeteneği ile yükseliş yaşamıştır. Medici'nin siyasal gücü, loncalarla rekabet etmesine ve onlarla sanat korumacılığı konusunda yarışmasına olanak sağlamıştır. Ayrıca Cosimo, ortak projeler konusunda da deneyimli bir kişiliğe sahip olmakla birlikte, bankacılar loncasının üyesi olarak Ghiberti'ye heykel sipariş edenler arasında yer almıştır. Floransa içinde ve çevresindeki dinsel ve din dışı binalara ek olarak Milano'da, Venedik'te sanat korumacılığı konusunda projeler yapmıştır⁵⁵.

Floransa'da mahalle kiliselerinin yapılması, geleneksel anlamda yerel topluluklarla bölgedeki ünlü ailelerin sorumluluğu altında olmuştur. Cosimo de Medici'nin babası, San Lorenzo Kilisesi'yle ilgilenmiş ve Sakristi binasını yaptırmıştır. Papa IV. Eugenius San Marco Manastırı'nı genişletmek ve dekore etmek için maddi konularda Casimo'dan destek almıştır. Aile sarayı dışında Cosimo'nun sanat koruyuculuğu dinsel bir nitelik taşımaktadır. Floransa toplumu içindeki yeni konumunu belirginleştirmek amacıyla *Medici Ricardi Sarayı*'ni inşa ettirmiştir. 1444 yılında mimar Michelozzo di Bartalommeo tarafından yapılan sarayda Klasik mimariden esintiler görülmektedir. Yapıda kullanılan ağır korniş, antik Roma kültürüne karşı artan ilginin bir ifadesi olmuştur. Cosimo büyük ölçekli bina projelerine yatırım yapan ilk özel kişi olarak dikkat çekmektedir ancak kısa bir süre içinde diğer Floransalı aileler de onun örneğini izlemiştir⁵⁶.

⁵³ Horst W. Janson, **History of Art**, New York, 1991, s. 451.

⁵⁴ Rolando Fusi, **Looking At Florence**, Florence, 1975, s. 27.

⁵⁵ Cesati, s. 23.

⁵⁶ Brommer- Kohl, s. 231-232.

Yüzyılın ortasında başarılı Floransalı bankacılar, kentin siyasal yaşamında yer aldıklarından daha fazla oranda sanat ve mimari işlerinde korumacılık görevi üstlenmişlerdir. Giovanni Rucellai'nin Santa Novella'daki mimari harcamaları, aile amblemlerinin çoğalmasını ve binanın cephesindeki büyük kitabede isminin yazılmasını sağlamış, Alberti'nin tasarladığı cephede yer alan ismi dikkat çekici bir biçimde vurgulanmıştır. Floransa'da yaptırmış olduğu pek çok kilisenin dekorasyonunda Rucellai adı yüceltilmiştir⁵⁷.

15. yüzyılda Floransa'da kültürel anlamda büyük gelişmeler yaşanmaktadır. Ana temalardan biri klasik antikitenin yeniden keşfedilmesidir. Bu canlanmada yalnızca Floransa'nın belirgin bir merkez olduğu ile ilgili düşünce oldukça uzun sürmüştür. Ancak Rönesans'ın kökleri Petrarca gibi 14. yüzyıl düşünürlerinin Antik Roma'ya yönelik ilgiyi geliştirdiği İtalya'nın kuzeyinde ticaretle uğraşan kent devletlerinde oluşmaya başlamıştır. Bu kent devletlerinin büyük bir bölümü Venedik ve Milano'nun gelişmeleri sonucunda bağımsızlıklarını kaybetmiştir. Floransa 1401'deki Milano istilasına başarılı biçimde direnç göstermiş ve kısa zamanda hümanist bir yönetici ve Petrarca'nın yakın arkadaşı olan Coluccio Salutati'nin önderliğinde klasik kültür çalışmalarının merkezi olmuştur. Ekonomik anlamda güçlenen İtalya'da entelektüel düzeyde gelenekler, inançlar ve aynı zamanda kurumlar sorgulanmaya başlamıştır. 4. yüzyılda dini inançlara ters oldukları ilan edilmiş olan klasik metinler, 14. yüzyılda Arap dünyası ile yapılan ticaret yoluyla rahatlıkla elde edilmiştir. Yeni kentsel öğretim merkezleri tarafından yönetilen özgür tartışmalar, Dominikenler tarafından kilisenin yetkisini sarsan bir tehlike olarak görülmüştür. Aquinolu Tommaso, Platon ve Aristoteles'i Hristiyan inancıyla bağdaştırarak bu tehlikeyi kurumsallaştırmaya çalışmıştır. İtalya'nın yeni kent devletlerinde bu yeni durum vatandaşlık ideolojilerine ve temsili hükümetin klasik öncülerine yönelik artan ilgiyle daha da ön plana çıkmıştır⁵⁸.

İtalyan Rönesans'ında edebiyat ve düşünce alanında Dante, Petrarca ve Boccaccio'nun isimleri dikkati çekmektedir. Dante'nin (1265-1321) *İlahî Komedya'sı* (*Divina Commedia*) Rönesans'ın kapılarını aralamıştır. Karşılıksız aşkı Beatrice için

⁵⁷ Nikolaus Pevsner, *Rönesans ve Maniyerizm, Rönesans'ın Serüveni*, (Çev. Levent Uysal), İstanbul, 2005, s. 195.

⁵⁸ Arnold Hauser, *The Social History of Art*, V.2, (Tra. Stanley Godman), New York, 1985, s. 89.

yazmış olduğu destanda Dante, hem aşkı ve insanı, hem geçmişı, hem kendi güncelliğini anlatmış ve geleceğe uzanan bir sentez oluşturmuştur. İtalyanca yazılmış olan eserde dönemin egemenleri halk dili olan İtalyancayı aşağılamışlardır. Dante böylece yüzünü topluma dönmüş ve geleceği kendi toplumuyla beraber kurgulamıştır. Siyasi birliğin olmadığı İtalya'da her şehir bağımsız görünse de aslında kiliseye bağılıydı. Floransalı Dante de Kilise'ye bağımlı olmayı savunan Karalara karşı, bağımsızlıkçı Beyazlar'ın yanında yer almıştır. Bu yüzden sürgüne gönderilmiş ve düşüncelerinden taviz vermediği için bir daha şehrine dönememiştir. Dante'nin kendi toplumuna ne ölçüde mal olduğunu en iyi, eserinin adının hikayesi anlatmaktadır. Dante eserine Komedy adını vermiştir. Klasik edebiyatta kötü başlayıp mutlu sonlanan eserlere bu isim verilmektedir. Komedy da cehennemle başlayıp cennetle bitmektedir. Dante öldükten sonra eseri Krallar tarafından gizlenmeye, yok edilmeye çalışılmış. Halk da eseri sahiplenmenin bir ifadesi olarak kutsamıştır. Esere daha sonra "İlahî" adı eklenmiştir⁵⁹.

Rönesans düşüncesinin üzerinde durduğu antik örneklerle göre işlediği ilk sorun, insan sorunu olmuştur. İnsanı arayan, insanın özü ile bu dünyadaki yerinin ne olduğunu araştıran bu çalışmalara Hümanizm adı verilmiştir. Antikçağın kılavuzluğu ile başlayan Rönesans felsefesi aradığı insanın tanım ve betimlemesini de yine bu çağın bu konuyu işleyen yapıtlarında bulmuştur. Hümanizm akımı içinde yer alan İtalyan şair ve bilgini Petrarca'nın (1304-1374) yapıtlarında Ortaçağ ile Yeniçağ birbirinden ayrılmaktadır. Düşüncesinin arka planında Hristiyan dünya görüşü olmasına karşın bu dünyaya sıkı sıkıya bağılı kalmamıştır. Grekçe öğrenmiş, eski el yazmalarını toplamış ve üzerinde çalışmıştır. Antik çağın ünlü kişileri üzerine biyografiler yazmış ve Latin şiirinin bütün türlerini denemiştir⁶⁰.

Petrarca, klasik tarih kavramını canlandıran kişi olarak kabul edilmiş ve İncil'e dayalı Hristiyan tarih anlayışını reddetmiştir. Diğer erken İtalyan Hümanistleri gibi klasik edebiyat çalışmış ve bu metinlerin araştırılmaları klasik güzellik kavramını yeniden canlandırmıştır. Özellikle klasik kültüre büyük ilgi duymuştur. Latin dil ve gramerinin arılaştırılması, Grekçe'nin canlandırılması ve klasik metinlere dönülmesi

⁵⁹ G. H. Granges, **İtalyan Edebiyatı**, (Çev. Halit Fahri), İstanbul, 1934, s. 7.

⁶⁰ Macit Gökberk, **Felsefe Tarihi**, İstanbul, 2004, s. 169.

konusunda açıkça fikirlerini öne sürmüştür⁶¹. Lora'nın aşkıyla yazdığı lirik şiirler kendinden sonraki dönemleri büyük ölçüde etkilemiştir. Onun gerçekçi ve duygusal şiirlerinin en önemli etkileri 16. yüzyılda Fransız şairleri Ronsard ve Lamartine'de görülmektedir. Ronsard'ın da ele aldığı "sone" tarzı, Petrarca'nın İtalyan halk edebiyatı kaynaklarına inerek bulduğu ve kullandığı bir tarz olarak edebiyat tarihinde yer almıştır⁶².

Decameron'un yazarı Boccaccio (1313-1373) üç büyük İtalyan düşünürden biridir. En büyük eseri olan Decameron'da (deka: on, emera: gün) yüz hikayeye yer vermiştir. Bu kitabı ile İtalyan nesrinin başlangıcını temsil etmiştir. Dante destanda, Petrarca şiirde, Boccaccio da nesirde sanatlarının doruğuna ulaşırken, aynı zamanda Rönesans'a giden yolu açmışlardır. Bu düşünürlerin açtığı yoldan ilerleyenler, klasik kaynaklara ulaşmışlardır⁶³.

Rönesans ortamında materyalist akımlar Ortaçağ'ın skolastik felsefesinden kaynağını alan tinselliğe karşı zafer kazanarak köklü bir değişime ve yeni gelişmelere yol açan bir atmosfer oluşturmuşlardır. İlkçağın insan merkezli felsefesi yeni bir yorumla çağın, toplumların, ulusların ve sınıfların konumuna bağlı olarak orijinal bir niteliğe kavuşturulmuş ve Hümanist değerler bu dönemin ana güçleri halini almıştır. Lorenzo Valla (1407-1457) tarafından skolastik düşünceye yön veren Aristo şiddetle eleştirilmiş ve Pomponazzi (1462-1525) tarafından da skolastik düşünceye karşı güçlü bir çıkış olmuştur⁶⁴.

Ortaçağın metafizik ve mistik boyutlu düşünsel hareketlerine karşı Rönesans düşünürleri, kaynak olduğuna inandıkları antikiteye dönüşü savunmaya başlamışlardır. Bu anlamda gelişen Hümanist düşünce doğrultusunda dünyevi değerlere önem verilmesine de öncülük etmişlerdir. Bunun sonucu olarak da birey ve bireyin kurtuluşu gibi kavramlar ön plana çıkmaya başlamıştır. Bu arada gelişen toplumsal şartlardaki değişikliklere paralel olarak feodalizmin yıkılışıyla ortaya çıkan panteist düşüncenin güçlü yansımaları tüm Rönesans yaşamını etkilemeye başlamıştır. Evrenin tanrıyla tek

⁶¹ Erwin Panofsky, *Rönesans Kendini Tanımlamak mı, Kendini Tanımamak mı?*, **Rönesansın Serüveni**, (Çev. Ömer Madra), İstanbul, 2005, s. 13.

⁶² Jacob Burckhardt, **İtalya'da Rönesans Kültürü**, (Çev. Bekir Sıtkı Baykal), İstanbul, 2010, s. 240.

⁶³ Granges, s. 33.

⁶⁴ Marvin Perry, **An Intellectual History of Modern Europe**, New York, 1986, s. 52-53.

bir bütün olduğunu ve her ikisinin birbirinden ayrılmaz bir bütün oluşturduğunu savunan bu görüşün etkisiyle insanın doğaya ilgisi artmıştır. Tüm metafizik oluşuma ve temellere rağmen matematiksel deney ve düşünce önem kazanmaya başlamıştır⁶⁵.

Bu ortamda Rönesans anlayışını temsil eden en önemli kişilerden biri olarak Macchiavelli (1469-1527) Ortaçağ'a ve skolastik düşünceye şiddetle karşı gelmiştir. Kraliyetin ve devletin gücünü ön plana çıkartan Macchiavelli, siyasi otoritenin dünyevi güçlerini kullanabilmesi gerektiğini savunmuştur. İnsan doğasının ne olduğu, özü ve yapısı konusundaki düşünceler Rönesans'ın sürdüğü yüzyıllar boyunca devam etmiştir. Macchiavelli de bu soru üzerinden yeni insan anlayışını dönemin politik ve güncel sorunlarını çözmek için bir çıkış noktası olarak değerlendirmiştir⁶⁶.

15. yüzyılda Platoncu ve Aristotelesçi öğretilerin içeriği ve ilkeleri arasında keskin bir ayrım bulunmamaktadır. Ancak bu iki akımın birbirlerine kaynaştırılması yolunda bir girişim görülmektedir. Bu girişimi başlatan ve Floransa'da kurulan *Platon Akademisi*⁶⁷ olmuştur. Akademinin başında ise Giovanni Pico della Mirandola (1463-1494) bulunmaktadır. Mirandola, felsefi düşüncenin temelinde skolastik ile Platonculuğun bağdaştırılması gerektiğini savunmuştur. İbraniceyi ve Grekçeyi çok iyi bilen Mirandola, Yeni Platonculuğun yanı sıra natüralist ve pozitivist düşünceleri de ilke edinmiştir⁶⁸.

Hümanizm 16. yüzyıl boyunca, İtalya'da devam ederken edebiyatta iki büyük epik şair ortaya çıkmıştır. *Çılgın Roland*'ın yazarı Ludovico Ariosto (1474-1533) ile *Kurtarılmış Kudüs*'ün yazarı Torquato Tasso (1544-1595). Ariosto çöküp gitmekte olan

⁶⁵ Gökberk, s. 168.

⁶⁶ Burckhardt, s. 123.

⁶⁷ Rönesans döneminde Aristoteles'e ve skolastik düşünceye karşı oluşan tepki, ilkçağ düşünürü Platon'a karşı bir ilginin uyanmasına sebep olmuştur. Platon'a karşı hayranlık olarak kendini gösteren bu ilgi, 15. yüzyılda Floransa'da kurulan Platon Akademisi ile biçim kazanmıştır. Rönesans İtalya'sında Platon üzerindeki araştırmaları Bizans'tan gelen bilginler başlatmışlardır. Bunların başında Georgios Gemistos Plethon (1355-1450) yer almaktadır. Plethon, Doğu ve Batı kiliselerini birleştirmek için 1438 yılında Ferrara ile Floransa'da yapılan Din Adamları Toplantısı'nda (konsil) bulunmak üzere İstanbul'dan İtalya'ya gelmiştir. Batıda Platon felsefesi ile Yeni Platonculuğun gelişmesine katkıda bulunmuştur. Platon üzerine verdiği konferanslar o zamanlar Floransa şehir devletinin başında bulunan Cosimo de Medici'yi (1389-1464) çok etkilemiştir. Platon felsefesine hayranlık duyan Medici'nin yardım ve destekleriyle 1459 yılında Platon Akademisi kurulmuştur. Akademi, Platon üzerindeki inceleme ve araştırmaların merkezi olmuştur. Platon'un bütün yapıtları burada çevrilmiştir. Skolastik düşünceye ve Aristoteles'e karşı Platon'un savunulması buradan yapılmış, Platonizm üzerindeki yeni görüşler bütün İtalya'ya ve Avrupa'ya buradan yayılmıştır. Cosimo'dan sonra gelen Mediciler de bu akademiye koruyup, gelişimini desteklemişlerdir. Gökberk, s. 171-172.

⁶⁸ Walter Pater, **The Renaissance**, New York, 1949, s. 26-27.

feodal düzenin ana hatlarını eleştirirken, Tasso da *Gerrusalemme Liberata* adlı eserinde karakter çizimleri ile Katolik Reformu'nun oluşumuna zemin hazırlamıştır. Ayrıca eser, bu hareketteki eğilimlerin gerçek bir anıtı olarak görülmüştür⁶⁹.

Hümanizm etkisinde kalan sanat daha akılcı bir içerik kazanmış, bu durum toplumsal konumun bir ifadesi olarak kültürel yaşamdaki yerini almıştır. Brunelleschi, Masaccio ve Donatello perspektifin gelişiminde matematiksel zekâyı kullanmışlardır. Aynı zamanda resim kompozisyonu konusunda akılcı kurallar uygulamışlar, renk ve hareketlerde olduğu kadar figürlerin işlenişinde de denge ve simetriyi vurgulamışlardır⁷⁰.

Mantua dükü Lodovico'nun Andrea Mantegna'yı saray ressamı olarak görevlendirmesi, klasik imgenin yaşama geçirilmesi açısından bir adım olmuştur. Mantegna'nın antikiteye olan tutkusu, hümanist çevrelerde tanınmasını sağlamıştır. Lodovico için Mantua'daki Dükalık Sarayı'nda yaptığı görkemli yapıtı, *Camera degli Sposi* adlı salonun dekorasyonu ve *okulus* adı verilen tavan freskosudur. Andrea Mantegna, Lodovico'nun varisleri için de çalışmaya devam etmiştir. 1495 yılında markis Francesco'nun Fransa'ya karşı elde ettiği zaferlerin bir göstergesi olarak duvar resimleri yapmıştır⁷¹.

Urbino da kişisel güç ifadesi olarak kültürel merkez yaratma amacını gütmüştür. Paralı asker olan Federico da Montefeltro (1422-1482) papalığa verdiği hizmetler nedeniyle dük unvanına uygun görülmüştür. Federico servetini Rönesans'ın en parlak saraylarından birini oluşturmak üzere kullanmıştır. Daha sonra Urbino dükü olan Gonzaga ise ağırlıklı olarak bilimsel disiplinlerle ilgilenmiştir. *Urbino Sarayı*'nda geometri ve perspektif ile ilgili kuramsal kitapların, mimari ile ilgili çalışmaların, klasik metinlerin, askeri stratejilerle ilgili kitapların ve Piero della Francesca'ya ait matematik kitabının da içinde yer aldığı bir kütüphane yaptırmıştır. Bununla birlikte parasının büyük bir bölümünü mimarlığa yatıran Federico, aralarında Sienalı Mimar Francesco di Giorgio tarafından tasarlanan kalelerin de bulunduğu binaların yapımına girişmiştir⁷².

⁶⁹ Tanilli, s. 62.

⁷⁰ Gombrich, s. 223.

⁷¹ Bernard Berenson, *The Italian Painters of the Renaissance*, New York, 1953, s. 148.

⁷² Hollingsworth, s. 234.

Milano, 15. yüzyıl İtalya'sının en büyük kentlerinden biridir. Roma İmparatorluğu döneminden beri önemli bir kentsel merkez olarak 14. yüzyılın sonlarında Visconti düklerinin yönetimi altında büyük bir başarı ve zenginlik elde etmiştir. Ailenin düklik kolunun son temsilcisi olan Filippo Maria'nın ardından tahta geçme savaşı ücretli komutan Francesco Sforza (1401-1466) tarafından kazanılmıştır. Sforza Sarayı, İtalya'nın dört yanından gelen sanatçılara büyük olanaklar sağlamıştır⁷³. Lodovico Sforza döneminde (1451-1508) sarayda çalışmış sanatçılar arasında iki ünlü sanatçı dikkat çekmektedir. Mimar Donato Bramante ve ressam Leonardo da Vinci. Lodovico, Leonardo'dan babası Francesco'nun at üzerinde dev boyutlu bir heykelini tasarlamasını istemiştir. Saray sanatçısı olarak Leonardo, askeri araçların tasarımından başka saray oyunlarında kullanılan kostüm ve sahneleri, sunak resimleri ve saray çalışanlarının portrelerini yapmıştır. Lodovico'nun en görkemli projesi, Santa Maria della Grazie Manastırı'nın genişletilmesidir. Lodovico, Bramante'ye manastırın doğu ucunu ve revaklı avlunun tasarımını, Leonardo'ya ise manastır yemekhanesine *Son Akşam Yemeği* freskosunu sipariş etmiştir⁷⁴.

Rönesans'a özgü olan yeni anıtsal anlayış V. Nicolaus (1447-1455) ile papalık tahtına geçmiştir. Roma'nın bir kent olarak itibarını artırma ve onu güzelleştirme çabası eski yapı kalıntıları için bir yandan tehlikeyi çoğaltmış, bir yandan da kentin ününü sağlayan eski kalıntıları daha büyük bir özenle koruma fikrini kuvvetlendirmiştir. Papa V. Nicolaus aldığı hümanist eğitimden, kilise kariyerinde yararlanmıştır. Floransa'da bulunduğu dönemin etkisiyle, Floransalı hümanistlerin Curia'ya atanmalarını istemiştir. Resmi işlerin yürümesi için aralarında ünlü hümanistlerin de bulunduğu pek çok rahibi görevlendirmiştir. Papa V. Nicolaus papalık sermayesini caddelerin genişletilmesi, kentlere su verilmesi, köprülerin onarılması ve San Pietro ile Roma'daki diğer kiliselerin restore edilmesi gibi işlere yönlendirmiştir⁷⁵.

Papa II. Pius (1458-1464), bütün gücünü ve papalık sermayesini Siena yakınındaki Carsignano kasabasını yeniden inşa etmek için kullanmıştır. Kasabanın

⁷³ H.Croix-R.G.Tansey-D.Kirkpatrick, **Art Through The Ages II, Renaissance and Modern Art**, U.S.A, 1985, s. 635.

⁷⁴ Giorgio Vasari, **The Lives of the Painters Sculptors & Architects**, (Tra. J. M. Dent), V.2, New York, 1931, s. 160-161.

⁷⁵ Burckhardt, s. 222.

yeniden tasarlanmasının ardından Papa II. Pius kasabanın Carsignano olan adını Pienza olarak değiştirmiştir. Daha sonra kent meydanında Palazzo Pizzolini ve katedral yapılarını inşa ettirmiştir. Papa II. Pius Roma'daki eski eserlere karşı büyük bir ilgi ve özen göstermiştir. Roma çevresinde bulunan eski eserleri ayrıntılı bir şekilde incelemiş ve tasvir etmiştir. Pius'un hemen ardından İtalya'daki diğer saraylarla doğrudan bir rekabet içine giren varlıklı Venedikli aristokrat II. Paul (1464-1471) papa olmuştur. Konumunun gücünü vurgulamak için papalık sarayını Vatikan ve San Pietro'dan kardinal olduğu dönemde inşa ettirdiği *Palazzo Venezia*'ya taşımıştır⁷⁶.

12. ve 13. yüzyıldaki öncülleri gibi Papa IV. Sixtus da, Hristiyanlık Roması'nın imgesini canlandırmak için o dönemin kiliselerini restore ettirmiştir. En önemli projesi de *Sistina Şapeli*'nin mimarisi ve dekorasyonu olmuştur⁷⁷.

Rönesans mimarlığına ilişkin düşünceler ilk olarak Alberti'nin *Mimarlık Üzerine* (*De re Aedificatoria*) adlı kitabında yayınlanmıştır. Ayrıca Vitruvius'un *Mimarlık Üzerine On Kitap* (*De Architectura Libri Decem*) adlı yapıtı da bu dönemde yeniden yazılmıştır. 15. yüzyılın Floransalı mimarları Roma dönemi yapılarını incelemişler, bunların kopyalarının yanı sıra yeni çalışmalar üretmeyi hedeflemişlerdir⁷⁸.

İtalya'da Rönesans sanat ortamında, mimari, önemini sürdürmekle birlikte diğer sanat dalları ve özellikle de resim ve heykel tamamen bağımsız bir nitelik kazanmıştır. Bu dönemin mimarisi yalın ve ayrıntıcı süslemeden uzak eserlerle kendisini göstermektedir. İtalya'da Rönesans mimarisinin başlangıcı heykeltıraş Filippo Brunelleschi (1377-1446) ile başlamıştır. Brunelleschi, eski Roma sanatı ve Roma mimari formlarına büyük bir ilgi duymuştur. Roma'ya giderek eski harabeleri ve yapı kalıntılarını dikkatle incelemiştir. Önerisi 1420 yılında Floransa şehir konseyince kabul edilerek 1436 yılında yapımı tamamlanan *Santa Maria del Fiore* (*Floransa Katedrali*)'nin kubbesi mimari bakımdan Rönesans sanatının da başlangıcını temsil etmektedir⁷⁹.

Floransa'da Brunelleschi'nin gerçekleştirdiği *Öksüzler Yurdu* (*Ospedale degli Innocenti*), *San Lorenzo Kilisesi*, *Pitti Sarayı* ve *Pazzi Şapeli* gibi yapılar Erken

⁷⁶ Hollingsworth, s. 240.

⁷⁷ Burckhardt, s. 147.

⁷⁸ Germaner, C.3, s. 1584.

⁷⁹ Peter J.Gartner, **Masters of Italian Art: Filippo Brunelleschi**, Köln, 1998, s. 6-7.

Rönesans mimarlığı örnekleri olarak karşımıza çıkmaktadırlar. Brunelleschi'nin bir başka yapısı da mimaride ilk Rönesans örneklerinden olan *Öksüzler Yurdu*'dur. Yapımına 1419'da başlanmış olan yapının revaklı cephesinde Klasik ve Romanesk sanata ait pek çok forma yer verilmiştir. Cephedeki yatay çizgilerin izlenmesi, yuvarlak kemerler, ince sütunlar, pencere düzenindeki uyum ve yalınlık, Rönesans mimarisinin temel özellikleri olarak belirlemektedir⁸⁰.

Mimarın Floransa'da yaptığı *San Lorenzo Kilisesi* ise Ortaçağ'da hayli yaygın olan bazilika planına dayanılarak gerçekleştirilmiştir. Yatay ve dikey çizgilerin başarılı bir biçimde kaynaştırılması, bu yapıda da temel özelliklerden biridir. Öte yandan, yapının dış görüntüsüyle iç mekanın ilişkisi de açıkça görülmektedir⁸¹.

Yapımına 1458'de başlanan *Palazzo Pitti* adlı yapıda, tarihçiler hem Brunelleschi'nin hem de Alberti'nin çalıştığını kabul etmektedirler. *Palazzo Pitti*, cephe düzeniyle tipik bir Rönesans sarayıdır⁸².

Sanatçının Floransa'da yaptığı *Pazzi Şapeli* Rönesans'ın mimari anlayışını açıkça ortaya koymaktadır. Brunelleschi bu yapıda yatay-dikey karşıtlığını belirgin bir biçimde gözler önüne sermektedir. Gotik dönemde kullanılan sivri kemer yerine, yuvarlak kemerin kullanılmış olması da bu dönemde görülen bir yenilik olup, şapel Erken Rönesans mimarisinin tipik bir örneği olarak bilinmektedir⁸³.

Klasik kültürün yayılmasındaki önemli kişilerden biri de Floransa'nın ünlü hümanist mimarı Leon Battista Alberti'dir. (1404-1472) Alberti antik Roma mimarisi üzerine yaptığı kuramsal çalışmasında ünlü Roma mimarı Vitruvius'un yazılarından yararlanmıştır. Bu çalışmayla Alberti, Ferrara, Rimini ve Mantua'daki saray anıtlarının tasarımıyla görevlendirilmiştir. Alberti'nin en görkemli yapıları Mantua markisi Lodovico Gonzaga için tasarlanmış olanlardır. Alberti'nin Rucellai, Pitti ve Strozzi sarayları Rönesans sivil mimarisinin en tanınmış ve en gözde eserleri arasında çok önemli bir konuma sahiptir⁸⁴.

⁸⁰ Gartner, s. 28-30.

⁸¹ Hartt, V.2, s. 520.

⁸² Sir Banister Fletcher, **A History of Architecture**, London, 1943, s. 629.

⁸³ Janson, s. 457.

⁸⁴ Gottfried Lindemann-Hermann Boekhoff, *Renaissance, Lexion der Kunststile*, Band 1, Von der Griechischen Archiack Bis Zur Renaissance, Köln, 1990, s. 146-147.

15. yüzyılın mimar ve kuramcısı Leon Battista Alberti, Platon düşüncesine uygun biçimler sayılan uzunlamasına yerleştirilmiş dikdörtgen ve dairesel zemin planlarından hareket etmiş, tümüyle yeni düzenlemeler denemiş, yapıtlarında eksiksiz uyumu aramıştır. Floransa’da yaptığı *Palazzo Rucellai* kentin varlıklı ailelerinden Rucellailer’in sarayıdır. Yapı o dönemde aynı zamanda kent meclisi olarak da kullanılmaktaydı. Bu tip yapılar, dönemin politik havası nedeniyle yarı yarıya tahkim edilmiş bir görüntü sunmaktaydı. Küçük pencerelerin bulunduğu dışarıya hayli kapalı ilk katta, yalnızca koruyucular ve silahlı askerler barınmaktaydı. Alberti bu yapıda Roma’da bulunan Colosseum’daki gibi farklı düzenlere yer vermiştir. Klasik çağ mimarisinin düzenlerinden Dor giriş katında, İon ilk katta, Korinth ise ikinci katta uygulanmıştır⁸⁵.

Alberti’nin ilkçağın mimari formlarını ustaca kaynaştırdığı bir başka yapı da Rimini’deki *San Francesco Kilisesi*’dir. Bu yapı, bölge yöneticisi Sigismondo Malatesta için yapılmıştır. Alberti, kilisenin cephesinde bir Roma zafer takından esinlenmiştir. Sanatçı, Mantua’da yaptığı *San Andrea Kilisesi*’nde Roma tapınaklarının cephesini örnek almış, alınlık, anıtsal kemer gibi klasik çağ mimarisine özgü formlara yer vermiştir⁸⁶.

Rönesans mimarisi bütünlüğü ve uyumu ön plana çıkaran yalın ve belirgin formlarıyla geometrik açıdan kusursuz eserler ortaya koymuştur. Bu niteliklere sahip eserler yaratan sanatçıların başında Donato Bramante (1444-1514) gelmektedir. Merkezi planı deneyen Urbino’lu sanatçı, Milano ve Roma’da çalışmış, *Tempietto di San Pietro in Montorio* ve *Belvedere* gibi yapıları meydana getirmiştir. 1502 tarihli *Tempietto di San Pietro* adlı küçük boyutlu eseri bu aşamanın en önemli sembolüdür. Bramante’nin Papa II. Julius’un isteğiyle *San Pietro Kilisesi*’nin yapımı için hazırladığı planda da mimarın geometrik uyum ve bütünlüğe verdiği önem belli olmaktadır. Kendini izleyen kuşaklarca klasik örnekler arasında sayılan bu yapıtları ve tasarımları Yüksek Rönesans’ın ve Roma mimarlığının anıtsallığını ifade eden çalışmalar arasında yer almaktadır. Sanatçının geniş mekan ve anıtsal ölçüler üzerinde yoğunlaşan üslubu

⁸⁵ Gombrich, s. 249.

⁸⁶ Leland M. Roth, **Mimarlığın Öyküsü**, (Çev. Ergün Akça), İstanbul, 2000, s. 442-443.

tüm 16. yüzyıla egemen olmuş, bu dönemde Roma önemli bir merkez durumuna gelmiştir⁸⁷.

Manierist mimarinin hareketliliğinin en açık olarak görüldüğü yapı, Giulio Romano (1492-1546) tarafından Dük Federico Gonzaga için Mantua'nın hemen dışında inşa edilen, 1525-1532 tarihli *Palazzo del Té*'dir. İçinde dükün ünlü harasını barındıran yapı, aynı zamanda bir sayfiye evi işlevi görmüştür. Giulio Romano, yaşama alanlarını merkezi bir avlunun çevresine ve kare planlı bir düzey içine yerleştirerek yapıyı daha geniş bir alana inşa etmiştir. Tek katlı binanın dış duvarı rustiktir ve üst yükü olmayan ağır plasterlere sahiptir⁸⁸.

16. yüzyılda klasik mimari dilinin bir yansıması olarak Andrea Palladio'nun (1508-1580) çalışmaları karşımıza çıkmaktadır. Hümanist sanat koruyucularının gereksinimlerine uygun bir biçimde ve onların zevkine hitap eden villalar inşa etmiştir. Klasik düzenleri, rustik tarzı ve düzgün oranları kullanmış ve düşüncelerini *Mimarlık Üzerine Dört Kitap (I Quattro libri dell'architettura)* adlı incelemesinde yayınlamıştır⁸⁹.

Yaptığı villalar arasında bilinen ve en çok taklit edilen yapı, Vicenza kentinin hemen dışında yapmış olduğu *Villa Rotonda* da denilen *Villa Capra*'dır. Bu yapı, tek bir giriş cephesi üzerine değil, çatıdan görünür bir şekilde çıkıntı yapan kubbenin bulunduğu merkezdeki silindirik bir rotonda üzerine odaklanmıştır. Merkezi rotondadan çıkan geçitler, kare evin dört yanının her birindeki tapınak portikolarına kadar uzanır. Simetrisi ve peyzaja bakan tepenin üzerinde yükseltişi Villa Capra'nın Rönesans'ın ruhunu ve doğanın üzerine yerleştirilmiş kavranılabilir bir düzen idealini yansıtmaktadır⁹⁰.

Maniyerist tasarımcıların, Barok dönemi sanatçılarına öncülük edecek yetkinlikte ürünler sundukları bir başka alan bahçe tasarımı olmuştur. Peyzaj mimarisi, klasik uygarlığın bir başka görünümü olarak erken 15. yüzyılda yeniden canlanmıştır. Bunların en bilinen örnekleri arasında Viterbo'nun beş mil doğusunda küçük bir köy

⁸⁷ Hartt, 1985, V.2, s. 617.

⁸⁸ Kurt W. Forster and Richard J. Tuttle, *The Palazzo del Té*, **Journal Of The Society Of Architectural**, Vol. 30, No. 4, Dec 1971, University Of California Press, s. 271.

⁸⁹ Croix-Tansey-Kirkpatrick, s. 677.

⁹⁰ Roth, s. 459.

olan Bagnia'daki *Villa Lante*'dir⁹¹. Daha karmaşık ve daha geniş bir başka yapı da, Roma'nın 25 km doğusundaki tepelerde yer alan eski sayfiye yeri Tivoli'de *Villa d'Este*'dir⁹².

Rönesans'la birlikte İtalya önemli gelişmelere tanık olmaktadır. Rönesans dönemi İtalya'sında Antikçağ'da olduğu gibi heykel önemli bir sanat dalı olarak kabul edilmiştir. Rönesans'ın kusursuz formları, uyumlu oranları, denge ve zarafet, resim ve mimarinin yanında 15. yüzyılın heykel anlayışında da geçerliliğini korumuştur. İnsan vücudunun güzelliğini ve gücünü belirli bir mekânda ortaya koyan heykel örnekleri önceleri duvara gömülü nişler içinde yer almış, giderek mimarlıktan bütünüyle koparılıp bağımsız olarak verilmişlerdir⁹³.

Antikçağ heykellerinin ticaret ve bankerlikle zenginleşmiş mesenler tarafından toplanması koleksiyonlarının yapılması kabartma ve heykellere isteği arttırmıştır. Lorenzo de Medici gibi sanat koruyucuları koleksiyonlarında daha çok değerli taşlarla süslü parçaları ve küçük tunç antik heykelcikleri yeğlemişlerdir⁹⁴.

15. yüzyılda İtalya'da bu alanda en etkin kent Floransa olmuştur. Floransa Vaftizhanesi'nin ikinci kapısı için açılan ve Lorenzo Ghiberti' nin (1378-1455) başarısıyla sonuçlanan yarışma, ortamı daha da hareketlendirmiştir. Ghiberti, *Cennet Kapısı (Porta del Paradiso)* adıyla anılan bu ünlü yapıtında, figürleri ardı ardına farklı planlarda dizmiş, çok yüksek kabartmadan alçak kabartmaya kadar farklı yükseklikler ve çizgi perspektifi kullanarak resim sanatına özgü bir derinlik etkisi yaratmıştır. Bununla birlikte, Rönesans sanatındaki Gotik etkiler kendini en güçlü biçimde bu dönemin heykel sanatında gösterir. Floransalı sanatçı Lorenzo Ghiberti'nin yapıtlarında da Gotik anlayış oldukça belirgindir⁹⁵.

15. yüzyıl İtalya'sında Nanni di Banco dönemin sanat koruyucuları için büstler ve mezar anıtları yapmıştır. Rossellino, Desiderio de Settignano, Mino de Fiesole ve Benedetto da Maiano gibi sanatçılar Erken Rönesans döneminin ünlü mermer yontucularıdır. Bu ustaların gerek yontularında, gerek bezemesel düzenlemelerinde

⁹¹ Fletcher, s. 654.

⁹² Roth, s. 470.

⁹³ Germaner, C.3, s. 1585.

⁹⁴ Colonel G. F. Young, **The Medici**, New York, 1934, s. 149-150.

⁹⁵ Paul Faure, **Rönesans**, (Çev. Hüseyin Boysan), İstanbul, 1992, s. 72.

Antikçağ'ın yontu ve kabartmasından esinlenmelere olduğu kadar Brunelleschi, Michelozzo ve Alberti gibi mimarlardan kaynaklanan modern bir anlayışın izlerine de rastlanmaktadır. Heykeltıraşların büyük çoğunluğunun mimarlığa bağlı bir plastiği gerçekleştirdiklerinden mimarlarla ilişki içinde oldukları bilinmektedir. Agostino di Duccio Rimini'deki Tempio Malatestiano'da; Alberti ile Della Robbia Floransa, Öksüzler Yurdu'nda (Ospedale degli Innocenti) Brunelleschi ile çalışmıştır⁹⁶.

Form ve heykelin içinde yer aldığı ortamla kuracağı ilişkilere dikkat eden Donatello (1386-1466), Roma portre geleneğinden büyük oranda etkilenmiştir. Hümanist heykelin temelini atan sanatçının en tanınmış eseri olan 1433-1443 tarihli *Gattamelata*, Rönesans sanatının en önemli atlı heykellerinden biridir. Sanatçının diğer eserleri arasında 1409 ve 1435 yıllarında yapılan iki *Davud Heykeli* ve Floransa'da *Judit ve Holofernes Heykeli* gelmektedir⁹⁷.

Andrea del Verrocchio (1435-1488), Ghiberti ve Donatello'nun izleyicilerindendir. Donatello tarafından geliştirilen heykel anlayışını daha da ötelere taşıyan heykeltıraş ve ressam Verrocchio, aralarında Leonardo da Vinci'nin de bulunduğu çok sayıdaki önemli sanatçıya hocalık yapmıştır. Floransalı Verrocchio'nun Venedik Cumhuriyeti'nin siparişiyle gerçekleştirdiği *Condottiere Bartolomme Colleoni*'nin atlı heykeli, Donatello'nun atlı heykelinin ötesine geçmekte ve onun durgunluğunu aşarak çok daha canlı ve hareketli bir ifade ortaya koymaktadır. Yapımına 1479 yılında başlanan heykel, sanatçının ölümünden sonra tamamlanmıştır⁹⁸.

Floransalı heykel ustalarının ünü tüm İtalya'ya yayılmıştır. Toscana bölgesinde Matteo Civilati, Siena'da Quercia, Vecchieta ve Francesco di Giorgio; Venedik'te Antonio Rizzo ve Lombardo bu dönemin sanat ortamına katkıda bulunmuş ünlü ustalardır⁹⁹.

Heykel sanatının en büyük isimlerinden ve Rönesans'ın yetiştirdiği en büyük sanatçılardan biri olan Michelangelo Buonarroti (1475-1564) Rönesans heykel sanatının doruğunu temsil etmektedir. Michelangelo'nun yaratmış olduğu eserler Yüksek Rönesans'ın olduğu kadar bütün heykel tarihinin de en seçkin eserlerindendir.

⁹⁶ Creighton Gilbert, *Heykel Sanatı*, (Çev. Tark Günersel), **Rönesansın Serüveni**, İstanbul, 2005, s.172.

⁹⁷ Young, s. 47.

⁹⁸ Vasari, s. 98.

⁹⁹ Germaner, C.3, s. 1588-1589.

Michelangelo'nun heykel sanatına getirdiği yenilik ve ustalığını gösteren eserlerinin başında gelen *Ölü İsa'ya Ağıt (Pieta)*, 1497 tarihinde kendisine sipariş edilmiştir. Pramidal bir kuruluş gösteren eser, en önemli Hristiyan temalarından birini işlemektedir¹⁰⁰.

Michelangelo'nun 1504 tarihli *Davud Heykeli* sanatçının insan vücudunu ifade etmedeki mükemmel dehasının en başarılı örneklerinden birisidir. 1510-1515 tarihleri arasında yapılan, Papa II. Julius'un Roma'ya çağırarak kendi mezarı için sipariş etmiş olduğu *Musa Heykeli* de sanatçının en görkemli eserleri arasında yer almaktadır¹⁰¹.

Yüzyılın öteki ünlü sanatçıları Venedikli Sansavino, Floransa'da çalışmalar yapan Giovanni da Bologna (Giambologna) ve Benvenuto Cellini'dir. Michelangelo'nun öncülüğünde bu heykel sanatçıları insan vücudunun devingenliğini yansıtmayı amaç edinerek Maniyerizmin yolunu açmış ve bu üslupta ürün vermişlerdir. Anıtsal heykellerin yanı sıra 16. yüzyılda küçük tunç heykellerin de önem kazandığı görülmektedir. Floransa ve Padua atölyeleri bu alanda ün yapmışlardır¹⁰².

İtalya'da 15. yüzyılın mimar ve heykelticileri, antik kalıntılardan hareket ederek yeni yapıtlar meydana getirmişlerdir. Benzeri bir durum resim sanatı için geçerli olamamıştır çünkü geçmişten resim alanında hiçbir şey kalmamıştı. Bu koşullar altında, Rönesans dönemi ressamlarının antik etkileri dolaylı yoldan edindikleri görülmektedir. Bu sanatçılar geçmişte olduğu gibi çağlarında gerçekleştirilen Rönesans mimarlığını resimlerinde kullanmışlardır. Yapıtlarında figürler çoğu kez Roma dönemi giysileri içinde betimlenmiştir. Heykel dalında olduğu gibi resimde de çıplak yeniden gündeme gelmiş mitolojik konuların yanı sıra portre dalı önem kazanmıştır. Ayrıca tarihsel doğruluk gözetilmese de tarihsel konulu resimler yaygınlaşmıştır¹⁰³.

Rönesans kompozisyonlarında perspektif yardımıyla insan figürünün ön plana çıkarıldığı, anlatımın figür üzerinde yoğunlaştığı izlenmektedir. Figürler resmin ön düzleminde geometrik şemalar içine yerleştirilmiştir. Bu dönemde insan vücudunun doğru çizilmesi, çeşitli hareketlerin gerçekçi bir biçimde yansıtılması, insan ve hayvan anatomisi, hacimlendirme ve perspektif, üzerinde en çok durulan konular olmuştur. 15.

¹⁰⁰ Stefano Zuffi, **Michelangelo**, (Çev. Cemal Kaan Emek), Ankara, 2000, s. 30-31.

¹⁰¹ Zuffi, s. 52-53.

¹⁰² Brommer-Kohl, s.262.

¹⁰³ James W. Thompson, **Masters of Italian Painting**, New York, 1953, s. 2.

yüzyılda fresko ve tempera kullanılırken, yüzyılın ikinci yarısında bazı çalışmalarda yağlıboyayla tempera karışımı, 16. yüzyılda da yağlıboyanın kullanıldığı görülmektedir. 15. yüzyıl sanatı gerçeği yansıtmayı amaçlayan İtalyan ressamlarının 16. yüzyılda ideal bir denge ve uyum aradıkları görülmektedir. Sanatçılar denge, uyum ve yalınlık ilkelerinden hareket ederek figürleri gruplar halinde piramidal ya da geometrik bir kompozisyon içinde, anıtsal bir bütünlük sağlayacak şekilde yerleştirmişlerdir¹⁰⁴.

Rönesans döneminde resim alanında büyük gelişmeler yaşanmıştır. Sanatçılar yeni dünya görüşü ile birlikte eserlerine imza atmaya dinsel konuların dışında da farklı temalara değinmeye başlamışlardır. Bu dönem sanat tarihçileri tarafından Erken Rönesans (15. yüzyıl boyunca), Yüksek Rönesans (16. yüzyılın ilk yarısı) ve Geç Rönesans (16. yüzyılın ikinci yarısından 17. yüzyıla) olmak üzere üç bölümde incelenmektedir¹⁰⁵.

13. yüzyılın son çeyreğinde, bazı ressamlar ve yaşamları hakkındaki bilgilerin yetersiz olduğu bilinmektedir. Bu dönemin ressamları önemli ölçüde etkisiz kalan eski anlayıştan 14. yüzyılın başlarından itibaren büyük ölçüde uzaklaşmışlardır. Gelişen bu kısa zaman süreci içinde, toplumsal yapılar ve değerlerin ışığında yepyeni bir anlayış ve uygulamanın resim sanatını ve diğer sanat kollarını etkilediği izlenmektedir. 1270-1325 arasında aktif olduğu bilinen ilk ressamlardan biri olan Pietro Cavallini ve onun sanatsal yaratım alanı olan Roma, büyük ölçüde eski geleneğe ve Bizans üslubuna bağlı kalırken İtalyan resminin doğumunu hazırlayan en önemli ressamların bu çevrelerde etkin olmalarını sağlamıştır¹⁰⁶.

Avrupa resmindeki gerçek gelişmenin hazırlayıcısı ve Bizans etkisine rağmen yeni anlayışın da ilk yerleşimini sağlayan sanatçı Floransalı Cimabue (1240-1302) olarak kabul edilmektedir. Ressam, Dante ve çağının yazarları tarafından Bizans geleneğinin kırıcısı ve yeni anlayışın hazırlayıcısı olarak belirtilmektedir. Çizgisel ritim, ifadesel yaklaşım ve gerçeklik etkisinin büyük ölçüde görüldüğü yapıtlarında eski üsluba karşı geliştirdiği yenilikler fark edilmektedir¹⁰⁷.

¹⁰⁴ Germaner, C.3, s. 1586.

¹⁰⁵ James A. Parr, *A Proposal: That We Use Alternatives To Borrowing (Renaissance, Baroque, Golden Age) and Leveling (Early Modern) In Periodization*, **Hispania**, Vol. 84, No. 3, Sep 2001, s. 409-410.

¹⁰⁶ Croix-Tansey-Kirkpatrick, s. 568.

¹⁰⁷ Bruce Cole, **Giotto And Florentine Painting 1280-1375**, London, 1976, s. 3.

1285 civarına tarihlenen *Santa Trinita Madonnası* ya da *Maesta*¹⁰⁸ Cimabue'nin tutumunu belirgin bir şekilde yansıtmaktadır. İlk bakışta Bizans tarzına uygun nitelikler gösteren yapıtın, esasında çok farklı bir mekan ve kuruluş şemasına sahip olduğu hemen anlaşılmaktadır. Yüzeysel açılıma karşın Meryem ve Çocuk İsa'nın bulundukları taht üzerinde belirgin bir boyut ve derinlik etkisi sağlanırken, aşağıda dört Tevrat peygamberi, melekler, Meryem ve Çocuk İsa gibi tüm figürlerin hareket ve ifadelerinde beliren görsel özellikler yeni tarzın izlerini yansıtmaktadır¹⁰⁹.

Cimabue, olayın belirli bir zamanını, mekan bütünlüğü içinde ortaya koymakta oldukça başarılı bir tutum sergilemiştir. Yapıtın görselliği yanında anlatımı da vurgulayan, olayları ifade etmeyi ve bir yaşam kesiti olarak yansıtmayı başaran bir diğer Floransalı ressam Giotto di Bondone'dir (1267-1337). Giotto gerçek anlamda Avrupa resim sanatının ilk dehalarından biri olarak kabul edilmektedir. Ressam, çağdaşları ve kendisinden sonra gelen kuşaklar tarafından Rönesans resminin ve sanat anlayışının öncüsü olarak kabul edilmiştir. Üç boyutluluk, portre uyarlamaları, anlatımsal özelliklere verilen dikkat, form ve mekan anlayışı ve konu bütünlüğü gibi kullanım özellikleri onun sanatında değişik ve güçlü bir nitelik kazanmıştır¹¹⁰.

14. yüzyılın başında Giotto, Assisi ve Padua'da yaptığı fresklerde resim sanatını Bizans geleneğinden kurtarmış, Ortaçağ simgeciliğinden ayrılarak, anlatımcı ve gerçekçi bir yol seçmiştir. Yeni bir sosyal oluşumun varolduğu yaşam şartları içinde, gerçek yaşamla doğüstünü birleştiren yapıtlar üretmiştir. Farklı bir gelişim gösteren resim sanatı ile ikonografik oluşum bakımından önem taşıyan çalışmalar yapmıştır. Padua'da, Arena Şapeli'nde (Scrovegni Şapeli) yer alan, doğanın gerçekçi bir anlayışla, figürlerin şaşılacak derecede hacimsel verildiği *Ölü İsa'ya Ağıt* adlı resimde özellikle seyirciye arkası dönük olan figürler ve İsa'ya yönelenlerin yüzlerindeki dramatik anlatım, yeni anlayışın ilk belirtileri olarak göze çarpmaktadır¹¹¹.

¹⁰⁸ Maesta, Avrupa Sanatında Meryem'i Çocuk İsa ile birlikte tahtta oturmuş durumda, meleklerle ve bazen azizlerle çevrelenmiş konumda betimleyen ikonografik düzenlemelerdir. İtalyanca yücelik, ululuk, görkem gibi anlamlara gelen Maesta, özellikle 13. ve 14. yüzyıl İtalyan sanatında altar panoları ile freskolarda sıklıkla görülmektedir. Semra Daşçı, **Avrupa Resminde Çocuk İmgesi**, İstanbul, 2008, s. 156; Leslie Ross, **Medieval Art: A Topical Dictionary**, Greenwood, Westport-Connecticut, 1985, s. 160.

¹⁰⁹ Hinds, s.22.

¹¹⁰ Michael Levey, **From Giotto To Cézanne**, London, 1994, s. 9.

¹¹¹ Krausse, s. 7.

San Francisco’da en önemli Hristiyan azizlerinden ve Franciscan tarikatının kurucusu Assisili San Francisco’nun hayatını anlatan bir seri duvar resmi yapan Giotto, burada resim sanatının büyük aşamalarını sergilemiştir. Franciscan tarikatının bu önemli merkezinde yapmış olduğu duvar resimlerinde azizin hayatından ve mucizelerinden önemli kesitler vermiştir¹¹².

Floransa’nın rakibi ve karşıtı olan Siena’da gelişen resim anlayışı çağın özelliklerine uygun olarak özgün bir nitelik göstermekle beraber eskiyle ilişkilerini sürdürme eğiliminde olmuştur. Bizans geleneğinin yoğun etkileriyle kaynaştırılan Kuzey etkili Gotik resim anlayışı, temeli teşkil ederken dekoratif bir kullanımla pekiştirilmiş resimler Floransa’nın doğaya dayalı gerçekçiliğinden ayrılmaktadır. Sienalıların görsel zarafet ve süsleme arayışı Floransalıların yoğun ifadeselliğinden farklı bir özellikte gözler önüne serilmektedir. Sienalı ressamların en önemli temsilcilerinden biri olan Duccio di Buoninsegna (1255-1319) bu anlayışın örneklerini vermiştir. Manzara ve form ilişkisine öncelik veren sanatçının canlı renkler ile değişik bir perspektif yaklaşımının olduğu gözlenmekte, resimlerinde dekoratif unsurlara verilen önem dikkati çekmektedir¹¹³.

1308-1311 arasında yapılan dev boyutlu *Maesta* çalışmasının arkasında Duccio, çeşitli sahne gruplarından meydana gelmiş levha resimlerine yer vermiştir. Bu resimlerde İsa’nın yaşamına ait sahneler ağırlıkta işlenmiş olup bu dinsel konulu resimlerde İsa’nın yaşanan dünya ile ölüm ötesi arasında kurtarıcı ve kurtuluşu simgeleyen özelliği ön plana çıkartılmıştır¹¹⁴.

Fransız Gotik anlayışının İtalya’daki en önemli temsilcilerinden biri de Simone Martini (1284-1344)’dir. Duccio’nun öğrencisi olan Sienalı bir ressamdır. Onun en ilginç yapıtları arasında Siena Katedrali için yapılmış olan bir altar üzerinde yer alan 1333 tarihli *Müjde* konulu resmidir. Siena geleneğine uygun olarak altın sarısı zemin üzerinde yer alan sahne, son derece yalın olarak konunun ana fikrine göre verilmiştir. Bizans geleneğiyle Gotik anlayışın birbirine kaynaşması yeni gelişen stilin de varlığını ortaya koymaktadır. Sanatçı, *Maesta* adlı yapıtında Hristiyan ikonografisinin önde gelen konularından birini işlemektedir. Sahnede düzlemsel açılım ve derinlik arayışını

¹¹² Levey, s. 12.

¹¹³ John White, *Art and Architecture In Italy 1250-1400*, London, 1993, s. 289.

¹¹⁴ Diana Norman, *Painting In Late Medieval and Renaissance Siena*, London, 2003, s. 74.

birleştirerek kademeli bir boyut ve mekan vermeye çalışan ressam, değişik sahneleri bir araya getirerek çok daha canlı bir anlatımı yeğlemiştir¹¹⁵.

Simone Martini'nin Siena'da Palazzo Pubblico'da Sala del Mapamondo'da yer alan büyük boyutlu duvar resimleri dikkati çekmektedir. Daha farklı bir nitelik arz eden bu fresklerde Floransa resim anlayışının etkileri görülmeye başlar¹¹⁶.

Panoramik manzara düzenlemeleri ve üç boyutluluk arayışı ile resme önemli bir katkıda bulunan Ambrogio Lorenzetti (1319-1348), Sienalı olmasına ve Simone Martini'den etkilenmesine rağmen büyük ölçüde Cimabue ve Giotto'nun anlayışına eğilim göstermiştir. Özellikle gündelik yaşam sahneleri ve manzaralara yöneldiği yapıtlarında çağdaşları arasında özel bir yere sahiptir. İnce bir hünerle kullandığı renkleri kadar ön ve arka plan birliği ve sınırsız bir üç boyutluluk sağlamada gösterdiği ustalık, 15. yüzyılda gelişecek olan perspektif kullanımının habercisidir¹¹⁷.

Şehirleşme sürecinin zirvesine ulaştığı dönemde, kent manzaraları özellikle İtalyan ressamı için büyük önem taşımaktadır. Lorenzetti'nin en ilginç yapıtları arasında, Siena'da Palazzo Pubblico'da Sala de Nove'de yer alan *İyi ve Kötü Yönetimin Etkileri* adıyla tanınan duvar resimleri bunun en başarılı örneği olarak bilinmektedir. Bu büyük kompozisyon içinde çağın kent içi ve kırsal yaşamı, son derece gerçekçi bir yaklaşımla ortaya konulmuş olup bir belge niteliği de taşımaktadır. Soylular, tüccarlar, sanatkarlar, çiftçiler tüm gündelik aktiviteleri başında gösterilmiştir. Bu gerçekçi ve gündelik yaşama duyulan ilginin de bir örneği olarak bilinmektedir¹¹⁸.

Görsel denge, geometrik düzenleme ve uyumlu oranlar, Rönesans mimarisinin temel ilkeleri olarak bilinmektedir. 15. yüzyılın başından itibaren resimde de bunlara benzer yeni değerler ortaya çıkmaktadır. Floransalı sanatçı Masaccio (1401-1428), Floransa'da yaptığı fresklerle yeni anlayışın olgun örneklerini ortaya koymaktadır. 1426 yılına doğru Santa Maria del Carmine Kilisesi Brancacci Şapeli fresklerinde hacimli ve anıtsal figürlerini üç boyutlu bir mekanda resmederek, Giotto'nun yolunu izlediği görülmektedir. Masaccio, 1427 yılında Floransa'daki Santa Maria Novella Kilisesi'nde *Kutsal Üçlü* adlı freskoyu yapmıştır. Şaşırtıcı bir derinlik duygusu, sütunları ve kasetli

¹¹⁵ White, s. 356-357.

¹¹⁶ Norman, s. 93-95.

¹¹⁷ Stokstad, s. 570.

¹¹⁸ Skinner, s. 10.

tonoz örtüsü ile Antikçağ'a öykünen mimarının mükemmel bir perspektifle yansıtılmasıyla resim, döneminde oldukça etkileyici bir izlenim bırakmıştır¹¹⁹.

Erken Rönesans resminin plastik ve bilimsel aşamasına büyük katkısı olan Masaccio, figür ve doğa öğelerini gerçekçi bir mekanda betimlemiştir. *Vergi* adlı eseri bunun en bilinen örneğini sunmaktadır. Ortada İsa olmak üzere bütün figürler, seyircide güçlü bir hacim duygusu uyandırmaktadır. Gotik resimden farklı olarak burada, ayakları yer basan figürlerin zeminle ilişkili olduğu görülmektedir. Masaccio'nun resimlerinde ayrıca, gelişmiş bir anatomi bilgisi de hemen göze çarpmaktadır. *Adem ile Havva'nın Cennet'ten Kovuluşu* adlı resminde anatomik özellikler dramatik sahneyi vurgulamaktadır¹²⁰.

Floransa Okulu'ndan Paolo Uccello (1396/7-1475), perspektif yasalarını araştırmış, Donatello'nun dramatik anlatımını resimde uygulamaya çalışmıştır. Uccello'nun perspektif konusuna yaklaşımını gösteren eseri, üç panodan oluşan *San Romano Bozgunu*'dur. Bugün Floransa'da Uffizi Galerisi'nde (Gallerie degli Uffizi), Londra'da Ulusal Galeri'de (National Gallery) ve Paris'te Louvre Müzesi'ndeki (Musée du Louvre) hareketli savaş sahnesi, 1432 yılında Lorenzo Medici tarafından sipariş edilmiştir. Sanatçının söz konusu çalışması, perspektif olanaklarının araştırılması konusunda çeşitli deneyler sunmaktadır¹²¹.

Milano'da Brera Müzesi'nde (Pinacoteca di Brera) yer alan Andrea Mantegna'nın *Ölü İsa*'yı konu aldığı resmi de, *rakursi*¹²² olarak adlandırılan kısaltma tekniğinin en tipik örneklerinden biri olarak bilinmektedir. Bu konuyu ele alan öteki resimlerin aksine, sanatçı İsa'yı resim düzlemine dik olarak yerleştirmiştir. Figürlerin yüzlerindeki dramatik anlatımın yanında, kompozisyon anlayışı resmin yenilikçi yönünü gözler önüne sermektedir¹²³.

¹¹⁹ Cecil Gould, *An Introduction To Italian Renaissance Painting*, London, 1957, s. 13-15.

¹²⁰ Upjohn-Wingert-Mahler, s. 267.

¹²¹ Hinds, s. 232.

¹²² Rakursi (Kısaltım): Resim sanatında tek bir figürün ya da nesnenin, derinlik duygusu verecek biçimde betimlenmesi anlamına gelmektedir. Kısaltım olarak da adlandırılan bu teknikte betimlenen nesneye ya da figüre belli bir uzaklıktan ya da alışılmadık bir açıdan bakıldığında ortaya çıkan biçimbozmalar olduğu gibi ya da yumuşatılarak tuvale aktarılır. J.N. Erzen, *Kısaltım, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, C.2, 1997, İstanbul, s. 1005.

¹²³ Krausse, s. 12.

Domenico Veneziano (1410-1461) ve Fra Angelico (1387-1455), renk ve ışık etkileri üzerinde çalışmalar yapmışlardır. Masaccio'dan sonraki süreçte faaliyet gösteren ve kendisi bir din adamı olan Fra Angelico Erken Rönesans resminin en önemli temsilcilerinden biri olarak ön plana çıkmaktadır. Fra Angelico, resimlerinde insan duygularına eğilmeyi tercih etmiştir. *Meryem'e Müjde* adlı resmi de kısmen perspektif kurallarına uygun olmakla birlikte ressamın üzerinde önemle durduğu konular arasında çok fazla yer almamaktadır, daha çok resmettiği durumun duygusal ve psikolojik boyutunu yakalamaya çalışmaktadır¹²⁴.

Orta İtalya'da çalışan Piero della Francesca (1410/20-1492) dönemin bilimsel araştırmalar yapan sanatçılarından. Yapıtlarında geometrik düzene ve ışığa bağlı mekan anlayışına büyük önem vermiştir. Tablolarında ve fresklerinde kaynağı hissedilmeyen dağınık bir ışık, resmin tüm planları arasında bir birlik oluşturmaktadır. Borgo Palazzo Comunale'de yer alan *İsa'nın Dirilişi* adlı resmi de dengeli ve uyumlu bir kompozisyon düzeni sunmaktadır¹²⁵.

Rönesans'ın hümanist zihniyeti insana yönelmesi ve onu ilgi odağına yerleştirmesi resimde dinsel konuları arka plana iterek yepyeni bir türün ortaya çıkmasına neden olmuştur. Ressamlar öncelikle bireyselliğin bir ifadesi olarak portreye yönelmişlerdir. Yüzün tüm ayrıntıları dikkatle ve titizlikle incelenmiştir. Antonio Pollaiuolo (1429/1433-1498), Domenico Veneziano gibi ressamın yaptıkları çalışmalarla 15. yüzyıl portre resmine bir örnek oluşturmuşlardır. Önceleri yüzü yandan resmetmeyi tercih etmiş olan Rönesans ressamı 15. yüzyılın ikinci yarısında ise modelin daha açık karakterize edilmesini sağlayan 3/4 profil kullanmaya başlamışlardır¹²⁶.

Yüksek Rönesans'ın açılışını temsil eden Sandro Botticelli (1446-1510) mükemmel bir çizgi tekniğine sahip eserler ortaya çıkarmıştır. Sahne kuruluşundaki özen, zarafet ve uyumun bir birleşim noktası bulduğu eserlerinde soğuk renklere ilgi duyması onun en belirgin özelliklerini yansıtmaktadır. Medici hakimiyeti altındaki Floransa'nın sanat zevkini yansıtan ilk döneminin ardından sanatçının daha mistik ve dini konulara yöneldiği izlenmektedir. Botticelli'nin eserlerinde, güzellik ve incelik,

¹²⁴ Hinds, s. 338.

¹²⁵ Gould, s. 36.

¹²⁶ Levey, s. 34.

Rönesans'ın önemli özellikleri olarak yer almaktadır. Sanatçının *İlkbahar Alegorisi (La Primavera)* adlı resminde bu özellikler başarılı bir biçimde gözler önüne serilmektedir. Bu resim aynı zamanda, kiliseden ayrı, dinsel olmayan bir yaşantının da alegorisini tasvir etmektedir¹²⁷.

Botticelli'nin *Venüs'ün Doğuşu* adlı resmi, Yeni Platoncu düşünce ışığında Hristiyan dünyasına mal edilmiş bir çalışma olarak bilinmektedir. Botticelli bu iki eserinde antik dönem mitlerini ve Yunan mitolojisini esas almakta, Medici ailesinin etrafında gelişen Floransa entelektüel çevrelerinin düşüncelerini yansıtmaktadır¹²⁸.

Rönesans'ta yalnızca perspektif ve kompozisyon sorunlarıyla uğraşan sanatçılar bulunmamaktadır. Renkçilik de önemli bir ekol oluşturmuştur. Rönesans'ın renk ustaları olarak bilinen sanatçıları, Venedik'teki Bellini ailesidir¹²⁹. Jacopo Bellini (1400-1470) ve oğulları Gentile (1429-1507) ile Giovanni Bellini (1430-1516), rengin atmosferik etkilerini sergileyen yapıtlar vermişler, daha sonra en olgun anlatımını Tiziano ve Giorgione'de bulacak olan renkçi okulun kurucuları olmuşlardır. Bu arada Gentile Bellini 1479-81 arasında İstanbul'da kalmış ve *Fatih Sultan Mehmet'in Portresi*'ni yapmıştır. Gentile Bellini ayrıntılı ve betimlemeye dayalı bir yol seçerken, Gotik ve Rönesans öğelerini resimde yan yana kullanan Crivelli'nin plastik anlatıma öncelik tanıdığı görülmektedir¹³⁰.

Resim sanatı alanında İtalya'daki çeşitli merkezlerin etkilerinin topluca görüldüğü Napoli'de Antonella da Messina (1430-1479) Flaman tarzı yağlıboya tekniğini resimlerine uyarlamıştır. Antonella, 1475 yılında yağlıboya tekniğini Venedik'te tanıtarak Bellini kardeşlerin Flaman tekniğiyle İtalyan anlatımını birleştirmesine, dolayısıyla 15. yüzyıl Venedik Okulu'nun oluşumuna katkıda bulunmuştur¹³¹.

Sanat alanındaki büyük gelişmelere katkısı olan atölyeler sanatçıların elverişli ve verimli çalışmaları için büyük olanaklar sağlamıştır. Özellikle Floransa kentinde sıkça rastlanan atölyelerde Rönesans'ın ünlü sanatçıları yetişmiştir. Bu atölyelerin en

¹²⁷ Hartt, 1985, V.2, s. 554.

¹²⁸ Janson, s. 483.

¹²⁹ Vasari, s. 44-45.

¹³⁰ Johannes Wilde, **Venetian Art From Bellini To Titian**, London, 1974, s. 1.

¹³¹ Stokstad, s. 642.

önemlilerinden biri ressam ve heykeltıraş Andrea del Verrocchio'ya (1435-1488) ait olan atölye idi. Atölyesindeki çıraklardan biri, *İsa'nın Vaftizi* adlı resimde görev almış, büyük olasılıkla soldaki meleği ve manzaranın bir bölümünü boyamış olduğu düşünülen Leonardo da Vinci'dir (1452-1519). Milano'daki Santa Maria della Grazie Kilisesi'nin yemek salonunda yer alan freskosu sanatçının en ünlü resimlerinden biri olarak bilinmektedir. Bir hayli yıpranmış olan bu resimde Leonardo, figürlerin yerleştirilişi, mekanın tanımlanması, perspektif gibi Rönesans'ın çok önem verdiği konularda kusursuz bir anlatıma ulaşmıştır¹³².

Leonardo yalnızca kompozisyon ve perspektif gibi sorunlarla uğraşmamış, kuramsal çalışmalara da öncelik vermiştir. Yalnızca çizgi perspektifiyle sağlanan derinlik, onun resimlerinde *sfumato* ¹³³ tekniği ile daha inandırıcı bir boyut kazanmıştır¹³⁴.

Leonardo, yalnızca resim alanına değil, anatomi, botanik, mekanik, kent planlaması, astronomi, mimari, silah tasarımcılığı gibi alanlarına da büyük katkısı olmuştur. Leonardo'da en üst düzeye ulaşan çok yönlülük (uomo letterato), Rönesans'ın en ilginç özelliklerinden biridir. Diğer büyük sanatçılar da tek bir alanla sınırlı kalmayarak değişik konularda çalışmalar yapmışlardır. Bu sanatçılardan biri de Michelangelo'dur. Heykel ve mimari tasarımları yapan, soneler yazan sanatçı, aynı zamanda düşünce alanında da pek çok bilgiye imza atmıştır. Michelangelo Buonarroti (1475-1564), Rönesans'ın en önemli mimari süslemesi sayılan Sistina Şapeli'nin (Cappella Sistina) tavan fresklerini de gerçekleştirmiştir. Rönesans'ın kendi içine kapalı, çizgisel resim üslubu yerine, sanatçı burada değişik bir anlayışla çalışmıştır. Hareketli formlar, güçlü gölge-ışık oyunları ve kusursuz bir anatomi çalışması, resmin temel özellikleridir. Rönesans resim anlayışı, Michelangelo'nun bu freskleriyle son bulmuştur. Sanatçının Sistina Şapeli'nin yan duvarına yapmış olduğu *Mahşer* adlı büyük kompozisyonu yapısal özellikleriyle bir Rönesans ürününden ziyade Maniyerist üslupla yapılmış bir düzenleme olarak değerlendirilmiştir¹³⁵.

¹³² Brommer – Kohl, s. 245.

¹³³ Kökeni İtalyanca 'fumo' (duman) sözcüğü olan sfumato, resim sanatında boyalı yüzeyler arasındaki yumuşak geçiş anlamına gelmektedir. Metin Sözen – Uğur Tanyeli, **Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü**, İstanbul, 2005, s. 215.

¹³⁴ Stefano Zuffi, **Art Book Leonardo da Vinci**, (Çev. Özge Özbek), Ankara, 1998, s. 106-107.

¹³⁵ Linda Murray, **The High Renaissance and Mannerism**, London, 1993, s. 19.

Rönesans resminin üç büyük dehasından biri olan Raffaello Sanzio (1483-1520) çağını aşan sanatçıların başında gelmektedir. Çok daha parlak renklerle dolu yapıtlarında ihtişama önemli ölçüde yer veren Raffaello'nun sanatı doğal gözlemlerden daha uzak kapalı mekanlara bağlı bir duyumu yansıtmaktadır. Raffaello'nun yapıtlarında tiyatro sahnelerinde olduğu gibi işlenmiş mekan kullanımı önem taşımaktadır¹³⁶.

Raffaello'nun değişik adlarla anılan birkaç salon süslemesinden oluşan Vatikan duvar resimleri arasında *Atina Okulu* diye bilinen kompozisyonu, dizinin en tanınmış örneğini temsil etmektedir. Felsefi içeriğinin yanında, desen ve form açısından son derece olgun bir anlatıma sahip olan bu yapıtlarda, Rönesans resmi en üst noktaya ulaşmıştır¹³⁷.

Rönesans resmi, Floransa ve Roma'da oranlı ve uyumlu bir çizgide gelişirken, aynı tarihlerde Venedik'te renkçi bir üslup görülmektedir. Giorgione (1476/8-1510), özellikle *Fırtına* adlı resmiyle Rönesans'ın dengeli kompozisyonuna bir yumuşama getirmiş, renk ve gölge-ışık yoluyla atmosferik bir manzara yaratmıştır¹³⁸. Giorgione'nin takipçisi olan Tiziano Vecellio (1486/1490-1576) Venedik resim çevresinin en tanınmış sanatçılarından biridir. Kendisinden sonraki kuşaklar üzerinde etkisi çok büyük olmuş ve birçok yönüyle örnek teşkil etmiştir. Güçlü bir renkçi ve başarılı bir portre sanatçısı olan Tiziano, canlı ve görkemli görüntülerin hakim olduğu eserlerine bir şiirsellik katmıştır¹³⁹.

Venedik Ekolü'nün Rönesans resmine getirdiği yenilikler, ekolün son temsilcilerinden olan Correggio'nun (1489/1494-1534) eserlerinde görülmektedir. Giorgione ve Tiziano tarafından geliştirilen anlayışa bağlı olan sanatçı dinsel veya din dışı konuları işleyen eserlerinde ışık ve renk dağılımına verdiği önemle seçkinleşmiş ve daha sonraki aşamalara öncülük etmiştir¹⁴⁰.

Rönesans anlayışını takip eden süreçte ve daha sonra Avrupa'ya ve Avrupa ülkelerinin deniz aşırı sömürgelerine uzun süre hakim olan Barok sanattan önce kısa bir

¹³⁶ Uşun Tükel, *Raffaello, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, C.3, İstanbul, 1997, s. 1533.

¹³⁷ Krausse, s. 18.

¹³⁸ Vasari, s. 169.

¹³⁹ Berenson, s. 19.

¹⁴⁰ S.J. Freedberg, *Painting In Italy 1500-1600*, London, 1993, s. 268-269.

süre için etkin olan akıma Maniyerizm denilmektedir. Rönesans'ın kurallara bağlı, simetrik resim anlayışı, 16. yüzyılın ikinci çeyreğinden itibaren değişmeye başlamaktadır. Aynı değişim, heykel ve mimaride de görülmektedir. Bir süre sonra toplumsal koşulların etkisiyle kendine özgü nitelikleri olan, bilinçli bir yaratma eylemi ortaya çıkmaktadır. İlk kez Vasari'nin kullandığı “Maniera” sözcüğüne dayanan bu dönem Geç Rönesans ya da Maniyerizm olarak benimsenmeye başlamıştır. Bu süreçte Avrupa'nın tüm dini ve sosyal kurumlarının kökten sarsıldığı ve reform hareketlerinin güç kazandığı görülmektedir. Kiliseye ve sosyal otoriteyle birlikte tam anlamıyla bir yenilenmeye giren sanat çevreleri bu belirsiz ve değişken ortam içinde eskiden tam olarak kopmamış gibi görünmektedir. Ancak Rönesans'ın dengeli ve uyumlu formları bozulmuş, hareketlenme ve uzama eğilimiyle, çizgisel bütünlük kaybolmuştur¹⁴¹.

Maniyerist sanatın gerçek öncüsü ve hatta başlatıcısı olarak Michelangelo Buonarroti gösterilmektedir. Sanatçının 1536-1541 yılları arasında gerçekleştirdiği Sistina Şapeli Kilisesi'ndeki *Mahşer* konulu dev şaheseri de bu anlayışın örneklerindendir. Michelangelo'nun yeni hümanist fikirler ve Reform anlayışıyla temas ettiği dönemin ürünü olan bu duvar resmi, sanat tarihinin en büyük ve en ünlü yapıtlarından biri olarak değerlendirilmektedir¹⁴².

Maniyerist resim, Jacopo Pontormo (1494-1556), Francesco Parmigianino (1503-1540) ve Bronzino (1503-1572) gibi sanatçılar tarafından önemli yeniliklerle ele alınmıştır. Jacobo Pontormo ustaları Andrea del Sarto ile Leonardo'nun etkilerini, Raffaello'nun geç dönem yapıtlarından ve Michelangelo'nun resimlerinden aldığı ilhamla birleştirmiş ve tüm gerçekçiliğine rağmen bu dünyadan değilmiş izlenimi veren yeni bir resim dili oluşturmuştur¹⁴³.

Parmigianino'nun *Uzun Boyunlu Meryem* adlı resminde Maniyerist üslubun bilinen özelliklerinden olan deformasyonun başarılı bir şekilde yansıtıldığı görülmektedir. Zayıf, aşırı uzatılmış kollar ve bacaklar, bütün oran kurallarına ters gelen gerilmiş, çevrilen ve dönen bedenler Maniyerizm'in özelliğidir¹⁴⁴.

¹⁴¹ Haydar Çelik, **Maniyerizmin Sanat Felsefesi**, İstanbul, 1996, s. 14-15.

¹⁴² Zuffi, 2000, s. 104-105.

¹⁴³ Freedberg, s. 181.

¹⁴⁴ Stokstad, s. 691-692.

Bu anlayışın en ilginç ressamlarından biri olan Tintoretto (1518-1594) da Venedik Ekolü'nden gelme bir ressam olarak resim tarihine önemli bir katkıda bulunmuştur. Çalışmalarında Tiziano'nun renkçiliğiyle Michelangelo'nun çizgi ve form anlayışını birleştirmektedir. 16. yüzyılın ikinci yarısında dönemin en önde gelen temsilcilerinden biri olarak ön plana çıkmıştır. Tamamı 1587 yılında bitirilen Venedik San Rocco'da yer alan *Son Akşam Yemeği* freskosu, sanatçının ilginç çalışmalarından biridir. Eser, denge ve simetrinin bilinçli olarak kırıldığı, odağı belli olmayan perspektif düzenlemesiyle dikkat çekmektedir¹⁴⁵.

Maniyerist resmin sunduğu bu çarpıcı etki Tintoretto'nun çağdaşı Venedikli ressam Paolo Veronese (1528-1588) nin görkemli yapıtlarında devam etmektedir. Mimari elemanların önemli ve destekleyici unsur olarak kullanıldığı eserlerinde ressam, Venedik yaşamının tüm parlaklığı ve canlılığını yansıtmaktadır. *Kana Düğünü* ve *Levi'nin Evi'nde Yemek* adlı çalışmaları sanatçının üslubunu yansıtan önemli eserler arasında yer almaktadır¹⁴⁶.

Tiziano'nun resimlerinde başlayan Maniyerist eğilimleri 16. yüzyılda Carracci ailesinin öncülüğünde gelişen *Bologna Okulu*¹⁴⁷ sürdürmüştür. Geç Rönesans ile birlikte bu okulun etkileri gelecek yüzyılda sanatçıların üslubunda kendini göstermektedir¹⁴⁸.

¹⁴⁵ Berenson, s. 26-27.

¹⁴⁶ Upjohn-Wingert-Mahler, s. 320-321.

¹⁴⁷ Bologna Okulu, 16. yüzyılın son yarısında Bologna'da Carracci ailesinin geliştirdiği, klasik geleneğe ve Yüksek Rönesans'ın sanat anlayışına bağlı seçmeci bir İtalyan resim okuludur. 16. yüzyılda İtalya'nın sanat merkezlerinde büyük ustaların sanatının öğretilmekte olduğu ve sanatın formüllere dönüştürülmeye çalışıldığı bilinmektedir. Bu anlamda değişik öğreti akımlarının yoğunlaştığı bir bölge olan Bologna'da bir sanat okulu oluşturulmuştur. Eğitimin büyük bir bölümünü Carracci ailesinin üyeleri vermiştir. Perspektif, ışık-gölge ve anatomi, üzerinde çalışılan başlıca konulardır. Roma Okulu'nun desen anlayışını, Venedik Okulu'nun renkçiliğini, Michelangelo'nun anlatımını, Tiziano'nun doğa gerçeğini, Coreggio'nun üslubunu, Rafaello'nun simetrisini ve Primaticcio'nun buluşlarını temel alan bu okulda çağın yeni sanat anlayışının izleri görülmektedir. Semra Germaner, *Bologna Okulu, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, C.1, İstanbul, 1997, s. 269.

¹⁴⁸ Germaner, C.3, s. 1587.

4- RÖNESANS DÖNEMİ İTALYAN RESMİNDE DOĞA-FİGÜR İLİŞKİSİ

Antik kültürün yeniden doğuşu ile resim sanatında büyük gelişmeler izlenmiştir. Bu gelişmelerin çoğu teknik anlamda görülen yeniliklerdir. Derinlik, hacim ve perspektif gibi unsurlar gerek mimari ve heykelde gerekse resimde dengeli bir uyum içinde yer almaktadır. Rönesans resminde çok figürlü bir kompozisyon anlayışının vurgulandığı görülmektedir. Erken Rönesans resminde Ortaçağ'ın görsel izlerini görmek mümkündür. Bu düzenlemelerde her figür kompozisyonun bütününe bağlı olmakla birlikte bağımsız olarak da betimlenmektedir. Yüksek Rönesans döneminde figürlerin resim çerçevesini dolduracak şekilde büyütüldükleri ve durağan bir kompozisyon içinde hareketliliği sağlayabilmek için resme dikey olarak yerleştirildiği veya belli bir odak noktasında toplandığı görülmektedir¹⁴⁹.

Rönesans resim sanatında doğal ve inandırıcı bir mekânın sağlanması amacıyla nesneler ve figürler gerçeğe uygun betimlenmiştir. Bu amaçla ressam, yeni arayışlar içine girmişler, bilimsel gözlemlere bağlı olarak chiaroscuro¹⁵⁰ tekniğinin olanaklarını ve zengin renk çeşitlerinin kullanılmasına imkan veren yağlıboyayı keşfetmişlerdir. Bu teknik ile ışığın insan bedeni üzerindeki yansımalarını inceleyerek özellikle portrelerde insan ruhunun derinliklerini, jest ve mimiklerini doğal bir biçimde vermeye çalışmışlardır. Kompozisyonda geri plandaki öğelerin perspektif yardımıyla resmin içine doğru geliştirilerek insan figürünün ön plana çıkarıldığı, anlatımın figür üzerinde yoğunlaştığı izlenmektedir. Bu dönemde insan vücudunun doğru betimlenmesi, çeşitli hareketlerin gerçekçi bir biçimde yansıtılması, insan anatomisi, derinlik, hacim ve perspektif, üzerinde en çok durulan konular olmuştur¹⁵¹.

Rönesans resmi insanı ve onun doğal çevresini inandırıcı bir şekilde canlandırırken kendine özgü yollar bulmuş ancak manzara resmi Rönesans ortamında ayrı bir tür olarak yer almamıştır. Rönesans'ın kapalı kompozisyon anlayışından dolayı bu görüntüler doğadan kopartılmış ve tamamlayıcı bir nitelik gösteren unsurlar olarak kullanılmıştır. Sanatçılar doğa görünümünü örnek almışlardır. Ana tema ile manzarayı bir araya getirerek anlamsal bir bütün oluşturmuşlardır. Manzarada derinlik yansıtılması

¹⁴⁹ Gombrich, s. 201.

¹⁵⁰ Chiaroscuro: Yağlıboya resminde keskin karşıtlıklar yaratacak biçimde düzenlenmiş ışık-gölge dağılımı. Sözen-Tanyeli, s. 52.

¹⁵¹ Krausse, s. 18-19.

yaratmak amacıyla ön plandan arkaya doğru kıvrılarak giden yollardan, patikalardan, ırmak ve derelerden yararlanmışlar, arka plan derinliğine uzanan figürleri ve değişik nesneleri belli oranlara göre küçülterek çizmişlerdir. Bu düzenleme içinde doğa unsurları figürlerin vurgulandığı çalışmalarda konuyu destekleyen görsel araçlar olarak yer almıştır¹⁵².

¹⁵² Heinrich Wölfflin, **Sanat Tarihinin Temel Kavramları**,(Çev. Hayrullah Örs),İstanbul, 1995, s.23-24.

4.1. DİNSEL KONULU RESİMLERDE DOĞA-FİGÜR İLİŞKİSİ

Ortaçağ düşüncesinin değişmeye başladığı 14. yüzyılda sanatsal etkinlikler devam etmekle birlikte form açısından bir takım yenilikler görülmeye başlamıştır. Figürler gerçek bir mekanda derinliği olan bir doğa görünümü ya da bir mimari içine yerleştirilmiştir. Ortaçağ'da resim üzerine yazılar öncelikle dini bir yaklaşım sunmaktadır. Rönesans döneminden farklı olarak Ortaçağ'da sanat kilisenin yönlendirmesine bağlı olarak gelişmiştir. Ortaçağ'da sanatın öğretici işlevi nedeniyle genel bir değerler ölçüsü kabul edilmiş, sanatçı da bu örneklerden yararlandığı için maddi olanla ilgilenmemiştir. Böylece sanatçının dış dünyaya yönelmesi onu taklit etmesi için de bir neden oluşmamıştır. Ortaçağ büyük ölçüde bir bütünlük çağı olarak bilinmektedir. Bu çağda ortak inanç, ortak bir dil birliği söz konusudur. İnsanın erdemli davranışı Ortaçağ için önem taşıırken Rönesans'ta insan bedeni önem kazanmış, insanın değeri keşfedilmiştir¹⁵³.

15. yüzyıldan itibaren Rönesans sanatında içerik değişmiş, antik mitolojiden alınan konular sıkça görülmeye, bunun yanı sıra dinsel konular da artık bu dünyada geçmeye başlamıştır. Fra Angelico'nun "Meryem' e Müjde"si, Masaccio'nun "Cennetten Kovuluş"u gibi dini konular yaşanan dünyada geçmekte, Michelangelo'nun "Sistina Şapeli freskoları" ise dinsel kişiliklerin de Rönesans'ın insanı merkeze alan anlayışına bağlı olarak yüceltilmesine örnek oluşturan eserler arasında yer almıştır. Yeniden doğuş ideali, Antikçağ'dan bu yana insan fikirlerinin değerlerini, insan zihninin zenginliğini, doğa ile bütünleşerek doğanın vazgeçilmez bir unsuru olan insanın ve insan yaşamının önemini ortaya koymuştur¹⁵⁴.

Rönesans'ta doğa sevgisi ve doğaya duyulan ilgi, toplum içinde de oldukça yaygınlık kazanmıştır. Bu dönemde giderek toplumsal bir pratik haline gelen doğa sevgisi sanat alanında da etkili olmuş ve Rönesans döneminde estetik açıdan güzelin ancak doğada bulunduğu görüşü geçerlilik kazanmıştır. Bu görüş, doğa bilimlerinin gelişimini sağlayarak modern bilimlerin temelini attığı gibi sanat alanında da doğaya yönelişe yol açmıştır. Resim sanatında Rönesans'ın gelişimiyle dinsel konulara

¹⁵³ Betül Çotuksöken, **Ortaçağ Yazıları**, İstanbul, 1993, s. 43.

¹⁵⁴ Symonds, s. 234.

yaklaşımında farklılıklar gözlenmiştir. Dinsel konulu eserlerde de figürler kalabalık bir kompozisyon içinde verilmektedir. Üçgen kompozisyon ya da diyagonal bir yerleştirmede figürler genellikle resmin ön düzleminde vurgulanırken, doğa görünimleri ve manzaraya ait detaylar dinsel temayı destekleyen görsel unsurlar olarak yer almaktadır¹⁵⁵.

RESİM 16.

KUŞLARLA SÖYLEŞİ

Giotto, 1297-1299, fresko, 270 x 200 cm, San Francesco Kilisesi, Assisi.

Kuşlarla Söyleşi'de dinsel konu işlenmekle birlikte dramatik her hangi bir etki görülmemektedir. Oldukça yalın, sade bir ortamda gökyüzünün maviliğine karşı yükselen ağaçlar, manzara içinde doğayı vurgulayan unsurlardır. Kökleri dışarıda, yaprakları dekoratif demetler halindeki ağaçlardan büyük olanı sahnenin sağına yerleştirilmiştir. Ufuk çizgisi kompozisyonu ortadan ikiye ayırmaktadır. Hemen kuşların bulunduğu toprak parçasından başlayan koyu mavi kütlenin su birikintisi olabileceği düşünülmektedir. Kuşlar Francesco'ya doğru yönelmiş, ona bakmaktadırlar. Aşağı doğru süzülen bir başka kuş hareketin vurgulanması bakımından dikkat çekicidir. Sol kenarda şaşırmış gibi duran bir rahip ile hemen önünde hafifçe öne eğilmiş Aziz Francesco durmaktadır. Bu mucizevi ilişkiyi ellerin hareketi ve yüzün yumuşak ama ciddi görünümü tamamlamaktadır. Sağdan görülen Francesco, vücudunun bütün hacmiyle yere basmakta ve boşlukta gerçek anlamda bir yer kaplamaktadır. Sahnenin solunda arka planda görülen ağaçlar ise boyutları ile derinlik ve uzaklık izlenimi yaratmaktadır¹⁵⁶.

Giotto, iki keşiş, üç ağaç ve çok sayıda kuştan oluşan bu yalın sahne ile yüzyıllar boyunca sanatta etkili olacak tarzını ortaya koymaktadır. Giotto'nun yaklaşımı, gerçeğe, olaylara ve üsluba yönelik gelişmektedir. İfadelerin geleneksel kullanımı, olayları ve yerleri vurgulayan sembolik Bizans sanatından farklı bir dilde kendini göstermektedir.

¹⁵⁵ Leon Battista Alberti, *Resim Sanatı Üzerine'den*, **Rönesansın Serüveni**, (Çev. Hilal Sürsal), İstanbul, 2005, s. 221.

¹⁵⁶ Frank Jewett Mather, *Giotto's St. Francis Series at Assisi Historically Considered*, **The Art Bulletin**, Vol.25, Jun 1943, s. 97-111.

Sanatçının yapıtlarında yüzler, eller, kollar ve vücutların verilişi Bizans mozaiklerinde görülen durağanlığını kaybetmiş ve resimlerinde hacimsel yaklaşım ön plana çıkmıştır¹⁵⁷.

Eserde, hareketler adeta kontrol altındaymış gibi görülmektedir. Ancak vücutların ve yüzlerin etkili ifadesine neden olan harekette aşırılık söz konusu değildir. Kalın giysilerle kuşatılmasına rağmen keşişlerin vücut ve hareketleri kuvvetle hissedilmektedir. Ağaç gövdesinin tasarımı ve dallar, bitkinin yavaş büyüdüğü ve özsuyunun yukarı doğru çıktığı izlenimini uyandırmaktadır. Bir dalın ucundaki her bir yaprak demeti onların zamanla geliştiğini anımsatmaktadır. Resimde doğa figür ilişkisinden ziyade figürün ön plana çıkarıldığı, doğa unsurlarının kompozisyonu tamamlayan oldukça önemli ayrıntılar olarak Giotto'nun eserlerinde sıklıkla yer aldığı görülmektedir¹⁵⁸.

RESİM 17.

KAYNAK MUCİZESİ

Giotto, 1297-1300, fresko, 270 x 200 cm, San Francesco Kilisesi, Assisi.

San Francesco dizisinin en ünlü öykülerinden biri *Kaynak Mucizesi* adlı freskodur. Üzerinde ağaçların yer aldığı dağlık bir ortamda, su ihtiyacıyla yakaran Aziz Francesco'nun ihtiyacına bir kaynak yaratarak cevap verilmesiyle gerçekleşen mucize gösterilmiştir. Bu yapıtta Giotto, hem kompozisyonu hem de ayrıntıları en yalın şekle indirgemekte böylece resme güçlü bir etki katmaktadır. Sanatçı bu çalışmalarında Ortaçağ resminin yöntemlerine başvurmuştur. Kayaları basamak basamak düzenleyerek ışığın bu kayalar üzerinde yayılmasına olanak sağlamıştır. Ancak bu öğeleri yepyeni bir anlayışla ele almaktadır. Kaya basamaklarının soyut aydınlığı; kayanın keskinliğini ve derinlik duygusunu daha güçlü kılmaktadır. Sanatçı kompozisyonda dikkati dağıtacak hiçbir öğeye yer vermemektedir. Kahverengi izlenimi bırakan çok koyu sarı renk, kayanın tepelerine doğru güneş sarısına geçerek kayanın keskin kenarlarını belirtmektedir. Bu keskinlik yumuşak girinti çıkıntılarla daha dik bir eğim kazanmaktadır. Işığın geldiği kaynak, sağ üst köşede azizin ellerini açıp bakışlarını

¹⁵⁷ Anne Mueller von der Haegen, **Masters Of Italian Art: Giotto**, (Tra. Lena Miller), Köln, 1998, s.30.

¹⁵⁸ Monique De Beaucorps and Raoul Ergmann, **European Painting**, New York, 1998, s.16-17.

diktiği yönde yer almaktadır. Kompozisyon, sol alt köşeden sağ üst köşeye doğru tek köşegen boyunca gelişmekte ve yukarıdan aşağıya doğru yayılarak genişlemektedir. Bu yayılma doğrultusunda yukarıdan süzülen ışık bütün zemini aydınlatmaktadır. Kahverengi ve sarıdan oluşan temel renkleri üst bölümde çivit mavisi sağ köşede ise kaynağın mavisi tamamlamaktadır¹⁵⁹.

Kaynak Mucizesi'nde büyük ölçüde birkaç rengin açık ve koyu tonlarıyla elde edilmiş bir ortamla karşılaşılmaktadır. Eşeğin kaldırdığı sağ ayağı, su içen figürün hareketi, diğer iki figürün bakınmaları her öğede hareketin vurgulandığını ortaya koymaktadır. Başlı hale içinde gösterilen ve yakaran azizden başka ona eşlik eden iki rahip ve azizin eşeğiyle birlikte mucizevi kaynaktan su içen bir köylü bu doğa tasviri içinde olağan görüntüler olarak yer almaktadır. Mucize tüm çarpıcılığıyla fakat bir o kadar da doğal olarak ortaya konmuştur. Figürlerin konumlandırılması ve hacim vurguları Rönesans'ın doğaya ve insana verdiği önemi göstermesi açısından dikkate değer bir görünüm sunmaktadır¹⁶⁰.

RESİM 18.

LAZARUS'UN DİRİLİŞİ

Giotto, 1304-1306, fresko, 200 x 185 cm, Cappella degli Scrovegni, Padua.

Lazarus'un Dirilişi'nde dinsel konunun ve İsa tarafından gerçekleştirilen mucizenin ayrıntıları figürlerin yüz ifadelerinde rahatlıkla görülebilmektedir. Resmin düzleminde İsa'nın Lazarus'a "kalk" sözü ile o mucize anı aynı anda gerçekleşmektedir. Diğer figürlerin korku ve şaşkınlık tepkileri de yine resimde aynı anda izlenmektedir. En arkadaki figür bir eli ile burnunu örterken resmin sağ ön düzleminde iki ayrı figür mezar taşını kaldırıp yere koymaktadır. Hareket, İsa'nın heybetli duruşundan adeta bir akım gibi çevresindeki kişilere yayılmaktadır. Lazarus'un kız kardeşleri İsa'nın önünde secdeye eğilmiş, dökümlü giysilerinin altında vücutlarının hacimleri başarılı bir şekilde belirtilmektedir. Yere eğilerek taşı bırakmak üzere olan yeşil giysili figür ile başlayan hareket, karşı tarafta yer alan kaynaktan son bulmaktadır¹⁶¹.

¹⁵⁹ Bedrettin Cömert, **Giotto'nun Sanatı**, Ankara, 2006, s. 60.

¹⁶⁰ Haegen, s. 28-29.

¹⁶¹ Cömert, 2006, s. 81-82.

Tabloda hareketin merkezi freskonun merkezinde gerçekleşmemektedir. Bu nokta bir mucizeyi gözlemleyen ve mucizenin verdiği şaşkınlıkla ellerini yukarıya kaldırmış olan seyircilerden biriyle doldurulmuştur. Sol eli, geleneksel şaşkınlık ifadesiyle işaret parmağını çenesine koymuş vaziyetteyken yüzüne odaklanmıştır. Elleri İsa'nın olduğu yerin karşı tarafına doğru şiddetle hareket etmekteyken, kafası Lazarus'un yönündedir. Bu figür, kompozisyonun iki parçası arasındaki bağıntıyı göstermektedir. Rengin güçlü tonları resmin sağında yer alan figürlerle birlikte bir uyum içinde verilmiştir. Dağın gittikçe yükselen çizgilerine figürlerin devinimleri eşlik etmektedir¹⁶².

Soldaki figür ise İsa'dır. Eli yukarı kaldırılmıştır. Gözleri Lazarus'un üzerine odaklanmıştır. Lazarus'un sağında hareket İsa'ya yönelmiştir, bu yönelme bir yandan henüz tabutundan çıkmış olan figüre destek olurken diğer yandan da bakışlarını İsa'ya yöneltmiş yüzü örtülü figür tarafından sağlanmıştır. Lazarus'un kız kardeşleri Marta ve Meryem ise İsa'nın ayaklarına kapanmışlardır. Büyük kaya parçaları gibi bu figürler de bulundukları yerleri kararlı bir şekilde kaplamışlardır. Sahnede doğa figür ilişkisinin yansıtılmasından çok figürlerin kalabalık sıralanışı ve duruşlarındaki hacimsellik vurgulanmaktadır. Bu kalabalık kompozisyonda figürlerin, arasında yer aldığı dağ kıvrımları ve birkaç ağaçtan meydana gelen doğa izlenimi bu dönemin resimlerinde ve Giotto'nun freskolarında bir fon veya dekor olarak karşımıza çıkmaktadır¹⁶³.

RESİM 19.

MISIR'A KAÇIŞ

Giotto, 1304-1306, fresko, 200 x 185 cm, Cappella degli Scrovegni, Padua.

Giotto'nun *Mısır'a Kaçış* freskosu oldukça yalındır. Kompozisyonun sağındaki melek onlara yolu göstermektedir. Sahnenin sağ kenarındaki Yusuf hemen hemen resmin dışına çıkmak üzeredir ve bir yandan yürümekte, bir yandan da gerisinde duran Meryem'e ve çocuğa bakmaktadır. Meryem'in yüzü profilden verilmiştir; gözlerini önünde giden Yusuf'a değil de adeta yola dikmiştir. Eşegin gerisinde üç figür

¹⁶² Hartt, 1985, V.2, s. 505.

¹⁶³ Mary Pardo, *Giotto and The 'Things Not Seen, Hidden in The Shadow of Natural Ones*, **Artibus et Historiae**, Vol.18, No.36, 1997, s.46.

bulunmaktadır. Bunlardan önde giden Meryem'i işaret etmektedir. Hareket önden arkaya doğru değil, soldan sağa doğru ilerlemektedir¹⁶⁴.

Resim doğal, yalın bir manzaraya sahip olarak düşünülmüşse de, Giotto mekansal düzenlemelere çok az yer vermektedir. Meryem'in arkasında yüksek, kayalık bir tepe uzanmaktadır. Derin bir arka plan önüne yerleştirilmiş iki dağ görülmektedir. İsa, kumaş ile annesine bağlanmıştır, ona bağlı tutunurken de arkasında neler olduğuna bakmaktadır¹⁶⁵.

Piramidal kompozisyonun merkezini heykelsi ve dingin duruşuyla eşeğin üzerinde kucağında Çocuk İsa ile oturan Meryem oluşturmaktadır. Meryem ve Çocuk İsa'nın oluşturdukları bu düzenleme yine piramidal biçimli kayalık ile vurgulanmakta; Meryem, İsa ve eşeğe çerçeve oluşturmaktadır. Resimde dikkati çeken en önemli unsur, dağın gittikçe yükselen çizgileri ile figürlerin ardı sıra devam eden hareketli görünümleridir. Arka planda yer alan doğaya ait tüm unsurlar dinsel konunun ve figürlerin vurgulanmasına yardım eden detaylar olarak görülmektedir¹⁶⁶.

RESİM 20.

KUDÜS'E GİRİŞ

Duccio, 1308-1311, ahşap üzerine tempera, 100 x 57 cm, Museo dell'Opera del Duomo, Siena.

Kudüs'e Giriş sahnesi ile Duccio, güçlü, sağlam bir kurgu oluşturmuştur. Sanatçı renklerin zenginliği ve Kudüs'ün giriş kapısının dışına taşan kalabalık figürlerle izleyiciye oldukça canlı ve enerjik bir sahne sunmaktadır. Ön plandaki kayalık, kapalı ve koyu gri renkte bir duvarla sonlanmaktadır. Daha sonra Kudüs'te İsa ile görüşmeye gelen insan kalabalığının uygun bir şekilde yer aldığı yol görülmektedir. Yolun diğer tarafı bir diğer duvar tarafından kapatılmış, arkada kayalık ve ağaçlarla kaplı manzaralı bir alana tekrar yer verilmiştir. Yapılar, parlak kırmızı şehir duvarlarının görüldüğü tepenin arkasında yükselmektedir. Sanatçı, poligonal kuleli mermer kaplama gibi

¹⁶⁴ Andrew Ladis, *The Legend of Giotto's Wit and The Arena Chapel*, **The Art Bulletin**, Vol. 68, No. 4, Dec 1986, s. 591-592.

¹⁶⁵ Cole, s. 79-80.

¹⁶⁶ Cömert, 2006, s. 79-80.

görünen Gotik karakterli yapı ile adeta İtalya'daki tipik Ortaçağ kentlerinden bir kent sunmaktadır. Arka planda yer alan yapı cephelerinde gölgelendirmeler yapılmıştır. İzleyici şehir duvarları üzerine eğilen ya da pencereden dışarı bakan belli belirsiz figürleri rahatlıkla görebilmektedir. Ayrıca duvar üzerine eğilen bir grubun yanı sıra daha ileride dikkatli bakıldığında ağaçlara tırmanan küçük figürler fark edilebilmektedir. İsa ve Havarilerine doğru hareket eden kalabalığın altında yer aldıkları kemerli bir geçitten oluşan ve kent kapısını simgeleyen mimari ile oluşturdukları hareket sahneye derinlik kazandırmaktadır¹⁶⁷.

Sahne İsa'nın bir eşek sırtında şehrin kapısında Kudüs'e girişini görselleştirmektedir. Coşkulu insan kalabalığı İsa'nın yoluna örtüler sermekte ve dallar bırakmaktadır. Siperli açıklıkları ile şehir kapısı, şehrin duvarlarındaki mazgal pencereler, pencereden dışarı bakan insanlar ve çeşitli ağaç, bitki türleri gibi bazı ayrıntılar sahneye canlılık ve gerçekçilik kazandırmaktadır¹⁶⁸.

Figürlerin, ağaçların ve mimari unsurların birbirlerine oranları gerçekçilik taşımamasına karşın ayrı ayrı ele alındıklarında gerçekçi bir biçimde betimlendikleri anlaşılmaktadır. Göğün eski geleneğe bağlı kalınarak altın sarısı boyanmış olması Siena ekolünün, Ortaçağ ve Bizans geleneğini ortaya koymaktadır. Ressam konunun doğal ve olağan bir olay olmadığını ve dini niteliğiyle kutsallık taşıdığını belirtmek istemektedir. Burada doğaya ait ayrıntılar figürlü kompozisyona bir fon oluşturmaktadır¹⁶⁹.

RESİM 21.

MISIR'A KAÇIŞ

Gentile da Fabriano, 1423, ahşap üzerine tempera, 32 x 110 cm, Galleria degli Uffizi, Floransa.

Fabriano'nun *Mısır'a Kaçış* adlı eseri Meryem'e Tapınma konulu altar¹⁷⁰ panosunun predellasında¹⁷¹ yer almaktadır. Fabriano'nun ustalığı, predellanın merkezindeki bu sahnede açıkça görülmektedir¹⁷².

¹⁶⁷ White, s. 297.

¹⁶⁸ Andrea Weber, **Duccio di Buoninsegna about 1255-1319**, Tra. Anthony Vivis), Köln, 1997, s. 68-69.

¹⁶⁹ Ruth Wilkins Sullivan, *The Anointing in Bethany and Other Affirmations of Christ's Divinity on Duccio's Back Predella*, **The Art Bulletin**, Vol. 67, No.1, Mar 1985, s.35-37.

¹⁷⁰ Altar: Kiliselerde takdis ayini için kullanılan masaya benzer genellikle taştan yapılmış litürjik eşya. Sözen-Tanyeli, s. 222.

Yusuf, bir eşek üzerinde oturan Meryem ve kucağında kundağa sarılmış bebek İsa'ya önderlik yapmaktadır. Bu sahnede Fabriano figürleri, hayvanları ve engin bir manzarayı betimlemektedir. Buna ek olarak merkezdeki figürlerin arka planındaki kayalık alçak tepeler, inandırıcı bir şekilde geniş sınırsız bir boşluğa açılmaktadır¹⁷³.

Mavi bir gökyüzünün yüksek ufuk çizgisi ile gösterildiği resimde bir tepenin önünde Meryem ve bebek İsa'yı taşıyan eşeği çeken Yusuf, anatomik özellikleriyle betimlenmektedir. Onların hemen arkasında ise birbirlerine dönük iki kadın figürü aralarında konuşmaktadırlar. Meryem'in erguvani ve drapeli pelerinin altında vücudunun hacim etkisi başarılı bir şekilde verilmektedir. Yusuf, Meryem ve bebek İsa kutsallıklarını sembolize eden haleleri ile gösterilmişlerdir. Altın yıldız kullanımının Fabriano'nun eserlerinde az da olsa yer aldığı görülmektedir. Tüm bu figürlerin hemen gerisinde ön düzleme yakın olarak meyve ağaçları ve üzerinde surlarla çevrili bir kent yükselmektedir. Sol tarafta tepelerin yamaçlarına serpiştirilmiş meyve ağaçlarından sağ tarafta şehri simgeleyen yapıların bulunduğu tepelere doğru sürülmüş tarlalar ve tarlaların sınırlarını belirleyen ağaç sıraları doğaya ait olan unsurlar olarak resmin hemen hemen yatay kompozisyonunu kaplamaktadır. Figürler ön düzleme sıralanmışlardır. Sarı rengin yoğun olarak kullanıldığı eserde güneş tepelerin eğimli yüzeylerini ve kent silüetini aydınlatmaktadır. Doğa manzarası resmin gerisinde kutsal figürleri bir bütün olarak desteklemektedir¹⁷⁴.

RESİM 22.

VERGİ

Masaccio, 1426-1427, fresko, 255 x 598 cm, Santa Maria del Carmina Kilisesi, Brancacci Şapeli, Floransa.

Masaccio'nun *Vergi* adlı yapıtı, konusu İncil'den alınmış dinsel bir kompozisyonudur. Olay, Ortaçağ Hristiyan sanatında karşılaşılan hikayeci anlatımdan izler taşımaktadır. Ön planda kompozisyonun odak noktası olan İsa'yı ve beraberindeki

¹⁷¹ Predella: Kilisede atların en alt parçası olup, yatay dikdörtgen biçiminde üzeri resimlenmiş levhadır. Sözen-Tanyeli, s. 195.

¹⁷² David Ekserdjian, *Gentile da Fabriano's 'Journey from Bethlehem to Jerusalem'*, **The Burlington Magazine**, Vol. 124, No. 946, Jan 1982, s. 22-24.

¹⁷³ Gould, s. 10.

¹⁷⁴ Galienne Francastel, **Byzantine To Renaissance**, (Tra. W.J. Strachan), London, 1957, s. 96-97.

havarilerini Kefarnahum kenti girişinde geçiş parası almak için bekleyen Romalı askerlerle birlikte görmekteyiz. Sol arka planda olayın ikinci perdesi sahnelenmektedir. Burada inandırıcı bir doğa görünümü içerisinde uzakta olduğundan küçük resmedilmiş havari Petrus deniz kenarında balık avlamaktadır. Ön planda sağ tarafta ise Kefarnahum kentinin girişini sembolize eden bir mimari önünde olayın üçüncü bölümü gerçekleşmektedir. Burada havari Petrus balığın ağzında bulduğu parayı geçiş haracı (vergisi) isteyen Romalı askerlerden birine vermektedir¹⁷⁵.

Kompozisyonadaki hikayeci anlatıma ve dar bir alanda çok sayıda figür yer almasına rağmen burada Masaccio'nun Rönesans resminin temellerini attığı dikkati çekmektedir. Figürlerin hacim değerleri, oranları, jest ve hareketleri natüralist bir yaklaşımla ele alınmıştır. Bunun dışında, arka plandaki inandırıcı peyzaj, perspektife bağlı olarak gittikçe küçülen ağaçlar ve dağlarla gözü derinlere doğru çekmektedir. Resme atmosferik nitelik katan mavinin farklı tonlarını arka plandan ön plana doğru yayarak inandırıcı bir anlatım sağlamıştır. Doğal manzara ve tüm detayları ile dinsel konu bir bütünlük içinde vurgulanmaktadır¹⁷⁶.

RESİM 23.

ÇARMIHTAN İNDİRİLİŞ

Fra Angelico, 1430, ahşap levha üzerine tempera, 185x176 cm, Museo Nazionale di San Marco, Floransa.

Bu sahne, Gotik tepelikli geleneksel triptik formuna sahiptir, fakat birleştirilmiş sütunlar bir yüzey elde etmek için resmin dışında bırakılmıştır. Bu geleneksel form içinde betimlenen *İsa'nın Çarmıhtan İndirilişi* sahnesi yer almaktadır. Sahnenin alt kısmında Maria Magdalena (Mecdelli Meryem)İsa'nın ayaklarını öpmektedir. Onunla eş düzlemde bir aziz durmaktadır. İnsanlar onun arkasında ayakta durmaktadırlar. Arka planda manzaranın üç boyutlu tasarımı, kadınlar, ortadaki mesafe ve daha uzaktaki alanlar arasındaki boşluk, şehrin giriş kapısı, duvarı ve kapısı üzerinde yer alan kulesi ile ustalikle tasarlanmıştır. Benzer şekilde, sağda, adamların arkasında evlerle kaplanmış tepeler ve ufukta görünen mavi bir gökyüzünü yansıtan dağlar bulunmaktadır. Ağaçlar

¹⁷⁵ Upjohn-Wingert-Mahler, s.268.

¹⁷⁶ Anthony Molho, *The Brancacci Chapel: Studies in Its Iconography and History*, **Journal of The Warburg and Courtauld Institutes**, Vol. 40, 1977, s. 66.

ve kayaların formlarına bakıldığında üç boyutluluktan ziyade daha yüzeysel bir kompozisyonun betimlendiği görülmektedir. Soyut ve stilize edilmiş doğaya ait unsurlar resmin ana temasını figürlerle birlikte bir bütün olarak betimlemektedir¹⁷⁷.

RESİM 24.

MERYEM'E MÜJDE

Fra Angelico, 1442-1443, fresko, 230 x 321 cm, Museo Nazionale di San Marco, Floransa.

Fra Angelico, İsa'ya, Meryem ve azizlere ibadet için kendini adanmış bir keşişti. Çalışmalarındaki dinsel içerik onun sanatındaki yoğun ve duygusal dindarlığına işaret etmektedir. Sahnede yüzler zarif, renkler yumuşaktır¹⁷⁸.

Sanatının erken dönemlerinde yapmış olduğu *Meryem'e Müjde* sahnesinde Angelico, dinsel konulu bir kompozisyona yer vermektedir. Müjde konulu freskoda sanatçının çizgilerindeki yumuşaklık rahatlıkla görülebilmektedir. Yeşil çimen üzerine serpilmiş çiçeklerde bunu yansıtmaktadır. Ressam, perspektifi kullanımı ile başarılı bir betimleme sergilemektedir. Girişten uzaklaşan boşluğu klasik dönemde betimlemek oldukça zor görünürken; sanatçı bu resimle Meryem'in arkasından uzaklaşan iyi tanımlanmış bir boşluk yerleştirmiştir ve perspektif insan vücudunun gerçek değerleri ile drapeli giysilerinde belirgin olarak görülmüştür¹⁷⁹.

Işığın belirli bir noktadan yansıtılması ve üç boyutlu mekan anlayışı Erken Rönesans'ın ana temaları olarak bilinmektedir. Uccello ve Masaccio bu teknikleri resimlerinde ayrıntılı bir şekilde uygulamışlar, evrenin gerçekçi bir şekilde tasvir edilmesinde çizgi perspektifini kullanmışlardır. Fra Angelico da hareketli bir kompozisyon yaratmak için derinliği etkili bir şekilde vurgulamıştır. Eserde sivri kemerli tonozun altında Meryem ve müjdeyi veren meleğin vücut hatları, drapeli giysileri ile titiz bir şekilde betimlenmektedir. Dikkat çekici bir başka unsur mimari ayrıntılarda derinliğin ve perspektif kurallarının uygulanmış olmasıdır. Aralıklarda, boş ve

¹⁷⁷ Gabriele Bartz, **Guido di Piero Known As Fra Angelico 1395-1455**, (Tra. Christine Varley), Köln, 1998, s. 58.

¹⁷⁸ William Hood, *Saint Dominic's Manners of Praying: Gestures in Fra Angelico's Cell Frescoes at S. Marco*, **The Art Bulletin**, Vol. 68, No. 2, Jun 1986, s. 202.

¹⁷⁹ Carl Brandon Strehlke, *Fra Angelico at San Marco*, **The Burlington Magazine**, Vol. 135, No.1086, Sep., 1993, s. 634-636.

dolu alanlar arasında ayrılmış boşlukta, dalgalanan düz çizgi ve kıvrımlarda bu uygulamaları görebilmekteyiz. Kanatların kıvrımı, sütunlar ve kısa kemerlerin dikey hatları boydan boya kesilerek ustalıklı işlenmiştir. Resmin sol tarafında çitlerle çevrili bahçe doğaya açılımın bir yansıması olarak görülmektedir. Bu çiçekli bahçe Meryem'in İsa'ya bakireliği bozulmadan hamile kalmasını simgelemektedir. Çiçeklerle ve meyve ağaçlarıyla donatılmış bu bahçede iki insan figürü ve kırmızı elbiseli ve kanatlı melek figürü yer almaktadır. Tanrının ışığı ise Meryem'e sarı bir huzme şeklinde resmin sol üst köşesinden ulaşmaktadır. Doğa manzarası detaylarıyla sadece dinsel konuyu vurgulamaktadır¹⁸⁰.

RESİM 25.

AZİZ EUSTACE'IN VİZYONU

Pisanello, 1440, ahşap üzerine tempera, 55 x 65 cm, National Gallery, Londra.

Aziz Eustace'nin Vizyonu adlı yapıtta çizgisel desen anlayışının yanı sıra gölgesel tarzda ele alınmış mekan anlayışı görülmektedir. Karanlık bir orman masalsı, esrarengiz ve hayal gücünü harekete geçiren atmosferiyle dikkati çekmektedir. Belli bir ışık kaynağına bağlı olmadan aydınlanan koyu fonda bazı hayvanlar yer almaktadır. Resmin ön planında solda mavi-sarı ve kahverengi renkleri içeren elbisesiyle Aziz Eustace, atıyla ve kendisine eşlik eden av köpekleriyle bu hayal aleminde ilerlerken tasvir edilmektedir.

Sağda köpeklerden birinin kovaladığı bir tavşan görülmektedir. Aziz, karanlık ormanda ilerlerken birdenbire karşısında bir geyiğin boynuzları üstünde duran Çarmıhta İsa görünümünü ortaya çıkarmaktadır. Azizin solunda arkada bir geyik, atının başı hizasında bir saksagan ve onun yanında da diğer bir geyik bulunmaktadır. Üst bölümde ise karanlık sularda yüzen kuğular dikkati çekmektedir. Tüm bu görüntülerin tesadüfi olmayıp Hristiyan ikonografisinde sembolik anlamlarıyla yapıtın içeriğini destekleyici nitelikte tasarlandıkları anlatım tarzından açıkça anlaşılmaktadır¹⁸¹.

Kompozisyonadaki perspektif inandırıcı olmayıp görüntüler de sembolik bir ortamda belirmektedir. Bu durum Ortaçağın sembolik anlatım dil geleneğinin etkisini ve

¹⁸⁰ Beaucorps-Ergmann, s. 42-43.

¹⁸¹ Luke Syson-Dillian Gordon, *Painter ToThe Renaissance Court*, London, 2001.

doğallık arayışı içindeki sanatçıların inandırıcı bir derinlik izlenimi uyandırmakta karşılaştıkları güçlükleri açıkça ortaya koymaktadır. Karanlık bir fonda olmamalarına rağmen figürlerin bir makasla kesilerek çıkarılabilecek tarzda konturlarının belirtilmesi Floransa Ekolü'nün çizgilerin ritmine ve ahengine önem veren kompozisyon anlayışına işaret etmektedir. Atlı aziz figürünün ve hayvanların resmediliş tarzı ise natüralist bir eğilimi ortaya koyarak sanatçıların artık doğayı başka bir gözle incelemeye başladıklarını göstermektedir. Ancak bu görünümeler henüz tam anlamıyla yapmacık olmaktan kurtarılamamışlardır. Fakat titiz bir gözleme dayanan tasvir tarzının gelişmesi yolunda sarf edilen çaba kuvvetle kendini hissettirmektedir. Resimde yer alan ayrıntısız doğa unsurları bir fon olarak görülmektedir¹⁸².

RESİM 26.

MERYEM ve ÇOCUK İSA ile AZİZ ANTHONY ve AZİZ GEORGE

Pisanello, 1443, ahşap üzerine tempera, 47 x 29 cm, National Gallery, Londra.

Pisanello, Pisa'dan gelen bir ailenin mensubu olarak Verona'da doğmuş bir sanatçıydı. Venedik'te Gentile da Fabriano'nun asistanı olmuş ve sonraları İtalya'nın tüm büyük şehirlerinde çalışmıştır. Sanatçı, imparator Sigismund ve imparator John Palaologos'un portrelerinin yanı sıra Este ailesinin prens ve prenseslerinin de portrelerini yapmıştır. Ayrıca Venedik, Verona ve Roma'daki kiliselerin duvarlarına büyük boyutlu dinsel temalardan oluşan freskolar resmetmiştir.

Meryem ve Çocuk İsa ile Aziz Anthony ve Aziz George adlı yapıtta figürler - sakallı bir keşiş, hasır şapkalı, zırhlı bir şövalye- izleyiciye ilginç görünmektedir. Pisanello, bu karakterleri betimlerken Ortaçağ'dan esinlenmiştir. Sanatçı, bronz ya da resim üzerine başarılı bir portre sanatçısıydı, bitki türlerinin gerçekçi tarzdaki tasvirleri için çiçekli bir arka plana karşı güçlü bir profil oturtabilmiştir. Aziz George'un giymiş olduğu tuhaf kostümünde, doğanın bu tarzda yorumlanmasında, oyuncak bir model şeklinde betimlenmiş figürlerde, Meryem'in çevresinde dalgalanan bulutların üzerindeki halesinde, eserin hayali atmosferine katkı sağlayan unsurlarda bir aşırılık görülmektedir.

¹⁸² George Martin Richter, *Pisanello Studies-II*, **The Burlington Magazine**, Vol. 55, No. 318, 1929, s. 139.

Doğa görünümünün henüz görülmeye başlandığı bu yapıtlarında Pisanello, anıtsal figürleri ön plana çıkartmakta, manzarayı bir arka fon olarak kullanmaktadır¹⁸³.

RESİM 27.

TUFAN

Paolo Uccello, 1447-1448, fresko, 215 x 510 cm, Santa Maria Novella Kilisesi, Floransa.

Tufan adlı freskoda Uccello'nun gelişigüzel renk tasarımı uyguladığı görülmektedir. Burada geleneksel bir gemi görüntüsü olmamakla birlikte konu, hilal şekilli gemi üzerinde asılı bir ev ile betimlenmektedir¹⁸⁴. Ahşap geminin yan yüzlerinde ve adeta destek gibi görünen eğik duruşları ile betimlenmiş figürlerle farklı bir kompozisyon ile karşılaşmaktadır¹⁸⁵.

Dünyevi yaşam, büyük bir kayıtsızlık içindeki insanoğlunu, yerin üzerinde yığılı insanlarla, uzakta toprağa saplanmış zayıf birkaç ağacı içine almaktadır. Boşluğun sonsuzluğu başarılı bir şekilde ifade edilmektedir. Görsel tanımlamalar, perspektif kurallarına uygun olarak üç boyutlu mekan içinde geometrik biçimleri resimlemek için kullanılmıştır. Uccello bir çeşit hayali boşluk yaratarak Genesis'te anlatılan tüm bu dramatik öyküleri ikiye bölünmüş boşluğun içine yerleştirmiştir. Fırtına, ağaçlardan kopmuş yapraklı dallarda, duvarın uzunluğu boyunca giden gemide, şiddetli esintinin uğultusunda açıkça vurgulanmaktadır. Parçalı yeşil zemin üzerinde ayakta duran uzun boylu figürler harap olmuş bir dünyanın ortasında insanoğlunun yaşam duruşunu bildirmektedir. İlk olarak bir şeylerden kopmuş olan yaşam oluşmaktadır. Uccello, derinlik izlenimi yaratabilmek için perspektifi kullanarak doğanın dramatik güçlerini etkili bir şekilde sunmaktadır. Doğa bu çalışmada da figürlerle birlikte ana temayı destekleyen bir araç olarak karşımıza çıkmaktadır¹⁸⁶.

¹⁸³ Joanna Woods-Marsden, *Review: Pisanello Redux*, **Renaissance Quartely**, Vol. 55, No. 2, Summer 2002, s. 665.

¹⁸⁴ Hinds, s. 235.

¹⁸⁵ Georg Pudelko, *The Early Works of Paolo Uccello*, **The Art Bulletin**, Vol.16, No.3, Sep 1934, s. 236-237.

¹⁸⁶ Beaucorps-Ergmann, s. 40-41.

RESİM 28.

İSA'NIN VAFTİZ EDİLMESİ

Piero della Francesca, 1448-1450, ahşap üzerine tempera, 167 x 116 cm, National Gallery, Londra.

İtalyan Rönesans ustası Piero della Francesca'nın *İsa'nın Vaftiz Edilmesi* adlı eseri 1448-1450 yılları arasında tamamlanmıştır. Bugün Londra'da Ulusal Galeri'de bulunmakta ve Francesca'nın günümüze gelebilen erken dönem eserleri arasında yer almaktadır. Resim, Sansepolcro rahibi Camaldolese tarafından orijinalde bir triptik¹⁸⁷ panosu olarak sipariş edilmiştir¹⁸⁸.

Eser, İsa'nın Yahya tarafından vaftiz edilmesini betimlemektedir. Başının üzerinde Kutsal Ruhu simgeleyen beyaz bir güvercin yer almaktadır. Kompozisyonun odağını ellerini göğsü hizasında birleştiren İsa figürü oluşturmaktadır. Sağda toprak rengi elbisesiyle Vaftizci Yahya elindeki tasla İsa'nın başına su dökmektedir. Erden Nehri'nin kenarında yeşil zemin üzerinde küçük bitkilerle, vaftiz ikonografisinde sıklıkla görülen vaftiz için soyunan figür de hemen Yahya'nın arkasında yer almaktadır. Solda yapraklı iki ağaç resmin ön düzlemine yerleştirilmiş olup üç melek figürü de bu iki ağaç arasında konumlanmıştır. Arka plandaki peyzaj ile resmin içeriği arasında anlam bakımından bir bütünlük sağlanmıştır. Su birikintisi, dağlar ve üzerinde bitkilerle işlenmiş doğa ve birkaç bulut kümesinin görüldüğü açık mavi bir gökyüzü resmin kompozisyonunu desteklemekte ve doğaya ait birçok unsur rahatlıkla görülebilmektedir¹⁸⁹.

Resmin sol tarafında ayakta duran üç melek, Erden Nehri'nin içinde duran İsa'nın elbisesini tutmamaktadır. Oysa diğer geleneksel vaftiz sahnelerinde, İsa'nın kıyafetini tutar bir şekilde tasvir edilmişlerdir. Burada yan yana duran meleklerden soldaki sahneye bakmakta, sağdaki ise ortadaki meleğin omzuna elini atmış aynı zamanda sağ elini tutmaktadır¹⁹⁰.

¹⁸⁷ Triptik: Birbirine menteşeli yan yana üç levhadan oluşan, kilisede altların (sunak) üzerine yerleştirilmiş ve ikonografik sahnelerle betimlenmiş levhalardır. Sözen-Tanyeli, s. 240.

¹⁸⁸ Levey, s. 46-47.

¹⁸⁹ Marilyn Aronberg Lavin, *Piero della Francesca's 'Baptism of Christ'*, **The Burlington Magazine**, Vol. 125, No. 962, May 1983, s. 301.

¹⁹⁰ Carlo Ginzburg, **The Enigma of Piero**, (Tra. Martin Ryle-Kate Soper), London, 2000, s. 5-6.

RESİM 29.

NOLI ME TANGERE

Fra Angelico, 1450, fresko, 166 x 125 cm, Museo Nazionale di San Marco, Floransa.

Noli me tangere'de¹⁹¹ ışık etkileri, Maria Magdalena'nın önünde durduğu mezarın üzerindeki yoğun gölgeler ve yeşil zemin üzerindeki etkileşimlerle resme özel bir duyumsallık kazandırmıştır. Fra Angelico bir freskoda sıklıkla görülmeyen drapelerdeki ışık etkilerini bu çalışması ile başarılı bir şekilde yansıtmıştır.

Maria Magdalena (Mecdelli Meryem), İsa'nın ayakları önünde elleri açık bir şekilde diz çökmüştür. İsa omzunda bir çapa taşımaktadır. Arka planda sayısız bitki türü yer almaktadır. Işık dikey olarak yerleştirilmiş kazıklı çitlere vurmaktadır. Bahçe, ağaçlarla kaplı ormandan bu kazıklı çitlerle ayrılmaktadır. Kompozisyon, bir predella sahnesinde görüldüğü gibi taş bir mezarın bulunduğu, kayalıklı bir tepeden oluşmaktadır. Resmin ön düzleminde, solda portakal rengi elbisesi ile resmedilmiş Maria Magdalena, açık duran mezarın üzerinde koyu gölgeye nazaran, büyük bir ışık ile aydınlatılmıştır. Kolları yarı açık olarak duran Maria, İsa'ya uzanmaktadır. İsa ise ona dokunmak ile onu uzaklaştırmak isteği arasındadır. Angelico, İsa'nın halesine ve başı seviyesinde yükselen kazıklarla çevrili çitlerin üzerine vuran ışıkla özel bir atmosfer yaratmıştır. Ayrıntıların titizlikle işlendiği resimde ressam, figürlerin üzerinde yer aldığı doğayı kompozisyonla birlikte vurgulamaktadır. Resmin kompozisyonunu oluşturan dinsel tema iki figürle başarılı bir şekilde betimlenmekte, figürlerin yer aldığı manzara resmin büyük bir bölümünü kaplamaktadır. Bu da resme natüralist bir görünüm kazandırmaktadır¹⁹².

¹⁹¹ Noli me tangere (alıkoyma beni): Öldükten sonra İsa'nın görüldüğü ilk kişi Mecdelli Meryem (Maria Magdalena)dir. Mecdelli Meryem mezarda melekleri görünce, melekler kendisine niçin ağladığını sorarlar. O da, rabbimin mezardan götürüldüğünü, onu nereye koyduklarını bilmediğini söyler. Bunu söyler söylemez de arkasına döner ve ayakta İsa'yı görür. Ne var ki görünenin İsa olduğunu bilmez. İsa Mecdelli'yi "Meryem!" diye çağırır ve şöyle devam eder: "Alıkoyma beni, çünkü Baba'ya gitmedim daha. Git öğrencilerime, Babama ve Babanıza Tanrıma ve Tanrınıza gittiğimi söyle!" Mecdelli Meryem, öğrencilere olanları anlatır. (Yahya, 20: 13-16). Bedrettin Cömert, **Mitoloji ve İkonografi**, Ankara, 1999, s. 114.

¹⁹² Bartz, s. 78-79.

RESİM 30.

AZİZ JEROME'UN İNZİVASI

Piero della Francesca, 1450, ahşap üzerine tempera, 51 x 38 cm, Staatliche Museen zu Berlin.

Piero della Francesca, *Aziz Jerome'un İnzivası*'nda ikonografik öğeleri bir arada gösteren bir kompozisyon betimlemiştir. Aziz Jerome bir kayalığın önünde diz çökmüş konumda inzivasını tamamlamaktadır. Kardinalin parlayan kırmızı şapkası ise yerde uzanmaktadır. Resmin arka planında, azizin hemen arkasında tepeler görülmekte tepelerin önünde ise bir bina ve sade bir çöl manzarası yer almaktadır. Zarif renklerin hakim olduğu eserde, ressam açık havada atmosferik olayları gerçekçi bir şekilde sunmaktadır. Stilize edilmiş bulutlar gökyüzünde belli alanlarda gösterilmektedir¹⁹³.

Ağaçlarla kaplı ve tepelerle sınırlı bir manzarada Aziz Jerome sağ elinde göğsüne çalmak için bir taş, sol elinde ise tespih tutmaktadır. Resimde, üzerinde sık ve yeşil yapraklarla kaplı ağaç grupları dikkati çekmektedir. Koyu renkte verilmiş ağaçların arkasında ise soluk renklerle tasvir edilmiş dağlar görülmektedir. Ağaçların arasından ise bir nehir kıvrılarak akmaktadır. İnzivanın gerçekleşmesi için tüm doğa koşullarının uygun olduğu bu kompozisyonda Aziz Jerome'un önünde diz çöktüğü kayalık soluk renklerle betimlenmiş ve kayalığın üzerinde bir nişe yer verilmiştir. Bu niş içinde birkaç kitap yer almaktadır. Ressam manzaranın ayrıntılarına daha geniş yer vermekle birlikte bir figür üzerinden konunun kutsallığını vurgulamaktadır. Doğaya ait tüm detaylar belirgin bir şekilde yansıtılmakta, figürün doğa ile ilişkisi kompozisyonda bir bütün olarak göze çarpmaktadır¹⁹⁴.

¹⁹³ Hartt, 1985, V.2, s. 546.

¹⁹⁴ Birgit Laskowski, **Piero della Francesca 1416/17-1492**, (Tra. Fiona Hulse), Köln, 1998, s. 11-12.

RESİM 31.

SABA KRALİÇESİNİN AHŞABA TAPINMASI

Piero della Francesca, 1452-1466, fresko, 336 x 747 cm, San Francesco Kilisesi, Arezzo.

Piero della Francesca'nın Tevrat konulu bir çalışmasıdır. Çalışmanın teması ana figür olarak Saba Kraliçesidir. Saba Kraliçesi ve diğer figürler yeşil ve kahverenginin oluşturduğu düz bir zemin üzerinde yer almaktadır. Saba Kraliçesine uzun boyunlu ve açık alınlı aristokrat bayanlar eşlik etmektedir. Kadife mantoları yumuşakça vücutlarını sarmış, yere kadar değmektedir. Kompozisyon, kadın grubunun ve arka planda atları tutan seyislerin üzerinde betimlenen üzeri yapraklarla kaplı iki ağaç tarafından vurgulanmaktadır. Ayakta bekleyen kadınlar ile arkadaki seyisleri adeta ortada duran bir figür ayırmaktadır¹⁹⁵.

Bekleyen kadınlar tarafından etrafı sarılmış olarak Saba Kraliçesi, solda odun ya da ahşap olduğunu görüp anladığı köprünün girişinin önünde çok saygılı bir şekilde diz çökmektedir. Resmin sol ucunda, iki seyis sohbet etmektedir. Kraliçeyi ayakta bekleyen uzun ve zarif görünümlü bayanlar dönemin modasına uygun giyimleri ile dikkati çekmektedir. Elbiseleri soğuk ve ılık renk tonlarında betimlenmektedir. Piero'nun kompozisyonunu oluşturan ayrıntılarda iki binici arkalarındaki atların kafalarının hizalarına düzgünce yerleştirilmişlerdir. Beyaz ve siyahın zıtlığı şapkalarında görülmektedir. Çizgisel bir üslupta betimlenen kompozisyonda figürler arasında düzenli bir yerleştirme söz konusudur. Vücutların hacimleri giysilerin drapelerinde ve arka planda duran atların ve seyislerin duruşlarında görülebilmektedir. İki ağaç, stilize bulutların yer aldığı mavi bir gökyüzü ve kahverengi yalın dağların oluşturduğu manzarada kalabalık figürlerle kompozisyon bir bütün oluşturmaktadır. Bu doğal görünüm içinde figürler ve onların içinde yer aldıkları doğa resmin sadeliğini desteklemektedir¹⁹⁶.

¹⁹⁵ Alessandro Angelini, **Piero della Francesca**, (Tra. Lisa Pelletti), Florence, 1989, s. 32-33.

¹⁹⁶ James Beck, *Piero della Francesca at San Francesco in Arezzo: An Art Historical Peregrination*, **Artibus et Historiae**, Vol. 24, No.47, 2003, s.65.

RESİM 32.

DAVUT'UN GOLYAT'I ÖLDÜRMESİ

Andrea del Castagno, 1450, ahşap ve deri üzerine tempera, 115,6 x 41 cm, National Gallery of Art, Washington.

15. yüzyılın yarısında, Floransa'daki ressamalar, resimlerindeki üç boyutluluk ve katı formlar konusundaki sorunları kısmen çözmeyi başarmışlardır. Bu durum, Andrea del Castagno'nun çalışmalarında da açıkça görülmektedir. Birçok fresko yapmış olmasına rağmen, Davut'u bir deri yüzey üzerine tempera tekniği ile betimlemiştir. Bu resimde iki tane olay yer almaktadır. Birincisi, Davut'un Golyat'ı öldürmesi konusu ve diğeri de Davut'un sapanla bir taşı fırlatması ve hareketteki enerji olarak tahmin edilmektedir. Davut güçlü bir atlettir, gergindir ve enerjiktir. Peyzajdaki canlılık figürdeki canlılığı paylaşmaktadır ve bunlar tüm detaylarıyla betimlenmiştir¹⁹⁷.

Tevrat konulu bu resimde *Davut* resmin ön düzleminde yer almaktadır. Kırmızı pelerini beyaz gömleği ile oldukça dinamiktir. Ayaklarının ucunda resmin geleneksel sahnesine uygun olarak Golyat'ın kesik başı görülür. Castagno, arka planda doğaya ait unsurları ayrıntıları ile betimleyerek figürü ve resmin ana temasını vurgulamaktadır. Kayalıkların keskinlikleri, arkadaki koyu renkli ağaçlar ve onunda gerisinde koyu mavi renkli gökyüzü üzerinde bulutlarla sahnenin kompozisyonunu desteklemektedir¹⁹⁸.

RESİM 33.

ŞEYTANIN AREZZO'DAN KOVULMASI

Benozzo Gozzoli, 1452, fresko, 270 x 220 cm, San Francesco Kilisesi, Arezzo.

İblislerin kovulduğu kent, duvarları üzerindeki “Civitas Aretii” (Lat. Areti Kenti) yazıtı ile belirtilmektedir. Burada Gozzoli, San Francesco Kilisesi, Santa Maria Assunta Vaftizhanesi, Pretorio Sarayı, San Donato Katedrali ve Belediye Sarayı ile modern bir şehir portresi çizmektedir. Mimari ağırlıklı bir arka plan kullanımının yanı sıra Gozzoli, birçok unsurun içinde yer aldığı resimlenmiş manzarada iki karaktere yer

¹⁹⁷ Daila Haitovsky, *The Sources of The Young David by Andrea del Castagno*, **Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes** in Florenz, 29 Bd., H.1, 1985, s. 175-177.

¹⁹⁸ Brommer- Kohl, s. 237.

vermiştir. *Şeytanın Arezzo'dan Çıkarılması*'nı izleyen sahnede aziz iblisleri şehrin dışına sürmektedir. Manzara sol bölümde özellikle de geriye doğru gelişmektedir. Resimdeki iki figür, yaşlı Fransisken keşişi ve diz çökmüş olan Aziz Francesco'dur. Kompozisyon manzara ile uyumlu bir şekilde düzenlenmemiştir ancak resmin ön düzleminde yüzeysel betimlenmiştir. Resimde figürlerin önünde bulunduğu yeşil ve sürülmüş tarlalar, ağaçlar ve arkadaki dağlar sol tarafı, şehir tasviri de sağ bölümü doldurmaktadır. Şehrin üzerinde ise iblis olarak tasvir edilen garip yaratıklar görülmektedir. Gökyüzündeki yoğun ve pembe renkli bulutlar kompozisyonu tamamlamaktadır. Tek bir perspektiften vurgulanan şehir görüntüsü ve manzara yavaş yavaş fark edilmeye başlanmıştır. Aziz Francesco etrafında gelişen sahne, bu dönemin en yaygın resim öğelerinden biri olan şehir görünümüleri, belirli bir mekan düzeni içinde perspektif kurallarının araştırılmasıyla elde edilen bir düzenlemeye göre kurulmaya çalışılmaktadır. Perspektif kullanımı ile doğa ve figür ilişkisi kompozisyonda yer almaktadır¹⁹⁹.

RESİM 34.

ZEYTİN DAĞI'NDA DUA

Andrea Mantegna, 1459, ahşap üzerine tempera, 63 x 80 cm, National Gallery, Londra.

Mantegna'nın *Zeytin Dağı'nda Dua* adlı yapıtı İncil kaynaklı dinsel bir konuyu işlemektedir. Havarilerin bulunduğu düzlemden başlayıp kıvrılarak gözü derinlere çeken bir yol ve yol boyunca uzanan, suyu yeşile dönmüş bir dere dikkati çekmektedir. Bu dere üstünde havarilerin bulunduğu alanı sağ alt köşeye bağlayan bir kalastan ibaret köprü ve köprü'nün altında iki beyaz kuş görülmektedir. Sağ alt köşede ise üstünde siyah bir kuşun tünediği kurumuş bir zeytin ağacı yer almaktadır. Havarilerin bulunduğu noktadan başlayıp kıvrılarak geriye doğru uzanan yolun üzerinde, İsa'yı ele veren Yahuda'nın önderliğinde yaklaşmakta olan kalabalık grup tasvir edilmiştir. Uykuya dalan havarilerle bu grup arasında da üç tavşan figürü dikkati çekmektedir. Arka plandaki bir kayalık arazinin eteklerinde kurulmuş surlarla çevrili şehir görüntüsü de anlam boyutunu derinleştirmektedir. İzleyicinin göz hizası İsa'nın ayağı ile uyuyan

¹⁹⁹ Marion Opitz, *Benozzo Gozzoli 1420-1497*, (Tra. Fiona Hulse), Köln, 1998, s. 31.

havarilerin başları arasındaki hayali bir çizgidedir. Yahuda tarafından yönetilen bir grup asker, bu çizgi üzerindedir. İtalyan görünümüleriyle Kudüs şehri, İsa'yı rahatlatan ve ona moral veren melekler ve onun da üzerindeki dağlarla birlikte betimlenmektedir. Figürlerin duruş ve davranışları, plastik değerleri doğallık içinde yansıtılmış ve elbise kıvrımları da titizlikle resmedilmiştir. Figürlerin hacimsel olarak yerleştirilmesi Yakup'un sol koluna ve sol bacağına dikkat edildiğinde rakursi ile kısaltılarak verilmesi sanatçının doğallık içindeki üslubunun en önemli yansımaları olarak karşımıza çıkmaktadır²⁰⁰.

RESİM 35.

MERYEM'E GEÇİT TÖRENİ

Benozzo Gozzoli, 1459-1460, fresko, 270 x 220 cm, Medici-Riccardi Sarayı Şapeli, Floransa.

Benozzo Gozzoli, Fra Angelico'nun yanında çırak olarak yetişmiştir. 1459-1462 yılları arasında Gentile da Fabriano'nun *Meryem'e Tapınma* adlı eserinden yaklaşık 40 yıl sonra Floransa'daki Medici Sarayı'nın şapeli için *Meryem'e Geçit* adlı bu freskoyu yapmıştır²⁰¹.

Resimde, figürlerin sayıca çokluğu dikkati çeker ve atların bazısı yandan bazısı önden gerçekçi anatomik betimlemeleri ile dikkatli bir şekilde düzenlenmişlerdir. Kompozisyonun belli kısımlarına yerleştirilmiş ağaç toplulukları sağda, bir uyum içinde durmaktadır. Atlıların arasındaki boşluk ahenk içinde yürüyen, biraz uzakta sağda büyük ihtimalle çifte atan atın şahlanması ile belirtilmiştir. Altın kaplamalı koşum takımları, kürklü ve sırmalı kumaştan giysilerin gösterişi ayrıntıya verilen önemi vurgulamaktadır²⁰².

Kalabalık figürler arka planda gerçek vadi ve geçitlere benzemeyen kayalıklar ile birlikte iç içe geçmektedir. Tüm bu unsurlar kompozisyona sıkışık bir görünüm kazandırmaktadır. Yüzeyleri kertik olukla çevrilmiş, adeta boruyu andıran kayalıklar

²⁰⁰ Brommer-Kohl, s. 242.

²⁰¹ Lynn Catterson, *Middeldorf and Bertoldo, Both Again*, **Artibus et Historiae**, Vol. 26, No.51, 2005, s. 88-89.

²⁰² Rose-Marie and Rainer Hagen, **15th Century Painting**, (Tra. Karen Williams), Köln, 2001, s. 89-91.

keskin çizgileri ile kademeli bir şekilde düzenlenmiştir. Bu kompozisyonun tam ortasında beyaz renkli kayalık, natüralist olmayan bir tarzda betimlenmiş ağaçlarla gösterilirken; arka planda geçidin diğer ucu bu kayalık yol üzerinde birbirlerini takip etmektedir. Yine merkezde koşuşturan atlar, köpekler, arka plandaki kent sembolik olarak vurgulanmaktadır. Resmin sol üst köşesinde siyah, sağ üst köşesinde beyaz bir güvercin dikkati çekmektedir. Bir tepenin üzerinde yer alan şehir perspektif kurallarına uygun bir şekilde resmedilmiştir. Sağ köşede ise bu tepenin ardında yemyeşil bir doğa manzarası ve gökyüzü, kalabalık kompozisyonu bütünlemektedir. Çizgisel manzara görünümü, yeşillik alanları ve ağaçları ile şatonun bulunduğu bu kent İsa'nın doğduğu Beytlehem'dir. İsa'nın doğumunu duyan üç kahin kralın dinsel teması ile sembolik olarak bağlantı kuran sanatçı, bu freskonda muhteşem Lorenzo Medici'yi bu figürle bağdaştırmaktadır. Resmin biraz sağına doğru yerleştirilmiş muhteşem bir at üzerinde seyirciye dönük olan figür Lorenzo de Medici'dir. Soylu figürlerin üzerindeki giysiler döneme özgü canlı ve parlak renklerle betimlenmiştir. At üzerinde giden ve arkada bu geçit törenini izleyen figür grubunun hareketleri resme bir dinamizm kazandırmıştır. Stilize bitki ve ağaç motiflerinden oluşan doğaya ait unsurlar figürleri ve dinsel temayı desteklemektedir. Doğa manzarası bir arka fon olarak yer almaktadır²⁰³.

RESİM 36.

MELEKLERİN TAPINMASI

Benozzo Gozzoli, 1459-1461, fresko, 270 x 220 cm, Medici-Ricardi Sarayı, Floransa.

Gozzoli, Medici Sarayı'ndaki *Meryem'e Geçit Töreni* ile *Meleklerin Tapınması* freskolarını yan yana betimlemiştir. İkonografik geleneğe karşı olarak tören geçidinin varmasını vurgularken, İncil'e ait İsa'nın doğum hikayesini kronolojik bir düzende anlatmıştır. İnsanlar tarafından görülmeyen melekler, üç müneccim kralın gelişini ve kuzulara tapınma sahnesinin ve hatta doğumun müjdelenmesi freskolarının henüz görüleceği altar resmindeki Çocuk İsa'ya bağlılıklarını bildirmektedirler²⁰⁴.

²⁰³ Beaucorps-Ergmann, s. 62-63.

²⁰⁴ Opitz, s. 46-47.

Şarkı söyleyen dua eden melek korusu cennetsel bir manzaraya iliştilmişlerdir. Halelerindeki yazılar yeni doğan çocuğa övgü sözlerini taşımaktadır. Sadece mumlardan ve meşalelerden gelen yapay ışıkla aydınlatılan karanlık şapelde çok güçlü ve parlayan renkler, duvar resmi üzerindeki altın ve metal tabakalar etkileyici bir görünüm yaratmaktadır. Tekrarlanan bu bölüm Gozzoli'nin detay aşkını sergilemektedir. Buna ek olarak yeşil çimen üzerindeki çiçekler gerçekçi bir şekilde yerleştirilmiş, ayrıca bülbül, keklik, ördek ve sülün gibi kuşlar natüralist bir şekilde betimlenmiştir. Kalabalık figürlerin görüldüğü bu dinsel kompozisyonda renklerle ve figürlerin içinde bulunduğu yemyeşil doğa ve ağaçlar sembolik olarak, ruhani bir şekilde betimlenmiş melek figürleri ile gökyüzünde betimlenmektedir. Gökyüzüne doğru uzayan üzerinde yeşil yapraklarla dolu ince gövdeli ağaçlar resmin ön düzleminde seyircinin dikkatini çekmektedir. Sol tarafa düzenli bir şekilde yerleştirilmiş meleklerin arkasına doğru soluklaşan manzara renk perspektifine uygun betimlenmiştir. Dinsel içerikli bu düzenleme resmin geri planında da doğanın devam ettiğini göstermektedir²⁰⁵.

RESİM 37.

TAŞOCAĞI MERYEM'İ

Andrea Mantegna, 1460-1462, ahşap üzerine tempera, 67 x 92 cm, Musée du Louvre, Paris.

Yaklaşık 1450 yılında bağımsız bir sanatçı olarak ilk eserlerini üretmeye başlayan Mantegna, hızlı bir şekilde perspektifin ustalığını elde etmiştir. İnsan bedeni üzerine çalışmalarına ek olarak kısaltma tekniğinin ustası olmuştur. *Taşocağı Meryem'i* adlı eserinde Mantegna, kayanın ana kütlelerini Meryem'in ayağı altında çıkıntı yapan arkasındaki inanılmaz derecede kristalleşmiş taş biçimine doğru kurgulamıştır. Bunun dışında sarp bir uçurumun çevresinde rüzgarla şekillenen kireç taşı uzaktaki ufka doğru uzanmaktadır. Küçük formuna rağmen –eser bir altar için özel planlanmış, Mantegna engin bir boşluğu kuşatmayı başarabilmiştir. Dolambaçlı yollar için kayanın üzerinde bir hat ya da yarık açarak sağlam ve hatta demirli kütlelerin çevresinde birleştirmeyi tercih etmiştir. Kıvrımlı bir patika boyunca arka planda spiral bir geçit

²⁰⁵ Ailsa Turner, *The Chapel of The Magi, Benozzo Gozzoli's Frescoes in The Palazzo Medici Riccardi Florence*, **The Burlington Magazine**, Vol. 137, No. 1109, Aug 1995, s. 553.

Meryem'e Tapınma'da olduğu gibi yavaş hareketi ile kıvrılarak derin bir boşluk oluşturmuştur. Çalışmanın merkezinde, keskin yapraklarını sahanın dört bir yanına uzatan asimetrik bir çeşit laden yer almaktadır. Sembolik olarak sanatçı bu resminde taşocağını kullanmıştır. Taştan dünya belki de burada sert bir madde olarak insan duyarlılığının bir duruşu olarak hizmet etmektedir. Mantegna, modellerinin bireysel özelliklerini şiddetle koruyarak her yerde ünlü olan Meryem'in betimlenmesinde deneyimin yozlaşması ile bu yüzün vurgulamış olduğu her şeyi, alında, gözde ve dudaktaki pasyon²⁰⁶ (çile) izlerini silmiştir. Bellini gibi Mantegna da güzelliği, nesiller boyu gören herkese Hristiyan Bakire anne mitolojisinin bir görüntüsünü sunmaya yetecek bir insan yüzü yaratmıştır. Sanatçı aynı zamanda İsa'nın çıplak vücudunu vurgulamıştır. Bu zorlu yol aracılığıyla klasik dünya insan bedeninin muhteşem dinginliğine olan inanışını Hristiyanlığın dünya görüşü içine gömmüştür. Tamamen sembolik anlatıma hizmet eden bu kompozisyonda doğa, figürleri ve ana temayı destekleyen unsur olarak yer almaktadır²⁰⁷.

RESİM 38.

ZEYTİN DAĞI'NDA DUA

Giovanni Bellini, 1465, ahşap üzerine tempera, 81 x 127 cm, National Gallery, Londra.

Bellini'nin *Zeytin Dağı'nda Dua* adlı İncil kaynaklı çalışmasında oldukça yoğun ve dramatik bir anlatım söz konusudur. Resimdeki her bir ayrıntının eşit şekilde vurgulandığı görülmektedir. Uzaklığa rağmen şehir adeta dokunulacak kadar yakın görünmektedir. Ön planda havarilerden Petrus, Johanna ve James birlikte uzanmış uyumaktadırlar. İsa bir kayalık üzerinde diz çöker vaziyette dua etmektedir. Beş melek İsa'nın çilesinin korkunçluğunu sembolik olarak yansıtmaktadır. Andrea Mantegna'nın İsa figürü üzerine yoğunlaşmış ayrıntılı kompozisyonu incelikli ve yoğun şekilde resmetmesine karşın Bellini, geniş bir manzara karşısında figürlerini daha seyrek yerleştirmiştir. Resmin ön düzleminde sol tarafta temiz ve meyilli toprak zemin üzerinde havariler uyumaktadır. Arka planda, ufuk çizgisinin görüldüğü yoğun

²⁰⁶ İsa'nın Jerusalem'e (Kudüs) girişinden gömülüşüne dek geçen olaylara genel olarak "İsa'nın Çilesi" diğer bir deyişle pasyon adı verilmektedir. Cömert, 1999, s.214.

²⁰⁷ Beaucorps-Ergmann, s. 76-77.

manzarada ağaçlar ve köyler nokta şeklinde belirtilmiştir. İsa, Tanrı ile iletişim halindedir ve güneşin ışıklarının üzerine yansıdığı tüm sahne vurgulanmıştır. Bellini burada akşamın hoş atmosferini yansıtmaktadır. Bilindiği üzere sanatçı, biçimden çok daha fazla renk üzerinde durmaktadır. Figürlü kompozisyonlarında arka planda ayrıntılı bir şekilde doğaya ait unsurlara yer vermektedir, böylelikle doğa-figür ilişkisini gösteren betimlemelerinde natüralist bir yaklaşımı gözler önüne sermektedir²⁰⁸.

RESİM 39.

İSA'NIN DOĞUMU

Piero della Francesca, 1470-1475, ahşap üzerine yağlıboya, 124 x 123 cm, National Gallery, Londra.

Francesca'nın *İsa'nın Doğumu*'nu ele alan yapıtında, 15. yüzyıl tasvir geleneği, çok figürlü kompozisyon anlayışı görülmektedir. Derinlik çizgisel bir anlayışla ve paralel düzlemler yoluyla verilmeye çalışılmıştır. Figürlerin hacim değerleri başarılı bir tarzda yansıtılmaktadır. Derinliğin sağlam bir şekilde sağlandığı kompozisyonda ayakta duran figürler sağından geçen yol ile birlikte arka plandaki doğa görünümüne uzanmaktadır. Ayrıntıların işlenmesi ise Kuzey'in sanat geleneğini anımsatmaktadır.

Sanatçı bu kompozisyonda doğum sahnelerinden farklı bir düzenleme yaratmıştır. İsa, merkezden ön plana alınmış ve arkasına ikisi müzik aleti çalan, üçü ilahi söyleyen beş figür ilave edilmiştir. Sahne de bir sundurmanın önünde tasarlanmıştır. Bu sundurmada İsa'yı doğduğunda nefesleri ile ısıtan eşek ve öküz yer almaktadır. Meryem lacivert pelerin üzerinde çıplak yatan İsa'nın hemen ayakları dibinde diz çökmekte ve elleri ile takdis konumunda betimlenmektedir. Sundurmanın önünde sağda üçlü bir grup yer almaktadır. Ayaktaki figürlerden soldaki sağ eliyle gökyüzünü işaret etmektedir. Sundurmanın sağında ve solunda bırakılan boşluklardan görünen manzara da gözü derinliklere doğru çekmektedir. Soldaki kayalık ve ağaçlık arazi İsa ile bağlantılı olarak resmedilmiş olup sağda ise kuleli bir şehir görüntüsü yer almıştır. Beytlehem şehir manzarası önünde betimlenen tema, tüm ana özellikleri ile anlamsal ve dinsel nitelik kazanmıştır. Melekler birlikte ayakta durmakta ellerindeki enstrümanlarla şarkılarını söylemekte adeta Meryem ve İsa'nın farkında değilmiş gibi

²⁰⁸ Nike Bätzner, **Andrea Mantegna 1430-1506**, (Tra. Phyll Greenhead), Köln, 1998, s. 27.

görülmektedirler. Artık resimlerde kutsal kişilerin gösterilmesinde haleler yer almamaktadır. Yusuf sağ tarafta, olan bitenle alakasız oturmaktadır. Harabe şeklindeki küçük kulübeler, figürleri kalabalık olan arka plandan ayırmaktadır ve solda uzak bir peyzajda bir İtalyan şehri bulunmaktadır. Piero resimdeki her ayrıntıyı tam olarak yerleştirmiştir. Işık figürlerin hacim değerlerini vurgulamıştır²⁰⁹.

Kompozisyonadaki birçok motif, Meryem'in yerdeki pelerininin bir kısmında uzanan Çocuk İsa üstünde görülmektedir. Beş melek figürünün başları aynı seviyede betimlenmiştir. Piero'nun Doğum adlı kompozisyonunda hem İtalyan sanatının hem de Kuzey'in resim geleneğinin etkilerini bir arada görmek mümkündür. Gerçekçi detaylar tarafından karakterize edilmiş tüm unsurlar bir uyum içerisinde doğayla yan yana bir bütün haline getirilmiştir²¹⁰.

RESİM 40.

ÖKARİSTİ MERYEM'İ

Sandro Botticelli, 1470, ahşap üzerine tempera, 85 x 64.5 cm, Isabella Stewart Gardner Museum, Boston.

Genç ressam bu resimde İsa'nın tutkusunu ve ölümünün belirtisi olarak temsil edilmiş genel bir Rönesans teması olan Meryem ve Çocuk İsa'yı ele almıştır. Meryem'e müjdeyi haber veren melek, İsa'nın ekmek ve şarabın içinde korunan bedenini ve kanını simgeleyen buğday ve üzüm salkımını tutmaktadır. Hem dini doktrin hem de trajik kehanet matemli bir melankolinin içinde yumuşatılmıştır. Meryem, sembolik buketten bir tutam başak koparmıştır. Mezarında kendisini saracak olana benzer bir kumaşla örtülü Çocuk İsa ve melek usulca aşağı bakarken, fedakarlığının meyvesini tutmak için elini uzatmıştır. Yüzünün solgun asaleti üzerlerine akan yumuşak ışık ve gölge ile güçlendirilmiştir. Uzak manzaranın şekillerinde tekrarlanan kumaş çizgilerinin kıvrımları kompozisyonu bütünleştirmektedir²¹¹.

Ökaristi Meryem'inde başak tohumları ve *Gül Bahçesinin Meryem*'inde üzüm salkımları ile dolu bir tas ile birlikte görülen Çocuk İsa, sembolik olarak pasyon

²⁰⁹ Brommer-Kohl, s. 239.

²¹⁰ Laskowski, s. 110-112.

²¹¹ N. Allen Pattillo Jr. , *Botticelli As a Colorist*, **The Art Bulletin**, Vol. 36, No. 3, Sep. 1954, s. 205-206.

sahnelerinin betimlendiği çalışmalara kaynaklık etmektedir. Meryem hassas ve hüznü bir şekilde betimlenmektedir. Meryem ve Çocuk İsa'nın yer aldığı kompozisyonda ressam, arka planda nehirli dağlık bir manzaraya yer vermektedir. Anıtsal, heykelsi figürler bu manzarada tasvir edilmektedir. Figürlerin ve dinsel konunun ön plana çıkarıldığı bu tarz çalışmalarda manzaranın ve doğa betimlemelerinin kompozisyonu destekleyen unsurlar olarak kullanıldığı görülmektedir. Üzüm salkımları ve başak taneleri ile dolu bir tası onlara sunmaktadır. Çocuk İsa ökaristi ayininde ekmek ve şarabı sembolize eden sunulara karşı hayır duası etmektedir²¹².

RESİM 41.

JUDIT

Sandro Botticelli, 1472, ahşap üzerine yağlıboya, 31 x 24 cm, Galleria degli Uffizi, Floransa.

Bu ince tablo başı kesilmiş Holofernes'i çadırında temsil eden başka bir tablonun eşidir. Sol elinde zeytin dalı ve sağ elinde bir kılıç ile Jüdit, geride yaptığı korkunç şeye bakarak bir tepeden aşağıya doğru inmektedir. Başı sepetin içinde taşıyan hizmetçi kadın onu takip etmektedir. Konunun zalimliği ve vahşiliği garip şekilde bastırılmıştır. Figürler kendinden geçmiş bir hafiflik ile hareket etmekte ve kesilen baş hala uyuyor gibi görünmektedir. Jüdit'in ifadesi zaferin gururu yerine sadece zarif bir acı göstermektedir. Orantılarda Filippo Lippi'nin etkisinin görülmesine rağmen Botticelli'nin üslubu resimlerinde belirgin bir şekilde kendini göstermektedir. Kollar ve beller doğal olmayan bir şekilde uzun olarak betimlenmiştir. Her iki figürde de sallanan ve kıvrımlı bir hareket mevcuttur. Kumaş kıvrımları, figürlerin ritmik zarafetini güçlendirmekten çok rüzgardaki gerçek hareketini göstermek amacıyla tasarlanmıştır. Rüveyi andıran gerçek dışı manzarada, iki kadın ve yürüdükleri toprak zemin üzerinde duruşları ile gizemli bir etki bırakmaktadırlar. İki figür anıtsal olarak resmi kaplamaktadır. Arka planda ise aşağıda yeşil renkte sürülmüş tarlalar, uzaklaştıkça soluklaşan ufkun maviliği resimsel yüzeyde bir doğa görünümü vermektedir. Manzara

²¹² Alexandra Grömling-Tilman Lingesleben, **Alessandro Botticelli, 1444/45-1510**, (Tra. Fiona Hulse), Köln, 1998, s.16.

bu resimde bir arka plan olarak düşünölmüş dinsel tema ve figürler ön plana çıkarılarak kompozisyon vurgulanmıştır²¹³.

Botticelli, izleyiciye Jüdit'i hizmetkari Abra ile beraber göstermekte, her ikisi de hızlı adımlarla yürümektedirler. Abra, Holofernes'in kesilmiş başını kendi başı üstünde taşır bir konumda tasvir edilmektedir. Jüdit de Musevilere bir barış sembolü olarak bir zeytin dalı götürmektedir. Botticelli burada hem hareketi hem de durgunluğu eşsiz bir dengede yakalamada başarılı bir kompozisyon sergilemektedir. Jüdit hızlı adımlarla ileri yürüyerek tablonun dinginliğini hareketlendirmekte ve sanatçının diğer resimlerinde görölen figürlerin adeta uçar görünümlü karakteristik özelliğini vurgulamaktadır²¹⁴.

RESİM 42.

AZİZ SEBASTİAN'IN ŞEHİT EDİLMESİ

Antonio Pollaiuolo, 1475, ahşap üzerine tempera, 292 x 223 cm, National Gallery, Londra.

Kompozisyonun ön planında *Aziz Sebastian*'in oklanması olayı tasvir edilmiş ve figürler piramidal bir düzene yerleştirilmiştir. Merkezi konumdaki ağaç üzerinde elleri arkaya bağlanmış Aziz, piramidin yukarıya doğru incelerek bir noktada birleşen yapısında uç kısmı oluşturmaktadır. Bakışları gökyüzüne doğru yönelmiş olup tam bir teslimiyet hali içinde olduğu dikkati çekmektedir. Figürlerin tüm hareketleri kompozisyonda simetrik bir dengeyi sağlarken aynı zamanda kuruluş şemasındaki tekdüzeliği ve katılığı gidermek amacıyla özenle çalışılmıştır. Vücudun anatomik yapısı büyük bir başarıyla resmedilmiştir. Yapıttaki hareket kompozisyonun odağını oluşturan aziz figüründe durulmakta, onun jesti ve bakışıyla da resmin dışındaki bir noktaya daha doğrusu yukarıya gökyüzüne doğru taşınmaktadır. Yapıt, 15. yüzyıl resminin perspektif konusundaki arayışlarını göstermesi bakımından önem taşımaktadır. Açık havada geçen sahnede derinlik arka plandaki Toscano kırlarından yararlanılarak resmedilen bir manzarayla sağlanmaya çalışılmıştır. Bu görüntü içerisinde solda büyük bir yapı, sağda onu dengeleyen sarp bir yamaç, kırdaki at sürenler arkada ise ırmak ve dağlar yer

²¹³ Jane Davidson Reid, *The True Judith*, **Art Journal**, Vol. 28, No. 4, 1969, s. 376-377.

²¹⁴ Barbara Deimling, **Sandro Botticelli 1444/45-1510**, (Tra. Michael Claridge), Köln, 2000, s. 16.

almaktadır. Buna ek olarak bu görüntüde yer alan nesneler ve figürler de Hristiyan ikonografisindeki sembolik nitelikleriyle dini bir mesajı güçlendirici tarzda şemaya dahil edilmiştir²¹⁵.

Aziz Sebastian'ın Şehit Edilmesi'nde, savunmasız azizi çevreleyen okçular zalim, vahşi güce sahiptirler. Onların kas hareketleri Pollaiuolo'yu pasif kurbanlarından daha çok ilgilendirmektedir. Hem bilimsel doğrulukla anatomi çalışılmış hem de görünüm, eşit bir zarıflıkla işlenmiştir. Görünüm, Toscano köyünün uzanışı şeklindedir. Doğaya ait tüm unsurlar ve manzara arka planda bir fon oluşturmakta ve konuyu bir bütün olarak tamamlamaktadır²¹⁶.

RESİM 43.

VAFTİZ SAHNESİ

Andrea del Verrocchio, 1472-1475, tuval üzerine yağlıboya, 177 x 151 cm, Galleria degli Uffizi, Floransa.

Verrocchio asıl gücünü heykeltıraşlıkta göstermiş ve Venedik'teki Condottiere Bartolommeo Colleoni'nin anısına 1479-90'da yaptığı atlı heykeliyle büyük bir ün kazanmıştır. Ancak sanatçının Yüksek Rönesans resminin oluşmasındaki katkıları azımsanmayacak değerdedir²¹⁷. Çok sayıda sipariş alan Verrocchio, resimlerinin ikinci derecede önem taşıyan kısımlarının boyanmasını çıraklarına bırakmaktaydı. 1470 dolaylarına ait *İsa'nın Vaftiz Edilmesi* konulu kompozisyondaki sol taraftaki melek, Leonardo tarafından yapılmıştır²¹⁸.

Sanatçının bu kompozisyonla 15. yüzyılın çok figürlü tasvir tarzını bir kenara bıraktığını, gerek şema, gerek anatomik çalışmalar, gerekse gölge-ışık kullanımı bakımından Yüksek Rönesans resminin temellerini oluşturduğunu görmekteyiz. Figürler ön planda ve kompozisyonda geniş bir alan kaplayacak biçimde resmedilmiştir.

²¹⁵ Claude Phillips, *Florentine Painting Before 1500*, *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, Vol. 4, No. 195, Jun 1919, s. 216.

²¹⁶ Levey, s. 38.

²¹⁷ Heinrich Wölfflin, *Classic Art An Introduction To The Italian Renaissance*, London, 1961, s. 208.

²¹⁸ Vasari, s. 158.

Arka plandaki peyzaj ile resmin içeriği arasında anlam bakımından bir bütünlük sağlanmıştır. Ayrıca atmosferik etkilerin varlığı da dikkat çekicidir²¹⁹.

Kompozisyonun odağını ellerini göğsü hizasında birleştiren İsa figürü oluşturmaktadır. Figürler resmin alt kenarına paralel uzanan bir eksen üzerinde yer almaktadır. Sağdaki beyaz, mavi ve yeşil renkleri içeren elbisesi ile Vaftizci Yahya elindeki sarı metal bir tasla İsa'nın başına su dökmektedir. Erden Nehri'nin suları ise İsa ve Yahya'nın ayak bilekleri hizasındadır. Soldaki sarı-mavi renkli elbiseli melek İsa'nın elbisesini tutmaktadır. Diğerleri ise ellerini göğsü hizasında kavuşturarak resmin dışındaki bir noktaya bakmaktadır. Yüzü seyirciye dönük bu melek ile başlayan hareket öndeki elbise tutan meleğe geçmekte ve onun bakışıyla da İsa ve Yahya'ya bağlanmaktadır. Panonun tam merkezinden geçen dikey bir hat üzerinde yer alan İsa'nın jest ve mimikleri metal tas ve yukarıdaki Tanrı'nın elleri arasından ışık saçarak gelen beyaz güvercin ile bir üçlü oluşturarak anlamı yoğunlaştırmaktadır²²⁰.

Arka plana taşınan natüralist anlatım, sanatçının doğaya bağlılığını ve manzara resimlerine duyduğu ilgiyi yansıtmaktadır. Arkaya doğru uzanan suda ve bulutlarla perdelenmiş dağlarda görülebilen ışık, ton geçişleriyle ortaya çıkmıştır. Çorak bir arazinin ortasında bir nehir uzanmakta ve arka planda sisli manzara ile kompozisyonu tamamlamaktadır. Soldaki hurma ağacı, sağdaki kayalık tepe ve üstündeki ağaçlar, arka plandaki kayalıklar, su birikintisi, dağlar ve ufuktaki güneş öncesi aydınlığı ve sağ üstteki uçarak resmin dışına kaçmaya çabalayan siyah güvercin şemayı figürlerle birlikte desteklemektedir²²¹.

²¹⁹ Pietro C. Marani, **Leonardo daVinci The Complete Paintings**, (Tra. A. Lawrence Jenkins), New York, 2003, s. 62-64.

²²⁰ W.R. Valentiner, *Leonardo As Verrocchio's Coworker*, **The Art Bulletin**, Vol. 12, No.1, Mar 1930, s. 44-45.

²²¹ Zuffi, 1998, s. 14-15.

RESİM 44.

AZİZ FRANCESCO’NUN İNZİVASI

Giovanni Bellini, 1480-1485, ahşap üzerine yağlıboya, 120x137 cm, Frick Koleksiyonu, New York.

Giovanni Bellini’nin *Aziz Francesco’nun İnzivası* adlı yapıtı, Venedik resim ekolünün özelliklerini yansıtmaktadır. Dini konunun manzara ile dengeli bütünleşmesi Kuzey geleneğinin ve Flaman ressamlarının etkilerini anımsatmaktadır. Geniş bir doğa tasviri üzerine yerleşen ana konuyu oluşturan Aziz Francesco, resmin sağ tarafında kendinden geçmiş halde inzivaya çekildiği köşesinden çıkarak doğayla bütünleşmektedir. Azizin tüm hareketleri de bu anı yansıtacak biçimde heyecanlı verilmiştir. Sakin bir şekilde otlayan katır, sürüsünü otlatan çoban ve kuzuları sessizliğe bürünmüş geri plandaki kent ve daha ön plana yerleştirilen turna kuşunun betimi çok doğal biçimde seyirciye yansıtılmaktadır. Ressamın yatay bir düzlem içine yerleştirdiği kent ve doğa tasvirinin oluşturduğu sahne düzenlemesi içinde aziz ve onun bulunduğu mekan bir perspektif uyarlaması ile belirginleştirilmiştir. Aziz Francesco’nun içinde inzivaya çekildiği kovuk ve onun önüne yerleştirilen çardak önemli bir rol üstlenmektedir. Dik bir kütle olarak yükselmekte olan kayalık tarafından temsil edilen yığın kovuğun koyuluğuyla bir tezat teşkil ederken çardak önünde yer alan aziz ve ardında bulunan bitkilerin belirlediği dikeylerle bütünleşerek bakışları gerideki doğa tasvirine çekecek biçimde düzenlenmiştir. Böylece dikey hatlarla yukarı doğru bir hareketlilik kazanan ön mekan kurgusu geri plana doğru da açılmakta ve bu kısım ile bütünleşmektedir²²².

Daha sonraki çalışmalarından birisi olan *Aziz Francesco’nun İnzivası* dramatik bir peyzaj görünümü sunmaktadır. Giovanni’nin biçimleri Andrea Mantegna’ninkilerden daha yumuşaktır ve ışık daha parlak bir şekilde betimlenmektedir. Resimde Aziz Francesco daha doğal görünmektedir ve Mantegna’nın figürleri gibi heykel görünümünde değildir. Hayvanlar, bitkiler, kayalar ve de İtalyan tepeleri mükemmel bir perspektifle çizilmiştir. Aziz, sağ alt köşede

²²² Anthony F. Janson, *The Meaning of The Landscape in Bellini’s ‘St. Francis in Ecstasy’*, **Artibus et Historiae**, Vol. 15, No. 30, 1994, s. 43-44.

ayakkabılarını çıkarmakta ve stigmatayı yani İsa'nın acılarının ve ölümünün izlerini (ayaklarındaki ve ellerindeki çivi izleri) avuçlarını gökyüzüne açarak ifade etmektedir. Resmin her bölümü ayrıntılı olarak betimlenmiştir, ancak bilimsel bir gözlemin sonucunda elde edilmiş bir perspektif sayesinde, derinlik, aydınlık, ışık ve sahne oldukça doğal bir duygu taşımaktadır. Aziz ibadet ederken doğal bir şekilde ayakta durmaktadır, günün ilk ışıklarında yıkanmıştır, elleri dışa dönük tasvir edilmektedir. Aziz Francesco, Tanrı ile olan bu inzivası için kurak ve ıssız bir yerdeki bir mağaraya taşınmıştır fakat bu peyzajda alanlar çiçeklidir ve hayvan sürüleri otlamaktadır. Masasının üzerindeki üzüm çardağı ve gözünü dikmiş olduğu yapraklı ağaç ormanlık bir atmosfer yaratmaktadır. 15. yüzyıl dinsel temalarında olduğu gibi, Bellini Francesco'yu Musa ve İsa ile ilişkilendirmektedir. Bu amaçla sembolik öğelere yer vermiştir. Resmin sağ tarafında betimlenen ağaç yanan çalıyı, dere Musa tarafından getirilen mucizevi kaynağı, üzüm ve stigmata ise İsa'nın yaralarını sembolize etmektedir. Turna ve eşek sabrın manastır yaşamına özgü faziletini temsil etmektedir. Detaylandırılmış realizm, aydınlık renkler ve sembolik öğeler Flaman sanatının etkilerini göstermekte, ancak resme yayılan altınsı ışık, sisli şehir görünümü, yansımalarla ve renklerle birlikte Venedik ekolünün etkilerini yansıtmaktadır²²³.

RESİM 45.

KORAH'IN TUTUKLANMASI

Sandro Botticelli, 1481-1482, fresko, 348.5 x 570 cm, Cappella Sistina, Vatikan, Roma.

Ressamın Musa'ya ait sahnelerin yer aldığı fresk şeridinde ikinci bir katkısı tüm bir fresk programının kilit resimlerinden biri olan *Korah'nın Tutuklanması* sahnesi ile olmuştur. Yapıt İsraillilerin itaatsizliği, Musa ve onun kardeşi Aaron tarafından Tanrının yasasının temsil edilmesi ve Levi'nin asi oğullarının tutuklanması gibi üç sahne ile ilişkilidir. Musa'nın hayatına dair sahnelerin görüldüğü diğer resimle birlikte Botticelli'nin üç grup halinde tasarladığı sahneler sağdan sola betimlenmiştir. Burada Musa sakallı yaşlı bir adam olarak tanımlanmaktadır ve sadece sarı giysisi, yeşil paltosu önceki freskolar ile sürekliliği sağlamaktadır. Üç bölümün her birinde mimari unsurlar

²²³ Brommer-Kohl, s.41.

yer almaktadır. Arkadaki büyük heybetli zafer takı dikkatin merkezde yer alan altar sahnesi üzerine yoğunlaşmasını sağlamaktadır. Burada Aaron'un elinde sallanan değerli altın bir buhurdan bulunmaktadır. Bu betimlemenin hemen önünde Musa, Tanrı'nın yargısını anlatmakta ve ön düzlemde oğullarını kurban etmek için yarışan insanları tutuklamak için yakalamaktadır²²⁴.

Botticelli sağdan sola yerleştirilmiş bu freskoda, Musa ve Aaron'un otoritesine karşı isyanı üç bölümde göstermektedir. Sağda Joshua Musa'yı, taşlamak isteyen asilerden korumaktadır. Merkezde ise Aaron'un ve Levi'nin oğulları Aaron'un rahip olma isteğine karşı aralarında tartışmaktadırlar. Solda Musa'nın emirlerine açılan yeryüzü tarafından yutulan asiler yer almaktadır. Botticelli'nin dalgalanan bir bulut tarafından onların yutulmasını gösterdiği sahnede sadece zavallılar korunmaktadır. Tevrat konulu bu çalışmada Musa'ya karşı yapılan isyanlar sahnelenmektedir. Kalabalık figürlerden oluşan kompozisyon Roma mimarisinde sıklıkla görülen bir zafer takı önünde betimlenmektedir. Botticelli'nin diğer dinsel konulu resimlerinde görüldüğü gibi figürler karmaşık olarak ön düzleme yerleştirilirken arka planda mimari unsurlar tasvir edilmektedir ve daha geri planda da olayın geçtiği manzara kompozisyonu bütünlemektedir. Seyirci, daha ileride soluk mavi renkle belirtilmiş denize ve uzaktaki ufka doğru bakmaktadır. Bu bağlamda figürler mimari ve doğaya ait unsurlar arasında betimlenmekte; doğa kompozisyonu kaplayan bir arka plan olarak karşımıza çıkmaktadır²²⁵.

RESİM 46.

MUSA'NIN YAŞAMINDAN SAHNELER

Sandro Botticelli, 1481-1482, fresko, 348,5 x 558 cm, Cappella Sistina, Vatikan, Roma.

Sanatçı, ustalıkla diyagonal olarak sıralanmış dört figür sırasını resmin yüzeyine yerleştirerek, manzara içinde betimlenen Musa'nın yaşamından yedi sahneyi birleştirmiştir. Altarın arkasındaki duvar üzerinde Musa'nın yaşamına ait tasvirler başladığı için bu sahneler *İsa'nın Şeytan Tarafından Baştan Çıkartılması* resimlerinden

²²⁴ Levey, s. 40.

²²⁵ Grömling-Lingesleben, s. 45-51.

farklılık göstermektedir. *Musa'nın Yaşamını* anlatan bu sahnede sağdan sola doğru üzerinde ışık ile parlayan sarı giysisi ile Musa kızgın bir şekilde Mısırlı idarecilere ve sonra Midianites'e kaçanlara konuşmaktadır. Burada Musa ihtişamlı bir şekilde betimlenmiş kuyudan dönen Jethro'nun kızlarının önüne geçen çobanları dağıtmaktadır. Sonra ilahi esin kaynağı sol üstte yanan çalılıkta görülmektedir. Musa tanrının emirlerine uymakta ve Mısır'daki kölelikten zafer alayı ile dönen İsraililere önderlik yapmaktadır. Botticelli, Musa'nın çağrısını iki sahnede vurgulamaktadır. Musa'nın, Jethro'nun kuyudan dönen kızlarının önüne geçen çobanı tuttuğu merkezi sahne-kızlardan biri daha sonra karısı olacağı Zipporah'tır. Ağaçlar altında kalabalık figür düzenlemesine yer veren Botticelli, resmin sol tarafında Musa'nın Tanrı'nın emirlerini aldığı dağı yemyeşil bitki örtüsüyle betimlemiştir. Doğa ile iç içe geçen sahnede drapeli giysileriyle figürler hacimsel etkiyi yansıtırken hareketli görünümleriyle kompozisyona bir dinamizm kazandırmaktadır. Arka planda ağaçlar arasından mavi gökyüzü ise resmin atmosferine ışık sağlamaktadır²²⁶.

RESİM 47.

İSA'NIN ŞEYTAN TARAFINDAN KANDIRILMASI

Sandro Botticelli, 1481-1482, fresko, 345 x 555 cm, Cappella Sistina, Vatikan, Roma.

Botticelli'nin *İsa'nın Şeytan Tarafından Kandırılması* ilk freskosu idi ve ismi diğer tüm resimler gibi, resmin üst tarafındaki korniş üzerinde yer alan Latince bir yazıttan anlaşılmaktadır. Şeytan tarafından İsa'nın kandırılmaya çalışılması sahnesi resmin arka planında gerçekleşmektedir. Aynı zamanda resmin ön düzleminde Eski Ahit'ten (Tevrat) kurban sahnesi merkezi tapınağın önünde yer almaktadır. Bu kompozisyonun içeriği ilk bakışta karışık bir bilmece gibi izleyiciyi düşündürmektedir. Bununla birlikte resmin bütününde İsa'nın kanının yer aldığı tas, keşişlerin çarmıhta İsa'nın ölümünü tahmin etmeleri, şarap ve ekmeğin sembolik ikonları ile kutsal komünyon (ökaristi) ayini yansıtılmaktadır. Solda ortadaki boşlukta dördüncü kez betimlenen İsa, meleklerden oluşan bir kalabalık ile çevrilmiştir. Meleklerin İsa'ya yoldaşlık etmeleri sahnenin önemini açıklar gibi görünmektedir. Botticelli, öykücü

²²⁶ Deimling, s. 17.

tarzda, bir düzlemde olayın üç ayrı aşamasını, bir keşiş kılığına girmiş olan şeytan tarafından İsa'nın kandırılmaya çalışılması sahnesini kompozisyonun en üst bölümünde betimlemektedir. 40 gün oruçlarından sonra İsa'nın taşları ekmeklere dönüştürme mucizesi ile şeytana meydan okuması ve merkezdeki tapınağın kulesinden fırlatarak ona bir şeyler söylemesi sahneyi destekleyen unsurlardır. Sonuç olarak şeytan eğer kendisine itaat ederse İsa'ya dünyanın tüm zenginliklerini vereceğini söyler böylece şeytan olduğu ortaya çıkmaktadır²²⁷.

Resimde ince dallardan oluşan, çubuk demeti taşıyan bir kadın, aynı zamanda başının üzerinde bir tepside iki küçük horoz taşıyan hizmetçi kızın ifadesi oldukça yalın ve pürüzsüz bir şekilde yansıtılmaktadır. Buna karşıt olarak Botticelli Helenistik heykellerde rastlanılan bir tarzda elinde bir üzüm salkımı tutan ve bir yılan tarafından korkutulmuş küçük bir çocuk figürünü resmin kompozisyonuna özensiz bir şekilde yerleştirmiştir. Botticelli, resmin ön planında piramidal kompozisyon içine kalabalık bir şekilde ve yatay olarak figürlerini yerleştirmiş; figür grubunun arkasında ise merkezi planlı bir tapınak ile mimariyi desteklemiştir. Daha geri planda resmin sağ ve sol tarafına yeşilliklerin yer aldığı büyükçe bir kayalığa ve ağaçlara yer veren ressamdaha arkada şehir görünümü ile resmin kompozisyonunu bir bütün olarak tamamlamaktadır. Doğal bir manzara önünde olayın kurgusu figürlerin hareketleri ile vurgulanmıştır²²⁸.

RESİM 48.

SON AKŞAM YEMEĞİ

Domenico Ghirlandaio, 1480, fresko, 400 x 880 cm, Ognissanti Kilisesi, Floransa.

15. yüzyılda manastırların yemekhane duvarlarını *Son Akşam Yemeği* freskosu ile süslemek bir gelenek halini almıştır. Leonardo da Vinci, Milano'da Santa Maria delle Grazie Manastırı'ndaki Son Akşam Yemeği freskosunu resimlediğinde sadece döneminin geleneğini izliyordu.

Ghirlandiao'nun *Son Akşam Yemeği*'nde deneyimli bir fresko sanatçısı olarak ressam, bezeme için duvarda güçlü boşluklar oluşturmaktadır. Sanatçı revaklı avlunun

²²⁷ Grömling-Lingesleben, s. 44-45.

²²⁸ Deimling, s. 34.

altındaki yemekhanenin mevcut yapıdaki gerçekçi şekilde uzanan kemerlerini resimlemiştir. Perspektif çiziminin başarılı bir şekilde kullanımı ile harika bir yanılsama elde etmiştir. İzleyiciye yaklaşan duvarın alt bölümünde sahne gerçekleşirken resimlenmiş sütunların ve kemerlerin gerisinde bir manzara uzanmaktadır. Ağaçlara ve gökyüzüne açılan eser, sanatçı tarafından henüz oluşturulmuş bir gökyüzü arkasında ikinci bir boşluğun açılmasına olanak sağlamıştır. Ghirlandaio'nun perspektif çizimi, bir İtalyan sahnesindeki gibi üç tarafını sarmış bir gökyüzü hayali, sanatçının çevresinde betimlediği dekoratif kuşlar ve çiçekler sayesinde bir şiir etkisi oluşturmuştur. Geleneksel akşam yemeği sahnesi ağaçlarla ve bitkilerle bezenmiş bir doğa görünümü içine yerleştirilmiş, figürlerin hareketliliği ile resme dinamizm kazandırmıştır²²⁹.

U şeklinde resim yüzeyine doğru açılan bir masanın etrafında dizili İsa ve havarilerin arka planında resmi ortadan yatay bir şekilde ikiye ayıran duvar yer almaktadır. Zemin karolarının dizilişi, figürlerin konumlanması ve masanın yerleştirilişi dışında figürlerin arka planını sınırlayan paravanın üst kısmında tasvir edilen ağaçlar ve onların üzerinde uçan kuşların yer aldığı gökyüzü mekansal derinliği sağlamaktadır. Yahuda diğer figürlerden masa ile ayrılmıştır. Figürlerin gölgeleri arkalarındaki duvara düşmüştür. Ön planda figürlerin yerleştirilmesi, arka planda doğaya ait unsurların yer alması ile kompozisyonda doğa figür ilişkisi bir bütünlük içinde betimlenmektedir²³⁰.

RESİM 49.

KAYALIKLAR MERYEM'İ

Leonardo da Vinci, 1483-1486, ahşap üzerine yağlıboya, 199 x 122 cm, Musée du Louvre, Paris.

Leonardo'nun, Milano'da bilinen ilk kompozisyonudur. Sahneyi karanlıkta bırakarak sadece kişiler üzerine vuran ışık, resme ruhani bir anlam kazandırmaktadır. *Kayalıklar Meryem'i* adlı çalışmanın iki versiyonu bulunmaktadır. 1483-86 yılları arasında yapılmış olan Louvre'daki tablonun kesin olarak Leonardo'ya ait olduğu,

²²⁹ Jean K. Cadogan, *Observation on Ghirlandaio's Method of Composition*, Master Drawings, Vol. 22, No. 2, Summer 1984, s. 161-162.

²³⁰ Andreas Quermann, *Domenico di Tommaso di Currado Bigordi Ghirlandaio 1449-1494*, (Tra. Fione Hulse), Köln, 1998, s. 32-34.

1493-1508 yılları arasında yapılmış olan ve Londra'da bulunan tablonun ise elden geçirilmiş olsa da büyük bir kısmının yine sanatçıya ait olduğu düşünülmektedir²³¹.

Londra versiyonundaki dört kişi geometrik piramit biçimine göre dizilmiş olup bu konumları ile bir haç çizmektedirler. Her ögenin üzerine düşen ışık, hareketlerle birlikte bir dinamizm yaratmaktadır. Ressam, bakışı tablonun dışına izleyiciye doğru, ama izleyicinin algısının ötesine yönelmektedir. Tabloda kompozisyonun bütününün merkezinde Meryem'in göğsünde bir broş yer almaktadır. Louvre'dakinde ise bu broş görülmemektedir. Mağaranın zeminindeki nemli toprağın üzerindeki çiçekler bilginin doğduğu ve gizlendiği yeri betimlemektedir. Kayalı göçük ve uzakta kaybolan dağlar ise resme bir zaman-mekan sonsuzluğu kazandırmakta, kutsal olayın dekorunu oluşturmaktadır²³².

Leonardo'nun resminde çocuk Yahya İsa'ya tapınmakta ve İsa da onu kutsamaktadır. Kompozisyonun odağını oluşturan Meryem, sağ eliyle çocuk Yahya'yı tutarken, sol elini de çıplak olarak betimlenmiş Çocuk İsa'nın başı üzerine anne şefkati ve koruyuculuğunu dile getiren bir şekilde uzatmıştır. Diğer eliyle Yahya'yı omzundan kavrayan Meryem, mağrur ve iffetli bir genç kadın duruşu sergilemektedir. Meleğin bakışları ve eli ile yaptığı işaret resme bakan izleyici ile ilişki kurmaktadır, ancak ne gibi bir mesaj iletmış olduğu karanlıkta kaldığı için görülememektedir. Resmin sakin, gizemli atmosferi alacakaranlık ve büyüleyici mağara peyzajı ile desteklenmektedir. Kaya ve bitki ayrıntıları son derece gerçekçi şekilde betimlenmiş olmasına karşın resim gerçek dışı bir etki uyandırmaktadır²³³.

Figürler ön planda ve piramidal düzende yerleştirilmiş olup, resimde kapladıkları alan oldukça fazladır. Kompozisyonda gölge-ışık kullanımı sayesinde bir bütünlüğün sağlandığı görülmektedir. Kayalıklar, kayalıklardan süzülen ve figürleri aydınlatan ışık, arka plandaki kayalık arazi içindeki nehir, İsa'nın ve Yahya'nın çıplak ayakları dibindeki bitkilerle kompozisyonda yer alan tüm unsurlar özenle düzenlenmiştir. Figürlerin üzerinde yer alan doğa manzarası resme dramatik bir görünüm kazandırmaktadır²³⁴.

²³¹ Levey, s. 102.

²³² Croix-Tansey-Kirkpatrick, s. 635.

²³³ Jack Wasserman, **Leonardo da Vinci**, New York, 1984, s. 90.

²³⁴ Zuffi, 1998, s. 106-107.

RESİM 50.

İSA'NIN BAŞKALAŞIMI

Giovanni Bellini, 1485, ahşap üzerine yağlıboya, 115 x 152 cm, Museo Nazionale di Capodimonte, Napoli.

1485 yılında yapılmış olan *İsa'nın Başkalaşımı* 'nda alandaki derinlik cisimlerin simetrik dağılımı ile fark edilmektedir. Fakat ressam havanın ve ışığın dağılımı için aralarında geniş boşluklar yaratmıştır. Bu yapıya karşıt olarak bitkilerin kayalıklardan fışkırması, kaya yüzeyindeki yarıklar, ucu kesik ağaç gövdesi, zemin üzerinde çapraz duran korkuluk gibi doğal ayrıntıların etkisi resmin mimarisine bir ekleme olarak hizmet etmektedir. Manzaranın betimlenmesi, yerdeki bitkisel ayrıntıların haricinde gerçek bir görüntü ifade etmemektedir. Bitki örtüsü kaya çıkıntısı üzerinde eğri durmaktadır. Bulutun şekli ve ifadesi yumuşak kütle şeklinde ufka yakın bir pozisyonda gökyüzüne çapraz olarak çizilmiştir. Üç ağaç, tepesi kesilmiş ağaç kökünden başlamıştır. Uzaktaki yapraksız ağaca doğru oldukça geniş bir yolda göz arka plana yönelmektedir²³⁵.

Tuniği ve beyaz elbisesi ile İsa, merkezde ışıkla aydınlatılmaktadır. Bulutların keskin çizgisi omuz seviyesinde desteklenmiştir. Uzaktaki ufka doğru açılan derinliğin tasviri, esere hemen hemen dinsel bir ritm kazandırmaktadır. Işık, yoğunluğu ve yalnızca formları ortaya çıkarmak için uygulanmıştır. Doğanın bütünüyle kompozisyonu kaplaması, figürlerin kutsallığı ile bütünleşerek resme dinsel bir atmosfer kazandırmaktadır²³⁶.

²³⁵ Wilde, s. 31.

²³⁶ Beaucorps - Ergmann, s. 68-69.

RESİM 51.

İSA'NIN DOĞUMU

Domenico Ghirlandaio, 1492, ahşap üzerine tempera, 85 x 63 cm, Fitzwilliam Museum, Cambridge.

Floransalı Rönesans sanatçısı Domenico Ghirlandaio, *Doğum* adlı yapıtını Sassetti Şapeli'nin altarı için yapmıştır. Kompozisyonda figürler, uyumlu bir denge içinde başarılı bir şekilde yerleştirilmiştir. Yapıtın ön planında Çocuk İsa, Meryem ve çobanlar, üzerinde yazıt bulunan, süslü bir antik lahdin hemen önünde yer almaktadır. Lahdin arkasındaki iki sütun da klasik elemanlara verilen önemi pekiştirmektedir. Arka planda solda kalabalık bir grupta karşılaşılmaktadır. Burada Doğu'da gördükleri yıldız aracılığıyla yeni doğmuş İsa'yı ziyarete gelen üç müneccimin seyahati canlandırılmakta ve böylece "Kralların Secdesi" teması da konuyla bütünleştirilmektedir. Ön planda sağda yer alan çobanlar da "Çobanların Secdesi" olayını vurgulamaktadır. Arka plandaki manzarada Kuzey geleneğini anımsatan bir tasvir tarzının etkileriyle karşılaşılmaktadır. Ön planda yalın duruşuyla Meryem, yeni doğan İsa'ya ibadet etmektedir. Kutsal aile kompozisyonu tüm inceliğiyle ve duruluğuyla yansıtılmaktadır. Arkada İsa'nın doğduğu ahır iki inekle belirtilirken, arka planda yeşil görünümlü doğa resmin önemini desteklemektedir. Uzakta betimlenen peyzajda ağaçlarla dekore edilmiş dağlar da uzakta ufuk çizgisinin belirsizliği ve mavi gökyüzü renk perspektifine uygun bir şekilde giderek soluklaşmakta yeşilin canlı tonları ile bir kontrastlık oluşturmaktadır. Dinsel konulu resimlerde görüldüğü gibi olayın en can alıcı anı resimsel düzlemde seyircinin gözleri önünde gerçekleşmektedir. Dinsel öykü içinde çok figürlü kompozisyon doğa manzarası ile resmin kutsallığını vurgulamaktadır²³⁷.

²³⁷ Upjohn -Wingert - Mahler, s. 193.

RESİM 52.

AZİZ GEORGE VE EJDER

Raffaello Sanzio, 1505-1506, ahşap üzerine yağlıboya, 28.5 x 21.5 cm, National Gallery of Art, Washington.

Aziz George ve Ejder sanatçının Floransa’da yaşadığı yıllarda yapmış olduğu bir çalışmasıdır. Hristiyanlığın zafer kazanmış savaşçısı ve kahramanı genç Aziz George, sanatçının çalışması için uygun bir karakter olmuştur. Aziz, burada henüz genç bir delikanlı olarak gösterilmektedir. Resmin biraz gerisinde diz çökmüş bir kadın dua etmekte, üstündeki kırmızı elbisesiyle gözü arka plandaki manzaraya doğru çekmektedir. Hareketin gerçekleştiği yeşil çimen üzerinde sıcak ışık, kırmızının parlaklığı ile incecik, belli belirsiz ağaçlarla çok uzakta oldukça küçük verilmiştir. Aziz George’un merkezi etrafında silahının iç kısmına doğru kıvrılmış bedeni, Raffaello’nun sıklıkla işlediği motiflerden biri olan spiral şeklindeki hareket, resimde artan devinimi yansıtan özelliklerdir. Bu küçük boyutlu eserde savaşçının enerjik hareketi, zırhın parlaklığı, mücevherli koşum takımının ve miğferin altın süslemesi ile alışılmamış ejder figürü arka plandaki manzara ile oldukça ihtişamlı işlenmiştir. Öncelikle doğa, ılık ve coşkulu bir şekilde hissedilmekte ve açık havanın keskin bir şekilde duyumsal tarzını yansıtmaktadır. Arka planda ufuk çizgisi ile birleşmiş kent görünümü fazla detaya girilmeden işlenmiştir. Ağaçların ve kayaların biçimleri resme uyumlu bir şekilde yerleştirilmiştir. Resmin düzleminde azizin ejderi okuyla parçalaması sahnesi yumuşak renk ve ışıkla şiddetli olmayan daha yumuşak bir atmosferde yansıtılmaktadır. Sanatçının diğer çalışmalarında olduğu gibi bu eserinde de çok fazla figüre yer vermediğini, figürlerin piramidal düzende yer aldığını görmekteyiz. Aynı şekilde manzaranın da dinsel konuyu destekleyen ancak resmin hemen hemen bütünü oluşturan bir fon şeklinde betimlendiğini Raffaello’nun çalışmalarında görmemiz mümkündür. Bu manzarada aziz ve atın şahlanması anıtsal bir şekilde vurgulanmaktadır. Doğaya ait tüm ayrıntılar kompozisyonu destekler biçimde daha uyumlu bir manzarayı gözler önüne sermektedir²³⁸.

²³⁸ Beaucorps-Ergmann, s. 124-125.

RESİM 53.

BELVEDERE MERYEM'İ

Raffaello Sanzio, 1505-1506, tuval üzerine yağlıboya, 113 x 88 cm, Kunsthistorisches Museum, Viyana.

Raffaello, *Belvedere Meryem'i* adlı çalışmasını 1505-1506 yılları arasında Floransa'da yapmıştır. Tablo, 17. yüzyıla kadar Avusturya'da kalmıştır. İmparatorun koleksiyonları ile birlikte Viyana'daki Sanat Tarihi Müzesi'ne getirilmiş ve bugün hala orada bulunmaktadır. Meryem yeşil bir zemin üzerinde sakince oturmaktadır. Elbisesinin canlı kırmızısı ve zengin mavisi ile izleyicinin dikkatini üzerine çekmektedir. Elleri hafifçe Çocuk İsa'nın vücudunun üzerinde durmakta ve onu tutmamasına rağmen Çocuk İsa düşecek olsa onu yakalamaya hazır gibi görünmektedir. Kıvrırcık saçlarıyla küçük bir çocuk olarak betimlenen Vaftizci Yahya ise onların önünde diz çökmüş ve Çocuk İsa'ya ucunda haç olan ince bir çubuk vermektedir. Raffaello'nun tipik piramidal kompozisyonu içinde betimlenen figürler oldukça uyumlu bir şekilde yerleştirilmiştir. Arkalarında zeytin yeşili bir alan uzanmaktadır. Ufukta gökyüzünün mavisi, daha açık renkteki gök mavisine dönüşmekte, orta uzaklıkta sakin bir gölün üzerinde ise bir sis tabakası yükselmektedir. Küçük bir köy veya kasabanın, yukarıda dağın tepesinde bulunan kalenin gölgesi de bu gölün üzerine yansımaktadır. Sanatçının diğer çalışmalarında yer alan arka plandaki soluk doğa görünümü, kahverengi veya zeytin yeşili toprak, cılız ağaçlar bu eserinde de tipik olarak görülmektedir. Doğaya ait tüm detaylar resmin kompozisyonunu figürlerle birlikte kaplamakta, her bir ayrıntı figürlerin kutsallığını sembolize etmektedir²³⁹.

²³⁹ David Piper, *Raffael, Madonna im Grünen*, 100 Meisterwerke Aus Den Grossen Museen Der Welt, Band 2, Köln, 1985, s. 42-44.

RESİM 54.

SAKA KUŞLU MERYEM

Raffaello Sanzio, 1506-1507, ahşap üzerine yağlıboya, 107 x 77 cm, Galleria degli Uffizi, Floransa.

Vincenzo Nasi tarafından sipariş edilen *Saka Kuşlu Meryem* adlı yapıt, Raffaello'nun Leonardo'dan aldığı etkileri yansıtmaktadır. Vaftizci Yahya'nın elindeki saka kuşundan dolayı bu kompozisyon Saka Kuşlu Meryem olarak adlandırılmıştır. Gerek geometrik düzen gerek ışık-gölgenin uygulanışı bakımından sanatçının Leonardo'nun üslubundan esinlendiği göstermektedir.

Meryem, çocuk Yahya ve Çocuk İsa'dan oluşan üçlü grup, piramidal bir kompozisyonda resmedilmiştir. Sol elinde açık bir kitap tutan Meryem mavi-kırmızı renkli elbise giymiştir. Kırmızı iç elbisesinin yakasında kahverengi ve beyaz renkli bir şerit bulunmaktadır. Bir kaya üzerinde oturmakta ve sağ eliyle çocuk Yahya'yı dizleri arasındaki Çocuk İsa'ya doğru yaklaştırmaktadır. Meryem'in bakışıyla başlayan hareket Yahya'ya ve onun elindeki sakayı İsa'ya uzatmasıyla son bulmaktadır. Ön plandaki çiçeklerle arka plandaki bitkiler, ağaçlar, köprü ve surlarla çevrili kale ve ışıklara boğulmuş dağlardan oluşan manzara da anlam bütünlüğünü sağlamaktadır. Derinlik paralel düzlemler sayesinde betimlenmektedir. Figürlerin boyutları resim çerçevesini dolduracak büyüklükte olup Yüksek Rönesans resminin sakin bir ortam içinde görkemli ifadeyi arayan anlayışını gözler önüne sermektedir. Kapalı kompozisyon anlayışı sayesinde bu görüntü aslında doğadan koparılmış bir görüntü olarak yapıtın iletmek istediği mesajı anlamsal bir kurgu içinde yansıtmaktadır²⁴⁰.

²⁴⁰ Konrad Oberhuber and John M. Brealey, *The Colonna Altarpiece in The Metropolitan Museum and Problems of Early Style of Raphael*, **Metropolitan Museum Journal**, Vol. 12, 1977, s. 76.

RESİM 55.

GÜZEL ÇİÇEK MERYEM'İ

Raffaello Sanzio, 1507-1508, ahşap üzerine yağlıboya, 122 x 80 cm, Musée du Louvre, Paris.

Güzel Çiçek Meryem'i adlı yapıt, I. Francis için satın alınmış ve Fontainebleau'ya getirilmiş, daha sonra Louvre'a geçmiştir. Raffaello için bu tema, insan mükemmelliği ve doğadaki düzen hakkındaki düşüncelerini yansıtmada bir kaynak olmuştur. Bu düşünceleri anlatmak için kompozisyonlarında her şeyin ötesinde ölçü, uyum ve dinginlik yaratmıştır²⁴¹.

Tablonun havasında en üst seviyede durgunluk ve idealizm hakimdir. Figürlerin içinde rahatça hareket ettiği piramidal kompozisyonun sabit geometrisi, figürlerin klasik tarza göre orantısı kompozisyon üzerinde bir etki uyandırmaktadır. Düzenleme, grupta gizlenen estetik fikri genişlemektedir ve kutsal figürleri doğanın bilindik alanı ile ilişkilendirmektedir. Bu pastoral manzara Raffaello'nun diğer resimlerinde olduğu gibi kahverengi toprak zemin ve arka planda belli belirsiz dağlarla sağlanmıştır. Piramidal kompozisyonun ortasında Meryem siyah şeritli kırmızı elbisesi ve lacivert pelerini ile dingin bir duruşa sahiptir. Meryem ve Çocuk İsa betimlemelerindeki geleneksel kompozisyona uygun bir şekilde konumlandırılmıştır. Meryem'in sağında haçı ile çocuk İsa, sol tarafında Vaftizci Yahya belli belirsiz haleleri ile kutsal kişilikler olarak görülmektedir. Işık ise bu iki çıplak çocuk figürünün bedenlerini aydınlatmaktadır. Resmin sağında ufuk çizgisine doğru yerleştirilmiş mimari yapılar, solda ise gökyüzüne uzanan ince gövdeli iki cılız ağaç, mavi bir gökyüzü ile kompozisyonu bütünlemektedir²⁴².

Resim, muhtemelen ustanın piramidal düzenini ve geniş manzara kurgusunu ödünç aldığı Leonardo'nun *Azize Anna Meryem ve Çocuk İsa* gibi tablolarını anımsatmaktadır. Uyumlu kompozisyonlar, duyguların yoğun olarak verilmesi ve hareket ve ifadelerdeki akıcılıkta Leonardo'nun üslubundan etkilenmiştir. Ön düzlemde yeşilin ele alışında dahi Leonardo'nun etkisi görülmektedir. Doğanın görünüşleri,

²⁴¹ Rona Goffen, *Raphael's Designer Labels: From The Virgin Mary To La Fornarina*, **Artibus et Historiae**, Vol. 24, No. 48, 2003, s. 130.

²⁴² John Pope-Hennessy, **Raphael**, New York, 1970, s. 200.

çiçekler, yapraklar, ağaçlar ve bulutlar, görkemli kompozisyonun düzeni için uygun öğeler olarak yer almaktadır²⁴³.

Şimdi Louvre Müzesi'nde yer alan *Güzel Çiçek Meryem*'i, Raffaello'nun Floransa'da kaldığı sırada yapmış olduğu sayısız Meryem resimlerinden biridir. Bu çalışmasını bugün Uffizi'de bulunan *Saka Kuşlu Meryem*'i takip etmektedir. Kronolojik olarak Viyana'da Sanat Tarihi Müzesi'nde yer alan *Çayırılık Meryem*'i betimlemesine bire bir benzemektedir. Öncelikle yapıt, figürlerin duruşlarının uyumlu ve orantılı dengelenmesi ile bilinmektedir ve her kuşak ressam tarafından özellikle güzelliğin bir modeli olarak betimlenen Meryem'in yüzü ile resimdeki her ayrıntı muazzam ve kaliteli biçimsel özelliklerle tasvir edilmiştir. Figürler derin bir duyumsallık ile etkileşim içerisinde iken bedenler büyük bir irade ile hacimsel olarak resimsel boşluğu doldurmaktadır. Manzara içinde yer alan tüm figürler kutsal bir atmosfer içinde betimlenmektedir. Meryem, Çocuk İsa ile Çocuk Yahya'nın yer aldığı diğer kompozisyonlarında olduğu gibi, yeşil çayırılık bir zemin, cılız ağaç ve bitkiler, arka plandaki tipik kent ya da kasaba görünümü, soluk mavi bir gökyüzü, ışığın nehir ya da göl üzerindeki yansıması ve piramidal kompozisyona yerleştirilmiş figürlerin bu doğa manzarasındaki uyumlu ve dengeli olarak betimlenmesi Raffaello'nun bu eserinde de görülmektedir²⁴⁴.

RESİM 56.

TUFAN

Michelangelo, 1508-1509, fresko, 280 x 570 cm, Cappella Sistina, Vatikan, Roma.

Michelangelo'nun *Nuh Tufanı* adlı yapıtı Tevrat kaynaklı bir öyküdür. Sanatçı, seli, yükselen suların üzerinde sadece iki kaya kaldığı anda tasvir etmektedir. Bir tarafta kurumuş bir ağaç diğer tarafta hem Joel'in kehanetini hem de İsa'nın felakete giderkenki sözlerini hatırlatan yeşil bir ağaç durmaktadır. Bu iki kayanın üzerindeki çaresiz adamlar, kadınlar ve çocuklar umutsuzca kendilerini kurtarmaya çalışmaktadır. Ön planda yemek yiyen, içki içen, eğlenen figürler, yarıda kesilen yemekte masalarını, mutfak eşyalarını, ekmeklerini, şaraplarını ve hatta kendilerini çorak ağaca doğru giden

²⁴³ Eugene Müntz, **Raphael**, (Çev. Esin Eşkinat), İstanbul, 2010, s. 95.

²⁴⁴ Charles McCorquodale, **The Renaissance European Painting 1400-1600**, London, 1994, s. 195.

yıkıcı akıntıda yukarı doğru çıkarmaya çalışarak taşımaktadırlar. Sağ yarıda, diğerleri şarap fiçilerini kurtarmış ve kuvvetsiz ağaçlarını kuru tutmaya çalışarak büyük bir kumaş örtmektedirler. İki ağacın arasında ise Nuh'un Gemisi betimlenmektedir²⁴⁵.

Sanatçının heykel gruplarına benzer şekilde çizilmiş figürlerle dolu bu panoramik çalışmada; tek tek figürlerin yerleştirilmesine ve tufanın dehşet verici ihtişamına rağmen kompozisyon, diğer büyük sahneler gibi çok yakından bütünleştirilmemiştir. Denizin ve gökyüzünün uçuk mavimsi grisi ve toprağın çeşitli yeşili, sarısı ve grisi sıcak ten renkleri ile sürekli tekrarlanan kırmızı-kahve, turuncu, sarı, açık yeşil, uçuk mavi renklerle gölgelendirilmede sıcak bir tabaka oluşturmaktadır. Tepenin üzerindeki son figürün pelerini ile gemideki adamın uçuşan tarçın renkli pelerini özellikle dikkat çekicidir²⁴⁶.

Ön düzlemde gemiye sığınan insanlarla, arkada Nuh'un gemisi ve geri planda görülen sandal üzerindeki öfkeli insanlarla resmin kompozisyonu doldurulmuştur. Tüm figürler kalabalık bir düzenlemede dinamik bir şekilde betimlenmişlerdir. İzleyici bu sahnede tanrının gazabının etkilerini rahatlıkla görebilmektedir. Doğaya ait unsurlar, kurumuş ağaç ve bir figür grubunun üzerinde yer aldığı kayalık çizgisel bir biçimde işlenmiştir. Sandal üzerinde figürler deniz üzerinde görülürken, bulutlarla kaplı gökyüzü, birbirlerine sarılmış kalabalık figürlerle tufanın dehşetini gözler önüne sermektedir. Michelangelo bu çalışmada manzarayı ve doğaya ait tüm unsurları figürlü kompozisyonu desteklemek amacıyla kullanmaktadır²⁴⁷.

RESİM 57.

ADEM'İN KANDIRILMASI VE CENNETTEN KOVULUŞ

Michelangelo, 1509-1510, fresko, 280 x 570 cm, Cappella Sistina, Vatikan, Roma.

Adem'in Kandırılması ve Cennetten Kovulmaları sahneleri daha önceleri her zaman ayrı ayrı tasvir edilmiştir. Michelangelo, bunları sahneyi neredeyse bir yandan diğerine dolduran ve aşağıdaki şeridi süsleyen rölyeflerdeki devasa bir ağaçta

²⁴⁵ Christiane L. Joost-Gaugier, *Michelangelo's Ignudi and Sistine Chapel As a Symbol of Law and Justice*, *Artibus et Historiae*, Vol. 17, No. 34, 1996, s. 25.

²⁴⁶ Hartt, 1984, s. 68-69.

²⁴⁷ Howard Hibbard, *Michelangelo*, New York, 1974, s. 132-133.

birleştirmiştir. Yukarıda kemer oluşturan şekillerden birinde suç, cezaya neden olmaktadır. Çekici Şeytan ve intikam meleği dal görevi görmektedir. Kurumuş bir asma kütüğü Havva'nın arkasında görülmekte; İyiliği ve Kötülüğü Bilme Ağacı ise güçlü cinselliği sembolize eden incir yaprağı ve incir meyvesi ile betimlenmektedir. Resmin sağında meleğin kolu ve kılıcı görülmektedir, sahneyi dışarıdaki bir gencin tuttuğu boynuz biçimli kabın elinden alan ağaç yaprakları ve meşe palamutları görülmektedir²⁴⁸.

Bu resim iki ayrı sahneye bölünmüştür. Soldaki sahnede Adem ve Havva'yı Aden (Cennet) bahçesinde görmekteyiz. Havva, arkaya doğru uzanıp ona iblis tarafından Bilgi Ağacı'ndan sunulan meyveyi almak üzere betimlenmektedir. İblis yarı kadın, yarı yılan olarak betimlenmiştir, böylece baştan çıkarıcı rolüne bir kadın koyularak, öykünün erkek üstünlüklü yorumu yansıtılmaktadır. İblisin vücuduyla etrafına dolandığı Bilgi Ağacı, soldaki sahneyle, Adem ve Havva'nın Aden bahçesinden kovuluşunu gösteren sağdaki sahneyi birbirinden ayırmaktadır. Tanrı, iyi ile kötüyü bildikleri halde Bilgi Ağacı'ndan meyve yedikleri için onları cennetten kovmuştur. Meleğin kullandığı kılıç Tanrı'nın cennetin doğusuna bahçenin girişini koruması için koymuş olduğu alevli kılıç ile temsil etmektedir²⁴⁹.

Bu sahnede Michelangelo'nun renk ve şekle karşı tavrında bir değişim başlamıştır. İlk kez figürler tüm ön plana hükmetmektedir ve etraftaki çıplak figürler ile uyum sağlaması için derecelendirmiştir. Kasların daha yumuşak şekilleri ve hatları ile renkler öncekinden daha zengindir. Zarif ten renkleri, özellikle doğanın ve yaprakların güçlü yeşilleri ile gökyüzünün gri-mavimsi atmosferi figürleri yumuşak bir ışıkla kaplamaktadır. Tufan freskosunda olduğu gibi burada da manzara, figürlerle dengeli bir bütün oluşturmaktadır. Doğaya ait tüm ayrıntılar figürlü kompozisyonu desteklemektedir²⁵⁰.

²⁴⁸ Hartt, V.2, 1985, s. 615.

²⁴⁹ Spence, s. 12-13.

²⁵⁰ Hartt, 1984, s. 76-77.

RESİM 58.

MERYEM VE ÇOCUK İSA

Giovanni Bellini, 1510, ahşap üzerine yağlıboya, 85 x 118 cm, Pinacoteca di Brera, Milano.

Meryem ve Çocuk İsa, Giacomo Sanazzaro'nun koleksiyonundan Milano'daki Ospedale Maggiore'ye transfer edilmiş oradan da 1806'da Brera Akademisi'ne gönderilmiştir²⁵¹.

Eli dua etmek için yukarı bakan Çocuk İsa temsilinin kutsal teması, Bellini tarafından sayısız kez resmedilmiştir. Meryem kucağında Çocuk İsa ile bir ahşap parçası önünde betimlenmektedir. Lacivert pelerini altında vücudunun anatomisi başarılı bir şekilde işlenmektedir. Kucağındaki Çocuk İsa eski geleneğe göre başında halesi ile kutsal bir kişilik olarak resmedilmemiştir. Oldukça doğal bir çocuk duruşuyla annesinin kucağında oturmakta, gözleri ileride yaşayacağı pasyona adeta odaklanmış gibi görünmektedir. Bu bakışları ile betimlenen figürler, İncil'den alınma konular olduğu için sanatçılar tarafından bilinmekte, figürler konumlarına uygun olarak betimlenmektedirler. Ön düzlemde yatay bir ahşap üzerinde bir armut yer almaktadır. Resimdeki manzara, on altıncı yüzyılda Venedik'te yaratılan manzaralar içerisinde. Canlı ve sıcak, doğallıkla tasvir edilmiş insanlar, olaylar kasabaya doğru giden atlı, ağaçların arkasındaki bir çift sevgili, sürüsünün yanında dinlenen bir çoban ve kuyunun başında bir kadın ile gerçekçi bir şekilde tasarlanmıştır. Meryem ve Çocuk İsa'nın böyle bir manzaraya karşı konumlandırılması doğadaki lirik havanın akışını engellememektedir. Resmin merkezi ögesi olan altın renkli, sıcak doğa atmosferi kutsal figürlerin önünde yer aldığı karasal manzara arasında zıtlık oluşturmaktadır. Sanatçının diğer dinsel konulu çalışmalarında olduğu gibi figürler ön düzlemde anıtsal bir şekilde ve büyük boyutlu betimlenmektedir. Arka planda belli belirsiz birkaç figür ve Venedik resminin tipik özelliği olan doğanın detaylı bir şekilde işlenmesi bu eserde de karşımıza çıkmaktadır. Arka planda manzaraya geniş bir şekilde yer verilmiş doğaya ait tüm unsurlar dinsel konuyu vurgulamak amacıyla kullanılmıştır²⁵².

²⁵¹ R.E.F., *A Madonna and Child: By Giovanni Bellini*, **The Metropolitan Museum of Art Bulletin**, Vol. 3, No. 10, Oct 1908, s. 181.

²⁵² Evelina Borea, **The High Renaissance Italian Painting**, U.S.A, 1963, s. 34.

RESİM 59.

AZİZE ANNA, MERYEM VE ÇOCUK İSA

Leonardo da Vinci, 1510, ahşap üzerine yağlıboya, 168 x 130 cm, Musée du Louvre, Paris.

Meryem'in annesi *Anna*, *Meryem* ve *Çocuk İsa*'dan oluşan bu kompozisyonda da figürler ön planda yer alıp, piramidal bir düzene göre yerleştirilmişlerdir. Anna, kucağında oturan kızı Meryem'e şefkatle gülümsemektedir. Meryem de sola doğru eğilerek Çocuk İsa'yı belinden büyük bir anne şefkati ve himayesi ile kavramaktadır. Çocuk İsa ise başını arkaya çevirip annesine bakar vaziyette ve kuzusu ile tasvir edilmiştir²⁵³.

Arka plandaki doğa görüntüsü Leonardo tarafından *sfumato*²⁵⁴ olarak adlandırılan yumuşak renk geçişleri, hava ve renk perspektifi ile yansıtılmıştır. Arka plandaki dağlık ve kayalık arazi atmosferik etkilerle adeta buharlaşıyormuş gibi görünen açık mavi ve grimsi bir renge bürünmüştür. Böylece Leonardo'nun derinliği, inandırıcı bir şekilde verebildiği görülmektedir. Konturların çizgisel bir ayrımla değil eritilmek suretiyle bir geçiş alanı oluşturularak verilmesi, daha doğal bir biçimde natüralist tarzın gelişimine olanak sağlamaktadır²⁵⁵.

Ön planda yer alan figürlerin kompozisyonda kapladıkları alanın fazlalaşması ve hareketin piramidal eksen içinde verilmesi ifadenin ve içeriğin daha yoğun işlenmesini sağlamaktadır. Figürlerin jest ve mimikleri hemen dikkati çekmektedir. Durgunluk içinde hareket ve tasvirler yalın bir şekilde yansıtılmaktadır. Doğayla kaynaşmış kutsal insan olgusu bir bütün olarak Leonardo'nun resimlerinde betimlenmektedir. Manzara ile uyumlu bir bütün oluşturan figürler dinsel konuyu ön plana çıkarmaktadır. Kompozisyonunun kutsallığı ise bu doğa parçası içinde dengeli olarak betimlenmektedir²⁵⁶.

²⁵³ Virginia Budny, *The Sequence of Leonardo's Sketches for The Virgin and Child with Saint Anne and Saint John The Baptist*, **The Art Bulletin**, Vol. 65., No. 1, Mar 1983, s. 46.

²⁵⁴ Sfumato: Kökeni İtalyanca fumo (duman) sözcüğü olan sfumato, resim sanatında boyalı yüzeyler arasındaki yumuşak geçiş anlamına gelmektedir. Sözen-Tanyeli, s. 215.

²⁵⁵ Wasserman, s. 118.

²⁵⁶ Marani, s. 278-279.

RESİM 60.

İSA'NIN VAFTİZ EDİLMESİ

Tintoretto, 1549, tuval üzerine yağlıboya, 137 x 105 cm, Museo del Prado, Madrid.

İsa'nın Vaftiz Edilmesi sahnesindeki hareket, resmin sağında ve solunda yer alan figürlerle verilmektedir. Yeryüzünü kaplayan bulutlar, bitki örtüsü ve iki figür resmin ön düzleminde yer almaktadır. İsa ve Vaftizci Yahya'nın bulunduğu bu kompozisyonu Erden Nehri ayırmaktadır²⁵⁷.

Eğimli ve kıvrımlı hatlar, insan vücudunun anatomisi, drapeli giysinin kumaş kıvrımları, bir manzara üzerindeki ışık oyunları, hemen hemen yoğun bir arka plan üzerine bu unsurların uygulanması ile dışa vurulmuştur. Dinsel konunun vurgulandığı kompozisyonda figürler, zamanın bir anını yakalamış, ışıkla doldurulmuş boşluk, İsa ve Yahya figürünün arkasındaki manzara ve gökyüzündeki kutsal ruh ile birlikte gerçekçi bir şekilde betimlenmektedir. Sanatçının mitolojik konulu çalışmalarında görülen doğa, dinsel konulu bu çalışmada kompozisyonu geniş bir şekilde kaplamaktadır. Figürlerin kutsallığı ve dinsel konu manzara içine bir bütün olarak yedirilmiştir. Ön planda İsa ve Yahya'nın kırmızı ve mavi giysisiyle betimlenmesi sanatçının renge verdiği önemi göstermekte, kutsal figürlerin içinde yer aldığı doğa arka planda koyu olarak betimlenmektedir. Gökyüzündeki Tanrının ışığıyla aydınlanan gökyüzü resmin atmosferine dramatik bir görünüm kazandırmaktadır. Bulutlarla kaplı gökyüzü, arka planda yer alan ufuktaki soluk renkte işlenmiş dağlar, kıvrılarak akan Erden Nehri ile resmin sağında ve solunda yer alan çimenlerle kaplı ve cılız birkaç ağacın üzerinde yer aldığı kayalık ve iki figürün de yanında yer alan iki ağaç koyu renkte betimlenerek ışık gölge karşıtlığı başarılı bir şekilde gösterilmektedir. Doğanın tüm detaylarıyla tasvir edildiği manzara figürlerle birlikte resimde dengeli bir bütün oluşturmakta ve figürü destekleyen bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır²⁵⁸.

²⁵⁷ Roland Krischel, **Jacopo Tintoretto 1519-1594**, (Tra. Anthea Bell), Köln, 2000, s.77.

²⁵⁸ Beaucorps-Ergmann, s. 148-149.

RESİM 61.

SUSANNA VE İHTİYARLAR

Tintoretto, 1555, tuval üzerine yağlıboya, 146.6x193.6 cm, Kunsthistorisches Museum, Viyana.

Tintoretto *Susanna ve İhtiyarlar*'da olduğu gibi izleyicinin röntgenciliğini, resimdeki gerçekliğin farklı görsel yüzeylerini ve erotizmi çeşitli yöntemlerle yansıtmaktadır²⁵⁹.

Bu resimde Eski Ahit'ten alınan bir öykü resmedilmiştir. Şehvet düşkünü iki yaşlı adamın genç Daniel'in bahçesinde zengin Joachim'in karısı Susanna'ya attıkları iftira betimlenmektedir. Koyu gölgeli bir arka plan öndeki çıplak kadın figürü ile ışık ve gölgenin kontrastlığını sağlamaktadır. Tintoretto'nun resimsel üslubu bütün ayrıntılarıyla fark edilmektedir. Ağaçlarla kaplı bir bahçede figürlerle birlikte kaynaşan görünüm içinde akşam güneşinin ışıkları genç kadının vücuduna yansımaktadır, bir kutsal kitap kahramanından çok bir pagan perisi ya da bir aşk tanrıçası gibi görünmektedir. Kendi güzelliği ile ilgilenen Susanna, kendisini gizlice izleyen ve kendisine yaklaşmakta olan iki yaşlı adamın henüz farkında değildir. Rönesans ile birlikte görülen natüralist yaklaşım 15. yüzyılın sonlarına doğru gelişme göstermiş bu eserde de görüldüğü gibi doğa ve manzara resmi destekleyen bir unsur olarak yer almıştır. Arka planda geniş bir manzaraya yer veren sanatçı çıplak Susanna'yı anıtsal bir şekilde resmin sağında oturur vaziyette vurgulamaktadır. Işık çıplak figürün bedeni üzerinde ve resmin solunda yer alan yaşlı figürlerin üzerine yansıtılmaktadır. Tamamı sarmaşıklarla kaplı bir duvar, Susanna'nın önünde görülmektedir. Bir aynaya bakan Susanna'nın hemen önünde, incilerle kaplı kolyesi, beyaz örtüsü ve tarak ile tokası detay olarak işlenmiştir. Susanna arka planda ince gövdeli ve yapraklı ağaçlarla kaplı bir bahçede tasvir edilmektedir. Önünde yer aldığı kalın bir ağaç gövdesi ile bahçe tasarımının tüm ayrıntılarıyla görüldüğü bu manzarada dinsel konu ön plana çıkarılarak kompozisyon bir bütün olarak tasvir edilmektedir²⁶⁰.

²⁵⁹ Rose-Marie and Rainer Hagen, **16th Century Paintings**, (Tra. Karen Williams), Köln, 2001, s. 95-97.

²⁶⁰ Robert Hahn, *Caught in the Act: Looking at Tintoretto's Susanna*, **The Massachusetts Review**, Vol. 45, No. 4, 2004/2, s. 634-635.

RESİM 62.

MUSA'NIN NEHİRDE BULUNMASI

Paolo Veronese, 1570-1575, tuval üzerine yağlıboya, 50 x 30 cm, Kunsthistorisches Museum, Viyana.

Paolo Veronese, diğer Maniyerist sanatçılar gibi, şaşırtıcı etkiler yaratmak için perspektifi kullanmıştır, kompozisyonlarında figürleri diyagonal bir şekilde tavana, yukarıya ya da aşağıya bakar şekilde yerleştirmiştir. Kısaltma konusunda çok başarılı olan sanatçı, figürlerini hayal edilebilir konumlarda ve pozisyonda çizmiştir.

Kumaşların kalitesi ve renklerdeki canlılık Venedik ekolünün etkilerini yansıtmaktadır. Sanatçının renk ve kaliteye düşkünlüğü *Musa'nın Nehirde Bulunması* adlı yapıtında da görülmektedir. Eski Ahit'ten (Tevrat) alınmış bu öyküyü, Veronese, Alpler ve Tyrolian kasabasının görüldüğü Kuzey İtalya manzarasında tasarlamıştır. Resmin teması, doğan erkek çocukların Mısır firavunu tarafından öldürtülmesi sırasında Musa'nın annesi tarafından saklanmasıdır. Prenses günlük yürüyüşünü yapmaktayken Musa'yı nehir kıyısında sazlıkların üzerinde bulur. Çocuğu alır ve daha sonra o çocuk İbranilerin lideri olur ve onları Mısır esaretinden kurtarır. Bu resmin amacı bebeği göstermek olsa da akıcı renkler ve dönen, kıvrılan figürler izleyicinin gözlerinin prensese odaklanmasını sağlamaktadır²⁶¹.

Veronese, izleyicilerin gözlerini diğer yerlere de çekse de izleyicinin bakışları arkasındaki koyu renkli bitkilerin yarattığı ışık karmaşası sayesinde prensesin yüzüne gelmektedir. Figürler sağda sarı yapraklı ağaç ile solda koyu gövdeli gölgede kalmış ağaçlar arasına yerleştirilmiştir. Musa'nın nehirden alınarak bir beze sarılması resmin merkezinde betimlenmektedir. Resmin ana karakterini bebek Musa'dan çok onu bulan ve ayakta duran prenses oluşturmaktadır. Hizmetçileri onun etrafında dizilmişlerdir. Kalabalık kompozisyonun arkasında nehrin üzerindeki köprüsü ve soluk renklerle belirtilmiş kent görünümü yer almaktadır. Işık beyaz bulutlu gökyüzünü aydınlatmaktadır. Bu görünüm resme huzurlu bir atmosfer kazandırmaktadır. Kalabalık

²⁶¹ W.R. Rearick, *Paolo Veronese's Earliest Works*, *Artibus et Historiae*, Vol. 18, No. 35, 1997, s. 150.

figürlerin oluşturduğu kompozisyonda doğaya ait tüm ayrıntılar geniş bir şekilde görülmekte ve manzara dinsel temayı bir bütün olarak desteklemektedir²⁶².

RESİM 63.

İSA GALİLEE DENİZİNDE

Tintoretto, 1575-1580, tuval üzerine yağlıboya, 117 x 169 cm, National Gallery of Art, Washington.

İsa Galilee Denizi'nde Tintoretto, İncil kaynaklı bir öyküyü sunmaktadır. İsa'nın havarilerini Galilee Denizi'nde bir teknede aniden fırtına bastırır. Tam tekne sarsılmaktayken adamın birisi suyun üzerinden yürüyerek onlara doğru gelen İsa'yı görür. Şok olmuş ve korkmuş durumdadırlar fakat Havari Petrus İsa'ya doğru suyun üzerinde yürüyüp yürüyemeyeceğini sorar. İsa, onu çağırır ve o da gemiden dışarı adımını atar, bu Tintoretto'nun resimdeki doğal ve psikolojik olan gerilimi anlattığı andır. Sanatçı güçlü bir kompozisyon yaratmıştır. Dinsel konunun ön plana çıkarıldığı kompozisyonda dalgalı deniz üzerindeki kabarık köpüklerle olayın en can alıcı anı vurgulanmaktadır. İsa tek bir figür olarak anıtsal bir şekilde resmin sol tarafında durmakta denizlere hakimiyetini yansıtmaktadır. Kabaran deniz, koyu gri bulutlarla kaplı yağışlı, fırtınalı bir gökyüzü Tintoretto'nun kompozisyonlarında kullandığı bir fon olarak burada da resmin dramatik atmosferini kaplamaktadır. Denizde teknede yer alan havarilerine öncülük eden İsa, bu doğa manzarası içinde vurgulanmakta, doğa ayrıntılı bir şekilde resmin kompozisyonunu kaplamaktadır. Figürlerle doğaya ait unsurlar bir bütün olarak dinsel temayı ön plana çıkarmaktadır²⁶³.

²⁶² Gould, s. 228-229.

²⁶³ T.B. *A Tintoretto Exhibition*, *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, Vol. 74, No. 432, Mar 1939, s. 138.

4. 2. MİTOLOJİK KONULU RESİMLERDE DOĞA-FİGÜR İLİŞKİSİ

Rönesans döneminin en belirgin özelliklerinden biri resimde konu çeşitliliğinin görülmesidir. Sanatçıların ağırlıklı dinsel konuları resmetmelerine rağmen tarihsel ve mitolojik konulu resimler de, portreler de yaygınlaşmaya başlamıştır. Resim sanatı, antik dönemin etkilerini mimari ve heykel yoluyla geçmişten edinmiştir. Böylece Rönesans dönemi resimlerinde antik etkilerle birlikte mitolojik konuların da işlenmeye başladığı görülmektedir. Mitolojik konular resim içinde öyküsel olarak sanatçının üslup ve yorumuyla betimlenmeye başlamıştır. Heykel alanında olduğu gibi resimde çıplak yeniden gündeme gelmiştir. Dinsel konulu resimlerde kutsal kişilikler her zaman dingin ve kutsallığa yakışır şekilde verilirken mitolojik figürler antikitenin etkisiyle çoğunlukla çıplak olarak, insana özgü davranışlara uygun bir şekilde betimlenmiştir. Bu çalışmalarda resmin arka planında yer alan doğa çoğunlukla gerçekçi olamayan bir manzara içermektedir. Dinsel konulu resimlerde olduğu gibi mitolojik eserlerde de figürün ön plana çıkarıldığı anlatımın figür üzerinde ve konunun anlatımında yoğunlaştığı izlenmektedir.

RESİM 64.

APOLLON ve DAFNE

Antonio Pollaiuolo, 1470-1480, ahşap üzerine tempera, 30 x 20 cm, National Gallery, Londra.

Apollon tanrı pek çok aşk serüveniyle tanınmaktadır. Bunlardan en önemlisi güzel peri kızı Dafne ile ilgili olanıdır. *“Apollon tanrı, Teselya ırmağı Peneus’un kızı Daphne’ye tutulur. Ne var ki kızdan yüz bulamaz. Korkup kaçmaya başlayan güzel periyle Apollon arasında çılgınca bir kovalamaca başlar. Daphne kaçır, Apollon kovalar. Daphne tam yakalanacağı sırada Toprak Ana Gaia’nın yardımını diler. Dilediği anda da bir defne ağacına dönüşür. Hemen oracıkta açılan toprağa sapanan*

kızın ayakları kök, saçları filiz olur. Apollon kızın soğuk kabuklu gövdesini kucakladığında hala çarpan yüreğini duyar.”²⁶⁴.

Antonio Pollaiuolo, antik dönem etkili mitolojik bir sahneyi betimlemiştir. Figürleri resmin ön düzlemine yaklaştırırken arka planda geniş bir manzaraya yer veren sanatçı gerçekçi perspektif anlayışını, canlı olmayan soluk renkleri tercih etmiştir. Böylelikle arka planda manzaraya derinlik duygusu kazandırmıştır. Resmin ön düzleminde Dafne anıtsal olarak yer almaktadır. Apollon tanrı ise daha küçük verilmiştir. Figürlerin anatomik özellikleri ve vücutların hareketliliği, kıvrımlar başarılı bir şekilde işlenmiştir. Koyu renklerle verilmiş bir tepe üzerinde mitolojik öykü gerçekleşirken arka planda tepenin aşağısında gittikçe soluklaşan bir görünüm ve gökyüzü ile bütünleşen boşluk, resme duyarlı bir atmosfer kazandırmıştır. Böylelikle doğa, figürü ve konuyu destekleyen bir unsur olarak kompozisyonda yer almıştır²⁶⁵.

RESİM 65.

İLKBAHAR ALEGORİSİ

Sandro Botticelli, 1482, ahşap üzerine tempera, 203 x 314 cm, Galleria degli Uffizi, Floransa.

Rönesans resminin en önemli temsilcilerinden ve ünlü ressamlarından olan Sandro Botticelli, genellikle alegorik yapıtlarıyla tanınmıştır. Sanatçının, konturlara ağırlık vererek oluşturduğu melankolik etkiler yapan figürleri yumuşak ve zarif bir çizgiselliğe sahiptir. Botticelli’nin hem dönemi hem de tüm Rönesans çağı için bir simge olabilecek nitelikteki yapıtı *İlkbahar Alegorisi* ressamın sanat anlayışını belirgin bir şekilde göstermektedir²⁶⁶.

Yapıtın odağını oluşturan Venüs, tüm kuruluş şemasını belirleyen kompozisyonun merkezinde yer almaktadır. Aşk oklarını atan Eros ise bu düzenlemenin tam üst noktasında bulunarak tüm şemanın kilidini oluşturmaktadır. Venüs ile birlikte yer alan figürler, tabiatın çiçek açmış görünümüyle, arka plandaki meyve ağaçlarıyla

²⁶⁴ Cömert, 1999, s. 30.

²⁶⁵ Alice van Vechten Brown-William Rankin, **A Short History of Italian Painting**, London, 1946, s. 117-118.

²⁶⁶ Jean Gillies, *The Central Figure in Botticelli’s ‘Primavera’*, **Woman’s Art Journal**, Vol. 2, No. 1, s. 12-13.

birlikte yerini almıştır. Sağda üçlü bir grupla karşılaşmaktadır. Burada Batı rüzgarı Zephyros, şeffaf elbiseli Flora'yı kucaklamakta ve ona sahip olmaktadır. Bu birleşmeden sonra Çiçek ve Bahar Tanrıçası Flora tabiatın çiçek açmış örtüsüne bürünmekte ve böylece ilkbahar mevsimi başlamış olmaktadır. Gerçekçi olmayan bir ortamda figürler ve manzara dengeli ve uyumlu bir atmosfer içinde gösterilmektedir²⁶⁷.

Solda ise şeffaf elbiselere sarılmış üçlü bir grup bulunmaktadır. Bunlar Yunan Mitolojisi'nin Kharitleri²⁶⁸'dir. Tüm figürler adeta uçarcasına resmin düzleminde yer almaktadır. Çiçeklerle ve bitkilerle bezeli toprak zemin üzerinde idealize edilmiş bedenler çizgisel ve yüzeysel bir anlayışla kompozisyonda bir birlik ve bütünlük oluşturmaktadır. Sanatçı, çok figürlü tasvir anlayışını dengeli bir doğa manzarası içinde biçim ve içerikle birlikte bir bütün olarak kaynaştırmaktadır²⁶⁹.

RESİM 66.

PALLAS ATHENA VE KENTAUR

Sandro Botticelli, 1482-1483, tuval üzerine tempera, 207x147,5 cm, Galleria degli Uffizi, Floransa.

Pallas ve Kentaur, Primavera gibi aynı salonda bir kapı üzerinde asılı durmaktadır. Çalışma dar bir manzaradan ve iki figürden oluşmaktadır. Kentaur yüksek bir kayanın önünde endişeli bir şekilde kayanın yüzeyine doğru adım atmakta, saçlarını kavrayan ve yanında duran kadına doğru bakmaktadır. Kadın figürü, sırtında kalkanı ve elinde kargısı ile silahlanmış, Kentaur'un izinsiz avlanmak için girdiği arazisini örgülü bir çitle korumuş olan savaşçı gibi betimlenmektedir. Pallas Athena üzerinde Medici ailesinin simgesi olan elmas yüzüklerin nakşedildiği bir elbise giymiştir. Bu elbise figürün Athena ya da Minerva olarak sıklıkla tanınmasını sağlamaktadır. Zeytin dalları

²⁶⁷ Hagen, V.1, s. 138-141.

²⁶⁸ Zeus'un Okeanus kızı Eurynome'den olma üç kızıdır. Çiçek ve yemiş veren doğanın olduğu kadar insan yaşantısını güzelleştiren, hoş kılan şeyin de kişileştirimidir. Kharitler sanat etkinliklerini esinleyen tanrıçalardır. Her türlü sanatın koruyucusu olan bu genç kadınlar önceleri uzun giysiler içinde ve çiçekten taçla resmedilirlerdi. İÖ 4. yüzyıldan itibaren çıplak olarak ve zarif bir kucaklaşma içinde tasvir edilmişlerdir. Cömert, 1999, s. 75.

²⁶⁹ Lionello Venturi, **Botticelli**, Great Artists Collection, V.4, London, 1971, s. 13.

ile süslenmiş olması Pallas'ın atribülerinden biridir. Onun en önemli sembolü Gorgo Medusa'nın başının betimlendiği tunç kalkandır²⁷⁰.

Pallas, doğanın somutlaştırılmış hali, Kentaur'un yabani gücünü, Judit'in Holofernes'in başını tutmasında görüldüğü gibi bir hareketle, yarattığın saçından tutarak evcilleştirmektedir. Resmin ön planında kompozisyonu iki figür oluşturmaktadır. Pallas Athena'nın gösterişli tasvirinin arkasında açık mavi tonlarında bir deniz ve üzerinde küçük bir şekilde betimlenmiş belli belirsiz yelken direği ile görünen bir sandal yer almaktadır. Figürlerin üzerinde yer aldığı yeşil bahçenin denizle birleştiği noktada çitlerin bir bölümü görülmektedir. Gittikçe soluklaşan mavi deniz ve mavi gökyüzü ile sakin ve dingin bir atmosfer yaratmaktadır. Her şey panonun yüzeyinde gerçekleşmekte ve her ayrıntı çizgisel bir şekilde resimlenmektedir. Antik figürler resmin ön düzleminde yer almakta ve arkada doğa manzarası ile mitolojik figürler ve konu bir bütün içinde betimlenmektedir. Doğaya ait unsurlar ana temayı desteklemek için tasvir edilmektedir²⁷¹.

RESİM 67.

VENÜS'ÜN DOĞUŞU

Sandro Botticelli, 1485, tuval üzerine tempera, 172.5 x 278.5 cm, Galleria degli Uffizi, Floransa.

Filippo Lippi'nin öğrencisi olan Botticelli, Muhteşem Lorenzo'nun en ünlü hümanist ressamlarından biri olmuştur. Bu çerçevede çoğunlukla pagan temaları resmetmesine rağmen tarzı hiçbir zaman dinsel melankoli ve düş kırıklığı havasını kaybetmemiştir. Venüs miti dünyadaki aşk ve güzellik ile insan ruhundaki güzellik sevgisinin görünüşünün bir alegorisidir. Bu anlamda Botticelli mitolojik konulu çalışmalarında yer alan Venüs figüründe duruşunda antik heykellerden esinlenmiştir²⁷².

²⁷⁰ Grömling- Lingesleben, s.60-62.

²⁷¹ A. L. Frothingham, *The Real Title of Botticelli's 'Pallas'*, **American Journal of Archeology**, Vol. 12, No. 4, Oct-Dec 1908, s. 442-443.

²⁷² Paul Barolsky, *Looking at Venus: A Brief History of Erotic Art*, **Arion**, Third Series, Vol. 7, No. 2, 1999, s. 94.

Dinsel bir içerik taşımayan anıtsal boyutta yapıtların gerçekleştirildiği bir ortamda üretilen Venüs'ün Doğuşu'nda da çizginin süslemeci anlamda kullanıldığı görülmektedir. Bunun yanında lirik bir anlatım içeren güzellik düşüncesi de söz konusudur. İnce, zarif figürler ve onlara uyan renklerle, bu yapıtlar uçucu bir izlenim yaratmaktadır. Rönesans'ın güzellik anlayışı, Boticelli'nin bu yapıtlarıyla geliştirilmiş özellikle kadın imgesi tüm güzelliğiyle, inceliğiyle ve yetkinliğiyle ortaya çıkmıştır. Teknik açıdan yeniliklerle dolu olan bu yapıtlar alegorik anlamlarının yanı sıra o dönemin ahlaksal ve metafizik gerçeklerini de sunmaktadır. Dalgaların köpüğünden doğan Güzellik ve Aşk Tanrıçası Venüs, çalkantılı bir denizde rüzgar tanrıları tarafından bir doğurganlık simgesi olan istiridye kabuğunun içinde, çıplak olarak ayakta karaya sürüklenmiştir. Orada kendisini kırmızı bir pelerine sarmak üzere Çiçek Kraliçesi Flora beklemektedir. Uçuşan saçlar ve dalgalanan giysiler resme hareketli bir hafiflik vermektedir. Resmin ana figürünün kendi içinde sakin ama aynı zamanda harekete hazır görünen hali resme neşeli bir huzur katmaktadır. Küçük dalgalar, kumaşlar, saçlar, kanatlar, defneyaprakları ve saçılan güller çeşitli şekillerde hafifçe dalgalanmaktadır²⁷³.

Kompozisyonun odağını köpükler üzerinde görülen bir istiridye kabuğundaki Venüs oluşturmaktadır. Sanatçı, resmi bir yüzey sanatı niteliğine büründürerek, kendine özgü bir desen anlayışıyla, çizgilerin ince, zarif ve ahenkli ritmiyle kompozisyonda birlik ve bütünlüğü sağlamış ve biçim ile içeriği en anlamlı bir biçimde kaynaştırmıştır. Arka plandaki dalgalı deniz ve bitkilerle bezenmiş bir doğa manzarası içinde figürler resmin kompozisyonu içine adeta yedirilmiş gibi görünmektedir. Doğa-figür ilişkisi bir bütün olarak izleyiciye hitap etmektedir, tüm ayrıntılar uyumlu ve dengeli kompozisyonu desteklemektedir²⁷⁴.

²⁷³ Hagen, V.1, s. 158-161.

²⁷⁴ Pattillo, s. 212-213.

RESİM 68.

APOLLON VE MARSYAS

Pietro Perugino, 1495, ahşap üzerine tempera, 39 x 29 cm, Musée du Louvre, Paris.

1883 yılında Louvre'dan alınan bu tablo önceleri Raffaello'ya mal edilmiş, daha sonraları Umbrialı ressamın en güzel başarılarından biri olarak tanınmıştır. Eser, antik çağdan alınmış ideal güzellik kavramı ile aydınlatılmış soylu ve klasik bir geleneğe sahiptir²⁷⁵.

Mitolojik öykülerde Apollon Tanrı'nın çok kıskanç olduğu bilinmektedir. *"Phrygia'lı bir silenos olan Marsyas'a karşı öfke duymaktadır ve ona karşı acımasız davranmıştır. Athena bir gün kendi yarattığı söylenen kavalı çalarken suda imgesini görür. Kaval, yanaklarını şişirip çirkinleştirdiği için onu alıp dereye atar. Marsyas çalgıyı bulur ve onu çalmaya başlar. Çala çala bu sanatta o kadar ilerler ki Apollon tanrının lyrası ile yarışmayı bile göze alır. Apollon ise yarışmayı bir şartla kabul edeceğini söyler. Kim yenerse yenilene istediği cezayı uygulayacak. Bu müzik yarışması Lydia'da Tmolos (Bozdağ) Dağı'nda yapılır. Yargıç olarak da Musa'lar ve Phrygia kralı Midas hazır bulunur. Musa'lar Apollon'u birinci ilan ederken Midas oyunu Marsyas için kullanır. Bunun üzerine tanrı Apollon Midas'ın kulaklarını eşekkulağı haline sokar. Marsyas'ı da bir çam ağacına bağlayıp diri diri derisini yüzer. Derisini de bir mağaranın girişine asar. Böylece bir işkenceyle can veren Marsyas'ın derisi o kadar duyarlıymış ki yakınında çalan her kavalın sesi titretirmiş onu."*²⁷⁶.

Ressam, Apollon tanrının ve silenosun müzikal rekabetinin henüz bozulmadığı, silenosun yenilgisi ve ölümü ile sonuçlanan sahnesini resmetmemiştir. Yunan atletler gibi biçimlendirilmiş figürler, geniş ve sakın altın renkli bir ışık içinde mükemmel bir denge ile yerleştirilmiştir ve belirsiz manzara adeta bir rüyayı andırmaktadır. Fakat nülerin şiddetli çizgileri ve ince ağaçların gökyüzüne doğru çerçevelenmiş düzgün dış hatları on beşinci yüzyıl sonlarının resim anlayışını korumaktadır. Bu şekiller Yüksek

²⁷⁵ Berenson, s. 122.

²⁷⁶ Cömert, 1999, s. 29-30.

Rönesans resim sanatının formlarına ve alanlarına yerleştirilen ihtişamlı tonlardan ve anıtsallıktan yoksundur²⁷⁷.

Mitolojiden alınmış bu sahnede Apollon tanrı, güçlü ve zarif vücuduyla, geniş göğsü, dar kalçaları, uzun saçları ve sakalsız yüzüyle idealleştirilmiş genç erkek güzelini temsil etmektedir. Genellikle çıplak olarak tasvir edilen Apollon'un tasvirlerinde lyrası bu çalışmada olduğu gibi atribüsü olarak yer almaktadır. Bu resimde de doğal bir manzara önünde Marsyas ve Apollon görülmektedir. Marsyas bir kayanın üzerine oturmuş kavalını çalmaktadır. Apollon ise ayakta Marsyas'ın kavalı çalmasına bakmaktadır. Yeşil bitkilerle dekore edilmiş toprak zemin üzerinde her iki figür de çıplak olarak tasvir edilmiştir. Arka planda zarif ince ağaçlar, onun gerisinde de suyun olduğu küçük bir nehir, kulesi ile bir şehir görünümü, soluklaşıp giden dağlar, uzakta ufuk çizgisi belli belirsiz bir gökyüzü ile doğal bir görünüm oluşturmaktadır. Gökyüzünde uçan kuşlar bu manzaranın bir parçası olarak tasvir edilmişlerdir. Soldan gelen bir ışık Marsyas'ın ve Apollon'un idealleştirilmiş vücutlarını aydınlatarak resme uyumlu ve hoş bir hava katmaktadır. İki figürün yer aldığı mitolojik çalışmada doğa manzarası resme duyumsal bir atmosfer kazandırmaktadır. Mitolojik konunun vurgulandığı eserde doğa manzarası ve tüm ayrıntılar kompozisyonu dengeli bir şekilde tamamlamaktadır²⁷⁸.

RESİM 69.

PARNASSUS

Andrea Mantegna, 1497, tuval üzerine tempera, 160x192 cm, Musée du Louvre, Paris.

Sahne *Parnassus*'la birlikte Helicon dağlarında geçmektedir. Apollon'un kutsal tapınağı ve dokuz ilham perisi Musalar da arka planda görünmektedir. Mars ve Venüs, resmin merkezinde bir yükseltinin üzerinde ayakta durmaktadırlar. Bu resim büyük bir olasılıkla Isabella d'Este ve Gonzaga'nın ittifakını temsil etmektedir. Basarili askeri

²⁷⁷ Croix-Tansey-Kirkpatrick, s. 626.

²⁷⁸ Borea, s. 34.

komutan Francesco Gonzaga savaş tanrısı, Isabella aşk tanrıçası rolünde betimlenmiştir²⁷⁹.

Mantegna, Isabella d'Este için yaptığı bu küçük tabloda kutsal çift olarak Mars ve Venüs'ü kayalık bir kemerin üzerinde resmetmiştir. Mars'ın ayaklarının dibindeki küçük melek büyük olasılıkla Eros'tur. Eros bir elinde yayı tutarken diğeri elinde uzunca bir oku öfkeyle el kol hareketleri yapan Venüs'ün kocası Hephaistos'a yöneltmiştir. Hephaistos solda yer alan mağaranın içindeki demirci ateşinin önünde ayakta durmaktadır. Ön planda Mars ve Venüs'ün altında, dokuz ilham perisi uzakta oturan Apollon'nun çaldığı kitaranın ezgilerinin eşliğinde dans etmektedirler²⁸⁰.

Kutsal dağların iki tepeye ayrılışı resmin sağ köşesinde görölmektedir. Bu tepelerin önünde, tanrının sözcüsü ve Parnassus'un koruyucusu Merkür uçan at Pegasus'a yaslanmaktadır. Merkür'ün çevresi yılanlarla sarılı eşyaları ile savaş tanrısı Mars ile aşk tanrısı Venüs'ün huzurlu uyumunun ortasında temsil edilmektedir. Böylece Mars ve Venüs'ün uyumunun doğduğu yere vurgu yapmaktadır. Kayalık üzerinde duran Venüs ve Mars, ön planda duran Musalar ve Merkür gibi mitolojik kahramanların temsil edildiğı tüm figürler ışıkla aydınlatılmış neşeli bir atmosfer içinde betimlenmiştir. Zemin üzerinde sarının ve yeşilin tüm tonları sağdaki koyu kahverengi kayalık ve soldaki açık sarı renkte düzenlenmiş tepeler üzerinde yeşilliklerle donatılmış, doğanın tüm ayrıntısı resme natüralist bir görünüm kazandırmıştır. Mitolojik konulu çalışmalarda olduğu gibi bu eserde de figürlerin ön düzlemi kapladığı kalabalık sahne doğanın tüm ayrıntılarıyla duyumsal bir bütünlük oluşturmaktadır²⁸¹.

²⁷⁹ Levey, s. 52-54.

²⁸⁰ Michael Vickers, *The Source of The Mars in Mantegna's 'Parnassus'*, **The Burlington Magazine**, Vol. 120, No. 900, Mar., 1978, s. 151-153.

²⁸¹ Bätzner, s. 94-97.

RESİM 70.

ERDEMİN ZAFERİ

Andrea Mantegna, 1499-1502, ahşap üzerine tempera, 160 x 192 cm, Musée du Louvre, Paris.

Mantegna'nın Mantua'da Isabella'nın çalışma odası için yaptığı ikinci çalışma *Erdemin Zaferi* adlı çalışmasıdır. Eserin konusunun Isabella Spognoli'nin şiirindeki ilgili bölümlerinden alınmış ve resim için fikirlerin buradan geliştirilmiş olabileceği konusunda da görüşler bulunmaktadır²⁸².

Mitoloji ile bağlantılı bu eserde sol köşede, Athena (Minerva) tartışılmaz bir şekilde kişiselleştirilmiş bir erdemle dekoratif olarak budanmış ağaçların oluşturduğu kemerli bahçeye fırtına misali girmektedir. Adaletin üç temel erdeminin olduğu cennete doğru bakmaktadır. Bulutların oluşturduğu hale şeklindeki bir çemberden insaf ve metanet akmaktadır, bu hücumla yüzleşmiş kötülükler bataklığa doğru kaçmaktadır. Solda, bez parçalarına sarınmış bir kadın İnertia, tembelliği simgeleyen sakatlanmış Otium figürüne bir halatla liderlik ederken somutlaştırılmaktadır. Sağ tarafta ise, içerisinde umursamazlığı simgeleyen figür, Avaricia (açgözlülük) ve İngratitudo (nankörlük) tarafından çekilen kalabalık yer almaktadır²⁸³.

Resmin merkezinde, Venüs'ün ayaklarının dibinde kentaur dengede durmaktadır. Bu kalabalığı yöneten şehvetli Luxuria'nın sembolü Venüs figürü ile betimlenmiştir. Athena'nın mızrağı kırıktır, yine de bu düşmanlarıyla mücadele ederken betimlenen Athena'nın başarısızlığının bir işareti değildir. Sağda resmedilen kayalıklardaki hapisneden bilim ve sanat yardımıyla Luxuria'yı kurtarmaktadır. Fakat Luxuria olanlara razı gibi görünmektedir. Sorumluluk almayan, hiçbir şeyi sorun etmeyen ve idareden kaçan bir figürü sembolize etmektedir. Yay ile silahlanmış Venüs figürü ise insan başlı at sırtında dururken görülmektedir. Bedeni, hayvani tutku ve mantık arasında çelişkiler yaşamaktadır. Yanında bir kadın bir de erkek göğsüne sahip hermafrodit bir maymun bulunmaktadır. Bu figür, şeytanın tohumlarının bulunduğu dört kese taşımaktadır, kollarına dolanmış parşömen şeride göre, bu keseler ölümsüzlüğün,

²⁸² Stokstad, s. 636.

²⁸³ Stephen J. Campbell, *The Cabinet of Eros: Renaissance Mythological Painting and The Studiolo of Isabella d'Este*, **Renaissance Quarterly**, Vol. 59, No. 3, 2006, s. 1.

nefretin, hilekarlığın ve art niyetin somutlaştırılması olarak betimlenmektedir. Bütün bu kalabalık kompozisyonu gökyüzünde kızıl ve koyu gri bulutlarla kaplı bir gökyüzü kaplamaktadır. Ön planda ışıqla aydınlatılmış figürlerin bir kısmı suyun kenarında bir kısmı da suyun içinde görölmektedir. Suyun yüzeyinde ise belli belirsiz bitkiler ve resmin sağında defne ağacı yer almaktadır. Bütün ayrıntılar ve arka planda budanmış ağaçların oluşturduğu kemerli bölümün arkasında dağlar ve ufuk çizgisi doğal görünümü yansıtmaktadır. Figürlerin arka planı koyu renklerle verilerek gölgede bırakılmıştır. Olayın sembolik olarak tasvir edildiği bu kompozisyonda figürler ve doğa manzarası bir bütün olarak koyu renklerle ve kalabalık sahnede vurgulanmakta, doğaya ait tüm unsurlar konuyu ön plana çıkarmak amacıyla kullanılan bir arka fon olarak yer almaktadır²⁸⁴.

RESİM 71.

PROCRIS'İN ÖLÜMÜ

Piero di Cosimo, 1500, tuval üzerine yağlıboya, 65 x 183 cm, National Gallery, Londra.

Piero di Cosimo, mitolojik konulu bu çalışmasında oldukça şiirsel bir atmosfer yaratmıştır. Procris kadınısı bedeni ile oldukça sessiz bir şekilde yeşil çimen ve çiçekler arasında uzanmaktadır. Şaşkın, kafası karışık yarı insan yarı keçi şeklindeki kır ve orman tanrısı Pan ile olayı anlamaya çalışan bir av köpeği çıplak olarak uzanan Procris'in başında betimlenmiştir. Nehir kenarında oluşan bu sessizlik resme oldukça dokunaklı bir hava katmaktadır²⁸⁵.

Resmin ön düzleminde olayın kahramanları vurgulanırken arka planda ufka doğru bakıldığında sol tarafta mavi tonlarda tasvir edilmiş dağ uzantısı denize doğru sokulmaktadır. Çiçeklerle ve yeşil bitkilerle donanmış zeminin üzerinde Procris yaralı bir şekilde uzanmaktadır. Yatan figürün hemen arkasında ise beyaz, kahverengi ve siyah renkli üç köpek daha kompozisyonda görölmektedir ve ayrıca sarı zemin üzerinde flamingo olduğu düşünülen üç adet su kuşu da cılız bir bitki uzantısının hemen arkasında betimlenmektedir. Mavi ufka doğru incelen çizgi ve soluklaşan renklerde

²⁸⁴ Bätzner, s. 94-96.

²⁸⁵ Hagen, V.2, s. 178-183.

sanatçı çizgi ve renk perspektifini uygulamada ne kadar başarılı olduğunu kanıtlamaktadır. Diğer Rönesans çalışmalarında olduğu gibi figürler resmin ön düzleminde vurgulanarak arka planda doğaya yer verilmiştir. Doğa, figürlü kompozisyonu destekleyen bir ayrıntı olarak kompozisyonu kaplamaktadır²⁸⁶.

RESİM 72.

BALIN KEŞFİ

Piero di Cosimo, 1505-1510, ahşap üzerine yağlıboya, 70 x 123 cm, Art Museum, Worcester.

Piero di Cosimo'nun mitolojik sahnelere eğilimi ve bu sahneleri resmetmesi Muhteşem Lorenzo tarafından desteklenmiştir. *Balın Keşfi*, sanatçının fantastik sahneleri natüralist bağlamda yansıtmasında başarılı bir örnektir.

Satirin bal alabilmek için üzerinde yer alan arıları uzaklaştırdığı garip görünümlü ağaç resmin merkezinde vurgulanmaktadır. Ağaç, sanatçının resimlerinde sembolik anlamda kullandığı bir unsurdur, dünyanın hoş görünen yönüne karşın dünyadaki şeytan varsayımının bir simgesidir²⁸⁷.

Balın Keşfi, yapraksız yaşlı bir ağaç ile meşgul olan bir grup satirden, bahsetmektedir. Bir arı sürüsü bulan satirler arıları dallardan birine toplamak için kap kacakla yapabildikleri kadar gürültü yapmaktadır. Daha sonra satirler bal şarabı yapmak için balı toplayacaktır. Arkalarında, sağda aralarından bazıları başka bir içeceği keşfetmek üzeredir; yaban üzümelerini toplamak için ağaçlara çıkmaktadırlar. İleride verimsiz bir kaya dururken, solda mimari yapılarıyla bir şehir görünümü yer almaktadır. Sağ alt köşede Dionysos (Bacchus) ile sevgilisi Ariadne bulunmaktadır. Eser, satirlerin günlük yaşamını betimlemektedir. Satir figürlerinden oluşan kalabalık sahnede doğa tüm ayrıntılarıyla kompozisyonu tamamlamaktadır. Parlak güneş ışığı, zengin renkler ve uzaklara uzanan manzara sahneyi olağan gerçekliğin bir uzantısı haline getirmektedir.

²⁸⁶ Mather, s. 224-225.

²⁸⁷ Borea, s. 42.

Sembolik ayrıntılarla yüklü bu sahnede arka planda manzara geniş bir yer tutmakta ve figürlerle birlikte resmin yüzeyini bir bütün olarak kaplamaktadır²⁸⁸.

RESİM 73.

UYUYAN VENÜS

Giorgione, 1510, tuval üzerine yağlıboya, 108 x 175 cm, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden.

Tarihsel olarak, Giorgione *Uyuyan Venüs* adlı mitolojik çalışmasında Batı resminde birçok önemli ressamın kullanmış olduğu bir motif olarak uzanan çıplak kadın figürünü kullanmıştır. Manzara, *Fırtına* adlı çalışmasında olduğu gibi, figürü çevrelemek üzere resim düzlemine yerleştirilmiştir. Yapraklar, çimlerle kaplı zemin ve kayalar belirgin bir şekilde betimlenmiştir. Ressam tüm ayrıntıları fırça vuruşlarıyla meydana getirmiştir. Tuval üzerinde fırça izleri ve boya tabakası hissedilmektedir. Sanatçının diğer çalışmaları ile karşılaştırıldığında daha belirsiz olan resimde bir renk diğer bir rengin içine işlemiştir. Dış çizgileriyle figür doğa manzarası içine adeta karışmış gibi görünmektedir. Peyzajın içerisine kaynaşmış dalgalanan yüzeyler birbirlerinin içerisinde eriyip gitmişlerdir. Bu da resme lirik bir görünüm kazandırmıştır²⁸⁹.

Çıplak kadın figürü Giorgione'nin diğer resimlerinde de görülmektedir. *Uyuyan Venüs* 'te mitolojik bir karakter temel alınarak nü konusu gündeme getirilmiştir. Resmin ön planında zemine serili kumaşlar üzerinde uzanmış kadın figürü, arka planda ise geniş ufuklu bir manzara yer almaktadır. Resmin sol tarafında Venüs'ün baş tarafını sınırlayan bir doğa kesiti görülmektedir. Venüs, mitolojik karakterine uygun bir biçimde doğa içerisine yerleştirilmiştir. Mitolojik konulu çalışmalarda çok figürlü tasvir anlayışına destek veren doğa, burada da tüm ayrıntılarıyla konuyu vurgulamaktadır²⁹⁰.

²⁸⁸ F. Mathews S.J. Thomas, *Piero di Cosimo's Discovery of Honey*, **The Art Bulletin**, Vol. 45, No. 4, 1963, s. 357-360.

²⁸⁹ George Martin Richter, *Landscape Motifs In Giorgione's Venus*, **The Burlington Magazine for Connoisseurs**, Vol. 63, No. 368, Nov 1933, s. 212-213.

²⁹⁰ Freedberg, s.134.

RESİM 74.

ZEUS VE LEDA

Leonardo da Vinci, 1511-1515, ahşap üzerine yağlıboya, 112 x 86 cm, Galleria Borghese, Roma.

Leonardo'nun *Zeus ve Leda* adlı eseri mitolojiden alınmış bir çalışmadır. “*Aitolia kralının kızı ve Sparta kralı Tyndareos'un karısı Leda'yi bir gölde yıkanırken bembeyaz kuğu kuşu okşar. Zeus bu kez de Leda'ya, kuğu kuşu kılığına girerek sahip olur. Bu birleşmeden kimilerine göre bir kimilerine göre iki yumurta meydana gelmiştir. Yumurtaların her birinden ikiz çocuk doğmuştur*”²⁹¹.

Leonardo, yumuşak renk geçişleri (*sfumato*)²⁹² ile figürün arka plandaki manzara ile uyumunu başarılı bir şekilde vermiştir. Leda'nın çıplak bedenine vuran ışık ile yandaki koyu bitkiler arasında ışık gölge kontrastı (*chiaroscuro*)²⁹³ Leonardo'nun tipik üslubunu yansıtmaktadır. Resmin ön düzlemine ışık ile aydınlatılmış çıplak bir kadın figürü yerleştirmiştir. Işık bu zarif bedeni aydınlatmaktadır. Leda, ona sahip olan kuğu (Zeus) ve yumurtadan çıkan çocuklar çiçeklerle bezenmiş yeşil bir örtü üzerinde yer almaktadırlar. Ayakta duran Leda'nın kusursuz bedeni tüm yalınlığıyla dikkati çekmektedir. Duruşu heykelleri anımsatan tarzda pürüzsüz bir şekilde betimlenmektedir. Çıplak olarak ayakta duran Leda'ya kuğu kuşu kılığında sahip olan Zeus, ihtişamlı bir kuş şeklindedir. Yerde de iki yumurta ve o yumurtalardan çıkan bebekler oldukça tombul olarak betimlenmiştir. Ağaçlarla bezenmiş arka planda yumuşak renk geçişleriyle sağlanmış bir gökyüzü Leonardo'nun tipik manzarası, mitolojik konuyu destekleyen unsurlar olarak tasvir edilmektedir.²⁹⁴

²⁹¹ Cömert, 1999, s.26.

²⁹² Sfumato: Kökeni İtalyanca fumo (duman) anlamına gelen sfumato, resim sanatında boyalı yüzeyler arasındaki yumuşak geçiş anlamına gelmektedir. Sözen-Tanyeli, s. 215.

²⁹³ Chiaroscuro: Yağlıboya resminde keskin karşıtlıklar yaratacak biçimde düzenlenmiş ışık-gölge dağılımı. Sözen-Tanyeli, s. 52.

²⁹⁴ Kenneth Clark, **Leonardo da Vinci**, London, 1988, s. 183.

RESİM 75.

PERİ GALATEIA’NIN ZAFERİ

Raffaello Sanzio, 1512, fresko, 295 x 225 cm, Villa Farnesina, Roma.

1511 ile 1512 yılları arasında Raffaello, Baldassare Peruzzi’nin yapmış olduğu sarayı (daha sonra “Farnesina” adı verilmiştir) süslemesi için Agosro Chigi tarafından görevlendirilmiştir. Raffaello, tavanı Peruzzi tarafından mitolojik, astronomik ve astrolojik nesnelerin karışımı ile fresklendirilen odanın duvarına *Galateia’nın Zaferi* adlı eserini resmetmiştir. Tablo sadece konu bakımından değil üslup olarak da Raffaello’nun en klasik eseri olarak bilinmektedir. Çıplak bedenler adeta mermer kabartmalar şeklinde betimlenmiştir, düzenli olarak yerleştirilmiş kompozisyonda mitolojik konu antik çağın çalışmalarını anımsatmaktadır²⁹⁵.

Sakar dev Poliphemos, güzel deniz perisi Galateia’ya bir aşk şarkısı söyler. Galateia iki yunusun çektiği deniz kabuğu içinde dalgaların üstünden süzülürken Poliphemos’un söylediği şarkıyı alaya alır. Deniz tanrılarında ve perilerinden neşeli bir topluluk Galateia’nın çevresini sarmıştır. Zengin ve detaylı kompozisyonda her figür bir başka figürü dengelemekte, her hareket başka bir harekete karşılık vermektedir. Eros yay ve oklarını kullanarak peri Galateia’nın kalbine doğru nişan almıştır. Ön ve arka planda yer alan çiftler birbirlerini sevgiyle kucaklamaktadır. Perinin üstündeki örtü rüzgarla geriye savrulmuş, dalgalanmaktadır. Sahneyi oluşturan tüm çizgiler tablonun tam ortasında yer alan Galateia’nın yüzüne odaklanmaktadır. Figürlerin yerleştirilmesindeki ustalık ve kompozisyondaki beceri Raffaello’nun üslubunu yansıtmaktadır²⁹⁶.

Kompozisyonda sıcak ve soğuk renkler büyük bir uyum içinde kullanılmıştır. Peri Galateia’nın altın sarısı saçları rüzgarda uçuşmakta ve kırmızı pelerini de dikkati çekmektedir. Figürlerin anatomik yapıları ve duruşları oldukça başarılı işlenmektedir. Tüm figürler dalgalı ve kabarmış bir deniz üzerinde resmedilmişlerdir. Peri ise, gökyüzü ve yeşil doğa unsurlarının dışında, rüzgarla hareketlenmiş köpüklü dalgalar içinde yer almaktadır. Figürlerin üzerinde yer aldığı deniz ve gökyüzünden oluşmuş doğa

²⁹⁵ Borea, s. 41.

²⁹⁶ Müntz, s. 152-153.

manzarası mitolojik konuya bir fon oluşturmaktadır. Tüm figürler bu fon üzerinde ana konuyu desteklemektedir²⁹⁷.

RESİM 76.

BACCHUS VE ARIADNE

Tiziano, 1520-1522, tuval üzerine yağlıboya, 175 x 190 cm, National Gallery, Londra.

Sanatçı, resmin ön planında figürlerini adeta mavi bir boşluğa karşı heykeltıraşlara özgü bir şekilde gruplandırmıştır²⁹⁸.

Bacchus ve Ariadne'de, Tiziano antik dönemden alınan unsurlarla mitolojik sahneyi tasarlamıştır. Sanatçı, Olymposlu karakterleri, figürleri çok sağlıklı ve fiziksel bir görünüşte betimlemiştir. Mitolojik resimlerinde klasik mitlerin temel kalitesini ve tensel, fiziksel mükemmellikte tasvir etmiştir. Kompozisyonda simetriyi ortadan kaldırmıştır. Bacchus hemen hemen tasarımın ekseninde yer almaktadır. Solda Ariadne figürü, sağa doğru ormanın dışına doğru adeta düşer gibi Bacchus'un yönettiği şöleni dengelemektedir²⁹⁹.

Arka planda yer alan küçük satir, Bacchus ve Ariadne'de küçük bir çocuk olarak yer almıştır, aynı zamanda izleyiciye hitap eden tek bir figürdür. Satir arkasında, başı bedeninden ayrılmış geyiği sürükleyerek tanrısı Bacchus'e sunmaktadır. Gerçekte, şiddet bu sahnenin içine sinmiş bir şekilde gösterilmiştir. Tüm figürler ağaçlarla kaplı bir doğa görünümü içinde resmedilmişlerdir. Kesik geyik başı, iki leopar, köpek ve yılan gibi hayvanlar ön planda figürlerle birlikte bir kompozisyon oluşturmaktadır. Ariadne'nin farklı bir duruş sergilediği, vücudunun hareketi ile gösterdiği masmavi gökyüzü yeşil ortamlarla bir bütün oluşturmaktadır. Ancak sahnede dikkati çeken, vurgulanmak istenen Bacchus ve Ariadne'nin ve onların aşırı tutku ve şiddet içinde betimlenen bir çizgide evlilik törenlerinin gerçekleşmesi sahnesidir. Işıkla aydınlatılmış figürler ve hareketlilik sahnenin enerjisini yansıtmaktadır. Ressam oturmuş figürlerden

²⁹⁷ Duncan T. Kinkead, *An Iconographic Note On Raphael's Galatea*, **Journal of Warburg and Courtauld Institutes**, Vol. 33, 1970, s. 313-315.

²⁹⁸ John Steer, **Venetian Painting A Concise History**, London, 1993, s. 160.

²⁹⁹ Angus Easson, *The Source of Titian's Bacchus and Ariadne*, **Journal Of The Warburg and Courtauld Institutes**, Vol. 32, 1969, s. 396-397.

ziyade uçan figürleri tercih etmiştir. Adeta resmin düzleminde dalgalanır tarzda yer alan figürler ağaçlarla kaplı bir doğa manzarası, daha geride ise soluk maviyle gösterilen bir şehir görünümü, beyaz bulutların yer aldığı mavi bir gökyüzü ile kompozisyonda doğayla kaynaşmış figürleri bir bütün içinde göstermektedir³⁰⁰.

RESİM 77.

JUPITER (ZEUS) VE ANTIOPE

Correggio, 1524-1525, tuval üzerine yağlıboya, 190 x 124 cm, Musée du Louvre, Paris.

Correggio, *Jupiter (Zeus) ve Antiope* adlı mitolojik öyküyü Mantua dükü Federico Gonzaga'nın siparişi üzerine resmetmiştir³⁰¹.

Resimde sembolik olarak bir satirin Venüs'ün güzel vücuduna duyduğu arzu tasvir edilmektedir. Eros, çıplak bedeni ile sağ kolunu başının altına koyarak uyuyan Venüs'ün yanında yatmaktadır ve yanında yayı, ok kılıfı (sadağı) bulunmaktadır. Ormanda uyurken satir kılığında Venüs'e yaklaşan Zeus, onun üzerindeki örtüsünü kaldırmaktadır. Figürler resmin düzleminde üçgen düzenleme içinde ışıkla aydınlatılmaktadır. Arka planda koyu ve sık ağaçlarla kaplı orman resme bir derinlik kazandırmaktadır. Burada manzara ve çıplaklık yorumlanmakta; doğallık bir bütün olarak figürleri sarmaktadır³⁰².

Tabloda, tüm ayrıntılar pagan inanışı içindeki somut güzelliğin yüceltilmesine yönlendirilmektedir. Uyuyan Eros'un yanı başında uyumakta olan su perisi aşık genç bir satir olarak betimlenen Jupiter'in su perisinin bacaklarını açarken tasvir edilmiştir. Correggio resimde doğanın gerçekliğini antik figürlerle bir bütünlük içinde betimlemektedir. Yumuşak bir ışık içinde ışık ve gölge karşıtlığı, doğa-figür bütünlüşmesini çok natüralist bir biçimde vermektedir³⁰³.

³⁰⁰ Rona Goffen, *Titian's Women*, New York, 1997, s. 117-118.

³⁰¹ Freedberg, s. 290.

³⁰² Thompson, s. 5.

³⁰³ Marcin Fabianski, *Correggio's 'Venus, Cupid and a Satyr: Its Form and Iconography'*, *Artibus et Historiae*, Vol. 17, No. 33, 1996, s. 168-169.

RESİM 78.

LEDA VE KUĞU

Correggio, 1530-1531, tuval üzerine yağlıboya, 152 x 191 cm, Staatliche Museen zu Berlin.

Correggio'nun mitolojiden alınmış bir öyküsüdür. Sahne, kırlarda güzel ve ılık bir yaz gününü anımsatmaktadır. İçinden şırıldayan bir derenin geçtiği, gölgeli bir koruluk, uzaklarda mavi tepeler resmin kompozisyonunu oluşturmaktadır. Su kenarında Rönesans'ın ideal güzelliğini yansıtan çıplak kızlar görünmektedir. Ayrıca iki çocuk ve birkaç kuştan oluşan düzenlemede, hemen hemen tüm ayrıntılar fark edilebilmektedir. İki küçük çocuk büyük bir ustalıkla müzik aleti çalarken görülmektedir. Onların yanında oturan oğlan ise küçük bir lir çalmaktadır. Bu figürün omuzlarından çıkan güçlü bir çift kanadı bulunmaktadır. Bu ayrıntılar temanın ikinci planını oluşturmaktadır. İzleyicinin bakışları resmin merkezinde pembe bezlerin üstünde ön planda oturan çıplak kıza yönelmektedir. Bir kuğu şevkatle bacaklarının arasına oturmuştur. Sağ tarafta, yüzenlerden birine beyaz elbisesini giymesine yardımcı olan hizmetçi kız figürü yer almaktadır. Bu yüzen kız yukarıya bakmaktadır ve yukarı sağa doğru uçan bir başka bir kuğuya gülmektedir. Üçüncü bir kuğu kendisini uzak tutan yüzen diğer bir kız ile şakalaşıyor gibi görünmektedir³⁰⁴.

Klasik Yunan mitolojisinde yer alan *Leda ve Kuğu*, konusunu Leda isminde bir kadının bir kuğuya olan aşkıdan almaktadır. Fakat kuğu olağan bir kuğu değildir, bir kuğuya dönüşen tanrı Zeus'tur. "*Aitolia kralının kızı ve Sparta kralı Tyndareos'un karısı Leda'ya bir gölde yıkanırken bembeyaz kuğu kuşu okşar. Zeus bu kez de Leda'ya, kuğu kuşu kılığına girerek sahip olur. Bu birleşmeden kimilerine göre bir kimilerine göre iki yumurta meydana gelmiştir. Yumurtaların her birinden ikiz çocuk doğmuştur. Birinci yumurtadan birlik, uyum ve barışı simgeleyen Kastor ve Pollux, diğer yumurtadan ise anlaşmazlık ve savaşa işaret eden Klytämnestra ve Helena dünyaya gelmiştir*"³⁰⁵.

³⁰⁴ David Piper, *Correggio, 100 Meisterwerke Aus Der Grossen Museen Der Welt*, Band 2, Köln, 1985, s. 107-109.

³⁰⁵ Cömert, 1999, s.26.

Correggio, sadece şekiller üzerine değil, resmin bütününe yansıttığı ışık ve gölgeyi bu çalışmasında oldukça başarılı bir şekilde yansıtmaktadır. Rönesans'ın figürlü kompozisyonuna arka fon oluşturan doğa manzarası figürlerin üzerine yansıyan ışıkla birlikte resme duyumsal bir hava katmaktadır. Doğaya ait tüm detaylar ve manzara mitolojik konuyu desteklemektedir³⁰⁶.

RESİM 79.

DIANA VE CALLISTO

Tiziano, 1556-1559, tuval üzerine yağlıboya, 187 x 205 cm, National Gallery of Scotland, Edinburgh.

Tiziano, mitolojik kaynaklı çalışmalarını Ovidius'un *Metamorphoses* adlı yapıtından esinlenerek gerçekleştirmiştir. Şiddet ve görüntü sahnelerinin hakim olduğu bu mitolojik resimlerinde vücutların çektiği azapları ve tanrıların adaletsizliğini yansıtmaktadır. *Diana ve Callisto* sanatçının önceki mitolojik çalışmalarında olduğu gibi geniş bir şekilde manzaraya yer verdiği ve bu doğal ortamda yer alan figürlerden oluşan kompozisyonlar olarak görülmektedir. Correggio'nun *Bacchus ve Ariadne* adlı eserinde olduğu gibi bu mitolojik yapıtındaki figürlerde antik heykelleri anımsatan bir betimleme söz konusudur. Kompozisyonda figürler resmin sağ ve sol taraflarına uyumlu bir şekilde yerleştirilmiştir. Arka planda görülen manzarada ağaçların arasına sıkışmış ve devam etmekte olan fırtına, ufuk çizgisinde soluk renkte betimlenen dağlar, çıplak kadın figürlerinin üzerinde yer aldığı yeşil çimenli zemin ve ayakları arasından akan su, bakireliğine düşkün olan tanrıça Diana (Artemis) oklarıyla resmin merkezinde vurgulanmaktadır³⁰⁷.

Tiziano'nun renk ve boyamayı ele alışıyla başka bir boyut kazanan çalışmaları tutkulu bir görselliğe sahiptir. *Diana ve Callisto*'daki figürler altın sarısı bir ışıkla aydınlatılarak yumuşak bir atmosfer sergilemektedir. Arka planda sıcak ve kıızıla çalan bir gökyüzü, sağdaki figürlerin üzerinde ağaca asılmış sarı renkli geniş örtü ve biçimleri, açık fırça darbeleri ile tanımlanmaktadır. *Diana ve Callisto*'nun sağındaki

³⁰⁶ Gould, s. 190-191.

³⁰⁷ James Lawson, *Titian's Diana Pictures: The Passing of an Epoch*, *Artibus et Historiae*, Vol. 25, No. 49, 2004, s. 54-55.

köpek esas olarak zeminin sıcak tonuna karşı bir zıtlık oluşturmaktadır ve hayvanın tüm biçimini hissettirmektedir. Serbest fırça tekniği ve özgür ifade tarzıyla kendine ait bir üslup geliştirmiş olan Tiziano'nun bu çalışmasında figürler doğayla bütünleşmiş, erken dönemlerde arkada bir fon görevi yapan manzara yavaş yavaş resmin yüzeyinde büyük bir alanı kaplamaktadır³⁰⁸.

RESİM 80.

VENUS VE ADONIS

Paolo Veronese, 1580-1582, tuval üzerine yağlıboya, 212 x 191 cm, Museo del Prado, Madrid.

Işık ve gölge kullanımında Tiziano ve Tintoretto'dan etkilenen Veronese, *Venüs ve Adonis* adlı mitolojik öyküde, resmin konusunu vurgulamak için renkleri daha az parlak, daha çok parçalı düzenlenmiş bir üslupta daha duygusal bir şekilde kullanmıştır. Ayrıca manzara da onun resimlerinde önemli bir rol almaya başlamıştır. Mitolojik resimlerinde Veronese kendine özgü bir tarzda manzara yaratmıştır. Figürleri pastoral bir bahçe içinde betimlemiştir. Tanrılara duyulan sevgiyle ilgili olan bu sahnelerde büyümlü bir atmosferde figürlerini yerleştirmiştir³⁰⁹.

Eserdeki iki figür renklerle ve ışıkla bütünleşmiş ağaçlarla ve çiçeklerle doldurulmuş bir bahçe içinde doğal bir görünüm sergilemektedir. Venüs'ün üzerinde sadece vücudunun alt bölümünü saran bir giysi görülmektedir. Bu örtü üzerinde kumaşın tüm detayları rahatlıkla görülebilmektedir. Hafif sağa doğru Adonis'in üzerine eğilmiş Venüs'ün çıplak bedenine ışık resmin sol tarafından gelmektedir. Adonis ise canlı ve parlak kırmızı elbisesi ile Venüs'ün kucağında vücudunu zorlayacak bir hareketle yatmaktadır. Venüs'ün sol ayağının yanında Eros ayakta duran bir köpeğe sarılmış sadece çıplak bedeni sırttan izleyiciye dönük olarak verilmiştir. Bir başka köpek de yeşil çimen üzerinde yatmaktadır. Arkadaki ağaçların yeşil yaprakları, gökyüzünün canlı mavilikteki görünümü kompozisyonu bir bütün olarak kaplamaktadır. Venedikli sanatçının renkçi üslubu ve titizce işlenmiş tüm ayrıntıları eserde

³⁰⁸ Wilde, s. 188-189.

³⁰⁹ Michael Levey, *An Early Dated Veronese and Veronese's Early Work*, *The Burlington Magazine*, Vol. 102, No. 684, Mar 1960, s. 107.

görülmektedir. Doğa ile figürler birbirleriyle kaynaşmış bir tarzda betimlenirken doğayla bütünleşen yumuşak bir atmosfer kompozisyonu kaplamaktadır³¹⁰.

RESİM 81.

CEPHALUS VE PROCRIS

Paolo Veronese, 1580, tuval üzerine yağlıboya, 200 x 180 cm, Museo del Prado, Madrid.

Veronese'nin *Cephalus ve Procris* adlı yapıtı, Venüs ve Adonis'in öyküsüne eklenmiş bir eserdir. "*Cephalus geceleri meltem (imbat rüzgarı) perisi Aura'ya yakaran ve elinde ağaçlarla gezinen büyük bir avcıydı. Karısı Procris, onun çağrılarını duyuyor ve ondan şüpheleniyordu. Onu bir casus gibi ormanda gizlice takip ediyordu. Bir gece Cephalus, çalılıklar altında hareket eden bir şey görmüş ve mızrağını onun üstüne fırlatmıştır. Fakat orada hareket eden şeyin Procris olduğunu anlayamamıştır. Yanına yaklaştığında onun Procris olduğunu anlamıştı. Ancak karısı Procris, Aura için asla adak adamadığı hikayesini onun kulağına fısıldadığı sırada ciddi bir şekilde yaralanmıştı.*"³¹¹.

Paolo Veronese'nin mitolojik sahenelerinin betimi alışılmadık bir tarzdadır. Öncelikle sanatçı tarihsel betimlemelere önem vermektedir. Cephalus ve Procris tuniğe benzer elbise giymişlerdir. Procris altın süslemeli, sırmalı dökümlü bir giysi giymiştir. Göğsü etrafında kıvrımlı bir şekilde toplanmış bluzu modern tarzı yansıtmaktadır. Üzerindeki süslemeler sanatçının ustalığını göstermektedir. Genç adamın saç stili ise Grek ve Roma heykellerinde görülen bir tarz ile bağdaşmaktadır. Figürler resmin ön düzleminde ışık ile aydınlatılmıştır. Arkada avcı Cephalus'un köpeği görülmektedir. Arka planda ise olayın gerçekleştiği orman tüm ayrıntılarıyla resmin geniş bir bölümünü oluşturmaktadır. Sık ağaçların arasından belli bir bölümü görülen açık mavi bir gökyüzü aracılığıyla ışık resmin ön düzlemine, figürlerin üzerine ulaşmaktadır. Sol tarafta sık yapraklarla donanmış ağaçların önünde küçük bir şekilde belli belirsiz çıplak bir kadın figürü yer almaktadır. Arkadaki koyuluğun ön düzlemde figürlerin üzerine yansıyan ışık

³¹⁰ Steer, s. 167.

³¹¹ Pierre Grimal, *Mitoloji Sözlüğü*, (Çev. Sevgi Tamgüç), İstanbul, 1997, s. 372-373.

ile zıtlık oluşturması, resmin konusunu dramatik açıdan vurgulamaktadır. Loş ışıkla aydınlanan sahnenin, ışıkla dalgalanan kıyafetler üzerine yansıması, pastoral ortam, figürlerin duruşlarındaki uyum ile birlikte resme doğal bir görünüm kazandırmakta; doğaya ait tüm ayrıntılar bu eserde manzara boyutuna ulaşarak figürlerle birlikte ana temayı bir atmosfer şeklinde sarmaktadır³¹².

³¹² Terisio Pignatti and Paul Falla, *Spalliere Paintings by Paolo Veronese*, **The Burlington Magazine**, Vol. 123, No. 941, Aug. 1981, s. 480-481.

4.3. PORTRELERDE DOĞA-FİGÜR İLİŞKİSİ

Rönesans döneminde felsefe gibi sanat da insana yönelmeye başlamış, insan merkezli bir kültürün en önemli alanlarından biri olarak her yönüyle insanı incelemiştir. Antik kültüre olan ilginin artmasına koşut olarak insanın evrenin merkezine yerleştirilmesiyle insanın fiziksel yanı da Rönesans sanatında inceleme alanı haline gelmiştir. Bu nedenle 15. ve 16. yüzyılların resim sanatına, ayrıntıcı bir anatomi çalışmasına dayanan çıplak insan vücutları ve “birey”in gelişmesinin kanıtı olan portreler damgasını vurmuştur.

Portrenin gelişimi, insanlar arasındaki farklılıklara verilen önemin artmasıyla ilişkilidir. Örneğin idealin bireysel özelliklerden daha üstün olduğu Klasik Yunan’da portrenin yeri yokken Roma döneminde ölü kültüyle ilişkili olarak portre, önemli bir yere sahiptir. Ortaçağ’da dinsel düşünceye bağlı olarak portre önemsizken Rönesans döneminde bireye verilen öneme koşut olarak portreler de artmıştır. Rönesans’ın portre çalışmalarında figürün vurgulandığı görülmektedir. Genellikle resme büyütülerek yerleştirilen figürün kişisel ve fiziksel özellikleri ön plana çıkarılmıştır. Doğaya ait tüm ayrıntılar diğer sahnelerde olduğu gibi sadece konuyu tamamlayan bir arka fon olarak yer almaktadır³¹³.

RESİM 82.

GUIDORICCIO DA FOGLIANO’NUN PORTRESİ

Simone Martini, 1328-1330, fresko, 340 x 968 cm, Palazzo Pubblico, Siena.

Simone Martini’ye atfedilen ve *Guidoriccio*’yu betimlediği fresko çalışması, 1328 yılında resimlenmiştir. Eser, 1328 yılında Montemassi Kalesi’ni ele geçiren Siena ordusunun lideri olan Guidoriccio da Fogliano’nun hatırasını yadette amaçıyla yapılmıştır. Sanatçı, özellikle Guidoriccio’nun farklı görünümünün betimlenmesini içeren incelikli ve saf tarzını resmin sağında yer alan ordu kampı gibi geç Ortaçağ savaşının detayları ile birlikte göstermektedir³¹⁴.

³¹³ R.G. Collingwood, **Doğa Tasarımı**, (Çev. Kurtuluş Dinçer), İstanbul, 2001, s. 21-23.

³¹⁴ Andrew Martindale, *The Problem of ‘Guidoriccio’*, **The Burlington Magazine**, Vol. 128, No.997, Apr 1986, s. 260.

Simone Martini'nin bu büyük boyutlu duvar resmi daha farklı bir nitelik arz etmektedir. Siena ordusunu Floransalılarla yapılan savaşta yöneten komutan Guidoriccio da Fogliano at üzerinde gösterilmektedir. Elinde mızrağı ile sakin bir şekilde yürüyen atın üzerindeki figür, resmin merkezine yerleştirilmiştir. İzleyiciye dönük olmayan at ve üzerindeki atlı figürü Siena şehrinin önünden geçmektedir. Figür, resmin kompozisyonunu ikiye bölmekte sol cephede Montemassi Kalesi bir tepe üzerinde betimlenmektedir. Sağda resmin gerisinde ise savaş kampını gösteren çadırlar küçük olarak işlenmiştir. Çitlerle çevrilmiş ön düzlemde hareketin enerjisi figürle sağlanmıştır. Arka planda ise koyu renkte gökyüzünü sembolize eden boşluk içerisinde figürün vurgulandığı görülmektedir³¹⁵.

Atının arkasında yer alan manzara kullanımı da sembolik olduğu kadar görsel açıdan da ilginç bir nitelik göstermektedir. Guidoriccio figürünün dışında hiçbir insan figürünün yer almadığı sahne düzeninde tek başına bırakılan atlı tam anlamıyla yüceltilmektedir. Fonun siyah oluşu, boyut arayışı ve çarpıcı dramatik bir etki sağlamada büyük katkı yaparak yapıtın görsel gücünü iyice pekiştirmektedir. Fondaki şehirler komutanın fethettiği Montemassi ve Sassoforte'yi temsil etmektedir. Peyzaj, yalnız başına yürüyen bir atlının arkasında yer alan kaleler ve tepelerden inşa edilmiştir, koyu mavi karanlık gökyüzünde figürler ana hatlarıyla belirlemektedir. Seyrek bir renk harmonisi, derin kobalt mavisi, bej ve altın renkler kompozisyonun zarıflığını yansıtmaktadır. Atın üzerinde ve komutan Guidoriccio'nun askeri giysisi haçlı kıyafeti şeklinde betimlenmektedir. Bu düzenleme ile atlı figürü yüceltilmekte, anıtsallığı vurgulamak için arkada planda bir fon olarak doğa ayrıntılarına yer verilmektedir. Dinsel konulu çalışmalarda olduğu gibi portrelerde de figür ön plana çıkarılmaktadır. Doğanın ayrıntılı bir şekilde yer aldığı kompozisyonda konunun tarihselliği ile birlikte doğa ve figür düzenlemede bir bütün olarak tasvir edilmektedir³¹⁶.

³¹⁵ Norman, s. 93-94.

³¹⁶ Francastel, s. 64.

RESİM 83.

URBİNO DÜKÜ VE DÜŞESİNİN PORTRELERİ

Piero della Francesca, 1465-1466, ahşap üzerine tempera, 47 x 33 cm, Galleria degli Uffizi, Floransa.

Piero, 15. yüzyılın ikinci yarısında sanat tarihinin değişmez imgelerinden olan iki portreyi yapmıştır. Bir diptik³¹⁷ (iki kanatlı resim) olan çalışmanın sağ kanadında Federico da Montefeltro, sol kanadında ise karısı Battista Sforza yer almaktadır. Yüzleri birbirine bakacak şekilde tam profilden resmedilmiştir. Bu yaklaşım, madalyonlar ve paralar üzerine işlenen kabartma portrelerin etkisini yansıtmaktadır. Battista Sforza'nın elbisesinin kumaşının ayrıntılı sunumu ve özellikle kolyesinin ışıkla tanımlanan dokusu dikkat çekicidir. Her iki resimde de ufuk çizgisi resmin ortasından geçmektedir ve portrelerin arkasında derinlikli bir manzara, uzaklara doğru kıvrılarak uzanan nehir ya da yollar bu arka planların ayrılmaz unsurları olarak yer almaktadır. Portrelerde kişisel özellikler ön plana çıkmakta, Piero herhangi bir idealizasyona başvurmamaktadır. Sanatçının tempera teknikli hafif renkli boyanmış ahşap panoları, detaylarıyla, parlaklıklarıyla ve engin peyzajlarıyla Flaman resimlerini anımsatmaktadır³¹⁸.

Ressam, profilden verilmiş olan Federico'nun yüzündeki iki yarasını göstermeyecek kadar başarılı bir çalışma gerçekleştirmiştir. Kılıç darbesi yüzünden kaybetmiş olduğu sağ gözü ile kırık olan burnu dikkatli bakıldığında ancak görülebilmektedir. İyi olan sol gözüyle belirgin bir şekilde gösterilmiş ve kemikli olan burnu sanki genetik bir özellikmiş gibi görünmektedir. Dönemin modasına uygun zarif bir şekilde giyinmiş Battista ve Federico, Urbino'nun yükselti peyzajında mesafeli bir görüşte karşılıklı olarak betimlenmişlerdir. Peyzaj iki panonun arasında hemen hemen devam ediyormuş gibi görüldüğünden bu iki portre çerçevesi sanki birbirine menteşelenmiş gibi durmaktadır. İyi gözlemlenmiş atmosferik perspektif ile Battista'nın mücevherlerine bakılacak olursa, Flaman sanatının etkilerinin oldukça güçlü olduğu

³¹⁷ Diptik: Birbirine menteşelerle tutturulmuş iki ahşap ya da ender olarak metal iki yüzeyden oluşan iki parçalı resim. Özellikle Ortaçağ Avrupası'nda kilise sunaklarını bezemek amacıyla yapılmıştır. Sözen-Tanyeli, s. 68.

³¹⁸ Jean Lipman, *The Florentine Profile Portrait in The Quattrocento*, **The Art Bulletin**, Vol.18, No.1, Mar 1936, s. 72-73.

görülmektedir. Piero, Federico'nun portresinin hemen hemen merkezindeki liman görüntüsünde diğer bir ayrıntıya yer vermiştir. Su, ırmağa doğru daralmaktadır ve izleyiciyi uzaktaki peyzaja doğru yönlendirmektedir³¹⁹.

Ressam figürlerin profillerini yüksek ayrıntılı bir ön plana yerleştirmiştir, bu yolla yüksek bir derinlik hissinin ve ön plandaki figürlerin vurgulanmasını sağlamıştır. Ön ve arka zemindeki manzaraları bir araya getirerek geniş bir doğa panoraması oluşturmuştur. Bunun için öndeki portreleri, manzaranın ufkuyla birleştirmiştir. Dük ve düşesin profillerini küçük ölçekli derin bir düzlüğe yerleştiren sanatçı, mücevheri ve saç stiline bazı ışıklandırmalarla birlikte Battista'nın parlak, zarif ten rengiyle kırmızı giysili kocasının güçlü görünüşü arasında bir tezat oluşturmuştur³²⁰.

Bu iki bağlantılı tabloda, profil portrelerinin arkasında, sanatçı sınırları ufka doğru genişleyen çok sıradışı bir manzara eklemiştir. Manzara ve portreler arasındaki ilişki çok yakın görünmekle birlikte, ressam ön düzlemdeki ve arka plan manzarasındaki figürler arasına mimari bir trabzan yerleştirmiştir. Dük ve Düşes portrelerinde Piero, çizgileri sadeleştirme ve üç boyutluluk yaratma yeteneğini sergilemektedir. Sanatçı burada figürleri anıtsal bir tarzda doğa manzarası önünde betimleyerek figürlerin sosyal konumlarını vurgulamaktadır. Doğa bu eserde belirgin bir tarzda arka fon olarak kompozisyonu güçlü bir şekilde desteklemektedir³²¹.

RESİM 84.

MADALYONLU PORTRİ

Sandro Botticelli, 1474-1475, ahşap üzerine tempera, 57,5 x 44 cm, Galleria degli Uffizi, Floransa.

Botticelli'nin söz konusu çalışmasında Cosimo de Medici'nin portresini gösteren bir madalya tutmasına rağmen resimdeki genç adamın kimliği hakkında kesin bir bilginin varlığından söz edilememektedir. İlk bakışta gözlerindeki farklılıktan modelin yüzünde bir bozukluk olduğu düşünülmektedir. Aslında, bu gariplik Botticelli'nin çalışmalarında sıklıkla ortaya çıkmaktadır. Farklılık, madalyonun etrafındaki ellerin

³¹⁹ Stokstad, s. 639.

³²⁰ Laskowski, s. 70-72.

³²¹ Angelini, s. 60-66.

garip şekilde bükülüğü ile daha da vurgulanmaktadır. Zengin şekilde biçimlendirilmiş yüz hatları ve eller güçlü bir heykelsi etkiye sahiptir. Fakat manzara şaşırtıcı derecede düzdür. Ova ve nehir neredeyse bir harita gibidir. Portre izleyiciye bakmaktadır. İzleyiciye bakan figürün yerleştirilmesinde orantısız bir düzenleme görülmektedir. Resmin kompozisyonunu kaplayan figür oldukça net çizgi ve renklerle betimlenmiştir³²².

Tablo, portrenin gerisinde, güneş ışığının yansıdığı bir nehir ile geniş bir manzaraya açılmaktadır. Burada, ayrıca, daha önce *Ökaristi Meryem'inde* görüldüğü üzere, ışığın ve gölgenin birbiriyle etkileşiminin kuvvetli yansıması, Botticelli'nin erken dönem eserlerinin tipik bir özelliği olarak yüzün ve ellerin anatomik kurgusunda görülmektedir³²³.

Üçte bir profilden ve yarım boy olarak verilmiş bu esrarengiz portrede yoğun bir ışıkla aydınlatılmış nehirli bir manzara önünde adamın başı ufuk çizgisinin üstünde betimlenmektedir. Soldan gelen bir ışık kompozisyon üzerine yansımakta ve açık bir şekilde göze çarpan özelliklerini biçimlendirmektedir. İzleyiciye bakan yüzün bir tarafı güçlü gölgelendirmeye vurgulanmaktadır. Bu durum, figürün ısrarlı bakışı ile izleyici arasındaki mesafenin bir duyumunu yansıtmaktadır. Konturları belirgin olan figürün arkasında adeta suluboya izlenimi uyandıran açık yeşil ve mavi tonların hakim olduğu yalındığa manzarası bir arka fon olarak portrenin ön plana çıkmasını sağlamaktadır. Figürün fiziksel ifadesinin tüm ayrıntılarıyla görülebildiği portrede doğaya ait unsurlar bir bütün içinde izleyiciyi resme doğru çekmektedir ve figür ile doğanın bir bütün olarak algılanmasına olanak sağlamaktadır³²⁴.

³²² Hartt, 1953, s. 14-15.

³²³ Deimling, s. 22-23.

³²⁴ Richard Stapleford, *Botticelli's Portrait of Young Man Holding a Trecento Medallion*, **The Burlington Magazine**, Vol. 129, No. 1012, Jul 1987, s. 434-435.

RESİM 85.

GINEVRA DA BENCI'NİN PORTRESİ

Leonardo da Vinci, 1474-1478, ahşap üzerine yağlıboya, 38,8 x 36,7 cm, National Gallery of Art, Washington.

Resimde karanlıkta kalan ardıç dalları genç kadının ismini ifade etmektedir. (Ardıç ağacının İtalyancası “ginepro”dur.) Resmin arka yüzünde kadına hayranlık duyan kişinin hümanist Bernardo Bembo’nun adı görülmektedir. *Ginevra da Benci* Medicilerin çevresinde şiire karşı yeteneği ve erdemli kişiliğiyle ün salmış bir bayandır. Leonardo, resmini yaptığı yüzlerdeki melankolik ifadeyi Flaman ressamların tarzını hatırlatır şekilde bir porselen berraklığında vermiştir. Kentin ticari ilişkileri sayesinde o sıralar Flaman ressamların eserleri Floransa’da da tanınır olmuştur. O dönem Flaman ressamlarının portrelerinden farklı olarak Leonardo’nun yaptığı portre profilden değil, izleyiciye dönük şekilde resmedilmiştir. Genç kadının solgun yüzü arka plandaki ardıç dalları ve peyzajla bütünlük sağlayan zarif saç lüleleri ile çevrelenmiştir. Resim, arka planla figürün bir bütünün içinde kaynaştığı bir portre çalışması olarak görülmektedir³²⁵.

Leonardo’nun dört ya da beş portre çalışması günümüze ulaşabilmiştir. Bu portreler eserlerinin en korunmuşları arasında yer almaktadır. Leonardo’nun söz konusu portre çalışmasında doğaya ait unsurların, yumuşak renk geçişleri ile figürün bu doğa ayrıntısında başarılı bir şekilde yerleştirildiğini görmekteyiz. Saçların kıvrımları ve aynı zamanda ağacın yaprakları incelikli bir şekilde resimlenmiş ve sınırlı olarak kahverengi, mavi ve yeşil renkler yoğunluğu azaltılarak kullanılmıştır. Ginevra’nın tüm fiziksel ve ruhsal ifadeleri ön plana çıkarılarak doğayla bir bütün olarak kaynaşmış izlenimi uyandırmaktadır. Aynı zamanda doğaya ait tüm unsurlar figürün dinginliğini de vurgulamaktadır³²⁶.

³²⁵ Mary D. Garrard, *Who Was Ginevra de’Benci? Leonardo’s Portrait and Its Sitter Recontextualized*, *Artibus et Historiae*, Vol. 27, No. 53, 2006, s. 23-25.

³²⁶ David Bull, *Two Portraits By Leonardo: Ginevra de’Benci and The Lady With an Ermine*, *Artibus et Historiae*, Vol. 13, No. 25, 1992, s. 70.

RESİM 86.

BİR KADIN PORTRESİ

Piero di Cosimo, 1480, ahşap üzerine yağlıboya, 57 x 42 cm, Musée Condé, Chantilly.

Kaynaklara göre, Rönesans portre sanatında genç kadınların Bianca Capello ya da Beatrice Cenci olarak betimlendiği bilinmektedir. Bu portrenin sonradan eklenmiş yazıtında modelin, Floransa Medicilerinin daha az tanınan bir kadın kahramanı Simonetta Vespucci olduğu anlaşılmaktadır. Simonetta'nın da Giuliano de'Medici'nin metresi olduğu fakat 1476 yılında 23 yaşında öldüğü bilinmektedir³²⁷.

Cosimo'nun söz konusu eseri ölüm sonrası bir portre olarak düşünülmektedir. Genç kadın mücevherler ve adeta sıradan bir süsleme gibi boynunda dolanmış canlı yılan gibi pek çok sembollerle tasvir edilmektedir. Solda gökyüzüne doğru uzanan yapraksız ağaç da sembolik olarak resme yerleştirilmiştir. 15. yüzyılın Botticelli ve Filippino Lippi gibi Floransalı ressamların üslubundaki çizgisellik, Cosimo'nun genç kadının portresinde de belirgin bir şekilde görülmektedir. Söz konusu çizgisellik, arka plana karşı keskin bir şekilde kıvrımların işlenmesinde, ters yöne hareket eden örülmüş saçların hatlarında, gökyüzündeki bulutlarda tekrarlanmaktadır. Modelin göğsündeki inciler, boynundaki kolyeler gibi süslemeli ayrıntıların işlenmesine de özen gösterilmiştir³²⁸.

Rönesans'ın geleneksel tarzına uygun olarak betimlenen bulutların bazıları beyazdır ve bazıları çok koyu bir mavi ile karartılmıştır ve doğanın daha ışıklı bir görünüm alacağı adeta önceden hissettirilmektedir. Aynı zamanda bu zıtlık resmin kompozisyonuna dramatik bir hava katmaktadır. Yılan, boynun biçimine bir karşıtlık oluşturacak şekilde hafifçe dolanmıştır, aynı zamanda ruhun tekrar canlanmasının bir sembolü olarak verilmektedir. Portrede genç kadının çıplaklığı, gerçek bir portreye uygun olmadığını gösteren bir ayrıntı şeklinde betimlenmektedir. Figürün başı, eğimli alnı, burnun köprüsünden arkaya doğru sabitleşen gözleri, modelin göğsüne dolanmış mücevherinin ağırlığı altında kalan boynunun hoş kıvrımı, profilin cüretkar tavrı, bir kabartma gibi işlenmiştir. Figürün resmin ön düzleminde vurgulandığı, ifadesinin

³²⁷ Rab Hatfield, *Five Early Renaissance Portraits*, **The Art Bulletin**, Vol. 47, No. 3, Sep., 1965, s. 327.

³²⁸ Beaucorps-Ergmann, s. 100-101.

başarılı bir şekilde yansıtıldığı bu çalışmada Cosimo doğaya ait unsurları ve manzarayı başarılı bir şekilde kompozisyonda bir bütün olarak betimlemektedir. Sembolik anlamlarla yüklü zarif kadın portresinde arka planda yer alan manzara çok natüralist bir biçimde kompozisyona yerleştirilmiş ve portre ile doğayı bir bütün olarak izleyicinin gözleri önüne sermiştir³²⁹.

RESİM 87.

YAŞLI ADAM VE ÇOCUK

Domenico Ghirlandaio, 1488-1490, ahşap üzerine tempera, 62 x 46 cm, Musée du Louvre, Paris.

Domenico'nun en tanınmış çalışmalarından birisi *Yaşlı Adam ve Çocuk* adlı portre çalışmasıdır. Kırmızı kostümü içerisindeki yaşlı adam, beyaz saçları, urlu burnu, yüzündeki kırışıklıklarla elini omzuna uzatan küçük çocuğun gözlerine bakmaktadır. Sağ alt kısımda yer alan küçük çocuk ise saf bir tazeliğe sahiptir ve yaşlı adamın gözlerine bakmaktadır. Resimde, hayatın başlangıç evresindeki genç figürle, son aşamasındaki yaşlı figürün dokunaklı birlikteliği, hayatın gelip geçiciliğini vurgulamaktadır. Yaşlı adamın arka planında koyu renk bir duvar bulunmakta, çocuğun başının üzerinden dışarı açılan pencereden ise uzaklara kıvrılan yol ile derinlikli bir manzara yer almaktadır. Arka planın bu şekilde düzenlenişi de resmin içeriği ile uygun düşmektedir³³⁰.

Bu eser, sanatçının en etkileyici kişisel portreleri arasında yer almaktadır. Flaman portrelerinin resimsel inceliğinden yoksun olmasına rağmen yüzey yapısına ve yüz ayrıntılarına tam dikkati yansıtmaktadır. Portre, doğal manzaraya açılan penceresiyle Flaman resminin etkilerini taşımaktadır. Resmin bir köşesinde yer alan manzaradan çok portrede yer alan figürlere ağırlık verilmiştir. Figürlerin ve onların yansıtmış olduğu ifadeleri vurgulayan sanatçı doğayı küçük bir ayrıntı şeklinde kullanmıştır. Rönesans'ın havasına uygun olarak sanatçı da manzarayı arka fonda

³²⁹ McCorquodale, s.88-89.

³³⁰ Levey, s. 44.

belirtmek düşüncesiyle doğaya ait ayrıntıları konuyu desteklemek amacıyla kullanmıştır³³¹.

RESİM 88.

FRANCESCO DELLE OPERE’NİN PORTRESİ

Pietro Perugino, 1494, ahşap üzerine tempera, 52 x 44 cm, Galleria degli Uffizi, Floransa.

Resimde görülen adamın ismi resmin geri planında yer alan bir yazıtta vurgulanmaktadır. Francesco delle Opere Floransalı bir esnaf, değerli taş oymacısı ve elindeki kağıtta yazılı dinsel içerikli kelimelerden anlaşılacağı üzere dindar bir kişidir³³². Perugino’nun *Francesco delle Opere Portresi* gösterişli bir etkiye sahiptir, figürün çevresindeki alan ile tamamen bir bütün oluşturan eserde, etrafındaki geniş boşluğun ve arka planın büyük ve basit düzlemi, oturan figürün etkileyici görünüşüne büyük ölçüde yardımcı olmaktadır. Üçte bir profilden betimlenen resimde eller büyük bir önem taşımaktadır. Arka plan gölgeli ve gri bir tonda betimlenmektedir. Ayrıca figürün kostümü de gri ve siyah renkte işlenmiştir³³³.

Figür açık bir manzara önünde poz vermektedir. Koyu renkli pelerinin altında kırmızı gömleği ve siyah şapkası ile dell’Opere izleyiciye dönük bir şekilde betimlenmektedir. Kıvrık saçları incelikli çizilmiş, yüzündeki fizyonomik ifade ve bakışları oldukça dingin oturaklı bir kişiliği yansıtmaktadır. Sanatçı sarı tonda ve ışıqla aydınlatılmış profilin arkasında adeta sonsuz bir boşluğa açılan üçgen bir kompozisyon içine yerleştirilmiş manzara görünümüne yer vermektedir. Sol tarafta çizgisel, belli belirsiz uzanan ince iki ağaç koyu renkli kaya üzerinde tanımlanmaktadır. Sağda ise siluet halinde uzanan bir tepe ve üzerinde yine görülemeyecek derecede işlenmiş ağaç dalları görülebilmektedir. Hemen bu unsurların gerisinde ufuk çizgisine uzanan yamaçlar ve arasındaki göl, mavi renkte vurgulanmıştır. Engin ve açık mavi bir gökyüzünün önünde adeta resmin kompozisyonuna oyulmuş bir tarzda betimlenen

³³¹ Janson, s. 485.

³³² Berenson, s. 124.

³³³ Wölfflin, s. 122.

figürün kompozisyona sakin bir hava kattığı da açıkça görülmektedir. Ayrıca figürün ve manzaranın detayları Flaman titizliği ile betimlenmiştir. Doğanın tüm ayrıntılarıyla işlendiği bu portrede figürün kişisel ve fiziksel özellikleri rahatlıkla görülebilmekte, arka planda yer alan doğa manzarası da resmin atmosferini bir bütün olarak desteklemektedir³³⁴.

RESİM 89.

MONA LISA

Leonardo da Vinci, 1505, ahşap üzerine yağlıboya, 77 x 53 cm, Musée du Louvre, Paris.

Leonardo'nun *Mona Lisa* adlı tablosu Yüksek Rönesans portre sanatında önemli bir yere sahiptir. Ancak Leonardo'nun bu portreyi ne zaman veya nerede yaptığı, resmin Fransa'ya ne zaman götürüldüğü bilinmemektedir. Bununla birlikte resmin on yedinci yüzyılın başında Fontainebleau'da olduğu bilinmektedir³³⁵. Figürün kimliği hakkında oldukça tartışılmıştır. Vasari'ye göre resim Francesco del Giocondo'nun eşi Mona Lisa'ya aittir ve bu yüzden *La Gioconda* olarak adlandırılmaktadır³³⁶.

Leonardo, bu zarif kadını ölümsüz dişiliğin nefes kesici sembolüne dönüştürmüştür. Figür, piramidal kompozisyonda dingin bir şekilde durmaktadır. Çevresini güçlü bir sessizlik sarmıştır. Bedeninin duruşu belli belirsiz duygulu, yumuşak ve ince bir şekilde verilmiştir. Kusursuz çizimin görüldüğü portrede figürün ifadesi psikolojik olarak soğuk olmasına rağmen etkileyicidir. Ufuk çizgisi gözlerine odaklandığı için gülen gözler izleyiciyi büyülemektedir³³⁷.

Mimarinin gerisindeki gizemli, atmosferik manzara uzak ve ilkel betimlenmiştir. İçindeki köprünün ve dolambaçlı yolun orantılı etkileri kaybolmuştur. Arka plandaki dağlar portredeki kadın figürü ile birlikte gizemli ve anlaşılması güç bir ifade taşımaktadır. Portedeki eski, kayalık buzul bezemeli şekiller sanatçının hayal gücünün izlerini taşımaktadır. Giotto ve Fra Filippo Lippi'nin resimlerindeki dağ manzaralarının etkileyici şekilde figür kompozisyonlarının hakimiyetinde olduğu bilinmektedir. Giotto

³³⁴ Richard Offner, *A Portrait of Perugino by Raphael*, The Burlington Magazine for Connoisseurs, Vol. 65, No. 381, Dec 1934, s. 251-253.

³³⁵ Kenneth Clark, *Mona Lisa*, The Burlington Magazine, Vol. 115, No. 840, Mar 1973, s. 148.

³³⁶ Vasari, s. 164.

³³⁷ Borea, s. 35.

ile dağlar dramatiksel şekilde resmin düzleminde sadece bir ifade aracı görevinde iken, Lippi'nin dağlık arka planı toplumdan uzak yaşayanların ziyaret ettiği vahşiliği göstermekteydi. Leonardo ise dağları ilk kez romantik bir manzara olarak kullanmıştır³³⁸.

Portrenin sol tarafındaki ufuk çizgisi sağdakine göre daha alçak bırakılmış yüzün iki yarısı da asimetrik verilmiştir. Bu durum portreye farklı konumlardan bakıldığında ifadede bir kaymaya yol açarak portredeki ruh durumunun yakalanmasına olanak sağlamıştır. Arka plan görüntülerinde kompozisyonu anlam boyutunda derinleştirerek tasvir eden sanatçı, bu anlamda ruhsal ve biyolojik açılardan doğayı ve insanı anlamaya çalışan bir Rönesans insanı olarak karşımıza çıkmaktadır³³⁹.

Leonardo önceki resimlerinde olduğu gibi bu portrede de salt bir doğal betimleme peşinde koşmamıştır. Resimde genç kadının yumuşak tebessümü ve dostane bakan sakın gözleri ruhunu dışa vurmaktadır. Bu nedenle Mona Lisa dış görünüşe göre değil içeriden dışarıya doğru kurgulanmış izlenimi vermektedir. Aynı durum arka plandaki engebeli dağ manzarasında da görülmektedir. *Sfumatonun*, yani her türlü keskinlikten uzak yumuşak ve loş bir ışığın yarattığı büyülü atmosfer resimde kendini belli etmektedir. Sfumatonun bütün hatları yumuşatan ve belirsizleştiren özelliği portreye olağanüstü bir canlılık kazandırmıştır. Doğa-figür ilişkisini başarılı bir şekilde yansıtan bu portrede Leonardo manzarayı bir arka fon olarak kullanmaktadır. Diğer eserlerinde olduğu gibi benzer manzara görünümü önünde yumuşak geçişlerle ifade ettiği figürü, kompozisyon ile bütünleştirmekte, figürün özelliklerini ön plana çıkarmaktadır³⁴⁰.

³³⁸ Thompson, s. 5.

³³⁹ Jack M. Greenstein, *Leonardo, Mona Lisa and 'La Gioconda*, *Artibus et Historiae*, Vol. 25, No. 50, 2004, s. 22.

³⁴⁰ Croix-Tansey-Kirkpatrick, s. 638.

RESİM 90.

ELMALI GENÇ ADAM PORTRESİ

Raffaello Sanzio, 1505, ahşap üzerine tempera, 47 x 35 cm, Galleria degli Uffizi, Floransa.

Uffizi’de yer alan 1505 tarihli *Elmalı Genç Adam Portresi* Aziz Michael ve Aziz George’a sunulan resimlerle ilişkilidir. Muazzam bir çizim olmasına rağmen sanatçının portrelerinde fizyonomik özellikleri ön plana çıkardığı görülmektedir. Flaman sanatının etkilerini yansıtan Raffaello’nun üslubu, sağlam bir şekilde tasarlanmış portrenin dengeli ve uyumlu biçimlendirilmesinde rahatlıkla görülebilmektedir. Sanatçının portrelerinde figür resmin ön düzleminde üçte bir profilden ve yarım olarak resmedilmiştir. Kırmızı tonların hakim olduğu portrede figürün bakışları izleyici ile karşı karşıya gelmektedir. Kahverengi kürklü kırmızı mantosu üzerindeki küçük şekiller tüm ayrıntıları ile görülmektedir. Işık yüzün tamamını yansıtmakta ve onun fiziksel özelliklerini dışa vurmaktadır. Sağ elinin altında sol elinin parmaklarına değen bir elma tutmaktadır. Tuvalin yüzeyinde figürün omuz hizasında Leonardo’nun puslu görünümünü yansıtan bir manzara yer almaktadır. Resmin sağında bir tepe üzerinde sadece küçük belli belirsiz bir ağaç görülmektedir. Gökyüzü de soluk renklerle yumuşatılarak ufuk çizgisi uzakta dağlarla gökyüzünü birbirinden ayırmaktadır. Portrede fizyolojik ve psikolojik özelliklerini vurgulamak amacıyla figür ön plana çıkarılmakta, doğa arka planda ayrıntılı bir şekilde yer almaktadır³⁴¹.

RESİM 91.

AGNOLO VE MADDALENA ÇİFTİNİN PORTRESİ

Raffaello Sanzio, 1506, ahşap üzerine yağlıboya, 63 x 45 cm, Palazzo Pitti, Floransa.

Eser, yeni evlenmiş bir tüccar ile karısını gösteren çiftin portresidir. Agnolo Doni 1503 yılında Maddalena Strozzi ile evlenmiştir, Raffaello da bu portreleri 1506 yılında tamamlamıştır. Portrelerin kompozisyonu Leonardo’nun Mona Lisa adlı eserini anımsatmaktadır. Figürler benzer bir şekilde resim düzlemi ile bağlantılı olarak betimlenmiş, eller tıpkı Mona Lisa’da olduğu gibi birbiri üstüne gelecek şekilde tasvir

³⁴¹ Offner, s. 254-255.

edilmişlerdir. Arka planda düşük seviyede verilmiş olan manzaranın ufkundan gelen bir ışık kaynağı figürlerin üzerine yansımaktadır. Manzara ve figür arasındaki bu ilişki resimlerinde doğanın endişe verici görünüşünü işleyen Leonardo'nun çarpıcı betimlemeleri ile belirgin bir zıtlık göstermektedir³⁴².

Leonardo'nunkilerden farklılık gösteren bu portrelerin en dikkate değer özellikleri, çiftin sosyal konumuna işaret eden giysi ve mücevherlerin işlenmesinde görülmektedir. Resimde ikinci derecede önem taşıyan her ayrıntı üzerinde kesin bir denge sağlanmaya çalışılmıştır. Sadece benzerlikleri ile değil aynı zamanda belli biçimsel bir türde birbirlerine bağlanmış olan bu eserler, Raffaello'nun sanatsal olgunluğunun başlangıcına da işaret etmektedir.

Agnolo Doni merdiven korkuluğuna yakın bir yerde oturmakta ve sol kolunu üzerine uzatmaktadır. Siyah bir pelerin, kırmızı bir yelek giymiş ve siyah bir şapka takmıştır. Maddalena Doni ise hemen hemen yüzünün tamamı görünecek şekilde betimlenmiştir. O da kırmızı-mavi bir elbise giymiş, altın bir bilezik ve ucunda inci asılı altın bir kolye takmıştır. Her iki portrede de arka planda belli belirsiz bir doğa görünümüne yer verilmiştir. Umbria manzarası, figürün sol tarafında gökyüzüne doğru uzanan çizgisel bir ağaç ile kadının arkasında omuz hizasında siluet halinde işlenmiş doğa ile belirtilmiştir. Sanatçının amacı burada figürleri açık bir düzlemde betimleyerek, sosyal konumları ile bağlantılı olarak onları ön plana çıkarmak ve kompozisyonu vurgulamaktır. Doğaya ait tüm ayrıntılar figürlerin konumlarını destekleyici unsurlar olarak görülmektedir ve bu da kompozisyonu bir bütün olarak dengelemektedir³⁴³.

RESİM 92.

AYNALI GENÇ KADIN PORTRESİ

Giovanni Bellini, 1515, tuval üzerine yağlıboya, 62 x 79 cm, Kunsthistorisches Museum, Viyana.

Viyana'da, 1515 yılına tarihlenen ve bir kadının saçını süslediği bu eserde, figür ne bir Venüs'tür, ne de sıradan bir ölümlüdür. Elinde ayna tutan kadın, çıplak olarak tasvir edilmektedir. Kızıl saçlarını örten saç filesi, yatak örtüsü tüm ayrıntıları ile

³⁴² Felix Lavery, **Raphael**, London, 1920, s. 16.

³⁴³ Mather, s. 285.

işlenmiştir. Vücudunun tüm güzelliği çıplaklığı ve bakışı ile yansıtılmaktadır. Sadece sol kolundan aşağıya doğru cinsel organını örten kırmızı ipek kumaşı, yeşil perdeler, yatağın üzerindeki örtünün süslemesi ve manzaranın parlak renkleri, duyumsal olarak portreyi destekleyen ayrıntılar olarak sanatçının üslubunu yansıtmaktadır. Kadının yumuşak pembemsi ve incimsi teninin üzerine yansıyan ışık arkadaki koyu renklere zıtlık oluşturarak resme yumuşak bir görünüm kazandırmaktadır. Uyumlu bir şekilde yerleştirilen figür ve ayrıntılar izleyicinin arka planda bir pencere açıklığından bakılarak görebileceği manzara ile bütünlük sağlamaktadır. Kahverengi eğimli boş bir arazinin sonlandığı çizgide başlayan bulutlu gökyüzü, güneşin henüz battığını ve alacakaranlığın başlayacağına işaret etmektedir. Koyu renkleri hemen hemen tüm resimlerinde kullanan sanatçı, kendinden önceki hiç bir resimde neredeyse görülemeyen duygusallığı bu çalışmasında açık bir şekilde ortaya koymakta ve bu durum kullandığı renklerden, kadının çıplaklığını cüretkar bir şekilde göstermesinden anlaşılmaktadır. Figürün vurgulandığı portre çalışmasında detaya inilmeden betimlenen manzara arka planda konuyu destekleyen bir unsur olarak yer almaktadır³⁴⁴.

RESİM 93.

BİR KADIN PORTRESİ

Correggio, 1517-1519, tuval üzerine yağlıboya, 13 x 87,5 cm, The State Hermitage Museum, St. Petersburg.

Correggio'nun tarzını yansıtan *Bir Kadın Portresi*'nde oldukça sade bir ifade görülmektedir. Figürün omuzlarını gösteren elbisesi tuvalin alt kısmında kesilmiştir ve kadın yandan bir bakışla izleyiciye doğru bakmaktadır. Hemen arkasındaki defne ağacı onun ismine işaret eden bir sembol olarak yer almaktadır. Kadın, izleyiciye bir şeyler sunarmış gibi sağ elinde metal bir tas tutmaktadır. Resmin soluna doğru yerleştirilmiş figürün yüz ifadesi ve duruşları resme ağırbaşlı bir görünüm vermektedir. Arka planda mavi tonlarıyla açık bir gökyüzü alt tarafında siluet halinde uçsuz bucaksız yeşil bir arazi çok uzakta fark edilebilmektedir. Ön plana çıkartılan ve izleyiciye dönük kadının

³⁴⁴ Elise, *Interpretations of The 'Lady at Her Toilette' Theme in Sixteenth-Century Painting*, **The Sixteenth Century Journal**, Vol. 14, No. 4, Winter 1983, s. 427-428.

arkasındaki koyu yeşil yapraklı defne ağacı adeta manzaraya tepeden bakmaktadır. Işık resmin sol tarafından figürün yüzünü ve açık omuzlarını aydınlatmaktadır. Hafif pembe yanaklar, dingin bakışlar ve olgun yüz ifadesi ile figürün kişiliği başarılı bir şekilde tasvir edilmektedir. Portrede izleyici ilk bakışta kadının sosyal ve ahlaki statüsü hakkında bir şeyleri görememektedir. Ancak örgülü saç kurdelaşı onu bir kadın olarak tanımlamakta ve koyu kahverengi elbisesi dul bir kadın olduğuna işaret etmektedir. Kadının sağ elinin üstünde, dizini örten elbisesinin drapesinde görülen düğümlü kordondan Fransiskan mezhebine tabii olduğu anlaşılmaktadır. Figürün kişisel ve fiziksel özelliklerinin yanı sıra sosyal konumu ile dini inanışını ifade eden semboller, izleyicinin figürü tanımasını kolaylaştırmaktadır. Arka planda silüet şeklinde yer alan manzara önünde figürün ağırbaşlı ve dingin duruşu vurgulanmakta, bu anlamda doğaya ait tüm unsurlar figür ile kompozisyonu bir bütün olarak sarmaktadır³⁴⁵.

RESİM 94.

CLARISSA STROZZI'NİN PORTRESİ

Tiziano, 1542, tuval üzerine yağlıboya, 115 x 98 cm, Staatliche Museen zu Berlin.

Tiziano, bu çalışmasında yaklaşık iki yaşlarında küçük bir kız çocuğunu betimlemektedir. Clarissa, 1536'dan 1542'nin Ekim ayına kadar Venedik'e sürgün edilen zengin Floransalı bir bankacı ailenin kızıdır. Tiziano, zenginliği ve itibarı, yetişkin köpek ve mücevher süslemeleri ile genç modeline uygun olarak tasvir etmektedir; küçük kızın yaşı soldaki taş tablette yer alan bir yazıttan anlaşılmaktadır. Ancak küçük kız çocuğu geleneksel ayrıntılardan çok hayat dolu ve merakla bir noktaya bakar şekilde tasvir edilmiştir. Figür, kendisini ve köpeğinin oturduğu masayı ikiye bölen duvarın ve manzaranın kesiştiği noktada göze çarpacak şekilde yerleştirilmiştir. Elbisesi ve aksesuarları, ayakkabıları, broşu ve bileziği, tüm ayrıntılarıyla tanımlanmıştır. Kolyesi, kızın sabit hareketini gösterircesine ileri doğru sallanmaya devam etmektedir. Hareket hissi ayrıca masanın altındaki rölyefte yer alan figürlerde de görülebilmektedir³⁴⁶.

³⁴⁵ Goffen, s. 97-98.

³⁴⁶ Steer, s. 248.

Beyaz bulutlarla kaplı mavi bir gökyüzü ve yeşil ağaçlarla dolu arka plan resmin sağına yerleştirilmiştir. Resmin ön düzleminde betimlenen kız çocuğunun parlak giysisi ile arkasında yer alan koyu duvar arasında ışık gölge karşıtlığı sağlanmıştır. Kız çocuğunun ve köpeğinin üzerine yansıyan ışık resme yumuşak bir izlenim kazandırmıştır. Çok fazla doğa ayrıntısına yer vermeyen Tiziano, söz konusu portrede çocuğun masumiyetini başarılı bir şekilde betimlemektedir. Arka planda yer alan ağaçlar ve bulutlu gökyüzüne açılan portrede doğa-figür ilişkisi kompozisyonda dengeli bir şekilde görülmektedir³⁴⁷.

RESİM 95.

ISABELLA’NIN PORTRESİ

Tiziano, 1548, tuval üzerine yağlıboya, 117 x 93 cm, Museo del Prado, Madrid.

Tiziano, Charles’ın ölen karısı *Düşes Isabella* için yapmış olduğu portrede şiirsel bir atmosfer yaratmıştır. İmparatorun siparişi üzerine resim eşinin anısına yapılmıştır. Gül rengi ve mor elbisenin sıcaklığına karşı sağda koyu tonlarla verilen manzara resimdeki ruhsal durumu arttırmaktadır ve figürün sukunetini yansıtan bir alegori haline gelmektedir. Tiziano zaman zaman manzarayı figürlerle birlikte bir bütün olarak yansıtırken burada manzara, figürlerin ve renklerin ince duyumunu yansıtmak ve figür ile renk ilişkisinin sınırsızlığını göstermek için bir araya getirilmiştir. Portrede figür bir akşam görünümünde betimlenmektedir. Gökyüzünün turunculuğu figürün saçına yansımakta ve gözlerin uzaklara dalışı ile geri plandaki grimsi dağlar bir düzlem üzerinde tasvir edilmektedir. Resmin sol tarafına yerleştirilmiş olan saray soylusu düşes, drapeli kadife bir elbise giymiştir. Boynunda inci ve ucunda değerli bir taş asılı bir kolye takmıştır. Muazzam saç modelinden, üzerindeki renkli ve gösterişli elbisesi ve arkasındaki drapeli perdenin dökümündeki tüm ayrıntılar Venedik ekolünün ve Tiziano’nun üslubuna uygun bir şekilde yansıtılmaktadır. Sağ tarafta kadının önünde durduğu pencere açıklığında gökyüzü alacakaranlıkta verilmektedir. Gökyüzünün durgun bir şekilde betimlenmesi resmin havasına bir dramatizm kazandırmaktadır. Bu resimde de manzara figürün şiirselliğine vurgu yapmak amacıyla kullanılmakta; buğulu

³⁴⁷ Charles Hope-Jennifer Fletcher-Jill Dunkerton, **Titian**, London, 2003, s. 134.

bir atmosferin oluşturduğu kompozisyonda figür-doğa ilişkisi bir bütün olarak algılanmaktadır³⁴⁸.

4. 4. TARİHSEL KONULU RESİMLERDE DOĞA-FİGÜR İLİŞKİSİ

Rönesans döneminde konu çeşitliliğinin görülmesi ile birlikte sanatçılar dinsel sahnelerin yanı sıra tarihsel konulu resimlere de imza atmışlardır. Figürün ön planda olduğu kalabalık bir düzenlemeye yer veren ressam, olayın en can alıcı ve vurgulanmak istenen anını betimlemişlerdir. Erken Rönesans döneminde tarihsel konulu çalışmalar nadir olarak görülebilmekle birlikte Yüksek Rönesans döneminde Leonardo ve Michelangelo'nun taslak olarak çizdikleri ve tamamlanmayan tarihsel konulu eserleri olduğu bilinmektedir. Maniyerizm ile birlikte coşkulu sahnelerin, kalabalık figür düzenlemelerinin hakim olduğu çalışmalar sanatçılar tarafından sıkça tercih edilmiştir.

RESİM 96.

SAN ROMANO SAVAŞI

Paolo Uccello, 1450, ahşap üzerine tempera, 182 x 320 cm, National Gallery, Londra.

Floransa Okulu'ndan Paolo Uccello, perspektif yasalarını araştırmış, Donatello'nun dramatik anlatımını resimde uygulamaya çalışmıştır. Uccello'nun perspektif konusuna yaklaşımını gösteren ve üç ayrı panodan oluşan *San Romano Savaşı* Lorenzo de Medici tarafından sipariş edilmiştir. Bu panolar bugün Floransa'da Uffizi Galerisi'nde, Londra'da Ulusal Galeri'de ve Paris'te Louvre Müzesi'ndedir. Her üç panoda aynı geometrik gruplaşma görülmektedir³⁴⁹.

Sanatçı güçlü bir perspektif duygusu uyandırmak için yapıtta farklı düzenlemelere girişmiştir. Arkaya doğru giden yollar ve mızraklar, yerdeki kırık silahlar, yerde yatan ölü askerler, resimde uygulanan perspektif örnekleri olarak göze çarpmaktadır. Bunun yanında gerek atlar gerek üstlerindeki savaşçılar gerçek görüntünün tam bir benzeri değildir. Rakursi tekniğinin ilk olarak karşımıza çıktığı bu

³⁴⁸ Georg Gronau, *Titian's Portrait of Empress Isabella*, *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, Vol. 2, No. 6, Aug 1903, s. 281-282.

³⁴⁹ Randolph Starn and Loren Partridge, *Representing War in The Renaissance: The Shield of Paolo Uccello*, *Representations*, No. 5, Winter 1984, University of California Press, s. 34-36.

yapıtta tüm öğeler resmin yapısını özellikle de perspektifi dengelemek için kullanılmıştır. Değişik manzaraları perspektif kurallarına uygun betimlemek amacıyla mızrakların, atların ve savaşçıların oluşturduğu kargaşanın içinde bir berraklık ve kuralcılık görülmektedir. Yerdeki mızraklar kaçış noktasına doğru uzanmakta, çapraz duruşları ile resmin ön düzlemine bir derinlik katmaktadır. Buna karşılık resmin alt bölümüne yatay olarak yerleştirilmiş insan ve at bacakları daha sık ve yoğun bir örgü oluşturmaktadır. Burada sanatçı, henüz savaşa girmemiş askerleri toprak rengi ve ot öbekleri ile kaplı zeminde betimlemiştir³⁵⁰.

Eser, Floransa ve Siena kentleri arasında 1432 yılında meydana gelen bir savaşı canlandırmaktadır. Savaş sahnesi ön planda dar bir alanda yer almaktadır ve üç süvari profilden bir süvari de arkadan resmedilmiştir. Yapıtta çizgi perspektifi yoluyla inandırıcı bir derinlik sağlanmaya çalışılmaktadır. Ön planda yüzüstü yatan asker ve yerdeki mızraklar kaçış çizgilerine göre yerleştirilmiştir. Süvariler ve mızrakları da perspektife bağlı olarak arka plana doğru küçültülerek çizilmiştir. Figürlerdeki plastik değerler de doğal olmayan bir etki yaratmıştır. Arka plandaki manzarada diyagonal yerleştirilmiş tarlalar ve yollarla bir derinlik izlenimi verilmeye çalışılmıştır. Resimdeki tüm ayrıntılarda çizgisel bir arayışla birlikte ışık-gölge anlayışı da inandırıcı bir etki yaratmaktadır. Arka planda belli belirsiz manzara savaşın nerede geçtiğine dair ipuçları vermekte, resmin kompozisyonunun bir parçası olarak yerleştirilmektedir. Savaşın dramatik anının hem rakursi tekniği ile hem de savaşçılardan oluşan figür grubunun üzerinde yer aldığı doğa ayrıntılarıyla sağlandığı anlaşılmaktadır. Rönesans'ın tipik çalışması olarak doğa arka planda ayrıntılı bir şekilde yer almakta ve resmin konusunu figürlerle bir birlikte dengeli ve uyumlu bir şekilde vurgulamaktadır³⁵¹.

³⁵⁰ Charles Cohen, *Uccello'dan Bir Rönesans Başyapıtı San Romano Bozgunu*, (Çev. Celal Üster), **P Dünya Sanat Dergisi**, S. 30, İstanbul, 2003, s. 7-9.

³⁵¹ Edwin Mullins, *Uccello, 100 Meisterwerke Aus Den Grossen Museen Der Welt*, Band 1, Köln, 1985, s. 181-183.

RESİM 97.

CONSTANTIN İLE MAXENTIUS ARASINDAKİ SAVAŞ

Piero della Francesca, 1452-1466, fresko, 322 x 764 cm, San Francesco Kilisesi, Arezzo.

Sanatçının, San Francesco Kilisesi için yapmış olduğu bu freskoda, Constantine, sembolik bir haç taşıyan ordularını yönlendirip savaşa girmektedir. *Constantine ve Maxentius Arasındaki Savaş* orduların çarpışmasının saf dışı bırakıldığı görkemli bir öykü olarak tasvir edilmiştir. Coşkulu bir hareket görülmemektedir. Atların yürürken çiftelerini kaldırmaları, ağızlarını hafifçe açmış ateş eden askerler ve tüm ayrıntılar çizgisel perspektif kurallarıyla betimlenmektedir. Parlak ve gerçekçi bir atmosfer resmin kompozisyonuna vurgu yapmaktadır. Bu düzenlemeyle Piero della Francesca resimde gerçekçiliği başarılı bir şekilde yansıtmaktadır. Zırtaki ışığın yansımından, atların yere basan çiftelerindeki gölgelere kadar rüzgarla savrulan bulutlarla geniş, açık gökyüzüne doğru doğanın gerçekçiliği tüm detaylarıyla betimlenmektedir. İzleyici sanatçının natüralist yaklaşımını merkezde yer alan figürler ve arkasında tasvir edilen Tiber nehrinin görünüşü, suya yansıyan evler ve su yüzeyinde yer alan kuşlar, ağaçlar ve çalılarda rahatlıkla görebilmektedir³⁵².

Roma kapılarının önündeki Ponte Milvio'da İS 312'de gerçekleşen askeri karşılaşma, duvarda geniş bir alan üzerine tasvir edilmiştir. Soldan Constantine'in ordusu gelmektedir. Görünüşü, Maxentius'un askerlerini kaçırtmaya yetecek olan bir haç taşımaktadır. Ortada ise Tiber, resimsel boşluğu bölerek bakışları arka plana yönlendirmekte ve pürüzsüz yüzeyleri ile ağaçları yansıtan nehir durgunca akmaktadır. Bir figür ön plandaki olaylardan etkilenmemiş gibi durmakta ve savaşın sessizliğine uyum sağlayan bir figür olarak nehrin kıyısında yürümektedir. Constantine'in askerleri kalabalık bir topluluk şeklinde atlarını sürmektedirler³⁵³.

Ressam, iki orduyu bir arada göstermek için az sayıda sürücü ve çok sayıda mızraklı süvari kullanmıştır ve iki grup arasındaki dar boşluğa manzarayı yerleştirmiştir. Arka plandaki manzarada tarihsel olay yani iki askeri birlik arasındaki savaş vurgulanmaktadır. Doğaya ait tüm detaylar ve şehir manzarası da ana temayı

³⁵² Angelini, s.38-39.

³⁵³ James Beck, *Piero della Francesca at San Francesco in Arezzo: An Art-Historical Peregrination*, *Artibus et Historiae*, Vol. 24, No. 47, 2003, s. 75.

destekleyen unsurlar olarak tasvir edilmektedir. Dengeli bir şekilde betimlenen kalabalık sahnede tüm figürler arka plandaki manzarayla birlikte oldukça natüralist bir görünüm sergilemektedir³⁵⁴.

RESİM 98.

KARDİNAL FRANCESCO GONZAGA’NIN DÖNÜŞÜ

Andrea Mantegna, 1465-1474, fresko, Dükalık Sarayı, Mantua.

Camera degli Spozi (gelin odası) adı verilen kare bir odanın tonozlu tavanı üzerinde iki sıra boyunca devam eden freskolar, çağdaş saray yaşamından sahneler sunmaktadır. Birinde otuzüç yaşlarında olan Francesco Gonzaga henüz yeni kardinal olduğu Roma’dan dönüşünde Markiz Ludovico, Mantua başpiskoposu, diğer ileri gelenler ve çocuklarından bazıları tarafından karşılanmaktadır³⁵⁵.

Eserde arka planda, yalın bir düzenleme içinde betimlenen şehir Mantua değildir, koni şeklindeki bir tepenin üzerinde betimlenen, dairesel duvarların yer aldığı perspektifi ile ideal bir İtalyan kentinin görünümüdür. Çeşitli antik dönem Roma kalıntıları ve statüleri rahatlıkla ayırt edilebilmektedir. Mantegna, figürlerinde kuzey İtalyan kostümlerini severek kullanmaktadır. Merkezdeki çocuğun tuniği ve markizin kısa çorabındaki süslemeler zamanla yıpranmıştır. Resmin kompozisyonunda merkezde figürler bir arada betimlenmiştir ve hiçbir figür izleyiciye dönük değildir. Dingin soylu figürler resimde adeta dimdik bir şekilde sıralanmışlardır. Bu düzenlemenin arkasında mimari yapıları ile şehrin görünümü yer almaktadır. Beyaz parçalı bulutların görüldüğü mavi bir gökyüzü şehir manzarasını kaplamaktadır. Kalabalık figürler resmin ön düzleminde yer alırken bir başka figür sağda kalın bir sütunun önünde sırtı dönük olarak tasvir edilmiştir. Resimde dikkati figürlerin hemen arkasında yer alan ince dalları ve yapraklarıyla bir ağaç çekmektedir. İzleyiciye yakın betimlenmiş Gonzaga’nın arkasında ince gövdeli ağaç gökyüzüne uzanmaktadır. Mavi gökyüzündeki beyaz parçalı bulutlar daha ileride iki dağın kesiştiği yerde sonlanmaktadır. Resimde manzaradan çok Gonzaga’nın dönüşü vurgulanmakta figür tasviri ön plana

³⁵⁴ Laskowski, s. 39-42.

³⁵⁵ George Holmes, **Renaissance**, London, 1996, s. 123.

çıkarılmaktadır. Doğaya ait tüm ayrıntılar resimde oldukça sade adeta figürlerin üzerine daha sonradan yerleştirildiği izlenimi uyandırmaktadır. Ancak manzarayla birlikte figürler resimde oldukça dengeli bir kompozisyon oluşturmaktadır³⁵⁶.

RESİM 99.

ANGHIARI SAVAŞI

Leonardo da Vinci, 1503-1505, kağıt üzerine mürekkep ve suluboya, 452 x 637 mm, Musée du Louvre, Paris.

Kompozisyon, resim taslağı olarak bugün mevcut olmadığından, Floransa Meclis Komisyonu için yapılmış olan bu eser hakkında çok fazla şey söylenememiştir. Sadece tamamlanmamış bir kopyasının üzerinden yapılan yorumlar bulunmaktadır³⁵⁷.

Leonardo, *Anghiari Savaşı* adlı yapıtında toynaklarının altında bitkin bir düşman figürü ile dörtlüde koşan bir at grubunu betimlemektedir. Ana motif olarak oldukça dinamik ve birbirleriyle fiziksel temas halinde olan dört atlı ve dört biniciden oluşan süvari birliği sanatçı tarafından oldukça yalın bir biçimde tasvir edilmektedir. Resimde at sakin bir şekilde yürümekte, at ile binici arasında oldukça dingin bir ifade söz konusudur. Leonardo, silueti zenginleştirmek ve binicinin arkasındaki sağ elin boşluğunu doldurmak istediği için sadece elinde bayrak tutan kolun geriye bükülmesi üzerinde değişiklik yapmıştır³⁵⁸.

Leonardo, eserin bugün kayıp olması nedeniyle, kompozisyonda büyük olasılıkla savaşın geçtiği bir arka plana yer vermiştir. Çizgisel olarak betimlenen atların birbirlerine dolanmış hareketi, zeminin üzerinde gerçekleşen düzlemde bir doğa manzarasına sahip olmalıdır. Eser, Rönesans döneminin doğa-figür birlikteliğini belirgin bir şekilde yansıtmamakla birlikte, doğanın bir arka fon olarak kullanıldığı savaş temalı çalışmalardan biri olarak bilinmektedir. Figürlerin ve savaş temasının

³⁵⁶ Hartt, V.2, 1985, s. 560.

³⁵⁷ Zuffi, 1998, s. 76.

³⁵⁸ Claire J. Farago, *Leonardo's Battle of Anghiari: A Study in The Exchange Between Theory and Practice*, **The Art Bulletin**, Vol. 176, No. 2, Jun 1994, s.34.

vurgulandığı düzlemde, doğaya ait detayların arka planda belli belirsiz verildiği görülmektedir³⁵⁹.

RESİM 100.

CASCİNA SAVAŞI

Michelangelo, 1505, taslak çizim, ölçüleri bilinmiyor, Özel Koleksiyon.

28 Temmuz 1364 yılında Floransa ile Pisa şehirleri arasında Cascina Savaşı gerçekleşmiştir. Savaş acı bir şekilde Floransa'nın Pisa'ya karşı kazandığı zafer ile sonuçlanmıştır. Dönemin iki büyük sanatçısı Leonardo ve Michelangelo resmi salonun savaş sahnesi freskolarının siparişini almışlardır. Leonardo teknik zorluklar ve Michelangelo da Papa II. Julius tarafından Roma'ya çağrılınca her ikisi de bu savaş sahnelerini tamamlayamamışlardır³⁶⁰.

Sahnenin merkezini insan figürü, ana konusunu ise çıplak bedenin hareketi oluşturmaktadır. Michelangelo figürlerin fiziksel, heykelsi görünümünü vurgulamak için kaslarını daha gergin betimlemiştir. Böylece gövdenin bükülmesini ve perspektife göre kısaltma tekniğini başarılı bir şekilde uygulamıştır³⁶¹.

Cascina Savaşı adlı yapıtta, Floransa ordusu sıcaktan bunaldığı için Arno Nehri'ne yıkanmaya gitmiştir. Askerlerinin düşman tarafından yakalanacağından korktuğu için Floransalı komutan yanlış bir alarm vermiştir. Askerler hızlı bir şekilde giysilerini giymişler ve cesurca birliklerinin başına dönmüşlerdir. Arno Nehri'nin taslak olarak çizildiği resimde figürlerin anatomik yapıları Michelangelo'nun kaslı vücutlarını yansıtmaktadır. Nehir kıyısında yıkanmaya çalışan figürlerin çoğu sırttan görülmektedir. Arka planda gri tonlarda kaya parçası ve ön planda resmi yatay olarak bölen ve figürlerin üzerinde yer aldığı zemin geometrik şekilde kesilerek kıvrımlarla belirtilmiştir. Resmin alt kesiminde çizgilerle belirtilmiş nehrin suları içinde sadece bir askerin eli görülmektedir. Resmin ön düzleminde kalabalık figürler yatay olarak sıralanmıştır. Figürlerin üzerinde durduğu kaya parçasının hemen altında çizgisel olarak betimlenen nehir kıvrılarak akmaktadır. Resmin daha gerisinde sağ ve sol planda yer

³⁵⁹ Wölfflin, s. 35-36.

³⁶⁰ Zuffi, 2000, s. 38-39.

³⁶¹ Zuffi, 1998, s. 77.

alan figürlerin arkasında yer alan kayalar biçimsel olarak fark edilebilmektedir. Michelangelo'nun Cascina Savaşı ve Leonardo'nun Anghiari savaşlarının bitirilmemiş olmalarına rağmen belirgin olmayan tarzda çizgisel bir manzaranın bu resimlerde arka planda kompozisyonu tamamlayan bir unsur olarak yer aldığı araştırmalar sonucu ortaya çıkmıştır³⁶².

RESİM 101.

BÜYÜK LEO İLE ATTILA'NIN KARŞILAŞMASI

Raffaello Sanzio, 1513-1514, fresko, yükseklik 7.5 m, Stanza di Eliodoro, Vatikan Sarayı, Roma.

Raffaello gerek Stanza di Eliodoro'nun gerek Stanza della Segnatura'nın freskolarında simetrik kompozisyonu tekrar etmiştir. Resimde Tanrı'nın yeryüzündeki temsilcisi Büyük Leo ile Hun imparatoru Attila'nın Roma'da karşılaşmaları anlatılmaktadır.

İS 452 yılında Papa I. Leo, Mantua yakınlarındaki Mincio Nehri'nde Hun imparatoru Attila'nın Roma'ya saldırmasını durdurmaya çalışmaktadır. Roma şehri bu yüzden felaketten korunmaktadır. Adını taşıyan bu freskoda Leo, resmin sağında dörtlü gelen Hunlara karşı maiyeti ile birlikte mağrur bir şekilde atını sürmektedir. Leo'nun sadece elini kaldırması Hunları geri püskürtmek için yeterli olmaktadır³⁶³.

Sahne iki bölüme ayrılmaktadır: Solda Papa ve maiyeti temkinli ve heybetli bir şekilde durmakta, duruşları ile Hunlara karşı barış önerisinde bulunmaktadırlar. Onların yukarısında Aziz Peter ve Aziz Paul kılıçlarını sağa sola sallamaktadır. Sağda ise Attila ve beraberindeki ordusu aynı zamanda at üzerindedirler, aynı zamanda iki azizin bakışları karşısında korkmaktadırlar. Aziz figürleri zırhlı bir askerin ayağı ile dengelenmiş konumda tasvir edilmektedir. Arka planda Roma kenti ve dağ alevlerle betimlenmektedir. Kalabalık figürler resmin ön düzleminde toprak bir zemin üzerinde yerleştirilmiştir. Yüz hatları belli olmayan figürler hareketleri ile sahneyi coşkulu bir şekilde tamamlamaktadır. Arka planda sıcak tonlarda güneş ışığının parladığı bir

³⁶² Peter and Linda Murray, **The Art Of The Renaissance**, London, 1995, s. 241.

³⁶³ Freedberg, s. 61-62.

gökyüzü yeşil ağaçlarla birlikte freskonun arka planını oluşturmaktadır. Şehir görünümü ise siluet halinde betimlenmekte ve ufuk çizgisine doğru soluklaşan renklerle adeta gözden kaybolmaktadır. Alnında beyaz ışık ile siyah atın üzerindeki Attila, Papa soldan tekrar yaklaştığı için şaşkınlık içinde kalan bir süvari yığının içerisinde neredeyse kaybolmuştur. Çok figürlü tasvir anlayışını yansıtan bu çalışmada figür grupları şehir görünümünden oluşan bir manzara içine adeta yedirilmiş bir şekilde betimlenmekte, figürlerle doğa bir bütün oluşturmaktadır³⁶⁴.

RESİM 102.

MILVIAN KÖPRÜSÜ SAVAŞI

Giulio Romano, 1520-1524, fresko, ölçüleri bilinmiyor, Apostolic Sarayı, Vatikan, Roma.

312 yılı başlarında Constantinus Alpleri aşarak İtalya'ya girmiştir. Birkaç farklı çarpışmada Maxentius'a bağlı güçleri yenmiş ve Ekim sonunda Roma'ya ulaşmıştır. Maxentius'un güçleri Constantinus ile 28 Ekim 312 tarihinde Milvian Köprüsü yakınlarında karşılaşmıştır. Maxentius ve Constantinus'un orduları şehrin kuzeyinde, surlardan biraz uzakta Tiber Nehri'nin ötesindeki Via Flaminia'da karşı karşıya gelmişlerdir. Savaşın kendisi hakkında bilgi oldukça azdır ve Constantinus'un birlikleri Tiber'e doğru geri çekilen Maxentius'un birliklerini bozguna uğratmış, ordu kaçmaya çalışırken nehir geçişi sırasında ortaya çıkan kargaşada Maxentius suya düşmüş ve boğularak ölmüştür. Cesedi ertesi gün bulunmuş ve şehre doğru taşınmıştır. Bu kalabalık freskoda Romano, savaşın dehşetini birbiri içine girmiş adeta grift figürlerle betimlemektedir. Resmin arkasına doğru geniş bir alana yayılmış figürler ve atlar yerde savaşıyor durumda ellerinde mızrakları ve zırhları ile savaşılmaktadırlar. Arka planda Tiber Nehri kıyıları ve yeşil bitki örtüsüyle dağlar, üzerinde belirsiz bir şekilde bitki motifleri savaşın kalabalık kompozisyonuna bir arka plan teşkil etmektedir. Koyu gri bulutlar, yükselen dumanlar savaşın korkunçluğunu adeta desteklemektedir. Resimde birbirleriyle savaşan askerler, atlar, mızrakların havada savrulması savaşın dehşetini gözler önüne sermektedir. Kalabalık ve oldukça iç içe geçmiş figürlerin oluşturduğu

³⁶⁴ Christof Thoenes, **Raphael 1483-1520**, (Tra. Karen Williams), Köln, 2005, s. 49.

sahnede arka planda doğaya ait tüm ayrıntılar tarihsel konunun vurgulanmasına olanak sağlamaktadır³⁶⁵.

RESİM 103.

ŞARLKEN MÜHLBERG SAVAŞI'NDA

Tiziano, 1548, tuval üzerine yağlıboya, 332x279 cm, Museo del Prado, Madrid.

Eser, Tiziano'nun sanatında ayrı bir dönemi oluşturmaktadır. Üzerine günün ilk ışıkları yansıyan hükümdar siyah bir ata binmiştir. Yüzünün ifadesi oldukça ciddidir. Donuk bakışlarla ilerlediği yöne bakmaktadır. Sımsıkı kuşandığı zırh ve elindeki mızrağı ile Tiziano onu adeta bir sembol halinde betimlemektedir.

Tiziano ünlü hükümdar ile ilk defa İtalya'da karşılaşmıştır. Daha sonra onunla iki defa Ausburg'da buluşmuştur. Tiziano, Şarlken'in bu resmini Mühlberg Savaşı'nda giydiği zırhlarla canlandırmıştır. Ünlü hükümdar bu savaşta Protestan prenslerini püskürtmüş fakat onları kesin bir yenilgiye uğratamamıştır. Tiziano, Kral Şarlken'i bu ve buna benzer zaferlerine karşın muhteşem zırhının yükü altında, atının üzerinde güçlkle durabilen bir şahıs olarak betimlemiştir. At da sahibinin yorgunluğunu adeta paylaşmaktadır. At üzerindeki Şarlken, zırhlar içindedir ve sol elinde mızrak tutmaktadır. Zırhı üstüne kırmızı bir kumaş bağlanmıştır. Başındaki miğferde ve atının başında da birer kırmızı renkli top püskül yer almaktadır. Atın kırmızı renkli ve kenarları ponponlarla süslü giysisi de ihtişamlı bir görünüm oluşturmaktadır³⁶⁶.

Eserin yapılış amacı hükümdarın efsanevi kişiliğini gözler önüne sermek olmasına rağmen Tiziano'nun savaşların yorgunluğuyla yüklü hükümdarın zaferleri ve ihtişamıyla çelişen kişilik özelliklerini de vurgulamaya çalıştığı görülmektedir. Arka plandaki peyzaj sanatçının renk ve ışığın kullanımındaki engin birikimini ortaya koyarak mükemmel bir sfumato uygulamasıyla inandırıcı bir atmosfer oluşturmaktadır. Atın üzerine düşen ağaç gölgesi ve bu gölgeden dolayı atın kuyruğunda ve arka ayaklarında keskin çizgilerden vazgeçen sanatçı doğal bir görüntü yakalamıştır. Figürün

³⁶⁵ Croix-Tansey-Kirkpatrick, s. 675.

³⁶⁶ Steer, s. 88.

anıtsal bir şekilde yine anıtsal bir doğa manzarası önünde betimlenmesi kompozisyonu vurgulayan bir tarzda gösterilmektedir³⁶⁷.

4.5. ALEGORİK RESİMLERDE DOĞA-FİGÜR İLİŞKİSİ

11. yüzyıldan başlayarak özellikle öğretici nitelikteki alegorik sahnelerde tanımlanabilir bir ikonografi gelişmiştir. Bu sahnelerin çoğunda dinsel öğretilerin yanı sıra iyilik ve kötülük, ölüm ve sonsuz yaşam gibi kavramlar ayların, mevsimlerin işlendiği alegorik sahnelerde betimlenmektedir. Kimi Ortaçağ örneklerinde kralların, papaların ya da imparatorların siyasal gücünü simgeleyen sahneler de görülmektedir. Rönesans döneminde Ortaçağ'ın dinsel simgelerinin yanı sıra insanın niteliklerini ortaya koyan simgeler de kullanılmış, ancak yaygın olmakla birlikte çoğu kez dekoratif amaçlarla kullanılan alegori, Rönesans sanatçısının temel ilgi alanı olmamıştır. Örneğin Botticelli'nin İlkbahar'ı, Giorgione'nin Üç Filozof'u, Tiziano'nun Kutsal Aşk Dünyevi Aşk gibi yapıtları alegorik sahneler olmakla birlikte daha karmaşık bir varoluş kavramını yansıtmaktadır. Benzer bir yaklaşımın sürdürüldüğü Maniyerizm döneminde ise giderek alegoriye bakış açısı değişmiş, Rönesans'ın biçimsel dengesinin ulaştığı düzeyin yok olmaması için sanatta düşünsellik vurgulanmaya başlamıştır. Bu kavramsal arayış içinde alegoriye geri dönüş yapılmıştır. Ancak bunun bir tür kaçış biçiminde ortaya çıkmasından ötürü alegori kavramsal niteliğini yitirmiş ve bu karmaşa Giulio Romano'nun Palazzo del Té freskolarında ve Bronzino'nun Venüs ve Cupid'inde olduğu gibi konulara da yansımıştır³⁶⁸.

RESİM 104.

İYİ ve KÖTÜ YÖNETİMİN ALEGORİSİ

Ambrogio Lorenzetti, 1338-1340, fresko, Palazzo Pubblico, Siena.

Siena'daki Palazzo Pubblico'daki 15 metrelik bir duvarın üzerine Ambrogio Lorenzetti *Kentte ve Kasabada İyi ve Kötü Yönetimin Etkilerini* anlatan bir fresko yapmıştır ve eser oldukça geniş bir panoramadır. Bu büyük kompozisyon içinde çağın

³⁶⁷ Yvonne Hackenbroch, *Some Portraits of Charles V*, *The Metropolitan Museum Of Art Bulletin*, New Series, Vol. 27, No. 6, Feb 1969, s. 330.

³⁶⁸ Z. Rona, *Alegori*, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, C.1, İstanbul, 1997, s. 58.

kent içi ve kırsal yaşamı son derece gerçekçi bir yaklaşımla ortaya konulmuş olup bir belge niteliği de taşımaktadır³⁶⁹.

Lorenzetti'nin temaları, kompozisyonları ve renkleri, gelenekselliği yansıtmaktadır. Mimari bir görünüm, büyük bir yapı, bir kilise ya da kale, sahnenin bir kasabada geçtiğini belirtmektedir. Sanatçının çalışmalarında kasabanın görünümü birebir onu yansıtmaktadır ve kırsal peyzaj- uzaklardan görünen ve aşağıya alınan Siena kentinin görkemli sembolüdür ve tüm bunlar resmin başlıca ilgi odağını oluşturmaktadır³⁷⁰.

Freskin sol yarısı şehir hayatını diğer yarısı kırsal yaşamı anlatmaktadır. Şehir hayatının betimlendiği bu bölümde mimarinin yoğun olarak verildiği görülmektedir; temiz tarlaları olan kasaba kısmında kapı ve duvarların dışında sağa doğru çalışan köylüler görülür. Siena'nın mimari detayları binaları, meydanları ve caddeleriyle oldukça gerçekçidir. Yukarı sol köşede katedralin kubbesi ve çan kulesi hemen fark edilebilmektedir. Zengin giyimli ve daha yaşlı Siena'lı bir kalabalık şehrin sokaklarında gezinirken, işçiler de yukarı ortaya geniş bir ev inşa etmektedirler. Bir binanın üç kemerinin aşağısında bir ayakkabı dükkânı, öğrencileriyle oturan öğretmeniyle bir okul ve bir şarap evi bulunmaktadır ve hepsi de iyi bir devletin rehberliğinde düzgünce çalışmaktadır. Soylular, tüccarlar, sanatkarlar, çiftçiler tüm gündelik aktiviteleri başında gösterilmiştir. Kent kapısının önünde şehirden çıkanlar ve şehre girenlerle; atlı soyluların ava gidişi ve mal satmaya giden köylüler açıkça görülebilmektedir³⁷¹.

Rönesans sanatının en eski manzaralarından birinin betimlendiği kent kapılarının ötesinde, adil yönetimin kırsal alandaki etkileri görülmektedir. Burada, farklı mevsimlere ait işler ekinin ekilme ve biçilme sürecinin yanında harmanlanması ve hasat sonrasında toprağın sürülmesi gibi tarımsal faaliyetler bir arada gösterilmektedir. Katırlar ve beygirler kente yaklaşırken, gösterişli kıyafetleriyle iki avcı da kentin kapılarına doğru at sürmektedir. Yanlarında bir çift av köpeği bulunmaktadır ve arkadaki adam bileğinde bir şahin tutmaktadır. Tam karşı tarafta, zorbalık altında yaşayan kentin harap olmuş kırlarına doğru at süren silahlı askerler de

³⁶⁹ Skinner, s. 10.

³⁷⁰ Francastel, s. 81-82.

³⁷¹ Joseph Polzer, *Ambrogio Lorenzetti's 'War and Peace' Murals Revisited: Contributions To The Meaning of 'Good Government Alegory'*, **Artibus et Historiae**, Vol. 23, No. 45, 2002, s. 69-70.

görülebilmektedir. Kırsal kesimde geniş arazi üzerinde seyrek olarak ve küçük boyutta insan figürlerine yer veren Ambrogio, figürden daha çok sembolik olarak yönetimin etkilerini panoramik görüntü içinde manzaraya ağırlık vererek betimlemektedir. Sanatçının asıl vurgulamak istediği olayın alegorik yansımasıdır ve eserde bu oldukça belirgin işlenmektedir. Giysilerdeki detaylar, mimari yapılar ve tarımsal faaliyetler dikkatlice kaydedilmiştir. Soldan resim düzlemine kıvrılarak açılan patika yol üzerinde atları üzerindeki figürler ağır bir şekilde ilerlemektedir. Arka planda ise tepeler şeklinde betimlenen dağlar arasına seyrek olarak yerleştirilmiş ağaçlar, sınırları çizgilerle belirlenmiş tarlalar resimsel düzlemde kırsal kesimi sembolize etmektedir. Soluk renklerin hakim olduğu eserde geniş, uçsuz bucaksız doğa ve üzerindeki küçük figürler resimsel derinliği vurgulamaktadır. Resmin konusu doğayla bir bütün olarak uyumlu bir atmosferde betimlenmiştir, geniş manzarada çok az figüre yer verilmiş olup manzaranın resmin kompozisyonunu kapladığı görülmektedir³⁷².

RESİM 105.

ÇAM ORMANINDA LANETLİ KARŞILAŞMA

Sandro Botticelli, 1482-1483, ahşap üzerine tempera, 83x138 cm, Museo del Prado, Madrid.

Dört resim de konusunu, Giovanni Boccaccio'nun *Decamerone*'undaki bir saray aşkından almaktadır. Ravenna'lı bir şövalye olan Nastagio degli Onesti, sevdiği kadına evlenme teklif eder ancak kadın tarafından reddedilir. Böylece olaylar dört bölümde betimlenmeye başlar ve çiftlerin evlenmeleri ile son bulur.

Botticelli, Boccaccio'nun *Decamerone*'undan alınan bu hikayenin dört tablosunu Floransalı tüccar Antonio Pucci'nin oğlu Giannozzo'nun 1483'teki düğünü üzerine resmetmiştir. Pucci Sarayı'nın kayıtlarına göre resimler düğün odasında duvar dekorasyonu olarak da kullanılmıştır. Antonio Pucci tarafından seçilen konu, kendisiyle evlenmeyi reddeden sevdiğine yas tutup yalnızlığını bir çam ormanında arayan Nastagio degli Onesti hakkındadır. Aniden, genç bir şövalye tarafından kovalanıp, bir köpek tarafından saldırıya uğrayan çıplak bir kadın görür. Bu dehşet dolu sahneyi takip eden

³⁷² Skinner, s. 11.

sahne Botticelli'nin ikinci resmindedir: şövalye çaresiz kadını öldürür, organlarını ve kalbini söker ve sağda beliren köpeklerine yedirir. Daha da sonra, kadın hiçbir yara almadan yeniden ayağa kalkar ve kötü olaylar serisi yeniden başlar. Üçüncü resimde Nastagio hizmetçilerinden birini göndererek sevdiği kadını çam ormanındaki banklara çağırmaktadır. Genç kadın arkasında şövalye ve köpeklerle aniden festivalin ortasında tekrar görünmektedir. Nastagio masada oturan misafirlere bu trajik hikayeyi anlatır. Bu noktada, sevdiği kadının vicdansız davranışının farkına varır ve aşkın zaferini simgeleyen bir zafer takı önünde evlenirler³⁷³.

Hikayenin geçtiği alan bir çam ormanıdır. Botticelli burada kalabalık bir sahneye yer vermiştir. Figürlerin anatomik özelliklerinden çok olayın teması vurgulanmıştır. Sık bir şekilde sıralanmış çam ağaçları ile kaplı resimsel düzlemde daha arkaya bakıldığında deniz görünmektedir. Açık denizde yelkenli gemilere yer veren ressam, figürleri ve kompozisyonu yatay bir düzlemde tasarlamıştır. Kalabalık figürlerden oluşan resmin solunda ağaçların arkasından görünen dağlar silüet halinde betimlenmiştir. Koyu renklerle gösterilen ağaçlıklar arasından açık mavi gökyüzü ve deniz, resme bir derinlik kazandırmıştır. Doğa ile figürler resimde birbiriyle bir bütünlük arz etmekte ve kompozisyonun ana temasını başarılı bir şekilde vurgulamaktadır³⁷⁴.

RESİM 106.

METANET, ÖLÇÜLÜLÜK VE ALTI ANTİK KAHRAMAN

Pietro Perugino, 1496-1497, fresko, 291 x 400 cm, Cambio Koleji, Perugia.

Perugino'nun ilginç çalışmalarından biridir. Kötü adamların ve antik dönem kahramanlarının tasvir edildiği hilal şeklindeki resimde güçlü renklerin kullanılmış ve modellerin hassasiyetle betimlenmesi klasisizmdeki seviyeye ulaşılmış olduğunu göstermektedir. Renkler, yeşille birlikte turuncu, maviyle birlikte sarı ve yeşille birlikte pembedir. Sanatçı ışıkla oynama tekniğini etkileyici bir şekilde vurgulamaktadır. Manzara sadeleştirilmiştir ve figürler yan yana simetrik bir üslupla düzenlenmiştir. Ön plandaki figürlerin bulunduğu alanla arka planın ıııklı hali arasında planlanmış bir

³⁷³ Claude Phillips, *Florentine Painting Before 1500*, *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, Vol. 34, No. 195, Jun 1919, s. 216.

³⁷⁴ Deimling, s. 48-50.

kontrastlık vardır. Ufuk çizgisi figürlerin omuz hizasında belirtilmiştir. Ufuk çizgisinin bitiminde bulutlu fantastik bir gökyüzünde tahtta oturan antik kahramanlar figürlere yukarıdan bakmaktadır. Resmin sağ ve solunda küçük melekler birer yazıt tutmaktadır. Yerdeki gölgeler oldukça belirgindir. Genç savaşçılar ve kötü adamlar ise zarifçe poz vermiştir. Işıkla aydınlatılmış bir manzara önünde figürlerin duruşları arasında bağlantı oldukça belirgin verilmektedir. Figürler resmin ön düzleminde sıralanmış bir şekilde betimlenirken arka planda geniş bir doğa manzarası önündeki figürlerle uyumlu bir bütün içinde alegorik kompozisyonu desteklemektedir³⁷⁵.

RESİM 107.

AŞK VE ERDEM ARASINDAKİ KAVGA, 1505.

Pietro Perugino, 1505, tuval üzerine yağlıboya, 160 x 191 cm, Musée du Louvre, Paris.

Rönesans döneminde, prensler, hükümdarlar ve dükler tarafından pek çok resim siparişi verilmiştir. Perugino da bu siparişlerden alan bir ressamdır. Sanatçı, Mantua'da Dükalık Sarayı'nda görevlendirilmiş, Mantua düşesi Isabella d'Este için *Aşk ve Erdem Arasındaki Kavga* adlı ünlü resmini çalışmıştır. Alegorik bir bütünlüğe sahip olan çalışmada güzel bir manzarada kalabalık figürlerden oluşan bir kompozisyon görülmektedir. Seyrek ve ince gövdeli ağaçlar arasında hareketli figürler resmin ön düzlemine paralel olarak yerleştirilmiştir. Arka planda yeşil dağ sıraları açık bir gökyüzü ile sonlanmaktadır. Geri plana doğru gidildikçe küçülen figürler ve renklerin soluklaşması ile perspektifin başarıyla uygulanmaya çalışıldığı görülmektedir. Sağ tarafta tümüyle yeşile bürünmüş yamaçlara da figürleri sıralayan Perugino, kompozisyonu tek bir noktada toplamaktadır. Ağırlıklı olarak doğa manzarasına yer veren sanatçı figürleri resmin ön düzleminde belirgin bir şekilde betimlerken, arka planda daha seyrek olarak yerleştirmiştir. Alegorik resimlerde ve bu çalışmada doğanın yavaş yavaş bir arka plan olmaktan çıktığı, kompozisyonda figürlerle birlikte geniş bir

³⁷⁵ Joseph Antenucci Becherer, **Pietro Perugino Master of The Italian Renaissance**, New York, 1997, s. 12.

yer kapladığı görülmektedir. Doğaya ait unsurlar ve figür manzarayı destekleyen ayrıntılar olarak karşımıza çıkmaktadır ³⁷⁶.

RESİM 108.

FIRTINA

Giorgione, 1505, tuval üzerine yağlıboya, 82 x 73 cm, Galleria dell'Accademia, Venedik.

Venedikli Yüksek Rönesans sanatçısı Giorgione gölge-ışık, renk kullanımı ve kompozisyon anlayışı ile dikkati çeken önemli ressamlardan biridir. Giorgione'nin *Firtına* adlı yapıtı bu dönemde oluşturulan kompozisyonlar içinde konu ve içerik ilişkisi bakımından oldukça ilgi çekici bir niteliğe sahiptir. Kompozisyonun ön planında sağda çocuğunu emziren yarı çıplak bir kadın figürü görülmektedir. Bu figür beyaz bir kumaş üzerinde oturarak seyirciye doğru bakmaktadır. Ön planın sol köşesinde ise ayakta durarak başını çocuğunu emziren kadına çeviren ve sağ elinde uzun bir değnek tutan genç bir adam figürü yer almıştır. Bu genç adam ve kadın figürlerinin kim oldukları ve neyi temsil ettikleri hakkında kesin bilgiler bulunmamaktadır. Arka planda bir şehir görünümü dikkat çekmektedir. Bu peyzaj içinde önde bir duvar parçası üstünde iki kırık sütun, gözü derinlere doğru çeken bir ırmak ve ırmak üzerinde bir köprü ve kıvrılarak akan nehrin kenarlarında da ağaçlar ve evler görülmektedir³⁷⁷.

Yapıt, ışık ve atmosfer etkileri ile gizemli bir etki bırakmaktadır. Havanın kararması ve bulutların görüntüsü yaklaşmakta olan bir fırtınaya işaret etmektedir. Figürlerin duruşları ve anatomik özellikleri oldukça inandırıcıdır. Kompozisyonadaki bütünlük ve gölge-ışık ile renk uygulamaları resmin içeriğini desteklemekte ve resme daha inandırıcı bir doğallık vermektedir. Arka planda yer alan kentin sanatçının doğduğu Castelfranco olduğu bilinmekte ve çevresindeki doğal ortamla bağlantılı olduğu ileri sürülmektedir³⁷⁸.

³⁷⁶ Arnold Victor Coonin, *The Interaction of Painting And Sculpture in The ArtoOf Perugino*, **Artibus et Historiae**, Vol. 24, No. 47, 2003, s. 110.

³⁷⁷ Paul Hills, **Venetian Colour Marble, Mosaic, Painting and Glass 1250-1550**, London, 1999, s. 215.

³⁷⁸ Ross S. Kilpatrick, *Hagar and The Angel in Giorgione's Tempest*, **Artibus et Historiae**, Vol. 18, No. 36, 1997, s. 84.

Resmin çekiciliği, figürlerin gizemli durma hissinden kaynaklanmaktadır. Mızraklı baltasıyla adamın ve emziren kadının hareketsiz ve belirsiz varlığı, gökyüzünü aydınlatan şimşekler, orman, köprü, kırık sütunlar ve evler doğal bir olay gibi görünmektedir. Giorgione'nin resminde insan ve davranışları ikinci planda iken manzara, nesnelliği ile lirik bir doğa atmosferi sunmaktadır. Giorgione'nin bu çalışması Rönesans döneminin ilk manzara resimlerinden biri olarak kabul edilmektedir. Bu tarz çalışmalarda doğaya ait tüm unsurlar ve figürler geniş bir manzara içinde betimlenmekte, figürler ve konu manzara içinde kompozisyonu desteklemektedir³⁷⁹.

RESİM 109.

PASTORAL SENFONİ

Giorgione, 1508-1509, tuval üzerine yağlıboya, 110 x 138 cm, Musée du Louvre, Paris.

Pastoral Sinfoni olarak bilinen resim, hem Giorgione'ye hem de öğrencisi Tiziano'ya atfedilmektedir³⁸⁰.

Koyu renkli gölgelerin içerisinde figürlerin ve manzaranın yumuşak formları belirgin bir şekilde görünmektedir. Resmin düzlemine yansıtılan ışık kompozisyona gizemli bir atmosfer kazandırmaktadır. Yanlarında giysili iki genç adam bulunan iki çıplak kadın, bir çobanın geçmekte olduğu zengin ve geniş manzarayı doldurmaktadır. Uzakta, tepenin üzerinde bir villa bulunmaktadır. Pastoral hava burada o kadar güçlü hissedilmektedir ki resmin asıl anlamını vurgulamaktadır. Çoban şairi; kaval ve ut şiirselliği sembolize etmektedir. Genç adama eşlik eden iki orman perisinden biri şiirsel ilhamın kutsal kuyusundan su çekmek için çıplak bedeni ile geri dönmüştür³⁸¹.

Fırtına adlı çalışmasında olduğu gibi Giorgione pastoral sahnede, doğayı tüm ayrıntılarıyla betimlemiştir. Puslu atmosferde güneşten gelen ışık resmin ana konusu üzerinde başarılı bir şekilde yansıtılmaktadır. Resmin ön planında dörtlü figür grubu yer almaktadır. İki çıplak kadın figüründen birisi, yerde arkası izleyiciye dönük olarak oturmuş flüt çalmakta, diğeri resmin sol tarafındaki küçük su havuzundan cam bir

³⁷⁹ Borea, s. 36.

³⁸⁰ Ross S. Kilpatrick, *Horation Landscape in The Louvre's Concert Champetre*, **Artibus et Historiae**, Vol. 21, No. 41, 2000, s. 123-124.

³⁸¹ Mather, s. 380.

sürahiyle su almaktadır. Oturan kadının arkasında yer alan ve iki kadın figürünün ortasında bulunan giyimli erkek figürlerinden soldaki mandolin çalmaktadır. Figürler izleyiciye bakmaz ve birbirleriyle konuşur gibidirler. Yeşillenmiş toprak üzerinde belli belirsiz figürler uzakta olduklarından perspektif kurallarına uygun olarak küçük verilmiştir. Ön planda resmin sağında dalları üzerinde top top yapraklarla donanmış ağaçlarla arkada ufka doğru yerleştirilmiş cılız yapraklı ağaç bir zıtlık oluşturmaktadır. Daha da uzakta kapalı bir gökyüzü resmin atmosferine şiirsellik kazandırmaktadır. İki adam- kırmızı ipek içindeki zengin aristokrat müzisyen ve sade giyimli yalınayak bir köylü- önlerindeki iki kadını görmezden gelerek birbirlerine doğru dönmüşlerdir. Pastoral Senfoni’de manzara ile figürler birbirlerine o kadar kaynaştırılmıştır ki figürlü kompozisyondan ziyade manzara ön plana çıkarılmıştır. Bu da Rönesans’ta görülen figürlü tasvir anlayışının ve kutsallığın vurgulandığı tarzın gerilerde bırakıldığının bir göstergesi olarak yansıtılmıştır³⁸².

RESİM 110.

ÜÇ FİLOZOF

Giorgione, 1508-1509, tuval üzerine yağlıboya, 124 x 145 cm, Kunsthistorisches Museum, Viyana.

İnsan varlıkları ile doğa arasındaki karşılıklı bağlantı sanatçının daha geç bir eserinde geliştirilmiştir: Viyana’da bulunan *Fırtına* eserinde olduğu gibi figürleri manzaranın gerisine yerleştirmiş ve izleyiciden uzaklaştırmıştır. *Üç Filozof*’ta ise, geniş manzara formlarını ve figürleri ön yüzeye yakınlaştırmaktadır. Böylece seyirci, manzaranın bütün fiziksel duyumlarını, yaklaşan mağaralı kayanın gizemli derinliklerini ve gölgeli ağaçlar arasındaki boşluğu rahatlıkla görebilmektedir³⁸³.

Resmin adlandırılması hakkında birçok yorumlar bulunmaktadır. En muhtemel olanı da Bethlehem Yıldızı’nı bekleyen ve çoğunlukla bilge ve filozof olarak bilinen Üç Kral’ı temsil ettiği görüşüdür. Ana fikir olarak, mağaranın muhtemelen İsa Mesih ile bağlantılı doğum mağarası olan “Lucula Noctis”i temsil ettiği ileri sürülmektedir.

³⁸² Philipp Fehl, *The Hidden Genre: A Study of The Concert Champetre in The Louvre*, **The Journal Of Aesthetics and Art Criticism**, Vol. 16, No. 2, Dec 1957, s. 153.

³⁸³ Wilde, s. 68-69.

Sembolik olarak üç figürün yer aldığı ve İsa'nın doğmuş olduğu mağara ile karşılaştırıldığında kompozisyonun gerçekleştiği mekan bir doğa parçasıdır. Bu manzarada ikisi ayakta biri oturur vaziyette betimlenmiş üç figür, renkli giysileri ile aydınlık bir ön planda yer almaktadır. Elinde bir kağıt tutan ve oturan figür ise önünde koyu gölgeli bir mağara açıklığına doğru bakmaktadır. Onun da arkasında ağaçların arasından yeşil bitki örtüsüyle dağların arkasından güneş batmaktadır. Işık ve gölgenin kontrastlığı arka plandaki ışıklı bir gökyüzü ve ön plandaki koyu renkli ağaçlarla temsil edilmekte; arka plandaki bulutlu bir gökyüzü akşamın yaklaşmakta olduğunu haber vermektedir. Böylece bu görünüm resme daha gizemli bir atmosfer kazandırmaktadır. Resmin sağına yerleştirilmiş figürlerle arka planda yer alan soluk renklerle tasvir edilmiş manzara ve koyu karanlık bir mağara, kompozisyona uyumlu bir görünüm kazandırmaktadır³⁸⁴.

RESİM 111.

ERKEĞİN ÜÇ DÖNEMİ

Tiziano, 1511-1512, tuval üzerine yağlıboya, 90 x 152 cm, National Gallery of Scotland, Edinburgh.

Kadın cinselliği ve kadın, Tiziano'nun ilk resim taslağından biri olan *Erkeğin Üç Dönemi* adlı alegorik çalışmanın ana konusunu oluşturmaktadır. Bir kadın ve sevgilisi ilk yaşamı; yanlarında Cupid (Eros) ile birlikte cinsiyeti belli olmayan uyuyan iki çocuk yaşamın başlangıcını temsil etmektedir. Biraz uzakta, elinde yaşamın sonunu simgeleyen iki kafatası tutan yaşlı adam ise derin düşüncelere dalmıştır³⁸⁵.

Toplumsal cinsiyet metaforu (sembolü) bu düzenlemede kısmen erkek figürleri ile meydana getirilmiştir. Tiziano, bir erkek ve kadının paylaştığı yaşam çemberini Üç Dönem'de betimlemektedir. Burada insanlığın dönemi cinsiyetler arasındaki bir aşkı da yansıtmaktadır. Üç dönemin kıyaslanması değişen manzara ile çizilmiş, anlam oldukça açık bir şekilde betimlenmiştir. Yapraklarla dolu ağaçlar ve yemyeşil çimenlerle birlikte

³⁸⁴ E.H. Gombrich, *A Note on Giorgione's Three Philosophers*, **The Burlington Magazine**, Vol. 128, No. 1000, Jul 1986, s. 488.

³⁸⁵ Giles Robertson, *The X-Ray Examination of Titian's 'Three Ages of Man' in The Bridgewater House Collection*, **The Burlington Magazine**, Vol. 113, No. 825, Dec 1971, s. 722.

doğa, aşıklara pek çok olanaklar sunmaktadır. Resmin arka planında ufuk çizgisi ile belirtilmiş açık bir gökyüzü, sağda ise siluet halinde bir ev yer almaktadır. Erkek ve kadın figürünün bulunduğu koyu renklerle gölgelenmiş sol kesimde, yarı çıplak erkek bir ağacın dibinde oturmaktadır. Onun hemen önünde kırmızı eteği beyaz gömleği ile kadın iki elinde de flüt tutmaktadır. Figürlerin tümü doğada, üzerinde yeşil bitkilerin görüldüğü toprak bir zemin üzerine yerleştirilmişlerdir. Tiziano resimsel boşluğu kaplayan manzaraya eserlerinde sıkça yer vermektedir. Bu manzarada figürler doğanın ayrılmaz bir parçası olarak görülmektedir. Resimde hem mekânsal hem kronolojik, hem de çeşitli varyasyonlarla bölünmüş manzarada biraz uzaklık bulunmaktadır. Gençlik ve olgunluk dönemleri arındırılmış, onların bulunduğu zemin sararmış, ağaç dalları zayıflamış ve kırılmıştır. Yaşamın başlangıcı ve bitimi, resmin sağında özensiz bir şekilde yan yana getirilmiş, resim aynı zamanda uyku ve ölüm gibi metaforik unsurların yüz yüze gelmesi ile ilgili görünmektedir. Açık bir şekilde bütünleyici gruplar genç çifte, onların geçmişine yani çocukluklarına; kafatasları da kaçınılmaz sonlarına gönderme yapmaktadır. Alegorik ayrıntıların geniş bir şekilde yer aldığı bu resimde de geniş manzara görünümü figürlerin vurgulanmasına olanak sağlamak ve resmin ana temasını bütünleyen unsur olarak karşımıza çıkmaktadır³⁸⁶.

RESİM 112.

KUTSAL AŞK ve DÜNYEVİ AŞK

Tiziano, 1515-1516, tuval üzerine yağlıboya, 118 x 279 cm, Galleria Borghese, Roma.

Tiziano'nun gençlik şaheseri olan bu resim, 1608'de Kardinal Scipione Borghese tarafından alınmıştır ve koleksiyonun en önemli parçası olarak kabul edilmiştir. Lahdin üzerindeki hanedan armasında, resmin yaklaşık 1515 yılında yapıldığı, Venedikli Aurelio'nun aile amblemi olduğu anlaşılmaktadır. Konunun çeşitli yorumları geliştirilmiştir; ancak iki kadın figürünün alegorik anlamından da anlaşıldığı üzere çıplak figür doğal insan sevgisini temsil ederken; beyaz elbiseli figür ilahi aşkı ve namusu temsil etmektedir. Düzenleme oldukça klasiktir ve simetri kurallarına göre yapılmıştır. Figürler ve doğal arka plan arasındaki ilişki tam olarak tasarlanmıştır. Renkler, ipek kumaşların geniş kıvrımları, olgun bir meyveyi andıran tenin ve dikkatle

³⁸⁶ Goffen, s. 26-27.

oyulmuş mermerin arasında kıvılcım ve parıltılar saçmaktadır. Resimdeki ayrıntılar neşeli bir görünüm arz etmekte, bunların tümü fiziksel, ruhani ve daha önce adeta bu kadar kesinlik ve mutlulukla ifade edilmemiş bir hayat tarzını yansıtmaktadır. Bu bağlamda Tiziano'nun sıra dışı renk duygusu hikayeyi, doğa, alegorik anlamlar ve şeklin saf güzelliği ile başarılı şekilde kaynaştırmıştır³⁸⁷.

Tiziano'nun *Kutsal Aşk ve Dünyevi Aşk* adlı kompozisyonu, klasik güzellik idealine bağlı oluşu, renk, ışık-gölge ve geometrik şemanın güç kavranabilen anlatımsal kurgusu bakımından ilgi çekici bir çalışmadır. Kompozisyonun ön planındaki kabartmalarla süslü bir lahdin kenarında oturan biri giyimli, biri çıplak iki kadın figürü ve ortada resmin odağını teşkil eden Eros (aşk) figürü elini lahdin içindeki suya batırır vaziyette tasvir edilmiştir. Soldaki kadının beyaz elbiseli olduğu dikkati çekmektedir. Ancak bu beyaz elbise sağ kolu açıkta bırakmakta ve buradan da kırmızı bir iç elbisesi görülmektedir. Sağdaki kadın ise kırmızı bir pelerin giymiş ve küçük bir beyaz kumaş parçasıyla örtünmüştür. Giyimli sağ kadının elinde bir çiçek bulunmaktadır ve sol kolu da metal bir kaba dayanmaktadır. Buna karşılık sağdaki kadın elinde toprak bir kap tutmaktadır. Arka plandaki iki bölümlü doğa görüntüsü de anlam boyutunu değiştirerek bütünlüğü sağlamaktadır. Sağdaki kadının arkasında ağaçlar, kırık arazi, göl ve bir şehir görüntüsü yer almaktadır. Kırdaki iki atlı, bir tavşanı kovalayan köpek, bir avcı, çoban ve sevgililer görülmektedir. Soldaki kadının arkasındaki manzarada ise ağaçlı, yemyeşil bir yamaçta yer alan iki yuvarlak kuleye sahip bir kale dikkati çekmektedir. Ön taraftaki yeşillikler içinde iki tavşan ve kaleye giden yolda bir atlı ve kale kapısı önünde de perspektife bağlı olarak çok küçük resmedilmiş bazı figürler bulunmaktadır. Merkezde Eros'un arkasında ise ağaçlar ve bu ağaçlar arasından görünen atmosferik etkilerle resmedilmiş dağlar da tüm değerleriyle birlikte yapıta ilgi çekici bir anlamsal boyut katmaktadır. Bu eserde, kadın ve aşk kavramlarının özellikle dikkat çektiği ve felsefi yorumlarla işlendiği dönemin maneviyatlık ve gerçeklik arasındaki ikilemle insan yaşamının var oluş nedenine de açıklık getirmeyi hedefleyen bir tavır söz konusudur. Bu yapıtlarla önceki dönemlerin ağır ve insanı aşan ruhsallığı çok gerilerde bırakılmıştır. Bunun sonucunda erotik bir güzellikle bütünleştirilmiş yeni bakış açısı benimsenmiştir. Natüralist yaklaşım ve arka planda görülen manzara bu durumu

³⁸⁷ Borea, s. 44.

destekleyen ayrıntılar olarak görülmektedir. Figürlerle birlikte arka planda yer alan geniş doğa manzarası uyumlu bir şekilde resmin ana temasını vurgulamaktadır³⁸⁸.

RESİM 113.

ALEGORİ

Paolo Veronese, 1575, tuval üzerine yağlıboya, 187 x 188 cm, National Gallery, Londra.

Veronese, *Alegori* adlı çalışmasında, iki erkek ve bir kadının karmaşık mücadelesinin arkasında açılmış gibi görünen sonsuz gökyüzünde, alegorinin ahenkli hafifliğini yansıtmaktadır. Veronese için alegori, Bronzino kadar önemli görünmemekle birlikte belli oranda da üslubunun renkçi etkisini yansıtmaya açısından önem taşımaktadır. Sanatçının *Alegori* adlı çalışmasında, giyimli iki erkeğin, aralarında bir iniş-çıkış gibi duran sarışın kadının uzanmış ellerini kavramaya çalışmaları resimde belirgin bir şekilde verilmektedir. Renklere bakıldığında erkeklerin giysilerindeki parlak kırmızı, sarı ile gümüşü-yeşil tonlarının kullanmasında Venedik ekolünün etkileri görülmektedir. Gerçekleriyle karışan mitolojik figürler, resmin üstünde konumlandırılmış ve gerçeklik de dahil, her şey büyüleyici bir nitelik kazanmıştır. Aynı büyümlü atmosfer, Veronese'nin dini resimlerinde de yer almıştır³⁸⁹.

Arka planda bulutlu bir gökyüzü dikkati çekmektedir. Ön planda ise ağaçların arasına yerleştirilmiş figürlerin anatomik yapıları belirgin bir şekilde betimlenmiştir. Sırtı izleyiciye dönük sarışın kadın figürünün bir eli aşağıda diğer eli yukarıdaki erkeğin elini tutmaktadır. Üzerinde Veronese yeşili adı verilen bir gümüşü yeşille işlenmiş yaprak motifleriyle bezeli bir örtü çıplak kadının bedeninin alt tarafını örtmektedir. Resmin üç ana figürü bir ağacın üzerindeki kalınca bir gövde üzerinde oturmaktadır. Resmin soluna doğru iki çıplak küçük çocuk figüründen birinin Eros olması muhtemeldir, sahnenin doğanın bir parçası olan ormanda geçtiğini izleyiciye düşündürmektedir³⁹⁰.

³⁸⁸ Creighton E. Gilbert, *Some Findings on Early Works of Titian*, **The Art Bulletin**, Vol. 62, No. 1, Mar 1980, s. 45.

³⁸⁹ Gould, s. 236.

³⁹⁰ Elise Goodman-Soeliner, *The Poetic Iconography of Veronese's Cycle of Love*, **Artibus et Historiae**, Vol. 4, No. 7, 1983, s. 19-21.

5- SONUÇ

Antik dönemde doğayı kavrayıp anlayan sanatçılar doğalcı yaklaşımı sanata aktarabilmişler, buradan hareketle ideal sanat anlayışını geliştirmişlerdir. Antik dönem sanatı, Hristiyanlığın ortaya çıkmasıyla birlikte değişmeye başlamış, anlayış ve formlar Hristiyanlığa uygun içerikle bir ölçüde varlığını sürdürürken Ortaçağ'ın skolastik felsefesiyle örtüşen sanatsal formlar egemen olmaya başlamıştır.

Bu dönemde tüm gerçekliğin dinde olduğuna inanılmaktaydı. Buna bağlı olarak da gözlem bir yana bırakılmış ve doğalcı yaklaşımdan kopulmaya başlanmıştır. Öteki dünya anlayışına bağlı olarak insan, dünyasal yaşamı geri plana atmaya başlamıştır. Bu nedenle Ortaçağ resim sanatında figürler gerçekçi bir mekansal kuruluş ve natüralist yaklaşıma sahip bir doğa içinde yer alamamıştır. Resimlerde gökyüzü yerine altın yaldızlı bir fon kullanılmış, figürler ise hacim duygusunu tam anlamıyla yansıtamamıştır.

Antik sanat formlarına yeniden dönüşün ilk adımı 14. yüzyılda atılmıştır. Doğa ve insan gözlemi ön plana çıkmış ve doğa anlayışı değişmeye başlamıştır. Rönesans ile birlikte sanatçıların doğaya verdikleri önem farklı boyutlara taşınmıştır. Doğa, Ortaçağ'da olduğu gibi ruhani dünyaya açılan bir alan olmaktan çıkmış, doğrudan dış dünyaya ait unsurların bir bütün olarak yerleştirildiği kompozisyonlara dönüşmüştür. Figürler ve nesneler de bu mekan çerçevesinde, doğa-figür anlayışını destekleyen ayrıntılar olarak yer almaya başlamıştır.

Rönesans'ta doğa anlayışının değişmesinin yanı sıra bireye bakış ve algılayış da değişmiştir. 15. yüzyılda Floransa'da kurulan Platon Akademisi'nde gelişen, evreni ve insanı bir bütün olarak ele alan Hümanizm, insanı yalnızca bir varlık olarak görmeyi bırakarak, sahip olduğu ünik nitelikleri ile bir birey bir insan olarak görmeye başlamıştır. Bireye verilen önemle birlikte, Rönesans düşüncesi ve sanatı Ortaçağ'dan farklı bir çizgiye yönelmiştir.

Ortaçağ düşüncesinin değişmeye başladığı 14. yüzyıl itibariyle sanat dinsel içeriğini sürdürmekle birlikte form açısından bu dünyaya yöneliş de başlamıştır. Giotto'nun resimlerinde figürleri gerçek bir mekan derinliği olan doğa görünümü ya da bir mimari mekanın içine yerleştirilmesi, resimde figürlerin ve nesnelerin içinde yer aldığı doğanın dikkatle ele alındığını göstermesi açısından önemlidir. Aynı şekilde

Ambrogio Lorenzetti'nin Rönesans'ta karşılaşılan bireysellik, natüralist yaklaşım ve klasik antikitenin canlandırılması gibi ayrıntılara yer vermesi bu yeni anlayışın yansımalarının ilk örnekleri arasında kendini göstermektedir.

15. yüzyıl itibariyle giderek Rönesans sanatında içerik de değişmiş, antik mitolojiden alınan konular ve bu dünyaya ait fenomenler sıkça görülmeye başlanmıştır, öyle ki dinsel konular da artık bu dünyada geçmeye başlamıştır. Fra Angelico'nun "Meryem'e Müjde"si, Massaccio'nun "Cennetten Kovuluş"u dini konuların yaşanan dünyada geçmesine, Michelangelo'nun "Sistina Şapeli" freskoları ise dinsel kişiliklerin de Rönesans'ın insanı merkeze alan anlayışına bağlı olarak yüceltilmesine verilebilecek en yetkin örneklerdendir.

Rönesans düşüncesi, gerek insana gerek doğaya verdiği önemle sanat anlayışındaki değişiklikleri gözler önüne sermektedir. Bu anlayış insanı ve doğayı bir araya getirmiş ve bu yolla bireye verilen önemin altını bir kez daha çizerek antikçağın kaldığı yerden tekrar ele alınıp modern çağlara geçişin ilk aşamasını oluşturmuştur³⁹¹.

Rönesans'ta doğa Ortaçağ'da olduğu gibi yalnız bir dekor ya da bir sahne değil kendisine doğrudan yönelinen bir alan olmuştur. Rönesans'ta doğa sevgisi ve doğaya duyulan ilgi, toplum içinde de oldukça yaygınlık kazanmıştır. Rönesans döneminde giderek toplumsal bir anlayış haline gelen doğa sevgisi sanat alanında da etkili olmuş ve Rönesans döneminde estetik açıdan güzelin ancak doğada bulunduğu görüşü geçerlilik kazanmıştır. Bu görüş, doğa bilimlerinin gelişimini sağlayarak sanat alanında da doğaya yönelişe yol açmıştır. Doğanın çok iyi incelenmesi ve tanınması amacıyla sanatçılar, doğada çizimler yapıp bunları sanatlarında kullanmak için not defterleri taşımaya başlamışlardır. Özellikle Leonardo da Vinci'nin, çizimlerinin yer aldığı bu defterlerde sadece anatomi, mekanik çizimler değil doğa manzaralarının da ayrıntılı bir şekilde yer aldığı görülmektedir. Sanatçının en bilinen desenlerinden olan Arno Vadisi adlı çalışmasında manzara geniş bir yer tutmaktadır. Figürün görülmediği bu çalışmada derinlik arka plana doğru artmaktadır. Resmin ön düzleminde yer alan doğaya ait unsurlar belirgin bir şekilde hissedilmektedir. Michelangelo'nun figür üzerine yapmış olduğu desenlerinde anatomik özellikler, kasların güçlü bir biçimde ele alınması açısından dikkati çekmektedir. Sanatçının Cascina Savaşı için çizdiği taslaklarında

³⁹¹ Collingwood, s. 24.

manzara, resimde sadece bir arka fon olarak görülmektedir. Rönesans sanatçısının gelişen doğa bilgisine koşut olarak doğaya verdiği değerin artmasıyla Rönesans manzara resimlerinin de bir yeniden doğuşu olmuştur. Dönemin ressamı manzaraları adeta bir doğa gösterisi gibi sunmuşlardır. Bu bağlamda figürleri de bu manzara içine yerleştirmişlerdir. Anıtsal boyutlarda tanımlanan bu figürler resmin ön düzleminde betimlenmekte, doğaya ait tüm unsurlar kompozisyonu destekleyen ayrıntılar ve özellikle bir arka fon olarak yerini almıştır.

Ortaçağ ve Bizans geleneklerine bağlı olan Siena Okulu'nda figürler daha yüzeysel betimlenmiştir. Erken örneklerde doğaya ait bir fon görülmemektedir. Altın yaldız kullanımının devam ettiği çalışmalarda yapay ve stilize bir manzaranın yer aldığı görülürken Floransa Okulu'nda gerçek görüntüye, doğanın gözlemine titizlikle eğilen bir anlayışla karşılaşmaktadır. Fenomen dünyaya ait olaylar sanatçının natüralist yaklaşımı ile ele alınmaktadır. Bu anlamda doğa, sanatçıların başarılı ve titiz gözlemleriyle resimlerde şekillenmiştir. Venedik Okulu'nun sanatçıları tarafından daha ayrıntılı ve belirgin bir şekilde değerlendirilen manzara ve manzaraya dair tüm detaylar natüralist bir yaklaşımı gözler önüne sermiştir. Venedik Okulu'nun tanınmış ressamlarından Bellini'lerde figürler daha anıtsal bir şekilde resmin ön düzleminde ele alınmış olup doğa ile bütünleşen bir üslupta resmedilmişlerdir. 16. yüzyılda Maniyerizm ile birlikte Rönesans'ın ideal formları bozulmaya başlamıştır. Kompozisyonlarda dikey, piramidal yerleştirmenin aksine bu dönemde kompozisyon kurallarını zorlayan diyagonal yerleştirmeler, simetri taşımayan kuruluşlar, çerçevenin sınırlarını zorlayan düzenlemeler söz konusu olmuştur. Bu resimlerde de doğa-figür ilişkisi görülmekle birlikte doğa yavaş yavaş bir arka plan olmaktan çıkmaya, figürleri saran bir atmosfere dönüşmeye başlamıştır. Güçlü deformasyonların görüldüğü bu figürler resmin kompozisyonunda doğaya ait ayrıntılarla birlikte dengeli bir bütün oluşturmaktadır.

Rönesans döneminde dinsel konulu resimlerde doğa-figür ilişkisi sanatçıları tarafından belirgin bir şekilde ele alınmıştır. Bu eserlerde doğaya ait tüm ayrıntılar kutsal kişilikleri ve dinsel temayı vurgulamak için arka plan olarak tasvir edilmektedir. Örneklere bakılacak olursa; Giovanni Bellini'nin dinsel konulu resimlerinde dikkati çeken en belirgin özellikler figürlerin resmin ön düzleminde anıtsal olarak yer almasıdır. Arka planda belli belirsiz birkaç figür ve Venedik resminin tipik özelliği olan doğanın

detaylı bir şekilde işlenmesi onun eserlerinde göze çarpmaktadır. Leonardo'nun çalışmalarında; arka plandaki dağlık ve kayalık arazi atmosferik etkilerle adeta buharlaşıyormuş gibi bir izlenim uyandırmaktadır. Böylece Leonardo'nun derinliği inandırıcı bir şekilde verebildiği görülmektedir. Sanatçının Kayalıklar Meryem'i adlı eseri dinsel konunun vurgulanması ve doğa figür ilişkisini göstermesi açısından oldukça başarılı bir çalışmadır. Raffaello'nun Meryem ve Çocuk İsa adlı dinsel konulu resimlerinde uyumlu bir bütünlük göze çarpmaktadır. Söz konusu bu resimlerde piramidal kompozisyon içine yerleştirilmiş figürler ön düzlemde yer alırken, arka planda tüm Meryem ve Çocuk İsa resimlerinde olduğu gibi ufuk çizgisi hizasında bir gökyüzü, resmin sağ veya sol tarafına yerleştirilmiş bir ya da iki cılız ağaç ile arka plan derinliklerinde küçük su birikintisi ya da denizin görüldüğü manzara ile tipik örnekler olarak karşımıza çıkmaktadır.

Mitolojik konulu çalışmalarda genel olarak doğa, resimde geniş bir yer kaplamaktadır. Manzara içinde figürler antik dönemin etkilerini yansıtmakla birlikte konunun ön plana çıkmasına olanak sağlamaktadır. Piero di Cosimo, Giorgione ve Tiziano'nun mitolojik konulu eserlerinde bu etkiyi rahatlıkla görebilmekteyiz. Doğaya ait tüm unsurlar Venedikli sanatçıların resimlerinde ayrıntılı ve titiz bir şekilde betimlenmektedir. Mitolojik resimlerde bazı konular doğrudan doğada geçmekte ya da doğaya ilişkin karakterleri kişileştirmektedir. Leonardo da Vinci ve Raffaello gibi İtalyan ressamların mitolojik konulu çalışmalarında konunun ön plana çıkarıldığı figürlerin resmin ön düzleminde anıtsal olarak betimlendiği görülmektedir. Arka planda kompozisyonu destekleyen bir unsur olarak yer alan manzara mitolojik konulu resimlerde doğayla figürün birbirine kaynaştığı bir görünüm vermektedir.

Hümanizm'in katkısı ile bireyin itibarının iade edilmesi, portrenin de gelişmesine olanak sağlamıştır. Antik sanata öykünme ile 15. yüzyılda portreler ağırlıklı olarak Antik dönem sikke ve madalyonlarında olduğu gibi profilden verilmiştir. Fon çoğu zaman koyudur. Piero della Francesca'nın Urbino Dükü ve Düşesi'nin portreleri, manzaranın portrede fon olarak kullanıldığı ilk örneklerdendir. Battista ve Federico çifti, Urbino'nun yükselteli peyzajında mesafeli bir görüşte karşılıklı olarak betimlenmişlerdir. Ressam figürlerin profillerini yüksek ayrıntılı bir ön plana yerleştirmiştir, bu yolla yüksek bir derinlik hissinin ve ön plandaki figürlerin

vurgulanmasını sağlamıştır. Ön ve arka zemindeki manzaraları bir araya getirerek geniş bir doğa panoraması oluşturmuştur. Figürlerin fiziksel ve ruhsal özelliklerini yansıtan bu portrelerde doğaya ait tüm detaylar kompozisyonu desteklemektedir. Figürlerin profilden ya da yandan resmedildiği çalışmalarda, manzara arka planda yer yer puslu bir atmosferde yer yer belirgin bir şekilde tasvir edilmektedir. Leonardo da Vinci'nin portrelerinde tipik manzaranın arka planda soluk ve belli belirsiz işlendiği görülmektedir. Raffaello'nun eserlerine bakıldığında figürü destekleyen doğa unsurları net bir şekilde betimlenmektedir. Portrelerde ayrıca pencere kenarına, önüne yerleştirme de yaygınlaşmıştır. Kuzey Rönesans'ında pencereden görünen manzara, Kuzey'in detay natüralizmi ile oldukça titiz bir biçimde ayrıntılı verilmiştir. Domenico Ghirlandaio'nun Yaşlı Adam ve Genç Portresi de bunu yansıtan en başarılı çalışmalardan biridir.

Tarihsel konulu çalışmalarda, savaşın ve tarihsel olayın açık havada bir manzara içinde betimlendiği bilinmektedir. Bu resimlerde gerek tarihsel kişilikler gerek tarihsel olaylar tüm ihtişamı ile resimde izleyicinin dikkatini çekmektedir. Doğaya ait unsurlar çok detaylı ele alınmamakla birlikte resimde arka plana doğru gidildikçe manzaranın belli belirsiz bir şekilde yer aldığı görülmektedir. Örneğin Guilio Romano'nun Milvian Köprüsü Savaşı adlı eserine bakıldığında oldukça kalabalık bir sahne karşımıza çıkmaktadır. Savaşın tüm dehşeti gözler önüne serilmiştir. Oysa doğa ve manzara arka planda sadece konuyu tamamlayan bir unsur olarak yer almaktadır. Tarihsel resimlerde konunun doğada gerçekleştiği ama figür ve tema üzerine yoğunlaşmanın daha fazla hissedildiği anlaşılmaktadır.

Alegorik resimlerde, figürler manzaraya göre daha geri planda yer almakta, doğa ağırlığını hissettirmektedir. Giorgione'nin Fırtına adlı eseri bu çalışmalar için tipik bir örnek olarak karşımıza çıkmaktadır. Sadece üç figürün görüldüğü bu resim, şehre ilişkin ayrıntıları, yeşillik zemin ve kayanın betimlenişi, nehrin verilişi, fırtınayı haber veren koyu bulutlarla kaplı bir gökyüzüyle Rönesans'ın ilk manzara resimlerinden biri olarak değerlendirilmektedir. Alegorik resimlerde geniş bir manzara içine yerleştirilmiş figürler dikkati çekmektedir.

Siena ve Floransa okullarının geliştiği Erken Rönesans döneminde sanatçılar doğayı farklı bir şekilde ele almışlardır, dinsel konuyu ve kutsal kişilikleri vurguladıkları yapıtlarında arka planda henüz doğaya ait unsurlara yer vermedikleri

görülmektedir, resimlerde altın yaldızlı bir arka plan yer almaktadır. Floransa Okulu ile fenomen dünyaya ait unsurlar ortaya çıkmakta ve sanatçılar doğayı natüralist bir yaklaşımla ele almaktadırlar. Doğaya ve figüre yönelişin yoğunlaştığı 15. yüzyılda Leonardo, Michelangelo ve Raffello ile yükselen Rönesans, konu çeşitliliği içinde farklı rol ve görevlerle sanatçıların yapıtlarında her zaman kendini göstermiştir. Bu sanatçıların doğaya ve bireye dair gözlemleriyle ve Hümanizm ile birlikte gerçekçi bir manzara ve figür ilişkisini yansıtan eserler gelişim göstermiştir. Venedik Okulu'nun sanatçıları ise figürlerin fiziksel ve ruhsal özelliklerini ön plana çıkarmakta, Kuzey Rönesansı'nın titiz ve detaylarda saklı olan özelliklerini vurgulamaktadırlar. Giorgione'nin manzaraya geniş bir şekilde yer vermiş olduğu Fırtına resmi ile gelişen manzara, Rönesans anlayışını takip eden süreçte ve Barok dönemde ressamlar tarafından geniş ölçüde ele alınmıştır. Fransa'da Nicolas Poussin ve Claude Lorrain gibi Barok ressamları Antik dönemin etkilerinin yoğun bir şekilde görüldüğü klasik manzara görünümlerine yer vermişlerdir. Hollanda'da Jacob van Ruisdael gibi manzara ressamları ise doğanın derinliğini, resimlerinde kullandığı bulut kümeleri, değirmenler, su birikintileri gibi unsurlarla vurgulamıştır. Bu manzara resimlerinde çok fazla figür görülmemekte, birkaç figürün yer aldığı bu resimlerde ise oldukça küçük, belli belirsiz siluet halinde betimlenmektedir. Atmosferin bütünüyle hissedildiği ideal manzara betimlemeleri, bir sonraki dönemlerde özellikle Romantik manzara ressamları tarafından detaylı bir şekilde ele alınmıştır. Yüzyıllar boyunca figürlü konulara bir fon görevi yapan manzara ilk kez Romantik dönemde bir çevre olmaktan çıkmış ve figür resminin önüne geçmiştir. Ana temanın ve figürlerin vurgulandığı Rönesans resminde doğaya ait tüm unsurlar ve manzara arka planda destekleyici rol üstlenirken; Barok dönemde resimde oldukça geniş bir alanı kaplamakta ve derinliği başarılı bir şekilde yansıtmaktadır. Romantizm'de İngiliz resamlardan William Turner, John Constable; Alman resamlardan Caspar David Friedrich; Fransız manzara ressamlarından Theodore Rousseau ve Camille Corot gibi manzara ressamları ve ardından gelen Barbizon Ekolü'ndeki sanatçılar doğada taslaklarını çalışmışlar ve çalışmalarını doğada tamamlamışlardır. Oldukça başarılı doğa gözlemleri yapan bu sanatçıların üslupları ve

eserleri daha sonraki dönemlerde özellikle İzlenimciler tarafından farklı bir tarzda ele alınmış ve manzara tamamen bağımsız bir tür olarak resim sanatında yerini almıştır³⁹².

15. yüzyıl Kuzey Avrupa sanatını değerlendirme konusundaki sorunlardan biri aynı dönem içinde İtalya'daki sanatsal gelişmelerle arasında ciddi anlamda bir karşıtlık olmasıdır. İtalya'nın sanat koruyucuları kendi güç ve saygınlık imajlarını oluşturmak amacıyla klasik Roma kültürünü bilinçli olarak yeniden canlandırmışlardır. Kuzey'deki sanat koruyucuları ise antikiteyle çok fazla ilgilenmemişlerdir. İtalya'da antikitenin yeniden canlandırılması, 14. yüzyılın sonlarında Kuzey'deki gelişimden oldukça farklı bir çizgi izlemiştir.

Robert Campin'in 1430 yıllarına ait *İsa'nın Doğumu* (R. 114) adlı dini kompozisyonda Kuzey'deki Gotik sanattan natüralizme geçiş aşaması açık bir şekilde izlenmektedir. Burada boyut farklılıklarına rağmen ifadenin yansıtılışı ve hacim değerlerinin vurgulanışı natüralist tarzı ortaya koymaktadır. Ayrıca doğaya önem verilerek çizgisel bir derinlik sağlanması yolunda dikkate değer bir aşama kaydedilmektedir. Doğum olayı yıkık dökük bir ahırda cereyan etmektedir. Beyaz elbiseli Meryem ön plana yerleştirilmiştir ve başını yerde toprak üzerinde yatan yeni doğmuş İsa'ya doğru eğerek annelik şefkatini göstermektedir. Burada İtalya'dakinden farklı olan bir husus İsa'nın toprak üzerinde yatar vaziyette tasvir edilmiş olmasıdır. Çünkü İtalya'da mutlaka İsa'nın altına serilen bir kumaşla karşılaşılıyordu. Yine İtalyan sanatçıların Meryem'i genellikle mavi, lacivert, kırmızı elbiseli olarak tasvir etmelerine karşılık burada Meryem beyaz bir elbiseyle betimlenmiştir. Ahırın sola yerleştirilmesi ve alçak oluşu sayesinde arka plandaki manzara da resme katılarak anlam boyutuna katkıda bulunmaktadır. Solda ahırın üzerinde görünen dağlardan doğan güneş dikkati çekmektedir. Sağda ise İsa'nın bulunduğu noktadan başlayıp kıvrılarak gözü derinlere doğru çeken patika yol, dağların önündeki deniz kenarına kadar uzanmaktadır. Gökyüzünde de beyaz bulutlar uçuşmaktadır. Buradaki doğa görünümünün ayrıntılı işlenerek yansıtılması Flaman sanatının karakteristik üslubuna işaret etmektedir³⁹³.

Jan Van Eyck'in *Rolin Madonnası* (R. 115) adlı yapıtı Flaman resminde yaşanan büyük değişimleri gözler önüne sermektedir. Kompozisyonda ayrıntılardaki gözlem,

³⁹² Zeynep İnankur, **19.Yüzyıl Avrupa'sında Heykel ve Resim Sanatı**, İstanbul, 1997, s.34.

³⁹³ Lorne Campell, *Robert Campin the Master of Flémalle and the Master of Mérode*, **The Burlington Magazine**, Vol.116, No.860, Nov., 1974, s. 642.

gerçekçi betimlemeyi amaçlayan bir tarza doğru gelişim göstermektedir. Dekoratif bir şekilde kıvrılan kumaşlar içindeki ve karmaşık ancak inandırıcı olmayan mekanlara yerleştirilmiş zarif figürlerin yerini katı kıvrımlı kıyafetler içindeki, inandırıcı mekanlara yerleştirilmiş hacimli figürler almıştır. Van Eyck ışığın yansımalarını inceleyerek düz bir yüzey üzerinde üç boyutlu bir derinlik yaratmak üzere hava perspektifini kullanmıştır. Bu yöntem Floransa’da kullanılan ve matematik ilkelerine dayalı resim yöntemlerinden tümüyle farklı olsa da amaç gerçeğe benzerliğin yansıtılmasıdır. Kompozisyonun ön planında solda Rolin, sağda ise kucağında Çocuk İsa’yı tutan kırmızı elbiseli Meryem figürü yer almaktadır. Bu iki figürün resmin yan taraflarına alınması sayesinde arka plan derinliği, balkondan kuş bakışı görülen bir peyzajla sağlanmıştır. Böylece Flaman sanatındaki pencere vasıtasıyla doğaya açılma eylemi burada balkondan yararlanılmak yoluyla gerçekleştirilmiştir. Mekan perspektifi ile resmedilen salon dışarıdaki mazgallı bir duvara sahip balkona ve balkondan izlenen doğa görünümüne iki sütunun ayırdığı üç kemerle açılmaktadır. Kompozisyonun merkezinde yer alan ve manzarayı izleyen arkaları seyirciye dönük iki küçük figür de anlam boyutunda bir bağlantı unsuru oluşturmaktadır. İnandırıcı bir özellik kazanan doğa görünümü de kuzey resminde rastladığımız sembolizmle bağlantılı bir nitelik arz etmektedir. Resmi iki eşit parçaya bölen dikey hat üzerinde bir köprü kıvrılarak arka plan derinliğine akan bir nehir ve ışık etkisiyle grimsi bir maviliğe bürünmüş dağlar dikkati çekmektedir. Bu kompozisyonda kuzeyde gelişen natüralist eğilim açık bir şekilde izlenebilmektedir. Böylece Rönesans sanatının kuzeydeki görünümünü Gotik sanatının natüralizmi çerçevesinde görmek gerekmektedir³⁹⁴.

Yağlıboya tekniği kullanımı Van Eyck’a, tempera kullanan İtalyan fresko ressamlarının uygulayamadığı renk ve ayrıntıları deneme ve desenlerin ayrıntılarındaki geçişleri başarıyla yansıtmaya olanağı vermektedir. Kuzey Avrupa’daki ressamlar arasında yağlıboya tekniğinin gelişimi Batı sanat tarihindeki gelişmelerde büyük rol oynamaktadır. Kuzey Avrupa’da yağlıboya resim tekniğinin gelişimi el yazması resimleme geleneğini yansıtmaktadır. Sahnelerdeki ayrıntılara verilen önem, 15. yüzyılda Flaman ressamların tablolarının temel özelliğidir. Bu tablolarda ayrıntıları ile

³⁹⁴ Anne Hagopian van Buren, *The Canonical Office in Renaissance Painting, Part II: More About Rolin Madonna*, **The Art Bulletin**, Vol.60, No.4, (Dec., 1978), s. 619-621.

çizilen sadece elbise ve ev eşyaları değildir aynı zamanda betimlenen sahneye arka plan oluşturan manzaranın çok belirgin görünüşleri olarak yansımaktadır. Hatta bunlar camdan bile yansıyabilmektedir. Hollanda sanatında yeni bir perspektif anlayışı doğmuştur. Derinlik duygusu bir noktaya doğru çizgilerin uzamasıyla değil, gerçeğe benzerlik yaratan renklerdeki yoğunluk azalması aracılığıyla verilmektedir³⁹⁵.

Kuzey’de resim sanatı uzun süre Ortaçağ kalıplarına sadık kalmıştır. Dinsel konular yerini dünyevi konulara çok yavaş bırakabilmiştir. Ressamlar dinsel sahneleri dünyevi dekor içine yerleştiriyor renkleri, mekanı, bedenleri ve ışığı olabildiğince doğal betimlemeye çalışıyorlardı. Örneğin Rogier van der Weyden’in *Middelburg Altarı* (R. 116) resminde Meryem, Kayzer Augustus’un karşısına çağdaş bir Hollanda evinin içinde çıkmaktadır. Her şey dünyevi alemin bir parçasıdır. Büyük açık pencereden, resme derinlik veren tarlalar ve çayırlar görünmektedir. 15. yüzyıl İtalyan resminin temelinde matematiksel olarak çizgi perspektifi yatarken, Hollandalılar daha çok deneyimsel perspektife önem vermişlerdir. Dünyayı akılcı ve bilimsel yöntemlerle kavramaya çalışan ve bir resmi içinden başlayarak kurgulayan İtalyan Rönesans sanatçılarının tersine Hollandalılar dünyanın sırlarını dışarıdan bakışla kavramaya çalışmışlardır. Dolaysız gözlem ve nesnelerin doğası hakkındaki bilimsel bilgiler resamlara da bu uğraşta yardımcı olmuştur³⁹⁶.

Geertgen Tot Sint Jans’ın insanlardan *Vaftizci Yahya* konulu (R. 117) yapıtı Flaman manzara resminin gelişimini gösteren ilginç ve önemli örneklerden biridir. Doğaya ve doğa tasvirlerine büyük bir içtenlikle yaklaşan ressamın dini konuyla doğal çevreyi bütünleştirmede gösterdiği tavır ilginç bir aşamayı belirlemektedir. Yalın bir görsel ifadeye sahip olan yapıtın figür çiziminde gösterdiği teknik ustalıklarla doğanın tasvirlerindeki ustalığı dengeli bir biçimde yansıtmaktadır. Ana şeması ard arda şemalanan değişken düzlemlerle oluşturulan ana fon üzerinde piramidal bir düzenlemeye sahip olan aziz ve yanındaki kuzu tüm yapıtın ilgi odağını oluştururken azizin başı yüz tam ortaya gelecek şekilde çizilmiştir. Azizin oturmakta olduğu kayalık

³⁹⁵ Zuffi, 1998, s. 20-21.

³⁹⁶ Bret Rothstein, *Vision, Cognition, and Self-Reflection in Rogier van der Weyden’s Bladelin Triptych*, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 64. Bd., H.1., 2001, s. 54-55.

doğal oluşumun görsel açıdan önemli bir katkıda bulunduğu ve ağaçların göğe ve geriye doğru açılmalarıyla sağlanan hareketlilik durgunluğu dağıtmaktadır³⁹⁷.

Gerard David'in 1520 yılına ait *Süt Çorbalı Meryem* (R. 118) adlı yapıtı gerek chiaroscuro tekniğinin uygulanışı gerek konturları gölgede eriten desen anlayışı gerek ifadenin sıcak içten ve zarif bir şekilde yansıtılışı ve gerekse kompozisyon anlayışı bakımından ilgi çekicidir. Kompozisyonun solunda kucağında Çocuk İsa'yı tutan ve onu beslemek için sağ elindeki kaşığı süt çorbasına batıran Meryem yer almaktadır. Resmin merkezi konumundaki İsa'nın elinde de küçük bir kaşık tuttuğu görülmektedir. Masanın üstünde yer alan bıçak, elma ve ekmek sembolik anlamlarıyla içeriye ışık tutan öğelerdir. Meryem'in başı üzerinde solda yer alan sürahi ile vazo içindeki çiçekler ise Meryem'le bağlantılı olarak resmedilmiştir. Sağdaki pencereden görülen peyzaj yoluyla da doğayla bağ kurulmaktadır. Bu pencerenin altındaki sehpa da bulunan kırmızı ciltli kitap ve sepet gibi sembolik anlamlar içeren motifler de şemayı anlam boyutunda derinleştirmektedir³⁹⁸.

Avrupa'nın güneyi ile her türlü iletişimin önünde bir duvar gibi yükselen Alp Dağları'nın ötesinde modern zamanlara ilham veren Antikçağ'dan habersiz yaşayan Almanya'da, Ortaçağ'dan Yeniçağ'a geçiş neredeyse yüz yıllık bir gecikme ile gerçekleşmiştir. İtalya'da Erken ve Yüksek Rönesans devirleri yaşanırken Alman sanatı hala Gotik sanatın üslup kalıpları içinde deviniyordu. Örneğin bu yöntem Avrupa'nın diğer ülkelerinde unutulmuşken Almanya'da Meryem ve Çocuk İsa tasvirlerinin arka planı hala altın yaldızla boyanıyordu. Alman sanatı ancak 16. yüzyılın başlarında Ortaçağ'a ve kalıplarına veda edebilmiştir. Güney Avrupa'nın Hümanist dünya görüşü ve sanat anlayışı Almanlara ve İtalyan sanatçılar tarafından hem de 15. yüzyılın ortalarında icat edilen İtalyan ustaların bakır gravürleri yoluyla ulaşmıştır. Alman sanatçılar İtalyan sanatından ne kadar beslendilerse de Alman sanatına elbette en çok bu ülkenin kendi içinde yaşanan gelişmeler, özellikle Reform hareketi damgasını vurmuştur. Resme düşmanlık besleyen Protestan Reformasyonu'nun etkin olduğu bölgelerde artık dinsel içerikli resmin modasını tamamen geçmiştir. Bu sanatçılar

³⁹⁷ James E. Snyder, *The Early Haarlem School of Painting: II, Geertgen Tot Sint Jans*, **The Art Bulletin**, Vol. 42, No. 2, Jun., 1960, s. 118-119.

³⁹⁸ R. Langton Douglas, *La Vierge a la Soupe au Lait by Gerard David*, **The Burlington Magazine for Connoisseurs**, Vol. 88, No. 525, Dec., 1946, s. 290.

açısından kabul edilmesi oldukça güç bir durumdu, çünkü en önemli siparişlerini ve geçim kaynağını kaybediyorlardı. O halde başka konulara yönelmeleri gerekiyordu. Böylece portre ve manzara ressamlığı tercih edilen resim türleri haline geldi³⁹⁹.

Konrad Witz'in *Mucizevi Balık Avı* konulu (R. 119) altar panosu Aziz Petrus için yapılmış olup dini doğrultudan ayrılmaksızın gerçekleşen natüralist anlayış tarzının başarılı bir örneğidir. kompozisyonun odağını oluşturan olay İsa'nın dirildikten sonra Taberye Denizi kıyısında havarilere görünerek gerçekleştirdiği mucizedir. Kompozisyonda İsa sahneyi iki eşit parçaya ayıran düzlem üzerinde değil de biraz sağda kırmızı elbisesiyle heybetli bir şekilde tasvir edilmiştir. Sol tarafta içinde altı havarinin bulunduğu küçük kayık yer almaktadır. Arka plandaki manzara da Alp Dağları'nın görünümünden yararlanılarak oluşturulmuştur. Aynı şekilde Taberye Denizi'ni sembolize etmek için Cenevre Gölü model olarak kullanılmıştır. Davranışlar ve ifade natüralist bir tasvir geleneğine sıkı sıkı bağlanmıştır. Çizgisel anlayışla resmedilen doğa kuzeyde güneyden farklı bir şekilde gelişen yeni anlayışı açık bir şekilde ortaya koymuştur. Kuzeyde resim sanatı doğa gerçeğine ulaşırken dini doğrultudaki tasvir geleneğinden de kopmayarak yeni bir yol açmıştır⁴⁰⁰.

Albrecht Dürer'in, *Kendi Portresi*'nde (R. 120) ressamı uzun sarı saçlarıyla beyaz üzerine kahverengi siyah şeritli elbisesiyle kahverengi pelerini ve kahverengibeyaz renkli püsküllü başlığı ile görmekteyiz. Sağdaki açık pencereden de paralel düzlemler halinde derinleşen bir peyzaj kısmen görülmektedir. Bu görünüm tepeleri ağaçları kayalıkları bir nehri karlı dağları ve bir figürü içermektedir. Yapıt, kuzey ve güney resim geleneklerinin özgün bir sentezi olup teknik bakımdan ışık, gölge etkileri Rakursi ve Chiaroscuro'nun doğallık izlenimi verecek tarzda kullanımı form anlayışı ve ifadenin yaratılışı bakımından yüksek Rönesans portre sanatının dikkate değer bir örneğidir⁴⁰¹.

Lucas Cranach'ın *Bir Aziz Olarak Piskopos Albrecht* (R. 121) resminde manzaranın salt bir arka plan öğesine indirgendiği, resim içi bir hiyerarşi görülmemektedir. İnzivaya çekilmiş aziz, gayet hareketli bir manzaranın içindedir. Bitkiler, hayvanlar ve insan aynı yoğunlukta resmedilmiştir. Cranach'ın gayet belirgin

³⁹⁹ Krausse, s. 26.

⁴⁰⁰ Gombrich, s. 244-245.

⁴⁰¹ Stefano Zuffi, *Art Book Dürer*, (Çev. Kutay Özturan), 2004, Ankara, s. 34-35.

anlatıcılığı, resimsel dağarcığı Grünewald ve Dürer’de de görüldüğü gibi Ortaçağ etkileri taşır. O nedenle burada İtalya’dakine benzer bir resimde yenilenme hareketinden söz edilememektedir. Almanya’da Rönesans bu yüzden sadece İtalya’dan kuzeye doğru esen ve sanatçıları biraz etkisi altına alan bir rüzgar gibidir. Gotik anlayışın köklü bir biçimde yerleştiği Almanya ve çevresi özellikle Flaman toprakları ve Alpler’in ötesine geçen ticaret yolları sayesinde iletişim içinde bulunduğu İtalya üzerinden Rönesans anlayışı ve bu anlayışa bağlı yeni tarzı benimsemiştir. Alman ressamı Konrad Witz Rönesans anlayışına dönük eserleriyle dikkati çekmektedir. Özellikle Kuzey ülkeleri ile ilişkili olan tavrı Hollanda’yı ziyaret etmiş olmasından kaynaklanmaktadır⁴⁰².

Lucas Cranach’ın 1530 yıllarına ait *Nimphe* (R. 122) adlı kompozisyonun kaynağı Yunan mitolojisidir. Form anlayışı ve ifade İtalyan sanatının etkilerini göstermektedir. Kuzey sanat geleneği ile bütünleşen anlayışa bağlı olarak yorumladığı bu resminde desendeki çizgilerde Boticelli’nin Venüs tasvirlerini hatırlatmaktadır. Göl kenarlarının birbirine paralel yatay çizgilerinin soldaki kayanın ve sağdaki ağacın dengelenmesi sayesinde ön plandaki çığlak Nimphe figürünün etkisini arttırmaktadır. Buradaki doğa görünümü doğadan koparılmış bir görünüm olup sahneyi anlam boyutunda destekleyen kapalı kompozisyon anlayışı söz konusudur. Kır, göl, orman, ağaçlar ve kayalıklardan oluşan peyzaj ayrıntılı işlenmiştir. Bu durum kuzey sanat geleneğini açık bir biçimde vurgulamaktadır⁴⁰³.

⁴⁰² Krausse, s. 30.

⁴⁰³ Zuffi, 2004, s. 128-129.

Manzara resminin öncülerinden Alman ressam ve oymabaskı sanatçısı Albrecht Altdorfer, Tuna Resim Okulu'nun⁴⁰⁴ öncülerindendir. Sanatçının ilk figür çalışmalarında kendisini hissettiren manzara ilgisi giderek artmış, 1510 tarihli *Aziz George ve Ejder*'de arka plandaki manzara, baskın bir biçimde öne çıkmaya başlamıştır. Altdorfer Antik Çağ'dan bu yana ilk gerçek manzara resmini, yani figürsüz manzara resmini, yapan ressamdır. En sevdiği konular Almanya ve Avusturya'nın bol yapraklı sık ormanlarıdır. Sanatçı aynı zamanda günbatımını ve pitoresk antik kalıntıları bu tür bir ışıktaki betimleyen ilk ressamlardan. Altdorfer'in başyapıtı sayılan *İskender'in İssos Çarpışması* (R. 123) hem son derece ayrıntılı bir savaş sahnesi, hem de hayli dramatik ve anlatımcı bir manzardır⁴⁰⁵.

Fransa'da Rönesans'ın gelişimine bakıldığında İtalya'dan farklı olarak daha natüralist ve arıntılı bir üslupla karşılaşılmaktadır. Jean Fouquet, Nicolas Froment gibi Rönesans ressamaları resimlerinde doğa-figür ilişkisini irdelemiş, doğayı figürlü kompozisyonunu destekleyen bir unsur olarak ele almışlardır. Bir kitap resmi olmasına rağmen anıtsal bir fresko izlenimi veren 1470 tarihli *Eriha'nın Düşüşü*'nü konu alan minyatür ressam tarafından betimlenmiş olup 15. yüzyılın çok figürlü kompozisyon anlayışıyla karşılaşmaktayız. Figürler resmin ön planına yerleştirilmişlerdir. Sağda altı kişi tarafından taşınan kutsal emanet sandığı dikkati çekmektedir. Arkada mızrakları dik olan askerlerin sadece başları görünmektedir. Olay Eriha şehri önünde geçmektedir. Kalabalık figürlerin arkasında şehrin evleri, yemyeşil kırları, ağaçlar, nehir, tepeler ve kuleler görülmektedir. Resmin ön planındaki görüntülerle arka plan derinliğindeki

⁴⁰⁴ Tuna Okulu: 16. yüzyılın başlarında Tuna Vadisi'nde oluşan Alman manzara resim okulu. İvmesini Avusturyalı ressam Michael Pacher'in (yık. 1465-98) manzaralarıyla Dürer'in çizimlerinden alan bu okulun en önemli özelliği manzara resmini bağımsız bir tür durumuna getiren salt doğa betimlemeleridir. Söz konusu örneklerde figüre rastlansa bile manzara her zaman ön planda tutulmuştur. Tuna Okulu'nun ilk örnekleri yaşlı Jörg Breu'nun (yık. 1480-1537) gezilerinde yaptığı resimler ve Yaşlı Cranach'ın bu bölgede ürettiği ilk resimleri sayılmaktadır. Okulun en önemli temsilcisi Altdorfer'dir. Sanatçı çoğu kez kompozisyona figürü de dahil etmesine ve resimlerine dinsel içerikli adlar vermesine karşın manzarayı her zaman ön planda tutmuştur. Resimlerinde günün ve mevsimlerin farklı ışık niteliklerinin yanı sıra doğa çevrimi içinde bitkilerin yeşermesini, solmasını, ölmesini ve yeniden canlanmasını ustalıkla işlemiştir. 1515'ten sonra Passau'da saray ressamı olan Avusturyalı Wolf Huber de (yık. 1490-1553) Tuna Vadisi'nde özellikle rüzgardan savrulan ağaçları betimlediği şiirsel manzaralarıyla bu okulun temsilcilerinden sayılır. Tuna Okulu 17. yüzyıl boyunca Bohemya, Macaristan, Yukarı Ren Bölgesi ve İsviçre'de yaygınlığını korumuştur. Z. Rona, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, C. 3, İstanbul, 1997, s.1825.

⁴⁰⁵ Larry Silver, *Nature and Nature's God: Landscape and Cosmos of Albrecht Altdorfer*, *The Art Bulletin*, Vol. 81, No. 2, (Jun., 1999), s. 209.

görüntüler inandırıcı bir doğa görüntüsü mevcut değildir. Ancak figürlerin hareketleri ve hacim değerleri gölge ışık kullanımındaki ustalık desendeki incelik ve sıcak soğuk renklerin verilmesi gibi özellikler 15. yy Fransız minyatür sanatının üslubunu yansıtmaktadır⁴⁰⁶.

Nicolas Froment'in 1476 tarihli *Yanan Çalılıklardaki Meryem* (R. 124) adlı yapıtı Kral I. Rene'nin siparişi üzerine yapılmıştır. Kompozisyonun ön planında sağ tarafta Musa, solda bir melek ve ortada sürü yer almaktadır. Doğa görünümü ve ön plandaki öğelerin arka plan derinliğindekilerle aynı netlikte resmedilmesi şemayı anlam boyutunda destekleyen bir peyzaj olarak sunmaktadır. Figürler oldukça gerçekçi bir şekilde çizilmiş, elbise kıvrımları titizlikle belirtilmiş ve manzara da Flaman geleneğine özgü bir şekilde tüm detaylarıyla resmedilmiştir. Bu yapıt Fransa'da natüralist eğilimin ve tasvir tarzının gelişim çizgisini göstermesi açısından önemlidir⁴⁰⁷.

İspanya'da Rönesans İspanyol Flaman sentezi etkisini göstermektedir. İspanyol Rönesans ressamlarından Fernando Yanez De La Almedina'nın 1570 tarihli Madrid'de Prado Müzesi'nde yer alan *Çobanların Secdesi* bu dönemdeki İspanyol sanatının ilgi çekici bir örneğidir. Bu dini konulu kompozisyonun odağını ortada yerde yatan Çocuk İsa oluşturmaktadır. Ön planda sağda kırmızı mavi elbiseli Meryem diz çökerek İsa'ya bakmakta ve dua etmektedir. Solda Yusuf diz çökerek şaşkın bir ifadeyle İsa'yı izlemektedir. Meryem'in arkasında sağda merkep ve öküz kompozisyonundaki yerini almıştır. Arka planda ise gökyüzünde kırmızı elbiseli bir melek sfumatonun uygulanışından dolayı Leonardo'nun tasvir tarzını hatırlatan bir doğa görünümünü yansıtmaktadır. Aynı sanatçının *Meryem, Çocuk İsa ve Vaftizci Yahya* (R. 125) konulu ikonografik resminde İtalyan Rönesans'ındaki figürlü kompozisyon anlayışı ile karşılaşılmaktadır. Ancak bu resimlerde doğa ayrıntılı bir şekilde, ana temayı ön plana çıkaran bir unsur olarak yer almaktadır. İspanyol Rönesans'ında İtalya'dakinden farklı olarak İspanyol-Flaman etkilerinin bir arada betimlendiği görülmektedir.

15. yüzyılın başlarında Kuzey resminde birçok konu yeni bir zamanın başlangıcına işaret etmiştir. Flaman ülkesi Floransa'nın yanı sıra Avrupa'nın en zengin ve ekonomik açıdan en ileri bölgelerinden biriydi. İtalya'daki gibi burada da

⁴⁰⁶ Gombrich, s. 251.

⁴⁰⁷ E. Haris, *Mary in the Burning Bush: Nicolas Froment's Triptych at Aix-en-Provence*, **Journal of the Warburg Institute**, Vol. 1, No. 4, (Apr., 1938), s. 282-283.

burjuvazinin giderek nüfuz kazanmaya başladığı bir kentsel kültür oluşmuştur. Bu genel toplumsal benzeşmelere rağmen Kuzey’de hiçbir zaman İtalyan Rönesans’ı ile kıyaslanabilecek bir sanatsal atılım yaşanmamıştır. Fransa ve İspanya’da da İtalya’dan farklı bir çizgide Rönesans’ın gelişim gösterdiği bu bağlamda doğa-figür ilişkisini betimleyen resimlerde de benzer özelliklerin vurgulandığı izlenmiştir.

6– BİBLİYOGRAFYA

AGIZZA, Roza,	Antik Yunan’da Mitoloji , (Çev. Z.Zühre İlkelen), Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul, 2006.
ALBERTI, B. Leon,	“ <i>Resim Sanatı Üzerine’den</i> ”, Rönesans’ın Serüveni , (Çev. Hilal Sürsal), İmge Kitabevi, İstanbul, 2004, s. 221.
ANGELINI, Alessandro,	Piero della Francesca , (Tra. Lisa Pelletti), Scala/Riverside, Inc., Florence, 1989.
ARONBERG, L. Marilyn,	“ <i>Piero della Francesca’s ‘Baptism of Christ’</i> ”, The Burlington Magazine , Vol. 125, No. 962, May 1983, s. 301.
BAETZNER, Nike,	Andrea Mantegna 1430-1506 , (Tra. Phyll Greenhead), Könemann, Köln, 1998.
BAROLSKY, Paul,	“ <i>Looking at Venus: A Brief History of Erotic Art</i> ”, Arion , Third Series, Vol. 7, No. 2, 1999, s. 94.
BARRACLOUGH, Geoffrey,	Times Dünya Tarihi Atlası , (Çev. Zeki Okar), Karacan Yayınları, İstanbul, 1980.
BARTZ, Gabriele,	Guido di Piero Known As Fra Angelico 1395-1455 , (Tra. Christine Varley), Könemann, Köln, 1998.
BECHERER, A. Joseph	Pietro Perugino Master of The Italian Renaissance , Rizzoli International Publications, Inc., New York, 1997.
BECK, James,	“ <i>Piero della Francesca at San Francesco in Arezzo: An Art-Historical Peregrination</i> ”, Artibus et Historiae , Vol. 24, No. 47, 2003, s. 75.
BERENSON, Bernard,	The Italian Painters of the Renaissance , Phaidon Publishers Inc., New York, 1953.
BOREA, Evelina,	The High Renaissance Italian Painting , McGraw-Hill Book Company, Inc., U.S.A, 1963.
BOVINI, Guiseppe,	The Ancient Monuments of Ravenna , Silvana Editoriale D’Arte, Milano, 1957.
BROMMER, Gerald, F.KOHL, David,	Discovering Art History , Davis Publications, Inc., Worcester, Massachusetts, 1986.

BUDNY, Virginia,	<i>“The Sequence of Leonardo’s Sketches for The Virgin and Child with Saint Anne and Saint John The Baptist”</i> , The Art Bulletin , Vol. 65, No. 1, Mar 1983, s. 46.
BULL, David,	<i>“Two Portraits By Leonardo: Ginevra de’Benci and The Lady With an Ermine”</i> , <i>Artibus et Historiae</i> , Vol. 13, No. 25, 1992, s. 70.
BURCKHARDT, Jacob,	İtalya’da Rönesans Kültürü , (Çev. Bekir Sıtkı Baykal), Okuyan Us Yayın, İstanbul, 2010.
BURKE, Peter,	The Italian Renaissance Culture and Society In Italy , Princeton University Press, New Jersey, 1999.
CADOGAN, K. Jean,	<i>“Observation on Ghirlandaio’s Method of Composition”</i> , Master Drawings , Vol. 22, No. 2, Summer 1984, s. 161-162.
CAMPBELL, J. Stephen,	<i>“The Cabinet of Eros: Renaissance Mythological Painting and The Studiolo of Isabella d’Este”</i> , Renaissance Quarterly , Vol. 59, No. 3, 2006, s. 1.
CAMPBELL, Lorne,	<i>“Robert Campin the Master of Flémalle and the Master of Mérode”</i> , The Burlington Magazine , Vol. 116, No. 860, Nov., 1974, s. 642.
CATTERSON, Lynn,	<i>“Middeldorf and Bertoldo, Both Again”</i> , Artibus et Historiae , Vol. 26, No.51, 2005, s. 88-89.
CESATI, Franco,	The Medici , La Mandragora, Firenze, 1999.
CLARK, Kenneth,	<i>“Mona Lisa”</i> , The Burlington Magazine , Vol. 115, No. 840, Mar 1973, s. 148.
CLARK, Kenneth,	Leonardo da Vinci , Penguin Books, London, 1988.
COHEN, Charles,	<i>“Uccello’dan Bir Rönesans Başyapıtı San Romano Bozgunu”</i> , (Çev. Celal Üster), P Dünya Sanat Dergisi , S. 30, İstanbul, 2003, s. 7-9.
COLE, Bruce,	Giotto And Florentine Painting 1280-1375 , Harper & Row Inc., London, 1976.
COLLEDGE, Malcolm,	Roma Sanatını Tanıyalım , (Çev. Solmaz Turunç), İnkılap Kitabevi, İstanbul, 1992.

COLLINGWOOD, R.G.	Doğa Tasarımı , (Çev. Kurtuluş Dinçer), İmge Kitabevi, İstanbul, 2001.
CONTI, Flavio,	Roman Sanatını Tanıyalım , (Çev. Eren Soley), İnkılap Kitabevi, İstanbul, 1978.
COONIN, V. Arnold,	<i>“The Interaction of Painting and Sculpture in The Art of Perugino”</i> , Artibus et Historiae , Vol. 24, No. 47, 2003, s. 110.
CÖMERT, Bedrettin,	Mitoloji ve İkonografi , De Ki BasımYayın, Ankara, 1999.
CÖMERT, Bedrettin,	Giotto’nun Sanatı , De Ki BasımYayın, Ankara, 2006.
CROIX, H.- TANSEY, R.G.- KIRKPATRICK, D.,	Art Through The Ages II, Renaissance and Modern Art , Harry N. Abrams, U.S.A., 1985.
ÇELİK, Haydar,	Maniyerizmin Sanat Felsefesi , Engin Yayıncılık, İstanbul, 1996.
ÇOTUKSÖKEN, Betül,	Ortaçağ Yazıları , Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1993.
DAŞCI, Semra,	Avrupa Resminde Çocuk İmgesi , Bağlam Yayınları, İstanbul, 2008.
DAVIDSON, R. Jane,	<i>“The True Judith”</i> , Art Journal , Vol. 28, No. 4, 1969, s. 376-377.
DEBEAUCORPS, Monique ERGMANN, Raoul,	European Painting , Harry N. Abrams, Inc., New York, 1998.
DEIMLING, Barbara,	Sandro Botticelli 1444/45-1510 , (Tra. Michael Claridge), Tacshen, Köln, 2000.
DOUGLAS, R. Langton,	<i>“La Vierge a la Soupe au Lait by Gerard David”</i> , The Burlington Magazine for Connoisseurs , Vol. 88, No. 525, Dec., 1946, s. 290.
EASSON, Angus,	<i>“The Source of Titian’s Bacchus and Ariadne”</i> , Journal Of The Warburg and Courtauld Institutes , Vol. 32, 1969, s. 396-397.
EKSERDJIAN, David,	<i>“Gentile da Fabriano’s ‘Journey from Bethlehem to Jerusalem’”</i> , The Burlington Magazine , Vol. 124, No. 946, Jan 1982, s. 22-24.

ELISE,	<i>“Interpretations of The ‘Lady at Her Toilette’ Theme in Sixteenth-Century Painting”</i> , The Sixteenth Century Journal , Vol. 14, No. 4, Winter 1983, s. 427-428.
ERZEN, J. N.,	<i>“Kısaltım”</i> , Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi , C.2, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul, 1997, s. 1005.
FABIANSKI, Marcin,	<i>“Correggio’s ‘Venus, Cupid and a Satyr: Its Form and Iconography’”</i> , Artibus et Historiae , Vol. 17, No. 33, 1996, s. 168-169.
FARAGO, J. Claire,	<i>“Leonardo’s Battle of Anghiari: A Study in The Exchange Between Theory and Practice”</i> , The Art Bulletin , Vol. 176, No. 2, Jun 1994, s. 34.
FAURE, Paul,	Rönesans , (Çev. Hüseyin Boysan), Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1992.
FEHL, Philipp,	<i>“The Hidden Genre: A Study of The Concert Champetre in The Louvre”</i> , The Journal Of Aesthetics and Art Criticism , Vol.16, No. 2, Dec 1957, s. 153.
FLETCHER, Banister S.,	History of Architecture , B. T. Batsford Ltd., London, 1943.
FORSTER, W. Kurt TUTTLE, J. Richard,	<i>“The Palazzo del Té”</i> , Journal of The Society of Architectural , Vol. 30, No. 4, Dec 1971, University Of California Press, s. 271.
FRANCASTEL, Galienne,	Byzantine To Renaissance , (Tra. W.J. Strachan), A. Zwemmer Ltd., London, 1957.
FREEDBERG, S.J.,	Painting In Italy 1500-1600 , Yale University Press, London, 1993.
FROTHINGHAM, A. L.,	<i>“The Real Title of Botticelli’s ‘Pallas’”</i> , American Journal of Archeology , Vol. 12, No. 4, Oct-Dec. 1908, s. 442-443.
FUSI, Rolando,	Looking At Florence , Bonechi Editore, Firenze, 1975.
GARRARD D. Mary,	<i>“Who Was Ginevra de’Benci? Leonardo’s Portrait and Its Sitter Recontextualized”</i> , Artibus et Historiae , Vol. 27, No. 53, 2006, s. 23-25.
GARTNER, J. Peter,	Masters of Italian Art: Filippo Brunelleschi , Könemann, Köln, 1998.

GAUGIER J. L. Christiane,	“ <i>Michelangelo’s Ignudi and Sistine Chapel As a Symbol of Law and Justic</i> ”, Artibus et Historiae , Vol. 17, No. 34, 1996, s. 25.
GERMANER, Semra,	“ <i>Bologna Okulu</i> ”, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi , C.1, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul, 1997, s. 269.
GERMANER, Semra,	“ <i>İtalya</i> ”, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi , C.2, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul, 1997, s. 887.
GERMANER, Semra,	“ <i>Rönesans</i> ”, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi , C.3, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul, 1997, s. 1584.
GILBERT, E. Creighton,	“ <i>Some Findings on Early Works of Titian</i> ”, The Art Bulletin , Vol. 62, No. 1, Mar 1980, s. 45.
GILBERT, E. Creighton,	“ <i>Heykel Sanatı</i> ”, (Çev. Tarık Günersel), Rönesansın Serüveni , İmge Kitabevi, İstanbul, 2005, s. 172.
GILLIES, Jean,	“ <i>The Central Figure in Botticelli’s ‘Primavera’</i> ”, Woman’s Art Journal , Vol. 2, No. 1.(yıl belirtilmemiş), s. 12-13.
GINZBURG, Carlo,	The Enigma of Piero , (Tra. Martin Ryle-Kate Soper), Verso, London, 2000.
GOFFEN, Rona,	Titian’s Women , Yale University Press, New York, 1997.
GOFFEN, Rona,	“ <i>Raphael’s Designer Labels: From The Virgin Mary To La Fornarina</i> ”, Artibus et Historiae , Vol. 24, No. 48, 2003, s. 130.
GOMBRICH, H. Ernst,	“ <i>A Note on Giorgione’s Three Philosophers</i> ”, The Burlington Magazine , Vol. 128, No. 1000, Jul 1986, s. 488.
GOMBRICH, H. Ernst,	Sanatın Öyküsü , (Çev.Erol Erduran – Ömer Erduran), Remzi Kitabevi, İstanbul, 1995.
GOODMAN-SOELINER, Elise,	“ <i>The Poetic Iconography of Veronese’s Cycle of Love</i> ”, Artibus et Historiae , Vol. 4, No. 7, 1983, s. 19-21.
GOULD, Cecil,	An Introduction To Italian Renaissance Painting , Phaidon Press, London, 1957.

GÖKBERK, Macit,	Felsefe Tarihi , Remzi Kitabevi, İstanbul, 2004.
GRANGES, G. H.,	İtalyan Edebiyatı , (Çev. Halit Fahri), İstanbul Devlet Matbaası, İstanbul, 1934.
GREENSTEIN, M. Jack,	“ <i>Leonardo, Mona Lisa and ‘La Gioconda’</i> ”, Artibus et Historiae , Vol. 25, No. 50, 2004, s. 22.
GRIMAL, Pierre,	Mitoloji Sözlüğü , (Çev. Sevgi Tamgüç), Sosyal Yayınları, İstanbul, 1997.
GROMLINGAlexandra LINGESLEBEN, Tilman,	Alessandro Botticelli, 1444/45-1510 , (Tra. Fiona Hulse), Könemann, Köln, 1998.
GRONAU, Georg,	“ <i>Titian’s Portrait of Empress Isabella</i> ”, The Burlington Magazine for Connoisseurs , Vol. 2, No. 6, Aug 1903, s. 281-282.
HACKENBROCH, Yvonne,	“ <i>Some Portraits of Charles V</i> ”, The Metropolitan Museum Of Art Bulletin , New Series, Vol. 27, No. 6, Feb 1969, s. 330.
HAGEN, Rose-Marie and Rainer,	15th Century Painting , (Tra. Karen Williams), Taschen, Köln, 2001.
HAGEN, Rose-Marie and Rainer,	16th Century Paintings , (Tra. Karen Williams), Taschen, Köln, 2001.
HAHN, Robert,	“ <i>Caught in the Act: Looking at Tintoretto’s Susana</i> ”, The Massachusetts Review , Vol. 45, No. 4, 2004/2, s. 634-635.
HAITOVSKY, Daila,	“ <i>The Sources of The Young David by Andrea del Castagno</i> ”, Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, 29 Bd., H.1, 1985, s. 175-177.
HALL, James,	Dictionary of Subject and Symbols in Art , Westview Press, Boulder-Colorado, 1979.
HARRIS, E.,	“ <i>Mary in the Burning Bush: Nicolas Froment’s Triptych at Aix-en-Provence</i> ”, Journal of the Warburg Institute , Vol. 1, No. 4, (Apr., 1938), s. 282-283.
HARTT, Frederick,	A History of Painting Sculpture Architecture , Harry N. Abrams Inc., New York, 1985.

HARTT, Frederick,	Sandro Botticelli , Harry N. Abrams, Inc., New York, 1953.
HARTING-MAYR, Henry,	“ <i>Ottonian Book Illumination, an Historical Study</i> ”, The Art Bulletin , Vol. 2, No. 1, 1991, s. 524-525.
HATFIELD, Rab	“ <i>Five Early Renaissance Portraits</i> ”, The Art Bulletin , Vol. 47, No. 3, Sep., 1965, s. 327.
HAUSER, Arnold,	The Social History of Art , V.2, (Tra. Stanley Godman), Vintage Books, New York, 1985.
HENNESSY P. John,	Raphael , New York University Press, New York, 1970.
HIBBARD, Howard,	Michelangelo , Harper & Row, Inc., New York, 1974.
HILLS, Paul,	Venetian Colour Marble, Mosaic, Painting and Glass 1250-1550 , Yale University Press, London, 1999.
HINDS, A.B.,	Biography, Vasari’s Lives of the Painters , J. M. Dent & Sons Ltd., London, 1931.
HOLLINGSWORTH, Mary,	Dünya Sanat Tarihi , (Çev. Rengin Küçükerdoğan-Banu Ergüder), İnkılap Kitabevi, İstanbul, 2009.
HOLMES, George,	Renaissance , The Orion Publishing Group Ltd., London, 1996.
HOOD, William,	“ <i>Saint Dominic’s Manners of Praying: Gestures in Fra Angelico’s Cell Frescoes at S. Marco</i> ”, The Art Bulletin , Vol. 68, No. 2, Jun 1986, s. 202.
HOPE, Charles FLETCHER, Jennifer DUNKERTON, Jill,	Titian , Yale University Press, London, 2003.
İNANKUR, Zeynep,	19. Yüzyıl Avrupa’sında Heykel ve Resim Sanatı , Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1997.
JANSON, W. Horst,	History of Art , Harry N. Abrams, Inc., New York, 1991.
JANSON, F. Anthony,	“ <i>The Meaning of The Landscape in Bellini’s ‘St. Francis in Ecstasy’</i> ”, Artibus et Historiae , Vol. 15, no. 30, 1994, s. 43-44. JEWETT MATHER, Frank, A History of Italian Painting , Holt, Rinehart and Winston, Inc., New York, 1938.

KILPATRICK, S. Ross,	<i>“Hagar and The Angel in Giorgione’s Tempest”</i> , Artibus et Historiae , Vol. 18, No. 36, 1997, s. 84.
KILPATRICK, S. Ross,	<i>“Horation Landscape in The Louvre’s Concert Champetre</i> , Artibus et Historiae , Vol. 21, No. 41, 2000.
KINKEAD, T. Duncan,	<i>“An Iconographic Note On Raphael’s Galateia”</i> , Journal of Warburg and Courtauld Institutes , Vol. 33, 1970, s. 313-315.
KITZINGER, Ernst,	<i>“The Byzantine Contribution to Western Art of The Twelfth and Thirteenth Centuries”</i> , Dumbarton Oaks Papers , Vol. 20, 1966, s. 123-124.
KRAUSSE, Anna Carola,	Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü , (Çev. Dilek Zaptçioğlu), Literatür Yayınları, İstanbul, 2005.
KRISCHEL, Roland,	Jacopo Tintoretto 1519-1594 , (Tra. Anthea Bell), Könemann, Köln, 2000.
LADIS, Andrew,	<i>“The Legend of Giotto’s Wit and The Arena Chapel”</i> , The Art Bulletin , Vol. 68, No. 4, Dec 1986, s. 591-592.
LASKOWSKI, Birgit,	Piero della Francesca 1416/17-1492 , (Tra. Fiona Hulse), Könemann, Köln, 1998.
LAVERY, Felix,	Raphael , Sands & Co., London, 1920.
LAWSON, James,	<i>“Titian’s Diana Pictures: The Passing of an Epoch”</i> , Artibus et Historiae , Vol. 25, No. 49, 2004, s. 54-55.
LEE, Stephen J.,	Avrupa Tarihinden Kesitler 1494-1789 , (Çev. Ertürk Demirel), Dost Kitabevi, Ankara, 2002.
LEVEY, Michael,	<i>“An Early Dated Veronese and Veronese’s Early Work”</i> , The Burlington Magazine , Vol. 102, No. 684, Mar 1960, s. 107.
LEVEY, Michael,	From Giotto To Cézanne , Thames and Hudson, London, 1994.
LINDEMANN, Gottfried BOEKHOFF, Hermann,	<i>“Rönesans”</i> , Lexion der Kunststile , Band 1, Von der Griechischen Archiack Bis Zur Renaissance, Seemann, Köln, 1990, s. 146-147.

LING, Roger,	Roman Painting , Cambridge University Press, New York, U.S.A., 1992.
LIPMAN, Jean,	<i>“The Florentine Profile Portrait in The Quattrocento”</i> , The Art Bulletin , Vol.18, No.1, Mar 1936, s. 72-73.
MARANI, C. Pietro,	Leonardo daVinci The Complete Paintings , (Tra. A. Lawrence Jenkins), Harry N. Abrams, Inc., New York, 2003.
MARTINDALE, Andrew,	<i>“The Problem of ‘Guidoriccio’</i> ”, The Burlington Magazine , Vol. 128, No.997, Apr 1986, s. 260.
MATHER, J. Frank,	<i>“Giotto’s St. Francis Series at Assisi Historically Considered”</i> , The Art Bulletin , Vol.25, Jun 1943, s. 97-111.
MATHEWS, F.S.J. Thomas,	<i>“Piero di Cosimo’s Discovery of Honey”</i> , The Art Bulletin , Vol. 45, No. 4, 1963, s. 357-360.
MCCORQUODALE, Charles,	The Renaissance European Painting 1400-1600 , Studio Editions, London, 1994.
MERZBACHER, Friedrich,	<i>“Europa im 15. Jahrhundert”</i> , Propyläen Weltgeschichte, Weltkulturen Renaissance in Europe , Band 6, Propyläen Verlag, Frankfurt, Germany, 1986, s. 414.
MOLHO, Anthony,	<i>“The Brancacci Chapel: Studies in Its Iconography and History”</i> , Journal of The Warburg and Courtauld Institutes , Vol. 40, 1977, s. 66.
MULLINS, Edwin,	<i>“Uccello”</i> , 100 Meisterwerke Aus Den Grossen Museen Der Welt , Band 1, Verlagsgesellschaft Schulfernsehen, Köln, 1985, s. 181-183.
MURRAY, Linda,	The High Renaissance and Mannerism , Thames and Hudson, London, 1993.
MURRAY, Peter and Linda,	The Art Of The Renaissance , Thames and Hudson, London, 1995.
NORMAN, Diana,	Painting In Late Medieval and Renaissance Siena , Yale University Press, London, 2003.

OBERHUBER, Konrad BREALEY, M. John,	<i>“The Colonna Altarpiece in The Metropolitan Museum and Problems of Early Style of Raphael”</i> , Metropolitan Museum Journal , Vol. 12, 1977, s. 76.
OFFNER, Richard,	<i>“A Portrait of Perugino by Raphael”</i> , The Burlington Magazine for Connoisseurs , Vol. 65, No. 381, Dec 1934, s. 251-253.
OPITZ, Marion,	Benozzo Gozzoli 1420-1497 , (Tra. Fiona Hulse), Könemann, Köln, 1998.
OSBORNE, L. John,	<i>“Early Medieval Painting in San Clemente, Rome: The Madonna and Child in The Niche”</i> , Gesta , Vol. 20, No. 2, 1981, s. 299.
PANOFSKY, Erwin,	<i>“Rönesans Kendini Tanımlamak mı, Kendini Tanımamak mı?”</i> , Rönesansın Serüveni , (Çev. Ömer Madra), İmge Kitabevi, İstanbul, 2005, s. 13.
PARR, A. James,	<i>“A Proposal: That We Use Alternatives To Borrowing (Renaissance, Baroque, Golden Age) and Leveling (Early Modern) In Periodization”</i> , Hispania , Vol. 84, No. 3, Sep 2001, s. 409-410.
PARDO, Mary,	<i>“Giotto and The ‘Things Not Seen, Hidden in The Shadow of Natural Ones”</i> , Artibus et Historiae , Vol.18, No.36, 1997, s. 46.
PATER, Walter,	The Renaissance , The Modern Library, New York, 1949.
PATTILLO, N. Allen Jr.,	<i>“Botticelli As a Colorist”</i> , The Art Bulletin , Vol. 36, No. 3, Sept 1954, s. 205-206.
PERRY, Marvin,	An Intellectual History of Modern Europe , Wadsworth, New York, 1986.
PEVSNER, Nikolaus,	<i>“Rönesans ve Maniyerizm”</i> , Rönesans’ın Serüveni , (Çev. Levent Uysal), İmge Kitabevi, İstanbul, 2005, s. 195.
PHILLIPS, Claude,	<i>“Florentine Painting Before 1500”</i> , The Burlington Magazine for Connoisseurs , Vol. 34, No. 195, Jun 1919, s. 216.

PIGNATTI, Terisio FALLA, Paul,	<i>“Spalliere Paintings by Paolo Veronese”</i> , The Burlington Magazine , Vol. 123, No. 941, Aug., 1981, s.480-481.
PIPER, David,	<i>“Raffael, Madonna im Grünen”</i> , 100 Meisterwerke Aus Den Grossen Museen Der Welt , Band 2, Verlagsgesellschaft Schulfernsehen, Köln, 1985, s. 42-44.
PIPER, David,	<i>“Correggio”</i> , 100 Meisterwerke Aus Der Grossen Museen Der Welt , Band 2, Verlagsgesellschaft Schulfernsehen, Köln, 1985, s. 107-109.
PIZZORUSSO, Ann,	<i>“Leonardo’s Geology: The Authenticity of The ‘Virgin of The Rocks’”</i> , Leonardo , Vol. 29, No. 3, 1996.
POLLINI, John,	<i>“Painting In Rome and Pompeii”</i> , The Metropolitan Museum of Art Bulletin, Vol. 45, No. 3, (Winter 1987-1988), s. 7.
POLZER, Joseph,	<i>“Ambrogio Lorenzetti’s ‘War and Peace’ Murals Revisited: Contributions To The Meaning of ‘Good Government Alegory, Artibus et Historiae</i> , Vol. 23, No. 45, 2002, s. 69-70.
POPE-HENNESSY, John,	Raphael , Harry N. Abrams, Inc., New York, 1970.
PUDELKO, Georg,	<i>“The Early Works of Paolo Uccello”</i> , The Art Bulletin , Vol.16, No.3, Sep 1934, s. 236-237.
QUERMANN, Andreas,	Domenico di Tommaso di Currado Bigordi Ghirlandaio 1449-1494 , (Tra. Fione Hulse), Könemann, Köln, 1998.
REARICK, W. R.,	<i>“Paolo Veronese’s Earliest Works”</i> , Artibus et Historiae , Vol. 18, No. 35, 1997, s. 150.
R.E.F.,	<i>“A Madonna and Child: By Giovanni Bellini”</i> , The Metropolitan Museum of Art Bulletin , Vol. 3, No. 10, Oct 1908, s. 181.
RICHTER, M. George,	<i>“Pisanello Studies-II”</i> , The Burlington Magazine , Vol. 55, No.318, Sep 1929, s. 139.
RICHTER, M. George,	<i>“Landscape Motifs In Giorgione’s Venus”</i> , The Burlington Magazine for Connoisseurs , Vol. 63, No. 368, Nov 1933, 212-213.

ROBERTSON, Giles,	<i>“The X-Ray Examination of Titian’s ‘Three Ages of Man’ in The Bridgewater House Collection”</i> , The Burlington Magazine , Vol. 113, No. 825, Dec 1971, s. 722.
RONA, Z.,	<i>“Alegori”</i> , Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi , C.1, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul, 1997, s. 58.
RONA, Z.,	<i>“Karolenj Mimarlığı ve Sanatı”</i> , Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi , C.2, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul, 1997, s. 961.
RONA, Z.,	<i>“Tuna Okulu”</i> , Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi , C. 3, İstanbul, 1997, s.1825.
ROSS, Leslie,	Medieval Art: A Topical Dictionary , Greenwood, Westport-Connecticut, 1985.
ROTH, M. Leland,	Mimarlığın Öyküsü , (Çev. Ergün Akça), Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2000.
ROTHSTEIN, Bret,	<i>“Vision, Cognition, and Self-Reflection in Rogier van der Weyden’s Bladelin Triptych”</i> , Zeitschrift für Kunstgeschichte , 64. Bd., H.1., 2001, s. 54-55.
SCHILLING, R.,	<i>“Carolingian and Ottonian Manuscripts in The Exhibition at Berne”</i> , The Burlington Magazine , Vol. 92, No. 564, Mar 1950, s. 81-83.
SESSIONS, F. Barbara,	<i>“Book Reviews”</i> , The Catholic Historical Review , Vol. 35, No. 4, Jan 1950, s. 432-434.
SILVER, Larry,	<i>“Nature and Nature’s God: Landscape and Cosmos of Albrecht Altdorfer”</i> , The Art Bulletin , Vol. 81, No. 2, (Jun., 1999), s. 209.
SMITH, Graham,	<i>“A Medici Source for Michelangelo’s Doni Tondo”</i> , Zeitschrift für Kunstgeschichte , 38 Bd., H.1, 1975, s. 84-85.
SNYDER, E. James,	<i>“The Early Haarlem School of Painting: II, Geertgen Tot Sint Jans”</i> , The Art Bulletin , Vol. 42, No. 2, Jun., 1960, s. 118-119.
SÖZEN, Metin TANYELİ, Uğur,	Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü , Remzi Kitabevi, İstanbul, 2005.

SPENCE, David,	Michelangelo , (Çev. Nimetullah Öner), Alkım Yayınevi, İstanbul, 2001.
STAPLEFORD, Richard,	<i>“Botticelli’s Portrait of Young Man Holding a Trecento Medallion”</i> , The Burlington Magazine , Vol. 129, No. 1012, Jul 1987, s. 434-435.
STARN,Randolph PARTRIDGE, Loren,	<i>“Representing War in The Renaissance: The Shield of Paolo Uccello”</i> , Representations , No. 5, Winter 1984, University of California Press., s. 34-36.
STEER, John,	Venetian Painting A Concise History , Thames and Hudson, London, 1993.
STOKSTAD, Marilyn,	Art History , Prentice Hall, New Jersey, U.S.A., 2005.
STREHLKE, B. Carl,	<i>“Fra Angelico at San Marco”</i> , The Burlington Magazine , Vol. 135, No.1086, Sep., 1993, s. 634-636.
SULLIVAN, W. Ruth,	<i>“The Anointing in Bethany and Other Affirmations of Christ’s Divinity on Duccio’s Back Predella”</i> , The Art Bulletin , Vol. 67, No.1, Mar 1985, s. 35-37.
SULLIVAN, W. Ruth,	<i>“Duccio’s Raising of Lazarus Reexamined”</i> , The Art Bulletin , Vol.70, No.3, Sep 1988.
SYMONDS, A. John,	<i>“İtalya’da Rönesans”</i> , (Çev. Aysun Babacan), Rönesansın Serüveni , İmge Kitabevi, İstanbul, 2005.
SYSON,Luke, GORDON, Dillian,	Painter To The Renaissance Court , Yale University Press, London, 2001.
TANİLLİ, Server,	Yüzyılların Gerçeği ve Mirası , C.II, Alkım Kitabevi,İstanbul, 1999.
TANSUĞ, Sezer,	Resim Sanatının Tarihi , Remzi Kitabevi, İstanbul, 1992.
T.B,	<i>“A Tintoretto Exhibition”</i> , The Burlington Magazine for Connoisseurs , Vol. 74, No. 432, Mar 1939, s. 138.
THOENES, Christof,	Raphael 1483-1520 , (Tra. Karen Williams), Taschen, Köln, 2005.

THOMPSON, W. James,	Masterpieces of Italian Painting , Harry N. Abrams, Inc., New York, 1953.
TREASE, Geoffrey,	The Italian Story From The Etruscans To Modern Times , Vanguard Press, New York, 1963.
TÜKEL, Uşun,	<i>“Raffaello”</i> , Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi , C.3, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul, 1997, s. 1533.
TURNER, Ailsa,	<i>“The Chapel of The Magi, Benozzo Gozzoli’s Frescoes in The Palazzo Medici Riccardi Florence”</i> , The Burlington Magazine , Vol. 137, No. 1109, Aug 1995, s. 553.
UPJOHN M. Everard, WINGERT, S. Paul, MAHLER, G. Jane,	History Of World Art , Oxford University Press, New York, 1958.
VALENTINER, W.R,	<i>“Leonardo As Verrocchio’s Coworker”</i> , The Art Bulletin , Vol. 12, No.1, Mar 1930, s. 44-45.
VAN BUREN, Anne Hagopian ,	<i>“The Canonical Office in Renaissance Painting, Part II: More About Rolin Madonna”</i> , The Art Bulletin , Vol.60, No.4, (Dec., 1978), s. 619-621.
VAN VECHTEN, Alice Brown- RANKIN, William,	A Short History of Italian Painting , J. M. Dent & Sons Ltd, London, 1946.
VASARI, Giorgio,	The Lives of the Painters Sculptors & Architects , (Tra. J.M. Dent), E. P. Dutton & Co., New York, 1931.
VENTURI, Lionello,	Botticelli , Great Artists Collection, V.4, Phaidon Press, London, 1971.
VON DER HAEGEN, Anne Mueller,	Masters Of Italian Art: Giotto , (Tra. Lena Miller), Könemann, Köln, 1998.
WASSERMAN, Jack,	Leonardo da Vinci , Harry N. Abrams Inc., New York, 1984.
WEBER, Andrea,	Duccio di Buoninsegna about 1255-1319 , (Tra. Anthony Vivis), Könemann, Köln, 1997.
WHEELER, Mortimer,	Roman Art and Architecture , Thames and Hudson, London, 1996.
WHITE, John,	Art and Architecture In Italy 1250-1400 , Yale University Press, London, 1993.

VICKERS, Michael,	<i>“The Source of The Mars in Mantegna’s ‘Parnassus’”, The Burlington Magazine</i> , Vol. 120, No. 900, Mar., 1978, s. 151-153.
WILDE, Johannes,	Venetian Art From Bellini To Titian , Oxford University Press, London, 1974.
WOLFFLIN, Heinrich,	Classic Art An Introduction To The Italian Renaissance , The Phaidon Press, London, 1961.
WOLFFLIN, Heinrich,	Sanat Tarihinin Temel Kavramları , (Çev. Hayrullah Örs), Remzi Kitabevi, İstanbul, 1995.
WOODS, M. Joanna,	<i>“Review: Pisanello Redux”</i> , Renaissance Quartely , Vol. 55, No. 2, Summer 2002, s. 665.
YOUNG, G. F. Colonel,	The Medici , The Modern Library, New York, 1934.
ZUFFI, Stefano,	Art Book Leonardo da Vinci , (Çev. Özge Özbek), Dost Kitabevi, Ankara, 1998.
ZUFFI, Stefano,	Michelangelo , (Çev. Cemal Kaan Emek), Dost Kitabevi, Ankara, 2000.
ZUFFI, Stefano,	Art Book Dürer , (Çev. Kutay Özturan), Dost Kitabevi, Ankara, 2004.

RESİM KAYNAKLARI:

National Gallery of Art. www.nga.gov/collection/gallery/ (Erişim tarihi 19.02.2011)

Virtual Gallery of Classic and Contemporary Painting, Sculpture as well as Art Critique, Reviews and Links. www.artchive.com (Erişim tarihi 09.03.2011)

Online Museums and Image Archives. www.artcyclopedia.com (Erişim tarihi 10.04.2011)

The Metropolitan Museum of Art. www.metmuseum.org (Erişim tarihi 10.11.2011)

Web Gallery of Art. www.wga.hu (Erişim tarihi 14.03.2011)

Web Museum, Paris. www.ibiblio.org (Erişim tarihi 13.12.2011)

7 – RESİM LİSTESİ

- Resim 1 -** *Dans Eden ve Lir Çalan Kadınlar*, İÖ. 470-460, fresko, yükseklik: 1,20 cm, Triclinium Mezar Anıtı, Tarquinia, Toskana.
- Resim 2 -** *Avcılık ve Balık Avı*, İÖ. 510-500, fresko, Triclinium Mezar Anıtı, Tarquinia, Toskana.
- Resim 3 -** *Laestrygonianların Odysseus'un Gemilerine Saldırı Hazırlıkları*, İÖ. 50-40, Esquiline, Roma. (Museum of The Vatican Library, Roma)
- Resim 4 -** *Galateia ve Polyphemus*, İÖ. 20-10, fresko, 187,33 x 119,38 cm, Boscotrecase Villası, Roma. (The Metropolitan Museum of Art, New York)
- Resim 5 -** *Perseus ve Andromeda*, İÖ. 20-10, fresko, 159,39 x 118,75 cm, Boscotrecase Villası, Roma. (The Metropolitan Museum of Art, New York)
- Resim 6 -** *Manzara*, İS. 79 fresko, Agrippa Postumus Evi, Pompeii, Roma.
- Resim 7 -** *Flora ya da İlkbahar*, İÖ. 50, fresko, 39 x 32 cm, Stabiae, Roma. (Museo Archeologico Nazionale, Napoli)
- Resim 8 -** *Bir Zemin Süslemesi* (opus sectile), İS. 3.-4. yüzyıl, mozaik, Villa Romana, Armerina Meydanı, Casale, Sicilya.
- Resim 9 -** *İyi Çoban İsa*, İS. geç 3. - erken 4. yüzyıl, fresko, Marcellino Katakompı, Roma.
- Resim 10 -** *Constantine'in Portresi ile Bağ Bozumu*, İS.338-350, mozaik, Santa Costanza Mezar Anıtı, Roma.
- Resim 11 -** *İyi Çoban İsa*, İS. 4. yüzyıl, mozaik, Galla Placidia Mezar Anıtı, Roma.
- Resim 12 -** *Aziz Apollinare ve İsa'nın Başkalaşımı*, İS. 7.-9. yüzyıl, mozaik, Sant'Apollinare Kilisesi, Ravenna.
- Resim 13 -** *İncil Yazarı Matta*, İS. 830, Reims'te resimlenen el yazması, Ulusal Kütüphane, Epernay.
- Resim 14 -** *İsa ve Havarileri*, İS. 8. yüzyıl, mozaik, Sant'Illario Bazilikası ve Katakompı, Valmontone, Roma.
- Resim 15 -** *Yaratılıştan Sahneler*, İS. 870, San Callisto İncili, el yazması, San Apolo Fuori le Mura, Roma.
- Resim 16 -** Giotto, *Kuşlarla Söyleşi*, 1297-1299, fresko, 270 x 200 cm, San Francesco Kilisesi, Assisi.
- Resim 17 -** Giotto, *Kaynak Mucizesi*, 1297-1300, fresko, 270 x 200 cm, San Francesco Kilisesi, Assisi.
- Resim 18 -** Giotto, *Lazarus'un Dirilişi*, 1304-1306, fresko, 200 x 185 cm, Cappella degli Scrovegni, Padua.
- Resim 19 -** Giotto, *Mısır'a Kaçış*, 1304-1306, fresko, 200 x 185 cm, Cappella degli Scrovegni, Padua.
- Resim 20 -** Duccio, *Kudüs'e Giriş*, 1308-1311, ahşap üzerine tempera, 100 x 57 cm, Museo dell'Opera del Duomo, Siena.
- Resim 21 -** Gentile da Fabriano, *Mısır'a Kaçış*, 1423, ahşap üzerine tempera, 32 x 110 cm, Galleria degli Uffizi, Floransa.
- Resim 22 -** Masaccio, *Vergi*, 1426-1427, fresko, 255 x 598 cm, Santa Maria del Carmine Kilisesi, Brancacci Şapeli, Floransa.
- Resim 23 -** Fra Angelico, *Çarmıhtan İndiriliş*, 1437-1440, ahşap üzerine tempera, 176 x 185 cm, Museo Nazionale di San Marco, Floransa.

- Resim 24 -** Fra Angelico, *Meryem'e Müjde*, 1442-1443, fresko, 230 x 321 cm, Museo Nazionale di San Marco, Floransa.
- Resim 25 -** Pisanello, *Aziz Eustace'nin Vizyonu*, 1440, ahşap üzerine tempera, 55 x 65 cm, National Gallery, Londra.
- Resim 26 -** Pisanello, *Meryem ve Çocuk İsa ile Aziz Anthony ve Aziz George*, 1445, ahşap üzerine tempera, 47 x 29 cm, National Gallery, Londra.
- Resim 27 -** Paolo Uccello, *Nuh Tufanı*, 1447-1448, fresko, 215 x 510 cm, Santa Maria Novella Kilisesi, Floransa.
- Resim 28 -** Piero della Francesca, *İsa'nın Vaftiz Edilmesi*, 1448-1450, ahşap üzerine tempera, 167 x 116 cm, National Gallery, Londra.
- Resim 29 -** Fra Angelico, *Noli me tangere*, 1440-1442, fresko, 166 x 125 cm, Museo Nazionale di San Marco, Floransa.
- Resim 30 -** Piero della Francesca, *Aziz Jerome'un İnzivaya Çekilmesi*, 1450, ahşap üzerine tempera, 51 x 38 cm, Staatliche Museen zu Berlin.
- Resim 31 -** Piero della Francesca, *Saba Kraliçesi'nin Ahşaba Tapınması*, 1450-1460, fresko, 336 x 747 cm, San Francesco Kilisesi, Arezzo.
- Resim 32 -** Andrea del Castagno, *Davud'un Golyat'ı Öldürmesi*, 1450, deri ve ahşap üzerine tempera, yükseklik: 115,6 x 41 cm, National Gallery of Art, Washington.
- Resim 33 -** Benozzo Gozzoli, *Şeytanın Arezzo'dan Kovulması*, 1452, fresko, 270 x 220 cm, San Francesco Kilisesi, Arezzo.
- Resim 34 -** Andrea Mantegna, *Zeytin Dağı'nda Dua*, 1459, ahşap üzerine tempera, 63 x 80 cm, National Gallery, Londra.
- Resim 35 -** Benozzo Gozzoli, *Meryem'e Geçit Töreni*, 1459-1460, fresko, Medici-Riccardi Sarayı Şapeli, Floransa.
- Resim 36 -** Benozzo Gozzoli, *Meleklerin Tapınması*, 1459-1461, fresko, Medici-Riccardi Sarayı, Floransa.
- Resim 37 -** Andrea Mantegna, *Taşocağı Meryem'i*, 1460-1462, ahşap üzerine tempera, 67 x 92 cm, Musée du Louvre, Paris.
- Resim 38 -** Giovanni Bellini, *Zeytin Dağı'nda Dua*, 1465, ahşap üzerine tempera, 81 x 127 cm, National Gallery, Londra.
- Resim 39 -** Piero della Francesca, *İsa'nın Doğumu*, 1470-75, ahşap üzerine yağlıboya, 124 x 123 cm, National Gallery, Londra.
- Resim 40 -** Sandro Botticelli, *Ökaristi Meryem'i*, 1470, ahşap üzerine tempera, 84 x 65 cm, Isabella Stewart Gardner Museum, Boston.
- Resim 41 -** Sandro Botticelli, *Jüdit*, 1472, ahşap üzerine yağlıboya, 31 x 24 cm, Galleria degli Uffizi, Floransa.
- Resim 42 -** Antonio Pollaiuolo, *Aziz Sebastian'ın Şehit Edilmesi*, 1473-1475, ahşap üzerine tempera, 292 x 223 cm, National Gallery, Londra.
- Resim 43 -** Andrea del Verrocchio, *İsa'nın Vaftiz Edilmesi*, 1472-1475, ahşap üzerine yağlıboya, 177 x 151 cm, Galleria degli Uffizi, Floransa.
- Resim 44 -** Giovanni Bellini, *Aziz Francesco'nun İnzivası*, 1480-1485, ahşap üzerine yağlıboya, 120 x 137 cm, Frick Koleksiyonu, New York.
- Resim 45 -** Sandro Botticelli, *Korah'nın Tutuklanması*, 1481-1482, fresko, 348,5 x 570 cm, Cappella Sistina, Vatikan.

- Resim 46 -** Sandro Botticelli, *Musa'nın Yaşamından Sahneler*, 1481-1482, fresko, 348,5 x 558 cm, Cappella Sistina, Vatikan.
- Resim 47 -** Sandro Botticelli, *İsa'nın Şeytan Tarafından Kandırılması*, 1481-1482, fresko, 345 x 555 cm, Cappella Sistina, Vatikan.
- Resim 48 -** Domenico Ghirlandaio, *Son Akşam Yemeği*, 1480, fresko, 400 x 880 cm, Ognissanti Kilisesi, Floransa.
- Resim 49 -** Leonardo da Vinci, *Kayalıklar Meryem'i*, 1483-1486, ahşap üzerine yağlıboya, 199 x 122 cm, Musée du Louvre, Paris.
- Resim 50 -** Giovanni Bellini, *İsa'nın Başkalaşımı*, 1487, ahşap üzerine yağlıboya, 115 x 152 cm, Museo Nazionale di Capodimonte, Napoli.
- Resim 51 -** Domenico Ghirlandaio, *İsa'nın Doğumu*, 1492, ahşap üzerine tempera, 85 x 63 cm, Fitzwilliam Museum, Cambridge.
- Resim 52 -** Raffaello, *Aziz George ve Ejder*, 1505-1506, ahşap üzerine yağlıboya, 28,5 x 21,5 cm, National Gallery of Art, Washington.
- Resim 53 -** Raffaello, *Belvedere Meryem'i*, 1506, ahşap üzerine yağlıboya, 113 x 88 cm, Kunsthistorisches Museum, Viyana.
- Resim 54 -** Raffaello, *Saka Kuşlu Meryem*, 1507, ahşap üzerine yağlıboya, 107 x 77 cm, Galleria degli Uffizi, Floransa.
- Resim 55 -** Raffaello, *Güzel Çiçek Meryem'i*, 1507, ahşap üzerine yağlıboya, 122 x 80 cm, Musée du Louvre, Paris.
- Resim 56 -** Michelangelo, *Nuh Tufanı*, 1508-1509, fresko, 280 x 570 cm, Cappella Sistina, Vatikan.
- Resim 57 -** Michelangelo, *Adem'in Kandırılması ve Cennetten Kovuluş*, 1509-1510, fresko, 280 x 570 cm, Cappella Sistina, Vatikan.
- Resim 58 -** Giovanni Bellini, *Meryem ve Çocuk İsa*, 1510, ahşap üzerine yağlıboya, 85 x 118 cm, Pinacoteca di Brera, Milano.
- Resim 59 -** Leonardo da Vinci, *Azize Anna, Meryem ve Çocuk İsa*, 1510, ahşap üzerine yağlıboya, 168 x 130 cm, Musée du Louvre, Paris.
- Resim 60 -** Tintoretto, *İsa'nın Vaftiz Edilmesi*, 1549, tuval üzerine yağlıboya, 137 x 105 cm, Museo del Prado, Madrid.
- Resim 61 -** Tintoretto, *Suzanna ve İhtiyarlar*, 1555, tuval üzerine yağlıboya, 147 x 194 cm, Kunsthistorisches Museum, Viyana.
- Resim 62 -** Veronese, *Musa'nın Nehirde Bulunması*, 1570-1575, tuval üzerine yağlıboya, 50 x 30 cm, Kunsthistorisches Museum, Viyana.
- Resim 63 -** Tintoretto, *İsa Galilee Denizi'nde*, 1575-1580, tuval üzerine yağlıboya, 117 x 169 cm, National Gallery of Art, Washington.
- Resim 64 -** Antonio Pollaiuolo, *Apollon ve Daphne*, 1470-1480, ahşap üzerine tempera, 30 x 20 cm, National Gallery, Londra.
- Resim 65 -** Sandro Botticelli, *İlkbahar*, 1482, ahşap üzerine tempera, 203 x 314 cm, Galleria degli Uffizi, Floransa.
- Resim 66 -** Sandro Botticelli, *Pallas ve Kentaur*, 1482, tuval üzerine tempera, 205 x 147,5 cm, Galleria degli Uffizi, Floransa.
- Resim 67 -** Sandro Botticelli, *Venüs'ün Doğuşu*, 1485, tuval üzerine tempera, 172,5 x 278.5 cm, Galleria degli Uffizi, Floransa.
- Resim 68 -** Pietro Perugino, *Apollon ve Marsyas*, 1495, ahşap üzerine tempera, 39 x 29 cm, Musée du Louvre, Paris.

- Resim 69 -** Andrea Mantegna, *Parnassus*, 1497, tuval üzerine tempera, 160 x 192 cm, Musée du Louvre, Paris.
- Resim 70 -** Andrea Mantegna, *Erdemin Zaferi*, 1499-1502, tuval üzerine tempera, 160 x 192 cm, Musée du Louvre, Paris.
- Resim 71 -** Piero di Cosimo, *Procris'in Ölümü*, 1500, ahşap üzerine yağlıboya, 65 x 183 cm, National Gallery, Londra.
- Resim 72 -** Piero di Cosimo, *Balin Keşfi*, 1505-1510, ahşap üzerine yağlıboya, 70 x 123 cm, Art Museum, Worcester.
- Resim 73 -** Giorgione, *Uyuyan Venüs*, 1510, tuval üzerine yağlıboya, 108 x 175 cm, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden.
- Resim 74 -** Leonardo da Vinci, *Zeus ve Leda*, 1510-1515, ahşap üzerine yağlıboya, 112 x 86 cm, Galleria Borghese, Roma.
- Resim 75 -** Raffaello, *Peri Galateia'nın Zaferi*, 1512, Fresko, 295 x 225 cm, Villa Farnesina, Roma.
- Resim 76 -** Tiziano, *Bacchus ve Ariadne*, 1520-22, tuval üzerine yağlıboya, 175 x 190 cm, National Gallery, Londra.
- Resim 77 -** Correggio, *Jüpiter (Zeus) ve Antiope*, 1524-1525, tuval üzerine yağlıboya, 190 x 124 cm, Musée du Louvre, Paris.
- Resim 78 -** Correggio, *Leda ve Kuğu*, 1531-1532, tuval üzerine yağlıboya, 152 x 191 cm, Staatliche Museen zu Berlin.
- Resim 79 -** Tiziano, *Diana ve Callisto*, 1556-1559, tuval üzerine yağlıboya, 187 x 205 cm, National Gallery of Scotland, Edinburgh.
- Resim 80 -** Veronese, *Venüs ve Adonis*, 1580-1582, tuval üzerine yağlıboya, 212 x 191 cm, Museo del Prado, Madrid.
- Resim 81 -** Veronese, *Cephalus ve Procris*, 1580, tuval üzerine yağlıboya, 200 x 180 cm, Museo del Prado, Madrid.
- Resim 82 -** Simone Martini, *Guidoriccio da Fogliano'nun Portresi*, 1328-1330, Fresko, 340 x 968 cm, Palazzo Pubblico, Siena.
- Resim 83 -** Piero della Francesca, *Urbino Dükü ve Düşesinin Portreleri*, 1465-1466, ahşap üzerine tempera, her biri 47 x 33 cm, Galleria degli Uffizi, Floransa.
- Resim 84 -** Sandro Botticelli, *Madalyonlu Otoportre*, 1474, ahşap üzerine tempera, 57,5 x 44 cm, Galleria degli Uffizi, Floransa.
- Resim 85 -** Leonardo da Vinci, *Ginevra da Benci'nin Portresi*, 1474-1478, ahşap üzerine yağlıboya, 38,8 x 36,7 cm, National Gallery of Art, Washington.
- Resim 86 -** Piero di Cosimo, *Bir Kadın Portresi*, 1480, ahşap üzerine yağlıboya, 57 x 42 cm, Musée Condé, Chantilly.
- Resim 87 -** Domenico Ghirlandaio, *Yaşlı Adam ve Çocuk*, 1490, ahşap üzerine tempera, 62 x 46cm, Musée du Louvre, Paris.
- Resim 88 -** Pietro Perugino, *Francesco dell'Opere'nin Portresi*, 1494, ahşap üzerine tempera, 52 x 44 cm, Galleria degli Uffizi, Floransa.
- Resim 89 -** Leonardo da Vinci, *Mona Lisa*, 1503-1505, ahşap üzerine yağlıboya, 77 x 53 cm, Musée du Louvre, Paris.
- Resim 90 -** Raffaello, *Elmalı Genç Adam Portresi*, 1505, ahşap üzerine yağlıboya, 47 x 35 cm, Galleria degli Uffizi, Floransa.

- Resim 91 -** Raffaello, *Agnolo Doni ve Maddalena Çiftinin Portreleri*, 1506, ahşap üzerine yağlıboya, her biri 63 x 45 cm, Palazzo Pitti, Floransa.
- Resim 92 -** Giovanni Bellini, *Aynalı Genç Bir Kadın Portresi*, 1515, tuval üzerine yağlıboya, 62 x 79 cm, Kunsthistorisches Museum, Viyana.
- Resim 93 -** Correggio, *Bir Kadın Portresi*, 1517-1519, tuval üzerine yağlıboya, 13 x 87,5 cm, The State Hermitage Museum, St. Petersburg.
- Resim 94 -** Tiziano, *Clarissa Strozzi'nin Portresi*, 1542, tuval üzerine yağlıboya, 115 x 98 cm, Staatliche Museen zu Berlin.
- Resim 95 -** Tiziano, *Mantua Düşesi Isabella'nın Portresi*, 1548, tuval üzerine yağlıboya, 117 x 93 cm, Museo del Prado, Madrid.
- Resim 96 -** Paolo Uccello, *San Romano Savaşı*, 1450, ahşap üzerine tempera, 182 x 320 cm, National Gallery, Londra.
- Resim 97 -** Piero della Francesca, *Constantine ve Maxentius Arasındaki Savaş*, 1452-66, fresko, 322 x 764 cm, San Francesco Kilisesi, Arezzo.
- Resim 98 -** Andrea Mantegna, *Kardinal Francesco Gonzaga'nın Dönüşü*, 1465-74, fresko, Dükalık Sarayı, Mantua.
- Resim 99 -** Leonardo da Vinci, *Anghiari Savaşı*, 1503-05, kağıt üzerine karışık teknik, 452 x 637 mm, Musée du Louvre, Paris.
- Resim 100 -** Michelangelo Buonarroti, *Cascina Savaşı*, 1505, taslak, Özel Koleksiyon.
- Resim 101 -** Raffaello, *Papa I. Leo ile Attila'nın Karşılaşması*, 1513-1514, tuval üzerine yağlıboya, yükseklik: 7.5 m, Stanza di Eliodoro, Vatikan Sarayı, Roma.
- Resim 102 -** Giulio Romano, *Milvian Köprüsü Savaşı*, 1520-1524, fresko, Apostolic Sarayı, Vatikan.
- Resim 103 -** Tiziano, *İmparator Şarlken Mühlberg Savaşı'nda*, 1548, tuval üzerine yağlıboya, 332x279 cm, Museo del Prado, Madrid.
- Resim 104 -** Ambrogio Lorenzetti, *İyi ve Kötü Yönetimin Alegorisi*, 1338-1340, fresko, Palazzo Pubblico, Siena.
- Resim 105 -** Sandro Botticelli, *Çam Ormanında Lanetli Karşılaşma*, 1483, ahşap üzerine tempera, 83 x 138 cm, Museo del Prado, Madrid.
- Resim 106 -** Pietro Perugino, *Metanet, Ölçülülük ve Altı Antik Kahraman*, 1496-1497, fresko, 291x400 cm, Cambio Koleji, Perugia.
- Resim 107 -** Pietro Perugino, *Aşk ve Erdem Arasındaki Kavga*, 1505, tuval üzerine yağlıboya, 160 x 191 cm, Musée du Louvre, Paris.
- Resim 108 -** Giorgione, *Fırtına*, 1505, tuval üzerine yağlıboya, 82 x 73 cm, Galleria dell'Accademia, Venedik.
- Resim 109 -** Giorgione, *Pastoral Senfoni*, 1508-09, tuval üzerine yağlıboya, 110 x 138 cm, Musée du Louvre, Paris.
- Resim 110 -** Giorgione, *Üç Filozof*, 1508-09, tuval üzerine yağlıboya, 124 x 145 cm, Kunsthistorisches Museum, Viyana.
- Resim 111 -** Tiziano, *Erkeğin Üç Dönemi*, 1512, tuval üzerine yağlıboya, 90 x 152 cm, National Gallery of Scotland, Edinburgh.
- Resim 112 -** Tiziano, *Kutsal Aşk ve Dünyevi Aşk*, 1514, tuval üzerine yağlıboya, 118 x 279 cm, Galleria Borghese, Roma.

- Resim 113 -** Veronese, *Alegori*, 1575, tuval üzerine yağlıboya, 187 x 188 cm, National Gallery, Londra.
- Resim 114 -** Robert Campin, *İsa'nın Doğumu*, 1420, ahşap üzerine yağlıboya, 87x70 cm, Musée des Beaux-Arts, Dijon.
- Resim 115 -** Jan Van Eyck, *Rolin Madonnası*, 1435, tuval üzerine yağlıboya, 66x62 cm, Musée du Louvre, Paris.
- Resim 116 -** Roger van der Weyden, *Middelburg Altar Panosu*, 1445-1450, tuval üzerine tempera, 91x40 cm, Gemaldegalerie, Berlin.
- Resim 117 -** Geertgen Tot Sint Jans, *Vaftizci Yahya*, 1485, tuval üzerine yağlıboya, 172x139 cm, Kunsthistorisches Museum, Viyana.
- Resim 118 -** Gerard David, *Süt Çorbalı Meryem*, 1520, ahşap üzerine yağlıboya, 35x29 cm, Musée Royaux des Beaux-Arts, Brüksel.
- Resim 119 -** Konrad Witz, *Mucizevi Balık Avı*, 1443-1444, ahşap üzerine tempera, 132x151 cm, Musée d'Art, et Histoire, Cenova.
- Resim 120 -** Albrecht Dürer, *Kendi Portresi*, 1498, ahşap üzerine yağlıboya, 52x41 cm, Museo del Prado, Madrid.
- Resim 121 -** Lucas Cranach, *Bir Aziz Olarak Piskopos Albrecht*, 1527, ahşap üzerine yağlıboya, 45x76 cm, Staatliche Museen, Berlin.
- Resim 122 -** Lucas Cranach, *Nimphe*, 1530-1534, tuval üzerine yağlıboya, 75x120, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.
- Resim 123 -** Albert Altdorfer, *İskender'in İssos Çarpışması*, 1529, ahşap üzerine yağlıboya ve tempera, 158x120 cm, Alte Pinakotek, Münih)
- Resim 124 -** Nicolas Froment, *Yanan Çalılıklardaki Meryem*, 1476, ahşap üzerine tempera, 410x305 cm, Cathedral Saint Sauveur, Provence.
- Resim 125 -** Fernando Yanez de la Almedina, *Meryem, Çocuk İsa ve Vaftizci Yahya*, 1505, tuval üzerine yağlıboya, 78x64 cm, National Gallery, Londra.

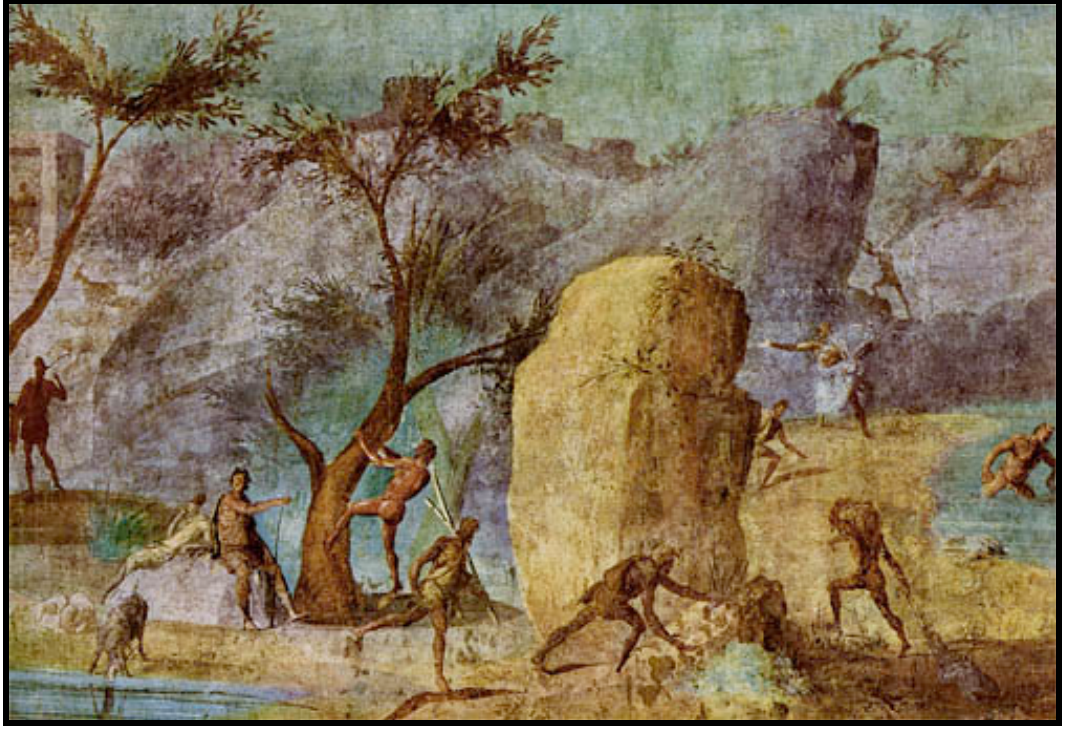
8-RESİMLER



Resim 1. *Dans Eden ve Lir Çalan Kadınlar*, İÖ. 470-460, fresko, yükseklik: 1,20 cm, Triclinium Mezar Anıtı, Tarquinia, Toskana.



Resim 2. *Avcılık ve Balık Avı*, İÖ. 510-500, fresko, Triclinium Mezar Anıtı, Tarquinia, Toskana.



Resim 3. *Laestrygonianların Odisseus'un Gemilerine Saldırı Hazırlıkları*, İÖ. 50-40, Esquiline, Roma. (Museum of The Vatican Library, Roma)



Resim 4. *Galateia ve Polyphemus*, İÖ. 20-10, fresko, 187,33 x 119,38 cm, Boscotrecase Villası, Roma.



Resim 5. *Perseus ve Andromeda*, İÖ. 20-10, fresko, 159,39 x 118,75 cm, Boscotrecase Villası, Roma.



Resim 6. *Manzara*, İS. 79
fresko, Agrippa Postumus
Evi, Pompeii, Roma.



Resim 7. *Flora ya da
İlkbahar*, İÖ. 50, fresko,
39 x 32 cm, Stabiae,
Roma. (Museo
Archeologico Nazionale,
Napoli)



Resim 8. *Bir Zemin Süslemesi* (opus sectile), İS. 3.-4. yüzyıl, mozaik, Villa Romana, Armerina Meydanı, Casale, Sicilya.



Resim 9. *İyi Çoban İsa*, İS. geç 3. - erken 4. yüzyıl, fresko, Marcellino Katakompı, Roma.



Resim 10. *Constantine'in Portresi ile Bağ Bozumu*, İS.338-350, mozaik, Santa Costanza Mezar Anıtı, Roma.



Resim 11. *İyi Çoban İsa*, İS. 4. yüzyıl, mozaik, Galla Placidia Mezar Anıtı, Roma.



Resim 12. *Aziz Apollinare ve İsa'nın Başkalaşımı*, İS. 7.-9. yüzyıl, mozaik, Sant'Apollinare Kilisesi, Ravenna.



Resim 13. *İncil Yazarı Aziz Matta*, İS. 830, Reims, (Ulusal Kütüphane, Epernay)



Resim 14. *Yaratılıştan Sahneler*, İS. 870, San Callisto İncili, el yazması, San Paolo Fuori le Mura, Roma.



Resim 15. *İsa ve Havarileri*, İS. 8. yüzyıl, mozaik Sant'Ilario Bazilikası ve Katakompı, Valmontone, Roma.



Resim 16. Giotto, *Kuşlarla Söyleşi*, 1297-99, fresko, 270 x 200 cm, San Francesco Kilisesi, Assisi.



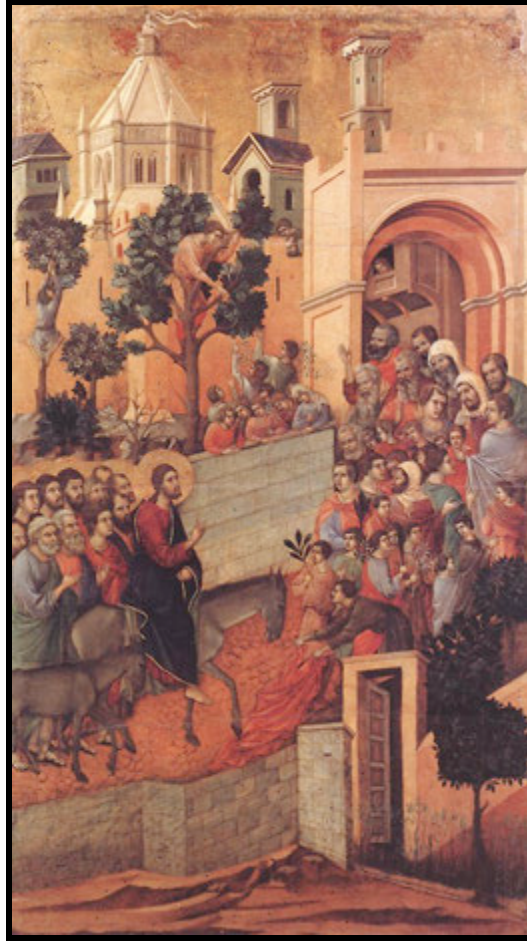
Resim 17. Giotto, *Kaynak Mucizesi*, 1297-1300, fresko, 270 x 200 cm, San Francesco Kilisesi, Assisi.



Resim 18. Giotto, *Lazarus'un Dirilişı*, 1304-06, fresko, 200 x 185 cm, Cappella Scrovegni, Padua.



Resim 19. Giotto, *Mısır'a Kaçış*, 1304-06, fresko, 200 x 185 cm, Cappella Scrovegni, Padua.



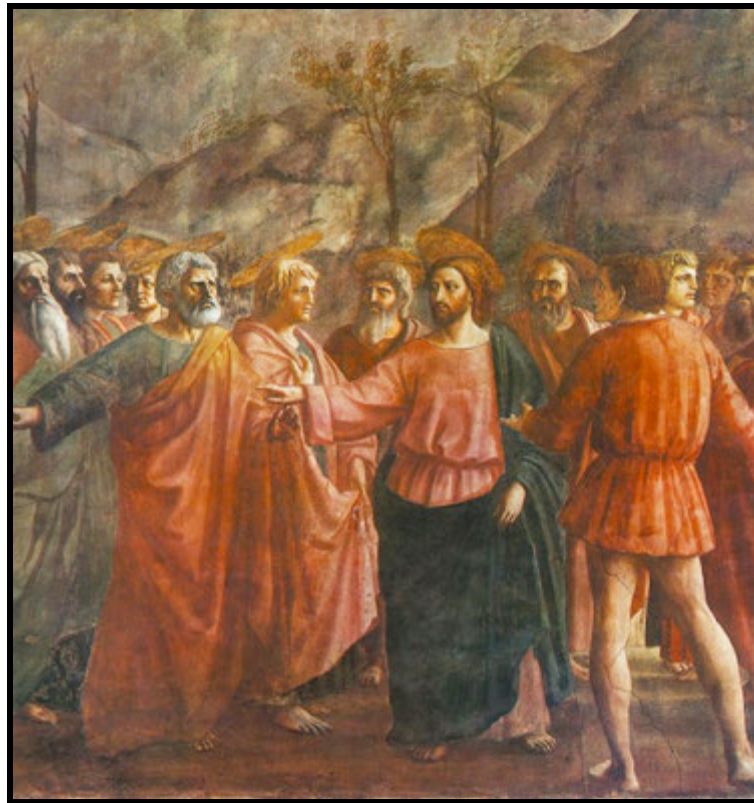
Resim 20. Duccio,
Kudüs'e Giriş, 1308-
11, ahşap üzerine
tempera, 100 x 57 cm,
Museo dell'Opera del
Duomo, Siena.



Resim 21. Gentile da Fabriano, *Mısır'a Kaçış*, 1423, ahşap üzerine tempera, 32 x 110 cm,
Galleria degli Uffizi, Floransa.



Resim 22. Massaccio, *Vergi*, 1426-27, fresko, 255 x 598 cm, Santa Maria del Carmina Kilisesi, Brancacci Şapeli, Floransa.



Resim 22. Massaccio, *Vergi* sahnesi detay.



Resim 23. Fra Angelico, *Çarmıhtan İndiriliş*, 1430, ahşap levha üzerine tempera, 185 x 176 cm, Museo Nazionale di San Marco, Floransa.



Resim 23. Fra Angelico, *Çarmıhtan İndiriliş*, detay.



Resim 24. Fra Angelico, *Meryem'e Mijde*, 1442-43, fresko, 230 x 321 cm, Museo Nazionale di San Marco, Floransa.



Resim 25. Pisanello, *Aziz Eustace'in Vizyonu*, 1440, ahşap üzerine tempera, 55 x 65 cm, National Gallery, Londra.



Resim 26. Pisanello, *Meryem ve Çocuk İsa ile Aziz Anthony ve Aziz George*, 1443, ahşap üzerine tempera, 47 x 29 cm, National Gallery, Londra.



Resim 27. Paolo Uccello, *Tufan*, 1447-48 fresko, 215 x 510 cm, Santa Maria Novella Kilisesi, Floransa.



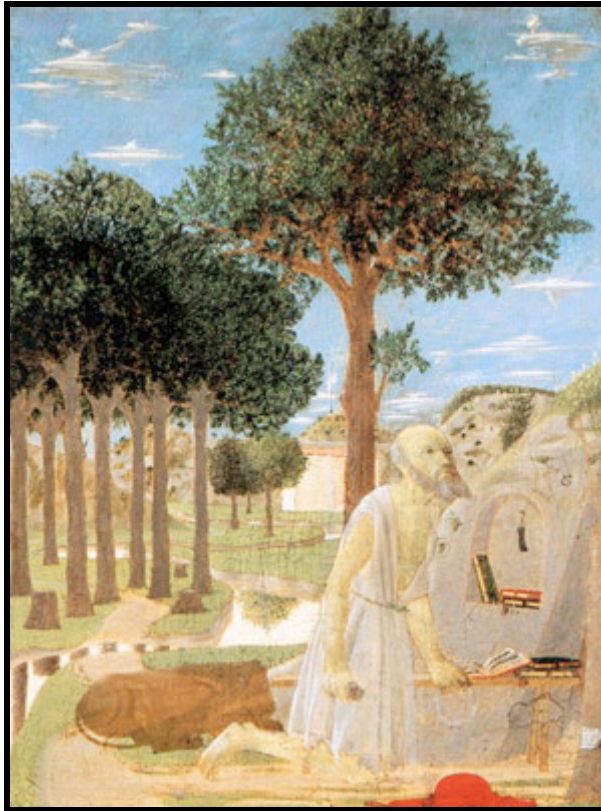
Resim 27. Paolo Uccello, *Tufan*, detay.



Resim 28. Piero della Francesca, *İsa'nın Vaftiz Edilmesi*, 1448-50, ahşap üzerine tempera, 167x116 cm, Ulusal Galerî, Londra.



Resim 29. Fra Angelico, *Noli me tangere*, 1450, fresko, 166x125 cm, Museo Nazionale di San Marco, Floransa.



Resim 30. Piero della Francesca, *Aziz Jerome'un İnzivası*, 1450, ahşap üzerine tempera, 42 x 38 cm, Staatliche Museen zu Berlin.



Resim 31. Piero della Francesca, *Saba Kraliçesinin Ahşaba Tapınması*, 1452-66, fresko, 336 x 747 cm, San Francesco Kilisesi, Arezzo.



Resim 32. Andrea del Castagno, *Davud'un Golyat'ı Öldürmesi*, 1450, ahşap ve deri üzerine tempera, 115,6 x 41 cm, National Gallery of Art, Washington.



Resim 33. Benozzo Gozzoli, *Şeytanın Arezzo'dan Çıkarılması*, 1452, fresko, 270 x 220 cm, San Francesco Kilisesi, Arezzo.



Resim 34. Andrea Mantegna, *Zeytin Dağı'nda Dua*, 1459, ahşap üzerine tempera, 63 x 80 cm, National Gallery, Londra.



Resim 35. Benozzo Gozzoli, *Meryem'e Geçit*, 1459-60, fresko, 270 x 220 cm
Medici-Riccardi Sarayı Şapeli, Floransa.



Resim 35. Benozzo Gozzoli, *Meryem'e Geçit*, detay.



Resim 36. Benozzo Gozzoli, *Meleklerin Tapınması*, fresko, 270 x 220 cm., Medici- Ricardi Sarayı, Floransa.



Resim 36. Benozzo Gozzoli, *Meleklerin Tapınması*, detay.



Resim 37. Andrea Mantegna, *Taşocağı Meryem'i*, 1460-62, ahşap üzerine tempera, 67 x 92 cm, Musée du Louvre, Paris.



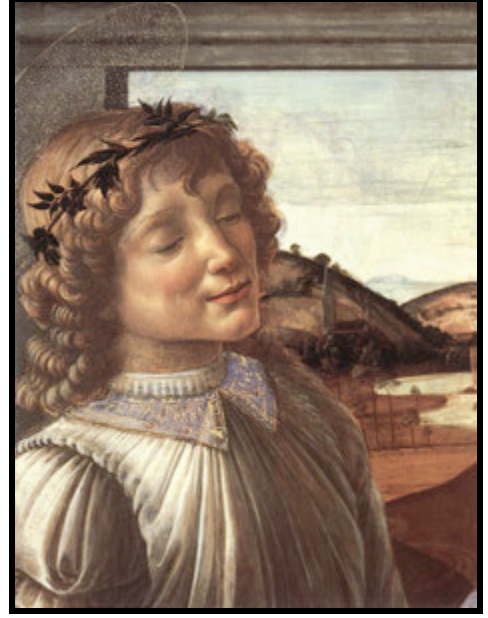
Resim 38. Giovanni Bellini, *Zeytin Dağı'nda Dua*, 1465, ahşap üzerine tempera, 81 x 127 cm, National Gallery, Londra.



Resim 39. Piero della Francesca, *İsa'nın Doğumu*, 1470-75, ahşap üzerine yağlıboya, 124 x 123 cm, National Gallery, Londra.



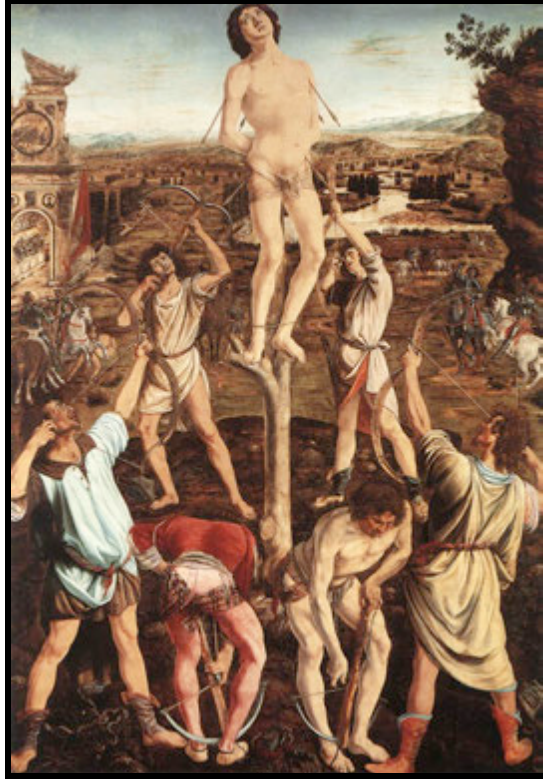
Resim 39. Piero della Francesca, *İsa'nın Doğumu*, detay.



Resim 40. Sandro Boticelli, *Ökaristi Meryem 'i*, 1470, ahşap üzerine tempera, 85 x 64.5 cm, Isabella Stewart Gardner Museum, Boston.



Resim 41. Sandro Boticelli, *Jüdit*, 1472, ahşap üzerine yağlıboya, 31 x 24 cm, Galleria degli Uffizi, Floransa.



Resim 42. Antonio Pollaiuolo, *Aziz Sebastian'ın Şehit Edilmesi*, 1475, ahşap üzerine tempera, 292 x 223 cm, National Gallery, Londra.



Resim 43. Andrea del Verrocchio, *İsa'nın Vaftiz Edilmesi*, 1472-75, tuval üzerine yağlıboya, 177 x 151 cm, Galleria degli Uffizi, Floransa.



Resim 44. Giovanni Bellini, *Aziz Francesco'nun İnzivası*, 1480-85, ahşap üzerine yağlıboya, 120 x 137 cm, Frick Koleksiyonu, New York.



Resim 45. Sandro Botticelli, *Korah'nın Tutuklanması*, 1481-82, fresko, 348.5 x 570 cm, Cappella Sistina, Vatikan, Roma.



Resim 45. Sandro Botticelli, *Korah'nın Tutuklanması*, detay.



Resim 46. Sandro Botticelli, *Musa'nın Yaşamından Sahneler*, 1481-82, fresko, 348,5 x 558 cm, Cappella Sistina, Vatikan, Roma.



Resim 46. Sandro Botticelli, *Musa'nın Yaşamından Sahneler*, detay.



Resim 47. Sandro Botticelli, *İsa'nın Şeytan Tarafından Kandırılması*, 1481-82, fresko, 345 x 555 cm., Sistine Şapeli, Vatikan, Roma.



Resim 47. Sandro Botticelli, *İsa'nın Şeytan Tarafından Kandırılması*, detay.



Resim 48. Domenico Ghirlandaio, *Son Akşam Yemeği*, 1480, fresko, 400 x 880 cm., Ognissanti Kilisesi, Floransa.



Resim 49. Leonardo da Vinci,
Kayalıklar Meryem'i, 1483-
86, ahşap üzerine yağlıboya,
199 x 122 cm, Musée du Louvre,
Paris.



Resim 49. Leonardo da Vinci,
Kayalıklar Meryem'i, detay.



Resim 50. Giovanni Bellini, *İsa'nın Başkalaşımı*, ahşap üzerine yağlıboya, 115 x 152 cm, Museo Nazionale di Capodimonte, Napoli.



Resim 51. Domenico Ghirlandaio, *Doğum*, 1492, ahşap üzerine tempera, 85 x 63 cm, Fitzwilliam Museum, Cambridge.



Resim 52. Raffaello Sanzio, *Aziz George ve Ejder*, 1505-06, ahşap üzerine yağlıboya, 28.5 x 21.5 cm, National Gallery of Art, Washington.



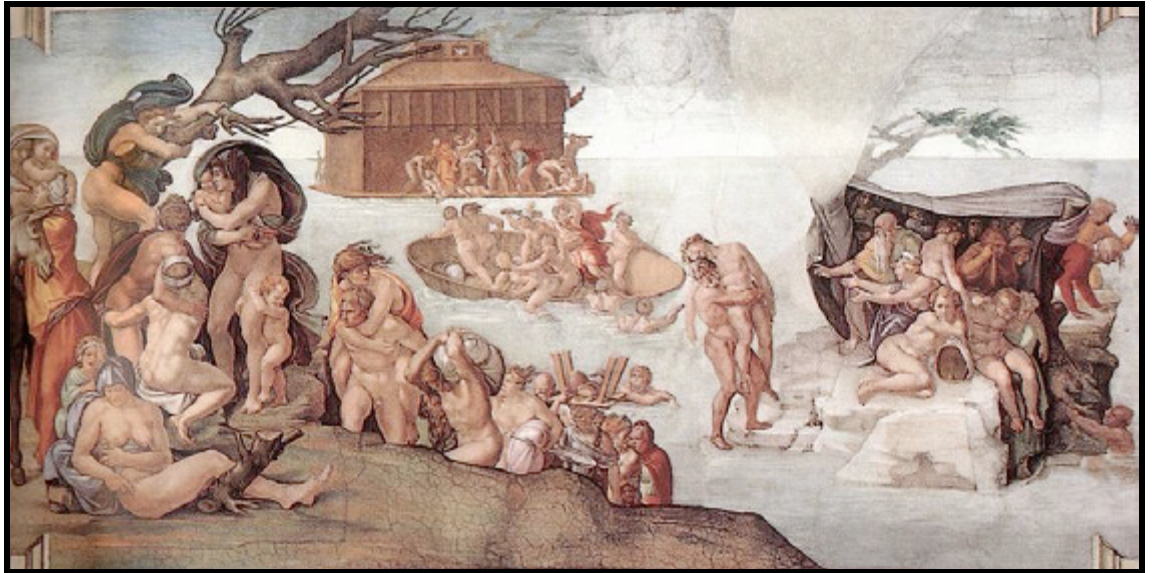
Resim 53. Raffaello Sanzio,
Belvedere Meryem'i, 1505,
ahşap üzerine yağlıboya, 113 x
88 cm, Kunsthistorisches
Museum, Viyana.



Resim 54. Raffaello Sanzio,
Saka Kuşlu Meryem, 1506-
07, ahşap üzerine yağlıboya,
107 x 77 cm, Galleria degli
Uffizi, Floransa.



Resim 55. Raffaello Sanzio,
Güzel Çiçek Meryem'i, 1507-08,
ahşap üzerine yağlıboya, 122 x
80 cm, Musée du Louvre, Paris.



Resim 56. Michelangelo, *Nuh Tufanı*, 1508-09, fresko, 280 x 570 cm, Cappella Sistina, Vatikan, Roma.



Resim 56. Michelangelo, *Nuh Tufanı*, detay.



Resim 57. Michelangelo, *Adem'in Kandırılması ve Cennetten Kovuluş*, 1509-10, fresko, 280 x 570 cm, Cappella Sistina, Vatikan, Roma.



Resim 57. Michelangelo, *Adem'in Kandırılması ve Cennetten Kovuluş*, detay.

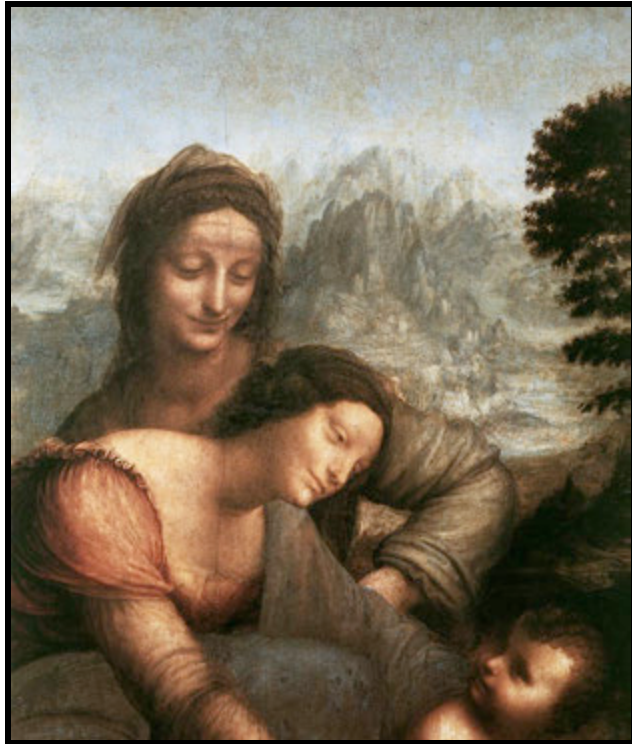


Resim 58. Giovanni Bellini, *Meryem ve Çocuk İsa*, 1510, ahşap üzerine yağlıboya, 85 x 118 cm, Pinacoteca di Brera, Milano.





Resim 59. Leonardo da Vinci, *Azize Anna, Meryem ve Çocuk İsa*, 1510, ahşap üzerine yağlıboya, 168 x 130 cm, Musée du Louvre, Paris.



Resim 59. Leonardo da Vinci, *Azize Anna, Meryem ve Çocuk İsa*, detay.



Resim 60. Tintoretto, *İsa'nın Vaftiz Edilmesi*, 1549, tuval üzerine yağılıboya, 137 x 105 cm, Museo del Prado, Madrid.



Resim 61. Tintoretto, *Suzanna ve İhtiyarlar*, 1555, tuval üzerine yağlıboya, 146.6x193.6 cm, Kunsthistorisches Museum, Viyana.



Resim 61. Tintoretto, *Suzanna ve İhtiyarlar*, detay.



Resim 62. Paolo Veronese, *Musa'nın Nehirde Bulunması*, 1570-75, tuval üzerine yağlıboya, 50 x 30 cm, Kunsthistorisches Museum, Viyana.



Resim 63. Tintoretto, *İsa Galilee Denizi'nde*, 1575-80, tuval üzerine yağlıboya, 117 x 169 cm, National Gallery of Art, Washingto



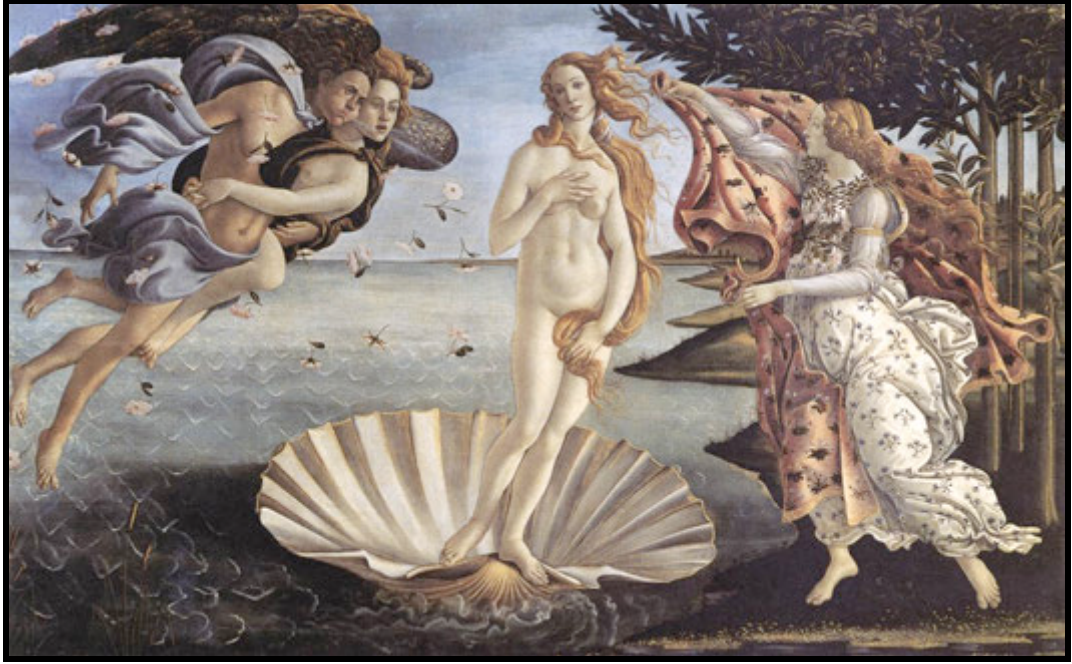
Resim 64. Antonio Pollaiuolo, *Apollon ve Dafne*, 1470-80, ahşap üzerine tempera, 30 x 20 cm, National Gallery, Londra.



Resim 65. Sandro Botticelli, *İlkbahar Alegorisi*, 1482, ahşap üzerine tempera, 203 x 314 cm, Galleria degli Uffizi, Floransa.



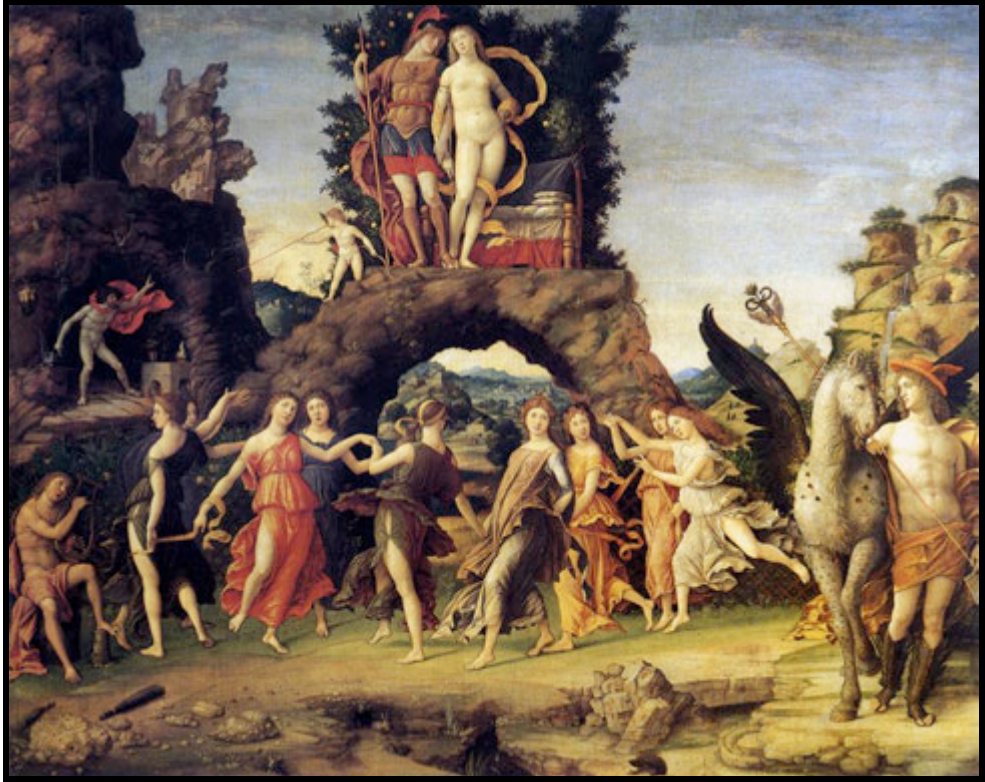
Resim 66. Sandro Botticelli, *Pallas ve Kentaur*, 1482-83, tuval üzerine tempera, 207x147,5 cm, Galleria degli Uffizi, Floransa.



Resim 67. Sandro Botticelli, *Venüs'ün Doğuşu*, 1485, tuval üzerine tempera, 172.5 x 278.5 cm, Galleria degli Uffizi, Floransa.



Resim 68. Pietro Perugino, *Apollon ve Marsyas*, 1495, ahşap üzerine tempera, 39 x 29 cm, Musée du Louvre, Paris.



Resim 69. Andrea Mantegna, *Parnassus*, 1497, tuval üzerine tempera, 160 x 192 cm, Musée du Louvre Müzesi, Paris.



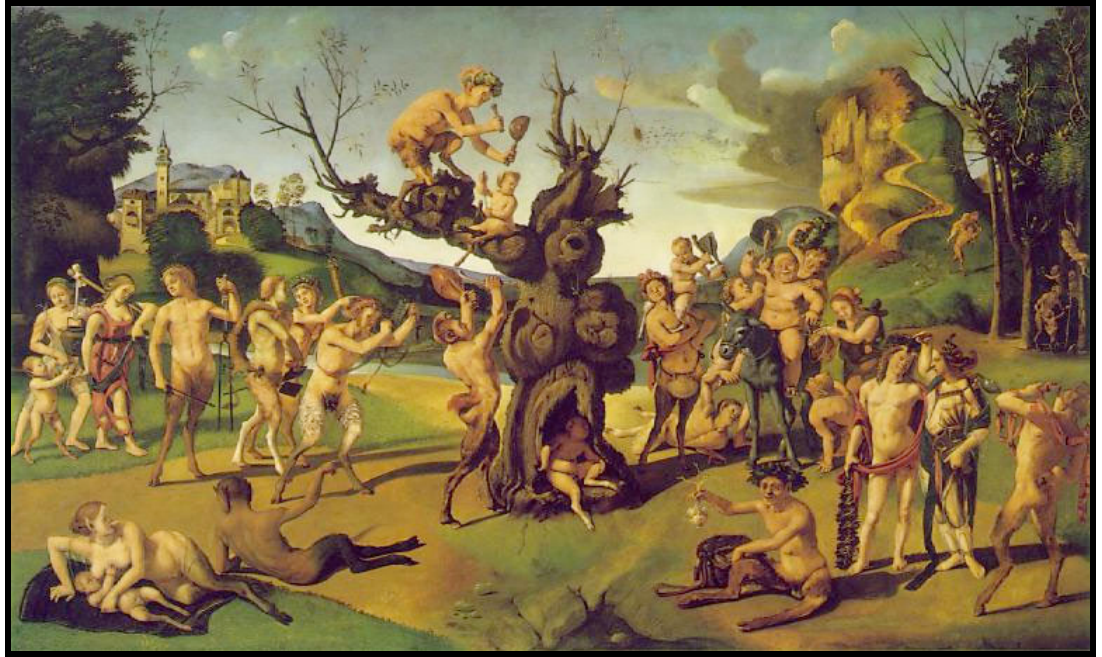
Resim 70. Andrea Mantegna, *Erdemin Zaferi*, 1499-1502, ahşap üzerine tempera, 160 x 192 cm, Musée du Louvre, Paris.



Resim 71. Piero di Cosimo, *Procris'in Ölümü*, 1500, tuval üzerine yağlıboya, 65 x 183 cm, National Gallery, Londra.



Resim 71. Piero di Cosimo, *Procris'in Ölümlü*, detay.



Resim 72. Piero di Cosimo, *Balın Keşfi*, 1505-10, ahşap üzerine yağlıboya, 70 x 123 cm., Art Museum, Worcester.



Resim 73. Giorgione, *Uyuyan Venüs*, 1510, tuval üzerine yağlıboya, 108 x 175 cm, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden.



Resim 74. Leonardo da Vinci, *Zeus ve Leda*, 1511-15, ahşap üzerine yağlıboya, 112 x 86 cm, Galleria Borhese, Roma.



Resim 75. Raffaello Sanzio, *Galateai'nın Zaferi*, 1512, fresko, 295 x 225 cm, Villa Farnesina, Roma.



Resim 76. Tiziano, *Bacchus ve Ariadne*, 1520-22, tuval üzerine yağlıboya, 175 x 190 cm National Gallery, Londra.



Resim 77. Correggio, *Jüpiter (Zeus) ve Antiope*, 1524-25, tuval üzerine yağlıboya, 190 x 124 cm, Musée du Louvre, Paris.



Resim 78. Correggio, *Leda ve Kuğu*, 1530-31, tuval üzerine yağlıboya, 152 x 191 cm, Staatliche Museen zu Berlin



Resim 79. Tiziano, *Diana ve Callisto*, 1556-59, tuval üzerine yağlıboya, 187 x 205 cm, National Gallery of Scotland, Edinburgh.



Resim 80. Paolo Veronese, *Venüs ve Adonis*, 1580-82, tuval üzerine yağlıboya, 212 x 191 cm, Museo del Prado, Madrid.



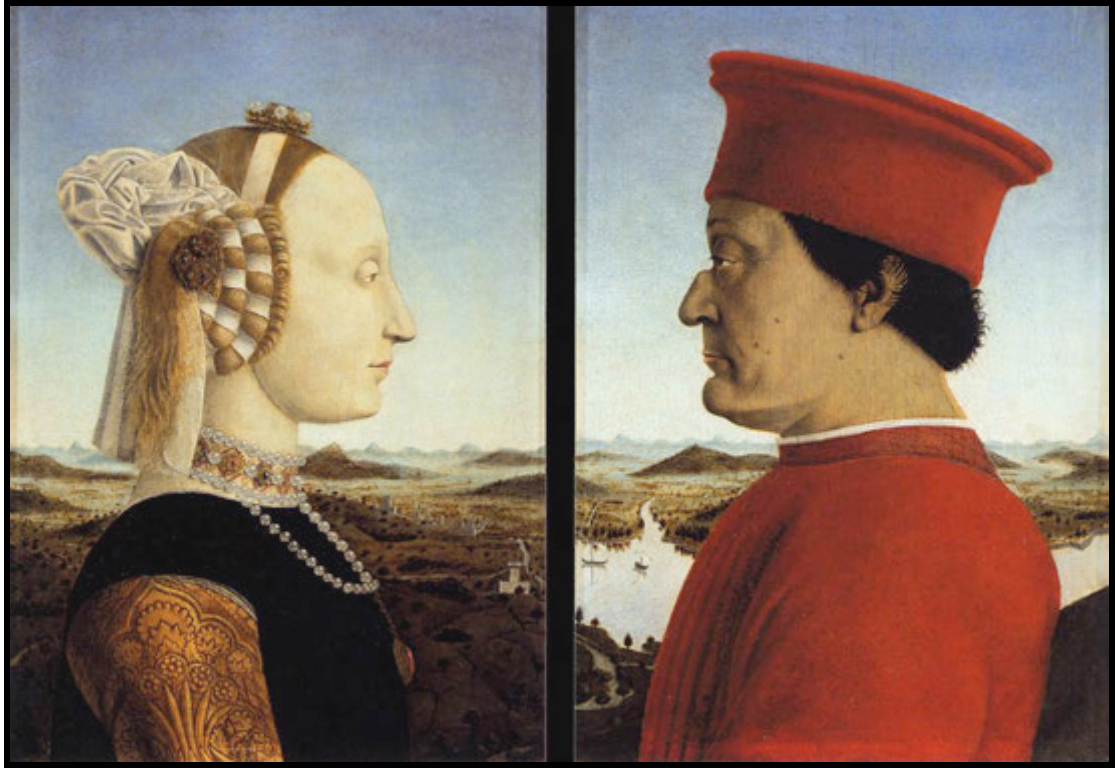
Resim 81. Paolo Veronese, *Cephalus ve Procris*, 1580, tuval üzerine yağılıboya, 200 x 180 cm, Museo del Prado, Madrid.



Resim 82. Simone Martini, *Guidoriccio da Fogliano 'nun Portresi*, fresko, 340 x 968 cm, Palazzo Pubblico, Siena.



Resim 82. Simone Martini, *Guidoriccio da Fogliano 'nun Portresi*, detay.



Resim 83. Piero della Francesca, *Urbino Dükü ve Düşesinin Portreleri*, 1465-66, ahşap üzerine tempera, 47 x 33 cm. Galleria degli Uffizi, Floransa.



Resim 84. Sandro Botticelli, *Madalyonlu Portre*, 1474-75, ahşap üzerine tempera, 57,5 x 44 cm, Galleria degli Uffizi, Floransa.



Resim 85. Leonardo da Vinci *Ginevra da Benci'nin Portresi*, 1474-78, ahşap üzerine yağlıboya, 38,8 x 36,7 cm, National Gallery of Art, Washington.



Resim 86. Piero di Cosimo, *Bir Kadın Portresi*, 1480, ahşap üzerine yağlıboya, 57 x 42 cm, Musée Condé, Chantilly.



Resim 87. Domenico Ghirlandaio, *Yaşlı Adam ve Çocuk*, 1488-90, ahşap üzerine tempera, 62 x 46 cm, Musée du Louvre, Paris.



Resim 88. Pietro Perugino, *Francesco dell'Opere'nin Portresi*, 1494, ahşap üzerine tempera, 52 x 44 cm, Galleria degli Uffizi, Floransa.



Resim 89. Leonardo da Vinci, *Mona Lisa*, 1505, ahşap üzerine yağlıboya, 77 x 53 cm, Musée Louvre, Paris.



Resim 90. Raffaello Sanzio, *Elmalı Genç Adam Portresi*, 1505, ahşap üzerine tempera, 47 x 35 cm, Galleria degli Uffizi, Floransa.



Resim 91. Raffaello Sanzio, *Agnolo ve Maddalena Doni Çiftinin Portreleri*, 1506, ahşap üzerine yağlıboya, 63 x 45 cm, Palazzo Pitti, Floransa.



Resim 92. Giovanni Bellini, *Aynalı Genç Kadın Portresi*, 1515, tuval üzerine yağlıboya, 62 x 79 cm, Kunsthistorisches Museum, Viyana.



Resim 93. Correggio, *Bir Kadın Portresi*, 1517-19, tuval üzerine yağıboya, 13x87,5 cm, The State Hermitage Museum, St. Petersburg.



Resim 94. Tiziano, *Clarissa Strozzi'nin Portresi*, 1542, tuval üzerine yağıboya, 115 x 98 cm, Staatliche Museen zu Berlin.



Resim 95. Tiziano,
Isabella'nın Portresi, 1548,
tuval üzerine yağılıboya, 117
x 93 cm, Museo del Prado,
Madrid.



Resim 96. Paolo Uccello, *San Romano Savaşı*, 1450, ahşap üzerine tempera, 182 x 320 cm, National Gallery, Londra.



Resim 96. Paolo Uccello, *San Romano Savaşı*, detay.



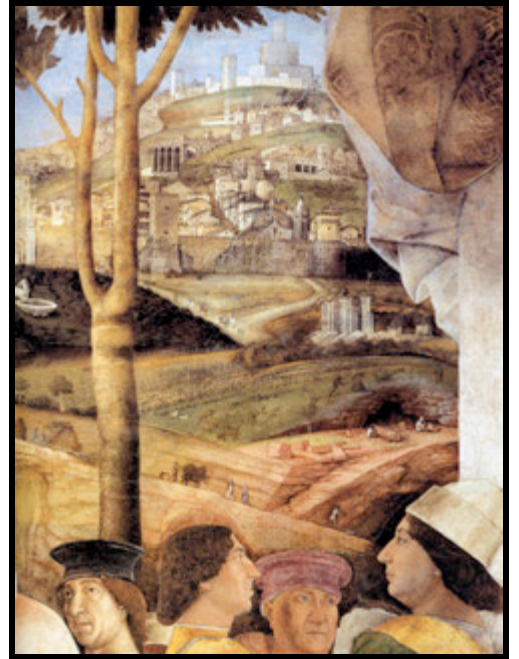
Resim 97. Piero della Francesca, *Constantine ve Maxentius Arasındaki Savaş*, 1452-66, fresko, 322 x 764 cm, San Francesco Kilisesi, Arezzo.



Resim 97. Piero della Francesca, *Constantine ve Maxentius Arasındaki Savaş*, detay.



Resim 97. Piero della Francesca, *Constantine ve Maxentius Arasındaki Savaş*, detay.



Resim 98. Andrea Mantegna, Kardinal Francesco Gonzaga'nın Dönüşü, 1465-74, fresko, Dükalık Sarayı, Mantua.



Resim 99. Leonardo da Vinci, *Anghiari Savaşı*, 1503-05, kağıt üzerine mürekkep ve suluboya, 452 x 637 mm, Musée du Louvre, Paris.



Resim 100. Michelangelo, *Cascina Savaşı*, 1505, taslak çizim, Özel Koleksiyon.



Resim 101. Raffaello Sanzio, *Büyük Leo ile Attila'nın Karşılaşması*, 1513-14, fresko, yükseklik 7.5 m, Stanza di Eliodoro, Vatikan Sarayı, Roma.



Resim 102. Giulio Romano, *Milvian Köprüsü Savaşı*, 1520-24, fresko, ölçüleri bilinmiyor, Apostolic Sarayı, Vatikan, Roma.



Resim 102. Giulio Romano, *Milvian Köprüsü Savaşı*, detay.



Resim 103. Tiziano, *Şarlken Mühlberg Savaşı'nda*, 1548, tuval üzerine yağlıboya, 332x279 cm, Museo del Prado, Madrid.



Resim 104. Ambrogio Lorenzetti, *İyi ve Kötü Yönetimin Alegorisi*, 1338-40, fresko, Palazzo Pubblico, Siena.



Resim 105. Sandro Botticelli, *Çam Ormanında Lanetli Karşılaşma*, 1482-83, panel üzerine tempera, 83 x 138 cm, Museo del Prado, Madrid.



Resim 105. Sandro Botticelli, *Çam Ormanında Lanetli Karşılaşma*, detay.



Resim 106. Pietro Perugino, *Metanet, Ölçülülük ve Altı Antik Kahraman*, 1496-97, fresko, 291 x 400 cm, Cambio Koleji, Perugia.



Resim 107. Pietro Perugino, *Aşk ve Erdem Arasındaki Kavga*, tuval üzerine yağlıboya, 160 x 191 cm, Musée du Louvre, Paris.



Resim 107. Pietro Perugino, *Aşk ve Erdem Arasındaki Kavga*, detay.



Resim 108. Giorgione,
Firtina, 1505, tuval üzerine
yağlıboya, 82 x 73 cm.,
Galleria dell'Accademia
Venedik.



Resim 108. Giorgione,
Firtina, detay.



Resim 109. Giorgione, *Pastoral Senfoni*, 1508-09, tuval üzerine yağlıboya, 110 x 138 cm, Musée du Louvre, Paris.



Resim 110. Giorgione, *Üç Filozof*, tuval üzerine yağlıboya, 124 x 145 cm, Kunsthistorisches Museum Viyana.



Resim 111. Tiziano, *Erkeğin Üç Dönemi*, 1511-12, tuval üzerine yağlıboya, 90 x 152 cm., National Gallery of Scotland, Edinburgh.



Resim 112. Tiziano, *Kutsal Aşk ve Dünyevi Aşk*, 1515-16, tuval üzerine yağlıboya, 118 x 279 cm, Galleria Borghese, Roma.



Resim 112. Tiziano, *Kutsal Aşk ve Dünyevi Aşk*, detay.



Resim 113. Paolo Veronese *Alegori*, 1575, tuval üzerine yağlıboya, 187 x 188 cm, National Gallery, Londra.



Resim 114. Robert Campin, *İsa'nın Doğumu*, 1420, ahşap üzerine yağlıboya, 87x70 cm, Musée des Beaux-Art, Dijon.



Resim 114. Robert Campin, *İsa'nın Doğumu*, detay.



Resim 115. Jan Van Eyck, *Rolin Madonnası*, 1435, tuval üzerine yağlıboya, 66x62 cm, Musée du Louvre, Paris.



Resim 116. Roger van der Weyden, *Middelburg Altar Panosu*, 141445-1450, ahşap üzerine yağlıboya, 91x40 cm, Gemaldegalerie, Berlin.



Resim 117. Geertgen Tot Sint Jans, *Vaftizci Yahya*, 1485, tuval üzerine yağlıboya, 172 x 139 cm, Kunthistorisches Museum, Viyana.



Resim 118. Gerard David, *Süt Çorbalı Meryem*, 1520, ahşap üzerine yağlıboya, 135x29 cm, Musées Royaux des Beaux-Arts, Brüksel.



Resim 119. Konrad Witz, *Mucizevi Balık Avı*, 1443-1444, ahşap üzerine tempera, 132x151 cm, Musée d'Art et Histoire, Cenova.



Resim 120. Albrecht Dürer, *Kendi Portresi*, 1498, ahşap üzerine yağlıboya, 52x41 cm, Museo del Prado, Madrid.



Resim 121. Lucas Cranach, *Bir Aziz Olarak Psikopos Albrecht*, 1527, ahşap üzerine yağlıboya, 52x41 cm, Staatliche Museen, Berlin.



Resim 122. Lucas Cranach, *Nimphe*, 1530-1534, tuval üzerine yağlıboya, 75x120 cm, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.



Resim 123. Albrecht Altdorfer, *İskender'in İssos Çarpışması*, 1529, ahşap üzerine yağlıboya ve tempera, 158x120 cm, Alte Pinakothek, Münih.



Resim 124. Nicolas Froment, *Yanan Çalılıklardaki Meryem*, 1476, ahşap üzerine tempera, 410x305 cm, Cathedral Saint Sauveur, Provence.



Resim 125. Fernando Yanez de la Almedina, *Meryem, Çocuk İsa ve Vaftizci Yahya*, 1505, tuval üzerine yağlıboya, 75x64 cm, Museo del Prado. Madrid.

9- ÖZGEÇMİŞ

27 Aralık 1973 yılında İzmir’de doğdu. İlk ve orta öğrenimini İzmir’de tamamladı. 2001 yılında Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü’nü kazandı ve 2006 yılında mezun oldu. Aynı yıl Ege Üniversitesi 50. Yıl Köşkü Sanat Galerisi’nde Sanat Programları Koordinatörü olarak göreve başladı. 2007-2011 yılları arasında çalıştığı birimde sanat akımları üzerine konferanslar verdi. 13-16 Ekim 2009 tarihleri arasında Dokuz Eylül Üniversitesi tarafından düzenlenen Uluslararası Multidisipliner Kadın Kongresi’nde (International Multidiciplinary Women’s Congress) katılımcı olarak yer aldı. Ege Üniversitesi’nin çeşitli bölümlerinde Sanat Tarihi üzerine misafir öğretim görevlisi olarak ders verdi. Bunun yanı sıra Ege Üniversitesi’nin çıkarmış olduğu Egeli dergisinde sanat akımları üzerine; Nüans dergisinde resim sanatı üzerine makaleleri yayınlandı. 2012 Haziran ayında Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Ana Bilim Dalı’nda yüksek lisansını tamamladı.