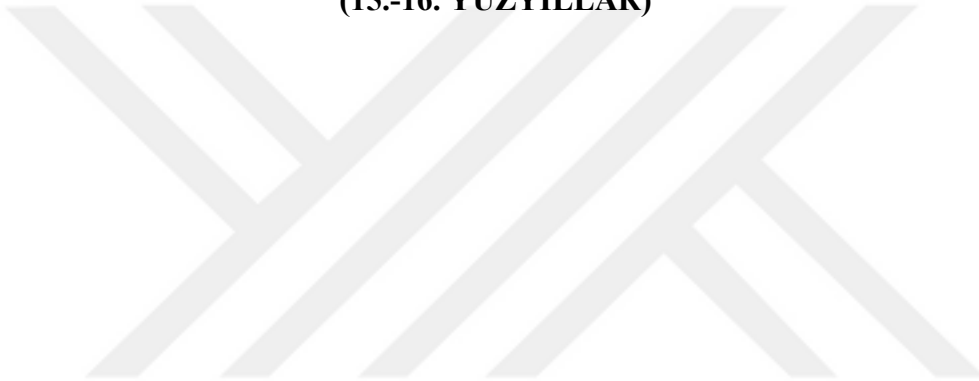


**TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI**

VENEDİK RESİM EKOLÜNDE OSMANLI-DOĞU İMGESİ

(15.-16. YÜZYILLAR)



Doktora Tezi

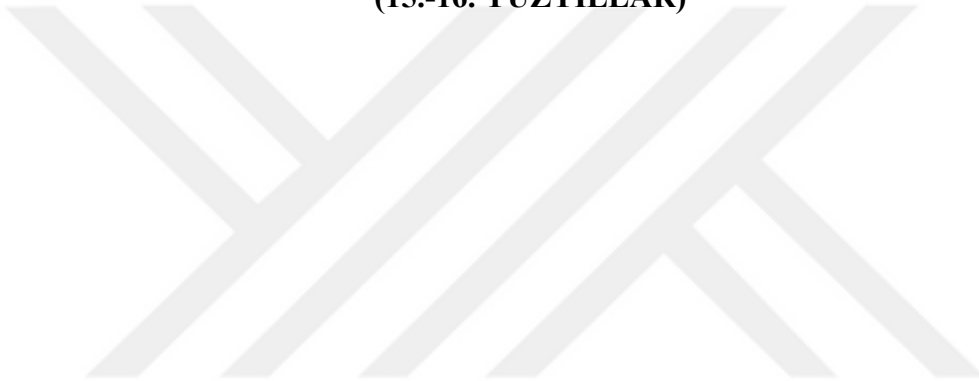
Nida Anıl KAZANÇ

Ankara, 2023

**TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI**

VENEDİK RESİM EKOLÜNDE OSMANLI-DOĞU İMGESİ

(15.-16. YÜZYILLAR)



Doktora Tezi

Nida Anıl KAZANÇ

Tez Danışmanı

Doç. Dr. Muharrem ÇEKEN

Ankara, 2023

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI

VENEDİK RESİM EKOLÜNDE OSMANLI-DOĞU İMGESİ

(15.-16. YÜZYILLAR)

Doktora Tezi

Tez Danışmanı : Doç. Dr. Muharrem ÇEKEN

TEZ JÜRİSİ ÜYELERİ

Adı ve Soyadı

İmzası

- 1- Doç. Dr. Muharrem ÇEKEN**
- 2- Prof. Dr. Z.Kenan BİLİCİ**
- 3- Prof. Dr. Bekir ESKİCİ**
- 4- Prof. Dr. Murat ÇERKEZ**
- 5- Doç.Dr. Tolga BOZKURT**

Tez Savunması Tarihi 24.07.2023

T.C.

ANKARA ÜNİVERSİTESİ

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü'ne

Doç.Dr. Muharrem ÇEKEN danışmanlığında hazırladığım “Venedik Resim Ekolünde Osmanlı-Doğu İmgesi (15.-16. Yüzyıllar)” (Ankara, 2023) adlı doktora tezindeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu, başka kaynaklardan aldığım bilgileri metinde ve kaynakçada eksiksiz olarak gösterdiğimi, çalışma sürecinde bilimsel araştırma ve etik kurallarına uygun olarak davrandığımı ve aksinin ortaya çıkması durumunda her türlü yasal sonucu kabul edeceğimi beyan ederim.

02.08.2023

Nida Anıl KAZANÇ

ÖNSÖZ

Akdeniz dünyası tarih boyunca birbirleriyle etkileşimde bulunan eski büyük imparatorluklar, kent devletleri ve kolonilerle farklı siyasi ve ticari güçlerden oluşan kozmopolit bir görünümündedir. 15. yüzyılın sonlarından itibaren, Osmanlıların Konstantinopolis'i alarak başkent yapmaları, Batı'ya doğru ilerlemeleri Doğu dünyası ile Batı dünyası arasında gerçekleşecek olan ilişkiler Akdeniz coğrafyası için dikkate değerdir. Diplomatik ilişkilerin yanı sıra büyük ölçüde ticaret nedeniyle gelişen toplumlararası ilişkiler, kültürel alışverişler, yolculuklar, savaşlar, duygular, yeni buluşlar, paylaşımlar, etkileşimler bütün bir insanlık mirasını oluşturan eylemlerdir.

Venedik yüzyıllar boyunca Avrupa'ya Doğu'nun kapılarını açmış, aynı zamanda Osmanlı İmparatorluğu'nun Avrupa'da bilinip tanınmasını sağlamıştır. Bunun yanı sıra, Osmanlı İmparatorluğu Sultanları da, Avrupa kültürüne yakın olduklarının altını çizmeyi istediklerinde, Venedik'in desteğine ihtiyaç duymuşlardır. Diplomatik literatürde, sıklıkla dostluk olarak tanımlanan ilişkiler bütünü içinde, iyi niyet, karışıklık, birliktelik, mesafe bir birini izlemiş, ne dostluklar ne de düşmanlıklar kalıcı olmuştur. Sanat tarihi disiplini içinde bahsi geçen etkileşimin izlerinin sürülmesini mümkün kılan çok çeşitli nesneler, örnekler bulunmakla birlikte, resim sanatı özelindeki çalışmalar konuya olan ilginin şekillenmesinde etkili olmuştur. Akdeniz coğrafyasında özel coğrafi konumu, çok kültürlü ve dönem şartları içinde daha seküler yaşam koşullarıyla Venedik Cumhuriyeti ile dönemin (15.-16.yüzyıl) en güçlü İslam İmparatorluk'larından Osmanlı İmparatorluğu arasındaki kültürel-sanatsal etkileşimin görsel temsilinin en özgün örneklerini üreten Venedik Ekolü resimleri çalışmanın özünü oluşturmaktadır. Batılı sanatçıların hayal güçleriyle şekillenen Doğu coğrafyası, mimarisi, bitki örtüsü, renkli cübbeleriyle, sarıklarıyla, otantik takılarıyla, islami atribüleriyle, bazen farklı ten renkleri, uzun sakalları ve ihtişamlı görüntüleriyle bazen korkutucu ve bir o kadar merak edilen

karakterler oluşturuldu. Bu karakterlerin eşlik ettiği günlük yaşam sahneleri kadar dini anlatılar, mucizeler, Mesih İsa'yla temas halinde oldukları eserler yaratılmış. Hristiyanlığın İslamiyet'le mücadelesi ve evrensel galibiyetini kanıtlamak isteyen eserler kadar tanrısal anlara tanıklık, eşlik eden Müslüman karakterler kabul görmüştür. Ortaya konan bu karşı taraf, Doğulu, öteki karakterleri birçok eserde medeniyetler arası işbirliğinin, çeşitliliğin temsilleri olmuştur. Bu melez karakterler daha genel bir anlamda, ister istemez başka kültürlerle ilgili araştırmaların ve onlarla kurulması istenen diyalogun koşulları konusunda düşüneyi zorunlu kılan bir araştırmaya dönüşmüş, tarihsel gerçekler bağlamında bazı yararlı ve yönlendirici mesajlar iletebileceği inancıyla çalışmamı yönlendirmiştir.

Tez çalışmama başlama, karar verme, yazma süreçlerinde sabır ve anlayışla yanımda olan katkılarını esirgemeyen tez danışmanım değerli hocam Doç. Dr. Muharrem ÇEKEN'e ve Prof. Dr. Ziya Kenan BİLİCİ'ye teşekkür ediyorum. Tez çalışmam sürecinde bana destek olan aileme, Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü çalışma arkadaşlarım, Doç.Dr. Meryem ACARA ESER'e, Dr. Öğr. Üyesi Ebru Bilget FATAHA'ya, Arş. Gör. Ferhat KAVAS'a ; meslektaşlarım Dr. Öğr. Üyesi Emrah TUNÇ, Arş. Gör Özcan BATCI, Arş. Gör. Zafer GÜNDÜZ'e teşekkür ediyorum.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	i
İÇİNDEKİLER.....	iii
FOTOĞRAFLAR LİSTESİ.....	v
1- GİRİŞ.....	1
2 - 15. VE 16. YÜZYILLARDA İTALYA VE RÖNESANS.....	7
2.1 - İtalya’da Siyasi- Diplomatik Yapı.....	17
2.2 - İtalya’da Kültürel Yapı.....	29
3 - 15. - 16. YÜZYILLARDA OSMANLI İMPARATORLUĞU VE RÖNESANS	38
3.1 - Osmanlı İmparatorluğu’nun Siyasi-Diplomatik Yapısı.....	46
3.2 - Osmanlı İmparatorluğu’nun Kültürel Yapısı.....	50
4 –VENEDİK CUMHURİYETİ - OSMANLI İMPARATORLUĞU İLİŞKİLERİ	
.....	59
4.1 - Venedik Devleti’nin Kısa Tarihi	61
4.2 - Venedik’te Siyasal Yapı ve Osmanlı ile Diplomatik İlişkiler	65
4.3 - Venedik ile Ekonomik-Ticari İlişkiler ve Kültürel Etkileşim	76
5- RÖNESANS DÖNEMİ RESMİ, VENEDİK EKOLÜ’NÜN ORTAYA ÇIKIŞI,	
GELİŞİMİ VE ÖZELLİKLERİ	82
5.1- Venedik Ekolü Sanatçılarının Eserlerinde Osmanlıya Ait İmgeler ve	
Değerlendirmeler	85
5.1.1. Jacopo Bellini (1400-1470).....	85
5.1.2.Gentile Bellini (1429-1507)	88
5.1.3. Andrea Mantegna (1431 – 1506)	112

5.1.4. Giovanni Di Niccolo Mansueti (1465-85?-1527)	124
5.1.5. Vittore Carpaccio (1460 - 1525/1526)	132
5.1.6. Jacopo Robusti Tintoretto (1519-1594)	142
5.1.7. Paolo Veronese (1528-1588).....	150
5.1.8. Titian Tiziano Vecellio (1488/1490- 1576)	165
SONUÇ	173
KAYNAKÇA.....	181
ÖZET	191
ABSTRACT	192

FOTOĞRAFLAR LİSTESİ

Foto 1: Michelangelo, David, 1504, Galleria dell' Academia, Floransa.	11
Foto 2: Pantheon, 7.yüzyıl, Roma.....	14
Foto 3: Apollo Belvedere (Apollo of the Belvedere; Pythian Apollo), 4.yüzyıl, Mermer, Vatikan Müzesi.....	33
Foto 4: Laocoön ve Oğulları, 2.yüzyıl, Mermer, Vatikan Müzesi.....	34
Foto 5: Paolo Veronese, II. Sultan Selim Portresi, 16 yüzyıl, Bavyera Eyaleti Resim Koleksiyonları, Münih.	42
Foto 6: Nakkaş Osman, II. Sultan Selim, Fizyonomi Kitabı Şemailname'den, 1579, Topkapı Müzesi.	42
Foto 7: Ospedale Maggiore di Milano, Filarete, 1456, Milano.....	44
Foto 8: Pisanello takipçisi, 1460-70, The Ashmolean Museum, Oxford.....	55
Foto 9: Costanzo da Ferrara, Fatih Sultan Mehmet Madalyon, 1481, İBB Koleksiyonu, İstanbul.	56
Foto 10: 15 ve 16. yüzyılda Venedik Cumhuriyeti'nin etki alanları.....	63
Foto 11: Jacopo Bellini, Tonozlu Bir Geçitteki On İki Havari, 1440, British Museum, London.....	86
Foto 12: Jacopo Bellini, Müjde, 1425-1435, Brescia S.Alessandro.....	87
Foto 13: Gentile Bellini, Otoportre, 1496, Kupferstichkabinett, Berlin	89
Foto 14: Gentile Bellini Atölyesi, Ayakta Osmanlı, 15. yüzyıl sonları, Louvre, Paris. .	91
Foto 15: Gentile Bellini, San Marco Meydanı'nda Tören, 1496, Accademia, Venice. ...	93
Foto 16: Foto15 detay	93

Foto 17: Gentile Bellini, İskenderiye’de Aziz Markos’un Vaaz Vermesi, 1507, Pinacoteca di Brera, Milano.....	94
Foto 18: Theodosius Sütunu, MS.390, İstanbul.....	96
Foto 19: Foto 17 Detay	96
Foto 20: Ayasofya, 6. Yüzyıl, İstanbul	97
Foto 21: Küçük Ayasofya, 6.yüzyıl, Kıkırlareli	97
Foto 22: St. Mark’s, 9.yüzyıl, Venedik.....	97
Foto 23: San Vitale, 6.yüzyıl, Ravenna	97
Foto 24: Foto 17 Detay	98
Foto 25: Giovanni Mansueti, Kutsal Haç Kalıntısının Mucizesi, 1494, Gallerie dell' Accademia, Venedik.	99
Foto 26: Foto 25 detay.	100
Foto27: Gentile Bellini, Fatih Portresi, 25 Kasım 1480, Victoria & Albert Müzesi, Londra.....	101
Foto 28: Gentile Bellini, Çifte Portre, 1480, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Koleksiyonu, İstanbul.	105
Foto29: Nakkaş Sinan Bey veya Şiblizade Ahmet'e atfedilen Gül Koklayan Fatih portresi, 1480, Topkapı Saray Müzesi.	106
Foto 30: Gentile Bellini, Bakire ve Tahtta Oturan Çocuk İsa, 1480. Oil on Wood. From: National Gallery of Londra.	109
Foto 31: Gentile Bellini, Caterina Cornaro'nun Portresi, 1500, Museum of Fine Arts, Budapeste.	110

Foto 33: Donatello, Atlı Gattamelata Heykeli, 1453, Piazza del Santo , Padua, İtalya.	113
Foto 34 : Andrea Mantegna, Camera degli Sposi: Ceiling Oculus, 1474, Palazzo Ducale Mantua	114
Foto 35: Andrea Mantegna, Müneccim Kralların Tapınması, 1495-1505, Getty Museum, Los Angeles.	115
Foto 36: Foto 35 detay.	118
Foto 38: Mavi Hint-lotus motifli küçük kase, Sıraltı tekniği, Erken Ming, National, Palace Museum, Taipei.(solda).....	120
Foto 39: Foto 35 (sağda).....	120
Foto 40 : Andrea Mantegna, Ecce Homo (İşte İnsan), 1500, Musée Jacquemart-André, Paris.....	121
Foto 43: Giovanni Mansueti, Aziz Mark'ın Yaşamından Sahneler, 1525-26, Galleria dell' Accademia, Venedik.	128
Foto 44: Foto 43 detay.	128
Foto 45: Giovanni Mansueti, Aziz Mark'ın Venedik'te Tutuklanması ve Yargılanması, 1499, Sammlungen des Fürsten von und zu Liechtenstein.	129
Foto 46: Giovanni Mansueti, Aziz Mark Anianus'u İyileştiriyor, 1526-1527, Galleria dell' Accademia Gellery, Venedik.	131
Foto 47: Foto 46 detay	132
Foto 48: Foto 4 detay.	132
Foto 49: Vittore Carpaccio, Rialto Mucizesi (The Exorcism) , 1494, Galleria dell' Accademia, Venedik.	135
Foto 50: Foto 49 detay.	136

Foto 51: Vittore Carpaccio, Aziz George'un Zaferi, 1507/8, Scuola di San Giorgio degli Schiavoni, Venedik.	137
Foto 52: Erhard Reeuwich, 1486, Suriyeli Şarap üreticileri, Los Angeles County Museum of Art.....	139
Foto 53: Erhard Reeuwich, 1486, Kutsal Kabir Kilisesi, 1486, Rijksmuseum, Amsterdam.	139
Foto 54: Vittore Carpaccio, Aziz Stephen'in Vaazı, 1514, Louvre, Paris.....	140
Foto 55: Vittore Carpaccio, Selenitlerin Vaftizi 1507, Scuola di San Giorgio degli Schiavoni, Venedik	142
Foto 56: Jacopo Robusti Tintoretto, Otoportre, 1547, Philadelphia Sanat Müzesi.....	144
Foto 57: Jacopo Robusti Tintoretto, Aziz mark'ın Bir Köleyi Kurtarma Mucizesi, 1548, Gallerie dell' Accademia, Venedik.	144
Foto 58: Resim 57 Detay	145
Foto 59: Jacopo Robusti Tintoretto, Çarşıya Gerilme, 1558, oil on canvas, 282 x 445 cm, Gallerie dell'Accademia, Venedik.....	146
Foto 60: Jacopo Robusti Tintoretto, Çarşıya Gerilme, 1565, oil on canvas, 1224 x 536 cm, Scuola di San Rocco, Venedik.	147
Foto 61: Resim 60 detay.	148
Foto 62: Jacopo Robusti Tintoretto, İsa'nın Mezara Taşınması, 1550, National Galleries of Scotland, Edinburgh.	149
Foto 63: Paolo Veronese, Otoportre, 1558-1563, Hermitage Müzesi, St. Petersburg. .	150
Foto 64: Paolo Veronese, 1565-1567, Daniele Barbaro'nun portresi, Rijksmuseum, Amsterdam, Hollanda.	152

Foto 65: Paolo Veronese Atölyesi, 1528-1588, Sultan III.Murad, Bavarian State Painting Collections, Münih.	153
Foto 66: Paolo Veronese Atölyesi, 1528-1588, Sultan II. Mehmed, Bavarian State Painting Collections, Münih.	154
Foto 67: Paolo Veronese Atölyesi, 1528-1588, Sultan I.Selim, Bavarian State Painting Collections, Münih.	154
Foto 68: Paolo Veronese Atölyesi, 1528-1588, Sultan I. Osman , Bavarian State Painting Collections, Münih.	155
Foto 69: Paolo Veronese Atölyesi, 1528-1588, Sultan II.Selim, Bavarian State Painting Collections, Münih.	155
Foto 70: Paolo Veronese Atölyesi, 1528-1588, Sultan Yıldırım Bayezid, Bavarian State Painting Collections, Münih.	155
Foto 71: Paolo Veronese, Vaftizci Yahya Vaaz Veriyor, 1562, Borghese Galerisi, Roma, İtalya	157
Foto 72: Paolo Veronese, Cana'da Düğün Ziyafeti, 1563, Louvre, Paris.	159
Foto 73: Foto 72 Detay.	159
Foto 74: Paolo Veronese, Mesih'in İfadesi, 1548 – 1549, Özel koleksiyon.....	160
Foto 75: Paolo Veronese, Aziz Justina'nın Şehitlik Alegorisi, 1572-1573, Galleria degli Uffizi, Florence.....	161
Foto 76: Paolo Veronese, Aziz Justina'nın Şehitlik Alegorisi, 1565, Museo Civici, Padova.....	161
Foto 77: Paolo Veronese, Aziz George'un Şehitliği, c. 1565, San Giorgio in Braida, Verona.....	163
Foto 78: Tiziano Vecellio, Otoportre, 1566, Museo Nacional del Prado.	165

Foto 79: Titian, Meryem'in Göğsü Kabulü, 1516-1518, Basilica di Santa Maria Glorioso dei Frari, Venedik.....	166
Foto 80: Titian, Pesaro Ailesinin Madonnası, 1519 – 1526, Santa Maria Gloriosa dei Frari, Venedik, İtalya	168
Foto 81: Titian, Philip II. Don Fernando'yu Zafere Sunuyor, 1570, Museo del Prado, Madrid, İspanya.	170
Foto 82: Titian, Ecce Homo (İşte İnsan), 1543, Viyana Sanat Tarihi Müzesi.	171
Foto 83: Foto 82 detay	172
Foto 84: Foto 82 detay	172

1- GİRİŞ

Farklı medeniyetlerin, ticaret, seyahat, evlilik, savaş gibi karşılaşmalar nedeniyle birbirlerini etkiledikleri tarihsel bir gerçektir. Akdeniz çevresinde yayılmış, Avrupa, Afrika ve Asya üzerine oturmuş olan Osmanlı İmparatorluğu; Hristiyan ve İslam, Batı ve Doğu dünyaları arasındaki konumu ve ilişkileri itibari ile bu etkileşime önemli bir örnektir.

Bakışma ve ardıdan gelen etkileşim genellikle iki insan ya da toplumlar arasında olur. İslam Kültürü (Doğu) ve Batı kültürü arasında da zaman zaman böyle bakışmalar oldu fakat bunlar çok farklı türden bakışmalardı ve her zaman barışçı değillerdi. Bakışmanın ve bakış açısı değiştirmenin ayrıştırıcı anlamı dışında, amaç her iki kültürü de (doğu-batı) karşılaştırarak daha iyi tasvir etmek ve bir sentez ortaya koymaktı. O zaman kimin kimi etkilediği, hangi tarafın, etkiye daha açık olduğu gibi bir soruda ortadan kalkacaktı. Osmanlı- Doğu ve Venedik-Batı dünyasına farklı bir açıdan bakıldığında, iki kültürün de uzun bir ortak geçmişolduğunu, geçmişte sık sık karşılaştıklarını, birbirlerine ilham verdiklerini ya da meydan okuduklarını tarihi kayıtlardan biliyoruz. İslam, Yahudi ve Hristiyan kültürünün ortak yaşamındaki mutlu dönemleri anımsatmak için Endülüs kavramı yeterliydi. Her kültürün kendini ifade edebilmesi ve diğerleriyle bilginin iddialardan daha büyük bir önem taşıdığı bir diyaloga girebilmesi için gereken ayrımlar ancak bir adım daha atıldığında yapılabilirdi.

Bundan kısa bir süre önce filozof Régis Debray, kültürlerarası diyalogun “*çağdaş bir masal*” olduğunu iddia etti (Hentsch, 2022, s: 79). Ortak dünyamızı bilim ve teknik oluşturur, ama “*karşı karşıya gelmenin doğal ortamı kültürdür; çünkü kimliğin demirci dükkânıdır kültür ve bunun koşulu da bir nebze görüş ayrılığıdır*”. Yazar, Claude Lévy-Strauss’u alıntılıyarak, “*uygarlık birbirinden çok farklı kültürlerin yan yana var olmasıdır; onu ayakta tutan da bu yan yana var olmasıdır*” (Belting, 2017, s: 15).

Doğu ile Batı arasında çizilen ezeli ve ebedi sınır, klasik Antik çağdan beri neredeyse hiç değişmeden sürüp gitmektedir. Ezeli ve ebedi denen bu sınır ancak efsanevi söylemde öyledir. Bu ayrım, bugün bizim hissettiğimiz anlamda, ancak yüzyıllar sonra başlayacaktır (Hentsch, 2022, s: 49). Akdeniz, Doğu-Batı ilişkilerinin incelenmesinde kuşkusuz tarihsel ve fiziksel platform, Antik çağ ise neredeyse zorunlu hareket noktasıydı. Daha Romalılar döneminde Mısır ve İran kültürlerinin İtalya'ya girişi, onların Doğu'ya olan ilgilerini ortaya koymuştur (İnankur- Germaner, 1989, s: 10). Doğu- Batı ayrımının Arap fetihleriyle 11. ve 13. yüzyıllar arasında Haçlı seferleriyle birlikte başladığı düşünülür. Orta Çağ'da, Hristiyan Batı için Müslüman Doğu imajı ortaya çıkmaktadır. 12. ve 13.yüzyıllarda Arabistan'ın Hristiyan dünyasının fiziki ve manevi olarak uzağında Müslüman radikaller için doğal bir sığınak olduğuna inanıldığını görürüz. Gerçekten de o dönemde Avrupa Hristiyanlığı İslamiyet'le somut olarak karşı karşıya gelir ve yeni dini dert etmeye başlar (Hentsch, 2022, s: 50). Haçlı seferlerinin odağında olduğu gibi muhtemelen bu çekişmeler din odaklıdır. Ancak bu çağların resim sanatı örnekleri, Doğu'nun gerçek bir görüntüsünü yansıtmaktan uzaktır (İnankur - Germaner, 1989, s: 15).

İslam dünyasının modern dönemden çok önce Batı sanatıyla temas eden en etkin bölgesi Osmanlı İmparatorluğu'ydu. Osmanlı İmparatorluğu, hayali bir doğu kavramı olarak Batı'nın tam karşıtıydı ve sınırları belirsizdi; dünyanın geri kalan her yerini, yani Batı'nın kendisi ya da kendisinin doğrudan uzantısı saymadığı her şeyi içine alabilirdi. Osmanlı İmparatorluğu Bizans'ı 1453' te, Suriye'yi, Mısır'ı 1516-1517'de ve Irak'ı 1534'te topraklarına katmakla, ardından Cezayir'e kadar bütün Kuzey Afrika'yı Beylerbeyilik haline getirerek kendine bağımlı kılmakla, İç deniz' in siyasi haritasını sadeleştirmiş oldu. Böylece hem karada hem denizde, artık Avrupalıların gözünde ciddi bir tehdit olarak görülmeye başlayan İslam'ın gücünü yeniden toplayan bir güç oluştu. Sınırları belirlememiz gerektiğinde yüzyıllardır hiç kopmayan çok yakın ilişkiler içinde

bulunduğumuz ve Akdeniz tarihinin bir parçası olan topraklar dikkate değerdir (Hentsch, 2022, s: 15). Lakin hiçbir sınırlamanın tam olarak sağlam ölçütlere tekabül ettiği söylenemez. Londra'dan ya da Paris'ten bakıldığında Balkanlar, Anadolu Batı mı yoksa Doğu mu sayılır? Hayalimizde bu hattı tam olarak nereye yerleştirmektediriz? Bu sorunun cevabı gelişen melez sanat anlayışının da çıkış noktası sayılabilir.

Rönesans dönemi kazanımı olan doğrusal perspektif, resimde kullanılmaya başladıktan yaklaşık çeyrek asır sonra Venedikli sanatçılar tarafından Konstantinopolis'e getirilmişti. Bu gelişme kültürler arası paylaşımların çeşitliğinin değerlendirilmesi açısından önemlidir. Konstantinopolis'te yaşayan tüccar ve diplomat Venedik toplumu Akdeniz havzasında kimliğin doğasını ve kültürler arası temasların anlaşılmasında tuttuğu yerin incelenmesi açısından ideal bir çevreyi temsil etmekteydi. Venedik topluluğu, 15. yüzyılın sonlarında ve 16.yüzyılın başlarında Osmanlı başkentinde yaşayan en büyük ve en canlı yabancı cemaatlerden biriydi. Venedik toplumu etrafındaki bol arşiv malzemesi, noter kayıtları, diplomatik raporlar, yazışmalar, gezginlerin yarattığı literatüre ek olarak Fransız, İngiliz, Osmanlı kaynakları bu cemaatin fizyonomisi ve deneyimi kadar, yeniçağın başlarında Konstantinopolis'in geniş ilişki ağları içindeki yerini de belirlemişti. İki devletin ilişkilerinde uyumsuzluk ve sürtüşme elbette vardı ancak bir arada var oluş ve işbirliği de etkiliydi.

Yeni Çağ'ın başlarında Osmanlı başkentinde ticaret yapan Venedik toplumu, çok geniş bir çeşitlilik gösteren sosyoekonomik ve kültürel art alandan gelen bireylerden oluşan karmaşık bir bileşimdi. Osmanlı tacirlerinin en sık gittikleri yerlerden biri Venedik'ti, 1634 yılında Konstantinopolis'ten denize açılan Henry Blount, gemideki tek Hristiyan'ın kendisi olduğunu, etrafının Osmanlı başkentinde ticaret yapmaktan dönen Türkler ve Yahudiler ile çevrili olduğunu bildirmişti (Pedani, 2015, s: 75). Venedik'te aralıklı olarak Müslümanların izine rastlanması 15.yüzyıl başlarına kadar gitmekteydi. Osmanlılar 1419'da ticaret alanında Venedik'te karşılıklı haklar elde etmişlerdi ve 15.

yüzyıl boyunca kentte Müslümanların varlığını bildiren raporlar vardı. İstanbul'daki Venedikliler ve Venedik'teki İstanbullular arasında Müslümanlar, Hristiyanlar, Osmanlılar ve Avrupalılar arasında çok geniş etkinlikler yelpazesi içinde etkileşime izin verdiğine ve buna bağlı olarak paylaşılan kültürlerarası söylemin var olduğuna ilişkin çok fazla kanıt bulunmaktaydı. Venediklilerle Osmanlıların yan yana yaşama deneyimini ortaya koyacak ve farklı din, kültür ve toplumsal artalanlarından gelen insanların girdiği karmaşık etkileşim ve cemaat düzeyinde bir arada var olmaları dikkate değer bir konudur.

Yen Çağ seyyahlarından Pietro della Valle'nin deneyimlerinin de düşündürdüğü gibi, Akdeniz kimlik, kültürler, barış ve çatışma dönemlerinde bireyler ile gruplar arasında ne tür bir etkileşim yaşandığına ilişkin soruları ortaya atmak bakımından mükemmel bir laboratuvar ortamını temsil eder. Geçmişten günümüze ulaşan Osmanlı-Venedik, Doğu -Batı, Müslüman-Hristiyan kültür işbirliği sıra dışı coğrafi özellikleri ve özgünlüğüyle kültürlerarası diyalogun çağdaş bir masal olduğu varsayımı değiştirme gayretindedir. Claudio Magris bu durumu *“Avrupa ile Osmanlı İmparatorluğu’nu karşılaşması, savaştan ve birbirini yiyip bitiren iki ayrı dünyanın, sonunda, farkına bile varılmadan nasıl iç içe geçip birbirlerini zenginleştirdiklerine büyük bir örnektir”* şeklinde tanımlar (Mack, 2005, s: 49).

Tarihsel olaylar, toplumlararası ilişkiler, kültürel alışverişler, efsaneler, yolculuklar, savaşlar, ticaret, yeni buluşlar bütün bir insanlık mirasını oluşturan eylemlerdir. Doğu ve Batı dünyası, birer kavram olarak başlangıçtan günümüze dek sürekli akan bir dönüşüme sahne olmuştur. Bu dönüşüm sıklıkla Batılılar tarafından anlatılmış, anlamlandırılmış, yorumlanmış, temsil edilmiştir. Osmanlı İmparatorluğu'nun Doğu'yu temsil eden imaj olarak ortaya çıktığı dönemden itibaren Doğulu imgesinin Batılı zihinlerdeki tasviri ilgi çekicidir. Osmanlılar, Batı dünyası tarafından sürekli merak edilmiş, hayranlığın yanı sıra büyük korku duyulmuş bir uygarlık yaratmışlardır. Doğu-Batı temasının en yoğun yaşadığı 15. ve 16. yüzyıllar Osmanlı İmparatorluğu (Doğu) -

Venedik Cumhuriyeti (Batı) ilişkileri özellikle görsel sanatlar alanında değişimi, dönüşümü, etnik kodlamaların izini sürebileceğimiz özgün bir dönemdir. 1797 yılında yapılan Campo Formio Antlaşması' na kadar varlığını sürdüren Venedik Cumhuriyeti ile Osmanlı İmparatorluğu arasındaki ilişkilerin görkemli mirası etkileşimi kalıcı kılmış böylelikle günümüze kadar ulaşabilmiştir. Bu dönem, Batılı bakış açısıyla Doğu'ya ötekine olan merakı ve temsili ifade ettiği kadar Doğu'nun Batı'ya, ötekine bakışı değerlendirmesi açısından da önemlidir. Kültürlerin resimlerle ne yaptığı ve dünyayı resimlere nasıl yansıttıkları bizi onların düşünme biçiminin merkezine götürür. Resimlerin en büyük özelliği, içinden çıktıkları kültürden hem etkilenmeleri hem de o kültürü etkilemeleridir. Resimler ve görsel belgeler, yazılı metinlere nazaran tarafsız tarih okumasının yapılmasını sağlayan en güvenilir kaynaklardır. Batılı bakış açısıyla betimlenmeye çalışılan Doğu dünyası ve onun öznesi olan insan imgesinin izini süreceğimiz örnekler, ekonomik, coğrafi sebeplerle başlayan ve yaşanmışlıkla şekillenen iki ülke arasındaki bağa tanıklık eden, iki ülkenin kaderlerinin kesişmesinde ve bunun sonucunda gelişen dilin analizi olacaktır. Rönesans dönemi gelişmeleriyle ortaya çıkan, şekillenen Doğu dünyası, insanı ve bu sürecin coğrafi, tarihsel, siyasi, dini, kültürel, ekonomik parametreleri araştırmaya dahil edilerek ortaya çıkan imaj değerlendirilecektir. Rönesans döneminde İslam medeniyetine ve Müslüman bilginlere, eserlerine duyulan ilgi de dönemin dikkate değer gerçekliğidir.

Bu verilerin değerlendirilmesiyle 15-16. yüzyıl Osmanlı İmparatorluğu ve İtalya Devleti'nin siyasi-diplomatik yapıları, özel coğrafi konumları, ticari ilişkiler münasebetiyle gelişen kültür- sanat etkileşimi çalışmamızı yönlendirecektir. Rönesans dönemindeki adı anılan alanlardaki temaslar tespit edilerek; durum değerlendirmeleri, karşılıklı diplomatik ilişkiler, savaşlar, barışlar Rönesans dönemi gelişmeleri başlıklarıyla birinci ve ikinci bölümlerde ele alınacaktır. Üçüncü bölümde Venedik Cumhuriyeti özelinde değerlendirmeler; Venedik Cumhuriyeti'nin ortaya çıkışı, jeopolitik önemi,

ticari, sosyo-kültürel özellikleri ve Osmanlı İmparatorluğu ile gelişen ticaret bağlantılarının sanatsal yansımaları ortaya konacaktır. Dördüncü bölümde çalışmanın odağında yer alan Venedik Ekolü' nün ortaya çıkışı, gelişmesi, temsil özellikleri ve bu özellikleri yansıtan eserlerin sanatçı üslup değerlendirmeleriyle ele alınarak; Osmanlı – Venedik beşeri, ticari ilişkileri etkisinde gelişen Doğulu ve öteki kavramı resim sanatı örnekleri üzerinden ikonografik çözümleme ve betimleme metodlarıyla görsel sanatlardaki karşılıkları ele alınacaktır.

Bu çalışmada, özellikle Venedik Cumhuriyeti-Osmanlı İmparatorluğu, Doğu coğrafyası arasındaki siyasi, ticari, kültürel ilişkileri temel alan kaynaklar, kitaplar, tezler, makaleler, seyahatname notları, sergi katalogları, diplomatik yazışmalar ve iki ülke arasındaki kültürel işbirliğini ve etkileri ele alan resim, gravür, minyatür, madalyon ve dekoratif malzeme örneklerinden faydalanılmıştır. Çalışmamızda özellikle Doğu-Batı, İstanbul-Venedik diplomatik, ticari, sosyal, demografik, kültürel, sanatsal analiz, karşılaştırma, işbirliği, etkileşim ve değerlendirmelerine odaklanan eserlerden: Maria Pia Pedani'nin “Doğu'nun Kapısı Venedik”, Mack Rosamond'nun “Doğu Malı Batı Sanatı”, Thierry Hentsch'in “Hayali Doğu”, Alexander Nagel'in “Some discoveries of 1492, Groningen The Gerson Lectures Foundation Eastern antiquities and Renaissance Europe”, Zeki Sönmez'in “Türk İtalyan Siyaset ve Sanat İlişkileri”, Anchise Tempestini'nin “Bellini and His Collaborators” ve benzeri kaynaklardan faydalanılmıştır. Ulaşılan kaynaklar; Betimleme Yöntemi, İçerik Analizi metodları uygulanarak incelenmiş ve değerlendirilmiştir.

2 - 15. VE 16. YÜZYILLARDA İTALYA VE RÖNESANS

15 ve 16. yüzyıllarda İtalya eski şehir devletleri yerine yeni kurulan birkaç devletin idaresindeydi. Bu devletler yönetim biçimleri monarşi ve oligarşi olan Milano Dükalığı, Napoli Krallığı, Papalık Hükümeti, Venedik ve Floransa Cumhuriyetleri, Savoia Dükalığı'dır. Bu yapılanmalar birbirlerinin kuvvetlenmesi ve büyümesi konusunda tutucu ve kıskanç bir tavır içindeydiler ve böylesi bir kıpırdanışa karşı ittifakla karşılık veriyorlardı (İnalçık, 2011, s: 51). Günümüzdeki Avrupa Devletleri Sistemi'nin ilk örneği İtalya'da oluşmuştur. 15. yüzyıl özelinde değerlendirildiğinde istilacı yapılarıyla Venedik ve Papalık hükümetleri dikkati çeker (İnalçık, 2011, s: 52). Bağımsız varlık gösteren İtalyan devletlerinin zaman zaman birlik olmasını sağlayan tek etken, yabancı tehditlerdir, daha doğrusu Türkler tarafından gelen tehlikedir. Osmanlı İmparatorluğu'nun kuruluşunun İtalya tarihi üzerindeki etkileri büyüktür.

İtalya'da 15. yüzyılın ikinci yarısında kentleşme, bayındırlık ve yaşam kalitesinde yükseliş gözlemlenir. Şehirler gittikçe kalabalıklaşmış, zenginlik ve refahın etkileri hissedilmeye başlamıştır. Bu dönem İtalya kültürü, Rönesans kültürü olarak adlandırılan hümanist bir üst kültüre dönüşmüştür. Rönesans'ın ne zaman başladığını söylemek zor ise, ne zaman bittiğini söylemek de zordur. Bazı bilim insanları 1520'li yılları bitiş tarihi olarak kabul ederken, diğer bazıları 1600, 1620, 1630 ve hatta daha sonraki yılları tercih eder. *Renaissance* sözcüğü, günümüzde, İngilizce karşılığı olan öğrenmenin canlanması ifadesinden gelmektedir. Rönesans kelimesi Orta çağlardan modern dünyaya geçişin tümünü ifade etmek için kullanılır. Bu geçişin gerçekleştiği zaman dilimine belli sınırlar getirmek mümkün olsa da şu ya da bu yıllar arasında tamamlanmıştır şeklinde bir tarih vermek mümkün değildir (Batur, 2017, s: 294).

15. ve 16. yüzyıllar İtalya'da bu canlanmanın ve dönüşümün yaşandığı zaman dilimine karşılık gelmektedir. Rönesans'ın felsefe, inanç, edebiyat, mimari, resim ve

heykelde antik örneklerin iyileştirilme çabalarından etkilenerek ortaya çıkan bir devrim olduğu söylenebilir. Rönesans, zamanı gelmiş bir insanlık çabası olarak kabul edilebilir. Rönesans sözcüğünün asıl anlamı bağımsızlığın yeniden doğuşudur; bir başka deyişle, bilinci ve özgür iradeyi keşfeden, dış dünyanın güzelliğini ve sanat yoluyla bedeni tanıyan, bilimde aklı, dinde vicdanı serbest bırakan, kültürü zekâyâ emanet eden, siyasi özgürlüğün ilkelerini kuran insan ruhudur. Rönesans çalışmalarını Avrupa'nın tüm büyük ulusları paylaşmıştır fakat kronolojik ve coğrafi açıdan bakacak olursak gerçek Rönesans'ın İtalya'da başladığı unutulmamalıdır. Sadece politik bir değişim, yeni bir sanat akımı, klasiklerin yeniden baş göstermesi değil, Rönesans terimi ile yeniden doğuş ile doğal bir hareket anlatılır. Rönesans, entelektüel enerji ve zekânın kendiliğinden patlak vererek insanlığın kullanımına geçmesidir (Batur, 2017, s: 296).

Rönesans'ın ayırt edici yönü, birçok alanda antikiteyi yeniden canlandırmayı ve onu taklit etmeyi amaçlayan samimi bir çabanın temsili olmasıdır. Rönesans 15. yüzyılda ansızın patlak veren bir gelişme değildir. Ortaya çıkma sebepleri Orta Çağ içinde, tekrar tekrar zincirlerini kırarak şekillenmiştir. Bilinçli ve Orta Çağ'dan bağımsız gelişen sanat modern ruhun algılayışıyla, modern bir dilde yazılmış ve Batılı ulusların lideri olan İtalya'nın artık uykudaki insanlığı uyandıracağının sinyallerini vermiştir. Rönesans insanı her şeyden önce pagan değil Hristiyandır. Dante, Petrarca, Boccacio, Alberti ve Ficino da Hristiyandı. Bu isimlerle İtalya entelektüel bağımsızlık bilincine yeniden kavuştu. İtalyan halkı, modern Avrupa'nın ilk çocuğu, 14.yüzyıl ünlü şairi Petrarca da ciddi anlamda ilk modern insanlardan biriydi denilebilir. Kendi çağdaşlarının da kabul ettiği gibi, klasik modellerin etkisi altında canlandırma temel kavramını tasarlayan ve formüle eden, Petrarca idi (Burkhardt, 2018, s: 44).Yunanlıların ve antik Romalıların seçkin ve daha muhteşem bir geçmişe sahip oldukları duygusu Petrarca ile artmıştır. Antik dönemin Orta Çağ dönemine örnek alınması, Petrarca ile Edebiyatta başlamıştır. Petrarca, İtalyanca Canzoni adlı eserinde, Orta Çağ insanının psikolojisini yansıtmaktan ziyade

modern çağın psikolojisini işlemiştir. Doğaya saygı duyar, doğa onda gerçeklik olarak anlam bulur. Yaşadığı zamana kıymet verir ve sürekli bir tatminsizlik, melankoli ve arayış içindedir. Özetle şair, uhrevi hayatın değil bu dünyanın insanıdır. İtalyan nesrinin Petrarca’ dan sonraki en önemli temsilcisi, Boccaccio’ dur. Mitoloji ve edebiyatla ilgilidir, en önemli eseri İtalyanca yazdığı “*Decameron*”¹ adlı eserdir. Bu dönemde Petrarca ve Boccaccio dan sonra Latin ve Yunan edebiyatıyla ilgilenen birçok hümanist (Salutai-1331-1406, Louis Marsili- 1342-1394) ve Bizanslı Rum bilim insanı Bessarion olmuştur. Bu dönemde büyük Arap alimlerin Latince çevirileri yoğunlaşmış özellikle tıp ilminde Latince çeviriler popülerleşmiştir. Avicenna(İbn-i Sina) ve Averroes (İbn-i Rüşt) çevirileri kaynak tıp metinleri olmuş, İslami bilimler ve kültür-sanat etkileri Rönesans’ı beslemiştir. Başlangıçta daha çok edebi alanda kalan hümanizm ve yenileşme hareketi yavaş yavaş bütün alanlara yayılmıştır. Yeni keşfedilen klasiklerin rehberliği ile Orta Çağ’ın bilimsel ve dinsel değerleri eleştirilmeye başlanmıştır. Lorenzo Valla bu alanda öncü rol oynamış, 1431’den itibaren dönemin bütün dini felsefî sistemlerinin eleştirisine girişmiştir (Contadini- Norton, 2018, s: 119). Dinin yalnız bir inanç işi olduğunu göstererek skolastiği tamamen çürüttü. Sanat ve fikir alanındaki bu büyük yenilik İtalya’da başladı ve bu yeniliğin ortaya çıkardığı yeni tutumlar ve yeni sanatsal formlar, Rönesans’ın son aşamasında, Avrupa’nın geri kalan kısmına yayıldı. Roma’daki büyük eserler, antik dönemin büyük eserleri olarak görülmekte ve kaybolan düşünce hazinelerinin eski el yazmalarından tekrar hayata geçirilebileceği duygusu heyecan yaratmaktaydı.

Giorgio Vasari ünlü ressamların, heykeltıraşların ve mimarların hayatını anlattığı “*Lé vite de' piv eccellenti pittori, scvltori, et architettori*”² (1568) adlı eserini, sanat

¹Decameron, Giovanni Boccaccio tarafından yazılmıştır. 1348'de Avrupa'da büyük bir veba salgını olur. Salgın boyunca tanık olduğu olaylardan etkilenen Boccaccio, 1348'de başlayıp, 1351'de bitirdiği Decameron'da salgın günlerinin Floransa'sını ele alır.

² En Mükemmel Ressamların, Heykeltıraşların ve Mimarların Yaşamları.

alanındaki bu yenilenme tasarımı etrafında şekillendirmiş ve yenilenme sürecini üç aşamaya ayırmıştır. Buna göre süreç, Giotto ile başlar; Leonardo ve Raphael ile devam eder ve hepsinden de önemlisi, kendi hocası Michelangelo ile doruk noktasına ulaşır. Realizm ve Natüralizm Giotto ile başlamış, Massacio' nun getirdiği yeni esaslarla devam etmiştir. Fra Filippo Lippi (1406- 1469), Boticelli (147-1510), Ghirlandaio (1444-1494) Floransalı realist ressamlardır. Vasari heykeltıraşlıkta mükemmelliğe ulaşmak için toprak altından eski şaheserlerin çıkarılması gerektiğini şöyle ifade etmiştir: “*Antik heykellerden en ünlüleri Laocoön, Herkül, Apollon, Venüs meydana çıkarıldığı zaman bu mükemmeliyet keşfolundu. Bunlardaki incelikli görünümüler klasiğin sert tarzını ortadan kaldırmıştır*” (Burckhardt, 2018, s: 97). Heykelde, Vitruvius' unki gibi antik döneme ait kitaplar bulunmasa da klasik modeller çok büyük bir önem taşımaktadır. Heykeltıraş Donatello, arkadaşı Brunelleschi gibi, klasik antikite kalıntılarını inceleyebilmek için Roma'ya gitmiştir. Rönesans heykelciliğinin yeni tarzı portre heykeller, atlı anıtlar ve klasik mitolojiyi tasvir eden figür heykeller gibi klasik eserlerin yeniden canlanmasıyla kendini göstermiştir.

Bu ana sanatlar Rönesans sanat tarihine biçim veren, Toscanalı ressam ve mimar Giorgio Vasari'nin 1568 tarihli, *Le vite de' pivi eccellenti pittori, scultori, et architettori* adlı eserinin öncelikli ilgi konusuydu. Vasari İtalyan görsel sanatlarında 1300' lerde başlayıp kendi yaşadığı dönemde doruğuna çıkan sürekli ilerlemeyle ilgili kuramını, doğaya ve Antik Roma'dan miras kalan klasik geleneğe dönmeye dayandırıyor, İtalyan sanat dehasının ve sanatçılara ilham veren kaynakların altını çiziyordu. Vasari' ye göre Michelangelo (1475-1564) heykeltıraşlığın yanı sıra ressam ve şair olarak Rönesans insanının en üst düzey temsilcisiydi. Quattrocento üstatlarından ve Medicilerin Platon okulundan eğitim almış, Marsilio Ficino ve Giovanni Pico della Mirandola'nın Platon felsefesi tartışmalarına katılmıştır. Anatomi, diseksiyon çalışmaları yapmış, Alman gravürlerini incelemiştir. İnsan bedeninin tüm hareket detaylarına hakimdir bunu ilk eseri

olan Davud heykelinde belgelemiştir (Mack, 2005, s: 9). Davud zamanın Floransalı delikanlı tipi değil zamanın ötesine geçmiş bir ikondur. (Foto 1) Papa II. Julius'un emri ile yapılan Sixtine Kilisesi freskleri, Saint Pierre Kilisesi'nin Mediciler'in mezar anıtının inşası ve daha birçok eşsiz eseriyle sanatın yaratıcı kudretini doruğa taşımıştır. Kabul görmüş olan kaba hareket temsilini değiştirmiş, sakinlik ve ağırbaşlılığı sanatına dahil etmiştir. Sanat hayatının son döneminde iddialı üslup arayışlarına yönelmiş, bir nevi üslupçuluk yaşayarak, Barok sanatı filizlendirmiştir.



Foto 1: Michelangelo, David, 1504, Galleria dell' Accademia, Floransa.³

Leonardo da Vinci (1452-1518) Verrocchio'nun atölyesinde yetişmiş bir sanatçı olmanın ötesinde yeniden tanımlanan modern bilimin müjdeleyicisi Rönesans insanıdır. Astronomi, anatomi, botanik, jeoloji, kimya, mühendislik ilgi duyduğu alanlardır. Çalışmalarının ilk örneklerini Floransa 'da gerçekleştirmiş, daha sonra Milano'ya

³ <https://www.accademia.org/explore-museum/artworks/michelangelos-david/>

yerleşmiştir. Ancak 1500’lü yıllara gelindiğinde Leonardo, Raphael ve diğer sanatçılar tam vücut ve değişik pozlarda insanlar tasvir etmeye ve alışılmışın dışında anatomiye yer vermeye başlamışlardır. Işık-gölge üzerine çalışmaları ve sfumato tekniği Leonardo ile literatüre girmiştir. Gölge ve ışığın doğal, doğru dağılımını sanatın özü olarak kabul eden Leonardo’nun La Giaconda tablosu keşfettiği tekniğin en seçkin örneğidir. Son Akşam Yemeği freski, Kayalıklar Bakiresi resmi de popüler eserlerindendir. Heykel çalışmaları günümüze ulaşamamıştır. Havacılık, anatomi, mühendislik, mimarlık projeleri çizimleri ile günümüz insanını şaşırtmaya devam etmektedir.

Bu dönemde sanat kilisenin tekelinden kurtulmuş, realizm ve bireysellik doğmuştur. Bu doğaya dönüştür, sanatın bu başkaldırısı onu Orta Çağ’dan ayırır. Sanatçı imgesel, ikonografik tasarımlarda etrafındaki gerçek insanları model alır: Mesih İsa sanatçının bir arkadaşı, Bakire Meryem, tanıdığı bir kadının gerçek resmi olabilmektedir. Tasvirler genel olarak karakterleri ve bir tipi değil, bireyleri betimlemektedir. Resim sanatında sadece tasvirde değil teknik olarak da gelişim söz konusudur, eşya belirli bir bakış noktasına göre doğal olarak göze görüldüğü gibi küçülüyor; matematik bilgisine dayanan bir *perspective raccourci*⁴ bilgisi ressam için gerekli hale geliyordu. Bu dönemde teknik Giotto di Bondone ile uygulanmaya başlamıştır. Üçüncü boyutun, yani derinliğin sanata sokulması Rönesans için sanatın en büyük gelişmelerindendir. Anatomi incelemeleri, resim-heykelde çıplak vücudun betimlenmesi ve canlı modeller bu dönemde resim sanatına dahil olmuştur. Bu dönemde yetişen sanatçı tipi Orta Çağ sanatçısı gibi eserini ortak bir anıta mal etmiyor, eserini imzalıyordu. Resim ve heykel sanatı, antik dönemden önceki mitolojik konuları ele almıştır, resimden önce ve mimariden sonra antik etki heykel sanatında görülmüştür. Rönesans heykeltıraşlığı duyguların ifadesi bakımından Yunan heykeltıraşlığını da aşmıştır. Bu büyük yenilik Donatello ile başlanır.

⁴ Nesnelere üstten yandan veya alttan bakış açısına göre oluşan ve nesneyi kısa, daha uzun, büyük gösteren görünüş.

Mediciler' in korumasında olan sanatçı anatomik gözlem gücü ile her türlü insani duyguyu birleştirmiştir. Donatello' dan sonra Verrocchio anılmaya değer ustalardandır. Leonardo da Vinci ve Pietro Perugino onun atölyesinde yetişmişlerdir (İnalçık, 2011, s: 79).

İtalya' da Leonardo'nun ortaya çıkışından Michelangelo' nun ölümüne kadar Rönesans sanatı, daha olgun bir hale gelerek natüralizmi bir tarafa bırakıp idealist bir klasisizme yükselir. Özellikle 16. yüzyılda yeni sanat, bireyin kopyası olmaktan kurtularak ideal güzellik ülküsüne yönelir. Tüm bunlara rağmen, resim sanatında antik eserlerin taklit edilmediği ve perspektif küçültme kuralının keşfedildiği önemli bir aşama karşımıza çıkmaktadır. Elbette klasik dönem sanatçıları perspektif küçültme kuralını bilmekteydiler; fakat Brunelleschi ve arkadaşları 15. yüzyılda onu yeniden keşfedene kadar bu kural ortadan kaybolmuştu (Burke, 2018, s: 57). Bu durum iki dönem arasındaki akrabalığı örneklendirdiği gibi, ikisi arasındaki benzerliğin yalnızca taklit ile açıklanamayacağını da göstermektedir. Hem klasik dönem hem de Rönesans sanatçıları, şeylerin özellikle görünüşü ile ilgilenmekteydiler (Burke, 2018, s: 7-40).

Rönesans sanatına antik sanat etkisinin ilk ve yoğun şekilde girdiği alan mimari olmuştur. Klasik biçimlerdeki yeniden canlanma, kendisini özellikle vurgunun, zemin planlarında detaylı süslemelere kaydırıldığı mimari alanda hissettirmiştir. Elbette ki, Grek ve Roma mimarisindeki bu canlanmanın Pantheon, Colleseum, Constatine Kemer ve Marcellus Tiyatrosu gibi bozulmamış birçok klasik yapıyı içerisinde barındıran İtalya'da başlamış olması sürpriz değildir. (Foto 2) Mimari alandaki Rönesans etkilerinin Roma'da hissedilmesi iklim nedeniyle, diğer bölgelere oranla daha kolay olmuştur. Filippo Brunelleschi (1337-1446), Donato Bramante (1444- 1514) ve Andrea Palladio (1508-1580) gibi mimarlar, inşa edilen binaların temel özelliklerini inceleyebilmek için Roma'ya gitmişler, inceleme sırasında Romalı Vitruvius'un "*De architectura libri*

*dece*m”⁵ adlı kitabından faydalanmışlardır. Vitruvius eserinde, insan vücudunu bir binanın yapısıyla karşılaştırarak mimaride simetri ve orantıyı vurgulamıştır. Bu eserin uygulanmasını Brunelleschi’nin Floransa’da inşa ettiği San Lorenzo, Santo Spirito Kiliselerinde ve Leon Batista Alberti’nin Rimini’de inşa ettiği San Francesco’da bir tarz olarak karşımıza çıkar yani insani ölçünün, Rönesans düşüncesinde mimari yansıması olarak (Burckhardt, 2018, s: 222).



Foto 2: Pantheon, 7.yüzyıl, Roma⁶.

Felsefe, edebiyat ve teoloji alanlarındaki yenilenme ve keşif süreci 15. ve 16. yüzyıllarda farklı krallıklarda farklı kabuller gördü. Bu dönemde iktidarı ele geçiren Tiranlar bir asalete mensup olmadıkları için yalnız kişisel özelliklere değer veriyorlar, ele geçirdikleri iktidardan olabildiğince yararlanmak ve lüks içinde yaşamak istiyorlardı. Bu tutkuları, tiranların Rönesans’ın gelişmesinde olumlu rol oynamalarına sebep oldu. Güzel sanatları, sanatçı ve düşünce insanlarını desteklediler. Bu noktada sadece tiranlar değil şehirlerde yaşayan soylular ve zengin burjuvalar da zarif, lüks, zevk ve sefa dolu bir hayat için yatırım yapmaya başladılar. İnce bir güzellik duygusunun ve rasyonel düşüncenin geçerli olduğu bir ortam oluştu. Bilim insanları ve sanatçılar bu ortamda değer verilen,

⁵ Mimarlık Üzerine On Kitap

⁶ <https://www.pantheonroma.com/pantheon-history/>

övuken kişiler olarak yer edindiler. Merkez Floransa olmakla beraber koşulların tüm İtalya’da aynı olduğu söylenemez. Floransa’dan sonra etkili kentler sırasıyla Roma, Napoli, Milano, Venedik, Urbino, Rimini ve Ferrara gibi merkezlerdi. Floransa bu dönemde Dante, Boccacio, Petrarca ile Rönesans’ı müjdelerken daha sonra sırasıyla Machiavelli, Brunelleschi, Donatello, Leonarda da Vinci, Michelangelo burada yetişmiştir. Floransa’nın Rönesans’ın merkezi olmasındaki en büyük hizmeti Mediciler yapmıştır. Mediciler’in hemen hepsi sanattan anlayan ve sanatı gözetten insanlardı. Lorenzo dé Medici daha ilgili bir hümanist ve sanatseverdi. Michelangelo, Mediciler’in saray okulunda yetişmiştir. Aynı dönemde Mediciler’in Rönesans’a en büyük katkısı Academia’ yı kurmuş olmalarıdır. Academia İtalyan fikir felsefesinde Platon- Aristo tartışmasını ön plana çıkarmış, skolastiğin temeli sayılan Aristo’ya karşı cephe almakla düşünsel özgürlüğü desteklemiştir. Giovanni Pico della Mirandola ve Marcillio Ficino Hümanizmin öncüleri olarak bu dönemde yetişmişlerdir. 15.yüzyıl başında realist olan sanat anlayışı da düşünsel dönüşüm ve yeniliklerden etkilenmiş Hümanizmin yeni yorumu ile değişikliğe uğramış yüzyılın sonunda idealist bir karakter kazanmıştır. İtalya’da bu dönemde yalnız Mediciler değil farklı kentlerde diğer büyük aileler, loncalar, manastırlar hatta Papalar: Papa V.Nicholas (1447-1455), II. Pius (1458-1464) güzel sanatlara ilgi göstermiş, Rönesans’ın gelişmesinde önemli rol oynamışlardır (Burckhardt, 2018, s: 231).

İtalya Rönesans’ın merkeziydi, klasik karakterli bu hareket Yunan-Roma etkisindeydi. Roma eserleri içinde yaşayan, Roma kültür ve tarihini kendi kültür tarihleri olarak hissedenden İtalyanlar, onu canlandırmaya, taklit etmeye çalışmakla doğal olarak milli bir gelişime doğru gidiyorlardı. Rönesans kültürünün oluşumunda İtalya’yı aktif ve yaratıcı, Avrupa’nın geri kalan kısmını pasif ve taklitçi kabul eden geleneksel anlayışı tamamıyla reddetmek gerekse de, bu oluşumu, İtalya ile başlatmak kaçınılmazdır. Antik canlanmanın İtalya’da başlaması ve en önemli başarılarını burada sergilemesi aslında bir

tesadüf değildi: Çünkü çoşkunun ana kaynağı Grek kültürü değil, Roma kültürüydü. İtalya'nın Rönesans'a liderlik yapan ülke olmasının nedeni, diğer uluslar hala yarı-barbar yaşarken, bu ulusun bir dile, uygun bir iklime, siyasi özgürlüğe ve ticari zenginliğe sahip olmasıydı. Bu yeni ruh, İtalya aracılığıyla başka ülkelere de ulaştı. İtalya, bu dönemde hem Doğu ticareti sayesinde hem de ileri sanayi ve maliyesi ile Avrupa'nın en zengin ülkesiydi, bireyin yükselmesi ve gelişmesi için her türlü olanak mevcuttu.

Mecazi anlamda söylemek gerekirse, Rönesans dönemi insanı kendi atalarını keşfetmeye; sorumluluklarını meşrulaştırmak isteyen bazı asilzadeler ise, antik Roma'ya dayanan köklerini ortaya çıkarmaya çalışıyorlardı. Aslına bakılırsa antik kalıntılar, paralar, gömütler, tapınaklar, amfiteyatrolar İtalyanlara özellikle de İtalyan sanatçılara pek de yabancı değildi. Antik eserleri taklit etmek, Rönesans ile birlikte daha bilinçli bir hal alınca görüldü ki, klasik gelenek, İtalya'ya aslında hiçbir zaman uzak olmamıştır. Rönesans, kırsal kesime değil, şehre dayandırılması gereken bir harekettir; çünkü hareketin oluşumunda etkin olan kişiler kent kökenlidir. Antik kültürün yeniden canlanışını, kentlerde yaşayan erkeklerin oluşturduğu üç gruba atfedebiliriz. Birinci grup öğretmenlik ve noterlik gibi mesleklerle uğraşan hümanistler, ikinci grup, yeni sanatsal formlara hamilik yapmak isteyen asilzade, psikopos ve hükümdar gibi yönetici sınıf üyeleri, üçüncü grup şehir zanaatçılarının çocuklarıdır. Her şey hakkında bilgi sahibi olan evrensel insan Rönesans için çağdaş bir idealdi.

İtalya'da mimari ve heykel de antik örnekler olmasına karşın resim ve müzik alanında, taklit edilebilecek antik eser yoktu. Bu nedenle ressam ve müzisyenler, istemeseler de özgün olmak zorundaydılar. Bu zaten çok da önemli bir sorun değildi; çünkü Rönesans insanı, antikçağ insanına göre çok farklı bir dünyada yaşıyordu.

Sonuç olarak, 15. yüzyılda, özellikle de 16. yüzyılın birinci yarısında İtalya'da yaşanan kültür-sanat alanındaki kendini güncelleyerek tanımlama, sıradan insanın doğasının yeniden keşfi ve belki de günümüz entelektüel insanın doğuşunun ilk arketipi

olarak sayabileceğimiz sanatçılar, felsefeciler, yazarlar üzerinden dönem okuması yapılabilir. Bu dönüşüm ve yeni değerler sanat ve sanatçı üzerinde de yaratıcı ruhun keşfine olanak tanımıştır

Rönesansı işaret eden 15 ve 16. yüzyıllarda Rönesans ve İtalya başlığı altındaki değerlendirmeler bu dönmemde gelişen Türk- İtalyan, Doğu-Batı etkileşimini ve yaratılan doğulu imajının betimlenmesinde, analizinde katkı sağlayacak veriler içermektedir.

2.1 - İtalya’da Siyasi- Diplomatik Yapı

Roma İmparatorluğu’nun yıkılmasıyla 10. yüzyılda büyük krizler yaşayan İtalyan şehirleri birey olarak güçsüz, kolektif olarak güçlü toplulukların yönetimi ele geçirmesiyle, siyasal ve ekonomik düzen kurmaya başlamıştır. Avrupa ve İtalyan şehirleri özelinde bakıldığında, bu coğrafyayı özgün kılan değer kentlerin üretim ve ticaretle uğraşan yoğun nüfuslu yerleşim yerleri olmasından çok siyasi ve idari otonomileri olan yönetim birimleri oluşturmuş olmalarıdır (Weber, 1978, s: 249). Özetle; Roma şehirlerini yeniden tek idari çatı altında bir araya getirmek için çaba gösterilse de kayda değer bir başarı elde edilememiş ve İtalyan şehirleri yönetimi kendi kaynak ve kurumlarıyla yürütmeye devam etmiştir (Wickham, 1981, s: 52-53). Şehir devletlerinin yönetim ağı içinde dini otoritenin, kilisenin varlığı göz ardı edilemez, kilise sadece dini yapılanmanın merkezi değil aynı zamanda merkezi karmaşanın hakim olduğu dönemlerde şehirde düzenin yeniden tesis edilmesine katkıda bulunan ve şehir savunmasına önderlik ederek şehir yönetiminde kalıcı bir konuma sahip otoritedir. (Pirenne, 2010, s: 128). Kilise ruhani otoritenin yanında dünyevi otoriteyi de fiili olarak elinde tutmaktaydı (Tabacco, 2008, s: 80). Sayısız devlet arasında paylaşılmış, yeniden şekillenmiş bir coğrafya olan İtalya, 5. yüzyıldan 19. yüzyıla kadar çalkantılara ve çekişmelere sahne olmuştur.

Söz konusu dönemde yani 15 ve 16. yüzyıllarda Güney İtalya’da Napoli Krallığı, ortada Kilise Devleti (Papalık), Kuzey’de Toscana’da Floransa Cumhuriyeti, Milano Dükalığı, Savoy (Savoia) Dükalığı, Ceneviz ve Venedik başlıca devletlerdi. Demokrasi, oligarşi, teokrasi, monarşi, tiranlık gibi her türlü yönetim şekline rastlanabiliyordu. Fakat bu yüzyılda özellikle karakteristik olan nokta, *condottiere*’lerin⁷ bağımsız hükümdarlık, hatta taç peşinde koşmaları olmuştur. Küçük tiranlar, kendilerine bir dayanak sağlamak için, seve seve büyük devletlerin hizmetine girmekte, bunların condottione’leri olmaktadır (Burckhardt, 2018, s: 45). Condottiere’lik sanatı kendilerine biraz para ve aynı zamanda yapacakları kötülüklerden dolayı ceza bağışıklığı hatta topraklarını genişletme fırsatı sağlamaktadır. Kötülüğü, ancak amaçlarına ulaşmak için gözle görülür şekilde faydalı olacak kadar yapabilmektedirler (Burckhardt, 2018, s: 44).

İtalya tarihindeki en etkili rolü Papa hükümeti üstlenmiştir. İmparator II. Frederick’e karşı 15. yüzyıl ortasında kazandığı zaferden sonra Papalık, Hıristiyanlık dünyasında cismani ve ruhani otoritenin yeni kaynağı olarak üstünlüğünü kabul ettirmiştir (İnalçık, 2018, s: 7). Papalık gücünün en yüksek noktasına 1250’de II. Frederick’in ölümü ile ulaşmıştır. Bu tarihte, papalığın erki “*Papa yeryüzünde Tanrı’nın vekilidir*” inancına dayanıyordu. Her kim kral olsun, serf olsun, öteki dünyada selamete erişmek için Papa’ya boyun eğmek zorundaydı, Kilise Tanrı ile insanlar arasında tek vasıtaydı. Papalık bu dönemde ruhani otoritesini sonuna kadar kullandı fakat siyasi sorunlar mevcuttu. Papalık kısa bir süre sonra Fransa Kralı Güzel Philippe ile yaptığı mücadele sonunda kesin bozguna uğradı ve bu tarihten sonra gücünü yitirerek ağır krize girdi. Bu süreçte Güzel Philippe, Papa’nın kendi krallığı içerisindeki rakiplerini belirleme yetkisini fes etti, krallığı içerisindeki rakiplerini belirleme yetkisini tanımadı. Sonuç olarak Papa’nın krallığın iç işlerine karışma hakkı olmadığını ilan etti (İnalçık, 2011, s: 15). Büyük Şizma (1378- 1417) sonrası Hıristiyan dünyasının birbirine rakip papalar arasında parçalanması,

⁷ Paralı asker

papalığı zora soktu. Hristiyanlar hangi papayı tanıyacaklarını bilemiyorlardı, bu belirsizlik rüşveti ve kayırmacılığı doğurdu. Papalık Hristiyan milletler üzerindeki etkisini yitirdi, kurumun varlığı samimi inanalar tarafından sorgulanmaya başlandı. 15. yüzyıl ortalarında Papalık otoritesini yitirdi ve bütün dikkatini İtalya üzerindeki topraklara verdi. Siyasi ilişkiler potasına girerek sıradan bir devlet politikası yürüttü. Kaybettiği prestiji ve itibarı için Haçlı seferleri düzenlemekten başka çaresi kalmadı. Papalığın çaresizliği, haçlı seferlerine Avrupa devletlerinin verdiği olumsuz cevaplarla arttı. Bizans İmparatorluğu da kuşatılmış başkentlerinin kurtarılabilmesi için tek çareyi Batı Hristiyan dünyasının düzenleyeceği haçlı seferinde görüyordu. 1054'ten beri Şizma ile bölünmüş olup papanın otoritesini tanımayan Ortodoksları Roma Kilisesi'ne tekrar bağlamak, Papalık için büyük kazanç olacaktı. Papa, Bizans'ın istediği Haçlı seferini yapmakla hem Batı milletlerini kendi emrinde toplayacak hem de Ortodoks Kilisesini kendine bağlamış olacaktı. Özünde papalar, Müslüman Osmanlıları pasifize etmekten çok kendi güç ve otoritelerini tesis etmenin peşindeydiler. Petrarca'nın, Papa XI. Gregorius'a yazdığı mektup bu konuda dikkate değerdir, mektubunda der ki: *'Osmanlılar sadece düşmandır. Heretik Rumlar ise düşmandan daha beterdir'* (İnalçık, 2011, s: 17). Tüm çabalara rağmen bu birliktelik çabası sonuçsuz kaldı. Papa II. Gregorius, Osmanlı ilerleyişinin tehlikesini sezmişti. 1372'de Macar kralına gönderdiği mektupta, Osmanlılar Avrupa içlerine daha fazla ilerlemeden karşı koyma gereğini ısrarla bildiriyor ve komşularla ittifak ederek harekete geçilmesini istiyordu. Tüm Avrupa'da para toplandı, Macar kralı bir ordu hazırlayacağını vaat etti. Fakat Venedik, Macar kralının istediği üç gemiyi vermedi. Venedik ve Ceneviz, doğuda kendi çıkarlarını korumak için Osmanlılar ile iyi geçinmeye bakıyor ve Haçlılara destek vermiyordu (Roberts, 2010, s: 262).

Papalık için önemli olan bir diğer tarih de 1431 idi. Papa IV. Eugene, meşhur bilim insanı Nicole de Cusa'yı kilisenin tekrar birleştirilmesini görüşmek üzere

Konstantinopolis'e gönderdi. Papa, Ortodoks Kilisesi ile birleşmek için 1437'de Ferrara'da başka bir konsil topladı. Papalık Doğu Şizma'sına son verilmesini büyük bir zafer olarak ilan etti. Rumlar, Papa'nın üstünlüğünü tanıyorlar ve Katolik ayin ve akidelerini kabul ediyorlardı. Papa bu birleşmeyi eski gücünü tekrar kazanmak için kullanmak peşindeydi. Bu birleşme bazılarınca hoş karşılanmadı. Bu dönemde Fatih, Konstantinopolis'i tehdit edince İmparator XI. Konstantin, Ayasofya'da birleşme ayini yaptırdı. Konstantinopolis tehdit altındayken Batı'dan önemli bir yardım gelmedi ve Konstantinopolis'in Türklerin eline geçmesiyle bu birleşme gerçekleşmedi. Bununla beraber Konstantinopolis'in düşmesi Avrupa'da bir darbe etkisi yaptı. Papa, bu genel heyecandan yaralanarak Türklere karşı haçlı seferleri düzenleme çabalarına devam etti. (İnalcık, 2011, s: 21). 1447'de papa seçilen V. Nihcolas bu mevkiye hümanist şöhretiyle gelmişti. Nicholas bu dönemde fikir ve sanat camiasını çevresine topladı, kendisini şan ve şeref içinde hissettiği anda Konstantinopolis'in düştüğü haberi üzüntüyle karşılandı. 1454 Mart ayında Nicholas, Roma'da bütün İtalya devletlerinin temsilcilerinden oluşan bir kongre toplayarak Haçlı seferi düzenlemeye karar verdi. Konstantinopolis'in fethinin yarattığı endişe sonucu yeni bir haçlı seferi kararı alınmasa da 25 Şubat 1455'te, İtalya'nın herhangi bir istilaya uğraması tehlikesine karşı İtalyan prensleri arasında bir ittifak (liga) kuruldu (İnalcık, 2018, s: 22). Nicholas' ın ölümü üzerine tahta geçen Calixtus derhal bir haçlı seferi düzenlenmesi kararı aldı lakin Hıristiyan dünyasından destek görmedi. Papa'nın Kardinal Scarompo kumandasında gönderdiği on altı kadırgalık donanma Kuzey Ege adalarını ele geçirdi; fakat Rum halkının işbirliği sayesinde Fatih'in donanması bu adaları işgal etti. Heyecanlı bir hümanist olan Papa V. Nicholas öldüğünde Şizma'ya son vermiş, borçları ödemiş, güzel saraylar yaptırmış, birçok kitap çevirisi yaptırıp, sanatı yüceltmış bir Papa olarak anıldı. V. Nicholas' tan sonra tahta geçen Papa II. Pius (1458- 1464) Papalık tahtına geçen ikinci hümanistti. Fakat Papa seçilince sanatseverlik eğilimini bir süre askıya alıp, tüm enerjisini, Türklere karşı bütün Hıristiyan

Avrupa'nın harekete geçirilmesi ve Konstantinopolis'in geri alınması meselesine adadı. Napoli Kralı, Milano Dukası ve diğer İtalyan cumhuriyetlerinin temsilcileri ile temasa geçti, 1460 yılı başında Haçlı seferi ilan etti. Bu süreçte en büyük destekçisi vaktiyle Doğu Kilisesi'nin Papa için çalışmış olan Bizanslı din adamı Besarion idi. Pius'un Osmanlı tarihinde anılmasının sebeplerinden biri de Hristiyanlığın İslam'a üstünlüğünü savunan uzun bir mektupla *Epistola ad Mahomatem II* yani Fatih Sultan Mehmet' i Hristiyan olamaya davet etmesidir. Mektubunda, "*Hristiyan olursan Roma İmparatoru unvanına hak kazanırsın*" diyordu. Pius, Papalığı süresince kültür, sanatı desteklemiş özellikle arkeoloji ve ören yerlerine ilgi duymuştur. Hümanist çabalarının yanı sıra Papalığın güçlü imajı için çalışmıştır. Haçlı seferleri düzenleme isteği ve Türklere olan düşmanlığı hiç azalmamıştır. İtalyan şehir ve prenslerinin delegelerini yeni bir toplantıya çağırması (1464), Arnavutluk, Macaristan beyleri ile Batı'dan gelecek olan haçlı kuvvetlerini beklemiş, Venedik donanması ve Bourgogne Dukası' nın desteği gelmeyince 1464 yılında üzüntüden ölmüştür. Batılı devletlerin çıkar hesapları ve Papa'nın İtalya'da birçok yerel taht üzerindeki güçsüzlüğü Haçlı seferlerini sonuçsuz kılmıştır. II. Pius' un halefi Papa II. Paul, pasif bir politika yürütmüş, haçlı seferlerini Macar kralına bırakmıştır. Papa II. Paul döneminde Osmanlıların Ağrıboz (Eğriboz) adasını almaları haberi üzerine Papa haçlı seferinden söz etmeye başlamış ve 22 Kasım 1470'te Roma'da İtalyan devletleri arasındaki ittifak yeniden imzalanmıştır. Fakat kısa bir süre sonra 1471'de Papa ölmüş, her şey unutulmuş, Haçlı seferleri için toplanan paralar, Papalık kasalarının doldurmaktan başka işe yaramamıştır. Yeni Papa IV. Sixtus lükse düşkünlüğü ve ailesini kayırmasıyla tanınan, Papalığı İtalyan prensleri arasında birinci konuma yükseltmek için her türlü politika oyunlarında gösterdiği beceriyle tanınıyordu fakat Papalığın kaybettiği gücünü yüceltmeye çalışmaktan başka bir şey yapamadı. Papa, Kilise devletini gerçek bir İtalyan devleti durumuna getirmek için diğer hükümdarların kanun ve ahlak tanımayan yöntemlerini kullanmaktan geri kalmıyordu. Milano Dükü'nün

öldürülmesi ve Mediciler'e karşı komplo hazırlanması bunlara örnektir. Papalığın kendi çıkarları için komşu İtalyan devletleri ile çekiştiği bir anda, 11 Ağustos 1480'de Osmanlılar Otranto' ya girdiler. Papa, bir ara Avignon' a kaçmak istedi, yeniden İtalyan devletlerinden oluşan bir toplantı organize etti ve tüm Hristiyanları savaşa çağırdı. Fatih'in ölümü, İtalya'yı kurtardı. Papa IV. Sixtus, Papalık topraklarında kendine karşı koyan senyörleri egemenliği altına aldı ve Kilise Devleti'ni diğer prenslikler gibi monarşi haline getirdi. Sonuç olarak, Papa siyasal egemenlik kurma çabalarında başarılı sayılabilirdi, Papalık artık İtalyan devletleri arasında gücünü ispatlamıştı. 1484'te Papalığa yükselen VIII. İnnocent bu unvana verdiği zararlarla tanınır, rüşvet dağıtması, gayrimeşru oğlunu kardinal yapması bunlardan bazılarıdır. Bu girişimler onun 1492'de tahttan indirilmesine sebep olmuştur. Gelenin gideni aratması sözü ile ilişkilendirilecek olan yeni Papa Alexandre Borgia açık açık yapılan pazarlıklar sonrası seçilmiştir (Solnon, 2017, s: 96).

İtalyanların ve Katoliklerin idari ve ruhani lideri olarak anılması gereken bu makamın dönemin şartları içindeki değişimi şaşırtıcı değildir. Papaların, Machiavelli 'nin betimlediği diğer İtalyan prenslerinden farkı yoktu. Ahlaki ilkeleri değersizleştiren ve yok sayan, rüşvet, din sömürüsü ile anılıp, güzelliğe, zarafete, estetiğe temel değerler olarak bakan bu insanların Hristiyan dininin başı olmaktan ziyade birer İtalyan prensi sayılmaları yadırganamazdı. Bu süreç Hristiyan dünyasını sorgulayacak büyük dini devrimi, Reform' u beraberinde getirecekti.

15 ve 16. yüzyılda Kuzey İtalya'da varlık gösteren devletlerden Milano Dukalığı, 1310 yılında İmparator VII. Henry ve Milano'yu ele geçiren Viscontiler tarafından kurulmuştur. Milano dukalığının başındaki Jean Galeas merkezi İtalya'yı işgal etmiş, Floransa'yı da alarak kendisini İtalya kralı ilan etmeyi amaçlamıştır. Fakat kendisinden sonra, diğer İtalyan prensleri Milano dukalığına kaptırdıkları yerleri geri aldılar. Galeas'ın oğlu, dukalığı babasının zamanındaki gücüne ve kuzey İtalya da egemen bir

konuma getirmek için çalıştığı sırada Venedik'in direnişi ile karşılaştı. 15. yüzyılın ilk yarısında gelişen olaylar sırasında condottieri'lerden olan Francesco Sforza, Milano dükünün mirasçı bırakmadan ölmesi üzerine Dukalığı ele geçirdi (İnalcık, 2018, s: 49). Milano dukalığı varlığı süresince Venedik ve Cenova ile mücadele halinde olmuştur. 1464'te Cenova'yı idaresi altına almıştır. Bu dönemde Papa tarafından organize edilen Doğu Savaşı projesine dahil olmayan Francesco Sforza, Venedik'e karşı tavrını korumuştur. Cosimo Medici ve Sforza aynı tarihte Floransa'da ölmüştü. Venedik bunu kullanmak istedi bazı prenslerle ve Medici düşmanlarıyla birliktelik kurdu. Milano, Napoli, Floransa ve Papalık bu ittifaka katılmadı. 15. yüzyılın ikinci yarısı ve 16. yüzyıl Milano dukalığının İtalyan siyasetinde etkili ve güçlü olduğu bir dönem olmuştur (İnalcık, 2011, s: 50).

Papalığın hizmet karşılığı verdiği mülk olarak tanımlanan Sicilya ve Güney İtalya'dan oluşan Napoli, 1266 'da Papa tarafından Fransa'nın IX Kralı Louis 'nin veliahtı olan kardeşi Charles d'Anjou'ya geçmiştir. 1282' de adada yaşanan karışıklıklardan sonra adayı İspanyol Aragon kralı ele geçirdi. Adada uzun süre devam eden savaşlardan sonra Macaristan Anjouları yani Charles de Duras ile Fransa Anjouları II. Louis de Anjou arasında çekişmeler oldu. Sonuçta 1384 tarihinde Napoli Krallığı, Macaristan Anjoularına, Charles' a kaldı. Charles'ın oğlu Ladislas, İtalya'nın büyük kısmını ele geçirme niyetindeydi. Fransız rakiplerini ülkeden kovdu, büyük Şizma' dan yaralandı ve Roma'yı ele geçirdi. Floransa'ya ilerlediği sırada 1414 'de öldü. Bu olaydan sonra Napoli de iç huzursuzlukların hakim olduğu karışık bir dönem yaşandı. İspanya'nın doğusunda Aragon krallığından başka Sicilya ve Sardunya' ya hakim olan V. Alphonse büyük bir Akdeniz devleti kurdu. V. Alphonse, Balkan siyasetini yakından takip ediyor, Arnavutluk'taki senyörleri, Osmanlılara karşı koruyup, kolluyordu. Fatih, Konstantinopolis'i alınca Alphonse, karşı saldırıyla Balkanlardaki son direniş güçlerini kendi saflarına çekmeyi amaçlıyordu. Bu plan sonucunda düzenleyeceği Haçlı seferini

kendisi komuta edecekti. Fakat Papa buna izin vermeyip, kendi yeğenlerinden birinin komutanlığını isteyince, Alphonse 1457’de haçlı seferinden vazgeçti. Alphonse döneminde Napoli lüks ve ihtişamı ile dikkati çekiyordu fakat bu devletin çöküşünü gizlemeye yeterli değildi. 1458’de öldüğünde mirası parçalandı, Aragon Krallığı, Sardinya ve Sicilya, kardeşi Jeanne’a, Napoli Krallığı ise gayrimeşru oğlu Ferdinand’a kaldı. Papa, Ferdinand’ın gayrimeşruluğunu bahane ederek Napoli’ye müdahale etmek istedi. Ferdinand zayıf karakterli, pasif bir liderdi, Napoli soyluları ona karşı sevgi beslemiyorlardı. 1480’de Osmanlılar, Otranto’ ya çıkınca Avrupa’da şaşkınlık yaşandı. Gedik Ahmet Paşa kumandasındaki Türkler, on beş günlük kuşatma sonunda kenti aldılar. Otranto ’da on üç ay kalan Türkler, Fatih’ in ölümü üzerine çıkan karmaşa sonucu 10 Ekim 1481’de Ferdinand’ın ve Papa’nın kuvvetlerine teslim oldular. Bu olay Papa’nın Napoli üzerindeki etkin varlığını tescilledi. Papa VIII. İnnocet, Ferdinand’ı ödemediği vasallık vergisi konusunda sıkıştırıyor ve açıkça asileri destekliyordu. Napoli krallığı üzerinde hak sahibi olmak isteyen Papa, Venedik ve Ceneviz ile anlaştı (1485). Aynı tarihlerde Roma’da çıkan bir isyan üzerine Papa, yıllık verginin ödenmesi ve isyancı Napoli soylularının affı konusunda Ferdinand ile anlaştı. Anlaşmanın ardından Ferdinand İsyanıcıları idam ettirdi. İsyanıcılar arasında bulunan Rene Anjou’ nun ölümü üzerine Fransa Napoli üzerinde hak sahibi olduğu iddiasıyla İtalya Savaşları’nın fitilini ateşledi. 15. ve 16. yüzyıllarda Napoli Krallığı Avrupa’daki çoklu devletlerarasında var olma mücadelesi veren Papalık hükümeti kontrolünde olan siyasi bir yapılanmaydı (İnalçık, 2011, s: 50).

Doğu ticaretinin tekeli elinde bulunduran, 15. ve 16. yüzyıllarda Karadeniz ve Doğu Akdeniz’de birer deniz imparatorluğu kurmuş olan Venedik ve Cenova Cumhuriyetleri Osmanlı İmparatorluğu ile yakın temas halindeydi. Demokratik bir cumhuriyet yönetiminden zamanla plütokratik, yani belirli zengin ailelerin yönetimde söz sahibi olduğu hükümet şekline dönüşen Venedik’ te 1172’ye kadar Doçlar halk tarafından

seçiliyordu (İnalçık, 2011, s: 37). Bu tarihten sonra Doç'un seçilmesine 480 üyeden oluşan *Maggior Consiglo*⁸ karar vermeye başladı. Sonuçta Doçlar'ın yetkileri azalıyor, meclisin yetkileri artıyordu. Savaş ve barış kararları, memur atamaları, kanun düzenlemeleri meclis tarafından yapılıyordu. Başlangıçta her vatandaş bu meclise seçilebilirken, 1297'de belirli ailelerle sınırlandırıldı. Yönetimde yaşanan bazı sıkıntılar sonucu, Büyük Meclis'in seçimi ile Onlar Meclisi adlı bir mahkeme kuruldu. Tüm yetkiler Onlar Meclisi'ne geçti, bu meclise girme hakkı belli ailelere tanındı. Kısaca, Venedik'te bütün iktidar, ticaret çıkarlarını her şeyin üstünde tutan büyük tüccar ailelerin elinde toplanmıştı. Venedik yalnız denizde değil karada da güçlü bir devlet olmak istiyordu. Bu yayılma politikası 1423'ten 1457'ye kadar Doç olan Francesco Foscari tarafından devam ettirildi. Bu siyaset Venedik ile Milano'yu sık sık karşı karşıya getirdi. Milano bu süreçte Venedik'e karşı II. Murat döneminden beri Osmanlılar'dan yardım talep ediyordu. Papa bu konuda araya girerek mücadeleye son verdi. Konstantinopolis'in Türkler tarafından alınmış olmasının da yarattığı dehşetle, iki taraf arasında Lodi Barış'ı 1454'te imzalandı. Barış anlaşması sonucu Venedik karada aldığı Cremeno şehrini elinde tutarak, İtalya karasında da etkili olmaya başladı. Zenginliğini ve gücünü Doğu ticaret ağlarından sağlayan Venedik, haçlı seferlerinden beri Doğu Akdeniz kıyılarında birçok önemli noktayı ele geçirmişti. 15. yüzyıl ortalarına doğru Venedik'in sınırları, Adriya denizinin sol kıyısında İstirya, Dalmaçya, Kattaro; Arnavutluk'un İşkodra ve Alessiyo ve bazı limanları, Lepanto ve Korfu adası; Mora kıyılarında Phtelion kenti, Kuzey Sporad adalarına kadar genişledi. Bu geniş coğrafi bağlantılar ticari hareketliğini sağlıyordu. Ayrıca Venedikliler Bizans İmparatorluğu'ndan kopardıkları ayrıcalıklar sayesinde büyük ticari işlerini serbestçe sürdürüyorlardı. Konstantinopolis bu ağın merkeziydi. Bu sebeple Fatih Sultan Mehmet, Konstantinopolis'i kuşattığı zaman Venedik balyosu Bizans'ın yanında savunmaya katılmıştı. Venedik donanması Bizans'ı kurtarmak için

⁸ Büyük Meclis

hareket ettiği gün şhrin fethedildiği haberi geldi. 29 Mayıs 1453'te Fatih, Konstantinopolis' e girdiğinin ertesini günü Venedik balyosu Jeurolo Minetto' yu idam ettirdi. Osmanlılar, Bizans'ın güçsüz hükümeti gibi Latinlere dizginleri kaptırmayacak, tersine onları kendi amaçlarına hizmet edecek duruma getireceklerdi. Konstantinopolis' in fethiyle dengeler değişmişti, Venedik her şeyi büsbütün yitirmemek için yeni koşullarla Türklerle anlaşmaktan başka are bulamamıştır. Konstantinopolis' in Türklerin eline geçmesine rağmen Venedik, Fatih'in yanına Marcello adındaki elçisini göndererek uzlaşma yolunu aramıştır. İmzalanan antlaşmaya göre (18 Nisan 1454) Venedik'in eskisi gibi Konstantinopolis 'te bir balyos bulundurmasın izin verilmekte; balyos buradaki Venediklilerin yönetimi ve sivil işleri ile ilgilenerek ve kendisine kentin Osmanlı subaşısı yardım edecektir. Venedikliler için, Bizans dönemindeki aksine, ayrı bir mahalle veya ortak kullanım için binalar söz konusu edilmemiştir. Venedik gemileri Konstantinopolis Limanı'na serbestçe girip çıkacaklar ve sattıkları mal için % 2 resim ödeyeceklerdir. Aynı şekilde İhracat için %2 gümrük alınacaktır. (İnalcık, 2011, s: 40) Venediklilerle ticari bağlantı devam ediyordu fakat Bizans İmparatorluğu'nun güçsüzlüğünden yararlanılarak koparılmış haklar kaybedilmişti. Venedik kendisine tanınan ticari izinlere rağmen eski günlerini arıyordu. Fatih Sultan Mehmet, Bizans İmparatorluğu'na bağlanmış yerlerin doğal mirasçısı gibi davranıyor, bütün Yunanistan'ı ve Ege adalarını kendisine bağlamaya çalışıyordu (İnalcık, 2011, s: 45). Donanma güçlerini geliştirirken, Çanakale Boğazı'nın iki kıyısına kaleler yaptırarak (Sultaniye- Çanakale, Kilidlbahr-Eceabad) Gelibolu ve Konstantinopolis üslerini koruma altına almıştı. Tüm bu çabalar 15. yüzyılın ikinci yarısında Osmanlı İmparatorluğu ile Venedik Cumhuriyeti arasında yaşanacak olan gerginliği önlemek amaçlıydı. Avrupa ile ticari bağlantılarının kopmasından endişeli olan Osmanlı İmparatorluğu da temkinliydi. Fatih yalnız Konstantinopolis'e değil, İmparatorluğu'nun başlıca merkezlerine, Bursa ve Edirne'ye birçok Venedik tüccarı yerleştirdi. Fetih, Venedik' i ekonomik ve diplomatik olarak

etkilememişti. Venedik, 15. yüzyılın ikinci yarısında varlığına refah ve ihtişam içinde devam ediyordu. Ege denizindeki adaları haraç vermeye zorlayan Fatih için sıra Eğriboz adasına gelmişti. Mora adasına fethe başlayan Osmanlılar 1458’de Venedik’e ait Argos’u aldılar. Bu gelişme Osmanlılarla, Venedik arasında on altı yıl sürecek olan savaşı başlattı. Eğriboz adası Osmanlılar tarafından alındı, bu Venedik için büyük bir darbe oldu. Eğriboz bozgunu dönemin Papası II. Paul için yeni bir Haçlı seferi umudu doğurdu. Venedik ile Osmanlı arasında yıllarca süren savaş sonunda ağır vergiler ödemekle ve balyosluk sistemiyle ilgili yaptırımlarla sıkıntıya giren Venedik, Osmanlılar’la yeni savaşlardan kaçınan bir politika izlemeye başladı. Bu savaş Venedik’in Doğu’daki ticareti ve egemenliği için ağır sonuçlar doğurdu. İlişkileri yumuşatan tek sebep o dönem Papalığın elinde esir olan Fatih’in oğlu Cem’in varlığıydı. II. Bayezid 1482’de Venedik’e bağışladığı fermanda bu sebeple elverişli koşullar sunmuştu. Fakat 1492’de Venedikli balyosun şifreli yazışmaları ortaya çıkınca ilişkiler bozuldu. Venedik artık balyos bulunduramayacaktı, Venedikli tüccarlar yıllarca işsiz kaldılar. Bu süreç tüm İtalya’ nın ekonomik durumunu etkiledi. İşte byleyi kayıpların yaşandığı bir dönemde 15. yüzyılın ikinci yarısında Rönesans, Venedik’in yıldızının tekrar parlamasına fırsat olacaktı (Bertele, 2012, s: 144).

Doğu ticareti ile yükselen bir diğer cumhuriyet Cenevizlilerdir. 1261’de Paleologosların Latinlerden Konstantinopolis’i geri almalarına yardım ederek, Venedik’le sıkıntılı bir sürece girmişlerdir. Karadeniz’de tekelci bir ticaret anlayışıyla Ceneviz ve Pisa tüccarları dışında varlığa izin vermemişlerdir. Karadeniz’in güneyinde Amasra, Sinop, Samsun ve Sinop’ta ticaret merkezleri oluşturmuşlardır. Ayrıca Konstantinopolis’ te Pera (Galata) onların yönetimindeydi. Midilli, Sakız, Foça da Cenevizlilerin kontrolünde idi. Cenevizlilerle, Venedikliler ticari üstünlük meselesi yüzünden sürekli bir çekişme içerisindeydiler. Cenevizlilerle Osmanlılar arasında başlangıçtan beri geleneksel bir dostluk gelişmişti. Osmanlıların Trakya’ya

yerleşmesinde Ceneviz etkili olmuş, Pera, Bursa aracılığı ile Levant ticaretinin merkezi olmuştu. İlişkiler I. Murat zamanında daha da gelişti, Papa yönetimi bu yakınlıktan memnun değildi. Ceneviz iç denetim alanında her zaman sıkıntılıydı, belirli aileler arasında süregelen iktidar mücadelesi bunun temel sebebiydi. Cenevizliler, rakip aileler arasındaki şiddetli mücadeleler yüzünden her zaman dışarıda koruyucu arıyorlardı. Milano düküne, Fransa kralına, Papa'ya yakınlık için çabalıyorlardı, bu durum istikrarsızlığı kalıcı hale getirdi. Pera' daki Cenevizliler Konstantinopolis kuşatmasında ikili oynadılar. Venedik şehrin kuşatmasında etkili olduğu halde Cenevizliler çekinik kaldılar. Konstantinopolis'in düşmesiyle Pera' daki ticari etkinliklerini kaybedeceklerini düşünüyorlardı. Fatih'de Konstantinopolis'e yardım etmemeleri koşuluyla kendileriyle daima dost kalacağını bildirmişti. Konstantinopolis alınınca, Zağanos Paşa, Sultanın egemenliğini ilan için Pera' ya geldi, 1 Haziran tarihli ahidnamede Cenevizlilerin Pera'da kalabileceği bildiriliyordu. Lakin panikleyen bazı Cenevizliler kaçmaya başladılar. Konstantinopolis kuşatmasına katılan bir grup yüzünden, Pera'nın Bizans dönemindeki bağımsız idaresi son buldu. Cenevizlilerin korktukları başlarına geldi, Konstantinopolis'in düşüşü Pera'nın düşüşünü hızlandırdı. Fatih, Ege ve Karadeniz'deki tüm Ceneviz kolonilerini vergiye bağladı ve fırsat buldukça buraları ele geçirdi. 15.yüzyıl sonunda Konstantinopolis'in fethiyle beraber Cenova Cumhuriyeti, İtalyan devletleri arasındaki gücünü yitirdi (İnalçık, 2011, s: 47).

15. ve 16.yüzyıl İtalya diplomasi-siyasi tarihine baktığımızda, İtalya'da bu tarihlerde var olan Cumhuriyetler ve Dükalıklar, etkin ve otoriter güç olmak adına sürekli bir çatışma ve rekabet ortamı yaratmışlardır. Temelinde ekonomik kaynaklı bu çekişmeler dönemsel olarak farklı nitelikler göstermiştir. İtalyan devletlerinin içeride hasmane gelişen ilişkilerini iş birliğine çeviren tek unsur Türkler tarafından gelen tehlikeler olmuştur. Bu dönemde gerek ekonomik gerek politik anlamda Venedik ve Papalık hükümetlerinin güç dengelerini ellerinde bulundurduğu söylenebilir. Napoli,

Milano, Savoia, Floransa, Ceneviz gibi politik oluşumlarda varlıklarını sürdürebilmek adına güç dengeleri arasında rüzgar nerden eserse o tarafa hizmet eden bir yaklaşım izlemişlerdir. Her ne kadar iç huzurun ve politik dengelerin olmadığı bir tarihsel süreçten bahsediliyorsa da bu dönemde kentler kalabalıklaşmış, genel refah artmış, güzellik ve estetik algı tartışılır olup, sanat ve sanatçılar teşvik edilmiştir. Bu yaklaşım Rönesans kültürü denilen yeni ve üstün çağın doğmasına sebep olmuştur. İtalya' nın 15. ve 16. yüzyıl içindeki siyasi teşkilat yapısı, münferit idari yapılanmalar özellikle Venedik Devleti'nin Osmanlı İmparatorluğu ile temasları daha sonra iki devletin kültür-sanat politikasında üstleneceği rol ve özellikle çalışmamızın ana konusu olan görsel sanatlardaki doğulu - batılı ve belki de iki ülke açısından bakıldığında “öteki” olarak yorumlanabilecek imajın tanımlanmasında etkili olacaktır.

2.2 - İtalya'da Kültürel Yapı

İtalya'daki kültürel değişimi 300 yıllık (1300-1600) uzun bir süreç içerisinde incelersek, küçük grupların her zaman bir arada çalıştığını ve her neslin, kendi eserlerini bir önceki neslin çalışmaları üzerine inşa ettiğini görürüz. Bu değerlendirmenin gözleme açık en anlamlı örneğini, İtalyanların, Yunan-Roma sanatını, Rönesans için kaynak ve eski bir milli gelenek olarak kabul etmelerinde görebiliriz. Antik Roma dünyası ve eserleri içinde yaşayan İtalyan halkı onu canlandırmaya, taklit etmeye çalışmakla doğal olarak milli bir kültür kavramı oluşturma çabasıındaydı. Yunan, Roma mirası ile şekillenen yeni dönem birçok bakımdan İlk Çağ dünyasının rengini taşımaktaydı. Hayatı yenileme, yeniden doğma kavramları doğada ve Hristiyanlık inancında da vardı. Esasen Roma geleneği İtalya'da hiçbir zaman tam anlamıyla kaybolmamıştı. Hristiyan dünyasının merkezi olan ve İmparatorların taç giydikleri Roma kenti hala “İmparatorların dünya efendisi olan Roma” olarak kabul görüyordu. 15 ve 16. yüzyıllarda

İtalya yarımadasında yaşanan kültürün yenilenmesi ve yeni bir dönemin doğuşu, İtalyanların köklerinden getirdikleri mirasın yanı sıra bir önceki bölümde anlatıldığı üzere siyasi ve diplomatik oluşumların, değişimlerin, dönüşümlerin, ticari faaliyetlerin ve etkin güç olan din faktörünün etkisiyle tetiklenmişti. 15. yüzyıl insanı için dünya çok genişlemişti, fetihler, seyahatler, Doğu ile gelişen ilişkiler, yeni manzaralar, yeni insanlar kültürü yeniden oluştuyordu.

1300-1600 arası İtalyan resim sanatı hem objelerin, hem insanların hareketlerini yansıtır. Tablolarda çeşitli ithal lüks malların limanlara gelişi, İtalyanların bunları nasıl kullandıkları ve bunlara hangi gözle baktıkları belgelenir. İtalyan güzel sanatları resim, desen, özgün baskı ve heykel bu etkili ithal nesneleri üreten kültürlerin sınırlı bir şekilde anlaşıldığını da açığa vurur; Doğu ile Batı arasındaki dini ve siyasi ayrılıklar bütün o dönem boyunca sürüp gitti (Mack, 2005, s: 30). Batı dünyasında olağan dışı bir etkiye sebep olan bu hareketi yalnız başına klasik İlk çağ kaynaklarına bağlamak yanlış olur, bu yanında bulunduğu İtalyan halk dehasıyla da açıklanabilir. Kültür, sanat, felsefe, din ve insan yaşamına dair tüm alanlarda yaşanan bu atılım İtalya'dan yayılarak, kültürlü Avrupalıların soludukları bir havayı oluşturmuştur. Eski Roma ve Yunan dünyası, 14. yüzyıldan beri kültürün temel kaynağı, varlığın amaç ve ülküsü kısmen de Orta çağ eğilimlerine karşı bilinçli bir tepki olarak İtalyan hayatını kuvvetle etkisi altında tutmuştur (Burckhardt, 2018, s: 214). İtalya'da hem bilginler hem de halk, fiilen klasik kültürü ayakta tutuyordu. Latincenin kolaylıkla anlaşılabilmesi, hala ayakta duran anı ve anıtların çokluğu, bu gelişmeyi hızlandırıyordu. Yeni kültürün ve sanatın getirdiği en önemli yeniliklerden biri bu kavramların özelleşmesidir. Kiliseden, saraylardan halkın hayatına girmesidir.

Resim alanında antik kaynaklar ve modeller bulmak zordur; çünkü Vitruvius'un mimari eserlerine ve Laocoön tarzı heykellere eşdeğer örnekler pek yoktur. Bu dönemde, Neron'un Roma' daki Altın Evi' indeki birkaç süsleme dışında klasik resim hakkında

hiçbir şey bilinmemekteydi ve 18. yüzyıl sonlarındaki Pompeii kazısına kadar da bilinmeyecekti. Rönesans ressamaları da mimarlık ve heykeltıraşlık alanındaki sanatçılar gibi, antik eserleri taklit etmeyi arzulamaktaydı. Örneğin Botticelli, *Columny* adlı eserinde, Grek yazar Lucian'ın tasvirlerinden yararlanarak, ressam Apelles'in kaybolan bir resmini yeniden yaratmaya çalışmıştı (Burckhardt, 2018, s: 283). Rönesans Kültür Resim sanatında portrenin bağımsız bir tarz olarak ortaya çıkışı, antik döneme ait örneklerden alınan ilhamla meydana gelmiş eğilimlerden biriydi. 15. yüzyıl portreleri, Roma paralarındaki imparator resimleri taklit edilerek profilden çizilmiş ve genellikle klasik mermer büstler gibi omuzdan kesmişti.

15 ve 16. yüzyıl İtalya'sı edebiyat alanında Latince kaynaklardan etkin şekilde faydalanmış, mimari ve heykel sanatında Antik kaynaklar gözlemlenmiş lakin resim ve müzikte dehasını kendi yaratmıştır. Müzik, Rönesans insanının, yazınsal kaynaklara ve klasik dönem incelemelerine dayanarak antik tarzı yeniden oluşturmaya çalıştığı diğer bir sanattı. Barbarlık sona erer ermez klasik İlk çağ öğelerinin plastik sanatlardaki canlanması 12. yüzyıl Toscana binalarında ve 13. yüzyıl heykeltıraşlığında açıkça görülmektedir. Bu çevre içinde inşa edilen sanat realizm ve natüralizm ile şekillenmiştir. 12. yüzyıl yazınının Latince yazan en büyük şairinin bütün yazın türlerine önderlik eden bir İtalyan olduğunu da unutmamak gerekir. Dönem edebiyatına yön veren bu kişi *Carmina Burana* denilen şiirlerin şairidir. Şiirde kendini yeniden tamamlayan o günün insanı tarif edilmektedir; dünya hayatından ve zevklerinden herhangi bir çekingenlik göstermeksizin keyif alan sevinçli, heyecanlı birey anlatılmaktadır. Gerek bu gerekse bundan sonraki yüzyıllarda yazılmış olan bazı yapıtlar vardır ki, bunlarda klasik İlk çağ kültürü gayet özenli biçimde taklit edilmiş, hatta mitolojiden konular alınmıştır; fakat buna rağmen uzaktan bile olsa Klasik çağ kültürünün ruhunu taşımamaktadır (Burckhardt, 2018, s: 217).

İtalyanların genel olarak İlk çağ klasik kültürünü benimsemeleri, ancak 14. yüzyılda başlamıştır. Bunun için kent yaşamının gelişmesi ve özellikle, şehirde soylular ile halkın gerçekten eşit koşullar altında yan yana yaşaması zorunluydu. Kültüre, estetiğe ihtiyaç, merak duyan ve bunu gidermek için elverişli imkana, zamana sahip bir toplumun olması gerekiyordu. 15 ve 16. yüzyıl İtalya'sı bu şartların büyük kısmını karşılıyordu. Klasik İlk çağ kültürü ve İtalya'daki kalıntıları yeni devir kültürünün içeriğini oluşturuyordu. Dante' nin sözleri bu noktada anılmaya değer niteliktedir: “ *Roma'nın taşları ve duvarları saygıya değer; üzerinde kentin kurulmuş bulunduğu toprak ise insanların dediklerinden daha da değerlidir*” (Vasari, 2021, s: 126). Anıları ve anıtlarıyla anlamlı Roma' da bu dönemde yeni anıtsal anlayış, Roma'nın bir kent olarak itibarını arttırma ve onu güzelleştirme çabası, eski yapı kalıntıları için bir yandan tehlikeyi çoğaltmış, bir yandan da kentin ününü sağlayan eski yadigarları daha büyük özenle koruma fikrini geliştirmiştir. Anıtsal anlayış, Papa V. Nicolaus (1447-1455) ile Papalık kurumunda da yer edinmiştir. Hümanist kişiliğiyle anılan Papa II. Pius eski eserlere duyduğu ilgiyi göstermiş özellikle Roma'nın çevresinde bulunan eski eserleri inceleyip, tasvir etmiştir. Papalığının son yıllarında sağlık sorunlarına rağmen sedye ile dağ taş demeden incelemelerde bulunmuş Tusculum, Alba, Tibur, Ostio, Falerii' yi kayıt altına almıştır (Burckhardt, 2018, s: 222). Aynı dönemde İtalya'nın başka yerlerinde de İlk çağ Roma'sına karşı bir ilgi uyanmıştı. Boccacio' nun da dikkatini çeken Napoli'deki Bajae kalıntıları için ifadesi şöyledir “ *Eski fakat yine de modern ruhlar için yepyeni duvarlar* ” (Burckhardt, 2018, s: 223). Anconalı Ciriaco yalnız İtalya'yı değil eski dünyanın başka ülkelerini de geziyor, yazıt ve resimle İtalya'ya dönüyordu. Gezdiği coğrafyalarla Roma arasındaki gerçek veya imgesel bağların peşinde olduğunu söylüyordu. Gerek Papalık makamında gerek bilginler ve soylular arasında baş gösteren arkeoloji, filoloji, edebiyat, tarih, felsefe ve tüm beşeri bilimlere olan ilgi 15 ve 16. yüzyılların havasını soluyan yeni insanın imajını tamamlıyordu. Roma ve çevresinde yapılan kazılar sonucunda aralarında

Porto d'Anzo'da Belvedere Apollo'su (Foto 3) II. Julius döneminden Laocoön (Foto 4), Vatikan Venüsü, Torso, Cleopatra' nın da yer aldığı değerli parçalar bulunmuştur.



Foto 3: Apollo Belvedere (Apollo of the Belvedere; Pythian Apollo), 4.yüzyıl, Mermer, Vatikan Müzesi.⁹



⁹ <https://www.museivaticani.va/content/museivaticani/en/collezioni/musei/museo-pio-clementino/Cortile-Ottagono/apollo-del-belvedere.html#&gid=1&pid=1>

Foto 4: Laocoön ve Oğulları, 2.yüzyıl, Mermer, Vatikan Müzesi.¹⁰

Yapılan kazılar ve ören yerleri yalnız arkeolojik çabayı ve yurtseverlik heyecanını uyandırmakla kalmıyor, aynı zamanda hüznü, duygulu, yaratıcı ruh halini besliyordu. Özellikle Boccacio, Petrarca, Poggio; Venüs ve Roma tapınaklarında vakit geçiriyor, geçmişle bağlarını, felsefi toplantıları, filozofları anarak edebi eserlerine yön veriyorlardı. Klasik İlk çağ Kültürü'nün somut kalıntıları, mimari ve diğer sanatlara ait eserlerden çok daha önemli olanları, doğal olarak Yunan ve Latin dillerinde yazılmış olan eserlerdi. Bunlar, Rönesans ve yeni insan için salt anlamda bilginin kaynağı sayılıyorlardı. Boccacio ve Petrarca ile aynı çağda yaşamış olan aydınların başlıca esin kaynağı, en çok bilinen Latin şairleri, tarih yazarları, hatipleri ve epistolograflar (mektup üslubunda yazan yazarlar) ile Aristoteles'in, Plutarchus'un ve daha birkaç Yunan büyüğünün Latinceye çevrilmiş bazı yapıtlarından ibaretti. Petrarca, Homeros'un Yunanca bir nüshasına sahipti ve onu okuyamadığı halde büyük bir saygı ile koruyordu, İlyada ve Odise'nin mümkün olduğunca çevirisini ilk yapan Boccaccio olmuştur (Burckhardt, 2018, s: 229).

16. yüzyıla gelindiğinde sayısız eserin Yunanca' dan Latince' ye çevirisinin yapıldığı bilinmektedir. Kısaca, o dönemin bilgiye meraklı, bilime hevesli birkaç hümanisti olmasaydı belki de zamanımıza kadar gelen klasik yapıtların çoğu zamanla kaybolup gidecekti. Papa V. Nicolaus, sadece bir rahipken büyük borçlara girip yazma kitaplar satın almıştır. Rönesans beşeri bilimleri ve güzel sanatları ayırım yapmaksızın kıymetli gören bir anlayıştı lakin kitaplar ve mimariye düşkünlük tutku boyutundaydı. Papa Nicolaus öldüğünde ardında 9000 cilt kitap bıraktı bu günümüz Vatikan kitaplığının çekirdeğini oluşturmaktadır. Floransalı Niccolo Niccoli de bütün servetini kitaplara yatırmış bir entelektüeldi. Öyle ki son zamanlarında parasız kalmış, Mediciler tarafından desteklenmiştir. Niccolo Niccoli kitaplığını insanlığın hizmetine açmıştır, ölümünden

¹⁰ <https://www.museivaticani.va/content/museivaticani/en/collezioni/musei/museo-pio-clementino/Cortile-Ottagono/laocoonte.html>

sonra 800 ciltlik kitaplığı San Marco manastırına taşınmıştır. Kardinal Besarion, Klasik İlk Çağ'a beslediği sevgi ve hayranlıkla 600 cilt yazma kitap toplamıştır, kıymetli koleksiyon Venedik San Marcus kütüphanesinde bulunmaktadır. Urbino kütüphanesinin zengin içeriğinde Thomas d'Aquino, Albertus Magnus, Bonaventura, Moderni'lerden 14. yüzyılın büyük yazarları, Dante ve Boccaccio'nun bütün yapıtları bulunuyordu. Kitap kopya etmek bu dönemde seçkin bir meslekti. Antik Yunan kültürü konulu yapılan etütler, 15. ve 16. yüzyılın başlarında olmak üzere, Floransa'da yoğunlaşmıştı. Edebiyat ve el yazması çalışmaları için dünyanın birçok ülkesinden İtalya'ya gelen uzmanlar arasında Trabzonlu George, Konstantinopolis'in Türkler tarafından fethi sırasında İtalya'ya gelen Johannes Argyropulos, Theodor Gaza, Andrikos Kallistos, Lascaris sayılabilir (Contadini- Norton, 2018, s: 32).

Yenidünya görüşünün ve yeni kültürün kabul görüp, yaygınlaşması için gerekli olan kavramlardan bir diğeri de eğitimdi. Hemen hemen tüm kentlerde Latince okulları açıldı, bunlar sadece kişiyi yükseköğretime hazırlayan kuruluşlar değildi; önemli bir görevleri de, okuma ve yazma, aritmetikten hemen sonra gelen zorunlu bir bilgi sayılan Latince ve arkasından da mantık öğretmektir. Eğitim bu dönemde kilisenin ruhani etkisinden kurtulmuş, seküler ilkelere yönelmişti. 15 ve 16. yüzyıl başlarında yaşamış Floransalılar kadar tutkuyla kendini Rönesans dünyasına, gelişimine adanmış bir kitleden bahsetmek zordur. Bu süreci temel bir ihtiyaç olarak kabul eden Floransalılar içinde Marsilio Ficino ve Giovanni Pico Della Mirandola anılması gereken en önemli rol modelleridir. İtalya' da kimi kentlerde bireyler halinde veya toplum olarak, bazen ellerindeki bütün araçları kullanmak suretiyle hümanizm için çalışıldığı ve mevcut bilginlerin korunduğu görülmektedir. Cumhuriyetler, papalar ve hükümdarlar bazı nedenlerle hümanistlerin hizmetlerine muhtaç olduklarını düşünüyorlardı, mektuplarını yazdırmak ve törenler vesilesiyle söylevler verdirmek gibi (İnalcık, 2011, s: 65).

İlk çağ filozoflarının İtalyan kültürü üzerindeki etkileri, bazen çok büyük bazen de oldukça hafif kalmış olarak değerlendirilebilir. Büyük etki dediğimizde özellikle Aristoteles'i ele alabiliriz. Çok erken yayınlanan *Ethika* ve *Politics* adlı eserlerinde geçen kavramlar, bütün İtalyan aydınlarının ortak malı olmuş, soyut düşünme yöntemine Aristoteles hakim olmuştur. Buna karşın eski filozofların, zihinler üzerindeki dogmatik etkisi gayet hafif olmuştur. Bu etki, yeni kültürün bir sonucundan, özbeöz İtalyan dehasının gelişmesi sonucundan ibarettir.

Şimdiki Avrupa'nın çocuklarından ilkinin İtalya'da doğma sebebi kısaca izini sürdüğümüz kültür-sanat gelişmelerinin serüveninden anlaşılmaktadır. Rönesans öncesi bilincin her iki yanı, yani dünyevi ve insanın kendi içine yönelmiş olan ruhani parçaları, tıpkı ortak bir örtü altında, rüyada veya yarı uyanık bir haldeymiş gibi bulunuyordu (Burckhardt, 2018, s: 175). Dini baskılar, korkular ve önyargılarla dokunmuş bu örtünün gerisinden bakılınca, dünya ve hayat, heyecan verici ve ıslı ıslı görünürdü; fakat insan, kendini kurallar, yasaklar, ırk, aile gibi kavramlarla tanıyordu. İşte Avrupa'nın ilk çocuğu bu perdenin İtalya'da uçup gitmesiyle doğdu. İnsan düşünen ve anlayan birey haline geldi. Bu dönemde diğer Avrupa ülkelerinin hala ırk bağlarının etkisi altında bulunması, Dante' nin büyük şiirlerinin herhangi bir ülkede değil de neden İtalya'da yazıldığının cevabıdır. Devir kültürünün tüm unsurlarına hakim, çok yönlü yaradılışa sahip çok yönlü insan, "*Tuomo universale*"¹¹ yalnız İtalya'ya özgü bir şeydir. Sorgulayan, araştıran, dünyevi zevkleri, hazzı, melankoliyi ve başka birçok şeyi deneyimlemeye başlayan dönem insanı tüm yönleriyle yaşam pratiklerini, kültürü ve sanatı yüceltmıştır. Bu bölümde bahsedilen gelişmeler, isimleri anılan sanatçılar Rönesans'la var olmuştur. Tezimizin temel çıkarımlarından olacağını düşündüğümüz uluslar ve medeniyetler arası işbirliğinin geliştiği; ırk bağları, muhafazakarlık, etnik ayrımcılık gibi hümanist düşüncenin karşısında yer alan kavramların değersizleştiği, 15. -16. yüzyıl yani Rönesans

¹¹ Evrensel insan.

İtalya’ında görsel sanatlardaki doğu- batı sentezinin değerdendirilmesi için kültürel yapı bölümü yol gösterici olacaktır.



3 - 15. - 16. YÜZYILLARDA OSMANLI İMPARATORLUĞU VE RÖNESANS

Rönesans kavramının Dünya ve özellikle Batı coğrafyasında ortaya çıktığı toplumsal, ekonomik, siyasi, kültürel, felsefi ve dini atmosfere dair bilgiler, öncü sanatçılar üzerinden 15 ve 16. yüzyıllarda İtalya ve Rönesans bölümünde bahsedildiği için bu bölümde tekrar edilmeden Osmanlı ve Rönesans ilişkilendirmesiyle başlanacaktır. Yakın zamana tarihlenen bazı araştırmalar hariç Osmanlı İmparatorluğu'nun Rönesans dönemindeki sanatsal, toplumsal, entelektüel durumuyla ilgili çalışmalar Osmanlı İmparatorluğu'nu görmezden gelme eğilimindedir. Görmezden gelinmeyen araştırmalarda ise Hristiyan Avrupa'nın kültürel gelişimine karşıt bir taraf olarak betimlenmektedir (Contadini- Norton, 2018, s: 20). Osmanlı Devleti aynı tarihsel süreci farklı coğrafyalarda yaşayan Avrupa'da gerçekleşen kültürel gelişme ve yeniliklerden yalıtılmış, ayrı bir dünyada mevcutmuş gibi görülmüş; Müslüman, Asyalı bir imparatorluk imajı içinde sıklıkla değersizleştirme söylemi içinde oryantalist olarak yorumlanmıştır. Osmanlı İmparatorluğu'nun o dönem Rönesans olarak tanımlanan Dünya'da çığır açan şeyden ne ölçüde yaralandığına, katkıda bulunduğuna hatta katıldığına dikkat edilmemiştir. Osmanlılar, Hristiyan Avrupalılardan farklı bir siyasi, kültürel ortamda yaşamıyorlardı. Ticari ilişkilerin yoğun olarak yaşandığı bu zamanda Akdeniz; ticari, kültürel ağlar vasıtasıyla mallar, fikirler ve hatta insanların düzenli seyahat ettiği bir dünyaydı. Hükümdarlar, soylular hem doğuda hem de batıda egemenlik ve güç propagandalarını aynı teamüllerle sürdürüyorlar, aynı kitapları okuyorlar, aynı şeyleri merak edip, askeri, bilimsel, felsefi alanda bilgi alış verişinde bulunuyorlardı. Bu şartlar altında Rönesans'ı tek bir milletin gerçeği olarak görmek ne kadar doğrudu? Bu sorudan hareketle cevabı ararsak, Osmanlı İmparatorluğu'nun aynı zaman diliminde Avrupa ile Rönesans serüveninin paydaşı olduğu söylenebilir. Rönesans ile beraber Batı dünyasında Doğu'yu simgeleyen baskın öge, güçlenmekte olan Osmanlı İmparatorluğu'

dur. Somut veriler, örnekler üzerinden değerlendirildiğinde Osmanlı ve Rönesans ilişkisi daha anlamlı olacaktır.

15 ve 16. yüzyıllarda Osmanlı İmparatorluğu' nun üç kıtaya yayılmış olması, Doğu Akdeniz'de siyasi homojenlik sağlamışsa da dilsel, kültürel ve dinsel heterojenlik korunmuştur. Bu ilişki Osmanlı'yı Hristiyan Batı ile temasa sokmuştur. Doğu Akdeniz'de ister Hristiyan ister Müslüman olsun ilişkilerin belirlenmesindeki temel ticari pragmatizm üzerine şekillenmiştir. Avrupa ile öncelikle ticaret amaçlı kurulan bağlar daha sonra fikirlerin, yaşamsal pratiklerin, beşeri faaliyetlerin aktarımına dönüşmüştü, bu teması Pera' da oturan Floransalı ve Cenevizli topluluklar sağlıyordu. Ayrıca bu bilgi alış verişinin gerçekleştiği kurumsal bir çerçeve de mevcuttu: Sultana hizmet eden bir grup ücretli hizmetkar, *taife-i efrenciyan*¹², Batı Avrupa'yla temas kurarak Osmanlı İmparatorluğu'nun Hristiyan dünyadaki en son bilimsel ve teknolojik ilerlemelerden haberdar olmasını sağlıyordu. *Fondaco die Turcei*' de¹³ Venedik'te ticaret yapan Osmanlı tebaası için güvenli konaklama imkanı sağlamaktaydı (Pedani, 2005, s: 164).

Akdeniz'deki topluluklar arasındaki siyasi ve ticari etkileşim, sanat nesnelerinin, özellikle tekstil, halı, seramik, metal ve cam eşyaların diplomatik hediyeler ve ganimetlerle görsel geleneklerin, estetik yorumların dolaşıma girmesini sağlamıştır. Örneğin Fatımi hazinesinden neceftaşları Venedik'te San Marco Hazinesi'nde tutuluyor, Burgonya' dan geç Gotik neceftaşları da Topkapı Saray Hazinesi'nde muhafaza ediliyordu (Contadini- Norton, 2018, s: 24). Benzer şekilde, lüks Avrupa malları da Osmanlı Sultanına ve elitine yabancı ötekinin cazibesini ifade ediyordu. Mantova Markizi'nin, Bellini' den villasına Venedik, Cenova, Kahire ve İstanbul manzaraları resmetmesini istemesi gibi Fatih Sultan Mehmet de aynı sanatçıdan sarayına bir Venedik

¹² Batı teknolojisi ve tekniklerinin Avrup asıllı teknisyenler tarafından Osmanlı'ya aktarılması amacını taşıyan, Osmanlı'nın erken devirlerinde kurulan bir müessese.

¹³ 13. yüzyılda Venedik'te inşa edilmiş sonrasında Türk tüccarlar tarafından kullanılan Türk Hanı.

manzarası resmetmesini istemiştir. Akdeniz dünyasında Hristiyan ve Müslüman Rönesans devletlerinin, tasarım uyumuna ve parçalar arasındaki dengeye ortak ilgi duymaları, ortak sembolizm yaratmalarına olanak sağlamıştır. Örneğin düğüm işi hem Hristiyan hem Müslüman bağlamında astronomi ve astrolojiyle ilişkili olarak anlaşılıyordu ki bu yüzden de bu alanlardaki ortak entelektüel, estetik faaliyetleri işaret ediyordu (Contadin-Norton, 2018, s: 26). Ayrıca ortak dekoratif motifler havuzunun geliştirilmesi de malların hem Batı hem Doğu pazarlarındaki olası müşterilere hitap etmesini sağlamış, bir ithal pazarı yaratılmış, Batılı ve Doğulu Rönesans estetiğinin de dahil olduğu melez bir sanat beğenisi oluşmuştur.

15 ve 16. yüzyılda çok sayıda sanatçı ve zanaatçı İstanbul'a gelmiş, İstanbul'da hatırı sayılır büyüklükte Avrupalı bir atölye kurulmuştur. Bu nesne ve insan alışverişi tekniklerin yayılmasını kolaylaştırıyordu: Osmanlılar, Venedikliler ve başkalarından heykel, mimarlık, resim ve madalya döküm uygulamalarını öğrenip geliştirmiş, İtalyan kent devletlerinden gelen sanatçılar da Osmanlı kitap ciltleme ve lake işlerini, Memluk metal işçiliği uygulamalarını ve motiflerini öğrenmişlerdi. Bu işbirliklerinden yeni sanatsal sentezler doğmuştur. Örneğin Ragusalı Üstat Pavli'nin (Paolo da Ragusa) Osmanlı Saray ressamı Sinan Bey'i portre alanında eğittiğine, Sinan Bey'in de İtalyan ve Osmanlı sanat uygulamaları ve tekniklerinin sentezini öğrencilerine aktardığına ilişkin kanıtlar mevcuttur. Ayrıca Sinan Bey'in Batı ve Doğu'nun sanatsal söz dağarcığını ve geleneklerini tercüme etme ve İtalyanca konuşma becerisi, Bellini' nin İstanbul'da bir kültür elçisi rolü oynadığı tarihlerde Venedik'e kültür elçisi olarak gönderilmesini sağlamıştır (Mack, 2005, s: 67).

Osmanlı Sarayı'nda Batılı tarzda yapılan ilk portre Venedikli Gentile Bellini' nin Fatih Sultan Mehmet'in daveti üzerine geldiği Konstaninopolis' de yaptığı 25 Kasım

1480 tarihli portredir ve bir de madalyon tasarımı yapmıştır.¹⁴ 1467'den itibaren Konstantinopolis' te faaliyet gösteren ressam Constanzo da Ferrara'ya mal edilen kağıt üzerine sulu boya tekniğinde yapılan resimlerinse Fatih Sultan Mehmet'in portresini model alan bir Türk ressam ya da ressamların elinden çıktığı düşünülmektedir. (Belting, 2017, s: 58). Bahsedilen dönemde başnakkaş Osman, fiziksel görünüşleri iyi belgelenmiş eski sultanların portrelerinin Batı'daki sanatçılardan temin edilmesi için Sadrazam Sokullu Mehmet Paşa'dan yardım istemiştir. Sadrazam'ın bu işle görevlendirdiği Venedik elçisi 1578'de Venedik hükümetine, eski padişahların portrelerinin acilen gönderilmesi çağrısında bulunmuştur. Sadrazam gönderilecek eserlerin Batı'da üretilen baskılardan bildiği ahşap oymalardan değil, gerçeğe tıpatıp uygun yağlıboya portreler olmasını ısrarla belirtmiştir. Tablolar bir yıl sonra gemiyle İstanbul'a gelir, tabloların Paolo Veronese'nin atölyesinden çıktığını biliyoruz ¹⁵(Belting, 2017, s: 60). İlk serinin bir iki nüshası günümüzde İstanbul'dadır, ikinci serinin tümü Münih'te muhafaza edilmektedir. Portreler padişahların fiziksel özelliklerini yansıtmazlar ama Venedikli porte ressamlarının çok az bilgiden hareketle son derece canlı ve etkileyici portreler yapmakta ne kadar usta oldukları yansıtırlar. O dönemde saraydaki herkesin hala hatırladığı II. Selim'in portresi diğerlerine nazaran daha gerçekçiydi; zira şehirde, padişahın görünüşü hakkında fikir sahibi olan yeterince Batılı ressam yaşıyordu (Foto 5). Başnakkaş Osman' ın II. Selim tasvirinde, sultanın Venedik serisindeki gibi hımbıl bir hava yoktur; karşımızda dimdik oturan güçlü padişahın bakışları dikkatlidir (Foto 6). Bu resim tabi ki bir kitap resmiydi, padişah tam figür olarak bağdaş kurmuş otururken betimlenmişti (Mack, 2005, s: 80).

¹⁴. Gentile Bellini'ye dair kapsamlı bilgilendirme tezin, Venedik Ekolü ve Sanatçıları bölümünde yer alacaktır

¹⁵ Paolo Veronese, tezin dördüncü bölümünde detaylı değerlendirilecektir



Foto 5: Paolo Veronese, II. Sultan Selim Portresi, 16 yüzyıl, Bavyera Eyaleti

Resim Koleksiyonları, Münih.¹⁶



Foto 6: Nakkaş Osman, II. Sultan Selim, Fizyonomi Kitabı Şemailname'den,

1579, Topkapı Müzesi.¹⁷

¹⁶ <https://useum.org/artwork/Sultan-Selim-II-Nachfolger-Paolo-Veronese-1558>

¹⁷ edebiyatvesanatakademisi.com/Icerik.aspx?a=/e/ARAMA/OSMANLI-MİNYATÜR-GRAVÜR-RESİM/NAKKAŞ-OSMAN-ŞEMAILNAME-VE-PADİŞAH-MİNYATÜRLERİ

15 ve 16. yüzyılda Osmanlı Rönesans etkileşimi sanat ve teknikle sınırlı değildi. Batı Avrupa devletleri ve Osmanlı İmparatorluğu'nun imparatorluk kimliğini şekillendirmek için kullandığı ortak bir retorik miras, açık bir deyişle idealleştirilmiş mimari biçimler ve mekan düzenlemeleri vardı. 1453'te Konstantinopolis'in fethedilmesiyle birlikte Osmanlılar yeni bir imparatorluk mirasına, Roma-Bizans İmparatorluğu'nun mirasına sahip oldular. Bu referansla fetih sonrası Osmanlı imparatorlarının cami inşasında, arketip niteliğindeki Bizans Kilisesi Ayasofya'nın mimari özellikleri alınmaya, onunla diyalog kurulmaya başlandı. Özellikle de II. Mehmet' in yaptırdığı Fatih Cami , sadece Roma-Bizans mimarisini değil, ideal planlamayla ilgili dönemin İtalyan Rönesans fikirlerini temsil etmesi ve kullanılması itibarıyla da Hristiyan ve Müslüman Akdeniz dünyaları arasındaki iç bağlantıların somut bir örneğidir. Osmanlı mimarları körü körüne bir taklitçiliğe girmemiş, kendi mimari gelenekleriyle birlikte Rönesans mimari kavramlarını birleştirerek yeniden yorumlamışlardır. Örneğin yarım kubbe ve pencere açıklıklarıyla alınlık kemerleri caminin, dolayısıyla da imparatorluğun Bizans kilisesi Ayasofya'yla ortak bir soy kütüğünden geldiğini temsil eder; iki yanlı, simetrik eksen üzerine planı da önde gelen İtalyan Rönesans mimarı Filarete'nin tasarladığı Opsedale Maggiore'yi anımsatır. (Contadini-Noron, 2018, s: 28).

Baramante'nin Aziz Petrus Bazilikası tasarımı da Ayasofya ile benzerlik gösterir. Gerek 16. yüzyıl Osmanlı baş mimarı Sinan Paşa ve gerekse çağdaşı İtalyan mimarlar da daha önceki yıllara ait ikonik mimari eserleri atıf noktası olarak ele almışlardır. Bizans kiliselerinde gözlenen anıtsal kubbeli yapı Osmanlı mimarlarınca fetih sonrası imparatorluk cami külliyelerinde diriltiştir. Bizans imparatorlarının mirasçısı olma iddiasına verilen önem, Batı Avrupa da biliniyordu, bu yüzden Papa Pius, Fatih Sultan Mehmet'e Bizans tacıyla ilişkilendirilen imparatorluk kudretinin ve meşruiyetinin tam anlamıyla kendisine geçebilmesi için İmparator Konstantin'in izinden gidip Hristiyanlığı

kucaklamasını önermiş ve bir anlamda bu geleneği sahiplenmiştir (Contadini- Norton, 2018, s: 192).

İtalyan Rönesans'ının mimari etkileri cami tasarımlarıyla sınırlı kalmamış, Roma ve İstanbul'da kent planlamasında paralellikler tespit edilmiştir. Her iki şehirde de antik su sistemlerinin yenilenmesi, kadim anıtlar seçilerek korunurken diğerlerinin yıkılması, önemli ve ikonografik köşe taşlarını birbirine bağlayacak yeni kent eksenlerinin yaratılması yönünde bir ilgi gözlemlenebilir. Sonuç olarak mimaride Rönesans'ın Osmanlı'ya etkileri geç antikitenin mimari geleneklerini diriltme çabası olarak karşımıza çıkar. Sanatçılar, zanaatkârlar ve mimarlar İtalyan kent devletleri ile Osmanlı İmparatorluğu arasında sık sık seyahat ediyorlardı: Bolognalı mimar mühendis Aristotile Fieravante ve yardımcısı Filarete, İstanbul'a gelmişti; daha sonraki bir tarihte İstanbul Boğazı'na köprü tasarımları için Michelangelo ve Leonardo da Vinci'nin hizmetleri talep edilmişti (Contadini- Norton, 2018, s: 35).



Foto 7: Ospedale Maggiore di Milano, Filarete, 1456, Milano.¹⁸

¹⁸<http://www2.milaneicantieridellarte.it/le-facciate-della-ca-granda/>

15. ve 16. yüzyıllarda Rönesans’la beraber popüler alanlar haline gelen felsefe, edebiyat ve kartografya alanlarına da Osmanlı İmparatorluğu ilgi duymuştur. Topkapı Sarayı Kütüphanesi’ndeki İslami olmayan el yazmalarının son Bizans İmparatoru’nun kütüphanesinden kurtarıldığı varsayıldı, ama bu çalışmaları Fatih Sultan Mehmet’ in sipariş ettiği anlaşılmıştır. Bu yazmalar; klasik edebiyat, coğrafya, kozmoğrafya, tarih ve doğa tarihi hakkında bilgiler içerir. Hümanist yazarların Konstantinopolis’ den antik döneme ait eserlerin el yazmalarını ve bu eserler hakkındaki Arapça yorumları edinmeye hevesli olması gibi, Osmanlılar, özellikle de Fatih Sultan Mehmet, Osmanlı koleksiyonlarında eksik olduğunu düşündükleri önemli hümanist metinlerin kopyalarını edinmeye çalışmışlar, sık sık yabancı elitlerden hediye olarak talep etmişlerdir. Rönesans dönemi hükümdarları, ortak törenler ve himaye ağları kullanmışlar ve aynı ikonografik tarihsel kişiliklere göndermede bulunmuşlar; Batı Avrupalı ve Osmanlı hükümdarlar Büyük İskender ve Roma Sezarlarını örnek almışlardır (Pedani, 2012, ss: 188).

Tarihsel kişiliklerle özdeşleşme bağlamında Rönesans dönemine özgü madalya döküm ve alıp-verme uygulamaları da; dinsel ve coğrafi ayrımları aşan bir gelenek olarak Osmanlı İmparatorluğu’nda yer bulmuştur. 15 ve 16. yüzyıl Osmanlı ve Rönesans bölümünde örnekler üzerinden yapılan değerlendirmeler, farklı coğrafyalar olmasına karşın, Osmanlı İmparatorluğu ve İtalya Devletinde kültür, sanat, felsefe, edebiyat ve birçok alanda paralel gelişim ve değişimin yaşandığı söylenebilir. Yakın dönemde yapılan Osmanlı İmparatorluğu’nu Avrupa tarihiyle ilişkilendirme çalışmalarında birkaç istina hariç Rönesans çağında Osmanlı İmparatorluğu yok sayılmış ya da kültüre, sanata, bilime kapalı bir devlet tablosu çizilmiştir. Bu görüşün temelinde muhtemelen din kavramı vardır. Rönesans esasen Avrupa’ya özgü bir fenomen olsa da İslam dünyasıyla temasların bu fenomene içkin olduğu görülebilmektedir. Osmanlı İmparatorluğu’nun Rönesans’ta oynadığı rolü konumlandırmak ve teslim etmek için yorumsal çerçeveleri yeniden tanımlamak gerekmektedir. Osmanlı İmparatorluğu ’da bu dönemde aynı etkilere

tabiydi, aynı ortam ve siyasi sorunlara karşılık vermiş, aynı felsefe, sanatsal motifler ve eğilimlerin etkilediği bir dünyayı paylaşmış, aynı iktidar ve meşruiyet söz dağarcığını kullanmış, aynı metinlere saygı göstermişti.

3.1 - Osmanlı İmparatorluğu'nun Siyasi-Diplomatik Yapısı

Osmanlı İmparatorluğu'nun gücü Balkanlar'da 14.yüzyıldan itibaren hissedilmekle birlikte, bu gücün Akdeniz'de ulaştığı boyutlarla top yekûn Avrupa'nın karşısında belirmesi ancak 15. yüzyıl sonundan itibaren gerçekleşecektir. Bizans'ı 1453' te, Suriye'yi, Mısır'ı 1516-1517'de ve Irak'ı 1534'te topraklarına katmakla, ardından Cezayir'e kadar bütün Kuzey Afrika'yı Beylerbeyilik haline getirerek kendine bağımlı kılmakla, İç deniz' in siyasi haritasını sadeleştirmiş oldu. Böylece hem karada hem denizde, artık Avrupalıların gözünde ciddi bir tehdit olarak görülmeye başlayan İslam'ın gücünü yeniden toplayan bir güç oluştu. Avrupalıların İran'ı Sultan'a karşı ve Sultan'ı kendi Hristiyan hasımlarına karşı işlemeleri gibi, Türklerde o dönemin Avrupalı güçlerinin entrikalarına katılmakta, onları birbirlerine düşürmektedirler (Hentsch, 2022, s: 90-91).

Dünün ve bugünün birçok Avrupalısının gözünde, Hristiyanlık yüzyıllar boyunca Osmanlı İmparatorluğu'nun doymak bilmeyen ihtiraslarının acısını çekmiş, Osmanlılar doğaları gereği Hristiyanlığı yok etme umuduyla bir adım bile geri atmadan onunla savaşmışlardır. Türklere karşı mücadele fikri uzun süre, Osmanlı dünyasıyla diğer her türlü ilişkiyi dışlayacak şekilde, Avrupalıların zihinlerine musallat olmuş gibi gözükmektedir (Solnon, 2019, s: 7). Avrupa'da Rönesans filizlenirken, Avrupa Devletleri'nin Osmanlı İmparatorluğu ile aralarına koydukları mesafe dini nitelikliydi. Türk, yüzyıllar boyunca Hristiyanlığın ve uygar dünyanın amansız düşmanı olarak görüldü. 14 ve 15. yüzyıl arasında Doğu Akdeniz 'in evrimindeki en büyük politik olay,

16. yüzyıl arasında, Yavuz Sultan Selim ve Kanuni Sultan Süleyman'ın hükümdarlığı döneminde en parlak dönemine ulaşan Osmanlı İmparatorluğu'nun adım adım ilerleyen yükselişidir (Hentsch, 2022, s: 87).

Osmanlılar ilk kez 14. yüzyıl ortalarında, klasik savaştan çok akın niteliğindeki askeri girişimlerle Avrupa'ya ayak basmışlardır. Osmanlıların Konstantinopolis'i almaları Türklerin Batı'ya doğru ilerleyişinin başlangıcı değildi. Yüzyıldır süren bir fetih politikasının sonucuydu. Şehrin Fatih Sultan Mehmet'in askerlerince fethi, Amerika'nın keşfiyle eş görülüp Orta Çağ ile Yeni Çağ arasındaki simgesel sınır olarak kabul edilebilir.

15.yüzyılda Hristiyan Avrupa'yı Osmanlılara karşı kutsal bir savaşta birleştirmeye çalışan Papa II. Pius bir istisna değildir. Papa II. Pius'un Osmanlılar'ın Avrupa'daki ilerleyişine karşı koyma, Konstantinopolis'i ve aldıkları bütün Hristiyan vilayetleri geri kazanma arzusu haklı gerekçelere dayansa da dayanmasa da birçoklarına göre bir haçlı seferi düşüncesi endişe vericidir. İtalya'da sürekli devam eden savaşlardan, Avrupa'nın siyasi bölünmüşlüğünden yılan Pius, düşmanla diyalog kurulmasından yana tavır alan kardinalleri Cusanus ve Torquemada'ya ve bu seçeneğe sıcak bakan diğerlerine kulak vermeye daha eğilimliydi. Her iki kardinal de Hristiyanlık ve İslam'ın kutsal metinleri üzerine karşılaştırmalı incelemeler yazmışlar ve iki inanç arasında uzlaşma sağlanmasının önündeki başlıca engelin Hristiyan inancındaki Kutsal Teslis olduğu sonucuna varmışlardı (Bertele, 2012, s: 42). Torquemada 'nın daveti üzerine Pius' un Eylül 1461'de Subiaco' ya yaptığı kısa ziyaret, Pius'un Fatih Sultan Mehmet' i kaba kuvvet yerine akılla ikna etme girişiminin başlangıcı kabul edilebilir. Fatih Sultan Mehmet'e hitap eden mektubu bundan birkaç ay sonra yazmıştı. Mektup türü, Pius'un Hristiyanlık ve İslam'a içkin hakikatle ilgili bir tartışma havası yaratma amacına uygun düşüyordu. Mektubun ilk cümlesi kritik bir önem taşıyor: Sultan, ruhunun kurtuluşu, şanı ve birçok halkın ortak tesellisi ve barış söz konusu olduğunda dikkatle dinlemeye davet ediliyordu

(Hentsch, 2022, s: 92). Ama Pius'un yazıları, modern tartışmalarla ilgisi bakımından çarpıcı başka özelliklere de sahiptir. Bu durum özellikle Papa'nın Fatih Sultan Mehmet'e 1461'de yazdığı, Konstantinopolis'in Fatihi' ne bir İmparatorluk tacı teklif edilen mektup olması açısından geçerlidir. Pius' un amacı Mehmet 'in İmparatorluğu' yla, Hristiyan Avrupa'yı birleştirmektir, ama günümüzdeki Türkiye'nin Avrupa Birliği'ne kabul kriterleri gibi Pius' da bir koşul ileri sürüyordu, bu: Sultan'ın İslam inancından vazgeçip Hristiyan inancını ve vaftiz edilmeyi kabul etmesiydi. 15. yüzyılda Papa Pius için Hristiyan Avrupa ile İslami Osmanlı İmparatorluğu arasında neredeyse uzlaştırılmaz dinsel farklılıklara bir çözüm getirmek çok büyük bir problem idi (Contadini- Norton, 2018, s: 195).

1453 fetihten sonra, Osmanlı'nın Avrupa'yı hakimiyeti altına almasının çok yakın bir ihtimal olmasından telaşa kapılmış, korkunç gördüğü bir düşmana karşı bir haclı seferi düzenlenmesi için tekrar tekrar bastırılmıştır. Birçok Hristiyan yazar gibi, Papa II. Pius' da onlardan biriydi, yıllarca Osmanlıları şeytanlaştırmış, İskit diyarı gibi dünyanın karanlık köşelerinden gelmiş barbarlar olarak göstermişlerdir (Contadini- Norton, 2015, s: 203). Venedik Cumhuriyeti Konstantinopolis'in fethinin üzerinden daha bir yıl geçmeden Osmanlı İmparatorluğu ile ticaret antlaşması imzalamıştı. Hristiyan Fransa Kralı, Şarlken'e karşı koyabilmek için padişahla ittifak yapıp, kuvvetlerini Habsburg imparatoruna karşı Osmanlı kuvvetleriyle birleştirmişti (Solnon, 2019, s: 15). Osmanlı İmparatorluğu ile Avrupa hala düşmandı, ama kültürel etkileşim, ticari ilişkiler ve diplomasi de devam ediyordu. Kısaca rakip iki ülke birbirini görmezden gelmiyordu.

16. yüzyılda Batı Avrupa 'da Osmanlı İmparatorluğu ve Osmanlı toplumu hakkındaki düşüncelerde bir dönüşüme tanık olundu. Elbette ki her şey değişmemişti: Batı'nın İslam hakkındaki düşünceleri hala büyük ölçüde Orta Çağ' a özgü Müslüman karşıtı polemik geleneğince belirleniyor, popüler kültürde zalimliğin, vahşetin ve şehvetin temsilcisi olarak Türk imgesi korunuyordu. Ama okuryazar herhangi biri,

yüzyılın ikinci yarısı itibariyle Osmanlı dünyasında hayat ve yönetim koşulları hakkında azımsanmayacak bir bilgi külliyyatına erişme imkanına sahipti; bu bilgiler Osmanlı İmparatorluğu'nda bulunmuş, orayı bizatihi görmüş yazarların sunduklarıydı. Kapsamlı olarak bakıldığında bu yazarlar iki gruba ayrılıyordu: Grubun birini eski esirler; diğerini diplomatik heyetlerle Osmanlı İmparatorluğu'na seyahat edenler oluşturuyordu. Bu yazarların hepsi de Türklere karşı temel bir husumet duygusu ifade ediyorlardı, özellikle eski esirlerin husumeti son derece keskin olabiliyordu; bir de İslam'ın geri ve yanlış bir din olduğunu yazıyorlardı. Olumlu yorumlara gelince, düzenli ve otoriter ordu düzeni, kent ve kişisel temizliğe verilen önemdi. Hem Hristiyanlığa hem de Museviliğe gösterilen hoşgörü de önemliydi. *“Türkler hiçbir zaman hiç kimseyi dinini reddetmeye zorlamaz. Osmanlı da faal Hristiyan inançların her birinin kendi ayrı kilisesine sahip olmasına izin verilir.”* denilmekteydi (Hentsch, 2022, s: 103).

14. ve 15. yüzyıl arasında Doğu Akdeniz'in evrimindeki en büyük politik olay, Fatih Sultan Mehmet 'in Konstantinopolis'i fethi ile başlayıp 16. yüzyılın ilk yarısında, Yavuz Sultan Selim ve Kanuni Sultan Süleyman'ın hükümdarlığı ile en parlak dönemini yaşayan Osmanlı İmparatorluğu'nun adım adım ilerleyen yükselişidir. Akdeniz' de etkili İslam İmparatorluğu Balkanlar'dan Mağrip ülkelerine kadar uzanıyordu. Bu yüzyıllarda Osmanlı İmparatorluğu ilk yayılma alanlarından olan Balkanlar'da kendini göstermiş, Bizans İmparatorluğu'nu Konstantinopolis'e ve yakın çevresine sıkıştırmış bir güçtür (Hentsch, 2022, s: 88). Batı dünyasında 15. yüzyıl başlarına kadar, Müslüman güçler karşısında özellikle Akdeniz'de hiçbir ciddi telaş yaşanmamıştır.

Batı Dünyası açısından Konstantinopolis' in 29 Mayıs 1453'te fethedilmesi Fatih Sultan Mehmet'in ne ilk ne de son zaferiydi. Kısa süre sonra Mora, birkaç Yunan adası ve Bosna'nın fethedilmesi zafer serisinin halkalarıydı. Konstantinopolis artık İstanbul olarak anılıyordu. Kanuni Sultan Süleyman (1494-1566) devrinde Osmanlı İmparatorluğu'nun gücü zirveye çıkmıştı. Sultan Süleyman, 1521'de Belgrad'ı aldı, ama

üç yıl sonra Viyana kapılarından püskürtüldü. Başlıca müttefiki Fransa olan Osmanlı İmparatorluğu, Akdeniz civarında iktidar mücadelesinde büyük oyunculardan biri oldu.

Avrupa'nın Osmanlı İmparatorluğu tahayyülü zaman içinde yavaş yavaş değişmiştir. Bu değişim yazılı metinlerde de karşımıza çıkar. Özellikle gezgin Augerius Busbequius'un mektupları Osmanlı toplumunu Avrupalı bağlamlarla karşılaştırmıştır. Dini hoşgörülerini, toplum hayatının düzen ve disiplinine vurgu yapmıştır. Osmanlı Devletini tehdit olarak gören anlayış Türk dini, barbarlığı, köle zihniyeti ve uluslararası hukuk kurallarını reddederek yaşamının Avrupa kurumları ve fikirlerine yabancı olduğu fikri ileri sürülmüştür.

3.2 - Osmanlı İmparatorluğu'nun Kültürel Yapısı

Batılı hümanistler 1453'te Konsatantinopolis'in fethiyle yüzlerce yıllık bir kültürün kaybolacağı korkusuyla yüzleşmişlerdir. Fakat Fatih Sultan Mehmet'in bilim ve sanata olan eğilimlerini bilselerdi endişelerinin yersiz olduğunu anarlardı. Fatih Sultan Mehmet her konuda meraklı, inatçı, atak birisiydi, şana ve zafere meraklıydı (Hentsch, 2022, s: 91).

Fatih Sultan Mehmet'in Türk ve İslam dünyasının siyasi ve medeni alanlarda lider olma ideali içinde, çok özel bir girişimi vardı. Bu, İslam dininin başlangıç yıllarında belirli ve zorunlu sebeplerle konulan tasvir yasağını, kademeli olarak ortadan kaldırma fikriydi (Sönmez, 2006, s: 77). Osmanlılar, Hristiyan Avrupalılarınkinden farklı bir entelektüel, ticari ya da siyasi dünyada yaşamıyorlardı. Akdeniz, üzerinden geçen ticari, kültürel ve entelektüel ağların desteklediği, geliştirdiği bilgi, kültür, insanlar ve malların hareket halinde olduğu bir coğrafyaydı. Batı Avrupalı Hristiyan devletler ile onların Doğu Akdenizli, Müslüman emsalleri arasındaki rastgele kültürel ve entelektüel alışveriş örnekleri olmadığını; daha derin, daha önemli bir düzeyde bu devletlerin ve toplulukların

ticaret yollarına ve ham maddelere erişim için rekabet halinde oldukları, büyük ölçüde aynı kaygılarla harekete geçtikleri, ortak bir entelektüel, kültürel ve siyasi mirasın meşruiyet ve otorite ifade eden ortak lügatler sağlamakla kalmayıp karşılıklı olarak anlaşılabilir sanat motifleri ve pratiklerin gelişimini de ortaya çıkardığı, eş zamanlı bir jeopolitik alanda yaşıyorlardı (Hentsch, 2022, s: 101). Osmanlı İmparatorluğu'nun 15. ve 16. yüzyıllarda üç kıtaya yayılan bir imparatorluk haline gelmesi, Doğu Akdeniz'de bir ölçüde siyasi otorite sağlanmış olsa da dinsel, kültürel ve dilsel çeşitlilik korunmuştu. Marmara Denizi ister Hıristiyan isterse Müslüman olsun, Doğu Akdeniz de var olmak isteyen devletlerin arasındaki ilişkilerin belirlenmesinde ticari çıkarların her şeyin önünde geldiği bir coğrafyaydı.

Batı dünyasındaki gelişmeler sistemli bir şekilde takip ediliyordu, Sultan'a hizmet eden bir grup ücretli çalışan ve ta'ife-i efrenciyen mevcuttu. Venedikli bir tüccar ve soylu olan Andrea Gritti, Venedik ve İstanbul dünyaları arasında gidip gelmiş, 20 yıl İstanbul'da yaşamış, nihayetinde Venedik Doç'u olmuştu. Hem Venedikli eşinden hem de Osmanlı cariyesinden oğulları vardı ve haliyle onlar da ayrı ayrı Venedik ve Osmanlı sosyo-politik dünyalarına dahil olmuşlardı. En meşhuru, Osmanlı cariyesinden olma Alvise Gritti; İstanbul'da doğmuş, Padova ve Venedik 'de eğitim görmüş, sonra İstanbul'a dönmüş, Sultan Süleyman'ın mücevheratçısı olmuş, sadrazam İbrahim Paşa'nın yakın çevresinde yer almıştı. Alvise bu noktada iki cepheyi de temsil eden bir konumdaydı. Tarihte yer edinmiş, Kanuni'nin Osmanlı Sultanı imajının yanı sıra yeni Sezar ve Roma İmparatorluğu varisi olarak takdim edilmesi olayında, Venedik yapımı tacın tasarlanmasında Alvise Gritti ve İbrahim Paşa önemli rol oynamışlardır.

Akdeniz'deki topluluklar arasındaki siyasi, ticari etkileşim, sanat nesnelerinin, özellikle tekstil, halı, seramik, metal ve cam eşyaların hem diplomatik hediyeler, ganimetler hem de tacirlerin memleketlerine götürdüğü ilginç nesneler olarak el değiştirmesini beraberinde getirmiştir. İslam dünyasından nesneler, kaliteleri ve

nadirlikleri nedeniyle İtalyan devletlerinde daha sonra da Avrupa çapında seçkin ve arzu edilen bir konumdaydı. Bu arzu ve merak zamanla öteki nin müreffeh ve egzotik kentlerinin resmedilmesi talebine dek uzanıyordu. Mantova Markizi' nin Bellini' den villasına Venedik, Cenova, Kahire ve İstanbul manzaralarını resmetmesini istemesi gibi Fatih Sultan Mehmet de aynı şekilde aynı sanatçıdan sarayına bir Venedik manzarası istemişti. Bu eserler sadece öteki kimliğinin temsili değildiler; bunlarda yer alan kaligrafik ve geometrik tasarımlar, düğüm işleri ve onları süsleyen bitki, hayvan ve avlanma motifleri kültürel sınırları aşıyordu. Diplomatik hediyeler alınıp, verilmesi genellikle öteki nin sanat nesnelerine karşı bir talep yaratıyor, böylece ticari etkileşimin artmasını beraberinde getiriyordu. Venedik Senatosu' nun Osmanlı elçilik heyetlerine cömertçe lüks kaftanlar hediye etmesi sonucu, Osmanlı Sarayı'nın çok büyük miktarda Venedik ipeği ve kadifesi satın aldığı kayıtlara geçmiştir (Mack, 2005, s: 57). Diplomatik hediye olarak alınıp verilenler sadece nesneler değildi. Fatih Sultan Mehmet, İmparatorluğa inşaat ustaları, bronz işçileri, christallini ustaları, kakma ustaları, saat üreticileri, heykeltıraşlar, ressam, kın üreticileri ve başka zanaatkarların gönderilmesini de istemişti. Bellini, bu sanatçılar ve zanaatkarlar arasında en meşhuruysa da Fatih Sultan Mehmet' in hükümdarlığı sırasında çok sayıda sanatçı ve zanaatkar geldiği, öyle ki İstanbul'da Avrupai bir atölyenin kurulduğu bilinmektedir. Bu nesne ve insan alış verişi tekniklerin yayılmasını da kolaylaştırıyordu: Osmanlılar, Venedikliler ve başkalarından heykel, mimarlık, resim ve madalya döküm uygulamalarını öğrenip geliştirmiş, İtalyan kent devletlerinden gelen sanatçılar da Osmanlı kitap ciltleme ve lake işlerini, Memlük metal işçiliği uygulamalarını ve motiflerini öğrenmişlerdi. Bu tür işbirliklerinden yeni sanatsal sentezler de doğmuştur. Örneğin Ragusalı Üstat Pavli'nin (Paolo da Ragusa) Osmanlı saray ressamı Sinan Bey'i portre alanında eğittiğine, Sinan Bey'in de İtalyan ve Osmanlı sanat uygulamaları ve tekniklerinin sentezini öğrencilerine aktardığına ilişkin kanıtlar mevcuttur. Ayrıca Sinan Bey'in Batı ve Doğu'nun sanatsal söz

dağarcığını ve geleneklerini tercüme etme ve İtalyanca konuşma becerisi, Bellini' nin İstanbul'da bir kültür elçisi rolü oynadığı tarihlerde Venedik'e kültür elçisi olarak gönderilmesini sağlamıştır.

Görünüşe bakılırsa hem Osmanlılar hem de İtalyanlar, hemen hemen aynı tarihlerde, o zamanki hanedanlık iddialarını dile getirmek ve meşrulaştırmak amacıyla geç antikitenin mimari geleneklerini diriltme çabasına girişmişlerdi. Fatih Sultan Mehmet' in mimarlarının İstanbul'u yeniden şekillendirirken Bizans yapılarıyla diyalektik bir bağ kurması gibi, Bramante' nin Aziz Petrus Bazilikası için yaptığı tasarım da Ayasofya'yla bir benzerlik gösterir. Sanatçılar ve zanaatkârların yanı sıra, mimarlar da İtalya kent devletleri ve Osmanlı İmparatorluğu arasında sık sık seyahat ediyordu: Bolognalı mimar mühendis Aristotile Fieravante ve muhtemelen yardımcısı Filarete, İstanbul'a gelmişti; daha sonraki bir tarihte İstanbul Boğazı'na bir köprü tasarlamaları için Michelangelo ve Leonardo da Vinci'nin hizmetleri talep edilmişti. Leonardo 'nun defterlerinde bir köprü eskizinin yanı sıra Osmanlı sultanına yazdığı, tasarımın betimlendiği bir mektup da mevcuttur. Yine Michelangelo' nun Aziz Petrus bazilikasının da kullandığı çift mantolu kubbe sadece Ayasofya'nın kubbesini değil, Mimar Sinan tasarımlarını da andırır. Yine Andrea Palladio ve Sinan birbirlerinin çalışmalarından doğrudan haberdar olmasalar bile, tasarımlarının yakınlığı ve tatbiki, ikisinin de içinde çalıştıkları entelektüel bağlam ya da kültürel çevrenin dikkat çekici bir benzerlik gösterdiğini düşündürür (Necipoğlu, 1993, s: 176).

Osmanlı elitinin antik Yunan ve Romalıların felsefe, edebiyat ve kartografisine, bunun yanı sıra yargı yetkisi, askeri bilim, havai fişekler, tarih, tıp ve köken anlatıları gibi tipik Rönesans konularına ilgi duyduğu bilinmektedir. Topkapı Saray Kütüphanesi'indeki İslami olmayan el yazmalarının önceden son Bizans İmparatoru'nun kütüphanesinden kurtarıldığı varsayılırken artık bu çalışmaları Fatih Sultan Mehmet' in sipariş ettiği anlaşılmıştır. Aynı şekilde II. Mehmet' in, Georgios Amirutzes' e hem Batlamyus'un

Coğrafya'sını güncelleme işini sipariş etmiş hem de ayrı ayrı haritaları birleştirerek bir dünya haritası yapmasını istemiştir. Hem Batı Avrupalı hem de Osmanlı hükümdarları, Büyük İskender ve Roma Sezarlarına göndermede bulunarak kendilerini dünya hükümdarı olarak yansıtmışlardır (Contadini-Norton, 2015, s: 34). Osmanlı padişahları ile Büyük İskender arasında bağıntı kurulmuş, bu bağıntı, hem metinsel hem de görsel olarak tesis edilmişti: Osmanlı yazarları, padişahların kahramanca eylemlerine ilişkin betimlemelerini güçlendirmek için sık sık Kur'an a başvurarak İskender' e göndermede bulunuyorlardı ve İskender, Osmanlı resimlerinde genellikle Osmanlı kostümleri içinde resmediliyordu (Contadini-Norton, 2015, s: 40).

Batılı görsel temsili ilk kullanan hükümdar 15. yüzyılda Fatih Sultan Mehmet olmuştur. Fatih Sultan Mehmet'in yaptırdığı tablo ve madalyonların çoğu günümüze ulaşamamıştır. Hükümdarlığı sırasında (1451-1481) Avrupa'dan birçok ressam, heykeltıraş, sanatçı ve bilim adamını Osmanlı sarayına davet etti. Pisanello, Gentile Bellini, Costanzo da Ferrara ve Matteo di Pasti anılması gereken sanatçılardandır. Pisanello'nun atölyesinden bir sanatçı tarafından yapılmış, ön yüzünde genç Fatih Sultan Mehmet betimi ve "'Büyük Emir ve Sultan Mehmed Bey" ifadesi bulunan bronz madalyonun, arka yüzünde kayalık bir yerde uzanmış, elinde zafer meşalesi taşıyan çıplak nehir tanrısı erkek figürünün, kulenin önünde görüldüğü eser İskender'e dolaylı göndermedir. (Foto 8). Costanzo da Ferrara, 1475-1478 yılları arasında Osmanlı İmparatorluğu'nun Negroponte'ye saldırmasının ardından diplomatik ilişkiler yeniden kurulduğunda, Fatih Sultan Mehmet'in bir portresini yapması için İstanbul'a çağırılmıştır. Günümüze ulaşan eserlerinden olan madalyon alışılmadık derecede büyüktür. On bir buçuk santimetre çapındaki madalyonun sadece dört örneği bulunmaktadır (Raby, 1987, s: 171-194). Madalyonlar, New York, Oxford Londra ve İstanbul'dadır. İstanbul'daki madalyon, 27 Ekim 2022 tarihinde İstanbul Büyükşehir Belediyesi tarafından Christies' müzayede evinden 38.000 sterline satın alındı. Bronz döküm madalyonun ön yüzünde

Roma imparatorlarına özgü profilden portre tasviri bulunmakta; Padişah kartal burunlu, yuvarlak sakallı ve kalın boyunlu olarak betimlenmiştir. Ön yüzdeki yazıtta “*Osman oğlu Bizans İmparatoru Sultanı Mehmed*”, “*Savaşın yıldırımı olan bu adam, yenilmiş halklar ve şehirler hazırladı*” ifadesi yer alırken arka yüzde en alttaki tabletin içerisinde “*Constanza yaptı*” ifadesi yer alır. (Foto 9). Madalyonun arka yüzünde Padişah ağaçlık, kayalık arazide atının üzerinde tasvir edilmiştir, Türk geleneğine göre atın kuyruğu düğümlüdür. Eser padişahın gücünü ve tartışılmaz hükümdarlığını gösterir. Aynı zamanda madalyanın Avrupalı izleyiciler için Padişahın İtalya'yı ele geçirme arayışının bir hatırlatıcısı da olabilir (Necipoğlu, 2000, s;22-61). Bu madalyonun dünyada sadece üç örneği daha var. Bunlardan biri New York'taki Metropolitan müzesinde, diğerleri ise Oxford'daki Ashmolean ile Londra'daki Victoria ve Albert Müzeleri'nde.



Foto 8: Pisanello takipçisi, 1460-70, The Ashmolean Museum, Oxford.¹⁹

¹⁹ https://www.coingallery.de/Varia/Mehmed/Mehmed_E.htm



Foto 9: Costanzo da Ferrara, Fatih Sultan Mehmet Madalyon, 1481, İBB Koleksiyonu, İstanbul.²⁰

İtalyan Rönesans yöneticileri, Avrupa'daki diğer hükümdarlar ve Osmanlılar, meşru yönetim ve otorite iddialarını dile getirmeye, ilan etmeye hizmet eden madalyon döküm uygulamasıyla uğraşırlardı. Ayrıca madalyonlarda kullanılan motifler ve görsel klişeler de dikkat çekici şekilde birbirlerine benziyor, bütün tarafların ortak mitlere ve otoriteyi temsil araçlarına başvurduğunu ortaya koyuyordu. Fatih Sultan Mehmet' in sipariş ettiği ve ona sunulmak üzere tasarlanan madalyonlarda aynı tasarım bileşimi kullanılıyordu; bir yüzünde hükümdarın profili, diğer yüzünde de atlı imgeleri, imparatorluk unvanları ve genellikle Latince yazılar yer alıyordu. Bu madalyonlar Sultan'ı bir Roma İmparatoru olarak resmederken Roma mirasına atıfta bulunuyorlardı (Contadini-Norton, 2015, s: 45). Böyle ortak imparatorluk ikonografisi ve egemenlik söz dağarcığı kullanımı, muhtemelen en kuvvetli biçimde, Rönesans dönemine özgü madalyon döküm ve alıp-verme uygulamalarında görülür, dinsel coğrafi ayrımları aşan bir gelenektir.

Rönesans esasen Avrupa'ya özgü bir fenomen olsa da İslam dünyasıyla temasların bu fenomene ilgili olduğu görülebilmektedir (Contadini- Norton, 2015, s:

²⁰ <https://www.ibb.istanbul/arsiv/40771/fatih-madalyonu-vataninda>

66). Rönesans Avrupa'sında İslam dünyasına duyulan ilgi, belli entelektüel araştırma alanlarına, dillere, tıp ve felsefe gibi disiplinlere uzanıyordu. Ayrıca Avrupa, İslam dünyasının teknolojisine de açıldı ki usturlabın yaygın olarak benimsenmesi buna örnektir (Hentsch, 2022, s: 76).

Rönesans döneminde Arapça öğrenimi gelişti, 14. yüzyılda da kütüphanesinde Arapça ve diğer doğu dillerinden belgeler bulunan Floransalı hümanist alim Niccolo dé Niccoli yaklaşık 1364-1437'de birçok eser edinmişti. Arapça öğrenimi, Yunanca ve İbranice kadar popülerdi. İbn-i Sina (*Avicenna*)'nın tıp risalesi (*el –KANUN fi't –tib*) 1600 den sonra bile birçok üniversitenin müfredatında yer aldı, 16. yüzyılda da Venedik'te bu eserin birden fazla çevirisi yapıldı. Farabi (*Alpharabius*), İbn-i Rüşt (*Averroes*) dönemin önemli İslam alimleriydi ve eserlerinin 12. yüzyılda Latince çevrileri yapıldı. 1537-38'e tarihlenen, Arapça yazı için tasarlanmış matbaa ile Venedik'te Paganino ve Alessandro Paganini tarafından basılan Kur'an en eski örneklerdendir (Contadini-Norton, 2018, s: 32).

Doğu kökenli Arabesk süsleme Batılı sanatçılarca dirençle karşılaşmamış, uygulanır olmuştur. Fakat Batı kökenli ikona, özellikle de portre odaklı Batı resim anlayışı Osmanlı sarayında çatışmalara yol açmıştı. Din odaklı tartışmaların en popüler maddelerinden olan tasvir yasağı bu çatışmaların temel kaynağıydı. Batı dünyası yeniden tanımlanan yaşam kültürüyle; Rönesanla yüzleşirken Osmanlı İmparatorluğu bu sürece dahil olma çabası veriyordu. Bunu gerçekleştirebileceği kültürel, sanatsal ve akademik birikime sahipti. 15 ve 16. yüzyıllarda Osmanlı İmparatorluğu'nun geçmişten getirdiği sanatsal ve kültürel birikim Batı dünyası ile etkileşimini destekler nitelikteydi. Doğu ve Batı, okyanusların aşılması genel manada mesafelerin fethiyle kurulan bağlar melez sanat anlayışını temellendirmiş, ilişkilerdeki yönelim bir zamanlar etkili olan dinsel çatışmayı zayıflatmıştır. Rönesans'ın tüm enerjisiyle ortaya çıktığı, geliştiği bir dönemde Akdeniz dünyasının en büyük güçlerinden olan Osmanlı İmparatorluğu dikkat çekici biçimde

örgütlenmiş devlet yapısı, askeri gücüyle Batı’da korkuyla karışık saygı duyulan bir imaja sahipti. Yüzyıllara dayanan karşıtlıklar ve komşulukların yarattığı Doğu-Batı ikilisi Akdeniz tarihinin değişmez bir değeri gibi görülür. Avrupa’nın Osmanlı İmparatorluğu tahayyülü zaman içinde yavaş yavaş değişmiştir. Bu değişim yazılı metinlerde de karşımıza çıkar. Değişimin görsel temsilde, resim ve gravürde karşılığını bulması zaman almıştır.²¹



²¹ <https://www.thecollector.com/ottoman-empire-art-architecture/>

4 –VENEDİK CUMHURİYETİ - OSMANLI İMPARATORLUĞU İLİŞKİLERİ

13. yüzyılda Venedik Cumhuriyeti ile Batı Anadolu beyliklerinden Aydınoğulları ve Menteşeoğulları'nın yakın ilişkisinin ardından, Osmanlı İmparatorluğu'nun 1453 yılında Konstantinopolis'i fethedip, Bizans İmparatorluğu'nu sona erdirmesi, siyasi ve ticari ilişkilerin yerini Venedik Cumhuriyeti ile Osmanlı İmparatorluğu arasındaki yeni bir döneme bırakmasına neden olmuştur. Bu diplomatik gelişme, Osmanlı İmparatorluğu ve Venedik Cumhuriyeti arasındaki askeri ve ticari egemenlik kurma savaşı görünümündeyken, Venedik Cumhuriyeti'nin sona erdiği 1797 yılından sonra karşılıklı bir kültür etkileşimi şeklinde devam etmiştir. İki ulus arasındaki ilişkilerin devamlılığının temel belirleyicisi genelde ticaret olmuştur. Bilindiği üzere Osmanlı'nın mali geçmişinde, kapitülasyonlar öncesi en önemli ticari imtiyazlar İtalyanlara verilmiştir (Sömez, 2006, s: 24).

İtalyan Devleti ile Osmanlı İmparatorluğu arasındaki ekonomik ağırlıklı ilişkilerin geçmişi 1352'lere dek gider. Osmanlı İmparatorluğu ve Venedik Devleti ticari ilişkileri ise kayıtlarda 1381'e tarihlenir. Özellikle Rumeli'deki Osmanlı topraklarında yetişen tahılın satın alınması ayrıcalığı Venediklilere verilmiştir. Bu konuda 1400'lerin başların tarihlenen Latince ahidnameler de mevcuttur (Sönmez, 2006, s: 25).

14. yüzyılın ortalarından 16. yüzyılın ortalarına uzanan iki yüz yılı bulan zaman diliminde Osmanlı padişahlarının çoğu, Venedik'e ait toprakları fethetmekle övünmüş, Akdeniz'in ticari imkânlarının Osmanlı İmparatorluğu hizmetinde kalması için mücadele etmiştir. Bu padişahlar içinde Fatih Sultan Mehmet (1451-1481), II. Bayezid (1481-1512) ve Kanuni Sultan Süleyman'ın (1520- 1566) adları anılabilir.

Fatih'in Konstantinopolis'i fethiyle, Venedik ile yapılan antlaşma sonrası ilişkiler farklı bir seyir göstermeye başlamıştır. Venedikliler için hayati önem taşıyan buğdayın

ihracına izin verilmesi, Venedik ve Cenevizlilerin Galata'da oturma izni alması, tüccarlara % 2 gibi küçük bir vergi ödemesi koşulları sağlanması, ticaret rejimini destekleyen önemli gelişmelerdi (Sönmez, 2006, 18). Bu antlaşmanın sağladığı barış ortamında ticari ilişkiler gelişmiş, deniz taşımacılığında başarılı olan Venedik, güvenli ortamda daha da güçlenmiştir.

İlerleyen yıllarda iki ülke arasında temel sebebi Akdeniz'deki ticari üstünlük olan siyasi krizler yaşanmıştır. 1500'lü yıllarda Akdeniz havzasında Osmanlı İmparatorluğu, İspanya, İtalya merkezli Cenevizliler ve Venedik büyük bir hâkimiyet mücadelesi vermektedir. Akdeniz'e hâkim olan o tarihlerde dünyanın en önemli ticaret yoluna da sahip olacaktı. Bu havzada insanlığın yolunu sadece ticaret değil aynı zamanda din de belirlemektedir. İslam dininin müdafii olan Osmanlı İmparatorluğu ile Hristiyanlığın merkezi Vatikan'ın sadece karada değil denizde de karşılaşması mukadderdi. Osmanlı donanması ile Haçlı donanması 1538'de bugün Yunanistan sınırlarında olan Arta Körfezi önlerinde karşılaştı. Barbaros Hayrettin Paşa komutasında 122 kadirga ve forsalar dışında 20 bin askeri vardı, Haçlı donanması başında Andrea Doria bulunuyordu. Toplamı 80 bin kişiyi bulan bir deniz savaşı daha önce hiç görülmemiştir. Haçlı Donanması ile Osmanlı Ordusu arasında Kanuni Sultan Süleyman döneminde yaşanan Preveze Deniz Savaşı tarihi dönüm noktalarından olmuş, Barbaros, Preveze Deniz Savaşı'nın mutlak galibiyetini Osmanlı Devleti'ne kazandıran Kaptan-ı Derya olarak adını tarihe yazdırmıştır. İkili ilişkiler Kıbrıs Adasının fethine kadar uzanan askeri ve diplomatik krizlerle devam etmiştir (Pedani, 2015, s: 72).

Sultan II. Selim zamanında ise, Osmanlı İmparatorluğu ve Venedik Devleti'nin Akdeniz'deki deniz hâkimiyeti rekabetinden kaynaklanan sorun bir muharebeye dönüşmüştür. 1571'de Osmanlı Donanması ile Haçlı Donanması arasında İnebahtı Körfezi açıklarında yapılan savaş Osmanlı ve Akdeniz tarihinin en önemli deniz savaşı olarak görülmektedir. Savaş Osmanlı İmparatorluğu'nun yenilgisiyle sonuçlansa da,

Haçlı İttifakı Kıbrıs'ı Osmanlılardan geri alamamıştır. İnebahtı Deniz Savaşı, Katolik Hristiyan dünyasının son büyük Haçlı seferidir. İnebahtı Deniz Savaşı sonrası imzalan antlaşma ile 70 yılı aşkın bir süre ilişkilerde dalgalanma yaşanmadan geçmiştir.

4.1 - Venedik Devleti'nin Kısa Tarihi

İtalyanca Venezia, La Seressenima, Latince Venetia adıyla anılan şehir, Adriyatik Denizi'nin iç kısmında çok sayıda ada üzerine kurulmuştur. Şehir altı bölgeden oluşmaktadır: San Marko, Rialto, San Giorgio Maggiore, Murano, Burano ve Torcello. Lido, adı verilen yer ise şehri koruyan bir dalgakıran vazifesi görür.

Venedik'te kurulan ilk yerleşimin Torcello Adası'nda olduğu arkeolojik kazılar sonrasında anlaşılmıştır. Venedikliler ıslak toprağı kütük yığınlarıyla derinlemesine doldurup İstria'dan getirttikleri kerestelerle ahşap evler inşa ederek, Rialto'ya yakın olan adalara yayılırlar. Adalar arasında ulaşımı sağlayan yaklaşık yüz altmış adet kanal bulunmaktadır (Abulafia, 2012, s: 293).

Hun istilalarından kaçanlar tarafından beşinci yüzyılda kurulduğu düşünülen Venedik, oldukça genç bir şehirdir. Efsaneye göre, 25 Mart 413 tarihinde Padualı göçmenler, barbarlar tarafından parçalanmış olan İtalya'da, saldırılması imkansız, kutsal bir sığınak kurmak amacıyla, Rialto'da ilk temeli atmışlardır (Burckhardt, 2018, s: 100).

Venedik muhtemelen Bizanslı olarak doğmuş ve yüzyıllar boyunca da bu medeniyetin etkisinde kalmıştır. İlk dux, sonraları dük, doç kavramları buradan doğmuştur. Vakanüvislere göre ilk doç Paoluccio Anafesto idi ve 697'de bu göreve atanmıştır. Onu, 717 yılında Marcello ve 727 yılında Orso izlemiştir. 742' de hükümet Eraclea' dan Malamocco' ya tanıtılırken, lagün hala Bizans yönetimindeydi. 9. yüzyılın ilk yıllarında ise, iç bölgelerden Venedik lagünlerine doğru yayılmak isteyen Karolenjlilerin varlığı hissediliyordu. 810 yılında düklüğün merkezi kesin olarak

Rialto'ya geçti ve iki sene sonra tamamen Bizans hâkimiyetine girmiş oldu (Pedani, 2015, s: 11-12). Venedik uzun süre Bizans İmparatorluğu'na resmi ya da gayri resmi olarak bağlı yaşadı. Venedik gücünün artması üzerine Bizans'a olan bağlantı devamlı bir şekilde azaldı, sonunda da yok oldu.

12-13. yüzyıllarda Avrupa'nın en zengin şehri Venedik idi. Bu şehir devleti, 3000'in üzerindeki gemisiyle Avrupa'nın en büyük filosuna sahipti. İngilizce ve Fransızca' da birçok kelimenin özellikle ticari terimin kökeninin İtalyancaya dayanması bu anlamda tesadüf değildir.

Venedik'in Doğu'yla her zaman yakın ilişkileri olmuştur. Bu ilişkiler önceleri Bizans ve sonrasında Osmanlı İmparatorluğu ile sınırlı değildi. Venedik, tarihinin ilk dönemlerinden beri Kuzey Afrika ile köle ticareti de sürdürmekteydi. Sahip oldukları ticari ağ ile yeni milletler ve kavimlerle tanışmış, ticaret temelli kurduğu ilişkileri kültür, sanat ve sosyal yaşamlarına dahil etmişlerdir. Memlükler, Eyyübililer, Türkiye Selçukluları, Aydın ve Menteşe Beyleri, Safeviler ve Fatimiler ticari ve siyasi ilişki kurdukları bazı devletlerdir (Roberts, 2010, s: 194).

Venedik, Doğu- Batı ticaretinde, Mısır'daki Memlüklü Devleti üzerinden Avrupa'ya akan Doğu ürünlerinin Avrupa'daki ana dağıtıcısı olarak, Avrupa'nın en müreffeh ekonomisi haline geldi.

Osmanlılar, Venedik'i tarih boyunca hem bir rakip hem de bir müttefik olarak gördüler. Raguzza gibi kentleri serbest bölge olarak Venedik'in karşısına dikmeyi de ihmal etmediler. Ancak Venedik'in ana düşmanı ve rakibi haline gelen Portekiz tarafından başlatılan okyanus ticaretinin kurbanı olunca şehrin ekonomik ve siyasi önemi gittikçe azaldı.

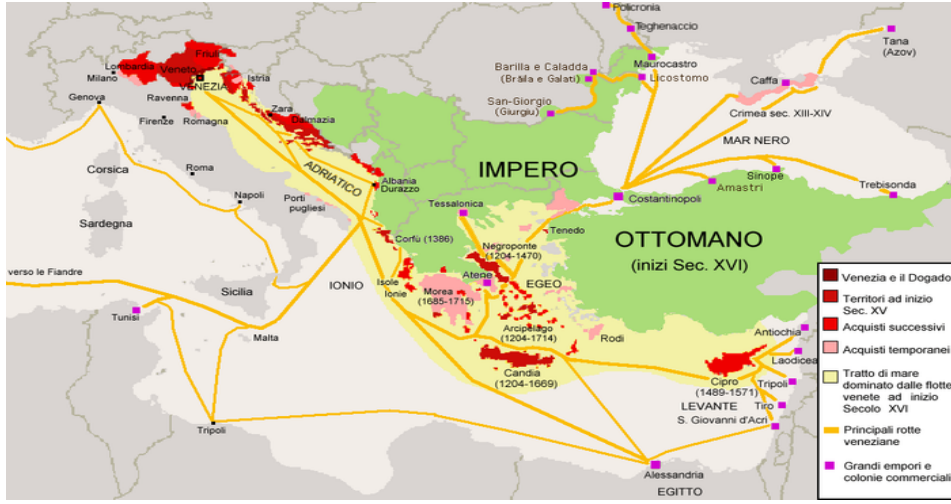


Foto 10: 15 ve 16. yüzyılda Venedik Cumhuriyeti'nin etki alanları.²²

Venedik'in Konstantinopolis'te de yerleşik ticari ve diplomatik bir millet kurması, kentin ilk günlerine kadar geri gider. Başlangıçta İtalya'da küçük bir ileri karakol olan Venedik, zamanla siyaset ve ticarete Bizans'ın önemli ortağı olmuştu. İmparator I. Aleksisus Komnenus, 1082'de Normanlara karşı mücadelelerinde yardım etmeleri karşılığında, Venedik'e özel gümrük ayrıcalıkları tanımış, hatta Konstantinopolis'in bir mahallesini onlara tahsis etmiştir. Bunu izleyen yüzyıllar, özellikle de IV. Haçlı Seferi sonrasında, Bizans'taki koloninin giderek büyümesine, kentte yaşayan Venedikli nüfusun belki 10.000 dolayına çıkmasına sebep olmuştur.²³

1400 yılına gelindiğinde Venedik, burada ve stato da mar (ana kara) imparatorluğunun başka yerlerinde bulundurduğu üsleri sayesinde, başlıca rakiplerini belirgin biçimde zayıflatmış ve Doğu Akdeniz'de ticareti fiilen ele geçirmişti (Foto10) (Dursteller, 2007, s: 34).

Venedik, Floransa ile birlikte Rönesans döneminde bağımsızlıklarını koruyabilmiş olan en önemli iki şehirden birisi olmuştur. Bu ayrıcalık ve zenginlik sadece İtalyan

²² <https://www.cabinet.ox.ac.uk/venetian-territories-and-trade-routes>

²³ <https://www.medievalists.net/2018/12/byzantium-venice-medieval-alliance/>

kültürü için değil Avrupa ve dünya medeniyeti bakımında da Venedik'e bir üstünlük ve büyüleyicilik kazandırıyordu.

Venedik kentinin siyasi ve ticari kimliğinin yanı sıra 8. yüzyıl başında Evanjelist San Marco' nun bedeninin İskenderiye'den Venedik'e taşınması da, Venedik'e Yeni İskenderiye kimliği ve ruhani bir statü kazandırmıştır. San Marco'nun Venedik' e taşınmasıyla şehrin eski koruyucusu, Bizanslılar tarafından hürmet edilen, San Teodora gözden düşmüş, yeni koruyucusu San Marco ile kent bir hac merkezine dönüşmüştür.²⁴

Venedik, modern devlet hayatını olgun bir örnek olarak en erken veren devlet olmuştur (Burckhardt, 2018, s: 109). Refahı sayesinde Venedik, İtalya'da sakin şehir olarak biliniyordu. 15. yüzyıl sonlarında, o zaman ki dünyanın bir mücevher sandığı gibi görünüyordu. Kamu hizmetlerine yararlı kurumların en gelişmiş şekline yalnız Venedik'te rastlanmaktaydı. Gerek savaş gerekse barış zamanlarında sosyal yardım, Venediklilere özgü bir özellikti. Düşman da olsalar, yaralılara gösterdikleri özen daima yabancıların hayretini uyandırmıştır. Venedik' te gücün ve hayatın zevkini tatmak, atalardan kalan mirası geliştirmek, en çok kazanç sağlayabilen endüstri türlerini yaratmak ve daima yeni ihraç yolları açmak, ulaşılmak istenen en yüksek amaçlardır (Burckhardt, 2018, s: 107).

1797 yılında Napolyon'un işgaline uğrayan Venedik, Campo Formio Antlaşması ile Fransa' ya bağlanmış, 19. yüzyılda Avusturya İmparatorluğu'nun bir parçası olmuş, 1866 yılındaysa İtalya Krallığı'na bağlı hale gelmiştir (Roberts, 2010, s: 194).

Adriyatik Denizi'ndeki coğrafi konumu, Batı ile Doğu'yu birleştiren önemli bir ticaret merkezi olması, yeniçağın başlarında Stato da mar yani deniz devleti olarak

²⁴https://www.academia.edu/64698980/Saintly_doctors_the_early_iconography_of_SS_Cosmas_and_Damian_in_Italy

nitelendirilen Venedik Cumhuriyetini, tüm Akdeniz'den ve Avrupa'dan insanların bir araya geldiği eşsiz bir kente dönüştürmüştür.

4.2 - Venedik'te Siyasal Yapı ve Osmanlı ile Diplomatik İlişkiler

Samuel Huntington'ın medeniyetler çatışması dediği kültürel cepheleşme²⁵, Herodotos'un Pers ve Yunan savaşlarını anlattığı eseri Heredot Tarihi'nden beri tarihçileri büyülemiştir. Halklar arasında çıkan çatışmalar üzerine anlatılan öyküler, işbirliğini anlatanlara göre her zaman daha inandırıcı olmuş ve belki de insanlık durumunu daha iyi temsil etmişlerdir. Müslümanlık ile Hristiyanlık arasındaki çatışmaya ilişkin tarih yazımı açısından da durum böyledir çünkü bu alanda her zaman barıştan çok savaşın tartışılması tercih edilegelmiştir. Batı Hristiyanlığının İslam'la ilk gerçek karşılaşması ister istemez din savaşları çevresinde eklemleniyorsa da, asla bu kadarla sınırlı değildir (Hentsch, 2022, s: 52).

Venedik-Osmanlı ilişkileri, çatışma kadar bir arada var olmaya da dayalıdır (Dursteler, 2012, s: 227). Yeniçağ başlarında İstanbul'da Venedikliler ile Osmanlılar arasındaki barışçı ilişkilerin özelliklerini göstermeye yarayan üç genel alan vardır: Coğrafya, ekonomi ve girişkenlik. 16. yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu, gerek parasal kaynaklarının gerekse Avrupa da elde ettiği toprakların genişliği ve askeri gücünün etkisiyle Avrupa da yükselen bir güç olmuştur ve ciddi anlamda diplomatik temaslar da bu dönemde başlamıştır.

Venediklilerle Müslüman doğuluların ilişkisi daha çok 9. yüzyıldan itibaren ve askeri alanda başladı. Sonraki yüzyıllar ilişkiler derinleşti ve Hristiyanların hac

²⁵ The Clash Of Civilizations: And The Remaking Of World Order.

ziyaretlerinden haçlı seferlerine, ticari ilişkilerden diplomatik ilişkilere, casusluktan din değiştirme hadiselerine kadar çok sayıda eksen etrafında şekillendi (Pedani, 2015, s: 8) .

9. yüzyılın ilk çeyreğinde Venedikli tüccarlar ve gemileri Akdeniz'in güneyine kadar inip Kuzey Afrika'daki Müslümanlarla temasa geçmişlerdi (Pedani, 2015, s: 14). Öte taraftan Türkler, Anadolu ve kendi imparatorluklarının diğer bölgelerle ticaret yaparlardı ama Venedik'e gelen birkaç istisna hariç deniz yoluyla yabancı bölgelere gitmezlerdi (Dursteler, 2012, s: 237). Buna karşın Osmanlı İmparatorluğu ile Batı dünyası arasındaki ilk ve en kapsamlı ilişkiyi kuran Venedik Cumhuriyeti'dir.

Venedik ve Osmanlı İmparatorluğu'nun ilk teması 1350 yılına kadar dayanır. Bu ilişkiyi 1390 senesinde ilk ticari anlaşmayı imzalayarak geliştirmişlerdir. Bu anlaşmalar genellikle ahidnâme niteliğindedir. İki nüshanın birine dönemin Osmanlı sultanı, diğerine ise dönemin Venedik doçu yemin ederlerdi. Venedik ile bu şekilde 1403, 1406, 1411, 1419, 1430, 1446, 1451, 1454, 1479, 1482, 1501, 1517, 1521, 1540, 1567, 1573, 1575, 1595, 1604, 1619, 1625, 1641, 1670, 1699, 1701, 1706, 1718, 1733 yıllarında olmak üzere çeşitli ahidnâmeler imzalanmıştır. Bu ahidnâmelerden sadece 1517 senesine tekabül eden ahidnâme üzerine yemin edilmemiştir (İnalcık, 1998, s: 64).

İlk resmi Venedik Cumhuriyeti elçisi, 1382 tarihli belgelerde adı geçen Leonardo Dellaporta'dır. 1384 tarihinde Venediklilere, İstanbul Pera'daki Cenevizlilere karşı ittifak önerilmişti, fakat Venedikliler İstanbul topraklarında Cenova Cumhuriyeti ile açık bir savaştan kaçındılar. Lakin bu talebi içeren mektupta Sultan'ın Venedik'ten av köpeği talebi de vardı ve sadece bu talep yerine getirildi (İnalcık, 1998, s: 72).

Sonrasında Osmanlı adına Anadolu ve denizlerde yaşanan bir takım olaylar (1402 Ankara Savaşı-Timur varlığı, Osmanlı devleti içinde taht değişiklikleri vs.) neticesinde, 1416'da yapılan Osmanlı'nın ilk deniz muharebesinde Çalı Bey kumandasındaki Osmanlılar, Venedik donanması karşısında yenilgiye uğradı. Bu yenilgi sonrası yapılan

antlaşma kararınca Venedikliler, Osmanlı topraklarında diğer milletlerden daha fazla ticaret yapacaklar, buna karşılık Osmanlı gemilerine saldırmayacaklardı (Mack, 2005, s: 48).

Venedik, savunmasına gönülsüzce katıldığı Konstantinopolis'in 1453'de düşmesinden kısa süre sonra kente elçiler göndermiştir. Fethin üzerinden daha bir yıl geçmeden de Venedik Cumhuriyeti Fatih Sultan Mehmet'le ticaret antlaşması imzalamıştır. Ardından, 15. yüzyılın ikinci yarısından itibaren İstanbul'da balyos unvanı taşıyan Venedik elçileri görev yapmaya başlamıştır. Lucette Valensi'nin bu konuda aktarımı şöyledir: *“Bab-ı âli ile Venedik arasında savaş durumu dışında Venedik Cumhuriyeti'nin bitimine kadar devam eder bu. Genelde büyükelçi yerinde iki yıl kalırdı. Dönüşte Balyos'un, Senato ve Duka'nın önünde bir elçilik raporu okuması gerekirdi”* (Valensi, 1994, s: 16-17).

15. yüzyılın sonuna kadar, Fatih ve II. Bayezid dönemlerinde, Avrupa ülkeleriyle resmi yazışmalar, diplomatik temaslar çoğu zaman Rumca ya da İtalyanca yapılırdı. Ancak, Kanuni Dönemi'nde Osmanlı İmparatorluğu'nun gerek sahip olduğu parasal kaynaklar gerekse askeri gücünün etkinliğiyle Batı dünyasıyla daha yoğun ilişkiler gündeme gelmiş ve artan diplomatik ilişkiler sonucu sarayda bir tercüman ihtiyacı oluşmuştur.

Bununla birlikte, Eminönü'nde Balyos Hanı adıyla bilinen bir de han mevcuttur. Venedik cemaatinin İstanbul'daki coğrafi merkezi, çağdaşlarının Balyoshane olarak adlandırdığı elçiliktir. Balyoshane, milletin hayatının merkezi, cemaatin kurumsal ve idari odak noktasıydı. Balkapan taraflarında olan bu hanın ismine Bizans-Venedik kaynaklarında rastlanmaktadır. Balkapan ve çevresi bir Venedik malıdır. Hanın mimari özellikleri bu hanın Venediklilere ait olduğunu ispatlamaktadır. Diğer taraftan

Venedik’de de Türk tüccarlara tahsis edilen Fondaco dei Truchi²⁶, Türk tüccarlar tarafından benimsenir (Pedani, 2015, s: 164).

Bu karşılıklı yakınlaşmanın sonucunda II. Mehmed, İstanbul’a sanatçı gönderilmesi yönünde Venedik’ten yardım istedi. Bunun üzerine Venedik Senatosu, kıdemli ressam Gentile Bellini’yi derhal İstanbul’a yolladı. Bellini ve diğer İtalyan sanatçıların gerçekleştirdikleri madalya şeklindeki Fatih Sultan Mehmet portreleriyle sultanın imgesi tüm Avrupa’ya yayıldı.

Türkler ile Venedikliler arasında bu çağda kanlı savaşlar da meydana gelmiştir. Karşılıklı zaferlerin yaşandığı bu savaşların sonunda, 1733 senesinde son barış anlaşması imzalanmış ve bu Venedik Cumhuriyeti yıkılncaya kadar devam etmiştir. Bu anlaşmaların hayata geçmesinde ise iki ülke arasında mekik dokuyan elçiler ve görevlilerin önemli payı vardır. Tarihleri boyunca her iki ülkenin de elçileri ve delegeleri karşılıklı gelip gitmekteydiler. Doğu ve Batı arasında sürekli bir seyahat vardı. 1360 yılında Marino Venier ve Leonardo Contarini, Edirne fethini gerçekleştiren Sultan I. Murad’ı tebrik için Osmanlı ülkesine gönderilmişti (Pedani, 2015, s: 123).

14. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, Osmanlı sultanlarının mesajlarını taşıyan temsilcilerin doça geldiği Venedik belgelerinde bahsedilir. İlk temsilci 1384’te, ismi bilinmeyen çavuş lakaplı birisiydi ve ortak düşmanları olan Cenevizlilere karşı bir ittifak oluşturma teklifi yapmak üzere doça gönderilmişti. 16. yüzyılda neredeyse her sene bir tane diplomat Venedik’e gelmiştir. 17. yüzyılın ikinci yarısıyla birlikte başlayan savaşların yarattığı krizler nedeniyle, hem Venedik’in hem de Osmanlı’nın bu dönemde gönderdikleri temsilcilerin sayısında azalma başlar. En son temsilci 1762’de gelir ancak üç adet teleskop ve kumaş satın alıp, geri döner (Mack, 2005, s: 67).

²⁶ 13. yüzyılda Venedik’te inşa edilmiş sonrasında Türk tüccarlar tarafından kullanılan Türk Hanı.

14. ve 17.yüzyıllar arasında saray divanından doa gönderilen elçilerin sayısı yüz yetmiş sekizdir. Venedik’e gönderilen diplomatlar iki gruba ayrılırdı; ilk gruptakiler devlet işleriyle ilgili olarak savaş-barış görüşmeleri yaparken, ikinci gruptakiler, ticaret ve sınır konuları için grşrlerdı (Pedani, 2015, s: 139). Bazı elçiler ortak düşman olan Cenevizlilere karşı ittifak için gönderilmişti.

Bunu diğerk elçiler, elçi heyetleri, delegeler takip ettiler. Bu kişiler özellikle ulak, avuş, Divan-ı Hmayn tercümanı veya saray görevlilerinden oluşmaktaydı. Her elçi, sultan tarafından farklı yetkilerle donatılarak gönderilirdi. Elçiler gönderiliyordu ancak o dönemde bir Osmanlı vatandaşının veya bir Müslüman’ın diplomatik himaye olmaksızın, korumasız bir şekilde Avrupa topraklarında dolaşması çok zordu. Venedik ise bu konuda diğerk Avrupa şehirlerinden farklıydı. Venedik’te Ermeni, Yahudi, Yunan hatta Türkler bir arada yaşamaktaydı. Venedik-Osmanlı ilişkilerinde, Akdeniz hâkimiyeti çerçevesinde savaşlar ve ticari faaliyetler için gelip-giden elçiler önemli bir yer kaplar.

Venedik–Osmanlı ilişkilerinin mimarları olan elçiler, tarih boyunca sayısız görüşmelere şahit olmuşlardır. Bu nedenle bu elçilere verilen önem ve gösterilen misafirperverlik oldukça mühimdir. Bundan olsa gerek Venedikli yöneticiler ülkelerine gelen Osmanlı elçilerini ve görevlilerine gerekli nezaketi göstermeye çalışmışlardır. Osmanlı elçilerine paralar verildiği, hediyeler sunulduğuhatta karşılama törenleri için yolların sslendiğibile olmuştur (Pedani, 2015, s: 105).

Osmanlıların genişlemesi Venedik’in konumunu değiştirdi ve bu kent devletini DoğuhAkdeniz’de baş gösteren yeni gerçeklerle giderek daha fazla uyum sağlamaya zorladı. 1453’te İşstanbul’un fethi sırasında Venedikliler, başkentteki ilk kolonilerinin büyük bir kısmını terk ederek, Haliç’in karşı kıyısında, uluslararası bir topluluğun oturduğuhdış mahalle olan Galata’ya taşınmak zorunda kaldılar. Bizans’ın yıkılmasından sonra Venedik, ticari tekeline kaybetmişti; ama Venedikli tacirler, kendilerine bazı karlı imtiyazlar bahşeden Fatih Sultan Mehmet’in ihsanlarından yararlanmaya devam ettiler.

Bu himaye 1463'te Venedik Cumhuriyeti'nin Sultan'a savaş ilan etmesiyle sona erdi. Bunu izleyen 15 yılı aşkın bir süre Osmanlı başkentinde Venedik varlığı yok denecek kadar azaldı. Osmanlı siyasetinin Akdeniz ticaretinde Venedik'in oynadığı baskın rolü kasıtlı olarak zayıflatma çabaları ve Venedik'in yeni ve eski ticari rakiplerinin baskısı Osmanlıların faaliyetleri ile birleşince 1500'den sonra Venedik'in gücü yavaş yavaş aşınmaya başladı (Dursteler, 2012, s: 34).

1453'te İstanbul'un fethiyle, 1499'da savaşın patlamasına kadar geçen dönem içinde yer alan bir tarihte balyos, canlanan Galata limanındaki mahallenin merkezine taşındı. 1537-40 savaşından sonra balyos, şehir surlarının dışında, Galata sırtlarındaki Vigne di Pera adı verilen daha serin ve vebaya karşı biraz daha korunaklı olduğu için genellikle yaz aylarında oturulan ikinci bir konut daha yaptırmıştı. 16. yüzyılının sonlarında Balyos Vigne di Pera'ya temelli taşındıysa da, Venedikli tacirlerin çoğunluğu, Galata sınırları içinde, Osmanlı Rum, Müslüman, Yahudi ve diğer Avrupalı tacirlerin yakınında oturmaya devam ettiler (Dursteler, 2012, s: 38). Vigne di Pera'daki elçilik, duvarlarla çevriliydi ve içinde birkaç ayrı bina vardı. 16. ve 17. yüzyıllarda ana bina, İstanbul'daki başka pek çok bina gibi ahşaptı. Kalabalık bir grup olan balyosluk kuryeleri, avluda bulunan ayrı bir yapıda otururdu; çünkü onların konuta bulaşıcı hastalık taşımalarından korkulurdu (Dursteler, 2012, s: 37).

Osmanlı döneminde çeşitli antlaşma ve ahidnamelerle teminat altına alınan ticari ilişkilerin sürekliliği ve bu konuda önceliğin İtalyanlara verilmesinde, ekonomik mülahazaların yanı sıra, bazı siyasi amaçların da olduğu açıktır. Osmanlı devleti bu dönemde Hristiyan Avrupa'da kendine karşı oluşturulan ittifakta İtalya'yı uzak tutmaya çalışıyordu. Kıta Avrupa'sının etkili denizci devleti İtalya'nın, Doğu'nun giriş kapılarını elinde bulunduran Osmanlılarla ilişkilerini kesmesi mümkün değildi. Venedik Cumhuriyeti Türklere karşı politikasını, elde ettiği ayrıcalıkları büyük bir dikkatle korumak üzerine kurmuştu (Ayyıldız, 2012, s: 26).

Venedik'in zenginliği ve anakarada büyümeğe devam etmesi, yarımadaadaki diğer hükümdarları kaygılandırdı. Venedik'e karşı Papa II. Julius tarafından desteklenen Cambrai İttifakı oluşturuldu. 14 Mayıs 1509'da Agnadello' da Venedikliler oluşturulan ittifaka yenildiler. Bu mağlubiyetin ardından Venedikli senatörler içlerinde bulundukları durumdan kurtulmak üzere Hristiyanların ezeli düşmanı Osmanlılarla anlaşmayı denediler. Agnadello mağlubiyetinden bir ay öncesinde, Venedik Konseyinin bilge adamı Leonardo Grimani, İstanbul'a iki elçinin gönderilmesini teklif etti ancak doç ve neredeyse senatonun tamamı buna karşı çıktı. Grimani önerisinin reddedilmesi üzerine kalp krizi geçirip öldü (Pedani, 2015, s.69).

Venedik' in yenilgi haberi İstanbul'a ulaştı ve II. Beyazid, Venedik elçisini saraya çağırıp, yardım önerdi. Bu teklife karşı oluşan kararsızlık ortamında başka gelişmeler yaşandı; II. Bayezid'in oğlu Korkud'un Mekke'ye Hacca gitmek üzere Mısır'a doğru yola çıktığına dair Venedik'te söylentiler başlamıştı; aslında Korkud, babasını tahttan indirmek üzere Memlûklülerle anlaşmaya gitti, aradığını bulamadı (Pedani, 2015, s: 70).

14 Eylül 1509 da İstanbul da şiddetli bir deprem oldu, sarsıntılar 45 gün sürdü. Marmara Denizi'nin Avrupa kıyısında yer alan Çorlu nun üçte ikisi, az bir zaman sonra da Galata'ya kadar tüm İstanbul sulara gömüldü. Ayasofya da fetihten sonra üzerleri kapatılmış mozaiklerin alçıları dökülünce Evanjelistlerin suretleri ortaya çıktı, Sultan bunu ilahi bir güce bağladı. Bir sene sonra üç oğluna ve torunlarına bazı sancakları bıraktı ancak Şehzade Korkud, Şehzade Selim ve Şehzade Ahmed arasında taht kavgaları başladı, iktidarı I. Selim kazandı. 1513'te I. Selim Venedik'le antlaşmak üzere saray tercümanı Ali Bey'i Venedik'e gönderdi. Venedik Onlar Konseyi kararına göre askeri ve ticari antlaşma olumlu bulundu (Pedani, 2015, s: 71).

Sultan I. Selim'in ölümüyle hayattaki tek oğlu Süleyman, rakipsiz olarak tahta çıktı ve imparatorluğun en görkemli dönemini başlattı. Sultanın ilk yılları Venedik Deniz Devleti'ne bağlı Parga şehrinde doğmuş İbrahim Paşa'nın yükselişine sahne oldu. Bu

güçlü Sadrazam, hem sultanın damadı hem de ordunun seraskeri olarak, Venediklilerle, özellikle de Doç Andera'nın gayrimeşru oğlu Alvise Gritti ile iyi ilişkiler kurdu. Andrea Gritti, Osmanlı İmparatorluğu ile Venedik Cumhuriyeti'nin ilişkilerinin çok kritik olduğu bir dönemde diplomatik görevine başladı (Sönmez, 2006, s: 39).

Sadrazam'ın ölümünden sonra Venedik ile ilişkiler bozuldu, bu arada Avrupa'da Barbaros adıyla tanınan, Venediklilerle denizde çarpışmaya can atan Cezayir Beyi Hayreddin Paşa'nın yıldızı yükseldi. Venedik Devleti, Habsburglarla yakınlaştı ve her ne kadar yaşlı Andrea Gritti engellemeye çalıştıysa da Osmanlılarla yeniden savaşıma başladı. Savaşlar Venediklilerin yenilgileriyle sonuçlanmaktayken, doç un ölümünden sonra bu durumda daha uzun süre savaşamayacağını anlayan Venedik, sultanla uzlaşmanın yolunu aramaya başladı. 1540'ta barış ilan edildi. Kanuni Sultan Süleyman devrinde Venedik ile Osmanlılar arasında başka bir savaş olmadı. Sultanın ölümünden sonra halefi Sultan II. Selim (1566-74) Venedik ile barış antlaşmasını yeniledi (Pedani, 2015, s: 73).

16. yüzyılda Venedik, Osmanlı İmparatorluğu ile askeri ve siyasi ihtilaflara girmekten olabildiğince uzak durmaya çalışsa da ancak bir ölçüde başarılı oldu. Askeri ihtilafların en önemlisi 1570'de gerçekleşti. 1571'de Kıbrıs'ı kaybetmesinin ardından çoğunluğu Venedik gemilerinden oluşan ancak bir İspanyol tarafından yönetilen haçlı donanması Osmanlı filosunun büyük kısmını yakmayı başardı. Ancak Osmanlı İmparatorluğu dünyanın o dönemdeki en büyük filosunu kısa bir sürede yeniden inşa edecek ekonomik hacme ve proje yönetim kabiliyetine sahipti. Osmanlıların her yerine sahip oldukları Akdeniz'de sadece Kıbrıs adası Hristiyanlara aitti. Kıbrıs, İstanbul-İskenderiye arasında gidip gelen gemilere saldıran korsanların da yuvasıydı. Bu rota, Mekke'ye gitmek isteyen hacıların da özel yoluydu; bu yolun tehlikeli bir hale dönmesi, kutsal şehirler, Mekke ve Medine'nin hizmetkârı unvanıyla bu yerlerin korucusu sultanın imajını zedeleyecekti. Bütün bu fikirlere bir Hristiyan birliği kurulması endişesiyle

bakan Sadrazam Sokullu Mehmet Paşa'nın öngörüsü doğru çıktı. Bazı Hırvat korsan gemilerinin Osmanlı gemilerine saldırısı sonrası Sultan II. Selim savaş kararı aldı. Venedik devletinin de bu kararı almasıyla kendisine çok pahalıya patlayan bir savaşı yaşamak ve uzun bir süre Doğu'nun ticaret yollarından vazgeçmek zorunda kaldılar. Kısa bir sürede Venedikliler sadece Kıbrıs'ı kaybetmekle kalmadılar, Osmanlı pazarındaki üstünlüklerini de kaybettiler (S.Faroqhi, 1986, s: 345-384).

Türklerin Akdeniz'de en güçlü oldukları sırada, Fransa Kralı I. Francois, Kanuni Sultan Süleyman'la yakınlaştı. V. Karl'ın Ceneviz'le birlikte Osmanlı donanmasına karşı kurduğu ittifaktan (1540) ayrılması için Venedik'i ikna eder (Atalay, 2010, s: 39-48). Böylece Türklerin Akdeniz'deki üstünlüğüne kapı açılmış olur (Akmaner, 2007).Sonraki süreç çeşitli çatışmalar ve restleşmelerle Papa V. Pius'un (1566-1587) Venedik'e yardım götürecek bir ittifak kurmasına kadar sürdü. 7 Kasım 1571'de birliğin donanması Osmanlıların donanmasıyla İyon adalarının sularında buluştu, papanın ittifakının zaferiyle sonuçlanan bu zafer tarihe İnebahtı Deniz Savaşı olarak geçti. Zafer haberi Venedik'e çarçabuk ulaştı ve oradan da tüm Avrupa başkentlerine yayıldı. Bu olay hakkında şiirler ve ilahiler yazıldı, ressamalar ve heykeltıraşlar bu başarıyı taçlandırarak eserler yapmakla görevlendirildi. Lakin İnebahtı Savaşı kısa zamanda unutuldu. Zira, Kıbrıs çoktan Venediklilerin elinden çıkmıştı (Pedani, 2015, s: 72-76).

16. ve 17. yüzyıllarda Venedik ile Osmanlı İmparatorluğu arasındaki barışı bozan en büyük düşman, bugünkü Hırvatistan'ın Senj şehrinden tüm Adriyatik Denizine yayılan, Uskok denilen Hırvat korsanlardı. Uskok, sürgün edilmiş demektir ve bunlar Osmanlıların ele geçirdikleri yerlerden kaçarak Hırvat Krallığı'nın topraklarında kendilerine sığınacak bir yer bulabilen topluluklardı. Uskokların faaliyetleri 16. yüzyılın ilk yarısında başladı. Amaçları Adriyatik'ten geçen Osmanlı malları ile tüccarların güvenli ortamlarını bozup ticaretlerini talan ederek, Venedik ile Doğu'nun kapısı İstanbul arasındaki iyi ilişkileri bozmaktır. Sonraki dönemde, Venedik Cumhuriyeti ile Osmanlı

İmparatorluğu, Venedik'in kara tarafındaki Valtellina'nın hâkimiyeti ile ilgili karşı karşıya geldiler. Bu sıralar ufak tefek gerginliklerin dışında her iki devlet arasındaki ilişkiler iyiydi. Mesela 1644'te, Girit'te, Venedik- Osmanlı savaşı patlak verdiğinde, Venedik ordusunda Müslümanların olduğu bilinmektedir. 17. yüzyılının ilk yarısında, Venedik Osmanlı İmparatorluğu'ndan artık çekinmiyordu. Zira bu senelerde Osmanlı İmparatorluğu derin bir kriz yaşamaktaydı. Tecrübesiz çok genç padişahların tahta geçmesi yüzünden İmparatorluk sıkıntıdaydı (Pedani, 2015, s: 77-79).

1566-1651 tarihleri arasında, Venedik Doğu'yla herhangi bir çatışmaya girmekten kaçındı. Bu dönemde Avrupa Otuz Yıl Savaşları (1618-1648) tehlikesiyle uğraşıyordu. Katolikler ile Protestanlar karşı karşıya gelmişti. Bu savaşlarda kullanılan silahlar ve yeni savaş taktikleri için ödenen maliyetin sonucunda salgın hastalıklar, açlık ve ekonomik küçülme yaşandı.

Bu senelerde Osmanlı orduları teknik ve taktik olarak Avrupalı orduların önüne geçti. Fakat 16. yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'nda da bir takım idari sorunlar vardı. Olası bir halk ayaklanmasını önlemek, halkın dikkatini dağıtmak için savaşa gidilme kararı verildi. Osmanlılar'a ait bir deniz haline gelmiş Akdeniz'deki tek Hristiyan ada olan Venediklilere ait Girit adası hedef olarak seçildi. 26 Haziran 1656'da Osmanlılar için felaket sayılacak bir savaştan sonra, Limmi, Semadirek ve Sakız adaları elden çıkmış oldu. İstanbul'da panik hakimdi ve Valide Turhan Sultan, işleri başarıyla yönetecek olan Köprülü Mehmet Paşa'yı sadrazam olarak atadı. Venediklilere karşı duyulan korku, imparatorlukta tarihi bir değişim yaratmıştı. Fatih Sultan Mehmet ve Kanuni Sultan Süleyman'ın devirlerinde sadrazam, sultanın emirlerini yerine getiren biriydi. Halbuki Köprülü Mehmet Paşa bu göreve atanmış biriydi ve bu yeni sistemde sultan hükümdardı ancak yönetmiyordu.²⁷

²⁷ <https://www.derintarih.com/dosya/vezirimi-kaybetmektense-imparatorlugun-yarisini-kaybederim/>

1657’de Venedik gemilerinin İstanbul’a ulaşacakları düşünülürken yaşanan bazı olaylar, San Marcoluların filolarını engellemeye başladı ve meçhul bir topçu neferi başkenti ve imparatorluğu kurtarmayı başardı. Köprülü’nün yönetiminde ülke tekrar yükselişe geçmeye başladı. Girit, nihayet 1669 yılında fethedildi. Adanın fethiyle birlikte Venedik, Akdeniz’deki üstünlüğünü ve adadaki resmi hakimiyetini de kaybetti. Barışla birlikte ticaret tekrar başladı ancak hiçbir şey eskisi gibi olmadı. 30 sene süren savaş eski alışkanlıkları unutturdu ve ihtilafları kızıştırdı. 1683’te esmeye başlayan savaş rüzgarlarıyla birlikte Venedikli yöneticiler Osmanlılarla 1684’te tekrar savaşa girdiler. 1684 ile 1699 yılları arasında yapılan savaş, Venedikliler tarafından Kutsal İttifak ya da Mora Savaşı, Osmanlı kayıtlarınca Büyük Savaş olarak adlandırıldı. Osmanlılara karşı Avrupalı İmparatorlukla, Polonya, Venedik ve Rusya birlikte ittifak oluşturdu. İlk defa, Osmanlılar denizde değil, savaş meydanında ön cephede, tek bir düşmana karşı değil, iyi organize olmuş ve silahlanmış 4 farklı düşmana karşı savaştı. Viyana’ya gönderilen elçilerin neticesiz kalan denemeleriyle ateşkesin yapılması seneleri buldu. 1699’da barış antlaşması Karlofça’da imzalandı. Bu antlaşmayla Venedik, Mora’da yönetimi ele geçirdi, ancak bu uzun sürmedi ve birkaç sene sonra Osmanlı İmparatorluğuyla yaptığı bir savaşta burayı da kaybetti. 1714 yılında yeni bir savaş başladı. Bu savaş da 1718’de Pasarofça Antlaşması izledi. Ancak Venedik için asıl mağlubiyet masada oldu; “ *uti possidetis, kim ne fetherderse onu alır*” prensibine göre Venedikliler birçok yeri vermek zorunda kaldılar. Bu gelişmeden sonra Venedik ile Osmanlı İmparatorluğu arasında herhangi bir savaş olmadı. 1733’te her iki devlet arasında yapılmış sürekli bir barış antlaşmasına göre sultan değişse bile bu antlaşmanın yenilenmesi gerekmiyordu. Ayrıca her iki devlet de sonlarına doğru yaklaşmıştı. Fransa ve Avusturya’nın avı haline dönüşmüş Venedik Devleti, Napolyon savaşlarının sonunda trajik ve sarsıcı şekilde çöktü (1797). Bu olayı tüm hükümdarlar arasında sadece Osmanlı sultanı protesto etti. Farklı dinlere saygılı, etnik çeşitliliği ve uluslar üstü devlet anlayışını destekleyen Osmanlı

İmparatorluğu'nun sonunu getiren ise, 18. yüzyıldan itibaren Avrupa'dan gelen yeni fikir akımlarıydı. Ulus- devlet akımı, Balkan eyaletlerinde etkili oldu, bu eyaletler kaybolmuş tarihi kimliklerini öne sürerek bağımsızlıklarını ilan ettiler. Aynı zamanda Fransa'nın ve İngiltere'nin birçok yeri sömürgeleştirmeleri bu iki ülkeyi de emperyalist güçler haline getirdi. Bu da Osmanlı İmparatorluğu'nun topraklarının parçalanmasına sebep oldu(Lewis, 1958, s: 125).

4.3 - Venedik ile Ekonomik-Ticari İlişkiler ve Kültürel Etkileşim

Venedik'te ticaret aile içinde öğrenilir ve küçük yaşlarda çocuklar, baba ya da amcayla uzak yolculuklara çıkarlardı. Venedikli tüccarlar, Mısır, Suriye ve İstanbul gibi şehirlerden mal alıp Venedik veya daha uzak pazarlarda bu malları satarlardı. Osmanlı imparatorluğu ile Güney ve Orta Avrupa arasındaki ticaretin büyük kısmı Venedikli tüccarlar tarafından yapılıyordu. Bölgede Alman tüccarların varlığına rağmen, Osmanlı İmparatorluğu'ndan gelen mal ve bilgilerin Avrupa'ya ulaştığı asıl kanal Venedik'ti ²⁸. Venedik, Doğu'dan aldığını Batı'ya, Batı'dan aldığını Doğu'ya satma anlayışına sahip bir ülkedir ve ahidnâmelerin gösterdiği üzere her şey de kayıt altına alınmıştır. Orta Çağ boyunca süren ticaretin büyük bir bölümü, baharat, kumaş, tohum, köle ve kereste üzerinedir. Batı'nın ekonomik ve teknik açıdan ihtiyaç duyduğu Orta Çağ'da, Asya'dan Avrupa'ya akan ticaretin ciddi bir bölümü özellikle Mısır'dan Venedik'e aktarılıyor, oradan da Avrupa'ya karayoluyla dağılıyordu.

İslâm tarihi açısından konuya bakıldığında, Müslümanlarla Venediklilerin arasındaki ilk bağlantının denizcilik üzerinden geliştiği gözlenir. Venediklilerin Türklerle ilk tanışıklığı da Atilla'nın Avrupa'ya ilerlemesiyle gerçekleşir. Türklerle temasları bu şekilde başlayan Venedikliler Türklerden yerleşik düzeni, maddi kazanç yollarını

²⁸ <https://core.ac.uk/download/pdf/41121239.pdf>

öğrenerek gelirlerinin artmasını sağladılar. Bu ilişkiler arkeolojik kalıntılarla desteklense de henüz bir kesinlik ifade etmemektedir. Anadolu coğrafyasında Türkler ile ilk ilişkileri ise yine denizcilik üzerindendir. Beylikler döneminde görülen bu ilk ilişkiler Saruhanogulları, Aydınoğulları, Menteşeoğulları gibi denizci kimliğiyle bilinen beyliklerledir. 14. ve 15. yüzyıllar arasında Venedikli tüccarların kurduğu ticaret ağı büyüdü. Venedikliler çöküş dönemi yaşayan Selçuklular veya Bizans'ın ardında bıraktığı ufak devletlerle birçok antlaşma yaptı. Venedik, Anadolu'daki Türk beyliklerinden Menteşeoğulları ve Aydınoğulları beylikleriyle antlaşmalar imzaladı (Pedani, 2015, s: 54).

Venedik Cumhuriyeti ile Osmanlı Devleti arasında ilişki kurma eğilimi ilk kez İtalya tarafının girişimleriyle açıklanabilir. Ekonomik bağlantılarının sürdürülmesi ve ilişki içinde oldukları coğrafyada yönetsel, yargısal anlamda özerklikleri de her daim gözettikleri diğer bir konu olmuştur. Osmanlılar ile ilk ticari ilişkileri kuran Venedikliler, Batı'ya Osmanlı mallarını da ilk pazarlayan en önemli ticari güçtür. Venedik'in Karadeniz'deki kolonileriyle bağlantıyı koruması da önemli bir konuydu. Bu sebeple Çanakkale Boğazının güvenli geçiş için kullanılması, Osmanlı ilişkileriyle sağlanabilirdi. Venedik Cumhuriyeti'nin tahıl ihtiyacı Anadolu'dan karşılanıyordu. I. Murat'tan sonra başa geçen Yıldırım Bayezid, Anadolu beyliklerinin çoğunu ele geçirdi ve Anadolu'dan tahıl ihracatını yasakladı. Ege denizinde fetih hareketlerine girişti. Bu gelişmeler Venedik Cumhuriyeti tarafından endişe ile takip ediliyor, Osmanlı ile anlaşmanın yollarını aranıyordu. Bu sürecin sonunda 21 Mayıs 1390 tarihinde bir antlaşma imzalandı. Ancak bu Venedik Cumhuriyeti'nin umduğu nitelikte bir antlaşma değildi. Çünkü vergi muafiyeti, özel ticaret ayrıcalıkları içermiyordu. Antlaşma üç mektuptan ibaretti. Osmanlılar ile Venedikliler arasında ilk yazılı ticaret antlaşması olan bu mektuplar, Venedikli olan ve Venedik korumasının altında bulunan herkese Osmanlı topraklarında ticaret hakkı tanıyordu (Contadini- Norton, 2015, s: 19-32).

Venedikliler, Konstantinopolis'e yerleşen ilk İtalyan tüccarlarından oldular. Konstantinopolis'e ilk olarak 992'de geldiler (Hentsch, 2022, s: 51). Konstantiniye modern çağın ilk seyyahları arasında en çok tutulan, onların aklını çelen yerlerden biriydi. Bunun bir sonucu olarak, medeniyetler ve kültürler arası etkilenmeler de kaçınılmaz olmuştur.

Bizans döneminde Venedik Mahallesi, bugünkü Eminönü'nde, Galata'nın önüne uzanan dar bölgeydi. 13. yüzyılın ortalarına kadar Venediklilerin oturdukları bölge genişlese de Doğu Latin İmparatorluğu'nun 1261'de çöküşüyle, bölge planı tekrar değişti. Birkaç evin dışında, artık balyos denen Venedik elçisinin sarayı, iki kilise ve mezarlık kaldı. Balyosun ana görevleri, Osmanlı İmparatorluğunda Başkonsolos olarak görev yapmak, hem de Venedik-Osmanlı ticaretini öne çıkararak bu ticareti İngiltere, Hollanda ve Floransa gibi üçüncü taraflara karşı korumaktı (Dursteler, 2012, s: 45). Konstantinopolis'te elçilik bulunduran Venedik Cumhuriyeti, görev süresi dolan elçisini ülkesine çağırdıktan sonra ondan hazırladığı elçilik raporunu sunması istenirdi (Pedani, 2015, s.88) Elçilik raporları, Osmanlı İmparatorluğu'nun iktisadi, siyasi, askeri durumu, padişahın kendisiyle ve yakın çevresiyle ilgili önemli bilgileri içeren belgelerdir.

14.yüzyılda Venedik'te ara sıra Müslüman tacirlerin görüldüğünü ve bunun yanı sıra 14. ve 15. yüzyıllarda Müslüman Osmanlı ve Cenevizli tacirler arasında geniş çaplı doğrudan ticaret yapıldığının gösteren çalışmalar yapıldı. Bir Cumhuriyet olan Venedik, Osmanlı İmparatorluğu ile serbest ticaret imtiyazı demek olan kapitülasyon anlaşmasını daha II. Mehmet zamanında 1454'te yapmış, bunu 1469'da Fransa, 1581'de İngiltere ve 1612'de Hollanda izlemiştir. Yeni Çağ başlarında Müslüman Osmanlıların Akdeniz boyunca geniş ölçüde ve dolaysız biçimde Venedikli tacirlerle yüz yüze ilişkiler içinde olduğuna dair ayrıntılı bilgiler Venedik kaynaklarınca desteklenir (Dursteler, 2012, s: 240).

Venedikliler İstanbul'un fethi sonrasında derhal Osmanlı İmparatorluğu ile ilişki içerisine girerler. Fetih öncesi son Venedik balyosunun Bizans'ın yanında yer alması ve esir düşmesinin ardından bu hızlı hareketlilik ince bir diplomasi kurulmasını sağlamıştır. Bu diplomasi, Osmanlı-Venedik arasında bir anlaşma dönemini de beraberinde getirir. Kalıcı bir sistem peşindeki Osmanlı İmparatorluğu ile Venedik Cumhuriyeti 1454-1713 yılları arasında bir düzen içerisinde hareket eder. Bu süreçte yaşanan çeşitli problemler de vardır. Venedik Cumhuriyeti ile Türk tüccarlarının yaşadığı sıkıntılı süreç sonucunda üç yıl tevkif edilen tüccarlar 1542'de serbest bırakıldılar (Dursteler, 2012, s: 67).

Venedik'in Osmanlılarla ticareti zaman zaman kesintiye uğramasına rağmen devam etti. Bu ticaret, Avrupa'nın tamamına Osmanlı halıları sağlarken, Venedik dokumaları ve cam işleri için de Osmanlı ülkesinde bir pazar yarattı. Venedik'in 1489'da Kıbrıs'ı ele geçirmesi, Cumhuriyet'in Doğu-Batı ticaretindeki egemenlik süresini uzattı. Osmanlı sultanları başkentlerinde ticari ürünlerin bolca bulunmasına özen göstermiş, özellikle saray, Batılı tacirlerin pahalı ve lüks mallar talep eden en önemli müşterisi olmuştur.

Osmanlıların genişlemesi Venedik'in konumunu değiştirdi ve bu kent devletini, özellikle Doğu Akdeniz'de baş gösteren yeni gerçeklerle giderek daha fazla uyum sağlamaya zorladı. İstanbul'un 1453'teki fethi, şehir için önemli bir tarih oldu. Venediklilerin, başkentteki ilk kolonilerinin (Eminönü ve çevresi) büyük bir kısmını terk ederek, Haliç'in karşı kıyısında Galata'ya taşınmak zorunda kaldıklarında daha önce de bahsetmiştik (Dursteler, 2012, s: 34). Bizans'ın yıkılmasından sonra Venedik, ticari tekeli kaybetmişti; ama Venedikli tacirler, kendilerine bazı karlı imtiyazlar bahşeden Fatih Sultan Mehmet'in ihsanlarından yararlanmaya da devam ettiler. Konstantinopolis'in Türkler tarafından alınması, bir yandan Bizans'tan Batı'ya göç eden aydınlar yoluyla, öte yandan burada İslami bir uygarlık kuran Osmanlılar yoluyla Doğu'yu Avrupa'ya daha da yakınlaştırmıştır (Gürçağlar, 2018, s: 24).

Yine bu dönemde, Venedik ve Osmanlı arasındaki kültürel ve sanatsal etkileşimi destekleyecek son derece önemli örnekler de bulunmaktadır. Bunlardan en önemlisi kuşkusuz fetih sonrası Sultan'ın Venedik'ten mahir bir sanatçıyı saraya davet etmek istemesidir. Bu talebe karşılık, Gentile Bellini, İstanbul'a gelmiş ve Fatih Sultan Mehmet'in portresinin de aralarında bulunduğu pek çok eser yapmıştır. Ancak Bellini'nin İstanbul'a ya da Osmanlı yaşamına ilişkin bilinen bir betimlemesi yoktur (Gürçağlar, 2018, s: 13). Buna karşılık, adı geçen ressamlardan başka bu dönemde Carpaccio, Tiziano, Veronese, Mansueti gibi sanatçılar resimlerinde sarıklı, kaftanlı Osmanlı figürlerine, oryantalist mekânlara, Osmanlı halılarına, tekstil ürünleri ve dekoratif objelere yer vermişlerdir. Ortadoğu ve Kuzey Afrika'dan, Floransa ve Venedik'e halı ithalatı 14.yüzyıl başından itibaren belgelenmiştir. 15. yüzyılda bir kısmı Bursa'dan Osmanlı Türk halıları, Levanten ticaretinde önemli bir unsur haline gelmişti. İtalya'nın ekonomik yükselişine katkıda bulunacak kumaş ticaretinin yansımaları, 13. yüzyıldan itibaren sanatta da görülmeye başlar (Contadini-Norton, 2015, s: 67).

Venedikliler, Osmanlı desenlerini kopyalarken Osmanlılarda da benzer bir tesir karşımıza çıkmaktadır: Bursa'da 15.yy'ın ortalarında kadife dokuma tezgâhlarında, neredeyse İtalyan olanlarından ayırt edilemeyecek kumaşlar üretildiğini söyleyebiliriz. Öyle ki, teknik özellikler kimi zaman kumaşların kökenini tespit etmeye yardımcı olsa da Osmanlı mı yoksa İtalyan üretimi mi olduğunu kesin olarak söyleyemeyeceğimiz taklit üretimler yapılmaktadır. İtalyan kumaşlarının sahip olduğu teknik standartların altında olmakla birlikte, Bursa ve İstanbul ipek kumaşları oldukça iyi kaliteydiler ve Osmanlı İmparatorluğu'nun hem içinde hem de dışında büyük takdir topluyorlardı. Ayrıca Osmanlı piyasasında İtalya'dan gelenlerin sadece yarı fiyatına satılıyorlardı (Pedani, 2015, s.182).

Venedik, Osmanlı'nın sanatsal üretiminin en iyi parçalarına aşırı düşkünlük göstermiş, buna karşılık Türkler de hünerli Batılıların geliştirdikleri bazı ürünlere tutkuyla bağlanmışlardır.

1570'ten sonraki yıllarda Osmanlı toplumu genellikle, giderek artan bir içe kapanma, yabancı düşmanlığı, İslami değerlere sarılma ve Müslüman olmayanlarla gerçekten yapıcı ilişkileri reddetme eğilimi içinde gibi tarif edilir. O sırada Batı'daki zihniyetleri Osmanlı dünyasından ayıran mesafe kesinlikle dini nitelikteydi (Dursteller, 2012, s: 259).

Diplomasi, hukuk, iktisat, finans alanlarında çeşitli uygulamalarla gelişen Venedik Cumhuriyeti ve Osmanlı İmparatorluğu ilişkileri, birbirini tamamlamaları açısından Dünya tarihinde özgün bir örnektir. Birbirini tamamlayan rakipler ifadesi bu tarihi ilişkinin kısa özetidir. Yoğun ticari temasların iki sistem arasında kaçınılmaz etkileşimlere, kesişmelere yol açtığı gerçeği, yeni yasalar, davranışlar, kültürel modeller ve temel konumuz olan sanatsal tema ve yeni temsil arayışlarına sebep olmuştur.

5- RÖNESANS DÖNEMİ RESMİ, VENEDİK EKOLÜ'NÜN ORTAYA ÇIKIŞI, GELİŞİMİ VE ÖZELLİKLERİ

15. yüzyılda İtalya'da Rönesans etkisi tüm gücüyle hissedilirken, Venedik ve Kuzey İtalya'da bu etkileşim farklı bir seyir halindeydi. Çünkü Kuzey İtalya'da orta İtalya gibi tek merkezden bahsedilemiyordu. Kuzey İtalya'da Mantua, Verona, Ferrara, Bologna, Milano ve Venedik gibi kentlerde yoğun ticari faaliyetler sebebiyle Flaman sanatı etkileri ve geçmişten gelen Gotik sanat mirası sürdürülmekteydi. Konstantinopolis'in Osmanlı İmparatorluğu tarafından alınması, Venedik'in kent üzerindeki tüm ticari, siyasi iddiasından vazgeçmesi de Venedik'in Rönesans hareketine katılmasını hızlandırmıştır. Venedik'te sanatsal gelişim İtalya'nın diğer bölgelerindekinden farklı şekillenmiş, ticaret, bankerlik faaliyetleri ve Doğu ile ilişkileri sonucunda önemli kütüphane, para, madalyon koleksiyonlarını bünyesinde toplamış ve yüzyıl sonlarında matbaanın kullanılmasıyla pek çok antik klasik eser basılmış ve entelektüel etkinlik yükselmeye başlamıştır. Aile atölyesi kavramı, Venedik sanatının örgütsel temeliydi ve on beşinci yüzyılda Bellini'nin ana rakibi, Antonio, erkek kardeşi Bartolomeo, kayınbiraderi Giovanni d'Alemagna ve oğlu Alvise'den oluşan Vivarini stüdyosuydu (Rosand, 1997, s: 27). Bununla birlikte, Bellini, Toskana'dan gelen mekân ve hacmin temsili ile ilgili yeni yaklaşımlara açık görünürken, Vivarini daha belirsiz bir üslup karakterize ediyordu. Yüzyılın sonlarına doğru, Alvise perspektif doğruluğa ve katı biçime ilgi duymaya başladı, ancak genel olarak Vivarini atölyesi, çok daha uzun süre geleneksel Gotikten etkilenen bir yaklaşımı somutlaştırmaya devam etti. Venedik Ekolü sanatçıları için dönemin oran ve perspektif kuramlarını içeren 1436'da Leon Batista Alberti tarafından yazılan Resim Üzerine adlı kitabı yol gösterici olmuş ve sanatlarında köklü dönüşümleri gündeme getirmiştir. Erken örnekler dinsel konunun düzlem üzerinde yansıtılmasından başka bir şey değilken, artık perspektif teknikleriyle resim düzleminde mekânlar yaratılır; derinlik vurgulanır (Öndin, 2016, s: 237). Rönesans dönemi resim

sanatı Floransa, Roma ve Siena okullarında geometri ve perspektif kuralları üzerine şekillenmiş, çizgisellik çalışmaları rengin önüne geçmiştir.

İtalya'nın Roma, Floransa, Padova, Siena çevrelerinde Rönesans resim sanatının olgun örneklerine ulaşılmaya başlandığı dönemde diğer şehirlere nazaran geri kaldığı düşünülen Venedik'te Bizans geleneği ile donuk ikon resim yapılan ortamda, özgün, kuramsal, perspektif ve ışık kullanımının ustaca uygulandığı resim örnekleri Belliniler ile Venedik Ekolü'ne girmiştir.

Venedikli ressamalar işe en aşına oldukları şeyi kopyalayarak başladılar: Bizans sanatı. Leon Batista Alberti'nin perspektif alanındaki katkısı gibi Antonella de Mesina'da Venedik Ekolü'nün kuramsal gelişmesinde anılması gereken diğer bir isimdir. Antonello de Messina'nın Venedik'te kaldığı süre içinde Venedik Ekolü öğrencilerine yağlı boyayı tanıttığı bilinmektedir (Gazioğlu, 2011, s: 4). Yağlıboya kullanımını benimseyen ve resimlerde o güne kadar yumuşak geçişi ustaca yapan en önemli isim Giovanni Bellini olmuştur. Bu yeteneği tüm İtalya'da resim alanında yüksek Rönesans'a geçişi hızlandırmıştır. Venedik Ekolü resim geleneği perspektif kuralların bilimsel kaynaklarla kabulü, yağlıboya kullanımı ve son olarak ışığın resimde temel unsur olarak kullanılmasıyla kuramsal kimliğini tamamlamıştır. Venedik Ekolü ressamaları, Venedik Cumhuriyeti'nin sanatsal gelişimini sağlayacak başarı noktasına doğru gelişirken, komisyonları tamamlamak için sık sık Brascia ve Padua gibi çevre şehirlere ziyaretlerde bulundular. Venedikliler, bu sanatçılardan formlarını Bizans sanatının düzlüğünden, Rönesans'ın tek noktalı perspektif hilesinden ve Kuzey Avrupa'nın yağlı pigment kullanımından kurtarmayı öğrendiler.

Kuramsal gelişim zincirinin son halkası ışığın resimde temsilinin, Rönesans resim sanatına Venedik'in bir mucizesi olması elbette tesadüf değildir. Kente hakim olan ışık, sanatçıların sıklıkla sanatlarına dahil ettikleri bir güçtür. Kentin coğrafi konumu bu gücü etkin ve kullanılır kılmıştır. Kentin özel konumu sadece ışığın bilimsel olarak resme dahil

olmasını sağlamakla kalmamış tuval resminin doğuşuna ve gelişimine de sebep olmuştur. Venedik'in konumu hakkında, Venedik atmosferinin puslu niteliğinin, keskin bir şekilde tanımlanmış biçimlere ilgi duymaya elverişli olmadığı veya ışığın su üzerinde sürekli titreşmesinin, resmin daha puslu etkilerine karşı bir hayranlık uyandırdığı iddia edilir.

İtalya'nın diğer bölgelerindeki okullarda fresk tekniği kullanılırken Venedik'te nem sebebiyle farklı uygulama alanları arayışına girilmiş ve tuvalin kullanılmaya başlamasıyla resim sanatı tarihinde bir dönüm noktası olmuştur. Venedik resmi renkçidir, ışık Venedik'i çeviren ışıltılı sulardaki kırılmayla resme dahil olur, anlatımcı olmaktan ziyade coşkulu ve duygusaldır.

Kullanılan renkler arasında pastel leylak, pembe ve soluk yeşilin alışılmadık kontrastları; Müslüman sanatçıların geleneksel sanatlarda kullandıkları safran ve karışık yoğun tonlar, canlı mor renk şemaları sayılabilir. Eserlerinde bu renk paletini sıklıkla kullanan sanatçılar Gentile Bellini ve Titian'dır. Ayrıca Venedikli ressamların İslam sanatındaki teknikleri, sanatlarında taklit etmeye başladıklarını da görürüz. Örneğin, safranı hem karışimsız hem de kağıt üzerine boyamak için kullanmaya başladılar, yeşil oluşturmak için mavi ile sarıyı karıştırarak, orpiment (arsenikten oluşan, parlak sarı mineral) kullandılar. Renk dönüşümü için indigolu su kullanımı da İslam sanatına has tekniklerdendir (Berrie, 2006, s: 141-142). Doğu ile Venedik arasındaki ticaret, bu pigmentlere uygun bir fiyata erişim sağladı, yeni teknikler sıklıkla uygulandı.

Venedik resmine Doğu ve İslam coğrafyasının etkisi sadece renk kullanımı ve teknik alanlarda olmamıştır. Konu, tema, kompozisyon, bezeme, dekorasyon başlıklarındaki etkileşim çok daha yoğun ve dikkate değerdir. Resimlerde Doğulu öğelerin tasviri, yalnızca bu eserlerin varlığının kanıtını sağlamakla kalmaz, aynı zamanda hem dini hem de dünyevi eserlerdeki tasvirlerinin çokluğu, bu öğelere Venedikliler tarafından ne kadar değer verildiğini gösterir. 15. yüzyılın sonu ve 16. yüzyılın ilk yıllarında Venedik resminde, İslam dünyasından öğeler içeren Venedik resmi

iki türe ayrılabilir. Bunlardan birisi büyük ölçekli dini anlatılar, diğeri ise klasik portrelerdir. 15. yüzyılın popüler türü olan anlatılar, dini kurumların duvarlarını süslemek için yaratılırken, 16. yüzyılda portreler daha baskındır. Venedik'in ticarete lider konumu nedeniyle, sanatçıların resimlerinde referans olarak kullanabilecekleri, Doğu'dan gelen çok sayıda İslami tekstil ürünleri ve dekoratif obje örnekleri vardı. Ancak figür ya da mekan tasviri için aynı şey söylenemezdi. Venedikli sanatçıların çoğu (Gentile Bellini hariç), Osmanlı İmparatorluğu gibi bölgelere seyahat etme fırsatına sahip değildi ve bu nedenle sanatçıların çoğu sözlü ve edebi anlatımlara güvenmek zorundaydı.

Venedik Ekolü, İtalya'da yaşam döngüsünü canlandıran Rönesans atmosferine, farklı bir enerjiyle dahil olmuştur. Kuzey İtalya'nın yaşam pratikleri, ekonomik, ticari ilişki ağları, özel coğrafi konumu, laik demografik yapısı, İtalya'nın diğer bölgelerinden farklıydı. Ekol, Jacopo Bellini, Gentile Bellini, Giovanni Bellini, Andrea Mantegna, Giovanni Mansueti, Vittorio Carpaccio, Tiziano Vecellio (Titian), Tintoretto, Paolo Veronese gibi yetenekli isimlere tanınırlığını artırmıştır.

5.1- Venedik Ekolü Sanatçılarının Eserlerinde Osmanlıya Ait İmgeler ve Değerlendirmeler

5.1.1. Jacopo Bellini (1400-1470)

Rönesans üslubunun Kuzey İtalya'da gelişimini sağlayan Jacopo Bellini, lagün kentinde uluslararası Gotik' in sonu ile Rönesans'ın başlangıç dönemlerinde Venedik Okulu'nu kurmuş ve en önemli temsilcilerinden olmuştur. Gentile da Fabriano'dan öğrendiği uluslararası yöntemleri antika tutkusuyla birleştiren, Rönesans stillerini ilerici bir yaklaşımla sentezleyen sanatçı, aktif hale getirdiği atölyesinde Venedik Ekolü'ne yön vermiştir. Oğulları Giovanni Bellini, Gentile Bellini ile damadı Andrea Mantegna'dan oluşan sanat ve eğitim kurumunun kurucusu olarak kabul edilir. Jacopo Bellini'nin oğlu

Gentile'ye bıraktığı eskiz defterleri 15. yüzyıldan itibaren Venedikli sanatçılara perspektif, derinlik, ışık-gölge bağlamında temel kaynak olur (Öndin, 2016, s: 239). Perspektif üzerine yaptığı eskizleri Venedik Ekolü'nün kuramsal gelişiminde rehber olmuştur (Foto 11). Tasvirlerinde ifade gücü ön plana çıkarılırken, ayrıntılar en aza indirgenir.



Foto 11: Jacopo Bellini, Tonoğlu Bir Geçitteki On İki Havari, 1440, British Museum, London.²⁹

Çağdaşları içinde perspektif kullanımında öne çıkan sanatçı, antik dönem heykellerini ve kabartmalarını incelemiş, kumaş, halı ve madeni objeleri resimlerinde kullanmıştır. Kimi dini tasvirlerinde bu derinlik hissiyatının yerine gotik çağa özgü yüzey anlatısını tercih ettiği görülür. Floransa erken Rönesans sanatının ilkelerini ve doğulu sanat imajı ilkelerinin ilk örneklerini Venedik resmine getirmiş olan Jacopo Bellini'nin, Brascia S. Alessandra'da bulunan 15.yüzyıl ortalarında yaptığı *Tebşir/ Müjde* isimli çalışması bu türe bir örnektir.

²⁹ https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1855-0811-87

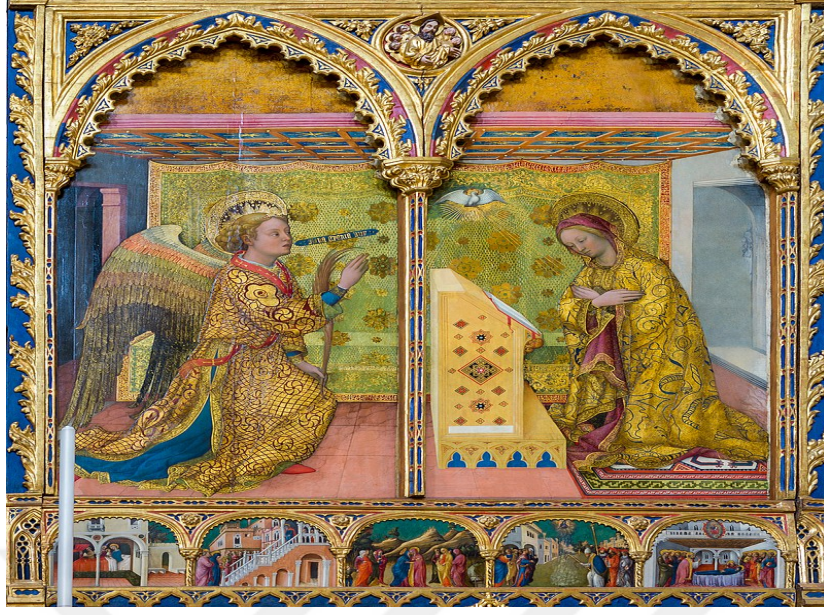


Foto 12: Jacopo Bellini, Müjde, 1425-1435, Brescia S.Alessandro.³⁰

Eser, başlangıçta Fra Angelico'ya ardından Gentile da Fabriano'ya atfedilmiş sonunda Jacopo Bellinin'nin olgunluk dönemi eseri olduğu anlaşılmıştır. Resimde Bizans dönemi klasik Orta ağ sanatından yavaş yavaş uzaklaşıldığı görülür. Klasik müjde ikonografilerindeki unsurlar resimde görülmektedir. Tanrı ile insanlar arasındaki uzlaşmayı niteleyen bu resimde, baş melek, Meryem, göz alıcı kıyafetler, renkli kanatlar, kutsiyet sembolü hale, krs ve üzerinde kitap, saflık simgesi beyaz zambak göze çarpar. Eserin Jacopo Bellini'ye ait olduğunu destekleyen merkezi perspektif kullanımı dışında, doğu sanatı etkisinde kalarak yoğun kullandığı parlak renklerin hakim olduğu perde ve kıyafetler de resmin en dikkat çekici detaylarıdır. Yaldızlı, desenli dokumalar ve halılar, dönemin Venedik- Osmanlı ticaretindeki temel mallardandır. 14. ve 15. yüzyıllarda Anadolu'da dokunmuş ve önemli bir sanat ürünü olarak İtalyan kilise ve burjuvazi çevrelerince ithal edilmiş olan halılar, tablolar dışında kiliselerin dini konulu fresklerine de girmişlerdir. Doğu halıları İtalyan resminde ilk defa 14. yüzyıl başında grlmştır.

³⁰ <https://bresciaartguide.it/brescia-permanente/lannunciazione-di-jacopo-bellini-nella-chiesa-di-santalessandro-a-brescia/>

Halıların sayısı 15. ve 16. yüzyıl resimlerinde önemli ölçüde artmıştır (Mack, 2005, s: 127).

Doğu halılarının dekoratif unsur olarak Avrupa resminde tasvir edilmesi özellikle kutsal karakterler için prestij göstergesidir. Bu halılar, yaşayan önemli bir kişinin kürsüsünün önüne, kutsal bir dini tören mekanına, Meryem'in tahtının altına (Resim12) ya da yatak odasına serilir (Mack, 2005, s: 128). Çoğu resimde figürler halıların üstünde ayakta durur, diz çöker ya da üstüne oturur. Bu tercih şüphesiz mekanın ya da figürün saygınlığına katkı sağlamaktadır. Jacopo Bellini'nin Brescia S. Alessandro Kilisesi'nde bulunan Meryem'e Müjde tablosundaki küçük halıda da aynı sembolik dili görürüz. Stilize hayvan motifleri ve canlı renkleriyle 13. yüzyıldan bu yana Anadolu'da üretilen dokuma örnekleriyle uyumlu olan halı, tablodaki tasvirlerin kutsal konumlarına paralel olarak, Doğu'ya özgü kıymetli dekorasyon unsurlarıyla betimlenmiştir.

5.1.2.Gentile Bellini (1429-1507)

Gentile Bellini, Venedik Ekolü'nün öncü ressamlarından. Babası Jacopo Bellini'nin Venedik Okulu'ndaki perspektif kuramı ve kentin özel konumu sebebiyle ışık ve yağlı boya üzerine çalışmalar yapmış, portre üzerine uzmanlaşmıştır. Kutsal Roma İmparatoru III. Frederick'ten 1469'da Kont Palatine ünvanını almış, 1481'den sonra yaptığı resimlerde şövalye anlamına gelen eques sözcüğünü imzasında kullanmıştır (Ames-Lewis, 2002, s: 64).



Foto 13: Gentile Bellini, Otoportre, 1496, Kupferstichkabinett, Berlin ³¹.

1474'te Venedik Cumhuriyeti'nin resmi ressamı görevini üstlendi ve Doge Sarayı Büyük Konseyi salonunda tarihi temalar üzerine kapsamlı anıtsal resim paneli çalışmasının baş ressamı olarak görevlendirildi. Bu dönemde Devlet Ressamlığı ünvanı bulunan babası Jacopo Bellini'nin ölümü üzerine Devlet Ressamlığı ünvanı Gentile Bellini' ye geçti. Antik dönem ve tarihe meraklı olan Gentile Bellini'nin kıymetli bir antik dönem koleksiyonuna sahip olduğu, çalışmalarında bu eserlerden faydalandığı bilinmektedir. Aristokarların ve dönemin itibarlı zenginlerinin portrelerini yaparak çevresini genişletmiş olan Gentile Bellini, kardeşi Giovanni ile sarayların, aynı zamanda birçok başka binanın resimlemelerini ve onarımlarını yapmıştır. Gentile Bellini 15. yüzyılın sonlarında hem dünyevi hem de dini alanlarda önemli komisyon çalışmalarını sürdürdü ve zamanının en başarılı Venedikli ressamı olarak kabul edildi.³²

Aynı dönemlerde Gentile'nin kardeşi Giovanni Bellini'nin yaptığı bazı portreler, bir elçi ile İstanbul'a kadar gelir. Portreleri hayranlıkla karşılayan Fatih Sultan Mehmet, Venedik'ten bu portreleri yapan sanatçının İstanbul'a gönderilmesini ister. Giovanni Bellini'nin işlerinin yoğunluğu sebebiyle Venedik Senatosu bu göreve Gentile Bellini'yi

³¹ <https://www.smb.museum/museen-einrichtungen/kupferstichkabinett/home/>

³² https://www.academia.edu/47481881/Giovanni_Bellini_and_the_Art_of_Devotion

atar. 1479'da sanatçı İstanbul'a gider. Hem diplomatik hem de sanatsal bir görev olan İstanbul ziyareti, Gentile Bellini'nin bu tarihte Venedik'te çalışan en seçkin ressam olduğunun da kanıtıdır. 1479-1481 tarihleri arasında kaldığı İstanbul, Gentile Bellini'nin sanatında köklü değişimlere sebep olan bir dönüm noktası olmuştur. Keşfettiği bu yeni dünya sayesinde hem onun sanatında hem de Avrupa resim sanatında Osmanlı imajları yeni bir sayfa açmıştır. Bu ziyaretle, hem iki coğrafya arasındaki diplomatik ilişkiler gelişmiş, hem de kültürel anlamda karşılıklı bir etkileşim doğmuştur. Zira bu ziyaretle birlikte Osmanlı nakkaşları da batılı anlamda resim sanatının derinlikli anlatım özelliklerini keşfetmişlerdir.³³

Bellini, İstanbul'da kaldığı dönemde minyatür, doğu ve İslam sanatlarına dair incelemeler yaptı. Eserlerinde bu unsurlara yer verdi. Kendisine tanınan imtiyazlar sayesinde, sarayda ve şehirde özgürce çalışabilmesi sağlandı. Bu konuda etraflı bilgiye 15. yüzyıl Venedikli gözlemci Domenico Malipiero'nun "*Annali Veneti Dall'anno 1457 Al 1500, Cilt I*"³⁴ eserinden ulaşılabilir (Babinger, 1952, s: 13). 1479 Osmanlı-Venedik barışını müzakere eden Venedik elçisinin yanı sıra Gentile Bellini'ni padişahın isteğini yerine getirmedeki becerisi nedeniyle Fatih Sultan Mehmet tarafından Avrupa şövalyelik nişanı collana'ya karşılık gelen altın bir madalya ve zincirle onurlandırılmıştır.³⁵ Venedik'e döndükten sonra sanatında etkili olan Doğu ve İslami karakterler, 16. yüzyılın başında Venedik resminde ortaya çıkan Oryantalist üslubun da öncüsü olarak kabul görür. Bununla birlikte, Batı sanatında Türklerin, Müslümanların ve diğer Doğuluların daha sonraki birçok tasvirinin temelini oluşturan günlük kostümlü çalışmalar yapmıştır (Foto14). (Christiansen, 1987, 59).

³³ https://www.academia.edu/351847/Review_of_Exhibition_Bellini_and_The_East

³⁴ <https://archive.org/details/annalivenetidal00longgoog/page/n27/mode/2up>

³⁵ <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1102516>



Foto 14: Gentile Bellini Atölyesi, Ayakta Osmanlı, 15. yüzyıl sonları, Louvre, Paris.³⁶

San Marco Meydanında Tören adlı çalışma Gentile Bellini'nin yeni sanatsal üslubunun özelliklerini taşımaktadır. Bellini'nin adı geçen eseri, 1496 yılında Venedik'teki Scuola Grande di San Giovanni Evangelista'nın toplantı odası için yapılmıştı. Kutsal haç kalıntısının mucizelerini anmak için ürettiği bir dizi tuvalden biriydi (Foto 15). Konusu, Hz. İsa'nın gerildiği çarmıhın kalıntıları olduğuna inanılan parçalar olarak bilinen röliklerin mucizesidir. Tören boyunca karşılaşılan manzara ressam tarafından resmedilmiştir. Venedik Dükünün onurlandırıldığı eserde, Brescia'nın Lombard bölgesinden bir tüccar röliklerin önünde diz çökmüştür. Tüccar, De Salis ailesinden uzakta işini sürdürmekteyken, genç oğlu şelaleden düşüp sakat kalmıştır. Bir süre sonra tüccar oğlu için rölikler önünde şifa için dua eder ve daha sonra çocuğuyla ilgilenen doktordan, oğlunun mucizevi bir şekilde iyileştiğinin haberini alır. Ressam, mucizelerle ünlenen röliklerin huzurunda San Marco Meydanı'nda betimlenen Venedik

³⁶ <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020006971>

halkı ve Dük'ü tabloda detaylıca resmetmiştir. Haç, bu olayların kahramanı olmasına rağmen, Bellini'nin kompozisyonu, burada bir iyileştirme eylemi gerçekleştiren kalıntıyı göz ardı etmektedir. Bunun yerine, görsel alana San Marco Bazilikası'nın titizlikle işlenmiş bir görüntüsü yerleştirilmiştir. Bellini'nin meydanında, önünde sağdan sola doğru ilerleyen bir geçit töreninin yapıldığı San Marco Bazilikası'nın ön cephesi hakimdir. Resmin üst yarısının Venedik'teki Bizans ve Gotik'in gücüne tanıklık ettiği söylenebilir. Kilisenin kubbeleri ve kapılarının altın mozaikleri Bizans'a göndermedir. İslam etkisi, dekoratif çini işçiliğinde, pembe ve beyaz baklava şekillerinde belirgindir (Foto 16).

Gerçekten de Bellini'nin çalışmasının zengin detaylandırması, önemli bir hikâye sunuyor bizlere: Doğu ganimetleriyle süslenmiş ve Aziz Markos'un el konulan kemiklerini barındırmak için inşa edilmiş Bizanslı bir yapı olarak San Marco, Gerçek Haç kalıntısının da canlı bir katılımcı olduğu bir söylem olan Levanten malları üzerindeki Venedik iddialarını simgeliyor (Pedani, 2015, s: 187). Bellini'nin resminin betimleyici yüzeyi, bu çeşitli nesneler arasındaki bağlantıları ortaya çıkararak, önceden var olan mucizevi masallara değil, bizzat tuvalin resimsel inceliklerine yerleşmiş, ideolojik olarak yüklü bir Venedik otoritesi anlatısı ortaya koyar. Yerel tarih ile efsane, dönemin günlük hayatının ortasında göz önüne serilen olaylar dizisiyle sahnelenir.



Foto 15: Gentile Bellini, San Marco Meydanı'nda Tören, 1496, Accademia, Venice.³⁷



Foto 16: Foto15 detay³⁸

Gentile Bellini'nin tablosu, Venedik'in demografik bir kesitinden daha azını sunmuyor. Kalabalık grupta şık giyimli kadınlar, erkekler ve sıradan vatandaşların yanı sıra, gölgeğin sağında orta mesafede bir grup Alman tüccarı, soldaki meydanın ortasında duran belirgin siyah siperlikli şapkalarından ayırt edilen dört Yunan tüccarı görülüyor; uzakta, sağdaki bazilikanın önünde sarıklı üç Türk göze çarpar. Meydanı çevreleyen

³⁷ <https://www.gallerieaccademia.it/processione-piazza-san-marco#&gid=1&pid=1>

³⁸ <https://www.gallerieaccademia.it/processione-piazza-san-marco#&gid=1&pid=3>

binaların bazılarının kat pencerelerinde serili oryantal halılar dikkati çeker. Tabloda, kalabalık tasviri dışında göze çarpan en önemli noktalardan biri de, Gentile Bellini'nin İstanbul seyahati sonrasında yaptığı eserlerin ortak özelliği olarak, oryantalist detayların var olmasıdır. Mekânın ve atmosferin doğulu bir kent hissiyatı verdiği eserde, kıyafetler ve renk tonlarının birleşimiyle egzotik bir hava yansıtmaktadır.



Foto 17: Gentile Bellini, İskenderiye’de Aziz Markos’un Vaaz Vermesi, 1507, Pinacoteca di Brera, Milano.³⁹

İskenderiye’de *Aziz Markos’un Vaaz Vermesi* (1507), Gentile Bellini’nin hayatı boyunca bitiremediği; ancak kardeşi Giovanni tarafından tamamlanan son eseridir (Foto 17). Sanatçının İstanbul’dan dönüşü Venedik’te diplomatik olarak saygınlığı artmıştır. Scuole Grandi (Büyük Okul) o dönemde Venedik’te hayır işleri, kültür sanat etkinlikleri organize eden prestijli bir kurumdur. Gentile Bellini’ye bu tabloyu diplomasi, kardeşliklerin temsili, bireysel ayrımcılığın reddi ve Hristiyanlık temaları bağlamında sipariş vermişlerdir (Kim, 2015, s. 186-187).

³⁹ <https://pinacotecabrera.org/en/collezione-online/opere/saint-mark-preaching-in-a-square-of-alexandria-in-egypt/>

Gentile Bellini tablonun sol köşesinde izleyiciyi doğuya özgü üslupla bezenmiş basamaklardan oluşan bir kürsü üstünde vaaz veren Aziz Markos'un hitabına odaklayan bir kompozisyon oluşturmuştur. Bellini'nin hiç görmediği bir yer olarak iddia edilen İskenderiye, Osmanlı himayesindeki Mısır kenti olarak tasvir edilmiş olmasından ötürü sarıklı ve oryantal kıyafetler içerisindeki insanlarla birlikte ustalıkla betimlenmiştir. Aziz Markos'un hemen önünde duran ve vaazına büyük önem verdiği anlaşılan adam, Osmanlı kıyafeti giymiştir. Dekor, geniş bir yelpazede tanınabilir İslami ve Hristiyan binalarının bir karışımıdır. Antik Mısır tanrıçası Serapis'in tapınağını temsil etmesi amaçlanan merkezi yapı, Venedik'teki San Marco Bazilikası'nın İslamlaştırılmış, taşınmış bir versiyonu olarak okunabilir. Arkada görkemli ve meydanı bir avlu gibi gösteren yapının arkasındaki minare, yükselen kule, Arap mimarisinden esintiler taşımakla birlikte, Afrika ve Orta Doğu'ya özgü develer ve atlılar sanatçının imgesel gücünün gösterimidir. Avluyu saran diğer yapıların sütunlarındaki başlıklar eklektik sayabileceğimiz bir üslupta, dor nizamında görülen volütler ile gösterilmiştir (Kocacı, 2017, s: 9-10).

Diğer yapılarda İskenderiye'nin konut mimarisine dair ipuçları verilmektedir. Mimari detayların çoğu topografik olarak doğrudur: sağ arka plandaki sütun, Pompey'in Sütunu olarak bilinen ve ilk Hristiyanlar tarafından yıkılan bir pagan tapınağının bulunduğu yeri gösteren İskenderiye'deki Diocletian Sütunu'dur; Dünyanın Yedi Harikası'ndan biri olan ünlü Pharos Deniz Feneri'nin tepesi en solda görünmektedir. Merkezi tapınağın solundaki dikilitaş, İstanbul'da yer alan Theodosius Sütunu'nu anımsatıyor bizlere (Foto 18-19) (Baxandal, 1972, s: 198).



Foto 18: Theodosius Sütunu, MS.390, İstanbul.⁴⁰

Foto 19: Foto 17 Detay

Mimari yapının kemerleri ve kubbeleriyle ön cephesi, Gotik oymacılığından yoksun bırakılmış, ancak kıvrımlı payandaların eklenmesiyle San Marco Bazilikası'nı açıkça çağrıştırıyor. Bu görkemli dini yapı, Bizans mimarisi etkisinde Chora Manastır Kilise' sinin (Kariye Cami) unsurlarına sahiptir. Ayasofya, Küçük Ayasofya, San Marco Venedik ve San Vitale Ravenna ile de benzerlik göstermektedir.⁴¹ Muhtemelen Konstantinopolis'teki Ayasofya'nın görsel hafızasından ve Venedik San Marco'sundan yararlanan sentez, hayali şehir manzarası, Venedik tarzını harmanlama eğiliminin başlangıcını temsil ediyor (Foto20-21-22-23)(Kim, 2015, s: 169).

⁴⁰ <https://kulturenvanteri.com/tr/yer/dikilitas/#16/41.006043/28.975382>

⁴¹ https://www.academia.edu/26941288/Venetian_Mamluk_mode_and_Gentile_Bellini_pdf

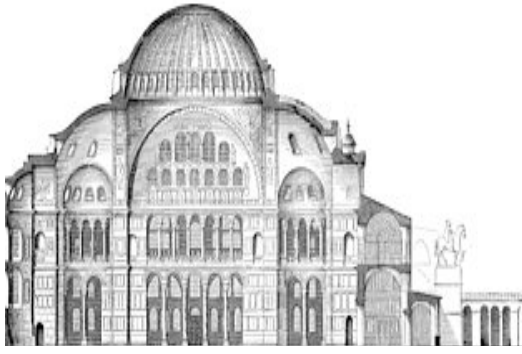


Foto 20: Ayasofya, 6. Yüzyıl, İstanbul⁴²



Foto 21: Küçük Ayasofya, 6.yüzyıl, Kiklarel

43



Foto 22: St. Mark's, 9.yüzyıl, Venedik.⁴⁴



Foto 23: San Vitale, 6.yüzyıl, Ravenna⁴⁵

Sahneyi hem egzotik hem de tanıdık bir atmosfere yerleştirmeye hizmet ediyor. Bu resim ayrıca Gentile Bellini'yi Scuole Grandi kardeşlik üyeleri arasında göreceğimiz bir düzenlemedir. Resmin sol alt köşesindeki kalabalık ağırbaşlı, siyah tek tip kıyafetli grup içinde parlak kırmızı bir kostüm giymiş olan Gentile Bellini'den başkası değildir (Kim, 2015, s: 169) (Foto24).

⁴² <https://listelist.com/ayasofya-hakkinda-bilgi/>

⁴³ <https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/kiklarel/gezilecekyer/vize-kucuk-ayasofya-gazi-suleyman-pasa-camii>

⁴⁴ <https://www.st-marks-basilica.com/st-marks-basilica-architecture/>

⁴⁵ <https://www.ravennamosaici.it/basilica-di-san-vitale/#>



Foto 24: Foto 17 Detay

Gentile'nin elbisesinin rengi ve aksesuar zenginliği sanatçıyı dernek üyelerinden sanatçı kimliği iddiasıyla ayırmaktadır. Resim üzerinde ilerleyen yıllarda yapılan kızılötesi incelemelerde, kardeş Giovanni Bellini'nin, Gentile'nin portresini daha sonra eklemiş olduğunu göstermektedir. Bu sayede Gentile'nin Venedik toplumundaki prestijli konumu görünür kılınmaktadır. Gentile Bellini'nin silüeti, giysisinin rengi, belirgin kol süslemeleri, altın zinciri ve elinde tuttuğu Fatih Sultan Mehmet'in hediyesi olan madalyon, görünmez olan üst kimliğinin alegorisidir. Bu tavır diplomatik bir hizmet

gerçekleştiren sanatçının statüsüne dikkat çekmek için yapılmış olmalıdır. Gentile Bellini'nin eseri diğer Venedikli sanatçıların portreleriyle karşılaştırıldığında daha atipiktir. Örneğin, Giovanni Mansueti'nin, Campo S. Lio'daki Kutsal Haç Kalıntısının Mucizesi'nde (yaklaşık 1494) sanatçı kendisini çoğunlukla göze çarpan derecede mütevazı, sıradan bir elbise giymiş, ruhban sınıf içinde olarak tasvir etmektedir(Foto25-26).Doğulu imajları sıklıkla eserlerinde kullanan sanatçılar Gentile Bellini'nin genellikle Venedik büyükelçilerine özgü elbise içinde temsili, sanatçının makam sahibi olduğunun kanıtı olarak değerlendirilir (Kim, 2015, s. 167).



Foto 25: Giovanni Mansueti, Kutsal Haç Kalıntısının Mucizesi, 1494, Gallerie dell' Accademia, Venedik⁴⁶.

⁴⁶ <https://www.italianartsociety.org/2016/03/on-26-march-1527-painter-giovanni-di-niccolo-mansueti-was-no-longer-a-member-of-the-scuola-grande-della-misericordia-a-venetian-lay-confraternity/>



Foto 26: Foto 25 detay.

Gentile Bellini, ünlü *Fatih Portresi*’ne başlarken, tabloya hazırlık aşamasında çok sayıda desen ve gravür yapmıştır. Bu çalışmalarından bir kısmı günümüze ulaşmıştır. Bu çalışmaların bazıları halen çeşitli müze koleksiyonlarında muhafaza edilmektedir. Venedik’in ilk Rönesans sanatçılarından olan Gentile Bellini’nin eseri, Venedik resim ekolünün sayılı portrelerinden biridir. Padişaha takdim edilen orijinal portre bugün mevcut değildir. Tablonun taşınabilir boyutta bir kopyası Gentile Bellini tarafından Venedik’e götürülmüştür. Geçen süre içerisinde eser birkaç kez el değiştirmiştir. Kopya, son olarak 1865’te Önasya Arkeolojisi uzmanı Sir Henry Layard tarafından Venedik’te satın alınmış, 1917 yılında ise Henry Layard’ın eşi tarafından Louvre Müzesi’ne bağışlanmıştır. Portre, 15 Nisan 2022 tarihinden itibaren İngiltere’nin başkenti Londra’daki Victoria ve Albert Müzesi’nde sergilenmektedir (Foto 27)(Uzun, 2015, s: 40).



Foto27: Gentile Bellini, Fatih Portresi, 25 Kasım 1480, Victoria & Albert Müzesi, Londra⁴⁷

Emile Cammaerts tarafından yapılan Fatih Portresi tahliline göre bu resim, Venedik Ekolü geleneğine hiç benzememektedir. Bu resimde madalyon karakteri yoktur (Cammaerts, 1951, s: 23). Padişahın soluk yüzü izleyiciyle arasında daha fazla temasa imkan veren yarım profil vaziyetinde, koyu bir arka plan üzerindedir. Gözlerin ve sakalığın siyahlığı, sarığın ve tenin şeffaflığını kuvvetlendirmekte, gerçekçi olan uzun, eğri burun, yumuşak ve düşük bıyıkların bir kısmını örtmektedir. Padişah sade giysiler içerisinde, hiçbir aksesuar olmadan tasvir edilmiştir. Buna karşılık portreyi çevreleyen sütunlarda, kemerde ve tablonun ön kısmını kaplayan işlemede zenginlik göze çarpar. Resmi çerçeveleyen kemer, klasik şamdan ve oymacılığı düşündüren dekorasyonla batılı bir perspektif tarzında temsil edilmiştir. Ancak lento üzerine bol dökümlü, mücevherlerle süslenmiş gösterişli bir oryantal kumaş kullanılmıştır. Tarih dışında, yazıtın okunaklı

⁴⁷ <https://www.italianartsociety.org/2016/03/on-26-march-1527-painter-giovanni-di-niccolo-mansueti-was-no-longer-a-member-of-the-scuola-grande-della-misericordia-a-venetian-lay-confraternity/>

kısmında, sol altta Latince dünyanın fatihi Victor Orbis yazmaktadır. Portrenin sembolizm bağlamında yorumlamasını yapan Maria Pia Pedani'ye göre; Bellini'nin tablodaki Venedik tarzı kemeri yaparken, biçimsel model olarak Venedik'teki San Zaccaria Kilisesi'nin Rönesans üslubundaki kapısını kullandığını, ancak kemerin simgesel anlamda Topkapı Sarayı'ndaki üçüncü kapıya, yani Bab-ı Saadet'e karşılık geldiğini söylemektedir (Pedani, 1999, s: 555-558). Günümüze kadar ulaşan görüşlerde kenarı alçak kabartmalarla süslü olan kemerin sağında ve solunda yer alan üç tacın, Fatih'in son verdiği Bizans, Trabzon Rum İmparatorluğu ve Karamanoğulları Beyliği'ni simgelediği belirtilmiştir. Bir başka kaynakta ise bu üç tacın üç başkent, Bursa, Edirne ve İstanbul'u simgelediği, altta yer alan büyük tacın ise Fatih'in kendisi ve Osmanlı İmparatorluğu olduğu yönündedir. Toplamda yedi tac olması, Fatih'in yedinci padişah olduğu manasına gelmektedir. Bu konuda en son ve güncel görüş, kemerin iki yanındaki altı adet tacın Osmanlı İmparatorluğu'nun Fatih Sultan Mehmet'ten önceki altı hükümdarını, yani Fatih'in ataları, Osman, Orhan, I.Murat, Yıldırım Bayezit, Çelebi Mehmet ve II. Murat'ı temsil ettiği yönündedir. Fatih Sultan Mehmet ise tablonun ön tarafına yerleştirilen değerli taşlarla süslü kumaşın ortasındaki incilerle bezenmiş yedinci tac ile betimlenmiştir. Kumaşın kökeni ile ilgili net bir fikir olamamakla beraber Venedik brokerları ve dönemin tekstil ticareti göz önüne alındığında Türk ve İran coğrafyasına ait etnik ve sanatsal stillerle ilişkilendirilebilir (Renda, 1999, s: 11-12).

Fatih Sultan Mehmet tablosunun sanatsal öneminin dışında diploması ve iki ülke ilişkisi bağlamındaki tarihi belge olma özelliği üzerinde durulması gereken konudur. Bu portredeki uygulama, sadece bir hükümdarı ampirik olarak yüzünün tasviri değil daha çok iletişimin sağlanmasıydı. Bu portre, genellikle *relazione* (ilişkiler) olarak adlandırılan siyasi anlam taşıyan, Venedik diplomatik yazı türünün görsel temsili olarak kabul görmüştür. Kendi başına bir tarihsel kompozisyon türü olarak Bellini'nin Sultan portresi klasik *relazioni*'den farklıydı (Babinger, 1953, s: 65).

Klasik İtalyan diplomatik kayıtları olan *relazioniler*⁴⁸, belirli bir diplomatik misyonun sonucu veya kendiliğinden kaydedilen günlük etkinlik kayıtlarıydı. Gentile Bellini, Fatih Sultan Mehmet'e dair metinsel relazioni yerine açıklayıcı bir kapsamlı siyasi tablo sundu (Necipoğlu, 2012, s: 1-81). Kelimelerin görsel fenomenlerin gücünü yeterince tarif edemediği yerde, diplomaside görsellik; yani resim bu görevi üstlenir. Yazılı belge yerine diplomatik ilişkilerde kabul gören sanat nesneleri bilhassa portreler şunu ima eder; fiziksel görünüm, dış politikaya yönelik karakter ve eğilimin değerlendirilmesine yönelik çıkarımlarla aktarılabilir ve analiz edilebilir. Bir portre padişahın bedenini, ruhunu ve mizacını tasvir edebilir. Özetle, sözlü portreler oluşturma süreci Venedikli politikacıların yabancı hükümdarları ve görünüşlerini tasavvur etmelerine, değerlendirmelerine izin veren tavsiyeler, dış politika değerlendirmelerinde ve kararlarında etkili fenomenlerdir. Gentile Bellini'nin portresinin dolaysız işlevi Fatih Sultan Mehmet'in verdiği görevini yerine getirmektir. Lakin literatür, Osmanlı İmparatorluğu cephesindeki veri Sultan II. Bayezid'in kısa bir süre sonra babasının resimlerini müzayedede sattığı yönündedir. İddia, Fatih Sultan Mehmet'in ölümünden sonra portrenin Pera'da Venedikli bir tüccara satıldığıdır (Uzun, 2015, s: 40).

Eğer bir diplomatik tarz varsa, bu mutlaka dikkate değerdir. Ayrıca Gentile Bellini'nin Fatih Sultan Mehmet portresi yalnızca diplomatik hesapları değil bir hükümdar ve sanatçısı arasındaki karşılaşmalar içinde mihenk taşı olması, Doğu ve Batı, Venedik ve Osmanlı ilişkilerinin deneyimlenmesi açısından da büyüleyicidir. Gentile Bellini'nin eserine yüklenen diplomatik göz değeri; tek tek parçalardan (gözler, kaş, burun, çene, ten rengi ve vücut yapısı) yola çıkarak yüzün görünümünün ayrıntılı bir tanımını yapar ve oradan karakterle ilgili daha genel değerlendirmelere ulaşır. Bu

⁴⁸ İki Devlet arasındaki bir anlaşma temelinde, bir Devletin (gönderen veya akredite eden) diğerinin topraklarında (alıcı veya akredite eden) bir organ (temsil) kurması nedeniyle aralarındaki ilişkileri üstlenen varlık biçimini gösteren ifade veya diplomatik misyon) normal ve sürekli olarak ilişkilerin yürütülmesinden sorumludur. Bu nedenle, Devletler arasındaki uluslararası ilişkileri yürütme yöntemlerinden biri ve bugün en yaygın ve önemli olanıdır.

değerlendirme siyasi profili, diplomasi rotasını şekillendirir. Emin olmak için, bu açıklama tarzı benzersiz değildir. Diplomatik göz yaklaşımı, çok çeşitli biyografik ve fizyonomik türlerde görünür. Birincisi, kemer, şeref giysisi, taçlar ve yazıt, Osmanlı İmparatorluğu'nun emperyal özlemlerini somutlaştırır; ikincisi, ayırt edici özellikleri bir bireye özgü bir özgüllüğü kaydeden yüzdür (Uzun, 2015, s: 45). Yine de Gentile'nin resmi, söz konusu olduğunda, bu diyalektik aynı zamanda resmin bilgi birikimini çökertme ve genişletme kapasitesinden de söz eder. Ötekilik, izleyici, yüzün özelliklerinden yabancı bir hükümdarın, halkın ve bölgenin karakteri ve davranışı hakkında daha geniş fikirleri ayırt edebilir. Tersine, bütün bir imparatorluk birkaç iyi düzenlenmiş ayrıntıya bölünebilir. Gentile'nin portresinin üslubu ve diplomatik yazıların yapısı, paradoksal olmasa da beklenmedik bir sonuca götürür: ötekiliğe dair filizlenen bir farkındalık ve coğrafi genişliğe odaklanan temsili stratejiler eşlik eder. Gentile Bellini'nin Konstantinopolis yolculuğunun nasıl karşılandığını hesaba katmak erken dönemde sanatçının yükselişine katkıda bulunan faktörlerin yelpazesini genişletir. Bu hareketliliğin sanatsal sonucunda, Gentile Bellini'nin, Fatih Sultan Mehmet portresi, Batılı ülkelerin Osmanlı İmparatorluğu himayesindeki kayda değer durumunu yansıtmakla kalmamış, sanatçı onun benzerliğini bilgi iletme aracı olarak görmüş, yabancı diplomatların ve resmi çizilen hükümdarın görünüşü, kişisel nitelikleri ve mizacı benzer şekilde aktarılmaya çalışılmıştır. Gentile'nin diplomatik üslubu seyahat koşulu altında ele alındığında, yalnızca hümanist, doğanın kendisi için taklit edilmesi ya da doğanın şekillendirilmesi olarak kabul edilemez. Gentile Bellini sanatçı olarak görevini layığıyla yerine getirmişti, birey olarak para, şan ve şöhretle Venedik'e geri döndü. Esas misyonu diplomasi gözü değeri, başarısı, sanatçı üstünlüğü bu ölçülebilir değerlerin çok üstünde kayıtlara geçti. Bir bakıma bu tablo sadece bir insanı değil, iki kültür arasındaki ilişkiyi de resmediyordu.

Fatih Sultan Mehmet'in, Gentile Bellini 'ye atfedilen ikinci eseri, *Çifte portredir*. 26 Haziran 2020'ye kadar İsviçre'de özel bir koleksiyonda bulunan tablo, anılan tarihte Londra'da yapılan bir müzayedede İstanbul Büyükşehir Belediyesi tarafından satın alındı ve tablo doğduğu topraklara geri dönmüş oldu. Bu eser, padişahı ikili bir kompozisyonda gösteren bilinen tek portredir (Foto 28). Resmin sağında yer alan Fatih Sultan Mehmet, karşısında yer alan bir gençle (şehzadesi olabilir) bakışır. İki figürde neredeyse dörtte üçlük profilde ve düz bir karanlığa karşı yerleştirilmiştir. O dönemde Batılı bir sanatçı tarafından konu olarak seçilmesi nadir olan Doğu hükümdarı imajı, çifte portre formatıyla ele alınır (Woods-Marsden, 1998, s: 159-68, 170-86).



Foto 28: Gentile Bellini, Çifte Portre, 1480, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Koleksiyonu, İstanbul.⁴⁹

Babinger'in belirttiğine göre, tablonun arka kısmında "Maometto Secondo i suo Figlio" (Mehmet II ve onun oğlu) ifadesinin bulunduğu bir etiket bulunmaktadır (Babinger, 2002, s: 201). Ne yazık ki etiket günümüzde yerinde değildir. Jürg Meyerzur, Capellen ve Otto Pächt, bu tablonun muhtemelen Gentile Bellini tarafından yapıldığını belirtmektedirler.

⁴⁹ <https://www.gzt.com/infografik/skyroad/fatihin-imzasiz-portresi-2060>

Eser hakkında diğerk bir görüş ise İsviçreli Oryantalist Rudolf Tschudi (1884-1960) tarafından ortaya atılmıştır: Portre, Gentile Bellini'nin stiline benzer şekilde yapılmıştır, ayrıca sanatçı muhtemelen Gentile'nin bir öğrencisidir (Babinger, 2002, s: 201). Julian Raby, tabloyu Gentile'nin Venedik'e döndükten sonra yapıldığını öne sürerken, Caroline Campbell ve Jennifer'a göre Gentile Venedik'e geldikten sonra bir çırak ya da takipçisi tarafından yapılmıştır (Raby, 1982, s: 3-8). Eserin ne zaman ve kim tarafından yapıldığı tartışmaları devam ederken, şüphe götürmeyen tek gerçeğin, eserin konusu olduğudur, yani Osmanlı. Eserde, Fatih Sultan Mehmet diğerk portrelerinde gördüğümüz aynı yüz hatlarına sahiptir. Tablodaki ifade Topkapı Saray Müze'sinde bulunan, Siblizade Ahmed veya Nakkaş Sinan Bey'e atfedilen Fatih Sultan Mehmet portresi ile ilişkilendirilebilir (Foto29) Anılan minyatür ile bu eserde gördüğümüz Fatih imgelerinin genel fizyonomisi uyumludur. Ancak genç figürün kimliği bugün hala bir muammadır.



Foto29: Nakkaş Sinan Bey veya Şiblizade Ahmet'e atfedilen Gül Koklayan Fatih portresi, 1480, Topkapı Saray Müzesi.⁵⁰

Rönesans resminde, çeşitli insani ilişkileri yansıtmak için çeşitli çift portre uygulamalarına rastlanmaktadır. İnsan etkileşiminin temsili olarak görülebilecek bu

⁵⁰ <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/68173>

kurgularda, baba-yetişkin oğul, aile üyeleri, arkadaşlar, sanat hamileri ve sanatçılar gibi temsiller görürüz. Bu bilgiler ışığında, bu kompozisyonla ilgili tartışma, genç figürün Şehzade Cem olup olmadığıdır. Gentile Bellini İstanbul'a geldiğinde Fatih Sultan Mehmet'in sarayında, padişahın ikinci oğlu Mustafa (1450-1474) çoktan ölmüştü ve ilk oğlu II. Bayezid (1447-1512) otuz iki yaşında olmalıydı. Bu bilgiler doğrultusunda, portredeki genç adam Fatih Sultan Mehmet'in oğlu, yirmili yaşlarının başındaki Cem (1459-1495) olabilir. Hem portredeki gencin Şehzade Cem hem de portre sanatçısının Gentile Bellini olmadığını savunan görüşler de dikkate değerdir. İlk görüş, Gentile Bellini'nin İstanbul'da iken Cem'in Konya'da vali olduğu yönündedir, muhtemelen birbirleriyle karşılaşmamışlardır. İkinci görüş Cem'in 15. yüzyıldan günümüze ulaşan natüralist bir portresi olmadığı bilgisini içeren dönem tanıklarının mektupları ve yazılı belge ifadeleridir. Alexis Becagut tarafından Mantua Hükümdarı Francesco II Gonzaga'ya yazılan 23 Temmuz 1493 tarihli bir mektuba göre, Mantua'da Osmanlı Padişahlarına ait ikili portreler mevcuttur. Bu ifadeden yola çıkılarak portrenin Cem'i duvarda gören Mantua'nın saray sanatçısı Andrea Mantegna tarafından çizilmiş olduğu düşünülebilir. Fakat Vatikan Sarayı belgelerinde Osmanlı şehzadesi Cem'in küçük bir ağzı, dolgun dudakları, hafifçe kısılmış mavi gözleri olduğu belirtilir ve görselle uyuşmamaktadır. Farklı bir bilgiye göre de Fiesole başrahibi, 1489'da Cem'i karşılamak için Roma'da hazır bulundu ve şunları bildirdi: kalın kaşlar, çengel burun, koyu ten ve düzgün kesilmiş ince bir sakal, Fatih Sultan Mehmet'e benzeyen şehzade olarak betimlenmiştir (Fetvacı, 2013, s: 243-268). Çifte portredeki genç adam kesinlikle yukarıdakilerle tutarlı bir şekilde tasvir edilmemiştir.

Tartışmalı kimlik tespiti dışında genç şehzadenin fizyonomik tasviri ve kıyafeti değerlendirildiğinde önemli ipuçlarına ulaşılmaktadır. Portredeki genç erkeğin kıyafeti, kimliği hakkında ipuçları veriyor. İtalyan kadifesinden altın nar motifli işlemeli bir kaftan giyiyor, nar motifi Orta Doğu'da oldukça popülerdir. 15. yüzyıldan sonra Avrupa ve

Osmanlı İmparatorluğu süslemelerinde nar figürü, krallığı, doğurganlığı ve ölümsüzlüğü simgeliyordu. Ayrıca delikanlı otantik bir Osmanlı türbanı takmış. Doğu figürlerinde bu tür bağlanmış türban olağanken, tüy tokalı türban alışılmadık bir durum olduğu için dikkate değer bir detaydır. Özellikle 15.yüzyıl Venedik Ekolü resimlerinde, *aigrette*⁵¹ tüyü Osmanlı toplumundaki statünün bir göstergesiydi. En değerli tüyler turna ve balıkçıl kuşlarındandı. Padişahlar, şehzadeler ve üst düzey devlet görevlileri dini törenler gibi özel günlerde bu tüylü aigretleri giymek zorundaydılar (Uzun, 2015, s: 45). Çifte portredeki genç figür, sarığında yukarıda bahsedilen tüylerden birini taşıyor. Bu yüzden resimdeki genç adamın bir şehzade veya bir Osmanlı valisi olabileceği düşünülür. Öte yandan, eserdeki pürüzsüz yüzlü genç adam portresi resme başka bir anlam katmaktadır. Babasının tahtında gözü olmadığını göstermek için sakalları olmadığını düşündürmekte. Osmanlı toplumunda yetişkin bir erkeğin üstelik payitaht üyesi Osmanlı'yı tasvir için sakal önemli bir parçadır. Gentile ve onun atölyesinde resmedilen Doğulu erkek portrelerinin çoğu sakallıdır. Fakat buradaki kişi Cem ise anılan tarihlerde Avrupa'daydı ve görüntüsü değişmiş olmalıydı. Gentile Bellini ile yüz yüze gelmediği anlaşılan Şehzade Cem'in tasviri hayali olmalıdır. Konu ile ilgili bilim insanlarının çoğu genç adamın Şehzade Cem olduğunu ileri sürmektedir. Lakin kafa karıştırıcı bir iddia, Bosna'nın fethi sonrasında 1463 tarihinde İstanbul'a getirilen Bosna hükümdarı Sigismund'un portedeki genç adam olduğu yönündedir. Yedi yaşında İstanbul'a getirilen Sigismund, Müslüman olmuş ve adı İshak Bey olarak değiştirilmiştir. Fatih Sultan Mehmet korumasında yetişen İshak Bey, sarayda bulunan seçkin bir birliğin üyesiydi. 1479-1481 tarihleri arasında İstanbul'da bulunan Gentile, bu dönemde saray mensuplarını resmediyordu ve karşılaşmış olmaları muhtemeldi, bu karşılaşma olduğu zaman İshak Bey 25 yaşlarında olmalıydı. Bu bilgiler ve iddialar ışığında çifte portre ile ilgili günümüze ulaşan ve kabul gören genel görüş, Fatih Sultan Mehmet ve oğlu şehzade

⁵¹ Tüylü özel başlık. Bir başlığı süslemek için kullanılan ak balıkçılların püsküllü tepesi veya baş tüyleri.

Cem'in portresinin Gentile Bellini tarafından resmedildiği yönündedir. Son tahlil olarak “Fatih portresi minyatür resmiyle herhangi bir uzlaşmaya girmez, obje olarak bile daha ziyade Venedik’e uyan baştan aşağı perspektif tekniğiyle yapılmış bir resimdir” (Belting, 2012: 58).

Padişah portreciliğinin yanı sıra doğu etkisi mitolojik ve dini konulu eserlere de yansımıştır. Gentile Bellini'nin 1480 tarihli *Bakire ve Tahtta Oturan Çocuk İsa* adlı eseri, bu türün en başarılı örneklerindendir (Foto 30). Venedikli sanatçıların Doğu unsurlarını dini portrelere dahil etmeleri alışılmış bir tavidir. Gentile Bellini'nin bir ressam olarak yoğun kullanılmış boya darbelerinin uygulanması, parlatılmış eklerin yüzey etkilerini göstermesi açısından seçkin örneklerdendir. Bakire Meryem'in tahtı ve kırmızı kadife kumaş üzerine doğulu karakterde işlenmiş yaldızlı harmanisi Gentile Bellini'nin boyamaktan zevk aldığı tipik Doğu kumaşı bezemesine örnektir (Raby, 1982, s: 4



Foto 30: Gentile Bellini, Bakire ve Tahtta Oturan Çocuk İsa, 1480. Oil on Wood.

From: National Gallery of Londra⁵².

⁵² <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/gentile-bellini-the-virgin-and-child-enthroned>

Bu eserdeki ayrıntılar, nişli taht ve süslemeler, Hristiyanlığın kökenlerine olduğu kadar, Venedik'in Yakın Doğu ile etkileşimine de referans verir. Meryem'in bereketi sembolize eden elbisesi ve duruşu, Doğu medeniyeti kaynaklı stilize nar motifleriyle bezenmiştir. Meryem ve Çocuk İsa'nın altlarında Anadolu kaynaklı olduğu düşünülen bir yer seccadesi de vardır. İslami liturjik eşyalardan olan seccade, nişlerde, camilerde kutsal Mekke'nin yönünü belirtmek için kullanılırken, bu eserde Meryem'in kutsal konumunu belirlemiştir.



Foto 31: Gentile Bellini, Caterina Cornaro'nun Portresi, 1500, Museum of Fine Arts, Budapeste.⁵³

Gentile Bellini'nin 1500 yılına ait *Caterina Cornaro Portresi* (Foto31), Padişah portrelerine ek olarak, doğu etkisinin vurgulandığı Venedik'in üst düzey ailelerinin portrelerine örnek verilecek seçkin eserlerdendir. Hayatı zorlu güç mücadelesiyle geçen Caterina Cornaro, 1473 yılında Kıbrıs Kralı James ile evlendi. Birkaç ay içinde

⁵³ <https://www.mfab.hu/artworks/portrait-of-caterina-cornaro-queen-of-cyprus/>

Caterina'nın kocası ve küçük oğlu öldü. Kıbrıs'ın egemen kraliçesi Caterina, Venedik ve İspanya adanın kontrolü için rekabet ederken çeşitli komploların hedefi haline geldi. 1489 yılında Venediklilerin baskısı altında, tahttan çekilmeyi kabul etti ve 1510 yılında hayatını kaybetti. Guiseppe Donizetti'nin operasının da kahramanı Caterina Cornaro'nun rolü hükmetmek yerine ahlaki bir örnek olmaktı. Kraliçe Venedikli Gentile Bellini'nin portresinde hayat buldu. Gentile, ilerleyen yaşlarındaki kraliçenin fiziki görünümüne hiç aldırış etmedi ve modeline kartografik nesnellikle yaklaştı. Gösterişli gala elbisesine, yüze olduğu kadar özen gösterilmiştir. Kolyelerin, peçelerin, kumaşların ve mücevherlerin girift ritimleri, sanki Bellini'nin İstanbul sarayında geçirdiği yıllarda büyük bir şevkle incelediği desenler gibi, bir tür doğulu süs motifi oluşturur. Kıyafeti, siyah bir üst elbise ve altın bir iç elbiseden oluşan tipik Venedik kıyafetidir, altın, yakut ve incilerle süslemesi, onun yüksek rütbeli statüsünü gösterir. Bununla birlikte, kıyafetiyle ilgili ilginç olan şey, başlığıdır; altın işlemeli kufi sembolleri ve İslami pirinç işlerinde yaygın olarak bulunan geçmeli bir düğüm deseni ile işlenmiş Venedik dekoratif karakterinde olmayan siyah altın başlık doğu tarzını belgeler (Hurlburt, 2013, s: 33-38). Kraliçe'nin takısındaki örgü bantları, baskı altındaki hayatını sembolize ediyor gibi görünmekle beraber Kraliçe'nin dimdik dururken betimlenmesi, sosyal baskıya karşı iradesinin görüntüsüdür. Bu, görüntü kraliçenin erdemlerinin bir özetidir: dış zorluklara ve bencil içsel arzulara karşı kazandığı zaferin görsel temsili olarak okunabilir. Kraliçe'nin bu zaferini kendi sözleriyle ifade ettiği, tablonun sol üst köşesindeki yazıtta yer alan *“Görüyorsun, ne kadar büyüğüm; ama beni bu kadar küçük bir panelde tasvir eden Gentile Bellini'nin eli daha da büyük”* ifadesi Gentile Bellini'yi de devrinin en seçkin sanatçısı olarak yüceltir (Foto 32) (Hurlburt, 2013, s: 35).



Foto32: Foto 31 detay

5.1.3. Andrea Mantegna (1431 – 1506)

Andrea Mantegna, 1430'un sonlarında Padua'nın birkaç kilometre kuzeyindeki Isola di Cartura köyünde doğdu. Babasının mütevazı bir marangoz olarak kazandığı kazanç çocuğuna iyi bir eğitim sağlamak için yeterli değildi. Ancak zekâsı ve yeteneği erken yaşta fark edilen Mantegna, 1441 yılında küçük yaşta, daha sonra onu evlat edinecek olan ressam Francesco Squarcione'nin yanında çıraklık yapmaya başladı. Bununla birlikte genç Mantegna, 1448'de Padua'daki Eremitani Kilisesi'ndeki (şimdi çoğu yıkılmış) Ovetari şapelinin fresk dekorasyonu için kısa süre sonra ustasının stüdyosundan ayrıldı. Andrea Mantegna'nın şansı Rönesans'ın müjdelendiği Roma uygarlığının kalıntılarının ve antik ihtişamın yaşadığı Padua'da doğmuş olmasıydı. Andrea Mantegna'nın etkilendiği başyapıtısa Padua'da bulunan Donatello'ya ait heykeldi (Foto 33) (Pope-Hennessy, 1976, s: 172).



Foto 33: Donatello, Atlı Gattamelata Heykeli, 1453, Piazza del Santo , Padua, İtalya⁵⁴.

Andrea Mantegna'nın hayatındaki dönüm noktalarından en önemlisi 1453 yılında Jacopo Bellini'nin kızı Nicolosia ile evlenmesiydi. Kuzey İtalya'da Rönesans sanatının temsilcileri olarak Venedik Okulu'nu kuran, geliştiren ve etkili kılan Bellini ailesi ile Andrea Mantegna'nın iş birliği önemliydi. Özellikle perspektif, rakursi, ışık ve renk kuramlarında Andrea Mantegna ile Giovanni Bellini etkileşimi sanatlarını üst düzeye taşıdı. 1459 yılında Marquis Lodovico Gonzaga tarafından ikna edilen Mantegna, Mantua'ya taşındı. 1488-1490'da Roma'da kalması dışında Mantegna, hayatının geri kalanını Mantua'da üç kuşak Gonzaga patronunun hizmetinde geçirdi (Jones, 1987, s: 71).

Andrea Mantegna'nın yüksek Rönesans sırasında klasik askeri yiğitlik, kahramanlık ve Hristiyan dindarlığına yapılan eşzamanlı vurguyu mükemmel bir şekilde özetleyen çok sayıda çalışma grubu vardır. Klasik sanattan güçlü bir şekilde etkilenen resimleri, Roma imparatorluk hükümdarlarına ve Hristiyan azizlerine eşit saygı gösterirken, biçimsel ve kuramsal tekniklerle, chiaroscuro'nun tamamlayıcı birleşimiyle yumuşak, doğal bir incelik ve geçiş sağlıyordu (Carr, 1998, s: 76).

Andrea Mantegna, üç boyutlu derinlik izlenimlerini yaratmak için farklı bakış açıları üzerinden çarpıcı mekan kurguları yaratan önemli bir ressamdı. Bu yeteneğini

⁵⁴ <https://www.art-prints-on-demand.com/a/donatello/equestrian-portrait-of-ga-1.html>

klasik bir sarayın içine açılan bir pencere veya gök cisimleri, mitolojik figürlerle dolu bir gökyüzü izlenimi verebilen fresklerinde en ilgi çekici ve eğlenceli etki için kullandı(Foto34).



Foto 34 : Andrea Mantegna, Camera degli Sposi: Ceiling Oculus, 1474, Palazzo Ducale Mantua⁵⁶

Kendini işine adanmış bir antikacı ve amatör arkeolog olan Andrea Mantegna'nın klasik kültüre olan ilgisi, eserlerine yaklaşımını şekillendirdi. Çalışmalarında Hristiyan azizler, antik Yunan heykellerinin dalgalanan kaslarını ve kontraposto zarafetini sergilerken, Meryem Ana, bir pagan doğurganlık Tanrısının çağrışımında görünürdü. Bu motifler, dönemin İtalyan şehir devleti kültürü ile Hristiyan teolojisi arasındaki karşıtlığı somutlaştırır.

Mantegna, Padua ve Mantua'nın entelektüel şehir kültürlerinden güç alan, hümanizmin bir savunucusuydu; ilki doğum yeri, ikincisi ise Gonzaga ailesinin himayesi altındaki eviydi. Eserleri, keskin bir şekilde çizilmiş otoportreleri kadar insan zihnine ve kalbine yönelik araştırmacı ve ahlaki açıdan kararsız bir ilgiyi ifade ediyordu. Andrea

⁵⁵ <https://www.iltermopolio.com/archeo-e-arte/mantegna-la-camera-degli-sposi-lillusione-delloculo>

⁵⁶ <https://www.finestresullarte.info/opere-e-artisti/camera-degli-sposi-mantova-capolavoro-di-andrea-mantegna>

Mantegna, vücudun keskin kenarlarını, kaslarını ve sinirlerini vurgulamak için soluk tonları ve derin gölge çizgileri kullanarak portresine yontulmuş taşın keskinliğini getirdi. Bellini ailesiyle olan bağı, ressam olan baba Jacopo, oğulları Gentile ve Giovanni Bellini ile yakınlığı bu klasik bilgi paylaşımını etkiledi. Ayrıca Mantegna, Giovanni Bellini'nin resminin heykelsi ve mimari niteliklerini dengelemek için öykündüğü çalışmalarının yumuşak renk paletlerinden etkilendi. Yaşadığı dönem içinde entelektüel Rönesans insanı kalıplarında olan Andrea Mantegna, ilgi alanları ve sanatsal tercihleriyle çağının sıra dışı isimlerinden olmayı başarmıştır. Antik döneme ve farklı etnik, kültürel gruplara olan ilgisiyle sanatsal işlerini şekillendiren sanatçı Hristiyan ikonografisine ait çalışmalarında yer verdiği Doğulu, Müslüman imajlarla da tanınmaktadır. Bu temalı çalışmalarından en popülerleri *Müneccim Kralların Tapınması* adlı eseridir.



Foto 35: Andrea Mantegna, *Müneccim Kralların Tapınması*, 1495-1505, Getty Museum, Los Angeles.⁵⁷

Müneccim Kralların Tapınması tablosu Hristiyanlığın en sevilen öykülerinden birine dayandığından, birçok insan kişisel inançları ne olursa olsun onu tanıyacaktır (Foto 35). Resmin kim veya neresi için yapıldığı tam olarak bilinmemekle beraber görüntünün

⁵⁷ <https://www.getty.edu/art/collection/object/103RHD>

boyutu, canlı, samimi anlatımı bir kilise, kamusal alan yerine özel bir mekan; küçük bir şapel, mihrap, oda için yapıldığı görüşünü destekler. Gerçekten de yakın plan odaklanma, bizi yalnızca olayın önemi üzerine kafa yormaya değil, aynı zamanda Mantegna'nın görselleştirmedeki efsanevi becerisine hayret etmeye de çağırır. Kompozisyondaki her şey keskin kenarlı bir hassasiyetle tanımlanır, benzersiz bir şekilde Mantegna üslubu etkilidir. Resmin dar derinliğine rağmen figürler sol üstten güçlü bir ışıkla vurgulanan plastik etkiyle betimlenmiştir. Sarıkların keskin kıvrımlarından kürke, taş, saç, ten ve dokuların farklılaşması diğer ayrıntıların betimlenmesi sınırları zorlar. Ancak Mantegna'nın detaylara gösterdiği özen her zaman kusursuz bir anlayışla dengelenmiştir.

Yahudi Mesih'in doğumunun habercisi olarak yorumlanan astrolojik bir fenomen olan yıldız, Doğu'da yeni doğan Yahudilerin Kralı İsa ve Meryem'e yönelmiş durumdadır. Mesih'in doğumunu kutlamak isteyen krallar yıldızın rehberliğinde kutsal aileye ulaşırlar. Bebeğin Tanrı'nın vücut bulmuş hali olduğunu anlayınca yere kapanıp ona taparlar, bağlılıklarının simgesi olarak zengin hediyeler sunarlar. Andrea Mantegna'nın tablosu, kutsal olayı Rönesans döneminde görsel bir şölene dönüştüren, doruk noktasında tasvir eden en çarpıcı örneklerdendir. Eserde Kutsal Aile solda, Müneccim Krallar sağda konumlanmıştır. Mantegna, müthiş yeteneğiyle sinema filmlerinin tanıdık tekniği gelişmeden yüzyıllar önce, yakın plan kullanımıyla izleyiciyi sahnenin içine çekmektedir. Yaşlı Melkior diz çökmüş, İsa'ya hediyesini sunarken, orta yaşlı Balthasar ve genç Caspar merak ve hayranlıkla Mesih'e bakmaktadırlar. Gerçekten de yakın plan odaklanma, bizi yalnızca olayın önemi üzerine kafa yormaya değil, aynı zamanda Mantegna'nın görselleştirmedeki efsanevi becerisine hayret etmeye de çağırır.

Mantegna, Müneccim Kralların Tapınması eserini stiline kesinliğini ve canlılığını tamamlayan bir boya türüyle yarattı. İnce öğütülmüş hayvan tutkalı ile pigmentlerin karıştırılarak bağlanan boya ile uygulandığı yüzeye sabitlenir. O dönemde Avrupalı ressamlar tarafından en sık kullanılan bağlayıcı olan yumurta tempera, Mantegna

tarafından sarının gücünü, zenginliğini, şeffaflık ve işlenebilirlik ile harmanlamıştır. Rönesans dediğimiz bilinçli canlanmanın en erken tezahürleri Mantegna'nın sanatının birincil ifade aracı olarak figüre odaklanır. Heykelsi sertliği nedeniyle sık sık eleştirilse de, sanatçının tarzı dengelidir. İzleyicinin hem zekasını hem de duygularını sanata dahil etmek için temel insani nitelikleri aktarma konusunda çok başarılıdır. Kutsal Aile burada egzotik yabancıları merak ve şüphe ile incelemektedir. Mükemmel güzellikteki Meryem, düşünceli alçak gönüllülüğün temsili olarak yere doğru bakarken, aksine Yusuf, insan varoluşunun aktif, araştıran tarafının görüntüsüdür. İsa'nın kundağı bu resim için büyük önem taşımaktadır. Doğuşla ilgili bir anlatımda ilişkilendirilen kundak burada yeni doğanın basit giysisi olmanın ötesinde anlamlara sahiptir. Kundak, eserde geleneksel olarak Mesih'in bedenini ölümle saracak ve onun sonunu ilan edecek olan kefenle de ilişkilendirilir. Doğum ve ölüm, yaşam döngüsü mesajı taşımaktadır. Münecim Krallar klasik anlatılardaki alegorik tasvire göre üç kıta ve insan yaşamının üç everesini temsil etmektedirler. Ancak bu metaforik anlatım yakın plan görünümü sayesinde vurgulanmaktadır. Ayakta duran iki büyücü, çağdaş Osmanlı kıyafetlerinden tanıdık sarıklar giyerler. Andrea Mantegna'nın böyle bir sarığı dönemin Osmanlı Padişahı II. Bayezid tarafından Mantua Dükü Francesco Gongaza gönderilen hediyeler arasında görmesi muhtemeldir (Nagel, 2013, s: 5). Bakire'nin başındaki türban da alışılmışın dışındadır. Meryem'in elbisesinin yakasında ve kolunda süsleme amaçlı Latince olmayan akıcı yazı bandı İslami karakterdedir (Foto 36).



Foto 36: Foto 35 detay.

En yaşı kral Melkior, Avrupa'yı temsil eder; diz çökmüş, altın teklifini sunarken betimlenir. Soluk teninde yaşlılık çizgileri belirgindir, Melkior'un başında sarık olmaması kalıplaşmış saçsız, sakallı bilge insan görüntüsünün temsilidir. Orta yaşlı ve Asya'yı temsil eden Balthasar hediyesini vermek için beklemektedir. Mantegna ırksal özelliklerine uygun olarak Asyalı münecime Sami soyundan bir adamın kızıl rengini ve koyu sakalını uygun görmüştür. Son olarak, gençliği ve Afrika'yı temsil eden Caspar, mür hediyesi ile betimlenmiştir. Andrea Mantegna'nın siyahi bir karakteri kutsal bir konuya dahil etmesi önemlidir çünkü İtalyan ressamların pek çoğu bu konuya sıcak bakmamaktadır. 15. ve 16. yüzyıllarda doğulu, Asyatik ırklar ve kültürler hakkında filizlenen bir tür merak, bu konulara ilgili Andrea Mantegna tarafından sanatına dahil edilmiştir. Farklı bir yorumda Hristiyanlığın evrenselliğine yapılan vurgu olarak

değerlendirilebilir. Bu çok renkli ve canlı örnekte hediyeler, aksesuarlar başlı başına değerlendirilecek objelerdir. Sanatçı eserinde Münecim Kralların farklı kökenlerinin altını çizmek için her bir nesneyi şekil ve malzemeye göre resimlemiştir. En temel anlamda altın, günnük tütü, mür pahalı ve nadide hediyeleri temsil ederken, hediyeler sembolik olarak da farklı anlamlar taşımaktadırlar. Metallerin en değerlisi olan altın, manevi güce sahip İsa'nın yüceliğine bir gönderme ve Mesih'in krallığına saygı anlamına geldiği düşünülmektedir. Günnük yağı, Afrika ve Arabistan'da bulunan Doğu'ya özgü bir ağacın reçinesidir. Tanrı tarafından ilahi hizmet için tütü olarak kullanılmaktadır. İsa'nın kutsallığına saygı göstermek veya rahipliğini onurlandırmak için adanır. Bir başka Doğu Afrika ve Orta Doğu sakız reçinesi olan mür, Mesih'in bedeninin mumyalanması (Yuhanna 19: 39-40) ve ikinci yüzyıldan beri Hristiyan bilginler tarafından, İsa'nın ölümünün ve gömülmesinin metaforu olarak kabul edilmektedir (Kaplan, 1985, s: 22) Andrea Mantegna, Çin porselenini taklit eden çiçekli parşömenleri olan mavi-beyaz küçük bir fincan ve bir Türk tombağına benzeyen bir tütünlük gibi hediyeleri taşımak için kullanılan kapları da bir o kadar zengin ve egzotik içeriklerle betimlenmiştir. Genellikle bu objeler zengin mücevherler, renkli, özgün, otantik olarak tasvir edilir. Altın kavanozlar ve tabutlar, genellikle kutsal emanetleri ve liturjik kapları taklit eder (Carr, 1987, s: 82).

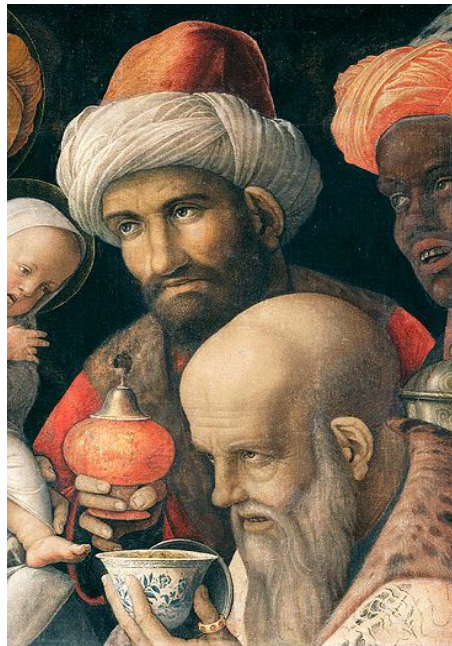


Foto 37: Foto 36 detay.

Yaşlı Melkior'un farklı boyut ve türlerdeki altın paralarla neredeyse dolu olan fincanı, Osmanlı ve Çin sanatının en eski temsillerinden biri olarak Asya seramiği, Avrupa sanatında mavi-beyaz, bitkisel bezemeli, porselen olarak yer bulmuştur. Özellikle 15. yüzyılda Avrupa'da, Venedik düklerine gönderilen hediyeler arasında porselen önemli diplomatik hediye kategorisindeydi (Foto 38-39). Belki de Mantegna'nın resmindeki gerçek porselen Ming hanedanı veya İslam sanatı örneklerini yansıtan nadir örneklerdendir (Carr, 1987, s: 82). Porselen o dönemde değerli diplomatik hediyelerdendi çünkü kimyasal bileşimi Avrupalı çömlekçilerin onu çoğaltma çabalarına rağmen anlaşılmamıştır (Carr, 1987, s: 84).



Foto 38: Mavi Hint-lotus motifli küçük kase, Sıraltı tekniği, Erken Ming, National, Palace Museum, Taipei.(solda)

Foto 39: Foto 35 (sağda)

Balthasar'ın sığla ağacından yapılmış zengin bir kapta sunduğu günnük özü damarlı turuncu-kırmızı yarı saydam değerli taştan yapılmıştı, buhurdanlık veya tütsü taşıyıcısının üzerinde çan şeklinde gümüş bir başlık bulunur. Son olarak Caspar, kapalı bir kavanozda

mürü sunmak için geride beklemektedir. Mür, Mesih'in vücudunun meshedilmesi için kullanılmaktadır. Mür akik veya kalsedondan, güzelce form verilmiş, zengin süslemeli taş bir çömlek içerisinde. Bu form, Afrika, Asya ve İslam sanatına özgü zengin süslemeli geleneksel örneklerle de uyumludur. Andrea Mantegna'nın tablosu, karakterlerin açık bir şekilde farklılaşması ve izleyiciyi bilinçli bir şekilde sahneye dahil etmesiyle, yeni Rönesans anlayışını çağırıştırıyor. Canlı renkler, karakterlerin farklı etnik, tipolojik betimlenmeleri, özellikle otantik, İslami unsurların Hristiyan ikonografisine sentezlenmesi açısından özgün bir eserdir.



Foto 40 : Andrea Mantegna, *Ecce Homo* (İşte İnsan), 1500, Musée Jacquemart-André, Paris.⁵⁸

Andrea Mantegna'nın izleyiciyi şaşırtmak için yenilikçi anlatı unsurlarına sahip belki de en akılda kalan eserlerinden biri olan *Ecce Homo*'dur (Foto 40). Vali Pilatus'un İsa'yı Yahudi halkına takdiminde keder, masumiyet ve adanmışlık hakimdir. Büst formunda temsil edilen İsa başında dikenli tacı, kırbaç izleriyle kaplı vücudu, bilekleri

⁵⁸ <https://www.musee-jacquemart-andre.com/en/works/ecce-homo>

bağlı, boynuna ip dolanmış Ecce Homo sahnesinde son derece sıra dışı bir şekilde çıplak tasvir edilmiştir. Başındaki hale Mantegna'nın deneysel sanatçılığının tezahürü olarak penumrada (yarı gölge)⁵⁹ görünümündedir (Nagel, 2013, s: 11). Acı çeken Mesih'in etrafı, az önce gelen Romalı muhafızlar tarafından kuşatılmıştır, ona işkence etmek yerine, kendi halkı arasındaki düşmanlara İsa'yı sunuyormuş gibi onu elleriyle sıkı sıkı tutmaktadırlar. İsa'yı tutan iki kişiden soldaki yarı gölge durumdadır. Yahudi olduğu düşünülen soldaki ve arkada yarı görünür haldeki muhafızlar, üzerinde İbranice bir yazıt bulunan kağıt saç bantları takmaktadırlar. Sağdaki türbanlı kişi yaşlı bir kadındır, yüzünde grotesk bir ifade vardır. Andrea Mantegna'nın diğer eserlerinde karşımıza çıkan formda bir türban takmıştır. Doğulu ve İslami etki bu aksesuarla resme dahil edilmiştir. Arka planda diğer üç figür zar zor görünmektedir. Karakterlerin yüzlerinin yakından görünümü, kompozisyonun gerginliğini, insanların öfkesini aktaran boğucu ve dramatik bir atmosferle çevrelenmiştir. Eserin üst kısmında sağda ve solda kırışmış küçük parçaları kağıt parçaları üzerinde: "Onu çarmıha ger, al ve çarmıha ger" ifadeleri yazılıdır. Ecce Homo betimlerinde resim tarihinde belki de daha önce yüzler, öfkeyi ve öldürme arzusunu bu kadar karikatürize edecek şekilde çizilmemiştir. Mesih'in hayatındaki en trajik olaylardan birinin önemini vurgulamak için figürlere daha önce hiç bu kadar duygusal yoğunluk verilmemiştir. Tutku konularının tüm adanmışlık resimlerini amacı bir anlamda tövbe meditasyonudur.

⁵⁹ Penumbra, Latince paene 'neredeyse' ve umbra 'gölge'den gelir ve gölgeli bir nokta veya bir ışık kaynağı tarafından göksel bir nesnenin arkasına dökülen konik bir karanlığın dış kısmı anlamına gelir. Yarı gölge.



Foto 41: Andrea Mantegna, İsa'nın Vaftizi, 1506, San't Andrea Bazilikası, Mantua.⁶⁰

Hristiyanlığın popüler dini sahnelerinde olan *İsa'nın Vaftizi* sahnesi Andrea Mantegna tarafından San't Andrea Bazilikası'nın cenaze şapeli için yapılmıştır (Foto 41). Leon Battista Alberti'nin eseri olan Sant'Andrea Bazilikası cenaze şapelinde Andrea Mantegna'nın mezarını barındırıyor. Eser tempera ve altın yaldız tekniği kullanılarak boyanmıştır. Sahnenin mutlak karakterleri vaftiz için merkezde bulunan yarı çıplak İsa, sağında vaftizci Yahya ve gökyüzünde süzülen kutsal ruhtur. Arka plan tepelik bir doğa tasviridir. Hristiyan inancında İsa Mesih'in doğumunun kutlanması ile ilişkilendirilen limon ve portakal ağacı sahnenin zengin doğa tasvirine eşlik eder. Geleneksel vaftiz betimlerinin dışında Andrea Mantegna'nın sahneye dahil ettiği soldaki figür muhtemelen İsa'nın kıyafetlerini tutmakla görevli bir melektir, sağdaki figür ise sanatçının sıklıkla sanatına dahil ettiği Doğulu, Müslüman karakterlerden biridir. Bu eklektik figür, Osmanlıya özgü sarığı, otantik kıyafeti, elinde taşıdığı kova ile vaftiz sahnesine hem

⁶⁰ <https://artetradizionepresepio.it/3017-2/>

şahitlik ve hem de yardım etmektedir. Bu tercihle, sanatçının farklı inanç ve etnik gruptan insanları Hristiyanlığın kutsal sahnelerine dahil ederek Hristiyanlığın tek ve evrensel kimliğine olan inancı pekiştirmek istediğini düşünebiliriz (Yriarte, 1901, s: 211-212).

5.1.4. Giovanni Di Niccolò Mansueti (1465-85?-1527)

Giovanni di Niccolò Mansueti, 15. yüzyılın sonlarında ve 16. yüzyılın başlarında Venedik'te çalışan, Venedik Okulu öğrencilerindendir. Venedik'te ünlü ressam Bellini ailesinden Gentile Bellini'nin yanında eğitim görmüştür. Biyografisine dair çok az bilgi günümüze ulaşmıştır. Tıpkı hocası Gentile Bellini gibi, Mansueti de ayrıntılı ve perspektif etkili resimler yaptı. Mansueti'nin çalışmaları aynı zamanda Conegliano'dan ve Bellini'nin bir diğer öğrencisi Vittore Carpaccio'dan etkilenmiştir. Mansueti, Venedik Okulu'nun önemli sanatçılarından Vittore Carpaccio gibi figürler üzerinde dekoratif kostümler ve iç mekanların ince detaylarını tasvir etmede üstün yeteneğe sahipti. Bilinen en eski belgelenmiş eseri, 1492'ye tarihlenen The National Gallery'de sergilenen *Çarmıha Gerilmenin Sembolik Temsili* adlı eseridir (Foto42).



Foto 42: Giovanni Mansueti, Çarmıha Gerilmenin Sembolik Temsili, 1492, The National Gallery, Londra⁶¹.

Giovanni di Niccolo Mansueti, Venedik'te Scuola Grande olarak bilinen, dini ve sosyo-kültürel işbirliğinin karargâhı sayılan örgütlenme için resimler yapan bir ressamdı. Günümüze ulaşan çalışmalarının çoğu, şehir yaşamında etkin rol oynayan, Scuola Grande teşvikiyle yapılmıştır. Bu kurum Venedik'te hayır işleri, kültür sanat etkinlikleri organize eden prestijli bir kurumdur. Bu topluluk, duvarları süslemek ve belirli teolojik mesajları iletme için çok sayıda dini tabloya ihtiyaç duyuyordu. Bu tür konularda başarılı bir anlatım gücüne sahip olan Mansueti, kurumun tercih ettiği bir sanatçılardan biriydi (Berrie, 2006, s: 141-142).

⁶¹ <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/giovanni-mansueti-symbolic-representation-of-the-crucifixion>

En ünlü eseri, Scuola Grande di San Marco'nun içinde Aziz Mark'ın yaşamını anlatan tablolar serisidir. *Çarmıha Gerilmenin Sembolik Temsili*, Mansueti'nin bu okul için yaptığı önemli eserlerinden biridir (Foto 42). Resimde, İsa çarmıha gerilmiş olarak gösterilir; Baba Tanrı'nın devasa figürü, sanki İsa'yı izleyiciye sunuyormuş gibi Haç'ın kollarını tutar. Aralarında Kutsal Ruh'u temsil eden bir güvercin gezinmektedir. Üçü birlikte, Baba, Oğul ve Kutsal Ruh'tan oluşan Teslis inancını temsil eder. İncil'deki anlatımlara göre çevredeki figürler çarmıha gerilme sırasında İsa'nın yanında bulunan karakterlerdir ve genellikle teslis sahnelerinde görünürler. İsa'nın annesi Meryem ve Müjdecî Yahya, Haç'ın iki yanında durur; Mecdelli Meryem İsa'nın ayaklarını tutarak diz çöker. Havariler Petrus ve Yakup arka sırada yer almaktadır. Diz çökmüş erkek figürler, bir pense taşıyan, İsa'nın ellerinden ve ayaklarından tırnakları söken, Nicodemus ve Mesih'in bedeni için mezarı sağlayan Arimathea'lı Joseph'tir. Sol altta Mecdelli Meryem'in yanında bulunan karakter, Giovanni Mansueti'nin kutsal anlatı şemalarında sıklıkla yer verdiği sarıklı ve etnik kıyafetli Osmanlı karakteridir. Bu karakterler sahneye dair herhangi bir atribüsü olmayan, sadece kutsal ana tanıklık eden imgesel temsillerdir. Batılı sanatçılarca kimi zaman kutsal anların tanığı kimi zaman korkulan karakter ve farklı inançların tezahürü olarak sahneye dahil edilen bu doğulu karakterler dikkate değerdir. Duygusal yoğunlu yüksek olan Çarmıha gerilme sahnesi, arka planda uçsuz bucaksız bir manzara ve hayali bir mimari ortamın anlık görüntülerini içerir. Bu, normalde mimariye aykırı olmayan çarmıha gerilme tasviri için alışılmadık bir durum ama sahne bundan daha fazlasını içermektedir. Sınırlandırılmamış doğa tasviri ile sembolik anlatım İsa'nın evrensel gücüne ve tüm insanlık için adanan kurbana bir göndermedir.

Sanatçının ayrıntılı kompozisyon tarzının güçlü başka örnekleri yine Venedik'te Scuola Grande di San Marco için yaptığı eserlerde görülmektedir ki bunlar arasında en dikkat çekenlerden birisi Aziz Mark'ın yaşamını anlatan tablolar serisidir. Venedik'in özel

coğrafi ve manevi konumu, Doğu ile Batı arasındaki sınır, güçlü ticaret ağı, koruyucu azizin kentle bağlantısı kendine özgü ilişkisini açıklıyor. Maneviyatı, ilahiyatı güçlendirmeyi amaçlayan koruyucu azizlerin efsaneleri, şehrin kardeşlik duygularını pekiştirirken, Aziz Mark efsanesini tasvir eden sahnelerde dualar, şehitlik, kutsal hac kalıntıları, egzotik detaylar, otantik kostümler ve Doğu'ya özgü mimari motifler eşlik eder. Sahne, Venedik esintili mimari eşliğinde Avrupalı, Osmanlı, Memluk erkeklerinden oluşan kalabalıklarla İskenderiye'de bir meydanda geçmektedir. Venedik'teki kutsal döngüde Aziz Mark'ın Mısır, İskenderiye'de şehadetinden önceki son saatleri anlatılmaktadır. Saat yönünün tersine bir şema izleyerek, sağdaki panoda azizin tutuklanmasını emreden padişahın öyküsünü görüyoruz. Orta arka plandaki büyük portorikolu salonda, Paskalya ayınınin kutlanması sırasında yakalanması; solda, Aziz Mark'ın şehitliğinden önceki gece hapishanede İsa ve bir melek tarafından ziyareti tasvir edilmiştir (Foto43). Bu resimler, 16. yüzyılın başındaki Venedik yaşamının gerçeğe yakın enstantaneleri olarak görülmekle birlikte, izleyiciyi asla yormayacak sürükleyici mikro dünyalar oluşturmaktadır (Berrie, 2006, s: 155).



Foto 43: Giovanni Mansueti, Aziz Mark'ın Yaşamından Sahneler, 1525-26,
Galleria dell' Accademia, Venedik.⁶²

Tipik Rönesans mimarisi ve otantik doğu unsurlarının eşlik ettiği görkemli meydana Scuola Grande di San Marco'nun seçkin üyeleri, Osmanlı tüccarları ile temas halindedirler. İslami karakterlerin varlığı kutsal ana tanıklıkları dışında dönemin Venedik cemaati içindeki yerlerinin tespiti açısından da önemlidir. Otantik kaftanlar ve özgün sarılarıyla cemaat bu coğrafyadaki varlığın sembolüdür. Eserin sol alt tarafında yine etnik kıyafet içindeki çocuk elinde eserin sanatçısı Giovanni Mansueti'ye yapılan isimli göndermeye ait yazılı şeritle dikkat çekmektedir (Foto 44). Ayrıca, Orta Doğu ve İslam coğrafyasının faunasında görülebilen hayvan temsilleri de çalışmanın canlı, renkli imgesini canlandıran varlıklardandır.



Foto 44: Foto 43 detay.

⁶² <https://www.gallerieaccademia.it/en/episodes-life-saint-mark#&gid=1&pid=1>

Giovanni Mansueti'nin 1499 tarihli *Aziz Mark'ın Tutuklanması ve Yargılanması* isimli eseri de önemli örnekler arasındadır (Foto 45). Aziz Mark'ın bizzat Venedik'in koruyucu azizi olması, 16. yüzyıl başlarında Venedik için güçlü bir ideolojik mesajı da temsil eder. Bu eser, Aziz Mark'ın tipik bir Orta Doğu kentinde, kaâfırları kutsal dinine kazandırma girişimlerini dramatize eden ilk çalışmalarındandır (Fuess, 2019, s: 124-45).

Mansueti'nin bu eseri, varlıklı Venedik ipek dokumacıları için yaptırılan dört panelden biridir. Tüccar loncası tarafından sipariş verilen eserlerin hepsi Aziz Mark'ın hayatından sahneleri tasvir etmeyi amaçlıyordu; toplamda dört siparişten oluşan seriden, sadece iki eser günümüze ulaşmıştır.



Foto 45: Giovanni Mansueti, Aziz Mark'ın Venedik'te Tutuklanması ve Yargılanması, 1499, Sammlungen des Fürsten von und zu Liechtenstein.⁶³

⁶³ <https://www.liechtensteincollections.at/sammlungen-online/die-gefangennahme-des-heiligen-markus>

Genel olarak eser, perspektifi ve anıtsal mermer mimarisini tercih etmesi bakımından dikkat çeken Rönesans tarzındadır. Bu dönemde üretilen birçok eserde olduğu gibi yakın doğu tekstili burada da karşımıza çıkmakta; ancak, bu dokumaların tasvirinin olumlu anlamda kullanıldığı ve kişinin statüsünü simgeleyen lüksün bir işareti olarak görüldüğü yapıtlardan farklı olarak, İslami dokumalar, kıyafetler iyiyi, kötünden ayıran bir gösterge biçimi olarak kullanılmaktadır. Bu eserde, figürlerin neredeyse tamamı sarıklı, cübbeli kıyafetleri giymiş, türbanlı doğulu erkeklerden oluşmaktadır. Değişik erkek başlıkları, uzun beyaz atkılarla giyilen cübbeler doğu dekoru oluşturur. Bu, Giovanni Mansueti'nin yerel, otantik, şark modası hakkındaki kapsamlı bilgisini göstermektedir. Ancak ilginç olan, yerel kıyafet giymemiş tek kişinin Aziz Mark olmasıdır, bu tablo için sembolik bir göndermedir. Azizi cezalandıran yargıç, arkasında Anadolu menşeli seccade ile vurgulanan özel alanda, heybetli sarığıyla resmin odak noktasına yerleştirilmiştir. Tasvir edilen askerlerin her biri tüylü kırmızı bir başlık takarken, azizi hapisane kapılarından acımasızca iten gardiyanlar takiye adı verilen tabanına beyaz bir fular sarılı iki tonlu, düz tepeli bir şapka takarlar (Smith, 1979, s: 50). Ön planda kümelenmiş, birbirleriyle konuşan ve el kol hareketi yapanlar, Osmanlı ve Memluk yüksek rütbeli üyelerin giydiği daha yaygın ancak yine de ayırt edici türbanla taçlandırılmıştır. İslam'ı ya da Osmanlı'yı temsil eden sarıklı figürler ve Hristiyan Aziz'in savunmasız temsili, Venedik zihniyetinde İslam'ın ya da Osmanlı'nın, Hristiyanlık için nasıl bir tehdit oluşturduğuna dair de fikir vermektedir (Tempestini, 1999, s: 125).

Aziz Mark'ın ayakkabı tamircisi Anianus'u iyileştirmesi, Giovanni Mansueti'nin Scuola Grande di San Marco için yaptığı önemli bir diğer parçadır (Foto 46). Bu resim İtalyan tarihçi, Cenova Başpiskoposu Jacobus de Voragine tarafından derlenen Orta Çağ'ın en popüler dini eserlerinden biri olan; Orta Çağ kilisesinin büyük azizlerinin efsanevi yaşamlarını anlatan Altın Efsane'de adı geçen mucizenin betimlenmesidir.

Aziz Mark için ayakkabı yaparken kendini yaralayan kunduracı Anianus'un mucizevi bir şekilde iyileşip, Hristiyanlığa geçmesi ve vaftiz edilmesi anlatılmaktadır. Tabloda, Aziz Mark Anianus'un yarasını iyileştirmek için toprak ve tükürüğünü karıştırarak yaptığı merhemi kullanırken tasvir edilir.



Foto 46: Giovanni Mansueti, Aziz Mark Anianus'u İyileştiriyor, 1526-1527,

Galleria dell' Accademia Gellery, Venedik.⁶⁴

⁶⁴ <https://www.gallerieaccademia.it/en/saint-mark-heals-anianus#&gid=1&pid=1>

Bu eser Osmanlı yaşamını ve kültürü ile Hristiyan inancının yüceliğine evrensel mesaj vermektedir. Hristiyanlık ve teslis inancı temasına hizmet eden çalışmalardandır. Kubbeli ve değerli mermer kakmalı arka plandaki büyük Rönesans binası, çağdaş Venedik'i yansıtmaktadır. Eserin genelinde doğuya has kıyafetlere sahip sarıklı figürler bulunur.



Foto 47: Foto 46 detay



Foto 48: Foto 4 detay.

Giovanni Mansueti resminde çoğu sanatçının yaptığı gibi en önemli figürleri ön plana değil, ortaya yerleştirerek, izleyiciyi resmin üzerinde oyalanmaya ve her bölümü parça parça hayranlıkla izlemeye davet etmektedir. Bu eserin hamileri muhtemelen Osmanlı'nın askeri gücünün gayet iyi farkındaydı ve bunun baskısını üzerlerinde hissediyorlardı. Osmanlı'nın sadece dini değil, aynı zamanda siyasi açılardan güçlenmesinin kendileri açısından bir felaket olacağı endişesinden, Hristiyan toplumuna bazı mesajlar vermeyi umuyorlardı.

5.1.5. Vittore Carpaccio (1460 - 1525/1526)

İtalyan ressam Vittore Carpaccio, 1465 civarında Venedik'te bir kürk tüccarı olan Piero Scarpazza'nın oğlu olarak dünyaya geldi. Venedik'in hümanist çevresi ile temas

halinde olan bir ailede yetişen Vittore Carpaccio, genç yaşlarından itibaren ailesinin sosyo-kültürel çevresinin de etkisiyle sanatla içi içe büyüdü (Brown, 1988, s: 24).

Venedik Ekolü'nün etkili olduğu dönemlerde Vittore Carpaccio da en ünlü eserlerini yaptı. Sanatçının üslubu, konu seçimleri, karakter ve renk tercihleri göz önüne alındığında, özellikle zamanının ressamlarıyla karşılaştırıldığında, kişisel üslubu onu ayrıcalıklı kılsa da Venedik Ekolü kökenli olduğu anlaşılmaktadır. Pek çok eleştirmen, sanatsal deneyimine o zamanlar önde gelen Gentile Bellini, Lazzaro Bastiani, Antonello ve Giambellino'dan etkilenecek Venedik'te başladığı sonucuna varıyordu (Humphrey, 2018, s: 17). Ancak Vittore Carpaccio'nun, Antonello da Messina ile teması olduğu ve Piero della Francesca'nın Ferrarese döngüsünün eserlerini gördüğü veya incelediği neredeyse kesindir (Humphrey, 2022, s: 42).

Vittore Carpaccio'nun ilk siparişi 1490 yılında Scuola di Sant'Orsola için yaptığı resimsel döngüydü, bunu diğer önemli eserleri izledi. 15. yüzyılın sonunda Gentile Bellini'nin yönetiminde Scuola Grande di San Giovanni Evangelista için eserler yarattı. Bu dönemde Gentile Bellini sayesinde, Venedik Ekolü üslubunda popüler olan doğu modası ile tanıştı. İstanbul'dan döndükten sonra değişen sanatsal tarzıyla dikkat çeken Gentile Bellini, Vittore Carpaccio'ya da ilham verdi. Sanatçının eserlerinde temsili, otantik kıyafetli karakterler, egzotik hayvanlar, lüks eşyalar, mekanlar, Osmanlı, Afrika ve İslam dünyasından bazı motifler sıklıkla yer almaya başladı. Vittore Carpaccio eserlerinde belirgin bir şekilde Orta Doğu görünümlü manzaralar, dini sahnelerin zemini olarak tercih edilmektedir. Ayrıca sahnelerin birçoğu etnik çeşitlilik ve din değiştirme gibi kültürler arası konuları doğrudan ele almaktadır. 16. yüzyılın ilk on yılında Vittore Carpaccio, o zamandan beri ona çağının en önde gelen oryantalist ressamı unvanını kazandıracak eserler üretmeye başladı (Campbell, L., 1981, s: 120-23).

1501 yılında Palazzo Ducale için Sala dei Pregadi'yi ve Maggior Consiglio'yu dekore etmeye yönelik projelerde yer aldı⁶⁵. Venedik Ekolü ve özellikle Gentile Bellini etkisinde kalarak, geliştirdiği üslubunda 1500'li yıllardan itibaren birçok Venedik Ekolü projesinde prestijli görevlerde bulundu. Dalmaçya Okulu veya San Giorgio degli Schiavoni için, San Gerolamo, San Trifone ve iki evanjelik hikayeden oluşan Aziz Hikayeleri döngüsü gerçekleştirdi. Vocazione di San Matteove'de, Bahçede Dua en ünlü eserleri arasındadır. Azizlerin efsanelerinden oluşan kapsamlı anlatı kompozisyonları bulunur. Ressamın renk zenginliği ve ince ayrıntılarla, zamanın Venedik yaşamını resmettiği eserlerinin hepsi Venedik'te korunmuştur. Vittore Carpaccio üzerinde çalıştığı çok sayıda bayındırlık işi nedeniyle Devlet Ressamı olarak görülse de, sivil vatandaşlar için din dışı eserlerde yapmıştır. Carpaccio'nun hak ettiği ünün yayılmasıyla birlikte siparişleri İtalya'nın diğer bölgelerine de ulaşmıştır (Christiansen, 1987, s: 166–77)

Scuola Grande di San Giovanni Evangelista'nın toplantı odası için yapılmış Kutsal Haç Mucizesi döngüsünün bir parçası Vittore Carpaccio'ya aittir. Gentile Bellini'nin San Marco'da şahitlik ettiği Kutsal Haç Mucizesi, Vittore Carpaccio ile Rialto'ya taşınmıştır (Foto 49). Carpaccio burada, Venedik'in ekonomik ve ticari kalbi olan, Büyük Kanal'ın bitişiğindeki Rialto'da başka bir mucizeyi tasvir etmiştir. Resmin ana konusu olan mucizevi olay merkezi orta noktadan, kenarlara kaydırılmış ve hayatın doğal akışında kurgulanmıştır. En solda, birinci kattaki sundurmada şeytan çıkarma ayinleri yapılmaktadır. Ticari ve sosyal hayatın akıp giden hareketliliğinde, ele geçirilmiş bir adam, kutsal Haç'ın mucizeler yaratan parçası tarafından iyileştirilmektedir. Farklı sosyal gruplar da resme dahil edilmiştir. Kanalın kıyısında, köprünün hemen önünde, tüccarların buluştuğu açık bir sundurmanın sütunları görülebiliyor. Bunların dışında, biri beyaz, biri turuncu uzun cübbeli, beyaz sarıklı iki figür dikkat çekmektedir. Ahşap köprünün altında sohbet eden grup içinde de sarıklı, cübbeli Venedik sosyal yaşamının parçası gibi

⁶⁵ Bu işler günümüze ulaşamamıştır.

betimlenen Osmanlı tüccarları görülmektedir. Sundurmanın  n planında, en solda, siyah siperlikli  apkalar ve gösterişli brokar cüppeler içinde Ermeni veya Rum tüccarlar oldukları sanılan figürler durmaktadır. Tam  n planda belirgin bir şekilde, Afrikalı bir gondolcu yer almaktadır (Foto 50). Bu gondolcu büyük olasılıkla bir köledir. Venedik, en azından 10. yüzyıldan beri köle ticareti yapıyordu. 1600 yılına gelindiğinde Venedik köleliği ortadan kalktı. Bu tarihten sonra, serbest bırakılan köleler, çoğunlukla ev hizmetçisi olarak Venedik'te yaşamaya devam ettiler. Venedik'teki Afrikalılar hiçbir zaman Yahudiler, Türkler ve Almanlar kadar kalabalık olmadılar. Buna karşın siyahilerin imgesi Venedik sanatında popüler kültüre girmiş ve sıklıkla değerlendirilmiştir (Mark, 1975, s: 7-11).



Foto 49: Vittore Carpaccio, Rialto Mucizesi (The Exorcism) , 1494, Galleria dell' Accademia, Venedik.⁶⁶

⁶⁶ <https://www.gallerieaccademia.it/en/miracle-relic-holy-cross-rialto-bridge#&gid=1&pid=1>



Foto 50: Foto 49 detay.

Vittore Carpaccio resimlerde, Doğulu, Afrikalı ve Osmanlı karakterlerini ten rengi, antropolojik özellik, etnik kıyafet veya aksesuarlarla dahil etti. Müslüman kıyafetleri giymiş figürleri, egzotik hayvanları, develeri, maymunları, zürafaları ve bazen de İslam mimarisine has detaylarla hayali mekan imgelerini üretmeye çalıştı.

Dalmaçyalı tüccarların fondaco'su olan Scuola di San Giorgio degli Schiavoni, Aziz George Dalmaçya kardeşliğinin toplantı evi ve kendileri de bir haçlı örgütü olan Kudüs Aziz John Şövalyelerine ait bir binadaydı. Dalmaçyalılar, Adriyatik'te Türklere karşı Venedik mücadelesinin ön saflarında yer almışlardı ve Venedik'teki varlıkları, onları esasen Osmanlı genişlemesinden kaçan mülteciler olarak gösteriyordu. Toplantı odasını dekore etme komisyonunun vesilesi, Venedik bayrağı altındaki kahramanlıklarının onuruna Aziz George'un önemli bir kalıntısını almalarıydı. Bu, 1499 yılında Türklerin eline geçmeden önce Dalmaçya'daki Venedik kalelerinin komutanından bir hediye ve o da bunu Kudüs Patriği'nden almıştı (Pixley, 2003, s: 3-8). Dalmaçyalı tüccarların fondaco'su olan Scuola di San Giorgio degli Schiavoni'de, 1502 ile 1508 yılları arasında Vittore Carpaccio, dokuz resimden oluşan genel bir planın parçası olarak Aziz George'un hayatından üç sahne çizdi. San Giovanni Evangelista'daki iki resim Venedik toplumunun

çeşitliliğini temsil ederken, bu resimler Venedik sanatında alenen şark tarzının bir parçasını oluşturur (Foto 51). Bir bütün olarak anlatı, şehrin kuruluşunu ve refahını anlatan tarihsel kroniklerin görsel bir karşılığı olarak, Venedik Efsanesi'ni temsil etme işlevi gördü (Brown, 1988, s: 254).



Foto 51: Vittore Carpaccio, Aziz George'un Zaferi, 1507/8, Scuola di San Giorgio degli Schiavoni, Venedik.⁶⁷

Carpaccio'nun *Aziz George'un Zaferi* adlı eseri, Kudüs'teki Kubbetü's-Sahra ve Kutsal Kabir Kilisesi'nin gravür resimlerine dayanan binaların arka planına karşı Hristiyan şövalyenin zaferine tanık olan çeşitli Müslüman figürleri gösterir (Foto 51). Aziz George hikâyesi, din değiştirme temasını ve Hristiyanlığın üstünlüğünü ele alan çalışmalardandır. Altın Efsane'ye göre, Hristiyan bir şövalye olan George, bir ejderhaya kurban olarak sunulan Libyalı bir prensesi kurtarır. Pagan ailesinin böyle bir şey yapmasından dehşete düşen George, ejderhayı kasabasına geri getirir ve onları vaftiz olmaya zorlar. Aziz George hikayesi Rönesans döneminde çok popülerdi ve şövalye ile ejderhanın yüzleşmesi çok sayıda sanatçı tarafından resmedildi. Ejderha motifi 13. yüzyılda Altın Efsanesi'nde ortaya çıkmıştır. Burada ejderhanın öldürülmesi, halkın Hristiyanlığı kabulüyle sonuçlanır. Aziz George'un darbesine yenik düşmek üzere olan

⁶⁷https://www.wga.hu/support/viewer_m/z.html

ejderhayı, Kilise'nin üstesinden gelmeye hazırlandığı Hristiyanlık karşıtı bir figürü olarak okumak yerinde olur (Pixley, 2003, s: 9–18).

Venedik'te 15. yüzyılın sonlarında görülen siyasi gelişmeler, Vittore Carpaccio gibi sanatçıları eserlerinde bir mesaj verme sorumluluğuna yöneltti. Osmanlı'nın ve İslam'ın genişlemesinin yarattığı korku, bazı Venedikli sanatçılar tarafından, özellikle Hristiyanlığa özgü kahramanlık hikayelerinde karşıt imaj olarak ele alındı. Carpaccio'nun Aziz George'un Zaferi eseri de bu örnekler arasında yer alır.

Resmin solundaki birbirinden ayrı iki kule Anastasis Kilisesi'nin kulesi ile cephesinden alınmadır. Caminin resimdeki kubbesi, sivri olmaktan ziyade yarıküresel forma sahip. Resimdeki kıyafetler Reeuwich'in çizimleriyle benzeşir. Klasik Rönesans mimarisi yapının önünde yaşanan Aziz George'un zaferiyle sonuçlanan mücadele, Osmanlı kıyafetleri giymiş bir grubun önünde gerçekleşmiştir. Doğuya özgü enstrümanlar çalan figürler ve atlılar, sahnenin yarattığı heyecanı teşvik etmektedirler.

Aziz Stephen Vaazi , Vittore Carpaccio'nun Scuola di Santo Stefano döngüsünden bir çalışmadır. Carpaccio bu eser üzerinde çalışmaya başladığında, figür, mimari ve kostüm detayları için epeyce bir Alman baskı eserleri biriktirmiştir. Ayrıca Erhard Reeuwich'in gravür illüstrasyonları, bu esere yansıyan en önemli kaynaklarından biri olmuştur (Foto 52-53). Bu parçanın mimari arka planı, doğrudan Reeuwich'in resimlerinden alınan birkaç binayı içermektedir. Ortada, Yakın Doğu'da hala görülebilen ve bu bölgelere gelen Venedikli ziyaretçileri büyüleyen antik çağ kalıntılarına atıfta bulunan bir zafer takı ve Roma sütunu gösterilmektedir (Campbell, 1981, s: 467–73).



Foto 52: Erhard Reeuwich, 1486, Suriyeli Şarap üreticileri, Los Angeles County Museum of Art.⁶⁸



Foto 53: Erhard Reeuwich, 1486, Kutsal Kabir Kilisesi, 1486, Rijksmuseum, Amsterdam.⁶⁹

⁶⁸ <https://www.alamyimages.fr/photos-images/erhard-reuwich.html?sortBy=relevant>

⁶⁹ <https://digitalcollections.nypl.org/items/9b4eb954-a983-9e05-e040-e00a180666af>



Foto 54: Vittore Carpaccio, Aziz Stephen'in Vaazı, 1514, Louvre, Paris.⁷⁰

Aziz Stephen'in Vaazı isimli çalışmada (Foto 54) etrafındaki kalabalığa vaaz veren genç Aziz duruşuyla, yıkık bir mermer kaide üzerinde yer alan bir Roma heykeline benzemektedir. Dinleyen kalabalıkta farklı etnik grupları, gösterişli kıyafetler içinde temsil edilen Doğulularla birlikte, kadınları ve erkekleri görürüz. Kalabalıktakiler arasında Hristiyan hacılar ve Osmanlı ve Memluk türbanlı erkekler de bulunmaktadır. Önünde yerde oturan beş kadından dördünün peçelerinin geri çekildiğini, yüzlerinin açığa çıktığını görürüz. Canlı arka plan, tamamı geleneksel Yakın Doğu kıyafetleri giymiş erkekler, kadınlar, çocuklar ve hayvanlardan oluşmaktadır. Osmanlıya özgü kıyafetler içinde resmedilen ve Müslüman olduklarını düşündüğümüz bu insanlar, Aziz Stephen'in sözlerini dikkatle dinlerken, Hristiyanlığın İslam üzerindeki hakimiyetine de vurgu yapmanın incelikli bir yolunu gösterir bize. Öte taraftan dinin birleştirici gücüne de

⁷⁰ <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010062650>

evrensel bir katkı sunduğunu düşünebiliriz. Hristiyan azizin sözleri o kadar önemlidir, o kadar aydınlatıcıdır ki herkes verilen mesajı dinlemek için toplanmıştır (Sgarbi, 1995, s: 97).

Son olarak, Vittore Carpaccio'nun 1507 tarihli *Selentilerin Vaftizi* adlı eseri (Foto 55), Hristiyanlığın İslam'a karşı zaferini taçlandıran açık bir mesaj niteliğindedir. Resmi sipariş veren cemiyetin Dalmaçya ve çevresiyle ilişkili olduğu düşünüldüğünde Carpaccio, Osmanlı-Venedik ilişkileriyle yakından ilgili olması hasebiyle San Giorgio ikonografisiyle, çok da alışılmış olmayan bir konuyu tercih etmiştir. Scuola di San Giorgio degli Schiavoni için yapılan bu çalışma, sadece beş yılda tamamlanan dokuz anlatı tablosundan biridir. Bu resmin hazırlık çizimleri, sanatçının bunun gibi karmaşık kompozisyonları hazırlarken son derece hassas olduğunu ortaya koymaktadır. Çalışma, cemiyetin koruyucu azizlerine adanmıştır. Vaftiz olayı, Libya topraklarında geçer ve oryantal kimliği vurgulanmaya çalışılan Selene kenti konu edilir. Ejderhayı öldürüp Prensesi kurtaran Aziz, Selene kentinde hürmetle karşılandıktan sonra kentin kral ve kraliçesi Hristiyanlığı kabul eder. Bu sebeple de Hristiyanlığın koruyucusu durumundaki Aziz, onları vaftiz ederken tasvir edilir.

Vittore Carpaccio'nun bu eserinde Doğu temsilleri dikkat çekmektedir. Friz benzeri kompozisyon, Dalmaçya kostümlü iki kadının yanında Osmanlı ve Memluk kıyafetleri içinde tasvir edilen figürleri gösterir. Müzisyenlerin ayaklarının altında gösterilen bir Türk halısı, Osmanlıya ve doğuya has objeler, resimdeki oryantal etkiyi daha da güçlendirmektedir. Tasvir edilen sahne, bir grup Seleni'nin vaftiz edilmesidir; aralarında, vaftiz olmaya hazırlanırken sarığını çıkarmış kişilerin temsiliyle güçlü dini mesaj öne çıkarılmaktadır. Hristiyanlığın gerçek zaferi bu sarığın çıkarılmasıyla sembolize edilir. Böyle bir sahnenin resmedilmesi büyük olasılıkla kasıtlıydı çünkü bu eserin hamileri muhtemelen Osmanlı askeri gücünün gayet iyi farkındaydı ve İslam'ın baskısını

hissediyorlardı. Bu imge ile İslam ve Osmanlı gücü karşısında bir manevi bir üstünlük kurmayı amaçladıklarını söyleyebiliriz.



Foto 55: Vittore Carpaccio, Selenitlerin Vaftizi 1507, Scuola di San Giorgio degli Schiavoni, Venedik⁷¹

5.1.6. Jacopo Robusti Tintoretto (1519-1594)

Jacopo Robusti Tintoretto, 1518 yılında Venedik'te doğdu. Babası bir boyacı olduğu için ona Tintoretto, küçük boyacı lakabı verildi. Sanatçı, çalışmalarındaki canlı renklendirmeye ünlüydü. Dini, mitolojik ve portre resimlerinde uzmanlaşmış bir İtalyan Rönesans'ı ve Venedik Okulu sanatçısıydı. Uzun kariyeri boyunca üretken olan sanatçı, canlı renkleriyle ve dramatik kompozisyonlarıyla ünlendi. Jacopo Robusti Tintoretto'nun özgünlüğü, enerjik figürleri, tebeşir ve boyayla hızlı eskizler yaratma tekniği, 17. yüzyıl sanatçıları üzerinde büyük ölçüde etkili olacaktı. Tintoretto, büyük kompozisyonlarında insan figürünün ifade kapasitesini kullanırken, sahnenin duygusal atmosferini izleyiciye, sadece yüz ile değil figürün tüm hareketleriyle de aktarmaktaydı. Daha önceki Rönesans

⁷¹ <https://www.scuoladalmatavenezia.com/vittore-carpaccio>

sanatçıları Klasik Yunan sanatının ağırbaşlılığını yansıtırken, Tintoretto 17. yüzyıl Barok dönemini önceden haber veren son derece duygusal bir stili benimsemiştir. Tintoretto'nun karmaşık kompozisyonları, Rönesans dönemine özgü geometrik uyumla tam bir tezat oluşturmuştur. Bu nedenle Venedikli sanatçı, Raphael ve Leonardo tarafından belirlenen geleneklerden kopmayla tanımlanan Maniyerist stille de ilişkilendirilir. Bununla birlikte Tintoretto, Floransa ve Roma'da popüler olan Maniyerist tarz gibi, dramatik ışık, renk kullanımı ve geleneksel dini anlatıları sahnelemeye canlı yaklaşımıyla tanınan sanatsal bir bölge olan memleketi Venedik'in en önemli temsilcilerindendir (Dangelmaier, 2019, s: 47).

Tintoretto ilk olarak, özel bir Venedik sarayında mitolojik sahneler içeren geniş bir dizi sekizgen tavan paneli boyadıktan sonra dikkat çekti. Bunu, aynı şehirdeki Palazzo Zen için bu kez Andrea Meldolla (diğer adıyla Schiavone) ile birlikte bir dizi fresk izledi. Tintoretto, kariyerinin büyük bir bölümünde çeşitli sivil yetkililerden, hayır kurumlarından ve şehrin Doge'sinden (hükümdarı) komisyonlar kazandığı Venedik'te kaldı. Venedikli ressam, talebi karşılamak için büyük bir atölye işletiyordu ve her ne kadar alegorik eserler onun favorisi gibi görünse de, her tür dini konuda resim üretimini de destekliyordu (Reath, 1927, s: 298-302).



Foto 56: Jacopo Robusti Tintoretto, Otoportre, 1547, Philadelphia Sanat

Müzesi.⁷²

Jacopo Robusti Tintoretto'nun resimleri genel olarak üç ana gruba ayrılabilir: Dini konular, mitolojik alegoriler ve portreler. Ressamın 1548 yılında yaptığı ünlü *Aziz Mark'ın Bir Köleyi Kurtarma Mucizesi* (Foto 57) günümüzde Venedik Accademia'da sergilenmektedir. San Marco Kardeşliği tarafından yaptırılan eser, ışık-karanlık karşıtlığı, yüksek enerjisi ve sergilediği dramıyla seyirciyi şaşırtan bir niteliktedir.



Foto 57: Jacopo Robusti Tintoretto, Aziz mark'ın Bir Köleyi Kurtarma Mucizesi, 1548, Gallerie dell' Accademia, Venedik.⁷³

Eserde, efendisinin yasaklamasına rağmen, Aziz Markos'un kutsal emanetlerine dua eden çıplak bir kölenin cezalandırılması anlatılır. Celladın üç girişiminde de elindeki işkence aletlerinin köleye zarar vermeden kırıldığı görülür. Bu, köleyi kurtarmak için

⁷² <https://philamuseum.org/collection/object/76402>

⁷³ <https://www.gallerieaccademia.it/en/miracle-slave-also-known-miracle-saint-mark>

cennetten inen Aziz Markos'un işidir (Hahn, 2014, c: 89, s: 192-212). Gökten inen azizin üzerinde kırmızı bir cüppe ve dalgalanan turuncu bir pelerin vardır. Yerdeki çıplak kölenin etrafında kadınlı erkekli kalabalık bir figür grubu görürüz. Bazı figürler otantik giysilerinden anladığımız kadarıyla Osmanlı insanına benzemektedir.

Sol tarafta merkezi gruplandırmada görülen Osmanlı Türkleri, Gentile Bellini'nin Aziz Mark'ın Vaazı'ndaki pasif izleyicilerden farklıdır ve olayın bizzat etkisindedirler. Kalabalığın çeşitliliği 16. yüzyıl boyunca Venedik'te yaşanan çok kültürlülüğün de bir göstergesidir. İzleyicinin gözü karşı konulamaz bir şekilde ön plandaki çıplak köleye yönelir. Köle ve Aziz Markos, diğer figürlerin tersine birisi alttan, diğeri tepeden görüntülenen açılarıyla birbirlerini tamamlarlar.

Kölenin sahibi ve elinde kırık çekiç tutan sarıklı figür arasında da benzer bir diyalog hali vardır. Sol üst köşedeki balkonda, yine doğuya özgü yerel kıyafetleri olan figürler yer almaktadır. Celladın, Osmanlı'ya özgü kıyafetler içinde temsil edilmesi şüphesiz bir maksat taşımaktadır (Foto 58). Hristiyan mucizesinin, Osmanlı'yı bile çaresiz bıraktığı bu olay neticesinde, kölenin efendisinin de Hristiyan olması, Tanrı'ya ve İsa'ya imanının gücüne önem atfeder.



Foto 58: Resim 57 Detay

Tintoretto, İncil'deki kutsal sahneleri canlandırdığı eserlerinde, özellikle öteki doğulu insanları, Türk'ü, putperestleri ve Yahudileri sıklıkla kullanmıştır. Osmanlı Türklerinin öteki olarak kullanılması, 1558 ve 1565 yıllarında Çarmıha Gerilme eserlerinde karşımıza çıkar.

1558 tarihli çalışmada (Foto 59), Osmanlı imgesi sonraki versiyona göre daha az belirgindir. Tintoretto, ortada sarıklı bir Osmanlı Türk'ünü, merdiveni destekleyen figür olarak sahneye dahil ederken, diğerlerini resmin arka planına itekler. Buna benzer bir yorumu, San Rocco'daki çarmıha gerilme kompozisyonunda da görürüz (Foto 60).



Foto 59: Jacopo Robusti Tintoretto, Çarmıha Gerilme, 1558, oil on canvas, 282 x 445 cm, Gallerie dell'Accademia, Venedik.⁷⁴

⁷⁴ <https://www.gallerieaccademia.it/en/crucifixion-1#&gid=1&pid=1>



Foto 60: Jacopo Robusti Tintoretto, Çarmıha Gerilme, 1565, oil on canvas, 1224 x 536 cm, Scuola di San Rocco, Venedik⁷⁵.

Burada Osmanlılar, önceki versiyona göre daha belirgindir. Osmanlı figürleri, İsa'nın sağ tarafında, at üstünde ayrıntılı bir şekilde betimlenir. Uzak orta zemindeki doğulu karakterler de net bir şekilde gözlemlenir. Tintoretto'nun Osmanlı modasına aşinalığının göstergesi olan kostümler içindeki karakterler, tipik Osmanlı sarığı, yeniçeri börkü veya başlığını takmaktadırlar (Semple, 2019, s: 48-52). Geleneksel Osmanlı biniciliğine olan vurgu da oldukça değerlidir. At üstündeki sarıklı Osmanlı figürleri, itibar sahibi kişileri temsil ediyor olabilir. Çalışmanın merkezinde her ne kadar kadim bir hikaye anlatılıyor olsa da etrafındaki figürler ve aralarındaki ilişki 16.yüzyıla ait bir manzarayı yansıtır. Venedik - Osmanlı arasında zaman zaman barış ortamında cereyan eden ticaret ve zenginliği, zaman zaman da savaş ortamının yarattığı korku ve endişeyi resmin güncel anlatısı olarak görürüz.

⁷⁵ <https://eclecticlight.co/2018/08/24/celebrating-the-500th-anniversary-of-tintoretto-8-the-albergo-and-its-crucifixion/>



Foto 61: Resim 60 detay.

Tinterotto'nun önemli eserlerinden birisi de *İsa'nın Mezara Taşınması* resmidir. San Francesco della Vigna'daki Venedik kilisesindeki Dal Basso aile şapelinin sunağı için yapılmıştır. Klasik dini anlatının karakterlerinin bulunduğu eserde, İsa'nın cansız bedenini kucaklayan figürlerden birisi, sarıklı ve uzun entarili bir doğulu olarak imgenir (Foto 62). Oldukça radikal olan bu imgede, İsa'nın kutsal bedeninin bir Osmanlı figürünü çağrıştıran bir karakterle temas içinde betimlenmesi hiç de alışıldık bir durum değildir.

İsa, İslam nüfusu içinde saygı ve kabul gören bir karakterdir. Bu temasla İslam kültürünün Hıristiyanlığa duyduğu saygı da biçimlendirilmiş olmaktadır. Resim kültürler ve inançlar arasındaki hoşgörüyü bir katkı da sunmaktadır. Tintoretto kutsal hikayelerin mesajlarını iletmek için çağdaş tutumlardan yararlanarak Venediklilerin Osmanlılara yakınlığını vurgulayan ortamlar yaratmaktaydı.



Foto 62: Jacopo Robusti Tintoretto, İsa'nın Mezara Taşınması, 1550, National Galleries of Scotland, Edinburgh.⁷⁶

⁷⁶<https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/5674>

5.1.7. Paolo Veronese (1528-1588)



Foto 63: Paolo Veronese, Otoportre, 1558-1563, Hermitage Müzesi, St. Petersburg.⁷⁷

Paolo Veronese, Verona'da doğdu. Veronese adı buradan gelmektedir. Gerçek adı Cagliari ya da Caliarı idi. Çocuk yaşlarında Verona'da eğitim aldıktan sonra 1548'de Mantua'ya, ardından da 1553'te Venedik'e taşındı. Hayatının geri kalanını Venedik'te yaşadı, çalıştı ve üretti. Paolo Veronese, geç Rönesans'ın en ünlü ustalarından biri olarak kabul edilmektedir. Venedik Ekolü'ne mensuptur. Özellikle 1570'lerde, Veronese Benedictines ve özellikle Cassinese Cemaati için çok sayıda eser çalışmıştır. Zarif ve gösterişli mükemmel bir renk uzmanı olarak 16. yüzyıl Venedik'inin dünyevi, eğlenceli atmosferini başarılı bir şekilde betimledi (Rearick, 1992, s: 73).

Paolo Veronese, tablolarında bir performans duygusunu yaratmaya çalıştı. Bu eğilim tiyatroya olan ilgisiyle açıklanabilirdi. Yazar Henry James, Paolo Veronese'nin sanatını, denizin havasında hışırdayan, muhteşem kıyafetlerinden söz ederken, neşeli giyinmiş karakterlerinin güneş ışığı alan yüzlerinin Venedik'in tenini giydiği

⁷⁷ <https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+paintings/32193>

betimlemesiyle tanımlar (Gisolfi, 2017, s: 177). Canlı ve ritmik eserlerinde, dini, mitolojik konuların yanında din dışı kompozisyonlara ve aristokrat figürlerin portrelerine de yer verdi. Klasik portre geleneklerini temel alan Veronese, modellerini muhteşem kostümler ve aksesuarlarla süsledi. Portreleri, chiaroscuro'nun inceliğinde, yüksek düzeyde psikolojik gerçekçiliğe sahiptir (Foto 64). Heyecan verici eylemler, enerji, mekânsal kompozisyon, etkileyici ölçek, renk kalitesi, kumaşların ve mücevherlerin tasvirindeki başarısı Veronese eserlerinin özellikleriydi. Venedik ve Verona'daki manastırların yemekhaneleri için yaptığı figürlerle dolu büyük İncil ziyafetleri resimleri özellikle ünlüdür, aynı zamanda Venedik'in önde gelen tavan ressamıydı. Bu eserlerin çoğu günümüzde orijinal yerinde, Venedik'te ve çeşitli ülkelerdeki özel müzelerde sergilenmekte (Rearick, 1992, s: 143).

Veronese harika bir gözlemciydi; geniş kamusal alanlarda uzun saatler geçirir, her gruptan, milletten insanı Venedik şehrinin içinde incelerdi. Bu egzotik çeşitlilik, kompozisyonlarını da zenginleştirirdi (Cocke, 1984, s: 77).



Foto 64: Paolo Veronese, 1565-1567, Daniele Barbaro'nun portresi,
Rijksmuseum, Amsterdam, Hollanda.⁷⁸

Veronese'in bizim açımızdan kuşkusuz en önemli serisi padişah portreleridir. 1528–88 yılları arasında, ressamın bizzat kendisi tarafından ya da atölyesinde yapıldığı düşünülen bu seride Osman Gazi ile başlayıp, III. Murad'a kadar devam eden padişahlar yer alır.

16. yüzyılda III. Murat döneminde, Nakkaş Osman'ın, tarihi tam olarak bilinmeyen Kıyafetü'l-İnsaniyye fî Şemâilî'l-Osmâniyye isimli eseri padişah portreleri konusunda oldukça önemlidir. III. Murad ve Sadrazam Sokullu Mehmed Paşa için hazırlandığı düşünülen iki önemli nüshası bulunmaktadır. III. Murat için yapılan nüsha Topkapı Sarayı Müzesi Yazma Eserler Kütüphanesi'nde sergilenmektedir. Bu eserdeki minyatürleri Nakkaş Osman yapmıştır. Sadrazam Sokullu Mehmed Paşa'ya ait olan nüsha ise İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi'ndedir ve Nakkaş Ali tarafından minyatürlendiği düşünülmektedir. Eserde, şehnameci Seyyid Lokman'ın Osman Gazi'den Sultan III. Murad'a kadar olan 12 padişah hakkında yazdığı bir de metin bulunmaktadır. Bu metinde padişahların görüntüleri ve özellikleri tasvir edilir. Bu albümün hazırlanmasında, daha önceden padişahlar hakkında o güne aktarılmış kimi kaynaklar kılavuzluk etmiştir. Eserin hazırlanmasında nakkaşlar, görüntülerine ulaşamadıkları kimi padişahlara ait görüntülerin, yabancı sanatkârların elinde olduğunu öğrenirler ve durumu Sokullu Mehmed Paşa'ya arz ederler. Sadrazam bunun üzerine Venedik balyosu Niccoló Barbarigo'dan bu portreleri istemiştir. Bu istek üzerine Venedik'te bulunan padişah portreleri araştırılır, ancak bulunan eserler yetersiz görüldüğünden yeni padişah portrelerinin hazırlatılmasına karar verilir. Hazırlanan yeni

⁷⁸ <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/SK-A-4011>

portreler 5 Eylül 1579 yılında, Donado kalyonuna yüklenir. İstanbul'a ulaştıktan sonra da şemilname tamamlanır (Erdoğan, 2020, s: 79-93).



Foto 65: Paolo Veronese Atölyesi, 1528-1588, Sultan III.Murad, Bavarian State Painting Collections, Münih.⁷⁹



⁷⁹ <https://www.sammlung.pinakothek.de/en/artwork/rqxN3z3LvW/paolo-veronese-paolo-caliari/sultan-murad-iii>

Foto 66: Paolo Veronese Atölyesi, 1528-1588, Sultan II. Mehmed, Bavarian State Painting Collections, Münih⁸⁰.



Foto 67: Paolo Veronese Atölyesi, 1528-1588, Sultan I. Selim, Bavarian State Painting Collections, Münih.⁸¹



⁸⁰<https://www.sammlung.pinakothek.de/en/artwork/6kLaqA9L8V/paolo-veronese-paolo-caliari/sultan-mohammed-ii-1451-1481>

⁸¹<https://www.sammlung.pinakothek.de/en/artwork/gR4kNd9GEe/paolo-veronese-paolo-caliari/sultan-selim-i>

Foto 68: Paolo Veronese Atölyesi, 1528-1588, Sultan I. Osman , Bavarian State

Painting Collections, Münih.⁸²



Foto 69: Paolo Veronese Atölyesi, 1528-1588, Sultan II.Selim, Bavarian State

Painting Collections, Münih.⁸³



Foto 70: Paolo Veronese Atölyesi, 1528-1588, Sultan Yıldırım Bayezid,

Bavarian State Painting Collections, Münih.⁸⁴

⁸² <https://www.sammlung.pinakothek.de/en/artwork/ma4d326GrO/paolo-veronese-paolo-caliari/sultan-osman-i>

⁸³ <https://www.sammlung.pinakothek.de/en/artwork/K01G1RQ4kE/paolo-veronese-paolo-caliari/sultan-selim-ii>

⁸⁴ <https://www.sammlung.pinakothek.de/en/artwork/ZKGPYk24gA/paolo-veronese-paolo-caliari/sultan-bajozeth-i>

Bu serinin Osmanlı tarafından sipariş edilmiş olması, o dönem sarayın resim sanatına verdiği önemi anlamak adına da kıymetli bir veridir. Belge niteliği de taşıyan bu portreler, padişahların kişilik özelliklerini de yansıtan oldukça detaylı ve gerçekçi işaretler verir. Kimisi profilden, kimisi dörtte üçlük duruşla çizilmiş portrelerin hepsinde ciddi bir ifade vardır. Kimsenin neye benzediklerini bilmediği ilk Padişahların portreleri kesinlikle düş gücünün ürünü iken, tahttaki Padişah III. Murat 'ın kendine özgü yüz çizgileri vardı (Foto 65) (Solnon, 2019, s: 147). Sultanlar, gösterişli kıyafetleri, sarıkları ve sarıklarının üzerindeki mücevherleriyle oldukça zengin bir imaj sergilerler. Hemen hepsinde farklı bir yüz özelliklerine sahip bu portreler sayesinde, padişah ifadeleri hakkında nispeten sağlıklı bir bilgi edindiğimizi söyleyebiliriz.

Veronese'in önemli eserlerinden biri de, kaynağını İncil'den alan Kutsal kitap hikayesi betimlenmesinde; Vaftizci Yahya anlatılarda olduğu gibi doğal, münzevi yaşamı temsil eden yarı postlu kıyafetiyle bir heyete hitap etmektedir. Resmin sol alt tarafında Hz. İsa olan biteni uzaktan izlerken betimlenmiştir. Bu temanın tasvirleri kuzey İtalya'da nadirdir. Eser bir sunak için yapılmıştır. Paolo Veronese eserde ufuk çizgisini alçaltarak, gerçek anlatıyı ve ana karakterleri ön plana çıkarmıştır. Resmin sağ alt tarafında izleyiciye arkası dönük şık giyimli kadın ve Yahya'nın Doğu'lu muhatapları ilgiyle ve beklenti dolu bakışlarla azizi dinlemektedirler. İsa'nın gelişinin habercisi olan Vaftizci Yahya'yı , izleyen Doğulu figürler harika oryantal ipek cüppeler içinde ve üçüde sarıklıdır. Hutbeye verdikleri zıt tepkiler yüz ifadelerine yansır. (Foto 71) (Cocke, 2001, s: 77).



Foto 71: Paolo Veronese, Vaftizci Yahya Vaaz Veriyor, 1562, Borghese Galerisi, Roma, İtalya⁸⁵

Cana'da Düğün, konusunu İncil'den alan, Veronese'in başyapıtlarından biridir (Foto 72). Aynı zamanda V. yüzyılın en ikonik eserleri arasında yer alan çalışma, Venedik'teki San Giorgio Maggiore adasındaki Benedictine manastırının Andrea Palladio (1508-80) tarafından tasarlanan yemekhanesi için üretilmiştir. Veronese, kardeşi Benedetto Caliari'nin (1538-98) yardımıyla devasa tabloyu on beş ayda tamamladı.⁸⁶

Tablo, Cana'da, Meryem, İsa ve öğrencilerinin katıldığı bir düğünle ilgili Yuhanna İncili'nde (Yuhanna 2: 1-11) anlatılan hikayeye dayanmaktadır. Düğünde şarap bitmeye

⁸⁵ <https://borghese.gallery/collection/paintings/sermon-of-st-john-baptist.html>

⁸⁶ <https://arsartisticadventureofmankind.wordpress.com/tag/veroneses-the-wedding-at-cana/>

başlayınca İsa küplere su doldurulmasını ister ve ardından mucizevi bir şekilde suyu şaraba dönüştürür. Eser, sanat tarihinde sıkça tekrarlanan konuyu ele alış biçimi açısından çağdaşlarından ayrılır. Geleneksel yorumların aksine, Veronese bu resimde Venedik'in modern görüntüsünün işaretlerine yer verir. Veronese'nin Cana'da Düğün Ziyafeti, Rönesans ve Maniyerizm arasında bir üslubu temsil etmekle birlikte aynı zamanda hem din ile sekülerliği, hem de Doğu ile Batı'nın da ilişkisinin bulunduğu bir imgeyi sunar izleyenlere. Dor ve Korint nizamında yapılmış sütunların boy gösterdiği mimari bir alanın ortasına konumlanmış figür grubu dikkatimizi çeker. Orta-ön planda, bir grup müzisyen çeşitli çalgılar çalmaktadır. Müzikal figürler Venedik'in dört büyük ressamını temsil eder: Veronese'nin kendisi (beyazlar içinde viyola da gamba çalıyor), Jacopo Bassano (flütte), Tintoretto (keman) ve Titian (kırmızı giyinmiş, viyolonsel çalıyor) (Tsaneva, 2014, s: 74).

Masada yemek yiyenler, tatlı servisi için şarabın servis edilmesini beklemektedir. Gelin ve damat, masanın sol tarafında otururlar. İsa Mesih ve Meryem masanın ortasındadır. Havariler onların yanına konumlanmışlardır. Tabloda, Venedik toplumunun bir kesitini temsil eden ve yerel ya da Doğu kıyafetleri giymiş, süslü kraliyet ailesini, soyluları, memurları, katipleri ve hizmetkarları görürüz. Eserde, Avrupa'nın o dönem açısından önemli figürü de bulunmaktadır. Ama şüphesiz en ilgi çekici olanı Kanuni Sultan Süleyman ve Sokollu Mehmet Paşa'nın da tablonun sol tarafında masada yer almasıdır (Foto 73). Padişah esmer teni, sakalları, ciddi yüz ifadesi ile tipik bir Anadolu insanı olarak karakterize edilmiştir. Altın rengi sarı kaftanı, başında mücevherli sarığı ile son derece göz kamaştırıcıdır. Sağ eli yemek masasının üzerindedir. Hemen yanında yer alan yardımcısı arkaya eğilerek hizmetkarın kulağına bir şeyler fısıldar. Padişah bu diyalogu gözleriyle takip etmektedir.⁸⁷

⁸⁷ https://rochester.edu/in_visible_culture/Issue_14/pdf/khanson.pdf



Foto 72: Paolo Veronese, Cana'da Düğün Ziyafeti, 1563, Louvre, Paris.⁸⁸



Foto 73: Foto 72 Detay.

Bu türden bir resmin içinde Osmanlı padişahının yer edinmesinin pek çok sebebi olduğu söylenebilir. Düğün gibi bütünleştirici bir ritüelde, Avrupalı dostların Doğulu müttefiklerine kutsal masada yer ayırmaları şüphesiz yüceltici bir jest olsa gerek. Pek çok Avrupalı hükümdarın imgesinin de yer aldığı bu tabloda, Dünya siyasetinin en önemli

⁸⁸ <https://www.louvre.fr/en/explore/the-palace/from-the-mona-lisa-to-the-wedding-feast-at-cana>

aktörü Osmanlı Padişahı da yok sayılmamıştır. Aynı zamanda, Hristiyanlığın kutsal değerlerine saygı açısından da bu modernize edilmiş eklektik imge, pekiştirici bir algı yaratmaktadır. İsa'nın mucizesi ve Venedik'in gösterişli yaşamının bir araya getirilmesi, imgede de olsa, Osmanlının tanıklığıyla sağlamlaştırılmıştır.



Foto 74: Paolo Veronese, Mesih'in İfadesi, 1548 – 1549, Özel koleksiyon.⁸⁹

⁸⁹ https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/v/veronese/01_1540s/4deposit.html



Foto 75: Paolo Veronese, Aziz Justina'nın Şehitlik Alegorisi, 1572-1573, Galleria degli Uffizi, Florence⁹⁰



Foto 76: Paolo Veronese, Aziz Justina'nın Şehitlik Alegorisi, 1565, Museo Civici, Padova.⁹¹

⁹⁰ <https://portraitofasometimeslady.com/tag/uffizi/>

⁹¹ <https://padovamusei.it/it/musei/museo-arte-medievale-moderna/collezioni/dipinti/martirio-santa-justina>

Aziz Justina, Hristiyanlık dünyasında saygı duyulan bir şehitti. Paolo Veronese bu şehitlik hikayesi için bir adanmışlık sunağı resimlemiştir. Padua'lı Aziz Justina himayesine sahip olduğunu iddia eden şehirde kraliyet doğumlu bir bakireydi. Aziz Petrus'un bir öğrencisi ve Padua'nın ünlü ilk piskoposu olan Aziz Prosdocius tarafından vaftiz edildiğini ve ardından inancından dolayı şehit edildiğini bildiren belgeler mevcuttur (Cocke, 2001, s: 197). Aziz Mark'tan sonra, aynı zamanda Venedik'in ikinci hamisidir. Hristiyan sanatında bir prenses olarak taçlandırılmış ve şehit olmasına uygun olarak göğsüne bir kılıç saplanmış bir şekilde temsil edilmiştir (Foto 75). Veronese'nin St. Justina Şehitliği kutsal karakterin çevresinde şekillenen dünyevi kaosu anlatmaktadır. Paolo Veronese'nin daha önceki şehitlik sunaklarının törensel tarzıyla özenle sahnelenen kalabalık, ön plan resimsel alanı canlandıran gösterişli bir şekilde ve yerel kıyafetler içinde figürler içerir. Eserin alt ön planın tam ortasında, Aziz Justina diz çökmüş pozisyonda, çaresiz göğe bakmaktadır. Figürler azizin infazına şahitlik etmektedirler. Cellatlar, muhafızlar, soylular, hayvanlar, klasik mimari unsurlar; canlı cansız tasvirler, hareketli ve uçuşan bir atmosfer yaratmakta. İnfazı gerçekleştiren otantik kıyafetli Türk cellat ve eşlikçileri Azizin bakışlarından kaçmak için başlarını diğer tarafa çevirmişlerdir. Kıyafeti, Padua'ya başkanlık eden imparatorun çok Antakyalı Justina'nın idamını emreden kılıcı daha uygun görünüyor. Benzer şekilde, soldaki sarıklar ve celladın Frig şapkası, Padua'dan daha "doğulu" bir yer olan Antakya'daki şehitlik görüntülerinden etkilenmiş olabilir. Paolo Veronese'nin eserlerinde sıklıkla karşımıza çıkan Doğulu Osmanlı imajı bu eserde Aziz Justina'nın infazını gerçekleştirerek korkulan ve ötekileştirilen karakteri canlandırmaktadır. Venedik sosyal yaşamında yer alan bu imajı Veronese resimlerinde kimi zaman olumlanan kutsal anlara ve şöenlere eşlik eden bir figür kimi zamansa bu eserde olduğu gibi korkutucu karakter olarak karşımıza çıkmaktadır.⁹²

⁹² https://digitalcommons.wayne.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1272&context=oa_theses



Foto 77: Paolo Veronese, Aziz George'un Şehitliği, c. 1565, San Giorgio in Braida, Verona.⁹³

Paolo Veronese'nin Venedikli mimar Michele Sanmicheli tarafından Verona'daki bir Roma Katolik kilisesi olan Braida'daki San Giorgio'nun yüksek sunağı için yaptığı *Aziz George'un şehitliği* (Foto 77) eserinde George figürü resmin merkezine yerleştirilmiş ve etrafındaki her şey ona odaklanıyor. Aziz George ile İsa Mesih'in ölümü arasında bağ kurulduğu söylenebilir. Aziz George, MS 280 yılı civarında Kapadokya, Türkiye'de doğdu. İmparator Diocletian döneminde Roma İmparatorluğu'nun ordusuna katıldı. George son derece saygı gördü, yiğitliği, gücü ve askeri anlayışı sayesinde hızla saflarda yükseldi. Hristiyanlığın henüz imparatorluğun ana dini olarak ortaya çıkmadığı ve Hristiyanlara hala zulmedildiği bir dönemde yaşadı, bu durum Konstantin zamanına ve MS 313 Milano fermanına kadar değişmedi. İtalyan sanat biyografi yazarı Carlo

⁹³ <https://renatoprosciuto.com/san-giorgio-braida-church-verona/>

Ridolfi'nin 1648 tarihli *Le Maraviglie dell'Arte* (Sanatın Harikaları)⁹⁴ adlı kitabında bahsedildiği üzere “...*San Giorgio Paolo kilisesinde yüksek sunak için resmedilen aziz şövalye dizlerinin üzerine çökmüş, uşaklar tarafından soyulmuş, rahipler tarafından idol Apollon'a buhur sunmaya ikna edilmiş, yüzü yenilmemiş bir ruhu, tiranın tehditlerinden korkmayan, güçlenmiş bir ruhu ortaya koyuyor. Gökyüzünde Teolojik Erdemler tarafından kuşatılmış Bakire'yi görerek...*”

Resimde Romalı bir asker olan Aziz George'un gerçek korkunç ölümünü değil, şehit olmasına giden yolu görüyoruz. Mimari bir arka plana sahip olan sahne, eserin sağ ve sol ucundan resme giren iki zırhlı süvari tarafından çerçevelenmiştir. Keskin yüz hatları ve ölümcül kırmızı tonda cüppesiyle bütünleşen rahip şeytani simgeliyor. Resmin en solunda, Aziz George'dan tapınması istenen Apollon heykelini görüyoruz. İnsanlar arasında türbanlı bir çift adam ve ortama Orta Doğu hissi veren siyahi bir uşak görüyoruz. Veronese ve Venedik Ekolü resimlerinde sıklıkla yer verilen Osmanlı- Doğu atmosferi burada azizin Hristiyanlığı yücelten irdesine karşı unsur olarak karşımıza çıkmak. Olayın günümüzde kuzeybatı Türk şehri İzmit olan Nikomedia kasabasında gerçekleştiği kaynaklarda yer almakta (Rosand, 1997, s: 188).

⁹⁴ https://books.google.com.tr/books/about/Le_Maraviglie_dell_arte.html?id=-awPAAAAQAAJ&redir_esc=y

5.1.8. Titian Tiziano Vecellio (1488/1490- 1576)



Foto 78: Tiziano Vecellio, Otoportre, 1566, Museo Nacional del Prado.⁹⁵

İngilizce'de Titian olarak bilinen Tiziano Vecelli veya Tiziano Vecellio 1488-90'da Cadore, Venedik'te doğdu. Sanatçı, yaklaşık on yaşına kadar Cadore'de kaldı. 1498'de Venedik'e taşındı. Önce Gentile Bellini'nin, sonra Giovanni Bellini'nin öğrencisi olarak çalışmalarına devam etti. 1510'da Padua'ya yerleşti ve 1511'de ilk önemli eseri olan Venedik Cumhuriyeti'nin üst kademelerinde öne çıktığı Scuola del Santo Freskleri'ni yapmaya başladı. 1516'da Venedik Cumhuriyeti'nin resmi ressamı oldu ve prestijli komisyonlar almaya başladı (Pedroco, 2000, s: 276). 1516'da Titian, Basilica di Santa Maria Glorioso dei Frari için başyapıtı Meryem'in Göğe Kabulü eserini yaptı⁹⁶ (Foto 70).

⁹⁵ <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/self-portrait/abc62514-eb24-4c67-9843-8a8505fe1b61>

⁹⁶ https://www.jstor.org/stable/1483364?searchText=&searchUri=&ab_segments=&searchKey=&refreqid=fastly-default%3A9e412245bdf59eb21547a326b7f158cf



Foto 79: Titian, Meryem'in Göğe Kabulü, 1516-1518, Basilica di Santa Maria Glorioso dei Frari, Venedik.⁹⁷

Aynı yıl, Dük Alfonso d'Este için çalışmak üzere Ferrara'ya gitti ve kendisine başka görevler emanet eden Mantua'lı Gonzagalar tarafından fark edildi. Ertesi yıl en ünlü eserlerinden biri olan Pala Pesaro üzerinde çalışmaya başladı. 1545'te Papa III. Paul için çalışmak üzere Roma'ya geldi. Titian, Roma'da Giorgio Vasari ile de tanıştı. İtalyan Rönesans ressamlarının çok yönlü ustalarından biriydi, özellikle renk ve ince fırça işçiliği konusundaki becerisi dikkate değerdi. Titian, dini ve mitolojik sahneler içeren pek çok eser üretti, her iki temada da yenilikçi kompozisyonlar sunabilmesine rağmen, sanatçı din dışı ve alegorik içerikleri tercih etti. Manzaralardan portrelere, manevi veya mitolojik sahnelere kadar çok çeşitli konuları resmetti. Titian sanatında renkler çok parlaktır, ressamın en sevdiği renklerden biri olan kırmızının tonları eserlerinde hakim olur, öyle ki kırmızının bir tonu bugün *Titian Kırmızısı* olarak anılır (Pedroco, 2000, s: 290). Titian'ın

⁹⁷ <https://www.basilicadeifrari.it/en/opere/assunta/>

resmi, daha önce Venedik sanatının bilmediği yeni deneylere açılan dramtizmi ve teatrallığı geliştirmeye başladı.

Sanatçının *Pesaro Madonnası* isimli eseri 1519'da Jacopo Pesaro tarafından Venedik'teki Santa Maria Gloriosa dei Frari Kilisesi'ndeki aile şapeli için sipariş edilmiştir (Foto 80). Pesaro, Ağustos 1502'de Santa Maura adasını, Türklerden başarıyla geri alan Venedikli bir asilzade ve Papa'nın deniz kuvvetlerinin komutanıydı (Runciman, 1969, s: 205-208). Resim, Venedikli asilzade Jacopo Pesaro'nun Türklere karşı kazandığı zafer üzerine bir şükran simgesi olarak tasarlanmıştır.

Titian resminde Kutsal Bakire'yi resmin merkezinden çıkarmış ve iki yönetici azizi; Aziz Francis ve Aziz Petrus'u merkeze yerleştirmiştir. Ancak güçlü bir sütuna yaslanmış tahtta oturan Bakire Meryem, diğer karakterlerin oluşturduğu geometrik piramidin tepesindedir ve parlak ışığın tenlerinde yansımaları nedeniyle resmin odak noktasına dönüşmektedir.

Titian, Fransisken tarikatına bir gönderme yaparak Aziz Francis'i bebek İsa'nın yanında göze çarpan bir yere yerleştirdi. Meryem'in önünde, daha aşağıda, muhteşem bir sarı pelerin ve Pesaro'nun hanedan renkleri olan mavi bir elbise giyen Aziz Petrus ve Jacopo Pesaro zırhlı bir sancaktar olarak arkasından bir Türk tutsağı sürüklerken, Bakire'nin önünde diz çökmüş olarak resmedilmiştir. Aziz Petrus ve Bakire ona şefkatle tepeden bakarken, diğer tarafta Aziz Francis, Çocuk İsa'nın dikkatini, resmin sağ alt köşesinde diz çökmüş olan Pesaro ailesinin diğer üyelerine çekmektedir (Hocquet, 2006, s: 95).

Resimde Papa VI. Alexander'ın armasının öne çıktığı bir bayrak dikkat çekicidir. Bayraktaki defneyapağı ve beyaz sarıklı Türk, zaferin simgesidir. Sağda, perdenin bir köşesiyle oynayan çocuğun gülümsediği Aziz Francis, Aziz Anthony'nin gözlemlediği Pesaro ailesinin diz çökmüş üyeleri Bakire'ye eşlik etmektedir. Ön planda aile üyeleri

büyük kırmızı bir cüppeyle, şövalye tarafından ödüllendirilen Francesco, Antonio, Fantino ve Giovanni yer alıyor (Arcangeli, 2006, s: 131-132).

Eser, savaş alanında Türklere karşı kazanılan askeri galibiyeti, Hristiyanlığın Müslümanlık üzerindeki zaferi olarak da simgeleştirmektedir. Askerin ve Hristiyan toplumun motivasyonu açısından şüphesiz etkili bir propaganda amacı da taşıdığı düşünülebilir.



Foto 80: Titian, Pesaro Ailesinin Madonnası, 1519 – 1526, Santa Maria Gloriosa dei Frari, Venedik, İtalya⁹⁸

Titan'ın 1570 tarihli, *Philip II. Don Fernando'yu Zafere Sunuyor* isimli eseri de benzer bir zaferin temsilidir (Foto 81).

⁹⁸<https://www.basilicadeifrari.it/en/opere/madonna-di-ca-pesaro/>

7 Ekim 1571'de Avusturyalı Don John'un komutasındaki İspanya ile papalık ve Venedik'in birleşik müttefik donanmaları, Korint Körfezi'ndeki Lepanto'da, Osmanlı donanmasını karşılar ve bozguna uğratar. Bu, uzun süredir İslamiyet tarafından kuşatılmış hisseden Hristiyan âlemini rahatlatan muazzam bir psikolojik etkiye sahip olan olağanüstü bir zaferdir (Waddington, 2009, s: 351).

Titian'ın bu eseri 1571'de meydana gelen bu olayı ele alır. Türk donanmasının 7 Ekim'de İnebahtı'da yenilmesi ve 5 Aralık'ta tahtın varisi olan bebek Fernando'nun doğumu. Bu iki olayın yakınlığı, onların hükümdara yakın çevrelerde defalarca cennetten gelen hediyeler olarak görülmesine ve kutsallaştırılmasına yol açar. Milano Valisi Luis de Requesens'in Sancho de Padilla'ya yazdığı 21 Aralık 1571 tarihli bir mektupta *“Tanrı'ya şükür, bu kadar kısa sürede iki güzel olay; doğum ve son zafer, verdiği hediyeler için Rabbime şükürler olsun”* der (Waddington, 2009, s: 357).

Resmin üst kısmına doğru, rakursiyle kısaltılmış bir melek, babasının kollarındaki yeni doğan çocuğa MAIORA TIBI, Daha büyük zaferler sizi bekliyor yazan bir palmiye yaprağı ve kurdele sunuyor (Flamoir, 2010, s: 192). Arka planda İnebahtı Savaşı tasviri ve solda zafer ganimetlerinin yanında bağlı bir Türk esir tasvir edilmektedir. Sanatçının Orta Çağ ile ilişkilendirdiği hükümdarın oğlunu sunma hareketi dikkat çekicidir. Sunağı andıran kadife kumaşla kaplı büfe ve tanrıya bir adak oluşturan savaş ganimetlerinin yanında bağlı Türk esir tasviri, Venedik - Osmanlı ilişkilerine dair sanatsal bir göndermedir. Mutlak hükümdar olarak Philip, ilahi takdirin tek temsilcisi olarak güç algısını desteklemektedir. Kompozisyonun unsurları ve ideolojik temelleri dönem için güçlü mesajlar içermektedir (Loh, 2007, s: 1-16).



Foto 81: Titian, Philip II. Don Fernando'yu Zafere Sunuyor, 1570, Museo del Prado, Madrid, İspanya.⁹⁹

Titian'ın 1543 tarihli dini içerikli eseri *Ecce Homo*, Giovanni van Haanen adlı Flaman bir tüccarın siparişiyle (Foto 82). Eser, dini bir ortam için değil, özel bir sarayın dekorasyonu için tasarlandı. Kutsal kitap anlatısı olan *Ecce Homo* özellikle kuzey Avrupa'da sıklıkla resmedilen dini konulardandı. Romalı Kral Pilatus'un, yakalanan Hristiyanların Kralı Nasıralı İsa'yı halka takdim etme anı betimlenmiştir. Rönesans'ın simetrik resim kurallarının aksine burada asimetrik bir kurgu görürüz. Resmin genel şeması, sağdan sola hareketli, soldaki merdivenden yukarı çıkan heyecanlı figürlerden oluşan bir döngüdedir. Merdivenlerin sol alt tarafında İsa ve Pilatus'un altında bir asker ve köpekli bir adam görülmektedir. İkonografik yoruma göre köpeği olan bir adam, inancı sembolize etmektedir. Resimde Pilatus, bedenini İsa'ya doğru çevirmiş, neredeyse onu

⁹⁹ <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/philip-ii-offering-the-infante-fernando-to-victory/d1f2bea9-0d59-495e-9fb5-6efe7762798d>

kucaklamak ister gibi uzanmaktadır; sadece yüzü düşman kalabalığa dönüktür (Resim 73). Sanki Mesih'i cennetin krallığına, öfkeli kalabalığın üzerindeki dingin gökyüzüne bağlamak istercesine uçuk mav kıyafetler içerisinde (Wethey, 196, s: 97).

1648 yılında kaleme aldığı eserinde Venedikli biyografi yazarı Carlo Ridolfi bu resme dair analizlerde bulunmuş; kalabalığın içinde bir dizi tanınabilir portreye ulaştığını belirtmiştir. Ridolfi'ye göre, merdivendeki beyaz elbiseli kadın Titian'ın kızı Lavinia'dır. Ona sarılan çocuğun da muhtemelen yazar Pietro Aretino'nun çocuğu olduğu düşünülmektedir (Ridolfi, 1996, s: 122). Günümüz bilim adamları en sağdaki atlıyı Habsburg Sarayı'nın İspanya'nın Venedik büyükelçisi Alfonso d'Avalos, sol taraftaki elinde kalkan tutan askerin Hristiyan şövalye Miles Christianus ve sağ tarafta at üzerinde duran doğulu karakterin ise Türk padişahı Kanuni Sultan Süleyman (Resim 74) olduğunu ileri sürmektedir (Waddington, 2009, s: 167). Kanuni Sultan Süleyman, Alfonso'nun işaret ettiği yere, Pilatus ve İsa'ya bakarken tasvir edilmektedir.



Foto 82: Titian, Ecce Homo (İşte İnsan), 1543, Viyana Sanat Tarihi Müzesi.¹⁰⁰

¹⁰⁰ <https://www.khm.at/objektdb/detail/1944/?offset=22&lv=list>



Foto 83: Foto 82 detay



Foto 84: Foto 82 detay

Mimarideki ve merdivenlerdeki tüm perspektif çizgilerinin gözümüzü Mesih'e değil, parlak bir şekilde aydınlatılmış beyazlı kadın figürüne yönelttiği söylenebilir. Bu dramatik anda birkaç figür, sırtları bize dönük askerler gözlerini kadına çeviriyor ve çocuk, sanki boş bir umuda tutunmuş gibi ona sarılıyor. Gerçekten de, beyazlı bir kadın umudun erdemini temsil ediyor olabilir. Yine de başının hemen üzerinde; yaklaşmakta olan felakete karşın tüm insanlık için fedakarlık ve hayırseverliğin mükemmel bir örneği İsa durmaktadır. Bu kutsal anın tanıkları askerler, diplomatlar, Doğulular, Batılılar, Hristiyanlar, Müslümanlar, Yahudilerdir. Kanuni Sultan Süleyman bu eserde bir inancın ve kültürün mutlak temsilcisi konumundadır. Sanatçı geçmişle kendi çağı arasında bir sentez ortaya koyarken, onun bu alegorik yorumunda Sultan Süleyman da bir tanıklığa davet edilmektedir.

SONUÇ

Doğu ve Batı toplumlarının ortak köklerinin Mezopotamya'da var olduğu ve zaman içinde özel tarihsel koşullara göre değişen yoğunluklarda mal ve bilgi değiş tokuşu yapmayı sürdürdükleri bir gerçektir. İber Yarımadası ve Orta Doğu'ya yönelik haclı seferleri de dahil olmak üzere Orta Çağ'dan beri Hristiyanlık ve İslam, Doğu ve Batı arasında bir etkileşim olmuştur. Dünya tarihi boyunca hiçbir devlet ya da toplum değişimden, etkileşimden uzak kalamamıştır. Venedik, Hristiyan Avrupa'nın Yakın Doğu'daki Müslüman medeniyetlerle en önemli arayüzü haline gelmiş, Venedik'in İslami ticaret ortaklarıyla, özellikle Mısır ve Suriye Memlükleri, Türkiye Osmanlıları ve İran Safevileri ile kurduğu dinamik ilişkinin sanatsal sonuçları yaklaşık bin yıllık bir süre boyunca hissedilmiştir. Doğu ile Batı arasındaki eşitleme modern çağda başlamış ve bu süreç günümüze kadar devam etmiştir. Ticaret ve ekonomik ilişkiler kültürel ve sosyal ilişkileri doğuran güçlü bir kaynaktır.. Bu etkileşim bugün yaşandığı gibi geçmişte de düzenli olarak yaşanmıştır. Bu etkileşimin sonucu olarak medeniyet ve kültürlerin oluşmasında adı kansa da konmasa da ötekinin etkisi kaçınılmazdır. Kendi kendini tanımak ötekine yaklaşmanın ön koşuludur, çünkü gözlemlediğimiz öteki, az ya da çok bilinçli olarak kendi kendimizi tanımladığımız bir araçtır. Ön yargılardan arınmış, görece nesnel bir bilim düşüncesi, evrensel bir *lingua franca*¹⁰¹ olarak bilim düşüncesi, izlenmesi gereken bir hedef olarak zihinlerde kök salmıştır.

Yaşanılan coğrafi koşullar, politik, ekonomik şartlar ve inaç faktörlerinin yanı sıra dış etkiler de bir medeniyetin en önemli şekillendiricilerinden biridir. Ötekini, dış etkilerin yönlendirdiği karşılıklı kültürel etkileşimler, birbirini izleyen hayat tarzları, planlanan ve itiraf edilen taklit edişler, alış verişler takip eder. Rakibe karşı hissedilen, etkili, keskin olan merak; öteki'nden ilham alınan tarz, öteki'ne dayandırılan edebi türler,

¹⁰¹ Değişik uluslardan insanların konuştuğu herhangi bir ortak dil, evrensel bilim dil düşüncesi.

kesin bir uzlaşma ile birarada var oluşu meydana getirir. Medeniyetler arası karşılaşmalar bir çatışma, bir yüzleşme, bir kabullenıştır. Yakın zamanda Akdeniz'in kültürel çoğulculuğu popüler başlık haline gelmiştir. Akdeniz kimlik, kültürler, barış ve çatışmanın ne tür etkileşimlere sebep olduğunu ortaya koyan özel bir coğrafyadır. Özellikle Yeni Çağ başlarında, Akdeniz'in iki büyük deniz gücü olan Osmanlı İmparatorluğu ve Venedik Cumhuriyeti ilişkisi bağlamında gelişen resim sanatındaki etkileşim ve ötekinin olumlu, olumsuz temsili çalışmanın odak noktasıdır.

Çalışmamızda varılmak istenen sonuçlardan biri medeniyetler arası etkileşimin çağdaş bir masal değil gerçeklik olduğunu belgelemektir ve resim sanatı bu noktada belgesel kanıt niteliğindedir. Tarihsel çerçevede değerlendirildiğinde ele aldığımız dönem olan 15. ve 16. yüzyıl; Akdeniz coğrafyasında insanlık kültür tarihi açısından dönüm noktası olan Rönesans'ı işaret etmektedir. Anılan coğrafya ve zaman diliminde Osmanlılar ve Avrupalılar farklı entelektüel, ticari ya da siyasi dünyada yaşamıyorlardı. Osmanlı İmparatorluğu ve Venedik Cumhuriyeti ilişkileri, paylaştıkları uzun ve benzersiz tarih, Yeni Çağ'ın ilk dönemlerini kapsayan yoğun ilişkiler sebebiyle ideal çalışma olanağı sunmaktadır. Akdeniz, devamlı akışın sağlandığı ticari, kültürel ve entelektüel ağlar vasıtasıyla fikirler, insanlar ve malların düzenli olarak seyahat ettiği bir dünyadaydı. Bu paydaşığa işaret eden bilimsel, edebi, mimari ve özellikle resim alanındaki çalışmalar dikkate değerdir; resim sanatı özelinde şekillenen, özgün örnekler çalışmada değerlendirilmiştir. Bu bağlamda iki farklı kültürün sanatçılarının sınırları aşan farklı hamiler için çalıştıklarını, Doğu ve Batı'daki hükümdarların aynı egemenlik dilini ve ikonografisini kullandıklarını madalyon örneklerindeki tasvirlerde görmekteyiz. Farklı sanatsal pratikler ve özellikle resim sanatı örnekleri, kültürel etkileşimi kavramsallaştırmayı sağlayan, bulgusal olarak yararlı ve tutarlı bir analiz imkanı vermektedir. Toplumlar arasında tercüme edilen sanatsal pratik örneklerinin, ortak kültürel metinlerin varlığının ve siyasal dilin birbiriyle bağlantılı kullanımlarının

niteliksel olarak birbirinden farklı olan Avrupalı Hristiyan devletler ile onların Doğulu Müslüman emsalleri arasındaki rastgele bir alışveriş olmadıkları aşikârdır.

İslami Doğu'nun Venedik sanatı üzerindeki etkisinin belki de en büyük kanıtı resimlerde bulunabilir. Resimlerde Doğu kaynaklı öğelerin tasviri, yalnızca bu eserlerin varlığının kanıtını sağlamakla kalmaz, aynı zamanda hem dini hem de dünyevi eserlerdeki tasvirlerin çokluğu, bu öğelere Venedikliler tarafından ne kadar değer verildiğini gösterir. İslam dünyasından öğeler içeren Venedik resmi iki türe ayrılabilir: Büyük ölçekli dini anlatılar ve portreler. 15. yüzyılın popüler türü olan dini anlatılar, dini kurumların duvarlarını süslemek için yaratılırken, 16. yüzyılda portreler daha yaygındır. Bununla birlikte, Hristiyanlık- İslam, Doğu- Batı kültürüne karşı gelişmiş olan merak, ilgi ve hayranlığa rağmen, İslam tehdidinin Venedikliler için ciddi bir endişe olduğu gerçeği de unutulmamalıdır. Ancak bu eserler, Doğu-Batı kültürleri arası bir etkiyi yansıtırken, İslami Öteki'nin Venedikliler tarafından olumsuz algılanması da bu eserler aracılığıyla en belirgin şekilde görülebilir.

İslam korkusu her zaman yaygındı ve Konstantinopolis'in 1453'te Osmanlı İmparatorluğu'nun eline geçmesiyle daha da artmıştır. İslam'ın yükselişinden ve Hristiyanlığı yok etme ihtimalinden duyulan bu korku, 15. ve 16. yüzyıllarda üretilen ve çoğu dini anlatı resimlerinde bulunan sanat eserlerine girmiştir. İslami Yakın Doğu topraklarının askeri büyümesi, yalnızca siyasi nedenlerle değil, aynı zamanda dini nedenlerle de korkulacak bir şey olarak görülüyordu: Bu ülkeler topraklarını genişlettikçe İslam'ın yayılması ve İslam'ın yükselişi de aynı şekilde artmıştır. Bu yeni din, Hristiyanlık için ciddi bir tehdit oluşturmuştur. Bu korku ağırlıklı olarak görsel sanatlara yansdı; örneğin, büyük anlatı eserlerinde, Osmanlılar Venedik'in koruyucu azizinin ölümünden sorumlu olan Hristiyanlığın düşmanı olarak tasvir edilmiştir. Diğer eserlerde, Hristiyanlık, din değiştirme biçiminde olduğu gibi, İslam'a karşı zafer kazanmanın sembolüdür. Venedik'in Rönesans döneminde Osmanlı İmparatorluğu ile yakın ilişkileri,

Doğu ile Batı'yı birbirine bağlamanın ayrılmaz bir parçasıyken, bu etkileşimlerin aynı zamanda Venedik'in İtalya'nın geri kalanından ayrışmasına da yol açtığı unutulmamalıdır. Örneğin, İslam topraklarından gelen mallar Roma'dakiler tarafından yoğun bir şekilde istenmesine rağmen, İslam'ın yükselişinden ve bunu takip edecek dini ve siyasi sonuçtan duyulan korku, Roma'nın Venedik'in Hristiyanlığa olan sadakatini sorgulamasına neden olmuştur. Sonuç olarak Venedikliler, İtalyan komşularından ayrı benzersiz bir kimlik oluşturdular: Osmanlı İmparatorluğu ile gönül bağı kurmuş olmalarına karşın Venedikliler, İslam'ın oluşturduğu tehdidi kabul ederek Hristiyan inancını da savunmaya çalıştılar.

Bu ikili duygu sanatlarına yansımış ve nihayetinde İslami Yakın Doğu'yu aynı anda kutlayan ve kınayan eserlerle sonuçlanmıştır. 16. yüzyılın sonlarında, açıkça saldırgan askeri ve dini motifler, dengeyi kültürler arası karmaşıklıkla karışık korkuya çevirdi. Farklı öteki algıları yaratıldı, yayıldı ve geliştirildi. Çoğu hayali olan doğuya özgü coğrafi çağrışımlar şekillendi, etnik kostümler, aksesuarlar, kimlik ve davranış şablonları oluştu. Görsel zenginlik Venedikli okuyucular tarafından terzilik analizini teşvik etti. Seyahat edebiyatı ile Venedikliler için giderek daha fazla temas halinde oldukları yabancı kültürlerle yönelik korku ve yanılgıların yanı sıra hayranlık ve merak duyguları gelişti. Özellikle coğrafi yer çağrışımları, bölgesel kostüm ile etnik kimlik ve davranış kavramları kabul gördü. Çeşitli bilim dallarında yapılan çalışmalar incelendiğinde, İslami Yakın Doğu'da, Osmanlılar tarafından yönetilen toprakların, 15. ve 16. yüzyıllarda Venedikliler tarafından hem korkulan hem merak edilen bir yer olarak görüldüğü bilgisine ulaşılır. Bu görüşün iki yönü vardı: Biri olumlu, biri olumsuz. Bu olumlu görüş, Venediklilerin sadece bu yerlerden gelen malları arzulamalarında değil, Venedikli zanaatkarların Doğulu meslektaşlarının teknik becerilerine de değer vermelerinde görülmektedir. Venedik ve İslam resmi arasındaki bağlantının üsluptan ziyade malzeme ve teknikte bulunduğu söylenebilir. Renkle ilgili olarak, Venedikli sanatçılar belli tonlara alıştı ve onları taklit

ediyorlardı; Doğu kökenli minyatür resimlerde bulunan renk bolluğu Venediklilerin gözüne hitap ediyordu. Bunlar arasında pastel leylak, pembe ve soluk yeşilin alışılmadık kontrastları; safran ve karışık mor gibi yoğun tonları İslami sanatçılar yan yana getirmekten çekinmiyorlardı. Teknik kulanımdaki etkileşim özellikle safranın hem karışimsız hem de kağıt üzerine boyamak için kullanmasının yanı sıra yeşil oluşturmak için mavi ile sarıyı karıştırarak, orpiment (arsenikten oluşan, parlak sarı mineral) kullanımıyla karşımıza çıkmaktadır. Renk dönüşümü için indigolu su kullanımı da İslam sanatına has tekniklerdendi ve Venedik resminde yer bulmuştu. Konu çeşitliliği, otantik obje temsilleri, farklı etnik kimliklerden karakterlerin resme dahil edilmesi, Venedik resmine evrensel nitelik kazandırdı. Venedik'in ticarete lider konumu nedeniyle, sanatçıların resimlerinde referans olarak kullanabilecekleri, Doğu'dan gelen çok sayıda İslami tekstil ve dekoratif nesne vardı. 16. yüzyılın ikinci yarısında, kostüm kitapları popüler yeni bir tür olarak ortaya çıktı ve seyahatlerden ve yeni keşiflerden elde edilen yabancı kültürlerle karşı daha büyük bir merak alanı ortaya çıktı. Ancak insan ya da yer tasviri için aynı şey söylenemezdi. Gentile Bellini, Matteo de Pasti, Constanza Ferrara gibi sanatçılar dışındaki Venedikli ressamaların çoğu Osmanlı İmparatorluğu gibi bölgelere seyahat etme fırsatına sahip değildi ve bu nedenle, sonuç olarak, bu sanatçıların çoğu, sözlü ve edebi anlatımlara güvenmek zorunda kaldı. Adı anılan sanatçılar 1479-1481 yıllarında Fatih Sultan Mehmet'in sarayında, Venedik Cumhuriyeti'nin kültür elçileri olarak faaliyetlerde bulunmuşlardı. . Gentile Bellini, 1479-81'deki Konstantinopolis ziyareti sırasında Sultan II. Mehmet'in portrelerini, askerler ve yazıcılar da dahil olmak üzere farklı sosyal gruplardan yerel erkek ve kadınların figür çalışmalarını yaptı; her durumda, kostümlerini özenle anlattı. O ve öğrencileri daha sonra resimlerinde, Osmanlı sarıklarını ve kıyafetlerini çarpıcı şekilde ayrıntılı bir şekilde betimlemelerini açıklayan çalışmalarından yararlandılar . Daha sonra, Bellini'nin himayesindeki Vittore Carpaccio ve Giovanni Mansueti, büyük olasılıkla artan Osmanlı, Memlûk etkisinin doğrudan bir

sonucu olarak, Osmanlı, Meml k, Doğulu kıyafetleri ve edepleri konusunda gerçek uzmanlar oldular.

Dini anlatı resimlerinde doğulu etki, 16. yüzyılın başlarında Venedik resimlerinde yer buldu. 16. yüzyılda popüler hale gelen portreler, hem Venedik'te hem de İslam dünyasında, çoğunlukla özel kullanım için üretilen ve toplumun seçkin üyelerinin kişisel galerilerine eklemek istediği türden eserlerdi.  zellikel Paolo Veronese atölyesinde sipariş üzerine yapılan padişah portreleri serisi Osmanlı tarihi açısından önemli belge niteliğindedir. Sokullu Mehmet Paşa'nın isteğiyle sipariş verilen bu portreler, Batılı bir devlet ile kısa bir süre önce onun elinden Kıbrıs'ı almış, İnebahtı'da savaşa tutuşmuş bir imparatorluk arasında beklenmedik bir işbirliğiydi. Osmanlı İmparatorluğu hasmından kendi tarihini yazmasına yardım etmesini istemişti. Portrelerde özellikle kost me bir ülkenin ruhunun özü, kültürünün yansıması ve sosyal örgütlenmesinin işareti olarak bakılıyordu. Bu eserler tarihi karakterlerin kişilik analizleri, dönem modası, tekstil, kuyumculuk gibi birçok başlıkta bilgi sağlamıştır.

Çalışma içerisinde değerlendirilen dini anlatı resim örnekleri,  tekiliği korkulacak ama karşı konulamaz derecede egzotik bir şey olarak göstermektedir. 16. yüzyılın sonlarında, açıkça saldırgan askeri ve dini motifler, dengeyi kültürler arası karmaşıklıktan korkuya  evirse de özellikle İsa Mesih sahnelerindeki temaslar dini şahitliklere göndermedir. 15.ve 16. yüzyıl Venedik resminde Osmanlı figüratif temsillerinde gözle görülür bir değişiklik oldu, yorumlanma biçimlerindeki değişimler, Osmanlı İmparatorluğu ile Venedik Cumhuriyeti arasındaki sosyal ve politik ilişkinin bir yansımasıydı. İslam sanatı eserleri, Venedik'teki sanat zevki ve üretimi üzerinde silinmez bir izlenim bıraktı. Ortaçağdan Barok dönemlere kadar, Venedikliler İslam sanatından esinlendiler ve onun tekniklerini uyarlayıp taklit ettiler. Buna karşılık, daha az da olsa Venedik sanatları İslam dünyasının ilgisini çekti. 15. yüzyılın sonlarında ve 16. yüzyılın başlarında, Venedikli ressamlar, Müslüman figürleri büyük ölçekli anlatı döngülerine ve

mihraplarına sıklıkla dahil ettiler. Artık Doğulu, Oryantalist olarak bilinen bu tasvir modası, görünüşe göre öncelikle Venedik loncaları ve dini cemaatler tarafından körüklenmiş, ardından toplantı salonlarının ve şapellerinin duvarlarını koruyucu azizlerinin efsanelerinden sahnelerle kaplamıştır. Aziz Mark, Stephen ve George da dahil olmak üzere bu azizlerin çoğu, İslam'ın yükselişinden önce Doğu Akdeniz'de yaşamıştı, ancak Venedikli ressamlar onları çağdaş Müslüman kıyafetleri içindeki figürlerle çevrili atmosferde tasvir etmeye başladılar. Kutsal Kitap anlatılarından, Aziz Markos'un mucizevi şekilde köleyi serbest bırakmasındaki şaşırtıcılık ve merak imalarından, Kutsal Haç mucizelerindeki tanıklığa, Aziz Markos'un tutuklanmasındaki düşmanlığa, dini muhalefete veya Aziz George'un zaferi, Aziz Stephan'ın Vaazı'ndaki hayranlıkla kabul edişe şahitlik sahneleri, Cana' da Düğün resmindeki görsel şölene dönemin Hükümdarları ve sanatçılarıyla eşlik eden Kanuni Sultan Süleyman ve Sokullu Mehmet Paşa figürleri kayda değer mesajlar vermektedir. Hristiyanlığın temel kutsal sahnelerinden Müneccim Kralların Tapınması, İsa'nın Takdimi, Vaftiz ve İsa'nın mezara konması sahnelerinde yer alan doğulu karakterler dini ikonografiye dahil edilmiş, fiziki olarak İsa ile temasa geçmiş, kabul gören karakterler olarak Venedik resim sanatında yer almışlardır. Bu eserler diğer örneklerle uyum içindedir. Venedikliler ve yabancı meslektaşlarını algılama biçimleri Doğu'ya yapılan atıflar ve bunların yorumlanma biçimleri 16.yüzyıla sınırlı değildir. Öteki' nin rolü modern emperyal genişlemenin ve kolonyal gücün pekişmesinin daha sonraki dönemlerindeki öteki algısı, akademik alanda dikkatleri üzerine çekmiştir.

Bu çalışma Osmanlı-Venedik temasının Avrupa maddi kültürünü nasıl etkilediğine dair kapsamlı bir görüş yakalayarak, daha fazla kültürel üretim yönteminin analizine destek vermek amacındadır. İki ülke temasının sanat ve kültüre yansımaları ise her iki taraf için de önem taşır, bizi ayıranlardan çok bizi birleştirenleri ortaya çıkarma ihtiyacına ve iyi niyetine dayandırmak isteyenler tarafından her adımda tekrarlanan bütün klişeler tarih boyunca Türklerin Batı'ya, İtalyanların da Doğu'ya bakışlarını, yaklaşımlarını

şekillendirmiştir. Günümüzdeki kapsamlı ticari ilişkilerin gücünün geçmişten geldiği bir gerçektir. İlişkilerin gerçeklik ve devamlılık boyutu yakın tarihlerde gerçekleştirilen uluslararası sanatsal etkinliklerle de desteklenmiştir.

Venedik ve İstanbul; tarihi, sanatı ve imgeleriyle birlikte kuruluş hikâyelerinden günümüze kadar kültürlerarası sanat merkezleri olmuştur. Her iki başkent, rollerinin olduğu kadar, kaderlerinin de bilincindedir ve bundan gurur duyar. Daha fazla araştırma Doğu kültürel üretiminin diğer unsurlarının Venedik üzerinden Batı'ya çevrilmesiyle tamamlanacaktır. Bu çalışma Osmanlı-Venedik temasının Avrupa maddi kültürünü nasıl etkilediğine dair kapsamlı bir görüş yakalayarak, daha fazla kültürel üretime zemin sağlamayı amaçlamaktadır.

KAYNAKÇA

- Abulafia, David, “ **Büyük Deniz** ” , Çev. Gül Çağalı Güven, Alfa Yayınları, İstanbul, 2012.
- Akmaner, Demirer, H.Asena, 2007, “**Batıda Medeniyet-İçi Hakimiyet Mücadelesi ve Medeniyet-Dışı Düşman Tasavvuru**, Marmara Üniversitesi Doktora Tezi, 2007.
- Atalay, İrfan, “**Avrupa’da Türklere Karşı Önyargıların Tarihsel Gelişimi Ve Bunların Yazınsal Yapıtlarda Yansıması**”, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, cilt: 11., 2010.
- Arcangeli, Catarina Schmidt., “**‘Orientalist’ Painting in Venice, 15th – 17th Centuries.**” In Venice and the Islamic World 828 – 1797. Yale University Press, 2006.
- Ayyıldız, Bülent, “**Osmanlı- Venedik Ticari ve Diplomatik İlişkileri**”, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, 2012.
- Babainger, Franz, “**Fatih ve Ressam Gentile Bellini**”, translate; M. Şevki Yazman, Hayat Tarih Mecmuası vol. X, no.7, İstanbul, 1969.
- Babinger, Franz, “**Fatih Sultan Mehmet ve İtalya.**” Belleten XVII, no. 65, 1953.
- Babinger, Franz, “**Fatih Sultan Mehmed ve Zamanı**”, AlfaYayınları, İstanbul, 2021.
- Babinger, Franz, “**Mehmed der Eroberer und seine Zeit: Weltenstürmer einer Zeitenwende**”, Munich, 1953.
- Batur, Enis, “**Rönesans’ın Serüveni**”, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2016.
- Baxandall, M., “**Onbeşinci Yüzyıl İtalya’sında Resim ve Deneyim**”, Oxford, Clarendon Press, 1972.

- Belting, H., & Yılmaz, Z.A., **“Floransa ve Bağdat.”** Koç Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2012.
- Berrie, Barbara, H. , **“Pigments in Venetian and Islamic Painting”** in Venice and the Islamic World 828 – 1797, Yale University Press, 2006.
- Bertele, Tomasso, **“Venedik ve Konstantiniye”**, Kitap Yayınevi, İstanbul, 2012.
- Brown, Fortini , P., **“Carpaccio Çağında Venedik Anlatı Resmi”** , New Haven ve Londra, Yale University Press, 1988.
- Burckhardt, Jacop, **“İtalya’da Rönesans Kültürü”**, Okyanus Yayıncılık, İstanbul, 2018.
- Campbell, L., **“On beşinci ve on altıncı yüzyıllarda Veneto'daki Hollanda resimleri üzerine notlar”**, Burlington Magazine , CXXIII, 1981.
- Carr, Dawson, **“Adoration of the Magi”**, Getty Museum Studies of Art Reflections on Renaissance Venice, 1998.
- Carr, Dawson, **“The Adoration Of The Magi”**, The J. Paul Getty Museum art studies, Los Angeles, 1997.
- Christiansen, K., **“Erken Quattrocento'nun Venedik resmi”**, Apollo Journal 125, 1987.
- Cocke, Richard. **“Veronese's Drawings”**, London, 1984.
- Cocke, Richard. **“Paolo Veronese: Piety and Display in an Age of Religious Reform”**. Aldershot and Burlington, VT: Ashgate Publishing, 2001.
- Contadini, A.- Norton, Claire, **“Rönesans ve Osmanlı Dünyası,”** Koç Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2018.
- Dangelmaier, Ruth, **“Tintoretto (Sanatçı Monografileri)”**, Koenemann Press, 2019.
- Dursteler, Eric, R., **“İstanbul’daki Venedikliler”**, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2007.

E.Cammaerts, E., **“Les Bellini”**, İstanbul, 1951.

Erdoğan, Z., **“Nakkaş Osman’ın Padişah Portrelerinde Görülen Kozmik Kurgu Ve İktidarı Taltif Edici Unsurlar”**, Levnî’nin Bu Kalıba Getirmiş Olduğu Yenilikler, Lale Kültür Sanat ve Medeniyet Dergisi, İstanbul, 2020.

Falomir, Miguel, **“El arte del poder La Real Armería y el retrato de corte”**, Museo Nacional del Prado, 2010.

Faroghi, S., 1986, **“The Venetian Prencce in the Ottoman Empire”**, The Journal of European Economic History, 1986.

Fetvacı, Emine. **“From Print to Trace: An Ottoman Portrait Book and Its Western European Models”** Art Bulletin XCV, no. 2 , 2013.

Fuess, Albrecht, **Philipps Universität Marburg**, Germany Studies in Peace-building History Studies In Peace-Building History Between East And West Through The Middle Ages And Modern Era, Why Venice, not Genoa? How Venice Emerged as the Mamluks’ Favourite European Trading Partner After 1365, Cairo, 2019.

Gasparatto, Davide, **"The Life of Giovanni Bellini in Giovanni Bellini: Landscapes of Faith in Renaissance Venice"**, Los Angeles, 2017.

Gazioğlu, H.Hakan, **“Venedik Okulu”**, Academia, 2011.

Gisolfi, Diana, **“Paolo Veronese and the Practice of Painting in Late Renaissance”** Venedik Ciltli Kapak , 2017, Diana Gisolfi

Gürçağlar, Aykut, **“Hayali İstanbul Manzaları”**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2018.

Hahn, Robert , **Güneybatı İncelemesi** , Cilt. 89, No. 2/3 , 2004.

Hennessy, John Pope, **"The Madonna Reliefs of Donatello,** " Apollo Journal, 1976.

Hentsch, Thierry, **Hayali Doğu**, Metis Yayınları, İstanbul, 2022.

- Hocquet, Jean-Claude. “**Venice and the Turks.**” In Venice and the Islamic World 828 – 1797, Metropolitan Museum of Art. Yale University Press, 2006.
- Humfrey, Peter, **The Age of Titian**, Royal Scottish Academy, Scotland, 2004.
- Humprey, Peter, **Vittore Carpaccio: Master Storyteller of Renaissance Venedik**, Yale Üniversitesi Basın, 2022.
- Hurlburt, Holly, "A la Cypriota: " Gentile Bellini, The Queen of Cyprus and Familial Ambition, Reflections on Renaissance Venice, 2013.
- İnalcık, Halil, **Essays in Ottoman History**, Eren Yayıncılık, İstanbul, 1998.
- İnalcık, Halil, **Rönesans Avrupası**, Türkiye İş Banksı Yayınları, İstanbul, 2011.
- Jones, Roger, "Mantegna and Materials, " Tatti Studies: Essays in the Renaissance II, 1987.
- Kabacalı, Alpay, **Osmanlı Devleti’ni Avrasya İmparatorluğu’na Dönüştüren Hükümdar** Fatih Sultan Mehmed, İstanbul Denizbank Yayınları, İstanbul, 2006.
- Kaplan, Paul H.D., “**The Rise of the Black Magus in Western Art**”, Studies in the Fine Arts: Iconography, 1985.
- Kangal, Selmin, Padişahın Portresi. Tesavir-i Ali Osman, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2000.
- Kim, Young David, “**Gentile in Red**”, Tatti Studies in the Italian Renaissance, vol. 18, no1, 2015.
- Kocacı, Özgür, “**Gentile Bellini ve Fatih Portresi**”, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek lisans Tezi, 2017.
- Lewis, Bernard , “**Some Reflections on the Decline of the Ottoman Empire**”, Studia Islamica, No. 9, 1958.

M.Loh **“Titian Remade: Erken Modun Tekrarı ve Dönüşümüİtalyan Sanatı”** , Los Angeles, 2007. s. 1–16.

Mark, Peter , **"Venedik Rönesans Resminde Afrikahılar."** Rönesans 2. A Journal of Afro-American Studies, 4, 1975.

Marsden-Woods, Joann **“Renaissance Self-Portraiture: The Visual Construction of Identity and the Social Status of the Artist”** New Haven, CT9, 1998.

Maze, Daniel Wallace. **“Giovanni Bellini: Birth, Parentage, and Independence.”** Renaissance Quarterly 66, no. 3, 2013.

Nagel, Alexander, Some discoveries of 1492, **Groningen The Gerson Lectures** Foundation Eastern antiquities and Renaissance Europe, 2013.

Necipoğlu, Gülru, **“The Serial Portraits of Ottoman Sultans in Comparative Perspective.”** In The Sultan's Portrait: Picturing the House of Osman, edited by Selmin Kangal, İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2000.

Necipoğlu, Gülru, **“Visual Cosmopolitanism and Creative Translation: Artistic Conversations with Renaissance Italy in Mehmed II's Constantinople.”** Muqarnas no: 29, 2012.

Necipooğlu, Gülru, **“ Challenging the Past; Sinan and the Competitive Discourse of Early Modern Islamic Architecture”** , Margaret B.Svecenko(der), Muqarnas X, 1993.

Öndin, Nilüfer, **“Rönesans Düşüncesi ve Resim Sanat”**, Hayalperest Yayınevi, İstanbul 2016.

Paolo Veronese and the Practice of Painting in Late Renaissance Venedik Ciltli Kapak – 16 Mayıs 2017, Diana Gisolfi

- Pedani, Maria Pia, **“Doğu’nun Kapısı Venedik”**, Küre Yayınları, İstanbul, 2012.
- Pedani, Maria Pia, **” The Portrait of Mehmet II: Getile Bellini, the Making of an Imperial Image”**, Turkish Art to Congress, Genevre, 1999.
- Pedrocco, Filippo, Titian, Rizzoli Press, Milano, 2001.
- Pockocke, Richard, **“A Description of the East”**, and Some other Countries, I.Cilt, Observation on Egypte, 1743.
- Pixley, ML., **“Carpaccio sanatında İslami eserler ve kültürel akımla”**, Apollo , no: 158, Kasım, 2003.
- Raby, Julian, **“Pride and Prejudice: Mehmed the Conqueror and the Italian Portrait Medal.”** Studies in the History of Art, no. 21, 1987.
- Raby, Julian. **“A Sultan of Paradox: Mehmed the Conqueror as a Patron of the Arts.”** Oxford Art Journal, Oxford University Press, 5, no. 1, 1982.
- Rearick, W.R., **“Black chalk drawings by Paolo Veronese”**, Master Drawings 30, 1992.
- Reath, Nancy Andrews **“Velvets of the Renaissance, from Europe and Asia Minor, ”** The Burlington Magazine for Connoisseurs 291, 1927.
- Renda, Günsel. **“Fatih Sultan Mehmed ve Sanat, ”** Ressam, Sultan ve Portresi, exhibition catalogue, İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 1999.
- Refik, Ahmet, **“Fatih ve Bellini”**, Yeditepe Yayınları, İstanbul, 2006.
- Ridolfi, Carlo, **“The Life of Titian”**, Pennsylvania State University Press, 1996.
- Roberts, J., M., **“Avrupa, Tarihi”**, İnkılap Yayınevi, İstanbul, 2010.
- Rosamond, E. Mack, **“Doğu Malı Batı Sanatı”**, Küre Yayınları, İstanbul, 2005.

Rosand, David, “**On Altıncı Yüzyıl Venedik'inde Resim: Titian, Veronese, Tintoretto**”, Cambridge University Press, London, 1997.

Rosand, David. “**Theater and Structure in the Art of Paolo Veronese.**” In *Painting in Sixteenth-Century Venice*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

Runciman, S., “**Revue des études sud-est européens** “ Institut Francais Paris, 1983.

Semple, Rebecca,” **A thesis submitted to the Faculty of Graduate and Postdoctoral Affairs in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts in Art History**”, Carleton University. Ottawa Ontario, 2019.

Sgarbi, Vittorio, “**Interpreting Otherness: Picturing the Turk in Tintoretto's Venice**”, Abbeville Press, 1995.

Smith, R., “**Carpaccio'nun Afrika Gondolcusunu Arayışında İtalyan Çalışmaları**”, 1979.

Smith, R., “**Afrika figürlerinin Hristiyan dini sanatına dahil edilmesiyle ilgili bir tartışma**” için bkz. Kaplan, 1985.

Sönmez, Zeki, “**Türk İtalyan Siyaset ve Sanat İlişkileri**”, İstanbul, 2006.

Tempestini, Anchise, “**Bellini and His Collaborators**”, Abbeville Press, 1999.

Tsaneva, Maria, “**Paolo Veronese: 118 Başyapıt**” (Açıklamalı Başyapıtlar Kitap 104) , 2014.

Uzun, Beyza, **Three Italian Portraits Of The Ottoman Sultan**”, Advisor: Prof. Tom Henry, A Thesis Submitted to the School of Arts in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Master of Arts in History and Philosophy of Art University of Kent September, 2015.

Vasari, Giorgio, **Sanatçıların Hayat Hikayeleri**, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2013.

Yriarte, Charles, “**Mantegna**”, Paris, 1901.

Waddington, Raymond B., "**Aretino, Titian, and La Humanità di Cristo**", Abigail Brundid ve Matthew Treherne, editörler, Forms of Faith in Sixteenth-Century Italy, Aldershot Press, Italy, 2009.

Wethey, Harold Edwin, “**The paintings of Titian: the Religious Paintings, Vol. I**”, London, 1969.

İNTERNET KAYNAKLARI

W.R.Rearick (1991) “Titian Çizimleri: Bir İlerleme Raporu”...Erişim tarihi: 23.04.2022.https://www.jstor.org/stable/1483364?searchText=&searchUri=&ab_segments=&searchKey=&refreqid=fastly-default%3A9e412245bdf59eb21547a326b7f158cf

https://www.jstor.org/stable/1483364?searchText=&searchUri=&ab_segments=&searchKey=&refreqid=fastly-default%3A9e412245bdf59eb21547a326b7f158cf

Marie-Joelle Eschman (2020) “Doğu Batı ile Buluştuğunda: Osmanlı İmparatorluğu'nun Eşsiz Sanatı”... Erişim tarihi: 12.05.2022 <https://www.thecollector.com/ottoman-empire-art-architecture/>

<https://www.thecollector.com/ottoman-empire-art-architecture/>

Jillian Harold (2007) “ Aziz doktorlar: SS'in ilk ikonografisi. İtalya'da Cosmas ve Damian”... Erişim tarihi: 08.04.2022 https://www.academia.edu/64698980/Saintly_doctors_the_early_iconography_of_SS_Cosmas_and_Damian_in_Italy

https://www.academia.edu/64698980/Saintly_doctors_the_early_iconography_of_SS_Cosmas_and_Damian_in_Italy

Georgios Theotokis (2018) “Byzantium and Venice: The Rise and Fall of a Medieval Alliance”...Erişim tarihi: 23.04.2022 <https://www.medievalists.net/2018/12/byzantium-venice-medieval-alliance/>

<https://www.medievalists.net/2018/12/byzantium-venice-medieval-alliance/>

Cumhur Bekar (2022) “Vezirimi Kaybetmektense, İmparatorluğun Yarısını Kaybederim”...Erişim tarihi: 25.03.2023 <https://www.kaybederim.com/>

[//www.derintarih.com/dosya/vezirimi-kaybetmektense-imparatorlugun-yarisini-kaybederim/](http://www.derintarih.com/dosya/vezirimi-kaybetmektense-imparatorlugun-yarisini-kaybederim/)

Istanbul, Università Sabancı (18 kasım 2009 – 28 şubat 2010) Museo Sakıp Sabancı

“Venezia e Istanbul in epoca otomana”... Erişim tarihi: 20.03.2023 <https://core.ac.uk/download/pdf/41121239.pdf>

<https://core.ac.uk/download/pdf/41121239.pdf>

Ronda Kasl (2005) “Giovanni Bellini ve Adanmışlık Sanatı” ...Erişim tarihi:

08.04.2023 https://www.academia.edu/47481881/Giovanni_Bellini_and_the_Art_of_Devotion

https://www.academia.edu/47481881/Giovanni_Bellini_and_the_Art_of_Devotion

Simon Oakes (2007) “ Sergi Değerlendirmesi: 'Bellini ve Doğu’ ” ...Erişim tarihi:

12.04.2023 https://www.academia.edu/351847/Review_of_Exhibition_Bellini_and_The_East

https://www.academia.edu/351847/Review_of_Exhibition_Bellini_and_The_East

Domenico Malipiero (1843) “ Annali Veneti Dall'anno 1457 Al 1500, Volume 1” ...

Erişim tarihi: 12.04.2023 <https://archive.org/details/annalivenetidal00longgoog/page/n27/mode/2up>

<https://archive.org/details/annalivenetidal00longgoog/page/n27/mode/2up>

Julian RABY (1982) “Bir Paradoks Sultanı: Sanatın Hamisi Olarak Fatih Mehmed”...

Erişim tarihi: 15.04.2023 <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1102516>

Maria Pia Pedani (2016) “Gentile Bellini E L’oriente” (Gentile Bellini And

The East... Erişim tarihi: 15.05.2023https://www.academia.edu/26941288/Venetian_Mamluk_mode_and_Gentile_Bellini_pdf

https://www.academia.edu/26941288/Venetian_Mamluk_mode_and_Gentile_Bellini_pdf

Carlo Ridolfi (1648) “ Le Maraviglie dell'arte: ovvero le vite de gl'illustri pittori veneti, e

dello stato, 1.cilt”... Erişim tarihi: 15.03.2023 https://books.google.com.tr/books/about/Le_Maraviglie_dell_arte.html?id=-awPAAAAQAAJ&redir_esc=y

https://books.google.com.tr/books/about/Le_Maraviglie_dell_arte.html?id=-awPAAAAQAAJ&redir_esc=y

https://books.google.com.tr/books/about/Le_Maraviglie_dell_arte.html?id=-awPAAAAQAAJ&redir_esc=y

Jonathan David Salvati (2012) “Veronese's "martyrdom Of St. Justina": The Promotion Of A Local Martyr Saint”...Erişim tarihi: 04.05.2023 https://digitalcommons.wayne.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1272&context=oa_theses

KateH.Hanson(2009) “The Language of the Banquet: Reconsidering Paolo Veronese’s Wedding at Cana” ... Erişim tarihi: 08.08.2022 https://rochester.edu/in_visible_culture/Issue_14/pdf/khanson.pdf

“VENEDİK RESİM OKULU IV. Veronese”(2021) <https://arsartisticadventureofmankind.wordpress.com/tag/veroneses-the-wedding-at-cana/>

ÖZET

15. ve 16. yüzyıllarda Osmanlı İmparatorluğu ve Venedik Cumhuriyeti arasındaki ilişkiler sadece askeri değil, aynı zamanda diplomatik, ticari, ekonomik, dini, kültürel ve sanatsal bir temele de oturmaktadır. Venedik Cumhuriyeti, Osmanlı İmparatorluğu' nun Avrupa'ya açıldığı önemli kapılardan birisidir. Bu sayede Osmanlı İmparatorluğu' nun gelenekleri ve kültürü Avrupa'da tanınırlığını artırmıştır. Akdeniz' de de etkili İslam İmparatorluğu Balkanlar'dan Mağrip ülkelerine kadar uzanıyordu. Bunun yanında, Osmanlı padişahlarının da Avrupa kültürüne olan merakları, Venedik'le özel bir temasın ortaya çıkmasını sağlamıştır. Fatih Sultan Mehmet'in sarayında Venedikli ressam Gentile Bellini'yi ağırlamış olması, bunun en somut örneğidir.

Söz konusu dönemlerde Venedikli sanatçıların ortaya koydukları eserlerinde, gelişen Venedik Cumhuriyeti ve Osmanlı İmparatorluğu ilişkilerinden etkilendiklerini de söyleyebiliriz. Venedik dönem resimlerinde, görmedikleri uzak Osmanlı'nın doğasını, mimarisini ve figürlerini imgeledikleri dikkatimizi çeker. Venedik meydanlarında gezinen Osmanlı tüccarları ya da elçilerinin izlenimine dayalı daha gerçekçi tasvirlerin yanında, dini resimler içinde İsa'nın yanında beliriveren doğulu imgelerindeki fantastik anlatılara değin geniş bir aralıkta bu birlikteliğin tezahürlerini görürüz.

Bu çalışmada Osmanlı İmparatorluğu, Doğulu kültür ve Venedik Cumhuriyeti arasındaki beşeri ilişkiler, sanat üzerindeki etkisi üzerinden ele alınmıştır. İki toplumun sanatlarının büyüyen ilişkiye bağlı olarak nasıl etkilendiği örneklerle açıklanmıştır. Özellikle Fatih Dönemi kültürel temaslar, tezin önemli bir kısmını kapsamakla birlikte, Venedik ekolü sanatçılarından Bellini, Tintoretto, Titian, Veronese gibi pek çok önemli sanatçının eserlerindeki oryantal etkilere yer verilmiştir.

Anahtar Sözcükler: Venedik, Osmanlı, Rönesans, Sanat, Bellini

ABSTRACT

The relations between the Ottoman Empire and the Republic of Venice in the 15th and 16th centuries were not only military, but also diplomatic, commercial, economic, religious, cultural and artistic. The Republic of Venice is one of the important gates of the Ottoman Empire to Europe. In this way, the traditions and culture of the Ottoman Empire increased its recognition in Europe. The Islamic Empire, which was also influential in the Mediterranean, extended from the Balkans to the Maghreb countries. In addition, the Ottoman sultans' interest in European culture led to a special contact with Venice. The most concrete example of this is that Mehmet the Conqueror hosted the Venetian painter Gentile Bellini in his palace. We can also say that Venetian artists were influenced by the developing Venetian Republic and the Ottoman Empire in their works. In the Venetian period paintings, it draws our attention that they imagine the nature, architecture and figures of the distant Ottoman Empire. We see the manifestations of this unity in a wide range from the more realistic depictions based on the impression of Ottoman merchants or ambassadors wandering in the Venetian squares, to the fantastic narratives in the oriental images appearing next to Jesus in religious paintings.

In this study, the human relations between the Ottoman Empire, Eastern culture and the Republic of Venice are discussed through its impact on art. It is explained with examples how the arts of the two communities were affected depending on the growing relationship. Especially, the cultural contacts of the Conqueror Period cover an important part of the thesis, and the oriental effects in the works of many important artists such as Bellini, Tintoretto, Titian and Veronese, who are among the artists of the Venetian school, are included.

Keywords: Venice, Ottoman, Renaissance, Art, Bellini