

SANATINI

TANITILIM

Yazar Dr Flavio Conti

Fikir ve gerçekleřtirme Harry C. Lindinger

Grafik plan Gerry Valsecchi

Sanatçı Manamsa Conti

Çeviren (İngilizceden) Solmaz Turunç

İÇİNDEKİLER

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

Floransa ve Roma

Giriş

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

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

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

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

► **D o n a t o Bra-mante'nin Milano' da San Satiro kilisesine bitişik Santa Maria koro bölümü, Braman-te başarılı bir perspektif uygulaması ile düz bir yüzeyde derinlik izlenimi bırakacak şekilde «yalancı» bir koro çalışması yapmıştır. Kilisenin hemen arkası sokak olduğu için gerçek bir kore çıkıntısı için yer bulunmadığından Bramante bu eşsiz örnekte perspektif bilgisini sonuna kadar zorlayıp kullanmayı başarmıştır.**

Roma sanatlarının etkisi altında kaldığı göze çarpıyordu. Kendilerini klasik sanat geleneklerinin mirasçıları olarak kabul eden Rönesans taraftarları bilinçli olarak, antik formların ya da hiç olmazsa o devrin ruhunun 'yeniden doğuşunu' sağlamaya çabalıyorlardı. Bu kişiler, kısmen klasik sanata karşı duydukları hayranlık, fakat daha çok sanatın da, bilim gibi, kendine özgü kuralları olduğu ve bunların da eski Yunanlı ve Romalı sanatçılar ve ustalar tarafından bulunup uygulandığı konusundaki köklü

inançları yüzünden, Yunan ve Roma çağlarından önceki sanat çalışmalarını kesinlikle kabul etmiyorlardı. Rönesans sanatını etkileyen ikinci kaynak olan perspektif ise bir dizi devrimci buluşun en göze çarpanıydı. Sanatın gelişmesinde önemli ve kesin bir yeri olan bu buluş sanatçıya, herkesin anlayabileceği bir resim taslağı aracılığı ile, bir yapıtın bittiği zaman nasıl görüneceğini önceden gösterme olanağını sağlıyordu. Böylece herhangi bir sanat yapıtının en önemli yönünün sanatçının kendi yapmak istedikleri olduğu düşüncesi gelişmeye başladı. Sanatçı artık bir zanaatçı olarak kabul edilmekten çıkıp toplum içinde akıllı ve bilgili bir aydın durumuna yükseldi. Eskiden önemli olan ortak çalışmalar ya da Ortaçağ esnaf loncalarıydı. Rönesans ile birlikte ise sanat tarihinde, yaşamlarını sanat alanındaki amaçlarına ulaşmak için çabalayarak geçiren bireylerin tarihi üstünlük kazandı. Rönesans sanatının belli başlı özelliklerini anlayabilmek için, herşeyden önce, sanatçıların kişisel üsluplarını ayırdetmek gerekmektedir. Bu devirde belirlenen geleneklerin bugüne kadar sürüp gelmesi sanat kavramının günümüzde de kişisel bir çalışma ve başarı olarak kabul edilmesiyle açıklanabilir.

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

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

Mimari

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

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

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

► **Filippo Brunel-ieschl'nin Floran-sa'da Santa Cro-ce Kilisesi manastırındaki Pazzi Şapeli. 1430-1444 y ı!! a r ı arasında yapılan bu küçük kilise on beşinci yüzyıl mimarisinin parlak bir örneğidir. Cephede en dikkati çeken özellik revaklı bölümün iki yan kanadının ortada bir kemerle birleştirilmiş olmasıdır. Bu düzen on altıncı yüzyılda «Palladyen» ya da «Venedik» pencere motifi şeklinde gelişmiştir. Pazzi Kllisesi'nin cephesi, iki yanı ikişer sütun ve sa-çaklık ile sınırlandırılmış ortası kemerli üçlü bir giriştir.**

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

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

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

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

Yunan mimarisi işte bu tür bir yöntem uygulayarak Parthenon'daki kusursuz zarafete ulaşabilmişti. Kendilerince en önemli yapı tipi olan ve taş blokların üst üste yerleştirilmesi tekniği ile gerçekleştirilen tapınağı başlangıç noktası olarak alan Yunanlılar, destek dizisini oluşturan sütunların ve bunları birbirine bağlayan saçaklık kısmının biçimlerini saptayan belirli bazı kurallar koymuşlardı, özellikle bu biçimlerin birbirleri ile orantılarına önem vererek de mimari düzenler diye bildiğimiz, geometrik olarak birbiri ile ilişkili bir tür mimari öğeler sistemi meydana getirdiler.

Yunanlılar; Dor, İyon ve Korint diye herbiri sütunları ve sütun başlıklarının biçimi ile ayırdedilen başlıca üç mimari düzen geliştirmişlerdir. Bu örnekler Rönesans'ta, eski Roma'da uyarlandığı biçimde ikinci elden önemli olmuşlardır. Romalılar, kurallara dayanan bu tür bir sistemi, kendi görüşlerine uyduğu için olduğu gibi uygulamakta bir sakınca görmediler. Ayrıca kendileri de bu üç Yunan düzenine, Dor düzeninin daha basit bir çeşidi olan Toskana, ve Korint düzeninin daha zengin bir uyarlaması olan Kompozit düzenlerini eklediler. Fakat mimarilerini taş blok esasına değil de taş ve tuğla karışımı harçtan yapılmış tonoz esasına dayandırdıkları için bu düzenleri yalnızca yapıların cephelerini süslemek için kullandılar.

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

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

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

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

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

Yeni mimari sisteme uygun olarak çalışmanın tek yolu mimarın, yalnız yanında çalışanlar üzerinde değil siparişi veren kişiler üzerinde de tam bir otorite kurmasını gerektirmekteydi. Bu nedenle Rönesans devri mimarları klasik antikiteye büyük ilgi duyan zengin tüccarlar ile yüksek dereceli ve hümanist din adamları arasında kendilerine destek sağlamaya çalıştılar. Brunelleschi ve

meslektaşları ile aynı görüşü ve kültür geçmişi paylaşan kişilerin onların en yakın dostu olması da beklenebilirdi. Fakat bunun bir sonucu olarak da Rönesans mimarisi tamamen bir yüksek sınıf ürünü olarak kaldı. Genellikle büyük kentlerde uygulanan büyük projelerde ise hemen her zaman kilise ve saray gibi geniş çaplı yapılara yer verildi. *i*

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

▼ **Rönesans mi-** çirilen süslemeli kısımdı. Bir yapının biçimini ve ölçü-**marisinde mekân** lerini saptayan mimar, uygulayacağı düzen ile ayrıntı-**kavramı çok de-** J_{ar} ve $oran_{1ar}$ üzerinde istediği seçimi yapabiliyordu. Bun-**güçlü bir tutumla** J_{an} sonra $Ya_{pü}$ acak iş, duvarları, sütun ve saçaklıktan $çığ^3$ **yapılarında'** olu^a, n geometrik bir ağ içine 'kapatmak'tı. Duvarla-**bir alanın hemen** tm oluşturduğu bu kutunun kendi başına hiç bir **one-hemen sonsuz** mi olmayıp, geometrik ilişkileri kısa sürede yapının **kadar genişletile-** işlevsel yönleri yanında üstünlük kazanan mimari dü-**bîlmesine karşı-** zenlerin gözler önüne serilmesini sağlayan bir destek **lık bir Rönesans** görevini yüklenmekteydi.

yapısında tümün Bir yapının planlaması ve gerçekleştirilmesi tek bir **bütünlüğünü boz-** $jûşjnü^{\wedge}$ mimarın, ellerinde olunca bu kişinin yalnız tek- ma tınabilir $Ae^{a*ancıa}$ eğitim görmekle yetinmeyip kuramsal ve **de bir parça ek-** tarihsel anlamda hümanist olması da gerekiyordu. **Mi-lenebilir. Yapı-** marın yapısını tasarlarken, uygulamada değilse bile **nm boyutları ba-** kavram olarak iki bağımsız evrede düşünmesi sonucu **sit oranlara daya-** dış görünüm önem kazanmış ve yapı giderleri de büyük **mr ve bu oranlar** ölçüde artmıştı. Bu durumda, Rönesans yapıları ancak **da yatay ve dikey** yönetici durumunda olan hali vakti yerinde kişilerce taş **şeritlerin kul-** y_{ap} tırılabilirdi. **lanılması ile daha da belirginleşir-di.**

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

▼ **Filippo Brunel-leschi'nin Floran-sa'da Santo Spiri-to Kilisesinin içten görünüşü. Latin Haçı** planlı bu yapı, görünüşte ortaçağ özelliklerini taşımakla birlikte çok farklıydı. Hücreler birbirinden ayrı olarak yerleştirilmişti. Ayrıca kemerlerin üstünde boydan boya uzanan ve açık siva üzerine koyu renk taşla yapılmış friz yatay çizgilerin tek noktada birleştiğine de işaret

ediyordu.

Simetrinin kullanılışı

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

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

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

Cola da Cap-rarioia'nın Todi yakınlarındaki Santa Mana della C o n s o I a z'i -o n e Kilisesi. Yapımı on yedinci yüzyılın başlarına kadar süren bu kilisenin 1494-1518 yılları arasında ikinci derecede önemli bir mimar tarafından yapıldığı söylenir.

Bununla birlikte,

Rönesans'm, bir merkezi çevreleyen tamamen simetrik yapı kavramını belki de en iyi tanımlayan bir örnek olması bakımından üstün bir yapıt sayılmalıdır.

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

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

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

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

▼ ► Floran-

sa 'da Santa Mana del Fiore'de Brunelleschi'nin yaptığı kubbe. Kubbe, hemen tüm Rönesans kiliselerinin vazgeçilmez bir öğesi olmuştur. Esin kaynağı olarak Roma mimarisinin ünlü Pantheon'u örnek alınmakla birlikte taş ve tuğla karışımı harçtan tek bir kubbeye karşılık, Rönesans'ta kub-

▼ ► Roma 'da akla uygun ve düzgün şekil kavramları ile hemen he-San Pietro'da men jjiç bagaşıyordu. Çok kişisel bir uygulama ol-Michelangelo nun ması yanm<Ja parçaların birbiri ile geometjik ilişkisi u . _esi' de noksandı. Bu nedenle çok geçmeden, antik Roma'-

yük'kînsesbîn ko- kabul edilmiş ve değişik düzenlerin üst üste yerleş-caman kubbesin- tirilmesi ile elde edilen ikinci bir tipler kaynaşır uygu-de **Santa Mana** lanmaya başladı. Yeni bir denemeyle tekrar ele alman **del Fiore'dekinin** bu üslubun, on beşinci yüzyılın ikinci büyük mimarı **iki katı «kaburga»** olan ve aynı zamanda meslektaşları arasında mimar-Var. **Fakat bunlar, hk** üzerine ilk bilimsel incelemeyi yazan Leone Battista **kubbenin tümün-** Alberti tarafından başlatılmış olmasına, belki de, bir **den ayrı birer öge** rast¹antl gözüyle bakmamak gerekir. Yeniden uyarlan-pe'ncereierle ^kub⁶ mı? üsluptaki bu tip cephe gene rüstik olmakla birlik-bevi destekleyen **te Pencere**ler birbirinden her katta başka bir düzende **kasnak ile kubbe-** yapılmış duvar payeleriyle ayrılmaktaydı. Taş kaplanın **sona erdiği fe-** manın, en kaba olduğu zeminde Toskana düzeni ile baş-neri birbirine bağ- layan bu duvar payeleri her katta değişerek en üst kat

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

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

► **Roma İmparatorluğu'nun çöküşünden sonra Av-rupada kaybolan, sayfiye evi ya da villa dediğimiz ve soylularla zenginlerin kent dışında yaptırıp oturdukları yeni bir yapı türü,**

Rönesans devri İtalya'ında yeniden ortaya çıktı. Bu villalar çok değişik şekillerde yapılmakla birlikte, Rönesans mimarisinin belirlediği kurallara uygun olmalarına dikkat edilirdi. Bir villa yapılırken en çok üzerinde durulan ilk önemli nokta ise çevreye ve kırlara hâkim güzel manzaralı yüksekçe bir yer bulabilmesiydi.

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

larda ise mimari düzenlere yer verildiği görülür.

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

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

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

Ayrıca

da, kent dışında bir yapı meydana getirmek gibi ilkinin benzer bir işlev-

yapılan müstahsel sorunu çözümlenmek amacıyla ile San Andrea cephesi-

kem yerler şato ne uyarlanmıştır. Fakat Alberti'nin burada, çok daha
şeklinde olup soy-zar'if bir uygulama ile mimari düzenleri birbiri üstünde
Suların hem otur-çgğji karışık olarak kullanmış olması gözden kaç-
nem de ko-maz çepben'in ortasında üstü kemerli bir çift gömme runmak için kale , . r , ,,
gibi kullandıkları aY mekanın yapısını gözler onune serer. Kemer ve
yapılardı. Röne-gömme ayaklardan oluşan bu kompleks, daha büyük sans devrin-boyuttaki bir
düzenlemenin parçası olup gömme ayak-de müstahkem ların boyu çerçevenmiş tüm kemer
yüksekliği ile be-yapıların bu iki lirlenmiştir. Başlangıçta belki de bu- motifin yukarıda görevi
birbirinden daha küçük ölçüde tekrarlanması düşünülmüş fakat ayrıldı. Oturmak yajmz or'ta kemer
tamamlanabilmiştir. Burada en kanişin sayîye evle-^ sorun kilisenin genel yapısı ile ilgili olanıydı.
Hris-

Mo tiyan kiliseleri hem yapısal bakımdan hem de dini ayin-vunma amacı ile , ,, , . . , , , , ,
, J

de rocca, hisar ya *ere daha uYgun oldukları için haç planlı yapılmaktay-
da kale ' diyebile- dı. Fakat, lıaçm oranlan konusunda genel olarak her-
ceğimiz müstah- hangi bir kural bulunmayışı bu düzenin, Rönesans dey-
kem yerler yapı- rinde geçerli olan fikirler ile uyumsuzluğa düşmesini
dı. Bu hisarların sağlamıştı. Bununla birlikte haç planlı kilise tipi çok
ortaçağ kalelerin- köklü bir gelenek olarak yerleştiğinden bundan hemen
den ayrıldık- vazgeçmek de Olanaksızdı. Bu nedenle mimarlar on be-1 3 r s nokta sg¹
killerinden ' o o k yazyd boyunca bu planın iç mekânında çeşitli bö-
kullanılış biçimle- lümlerde kendilerine göre bazı değişiklikler yapmakla riydi. yetinmek zorunda
kaldılar. Gotik ve Romanesk devir

A 1461 yılında kiliselerinin vazgeçilmez bir tt<*esi olan çapraz tonozlar **Tivoli** kalesi, yük-ar'tık
yapılmadığı için orta nefin çatısı da ister istemez ?ek ^ukça düz oluyordu. Kilise duvarları,
Hristiyanlığın ilk devir-bir*3 ato 6 ^rünif 'cr'i'nde olduğu gibi, düz ve basit duvarlarla yapılıp yu-
münden° hen'ü^z var^ak- kemerlerin birleştirdiği sütunlarla destekleniyor-ku'rtulama - du. Bu
duvarlar, taşları yalnız saçakîk bölümünde meyın ı ş t ı r. Kısa danda kalacak şekilde sıvanabilir,
uzun düz şeritler kabir süre sonra lindeki bu taşların kilisenin içinde uyandırdığı izlenim kuleler,

kale du- de çok değişik olurdu. Birbiriyle özdeş olmakla birlik-varları **ile** aynı te, birbirinden kesinlikle ayrılan öğelerin sıralanması yükseklik- y_{er}ne kiliselerde en dikkati çeken özellik düz çizgilerin **t e ve top** atışı- ^^ notada birleşmesiydi.

nek kjin de^çok ^te burada da Rönesans sanatının ikinci önemli ge-**daha masif olarak** üşmesi olan perspektif sahneye çıkıyordu. Bir yenilik yapılmaya başla- olarak perspektif, klasik antikitenin formlarına denmişti. mekten çok daha fazla anlam taşır. On beşinci yüzyıl

da ortak bir araştırma konusu olan perspektifin kuralları aynı yüzyıl içinde gene Brunelleschi tarafından açık seçik bir şekilde belirlenip örnekleriyle açıklanmıştı. Perspektif ile maddi varlıklar, bilimsel kurallara uygun olarak, kâğıt üzerinde gösterilebiliyordu. Böylece mimarlar, yapımı ilerleyen binaları daha kolaylıkla denetleyebilirken yanında çalışanlar da onun tasarladığı planı eksiksiz bir şekilde yürütüyorlardı.

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

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

Plazza

▼ **Rönesans devrinde mimari olarak yalnız tek tek yapılar ele alınmakla. kalmayıp kent planlaması alanında da etkin çalışmalar yapılmıştı. Buna güzel bir örnek de Vi-gevano'daki düka-lar meydanı (piazz-za) dır. Yapılarla çevrelenmiş b u piazzanın planı tek bir birimin düzenli tekrarlanması esasına dayanır.**

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

Plazza

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

▼ **P I a z z a 'la-rın şekli, Rönesans devri boyunca düzenli ve geometrik bir gelişme gösterir.**

Vi-gevano'daki piazz-za'yı ya Bramante ya da Leonardo da Vinci'nin tasarımıyla söylenir. Bu alana ancak büyük bir usta damgasını vurabilirdi. Milano Dü-kü'nün yazlarını geçirdiği büyük şatonun önündeki bu alan, aslında şatoya geçişi sağlayan bir açık hava kabul salonu durumundadır.

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

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

Soyut süsleme

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

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

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

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

kapladığımız görürüz. Ayrıca İngiliz soylularının yaptırdığı Hatfield, Wollaton ve Audley End ile benzeri büyük konaklarda İtalyan sanatına duyulan hayranlık esas kurallarını pek de dikkate almadan uygulanmıştır. İngiltere’de Rönesans mimarisinin aslına uygun bir şekilde uygulanması ise 1620 yıllarından biraz önce (ve Brunelîeschi’den iki yüzyıl sonra) Inigo Jones’un Greenwich’de Queen’s House ve Whitehall’-da Banqueting House’ı yapması ile resmen başlamış oluyordu.

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

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

▼ ► **Floransa Vaf-tizhanesi’ride Lo-renzo Ghiberti'nin «Cennet Kapısı».** Ghiberti'nin b u ünlü kapıyı süslediği -ve Miche-langelo tarafından Cennete lâyük sözleriyle övülen-çiçek, meyve ve hayvanların oluşturduğu olağanüstü güzellikteki bu kabartmalar; doğal dünyaya dayanan, araştıran, saygılı ve mantıklı Rönesans eğiliminin de tipik bir örneğidir. Kapıda her biri kendi başına derinliği

Doğa ve insan

Heykel

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

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

	□ r~' _ "] □
□	ü
□	□

<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
lq p	

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

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

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

de genel görüş fiziksel gerçekçiliğın, belli başlı sanat formlarının dünyevî şeylerden çok İlâhî yüceliklere daha çok ilgi duyduğu önceki devirlere göre, fiziksel gerçekçiliğın daha yakından verilmesini teşvik ediyordu. Ayrıca, heykelleri artık mimari bir çerçeve içine oturtmak zorunluğn olmadığı ve bunlar kendi başlarına güzel birer sanat yapıtı olarak kabul edildiğı için heykel-traşlar da konularını daha özgür bir şekilde seçip daha kendiliğinden ve hepsinden önemlisi gerçekçi bir tutumla ele alabiliyorlardı. Doğacılığın bu denli önem kazanması sonucu insanın kendisine karşı duyulan ilgi de arttı. Klasik antikitede olduğu gibi Rönesans devrinde de insan 'herşeyin ölçüsü' ve evrendeki en soylu ve anlamlı yaratık olarak kabul edilmeye başladı. Gerçi insan vücudu ortaçağ sanatında da en önemli konulardan birisi olmuştu ama genellikle sembolik oir anlayışla ele alınmış ve çıplak şekliyle verilmeyip elbise kıvrımları altına gizlenmişti. Rönesans devri heykel-traşları ise konuya çok değişik bir açıdan yaklaşip inşam kemik ve kasdan yapılmış bir varlık olarak gördüler. On beşinci yüzyılın en büyük heykeltraşı olarak kabul edebileceğimiz Donatello, Roma İmparatorluğn devrinden sonra insan vücudunun çıplak heykelini yapan ilk sanatçı olmuştu (s. 31'e bakın). Bu heykel için belki de Arno'da çıplak olarak yıkanan Floransa'lı bir erkek çocuğı model olarak kullanmıştı. Hem çıplak oluşu hem de zarif 'S' kıvrımlı ana hattı ile eski Yunan heykellerini anımsatan ve o devir için değişik bir yapıdır.

▲ ► Rönesans devrinde felsefe ve edebiyat alanlarında ortaya çıkan ve İnsanın soyluluk ve güzellik gibi elde etmeyi arzuladığı yüksek amaçlan idealize eden Hü-manizma, kendini, ister istemez, aynı devir heykelinde de gösterdi. Bu durumda insan vücudunu büyük bir doğalcılık ve gerçekçilikle

göstermek de zorunlu oluyordu.

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

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

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

at

(Bas • rsiief) (Yassı kabartma}

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

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

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

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

zefirsek Donatello'nun yaptığı iş de bu yükseklikleri birbirine yaklaştırmak için körüğü sıkıya benzetelebilir. Fakat bu arada karışıklığa yer vermemek için Donatello derinlik görüntüsünü yansıtırken de perspektiften yararlanmıştı.

▲ Andrea Verrocchio'nun Venedik-te bulunan Bartolomeo Colleoni anıtı. Roma devrinden

sonra kaybolan atlı heykellerin Rönesans' ta yeniden doğduğunu ileri sürmek yanlış olmasa gerek. Bu anıtı kendi çağına ait yapan ise sunulduğu gerçekçilik ve anıtsal özelliğidir. Aşağıdan görüldüğü şekilde yapılan at ve binici, perspektifle gerçek oranları içinde görünürler.

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

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

▲ D o n a t e l l o 'nün Padova'-daki Gattamelata anıtı. Rönesans devri heykeli de kendi başına önem kazanmaya başladı. Bunun sonucunda, yukarıdaki örnekte de görebileceğimiz gibi, heykellerin dört bir taraftan görülecek şekilde ve daha sağlam yapılmasına daha çok dikkat edildi. Burada at ve binicisi bir anıtı süslemeyip kendi başlarına bir anıt olmaktadır.

Bu alanda başarılı olan yeni bir buluş da heykellerin yapımı sırasında çizimden yararlanılmasıydı. Binici ile atın gerçek oranlarına uygun olarak yapıldığı **Ver-rocchio**'nun heykelinde, aşağıdan bakıldığı zaman, at binicisinden daha görkemli gözüktür ki bu aslında yanlıştır. Fakat aynı yanlış Donatello'nun heykelinde tekrarlanmaz, çünkü bu kez daha tasarım devresinde iken seyircinin görüş noktasından heykelin tümünün na9il gözükeceği konusunda uzun uzadıya dikkatli çalışmalar yapılmıştır.

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

Geometrinin kullanılması

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

Michelangelo herşeyden önce bir anatomi ustasıydı. Bu yeteneğini bazen coşku ile kullanır, bazen ise aşırılık ve abartmaya kaçardı. Şaşılacak bir teknik beceriye sahip olan Michelangelo'nun yapıtları bir bütün olarak ele alındığında esin kaynağını insan vücuduna duyduğu kuvvetli ilgi olduğu ve eşi bulunmaz bir anıtsallıkla değer kazandığı görülür. Michelangelo'nun heykelde elde ettiği başarılar sanat tarihindeki benzerleri arasında en önemlilerinden olup aynı zamanda Rönesans devrinin ikinci

yarısında heykelde görülen gelişmeleri de en iyi ortaya koyanlarıdır. On beşinci yüzyıl sonu ile on altıncı yüzyıl başında yaptığı erken devir heykellerinde zamanın özelliklerini yansıtan niteliklerin bol miktarda işlendiği göze çarpar. Bu heykellerde: aşırılığa kaçmayan görkemli ve sakin bir hava; büyük ve yumuşak elbise kıvrımları; ılımlı ışık-gölge farkları; abartmaya kaçmayan güçlü kuvvetli bir insan

► **Roma'da** Va- anatomisi; ile, Michelangelo'nun en sevdiği çalışma tı'kan müzesinde malzemesi olan mermeri nasıl bir sabır ve dikkatle iş-

bulunan Michelan- jediğini gösteren tamamen pürüzsüz bir yüzey hemen

nfn° ünlü⁰⁰?!®¹«¹ â dikkati çekerdi. Her heykeli, basit bir geometrik şekil

heykeli. Bu olağanüstü güzellikteki yapıt, işlendiği konuya kusursuz bir biçimde uyması yanı sıra Rönesans devrinde çok kullanılan piramit şekline de bir örnek oluşturmaktadır. Ayrıca, gerçekçili-ğ i n uyumlu birleşimine de dikkatimizi çeker.

Heykelde, Meryem'in İ s a 'ya göre biraz daha büyük yapılmış olması ana-oğul ilişkisini gözler önüne sermesi bakımından dikkat çekicidir.

sfl

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

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

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

Mezar anıtlarının düzenlenmesi birçok bakımdan daha önceki Gotik devir yapıtlarına benziyordu. Anısına heykel yapılan kişiler genellikle çok güzel elbiseler giymiş olarak mimari bir çerçeve içinde gösterilirdi. Rönesans devrinde ise ölen kişilerin heykelleri giydirilmiş birer ceset olmaktan çıkıp uzanan ya da diz çöküp dua; eden figürler olarak gösterilmeye başlanmıştır. Elbette bu motif bölgelere

göre büyük ölçüde değişikliğe uğruyordu. Fakat bu heykellerin hepsinde görülen ortak bir eğilim de manevi dünya ve ölümler alemi ile ilgili kaygılı anlatımın, bir paradoks meydana getirecek şekilde, anatomik ayrıntıların giderek farkına varılması ve gerçekçiliğin aranması yardımı ile ele alınmasıydı.

tın gelişmekte olduğu devirlerdeki gibi, vücudun çarpık ve kesintili pozlarda gösterilmesi şeklini almamış, figürlerin hareketleri düzenli bir canlılık içinde verilmiştir.

► **M i c h e I a n -geJo Buonarotti' nin Milano'daki Castello Sforzes-co'da bulunan Rondanini Pietâ'-sı. 1555'de, sanatçının ölümünden önceki son on yıl içinde yapılan bu Pietâ, Michelangelo'nun bu konudaki son yapıtı olup aynı zamanda en çok elem ve ızdırap verici görünüşte olanıdır. Michelangelo, heykel üzerinde çalışmaya başladıktan sonra fikrini değiştirerek aynı blok üzerinde yapıtı başka bir anlayışla tamamlamıştır. Heykel bu durumu ile Michelangelo'nun çok kişisel çalışma yöntemi-n i - kendine özgü kurallarını - gösteren iyi bir örnektir.**

Resim

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

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

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

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

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

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

dikkati çeker.

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

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

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

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

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

Karton, yani büyük boy sağlam kâğıtların kullanıl-

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

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

özelliklerinden birisidir.

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

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

▼ **Rönesans dev-** şüne duyulan ilgi o kadar büyüktü ki, dinsel bir çevre-**rinde insan vücu- n_n** varlığına karşın, bunları gerçekçi yöntemlerle araş-**duna duyulan hay-** kırmak ve vermek kaçınılmaz bir durum almıştı, **canlı bu-⁶ ekilde** Bununla birlikte, yalnız sanatçı grupları arasında **de-resmedilme²sMçin** İ'l kişiler ve hatta tek bir sanatçının meslek yaşamı **yapılan çalışma-** içinde bile çok derin farklılıkların bulunması da gözden **lar en yüksek de-** kaçmamalıdır.

recesine Miche- Rönesans ressamalarını belli başlı iki gruba ayıracak **langelo'da ulaş-** olursak birincileri, biraz keyfi de olsa, rahatlıkla, yeni-**mıştı. Bu sanatçı-** çıkararak kimseler diye tanımlayabiliriz. Kendilerin-**nın bir dereceye** _{en} önceki sanattan önemli ölçüde ayrılan bu ressam-**kadar abartmaya** _{arm} çıkmaları yeni devrin değerlerini de tam olarak

kendisinderf^P'son- anlatmış ve göstermişti. Bunlar aynı zamanda, kendi-**ra gelen hayran-** lerinden sonra gelen sanatçılar için de bir esin kayna-**larının daha da** ¹ olmuşlardı.

ileri giderek tu- Bu grup sanatçıların en çok ilgi duydukları konu in-**va İlerin i kasları** san figürünü tüm fiziksel gerçekçiliği ile yansıtabilmek-**çok gelişmiş in-** ti. Bu ressamaların çalışmalarında dikkati çeken özellik-**san vücutları ile** lerden birisi de **plastisite** idi. Daha önceleri figürler, doldurma-**teknik yetenek ve bilgi yetersizliğinden, genellikle altın olmuştur.**³ "Fakat y[^]dız bir fon üzerinde, pek de gerçeğe uymayan bir **teknîğe harikula-** biçimde ve derinlikten yoksun olarak birer silüet şek-

linde gösterilirdi. Bu figürler Rönesans ile birjikte üç-**buutlu ve canlı bir görünüme kavuşmuşlardır.**

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

▼ **Vatikan 'da-** devrin insana karşı derin ilgi duyan havasının da etki-**ki Sistina kilisesi-** siyle, dümdüz bir şekilde yapılan insan figürlerinin **nın tavanına Mic-** gerçeğe uygun zemin ile hiç bir şekilde bağdaşamaya-**e ange o tarafın-** _{cağım an} lamakta gecikmediler. Bunun sonucu olarak **simlerden** [^]«İnsa- ^{^a} ^ay^aklarını bastıklar! yer belli olan, çevresi ve ken-**mn y a r a 1111 -** [^]isi gerçeğe uygun olarak ayrıntıları ile çalışılmış in-**şı» sahnesini** ^{san} figürleri ortaya çıktı. Bu yeni sanatın temel özel-**gösteren bu ör-** liği çizgisel olmasıydı. Fakat boyanmış birer çizgi de **nekte,** **resmin ta-** olsalar insan figürlerinin ve peyzajın hacimleri olduğu **marnında olduğu** da gözden

kaçmazdı.

gibi, **peyzaja yok** Bu ekol (ki aslında bu deyim yanlış olarak kullanıldı-**denecek kadar az maldır**, çünkü ressamlar ancak kendilerinden önceki **dikkat** ^V**Adem** [^]le yap^{lt^arı} örnek alıyorlardı) on beşinci yüzyılın büyük **Yaratıcısının üs-** sanat^{Çlsl} Masaccio ile başlamıştır. Henüz otuz yaşma **tüne çevrilmiştir**, varmadan ölen ve yeni bir metodun yaratıcısı olan Mas-**Her iki figürün de** saccio kendi çağdaşları tarafından resmin Brunelleschi' -**model kullanma-** si olarak tanımlanmıştır. Sayıları fazla olmamakla bir-**dan yapılmış ol-** likte olağanüstü derecede verimli resimlerinin başlıca **ması akla yakın-** özelliği dimdik duran figürlerin anıtsallığı, sakin du-^{dir-} ruşlan ve kütlesi olan birer varlık halinde kendilerini

belli etmeleridir (s. 40-41'e bakın). Gerçi bu figürlerin hareketleri çok kısıtlı ve sınırlıdır ve çoğu da ta-

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

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

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

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

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

AR

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

A Sandro Botti-cellinin Venüs'ün Doğuşu adlı resminden bir detay. Burada figürün zarif duruşu,

dağmık saçları, hüznü bakışları ve vücudun yumuşak hatları; Masaccio ve Piero del la Francesca'nın resimlerinde görülen anıtsallık, hacim duygusu ve plastikliğin yerini almıştır.

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

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

4 **Büyük Lucas** dan oluşan bir arka plan; bu mekâna figürlerin yerleş-**Cranach'm ^ Adem** tirilişi; ile, esas karakteri ön plana çıkararak düzenin ve **Havva sından** oluşturduğu üç ana öğeyi içeren bir sahne olarak kadısındaki **Rffne** ^ ^ul e^erc^l- Öteki grup içinse resim, içinde insan figür-**sans sanatçıları**, l^rhhn za^if bir şekilde yerleştirildiği renkli ve düşü-**genellikle**, derin- nüler ek çizilmiş bir sahne idi. Bunlarda önemli olan **lik ve mekân-çev-** konudan çok resmediliş şekliydi, re değerleri yeri- Bir hikâye, olay ya da durumun değişik yöntemlerle

ne, bazı ayrımla- nası tasvir edildiğini özetleyen bu kısa açıklamalara **ra rağmen, Alo eklenecek** bir teknik daha vardır ki, aslında daha ön-y^dek^Hülkelerfn ce^ devirlerde bulunmuş olmakla birlikte gelişip ya-**geleneklerne da-** Yaması hiç kuşkusuz Rönesans sıralarına rastlar. Bu da **ha yakın olan** portrelerin yapılmasıdır.

renk değerleri ve Ortaçağ sanatçıları portre için poz verenin kişiliğini **çizgisel bir üslu-** ya da yüz ifadesini değil yalnızca sıfatını, başka bir **ba ağırlık veren** deyişle, kişinin kendisinden çok onun temsil ettiklerini **u resim şeklini** verim ekle yetinirlerdi. Rönesans devrinde ise bu eğilim, i uy- dişilerin kedilerinin temsil edilmesi lehine giderek

gUn olarak Cra- azal(h- Sanatçıları himaye eden kişiler kendilerine ben-**nach'm resminde** zeyen resimlerinin yapılmasını istediği zaman ressam-de **figür yeknesak lar** zaten onların arzularını karşılayacak duruma gel-**bir fon önünde** mislerdi.

gösterilmiştir. Başlangıçta portrelerin canlılığı teknik bilginin ek

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

Çok geçmeden ressamlar portrelerini poz verenin hafifçe yana dönmüş olarak cepheden gösterildiği ve çok daha gerçeğe uygun olan dörtte üç profilden yapmaya başladılar. Bu yeni ustalıklarına güvenleri arttıkça da portresi yapılan kişiyi çok daha etkileyici bir şekilde göstermek amacı ile

arkadaki peyzajdan da vazgeçip koyu renk düz bir fon ile yetindiler. Gerçeğe uygun portre yapımı için pek de uygun olmayan soğuk ve do-

▼ 'Antonello da Messina'nın öz-portresi olduğu sanılan **Bir Erkeğin Portresi** adlı

yapıtı. Erken devir portrelerinde

baş ve omuzlar

profilden verilir ve portresi yapılan kişi de genellikle açık bir pencere önünde res-medilirdi.

Fakat bir süre sonra,

çok daha rahat bir şekil olan

dörtte üç profil nuk tempera yerine ise yumuşak ve sıcak renkleri ile benimsenerek ki- yağlıboya benimsendi.

şi koyu renk bir Kişinin fiziksel ve ruhsal gerçeklerine sadık kalarak zemin önüne yer- asJma uygun bir şekilde gösteren portre sanatının geliştirilmeye baş- iş_mesJ tutarlı bir yol izlememiş ve çağdaş sayılabilecek

tarzları bile, uzun ömürlü olamamıştır. Portrede sonraları ortaya çıkan moda göre kişiler çoğunlukla sosyal durumlarına ve malik oldukları şeylere göre ikinci derecede kalacak şekilde resmedilmiş ve o zamandan beri de her devrin en yetenekli ressamaları, çoğu

kez, her şeyden önce siparişi veren kişinin gururunu

okşayacak portreler yapmaya özen göstermişlerdir.

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

A On beşinci eder pozda ve genel kompozisyon içinde, kendisinin yüzyıl portre res- koruyucu azizi ya da Meryem ve Isa'nın alışlagelmiş minin en erken tasvirleri yanında ikinci derecede önemli olacak şekil-

de n olan^{rin} de gösterilirdi.

Piero della "pravi Portrelerin, ait oldukları kişiye benzemelerini öngö-cesca'nın yaptığı^{ren} değişiklikle aynı sıralarda bir gelişme daha oldu â bu resimde Mon- bu da kişinin, gündelik yaşamını geçirdiği bir fon önün-tefeltro Dükü tam de resmedilmesinin öncelik kazanmasıydı. Bunun be-profilden göste- lirtileri de farklı şekillerde kendini gösterdi, özellikle rilmıştır. Bu kolay erken devir portrelerinde bu tip gerçeğe uygun çevreler üslupta kişiler as- sembolik bir çok önemsiz ayrıntı ile doldurulurdu-ki ma uygun olarak bu da Rönesans'ın başlaması ile hemen ortadan

kay-rinTrağmar^pek boİma^yan geleneklerden birisiydi. Buna verebileceği-de gerçeğe uy- ^{miz en} güzel bir örnek de Flaman ressamı Van Eyck'in **gun gibi durmu-** yaptığı ve bugün Londra'da National Gallery'de buluyorlardı. nan Jan Arnolfini ve eşinin portreleridir. Van Eyck'in ünlü resimlerinden biri olan bu portrede evlenme söz-

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

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

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

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

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

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

Gene de peyzaj resmi, geç Gotik devrin, yılın değişik aylarındaki uğraşları gösteren takvimlerinin

gerçeğe aykırı ve aşırı ayrıntılarından kurtularak Rönesans'ta kendi başına bir tür olarak gelişmeye başlayıp yukarıda sözünü ettiğimiz sonuca ulaşarak yolun yarısına varmıştı. Bu alanda en dikkati çeken sanatçılar ise Almanya'da Albrecht Dürer ve büyük Lucas Cranach; içlerinde Jerome Bosch olmak üzere Flaman ressamı ve Venedik ekolünün Giorgione gibi üyeleri idi.

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

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

Kompozisyon

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

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

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

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

► Heykelde olduğu gibi resimde de ve özellikle o sıralar çok moda olan ve Meryem ile İsa'yı Vaftizci İoannes ile gösteren dini resimlerde, piramidal kompozisyon baş sırayı tutardı. Raffaello'nun yaptığı **Ma-donna del Cardi-nello** tablosunda fon, o devrin buna benzer resimlerinde olduğu gibi bir peyzajdan meydana gelmişti. Bu peyzaj bazen süslü yapıların da bulunduğu ya da sade şekilde düzenlenmiş bir mimari öğeyi de içerebilirdi.

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

► Tek bir kurallar çerçevesi içinde çalışmakla birlikte her sanatçı, Rönesans sanatının gelişmesine kişisel bir katkıda bulunmaktan geri kalmamıştır. Buradaki Karanfilli Meryem tablosunda olduğu gibi Le-onardo da Vinci de gölge-ışık konusunda uzmanlaşmış bir ressamdı. Gölgelelerin çok derin olduğu yerlerde bile aydınlıktan karanlığa geçiş çok yumuşak ve farke-dilmeyen bir güzellikte dereceli olarak ve kusursuz bir çalışmayla gerçekleşti ri I i r-di. Sfumato denilen bu teknik Le-onardonun resimlerine çok kişisel bir görünüm kazandırır. Çok ince bir tül arkasından görülüyormuş izlenimi uyandıran bu resimlerde bu özellik en çok el ve elbise kıvrımı gibi ayrıntılarda kendini belli eder.

► Rönesans sanatının değişmeyen bir özelliği de, konu ne kadar büyük, karışık ve yapılması güç olursa olsun, akla yakın ve açık kompozisyonlar meydana getirmek için çaba göste-rilmesi idi. Alb-recht Dürer'in Baba, Oğul ve Ruh-ül Kudüs'e Secde örneğinde de görüleceği gibi. Rönesans devri sanat eseri, h e r şeyden önce, akla dayanan bir yapıya sahipti ki belki de onun bu kadar büyüleyici ve etkileyici olmasının bir nede-

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

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

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

- [Küçük Sözlük](#)

Küçük Sözlük

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

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

Birim: Ölçü esası.

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

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

Diizen: Bir yapının değişik öğelerinin biçimlerini ve kısmen de oranlarını belirleyen mimari kurallar sistemi.

Fener: Bir kubbesinin üstünde yer alan çevresi pencereyi yuvarlak ya da çokgen planlı alçak kule. Fresko: Daha yaş iken ince duvar sıvası üzerine toprak boyalarla yapılan resim. Sıva boyayı emer ve renkler kalıcı olur.

Friz: Saçaklıkta baştaban ile korniş arasındaki bölüm. Herhangi bir süs şeridi için de kullanıldığı olur. Hücre: Sütun ve payelerin desteklediği bir tonozla örtülü bölüm. Bu deyim çoğunlukla bir kemerle birleştirilmiş iki sütun arasındaki boşluk için kullanılır.

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

Kaplama: Bir duvar yüzünün tamamlanmış durumu.

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

Kasnak: Kubbeyi taşıyan daire ya da çokgen kenarlı kaide.

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

Kıvrım: İyon ya da Kompozit sütun başlıklarının bir bölümündeki süslemeyi oluşturan kıvrımlı şekiller. Korniş: Saçaklığın en üst bölümü. Aynı zamanda bir yapının üst kısmını çevreleyen dış taşkın süslü bir silme.

Pencere bölgüsü: Bir pencerenin sütunları arasındaki açıklık. Perspektif: Üç boyutlu nesnelere düz bir yüzeyde gösterilmesini sağlayan geometrik bir sistem.

Piazza: Özellikle İtalyan kentlerindeki yapılarla çevrili alan.

Portik: Bir yapının cephesindeki orta girişi sağlayan üstü kapalı, kısmen ya da tamamen açık bölüm. **Revaklı koridor:** Önü kemerli üstü kubbeli bir ya da iki yamı açık koridor.

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

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

Sfumato: Giderek kaybolan kenar çizgisi.

Stiacciato: Yassı kabartmaları en az dışarı taşkın yapma tekniği. **Tempera:** Renkleri organik ve yapışkan bir madde, genellikle de yumurta akı ile karıştırılarak yapılan resim türü.

Timpanon: Bir kapı ya da pencere kemerinin içindeki dolgu bölüm. **Tonoz:** Bir kemerin aralıksız olarak devam etmesi ile meydana gelen örtü sistemi.

Yassı kabartma: Yüzeyden çok az çıkıntı yapan kabartma türü.

Baxandall, Michael, *Pointing and Experience in Fifteenth Century Italy*. Oxford University Press, 1972. Berenson, Bernard, *The Italian, Painters of the Renaissance*, Phaidon, 1952.

Dizin

Bibliyografya

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

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

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

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

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

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

Resim Kaynakları

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

İtalik sayılar resimleri gösterir.

Adem ve Havva, Cranach, 48, 49 Alberti, Leone Battista, 9, 11, 17, 18, 19-20 Amadeo, G.A., 27

Baba, Oğul ve Ruhiil Kudüs'e secde, Dürer, 60, 61 Bellini, Giovanni, 40 *Bir erkeğin portresi*, Antonello da Messina, 50 Bosch, Jeroma, 54 Botticelli, Sandro, 40, 47 Bramante, Donato, 4, 18, 23 Brunelleschi, Filippo, 5, 6-7, 9, 11, 16,“ 17, 21, 24 Buonarroti, Michelangelo, 9, 17, 18, 35-9, 40, 44-6 Burlington, Lord, 19 Camera degli Sposi’, Mantegna, 55 Campbell, Colen, 19 Capra villası, 19, 19 Caprarola, Cola de, 15 Carpaccio, 40 Castello Sforzesco, 39 Cennet kapısı’, Horansa (bkz. Vaf-tizhane)

Certosa di Pavia, 27, 27 Chiaroscuro (Işık-Gölge), 58, 60, 62 Chiswick villası, 19 *Cimrinin kalbinin mucizesi*, Donatello, 32, 33

Colleoni (Bartolomeo) anıtı, 34, 34 Cranach, Lucas, 41, 47, 48, 49, 54 *Davud*, Donatello, 31, 31 Diamanti Sarayı, Ferrara, 25, 25 Donatello, 30-31, 32-5 Dor (düzen), 6, 8, 9 Dürer, Albrecht, 41, 54, 60 *Firtına*, Giorgione, 52, 53 Horansa, 3, 6, 24, 41 Horansa Vaftizhanesi, 28, 28 Fra Angelico, 40, 46 Francesca, Piero della, 40, 42, 43, 45, 47, 51

fresko, 42, 56, 62 Gattamelata anıtı, 34, 35 Ghiberti, Lorenzo, 28 Ghirlandaio, 40 Giorgione, 40, 52-3, 54 Gotik üslup, 9, 21, 24, 41 *Herkül ve Antheus*, Pollaiuolo, 31 *İnsanın yaratılışı*. Michelangelo, 45, 45

iyon (düzen), 6, 8, 9 *Karanfilli Meryem*, Leonardo da Vinci, 58, 59 Karton, 43, 62

Kü<

Alınlı!

gen ol

terim

İçin k

Baştal

saçakl

den c

Birim:

Cephe

her bi

yapıla;

olmuş

Duvar

uygun

yapışıl

da yarı

Diüzen

rinin t

larını

temi.

Fener;

alan ç

da ço

Fresk«

sıvası

pılan

renkle

Friz:

niş ar

8ÜS şi

Hücre

lediği

deyim

leştiril

luk iç

Işık - (

gölge

Kaplı

lanmış

Kartor

ya da

sıvaya

sağlar

taslak

Kırbaçlanma. Piero della Francesca, 43

Kimsesizler Hastahanesi, Floransa, 4, 5

Kompozit (düzen), 9, 14, 17 Korent (düzen), 8, 9, 14 Lippi('ler) baba-oğul, 40 *Madonna del Cardinello*, Raffaello, 56, 57

Maniyerizm, 25 Mantegna, Andrea, 40, 55 Masaccio, 40, 41, 45, 47 Mereworth, ev, 19 Messina, Antonello da, 40, 50 Michelangelo (bkz. Buanorotti) Montefeltro Dükü Federigo portresi, 51, 52 Palladio, Andrea, 19, 24 Pantheon, 16 Parthenon, 9

Pazzi Şapeli, Santa Croce Kilisesi Manastırı, Floransa, 7, 7 perspektif, 3, 4, 5, 21-2, 31-2, 41, 42, 44, 62 Perugia, 40 piazza, 22, 23, 24, 62 *Pietâ*, Michelangelo, 36, 37 Pollaiuolo, Antonino del, 31 Raffaello, 40, 56 'Rafaello'nun Evi', 18 Roma sanatı, 3, 5, 6, 7, 8, 9 Romanesk (devir), 20 *Rondanini Pietâ'sı*, Michelangelo, 39, 39

Rossetti, Biagio, 25 Rucelai sarayı, Floransa, 8, 9 rüstikf 16, 17, 18, 24, 62

Saçaklık (entablature), 7, 9, 12, 1: 16, 21, 62 San Andrea, Mantova, 10, 11, 19 Sangallo, Antonio da, 9, 18 San Pietro, Roma, 17, 17, 36 Santa Maria del Fiore, Floransa 16, 17

Santa Maria della Consolazione, 15

Santa Maria Novella, Floransa, 11, 19

Santa Maria, San Satiro yanında, Iano, 4, 4 Santo Spirito kilisesi, Floransa, L Scamozzi, Vincenzo, 19 *sfumato*, 58, 60, 62 Signorelli, Luca, 40 Sistina kilisesi, 45, 43 St. Ambroze bazilikası, Padova, *stiacciato* (ya da *schacciato*), 32, *Tebşir*, Fra Angelico, 46, 46 tempera, 42, 62 Tivoli kalesi, 21, 21 Tiziano, 40

Toskana (düzen), 9, 17 Tura, Cosimo, 40 Uccello, Paolo, 40 Van Eyck kardeşler, 41, 54 Van der Weyden, Roger, 54 *Venüs'ün doğuşu*, Botticelli, 47, *Vergi*, Masaccio, 41, 41 Verocchio, Andrea, 34, 35 Vigevano piazza'si, 22, 23, 23 Vinci, Leonardo da, 23, 40, 58 Yunan sanatı, 3, 5, 6, 9, 28

Foto Kaynakları

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