

MICHAEL BAXANDALL

15. Yüzyılda Sanat ve Deneyim

MICHAEL BAXANDALL (1933-2008) Londra Üniversitesi Warburg Enstitüsü ve California Üniversitesi'nde sanat tarihi dersleri vermiştir. *Sanat ve Deneyim* kitabında geliştirdiği “dönem gözü” kavramı sanat tarihi ve sosyolojisinde çok etkili olmuştur. Diğer eserleri arasında *Giotto and the Orators*, *Limewood Sculptors of Renaissance Germany* ve *Patterns of Intension* adlı kitaplar bulunmaktadır.

sanat**hayat**
DİZİ EDITÖRÜ Ali Artun

Sanat tarihinde para çok önemlidir. Paranın resim üzerindeki etkisi yalnızca bir müşterinin bir resme para harcamak istemesinde değil, bu parayı verme biçiminin ayrıntılarında da kendini gösterir. Sonuçta resimler aynı zamanda, ekonomik yaşamın izlerini taşıyan birer fosildir.

Michael BAXANDALL

MICHAEL BAXANDALL

15. Yüzyılda Sanat ve Deneyim

STİLİN TOPLUMSAL TARİHİNE GİRİŞ

ÇEVİREN Zeynep Rona



İletişim Yayınları ??? • sanat**hayat** dizisi ??

ISBN-13: 978-975-05-16??-?

© 2015 İletişim Yayıncılık A. Ş.

1. BASKI 2015, İstanbul

•

DİZİ EDITÖRÜ Ali Artun

YAYINA HAZIRLAYAN Elçin Gen

KAPAK TASARIMI Özlem Özkal - Suat Aysu

UYGULAMA Hüsnu Abbas

DÜZELTİ Asude Ekinci

DİZİN Elçin Gen

BASKI ve CİLT Sena Ofset • SERTİFİKA NO. 12064

Litros Yolu 2. Matbaacılar Sitesi B Blok 6. Kat No. 4NB 7-9-11

Topkapı 34010 İstanbul Tel: 212.613 38 46

İletişim Yayınları

SERTİFİKA NO. 10721

Binbirdirek Meydanı Sokak, İletişim Han 3, Fatih 34122 İstanbul

Tel: 212.516 22 60-61-62 • Faks: 212.516 12 58

e-mail: iletisim@iletisim.com.tr • web: www.iletisim.com.tr

İÇİNDEKİLER

Teşekkür.....	7
İkinci Baskıya Önsöz.....	9
İlk Baskıya Önsöz.....	11
Ticaret Koşulları.....	13
• Giriş.....	13
• Sözleşmeler ve Müşterilerin Denetimi.....	17
• Sanat ve Malzeme.....	31
• Becerinin Değeri.....	35
• Beceri Algısı.....	43
Dönem Gözü.....	53
• Göreceli Algılama.....	53
• Resim ve Bilgi.....	57
• Bilişsel Üslup.....	63
• İmgelerin İşlevi.....	69
• Öykü (<i>Istoria</i>).....	76
• Beden ve Dili.....	90
• Figür Düzenleri.....	108

• Renklerin Değeri	120
• Hacim	128
• Aralıklar ve Oranlar	142
• Gönül Gözü	153
Resimler ve Kategoriler	173
• Sözler ve Resimler	173
• Giovanni Santi'nin Yirmi Beş Ressamı	177
• Cristoforo Landino	182
• Kategoriler	187
• Sonuç	233
 Dizin	 241

TEŞEKKÜR

Dr. Jennifer Montagu'ya, kitaptaki resimleri temin etmemde yardımcı olduğu için şükran borçluyum. Bu eserleri koleksiyonlarında bulunduran ve röprodüksiyonlarının basılmasına izin veren kurumlara teşekkür ederim. Fotoğrafların kaynakları şöyle: Berlin Devlet Müzesi (6, 7); Alinari, Floransa (2, 3, 5, 9, 10, 11, 21, 22, 24-a, 24-d, 25, 31, 35, 36, 37, 43, 45, 48, 64, 65, 71, 75, 78, 81); Foto Scala, Floransa (Renkli Resimler); Galeriler Yönetimi, Floransa (29, 46, 68); Studio G rondal, Lille (76); Courtauld Sanat Enstitüsü, Londra (54, 67, 77, 79); Ulusal Galeri, Londra (4, 20, 27, 40, 49, 51); Warburg Enstitüsü, Londra (1, 8, 13, 14, 15, 17, 18, 19, 23, 24-c, 32, 33, 39, 44, 47, 52, 53, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 63, 69, 70, 72, 73); Alte Pinakothek, M n h (12, 50); Metropolitan Sanat Müzesi, New York (30); Ulusal Kütüphane, Paris (42); Service de Documentation Photographique, Ulusal Müzeler, Paris (26, 34, 61, 74); Ulusal Fotoğraf Konseyi, Roma (62); Boymansvan Beuningen Müzesi, Rotterdam (28, 41); Ulusal Galeri, Washington (24-b, 38, 80).

İKİNCİ BASKIYA ÖNSÖZ

Bu baskıdaki en temel değişiklik, daha önceki baskıda yalnızca İngilizce çevirileri verilen bölümlerin özgün İtalyanca ve Latincelerinin de “Metinler ve Kaynaklar” başlığı altında verilmiş olması.* Fark ettiğim bu tür hataları bu baskıda düzelttim. Bunun için, kaynak ve çeviriyazı konusundaki özenli incelemelerinden ötürü, İtalyanca baskının (Torino: Einaudi, 1978) çevirmen ve editörleri Maria Pia ile Piergiorgio Dragone’ye; Giovanni Santi’nin şiirinin İtalyanca’sında bulduğu yanlış yoruma dikkat çektiği için Michael Bury’ye; Mantova’da Amerika kıtası keşfedilmeden önce hindi bulunamayacağına dikkat çekerek çeviriyi “Afrika tavuğu” olarak değiştirmemi öneren Martin Kemp’e; Resim 49’da Niccolò de Tolentino’nun şapkasının doğru tanımının çokgen değil dikdörtgen olması gerektiğini belirten John White’a ve önceki baskıda yer alan Resim 4’te harmaniyenin laciverdinin fark edilemediğini söyleyerek resmi

* Özgün kitapta alıntıların Latince ve İtalyancaları ve kullanılan kaynaklar ayrı bir başlık altında, kitabın sonuna konmuş. Okumayı kolaylaştırmak için bunları ilgili oldukları bölümlerde sonnot olarak verdik – e.n.

değiştirmemi sağlayan Richard Wollheim'e teşekkür etmek isterim. Bu baskıda ayrıca birkaç yerde kaynakçayı güncelleştirdim.

Bu kitap, Londra Üniversitesi'ndeki tarih okulunda verilen bazı derslerden hareketle hazırlanmıştır. Derslerin amacı, resimlerin *üslupları*'nın toplumsal tarih için ne kadar uygun malzemeler oluşturduğunu göstermektir. Ben, toplumsal gerçeklerin belirgin görsel becerilerin ve alışkanlıkların gelişmesine yol açtığını ve bu görsel beceriler ile alışkanlıkların, ressamın üsluplarında tanımlanabilen unsurlara dönüştüğünü savunuyorum. Bu kitabın temelinde de, biraz daha karmaşık olmakla birlikte, aynı sav yatıyor. Dolayısıyla kitap, sadece Rönesans resmiyle ilgilenen ve bu nedenle kitabı kimi yerde duyarsız, kimi yerde hafif bulabileceklere değil, Rönesans hakkında genel tarihsel merakı olanlara hitap ediyor. Ancak bu, sanat tarihi açısından kitabın içinin boş olduğu anlamına gelmiyor.

Birinci bölümde, resimsel beceri geleneğini ekonomik bir temele oturtabilmek için, sözleşmeler, mektuplar ve kayıtlar aracılığıyla 15. yüzyıl resim ticaretinin yapısını ele aldım. İkinci bölümde, bir toplumun günlük yaşamı içinde gelişen görsel becerilerin, bir ressamın üslubunda nasıl belirleyici

rol oynadığını ve bu yerel görsel becerilerin, resimleri dönemin toplumsal, dinsel ve ticari yaşamıyla birleştiren örneklerini inceledim. Bu, resim üslubu ile vaaz verme, dans etme ve ürünlerin bulunduğu fiçilerin içeriğini ölçme gibi işler arasında ilişki kurmayı gerektirdi. Üçüncü bölümdeyse, 15. yüzyıl resimlerine bakmak için bu yüzyıla özgü temel geçreleri ele aldım ve dönemin en iyi alaylı resim eleştirmeni Cristoforo Landino'nun, Masaccio, Filippo Lippi, Andrea del Castagno ve Fra Angelico'yu tanımlarken kullandığı on altı kavramı örneklerle inceledim. Kitap, toplumsal tarih ile sanat tarihinin iç içe olduğunu ve bu iki alanın önemli içgörülerle birbirini beslediğini gösteriyor.

Ticaret Koşulları

Giriş

Bir 15. yüzyıl resmi, toplumsal ilişkilerin biriktiği bir çökel-tidir. Bir yanda resmi yapan ya da en azından gözetimi altın-da yapılmasını sağlayan ressam, diğer yanda da ressamdan onu yapmasını isteyen, bunun için gerekli mali kaynağı sağ-layan ve tamamlandıktan sonra bir biçimde kullanmayı dü-şünen bir başkası vardır. İki taraf da, ticari, dinî, algısal, ya-ni geniş anlamıyla toplumsal kurumlara ve geleneklere bağlı çalışır. Bugünkünden farklı olan bu kurum ve gelenekler, iki tarafın birlikte oluşturduğu resim formlarını etkiler.

Resmi ısmarlayan, bedelini ödeyen ve onu kullanıma so-kan kişiye “hamî” [*patron*] denebilir, ama bu terim başka ve oldukça farklı durumları ima edecek anlamlar da taşır. Söz konusu kişi, son aşaması tamamlanmış bir resim olan bu alışverişte, etkin, belirleyici ve her durumda yardımsever ol-ması gerekmeyen bir aracı olduğu için ona “müşteri” demek belki daha doğru olabilir. Üstün nitelikli 15. yüzyıl resimle-ri sipariş üzerine yapıldı. Bu durumda müşteri ne tür bir

resim istediğini belirtirdi. Önceden yapılmış hazır eserlerse, pek revaçta olmayan ressamların boş zamanlarında yaptıkları sıradan Madonna'lar ile resimli çeyiz sandıklarıydı; önemli altar panoları ve freskler sipariş üzerine yapılır, genellikle müşteri ile sanatçı arasında yasal anlaşma imzalanır, sanatçı, müşterinin az ya da çok ayrıntı vererek belirttiği isteklerine uymayı taahhüt ederdi.

Müşteri, bugün olduğu gibi ödemeyi yapar, ama paranın hangi kalemlere harcanacağını 15. yüzyıla özgü yöntemlerle belirlediği için bu durum resimlerin niteliği üzerinde etkili olabilirdi. Resmin bir çökelti gibi somutlaştırdığı bu ilişki, her şeyin ötesinde ticari bir ilişkiydi ve dönemin bazı ekonomik uygulamaları çok açık biçimde resimlerde cisimleşiyordu. Sanat tarihinde para çok önemlidir. Paranın resim üzerindeki etkisi yalnızca bir müşterinin bir resme para harcamak istemesinde değil, bu parayı verme biçiminin ayrıntılarında da kendini gösterir. Resimlerinin bedelini metreka-re hesabıyla ödeyen Ferrara Dükü Borso d'Este gibi bir müşteri ile (Schifanoia Borso Sarayı freskleri için bir *pede* [ayak] kare, bir Bolonya lirasıydı), ticaretin inceliklerine vâkıf olan ve ressama hem malzemesinin, hem de emeğinin karşılığını ödeyen Floransalı tüccar Giovanni de' Bardi'nin alacağı resimler büyük olasılıkla birbirinden farklı nitelikteydi.¹ Gerek 15. yüzyıla özgü fiyatlandırma tarzları, gerek usta ve ustabaşlarına ödenen farklı bedeller, bizim bugün tanımladığımız resim üslubunda büyük ölçüde belirleyici oluyordu; sonuçta resimler aynı zamanda, ekonomik yaşamın izlerini taşıyan birer fosildir.

Ayrıca, resimler müşterilerin kullanması için yapılmaktaydı. Her müşterinin sipariş verirken niyetinin ne olduğuna dair spekülasyon yapmanın pek bir yararı yoktur. Herkesin birden fazla gerekçesi vardı ve bunların birleşimi bir kışiden öbürüne çok da fazla değişmiyordu. Ressamlara sık sık

iş veren Floransalı tüccar Giovanni Rucellai, evinde, çok sayıda kuyumcu ve heykeltıraşın eserlerinin yanı sıra, “yıllardan beri yalnızca Floransa’nın değil tüm İtalya’nın en ünlü ustalarından” Domenico Veneziano’nun, Filippo Lippi’nin, Verrocchio’nun, Pollaiuolo’nun, Andrea del Castagno’nun ve Paolo Uccello’nun yapıtlarının bulunduğunu belirtmekteydi. En iyilere sahip olmaktan ötürü duyduğu memnuniyet ortadaydı. Rucellai, kilise ve evlerin inşaatına ve dekore edilmesine ne kadar çok para harcadığını anlattığı başka bir yerde, resim sipariş ederken en iyi yapıtlara sahip olma arzusu dışında üç gerekçesi daha olduğunu belirtiyordu: Bu tür şeylerin kendisine “çok büyük bir tatmin ve zevk verdiğini, çünkü bunların Tanrı’nın şanına, kentin saygınlığına ve kendisinin anılmasına hizmet ettiğini” söylüyordu.² Bunlar birçok resim siparişinde, farklı derecelerde olsa da güçlü gerekçeler olmalıydı; bir kilisedeki altar panosu ya da bir şapelde yer alan fresk dizisi kuşkusuz bu üç amaca da hizmet ediyordu. Bunun ardından Rucellai beşinci gerekçesini açıklamıştı: Bu tür şeyleri satın almak, parayı yerinde kullanabilmenin ve bundan keyif almanın bir yoluydu ve para kazanmanın verdiği azımsanmayacak hazdan çok daha fazlasını veriyordu. Bunlar aslında kulağa ilk geldiği kadar tuhaf sözler değil. Bu denli zengin olan, özellikle de Rucellai gibi tefecilikle para kazanan birisinin, halk yararına kiliseler yaptırması ve onları sanat yapıtlarıyla donatması, gerekli olan erdemli bir davranış ve haz duyulacak bir durumdu, bir bakıma topluma ödemesi gereken bir borçtu; cömert bir bağış ile vergi ya da kilise aidatı arası bir şeydi. Bir iyi niyet göstergesi olarak kilise için ısmarlanan bir resim, hem daha kolay fark edilen, hem de çanlar, mermer yüzeyler, brokar kaplamalar ya da benzerleri kadar pahalı olmayan bir armağandı. Bir şeyi tarif ediş biçiminden ve inşaatlar sırasında tuttuğu kayıtlardan anlaşıldığı üzere görsel duyarlılığa sahip bir kişi olan

Rucellai'nin değinmediği, ama ona atfedilebilecek altıncı bir gerekçe daha vardı, o da, güzel resimlere bakmanın verdiği hazdı. Aslında başka bir bağlamda kendisi de belki bunu söylemekten çekinmeyebilirdi.

İyi eserlere sahip olmaktan keyif duyma; etkin bir dindarlık; öyle ya da böyle bir tür yurttaşlık bilinci; kendi hatırasını yaşatma ve belki kendi reklamını yapma arzusu; zengin bir adamın topluma olan borcunu ödeme erdemi ve bundan aldığı haz; resim beğenisi... Aslında bir müşteri eser sipariş etme gerekçelerini açıklamak durumunda değildi, çünkü genelde, onun sipariş verme isteğini dolaylı olarak –genellikle de onu yücelterek– rasyonelleştiren geleneksel biçimler vardı: altar panoları, aile şapeli için freskler, yatak odalarına asılan Madonna resimleri, çalışma odaları için üretilen zarif duvar süsleri gibi. Hatta bu geleneksel biçimler, ressamdan tam olarak ne beklendiğini de belirlerdi. Her durumda, görünür olan nedeni, yani resmin asıl amacının ona bakmak olduğunu bilmek bizim için genellikle yeterlidir: Resimler bir müşterinin ve onun saygı duyduğu kişilerin görmesi ve bir bakıma hoşla gidecek, unutulmayacak, hatta yararlı olacak dürtüleri harekete geçirmek için tasarlanıyordu.

Bunların hepsi bu kitapta ele alınacak noktalar. Şu an için üzerinde durulması gereken genel nokta, 15. yüzyılda resmin, hâlâ resamlara bırakılmayacak kadar önemli olduğudur. Resim satışlarındaki uygulamaysa, bizim bildiğimiz usulden, yani geç romantik dönemde olduğu gibi ressamın dilediği resmi yapması ve sonra bir alıcı araması yöntemin-den tamamen farklıydı. Bizim resim satın alırken önceden yapılmış olanlardan seçip alıyor olmamız, aslında sanatçının kişisel yeteneklerine, 15. yüzyılda yaşayan Giovanni Rucellai gibi insanlardan daha fazla saygı duymamızdan değil, bugün artık çok farklı bir ticaret anlayışına sahip bir toplum içinde yaşıyor olmamızdan kaynaklanmaktadır. Gün-

müzde resim ticareti daha çok, hazır üretilmiş ürün ticaretine benzemeye başlamıştır. Bu, romantizm sonrasının, yani Sanayi Devrimi sonrasının bir özelliğidir ve çoğumuz artık mobilyalarını bile hazır almaktadır. Gelgelelim 15. yüzyıl, resimlerin özel olarak sipariş edildiği bir dönemdi ve bu kitap da alıcıların bu süreçte katkısını ele almaktadır.

Sözleşmeler ve Müşterilerin Denetimi

1457'de Filippo Lippi, Giovanni di Cosimo de' Medici için bir triptik [üç kanatlı altar panosu] yapmıştı. Panonun, Medici diploması içinde ikincil bir rol oynayan Napoli Kralı V. Alfonso'ya armağan edilmesi düşünülüyordu. Filippo Lippi, Floransa'da çalışıyor, bazen kent dışına çıkan Giovanni'yle mektuplaşıp temas kuruyordu:

Resimle ilgili söylediklerinizi yaptım ve her birini titizlikle kendim uyguladım. Aziz Mikhael figürünü bitirmek üzerim; zırhı, diğer giysileri gibi gümüş ve altından olacağı için, Bartolomeo Martelli'yi görmeye gittim. Kendisi altın için ve sizin istedikleriniz için Francesco Cantansanti'yle konuşacağını ve istediklerinizi aynen yapmam gerektiğini söyledi. Ayrıca size karşı hatalı davrandığımı sanarak beni azarladı.

Şimdi, Giovanni, ben burada tamamen sizin hizmetinizdeyim ve öyle olmaya devam edeceğim. Sizden 14 *florin* aldım ve size masraflarımın 30 *florin* tutacağını yazdım; bu kadar tutacak çünkü resmin zengin süslemeleri var. Martelli'yle anlaşıp onu bu çalışmada vekiliniz olmaya ikna etmenizi rica ediyorum; işi hızlandırmak için bir şeye ihtiyacım olursa, ona gidebileyim ve bu isteğim karşılansın. [...]

Bana bütün malzemeler, altın, yaldız ve resim için 60 *florin* vermeyi, Bartolomeo'nun da benim söylediğim gibi ve-

kiliniz olmasını [...] kabul ederseniz, ben de üzerime düşeni yapar, sizi daha az uğraştırmış olurum, resmi 20 Ağustos'a kadar tamamen bitiririm, Bartolomeo kefilim olur [...] Ayriyeten sizi bilgilendirmek için, triptiğin nasıl bir ahşaptan yapıldığını ve yüksekliği ile enini gösteren bir çizim yolluyorum. Size duyduğum dostluktan ötürü işçilik karşılığında sizden 100 *florin*'den fazla istemeyeceğim: Daha fazla istemiyorum. Cevap vermenizi istirham ediyorum, çünkü burada işler durgunlaştı ve resim biter bitmez Floransa'ya dönmek istiyorum. Eğer size yazarak haddimi aştıysam beni bağışlayın. Küçük veya büyük her türlü isteğinizi her zaman yerine getireceğim.

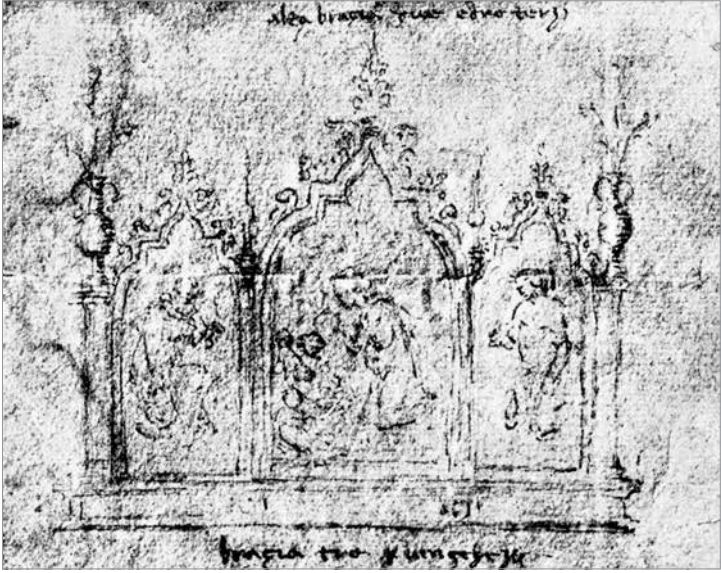
Valete. 20 Temmuz 1457.

Ressam Fra Filippo, Floransa'da.³

Filippo Lippi mektubun altına triptiği nasıl planladığını gösteren bir çizim eklemişti (Resim 1). Soldan sağa doğru Aziz Bernardo, Çocuk İsa'ya Tapınma sahnesi ve Aziz Mikhael taslak halinde betimlenmiş, altar panosunun çerçevesi ve özellikle onay istediği kısım daha ayrıntılı işlenmişti.

'Kamusal' ve 'özel' ayrımı 15. yüzyıl resminin işlevlerine çok uygun değildir. Özel kişilerin siparişleri çoğu zaman kamusal alanlarda kamusal kullanıma açık olurdu; bir altar panosu ya da bir kilisenin yan şapelindeki fresk dizisi, kullanım açısından özel değildi. Katedral inşaat dairesi gibi büyük kurumlar tarafından denetlenen siparişler ile tek tek kişilerin ya da küçük grupların verdiği siparişler arasındaki ayrım bu bağlamda daha geçerlidir: bir yanda ortak veya toplu, diğer yanda kişisel girişimler. Ressam, her zaman olmasa da genel olarak bir kişi ya da küçük bir grup tarafından çalıştırılır ve denetlenirdi.

Bunun böyle olması önemliydi, çünkü bu, ressamın, genellikle sanat alanı dışından bir müşteriyle oldukça dolay-



Resim 1. FILIPPO LIPPI, *Bir Altar Panosunun Çizimi*, 1457, mürekkep. Floransa Devlet Arşivi, Med. av. Pr., VI, no. 258.

sız bir ilişki kurabilmesi demekti. Müşteri genellikle özel bir kişi, bir hayır kurumunun en üst yetkilisi ya da manastırın başrahibi, bir prens ya da vekili olabilirdi. En karmaşık durumlarda bile ressam, normal olarak, siparişi veren, ressamı seçen, sipariş verirken belli bir amacı olan ve süreci baştan sona denetleyen belirli bir kişi için çalışırdı. Bu bakımdan ressam, çoğunlukla kamu yararı gözetken büyük kuruluşlarla çalışan heykeltıraştan farklıydı; heykeltıraşın iş yaptığı kuruluşlarda, sanat alanı dışından gelen denetim daha az kişiseldi ve büyük olasılıkla daha gevşekti; örneğin Donatello, uzun yıllar, Floransa Katedrali yapıtlarını denetleyen Yüncüler Loncası yönetimi için çalışmıştı. Müşterinin günlük müdahalelerinin kayıtları genellikle tutulmamış olsa da, ressam, heykeltıraştan daha fazla göz önündeydi. Filip-

po Lippi'nin Giovanni de' Medici'ye yazdığı mektup, müşterinin sıkı denetimi olduğu açıkça hissedilen ender durumlardandır. Acaba müşterinin doğrudan müdahale ettiği sanat alanları nelerdi?

Her iki tarafın da sözleşmeden kaynaklanan yükümlülüklerinin belirtildiği yazılı anlaşmaların kayıtlarından oluşan bir grup resmî belge, bir resmin yapım sürecinde yaşanan ilişkileri bütün gerçekliğiyle ortaya koyuyor. Bunlardan yüzlerce örnek bulunmasına karşın, çoğu günümüze ulaşmayan resimlere aittir. Bazıları bir noter tarafından hazırlanan dört başı mamur sözleşmeler, bazıları da iki taraf için hazırlanan daha az ayrıntılı beyannameler (*ricordi*) biçimindedir. İkinci gruptakiler, noterlik retoriki daha hafif olmakla birlikte gene de bir sözleşmenin bağlayıcılığına sahiptir. Her ikisi de benzer şartlar içerir.

Aynı kentte bile tek tip sözleşme yapılmadığından, baştan aşağı tipik denebilecek hiçbir sözleşme yoktur. Bunlar arasında, Floransalı ressam Domenico Ghirlandaio ile Floransa'daki Yetimler Yurdu'nun (Spedale degli Innocenti) başrahibi arasındaki anlaşma, birçok sözleşmeye göre biraz daha tipiktir. Anlaşmanın konu ettiği resim bugün hâlâ yerinde duran 1488 tarihli *Müneccim Kralların Tapınması*'dır (Resim 2).

Bu belgeyi her kim görürse ya da okursa bilsin ve anlasın ki, şu anda Floransa'daki Yetimler Yurdu Başrahibi olan Muhterem Francesco di Giovanni Tesori ile ressam Domenico di Tomaso di Curado'nun [Ghirlandaio –M.B.] isteği üzerine, ben, Cizvit Kardeşler'den Floransalı Fra Bernardo di Francesco, bu belgeyi, yukarda belirtilen Yetimler Yurdu kilisesine yerleştirilecek olan altar panosu anlaşma sözleşmesi ve siparişi için, aşağıdaki anlaşmalar ve şartlar çerçevesinde ellerimle hazırladım, şöyle ki:



Resim 2. DOMENICO GHIRLANDAIO, *Münecim Kralların Tapınması*, 1488.
Floransa Yetimler Yurdu.

Bugün, 23 Ekim 1482'de, adı geçen Francesco, adı geçen pano ressamı Domenico'ya, adı geçen Francesco'nun yaptırdığı ve tedarik ettiği panonun resimlendirilmesi işi- ni tevdi ve emanet etmektedir; adı geçen Domenico'nun söz konusu panoyu kendi alması, yani masrafını karşıla- ması; ve adı geçen panoyu bütünüyle kendi elleriyle, kâ-

ğıt üstündeki çizimde gösterildiği tarzda, belirtilen figürler ve çizimde gösterilen tarzda, ben Fra Bernardo'nun en iyi olduğunu düşündüğüm ve belirttiğim her özelliğe uygun şekilde renklendirmesi ve boyaması gerekmektedir; adı geçen çizimdeki tarzdan ve kompozisyonundan uzaklaşmayacaktır; ve panoyu parasını kendi ödediği güzel boyalarla ve eğer süslemeler gerektirirse altın tozuyla boyaması, aynı pano için yapılacak diğer tüm harcamaları da kendi cebinden karşılaması ve mavi renk için değeri *ons* [ykl. 27 gram] başına dört *florin* dolayında olan laciverdi kullanması gerekmektedir; ve adı geçen panoyu tamamlanmış olarak bugünden itibaren otuz ay içinde teslim edecektir; ve burada tarif edildiği şekilde (masrafları bütün bu zaman boyunca kendisi, yani adı geçen Domenico tarafından karşılanarak) yapılan pano için, bana, yukarda adı geçen Fra Bernardo'ya göre değeri 115 büyük *florin* olan miktar ödenecektir; ve ben, işinin en iyisi olduğunu düşündüğüm herhangi birine, panonun değeri ya da işçiliği hakkında fikir sorabileceğim ve eğer yapılan iş bana göre belirlenen bedele değmezse, adı geçen ressam Domenico'ya verilecek ücrette ben Fra Bernardo'nun uygun bulunduğu miktarda kesinti yapılabilecektir; ve sözleşme şartnamesine göre o, adı geçen panonun *predella'sını* [altar basamağı], ben Fra Bernardo'nun uygun gördüğü gibi boyayacak ve ödemesini aşağıdaki gibi alacaktır – adı geçen Muhterem Francesco, yukarda adı geçen Domenico'ya, 1 Kasım 1485'ten başlayarak her ay üç büyük *florin* verecek ve belirtildiği gibi, her ay üç büyük *florin* ödemeye devam edecektir. [...]

Ve eğer Domenico panoyu yukarda belirtilen süre içinde teslim etmezse kendisi on beş büyük *florin* ceza ödemekle yükümlü olacak, buna mukabil Muhterem Francesco, yukarda belirtilen aylık ödeme sözünü tutmazsa, o da bü-

tün miktarı ceza olarak ödeyecek, yani pano bittiği zaman ödenmesi gereken bütün parayı tam olarak ödeyecektir.⁴

İki taraf da anlaşmayı imzalar.

Sözleşme, bu tür anlaşmalardaki üç ana tema üzerine yoğunlaşmıştır: (i) Ressamın hangi resmi yapacağını belirler; bu örnekte, üzerinde anlaşmaya varılan bir çizime bağlı kalması beklenmektedir; (ii) müşterinin nasıl ve ne zaman ödeme yapacağı ve ressamın resmi ne zaman teslim edeceği açıktır; (iii) ressamın nitelikli boya, özellikle de altın ve lacivert kullanması gerektiğinin altı çizilir. Ayrıntılar ve şartların tam tamına belirlenmiş olup olmadığı, sözleşmeden sözleşmeye değişir.

Çoğunlukla resmin konusuyla ilgili fazla ayrıntılı talimat verilmez. Birkaç sözleşmede betimlenmesi gereken figürler birer birer sayılmıştır, ama çizime bağlı kalma ilkesi hem daha yaygın, hem de açıkça daha etkilidir: Sözler ne tür figürlerin istendiğine dair çok belirgin tanımlamalar yapmaya yeterli değildir. Çizimlere sadakat genellikle çok önemlidir. Fra Angelico'nun Floransa'da, Ketenciler Loncası'nın siparişi üzerine 1433'te yaptığı *Linaiuoli Altar Panosu* buna bir örnektir (Resim 3); Fra Angelico kutsal bir yaşam sürdürdüğü için fiyat konusu alışılmadık biçimde kendi vicdanına bırakılmıştı –190 *florin* ya da kendisi ne kadarını uygun görüyorsa o kadar daha az– ama azizlere yaraşır hayatına da bir dereceye kadar güvenilebilirdi, sonuçta çizime bağlı kalmak zorundaydı. Ancak, iki taraf arasında çizimle ilgili tartışma yaşanmış olabilir. 1469'da Pietro Calzetta, Padova'daki S. Antonio Bazilikası'ndaki Gattamelata Şapeli'nin freskleri siparişini aldığı zaman imzaladığı sözleşmede, anlaşmaya varılabilemesi için gerekli bütün aşamalar tek tek sıralanmıştı. Bağışçının vekili Antonfrancesco de' Dotti, resimlenecek konuları söyleyecekti; Calzetta bu konuları kabul edecek, bir çizim (*designum cum fantasia seu instoria*) hazırlayıp Antonfrancesco'ya



Resim 3. FRA ANGELICO, Ketenciler Loncası için *Linaiuoli Altar Panosu*, 1433, pano. S. Marco Müzesi, Floransa.

sunacaktı; Antonfrancesco bunu temel alarak resim konusunda bir sonraki talimatları verecek ve son olarak da bitmiş ürünün kabul edilip edilmeyeceği kararına varacaktı. Resmin hangi aşamaya kadar bitirilmesi gerektiği tam olarak anlatılmıyorsa, bir başka resme bakarak buna karar verilebilecekti.⁵ Örneğin Floransalı Neri di Bicci, 1454'te, S. Trinita altar panosunu boyamak ve bitirmek için, 1453'te Carlo Benizi için S. Felicità'da yaptığı altar panosunu örnek almıştı.

Ödeme Ghirlandaio örneğinde olduğu gibi genellikle her şey dahil olmak üzere taksitler halinde yapılırdı, ama bazen ressamın masrafları işçiliğinden ayrı hesaplanırdı. Müstehri isterse daha pahalı boya maddelerini [*pigment*] kendi alır ve ressama harcadığı zaman ve işçiliği için ödeme yapabiliyordu. Filippino Lippi, Roma’da S. Maria sopra Minerva Kilisesi’nde (1488-1493) Aquino’lu Aziz Tommaso’nun yaşamını betimleyen freskleri yaptığında, Kardinal Caraffa kendisine ressam payı olarak 2000 düka ödemiş, asistanları ve lacivert boya için de ayrı ödeme yapmıştı. Her halükârda, iki kaleminden oluşan giderler ve ressamın işçiliği ödemenin hesaplanmasında temel alınıyordu. Neri de Bicci’nin belirttiği gibi kendisine “hem altın hem de onu uygulaması için, hem boyalar hem de işçiliği için” ödeme yapılmıştı.⁶ Sözleşmede kabul edilen toplam ücret değişmez değildi, yani ressam sözleşmeden ötürü zarara uğradığını görürse genellikle yeniden pazarlığa oturabilirdi. Ghirlandaio’nun durumunda, ressam sözleşmede belirtilen 115 *florin*’e dahil olmak kaydıyla Yetimler Yurdu altar panosundaki *predella*’yı da yapmayı üstlenmiş, ama sonradan bunun için yedi *florin*’lik bir ek ücret almıştı. Eğer ressam ve müşteri toplam bedel konusunda anlaşamazsa, profesyonel ressamlar hakemlik yapabiliyordu, ama genellikle işler bu noktaya gelmezdi.

Ghirlandaio’nun sözleşmesinde, ressamın nitelikli boyalar, özellikle de lacivert kullanması şart koşulmuştu. Sözleşmelerde mavi boya maddesi ile altının kalitesi konusunda gösterilen genel hassasiyet çok da yersiz değildi. Altın ve gümüşten sonra ressamın kullandığı en pahalı ve zor renk lacivertti. Laciverdin ucuz ve pahalı cinsleri vardı, hatta yerine kullanılabilecek ve genellikle Alman mavisi olarak anılan daha ucuz boyalar da mevcuttu. (Lacivert boya, Doğu Akdeniz bölgesinden getirmesi çok pahalı olan *lapis lazuli*’nin [*laciverttaşı*] ezilerek toz haline getirilmesiyle elde ediliyordu; toz, rengi

çıksın diye birkaç kez suya batırılıyordu. İlk elde edilen canlı morumsu mavi en iyisi ve en pahalı olanıydı. Alman maviyse bakır karbonattan elde ediliyordu; rengi çok parlak değildi ve daha önemlisi, her zaman, özellikle de fresklerde, aynı sonucu vermiyordu.) Mavi konusunda düş kırıklığına uğramamak için müşteriler lacivert istediklerinde bunu özellikle belirtiyorlardı; daha tedbirli müşteriler ise belli düzeydeki bir boya cinsinin kullanılmasını şart koşuyorlardı: *ons*'u ya bir, ya iki ya da dört *florin* olan cinsler. Ressamlar da hitap ettikleri izleyiciler de bu konuda dikkatliydi, lacivert egzotik olduğu kadar kullanımı da riskli olduğundan daha çok vurgulanmak istenen yerlerde kullanılıyordu; ama bu, koyu maviyi kan kırmızısından ya da nar kırmızısından daha çarpıcı bulmayan bizlerin gözünden rahatlıkla kaçabilecek bir detay. İncil'den alınan sahnelerde İsa ya da Meryem gibi ana figürlerde kullanıldığı zaman laciverdin farkını görebilmemize karşın, bazı örneklerde bu kullanım bu kadar belirgin olmayabiliyordu. Sassetta'nın Aziz Francesco'nun Yoksul Bir Askere Harmaniyesini Verişi adlı pano resminde (Resim 4) harmaniyeye laciverttir. Masaccio'un pahalı boya maddeleri kullanarak gerçekleştirdiği Çarmıha Geriliş'te Aziz Yuhanna'nın sağ kolunun, resmin anlatımı açısından hayati önem taşıyan hareketi de lacivertle vurgulanmıştır. Örnekler çoğaltılabilir. Bunun da ötesinde, bazı sözleşmelerde mavi tonları arasında yapılan incelikli ayrımlar, günümüz kültüründe sahip olmadığımız ince bir zevkin varlığına işaret eder. 1408'de Gherardo Starnina'nın Empoli S. Stefano freskleri için imzaladığı sözleşme, mavi tonları konusunda son derece ayrıntılıydı.⁷ Günümüze ulaşmayan Bakire Meryem'in Yaşamı adlı resmin genelinde *ons*'u bir *florin* olan lacivert boyanın kullanılması, ama Meryem figüründe kullanılacak olanın, *ons*'u iki *florin* olması gerektiği yazılıydı. Önemli olan figür, morumsu tonla ayırt ediliyordu.



Resim 4. STEFANO DI GIOVANNI (IL SASSETTA diye bilinir), *Aziz Francesco'nun Yoksul Bir Askere Harmaniyesini Verişi*, 1437-1444, pano. Ulusal Galerî, Londra.

Doğal olarak bütün sanatçılar bu tür yerleşik kurallar çerçevesinde çalışmıyordu; bazı sanatçılar, kendilerine maaş ödeyen prenslere iş yapıyorlardı. 1460'tan öldüğü yıla kadar (1506) Mantovalı Gonzaga Markileri için çalışan Mantegna'nın yaptığı anlaşmalar iyi belgelenmiştir; Lodovico Gonzaga'nın Nisan 1458'de kendisine yaptığı teklif çok nettir: "Size her ay on beş düka maaş, ailenizle rahatça yaşayabileceğiniz bir yer, her yıl altı boğazı doyurmaya yetecek kadar tahıl ve ihtiyacınızı karşılamak üzere yakacak odun vermeye niyetliyim". Mantegna epey tereddüt ettikten sonra teklifi kabul etmiş ve karşılığında Gonzagalar için yalnızca freskler ve panolar (Resim 5) değil, başka tür çalışmalar da yapmıştır.

Lodovico Gonzaga, 1469'da Mantegna'ya şöyle yazar:

Dokumacılarımla dokuması için doğadan çalışarak iki Afrika tavuğu, bir horoz ve bir tavuk çizimi yapıp bana, buraya yollamanızı istiyorum. Afrika tavuklarını Mantova'daki bahçede görebilirsiniz.⁸

Kardinal Francesco Gonzaga, 1472'de Lodovico Gonzaga'ya şunları yazar:

Andrea Mantegna'ya [...] gelip [Foligno'da – M.B.] benimle kalması için [...] emir vermenizi rica ediyorum. Ona değerli taşlarımı, bronz figürlerimi ve diğer güzel antikalarımı göstererek iyi vakit geçirmek istiyorum; birlikte antikalarını inceleyip üzerlerine konuşacağız.⁹

Milano Dükü'nün 1480'de Federico Gonzaga'ya yazdığı mektuptan:

Size bazı resimler için çizimler yolluyorum, bunları Andrea Mantegna'ya, sizin ünlü ressamınıza yaptırmanızı rica ediyorum [...] ¹⁰



Resim 5. ANDREA MANTEGNA, *Marki Lodovico Gonzaga Oğlu Kardinal Francesco Gonzaga'yı Karşılarken*, 1474, fresk. Mantova Dükalılık Sarayı Gelin Odası.

Federico Gonzaga'nın Milano Dükü'ne aynı yıl içinde verdiği cevap:

Yolladığınız çizimleri aldım ve Andrea Mantegna'ya bunları resme dönüştürmesi için talimat verdim. O bunun kendisinin değil, daha çok bir kitap bezeme ustasının işi olduğunu, çünkü kendisinin küçük figürler yapmaya alışık olmadığını söyledi. Eğer isterseniz, farzımahal bir ya da bir buçuk ayak büyüklüğünde bir Madonna'yı ya da başka bir şeyi çok daha iyi yaparmış [...]¹¹

Lancillotto de Andreasis, 1483'te Federico Gonzaga'ya şöyle yazar:

Kuyumcu Gian Marco Cavalli'yle, Andrea Mantegna'nın çizimlerinden çanaklar ve büyük bardaklar yapması için pazarlık ettim. Gian Marco çanaklar için üç *lire on soldi*, bardaklar için de bir buçuk *lire* istiyor. [...] Yapılmadan önce biçimine karar vermeniz için size Mantegna'nın yaptığı küçük imbik çizimini yolluyorum.¹²

Mantegna'nın durumu, gerçekte Gonzaga'nın teklifinde belirttiği kadar net değildi. Maaşı her zaman düzenli ödenmiyordu; öte yandan arada sırada kendisine bazı ayrıcalıklar veriliyor, toprak armağan ediliyor, fazladan para ödeniyordu, ayrıca dışardan siparişler için de ödeme yapılıyordu. Ama ünlü *Quattrocento* [15. yüzyıl] ressamı arasında Mantegna sıradışı bir konuma sahipti; prensler için resim yapanlar bile çoğunlukla aylık maaş yerine parça başı ödeme alıyordu. *Quattrocento* boyunca sanat hamiliğinin rengini, en net haliyle Floransa'da hazırlanan sözleşmelerde açıklanan ticari uygulamalar belirlemişti.¹³

Sözleşmelere geri dönecek olursak, ancak buraya kadar genelleme yapabilmenin mümkün olduğunu söyleyebiliriz, ayrıntılar birinden öbürüne büyük farklılık gösterir; daha il-

ginci, yüzyıl ilerledikçe üzerinde durulan noktalar yavaş yavaş değişmiştir. 1410'da çok önemli olan bir şey 1490'a gelindiğinde bazen eskisi kadar öne çıkmayabilir, 1410'da pek üzerinde durulmayan bir şeyse 1490'da belirgin bir taahhüt gerektirebilir. Bu vurgu değişimlerinden –önemini yitirme ve önem kazanma– iki tanesi çok önemlidir; nitekim *Quattrocento* sanatının anahtarlarından biri de bunların tersine bir ilişki içinde olduğunu görebilmektir. Değerli boya maddeleri giderek önemini kaybederken, resimsel beceri daha çok aranır olmuştur.

Sanat ve Malzeme

Yüzyıl ilerledikçe sözleşmeler, altın ve lacivert boya kullanımı konusunda gevşemişti. Hâlâ gündemde olsalar, hatta lacivert boya için hâlâ *ons* hesabı yapılsa da –herhalde kimse resmindeki mavinin kabarmasını istemezdi– giderek bunlar üzerinde daha az durulmaya başlanmıştı; altın artık daha çok çerçevelerde kullanılıyordu. Starnina'nın 1408'de üstlendiği bir sipariş için imzaladığı sözleşmede, resmin değişik bölümlerinde mavinin farklı tonlarını kullanmayı taahhüt etmesi o yıllara özgü bir şeydi, yüzyılın ikinci yarısında artık böyle bir kaygı kalmamıştı. Bugün baktığımızda, değerli boya maddelerine ilginin tutarlı bir biçimde azalmış olduğunu görebiliyoruz. Anlaşıldığı üzere müşteriler, halk önünde sırf malzeme zenginliğiyle övünme merakından eskiye oranla epeyce kurtulmuş gibiydiler.

Bu tür gelişmeleri yalnızca sanat tarihi üzerinden açıklamaya çalışmak aslında boşuna bir çabadır. Altının resimlerde giderek önemini yitirmesi, Batı Avrupa'da o sıralarda gelişen genel bir yaklaşımla ilgiliydi; insanlar gösteriş konusunda daha ölçülü davranmaya başlamışlardı, bu eğilim kendini başka davranış biçimlerinde de gösteriyordu. Örneğin müş-

terilerin giysilerinde bile bu değişimi gözlemlemek mümkündür: Altın yaldızlı kumaşlar ve çiğ renkleri bir yana bırakılmış, bordsmsu siyahın sadeliği yeğlenir olmuştu. Bu, tarifi zor ahlaki imalar taşıyan bir modaydı; 15. yüzyıl ortasının atmosferini en iyi yansıtan aktarımlardan biri, Floransalı kitapçı Vespasiano da Bisticci tarafından Napoli Kralı Alfonso hakkında anlatılan bir hikâyedir:

Napoli’de Sienalı bir elçi bulunur, Sienalıların çoğu gibi çok azametlidir. İmdi, Kral Alfonso genellikle siyah giyinir, kepinde sadece bir toka, boynunda da altın zincir bulunur; brokar ve ipek giysiler pek kullanmaz. Ama bu elçi çok gösterişli, altın brokar giyer ve Kral’ı görmeye geldiğinde her zaman üstünde bu altın brokar giysi olur. Kral, dostları arasındayken genellikle bu brokar giysilerle alay eder. Birgün maiyetindeki birisine gülerek “Bu brokarın rengini değiştirmemiz gerektiğini düşünüyorum,” der. Sonra birgün herkesi küçücük bir odada huzuruna toplar, bütün elçileri çağırır ve maiyetindeki bazı kişilere kalabalık içinde Sienalı elçiyi itip kakmalarını ve brokara sürtünmelerini söyler. O gün yalnızca diğer elçiler değil, Kral da brokara o kadar çok dokunmuştur ki, odadan dışarı çıkıldığında brokarı gören hiç kimse kendini gülmekten alamaz, çünkü brokar artık kıpkırmızı olmuş, havı ezilmiş ve altınları düşmüş, yalnızca altlarındaki sarı ipek kalmıştır: Artık dünyanın en çirkin paçavrasına benzemiştir. Kral, elçinin brokarları mahvolmuş durumda odadan çıkışını görünce kahkahalarına engel olamamıştır.¹⁴

Altın yaldızın görkeminden uzaklaşma eğiliminin kuşkusuz çok karmaşık ve farklı kaynakları vardı – insanların kendilerini gösteriş budalası yeni zenginlerden ayırma çabasına yol açaan müthiş bir toplumsal hareketlilik; 15. yüzyılda son haddine varan maddi altın kıtlığı; yeni-Cicero’cu hüma-

nizmin yaygınlaşması sonucunda, daha kolay benimsenebilen Hıristiyan çileciliği biçimlerini pekiştiren klasik tensellik karşıtlığı; giysi durumundaysa, pek anlaşılamayan teknik nedenlerden ötürü en kaliteli Hollanda kumaşlarının zaten siyah olması; belki de her şeyden öte, sırf modaya uyma dürtüsünün ritmi. Büyük olasılıkla bu unsurların çoğu üst üste gelmişti ve dış görünüşte gösterişten uzak durmak, zenginliği kamuya sergilemekten vazgeçme yönündeki daha kapsamlı bir eğilimin parçası değil, seçici biçimde benimsenen bir davranıştı. Burgonyalı İyi Philippe ile Napolili Alfonso, göz önündeki hayatlarında her zamanki kadar –muhtemelen daha fazla– cıvılcıydı. Siyah giysi sınırlamasının içinde bile zenginliği sergilemek mümkündü, örneğin en değerli Hollanda kumaşları bile verevine kesilerek savurgan olunabiliyordu. Gösterişin yönü kaymıştı – bir taraf baskılanırken, bir başkası geliyor, ama gösterişin kendisi var olmaya devam ediyordu.

Resimde de benzer bir durum vardı. Altın ile lacivert boyanın gösterişçi tüketimi [*conspicuous consumption*] sözleşmelerde önemsizleşmeye başlamış, onun yerini aynı derecede gösterişçi olan bir başka tüketim aracı, beceri almıştı. Bunun nasıl olduğunu, becerinin, değerli boya maddelerine karşı nasıl bir doğal seçenek ve bir gösterişçi tüketim göstergesi olabildiğini anlayabilmek için resmin maliyeti konusuna geri dönmemiz gerek.

Kıymetli malzemelerin değeri ile malzemeyi ustaca işlemenin değeri arasındaki ayrım, bu aşamadan itibaren sanatla ilgili tartışmaların en hassas noktası olacaktır. Aslında bize çok yabancı olmayan bu ayrım, resimle ilgili düşüncelerimizin merkezinde olmasa da, bütünüyle anlaşılır bir olgudur. Ancak erken Rönesans'ta bu ayrım *tam* da merkezdeydi. Malzemenin niteliği ile becerinin niteliği arasındaki ayrışma, bütün resim ve heykel tartışmalarında sürekli tekrarlanan en

dikkat çekici noktaydı. Bu, halkın sanat yapıtlarını beğenmelerinden şikâyetçi olan sofu tartışmalarda da böyleydi, bunu olumlayan kuramsal sanat metinlerinde de. Bir uçta, Petrarca'nın *De remediis utriusque fortunae* (Servetin Devası) adlı diyalogundaki “sanırım sizi memnun eden *sanat* değil *kıymet*'tir” sözleriyle,¹⁵ sanat yapıtlarının üzerimizdeki etkisini kınamak üzere bu ayrıma başvuran Akıl figürü bulunuyordu.

Diğer uçtaysa Alberti, *Della pittura* (Resim Üzerine) adlı çalışmasında yine bu ayrımdan yararlanarak, ressamın altından nesneleri altın kullanarak değil, sarı ile beyaz boyayı ustaca karıştırarak betimlediğini savunuyordu:

Resimlerinde çok fazla altın kullanan ressamlar vardır [Resim 6], çünkü onlar bunun kendilerini haşmetli kıldığını düşünürler. Ben bunu övmüyorum. Vergilius'un Dido'sunu –altın ok kılıfını, altın bir tokayla tutturulmuş altın sarısı saçlarını, altın kuşaklı mor elbisesini, altın dizginleri ve atının bütün koşum takımını– boyarken bile altın kullanmamasını istemem, çünkü altının ışıltısını basit renklerle elde edebilme becerisi daha çok hayranlık uyandırır ve övgüye değer.¹⁶

Bu örneklerin sayısını sonsuza dek artırabilirsiniz. Birbirinden en farklı görüşlerin bile ortak noktası, malzeme ile beceri arasındaki bu ayrımdır.

Ama düşünsel kavramlar başka, fiili uygulamalar başkadır. Bunların birbirini ne ölçüde ve nasıl etkilediğini açıklayabilmek çoğunlukla zordur, çünkü aralarındaki ilişki muhtemelen doğrudan ya da basit değildir. Petrarca ile Alberti'nin ayrımına özel anlam kazandıran ve onu hemen pratik iş boyutuna aktaran şey, aynı ayrımın, bir resmin, hatta her ürünün maliyetinin de temelini oluşturmasıydı. İnsanlar bir resim için, madde ve beceri, malzeme ve emek gibi aynı iki başlık üzerinden ödeme yapıyordu; tıpkı Giovanni d'Agnolo



Resim 6. ANTONIO VIVARINI, *Tezahür*, ykl. 1440, pano. Berlin Devlet Müzesi.

de' Bardi'nin, S. Spirito'daki aile şapeli altar panosu (Resim 7) için Botticelli'ye yaptığı ödeme gibi.

3 Ağustos Çarşamba, 1485:

S. Spirito Şapeli'nde Sandro Botticelli'nin hesabına göre 75 altın *florin* altın karşılığında 78 *florin* 15 *soldi* ödendi – lacivert boya için 2 *florin*, altın ve panonun hazırlığı için 38 *florin* ve fırçası [*pel suo pennello*] için 35 *florin*.¹⁷

Kuramsal değerler ile uygulama değerleri arasında net ve olağanüstü bir eşitlik söz konusuydu. Bir yanda lacivert boya, hem resim hem de çerçeve için gereken altın ve pano için ahşap vardı (yani malzeme); öte yanda Botticelli'nin fırçası (yani emek ve beceri).

Becerinin Değeri

Zeki bir müşteri için kaynaklarını 'altın'dan 'fırça'ya kaydırmanın çok çeşitli yolları vardı. Örneğin figürlerin arka pla-



Resim 7. BOTTICELLI, *Meryem ve Çocuk İsa*, 1485, pano. Berlin Devlet Müzesi.

nında altın yaldız yerine manzara kullanılması isteyebildi:

Ressam resmin [Resim 8] boş bölümlerine de –ya da daha net olmak gerekirse figürlerin arka planına– manzara ve gökyüzü [*paese et aiere*] boyamayı ve renklendirilmesi gereken her yeri –altın uygulanması gereken çerçeveler dışında– bu şekilde boyamayı taahhüt eder.¹⁸

(Pinturicchio, * S. Maria de' Fossi, Perugia. 1495)

* Rönesans ressamlarından Bernardino di Betto, ufak tefek olduğu için “küçük ressam” anlamına gelen bu lakapla anılır – e.n.



Resim 8. BERNARDINO PINTURICCHIO, *Aziz Augustinus ve Çocuk İsa, Santa Maria de' Fossi'nin altar panosundan, 1495. Galleria, Perugia.*

Bir sözleşme müşterinin düşündüğü manzarayı bile madde madde sıralayabilirdi. Ghirlandaio 1485'te, Giovanni Tornabuoni için Floransa'daki S. Maria Novella'nın koro bölümü fresklerini üstlendiği zaman kompozisyona "figürleri, binaları, şatoları, kentleri, dağları, tepeleri, ovaları, kayalıkları, kıyafetleri, hayvanları, kuşları ve her türlü yaratığı" dahil etmeyi kabul etmişti.¹⁹ Böyle bir istek, beceri değilse bile emek için bir ödemeyi garanti ediyordu.

Beceriye daha pahalı satın almanın bir başka ve daha emin yolu, yüzyılın ortalarına doğru yerleşmeye başlamıştı. Bu, her atölyedeki ustanın ve yardımcılarının zamanına biçilen değer arasındaki çok büyük göreceli farktı ve her tür ürün için geçerliydi. Bu farkın ressamalarda azımsanmayacak kadar çok olduğunu görüyoruz. Örneğin 1447'de Fra Ange-

lico, Roma'da yeni Papa V. Nicolaus için freskler yaparken, çalışması karşılığında özel bir kişiden ya da küçük bir sivil gruptan alınan siparişlerde geçerli olan genel meblağ yerine, malzemeler sağlandığı için kendisinin ve üç asistanının zamanının karşılığını almıştı. Vatikan kayıtları, dört kişinin ücretlerini şöyle sıralıyordu:

23 Mayıs 1447.

San Pietro'nun bir şapelinde çalışan Dominiken Tarikatı'ndan ressam Fra Giovanni di Pietro'ya, ödenmesi gereken yıllık 200 düka ödeneğe mahsuben, 13 Mart'tan Mayıs sonuna kadarki 43 düka 27 *soldi*, 23 Mayıs'ta ödenmiştir [...] 43 *florin* 27 *soldi*

Floransalı ressam Benozzo da Leso'ya adı geçen şapeldeki çalışması için 13 Mart'tan Mayıs sonuna kadar ödenmesi gereken aylık 7 *florin*, ödeneğe mahsuben aynı gün, 18 *florin* 12 *soldi* ödenmiştir [...] 18 *florin* 12 *soldi*

Aynı şapelde ressam olan Giovanni d'Antonio della Checha'ya, Mayıs sonuna kadar ödenmesi gereken aylık 1 *florin* ödeneğe mahsuben aynı gün 2 ay için, 2 düka 42 *soldi* ödenmiştir [...] 2 *florin* 42 *soldi*

Aynı şapelde ressam olan Jacomo d'Antonio da Poli'ye, ayda 1 *florinden* Mayıs'ın sonuna değin üç aylık ödemesine mahsuben, 23 Mayıs'ta 3 *florin* ödenmiştir [...] 3 *florin*²⁰

Bu durumda her birinin yıllık ücreti, yemek dışında şöyledir:

Fra Angelico	200 <i>florin</i>	
Benozzo Gozzoli	84 <i>florin</i>	} 108 <i>florin</i>
Giovanni della Checha	12 <i>florin</i>	
Jacomo da Poli	12 <i>florin</i>	

Yıl sonuna doğru takım Orvieto'ya taşındığında, Giovanni della Checha dışındakilerin yıllık ücretleri aynı kalmış,

onun ücretiyse ikiye katlanarak ayda bir *florin*'den iki *florin*'e çıkartılmıştı. Anlaşılacağı üzere eğer bir atölye ustası, kendinden beklenenden fazlasını –tabii bizim değil, onların standartlarına göre fazlasını– yardımcılarını yerine kendisi boyarsa, ustalık için daha fazla para ödenebiliyordu.

Nitekim, Piero della Francesca'nın aldığı *Merhametli Madonna* (Resim 9) siparişinde de aynen böyle olmuştu:

11 Haziran 1445.

Başrahip Pietro di Luca [...] [ve yedi kişi daha –M.B] Merhametli Madonna Kardeşliği ve Üyeleri hesabına ve adına ressam Piero di Benedetto'ya, adı geçen Kardeşliğin kilise ve oratuarı için, şimdiki pano biçiminde bir panonun yapımı ve boyanması, gerekli bütün malzemeyle ve bütün iç donanımın tüm maliyeti ve masraflarıyla, panonun parçalarının boyanmaya hazırlanması ve adı geçen oratuarın içine yerleştirilmesi işini sipariş etmiştir: Yukarda adı geçen Başrahip ve danışmanları ya da onların yerini alacak hallefleri ve Kardeşliğin yukarda adı geçen diğer görevlileriyle kararlaştırılan resimler, figürler ve bezemeler; en iyi altınla yaldızlanacak ve en güzel boyalarla, özellikle de lacivertle boyanacak: Bu şartlara bağlı olarak, adı geçen Piero, adı geçen panoda ortaya çıkacak herhangi bir kusuru ya da malzemenin bozukluğundan ya da Piero'nun hatasından kaynaklanacak bozulmayı, sonraki on yıl boyunca düzeltmek zorundadır. Bütün bunlar için, 1 *florin*'in, 5 *lire* 5 *sol-di* olarak hesaplanan değeri üzerinden 150 *florin* ödenmesi kararlaştırılmıştır. Kendisine, talebi üzerine şimdi 50 *florin* verilecek ve gerisi de pano tamamlandığında ödenecektir. Ve adı geçen Piero, bahis konusu panoyu şimdi orada bulunan ahşap panonun yüksekliğinde ve eninde boyayacak, bezeyecek ve biraraya getirecek ve üç yıl içinde panoyu tamamen birleştirmiş ve yerine yerleştirmiş olarak tes-



Resim 9. PIERO DELLA FRANCESCA, *Merhametli Madonna*, 1445-1462, pano.
Galleria, Sansepolcro.

lim edecek; Piero dışında başka hiçbir ressam elini fırçalara sürmeyecek.²¹

Burada bir pano resminden bahsediliyor; daha büyük boyutlu freskler için sözleşme şartları yumuşatılabiliyordu. Filippino Lippi 1487’de S. Maria Novella’nın Strozzi Şapeli freskleri siparişini aldığı zaman işin “tamamının ve özellikle figürlerin kendi elinden çıkması” (*tutto di sua mano, e massime le figure*) şart koşulmuştu: Bu ibare belki biraz mantıksızdı, ama ne anlatmak istediği açıktı – figürler, mimari arka planlardan daha önemli ve zor olduğu için, Filippino’nun el işçiliğinin görece olarak daha fazla olması gerekiyordu.²² Signorelli’nin 1499’da Orvieto Katedrali freskleri (Resim 10) için imzaladığı sözleşmedeki ibare daha kesin ve gerçekçiydi:

Adı geçen usta Luca [1] adı geçen tonozdaki bütün figürleri ve [2] özellikle yüzleri ve bütün figürlerin belden yukarısını yapmak zorundadır ve [3] Luca orada bulunmadığı takdirde üzerine hiçbir resim yapılmayacağını taahhüt eder. [...] [4] Bütün renklerin karıştırılmasını adı geçen usta Luca’nın kendisinin yapmasına karar verilmiştir.²³

Bu, çok büyük boyutlu bir fresk çalışmasında bir ustanın çizimi uygulanırken kendisinin nerelerde müdahale etmesi gerektiğini belirten bir açıklamaydı. Sonuç olarak, daha geç tarihli sözleşmelerdeki niyet genellikle netti: Müşteri, resmindeki parıltıyı altınla değil, ustalıklı, yani ustanın kendi elleriyle elde edecekti.

Yüzyılın ortalarına gelindiğinde resimsel becerinin ne kadar pahalı olduğu artık biliniyordu. Floransa Başpiskoposu Aziz Antonino *Summa Theologica* (Teoloji Külliyyatı) adlı çalışmasında kuyumcuların sanatı ve onlara uygun ödemelerden bahsederken, bireysel becerilerine göre ücret alan ressamaları örnek göstermişti: “Ürünlerini üstün bir ustalıklı



Resim 10. LUCA SIGNORELLI, *Kilisenin İleri Gelenleri*, 1499-1500, fresk. Orvieto Katedrali S. Brizio Şapeli.

yapan kuyumculara daha fazla ücret ödenmelidir. Tıpkı resim sanatında ünlü bir ustanın, aynı figürü yapmak için niteliksiz birine oranla daha fazla –iki ya da üç kat– ücret istemesi gibi”.²⁴

15. yüzyıl müşterisi, ne kadar varlıklı olduğunu daha fazla göstermek için, beceriyi dikkat çekecek biçimde satın alma yoluna başvuruyor gibiydi. Ama bütün müşteriler bunu yapmıyordu: Burada anlatılan düzen, herkesin uyduğu bir norm değil, 15. yüzyıl sözleşmelerinde fark edilmeye başlayan bir eğilimdi. Floransa ve Sansepolcro’daki saygın ticari uygulamalardan haberdar olmayan tek basit soylu Borso d’Este değildi.* Fakat beceri satın alacak kadar kültürlü olan siparişçilerin sayısı da az değildi; bu kişiler, her sanatçının bireysel özelliklerini ayırt edip ifade etme yeteneklerinin gideerek artması sayesinde, 1490’larda halkın ressamlara bakışını 1410’larda olduğundan çok farklı kılmışlardı.

Beceri Algısı

İncelenen belgelerden çıkardığımız sonuç, parayı malzemedan beceriye kaydırmanın çok çeşitli yolları olduğudur. Bunlardan biri panodaki kompozisyonun arka planının altın yaldızla kaplanmak yerine temsili imgelerle değerlendirilmesini talep etmektir. Daha kökten bir yaklaşımsa işi ustanın kendisinin üstlenmesini isteyerek, karşılığında görece yüksek bir bedel ödemektir. Resmin, bakan üzerinde kayda değer bir izlenim bırakması için beceriye ödenen yüksek bedelin kendini belli etmesi gerekiyordu. Bunun için nasıl bir nitelik gerektiği, ustanın vurduğu fırçanın hangi işaretlerden anlaşılacağı konusunda sözleşmelerde bilgi bulmak mümkün değil. Zaten bunların belirtilmesi için de bir neden yok.

* Yazarın daha önce belirttiği gibi, Borso d’Este resim sipariş verirken ödemelerini metrekare üzerinden hesaplatıyordu – e.n.

Bu noktada izleyicilerin resimlere gösterdiği tepkilerin kayıtlarını, yani yorumları gözden geçirmek yararlı olurdu, ama bunların sayısı çok az. Buradaki zorluk, resimlerin insana sözcüklerle ifade edilemeyen, karmaşık birtakım duygular vermesinden ötürü, yazılı yorumlarının yapılmasının her zaman gariipsenmiş olmasıydı. Bunu yapan kişi kuşkusuz sıradışı biri olarak algılanabilirdi. Ressamların niteliklerini tanımlayan bazı 15. yüzyıl kaynakları var, ama bunlar arasında nispeten geniş bir kesimin ortak görüşlerini temsil ettiğini düşünebileceğimiz kaynakların sayısı çok az. Ghiberti'nin *I Commentarii* (Yorumlar) adlı çalışması gibi, bunlardan bazıları sanatçılar tarafından kaleme alındığı için değerlendirme dışı bırakılmıştır; bazılarıysa Yaşlı Plinius gibi yazarların antik dönem sanat eleştirilerini taklit eden kimi ilim insanlarının çalışmalarıdır. Bunların çoğu, bir resmi değerlendirirken “iyi” ya da “ustaca” gibi sözcüklerle sınırlı kaldığı için temsil edici nitelik taşısa da, burada ele aldığımız konu bağlamında fazla yardımcı olmaz.

Resimlerle ilgili amiyane değerlendirmelere ise –gündelik konuşma diliyle resimlerin niteliklerinden ve farklılıklarından söz eden yazılara– kuşkusuz yalnızca sıradışı durumlarda rastlanır. Bunun özellikle güzel olan bir örneği var. 1490'larda Milano Dükü, Certosa di Pavia'da bazı ressamlarla iş vermeyi düşünüyordu; Floransa'daki temsilcisi, tanınmış dört ressam –Botticelli (Resim 7), Filippino Lippi (Resim 11), Perugino (Resim 12), Ghirlandaio (Resim 2)– hakkında kendisine bir rapor yollamıştı:

Sandro Botticelli, hem pano, hem de duvar işlerinde çok iyi bir ressam. Yaptığı şeylerin *erkeksi bir havası* var ve en iyi *yöntem*'le ve *tam orantılı* yapılmış.

Filippino, çok iyi bir ressam olan Fra Filippo Lippi'nin oğlu: Yukarda adı geçen Botticelli'nin öğrencisi ve dönemi-



Resim 11. FILIPPINO LIPPI, *Aziz Bernardo'nun Hayali*, ykl. 1486, pano. Badia, Floransa.

nin en seçkin ustasının oğlu. Onun işlerinin Botticelli'ninkilerden daha *tatlı bir havası* var; bana göre onlardaki kadar *beceri* yok bunlarda. Perugino, özellikle duvar işlerinde olağanüstü bir usta. Onun işlerinin *meleksi bir havası* var ve çok *tathı*lar. Domenico Ghirlandio, panolar üzerine iyi bir usta, duvarlardaki ustalığı ise daha da fazla. Onun işlerinin *iyi bir havası* var; ayrıca eli çabuk biri ve çok işin altından kalkabiliyor. Filippo'nun dışında bütün ustalar kendilerini Papa IV. Sixtus şapelinde kanıtlamış. Sonradan hepsi Muhteşem Lorenzo'nun Spedaletto [Villası'nda] kendi-



Resim 12. PERUGINO, *Aziz Bernardo'nun Hayali*, ykl. 1494, pano.
Alte Pinakothek, M n h.

lerini göstermişler, hangi elin diğerinden üstün olduğunu
ayır t etmek zor.²⁵

Papa IV. Sixtus şapeli, Vatikan'daki Sistina şapeli freskle-
rini ifade ediyor; Lorenzo de' Medici'nin Volterra yak nla-
rındaki Spedaletto Villası'nın freskleri ise günümüze ulaş-
mamıştır.

Bu yazıda açık seçik ortaya çıkan birkaç şey var: Fresk ile
pano resmi birbirinden keskin hatlarla ayrılmaktadır; res-
samlara birbiriyle büyük rekabet içindeki kişiler olarak ba-
kılır; daha incelikli bir karşılaştırmayla bir sanatçının yalnız-

ca öbüründen daha iyi olduğu değil, birinin diğerinden *farklı* olduğu da belirtilir. Rapor her ne kadar açıkça Milano'yu bilgilendirmek ve sanatçıların birbirinden farklı niteliklerini açıklamaya yönelik bir girişim olsa da, ilginç bir biçimde kafa karıştırıcıdır. Bu açıklamaları yazan kişi, acaba ressamın “yöntemi” yani *ragione*'si hakkında gerçekten neyi ne kadar bilmektedir? “Erkeksi” yani *virile* hava nitelemeleri acaba Botticelli'nin resmi bağlamında ne anlama gelir? Botticelli'de *orantı* ne şekilde algılanmaktadır? Acaba belli belirsiz bir doğruluk izlenimi midir, yoksa yazar orantı ilişkilerinin ayırdına varabilecek donanıma mı sahiptir? *Tatlı* hava Filippino bağlamında ne anlama gelir ve görelî *beceri* eksikliğinin bunda payı nedir? Perugino'nun *meleksi* havası tanımlanabilen bir dinsel nitelik midir, yoksa genel bir duygu mu? Yazar, Ghirlandaio'nun *iyi hava*'sından söz ettiği zaman bu belirsiz bir övgü müdür, yoksa Fransızca ve İngilizce'de kullanılan *debonair* ifadesinde olduğu gibi, incelik ve zarafetten mi söz edilmektedir? Tabii resimlere baktığımız zaman Milanolu temsilcinin söylediklerine *bir* anlam verebiliyoruz, ama *bize ait* bir anlam; bunlar büyük olasılıkla onun atfettiği anlamlar değildi. Burada sözcüklerden kaynaklanan bir zorluk söz konusudur: “erkeksi”, “tatlı” ve “hava” terimlerinin onun ve bizim için farklı çağrışımları olması. Ama bir başka sorun da, onun resimleri bizden farklı görmesidir.

Bir sonraki bölümde tam da bu sorunu ele alacağız. Hem ressam hem de hitap ettiği insanlar, hem Botticelli hem de Milanolu temsilci, bizden çok farklı bir kültüre sahipti ve görsel etkinliklerinin bazı alanları bu kültürle yoğrulmuştu. Bu şimdiye kadar ele aldığımız konudan, yani *Quattrocento* ressam-müşteri ilişkisi içinde genel olarak resimle ilgili beklentilerin ne olduğu konusundan oldukça farklı bir şey. Bu ilk bölümde, ressamın, resim ticareti koşullarına gösterdiği az çok bilinçli tepkiler ele alınmış, resme yönelik ilginin

özgöl biçimleri ayrıştırılmamıştır. Bundan sonraki bölümde *Quattrocento* insanının, ressamlarının ve halkının, bütünüyle o yüzyıla özgü yöntemlerle görsel deneyime nasıl katıldıklarını ve bu katılımın niteliğinin resim üsluplarının nasıl bir parçası olduğunu derinlemesine irdeleyeceğiz.

Notlar

- 1 Francesco Cossa'nın, Borso'nun ödeme koşullarından yakındığı mektubu için bkz. E. Ruhmer, *Francesco del Cossa* (Münih 1959), s. 48. Giovanni de' Bardi için bkz. s. 35.
- 2 "Il Zibaldone Quaresimale", Giovanni Rucellai *ed il suo Zibaldone*, I, ed. A. Perosa (Londra 1960) s. 24 ve 121.
- 3 G. Gaye, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI*, I, (Floransa 1840), s. 175-176 ve H. Mendelsohn, *Fra Filippo Lippi* (Berlin 1909), s. 154-159 ve 235-236:

Io feci quanto m'imponesti della tavola, et missimi in punto dongni chosa. el santo michele è in tal perfezione, che per chelle sue armadure, sono dariento e doro e chosi laltre sue vesta, ne fui chon bartolomeo martello; disse delloro e di quello vi bisognava lo direbbe chon Ser francescho, e chio altutto faciessi quanto era di vostra volontà; e molto mi riprese mostrando io avere el torto contro divoi. – Ora giovanni io sono qui al tutto esservi schiavo, effarò chon effetto. Io ò auto da voi quatordecim fiorini, et io vi scrissi vi sarebbe trenta di spesa, e stia così, perché bella dornamenti. priegovi per dio chomettiate in bartolomeo martelli, sopra questo lavoro chonducitore, essio oddi bisogno d'alchuna chosa per rispaccio dellopera, io vada a lui e vedralla, io liene farò honore; e olgli detto che tra voi e me lui ne sia miò malevadore, ellui dicie essere chontento, e vuollo fare, pure chio vi spacci, eppiu chio vene scriva. esse vi pare fatelo, chio mi sto; perché io non ho più oro, neddanari per chille mette. Io vi priegho chio non mi stia; è tre di chio non fo niente, e aspetto ci siate.

Eppiu se vi pare che a ongni mia spesa, chome è di sopra trentta fiorini, ched dogni e ciascheduna chosa, finita di tutto, voi mené diate sessanta fiorini larghi di legniam, doro, di mentitura, eddipintura, e chome detto bartolomeo sia quanto eddetto, per meno impaccio di voi io larò di tutto finita per tutto di venti daghosto dalla parte mia, e bartolomeo fia mio mallevadore. essella spesa non vè, starò a quello vi fia, e perché voi siate bene avisato, vi mando el disengnio chomè fatta di legniam e d'altezza e larghezza; e voglio perramore di voi non torvene più chellavoro di cento fiorini; dimandogni altro. Prieghovi rispondiate, che qui ne muoro; e vore' poi partirmi. essio fussi prosontuoso innavervi scritto, perdonatemi. effarò sempre quell più e quell meno piacerà alla reverenza vostra. valete addi xx luglio 1457

frate filippo dipintore in firenze

- 4 P. Küppers, *Die Tafelbilder des Domenico Ghirlandajo* (Strasbourg 1916), s. 86-87:

Sia noto e manifesto a qualunque persona che vedrà o leggerà questa presente scritta come a preghiera del venerabile religioso messer Francesco di Giovanni Tesori, al presente priore dello spedale degli Inocenti di Firenze, e Domenico di Tomaso di Curado dipintore, Io frate Bernardo di Francesco da Firenze, frate ingiesuato, a frate questa scritta di mia mano per convegna e patto e allogagione d'una tavola d'altare a andare nella chiesa del sopradetto spedale degli Inocenti con patti e modi che qui di sotto si dirà, cioè:

Che oggi questo di xxii d'ottobre 1485 el detto messer Francesco dà e alluoga al sopradetto Domenico a dipignere uno piano, el quale è fatto e à avuto da detto messer Francesco, el quale piano à fare buono detto Domenico, cioè à pagare, e à a colorire e dipignere detto piano, tutto di sua mano in modo come apare uno disegno in carto con quelle figure e modi che in esso apare, e più e meno secondo che a me frate Bernardo parra che stia meglio, non uscendo del modo e composizione di detto disegno; e debbe colorire detto piano tutto a sua spese di colori buoni e oro macinato nelli adornamenti dove acadranno, con ogn'altra spesa che 'n detto piano acadessi, e l'azzurro abbia a esse oltramarino di pregio di fiorini quatro l'oncia in circa; e debba aver fatto e dato fornito el detto piano da oggi a trenta mesi prossimi a venire; e debba avere per pregio di detto piano com'è detto, e tutto a sua spese, cioè di detto Domenico, fiorini centoquindici larghi se a me frate Bernardo soprascritto parrà se ne venghino, e possi pigliare parere di detto pregio o lavoro da chi mi paressi, e quando no mi paressi se ne venissi detto pregio, n'abbia avere quel meno che a me frate Bernardo parra; e debba in detto patto dipignere la predella di detto piano come parra a fra Bernardo detto; e detto pagamento debba avere in questo modo, cioè: ch'el detto messer Francesco debba daré al sopradetto Domenico ogni messe fiorini iii larghi, cominciando a di primo di novembre 1485, seguendo di mano in mano, come è detto. ogni mese fiorini tre larghi [...]

E non avendo detto Domenico fornito detto piano frailo infrascritto tempo, abbia a cadere in pena di fiorini xv larghi; e così se 'l detto messer Francesco non oservassi il sopradetto pagamento, abbia a cadere nella sopradetto pena in tutta la soma, cioè che finito detto piano, gli abbia a dare intero pagamento del tutto la soma che restassi.

- 5 V. Lazzarini, "Documenti relativi alia pittura padovana del secolo XV", *Nuovo Archivio Veneto*, XV, ii, 1908, s. 82.
- 6 G. Poggi, "Le ricordanze di Neri di Bicci", *Il Vasari*, I, 1927-1928, s. 317 ve III, 1930, s. 133-134.
- 7 O. Giglioli, "Su alcuni affreschi perduti dello Starnina", *Rivista d'Arte*, III, 1905, s. 20.
- 8 P. Kristeller, *Andrea Mantegna* (Berlin 1902), s. 516-517:

Nui voressimo, che vedestive ad ogni modo de ritrarne due galine de India del naturale un maschio et una femina et mandarcele qua rétracte, per che le voressimo far mettere suxo la tapezaria nostra: potereti veder le nostre che sono ne lo zardino li a Mantua.

9 A.g. e., s. 526:

[...] prego la S.V. che li piaccia ordinär, che Andrea Mantegna [...] venga e stia continuamente cum me. Cum Andrea pigliaro spasso de mostrarli miei camini, e figure di bronzo e altre belle cose antique: sopra le quale studieremo e conferiremo de compagnia.

10 A.g. e., s. 527:

[...] mandiamo li certi designi de penture quali pregamo che vi piaccia farli rettare per el vostro D. Andrea Mantegna pentore celebre.

11 A.g. e., s. 538:

[...] ho ricevuto el ritracto de la pictura che la E.V. me ha mandato, et facto ogni instantia ad Andrea mantegna mio pictore lo riduca ad elegante forma, el quale me dice che la seria opera più presto da miniatore che sua perche lui non e assuetto pingere figure piccole, anzi assai meglio faria una nostra dona aut qualche altra cosa de longeza de uno brazo aut uno brazo e mezzo quando piacesse ala cel.ne V. Ill. ma madona [...]

12 A.g. e., s. 541:

Io ho praticato mercato cum Io. Marco orefice de quelle oie vecchie e di li bocali secondo il disigno de Andrea Mantegna. Esso Io. Marcho adimanda de le ole lire 3 soldi 10 de la marcha et deli vali preducti ducati uno e mezo de la marcha [...] mando a vostra excel.cia il disigno del fiasco fato per Andrea Mantagna acio quella possa giudicare de la forma inanti se incominciano.

13 Sözleşmelerle ilgili genel bilgi için bkz. H. Lerner-Lehmkuhl, *Zjir Struktur und Geschichte des Florentinischen Kunstmarktes im 15. Jahrhundert* (Wattenscheid 1936); M. Wackernagel, *Der Lebensraum des Künstlers in der florentinischen Renaissance* (Leipzig 1938), çev. A. Luchs, *The World of the Florentine Renaissance Artist* (Princeton 1981), yakın tarihli kaynakça: H. Glasser, *Artists' Contracts of the Early Renaissance* (New York 1977). Genel seçki: G. Gaye, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli, XIV, XV, XVI, I* (Floransa 1840); G. Milanese, *Nuovi documenti per la storia deWarte toscana* (Roma 1893), İngilizcesi D. Chambers, *Patrons and Artists in the Italian Renaissance* (Londra 1970).

14 Vespasiano da Bisticci, *Vite di uomini illustri*, ed. P. D'Ancona ve E. Aeschlimann (Milano 1951), s. 60:

Era a Napoli uno ambasciadore sanese, della loro natura, molto borioso. La Maestà del re il più delle volte vesdva di nero, con qualche fermaglio nel cappello, o qualche catena d'oro al collo: i broccati e vestid di seta poco gli usava. Questo ambasciadore vestiva di broccato d'oro molto ricco, e sempre quando veniva al re aveva questo broccato d'oro. Il re più volte con quegli sua domestici se ne rideva 'di questo vestiré di broccato. Un di, ridendo disse a uno de' sua; per certo che io voglio che noi facciamo che questo broccato muti colore; e per questo ordinò una mattina di dare udienza in uno luogo molto misero; e fece chiamare tutti gli ambasciadori, e ordinò con alcuno de' sua, che la mattina in quella calca ognuno si stropicciasse addosso alio ambasciadore sánese, e stropicciassino quello broccato. La mattina, non solo dagli ambasciadori, ma dalla Maestà del re era pinto e stropicciato in modo quello broccato, che uscendo da

corte, non era uomo che potesse tenere le risa, vedendo quello broccato, ch'era di chermisi, col pelo allucignolato, e cascatone Foro, e rimasta la seta gialla, che pareva la cosa più brutta del mondo. A vederlo la Maestà del re uscir dalla sala, col broccato tutto avviluppato e guasto, non poteva tenere le risa [...]

- 15 Petrarca, "De remediis utriusque fortu-nae", I. xli, *Opera omnia* (Basel 1581), s. 40.

- 16 L. B. Alberti, *Opere volgari*, ed. C. Grayson, III (Bari 1973), s. 88:

Truovasi chi adopera molto in sue storie oro, che stima porga maestà. Non lo lodo. E benché dipignesse quella Didone di Virgilio, a cui era la faretra d'oro, i capelli aurei nodati in oro, e la veste purpurea cinta pur d'oro, i freni al cavallo e ogni cosa d'oro, non però ivi vorrei punto adoperassi oro, però che nei colori imitando i razzi dell'oro sta più ammirazione e lode all'artefice.

- 17 H. P. Horne, *Sandro Botticelli* (Londra 1908), s. 353 (Document XXV):

Mercholidi adi III d'Aghosto. A chappella di Santo Spirito fior. settantotto, sol. XV a oro larghi, per fior. 75 d'oro in oro, paghati a Sandro del Botticello, a lui contanti: che fior. 2 sono per azzurro, e fior. 38 per l'oro e mettitura della tavola, e fior. 35 pel suo pennello.

- 18 G. B. Vermiglioli, *Bernardino Pinturicchio* (Perugia 1837), s. vi (Ek II):

Anche promette nel vacuo delli quadri o vero campi de le figure pegnere paese et aiere et tutti li altri campi dove se mette colore excepto li cornicioni dove se ha a ponere loro [...]

- 19 C. S. Davies, *Ghirlandaio* (Londra 1908), s. 171:

figuras hedifitia castra, civitates, montes, colles, planities, lapides, vestes, animalia, aves, bestias quascunque [...]

- 20 E. Müntz, *Les Arts à la Cour des Papes*, I (Paris 1878), s. 126:

23 mai. A frate Giovanni di Pietro dipintore a la chapella di s.to Pietro dell'ordine di san Domenico adi xxii di Maggio d. quarantatre, b. vinti sette, sono per la provisione di d. 200 l'anno dadi 13 di Marzo perinfino adi ulltimo di Maggio prossimo a venire: f. XLIII, b. XXVII. -

A Benzo da Leso dipintore da Firenze a la sopradetta chapella adi detto f. diciotto, b. dodici, e quali sono per sua provisione di f. VII il mexe dadi XIII di Marzo sino adi ultimo di Maggio prossimo: fl. XVIII, b. XII. -

A Giovanni d'Antonio de la Checa dipintore a la detta chapella adi detto d. due, b. quaranta due, sono per la provisione di f. I il mexe, dadi XIII di Marzo adi ulltimo di Maggio prossimo: fl. II, b. XLII [...]

A Jachomo d'Antonio da Poli dipintore ala detta chapella adi XXIII di Maggio fl. tre, sono per la sua provisione di 3 mexe e quali debano finire adi ultimo di Maggio prossimo a f. I il mexe: f. III [...]

- 21 G. Milanese, *Nuovi documenti per la storia deWarte toscana* (Roma 1893), s. 91:

MCCCXLV etc. die XI mensis iunii.

Egregii viri Petrus Luce benedicti, prior, Papis Simonis de Doctis, Guasparre, Nicolai Martini, Ambrosius Massi, consiliarii dicti prioris; Johachinus de Pichis, Julianus de Doctis, Julianus Mathei Ciani, et Michelangelus Massi,

homines electi ad hec; vice et nomine Societatis et hominum Sancte Marie de Misericordia – dederunt et concesserunt Petro benedicti petri benedicti pictori ad faciendum et pingendum vnam tabulam in oratorio et ecclesia dicte Societatis ad foggiam eius que nunc est, cum toto suo lignamine et omnibus suis sump-tibus et expensis de toto fornimento et ornamento picture et posture et locature in dicto oratorio; cum illis ymaginibus et figuris et ornamentis sicut sibi exp-ressum fuerit per suprascriptos priorem et consilium uel per suos successores in officio, et per dictos alios supra electos: et deauratam de fino auro et coloratam de finis coloribus et maxime de azurro ultramarino: cum hac conditione, quod dictus Petrus teneatur ad reaptandum suis expensis omnem maganeam quam faceret et ostenderet dicta tabula in processu temporis usque ad decern annos propter defectum lignaminis vel ipsius Petri. Et pro predictis omnibus constitu-erunt sibi de mercede florenos cl. ad rationem librar. v et sol. v pro floreno. De qua promiserunt dare nunc ad eius petitionem florenos quinquaginta, et resi-duum, finita dicta tabula. Et dictus Petrus promisit dictam tabulam facere et pingere et ornare et ponere ad latitudinem et altitudinem et foggiam prout est illa que nunc est ibi de ligno; et dare expletam et positam et locatam infra tres annos proxime futuros; cum suprascriptis conditionibus, et qualitatibus colo-rum et auri finorum: et quod nullus alius pictor possit ponere manum de penello preter ipsum pictorem.

22 A. Scharf, Filippino Lippi, (Viyana 1935) s. 88 (Belge VIII).

23 R. Vischer, Luca Signorelli, (Leipzig 1879) s. 346-349:

Item quod teneatur dictus magister Lucas et sic promisit pingere manu propria omnes figuras fiendas in dictis voltis, et maxime facies et omnia membra figu-rarum omnium a medio figure supra, et quod non possit pingi sine ejus presen-tia [...] Item quod teneatur omnes colores mictendos per ipsum mag. Lucam [...]

24 S. Antonino, Summa Theologica III, viii. 4, pek çok baskısı var:

[...] et plus ei [kuyumcular – M.B.] debetur qui melius opera artis exercet. Sicut etiam in pictoria arte in faciendo similem figuram, multo plus petet in duplo vel triplo magnus magister quam rudis.

25 P. Müller-Walde, “Beiträge zur Kenntniss des Leonardo da Vinci”, *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, XVIII, 1897, s. 165 ve tıpkıbasımlar.

Sandro de Botticello pictore Excellen^{mo} in tavola et in muro: le cose sue hano aria virile et sono cum optima ragione et integra proportionione. Philippino di Frati Philippo optimo: Discipulo del sopra dicto et figliolo del piu singulare maestro di tempo suoi: le sue cose hano aria piu dolce: non credo habiano tanta arte. El Perusino Maestro singulare: et maxime in muro: le sue cose hano aria angelica, et molte dolce. Dominico de Ghirlandaio bono maestro in tavola et piu in muro: le cose sue hano bona aria, et e homo expeditivo, et che conduce assai lavaro: Tutti questi predicti maestri hano facto prova di loro ne la capella di papa syxto excepto che philippino. Ma tutti poi allospedaletto del M^{co} Laur^o et la palma e quasi ambigua.

Dönem Gözü

Göreceli Algılama

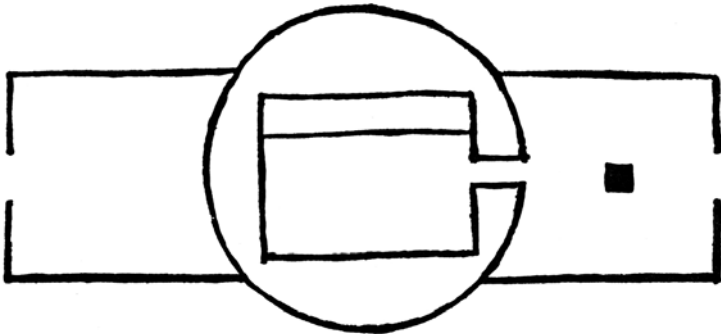
Bir nesne, gözün üstüne bir ışık düzeni yansıtır. Işık gözbebeğinden girer, mercek tarafından toplanır ve gözün arkasındaki ağtabakanın üstüne yansır. Ağtabakanın üstündeki duyu sinirleri, ışığa duyarlı hücreleri uyarak, ışığı milyonlarca alıcı hücreye, konilere ulaştırır. Koni hücreler hem ışığa hem de renklere duyarlıdır, ikisiyle de ilgili bilgileri beyne taşırlar.

Bu noktadan sonra insanlardaki görsel algılama aracı tek tip olmaktan çıkar, insandan insana farklılaşır. Beyin, koni hücrelerin ışık ve renkle ilgili kendisine ulaştırdığı ham verileri, hem doğuştan sahip olduğu hem de deneyimleriyle kazandığı becerilerle değerlendirmeye başlar. Depolamış olduğu kalıpları, kategorileri, çıkarım ve benzetme alışkanlıklarını –“yuvarlak”, “gri”, “düzgün”, “çakıлтаşı” gibi söze dönüştürülebilecek örnekler– kullanarak, algıladığı nesneye uygun düşenlerini bulmaya çalışır; bunlar, gözden gelen inanılmaz derecede karmaşık verilere bir yapı, dolayısıyla da bir anlam kazandırır. Bu süreçte bazı sadeleştirme ve biçim-

bozmalar kaçınılmazdır: “Yuvarlak” kategorisinin görece çabuk kavranmasının altında daha karmaşık bir gerçek yatar. Ama her birimiz farklı deneyimler edindiğimizden, bilgi ve değerlendirme becerilerimiz arasında az da olsa fark vardır. Aslında herkes gözden gelen verileri farklı bir donanım ile işler. Deneyimlerimizin çoğu ortak olduğundan, bu farklılıklar gerçekte çok küçüktür: Hepimiz kendi türümüzü, kol ve bacak gibi uzuvlarımızı tanırız, mesafeyi ve yüksekliği tahmin edebilir, hareketle ilgili çıkarım ve ölçümlerde bulunabilir ve bunun gibi daha bir sürü şey yapabiliriz. Ancak, bazı durumlarda, genellikle iki insan arasında göz ardı edilebilecek kadar küçük olan farklar, tuhaf biçimde önem kazanır.

Örneğin Resim 13’teki düzenlemeyi gösterdiğiniz biri, bunu çeşitli şekillerde algılayabilir. Kimisi buna baktığında, iki yanında birer çift, uzatılmış L biçiminde çıkıntısı olan yuvarlak bir şey görürken, bir başkası kırık bir dikdörtgenin ortasına oturtulmuş bir daireden söz edebilir. Bu düzenlemeyi algılayanın daha pek çok biçimi vardır. Bizim hangisine yöneleceğimiz ise bir sürü etkene bağlıdır. Bunların başında, düzenlemenin yer aldığı bağlam gelir, şimdilik bunu

Resim 13. Santa Brasca, *Itinerario alla santissima città di Gerusalemme* (Kutsal Kudüs Kentine Yolculuk), ağaç baskı (Milano: 1481) s. 58 v.



olduğunu varsayalım. (Nitekim, Resim 13'ün çizildiği dönemde hitap ettiği insanların çoğu böyle bir donanımına sahip olmakla övünürdü.) Bu kişi düzenlemeyi daha çok ikinci açıdan algılamaya eğilimlidir; iki yanında çıkıntıları olan bir daireden çok, bir dikdörtgenin ortasına oturtulmuş bir daire olarak algılaması daha olasıdır. O, bu kategorilere ve karmaşık biçimler içinden bu kalıpları ayırt etmesini sağlayacak deneyime sahiptir. Buna bağlı olarak, Resim 13'ü, bu türde bir donanımı olmayan birinden daha farklı 'görecektir'.

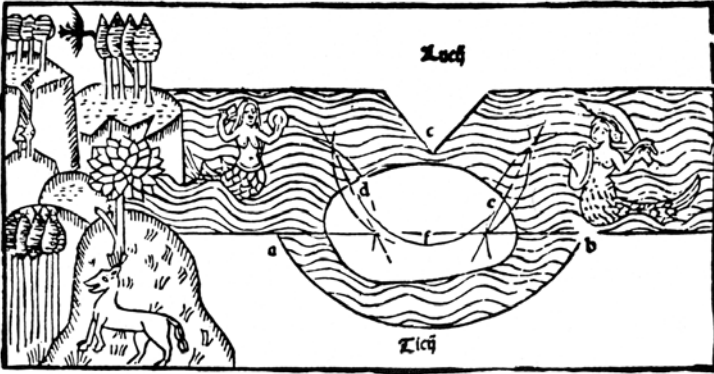
Şimdi Resim 13'e bir bağlam ekleyelim. Düzenleme, 1481'de Milano'da basılmış bir kitapta yer alan, Kutsal Topraklar'la ilgili bir betimlemede geçiyor, altında da şu satırlar yazılı: "*Questo e la forma del sancto sepulchro de meser iesu christo*" (Hazreti İsa'nın Kutsal Kabir Kilisesi'nin biçimi böyledir). Bu durumda bağlamın, düzenlemenin algılanışına çok önemli iki katkıda bulunduğunu görürüz. İlk olarak bu düzenlemenin bir şeyi temsil etmek amacıyla yapıldığı ortaya çıkar: Seyirci, temsil geleneğiyle ilgili deneyimlerine başvurarak, bunun büyük olasılıkla bir zemin planı geleneğine ait olduğuna karar verir – bir yapıya tepeden bakıldığı zaman, duvarları temsil eden çizgiler zeminde devam edecektir. Zemin planı, nesneleri temsil etmek için başvuru olan oldukça soyut ve çözümlemeci bir geleneğin parçasıdır ve eğer –bizimkinin aksine– kişinin kültürü dahilinde değilse, kişi, figürü nasıl yorumlaması gerektiğini bilemeyebilir. İkincisi, bağlamı öğrendiğimizde, binalarla ilgili önceden edinilmiş deneyimlerin bu durumda işe yaradığını ve kişinin bu birikimden hareketle çıkarımda bulunabileceğini anlarız. 15. yüzyıl İtalyan mimarlığını bilen birisi, gördüğü dairenin, belki üstü küçük bir kubbeye örtülü yuvarlak bir bina, dikdörtgen kanatların da salonlar olduğu sonucuna varabilir. Ama 15. yüzyılda yaşamış bir Çinli, zemin planı geleneğinin ne olduğunu öğrendiği zaman, bu yuvarlağın Pekin'deki ye-

ni Cennet Tapınağı'nın [*Tian Tan*] dairesel orta avlusu olduğu sonucuna varabilir.

Dolayısıyla, Resim 13'ün ağtabaka üstüne yansıttığı ışık düzenini yorumlamak için zihnin başvurduğu, bir kültürden diğerine farklılık gösteren üç değişken araç var: depolanmış kalıplar, kategoriler ve çıkarımda bulunma yöntemleri; çeşitli temsil gelenekleri konusunda geniş bir bilgi birikimi; çevreden edinilen deneyimler. Bunlar, hakkında yeterli bilgimiz olmayan şeyleri görselleştirebilmenin akılcı yolları. Uygulamada, burada verildiği gibi sırayla değil, hep birlikte işlerler; süreç anlatılamayacak kadar karmaşıktır, fizyolojik ayrıntılarıysa hâlâ aydınlatılamamıştır.

Resim ve Bilgi

Bütün bunların bir resme bakışımızla ilgisi yok gibi görünse de, vardır. Bir akarsuyu temsil eden Resim 15'te belirgin olarak en az iki temsil geleneğinin kullanıldığı görülüyor. Deniz kızları ve soldaki küçük manzara, biçimlerin konturlarını gösteren çizgilerle temsil edilmiş ve hafif bir açıyla yukardan bakılarak çizilmiş. Akarsuyun akış yönü ve hareketiye, diyagram şeklinde ve geometrik unsurlarla, dik açıyla tepeden görüldüğü gibi verilmiş. Suyun yüzeyindeki dalgacıkları gösteren çizgi geleneği, iki farklı temsil üslubunu birbirine bağlıyor. Birinci gelenek, gördüğümüzle daha doğrudan ilişkiliyken, ikincisi daha soyut ve kavramsal –ve bugün bize daha yabancı geliyor– ama her ikisi de bir beceriyi gerektiriyor ve kâğıt üstündeki işaretleri, gerçekliğin belli bir yönünü kabul edilmiş kurallar çerçevesinde basitleştiren temsiller olarak yorumlama niyetini içeriyor: Bir ağacı, etrafı siyah çizgilerle çevrili beyaz bir yüzey olarak 'görmeyiz'. Ama ağaç, resimde görülenin yalnızca kabataslak halidir ve algı üzerinde etkide bulunan değişken unsurlar –yani bilişsel üs-



Resim 15. Bartolo da Sassoferato, *Tractatus de fluminibus, seu tyberiadis* (Nehirler Üzerine, ya da Tiber Nehri), ağaç baskı (Roma: 1483) s. 18, r.

lüp- kişinin resim algısını etkiler.

Burada Piero della Francesca'nın Arezzo'daki S. Francesco Kilisesi için yaptığı *Meryem'e Müjde* (Renkli Resim I) adlı fresk çalışmasını örnek olarak ele alabiliriz. Öncelikle, bu resmi anlayabilmek için bir temsil geleneğini kabul etmek gerekir; bu geleneğin merkezinde, üç boyutlu bir şeyi ifade edebilmek için iki boyutlu bir zemin üstüne boya süren bir adam bulunmaktadır. Kişinin bu oyunun ruhuna girmesi gerekir, ancak bu zemin planı oyunu değildir ve Boccaccio bunu çok güzel anlatır:

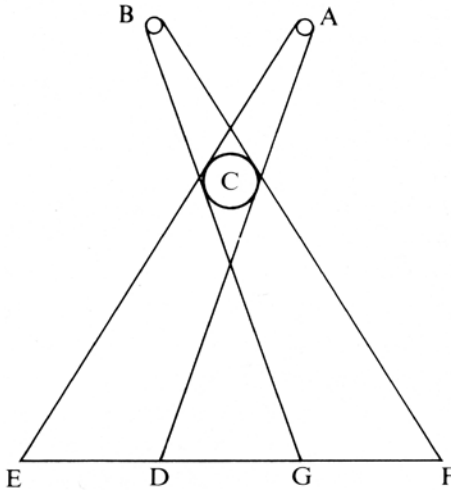
Ressam, boyadığı –aslında bir pano üstüne ustaca uygulanan azıcık renkten ibarettir bu iş– her figürün hareketinin, Doğa'nın ürünü olan bu figürün doğal hareketlerine benzetilebilmesi için gayret sarf eder; böylece resmin, seyircinin gözünü kısmen ya da tam olarak aldatmasına ve gerçek olmasa da gerçek gibi algılanmasına çalışır.²

Aslında görme yeteneğimiz stereoskopik [derinlikli] olduğu için, normal olarak hiç kimse böyle bir resmin tama-

men gerçek olduğunu sanacak kadar göz aldanması yaşamaz. Leonardo da Vinci bunu şöyle açıklar:

Bir resmin, en mükemmel dış çizgiler, gölge, ışık ve renkle yapılmış olsa bile, doğadaki modeli kadar hacimli görünmesi mümkün değildir – meğerki doğadaki modele çok uzaktan ve tek gözle bakılıyor olsun.³

Leonardo, bunun neden böyle olduğunu gösterebilmek için bir de çizim (Resim 16) eklemiştir: A ve B bizim gözlerimiz, C görünen nesne, E-F nesnenin arkasındaki alan, D-G de resmedilmiş bir nesnenin perdelediği, ama gerçek yaşamda görünen alandır. Ama gelenek, ressamın, önündeki düz yüzeyi üç boyutlu dünyaya olabildiğince benzetmesini ve bunun için de övgü almasını gerektiriyordu. Bu tür temsillere bakmak 15. yüzyılda yerleşik bir İtalyan geleneğiydi ve bazı beklentilere yol açıyordu; bunlar resmin yerleştirildiği yere göre –kilise ya da salon– değişiyordu, ama değişmeyen bir beklenti vardı: Önceden de gördüğümüz gibi seyirci,



Resim 16. LEONARDO DA VINCI, Stereoskopik Görüş, *Libro di pittura* içinde, Vatikan Kütüphanesi, Urbinate Latino 1270, fol. 155 v.

‘beceri’ bekliyordu. Tam olarak ne tür bir beceri beklediğini ele almadan önce, 15. yüzyıl insanının bir resmi anlamak için ortaya koyduğu şaşırtıcı gayrete değinmek gerek. O, iyi bir resmin bünyesinde beceri barındırdığının bilincindeydi ve bu becerinin ayırdına varmanın, hatta onun hakkında konuşabilmenin, kültürlü bir seyirci olmanın gereği olduğunu öğrenmişti. Örneğin 15. yüzyılda eğitim üzerine yazılan en popüler yapıt olan, Pietro Paolo Vergerio’nun 1404 tarihli *De ingenius moribus et liberalibus studiis* (Bir Beyefendinin Görgüsü ve Özgür Araştırmalar Üzerine) adlı çalışmasında şöyle deniyordu: “Seçkin kişilerin, doğal olsun insan yapımı olsun nesnelerin güzelliğini ve zarafetini takdir edebilmesi ve birbirleriyle bunun üzerine tartışabilmesi gerekir”.⁴ Kendine entelektüel açıdan saygı duyan birisinin Piero’nun resmi karşısında sessiz kalması mümkün değildir; resimdeki beceriyi fark etmeli ve bunun hakkında konuşmalıdır.

Bu bizi ikinci noktaya getiriyor; bu da resmin, ona bakan kişinin zihnindeki tüm değerlendirme becerisi türlerine –kalıplar, kategoriler, çıkarımlar ve benzerlikler– duyarlı olmasıdır. Bir kişinin belli bir form türünü ya da formların ilişkisini ayırt etme kapasitesi, onun bir resme dikkatle baktığında vardığı sonuçları etkiler. Örneğin, eğer kişi orantılı ilişkileri yakalama yeteneğine sahipse ya da karmaşık biçimleri ayıklayarak basite indirgeme deneyimi varsa ya da değişik kırmızı ve kahverengi türleri için zengin bir kategori yelpazesine sahipse, bu beceriler sayesinde Piero della Francesca’nın *Meryem’e Müjde*’sini aynı becerilere sahip olmayanlardan farklı algılayacaktır, özellikle de bu resimle ilgili fazla beceri kazanmamış olanlara kıyasla çok daha keskin bir algıya sahip olacaktır. Çünkü kimi algısal becerilerin belli bir resim için diğerlerinden çok daha uygun olduğu açıktır: Kasılmış kaslardaki damarları sınıflandırabilme ustalığı –bu dönemde birçok Alman’ın sahip olduğu bir beceri– ya da in-

san bedeninin kas yapısıyla ilgili işlevsel bilgiler *Meryem'e Müjde* için pek yararlı olmayacaktır. Bizim 'beğeni' diye nitelediğimiz şey büyük ölçüde buna dayanır: bir resmin gerektirdiği ayrımlar ile seyircinin sahip olduğu ayırım yapma becerisi arasındaki uyum. Becerilerimizi kullanmak hoşumuza gider, günlük yaşamımızda büyük ciddiyetle kullandığımız bu becerilerimizi bir oyuna dönüştürmektense özellikle zevk alırız. Eğer bir resim bize değerli sayılan bir beceriyi gösterme fırsatı verirse ve ustalığımızı, o resmin düzenlemesiyle ilgili kayda değer sezgilerle ödüllendirirse, o resimden keyif almaya başlarız: Resim, beğenimize uygun demektir. Bunun tersi, resmin düzenlenişine ilişkin hiçbir becerisi olmayan biridir: örneğin, Piero della Francesca'nın bir resmiyle karşılaşan bir Alman kaligrafi ustası.

Üçüncü olarak da, kişi bir resme bakarken, genel deneyimlerinden edindiği bir sürü bilgi ve varsayımı bu bakışa taşır. Bizim kültürümüz *Quattrocento*'ya nispeten yakın olduğu için, o dönem insanların kanıksamış olduğu birçok şey bizim için de apaçıktır ve bu nedenle resimleri anlamakta fazla zorluk çekmeyiz: *Quattrocento* düşünce tarzına, örneğin bir Bizans'ın düşünce tarzından daha yakındır. Bu da, kendi deneyimlerimizden kattıklarımızın bir resmi kavrayışımızda ne kadar büyük payı olduğunu fark etmemizi zorlaştırır. Böyle iki karşıt bilgi türünü, Piero della Francesca'nın *Meryem'e Müjde*'si örneğinden hareketle ele alalım: Eğer (a) yapı öğelerinin genellikle dikdörtgen ve düzenli olduğu varsayımını ve (b) Cebraill'in *Meryem'e* görünüp İsa'ya gebe olduğunu müjdelediği menkıbeyle ilgili bilgiyi kişinin algısından silip atabilirsek, o kişi resmin ne anlattığını anlamakta zorlanır. İlk varsayım konusunda şunu söyleyebiliriz: Piero perspektifi büyük özenle kullanmış olsa da –ki perspektif de, 15. yüzyılda yaşamış bir Çinli'nin anlamakta zorlanacağı, başlı başına bir temsil biçimidir– resmin man-

tığı, büyük ölçüde bizim, *loggia*'nın [galeri ya da balkon] arka duvardan dik açıyla dışarı uzandığı varsayımımıza dayanır. Bu varsayımı kaldırırsak, kişi, sahnenin mekânsal düzeni konusunda bütünüyle belirsizliğe düşer. Belki *loggia* kişinin düşündüğü kadar derinliğe sahip değildir, tavanı arkaya doğru alçalmakta ve köşesi sola doğru dar açıyla çıkıntı yapmaktadır, o zaman kaplamadaki karolar da dikdörtgen değil, baklava biçimindedir... ve benzeri. Daha net bir örnek verelim: Domenico Veneziano'nun *Meryem'e Müjde*'sindeki (Resim 17) *loggia* mimarisinden bütün düzgünlük ve dikdörtgensellik varsayımını kaldırın, yani avlu duvarlarının dik açıyla birleştiği ya da kısaltım uygulanmış sütun sırasındaki sütunların cepheden görülen sütun sırasıyla aynı aralıkta olduğu varsayımını bir yana bırakın – o zaman resim mekânının birdenbire iç içe geçerek yüzeysel dar bir alana dönüştüğünü görürsünüz.

Resmin öyküsü hakkındaki bilgiye gelince, eğer İncil'de geçen Meryem'e Müjde menkıbesinin ne olduğunu bilmiyorsanız, Piero'nun resminde ne olup bittiğini anlamamız pek de kolay olmaz; bir zamanlar bir eleştirmenin dediği gibi, Hıristiyanlık'la ilgili bütün bilgiler yeryüzünden silinmiş olsa, resme bakan biri, hem Cebrail'in hem de Meryem'in sütuna taptığını sanabilirdi. Bu, Piero'nun öyküyü iyi anlamadığı anlamına gelmez; ressam, seyircinin, resme bakınca Meryem'e Müjde konusunu hemen tanıyacağını varsayarak, konuyu daha ileri düzeyde vurgulayabilir, çeşitlendirebilir ve uyarlayabilir. Bu durumda Meryem'in cepheden verilmesinin çeşitli amaçları vardır: Piero ilk olarak bunu, seyircinin katılımını sağlayacak bir araç olarak kullanmış; ikinci olarak, freskin Arezzo Şapeli'ndeki yerinden ötürü seyircinin resme daha çok sağdan bakacağını düşünmüş; üçüncü olarak da, Meryem'in hayatındaki çok özel bir anı, kederine boyun eğmeden önce son bir kez çekinerek Cebrail'e



Resim 17. DOMENICO VENEZIANO, *Meryem'e Mjde*, ykl. 1445, pano. Fitzwilliam Müzesi, Cambridge.

bakışını yakalamasına yardımcı olmuştur. 15. yüzyıl insanı, Meryem'e Mjde konusunun birbirini izleyen aşamalarını bizden daha iyi ayırabiliyor ve *Quattrocento* döneminde yapılan örneklerde bugün bizim yakalayamadığımız nüansları görebiliyordu; bu, daha sonra değinmemiz gereken konulardan biri.

Bilişsel Üslup

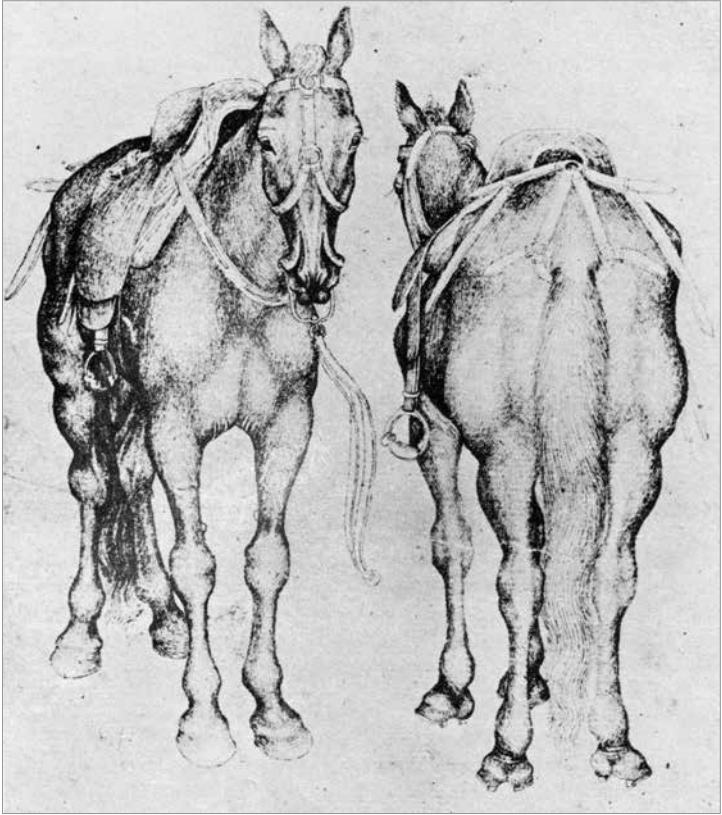
Önceden belirtildiği gibi, Rönesans insanı bir resim önünde büyük çaba gösterirdi, çünkü kültürlü kişilerin resimlerin önemi konusunda ayırım yapabilmeleri beklenirdi. Bu ayrımlar, çoğu kez ressamın becerisine özel bir ilgi gösterilerek yapılıyordu. Daha önceden de değindiğimiz gibi bu ilginin kökleri de, belli ekonomik ve düşünsel gelenekler ile varsayımlara sıkı sıkıya bağlıydı. Ancak bu ayrımları herkesin duyabilmesi için bunları söze dökmek gerekiyordu: Rönesans seyircisi, nesnenin özelliklerine uygun sözcükler bulmak konusunda kendisini zorluyordu. Bazen, kelimeleri fiilen telaffuz etmesine elverişli bir ortam oluyor, bazen-

se resme denk düşen kategorilere kendi zihninde sahip olmak ona resimle ilgili yeteneği konusunda özgüven veriyordu. Her ne olursa olsun Rönesans insanı, kavramlar ile resim üsluplarını eşleştirecek düzeyde yüksek bir bilince sahipti.

Buraya kadar tartıştığımız, bir kültürden diğerine değişiklik gösteren ve algılamayı belirleyen etkenlerin, Rönesans dönemi resim algısı açısından büyük önem taşıdığı örneklerden biri de budur. Bizim kültürümüzde, ressam olmasalar da, resimle ilgili sınıflandırmalar konusunda engin bilgileri olan uzmanlaşmış kişilerin oluşturduğu bir kesim mevcuttur; bunlar resmin niteliğine özgü terimleri ve kavramları bilirler: “Dokunsal değerler”den ya da “imge çeşitliliği”nden söz edebilirler. 15. yüzyılda da böyle insanlar vardı, ama onlar görece az sayıda özel kavram bilirdi, bunun nedeni de sanat üzerine yazılı kaynakların sayısının azlığıydı. Ressamın eserlerini sunduğu kişilerin çoğunun dağarcığı, resmin niteliğine ilişkin bir avuç kavramla sınırlıydı: Belki “kısaltım”, “*ons*’u iki *florin* olan lacivert boya”, “kıvrım” ve sözünü edeceğimiz birkaç tane daha. Resimlerle ilgili yorumlarında, bunların ötesinde, daha genel kaynaklara başvurmak zorundaydılar.

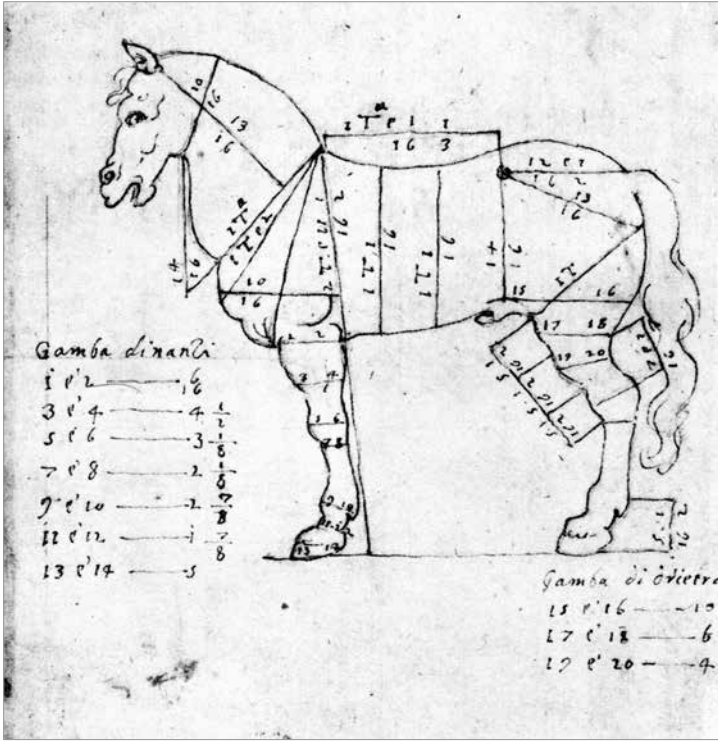
Tıpkı çoğumuz gibi, onlar da, “doğal olsun insan yapımı olsun” nesneleri net ve karmaşık bir görsel değerlendirmeden geçirmeyi resimlere bakarak öğrenmiyordu; bu deneyimi, kendi refahlarını ve toplum içindeki varlıklarını ilgilendiren şeyler üzerinden kazanıyorlardı:

Atın güzelliği, her şeyin ötesinde, uzuvlarının düzgün bir şekilde denk düşeceği kadar uzun ve geniş bir gövdeye [Resim 18-19] sahip olmasıyla ayırt edilir. Atın kafası oranlı olarak narin, ince ve uzun olmalıdır. Ağzı geniş ve küt; burun delikleri geniş ve şişkin olmalıdır. Göz çukurları çok derin, gözler gömülü olmamalı; kulakları küçük ve mızrak



Resim 18. PISANELLO, *At Eskizleri*, mürekkep ve tebeşir. Vallardi Kodeksi 2468, Louvre, Paris.

kadar dik; boynu uzun ve kafasına doğru ince, çenesi küçük ve ince, yelesi seyrek ve düz olmalıdır. Döşü geniş ve oldukça yuvarlak, uylukları incelmeden, düz ve eşit, sağrısı kısa ve düz, beli yuvarlak ve kalınca, kaburgaları ve ona benzeyen diğer tarafları da kalın, arka tarafı uzun ve düzgün, sağrısı uzun ve geniş olmalıdır. [...] Atın boyu, geyik gibi, ön kısmında arkasına kıyasla daha uzun olmalı, kafasını dik tutmalı ve boynunun kalınlığı göğüs kısmıyla oran-



Resim 19. LEONARDO DA VINCI, *Bir Atın Vücudunun Oranları*, mürekkep ve tebeşir. Pierpont Morgan Kütüphanesi, New York, MS. M.A., 1139, fol. 82 r.r.

tılı olmalıdır. Atın güzelliğiyle ilgili karar verecek birinin, atın yukarıda belirtilen kısımlarının boyuna ve genişliğine oranını dikkate alması gerekir [...] ⁵

Ancak, genel görsel beceriler ile özellikle sanat yapıtlarını algılamaya yönelik beceri gruplarını birbirinden ayırmak gerek. En çok farkında olduğumuz beceriler, herkes gibi daha çocukken özümstediklerimiz değil, sonradan bilinçli bir çaba göstererek edindiklerimiz, bize öğretilenlerdir. Dolayısıyla, bu tür beceriler ile, hakkında konuşulabilecek be-

cerilerin bir yerde örtüştüğü söylenebilir. Öğrenilmiş becerilerin, genellikle, öğretilmelerine yardımcı olacak kuralları ve kategorileri, terminolojileri ve önceden belirlenmiş ölçütleri vardır. Bu iki şey –oldukça gelişmiş ve değerli sayılan bir beceriye güvenmek ve ona ilişkin sözel kaynakların varlığı– bu tür becerileri, bir resim karşısında duran kişide olduğu gibi, belli durumlarda devreye sokulmaya özellikle elverişli hale getirir.

Bu bir sorunu gündeme getiriyor. Burada, yavaş yavaş bir *Quattrocento* bilişsel üslubu düşüncesine yaklaşmakta olduğumuzu söyleyebiliriz. Bilişsel üluptan kastımız, 15. yüzyıl seyircisinin resim gibi karmaşık görsel uyarımlar karşısında kullandığı donanımdır. Söz konusu olan tabii ki bütün bir 15. yüzyıl toplumu değil, sanatçının, sanat yapıtlarına tepkisini önemsedığı kesimdir, yani sanatı himaye edenler ve benzerleri. Aslında bu, nüfusun yalnızca küçük bir kesimini oluşturur: çeşitli kurumların üyeleri adına ya da bireysel olarak hareket eden tüccarlar ve meslek sahipleri, prensler ve saray mensupları, dinsel kurumların kıdemli üyeleri. Üzücü de olsa kabul edilmesi gereken bir gerçek de köylülerin ve yoksul kentlilerin, Rönesans kültürünün burada bizi en çok ilgilendiren yönü üzerinde çok küçük bir rol oynamış olmalarıdır. Buna karşın, sanatı himaye eden kesimler de kendi içinde çeşitlilik gösteriyordu; bu yalnızca iki kişi arasındaki kaçınılmaz farklılık değil, gruplar arasındaki farklılığı da içeriyordu. Dolayısıyla belli bir meslek, kişinin, belirlenebilen alanlarda özellikle etkili ayrımlar yapmasına olanak tanıyabiliyordu. Örneğin 15. yüzyılda tıp eğitimi, hekimlere, hastalığı teşhis edebilmeleri için insan bedenindeki organların birbiriyle olan ilişkisini gözlemlemeyi öğretiyor, bu da onlara resimdeki oranlara dikkat etme becerisi ve donanımı kazandırıyordu. Ressamların hitap ettiği insanlar arasında özel görsel becerileri ve alışkanlıkları olan birçok

altgrubun olduğu bilinmekle birlikte –ressamların kendileri de böyle bir altgruptu–, bu kitapta daha çok insanların genelinde rastlanan ayırt etme tarzları ele alınacaktır. Bir *Quattrocento* insanı işlerini idare eder, kiliseye gider, sosyal bir yaşam sürer ve bütün bunlardan resimleri incelerken yararlanacağı beceriler edinirdi. Kimi ticaretle, kimi dinsel alanda, bir başkasıysa kibarlık konusunda güçlü becerilere sahip olabilirdi, ama her biri özel becerisinin yanı sıra mutlaka diğerlerinden de bir şeyler almış olurdu ve ressam, toplumdaki en yüksek ortak beceri katsayısını göz önüne alarak, sürekli bu becerileri besledi.

Özetleyecek olursak: Kişinin görsel deneyimini düzene sokmasına yarayan zihinsel donanımın bazı yönleri değışkendir ve bu değışken donanımın büyük kısmı kültürden kültüre değışir, yani kişinin deneyimlerini etkileyen toplum tarafından belirlenir. Bu değışkenler arasında, kişinin görsel uyarımları sınıflandırmasını sağlayan kategoriler, dolaysız biçimde gördüklerini tamamlamak için kullanacağı bilgi, gördüğü yapay nesnenin türüne göre benimseyeceği tavır bulunmaktadır. Seyirci resme baktığında, sahip olduğu, ama ancak pek azı resme özel olan ve daha çok toplumun değer verdiği türdeki görsel becerilerini kullanmak zorundadır. Ressam da bu becerilere cevap verir, seyircisinin görsel kapasitesi ressamın mecrası olmalıdır. Kendi uzmanlaştığı mesleki beceriler ne olursa olsun, o da hizmet verdiği ve görsel deneyimleri ile alışkanlıklarını paylaştığı toplumun bir üyesidir.

Burada bizi ilgilendiren, *Quattrocento* bilişsel üslubunun, *Quattrocento* resim üslubuyla olan ilişkisidir. Sıra şimdi, *Quattrocento* insanının özel olarak donatılmış olduğu görsel beceri türlerini örneklemeye ve bunların resimle bağlantılarını göstermeye geldi.

İmgelerin İşlevi

15. yüzyıl resimlerinin çoğu dinseldir. Bu bir anlamda zaten açıktır, ama “dinsel resimler”, yalnızca belli bir konu dağarcığını ifade etmekle kalmaz, bunun ötesinde başka şeyleri de ima eder: Resimlerin kurumsal amaçlara hizmet etmesi, özel düşünsel ve dinsel etkinliklere yardımcı olması anlamına da gelir. Ayrıca resimler, imgeler konusunda hayli gelişmiş bir dinsel kuramın yetki alanı içindedir. 15. yüzyıl boyunca, ilahiyatçılar bu kuram üzerinde sık sık çalışmış olsa da, çoğu insanın bu kuramın akademik inceliklerinden haberdar olduğunu gösteren hiçbir ize rastlanmıyor; yine de bu kuramın bazı temel ilkeleri, o dönem insanların zihninde gerçekten yer eden resim standartları oluşturmuştur – yani bugün örneklerine bol bol rastlanan sanat kuramlarının yapmadığını yapmıştır.

Dinsel resimlerin dinsel işlevleri nelerdi? Kilise’nin bakış açısına göre imgelerin üçlü bir amacı vardı. 13. yüzyılın sonlarında Cenovalı Johannes Balbus, o dönem için hâlâ standart kabul edilen *Summa grammaticalis quae vocatur Catholicon* (Katolik İnancının Dilbilgisel Yapısı Üzerine) adlı sözlüğünde bu üçlü amacı şöyle açıklamıştı:

Kiliselere resim yerleştirilmesinin üç nedeni olduğunu bilmelisiniz. *Birincisi* basit insanları eğitmek için, çünkü resimler de kitaplar kadar öğreticidir. *İkincisi*, her gün gözümüzün önünde olunca dirilişin gizemi ve Azizlerin örnekleri belleklerimizde daha canlı kalır. *Üçüncüsü*, dinsel duygularımızı harekete geçirir: Gördüğümüz şeyler duygularımızı, işittiğimiz şeylerden daha etkili biçimde uyandır.⁶

1492’de basılan bir vaazında, Dominiken Fra Michele da Carcano, bu açıklamanın gelenekçi *Quattrocento* açılımını şöyle verir:

Meryem ile Azizlerin tasvirleri üç nedenden ötürü kullanılmaya başlamıştır. *Birincisi*, basit insanların cahilliğinden ötürüdür: Kutsal metinleri okuyamayanlar, kurtuluşumuz ve inancımızla ilgili kutsal törenleri resimlerde görerek öğrenirler. Şöyle denmiştir: “Duydum ki, düşüncesiz bir şevkle yanıp tutuşurken, tapınılması gerekir gerekçeyle Azizlerin tasvirlerini yok ediyormuşsunuz. Biz de, onlara tapılmasına izin vermediğiniz için size bütün kalbimizle şükrediyoruz, ama onları kırdığınız için de sizi kınıyoruz [...] Çünkü bir resme tapmak başka, resmedilmiş bir hikâyeye bakıp neye tapılacağını öğrenmek bambaşka bir şeydir. Okuma bilenler için kitap neyse, okuma bilmeyenler için de resim odur. Çünkü bir resimde bilgisiz biri bile izlemesi gereken örnekleri görebilir; bir resmi, harfleri bilmeyenler bile okuyabilir”. Bu sözleri Aziz Büyük Gregorius [Papa I. Gregorius], Marsilya Piskoposu Serenus’a yazmıştır. *İkincisi*, tasvirler, duygularımız rehavet içinde olduğu için kullanılmıştır; Azizlerin geçmişiyile ilgili anlatılanları dinledikleri zaman dinsel duyguları kabarmayanlar, onları resimlerde sanki canlıymış gibi gördükten sonra en azından biraz duygulanabilirler. Çünkü duygularımız, işittiğimiz şeylerden çok, gördüğümüz şeylerle canlanır. *Üçüncü* olarak, tasvirler, belleğimize güvenemediğimiz için kullanılmaya başlamıştır. [...] İnsanların çoğu işittiklerini belleklerinde tutamadıkları, ama gördüklerini hatırlayabildikleri için tasvirler kullanılır olmuştur.⁷

Yukarda belirtilen bu üç nedeni, seyirciye verilen talimatlar olarak ele alırsak, resimler için sırasıyla üç işlev ortaya çıkar: İncil ve Azizlerin yaşamları üzerine düşünebilmek için insanlara sunulan “anlaşılabilir”, “canlı” ve “hemen ulaşılabilir” uyarımlardır. Eğer bunların ressama verilen talimatlar olduğunu düşünürsek, resimden beklenenler şunlardır: bir

öyküyü, basit insanlara açıkça ve göz alıcı biçimde, unutkanlara hatırlayabilecekleri biçimde ve duyuların en değerlisi olduğu kadar en güçlüsü de olan görme duyusunun bütün duygusal kaynaklarını devreye sokabilecek şekilde anlatabilmek.

Tabii ki mesele her zaman bu kadar basit ve akılcı olmayabiliyordu, hem insanların resimlere olan tepkisinde hem de resimlerin yapılış biçimlerinde başka etkenler devreye girebiliyordu. İlahiyatın en büyük kaygısı putperestlikti: Basit insanlar, tanrısallık ya da kutsallık imgesini tanrısallığın ya da kutsallığın kendisiyle kolayca karıştırabilir ve ona tapabilirlerdi. İmgelere akıldışı tepkiler verme eğilimi yaygın sayılabilecek bir olguydu; Sicco Polentone'nin 1476 tarihinde basılan *Sancti Antonii confessoris de Padua vita* (Padovalı Aziz Antonio'nun Hayatı) adlı kitabında geçen bir hikâye, buna bir örnekti:

Papa VIII. Boniface [...] Roma'daki eski ve harap San Giovanni Laterano Bazilikası'nı özenle ve çok masraf yaparak yeniden inşa edip dekore ettirmiş ve bezemelerde yer alacak Azizlerin adlarını sıralamıştı. Fransisken Tarikatı'nın ressamı bu sanatta üstün beceri sergiliyordu ve aralarında özellikle iyi olan iki usta vardı. Bu iki usta Papa'nın istediği bütün Azizlerin resimlerini yapmış, sonra da kendi kendilerine, boş bir alana Aziz Francesco ile Aziz Antonio'nun resimlerini eklemişlerdi. Bunu duyan Papa, emirlerine saygı göstermedikleri için kızmış, "Aziz Francesco'ya artık yapıldığı için müsamaha gösterebilirim, ama Aziz Antonio'nunki tamamen yok edilmelidir," demişti. Ancak Papa'nın emirlerini yerine getirmek üzere yollanan herkes, büyük bir gümbürtü çıkaran, korkunç, dev bir hayalet tarafından yere sürüklenmiş, şiddetle dövülmüş ve oradan uzaklaştırılmıştı. Papa bunu duyunca şöyle demişti: "Öy-

leyse Aziz Antonio'yu rahat bırakın, çünkü kalmak istediğini görüyoruz; onunla çatışsak kazanacağımızdan fazlasını kaybederiz".⁸

Ancak İtalya'da putperestlik hiçbir zaman Almanya'da olduğu kadar infial uyandırıcı ve acil bir sorun olmamış, din adamlarının sürekli olarak hiç de yardımcı olmayacak biçimde basmakalıp sözlerle şikâyet ettiği bir suistimalden öteye geçmemiştir. Halktan insanlar bunu, bizzat tasvir geleceğinin kınanmasına sebep olacak kadar ağır bir olay olarak görmüyor, resimlerin yanlış amaçlara alet edilmesi olarak bakıp önemsemeyebiliyordu. Floransa'nın hümanist şansölyesi Coluccio Salutati durumu şöyle özetliyordu:

Sanıyorum [eski bir Romalı'nın] kendi dinsel tasvirleriyle ilgili duyguları, bizim bugün Azizlerimiz ve Din Şehitlerimiz anısına yapılmış resimler ya da kabartmalar hakkında, inancımızın verdiği bütün güçle hissettiklerimizden farklı değildi. Bugün biz onları Azizler ve Tanrılar olarak değil, Tanrı'nın ve Azizlerin tasvirleri olarak algılamaktayız. Belki cahil görgüsüz biri gerçekten de onların olması gerektiğinden fazla ve başka bir şey olduğunu düşünebilir. Ama kişi, manevi şeyler hakkında bilgiye ve kavrayışa duyularıyla algıladığı şeyler aracılığıyla ulaşır; nitekim, Felek'i [Yun. Thyke; Lat. Fortuna], bereket boynuzuyla ve dümenle –zenginlik dağıtan ve insan ilişkilerini denetleyen varlık olarak– temsil etmiş olan putperestler, gerçeklikten çok da uzaklaşmamışlardır. O halde bizim sanatçılarımız da Felek'i, elleriyle bir tekerlek döndüren bir kraliçe olarak betimler, biz de ona insan yapımı bir şey olarak yaklaşırsak, yani ona kutsal bir şey değil de, ilahi takdirin, yönün ve düzenin sureti diye bakarsak –ve gerçekte o düzenin temel karakterini değil, dünyevi işlerdeki iniş çıkışları temsil ettiğini anlarsak– kim ne diyebilir ki?⁹

Suistimalin bir ölçüye kadar var olduğu konusunda herkes hemfikir, ama Kilise görevlilerini harekete geçirecek bir sorun olarak görülüyordu.

Resimlere gelince, Kilise bunların yapılışında bazen ilahiyata ve doğru beğeniye ters düşecek kusurlar olabildiğini fark etmişti. Floransa Başpiskoposu Aziz Antonino, yapılan üç hatayı şöyle özetliyordu:

Ressamlar, Dinimize ters düşen resimler yaptıkları zaman kınamalıdır – Üçleme’yi, üç başlı bir insan, bir canavar gibi betimlemişlerse; Meryem’e Müjde’de, tam teşekkül etmiş bir bebeğin –İsa’nın– sanki büründüğü beden Meryem’in özünden değilmiş gibi Bakire’nin rahmine yollanışını göstermişlerse; hiçbir zaman bir insandan eğitim görmemiş çocuk İsa’yı, elinde alfabe tutarken betimlemişlerse. Ama ressam, uydurma konuları resmettikleri zaman da övülmemelidirler: İsa’nın Doğumu’ndaki ebeler ya da Bakire Meryem’in Göğe Yükseliş sırasında kuşağını kuşku içindeki Aziz Tomasso’ya vermesi [Resim 20], gibi. Azizlerin hayat hikâyelerine ve kiliselere birtakım ilginçlikler nakşetmek, insanda dinsel duygular uyandırmak yerine onları güldürecek ve faydasız düşüncelere sürükleyecek şeyler resmetmek de –maymunlar, tavşanların peşinden koşan köpekler vb. ya da gereksiz süslü giysiler– yersiz ve faydasızdır diye düşünüyorum.¹⁰

Sapkınlık ima eden konular, sonradan uydurulmuşlar, havi ve uygunsuz biçimde ele alındıkları için anlaşılma hale gelenler: O dönem yapılan resimlerin bazılarında bu üç hata da mevcuttu. İsa’nın birçok resimde okumayı öğrenirken betimlenmesi hatalıdır. Sonradan uydurulmuş olan Aziz Tomasso ve Bakire’nin kuşağı hikâyesi, Floransa Katedrali’nde, Aziz Antonino’nun kendi kilisesi Porta della Mandorla’da yer alan en büyük heykelin konusudur ve çok sayıda resim-



Resim 20. MATTEO DI GIOVANNI, *Meryem'in Göğe Yükselişi*, 1474, pano. Ulusal Galerî, Londra.



Resim 21. GENTILE DA FABRIANO, *Münecim Kralların Tapınması*, 1423, pano. Uffizi, Floransa.

de işlenmiştir. Gentile da Fabriano'nun, 1423'te Floransalı tüccar ve hümanist Palla Strozzi için yaptığı *Münecim Kralların Tapınması* (Resim 21) adlı resimde Aziz Antonino'nun yersiz ve faydasız bulduğu maymunlar, köpekler ve çok süslü giysiler bulunur. Ama bu yakınmalar ne yenidir ne de o döneme özgüdür; Aziz Bernardo'nun Trent Konsili'ne sürekli olarak yaptığı şikâyet gibi, yalnızca din adamlarının her zamanki yakınmalarının *Quattrocento* türüdür. Aziz Antonino, döneminde yapılan resimlere baktığında, muhtemelen bu resimlerin genel olarak Kilise'nin öne sürdüğü üç işlevi de yerine getirmiş olduğunu görebiliyordu: Resimlerin çoğu (1) anlaşılabilirdi, (2) dikkat çekici ve hatırda kalabilir türdeydi, (3) kutsal hikâyelerin duyguları canlandıran birer kaydıydı. Aziz Antonino böyle hissetmemiş olsa, kuşkusuz bunu açıkça söyleyebilecek konumdaydı.¹¹

Dolayısıyla birinci sorumuzu –dinsel resimlerin dinsel işlevi neydi?– yeniden biçimlendirebilir ya da en azından başka bir soruyla değiştirebiliriz: İnancılı bir toplum, ne tür resimleri anlaşılr, hatırdakalacak kadar canlı ve duygusal açıdan etkileyici buluyordu?

Öykü (*Istoria*)

Ressam dinî öyküleri profesyonel olarak görselleştiren kişiydi. Bugün bizim kolayca unuttuğumuz nokta, ressamın hitap ettiğı her inancılı kişinin bu konuda amatör düzeyde de olsa beceri sahibi olmaya yatkın olduğı, hiç olmazsa İsa ve Meryem'in yaşamlarındaki önemli olayların yüksek düzeyde bir görsellikle yansıtılmasını gerektiren manevi uygulamalarda idmanlı olduğudur. Teolojik bağlamda bir ayırım yapmak gerekirse, ressam dış dünyayı, toplumsa iç dünyayı görselleştiriyordu. Toplumun zihnini, bir ressamın betimlediğı bir öykünün ya da kişinin izini bırakabileceğı boş bir levha değildi, her ressamın uyum sağlaması gereken etkin bir içsel görselleştirme yapısıydı. Bu açıdan, 15. yüzyıl insanının bir resim karşısındaki deneyimi, bugün bizim o resme baktığımızda gördüğümüzden ibaret değildi; seyircinin daha önce aynı konuyla ilgili yaptığı görselleştirmeler ile resim arasında derin bir bağlantı vardı.

Dolayısıyla her şeyden önce, bu görselleştirmenin kabaca ne tür bir eylem olduğunu anlamamız gerekir. Genç kızlar için 1454'te yazılmış ve sonra Venedik'te basılmış olan *Zardino de Oration* (Dua Bahçesi) adlı elkitabı bu konuya açıklık kazandırıyor. Kitap, içsel temsillere neden gerek duyulduğunu ve dua sırasında nasıl kullanılacaklarını açıklıyor:

İsa'nın Çilesi'nin zihninizde daha iyi yer etmesi ve her adını daha kolay hatırlamanız için, yerleri ve kişileri hafı-

zanıza nakşetmeniz gerekli ve yararlıdır: Diyelim Kudüs'ü temsil edecek bir kenti kafanızda canlandırmanız gerekiyor, bunun için en iyi bildiğiniz şehri düşünün. İsa'nın Çilesi bu kentin hangi mekânlarında geçebilirdi, onu düşünün – örneğin Hz. İsa'nın Havarileri'yle birlikte Son Akşam Yemeği'ni yediği yemek odasına benzer bir salonu olan bir saray; Anna'nın evi; akşam götürüldüğü Başrahip Kayafa'nın evi, onun önünde aşağılandığı ve dövüldüğü oda. Ayrıca Yahudilerle konuştuğu Yahuda valisi Pontius Pilatus'un konutu ve onun içinde sütuna bağlandığı oda. Ayrıca Çarmıha gerildiği Golgota tepesi ve başka benzer yerler. [...]

Ve sonra aklınızda bazı insanları canlandırmalısınız, İsa'nın Çilesi'ndekileri temsil etmek üzere, iyi tanıdığınız insanları düşünmeniz gerek: Hz. İsa'nın kendisini, Bakire'yi, Aziz Petrus'u, İncil yazarı Yuhanna'yı, Mecdelli Merym'i, Anna'yı, Kayafa'yı, Pilatus'u, Yahuda'yı ve diğerlerini, hepsini zihninizde biçimlendirin.

Bütün hayal gücünüzü kullanarak bunların hepsini yaptıktan sonra, odanıza çekilin. Yalnız ve yanınızda kimse olmadan, dışarıyla ilgili bütün düşüncelerinizi zihninizden atıp İsa'nın Çilesi'ni düşünmeye koyulun; İsa'nın eşek üstünde Kudüs'e Girişi'yle başlayın. Bir olaydan öbürüne, her biri üzerinde uzun uzun düşünün, öykünün her sahnesi ve adımı üzerinde durun. Ve eğer bir noktada inancınızın kabarıp uygulandığınızı hissederseniz, durun, bu tatlı iman duygusu sürdükçe o sahneyi geçmeyin.¹²

Bu tür bir deneyim, yani kişinin zihninde İncil'de geçen menkıbeleri kendi yaşadığı kentle ve tanıdıklarıyla özdeşleştirebilecek kadar görselleştirebilmesi, bugün çoğumuzun yapamadığı bir şeydir. Bu, ressamın dış dünyayı görselleştirme eylemine ilginç bir işlev yüklemektedir.

Ressamın, kişisel temsillerin kendine has nitelikleriyle rekabet etmesi mümkün değildi. Seyirci resme, kendi zihninde oluşturmuş olduğu ayrıntılar çerçevesinde bakabileceği ve bu ayrıntılar kişiden kişiye değiştiği için, ressam da kural olarak, insanları ve yerleri çok ayrıntılı betimlememeye çalışırdı. Zira bunu yaparsa, kişinin kendi görselleştirmesine müdahale etmiş olurdu. Perugino (Resim 22) gibi özellikle dindar çevrelerde popüler olan ressamlar, kişileri, genel, kişisel özellikleri olmayan ve yerlerine başka kişilerin konabileceği tipler olarak betimliyorlardı. Son derece somut ve çağrışıma açık insan kalıpları içinde bir temel sunmakla yetiniyorlar, böylece dindar seyirciler de daha özel, ama ressamın ki kadar düzenli olmayan kendi ayrıntılarını bu temel üzerine yerleştirebiliyorlardı.

Ancak bu koşullar altında çalışmak zorunda olanlar, yalnızca Perugino gibi çok rağbet gören ressamlar değildi. *Quattrocento* resimlerinin en önemli örnekleri, örneğin Masaccio'nun *Vergi Parası* (Resim 65) ya da Bellini'nin *İsa'nın Başkalaşımı* (Renkli Resim II) adlı resimleri de aynı ilkelerden yola çıkılarak yapılmıştır. Bellini, insanlarla ve yerlerle ilgili hiçbir ayrıntı vermez, bunları seyirciye bırakır. Yalnızca seyircinin iç dünyasında yarattığı hayali tamamlar. Onun insanları ve yerleri genel, ama tamamen somuttur ve güçlü anlatsal imalar taşıyan kalıplar içinde düzenlenmiştir. Somutluk ve kalıplar içinde düzenlenmişlik, seyircinin imgelelere kendi başına katabileceği nitelikler değildir, çünkü biraz içgözlem yapıldığında görüleceği üzere zihnindeki imgelelere bu nitelikleri vermek mümkün değildir; dolayısıyla seyirci, gerçekten başvurabileceği fiziksel bir görüntüye sahip olmadan bu iki niteliği tam anlamıyla hayata geçiremez. Resim, Bellini ile seyirci arasındaki işbirliğinin bir ürünüdür. *İsa'nın Başkalaşımı*'yla ilgili 15. yüzyıl deneyimi, duvar yüzeyinde biçim bulan resim ile seyircinin zihnindeki görsel-

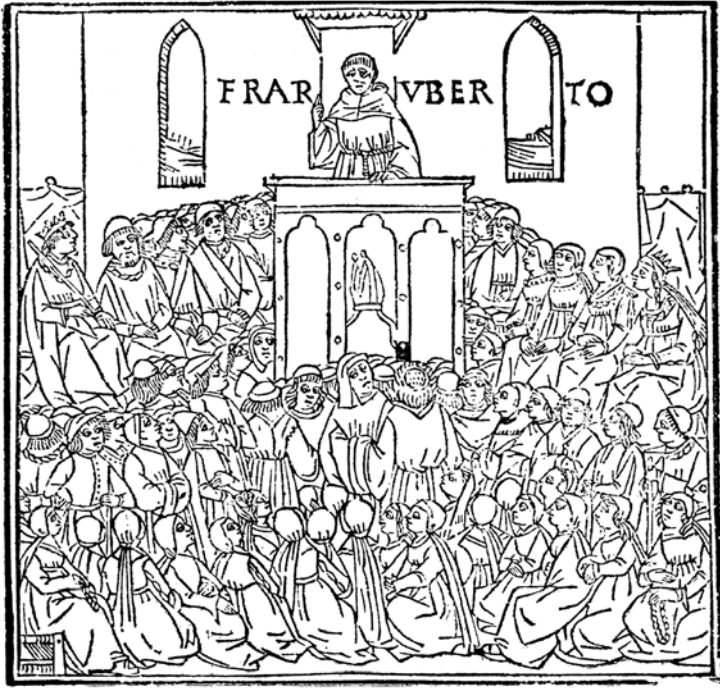


Resim 22. PERUGINO, *Ölü İsa'ya Ağıt*, 1495, pano. Pitti Sarayı, Floransa.

leştirme eylemi arasındaki etkileşimdir – bizimkinden farklı donanımlara ve yatkınlıklara sahip bir zihindir söz konusu olan. Biz *İsa'nın Başkalaşımı*'na baktığımızda ressamın rolüne odaklanırsınız, çünkü bizim dikkatimizi çeken şey resmin dengesizliğidir: Kütlelerin iriliği ve ağırlığı ile düzenlemenin zarafeti uğruna tikel ayrıntıların feda edilmiş olması bizi etkiler, oysa Bellini bu ayrıntıları seyircinin tamamlayacağını bildiği için işlememiştir. *İsa'nın Başkalaşımı*'nı Bellini'nin ta-

sarladığı gibi deneyimleyebileceğimizi ya da resmin basit bir ruhsal ya da zihinsel durumu ifade ettiğini düşünürsek kendimizi aldatmış oluruz. En iyi resimler çoğunlukla ait oldukları kültürü doğrudan değil, tamamlayıcı biçimde ifade eder, çünkü ancak kültürü tamamlayarak halkın gereksinimlerini karşılayabilirler: Halk zaten sahip olduğu şeye gereksinim duymaz.

Zardino de Oration kitabında anlatılanlar, hayal gücünü yoğunlaştırmak ve keskinleştirmek için yapılan kişisel alıştırmalardı. Ressam, bu konuda kamusal hayat içinde daha biçimsel ve çözümleyici yollarla deneyim kazanmış insanlara hitap etmekteydi. Kamusal hayat içinde yapılan, hayal gücünü geliştirme egzersizlerinin en iyi örneği vaazlardır. Vaazlar, ressamın çalışma koşullarının çok önemli bir parçasıydı: Vaaz da, resim de Kilise aygıtının birer parçasıydı ve birbirlerini dikkate almak durumundaydı. Ortaçağ'a özgü halk vaizleri 15. yüzyılda son demlerini yaşıyordu: 1512-1517 tarihli V. Laterano Konsili bunların önünü kesmek için önlemler almıştı. İtalya'da 15. ve 16. yüzyıllar arasındaki kültürel farkların altında yatan etmenlerden biri de buydu. Halk vaizleri bazen kuşkusuz uygunsuz ve kışkırtıcı olabiliyorlardı, ama tam birer eğitimciydiler ve bu açıdan yerleri doldurulamazdı. Cemaatlerine, 15. yüzyıl resim deneyiminde kilit yer tutan yorumlama becerileri konusunda alıştırtma yaptırdıkları su götürmezdi. Fra Roberto Caracciolo da Lecce (Resim 23) buna iyi bir örnek. Cosimo de' Medici, bir rahip olarak kendisinin fazla gösterişli giyindiğini ve aşırı heyecan gösterdiğini düşünüyordu: Haçlı Seferleri'ne ilişkin bir vaazında cüppesini sırtından atmış ve altından, Erasmus'un uygunsuz bularak kınadığı Haçlı giysileri ile zırhı çıkmıştı; ama vaazları bildiğimiz kadarıyla yeterince ağırbaşlıydı. Bir Kilise yılı içinde birbirini izleyen yortular sırasında Fra Roberto ressamların ele aldığı konuların çoğuna de-



Resim 23. Fra Roberto Caracciolo, *Prediche vulghare* (Umumi Vaazlar)
(Floransa, 1491), ağaç baskı.

ğiniyor, olayların anlamını açıklıyor ve dinleyenlerin her birinin doğru dinsel duyguları tekrar tekrar yaşamalarını sağlıyordu. İsa'nın Doğumu (Renkli Resim IV), (1) alçakgönüllülüğün, (2) yoksulluğun, (3) neşenin gizemlerini somutlaştırıyor, bu niteliklerin her biri daha da ayrıntılandırılarak olayın fiziksel ayrıntıları ele alınıyordu. Meryem'in Elizabet'i Ziyareti (Resim 38) (1) şefkati, (2) anneliği, (3) övgüye değer olmayı somutlaştırıyor; şefkat de (a) keşifte, yani Meryem'in uzaktaki Elizabet'i arayıp bulmasında, (b) selamlamada, (c) muhabbette somutlaşıyordu. Bu tür vaazlar, menkıbelerdeki olayları son derece incelikli bir duygusal sınıf

landırmaya sokuyordu ve bu sınıflandırmalar, gizemlerin fiziksel, dolayısıyla da görsel somutlaşmasına sıkı sıkıya bağlıydı. Vaiz ve ressam birbirini tekrarlıyordu.

Bir vaazı daha ayrıntılı ele alacak olursak, Fra Roberto'nun Meryem'e Müjde'yi anlatırken üç temel gizeme değindiğini görürüz: (1) Meleğin Görevi, (2) Meleğin Selamlaması ve (3) Melekle Konuşma. Bunların her biri beş ayrı başlıkta ele alınmaktadır. Fra Roberto, Meleğin Görevi için (a) Uygunluk – Tanrı ile kul arasındaki en uygun aracı olarak Melek; (b) Saygınlık – Cebrail meleklerin en üst mertebesindeydi (Fra Roberto burada “her şeyde hızla ilerleyebildiklerini göstermek amacıyla ressamlar meleklerle kanat takabilir” diye ekliyordu); (c) Sarıhlik – Melek fiziksel olarak kendini Meryem'e göstermekteydi; (d) Zaman – 25 Mart Cuma, belki gündeğümünde, belki de öğlen vakti (bu konuda farklı görüşler bulunmaktadır), ama kesinlikle yeryüzünün kışın ardından çimenlerle ve çiçeklerle kaplandığı bir mevsimde; (e) Yer – Nasıra, “Çiçek” anlamında, çiçeklerin Meryem'le olan simgesel ilişkisine dikkat çekmek için. Fra Roberto, Meleğin Selamlaması'nı daha kısa tutmuştu. Selamlama, (a) saygı, Melek Meryem'in önünde diz çökmüştü, (b) doğum sancısından muafiyet, (c) lütuf, (d) Tanrı'yla birleşme ve (e) Meryem'in Bakire ve Anne olarak eşsiz mutluluğu.

Fra Roberto'nun buraya kadar söyledikleri, ressamın Meryem'i konu alan görsel hikâyesi için bir ön hazırlık veya önemsiz ayrıntı niteliğindeydi. Ancak üçüncü gizem, Melekle Konuşma, Meryem'in başına gelen ve ressamın temsil etmek zorunda olduğu olay sırasında Meryem'in ne tür insani duygular yaşadığı konusundaki 15. yüzyıl algısını açıkça gözler önüne seriyor. Fra Roberto, Aziz Luka İncili'ndeki anlatımı (I: 26-38) tahlil eder ve Meryem'in olay sırasında peş peşe yaşamış olabileceği beş ruh hali veya manevi durum sıralar:

Meryem'e Müjde'nin üçüncü gizemi Meleklerle Konuşma, Meryem Ana'nın Beş Övünç Koşulu'nu birleştirir:

1. *Conturbatio* - Endişe
2. *Cogitatio* - Düşünme
3. *Interrogatio* - Sorgulama
4. *Humiliatio* - Boyun Eğme
5. *Meritatio* - Liyakat

İlk koşul *Conturbatio*: Aziz Luka'ya göre Bakire, Meleğin selamını duyunca –*Selam, ey Tanrı'nın lütfuna erişen kız. Rab seninledir– şaşır*dı. Nicolas de Lyre'nin belirttiği gibi, bu endişe kuşkudan değil hayretten kaynaklanıyordu, çünkü Meryem melek görmeye alışık ve Meleğin görüntüsünü o kadar garipsememişti, onu şaşırtan yüce ve muhteşem selamlamasıydı, Melek öylesine ulu ve olağanüstü şeyler açıklamıştı ki, alçakgönüllü Meryem bunları duyunca şaşırılmış ve hayrete düşmüştü [Resim 24-a].

İkinci koşul *Cogitatio*: Meryem *bu selamın ne anlama gelebileceğini düşünmeye başladı*. Bu, Kutsal Bakire'nin ne kadar sağduyulu olduğunu gösteriyor. Sonra *melek ona, “Korkma Meryem” dedi, “sen Tanrı'nın lütfuna eriştin. Bak, gebe kalıp bir oğul doğuracaksın, adını İSA koyacaksın...* [Resim 24-b].

Üçüncü koşul *Interrogatio*: Meryem meleğe, “*Bu nasıl olur? Ben erkeğe varmadım ki*” dedi. Yani, [...] “Tanrı'nın ilhamıyla ve kendi irademle, asla bir erkeğe varmamaya azmettiğime göre, bu nasıl olur?” Francis Mayron bu konuda şöyle diyor: “Muhteşem Bakire'nin, Tanrı'nın Oğlu'na gebe kalmak için bekâretini kaybetmektense, bekâretini korumak istediği söylenebilir, çünkü bekâret övgüye değer bir şey, bir oğula gebe kalmak ise yalnızca saygın bir şeydir, erdem olmayıp erdemin ödülüdür ve erdemin kendisi ödülünden daha değerlidir, çünkü erdem liyakati barındırır, ama ödül barındırmaz”. Bu nedenle, mahcup bir kız gi-



Resim 24a. FILIPPO LIPPI, *Meryem'e Mjde: EndiŖe*, 1440-1460, pano. S. Lorenzo, Floransa.

bi bekâretine dñŖkñn bu alçakgñnñllñ, masum, temiz kız, bir bakirenin nasıl gebe kalabileceğini sorguluyordu [...] [Resim 24-c]

Dördñncñ koŖŖ *Humiliatio*: Meryem'in tapılası dizlerini nasıl bir hal ve hareketle yere değdirdiğini hangi zihin canlandırabilir, hangi sözler ifade edebilir? O, başını önñne eğerek Ŗu sözleri söyler: *Ben Rab'bin kuluyum*. “Sultan” demez, “Kraliçe” demez. Ne derin bir boyun eğiŖ! Ne olaęanñstñ bir nezaket! “İŖte,” demiŖtir Meryem, “Tanrımın kölesi ve hizmetkârı”. Ve sonra gözlerini gökyñzñne doğru çevirerek, kollarını haç gibi kavuŖturup ellerini kaldırır ve



Resim 24b. BARBERINI PANOLARI RESSAMI, *Meryem'e Mijde: Düşünme*.
Kress Koleksiyonu, Ulusal Galerî, Washington.



Resim 24c. ALESSO BALDOVINETTI, *Meryem'e Mjde: Sorgulama*, pano. Uffizi, Floransa.

Tanrı'nın, Meleklerin ve Azizlerin isteğine boyun eğer: *Bana dediğin gibi olsun* [Resim 24-d].

Beşinci koşul *Meritatio*: [...] Meryem bu sözleri söyledikten sonra Melek O'nun yanından ayrılır. Ve o anda, İsa, Tanrı'nın vücut bulmuş hali, dokuzuncu vaazımda sözünü ettiğim olağanüstü duruma uygun olarak cömert Bakire'nin



Resim 24d. FRA ANGELICO, *Meryem'e Müjde: Boyun Eğme*, fresk. San Marco Müzesi, Floransa.

rahmine düşer. Bakire Meryem, İsa'ya hamile kaldığı anda, bu olayı ve kutsal şeyleri temaşaya dalan ruhu öylesine yüce bir mertebeye ermiştir ki, kendisini kutsayarak mutluluğa eriştiren görüntünün varlığı karşısında hiçbir mahlukun tatmadığı bir şey yaşamıştır diyebiliriz. Ve karnında taşıdığı Çocuk bedeninde tarifsiz tatlılıkta duygular uyandırmış-

tır. Büyük olasılıkla derin bir boyun eğme duygusuyla yavaşan gözlerini önce gökyüzüne, sonra da karnına çevirmiş ve şöyle demiştir: “Ben kimim ki, Tanrı’nın vücut bulmuş hali benim rahmime düştü vs. [...]”¹³

Bu hayalî monolog devam eder ve Fra Roberto’nun vaazı doruk noktasına ulaşır.

Beş Övünç Koşulu’nun sonuncusu olan *Meritatio*, Cebra-il’in ayrılmasından sonra gelen aşamadır ve Meryem’in tek başına tasvir edildiği, bugün *Meryem’e Müjde (Annunziata)* olarak anılan temsil türünün parçasıdır (Resim 50); öbür dördü –Endişe, Düşünme, Sorgulama ve Boyun Eğme– Meryem’in Müjde’ye verdiği tepkiyi anlatan yüce öykünün bölümleridir ve resimsel betimlemelere tamı tamına uyar. 15. yüzyılda resmedilen Meryem’e Müjde sahnelerinin çoğu, Endişe ya da Boyun Eğme aşamalarıdır – ya da birbirinden pek de kolay ayırt edilemeyen Düşünme ve/veya Sorgulama aşamaları. Vaizler, ressamın dağırcığına göre halkı yönlendirir, ressamlar da eserlerini olayın o dönemdeki duygusal sınıflandırması çerçevesinde yorumlardı. Bugün Fra Roberto’nun yönlendirmelerinden bihaber olan bizler, her ne kadar bir Müjde sahnesine baktığımızda heyecan, düşünceli duruş ya da boyun eğiş gibi genel duygu durumlarını ayırt edebiliyor olsak da, 15. yüzyıla ait daha belirgin sınıflandırmaların üzerinde durarak farklılıkları daha iyi algılayabiliriz. Örneğin bunlar bize Fra Angelico’nun birçok Meryem’e Müjde sahnesinde Boyun Eğme aşamasına özgü kalıplardan hiçbir zaman bütünüyle uzaklaşmadığını, buna karşın Botticelli’nin (Resim 25) Endişe ile tehlikeli bir yakınlığı olduğunu hatırlatır; ayrıca, Düşünme ve Sorgulama sahnelerini betimlemek için 14. yüzyılda başvurulan olağanüstü yöntemlerin, Piero della Francesca gibi ressamlar tarafından arada sırada yeniden canlandırılmaya çalışılsa da 15. yüzyılda yavaş yavaş kaybolduğunu anımsatır; ke-



Resim 25. BOTTICELLI, *Meryem'e Mijde*, ykl. 1490, pano. Uffizi, Floransa.

za, bu sınıflandırmalar üzerinde durduğumuzda, 1500 dolaylarında ressamların, Endişe kavramını Botticelli'nin kullandığı geleneksel biçiminden daha karmaşık ve daha ölçülü kullanmayı denediklerini görürüz: Onlar da, Leonardo gibi, şiddet içeren tasvir tarzından hoşlanmazlar:

[...] birkaç gün önce bir melek resmi gördüm, Meryem'e Mijdesini verirken sanki onu odadan kovalar gibiydi, nefret edilen bir düşmana saldırıyormuş gibi duruyordu ve Meryem de, adeta çaresizlik içinde kendini pencereden dışarı atmak istiyor gibi görünüyordu. Buna benzer hatalar yapmayın.¹⁴

15. yüzyılda resimsel gelişim, 15. yüzyılın duygusal deneyim sınıflandırmaları çerçevesinde meydana geliyordu.

Beden ve Dili

Öykülerin etkili ögesi insan figürüydü. Figürün kişisel karakteri fizyonomisinden çok –önceden de gördüğümüz gibi bu seyirciye bırakılan bir şeydi– hareket tarzına dayanıyordu. Ama özellikle İsa figürü gibi bunun dışında olanlar da vardı.

İsa figürü, kişisel imgeleme diğer figürler kadar açık değildi, çünkü 15. yüzyıl hâlâ, İsa'nın dış görünüşü hakkındaki betimlemelerin bir görgü tanığına dayandığına inanacak kadar şanslıydı. Bu tanıklık, Lentulus adındaki hayali Yahuda valisinin Roma Senatosu'na yazdığı sahte bir raporda yer alıyordu:

Orta boylu, son derece seçkin bir adam. Etkileyici bir görünüşü var, ona bakanlarda hem sevgi hem de korku uyandırıyor. Saçları olgun fındık rengine. Kulakları hizasına kadar dümdüz, sonra kalın bukleler halinde ve daha gür olarak omuzlarına dökülüyor. Saçı önden, Nasıralılara özgü biçimde ortadan ikiye ayrılmış. Alnı geniş, düzgün ve açık; yüzünde kırışıklık ya da leke yok. Pembemsi, soluk bir renkte. Burnu ve ağzı kusursuz. Sakalı sık ve genç bir delikanlının yeni çıkmış sakalı gibi, saçının rengine; çok uzun değil ve ortadan ayrık. Görünüşü sade ve olgun. Gözleri pırıl pırıl, kıpır kıpır, berrak ve harika. Paylarken korkutucu, öğüt verirken sakin ve nazik. Hızlı hareket ediyor, ama ağırbaşlılığından taviz vermiyor. Kimse onu gülerken görmemiş, ama ağladığı görülmüş. Göğsü geniş ve dimdik; elleri ve kolları incecik. Konuşurken ciddi, temkinli ve alçakgönüllü. İnsan evlatları arasında en güzeli.¹⁵

Bu betimlemeye ters düşen pek resim yoktur.

Bakire'yle ilgili betimlemeler, Aziz Luka'nın varsayımına dayanarak çizdiği portrelere karşın, daha az tutarlıdır ve görünümüyle ilgili yerleşmiş bir tartışma geleneği vardır. Örneğin, ten ve saç rengi tartışma konusudur: Esmer midir, sarışın mı? Dominiken Gabriel Barletta, Bakire'nin güzelliğinden söz ettiği bir vaazında bu konudaki geleneksel görüşü ortaya koyar – Meryem'in güzelliği vaazlarda sık rastlanan bir konudur, ama genellikle simgesel bir yaklaşımla ele alınır.

Soruyorsunuz: Bakire esmer miydi, yoksa sarışın mı? Albertus Magnus, O'nun ne yalnızca esmer, ne yalnızca kızıl saçlı, ne de yalnızca sarışın olduğunu söyler. Çünkü bu tonların hepsi, tek başlarına, kişide bir tür eksikliğe sebep olur. İşte bu nedenle zaman zaman şöyle der insanlar: “Tanrı beni kızıl saçlı bir Lombardiyalı’dan korusun”, “Tanrı beni siyah saçlı bir Alman’dan korusun”, “sarışın bir İspanyol’dan korusun” veya “bilmem ne saçlı bir Flaman’dan korusun”. Meryem’in teni karışık tonlardan oluşur, hepsinden bir parça almıştır, çünkü bütün bunlardan bir parça almış bir yüz güzeldir. Bunun için tıp uzmanları kızıl ile sarışını birleştiren bir cildin üçüncü bir renk, esmerlik eklendiğinde en iyisi olduğunu söylerler. Ancak, der Albertus, kabul etmeliyiz ki Meryem’de esmerlik biraz daha ağır basıyordu. Böyle düşünmek için üç neden vardır – ilk olarak, ten rengi açısından, Yahudiler genelde esmer olduğu ve Meryem de Yahudi olduğu için; ikinci olarak, görgü tanıklığı açısından, Aziz Luka’nın yaptığı ve bugün Roma’da, Loreto’da ve Bolonya’da bulunan üç resimde de Meryem koyu tenli olduğu için; üçüncü olarak da benzerlik açısından. Oğul genellikle anneye benzer, anne de oğula; İsa esmerdi, dolayısıyla da [...]”¹⁶

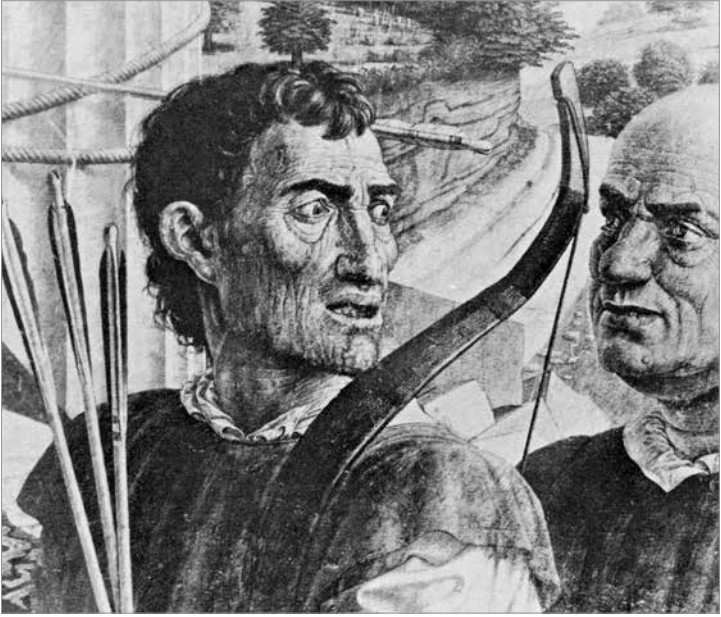
Bu tür tanımlamalar gene de hayal gücüne yer bırakacak nitelikteydi. Azizlere gelince, çoğu kendilerini tanımlamaya yarayan fiziksel bir işarete ya da lekeye sahip olsa da –Aziz Paulus’un kel olması gibi– betimlenmeleri genellikle kişisel beğeniye ve ressamın kendi üslubuna kalmıştı.

Gene de hümanist Bartolomeo Fazio’nun dikkat çektiği gibi “onurlu birisinin resmini yapmak bir şey, ahlaksız ya da hırslı veya sefih birinin resmini yapmak başka bir şey”dir. Figürlerin çoğu, gerçekten de, başka figürlerle olan ilişkilerinden bağımsız olarak, bir değerler sistemini ifade etmektedir. Yüzleri 15. yüzyıl gözüyle okuyamadığımız için çok fazla şey kaçırmadığımıza inanıyorum; tıptaki karmaşık fizyonomik özellikler bir ressamın uygulayamayacağı kadar akademikti, fizyonomiyle ilgili yaygın klişelerse bir dönemden diğerine fazla değişmiyor:

[...] gözler ruhun aynasıdır: Hemen herkes, göz renginin, gözlerdeki tedirginliğin, keskin bakışların ne ifade ettiğini bilir. Fakat çekik gözlü insanların kötü niyetli ve ahlaksız olduklarını söylemek gerek. Eğer gözün akı genişse ve bütünüyle görünüyorsa bu utanmazlığı gösterir; eğer saklıysa, hiç görünmüyorsa bu da kişinin güvenilir olmadığını gösterir.¹⁷

Ancak, Leonardo da Vinci fizyonomiyi aldatıcı bir bilim sayar; ressamın gözlemini geçmişte yaşananların yüzde bıraktığı izlerle sınırlar:

[...] yüzün, insan mizacından işaretler barındırdığı, kişinin zaaflarını ve huylarını gösterdiği doğrudur. Yanakları dudaklardan, burun deliklerini burundan, göz çukurlarını gözlerden ayıran izler, kişinin neşeli olup olmadığını ve sık sık gülüp gülmediğini açıkça gösterir. Buna benzer izleri az olan insanlar, derin düşünceye dalan insanlardır. Yü-



Resim 26. ANDREA MANTEGNA, *Aziz Sebastian*, detay, bir okçu, ykl. 1475, tuval. Louvre, Paris.

zünde derin izler olanlar öfkeli, fevri ve mantıksızdır. Kaşları arasında derin çizgiler olanlar da fevridir. Alnında belirgin yatay izler olanlarsa, belli etseler de etmeseler de, keder içindedir.¹⁸

Eğer bir ressam bu tür izlere fazlasıyla yer vermişse, bunların gözden kaçması zaten mümkün değildir (Resim 26).

15. yüzyıl insanların, bedensel hareketler ile ruhsal ve zihinsel hareketler arasında yakın ilişkiler olduğu anlayışını paylaşmazsak, işte asıl o zaman bu resimlerle ilgili pek çok ayrıntıyı gözden kaçırırız. Pinturicchio'nun *Odyssia'dan Bir Sahne* (Resim 27) adlı resminde, tam anlayamadığımız bir dil kullanılmış gibidir. Ön planda, telaş içinde gö-



Resim 27. BERNARDINO PINTURICCHIO, *Odysseia'dan Bir Sahne*, ykl. 1509, fresk. Ulusal Galerî, Londra.

rünen iyi giyimli genç adam, elini açarak ve parmağını sallayarak sitemde mi bulunuyor, yoksa bir şey mi anlatıyor? Elini açmış sarıklı adam, şaşkınlık mı, korku mu, yoksa acıma mı ifade ediyor? En sağda yarısı görünen figür, eli kalbinde, yukarı doğru bakarken, hoş bir duyguyu mu, yoksa hoş olmayan bir duyguyu mu ifade ediyor? Penelope ne hissediyor? Bu soruların hepsi birleşince genel bir soru ortaya çıkmakta: Bu resmin konusu ne? Sahne, Telemakhos'un Penelope'ye, Odysseus'u arayışını anlatmasını mı temsil etmekte, yoksa Taliplerin, Penelope'yi gafil avlayarak, dokuğunu iddia ettiği kefeni kurnazlıkla sökerken yakalamalarını mı? Anlatım dilini çok iyi bilmediğimiz için emin olamıyoruz.

Alberti'nin, resim üzerine düşüncelerini yazdığı kitapta odaklandığı konulardan biri de zihinsel ve ruhsal durumun fiziksel ifadesiydi:

Ruhun hareketleri bedenin hareketlerinden anlaşılır. [...] Ruhun, duygulanım adı verilen hareketleri vardır – keder, neşe, korku, arzu ve benzerleri. Bir de bedenin hareketleri vardır: büyümek, büzülmek, hastalanmak, iyileşmek, bir yerden bir yere gitmek. Biz ressamalar, ruhun hareketlerini, uzuvların hareketiyle göstermek istediğimizden yalnızca bir yerden bir yere gidiş hareketlerini kullanırız.¹⁹

Guglielmo Ebreo da dans üzerine yazdıklarında bu konuya odaklanmıştı:

Dans etme meziyeti, ruhun hareketini gösteren bir eylemdir, iştirme duyumuz aracılığıyla içsel duyularımızın düşünsel bölümlerine hoş duygularla ulaşan bir ahengin ölçülü ve kusursuz ses uyumuna ayak uydurmaktır; bu ahenk orada, duyularımızın tatlı hareketlerle kıpırdanmasını sağlar ve bu hareketler, sanki doğalarına aykırı bir şekilde hapsedilmiş gibi, kaçmak ve etkin hareketle kendini göstermek ister.²⁰

15. yüzyılda insanlar hakkında hüküm verilirken, hantallık ya da çeviklik, hoyratlık ya da yumuşaklık gibi nitelikler önemli yer tutuyordu. Nitekim Leonardo, beden hareketlerinin üzerinde çok durmuş ve bir resmin değerlendirilmesinde ne kadar önemli olduğunu uzun uzun anlatmıştı: “Bir resmi değerlendirirken göz önüne alınması gereken en önemli şey, hareketlerin, her canlının zihinsel durumuna uygun olmasıdır”. Ama Leonardo, her ne kadar bir hareket türünü öbüründen ayırmanın şart olduğunu tekrar tekrar belirtse de, kastettiği özel hareketlerin neler olduğunu kelimelerle tarif etmekte doğal olarak zorlanmaktaydı: “Kızgınlık, acı, ani korku, ağlamaklı olma, kaçamak davranma,

arzu, buyurganlık, aldırmazlık, kaygı vs.” hareketlerini tarif etmeye niyetlenmiş, ama bunu yapmamıştır.²¹

Bu tür bir duyarlılık ve ardındaki ölçütler bugün bizim için pek anlaşılır değil; bunun bir nedeni de, bu ölçütlerin bir mantığa oturmasını sağlayan nefes/ruh temelli fizyolojiye artık inanmıyor olmamız. Bunların artık, hayli yavan bir bakışla, farklı insan tiplerine uygun hareket örnekleri olarak algılandığı kesin: ateşli gençlerin canlılığından, bilge yaşlıların itidaline kadar uzanan bir hareket alanının temsili – Alberti’nin dediği gibi, filozoflar eskrimciler gibi davranmamalıdır. Ama duyguların en geleneksel fiziksel ifadesi olan ve bazı açılardan resimleri okumada en çok yararlanılan el-kol hareketleri (Resim 28) arasında birkaç duruştan söz edilebilir.

Rönesans resmindeki el-kol hareketlerini açıklayan bir sözlük yok, fakat hareketleri anlamlandırmaya yarayacak bazı ipuçları veren kaynaklar var. Ancak bu kaynaklar güvenilir değil ve dikkatli kullanılmaları gerekiyor, yine de resimlerde sürekli kullanılmış olmalarından ötürü teyit edilmiş açıklamalardan bazı yararlı varsayımlar çıkartmak mümkün. Leonardo, resamlara el-kol hareketleri için yararlanabilecekleri iki kaynak önerir: hatipler ve dilsizler. Bu konuda Leonardo’yu kısmen izleyebilir, bazı el hareketlerini kayıt altına almış olan iki grubun –vaizlerin ve suskunluk dönemindeki keşişlerin– el hareketlerine bakabiliriz. İkinci gruptakilerden çok az ipucu elde ediliyor: Benediktenlerin, keşişlerin suskunluk dönemlerinde kullanabilmeleri için geliştirdikleri işaret dili listelerindeki birkaç 100 işareten ancak dört-beş tanesi resimleri okurken kullanılabilir:

Onaylama: Yavaşça kolunu kaldır, elinin tersi karşındakine dönük olsun.

Gösterme: Gördüğün şeye dikkat çekmek istersen, avucunu ona doğru aç.



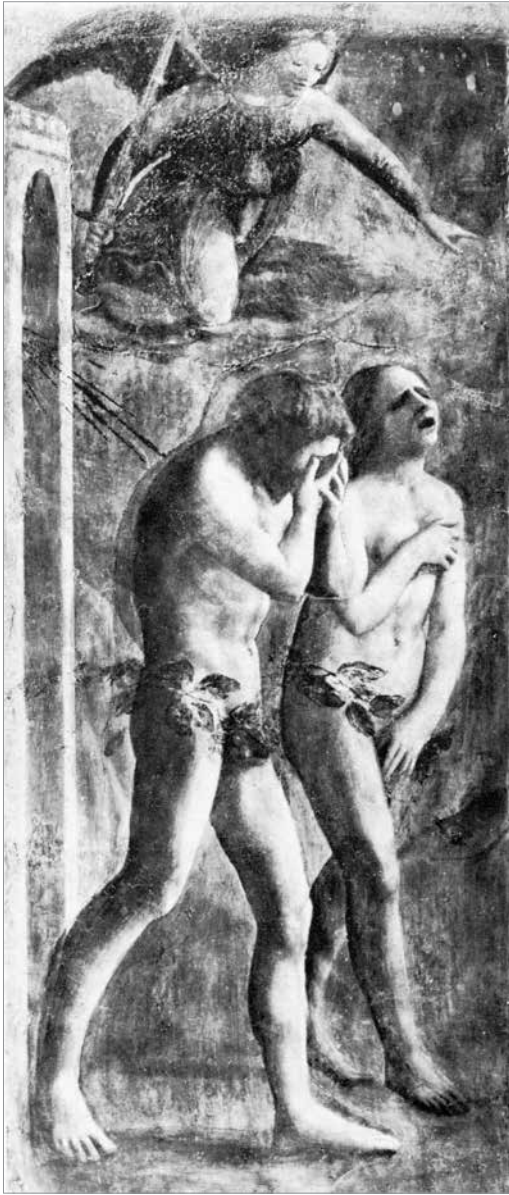
Resim 28. FLORANSA OKULU, *Sekiz El Eskizi*, 15. yüzyıl ortaları, lavi.
Boymans-van Beuningen Müzesi, Rotterdam.

Keder: Avucunla göğsüne bastır.

Utancı: Gözlerini parmaklarıyla kapat.²²

Buradan hareketle Masaccio'nun *Cennetten Kovuluş* (Resim 29) adlı çalışmasını daha net yorumlama cesaretini göstererek, resimdeki iki figürde iki duygu halinin birleştirildiğini görebiliriz: Adem (*lumina tegens digitis* [gözlerini parmaklarıyla kapat]) utancı ifade ederken, Havva (*palma prement pectus* [avucunla göğsüne bastır]) yalnızca kederini göstermektedir. Bu tür bir okuma bağlamla yakından ilişkilidir: Benediktenlerin listesinde bile kalbin üstündeki el, tebessüm ve gözlerin yukarı bakması, kederin değil sevincin göstergesidir. Nitekim *Quattrocento* insanının da bir el ya da beden hareketini yanlış anlaması mümkündür. Sienalı Aziz Bernardino bir vaazında, ressamların, İsa'nın Doğumu sahnesinde Hz. Yusuf'u eli çenesine dayalı halde (Renkli Resim IV) betimlemelerinden yakındır; bu duruşun melankoliyi çağrıştırdığını, oysa Yusuf'un neşeli bir ihtiyar olduğunu ve böyle gösterilmesi gerektiğini söyler. Bu hareket çoğu kez –örneğin ölüm döşeginde– melankoliyi ifade etmekle birlikte, İsa'nın Doğumu sahnesinin ima ettiği gibi derin düşünceye dalma durumunun göstergesi olarak da kullanılmıştır. Tabii bazen her iki anlama da gelebilir (Resim 30).

Daha kullanışlı ve daha güvenilir bir kaynak da vaizlerdir. Vaizlerin teatral becerileri yüksektir ve sistemleştirdikleri bir dizi el-kol hareketi yalnızca İtalya'ya özgü değildir. Bir İtalyan vaiz, el-kol hareketleri ve konuşma tarzıyla, Bretonya gibi Kuzey Avrupa ülkelerinde de başarıyla vaaz verebilirdi. Birçok İtalyan da büyük olasılıkla Latince vaazları bu yolla izleyebiliyor olmalıydı. El-kol hareketleri sanatı konusunda, kutsal kitaba dayandırılan kurallar da vardı. "İsa'nın, 'Bu tapınağı yıkın' (Yuhanna 2: 19) derken, el-kol hareketleri yaptığını varsaymalıyız – elini göğsüne bastırıp tapına-



Resim 29. MASACCIO, *Cennetten Kovuluş*, ykl. 1427, fresk. S. Maria del Carmine, Floransa.



Resim 30. VITTORE CARPACCIO, *Ölü İsa, Aziz Hieronymus ve Eyüp*, ykl. 1490, pano. Metropolitan Sanat Müzesi, New York.

ğa doğru bakmış olmalıdır.” Vaize, metinleri benzer biçimde vurgulaması öğretilmişti:

Vaiz bazen, *örneğin yolunuzdan dönüp küçük çocuklar gibi olmazsanız, Göklerin Egemenliği’ne asla giremezsiniz* (Matta 18: 3) derken korku ve heyecanla konuşmalıdır;

Bazen, *örneğin Sen hâlâ mı kemalini sıkı tutmaktasın?* (Eyüp 2: 9) derken, ince bir alay ve küçümsemeyle;

Bazen, *örneğin Ey bütün yorgunlar ve yükü ağır olanlar! Bana gelin, ben size rahat veririm* (Matta 11: 28) derken, yumuşak bir ifadeyle ellerini kendine doğru çekerek [*attractio manuum*];

Bazen, *örneğin, Uzak memleketten, Babil’den bana geldiler* (Yeşaya 39: 3) derken kıvanç ve gururla;

Bazen, örneğin, *Kendimize bir önder seçip Mısır'a dönelim* (Çölde Sayım 14: 4) derken nefret ve öfkeyle;

Bazen, örneğin, *Sizler, Babam'ın kutsadıkları, gelin!* (Mat-ta 25: 34) derken ellerini havaya kaldırarak [*elevatio manu-um*] neşeyle konuşmalıdır.²³

Sorun her zaman nerede durulacağıydı; Thomas Waleys, 14. yüzyıl ortalarında yazdığı *De modo componendi sermones* (Vaaz Usulleri) kitabında şöyle öğütüyordu:

[...] vaiz bedenini denetimsiz hareketlerle oradan oraya savurmamaya çok dikkat etmeli – kafasını kâh aniden kaldırıp kâh indirmekten, başını hızla bir sağa bir sola döndürmekten, Doğu'yla Batı'yı birden kucaklayacakmış gibi ellerini uzatmaktan, sonra aniden ellerini önünde kavuştur-maktan, kollarını bir uzatıp bir çekmekten kaçınmalı. Öyle vaizler gördüm ki, başka açılardan mükemmel davranmak-la birlikte, kendilerini eskrim yapar gibi oradan oraya atı-yorlar, onları engelleyecek insanlar olmasa kürsüleriyle bir-likte yere kapaklanacak kadar delirmişler sanki.²⁴

Fra Mariano da Genazzano –özellikle konuşma tarzıyla hümanist Poliziano'nun övgüsünü kazanan vaiz– gözünden akan yaşları avuçlarının içine toplayıp cemaatin üstüne sa-çardı. Bu tür aşırı davranışları, sıradan olaylar olmadıkları, dolayısıyla üzerlerinde konuşulduğu için biliyoruz, ama da-ha mütevazı ve geleneksel bir dizi teatral davranış anlaşılan daha olağandı. *Mirror of the World*'ün (Dünyanın Aynası) 1520'lere ait üçüncü baskısında, ölçülü davranışları tanımlayan kısa ve öz bir İngilizce liste bulunmaktaydı:

[1] [...] ciddi bir konudan söz ederken ayağa kalkın, be-deninizi çok hareket ettirmeyin, ama işaret parmağınız-la gösterin.

[2] Ve acı bir şeyden ya da dikkatli olmanız gereken bir

konudan söz ederken yumruğunuzu sıkın ve kolunuzu sallayın.

[3] Ve ilahi ya da tanrısal şeylerden söz ederken yukarı bakın ve parmağınızla gökyüzünü gösterin.

[4] Ve yumuşaklıktan, tatlılıktan ya da alçakgönüllülükten söz ederken ellerinizi göğsünüze koyun.

[5] Ve kutsal ya da dinle ilgili şeylerden söz ederken ellerinizi yukarı kaldırın.²⁵

İnsanın aklında böyle bir liste oluşturması, resimlerden edindiği deneyimlerle bu listeyi gözden geçirmesi ve bazı ekler yapması, Rönesans resimlerini okuyabilmek için gerekliydi. Ressamlar, vaizlerle aynı konuyu, aynı yerde ele aldıklarından, onların duygularını ifade ederken yaptıkları gelenekselleşmiş hareketleri resimlerine dahil ediyorlardı. Bu sürecin, Fra Angelico'nun *Meryem'in Taç Giymesi* (Resim 31) adlı freskinde başladığını görebiliriz. Fra Angelico, listemizdeki beşinci hareketi kullanarak, resimdeki altı vaizin –ya da önde gelen altı Dominiken Tarikatı üyesinin– bize önemli bir ipucu vermesini sağlamıştır: Kutsal ya da dinle ilgili şeylerden söz ederken ellerinizi yukarı kaldırın. Bu hareketler, Perugino'nun Sistina Şapeli için yaptığı *İsa'nın Kilisenin Anahtarlarını Aziz Petrus'a Vermesi* (Resim 32) adlı freskinde olduğu gibi, grup halindeki azizleri birbirlerinden ayırt etmeye yaramıştır. Bunların, bir figür grubuna daha zengin bir öyküsel anlam kazandırmak amacıyla sık sık kullanıldığı görülmektedir (Resim 12).

Sözü edilen bu hareketler dinsel içerikliydi. Dindışı olanlar da aslında bunlardan çok kopuk değildi, ama tam saptanmasa da kendilerine özgü çeşitlemeleri vardı: Dinsel olanların tersine bunları kimse kitaplardan öğrenmiyordu, daha kişiseldiler ve modaya göre değişiyorlardı. Bazı iyi resimleri okumamıza yardımcı olan en uygun örneklerden biri, yüzyı-



Resim 31. FRA ANGELICO, *Meryem'in Taç Giymesi*, ykl. 1440-1445, fresk. San Marco, Floransa.

lın ikinci yarısında kullanılan ve davet ya da karşılama anlamına gelen bir hareketti. Bunu, Jacobus de Cessolis'in, toplumsal düzenin bir satranç tahtasıyla temsil edildiği Ortaçağ alegorisi *Liber de ludo scaccorum*'unun (Satranç Oyunu Kitabı) Floransa baskısında yer alan 1493 tarihli ağaç basıkıda (Resim 33) görmek mümkün. Alegoride, vezir fili piyonu bir hancıdır. Kendisini tanımamızı sağlayan üç niteliğinin birinde hancı davet işareti yapmaktadır – “birisini da-



Resim 32. PERUGINO, *İsa'nın Kilisenin Anahtarlarını Aziz Petrus'a Vermesi*, fresk, detay. Sistina Şapeli, Vatikan.

vet edercesine sağ elini uzatmıştır”. Elini, avucu karşıdakine dönük olarak biraz yukarı doğru kaldırmış, parmaklarınıysa aşağıya, avucuna doğru kıvrarak bir yelpaze gibi açmıştır.

Ağaç baskıdaki bu el hareketi, birçok resimde kullanılmıştır. Kompozisyonun bir karşılaşmayı temsil ettiğini bildiğimiz durumlarda bile, el hareketinin anlamını biliyor olmamız, resmi daha net okuyabilmemizi sağlar, çünkü bu hareket farklı ifade çeşitlemelerini de barındırabilir. Botticelli'nin *Genç Adamın Temel Bilimlere Tanıtılması* (Resim 34) adlı fresk çalışmasında genci karşılayan ana figür, bu el hareketinin basit bir çeşitlemesini yapar. Mantegna'nın, Mantova Dukalık Sarayı Gelin Odası'nda bulunan resminde (Resim 5), Lodovico Gonzaga, oğlu Kardinal Francesco Gonza-



Lesexto schacho dinanz ialalfino mǎco pre
se questa forma. Che fu un huomo che ha
ueua lamano diritta stesa amodo dī persō
na che inuitasse. Nella man manca haueua uno pane et

Resim 33. Jacobus de Cessolis, *Libro di giuoco delli scacchi* (Floransa: 1493-1494), ağaç baskı.

ga'yı, bir derebeyi edasıyla, bu hareketin daha kontrollü bir biçimiyle karşılar. Uygun hareketleri kıvraklıkla çizmede usta olan Pinturicchio, Başkeşiş Aziz Antonio'yu baştan çıkarmak üzere harekete geçen üçlü kız grubunda bu el hareketiyle dramatik bir oyun yapmıştır (Resim 35). Fra Roberto Carracciolo'nun ya da başka bir vaizin Aziz Antonio üzerine verdiği vaazı dinlemiş olan herkes, kızların, Aziz'e yapılan saldırının dört aşamasından ikincisini, *carnalis stimulatio*'yu temsil ettiğini bilir. Ayrıca, beden hareketlerinin anlamını ayırt etmeyi bilenler, kızların yaptıkları abartılı el hareketlerinden



Resim 34. BOTTICELLI, *Genç Adamın Temel Bilimlere Tanıtılması*, fresk, detay. Louvre, Paris.



Resim 35. BERNARDINO PINTURICCHIO, *Başkeşiş Aziz Antonio ve Keşiş Aziz Paulus*, fresk, detay. Borgia Dairesi, Vatikan.

mizaçlarını açıkça anlayabilir. Genç kızlar için 1471’de Venedik’te basılmış olan elkitabı *Decor puellarum* (Kızlar İçin Gör-gü Kuralları), geleneksel olarak kızların nasıl durmaları gerektiğini şöyle açıklar: “Ayakta da dursanız, yürüyor da ol-sanız, sağ eliniz her zaman önünüzde, kemerinizin hizasın-da, sol elinizin üstünde olmalıdır”.²⁶ Resimde ortadaki kızın bu kurala uymadığını, daha doğru bir zamanlama duygusu-na sahip olan yanındakinin engellemeye çalışmasına karşın, davet hareketini tek elle değil, iki elle birden yaptığını görü-rüz. Botticelli’nin *İlkbahar* adlı resminde de, bu hareketin bi-raz daha üstü kapalı ve önemli bir örneği bulunur. Kompo-zisyonun ortasındaki Venüs figürü (Resim 36), çevresindeki Güzellerin dansına tempo tutmuyor, eliyle ve bakışıyla bizi kendi dünyasına davet ediyor. Bu el hareketini yanlış anlar-sak, resmin bütün anlamını ıskalamış oluruz.

Eğer dinsel ve dindışı hareketler arasında belli bir ayrım olduğunu fark edemezsek de bir şeyleri atlamış oluruz. Bu ikisi arasındaki ayrım çok net değildi: Özellikle temelde din-

Resim 36. BOTTICELLI, *İlkbahar*, pano. Uffizi, Floransa.



sel olan bir hareket çoğu kez dindışı bir konuda kullanılabiliyor ve o durumda da benzer bir ağırlık taşıyordu. Elimizde başka bir rehber olmadığına göre, Benedikten vaizin listesi, Pinturicchio'nun *Odyseia'dan Bir Sahne* (Resim 27) adlı resmindeki el hareketlerinin sırrına da bir nebze ışık tutabilir. Keza, Pinturicchio'nun *Başkeşiş Aziz Antonio ve Keşiş Aziz Paulus* adlı çalışmasında, Aziz'i baştan çıkarmaya çalışan kızın eliyle yaptığı bütünüyle dindışı davet işaretinin de bir amacı vardı. Ancak genel olarak dinsel resimlerde daha saygılı hareketlere yer verilerek, kutsal kitaptaki menkıbeler sıradan günlük yaşamdan biraz uzaklaştırılır, fiziksel olayların kolaylıkla ayırt edilebilen, olağandışı ve görkemli bir üslupla temsil edilmesine çalışılırdı.

Figür Düzenleri

Bir figür, öykü içindeki rolünü, ressamın ilişkilere ve olaylara işaret etmek üzere kullandığı gruplaşmalar ve hareketler çerçevesinde, diğer figürlerle etkileşime girerek oynardı. Gruplaştırma sanatını icra eden tek kişi ressam değildi, özellikle aynı konuların dinsel oyunlarda da bir şekilde işlendiğini görürüz. Ancak bu bütün kentler için geçerli değildi. 15. yüzyılda Floransa'da dinsel oyunlar hızla gelişirken, Venedik'te yasaktı. Sahnelendikleri kentlerde bu oyunların insanların olayları görselleştirmesine önemli katkısı olmuş olmalıydı; ayrıca o tarihlerde, resimlerle de bazı ilişkiler kurulabiliyordu. 1439'da, Floransa-Ferrara Konsili için Floransa'da bulunan bir Rus piskopos, kiliselerde gördüğü, *Meryem'e Müjde* ve *İsa'nın Göğe Yükselişi* üzerine iki oyunu anlatırken, kimi ayrıntıların resimlerle olan benzerliğinden söz ediyordu: "Havarilerin ayakları çıplaktı ve dinsel tasvirlerde gördüğümüz gibiydiler", "Melek Cebrail güzel bir gençti, kar gibi beyaz bir giysisi vardı, üstü altınla işliydi – tıp-

kı resimlerde gördüğümüz ilahi melekler gibi”. Ancak dinsel oyunlarla ilgili bu ve benzeri tanımlamalar, bize asıl bilmek istediğimiz konu hakkında ipucu vermiyor: Bir oyuncu, öbürüne fiziksel olarak nasıl hitap ediyordu? Ama iki şey oldukça nettir. Birincisi olumsuz ve varsayımsaldır. Dinsel oyunlarla ilgili betimlemelerde, çoğunlukla görkemli sahne efektlerinden yararlanıldığı belirtilir, oysa bunların, resimlerde ince bir üslupla işaret edilen öyküsel anlatımlarla pek ilgisi yoktur. Rus piskoposun 1439’da gördüğü oyunda, olayları etkili bir şekilde anlatmak için birtakım karmaşık mekanik araçlar, iplerden sarkıtılan oyuncular, büyük döner diskler, dev yapay ışık kaynakları, ahşap bulutlara çıkıp inen insanlar kullanılmıştı. Matteo Palmieri’nin 1454’te anlattığı üzere, Aziz Yahya kutlamalarında sokaklarda canlandırılan sahneler, fazla konuşma geçmediğinden daha çok *tableau vivant* [canlı tablo] gibiydi ve bu açıdan resimlere daha yakındı. Ama bunlar bile abartılı sayılarıyla dikkat çekiyordu: 1454’teki kutlamalarda Üç Müneccim Kral’ın arkasında 200 atlı vardı. Tabii mütevazı gösterilerin sayısı daha fazlaydı; ama birkaç figürden oluşan karmaşık ve incelikli gruplaşmalardan yararlanarak dramatik bir olay yaratan, durağan figürler arasında hareketsiz oldukları gerçeğiyle çelişmeden hareketli ilişkiler kurabilen ressamın bu gösterilerle fazla ortak yanı olamazdı.

İkinci olarak, bu oyunların sahnelenmesiyle ilgili bölüm pörçük anlatımlardan çıkarabildiğimiz kadarıyla, bu oyunların resimlerle aralarındaki ortaklık, mantığa aykırı gelse de, bize gerçekçilikten çok anti-dramatik gelenekler gibi görünen unsurlardır. Örneğin, oyunların başında, çoğu kez melek karakterindeki bir koro figürü, *festaiuolo*, girizgâh yapardı. Bu figür oyun boyunca sahnede kalır ve seyirci ile canlandırılan sahneler arasında aracı işlevi görürdü. Ressamlar da sık sık, dikkatimizi asıl olaya yönlendiren

benzer koro figürleri kullanmışlardır (Resim 37). Hatta Alberti, *Della pittura* (Resim Üzerine) adlı kitabında bu yöntemi önermişti: “Resimde ne olduğu konusunda bizi uyaran ve yönlendiren bir figür olmasını isterim”. *Quattrocento* se-yircisi, resimdeki bu tür koro figürlerini, oyunlardan aşına olduğu *festaiuolo* figürü sayesinde rahatlıkla algılayabiliyordu. Tiyatro oyunlarında da oyuncular normal olarak sahneyi terk etmez, rol aralarında hepsi sahnede kendilerine ait yerlerde, yani *sedie*’de oturur, sıraları geldiğinde yerlerinden kalkıp rollerini oynarlardı.²⁷ Hz. İbrahim ile Hacer’in konu alındığı bir Floransa oyununda bu doğrultuda çok net talimatlar vardı:

Festaiuolo, oyuna girizgâh yaptıktan sonra yerine geçmeli. Ve İbrahim bir platformda, yanında Sara’yla birlikte oturmalı, ayaklarının dibinde sağda İshak, solda uzakça bir noktada da İsmail ve annesi Hacer durmalı. Ve en sağda, İbrahim’in gidip dua etmesi için bir altar olmalı ve solda sahnenin ucunda ağaçlık bir tepe bulunmalı, büyük ağacın orada, zamanı geldiğinde [Hacer ve melek sahnesi için – M.B.] bir pınar ortaya çıkmalı.²⁸

Hacer ve İsmail’in ilk birkaç dakikada rolü yoktur, İbrahim yerine dönerken onlar yerlerinde beklemektedirler. Bu geleneğin de birçok resimde mantıklı bir karşılığı vardır (Resim 38). Örneğin Filippo Lippi’nin *Bakire ve Çocuk İsa Azizlerle* adlı kompozisyonundaki yardımcı aziz figürleri, tıpkı Floransa’da sahnelenen Meryem’e Müjde oyunlarındaki Kâhinler gibi, ayağa kalkmak için sanki sıralarının gelmesini beklemektedirler.

Her halükârda, sözü edilen bu tür gösteriler hakkında bildiklerimiz, resimlerde bizi ilgilendiren nitelik sorununun özünü anlamamız için yeterli değil. Yani, karşılıklı duran iki figürün betimlenişi, saldırma, kucaklaşma, kulak kabartır



Resim 37. FILIPPO LIPPI, *Meryem'in Çocuk İsa'ya Tapınması*, ykl. 1460, pano. Uffizi, Floransa.

gibi elini kulağının arkasına koyma gibi hareketlerden, hatta bu hareketlerin güdük biçimlerinden çok daha üstü kapalı olmalarına karşın, nasıl olur da kin, sevgi, haberleşme gibi zihinsel ya da duygusal ilişkileri çağrıştıracak kadar yoğun olabilir? Ressam daha çok ince ayrıntıların üzerinde duruyordu: Halkın, onun azıcık yönlendirmesiyle, resimde hangi figürün İsa, hangisinin Vaftizci Yahya olduğunu ayırt edebileceğini, ayrıca Yahya'nın İsa'yı vaftiz ettiğini anlayabilecek



Resim 38. PIERO DI COSIMO, *Meryem'in Elizabet'i Ziyareti*, ykl. 1490-1500, pano. Ulusal Galerî, Washington.

donanımına sahip olduğunu biliyordu. Betimlediği sahne genellikle, seyircinin başka resimlerden, kişisel ibadetinden ve vaazlardan bildiği konuların bir çeşitlemesiydi. Bu durum, beraberinde çeşitli nezaket kuralları getiriyordu ve hareketlerin adeta seyircinin gözüne sokulurcasına betimlenmemesi de bu kurallardan biriydi. Ressamın betimlediği kişiler, rollerini abartısız oynardı.

Ancak fiziksel ilişkilerin böyle incelikli bir şekilde ifade edilmesi, daha aleni ve kaba jestlerin ve gruplandırma biçimlerinin ortaya çıkmasına yol açmış, resimlerde pek olmasa bile, ağaç baskı gibi daha mütevazı mecralarda zaman za-



Resim 39. Aesopos ile Kroisos. Aesopos, *Vita [et] Fabule* (Napoli: 1485) içinde, ağaç baskı.

man kendini göstermişti. Örneğin 1485'te Napoli'de basılan, Aesopos'un [Ezop] hayat hikâyesinin ve masallarının yer aldığı *Vita [et] Fabule*'deki bir ağaç baskıda (Resim 39) yüz ifadeleri ile el hareketleri yoluyla ne yaptıklarını açıkça belli eden, hareketli, bariz şekilde betimlenmiş bir figür grubu görülür. Metni okumadan önce bile sahnede neler olup bittiğinin ipuçlarını elde edebiliriz. Diz çökmüş figürün elleri-

ni tutuş biçiminden, tahtta oturan kişiden bir şeyler istediği anlaşılmaktadır. Tahttaki kişi elini kaldırarak etkilendiğini ifade etmektedir. Sağ taraftaki iki figürün yakınlığı birbirlerini tanıdıklarına işaret eder. Bunlardan birisi bir şey istemesine elini uzatmıştır, yüzünde bariz bir gülümseme olan öbürüyse başparmağını kıvrarak arkasındaki gemiyi işaret eder gibidir. Nitekim metni okuduğumuz zaman anlarız ki, yere diz çökmüş kişi Aesopos'tur ve Kral Kroisos'a [Karun], sağdaki iki Sisamlı'nın haraç olarak getirdikleri malların Sisam'a iade edilmesine izin vermesini istemektedir.

İfadede böylesi bir açıklık, ressamlar için söz konusu değildi, ama resimlerinde ser verip sır vermemesiyle tanınan Piero della Francesca bile, seyircilerinin, figürlerin gruplandırılma biçimlerini okuyabileceğine güveniyordu. *İsa'nın Vaftiz Edilmesi* adlı resminin sol tarafında görülen üçlü melek grubunda (Resim 40), ressam sık sık başvurduğu bir aracı kullanmıştı. Meleklerden birinin gözlerini süzerek ya doğrudan gözlerimize ya da birkaç santim yukarısına ya da yana doğru baktığı fark edilir. Bu durum, onunla aramızda bir ilişki kurulmasına yol açar ve bizim bu figüre ve oynadığı role dikkat etmemize neden olur. Figür adeta bir *festaiuolo*'dur. Bu figürün oynadığı rol her zaman küçüktür, refakatçi bir melek ya da bir nedimedir, ama her zaman benzeri diğer figürlerle yakın bir ilişki içindedir. *İsa'nın Vaftiz Edilmesi*'nde olduğu gibi, çoğunlukla başı yanındakilerin başına ayırt edilemeyecek kadar benzer, ama onlar gözlerini, sahnenin merkezindeki olaya, vaftiz edilmekte olan İsa'ya ya da Süleyman ile Seba Melikesi Belkıs'ın buluşmasına sabitlemişlerdir. Ressam bu yolla bizi, betimlenen olaya refakat eden figür grubunun arasına katılmaya davet eder. Böylelikle, karşıdan bakan seyircilik konumu ile meleklerle kurduğumuz kişisel ilişki arasında gidip gelir, olayla ilgili daha yoğun bir deneyim yaşarız: İlk kavrayış biçiminin netliği, ikincisinin kişiselliğiyle zenginleşir. Bu yön-



Resim 40. PIERO DELLA FRANCESCA, *İsa'nın Vaftiz Edilmesi*, detay, pano. Ulusal Galerî, Londra.

tem, hem kıvrılmış bir başparmaktan ya da parmakla işaret etmekten daha etkilidir, hem de bizden daha fazla katkı bekler: Bir grubun içinde ve karşısındayken, üstü kapalı ilişkilere hazır olmaya ve bunları çözmeye yatkın olmamıza bağlıdır ve bu çabamız, grubun anlamını çözme sürecimiz açısından çok önemlidir. Olayın etkin bir parçası oluruz. Gündelik hayatta başvurulmuş toplumsal bir beceri olan gruplaştırma, figür düzenlemelerinin –el-kol hareketleri yapmadan, hamle etmeden ya da yüzünü eksitmeden– güçlü bazı psikolojik etkileşim duyguları uyandırdığı bir sanata dönüşüyor. Ama sorun şu: Böylesi incelikli imaları ânında doğru algılayabilme yatkınlığına sahip olduğumuz kuşku götürür.

Bize bu konuda ipucu verebilecek bir diğer 15. yüzyıl etkinliği de, ressamın figür gruplarıyla benzerlik taşıyan dans-



Resim 41. Guglielmo Ebreo, *Trattato del ballo* (Dans Üzerine), ykl. 1470. Ulusal Kütüphane, Paris, İtalyan elyazmaları 973, fol. 21 v.'deki minyatür.

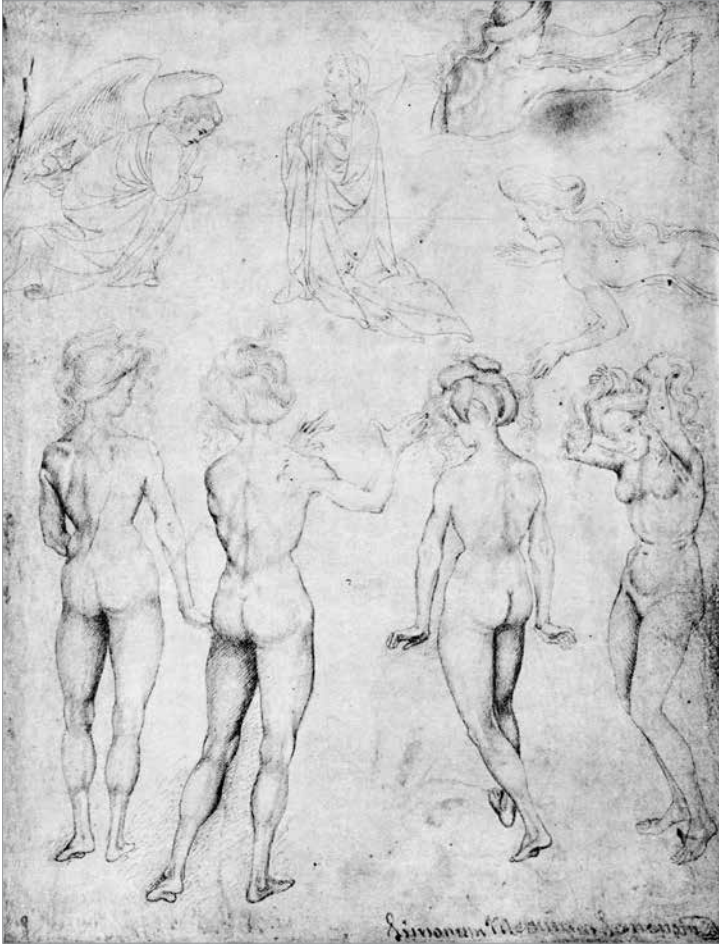
tır – özellikle de *bassa danza* (Resim 41) olarak anılan dans türü. Bu yavaş tempolu dans İtalya'da yüzyılın başında yaygınlaşmıştı. *Bassa danza* birkaç açıdan dinsel oyunlara oranla resimlerle daha fazla benzerlik taşır. Öncelikle, üzerine metinler yazılmış, sözel kaynaklarla beslenmiş bir sanat türüdür –bu metinlerin bilinen ilk örneği 1440'larda Domenico da Piacenza tarafından kaleme alınmıştır– ve kendine ait kuramsal bir terminolojisi vardır.²⁹ Retorik gibi dansın da beş bölümü bulunmaktadır: *aere* [canlılık], *maniera* [tarz], *misura* [ölçü], *misura di terreno* [zemin hesabı], *memoria* [bellek]. İkinci olarak dansçılar belli bir düzen içinde hareket eden figür grupları olarak düşünülmüş ve bu şekilde tanımlanmışlardır. Fransızların tersine İtalyanlar dans notasyonu kullanmamış, onun yerine figürlerin bütün hareketlerini, izleyicinin gördüğü gibi tarif etmişlerdir. Üçüncüsü,

dans ile resim arasındaki benzerlikler 15. yüzyıl insanı tarafından da görülmüş gibidir. 1442’de Urbino’lu şair Angelo Galli, Pisanello’ya niteliklerini listeleyen bir sone yazmıştır.

Sanat, *misura*, *aere* ve desen ustalığı
Maniera, perspektif ve doğal nitelik–
Tanrı mucize eseri ona bu yetenekleri vermiştir.³⁰

Eğer *aere*, *maniera* ve *misura* terimlerini, dans bağlamında Domenico da Piacenza ve öğrencilerinin tanımladığı gibi ele alırsak, bunlar Pisanello eleştirisine çok uygun düşer (Resim 42). Guglielmo Ebreo’ya göre *aere*, “canlılıkla ve yaylanarak yükselme hareketidir, figüre [...] yumuşak ve müşfik bir vurgu katar”.³¹ *Maniera*, Domenico’ya göre “orta karar bir harekettir, ne çok ne az, ama öyle yumuşaktır ki figür, adeta sakin bir denizde, yavaşça yükselen ama çabucak düşen ufak dalgalar arasında iki küreğin çektiği bir gondola benzer”.³² *Misura* ritimdir, ama esnektir, “hızlılıkla dengeleyen yavaşlıktır”.³³

Alberti’nin resim üzerine, Guglielmo Ebreo’nun da dans üzerine yazdıklarının ortak paydası, fiziksel hareketleri, zihinsel hareketlerin yansıması olarak ele almalarıdır. Dans etmenin özü de –en azından entelektüel bakış açısına göre– bu olduğundan, dans elkitabı konuyu daha ağdalı bir dille ele almıştır. Domenico da Piacenza bu sanatı savunurken Aristoteles’ten alıntı yapar. Metinde ele alınan ilkeler kadar, tarif edilen dans biçimlerinde de psikolojik ilişkileri oldukça açık biçimde ifade eden figür düzenlerine yer verilmiştir. Danslar yarı teatraldır denebilir. *Cupido* yani Arzu olarak anılan dansa erkekler, bir dizi eğilme-bükülme hareketi yaparak, rolleri geri çekilmek olan eşlerine hem bağlı olduklarını hem de onların peşinden koştuklarını ima ederler. *Kıskançlık* adlı dansaysa, üç erkek ve üç kadın eş değiştirirken, erkeklerin her biri sırasıyla diğer figürlerden ayrılarak



Resim 42. PISANELLO, *Kız Eskizleri*, mürekkep. Boymans-van Beuningen Müzesi, Rotterdam.

tek başına durur. *Phoibos*'ta iki kadın, kendini teşhir eden bir adamın önünde hareketli bir paravan gibi durur; örnekler çoğaltılabilir.

Ressamın figür gruplarını oluşturma yöntemi ile dans eden figürler arasındaki benzerlik, dinsel resimlerden çok,

klasik ve mitolojik konuların ele alındığı yeni resimlerde daha net görülür. Bu örneklerde ressamalar, dinsel resimlerdeki geleneksel düzenleri geliştirmek ve yüzyılın ruhuna göre uyarlamak yerine, yenilikler keşfetmek zorundaydılar. Botticelli'nin *Venüs'ün Doğuşu* (Resim 43), 1480'lerde, birkaç yıl önce tamamlanan *İlkbahar* gibi Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici için yapılmıştı. Kuzeni Muhteşem Lorenzo di Piero de' Medici, 1460'larda *Venüs* adlı bir dans bestelemişti:

Venüs adlı üç kişilik bassa danza,
Beste: Lorenzo di Piero de' Medici

Önce yana doğru yavaş bir adım ve sonra hep beraber öne doğru bir çift adım, sol ayakla başlanacak; sonra ortadaki dansçı etrafında dönüp, sol ayağı yana ve sağ ayağı çapraz iki kez tekrarlayacak; ortadaki tekrarlarırken iki yandakiler de üçlü iki adımla öne gidecek, sonra karşılıklı gelebilecek gibi sağ ayağı üstünde yarım dönecek; sonra onlar da biri sol ayakla, diğeri sağ ayakla iki kez tekrar yapacak; son-

Resim 43. BOTTICELLI, *Venüs'ün Doğuşu*, ykl. 1485, pano. Uffizi, Floransa.



ra sol ayakla başlayıp üçlü yaparak birbirlerine doğru yaklaşacaklar; sonra üçü birden neşeli bir dönüş yapacak; sonra ortadaki dansçı iki çift ön adımla diğer ikisine yanaşacak; ve bu sırada diğerleri sol ayak üstünde reverans yapacak.³⁴

Bu yalnızca dansın üçte biriydi, gerisi de aynı şekilde devam ediyor ve sonra tekrarlanıyordu. Dansın temel formu, her zaman yanlardaki figürlerin ortadakine bağlı olmasıydı. Dansçıların cinsiyeti belirtilmemişti. Dans ile resmin, ikisinde de bilinçli bir düzenleme bulunması bakımından benzer olduklarını söylerken elbette belirli bir dansın belirli bir resmi etkilediğini kastetmiyoruz, ama her ikisi de –hem Venüs dansı hem de Venüs resmi– aynı tür sanatsal gruplandırmaları görmeye alışık kişiler için tasarlanmıştı. Dansın temsil ettiği duyarlılık, halkın figür düzenlerini yorumlama becerisini içeriyordu; hem Botticelli hem de diğer ressam, kendi figür gruplarını da yorumlayabilmeleri için toplumun benzer bir duyarlılığa sahip olduğunu, yani yarı-teatral bir düzen anlayışı hakkında genel bir fikir sahibi olduğunu varsayıyorlardı. Ressam, yeni bir klasik konuyu işlerken, elinde başvurabileceği yerleşik bir düzenleme geleneği olmadığı gibi, işlediği konunun toplum içinde yaygın olarak veya derinlemesine bilindiğini de varsayamazdı; buna karşın figürlerin kompozisyon içindeki ilişkilerinin dans hareketleri üzerinden anlaşılır olmasını sağlayabilirdi – tıpkı Botticelli’nin *Pallas ve Kentaur*’da yaptığı gibi (Resim 44-45). Bu durumda öyküyü bilip bilmemek çok önemli olmuyor, resim iki kişilik bir dans, *ballo in due* olarak algılanabiliyordu.

Renklerin Değeri

Bu noktaya kadar ressamın kişileri temsil etme biçimlerine tam da temsil çerçevesinde baktık: yani, gerçek insanlara uy-



Resim 44. FLORANSA OKULU, *Dans Eden Çift*, ykl. 1465-1480, gravür.

gülden standartlara göre değil, gerçek insanların deneyimlerinden hareketle oluşan standartlara göre değerlendirilen, temsil edilmiş kişiler olarak. Oysa ressamın figürleri ve içinde yer aldıkları çevreler aynı zamanda oldukça çarpışık renk ve biçimlerden oluşmaktaydı; bunları bu şekilde anlamaya yardımcı olacak 15. yüzyıla özgü donanımlarsa bugünkünden oldukça farklıydı.

15. yüzyılın kavrayış kalıpları ile bugünküler arasındaki farklar, renkler söz konusu olduğunda biçimlerdeki kadar net görülmez ve büyük olasılıkla çok daha önemsizdir. Simgesel bir dizi rengi biraraya getirmek, Rönesans'ta da geçer-



Resim 45. BOTTICELLI, *Pallas ve Kentaur*, ykl. 1485, pano. Uffizi, Floransa.

liliğini koruyan bir geç Ortaçağ oyunu gibiydi. Aziz Antonino ve diğerleri bu konuyu dinsel kurallara bağlamışlardı:

Beyaz:	safılık
Kırmızı:	merhamet
Altın sarısı:	yücelik
Siyah:	alçakgönüllülük ³⁵

Alberti ve başkalarıysa elementlerle ilgili bir kodlama yapmışlardı:

Kırmızı:	ateş
Mavi:	hava
Yeşil:	su
Gri:	toprak ³⁶

Bir de astrolojik kodlama vardı ve Ferrara Markisi Leonello d'Este günlük giysilerini bu kodlara göre seçmekteydi.³⁷ Başka kodlamalar da mevcuttu, ama bunlar büyük ölçüde birbiriyle çelişiyordu. Her biri ancak çok dar sınırlar içinde işleyebiliyordu: Kimisi armalar için hanedan kodlarını, kimisi dinsel alışkanlıkları değerlendirirken ilahiyat kodlarını akla getiriyordu; Leonello d'Este söz konusu olduğundaysa astrolojik kodların akla geldiği kesindi. Fakat bir kod, bu tür özel durumlara işaret eden ipuçlarını taşımıyorsa, görsel deneyimin normal özümseme sürecinin bir parçası olamıyordu. Resimde bu tür simgeler, bazen beraberlerinde kendilerine has bazı özellikler getirse de, çok da önemli değildi. Ressamın renklerine ilişkin bilmeye değer gizli kodlar yoktu.

Renk konusunda bir koda en yakın düşebilecek şey, daha önce gördüğümüz gibi renk özlerinin [*hue*] görece pırlıtısına bizden daha fazla duyarlılık olması ve bunun ressama bir vurgu aracı sağlamasıydı. Renk özleri eşit değildi, eşit olarak algılanmıyordu ve ressam ile müşterisi bu du-

ruma olabildiğince ayak uyduruyordu. Gherardo Starnina, Bakire Meryem için kullanılacak lacivert boyanın *ons*'unun iki *florin*, resmin diğer bölümlerinde kullanılacakların da *ons*'unun bir *florin*'lik olmasını isteyen müşterisinin talimatlarına uyarken (s. 26), dinsel bir ayrımı vurguluyordu. Tapınmanın üç farklı düzeyi vardı: *Latria*, yalnızca Üçleme'ye özgü en üst düzey ibadetti; *dulia*, Azizler, Melekler ve Rahiplerin üstünlüğüne duyulan saygıyı; *hyperdulia* da bu saygının yalnızca Bakire Meryem'e duyulan yoğun biçimini ifade ediyordu. Starnina'nın freskinde *hyperdulia*'nın ölçüsü, *ons*'u iki *florin* olardı. Baba, Oğul ve Kutsal Ruh'a uygun olan *latria* ise kuşkusuz altın yaldız kullanımıyla yansıtılıyordu. Ressamlar ve müşterileri bu boya maddelerini sırf değerlerinden ötürü bol bol kullanıp gösteriş yapmaktan çekinmeye başladıkları zaman bile, değerli bir boya maddesinin vurgu amacıyla kullanılmasından vazgeçilmedi. Lacivert taşından elde edilen lacivert boya ya da gümüş ve sülfür karışımından yapılan kırmızı gibi pahalı olan renkler de vardı, aşiboyası ve ombra gibi ucuz toprak renkleri de, ama pahalı olanlar, olmayanlardan daha fazla göz alıyordu (Renkli Resim IV).

Bu yaklaşım bugün bize –tam olarak neden olduğunu söylemek zor olsa da– resmin niteliğini değerlendirmede düzeysiz bir tutum olarak gelebilir, nitekim o dönemde de entelektüel açıdan, hatta daha açık söylemek gerekirse resim sanatı açısından bunu zevksizlik sayanlar vardı ve iki taraf arasındaki bu çatışma dönemin belirgin bir özelliği idi. Söz konusu hoşnutsuzluk, rengin mutlak göreliliği konusunda öne sürülen savlarda kendini gösteriyordu. Bu doğrultuda ki en belagatli beyan, 1430 dolaylarında, 14. yüzyılın ünlü hukukçusu Bartolo da Sassoferrato'nun renklerin hiyerarşisi konusunda yazdığı saçma sapan sözlerle çileden çıkan hümanist Lorenzo Valla'dan gelmişti:

Şimdi Bartolo'nun renk teorilerine bir bakalım [...] altın rengi [*aureus*], renklerin en soylusudur diyor, çünkü ışığı temsil eder; eğer birisi güneş ışınlarını, o en parlak cismi tasvir etmek isterse, bunu altın huzmelerinden başka hiçbir şeyle daha iyi ifade edemez; ve herkes, ışıktan daha soylu bir şey olmadığını bilir. Ama eğer altınla sarımsı bir kahverengi [*fulvus*] ya da kırmızımsı bir sarı [*rutilus*] ya da sarımtırak [*croceus*] bir renk kastediliyorsa, kim güneşe sarımtırak diyecek kadar kör ya da sarhoş olabilir? Gözlerini kaldır, seni ukala Bartolo [...] ve güneş daha çok gümüşüm-sü bir beyaz [*argenteus*] değil mi, gör.

Bartolo'nun bir sonraki rengi hangisidir? [...] Sonra mavi, der – 'mavi'yi tanımlamak için de, *sapphireus* yerine, *barbarca*, kadınsı *azurus* kelimesini kullanır. Der ki, hava bu renkle temsil edilir. Ama bu onun şimdi elementler düzeninden yararlanmaya başladığını göstermez mi? Gösterir. Peki neden ay'ı dışarda bırakmıştır [...] ? Eğer güneşi ilk sıraya koyarsanız, ikinci sıraya ay'ı koymanız lazımdır ve birine altın derseniz, öbürüne de gümüş demeniz gerekir, tıpkı gümüşün altından sonra gelmesi gibi [...] Sen safir rengini ikinci sıraya koyuyorsun Bartolo, Elementler hiyerarşisi seni baştan çıkarıyor, Gök Cisimleri hiyerarşisinden vazgeçiyorsun. Tabii, metalleri, taşları, otları ve çiçekleri örnek almayı doğru bulmuyorsun; halbuki onlar daha uygun olurdu, ama sen onları yalnızca güneşten ve havadan olma basit ve adi şeyler olarak görüyorsun, ey Bartolo. Çünkü eğer elementlerin düzenini takip ediyorsak, sen ikisinden söz ettin, ama öbür ikisini dışarda bıraktın; ve biz, bu asil ve yüce sıranın devamını beklerken hayal kırıklığına uğradık. Eğer ilk renk ateşinki, ikincisi de havanın ki ise, üçüncüsü suyun, dördüncüsü de toprağın rengi olmalıydı. [...]

Ama bunu da geçelim. Biraz ilerde adam beyazın en soylu, siyahınsa en adi renk olduğunu söylüyor; öbür renklere

gelince, onlardan da beyaza yakın olanlar iyi ve siyaha yakın olanlar değersizmiş. Bununla ilgili söylenecek çok söz var. Altınla ilgili söylediklerini acaba hatırlıyor mu [...] ? Hem, kırmızıyı beyazdan daha göz alıcı bulmasak, neden ipeği mora, beyaz keteni de kırmızıya boyayalım? Çünkü beyaz gerçekten de en sade ve en temiz renk olsa da, her zaman en iyisi değildir. [...]

Peki siyah için ne demeli? Aslında ben onu beyazdan daha düşük değerde görmüyorum: Kuzgun da kuğu da Apollon için kutsaldır [...] Benim düşünceme göre Etiyopyalılar Hintlilerden daha koyu tenli oldukları için daha güzeller. İlahinin yanında cılız kalan insan hükmüne neden müracaat edelim? [...] Her şeyi Yaratan, renkler arasında değer farkı görmezken, biz insancıklar neden görelim? Biz Tanrı'dan daha iyi mi biliyoruz da onu izlemeye utanıyoruz? İsa adına, Bartolo, elbiseler ve süslerle ilgili hüküm verirken taşları ve otları ve çiçekleri ve bir sürü başka şeyi dikkate almamış olabilir, ama kuşların –horozun, tavus kuşunun, ağaçkakanın, saksığının, sülünün ve geri kalan hepsinin– giysilerini nasıl olur da görmezden gelir? [...] Haydi gelin, Tanrı'yla ve insanlarla kavgalı bu adama kulak verin; ilkbahar da yaklaştığına göre, Pavia'lı kızlarımıza bundan sonra süslemelerini önerken Bartolo'nun tarifleri dışına çıkmayı yasaklayalım. [...] Ama bu kadarı yeter. Renklerin değeri üzerine kurallar koymak aptallıktır.³⁸

Benzer bir görüşün ifadesi olan birçok resim bulunmaktadır (Renkli Resim II).

Valla'nın, renk konusundaki görüşlerini savunurken, çiçekli çayırırlarla temsil edilen, sınırlı ve Ortaçağ'a özgü bir doğa anlayışına başvurması geleneksel bir hamleydi. Heykeltıraş Filarete de, hangi renk özlerinin hangilerine yakıştığı konusunda pek de işe yaramayan görüşlerini yazarken, aynı çayırırlardan dem vuruyordu:

Doğa'dan ve çayırlar ile otlardaki güzel çiçek düzenlemele-
rinden feyz alın. Yeşille her renk iyi gider – sarı, kırmızı ve
hatta mavi. Beyaz ile siyahın birbirine ne kadar iyi yakıştı-
ğını bilirsiniz. Kırmızı sarıyla çok iyi gitmez; maviyle iyi gi-
der, ama yeşile daha da çok yakışır. Beyaz ile kırmızı yan
yana iyi durur.³⁹

Alberti'nin renk uyumları üzerine söyledikleri bu kadar
basit değildi ve göstermelik bir yaklaşımla benimsediği ele-
ment simgiciliğiyle ilişkisi yoktu:

Bir resimde eğer bir renk öbüründen farklıysa hoş a gider.
Mesela, eğer Diana ile su perileri grubunun resmini yapı-
yorsanız, perilerden birini yeşil, bir başkasını beyaz, bir
başkasını gül pembesi, bir başkasını sarı kumaşlarla sarın
– her biri için farklı bir renk seçin ve açık tonların yanın-
da her zaman koyu tonlar olsun. Eğer [renk özleri ve ton-
lar arasında – M.B.] bu tezat olursa, renklerin güzelliği da-
ha sarıh ve zarif olur. Ayrıca renkler arasında belli yakın-
lıklar vardır, birisi bir başkasıyla birleşince hoş ve uygun
bir etki yaratır [Renkli Resim I]. Bir gül pembesi ve bir ye-
şil ya da mavi yan yana gelince, birbirine güzellik ve uyum
katar. Beyaz renk, yalnızca gri ve sarı ile değil, neredeyse
her renkle yan yana gelince taze ve zarif bir etki uyandırır.
Koyu renkler açıkların yanında harika durur ve aynı şekil-
de açık renkler, koyu renklerle çevrelenirse iyi olur. Böyle-
ce ressam renklerini kendine göre düzenler.⁴⁰

Alberti'nin renk birleşimleriyle ilgili söyledikleri, bu ko-
nuda bulabileceğimiz en yetkin sözlerdir, ama tam olarak
ne kastettiğini anlamak zor. Bunun sebebi de açık: Kelime-
ler, 15. yüzyıl insanının ya da herhangi birinin, renk duy-
gusunu kayda geçirmek için başvuracağı uygun bir mecra
değildir.⁴¹

Hacim

Floransa'da ve birçok başka kentte, erkek çocuklar, özel ya da belediyeye ait meslek okullarında –diğer seçenekler, o dönemde gözden düşmeye başlamış kilise okulları ya da az sayıdaki hümanist okuldu– iki aşamalı bir öğrenim görmekteydi. Altı ya da yedi yaşından itibaren dört yıl kadar gittiği ilkokulda (*botteghuzza*), okuma-yazmanın yanı sıra temel iş yazışmalarını öğreniyor ve noterlikle ilgili bazı temel bilgiler ediniyordu. On ya da on bir yaşından sonra da çoğu ortaokula (*abbaco*) devam ediyor, burada da, Aesopos ve Dante gibi yazarların daha ileri düzeydeki bazı kitaplarını okuyorlardı, ama asıl ağırlık matematiğe verilmişti. Ardından kimileri avukat olmak amacıyla üniversiteye gidiyordu, ama orta sınıftan çoğu insan için entelektüel formasyon ve donanımın son noktası, ortaokulda edinilen matematik becerileriydi.⁴² O dönemde kullanılan okuma ve elkitaplarının çoğu günümüze ulaştığı için öğrendikleri matematiğin nasıl bir şey olduğunu çok net olarak görmekteyiz. Bu daha çok tüccarların kullandığı türde ticari bir matematikti ve iki temel becerisi de 15. yüzyıl resmiyle yakından bağlantılıydı.

Bu becerilerden biri, ölçmeyle ilgiliydi. Sanat tarihi açısından önemli bir olgu, ticari malların ancak 19. yüzyıldan sonra standart boyutlardaki muhafazalara yerleştirilmesidir. Bu tarihten önce, malların bulunduğu muhafazaların –fıçı, çuval ya da bağlanmış balya– hiçbirisi diğerinin eşi değildi ve bunların hacmini çabucak ve doğru hesaplamak ticaretin bir şartıydı. Bir toplumun fıçıları nasıl ölçtüğünü ve içlerindeki malın miktarını nasıl hesapladığını bilmek önemli, çünkü bu, o toplumun çözümleme becerilerinin ve alışkanlıklarının bir göstergesi. Örneğin 15. yüzyıl Almanya'sında fıçılar, karmaşık hazır cetvellere ve mezuralara bakılarak ölçülüyordu. Bu iş çoğu kez bir uzman tarafından yapılıyordu.

Buna karşılık bir İtalyan, fiçılarını geometriyle ve Pi sayısına (π) göre hesaplıyordu:

Bir fiçı var, her iki ucunun çapı 2 *bracci*; fiçının deliğinin olduğu yerde çapı $2\frac{1}{4}$ *bracci* ve delikten fiçının ucuna kadar olan bölümün tam ortasında çapı $2\frac{2}{9}$. Fiçının tam yüksekliği 2 *bracci*. Fiçının metrekübü ne kadar?

Bu, tepesi kesik bir çift koni gibidir. İki ucun çapının karesini alın: $2 \times 2 = 4$. Sonra ortadaki çapın karesini alın: $2\frac{2}{9} \times 2\frac{2}{9} = 4\frac{76}{81}$. İkisini toplayın: $8\frac{76}{81}$. $2 \times 2\frac{2}{9} = 4\frac{4}{9}$. Bunu $8\frac{76}{81}$ ile toplayın = $13\frac{31}{81}$. 3'e bölün = $4\frac{112}{243}$ [...] Şimdi $2\frac{1}{4}$ 'ün karesini alın = $2\frac{1}{4} \times 2\frac{1}{4} = 5\frac{1}{16}$. Bunu ortadaki çapın karesiyle toplayın: $5\frac{1}{16} + 4\frac{76}{81} = 10\frac{1}{1296}$. $2\frac{2}{9} \times 2\frac{1}{4} = 5$. Bunu bir önceki toplamla toplayın: $15\frac{1}{1296}$. 3'e bölün: $5\frac{1}{3888}$. Bununla ilk sonucu toplayın: $4\frac{112}{243} + 5\frac{1}{3888} = 9\frac{1792}{3888}$. Bunu 11 ile çarpıp 14'e bölün [yani $\frac{\pi}{4}$ ile çarpın – M.B.]: Sonuç $7\frac{23600}{54432}$ çıkar. Bu fiçının metrekübüdür.⁴³

Bu, kendine özgü bir zihin dünyasıdır.

Bir fiçının hacmini ölçmeye yarayan bu talimatname Piero della Francesca'nın tüccarlar için yazdığı *De abaco* adlı elkitabından alınmıştır ve ressam ile tüccarın geometrisinin nasıl birbirine bağlı olduğunu gözler önüne serer. Piero ya da başka bir ressamın formları çözümlemek için kullandığı beceriler, Piero ya da bir tüccarın nicelikleri hesaplarken kullandığı becerilerle aynıydı (Resim 47). Piero'nun şahsında somutlaşan, hesaplama ile resim yapma arasındaki bu bağ son derece gerçektir. Bir yandan, bizzat birer iş adamı olan birçok ressam, öğrenim gördükleri meslek okullarının ikinci aşamasında matematik eğitimi almışlardı; bu onların bildiği ve kullandığı geometriydi. Öte yandan, okur-yazar halk da, resimleri anlamaya yardımcı olan aynı geometrik becerilere sahipti. Bu alanda farkları görebilecek kadar donanımlıydılar, ressamlar da bunu biliyordu.



Resim 46. PIERO DELLA FRANCESCA, *Hamile Madonna*, ykl. 1460, fresk. Monterchi, Cimitero.

Bir ressamın, seyircilerinin sahip olduğu ölçüm yapma becerilerini devreye sokmasının en kolay yolu, ölçüm egzersizlerinde kullanılan nesne yelpazesini kullanması, yani resimlerinde, bakan kişinin geometri derslerinden aşına olduğu sarnıçlara, sütunlara, tuğla kulelere, yer kaplamaları-



Renkli Resim I: PIERO DELLA FRANCESCA, *Meryem'e Mijde*, ykl. 1455, fresk.
S. Francesco, Arezzo.



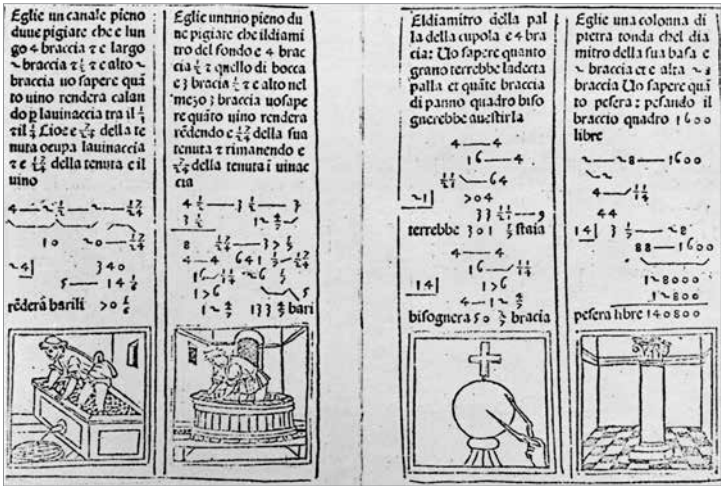
Renkli Resim II: GIOVANNI BELLINI, *İsa'nın Başkalaşımı*, ykl. 1460, pano.
Correr Müzesi, Venedik.



Renkli Resim III. MASACCIO, *Aziz Petrus Sadaka Dağıtıyor*, fresk.
S. Maria del Carmine, Floransa.



Renkli Resim IV. FILIPPO LIPPI, *Kutsal Aile ve Mecdelli Meryem, Azizler Hieronymus ve Hilarion*, ykl. 1455, pano. Uffizi, Floransa.



Resim 47. Ölçüm alıştırmaları. Filippo Calandri, *De arimethrica* (Floransa 1491)
s. O iv v.-O v r.

na ve benzeri biçimlere yer vermesiydi. Örneğin, hemen hemen her elkitabında yüzölçümelerini hesaplama alıştırmalarında büyük bir pavyon* kullanılırdı. Bu pavyon ya koni biçiminde olur ya da silindir ve koni veya silindir ve üstü kesik koni birleşiminden meydana gelir, alıştırmada da bu pavyon için ne kadar bez gerektiği sorulurdu. Piero gibi bir ressam, resminde bir pavyon kullandığı zaman (Resim 46), seyircilerini adeta ölçüm yapmaya davet ederdi. Amaç tabii ki onların yüzölçümü ya da hacim hesapları yapmaları değildi, ama pavyonu önce bir silindir ve koni bileşimi olarak tanımaya, sonra da onun tam bir silindir ve koniden sapmış bir şekil olduğunu anlamaya yatkındılar. Sonuçta pavyonun, başlı başına bir hacim ve biçim olduğu çok daha net olarak fark edilebiliyordu. Piero'nun burada seyircilerinin becerilerine güvenmesi hiç de abes değil, Kilise'nin res-

* Burada çadıra benzer geçici yapı anlamında kullanılmıştır – ç.n.

samdan beklediği üçüncü talebin yerine getirilmesinin bir yoluydu: yani ressamın resimlerinde, görme duyusuna özgü doğrudan ve etkili algılama özelliğini kullanması. Resme bakanın, pavyonun tam olarak ne olduğunu bilerek değerlendirmesi, onun kendi gündelik yaşamındaki konumu ile Bakire'nin gizemli hamileliği arasında dolayım kuruyordu – *İsa'nın Vaftiz Edilmesi* sahnesinde Meleklerin üstlendiği aracılık rolü gibi.

Ressam, gündelik hayata ait tasvirlerinde seyircilerinin ölçme konusundaki genel yatkınlığına daha fazla güvenebiliyordu. Ticaretle ilgilenen biri için hemen her şey, yüzeydeki herhangi bir düzensizliğin temeli olan geometrik biçimlere indirgenebilirdi – tahıl yığını, koniye indirgenebilirdi; fıçı, silindire ya da silindir ile tepesi kesik koni birleşimine; harmaniye, koni oluşturacak biçimde sarılabilecek dairesel bir kumaşa; tuğla kule, hesaplanabilir sayıda küçük kübik elemanlarla oluşturulan daha büyük bir kübik cisme vs. indirgenebilirdi. Bu çözümleme alışkanlığı, ressamın görüntüleri çözümleme biçimine çok yakındı (Resim 48). Bir adamın bir balyayı ölçmesi gibi ressam da bir figürü incelerdi. Her iki durumda da düzensiz kütlelerin ve boşlukların, bilinçli biçimde, bir düzene sokulması mümkün geometrik cisimler bileşimine indirgenmesi söz konusudur. Ressam, resimlerinde bu tür çözümlemelerin izlerini bıraktığında, seyircilerinin kolayca yakalayacak donanıma sahip olduğu anlamlı ipuçları vermiş oluyordu.

Uccello'nun *San Romano Bozgunu* (Resim 49) adlı resminde Niccolò da Tolentino'nun başlığını birkaç biçimde görmek mümkündür. Bir bakışa göre üstünde fırırlı bir taç olan yuvarlak bir başlık; bir diğerine göreyse, başlık görünümü verilmiş bir çember ile karelere bölünmüş dolgun bir diskin bileşimi. Bu iki görüş birbirini dışlamak zorunda değildir: Bu resmi yatak odasına asan Lorenzo de' Medici, baş-



Resim 48. GIOVANNI BELLINI, *S. Giobbe Kilisesi Altar Panosu*, ykl. 1480, pano. Accademia, Venedik.



Resim 49. PAOLO UCCELLO, *San Romano Bozgunu*, detay. Ulusal Galerî, Londra.

lığa baktığında iki şekli de görebiliyor ve bunu bir tür dizi-
sel geometrik oyun olarak kabul ediyordu. Başlık ilk bakış-
ta abartılı boyutları ve ihtişamıyla dikkat çeker; sonra göz,
başlığın üstündeki motiflere takılır. Burada paradoksal bir
durum mevcuttur: Üç boyutlu olması gereken başlık, sanki
iki boyutluymuş gibi görünmeye başlar, üstündeki desenler,
nesnenin biçiminden bağımsız olarak resim düzlemine yayı-
lır. Nihayet üçüncü aşamada tacın çokgen şekli insanın aklı-
nı kurcalamaya başlar. Doğrusal bir çizgisi vardır, ama aca-
ba altıgen mi, yoksa dörtgen midir? Sorunlu bir başlıktır bu
ve Niccolò da Tolentino'ya dikkat çekmenin bir yolu ola-
rak kullanılan çelişki ve belirsizlik unsurlarının etkili oldu-
ğu açıktır. Gerçi burada geometrinin hikâye içindeki işlev-
sel önemi, Piero'nun pavyonundaki kadar fazla değildir. An-
cak, tacın şeklini biraz olsun anlayabilmek, yalnızca görme-



Resim 50. ANTONELLO DA MESSINA, *Meryem'e Mijde*, ykl. 1473, pano. Alte Pinakothek, M n h.

diğiniz arka tarafının, gördüğünüz  n tarafın bir devamı olduğunu varsaymak gibi bazı çıkarım alışkanlıklarını değil, gayret ve ilgi de gerektirir – yani, eğer bu egzersizi yapmak hoşumuza gitmiyorsa, büyük değer verdiğimiz bazı becerilerimizi deneme imk nı verse bile bu kadar ayrıntılı bir   

zümlemeye girmeyiz. Resmin hedefine ulaşması için, Uccello'nun resimsel üslubunun uygun bilişsel üslupla örtüşmesi gerekir.

Ölçme yapan kişinin geometri kavramları ile onları işler halde biraraya getirme yatkınlığı, kişinin somut kütlelere yönelik görsel algısını keskinleştirir. Böyle birisi kuşkusuz, Masaccio'nun *Cennetten Kovuluş* (Resim 29) adlı resmindeki Adem figürünü daha ileri bir düzeyde, silindir birleşimleri olarak kavrayabilecek ya da aynı ressamın *Kutsal Üçleme*'sindeki (Resim 64) Meryem figürünü, tepesi kesik kütleli bir koni olarak algılayacaktır. Bu, *Quattrocento* ressamının toplumsal dünyasında, hacimlerini açıklıkla ve seyircilerinin kolayca farkına varacağı bir beceriyle kayda geçirmek için ressamı sahip olduğu araçları kullanmaya teşvik ediyordu. Masaccio'dan verdiğimiz örneklerde, kütleyi temsil etmek için tek bir ışık kaynağının yarattığı ışık-gölge karşıtlıklarından yararlanmaya dayanan Toskana geleneğine başvurulmuştu. Farklı bir gelenek bağlamında çalışan bir başka ressam, aynı sonucu farklı araçlardan yararlanarak elde edebilirdi. Örneğin Pisanello, kütleyi tonlarla değil ayırt edici dış çizgileriyle betimleyen Kuzey İtalya geleneğindendi. O, seyircilerinin ölçüm konusundaki hassasiyetini uyandırmak için, figürlerini eğilip bükülmüş, birbirini dengeleyen hareketler içinde betimliyor, böylece resim düzlemindeki köşeler bedenın çevresinde, sütuna sarılmış bir sarmaşık gibi sarmallar oluşturuyordu (Resim 51). İtalya'nın birçok bölgesinde insanlar bu geleneği yeğliyordu, belki bu alıştıkları türde bir resim olduğu için, belki de yarattığı hareket duygusunu sevdikleri için. Her ne olursa olsun Pisanello'nun *Meryem Ana ve Çocuk İsa ile Azizler Antonio ve Giorgio*'su ölçmeye meraklı biri için kaçırılmayacak bir fırsattı.



Resim 51. PISANELLO, *Meryem Ana ve Çocuk İsa ile Azizler Antonio ve Giorgio*, ykl. 1435-1441, detay, pano. Ulusal Galerî, Londra.

Aralıklar ve Oranlar

Aziz Yahya kutlamalarıyla ilgili anlattıklarından tanıdığımız Floransalı Matteo Palmieri, *Della vita civile* (Kent Yaşamı Üzerine) adlı çalışmasında çocukların zekâlarını geliştirmek için geometri çalışmalarını öneriyordu. Banker Giovanni Rucellai bunu hatırlamış, ama o geometrinin yerine aritmetiği geçirmişti: “[Aritmetik] akıllı, incelikli konuları tetkik edebilecek şekilde donatır ve kışkırtır”. Sözü edilen aritmetik, *Quattrocento* kültürünün merkezini oluşturan ticari matematiğin öbür koluydu. Ticari aritmetiğin temelinde de orantıların incelenmesi vardı.

Matematikçi Luca Pacioli 16 Aralık 1486’da Pisa’ya gelmiş ve gün içinde arkadaşı Giuliano Salviati’yi, sahip olduğu kumaş deposunda ziyaret etmişti. Floransalı tüccar Onofrio Dini de oradaydı, hep birlikte konuşmaya başladılar. Sohbet sırasında Floransalı tüccar, Onofrio Dini, üstüne düşeni yaparak ortaya bir problem attı: Adamın biri ölüm döşeğindeydi ve olabildiğince ileri görüşlü bir vasiyet hazırlamak istiyordu. Varlığının 600 düka altını ettiğini hesaplamıştı. Karısı kısa bir süre sonra doğum yapacaktı, onun için hem karısı hem de doğacak yetim için vasiyetnamesine özel hükümler koymak istiyordu. Dolayısıyla şöyle bir düzenleme yaptı: Eğer çocuk kız olursa yalnızca 200, annesi de 400 düka altını alacaktı; ama eğer çocuk oğlan olursa 400, anne de 200 düka altını alacaktı. Kısa bir süre sonra adam öldü ve ilerleyen günlerde karısı doğum yaptı. Ama ikizleri oldu, bu kadarı yetmezmiş gibi ikizlerden biri oğlan, öbürü kızdı. Problem şuydu: Anne, oğul ve kız arasında merhumun istediği oranlara uyularak paylaşım yapılırsa, anne, oğul ve kız, her biri kaç düka altını alacaktır?⁴⁴

Onofrio Dini büyük olasılıkla farkında değildi ama oyna-

dığı bu orantı oyunu Doğu'ya özgü bir oyundu: Dul bir eş ile ikizleri problemi bir Ortaçağ Arap kitabında yer almaktaydı. Araplar bu tür problemleri ve nasıl bir aritmetik hesap yapılması gerektiğini Hintlilerden öğrenmişlerdi; bu tür problemler 7. yüzyıl ya da öncesinde Hindular tarafından geliştirilmişti. Bu ve benzeri başka matematik problemleri İslam dünyasından İtalya'ya, 13. yüzyıl başlarında Pisali Leonardo Fibonacci tarafından getirilmişti. 15. yüzyıl İtalya'sında, dul eş ve ikiz çocuklar problemine benzer bir sürü problem anlatılırdı. Bunların bütünüyle pratik bir işlevi vardı: Dul eş ve ikizler kisvesi altında, bir ticari girişime yaptıkları yatırım oranında kazanç sağlamaya çalışan dünyanın ilk üç kapitalisti bulunmaktaydı. Bu, ticari bir ortaklık matematiği idi ve Luca Pacioli, Onofrio Dini'nin hikâyesini, 1494 tarihli *Summa de Arithmetica* (Aritmetik Külliyyatı) adlı çalışmasında bu bağlamda anlatıyordu.

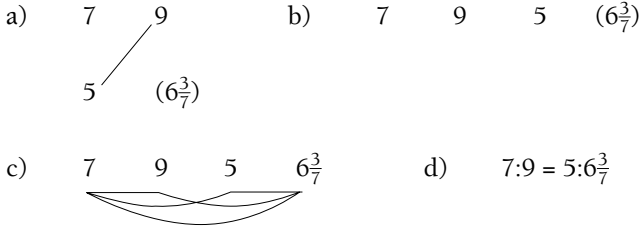
Rönesans döneminde, eğitilmiş İtalyan tüccarlarının evrensel aritmetik aracı, Altın Kural ve Tüccarın Anahtarı olarak da bilinen Üçlü Kural'dı. Aslında çok basit bir şeydi bu; Piero della Francesca'nın sözleriyle:

Üçlü Kural'a göre, bilmek istediğiniz bir şeyi bulmak için onu, önce ona benzemeyen bir şeyle çarpmanız ve çıkkanı, kalan şeye bölmeniz gerekir. Ortaya çıkan sayı, ilk terime benzer olmayan şeyle aynı niteliktedir ve bölen her zaman bilmek istediğiniz şeye benzer.

Örneğin, 7 *bracci* kumaş 9 *lire* ederse, 5 *bracci* kumaş ne eder?

Şöyle bulun: Bilmek istediğiniz miktarı, 7 *bracci* kumaşın fiyatıyla çarpın – yani 9'la. 5 kere 9, 45 eder. 7'ye bölün ve sonuç $6\frac{3}{7}$ 'dir.⁴⁵

Bu işlemde söz konusu olan dört terimi yazmak için farklı uygulamalar vardı:



13. yüzyılda Leonardo Fibonacci, daha çok İslami yazım biçimini (a) kullanmıştır. 15. yüzyıla gelindiğinde çoğu insan terimleri düz bir hat üzerinde (b) yazmayı yeğlemiştir. Geç Rönesans dönemine ait bazı kayıt defterlerinde terimleri eğrisel çizgilerle bağlama (c) eğilimi ortaya çıkmıştır. Günümüzde terimler arasındaki ilişkiler d)'deki gibi gösterilmektedir, ama bu işaret sistemi 17. yüzyıldan önce kullanılmamıştır. c)'deki işaret sistemindeki eğrisel çizgiler süs değildir, işlemler arasındaki ilişkileri gösterir, çünkü Üçlü Kural'da bir dizi terim geometrik orantı içindedir. Yazım biçiminin ve işlemin doğası gereği (1) birinci terim ile üçüncü arasındaki oran, ikinci terim ile dördüncü arasındaki oranla aynıdır ve (2) birinci terimle ikinci arasındaki oran, üçüncü terimle dördüncü arasındaki oranla aynıdır, ayrıca (3) ilk terim dördüncü terimle çarpıldığında çıkan sonuç, ikinci ile üçüncünün çarpımından elde edilen sonuçla aynıdır. Bu ilişkiler, hesaplamanın doğru olup olmadığını kontrol etmek için bir kenara yazılırdı.

Rönesans orantı problemlerini Üçlü Kural'la çözmüştü. Otlaklar, simsarlık, iskonto, daranın düşülmesi, malların seyretilmesi veya karıştırılması, takas, kambiyo işlemleri, orantı problemleri arasındaydı. Bütün bunlar o zaman bugün olduğundan çok daha önemliydi. Örneğin kambiyo problemleri olağanüstü karmaşıktı, çünkü her önemli kentin kendi para birimi, ağırlık ve uzunluk ölçüsü vardı. Floransa'da basılan 1481 tarihli *Libro di mercatantie*'den alınan

Libbre cento di Firenze fanno in Vinegia libbre c. xiii. & duo septimi alfoctile: Libbre cento di Firenze fanno in Vinegia libbre. lxxi. & duo septimi algroflo. Libbra una doro filato di Vinegia fa in Firenze once undici danar. xiiii. Once otto dariento fodo di Vinegia fa in Firenze once otto danar dieci Braccia quaranta di panno di Firenze fanno in Vinegia braccia trentacinque & mezo. Stata tre & mezo in tre & tre quarti di grano di Firenze fa in Vinegia staita uno. Cagno uno & un terzo di uino di Firenze fa in Vinegia anfore uno. Moggio uno di uallonia che in Vinegia staita dodici pefa in Firenze libbre octocencinquanta in nouecento. Mugliaio uno dolio di Vinegia che da mitri quaranta torna in Firenze oicia uenti & un octauo o circa pefa almito dellolio in Vinegia libbre tretra once tre algroflo & e amifura libbre. xxv.

¶ Firenze con Padoua. Capi. xxiii. Libbre cento di Firenze fanno i Padoua libbre. c. xiiii. & duo septimi.

¶ Firenze con Cremona. Capi. xxiiii. Libbre cento di Firenze fanno in Cremona. cento tredici in cento quator dici. Cane dieci di panno di Firenze fanno in Cremona braccia quaranta.

¶ Firenze con Milano. Capi. xxv. Libbre cento di Firenze fanno in Milano lib. c. v. Libbra una darieto di Firenze fa in Milano once ¶ Firenze con Vienna del dalinato. Ca. xxvi. Marcho uno dariento di uenna fa in Firenze once otto danar tredici.

¶ Firenze con Ziara. Capi. xxvii. Libbre cento di Ziara di stiaunia fanno in Firenze libbre. lxxxix. Marcho uno dariento di Ziara fa in Firenze once otto danar dieci

¶ Firenze con Raugia di schiaunia. Ca. xxviii. Libbre cento di cera di Raugia fanno in Firenze libbre cento cinque. Libbra una darieto di Raugia fa in Firenze once undici & mezo.

¶ Firenze con Chiarenza. Capi. xxix. Cane dieci di panno di chiarenza fanno in Firenze. xi. & mezo. Moggio un duua pasta di chiarenza fanno in Firenze libbre. lxxviii. Moggio uno di uallonia di chiarenza fa in Firenze libbre. Libbre. c. di Firenze fanno in chiarenza libbre. lxxxviii

Once. i. di Firenze fa in chiarenza pō. vi. & un quarto. Moggio uno di grano di chiarenza fa in Firenze staita uentidua.

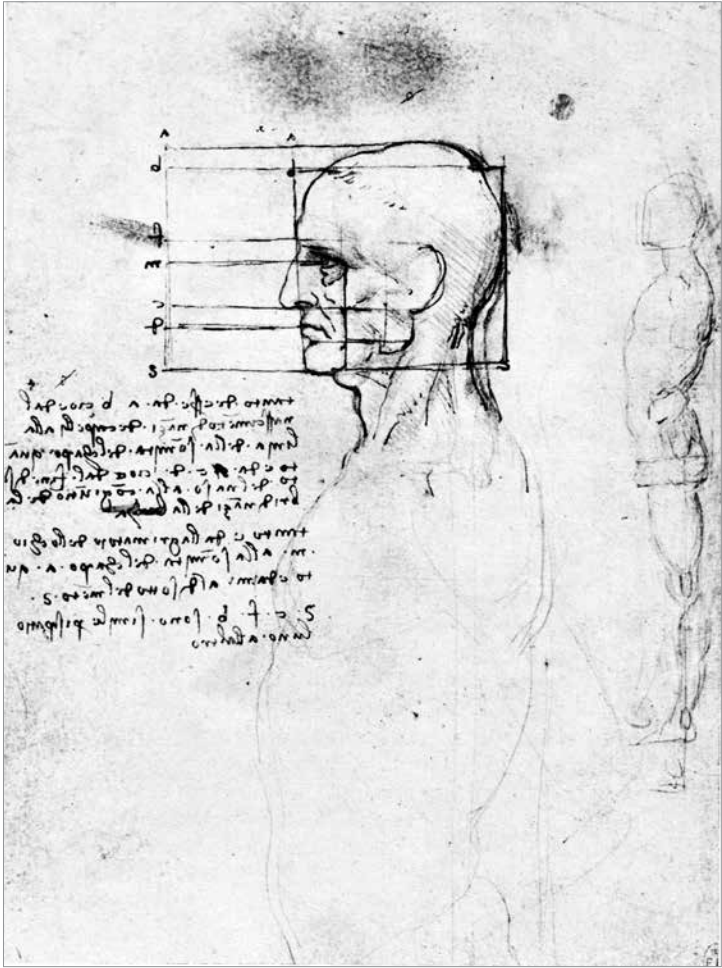
¶ Firenze con Modon & Corò della morea. ca. 30.

b 11

Resim 52. Diğer şehirlerdeki ölçülere karşılık Floransa'da temel alınan ölçüler. *Libro di mercatantie et usanze de paesi* (Floransa: 1481) s. b i v.-b ii r.

bir sayfada (Resim 52) Floransa ile diğer bazı kentlerin ölçü birimleri arasındaki farklılıklar gösteriliyor. *Quattrocento* insanı bu korkunç karmaşayı Üçlü Kural'la çözmüş ve aritmetik üzerine yazılmış metinlerin neredeyse yarısından fazlası bu kurala ayrılmıştır. Zorluk, yazım biçiminden kaynaklanmıyordu, o basitti; asıl mesele, karmaşık bir problemi, her terimi doğru yere koyarak bu yazım biçimine indirgemekti; bileşik faiz problemlerinde kullanılacak yazım biçimi o kadar uzun olabiliyordu ki, baştaki üç terimden çok daha fazla sayıda terim yer alabiliyordu.

Dolayısıyla 15. yüzyıl insanı, günlük hayatta edindiği deneyimler sonucu, karşılaştığı çeşit çeşit bilgiyi bir geometrik orantı formülüne indirgeme konusunda ustalaşmıştı. A'nın B'ye oranı ile C'nin D'ye oranı aynıdır. Bizim için önemli olan, ortaklık ya da kambiyo problemlerini çözerken kulla-

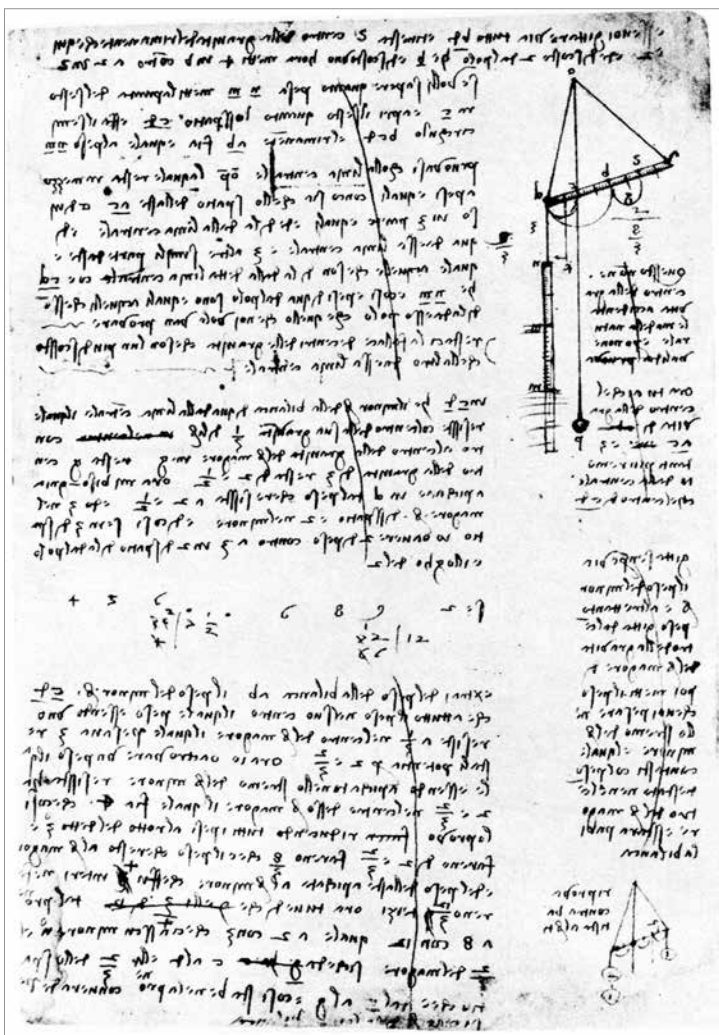


Resim 54. LEONARDO DA VINCI, *Bir Başın Oranları Üzerine Eskiz*, mürekkep. Kraliyet Kütüphanesi, Windsor, no. 12601.

a'dan b'ye –yani öndeki saç diplerinden başın tepesine– kadarki mesafe, cd'ye –yani burnun ucundan ağız ortasında iki dudakın birleştiği noktaya kadar olan mesafeye– eşit olmalıdır; göz pınarından (m) başın tepesine (a) kadar olan mesafe, m'den çeneye (s) kadar olan mesafeye eşittir; s, c, f ve b'nin her biri, birbirinden eşit uzaklıktadır.

Ressamın, insan bedeninin oranları üzerine yaptığı çalışma, tüccarların alışkın olduğu orantı hesaplarına göre, matematiksel açıdan oldukça ilkel sayılırdı.

Tüccarların geometrik oranları, katsayı konusunda kesinlik gerektiren bir yöntemdi. Belli bir geleneğe uygun bir armonik orantı değildi bu, bir armonik orantı geleneğinin kullanılması için gereken vazgeçilmez araçtı. Dahası, derli toplu düzeni armonik orantı eğilimini barındırıyordu. Resim 55'te Leonardo, bir terazideki ağırlıklarla ilgili bir problemde Üçlü Kural'ı kullanarak dört terim ortaya koyar: 6-8-9 (12). Bu, herhangi bir tüccarın bilebileceği son derece basit bir dizidir. Aynı zamanda, 15. yüzyıl müzik ve mimari kuramlarında tartışılan, Pythagoras'ın armoni dizisindeki sırayı izler –ton, diatessaron [dörtlü aralık], diapente [beşli aralık] ve diapason [oktav] (Resim 56). Eşit sertlikte, ama farklı uzunluklarda (6, 8, 9 ve 12 inç) dört parça tel alın, her birini eşit gerginlikteyken titretin. 6 ile 12 arasındaki aralık bir oktavdır; 6 ile 9 ve 8 ile 12 arasındaki bir beşli; 6 ile 8 ve 9 ile 12 arasındaki bir dörtlü; 8 ile 9 arasındaki aralık bir majör tondur. Batı armonisinin temeli budur ve Rönesans bunu Üçlü Kural biçiminde yazabilir. Pietro Cannuzio'nun *Regule florum musices* adlı çalışmasının başlık sayfasına, tüccarların dikkatini çekmek amacıyla bu armoni dizisinin gösterim sistemi konulmuştur (Resim 57). Raffaello'nun *Atina Okulu* adlı resminde, üstünde VI, VIII, IX, XII yazılı olan aynı motifin bulunduğu bir tabletle Pythagoras'a atıf yapılmıştır. Müzisyenlerin, bazen de mimarların ve ressamların kullandıkları ar-



Resim 55. LEONARDO DA VINCI, Üçlü Kural'la Hesaplama, (6:8 9:12), British Museum, Londra, Arundel Elyazmaları 263, fol. 32 r.



Resim 56. Armonik gam. Francunio Gafurio, *Theorica Musice* (Napoli, 1480), ağaç baskı, başlık sayfası.



Resim 57. Armonik gam. Pietro Cannuzio, *Regule florum musices* (Floransa: 1510), ağaç baskı, başlık sayfası.

monik aralıklar dizisi, ticaret eğitimi sırasında edinilen beceriler sayesinde anlaşılabilirdi.⁴⁶

Ancak burada bir abartma tehlikesi de söz konusudur. Yani ticaretle uğraşan herkesin resimlerde bu armoni dizilerini aradıklarını iddia etmek abes olur. Mesele bu kadar basit değil. İlk olarak, *Quattrocento* eğitiminin, ölçme ve Üçlü Kural gibi bazı matematik becerilerine özellikle önem verdiğini belirtmek gerek. Bu insanlar matematiği bizden daha iyi bilmiyorlardı, hatta çoğunun matematik bilgisi bizimkinden azdı. Ama hepsinin uzmanlaştıkları alanlardaki bilgisi eksiksizdi ve önemli konularda bu bilgilerini bizden daha sık kullanıyor, oynadıkları oyunlarda, anlattıkları fıkralarda bunlardan yararlanıyor, bunlar üzerine yazılmış pahalı kitaplar satın alıyor ve bu becerilerinden gurur duyuyorlardı; bu bilgiler, formel düşünsel donanımlarının bize göre çok daha geniş bir parçasını oluşturuyordu. İkinci olarak bu uzmanlaşma, resim alanında olsun veya olmasın, onlara görsel deneyimi özel yollarla ele alma yatkınlığı kazandırıyor. Karmaşık biçim düzenlemelerini, düzenli geometrik birimlerden oluşan bileşimler ve diziler halinde kavrayabilen aralıklar olarak görebiliyorlardı. Oranlarla oynamaya ve birleşik cisimlerin hacmini ya da yüzeyini çözümlemeye alışkın olduklarından, benzer süreçlerin izlerini taşıyan resimlere duyarlıydılar. Üçüncü olarak da, ressamların bugün bizi hayrete düşüren resimsel orantılılığı ve bariz somutluğu elde etmek için kullandıkları matematiksel beceriler ile tüccarlarınkiler arasında bir uyum vardı. Piero'nun *De abaco*'su bu uyumun göstergesiydi. Yaşadığı toplumda bu becerilere duyulan saygı, ressama, resimlerinde bunlarla oyun oynama cesareti veriyordu. Gördüğümüz gibi, o da bunu yapıyordu. Müşterisi ona 'gösterişçi' beceri için para ödüyordu.

Gönül Gözü

Bu bölümün giderek daha dünyevi konulara yönelmesi sizi aldatmasın. Bize dinsel bağlamda nötr görünen –oran-
tı, perspektif, renk, çeşitlilik gibi– resimsel nitelikler aslında pek de öyle değildi. Burada ölçülmesi mümkün olmayan unsur, çeşitli görsel konuları ahlaki ve manevi çerçevede yorumlamaya yarayan, ‘gönül gözü’ diyebileceğimiz ahlaki ve manevi gözdü (Resim 58). *Quattrocento* dinsel yazının da, bu olgunun resim algısını nasıl zenginleştirebileceği ko-

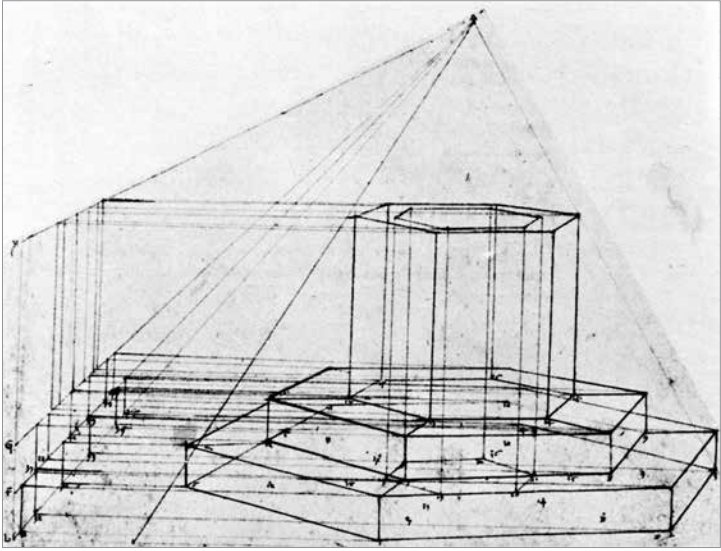
Resim 58. Gönül gözü. Petrus Lapepiera, *Libro de lochio morale et spirituale* (Venedik, 1496), başlık sayfası, ağaç baskı.



nusunda yalnızca bazı ipuçları veren iki tür var. Bunlardan biri cennetin duyumsanabilir niteliklerini konu alan bir tür kitap ya da vaaz, diğeri de sıradan görsel algılama özelliklerinin açıkça ahlaki bağlama oturtulduğu bir metin.

İlkinde, görmenin en önemli duyusu olduğu ve cennette bu duyuyu müthiş hazların beklediği savunulur. Bartholomew Rimbartinus'un 1498'de Venedik'te basılan *De delictis sensibilibus paradisi* (Cennetin Duyusal Tatları Üzerine) adlı kitabı bu konuyu kapsamlı olarak ele almış ve ölümlü dünyadaki görme deneyimimizin cennette nasıl gelişeceğini üç açıdan şöyle açıklamıştır: Görülecek şeyler çok daha güzel olacak, görme duyusu keskinleşecek ve sonsuz çeşitlilikte şey görülebilecektir. Görülecek şeylerin güzelliğinde üç özellik vardır: Daha yoğun bir ışık, daha berrak renkler ve (her şeyden önce İsa'nın bedeniyle ilgili) daha iyi oranlar; görme duyusunun keskinleşmesi bir biçimi ya da rengi öbüründen ayırabilme yeteneğinin iyileşmesidir ve hem uzaktaki nesneleri seçebilecek hem de araya giren kütlelere nüfuz edecek bir görme yetisi anlamına gelir. Yine aynı başlığa sahip olan başka bir çalışma, *De sensibilibus deliciis paradisi*, 1504 tarihine aittir ve Celso Maffei tarafından kaleme alınmıştır. Burada da özetle şöyle denir: "Görme o kadar keskinlik kazanacak ki, renkteki en ufak fark ve çeşitlilik hemen fark edilebilecek; uzaklık ya da aradaki kütleler görüşü engellemecektir".⁴⁷ Burada sözü edilen son nokta bize en garip gelebilir. Bartholomew Rimbartinus bunun arkasındaki düşüncüyü şöyle açıklamıştır:

Araya giren bir nesne kutsanmış kişinin görüşünü engellemez. [...] Eğer İsa, Göğe Yükseliş'inden sonra cennetteyken bile sevgili Annesini dünyada, odasında dua ederken görebilmişse, uzaklığın ve araya giren bir duvarın onların görüşünü engellemediği açıktır. Aynı şekilde bir kişinin yüzü,



Resim 59. PIERRO DELLA FRANCESCA, *Bir Kuyu Ağızı. De prospectiva pingendi* içinde, Palatina Kütüphanesi, Parma, elyazması 1576, fol. 20 v.

karşısındakinden öte tarafa dönük olsa ve araya şeffaf olmayan bir cisim girse bile görüşü engellenmez. [...] Anne-si yerde secde ederken bile İsa onun yüzünü görebiliyordu [...] sanki doğrudan yüzüne bakar gibi. Kutsanmış kişinin bir nesneye arkadan bakarken önünü, başın arkasından bakarken yüzü gördüğü açıktır.⁴⁸

Fanilerin yaşayabileceği buna en yakın deneyim, belki, Piero della Francesca'nın bir kuyu ağızı çiziminde (Resim 59) görüldüğü gibi düzgün bir biçime uygulanan katı bir perspektif kuralıyla olabilirdi.

İkinci tür metindeyse, bizim bu dünyadaki normal algılama biçimlerimize yer verildiği görülür. Pierre de Limoges'un 14. yüzyılda yazdığı *De oculo morali et spirituali* (Ahlaki ve Manevi Göz Üzerine) adlı çalışması, İtalya'da 15. yüzyılın

sonlarına doğru belli bir yaygınlık kazanmış, 1496'da, *Libro del occhio morale et spirituale* adıyla İtalyanca çevirisi yayınlanmıştı. Metnin teması son derece nettir:

[...] görme biçimimiz ve fiziksel gözümüzle ilgili, kutsal vazalarda birçok şey açıklanmaktadır. Bunlardan net olarak anladığımıza göre, ilahi akılla ilgili her şeyi tam olarak bilebilmemiz için göz ve gözle ilgili şeyler üzerine düşünmemiz gerekir.⁴⁹

Yazarın bu görevi yerine getirmek için başvurduğu yöntemlerden biri de, yarısı suyun içinde olan bir çubuğun sudaki bölümünün eğilmiş görünmesi ya da mum alevi önüne koyduğunuz zaman parmağınızı çift görmeniz gibi bir di-zi ilginç optik deneyi ele alıp bunları ahlaki bir çerçeveye oturtmaktır. Pierre de Limoges, bunları “Manevi bilgilere sahip olan gözün görüşü hakkında on üç şaşılasi mucize” olarak tanımlar. Bu mucizelerden on birincisi, resimlerin algılanmasını da ilgilendirir:

Görmenin on birinci mucizesi

Perspektif biliminin kanıtladığı gibi, eğer kişi düz bakış çizgilerinden mahrumsa, gördüğü nesnenin miktarından ya da büyüklüğünden emin olamaz; öte yandan düz bakış çizgisinden gördüğü bir nesnenin büyüklüğünü çok iyi seçer. Önce havada, sonra suyun içinde baktığımız [ve o zaman büyüklüğüne karar veremediğimiz –M.B.] nesnelerde bu durum nettir. Buna benzer biçimde, günaha dolaysızca ve akıl gözüyle bakan biri, günahı tanır ve görece miktarını anlayabilir. Bir Kilise büyüğü ya da başka bir ilim insanı günaha doğrudan bakar. [...] Ancak günahkâr, bir günah işleyince, işlediği günahın yanlışlık derecesini tam olarak anlayamaz ve ona düz bakış çizgisi üzerinden değil eğik ve kırık bir bakış çizgisinden bakar [...]⁵⁰

Buradan yola çıkıp, *Quattrocento* ressamının doğrusal perspektifini ahlaki çerçeveye oturtmak hiç de zor değildir.

Ressamların yararlandıkları doğrusal perspektifin temel ilkesi aslında çok basitti: İnsanın görüşü düz çizgiler boyunca ilerler ve her yöne giden paralel çizgiler, sonsuzda tek bir kaçma noktasında birleşiyormuş izlenimi uyandırır. Bu geleneğin asıl zorluğu ve karmaşıklığı, ayrıntıda, uygulamada, tutarlılıktadır ve bir resmin perspektifinin, eğimli ve katı görünmemesi için temel ilkelerde yapılması gereken uyarlamalarda ortaya çıkar. Bunlar ressamın karşı karşıya kaldığı zorluklardır, seyirci fark etmez – meğerki resmin perspektifinde bir hata yapılmış ve hatanın neden kaynaklandığı açıklanmak isteniyor olsun. Pek çok *Quattrocento* insanı, genel görüntüler dünyasını düzlem geometrisi aracılığıyla çözme düşüncesine oldukça alıştı, çünkü binaları ve geniş arazileri bu yolla ölçmeyi öğrenmişlerdi. Filippo Calandri'nin 1491 tarihli aritmetik kitabında tipik bir egzersiz (Resim 60) vardır. Zeminde, birbirinden 100 adım uzaklıkta iki kule vardır. Biri 80 adım, öbürü de 90 adım yüksekliktedir. İki kule arasında bir su birikintisi vardır. Her biri bir kulenin üstünde olan iki kuş, aynı hızla, düz bir hat üzerinde uçar, su birikintisine aynı zamanda ulaşacaktır. Bu durumda, su birikintisinin kulelerin dibinden uzaklığı ne kadardır? Problemin yanıtı çok basittir: Her iki kuşun da uçtuğu mesafe, yani hipotenüs eşittir, dolayısıyla her iki kulenin yüksekliklerinin kareleri arasındaki fark –1700– kulelerin su birikintisinden uzaklıklarının kareleri arasındaki farka eşittir. Bir manzara üzerinde hesaplanabilir açılar ve varsayımsal düz çizgilerle bir sistem kurulmasına dayanan perspektif fikri, arazi ölçümü konusunda bu tür alıştırmalar yapan biri için kavranması zor bir şey değildir.

Eğer bu iki tür düşünce –açık bir perspektif yapısını kavramaya yetecek geometrik deneyim ile onu alegorileştirecek

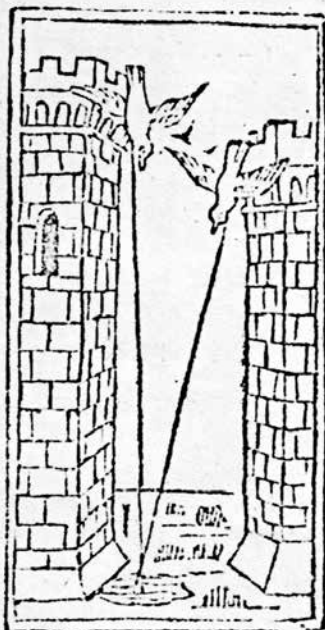
Eseno dua torri in nun piano che l'una e alta 80
braccia et l'altra e alta 90 braccia: et dal l'una tor
re all'altra e 100 braccia: et intra queste dua torri
e una fonte d'acqua in tal luogo che monendosi
due uecegli uno d'ciascuna et uolando d'pari uolo
giugbono alla detta fonte aun tracto. Uo sapere
quanto la fonte sara presso a ciascuna torre

80 — 90 — 100
80 — 90 — 100 —

6400 8100 10000

8100	
6400	
1700	
10000	1200
11700	
58 $\frac{1}{2}$	

sara presso alla torre
dell 80 braccia a brac
cia 58 $\frac{1}{2}$ et lauanzo in
fino i 100 che ue 41 $\frac{1}{2}$
braccia sara presso a
quella di 90 braccia



dinsel donanım– biraraya getirilirse, *Quattrocento* ressamının hikâye anlatma eylemindeki bir boyut daha açığa çıkar. Böylece perspektif ustalığı keyfî olmaktan çıkar ve doğrudan dramatik bir işlev yüklenir. Vasari, Piero della Francesca'nın Perugia'daki *Meryem'e Müjde* sahnesindeki *loggia*'ya [galeri ya da balkon] uyguladığı kısaltım için “perspektif içinde giderek yok olan, çok güzel boyanmış bir dizi sütun” demiştir; *Quattrocento* dönemine ait birçok *Meryem'e Müjde* resminde, ölüm ve hayal sahnesinde buna benzer bir şey dikkat çeker (Resim 61). Ancak buraya kadar ele aldığımız dinsel kültür çerçevesinde, bu tür bir perspektif uygulamasına yalnızca bir yetenek gösterisi olarak değil de, bir tür görsel metafor olarak bakıldığını düşünün: Farz edelim ki perspektif, Müjde öyküsünün son aşamalarında *Meryem'in* için-

Resim 61. FRA ANGELICO, *Azizler Petrus ve Paulus'un Aziz Dominicus'a Görünmesi* (*Meryem'in Taç Giymesi* başlıklı altar panosunun *predella* bölümünden), ykl. 1440, pano. Louvre, Paris.



de bulunduğu ruhsal durumu, yani Fra Roberto'nun vaa-
zında açıkladığı ruh hallerini çağrıştıracak bir araç olsun.
Bu durumda perspektif, öncelikle ahlaki kesinliğin analogik
bir simgesi (*De oculo morali et spirituali*) ve sonra da ahiret-
te ulaşılacak sonsuz mutluluğa bir bakış (*De delictis sensibi-
libus paradisi*) olarak yorumlanabilir.

Bu tür bir açıklama, tek tek örneklerde tarihsel açıdan an-
lamlı olamayacak kadar soyuttur. Bu kitaplardaki dinsel te-
fekkr üslubu ile bazı *Quattrocento* resimlerindeki resim-
sel kaygılar –orantılılık, renk çeşitliliği ve berraklığı, uygun-
luk– arasındaki uyuma dikkat çekmekteki amacımız, tek tek
eserleri yorumlamak değil, *Quattrocento* bilişsel üslubunun
sonuçta elle tutulur bir şey olmadığını hatırlatmaktır. Bazı
Quattrocento düşünürleri, bu resimlere gönül gözüyle bak-
mayı denemiştir; birçok resimde de bunu yapmaya imkân
verecek unsurlar olduğu anlaşılıyor (Renkli Resim I). Bu bö-
lümü, böyle ucu açık bir şekilde bitirmek uygun olacaktır.

Notlar

- 1 Burada kullanılan “bilişsel üslup” kavramında, H. A. Witkins'in kavramı uyaran-
lanmıştır (bkz. “A cognitive style approach to cross-cultural research”, *Inter-
national Journal of Psychology*, II, 1967, 233-250). Burada değinilen antropolo-
jik bulgu türlerinin tanımı için bkz. M. H. Segall, D. T. Campbell ve M.J. Hers-
kovits, *The Influence of Culture on Visual Perception* (New York 1966).

- 2 Boccaccio, *Il Comento alla Divina Comedia*, ed. D. Guerri, III (Bari 1918), s. 82
(Inferno XL 101-105):

*Sforzasi il dipintore che la figura dipinta da sé, la quale non è altro che un
poco di colore con certo artificio posto sopra una tavola, sia tanto simile, in
quello atto ch'egli la fa, a quella la quale la natura ha prodotta e naturalmente
in quello atto si dispone, che essa possa gli occhi de' riguardanti o in parte o in
tutto ingannare, facendo di sé credere che ella sia quello che ella non è...*

- 3 Leonardo da Vinci, *Treatise on Painting*, ed. A. P. McMahon (Princeton 1956)
I, s. 177 ve II, s. 155 v:

*Impossibil e' che la pittura imitata con soma perfectione di lineamenti, ombra
lume colore, possa parere del medesimo rilievo qual pare esso naturale se già tal
naturale in lunga distantia non e' veduto con un sol occhio.*

- 4 Petri Pauli Vergerii, *De ingenuis monbus et liberalibus studiis adolescentiae etc.*, ed. A. Gnesotto (Padova 1918) s. 122-123.
- 5 Giordano Ruffo, *Arte de cognoscere la natura d'cavael*, çev. G. Bruni (Venedik 1493) s. b. i v.-b. ii r.:

La beleza del cavallo se die cognoscer in questo modo in prima vo haver el cavallo el corpo grandò & longo in tanto che coresponda le tue membre al suo grandò & longo corpo corne se convene ordinatamente. Ell capo del cavallo dieba esser gracile secco & longo convenientemente. La bocha granda & lace-rata. Le narissee grande & infiate. I ochi non concavi ne oculiti. Le orecchie picolle & portate a modo de aspidò el collo longo & ben gracile verso el capo. Le maxille ben gracile & seche. Le crine poche & plane. El pecto grosso & quasi rotondo. El garesse non accuto ma quasi destesso & dreto. La schena curta & quasi piana. I lombi rotondi & quasi grossi. Le coste grosse & i altri membri bovini. Le anche longe & destesse. La gropa longa & ampla...

El cavallo dieba esser piu alto davanti che da driedo alquanto come el cervo el dieba portare el colo levato. & la grosseza del colo arente el pecto. Qui vora ictamente cognoscere la beleza del cavalo bisogna el considera i suprascripti membri cossi ala alteza come ala longeza del cavallo ordinatamente & proportionabilmente convenirli del pelo del cavallo perche diversi hano diverse sententie...

- 6 Johannes Balbus, *Catholicon* (Venedik 1497) s. V. v r. (s.v. Imago):

Item scire te volo quod triplex fuit ratio institutionis imaginum in ecclesia. Prima ad instructionem rudium, qui eis quasi quibusdam libris edoceri videntur. Secunda ut incarnationis mysterium et sanctorum exempla magis in memoria nostra essent dum quotidie oculis nostris representantur. Tertia ad excitandum devotionis affectum, qui ex visis efficacius excitatur quam ex auditis.

- 7 *Sermones quadragesimales fratris Michaelis de Mediolano de decern preceptis*, (Venedik 1492) s. 48 v.-49 r. (Sermo XX, De adoratione):

[...] imagines Virginis et sanctorum introducte fuerunt triplici de causa. Primo propter ruditatem simplicium, ut qui non possunt scripturas legere in picturis possunt sacramenta nostre salutis et fidei cernere. Ideo scribitur de consecratione distinctione 3 c. perlatum. Perlatum ad nos fuerunt quod inconsiderato zelo succensus sanctorum imagines sub hac quasi excusatione ne adorari debuissent confregeris: et quia adorari eas vetuisse omnino laudamus: fregisse vero reprehendimus [...]. Aliud enim est picture adorare, aliud per pictam hystoriam quid sit adorandum adiscere. Nam quod legentibus scriptura, hoc idiotis prostat pictura cernentibus: quia in ipsa ignorantes vident quod sequi debeant: in ipsa legunt qui litteras nesciunt. Unde et precipue gentibus pro lectione pictura est. Verba hec scribit Gregorius Sireno episcopo marsiliensi. Secundo sunt imagines introducte propter tarditatem affectivam: ut homines qui non excitantur ad devotionem, cum aliqua audiunt de sanctorum memoria, saltem moveantur dum ea in picturis quasi presentia cernunt. Plus enim excitatur affectus noster per ea que videt, quam per ea que audit. Tertio introducte sunt propter memorie labilitatem: [...] Et ideo quia multi que audiunt tenere non possunt, sed cum imagines vident recordantur: ideo introducte sunt.

Papa I. Gregorius alıntısı için bkz. Gregorius, Epistolae, XI. 13 (Patrologia Latina, LXXVII, 1128); mektup 787'de Marsilya'nın ikonoklast piskoposu Serenus'a yazılmıştı.

- 8 Sicco Polentone, *Sancti Antonii Confessoris de Padua Vita* (Padova 1476), s. 41 v.:

Bonifacius quoque ille ipse qui nominis eius Papa octavus fuit [...] Basilicam sancti Iohannis in laterano cum bellis turn vetustate dirutam exaedificari exornarique multa cum cura & sumptu fecit. & quos pingi in ea sanctos nominatim dedit. Istam ad rem fratrum minorum praecipui pictores acque illam in arte singulares duo magistri. erant. hii depictis perfectisque uti summo a pontifice iussi erant omnibus sanctis vacuo in loco ymagines sanctorum Francisci & Antonii suo arbitrio depinxerunt. Id audiens Papa moleste tullit acque dedigatus per contemptum ad suos iubens in hec verba inquit. Sancti Francisci picturam postea quam facta est aequo animo tolleremus. Sed que illius sancti Antonii de Padua est ymago poenitus deleatur volo missi autem qui pontificis iussa implerent alii acque alii omnes. terribili quadam a persona ac ingenti furia in terram proiectedi verberatique aeriter acque expulsi sunt. Papa vero ut hec audivit. sinatis inquit Sanctum illum Antonium. sicut vult remanere nam ut videmus. perdere potius certando cum eo quam lucrari possemus.

- 9 Coluccio Salutati, "De fato et fortuna", Vatikan Kütüphanesi, MS. Vat. lat. 2928, fol. 68 v.-69 r.; basıldığı kaynak M. Baxandall, *Giotto and the Orators*, (Oxford 1971) s. 61 n. 21:

Qui [Caecilius Balbus] michi videtur de simulacris suis non aliter autumasse quam et nos ipsi de memoriis pictis vel sculptis sanctorum martyrorumque nostrorum in fidei nostre rectitudine faciamus. ut hec non sanctos, non deos, sed dei sanctorumque simulacra sentiamus. Licet vulgus indoctum plus de ipsis forte et aliter quam oporteat opinetur. Quoniam autem per sensibilia ventum est in spiritualium rationem atque noticiam, si gentiles finxerunt fortune simulacrum cum copia et gubernaculo tamquam opes tribuat, et humanarum rerum obtineat regimen, non multum a vero discesserunt. Sic etiam cum nostri figurant ab effectibus quos videmus fortunam quasi reginam aliquam manibus rotam mira vertigine provolventem, dummodo picturam illam manu factam non divinum aliquid sentiamus sed divine providentie dispositionis et ordinis similitudinem, non etiam eius essentiam sed mundanarum rerum sinuosa volumina representantes, quis rationabiliter reprehendat?

- 10 St. Antonino, *Summa Theologica*, III. viii. 4, çok sayıda baskı:

Reprehensibiles etiam sunt cum pingunt ea, quae sunt contra fidem, cum faciunt Trinitatis imaginem unam Personam cum tribus capitibus, quod monstrum est in rerum natura; vel in Annuntiatione Virginis parvulum puerum formatum, scilicet Jesum, mitti in uterum Virginis, quasi non esset de substantia Virginis ejus corpus assumptum; vel parvulum Jesum cum tabula litterarum, quum non didicerit ab homine. Sed nec etiam laudandi sunt, quum apochrypha pingunt, ut obstetrices in partu Virginis, Thomae apostolo cingulum suum a Virgine Maria in Assuntione sua propter dubitationem ejus dimissum, ac hujusmodi. In historiis etiam sanctorum seu in ecclesiis pingere curiosa, quae non valent ad devotionem excitandum, sed risum et vanitatem, ut simias et canes

insequentes lepores, et hujusmodi, vel vanos ornatus vestimentorum, superfluum videtur et vanum.

Bu bölüm C. Gilbert tarafından yayınlanmış ve değerlendirilmiştir: C. Gilbert, "The Archbishop on the Painters of Florence, 1450", *Art Bulletin*, XLI, 1959, s. 75-87.

- 11 Ortaçağ ve imge kuramı: S. Ringbom, *Icon to Narrative* (Abo 1965), s. 11-39 ve H. Belting, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter* (Berlin 1981), III. Bölüm.
- 12 *Zardino de Oration* (Venedik 1494) s. x. ii v. – x. iii r. (Cap. XVI. Chome meditare la vita di christo...):

La quale historia acio che tu meglio la possi imprimere nella mente, e piu facilmente ogni acto de essa ti si reducha alla memoria ti sera utile e bisogno che ti fermi ne la mente lochi e persone. Come una citade, laquale sia la citade de Hierusalem, pigliando una citade laquale ti sia bene praticata. Nella quale citade tu trovi li lochi principali nelquali forono exercitati tutti li acti dela passione: come e uno palacio nelquale sia el cenaculo dove Christo fece la cena con li discipuli. Anchora la casa de Anna e la casa de Cayfas dove sia il loco dove fu menato la nocte Miser Iesu. E la stantia dove fu menato dinanti da Cayfas, e lui deriso e beffato. Anche il pretorio de Pilato dove li parlava con li iudei: et in esso la stantia dove fu ligato Misser Iesu alia colonna. Anche el loco del monte de Calvario, dove esso fu posto in croce, e altri simili lochi...

Anchora e dibisogno che ti formi nela mente alcune persone, le quale tu habbi pratiche e note, le quale tute representino quelle persone che principalmente intervennero de essa passione: come e la persona de Misser Iesu, della nostra Madonna, Sancto Pietro, Sancto Ioanne Evangelista, Sancta Maria Magdalena, Anna, Cayfas, Pilato, Iuda, e altri simili, liquali tutti formarai nella mente. Così adunque havendo formate tutte queste cose nela mente, si che quivi sia posta tutta la fantasia, e entrarai nel cubiculo tuo e sola e solitaria discacciando ogni altro pensiero exteriore. Incominciarai a pensare il principio de essa passione. Incominciarai come esso Misser Iesu vene in Ierusalem sopra lasino. E morosamente tu transcorrendo ogni acto pensarai facendo dimora sopra ogni acto e passo, e se tu sentirai alcuna divotione in alcuno passo ivi ti ferma: e non passare piu oltra fino che dura quella dolcezia e divotione...

- 13 Robertus Caracciolus, *Sermones de laudibus sanctorum* (Napoli 1489), s. lxxv r.-lxxvii r. (İsa'nın Doğumu), clii r.-cliv r. (Meryem'in Elizabet'i Ziyareti) cxlic r. – clii r. (Meryem'e Müjde):

Lo tertio misterio da dechiarare circa la annuntiatione della madonna si chiama angelica confabulatione: dove si contengono cinque laudabile conditione de essa virgine benedicta.

La prima si chiama conturbatione.

La seconda cogitatione.

La tertia interrogatione.

La quarta humiliatione.

La quinta meritacione.

La prima laudabile conditione si chiama conturbatione secondo scrive Luca. Havendo odita la virgine la salutatione di l'angelo si conturbo: la quale contur-

batione non fu per alcuna incredulita secondo scrive Nicolo de Lira: ma per una admiratione: perho che lei era solita videre gli angeli: e perho non si maraveglia tanto della apparitione quanto de quella alta e magna salutatione: dove l'angelo explicava di lei tante cose stupende e grande de che lei per la humilita stava attonita e stupefacta.

La seconda laudabile sua conditione si chiama cogitatione che pensava quale era tale salutatione: dove appare la prudentia di essa virgine sacratissima. Allhora li disse l'angelo: Non timere o Maria perho che tu hai trovata gratia appresso a dio: non solo per te ma per tutta la humana generatione. Ecco che conceperai nel tuo ventre e parturirai uno figliolo e chiamerai el suo nome Iesu...

La terza laudabile conditione si chiama de interrogatione. Domando la virgine e disse a l'angelo: Quomodo fiet istud quoniam virum non cognosco idest non cognoscere propono. Come sera questa cosa che io ho lo fermo mio proposito da Dio a mi ispirato e poi confermato per voto da me non cognoscere mai homo. E in questa parte secondo dice Francisco de Marone nel suo terzo alla IIII dist.: si poteria dire che la virgine gloriosa desiderava piu essere virgine che concipere el figliolo de dio senza la virginita: perhoche la virginita e del numero delle cose laudabile: concipere el figliolo e delle cose honorevele dove non consiste virtu ma lo premio della virtu: E la virtu si deve piu desiderare che lo premio de essa virtu: perche circa la virtu consiste el merito e non circa lo premio. Domando dunque quella pudicissima mundissima castissima figliola amatrice de la virginita come virgine potesse concipere...

La quarta laudabile conditione si chiama humiliatione. Quale lingua poteria mai exprimere ne quale intellecto contemplare con quale gesto con quale modo e manera pose in terra li soi sancti ginocchi e abassando la testa disse: Eccomi ancilla del signore. Non disse donna: non disse regina: o profunda humilita: o mansuetudine inaudita. Eccomi disse schiava e serva del mio signore. Et poi levando li occhi al cielo stringendo le mani con le braze in croce fece quella desiderata conclusione da dio da li angeli dalli sancti padri. Sia factio in mi secondo la tua parola.

La quinta laudabile conditione si chiama meritacione [...] E dicte quelle parole l'angelo si parti. E la virgine benigna subito hebbe Christo dio incarnato nel suo ventre con quelle mirabile conditione delle quale dissemo nel sermone nono. Dove noi possiamo meritamente contemplare che in quello puncto che la virgine Maria concepi Christo l'anima sua fu levata in tanta contemplatione alta e sublime con gesto e dolceza delle cose divine che citra la beatifica visione passo el modo de ogni altra creatura. E della presentia del figliolo el quale tenia nel ventre si recreavano ancora li corporei sentimenti con suavita inenarrabile. E verisimile e che per la humilita sua profunda levasse gli occhi al cielo e poi li abassasso al suo ventre con molte lachrime dicendo simile parole: Chi son io la quale ho conceptuto virgine dio in mi incarnato chi se tu infinito bene signore del cielo e della terra el quale stai rinchiuso o vero nascosto nel mio piccolino ventre [...]

- 14 Leonardo da Vinci, *Treatise on Painting*, ed. A. P. McMahon (Princeton 1956) I, s. 58 ve II, s. 33 r.:

[...] come io vidi a' questi giorni un angelo, che pareva nel suo annuntiare che volessi cacciare la nostra donna della sua camera con movimenti che dimostravano tanta d'ingiuria quanto far si potessi a un vilissimo nimico, e la nostra

donna pareva che si volesse come disperata gittarsi giù duna finestra sì che siati a' memoria di no' cader in tali difetti.

- 15 15. yüzyılda yaygınlaşan Yunanca uydurma metnin Rônesans dönemi çevirisi; basıldığı kaynaklardan biri *Zardino de Oration*, (Venedik 1494) s. iv r.-v.:

Homo di statura tra gli altri mediocre, cioè mezana e molto spectabile. E ha una faccia venerabile, laquale quelli che risguardano el possono amar e haver paura. E ha li capelli di colore de una noxella matura cioè come de oro, liquali capelli sono piani quasi fino alie orecchie: da lorechie ingiuso sono rici e crespi, e alquanto piu risplendenti liquali gli discorreno giuso per le spalle. E dinanci sono partiti in due parte havendo in mezo el discriminale secondo lusancia e costume deli nazarei. La fronte sua e piena e polita e serenissima, e tutta la faccia sua e sencia crespia e ruga e macula alcuna: la quale e adornata da una temperata rossecia, cioè uno puoco colorita. El naso e la bocca sua niuna riprensione gli si po dare alia barba copiosa, cioè folta over spessa: e come hanno li gioveni di prima barba de colore simile alii capelli, non tropo longa, ma nel mezo partita in due parte. Esso ha il suo aspetto semplice e maturo. Li ochi soi ha relucenti varii, chiari, e risplendenti. Nel riprendere terribile nelle admonitione piacevole et amabile. Aliegro ma servando sempre la gravita. Elquale mai non fu veduto ridere ma pianger si. Nela statura del suo corpo largo nel pecto e dritto. Le mane sue e le bracia delectevole a vedere. Nel suo parlare grande e raro cioè poco e modesto tra li figlioli delli homini.

- 16 Gabriel de Barletta, *Sermones celeberrimi*, I (Venedik 1571) s. 173:

Sed quaeris modo. Utrum fuit nigra aut alba? Respondit Alber. super missus est. c. 45. Quod non nigra simpliciter neque rubea, neque alba: quia isti colores dant quandam imperfectionem in persona. Unde dici solet: Deus me protegat a Lombardo russo, Alemanno nigro, Hispano albo, Flammineo cuiusvis pili. Fuit Maria mixta coloribus, participans de omnibus, quia illa facies est pulchra, quae de omnibus coloribus participat. Unde dicunt autores medicinae: quod ille color qui est compositus ex rubeo, et albo, est optimus cum commixtione tertii coloris, scilicet nigri, et hunc inquit Alber. concedimus in Mariam fuisse. Fuit nigra aliquantulum. Et hoc triplici ratione. Primo ratione complexionis, quia iudaei tendunt in brunedinem quandam, et ipsa fuit Iudaea. Secundo testimonis, quia Lucas qui tres fecit imagines, una Romae, alia Loreti, alia Bononiae, sunt brunae. Tertio assimilationis: Filius matri communiter assimilatur, et e converso, sed Christi facies fuit bruna, igitur, [...]

- 17 Galeottus Martius, *De homine*, (Milano 1490) s. a. iii v.:

Sed oculorum prognostica longum esset referre. Nam cum fenestrae sint animorum, quid eorum color, quid vero frequens motus, quid item acrimonia indicent nemo fere ignorat. Unum tamen non reticendum est eos maleficos esse pessimisque moribus quibus oculi sunt longi. Si candida pars oculi extenta est aperiturque tota, impudentiam, cum autem aperitur nec omnino ostenditur, inconstantiam indicat de oculis hucusque.

- 18 Leonardo da Vinci, *Treatise on Painting*, ed. A. P. McMahon (Princeton 1956) I, s. 157 ve II, s. 109 v.:

[...] ver' e' che li segni de' volti mostrano in parte la natura de gli huomini di lor vitij e compassioni, ma nel volto li segni che separano le guancie da labri della bocca, elle nari del naso e casse de gli occhi sono evidenti sono huomini allegri e spesso ridenti, e quelli che poco li segnano sono huomini operatori della cogitazione, e quelli ch'anno le parti del viso di gran rilievo e profondità sono huomini bestiali et iracondi con poca ragione et quelli ch'anno le linee interposte infra le ciglia forte evidenti sono iracondi e quelli che hanno le linee trasversali de la fronte forte liniate sono huomini copiosi di lamentationi occulte o' palesi.

- 19 L. B. Alberti, *Opere volgari*, ed. C. Grayson, III (Bari 1973) s. 74:

[Ma questi movimenti d'animo si conoscono dai movimenti del corpo...] Sono alcuni movimenti d'arrimo detti affezione, come ira, dolore, gaudio e timore, desiderio e simili. Altri sono movimenti de' corpi. Muovonsi i corpi in piu modi, crescendo, discrescendo, infermandosi, guarendo e mutandosi da luogo a luogo. Ma noi dipintori, i quali vogliamo coi movimenti delle membra mostrare i movimenti dell' animo, solo riferiamo di quel movimento si fa mutando el luogo.

- 20 Guglielmo Ebreo, *Trattato dell'arte del ballo* di Guglielmo Ebreo Pesarese, ed. F. Zambrini (Bologna 1873) s. 7:

La qual virtute del danzare e una azione dimostrativa di fuori di movimenti spirituali li quali si anno a concordare colle misurate e perfette consonanze d'essa armonia, che per lo nostro audito alle parti intellettive trai sensi cordiali con diletto disciende, dove poi si genera certi dolci commovimenti, i quali, come contro a sua natura rinchiusi, si sforzano quanto possono d'uscire fuori e farsi in atto manifesti.

- 21 Leonardo da Vinci, *Treatise on Painting*, ed. A. P. McMahon, (Princeton 1956) I, s. 148-57 ve II, s. 48 r.

- 22 G. van Rijnberk, *Le Langage par signes chez les moines*, (Amsterdam 1954) var olan listeleri sıralamıştır:

Affirmatio: leva manum moderate et move, non inversam, sed ut exterior superficies sit sursum

Demonstrare: extenso solo poterit res visa notari

Dolor: palma premens pectus dat significare dolorem

Pudor: lumina quando tego digitis designo pudorem.

- 23 *Tractatulus solennis de arte et vero modopredicandi*, (Strasbourg t.y.) s. a. ii r. ve v.

Aliquando cum horrore et commotione, ut ibi, Nisi conversi fueritis et cetera.

Aliquando cum yronia et derisione, ut ibi, Adhuc permanes in simplicitate tua.

Aliquando cum gratia vultus et manuum attractione, ut ibi, Venite ad me omnes et cetera.

Aliquando cum quadam elatione, ut ibi, De terra longinqua venerunt ad me.

Aliquando cum tedio et indignatione, ut ibi, Constituamus nobis ducem et cetera.

Aliquando cum gaudio et manuum elevatione, ut ibi, Venite benedicti et cetera,

- 24 Thomas Waleys, "De modo componendi sermones", yeni baskı T.-M. Charland, *Artes praedicandi*, (Paris 1936) s. 332:

Valde tamen caveat ne motibus inordinatis jactet corpus suum, nunc subito extollendo caput in altum, nunc subito deprimendo, nunc vertendo se ad dextrum, nunc subito cum mirabili celeritate se vertendo ad sinistrum, nunc ambas manus sic extendendo simul quasi posset simul orientem occidentemque complecti, nunc vero subito eas in unum conjungendo, nunc extendendo brachia ultra modum, nunc subito retrahendo. Vidi enim aliquos qui quoad alia in sermonibus se habebant, tamen ita motibus corporis se jactabant quod videbantur cum aliquo duellum inisse, seu potius insanisse, in tantum quod seipsos cum pulpito in quo stabant nisi alii succurrissent praecipitassent.

- 25 *Mirror of the World*, ykl. 1527, W. S. Howell, *Logic and Rhetoric in England 1500-1700*, (Princeton 1956) s. 89-90.

- 26 *Decor puellarum*, (Venedik 1471) s. 51-52:

et cosi stando et andando sempre cum la mano dextra sopra la sinistra, al mezo del cenzer nostra davanti...

- 27 Dinsel oyunlar konusunda bkz. A. d'Ancona, *Origini del teatro italiano*, 2. baskı, I (Torino 1891) özellikle s. 228 (Matteo Palmieri, 1454'teki Aziz Yahya günü üzerine), s. 251 (Rus Piskoposu ve 1439 tarihli İsa'nın Göğe Yükselişi oyunu üzerine) ve s. 423 (*festaiuolo* ve *sedie* üzerine).

- 28 A. d'Ancona, *Sacre rappresentazioni dei secoli XIV, XV, e XVI*, I (Floransa 1872) s. 1-41 ve özellikle s. 13:

Finita l'annunziazione il festaiuolo va a sedere. Et Abraam sta a sedere in luogo un poco rilevato e Sarra appresso a lui et a' piedi loro da mano destra debbe stare Isac, e da mano sinistra un poco più discosto debbe stare Ismael con Agar sua madre; et alla fine del palco da man destra debbe essere un altare, dove Abraam va a fare orazione, et alla mano sinistra alla fine del palco ha a essere uno monte in sul quale sia uno bosco con uno arbore grande, dove arà apparire una fonte d'acqua a modo di pozo, quando sarà il tempo.

- 29 Domenico da Piacenza, "De arte saltandi et choreas ducendi", *Ulusal Kütüphane*, Paris, MS. it. 972. fol. 1 v.-2 r.

- 30 Vasari, *Le Vite*; I, *Gentile da Fabriano ed il Pisanello*, ed. A. Venturi, (Floransa 1896) s. 49-50:

*Arte, misura, aere et disegno,
Manera, prospectiva et naturale
Gli ha dato el celo per mirabil dono.*

- 31 *Trattato dell' arte del bailo di Guglielmo Ebreo Pesarese*, ed. F. Zambrini (Bolonya 1873), s. 17:

[...] aierosa presenza et elevato movimento, colla propria persona mostrando con destreza nel danzare un dolcie et umanissimo rilevamento.

- 32 Domenico da Piacenza, "De arte saltandi et choreas ducendi":

[...] tenere el mezo del tuo movimento che non sia ni troppo, ni poco, ma cum tanta suavitate che pari una gondola che da dui rimi spinta sia per quelle undicelle quando el mare fa quieta secondo sua natura, alzando le dicte undicelle cum tardeza et asbassandosse cum presteza.

- 33 A.g.e.: [...] *tardeza ricoperada cum presteza*.
- 34 *Trattato dell' arte del bailo di Guglielmo Ebreo Pesarese*, ed. F. Zambrini (Bolonya 1873), s. 47-8, 50-2, 65-8, 95-7:

Bassa danza, chiamata Venus, in tre, composta per Lorenzo di Piero di Cosimo de' Medici.

In prima faccino una contenenza, e poi vadino insieme con duo passi sciempi, cominciando col pie manco; e poi quello di mezo torni indietro, attraverso, con dua riprese, l'una in sul oie manco, cosi Der lato, el l'altra in sul pie ritto pure attraverso; et in quello tempo, che quello di mezo fa quelle riprese, gli altri dua vadino innanzi con dua passi doppi, e poi diano meza volta in sul pie ritto, tanto che si voltino l'uno verso l'altro; e poi faccino due riprese, l'una in sul pie manco e l'altra in sul pie ritto; e poi venghino incontro l'uno all'altro con uno passo doppio, cominciando col pie manco; e poi faccino la volta del gioioso tutti insieme; poi quello di mezo venga incontro agli altri con duo passi sciempi; et in quel tempo gli altri faccino una riverenza in sul pie manco.

- 35 Aziz Antonino, *Summa Theologica*, I. iii. 3.
- 36 L. B. Alberti, *Opere volgari*, ed. C. Grayson, III, (Bari 1973) s. 22-24 ve S. Y. Edgerton Jr., "Alberti's colour theory", *Journal of The Warburg and Courtauld Institutes*, XXXII, 1969, s. 109-134.
- 37 Leonello d'Este'nin giysileri konusunda bkz. Angelo Decembrio, *De politia literaia*, (Basel 1562) s. 3.
- 38 Lorenzo Valla, "Epistola ad Candidum Decembrem", *Opera içinde*, (Basel 1540) s. 639-641 ve M. Baxandall, *Giotto and the Orators*, (Oxford 1971) s. 114-116 ve 168-171:

Intueamur nunc radones tuas de coloribus [...] Color aureus est, inquit, nobilissimus colorum, quod per eum figuratur lux. Si quis enim vellet figurare radios solis, quod est corpus maxime luminosum, non posset commodius facere quam per radios aureos, constat autem luce nihil esse nobilius. Animadvertite stuporem hominis, stoliditatemque pecudis. Si aureum colorem accipit eum solum, qui ab auro figuratur, sol quidem non est aureus. Si aureum pro fulvo, rutilo, croceo, quis unquam ita caecus atque ebrius fuit, nisi similis ac par Bartolo, qui solem procerum dixerit? Sustolle paulisper oculos asine [...] et vide an sol est aureus vel argenteus [...] Quid postea, quae proximo loco colorem ponit? [...] Sapphireus, inquit, est proximus, quern ipse, ut est barbarus, et quasi cum foeminis, et non cum viris liquatur, azurum vocat: per hunc colorem, ait significatur aer. Nonne tibi hic aliquid dicere videtur, qui ordinem sequitur elementorum? certe. Sed nescio quare lunam praetermisit, ... quum solem primum feceris, lunam debueras facere secundam, quae et altior aere est, et magis suum quandam colorem habet quam aer, et quum illum dixeris aureum, hanc oportebat argenteam nominare et proximam a sole facere, ut argentum secundum est ab auro: [...] Sapphireum igitur secundo numeras loco, delectatus, ut dixi, ordine elementorum: a metallis enim, a lapidibus preciosis, ab herbis et floribus, non putasti tibi exempla sumenda: quae si propria magis et accomodata erant, tum humilia tibi et abiecta duxisti, tu qui ex sole tantum es factus et aere.

Nam quum seriem elementorum prosequeris, de duobus dicis, de duobus alteris obmutescis, et nobis expectantibus tarn altum venerandumque processum, quodam modo illudis. Si primus color est igneus, sequens aerius, tertius aquaticus erit: quartus terreus [...] Pergamus ad caetera. Paulo post ait album esse nobilissimum colorum, nigrum abiectissimum, alios vero ita quenquam optimum, ut est albo coniunctissimus, rursum ita quenquam deterimum: ut est nigredini proximus. Horum quid primum reprehendam? an quod aurei calor non meminit [...]? Aut cur serica fila murice tingerentur, lanae candidae rubricarentur, nisi rubeus color albo putaretur esse venustior? Nam si candor est simplicissimus et purissimus, non continuo est praestantissimus [...] De nigro autem quid dicam? quem cum albo comparatum inuenio, nec minoris praestantiae putatum, unde corvus et cygnus propter hanc ipsam causam dicuntur Apollini consecrati: [...] Et mea sententia Aethiopes Indis pulchriores, eo ipso quod nigriores sunt. Quid ergo auctoritatem homini affero, quos ille aethereus parvifacit? [...] Quod si rerum conditor nullam in operibus suis putavit colorum differentiam, quid nos homunculi faciemus? an volumus plus deo sapere? aut eum imitari et sequi erubescemus? O bone et sancte Jesu, si non cogitavit de lapidibus et herbis, de floribus et multis aliis Bartolus quum de vestibus et operimentis hominum loqueretur, poteratne oblivisci de avium, prope dixerim, vestibus, ut galli, pavonis, pici, picae, phasiani, et aliorum complurium? [...] Eamus nunc et hominem audiamus, a divinis atque humanis rebus dissentientem: et puellis Ticinensibus, ver enim adventat, legem imponamus, ne sarta, nisi quomodo Bartolus praescribit, texere audeant, [...] Nunc illud dixisse satis est. Stolidissimum esse aliquem de dignitate colorum legem introducere.

- 39 Filarete, *Treatise on Architecture*, ed. J. R. Spencer, (New Haven 1965) I, s. 311 ve II, s. 182 r.:

Guarda dalla natura come stanno bene compartiti i fiori ne' campi e l'erbe. A presso al verde ogni colore se gli confa: el giallo e il rosso, e anche l'azzurro non si disdice. El bianco appresso al nero tu sai come si conformano; el rosso col giallo non così bene si confa, assai si confa alio azzurro, ma più al verde; el bianco al rosso si confa assai.

- 40 Alberti, *Opere volgari*, III, s. 86:

Sarà ivi grazia quando l'uno colore appresso, molto sarà dall'altro differente; che se dipignerai Diana guidi il coro, sia a questa ninfa panni verdi, a quella bianchi, all'altra rosati, all'altra crocei, e così a ciascuna diversi colori, tale che sempre i chiari sieno presso ad altri diversi colori oscuri. Sarà per questa comparazione ivi la bellezza de' colori più chiara e più leggiadra. E truovasi certa amicizia de' colori, che l'uno giunto con l'altro li porge dignità e grazia. Il colore rosato presso al verde e al diestro si danno insieme onore e vista. Il colore bianco non solo appresso il cenericcio e appresso il croceo, ma quasi presso a tutti posto, porge letizia. I colori oscuri stanno fra i chiari non senza alcuna dignità, e così i chiari bene s'avolgano fra gli oscuri. Così adunque, quanto dissi, il pittore disporrà suo colori.

- 41 Renk kuramı konusunda bkz. J. Gavel, *Colour: A Study of its Position in the Art Theory of the Quattro- and Cinquecento* (Stockholm 1979) ve J. S. Ackerman,

- "On Early Renaissance Color Theory and Practice", *Memoirs of the American Academy in Rome*, XXXV, 1980, s. 11-44.
- 42 Okullar konusunda bkz. C. Bec, *Les Marchands écrivains* (Paris-Lahey), s. 383-391; R. Goldthwaite, "Schools and Teachers of Commercial Arithmetic in Renaissance Florence", *The Journal of European Economic History*, I, 1972, s. 418-433 ve W. Van Egmond, "The Commercial Revolution and the Beginnings of Western Mathematics in Renaissance Florence 1300-1500", Doktora tezi, Indiana Üniversitesi, 1976 (Université Mikrofilmleri, Ann Arbor, Michigan 1977). Öğretilen tekniklerin açıklaması için bkz. R. Franci ve L. T. Rigatelli, *Introduzione all' aritmetica mercantile del Medioevo e del Rinascimento* (Siena 1982).
- 43 Piero della Francesca, *Trattato d'abaco*, ed. G. Arrighi (Pisa 1970), s. 233:
- Egl'è una bocte che i suoi fondi è ciascuno per diámetro 2 bracci; et al cochiume è 2 1/4, et tra i fondi e'l cochiume è 2 2/9, et è lunga 2 bracci. Domando quanto sarà quadrata.*
- Questa è de spetie de piramide taglate, però fa' così. Montiplica il fondo in sé, ch'è 2, fa 4, poi montiplica 2 2/9 in sé fa 4 76/81; giogni insieme fa 8 76/81. Poi montiplica 2 via 2 2/9 fa 4 4/9, giogni con 8 76/81 fa 13 31/81, parti per 3 ne vene 4 112/243 cioè radici de 4 112/243 che in sé montiplicato fa 4 112/243: e questo tieni a mente. Tu ài che montiplicato 2 2/9 in sé fa 4 76/81, hora montiplica 2 1/4 in sé fa 5 1/16, giogni insieme fa 10 1/1296, et montiplica 2 2/9 via 2 1/4 fa 5 giogni insemi fa 15 1/1296; parti per 3 ne vene 5 1/3888, cioè la radici de 5 1/3888, che in sé montiplicato fa 5 1/3888. Giognilo chon quello de sopra ch'è 4 112/243 fa 9 1792/3888 il quale montiplica per 11 e parti per 14, ne vene 7 23600/54432: tanto è quadrata la dicta botte.*
- 44 Onofrio Dini'nin problemi: Luca Pacioli, *Summa de arithmetica* (Venedik 1494), s. 158 r.:
- Uno vien a morte, e a sua donna gravida. E fa testamento de duc. 600 che si trova in tutto. Di quali la donna facendo maschio, ne die havere 200. el fio 400. E facendo femina, la donna ne deba havere 400. E la fia 200. Acade che feci fio et fia. Dimandase che ne toca per uno, aciò sia salva la intentione del testatore...*
- 45 Piero della Francesca, *Trattato d'abaco*, s. 44:
- La regola de le tre cose dici che se dèi montiplicare la cosa, che l'omo vole sapere, per quella che non è simigliante e, la somma che fa, partire per l'altra; et quello che ne vene è de la natura de quello che non è simigliante, et sempre il partitore è simile a la cosa che l'omo vole sapere.*
- Exemplo. Bracci 7 di panno vaglano 9 Libre, che varà 5 bracci?*
- Fa' così: montiplica la quantità che tu voi sapere per quella quantità che vale li 7 bracci di panno, ch'è 9 Libre, così 5 via 9 fa 45, parti per 7 ne vene 6 Libre e resta 3 Libre: fanne soldi sono 60, parti per 7 ne vene 8 soldi e resta 4 soldi; fanne d[e]nari sono 48, parti per 7 ne vene 6 denari 6/7. Adunqua 5 bracci di panno a quella ragione vaglano 6 Libre 8 soldi 6 denari 6/7.*
- 46 Armonik orantının görsel alandaki uygulamasına dair açık ve anlaşılır açıklamalar için bkz. R. Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, 3. baskı, (Londra 1962) özellikle s. 103-110.

- 47 Celsus Maffeus, *De sensibilibus deliciis paradisi* (Verona 1504), s. A viii v.-B ii r., özellikle s. B i v.-B ii r.:

Et visus erit ita acutus ut minimas differentias colorum et varietates discernere poterit. Nulla etiam distantia aut corporum interpositio erit impedimento.

- 48 Bartholomeus Rimbertynus, *De delictis sensibilibus paradisi* (Venedik 1498), s. 15V.-26r., özellikle s. 17r.:

[...] intersticiū non impedit visum oculorum beatorum [...] Nam si christus existens in celis post ascensionem suam videbat matrem suam dulcissimam: adhuc in terra existentem et in cubiculo orantem, patet quod nec situs nec paries impedit.

Item non plus impedit opacitas intersticii quam inversio rei visibilis ab ante et retro: ut de facie locuti sumus. Unde Christus poterat faciem matris prostrate in terram intueri et nunc mater eius beatissima, quemlibet devotum suum: ac si in faciem eius de directo respiceret. Etsi patet quod per dorsum videre potest pectus: et per occiput faciem.

- 49 Petrus Lapepiera [Lemovicensis], *Liber de oculo morali* (Venedik 1496) ya da İtalyanca çevirisi, *Libro de lochio morale et spirituale* (Venedik 1496), genel olarak s. A vii r.-B vii v. ve özel olarak s. A iii r.:

Se diligentemente vorremo col spirito pensare nella lege del signore, facilmente conosceremo che nelli sacri eloqui spesso si recitano quelle cose che alia visione & occhio materiale si appartengano. Donde e manifesto che la consideratione del occhio & di quelle cose che ad esso si appartengano e assai utile ad havere piu piena notitia de la sapientia divina.

- 50 A.g.e., s. ve B vii v.:

Undecimo mirabile in la visione.

E provato per la antedecta scientia, che sottratti li ragi over linee non si puo certificar la quantita dela cosa che si vede, ma si puo ben discernere se si vede per deritte linee: come e manifesto in alcuna cosa laquale hora se vede in aere & hora in acqua. Similmente, el peccato si puo certitudinalmente comprendere secondo el grado della propria quantita da quello elquale derittamente risguardo el peccato con lochio della ragione. Et in questo modo alcuno dottore over qualunque altro huomo studioso risguarda el peccato, elquale speculando in ciaschun peccato la vita, considera & investiga cio che si dee conoscere de li gradi de peccati... El peccatore adonque quando commette el peccato, non discerne la colpa di esso peccato ne risguarda quello per dericta linea ma per obliqua & interrota...

Ayrıca bkz. A. Parronchi, "Le fonti di Paolo Uccello, II, I 'filosofi'", *Studi su la dolce prospettiva*, (Milano 1964) s. 522-526.

Resimler ve Kategoriler

Sözler ve Resimler

Geçtiğimiz bölümde tarif ettiğimiz *Quattrocento* insanının, yalnızca kiliseye giden ve dans etmeyi seven bir tüccar olarak sunulmasına karşı çıkmak isteyenler olabilir. Buna, biri saldırgan diğeri savunmacı olmak üzere iki şekilde cevap verilebilir. Saldırgan cevabımız şudur: Her durumda, tam bir *Quattrocento* figürü olan Lorenzo de' Medici de dahil olmak üzere, kiliseye giden ve dans etmekten hoşlanan tüccarların var olduğu bir gerçektir ve bu kişiler tipik *Quattrocento* insanını, “kentli hümanistler” gibi yaygın kabul gören figürlere kıyasla daha doğru temsil ederler. Daha yumuşak olan ikinci cevap ise biraz karmaşıktır.

Resimlerin algılanmasıyla en dolaysız biçimde bağlantılı toplumsal alışkanlıklar görsel olanlardır. Bir toplumun görsel alışkanlıkları, eşyanın tabiatı gereği, bütünüyle olmadığı gibi, çoğunluğuyla bile sözlü kaynaklarda yer almaz. Kiliseye giden, dans etmeyi seven tüccar, ikinci bölümde yararlanma olanağını bulduğumuz kaynaklardan çıkarsadığımız

toplumsal gözün bedenleşmiş halidir. Burada bu figürü hiçbir anlamda bir ideal-tip olarak sunmuyoruz, ama resimleri algılamak için gereken unsurları bünyesinde taşıdığı kesin: din, görgü kuralları ve iş hayatı. Ressamlara eser ısmarlayan *Quattrocento* insanların hepsinde bu nitelikler şu ya da bu ölçüde vardı. Leonello d'Este gibi bir prens görgü kurallarını çok iyi bilirken, matematikte yetersiz olabilirdi, ama gene de biraz matematik bilirdi; aslında üstün nitelikli resimler ısmarlamakla ünlenen bazı prensler –özellikle de Mantegna ve Alberti'ye sipariş veren Mantovalı Lodovico Gonzaga ile, Piero della Francesca'nın Urbino'daki koruyucusu Federico da Montefeltro– matematik konusunda hayli iyi eğitim görmüşlerdi. Giovanni Rucellai gibi bir bankacı Üçlü Kural'ı iyi bilmesine karşın belki de hiç dans etmiyordu, ama toplumun benimsediği saygın sosyal davranış standartlarını kuşkusuz iyi özümsemişti. Her iki tür insan için de dindarlık, kişisel inanç meselesinin gündeme getirilmesini gerektirmeyecek kadar köklüydü.

Ancak, *Quattrocento* bilişsel üslubunun resimle en yakından bağlantılı birçok yönü ikinci bölümde anlatılamamış olduğundan, artık farklı bir yöntem denememiz gerekiyor. Okur, ilk bölümün bir açmazla sona erdiğini hatırlayacaktır: Milanolu temsilcinin, Floransa'da çalışan dört ressamla ilgili yazdıklarını tam olarak anlamlandıramamıştık. Ancak, geri dönüp de mektubu (s. 44-46) yeniden okursak, bazı sorunların ikinci bölümde sunduğumuz malzemenin ışığında bir ölçüye kadar çözüldüğünü görürüz. Botticelli'nin resimlerindeki betimlemelerin, *bassa danza*'yla (s. 119) benzer unsurlar içerdiğini gördüğümüzde, mektupta sözü edilen “erkeksi” (*virile*) hava daha anlaşılır hale gelir; gerçekten de Botticelli'nin resmi neredeyse erkeksi *aere*'dir.* Aynı şekilde, Üçlü Kural konusunu (s. 143) okuduktan sonra, tem-

* *Aere* terimi, *bassa danza*'da canlılık anlamında kullanılmıştır – ç.n.

silcinin orantıyı gayet iyi bildiğini ve Botticelli'nin resimleri için söz ettiği *integra proportione*'nin [tam orantı], büyük olasılıkla gerçek bir aralık algısına denk düştüğünü görebiliriz. Filippino Lippi için kullandığı *aria piu dolce*, yani “daha tatlı hava” ifadesi hâlâ pek anlaşılır değildir, ama bir ipucu ararsanız, 1508'de Francesco Lancilotti tarafından yayınlanan bir şiirde ressamalara şu uyarının yapıldığını görebilirsiniz:

*Ove bisogna aria dolce, aria fiera,
Variare ogni atto, ogni testa e figura,
Come fior varia a' prati primavera.*

Tatlı bir havanın mı, yoksa mağrur bir havanın mı
kullanılacağı
Her duruşu, her başı ve figürü değiştirir,
Tıpkı baharın çayırlardaki çiçekleri değiştirmesi gibi.¹

Dolayısıyla *aria* [hava], hareketin, başın ve figürün tü-rüyle ilişkilidir; *dolce* [tatlı] ise hem “mağrur”la, hem de “erkeksi”yle tezat oluşturur – belki *dolce* terimini “yumuşak” olarak çevirebiliriz. Perugino için kullanılan *aria angelica* [meleksi hava] ifadesi, dinî hareket biçimleriyle ilgili bilgiler ışığında (s. 101-102) biraz açıklığa kavuşmuştur. Buna, *Quattrocento* dönemine ait birçok vaazda ve risalede açıklanan Kutsanmışların Dört Bedensel Yeteneği'ni de ekleyebiliriz: *claritas* (pırlıltı), *impassibilitas* (dayanıklılık), *agilitas* (çeviklik), *subtilitas* (kesinlik).² Öte yandan Ghirlandaio'nun *buona aira*'sı [iyi hava], hâlâ, biraz kişiliksiz bir sanatçı için kullanılan belirsiz bir tanım olmaktan öteye geçmemiştir.

Milano'ya yollanan mektubun anlaşılmazlığı, kısmen, temsilcinin sözcük seçimi konusundaki kararsızlığından kaynaklanır. Kendisi, bir resim üslubunu kapsamlı ve tam

olarak tanımlayabilecek sözel becerilere sahip değildir. Buna karşın eğer kullandığı sözcüklerle ne ifade ettiğini sezebilirseniz, bu kitapta yapmaya çalıştığımız şeye ters düşmediklerini görebilirsiniz. Kullandığı terimlerin her biri iki şeyi işaret eder: Bunlardan birincisi, kuşkusuz onun resimlere verdiği tepkidir, ama aynı zamanda sahip olduğu standartların örtük kaynaklarına da işaret ederler. “Erkeksi”, “orantı”, “meleksî” terimleri, temsilcinin bizzat yararlandığı görgülü, ticari ve dinsel gibi bazı ayırım sistemleri çerçevesinde resimleri tanımlamak için kullanılmıştır. Eğer bu tür bir metin anlaşılabilirse, kendisini sözlerle iyi ifade etme becerisine sahip birisinin yazdıklarını anlamak daha kolay olacaktır. Bu nedenle, *Quattrocento* sanat eleştirmenlerinin –sanat kuramcısı değil– en iyilerinden biri olan Cristoforo Landino’nun kısa bir metnini çok dikkatle okumamızda fayda var. Bu, resimle ilgili, daha önce bulmakta zorlandığımız ‘amiyane’ bir anlatım değildir;* sıradan insanlar sanat eleştirisi yazmaz. Ama Landino, resim konusunda alışılmadık bir duyarlılığa ve bilgiye, ayrıca o dönem için sıradışı bir ifade yeteneğine sahip olduğu halde, sıradan insanlara hitap ediyor ve onlar tarafından anlaşılmayı umuyordu. Metin, 1481’de Floransa hükümetine sunduğu Dante yorumunun vatanseverlik duygularıyla yüklü girişinin bir parçasıydı; izleyen elli yıl boyunca standart Dante baskısı olmaya devam edecek kitapta yer alıyordu. Şimdi Landino’nun dört ressam için kullandığı on altı terime bakalım. Bu terimlerden bazıları, ressamların atölyesinde kullanılan resim terimleridir. Bunlar bize, ressam olmayanların resim hakkında bilmesi beklenen şeylerin –Milanolu temsilcinin söz ettiği resimsel *ragione*’nin [yöntem]– neler olduğu hakkında ipucu veriyor. Di-

* Yazarın ilk bölümde bahsettiği durum: “Resimlerle ilgili amiyane değerlendirmelere ise –gündelik konuşma diliyle resimlerin niteliklerinden ve farklılıklarından söz eden yazılara– kuşkusuz yalnızca sıradışı durumlarda rastlanır.” –e.n.

ğerleri, “erkeksi”, “orantı” ve “meleksî” türünde, genel konuşma dilinden devşirilmiş terimler. Bunlar da bize *Quattrocento* standartlarının daha genel toplumsal kaynakları hakkında ipucu veriyor. Bu on altı terimin toplamı, *Quattrocento* resimlerine bakarken kullanılan bütünlüklü bir *Quattrocento* donanımı oluşturur.

Giovanni Santi’nin Yirmi Beş Ressamı

Bu terimlere geçmeden önce, 15. yüzyıl resminin genel tarihinin o dönemde nasıl algılandığına bir göz atmak yararlı olacaktır. Yüzyılın sonundan geriye bakıldığında acaba hangi ressamlar öne çıkmıştı? Bunu belirleyebilmek aslında olağanüstü zor. Zira öncelikle, 14. yüzyıl resmi, en azından Floransa’da –Cimabue, Giotto ve Giotto’nun öğrencileri, yani resmin peygamberi, kurtarıcısı ve havarileri şeklinde– son derece net bir düzene sahipken, 15. yüzyıl için böylesi net bir şema oluşturulamaz. İkincisi, ünlü sanatçıların listesini hazırlayan kişi, doğal olarak, oturduğu kentte (diyeelim Floransa ya da Padova’da) çalışan sanatçıların adını saymaya daha fazla eğilimliydi. Bu listeler arasında en bağımsız ve genel hatlarıyla bilgilendirici olanı, Urbino’da çalışan ressam Giovanni Santi’nin bir şiirinde karşımıza çıkar. Santi’nin avantajı, hem resim konusunda bilgili olması, hem de konuya tarafsız bir noktadan bakmasıydı.

1494’te ölen Giovanni Santi, Raffaello Sanzio’nun babasıydı. Genellikle önemsiz bir ressam ve kötü bir şair sayılıp dikkate alınmasa da, bu yaklaşım çok da adil değildir. Çok önemli bir ressam olmadığı doğrudur, ama büyük hayranlık duyduğu Melozzo da Forlì’nin de dahil olduğu bir Doğu İtalya okuluna mensup ve eklektik olmakla birlikte düzgün işler ürettiyordu. Montefiorentino’daki imzalı altar panosu (Resim 62) profesyonelliğinin ve standartlarının so-



Resim 62. GIOVANNI SANTI, *Meryem ve Çocuk İsa, Azizler Crescentius, Francesco, Hieronymus, Antonio ve Kont Oliva Pianiani*'yle, 1489, pano. San Francesco, Montefiorentino.

mut kanıtıdır. Şiirine gelince, mütevazı, *terza rima** formunda yazılmış, çok uzun, uyaklı bir vakayinamedir ve işvereni Urbino Dükü Federigo da Montefeltro'nun yaşamını ve gezilerini anlatır. Vakayinamede resimden söz etmesinin sebebi, Federigo'nun, Mantova'ya yaptığı gezi sırasında Andrea Mantegna'nın bir resmini görmesidir; şair, Mantegna'yı resmin bütün kısımlarında usta olmasıyla över:

* Üçer mısralık bendlerle yazılmış uyaklı bir nazım – ç.n.

*... de tucti i membri de tale arte
lo integra e chiaro corpo lui possede
piu che huom de Italia o de le externe parte.*

Ama hemen altında, başka ünlü ressamlarla ilgili uyaklı
bir liste de vardır:

*ne la cui arte splendida e gentile,
nel secul nostro, tanti chiarr son stati,
che ciescun altro far parer pòn vile.*

*A Brugia fu, fra gli altri più lodati,
el gran Jannès e'l discepul Rugiero,
cum tanti di excellentia chiar dotati,*

*ne la cui arte et alto magistero
di colorir, son stati sí eccellenti,
che han superati molte volte el vero.*

*Ma in Italia, in questa età presente,
vi fu el degno Gentil da Fabriano,
Giován fa Fiesol, frate al bene ardente,*

*Et, in medaglie e in pictura, el Pisano,
Frate Philipppo e Francesco Pesselli,
Domenico, chiamato el Venetiano,*

*Massaccio et Andrein, Paùlo Ocelli,
Antonio e Pier, sì gran designatori,
Pietro dal Borgo, antico più di quelli,*

*dui giovin par d'etate e parr d'amori,
Leonardo da Vinci e'l Perusino
Pier dalla Pieve, ch'è un divin pictore,*

*el Ghirlandaia, el giovin Philippino,
Sandro di Botticello, e'l Cortonese
Luca, de ingegno e spirto pelegirino.*

*Hor, lassando di Etruria el bel paese,
Antonel de Cicilia, huom tanto chiaro,
Giovan Bellin, che sue lode èn distese,*

*Gentil, suo fratre, e Cosmo cum lui al paro,
Hercule ancora, e molti che or trapasso,
non lassando Melozo, a me sì caro,
che in prospectiva ha steso tanto el passo.*

Bu harika, soylu sanatta
Yüzyılımızda o kadar çok ünlenen var ki,
Diğer çağlar yoksul kalmakta.
Brugge'da en çok övülenleri
Büyük Jan van Eyck ve öğrencisi Rogier van der Weyden
Ve olağanüstü yeteneğe sahip niceleri.
Resim sanatında ve ustaca
Boyamada o kadar üstündüler ki,
Çoğu kez gerçekliği bile aştılar.
Sonra, İtalya'da, çağdaşlarımız arasında
Değerli Gentile da Fabriano,
Fiesole'li Fra Giovanni Angelico, hep heyecanlı,
Madalyonlarda ve resimde Pisanello;
Fra Filippo Lippi ve Francesco Pesellino,
Veneziano diye ad takılmış Domenico,
Masaccio, Andrea del Castagno, Paolo Uccello,
Antonio ve Piero Pollaiuolo, büyük çizim ustası,
Yaşça hepsinden büyük Piero della Francesca;
Yaşta ve şöhrette denk iki genç adam –
Leonardo da Vinci ve Pietro Perugino
Pieve'li, harika bir ressam;
Ghirlandaio ve genç Filippino Lippi,
Sandro Botticelli, ve Cortona'dan
Müstesna bir yetenek ve ruh, Luca Signorelli.
Sonra, güzel Toskana topraklarının ötesinden,
Ünlü Antonella da Messina;
Şanı uzaklara yayılmış Giovanni Bellini var,
Ve kardeşi Gentile; Cosimo Tura ve rakibi

Ercole de' Roberti ve atladığım daha nicesi –

Ama Melozzo da Forlì'yi yazmazsam olmaz, o çok

sevdiğim

Ve perspektifte çok gelişmiş ustayı.³

Bütün bu isimleri listelersek aşağıdaki şema ortaya çıkar:

FLORANSA	HOLLANDA	
Fra Angelico (ykl. 1387-1455)	Jan van Eyck (ölümü 1441)	Rogier van der Weyden (1399/1400-1464)
Paolo Uccello (1396/7-1475)	MARCHES	VENEDİK→ROMA
Masaccio (1401-1428 ?)	Piero della Francesca (ykl. 1410/20-1492)	Gentile da Fabriano (ykl. 1370-1427)
Pesellino (ykl. 1422-1457)		Pisanello (1395-1455/6)
Filippo Lippi (ykl. 1406-1469)	Melozzo da Forlì (1438-1494)	
Domenico Veneziano (ölümü 1461)	Cosima Tura (ykl. 1425/30-1495)	PADOVA→MANTOVA
Andrea del Castagno (1423 ?-1457)	Ercole de' Roberti (1448/55-1496)	Mantegna (ykl. 1431-1506)
Ghirlandaio (1449-1494)		
Antonio ve Piero Pollaiuolo (ykl. 1432-98; ykl.1441-1496)	UMBRIA	VENEDİK

Botticelli (ykl. 1455-1510)	Perugino (ykl. 1445/50-1523)	Antonella da Messina (ykl. 1430-1479)
Leonardo da Vinci (1452-1519)	Luca Signorelli (ykl. 1450-1523)	Gentile Bellini (ykl. 1430-1516)
Filippino Lippi (1457/8-1504)		Giovanni Bellini (ykl. 1429/30-1507)

Çoğu Floransalı'nın tersine Santi, Venedik ve Kuzey İtalya'da nitelikli resimler üretildiğinin farkındaydı. Ayrıca, Urbino'da tanınan ve alınıp satılan Hollanda resminin niteliklerinden de haberdardı. Ama listesindeki ağırlık, olması gerektiği gibi, Floransa'daydı: Yirmi beş İtalyan sanatçı arasında on üçü Floransa'dandı ve en iyi eleştiri de gene Floransa'dan çıkıyordu. Santi'nin listesinde bulunan dört sanatçı, Milanolu temsilcinin listesinde de vardı: Botticelli, Filippino Lippi, Ghirlandaio, Perugino. Şimdi, Cristoforo Landino'nun bir başka dört sanatçıyı (Masaccio, Filippo Lippi, Andrea del Castagno, Fra Angelico) nasıl tanımladığına bakalım.

Cristoforo Landino

Cristoforo Landino (Resim 63), Latin dili uzmanı, Platoncu bir filozof, İtalyanca konuşma dilinin –Latince ışığında modernize edilmiş bir İtalyanca'nın– yetkin bir ustası, Floransa Üniversitesi'nde şiir ve retorik hocası, ayrıca Floransa Senyörlüğü'nde muhaberat sekreteriydi.⁴ Özetle, mesleği dili hatasız kullanmaya dayanıyordu. Ressamlar üzerine yazma becerisine sahip olmasını sağlayan iki etken daha vardı: Leon Battista Alberti'nin (1404-1472) arkadaşıydı ve Plinius'un *Naturalis historia'sının* (Doğa Tarihi, MS 77) çevirmeniydi.



Resim 63. Cristoforo Landino açıklama yapıyor. Cristoforo Landino, *Formulario di lettere et di orationi volgari* (Floransa, 1492), kitabın başındaki resim, ağaç baskı.

Landino, Alberti'yi şöyle tanımlıyordu:

Alberti'yi nereye, hangi ilim insanları grubuna koymalıyım? Bence doğa bilimcileri arasına olabilir. O kuşkusuz doğanın gizemlerini incelemek için doğmuş. Matematik alanında bilmediği bir şey var mı acaba? Kendisi geometri ve aritmetik dallarında usta; bir gökbilimci ve müzisyen; ayrıca perspektif konusunda yüzyıllar boyu gelmiş geçmiş herkesten daha çok hayranlık kazanmış biri. Bütün bu ilim alanlarında ne kadar parlak olduğunu, mimarlık üzerine yazdığı dokuz mükemmel kitap gösterir; bunlarda her türden bilgi vardır ve büyük bir belagatle kaleme alınmışlardır. Alberti resim üzerine de yazmıştır; ayrıca heykel üzerine *Statua* adlı bir kitap kaleme almıştır. Ama bu sanatlar üzerine yazmakla kalmamış, onları bilfiil icra da etmiştir; nitekim elimde, onun fırçayla, ıskarpelayla, oyma kalemle ve metal dökümle yaptığı son derece değerli bazı işler bulunuyor.⁵

Alberti'nin 1435'te yazdığı *Della pittura* (Resim Üzerine), Avrupa'da resim üzerine yazılmış, günümüze ulaşan ilk incelemedir ve anlaşıldığı kadarıyla resme ya da geometriye veya yalnızca güzel yazılmış bir metne ilgi duyan hümanistler arasında epeyce dolaşmıştır. I. Kitap perspektifin geometrisi üzerinedir; II. Kitap, üç bölümde iyi resmi tanımlar: 1) Sınırlama, yani figürlerin dış çizgilerini belirleme, 2) Kompozisyon, 3) Işığın Alınlanması, yani tonlar ve renk özellikleri. III. Kitap ise, sanatçının eğitimi ve yaşam biçimiyle ilgilidir. Bu inceleme, sanat konusunda eğitilmiş çevreler dışındakiler üzerinde etkisini yavaş yavaş göstermiş olmasına karşın, Landino hemen etkilenmiş ve kaleme aldığı metnin aracılığıyla, Alberti'nin incelemesindeki bazı temel kavramların daha geniş kitleler arasında yaygınlaşmasına katkıda bulunmuştur.

Yaşlı Plinius'un 1. yüzyılda yazdığı *Naturalis historia*'nın 34-36. Kitapları, antik çağdan günümüze kalan, klasik sanat yapıtları üzerine yazılmış en kapsamlı eleştirel tarih örneğidir. Bu kitaplarda temel alınan veriler ve kullanılan eleştirel dil, günümüze ulaşmamış Yunanca kitaplarda rastlanan sanat eleştirisi geleneğinden devşirilmiştir. Plinius'un yöntemi, büyük ölçüde metafor geleneğine bağlıydı; sanatçıların üslubunu tanımlarken kullandığı sözcüklerin anlamı, resim dışı, toplumsal ya da edebi bağlamlarla belirlenmişti – “ağırbaşlı”, “tumturaklı”, “katı”, “kasvetli”, “sert”, “akıcı”, “doğrudan”; ayrıca başka dolaylı terimlerden de yararlanıyordu. Landino'nun Plinius çevirisi 1473'te basılmıştı.⁶ Plinius'un, sırasıyla *austerus*, *floridus*, *durus*, *gravis*, *severus*, *liquidus*, *quadratus* gibi sözcükleriyle karşılaşınca Landino, riske girmeden hepsini aynen çevirmişti: *austero*, *florido*, *duro*, *grave*, *severo*, *liquido*, *quadro*. Sıra 1480'de kendi dönemindeki sanatçıları tanımlamaya gelince,⁷ Landino'nun, Plinius'un kelimelerinden yararlanması beklenebilirdi. Ne de olsa bunlar sanatı tanımlamak için incelikli, zengin ve tam da doğru sözcüklerdi; zaman içinde metaforik niteliklerini yitirseler de bunların çoğunu bugün hâlâ kullanmaktayız. Ancak Landino, bunu yapmadığı için övgü hak etmektedir. Plinius'un, 1480'lerin Floransa kültüründen çok farklı olan bir genel kültür bağlamında kullandığı terimleri değil, terimlerini üretme 'yöntemi'ni benimsemiştir. Plinius gibi o da, ya kendi türettiği ya da kültürüne ait metaforlardan yararlanmış, döneminin resim üslubunun bazı niteliklerini döneminin toplumsal ya da edebi üsluplarına özgü terimlerle tanımlamıştır: “atik”, “inançlı” ve “süslü” gibi. Ayrıca gene Plinius gibi o da, sanatçı atölyesinde kullanılan, genel okurun anlamayacağı kadar teknik olmakla birlikte ressamın uzmanlığını ortaya koyan, “desen”, “perspektif” ve “kabartma/hacim” gibi terimleri kullanmıştır. Bunlar Landino'nun eleştirisinde uyguladığı iki yöntemdir.

Sanatçılarla ilgili bilgiler, Landino'nun *Ilahi Komedya* üzerine yazdığı yorumun Giriş kısmında yer alır; Dante'nin Floransa karşıtı olduğu savını çürütmek amacıyla yazmıştır Landino bu yorumu. Dante'nin Floransa'ya bağlılığını savunduktan sonra, Floransa'nın çeşitli alanlarda yetiştirdiği ünlü kişilerden söz ederek kentin üstünlüğünü göstermek ister. Müzisyenlerden sonra gelen ressamalar ve heykeltıraşlar dört bölümde toplanmıştır. On satırlık ilk bölümde antik sanat anlatılır ve Plinius'un izinden gidilmiştir. İkinci bölümde Giotto ile bazı başka 14. yüzyıl ressamaları tanıtılır; burada da 14. yüzyılda yaşamış eleştirmen Filippo Villani'nin sözleri kopya edilmiştir. Floransalı *Quattrocento* ressamalarından söz eden ve bizim burada okuyacağımız üçüncü bölüm bütünüyle Landino'ya aittir. Dördüncü bölümse birkaç heykeltıraş üzerinedir. Cristoforo Landino'nun Masaccio, Filippo Lippi, Andrea del Castagno ve Fra Angelico üzerine yazdıkları şöyledir:

Fu Masaccio ottimo imitatore di natura, di gran rilievo universale, buono componitore et puro senza ornato, perche solo si decte all'imitatione del vero, et al rilievo delle figure: fu certo buono et prospettivo quanto altro di quegli tempi, et di gran facilità nel fare, essendo ben giovane, che morì d'anni ventisei. Fu fra Philipppo gratioſo et ornato et artificioso sopra modo: valse molto nelle compositioni et varietà, nel colorire, nel rilievo, negli ornamenti d'ogni sorte, maxime o imitati dal vero o ficti. Andreino fu grande disegnatore et di gran rilievo, amatore delle difficoltà dell'arte et di scorci, vivo et prompto molto, et assai facile nel fare [...] Fra Giovanni Angelico vezzoso et divoto et ornato molto con grandissima facilità.

Masaccio çok iyi bir doğa taklitçisiydi, müthiş ayrıntılı bir *rilievo*'su [kabartma/hacim], iyi bir *componitore*'si [kompozisyon] ve *puro*'su [sadelik] vardı, *ornato* [süslü] değildi,

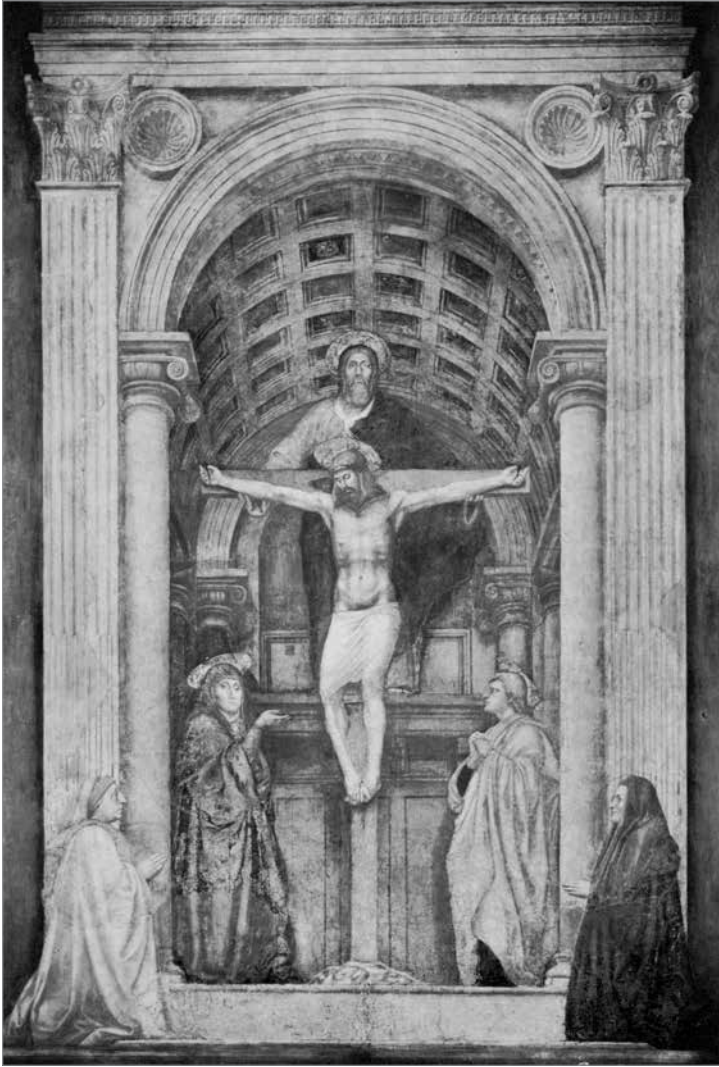
çünkü kendisini yalnızca gerçeği taklit etmeye ve figürlerinin hacmine adanmıştı. Perspektif konusunda kuşkusuz, dönemindeki herkes kadar iyi ve yetenekliydi ve çalışırken büyük bir *facilita*'sı [rahatlık] vardı, zira gençti: Yirmi altı yaşında ölmüştü. Fra Filippo Lippi *gratioso* [zarif] ve *ornato* idi ve müthiş yetenekliydi; *compositioni* ve çeşitlilik konusunda, *colorire* [renklendirme], *rilievo* ve her türlü süslemede ister gerçeği taklit etsin ister yeniden icat etsin, çok iyiydi. Andrea del Castagno büyük bir *disegnatore* [desen ustası] ve büyük bir *rilievo* ustasıydı; sanattaki zorlukları ve kısaltımı çok severdi, canlıydı ve çok *prompto* [atık] idi, ayrıca çalışırken çok *facile* [rahat] idi. [...] Fra Angelico vez-zoso [gamsız], *divoto* [inançlı], çok *ornato* idi ve görülmemiş bir *facilita*'sı vardı.

Kategoriler

Masaccio

Masaccio adıyla tanınan Tommaso di Ser Giovanni di Monne Cassai, 1401'de San Giovanni Val d'Arno'da doğmuş ve 1422'de Floransa'daki ressamlar loncasına* kabul edilmiştir. 1423 ile 1428 yılları arasında Floransa'da günümüze ulaşan iki başyapıtını resmetmiştir: S. Maria Novella'daki *Kutsal Üçleme* freski (1425-1426) (Resim 64) ile S. Maria del Carmine Kilisesi Brancacci Şapeli'nde, 1771 yangınında büyük ölçüde hasar gören birkaç fresk (Renkli Resim III). Sanatçı 1426'da, Pisa'daki S. Maria del Carmine Kilisesi'ndeki bir şapel için de çokkanatlı bir pano yapmıştır; 18. yüzyılda parçalara ayrılan panonun kanatları, bugün Londra (orta pano), Pisa, Napoli, Viyana ve Berlin'de bulunmaktadır. Ma-

* Floransa'da ressamlar için ayrı bir lonca yoktu. Ressamlar, Arte de' Medici e Speziali'ye (Hekimler ve Eczacılar Loncası) üyeydiler – ç.n.



Resim 64. MASACCIO, *Kutsal Üçleme ve Bakire Meryem ile Aziz Yahya*, 1425, fresk. S. Maria Novella, Floransa.

saccio 1428 yılının sonunda Roma'ya gittikten kısa bir süre sonra ölmüştür.

(a) *Imitatore della natura* - doğanın taklitçisi

“Doğanın taklidi” ve “gerçeğin taklidi” (*imitatione del vero*) kategorileri, ne kadar basit görünürse görünsün, Rönesans'ta hakkında karar verilmesi en zor eleştirel ifadelerden biridir; bunun bir adım ötesi, bir ressamın “doğanın ya da gerçeğin kendisiyle boy ölçüş[tüğünün] ya da ondan üstün” olduğunun söylenmesiydi. Bu tür ifadeler pek çok bakımdan ressamlar arasında ayırım yapmayı imkânsızlaştırıyordu. Bir sanatçıyı övmek için kullanılan en kolay klişe ifadelerdi; ayırım yapılmamış bir gerçekçiliği, herkes için kullanılabilir bir nitelik standardına dönüştürüyor, böylece sanatçının kendine özgü gücünü ve karakterini etkin bir biçimde değerlendirme olanağını ortadan kaldırıyorlardı. Doğa ve gerçeklik, farklı kişilere farklı şeyler ifade eder ve bunlar tanımlanmadığı sürece –ki ender olarak tanımlanır– kimse tam olarak ne kastedildiğini anlayamaz: Hangi doğa, hangi gerçeklik? Ancak bu ifadenin Rönesans sanatının temel değerlerinden birini akla getirdiğini de yadsıyamayız; Landino'nun bu niteliği atfettiği tek *Quattrocento* ressamı Masaccio olduğundan, bunun yazar için bir anlamı olsa gerek. Ayrıca çok geçmeden Leonardo da Vinci de sanatçı için benzer bir ifade kullanacaktır: “Masaccio olarak bilinen Floransalı Tomaso, büyük ustaların gözdesi olan Doğa'dan başka şeyleri model alma kibirini gösteren ressamların boşuna çabalandıklarını kusursuz bir ustalıkla kanıtlamıştır”. Bir başka deyişle, “doğanın taklitçisi” olan ressamın bir özelliği de, resim geleneğinin önemli bir parçası olan desen kitaplarından ve formüllerden, mevcut figür birikimlerinden ve önceden kabul edilmiş düzenlemelerden görece bağımsız olmasıdır. Bu,

doğayı taklit eden ressamın ne yapmadığıyla ilgili bir açıklamadır; bir başka yerde Leonardo, doğayı taklit eden ressamın bunu nasıl yaptığını anlatır:

Resim yapmak [...] ressamın aklını doğanın aklına dönüşmeye iter ve doğa ile sanat arasında çeviri yapmaya, böylece doğa kanunlarıyla düzenlenen doğa olaylarının nedenlerini ortaya koymaya zorlar – göze yakın nesnelerin benzerlikleri gözbebeğindeki gerçek görüntülerle nasıl örtüşebilir; eşit büyüklükteki nesnelerden hangileri göze daha büyük görünür; eşit renklerin hangileri daha koyuymuş ya da daha parlakmış gibi görünür; eşit alçaklıktaki nesnelerin hangileri daha alçakmış gibi görünür; eşit yükseklikteki nesnelerin hangileri daha yüksekmiş gibi görünür; neden, [gözden –M.B.] farklı uzaklıkta olan iki nesneden biri, öbüründen daha az net görünür...⁸

Bunların hepsi de konunun özünü oluşturur; Leonardo perspektiften ve nesnelerin biçimlerini algılamamızı sağlayan ışık ve gölgeden söz etmektedir. Landino da, Masaccio'yu bu ikisinde –*prospectivo* ve *rilievo*– usta olduğu için över. Dolayısıyla, doğa taklitçisinin, desen kitaplarının hazır formüllerinden ve çözümlerinden uzaklaşarak gerçek nesnelerin görüntülerine yöneldiğini ve bu görüntüleri, özellikle perspektif ve hacim aracılığıyla –yani düzenlenmiş bir ‘gerçeklik’ ve seçilmiş bir ‘doğa’ biçiminde– inceleyip betimlediğini söyleyebiliriz.⁹

(b) *Rilievo* – kabartma/hacim

Masaccio, *rilievo*'nun –*gran rilievo universale* ve *rilievo delle figure*– en önemli temsilcisiydi. Anlaşıldığı kadarıyla, onun arkasından Castagno (*gran rilievo*) ve Filippo Lippi (*valse molto [...] nel rilievo*) geliyordu. *Rilievo* terimini La-



Resim 65. MASACCIO, *Vergi Parası*, ykl. 1427, fresk. S. Maria del Carmine, Floransa.

tince *prominentia*, “çıkıntı” kelimesinin karşılığı olarak kullanan Alberti, terimi, zemine bitişik olmayan serbest bir formun görüntüsünün, yüzeyindeki farklı tonlarla ustalıklı ve ölçülü biçimde verilmesi olarak açıklamıştır: “Işık ve gölge gerçek nesnelerin hacimli (*rilevato*) görünmesini sağlar; beyaz ve siyah da resmedilmiş nesnelerin böyle görünmesine olanak verir”.¹⁰ *Rilievo*, atölyede kullanılan teknik terimlerden biriydi ve Cennino Cennini, *Quattrocento* başlarında kalemle aldığı *Il libro dell’arte* (Ustanın Elkitabı) adlı çalışmasında bu sözcüğü bol bol kullanmıştı:

Rilievo yöntemini kullanarak, figürlerinizde nasıl bir ışık düzeni uygulamalısınız, ışık ya da gölgeyi nasıl vermelisiniz: Eğer figürleri, bir şapel ya da başka sorunlu yerler için çiziyor ya da boyuyorsanız, ışığı kendi isteğinize göre yönlendiremiyor olabilirsiniz, o zaman figürlerinize buradaki pencere düzenine göre *rilievo* verin ya da figürlerinizi bu doğrultuda tasarlayın, çünkü ışık pencerelerden gelecektir [Resim 66]. Ve böylece ışığın ne taraftan geldiğini takip ederek, *rilievo*’yu ve gölgeyi bu yön sistemine göre uygulayın [Renkli Resim III]. [...] Ve eğer ışık, öbürlerinden daha



Resim 66. MASACCIO, *Vergi Parası*, detay. S. Maria del Carmine, Floransa.

büyük bir pencereden girip içeriği çok fazla aydınlatıyorsa, kendinizi bu parlak ışığa göre ayarlayın; bu yönü sistemli biçimde incelemeniz ve takip etmeniz gerekir, çünkü eseriniz bu konuda başarısız olursa, *rilievo*'su olmaz ve pek de ustaca olmayan basit bir şey ortaya çıkar.¹¹

Bu, Masaccio'nun *rilievo*'sundaki gücün bir yönünü ortaya koyan iyi bir açıklamadır ve resmine nasıl bakılması gerektiği konusunda ipuçları verir: Birçok kent rehberinde Masaccio'nun Brancacci Şapeli freskleri için gün içinde en uygun saatin sabah on bir dolayları olduğu belirtilir ve bizler de kendimizi bu saate göre ayarlarız. Parlaklığın ve gölgenin bir form olarak kavranabilmesi için, ışığın nereden geldiği hakkında kesin bir fikre sahip olmamız gerekir. Eğer bu fikirden yoksunsak, sözgelimi laboratuvar ortamındaysak, hatta zaman zaman normal durumlarda olduğu gibi böyle bir gözlem yapamıyorsa, gerçek katı cisimleri bile, üstünde açık ve koyu lekeler olan düz yüzeyler olarak algılarız – ressamların peşinde oldukları yanılısamının tam karşısıdır bu. Landino'nun, Masaccio'nun fresklerindeki *rilievo*'yu vurgulaması, bazen başka kılık altın da karşımıza çıksa da, sanat eleştirisinin değışmezlerinden biri olmuştur. Bernard Berenson şöyle der örneğin: “Onlara ne zaman baksam mutlaka güçlü bir dokunma isteğı duyarım”. Ancak Landino'nun avantajı, kendi duygularını anlatmak yerine, ressamın terimlerini kullanarak resmi açıklayabilmesidir.

(c) *Puro* - sade

Puro senza ornato ifadesi laf kalabalığı gibi görünebilir, çünkü *puro* ile *senza ornato* [süssüz] neredeyse aynı anlama gelir. *Puro*, Landino'nun Latince terimlerinden biridir ve edebiyat eleştirisi bağlamında kullanılan sade, özlü üs-

lup kavramlarına denk düşer: Cicero *purus* ve berrak, Quintilianus *purus* ve belirgin, Genç Plinius *purus* ve yalın kavramlarını kullanmıştır.¹² *Puro* terimi, olumsuz bir düşünceyi –“süslü olmayan”–, ahlaki bir vurgu da katarak olumlu ya –“yalın ve açık seçik”– dönüştürür. Bu ahlaki vurgu gereklidir, çünkü klasik dönem ve Rönesans eleştiri sistemlerinde “süslü”nün tersi “yalın” gibi erdem belirten bir sıfat da olabilir, “adi” gibi bayağılık belirten bir sıfat da; yani birisinin süssüz olduğunu söylemek yetmez. Masaccio için kullanılan *puro* terimi, onun süslü de yavan da olmadığını ifade eder. *Puro* terimi, anlamını *ornato*’yla arasındaki karşıtlıktan alır; ama Landino’nun *ornato*’yla ne kastettiğini, daha ilerde, terimi olumlu anlamda kullanacağı başka ressamalara –Filippo Lippi ve Fra Angelico– sıra gelince ele almakta yarar var. Ancak Landino, *florido* [tumturaklı] ya da *gran* [gösterişli] yerine “yalın” diyerek, Masaccio’yu, üslubun özgül bir amaca uyarlanmış olması anlamında işlevsel bir üslup sınıfına yerleştirmektedir. Quintilianus, sade bir üslubu, süslü olmayan, açık seçik, belirgin ve çalımlı olmayan (*sermo purus et dilucidus et dintinctus ceterum minime elatus ornatusque*) olarak tanımlamıştır; insanlar bunun akıl yürütmeler için uygun bir üslup olduğunu düşünmüşlerse de, Quintilianus’un kendisi, biraz süsün akıl yürütme-ye fazla bir zararı olmadığı görüşündedir. Landino’nun haberdar olmadığı *De vulgari eloquentia* (II. vi) adlı kitapta, Dante de, “tatlı ama sade” (*pure sapidus*) bir üsluptan bahsetmiş, bu üslubu kof ve *insipidus* [tatsız] bir anlatımın ve ilkel bir retorik üslubun karşısına yerleştirmişti. Dante için sade üslup, ilim insanlarının ve hocaların kullandığı ağırbaşlı üslup anlamına geliyordu; bunun da kendine has bir tadı vardı. Masaccio’nun da *rilievo* ve *prospectivo* konusunda, kendisine özgü sistemli bir uzmanlığı vardı. Dolayısıyla onun resimlerini, sistemli bir *rilievo* ve *prospectivo* aracı-

lııyla doğanın taklit edilmesini savunan akıl yürütmeler ya da modeller olarak algılamak hiç de zorlama olmazdı, nitekim Leonardo (s. 189) onun resimlerini böyle görüyordu. “Sade” tanımı, tabii ki Masaccio’nun resimlerinin ağırbaşlı tarzda sunulmuş bilimsel ve öğretici akıl yürütmeler olduğunu öne sürmek için yeterli değildir; sadece dikkat çekici biçimde böyle görünmeleriyle tutarlıdır.

(d) *Facilita* – rahatlık

Facilita terimi, serbestlik [*facility*] ile beceri [*faculty*] arası bir anlama gelir, ama serbestlik sözcüğünün içerdiği kınayıcı imayı taşımaz. Edebiyat eleştirisinde sık sık kullanılıyor ve dar anlamıyla, üç şeyin birleşimi olduğu savunuluyordu: (1) doğuştan yetenek, (2) sonradan kazanılmış beceriler ve (3) bu becerileri geliştiren alıştırma. Ama tabii çoğu zaman bundan daha gevşek bir anlamda ve daha serbestçe kullanılıyordu. Alıştırmayla kazanılan *facilita*’nın akıcı bir biçimde uygulanması Rönesans’ın en değer verdiği niteliklerden biriydi, ama bunu tam olarak bir yere oturtmak o zaman da zordu, bugün de zor. Alberti bu olguyu “eli çabuk özenlilik” (*diligenza congiunta con prestezza*) ya da “özenli eli çabukluk” (*prestezza di fare congiunta con diligentia*) olarak ele alır ve kavramın yerleşik açıklamasına uyararak, bunun temelinde alıştırmalarla geliştirilmiş yetenek yattığını savunur.¹³ *Facilita*, tamamlanmış görünen, ama üzerinde gereğinden fazla çalışılmamış bir resimde kendini gösterir. En büyük düşmanı, *pentimenti*, yani resimde yapılan düzeltmelerdir, ki bu da bir eser üzerinde çalışmayı bir türlü bırakamamaktan, kısa bir ara vererek üstesinden gelinebilecek tükenmişlikten kaynaklanır. Bunların hepsi, pano resmiyle değil fresk yapımıyla ilgilidir – Milanolu temsilcinin “iyi fresk ressamı” ve “iyi pano ressamı” tanımlamaları (s. 44-46) bu açıdan önemli

dir. Bizse, kurumakta olan alçı üstünde hızla çalışan birini görme alışkanlığına sahip olmadığımız için, *facilita* terimini kastedildiği biçimiyle tam olarak anlayamayız. Masaccio'nun fresk çalışmaları *buon fresco* olarak bilinen “gerçek fresk”tir, yani boya, ıslak kireç siva üstüne uygulanır, dolayısıyla her çalışma seansında ancak gerektiği kadar yere siva sürülür ve siva kurumadan üstü boyanır. Bu nedenle Masaccio'nun freskleri, kuru siva üstüne boyanan, dolayısıyla gerçek değil “kuru fresk” olarak anılan çoğu *Quattrocento* freskinden farklıdır. Masaccio'nun *facilita*'sını, Brancacci Şapeli duvarındaki fresklerinde, çalışma seanslarının izlerinin azlığına bakarak ölçmek mümkündür. *Vergi Parası*'nı (Resim 65) sadece yirmi yedi seansta tamamlamış olması ve eklenen her bölümün birleşme noktalarının belirsizliği, *facilita*'nın somut göstergesidir. Ayrıca kullandığı geniş ve hızlı fırça vuruşlarının da daha çabuk çalışmaya olanak tanıdığı açıktır. Vasari, 16. yüzyılın ortalarından geriye bakarak, *Quattrocento* ressamlarının en bariz biçimde yoksun olduğu özelliğin *falicita nel fare* [çalışmada rahatlık] olduğunu saptamıştır. Kendi dönemindeki resimlerde “belli bir el serbestliği”ni ve “kararlı bir ruh hali”ni över; ona göre bunlar, *Quattrocento* dönemindeki “aşırı çalışma”nın yol açtığı “belli bir katılığa” ya da “kuruluğa” karşıttır ve övdüğü özellikleri Leonardo da Vinci'den önce görmediğini belirtir. Ancak eleştiri ölçütleri bir dönemden diğerine değişir, nitekim Vasari'nin temel aldığı ölçütler 16. yüzyılda yeni ortaya çıkan *buon fresco* kültürünün etkisindedir, dolayısıyla Vasari'nin “kuruluk” şikâyeti ancak kısmen metaforiktir.

(e) *Prospectivo* – perspektifçi

Prospectivo, perspektif kurallarını başkalarından üstün bir şekilde kullanan kişi anlamına gelir. Landino'nun arkadaşı

Antonio Manetti, *Vita di Brunelleschi* (Brunelleschi'nin Yaşamı) adlı kitabında şöyle der:

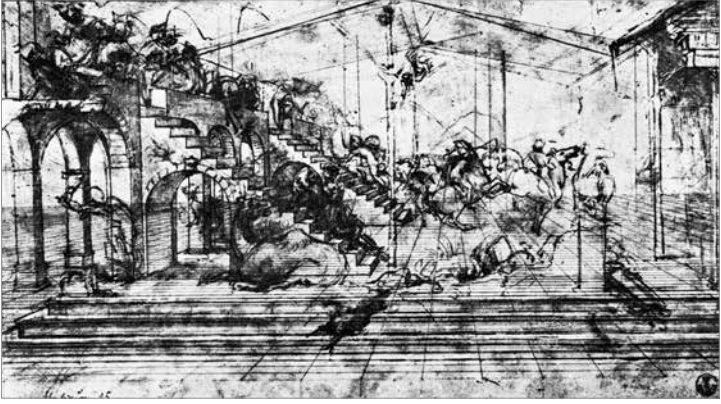
bugünlerde ressamların perspektif [*prospettiva*] dediği [...] uygulamada, insan gözünün gördüğü uzaklıktaki ya da yakınlıktaki nesneleri –binalar, çayırar, dağlar ve her türlü manzarayı– ve her noktadaki figürlerle başka şeylerin boyutlarını, uzaktan ya da yakından göründükleri gibi verebilmek için iyi ve sistematik biçimde küçültmeye ya da büyütme yarayan Perspektif biliminin bir parçasıdır.¹⁴

Manetti'nin dediği gibi resimsel perspektif, tohumları Ortaçağ'ın sonlarında atılan ve bizim optik dediğimiz akademik bir alan olan "Perspektif bilimi"yle ilişkilidir. Dante'nin gözlemine göre: "İnsan gözü, Perspektif adı verilen bilime göre, akla ve mantığa uygun bir şekilde, matematiksel ve geometrik bir çerçevede görür".¹⁵ Perspektifi matematik sistemli hale getirdiği için bazı ressamların ilgisini çekmiştir. Gene Dante'ye göre: "Geometri beyaz zambak gibidir; gerek kendi içinde gerek Perspektif denen en büyük yardımcısı sayesinde, hatalarla lekelenmemiş büyük bir kesinliğe sahiptir".¹⁶ Optiği resme ilk uyarlayanın kim olduğu kesin olarak bilinmiyor, ama Landino bu kişinin Brunelleschi olduğunu söyler: "Mimar Brunelleschi, resim ve heykel konusunda da çok iyiydi; özellikle perspektifi iyi biliyordu ve bazıları onun perspektifi icat ettiğini ya da yeniden keşfettiğini söylerler". Bunu söyleyenlerden biri de, *Vita di Brunelleschi*'nin yazarı, Landino'nun arkadaşı Antonio Manetti'dir. Öte yandan, gördüğümüz gibi, Landino'ya göre Alberti "perspektif konusunda yüzyıllar boyu gelmiş geçmiş herkesten daha çok hayranlık kazanmış" biriydi. Bu bağlamda "perspektif" büyük olasılıkla daha genel "optik" anlamıyla kullanılmıştı, ama belki de söylenmek istenen, Brunelleschi'nin mucidi olduğu, Alberti'ninse onu geliştirmiş ve yorumlamış olduğuydu. Gördüğümüz

gibi *Quattrocento* ressamının perspektif anlayışının temel ilkeleri oldukça basitti. Resim düzleminde birbirine paralel olan çizgiler uzaklaşarak ufukta tek bir noktada, kaçma noktasında birleşmiş gibi görünür; resim düzlemi boyunca paralel ilerleyen çizgiler hiçbir zaman birbirine yaklaşıp birleşmez. Ressamın bu ilkeleri geometrik açıdan denetlenmiş bir resimsel uzam yaratabilmek için nasıl kullandığını, Paolo Uccello'nun fresklerinden birinin (Resim 67) kılavuz çizgilerine bakarak anlayabiliriz.¹⁷ Resim düzleminin tabanıyla dik açı oluşturan çizgiler, ufukta merkezî bir kaçma noktasında birleşir; iki yanda da resim düzlemine kırk beş derecelik bir açı yapan çizgilerin birleştiği kaçma noktaları görülür. Dik açılı çizgilerle kırk beş derece çizgilerin kesişme noktaları da, seçilen ölçü biriminin geriye çekilirken kademeli olarak nasıl azalacağını belirler. Sonuç Alberti'nin "döşeme" de-

Resim 67. PAOLO UCCELLO, *İsa'nın Doğumu* freski için sinopya kılavuz çizim. Galeriler Yönetimi, Floransa.





Resim 68. LEONARDO DA VINCI, *Münecim Kralların Tapınması* için perspektif çalışması, mürekkep, metal uç, lavi. Uffizi, Floransa.

diği, geriye doğru giden karelerden oluşan hayalî –birçok resimde fiilen var olan– bir dama tahtasıdır; ressam, nesnelerin büyüklüklerini bu karelerin üstüne yerleştirerek belirler, tıpkı Leonardo’nun *Münecim Kralların Tapınması* (Resim 68) adlı resminin taslağında görüldüğü gibi. İlke basittir, ama uygulamada ayrıntılar bağlamında, özellikle de karmaşık nesnelerin doğru betimlenmesinde bazı sorunlar yaratır; ortaya çıkan sonuçlardan biri, sanatçının uğraşmak istediği fiziksel ortamın fazlasıyla basitleşmesidir. *Quattrocento* resimlerinde, doğada ya da önceki dönemlere ait resimlerde görülen çok daha fazla dik açı, düz çizgi ve düzgün nesne bulunur. Genç bir ressamın bu noktada öğrenmesi gereken şeyin ne olduğunu, Padovalı ressam Squarcione’nin 1467’de imzaladığı bir sözleşmeden anlıyoruz. Bu sözleşmede Squarcione, bir başka Padovalı ressam olan Ugguccione’nin oğluna öğretmeyi taahhüt ettiği şeyleri şöyle sıralıyordu:

zemin [yani “döşeme” – M.B.] sisteminin benim tarzımda iyi bir şekilde çizilmesi; adı geçen zemin sistemi üstüne oraya

buraya değişik noktalara figür ve nesneler –iskemleler, sıralar ve evler– yerleştirilmesi; bunların, adı geçen zemin üstünde yapılması; kısaltım içinde bir insan kafası çizilmesi öğretilcek [...]; ayrıca düzgün, önden ve arkadan çıplak figür çizme yöntemi öğretilecek; ve bir insan başına gözlerin, burnun, ağızın ve kulakların nasıl yerleştirileceği gösterilecek; bunları ona elimden geldiği kadar ve adı geçen Francesco’nun öğrenme yeteneği ölçüsünde adamakıllı öğreteceğim.¹⁸

Sistematik perspektif doğal olarak ve fark edilebilecek şekilde sistematik oranları da beraberinde getirir. Ressam sistematik perspektif olmadan sistematik oranlar elde edemez. Ancak Squarcione’nin öğrencisi için olduğu kadar bizim için de bir tehlike vardır, o da “perspektif”i yalnızca kurallarla tanımlanan ve öğretilen sistematik doğrusal perspektif yapılarıyla eşitlemektir. Antonio Manetti’nin başta değindiğimiz tanımı daha kapsayıcıdır ve aslında, bir döşeme olsun ya da olmasın en iyi *Quattrocento* perspektifleri çoğu zaman içgüdüselidir. Masaccio, *Kutsal Üçleme* freskinde (Resim 64) çok özenli ve ayrıntılı bir yapı kurarak, gösterişli olmakla birlikte pek de tutarlı hesaplanmamış bir alttan görünüm sunmuştur; fakat Brancacci Şapeli’nde daha serbest çalıştığı açıktır. *Vergi Parası*’na bakarken (Resim 65), kaçma noktasının İsa’nın başının arkasında olduğunu görmek ve İsa’ya yapılan bu vurguyu anlamak için zihnimizde bir perspektif çizim yapmak zorunda kalmayız. Bunu yapmamız gerekseydi, resimde de bizim onu kavrayışımızda da *facilita* [rahatlık] olmazdı.¹⁹

Filippo Lippi

Bir yetim olan Filippo Lippi, 1421’de, on beş yaşlarındayken Floransa’daki S. Maria del Carmine Kilisesi’nde Karmelitlere katılarak keşiş olmuştu; aynı sıralarda Masaccio da bu kili-

sede Brancacci Şapeli fresklerini yapmaktaydı. Lippi'nin adı, 1430'a kadar kayıtlarda ressam olarak geçmez; Masaccio'yla arasında bir bağ olduğu öne sürülse de, kimin öğrencisi olduğu bilinmemektedir. Bir rahibeyle olan evliliği de dahil olmak üzere bazı kişisel sorunlarında ona destek olan Medici ailesi için çalışmıştır. Filippo Lippi'nin gerçekleştirdiği pano resimlerinin pek çoğu günümüze ulaşmıştır. Floransa dışındaki işlerinin büyük bölümünü, Prato (1452-1464) kenti ile öldüğü kent olan Spoleto'daki (1466-1469) katedraller için gerçekleştirdiği fresk dizileri oluşturur. Botticelli'nin Lippi'den ders almış olması olasıdır, kendi oğlu Filippino ise tabii ki onun öğrencisidir.

(f) *Gratioso* – zarif

Masaccio'dan çok farklı olan Filippo Lippi'ye ilişkin tanımlamalar, nesnel anlamı ile öznel anlamı arasında sürekli gidip gelen bir sözcükle başlar: Onun (1) *grazia*'ya sahip olduğu ve (2) genel olarak hoş olduğu söylenir. Sözcüğün ilk anlamı gündelik dilde daha yaygın ve kesindi, ama ikinci anlamı Landino gibi aydınlara daha cazip geliyordu, çünkü Latince *gratiosus* kelimesinin yaygın anlamıyla örtüşüyordu. Biz burada iki anlamını da ele alacağız, ama daha çok *grazia* kavramı üzerinde duracağız. Hümanist Poliziano, Lippi için yazdığı kitabede sanatçıyı bu niteliğiyle övmüştü:

CONDITUS HIC EGO SVM PICTVRE FAMA PHILIPPVS
NVLLI IGNOTA MEE EST GRATIA MIRA MANVS

Burada yatan ben, Filippo, resmin gururu:

Elimin harikulade zarafetini (*gratia*) bilmeyen yoktur.²⁰

Landino, başka bir sanatçıyı, heykeltıraş Desiderio da Settignano'yu (1428-1464) “*gratia*'nın âlâsına” sahip oldu-

ğu için övüyordu; onun bu nitelemesini, *gratia* kelimesinin anlamını kavramak için kerteriz alabiliriz. Filippo'nun resimleri ile Desiderio'nun kabartmaları arasında karşılaştırma yapmak makuldür. En temel düzeyde, iki sanatçının da, yüzlerinde tatlı bir ifade olan, yarım boy, narin ve zarif, yani iki anlamıyla da *gratioso* olan Madonnalar yaptıkları açıktır. Ancak bu karşılaştırmayı bu kadar belirgin olmayan özellikler üzerinden yapmak daha ilginç olacaktır. Örneğin, Desiderio'nun Floransa'daki S. Lorenzo Kilisesi'nde bulunan Kutsama Ayini Altarı'ndaki (*Tabernaculum*) (Resim 69) melek sırası ile, Filippo'nun *Hirodes'in Şöleni: Salome'nin Dansı* (Resim 70) freskindeki gençleri –yalnızca Salome'nin kendisini değil, salonun iki yanındaki nedimleri– karşılaştırabiliriz. Bu figürlerde, *gratia*'nın özü görülür. Yıllar sonra Leonardo bu tür figürlerin nasıl yapılması gerektiğini şu sözlerle açıklayacaktır:

Bedenin parçaları, figürün bırakması istenen etki göz önüne alınarak, *gratia* ile düzenlenmelidir. Figürün cazibeli bir incelik [*leggiadria*] sergilemesini istiyorsanız, onu [1] narin ve ince uzun, [2] adaleleri çok görünür olmayacak şekilde ve [2a] göstermek istediğiniz birkaç adeleyi yumuşaklıkla, yani hatları belirginleştirmeden ve gölgeleri koyultmadan ve [3] uzuvları, özellikle de kolları gevşek –yani, [3a] vücudun hiçbir parçası yanındakiyle düz bir çizgiyle olmayacak– şekilde çizin.²¹

Bu noktada, *gratia*'dan bu kadar çok pay almış Filippo Lippi'nin, neden Masaccio ya da Castagno'dan daha az *rilievo*'su [kabartma/hacim] olduğunu anlıyoruz: Bu iki özellik birbiriyle tam olarak bağdaşmaz. Leonardo'nun tarifi ile Desiderio ve Filippo'nun genel uygulamaları, resimde *gratia*'nın ne olduğunu kabaca ortaya koymakla birlikte, tam bir tanım sayılmaz. Doğrusu bir tanımın gerekli olup olmadığı da kuş-



Resim 69. DESIDERO DA SETTIGNANO, Kutsama Ayini Altarı, mermer kabartma, detay. S. Lorenzo, Floransa.



Resim 70. FILIPPO LIPPI, *Hirodes'in Şöleni: Salome'nin Dansı*, fresk, detay. Katedral, Prato.

kuludur. Sonraları, 16. yüzyıl filozofları ve sanat kuramcılarını *grazia*'yı yeni-Platoncu bir çerçevede tanımlamak, özellikle de güzellikle arasındaki farkı ortaya koymak için büyük çaba göstermiş, ama aşırı ayrıntılı ve akademik tanımlardan öteye geçememişlerdir. Ancak, hem işe yarayan hem de 1480'de Landino'nun düşüncesine uyan bir tanım, yeni-klasik edebi-

yat eleştirisi alanındaki meslektaşlarından çıkmıştır.²² Onların kurduğu sisteme göre *gratia* (1) *varietas* [çeşitlilik] ve (2) *ornato*'nun [süslü] ürünüdür. Landino, bu noktadan itibaren Filippo Lippi'ye bu iki özelliği atfetmeye başlayacaktır.

(g) *Ornato* - süslü

“Süslü” teriminin Rönesans bağlamındaki anlamını kavramada karşılaştığımız temel güçlük, bugün bize dekoratif işleme ve bezemeleri çağrıştırmaktan kaynaklanır. Ancak, Rönesans döneminde bu nitelikler hem ikincildir, hem de *ornato*'nun bir parçası olduğu tartışmalıdır; terimin kapsamı çok daha geniştir. Burada da gene yeni-klasik edebiyat eleştirisi, özellikle de Quintilianus'un *Institutio oratoria* (Hitabet'in İlkeleri) adlı çalışmasının VIII. Kitabı, *ornato*'nun ne anlama geldiği konusunda en net tanımı yapıyordu. Edebiyat eleştirmenleri için dil kullanımındaki en önemli iki erdem açık seçiklik ve doğruluktü; ancak bu iki özellik tek başlarına bir yapıtı seçkin kılmaya yetmiyor, açıklık ile doğruluğa eklenen her şey *ornato* kelimesiyle tarif ediliyordu. Quintilianus'un sözleriyle “salt açıklık ve doğruluktan fazlasına sahip olan her şey süslü”ydü.²³ Yani, bir ürünü sanatsal kılan şeylerin çoğu “süs”tü. Quintilianus, süslülüğün genel niteliklerini şöyle sıralıyordu: keskinlik (*acutum*), parlıltı (*nitidum*), bolluk (*copiosum*), canlılık (*hilaris*), çekicilik (*iucundum*) ve ince işlenmişlik (*accuratum*). Bütün bunlar edebiyat kuramında altbaşlıklara ayrılıyor ve analiz ediliyordu; ama *ornato* genel kavramı, resim gibi başka alanlara da yayılmıştı. Landino'ya göre Filippo Lippi ile Fra Angelico'nun resimleri *ornato*, Masaccio'nunkiler ise, sanatçı başka değerlerin peşinde koştuğundan *ornato*'dan yoksundu. Yani, Filippo Lippi ve Fra Angelico'nun resimleri keskin, parlıltılı, bolluktan payını almış, canlı, çekici ve incelikle işlenmişti; Masaccio ise gerçekliği açık ve doğ-

ru taklit edebilmek uğruna bütün bu erdemlerden vazgeçmişti. Yalnız şunu da hatırlatmak gerekir ki, Masaccio için kulanılan “*ornato*’dan yoksun” sözleri, “süssüz” kelimesinin bize ifade ettiğinden çok daha kuvvetli anlam taşıyan, daha ilginç bir ifadeydi. Landino’ya göre Masaccio çok şey feda etmişti. Tabii bütün bunlar fazlasıyla genel nitelemeler ve öyle kalmaları kaçınılmaz; zira gerçek *ornato*, bir resim üslubunun tamamına öylesine nüfuz eder ki, *rilievo* [kabartma/hacim] ya da perspektif gibi resmin diğer özelliklerinden ayrıştırılıp tek başına ele alınamaz. Ama *Quattrocento* yazınında bu terim resimlerdeki belirli motifler bağlamında kullanıldığında, çoğunlukla bir figürün duruşu ya da hareketiyle ilişkilendirildiği görülür. Örneğin Alberti şöyle der: “Bir adamın (genç bir oğlan ya da kızın tersine) hareketlerinin, etkileyici ve hünerli tavırlarla sağlanacak sağlam bir duruşla *ornato* olmasına dikkat edin”.²⁴ Burada Rönesans, antik çağla benzerlik gösterir. Quintilianus ünlü bir pasajında, süslü figürlerin retorikteki etkisini anlatırken, bir heykel benzetmesi yapar: Kaskatı, kolları iki yandan aşağı dümdüz sarkmış vaziyetteki dik duruş, *gratia* [zarafet] ve süsten yoksundur; halbuki kıvrımlı, hareketli ve değişken duruşlar *gratia*’ya sahiptir ve edebiyattaki süslü nesirin eşdeğerlisidir. Belki de bu, bizim amacımıza en uygun zihinsel imgedir: Dik duran kunt figür (Masaccio) *ornato*’dan yoksundur (Renkli Resim III); eğilip bükülen ama dengede duran figürse (Filippo Lippi) *ornato*’dur (Resim 71).

Landino ayrıca, Filippo Lippi’nin “ister gerçeği taklit etsin ister icat edilmiş olsun her türlü *ornamenti*’de” çok iyi olduğunu belirtmiştir. *Quattrocento* kullanımında *ornamenti*, bizim bugün dekoratif aksesuar ve süsleme anlamında kullandığımız kelimeye yakındır. Figürlerde ya da binalarda doğru, yani abartısız kullanıldığı zaman *ornato*’nun bir parçasıdır; Leonardo’nun sözleriyle: “Hikâye anlatan resimlerde hiçbir zaman figürlerinizin ya da başka nesnelerin üstü-



Resim 71. FILIPPO LIPPI, Aziz Stefanos'un Doğumu, fresk. Prato, Katedral.

ne, figürlerin formunu ve duruşlarını ya da nesnelerin özünü [essentia] gizleyecek kadar çok *ornamenti* koymayın”.²⁵

(h) *Varieta* - çeşitlilik

Quattrocento'nun resimsel çeşitlilikle ilgili klasik yorumu, ve Landino'nun da en iyi bildiği yorum, Alberti'nin 1435 tarihli *Della pittura*'sında bulunur. Alberti çeşitlilik kavramını geliştirerek, bu kavram ile salt malzeme çokluğu arasında net bir ayrım yapmayı amaçlıyordu. Dolayısıyla iki tür ilgi alanını birbirinden ayırmıştı: (1) birçok şeyin birarada bulunması anlamına gelen bolluk (*copia*) ve (2) farklı şeylerin birarada bulunması anlamına gelen *varieta*. Bir resimde, “yaşlı adamlar, genç erkekler, oğlanlar, kadınlar, kızlar, küçük çocuklar, kümes hayvanları, köpek yavruları, küçük kuşlar, atlar, koyunlar, binalar, kırsal alanlar vb.” birarada verilmişse, o resimde “bolluk” vardır;²⁶ bu liste, 1485'te

Ghirlandaio ile Tornabuoni arasında imzalanan sözleşmeyi hatırlatıyor (s. 37). Bunlar doğru kullanıldığı ve kafa karıştırıcı olmadığı sürece hoş şeylerdi; ama Alberti, “Ben bu bolluğun, belli bir *varietà*’yla *ornato* olmasını tercih ederim,” diyordu. Çeşitlilik mutlak bir değerdi, ama bolluk değildi; Alberti çeşitliliğin özellikle iki şeyde bulunduğunu savunuyordu: Birincisi, daha önce de belirttiğimiz gibi (s. 127), renk özlerinin farklılığı ve karşıtlığıydı; ikincisi ve en önemlisiyse, figürlerin duruşlarındaki farklılık ve karşıtlıktı:

Bazıları ayakta durmalı ve yüzünü cepheden göstermeli, kolları havaya kalkmış ve elleri sevinçle açılmış olmalı, tek ayak üstünde durmalı. Bazılarının yüzü öbür tarafa çevrilmiş, kolları sarkık, ayakları bitişik olmalı; dolayısıyla her figürün kendine göre bir duruşu, uzuvlarının kendine özgü kıvrımı olmalı: Kimi oturmalı, kimi tek dizi üstüne çökmeli, kimi uzanmalı. Ve eğer izin verilirse figürlerden biri çıplak, diğerleri de yarı çıplak yarı giyinik olmalı [...] ²⁷

Çeşitliliğin bir örneğini, Giotto’nun *İsa’nın Suda Yürüyüşü* (*Navicella*) adlı mozağinde (Resim 72) görmek mümkündür:

Toskanalı ressamımız Giotto’nun [bu kompozisyona] yerleştirdiği on bir havarinin her birinin [yüzünde], aralarından birini su üstünde yürürken görmenin korkusu vardır, çünkü [ressam], her figürün yüzünde ve hareketlerinde rahatsız bir ruh halini yansıtmıştır, böylece her biri farklı hareket ve duruşlar sergiler. ²⁸

Filippo Lippi’nin, hem bolluktan hem çeşitlilikten pay almış resimleri vardır, ama *Quattrocento* eleştirmenlerinin en çok övdükleri, çeşitliliği az sayıda unsurla yakalayabilmiş resimlerdir. Alberti ve Landino’nun figür çeşitliliğinden ne kastettikleri, *Çarmıha Geriliş*’i betimleyen bir çizimde (Re-

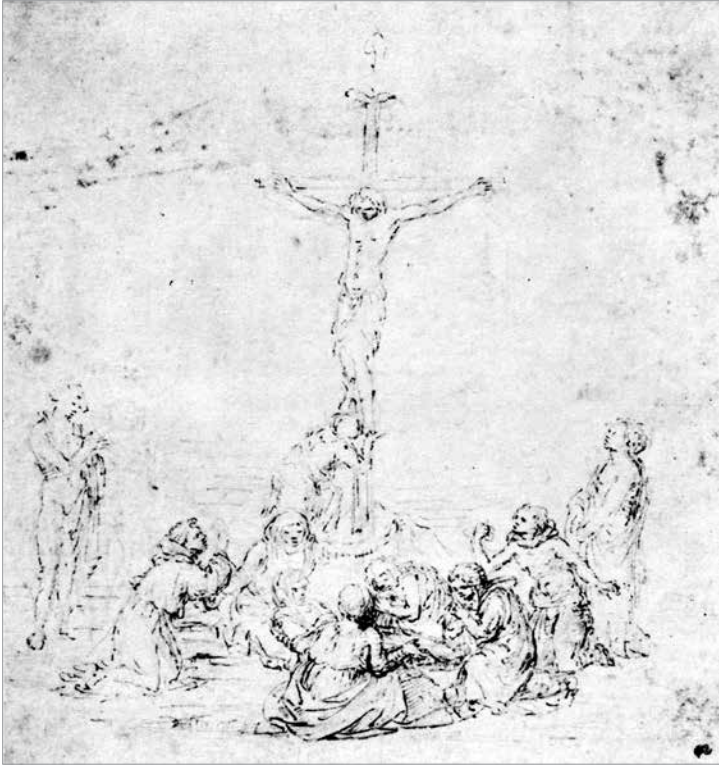


Resim 72. NICOLAS BEATRIZET, Giotto'nun *İsa'nın Suda Yürüyüşü* adlı mozaiginin gravürü.

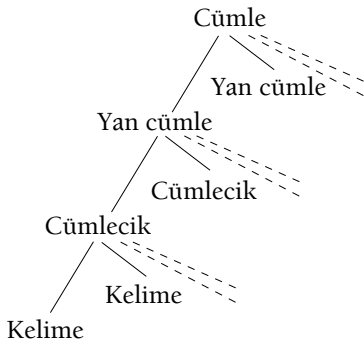
sim 73) açıkça görülür. Çeşitliliğin resimsel değeri ile *Quattrocento* kültürünün diğer alanları –edebiyat eleştirisi ve önceden gördüğümüz, ilahiyata dair deneyimler (s. 154-155)– arasında çok güçlü bir uyum vardır.

(i) *Composizione* – kompozisyon

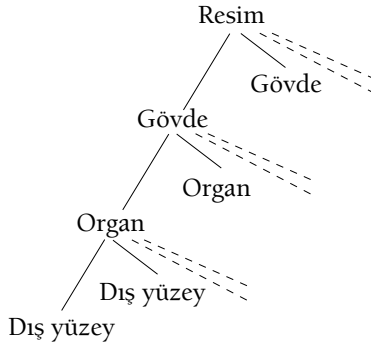
Kompozisyon, yani resimdeki her bir öğenin istenilen bütünsel etkiyi yaratmak üzere belirli bir düzen içinde bir araya getirilmesi ilkesini, 1432'de Alberti icat etmiş, Landino da bu kavramı ondan almıştı.²⁹ Alberti modelini, hümanistlerin klasik edebiyat eleştirisi üzerine inşa etmişti. Hümanistler için kompozisyon, bir cümlemin dört düzeyden oluşan kuruluş biçimiydi.



Resim 73. FILIPPO LIPPI, *Çarmıha Geriliş* için eskiz, mürekkep. British Museum, Londra.



Alberti bu modeli resme uyarladı.



Resimler gövdelerden, gövdeler organlardan, organlar da dış yüzeylerden oluşuyordu: Dış yüzeyler biraraya gelerek organları, organlar gövdeleri, gövdeler de resimleri oluşturuyordu. *Quattrocento* bu düşünce aracılığıyla resmin yapısını baştan aşağıya çözümleyebilmiş, eklemlenmesini dikkatle inceleyebilmiş, fazlalıkları yok etmiş ve biçimsel araçları resmin öykü anlatma amacıyla ilişkilendirebilmiştir. Bu aynı zamanda sanatçının kattığı, eleştirmenin değerlendirdiği *varietà*'nın [çeşitliliğin] üstüne inşa edildiği hayali iskelettir. Bu iki kavram gerçekten de birbirini tamamlar: Resimde merkezi yok eden *varietà* da, resme bir merkez kazandıran *composizione* de tamamlanmak için birbirine muhtaçtır. *Composizione*, *varietà*'yı denetim altına alır, *varietà* ise *composizione*'yi besler. Bunu fark eden Landino, Filippo'yu *composizione et varietà* ikilisi bağlamında över. Birbirini besleyen bu ikili nedeniyle övdüğü bir başka sanatçı da heykeltıraş Donatello'dur (*mirabile in compositione et in varietà*). Bu aslında ilk bakışta biraz ters bir karşılaştırma gibi görünür. Donatello'nun kabartmalarındaki etkili ve enerjik figürlerin, zarif ve ölçülü Filippo Lippi'yle ne ilgisi vardır? Görüleceği üzere çok ilgisi vardır, nitekim Landino'nun kurduğu bu al-

gısal eşleştirme, derinlerde yatan çok gerçek bir benzerliğe dikkat çeker. Her iki sanatçı da kompozisyonlarında çeşitli figürleri simetrik gruplar oluşturacak şekilde biraraya getirmiş, çeşitlilik ile simetri arasındaki gerilim hoş bir etki yaratmıştır (Resim 74, 75). Ayrıca her ikisi de bunu resimdeki hikâyenin amaçlarına göre ayarlayabilmiş, “bedensel ve zihinsel hareket” çeşitliliğini büyük bir uyum içinde biraraya getirmiş (Resim 73, 76), bazen bu uyumu çok sayıda figürü içerebilecek noktaya kadar taşıyabilmişlerdir. Bir diğer ortak yanları da, ana kahramanın arka planında biraz tekinsiz, ama her yönüyle tamamlanmış bir dünya yaratarak, kompozisyon alanını resmin derinliklerine doğru çekmeleridir. Filippo’nun dünyası çoğu kez ağaçlar ve kayalıklardan oluşurken (Renkli Resim IV), Donatello’nunkinde mimari fanteziler dikkat çeker (Resim 76). Dolayısıyla iki sanatçı arasındaki genel farklılık bize bir ipucu verir: İkisinde de ortak olan düzen ilkesi –Resim 74 ile 75; Resim 73 ile 76; Renkli Resim IV ile Resim 76– rastlantısal ya da yüzeysel benzerliklerden arındırıldığında geriye kalan kompozisyon ve çeşitliliktir. Bu niteliği görmeyi öğrendikten sonra, *Quattrocento* bilişselliğinin temel yönlerinden birini yakalamış oluruz.

(j) *Colorire* - renklendirme

Bu bizim renk özleri bağlamında kullandığımız “renklendirme” anlamına gelmez. İşin aslı Landino, ressamı hiçbir zaman, bizim anladığımız bağlamda, kullandıkları renklerden ötürü övmez. Bu konuyla ilgili değerlendirmeleri ancak Floransa dışında bulmak mümkündür. Giammario Filelfo, Venedikli Gentile Bellini’ye şöyle der:

*Veduta ho lopera tua col suo cholore,
La venustà col suo sguardo benegro,*



Resim 74. FILIPPO LIPPI, *Meryem ve Çocuk İsa ile Azizler ve Melekler*, Barbadori altarpisi, ykl. 1440. Louvre, Paris.



Resim 75. DONATELLO, *Meryem'in Göğe Çıkışı*, Kardinal Rinaldo Brancacci'nin mezarı, ykl. 1426, mermer kabartma. Sant'Angelo a Nilo, Napoli.



Resim 76. DONATELLO, *Hirodes'in Şöleni*, ykl. 1435, mermer kabartma. Wicar Müzesi, Lille.

*Ogni suo mivimento e nobil segno,
Che ben dimonstri il tuo gientil valore.*

Eserindeki rengi gördüm,
Alımlılığı ve zengin parıltısı,
Her hareketi ve soylu davranışı,
Senin yüce yeteneğini gösteriyor.³⁰

Alımlı bir etkiyle yetinen bu değerlendirme, Landino'nun-
kinden daha naif ve edilgen bir duyarlılık taşır. Landino *colorire*'yle boya maddesinin uygulanmasını kasteder. Terim
bazen çok genel, neredeyse "boyama"yla aynı anlamda kul-
lanılmıştır. Biyografi yazarı Vespasiano da Bisticci'ye göre,
Federigo da Montefeltro, "İtalya'da pano üzerine yağlıbo-
yayla kendi zevkine uygun *colorire* yapacak bir usta bula-
madığından, Flandre'ye adam göndermiştir".³¹ Ama *colori-*
re'nin bundan daha özel ve ilginç bir anlamı daha vardır ve

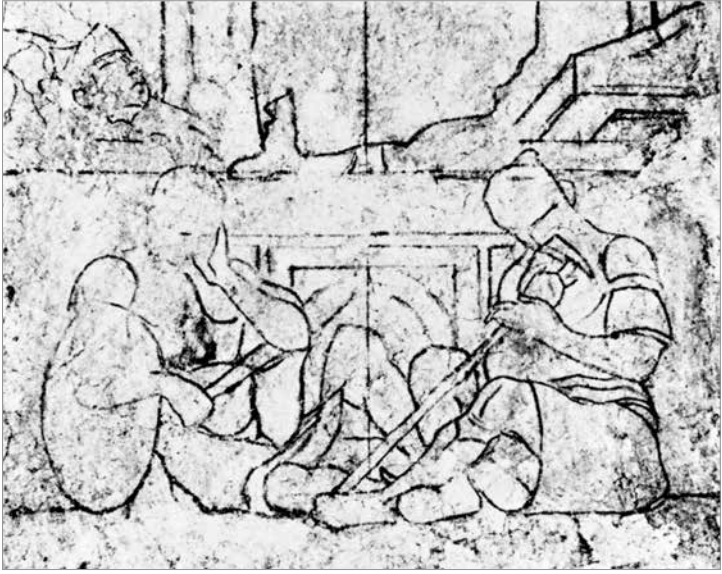
Landino'nun aklındaki de odur. Piero della Francesca, *De Prospectiva Pingendi* (Resim İçin Perspektif Üzerine) adlı çalışmasında bunu şöyle tanımlar: “*Colorare* [böyle yazılmış – M.B.] ile, renklerin, nesnelerde kendini gösterdiği biçimde, ışığın vurmasına göre değişen açıklık ve koyuluklar halinde uygulanmasını kastediyoruz”.³² Bir başka deyişle *colorire*, kısmen *rilievo*'yla [kabartma/hacim] örtüşür ve Alberti'nin çalışmasının “Işığın Alınlanması” olarak adlandırdığı bölümüyle çakışır. Ressama göre bir nesnenin ışığı alımlaması olgusu, bir yanda siyah ve beyazın, diğer yanda kırmızı, mavi, yeşil ve diğer renklerin, yani tonlar ve renk özleminin istenen etkiyi yaratacak şekilde kullanılmasındaki ustalıkta kendini gösterir. Ama *colorire*, Landino'nun Filippo Lippi'ye değil Andrea del Castagno'ya atfettiği bir sonraki nitelik olan *disegno*'yla [desen ustası] arasındaki karşıtlıkta tam anlamını kazanır.

Adrea del Castagno

Castagno'nun imzasına Venedik'teki S. Zaccaria'nın 1442 tarihli bazı fresklerinde rastlanır. Hocasının kim olduğu bilinmediği gibi, günümüzde 1423 olduğu düşünülse bile tam olarak hangi tarihte doğduğu da bilinmez. 1444'e gelindiğinde Floransa'da bulunduğu anlaşılmaktadır. Bundan sonra gerçekleştirdiği işler arasında S. Apollonia'daki *Son Yemek*, *İsa'nın Çarmıha Gerilişi*, *İsa'nın Mezara Konuşu* ve *İsa'nın Yeniden Doğuşu* (Resim 77: ykl. 1445-1450); SS. Annunziata'daki *Aziz Julius*; *Kutsal Üçleme* ve *Bakire Meryem*, *Aziz Hieronymus ile Bir Aziz* (Resim 79); Floransa dışındaki Soffiano'da Carducci Villası freskleri (bugün S. Apollonia'ya taşınmış olan ünlü kadın ve erkek çevrimleri) ve Katedral'deki, Niccolò da Tolentino'nun atlı heykeli (1456) bulunmaktadır. Castagno 1457'de ölmüştür.

(k) *Disegnatore* - desen ustası

Terim, nesnenin tonlarla değil çizgilerle ifade edilmesi anlamını taşır. 14. yüzyılın sonlarında Dante üzerine yorum yapan Francesco da Buti şöyle der: “[Giotto] fırçada ustaydı – yani boyada usta bir ressamdı [*dipintore*]– ve aynı zamanda da kalem [*stile*] ustasıydı – yani kalemle panoların üstüne desen yapan [*disegnatore*] biriydi”.³³ Bu hemen, *disegno* ile *colorire* [renklendirme] arasındaki farka dikkatimizi çekmektedir. Cennino Cennini, elkitabında şöyle der: “Resim sanatının temelleri ve bütün bu el işlerinin başlangıç noktası, *disegno* ile *colorire*’dir”.³⁴ *Colorire* (Filippo Lippi) fırça, tonlar, yüzeylerin betimlenmesi ve *rilievo*’yla [kabartma/hacim] ilgilidir; *disegno* (Castagno) kalem, çizgi, köşelerin temsili, perspektifle. Castagno’nun *disegno*’su, 1953’te *İsa’nın Yeniden Doğuşu* (S. Apollonia) adlı freskindeki son boya katının altındaki çizimler ortaya çıkarıldıktan ve resminden ayrıştırıldıktan sonra açıkça görülmüştür.³⁵ Bu resmin (Resim 77) ön planında yer alan iki asker çizimi, Castagno’nun desen ustalığını, yani formları ve mekânda kapladıkları yerleri bakan kişinin gördüğü dış çizgileri aracılığıyla belirtme becerisini gösterir. Landino’nun Castagno’nun bu niteliğine neden bu kadar değer verdiğini anlamak mümkündür. *Disegno* için genellikle Latince’ye daha yakın *circumscripio*, yani “etrafını çizme” ifadesini kullanan Alberti’nin, “belki de *disegno* yerine *rilievo* konusunda alıştırma yapmak daha yararlıdır” demesi, aslında dış çizgilerin perspektifi üzerine bu kadar yoğunlaşan biri için biraz gariptir. Bunu söylerken büyük olasılıkla, temel olarak dış çizgilerle çalışan, deseninin inceliğiyle yaratacağı çağrışımlara ve dış hatlarının kesinliğine güvenerek, hacim duygusunu resme bakanın kendi zihninde canlandırmasını isteyen ve bu nedenle resimlerinde ayrıntılı hacim olgusuna yer vermeyen bazı Kuzey İtalyan ressamlarını düşünür.



Resim 77. ANDREA DEL CASTAGNO, *İsa'nın Yeniden Doğuşu*, sinopya, detay. S. Apollonia, Floransa.

yor olmalıydı. Bunlardan biri olan Pisanello (Resim 42), daha önce de gördüğümüz gibi Angelo Galli'nin şiirinde (s. 117), hak ettiği övgüyü *colorire* ya da *rilievo* anlayışıyla değil, *disegno*'suyla almıştı. *Quattrocento*'nun ilk yarısında benimsenen ve yaygın olduğu anlaşılan bu *disegno* geleneği, Floransa'nın tona dayalı resimleriyle gerçek bir rekabet içindeydi ve Alberti *disegno* terimindeki muğlaklığın içinden çıkamamıştı.³⁶ Piero della Francesca, *disegno*'yu perspektif bağlamından ayırarak bu karmaşayı çözmeye çalışmıştı:

Resim üç ana bölümden oluşur, biz bunlara *disegno*, ölçü ve renklendirme deriz. *Disegno* ile, profilleri ve nesneleri çevreleyen dış çizgileri kastederiz. Ölçüyle, profiller ile dış çizgilerin orantılı olarak doğru yerlerine yerleştirilmesini;

renklendirmeyle de, renklerin nesneler üzerinde nasıl göründüğünü, açıklık ve koyulukların ışığa bağlı olarak nasıl değiştiğini kastederiz.³⁷

Disegno ile *colorire*, yani çizgi ile ton karşıtlığı –görsel deneyimin basitleştirme eğiliminin bir ürünü– Avrupa’nın görsel kültürüne derinden kök salmıştır; bu, bizim duyarlılığımızda Jekyll ve Hyde tarzı tuhaf bir bölünmüşlük yaratır ve sözgeli-mi Çin resmi ile eleştirisinin temsil ettiklerinden uzaklaşma-mıza yol açar. Rönesans, bu çözümleme alışkanlığına sistemat-ik ifade kazandırmış ve desen ile boyamayı, kenarlar ile yü-zeyleri, çizgiler ile tonları, öğretildiği ve gözlemlendiği biçimiyle “resim sanatının temelleri” olarak belirlemiştir.

(I) *Amatore delle difficulta* - zorluk meraklısı

Zor şeyleri yerine getirebilmek, beceri ve yetenek göster-gesi olarak kendi içinde değerli sayılırdı. Örneğin Landi-no’nun döneminde Lorenzo de’ Medici, sone biçimini över-ken onun “zorluğunu temel alıyordu – çünkü soylu başa-rılar (*virtù*), filozoflara göre, zor olanda yatar”.³⁸ Bu, resim için de geçerliydi ve bir kez daha müşterinin ressamdan bek-lediği dikkat çekici beceri gündeme geliyordu. Sanat izle-yicileri arasında zorluklara meraklı olup bunların üstesin-den gelmesiyle tanınan ressam, becerisi herkesçe algılan-a-bilen ressamdı. Castagno da Masaccio da *facile nel fare*, ya-ni çalışırken rahattı, ama bu özellikleri zoru sevmeleriyle çe-lişmiyordu. Fiil *difficile* [zor], özne ise *facile* [rahat] idi: İyi bir ressam zor şeyleri kolaylıkla yapardı. Bu sözde paradoks, Rönesans eleştirmenlerini büyülüyordu. 16. yüzyıl yazarla-rından Lodovico Dolce, Michelangelo ile Raffaello’nun üs-lupları arasındaki farkı göstermek için bu paradoksla oy-namıştı: “Michelangelo çalışmalarında her zaman ‘zor’un,

Raffaello'ysa 'rahatlığın' peşinden koşmuştur – yani yapması 'zor' olan bir şeyin".³⁹ Bir eylemin zor ya da karmaşık olduğunu, ama yapanın kıvrak ya da becerikli olduğunu söylemek, bugün kaçınmaya çalıştığımız bir dilbilimsel hatadır. Peki Castagno'nun, resim sanatında meraklı olduğu ve üstesinden geldiği herkesçe bilinen zorluklar ne menem şeylerdi? Landino'nun arkadaşı Antonio Manetti, Brunelleschi biyografisinde, Floransa Vaftizhanesi'nin kapıları için 1401'de yapılan yarışmayı anlatır; Brunelleschi, *Hz. İbrahim'in İshak'ı Kurban Etmesi* sahnesiyle ilgili bir kabartma taslağıyla (Resim 78) yarışmaya katılmıştır ve taslakta açıkça görülebilen zorluklar vardır. Bütün jüri üyeleri

[ressamın] kendisi için yarattığı *zorluklar* karşısında şaşır-mışlardı – İbrahim'in duruşu, parmağını İshak'ın çenesi altına koyması, atikliği, giysisinin kıvrımları ve tavırları; İshak'ın narin bedeni; Meleğin tavrı ve giysilerinin kıvrımları, hareketi ve İbrahim'in elini tutuşu; ayağından kıymık çıkartan adamın duruşu ve tavrı, zarafeti, ve öne eğilmiş su içen öbür adamın duruşu. Bütün jüri üyeleri, bu figürlerdeki *zorlukları* ve figürlerin işlerini ne kadar iyi yaptıklarını görünce şaşır-mıştı.⁴⁰

Brunelleschi'nin kendine yarattığı "zorluklar", becerisini kullanmasına vesile olan işlevsel unsurlardı; öyküyü anlatırken, eldeki hazır çözümlere başvurmadığını kanıtlayan birer güç gösterisiydi: İbrahim'in İshak'ın boğazındaki eli ve Meleğin İbrahim'in bileğini tutuşu ilk önce ustaca dokunuşlar olarak dikkatimizi çeker, öyküde öne çıkan noktalar olduğunu sonradan fark ederiz. Castagno'nun da kendi kendine yarattığı zorluklar, anlamsız el becerisi gösterileri değil, öyküyü vurgulamak için kullanılan araçlardı ve Landino'ya göre bunlar özellikle *scorci*, yani kısaltım uygulamalarında kendini gösteriyordu.



Resim 78. FILIPPO BRUNELLESCHI, *Hz. İbrahim'in İshak'ı Kurban Etmesi*, 1401, bronz kabartma, kısmen altın yaldızlı. Bargello, Floransa.

(m) *Scorci* - kısaltım

Kısaltım, Castagno'ya özgü bir zorluk alanıydı. *Kutsal Üçleme ve Bakire Meryem, Aziz Hieronymus ile Bir Aziz* adlı freskteki (Resim 79) *Kutsal Üçleme*'de uygulanan olağanüstü kısaltım ile tapınan üç figürün yüz ifadelerindeki benzer ustalıklı vurgular öykünün temel unsuruydu. Burada ustaca vurgular, altın yaldızla yapılan vurgunun yeri-



Resim 79. ANDREA DEL CASTAGNO, *Kutsal Üçleme ve Bakire Meryem, Aziz Hieronymus ile Bir Aziz*, fresk. Santissima Annunziata, Floransa.

ne geçmişti; bunların sadece belli yerlerde yapılması, zorluk ya da beceri izlerinin sadece yer yer bırakılması gerektiği anlayışı, beceri yoluyla vurgulama yönteminin yerini aldığı altın yaldızla vurgulamanın kalıntılarıydı. Bu vurguların gereğinden fazla kullanılması geç Rönesans'ta yakışık-sız bulunacaktı, tıpkı altın yaldızlamanın *Quattrocento* döneminde nahoş görülmesi gibi. *Scorci*, perspektifin kompozisyon içinde belli bölgelere uygulanmasıydı. Landino, Paolo Uccello'nun "*scorci*'de usta olduğunu, çünkü perspektifi iyi anladığını" belirtir.⁴¹ Dolayısıyla, perspektif bir bilim ya da kuram, kısaltımsa perspektifin sınırlı bir uygulamasıydı. Aslında bir resim, *scorci*'den söz edilmesine gerek kalmayacak kadar az kısaltım kullanılarak, sistematik perspektifin ışığında da yapılabilirdi; Masaccio'nun *Vergi Parası* (Resim 65) böyle bir resimdi. Bunun tam tersi de mümkündü, yani bir resimde titiz bir perspektif kurgusuna bağlı kalmadan çok dikkat çekici *scorci* uygulanabilirdi. Gentile da Fabriano'nun *Müneccim Kralların Tapınması* (Resim 21) adlı resminin ortasındaki genç Münecim'in ayakları dibinde mahmuzunu düzelden hizmetkârın yüzünde, geç Gotik dönemde yaygın olan ve bir yöntemden çok kalıplaşmış bir örnekten öğrenilmiş, aldatıcı bir etki yaratılmıştır. Fakat uygulamada *scorci* terimi genellikle iki unsuru kapsar. Tam kısaltım olarak bilinen birinci uygulama, bir ucundan bakılan uzun bir şeyin gözde kısalık uyarımı yaratmasıdır; burada gerekli olan zihin alıştırması, yani kısa görüntüden uzunluk çıkarımı yapmak, bakan kişi açısından hoş bir deneyimdir. İkinci uygulamadaysa yabancı olduğumuz bir görüntüyle karşı karşıya geliriz. İster cepheden ister yandan olsun, kendi hizasından bakılan bir yüzdeki "kısaltım", aşağıdan ya da yukardan görülen bir yüzdeki kısaltımdan daha az değildir, ancak alışık olmadığımız bir görüntü olduğu için dikkatimizi daha kolay çeker. Yukardan bakılan

bir yüzde buruna uygulanan kısaltımı, karşıdan bakılan bir yüzde kulağa uygulananandan daha çabuk fark ederiz. Hemen fark edemediğimiz durumlarda biraz daha fazla gayret göstermemiz gerekir, ama anlayınca da hoşumuza gider. Castagno'nun *Kutsal Üçleme ve Bakire Meryem*, Aziz Hieronymus ile Bir Aziz adlı freskindeki İsa figüründe her iki uygulamaya da rastlanır. Fakat zorluğun, sanatçı kadar resme bakan kişinin de omuzlarına iş yükleyen bir şey olarak görüldüğünü anlamamız önemlidir. *Scorci* ve benzeri uygulamaları görmenin ve anlamının zor olduğu, ressamın becerisinin, resme bakanın da kendi becerisini ortaya koymasını gerektirdiği düşünülmektedir. Ortaya konması beklenen çaba, dikkati yönlendiren şeydir. *Quattrocento* ile 16. yüzyıl arasındaki en temel farklardan biri de budur: *Quattrocento* bunun farkındadır, ama seyirciyi zorlamayan resimlere meyleden 16. yüzyıl beğenisi bunu gözden geçirir. Lodovico Dolce'nin 1557 tarihli *Dialogo della pittura* (Resim Üzerine Diyalog) adlı çalışmasında naif Fabrini karakteri, daha bir mürekkep yalamış Aretino'ya şöyle der: “Duyduğuma göre *scorci* sanatın en önemli zorluklarından biriymiş. Onun için herhalde ressam eserinde bunları ne kadar çok kullanırsa o kadar çok övgü haklıdır”. Bu, *Quattrocento* tavrının adeta bir karikatürüdür ve Aretino, Fabrini'yi düzeltir. Doğru, der, *scorci* uygulamak büyük bir beceri işidir ve ressam “kullanmayı bildiğini göstermek için” zaman zaman eserinde bunlara yer vermelidir. Ama bu ender olarak yapılmalıdır: “*Scorci*'yi ancak az sayıda seyirci anlayabilir, onun için de az sayıda kişinin hoşuna gider; bilgili birisi için bile bazen hoş gitmekten çok rahatsız edici olabilir”.⁴² Vasari de aynı bakış açısıyla, Castagno gibi bazı *Quattrocento* ressamlarını zorlama ve yapmacık olmakla eleştirir, yapıtları için “yapması zor, bakması eziyet” der.⁴³

(n) *Prompto* - atiklik

Leonardo da Vinci ressamı şöyle uyarır: “[...] resmin ustası olmayan insanları memnun etmek istiyorsan, resimlerinde biraz *scorci*, biraz *rilievo* ve biraz *pronto* hareketler kullanmalısın”.⁴⁴ Landino, Castagna’nın zorlukları sevdiğini zaten belirtmiş, *scorci* [kısaltım] ve *rilievo* [kabartma/hacim] kullanımına dikkat çekmişti; şimdi de kendisini *vivo e prompto* [canlı ve atik] diye niteleyerek, ona uygun gördüğü “ressamların ressamı” tanımını, yani sanatın ustalıklarını kavramış kişilerin övgüsünü kazanmış bir ressam tanımını pekiştirmektedir. Landino aynı üstün niteliği iki başka ressama daha yakıştırır. Giotto’nun *İsa’nın Suda Yürüyüşü* (*Navicella*) adlı çalışmasında (Resim 72) her Havari “*vivo ve prompto* hareketlerle” betimlenmiştir; Donatello, figürlerinin hem düzenlenişi, hem de yerleşimi açısından *prompto*’dur ve büyük *vivacita*’ya sahiptir (Resim 76). Castagno’nun *Davud’unun* (Resim 80) hareketleri de, sanatçının Giotto ve Donatello’yla paylaştığı *vivo* ve *prompto*’yu sergiler. *Prompto* terimi, figürlerin, Filippo Lippi’nin *gratia*’sına [zarafet] kıyasla daha etkili biçimde çeşitlendirilmesini ifade eder, daha ziyade belirli bazı hareketleri çağırıştır; ama iki terimin çok önemli bir ortak yanı vardır. Her ikisinde de, iki hareket türünün, muhtemelen bilinçsiz biçimde, iç içe geçirilmesi söz konusudur: Biri, elbette, ressamın figürlerinin betimlenmiş hareketi, diğeri ressamın elinin çıkarsanan hareketidir. Leonardo *gratia* derken betimlenen figürlerin niteliğinden söz eder; Filippo Lippi’nin kitabesindeyse (s. 201) ressamın elinin *gratia*’sı söz konusudur. Landino, Giotto’nun havarilerinin *prompto* hareketlerine göndermede bulunur; Alberti terimi, yeteneğin kaynaklarına değinirken, “eli çabuk özenlilik”ten söz ettiği yerde kullanmıştır: “Zihin alıştırma ile harekete geçirilip ısındıkça işinde



Resim 80. ANDREA DEL CASTAGNO, *Davud*, ykl. 1450, deri üzerine tempera.
Ulusal Galeri, Washington.

çok *pronto* ve çabuk olmaya başlar ve el, kendinden emin bir zihinsel yöntem tarafından yönlendirilince hız kazanır”.⁴⁵ Burada da gene *Quattrocento*’ya özgü bir olguyu, zihin ve bedeninin yakın ilişkisini görmekteyiz: Bir figürün hareketinin doğrudan duygu ve düşüncelerini yansıtmaması gibi, ressamın elinin hareketi de doğrudan zihnini yansıtır. Landino, Filippo Lippi’nin *gratioso* ‘olduğunu’ ya da Castagno’nun *prompto* ‘olduğunu’ söylerken, iki anlamdan birini dışarda bırakması imkânsızdı. *Quattrocento*’nun ruhuna aykırı bir ayrımla bu iki anlamı teke indirmeye çalışmadığınız sürece bu muğlaklık bir sorun yaratmaz. Tam tersine, *Quattrocento*’nun kişisel üslup anlayışında –*gratioso* ya da *prompto*, *aria virile* ya da *aria dolce*– bu iç içelik kilit bir unsurdur; üslup ya da hava, figürlerin hareketi ile fırçanın hareketinin birleşiminden oluşur.

Fra Angelico

Fra Giovanni da Fiesole, 1407’de yirmili yaşlarındayken Fiesole’de Dominikenlere katılarak keşiş olmuş, daha sonra Floransa Başpiskoposluğu’na getirilen Aziz Antonino’ya da hocalık yapan ünlü Dominiken Giovanni Dominici’nin etkisi altına girmiştir. Resme geç başladığı anlaşılmaktadır. Kayıtlara geçen ilk siparişi, bugün Floransa’daki San Marco Katedrali’nde bulunan *Linaiuoli Altar Panosu*’nu (Resim 3) 1433’te gerçekleştirmiştir. 1436’dan başlayarak San Marco manastırı için çok sayıda fresk yapmıştır (Resim 31). Yaklaşık 1446’dan 1455’te Roma’da ölene dek Vatikan’da iki uzun dönem çalışmıştır. Orada yaptığı V. Nicolas Şapeli freskleri günümüze ulaşmıştır.

(o) *Vezzoso* - gamsız

Bu sözcüğü çevirmek imkânsızdır. İlk İtalyanca-İngilizce sözlükte (1598 ve 1611) John Florio kelimenin eşanlamlılarını bulmak için hayli uğraşmıştı:

Vezzoso: hoppa [*wanton*], sevimli [*mignard*], şen şakrak [*full of wantonnesse*], bir hoş [*quaint*], gamsız [*blithe*], canlı [*buckesome*], neşeli [*gamesome*], gönül okşayıcı [*flattring*], tatlı [*nice*], nazenin [*coy*], kırılgan [*squeamish*], şen [*peart*], latif [*pleasant*], cilveli [*full of affectation*].

Bu durum aslında terimin ne kadar muğlak olduğunu göstermeye yeter. *Vezzo* bir okşayış, dolayısıyla zevk veren bir şeydi; *vezzoso* da okşayıcı bir zevk anlamına geliyordu. Erkeksi bir nitelik olmadığı gibi, kimi bağlamlarda bir erdem bile değildi. Her ne kadar Boccaccio *vezzose donne*, *vezzosi fanciulli* [gamsız kızlar, gamsız oğlanlar] hakkında olumlu biçimde konuşsa da, *vezzoso* bir adam, aşırı narin ve kadınsı biriydi. Kullandığı sözdizimine bakarsak Landino'nun bir adamdan söz ettiğini düşünebiliriz, ama o bir adamdan söz etmiyordu; burada kastettiği, Fra Angelico'nun ustalığının özelliği ile, betimlediği insan figürlerinin özelliği arasında kalan bir niteliktir. *Gratia* teriminde olduğu gibi, Landino'nun metninde yine *vezzoso* diye nitelenen Desiderio da Settignano'ya (Resim 69) gönderme vardır. Florio'dan aldığımız bir ipucuyla bunu belki kabaca “gamsız bir hoşluk” olarak çevirebiliriz. Ama bu acaba Fra Angelico'nun hangi biçimsel niteliklerini tanımlamaktadır? Resimlerinde, dans eden melekler gibi gamsızlığı aşıkâr olan, çekici hoş figürleri bir yana bırakırsak, terimle büyük olasılıkla ressamın kullandığı ton değerleriyle ilgili bir şeylerin kastedildiğini anlarız. En azından Alberti, terimi böyle bir bağlamda kullanmayı yeğlemiştir. Alberti, ressamın açık ve koyu tonlar arasın-

daki karşıtlığı fazla abartmaması, yani renk özlerine, özellikle de açık tonları vurgulamak üzere fazla beyaz ya da siyah boya maddesi eklememesi gerektiğini düşünüyordu:

Beyaz ve siyahı kararında kullanmayan ressamı ayıplamak gerekir. [...] Beyaz ve siyah inciden yapılıyor olsaydı iyi olurdu [...] çünkü o zaman ressamlar, onları gerektiği gibi, yani tutumlu ve ölçülü kullanır, çalışmaları daha sahici, daha uygun ve daha *vezzoso* olurdu.⁴⁶

Bunun fizyolojik bir temeli vardır. Girolamo di Manfredi, *Quattrocento* döneminde hayli rağbet gören bir incelemesinde bunu şöyle açıklıyordu:

Yeşil tonlarını beyazlar ve siyahlardan daha iyi görmemizin sebebi şudur: Aşırılık, algılama yetimizin dengesini bozduğu için, aşırı olan her şey algımızı zayıflatır, ölçülü ve orta karar olansa güçlendirir. Bu nedenle beyazın yaygınlaştırma etkisine karşı, tam siyah bütünüyle yoğunlaştırıcı bir etki yaratır. Halbuki yeşil gibi ölçülü bir rengin ılımlı bir etkisi vardır, ne çok yaygınlaştırıcı ne de çok yoğunlaştırıcıdır, dolayısıyla görüşümüzü güçlendirir.⁴⁷

Bu özel anlamda, yani aşırıya kaçan ve gözümüzü rahatsız eden güçlü renk kullanımlarının baskın olmadığı bir üslup kastedildiğinde, *vezzoso* nitelendirmesi Fra Angelico'nun resimleri (Resim 24 d) için gerçekten doğru bir tanımdır – Desiderio'nun yüzeysel ve yumuşak kabartmaları için de bu geçerlidir. Bu sanatçılar, Castagno gibi *rilievo* [kabartma/hacim] ressamlarının yeğlediği güçlü karşıtlıklardan kaçınırlar. *Vezzoso*, gamsız olduğu kadar gözü yormayan bir çekiciliğe sahiptir.

Bu tür sözcüklerde karşılaşılan en büyük sorun, bugün kullandığımız “adanmış” [*devoted*] ya da “dindar” [*devout*] sözcüklerinin aynı anlamı vermediğini akılda tutarken, bir yandan da aşırı yorum tuzağına düşmemeyi başarmaktır. Öncelikle, inançlı olmak ne demekti? Bu sorunun karşılığını verebilmek için, Fra Angelico kesinlikle, Landino da bir olasılıkla bize Aquino’lu Aziz Tommaso’nun klasik tanımlarından birini önerirdi: İnançlı olmak, insanın zihnini bile isteye Tanrı’ya yönlendirmesidir; bunun özel yöntemi tefekkürdür; sonucu ise, Tanrı’nın ihsanından kaynaklanan sevinç ile insanoğlunun yetersizliğinin yarattığı hüznün karışımıdır.⁴⁸ Peki *devoto*, zaten amacı dinsel konuları betimlemek olan sanatsal ürünlerde kendini nasıl belli eder? Burada bize, geç Ortaçağ ve Rönesans’ın vaaz üsluplarını ayırmada kullandığı kategoriler yardımcı olur. Daha önce gördüğümüz gibi vaazlar ile resimler arasında yakın bir ilişki vardı ve vaaz üslupları için kullanılan kategoriler resim için de çok uygundu:

Dört vaaz üslubu vardır [...] İlk üslup kesin [*subtilis*] olmayı özen gösterir ve dinbilimi sanatını çok iyi anlayan ve bilen kişiler içindir. İşlevi, konuların özüne inmektir. İkinci üslup daha kolay anlaşılabilir [*facilis*] ve dinbilimini yeni öğrenmeye başlayanlar içindir. İşlevi, konuları titizlikle ve her yönüyle ele almaktır. Üçüncüsü daha karmaşıktır [*curiosus*] ve gösteriş yapmak isteyenler içindir. Bir fayda sağlamadığı için bundan kaçınılmalıdır. Dördüncü üslup daha inançlıdır [*devotus*] ve azizlerin kiliselerde okunan vaazlarına benzer. En kolay anlaşılanıdır ve insanlara öğretmek ve yol göstermek için iyidir. [...] Kilise ileri gelenleri, Aziz Augustinus ve diğer azizler bu üsluba bağlıydılar. Karmaşıklıktan uzak durmuşlar ve ilahi ilhamlarını bütünlüklü bir vaazda bize anlatmışlardı.⁴⁹

Landino *devoto* terimini bu tür bir sınıflandırma sisteminde almış görünmektedir. Demek ki ortada bir üslup var: Tefekküre dayalı, sevinç ile hüznü harmanlayan bir üslup; karmaşıklıktan uzak, kesin ve düşünsel açıdan iddiasız; “kolay anlaşılır ve insanlara öğretmek ve yol göstermek için iyi”. Bu sözlerin, Fra Angelico’nun (Resim 81) duygusal to-

Resim 81. FRA ANGELICO, *Yahuda’nın Öpücüğü*, Armadio degli Argenti’den [Gümüşler Dolabı], ykl. 1450, pano. Santissima Annunziata, Floransa.



nunu tanımladığına karşı çıkmak zordur. Peki bütün bunlar acaba ressamın özellikle hangi resimsel nitelikleriyle örtüşür? Olumlu yönden bakıldığında, tabii ki Landino'nun Fra Angelico'ya da atfettiği *vezzoso* [gamsız], *ornato* [süslü] ve *facilita* [rahatlık] niteliklerine denk düşer; olumsuz yönden bakıldığında, Landino'nun onda bulunmadığını söylediği *difficulta*'ya [zorluk] karşılık gelir: Yani vurgulu *scorci* [kısaltım], keskin *rilievo* [kabartma/hacim] ya da çok *prompti* [atik] hareketler. Fra Angelico'nun resminde eksik olan şey, Landino'ya göre, onun kasıtlı olarak reddettiği bir şeydir, tıpkı Masaccio'nun *ornato*'yu bilinçli olarak reddetmesi gibi. *Devoto* terimi, Masaccio için kullanılan *puro* [sade] terimiyle aynı sınıflandırma düzenine aittir ve birinin Hristiyan vaaz kategorilerinin, diğerininse klasik retorığın bir parçası olması, Landino'nun eleştirel zenginliği ile özgüvenini gösterir.

Sade, rahat, zarif, süslü, çeşitli, atik, gamsız, inançlı; kabartma/hacim, perspektif, renklendirme, kompozisyon, desen, kısaltım; doğanın taklitçisi, zorluk meraklısı. Bunlar Landino'nun *Quattrocento* dönemindeki resimsel nitelikleri ele almak için oluşturduğu temel kavramsal zemindir. Terimlerinin bir yapısı vardır, biri ya diğerinin tersidir, ya onunla bağlantılıdır, ya onu kapsar ya da onunla örtüşür. Bütün bu ilişkileri gösteren bir çizelge yapmak hiç de zor değildir, ama böyle bir çizelge, terimlere, uygulamada sahip olmadıkları ve sahip olmamaları gereken sistematik bir katılık yüklemek anlamına gelebilir. Biz bunları tabii ki günümüz kavramlarının yerine değil, onları tamamlamak ve geliştirmek için kullanabiliriz; bunlar, söz konusu ressamların kendi yaptıkları iş hakkında ne düşündüklerini tamamen gözden kaçırmamamızı sağlar. Ne de olsa *Quattrocento* döneminin amaçları, bizim çağımızın değil, *Quattrocento* döneminin koşullarında gerçekleşmişti.

Landino'nunki gibi terimler, dönemin resimleri ile, o resimlerin üretildiği toplum arasındaki bütünlüğü bünyesinde barındırma avantajına sahiptir. “Perspektif” ya da “desen” gibi bazı terimler, toplumun resimlerle ilgili deneyimleri ile zanaatçıların atölyelerinde ürettiği düşünceler arasında bağ kurarken, “inançlı” ya da “zarif” gibi bazıları da resim deneyimi ile *Quattrocento* yaşamının başka alanlarını ilişkilendirir. Bazıları ise, dönemin kültür anlayışını yavaş yavaş değiştiren bir güce işaret eder.

Zira burada, Landino için çok önemli olan, ancak ikinci bölümde söz etmediğimiz bir metafor alanı vardır. “Sade” ya da “süslü” veya “kompozisyon” gibi bazı sınıflandırmalar, insan etkinliklerinin karmaşık ve olgun bir sınıflandırması olan ve Landino gibi hümanist ilim insanlarının derinlemesine incelediği klasik edebiyat eleştirisi sisteminden devşirilmiştir. Buna ikinci bölümde yer verilmemesinin nedeni, kiliseye giden ve dans etmeyi seven bankacıların çoğunun hümanist ilim insanları olmamasıydı; klasik edebiyat eleştirisi, ilim sahiplerine ait bir beceriydi. Ama Rönesans'ın ilerleyen yıllarında, ilim insanları ve yazarlar tarafından sanatı ve yaşamı eleştirmek için kullanılan bazı sözcükler, başkaları tarafından da kullanılmaya başlamıştır. Örneğin bankacılar, bu sözcüklerin ve kavramların çoğunu, klasik edebiyat eleştirisindeki kökenlerinin farkında olmadan kullanmıştır. Bu süreç, Avrupa kültüründeki klasikleştirme eğiliminin Rönesans boyunca sürmesinde önemli bir rol oynamış, bariz görünen bazı olgulardan çok daha önemli yer tutmuştur; böylece deneyim, terimlerin yeni ayrışmalar yaratmasıyla yeniden sınıflandırılmış, dolayısıyla da yeniden düzenlenmiştir. Sözü edilen bu yeniden düzenlenme bağlamında farklı sanat dalları, ortak bir kavram ve terim sistemi sayesinde biraraya getirilebilmiştir. Örneğin, daha önce açıkladığımız anlamıyla *ornato* [süslü] terimi, artık edebiyatın yanı sıra resim, mü-

zik ve cemiyet hayatında benimsenen tavırlar için de kullanılır olmuştur. Değişik sanat dalları arasında gelişen bu ak-rabalık bazen yanıltıcı olsa da, bunların uygulanma biçimi-ni epeyce etkilemiştir. Landino'nun, ilim sahipleriyle sınırlı olmayan bir okur kitlesine hitap ederken “sade”, “süslü” ve “kompozisyon” terimlerini kullanması, bu kapsamlı sürecin küçük bir parçasıdır.

Sonuç

Kitabın başında, resimdeki formların ve üslupların, toplum-sal yaşamın koşullarına göre biçimlendiğinin altı çizmiştik; nitekim kitabın büyük bölümü, dönemin toplumsal alışkan-lıkları ya da gelenekleriyle ilgili, resimleri daha net algıla-mamıza yardımcı olması beklenen bilgilere ayrılmıştır. Ki-tabı, bu denklemi tersine çevirerek bitirmek hem simetrik hem de doğru olacaktır: Yani şimdi, *Quattrocento* resmin-deki formların ve üslupların, o toplumu algılama biçimini-zi netleştirebileceğini öne süreceğiz. Buraya kadar anlattık-larımın amacı da zaten bunun böyle olduğunu göstermekti.

Olasılıkları abartmak saçma olabilir, ama olasılıklar ger-çektir. İşin gerçeği, bu, toplumsal tarihin ana malzemeleri-nin kendi mecraları içinde epeyce sınırlı olmasından kay-naklanır: Toplumsal tarih, bol miktarda sözcükten ve az – hele Rönesans dönemi söz konusu olduğunda çok az– mik-tarda sayıdan oluşur. Bunlarda bazı etkinlik ve deneyim tür-leri defalarca tekrarlanırken, bazılarında hiç söz edilme-miştir. Hepimizin bildiği gibi, en önemli deneyimlerin ço-ğunu sözlere ya da sayılara dökmek hiç de kolay değildir, onun için de günümüze ulaşan belgelerde bunlara rastlan-maz. Üstelik bugün temel almak zorunda olduğumuz Röne-sans sözcüklerinin çoğu artık neredeyse hiç kullanılmamak-tadır. Rönesans için neyin önemli olduğuna ilişkin bir so-

nuç yazarken Machiavelli'nin sözcüklerine başvurmak zordur, çünkü o zamandan bugüne araya birçok başka sözcük, yorum ve farklı açıklama girmiştir. Belli bir zamanda ve yerde belli türde bir insan olmanın ne anlama geldiğini anlayabilmek çok zordur.

Bu noktada resim üslupları imdadımıza yetişir. Her toplum kendine özgü beceri ve alışkanlıklar geliştirir, bunların da görsel bir yanı vardır, çünkü insan görme duyusu aracılığıyla deneyimler ve bu görsel beceri ve alışkanlıklar, ressamın malzemesi olur. Dolayısıyla, bir resim üslubu aracılığıyla toplumun görsel beceri ve alışkanlıklarına, bunlar aracılığıyla da o toplumu diğerlerinden ayıran deneyimlere erişilebilir. Eski bir resim, görme etkinliğinin bir kayıdır. İnsanın bunu okumayı öğrenmesi gerekir, tıpkı bir başka kültüre ait bir metni, o dili sınırlı anlamda bilse bile okumayı öğrenmesinin gerekmesi gibi. Dil de, resimsel betimlemeler de yerleşik alışkanlığa dayanan etkinliklerdir. Ancak, resimlerden yararlanırken kaçınılması gereken çeşitli hatalar da vardır. Resimlere, dar bir yaklaşımla, resimli toplumsal tarih gibi bakmak, yani onlarda “bir Rönesans tüccarının at üstünde pazara gidişi” türünden sahnelerin peşine düşmemek gerekir. Yine aynı yaklaşımla, kolay denklemlere başvurarak, “tüccarlar” ile “aristokratlar”ı ayırıp ilkin “gerçekçi” ikincisini “idealize” üsluplarla özdeşleştirmemek gerekir. Ama doğru –yani bu kitapta önerdiğimiz gibi– yaklaşılsa, resimler de, sözleşmeler ya da kilise sicilleri kadar geçerli birer belge olabilir. Piero della Francesca'nın ölçülüp biçilmiş, Fra Angelico'nun öğüt verici, Botticelli'ninse dansı çağrıştıran bir resme meyilli olduğunu gözlemliyorsak, yalnız onlarla değil, içinde yaşadıkları toplumla da ilgili bir gözlem yapmış oluruz.

Kaynak olarak sözleşmeleri ve kilise sicillerini kullanmayı yeğleyenler, resimlerin sunduğu toplumsal verileri çok often püften bulabilirler. Resimlerin çok farklı gerçeklikle-

ri yansıttığı kuşku götürmez. Onlar, bir *Quattrocento* insanının zihnine ve duyarlılığına ışık tutar. Tarihsele imgelemi besleyebilmemiz için bu tür sezgilere gereksinimimiz vardır ve burada görsellik, sözel verileri tamamlamaya çok uygundur. Bu konuda son sözü Floransalı Feo Belcarı'ye bırakmak gerekir. 1449'da sahnelenen *Abram ed Isaac* (İbrahim ve İshak) adlı oyununun ilk satırlarında şöyle demiştir:

*Lo Occhio si dice che e la prima porta
Per la quale lo Intellecto intende e gusta.
La secunda e lo Audire con voce scolta
Che fa la nostra mente essere robusta.*

Göz, tüm kapıların ilkidir
Akıl ondan geçerek öğrenebilir ve tadabilir.
Kulak ikincidir, dikkat kesilmiş Söz'le
Zihni sarıp sarmalar ve besler.⁵⁰

Notlar

- 1 Francesco Lancilotti, *Trattato di pittura* (Roma 1509), s. a iii r. ve *Scritti d'Arte del Cinquecento*, ed. Paola Barocchi, I (Milano-Napoli 1971), s. 746.
- 2 Bu düşünce Aziz Augustinus'tan devşirilmiş ve çok sayıda *Quattrocento* kitabında ve vaazında kullanılmıştır – örneğin Matteo Bossi, *Deveris ac salutaribus animi gaudiis* (Floransa 1491).
- 3 H. Holtzinger'in *Cronaca rimata* edisyonundan sonra (Stuttgart 1893), Giovanni Santi, *La Vita e le Gesta di Federico di Montefeltro, Duca d'Urbino* yayınlandı, ed. L. Michelini Tocci, 2 cilt (Vatikan 1985); burada kullanılan metin ikincisinden alındı (II, s. 668 ve s. 673-674). Ayrıca bkz. Lise Bek, "Giovanni Santi's 'Disputa della pittura' – a polemic treatise", *Analecta Romana Instituti Danici*, V, 1969, s. 75-102.
- 4 Landino üzerine genel bilgi için bkz. M. Santoro, "Cristoforo Landino e il volgare", *Giornale storico della letteratura italiana*, CXXXI, 1954, s. 501-547.
- 5 *Comento di Christophoro Landino fiorentino sopra la comedia di Danthe Alighieri* (Floransa 1481), s. iv r.:

Ma dove lascio Battista Alberti o in che generazione di dotti lo ripongo? Dirai tra' fisici. Certo, affermo lui esser nato solo per investigare e' secreti della

natura. Ma quale spezie di matemática gli fu incognita? Lui geometra, lui aritmetico, lui astrologo, lui musico e nella prospettiva meraviglioso più che uomo di molti secoli. Le quali tutte dottrine quanto in lui risplendessino manifesto lo dimostrano nove libri *De Architectura* da lui divinissimamente scritti, e' quali sono referti d'ogni dottrina e illustrati di somma eloquenzia. Scrisse *De Pictura*, scrisse *De Sculptura*, el quale libro e intitolato *Statua*. Ne solamente scrisse ma di mano propria fece, e restano nelle mani nostre commendatissime opere di pennello, di scalpello, di bulino e di getto da lui fatte.

- 6 C. Plinius Secundus (Yaşlı Plinius), *Historia naturale*, çev. C. Landino (Roma 1473) ve sonraki baskılar.
- 7 "Fiorentini eccellenti in pictura et sculptura", *Comento*, s. viii r. Ayrıca bkz. O. Morisani, "Art Historians and Art Critics, III, Cristoforo Landino", *Burlington Magazine*, XCV, 1953, s. 267 ve M. Baxandall, "Alberti and Cristoforo Landino: The Practical Criticism of Painting", *Accademia Nazionale dei Lincei, Atti del Convegno Internazionale indetto nel V° Centenario di L. B. Alberti*, 1972 (Roma 1974), s. 143-156.
- 8 Leonardo da Vinci, *The Literary Works*, ed. J. P. Richter, I (Oxford 1939), s. 372 ve *Treatise on Painting*, ed. A. P. McMahon (Princeton 1956), I, s. 41 ve II, s. 24v.-25r.:

La pittura [...] costringe la mente del pittore a trasmutarsi nella propria mente di natura e sia interprete infra essa natura e l'arte comentando con quella le cause delle sue dimostrazioni constrette dalla sua legge et in che modo le similitudini delli obbietti circostanti al occhio concorrino con li veri simulacri alia poppilla del occhio, e infra gli obbietti eguali in grandezza quale si dimostrerà maggiore a esso occhio; e infra li colori eguali qual si dimostrerà più o men oscuro, o più o men chiaro; e infra le cose d'egual bassezza quale si dimostrerà più o men bassa et di quelle che sono poste in altezza eguale quale si dimostrerà più o men alta et delli obbietti eguali posti in varie distantie perché si dimostreranno men noti l'un che l'altro.

- 9 Bu ifadenin klasik dönem ve Rönesans bağlamında kullanımı için bkz. Yaşlı Plinius, *Natural History*, XXXIV, 61 (*natura ipsa imitanda esse*) ve Lorenzo Ghiberti, *I commentarii*, ed. J. v. Schlosser, I (Berlin 1912), s. 48 (II. 22):

mi ingennai con ogni misura osservare in esse [Cennetin Kapıları] cercare imitare la natura quanto a me fosse possibile.

- 10 Alberti, *Opere volgari*, ed. C. Grayson, III (Bari 1973), s. 80-84:
[...] *il lume e l'ombra fanno parère le cose rilevate, così il bianco e'l nero fa le cose dipinte parère rilevate [...]*
- 11 Cennino Cennini, *Il libro dell' arte*, 8-9, ed. D. V. Thompson (New Haven 1932), s. 5-6:

Come tu de' dare la ragione della luce, chiaroscuro aile tue figure, dotandole di ragione di rilievo.

Se per ventura t'avvenisse, quando disegnassi o ritraessi in cappelle, o colorissi in altri luoghi contrari, che non potessi averre la luce dalla man tua, o a tuo modo, seguita di dare el rilievo alle tue figure, o veramente disegno, secondo

l'ordine delle finestre che trovi ne' detti luoghi, che ti hanno a dare la luce. E così, seguitando la luce da qual mano si sia, da' el tuo rilievo e l'oscuro, secondo la ragione detta [...] E se la luce prosperasse con finestra che fusse maggiore d'altra che fusse ne' detti luoghi, seguita sempre la più eccellente luce, e voglia con debito ragionevole intenderla e seguirla; perché, ciò mancando, non sarebbe tuo lavorio con nessuno rilievo, e verrebbe cosa sempre, e con poco maestro.

- 12 Cicero, *Orator*, XVI, 53; Quintilianus, *Institutiones oratoriae*, XI, i, 53; Genc Plinius, *Epistulae*, VII, ix, s. 8.
- 13 Alberti, *Opere volgari*, III, s. 100-106; Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, Proemio alla parte terza, ed. G. Milanesi, IV (Floransa 1879), s. 9-11; fresk için bkz. E. Borsook, *The Mural Painters of Tuscany*, 2. baskı (Oxford 1980).
- 14 Antonio Manetti, *Filippo Brunellesco*, ed. H. Holtzinger (Stuttgart 1887), s. 9:
quello ch' e dipintori oggi dicono prospettiva; [...] è una parte di quella scienza, che è in effetto porre bene e con ragione le diminuzioni et accrescimenti che appaiono agli occhi degli uomini delle cose di lungi e da presso: casamenti, piani e montagne e paesi d'ogni ragione e in ogni luogo, le figure e l'altre cose, di quella misura che s'appartiene a quella distanza che le si mostrano di lungi [...]
- 15 Dante, *Convivio*, II. iii. 6:
sensibilmente e ragionevolmente è veduto [...] secondo che per un' arte che si chiama prospettiva, e arismetrica e geometria.
- 16 Dante, *Convivio*, II. xiii. 27:
la Geometria è bianchissima, in quanto è senza macula d'errore e certissima per sé e per la sua ancella, che si chiama Prospettiva.
- 17 Bkz. R. Klein, "Tomponius Gauricus on Perspective", *Art Bulletin*, XLIII, 1961, s. 211-230.
- 18 Squarcione'nin 1467 tarihli sözleşmesi için bkz. V. Lazzarini, "Documenti relativi alla pittura padovana del secolo XV", *Nuovo Archivio Veneto*, XV, i, 1908, 292-293:
le raxon d'un piano lineato ben secondo el mio modo e meter figure sul dicto piano una in zà l'altra in là in diversi luogi del dicto piano e metere masari-zie, zoè chariega, bancha, chasa, e darge intendere queste chose sul dicto piano e insegnarge intendere una testa d'omo in schurzo per figura de isomatría, zoè d'un quadro perfeto con el soto quadro in scorzo e insegnarge le raxon de uno corpo nudo mexurado de driedo e denanzi e metere ochi, naxo, bocha, rechie in una testa d'omo ai so luogi mexuradi e darge intendere tute queste cose a parte a parte, quanto a mi sarà posibele e 'l dicto Francesco sarà chapaze a inparare [...]
- 19 Perspektif sistemiyle ilgili anlaşılır açıklamalar için bkz. D. Gioseffi s. v. "Perspective", *Encyclopedia of World Art*, XI (New York 1966), özellikle s. 203-209 ve B. A. R. Carter s.v. "Perspective", *Oxford Companion to Art*, ed. H. Osborne (Oxford 1970), özellikle s. 842-843 ve 859-860; perspektifin kökenleri konusunda bkz. M. Kemp, "Science, Non-Science and Nonsense: The Interpretation of Brunelleschi's Perspective", *Art History*, I, 1978, s. 134-161.

- 20 Bkz. H. Mendelsohn, *Fra Filippo Lippi* (Berlin 1909), s. 34.
- 21 *Treatise on Painting*, I, s. 382 ve II, s. 114 r.:
- Le membra col corpo debbono esser acomodate con gratia al proposito dell'effetto che tu voi che faccia la Figura, et se tu voi fare Figura che dimostri in sé leggiadria, debbi fare membra gentili e distese senza dimostrazione di troppo muscoli e que pochi ch'al proposito farai dimostrare fagli dolci cioè di poca evidientia con ombre non tinte, et le membra massimamente le braccia, disnodate, cioè che nissun membro non istia in linea diritta col membro che s'aggiunge con seco.*
- 22 *Gratia* ve edebiyat eleştirisi için bkz. örneğin, Quintilianus, *Institutiones oratoriae*, IX. 111. 3.
- 23 Quintilianus, *Institutiones oratoriae*, VIII. hi. 49 ve 61 (*Ornatum est, quod perspicuo ac probabili plus est*) ve XII. x. 66.
- 24 Alberti, *Opere volgari*, III, s. 78:
- Sia nell' uomo movimenti con piu fermezza ornati con belli posari e artificiosi.*
- 25 *Treatise on Painting*, I, 275 ve II, 60 v:
- Non fare mai nelle istorie tanti ornamenti alle tue figure e' altri corpi che imedischino la forma e l'attitudine di tal figure e l'essentia de predetti altri corpi.*
- 26 Alberti, *Opera volgari*, III, s. 68-74:
- [...] a' suo luoghi sieno permisti vecchi, giovani, fanciulli, donne, fanciulle, fanciullini, polli, catellini, uccellini, cavalli, pecore, edifici, province, e tutte simili cose.*
- 27 A. g.e.:
- Ivi adunque stieno alcuni ritti e mostrino tutta la faccia, con le mani in alto e con le dita liete, fermi in su in pié. Agli altri sia il viso contrario e le braccia remisse, coi piedi aggiunti. E così a ciascuno sia suo atto e flessione di membra: altri segga, altri si posi su un ginocchio, altri giacciano. E se così ivi sia licito, sievi alcuno ignudo, e alcuni parte nudi e parte vestiti [...]*
- 28 A. g.e.:
- Lodasi la nave dipinta a Roma, in quale el nostro toscano Giotto pose undici discepoli tutti commossi da paura vedendo uno de' suoi compagni passeggiare sopra l'acqua, ché ivi espresse ciascuno con suo viso e gesto porgere suo certo indizio d'animo turbato, tale che in ciascuno erano suoi diversi movimenti e stati.*
- 29 Alberti, *Opere volgari*, III, s. 60-80 ve bkz. M. Baxandall, *Giotto and the Orators* (Oxford 1971), s. 129-139.
- 30 Biblioteca Apostolica Vaticana, MS. Urb. lat. 804, fol. 247v.
- 31 Vespasiano da Bisticci, *Vite di uomini illustri*, ed. P. D'Ancona ve R. Aeschlimann (Milano 1951), s. 209:
- [...] per non trovare maestri a suo modo in Italia, che sapessino colorire in tavole ad olio, mandò infino in Fiandra.*

- 32 Piero della Francesca, *De prospectiva pingendi*, s. 63:
Colorare intendiamo dare i colori commo nelle cose se dimostrano, chiari et uscuro secondo che i lumi li devariano.
- 33 Francesco da Buti, *Commento sopra la Divina Commedia*, II (Pisa 1860), s. 285:
[Giotto] dipennel fu maestro; cioè fino dipintore, o di stile; cioè o disegnatore con stilo ne le taule.
- 34 Cennino Cennini, *Il libro dell'arte*, s. 3:
El fondamento dell'arte, e di tutti questi lavorii di mano principio è il disegno e 'l colorire.
- 35 Bkz. U. Procacci, *Sinopie e affreschi* (Milano 1961), s. 67-68 ve resimler 120-129.
- 36 Alberti, *Opere volgari*, III, s. 100.
- 37 Piero della Francesca, *De prospectiva pingendi*, s. 63:
La pictura contiene in sé tre parti principali, quali diciamo essere disegno, commensuratio et colorare. Disegno intendiamo essere profili et contorni che nella cosa se contene. Commensuratio diciamo essere essi profili et contorni proporzionalmente posti nei luoghi loro. Colorare intendiamo dare i colori commo nelle cose se dimostrano, chiari et uscuro secondo che i lumi li devariano.
- 38 Lorenzo de' Medici, *Opere*, ed. A. Simioni, I (Bari 1939), s. 22:
[...] arguendo dalla difficoltà, perche la virtù, secondo i filosofi, consiste circa la difficile.
- 39 Lodovico Dolce, "Dialogo della pittura 1557", *Trattati d'arte del Cinquecento*, ed. P. Barocchi, I (Bari 1960), s. 196:
si come Michelangelo ha ricerco sempre in tutte le sue opere la difficoltà, così Raffaello, all'incontro, la facilità, parte, come io dissi, difficile a conseguire.
- 40 Antonio Manetti, *Filippo Brunellesco*, s. 14-15:
stupivano e maravigliavansi delle difficoltà ch'egli aveva messo innanzi, come fu l'attitudine d'Abram, l'attitudine di quel dito sotto el mento, la sua prontezza, e panni, e 'l modo e la fine di tutto quel corpo del figliuolo, e 'l modo e panni di quello Angelo e suoi reggimenti, e come gli piglia la mano; l'attitudine e 'l modo e la fine di quello che si trae lo stecco del piè, e così di quello che bee chinato; e di quanta difficoltà sono quelle figure, e quanto bene elle fanno l'ufficio loro.
- 41 Uccello üzerine, *Comento*, s. viii r.: *artificioso negli scorci, perché intese bene di prospettiva*
- 42 Lodovico Dolce, *a.g.e.*, I, 180-181:
Ho inteso, che gli scorti sonò una delle principali difficoltà dell'arte. Onde io crederei, che chi più spesso gli mettesse in opera, più meritasse laude [...] Gli scorti sono intesi da pochi, onde a pochi diletano, et anco a gl'intendenti alle volte più apportano fastidio, che diletatione.
- 43 Vasari, *Le vite*, IV, 11:
si come erano a loro duri a condurli, così erano aspri a vederli

- 44 Leonardo, *Treatise on Painting*, I, 89 ve II, 33 v.:
[...] se tu vorrai piacere a quelli che no' son maestri le tue pitture hanno pochi scorcj e poco rilievo, o' movimento pronto.
- 45 Alberti, *Opere volgari*, III, s. 100:
Et l'ingegno mosso et riscaldato per excitatione molto si rende pronto et expedito al lavoro et quella mano seguita velocissimo quale sia da certa ragione d'ingegno ben guidata.
- 46 Alberti, *Opere volgari*, s. 84:
Per questo molto si biasimi ciascuno pittore il quale senza molto modo usi bianco o nero [...] Sarebbe certo utile il bianco e nero si facesse di quelle [...] perle [...], che nè sarebbono quanto debbono avari e massai e sarebbero loro opera più al vero dolci e vezzose.
- 47 [Ghirolamo di Manfredi,] "Albertus Magnus", *El libro chiamato della vita, costumi, natura dellomo* (Naples 1478), s. lxxvii r.:
Perche il nostro vedere e migliore nei colori verdi che nei bianchi e nei negri.
Ogni obiecto extremo debilita il sentimento e il megio e temperato conforta perche li extremi movano distemperamente lorgano del sentire come il tropo bianco move disgregando il forte negro move tropo uniendo e paucificando. Ma il colore megio come e il verde temperatamente move ne tropo desgregando ne tropo uniendo. Impero conforta molto il vedere.
- 48 Aquino'lu Aziz Tommaso, *Summa Theologica*, 2^a-2^a, q. 180, aa. 1 ve 7.
- 49 "Ars predicandi et syrmocinandi", Biblioteca Nazionale, Floransa, MS. Magi. VIII, 1412, fol. 18v.:
Quattuor sunt genera predicationis [...] Primum genus est subtilius pro sapientibus et expertis in arte: et istud est investigandum. Secundum est facilius pro noviter introductis in theologia istud est penitus observandum. Tertium curiosius pro illis qui solum volunt apparere. Istud est tanquam inutile fugiendum. Quartum devotius sicut sunt sermones sanctorum quae leguntur in ecclesia. Istud est plurimum tenendum et est bonum pro populo edificando et informando [...] Quartum genus predicandi servaverunt antiqui patres, et doctores sancti et Augustinus, et alii sancti qui omnem curiositatem devitantes in quadam massa nobis divinas inspirationes ediderunt sine divisione vel subdivisione aut concordantia aliquali.
- 50 A. d'Ancona, *Sacre rappresentazioni dei secoli XIV, XV, e XVI, I* (Floransa 1872), s. 44.

- V. Alfonso 17, 32, 33
- aere* 116, 117, 174
- Aesopos 113, 114, 128
- Alberti, Leon Battista 34, 95, 96, 110, 117, 123, 127, 174, 182, 184, 191, 195, 197, 198, 206-209, 211, 215-217, 224, 227
- Della pittura* 34, 110, 184, 207
- amatore delle diffcultà* 186, 218 veya zorluk meraklısı 231
- Andreas, Lancillotto de 30
- Aquino'lu Aziz Tommaso 25, 229
- Aristoteles 117
- Aziz Antonino (Floransa)
- Başpiskopos) 41, 73, 75, 123, 226
- Summa Theologica* 41
- Balbus, Johannes 69
- Summa grammatical quae vocatur Catholicon* 69
- Baldovinetti, Alesso 86r
- Meryem'e Müjde: Sorgulama* 86r
- ballo in due* 120
- Barberini Panoları Ressamı 85r
- Meryem'e Müjde: Düşünme* 85r
- Barletta, Gabriel 91
- bassa danza* 116, 119, 174
- Belcar, Feo 235
- Abram ed Isaac* 235
- Bellini, Gentile 182, 212
- Bellini, Giovanni 78, 79, 132r, 137r, 180, 182
- İsa'nın Başkalaşımı* 78, 79, 132r
- S. Giobbe Kilisesi Altar Panosu* 137r
- Benizi, Carlo 24
- Berenson, Bernard 193
- Bicci, Neri di 24, 25
- bilışsel üslup 55, 63, 67, 68, 140, 160, 174
- Bisticci, Vespasiano da 32, 214
- Boccaccio, Giovanni 58, 227
- Botticelli, Sandro 35, 36r, 44, 45, 47, 88, 89r, 104, 106r, 107, 119, 120, 122r, 174, 175, 180, 182, 201, 234
- Genç Adamın Temel Bilimlere Tanıtılması* 104, 106r
- İlkbahar* 107, 119
- Meryem ve Çocuk İsa* 36r
- Meryem'e Müjde* 89r
- Pallas ve Kentaur* 120, 122r
- Venüs'ün Doğuşu* 119
- Brasca, Santa 54r
- Itinerario alla santissima città di Gerusalemme* 54r
- Brunelleschi, Filippo 197, 219, 220r
- H. İbrahim'in İshak'ı Kurban Etmesi* 219, 220r
- buon fresco* 196
- Buti, Francesco da 216
- Calandri, Filippo 135r, 146r, 157, 158r
- Calzetta, Pietro 23
- Cannuzio, Pietro 148, 151r
- Regule florum musices* 148, 151r
- carnalis stimulatıo* 105
- Carpaccio, Vittore 100r
- Ölü İsa, Aziz Hieronymus ve Eyüp* 100r
- Castagno, Andrea del 12, 15, 180-182, 186, 187, 190, 202, 215, 216, 217r, 218, 219-221r, 223-226, 228
- Aziz Julius* 215

Davud 224, 225r
İsa'nın Çarmıha Gerilişi 215
İsa'nın Mezara Konuşu 215
İsa'nın Yeniden Doğuşu 217r
Kutsal Üçleme ve Bakire Meryem,
Aziz Hieronymus ile Bir Aziz
215, 220, 221r, 223
Son Yemek 215
Cennini, Cennino 191, 216
Il libro dell'arte 191
Cessolis, Jacobus de 103, 105r
Liber de ludo scaccorum 103, 105r
Cicero 32, 194
Cimabue 177
colorire 187, 212, 214-218
compositione 209, 211 veya
composizione 211
Cosimo, Piero di 112r
Meryem'in Elizabet'i Ziyareti 112r

d'Este, Borso 14, 43
d'Este, Leonello 123, 174
da Vinci, Leonardo 59, 66r, 89, 92, 95,
96, 146-149r, 179, 180, 182, 189,
190, 195, 196, 199r, 202, 206, 224
Bir Atın Vücudunun Oranları 66r
Bir Başın Oranları Üzerine Eskiiz
147r
Müneccim Kralların Tapınması 199r
Stereoskopik Görüş 59r
Üçlü Kural'la Hesaplama 149r
Dante 128, 176, 186, 194, 197, 216
İlahi Komedya 186
De vulgari eloquentia 194
de' Bardi, Giovanni 14, 35
Decor puellarum 107
devoto 229-231
Dini, Onofrio 142, 143
dinsel oyunlar 108-110, 116
disegno 215-218
Dolce, Lodovico 218, 223
Dialogo della pittura 223
Donatello 19, 211-214r, 224
Hirodes'in Şölani 214r
Meryem'in Göğe Çıkışı 213r
Dotti, Antonfrancesco de' 23
dulia 124

Ebreo, Guglielmo 95, 116r, 117
Erasmus 80

Fabriano, Gentile da 75, 179-181, 222
Müneccim Kralların Tapınması 75,
222
Fazio, Bartolomeo 92
festaiuolo 109, 110, 114
Fibonacci, Leonardo 143, 144
Filarete 126
Filelfo, Giammario 212
Floransa Okulu 97r, 121r
Dans Eden Çift 121r
Sekiz El Eskiizi 97r
Forlì, Melozzo da 177, 181
Fra Angelico 12, 23, 24r, 38, 87r, 88,
102, 103r, 159r, 181, 182, 186,
187, 194, 205, 226-231, 234
Azizler Petrus ve Paulus'un Aziz
Dominicus'a Görünmesi 159r
Linaiuoli Altar Panosu 23, 24r, 226
Meryem'e Müjde: Boyun Eğme 87r
Meryem'in Taç Giymesi 102, 103r
Yahuda'nın Öpücüğü 230r
Fra Mariano da Genazzano 101
Fra Michele da Carcano 69
Fra Roberto Caracciolo 80-82, 88,
105, 160
Prediche vulghare 81r
Francesca, Piero della 39, 40r, 41, 58,
60-62, 88, 114, 115r, 129-131r,
135, 138, 143, 146, 152, 155, 159,
174, 180, 181, 215, 217, 234
Bir Kuyu Ağzı 155r
De abaco 129, 152
De Prospectiva Pingendi 155r, 215
Hamile Madonna 130r
İsa'nın Vaftiz Edilmesi 114, 115r,
136
Merhametli Madonna 39, 40r
Meryem'e Müjde 58, 60, 61, 131r,
159

Galli, Angelo 117, 217
Genç Plinius 194
Ghiberti, Lorenzo 44
I Commentarii 44

- Ghirlandaio, Domenico 20, 21r, 25, 37, 44, 47, 175, 180-182, 207
Münecim Kralların Tapınması 20, 21r
 Giotto 177, 186, 208, 209r, 216, 224
İsa'nın Suda Yürüyüşü 208, 209r, 224
 Giovanni, Matteo di 74r
Meryem'in Göğe Yükselişi 74r
 Gonzaga, Federico 28, 30
 Gonzaga, Francesco 28, 104
 Gonzaga, Lodovico 28, 104, 174
 Gotik 222
 gösterişçi tüketim 33
gratia 201, 202, 205, 206, 224, 227
grazia 201, 204
 hümanist(ler) 72, 75, 92, 101, 124, 128, 173, 184, 201, 209, 232
 hümanizm 32-33
hyperdulia 124
imitatore della natura 189 veya doğanın taklitçisi 231
integra proportione 175
 İlyi Philippe 33
 kısaltım 62, 64, 159, 187, 200, 219, 220, 222-224, 231 ayrıca bkz.
scorci
 kuru fresk 196
 Kutsanmışların Dört Bedensel Yeteneği 175
 Lancilotti, Francesco 175
 Landino, Cristoforo 12, 176, 182, 183r-186, 189, 190, 193, 194, 196, 197, 201, 204-209, 211, 212, 214-216, 219, 222, 224, 226, 227, 229-233
latria 124
Libro di mercatantie 144, 145r
 Limoges, Pierre de 155, 156
De oculo morali et spirituali 155, 160
 Lippi, Filippino 25, 41, 44, 45r, 47, 175, 180, 182, 201
Aziz Bernardo'nun Hayali 45r
 Strozzi Şapeli freskleri 41
 Lippi, Filippo 12, 15, 17-20, 44, 84r, 110, 111r, 134r, 180, 181, 182, 186, 187, 190, 194, 200-202, 204r-208, 210r, 211, 213r, 215, 216, 224, 226
Aziz Stefanos'un Doğumu 207r
Bakire ve Çocuk İsa Azizlerle 110
Çarmıha Geriliş 208, 210r
Hirodes'in Şöleni: Salome'nin Dansı 202, 204r
Kutsal Aile ve Mecdelli Meryem, Azizler Hieronymus ve Hilarion 134r
Meryem ve Çocuk İsa ile Azizler ve Melekler 213r
Meryem'e Müjde: Endişe 84r
Meryem'in Çocuk İsa'ya Tapınması 111
 Machiavelli 234
 Maffei, Celso 154
De sensibilibus deliciis paradisi 154
 Manetti, Antonio 197, 200, 219
Vita di Brunelleschi 197
 Manfredi, Girolamo di 228
maniera 116, 117
 Mantegna, Andrea 28-30, 93r, 104, 174, 178, 181
Aziz Sebastian 93r
Marki Ludovico Gonzaga Oğlu Kardinal Francesco Gonzaga'yı Karşılarken 29r, 104
 Masaccio 12, 26, 78, 98, 99r, 133r, 140, 180-182, 186-196, 200-202, 205, 206, 218, 222, 231
Aziz Petrus Sadaka Dağıtıyor 133r
 Brancacci Şapeli freskleri 187, 193, 196, 200, 201
Cennetten Kovuluş 98, 99r, 140
Çarmıha Geriliş 26
Kutsal Üçleme 140, 187, 188r, 200
Vergi Parası 78, 191r, 192r, 196, 200, 222
 Medici ailesi 201
 Medici, Giovanni di Cosimo de' 17, 20, 80

Medici, Lorenzo de' 45, 46, 119, 136, 173, 218
 Medici, Lorenzo di Pierfrancesco de' 119
memoria 116
Meritatio 83, 86, 88
 Messina, Antonello da 139r, 180, 182
Meryem'e Mijde 139r
 Michelangelo 218
Mirror of the World 101
misura 116, 117
misura di terreno 116
 Montefeltro, Federico da 174, 178, 214

ornato 186, 187, 193, 194, 205, 206, 208, 231, 232

 Pacioli, Luca 142, 143
Summa de Arithmetica 143
 Palmieri, Matteo 109, 142
Della vita civile 142
 Papa IV. Sixtus 45, 46
 Papa V. Nicolaus 38
 Perugino, Pietro 44-47, 78, 79r, 102, 104r, 175, 180, 182
Aziz Bernardo'nun Hayali 46r
İsa'nın Kilisenin Anahtarlarını Aziz Petrus'a Vermesi 102, 104r
Ölü İsa'ya Ağıt 79r
 Petrarca, Francesco 34
De remediis utriusque fortunae 34
 Piacenza, Domenico da 116, 117
 Pinturicchio, Bernardino 36, 37r, 93, 94r, 105, 106r, 108
Aziz Augustinus ve Çocuk İsa 37r
Başkeşiş Aziz Antonio ve Keşiş Aziz Paulus 106, 108
Odyssea'dan Bir Sahne 93, 94r, 108
 Pisanello 65r, 117, 118r, 140, 141r, 180, 181, 217
At Eskizleri 65r
Kız Eskizleri 118
Meryem Ana ve Çocuk İsa ile Azizler Antonio ve Giorgio 140, 141r
 Platoncu 182
 yeni-Platoncu 204

Polentone, Siccio 71
Sancti Antonii confessoris de Padua vita 71
 Poliziano 101, 201
 Pollaiuolo, Antonio del 15, 180, 181
prompto 186, 187, 224, 226
prospectivo 186, 190, 194, 196
puro 186, 193, 194, 231
putperestlik 71, 72
 Pythagoras 148

 Quintilianus 194, 205, 206
Institutio oratoria 205

 Raffaello 148, 177, 218, 219
Atina Okulu 148
ragione 47, 176
rilievo 186, 187, 190, 191, 193, 194, 202, 206, 215-217, 224, 228, 231
 Rimbertainus, Bartholomew 154
De delictis sensibilibus paradisi 154, 160
 Rönensans 11, 33, 63, 64, 67, 96, 102, 121, 143, 144, 148, 189, 194, 195, 205, 206, 218, 222, 229, 232-234
 Rucellai, Giovanni 15, 16, 142, 174

 Salutati, Coluccio 72
 Sanayi Devrimi 17
 Santi, Giovanni 9, 177, 178r, 182
Meryem ve Çocuk İsa, Azizler Crescentius, Francesco, Hieronymus, Antonio ve Kont Oliva Pianiani 178r
 Sassetta 26, 27r
Aziz Francesco'nun Yoksul Bir Askere Harmaniyesini Verişi 26, 27r
 Sassoferrato, Bartolo da 58r, 124
Tractatus de fluminibus, seu tyberiadis 58r
scorci 186, 219, 220, 222-224, 231
 ayrıca bkz. *kısaltım*
sedie 110
 Settignano, Desiderio da 201-203r, 227, 228
 Kutsama Ayini Altarı 202, 203r

Signorelli, Luca 41, 42r, 180, 182
 Kilisenin İleri Gelenleri 42r
Squarcione, Francesco 199, 200
Starnina, Gherardo 26, 31, 124
 Bakire Meryem'in Yaşamı 26
Strozzi, Palla 75

Tolentino, Niccolò da 9, 136, 138,
 215
Tornabuoni, Giovanni 37, 208

Uccello, Paolo 15, 136, 138r, 140,
 180, 181, 198, 222
 San Romano Bozgunu 136, 138r
 İsa'nın Doğumu 198r
Uguccione (di Enrico) 199

Üçlü Kural 143-145, 148, 149r,
 152, 174 veya Altın Kural
 143 veya Tüccarın Anahtarı
 143

Valla, Lorenzo 124, 126
 varietà 205, 207, 208, 211
Vasari, Giorgio 159, 196, 223
Veneziano, Domenico 15, 62, 63r,
 180, 181
 Meryem'e Müjde 62, 63r
Vergerio, Pietro Paolo 60
 De ingenius moribus et liberalibus
 studiis 60
Verrochio, Andrea del 15
 vezzoso 186, 187, 227, 228, 231
Villani, Filippo 186
 virile 47, 174, 226

Waleys, Thomas 101
 De modo componendi sermones 101

Yaşlı Plinius 44, 182, 185, 186
 Naturalis historia 182, 185

Zardino *de Oration* 76, 80

sanathayat

tarih • eleştiri • kültür • politika

dizi editörü: ali artun



MICHAEL NORTH

Hollanda Altın Çağı'nda Sanat ve Ticaret

ÇEVİREN Taciser Ulaş Belge

Michael North bu kitabında Hollanda Altın Çağı'nın ekonomik ve toplumsal yapısını ve ticarileşmenin sanat alanı üzerindeki etkilerini araştırıyor. Dönemin sanat koleksiyonlarını analiz ederek, sanat eserlerinin Hollanda toplumunda nasıl bir işlev gördüğünü gözler önüne seriyor. Sergileri, eser satışlarını, müzayedeleri ve koleksiyonculuk pratiklerini inceleyerek Hollanda sanatının (ve Batı sanat piyasasının) toplumsal tarihini ortaya koyuyor. *Hollanda Altın Çağı'nda Sanat ve Ticaret*, sanat tarihi ve sanat sosyolojisinin kılavuzlarından biridir.



DON THOMPSON

Sanat Mezat

12 Milyon Dolarlık Köpekbalığı: Çağdaş Sanatın ve Müzayede Evlerinin Tuhaf Ekonomisi

ÇEVİREN Renan Akman

Müzayedeci, Mark Rothko'nun tablosu için 72,8 milyon dolara çekici indirdiğinde, salondan uzun bir alkış yükselmisti. Kutlanan neydi? Alıcının zenginliği mi? Estetik beğenisi mi? Yeni bir rekor fiyat mı? Müzayede çekici indiğinde, fiyat değere eşitlenmiş olur. Fiyat, sanat tarihinin artık bir çek defteriyle ne kadar kolay yeniden yazıldığını göstermektedir.



JULIAN STALLABRASS

Sanat A.Ş.

Çağdaş Sanat ve Bienaller

ÇEVİREN Esin Soğançılar

Soğuk Savaş'ın sona ermesinin ardından devreye giren yeni dünya düzeni, sınır tanımayan bir serbest ticaret rejimini uygulamaya koyarken, çağdaş sanatı da derinden etkiler. Sermaye ile birlikte dolaşımı serbestleşen sanat, giderek dev küresel şirketlerin, korporasyonların denetimine açılır. Bu süreçte, sanat da, sanat kurumları da temelden dönüşür.

sanathayat

tarih • eleştiri • kültür • politika

dizi editörü: ali artun



ALİ ARTUN

Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi Estetik Modernizmin Tasfiyesi

Çağdaş sanatın alabildiğine örgütlü olduğu ortadadır, ama ne olduğu henüz bir bilmecedir. Sanat tarihi, eleştiri ve estetik, “çağdaş sanat nedir?” sorusunu daha yeni yeni tartışmaya başlamıştır. Bu tartışmalarda çağdaş sanatın örgütlendiği ortamların incelenmesi kilit yer tutmaktadır. Ali Artun'un yazıları da bu kapsamdadır: sanat yönetiminin yükselişi; bienallerde benimsenen yönetim modelleri; tasarım ile çağdaş sanatın bağı; sanatın müzayedeleşmesi; çağdaş estetik, realizm ve şiddet; çağdaş himaye sistemleri; sanat tarihinin ve eleştirinin kaderi...



Editörler: ALİ ARTUN - NURSU ÖRGE

Çağdaş Sanat Nedir? Modernlik Sonrasında Sanat

ÇEVİRENLER Özge Çelik, Elçin Gen, Suna Kılıç, Kemal İz, Ayşe H. Köksal, Zeynep Baransel, Nursu Örgel

Tarihsizliği ifade eden “çağdaş sanat”ın ne anlama geldiği konusunda tarihçiler yıllardır tartışıyor. Şimdilik “çağdaş sanat”ın, modern sanatın sonuna işaret eden bir kavram olduğu üzerinde uzlaşılmış gibi. *Çağdaş Sanat Nedir?* çağdaş sanat ve “çağdaşlık” konularında süregelen tartışmalara bir sunuş. Bu konuları özgül sorunsallar ve örneklerle değil de, ontolojik ve semantik bağlamda inceleyen metinlere ağırlık veriyor.



Derleyen: ALİ ARTUN

Sanat Emegi Kültür İşçileri ve Prekarite

ÇEVİRENLER Elçin Gen, Sibel Yardımcı, Özge Çelik, Nursu Örgel, Esin Soğancılar, Zeynep Baransel

“Sanat emegi” denince üzerinde durulması gereken ilk husus, kültürün özelleştirilmesiyle başlayan kültür endüstrisindeki patlama ve dönüşümler. Kültür endüstrisi dallanıp budaklanıyor ve bu endüstride çalışanların sayısı her geçen gün artıyor. Paolo Virno ve Pascal Gielen gibi yazarlar, sanatın küreselleştirilmesinde başı çeken bienalleri, esnek ve güvencesiz emek rejimlerinin ideal modeli olarak tanımlıyorlar.

sanathayat

tarih • eleştiri • kültür • politika

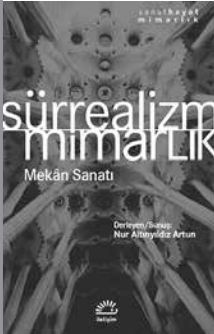
dizi editörü: ali artun



ULUS BAKER

Sanat ve Arzu

Sanat ve Arzu, Ulus Baker'in ODTÜ Görsel-İşitsel Sistemler Araştırma ve Üretim Merkezi'nde 1998 yılında verdiği seminer dizisinin kitaplaştırılmış hali. Ulus Baker 17. yüzyıldan başlayıp Kant'la devam eden temel modern özneleşme süreçlerini Deleuze'ün kılavuzluğunda ele alıyor. Spinoza, Descartes, Leibniz, Kant felsefelerine hep sanatla bağlantısını da gözeterek, bunlardan bir estetik çıkartılabilir mi diye bakıyor. Sanat ve Arzu seminerini baştan sona kat eden *affect* kavramı aracılığıyla, resim ve film dünyalarına, esinlendirici örneklerle dolu bir keşif gezisi bizi bekliyor.



Derleyen: NUR ALTINYILDIZ ARTUN

Sürrealizm/Mimarlık Mekân Sanatı

ÇEVİRENLER Renan Akman, Nur Altinyıldız Artun, Zeynep Baransel, Ayşe Boren, Elçin Gen, Hanneke van der Heijden, Roysi Ojalvo, Esin Soğancılar, Akin Terzi, Mustafa Tüzel

Bu derleme, sürrealizm ile mimarlık ilişkisini değerlendiren incelemelerle başlıyor. Sürrealistlerin hayatındaki ve yazındaki Paris'in izini süren makalelerle devam ediyor. Sürrealizm sergilerinin mekânlarını ele alan yazıların ardından, Bataille, Éluar, Aragon, Tzara, Dalí, Arp, Matta ve Kiesler'in mimarlık üzerine metinleriyle son buluyor.



Derleyenler: NUR ALTINYILDIZ ARTUN - ROYSİ OJALVO

Arzu Mimarlığı Mimarlığı Düşünmek ve Düşlemek

Bu derlemede, kurulmuş yapıları bozan, yeni dünyalar kuran Piranesi var. Bir gezginin düşsel kentlere yolculuklarını anlatan Italo Calvino, kurmaca kent temsilleri üreten Constant var. Mimarlığın sabit anlatılarının yerine ötekiliği koyan Derrida var; Deleuze ve Guattari var. Mimarlığı sanatla kaynaştıran Gordon Matta-Clark var; sürrealistler ve sitüasyonistler var. "Erotik ıstırap katedrali" ile Kurt Schwitters var.