

AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
AKDENİZ UYGARLIKLARI ARAŞTIRMA ENSTİTÜSÜ

13 ve 14. YÜZYIL

BİZANS ve İTALYAN SANATINDA ANTİK ETKİLER

Emine KÜRKÇÜ

Danışman

Doç. Dr. Ekin KAYNAK İLTAR

Akdeniz Ortaçağ Araştırmaları Ana Bilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Antalya, 2023

AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
AKDENİZ UYGARLIKLARI ARAŞTIRMA ENSTİTÜSÜ

13 ve 14. YÜZYIL

BİZANS ve İTALYAN SANATINDA ANTİK ETKİLER

Emine KÜRKÇÜ

Danışman

Doç. Dr. Ekin KAYNAK İLTAR

Akdeniz Ortaçağ Araştırmaları Ana Bilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Antalya, 2023

AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ

AKDENİZ UYGARLIKLARI ARAŞTIRMA ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE,

Emine Kürkcü'nün bu çalışması, jürimiz tarafından Akdeniz Ortaçağ Araştırmaları Ana Bilim Dalı Yüksek Lisans Programı tezi olarak oy birliği ☐ oy çokluğu ☐ ile kabul edilmiştir.

Başkan : (İmza)

Üye (Danışmanı): (İmza)

Üye : (İmza)

Tez Başlığı:

Onay: Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Tez Savunma Tarihi:

Mezuniyet Tarihi :

(İmza)

Prof. Dr. Tuncer DEMİR

Müdür

AKADEMİK BEYAN

T.C AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ

AKDENİZ UYGARLIKLARI ARAŞTIRMA ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ;

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “13 ve 14. Yüzyılda Bizans ve İtalyan Sanatında Antik Etkiler” adlı bu çalışmanın, akademik kural ve etik değerlere uygun bir biçimde tarafımda yazıldığını, yararlandığım bütün eserlerin kaynakçada gösterildiğini ve çalışma içerisinde bu eserlere atıf yapıldığını beyan ederim.

(İmza)

Öğrenci Adı, Soyadı

Emine Kürkcü

İÇİNDEKİLER

ŞEKİLLER LİSTESİ.....	i
KISALTMALAR LİSTESİ.....	ii
ÖZET.....	iii-v
ABSTRACT.....	vi
ÖNSÖZ.....	vii
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

BİZANS İMPARATORLUĞU'NDA 13. VE 14. YÜZYIL

1.1. 13.ve 14. Yüzyılda Bizans İmparatorluğu'nda Siyasal ve Toplumsal Yapı.....	2
1.1.2. Bizans İmparatorluğu'nda Kültürel Yaşam.....	12
1.1.3. Bizans Resim Sanatının Antik Yunan ve Helenistik Kökenleri.....	19
1.1.3.1. Bizans Resminin Gelişim Evreleri.....	19
1.1.3.2. Bizans Resim Sanatı Üzerinde Dini Otoritenin Etkisi.....	24
1.1.3.3. Antik Yunan ve Helenistik Resmin Özellikleri.....	26
1.1.3.4. 13.ve 14. Yüzyılda Bizans Resim Sanatı'nın Antik Yunan- Helenistik Etkiler.....	27

İKİNCİ BÖLÜM

ORTAÇAĞ'DA İTALYAN ŞEHİR DEVLETLERİ

2.1. İtalyan Şehir Devletlerinin Oluşumu.....	52
2.2. Ortaçağ Avrupa'sında Kültür Ortamı.....	59
2.3. İtalyan Resminin Gelişim Evreleri.....	64
2.4. 13. ve 14. Yüzyılda İtalyan Resim Sanatında Antik Etkiler.....	68

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ORTAÇAĞ SONUNDA BİZANS VE İTALYAN RESİM SANATINDAKİ ETKİLEŞİMLER

3.1. 13. ve 14. yüzyıl İtalyan ve Bizans Resmindeki Farklılıklar ve Benzerlikler.....	94
SONUÇ.....	113
KAYNAKÇA.....	116
ÖZGEÇMİŞ.....	121



ŞEKİLLER LİSTESİ

Resim 1: Yusuf'un Rüyası, Mısır'dan Dönüş, Fresk, Kariye Cami, 14.yüzyıl.....	29
Resim 2: Anna'ya Müjde, Fresk, Kariye Cami, 14. yüzyıl.....	29
Resim 3: Pompeii'deki İsis Tapınağından , Fresk, M.Ö. 79.....	30
Resim 4: İşaya'nın Kehaneti, Fresk, Kariye Cami, 14. yüzyıl.....	30
Resim 5: Siloam Havuzunda Kör Adamın İyileşmesi, Fresk, Trabzon Ayasofyası Cami, 13. yüzyıl.....	31
Resim 6: Villa di Poppea, Kuzey Duvarı, Fresk, Pompeii, M.Ö: 50.....	32
Resim 7: Meryem'in Ölümü-Koimesis, Mozaik, Kariye Cami, 14. yüzyıl.....	32
Resim 8: Herakles, Cerberus, Hermes, Atinalı Kırmızı Figürlü Vazo Tablosu, Boston Güzel Sanatlar Müzesi, M.Ö.6.yüzyıl.....	34
Resim 9: Anastasis, Fresk, kariye Cami, 14. yüzyıl.....	35
Resim 10: Dionysos'un Doğumu, Kıbrıs, 4. yüzyıl, Roma mozaiği.....	37
Resim 11: Bebek İsa'nın Banyosu,Aziz Petrus Bazilikası. Papa John VII. Oratory'sinden Mozaik Parçası, 8.yüzyıl.....	37
Resim 12: İskender'in İlk Banyosu, Beyrut Ulusal Müzesi, Baalbek, Mozaik,4.yüzyıl.....	38
Resim 13: İsa'nın Doğumu, Kapadokya, Karanlık Kilise, Fresk, 11. yüzyıl.....	39
Resim 14: İsa'nın Doğumu,detay, Kariye Cami, Mozaik, 14. yüzyıl.....	39
Resim 15: Sidon, Ağlayan Kadınlar Lahdi, İstanbul Arkeoloji Müzesi, M.Ö. 4.yüzyıl.....	41
Resim 16: Çarmıha Gerilme, Fildişi, Konstantinopolis, British Museum, M.S. 10-11.yy.....	41
Resim 17: Kana Düğünü-detay, Trabzon Ayasofyası, Fresk, 13. yüzyıl.....	42
Resim 18: Vilademir Meryemi, Ahşap üzeri mozaik, İkona, 13.yy.....	43
Hagios Basileios Kilisesi, Tirilye	
Resim 19: Hodegetria Meryemi, Fresk, 14.yüzyıl Kariye Cami,İstanbul.....	43

Resim 20: Bergama Sunağı, Friz detayı, 2.yy., Bergama Müzesi, Berlin.....	44
Resim 21: Trabzon Ayasofyası, Fresk, Detay 13.yüzyıl.....	44
Resim 22: Ekmeklerin Çoğaltılması, Fresk, Kariye Cami, 14.yüzyıl.....	45
Resim 23: Ekmeklerin Çoğaltılması, Fresk, Kariye Cami, 14.yüzyıl.....	46
Resim 24: İsimli Bir Sahne, Fresk, Trabzon Ayasofya, 13. yüzyıl.....	47
Resim 25: St. Bartholomeos, Fresk, Trabzon Ayasofya, 13. yüzyıl.....	48
Resim 26: Mesih'in Tapınakta Öğretilmesi, Fresk, Trabzon Ayasofya, 13. yüzyıl.....	48
Resim 27: Kana Düğünü-detay, Fresk, Trabzon Ayasofya, 13.yüzyıl.....	49
Resim 28: Kana'da Düğün-detay, Fresk, Trabzon Ayasofya, 13.yüzyıl.....	49
Resim 29: Üç Kahin Kral Herod'un Huzurunda, Fresk, Kariye Cami, 14.yüzyıl.....	50
Resim 30: Yusuf'un Meryem'e Vedası, Fresk, Kariye Cami, 14.yüzyıl.....	51
Resim 31: İsa'nın Doğumu, Rölyef, Nicola Pisano, Pisa Vafizhanesi Kürsüsü, 13.yüzyıl.....	70
Resim 32: Cesaret, Rölyef, Nicola Pisano, Pisa Vaftizhanesi Kürsüsü detay, 13. yüzyıl.....	71
Resim 33: Meryem'in Taç Giymesi, Mozaik, Jacopo Torriti, St. Maria Maggiore, Roma, 1294.....	72
Resim 34: Son Yargı detay, Fresk, Pietro Cavallini, St. Cecilia, Roma, 1290.....	73
Resim 34: Drusia'nın Dirilişi, Fresk, Giotto, St. Croce Bazilikası, 1310-1311.....	76
Resim 35: Bakire'nin Doğumu, Fresk, Giotto, Scrovegni (Arena) Şapeli, Padua, 1300.....	76
Resim 36: Herod Bayramı, Fresk, Giotto, Peruzzi Şapeli, Santa Croce, 1315, 1325.....	77
Resim 37: Odyssey Manzaraları, Fresk, Vatikan Kütüphanesi, M.Ö.1.yüzyıl.....	79
Resim 38: Firavun'un Rüyası, Mozaik, San Giovanni Vaftizhanesi, Floransa, 13. yy.....	81
Resim 39: Son Akşam Yemeği, Mozaik, Monreal Katedrali, Sicilya, 12.yy. sonu.....	81
Resim 40: Ağıt, Maesta, Tempera, Duccio, Opera del Duomo, Siena, 1308-1311.....	82

Resim 41: Son Akşam Yemeği, Maesta, Tempera, Duccio, Opera del Duomo, Siena,1308-1311.....	82
Resim 43: Meryem'e Ölümünün Müjdesi, Tempera, Duccio di Buoninsegna, Siena Katedrali, 1308-11.....	83
Resim 44: Joahim'im Adağının Reddi, Fresk, Giotto, Arena Şapeli, Padua, 1305.....	83
Resim 45: Anna'ya Müjde, Fresk, Giotto, Arena Şapeli, Padua, 1305.....	84
Resim 46: Bakire'nin Tapınağa Kabulü, Fresk, Taddeo Gaddi, S. Croce Bazilikası. Floransa, 14.yüzyıl.....	85
Resim 47: Meryem'e Müjde, Tempera, Ambrogio Lorenzetti, Ulusal Sanat Galerisi, Siena, 1344.....	86
Resim 48: İsa'nın Tapınağa Sunumu, Fresk, Ambrogio Lorenzetti, Uffizi, Floransa, 1342.....	87
Resim 49: Bakire'nin Doğumu, Tempera, Pietro Lorenzetti, Opera del Duomo, Siena, 1342.....	88
Resim 50: Son Akşam Yemeği, Fresk, Pietro Lorenzetti, Aşağı San Francesco Kilisesi, Assisi, 1320-1330.....	89
Resim 51: Anna'ya Müjde - detay, Giotto, Fresk, Arena Şapeli, Padua, 1305.....	89
Resim 52: Mesih'in Kırbaçlanması- detay, Pietro Lorenzetti, fresk, S. Francesco Aşağı Kilise, Assisi, 1320-1330.....	90
Resim 53: Geç Roma Lahti, Gallo Angelli için yeniden kullanılan, Compasanto, İtalya.....	91
Resim 54: Fransiskenlerin Şehitliği, Fresk, A. Lorenzetti, San Francesco, Siena, 1330.....	92
Resim 55: Adaletin Alegorisi ve detay, fresk, Giotto, Arena Şapeli, Padua, 1305.....	93
Resim 56: Meleager Lahiti, Mermer, Metropolitan Müzesi, M.S. 2.yüzyıl Roma.....	96
Resim 57: Meryem'e Müjde, St Mary Perivleptos Kilisesi, Ohri, 14. yüzyıl	97
Resim 58: Maesta, Meryem'e Müjde, Siena Katedrali, 1308-1311.....	98
Resim 59: Dido'nun Ölümü, Vergil Çizimi, Vatikan Kütüphanesi, M.S.400.....	98
Resim 60: Meryem'in Doğuşu, Mozaik, Pietro Cavallini, Santa Maria,	

Trastevere,1291.....	99
Resim 61: Aziz Portresi, Mozaik, San Appolinare Nuova, 6.yüzyıl.....	100
Resim 62: Uyuyan Eros Heykeli, Ulusal Arkeoloji Müzesi, Atina, M.S. 2. yüzyıl.....	101
Resim 63: Germanica, Bordür Mozaği, Kahramanmaraş Arkeoloji Müzesi, 5. yüzyıl.....	101
Resim 64: Theodosius Tepsisi, Gümüş, 4. yüzyıl, Real Academia de la Historia Koleksiyonu, Madrid.....	102
Resim 65: Göksel Merdiven, Aziz Catherine Manastırı, 12. yüzyıl sonu.....	104
Resim 66: Dört Evangelist, Mozaik, San Vitale, Ravenna, 6. yüzyıl.....	105
Resim 67: Kırık Teras deseni, Mozaik, 2. yüzyıl, İskenderiye.....	105
Resim 68: İşaya'nın Kehaneti, Fresk, Kariye Cami, 14. yüzyıl.....	106
Resim 69: Meleager'in Ölümü, Mermer, Roma Dönemi, 160-170, Louvre Müzesi.....	108
Resim 70: Ağıt, Fresk, Aziz Panteleimon Manastırı, Nerezi, Makedonya,1164.....	108
Resim 71: Ağıt, Giotto, Fresk,Scrovegni (Arena) Şapeli, Padova, 1306.....	109

KISALTMALAR LİSTESİ

arş. arşiv	
arch. archive	
bs. baskı, basım	
Böl. bölüm	
Bz. Bizans cat. catalogue	
ca. circa	
cat. no. catalogue number	
Çev.: çeviren	
coll. collection	
dn. dipnot	
Ed./Eds. editör(ler) Ede. Edebiyat	
Ens. Enstitü Ed. / Eds. Editor(s)	
Env. envanter	
fig(s). figür(ler)	
fig(s). figure(s)	
haz. hazırlayan	
İng. İngilizce (literature)	
kat. no. katalog	
krş. örn. karşılaştırma örnekleri	
krş. karşılaştırınız	
lev. levha	
maximum max.	
min. minimum	
Mus. Museum Müz. müze	
n. note(s) no(s). numara(lar) no(s). number(s)	
Pap. Papyrus/Papyri Pap. papyrus/papyri	
v.d. ve diğerleri	

ÖZET

13 ve 14. Yüzyıl Bizans ve İtalyan Sanatında Antik Etkiler

Ortaçağ sonlarında, sanattaki klasik eğilimler hem Bizans İmparatorluğu'nda hem de Batı Avrupa'da, özellikle de İtalyan şehir devletlerinin sanatsal yaratımlarına damgasını vurmuştur. 13. yüzyıl sonu 14. yüzyıl başlarında, Bizans ve İtalyan sanatında, antik biçimlerin yeniden ortaya çıkmasında paralel bir durum gözlemlenir. Çeşitli sanatsal ifadeler daha sonra bağımsız olarak değişmiştir. Bu döneme dair gerçekleştirilen akademik çalışmalar incelendiğinde, Bizans ve Batı sanatı olarak dönemin ayrı ayrı ele alındığı tespit edilmiştir. Bu çalışmada; 13. ve 14. yüzyıllarda Bizans İmparatorluğu ve İtalyan resim sanatının antik Yunan ve Helenistik sanatla olan ilişkileri incelenmiştir. 13. yüzyılda, sanatta karşımıza çıkan Antik Çağ etkisi çalışma kapsamında hem siyasi ve kültürel ilişkiler açısından hem de sosyal gelişmeler bağlamında araştırılmıştır. Gelenekçi Bizans resminin, Proto-Rönesans döneminde nasıl bir değişim gösterdiğini Batı'da ise yani İtalyan şehir devletlerinde bu antik etkinin resim sanatına nasıl yansıdığı tez çalışması kapsamında incelenmiştir. Araştırmada nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Bu kapsamda kütüphane araştırmaları gerçekleştirilerek dergi, makale ve kitaplar ve internet siteleri, dijital kütüphaneler incelenmiş olup bunun sonucunda gerekli bilgilere ulaşılarak, konuyla ilgili görsellerin hangi ülke, şehir ve yapılarda, ya da müze veya koleksiyonlarda olduğu internet araştırmasıyla belirlenmiştir. Konu hakkında diğer veriler özellikle 13 ve 14. yüzyıl Bizans İmparatorluğu ve İtalyan şehir devletlerinin siyasi ve kültürel yapısı ile ilgili araştırmalar ve Antik Çağ'a olan eğilim, bu dönemde benimsenen dünya görüşü dönemin sanat anlayışını da belirler. Süreli yayınlar, akademik araştırmalar, konuyla ilgili duvar resimleri ve mozaiklerden oluşan eser örnekleriyle incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Bizans, İtalya, 13.ve 14. yüzyıl, Antik Yunan, Helenistik, Fresk

ABSTRACT

Ancient Influences in 13th and 14th Century Byzantine and Italian Art

During the last two centuries before the late medieval Renaissance, ancient connotations, classical trends dominated the artistic creations of both the Byzantine Empire and Western Europe, especially the Italian city-states. At the end of the 13th century and the beginning of the 14th century, a parallel situation is observed in the reappearance of ancient forms in Byzantine and Italian art. Various artistic expressions later changed independently. When the academic studies on this period are examined, it has been determined that the period is handled separately as Byzantine and Western art. In this study; The relations of Byzantine Empire and Italian painting art with ancient Greek and Hellenistic art in the 13th and 14th centuries are examined. The effect of antiquity that appeared in art in the 13th century was investigated both in terms of political and cultural relations and in the context of social developments. How the traditional Byzantine painting changed during the Proto-Renaissance period and how this ancient influence reflected on the art of painting in the West, namely in the Italian city-states, was examined within the scope of the thesis study. The qualitative research method was used in the research. In this context, library research was carried out and magazines, articles and books, internet sites, digital libraries were examined, and as a result, the necessary information was obtained and it was determined by internet research in which countries, cities and structures, or museums or collections the images related to the subject were. Other data on the subject, especially the research on the political and cultural structure of the 13th and 14th century Byzantine Empire and Italian city-states, and the tendency towards Antiquity, the world view adopted in this period also determine the understanding of art of the period. Periodicals, academic research, related wall paintings and mosaics were examined with examples.

Keywords: Byzantium, Italy, 13th and 14th centuries, Ancient Greece, Hellenistic, Fresco

ÖNSÖZ

Ortaçağ sonu 13 ve 14.yüzyıllarda Bizans İmparatorluğu ve İtalyan sanat üretiminde Antik Çağ'ın etkileri olduğu izlenmiştir. Akdeniz'in iki farklı bölgesinde aynı dönemde, sanattaki bu Antik Çağ etkisinin kökeninde ortak bir kültürel hareketlilik bulunduğu gerçekleştirilen araştırmalar sonucunda gözlenebilmektedir. Sanat tarihiyle ilgili akademik çalışmalar incelendiğinde bu coğrafyaların Batı ve Doğu olarak ele alındığı, Bizans ve İtalya'daki Antik Yunan ve Helenistik etkililerine dair karşılaştırmalı bir akademik çalışmanın gerçekleştirilmediği tespit edilmiştir. Tez kapsamında iki farklı coğrafyadaki Antik Çağ etkilerini sanattaki yansımalarını kültürel, sosyolojik, siyasi nedenleri ve etkileşimleriyle birlikte ele alınması ve analiz edilmesi amaçlanmaktadır.

Akdeniz coğrafyasında bulunan Bizans İmparatorluğu'na ait, sürgündeki Komnenos hanedanlığı tarafından inşa edilen 13. yüzyıla ait, Antik Çağ özellikleri açısından Bizans'ın Anadolu'daki en önemli örnek kiliselerinden olan Trabzon Ayasofya'sı ve 14. yüzyılda büyük bir kısmı yenilenen Konstantinopolis'te hümanist Theodoros Metokhites'in hamiliğini yaptığı, freskleriyle Bizans resminde olduğu kadar dünya sanat tarihinde de önemli bir yeri bulunan, Bizanslı ressamların bu yapıda gerçekleştirdikleri betimlemelerdeki yeniliklerden ve farklı Antik Çağ etkileri barındırmasından dolayı Paleologos Rönesansı olarak değerlendirilmesine neden olan Kariye Cami' (Khora Manastırı) dir. Çalışmada Bizans sanatına konu olan resimler, bu iki kilise ile sınırlandırılmıştır. İtalyan sanatında ise aynı döneme ait Antik Çağ ile etkileşimler, Floransa, Roma, Toskana ve Siena gibi şehirlerde bulunan kilise ve katedrallerde karşımıza çıkmaktadır. Genellikle dini yapılarda tespit edilmiş olan duvar resmi ve mozaiklerin tez kapsamında öncelikle bu iki coğrafyanın siyasi, ekonomik ve kültürel etkileşimleri incelenmiş, karşılaştırmalı Antik Çağ etkileri, antik dünyayla olan ilişkileri araştırılmıştır. Ayrıca bu iki ülkeden seçilen yapı örnekleri üzerinden, üretilen resim sanatı örnekleriyle bu etkileşimler bağlamında karşılaştırmalı olarak incelenmiştir. 13. yüzyıl sonu ve 14.yüzyıl başındaki Antik Çağ'ın ikonografi, renk ve üslup açısından Bizans ve İtalyan sanatındaki değiştirici gücü araştırılmıştır.

Ortaçağ'ın son iki yüzyılında, Bizans'ta Paleologoslar dönemi sanatında da aynı dönemde Gotik'ten Rönesans'a geçiş ev sahipliği yapan İtalyan sanatı da Antik Çağ'a ait anlatılardan ve betimleme biçimlerinden ilham almıştır. Her iki dönemin sanatında da antik

sanat yeniden yorumlanmıştır. Dönemin sanatında gözlemlenen bu değişimin arka planındaki kültürel ve siyasi dalgalanmalar mı dünya görüşünü değiştirip sanatı etkilediği konusu incelenip hipotez doğrultusunda analiz edilmiştir.

Bu tez çalışmasında, danışmanlığımı üstlenen, bilimsel hazırlık döneminde dersleriyle bizlere katkı sağlayan her konuda bizleri sabırla dinleyen ve yönlendiren ve çalışmanın gerçekleşmesinde desteğini esirgemeyen, değerli tecrübeleri ve bilgisi dahilinde çalışmama yön veren danışman hocam Doç. Dr. Ekin KAYNAK İLTAR’a sonsuz teşekkür ederim.

.



GİRİŞ

Ortaçağ sonlarında resim sanatında hem Bizans İmparatorluğu hem de İtalya'da hümanizma ve antik sanatın etkisi 13. yüzyılın sonunda başlamış ve 14. yüzyıl boyunca devam etmiştir. Bizans'ta Paleologos Hanedanlığı'na (1259-1453) denk gelen bu dönemde Kilisenin laikliği, 1261'deki Latin işgalinin ardından yaşadıkları hayal kırıklığının neticesinde, Yunan kökleriyle daha çok bağ kurmaya çalışan Bizanslılar kendilerinin Latinlerden farklı ve üstün bir geçmişe sahip olduklarını vurgulamaya çalışıyorlardı. Böylece Antik Çağ'a bir geri görüş yaşanmış ve geçmişe ait her şey yeniden incelenmiş ve yeniden anlaşılmasına çalışılmıştır. Yunan kültürüne karşı daha da yoğun bir geri dönüşü destekleyen yeni bir eğitim reformu da yapılmıştır. Konstantinopolis'te bilim, sanat ve edebiyat alanlarında diğer dönemlere göre daha cesur ve seküler ilerlemeler görülür. Paleologos Rönesansı da denilen bu dönem sanatında da aynı dönemde Gotik'ten Rönesans'a geçişe ev sahipliği yapan İtalyan sanatı da Antik Çağ'a ait anlatılardan ve betimleme biçimlerinden ilham almıştır. 1260'tan sonra, Avrupa'nın diğer bölgelerinden daha farklı olarak İtalya'da, sanatın antik kültürden aldığı ilhamla takip ettiği yol, onu Rönesans'a ulaştırmıştır. Nitekim 1204 yılındaki Konstantinopolis'in işgalinden sonra İznik ve Konstantinopolis'te başlayan yoğun klasik eğilim, İtalya'da gelişmek için çok uygun bir konum bulmuştur. Bu topraklarda, Roma İmparatorluğu'nun beşiğinde çok sayıda antik anıt sanatçıların gözleri için hep tanıdıktı. Böylece bir yandan, 1204'te Konstantinopolis'in istilası nedeniyle oradan Avrupa'ya taşınan sanat eserleri ve sanatçılarla birlikte ard arda gelen sanatsal gelenek, diğer yandan Gotik unsurların gerçekçiliği, antik sanatın İtalyan topraklarında yerleşmesine izin veren koşullar yaratmıştır. 13. yüzyılla birlikte, sanatçıların Ortaçağ modellerinden uzaklaşmasına ve sadece klasik sanata yönelmelerine aynı zamanda doğaya yönelmelerine neden olmuştur. Döneme çağdaş sanatçılardan Cavallini, Lorenzetti kardeşler, Cimabue, Duccio ve Giotto'nun eserlerinde, Bizans geleneği, Gotik lirizmi ve Geç Antik Çağ'ın, antik sanatın güzelliğine yol açan yeni bir senteze katkı bulunan tüm faktörler bir arada görülebilmektedir.

Geç Orta Çağ'da antik sanatın Helenistik, Roma ve Yunan resmindeki organik estetiği pagan dünyayı en yalın haliyle yansıtan sanat, abartılarak tasvir edilmiş duygularıyla, mizahi ve erotizme olan eğilimiyle, grotesk ve pastoral yönüyle ön plana çıkmaktadır. Her türlü duygunun ifadesinin bulunabileceği bu antik öğeler kullanılmaya başladıkları bağlamlarda var olan doğal ve organik anlamlarından uzaklaştırılarak başka anlamlar yüklenerek, dini konuların, Yeni ve Eski Ahit öykülerinde kullanıldıklarında değer bulmuştur.

Ortaçağ sanatının estetik problemlerine çözümler antik kültürün sanatından miras alınmış olmasına rağmen mitolojik konular ve Tanrılar, Hristiyanlaştırılarak yeni dini hikayelerin içine yerleştirilerek onlara yeni anlamlar yüklenmiştir. Elbette ki Hristiyanlığa aykırı ve aşırı gelen unsurlar reddedilmiş ve hiç sanata dahil edilmemiştir. Örneğin, Bizans'taki dini veya seküler sanatta ne erotizm ne de mizah bulunmamakla birlikte Helenistik sanatın karakteristiği olan pitoresk ve pastoral unsurlara sıklıkla başvurulmuştur. Burada antik sanata yaklaşımında bir seçicilik öyküsü bulunduğu zaten belirgin bir hale gelmektedir.

Tasvirlerde; din ve kilise öğretileri kökenli temalar tasvirlerin ana hatlarını oluştururken Antik Çağ'ın hümanizma etkisi, daha çok modelleme, form ve stilde tercih edilmiştir. Bu bağlamda, özellikle dini mimari resim programlarında alegorik ve sembolik unsurlar, teatral sahneler, pastoral ve pitoresk manzaralar ve birçok Antik Çağ modellemesi ile karşılaşılır. Hümanizmanın etkisi ile bol drapeli kıyafetler içerisinde duyguyu yansıtan vücut dilinin tasvire hakim olduğu figür tasvirleri görülür. Bu araştırmada Antik Çağ etkileri bulunan, Proto-Rönesans dönemi Bizans ve İtalya'da bulunan resim örnekleri doğrultusunda incelenmesi araştırmanın temelini oluşturmaktadır.

BİRİNCİ BÖLÜM

BİZANS İMPARATORLUĞU'NDA 13. ve 14. YÜZYIL

1.1. 13.ve 14. Yüzyılda Bizans İmparatorluğu'nda Siyasal ve Toplumsal Yapı

Tarihte Bizans İmparatorluğu olarak anılan ve bin yıldan daha uzun bir süreçte varlığını devam ettirmiş, Kostantionopolis (İstanbul) merkezli bir Ortaçağ İmparatorluğu olan devlet aslında Doğu Roma İmparatorluğu'dur. Tarih kitaplarında bahsedildiği gibi, halk kendisini "Bizanslılar" olarak, ülkeleri için ise antik Helen-Roma İmparatorluğu'nun doğusu yani Doğu Roma olarak tanımlıyorlardı (Donald, 1993: 1). Bizans ismi batılı tarihçilerin Batı Roma ve Doğu Roma İmparatorluğu'nun ayrımının net olarak anlaşılabilmesi için ilk kez 16. yüzyılda kullandıkları bir terimdir. Yönetim şekli, dili ve kültürü aynı Batı Roma gibi Latin olan Doğu Roma İmparatorluğu'nun yerleştiği yeni toprakların üzerinde yaşayan yerleşik halk ise Yunanca konuşan ve doğunun gelenek görenekleriyle yaşayan insanlardan oluşuyordu. Bizans İmparatorluğu'nda 6. ve 7. yüzyıllarda Balkanlarda ve İtalya'da çok büyük toprak kayıpları yaşanmış, Mısır, Suriye ve Filistin'e Müslümanlar hakim olmuş geriye sadece

Yunanistan ve Anadolu topraklar kalmıştı. Bu tarihten sonra Bizans imparatorluğu, Yunan dili ve kùltürünün hakim olduğu, Ortodoks inancı benimsemiş bir imparatorluk haline gelmiştir.

8. ve 9. yùzyıl ise temelde dini nedenlerden kaynaklanan fakat siyasi ve sosyal nedenleri de bulunan ikonaklazm (ikona kırııcılık) ile mücadele edilerek geçen bir dönemdi. Bu yùzyıllarda yaşanan veba salgınları, depremler, Arap akınları ve ikonaklast dönemiyle birlikte zor günler geçiren Bizans İmparatorluğu 10. yùzyılda Arap Müslùmanların yaşadıkları iç karışıklıklarla birlikte güç kaybetmesinden faydalanarak saldırıya geğip kaybettikleri toprakların bir kısmını geri almayı başarırlar (Baştav,1989: 5). Bizans 11. yùzyılda, içinde Yunanistan'ı, Anadolu'yu Güney İtalya ve Balkanlar'ı kapsayan çok büyük bir toprak parçasına sahip bir imparatorluk haline gelir. Ülkenin yönetimi ve savunması, Konstantinopolis'ten merkezi sistemle yürütölmekteydi. İstikrarlı bir tarım ve ekonomisi mevcut olup parası, Akdeniz'in en uzak bölgesinde bile geçerli olan bir para birimiydi (Donals, 1993: 2). Ne var ki 11. yùzyılın sonunda Komnenos Hanedanlığı'nın bařa geçmesiyle Bizans'ta devam eden güçlü merkezi otorite, yerel otorite karşısında güçsüz duruma düştü. Büyük toprak sahipleri topraklarını daha da genişletip devletin tarımsal ve ekonomik sistemine zarar verdiler. Böylece başkentteki ve taşrada bulunan aristokratlar çıkarları gereği tahta geğmesini istedikleri adayı destekliyorlardı, bu durum imparatorluğun güç dengesini değiştirdi (Donald, 1993: 4). 1071 tarihine gelindiğinde, batıda Bizans İmparatorluğu'nun sahip olduğu Güney İtalya'daki son toprak parçası Normanlar tarafından ve doğuda ise Anadolu toprakları Malazgirt Savaşı'yla Selçuklu Türklerinin eline geğmişti. Ardından tahta geçen İmparator I. Aleksios Komnenos (1081-1118) aynı zamanda başarılı bir askerdir. Güç kaybetmeye başlayan imparatorluğu toparlamak için uğraş vermiş, sınırların güvenliğini sağlamak için çok çaba göstermiş en azından Türklerle aralarına yeni sınır çizgisi oluşturmaya uğraşmıştır. 1096'da ki ilk Haçlı Seferi de onun hükümdarlığı döneminde başlamıştır (Donald, 1993: 5).

Batı Avrupa 12. yùzyılda yeni yapılar oluşturmak ve yeni düşünceler geliştirmek süreci içerisindeyken Bizans İmparatorluğu içeriden ve dışarıdan gelen askeri ve siyasi tehditler karşı direnmekteydi. Bu yùzyılda hüküm süren imparatorlardan biri olan I. Manuel Komnenos (1143-1180), imparatorluğun hayatta kalabilmesi için Batı ile siyasi ve ticari ilişkilerin güçlendirilip kiliseyle uzlaşmaya gidilmesi gerektiğini düşünüyordu (Donald, 1993: 5). Lakin halkın büyük bir bölümü bu görüşü desteklemiyordu. Azınlıkta olan, iyi eğitim görmüş bir kesim ise Batılıların Roma İmparatoru olarak Konstantinopolis'teki hükümdarı ve

kendi papalarının Hristiyan kiliseleri içindeki beş patrikten birisi olduğunu kabul etmeleri durumunda barış içinde yaşanılabileceği görüşündeydiler. Bizans halkı ise ayırım yapmaksızın bütün batılılara “Latinler” diyor ve onlar hakkında olumlu düşünmüyorlardı. Kendilerini Batı Avrupa’daki bütün uygarlıklardan daha eski bir geçmişleri olduğu için daha üstün olduklarını düşünüyorlar bunlara saygı duymadıkları için Batılılarla uzlaşma istemiyorlardı (Donals, 1993: 6). 13. yüzyıl başında Batılılara karşı olan onları düşman olarak gören Bizanslıları haklı çıkaracak bir gelişme yaşandı. Fransızlar, Almanlar, Lombartlar, Flaman ve Venediklilerden oluşan bir Haçlı ordusu tarafından 1204 yılında Konstantinopolis ele geçirilir ve kendi aralarında yaptıkları bir anlaşma sonucu imparatorluk toprakları paylaşılır (Balard, 2005: 189). Konstantinopolis’te elli yedi yıl sürecek bir Latin İmparatorluğu kurulur.

1204’de işgalden sonra birçok kişi gibi Kontantinopolis’ten Anadolu’ya kaçan bir isim de Bizans İmparatoru olan III. Aleksios’un damadı I.Theodoros Laskaris’dir (1204-1222). Kendisiyle beraber Anadolu’ya geçenlerden oluşan bir direniş birliği oluşturarak, daha sonra başkent ilan edilecek İznik (Nikaia)’da bir ordugah kurarlar. Theodoros Laskaris burada bir Ortodoks patriği seçerek onun elinden 1208’de sürgündeki Bizans İmparatoru olarak tacını alır ve İznik’te yeni bir Bizans devleti kurulur (Donald, 1993: 10-11). Komnenos hanedanından iki kardeş Konstantinopolis’in ele geçirilmesinden önce Trabzon’da bir prenslik kurmuşlardı. Bunlardan Aleksios Komnenos’da Bizans İmparatorluğu için hak iddia etmekteydi. İsaakios Komnenos ise Kıbrıs’ta bir prenslik oluşturmuştu. Yunanistan’da ise Mikhael Doukas Epeiros hükümdarı olduğunu ilan eder (Donald, 1993: 11). Böylece yeni Bizans imparatoru olmak için hak sahibi olduğunu iddia edenlerin sayısı dörde çıkar. Fakat Konstantinopolis’te kurulan Latin İmparatorluğu’nun (1204-1261) bulunduğu süre içinde Bizans İmparatorluğu’nu temsilen I.Theodoros Laskaris tarafından kurulan Nikaia (İznik) İmparatorluğu öne çıkacaktır. Laskaris tahtta kaldığı süre içinde kurmuş olduğu devletin sınırlarını Türklere, Latinlere ve Bizans tahtının diğer mirasçılara karşı korumayı başarmıştır. Nikaia (İznik) İmparatorluğu tahtını Theodoros Laskaris damadı olan İonnes Dukas Vatatzes (1222-1254) bırakır. Vatatzes sadece Nikaia İmparatorluğu’nun değil Bizans İmparatorluğu’nun da en başarılı imparatorlarından olarak bilinir. Ülkeyi iç ve dış siyaset açısından başarılı bir şekilde yönetirken, küçük bir eyalete dönüşmüş imparatorluğu da genişletip güçlendirmiştir. Vatatzes, Konstantinopolis’in tekrar kazanılması karşılığında Roma Kilisesi’nin üstünlüğünü kabul etmeyi göze alarak müzakerelerde bulunur ancak Roma’nın aşırı talepleri karşısında bu anlaşma yarım kalır (Ostrogorsky, 2011: 402). Vatatzes döneminde Nikaia İmparatorluğu’nun sahip olduğu topraklar iki katına çıkmıştır. Daha önce

Nikaia Devleti'ne rakip olanlar artık güçlerini yitirmiş ya da ortadan kaybolmuştur. Balkan yarımadasındaki toprakların büyük bir bölümüne de hükmetmeye başlamışlardı. Latin İmparatorluğu'nun elinde ise Nikaia Devleti topraklarıyla çevrenmiş, Konstantinopolis civarında topraklar kalmıştı (Ostrogorsky, 2011: 409). İonnes Vatatzes sadece dış siyaset konusunda başarılı değildi, iç siyasette de gelir dağılımı konusunda çalışmalar yapmış hastaneler ve hayır kurumları inşa ettirmiştir. Adalet konusu ile yakından ilgilenmiş, hukuki konulardaki suistimalleri ortadan kaldırmak için uğraşmıştır. Bizans halkının çoktan beri unutmuş olduğu refah seviyesini yükseltmek için tarım ve hayvancılığın kalkınmasını desteklemiş örnek olmak için kendisi de çiftlikler kurmuştur (Ostrogorsky, 2011: 409). Askeri açıdan güvenlik konusunda sınır bölgelere kaleler inşa ettirmiş, orduyu güçlendirerek asker sayısını artırmış ve gerekli görülen sınır bölgelerine dağıtmak suretiyle savunma sistemini yenilemiştir. Çağdaş dönem kaynaklarından Bizans tarihçisi Georgios Pakhymeres bu uygulamayı Nikaia Devleti'nin yapmış olduğu en başarılı icraat olarak saymaktadır (aktaran, Ostrogorsky, 2011: 409). Lüks tüketime karşı olan Vatatzes yabancı ürün ithalatını yasaklamış ve yerli üretimi desteklemiş kendi kendine yeten bir devlet olma politikası gütmüştür. Moğolların komşu devletlere olan zararları Nikaia İmparatorluğu'na dokunmamış bu da ekonomik açıdan çok işlerine yaramıştır. Başarılarıyla Bizanslılara, tekrar var olabilmek için gerekli olan umudu sağlayan İonnes Vatatzes 1254 yılında ölümünün ardından büyük saygı duyulmuş ve kendisi aziz ilan edilmiştir (Ostrogorsky, 2011: 410).

Vatatzes'ten sonra tahta geçen oğlu Theodoros II. Laskaris'in (1254-1258), kısa hükümdarlığı süresince Nikaia devletinin eski Bizans İmparatorluğu'ndan kültürel açıdan hiçbir eksiği bulunmamaktaydı. Bizans kültürünü ayakta tutmaya çalışan ve Latin işgalinden kaçıp İznik'e yerleşen pek çok düşünür, edebiyatçı ve bilim insanı bulunuyordu. Bunlardan ilahiyatçı, filozof bir yazar olan Nikeforos Blemmydes ve tarihçi devlet adamı Georgios Akropolites, İznik İmparatoru II. Theodoros Laskaris'in eğitimine katkı sağlamışlardır. İmparator felsefe ve teoloji araştırmaları yapan başarılı bir yazardı. Theodoros dönemi Nikaia'sı (İznik) Atina ile kıyas edilmekteydi. İmparatorun etrafında çok sayıda bilim insanı, filozof yazar olan bu dönemi sanat tarihçileri 10. yüzyılda Makedon Rönesansı olarak adlandırılan VII. Porphyrogennetus devrini anımsatan bir kültürel yenilenme dönemi olarak görürler (Magdalino. 2016: 132). Sara hastalığı bulunan imparatorun, devlet işlerinde kontrolün hep kendisinde olmasını talep etmesi soylu sınıfı kızdırıp kendisinden uzaklaştırmıştır. Aristokrat sınıfın öncelikli haklara sahip olmalarına kesinlikle karşı çıkarak yöneticilerini orta sınıftan kişilerden seçmişti. Sadece devlet işlerinde kontrolü eline almakla kalmadı kiliseyi de hakimiyeti altına aldı. Dünya malında gözü olmayan bir keşiş olan

Arsenios'un patrikliğe yükseltti. Babası Vatatzes'in aksine Roma Kilisesi ile birleşme planları hiç olmadı, Ortodoks Grek Kilisesi'nin Roma'ya bağlılığı söz konusu olamazdı eğer bir birleşme olacaksa bu eşit şartlarda olmalıydı (Ostrogorsky, 2011: 411). Theodoros II. otuz altı yaşında hastalığına yenik düşerek ölür ve tacı henüz yedi yaşında olan oğlu İonnes IV. geçer. Bu yaşta imparatorluğu yönetemeyeceği için naip olarak aristokrasinin de desteklediği, ordunun başarılı kumandanlarından Mikhael Paleologos atanır. 1259 yılında ise eş imparator olarak taç giyer (Ostrogorsky, 2011: 413). Eş imparator olarak siyasi ve askeri başarılarla dolu iki yılın ardından VIII. Mikhael Paleologos (1259-1282) Konstantinopolis'in geri alınması için hazırlıklara başlar. Bütün sorun çıkarabilecek düşmanlarla; Moğollar, Bulgarlar ve Selçuklu Türkleriyle barış anlaşması imzalar. Sınırları koruyabilmek için surların yenilenmesiyle savunma sistemini de güçlendirmişti fakat en büyük sorun Konstantinopolis'in Venedikliler tarafından boğazdan korunmasıydı (Donald, 1993: 15). Bunun için de Venediklilerin uzun zamandan beri rakibi olan Cenevizlilerle denizde Bizans'ı desteklemesi şartıyla, ticari imtiyazlar verilerek bir anlaşma yapılır fakat yardıma ihtiyaç kalmadan Konstantinopolis, İznik Bizanslılarına teslim olur (O'Connell ve Dursteler, 2019: 268). Zaferden üç hafta sonra VIII. Mikhael, Bizans yönetim merkezini İznik'ten Konstantinopolis'e taşır. Ayasofya Kilisesi'nde eşi Theodora ile birlikte imparator ve imparatoriçe olarak Patrik Arsenios tarafından taç giydirilir, iki yaşındaki çocukları ise veliaht ilan edilir. Meşru imparator IV. İoannes Laskaris ise birkaç ay sonra gözleri kör edilerek bir kuleye kapatılır böylece Bizans İmparatoru olma ihtimali ortadan kaldırılır fakat VIII. Mikhael'in bu davranışı kiliseyi kızdırır ve Patrik Arsenios imparatoru aforoz eder. Beş yıl boyunca kiliseye alınmayan VIII. Mikhael sonunda Arsenios'u görevinden azlettirip sürgüne gönderir, ancak kendisinin affedilip tekrar kiliseye kabul edilmesi için birkaç patrik daha değişmesi gerekmişti (Donald, 1993: 19). Böylece elli yedi yıl hüküm sürmüş olan Laskaris hanedanlığı sona erer yerine Paleologos hanedanlığı dönemi başlar.

VIII. Mikhael Paleologos 1261'de Konstantinopolis'i Haçlılardan geri aldığı anda, Bizans İmparatorluğu artık dünya politikasında söz sahibi olan eski imparatorluk değildi. Anadolu'nun büyük bir kısmı Selçuklular tarafından ele geçirilmiş Bizans İmparatorluğu'nun elinde Batı Anadolu'nun bir kısmı, içinde Serez ve Edirne'nin bulunduğu Bizans Trakyası ve Selanik civarındaki Makedonya toprakları kalmıştı. Ege kıyısındaki adalardan ise Rodos, İmroz ve Semendirek Bizans İmparatorluğu hakimiyetindeydi (Eyice. 2063: 61). Eskiden sahip olunan Avrupa illeri ise artık Bulgar ve Sırp krallıklarına dahildi. Güney ve Orta Yunanistan, Fransızların sömürgesi olmuştu ve bütün Akdeniz ticareti doğusundan batısına kadar Ceneviz ve Venediklilerin elindeydi. Dolayısıyla Bizans İmparatorluğu denizlerde

yapılan ticaretten hiçbir kazanç sağlamıyordu (Donald, 1993: 15). Latin İmparatorluğu döneminde deniz ticaretinde Venedik, Ceneviz ve Pisa kolonileri, Bizans Ortodoks kolonilerinin yerini almış 1261'den sonra bile Bizanslı tüccarlar İtalyan rakipleri karşısında zayıf kalmışlardır (O'Oconnel ve Dursteler, 2019: 269). Bizans parası 13 ve 14. yüzyıllarda hızlı bir değer kaybına uğrar. Artık uluslararası ticarete Bizans parası olan Bezant'ın yerine İtalyan cumhuriyetlerinin altın paraları dolaşımında yerini almıştır (Donald, 1993: 42). İmparator Mikhael Paleologos, İtalyanların Konstantinopolis'e girmelerine engel olmuyordu çünkü yeniden kalkınmak için onlara ihtiyaç vardı. Cenevizliler kendilerine verilen imtiyazlarla diğer İtalyan cumhuriyetlerinden daha ayrıcalıklı bir konumdaydılar bu yüzden kentteki nüfusları daha kalabalıktı. Daha sonra Pisa Cumhuriyeti'ne de ticari ayrıcalıklar sağlandı (Donald, 1993: 42). Mikhael Paleologos, Bizans'taki ticaretin tamamen İtalyanların eline geçmemesi ya da birleşerek İmparatorluğa karşı bir güç oluşturma ihtimalleri için bazı önlemler almıştır. Buna göre; bütün kolonilerin başında atanmış bir idareci bulunacak ve kendi yerel kanunlarına göre yönetileceklerdi. Venedik kolonisi için bir nevi elçi diyebileceğimiz "Balyos" Cenevizliler için "Podesta" olarak adlandırılan bir çeşit vali ya da hakim yetkilerine sahip kişi, Pisalılar için ise konsolos anlamına gelen "Console" tarafından yönetim sağlanacaktı. Sadece bu kişiler imparatorla görüşebilme hakkına sahip olacaklardı (Donald, 1993: 43). Mikhael Paleologos, kolonilerin güç denetimi konusunda onları zaman zaman birbirlerine karşı kullanarak, bölerek başarılı olmuştur fakat arkasından gelen imparatorlar bu durumdan zararlı çıkmışlardır (Donald, 1993: 43).

İtalyan cumhuriyetleri, Konstantinopolis'te Komnenoslar döneminde (1081-1185), Haliç'te ikamet etme hakkını elde ettiler. Venedik, Ceneviz ve Pisa'lı deniz tüccarları arasındaki büyük rekabetten rahatsız olan Bizanslılarda yabancı düşmanlığına özellikle Latinlere karşı bir düşmanlık gelişti (Balard, 2005: 192). Venedikliler, Bizans topraklarından 1171 yılında mallarına el koyularak ülkeden çıkartıldılar. Latinlere karşı olan düşmanlıktan Ceneviz ve Pisalılar da mağdur olmuştur, fakat Komnenos hanedanlığının iktidarından sonra güç kaybeden Bizans İmparatorluğu'ndan hem tazminat hem de ticari imtiyazlar almayı başarmışlardır (Balard, 2005: 192).

13. yüzyılda Bizans, varlığını sürdürebilmek için bütün komşuları ile diplomasi kanalını açık tutarak, anlaşmalar imzalayarak hayatta kalmaya çalışırken Roma ile de kiliselerin birleşmesi kozunu kullanarak Latinlerden gelecek saldırılara karşı kendini korumak istiyordu (O'Oconnel ve Dursteler, 2019: 302). VIII. Mikhael de öncülü olan İmparator Vatatzes gibi kiliseler birliğini savunarak yeni bir haçlı saldırısını engellemeye çalışmıştır.

Bunun yanında VIII. Mikhael'in diğeri bir amacı ise, Roma tarafından Bizans İmparatoru olarak tanınarak, şaibeli meşruiyeti ortadan kaldırmaktı. Bunun üzerine Mikhael Paleologos 1274'te Lyon'da Doğu Ortodoks Kilisesi'nin Papa X. Gregorius'un otoritesini kabul ettiğine dair bir anlaşmaya imza attı. Bizans toplumunda ve Kilise'de bir karşılık bulamayan bu anlaşma sonucu keşişlerin önderliğinde VIII. Mikhael Paleologos'a karşı çok büyük bir muhalefet başladı. Sonunda ise Lyon anlaşması geçersiz sayıldı (Lemerle, 2004: 125). VIII. Mikhael Paleologos, batı devletlerini diplomasiyle alt etmeye uğraşırken ülkede çok büyük gerginliğe sebep olmuştur. Bizanslılar şimdi eskisinden daha fazla bölünmeler yaşamaktadır. Bu durum Yunanistan ve Trabzon'da bulunan ayrılıkçı prensliklerin işine gelmiştir. Çünkü taşrada ve Konstantinopolis'te imparatoru benimseyen, sadakat göstermeyen halk onlara yakınlaşmıştır (Donald, 1993: 71). Bizans toplumunda, değişime ve yeniliğe karşı en büyük direnişi Ortodoks Kilise'si göstermekteydi. Kilise'ye göre, Ortodoks inancına yeni kavramlar eklemeye çalışan bir imparator tanrı tarafından kutsanmış olamazdı. Böylece Mikhael Paleologos'da cennetteki krallığın dünyadaki yansıması olan kutsal imparatorluğu yönetemezdi (Donald, 1993: 76). Bizans Ortodoks Kilisesi ve Roma Katolik Kilisesi'nin birleşmesini desteklediği için papaların, inancından¹ şüphe duyduğu VIII. Mikhael, 1281 yılında tekrar aforoz edilmiştir (O'Connell ve Dursteler, 2019: 304).

Mikhael Paleologos, Batı ile olduğu gibi Doğu'daki eski ve yeni var olan devletlerle de diplomasi kanalıyla ilişkilerini yürütüyordu. Memlûk Sultanı Baybars ile Konstantinopolis arasında 1275 tarihi öncesi elçiler düzeyinde devam eden ilişkiler 1281'de Baybars'dan sonra gelen hükümdar Kalavun'la da bir anlaşma yaparak devam ettirilmiştir. Moğol İlhanı Hülagu'yla da bağlaşıklık kurmak için evlilik dışı olan kızı Maria'yı evlendirmek istemiş fakat Hülagu ölünce oğlu Abaka ile 1265'de evlendirmiştir. Moğollar, İslamiyetten ziyade Hristiyanlığı desteklemeye daha yakındı ve Memlûklüler ise zaten Selçuklu Türkleriyle düşmandı. Bu durumda Bizans, Selçukluları görmezden geliyordu çünkü zaten Moğol hakimiyetine girmişlerdi (Donald, 1993: 81-82). Bizanslılar Rusya'daki Altın Ordu Moğolları ile de dostça ilişki içinde olmaya özen gösterdiler, 1271'de Altın Ordu Hanı Nogay ile de

¹ Bizans ve Roma arasındaki ilahiyat tartışmalarına sebep olan en önemli iki konudan ilki, Katolikler kutsal ruhun hem Baba hem Oğul'dan çıktığına inanç sağlarken Ortodokslar kutsal ruhun sadece Baba'dan İsa aracılığı ile çıktığına inanmaktadırlar. İkincisi ise Katoliklerin İsa'yı, Tanrı'yı temsil ettiği için hatadan muaf olduğunu savunurlarken Ortodokslar ise peygamberin bile hata yapma olasılığı olduğuna inanırlar.

başka evlilik dışı olan bir kızını evlendirerek, kuzeyde Altın Ordu güneyde ise Memlûklülerin desteğini almıştır (Donald, 1993: 81-82). Bu bağlaşıklıkların hepsi İmparator Paleologos'un Batı'ya karşı Bizans'ı korumak amacıyla yaptığı siyasi hamlelerdi. VIII. Mikhael Paleologos hükümdarlığı süresince dış siyaseti diplomatik becerileriyle yöneterek başarılı bir devlet adamı olduğunu göstermiştir, 1282 yılında öldüğünde yerine oğlu Andronokis II. geçmiştir.

Andronikos II. (1282-1328), çok iyi bir eğitim görmüş, özellikle bilim ve edebiyata meraklı bir imparatordu. Theodoros Metokhites ve Nikephoros Gregoras gibi devrin en önemli düşünürleri imparatorun en yakın danışmanları arasındaydı fakat Bizans tarihinde kendisi zayıf bir devlet adamı olarak görülmüştür (Baştav. 1989: 10). II. Andronikos son yüzyıllarda hemen hemen bütün imparatorların tutumunun aksine tahta çıktığında, babasının onayladığı Roma-Grek Kiliselerinin birleşme anlaşmasından ayrıldığını ilan etti. Katı bir Ortodoks olan II. Andronikos'un döneminde kilisenin önemi büyük ölçüde artmıştır. Keşişler daha çok itibar görmeye başlar ve manastırlar ise hem maddi açıdan hem manevi açıdan en rahat dönemini yaşarlar (Ostrogorsky, 2011: 449).

Paleologos sülalesinin tahta geçmesi aristokrat sınıf için zafer niteliğindeydi. Feodal yapı Paleologoslarla yeniden güçlenerek 14. yüzyılda doruk noktasına ulaşır. Ülkenin her yerinde yaşanan sefaletin ortasında bu soylu sınıf devlet otoritesinden vergi muafiyetleri ile kurtularak refah bir hayat sürmekteydiler (Ostrogorsky, 2011: 444). Gelir dağılımındaki adaletsizliklerle birlikte alt sınıfı oluşturan kesim geçinmekte büyük sıkıntılar yaşamaktaydı. Andronikos II. devletin gelirini artırabilmek için çözümü yeni vergiler koymakta arar, devletin gelirleri bu sayede biraz artmıştı fakat zaten geçinemeyen halk bu yeni vergilerle iyice fakirleşmiştir (Ostrogorsky, 2011: 448). Devletin gelirlerin bir bölümü komşu devletlere aktarılıyordu çünkü Bizans artık düşmanlarına karşı silah gücüyle kendini koruyamadığı için onlara para ödeyerek bir şekilde barış satın alıyordu. Çağdaş dönem kaynağı Nikephoros Gregoras bu durumu şöyle özetlemiştir. “Kurtların dostluğunu elde edebilmek için, kendi damarlarını kesip onları kendi kanı ile doyurmaya çalışan bir kimse” gibi davranılıyor (Ostrogorsky, 2011: 448). 1300 yılıyla birlikte neredeyse bütün Anadolu Türk toprakları haline gelmişti. Türkler fethedilen toprakları kendi aralarında paylaşmaktaydı. Eski Bithynia (Bitinya) bölgesine Osman Bey Türk aşiretlerini bir araya getirerek bir beylik kurmuştur (Ostrogorsky, 2011: 454).

Bizans İmparatorluğu'nun son devrinde, hanedan mücadelesi yüzünden 1321-1328 ve 1341-1354 yılları arasında iki kez büyük çaplı siyasi istikrarsızlık yaşanmıştır. 1321 yılında başlayan ve yaklaşık yedi yıl süren II. Andronokis ve torunu III. Andronokis arasında yaşanan

taht mücadelesi bir iç savaşa neden olmuştur. Bizans'ın içte yaşadığı bu siyasi kargaşa iki komşu devlet; Sırbistan ve Osmanlılara yaramıştır (O'Oconnel ve Dursteler, 2019: 332). Bu süreçte Türklerin ilerlemesi hızlanır ve 1326 yılında Bursa Türklerin eline geçer Orhan Bey tarafından başkent ilan edilir (Ostrogorsky, 2011: 462). Bizans'ın ikinci kez yaşadığı siyasi krizde artık sadece tahtın sahibinin kim olacağının ötesinde, soylu sınıf, büyük toprak sahipleri, tüccarlar da dahil olmak üzere halkın içinde olduğu tam bir iç savaşa dönüşmüştü. Savaşın görünürdeki sebebi, aristokrat sınıftan gelen aynı zamanda imparatorun danışmanı ve ordu komutanlığı görevinde bulunan Ioannes Kantakuzenos'un ve V. Ioannes Paleologos arasındaki taht kavgasıydı. 1341'de Kantakuzenos tahtın kendisine ait olduğu iddiasıyla imparatorluğunu ilan etmesi, ülkede büyük yıkıma neden olacak olayların başlangıcını oluşturur (O'Oconnel ve Dursteler, 2019: 333).

İmparatoru destekleyen halk ve aristokratların lideri durumundaki Kantakuzenos arasındaki taht mücadelesi sosyal bir ayaklanmaya dönüşür. Edirne'de başlayan ayaklanma tüm Trakya'ya yayılarak toprak sahipleri, soylu aristokratlar ve Kantakuzenos taraftarları öldürülür ve olaylar Edirne'den sonra Selanik'e sıçrar (Ostrogorsky, 2011: 475). Sınıf mücadelesinin en çok hissedildiği yer Selanik'ti çünkü burada varlıklı ve yoksul kesim içi içe yaşıyordu. Selanik'te örgütlenen ve aristokrasiye karşı mücadele veren Zelotlar adı verilen parti 1342'de iktidarı ele geçirmeleriyle aristokratlara karşı büyük bir mücadele başlatır (Baştav, 1989: 40). Selanik'te hürriyet taraftarı, reform yanlısı Zelotlar yaklaşık yedi yıl boyunca 1342-1350 kimseye bağlı olmaksızın hüküm sürerler. Bu sürede Selanik'ten Konstantinopolis'e kadar her yerde yaşanan ayaklanmalarla aristokratlar büyük yenilgiler almışlardır (Baştav, 1989: 41; Donald, 1979: 21).

14. yüzyılda Bizans İmparatorluğu'nda, yaşanan bu sosyal ve siyasi kargaşayla birlikte Hesikast'ların² merkezde bulunduğu dini bir bunalım da yaşanır. Laik olan ya da olmayan tüm Bizanslıları ilgilendiren bu olay, on yıl boyunca bütün ülkede çeşitli çalkantılarla sosyal bir krize neden olmuştur. Bizans'ta 4. yüzyıldan beri var olan, uhrevi bir sükunet halinde olarak hesychia (iç sessizlik) keşiş hayatı sürenlere Hesikast denilmektedir. 14. yüzyılda bu durum mistik bir harekete dönüşür. Hesikast'ların tek amacı Tanrı'dan gelen ilahi ışıqla bütünleşerek ona ulaşmaktır. Bunu yapabilmek için, dünyevi şeylerden tamamen uzaklaşarak uhrevi bir dinginlik içinde Hesychia (iç sessizlik) olmak gerekmektedir (Baştav. 1989: 37).

² Hesikast'ın anlamı üzerinde tam bir fikir birliği kurulamamış olsa da Bizans tarihi bağlamında, birkaç farklı fakat birbiriyle yakın anlamlara işaret etmektedir. Tefekkür içinde olarak, uzun süre insanlardan uzak ibadet içinde izole bir yaşam süren keşişler "hesikat" olarak tanımlanmıştır. Hesikastizmin konusu tarih, teoloji ve sanat alanlarındaki bilim adamlarını ilgilendirmiştir (Strezova, 2014: 10-14).

Bu dini hareketin Bizans toplumunda kabul görmesinin nedeni, ülkeye dışarıdan yapılan saldırılarla yaşanan savaşlar ve içeride yaşanan sosyal ve siyasi kargaşalar sonucunda huzurunu kaybeden halkın böyle mistik dini bir harekete ihtiyaç duymasının sonucudur. Tarihçiler bu hareketin 14. yüzyıl Bizans'ında yaşanan en önemli fikir hareketi olduğu konusunda birleşirler (Baştav. 1989: 38). Hesikast'ların liderliğinde Aynoroz Keşişi ve Selanik Başpiskoposu Giorgios Palamas bulunmaktaydı. Bu dini hareketin karşısında olan ve bu fikirlerin Hristiyanlığın temel kaidelerine aykırı olduğunu düşünen grubun başında ise Güney İtalya'dan gelen bir hümanist olmasının yanında bir din adamı ve ilahiyatçı olan Calabrialı Barlaam vardı. Barlaam Palamas'ı sapkınlıkla suçlayarak fikirlerine karşı çıkar çünkü bu inanışa göre Tanrı'nın ışığıyla bütünleşerek İsa gibi bir başkalaşım (metamorfoz) yaşanılabileceği görüşü savunuluyordu.

Hesikastizm meselesi sadece dini bir mesele değildi toplumsal ve siyasi yönleri de vardı. Toplumsal tarafı manastırlarla ilgili olmasıydı fakat siyasi tarafı çok önemliydi çünkü kilisenin resmi doktrini olabilmesi için imparatorluğun desteği de olmak zorundaydı. Bu tartışma Bizans'ta yedi yıl sürdükten sonra 1341'de toplanan Ayasoyfa Konsülü'nde İmparator III. Andronokis, Palamas'ı ve Hesikast doktrini kabul eder (Baştav. 1989: 40). Bu kabul bugün de hala Ortodoks kilisesinin resmi görüşünü temsil etmektedir.

Kantakuzenos ve V. Ioannes'in aralarında savaş 1357 yılında V. Ioannes'in zaferiyle sonuçlanır. Fakat bu süreçte imparatorluk ekonomik açıdan büyük hasar almış hazineye para kalmamış ve halk iyice yoksullaşmıştır (O'Oconnel ve Dursteler, 2019: 333). 1360'lı yılların sonlarına doğru Edirne'nin de içinde bulunduğu önemli kaleler Osmanlıların eline geçmiş ve Edirne ikinci başkent olmuştur (O'Oconnel ve Dursteler, 2019: 334). Bizans İmparatoru Ioannes V. Türkleri durdurabilmek kendine müttefik aramaya başlar. Roma, her zaman ki gibi yardım karşılığında Katolik inanca dönmelerini için istekte bulunmuştur. 1369 yılında Ioannes V. Paleologos yanında kalabalık devlet adamı ile birlikte fakat kiliseyi temsilen kimse bulunmaksızın Roma'da Katolik inancını kabul eder (Ostrogorsky, 2011: 493-495). Bu anlaşma da diğerleri gibi sadece imparatorun kişisel kabul  olarak kalır ve kiliseler birleşimi gerçekleşmez ve doğal olarak Ioannes'in beklediği Roma yardımı da sağlanamaz. Ioannes V. iki yıl sonra Konstantinopolis'e geri döner ve Türklerin hakimiyetini kabul eder, Bizans İmparatorluğu Osmanlı Devleti'nin vassalı olarak haraç ödemeye yükümlü durumu düşer (Ostrogorsky, 2011: 493-495). Bizans İmparatorluğu'nun toprakları küçüldükçe hanedana ait kişiler tarafından farklı bölgelerde hakimiyet kuruluyordu. 1380'li tarihlerde, Ioannes V. Konstantinopolis'te, Andronikos IV. Marmara'nın elde kalan şehirlerinde, Manuel Selanik'te

ve Theodoras I. Mora'da hakim durumdaydı (Ostrogorsky, 2011: 501). Bizans'ın elindeki son Anadolu şehri de Osmanlıların eline geçtikten sonra 1391 yılında V. Ioannes ileri bir yaşta ölmüştür. Babasının ölümü üzerine tahta oğlu Manuel II. (1391-1425) geçmiştir. Sanata ve bilime ilgisi olan yetenekli saygın bir kişi olarak Osmanlı hükümdarı Bayezid'in bile takdirini kazanmıştır (Ostrogorsky, 2011: 505). Mora yarımadası dışında artık Bizans sadece Konstantinopolis'ten ibaretti. Surların içine sıkışmış bir halde dört bir tarafı Türkler tarafından kuşatılmış, şehir yoksullaşmış ve nüfusu azalmıştı artık şehrin düşmesi an meselesi olarak görülmekteydi (Ostrogorsky, 2011: 506).

1.1.2. Bizans İmparatorluğu'nda Kültürel Yaşam

Bizans toplumu Ortaçağ koşullarına göre oldukça yüksek bir okuryazarlık düzeyine sahipti. Roma İmparatorluğu'ndan miras kalan karmaşık bir bürokratik sisteme sahip olan Bizans Devletinde çok sayıda saray görevlisi ve memur bulunmaktaydı. Bu kademelerde görev yapanların da iyi derecede okuryazar olması gerekmektedir.

İmparatorluk coğrafyasında eğitim ilk, orta ve yüksek olmak üzere üç bölümden oluşmaktaydı. İlk ve orta eğitimin tamamlanmasından sonra 14 yaş civarı başlayan yükseköğrenim, Helenistik dönemden beri devam eden yaklaşık M.Ö.100'e kadar varlığını takip edebileceğimiz geleneksel bir müfredata sahipti ve büyük ölçüde resmiyet kazanmıştı. Öğrencilere gramer, felsefe ve retorikten oluşan "*trivium*" ve coğrafya, müzik, astronomi ve matematikten oluşan "*quadrivium*" diye adlandırılan Helenistik bir sistemde Yunanca olarak eğitim veriliyordu (Haris, 2020: 37). Bizans'ta bu temel eğitimden sonra isteyen hukuk, tıp gibi din dışı alanlar için "dış eğitim" denilen seküler üniversitelere, din adamı olmak isteyenler için ise "iç eğitim" denilen manastır veya patrikhane akademilerine devam edilmekteydi (Akyürek, 1996: 12).

Konstantinopolis'te (İstanbul) 435'ten sonra üniversite olarak adlandırabileceğimiz bir eğitim kurumu bulunmaktaydı. Burada ki eğitimde asıl amaçlanan, devlette ihtiyaç duyulan idareci kadronun yetiştirilmesiydi. Üniversite eğitimi alanların tamamı imparatorluk yönetiminde görev almıyor bir kısmı da ruhban sınıfın değişik kademelerinde kariyerlerine devam ediyorlardı (Haris, 2020: 40). Bizans İmparatorluğu'nda 7. yüzyılla 9. yüzyıl arasında büyük bir bilgi boşluğu yer almaktadır. Depremler, veba gibi doğal felaketlerin yaşandığı ve karanlık çağ olarak bilinen bir yüzyılın ardından devreye giren ikonaklast (tasvir kırıncılık) dönemi ile birlikte iki yüzyıllık süreyi kapsamakta olan bu dönemde, eğitime dair de hiçbir belge ve bilgiye ulaşılamamaktadır. Bizans'ta eğitim, III. Mikhael (842-867) döneminde

tekrar hayata geçirilmiştir. Latin işgali yıllarında (1204-1261) üniversite eğitiminin dar kapsamlı olsa da Nikaia'da (İznik) devam ettiğine dair belgeler bulunmaktadır (Haris, 2020: 36). Konstantinopolis'in işgali sırasında yağmalanan şehirde çok sayıda metin kaybolmuştur. İşgal sırasında akademik çalışmalar yarım kalmış ve dağılmıştır. Nikaia İmparatorluğu'nda (1204-1261) sürgündeki düşünürler ve bilim adamları sayesinde zor da olsa kısmen öğretime devam edilmiştir (Erismann, 2020: 285). Konstantinopolis'in geri alınmasından sonra ise Mikhael Paleologos (1259-1282) tarafından devlet üniversiteleri Ayasofya'da yeniden hayata geçirilir. Yönetimine Georgios Akropolites'in getirildiği bu üniversitede matematik ve felsefe dersleri Aristoteles, Euclid ve Nikomakhos gibi antik dünyanın filozof ve bilim adamlarının külliyyatı okutuluyordu (Akyürek, 1996: 13). İmparatorluğun çöküşüne kadar da ayakta kalmaya çalışan devlet üniversiteleri, ülkenin içinde bulunduğu ekonomik zorluklar nedeniyle 14. yüzyılda zayıflamış fakat bu açığı kapatacak yüksek eğitim sağlayan özel akademiler devreye girmiştir. Bu akademilerden biri de hümanist, tarihçi, filozof olan Nikephoros Gregoras tarafından Khora manastırında kurulmuştur (Akyürek, 1996: 13).

Seküler eğitimin dışında, Konstantinopolis'te tahminen 5. yüzyıldan itibaren var olduğu bilinen, patriklik akademisi veya okulu da diyebileceğimiz bir eğitim kurumu, üniversiteye alternatif bir eğitim vermekteydi. Farklı dönemlerde tıpkı üniversite gibi yeniden yapılandırılarak, Ayasofya ve Kutsal Havariler Kilisesi'nde olmakla birlikte Konstantinopolis'teki çeşitli kiliselerinde eğitime devam edilmiştir (Haris, 2020: 41). Bizans İmparatorluğu'nda üniversitelerin yanı sıra manastırlar da entelektüel kurumlar olarak rol oynamıştır. Manastırlar bütün Ortaçağ boyunca, kitapların ve bilginin korunduğu güvenli alanlar olmuştur. Batıdaki manastırlarda olduğu gibi buralarda da kitap üretimi yapılmaktaydı. Bu kitaplar esas itibarıyla Hristiyan Kilise babalarının yazdıkları teolojik metinler ve İncil'den oluşurken Yunan el yazmalarının büyük bir bölümü, Platon, Euklides ve Aristoteles gibi Antik Çağ filozoflarının ve bilginlerinin eserleri de manastırlarda görev yapan katipler tarafından çoğaltılmaktaydı (Haris, 2020: 40). Bizanslılar Antik Yunan edebiyatının günümüze kadar ulaşabilmesinde büyük bir rol oynamışlardır. Yunanlılardan kalan çok az bir papirüsün haricinde bugün ulaşabilen klasik edebiyat eserleri, Bizanslıların içinden seçip çoğaltarak günümüze kadar ulaşmasını sağladıkları eserlerdir. Erken dönemde düzyazıyı şiire tercih ediyor ve hayal gücüne dayanan eserlerden çok retorik, tarihi, felsefi ve bilimsel değeri olan klasikleri tercih ediyorlardı (Dicley, 2020: 58). İmparator Justinianus (527-565), Antik Roma İmparatorluğu'nun yenilenmesine yönelik programın bir parçası olarak klasik eserlerin incelenmesi ve öğretilmesi konusunda teşvik ediciydi. Ortodoks Kilisesi de Hristiyan öğretisi çerçevesinde bilimi geliştirmek adına klasik çalışmaları teşvik etmiştir.

Latin Batı'da olduğu gibi Bizans için de 9. yüzyıl kültürel yenilenme dönemi olmuştur. "Birinci Bizans Rönesansı" olarak adlandırılan bu yüzyılda, yenilenmeyle birlikte temel mantık metinlerine olan ilgi artmıştır. Aristoteles ve Porphyrios'un 5. ve 6. yüzyıllarda Kilise babalarının yapmış olduğu çevirilerden yararlanmak yerine, orijinal metinlerin yeniden çevirileri yapıp tekrar yorumlanmaya başlanmıştır (Erisman, 2020: 277). Antik kültüre karşı, uzak durulan tutumda 9. yüzyılda temel bir değişiklik yaşanır. Klasik edebiyat külliyatı 9. ve 10. yüzyılda toplanmış ve yazıya dökülmüştür (Kazhdan ve Epstein, 1985: 136). Bizans'ın antik edebiyat anlayışımıza ilişkin yapmış olduğu katkılar, 9. yüzyılda Konstantinopolis Patriği ve en önemli bilim insanlarından biri olan Photios'la başlar. Yazmış olduğu eserlerinde, daha sonra kaybolan birçok antik çalışmadan parçaları ele alarak onların yok olmasını engellemiştir. En önemli eseri olarak bilinen *Bibliotheca* da Patrik Potios okumuş olduğu ikiyüz seksen adet edebî ve felsefî eserin özetlerini ve eleştirilerini içeren edebî bir derleme yapmıştır (Dicley, 2020: 61). Yüzyılın Hristiyan bilginleri pagan Antik Çağ metinlerine merakla ama aynı zamanda mesafeye yaklaşmışlardır. Bizans İmparatorluğu'nda genellikle gençliklerinden itibaren manastır hareketinde aktif olan ve edebî dünyaya egemen olan manastır keşişleri, rahipleri Bizans entelijansiyasını oluşturan kişilerdi. Bununla birlikte 9. yüzyılda ruhban sınıftan olmayan seküler kişilerden oluşan yeni bir entelektüel grup oluşur fakat bunlardan bazıları da daha sonra dini hiyerarşi içinde yer almışlardır (Kazhdan ve Epstein, 1985: 131).

10. yüzyıl Bizans İmparatorluğu'nda akademik faaliyetler açısından çok önemlidir. Bugüne ulaşabilen içinde şiirsel metinler bulunan en eski Bizans elyazmalarının da olduğu büyük bir koleksiyon bu dönemde çoğaltılmıştır. Bu durum, Bizans'ın klasik mirasına karşı yeni tavrıyla da bağlantılıydı, klasik geleneğin sürdürülmesi ve metinlerin aktarımının son derece önemsendiği bir dönemdi (Dicley, 2020: 64). İmparator Konstantine Phyrogenitus (913-959) entelektüel faaliyetleri destekleyerek gelişmesini sağlamıştır bu sayede eski metinler toplanıp kopyalanmış böylece antik eserler korumaya alınmıştır. İlyada'nın en eski kopyası 10. yüzyıl başına *Odyseila*'ın ki ise 10. yüzyılın sonlarına tarihlenir. *Homeros*'un orijinal Bizans yorumu ise ancak 11. yüzyılda başlamıştır. Bu yüzyılın en önemli çalışmalarından biri ise *Souda* olarak bilinen yaklaşık 30.000 kayıttan oluşan çok kapsamlı bir edebiyat ansiklopedisidir. (Kazhdan ve Epstein, 1985: 133-134). Grekçe yazılmış olan Bizans edebiyatının erken döneme ait büyükçe bir bölümü geç döneme ait olan daha az bir kısmı kaybolmuş olmakla birlikte günümüze ulaşan yaklaşık üç bin cilt civarında eser bulunmaktadır. Bunların içinde hala el yazması olarak bulunan eserler de mevcuttur. Edebiyat

eserlerinin çoğunluğu azizlerin yaşamlarını anlatan (hagiografi) ve onların vaazları gibi dinsel içerikli metinlerden oluşurken laik eserler ve şiir daha azdır (Mango, 2008: 253).

11. yüzyılın başlarında edebiyatçılar, yönetici gruba ait kişilerden oluşurken yüzyılın sonlarına doğru ve 12. yüzyılda artık edebiyatçılar ayrı bir profesyonel sınıf olarak ortaya çıkmaya başlar. Bu aşamayla birlikte Bizans'taki edebi eserler, geniş kapsamlı bir içeriğe sahip olmak yerine artık antik edebiyat metinleri üzerinde yoğunlaşmak suretiyle birer uzmanlık çalışmaları durumuna gelir. Bu dönemin seçkin yazarları arasında ikisi imparator olmak üzere bir dizi yüksek rütbeli devlet adamı birkaç piskopos ve diyakoz bulunurken sadece içlerinde bir tane keşiş bulunmaktaydı. (Kazhdan ve Epstein, 1985: 130-132).

Bizans'ta Patristik dönemden başlayarak yıkılışa kadar olan sürede mantık çalışmaları aralıksız devam etmiştir (Erismann, 2020: 269). 11. yüzyılla birlikte, felsefeye verilen değer de artarken mantığın da teolojide kullanılması yaygınlaşmıştır. İçlerinde Mikhael Psellos, Nikaialı Eustratios ve Ioannes Italos'un bulunduğu ünlü düşünürler teolojik konulara mantıksal akıl yürütme yoluyla yaklaşmışlardır (Erismann, 2020: 281). Mikhael Psellos (1018-1081?) bir saray entelektüeli olarak kamu görevlerinde de bulunmuş ayrıca Konstantinopolis Üniversitesinde filozoflar başı olarak yöneticilik de yapmıştır. Aristoteles'in *Organon*'unun farklı üç bölümünü yorumlamış, mantık konularını ele aldığı risaleleri de bulunmaktadır (Erismann, 2020: 281). Phellos'a göre; mantıksal akıl yürütme Hristiyan öğretisi ile çatışmaz çünkü mantıksal akıl yürüterek kıyaslamak teolojide gerçeğe ulaşmanın bir aracıdır (Erismann, 2020: 281). Psellos'un öğrencisi olan dönemin düşünürlerinden olan Ioannes Italos (1025-1082) ise mantıksal akıl yürütmenin teolojik konuları açığa çıkarmak için sistemli kullanılması gerektiği savıyla kilise tarafından suçlanmış ve yargılanmıştır (Erismann, 2020: 282). Italos, Ortodoks Kilise'si tarafından Mesih'in çift tabiatı ve enkarnasyonu ile ilgili teolojik konularda mantıksal önermelere başvurduğu suçlamasıyla sapkınların içinde bulunduğu listeye adı eklenerek aforoz edilmiştir (Erismann, 2020: 282). Italos'un öğrencisi olan Eustratios (1050-1120) ise, Aristoteles'in kıyas metodunun³ teolojide kullanılması gerektiğini savunmuştur. Mahkum edilmesine sebep olan söylevlerin birinde İsa'nın Aristotelesçi kıyas metodunu Yeni Ahit'te kullandığını iddia etmesidir (Erismann, 2020: 284). Mantık konusundaki çalışmalar 12. yüzyılda devam etmiş, Anna Komnena'nın (1083-1153) çevresinde bulunan entelektüel grup onun Aristoteles'in eserlerini yorumlama

³ Aristoteles'e göre "Bütün hallerde herhangi bir sanatta veya herhangi bir ilimde olduğu gibi felsefede de yöntem aynıdır. Herhangi bir alanda kıyas oluşturulurken kıyasın ilkelerinin ne tarzda bulunduklarını ve onları ne tarzda takip gerektiğini dikkate almalıdır. Bunu yaparken meselenin terimleri hakkındaki ilişkilere bakmalıdır. Mesela terimler arasında, inkar ve tasdik arasında veya bütüncül (tümel) tasdik ile bölümcül (tikel) tasdik arasında ve bütüncül inkar ile bölümcül inkar arasındaki bağıntı ya dikkat etmelidir" (Köz, 2002: 361).

projesinde yer almışlardır (Erismann, 2020: 284). Bizans'ta mantık anlayışı büyük ölçüde Latin Batı'daki gibi Aristoteles mantığının etkisindeydi (Siniossoglou, Gutas, 2020: 245). 10. ve 16. yüzyıllar arasında yazılmış ve günümüze ulaşabilmiş Bizans el yazmalarının arasında yüzden fazla Aristoteles mantığı ile ilgili eser bulunmaktadır (Erismann, 2020: 269).

13. yüzyıl sonlarında II. Andronikos'un (1282-1328) ve aristokrasinin de desteğiyle antik kültür yazımına duydukları ilgiyle Bizans'ın yazınsal tarihine çok büyük katkı sağlanmıştır. Ne var ki, bu aydın kesimin anladığı antik kültür içerik olarak kendi inançlarından çok uzak olan Pagan kültür değil Hristiyanlaştırılmış bir Antikiteydi. Erken Bizans döneminde kilise babalarının antik eserleri inceleyerek yorumlayıp Hristiyanlığa uyarladıkları eserlere ulaşarak çoğaltmışlardır. Bizanslı hümanistler, Hristiyan inancına ters düşmeden nasıl ve nereye kadar Yunan filozofların yolundan gidebileceklerini formülünü aramaktaydılar (Akyürek, 1996: 13). Bizanslıların bakış açısına göre, ortaya atılacak bir felsefi argüman, mutlaka dine ve Ortodoksluğun varoluş inancına bağlı olmalıydı (Siniossoglou, Gutas, 2020: 239). Bizans'ta felsefe çok sınırlı ve marjinal şekilde yapılabilmıştır, çünkü felsefe yapabilmek için bazı Helen teorilerinin Ortodoks doktrininden daha doğru olabileceğini ya da diğerinin de araştırmaya açık olduğunu veya ikisinin de felsefi tartışmalardan sonra önerilen üçüncü yeni bir alternatif karşısında doğru olamayacağını kabul edebilmeleri gerekirdi. Bu durum yapılmışsa ancak kaçamak ve gizli olarak istisnai şekilde yapılabilmıştır. Bizans'ta kural olarak, Kilise babaları tarafından düzenlenen Bizans kilise konsillerinde hem de imparatorluk yasaları tarafından uygulamaya koyulan dini Ortodoksluk, belirlenen doğru inançtan entelektüel sapmalara izin vermemiştir (Siniossoglou, Gutas, 2020: 234). Bizans'ta Tanrı tarafından gönderilen vahye dayalı kutsal gerçeklikler, Yunan felsefesinin bütün gerçeklik iddiaları karşısında hiç tartışmasız üstün kabul edildiğinden dolayı Ortodoksluk, mutlak gerçeklik iddiasında olan tüm felsefi görüşleri reddetmiştir (Siniossoglou, Gutas, 2020: 235). Bizans'ta tüm yönetici sınıfların, teologların hatta entelektüellerin bile bu yaklaşımı benimsemelerinin çeşitli nedenleri vardır ama bunların içindeki en önemli sebep, Doğu Roma İmparatorluğu'ndaki Ortodoks Yunan Hristiyanlığı, Yunan dili konuşan bir Helen nüfusun içinde geliştiği için, kendi varlığını Helenizm'in dünya görüşünün değiştirilmesi üzerine kurmuştur. Dolayısıyla Helenizme verilecek tavizlerin sonucunda Ortodoksluğun zarar göreceği düşüncesiyle Helenizm içinde var olmuş felsefeyle de mücadele içindeydiler (Siniossoglou, Gutas, 2020: 235). Hristiyanlığın vahy inancı ile Helen entelektüelliği, Bizans düşüncesinin üstesinden gelmeyi başaramadığı ve her zaman gerginlik yaratan bir konu olmuştur. Bizans'ta hakim olan Ortodoks anlayış, Antik Yunan felsefesini ve ona özgü fikirleri ne tam olarak benimseyebilmiş ne de yok sayabilmiştir

(Siniosoglou, Gutas, 2020: 245). Bilim ve Hristiyanlık arasındaki bu çelişki Bizans tarihinin tamamında karşımıza çıkmaktadır (O'meara, 2020: 177).

14. yüzyılın bilginleri Bizans'ta felsefenin yalnızca teolojinin hizmetçisi olduğunun gayet iyi farkındaydılar. Ancak Metokhites ve Gregoras gibi bazı cesur bilim adamları, Hristiyanlar ve hatta keşişler için bu dünya ile mümkün olduğunca temas halinde olunmasının gerektiğine dair söylenecek çok şey olduğunu savunmaktaydılar (Nicol, 1979: 52). Khora Manastırı'nın (Kariye Cami) hamisi olan Theodora Metokhites, dönemin en kültürlü ve en zengin insanlarından biriydi. Bir devlet adamı, bir diplomat olmasının yanında bir bilgin ve bir filozoftu. Çağdaşları onu “yaşayan bir kütüphane” olarak tanımlamaktaydı. Öğrencisi olan Nikephoras Gregoras ise kesinlikle hocasından daha az bilgili değildi. Bu kişiler son Bizans dönemindeki o sınırlı aydınlanmanın aydınlatıcılarıydı denilebilir. Bu dönem için Rönesans demek belki biraz fazla olabilir ama Antik Çağ mirasının iddialı bir grup seçkin tarafından yeniden değerlendirildiğini söyleyebiliriz (Nicol, 1979: 32). Metokhites ve Gregoras, Öklid ve Batlamyus'un ihmal edilmiş metinlerini inceleyerek matematik ve astronomi bilimlerini yeniden canlandırmışlardır. Theodoro Metokhites, Platon ve Aristoteles'in haricinde Ksenophon, Prousalı Dion, İskenderiyeli Philon gibi filozoflar hakkında denemeler kaleme almıştır (Bourbouhakis, 2020: 126). Bu entelektüel hareket imparatorluk himayesi tarafından bilinçli olarak teşvik ediliyordu. II. Andronikos'un sarayı, çağdaşları tarafından Antik Yunan akademileri ile karşılaştırılmaktaydı. Bu dönemin en önemli gelişmelerden biri bilime olan ilginin yeniden canlanmasıydı. Filoloji ve metin eleştirisi alanında geç dönemdeki modern klasikçiler bile antik dönem bilginlerinin metinlerini aktarma konusunda oldukça başarılı işler yapmış böylece ihmal edilmiş olan bazı Antik Çağ eserlerinin yeniden dolaşıma girmesi sağlanmıştır (Nicol, 1979: 33).

14. yüzyılla birlikte Paleologoslar döneminde, Yunan kültürüne karşı daha da yoğun bir geri dönüşü destekleyen yeni bir eğitim reformu yapılır. Konstantinopolis'te bilim, sanat ve edebiyat alanlarında diğer dönemlere göre daha cesur ve seküler ilerlemeler görülür bundan dolayı bu dönem “Paleologos Rönesansı” olarak anılır (Goody, 2020: 25). Bizans'ın entelektüel yaşamı, II. Andronikos'un hükümdarlığının ardından 14. yüzyılın ikinci yarısıyla birlikte sarayın gücünü kaybetmesiyle paralel olarak gerilemeye başlamıştır. Buna rağmen, bu yüzyılda yaşamış olduğunu bildiğimiz sayıları yüzü aşkın yazar bulunmaktaydı. Bunların çoğunluğu başkent Konstantinopolis'te yaşamıştır. Bu yazarların yarısından daha fazlasının kiliseyle ilişkisi bulunduğu diğerlerinin ise sarayla irtibatı olan yüksek düzey memurlar ve aristokratlardan oluşan seküler kişiler olduğu bilinmektedir (Akyürek, 1996: 11). Bizans'ın

Konstantinopolis'te 14. yüzyılda her iki-üç bin kişiye bir yazar ürettiği söylenebilir. Bunların yüzde kırk beşi laikti, ikisi imparator, biri prens ve biri de prenesti. Bunlardan çoğu Ilyada'nın en az iki kitabını, Hesiodos'u bazılarının Pindar'ı, Domesthenes ve Aelius Aristides ve Gregory Nazianzene gibi Antik Çağ yazarları okuyup incelemişlerdi. Bizanslılar kendi klasik geçmişlerini son yüzyıllarda fark etmemişlerdir, temel bir edebi geçmiş birbirleriyle paylaşp ortak bir dilde zaten buluşmaktaydılar (Nicol, 1979: 33).

II. Andronikos dönemi, ülkede ekonomik koşulların çok zor olduğu halkın yoksullukla mücadele ettiği bir dönemdi. Bu koşullarda bile bilimi ve sanatı desteklemek için uğraşan çok zengin, aristokrat bir kesim bulunmaktaydı. Bu kişilerin içlerinden bazıları sanatla ve bilimle kendileri de ilgilenmekle birlikte daha çok maddi destek sağlamışlardır (Akyürek, 1996: 11). Devletin siyasi gücünü büyük oranda kaybettiği bu dönemde kültür alanında ise büyük bir yükseliş görülmektedir. İmparatorluğun kaybettiği gücü ve otoriteyi Bizans Kilisesi üstlenirken Helen kültürü de daha çok desteklenmekteydi. Özellikle Latin istilasından sonra yaşadıkları hayal kırıklığının neticesinde, Yunan kökleriyle daha çok bağ kurmaya çalışan Bizanslılar kendilerinin Latinlerden farklı ve üstün bir geçmişe sahip olduklarını vurgulamaya çalışıyorlardı. Bu durum Bizans toplumunun daha içe kapanarak antik miraslarına yönelmesine sebep olurken, manastırlarda da Yeni Platonculuğun özellikle mistik tarafıyla özdeşleşen Hesikastik⁴ harekete sebep olmuştur (Gazioğlu, 2022: 63). Aslında mistisizmin özünde Hristiyanlıkla bağdaştırılması pek de mümkün değildir. Mistisizm özellikle de Yeni Platoncu mistisizm ruh ve bedeni ayrı tutar. Ruhun spiritüel yaşamda bir bedene hapsediğini ve ondan kurtulunması gerektiği inancını savunur. Bu durum İsa'nın Tanrı olarak bir bedende bulunması açısından Hristiyanlıkla çelişir. Tüm bunlara rağmen Ortodoks din adamları Yeni Platoncu mistisizm ile Ortodoks düşüncesini harmanlayıp bir uzlaşma sağlamışlardır. Tanrı'ya ulaşabilmek bir olabilmek için ondan gelen ışıkla bütünleşip bir başkalaşım yaşanabileceği olan inançla bir ibadet şekli geliştirmişlerdir (Akyürek, 1996: 14). George Palamas'ın önderliğindeki Hesikastik hareket Ortodoks Kilisesi tarafından kabul edilen bu mistik düşünce Katolik Latin Kilisesi sapkınlık olarak değerlendirilmiş ve aralarındaki uçurum derinleşmiştir.

Bizans ve Avrupa'daki gelişmelere bakarak 14. yüzyılın ilk yarısı oldukça iddialı seçkinlerin yüzyılı olarak görülebilir. Giotto'nun Padua'da Arena Şapelini resimlediği aynı

⁴ Bizans'ta eskiden beri bilinen, yaklaşık 4. yüzyıldan beri çileci manastır keşişleri "hesikast" olarak adlandırılmıştır ancak 13. ve 14. yüzyılda manastırlar tarafından bu bir mistik harekete dönüşür ve ülkeyi ikiye böler. George Palamas'ın liderliğindeki hasikatizm uzun tartışmalar sonunda Ortodoks Kilisesi tarafından kabul edilir (Strezevo, 2014: 11).

dönemde Bizanslı sanatçılarda Khora Manastırı'nı resimlemiş olmaları gibi bazı benzerlikler bulunmaktadır. Batı'daki Echart ve Tauler, ve Bizans'taki Sina'lı Gregory ve Gregory Palamas gibi mistik ilahiyatçılar da dönem çağdaşlarıdır. Bu durum akıllara ortak bir zeminde bulunmuş olduklarını akıllara getirirse de aralarında bilinen bir şekilde hiç entelektüel bir temas söz konusu değildir (Nicol, 1979: 33).

1.1.3. Bizans Resim Sanatının Antik Yunan ve Helenistik Kökenleri

Bizans sanatı, 476'da Batı Roma İmparatorluğu'nun yıkılmasından sonra varlığını sürdüren Roma İmparatorluğu'nun doğu yarısı olan Bizans İmparatorluğu'nun sanatsal ve mimari geleneklerini ifade eder. Sanat tarihçileri arasında Bizans sanatının kökeninin Doğu'ya mı yoksa Batı'ya mı ait olduğu konusu tartışmalıdır. Farklı üsluplar bir çok bölgede bulunan çeşitli okullara atfedilmiştir (Mango, 2008: 279). Bizans sanatı, belirli bir bölgeyle ya da bir ırkla, sınırlı bir sanat kategorisinde değerlendirilebilecek bir sanat değildir. Bizans sanatı esasen 330'dan itibaren, merkezi Konstantinopolis olan hükümetin ve kilisenin hamisi olduğu bir sanattır ve bu haliyle “bölgesel” bir sanat olarak özümsemesi doğru olmamaktadır. Bin yılı aşkın sürede (330'dan 1453'e kadar) imparatorluğun başkenti olan Konstantinopolis'ten yönetilen ve bir Hristiyan Ortodoks İmparatorluğu'nun varlığına bağlı bir sanat biçimidir (Skira, 1953: 31). Bununla birlikte, bu sanatın yüzyıllar boyunca zeminini korumasını sağlayan, merkezi hükümetin kalıcılığıydı, çünkü bu dönem boyunca hem kilise hem de gücü mutlak olan devlet sanata tam destek vermiştir.

1.3.3.1. Bizans Resminin Gelişim Evreleri

Hristiyanlığın 313'teki İznik konsülünde kabul edilen Milano Fermanı ile diğer dinler gibi meşruiyet kazanmasıyla kilise ve vaftizhane gibi ibadetlerini yapabilecekleri dini mimari ihtiyacı oluşur. Bunun için pragmatist bir yaklaşımla daha önce antik Roma'da kamusal yapılarda kullanılan mimari bir model, Hristiyan bazilikası için uyarlanır. Dikdörtgen planlı, üç nefli üst örtüsü kırma çatı ile kapatılmış bu yapı modeli litürjik açıdan ayinler için çok uygun bulunmuştur. Görünürdeki tek problem bu yeni bazilikal planlı ibadethanelerinin geniş duvar yüzeylerini süslemek için bir resim programları bulunmamaktaydı. Bu döneme kadar dini resim yer altı mezarlarında (Katakolmb) yapılmaktaydı. Duvarlarında resimler bulunan bu yer altı mezarlarının ilk örneklerine 4. ve 5. yüzyıllara tarihlenen Suriye'deki Duro Europos'ta ve İznik Elbeyli'deki mezar odasında (hipoje) rastlamaktayız. Güney İtalya'da da pek çok örneği bulunmaktadır. Yer altı mezarlarında bulunan resimler Eski Ahid ve Yeni Ahid'ten seçilen konulardan oluşmakla birlikte, antik Yunan ve Helenistik resim üslubunda

yapılmışlardır. Ne var ki bu resimler anlatım bakımından çelişkiler barındırmaktadır. Örneğin; *İsa ve İyi Çoban* tasvirlerinde İsa'nın sarışın ve genç olması ve başındaki güneş ışınlarından oluşan haleyle betimlenmesi pagan kültüründeki Apollon tasvirlerinden uyarlanmıştır. Aynı şekilde Hristiyan resimlerindeki *Son Akşam Yemeği* kompozisyonu *Filozoflar ve Gençler* ve *Lazarus'un Dirilişi* ise antik kültürdeki *Filozoflar ve Ölü Genç* ikonografisiyle benzerlikler bulunmaktadır.

Mitolojik figürler orijinal anlamından çıkarılıp başka bir anlamda kullanılmıştır. Erken Hristiyan sanatının önde gelen figürleri antik modellerden uyarlanmıştır. İsa'yı Roma imparatorlarına, İskenderiyeli çobanlara, Yunan filozoflarına, Helenistik Orfeuslara benzeterek veya onların portrelerinden Evangelistler için prototipler geliştirmişlerdir (Panofsky, 1933: 230). Erken Bizans ya da Geç Antik Çağ olarak adlandırılan bu dönem resimlerinde antik sanatın etkisinin yoğunlukla görüldüğü bu resimlerde, konu bağlamından ayrılmadan pastoral detaylarla, zoomorfik ayrıntılarla birlikte ele alınır. Figürlerin anatomik detayları pek başarılı olmasa da jest ve mimikleriyle natüralisttir. Bu etkileri 4. yüzyıla tarihlenen Roma'daki erken Hristiyan kiliselerinden Santa Costanza'da görmek mümkündür.

Bizans resminde, erken dönemden itibaren başlayan aralıklı olarak ve tüm Ortaçağ boyunca klasik eserleri taklit etmeye yönelik bir çaba görülmektedir. Antik Çağ eserleriyle doğrudan temasların bulunduğu dönemler "Rönesanslar" olarak adlandırılmaktadır. Bu temaslar Bizans sanatı için her zaman faydalı bulunmuş ve resim tekniğini oldukça yüksek bir seviyeye çıkarmaya yardımcı olmuştur (Skira, 1953: 33).

Bu anti-klasik unsurların Bizans eserlerinde büyük ölçüde farklı anlamlara sahip olduğuna şüphe yok ve herhangi bir eserde oynadıkları rol, önemli olsun ya da olmasın, mutlaka o eserin tarihine bağlı değildir. Her dönemde Bizans ressamaları, eserlerine estetik açıdan yaklaşabilecek kadar antik resme aşina olmuştur. Klasik olanın klasik olmayan unsurlarla değişen seyreilmelerine olumlu yaklaşılmıştır. Her dönemde ve hemen hemen her sanatçının ya da sanatçı grubunun yapıtlarında bu faktörler arasında farklı ve ayırt edici bir denge buluruz. Genellikle bir Bizans eserin estetik değeri, aynı resimde klasik olan ve klasik olmayan biçimlerin birbirine karşı hareket biçiminden kaynaklanmaktadır. Sonuç bazen muhteşem bazen grotesk olabiliyordu. Bizanslı ressamalar bu sorunu çözümlemek için çeşitli yollar ve bakış açıları geliştirmişlerdir (Skira, 1953: 33).

Erken Bizans sanatının içerik ve amaç bakımından bir Hristiyan sanat yaratımını gerçekleştirdiği ilk dönemler 4. ve 6. yüzyıllar arasında olduğu söylenilebilir. Eski ve Yeni

Ahid öykülerinin belirli bir siklus (döngü) içerisinde anlatımını ilk kez Roma'daki Santa Maria Maggiore Kilisesi'nde (M.S. 445) ve daha sonra Ravenna'da inşa edilen Sant'Apollinare Nuovo Kilise'sinde (M.S. 549) görülmektedir (Mango, 2008: 280). Buna rağmen Klasisizmin natüralist geleneğini 6. yüzyılda hala varlığını sürdürdüğünü Kostantinopolis'teki Büyük Saray (Bukaleon Sarayı) kalıntılarına bakarak söyleyebiliriz. Sarayın taban mozaiklerindeki konular günlük yaşamdan alınmıştır; çocuğunu emziren kadın, hayvan mücadele sahneleri, oyun oynayan çocuklar, mitolojik hayvan hikayeleri ve fantastik hayvanların betimlendiği bu mozaiklerde çok çeşitli renk kullanımı gerçeklik algısını artırmaktadır.

6. yüzyılda daha özgün bir Bizans resminin varlığından söz edilebilir fakat yine de antik etkilerden tamamen bir kopuş değildir. Kompozisyonlarda hala natüralist etkiler; gökyüzü, ağaçlar ve kayalardan oluşan gerçek manzaralarla birlikte soyutlamaların bulunması, benzer çelişkileri bulunan Bizans toplumunda bir yansıması olabilir (Mango, 2008: 284). Resimdeki Antik Çağ etkisinin 7. yüzyıla gelindiğinde bile hala devam ettiğini söyleyebiliriz. Döneme ait gümüş tabaklar, mücevher kutuları gibi günlük eşyalar üzerinde bulunan mitolojik öykülerin betimlenmesinde de hem konu hem tasvir açısından antik detaylar bulunmaktadır. Erken Bizans dönemi veya Geç Antik Çağ'ın sonlanmasıyla geride biraz yozlaştırılmış bir Klasisizm ve dekoratif süslemeler de barındıran soyut bir üslupla birlikte melez bir sanat kalmıştır (Mango, 2008: 286).

Bizans sanatında 7. yüzyıl ile 9. yüzyıl arasında büyük bir boşluk yaşanmıştır. Bizans İmparatorluğu'nun deprem, veba gibi doğal felaketler yaşadığı ve "Karanlık Çağ" olarak bilinen bir yüzyılın ardından devreye giren ikonaklast (tasvir kırılcılık) dönemi ile birlikte bu süreç iki yüzyıllık bir süreyi kapsamaktadır. Kilise duvarlarındaki mozaikler ve freskler kazınarak ya da üzeri boyanarak imha edilmişlerdir. Resimli el yazmaları parçalanmış ve Hristiyan litürjisinin bir parçası olan ayinlerde kullanılan gümüş tepsiler eritilerek yok edilmiştir. Bu dönem, erken Hristiyanlığa ait dinsel sanatın tamamı yok edilemese de çok büyük bir kısmı ortadan kaldırılmıştır. Bizans'ta ikonaların ve dini sembollere ait her türlü resmin dini ve siyasi sebeplerle tahrip edildiği ikonaklast dönem yaklaşık 120 yıl sürmüştür.

İkonaklastlar, kilise süslemelerinde farklı bir form geliştirerek, sarmaşık dallar ve ağaçlarla çevrilmiş tavus kuşları gibi değişik kuş türlerini betimlemişlerdir. Haç simgesi de bu dönem gelişen non-figüratif motiflerden olup sıklıkla kullanılmıştır (Mango, 2008: 287). Dinsel içerikli resimlerde insan figürüne kesinlikle karşı çıkıldığı bu dönemde sivil yapılarıdaki laik konulu resimler için bu yasak geçerli değildi (Mango, 2008: 288). İkonaklast

dönem boyunca filozof ve teologlardan oluşan gruplar hem Tanrı hem beşeri olan İsa'nın tasvir edilmesinin mümkün olup olamayacağı konusunda büyük tartışmalar yapmışlardır. Sonuçta ise bu dünyada gözle görülebilir forma girebilen İsa, azizler ve hatta meleklerin bile resmedilebilir olduğuna karar verilir ve böylece ikonaklast dönem sonlanır. Sadece Tanrı'nın ya da Kutsal Teslis'in tasvirinin resmedilmesi yasaklanmıştır. İkonaklast dönemin ardından ilk yapılan mozaik *Meryem ve Çocuk İsa* (M.S. 867) Ayasofya Camii'nde hala görülebilmektedir. Orta Bizans Dönemi olarak bilinen 9. yüzyıl ile 12. yüzyıl arasında resim sanatındaki en büyük değişim “resim uzamı”nın kullanımının terk edilmesidir. Bunun yerine konu bağlamından kopararak soyut bir mekan olarak altın sarısı bir zemin üzerinde gereksiz tüm ayrıntılardan arındırılarak anlatılmaya çalışılmaktadır. Yalnızca *Çarmıha Geriliş* gibi sahnelerin ikonografisinde haç gibi zorunlu olan nesneler bulunabilmekteydi.

Bizans İmparatorluğu'nda antik sanat uyarlamaları için uygun ortamların ilki 10. yüzyıldır. Makedon Hanedanlığı döneminde 867-1056, sadece imparator ve çevresiyle kısıtlı sanat ve edebiyatta Antik Çağ'ın renovasyonunu görüyoruz. Bu dönem farklı eğilimlere sahip eserlerin ortaya çıktığı bir dönem olurken, içlerinden antik eğilim kuşkusuz en dikkat çekici olanıdır, bu nedenle “Birinci Bizans Rönesansı” dönemi denilmektedir. (Grabar, 1967: 31). Hükümdar Konstantine VII. Porphyrogenitus klasik eğilimleri destekleyen hümanist fikirlere değer veren biriydi. Dönemin figüratif sanatları ve özellikle el yazması resimleri 4. ve 5. yüzyıl resimlerinin çok başarılı kopyalarıdır (Grabar, 1967: 79). Bu dönem, kilise süslemelerinde uzun diziler şeklinde hikaye anlatıcılığına belirli bir kısıtlama getirilerek, resimlenecek Yeni Ahid konularının sadece önemli bölümlerinin ele alındığı bir resim programına geçilmiştir (Mango, 2008: 291). 12. yüzyılla birlikte resim sanatı hızlı bir gelişim gösterir bu dönem de “İkinci Bizans Rönesansı” olarak adlandırılır. Uzamış ve çarpıtılmış figür tasvirleri, yılan şeklindeki kıvrımlı katlarla kaplıdır. Arka planda iki boyutlu mimari yapılar görülmeye başlanır (Mango, 2008: 296). Komnenoslar dönemiyle Antik Yunan tarzı yeniden ortaya çıkar. Yunanlılardan alınan çıplak beden imgeleri, ayakta veya bir yere yaslanmış vaziyette bulunan Atina'da Daphni Manastırı'ndaki *Çarmıha Geriliş* veya *Anastasis* resimlerinde olduğu gibi sık sık karşımıza çıkar. 12. yüzyılın ikinci yarısından önceki resimlerde ise sadece bezenmiş ancak figürasyonu vurgulamayan izole motifler ve unsurlar bulunmaktadır (Grabar, 1967: 79). İkinci Bizans Rönesansı olarak adlandırılan bu antik, Helenistik etkili resimlerin 12. yüzyılda bütün Bizans topraklarına yayıldığını iddia etmek gerçekçi olmamaktadır (Rice, 1954: 272).

Bizans resim geleneğinde doğal perspektif kullanımının yerine figürlerin uzamsal konumlarının yerine hiyerarşik konumları boyutlarını belirlemiştir. Resimde İsa ya da Meryem gibi ilahi figürler yer alıyorsa mekandaki konumları ne olursa olsun bu figürler diğer profan (kutsal olamayan) figürlere göre daha büyük resmedilmişlerdir. Bizans resminin karakteristiği olan “ters T” olarak isimlendirilen, ters perspektif kullanımıdır. Resimdeki kaçış noktası ufuk çizgisinden bir noktadan alınması gerekirken Bizans resminde kaçış noktası bakan kişinin gözünden alınır. Böylece kaçış noktasına göre giderek daralması gereken nesne tam tersine geriye doğru açılır. San Vitale Kilisesi’ndeki *Üç Melek ve İbrahim* sahnesinde bulunan masa geriye doğru genişleyen ters perspektif kurallarına göre resmedilmiştir. Bazı yapılarda bakış açımıza göre imkansız olan yapının hem alt hem üst detayları görülebilir şekilde resmedilmiştir. Bizans resim sanatında yaygın olarak kullanılan bir diğer perspektif de birbirinden konturlarla ayrılan öğelerin üst üste bindirilerek birinin önde diğerinin arkada gösterilmesidir. Bunların yanı sıra, kompozisyonda giderek azalan detaylar soluklaşan renkler, Batı resminde kullanılan atmosferik perspektifi andırır ayrıca belirli düzlemlere figürler yerleştirilerek espas oluşturarak nesneler arasındaki mesafeyi yansıtan perspektif oluşturma yöntemlerine de başvurulmuştur.

12. yüzyılın sonları ile 14. yüzyılın başları arasında Konstantinopolis’te, sadece minyatür kitap resminde kesintisiz bir süreklilik sağlanmıştır. Haçlılar tarafından işgal edilen Konstantinopolis’te yaklaşık 60 yıl süresince sanat üretimi durma noktasına gelmiştir ancak bazı halef devletlerde; Bulgaristan, Sırbistan ve Trabzon’daki duvar resimlerinden bu süreçteki gelişme takip edilebilmektedir (Kitzinger, 1966: 31). Bu dönem içinde farklı bölgelerde aynı üslup gelişimleri görülmesi, Konstantinopolis’in ana üretim merkezi olduğunu düşündürmektedir.

13. yüzyıl anıtsal resminde, Yugoslavya’ da bulunan Milesevo, Sopocani kiliselerinde ve Trabzon’daki Ayasofya Kilisesi’nde, Erken Bizans Dönemi resimleriyle bir temas görülmektedir. Özellikle hacim anlayışındaki değişikliklerle birlikte figürler artık daha görkemli bir hal almıştır. Mimari yapılar ise Antik Çağ formlarını görebildiğimiz evler, portikolar ve sıralı sütunların arkasına yerleştirilmiştir (Mango, 2008: 297). 13. ve 14. yüzyıl Bizans ressamı eskiden beri süregelen geleneksel temaları daha öznel çizgilerle işlemeye çalışmışlardır. Dahası “programlarını” hazırlayan yetkililer, onların *İsa’nın Çocukluğu* ve *Tutku* gibi anekdotal veya dramatik konuları işlemeye ve bu konularla ilgilenmeye teşvik etti ki sanatçılara soyut konuları işlemekten daha fazla alan açmıştır. Ressamlar gözlem yeteneklerini ve kişisel duyarlılıklarını daha cesurca sergileyebiliyorlardı. İmparatorluğun son

yüzyıllarında Bizans bölgesinde sanat eserleri çok daha bireyselleşmişti. Bizans sanatçıları her ne kadar son yüzyıllarda eserlerini imzalamaya başlamış olsalar da haklarında kişisel hiçbir bilgi bulunmamaktadır (Skira, 1953: 42).

1.3.3.2. Bizans Resim Sanatı Üzerinde Dini Otoritenin Etkisi

İmparatorluk sürecince hem kilise hem de devlet sanata tam destek vermiştir. Bizans sanatı üzerinde bu kadar etkili olan otoritenin sanatın estetik evriminin şekillenmesinde de rol alması da şaşırtıcı olmamalıdır. 787 tarihli Ekümenlik Konseyi tarafından formüle edilen bir fermanla, dini imgelerin kutsal nesneler olarak hürmet edilmesi ve dolayısıyla açık ve örtülü olarak Kilise'nin kontrolü altına alınması kanunlaştırılmıştır. Böylece Bizans'taki merkezi otorite sanatçıların “programlarını” belirlemede yalnızca son sözü söylemekle kalmaz aynı zamanda figür sanatının estetiğini de kontrol etmiştir. Özetle, Ortaçağ Bizans estetiği hükümet ve kilise tarafından sanata sağlanan destekle birlikte sanat biçimleri ve estetik şekillenme de hamilerin belirlediği bir dizi kural ve biçim etrafında şekillenmiştir (Skira, 1953: 32).

Batı'daki anıtsal resmin amacı, okuryazar olmayan Hristiyanlar için görsel bir İncil meydana getirmektir. Bunun için kutsal kitap öyküleri bir sinema filmi gibi karelere ayrılıp resimlenmiştir. Bizans anıtsal resmi ise öyküleyici olmaktan çok semboliktir yani eğitici bir misyon üstlenmemiştir. Kilisede ibadet edenleri eğitmek için değil orada, kişiyi doğrudan kutsalın varlığı ile karşı karşıya getirmeyi amaçladığı için daha çok tapınma ritüelinin bir aracı olarak görülmüştür (Akyürek, 1997: 78). Bu nedenle Bizans kiliselerindeki dini resimlerde kronolojik değil hiyerarşik bir düzenleme söz konusudur. “Kare içinde haç planlı” Ortaçağ Bizans kilise tipolojisinde, kubbe merkezi Pantokrator İsa için aşağıya inildikçe İsa'nın hayatının anlatıldığı sahneler, melekler yer alır. Tonozların ve kemerlerin üst bölümleri Meryem, peygamberler ve azizlerin yer aldığı hikayeler için ayrılmıştır (Akyürek, 1997: 77). Kilise, Bizans sanatının ana hamisi, konular ise kutsal metinlerdir. Bu nedenle, Bizans'ın ki gibi “yönlendirilmiş” bir sanatta, öncelikle kitlelere ulaşabilen ve onların dini duygularını yükseltecek türde eserler için yenilikleri teşvik etmiştir (Skira, 1953: 34). Bizans resim sanatında özellikle ikonalar için orijinal yaratılar beklenmemekte gelenekselin devamı etmesi istenmekteydi. İkonaların esas amacı kutsal kişilerin bir kopyası olarak tapınma ritüelinde aracı olmalarıdır. Dolayısıyla kutsal kişinin kopyasının iyi olması onun tanınırlığı açısından önemli olduğu için sanatçıdan beklenti yeni bir yaratı ortaya koyması değil teknik açıdan daha iyisini yapmasıdır (Akyürek, 1997: 82). Bizans sanatı özellikle dini sanat bireysel mizaç ve duyguları pek yansıtmayan, sanatçının imgeye olan müdahalesinin minimum düzeyde olduğu bir sanattır. Dünyevi olaylara son derece kayıtsız, teoloji ile ilgili

tartışmalardan uzak ve bağımsız bir sanat biçimiydi. Bizans Uygarlığı içindeki siyasi, sosyal ve dini olaylara hiç tepki vermemiştir (Grabar, 1967: 30). Hayattan alınmış, toplumsal durumu yansıtan gerçekliklerden uzaktır. Aslında dini sanatta, konu azizler ve kutsal olayların temsili olduğu için bu durum anlaşılabilir zira laik resimlerde ya da profan (kutsal olmayan) figürlerde gerçeklik algısını görmek mümkündür (Grabar, 1967: 27). Bunun yanı sıra seküler resimde, küçük bir azınlığın görebileceği tezhipli el yazmalarında muhafazakar sanat zevkini rahatsız edebilecek yenilikler, sanatçının teknik ustalık ve yeteneğine bağlı olarak görülebilmekteydi (Skira, 1953: 34).

Ne Ortaçağ'da ortaya çıkan farklı dini mezhepler ne de filozofların öğretileri Bizans resminin ritüelini herhangi bir şekilde değiştirmiştir. Yalnızca Hesikast akımının Bizans sanatında birkaç küçük ikonografik ayrıntıya sebep olduğu söylenebilir. Bunlardan ilki; *Tabor Dağı'ndaki Başkalaşım* sahnesinde yükselen İsa'yı çevreleyen haledaki Trinity'nin sembollerinde farklılık göze çarpar ancak her halükarda Bizans geleneklerinde bariz bir süreklilik olduğu için daha fazla bir değişiklik olmamıştır (Grabar, 1967: 29). Hesikastların ikonografideki bu küçük değişime sebep olmalarının yanı sıra kesin olmamakla birlikte Grabar gibi bazı sanat tarihçileri Bizans resminin 13. yüzyıl sonlarına doğru dikkate değer büyümesi din adamlarının özellikle Hesikast keşişlerin etkisiyle önce yavaşlatıldığını ve sonra da durdurulduğunu savunmaktadırlar.

Hesikastların muhalifleri olan ve Batı'nın hümanist teologlarının düşüncelerine daha değer verenler, bir tür “nominalizm” ve bunun sonucu olarak, şeylerin görünen görüntüsünü yansıtan bu sanatı tercih etmek için sebeplere sahipken, Hesikastlar aynı zamanda daha “gerçekçi” yani tanrısal şeylerin irrasyonel gerçekçiliği ile meşguldüler ve geçmişe çok bağlıydılar. Hesikastların, gelişen bu sanata karşı olma nedenleri “gerçekten” farklı olan her şeyi dini sanattan dışlamak istemeleriydi (Grabar, 1967: 202). Bizans İmparatorluğu'nun başlangıcından beri manastırlar, hem ikona hem de el yazmalarının üretiminde önemli merkezler olmuştur. Tüm teolojik tartışmalarında ana merkezinde bulunan manastırlar dolayısıyla dini ikonografinin oluşumunda da etkin rol oynamıştır (Akyürek, 1997: 76).

14. yüzyılda Bizans Kilise'sinin 7. yüzyıldan beri uyguladığı ilkenin aksine (Trullan Konseyi, 695) İncil'deki konular tekrar geri gelir ve duvar resimlerinde oldukça fazla yer alır. Bir diğer geleneklere aykırı başka şey ise kilise süslemelerinde, dini alegoriler; *Kuzu, Erdemlerin Kişiselleştirilmesi, Bilgi Kuyusu, Tanrı'dan İlham Alan Kilise Babaları, Jesse Ağacı* yeniden görülmesidir (Grabar, 1967: 196).

13. yüzyılın başlarından itibaren düşmekte olan Bizans Devleti'nin kaderiyle Bizans Kilisesi'nin kaderi aynı değildi. Tüm Ortodoksların gözünde prestijini koruyan Kilise bu dönemde, hatta imparatorluğun çöküşünden sonra bile prestijini korumuştur. Bizans sanatının kaderi devletin değil, Kilise'nin kaderini takip etti bunun en önemli sebeplerinden biri tabi ki sanatın kutsal Kilise'nin hizmetinde olmasıydı. Böylece sanat dilsel engelleri de olmadığı için daha çok yayıldı, herhangi bir edebi eserin sahip olabileceğinden daha hızlı bir etkiye sahipti (Grabar, 1967: 62). Paleologoslar altındaki dini duvar resimlerindeki yenilikler de iki ya da üç eğilim çok açıktır bunlardan ilki kiliseyi inananlar için inançlarıyla ilgili olabilecek her şeyi öğretmek için bir tür resimli kitap yapma niyetinde olmalarıdır. Bizans kiliselerindeki bu anıtsal görüntü Batı'nın Gotik katedrallerinin cephelerini ve vitray pencerelerini hatırlatan bir yöntemdir (Grabar, 1967: 197).

1.3.3.3. Antik Yunan ve Helenistik Resmin Özellikleri

“Hellenisles” (Helenliler) Antik Çağ'da Yunanlılar için kullanılan bir terim iken “Helenistik Dönem” modern bir terimdir (Hanfman, 1963: 80). Sanat tarihinde ve tarihte olduğu gibi, Antik Yunanistan M.Ö. 756 (Arkaik Dönem) ile başlar ve bugünkü Yunanistan ve küçük Asya diye anılan Anadolu topraklarında yaşayan toplulukların kurduğu bir devlet ve uygarlıktır. Helenistik dönem ise, genellikle Büyük İskender'in ölümü M.Ö. 348 ile Aktium savaşı M.Ö. 31 arasındaki yaşanan zaman dilimi olarak bilinir.

Yunanistan'ın klasik sanatı, organik sanatın keşfi ve bunun sonucunda ruh ile beden arasında inandırıcı bir ilişki kurma yeteneği sayesinde mümkün kılınan duygu tasvirine yeni bir yaklaşım başlatmıştı. Bu atılımı birçok yönden takip eden Helenistik sanatçılar, sanatın tasvir edebileceği duygusal durumların kapsamını ve çeşitliliğini olağan sınırları aşan bir ölçüde genişletmiştir. Fiziksel görünümleri hassas bir şekilde gözlemlmeleri ve somatik ve psikolojik duyguların tasvirini çok ileri düzeyde çeşitlendirerek klasik geleneğin potansiyelini genişletmişlerdir (Hanfman, 1963: 91). Klasik Yunan sanatında soylular ve kahramanlar yer alırken Helenistik sanatta çerçeve daha çok genişler ve sıradan kişiler, yaşlılar, özürlüler, yarışmacılar gibi pek çok değişik konu dahil edilir ve antik sanattaki ideal beden algısından çok figürler doğal halleriyle tasvir edilmişlerdir.

Helenistik sanatta, ışık gölge kullanımlarıyla gerçek olmaktan çok düşsel bir mekan, manzara oluşturmuşlardır. Başlıca kaygıları, efsanevi ve yarı efsanevi süper güçlere karşı meydan okuyan kahramanlıkları, aşkın duygusal ve duygusal zevkleri, çocukların tanrılar ve kahramanlarla oynadığı masalsı bir dünya yaratmaktır (Hanfman, 1963: 94). Antik Yunan

sanatı mitolojik tanrıların hikayelerini ele alırken Helenistik sanat, bu konuları günlük yaşama adapte etmeye çalışmış tanrılar yerine sıradan insanlar öykülerde yer almıştır.

Arkaik çağlardan beri, alaycı, teatral, fantastik abartma, parodi unsurları, Yunan tiyatrosu içinde bulunan mizahının araçları olmuştur. Helenistik sanat her şeyden önce bu teatral mizahı günlük hayatın içine dahil etmiştir. Bu mizah her zaman iyi huylu değildi. Helenistik dünya bizim zalim ve gaddar olarak sayabileceğimiz şeyleri komik buluyordu. Özürlüleri, çok yaşlı insanları çıplak halde bir soylunun davetinde dans ettirilebiliyordu. Öte yanda kakhaha ve gülümseme arzu edilen bir doğal durumun ifadeleri olarak yüceltiliyordu. Coşkulu canlılığın bir ifadesi olarak kakhaha, olumlu bir değere ulaştı ancak kahramanlık mitosunun geleneksel ciddiyetini işgal etmesine izin verilmedi (Hanfman, 1963: 85). Kahramanlık, Helenistik dünya için çok değer verilen ve yüceltilen bir olgu olmuştur.

Helenistik Pagan dünyayı en yalın haliyle yansıtan Helenistik sanat, abartılarak tasvir edilmiş duygularıyla, mizahi ve erotizme olan eğilimiyle, grotesk ve pastoral yönüyle ön plana çıkmaktadır (Kitzinger, 1963: 99). Mizah ve erotizm Helenistik sanata hakim olmakla birlikte en çarpıcı türlerinden biri pastoral manzaralardır (Hanfman, 1963: 87). Helenistik sanatın karakteristiği olan bir dizi unsur, birçok yönden Bizans dini resim sanatı için pek olası olmayan bir ilham kaynağı gibi görünse de Helenistik unsurların çok güçlü olduğu, Bizans dini sanatında tartışmasız ve sayısız örnekleri vardır (Kitzinger, 1963: 99). Elbette ki Hristiyanlığa aykırı ve aşırı gelen unsurlar reddedilmiş ve hiç Bizans sanatına dahil edilmemiştir. Örneğin, Bizans'taki dini veya seküler sanatta ne erotizm ne de mizah bulunmamaktadır ancak pitoresk ve pastoral unsurlara sıklıkla başvurulmuştur (Kitzinger, 1963: 99). Bizans'ın Helenistik sanata yaklaşımında bir seçicilik öyküsü bulunduğu burada zaten belirgin bir hale gelmektedir.

1.3.3.4. 13.ve 14. Yüzyılda Bizans Resim Sanatında Antik Yunan- Helenistik Etkiler

Bizans İmparatorluğu'nda 13. yüzyılda, Latinler, Slavlar ve Türklerle yaşanan savaşlar sonunda, Bizanslılar milli duygularına daha çok sarılmışlardır. Bu durum milli geçmişi idealize eden ve onun ihtişamını yeniden canlandırmaya çalışan bir eğilime dönüşür. Paleologoslar döneminde çok belirginleşen bu eğilimle birlikte Antik Çağ'ın Yunan sanatı daha sık kopyalanmaya başlar (Grabar, 1967: 61). Bu etkileşim 13. ve 14. yüzyılda çok yoğun olarak yaşanmakla birlikte, sadece bu döneme ait bir davranış değildir, Bizanslı sanatçılar çağlar boyunca kendi uzak atalarının sanat eserlerine ilgi duymuş onları kopyalayarak onlardan ilham alarak kendi resimlerine klasik geleneğin izlerini taşımışlardır (Grabar, 1967:

79). Antik Yunan'a olan bu hayranlıkla Bizanslılar edebiyatlarını, bilimlerini ve sanatlarını geçmişte sahip oldukları seviyeye yükseltirler. Ancak Ortodoks Kilisesi Hristiyan "hümanizmine" belirli limitler çizer ve kabul ettiği sınırlar içinde izin verir (Grabar, 1967: 78). Figüratif sanatlarda, özellikle dini resim Paleologoslar döneminde kısa bir yükseliş dönemine girer. Savaşın habercisi olan siyasi zorluklara rağmen Bizans devletinin sonlarına doğru sanatçılardan, özellikle duvar resmi alanında, soylu ailelerin üyelerinin; Slav, Bulgar ve Sırp Prensları ve Bizans İmparatorları'nın sanata olan talepleri artmıştır bu durum resmin gelişmesine katkı sağlamıştır (Grabar, 1967: 193).

13. ve 14. yüzyıl dönemi sanatının eski Bizans sanatına göre daha çok seküler sanata daha yakın yönleri vardır. Geleneği dışlamadan yeni, özgün bir dini sanat yaratmayı başarmışlardır. Kilise duvarlarındaki resimler dizisindeki temaların ikonografik yorumlamasında ve her şeyden önce üslupta yeni sanatın izleri görülür. Antik dönem sanatının Bizans resmine olan etkilerinin görülebileceği en iyi örneklerden biri, Konstantinopolis'te Kariye Cami (Khora Manastırı)'ndaki ve parekklesion⁵ bölümündeki duvar resimleridir (Grabar, 1967: 195).

Bununla birlikte dönemin resimlerindeki "Helenistik" sıfatını hak eden unsurların kaynakları ve taşıyıcılarının neler olduğunun anlaşılması ve belki de en büyük sorun, bu öğeler kullanılmaya başladıkları bağlamlarda ne anlama geldikleridir. "Bizans sanatının Helenistik temelleri" formülünde ima edilen paradoksla sürekli karşılaşılsa da, İncil'deki Davut'un hayatındaki bölümleri veya Eski Ahit hikayelerini, romantik bir manzaranın ortasında canlandırıldığını görmek ya da İncil yazarlarını, M.Ö. 1. yüzyıldakilere çok benzeyen fantastik mimarilerin arka planda oturmuş bulmak kanıksanmış olsa da bu temel unsurlar Helenistiktir (Kitzinger, 1963: 99). Helenistik sanatın karakteristiği olan pitoresk ve pastoral tür, Bizans sanatında oldukça geniş bir yer bulmuştur. Örneğin, pastoral idoller, yalnızca Yakup, Yusuf ve Davut gibi eski Ahid kahramanlarının yaşamlarının tasvirlerinde değil aynı zamanda *Anna'ya Kuyuda Müjde*, *İsa'nın Vaftizi*, *Yusuf'un Rüyası* gibi Yeni Ahit'te doğada geçen konularda da Helenistik sanatın yaratmaktan keyif aldığı ve çok başarılı olduğu pastoral türü, arka plan olarak Bizans sanatçıları Helenistik repertuardan kullanmışlardır (Kitzinger, 1963: 100).

⁵ Bizans dini mimarisine ait kiliseye bitişik ya da ayrı olarak inşa edilmiş şapellerdir. (Khora Manastırı) Kariye Cami'inde mezar şapelleri olarak kullanılmıştır.

Resim 1: *Yusuf'un Rüyası, Mısır'dan Dönüş*, Fresk, Kariye Cami, 14.yüzyıl



Kaynak: (Bahargül Ataş, 2020)

Resim 2: *Anna'ya Müjde*, Fresk, Kariye Cami, 14. yüzyıl



Kaynak: (Lale Yılmaz, 2016)

Antik Roma ve Helenistik sanatçıların en önemli ve en karakteristik resim alanlarından biri de manzara resmidir. Pastoral korular, dereler, üzerine güneş vuran tepeler, kayalıklar ve yükselen dağlar ve sütunlar ile pitoresk villa yapıları, tapınaklardan oluşan kompozisyon repertuarından da Bizanslı sanatçılar geç dönem resimlerinde oldukça faydalanmışlardır. Bizans sanatı bu antik imgelerin orijinal varlık nedeni olan kahramanca canlandırılan, romantik bir şekilde ele alınan ve panteistçe kutsallaştırılan doğa anlayışına ulaşamazlar. Bu sanatsal antik biçimlerin cevap bulduğu duygusal dini ve felsefi anlayış

çoktan değiştiği için Bizanslı sanatçılar bu imgeleri sadece kopyalamakla yetinmişlerdir (Kitzinger, 1963: 105). Bu antik pastoral manzaralar Helenistik dönemde genellikle mitolojik temalarla birlikte kullanılmıştır.

Resim 3: Pompeii'deki *İsis Tapınağı*ndan , Fresk
Roma, Fresk, M.Ö. 79



Resim 4: *İşaya'nın Kehaneti*, Fresk,
Kariye Cami, 14. yüzyıl



Kaynak: (www.saamiblog.com. 2022)

Kaynak: (www.libdigitalcollections.ku.edu.tr. 2023)

Bizans ressamaları, Helenistik manzara resmindeki imgeleri, Eski Ahit konularının tasvirlerinde daha çok kullanmışlardır. Eski Ahit ikonografisi, İncil ikonografisinden önce ve muhtemelen Helenistik anlatı tasviri standartlarının hala evrensel olarak uygulandığı Erken Bizans Dönemi geliştirildi ve öyle kodlandı. Dini sanatta aynı türden manzaraların Hristiyan şehitlerinin işkencelerinde ya da İsa'nın mucizelerin tasvirlerinde arka plan olarak özellikle Rönesans olarak adlandırılan dönemlerde yeniden ele alınıp işlenmiştir (Kitzinger, 1963: 106).

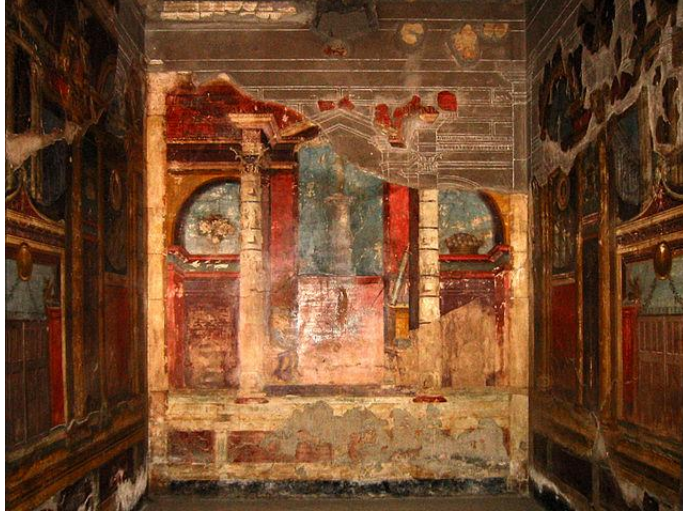
Resim 5: *Siloam Havuzunda Kör Adamın İyileşmesi*, Fresk, Trabzon Ayasofyası Cami, 13. yy.



Kaynak: (www.wikiwand.com.2022)

Helenistik resmin bu pastoral ve romantik manzaralarla ilgili fakat çok daha geniş kapsamı ve uygulaması olan bir yönü de illüzyonizm olarak adlandırılan bölümüdür. Terim tamamen resimsel araçlarla renk, yüksek ışık ve gölgelerle üç boyutlu şekiller yanılsaması yaratan bir tekniği belirtir (Kitzinger, 1963: 107). Helenistik sanatta illüzyonizm, görsel olarak ikna edici görüntülerin yaratılmasından daha fazlasını ifade etmekteydi. Bir hayal dünyası yaratılması anlamına geliyordu. Göz alıcı renkler ve parıldayan ışıklar, nesnelere ve figürlere yalnızca şekil vermekle kalmaz gerçekliğini değiştirip başka bir şekle dönüştürmekteydi. Bunun Bizans resminde, önemli bir unsur olduğu da kabul edilmiştir. Helenistik illüzyonizm teknikleri en ileri düzeyde kullanılmıştır. Sadece mekanik olarak kullanılan bir teknik olmaktan öte, yeni manevi değerlere ve içeriğe derinden bağlı olumlu, estetik bir unsurdur. Bu Bizans'ın Helenistik mirasın bir bölümünü kendi özel amaçları için kendine mal etmesinin ona yeni bir anlam ve yeni bir misyon yüklemesinin en önemli örneği, mozaiklerin ve resimlerin üzerine yansıtılan yüksek ışık ile figürler canlıdır ve insan olarak inandırıcıdır ancak kavrayışımızın tamamen ötesinde tamamen aydınlık başka bir dünyada hareket ederler. Kitzinger (1963: 107-109) Bizans'ın bu illüzyon tekniğini özellikle melekleri ve ruhani varlıkları tasvir ederken manevi olarak nitelendirmenin bir yolu olarak seçtiklerini söylemektedir.

Resim 6: *Villa di Poppea*, Kuzey Duvarı, Fresk, Pompeii, M.Ö: 50



Kaynak: (www.wikivand.com, 2022)

Bizans resmi Helenistik resmin bu yönüne çok şey borçlu olduğu, en azından Bizans resmi görsel bir dil olarak esnekliğinin bir kısmını bu geleneğe borçludur. 4. yüzyıldan 15. yüzyıla kadar tüm dönemlerde, yüksek ışıkların ve gölgelerin fiziksel mevcudiyet, hareket ve bazen de ruhani bir yaşam izlenimi vermeye yardımcı olduğu pek çok örneği bulunmaktadır. (Kitzinger, 1963: 107). Parlak ışıklarla yüklü bu yanılsama tekniğini Bizans'ta daha çok meleklerin, kutsal ruhun, İsa ve Meryem'in tasvirlerinde, onların uhrevi bir dünyada var olduğunu belirtmek için kullanmışlardır. Bu kutsal figürlerin bulunduğu kompozisyonların genellikle arka planında altın yaldız kullanılmıştır.

Resim 7: *Meryem'in Ölümü-Koimesis*, Mozaik, Kariye Cami, 14. yüzyıl



Kaynak: (www.thebyzantinelegacy.com, 2022)

Helenistik resmin pitoresk detaylarıyla tepelik kırsal alanları, Paleologos döneminin sanatçıları için, kişisel görsel deneyimlerini kaydetmeye çalışırken, hem bir dekor hem de mükemmel bir başlangıç noktası olmuştur. Hareketli figürlerin etrafında belirli bir alanı boşaltan kayalık manzaraları da arka planlarını ve mimari unsurları da Helenistik sanattan alınan unsurlardır. Doğrudan yaşamdan alınan ayrıntılar gerçekçi ya da duygusal durumlar bu çerçeveye kolayca yerleştirildi. Böylece farklı bir tarzda da olsa bir kez daha Antik Çağ, Bizans resminin yeniden canlanması için ilham kaynağı olmuştur (Skira, 1953: 45). Antik kültürün Bizans resmine katkılarının kapsamı geçmişe göre daha büyüktür ve daha iyi özümsemiş bir haldedir. Bu Yunan motifleri, Ortaçağ unsurlarının üzerine bindirilmek yerine, onlara nüfuz eder, 1300 civarında yapılan herhangi bir Bizans resmi bunu kanıtlar durumdadır. Helenistik sanatta pastoral manzaraların mitolojik temalarla da ayrılmaz bir ilişkisi vardır. Bu şiirsel pastoral ortamların güzelliğinden daha çok orada bulunan kahramanların hikayelerini anlatma çabası vardır.

Klasik mitoloji ve onun belirli formları, Bizans sanatında her zaman canlandırıcı bir güce sahip olmuştur. Erken Bizans Dönemi, tekrarlanan kopyalama sırasında, klasik mitolojik unsurlar özellikle de İncil metniyle çelişen unsurlar ya kademeli olarak ortadan kaldırılmış elimine edilmiş ya da Hristiyan içeriğine uyarlanmıştır. Böylece orijinal özelliklerinin bazılarını kaybetmiştir fakat temsiliyeti devam etmiştir (Weitzmann, 1960: 62). Mitolojik temsillerin salt hayatta kalmasından bile daha önemli olan şey, onların yalnızca başlangıç aşamasında değil aynı zamanda dönemler boyunca Hristiyan ikonografisinin oluşumu üzerindeki etkileridir (Weitzmann, 1960: 65). Birkaç örnekle böyle bir etkinin izlenebildiği çoğu durumda Bizans sanatçısının sorununa entelektüel olarak yaklaştığı ve hem biçim hem de içerik olarak klasik geçmişe aşina olduğunu kanıtladığı ortaya çıkmaktadır. Sonuç olarak klasik ikonografinin Hristiyan ikonografisine bu nüfus etme sürecini sadece bireysel türleri, sanatsal formları yakından izleyerek değil aynı zamanda karşılık gelen Hristiyan sahnelerine uyan bütün kompozisyonları arayarak ve ortaya çıkararak yeniden yorumlamış ve resmetmişlerdir (Weitzmann, 1960: 45).

Klasik mitolojinin fenomenleri olan Venüs, Jüpiter ya da Herkül gibi tanrıların, tanrıçaların Bizans sanatının sınırları içinde temsil edilmesi düşünülemezdi. 13. yüzyılda bile Herkül'ün bir kabartması mitolojik konusu değiştirilmeden taklit edilemezdi. Mitolojik hikaye orijinal anlamından çıkarılıp başka bir anlamda kullanılmıştır (Panofsky, 1933: 228). Antik Hristiyan sanatında sembolik anlatımlar; İsa'nın bir "kuzu" olarak kutsal ruhun bir "kuş" olarak temsili gibi pek çok sembol bulunmaktadır.

Bununla birlikte, ikonoklazmdan sonra ve Makedon Rönesansı sırasında, Hristiyan ikonografisine yeni bir mitolojik temsil sızdığını görüyoruz. En çarpıcı örnek, Anastasis'e yeni bir Mesih tipinin dahil edilmesidir, tıpkı Yunan mitolojisinde, Herakles'in Cerberus'u aşağı dünyadan sürüklemesi gibi, Adem'e yaklaşmak yerine onu cehennemden çıkaran bir Mesih figürü yaratılmıştır (Weitzmann, 1960: 62).

Resim 8: *Herakles, Cerberus, Hermes, Atinalı Kırmızı Figürlü Vazo Tablosu*,
Boston Güzel Sanatlar Müzesi, M.Ö.6.yüzyıl



Kaynak: (www.theoi.com, 2022)

Yunan mitolojisinde yeraltının yöneticisi Hades'tir ve yeraltında ölülerin bulunduğu yerdeki kapıda bekçilik yapan bazı kaynaklarda üç, bazılarında ise elli, yüz başlı köpek Cerberus'tur. Cerberus, Yunancada yeraltının derinliklerinde bulunan şeytan çukuru, iblis anlamına gelmektedir. Büyük zincirlerle bağlı Cerberus'un görevi, yeraltında ölü bulunan kişilerin tekrar yeryüzüne çıkmalarını engellemektir. Herkül'ün (Herakles) on iki görevi vardır ve sonuncusu Cerberus'u yakalayarak Atina'ya götürmektir. Bunun için ölüler diyarı yeraltına iner ve Hermes'ten yardım alarak Cerberus'u bulur ve onu yenerek görevini tamamlar. Herakles ölüler diyarında Cerberus'u ararken Atina Kral'ının oğlu ve bir kahraman olan Theseus'u da sihirli zincirlerini kırarak onu da kurtarır. Bu mitolojik temsil ikonografik olarak İsa'nın ölüler diyarına (cehenneme) inişi, Hades'in kapılarını kırması ve şeytanı yenmesi gibi birçok anlam bu sahneye atfedilmiştir. Bu konunun özellikle geç Bizans döneminde ele alınış şekli Apokrif İncil'lerdeki metinlerden uzaktır. Erken Bizans dönemi ikonografisinden oldukça uzaklaşarak Yunan mitolojisi etkisiyle sahnede yenilikler

yapılmıştır. Anastasis sahnelerinde İsa'nın sağ eliyle Adem'in elini tutup sürükler gibi Adem'i mezardan çıkarması, ayağının altında zincirlerle bağlı şeytanı yenmesi tasvirlerinde 13. ve 14. yüzyıl resimlerinde Yunan mitolojisindeki Herakles - Cerberus hikayesinin anlatımının etkili olduğu görülmektedir. Bir diğer değişiklik ise ikonik anlatılardan farklı olarak 14. yüzyıl resimlerinde İsa'nın sol eliyle de Havva'yı da mezardan çıkarmasını tasviridir. Orta Bizans dönemindeki tasvirlerde sol eliyle sadece haç tutmaktadır.⁶ İkonografideki bu yeniliği Poleologos dönemi hümanizmi ile de açıklamak mümkündür.

Resim 9: Anastasis, Fresk, Kariye Cami, 14. yüzyıl



Kaynak: (www.smarthistory.org 2022)

Poleologos dönemi sanatı, ilk yüzyılların sanatına basit bir dönüş olmaktan uzaktı ama o dönemin Bizans hümanizminin izi gerçekten hissedilir (Grabar, 1967: 80). Dönemin en güzel Bizans anıtlarının mozaikleri ve freskleri ile Konstantinopolis'teki Kariye Cami'nin büyük bir Yunan bilim ve edebiyat bilgini bir hümanist olan Theodora Metokhites tarafından başlatılmış olması tesadüf değildir (Grabar, 1967: 80).

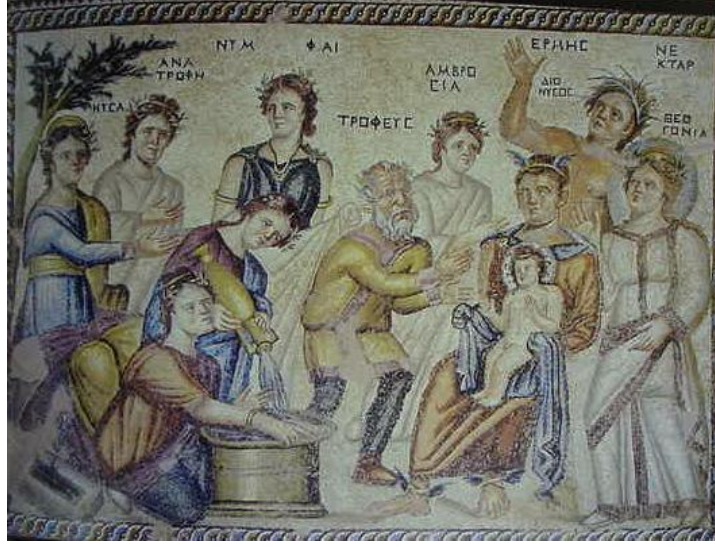
Hristiyan kültürü içindeki mitolojik temsillerin salt hayatta kalmasından daha önemli olan şey sadece başlangıç döneminde değil, yenilenme (Rönesans) denilen dönemlerinde de Hristiyan ikonografisinin oluşumu üzerindeki etkisidir (Weitzmann, 1960: 68). Helenistik sanat, insan vücudunu fiziksel ve psikolojik olarak her yönden tasvir etmede profesyonelleştiği için bu alanda geniş bir arşiv bulunmaktaydı. Bizanslı sanatçılar, her bir

⁶Deataylı bilgi için bakınız: Şenel, Z. (2020). Bizans Sanatı'nda Anastasis sahnesinin teolojik temelleri. *The Journal of Academic Social Sciences*. (8), 101, 296-311 ISSN: 2148-2489 Doi Number: <http://dx.doi.org/10.29228/ASOS.40305>

İncil sahnesi için bu arşivden bir muadili bulabilmektedir. Bununla birlikte, ilk İncil çizerleri resimli Yunan klasikleri hakkında iyi bir bilgiye sahipti ve benzer eylemlere sahip ilgili bölümlerin nerede bulunabileceğini bilmektedirler (Weitzmann, 1960: 57). Her şeye rağmen, Bizans sanatında mitolojik temsillerin bilinçli yenilenme (Rönesans) dönemlerinde bile hiçbir zaman çok fazla bulunmadığını belirtmek gerekir. Bizans sanatı uzun tarihinin tüm evrelerinde, Eski ve Yeni Ahid'e ve azizlerin yaşamlarından veya vaaz edebiyatından alınan hikayelere dayanan dini konuların egemenliğindeydi (Weitzmann, 1960: 68).

Helenistik sanatın en belirgin özelliklerinden biri olan mitolojik konulu tasvirlerin en önemli temalarından biri olan tanrıların ya da kahramanların "ilk banyosu" ikonografisidir. Bu konu Bizans sanatının ilgisini çekmiş ve Meryem Ana'nın ya da İsa'nın bebeklik dönemine ilişkin kanonik olan veya sonradan türetilen hikayeler, resim yapan sanatçıların bu sahneleri canlandırmalarında ilham kaynağı olmuştur. Bunun en önemli örneklerinden biri olan *Çocuğun İlk Banyosu* doğumdan sonra İsa'nın ebeler tarafından yıkanması Hristiyan sanatında varlığı doğal olmayan bir sahnedir. Bu özel detayın temsili, ne İncillerde ne de sanatçılar tarafından alışılmış şekilde takip edilen, türetilmiş anlatılarda bulunmamasına rağmen Bizans'ın en ciddi, "ikonik" ve anıtsal "bayram döngülerinde" bile bulunması zorlayıcı bir hal almıştır. Bu sahnenin hiçbir yazılı kaynakta bulunmadığı halde bu kadar önemsenmesi, Helenistik mirasın sanatsal alandaki gücünü göstermeye özellikle hizmet edebilir ve dahası bizi bu tür unsurların hayatta kalmasını anlamamıza yol açabilir. *Çocuğun İlk Banyosu* aslında İsa'nın doğuşu ikonografisinin bir parçası değildir (Kitzinger, 1963: 101-103). Antik dönem etkilerinin bu sahnede etkili olduğu, bebeğin doğumdan sonra yıkanması işlemini Bizans öncesi dönemlerde, ilahi bir şekilde doğmuş bebeklerin özellikle Dionysos, Büyük İskender ve Akhilleus'un doğumlarında yer alır. Bebeğin banyosunu betimleyen mevcut antik eserlerin tümü Roma dönemine ait olsa da, bu ikonografinin kökeni Helenistik'tir (Kitzinger, 1963: 101).

Resim 10: *Dionysos'un Doğumu*, Kıbrıs, 4. yüzyıl, Roma mozaïği.

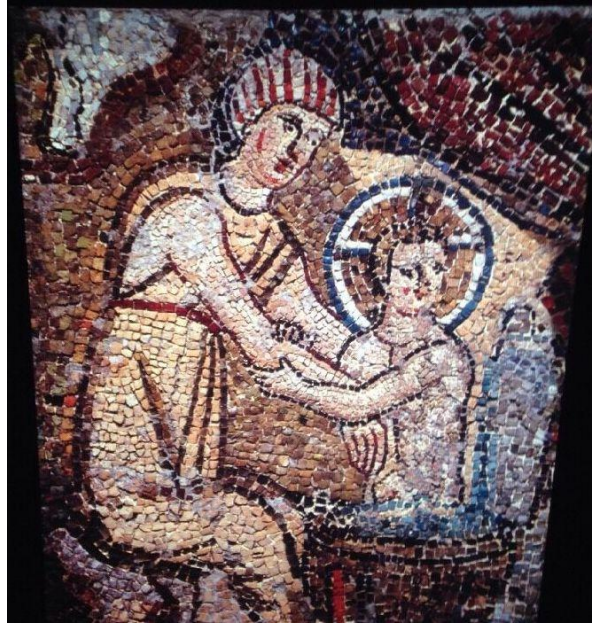


Kaynak: (www.worcesterart.org, 2022)

İsa'nın doğumu ile ilgili tasvirlerde en erken banyo sahnesi 8. yüzyılda görülmektedir ve daha sonra İsa'nın doğumu ikonografisinin bir parçası haline gelmiştir (Kitzinger, 1963: 101).

Resim 11: *Bebek İsa'nın Banyosu*, Aziz Petrus Bazilikası.

Papa John VII. Oratory'sinden Mozaik Parçası, 8.yüzyıl



Kaynak: (www.archi101.com, 2022)

Bu durumda 8. yüzyılda bir sanatçının İsa'nın Doğuşu sahnesine yeni ve bundan sonra da neredeyse zorunlu olacak bir unsur eklemek için pagan, mitolojik bir öznenin hayatta kalan

illüstrasyonlarından ilham aldığı varsayılabilir. Bu başlıca Rönesans evreleri arasında yer almayan bir dönemde bile Helenistik mirasın ve antik mitolojinin Bizans dini sanatına aktarılmasıdır (Kitzinger, 1963: 101). 10. ve 11. yüzyıllara tarihlenen örneklerde ise *İsa'nın Doğumu* sahnesine ebelerden birinin banyo suyunun sıcaklığını eliyle kontrol etmesi eklenir aslında yeniden eklenir diyebiliriz çünkü Beyrut Baalbek Müzesi'nde bulunan 4. - 5. yüzyıllara ait *İskender'in Doğumu* adlı Roma dönemi bir mozaikte bebek İskender'i yıkayan bir perinin de aynı önlemi aldığı tasvir edilmiştir (Pekak ve Gür, 2015: 191).

Resim 12: *İskender'in Doğumu-İlk Banyosu*, Beyrut Ulusal Müzesi, Baalbek, Mozaik, 4.yy.



Kaynak: (www.bridgemanimages.com. 2022)

İsa'nın doğumunda bulunan ebeler birkaç değişiklik ile Dionysos ve İskender'in doğumundaki perilerle benzer kompozisyon şemasına sahiptir. Kompozisyon ve üslup açısından ele alındığında Yunan, Helenistik ve Bizans örnekleri arasında etkileşim görülebilmektedir. Ebelerin sayıları, duruş pozisyonları, bir kaptan su dökülmesi ve bebeğin yıkanması gibi ortak özellikler göze çarpmaktadır. 10. yüzyıl ile birlikte görülen, ebenin eliyle suyu kontrol etmesi gibi hümanist değişimler Makedon Rönesansı dönemiyle antik bir yenilenme çabası olarak yorumlanmaktadır (Pekak ve Gür, 2015: 210).

Resim 13: *İsa'nın Doğumu*, Kapadokya, Karanlık Kilise, Fresk, 11. yüzyıl



Kaynak: (www.smartistory.com, 2022)

13. ve 14. yüzyıllarda, İsa'nın doğumu tasvirlerinde antik dönem etkilerinin öne çıkmasıyla daha realistik yaklaşımlar görülür. Figürlerin duygusal durumları jest ve mimikleri duruşlarına yansımaktadır. Dönemin hümanist etkileriyle birlikte Meryem ve İsa arasındaki duygusal bağ ve Meryem'in doğumdan yorgun düşmüş bedeni daha fazla vurgulanır.

Resim 14: *İsa'nın Doğumu*, detay, Kariye Cami, Mozaik, 14. yüzyıl



Kaynak: (www.tesadernegi.org, 2022)

Helenistik sanatın diğer bir yönü, bu sanatın özellikle başarılı olduğu bir alan olan duyguların ve zihinsel durumların ifadesidir. Helenistik sanatçılar jest, poz ve özellikle yüz ifadelerinin potansiyellerini görsel sanatlarda daha önce hiç ulaşılmamış bir noktaya

taşıyarak insan figürlerinin sergilediği duyguların çeşitliliğini ve yoğunluğunu büyük bir başarıyla resmetmişlerdir (Kitzenger: 1963:108).

Orta Bizans Dönemi resimsel temsili, figürlerin duygusal tasvirleri açısından bakıldığında tamamen tepkisizdir. Yüksek drama anlarının temsilleri, psikolojik tepkilerin yansıtılması açısından eksiktir. Bizans sanatına gösterilen eleştirilerin çoğunluğu da bu empati eksikliğindendir. Bizans sanatında ifade bulan duyguların çeşitliliği, Helenistik sanata kıyasla çok daha azdır. Tüm Bizans resim ve heykellerinde tek bir gülen figür olmadığı halde bu tür figürlerin Helenistik sanatta birçok örneğini bulabiliriz (Kitzenger: 1963:110). Duyguyu ifade etmekte, Helenistik etkinin rolünün Bizans sanatında görülebileceği en kolay alan keder ve acının ifadesidir. Helenistik duygu tasvirinin özü, yalnızca vurgulu değil, sıkıntıları ifade ederken bile sadece empatik değil aynı zamanda görkemli, asil ve güzel olmasıydı. Bu kombinasyon Bizans sanatında nadiren görülebilmektedir.

Bizans sanatçıları son yüzyıllarda, özellikle trajik ölüm ve ıstırap duygularını ya da çocukluğun vermiş olduğu naifliği, kırılganlığı ifade etmekte ayrıca İncil öykülerinin yorumlamalarına da çağdaş yaşamın ayrıntılarını dahil etme konusunda çok büyük özgünlük sağlamışlardır (Skira, 1953: 42). Bizans sanatının bütün evrelerinde, Helenistik sanatla iletişimlerinin Greko-Romen kültürle olduğundan çok daha az olduğunu belirtmek gerekir. Bizans'ın "Rönesans" dönemlerinde ortaya çıkan şey karakteristik olarak Helenistik sanattan daha öncesine geçilerek klasik Yunan kültürü ile olan ilişkisini de görebiliyoruz. Bu çok önemli bir noktadır, Helenistik mirasın etkisinin sınırlarını göstermeye hizmet etmekle kalmaz Bizans sanatının tüm klasik geçmişle ilişkisini daha geniş bir anlamda aydınlatır.

Resim 15: Sidon, *Ağlayan Kadınlar Lahdi*, İstanbul Arkeoloji Müzesi, M.Ö. 4.yüzyıl.



Kaynak: (www.sanalmuze.gov.tr. 2022)

Helenistik döneme ait olan, lahit üzerindeki ikonografik sahne nedeniyle bu ismi alan Sidon, *Ağlayan Kadınlar Lahdi*'ndeki, Sidon Kral'ının ölümüne ağlayan kadın figürlerin Attika'daki (Atina) ideal kadın güzelliğinin betimlenmesinin, naif ve örtülü bir duruş ile vurgulanması daha sonrasında bu tasvirlerin Meryem Ana'nın İffet-i denilecek görünüş değişimine (yash, kederli, örtülü) geçişinin prototipi olarak da yorumlanmaktadır.

Resim 16: *Çarmıha Gerilme*, Fildişi, Konstantinopolis, British Museum, Londra, M.S. 900-1000



Kaynak: (www.britishmuseum.org,2022)

11. yüzyıl Bizans sanatında yer alan bu eserdeki *Çarmıha Gerilme* sahnesinde yer alan Meryem'in giyinişi ve kederli duruşu, Greko-Romen sanatının mirasından damıtılmıştır ve b

öyle görünüyor ki, Eski Ahit çizimleri geleneği bir aracı veya taşıyıcı olarak önemli bir rol oynamaktadır.

Resim 17: *Kana Düşünü*-detay, Trabzon Ayasofyası, Fresk, 13. yüzyıl



Kaynak: (www.wikiwand.com,2022)

Kana Düşünü kompozisyonunda yer alan Meryem'in tasviri Sidon'daki kadın figürlerinin bir tekrarı gibidir. Bizans'a özgü aynı türden lirizmin başka duygusal alanda, anne şefkati alanında ortaya çıkışına atıfta bulunabiliriz. Bu temanın en başarılı örnekleri *Şefkatli Meryem-Vilademir Meryem*'i ve *Hodegetria Meryem*'i imgesidir. Erken dönem tasvirlerinde genelde Meryem ve İsa arasında insani bir ilişki olmadan doğrudan izleyiciyle bir bağ kurmak istenmektedir ama 13. ve 14. yüzyılda örneklerinde artık ikisi arasındaki hümanist anne çocuk ilişkisi görülmektedir.

Resim 18: *Vilademir Meryemi*, Ahşap üzeri mozaik, İkona, 13.yüzyıl, Hagios Basileios Kilisesi, Tirilye



Kaynak(www.byzantinelegacy.com.2022)

Resim 19: *Hodegetria Meryemi*, Fresk, 14.yüzyıl Kariye Cami (Khora Manastırı), İstanbul



Kaynak: (www.byzantinelegacy.com.2022)

Ortaçağ'daki bakire imgesinin öncüllerine Helenistik sanatta rastlamak mümkündür ancak Bizans'taki duruş, tavır tamamen yenidir, imgeyi şekillendiren dalgın, içe dönük ruh hali daha çok M.Ö. 4. yüzyıl eseri olan *Ağlayan Kadınlar Lahdi*'ndeki (Resim, 15) figürlere daha çok benzemektedir (Kitzenger: 1963:112).

Helenistik öncüllerin en açık kanıtı, belki de 11. yüzyıldan itibaren yas figürlerinin tasvirinde yavaş yavaş yer alan yüz ifadelerinin değişimidir. Bizans duygusal ifadesinin temelini Helenistik sanattan almış olduğu örnekler oluşturur. Antik Yunan veya Helenistik dönem resimlerindeki bazı pozların bilinçli alınmış olması çok muhtemeldir. Bizanslı sanatçıların alıntılarında kullandıkları motiflerin orijinal anlamlarına dikkate almadıkları söylenebilir. Bu örneklerde, bazen kalabalık bir sahneden bir grup ya da tek bir figür de alınmış olabilmektedir.

Resim 20: *Bergama Sunağı*, Friz detayı, 2.yüzyıl
Bergama Müzesi, Almanya, Berlin



Kaynak: (www.artsandculture.google.com 2022)

Resim 21: Trabzon Ayasofyası, Fresk, Detay 13.yüzyıl



Kaynak: (www.wikiwand.com. 2022)

Bizans sanatçılarının antik pozlar, jestler ve yüz ifadeleri repertuarına olan ilgisi nihayetinde hem illüstrasyon hem de dini bir doktrinin ötesine geçmez. Ancak bu türlerin konu içeriklerinden oldukça farklı bir çekiciliği için herhangi bir nedenden bağımsız olarak kendilerine Bizans sanatında bir yer edindiler. Kariye Camii'nde bulunan *Ekmeklerin Çoğaltılması* ve *Vaftizci Yahya'nın İsa'ya Şahitlik Etmesi* fresklerinde bulunan oyun oynayan çocuklardan oluşan gruplar da Helenistik sanatın çok sevdiği çocuklar ve oyun temalarından alınan detaylardır. Buradaki duvar resminde dini bir ikonografinin içine yerleştirilmiştir fakat bu ayrıntının konunun bağlamından bağımsız olarak anlatıma bir katkı sağlamadığı halde sadece görsel amaçlı yerleştirilmiştir. Geç Antik Çağ'da 6. yüzyıla ait, Büyük Saray mozaiklerinde de aynı şekilde oyun oynayan çocukların mozaik tasvirleri de Helenistik kompozisyonlardan alınan unsurlardır ve 13. yüzyıla kadar da Bizans resminde çocukların günlük yaşamdan alınan bu tür faaliyetlerini içeren resimlere yer verilmemiştir.

Resim 22: *Ekmeklerin oğaltılması*, Fresk, Kariye Cami, 14.yüzyıl



Kaynak: (Bahargöl Ataş. 2020)

Ekmeklerin oğaltılması sahnesinde olduğu gibi, İsa'nın vaftiz sahnesinde, çok nadir olarak 13. yüzyıldan önceki tasvirlerde çocuklar görülür. Paleologos dönemindeki anıtsal süslemelerdeki sahnenin ikonografisinde ocuk aktivitelerini birleştirme eğilimini başarılı bir şekilde görmekteyiz. Vaftiz olayına atıfta bulunan İncil anlatılarında, bu bölümlerin tasvirlerine çocukların dahil edilmesi için tatmin edici bir gerekçe bulunmamaktadır (Ainalov, 1961: 165). Yeni bir duyarlılığın ve doğayı taklit etme kaygısının bu tür işaretleri Trabzon Ayasofyası ve Kariye Cami ve Balkanlarda 13. ve 14. yüzyıl fresklerinde daha sık ve daha kalıcı bir duruma gelmiştir.

Resim 23: *Vaftizci Yahya'nın İsa'ya Şahitlik Etmesi*, Fresk, Detay, Kariye Cami, 14.yüzyıl



Kaynak: (Bahargül Ataş. 2022)

Bizans resminde antik biçimleri bilinçli olarak kullanmak, resmi asıl endişesi olan uhrevi temalardan uzaklaştırmadı, ancak estetik olarak onları ifade etmek için ek araçlar sağlayarak onu zenginleştirdi. İtalyan Rönesans sanatçılarından benzer antik figürlerin orijinal olarak aktarılanlardan oldukça farklı duyguları ifade etmeye hizmet edebileceğini keşfetmelerinden çok önce Bizanslı ressamalar bunu uygulamışlardır (Skira, 1953: 42). Özellikle Helenistik mirasın dini sanat amaçları için kullanımına ilişkin görünen paradoksal yönlerin çoğu daha yakından incelendiğinde ortadan kalkmaktadır. Hristiyan sanatı, Helenistik zamanlarda geliştirilen bir dizi karakteristik biçim ve tema için doğal bir kapsam sunmaktaydı. Bu tür birçok biçim ve temanın yeni amaçlara hizmet etmek ve özellikle Hristiyan kaygılarını ifade etmek için uyarlanabilir olduğu kanıtlanmıştır (Kitzenger: 1963:115).

13. yüzyılda Trabzon'da kurulan Komnenos hanedanlığı tarafından inşa edilen Trabzon Ayasofya'sı Kilisesi (1255) fresklerinde de görülebileceği üzere Bizans sanatını resim üslubunda teknik ve renk kullanımı açısından da önemli değişiklikler görülebilmektedir. Kilisenin duvarlarındaki resimlerde, klasik Bizans geleneğinden farklı olarak insan figürleri hacimlidir ve vücutları daha ağır ve geniştir. Gölgelelendirmelerle, anatomi belirginleştirir ve perdelerin kıvrımlarını hareketlendirir. Çizgilerle hacimlendirilerek bölgeler yönlendirilir. Renk paleti, ışığın derecelendirilmesini sağlayan ara tonlarla zenginleştirilmiştir. Duyguların ifadelerinde yelpaze genişlemiştir. Hareketler daha kolay görünür ve kompozisyonlarda kıvrımlı şekiller hakimdir (Daim, F. ve Drauschke, 2010: 187).

Resim 24: İsimli Bir Sahne, Fresk, Trabzon Ayasofya, 13. yüzyıl



Kaynak: (www.wikiwand.com.2022)

Bizans resimlerinin genel düzenlemesi ve aslında tüm Bizans sanatı, sanatçıların renk kaygısına hatta daha fazlasına borçludur. Bizanslıların klasik gelenek karşısındaki özgünlüğü bizi en çok bu alanda etkiler. Çizgi çalışmalarında özellikle figürleri dekoratif gerekliliklere göre ayarlarken, yenilik yapsalar da, Antik Çağ resminde emsalsiz bir ifade gücü elde etmeleri her şeyden önce renkle olmuştur (Grabar, 1953: 43). Özellikle koyu mavi tonlara olan bağlılık güçlüydü. Burada, izleyicide göksel çağrışımlar uyandırmak için derin, gizemli bir ışıltı yaratma eğilimi vardı. Bu yeni tarzın öne çıkan bir özelliği, yükseltilmiş maneviyatın dinamizmini korurken duygu ve ifadeyi yükseltmekti (Strezova, 2014: 65).

13. ve 14. yüzyıl duvar resimleri Antik Çağ etkilerinin zirveye ulaştığı dönemdir. İnsan figürleri, atletik vücutlu ve geniş boyunlu antik Yunan filozoflarının heykellerini andıran devasa boyutlara sahip ve pastel renklerle karakterize edilmekteydi. Kişinin hareketlerine kromatik tonların yanı sıra ritim ve uyum hakimdir (Daim, F. ve Drauschke, 2010: 185). Renk aralığı daha yumuşaktır daha açık mavi-gri ve yeşilimsi-sarı tonların hakim olduğu bu üslup araçları, dönemin hümanist eğilimlerini yansıtmaktadır. Figürlerin üzerindeki cüppeler uçuşmaya başlar ve figürler hafifçe yanlara dönerek daha özgür ve daha cesur bir perspektif ortaya koymaktaydılar. Bu sanatın temel amacı eski modelleri taklit etmek değil, figürleri ilahi ışıkla doyurarak eşsiz güzelliklerini yansıtmaktı (Strezova, 2014: 65).

Resim 25: *St. Bartholomoes*, Fresk, Trabzon Ayasofya, 13. yüzyıl



Kaynak: (www.wikiwand.com 2022)

Paleologos dönemi resminde renk en güçlü ifade aracı ve kompozisyonun omurgası olarak eski prestijini korur ancak renk yelpazesi Makedon ve Komnenoslar zamanından daha geniştir. Daha sıcak ve daha koyu tonlar daha fazla nüans ve ilk dönemlerde olduğu gibi tamamlayıcı renklerin yan yana dizilimlerini buluyoruz (Skira, 1953: 46).

Resim 26: *Tapınakta Öğreten Mesih*, Fresk, Trabzon Ayasofya, 13. yüzyıl



Kaynak: (www.wikiland.com 2022)

13 ve 14. yüzyıllarda özellikle Paleologoslar dönemi boyunca üretilen sanat daha canlı duygu ve dramaya daha duyarlıydı; ister betimleyici, ister lirik, ister kişisel olsun, daha çok iletişime yönelikti. Daha iyi ve daha çok duygusal bir betimleme yapmak için sanatçılar çok gerilere dönüp doğayı ve Yunan sanatının örneklerini inceleyerek ilham aldılar. Bu sanatçılar sadece tipik dökümlü kıyafetler giyen figürleri değil aynı zamanda zarif jest ve mimiklerini de ödünç aldılar (Grabar, 1967: 79). Genel olarak ikonografik değişiklikler, duyguları yoğun

ifade eden, cesur, dramatik fırça ve geniş fırça darbeleriyle yüzey alışılmadık derece canlı renklere sahiptir. Figürlerin karakter ve kişiliklerin çarpıcı bir özgünlüğünü yansıtan titiz hareketlerle eller ve parmaklar uzatılmış, keskin gözler ve etli burunları vardı. Bu dönemde Bizans dini sanatı, yüksek duygusal durumları tasvir eden ve aynı zamanda ikonun mistik havasını güçlendiren etkileyici renkler kullanılıyordu. Bu simgelerdeki yüzlerin ifadesi, lirikten dramatiğe kadar farklı zihinsel durumları öncekinden daha duygusaldı.

Resim 27: *Kana Düğünü* detay, Fresk, Trabzon Ayasofya, 13.yüzyıl



Kaynak: (www.wikiwand.com. 2022)

İnsan formunun temel yapısı ve bütünlüğü ve onun varlığının üzerindeki bu yeni yoğunlaşma, sonraki tüm gelişimin temelidir. İlk başta anıtsal etkiler, hala 12. yüzyıldan miras kalan çizgisel araçlarla elde ediliyordu. Ancak bu miras, 13. yüzyıldaki üslup evriminin özüdür. Bu çizgisel çerçeve giderek artan bir biçimde hacim ve ağırlıkla dolmaktadır. İlk başta büyük, geniş çizgilerle elde edilen anıtsallık, giderek daha fazla katı modelleme ve ağır kütle meselesi haline gelir ve bu süreç içinde büyük ölçüde geliştirilir.

Resim 28: *Kana'da Düğün*-detay, Fresk, Trabzon Ayasofya, 13.yüzyıl

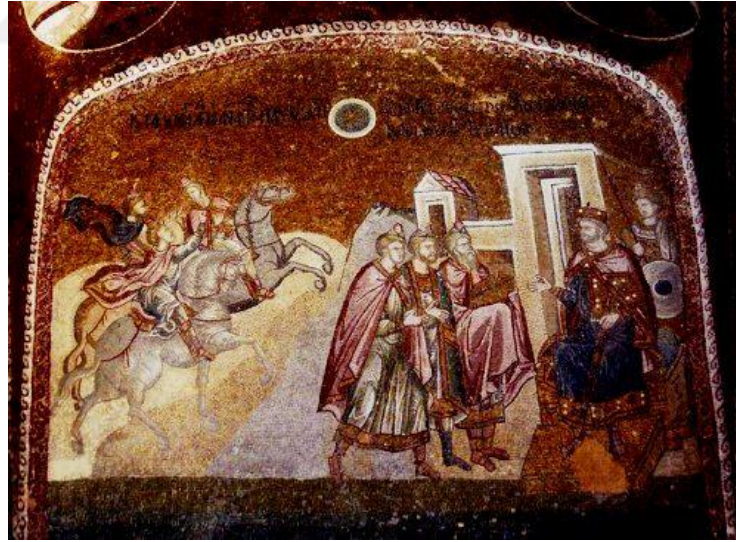


Kaynak: (www.wikiwand.com. 2022)

Balkanlardaki örnekler gibi Trabzon'daki örnekler de dönemin en iyileri arasındadır. Buradaki resimdeki uyluklar, dirsekler ve hepsinden önemlisi kafalar, resim düzleminden ileriye doğru itilmiş gibi görünecek kadar dikkat çekici bir şekilde tasvir edilmiştir. Daha da önemlisi bu itkiler izole değil; merkezi olarak motive edilirler ve güçlü bir beden tarafından kontrol edilirler ve bu nedenle Antik Çağ'dan beri hiçbir zaman sahip olmadığı gibi özerk bir iç kuvvet, ritm ve ağırlık ile donatılmış gibi görünürler. Etraflarında boşluk ve arkalarında derinlik yaratıyor gibi görünen kendi hacimleridir, böylece geleneksel “sahne dekorları-destekleri” dağlar binalar ve eşyalar da aynı şekilde hareket eder ve resmin içine doğru çıkıntı yapar, böylece bir görüntü oluşturur. Figürlerin nefes alması ve hareket etmesi için alan sağlar. Bu “hacim stili”nin Konstantinopolis'teki seçkin temsilcisi Kariye Camii'nin mozaikleri uzun zamandır bilinmektedir (Kitzinger, 1966: 33).

Bizans sanatının 14. yüzyıl resminde dikkat çeken farklı bir yaklaşım ise kompozisyonun arka planında görülen mimari öğeler, kente ait çevresel elemanlar genellikle konunun bağlamından uzak hayali mekanlardır, burada amaç gerçek bir mekan yaratmak değil çerçevedeki boşluğu doldurmaktır (Çağaptay, 2020: 287).

Resim 29: Üç Kahin Kral Herod'un Huzurunda, Fresk, Kariye Cami, 14.yüzyıl



Kaynak: (www.muzeler.org, 2022)

Yusuf'un Meryem'e Vedası gibi bazı resimlerde mimari formlara aşırı derecede yer verilir ve hacimleri enerjiyle doludur bu nedenle figüratif sahnenin alanını ve dinamiklerini azaltmışlardır. Binaların hacmi ve alanı, net ve ritmik düzenlemelere sahip olacak şekilde artırılmıştır. Bununla birlikte daha gerçekçi eklemeler ve mimari arka planlar da kullanılmıştır (Strezova, 2014: 65).

Resim 30: Yusuf'un Meryem'e Vedası, Fresk, Kariye Cami, 14.yüzyıl



Kaynak: (Bahargül Ataş. 2020)

Arka planda, mimariler neredeyse antik sanatta olduğu gibi, henüz matematiksel perspektif kullanılsa da farklı yöntemlerle belirli bir derecede perspektifin iletilmesi için dörtte üçlük bir görünümde düzenli bir şekilde yerleştirilmiştir. 14. yüzyılda benzer üslup eğilimleri tüm Balkanlara da Konstantinopolis'ten başlayarak yayılmıştır.

Kariye Cami mozaikleri ve Mistra'daki Peribletos'un freskleri sanatçıların teknik becerilerini ve Konstantinopolis'teki atölyelerde biriken tüm geleneklere bağlılıklarını göstermektedir. 13. yüzyılın ikinci yarısında ilk kez ortaya çıkan yenilikçi ve güçlü sanatın yavaş yavaş bir akademizme, seçkin patronlar, Bizans hümanist asilzadeleri için değerli bir sanata bıraktığı görülür. Bu akademizmi 14. yüzyıl ortalarından 15. yüzyıl ortalarına kadar olan ve Balkan ülkelerinde daha çok örneği bulunan resimler bu durumu kanıtlar. Paleologoslar döneminde gelişen yeni üsluplar, antik sanattan yararlanılması bakımından o kadar zengindi ki ardından gelen birkaç kuşak onlardan aldıklarıyla çok dikkat çekici dekoratif etkiye ve zekaya sahip eserler üretti. Mistra'daki Pantassa Kilisesi, Gracania, Decani ve son olarak Yugoslavya'daki Kalenic'in ardından onlardan ilham alan son şaheserden biri de Kariye Cami'dir (Grabar, 1967: 201). 14.yüzyılın başlarından kalma ve iyi korunmuş duvar resimlerinde, bu yeni üslupla ve bilinçli olarak klasik sanattan alınan etkilerle üretilmiş eserleri görmek mümkündür.

Bizans sanatındaki Helenistik mirasın, ne mekanik bir şekilde hiç yenilenmeden bir asır boyunca tekrarlandığı ne de Hellen kültürüne hayran olan birkaç varlıklı entelektüel kesimi tatmin etmek için var olmadığı söylenebilir. Bizans tarihi boyunca yaşanan Makedon, Komnenos ve Paleologos Rönesansları evrelerinde neyin tekrar yeniden hayatta kalıp kalmayacağı neyin yeniden canlanıp canlanmayacağı konusunda kesin bir mantık vardır.

İKİNCİ BÖLÜM

GEÇ ORTAÇAĞ'DA İTALYAN ŞEHİR DEVLETLERİ

2.1. İtalyan Şehir Devletlerinin Oluşumu

Batı Roma İmparatorluğu 476 yılında İmparator Romulus Augustulus'un sürgüne gönderilmesiyle son bulmuştur. İmparatorluğu'nun çöküşünün ardından, İtalya'da ortaya pek çok devlet çıkmıştır. Karanlık Çağ olarak bilinen dönemde ortaya çıkan bu devletlerin, imparatorluğun yıkılışının ardından gelişen yönetim boşluğunu doldurmak için yarışmakta ve birbirleriyle çatışmalar yaşamaktadırlar. İmparator tarafından yürütülen faaliyetler ise bölgesel bağlamda kilise tarafından yerine getirilmiştir. Yaşanan bu kaos ortamında, bu devletlerin de otorite olarak kabul ettiği papalığın güç kazanmasına sebep olmuştur.

568 yılındaki Lombard işgali İtalyan yarımadasını iki bölgeye ayırdı. Orta ve kuzey İtalya'nın çoğunu kontrol eden Lombardlar, Orta İtalya'daki Spoleto'da ve Güney'deki Benevento'da 6. yüzyılın sonunda fiilen bağımsız hale gelen iki düklik kurmuştur. Romano-Bizans güç merkezleri, Venedik'in güney bölgesininin, doğu sahilinde bulunan Ravenna'da ve güneyde Roma ve Napoli ve Apulia ve Calabria kıyı bölgelerinde yoğunlaşmıştır. 7. yüzyılda Ravenna eksarhlığı, güneyindeki Bizans Pentapolis'i ve Roma Dükalığı papalığın kontrolü altına girdi ve Benevento Dükalığı Apulia'nın büyük bölümünü, batı sahilindeki Campania'yı ve kuzey Calabria'yı ele geçirdi. Aynı dönemde Napoli, Amalfi ve Gaeta düklikleri ayrıldı ve fiilen kendi kendilerini yönetmeyi denemişlerdir.

Bu siyasi ve etnik ayrımların ötesinde, Geç İmparatorluk Dönemi, Roma şehirleri İtalyanlara geçmişle fiziksel ve kültürel devamlılığın güçlü, günlük sembollerini sağladı. Lombard kontrolü altındaki bölgelerde şehirler, piskoposların zımni yönetimi altına alındı. Piskoposların yerini 7. yüzyılda Lombard dükleri ve gastaldlar almış olsa da, 8. yüzyıldan itibaren Frank hükümdarları, Frank kontlarına karşı siyasi bir denge sağlamak için bir kez daha bu vesileyle piskoposların liderliğine başvurmuşlardır (Epstein, 2000: 277). 8. yüzyılın

ortalarına kadar Roma hala Bizans İmparatorluğu'nun koruması altındaydı. 753 yılında Papa II. Stephen sahte bir belge ile Batı Roma İmparatorluğu yetkisinin Papa'ya ait olduğunu kabul ettirir ve yönetimi devralır. Böylece Batı Roma'nın, Bizans İmparatorluğu himayesi son bulur. Lombardlar Kuzey İtalya'ya ikinci bir saldırı düzenler bunun üzerine Papalık Franklardan yardım talebinde bulunur. Frank Kralı Şarlman yeniden 772 yılında İtalya'yı ele geçirir. Papa Şarlman'a olan minnettarlığını 800 yılında Frank Kralı'nı, Kutsal Roma İmparatoru olarak taçlandırarak gösterir. 9. yüzyıla gelindiğinde İtalya'nın doğusu ve Sicilya, Bizans İmparatorluğu'na aitken Roma, Papa'nın yönetiminde ve Kuzey İtalya'da Frankların yönetimi altında bulunmaktaydı.

II. Louis'nin 875 yılında bir varis bırakmadan ölmesi, Roma'nın kuzeyindeki Frank krallığının dağılmasını harekete geçirmiştir. Roma'nın güneyinde böyle net bir siyasi dönüm noktası fark edilmese de Bizanslılar, Araplar, Lombardlar ve Frankların kontrol etmek için yarıştığı güney İtalya sınır konumu nedeniyle merkezkaç baskılar hız kazanmıştır. 9. yüzyılın sonunda, Benevento Dükaliği bölünür ve iktidar için yarışan yedi yarı özerk devlet ortaya çıkar: Merkez batıda Capua, Salerno, Benevento, Napoli, Amalfi ve Gaeta ve doğuda Apulia'da Bizans, batı kıyı şehirleri arasındaki çatışma ve siyasi iktidarsızlık, çatışmaların farklı taraflarını desteklemek için mücadele eden Sicilya merkezli Arap güçlerinin sık sık yaptığı baskınlar ve daha kalıcı yerleşim yerleri kurma girişimleriyle yoğunlaşmıştır. 10. yüzyıldan itibaren Amalfi'nin küçük köyleri Atrani ve Ravello uzun bir ticari genişleme dönemine girer. Ticari başarılarını onları ticari ayrıcalıklarla ödüllendiren Arap dünyasıyla ittifak kurarlar (Epstein, 2000: 279-280). Salerno, Gaeta ve Napoli'nin de kendi filoları vardı, ancak Napoli'nin ticari olarak daha az aktif olduğu görülüyor.

10. yüzyılın sonunda piskoposlar, Emilia, Lombardiya ve Veneto bölgelerini içeren Lombard ovasının büyük bir bölümüne siyasi olarak egemen olmuşlardır fakat Toskana ve Piedmont'ta güçleri daha zayıftı. Bununla birlikte, devlet otoritesi hiçbir yerde anarşiye dönüşmemiştir. Sadece daha yerel bir hal alarak bireysel şehirlere daha fazla odaklanılmıştır (Epstein, 2000: 278). 10. yüzyılda Kuzey İtalya'ya Macarlardan yeni bir saldırı gelirken, Kuzey Afrika'dan Araplar ise Sicilya'yı kısa bir süreliğine olsa da Bizans İmparatorluğu'nun elinden almıştır. Bununla yetinmeyen Araplar, İtalya'nın kıyı kentlerinden birkaçını da ele geçirmiş ve hatta 9. yüzyılın ortalarında Roma yakınlarına kadar gelerek saldırılarına devam etmişlerdir. Bütün bu yaşanan olayların ardından oluşan güvensizlik ortamı, Kuzey İtalyan kentlerini; Milano, Venedik, Cenova, Floransa, Pisa ve Sieana'nın bağımsız şehir devletlerine dönüşmelerine yol açmıştır.

İlk komünler Kuzey ve Orta İtalya’da ortaya çıkmaya başlamıştır. İtalya’da merkezi otorite, komünlerin ortaya çıkmasından yaklaşık bir asır önceden ortadan kalmıştır ve yerini güçlü bir şekilde piskoposlar almıştır (Epstein, 2000: 280). 11. yüzyılın sonlarında kuzey İtalya’da ilk komün 1078’de Cremona’da, 1081’de Pisa’da 1098’de Cenova, 1107’de Verona ardından Ferrara ortaya çıktı. Tarihçilerin çoğu bunu ya merkezi hükümetin çöküşünün bıraktığı boşluğa ya da 1076’da Alman imparatoru ile papalık arasındaki yaşanan mücadelelerin sonucu olarak görmektedir (Epstein, 2000: 285). Ortaçağ İtalyan şehir devletlerinin tarihi, “şehir devletleri” ve “komün” arasındaki terminolojik ve kavramsal karışıklıktan muzdariptir. Bu iki terim birbiri yerine kullanılsa da, gerçekte yalnızca kısmen örtüşen varlıkları ifade eder (Epstein, 2000: 277). Ortak yapılan faaliyetler anlamında kullanılan “komün” kelimesi bu süreçte değişime uğrayarak, vatandaşı ya da onların meclisini tanımlayan bir ifadeye dönüşür (Waley, ve Dean, 2014: 38). Böylece komünler mali, askeri, ticari ilişkiler ve adalet meseleleri için dış senyörlük veya monarşik otoriteye bağlı olan yerel yönetimle uğraşan belediye organları haline dönüşmüştür. Çoğu Ortaçağ ve erken modern Avrupa kasabaları ve şehirleri bu türden belediyelerdi (Epstein, 2000: 277). Komünler bu hakları veya özgürlükleri 11. yüzyılın sonları ile 13. yüzyıl arasında kazandılar. Aynı dönemde bazıları sınırlı olanı tam egemenliğe dönüştürmeyi ve kendilerini bağımsız şehir devletlerine dönüştürmeyi başardılar. Şehir devletleri, belediye özerkliğine ek olarak kendi dış politikalarını uygulayan, mali açıdan bağımsız bir ordu kurabilen ve ölüm cezası uygulayabilen ve madeni para basabilen, diğer bağımsız kuruluşlarla ticari sözleşmeler imzalayabilen özel bir tür dernek veya komünlerdi. Kendi kendini yöneten kentsel komünler, Geç Ortaçağ’da, Batı’da birçok yerde mevcuttu (Epstein, 2000: 279).

Komünlerin ortaya çıkışları ile ilgili, Orta ve Kuzey İtalya’nın uzun dönemdeki siyasi yapısına bakıldığında üç önemli sebep öne çıkmaktadır. Bu sebepler paradoksal olarak hem geleneksel hem de devrimcidir. Bunlardan ilki, imparatorların şehirlerin savunma, ticaret gibi önemli konularda yeterince destek sağlayamamasıydı. İkincisi ise piskoposların “toplum lideri” pozisyonlarında bulunmalarına karşı çıkılmasıydı ve bu sorun için piskoposların askeri işlere karışmalarını engelleyecek bir yasa dahi çıkartılmıştır. Üçüncü ve sonuncu sebep ise ekonomik güç ve göç konusudur. Bu durum farklı mesleklerde ve ticarete sosyal gruplaşmalara sebep olmuştur. Bu gruplar zamanla seçkinlerle bütünleşerek piskoposluk karşıtı tavır içinde bulunmuşlar ve ayaklanmışlardır. Komünler bu noktada tam bir boşluk doldurmuş ve siyasi erk ile yerel seçkinler arasında bağlar oluşturmuşlardır (Waley, D. ve Dean, 2014: 11-12). Günümüzde bu değişim ve dönüşümün arkasındaki sebeplere, yeni toplumsal yapı, vatandaşlık bilinci, ekonomik gelişmeler, hukuki sebepler açısından vurgu

yapılmaktadır. Komünlerin ortaya çıkma sürecindeki diğer bir unsur ise, kentteki en yüksek yargı erki olan piskoposluk otoritesi ile diğer otoritelerin yerini zamanla komünün almasıdır. Konsüller oluşumlarının başlangıcında piskoposlarla işbirliği içinde olmuş fakat daha sonra onları devre dışı bırakmışlardır (Waley, D. ve Dean, 2014: 36).

Giderek kalabalıklaşan nüfus ile büyüyen şehirlerde, yeni gelişmekte olan burjuvazi, üstünlük kurmaya başlar. Şehirlerde ortaya çıkan bu sınıf bulundukları şehirleri “commun”ler (komün) olarak düzenlerler. Bağımsızlıkları olan senyörlerden özgürlük beratlarını alarak ya da mutlak güç sahibi olmak için mücadele eden papaların ve imparatorların durumlarından yararlanarak, kendi kendilerini idare etmeye başlar ve bağımsız olurlar. Komünlerin idaresinde halk olduğu bilinmekle beraber esas idare burjuvaların elindeydi. Yüksek yetkilerle donattıkları ve seçimle belirledikleri konsüller şehrin yönetiminde sorumluydu. Komünlerin şehir meclisleri de bulunmakla birlikte orduları ve kendilerine ait bayrakları da vardı (İnalçık, 2020: 33). Konsüllerin seçim yöntemi ile ilgili fazla bilgi bulunmamakla beraber en yüksek yargı ve yürütme erki olan konsüllerin yetkilerinin neler olduğunu belirtmek güçtür. Bununla birlikte 13. yüzyıl başlarında konsüller, barış, savaş ve vergiler konusunda meclisin vereceği karara uyacaklarına yemin ederek göreve başlamaktaydı. Bu meclislerin çeşidi ve büyüklüğü sürekli değişkenlik göstermekteydi ancak en büyük meclisler yaklaşık dört yüz üyeden oluşmaktaydı (Waley, D. ve Dean, 2014: 40-41). Üstün yetkilerle donatılmış Şehir meclisleri her zaman soyluları ve zengin tüccarların çıkarlarını korumuştur. Soylu aileler bu dönemde birbirleriyle sürekli mücadele ederken şehir devletleri de birbirleriyle çatışmışlardır.

Şehir devletlerinin oluşum süreçlerinde önemli olan bir öge ise, sadece şehirde değil şehrin dışında da haklar kazanmış olmalarıdır. Bu süreç yönetsel, diplomatik ve askeri kurumların da oluşumunu gerektiriyordu. Böylece başka kurumların da oluşumuyla birlikte şehrin bireysellik bilincinin gelişmesi sağlanmış olur. Sonunda ise piskoposlar süreçten çıkarılarak komünler kendi kendilerini yönetmeye başladılar (Waley, D. ve Dean, 2014: 36). İlk başta komünler çok çeşitli hükümetlerle deneyler yapmış olsalar da çok geçmeden benzer hükümet ve yönetim modellerini benimsemeye başladılar. Sürekli etkileşim komşu şehirlerin deneyimlerini öğrenmeyi ve kurumsal ve ticari gelişmeleri paylaşmayı da kolaylaştırdı. Taklit yoluyla öğrenme imkanı şehir devletlerinin neden kuzey İtalya bölgesinde hızla çoğaldığını kentsel ağ oluşturma'nın yararlarını göstermektedir. 12. yüzyılda 300 kadar şehir devleti oluşmuştu ama bunların çoğu uzun süreli olmadı (Epstein, 2000: 287).

11. ve 12. yüzyıllar değişimin en belirgin yaşandığı dönemdir, fakat orta ve kuzey İtalya'yı gelişmemiş ve dağınık nüfuslu, geniş arazileri, bataklıkları ve ormanlarıyla tam bir

Ortaçağ bölgesi olmaktan çıkartıp ekonomik ve nüfus açısından gelişmiş bir Rönesans İtalya'sına dönüştüren süreç 10. yüzyılda başlamıştır. 10. ve 14. yüzyıllar arasında görülen en büyük değişim nüfus oranının ikiye katlanmasıdır. Ayrıca kırsaldan kente doğru bir nüfus değişimi yaşanmıştır (Waley, D. ve Dean, 2014: 4). Güneydeki siyasi ve idari güçler, kontların ve düklerin lordluğu altında daha büyük şehirlerde toplanmıştı, piskoposlar ve yerel seçkinler daha küçük kasabaları kontrol ediyordu. 9. ve 10. yüzyıl güney şehirleri geç Roma dünyasıyla daha güçlü bir süreklilik ve doğu Akdeniz ile ticaret için daha iyi fırsatlar sundu ve bu nedenle kuzeydeki benzerlerine göre hem siyasi hem de ekonomik olarak daha aktifti. 11. yüzyılın başlarında pek çok güney kasabası yargıçlar ve noterler tarafından yönetilen belediyelere sahip olarak açık bir toplumsal kimlik duygusuna sahip görünüyordu. Bununla birlikte kendi kendini yöneten güney komünleri, bölgedeki düklerin şehirler üstü otoritesinin hiçbir zaman tamamen ortadan kalkmaması nedeniyle nadiren devlet otoritesi kurmaya çalışmıştır (Epstein, 2000: 284).

Başlangıçta genel hatları ile şehir cumhuriyetleri olarak görebileceğimiz Kuzey İtalya devletleri, 11 yüzyıl sonunda başlayan, Doğu Akdeniz ve İtalya giderek artan bir hacimde gelişen ticaretle birlikte çok zengin şehirlere dönüşmüştür. Uluslararası ticaretle uğraşan başlıca şehirler Ceneviz, Venedik, Floransa, Milano ve Pisa'dır (İnalcık, 2020: 33). Karadeniz ve Levant bölgesinde deniz imparatorlukları kuran Cenova ve Venedik cumhuriyetleri, Doğu Akdeniz deniz ticaretiyle İtalya'yı refaha kavuşturmuşlardır. Venedik 1172 yılına kadar demokratik bir cumhuriyet yönetimindeyken bu tarihten sonra yavaş yavaş varlıklı aileler tarafından idare edilen bir yönetim şekli olan plutokratik sisteme geçmiştir (İnalcık, 2020: 36). Cenova'da aynı Venedik gibi Doğu Akdeniz ticaretinden servet sahibi olmuştur ve Venedik'le de aralarında hiç tükenmeyen bir mücadele söz konusudur. Cenevizliler, Paleologosların Kostantinopolis'i 1261'de Latinlerden geri almalarında deniz filolarını Bizans'ın kullanması karşılığında bazı imtiyazlara sahip oldu. Bu imtiyazla birlikte Karadeniz'de Ceneviz ve Pisa'lı deniz tüccarlardan başka kimsenin ticaret yapmasına izin verilmemiştir. Cenevizliler bu anlaşmayla birlikte Karadeniz kıyılarına yerleşerek bir koloni imparatorluğu kurmuşlardır. Bununla beraber Konstantinopolis'te de Venedik'ten daha üstün bir konuma gelmişler ve Galata'nın yönetimi de onlara verilmiştir. Cenevizliler ve Venedikliler arasındaki savaşlar 1381 yılına kadar devam etti ve bu tarihte imzalanan bir anlaşma sonucu ancak barış sağlandı (İnalcık, 2020: 43-44). Pisa, Milano, Bologna, Siena, Floransa gibi Kuzey İtalyan şehirleri 1080-1140 yılları arasında ticaret yoluyla artan gelirlerine paralel olarak çevrelerinde bulunan geniş kırsal bölgeleri de kontrol altına almayı

başararak bağımsız kent devletlerine dönüşürler. Milano Dukalığı, Kuzey İtalya'nın en güçlü devletlerinden biriydi.

Kuzey İtalya'da bulunan zengin ve güçlü şehirlerin 12. ve 13. yüzyıllarda imparatorlara karşı kuvvetli bir direnç sağladıkları bilinmektedir. Şehir devletleri birbirleriyle savaşıırken aynı zamanda, komünler de kendi içlerinde, partiler arasında mücadele de bulunmaktaydılar. Kanlı bir şekle dönüşen bu mücadele burjuva sınıfı ve alt katmandaki halk arasında yaşanmaktaydı. Yaşanan bu kargaşalar sırasında meclise seçilmiş üst düzey yöneticilerden bazıları kendilerini halk tarafından senyör olarak ilan ettirip otoriteyi eline geçiriyordu. 13. yüzyılla birlikte şehirlerdeki yönetim şekli cumhuriyetten prenslik veya senyörlüklere dönüşmüştür. Bu dönem, bütün şehirlerde, küçük monarşiler kurarak iktidarı ele geçiren aileler oluşmaya başlamıştır (İnalçık, 2020: 34). Aralarında Toscana ve Floransa gibi şehir teşkilatları güçlü olan şehirler 13. yüzyılda hala cumhuriyet yönetimini korumaktaydılar.

Herşeye rağmen, şehir devletlerinin getirdiği faydalar göz ardı edilemez. Kırsal kesimde yargı yetkisinin sistematik olarak sürdürülmesi, ulaşımın iyileştirilmesi, iş hareketliliğinin artışı, pazarın erişimin arttırılması, iş bölümünü canlandırdı, tarımda uzmanlaşma ve ortalama yaşam standartlarını yükseltti. Şehir devletleri modern öncesi beceri eğitiminin ve teknolojik yeniliğin başlıca kaynağı olan zanaat loncalarının gelişmeleri için iyi bir ortam hazırladı (Epstein, 2000: 293). Tüm bunların yanında, şehir devletlerinin bölgesel politikalarının başarısız olduğu taraflar da bulunmaktaydı. Bölgeselleştirme politikaları hiçbir zaman tamamen başarılı olmadı. Ülkenin senyörlük kontrolü altında kalan geniş bölgelerine ek olarak kentsel bölgede da şehir yönetimine karşı güçlü bir direniş görülmekteydi (Epstein, 2000: 293).

Şehir devletlerinde toprak ve ticari çıkarlar arasındaki dengenin sağlandığı durumlar çok enderdir. Floransa uzun yıllar güçlü ticari büyümeyi ve aynı zamanda hatırı sayılır bölgesel genişlemeyi sürdürmesini sağlayan toprak ve ticaret çıkarları arasında bir denge kuran nadir bir şehir devleti örneğidir. Ancak Floransa cumhuriyetçi şehir devleti, iktidar tarzının doğasında var olan zayıflıkları da özetler.

Floransa kentsel cumhuriyetini bölgesel bir cumhuriyete dönüştürmeyi başaramadı çünkü siyasi seçkinleri ekonomik cephede ticari ve toprak gücünü ve siyasi cephede yasama, yürütme ve yargı güçlerini birleştirmişti (Epstein, 2000: 294). Floransa'da 14. yüzyılın başında gelişen ekonomiyle birlikte nüfusta sürekli artmaktaydı. İç yönetiminde prensliğe

doğru bir eğilim yaşanırken diğer taraftan da Toscana'daki rekabet içinde oldukları şehirleri ele geçirerek daha büyük bir devlet olmaya başlamışlardı (İnalçık, 2020: 35).

İtalya'nın tarihine baktığımız zaman 5. ile 19. yüzyıllar arasında içinde birçok devlet bulunduran parçalanmış bir bölgeden ibaretti. 15. yüzyıla kadar içinde, Güney İtalya'da Napoli, Kuzey İtalya'da Floransa ve Toscana Cumhuriyeti, Savoy ve Milano Dukalığı, Venedik ve Ceneviz devletleri Orta İtalya'da Kilise Devleti başlıca devletlerdi. Demokrasi, teokrazi, tiranlık, monarşi gibi birçok yönetim şekli bulunmaktaydı (İnalçık, 2020: 13). 15. yüzyılda İtalya'da bulunan eski şehir devletlerinin yerini yönetim biçimleri oligarşi ve monarşi olan beş büyük devlet alır. Bunlar; Papalık Hükümeti, Napoli Krallığı, Milano Dukalığı, Floransa ve Venedik Cumhuriyetleridir (İnalçık, 2020: 51).

2.2. Ortaçağ Avrupası ve Kültür Ortamı

Antik Çağ'ın sonundan Rönesans'a kadar olan dönem, Ortaçağ olarak nitelendirilmektedir. Bu süreç içinde farklı ırklardan ve farklı kültürlerden insanların bir araya geldiği Avrupa'da bütün bu toplulukların yeni bir kültür oluşturabilmesi çok uzun bir süre almıştır. 6. ve 11. yüzyıllar arasında Avrupa, bir Ortaçağ kültürü oluşum süreci yaşamıştır. Kapalı bir ekonomi modeli uygulanmakta ve kendi kendilerine yetmeye çalışan, derebeylerinin idaresi altında bulunan kırsal bölgelerdeki topluluklar, bu kültürü oluşturmaktaydı. 11. yüzyılın sonunda bile hala Ortaçağ kültürü oluşumunu sürdürmekteydi. (Akyürek, 1991: 7).

Erken Hristiyanlık dönemi 4. ve 5. yüzyıllar, Patristik felsefe'nin gelişim sürecidir. Bu dönem kilise babalarının Hristiyan öğretisinin dogmalarını belirledikleri yüzyıllardır. Erken Hristiyanlık dönemi, antik pagan kültürle henüz tam olarak ayrışmadığı fakat Ortaçağ felsefesi için de aynı zamanda bir hazırlık dönemidir (Akyürek, 1991: 6). Hristiyanlık, Antik pagan felsefi düşüncesini reddetmiş olmasına rağmen antik Yunan Aristoculuğunu, entelektüel birikimi ve Romalıların da devam ettirdiği Antik Yunan'a ait eğitim methodunu Ortaçağ'da da kullanmaya devam etmişlerdir. “*Trivium*” ve “*quadrivium*” olarak bilinen, yedi temel bilimi içeren antik Yunan'a ait bu müfredatı Bizanslılar da kullanmışlardır. (LeGoff, 2005: 55).

Ortaçağ Avrupası 12. yüzyılda yedi temel sanat diye bilinen “*trivium*” ve “*quadrivium*” haricinde de bilgilerin olduğu bilincindeydiler. Antik Yunan medeniyetinin bilim ve felsefesine Latinlerden önce Araplar sahip olmuştur. (Erol, 2005: 83). 12. yüzyılda Batı'nın sadece hammadde ihraç edebildiği fakat doğudan değerli eşyalar Bizans'tan,

Şamdan, Kurtuba'dan batıya gelirken bunlarla birlikte değerli el yazmaları ve Arap, Yunan kültürünü de Hristiyan Batı'ya getirmiştir. Bizans tarafından, İsa'nın insani doğası da olduğunu iddia ettikleri için sapkın olarak aforoz edilen monofizitlere, Nasturilere ve Yahudilerle birlikte ev sahipliği yapan Müslüman Araplarla beraber antik Yunan düşünürlerinin Aristoteles, Euclides, Ptolemeiaus, Galianus'un ve daha birçok antik eser Emevilerin başlattığı Arapça'ya çeviri hamlesiyle çoğaltmışlardır. Burada harmanlanıp üretilen bilgiler ticaret yoluyla Avrupa'ya, Hristiyan dünyasına aktarılıyor ve Latince'ye çeviriler yapıyordu (Le Goff, 1994: 32). Batı artık sadece Latince konuştuğu için bu Yunanca eserlerin Arapça çevirileri ya da özgün Arapça eserlerin Latince'ye çevirisi için ekipler oluşturuldu. Bu çevirmenler de Rönesans'ın oluşumunu sağlayan kişilerdir (Le Goff, 1994: 33).

Sicilya ve özellikle İspanya'da yapılan savaşlar ile bile olsa Müslümanlar ve Hristiyanlar arasında temaslar hem kültürel hem de sanatsal alanda etkileşime neden olmuştur. Tıp ve astronomi alanındaki Arap bilimi uzun süre Batı Hristiyan dünyasında söz sahibi olmuştur, ayrıca Müslüman dünyası Latin Batı'nın o güne kadar sahip olmadığı antik Yunan felsefesine ve bilimine de sahipti. Tüm bunlar 13. yüzyıl başında Skolastik felsefe içinde filizlenen bilimin gelişimine de sebep olmuştur (Le Goff, 2005: 41). Batı Avrupa, İtalya'nın güneyi ve İspanya Yunan ve Arap kültürünün etkisinde kalmıştır. Kültürel ve entelektüel alışverişte de çevirmenlerin çok rolü büyüktür.

Geç Ortaçağ diye adlandırılan 12. ve 13. yüzyıllarda, Batı Avrupa'da çok önemli değişim ve dönüşümlerin yaşandığı dönemdir. Önceki yüzyıllarda uygulanan kapalı ekonomi modeli yavaş yavaş terk edilir ve kentler kültürel ve ekonomik merkezler olarak öne çıkmaya başlar. Bu dönem halen devam etmekte olan feodal yapının içinde yeni bir kentsoylu sınıf ortaya çıkar ve kırsaldaki şatolardaki politik güç de kentlere doğru hareket eder. Burjuvazi olarak bilinen bu yeni kentsoylu sınıf, siyasal iktidar içinde söz sahibi olur (Akyürek, 1991: 8). Kültürel düzeyde ise daha çok Platon'dan etkilenen Patristik felsefeden, Aristo'dan etkilenen Skolastik felsefeye doğru bir geçiş sağlanmıştır (Cepdibi, 2018: 177). Ortaçağın zirve yaptığı 12. yüzyılda entelektüel alanda, Skolastik felsefenin ve sanat alanında ise Gotik sanatın gelişiminin doruk noktasına ulaştığı Ortaçağ'ın sanatının ve felsefesinin en olgun dönemidir (Akyürek, 1991: 8). Geç Ortaçağ felsefesi olan Skolastik felsefe ve Ortaçağ kültürünün ürünü olan Gotik sanatın gelişimleri incelendiğinde ortak noktaları olduğu görülür; ikisi de şehir kültürünün ürünü olarak 12. yüzyılda ortaya çıkmışlar ve kentlerde gelişme göstermişlerdir. Şehirlerin kültür, sanat ve toplumsal merkezler olarak öne çıktığı bu

dönemde sanatsal enerjiler de şehirlerin katedrallerinde bir araya gelmiştir. İlk önce Fransa’da ve oradan da bütün Avrupa’ya yayılmıştır (Akyürek, 1991: 26).

12. yüzyılın kentsel gelişimi içinde zihinsel faaliyetlere alışıma olan entelektüeller için artık yapılması gereken tek şey lonca hareketinin içinde örgütlenmektir. Bu öğrenci ve hocaların bulunduğu loncalardan üniversiteler oluşacaktır (Le Goff, 1994: 86). Farklı meslek mensuplarından aynı işle uğraşanların, kendi çıkarlarını korumak kendi menfaatleri için tekel oluşturmak adına örgütlenerek loncalar oluşturmuşlardır. Bu loncalar kentselleşme kavramı içinde kurumsal yapılara dönüşmüştür. Özerkliklerini bazı zamanlarda kilise otoritesine bazı zamanlarda ise krallarla, laik iktidara karşı çıkararak kazanmışlardır. Üniversiteler için de benzer bir gelişim çizgisi gözlemlenmiştir. (Ülgen, 2010: 354-356).

12. yüzyılın şehirli entelektüel bölümü, mesleki eğitim görmüşlerdi. Günümüz koşullarında üniversite olarak kabul edebileceğimiz kurumlar Avrupa’da 12. yüzyılda ortaya çıkmıştır. Üniversitelerden önce eğitimler manastır ve katedrallerde yapılmaktaydı. Öğrencilerin ve öğretmenlerin oluşturduğu loncalar üniversitelerin oluşumunda ve hakların korunması açısından ilk temellerinin atıldığı yerlerdir. Bu dönemde ortaya çıkmaları ise uygun şartların oluşması ile gerçekleşmiştir. Bunlar; kentlileşme kültürü, şehirlerin özerk yapıları, ticaret sayesinde ekonomik hayatın gelişmesi, yönetimlerin belirli bir istikrar sağlamış olması ve doğu ticaretiyle birlikte Arap ve Yunan el yazmalarından elde edilen bilgilerle birlikte çeviri hareketlerinin başlamış olmasıdır (Ülgen, 2010: 349-350). Üniversitelerin yapılanmalarında iki farklı model uygulanmıştır. Bunlardan ilki, lonca şeklinde hocalar tarafından kurulmuş olanlar ikinci model ise öğrencilerin bir araya gelerek oluşturmuş oldukları lonca teşkilatları şeklindeydi (Ülgen, 2010: 349). Ortaçağ’da üniversitede okuyan öğrencilerin yaşlarında, yaşam koşulları ve ekonomik koşullarında büyük farklar görülebilmekteydi. Fakir öğrencilerin giderleri, yardım dernekleri veya varlıklı kişiler tarafından ödenmekteydi (Erol, 2005: 90). Üniversitelerde temel eğitimin altı yıl sürdüğü ve 14 ila 20 yaş aralığında devam edildiği bilinmektedir. Hukuk ve tıp gibi eğitimler bu temel eğitimden sonra 20 ile 25 yaşları arasında olmaktadır. Teoloji için minimum sekiz yıl ve otuz beş yaş sınırı bulunmaktaydı (Le Goff, 1994: 104). 12. yüzyılda öğretmenlerin maaşları üniversite giriş ücretlerinden ödeniyordu. Başarılı ama fakir öğrenciler hem barınma hem de çalışma bursları alıp kolejlerde eğitim görebilmekteydiler.

Üniversiteler oluşumlarında özerk ve laik yapılar olarak görülse de paradoks olarak piskoposluk tarafından denetlenmekte ve piskoposa bağlı onun atadığı şansölyeler tarafından yönetilmekteydi fakat 13 yüzyılda piskoposun yetkisinden bağımsız hale gelmişlerdir. 13.

yüzyıl loncaların ve üniversitelerin yüzyılı olmuştur, bu yüzyılda olduğu kadar çok öğrenci ve hoca sayısına ulaşamayacaktır. Ortaçağ sonunda Avrupa'daki üniversite sayısı seksene kadar yükselmiştir.

Hukuk, tıp, temel bilimler ve teoloji bölümleri bulunan bu üniversitelerde eğitimini tamamlayan öğrencilere mezun veya doktora ünvanı verilmekteydi. Skolastik yöntem ile eğitim alan öğrenciler, hem sözlü olarak hem de literatürde araştırmaya yönelik çalışmalar yapmışlardır. Eğitim dili Latince olup başarılı öğrenciler doktora derecesi verilmekteydi (Le Goff, 2005: 56). Ortaçağın manastır okullarının yerini alan üniversitelerin müfredatında; hitabet sanatı, aritmetik, mantık, gramer, müzik gibi derslerin yanında teoloji ve kilise hukuku dersleri de yer almaktaydı. Antik Çağ metinlerine yer verilen eğitimde genellikle, Aristoteles'in eserlerinden faydalanılmaktaydı. Rahip Aquinolu Thomas, Hristiyan teolojisine ve Skolastik felsefeye pek çok katkı sağlamış ve Platon'un ağır bastığı erken Hristiyanlık Patristik felsefesinin Aristoteles lehine dönüşmesinde çaba göstermiştir. Bu dönemde elbette Müslümanlarla ve Bizanslılarla olan kültürel temasların artmasıyla, daha önce Araplar tarafından çevirileri yapılan Aristoteles'in eserlerinin Batı'nın eline geçmesiyle, bunların Arapça'dan Latince'ye çevirilerinin yapılmış olması da etkilidir (Cepdibi, 2018: 179). Aristoteles felsefesi başta kilise tarafından üniversitelerde yasaklanır çünkü Patristik felsefe, hakikat bilgisine akıl yoluyla vahiy ile ulaşılabilceği savunurken Aristoteles daha evrimci bir doğa anlayışı öne sürerek bilmek için vahiy yoluyla değil doğanın kendisini doğuş, büyüme ve yok olma döngüsünü inceleyerek bilgiye ulaşılabilceğini savunmaktaydı (Cepdibi, 2018: 180). İşte bu noktada Aquinolu Thomas, vahiy ile aklın birbirinin karşıtı olmadıklarını hakikat giden yolda ikisinin de tamamlayıcı unsurlar olduğunu savunmuştur. Ortaçağ döneminde Platon ve Aristoteles felsefesi arasında yaşanan tartışmalar 13. yüzyıla gelindiğinde diyebiliriz ki Aristoteles galip gelmiş ve Hristiyan inancıyla Aristoteles felsefesinin sentezlendiği Thomasoculuk öğretisi kilisenin kabul ettiği hakim görüş olmuştur. Bu düşünceler arası geçişler, sadece bir filozoftan sadece diğerine bir geçiş elbette değildir bunlar doğa, toplum, insan ve politika kavramlarında bir anlayış değişikliğinin temelleridir (Cepdibi, 2018: 182-183).

13. yüzyılla birlikte tarikatlarda da değişimler yaşanmış, ıssız bölgelerden şehirlere doğru yer değiştirmişlerdi ve bunlar dilenci tarikatlar olarak anılmaktaydılar. Fransiskan, Augustinyen, Dominiken ve Beyaz biraderler olarak bilinen bu tarikatlar artık dini vaazlarını şehirlerde kalabalık yerlerde vermeye başlamış, üniversitelerde hocalık yaparak ve sanat hamiliği ve yardım konularında şehirlerde kendilerini göstermişlerdir.

13. yüzyıl ve 14. yüzyılın başında, entelektüellerin konumu ile ilgili kaos ortamı yaşanmıştır. Buradaki temel sorun dilenci tarikatlardan olan hocaların nüfusunun üniversitede artmasına karşı laik hocaların ayaklanmasıydı. Dominiken tarikatı kuruluşundan beri üniversitelerin içine sızmak istemiş bunun için mensuplarına çok iyi bir entelektüel eğitim de sağlamışlardır. Fransiskanlar ilginç bir şekilde Aziz Francesco'nun bilime, yoksullarla dayanışmayı tercih etmesine rağmen daha ilk dönemlerinde üniversitelerin içinde yer almışlardır (Le Goff, 1994: 129). Laik hocaların bu tarikatlardan gelen hocalara karşı çıkmalarının sebebi, bunların master derecelerini almadan ders vermelerinin yasalara uymağı içindir. Laikler tarikat hocalarının gerçek üniversite mezunu olmadıkları ve öğrencilerin beynini yıkayıp onlara manastırlara yönlendirdikleri iddia etmekteydiler. Papa bu durum karşısında dilenci tarikatların yetkilerini kısıtlamıştır, fakat yüzyılın sonlarına doğru daha da güçlenmişlerdir (Le Goff, 1994: 130).

12. ve 13. yüzyıllarda felsefesi ve sanatı benzer eğilimler gösterir ve felsefenin sanatı etkilediği görülmektedir. Skolastik felsefede bulunan ilkelerden biri Hristiyan dininin akılla kavranabilmesini sağlayabilmek için en açık şekilde anlatılması gerekmektedir. Bu ilke Gotik resimde ise öykülenilen içeriğin en kolay şekilde algılanabilmesi için belirli bir sisteme göre düzenleme ve ikonografik anlatım ön plana çıkmaktadır (Akyürek, 1991: 30). Bunun sebebi, sanatçıların ve filozofların kaynaklarının aynı olmasından dolayıdır çünkü içinde bulundukları yüzyıllarda bilim adamları da dahil olmak üzere hepsinin ortak kaynağı kiliseler ve tarikatlardır. Yeni kurulan üniversiteler katedral akademilerinin bir devamı niteliğindeydi ve üniversitelere eğitmenler, Fransiskan ve Dominiken tarikatlarından atanmaktaydı. Bu tarikatlar dönemin sanatçılarını ki bunların çoğu dinsel kökenlidir, düşünürlerini ve bürokratlarını yani entelektüel elit kesimini içlerinde barındırmışlardır. Eğitime çok önem vermiş olan Fransiskan ve Dominiken'ler kendi aralarında da bir yarış içindeydiler. Birçok filozof yetiştirmiş olan tarikatlar ayrıca çok sayıda sanat eserinin üretilmesinde hamilik yapmışlardır (Akyürek, 1991: 218-219). Tarikatlar tarafından sanatçılara çok değer verilmiştir ve sanatçılar bu tarikatlarda felsefe ve teoloji eğitimi de almaktaydılar çünkü sanat eserini üretmek onu algılamaktan geçirdi bunun için de bilmek gerekmektedir. Sadece iyi bir el becerisine sahip olarak yeterli değildi sanat eseri aynı zamanda aklın da bir eseri olmalıydı. Geç Ortaçağ'da da sanatçı ve din adamı arasında kalın bir çizgi bulunmamaktadır dönemin sanatçılarının birçoğu "rahip sanatçılar" olarak bilinen manastırlarda yaşayan rahiplerden oluşmaktaydı (Akyürek, 1991: 21).

13. yüzyılın sonlarına doğru, Ortaçağ kültürünün bir parçası olan Ortaçağ sanatı ve felsefesinde klasikleşen unsurların çözülmeye başladığı görülür. 14. yüzyılda ise hem Rönesans hem Ortaçağ kültürünün öğelerini bir arada görmek mümkün olsa da yüzyılın sonlarına doğru yeni kültürün izleri daha ağır basmaktadır (Akyürek, 1991: 44). Geç Ortaçağ Batı medeniyetleri açısından büyük bir değişim, dönüşüm dönemi olmuştur. Şehirlerin ortaya çıkmasıyla beraber kentleşme kültürü beraberinde yeni bir sınıf olarak burjuvaziyi de getirmiştir. Ortaçağ'ı temsil eden feodalite ile burjuvazi arasında kurulmaya çalışılan denge 14. yüzyılda sağlanır ancak yüzyılın sonlarına doğru bu denge burjuva sınıfının lehine doğru dönmeye başlar (Akyürek, 1991: 45). Ticaretin gelişmesiyle özellikle doğu ile yapılan deniz ticareti sayesinde şehirlerin zenginleşmesiyle birlikte şehir yönetimleri özerk bir hale gelmiştir. Artık para ve ekonomi egemen güç haline gelir ve Ortaçağ'a ait değerler, öbür dünya kavramı önemini yitirerek bu dünya kavramı değer kazanmaktadır. Bu değişim salt ekonomide değil düşünce ve sanat alanında da gerçekleşir. Bütün bunların sonunda eğitimdeki gelişmeler üniversitelerin kurulması ve farklı alanlarda verilen eğitimlerle birlikte kültür alanında da bir devrim yaşanmıştır (Ülgen, 2010: 349). 13. ve 14. yüzyıllarda üniversiteler, tartışma ortamının yaratılması ve özgürleşmenin gerçekleştiği yerler olmuşlardır (Le Goff, 1994: 92). Elbette ki bu değişimi sadece 14. yüzyıla sınırlamak doğru değildir, bu değişimin temelleri 12. yüzyılda kentleşmenin başlamasıyla atılmıştır (Akyürek, 1991: 45).

Rönesans'ın temellerini ticaretin büyük bir ivme kazandığı 11. yüzyıla kadar götürmek mümkündür. Şehir devletleriyle birlikte gelişen aidiyet duygusu "yurttaşlık Hümanizması" ile siyasi görevlerde bulunma, kamusal alanda söz sahibi olmak gibi bireyin ortaya çıkışıyla başlayan devam eden bir süreklilik içinde değişim ve Rönesans bu Ortaçağ değişiminin üzerinde yükselmiştir (Cepdibi, 2018: 170).

2.3. Avrupa Sanatının Gelişim Evreleri

Frankların ve Lombartların Kralı olan, ardından 800'de papa tarafından Romalıların İmparatoru olarak taçlandırılan Şarlman (768-814) döneminde, Avrupa siyasi olarak eskisinden daha iyi bir konuma gelmiştir. Kuzey İtalya'yı Almanya'nın büyük bölümünü ve Fransa'nın tamamını kapsayan bir krallık içinde, Şarlman dini ve siyasi reformları başlattı ve Batı İmparatorluğu'nda okuryazarlığı yayarak, kültürel bir canlanmanın temelini atmıştır. Şarlman sanat ve edebiyat alanındaki yenilenmeyi teşvik etmek için "yeni Roma" olarak kabul edilen Aachen'deki sarayına bilim adamlarını davet etmiştir. Burada kopyalanmak üzere imparatorluğun her yerine gönderilen ibadet, teoloji, gramer, tarih, şiir ve hukuka ilişkin doğru, okunaklı ve yetkili kitaplar çıkaran bir yazı salonu ve kopyalama merkezi kurulmuştur.

Aachen’de de kitap illüstrasyonu, metal işçiliği ve fildişi oymacılığı birlikte uygulanarak, Şarlman’ın prestijine de katkıda bulunan eserler yaratıldı (Norris, 2005: 8). Roma İmparatorluğu’nun çöküşünden modern zamanlara kadar, Latin klasikleri batı Avrupa’daki her dönemin kültürünün temel taşı olmuştur. Hiçbir zaman tamamen gözden kaybolmayan çalışmaları, genel eğitim düzeyi ve entelektüel faaliyetle yakından ilişkili olarak bazen öne çıkmış bazen de arka plana atılmıştır. Erken Ortaçağ’ın çalkantılı zamanlarında klasikler geçici bir düşüş yaşamış olsalar da Şarlman ve halefleri dönemlerinde, öğrenme ve eğitimin canlanmasıyla yeniden ortaya çıkmışlardır (Haskins, 1955: 93).

Karolenj Rönesansı dönemi Latince’nin sadeleştirilmesi için de çalışmalar yapıldı ve erken Hristiyanlık dönemi klasik yazarların kitaplarının çevirilerinin yapılması teşvik edildi (Le Goff, 2005: 55). Şarlman, Latinceyi ıslah çalışmalarından sonra görsel sanatlar alanında yeniliklere başlamıştır. Şarlman’ın kraliyet sarayı ve imparatorluk manastırları, görsel sanatların en büyük başarılarından biri olan bu “yenilenme”nin ana araçlarıydı. Bu nedenle Ravenna’da bulunan 5. yüzyıla ait San Vitale Kilisesi’nin merkezi sekizgen kubbesi Şarlman’ın Aachen’deki sarayına modellik etmiştir (Fleming ve Honour, 2015: 326). Karolenj dönemi, temsili sanatlardaki yenilenme ruhu mimaride olduğundan bile daha büyük görünmekteydi. Mitolojik karakterler ve kişiselleştirmeler açısından Karolenj rönesansının belki de en önemli yönü, 7. yüzyılda unutulmuş olan geleneği yeniden canlandırmanın yanı sıra Greko-Romen ikonografi alanında yeni temaslarda bulunan Karolenj sanatçıları klasik imgelere ilişkin zengin bir repertuar edinmişlerdir (Panofsky, 1960: 50). Karolenj sanatında figürler yalnızca biçim olarak klasik değil, Antik Çağ tarafından aktarılan çok sayıda motif için geçerlidir. Pastoral dramatik karakterler ve Panteon’un tanrıları da dahil olmak üzere bu klasik imgeler koşulsuz orijinal bağlamlarından kopararak kullanılması bir Karolenj Rönesansı karakteristiğidir (Panofsky, 1960: 50). Bununla birlikte bu görüntülerin ikonografik önemi değişmedi. Orpheus’un Mesih’e, klasik şairlerin Evangelistlere, Victories’in meleklerle dönüşmesi erken Hristiyan sanatında yer aldığı şekliyle değiştirilmeden korunmuştur. Klasik görseller, el yazmalarının kopyalanması sırasında oldukları gibi bırakılmıştır (Panofsky, 1960: 82).

Şarlman dönemindeki sanatsal faaliyetler, büyük taş heykeller ya da büyük duvar resimleri yerine küçük el sanatları şeklindeydi ve normalde 4. ve 5. yüzyıllardan önceki sanatlarla temas sağlamıyordu. Şarlman döneminin en ilginç resimli el yazmaları *Taç Giyme Töreni İncilleri* olarak bilinen yazmalardır. Eserin sanatçılarının, Geç Antik Çağ’a ait Virgil ve 6. yüzyılın *Codex Amiatinus* gibi resimli el yazmalarını, incelemiş ve onlardan etkilemiş

oldukları düşünölmektedir (Fleming ve Honour, 2015: 332). Klasik değlerlerden edebi olduğu kadar sanatsal eserler de bu dönem kurtarıldı ama “yeniden etkinleştirilmedi” dönemin sanatında, ne klasik imgeleri ne de klasik metinleri yeniden yorumlamak gibi bir çaba göstermemişlerdir. Karolenj dönemi klasik canlanma ise toplumun küçük bir katmanına nüfus etmiştir, genele yayılmamıştır (Panofsky, 1960: 106).

Karolenjler ayrıca sanatın sosyal ve psikolojik işlevlerini de tartışılar. İncil’deki olayların ve azizlerin yaşamlarının görsel temsilleri, okuma yazma bilmeyen bir halk için bir öğretim yöntemi olduğu için öncelikle eğitici rolü vardı ve güzellikleriyle Tanrı’nın evini süslemekteydiler. Bu işlevi, görsel sanatların standart gerekçesini oluşturdu (Bredin, 2002: 31).

Karolenj Rönesansı, 9. yüzyılın ötesine geçemedi, yüzyıl sona ermeden yaygın ve siyasi ve ekonomik istikrarsızlık Karolenj aydınlarının dağılmasına ve kültürel yaşamda ciddi bir kaybına yol açtı. İmparatorluğu’nun hızla parçalanmasının ardından gelen uzun süreçli savaşlardan sonra Karolenj İmparatorluğu beş ayrı krallığa bölünmüştür. Avrupa’nın büyük bölümünde herhangi bir sanatsal üretimin neredeyse tamamen ortadan kalktığı söylenebilir (Norris, 2005: 8). Karanlık çağlardan sonra tekrar canlanma istikrarlı bir yönetimin yeniden sağlanması I. Otto’nun (936- 973) devleti tekrar güçlendirmesiyle Kutsal Roma İmparatoru olarak papanın elinden taç giymesiyle gerçekleşmiştir. Otto döneminin sanatı bazı yönlerden, kiliselerin planı ve iç mekandaki, güçlü emperyalist vurgularıyla Karolenj sanatını tekrar canlandırılışını ifade eder fakat Otto sanatı Karolenjlerin yaptığı gibi yönünü tamamen Antik Çağ’a çevirmemişti. Resim alanında da benzer farklılıklar litürjide kendini gösterir bu konuların ilhamı başlangıçta Bizans kaynaklarından alınmıştır. Otto’nun bir Bizans prensiyle evlenmesi bu Konstantinopolis ile ilişkisini somutlaştırmaktadır. Burada Bizans vasıtasıyla Antik Çağ sanatından alınmış unsurların dışında Helenistik modellerden kopyalanmış figürler de mevcuttur. Duvar resimlerindeki, binalar, sahneye ait manzaralar Roma kökenlidir. Bununla beraber manzaradaki mekansal derinlik, perspektif göz ardı edilmiş Bizans resminde olduğu gibi arka plan altın varakla kaplanıp dünyevi değil uhrevi bir mekan yaratılmaya çalışılmıştır. Böylece Otto dönemi el yazmalarında Antik Çağın klasik rasyonalizm duygusunun tamamen yok olduğunu görebiliyoruz (Fleming ve Honour, 2015: 336). Otto ve ardılları sanatın başlıca koruyucuları olmuşlardır. Otto sanatının en önemli katkılarından biri, İsa’nın yaşamının resimsel döngülerinin detaylandırılması olmuştur. Kısmen Hristiyanlığın son yüzyıllarına ait modellere ve çağdaş Bizans el yazmalarına dayanan bu anlatılar, misyoner bir kurtuluş mesajı taşıyordu ve duvar resimlerinde yer almaktaydılar (Norris, 2005: 15).

Bizans sanatının inceliği ve zanaatkarlığı, genellikle hala eski Yunan ve Roma tarzını çağrıştıran üslubu geniş çapta takdir görmekteydi.

910 yılında Burgundy'deki Kluni'de Benetictine yönetimi altında, öğrenmenin korunması ve güzel sanatlar üzerindeki etkileri geniş kapsamlı bir etkiye sahip olacak yeni bir manastır kuruldu. Kluni hareketi sonunda tamamı Romanesk tarzda büyük ölçekte yeni kiliselerin inşasına yol açtı. Kluni'deki keşişler, kilisedeki heykellerle süsleme uygulamasını da canlandırdı. Bunlar ilk başta, ışıklı el yazmalarında kullanılan statik, bağlamdan bağımsız temsil tarzıyla karakterize edildi ancak kısa süre sonra yüksek derecede üç boyutlu gerçek görüntü elde etmeye başladılar. Ayrıca heykellere sayıların gizemiyle ilgili bir şeyler kattılar. Böylece dört numaraya dayalı bir heykel düzenlenmesi geliştirmişlerdir. Örneğin; dört müjdecî, dört ana erdem, dört cennet nehri, dört mevsim. Ortaçağ insanları bu tür kısıtlamaları benimsemekten hoşlanmışlardır aynı zamanda bir fresk veya kabartmayı kare, üçgen veya yarım daire biçimli bir alana sığdırmak gibi geometrik kısıtlamalar ve bunların içinde çalışmak için gereken ustalığa büyük bir değer verilmekteydi (Bredin, 2002: 33-35). Aynı zamanda Ortaçağ sanatçılarının ciddi şekilde geniş, bir görsel sembol repertuarı geliştirmeye başladıkları dönemdi. Hayvanlar, çiçekler, kuşlar ve bitkiler belirli kişileri ve olayları, erdemleri ve ahlaksızlıkları, kutsal yazılardan atasözlerini ve masalları ifade ediyordu. “Güvercin” Nuh’u barışı, Kutsal Ruhu, arınmayı, “Kuzu” İsa’yı, Aziz Agnes’i temsil etmekteydi.

Bu çok kapsamlı bir ikonolojide her türden yaratığa, yeryüzüne ve gökyüzüne, eserlere, renklere, harflere, sayılara, giyim tarzlarına, şekillere ve hemen hemen her şeye sembolik değerler veren görsel olarak ifade edilebiliyordu. Bu görsel sembolizmin ortaya çıkışı iki faktörle açıklanabilir. Biri, her şeyin evrensel bir analojisine atıfta bulunulan Ortaçağ inancıydı. Böyle bir bakış açısıyla, bir bitki ile bir erdem, bir kuş ile bir aziz arasında benzerlik bulmakta garip bir şey yoktur. Diğer faktör ise, görsel sanatı herkes için erişilebilir ve anlaşılabilir kılma ihtiyacıdır. Görsel semboller haklı bilgilendirmek ve eğitmek için tasarlanmıştı (Bredin, 2002: 34-37).

1000-1150 Romanesk sanat, ilk olarak mimaride ortaya çıkmıştır daha sonra vitray, heykel ve resim sanatlarında da etkisini sürdürmüştür. Dini yapıların dış cephelerinde heykel örnekleri ilk kez Romanesk sanatla görülmüştür. Tüm bu heykeller yapının bir parçasıydı ve konuları, kutsal kitapta geçen hikayeler ve kutsal kişilerdi. Bu dönemin en göze çarpan yeniliklerinden bazıları, zengin heykelsi programla süslenmiş kapı girişleridir. Bu yapılardaki

heykellerde, sanatçıların estetik kaygılardan çok dini mesajları ön planda tutmuş oldukları görülür (Norris, 2005: 16).

Erken Gotik sanat (1140-1270) 12. yüzyılın ortalarında, Fransa’da yaklaşık dört yüz yıl boyunca Kuzey Avrupa’nın sanatsal manzarasına hakim olan yeni bir tarz ortaya çıktı. Gotik olarak sonraki eleştirmenler tarafından yaratılan bu terim kiliselerin yeniden inşa edildiği “katedraller çağı” arasında yaratılan sanat ve mimariye atıfta bulunur. Yükseklikleri artırılmış yapıları, sivri kemerler ve geliştirilen farklı tonozlar ve dışarıda uçan payandalardan oluşturulmuş bir sistem taşımaktadır.

Kiliselerin dış cepheleri *Son Yargı* veya bir azizin hayatı gibi bir temayı destekleyen organize anlatı heykel programları yer almaktaydı. Batılı sanatçılar, pagan anlamlarından arındırılmış antik Yunan ve Roma sanatının biçimlerini, Gotik sanatına bir natüralizm unsuru enjekte etmek için kullandılar, ancak bazen bu sanatı yalnızca dolaylı olarak biliyorlardı örneğin, klasik modellere dayanan bir Bizans sanat eserinden etkilenilmesi gibi, bilinçli seçimler değildi (Norris, 2005: 17). Gotik sanatın egemen olduğu alan mimaridir ve Gotik resim bu mimariyle birlikte ortaya çıkan vitraylarda sıklıkla karşımıza çıkmakla beraber resimli el yazmalarında görülmektedir. Dönemin mimarisinde duvarlar, geniş dikey camlarla kaplı olduğu için duvar resmi için alan bulunmamaktadır bu nedenle vitray Geç Ortaçağ’da çok önemli bir sanat haline gelmiştir (Akyürek, 1991: 29).

Gotik stil Fransa’dan Batı Avrupa’ya yayılmıştır. Yeni sanatı ve mimariyi ihtiyatla kabul etseler de sanatçılar ve hamiler, çok geçmeden Fransız tarzını benimsediler ve sonra ustaca yerel geleneklerine uyacak şekilde değiştirdiler. 13. yüzyılın sonlarında İspanya, Almanya ve İtalya’da yeni stiller ortaya çıktı. Sanat Ortaçağ’da sembolik olarak kaldı. Romanesk sanatın ayrıntılı alegorileri ve ezoterik sembolizmi hiçbir zaman tamamen ortadan kalkmadı, ancak kilise adamları kiliseleri için yeni görsel anlatılar talep ettikçe, açık didaktik anlatılar önem kazandı. Yavaş yavaş yeni bir gerçekçilik sanata sızdı, belirli gözlemlenebilir ve ayrıntılara dayanan bir gerçekçilik. Sanatçılar dış dünyayı kaydettiler ve dünyayı insani terimlerle anlamaya ve düzenlemeye çalışmadılar. Tanrı en yukarıdaki yaratıcı, sanatçı da onun yardımcısıydı (Stokstad, 2018: 334). Kilise bilginlerinin doğal dünyayı incelemeğe yönelik çalışmalarıyla birlikte sanatçılar da yalnızca soyutlanmış perdelik formları ve ifadeli jestleri değil, aynı zamanda bireyselleştirilmiş yüzleri, giysilerin ağırlığını ve dökümünü, somut formları ve mekansal ortamları da temsil etmeye başladılar. Sanatçılar yaratılışın ayrıntılarını gerçekçi bir şekilde ortaya koyduklarında, yine de biçimin maddi olmayan özünü aradılar. Altının cömert kullanımı resimdeki olayları ve figürleri bu dünyanın dışında başka

ideal bir atmosfere dönüştürür, ışık ve renk, cennetin mistik havasını aktarmaktadır (Stokstad, 2018: 335). Gotik dönemde her şeyin tanrısallığı ifade ettiğini düşündükleri için görsel sanatlarda ve özellikle heykelde natüralizm itici bir güç olmuştur. Binaların dış yüzeylerinde bulunan azizlerin, melekler, Eski Ahit peygamberleri kabartmalar şeklinde değil, yapıya bağlı ama bağımsız heykeller gibidir ve figürlerin belirli duruşları için, klasik geçmişten ödünç alınmış gibidir (Fleming ve Honour, 2015: 390). Ortaçağ'ın mistik dünyasını değiştirecek yeni üslup arayışı 14. yüzyılda Geç Gotik olarak Kuzey İtalya'da başlayarak sanatı şekillendirecek ve Proto- Rönesans olarak anılacaktır.

2.4. 13. ve 14. Yüzyılda İtalyan Resminde Antik Etkiler

Antik Çağ'ın gerilemesinden Ortaçağ'ın sonlarına kadar İtalya, yalnızca bir coğrafi ifade olmuştur. Ülkeyi tek bir birlik haline getirme amacıyla II. Frederick, İtalyan birliği fikrini ortaya atmıştır. Ancak İtalyanlar 13. yüzyıla kadar, ortak bir kültürü paylaşma bilincine sahip değillerdi ve yine o dönemden önce İtalyan kültürü ve sanatından söz edip edilemeyeceği de tartışılabilir. Resim sanatının henüz kendinden habersiz uyanmakta olan bir ulusa kendini ifade etmenin ilk olanaklarını bulabileceği bir alan sunduğu doğrudur. Bununla birlikte sanatın Ortaçağ için sonraki dönemlerden farklı bir işlevi olduğunu unutmamak gerekir (Oertel, 1968: 13). İtalya'da sanatın gelişimi açısından, 13. ve 14. yüzyıllar karışık bir dönemdir. Dönem üslubu olarak üç farklı akım, klasik yani antik, Fransız Gotik ve Bizans öne çıkmaktadır. Toscana şehir devletleri; öncelikle Pisa, Lucca, Siena ve Floransa, 13. yüzyılda İtalyan resminin canlanmasında lider durumdaydılar. Geç Ortaçağ dönemi, sanatçıların dikkatleri Hristiyanlık öncesi Antik Çağ'ın gerçek kalıntılarına yani Gallo-Roma'ya odaklanma eğilimindeydi.

Roma İmparatorluğu'nun bir nevi evi olan İtalya, Ortaçağ'ın sonlarında bile çok sayıda antik sanat ve mimari kalıntının bulunduğu bölgeydi. Birçok şehirde eski Roma kapıları, tapınak kalıntıları ve zafer kemerleri ve heykeller, lahitler ve kabartma heykeller hala görülebilmekteydi. Antik dünyanın mimari kalıntılarının Hristiyan dini mimarisinde yeniden kullanılarak pagan izleri yok edilmiş olsa da, kalan eserlerdeki sanat formları gözlemlenebilir durumdaydı. Bu kalıntılar Ortaçağ zanaatkarları için model oluşturmışlardır. Bu açıdan İtalyan Rönesansı konusu, sanat tarihçilerinin tespitlerinde bazı zorluklar oluşturmıştır. Klasik sanatın hayatta kalması ve yeniden canlanması ne zaman gerçekleştiği çok net değildir. (Sydner, 1989: 445). Antik çağlardan sağ kalan çok az sayıda resimli kitap bulunmaktadır. Bunlar antik çağın son evrelerinden hayatta kalanlardır. Bazılarının geç klasik mi yoksa Bizans mı olduğu, hangi tarih aralığı kabul edilip edilmeyeceği tartışılmıştır. Ama genel

olarak Roma resmi Pompei’de ve ara sıra diğer İtalyan şehirlerinde ortaya çıktığı gibi, antik ya da klasik diye adlandırılan gelenektir. Ne yazık ki uygun Roma resminin mevcut örneklerinin bazılarının yetkin sanatçılar tarafından bazıları ise kayıtsız zanaatkarlar tarafından yapılmış, nispeten ikinci sınıf duvar süslemeleridir. (Oakeshott, 1956, 5). 13. yüzyılda antik canlanmanın ilk örneği güney İtalya’da görülür. Kutsal Roma İmparatoru II. Frederick (1194-1250) Antik Roma’nın “laik” Rönesansı olarak adlandırılabilen kültürel bir program başlatır. Şairleri, bilim adamlarını, filozofları ve sanatçıları etrafında toplayarak kendi canlanmasını oluşturmuştur. II. Frederick’in Rönesans’ından çok az kalıntı hayatta kalmıştır. En önemlilerinden birisi, Capua’daki 1232-1240 inşa ettirdiği büyük zafer takı ve geçittir. Sadece temelleri ve klasik etkiler taşıyan kendi heykelinden birkaç heykel parçası kalmıştır. (Sydner, 1989: 446).

Cavallini, Coppo di Marcovaldo, Cimabue, Guido da Siena ve Duccio gibi sanatçılar, İtalyan resim sanatında 13. yüzyıl değişiminin somut örnekleridir. Kendilerinden sonra gelen daha ünlü ressamalarda da bir beklenti uyandırmışlardır (White, 1966: 91). Bu sürecin başlangıcı bilindiği gibi özellikle heykeltıraşlıkta belirgindir. Gotik kuzeyin heykelsi yeniliklere ve Antik Çağ’ın başarılarına odakladıkları dikkat, doğası gereği daha karmaşık olan, doğanın görünüşlerinin tatmin edici resimsel eşdeğerlerini tasarlamak için gerekli temeli sağladı. Yeni resimsel anlatım yöntemlerinin evriminde bir başka hayati ve başlangıçta daha önemli faktör, Bizans sanatının akışı ve Konstantinopolis’in düşüşünü izleyen yüzyıldaki etkisiydi. İtalyan ressamların elindeki yeni biçim dağarcığı ve yeni teknikler 13. yüzyıl sonu Proto-Rönesans resmine egemen olan sanatçıların başarılarını koşullandıran ama açıklamayan modelin son öğeleridir (White, 1966: 92).

Her iki açıdan da Proto-Rönesans ve Proto-Hümanizm eş zamanlı yükselişi, temel bir değişikliği etkiledi. Bilindiği gibi 11. 12. ve 13. yüzyıl heykeltıraşları, erken Hristiyan sanatçıların çok kapsamlı bir şekilde yaptıklarını ancak Karolenj mirasçıların yapmaktan bariz bir şekilde kaçındıklarını yeni bir düzeyde tekrarladılar. Klasik orjinalleri bir Hristiyan yoruma tabi tuttular ve Antonius Pius’un Aziz Petrus’a, Phaedra Meryem Ana’ya, Dionysos Simeon’a dönüşmüştür (Panofsky, 1960: 83). Aynı zamanda klasik kavramlar, klasik karakterler, gerçek veya hayali olabilir, ve klasik anlatılar, tarihsel veya efsanevi olabilir, klasik temsil kaynaklarından tamamen bağımsız bir şekilde resmedilmeye başlandı. Ortaçağ’ın sonlarında bir sanat eseri, formunu klasik bir modelden aldığı her yerde bu form neredeyse her zaman klasik olmayan normalde Hristiyan bir anlamda kullanılmıştır (Panofsky, 1960: 84).

Sanat tarihinde, üslupsal değişiklikler genellikle kademeli fenomenlerin sonucunda oluşmaktadır bu sebeple ani değişimlere işaret eden eserlerin yaratılması özellikle önemlidir. Batı sanatında, sanat tarihçilerin bir dönüm noktası olarak işaret ettiği eser Nicola Pisano'nun 1259- 1261 yılları arasında ürettiği Pisa vaftizhanesinin kürsüsüdür. Batı sanat tarihinde Antik Roma heykel sanatının izleri görülen bu eser, yeni bir dönemin başlangıcı olarak gösterilen Proto-Rönenans türünün ilk örneği sayılmaktadır (Le Goff, 2005: 51;). Nicola Pisano (fl.1258-1278) klasik kültürü çok iyi bir şekilde özümsemiş ve Antik Çağ'ın heykellerini inceleyerek Roma lahitlerinde bulunan çıplak erkek figürlerinden doğrudan kopyalamalar uygulamıştır (Fleming ve Honour, 2015: 401). Altıgen şeklinde tasarlanmış kürsünün anlatı panellerindeki figürleri oymada büyük yenilikler yapmıştır. Panolardaki sahneler, *Kralların Tapınması*, *İsa'nın Doğuşu*, *Tapınağa Takdim*, *Son Yargı* ve *Çarmıha Gerilme*'yi betimler. Pisano doğum sahnesindeki Meryem figürünü, Etrüsk lahitlerindeki bir forma dayandırır ve onu tasvir etmek için Phaedra'nın bir lahit resmini kullanır, ayrıca İsa'yı ikonik şekliyle değil tombul bir çocuk olarak betimlemiştir. Figürlerin üzerindeki kıvrımlar vücut hatlarını vurgular şekildedir. Resimde bulunan Kahin Kralların saç şekilleri ve sakalları da antik sanattan kopyalanmıştır (Sydner, 1989: 446).

Resim 31: *İsa'nın Doğumu*, Rölyef, Nicola Pisano, Pisa Vafizhanesi Kürsüsü, 13.yüzyıl.



Kaynak: (www.italianrenaissance.org, 2023)

Kompozisyonda bulunan bebeğin banyosu ikonografisi Bizans sanatına aittir fakat ikonografinin orijini ise Helenistik sanattır. Pisano'nun burada Hristiyan dini hikayelerini tasvir ederken antik kalıntılardan faydalandığından kuşku yoktur. Rölyef panelleri

destekleyen sütunların birinin üzerinde kontraposta duruşunda tasvir edilen erkek figürü, genellikle erdemlerden birinin, muhtemelen cesaretin kişiselleştirilmesi olarak tanınan bu kahramanca duruşu olan figür, açıkça Herkül'ün eski bir heykelinden veya rölyefinden modellenmiştir (Sydner, 1989: 447).

Resim 32: *Cesaret*, Rölyef, Nicola Pisano, Pisa Vaftizhanesi Kürsüsü detay, 13. yüzyıl.



Kaynak: (www.italianrenaissance.org, 2023)

Yargı ve Tekvin kitabında, *Cesaret* geleneksel aksesuarlarla tasvir edilirken, burada Pisano erdemi, Herkül'e özgü bir bedensel formla tasvir etmiştir. İlginç olan 13. yüzyılda bu antik canlanmanın Gotik sanatta çok kısa süreli bir dönem olmasıdır. Belki de bu yüzyıl seyircisi bu yeni estetiği kabul etmeye hazır değildi. Bu sebeple Nicola Pisano belki de çoğunluğun istediği gibi davrandı beş yıl sonra Siena için ürettiği kürsüde, Fransız Gotik heykelinin lirik tarzına geri döndü (Sydner, 1989: 448). Buna rağmen Pisano tarafından geliştirilen bu yeni dil, sadece heykeltıraşları değil ressamı da etkilemiştir. Duccio'nun (fl.1278-1318) Maesta'sında sahneler Bizans sanatının yenilenmesinin yansımaları fark edilir bazı tekil figürler ortak bir kaynak kullanılmış olduğunu düşündürecek kadar Kariye mozaiklerine benzemektedir. Aynı zamanda, Duccio'nun keskin mekan algısını ve anlatım yeteneğini, 1285'ten 1297'e kadar Pisano'nun on iki yıl Siena'da Duccio ile aynı dönemde yaşamış olmasına borçlu olduğu da vurgulanmaktadır (Fleming ve Honour, 2015: 402).

13. yüzyıl, Roma'da Hristiyan camiasının başkentini ilk ihtişamına kavuşturmak için yürütülen güçlü bir programın doruk noktasına ulaşılır. Papa IV. Nicolas 1280-1290'larda

Jacopo Torriti'den Santa Maria Maggiore'de, öncekinin yerine geçecek anıtsal bir apsis mozaiği yapmasını istemiştir. Torritini, *Meryem'in Taç Giymesini*, İsa ve Meryem'i antik çiçekli desenlerle kaplı, altın varaklı bir arka planda, dev bir hale içinde tasvir etmiştir. 1296 yılında, San. Maria Maggiore için yapmış olduğu *Meryem'in Taç Giymesini*, resminin orijinal tasarımının Lateran Vaftizhanesinin revakında erken Hristiyan formunda hala korunan tasarıma benzerliği tartışılmazdır. Antik motiflerin bulunduğu bölümler ise apsis kubbesindeki gökyüzünün ayrıntılı tasvirinde kullandığı zengin akantüs yaprakları arasında tasvir ettiği aşk tanrıları (putti) ve aşağıdaki kısımda bir kuşak şeklinde bulunan nilotik nehir manzarasıdır. Burada, Torriti'nin Geç Antik Çağ'ın canlılığını korumayı başardığını veya yeniden hayat verdiğini görebilmekteyiz. Torriti 4. ve 5. yüzyılların Geç Antik natüralizminin yakından incelenmesiyle canlanan, baştan sona Bizans stilinin ustası olduğunu göstermektedir (White, 1966: 103).

Resim 33: *Meryem'in Taç Giymesini*, Mozaik, Jacopo Torriti, St. Maria Maggiore, Roma, 1294.



Kaynak: (www.cristianiconography.info 2023)

Pietro Cavallini'nin (1272-1303) eserlerinde dönemin üç akımını da görmek mümkündür. Bizans geleneğinin, Fransız Gotik lirazminin niteliklerini, erken Hristiyanlık tarzının klasik güzelliğini yeniden harmanlayarak bir senteze dönüştürür. Cavallini'nin Roma'daki St. Cecilia'nın giriş duvarına yaklaşık 1290 yılında Son Yargı'nın anıtsal bir freskini yapmıştır. Buradaki figürlerin Giotto için de önemli bir örnek oluşturmuş olduğu da söylenebilir.

Resim 34: *Son Yargı*, detay, Fresk, Pietro Cavallini, St. Cecilia, Roma, 1290.



Kaynak: (www.all-art.org 2023)

Antik duvar resmi tarzındaki resimde havariler, mantolarının geniş yüzeylerinde oynayan ve kumaş kıvrımlarının sırtlarını vurgulayan doğal bir ışıktaki yakalanan hacimler olarak güzel bir şekilde basitleştirilmiş ve yuvarlaştırılmış ve neredeyse heykelsi bir anıtsallık katmıştır. Figürlerin yüzlerindeki Bizans geleneğinin etkisi daha rahat bir şekilde fark edilmektedir. (Sydner, 1989: 449).

Toskana’da Bizans sanatı ve sanatçı akışı, 13. yüzyılın ilk yarısı boyunca canlandırıcı bir güç olarak hizmet etti. Roma’da Doğu ile temasların sayısı çok daha azdır ve sonuçlar daha az çarpıcıdır. Yüzyılın son çeyreğinde bile daha heykelsi biçimlere ve daha fazla natüralizme olan ilgi ya tamamen farklı kaynaklara uzanıyor ya da Doğu’dan yeni ithal edilenlerden çok daha eski ve daha klasik eserlerin hayatta kalan sanatsal kayıtlarından ya da Bizans sanatının Helenleştirici evrelerinden ilham almışlar gibi görünmektedir (White, 1966: 101). 1204 haçlı seferleri sırasında meydana gelen yıkımla sonlanan Komnenos dönemi sanatı, tüm İtalya’daki Geç Ortaçağ sanatının ana bileşeniydi. Bizanslı sanatçılar ve onların öğrencileri 13. yüzyılda Roma ve Floransa’ya çağrıldı, zamanla *maniera greca* ya da “Yunan tarzı” yavaş yavaş İtalo-Bizans stili olarak adlandırılan stile dönüştü. Bizans ve Gotik tarzların karışması her ne kadar barbarca bulunsu da melez bir sanat ortaya çıkmıştır (Sydner, 1989: 449).

Lorenzo Gilberti 15. yüzyılda *Commentarii* adlı yorumlar kitabında, *maniera greca* stilini oldukça aşağılayıcı bir terim olarak kullanır. Kitabında, bu konuyla ilgili şu şekilde yorumda bulunmuştur.

“İmparator Konstantin ve Papa Sylvester zamanında Hristiyanlık inancı Putperestlik karşısında üstünlük kazandı. Putperestlik zulme uğrayarak, çok büyük bir asalet ve kadim ve mükemmel bir saygınlıkla süslemiş heykel ve resimler parçalandı. Heykeller ve resimlerle birlikte tüm kitaplar ve incelemeler ve teorik çizimler de yok oldu ve bu büyük, seçkin ve nazik sanata rehberlik eden kurallar... Sanat bittikten sonra kutsal alanlar yaklaşık altı yüzyıl çıplak kaldı. Sonra Bizanslılar resim sanatında çok zayıf bir başlangıç yaptılar, fakat ataları Yunanlılar resim sanatında ne kadar yetkindiyse Bizanlılar da o kadar beceriksiz ve kabaydılar” (Panofsky, 1960: 26).

Ghilberti, Giotto’nun altı yüz yıldır gömülü olan bir teoriyi yeniden keşfeden ilk kişi olduğunu söylemektedir. Bununla beraber klasik antik çağın ruhunu çağırarak doğal güzelliği ve doğru orantıları yeniden keşfeden ilk kişinin de hocası Cimabue olduğunu da belirtir (Fleming ve Honour, 2015: 406). Giotto’nun çalışmaları gerçekten de Rönesans yolundaki ilk belirleyici adım, ardından gelen her şeyin temeliydi, ama aynı zamanda uzak geçmişten kaynaklanan birçok farklı akımın doruk noktası, tamamlanmasıydı. Bizans sanat geleneğinin yerini almakla kalmadı, aslında stiline temel unsurlarını da ona borçluydu. Dahası Gotik kültür yaklaşık 1300’de Avrupa’da doruk noktasındaydı ve şimdi bunun Giotto’nun tarzının oluşumunda da önemli bir unsur olduğunu anlıyoruz (Oertel, 1968: 12).

İtalya, 14. yüzyılda resim alanında 13. yüzyılda Fransa’nın elde ettiği uluslar arası egemenliğin aynısını elde etti. Heykeltıraşların önceki elli yıldaki başarıları resimde de görüldü. İnsan yapısının formu ve görünümü artan bir yoğunlukla keşfedildi, psikolojik tanımlamanın kapsamı ve inceliği o kadar genişledi ki, yeni bir resimsel boyut yaratıldı. (White, 1966: 201). 14. yüzyıl, sanat ve felsefede görülen önemli değişikliklerle birlikte Rönesans’ın hazırlandığı bir süreç olmuştur. Bu dönem ayrıca modern sanatın ilk örneklerinin kaydedildiği bir dönemdir. Doğanın fark edildiği ve çeşitliliğinin izlendiği 14. yüzyıl sanatında, ressamın ilk kez nesnelerle ilgilenmeye başladıklarına tanık olunur. Sanatçıların artık skolastiğin tek bir doğru olduğu koşullandırmasını, nesnelliği aşip kendi öznelliklerini keşfetmeye başlamasıyla değişimler yaşanır. Resmin konusu yine dinsel olmakla birlikte artık kendi bakış açılarını kendi bulundukları noktadan bakarak perspektifin de ilk örneklerini vermişlerdir. Geleneksel kalıplardan kendini kurtaran sanatçı kendi iç dünyasına dönerek içindekini ürettiklerine yansıtma çabasını da ilk kez bu yüzyılda görmekteyiz (Akyürek, 1991 : 52).

İtalya’da yenilikçiler olarak kabul edilmesi gereken iki büyük ustanın eşzamanlı ve tamamlayıcı faaliyetleri, resim kavramını veya tanımını kökten değiştirdi. Bu iki yenilikçi

elbette ki Duccio di Buoninsegna (fl.1278- 1318) ve Giotto di Bondone'dir (1277-1337). Giotto'dan yaklaşık olarak on beş yaş büyük olan Duccio neredeyse tüm hayatını Siena'da geçirdi. O bir duvar ressamından çok bir panel ressamıydı, tarzı ise maniera greca ve İtalyanların “moderna” dedikleri modern resmin bir senteziydi. İtalyan resim tarihinde, Giotto di Bondone (1277-1337), Ortaçağ geleneklerini ve stilizasyonlarını terk edip Rönesans resminin natüralizmine giden yolu açtığı için Floransa'nın gururuydu, ancak faaliyetleri Roma, Assisi, Padua, Napoli ve muhtemelen Rimini'ye kadar uzanıyordu, panolara ek olarak mozaik ve duvar resimleri de üretmiştir. (Panofsky, 1960: 118). Giotto iç mekanları Duccio'dan daha etkili bir hale getirmiş, Antik Roma sanatının “geniş aç” perspektifine uygun şekilde resmetmiştir fakat iki sanatçının da yapmak istediği şey aynıdır. Alt yapısı iyi oluşturulmuş figürlerle üç boyutlu bir alan yaratmak fakat Giotto figürün dış görüntüsü kadar içsel, duygusal yönüyle de ilgilenmektedir (Fleming ve Honour, 2015: 406).

Giotto'nun sanatı epik ya da dramatik olarak adlandırılabilir. Figürleri, bireysel olarak birbirlerine tepki gösteren bireyler olarak ele alınır. Nispeten çok sayıda dramatik karakter içeren sahnelerde bile asla bir kalabalık temsil etmeye çalışmadı. Resimlerinin natüralizmi, dini, sıradan insanlara duygusal olarak çekici gelen basit, günlük bir deneyim haline getiren duyguları yansıtıyordu. 14. yüzyılın sonlarına ait teorisyen Cennino Cennini, Giotto'nun sanat dilini Yunancadan Latinceye çevirdiğini belirterek, onun eski moda sanat biçimlerini herkesin anlayabileceği bir şeye dönüştürdüğünü vurgulamıştır (Sydner, 1989: 459).

Hacmin gücü yani üç boyutluluğu, çevre ortamına içkin olan ve onun tarafından tek tek nesnelere aktarılan bir nitelik olarak değil, bireysel nesnelere içkin bir nitelik olarak tasarladı. St. Croce'deki, Peruzzi Şapelinde *St. John'un Doğuşu* ve *Drusia'ın Dirilişi* gibi son kompozisyonlarında bile, mekan onlardan önce var olmak yerine cisimler tarafından üretilir. Arkadan görülen figürleri tanıtarak, bakanı empati yoluyla derinlik deneyimini paylaşmaya davet etmektedir (White, 1966: 215).

Resim 34: *Drusia 'ın Dirilişi*, Fresk, Giotto, St. Croce Bazilikası, 1310-1311



Kaynak: (www.santacroceopera.it 2023)

Giotto, Herod Bayramı ve Bakire'nin Doğumu gibi sahnelerde binaları uzayda eğik yerleştirerek burada “iki noktalı perspektif” olarak bilinen şeyi öngörmüştür. Bu düzenleme sayesinde sahne derinlik kazanmıştır ancak yalnızca figürler kadar uzağa, eğik olarak yerleştirildiklerinde, önden yerleştirildiklerine göre derinlik daha az yer kaplar (Panofsky, 1960: 119).

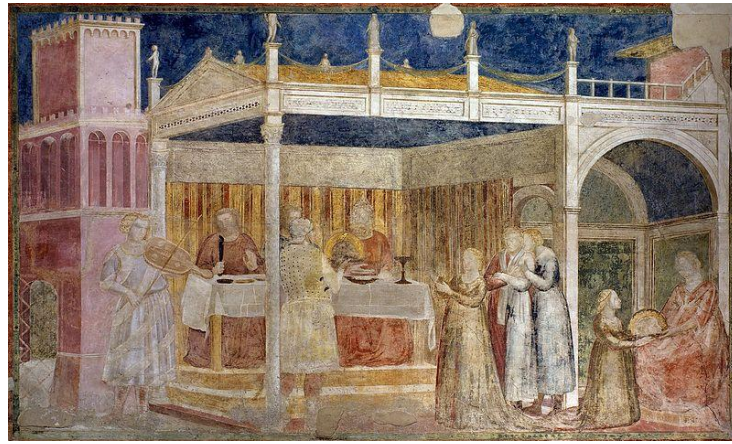
Resim 35: *Bakire'nin Doğumu*, Fresk, Giotto, Scrovegni (Arena) Şapeli, Padua, 1300



Kaynak: (www.wikiart.org. 2023)

Resim yüzeyi yeni bir iç düzen ve bağımsızlık kazandı ve üç boyutlu illüzyonizme de uygun hale geldi. Giotto'nun resimleri ve fresk döngüleri bir bütün olarak tutarlı ve bir dereceye kadar sistematik bir "perspektif" sergiliyor. Perspektifin gelişimini bir sonraki yüzyılın ressamlarına, 15. yüzyıla atfetmek olağan olsa da bu yalnızca onların matematiksel ilkelere dayalı doğru bir perspektif sistemi, kullanan ilk kişiler olmaları anlamında doğrudur. Giotto'nun üç boyutlu temsil yöntemi bilimsel değildi, ama şimdiden Rönesans perspektifinin temel özelliklerini sergiliyor: Üç boyutlu yanılsama ve uzamsal tüm resim alanının anlaşabileceği tek bir bakış açısıyla derinlik ve bununla Ortaçağ'da tamamen yeni bir şeyi, resim ve izleyici arasındaki ilişkiye yönelik bir ilgiyi tanıttı (Oertel, 1968: 85). İlhamı, Roma'daki klasik duvar resimleriydi ve o zamanlar hala çok sayıda korunuyordu. O resimlerde, tuhaf bir şekilde sistematik olmayan bir şekilde olsa da ustaca bir virtüözlükle elde edilen perspektif efektleri bulmuştur. Giotto bir odanın tüm resimsel dekorasyonunu tek bir bakış açısı temelinde organize eden ilk kişiydi. Arena Şapeli'nin merkezinden, tüm ve tek tek resimler ve heykelsi olarak tasarlanan boyalı çerçeveler doğru perspektifte görünmekle birlikte, optik yanılsama mükemmel değildir; bu ancak üç yüz yıl sonra Barok tavan resimlerinde başarılmıştır. Giotto, merkezi bakış açısını öncelikle düzenleyici bir ilke olarak kullandı, böylece ne zaman bir kısaltma veya çarpıtma meydana gelse, bu noktayı referans almıştır (Oertel, 1968: 86).

Resim 36: *Herod Bayramı*, Fresk, Giotto, Peruzzi Şapeli, Santa Croce, 1315, 1325



Kaynak: (www.wikimedia.org, 2023)

Bununla birlikte Giotto'nun ve Duccio'nun sorunlarını karşıt yöntemlerle çözmeye çalışmaları, sorunun aynı sorun olduğu gerçeğini değiştirmez aksine güçlü bir ışık tutar. "Resim alanı" dediğimiz şeyi yaratma sorunu, bu sorun o kadar yeniydi ki ya da daha doğrusu yüzyıllardır Batı Avrupa sahnesinde o kadar yok olmuştu ki bu sorunu yeniden gündeme

getirenler bunun için çok değerlidir. Bir resim alanı, nesnel olarak iki boyutlu resim yüzeyinin arkasında sonsuza kadar olmasa da sonsuza kadar uzanıyormuş gibi görünen cisimlerden veya bulutlar gibi sözde cisimlerden ve boşluklardan oluşan, görünüşte üç boyutlu bir genişlik olarak tanımlanabilir. Bu da bu resim yüzeyinin, Ortaçağ sanatında sahip olduğu maddeselliği yitirdiği anlamına gelir. İster bir duvar ister bir panel ya da tuval olsun geçirimsiz bir çalışma yüzeyi olmaktan çıktı, görünen dünyanın bir kesitine baktığımız bir pencere haline gelir (Panofsky, 1960: 120). Duccio ve Giotto'nun farklı bir yerde ve farklı bir kültürel çevrede olmasına rağmen aynı anda elde ettikleri başarı, “gerçek” varoluşu sadece duysal yollarla doğrudan bildiğimiz dışsal şeylere “gerçek” varlık vererek, Ortaçağ düşüncesinin temelleri sarsılmıştır. Algı ve psikolojik deneyim yoluyla doğrudan bildiğimiz içsel durumlara veya eylemlere, Aristoteles'in belirttiği ve Eckhart'ın savunduğu gibi, ressamın artık “ruhundaki ideal görüntüden” değil, gözündeki optik görüntüden çalıştığına inanılıyor (Oertel, 1968: 209).

Bu illüzyonist önermeye dayalı bir resim stili M.Ö. 5. yüzyılda ortaya çıkmıştır, Helenistik ve Roma dönemlerinde gelişme sağlamıştır. Roma ve Campania'da nesnel olarak iki boyutlu resim yüzeyinin gerisinde sonsuza kadar uzanıyormuş gibi görünen, üç boyutlu bir genişlik ile izleyiciyi karşı karşıya getiren ayrıntılı iç mekanlar, manzaralar ve şehir manzaraları bulmaktayız. Vatikan Kütüphanesi'ndeki ünlü *Odyssey Manzaraları* pencere benzetmesi gibi simüle edilmiş pilasterlerden oluşan bir çerçeve aracılığıyla sürekli bir manzara uzantısının görüntülenmesiyle duvarda öngörülmüştür.

Resim 37: *Odyssey Manzaraları*, Fresk, Vatikan Kütüphanesi, M.Ö.1.yüzyıl



Kaynak: (www.museivaticani.va 2023)

Bu tür çalışmalarda matematiksel optiğin konusunu oluşturan nitel ve nicel tüm fenomenler kullanılır. Niceliklerle ilgili olarak, “ön kısaltma” ilkesi sadece bireysel nesnelere değil elips şeklinde dairesel formlar, M.Ö. 5. yüzyıldaki gibi eğik olarak görünen binalar ve resmin tüm alanına da uygulanır. Duvarlar, tavanlar derinleşiyor gibi görünür resim düzlemine paralel olmayan paralel çizgiler birleşir, uzaktan görünen nesnelerin boyutları küçülür. Niteliklere ilgili olarak, kırılmalar, yansımalar ve gölgeler vardır, Helenistik ve Romalı ressamalarda yassılaştırma, bulanıklaştırma ve soluklaşma; tamamlayıcılık yasasına göre renk değişimi özellikle insan teninin yeşilimsi ve mavimsi tonlarda modellenmesinde belirgindir (Panofsky, 1960: 121). Greko-Romen resminin, perspektif bir temsil tarzı için çabalamasına ve nihayetinde bunu başarmasına rağmen, hiçbir zaman matematiksel bir perspektif inşasına ulaşamadığı bilinmelidir, matematiksel perspektif 15. yüzyılda Brunelleschi tarafından ilk kez uygulamaya konulmuştur.

Geç Antik ve Erken Hristiyan sanatında Greko-Romen illüzyonizminin yok olmasıyla “pencereden bakış” metaforu kapanmaya başladı. Bu kapanış için Panofsky (1960: 129). şöyle diyor. “sağlam ve geçirimsiz bir duvar yerine hafif, gözenekli bir duvar” ile kapatıldı. Geç antik çağın ve erken Hristiyanlığın mirasçısı olan Bizans geleneği bu şekilde korundu, ara sıra toparlanmaya çalıştı ve sonunda Greko-Romen illüzyonizminin kalıntısı olarak adlandırılabilir şeyi maniera greca uygulayıcılarına aktardı. Arazi ve bitki örtüsü, ressam tarzından ziyade resimsel olarak gösterilmeye devam etti. Perdeliğin tasvirine hizmet eden ışık ve çizgileri ve gölge kıvrımlarını, şeritler halinde sertleştirme eğilimindeydi, ancak bu şeritler hiçbir zaman tamamen grafik çizgilere dönüştürülmedi ve en önemlisi, üst üste binme ve kısalma; eğik dikilen düzlemler ve eğimli duvarlar ve tavanlar dahil, ilkel de derinlikte bir gerileme önermeye devam etti (Panofsky, 1960: 129). Helenistik ve Romalı ressamalar, optik gözlemlerinin tam bir perspektif yapısında sistemleştirilmesini hayal edememişlerdi fakat böyle bir fikir onların Bizanslı torunlarının fikirlerinden bile uzaktı. Batı Ortaçağ sanatı ise perspektif arzusunu tamamen terk etmişti.

Genel eğilimlerine uygun olarak Karolenj Rönesansı’nda ve daha az olarak 11. yüzyılda geç antik ve erken Hristiyan sanatında korunan bazı perspektif araçlarına rastlanır. Bu çabanın sonuçlarını, örneğin, kralların ya da imparatorların tahtlarını aşan dört sütunla desteklenen ve küçük dilimli kubbelerle örtülen baldakenler veya sekizgen küçük tapınaklarda, hayat çeşmelerinde, kasetli tavanla sınırlanan çok nadir iç mekanlarda görülebilir (Stokstad, 2004: 115).

13. yüzyılın ikinci yarısında yetişen ressam, heykeltıraş ve mimarlar Gotik stilin etkisinden kaçamamışlardır. Cavallini ve Giotto'nun eserlerinde ya da St. Maria Maggiore'nin apsisindeki *Meryem'in Taç Giymesi*'ni resmeden Jacopo Torriti'nin resminde fark edilir. Gotik etki elbette büyük ölçüde İtalyan heykeli aracılığıyla geçmiştir ve böylece Pisano'nun klasisizmiyle az ya da çok belirgin bir şekilde renklendirilmiş ikonografinin yanı sıra stilde de kendini gösterir (Panofsky, 1960: 135). Duccio, Giotto ve Cavallini'den daha fazla Bizans geleneğine bağlı kalmıştır. Duccio devrimci bir ressam değildi. Yeni bir sanatsal sistem yaratmadı ve gerçekliğin yeni bir resimsel yorumunu yapmadı. Onun erdemi Bizans sanatının mirasını korumakta, böylece Ortaçağ ruhunun değerli bir parçasını korumakta ve onu yeni çağa aktarmakta yatıyordu. Stili, tekniği ve kromatik etkileri çağdaşlaştırmasına rağmen, Bizans modellerine bağlı kalmıştır (Oertel, 1968: 196). Gotik trendlerden kaçınmıştır bu nedenle örneğin, 13. yüzyıl Fransa'sında geliştirilen çekik gözlü güzelliği kabul etmekten kaçınmıştır, yalnızca mimari ve dekoratif ayrıntılarla ilgili konularda Gotik trendleri kullanmıştır. Doğrusal perspektifi geçici olarak kullanmasına rağmen, mimari hiçbir zaman bir mekansal ortam oluşturmaz. Bununla birlikte, jest ve duyguya renk nüanslarına duyarlılığı sayesinde figürler arasında inandırıcı bir karşılıklı ilişki kurar (Stokstad, 2004: 333).

13. yüzyıl İtalya'sının Neo-Erken-Hristiyan üslupları Gotik üslupla karışmayı reddetmedi. Böylece klasik perspektifin parçalanmış unsurları korunmuş ya da yeniden canlandırılmıştır. (Panofsky, 1960: 135). Örneğin, 13. yüzyılda resmedilen, Floransa'daki vaftizhanede *Firavun'un Rüyası* resminde, kralın yatak odasının kornişi ve ahşap tavanı, klasik antik çağdan miras kalan "balıksırtı planına" göre perspektif uygulanmıştır.

Resim 38: *Firavun'un Rüyası*, Mozaik, San Giovanni Vaftizhanesi, Floransa, 13. yüzyıl



Kaynak: (www.wikipedia.org 2023)

Montreal Katedrali'ndeki, mozaik panoların birinde *Son Akşam Yemeği* kompozisyonundaki girintili yan duvarlarla çerçevelenmiş bir tür avluda sahnelenir. Bununla birlikte bu ortamların hiçbiri, rasyonel olarak inşa edilmiş bir iç mekan olmaktan uzak, birleşik bir bütün olarak bile tasarlanmamıştır (Oertel, 1968: 199). *Firavun'un Rüyası'nın* tavanı kısaltılmıştır ancak yan duvarları ve zemini yoktur, *Son Akşam Yemeği'nin* alçalan yan duvarları vardır, ancak zemini ve tavanı yoktur.

Resim 39: *Son Akşam Yemeği*, Mozaik, Monreal Katedrali, Sicilya, 12.yy. sonu



Kaynak: (www.alamy.com 2023)

Bütün bunların yanında Duccio ve Giotto'nun kompozisyonlarında, mimari ortamlar ve manzaralar ve bütün sahneler için geçerli olan gerekli yenilikler uygulanmıştır. Helenistik ve Roma'da dahil olmak üzere daha önceki tüm resimlerde görülmemiş bir tutarlılık ve kararlılık izlenimi verir (White, 1966: 151). Bu tutarlılığı, Duccio'nun *Maesta* adlı eserindeki birçok sahnede görmek mümkündür.

Resim 40-41: *Ağıt ve Son Akşam Yemeği- Maesta*, Tempera, Duccio, Opera del Duomo, Siena, 1308-1311



Kaynak: (www.wikiart.com 2023)

Maesta'daki panellerden birinde *Meryem Ana'nın Ölümünün Müjdesi* sahnesi bulunur. Bu sahnenin önemli bir özelliği, arka duvarda kaybolan bir eksene çapraz olarak hareket eden duvarların ve tavan kirişlerinin izdüşümü ile odanın oyuncak bebek evi gibi kutu şeklini almasıdır. Gabriel, aynı zamanda illüzyonist bir şekilde çıkıntı yapan bir giriş odasından yaklaşmaktadır. Açıkça görülüyor ki, Duccio burada düz bir zemine sahip silüetler yerine gerçek bir mekandaki gerçek figürler olarak algılanmasını istemiştir. Bu uzaydaki figürleri yanılsamacı bir şekilde ele alan bir yeniliktir (Sydner, 1989: 452).

Resim 42: *Meryem'e Ölümünün Müjdesi*, Tempera, Duccio di Buoninsegna, Siena Katedrali, 1308-11



Kaynak: (www.christies.com, 2023)

Duccio'nun resimlerindeki gibi Giotto'nun Padua'daki Arena Şapeli'ndeki (1305) fresklerinde de tutarlı, kutu benzeri iç mekanlara, bunların tavanlarına, kaldırımlarına ve yan duvarlarına rastlıyoruz. Uygun bir şekilde birbirine çerçevelenmiş, açıkça tanımlanmış bir resimsel yüzeyin arkasında ölçülebilir şekilde uzanan ve içindeki her katı ve her boşluğa belirli bir miktarda hacmin tahsis edildiği iç mekanlar tasarlamışlardır (Panofsky, 1960: 136).

Burada, tasarlanmış bu yeni kompozisyonlar için şöyle diyebiliriz, Greko- Romen mekanı, Gotik olarak tanımlanabilecek bir mekan olan “modern mekanın” doğuşuna tanık olunmaktadır.

Resim 43-44: *Joahim 'im Adağının Reddi, Anna 'ya Müjde*, Fresk, Giotto, Arena Şapeli, Padua, 1305



Kaynak: (www.wikiart.org 2023)

Geç Antik Çağ ya da Erken Hristiyan sanatının Jacopo Torriti, Giotto ve Cavallini üzerinde yadsınamaz bir etkisinin bulunmasının nedeni belki antik eserlerin Roma'da Venedik ve Toskana'dakinden daha fazla olduğu için olabilir. Ne var ki Cavallini ve Giotto'nun bu anıtların farkına varabilmiş olmaları onların bu konuda profesyonel bir bakış açısına sahip olduklarını göstermektedir.

Ortaçağ sanatındaki, Bizans ve Fransız Gotik sanatın birleşmesiyle ortaya çıkan akımın en önemli temsilcilerinden biri olan Duccio, Erken Hristiyan ya da Geç Antik Çağ sanatından etkilenmemiş olsa da “modern alan” yaratma konusunda diğerleri kadar başarılı olmuştur (Stokstad, 2004: 332). Bütün bunlar elbette ki bir başlangıçtı, 15. yüzyılda oluşturulan standartlarla ölçüldüğünde, bu dönemin usta sanatçıların eserlerinde görülen iç mekanlar, yalnızca perspektifle sınırlı değil kurulumun da hatalar bulunmaktaydı, onlar çok özel ve sınırlı bir terim anlamında iç mekanlardır. Binanın içi içeriden değil dışarıdan

görülmekteydi. Ressam, izleyiciyi yapının içine sokmaktan uzak, onu bir tür oyuncak bebek evine dönüştürmek için sadece ön duvarını kaldırmaktaydı. Yine de tutarlılık ve istikrar izlenimi hakimdi. Tüm teknik eksikliklerine rağmen Duccio ve Giotto'nun çalışmaları bizi artık, süreksiz ve sonlu değil en azından potansiyel olarak sürekli ve sonsuz bir uzamla karşı karşıya getirir (Panofsky, 1960: 137). 14. yüzyılın ilk yarısından itibaren sanattaki liderlik Roma'dan Floransa ve Siena okullarına geçmiştir ve bu okullar tarafından geliştirilmiştir. Başlangıcından beri bu iki okul arasında üslup açısından temel farklılıklar bulunmaktadır.

Giotto'nun Floransalı asistanlarından, Maso di Banco (öl.1347) ve özellikle Taddeo Gaddi (1290-1336), Santa Croce Bazilikası'ndaki fresklerinde ustalarının "mekanın kendisinden çok plastik içeriğini manipüle ederek üçüncü boyutu başarma" eğilimine yoğunlaştılar ve cepheden olmayan çok kompleks mimari yapılardan faydalandılar. Taddeo'nun, *Bakire'nin Tapınağa Sunumu* sahnesinde Giotto'nun öncülüğünü yaptığı üsluptaki ustalığını gösterir. Buna bir nesnenin üç boyutluluğunun cesur bir tasviriyle, bu sahnenin merdivenlerinde olduğu gibi arka mimari arka planın yorumunda da kişisel bir perspektif yorum eklemiştir (White, 1966: 266).

Resim 45: *Bakire'nin Tapınağa Kabulü*, Fresk, Taddeo Gaddi, S. Croce Bazilikası, Floransa, 14.yüzyıl



Kaynak: (www.arsartisticadventureofmankind.wordpress.com 2023)

Siena okulundan Ambrogio Lorenzetti (fl.1317-1348), Bizans stili ve antik üsluptan etkilendiği bir stil geliştirdi. 1342'de yapmış olduğu *İsa'nın Tapınağa Sunumu* ve *Müjde* freskinde her iki resimde de Ambrogio zamanının ilerisindeymiş gibi görünen bir perspektif bilgisi sergilemektedir. Ancak görünüş yanıltıcıdır, çünkü her iki durumda da perspektif

ampirik yollarla elde edilir ve matematiksel bir temeli yoktur. Bu Tapınaktaki sunum sahnesinde açıkça görülmektedir. Üzerinde yüksek bir kubbenin dış cephesinin yükseldiği üç nefli Gotik bina, büyük bir derinliğe ulaşmasına rağmen çeşitli mimari bileşenler uygun orantıda değildir ve figürler yalnızca ön plana yerleştirilmiştir (Oertel, 1968: 236).

Resim 46: *Meryem'e Müjde*, Tempera, Ambrogio Lorenzetti, Ulusal Sanat Galerisi, Siena, 1344



Kaynak: (www.it.wikipedia.org 2023)

Müjde sahnesinde perspektif oldukça farklıdır. Altın arka planda aniden sona eren zeminin temsili ile sınırlıdır. Karo zeminin deseni, merkezi kısaltmayla çizilir ancak aksi yönde tekrarlanan çizgilere rağmen kaybolan çizgiler tam olarak bir noktada kesişmez ve enine çizgiler arasında mesafeler tam olarak önceden kısaltılmaz. Bu nedenle Proto-Rönesans'ta icat edilen merkezi perspektif sisteminin gelişiminin temel bir aşamasıyla değil tamamen ampirik yollarla elde edilen şaşırtıcı derecede yakın bir yaklaşımla karşılaşıyoruz (Oertel, 1968: 236).

Resim 47: İsa'nın Tapınağa Sunumu, Fresk, Ambrogio Lorenzetti, Uffizi, Floransa, 1342



Kaynak: (www.it.wikipedia.org 2023)

Ambrogio'nun kardeşi Pietro Lorenzetti (fl.1306-1345), 1342 tarihli *Bakire'nin Doğuşu* adlı eserinde Joachim ve Anna'nın evi "üçlü bir pasajdan görülen iç mekan" üç boyutluluğuyla ikna edici tek bir mimari yapının öğeleri haline getirmiştir. İlk olarak üçlü çerçevenin ahşap oymalı sütunceleri, kemerleri ve tepeleriyle bir bakıma özdeşleşmiş durumda, bu da izleyiciyi bu ağır mimari yapının arkasında uzanan iç mekanın gerçek olduğuna inanmaya sevk eder. İkinci olarak, iki odayı üç farklı açıktan görüyoruz. Sabırla bekleyen Joachim ve iki arkadaşın bulunduğu bir antre sol tarafta yer alıyor (Marle, 1924: 356). Bununla birlikte doğum odası, orta panel ve sol kanat boyunca devam eder, böylece yalnızca duvarı ve zemini değil aynı zamanda Aziz Anne'in yatağı hatta refakatçi figürlerden biri, odayı ikiye bölünmesine izin veren daha önce görülmemiş cesur karmaşık ama tutarlı bir alan izlenimi yaratmaktadır. Çerçeveleme simetrisi içinde perspektif merkezi hafifçe sağa ve şeklin merkezi hafifçe sola kaydırılmıştır. Benzer bir asimetrik denge, iki yan panel tarafından korunur (White, 1966: 250).



Kaynak: (www.researchgate.net. 2023)

Pietro'nun resimdeki iç mekan kurgusu evrimindeki bir dönüm noktası muhtemelen 1330'dan önce yapılmış olan, Pietro Lorenzetti'nin Assisi'deki *Son Akşam Yemeği*'ndeki mekanın duvarının birinin yok edilmesiyle ortaya çıkan altıgen bir odaya dahil etmeyi gerekli bulduğu mutfak detayı, başlı başına cüretkar bir yeniliktir. Mekanda ortada havarilerin çevresinde dizildiği bir masa ve soldaki bir kapı aralığında iki hizmetçi durmaktadır. İki kişinin bulaşıkları yıkadığı bir kiler, orada yanan bir ateş, bir köpeğin artıkları yediği görülüyor. Burada en önemli nokta tercihen aşağıdan bakılarak resmedilmiş, bağımsız natürmortun ilk örneği olarak adlandırılabilir her türlü kap ve mutfak eşyasıyla dolu duvar rafıdır (Marle, 1924: 356). Pietro, ana mekanın yan bir odaya bağlanması detayını bu resimden başka *Meryem'in Doğuşu* ve *St. Humiliy* sahnelerinde de kullanmıştır.

Resim 49: *Son Akşam Yemeği*, Fresk, Pietro Lorenzetti, Aşağı San Francesco Kilisesi, Assisi, 1320-1330



Kaynak: (www.wikiarts.com 2023).

Helenistik ve Roma sanatında karşımıza çıkan “Putti”, aslında 2. yüzyıla ait çocuk lahitlerinde, kavga ederken, dans ederken vb. gibi tasvir edilen bir motiftir. Genellikle sevimli tombul çocuklara veya bebeklere benzer ve göksel kökenlerini ima eden minik kanatları vardır. Ortaçağ’da tamamen ortadan kalkar fakat 13. yüzyılda İtalyan resminde yeniden görülür. Puttinin ikonografisi tam olarak net değildir, bu sebeple aşk tanrısı ve çeşitli melek biçimleri arasında farkı söylemek kolay değildir. Dini ve seküler sanatta kullanımı mevcuttur.⁷ 12. yüzyılda diğer klasik modellere gösterilen ilgiyle birlikte putti’lerin de uygulamaları yavaş yavaş ortaya çıkar elbette diğerleri gibi sadece heykel sanatında görülür. Bununla birlikte 1260 yılında Nicola Pisano’nun Pisa kürsüsünde, cesaretin kişiselleştirilmesi olarak kanatlı çıplak Herkül (Resim 2) figürü, Helenistik puttileri hatırlatır. Bu figürün heykelden resme geçişi için ancak 14. yüzyılı beklemek durumunda kalmıştır. İlk olarak Jocoipo Torriti’nin St Maria Maggiore apsis kubbesinde resmettiği küçük melekler, Santa Costanza’daki mozaikler geç antik erken Hristiyanlık modellerinden açıkça türetilen putti akantüs yaprakları arasında kendini gösterir.

Daha sonra putti, resmin içine kabul edildi ancak klasik ya da daha doğrusu klasik formatında görüldü. Sanki antik bir yapıdaki heykelmiş gibi tasvir edilmiştir. Giotto’nun Arena Şapelindeki fresklerde puttinin doğrudan Roma lahitlerinden modellendiğini görmekteyiz. Pietro Lorenzetti’nin *Tutku döngüsünün* bir parçası olan, *Masih’in Kırbaçlanması* sahnesinde yine antik bir heykel görüntüsünde karşımıza çıkmaktadır 13.

⁷ <http://www.loggia.com/art/renaissance/putti.html>. Erişim Tarihi: 09.04.2023

yüzyılda resimlerde karşımıza çıkan bu puttiler, Compasanto, İtalya’da hala görülebilen Roma lahitinden kopyalanmıştır (Panofsky, 1960: 148).

Resim 50: *Anna’ya Müjde* - detay, Giotto, Fresk, Arena Şapeli, Padua, 1305



Kaynak: (www.wikiarts.com, 2023)

Pietro Lorenzetti’nin *Son Akşam Yemeği*’de çatıyı destekleyen sütunların üzerinde küçük küçük çıplak melek heykelcikleri “putti” vardır (Marle, 1924: 356). Diğer bir resimde, *Mesih’in Kırbaçlanması* sahnesi, bir evin köşesinden çıkıntı yapan bir revakta gerçekleşir. Çatı sütunlarla desteklenmiştir ve cephe revaklar arasında puttilerle süslenmiştir (Marle, 1924: 357).

Resim 51: *Mesih’in Kırbaçlanması*- detay, Pietro Lorenzetti, fresk, S. Francesco Aşağı Kilise, Assisi, 1320-1330



Kaynak: (www.commonswikimedia.org, 2023)

Resim 52: *Son Akşam Yemeği*, Fresk, Pietro Lorenzetti, Aşağı San Francesco Kilisesi, Assisi, 1320-1330



Kaynak: (www.wikiarts.com 2023)

Ancak bunlardan sonra putti yaklaşık bir elli yıl kayboldu ve 14. yüzyılın son on yılına kadar da ortaya çıkmamıştır ve geri dönüşü tekrar heykelle olmuştur.

Torriti, Cavallini ve Giotto'nun üslubunun şekillenmesinde bu Geç antik ve Erken Hristiyan resminin etkileri açıkça ortadır, sadece onların değil çağdaşlarının üzerinde de etkili olmuştur. Bu etki, ikonografik dağarcığı ve kompozisyonun yerleştirilmesi ile ilgili değildi. Işık ve gölgenin işlenmesine ve rengin kullanımına kadar genişlemişti ve bu tam bir yenilikti. Panofsky, hatta 14. yüzyıl sanatçılarından bazılarının, "ikinci stil" ile ilişkilendirilen resim türü olan, Pompei, *Odyseia Manzaraları* ve *Aldobrandini Düğünü* gibi Roma resmiyle temas kurmuş olmaları olasılığı düşük olsa bile mümkün olduğunu söylemektedir (1960: 151).

Resim 53: *Geç Roma Lahti*, Gallo Angelli için yeniden kullanılan, Compasanto, İtalya,



Kaynak: (www.commonswikimedia.org, 2023)

Antik heykelin Geç Ortaçağ İtalyan sanatçıları için bir ilham kaynağı olduğu düşünülüyor. 13. yüzyılın ikinci yarısında Nicola Pisano'nun çalışmaları ile lahitler üzerindeki kabartmalar ve

birçok bordür arasında benzer çağrışımlar mevcuttur. Bununla birlikte çok önemli olan bir diğer nokta ise 14. yüzyıl ressamlarının, klasik etkiyi özümsemiş olsunlar ya da olmasınlar, klasik heykelin etkisini fiilen tekellerine almış olmalarıdır. 1300 lerde Torritini, Giotto, Gaddi ve Lorenzo kardeşlerin eserlerinde belirlenen etkilerle birlikte, sanat tarihçileri tarafından bu tür bir temasın olasılığı kabul edilmiştir (Benton, 1985: 155). Ambrogio Lorenzetti'nin Siena'daki San Francesco'da, *Fransiskanların Şehitliği*, resmindeki binanın üçgen alınlığı üzerinde bulunan ortada klasik tanrı heykellerindeki gibi Mars tasviri iki yanında ise Minevra ve Venüs bulunmaktadır. Diğerinde ise tamamen giyinik halde küçük bir Aşk Tanrısı şeklinde resmedilmiştir. Bu kompozisyondan da anlaşılacağı gibi ressamın klasik orijinalere aşina olmadığı söylenemez (Panofsky, 1960: 152).

Resim 54: *Fransiskanların Şehitliği*, Fresk, A. Lorenzetti, San Francesco, Siena, 1330



Kaynak: (www.semanticscholar.com 2023)

San Croce'deki Giotto'nun geç dönem fresklerinden, *Herod Bayramı*'nda, (Resim 36) bina, yandan bakıldığında üç nefli bir bazilikadır ve kaideleri çelenklerle birbirine bağlayan ve ikonografik olarak bir açıklamaya gerek olmayan sekiz pagan tanrı heykeli ile süslenmiştir (Oertel, 1968: 110). Bu heykeller, Giotto'nun klasik heykel üslubuna ne kadar hakim olduğunu göstermektedir. Örneğin, Arena Şapeli'ndeki *Adalet Alegorisi*'ndeki, iki eliyle terazinin kefelerini tutarken, sağ elinde bir melek iyiyi ödüllendirmek için öne doğru eğilir ve sol elinde, sırasıyla dağıtıcı ve cezalandırıcı adalet olmak üzere, diz çökmüş bir suçluya vurmaya hazırlanmaktadır. Küçük heykellerin Giotto'nun Roma heykel sanatından mı yoksa kendi hayal gücünün ürünü mü olduklarını belirlemek güçtür.

Resim 55: *Adaletin Alegorisi* ve detay, fresk, Giotto, Arena Şapeli, Padua, 1305



Kaynak: (www.wikiart.org. 2023)

Roma döneminden kalan heykeller 12. ve 13. yüzyıllarda Nicolo Pisano’da da görüldüğü gibi önce heykeltıraşların dikkatini çektikten sonra 14. yüzyılla heykellerle ve mermer kabartmalarla birlikte ressamların da ilgi alanına girmiş ve eserlerinde yer bulmuşlardır. Dolayısıyla 14. yüzyıl resim stilinin oluşumu üzerindeki bu antik etki, sadece figürler, kıyafetler gibi dış görünüşle sınırlı kalmayıp özünde de pagan heykeline özgü bir takım etkiler Hristiyan resmine girmiş olur.

Bu dışavurumun ana kaynağı, klasik mirası bir şekilde koruyarak gelecek nesillere aktaran Bizans geleneğidir. İtalyan sanatında zaten bir dereceye kadar mevcut olan ifadenin sadeliği veya dolaysızlığı, duyguların yoğunlaştırılması ve çizim ve rengin inceliği, Bizans sanatı ve Konstantinopolis’in Batı Haçlılarının hakimiyetine düşmesinden sonra İtalya’ya gelen sanatçılar tarafından pekiştirildi. 13. yüzyılın sonlarına doğru İtalyan resminin canlanmasında etkili olmuştur ancak 14. yüzyılda Bizans sanatına olan eğilim azalmıştır (Stokstad, 2018: 329). Bununla beraber, 14. yüzyıl İtalyan ressamların, yüzyıllardır muhafaza edilerek oluşmuş bu geleneği artık daha gerçek malzemelerle tamamlama ihtiyacı hissettikleridir.

Pagan kültüre ait “ağıt” geleneğinin görsel temsili Bizans sanatında varlığını sürdürmüştür. Daha sonra İtalyan sanatına da aktarılan pagan ağıtı, Hristiyanlığın ölümleri öpme şeklindeki putperest geleneği kınamasına rağmen Giotto’da ve Duccio’da *Ağıt*’ı resmetmişlerdir. (Resim 40) Kompozisyonda Meryem Ana, son bir kez duygusal bir

kucaklamayla ölü Mesih'e veda eder ama hem İtalya'da hem Bizans'ta varlığını sürdüren pagan ağtının, Antik Çağ'dan günümüze ulaşan *Meleager Lahiti*'nden doğrudan alıntılarla derinleştirilme eğilimindeydi. *Meleagar Lahiti*'ne ek olarak Giotto'nun yas yutanlardan bazılarının sanki üzüntüden hareketsiz kalmış gibi yerde büzüşmüş halde görüldüğü Etrüsk cenaze kabartmalarını ve benzer Etrüsk kaynakları çok iyi biliyor ve kullanmış olduğu düşünülmektedir. "Ağıtlar"da bu birbirine sokulmuş figürlerin sessiz kederi, kollarını havaya kaldıran veya saçlarını yolan diğerlerinin çılgın umutsuzluğuyla tezat oluşturan bu sahne Simone Martini'nin fresklerinde de vardır. (Panofsky, 1960: 154).

Resim 56: *Meleager Lahiti*, Mermer, Metropolitan Müzesi, M.S. 2.yüzyıl Roma,



Kaynak: (www.metmuseum.org 2023)

Bu etkileşimlerle birlikte, bazı şeyler açıklığa kavuşturulmalıdır. İlki, 14. yüzyıl resminin klasik heykel ile doğrudan teması bireysel motiflerle sınırlıydı ve kompozisyonların tamamına yayılmıyordu. Bir diğer konu, klasik sanattan bir grup figür alınmış olsa da bu figürler hala Hristiyanlığa ait hikayeler içinde değerlendiriliyordu (Panofsky, 1960: 154). İtalyan sanatının dönüşümdeki rolü ne kadar önemli olursa olsun, Klasisizm tek faktör değildi. Bugün hiç kimse yalnızca gelişim için klasik taklidin ilerleyişini vurgulamayacaktır. Rönesans sanatının Antik Çağ'a yönelik sınırsız coşkusuna rağmen klasik biçimlere dönüşten çok farklı bir şey haline geldiğini ve birçok unsurun bir araya gelerek antik çağdan çok farklı bir sonuç ürettiğini belirtmemiz gereklidir (Baron, 1955: 3).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ORTAÇAĞ SONU BİZANS VE İTALYAN RESMİNDEKİ ETKİLEŞİMLER

3.1. 13. ve 14. Yüzyıl Bizans ve İtalyan Sanatında Farklılıklar ve Benzerlikler

Bu çalışmada bahsi geçen "antik", Klasik ya da Helenistik Yunan'da üretilen eserlere, Roma dönemi eserlerine ve eşit derecede Konstantin çağına ait eserlere ya da daha sonraki bir dönemde ortaya çıkan klasik canlanmalara atıfta bulunabilecek bir deyimdir (Oakeshott, 1956, 2). Klasik modellerin Ortaçağ sanatına uyguladığı etki, Ortaçağ sanatının dönemlerini ele alan bazı kitap ve makalelerde incelenmiştir. Bununla birlikte, çoğunlukla bu tür etkileri tam olarak ayırt etmenin ve onları belirli bir eser grubuna kadar izlemenin zorluğu aşılmaz olarak kabul edilmiştir ve eleştirmenler, fark ettikleri şeyleri bazılarının hayatta kalması nedeniyle bunları sadece sınıflandırmakta yetinmişlerdir. Antik çağlardan bugüne gelebilen çok az sayıda resimli kitap bulunmaktadır ki bunlardan bazıları için Erken Bizans mı ya da Geç Klasik mi olduğu tartışmalıdır. Bu açıdan araştırmalar ulaşılabilen kaynaklar üzerinden değerlendirilmektedir.

Bu konuyla ilgili yapılan çalışmaların çoğu ikonografik alanda olmuştur ve bu ikonografik örüntünün onu benimseyen sanatçıya hangi biçimde ulaştığı konusunda emin olmak özellikle zordur. Formüllerin çok yaygın olarak kullanıldığı, ortaya çıktığı ve bir zanaatkarın kendi versiyonunu şu veya bu kaynaktan aldığını söylemek genellikle tehlikelidir. Bu nedenle, klasik esinlenme iddiasını yalnızca ikonografik düşünceler üzerinde savunmak nadiren mümkündür ve teknik ya da üslup noktaları dikkate alınmaya başlandığında, özel izlenimler, eleştirmenin yargısında mutlaka bir rol oynayacak ve belki de onu mahvedecektir (Oakeshott, 1956, 1). Bununla birlikte Ortaçağ sanatçıları tarafından zaman zaman klasiğe gösterilen ilginin neden yeniden canlandığını anlamak için, bu ilginin neye dayandığını keşfetmeye çalışmak gerekmektedir. Bu konuda hem Bizans'ta hem Batı'da Ortaçağ'da Rönesanslar olarak adlandırılan dönemlerde, klasik sanat formlarının yeniden canlanmasının incelenmiş olması ön koşuldur (Oakeshott, 1956, 2).

Ghilberti, Alberti ve özellikle Giorgio Vasari gibi sanat tarihiyle ilgili ilk İtalyan yazarlar, antik sanatın Hristiyanlıkla birlikte yok olduğunu ve 14. ve 15. yüzyıla kadar yeniden canlanmadığını düşünüyorlardı. Bu yazarların düşüncelerine göre, antik sanatın yok oluşunun sebepleri, barbar ırkların istilas ve ilk Hristiyan din adamlarının pagan olan şeylere

düşmanlığıydı. İlk yazarlar bu şekilde düşünürken haklı oldukları yönler kadar haksız oldukları yerler de vardı. Klasik kavramlar edebi, felsefi, bilimsel ve sanatsal Ortaçağ boyunca varlığını sürdürmüştür (Panofsky, 1933: 228). Böylece, “klasik canlanmalar” sorunu olarak adlandırılabilir sorunun, kültür tarihindeki temel sorunlardan biri olduğunu görebiliriz. Buradan yola çıkan profesör Aby Warburg bilimsel araştırmalarını, “klasik düşünce, klasik sonrası dönem boyunca önemini kaybetmemiştir devam etmiştir” savını desteklemekte olan çok sayıda çalışma yapmıştır ve yayınlamıştır. Bu amaçla, yalnızca bu konuya ayrılmış bir kitaplık oluşturmuştur (Panowsky, 1933: 229).

Araştırmanın önceki bölümlerinde detaylarıyla yer verilen bu canlanmalar, Batı’da 9. ve 10. yüzyıllarda yaşanan Karolenj Rönesansı ve doğuda Bizans İmparatorluğu’nda aynı dönem yaşanan Makedon Rönesansı ile başlayan bir süreçtir. Her ne kadar bu dönem ve sonra 12. yüzyılda yaşanan klasik canlanmalarda antik düşünce ve sanattan etkilenmeler olsa da bunlar saraya bağlı küçük bir entelektüel çevrede gelişmiştir. 13. yüzyıl sanatında Antik Çağ’a yönelik bir eğilim Bizans’ta, Paleologoslar döneminin başlarında görülür. Bu durum dikkate değerdir, çünkü aynı dönem İtalya’da da benzer Antik Roma ve Yunanistan’a doğru bir hareketlenme görülür. Bu hareketlenmeye beraberinde artan bir gerçekçilik gözlemi eşlik eder.

Batı Avrupa aklının temel özelliklerinden biri, şeyleri yok etme ve sonra onları yeni bir temelde yeniden bütünleştirme biçimi gibi görünüyor. Gelenekten koparak ona tamamen yeni bir bakış açısından geri dönmek ve böylece kelimenin tam anlamıyla “canlanmalar” üretir. Bizans sanatı ise kendisini antik gelenekten hiçbir zaman gerçekten koparmamış, bu gelişmeyi Geç Antik Çağ’ın ilkelerinden köklü bir kopuşa kadar götürmeyi başaramamıştır (Panofsky, 1991: 49). Bununla birlikte, gelenekten hiç kopmadığı için her dönem antik sanat unsurlarından parça parça da olsa Bizans sanatında izler bulundurmaktadır. Bu durum daha sonraki dönemlerde Batı sanatı için kaynak oluşturmuştur.

Resim sanatının genelinde Antik Çağ ile bağlantı iki şekilde kurulmuştur. Birincisi bir resimden kopyalanan bir detay eski bir eser veya daha sonraki bir kopyası, temelde Bizans yapısının bir kompozisyonuna eklenir. Detay böylece bir metinde bir alıntı olarak görülür. İkincisi antik sanatın etkisi daha geneldir. Bu kategoride, eski model yaklaşık olarak kopyalanmıştır, böylece eski menşeyinden bir şeyler muhafaza etse de sonuç, Bizans olarak kalır (Daim, F. ve Drauschke, 2010: 199). Böyle yaklaşık olarak kopyalanan bir resimde, örneğin; ağaçlardan, fantastik kayalardan ve binalardan oluşan manzara, yanlış orantılarla ve iç ve dış karışıklığıyla tamamen gerçek dışı görünür. Nesneler dörtte üçlük bir görünümde

tasvir edilse de, seviyeleri oluşturan düz çizgilerin birçok ve farklı kaçış noktaları vardır. Aslına bakılırsa sonuç, özellikle altın arka plana karşı yansıtıldığında gerçekçi olmayan sembolik bir alan oluşturur.

13. yüzyılın sonu 14. yüzyılın başındaki bazı Bizans ve İtalyan resimlerinin aşağıdaki analizinde, klasik modellerin İtalyan ilkeleri tarafından alınılması ve dönüştürülmesi sürecinin bir örneği gösterilmeye çalışılmıştır. Bazı durumlarda, Paleologos ressamı, sonunda resimde derinlik yanılsamasının doğru bir şekilde yorumlanmasına yol açacak formülü neredeyse gösterirler ancak görünüme göre bu girişimi başlattıktan kısa bir süre sonra vazgeçtiler çünkü bu örneğin devamına Bizans resminde pek rastlayamıyoruz (Daim, F. ve Drauschke, 2010: 200). Ohri'deki Clement Kilisesi'ndeki *Müjde* sahnesi karakteristik bir durumu temsil eder. Bu eseri diğerlerinden ayıran şey kurgudur. Bizans resminin diğer tüm sahnelerinde eylem, kompozisyonun birleşik bir ön planında gerçekleşirken, Ohri'deki *Müjde* sahnesinde istisnai bir şey meydana gelir. Burada kompozisyonun ortasında dikey bir kesit ön düzlemi iki parçaya ayırır, solda melek gri bir yüzeye ve sağda bej bir zemine basar. Bakire evinde tahtta oturmaktadır. Böylece her iki tarafta iki farklı alan tasarlanmıştır. Ön tarafın iki kısma ayrılması sanatçının derinlik yanılsamasını nasıl yaratmaya çalıştığını gösteriyor. Bu meleğin sahnenin sol alt köşesindeki konumuyla da ortaya çıkıyor (Daim, F. ve Drauschke, 2010: 202).

Resim 57: *Meryem'e Müjde*, St Mary Perivleptos Kilisesi, Ohri, 14. yüzyıl



Kaynak: (www.commonswiki.org 2023)

Ohri'deki Müjde freskinde derinliği tasvir etmek için önerilen çözüm ilerici olsa da bu bir yenilik değildir çünkü arka planda aşılmaz bir duvar vardır, orantılar yanlıştır ve çizgiler aslında farklı ufuk noktalarından oluşur. Aslında Bizans sanatında nesnelerin arkaya doğru küçülmesi yoktur. Bizans sanatında bundan sonraki hiçbir kompozisyon yukarıda anlatılan şemanın gelişimi için bir eğilim göstermez. Derinliği tasvir etme girişimi 15. yüzyıl İtalyan sanatında yerleşik bir yöntem haline gelmeden önce Bizans'ta başlamıştır ancak araştırmaların bu yönde sürdürülmesi tercihi, Bizans sanatında devam ettirilmemiştir (Daim, F. ve Drauschke, 2010: 202). Buna karşılık, İtalya'da 14. yüzyılın başlarında, Duccio'nun *Bakire'ye Müjde*'sinde izleyiciye açık bir kutuya benzer bir odanın iç kısmına, meleği yarı açık yarı kapalı bir odanın önüne yerleştirir. Hiç şüphe yok ki, Duccio'nun çalışmasının mekan düzenlemesi ve Geç Antik Çağ'ın orijinal bir planının daha gerçekçi bir sunumudur (Sydner, 1989: 445).

Resim 58: *Maesta, Meryem'e Müjde*, Siena Katedrali, 1308-1311



Kaynak: (www.christies.com 2023)

Resim 59: *Dido'nun Ölümü*, Vergil Çizimi, Vatikan Kütüphanesi, M.S.400



Kaynak: (www.inpress.lib.uiowa.edu 2023)

Pietro Cavallini'nin Santa Maria'da Trastevere Roma'da 1290'da yapmış olduğu *Meryem'in Doğuşu* adlı eserinde açıkça görüldüğü gibi, İtalyan ilkelerinin genellikle eski eserlerden esinlendiği bilinmektedir. Duccio'nun ve Cavallini'nin çalışması, Aeniad'ın 5. yüzyıldan kalma el yazması tezhipli çalışmasından etkilenmiştir. Burada çatının görünen elemanları aynı şekilde arkaya doğru küçültülmüş ve mekan kutu gibi bir boşluk ve mekanın ikiye bölünmesi de aynı şekilde görülebilmektedir (Sydner, 1989: 449).

Resim 60: *Meryem'in Doğuşu*, Mozaik, Pietro Cavallini, Santa Maria, Trastevere, 1291



Kaynak: (www.commonswikimedia.org 2023)

Geç Ortaçağ döneminde İtalyan sanatçıların çok önem verdiği ve oldukça başarılı oldukları çizgisel perspektif konusunda, Bizans sanatçıları geleneksel yapıyı değiştirmeden ters perspektif uygulamasını son döneme kadar korumada ısrarcı olmuşlardır. Aşağıda Bizans sanatında ender rastlanan, ufukta belirli bir kaçış noktasına doğru daralan bir perspektif uygulamasının erken dönem uygulaması görülmektedir.

Resim 61: Aziz Portresi, Mozaik, San Appolinare Nuova, 6.yüzyıl



Kaynak: (www.wikipedia.com 2023)

Klasik Mitoloji’de Cupid arzu ve Aşk Tanrısıdır. Romalılar tarafından Yunan Tanrısı Eros’tan uyarlanan Cupid, hem ilahi hem de ölümlü bireyleri aşık etme yeteneğiyle tanınır. Eros ilk olarak M.Ö. 450 tarihinde Yunan sanatında ortaya çıkmıştır. Geniş kanatlarıyla ince bir genç olarak tasvir edilmiştir. Helenistik sanatta Eros, daha dolgun bir yüze ve toplu bir fiziğe sahip daha küçük bir çocuk gibi betimlenmiştir.

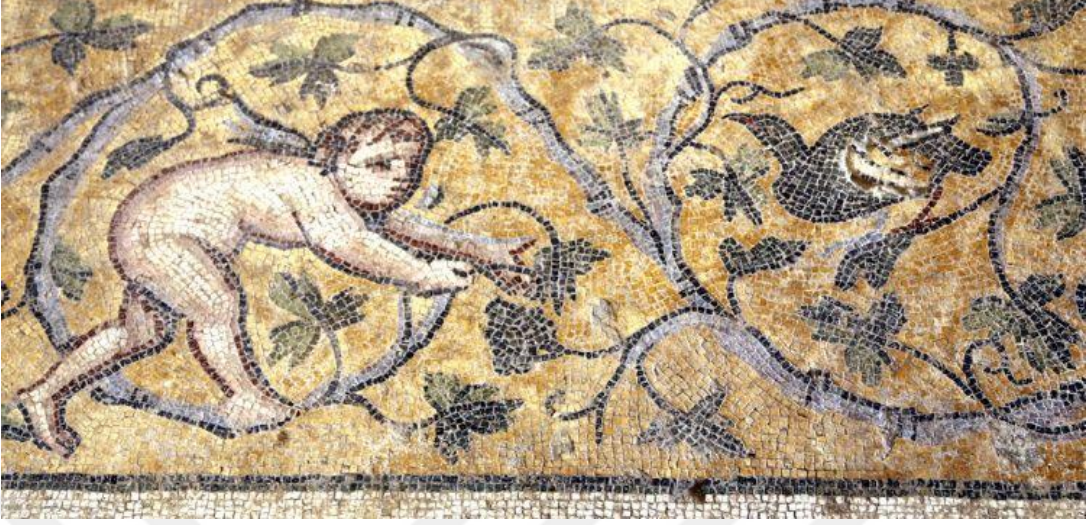
Resim 62: Uyuyan Eros Heykeli, Ulusal Arkeoloji Müzesi, Atina, M.S. 2. yüzyıl



Kaynak: (www.commonswikimedia.org 2023)

Antik dönem, Helenistik ve Roma sanatında sık görülen putti (Eros, Cupid) Bizans sanatında da Erken Bizans döneminden itibaren yer bulmuş ve Ortaçağ sonuna kadar devam etmiştir. Putti figürünün ikonografisi, dünyevi aşk ve Tanrı aşkı olmak üzere iki kavramı kapsamaktadır (Doğer ve Borstlap, 2022: 1043). Ortodoks literatürde Aşk Tanrısı Eros’tan Tanrı aşkına “Kutsal Eros’a” doğru bir evrim geçirmiştir. Seküler alanda ise her zaman baştan çıkaran Cupid olarak var olmaya devam etmiştir (Doğer ve Borstlap, 2022: 1045). Antik dönemlerde, kanatlı ya da kanatsız olarak çok sevilen Cupid figürleri, farklı konular içeren sahnelerde tombul erkek çocukları şeklinde sahneleri sıkıcı olmaktan çıkarıp neşe katmışlardır. Erken dönem Bizans sanatçıları puttileri dini sahnelerde; cennetle kazanılacak mutluluğu, öteki dünyaya vurguyu, bağ bozumu konulu sahnelerde asma yapraklarının arasında tasvir etmişlerdir (Doğer ve Borstlap, 2022: 1048).

Resim 63: *Germanica*, bordür mozaïği, Kahramanmaraş Arkeoloji Müzesi, 5. yüzyıl



Kaynak: (www.arkeofili.com 2023)

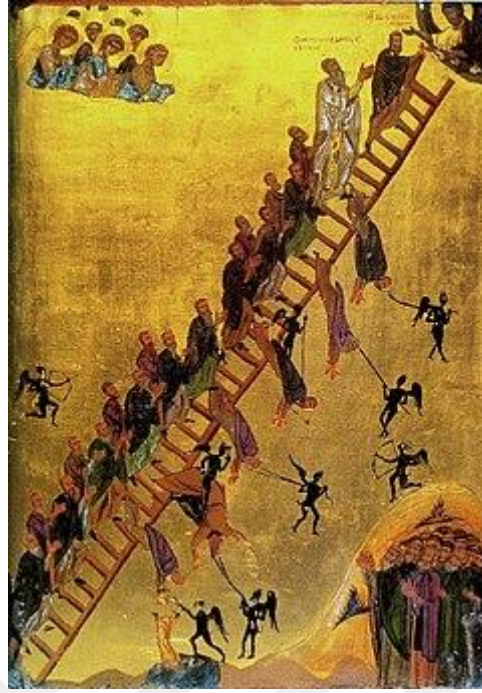
Resim 64: *Theodosius Tepsisi*, Gümüş, 4. yüzyıl, [Real Academia de la Historia](http://RealAcademia.de.la.Historia) Koleksiyonu, Madrid.



Kaynak: (www.tr.wikipedia.org 2023)

Bizans dini resim sanatında, Tanrısal olan Eros'a ilahi bir merdivenle çıkılmaktadır ve Tanrı ile mistik birleşmeyi ifade etmektedir. Bu merdivenle metaforik olarak göklere, cennete, öbür dünyaya çıkılmaktadır. Bu göksel merdivenden çıkan din adamları puttiler tarafından yargılanır ve her bir basamak verilmesi gereken bir sınavdır. Merdivenin çevresinde uçan siyah puttiler küçük şeytanlar, günaha sevk eden şeytani, dünyevi özelliği betimler (Doğer ve Borstlap, 2022: 1045).

Resim 65: *Göksel Merdiven*, Aziz Catherine Manastırı, 12. yüzyıl sonu



Kaynak: (www.en.wikipedia.org, 2023)

Batı sanatında puttilere Bizans sanatındaki sık görünümlerinin aksine Roma döneminden sonra 13. yüzyıla kadar hiç rastlanmamıştır. Pisano 1260 yılında üretmiş olduğu Pisa kürsüsünde ilk defa karşımıza çıkan putti, resim sanatında ise 14. yüzyıla kadar görülmemektedir. İtalyan sanatında putti'nin ikonografisi net değildir bazen melek bazen de Aşk Tanrısı olarak karşımıza çıkmaktadır. 14. yüzyılda resim sanatında ilk kez Torriti'nin *Meryem'in Taç Giymesi* resminde aynı klasik örneklerdeki gibi yaprakların arasına gizlenmişlerdir (Resim 33). Daha sonra Giotto, Lorenzetti kardeşlerin resimlerinde, antik yapıların resimlerindeki heykellermiş gibi resmedilmişlerdir ve 14. yüzyılın ikinci yarısıyla birlikte Rönesans'a kadar ortadan kaybolmuşlardır.

Klasik Çağ'da, resim ve mozaikte üç boyutluluğa bir miktar perspektif eşlik ediyordu. Günümüze ulaşan eserlerde bu anlayış genellikle bir teori anlayışından ziyade bir gelenek içinde çalışan zanaatkarların anlayışıdır. "Scenographia" sözcüğü, Antik Çağ'da perspektifin başlıca kullanımına işaret eder. Bu, sahne ressamının derinlik yanılsaması vermek için kullandığı sıradan aygıtın bir parçasıydı. Yüzyıl yazarlarından birinde sahne ustasının işi olan resimlerin, ressamı tarafından perspektife çok fazla önem verilebileceğine dair bir söz vardır. Birinci yüzyıl eleştirmenlerinden anladığımız kadar, perspektifte teknik doğruluğa pek önem vermiyorlardı. Yine de pek çok Pompei sanatçısı böylesine kesin bir kesinlik ihtiyacına kayıtsız kalsa da genellikle derinlik fikrini aktarmada başarılıydılar ve bunu *Odyssey*

Manzaraları'nda açıkça görmek mümkündür (Oakeshott, 1956, 14). 5. yüzyıldan sonra derinlik duygusu resimlerde giderek nadir bulunan bir hal almaktadır. Perspektif söz konusu olduğunda Bizans sanatı, manzara motiflerini ve mimari formları nötr bir arka plan önünde yalnızca sahne dekoru olarak ele almış olabilirler. Ancak bu motifler ve biçimler artık mekanı kapsamasalar bile, bir şekilde mekanı çağrıştırmaktan asla vazgeçemediler. Bizans sanatında, antik etkilerin korunması açısından, bu özellikle önemlidir. Panofsky (1991: 50) Bizans sanatının bütününe bakıldığında tüm düzensizliklerine rağmen yine de antik perspektif uzamının tek tek bileşenlerini korumayı ve böylece onları Batı Rönesans'ı için hazır tutmayı başardığını söylemektedir.

Modern perspektifin nerede karşımıza çıkacağını ise neredeyse biliyoruz. Mimaride ve heykelde güçlenen Kuzey Gotik mekan duygusunun, Bizans resminde parçalar halinde korunan mimari ve peyzaj formlarını ele geçirmiş ve onları yeni bir birlik içinde kaynaştırmıştır. Aslında modern perspektifli alan görüşünün kurucuları, stilleri başka şekillerde de olsa, Gotik ve Bizans'ın büyük sentezini tamamlayan iki büyük ressam, Giotto ve Duccio'dur. Kapalı iç mekanlar onlarla birlikte yeniden karşımıza çıkıyor. Bu iç mekanlar yalnızca Kuzey Gotik'in plastik formlar olarak ürettiği "uzay kutuları"nın ressamca izdüşümleri olarak anlaşılabilir ve yine de Bizans sanatında zaten mevcut olan unsurlardan oluşurlar. Aslında bu unsurlar çokça tartışılrsa da literatürde yer alan *maniera greca*'nın ürünlerinde mevcuttu. Örneğin; Floransa'daki San Giovanni Vaftizhanesi'ndeki *Firavun'un Rüyası* adlı mozaikte (Resim 38), hayali bir çıkıntılı kornişte, tanıdık kaybolma eksenini ilkesi görülür. Aslında zemin hakkında bilgi ve yan duvarların net bir göstergesi eksik olmasına rağmen, perspektif olarak işlenmiş kesonlu bir tavana bile sahiptir (Panofsky, 1991: 54).

Resim ve mozaikteki manzaralar derinliğin temsiline bir yönü olduğundan, perspektif tartışması doğal olarak manzaradan bahsetmeye yol açmaktadır çünkü resim ve mozaikteki manzaralar derinliğin temsiline bir yönüdür. Manzara kendi başına antik, klasik sanat olarak bilinen şeye yabancısıdır çünkü, hümanist bir yaklaşımla, Antik Çağ'da doğal fenomenler somutlaştırılmış kişisel hale getirilir. Bize nehir değil nehir tanrısının kişiselleştirilmiş hali, Nil veya Tiber'i temsil etmek için alegorik figürlerin kullanımı gösterilir. Çoğu klasik resimde manzara önemsiz bir rol oynar ve bu alegorik figürler onun için görev yapar ama bu bütün manzara resimleri için geçerli değildir (Oakeshott, 1956, 12). Çağdaş dönem yazarlarından Pliny (M.S.öl.79), Augustus dönemi bir ressam olan Studius'tan bahsederken onun çok güzel limanlar, peyzajlı bahçeler, akarsular, herhangi bir sahnenin temsilleriyle

duvarları süslemek için değişik bir stil geliştirdiğinden bahseder (Oakeshott, 1956, 14). Pompei’de onun çalışmalarından türeyen manzaralar üretilmiştir.

Klasik manzaraların aksine Ravenna’da San Vitale Bazilikası’nda karşımıza çıkan, 6. yüzyıldan bir mozaikteki *Dört Evangelist* resminde, St. Luka’nın bulunduğu sahnenin arka planında ağaçlar kayalar, resmin alt kısmında ise yine ağaçları kayalar ve çiçekler yer almaktadır. Burada ön plan ve arka plandan neredeyse hiç bahsedemeyiz. Manzara dikey olarak istiflenmiştir. Bu özellikle Bizans’ta ve ilkel İtalyan resminde tekrar tekrar karşımıza çıkmaktadır.

Resim 66: *Dört Evangelist*, Mozaik, San Vitale, Ravenna, 6. yüzyıl



Kaynak: (www.soniahalliday.com 2023)

“Kırık teras” deseni olarak adlandırılabilir bu tür manzara, Ravenna mozaiklerinde çok daha geleneksel hale gelmiş olmasına rağmen, temel unsurları Klasik Antik Çağ’a kadar gitmektedir.

Resim 67: Kırık Teras deseni, Mozaik, İskenderiye, 2. yüzyıl



Kaynak: (Oakeshott,1956: 12A)

12. ve 13. yüzyıllara ait Batı minyatürleri normalde saf desenli bir arka plana sahiptir, manzara denilebilecek hemen hemen hiçbir şey yoktur. 13. ve 14. yüzyıllarda manzaraya olan ilgi canlanmaya başladığında ise Roma Dönemi ve Erken Bizans resminden türetilen bu yığılmış kaya kütleleri şeklinde arka planlara rastlanmaktadır.

Resim 68: *İşaya'nın Kehaneti*, Fresk, Kariye Cami, 14. yüzyıl



Kaynak: (www.libdigitalcollections.ku.edu 2023)

Kırık teras manzara olarak bilinen bu arka plan manzara formu, yavaş yavaş değişerek doğal bir form kazanır. Duccio'nun *Ağıt* resminde aynı manzara formunun geliştirilmiş bir

versiyonunu görebiliriz (Resim 40). Antik çağlardan beri bloke edilen manzara ya da “içinden bakmak” 13. ve 14. yüzyıllarda yeniden açılmaya başladı ve resmedilen tablonun yeniden bir düzlem haline gelme olasılığını hissedebiliriz. Sonsuz bir alandan kesilmiş bir kesit, antik versiyondan sadece daha sağlam ve daha bütünsel olarak organize edilmiş bir alan elde edebilmek için Proto-Rönesans resminde büyük çaba gösterilmiştir (Panofsky, 1991: 56).

Ortaçağ boyunca Bizans’ın entelektüel çevrelerinde, Klasik Yunan’dan türetilmiş şeylere olan hayranlıkla, dil, edebiyat, bilim ve sanat alanlarında her şey taklit edildi ve bu eğilimin en önemli alanlarından biri de insani duyguların yansıtılmasıydı (Grabar, 1967: 78). Bizans sanatı için ölüm, keder ve ağıt sahnelerinin işlenmesi özel bir önem taşır, bu nedenle aynı temanın bazı Helenistik yorumlarına aşağıda görebileceğimiz gibi rastlamamız mümkündür. Homeros tarafından yazılmış olan, Yunan Mitolojisindeki kahraman, *Meleager’in Ölümü* konulu ait eserdeki bu ölüm sahnesi ile Bizans resminde 12. yüzyılda ve İtalyan resminde 14. yüzyılda Giotto ile karşımıza çıkan pek çok ortak özelliğe sahiptir. Meleager’in İsa’ya evrildiği ve hümanist bir yaklaşımla, benzer acı ve keder ifadesine rastlanan, figürlerin yerleşimi ve kompozisyon kurgusu olarak bu ikonografinin kökeni, aşağıda görüleceği gibi Meleager Lahiti’dir ve Roma Dönemine tarihlenmektedir.

Resim 69: *Meleager’in Ölümü*, Mermer, Roma Dönemi, Louvre Müzesi, M.S.160-170,



Kaynak: (www.ancientroma.ru 2023)

Ortaçağ’ın son dönemlerinde Antik Çağ’a olan eğilimin artmasıyla ve yaşanan Rönesanslarla birlikte Bizans dünyasında hümanizme ve sanatta bireyselliğe verilen ilgi de artmıştır. Benzer bir değişiklik ise yaklaşık bir buçuk yüzyıl sonra İtalya’da Cimabue ve Giotto’nun etkisiyle gerçekleşmiştir. Ochrida’ki Santa Sophia’daki anıtsal resimler bize ilk Rönesans için bir anıt

görevi yaparken, Komneneoslar dönemi inşa edilen, Makedonya'daki 1164 yılına ait Nerezi'deki, Aziz Panteleimon Manastırı ise ikinci Rönesans için bir anıt olarak kabul edilebilir (Rice, 1954: 267). Nerezi'deki resimler, Orta Bizans döneminin yüce ve özünde dünyevi olmayan sanatının bilmediği, kişisel duygu ve hisleri özel bir vurgu yapan özünde hümanist, Helenistik bir anlayış sergilemektedir (Rice, 1954: 268).

Manastırın apsis duvarındaki *Ağıt* sahnesinde, İsa'nın cansız bedeni yerde uzanmış yatıyor henüz mezara koyulmamıştır. Annesi Meryem onun cansız bedenini kucaklamaktadır. Havarilerinden Aziz Yuhanna acı dolu ifadeyle İsa'nın elini tutarken İsa'nın takipçileri ve Meryem onun yasını tutar, yüzlerindeki keder çizgileri daha önce Bizans Ortaçağ sanatında görülmeyen duygusal ifade biçimleridir. Hem İsa'nın ayaklarının dibinde yas tutan takipçileri hem gök yüzündeki melek figürleri duygusal olarak yas ve keder jestleri içindedirler.

Resim 70: *Ağıt*, Fresk, Aziz Panteleimon Manastırı, Nerezi, Makedonya, Fresk, 1164



Kaynak: (www.byzantologist.com 2022).

Geleneksel Bizans resminden farklı olarak altın rengi bir arka plan yerine figür bağlamından koparılmadan, engebeli yeşil bir zemin, mavi bir gökyüzü ve kum renginde kıvrımlı tepelerle doğal bir ortam yaratılmaya çalışılmıştır. Nerezi'deki kilisede bulunan duvar resimlerinin bütününde bu antik etkileri görmek mümkündür.

Sanat tarihçileri Nerezi, Aziz Panteleimon Manastırı'nda bulunan fresklerle, Giotto'nun 14. yüzyılda yapmış olduğu İtalya'daki Padua Arena Şapeli freskleri arasındaki benzerlikleri vurgularken özellikle de Nerezi'deki, Ağıt sahnesinin kendine özgü yorumuna dikkat çekerler. Giotto'nun insan figürleri elbette ki 12. yüzyılda Aziz Panteleimon Manastırı'ndaki figürlerden daha natüralist olmakla birlikte aynı iki resimde verilmek istenen

duyguyu güçlendirmek için benzer bir manzara içinde gökyüzünde melekler ve kederleri yüzlerinden okunan yas içinde insan figürleri kullanılmıştır.

Resim 71: *Ağut*, Giotto, Fresk, Scrovegni (Arena) Şapeli, Padova, 1306



Kaynak: (www.salutatorium.com 2023)

Bizans İmparatorluğu'nda yeni sanatın en parlak geliştiği yer şüphesiz Konstantinopolis olsa da 12. veya 13. yüzyıldan kalma hiçbir anıt burada günümüze ulaşamadı. İmparatorluğun diğer bölgelerinde Trabzon'da, Balkanlar ve Rusya'da ve daha sonraki yıllarda Yunanistan'da yeni üslubun gelişimini gösteren 12. ve 13. yüzyıla ait duvar resimleri bulmak mümkündür (Rice, 1954: 274). İkinci Bizans Rönesansı olarak adlandırılan bu antik, Helenistik etkili resimlerin 12. yüzyılda bütün Bizans topraklarına yayıldığını iddia etmek gerçekçi olmamakla birlikte, antik etkilerin ancak 14. yüzyılda Rönesans ile birlikte İtalyan etkisiyle gerçekleştiği varsayımının da yanlış olduğunu kanıtlamaktadır (Rice, 1954: 272).

Komnenos döneminin Bizans sanatı, duvarları kaplayan görkemli mozaikleri İtalya'da Geç Ortaçağ sanatının ana bileşeniydi. Sicilya kiliselerinin, Venedik'teki San Marco'yu dolduran mozaik döngülerine kadar, Bizanslı sanatçılar ve onların İtalyan öğrencileri 13. yüzyılda Roma ve Floransa'ya çağrıldılar. Bu birliktelikten zamanla, maniera greca (Yunan tarzı) ya da İtalyan-Bizans tarzı olarak adlandırılan bir tür ortaya çıkmıştır (Sydner, 1989: 449). Vasari, sözde maniera greca'yı kaba olarak nitelendirir ve Cimabue ve Giotto'nun resimlerinde, İtalyan hayranlarını bu alçaltılmış yabancı tarzlardan kurtaracak olan "modern"

veya Rönenans tarzının habercileri olarak tanımlar (Sydner, 1989: 449). Bununla birlikte Vasari'nin bahsettiği “modern resim”, antik yani klasik, Bizans ve Gotik sanatın sentezinden oluşmaktadır.

Ortaçağ'da üretilen Bizans ve İtalyan eserlerinin, özellikle de 12. ve 13. yüzyıllara ait eserlerin kökeninin, 12. yüzyıl Bizans sanatına kadar uzanan ortak formlar ve deneyler temelinden kaynaklanmaktadır. İtalya'da gelişme için verimli bir alan bulan sanat, bu dönemde ve 14. yüzyılın ortalarına kadar, heykellerin ve seküler veya yarı laik el yazması resimlerin kanıtladığı gibi temas noktaları, karşılıklı dayanışma ve iletişim aralarında eksik değildi (Grabar, 1967: 199).

Konstantinopolis'in yağmalanmasıyla birlikte Batı'ya götürülen hazinelerin zenginliği bir yandan Yunan filozoflarının yazıları, Batı'da yeni bir felsefi çalışma çağının temeli olarak hizmet etmek üzere bu dönemde Bizans'tan Batı'ya getirildi. Öte yandan resim oldukça yeni bir çizgide gelişti ve 12. yüzyılın ortalarından kısa bir süre sonra, ikinci Bizans Rönesansı olarak adlandırılan Komnenos dönemi sanatı, Batı'daki gelişmeler üzerinde etkili olmuştur. Bu etkiler, özellikle ikonografide, teknikte ve renklendirmede, üslup ve yorumda olmak üzere birkaç farklı şekilde izlenmiştir. İkonografideki benzerlikler her zaman en kesin temas kanıtını oluşturur. Gabriel Millet, İncillerin ikonografisi üzerine yazdığı büyük kitabında 13. yüzyıldan itibaren tüm bağlantıları en ince ayrıntısına kadar incelemiştir. Bağlantının, Bizans dünyasından doğrudan İtalya'ya uzandığı ve Cimabue (1240-1302), Duccio (1260-1339), Cavallini (1269-1344) ve Giotto'nun (1276-1337) eserleri ve aynı dönemde yaşamış ve daha az tanınmış çok sayıda ressamın da eserlerinde Bizans üslubu özellikleri görülmektedir (Rice, 1954: 546). İtalyan sanatçılar üzerinde görünen etkilere ek olarak İtalya'daki Bizanslı ressamların varlığını da unutmamak gerekmektedir. Ortaçağ sonlarında Bizanslı sanatçıların Roma, Floransa ve Cenova'da çalıştığı gibi İtalyan sanatçılar da Konstantinopolis'te Bizanslılarla birlikte çalışmışlardır. 1313 tarihli bir Ceneviz arşiv belgesinde, Konstantinopolis'ten Mark isminde bir Bizanslı ressamın San Lorenzo Katedrali'nin restorasyonunda çalıştığı tasdik edilmektedir. İtalyanlarla Bizanslı sanatçıların beraber çalıştığına bir örnek de, İstanbul Pera'da bulunan bu günkü adıyla Arap Cami (Saint Dominic Kilisesi)'nde bulunan 14. yüzyıla ait fresklerdir (Nelson, R. S. 2013: 329).

Bütün Ortaçağ boyunca, Bizans ve Latin İmparatorluğu daima iletişim halinde oldukları halde Bizanslılar 11. yüzyıla kadar Batı'nın ne geleneğini ne de sanatını hiç dikkate almamışlar ancak Haçlı seferlerinden sonra durum değişmiş ve Bizanslılar, Latin dünyasında gelişen gelenek ve sanatları dikkate almak durumunda kalmışlardır. Dini sanatı olmasa da

Batı dünyasının seküler sanatı Bizans'a oldukça geniş ölçüde nüfus etmiştir. Bu alanda bir ideolojiden bahsetmek belki zordur ancak buna rağmen Latin dünyasının gelenek ve sanatlarının etkisi sistematik olmasa da özellikle Paleologoslar döneminde, Latin uygarlığının unsurlarının Bizans'ın laik dünyasına süzüldüğü gerçeğine tanıklık eder (Grabar, 1967: 82).

Öte yandan anıtsal, dini sanatta, 13. yüzyılda Athos Dağı da dahil olmak üzere tüm Bizans manastırlarına tamamen hakim olan Konstantinopolis içinde Latin estetiği veya ikonografisinin neredeyse hiç yansımaları bulamıyoruz. Büyük ölçüde, 13. yüzyıldan itibaren Özellikle Haçlı seferlerinden sonra, Bizans topraklarında bulunan Latinlerin dini ve siyasi nüfusu bu düşmanlığın sorumlusu gibi görünmektedir (Grabar, 1967: 62). Bizans resminin temel alanlarında, yani başlıca dini sahnelerde veya kutsal imgelerde ve imparatorluk sanatında, Bizans sanat tarihi boyunca Batı'dan çok az ödünç alınmış veya hiç alınmamıştır. Batı Avrupa'da ise tam tersi bir durum hakimdi. Orada Bizans sanatının malzeme ve teknikleri, emaye, fildişi, fresk, mozaik uzun süre prestijli olarak kabul edilmiştir (Nelson, 2016: 256). Batı Bizans sanatına ilgisini sürdürürken Bizans buna karşılık vermemiştir. Hem Batı'nın hem de Doğu'nun birbirlerinin sanatını ve sanatçıları ithal etme imkanları vardı, ancak bunu sadece Batı istemiştir. Bizans'ta Batı'nın nesneleri ve ikonografisi için kelimenin tam anlamıyla kavramsal olarak yeri yoktu (Nelson, 2016: 259). Bunun nedenlerinden biri, Bizans'ın tüm galip gelenlerin ve hayatta kalanların tarih yazdığı gibi, kendilerini Batı'dan üstün görüp kültürel bütünlüklerine bağlı kalmayı tercih etmiş olmalıdır. Elbette sanatın didaktik işlevi aynı zamanda Doğu'da biliniyordu, ancak Bizans daha az rahatsız edici bir Karanlık Çağ yaşamıştı, Erken Hristiyanlıktan bu yana gelişmiş ve zengin bir ikonografik mirasa sahipti ve böylece Batı yaratımlarını taklit etmeye büyük bir sanatsal ihtiyaç duymamıştır diyebiliriz. Basitçe bir şekilde ifade edilirse, Batı yabancıyı bünyesine daha çabuk alabilirdi, çünkü Batı'nın görsel sanatı; resmedilmiş, belgelenmiş, anlatılmış ve öğretilmiş, dini doktrinleri ve siyasi mesajları ileten kelimeler gibi, işlem görmüştür. Papa Büyük Gregory'nin M.S. 600 civarında söylediği gibi okuma yazma bilmeyenler için "okuma yerine bir resim duruyor", Batı Ortaçağ sanatı için ufuk açıcı olarak kabul edilen bir formülasyondur. Bu nedenle dili birincil anlamlandırma modeli yapan, resmin görsel işlevi Batı için daha önemliydi (Nelson, 2016: 260).

Bizans resminin gelişme gösterdiği Paleologoslar döneminde, Avrupa sanatı da büyük bir gelişme göstermiştir. Bu durumu Batılı teorisyenlerden bazıları 13. yüzyıl İtalyan resimlerinin ve 13. yüzyıl başlangıcının Bizans resmiyle birçok ortak noktaya sahip olmasını İtalyan modellerinin Bizans'a yansıması olarak görürler. Ancak bu Batılı teori, yalnızca az

sayıda Paleologos dönemi resminin bilindiği ve özellikle de kimsenin 13. yüzyıldan kalma Paleologos üslubundaki fresklerin henüz incelenmediği yani yeni stilin henüz keşfedilmediği daha erken dönemlerde üretilmiştir(Grabar, 1967: 198).

Dolayısıyla bugün, Paleologos dönemi dini resimdeki gelişmeleri sadece Batı sanatının etkisi olarak açıklamak doğru olmaz. Temel özellikleri ve yaptığı yenilikleri daha iyi anlamak gerekir. Paleologos resmi bir dereceye kadar çağdaş Batı sanatından bağımsız olarak gelişmiştir. Bizans'ta İtalyan resminin aksine 13. yüzyıl ortalarından itibaren büyük ölçüde klasik modellerden esinlenen resimsel bir dile sahip olduğunu ve aynı zamanda doğayı taklit etme ve sanatsal sanat yaratma yeteneğine sahip olduğunu söylemek gerekmektedir (Grabar, 1967: 201). Buna rağmen, Bizanslıların Helenistik ruhtaki resimlerle yenilenen temaslarından en çok yararlanan İtalyan resmi oldu. Evet bu dönem Bizans'ta, Paleologos Rönesansı olarak adlandırılan bu tanımı haklı çıkaracak sebepler bulunmaktaydı ve bir çok açıdan Erken Hristiyan resminin yeniden canlanmasıydı. Gerçekten de görünüşte Sapocani, Kariye Cami'deki, dekoratif mimariler ve pitoresk manzaralar ve Mistra'daki resimler antik resmin yeni versiyonları gibidir ancak Helenistik modellerin sunduğu klasik estetik derslerini iyi değerlendirebilen Bizanslı sanatçılar her zaman küçük bir azınlıktı. 14. yüzyılın başlarında, İtalyanlar Bizanslılar aracılığıyla Helenistik eserlerde o kadar çok şey keşfediyorlar ki, bu durum sanat alanında yeni çığır açan gelişimlere işaret etmekteydi (Grabar, 1953: 45).

Ne yazık ki, 14. yüzyılın ikinci yarısından sonra Bizanslılar yakalamış oldukları bu gelişmeyi devam ettirmediler ve kasıtlı olarak antik sanatı bir kenara bırakarak daha yakın geçmişlerindeki yöntemlerine geri döndüler aslında tam olarak değiştirmiş de sayılmazlardı. Böylece, kendinden hemen öncekilerin gösterdiği yolu takip etmediler ve Bizans sanatını klasik sanatın olduğu ve Quattrocento (1400-1499) İtalyan sanatının olacağı gibi bir doğa taklidi sanatı haline getirmediler. Benzer şekilde önceki neslin sanatçılarının keder, acı ve çocuk tasvirlerinde yaptığı gibi basit insani duygulara kişisel tepkilerini artık vurgulamıyorlardı. Bunun yerine İtalyanlarla yan yana ilerledikleri hatta çalışmalarının arkasındaki çok gelişmiş teknik ve gelenek sayesinde bazen onları geride bıraktıkları ilerleme çizgisinden saptılar (Skira, 1953: 45). Muhtemelen bu gerici hareket "Latin" olan ona benzeyen her şeye duyulan güvensizlikten kaynaklanmaktaydı. 1300'lerden kısa bir süre sonra, duyguları ifade eden doğayı taklit eden sanat Batı'nın karakteristiği haline gelmişti ve Ortodoks ressamlar sanata İtalyanlar ve Franklar ile aynı açıdan yaklaşmamayı kendilerine görev olarak görmüş olabilirler (Grabar, 1967: 201).

Bir başka görüş ise, 14. yüzyılın ortalarından sonra Bizanslı din adamlarının ve özellikle de Hesikast keşişlerin önderliğinde daha gerçekçi ve yenilikçi ilerleyen Bizans sanatına karşı büyük tepki gösterilir. Bu muhafazakar tepki, nesnesi ne olursa olsun tüm estetik araştırmaları frenlemek ve değişimi engellemek içindi. Bu noktada sanat daha çok gelişmeye başladığı bir anda durağanlaştı (Grabar, 1967: 61). Sebep ne olursa olsun eski yöntemlere eski yöntemlere geri dönüş vardı.

13. ve 14. yüzyıllarda, İtalyan sanatında ise Bizans'tan farklı olarak hiçbir engelle karşılaşmaksızın yenilikler ve antik sanata dönüş desteklenmiş ve sonunda Rönesans'a ulaşılmıştır.



SONUÇ

13. ve 14. yüzyıllarda Bizans resminde ve aynı dönemde Batı'da, Gotik sanattan Rönesans'a geçişe en sahipliği yapan İtalyan resminde de Antik Yunan, Helenistik ve Roma sanatına ait betimleme biçimleri ve anlatılardan ilham almıştır. Bizans ve İtalyan resminde benzer dönemlerde antik kaynaklarla temas sağlanmış Antik Çağ sanatı yeniden yorumlanmıştır. Akdeniz'in iki farklı bölgesinde, Ortaçağ'ın son iki yüzyılında, sanattaki bu antik etkisinin kökeninde ortak bir kültürel hareketlilik bulunduğu, gerçekleştirilen araştırmalar sonucunda gözlemlenmiştir. Doğu'da ve Batı'da aynı dönemde ortaya çıkan bu ortak hareketliliğin arkasında farklı siyasi, kültürel ve sosyolojik sebepler bulunmaktadır.

Alberti, Ghilberti ve George Vasari gibi Ortaçağ sanat tarihine damga vurmuş İtalyan yazarlar, antik sanatın Hristiyanlığın ortaya çıkışıyla ortadan kaybolduğunu ve 15. yüzyıla kadar da yeniden canlanmadığı düşüncesindedirler. Bu bakış açısı sadece Batı Avrupa'yı ele aldığı takdirde doğrudur. Batı Roma İmparatorluğu'nun çöküşüyle yaşanan kaos ortamıyla, varlığını yitiren klasik sanat, neredeyse 14. yüzyıla kadar gerçek bir yenilenme yaşamamıştır. Her ne kadar 9. ve 10. yüzyıllarda Karolenj döneminde, kültürel bir hareketlenme olmuş ve bunun sanatta da yansıması görülmüş olsa da bu canlanma, sadece saray çevresi ve soylu kesim ile kısıtlı bir hareket olarak kalmıştır. Geniş kitlelere ulaşılamamış ve Karolenj İmparatorluğu'nun çöküşüyle birlikte Avrupa'nın büyük bölümünde herhangi bir sanatsal üretim neredeyse ortadan kalmıştır.

12. yüzyılda Doğu'dan Bizans, Şam ve Kurtuba'dan İtalya'ya deniz ticareti yoluyla değerli eşyalarla birlikte gelen el yazmaları, Arap, Yunan kültürünü de Batı'ya getirmiştir. Emevilerin başlatmış olduğu çeviri hareketi sonucunda, birçok Antik Yunan düşünürün, bilim adamının Arapça'ya çevrilmiş eserleri Hristiyan dünyasına aktarılmıştır. Batı'da bu eserlerin İtalyanca'ya çevirileri için üniversitelerde tercüme ekipleri oluşturulmuştur ve böylece Batı kültüründeki boşluklar tamamlanmıştır. Böylece bilimde, felsefede, matematikte ve sanatta antik dünya ile gerçek temas sağlanmıştır.

Panofsky, Batı aklının önce şeyleri tamamen yok edip sonra onları yeni bir temelde yeniden birleştirerek sıfırdan yaratım yaptıklarını söylemektedir. Batı'nın sanatta yaptığı aslında gerçekten de böyle bir şeydir. Vasari'nin de dediği gibi, Hristiyanlığın ortaya çıkışıyla birlikte bunun için Batı Roma'nın çöküşü de kabul edilebilir, antik sanat tarzı pagan olduğu gerekçesiyle yok sayarak ortadan kaldırılmış, 13. ve 14. yüzyıllarda yeni bir bakış açısıyla geriye dönüp kelimenin tam anlamıyla "canlanma" yaşanmıştır.

Bizans'ta ise Antik Çağ'ın ilkelerinden köklü bir kopuşa gidilememiş olması belki de tam anlamıyla böyle bir "canlanma" yaşayamamış olmalarının sebebidir. Bu durumda Batı'dan farklı olarak, gelenekten hiç kopmadığı için Ortaçağ'ın her evresinde Bizans sanatında antik sanatın unsurlarından izler bulmak mümkündür. Erken Bizans döneminden sonra yaşanan Karanlık Çağ'dan sonra Batı'da da olduğu gibi 9. ve 10. yüzyıllarda Makedon Rönesansı olarak adlandırılan, klasik dönemle yeniden bir temas yaşanmıştır. Karolenj döneminde yaşananlarla benzer olarak Bizans'ta da bu yenilenme çabası saray ve çevresindeki bir elit entelektüel kesim ile sınırlı kalmıştır.

Haçlı seferleri sırasında meydana gelen yıkımlarla sonlanan Komnenos dönemi sanatı ise İtalya'daki Ortaçağ sanatının ana bileşeni olmuştur. İtalya'ya çağırılan Bizans sanatçıları ve oradaki öğrencilerinin ortak çalışmaları sonucunda maniera greca diye adlandırılan yeni bir stil gelişmiştir. Her ne kadar Vasari bu stili beğenmeyip kaba bulmuş olsa da Bizans ve Gotik tarzların karışımı melez bir sanat ortaya çıkmıştır. İtalya'da 13. ve 14. yüzyıllar sanatın gelişimi açısından karışık bir dönemdir üç farklı akıma, Bizans, Gotik ve Klasik sanata ev sahipliği yapmıştır.

Ortaçağ boyunca, Latinlerle iletişim içinde bulundukları halde Bizanslılar, 11. yüzyıla kadar Batı'nın sanatından hiç etkilenmemişlerdir. Dahası 13. yüzyılda bile Konstantinopolis ve Atos Dağı'ndaki manastırlarda dini yapılarıdaki resimlerde, Latin estetiği veya ikonografisinin neredeyse hiç yansıması bulunmamaktadır. Anıtsal Bizans resminde, tarih boyunca ikonografiyi etkileyecek şekilde Batı sanatından neredeyse hiçbir şey almamıştır. Bunun sebebi, kendilerini kazanan taraf olarak Batı'dan üstün görmeleri ve kültürel olarak üstün buldukları Yunan kökenlerine bağlı kalmayı tercih etmelerindendir. Bizans'ın, Batı'ya kıyasla daha kısa ve daha az hasarla atlattığı bir Karanlık Çağ yaşamış olması ve onların erken Hristiyanlıktan beri oluşturdukları, zengin bir ikonografik mirasa sahip olmaları da bu konuda etkindir. Batı ise Hristiyanlığı görsel imgeler yoluyla anlatmayı tercih ettiği için, yabancıyı bünyesine daha çabuk alabilmiştir. Görsel olarak resmedilmiş, anlatılmış dini mesajlar içeren hazır imgeler Batı için gerekliydi.

Tüm bunlara rağmen, Batılı teorisyenlerden bazıları 13. yüzyıl İtalyan resimlerinin, aynı dönemdeki Bizans resmiyle birçok ortak noktaya sahip olmasını, İtalyan modellerinin Bizans'a etkisi olarak görmüşlerdir. Bu aslında Bizans sanatına olan ilginin ve araştırmaların çok geç dönemlere kadar başlatılmamış olmasından kaynaklanmaktadır. İtalya'da Bizans sanatı alanında yürütülen en erken çalışmalar yirminci yüzyılın başlarındadır. Bu tarihe kadar, Bizans sanatı tek başına ele alınabilecek bağımsız bir sanat olarak görülmemekteydi.

İtalya'daki ilk Bizans Sanat Tarihi Kürsüsü 1973 yılında açılmıştır. Dolayısıyla daha önceki görüşlerin yeni veriler ışığında yenilenmesi gerekmektedir. Bunlar, Paleologos üslubundaki fresklerin henüz incelenmediği erken dönemlerde üretilmiş teorilerdir. Dolayısıyla bugün 13. ve 14. yüzyıl Bizans resmindeki gelişmeleri sadece İtalyan sanatının etkisi olarak görmek doğru değildir, 13. yüzyıl ortalarından itibaren, büyük ölçüde antik sanattan etkilenen resimsel bir dil gelişmişti. Buna rağmen, Bizanslıların antik sanatın etkileriyle yenilenen temaslarından en çok faydalanan İtalyan resmi olmuştur. 14. yüzyılın başlarında, İtalyanlar Bizanslılar aracılığıyla Helenistik etkili eserlerde o kadar çok şey keşfediyorlardı ki, bu durum sanat alanında yeni yollar açan gelişmelere sebep olmuştur. Artık 14. yüzyıl İtalyan ressamlarının, yüzyıllardır muhafaza edilerek oluşmuş bu geleneği şimdi daha gerçek malzemelerle tamamlama ihtiyacı hissettikleridir. Bunun için çevrelerini araştırmaları yeterli olmuştur çünkü Roma İmparatorluğu'nun bir anlamda evi olan İtalya, Ortaçağ sonlarında bile antik sanat ve mimari kalıntının bulunduğu bölgeydi. İtalyan sanatındaki dönüşümündeki rolü ne kadar önemli olursa olsun, Klasisizm tek faktör değildi. Bugün hiç kimse yalnızca gelişim için klasik taklidin ilerleyişini vurgulamayacaktır. Rönesans sanatının Antik Çağ'a yönelik büyük coşkusuna rağmen klasik biçimlere dönüşten çok farklı bir hale geldiğini ve birçok unsurun bir araya gelerek Antik Çağ'dan çok farklı bir sonuç ürettiğini belirtmemiz gerekmektedir.

Bizans sanatı İtalya'nın 13. ve 14. yüzyıllarda yakaladığı başarıyı yakalamış olduğu halde bunu devam ettirmemiş kasıtlı olarak antik sanattan uzaklaşarak eski geleneksel durağan stile geri dönmüşlerdir. Bunun olası iki sebebi bulunmaktadır. Birincisi 14. yüzyılda artık, Antik Çağ etkilerinin yaygın olduğu, doğayı ve duyguları taklit eden sanat, Batı sanatıyla özdeş hale gelmişti. Bizans'ta özellikle Konstantinopolis'in işgaliyle birlikte yükselen Latin düşmanlığıyla, Batı'ya ait olan her şeyi reddetme davranışı gelişmişti bu sanatçılar tarafından bilinçli bir tercih olabilirken, ikincisi ve daha akla yatkın olanı, Bizans İmparatorlarının Ortaçağ sonundaki toprak kayıplarıyla birlikte kaybettikleri prestijleri, manastırların otoritesini yükseltmiştir. Dönemin en önemli manastır hareketi olan Hesikastlerin yani manastırlardaki mistik keşiflerin, yenilikçi ve doğaya dönük ilerleyen Bizans resmine olan büyük tepkileri, nesnesi ne olursa olsun tüm estetik araştırmaları frenlemek ve değişimi engellemek içindi. Böylece ilerlemekte olan sanatın önüne set çekmişlerdir. Bizans'ta başından beri imparatorlardan ve kiliseden oluşan güçlü bir merkezi sistemin varlığı her zaman hissedilmiştir. İtalyan sanatı Proto-Rönesans döneminde hiçbir engelle karşılaşmadan Rönesans'a doğru giderken Bizans sanatı engellerle karşılaşmıştır ve bunun için de Bizans'ta bir Rönesans yaşanmamıştır.

KAYNAKÇA

- Ainalov, D. M. (Ed.). (1961). (*Ellenisticheskii osnovy vizantiiskago iskusstva*. (eng.trans. C. Mango) Byzantine Series under the title *The Hellenistic Origins of Byzantine Art*. New Brunswick, N. J. United States of America: Rutgers University Press.
- Abulafia, D. (Ed.). (2005). *Tarih boyunca Akdeniz Uygarlıkları*. (N. Elhüseyni, Çev.) İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Akyürek, E. (1991). *Ortaçağ'dan Yeniçağ'a felsefe ve sanat ilişkisi* (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Akyürek, E. (Ed.). (1997). *Sanatın Ortaçağı, Türk, Bizans ve Batı sanatı üzerine yazılar*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Balard, M., Malamut, E. , Spieser, J.M. ve Pagès, P. *Byzance et le monde exterieur contacts, relations, échanges*. (Ed.). (2016). Byzantine art vs Western Medieval art. Paris, Éditions de la Sorbonne. s, 255-270. DOI : 10.4000/books.psorbonne.18
- Baron, H. (1955). *The crisis of the early Italian Renaissance, Civic Humanism and republican liberty in an age of Classcsizmand tyranny*. New Jersey: Princeton University Press.
- Bourbouhakis, M. (2020). Bizans'ta edebiyet eleştirisi ve klasik miras. A, Kaldellis., N, Siniosoglou (Ed.). *Bizans'ın entelektüel tarihi*. (E, Ertürk. Çev.), (ss. 113-131). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Baştav, Ş. (1989). *Bizans İmparatorluğu Tarihi, son devir (1261-1461)*. Ankara: Türk Kültürünü Geliştirme Enstitüsü.
- Benton, J. R. (1985). Some ancient mural motifs in Italian painting around 1300. *Zeitschrift Für Kunstgeschichte*, 48(2), (ss.151–176). <https://doi.org/10.2307/1482276>
- Bredin, H. (2002). Medieval Art Theory. P. Smith ve C. Wilde (Ed.). *A companion to art theory*.(ss. 29-44). Blackwell Publishing Company.
- Cepdibi, K. A. (2018). Ortaçağdan Rönesansa: Hümanizm ve Batı felsefe geleneği açısından değerlendirmesi. *Felsefi Düşün- Akademik Dergisi. Ortaçağ ve Rönesans Felsefesi*.(1)10, 170-203.

Çağaptay, S. (2020). Duvarın dili: Bizans kenti Ayasoluk'un Erken Rönesans dönemi Floransa'sına yansımaları. *Ortaçağ Araştırmaları Dergisi*. (III/II) Aralık, 281-293.

Daim, F. ve Drauschke, J. (Ed.). (2010). *Byzanz- das Römerreich im Mittelalter, Teil 1 Welt der Ideen , Welt der Dinge*. Römisch – Germanisches Zentralkmuseum Forschungsinstitut für Vor- und Frühgeschichte.

Dicley, E. (2020). Klasik Bilim: Bizans katkısı. A, Kaldellis., N, Siniosoglou (Ed.). *Bizans 'ın entelektüel tarihi*. (E, Ertürk. Çev.), (ss. 59-76). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Drandaki, A., ve Bakırtzı, P.D., ve Tourta, A. (Eds.). (2013). *Heaven & Earth, Art of Byzantium from Greek collections*. Athens: National Gallery of Art, J. Paul Getty Museum.

Donald, M.N. (1993). *The last centuries of Byzantium, 1261-1453*. Cambridge: Cambridge University Press.

Doğar, L. ve Borstlap, C. (2022). Bizans'ta Aşkın Gözü Kördür! Ortaçağ Boyunca Bizans Sanatında Kör Cupid Figürü. *Sanat Tarihi Dergisi*, (31) 2, 1043-1077 . DOI: 10.29135/std.1075798

Dursteler, E. R., O'Connell, M. (2019). *Akdeniz medeniyetleri, Roma İmparatorluğu'nun çöküşünden Napolyon'un yükselişine*. İstanbul: Say Yayınları.

Erol, B. (2005). Ortaçağ Avrupası ve Üniversiteler. *Doğu Batı Düşünce Dergisi*. (VIII)33, 81-97. ISSN:1303-7242.

Epstein, S. R. (2000). The rise and fall of Italian city states. (Ed.) M, H, Hansen. *A comparative study of thirty city state cultures*. (ss. 277-294) Copenhagen

Erismann, C. (2020). Bizans'ta mantık. A, Kaldellis., N, Siniosoglou (Ed.). *Bizans 'ın entelektüel tarihi*. (E, Ertürk. Çev.), (ss. 269-289). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Eyice, S. (1963). *Son devir Bizans Mimarisi, İstanbul'da Palaiologos'lar devri anıtları*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.

Fleming, J. ve Honour, H. (2015). *Dünya sanat tarihi*. (H. Abacı, Çev.) İstanbul: Alfa Basım Yayın Dağıtım.

Grabar, A. (1953). *The great centuries of painting, Byzantine Painting*. Switzerland: The Word Publishing Company.

- Grabar, A. (1967). *The art of the Byzantine Empire*. New York: Greystone Press.
- Gazioğlu, H.H. (2022). Geç Bizans döneminde Helen kimlik oluşumu ve Bizans dini ikonografisine yansımaları. *Ege Sosyal Bilimler Dergisi*, (3)1, Ocak, 59-79.
- Hanfman, M.A.G. (1963). *Hellenistic Art*. Dumbarton Oaks Papers, Vol. 17, 77-94 Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University. İnternet adresi: <http://www.jstor.org/stable/1291191> erişim tarihi: 14.07.2022
- Haris, J. (2020). Kurumsal çerçeve: saray, okullar, kilise ve manastırlar. A, Kaldellis., N, Siniossoglou (Ed.). *Bizans'ın entelektüel tarihi*. (E, Ertürk. Çev.), (ss. 33-47). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Haskins, H. C. (1955). *The Renaissance of the Twelfth Century*. Cambridge and London: Harvard University Press.
- İnalçık, H. (2020). *Rönesans Avrupası, Türkiye'nin Batı medeniyetleriyle özdeşleşme süreci*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Kaldellis, A. , Siniossoglou, N. (Ed.). (2020). *Bizans'ın entelektüel tarihi*. (E, Ertürk Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kazhdan, A.P. ve Epstein, A.W. (1985). *Change in Byzantine culture in the eleventh and the twelfth centuries*. London: University of California Press.
- Kitzinger, E. (1963). *The Hellenistic Heritage in Byzantine Art*. Dumbarton Oaks Papers, Cilt. (17), 95-115. Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University. Erişim adresi: : <http://www.jstor.org/stable/1291192> . (erişim tarihi: 14.03.2022).
- Kitzinger, Ernst. (1966). *The Byzantine Contribution to Western Art of the Twelfth and Thirteenth Centuries*. Dumbarton Oaks Papers, vol. 20, 25–47. JSTOR, <https://doi.org/10.2307/1291241>. (erişim tarihi: 06 .11. 2022).
- Köz, İ. (2002). Aristoteles mantığı ile felsefe Bilim ilişkisi, *AÜİFD. Cilt (XLIII)*. Sayı 2, 355-374.
- Lemerle, P. (2004). *Bizans tarihi, Histoire de Byzance*. (Üstün. G, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.

- Le Goff, J. (1994). *Ortaçağda entelektüeller*. (M. A. Kılıçbay, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Le Goff, J. (2005). Ortaçağ'da Batı Avrupa. *Doğu Batı Düşünce Dergisi*. (VIII) 33, 39-69. ISSN:1303-7242.
- Mango, C. (2008). *Bizans Yeni Roma İmparatorluğu*. (G.Ç.Güven, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Marle, V.R. (1924). *The development of the Italian schools of painting*. ISBN 978-94-015-2798-9 (eBook). DOI 10.1007/978-94-015-2798-9.
- Magdalino, P. (2016). Paleologoslar döneminde yaşanan Bizans Rönesansı; Theodoros Metohites ve Kariye Manastırı. A, Plalong (Ed.). *Bizans: Yapılar, meydanlar, yaşamlar*. (ss.124-134). (B.B. Kitapçı, Çev.) İstanbul: Kiatp Yayınevi.
- Nelson, R.S. (2013). Byzantine art in Italian Renaissance. Drandaki, A., ve Bakırtzı, P.D., ve Tourta, A. (Eds.). *Heaven & Earth, Art of Byzantium from Greek collections*. Athens: National Gallery of Art, J. Paul Getty Museum.
- Nicol, M. D. (1979). *Church and society in the last centuries of Byzantium*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Norris, M. (2005). *Medieval art a resource for educators*. New York: Metropolitan Museum of Art.
- Panofsky, E. (1960). *Renaissance and Renascence in Western art*. New York: Westview Press a Member of the Perseus Books Group.
- Panofsky, E. (1933). *Classical Mythology in Mediaeval Art*. Metropolitan Museum Studies, (4) 2 Mart, 228-280. İnternet Adresi: <http://links.jstor.org/sici> Erişim Tarihi: 06.11.2022.
- Panofsky, E. (1991). *Perspective as symbolic form*. New York: Zone Books.
- Pekak, S.M. ve Gür, D. (2015). İsa'nın doğumu. *Sanat Tarihi Dergisi*, (XXIV,2, 175-226.
- Rice, T. D. (1954). *Byzantine Art*. Harmondsworth, Middlesex, England: Penguin Books Ltd.
- Oakeshott, W. (1956). *İnspretion in Medieval art*. London: Chapman & Hall.

- Oertel, R. (1968). *Early Italian painting to 1400*. New York, Washington: Frederick A. Praeger, Inc. Publishers.
- O'meara, D. (2020). Bizans'ta bilimsel anlayışlar. A, Kaldellis., N, Siniossoglou (Ed.). *Bizans 'in entelektüel tarihi*. (E, Ertürk. Çev.), (ss. 173-191). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ostrogorsky, G. (2011). *Bizans Devleti tarihi*. (F. Işıltan, Çev.) Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Siniossoglou, N., Gutas, D. (2020). Felsefe ve "Bizans Felsefesi". A, Kaldellis., N, Siniossoglou (Ed.). *Bizans 'in entelektüel tarihi*. (E, Ertürk. Çev.) (ss. 227-253). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Stokstad, M. (2018). *Medieval Art*. New York: Westview Press, Taylor & Francis Group.
- Skira, A. (1953). *The great centuries of painting, Byzantine painting*. Switzerland: The World Publishing Company.
- Strezova, A. (2014). *Hesychasm and art, The appearance of new iconographic trends in Byzantine and Slavic Lands in the 14th and 15th centuries*. Australian National University Press. <https://www.jstor.org/stable/j.ctt13www4f> . Erişim Tarihi:24.11.2022.
- Sydner, J. (1989). *Medieval Art, painting. sculpture. architecture 4th-14th century*. New York: A Times Mirror Company, Harry N. Abrams, Inc.
- Şenel, Z. (2020). *Bizans Sanatı'nda Anastasis sahnesinin teolojik temelleri*. The Journal of Academic Social Sciences, (8),101, 296-311 ISSN: 2148-2489 Doi Number: <http://dx.doi.org/10.29228/ASOS.40305>
- Ülgen, P. (2010). Geç Ortaçağ'da Avrupa'daki üniversiteler ve eğitim. *Mustafa Kemal Üniversitesi sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (VII)14, 347-372.
- Waley, D. ve Dean, T. (2014). *İtalyan şehir cumhuriyetleri*. (H. Çalışkan, Çev.) İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- White, J. (1966). *Art and architecture in Italy1250 to1400*. Baltimore Maryland: Penguin Books.

Weitzmann, K. (1960). *The survival of mythological representations in early Christian and Byzantine art and their impact on Christian Iconography*. Dumbarton Oaks Papers, Vol.(14) 43-68. İnternet adresi: <https://www.jstor.org/stable/1291144> Erişim Tarihi: 22.08.2022

<http://www.loggia.com/art/renaissance/putti.html>. Erişim Tarihi: 09.04.2023



ÖZGEÇMİŞ

FOTOĞRAF

Kişisel Bilgiler

Soyadı, Adı	Kürkcü Emine
Uyruğu	TC
Doğum tarihi ve yeri	
Medeni hali	
Telefon	
Faks	
E-posta	

Eğitim Derecesi	Okul/Program	Mezuniyet yılı
Lise	Yavuz Selim Lisesi	1991
Üniversite	Akdeniz Üniversitesi-Sanat Tarihi	2020
Yüksek Lisans	Akdeniz Uygarlıkları Araştırma Enstitüsü	2023
Doktora	Akdeniz Ortaçağ Araştırmaları	

İş Deneyimi, Yıl	Çalıştığı Yer	Görev

Yabancı Dil	e
-------------	---

Yayınlar