DİJİTAL KÜTÜPHANE KANALI

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

https://rantey.org

Yedek ve Duyuru Kanallarımız
Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

• Telegram: https://t.me/birkitapbir

• WhatsApp Kanalımız : https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4IvMoc0Y

EDİTÖR

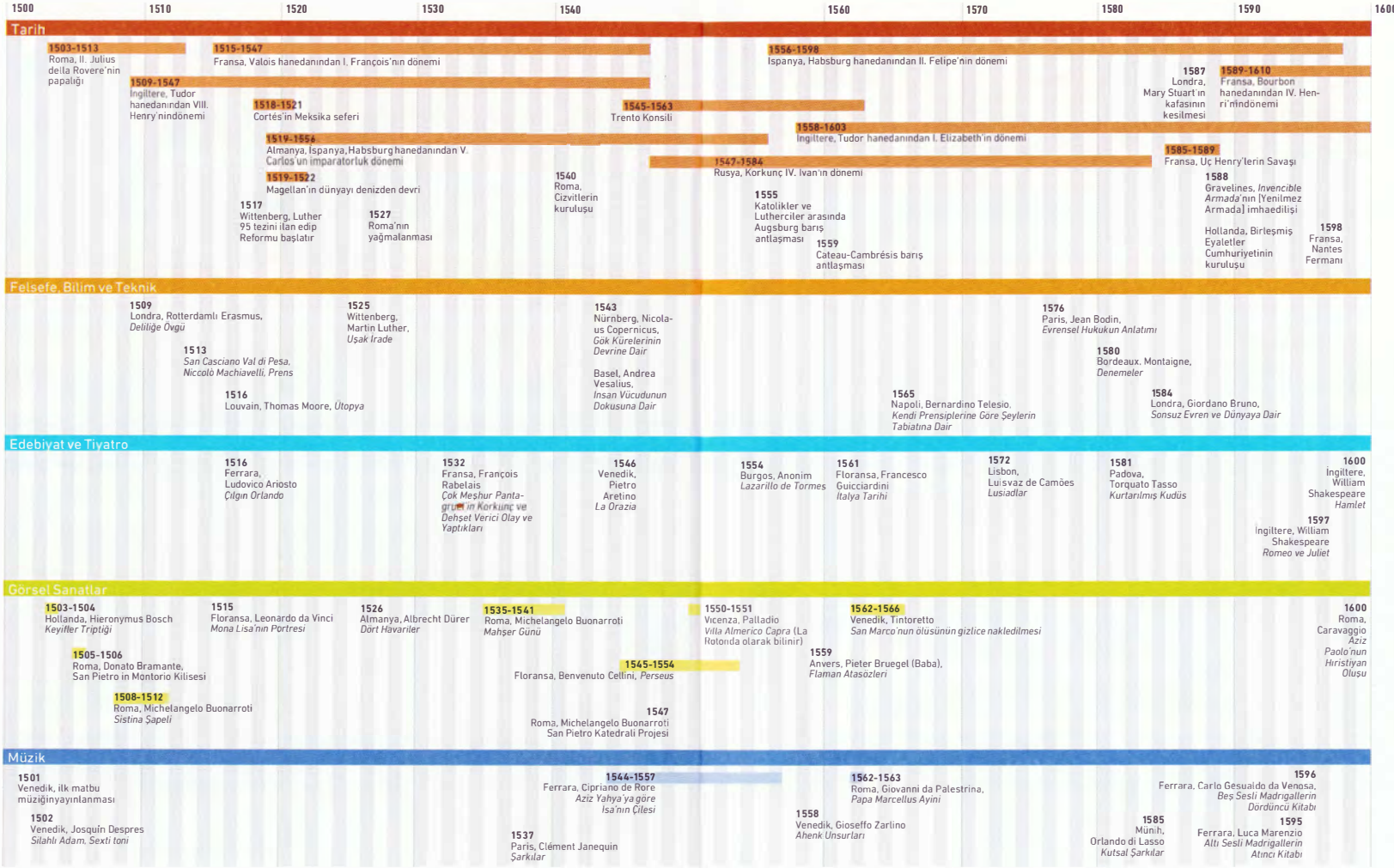
UMBERTO ECO

16. YÜZYIL

RÖNESANS ÇAĞI

2. BASKI

ALFA | TARİH


1500
1510
1520
1530
1540
1560
1570
1580
1590
1600
Tarih
1503-1513
Roma, II. Julius della Rovere'nin papalığı
1509-1547
İngiltere, Tudor hanedanından VIII. Henry nindönemi
1515-1547
Fransa, Valois hanedanından I. François'nın dönemi
1518-1521
Cortés'in Meksika seferi
1519-1556
Almanya, İspanya, Habsburg hanedanından V. Carlos'un imparatorluk dönemi
1519-1522
Magellan'ın dünyayı denizden devri
1517
Wittenberg, Luther 95 tezini ilan edip Reformu başlatır
1527
Roma'nın yağmalanması
1540
Roma, Cizvitlerin kuruluşu
1543-1563
Trento Konsili
1545-1563
1547-1584
Rusya, Korkunç IV. Ivan'ın dönemi
1555
Katolikler ve Lutherciler arasında Augsburg barış antlaşması
1556-1598
İspanya, Habsburg hanedanından II. Felipe'nin dönemi
1558-1603
İngiltere, Tudor hanedanından I. Elizabeth'in dönemi
1559
Cateau-Cambrésis barış antlaşması
1587
Londra, Mary Stuart'ın kafasının kesilmesi
1585-1589
Fransa, Uç Henry'lerin Savaşı
1588
Gravelines, Invencible Armada'nın [Yenilmez Armada] imhaedilişi
1589-1610
Fransa, Bourbon hanedanından IV. Henri nindönemi
Hollanda, Birleşmiş Eyaletler Cumhuriyetinin kuruluşu
1598
Fransa, Nantes Fermanı
Felsefe, Bilim ve Teknik
1509
Londra, Rotterdamlı Erasmus, Deliliğe Övgü
1513
San Casciano Val di Pesa, Niccolò Machiavelli, Prens
1516
Louvain, Thomas Moore, Ütopya
1525
Wittenberg, Martin Luther, Uşak İrade
1543
Nürnberg, Nicolaus Copernicus, Gök Kürelerinin Devrine Dair
Basel, Andrea Vesalius, İnsan Vücudunun Dokusuna Dair
1565
Napoli, Bernardino Telesio, Kendi Prensiplerine Göre Şeylerin Tabiatına Dair
1576
Paris, Jean Bodin, Evrensel Hukukun Anlatımı
1580
Bordeaux. Montaigne, Denemeler
1584
Londra, Giordano Bruno, Sonsuz Evren ve Dünyaya Dair
Edebiyat ve Tiyatro
1516
Ferrara, Ludovico Ariosto Çılgın Orlando
1532
Fransa, François Rabelais Çok Meşhur Pantagruel'in Korkunç ve Dehşet Verici Olay ve Yaptıkları
1546
Venedik, Pietro Aretino La Orazia
1554
Burgos, Anonim Lazarillo de Tormes
1561
Floransa, Francesco Guicciardini İtalya Tarihi
1572
Lisbon, Luisvaz de Camões Lusiadlar
1581
Padova, Torquato Tasso Kurtarılmış Kudüs
1597
İngiltere, William Shakespeare Romeo ve Juliet
1600
İngiltere, William Shakespeare Hamlet
Görsel Sanatlar
1503-1504
Hollanda, Hieronymus Bosch Keyifler Triptiği
1505-1506
Roma, Donato Bramante, San Pietro in Montorio Kilisesi
1508-1512
Roma, Michelangelo Buonarroti Sistina Şapeli
1515
Floransa, Leonardo da Vinci Mona Lisa'nın Portresi
1526
Almanya, Albrecht Dürer Dört Havariler
1535-1541
Roma, Michelangelo Buonarroti Mahşer Günü
1545-1554
Floransa, Benvenuto Cellini, Perseus
1547
Roma, Michelangelo Buonarroti San Pietro Katedrali Projesi
1550-1551
Vicenza, Palladio Villa Almerico Capra (La Rotonda olarak bilinir)
1559
Anvers, Pieter Bruegel (Baba), Flaman Atasözleri
1562-1566
Venedik, Tintoretto San Marco'nun ölüsünün gizlice nakledilmesi
1600
Roma, Caravaggio Aziz Paolo'nun Hıristiyan Oluşu
Müzik
1501
Venedik, ilk matbu müziğinyayınlanması
1502
Venedik, Josquín Despres Silahlı Adam, Sexti toni
1537
Paris, Clément Janequin Şarkılar
1544-1557
Ferrara, Cipriano de Rore Aziz Yahya'ya göre İsa'nın Çilesi
1558
Venedik, Gioseffo Zarlino Ahenk Unsurları
1562-1563
Roma, Giovanni da Palestrina, Papa Marcellus Ayini
1585
Münih, Orlando di Lasso Kutsal Şarkılar
1595
Ferrara, Luca Marenzio Altı Sesli Madrigallerin Atıncı Kitabı
1596
Ferrara, Carlo Gesualdo da Venosa, Beş Sesli Madrigallerin Dördüncü Kitabı

3733 | ALFA | TARiH | 135

16. YÜZYIL
Rönesans Çağı

UMBERTO ECO (5 Ocak 1932-19 Şubat 2016)

İtalyan yazar, edebiyatçı, eleştirmen ve düşünür. *Gülün Adı* ve *Foucault Sarkacı* gibi romanlarıyla bir anda dünya çapında tanınan Umberto Eco, aynı zamanda ortaçağ tarihi, estetiği ve göstergebilim uzmanıdır. 1971'den 2016 yılındaki ölümüne kadar Bologna Üniversitesinde profesör olarak çalışan Eco yapısalcılık sonrası göstergebilim gelişmelerine önemli katkılarıyla tanınmaktadır. Yüksek lisans ve doktora çalışmalarını Thomasçılık üzerine yapan Eco'nun çalışmaları 1960'ların ortasından itibaren öncü yapıtlara, kitle kültürüne yönelmiştir. Son dönemlerindeyse edebiyat eleştirileri, tarih ve iletişim yazıları önemli bir yer tutmaktadır. Roland Barthes'tan sonra, "ayrıntıların anlamı" ya da "ayrıntıların sosyolojisi" adı verilen anlayışın temellerini atan Umberto Eco'nun pek çok eseri Türkiye'de yayımlandı. Alfa'da Eco: Ortaçağ 1 (ciltli), Ortaçağ 2 (ciltli), Ortaçağ 3 (ciltli), Ortaçağ 4 (ciltli), Antik Yunan (ciltli), Antik Yakındoğu (ciltli), Popüler Roman Kahramanları.

ADNAN TONGUÇ

İstanbul'da doğdu. İtalyan Lisesinde okuduktan sonra, Venedik Üniversitesi İktisat Fakültesi İşletme Bölümünden mezun oldu. Uzun süre banka ve özel sektör şirketlerinin planlama ve analiz bölümlerinde çalıştı. Halen İngilizce ve İtalyancadan çeviriler yapıyor.

16. Yüzyıl Rönesans Çağı
© 2015, ALFA Basım Yayım Dağıtım San. ve Tic. Ltd. Şti.

Il Seicento. L'eta del barocco, delle scienze, del metodo. a cura di Umberto Eco
© EM PUBLISHERS SRL.

Kitabın Türkçe yayın hakları Kalem Ajans ve ELKOST ile yapılan anlaşma aracılığıyla Alfa Basım Yayım Dağıtım Ltd. Şti.'ne aittir. Tanıtım amacıyla, kaynak göstermek şartıyla yapılacak kısa alıntılar dışında, yayıncının yazılı izni olmaksızın hiçbir elektronik veya mekanik araçla çoğaltılamaz. Eser sahiplerinin manevi ve mali hakları saklıdır.

Yayıncı ve Genel Yayın Yönetmeni M. Faruk Bayrak
Genel Müdür Vedat Bayrak
Yayın Yönetmeni Mustafa Küpüşoğlu
Kitap Editörü Özgür Batur-Oğuz Yarlıgaş
Kapak Tasarımı Adnan Elmasoğlu
Sayfa Tasarımı Muzaffer Aysu

ISBN 978-605-038-073-6
1. Basım: Ekim 2019
2.Basım: Eylül 2020

Baskı ve Cilt
Melisa Matbaacılık
Çiftehavuzlar Yolu, Acar Sanayi Sitesi, No: 8 Bayrampaşa-İstanbul
Tel: (212) 674 97 23 Faks: (212) 674 97 29
Sertifika No: 45099

Alfa Basım Yayım Dağıtım San. ve Tic. Ltd. Şti.
Alemdar Mahallesi, Ticarethane Sokak No: 15 34110 Cağaloğlu-İstanbul
Tel: (212) 511 53 03 Faks: (212) 519 33 00
www.alfakitap.com - info@alfakitap.com
Sertifika No: 43949

EDİTÖR UMBERTO

ECO

16. YÜZYIL

RÖNESANS ÇAĞI

Çeviri

Adnan Tonguç

ALFA | TARİH

İçindekiler

15 16. Yüzyıla Giriş / *Umberto Eco*

Tarih

19 Giriş / *Vittorio H. Beonio Brocchieri*

Yüzyıla Genel Bakış

25 İnsan ve Evren / *Corrado Vivanti*
30 Avrupa'nın Kimliği / *Laura Barletta*
37 Siyasetin Doğuşu / *Corrado Vivanti*
44 Modern Devletin Ortaya Çıkışı / *Aurelio Musi*
48 Ordular, Silahlar, Müstahkem Yapılar / *Vittorio H. Beonio Brocchieri*
54 İklim ve Doğal Ortam / *Bruno Vecchio*

Avrupa'nın Genişlemesi

64 Keşifler ve Buluşlar / *Corrado Vivanti*
69 Denizler Hâkimiyeti / *Vittorio H. Beonio Brocchieri*
76 Doğuda Avrupa Varlığı / *Miguel Gotor*
82 Asyalıların Asya'sı / *Aldo Tollini*
89 Amerika'nın Fethi / *Vittorio H. Beonio Brocchieri*
95 Atlantik Ötesinde İngiltere ve Fransa Varlığı / *Vittorio H. Beonio Brocchieri*
99 Yeni Dünyada İber Yarımadası Memleketlerinin İmparatorlukları / *Vittorio H. Beonio Brocchieri*
106 Misyoner Yerleşimleri / *Elisa Novi Chavarria*

Avrupa'da Durum

111 Felix Austria: "Çıplak Bir Çocuk"tan, "Sihirli Prag"a, Habsburg İmparatorluğu / *Marina Montacutelli*
117 İtalya'daki Devletler / *Miguel Gotor*
128 İtalya Savaşları / *Miguel Gotor*
136 Fransa / *Paolo Mariani*
144 İspanya / *Massimo Giannini*
150 İngiltere / *Renata Pilati*
158 Altın Çağın Arifesi: 16. Yüzyılda Hollanda / *Marina Montacutelli*
163 Polonya / *Laura Ronchi De Michelis*
167 Rusya / *Laura Ronchi De Michelis*

172 İskandinav Krallıkları / *Paolo Mariani*
177 Osmanlı İmparatorluğu / *Alberto Ventura*

Din Meseleleri: Reform ve Karşı-Reform
181 Din Devrimi / *Elisa Novi Chavarria*
192 Katolik Reformu ve Karşı-Reform / *Stefano Simoncini*
201 Ruhban Sınıfı / *Elisa Novi Chavarria*
207 Kalvinizm / *Guido Bartolucci*
215 Sapkınlar / *Guido Bartolucci*
222 16. ve 17. Yüzyıllarda Ortodoks Hıristiyanlığı / *Tommaso Braccini*
227 Yahudiler / *Gadi Luzzatto Voghera*
229 Büyücülük / *Carlo Bordini*

Ekonomi ve Toplum
235 Asilzade Sınıfı / *Nicoletta Bazzano*
240 Burjuva Sınıfları / *Aurelio Musi*
243 Köylüler / *Vittorio H. Beonio Brocchieri*
248 Akdeniz / *Miguel Gotor*
253 Denizyolları, Karayolları / *Giovanni Brancaccio*
257 "Uluslararası Para Cumhuriyeti" / *Marina Montacutelli*
262 Demografi / *Vittorio H. Beonio Brocchieri*
266 Zanaat, Sanayi, El Yapımı / *Vittorio H. Beonio Brocchieri*

Kültürler ve Tüketim
272 Üst Kültür ve Popüler Kültür / *Laura Barletta*
276 Eğitim ve Üniversite / *Anna Pizzati*
281 Kitap / *Anna Pizzati*
285 İlanlar ve Gazeteler / *Anna Pizzati*
288 Kadınlar / *Tiziana Bernardi*
295 Aile / *Carlo Bordini*
299 Yemek / *Alberto Capatti*
302 Kamusal Alan / *Laura Barletta*
308 Moda ve İç Dekorasyonu / *Marcella Campanelli*

Felsefe

313 Giriş / *Umberto Eco*

Modernliğin Doğuşu

316 Bilimin Dirilişi / *Luca Bianchi*

325 Mutlak Gerçekten Kesinliğin Derecelerine / *Annarita Angelini*

331 Mantık ve Bilimsel Yöntem / *Riccardo Pozzo*

335 Pietro Pomponazzi / *Luca Bianchi*

343 Kişisel Bir Felsefe: Michel de Montaigne / *Nicola Panichi*

Modern Çağda Siyasi Düşünce ve Ütopya

353 Machiavelli'nin Felsefesi / *Vittorio Morfino*

359 Felsefe ve Protestan Reformu / *Antonio Clericuzio*

363 Özgürlük ve Esaret: Erasmus ve Luther Arasındaki Tartışma / *Fosca Mariani Zini*

370 Edebi Ütopyalar ve Tarihsel Ütopyalar: Thomas More'dan Thomas Müntzer'e / *Arrigo Colombo*

383 Bodin ve Modern Devlet Kuramı / *Carla De Pascale*

Sihirli-Hermetik ve Mistik Gelenekler

389 Paracelsus (Philippus Aureulus Theofrastus, Namı Diğer Paracelsus) / *Antonio Clericuzio*

393 Giovambattista Della Porta / *Antonio Clericuzio*

397 Girolamo Cardano / *Antonio Clericuzio*

401 Jakob Böhme'nin Mistik Felsefesi / *Cecilia Muratori*

405 Büyü ve Hermetik Bilimler / *Umberto Eco*

411 Kabalacılık, Llullculuk, Gizli Yazılar / *Umberto Eco*

16 ve 17. Yüzyıllar Arasında Natüralist Gelenekler

420 Bernardino Telesio / *Elisabetta Scapparone*

425 Giordano Bruno / *Nicoletta Tirinnanzi*

433 Tommaso Campanella / *Germana Ernst*

439 Madde: Kuramların Karşılaştırılması / *Antonio Clericuzio*

Bilim ve Teknik

445 Giriş / *Antonio Clericuzio*

Dünya Sistemleri

449 Kozmoloji ve Astronomi / *Antonio Clericuzio*

456 Astroloji / *Antonio Clericuzio*

459 Nicolaus Copernicus / *Antonio Clericuzio*

463 Tycho Brahe / *Antonio Clericuzio*

Hayat, İnsan ve Tabiat

466 Hayat Bilimleri / *Antonio Clericuzio*

470 İnsan Bedeni ve Hastalıkları: Anatomi, Teorik ve Pratik Tıp / *Antonio Clericuzio*

474 Salgın Hastalıklar, Sağlık Kuruluşları, Doktorluk / *Antonio Clericuzio*

479 Vesalius, 16. Yüzyılda Anatomi ve Anatomi Resimleri / *Maria Conforti*

482 Doğabilim / *Antonio Clericuzio*

486 Simya ve Kimya / *Antonio Clericuzio*

491 Mineraloji ve Metalürji / *Antonio Clericuzio*

495 Bilimin Mekânları: Saraylar ve Hamiler / *Antonio Clericuzio*

499 Bilimsel Bilgilerin Öğretilmesi ve Aktarımı: Üniversiteler, Botanik Bahçeleri, Doğa Koleksiyonları / *Antonio Clericuzio*

Matematik, Fizik ve Teknik Yenilikler

504 Matematik / *Gianmatteo Mameli*

509 Mekanik / *Antonio Clericuzio*

513 Bilimadamı Olarak Leonardo / *Giorgio Stabile*

517 Simon Stevin / *Antonio Clericuzio*

520 Optik, Perspektif, Görüş Kuramı / *Antonio Clericuzio*

525 Gözlem ve Ölçüm: Yeni Bilimsel Aletler / *Mara Miniati*

529 Teknoloji, Seyahatler, Denizcilik / *Mara Miniati*

Edebiyat ve Tiyatro

535 Giriş / *Ezio Raimondi*

Büyük Temalar

542 Maniyerizm ve Antiklasisizm / *Lucia Rodler*

546 Şiir Kuramı ve Edebi Eleştiri / *Lucia Rodler*

550 Filoloji ve Yüksek Kültür / *Loredana Chines*

554 Dil Meselesi / *Lucia Rodler*

16. Yüzyıl Nesri: Dinsel İncelemeler, Tarih-Siyaset Deneme Yazıları, Hikâyeler

559 Dinsel Edebiyat / *Davide Monda*

567 Juan de la Cruz / *Davide Monda*

571 İnceleme Yazıları ve Diyalog / *Silvia Contarini*

577 Tarihyazımı / *Loredana Chines*

583 Niccolò Machiavelli / *Rossella Pulito*

590 Francesco Guicciardini / *Rossella Pulito*

594 François Rabelais / *Silvia Contarini*

598 Hikâye / *Silvia Contarini*

604 Pikaresk Roman / *Stefano Ballerio*

610 Simgesellik / *Marco Antonio Bazzocchi*

613 Mektup Yazma Sanatı / *Alessia Vezzoni*

619 Sanat Edebiyatı / *Alessia Vezzoni*

Saray Kültürü: Şiir ve Menkıbe

628 Şövalye Menkıbeleri / *Giovanni Baffetti*

632 Ludovico Ariosto / *Rossella Pulito*

637 Torquato Tasso / *Giovanni Baffetti*

643 Teofilo Folengo / *Giulia Raboni*

648 Petrarca Tarzı Şiirler / *Davide Monda*

658 Yeni-Latin Şiiri / *Davide Monda*

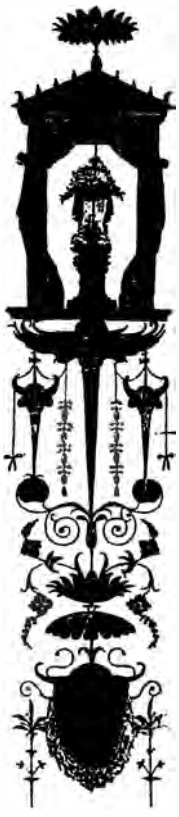
663 Edmund Spenser / *Antonella Savioli*

668 Pierre de Ronsard ve Pléiade / *Silvia Contarini*

672 İtalya'da Komedya / *Claudio Longhi*

681 Ruzante / *Rossella Pulito*

685 Avrupa'da Komedya / *Claudio Longhi*
694 İtalya'da Trajedi / *Claudio Longhi*
706 Avrupa'da Trajedi / *Claudio Longhi*
717 Christopher Marlowe / *Giovanna Franci*
723 Pastoral Dram / *Claudio Longhi*



Görsel Sanatlar

735 Giriş / *Emilia Calbi*

Rönesansın Olgunluk Devri
743 Rönesansın Zirvesi / *Irene Graziani*
747 Modern Çağda Grafik Sanatların Rolü / *Emilia Calbi*

Maniyer Uygarlığı
755 Maniyerin Katettiği Yollar / *Giovanni Sassu*
760 Antiklasikler ve Eksantrikler / *Giovanni Sassu*
765 Vasari ve Sanat Tarihyazımının Doğuşu / *Giovanni Sassu*
770 Sanatların Karşılaştırılması / *Giovanni Sassu*
773 Vitruvius'un Eserlerinin Yorumları / *Silvia Medde*
778 Villa / *Ferruccio Canali*
787 Antika Merakı / *Luca Bianco*
791 Naturalia ve Mirabilia / *Alessandra Rizzi*
795 Giambologna ve Maniyerist Heykeltıraşlık / *Marilena Caciorgna*
801 Süsleme Sanatlarının Aklanması / *Christiana Francesconi*
812 Reform ile Karşı-Reform Arasında Sanatlar / *Giovanni Sassu*

Hükümdar Papaların Roma'sı: Sanatkârlar ve Siparişçileri
819 Michelangelo Buonarroti / *Silvia Medde*
828 Raffaello Sanzio / *Giovanni Sassu*
836 II. Julius Della Rovere, X. Leo de' Medici ve III. Paulus Farnese'nin Roması / *Francesco Ceccarelli*
843 1527: Roma'nın Yağmalanması ve Sanatkârların Sürgünü / *Gaia Pierpaoli*
847 Flaman Sanatkârların İtalya'daki Çalışmaları / *Raffaello Fontanarossa*
851 Donato Bramante / *Ferruccio Canali*

857 Antonio da Sangallo il Giovane / *Silvia Medde*
862 Jacopo Barozzi, Namı Diğer Il Vignola / *Ferruccio Canali*

Kuzey İtalya'da Sanat Deneyimleri
869 Leonardo da Vinci / *Mauro Minardi*
876 Correggio / *Giovanni Sassu*
881 Parmigianino / *Giovanni Sassu*
885 Venedik'te Rönesansın Olgunluk Dönemi / *Sonia Cavicchioli ve Francesco De Carolis*
893 Tiziano / *Massimo Favilla ve Ruggero Rugolo*
899 16. Yüzyılın İkinci Yarısında Venedik'te Resim / *Chiara Ghi ve Sonia Cavicchioli*
905 Portre / *Luca Bianco*
909 Jacopo Sansovino / *Silvia Medde*
914 Giulio Romano / *Sonia Cavicchioli*
919 Andrea Palladio / *Silvia Medde*

Gerçeklik ve Uydurma Arasında
926 Buontalenti'den Scamozzi'ye Tiyatro ve Antikçağa dair Tefekkür / *Emanuela Bagattoni*
932 Prensin Koreografisi / *Luca Bianco*
936 Grotesk / *Gaia Pierpaoli*
943 Bahçe / *Marilena Caciorgna*
949 Meydanlar / *Francesco Ceccarelli*

Avrupa'da Saray Kültürü
955 I. François ve Fontainebleau / *Stefania Biancani*
960 II. Felipe ve Escorial / *Giovanni Sassu*
964 II. Rudolf ve Prag Sarayı / *Alessandra Rizzi*

Avrupa Sahnesinin Kahramanları
969 Hieronymus Bosch / *Luca Bianco*
974 Albrecht Dürer / *Luca Bianco*

978 Matthias Grünewald / *Benedetta Basevi*
981 Altdorfer ve Tuna Ekolü / *Benedetta Basevi*
985 Pieter Bruegel (Baba) / *Ursula Esposito*
989 Hans Holbein (Genç) / *Ursula Esposito*
993 El Greco / *Raffaello Fontanarossa*

Müzik

999 Giriş / *Roberto Leydi*

Belli Başlı Şahsiyetler: Teorisyenler ve Bestekârlar

1002 Teorisyenler: Franchino Gaffurio ve Gioseffo Zarlino / *Luca Marconi*
1008 Giovanni da Palestrina / *Piero Gargiulo*
1011 Andrea ve Giovanni Gabrieli / *Claudio Toscani*
1015 Tomás Luis de Victoria / *Massimo Privitera*
1017 Orlando di Lasso / *Massimo Privitera*
1021 Martin Luther ve Johann Walter /*Gianmario Merizzi*
1025 Hans Leo Hassler / *Gianmario Merizzi*
1028 Johannes Eccard / *Gianmario Merizzi*
1031 Michael Praetorius / *Alessandra Fiori*
1034 Clément Janequin / *Massimo Privitera*
1037 Jacques Arcadelt / *Massimo Privitera*
1041 Orazio Vecchi / *Massimo Privitera*
1045 Luca Marenzio / *Massimo Privitera*
1049 Gesualdo da Venosa / *Claudio Toscani*
1052 Camerata de' Bardi / *Anna Tedesco*

Polifoni ve Enstrümantal Müzik

1057 Madrigal / *Claudio Toscani*
1061 Fransız Polifonik Şarkı / *Consuelo Giglio*
1066 İngiltere'de Müzik Uygulamaları / *Alessandra Fiori*
1071 Flaman Uygulamaları / *Alessandra Fiori*
1074 Ruhani Lauda / *Elisabetta Pasquini*
1076 Protestan Dini Müziği / *Gianmario Merizzi*
1082 Enstrümantal Müzik / *Claudio Toscani*
1085 Lavta Müziği / *Alessandra Fiori*
1088 Org Müziği / *Claudio Toscani*
1091 Dans Müziği / *Alessandra Fiori*
1094 Saray Dansı / *Eugenia Casini Ropa*
1099 Dizin

Kronolojiler

Genel
Tarih
Felsefe
Bilim ve Teknik
Edebiyat ve Tiyatro
Görsel Sanatlar
Müzik

16. Yüzyıla Giriş

Umberto Eco

Özellikle İtalya'da, 16. yüzyıl tanımlanması çok zor bir yüzyıldır, çünkü akla tarihi çok konvansiyonel ve yanıltıcı bir şekilde çağlara ayıran bir sınıflandırma şeklini getirir. 15. yüzyılı Hümanizmle, 16. yüzyılıysa Rönesansla özdeşleştiren belirli bir eğilim söz konusudur. Ancak Hümanizmin temeli olan *humanae litterae* [*beşeri bilimler*] ve klasik mirasın yeniden keşfi hareketi çok önceden, en azından 14. yüzyılda yaşamış Petrarca'yla başlar ve tipik Rönesans olarak gördüğümüz olguların büyük bir kısmı tam da 15. yüzyılda ortaya çıkar. Nitekim birçok tarihçiye göre, en azından sanat tarihi söz konusu olunca, Rönesans Rafael'in ölüm yılı olan 1520'de sona erer (daha sonra üslupçuluk denen akım başlar).

1492: Kilit bir tarih

Ancak çağ değişimini gösteren bir tarih sahiden de vardır ve bu da 1492'dir. Kilit bir tarih olmasının iki nedeni vardır. İlki ve en belirgini, Christopher Columbus'un o yıl Amerika kıtasına ayak basmış olması. Oraya ulaşan ilk kişi olup olmadığı veya oranın yerli sakinlerinin kendi kimliklerinin bilincine varabilmeleri için Cenevizli denizcinin gelişini bekliyorlarmışcasına "Amerika'nın keşfi" deyimini kullanmanın siyaseten doğru olup olmadığı tartışılabilir; ancak kesin olan o tarihin, Avrupa'nın açısından yerkürenin değişik bir algılama şeklinin doğuşunu ve sınırların anında ve coğrafi anlamıyla sınırlı kalmayarak genişlemesini belirlemiş olması ve hem somut hem de zihinsel düzlemde gerçekleşen bu genişlemenin sonucunda, bütün kıtada siyasi ve ekonomik ilişkiler ağının ve kültürel imkânların değişmiş olmasıdır.

Bu yılı anlamlı kılan ikinci neden, bu yılın *Reconquista*'nın

z*yeniden fetih*], yani Arapların İspanya'dan nihai kovuluşlarının tamamlandığı yıl olmasıdır. Böylece Avrupa tamamıyla Hıristiyan bir kıta halini alır ve Kolomb'un başarılı denizciliği sayesinde de güçlenen İspanya kesin olarak tek-

rar büyük bir güç olarak ortaya çıkar, ilk olarak yeni kıtayı "İspanyollaştırır" ve hoşgörüsüzlüğüyle Yahudilerin ikinci sürgününü başlatıp Yahudi kültürünün hem Akdeniz havzasına hem de Orta Avrupa'ya yayılmasına neden olur.

16. yüzyılın sınırları

Yok, 16. yüzyılı sekiz sene erkenden başlatmak aşırı cüretkâr olacaksa, birkaç sene gecikmeyle başlatılabilir. Bir diğer çağ değiştiren tarih de 1517'dir; yani aynı anda hem dini, hem kültürel hem de siyasi bir olgu olup Avrupa'daki dengelerin yeniden düzenlenmesine katkıda bulunan Protestan reformunun resmi başlangıcı. Böylesi bir "kırılma"nın öncesi ve sonrasında bir önceki yüzyıldan gelen tema, tavır ve söylemlerde bir devamlılık söz konusu olsa da, bunun gibi üç olay, iki çağ arasında ideal bir sınır hattı çizmiyor olamaz.

Sanat dalında, Leonardo'nun *Mona Lisa*'sı yeni yüzyılın vaftiz babalığını yapar, Raffaello ve Michelangelo nihai olgunluklarına ulaşırlar, Dürer, Holbein (Genç) ve Tiziano muzaffer olurlar. Modern insan, Montaigne, Thomas More, Campanella ve Erasmus'un sesiyle konuşur. Yüzyılın ortasında, Kopernik'in devrimiyle gökyüzünün algılanma şekli tersine döner, Ariosto geçmişin şövalye ideallerinin üzerine ironik bir mezar taşı diker ve tüfeğin ortaya çıkmasından şikâyet ederken, yeni askeri tekniklerin doğmakta olduğunu teslim eder.

Moderniteye Doğru

Alpler'in kuzeyinde Rabelais'nun kahkahası geleneksel kültürü gömer, güneyinde ise Machiavelli bütün yanılgılarımızdan bizi uyandırıp bize siyaset sanatını anlamanın acımasızca gerçekçi yeni bir yolunu anlatır. Paracelsus ve Vesalius tıp sanatını dönüştürürler; şehir ve saraylar farklı bir algı sunmaya başlar; Protestan kiliseleri kurulurken, Katolik kilisesi Trento Karşı-Reformuyla yeniden yapılanır. Yenilenmenin çalkalanması ve ister kutsal ister seküler olsun kadim bilimlere karşı hoşgörüsüzlük ortamında, insanın ve doğanın yeni bir imajının ortaya çıktığı ve modern çağın nihai olarak dengeye ulaştığı bir yüzyıl hakkında konuşacak epey şey vardır. Biz çağdaşların kesinlikle postmodern sayılması önerisinin bir anlamı varsa bile, hem kim olduğumuzu bilmek (ve neden böyle olduğumuzu) hem de hangi anlamda kendimizi farklı saydığımızı anlamak için, her durumda 16. yüzyıl modernitesiyle yüzleşmemiz gerekir.

Tarih

Giriş

Vittorio H. Beonio Brocchieri

Tarihi İnceleme ve Yazma Yöntemlerine Dair Gözlemler isimli eserinde, Voltaire (1694-1778) "tarihin ciddi bir incelemesini tarihin bizim için cidden ilginç bir hal aldığı andan itibaren, yani 15. yüzyıl sonlarından" başlatmayı tavsiye eder. Ve bunu izleyen satırlarda, tarihin neden 15. yüzyılın son birkaç onyılında ve 16. yüzyılın başlangıcındaki birkaç on yılında "cidden ilginç" bir hal aldığını açıklar. Bu ilginçlik Türklerin ilerlemesi ve Konstantinopolis'in fethi, Rönesansın sanat ve edebiyat açısından çiçek açması, matbaanın yaygınlaşması, Amerika'nın ve Afrika'yı dolanarak Asya'ya ulaşan yeni deniz yollarının keşfi, Protestan Reformu ve bunun sonucunda Batı Hıristiyanlığının parçalanması ve hükümdarların ihtirasının yahut da dini fanatizmin neden olduğu savaşlara rağmen Avrupa devletlerinde "bütün taraflarının daimi ve karşılıklı bir irtibatla bağlı oldukları" organik bir sistemin kurulmasında yatar.

Modern Çağın kırılma noktası

Esas itibariyle, Voltaire'in kastettiği, 16. yüzyılın, kendisinin bildiği dünyanın şekillenmeye başladığı ilk modern yüzyıl olduğudur. Bizimle Voltaire arasında geçen zaman az çok Voltaire ile Kolomb (1451?-1506) arasında geçen zamana eşittir, yani her iki durumda yaklaşık 250 yıl söz konusudur. Bizim bakış açımızın aydınlanmacı filozofunkinden çok farklı olacağı açıktır, ancak değerlendirmeleri büyük çapta paylaşılabilir ve onun, 16. yüzyılı ve özellikle ilk birkaç onyılını kesin bir kırılma noktası kılmaya katkıda bulunan olguların seçimi de bana göre paylaşılabilir: tarihin dünya çapında bir nitelik kazanması, Batı Hıristiyanlığının bölünmesi, Rönesans ve bilim devriminin başlangıcı ile çok merkezli bir hükümran devletler sisteminin inşası.

Dolayısıyla bu bir geçiş yüzyılı mıdır? Tabii ki evet, ama bütün öteki yüzyıllar da öyledir. Ancak tarihin değişimi, kesintisiz de olsa, düz bir hat üzerinden aynı tempoyla ilerleyen bir değişim değildir. Ani hızlanmalarla kesilen, görece

istikrarlı aşamalardan geçer; bazen bu aşamaların arkasından yavaşlamalar, hatta gerilemeler de olabilir. Zamanın kesintisiz akışı kapsamında, belirli bir görünüş arz eden tarihsel aşamalar saptamak, zor bir işlem, ama aynı zamanda bir tarihçinin vazgeçemeyeceği bir sorumluluktur. Bu işi özellikle zorlaştıranlar unsurlar, faz bozuklukları ve senkronizasyon eksiklikleridir. Tarihsel dünyanın çeşitli yönleri – ekonomi, din, toplum, kültür... – aynı hızla değişmez. Siyaset yahut din tarihinin tempoları temel alınarak saptanan tarihsel çağlar, ekonomik veya kültürel olaylara uygulandığında anlamsız kaçabilir. Değişik alanlardaki esaslı devamlılık kesintilerinin kronolojik olarak birbirlerine denk gelmesi – ve bunların arasındaki ilişkiler – 16. yüzyılın, Avrupa'nın ve dünyanın kaderi için kesin bir dönüm noktası – veya en azından bir dönüm noktasının başlangıcı – olduğu iddiasını, belki de göründüğünden daha az sıradan kılan nedenlerden biridir.

El Mundo Es Poco [*Dünya Küçük*]: Kolomb'un Devrimi

Voltaire'in yorumlarından birkaç yıl sonra, Aydınlanmanın belli başlı bir diğer kişiliği olan İskoç filozof ve ekonomist Adam Smith de (1723-1790) 15 ile 16. yüzyıllar arasındaki geçiş döneminin bir çağ dönümü ve Kolomb ile Vasco de Gama'nın (1469-1524) dünyayı birleştiren keşifleri sayesinde ancak o noktadan sonra bütün dünyayı kapsar hale gelmiş olan tarihin çarpıcı bir kırılma noktası olduğunu saptar: "Amerika'nın ve Doğu Hindistan'a Ümit Burnu üzerinden giden yolun keşfi, insanlık tarihinin kayıtlarındaki en muhteşem ve anlamlı olaylardır."

1492 hâlâ resmen modern tarihin en erken başlangıç tarihi sayılır ve bu, okulda öğrenilenlerin hayat boyunca yalanlanmasına en iyi karşı koyabilen bilgilerden biridir. Aslına bakarsanız, son onyıllar boyunca bu dönüm noktasının önemi 1492 yılının "sahte bir tarihsel dönüm noktası" olduğu iddiasıyla sık sık tartışmaya açıldı. Bu iddianın temeli o zamanın insanları açısından, kısa vadede en çarpıcı olayların Granada'nın düşüşü, Lorenzo il Magnifico'nun [*Muhteşem Lorenzo*] (1449-1492) ölümü veya VIII. Charles'ın (1470-1498) İtalya'yı işgali gibi başka olayların olduğudur. Bu doğru olabilir, ama bir tarihçinin olaylardan sonra varmış olduğu sonuçları, olaylar cereyan ederken o olayların çağdaşlarınca algılanma şekline tamamen tabi kılmak, yöntem olarak pek doğru gelmiyor. Üstelik 16. yüzyılın başlarından itibaren en dikkatli gözlemciler, Avrupalıların Yeni Bir Dünyayı keşfetmelerinin, yeni bir çağa giriş anlamını taşıdığının farkına varmışlardı. Örneğin Bartolomé de las Casas (1474-1566), "Bu kadar yeni ve hepsinden o kadar farklı olan şu bizim çağa girdik" diye yazar.

Global bir tarih

15 ve 16. yüzyılların keşifleri, uzamın algılanma şeklini altüst eder ve çelişkili gibi görünse de, bu olgu hem ufkun baş döndürücü şekilde genişlemesi

şeklinde gerçekleşir, çünkü artık hem ferdi hem kolektif kaderler gezegen çapında şekillenir hale gelir, hem de uzamın sıkışması anlamına gelir, zira o noktadan itibaren dünyanın boyutları ve şekli kesin ve ölçülebilir hale gelir. Tzvetan Todorov'a (1939-2017) göre, "1492'den itibaren dünya kapalı bir hal aldı. [...] İnsanoğlu, parçası olduğu bütünün farkına vardı, oysa o ana kadar belirsiz bir âlemin parçasıydı." Dünyanın boyutları hakkında yanılan ama esası yakalayan Kolomb'un zaten sezdiği gibi dünya küçüktü. En azından Eski Dünya –Asya, Avrupa, Afrika– bağlamında, binlerce yıl boyunca daima kültürel temaslar, siyasi ilişkiler ve ticari değiş tokuşlar olmuştu; büyük uygarlıkların her birinin tarihi, diğerleriyle etkileşimi göz önünde bulundurulmazsa anlaşılmaz.

Keşifler ve dünyanın algılanış şekli

Ancak 15 ve 16. yüzyılların seyahatleri ve keşifleriyle bir nitelik yükselmesi gerçekleşir ve daha önce hiç görülmemiş bir ivmeyle gerçekten de dünyanın tamamını kapsayan bir tarihe doğru ilerlenir. Bir ihtimal, 16. yüzyılın en esaslı anlamı, tam da 19. yüzyılda her anlamıyla gerçek bir globalizasyonla sonuçlanacak olan, bölgeler ve milletler arasında dünya çapında ekonomik, siyasi ve kültürel bütünleşme sürecinin tetiklenmesinde yatar.

Gezegen çapında bir süreç

Reform

1492, kesintili ve travmatik de olsa, bir birleşme sürecinin tetiklenmesini temsil ederken, 1517 tam tersine Hıristiyan âleminin manevi bütünlüğünün dağılmaya başladığına işaret eder. Bin seneyi aşkın bir süre boyunca, günümüzde Avrupa veya Batı dediğimiz o unsur kendini özellikle Hıristiyanlık diye tanımlamış; algılamış ve bu şekilde dinsel boyutunu dışarıya karşı kimliğinin ve sorunlu da olsa iç birliğinin temel niteliği olarak görmüştü.Buna ek olarak, daha sonra olmasa bile, modern çağın ilk iki yüzyılı boyunca Avrupalılar dünyada genişlemenin kültürel ve ideolojik yönünü uygarlık yayma olarak değil –bu ancak daha sonra 18 ve 19. yüzyıllarda böyle olacaktır– dini tebliğ, yani mutlak gerçek sayılan Tanrı'nın vahyini yayma görevi olarak göreceklerdir. Avrupalıların okyanusların ötesinde aradıkları şey, baharata ek olarak, Gama'ya atfedilen meşhur söze göre, Hıristiyanlardı. Bu Hıristiyanlar, Rahip Johannes'in efsanevi krallığı gibi, tekrar kavuşulacak kadim ve kayıp cemaatler veya yeni Hıristiyanlar, yani gerçek imana sevk edilecek ve ruhları kurtarılacak paganlar ve putperestlerdi. Dolayısıyla, dinsel birliğin kaybedilmesi beraberinde Avrupa kimliğinin yeniden tanımlanmasını getirir ve 16. yüzyılın başındaki bu kırılmanın Hıristiyanlıkta uzun zamandır faal olan gerilimlerin yüzeye çıkması anlamına gelmesi, dramatik mahiyetini eksiltmez.

Ancak sorgulanan sadece Avrupa'nın birliği değildir. Günümüzde, mezhep çelişkilerinin ötesinde, Protestan Reformunda, Katoliklerin Karşı-Reformunda ve Reformunda iki yanıt görme eğilimindeyiz. Tarihçi Paolo Prodi'nin (1932-2016) *Introduzione allo studio della storia moderna* [*Modern Tarihin İncelenmesine Giriş*] adlı eserinde yazdığı gibi, bu iki yanıt "kişinin özeli bağlamında vicdan ile kutsallık arasında yeni bir ilişkinin ortaya çıkması sürecinde, tek bir probleme, yani modernite problemine değişik, daha devrimci veya daha reformcu yanıtlar sunuyor. Modern insan-birey, evrendeki geleneksel yerini kaybedince kişisel kurtuluş sorununu ve modern çağın yüzyıllarında hem Katolik ülkelerde [...] hem reformdan geçmiş memleketlerde önem kazanan teolojik 'affedilme' sorununu ön plana yerleştirir: İnsan kendi erdemleri sayesinde ve kendi yaptığı iyiliklerle kurtulur veya ilk günahından kaynaklanan kirlenme insanı kaderine veya tam anlaşılamayan bir ilahi rahmete mahkûm eder." Bu açıdan bakınca, Reform ve Karşı-Reform çağının temsil ettiği kırılma, Tanrı'nın Yaratılıştan ve insanoğlunun evrenden ayrı tutulması gibi seküler ötesi süreçlerde yeniden belirmiş olan muazzam bir ivmeyi temsil eder. Dünyanın –ve dolayısıyla toplum ve doğanın– bu şekilde kutsallıktan arındırılması, siyasi, felsefi ve bilimsel tefekkür alanında, o ana kadar tasavvur edilemeyen bazı kapılar –yahut da uçurumlar– açar.

Kimlik, iman, mezhep

Meselenin siyasi boyutuna gelince, 16. yüzyıl bir yandan modern ve çağdaş Avrupa'nın temel birimi olarak daha ziyade monarşik yapılı, bölge bazlı modern devletin kesin olarak belirmesine, öte yandan bu devletlerin, istikrarsız da olsa, her koşulda kalıcı bir dengeye sahip bir organik ilişkiler sistemine eklemlenmesine sahne oldu. Bu örnekte de 16. yüzyıldaki gelişmeler köklü bazı süreçlerin nihai noktası olur, üstelik coğrafi keşifler ve Reform örneklerinde olduğu gibi, önceki yüzyıllara göre çok daha net bir kırılma görülür. 16. yüzyıl feodalitenin ve evrensel iddialı papalık ve imparatorlukların baskın olduğu yüzyıllarca süren bir aşamayı sonlandırıp kaderinde birkaç yüzyıl yaşamak olan ve belki de sadece şimdi kapanmakta olan bir diğer aşamayı başlatır: Bu yeni aşama, daha önce bahsettiğimiz, önce Avrupalı olup sonra globalleşen ulusal devletler sistemi çağıdır.

Modern devlete doğru

En azından Batı Avrupa'da, 16. yüzyılda bölge bazlı monarşiler, bu yüzyılın kilit kavramı olan hükümranlıklarını hem dışarıya hem içeriye empoze etti. Her ne kadar 16. yüzyılın başında, V. Carlos'un (1500-1558) 1519'da tahta çıkmasıyla imparatorluğun hayaleti tekrar ete bürünecekmiş gibi göründüyse de, aslında maçın akıbeti 13 ile 14. yüzyıllarda, papalığın ve imparatorluğun aynı anda krize girmesiyle saptanmıştı.

İç cephede gelişmeler daha fazla dirençle karşılaşır. Aristokrasi, üst tabakalar ve Kilise, sosyal etkililiklerinin ve ekonomik zenginliklerinin büyük kısmını ve siyasi kudretlerinin azımsanmayacak bir kısmını muhafaza ederler. 16. yüz-

yıl ve 17. yüzyılın bir kısmı, başta dini olmak üzere başka meselelerle çeşitli şekilde iç içe girmiş halde olan, asilzadeler veya kentsel oligarşinin teşvik ve yönetimiyle yer yer çıkmış olan ayaklanma ve isyanlarla bezenmişti; İspanya'daki *Comunero* isyanından Fransa'daki *La Fronde* isyanına ve bu arada İngiltere'deki *Pilgrimage of Grace* isyanını veya Fransa'daki din savaşlarını da unutmamak gerekir. Ancak bu krizlerin her biri, merkezi otoritenin ve tahtın kudretinin fiilen artmasıyla sonuçlanır. Ve bütün olaylarda, asiller sınıfının feragat etmek istemediği isyan etme hak/görevi artık devlet çerçevesi içinde gerçekleşir. Bu isyanlarda mücadelenin amacı merkezi kurumların ortadan kaldırılması değil, ele geçirilmesiydi. Ancak İngiltere'nin 1533 yılında sınırsız hükümranlığını ve bütün dış mercilerden bağımsızlığını ilan etmek için çıkardığı *Act in Restraint of Appeals*'de [*Başvuru Kısıtlama Yasası*]* mealen dediği üzere, artık "bütün krallıkların birer imparatorluk" olduğu doğru olsa bile, bu hükümranlık üstü bir boyutun varlığına dair düşüncelerin, imparatorluk ve mezhep ayrılığının zayıflamasıyla ortadan kalktığı anlamına gelmez.

Hükümranlık ilkeleri

15. yüzyılın sonlarından itibaren bu boyut bir devletler sistemiyle somutlaşır. Bu konuda Giuseppe Galasso'nun (1929-2018) yazdığı gibi (2008), "Fransa kralı VIII. Charles'ın 1494-95'teki İtalya seferinin büyük tarihsel önemi tam da modern Avrupa devletleri sistemini başlatmış olmakta yatar [...] o zaman yaratılmış olan bu sistem bir daha çözülmediği gibi, bir dünya sistemi haline de gelmiştir."

Bir devletler sistemi

Modernlerin Kibri

Avrupa devletler sisteminin kültürel karşılığı 16. yüzyılın başlarında şekillenen Avrupa edebiyat kamusal alanıydı ve bu alan da, Rotterdamlı Erasmus'un (1467?-1536) "Edebiyat Cumhuriyetinin tamamının hükümdarı" ilanıyla çağının ruhuna uygun olarak monarşik bir yapıyla kurulmuştu (Amerbach).

Avrupa çapındaki bu entelektüel etkileşim alanına duyulan gereksinim, Avrupa'yı çatışan sahalara ayıran mezhep çatlağının belirmesinden sonra artmıştır. Genellikle "bilim devrimi" olarak adlandırılan entelektüel altüst oluşun kaynağı da, coğrafi ve antropolojik ufukların genişlemesinin neden olduğu Avrupa bilgi dünyasındaki krizle birlikte, tam da bu çatlak ve Reformun krize girmesi olmuştu. Bu devrim genellikle haklı olarak 17. yüzyıla mal edilir, ancak bunu mümkün kılan entelektüel ve manevi ön şartlar (ve örneğin Copernicus gibi ilk temel kazanımlarının da bazıları) 16. yüzyılda belirdi.

"Edebiyat Cumhuriyeti"

* Thomas Crowell'in VIII. Henry adına hazırladığı ve dini yahut başka meselelerle ilgili olarak Papa'ya başvuru hakkını kaldıran ve İngiltere kralını nihai yetkili kılan yasa.

Siyaset alanındaki sınırların aşılmasının siyasi düşünce ve uygulamaların özerkliğine alan açtığı gibi, doğa felsefesi alanında da Tanrı'nın "insanın kaderine durmadan müdahale eden biri olarak değil de, kendi kuralları olan bir âlemin yaratıcısı" olarak algılanmaya başlanması (Prodi), amacı da zaten bu kuralları keşfetmek olan bilimsel araştırmanın vahiy yoluyla gelen hakikatten bağımsızlığını teşvik edip meşrulaştırdı.

Ortaçağ ve hümanist Avrupa'nın temelini oluşturan antik kültürler üçlüsünden –Grek, Roma ve Yahudi-Hıristiyan– miras kalmış bilgi bu arada keşifler sonucunda Avrupa'yı kaplayan yenilik tufanı tarafından derin bir şekilde tartışmaya açılır. Francesco Guicciardini'nin (1483-1540) yazdığı gibi, "Bu denizcilik, dünyevi hususlarda yazanların ifade ettiği birçok şeyi karıştırmakla kalmadı, buna ek olarak Kutsal Kitap yorumcularını da kısmen endişeye sevk etti." "Dünyevi hususlarda yazanların" birincil kaynağı olan klasik yazarların bilgeliği ve vahiyler, yeni gerçekliği yorumlama hususunda herhangi bir ışık sunmadığı gibi, yeni gerçeklik tarafından tartışmaya açılıyordu.

Kültürel devrim mahiyetinde olan keşif seyahatleri

Gelenek temelli bilginin tartışılmazlığının sınırlandırılması, şüphe, karışıklık ve huzursuzluk yaratmakla kalmadı, aynı zamanda modernler için yeni kibir vesilesi de oldu. *La querelle des Anciens et des Modernes*'de [*Eskilerle Yenilerin Çatışması*] 17. yüzyıla ait, ancak o ana kadar görülmemiş bir çağı ve tecrübeyi yaşıyor olma bilinci, 16. yüzyıl insanları arasında da yaygındır: "Bir günde Portekizlilerden elde ettiğimiz bilgi [...] yüz senede Romalılardan elde ettiğimiz bilgiden fazladır."

Yüzyıla Genel Bakış

İnsan ve Evren

Corrado Vivanti

Ortaçağın ilk yüzyıllarında, evrenin, Tevrat'ın Tekvin kitabı temelli fantastik tarifleri baskınken (Tekvin'in, üst suların ve bu üst suların dünyaya düşmesine engel olan, üzerine yıldızların, güneşin ve ayın yerleştirilmiş olduğu bir kubbeden bahseden satırları, zamanın âlimlerine az güçlük çıkarmamıştı), 13. yüzyılda, dünya merkezli evren kuramı, Aristoteles'in eserlerinin Arapçadan ve Ptolemaios'un Almagest*'inin al-Farghânî'ni (Alfraganus) tarafından yapılmış özetinin çevirileri sayesinde Batı Avrupa'da yeniden dolaşıma girer. Ptolemaios sisteminin basit bir anlatımı, 13. yüzyıl ortalarında Johannes de Sacrobosco tarafından* De sphaera [Kürelere Dair] *isimli eserinde yapılmıştı. Bu eser, dört yüz yıla yakın bir süre boyunca, temel astronomi dalında esas metin sayılmaya devam etmişti ve Galileo Padova Üniversitesine hoca olduğunda hâlâ akademik öğretimin temelini oluşturuyordu; nitekim Galileo üniversiteye atandığında ona verilen görevler arasında bu eseri öğrencilerine açıklamak vardı.*

Copernicus'un Yeni Evren Kuramı

Kuramların karşılaştırılması

De sphaera isimli eserdeki evren tarifi bize epey tanıdık gelecektir, zira Dante'nin (1265-1321) *İlahi Komedya*'sındaki evrenin yapısı bu tarife dayanır: İlk küre, ahenkli ve tek merkezli bir küreler sistemini rotasyon hareketine geçirir ve sabit yıldızlar küresini içerir; bunun içinde de yedi gezegenin yedi küresi olup, merkezlerinde hareketsiz yerküresi durur.

Ancak bazı gözlemler böyle bir evren yapısıyla uyuşmayan olgulara işaret eder ve o zamanki biliminsanlarının bunu açıklama teşebbüsleri ciddi tutarsızlıklarla maluldü. İşte matematikçiler arasındaki bu ihtilaflar, Krakov ve daha sonra Bologna, Padova ve Ferrara Üniversitelerinden mezun olmuş Polonyalı din hukukçusu Nicolaus Copernicus'u (1473-1543), dünyanın hareketinden bahseden eski Yunan biliminsanlarının yazılarını incelemeye ve varsayım olarak bu hareketin daha mantıklı bir açıklamaya temel olup olamayacağını düşünmeye sevk eder ve buradan hareketle, Copernicus o zamana kadar yapılan hatanın, dünyayı gökcisimlerinin hareketinin merkezine yerleştirmek olduğu sonucuna varır.

Yeni evren kuramını, 1543'te Nürnberg'de yayımlanan *De revolutionibus orbium cælestium* [*Gökcisimlerinin Dönüşleri Üzerine*] isimli eserinde açıklar. Ancak yeni astronomi alanındaki bu temel eserin hazırlanması yıllar sürer: Copernicus'un kendisinin yazdıklarından, bu gibi sorunlar hakkında fikir geliştirmeye 1506'da, Padova Üniversitesinde geçirdiği zamanın sonlarına doğru başladığını anlıyoruz ve muhtemelen de eserinin yazılması 1529 ve 1531 arasında tamamlanmış olmalıdır.

De revolutionibus orbium cælestium

Ancak Kopernik, devrim sayılabilecek nitelikte bir eser tamamlamış olduğunun bilincinde olduğundan, tedbiren öğrencisi Georg Joachim Retico'ya kuramlarının özetini yazdırıp bunu dolaşıma soktuktan sonra eserini bastırtır. Eseri yayıma hazırlayan Lutherci teolog Andreas Osiander (1498-1552), esere okur için ikaz mahiyetinde bir önsöz yazar. Bu önsözde, gökcisimlerinin bilinmeyen nedenlerini ya da gerçek hareketlerini araştırmanın gökbilimcinin görevi olmadığını yazar: Gözlemlerini, gökcisimlerinin görünür pozisyonlarını hesaplamaya yarayan varsayımlarla bağlaması yeterli olurdu; bu varsayımların gerçek veya gerçekçi olması da şart değildi, "fenomenlerin," yani görünür olanın (Eski Yunanca köklü bu kelimenin anlamı budur) işlevsel ve basit açıklaması olması yeterdi. İhtiyaten eserini papaya ithaf eden Copernicus da sadece bir varsayım ileri sürmek istediğini iddia eder, ama sözleri şüphesiz daha cesurdur. "Matematik cahili olup bu alanda fikir yürütme küstahlığında bulunacak ve kutsal kitaptan kendi işlerine geldiği gibi çarpıtacakları bazı satırlara dayanarak beni suçlama ve eserime çamur atma cüretini gösterecek mataiologoi [*gevezelere*]" önem vermediğini ifade eder. Copernicus, 4. yüzyılda yaşamış olan ve "yeryüzü hakkında çok çocukça konuşmuş olan" din adamı Lactantius'a atıfta bulunur ve şu sonuca ulaşır: "*mathemata mathematicis scribuntur* [*matematiği matematikçiler yazar*]," yani bilim, biliminsanlarınındır ve ilahiyatla doğanın incelenmesi arasındaki bu ayrım, birkaç on sene sonra Galileo (1564-1642) tarafından nafile tekrar edilecektir.

Bilimin ilahiyatçıların elinden alınması

Copernicus'un Kuramı Hakkında Değerlendirmeler ve Eleştiriler

Yeni bir yeryüzü coğrafyası anlayışının yerleşmesi fazla büyük aksaklıklara uğramasa bile gökbilimleri alanında işler farklı bir şekilde gelişir. Tabii yerküresi algısıyla ilgili olarak da birçok inanış ve kadim anlayış uzun zaman dayanır ve bilge kişiler bile, eski bilgiyle yenisi arasında açılmış olan çatlağın bilincine güçlükle varır; onlarca sene boyunca modern bilgiyle günü geçmiş doktrinler beraberce yaşar: insan yaşamına uygun olmayan iklim kuşakları, Afrika'yı "Terra Australis"le birleşik gösteren Ptolemaios'un atlasındaki haritalar (2. yüzyıl) ve tabii Amerika'yı içermeyen ve öbür dünyayı güney yarımküresinde gösteren yerküresi. Her şeye rağmen coğrafya alanındaki yeni fikirler daha kolaylıkla kabul edilir. Daha zor kabul edilen ise hem Aristoteles (MÖ 384-322) ve Ptolemaios gibi otoritelerin öğretisiyle hem de o zamanlar mantıklı gelen hususlarla çelişen bir kuramdı: Dünya hareket ediyor olsaydı, yukarı doğru dikey olarak atılan bir okun atıldığı noktaya düşemeyeceği argümanı sayısız defa tekrar edilir. Öte yandan, evren gözleminin sadece insan gözüyle yapılabildiği ve herhangi bir aletin yardımının olmadığı yıllarda, evrenin merkezinde dünyanın değil de güneşin olduğu ve dünyanın diğer gezegenlerle birlikte büyük parlak yıldızın etrafında döndüğü iddiası nasıl açıklanabilir ki? Copernicus'un kendisi bile varsayımını oluşturmakta zorluk çeker. Aslında onun yaptığı, Bologna'daki günlerinde Eski Yunancayla beraber öğrendiği yeni bir hümanist bilim olan filolojinin kriterlerini uygulayarak kadim eserlerin incelenmesine dayanan bir entelektüel tümdengelim yöntemi izlemektir: O okumalardan, gökyüzünün dolaysız gözlemine pek dayanmayan kuramını geliştirmeye yarayan unsurlar bulur. Dolayısıyla, onun evreni henüz sonsuz uzay değil, "birinci ve hepsinden yüksekte olup kendini ve her şeyi içeren" (kitap I, böl. IX) sabit yıldızlar küresinin içinde kalan "globosum"du.

Copernicus'un argümanları

Bu kürenin içinde ilk gezegen, "dönüşünü otuz yılda tamamlayan" Satürn'dü; ardından, "turunu on iki yılda tamamlayan Jüpiter, sonra iki yılda dönen Mars gelir. Dünyanın bir yıl süren yolu dördüncü sırada olup [...] ay küresi dairesel olarak etrafında döner. Beşinci sırada bulunan Venüs dokuz ayda başladığı yere döner. En nihayette Merkür altıncı pozisyondadır ve seksen günde devrini tamamlar. Hepsinin merkezinde güneş durur: zaten, bu müthiş tapınakta kim bu lambayı başka bir yere, her şeyi aynı anda aydınlatabileceği bu yerden daha iyi bir yere koyabilir? [...]. Muhakkaktır ki, bu şekilde, kraliyet tahtına kurulmuş gibi olan güneş, onu çevreleyen gezegenler ailesine hükmeder."

Gezegenlerin hareketi

Kavramsal olarak, Kopernik'in kozmos imgesi Ptolemaios'unkinden çok farklı görünmez. Tabii Kopernik'in kuramında, bırakın hareketsiz olmayı, dünyanın ikili hareketi bile vardır, hem kendi ekseni üzerinde döner, hem de güneşin etrafında tur atar ve Kopernik'in kuramında gezegen yörüngelerinin belli başlı unsurları farklı bir şekilde tarif edilir. Ancak –bilimsel düşüncenin büyük tarihçisi Alexandre Koyré'nin (1892-1964) belirttiği üzere – modern astronomi tam da Kopernik'in ortaya atmış olduğu bazı ilkeleri reddederek ilerledi: "Temel bir ilke olan tekdüze dairesel hareketler ilkesini reddetmekle başlandı ve gökcisimlerinin hareketlerinin daireselliğinden vazgeçmeye kadar gidildi; gezegen küreleri ve gökküresi bile ortadan kaldırıldı," buna ek olarak, o merkez dünya değil de güneş bile olsa, evrenin bir merkezi olabileceği fikri terk edildi. Ancak bir diğer bilimadamı, J.L.E. Dreyer, Kopernik'in sisteminin, "titiz bir gözlemcinin göğü çok ince gözlemlere sebatla tabi tutma gereksinimini hissedeceği zaman daha da fazla geliştirileceğini" ifade etti (1970). Bu geliştirmeyi Danimarkalı Tycho Brahe (1546-1601) ve özellikle Galileo gerçekleştirdi. Galileo dürbün sayesinde birtakım gözlemlere başladı (dürbünü, Hollanda'da aralarında belli bir mesafe olan iki mercekten ibaret bir aletin uzaktaki gemileri görmek için kullanıldığını duyunca kendi yapmıştı, ama kendisi bunu göğü incelemek için kullanırdı) ve *Sidereus nuncius* [*Göklerin Ulağı*] (1610) eserinde bunlardan bahseder. Galileo'nun keşfettiği Jüpiter'in dört uydusu, ayın lekeleri ve Venüs'ün evreleri, onu Kopernik'in görüşlerinin doğruluğuna dair ikna eder ve aynı zamanda ona evrenin yepyeni bir imgesini gösterir.

Tycho Brahe

Kopernik'in varsayımına ilk tepki Protestan âleminden gelir. Luther (1483-1546), "Sofra sohbetlerinden" birinde, dünyanın hareketi hakkında zırvalayan o "yeni astrologa" saldırır. "Deli, astronomi ilmini altüst etmek istiyor, ama Kutsal Kitapta da yazdığı üzere, Yüşa dünyaya değil güneşe söylemişti durmasını."

Öte yandan, de Sacrobosco'nun çalışmalarının büyük hayranı bilge Melanchthon (1497-1560), fizik doktrinine dair bir yazısında, aklıselimin işaret ettikleriyle ve Kutsal Kitabın yazdıklarıyla çelişen anlamsız kuramlarından dolayı, Copernicus'u, "dürüstlük ve vakar" eksikliğiyle itham eder.

Copernicus'un Devrimi ve Roma Kilisesinin Laneti

İncil'in üstünlüğü

Calvin (1509-1564), *Yaratılış* kitabına yazdığı yorumda, şu soruyu sorar: "Copernicus'un otoritesini Kutsal Ruhunkinin üzerinde görmeye kim cüret edecek?" Ancak Roma Kilisesinin aksine, reform kiliseleri bu fikirlerle mücadele etmelerini mümkün kılacak kadar kuvvetli baskı araçlarına sahip değildir. Roma Kilisesine gelince, Polonyalı gökbilimci hakkında hemen bir kanaat belirtmez, hatta Katolik âleminde bu mevzudaki tartışmalar o kadar ileri gider ki, Galileo kuramını papanın kendisine bile kabul ettirebilme ümidine kapılır. Tabii olaylar o şekilde

gelişmez; belki de Galileo'nun gözlemleri sayesinde gerçekleşen varsayım alanından kuramsal ifadelere geçiş, Vatikan'ı 1616'da Katolik inancıyla uyumlu sayılmayan bu doktrini lanetlemeye sevk eder.

Bu noktada insanın aklına bir soru geliyor. *Yaratılış* kitabındaki kozmoloji neden Ptolemaios'un sisteminin kabulüne engel oluşturmaz ve İncil'de bahsedilen Tanrı'nın eli ya da ayağı, pişmanlığı gibi örneklerde olduğu gibi, Kutsal Kitapta hareket halinde bir güneşi ya da sabit bir dünyayı sadece ima eden bazı satırlar neden insanın daha kolay anlayabilmesi için kullanılan mecazi tabirler olarak yorumlanmayıp inancın temel unsurları sayılır? Aslında, dünyayı öbürleri gibi bir uydu olmaya indirgediğinden ve *Yaratılış* kitabının söylemlerini göz ardı ettiğinden veya en azından mecaza döndürdüğünden, Kopernik'in sistemi insan, yaratılan ve Tanrı arasındaki ilişkiyi altüst eder. Dünya sadece herhangi bir gezegense, insanoğlunun düşüş ve kurtuluşu da tartışmaya açılabilir, zira başka dünyalarda da canlılar olabilir. Amerikan yerlisinin insan olduğunu kabullenmek zaten zor olmuştu, dünya dışında hayat olabileceği varsayımı daha da tehlikeliydi. Üstelik bu şekilde dünyayla beraber insan da yaratılan bağlamında merkezi konumunu kaybediyordu; ama bu kadarla da kalmıyordu: Ya dünya da semavi cisimlerin mahiyetini paylaşıyordu ve dolayısıyla geçici olarak da olsa şeytanın üstünlük kazanabileceği bir günah yeri olamazdı, yahut sema da saflığını kaybedecek ve dolayısıyla tanrısal bir mekân sayılamayacaktı. *De l'infinito, universo e mondi*'den [*Sonsuz Evren ve Dünyaya Dair*] bahseden Giordano Bruno (1548-1600), onun benimsediği Kopernik takipçiliğinin sonuçlarının ölçüsü hakkında fikir verir.

Altüst olan bir sistem

Kilisenin, dogmalarına saldırı oluşturabilecek her şeye karşı amansız mücadele vermekte olduğu yıllarda, Bruno'nun eserlerine ek olarak geleneksel doktrinleri altüst eden fikirleri geliştirme hususunda giderek daha cüretkâr olan astronomların da eserlerinde ileri sürülen, kapalı bir kozmostan sonsuz bir evrene geçiş fikri, kiliseye tahammül edilemez görünür. Günümüzde papanın kendisi o hükmün yanlışlığını ilan eder ve Kilise Galileo'yu mümin ve Katolik akidesine karşı saygılı bir bilimadamı olarak gösterme eğilimindedir. Ancak burada gereken, Kopernik'in başlatmış olduğu astronomik devrimin, geleneksel düşüncenin temelinde olan fikirleri durdurulması imkânsız bir bunalıma nasıl soktuğunu anlamaktır. Bu fikirlerin başında Aristotelesçilik gelir; o kadar ki, Trento Konsili Aristotelesçilik açıklamalarının çoğunu Aristotelesçi doktriniyle temellendirdiğinden, o piskopos ve ilahiyatçı toplantısının merkezine Thomas Aquinas'ın *Summa theologiae* eserinin konmuş olduğu efsanesi yayıldı.

Giordano Bruno ve sonsuz evren

O zamanın tahsilli insanlarının muhtemelen hissetmiş olduğu şaşkınlık duygusu, İngiliz şair John Donne (1572-1631) tarafından ifade edilir: "Yeni fel-

sefe her şeyi şüpheli kıldı. Ateş unsuru tamamen söndü. Güneş kayıp, dünya keza." Daha da kötüsü, toplumların dayandığı hiyerarşinin kendisi de temellerinden sarsılmıştı: "Her şey paramparça, bütün uyum, bütün adil mevkiler ve ilişkiler kayboldu: Prens, teba, baba, oğul, hep unutuldu, zira her insan kendisinin bir Anka Kuşu olması gerektiğini düşünüyor." Aslında sonsuz bir evren fikri, insanoğlunu kadim sınırlamalardan azat edip ona yükseğe uçmayı öğretir.

Bkz. Keşifler ve Buluşlar, s. 64; Din Devrimi, s. 181; Kozmoloji ve Astronomi, s. 449; Nicolaus Copernicus, s. 459; Tycho Brahe, s. 463

Avrupa'nın Kimliği

Laura Barletta

Avrupa'nın, tek bir uygarlıkla özdeşleşen bir halklar topluluğu olduğu görüşü, 15. yüzyılın sonlarından itibaren yerleşmeye başlar. Ancak o tarihlerde kıtanın sınırları hâlâ çok oynak ve belirsizdir. Türklerin, Çinlilerin ve özellikle Yeni Dünyanın halklarının temsil ediliş şekli, Avrupalıların birtakım kültürel, teknik, ekonomik ve siyasi dönüşümlerin sonucunda oluşmakta olan Avrupalıların öz-bilincinin tanımına katkıda bulunur.

Eski Yunanlardan 15. Yüzyıla

"Christiana communitas"

Eski Yunan devrinde bile, uygarlık temsilcisi Avrupa, barbarlığı temsil eden Asya'nın karşıtı olarak gösterilir. O zamanlar, Avrupa belirsiz bir coğrafi alana karşılık gelir: Ya sırf Yunanistan'dan veya onunla sürekli ilişki içinde olan halklardan, yani özellikle Akdeniz halklarından; ya da örneğin Aristoteles'e (MÖ 384-322) göre, akıllı ama yeterince cesur olmayan Doğululardan ayrı, cesur ama pek de çalışkan olmayan insanların yaşadığı, hem Yunanistan'dan hem Asya'dan ayrı, Karadeniz'in kuzeyindeki İskit topraklarından ibarettir. Büyük İskender'in (MÖ 356-323, MÖ 336'dan itibaren hükümdar) ve Roma İmparatorluğunun fetihleriyle bu karşıtlıkların yerini Romalılar ve barbarlar arasındaki ayrım alır ve bu ayrım daha

sonra ortaçağda, Hıristiyanlar ve paganlar arasındaki kırılmaya dahil edilir. Nitekim ortaçağda "Avrupa" tabirinin yerine *Christiana communitas* [*Hıristiyan cemaati*], *Christiana societas* [*Hıristiyan toplumu*], *Christiana respublica* [*Hıristiyan devleti*], *Christianitas* [*Hıristiyanlık*] tabirleri kullanılır ve Avrupa terimi ancak bu devrin sonlarına doğru yeniden belirir. O noktada, bu terimin belirttiği alana, yeni Hıristiyanlığı kabul etmiş olan kıtanın merkez ve kuzeyindeki bölgeler dahil olur ve Avrupalıların mertlik, cesaret ve dürüstlüğüne tezat olarak, Asyalılara atfedilen kötülük, korkaklık ve güvenilmezlik gibi özelliklere sahip oldukları varsayılan, sapkınlıkla itham edilen, uygarlığın eski beşiği Yunanistan başta olmak üzere bazı doğu bölgeleri ihraç edilir. Doğu Roma İmparatorluğunun düşüşü ve Türklerin fetihleri Avrupa'da geçici bir dayanışma duygusu yaratırsa da, bu olaylar güneydoğu bölgelerinin kıtadan uzaklaşmasını ve Asya'ya dahil olmasını tescillemekle sonuçlanır.

Avrupa'nın Sınırları

Görünen o ki, Avrupa'nın sınırları, coğrafi sınırlar yoluyla değil de, halkların göçleri, gelenek ve kurumlarıyla ticari ve siyasi ilişkileri yoluyla tanımlanır: Bunlar zaman içinde değişebilen sınırlardır ve net çizgilerden ziyade geniş bölgelerden oluşur. Kıtayı üç yandan çevreleyen denizler bile ayrım unsurlarından ziyade ulaştırma yolları oluşturur: Örneğin iç içe geçmiş uygarlıkların merkezi Akdeniz, korsanlar, hacılar, tüccarlar ve fatihlerce katedilir. Öte yandan, İskoçya gibi kenar bölgeler ya da kıtanın en kuzeyinde bulunanlar pek az tanınır. Beyazdeniz'den Karadeniz'e, Ural Dağları boyunca değil de az çok Don ve Volga Nehirleri boyunca uzanan doğu sınırı daha da belirsizdir ve oradaki bazı memleketlerin Avrupa'ya dahil olup olmadığı bile kesin değildir.

Deniz sınırları

Ptolemaios'un 1548'te Venedik'te basılan, *Coğrafya* isimli eserinin (2. yüzyıl) bir baskısında, Vistül'ün doğusunda günümüz Polonya'sında bulunan Sarmatia diye bir bölge vahşi bir hayvanla temsil edilir. Polonya, Macaristan ve Transilvanya'nın, Tatarlar ve Türkler gibi pagan milletlere karşı Hıristiyanlığın savunma kaleleri olarak Avrupa kıtasına dahil olması ancak 16. yüzyılın ikinci yarısında gerçekleşir, buna karşılık doğunun Artik bölgesinde yaşayan Samoyetler, putperest ve vahşi sayılmaya devam ederler ve Moskova ancak kıl payı Avrupa'nın en uç kısmına yerleştirilir. Ne de olsa Avrupa sınırlarının Ural'a ulaşması ancak 19. yüzyılın birinci yarısında, esas aşamaları Rusya'nın 18. yüzyıl reformları ve Slav edebiyatının Batılılaşması olan uzun bir dönüşüm döneminden sonra gerçekleşecektir. Kıta halklarının yeni elde ettiği, tek uygarlığa ve üniter bir siyasi sisteme ait olma bilincinin bir işareti olarak, Avrupa'nın sınırlarını merak eden diplomatların, tüccarların ve sade seyyahların seyahat etme ve ilişki kurmaları, 16. yüz-

"Avrupalı" terimi

yılda bile yoğunlaşmaya başlar ve bu arada "Avrupalı" terimi başta bu yüzyılın ikinci yarısında Fransızcada olmak üzere, Latince dilinin yerini alan halk dillerinde ilk defa yer alır.

Türkler

Türklerin fethettiği Balkan Yarımadası bir barbarlık bölgesi gibi görünse de, bu bölgeyi geçip sonuna varan seyyahlar, zengin ve güçlü bir imparatorluğun merkezi olan Konstantinopolis'i keşfederler. Dolayısıyla, Türklerin temsil edilme şeklinde tutarsızlıklar vardır: bir yandan Doğululara atfedilen en kötü özellikleri kendilerinde toplarlar, ama öte yandan terazinin bir kefesinde despotça bir kudretin padişahın elinde yoğunlaşmış olması, cezaların zalimliği, vahşet ve kontrolsüz lüks, diğer bir deyişle barbarlık, öbür kefesinde de askeri gücün, sosyal disiplinin, adaletin hakça dağıtılmasının ve idari kabiliyetin olduğunu inkâr etmek imkânsızdır. Her durumda, Osmanlı İmparatorluğunun imajının temel özelliği hem aşağılama hem de hayranlık açısından aşırılığa maruz kalmasıdır; bu aşırılık, aşıldığı yerde değişik ve düşmanca bir dünyanın başladığı bir eşiğe işaret eder. Türkün olumsuz imajı tezat yoluyla Avrupalıların meziyetlerinin altını çizerken, olumlu imajı da Türkleri güçlü ve korkulacak bir hasım olarak gösterdiğinden aynı amaca ulaşır.

Tutarsızlık

Venedik büyükelçisi Giovanni Moro'nun 1590'da senatoya yazdığı, tipik Konstantinopolis tanımında kullandığı, "doğanın yarattığı en güzel ve rahat yerlerden birinde bulunan," "neredeyse daimi bahar" avantajı yaşayan, en geniş "çiçek çeşidiyle" süslenmiş gibi ifadelerle anlamı muğlak bir çeşit yeryüzü cenneti tanımlanır, zira sakinleri bu mükemmeliyete layık olmadıklarını gösterirler ve her durumda bu zengin avantajların mümkün kıldığı seviyeye ulaşamayıp Avrupalıların gerçekleştirmiş olduğu kapasitenin altında kalırlar.

Konstantinopolis'in güzelliği

Yeni Dünya

Ancak Avrupa'nın kendi kimliğinin bilincine varması, özellikle Yeni Dünyanın keşfiyle gerçekleşir. Aslında ilk başlarda Amerika kıtasını ele alan yayınlar, Türkiye ve Çin gibi uzak ama zaten bilinen bölgeleri ele alan yayınlardan çok daha azdır ve birçok coğrafya metni bu yeni bölgeyi ihmal eder. Üstelik yeni keşfedilmiş toprakların yeniliği, onları bilinen sınıflara dahil etme gayretinden dolayı sistematik olarak hafife alınır. Örneğin Kolomb (1451?-1506), İber yarımadasında Arapların Granada'dan 1492'de kovulmasıyla sonuçlanmış olan kâfirlere karşı mücadele-

Algı çeşitliliği

yi devam ettirdiğini ve İncil'deki evrensel tebliğ kehanetini gerçekleştirdiğini düşünür. Başkaları, yerlilerin İncil'de bahsedilen halklar olduğuna inanma gayretindedir, örneğin bazıları onların İsrail'in kayıp on kavminden biri olduğunu düşünür, ya da Aziz Thomas Aquinas'ın (1221-1274) vaazlarını dinlemiş halklar olduğunu ispat etmeye çalışır; bazıları da onların uzak Batıda efsanevi bir yer olan Hesperidlerin sakinleri olduğu sonucuna varır –örneğin İspanyol tarihçi Oviedo y Valdés (1478-1557) Hesperidlerin bu şekilde, papanın onayı olmaksızın Hesper'in hüküm sürdüğü bir yer olarak İspanya adına sahiplenilebileceğine inanır. Bazıları da Portekiz'in Amerika'yı, Fransa'nın da İngiltere'yi sahiplenebilmesi için Vizigot Kral Roderic (688-y. 712 civarı), Galli Madoc ya da Galyalıların atası Gomer'in keşfettiği uluslar konusunda aynı şeyi düşünür; bazıları Platon'un Atlantis'iyle ya da Kartacalıların Herakles'in Sütunlarının ötesinde keşfettikleri söylenen topraklarla bağ kurarlar.

Bütün bu tartışmalar, Kutsal Kitapların öğretileri hakkında şüpheler uyandırır ve yerlilerin insan olup olmadığı ve sömürgelere yerleşenlerin onları köle etmeye hakkı olup olmadığı tartışmasıyla beraber –bu tartışmanın bir tarafında yerli hakları savunucuları Montesinoslu Antonio ve Bartolomé de Las Casas, ötekinde onların insan değil de maymunlara yakın insanımsılar olduğunu ilan eden Juan Ginés de Sepúlveda vardı– düşüncenin laikleşmesine giden yolu açıp seküler değerlere dayanan bir Avrupa öz-bilincinin inşasına katkıda bulunur.

Yerlilerin insanlığı

Yeni Dünyanın varlığıyla dini öğreti arasında uyum sağlamak için, İngiliz filozof Francis Bacon (1561-1626) ikinci bir tufanın gerçekleşeceğini varsaymak zorunda kalır ve Giordano Bruno (1548-1600) beyazların, siyahilerin ve Kızılderililerin hepsinin Âdem'den geldiğini varsayan bir kuramın olmazlığını açık açık telaffuz eder.

Avrupalıların farklı (ve daha iyi) bir uygarlığa ait olma algılarını güçlendirme konusunda bunlar kadar önemli bir diğer etken de, coğrafi keşiflerin eski zamanların biliminsanlarına karşı duyulan saygıyı hafifletmiş olmasıdır. O çağda yaşayanların gözünde Avrupa, eski zamanda yapılanların yanında sönük kaldığı büyük işlerin kahramanı gibi görünür ve klasik bilginin kesinlikten uzaklığının ve yer yer masalımsılığının fark edilmesi, o anki zamana duyulan güveni teşvik eder ve bu da *querelle des anciens et des modernes*'le sonuçlanır. Las Casas *Historia de las Indias* [*Hint Tarihi*] eserinde bu "hepsinden daha yeni ve farklı zamandan" şaşkınlıkla bahseder. Daha sonra Giordano Bruno *De propria vita* [*Kendi Hayatıma Dair*] eserinde, büyük heyecanla "eskiler dünyanın sadece üçte birini tanırken, [*kendisinin*] bütün dünyanın tanınır olduğu" bir zamanda doğmuş olmasından bahseder ve Tommaso Campanella (1568-1639) *Città del sole* [*Güneş Şehri*] eserinde "yüz yılda, dünyanın dört bin yılda sahip olduğundan daha fazla tarihe sahip olan bir yüzyılı" över.

Kutsal Kitapların göreceliliği

Keşfedilmekte olan yerlerin tasviri, birçok hayalin kesiştiği noktada konumlanır. Bunlar sadece yeryüzünde bir cennet –yani keşfedilmesinin, çağın endişeli hassasiyetince ısrarla öngörülmüş olan, çağın sonunu getiren bir yer ya da imansızlara din tebliği için bir fırsat ya da bilgiye susamışlığın şahane ödülü ya da İspanyol yazar López de Gómara'nın dediği üzere, her şeyin "bizim dünyamızdakinden çok farklı olduğu" bir dünya– değil de, aynı zamanda ebedi bolluk, gençlik ve masumiyetin bulunduğu çok zengin topraklar olarak görünür. Fransız filozof Montaigne (1533-1592), *Denemeler*'inin yamyamlara dair ve arabalara dair bölümlerinde ve "kendisine alfabe öğretilecek kadar çocuk olan" saf bir dünyadan bahsettiği *Raimondo Aron Apolojisi*'nde böyle yerler hakkında meşhur ve çok heyecanlı tarifler verir. Ancak mesele, paradan, ticaretten, kıyafetten, sosyal farklılıklardan, nefret ve yalanlardan yoksun iyi kalpli vahşiyi taklit etmek değil, kesinlikle reddedilmeyen, tam tersine mükemmel olması arzulanan Eski Kıtanın katetmiş olduğu mesafeyi bakir bir dünya üzerinde ölçme meselesidir. Bu cennet, aynı zamanda altının bol olduğu ve zenginliğin kolayca kapılabileceği bir yerdir. İlkel dünyayı överek büyüten Montaigne, daha sonra ağaçların, meyvelerin, otların, hayvanların "mükemmel bir şekilde altınla şekillendiği" İnkaların kralının bahçesi karşısında vecde kapılır.

Eskilerin göreceliliği

Burası, Avrupa'nın derhal bir fatih olarak üzerine konacağı ve emperyalizm çağına kadar hep daha ezici olarak kendi üstünlüğünü hissettireceği bir bolluk ülkesidir. İlginç olan, Montaigne'in kendisinin, eskiyle yeni kıtayı karşılaştırırken "Herkes kendi geleneklerine uymayana barbarlık der" diyerek, bu etnosentrik algının aşılmasının temellerini hazırlamış olmasıdır. Bu, modern çağda Avrupa gücünün ve hegemonyasının gururlu ifadesinin yanında hep mevcut olacak, azınlıkta kalan bir düşünce çizgisidir.

Avrupalılar ve Yeni Dünya

Cizvit Giovanni Botero (1533?-1617), putperestlikten hakiki dine, ilkel ekonomiden düzgün üretime ve ticarete, kaostan kanunlara ve istikrarlı siyasi kurumlara, basit geleneklerden daha sofistike geleneklere, insanın yalnızlığından muhteşem şehirlerin inşasına geçişi tamamlayabilmiş tek uygarlık olan Avrupa uygarlığının spesifik özelliklerinin anlatıldığı, 1596'da basılmış *Relazioni universali* [*Evrensel İlişkiler*] eserinin dördüncü kısmında, bu hegemonyanın nedenlerini başarıyla anlatır. *Cosmographia* (1588) adlı eserinde Sebastian Münster'in ifade ettiği üzere, Avrupa, verimli topraklı ve ılıman iklimli, tarımı, madenleri ve üretimi zengin, bol nüfuslu ufak bir kıta ve daha büyüklerinin aksine, "hem barışta hem savaşta kendine yeten" bir yerdi; sakinlerinin, 16. yüzyıldan itibaren giderek daha çok bilincine varacağı Avrupa imgesi bu olacaktı.

Hegemonyayı meşrulaştırmak

Kültür, Politika, Ekonomi

Avrupa'nın dünyanın geri kısımlarına karşı üstünlük duygusu 15 ve 16. yüzyıllar arasında oluşur ve aynı zamanda ve özellikle, kıtanın içinde gelişen kültürel, siyasi ve ekonomik etkenlerin sonucunda gerçekleşir. Bu etkenlerin en başında, klasik eski çağlardan esinlenmenin yaygınlaşması geliyordu: İtalya'da başlayan bu süreç, seyahatler, yazışmalar ve hümanist Pomponio Leto'nun (1428-1497) Roma Akademisi ve Marsilio Ficino'nun (1433-1499) Floransa Akademisi gibi buluşma yerleri aracılığıyla çeşitli memleketlerin aydınları arasında önemli ortaklık unsurları yaratır ve etkisi Latin kökenli halk dillerinin ortaya çıkmasıyla silinmeyecek olan Latincenin kullanımını yaygınlaştırır. Protestan reformunun neden olduğu dinsel kırılma bile daha yoğun bir kültürel dolaşım şeklini alır: Heterodoksların seyahatleri, Reform ve Karşı-Reformun kiliseler içerisinde yarattığı dinamizm, Katolik mezhebine katılacak olan bölgelerdeki misyoner faaliyetler, Cizvitlerin *ratio studiorum*'unun* yaygınlaşması ve Karşı-Reformun sanata etkisi örneklerini hatırlamak yeterli olacaktır. Siyasi boyuta gelince, Machiavelli (1469-1527) Avrupa'ya özgü bir devlet organizasyonu saptayarak yeni bir aidiyet duygusu belirginleştirdi, zira *Arte della guerra* [*Savaş Sanatı*] isimli eserinde ifade ettiği üzere, "Sadece Avrupa'da birkaç krallık ve sonsuz sayıda cumhuriyet oldu." Leonardo Bruni'den (1369?-1444) başlayarak, Floransa ortamında da devletlerin içinde faaliyet gösteren politik özne çokluğunun altı çizilir. Bu çeşitlilik, kişisel yeteneklerin ve taklit ruhunun gelişimini teşvik eder ve bu noktadan itibaren, yazı dünyasında bu devletlerin kimliklerinin vazgeçilmez bir özelliği olur. 18. yüzyılda kuramsallaştırılacak olan, devletler arasında bir denge gözetme gereksinimine olan inanç buradan kaynaklandı. Zaten Floransalı edebiyatçı Pier Francesco Giambullari (1495-1555) bir *Storia d'Europa* [*Avrupa Tarihi*] yazılabileceğini düşünmüştü. Venedik'te 1566'da basılan bu eser, Avrupa'daki olayların arasındaki bağlantıları gösterip kıtanın ağırlık merkezinin Akdeniz'den Orta Avrupa'ya geçişinin altını çizer.

Yakınlaşma etkenleri

Avrupa Hâkimiyeti

Yakın zamanlarda, özellikle tarihçi Immanuel Wallerstein tarafından, 15. yüzyılın ikinci yarısından itibaren gerçekleşen ekonomik değişimlere, nüfus patlamasına ve yapısal değişim bütününe, Avrupa'yla dünyanın geri kalan kısmıyla ilişkileri yüzyıllar boyunca değiştirecek olan ileriye doğru hamleye ve Eski Kıtaya giderek güçlenecek olan bir hâkimiyet pozisyonu elde etmesini mümkün kılacak, dünya çapındaki işlev uzmanlaşmasına büyük önem verildi. Başka bir deyiş-

16. yüzyıldan 19. yüzyıla

* Ratio atque Intitutio Studiorum Societalis Iesun'un kısaltması. Cizvit Eğitiminin Resmi Usulü.

le, modern çağın başlangıcından itibaren Avrupalıların elde ettiği özbilinçten ziyade, fiilen uzun vadeli bir süreci başlatan etkenlerin üst üste binişine dikkat edildi.

Amerikan yerlilerinin birinci basamağını, Avrupalılarınsa en üst basamağını oluşturduğu bir skala şeklinde çeşitli uygarlık dereceleri olduğu önkabulü, 18. yüzyılda, aksi takdirde daha ileri halkların yerlerini almasıyla yok olmaya mahkûm olan ilkel halkların eğitilebilme imkânının tanınmasıyla sonuçlanacaktır. Çeşitli yazarlar arasında Voltaire de (1694-1778), *Milletlerin Gelenek ve Ruhuna Dair* denemesinde (1756), insanlığın bir aşamadan diğerine ilerleme anlamına geldiği görüşünü benimser.

Ancak 17 ve 18. yüzyıllar arasında, bir yanda Avrupa geleneklerini eleştiren İranlılar, Araplar, Mısırlılar, Hintliler, öte yanda Avrupalılar arasında kurgusal yazışmalara dayanan bir edebiyat türünde patlama yaşanır (Montesquieu'nün 1721'de çıkan *Lettres Persanes* [*Pers Mektupları*] eserini zikretmek yeterli olacaktır). Başta Çin uygarlığı olmak üzere, kadim uygarlıklara duyulan hayranlık, kendi memleketlerinde hüküm sürmesi arzulanan bilgelik ve adaletin atfedildiği bu milletlerin uzun tarihiyle Eski Kıtanın üstünlüğü arasında uyum sağlama problemini ortaya koyar. Buna yanıt, yaşlanmış olup artık yeni ilerlemeler gerçekleştiremeyecek olan bazı milletlerin gelenekselcilikleri ile, yeni sosyal, ekonomik ve politik ilerlemelere ve sanat ve bilim dalında yeni fetihlere doğru ilerlemeyle devam eden Avrupalıların dinamizmini karşılaştırmakta yatıyordu.

Egzotizm ve karşılaştırmalar

Avrupa'nın tekil bir siyasi, ekonomik ve kültürel sistem olduğu görüşünün millet bilinciyle karşı karşıya geldiği 19. yüzyılda bile Avrupa kimliğinin inşası tam olarak sekteye uğramaz. Tam tersine, Eski Kıtanın üstünlüğüne olan kesin inanış, Avrupa'nın kendi dinini, kurumlarını ve âdetlerini dünyanın geri kalan kısmına dayatma misyonunun kendisine düştüğünü hissettiği ve dünyanın ekonomisini bir hiyerarşiye tabi tutma sürecinin tamamlandığı 19. yüzyılın sonlarında, emperyalizm çağında zirveye ulaşacaktır. Ancak tam da o zaman, Amerika Birleşik Devletleri ve sonra da Japonya'nın yükselmesiyle beraber, ilk kriz işaretleri belirmeye başlayacak ve gezegende yeni bir düzenin kurulması Birinci Dünya Savaşıyla gerçekleşecektir.

Bkz. Keşifler ve Buluşlar, s. 64; Doğuda Avrupa Varlığı, s. 76; "Uluslararası Para Cumhuriyeti" s. 257; İlanlar ve Gazeteler, s. 285

Siyasetin Doğuşu

Corrado Vivanti

16. yüzyılın başlarında uluslararası ekonomik ve politik ilişkiler için yeni alanlar açılır, dünyanın sınırları genişler ve o ana kadar bilinmeyen insani ve mali kaynaklar ortaya çıkar. Böyle bir sahnede, sadece Fransa ve İspanya gibi İtalya üzerinde hâkimiyet kurmaya çalışan büyük devlet aktörleri siyasi sahnenin kahramanları olabilir. "Devlet" tabiri bu yüzyılda şekillenip kendini kabul ettirir.

Büyük Monarşiler

İngiltere'ye karşı Yüz Yıl Savaşları Valois Hanedanı (1328-1589) lehine sonuçlanınca, Fransa hızlı bir şekilde büyük güç konumuna döner, hatta Cüretkâr Charles'ın (1477) muharebede ölmesi sadece krallığın doğu sınırındaki bir tehdidi bertaraf etmekle kalmayıp, önceden Burgonya Dükalığının elinde olan bazı bölgelerin ele geçirilmesiyle de sonuçlanır. Kısa bir zaman sonra (1481), Anjou Hanedanının sona ermesiyle, Provence ve Anjou bölgeleri de Fransa krallığına bağlanacak ve bazı evlilikler sonucunda Bretagne bölgesi de bunlara eklenecektir. Aynı dönemde hükümdarları Kastilyalı Isabella ve Katolik Ferdinand'ın evlenmesiyle Kastilya ve Aragon Krallıkları birleşir ve bu birleşik krallık 1492'de İber Yarımadasındaki son Arap toprağı olan Granada Krallığını ve Pirene Dağlarının iki tarafındaki Navarre'ı fetheder. Katolik krallar, okyanusun karşı kıyısındaki Amerika topraklarında da hâkimiyetlerini genişletirler. İki krallık, 16. yüzyılın ilk yarısı boyunca aralarında savaşır: Hedef, İtalya üzerinde hâkimiyettir ve bu uzun çatışma dönemi sonucunda İtalya'nın zayıf devletleri altüst olur ve "İtalya'nın özgürlüğü" sona erer.

Fransa ve İspanya

"Devlet" Kavramı

Çeşitli bölgelerin birleşmesi ve iktidarın merkezileşmesi süreçleri ve artık ateşli silahlara ve toplara sahip askeri güçlerin giderek daha fazla kullanılmasından dolayı giderek artan masraflara neden olan savaşlar, organize idare sistemlerini ve yeni bütçelerle orantılı devlet girdilerini gerekli kılar: Bu şekilde kamusal yapı gelişip dönüşür ve "Devlet" teriminin tam da o sıralar yerleşmiş olması rastlantı de-

Bir fikrin doğuşu

ğildir. Tarihçi Alberto Tenenti (1924-2002) şöyle yazar: "Modern anlamıyla Devlet terimi 1550'ye doğru İtalyancaya yerleşir ve 16. yüzyılın ikinci yarısında hızlı bir şekilde muzaffer olur. Fransızcadaki *Etat* kelimesi, birkaç on yıl gecikmeyle de olsa, bir o kadar başarılı olur. Sadece bu bile, 16. yüzyılın tamamı boyunca siyasi hassasiyetlerin ve düşüncenin bu kavramla çalkalandığı anlamına gelir. Üstelik bu kavramı Jean Bodin'in kuramsal düşüncelerinin tamamında bulmak mümkündür, hatta doğmakta olan bu hâkim fikrin oluşturduğu kavramsal alan, onun Machiavelli'yle açık veya zımni diyaloğunun en çok geliştiği alandır." Machiavelli (1469-1527) ve Bodin'i (1530-1596), yeni çağın keşfedip yenilikçi bir siyasi düşünceye neden olduğu problemlere dair tefekkürün sembol isimleri olarak görebiliriz.

Machiavelli ve Siyasetin Özerkliği

Rönesans çağında siyasetin doğuşu, kadim metinlerin yeniden keşfedilmesinin sonucu değildir: Ortaçağ teologları ve filozofları Aristoteles'in (MÖ 384-322) ve Platon'un (MÖ 427-347) bu konulardaki yazıları konusunda bilgi sahibiyse de, bu metinlerdeki dünyevi dersler de genellikle metafizik hususlarla bağlantılı olarak algılanır. Machiavelli'nin 26 Ağustos 1513 tarihinde arkadaşı Francesco Vettori'ye yazdığı mektupta dediği "Aristoteles'in müttefik cumhuriyetler hakkında ne dediğini bilmem" şeklindeki sözler, genellikle bütün görüşleri için geçerlidir; nitekim Machiavelli klasik eserlerde modern siyasi olay ve olguların anahtarını bulamaz ve daha da önemlisi, soyut modellere güvenmez: "Birçokları, gerçeklikte hiç görülmemiş bilinmemiş cumhuriyetler ve prenslikler tasavvur etti," oysa "fiili gerçekliğin peşinden gitmek" gerekir (*Prens*, XV). Tabii, "fiili gerçeklik" takip ve taklit edilecek örnekler sunabilecek geçmiş olayları bilmeyi önemsiz kılmaz, ancak bu bilginin anlamlı olabilmesi için onu modern şeylerin deneyimiyle birleştirmek gerekir: Machiavelli'ye göre, ister eskilerin ister çağdaşlarının olsun, bütün yaşananın tarihe dönüştüğü ya da geçmiş ile şimdiki zamanın kendi dünya anlayışına göre analiz edilebilecek tek bir tabloda birleştiği söylenebilir. *Prens* isimli eserini yazmakta olduğunu haber veren 10 Aralık 1513 tarihli mektubundan Machiavelli hakkında edindiğimiz izlenim, mantık yürütme şeklinin, günlük hayata karşı duyduğu dikkat ve merakı, klasikler üzerine düşüncelerle birleştirmek olduğunu gösterir: Eserlerine kendilerine has o orijinalliği veren tam da bu hayatla devamlı temasla geçmişin büyük yazarlarının sebatlı incelemesinin iç içe girmesidir. Valentino lakaplı Cesare Borgia'nın (1475?-1507) yakın geçmişteki meselesi bu açıdan eğitici olabilir, "çünkü yeni bir prense, kendi eylemlerinin örneği dışında daha iyi öğretiler vermeyi beceremem" (*Prens*, VII); ama şimdiye dair deneyimlerle beraber, özellikle Romalıların cumhuriyetlerini inşa

Siyaset alanı

İtalyan devletleri meselesi

ettikleri zamanki olayların dersi de ihmal edilmemelidir. O yıllarda, "Şarl'ın istila ettiği, Louis'nin yağmaladığı, Ferrando'nun zorladığı ve İsviçrelilerin hakaret ettiği" (*Prens*, XII) İtalya'nın yaşadığı kriz, "ihtiyatlı ve meziyetli birine, kendisine şeref verecek ve insanlığa hayrı dokunacak bir idare şekli başlatmak fırsatı verecek" (*Il principe*, XXVI).

Bu noktadan Machiavelli'nin vardığı sonuç çıkar, ancak bu sonucu, olumlu bir noktaya, yani Alpler'in kuzeyindeki büyük monarşileri dönüştüren yenilenmenin benzerine ulaşmanın ne kadar zor olduğu bilinci gölgeler. Machiavelli, "Fransa'da ve İspanya'da olduğu gibi bir cumhuriyete ya da prense tamamıyla itaat etmeyen herhangi bir bölge, herhangi bir zamanda birleşik ya da mesut olamadı" diye yazar *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio* [*Titus Livius'un İlk On Yılına Dair Konuşmalar*] (I, 12) isimli eserinde; tek engel, çeşitli İtalyan devletlerindeki geniş çaplı çürümüşlük ve "bu bölgenin birleşmesine engel olan" Kilisedir. Benedetto Croce'nin (1866-1952) yazdığı gibi, "Machiavelli politikanın gerekliliğini ve özerkliğini keşfetti." İnsan eylemlerinin bu alanı, din, ahlak ve göreneğin dikte ettiği kanun ve kurallardan bağımsız sayılır, oysa daha önceki düşünürlerin yazılarında bu kurallar o alanı şartlandırırdı. İnsanlar –bu açıdan Aristoteles'in dersi çok önemlidir– polis* içinde varolan canlılardır ve bir halkı, bir devleti oluşturan bir birey bütünü sayılmalıdırlar. Machiavelli için önemli olan mesele, vatandaşın tabi olduğu toplum ve kamudur, bundan dolayı insanın kendi başına eylemde bulunduğu etik âlemini göz önüne almaz.

Kanunların işlevi

Machiavelli'ye göre kanunlar ve mevzuatla düzenlenen güç, uygar hayatın temelleridir ve ilk önce onların temin edilmesi gerekir: Bu görüşünü, Floransa'nın zayıflığından endişeli olup, paralı milis kullanmanın feci sonuçlarını gördüğünden, "kendi silahlarının" kullanılması fikrini kabul ettirebildiği zamanlarda yazdığı ilk siyasi yazılarında ifade eder. *La cagione dell'ordinanza* [*Emrin Sebebi*] eserinde silahlı şehir milislerinin gerekliliğini açıklarken şu girişi yapar: "İmparatorluk, Krallık, Prenslik veya Cumhuriyetten, buyurgan insanlardan söz edenlerin [...] adalet ve silahtan söz ettiğini herkes bilir." Gücün gerekli olduğu kesindir, ancak bizim modern bir terimle uzlaşma dediğimiz şey de gereklidir. Machiavelli defalarca "zamanımızda varlığından haberdar olduğumuz başka Krallıklara göre kanunlara daha çok tabi olan" (*Discorsi* [*Konuşmalar*] I, 50) Fransa'ya hayranlığını ifade eder. Devletlerde ve özellikle yeni devletlerde derin bir şekilde kök salabilmenin en iyi yolu, halka dayanmaktır, çünkü büyüklere oranla, halkın "amacı daha dürüsttür," nitekim "büyüklerin amacı ezmekken, halkın amacı ezilmemektir." Ancak "özgür yaşamak," "politik yaşamak," yani herkes için geçerli kanunlara tabi olarak yaşamak tercih edilecekse, kural-

* Eski Yunan kent devleti. Zoon politikon, kent devleti içinde varolan varlığı kent devleti içinde, yani bir topluluğun içinde olduğunda anlam kazanan yaratık.

lar ebedi ve değişmez olamaz. Yöneticiler arasında "mutlu olan, zamana göre hareket etme şeklini bulandır" (*Prens*, XXV) ve zamanın ve talihin değişimini anlamak siyasetçinin erdemidir.

Talih olmadan erdem yeterli olmaz; vatandaşlarının erdemleri sayesinde kazandığı hâkimiyeti büyütüp muhafaza etmesini sağlayan kural ve kanunları yürürlüğe koymuş olan Roma örneği, "erdemin talihten ne kadar daha kudretli olduğunu" (*Discorsi*, II, 1) gösterir. Ve "siyasetin özerkliği" siyasetin illa ahlaka önceliği olacağı anlamına gelmez. Sadece "çürümüş cumhuriyetlerde" ya da "vatanın bekâsı tartışılıyorsa" bütün ahlaki öncelikleri göz ardı edip "bir kraliyet aktörüne" başvurmak zorunluluğu olabilir: Böyle olağanüstü bir durumda, "adil ya da gayri adil, merhametli ya da zalim, takdir edilecek ya da utanç verici olup olmadığı göz önüne alınmayacak; bilakis, bütün öbür boyutlar geri atılıp hayatı kurtaracak ve özgürlükleri muhafaza edecek taraf takip edilecektir." Bu bir yerde Cicero'nun eski ilkesinin esasıdır: "*Salus populi suprema lex esto* (Halkın bekâsı, esenliği en üst ilkedir)" (*De legibus* [*Kanunlara Dair*] III, 3).

Siyasetçinin erdemi ve talihi

Ancak başına çeşitli mahkûmiyet ve eleştiriler açan bu kuralları ifade eden kişi, sadece modern antropolojinin eski zaman şehirlerinde gözlemlemeyi başardığı hususları hissedebilmişti: Machiavelli'nin siyaset hayatında dini boyut, sekülerleşme sürecini ima eden demokratik bir rejim olduğunda bile şarttır. Dolayısıyla Machiavelli'ye göre, "bir uygarlığı muhafaza etmek için" din, "mutlak olarak gerekli olan bir şeydir" (*Discorsi*, I, 11): Tabii, eski zamanların dini, iyi düzenlenmiş bir devletin temellerini oluşturmaya daha uygundu, çünkü vatandaşlık heyecanı ve vatan dayanışması yaratıyordu, oysa "bizim dinimiz [...] dünya şerefine daha az önem vermemize neden olur" (*Discorsi*, II, 2), üstelik onu ilkelerinden uzaklaştıran bir "gerilemeden" mustariptir ve "onu verenin emrettiği gibi kalamadı" (*Discorsi*, I, 12). Ancak dine temel bir fonksiyon atfeden bu görüşleri, inancı *instrumentum regni* [*yönetim aracı*] indirgemeye eğilimli, "devletin âli menfaatlerini" düzenleyen kurallarla karıştırmamalı: Machiavelli'nin ifade ettiğinin aksine, mesele siyaset kurumlarını yenilemek değil, Karşı-Reform Kilisesinin başlatmış olduğu tanzim edici işlemle mutlak hükümdarların eylemlerini garantilemek için taht ile Kilise arasında bir ittifak kurmaktır.

Gerekli din

Bodin ve Mutlak Hükümranlık

Machiavelli'nin dikkatli bir okuru olan (çıkar temelli ifade edilmiş bazı görüşlere rağmen) Fransız hukukçusu Jean Bodin de 16. yüzyılın ikinci yarısındaki Fransız buhranının siyaseti hakkında düşünmeye yönelir. I. François'nın

muhteşem döneminden ve II. Henri'nin (1519-1559) 1559'da dramatik bir şekilde sona eren döneminden sonra, Katolikler ve Hügonotlar arasında fırtınalı bir iç savaş dönemine giren Fransa, Bodin'e "muazzam bir şiddetle sarsıldığından, kaptanlarının ve pilotlarının hepsinin hiç durmayan gayretlerinin sonucunda eşit derecede yorgun ve tükenmiş" olduğu bir gemi gibi görünür. Herkesin yardıma yetişmesi gereklidir: "Bunun içindir ki, kendi hesabıma, daha iyisini yapamadığımdan, Devlet hakkında sözler söylemeye giriştim." Bütün bunlara rağmen, tam da o bunalımlı onyıllarda memleket siyasi ve sivil yapılarının sağlamlığını ispat edip giderek artan bir dayanışma bütünleşmesiyle farklılığını muhafaza eder ve bu farklılık giderek daha netleşen milli bir karaktere sahip olup Rabelais'nün (1494?-1553), Ronsard'ın (1524-1585), Pléiade'ın şairlerinin, Montaigne'in (1533-1592) ve Bodin'in kendisinin adlarıyla süslenmiş bir kültürel yeşermeye yol açar. Fransa'nın, acımasız iç çatışmalarına ve dini çelişkilerine rağmen üniter bir bütün olarak nasıl dayandığını anlamak için memlekete yeni enerji ve yeni kaynaklar sunacak sosyal bir gücün doğduğunu göz önünde bulundurmak gerekir: Bu, ticaret ve mali işlemlerle zenginleşip giderek artan sayıda çocuklarını hukuk tahsiline yöneltip, bu şekilde onlara yeni kariyerler ve krallığın bürolarında ve idari mevkilerinde yeni bir kudret imkânı sunan, *tiers-état* aristokrasisidir. Bu sınıf bilgisinin ve ekonomik ve sosyal itibarının sayesinde çok değerli bir politik ve kültürel işlev yürütür ve neredeyse devlet bünyesinin birleştirici örgüsünü oluşturur.

Sınıflar ve Devlet

Bodin'in kendisi de hukukçudur: 1550'den sonra, on yıl boyunca Toulouse Üniversitesinde ders verir ve daha sonra Paris parlamentosunda avukat olup, orada, başka saygın hukukçuların kendi entelektüel itibarlarını zedeleyici saydıkları, Katolikliğe sadakat yemini eder. Machiavelli'ninkinden farklı bir bakış açısıyla da olsa, *République*'in [*Cumhuriyet*] yazarına göre de din, kesilmemesi gereken bir sosyal bağdı. Ancak, devletin teorisyeniyle, *Yedi Bilgenin Diyaloğu* eserinde farklı dinsel inançları olan ve farklı felsefe ekollerine mensup yedi bilgeyi "yüce sırlar" hakkında tartıştıran düşünür arasında çelişki görmek, yüzeysellik olur. 1561'de bir arkadaşına, "gerçek din, arındırılmış bir zihniyetle gerçek tanrıya yönelmekten başka bir şey değil" diye yazan kişi, 1576'da Blois'daki *états-généraux* [*genel meclisler*] toplantılarında, Katolik İttifakının aşırı tekliflerine karşı, hükümdarın himayesi altındaki dini barışın güçlü destekçisidir. Ondan sonra, birden fazla defa gizlenmeyi tercih ederse de, bunun muhtemel nedeni, bir karara varmak için toplanmış politik kurullarda kesin tavır almakla karışıklık anında kişisel olarak ortaya atılmanın farklı şeyler olmasıdır. Blois'da savunduğu ve Katolik İttifakının karşı çıktığı pozisyon, Bodin'in çalışmalarının temel unsurlarından birine, yani politik hayatın en yüksek ifadesi olan hükümranlık kavramıyla bağlantılıdır. O yıl-

Bodin'in izlediği yol

larda bir de imparator taraftarı (Yeni Ghibellinlerin) idealler yeniden doğar oldu ve bu da Avrupa sahnesine V. Carlos'un (1500-1558) çıkışının bir sonucudur, çünkü Hıristiyanlık âleminin bu en güçlü hükümdarının, 4. yüzyılda Roma imparatoru Constantinus'un (y. 285-337, 306'dan itibaren imparator) İznik Konsilini (325) toplayıp bu konsile başkanlık ettiği zaman yaptığını tekrar ederek, Protestan reformunun neden olduğu dini ihtilafları çözmesi umulur. 16. yüzyılın ikinci yarısında, çeşitli prenslere, kendi hükümranlık bölgeleri için hem seküler hem ruhani alanda yetki atfetme eğilimine girilir, oysa o ana kadar bu yetki genişliği imparatorlara mahsustu. Aslında epey zamandır tam da Fransa kralına mutlak bir yetki tanınmıştır; kadim bir ifadeye göre, kralın "Krallıkta üstü yok" denirdi.

Bodin'in formülasyonu açıktır: "Hükümranlıktan kasıt, devlete özgü olan o mutlak ve ebedi kudrettir" (*République*, I, VIII). Bodin'in konuyu ele alış şekli sistematik bir tarzda gelişir; bunun bir sebebi de yazılarının, kendi incelemelerine hümanistlerin tarihsel-filolojik yöntemi uygulamış ve hukukla siyasi kurumları toplumun ilerleyişine bağlı zamanlarının sonuçları olarak incelemiş olan Fransız hukukçularının tipik kültürel hattına göre geliştirmiş olmasına rağmen, Fransız monarşisinin giriftliğini yansıtmasıdır. Bodin kesin bir şekilde monarşik ve babadan oğula geçen yönetim şekli tercihi ifade eder: Keyfiyeti engelleyecek kanunlara tabi olsa da, devletin çıkarları, mutlak bir yetkinin müdahalesini gerektirebilir. Bu şekilde, krizler veya çelişkili durumlar olduğunda –bu noktada Fransa'da o dönemde gerçekleşen olayların etkisi açıktır– zamanın değişimine uygun olarak, kamu yararının özel yarara önceliğini, kanun koyucuları ve hâkimler dahil herkesten iyi değerlendirebilecek olan hükümdarın alacağı olağanüstü önlemler gerekebilir.

Hükümranlık ve Devlet

Hükümdarla tiran arasında ayrım yapmasına rağmen Bodin, isyan ve anarşi tehlikesiyle karşı karşıya kalmaktansa, hükümdarın emirlerine hep itaat etme gerekliliğini savunur. Diğer bir deyişle, hükümranlık mutlak, her şeyin ve herkesin üstünde ve bölünmez olmalıdır; Bodin'in tarif ettiği hükümdar, Bourbon Hanedanından Güneş Kral olarak bilinen XIV. Louis'nin (1638-1715) hoşuna gidebilirdi, çünkü tebaasına ender olarak görünerek ve her durumda büyüklüğüyle orantılı bir ihtişamla davranarak, ilahi bilgeliği taklit etmeye davet edilir. Bodin, karma devlet idare şeklinin hepsinden iyi olduğu görüşünü savunan "ileri gelenler"in görüşlerini reddederken, Fransız rejimini aristokrasi (Paris parlamentosu), demokrasi (*états- généraux*) ve monarşinin bir karışımı olarak gören o yazarları yalanlar: "Böyle bir kanaat saçma olmaya ek olarak bir de suç oluşturur: nitekim vatandaşları hükümdar prensin yoldaşları ve meslektaşları haline getirmek, *lèse majesté* [*hükümdara hakaret*] suçu oluşturur" (*République*, II, 1).

Mutlak hükümdara doğru

Bu eserin iç savaşlar sürerken, kralın yetkilerine sürekli karşı çıkılırken ve prensin kendi şahsı bile mutlakiyet karşıtlarının tehdidi altındayken yazıldığını göz önünde bulundurursak, Bodin'in Fransa'nın batmasına engel olmak için kralın bir ilahın az biraz altında bir haşmete sahip olduğu hususunda neden ısrar ettiğini anlayabiliriz: Devletin esası ve hükümdarlıkla bu hükümdarlığın yetkileri birbirinden ayrılamaz. Neredeyse iç kavgaların gelecek gelişmelerini ve 1588'de III. Henri'yi (1551-1589) Paris'i terk etmeye zorlayacak olan demagojik On Altılar Hükümetini öngörmüşçesine, eserinin sonunda Bodin şöyle bir iddiada bulunur: "Bir prensin tiranlığı zararlıysa, çokluğunki daha da zararlı ve hepsinden daha tehlikelisi bütün bir milletinkidir" (*République*, VI, 4). Daha ileride, üç rejimi, yani demokratik, aristokratik ve monarşik rejimleri karşılaştırdıktan ve ilk ikisinin feci dezavantajlarını ve üçüncüsünün tehlikelerini belirttikten sonra, monarşinin babadan oğula geçmesi halinde bu tehlikelerin asgariye indirilebileceği sonucuna varır; her koşulda, "doğruyu söylemek gerekirse, devletin esası olan hükümranlık hakkı, monarşi dışında ne var olabilir ne de yaşamaya devam edebilir." Dolayısıyla Bodin şunu kesinlikle ifade eder: "Bir devlette, tek kişi dışında kimse hükümdar olamaz; hükümranlığı uygulayan iki ya da üç ya da daha fazla kişi varsa, aslında kimse hükümdar değildir, çünkü kimse mevkidaşına kanun uygulayamaz ya da onun kanununa tabi olamaz" (*République*, VI, 5).

İhtilafların çözüm yolu olarak mutlakiyet

Son sayfalarda, devletin bir kişinin şahsında somutlaşmış olması dolayısıyla hükümdarı, "birleştirici işlevi olan," ama ondan mahrum insanlar olduğundan, olması da şart olmayan insan zekâsıyla karşılaştırır: "Böylelikle bir krala sahip olmayan aristokrasi ve demokrasi ayakta durabilir ve devletlerini yönetirler, ancak bütün parçaları birleştirip aralarındaki uyumu sağlayan akıl gibi olan prensin mevcudiyeti durumunda olacağı gibi birleşik ve içeriden bağlantılı olmazlar" (*République*, VI, 6). Zamanının Fransız siyaset kültürünün Bodin'in derslerini ne kadar özümsemiş olduğunu saptamak kolay değildir, ama kesin olan, din savaşları sona erince krallığın bu doğrultuda yeniden kurulup 17. yüzyıl boyunca geliştiği ve bu şekilde Avrupa'nın hemen hemen bütün diğer monarşileri için örnek oluşturduğudur.

Devletin "aklı" olarak hükümdar

Bkz. Modern Devletin Ortaya Çıkışı, s. 44; Felix Austria: "Çıplak Bir Çocuk"tan "Sihirli Prag"a Habsburg İmparatorluğu, s. 111; "Uluslararası Para Cumhuriyeti" s. 257; Bodin ve Modern Devlet Kuramı, s .383; Niccolò Machiavelli, s. 583

Modern Devletin Ortaya Çıkışı

Aurelio Musi

Modern devlet, 15 ile 17. yüzyıllar arasında Avrupa'daki ilişkiler sistemini tanımlayan, hem iç hem dış politikadaki yeni organizasyon sistemidir. Kökü, ortaçağ düzeninin girdiği krizde ve hükümranlığın eski halk ve bölge bazlı temellerinden kopuşunda yatar. Geçiş aşaması 16. yüzyıldaki iktidarın giderek artan merkezileşmesiyle yaşanırken, olgunluk aşaması 17. yüzyılın ikinci yarısındaki mutlakiyet çağıyla başlar.

Modern Devlet Bir Sistem Değil Bir Süreçtir

16. yüzyıl boyunca, en ufak İtalyan bölgesel devletlerinden okyanus ötesine uzanan İspanyol imparatorluğu gibi en büyüklerine kadar, hemen hemen bütün Avrupa devletleri benzer özellikler gösterir. Bu özelliklerin arasında iktidarın merkezileşme eğilimi, iktidarın sahipliği (hükümdar) ile iktidarı uygulayanın (yönetim) ayrışması, bölgelerin birleşme eğilimi ile sınırların belirlenmesi, bölgenin hem içeride hem dışarıda hükümdar tarafından korunması ve kanunların, hukuk sistemi ile vergi meselelerinin birleşmesi vardır. Modern devleti, ortaçağın politik yapılarından ayıran temel özellik, hükümdar işlevinin tekliğidir. Bu işlevin tam bir özerklik elde etmiş olması gereklidir, bölünmemiş olmalı, kendi gücüne ve bağımsız bir meşruiyet tabanına sahip olmalıdır. Bu özellik kazanılması gereken bir ödül ve ulaşılması kolay olmayan bir hedeftir. Modern devleti kesin olarak tanımlanmış bir sistem olarak değil de, eski politik dengelerden yenilerine geçiş aşamalarında hep olduğu gibi, zor ve bazı durumlarda kanlı bir süreç olarak şekillendiren bir özelliktir. Değişkenler çok olup bu değişkenlerin çeşitli özellikleri ve hangi derecede yan yana geldikleri, haklı olarak modern devlete götüren değişik yollar olduğu sonucuna vardırır. Belli başlı değişkenler politik organizasyonla toplum arasındaki ilişkiden; savaş ve uluslararası ilişkilerden; çatışma ve siyasi dini rekabetten; belli bir bölgenin etnik ve coğrafi tekdüzeliğinin derecesinden oluşur.

Hükümdarın özerkliği

Modernlik Etkenleri

Bir devletin "modernlik" derecesini tanımlayan ve bununla beraber 16. yüzyıl Avrupa'sında modern devlete giden çeşitli yolları gösteren etkenler Hane-

dan kaynaklı meşruiyet ilkesi, bölgeyi yönetim sistemi, merkezi monarşi ile parlamento arasında anayasal denge ve monarşinin imtiyazlı kesimleri hükümdara hasım güçlerden ona tabi ve menfaatlerini paylaşan yetkililere dönüştürme yeteneğidir.

Fransa kralı XI. Louis (1423-1483), İngiltere kralları VII. Henry (1457-1509) ve VIII. Henry (1491-1547) ile İspanya'nın Katolik kralları, modern devletin kendini kabul ettirmesinde ön planda rol oynamış olan büyük hükümdarlardan bazılarıdır. Hanedanın gücü, iktidarın meşruiyetinin sağlanmasında çok kuvvetli bir etken olarak işlev görür. Hem Fransa ve İngiltere gibi ulus devletlerin hem de V. Carlos (1500-1558) ve II. Felipe'nin (1527-1598) İspanyol imparatorluğu gibi uluslarüstü politik gerçekliklerin manevi birliği tam da monarşik hükümranlığa ve kralların karizmatik rollerine dayanır. Bu olgunun teyiti de, hükümdarın kudretinin ve Hanedanın olmadığı ya da zayıf olduğu yerlerde modern devletin de zayıf olmasında yatar. Örneğin Danimarka'da veraset otomatik olarak babadan oğula geçmez; orada uygulanan model, seçim temelli feodal monarşi modelidir. Bu örnekte iktidar merkezi asiller ve ruhban meclisinden ibaret olup babadan oğula geçen krallık sistemi ancak 1665'te yürürlüğe girer. Bir diğer örnek de, modern devletin Jagiellon Hanedanı (1386-1572) tarafından kurulduğu Polonya'dır. 1572'de bu Hanedan tükenince yerine seçimli monarşi gelir, aristokrasi iktidara döner ve devletin merkezi zayıflar.

Güçlü ve zayıf Hanedanlar

Bölgelerin yönetim şekline gelince, modern devletin özelliklerinden biri, iktidarın sahibi, yani hükümdar ile o iktidarı uygulayan, yani mülki amir arasındaki ayrımdır. Tabii 16. yüzyıl boyunca bu ayrım açıkça tanımlanmış olmaktan henüz uzaktır. Kraliyet gücünün hâlâ bazı feodal özellikleri vardır: Kral kendine tabi derebey [*vasal*] hiyerarşisinin başındadır ve tebaasıyla kişisel ve ahit temelli bir bağ anlayışı hâlâ mevcuttur. Ahit algısında iki yönlü bir ilişki olup bu ilişki bağlamında tebaa hükümdarına itaat ve sadakat sözü verirken, bunun karşılığında hükümdar tebaasının imtiyazlarını, geleneklerini ve özerk temsil sistemlerini (parlamentolar, eyalet meclisleri vs) tanır.

Buna benzer şekilde, devlet memurları, yani iktidarı uygulayanlar, henüz günümüzün bürokratları haline gelmemişlerdir. Devlet memurunun konumu kişiden bağımsız değildir; tam zamanlı çalışan devlet memuru yoktur; muhtelif pozisyonlar arasında yetki karmaşası vardır; "kralın hizmetkârları" hâlâ hükümdara kişisel bir bağla bağlıdır ve nizami rekabetçi bir yöntemle işe alınmazlar. Kamu alanıyla özel alan arasındaki sınırlar epey karışıktır.

Devlet memurlarının kişisel bağları

Bütün bu sınırlamalara rağmen 16. yüzyıl boyunca, başta Fransa ve İspanya olmak üzere, bazı devletler görece bir işlev uzmanlaşmasına ve kralın yö-

neticilerinden ve danışmanlarından ibaret elit bir sınıfın varlığına dayanan bir bölgesel yönetim sistemi yaratmayı becerirler. 16. yüzyıl Avrupa'sında, diğerlerinden farklı özellikleri olan İngiliz devlet modelinde, siyasi sistem merkezi bir monarşinin gereksinimleri ile geniş bir çıkarlar konfederasyonu arasındaki hassas dengeye dayanır. İngiliz parlamentosunun yapısı ve işlevleri, diğer Avrupa memleketlerindeki benzer kurumlardan farklıdır. Biri verasetle geçen Lordlar Kamarası, öbürü de seçilmişlerin Avam Kamarası olmak üzere iki kamara, İngiliz toplumunun farklı kesimlerini temsil eder. Lordlar Kamarası yüksek seviyedeki asilzadeleri, Avam Kamarası ise aşağı seviye, toprağa bağlı asilzadeleri (*gentry*), asil olmayan kesimleri ve çiftçileri (*yeomen*) temsil eder. Kanun yapma işlevi parlamentoya aittir. Parlamento üyelerinin referans noktası, kadim geleneklere dayanan ve hükümdardan bile bağımsız olan hukuki kurallar bütününden oluşan ortak bir hukuktur (*Common Law*). İngiliz politik sisteminin bir diğer özelliği de, karşılıksız olarak asil şeriflere ve hemen hemen istisnasız asil olmayan ama bölgenin çıkar merkezleriyle bağlantılı olan sulh hâkimlerine emanet edilen ilçelerin özyönetimidir. Böyle bir düzende, yani yazıya dökülmüş bir yönetim hukukunun yokluğunda, taşranın yönetimi memleketin çeşitli toplumsal bileşenlerinin yetkilerinin dengesine bağlıdır.

İngiltere örneği

Ortaçağda bir taraftan asiller sınıfı yarı hükümran ve monarşiye sık sık hasım bir güç olarak gözükürken, öte yandan modern devletin oluşum süreci hükümdarların, asiller sınıfının ve aristokrasinin ekonomiye ve toplumun hâkim güçlerine isyanı aracılığıyla siyasi gücün tek kaynağı olarak kendilerini dayatmayla kabul ettirme ve giderek meşru gücün tekelini ele geçirme yeteneklerine bağlı görünür. Bu yeteneğin değişkenliği, birbirlerine zıt Fransa ve Polonya örneklerinde gözlemlenebilir. 17. yüzyılın ortalarında, Fransa'da siyasi dini çatışmaların ve asiller sınıfıyla monarşi arasındaki diyalektiğin sonucunda, devletin yönetim sisteminin tahta sadık gruplarının üstün çıkmasıyla, kralın gücünün merkezileşmesi daha eksiksiz bir şekilde gerçekleşir. Öte yandan, Polonya'da monarşinin seçimle yürüyor olması ve asiller sınıfının hükümdarın kararlarına her zaman karşı çıkma hakkı (*liberum veto*) olması durmadan anarşiye ve bölgeler bazında dağılmaya eğilimli, zayıf bir devlete yol açar. Avrupa'nın modern devletleri, Fransız örneğiyle Polonya örneği arasındaki ara doğrultular boyunca gelişir.

Hükümdar ve asiller sınıfı

Bu noktada, 16. yüzyıl boyunca modern devletin gelişimini frenleyen geri kalmışlık etkenlerinin Hanedan temelli meşruiyet eksikliği ve asiller sınıfının yarı hükümran gücünün muhafazası olduğu anlaşılır.

Otokrasi ve İstibdat

Bunlara ek olarak, 16. yüzyılda varolan diğer iki devlet modeli otokrasi ve istibdattır. Birincisini Rus devlet merkezileşmesi, ikincisini ise Osmanlı İmparatorluğu temsil eder. Bunlar model olduğundan tarihi gerçekliği ancak yaklaşık olarak gösterip bütün karmaşıklığını yansıtamazlar.

Rusya

Rus birliğinin mimarı III. İvan (1440-1505, 1464'ten itibaren hükümdar), Rusya'yı Altın Orda Hanedanının Moğollarından kurtardıktan sonra, muazzam bir alana hükmeden ve Rus asil sınıfı üyesi özerk prensler olan Boyarları hâkimiyetinin altına almayı becerir. Çarın elindeki iki araç, dini birlik (Ortodoks Hıristiyanlık) ve hükümdarın iradesinin üzerine kanunların olabileceğini reddeden bir iktidar anlayışıdır. Ancak aristokrasi, gücünü kendisini temsil eden organ olan Duma aracılığıyla kullanmaya devam eder. Bundan dolayı, IV. (Korkunç) İvan (1530-1584, 1547'den itibaren hükümdar), Boyarların gücüne karşı çıkabilmek ve bu gücü sınırlamak için kadim asil sınıfın elinden aldığı toprakları bahşettiği asil bir hizmet sınıfı yaratıp kendine bağlı bir askeri güç elde eder.

Osmanlı imparatorluğu

16. yüzyıl ayrıca hem Osmanlı'nın gücünün zirvesine ulaştığı hem de bu gücün krize girdiği zamandır. 16. yüzyılın ortalarında, Kanuni Sultan Süleyman'ın (1494-1566, 1520'den itibaren hükümdar) hükümdarlığı zamanında, Osmanlı İmparatorluğu dünyanın en güçlü imparatorluğudur. Genişlemeye eğilimli sınırları Balkanları, Doğu Avrupa'yı, Kuzey Afrika'yı ve bütün Akdeniz'i kapsar. İmparatorluğun yönetim yapısı daimi fetih üzerine kuruludur, ancak bu sürece Kutsal İttifak İnebahtı'da (1571) son verir. Türk devletinin özellikleri, despotça bir yönetim, yani kanun temelli sınırların ve tebaayla ahit mahiyetinde herhangi bir bağın yokluğu ve hükümdarın tebaanın hayatlarının üzerinde mutlak tasarruf hakkı; ülkenin kaynaklarının padişahın kişisel serveti sayılması ve dolayısıyla özel mülkiyetin yokluğu; devlet memurlarının Hıristiyan asıllı kölelerin arasından devşirilmesi; imparatorluğun topraklarının birleştirilmemiş olması ve kanunların, yargının ve vergi toplamanın merkezileşmemiş olmasıdır.

Bkz. Siyasetin Doğuşu, s. 37; Felix Austria: "Çıplak Bir Çocuk"tan "Sihirli Prag"a Habsburg İmparatorluğu, s. 111

Ordular, Silahlar, Müstahkem Yapılar

Vittorio H. Beonio Brocchieri

16. yüzyıl boyunca, insan gücünün ve ekonomik kaynakların en etkili biçimde seferber edilmesini gerektiren çok sert siyasi ve askeri rekabet içinde olan Avrupa devletlerinin en büyük derdi savaştır. Teknoloji alanında gelişmeler ve özellikle de ateşli silahların yaygınlaşması sonucunda ortaya çıkan askeri mimarinin evrimi, sermaye kullanımında büyük bir artışa yol açar. Askeri eylem yeteneğini muhafaza edebilecek politik ve sosyal özneleri acımasızca elemeye tabi tutan savaşın ekonomik yükünü kaldırabilenler, sadece büyük alanlara hükmeden Fransa, İspanya ve İngiltere gibi monarşilerdir.

Savaşın Yükü

16. yüzyıl boyunca savaş, tarihsel değişimin belli başlı etkenlerinden olmuştur, bu da sadece şehirlerin, bölgelerin ve Hanedanların kaderlerinin çatışmaların sonucuna bağlı olmasından kaynaklanmaz. Nitekim teknolojinin ve askeri kurumların evrimi, kıtanın sosyal, ekonomik ve siyasi yapılarının şekillenmesine en çok katkıda bulunmuş etkenlerdendir.

Siyaset, diplomasi, kaynaklar

Avrupa devletler sistemi, siyasi ve askeri rekabetin çok yoğun olduğu bir arenadır. Dolayısıyla savaş yöneticilerin ana derdidir ve buna giderek artan miktarda insan gücü ve ekonomik kaynak ayrılır. Bir iktidar merkezinin hayatta kalabilme ve büyüme imkânları direkt olarak sadece bir devletin elindeki ekonomik ve demografik temellere değil, aynı zamanda o merkezin bu kaynakları kontrol ve seferber etme yeteneğine, yani siyasi merkezileşme derecesine ve elindeki siyasi ve yönetimsel enstrümanlara bağlıdır. Dolayısıyla, savaş uluslararası alanda etkin olan aktörlerin elenmesi sürecine katkıda bulunur. Uzun vadede bu durumun dezavantajını görecek olanlar bir yandan ilk büyük yönetimsel ulusal monarşilere kafa tutabilmeyi mümkün kılacak yeterli insan kaynaklarına sahip olmayan İtalyan ve Alman beylikleri gibi orta-küçük devletler, öte yandan Polonya hatta Kutsal Roma İmparatorluğu gibi büyükçe ama kontrol ettikleri yerlerden gerekli kaynakları damıtmaya yetecek derecede siyasi ve yönetimsel bütünleşmeye ulaşamamış devletlerdir. Avantajını görecek olanlar ise, Fransa ile İngiltere'nin yanı sıra, ilk başta İspanya ve daha sonra Hollanda, İsveç ve Brandenburg gibi, orta-büyük ölçekli olup yeni gereksinimlerle orantılı, ordu ve donanma gibi askeri oluşumları oluşturacak

ve devam ettirebilecek mali ve siyasi araçları zorlukla da olsa edinebilmiş devletlerdir.

Ancak savaşların, devletlerin kendi iç siyasi ve sosyal dengelerine de etkisi vardır. Askeri oluşumlar ile monarşinin kudreti arasında pozitif bir nedensellik ve bariz bir dairesellik gözlemlenir. Yeterli bir askeri güç barındırmanın masraflarının yükselmesi, feodal ve karşılıklı çıkar ilişkilerine dayalı özel orduların monarşilerin ordularıyla rekabet gücünü ortadan kaldırdığından, aristokrasiyi devre dışı bırakır. Buna ek olarak, kendi sınırları içinde güç kullanımında neredeyse mutlak tekele sahip olmaları, hükümdarları krallıklarının kendi askeri oluşumlarını büyütmek için gerekli olan kaynakları çeşitli vergilendirme yollarıyla kullanabilme durumuna getirir.

İç cephe

Ateşli Silahlar

16. yüzyılda ateşli silahların savaş alanlarında ve kuşatma harekâtlarında varlığı mutlak bir yenilik değildir kesinlikle. Çeşitli top tipleri Yüz Yıl Savaşlarının son aşamasında önemli bir rol oynamıştır ve Türklerin Konstantinopolis'in duvarlarını alt edebilmesi, özellikle muazzam toplar sayesinde olmuştur. Ancak Francesco Guicciardini'nin de (1483-1540) ifade ettiği üzere, İtalya savaşlarından önce toplar "kullanılmaya zaten başlanmış olmalarına rağmen o kadar az beceriyle kullanılıyordu ki, fazla bir zarar veremiyorlardı." Pahalı ve hantal olmanın yanı sıra, düşük tempolu ve düşük menzilli olan top ve havanlar, hemen hemen sadece kuşatmalarda, kol kullanılarak çalıştırılan mancınık, katapult ve ballista gibi geleneksel fırlatma aletleriyle beraber kullanılmıştır.

Ateşli silahlarda dönüm noktası

Ancak 16. yüzyıl boyunca topların etkililiği ve özellikle de taşınabilirliği epeyce artar ve toplar giderek sadece meydan muharebelerinde değil, deniz çatışmalarında da kullanılır olur. 15. yüzyılın sonlarında bile, VIII. Charles'ın (1470-1498) İtalya harekâtı esnasında muharebe meydanına sürebilmiş olduğu topçu birlikleri çok çarpıcı olmuş, ancak fiiliyata gelince sonuç verici olamamıştır. Ve tam da Fransa'da, dövme demir çemberlerin birbirlerine kenetlenmesi şeklinde değil de –paradoksal olarak kilise çanı üretimi için kullanılan tekniğe benzeyen bir teknikle– tek bir bronz veya pirinç dökümüyle üretilen yeni bir top tipi icat edilir. Bu yeni topların taşınması görece basittir ve daha randımanlı bir barut çeşidinden ve taş yerine demir gülle kullanılmasından dolayı tahrip potansiyelleri daha fazladır. O sıralar hâlâ birçok zayıf noktaları olmasına rağmen sahra topları 16. yüzyılın birçok önemli savaşlarında belirleyici bir rol oynar. Örneğin Fransızların İspanyolları 1512'de mağlup ettiği Ravenna'da veya üç yıl sonra gene Fransızların bu sefer meşhur

Yeni toplar

İsviçre piyadelerini mağlup ettiği Marignano'da böyle olmuştur. Topların çeşitliliği muazzam lojistik ve organizasyon problemleri yarattığından, bu yüzyılın ikinci yarısında, özellikle Hollandalıların katkılarıyla, topların çeşit ve kalibrelerine standart getirme teşebbüslerinde bulunulur.

Taşınabilir bireysel ateşli silahların tekniğindeki ve kullanımındaki evriminin taktik ve stratejik etkisi büyük ihtimalle daha büyüktür. Örneğin fitil yerine tekerlekli bir ateşleme mekanizması olan arkebüz, uygun olmayan iklim koşullarında bile daha etkili, daha dakik ve seri olarak kullanılır. Buna ek olarak, daha uzun bir namlusu olduğundan kurşunlarına daha uzun bir menzil ve hız, dolayısıyla zırh delme kapasitesi veren piyade tüfeği, arkebüzle beraber kullanılmaya başlanır ve tedricen onun yerine geçer. Ateşli silahların boy ve ağırlığının azalması, süvarilerce de kullanılmalarını mümkün kılar.

Arkebüzden piyade tüfeğine

"Kargı ve Piyade Tüfeği": İsviçre Phalanksından İspanyol Tercios'larına

Teknik değişimler, savaşma taktiklerinin ve askeri harekâtlara stratejik yaklaşımın da değişmesine neden olur. Herhalde en anlamlı değişim, askeri harekâtların mahiyet ve ölçeğindeki değişim olmuştur. Gene Guicciardini'den bir alıntı sunacak olursak, "1492'den önce savaşlar uzun, günler o kadar kanlı değildi," ama Fransızlar "savaşlara büyük canlılık kattılar."

Diğer bir deyişle, çatışmalara giderek artan sayıda savaşçı dahil olmaya başlar ve özellikle de Reformdan sonra siyasi ve Hanedan bağlantılı motivasyona din kaynaklı motivasyon eklenince bu çatışmaların şiddeti de artar.

Orduların yapısına ve taktiklere gelince, 14. yüzyıl sonları ve 15. yüzyıl çatışmalarında artmış olan piyade birliklerinin önemi, 16. yüzyılın savaş alanlarında konsolide olur. Örneğin, 15. yüzyılın sonlarında Fransa kralı VIII. Charles'ın ordusunun yaklaşık üçte biri süvarilerden oluşurken, birkaç onyıl sonra halefi I. François'nın (1494-1547) ordusunun sadece yüzde 10'u süvarilerden oluşur.

Orduların yapısı

16. yüzyılın başlarında en yüksek prestije sahip olanlar, 2-6 bin kişilik masif kareler halinde, Makedon Phalanksını hatırlatan taktiklerle savaşan sert, disiplinli ve acımasız, İsviçre dağlarından gelmiş piyadelerdir. İsviçrelilerin sıkı savaş nizamının, 4-5 metrelik kargı ormanı sayesinde pratikte süvari saldırılarına karşı dokunulmazlığı vardır ve saldırı anında uygulayabildiği çarpış basıncına dayanmak hemen hemen imkânsızdır, ancak dezavantajları da yok değildir. Görece yavaş, manevra kabiliyeti sınırlı, ufak arkebüzcü gruplarının korumasına rağmen yanlardan saldırılara açıktır ve özellikle kargıcı hatlarında korkunç boşluklar yaratıp nizamı altüst edebilecek top atışlarına karşı çok

korunaksızdır. Örneğin Marignano Savaşında böyle bir durum gerçekleşir. O savaşta, I. François'nın zaferi, İsviçre piyadelerinin ve benzer taktiklerle savaşan, Alman taklitçileri *landsknecht* askerlerinin sonunun başlangıcına işaret eder.

1530'lardan itibaren ise İspanyol *tercios*'larının modeli baskın hale gelir. *Tercios* savaş nizamında kargıcılar, arkebüzcüler ile kalkanla kendini savunan kılıçlı askerler birbirlerini dengeleyip savunurlar ve bu şekilde daha kıvrak ve dengeli ama daha fazla iç koordinasyon gerektiren bir birlik ortaya çıkar. İspanyol piyadesinin üstünlüğü Otuz Yıl Savaşına kadar devam eder, ama bu yüzyıl boyunca gelişme ve uyarlamalar eksik olmaz. Bunların en esaslısı, muhtemelen piyade birliklerinin içinde arkebüzcü ve tüfekçi oranının giderek artmasıdır. Yüzyılın başında ateşli silahlı piyadeler toplamın yüzde 10'uyken daha sonra bu oran dörtte bire, hatta üçte bire çıkar. Ancak genele bakınca kargı ve arkebüz (ya da piyade tüfeği) arasındaki sıkı bağ 17. yüzyılın ikinci yarısına kadar devam edecektir ve bu da Avrupa savaş kültüründe *pike and shot* ("kargı ve piyade tüfeği") diye bilinen uzun bir geçiş dönemini temsil edecektir.

İspanyol *tercios*'ları

Süvari Birliklerinin Dönüştürülmesi

Ariosto'nun (1474-1533) "melun cihazlar" dediği ateşli silahlar, savaş alanındaki taktik dengeleri değiştirmekle kalmaz, aynı zamanda sosyal değerleri tehdit eder hale de gelirler. Bu bağlamda, at sırtında savaşanlar da teknik evrimden iki şekilde etkilenir. Yüzyıllarca Avrupa'daki savaşlara hâkim olmuş olan asil şövalye hem sembolik olarak hem de gerçekte attan düşürülür. Aslında bu evrimin zamanlama ve anlamını daha iyi kavrayabilmek için bunu daha geniş bir zaman çerçevesi içine yerleştirmek lazımdır. 14 ve 15. yüzyılda bile, Crécy, Poitiers ve Agincourt'da aristokratlardan oluşan Fransız süvari birlikleri, *long bow* denen, dehşet verici, uzun bir yayla silahlanmış, avamın arasından seçilip askere alınmış İngiliz okçularınca şiddetli yenilgilere uğratılmıştır. Bu silah sadece teknik bakımdan, menzil, atış temposu ve zırh delme kabiliyeti olarak, esas avantajı kullanım kolaylığı ve acemi askerlerce kullanılabilmesi olan arkebüzlerden fiilen üstündür.

Dolayısıyla yaylı olsun ateşli olsun, atımlı silahlar, feodal süvari birliklerinin başlıca taktiği olan cepheden taarruz alanında ciddi bir krize yol açmıştır. Bu durum, süvari birliklerinin hem gerçekte hem de sembolik olarak taktik öneminin azalmasına yol açarsa da, bu birlikler savaş alanlarından yok olmaz, hatta 20. yüzyılın ortalarına kadar varlıklarını korurlar. Burada söz konusu olan, süvari birliklerinin yeni bir işlev edinmesidir. Bu durumun avantajını özellikle hafif süvari birlikleri yaşar. İspanya Müslümanlarına, Türklere ve Tatarlara karşı çatışmalarda, Avrupalılar bu çeşit süvari birliklerinin özellikle keşif,

Süvari birliklerinin değişimi

taciz ve destekleme eylemlerindeki faydalarının değerini anlarlar. Bu yeni tip hafif süvari birliklerinin ilham ve terminoloji kaynağının İslam âleminin sınırlarındaki bölgelerde olması tesadüf değildir. Bu gibi örnekler arasında İtalya savaşlarında da kullanılan İspanyol Pineteleri (Berber kökenli bir kelime), Balkan kökenli olup 16. yüzyıldan itibaren Habsburg ve Polonya ordularında kullanılan Hussarlar (bu kelimenin kökeni ya Macarca ya Türkçedir) ve Venedik Cumhuriyeti (*Serenissima Repubblica di Venezia*) hizmetindeki Arnavut Stratiotları sayabiliriz.

Bütün bunlara rağmen süvari birlikleri ateşli silah kullanımına adapte olmaya çalışır ve yüzyılın sonlarına doğru İspanyolca *caracol* [*salyangoz*] denen yöntem geliştirilir. Bu tekniğe göre, birbiri peşi sıra gelen tabancalı süvari hatları düşmana yaklaşıp ateş eder ve piyadelerin kargı duvarıyla temas olmazdan önce çekilirler. Bu manevra, çok uzun talim gerektiren, gösterişli ve karmaşık bir manevradır, ancak pratikte çok etkili olmadığından 17. yüzyılın başlarında bile kullanımdan düşmüştür.

Trace Italienne, Askeri Mimaride Devrim

Top teknolojisinin etkisindeki sürekli artış, askeri mimariyi çarpıcı bir şekilde etkiler. Nitekim ortaçağ şato ve şehirlerinin yüksek ama görece ince duvarları, daha 15. yüzyılda taş veya demir güllelerin tahrip gücü karşısında yetersiz kalır. Hal çaresi, cephanenin kinetik enerjisini daha iyi emebilecek daha alçak ama aynı zamanda daha kalın savunma duvarları inşa etmektir.

Savunma projesi

İtalya, topçu silahlarının geliştirilmesinde ve benimsenmesinde biraz gecikirse de –bu konuda, Machiavelli'nin savaş sanatına dair yorumlarında topçu birliklerini hafife alması son derece manidardır– İtalyan mühendis ve mimarları bu yeni tehlikeye karşı kullanılacak inşa tekniklerinin geliştirilmesinde öncü olur. 15 ve 16. yüzyıllar arasındaki yüz yıl boyunca gelişen yeni askeri mimarinin İtalya'daki adı modern tahkimken bunun Avrupa'da *trace italienne* olarak bilinmesi tesadüf değildir. Bu alanda, Antonio da Sangallo (1484-1546), mühendislik ve askeri sanat konusunda bir kitap yazan Francesco di Giorgio Martini (1439-1501), daha sonra Leonardo da Vinci (1452-1519) ve Michelangelo (1475-1564) gibi Rönesansın en parlak zihinleri faaliyet gösterir. Napoli'deki Castel Nuovo, İtalya'nın Romagna bölgesindeki Sassocorvaro ve San Leo Kaleleri, kalınlığı artıran ve eğimleri sayesinde top atışlarına daha iyi direnebilen eğimli duvarlarla, toplara karşı dayanıklılığın artırılmaya çalışıldığı bir geçiş aşamasının örnekleridir. Ancak yeni askeri mimarinin olgunluğa erişmesi, sadece top atışlarına daha iyi direnebilen değil, aynı zamanda kuşatmacıların ateşine karşılık verebilecek topçu bataryalarına da yer verebilen *terreplein*

Eğimli duvarlar, *terreplein* ve tabya

[*düz platformlu set*] ve tabyaların inşa edilmeye başlandığı 16. yüzyılda gerçekleşecektir. Birçok şehrin çevresi yeni ve çok masraflı tabyalı duvarlarla sarılır. Lucca, Venedik Cumhuriyeti'nin şehir-kalesi Palmanova ve çok kısa ömürlü Vespasiano Gonzaga Devleti'nin minik başşehri Sabbioneta, bu mimari mevsimin günümüze kadar gelebilmiş en iyi örneklerindendir.

Palmanova ve Sabbioneta

Bu çeşit topçu kalelerinin Avrupa'da da giderek yayılması, 16. yüzyılın yarısından sonra askeri harekâtların doğasını değiştirir. Sahra muharebeleri seyrekleşir, kuşatmalar ise harekâtların sonuçlanma aşaması halini alır. Bazen kuşatmalar aylarca sürer ve V. Carlos (1500-1558) tarafından 1552'de kuşatılan Metz ve 7 bin kişilik Venedik garnizonunun bir yıla yakın bir süre 200 bin kişilik bir Türk ordusuna direndiği Famagusta [*Magosa*] gibi şehirlerin direnişi yeni askeri mimarinin ne kadar etkili olduğuna şahitlik eder.

Paralı Askerler ve Milisler

Pavia (1525), Mühlberg (1547) veya San Quentin'de (1559) veya Metz (1552) ve Nice (1553) şehir duvarlarında çarpışan adamlar kimlerdir? Uzun zamandır Avrupa orduları temelde feodal ordular olmaktan çıkmıştır. Krallarına karşı feodal görevlerini yerine getirmek için savaşan şövalyeler artık askerlere, yani genellikle asil olmayıp askerliği babadan oğula geçen bir sınıf görevi olarak değil de bir meslek olarak gören muhariplere oranla bir azınlık olmuşlardır. Ortaçağın sonuna gelindiğinde, savaşçı hemen hep bir paralı askerdir ve silahların uğradığı teknik değişimler –önce yay ve arbalet, daha sonra da ateşli silahların icadı– asil olmayan profesyonellerden yararlanma eğilimini güçlendirmiştir.

16. yüzyıl, Machiavelli'nin (1469-1527) daima güvenilmez olan paralı askerlerden ziyade ulusal bir milisin avantajlarını coşkulu bir şekilde savunmasıyla başlar. Ancak klasik kökenli asker vatandaş (veya köylü) modelinin o zamanın İtalya ve Avrupa'sında uygulama alanı bulma şansı pek güçlü değildir. Toplumsal şartlar Roma Cumhuriyeti'ninkilere göre fazlasıyla değişik olup, ister monarşik ister cumhuriyetçi olsun, devletler henüz "ulusal" silahlı kuvvetler oluşturabilmek ve koordine edebilmek için gerekli olan yönetim ve bürokratik enstrümanları oluşturamamışlardır ve zaten o zamanın zayıf mali durumu bu orduların yönetimini zorlaştırır.

Machiavelli'nin pozisyonu

16. yüzyılda ordular hâlâ büyük ölçüde profesyonellerden, yani hükümete karşı, belli sayıda, genelde krallık veya cumhuriyetin sınırlarının dışından gelen kişiyi askere alma taahhüdüne girmiş olan askeri işverenlerin işe aldığı paralı askerlerden ibarettir. Zorunlu askerlik temelli ulusal milisler kurma girişimleri de, Fransız *francs-archers*

Profesyonel ordular

veya Machiavelli'nin öngördüğü Floransa milisleri örneklerinde olduğu gibi, genelde hüsrana uğrar. Bunun az sayıdaki kısmi istisnaları arasında, [*Veneto bölgesinin*] *cernide* milisleri yer alır. Venedik'in hinterlandındaki halkın arasında da görüldüğü üzere, bu milisler Aziz Markos'a [*Venedik'in sembolü*] karşı sadakat duyguları besler.

Avrupa'nın daha fakir ve geri kalmış bazı bölgeleri, bu çeşit işgücünün ihracatında uzmanlaşır. Bunların başında, paralı askerliğin kanton yönetimince idare edildiği gerçek bir ticari sektör olduğu İsviçre vardır. İsviçre'yi, *landsknecht* askerlerinin İsviçre modelini benimseyip geliştirdikleri, komşusu Güney Almanya takip eder. Diğer savaşçı paralı asker depoları Gaskonya, Korsika, İskoçya, İrlanda, Arnavutluk ve İtalya'nın Romagna bölgesidir. Adamlarını Kastilya köylüleri ve savaşçı Hidalgoslardan devşiren İspanya da tımar sistemine benzer bir sistem aracılığıyla dolaylı komuta yöntemini izler.

Bkz. Denizler Hâkimiyeti, s. 69; İtalya Savaşları, s. 128

İklim ve Doğal Ortam

Bruno Vecchio

Avrupa'nın iklimleri, özellikle bitki örtüsüne göre birkaç temel çeşitle sınıflandırılır. Burada özellikle, geleneksel tarım ve hayvancılık faaliyetleri açısından, çeşitli ortamların insanlara sunduğu bazı imkânlar tarif edilecektir.

Genel Manzara

"Küçük buz devri"

Son otuz yıl boyunca yapılan araştırmalarda, Avrupa'nın tabi olduğu iklimin, görece sınırlı, yani bilinen tarih çerçevesi içinde, hafife alınamayacak değişimlere uğradığı ispat edilmiştir. Özellikle 16. yüzyıl, "küçük buz devri" diye adlandırılan, havaların görece soğuduğu birkaç yüzyıllık (y. 1550-1880) bir devrin başladığı yüzyıl olarak bilinir. Ancak birinci olarak bu devrin homojen bir devir değil, genel eğilime ters olarak alt devirleri olan bir devir olduğunu, ikinci olarak da bu

değişimlerin genellikle ortalama yıllık sıcaklıkta bir dereceyi aşmayan ufak değişiklikler olduğunu görmek gerekir. Bir derecenin, daha büyük mevsimsel değişimlerinin ortalaması olabileceği de doğrudur ve böyle değişikliklerin, modern Avrupa'dakiler gibi teknik bakımdan hassas kırsal toplumların yaşamı üzerindeki vahim etkileri belgelenmiştir. Ancak Avrupa'nın genel iklim ve ortam çerçevesini çizerken, bu değişikliklerden ziyade Avrupa'nın bölgelerinin bulunduğu paralellerden ve kıta kütlelerine ve okyanuslara göre pozisyonlarından kaynaklanan makroskopik ve az çok durağan farklılıkların göze alınması gerektiği de doğrudur. Avrupa'nın iklim-ortam temelli aşağıdaki bölge tarifinden çıkan kıta tarihinin fiziki arka planının değişmez bir tabloymuş gibi (sonuçta tamamen değişmez değilse de) görünmesinin sebebi bundandır. Bu fiziki arka plan, sanayi devriminin getirdiği kırılmaya kadar (bu kırılma da zaman içinde aşama aşama ve uzamda değişken olarak gerçekleşmiştir), sonraki yüzyıllar için de geçerli sayılabilir.

Avrupa'nın İklim-Ortam Temelli Tarifinin Anahtarı Olarak Bitki Örtüsü

İklim, "bir yerin üzerindeki atmosfer durumlarının olağan ardıllıkları çerçevesinde oluşturduğu atmosfer ortamı" diye tanımlanabilir (Maximilien Sorre). Avrupa'nın çok çeşitli iklimlere tabi olduğunu saptamak kolaydır. Bu çeşitlilikte gözlemlenebilen ortak husus, en kuzey ve en doğudaki (Rusya, Finlandiya) bölgeler hariç, dünyanın geri kalanına göre, aşırı iklim olaylarını (fırtına, kuraklık, su baskını) ve dolayısıyla kıtlık riskini azaltan, Avrupa iklim verilerinin "ortalama"dan fazla uzaklaşmaması olabilir. Avrupa iklimlerine dair yapılabilecek birçok sınıflandırma arasında konumuzu en çok ilgilendirenler, iklimlerin Avrupa halklarının karşı karşıya geldikleri doğal ortamların arasındaki farklılıkları oluşturan sonuçları göz önünde bulunduran sınıflandırmalardır. Bu farklılıklar arasında en başta gelenler, insan hayatı için birçok bakımdan elzem olan bitki örtüsünü ilgilendirenlerdir. Kendi kendine yetişen otsu bitkiler ve mevsimsellikleri otlak hayvancılığının imkânlarını belirler. Çeşitli ağaçların ve çalılıkların değişken varlığı ve üreme kapasiteleri, yaşamsal bir malzeme olan tahtanın bulunabilirliğini ve teknik özelliklerini belirler.

Bitki örtüsü ve hayvancılık

Ayrıca, ağaçsı olsun otsu olsun, değişik bitki çeşitlerinin yetiştirilmesi, değişik tarım ve hayvancılık sistemlerinin uygulanabilirliğini belirler; tarımın teknik düzeyini eşit varsayarsak, tarımın değişik üretkenliğine ve değişik beslenme rejimlerine yol açar. İster yabani ister yetiştirilmiş olsun, bitki örtüsünün geneli, değişik maddi hayat şekilleri yaratır. Dolayısıyla şimdi Avrupa'nın genel iklim ve başta bitki örtüsü olmak üzere doğal ortam familyalarına göre sınıflan-

Bitki örtüsü ve beslenme

dırmasına geçelim. Hemen hemen kaçınılmaz olarak böyle bir sınıflandırma basite indirgemeler kapsayacaktır, çünkü iklimler ve ortamlar arasında geçiş tedricidir ve burada zorunlu olarak ve didaktik nedenlerle kullanacağımız net sınırlara nadiren neden olurlar.

Batı Rüzgârlarının İklim ve Ortamları

Coriolis kanununun bir sonucu olarak, kıtanın batı cephesinin az çok daimi olarak güneybatıdan esen ılıman ve nemli rüzgârlara tabi olmasına ek olarak, bu rüzgârlarla bağlantılı Gulfstream akıntısı da vardır. Bu olguların ikisi de çok yüksek enlemlere kadar olan sıcaklıkları ılımanlaştırır. Bu etkinin sonucunda, Atlantik cephesinin merkez kuşağında –yani Kuzey İspanya, Fransa'nın batı yarısı ve kuzey kıyı kenarları ve tabii Britanya adalarının tamamında– "batı rüzgârlarının ılıman" iklim ve ortamları söz konusudur. Serin yazlar (Temmuz ortalaması 20-21°C'nin altı), ılıman kışlar (Ocak ortalaması 2°C'nin üstü), son derece değişken hava –yağmur her zaman bol olmasa da birçok gün ve başta kış sömestri olmak üzere birçok mevsime yayılmış haldedir– bitkilerin büyüme zamanı genellikle 4°C'de başladığından, hemen hemen bütün yıl boyunca otsu bitkilerin yetişmesini teşvik eder. Orman örtüsüne gelince (daha ziyade geniş yapraklı ağaçlar), bu yaygın olabilir, ama aşırı nem ve/veya aşırı rüzgârdan dolayı sınırlanmış da olabilir. Bu durum, ormanın olmadığı veya kesildiği vakit kendi başına yeniden yetişmeyip yerini turbalı araziye bıraktığı, İrlanda, İskoçya ve Bretonya'nın geniş bölgelerinde geçerlidir.

Gulfstream

Bu ortamın en serin kuşağı –yani Britanya adalarının en büyük kısmı (ancak bu olgu Norveç kıyılarında da söz konusudur)– ortama uyma açısından insan eylemlerinin potansiyelini çok iyi gösteren, geleneksel bir tarım sisteminin ayrıcalıklı sahnesi olmuştur. Bu sistem *infield-outfield* olarak bilinir. Bu sisteme göre, tarıma daha uygun, genellikle yerleşimlere daha yakın sınırlı büyüklükteki araziler devamlı olarak işlenir (*infield*), diğer araziler ise (*outfield*) uzun aralıklarla işlenip en büyük kısmı serbest otlamaya ayrılır. Kısa büyüme döneminden dolayı, otlakları bütün kış sömestri boyunca serbest bırakan yulaf –ve ikinci derecede arpa– ekini tercih edilen tahıldır. Daimi nem, yüksek otların büyümesini de kolaylaştırdığından –özellikle Britanya adalarında– diğer bölgelere göre, samanla yapılmış damların yaygınlığını ve kalıcılığını teşvik eder.

Infield-outfield sistemi

Atlantik ortamının en güney kuşağında, nemin mevsimlere düzenli dağılımının ve yazın daha yüksek sıcaklığının ikili etkisi sayesinde, geleneksel olarak yetiştirilenlere ek olarak bu özelliklere duyarlı başka türler de yetiştirilir. Modern çağda buralara gelmiş olan mısırın, Galiçya'da ve Asturya'da yetiştirilmesi buna örnektir. Aquitanya gi-

Mısır, üzüm bağları

bi, daha yüksek sıcaklığa ek olarak, okyanus nemini tutan dağ sıralarının yokluğundan dolayı yağmurları da daha az olan bölgelerde, bağların varlığına daha uygun şartlar olabilir. Nitekim bağların en canlı olduğu iklim Akdeniz iklimi olsa da, meyveleri, belki de sonbaharın daha ileri zamanlarında ve daha açık yerlerde de olsa, başka yerlerde de olgunlaşabilmektedir.

Akdeniz İklim ve Ortamları

Çok farklı bir diğer ılıman Avrupa iklimi de Akdeniz subtropikal iklimidir. Bu iklimin çeşitli şekilleri, Akdeniz'in kuzeyindeki hemen her yere (Po Ovası belli başlı bir istisna oluşturur) ek olarak Portekiz'in hemen hemen tamamında, Atlantik kıyıları hariç İspanya'nın büyük kısmında ve Karadeniz'de Kırım yarımadasının bir kısmında görülmektedir. Bu iklimin ortak yanları en az batı rüzgârları ikliminde olduğu kadar nemli ve ılıman bir kış sömestri (Ocak ortalaması 4°C'nin üstünde) ile dünyanın en sıcak yeri olan Sahra'nın yakınlığından kaynaklanan her yerde daha sıcak olan bir yazdır. Bunlara ek olarak yaz sadece sıcak değil kuraktır da aynı zamanda. Nemli ve kurak dönemlerin dönüşümünün nedeni, bu alanın hem batı rüzgârları rejiminin hem de kurak tropik antisiklonu rejiminin etkisinde olmasıdır. Üstelik kurak yaz döneminin uzunluğu çok değişkendir ve kuzeyden güneye ve batıdan doğuya gidildikçe artar. Örneğin Katalonya'da bu dönem iki aydır, Yunanistan'ın Mora [*Peloponesos*] yarımadasında ise beş altı aydır. Üstelik Akdeniz bölgesinin kuzey kuşağında, yağmurlar kıştan ziyade sonbaharda zirveye ulaşır. Sıcak mevsimle kurak mevsimin çakışması yabani bitki örtüsünde güçlü buharlaşma-transpirasyona karşı bazı özel savunma mekanizmalarına yol açar. Bunun sonucunda, sert yaprak (sklerofil) veya iğne yaprak gibi yöntemlerle kuraklığa uyum sağlamış bitkiler (kserofil [*kurakçıl*]) çoğunluktadır.

Kış ve yaz

Bunların arasında, çeşitli şekilleriyle Akdeniz makisini oluşturan ağaçsı bitkiler –örneğin dayanıklı yapraklı meşeler (çalı meşesi, mantar meşesi, *quercus coccifera*)–, bazı çam çeşitleri (sahil çamı, fıstık çamı, Halep çamı) ve özellikle de çam tipi bitkilerdir – katırtırnağı (*spartium junceum*), iğde, mersin ağacı, sakız ağacı, süpürge otu vs bulunur. Muhtemelen daha güneydeki bazı kıyı bölgelerinden çıkmış olan Akdeniz makisi, insan eylemleri sonucunda çok yayılmıştır, çünkü genelde iklim şartları ortadan kaldırılmış ağaç örtüsünün kendi kendine yeniden ortaya çıkmasına engel olur. Bunun sonucunda tahta yokluğu yaşanmıştır ve bu da birçok yerde evlerde sabit ısınma tertibatının yokluğunu (pek soğuk olmayan iklimin de etkisiyle) veya bazı evlerde damların ahşap kiriş olmadan inşa edilmesini (*trulli* [*İtalya'nın Puglia bölgesinde bulunan bir ev çeşidi*], *dammusi* [*İtalya'nın Sicilya bölgesinde bulunan bir ev çeşidi*], açıklayabilir. Ağaç örtüsünün yeniden ortaya çıkmasının güçlüğünün, yazın ot

Akdeniz makisi

olmamasının veya ot örtüsünün etkisiz olmasının ve yağmurun sıklıkla kuvvetli olmasının sonucunda Akdeniz ortamı mekanik erozyona ve toprağın organik kısmının kaybına özellikle açıktır ve dolayısıyla Avrupa bağlamında özellikle hassastır. Tabii olarak, bu hassasiyet tarım ve hayvancılık faaliyetlerinin yoğunlaşmasıyla artar.

Akdeniz ortamının bir diğer özelliği, yüksek yaz sıcaklığından dolayı, durağan suların sıtma mikrobunun taşıyıcısı olan anofel sivrisineği için en uygun ortam olmasıdır. Bundan dolayı, bu bölgenin birçok ovası yılın büyük kısmında hemen hemen yaşanmaz olmuştur.

Daimi olarak işlenen Akdeniz topraklarında en yaygın tarım sistemi iki yıllık rotasyondur. Ekinin olduğu bir yılın arkasından, bir yıl nadas gelir (veya kısmi baklagil ekimi olabilir). Yaz kuraklığından dolayı, ekinin ilkbaharda yapılıp hasadın sonbaharda gerçekleştiği bir sistemi yaygınlaştırmak mümkün değildir, dolayısıyla tohum sonbaharda ekilir. Buğday ekilen tek tahıl değilse de, geleneksel Akdeniz tarımının şahıdır, çünkü yetişebilmesi için en uygun şartları bu iklimde bulur. Sıcaklığın uygun olmasından dolayı, üzüm bağı, zeytin, meyve ya da yaprak (dut) ağacı gibi çokyıllık bitkilerin yetiştirilmesi de geleneksel tarımın parçasıdır. Taşıma suyla mevsim kuraklığının yenilebildiği yerlerde, çok suya gereksinimi olan tropikal bitkilerin yetiştirilmesi de mümkündür. Bazı senelik ürünler dona dayanıklıdır (pirinç, pamuk); bazıları ise dayanıklı olmadığından (turunçgiller, şeker kamışı) sadece kuşağın daha güney kısımlarında (Endülüs, Sicilya ve Mora) veya daha korunaklı yerlerinde (Liguria) yetişir veya geçmişte yetişmiştir.

Yüksek sıcaklıkların kritik önemi

Kışın Yapraklarını Döken Ağaç Ormanları, Kuzey Çayırları ve Stepler

Akdeniz'in kuzeyinde, yani Avrupa kıtasının orta enlemlerinde –az çok 45° ile 60° paralel arası, diğer bir deyişle Bologna ile Stockholm arası– Atlantik'ten uzaklaştıkça "kışın geniş yapraklarını döken" ağaç ortamına neden olan karasal veya yarı karasal iklim baskın çıkar. Bu iklimi hem batı rüzgârları ikliminden hem de Akdeniz ikliminden ayıran en belirgin özellik, daha soğuk bir kıştır. Bu kuşağın sınırının, ocak ayı ortalamasının 4°C'den düşük olan yerler olduğunu varsayabiliriz. Bu ortalama, enlem yükseldikçe ve özellikle batıdan doğuya doğru, yani Bourgogne'dan Güney Ural Dağlarına doğru gidildikçe artar. Böyle bir iklimin diğer özellikleri soğuk ayların, yani ortalaması 10°C'den düşük olan ayların sayısının hep sekizin altında olmasıyla nispeten sıcak bir yazdır. Nitekim en sıcak ayın ortalama sıcaklığı hep 15°C'nin üstündedir ve bu da bitkilere büyümeleri için en uygun şartları sunan sıcaklıktır; en güney

Akdeniz'in etkisi

kuşakta –Po Ovası, Tuna'nın orta ve aşağı havzası– 20°C'nin de üstünde olabilir. İklimin karasallığı kış antisiklonunun etkisini artırır, dolayısıyla yağmur da nispeten azdır, ama bu mevsimde yok değildir; yazın ise denizden gelen rüzgârlar daha çok yağmur getirir. Bu durumda da güney kuşağı farklıdır, çünkü Akdeniz'le bitişiklik yağmurların zirvesini yazdan ilkbahara kaydırır; ikincil de olsa, öbür zirve sonbahardadır. Bu son söylediğimiz özellik ve daha yüksek yaz sıcaklıkları daha güneydeki bu kuşağa "bozulmuş Akdeniz iklimli" denmesine neden olur. Öte yandan, bu kadar geniş bir kuşağın birliği, iklim özelliklerinin kışın dökülen geniş yapraklı ağaç ormanlarını teşvik etmesinden kaynaklanır. Burada orman yetişmekle kalmaz, fazla nemli ve rüzgârlı Atlantik ve fazla kurak Akdeniz ortamlarının çoğunluğunun aksine, ortadan kaldırıldığında fazla zorluk olmadan yeniden ortaya çıkmaya eğilimlidir. Bu açıdan bakınca, kuşağın en doğudaki kısımlarında bile, kışın sertliğinin etkileri ağaçların büyümesinde kilit rol oynayan yazın görece sıcaklığınca etkisizleştirilir. Öte yandan, ne kadar sık olursa olsun böyle bir orman görece düşük tür sayısı barındırır. Bu sayı, örneğin Doğu Asya'nın ve Kuzey Amerika'nın muadil iklim bölgelerindekine göre daha düşüktür. Bu olgu genellikle Akdeniz'in varlığına bağlanır, çünkü boylamsal bir bariyer olduğundan son buzul devrinde Akdeniz, daha sonra iklim ılımanlaştığında (MÖ 10.000'den sonra) yeniden Avrupa'yı fethetmek üzere ağaçların daha güneydeki enlemlere sığınmasına engel olmuştur.

En yaygın ağaç türleri, başta İngiliz meşesi (*quercus pedunculata*) ve zehirli meşe (*quercus petraea*) olmak üzere yaprağını döken bazı meşeler; kayın kerestesi, karaağaç, isfendan, ıhlamur, gürgen (*carpinus betulus*) ve insan eliyle çok yaygınlaştırılmış olan kestane ağacıdır. Daha fazla neme gereksinimi olan kayın kerestesi, doğudan batıya gidildikçe azalmaya eğilimlidir ve Atlantik'in etkisinin çok azaldığı Vistül'ün ötesinde kaybolur. Ancak bu ayrım sadece ana hatlarıyla doğrudur ve biraz önce söylediğimiz termik sınırların getirdiği dökülen geniş yapraklı ağaç önceliği, daha hassas geniş yapraklı ağaçlara uygun olmayan ve daha az besleyici özelliği olan topraklarda kozalaklı ağaçlar lehine azalabilir. Polonya ovalarının ve Elbe Nehri doğusunda Alman ovalarının büyük bir kısmında paleobotanik alanında yürütülen araştırmalardan, genellikle zayıf ve kumlu olan topraklarının katkısıyla İskoç çamının en başta büyük bir rol oynadığı ortaya çıkmıştır. Orta Avrupa'da kozalaklı ağaçlara öncelik vermiş olan son yüzyılların yeniden ormanlaştırma faaliyetlerini ve kozalaklı ağaçlarla geniş yapraklı ağaçların karışık olduğu bu alanın kuzeyindeki geniş geçiş kuşağı göz ardı edilse bile bu gözlem geçerlidir. Yetiştirilmiş bitkilere gelince, bu geniş alan (iki yıllık rotasyon yok değilse bile) üç yıllık rotasyon sisteminin en çok uygulandığı alan olmuştur. Bu sistemin birçok uygulama şekli varsa da esası belirli bir arazide önce sonbahar ekimi (daha ziyade çavdar veya buğday),

Belli başlı ağaç türleri

sonra ilkbahar ekimi (genellikle yulaf) gerçekleştirmek, daha sonra nadasa bırakmaktır.

Yaz kuraklığının pek güçlü olmaması veya hiç söz konusu olmaması, ilkbaharda ekilen bitkilerin yetişmesini mümkün kılar ve kış soğuğu sadece Rusya'da sonbahar ekimini imkânsız kılacak kadar güçlüdür. Toprağın nadasa ayrıldığı vaktin daha az olmasından dolayı, ekilen alanın eşitliği durumunda üç yıllık rotasyon, iki yıllık rotasyona göre daha yüksek bir verim sağlar ve böylece, Akdeniz ortamına kıyasla hem insanların hem de büyükbaş hayvanların beslenmesini kolaylaştırır; bu da tarlaların verimini artırıp beslenmenin protein ve yağ oranını yükseltir. Ayrıca geniş yapraklı ağaç ormanları yabani hayvanlara ve uzun zaman yarı evcil olmuş olan domuz gibi bir hayvana gıda sağlar. Dökülen geniş yapraklı ağaç ortamında en uygun şekilde yaşayabilen diğer yetiştirilmiş bitkiler turp ve çeşitli diğer turpgiller, yemlik olan veya olmayan çeşitli baklagiller ve patatestir. Arpa ve Arap darısı da iyi yetişir, ama önemleri zamanla azalır.

Bitkiler, hayvanlar ve insanlar

En güneydeki, "bozulmuş Akdeniz iklimli" denen kuşağın daha yüksek yaz sıcaklıkları, batı rüzgârları ortamında olduğu gibi, hatta ondan da fazla, o iklim kuşağının tümünde yaygın olanlara ek olarak gelen daha geniş yetiştirilmiş bitki yelpazesinin optimal yetişmesini mümkün kılar. Dolayısıyla bu durumda da mısır veya çok sulak yerlerde pirinç gibi sıcak bir yazla yetinen otsu tropikal bitkilerin yetişmesi mümkün olur. Yaz sıcaklığı sayesinde üzüm bağlarının optimal yetişme alanlarının (merkezi Fransa, Kuzey İtalya, Macaristan) ve bu bakımdan daha hassas olan kayısı ve şeftali ağaçlarının (öte yandan elma, kiraz ve erik gibi daha az sıcak olan yazlara da uygun meyve ağaçları verimli bir şekilde kışın dökülen geniş yapraklı ağaç kuşağının hemen hemen tamamında yetiştirilebilir) yetişme alanlarının Akdeniz bölgesinden taşıp bu kuşakta yayılmasını mümkün kılar. Bütün bunlardan, güney kuşağının çok avantajlı şartlara sahip olduğu sonucu çıkar, çünkü kapladığı alanın büyük kısmında, nemin mevsimler arasında düzgün dağılımının avantajlarına –genelde görece kolay sulamayla güçlendirilebilecek olan avantajlar– sıcak yaz iklimlerinin avantajlarını ekler ve böylece mahsullerin hem bolluğunu hem de çeşitliliğini garantiler.

Mevsimsel sıcaklık zirveleri bakımından çayırlıklar, kışın dökülen geniş yaprak ortamının muadilidir (yağış yıllık 500 mm veya biraz fazlasıdır). Buranın özelliği, aralarında tek tük ağaçlar olan ve genellikle akarsu yakınlarında bulunan, kendiliğinden yetişen otsu bitki çayırlıklarıdır. Genel kural olarak, bu ortamlar önceki kuşağın Atlantik'ten en uzak kısımlarında bulunur ve "bu kısımlarda yaz sağanak yağmurları daha az sayıda güne yayılmıştır, yazlar daha sıcaktır, kışlar da ani büyük sıcaklık düşmelerine tabi olsa da, daha kuru ve rüzgârlıdır" (Biasutti, 1962). Bunlar, Ukrayna'nın ve Güney Rusyanın stepleri, yani çernezyom diye bilinen

Çayırlıklar

kara toprağın vatanıdır. Bu toprağın muazzam verimliliğinin kaynağı da, gür ot varlığının yarattığı ve bir taraftan kış soğuğunun, öte taraftan yazın görece düşük neminin muhafaza ettiği humus bolluğudur. Buna karşılık, odun azlığı ve bununla beraber kışın sertliği, buradaki toplulukların başına ciddi sorunlar açmıştır. Bundan dolayı buralarda örneğin yakıt tüketimini azaltmak için ısıtmada az hava dönüşümlü kapalı sobalar kullanılır. Ağaç azlığı ve yapay olarak da olsa ağaç yetiştirme açısından çayırlıklar ortamının üstünlüğü, kışların kurak ve soğuk geçtiği (Ocak ortalaması 6°C'nin altı) kışlı diyebileceğimiz bölgelerde görülür. Bu bölge de, Orta Asya'nın engin yarı kurak düzlüklerinin bir uzantısı olarak, Avrupa Rusya'sının Hazar'ın etrafındaki uzak güneydoğusunda ve Aragon ve Mançа gibi İber yarımadasının bazı iç bölgelerinde bulunur. Burada kısıtlayıcı etken, ister kışın ister yazın olsun, daimi yağış yokluğudur; yaz yağışının kısıtlayıcı etkisi daha hafiftir, ama buna karşılık daha yüksek buharlaşma vardır.

Genellikle yağmurlar 300 millimetrenin üstüne çıkamaz ve dolayısıyla, çayırlıkların yerine odun gövdeli bitkilerin baskın olduğu, kesintili bir bitki örtüsü olan stepler gelir. Rusya örneğinde tarım faaliyetini zorlaştıran bir diğer etken, bununla bağlantılı olarak solonçak denen bazik reaksiyonu yüksek tuzun yüksek oranda bulunduğu toprağın varlığıdır.

Stepler

Boreal ve Yarı Nival İğne Yapraklı İklim ve Ortamlar

Kuzeye doğru gidildikçe, kışın dökülmeyen geniş yapraklı ağaçlar kuşağı yerini tedricen "iğne yapraklı kuzey kuşağına" bırakır. Bu kuşağın başlaması, genellikle aşağıdaki üç iklim eşiği aynı anda varolunca gerçekleşir: en soğuk ayın ortalaması 2°C'nin altında olması –geniş yapraklı ve kuzey çayırları ikliminde olduğu gibi, –ancak bu iklimden farklı olarak, soğuk ayların (10°C'nin altı) sayısının en az sekiz olması; üçüncü olarak da en sıcak ayın ortalamasının gene de 10°C'nin üstünde olması. Kuzey iğne yapraklı ortamı İskandinav yarımadasının ve (iğne yapraklı ağaç ormanının tayga olarak adlandırıldığı) Rusya düzlüklerinin büyük kısmında, geniş yapraklı ağaç kuşağının kuzeyinde ve duruma göre 58 ve 60°C enlemleri arasında değişen kuşakta baskın olarak bulunur. Adi ladin, İskoç çamı ve karaçam bölgenin en yaygın ağaçlarıdır (ancak betula gibi bu iklime uygun geniş yapraklı bir ağaç da yaygındır). Burada tarımsal faaliyetleri sınırlandıran etken, kuşağın sıcaklık özelliklerine ek olarak, asit reaksiyonlu olduğundan hemen hemen sadece çavdar ve patates yetiştirmeye uygun olan, küle benzeyen, podsol denen, buraya özgü topraktır. İlkbahar ekinli, ikişer yıllık rotasyon ve ekinler arasında birden fazla yıl nadas, geleneksel tarım yöntemleri arasında en çok uygulanabilir olanlardır. Daha kuzeye çıkacak olursak, ağaç için uygun iklim, sıcak diyebileceğimiz mevsim olmayınca, yani en sıcak ayın

Podsol

sıcaklığı 10°C'nin altında olunca kesilir. Avrupa'da bu durum, Kuzey Buz Denizine bakan en uzak kuzey kenarlarında söz konusudur. Bu ortam yarı karlı bir ortam olup tipik bitki örtüsü yosun ve liken ağırlıklı, alçak ve seyrek, yaz kış var olan ve verimli bir şekilde otlanması sadece rengeyikleri gibi uzmanlaşmış hayvanlar için mümkün olan tundradır.

Güney, Alp ve Arktik-Alp Dağ Ortamları

Yükseklik arttıkça ortalama sıcaklığın düşmesinden (her yüz metrede yaklaşık 0,5°C) dolayı, bütün diğer yüksek alanlar gibi Avrupa'nın dağ zincirleri de daha kuzey enlemlerde görünen iklim ve ortamları ekvatora doğru "sürüklerler." Daha doğrusu, ilgili iklimlerin sonuçları olan çeşitli ortamları, az çok yükseklik ardıllığında, darca bir alanda bulundururlar; üstelik –İber yarımadası haricinde– Avrupa'da geniş platolar olmadığından, yüksek dağlardan bile vadilerin alçak irtifalarına iniş çok ani olarak gerçekleşir. Ancak en baskın olan bitki örtüsünü tipik olarak kabul edip buna göre Avrupa dağlarını üç dört grupta toplamak mümkündür. Bunun sonucunda "güney" diyebileceğimiz bir dağ çeşidi tanımlayabiliriz: Pireneler, Apeninler, Dinar Alpleri, Balkanlar ve Kafkaslar. Bu dağ çeşidinde, daha yüksek kısımlarındaki kozalaklı orman varlığına rağmen (özellikle Pireneler'de, Balkanlar'da ve Kafkaslar'da olmak üzere) baskın iklim şartları –insan elinin etkilerini hariç tutarak– daha önce tarif ettiğimiz Avrupa'nın orta kuşağına büyük çapta eşdeğer geniş yapraklı ormanlara uygun bir ortam yaratırlar. Dolayısıyla burada da (genellikle kozalaklı ağaç kuşağının hemen altında) kayın ağacını ve daha önce sözünü ettiğimiz kışın dökülen geniş yapraklı diğer ağaç türlerini bulabiliriz; buna ek olarak, uygun, yani kalsiyumsuz toprak uygun bir iklimle buluştuğunda mükemmel ortamı yakalayan kestane ağacını da buluruz, hatta bu ağaç özellikle güney dağlarında yayılmıştır. Dağın birkaç haftalık kuraklıktan geçmesi halinde –alt taraftaki Akdeniz ikliminin etkisiyle– saçlımeşe ve tüylü meşe (*quercus pubescens*) gibi meşe çeşitleriyle çiçekli dişbudak (*fraxinus ornus*) ve kayacık ağacı (*ostrya carpinifolia*) gibi türler kilit bir rol oynar. Daha yukarıda kendi kendine yetişen kozalaklı ağaç kuşağının eksikliği, her zaman yüksekliğin yeterli olmamasının sonucu değildir; bu çeşit ağaçlar –son buzul çağında kaybolduktan sonra– onlara mahsus olan yüksekliklere her durumda dönememişe benzerler ve dolayısıyla kayın kuşağından direkt olarak dağ çayırlıklarına geçişler ender değildir. Enlem olarak çok uzun bir alan kaplayan Apeninler örneğinde, Akdeniz kserofil bitki örtüsü güneye gidildikçe daha yüksek irtifalara çıkar. Yüksek irtifada bile uzun süren kurak dönem durumunda yarı kurak bitki örtüsü özelliklerini ağaçların en üst sınırına kadar taşıdığı Sierra Nevada ve Güney İber yarımadasının diğer sıradağlarında bu olgu daha da güçlenir. Ve

Pireneler, Apeninler ve yüksek güney dağları

göz önünde bulundurulması gereken bir diğer husus, dağ ortamları ile kışların ılıman geçtiği Akdeniz ortamları arasındaki görece bitişikliğin, yazlık dağ otlağı ile kışlık daha alçak irtifalardaki otlaklar arasında karşılıklı tamamlayıcılığı ve dolayısıyla yaylacılık denen göçebeliği mümkün kıldığıdır. Bu faaliyetin yüzlerce kilometrelik taşınmalar (Eski-Yeni Kastilya, Abruzzi-Puglie) pahasına da olsa yürütüldüğü de bilinmektedir.

Bir diğer büyük dağ ailesi de Alp Dağlarının, Karpat Dağlarının ve genelde Orta Avrupa'nın dağlarının oluşturduğu ailedir. Güney dağlarının aksine, (Batı veya Orta Alpler'de olduğu gibi) ortalama olarak daha yüksek irtifa veya (diğer sıradağlarda veya Doğu Alpleri'nde olduğu gibi) daha kuzey ve daha karasal pozisyon sonucunda burada kozalaklı ağaçlar geniş yapraklı ağaçlara baskındır. Bu da, geniş yapraklı ağaçların daha düşük irtifalardaki ve daha yağmurlu (örneğin Lombardia'nın ön Alpleri) kuşaklar gibi belirli kuşaklarda var olmalarına hatta baskın olmalarına, rağmendir. Bunun aksi durum, yani Orta-Doğu Alpler'de (ve Vallese bölgesinde) bulunan bazı vadilerdeki daha kurak konumlarda olduğu gibi kozalaklı ağaç ormanları, genellikle kayın için daha uygun olan orta irtifalarda da baskın olabilir. Adi ladin ve karaçam en yaygın türlerdir. Bu gibi reçineli ve dolayısıyla kolay yanabilen tahta bolluğu, evlerde, zıt nedenlerden dolayı da olsa, arktik çayır ortamındakilere benzer zayıf hava dolaşımlı kapalı soba kullanımını teşvik etmiştir.

Alpler, Karpat Dağları

Daha yüksek irtifalardaki sıcak mevsim yokluğu, Avrupa'nın aşırı kuzey bölgelerinin yarı karlı bölgelerindeki gibi, ağaç örtüsünün olmaması sonucunu verir. Ancak dağ çamı gibi çalılıklardan oluşan bir geçiş kuşağından ve ardıçla süpürgeotu kaplı alanlardan sonra, buradaki baskın bitki örtüsü yüzyıllardır yazlık otlak (yaylacılık) için kullanılmakta olan, kısa ve yoğun saplı ot çayırlarıdır. Enlem ve boylam etkilerinin bileşiminden dolayı, sıcak mevsimsiz iklimler ve bunun sonucundaki ağaçsız geniş alanlar, İskandinav Alpleri'nin ve Ural Dağlarının büyük bir kısmının belirleyici özelliğidir; dolayısıyla, Arktik-Alp de diyebileceğimiz bu dağlık ortamlar genelde bölge olarak da devamı oldukları tundraya benzetilebilir. Bu alanlara ek olarak, en sıcak ayın sıcaklıklarının 10°C'nin az üstünde olduğu, ama aşırı nem ve/veya rüzgârlılık gibi sınırlayıcı etkenlerin devreye girdiği bölgeler de ağaçsızdır. Bu durum, örneğin İrlanda ve İskoçya'nın alçak tepelerindeki ve İzlanda'nın hemen hemen tamamındaki çıplaklığı açıklar. Bu çıplaklık ancak kısmen insan eline bağlıdır. Burada da, tundradan ziyade, küçük ve büyükbaş hayvanların otlamasına uygun dağ tipi otlaklar vardır.

Kuzey Dağları

Bkz. Köylüler, s. 243; Demografi, s. 262; Yemek, s. 299; Mineraloji ve Metalürji, s. 491

Avrupa'nın Genişlemesi

Keşifler ve Buluşlar

Corrado Vivanti

15. yüzyılın sonlarından itibaren Avrupa'nın Atlantik'in ötesindeki uçsuz bucaksız kıtayla ve Asya'nın doğusuyla temas içinde olmasını sağlayan deniz ve kara yolculuklarının oluşturduğu veya neden olduğu olayların tümü, iktisat alanında ve kısa süre sonra da sosyal ve siyasal alanlarda bu uzak memleketlerle ilişki ve alışverişlerden kaynaklanan muazzam bir değişime yol açar.

Modern Çağın Doğuşu

Genellikle 16. yüzyıl, geleneksel olarak Amerika'nın keşfiyle başladığına inanılan modern çağın ilk yüzyılı sayılır. Tabii o zamanki insanların bakış açısıyla gözlem yapacak olursak bu net ayrım zorlama olarak görülecektir. Dünyaya dair bilgiler, Christopher Columbus'un (1451?-1506) ilk yolculuğu sonucunda hızla değişmez ve pek az kişi o seferin sonucunda ortaya çıkacak olan yeniliklerin hemen bilincine varmayı başarır. Ama o olayı, daha doğrusu 15. yüzyılın sonlarından itibaren Avrupa'nın Atlantik'in ötesindeki uçsuz bucaksız kıtayla ve Asya'nın doğusuyla temas içinde olmasını sağlayan deniz ve kara yolculuklarının oluşturduğu veya neden olduğu olayların tümünü düşünecek olursak, o anda ufkun ne kadar olağanüstü bir şekilde genişlediğini görmezden gelemeyiz.

Belirleyici bir dönüşüm

Yeni keşfedilmiş diyarlara yapılan yolculuklar ve bu ülkelerle değiş tokuşlar radikal bir dönüşüme yol açar. İngiltere ve İspanya'nın nispeten kenarda kaldığı, merkezinin hâlâ Akdeniz olduğu bir dünyadan farklı bir gerçekliğe ge-

çilir. Avrupa'nın tamamı, yeni keşfedilmiş veya sadece nadiren ulaşılabilen bölgelere o zamana kadar meçhul olan denizyollarıyla bağlanan, yoğun bir ilişkiler ağına dahil edilir. Uzak memleketlerle ilişki ve alışveriş ağı, iktisat alanında ve kısa süre sonra da sosyal ve siyasal alanlarda muazzam bir değişime yol açar. Bu konuda, İspanya'nın Amerika'daki sömürgelerinden büyük miktarlarda ithal ettiği değerli madenleri hatırlamak yeterli olacaktır (1501'den 1530'a 7,7 tona karşılık gelen gümüş, o yüzyılın son on yılında 290 tonu bile geçer). Bu şekilde muazzam bir altın ve gümüş miktarı çok hızlı bir şekilde Avrupa'da tedavüle girer ve büyük bir kısmı da istilacı gücün emperyal politikalarını finanse etmek için kullanılır. Bir yandan bu değerli madenlerin büyük bir kısmı Asya'dan ithal edilen malların ödenmesinde kullanılırken ve dolayısıyla Doğuyla ticaret hacmini katlarken, öte yandan Avrupa'daki para stoku artışı genel bir fiyat artışına neden olur ve bu da özellikle maaşla geçinenleri ve küçük toprak sahibi ağaları etkiler. Amerika'nın keşfi, tarımda ve Avrupalıların beslenmesinde neden olduğu değişikliklerden dolayı az çok kısa vadede hayat tarzlarında da büyük değişikliklere neden olur. Şeker kamışının Yeni Kıtada üretilmeye başlanmasından sonra, şeker gibi değerli ve o zamana kadar daha çok eczacılıkta kullanılan bir ürün aile içi bir tüketim ürünü olmaya başlar ve bu arada Amerikan florası Avrupa'ya mısır, patates, domates, kakao ve benzerlerini sunar.

Gümüşün rotası

Yeni Bir Dünya Vizyonu

Amerika'nın keşfinin Avrupalıların dünyayı algılama şeklini altüst edişi daha da büyük bir değişim oluşturur. 16. yüzyıl boyunca, dünya gerçekliğinin büyük çapta masalsı bir imgesinden giderek daha kesin ve bilimsel bir anlayışa geçilir. Bu noktadan sonra, dünya dendiğinde Hıristiyan âleminin memleketlerinin birinde yaşayan kültürlü bir insanın aklına, ortaçağda olanın aksine artık genellikle Hazreti Musa'nın çölde inşa ettiği tapınaktan esinlenmiş "yassı" bir dünya gelmez olur. Bu "yassı" dünya algısına göre, dikdörtgen bir düzlem içerisinde, sularla kuşatılmış, yüzölçümü olarak birbirinden fazla farklı olmayan ve Akdeniz'in ayırdığı, Avrupa, Asya ve Afrika kıtaları vardır. Bu düzlemin köşelerinde, gökkubeyi destekleyen dört büyük kolon yer alır. Dünyanın bir küre olabileceği anlayışı, ilk olarak geometrik küre şeklini mükemmele yakın sayıldığı için semavi cisimlere bu şekli atfeden eskiçağ düşünürlerince ortaya atılır. Daha sonra bu anlayış, özellikle MS 2. yüzyılda Mısır'da İskenderiye'de yaşamış olan büyük bilimadamı Ptolemaios'tan dolaylı olarak esinlenerek, yüzyıllarca rağbet görecek *La sfera del mondo* [*Dünya Küresi*] başlıklı bir inceleme yazısı yazan, 13. yüzyılın ilk yarısında yaşamış olan Johannes de Sacrobosco tarafından ele alınır. Evrenin, Ptolemaios'un kuramıyla tutarlı bir tari-

Dünyaya atfedilen şekiller

finden sonra, yerküre beş bölgeden oluşmuş olarak tarif edilir. İki uç ve ortadaki bölgenin insan hayatına uygun olmadığı sayılır. Uç bölgeler iklimin sertliğinden dolayı, diğeri ise aşırı sıcaktan dolayı oturulmaz sayılırken sadece ortadaki iki ılıman kuşak insanlarca oturulabilir sanılır. 15. yüzyılın başlarında Ptolemaios'un eserinin kendi bazı Bizanslı âlimlerce Batıya tanıtılır ve Latin çevirmenlerin *Cosmographia* başlığını koyduğu metinle beraber, belki de orijinalinden alınmış veya en azından İskenderiyeli âlimin söylediklerinden kurgulanmış bir harita şeklinde açıklama yayımlanır. Kıtalar, dünyanın küre şeklini yansıtmak için yarı çember şeklinde bir kuşağa dizilir ve Afrika'yla Avrupa kıyılarını Asya kıyılarından ayıracak olan okyanus, bir çerçeveymişçesine batı ve doğu kenarlarına iliştirilir.

Avrupa ana hatlarıyla modern haritalardaki görüntüsüne epey benzerken, Akdeniz kıyılarının güneyindeki Afrika, doğuda Etiyopya'yı temsil eden bir çıkıntısı olan, az çok kare ve kaba bir kütle olarak gösterilir, güneyde ise belirsiz bir şekilde *Terra incognita* [*meçhul kıta*] uzanır. Hatları epey doğru bir şekilde çizilmiş olan Yakındoğu'yu hariç tutarsak, Asya kuzey ve doğuda herhangi bir sınırı yokmuş gibi görünür; güneyde Hint yarımadasının malum üçgeni çok küçülmüşken, adı Taprobana olan büyük bir ada –fantastik bir Ceylon gibi– *Mare Indicum*'da [*Hint Denizi*] büyük bir yer kaplar; ötesinde, *Regio Sinarum*'u [*Çin Krallığı*] ıslatan *Sinus Magnus*'un [*Tayland Körfezi*] güneyinde mızrak gibi bir yarımada olan *Aurea Chersonesus* [*Malay Yarımadası*] yer alır. Kıtaların orantıları da gerçeklikten uzaktır: Afrika Avrupa'nın iki katından biraz daha büyük görünürken, Avrupa Asya'nın üçte biri kadardır. Bilindiği üzere, Avrupa'nın batı kıyılarıyla Asya'nın doğu kıyıları arasındaki uzaklığın mevcut halden az olduğunun tahmin edilmesi –Christopher Columbus uzaklığın 120° enlemden fazla olmadığını tahmin eder– Doğunun Batıdan hareketle ulaşılabileceğinin mümkün olduğunu düşündürtür. Afrika'nın batı kıyısına gelince, Portekizlilerin Afrika'nın güney ucuna varıp bu kıtanın etrafından denizyoluyla gitmenin mümkün olduğunu belirlemeleri için 15. yüzyılın neredeyse tamamının geçmesi gerekmiştir.

Coğrafi kestirimler

Ondan önce, Afrika'nın *Terra Australis* [*Güney Kıtası*] diye hayali bir kıtaya bağlı olduğu ve *Mare Indicum*'un da Atlantik'e bağlantısı olmayan bir içdeniz olduğu zannedilir. Vasco da Gama'nın (1469-1524) Hindistan'ın batı kıyısındaki Calicut'a ulaşması, ancak Amerika'nın keşfinden beş yıl sonra gerçekleşir. Ama Avrupa kültürü Hindistan'dan en az Büyük İskender zamanından beri haberdardır ve kısa sürede rağbet gören *Milione* adlı eserinde Marco Polo (1254-1324) Katay ve Cipango'dan (Çin ve Japonya) bahseder. Öte yandan Amerika'nın keşfi daha sarsıcı olur.

Hindistan ve *Terra Australis*

Kolomb'un Keşifleri ve Kilisenin Tavrı

Kolomb yolculuk projesini, Aragon Kralı Katolik Ferdinand'ın (1452-1516) ve Kastilya Kraliçesi Isabella'nın toplamış olduğu ilahiyatçılar komisyonuna sunnunca, o âlimlerin birçoğu, bu yolculuğun dayanılmaz derecede sıcak olan kısımdan geçeceği ve üstelik ekvatorun yanından geçeceğinden dünyadan düşme tehlikesi olduğu temelinde itirazda bulunup, gerçekleştirilmesinin imkânsız olduğu sonucuna varır.

Yeni Kıtanın zamanla tanınması –Amerigo Vespucci'nin (1454-1512) keşiflerinin haberleri 16. yüzyılın ilk on yılında bile yayılır– kesin olduğu sanılan bilgileri sarsar ve zamanla tamamen ortadan kalkmalarına neden olur. Üstelik bu keşiflere dinsel açıdan bakılınca ortaya çok önemli sorunlar çıkar. İncil'e göre insanlık Âdem'le başlamıştır, ancak Âdem'in bir ardılının bu uzak ve meçhul diyarların nüfusunun Adem'in soyundan gelen birisinden türediğini düşünmek zordur. Kutsal Ruh'un inişiyle ilgili Yeni Ahit'teki anlatımdan kaynaklanan bir sorunun çözülmesi daha da zordur. Buna göre, İsa'nın Sözü –Aziz Pavlus'un da söylediği üzere (Romalılar 10, 18)– dünyanın en ücra köşesine kadar bütün insanlığa yayılmıştır, dolayısıyla bu inancı bilinçli olarak reddedenler sadece Hıristiyan olmayanlar olduğundan, onları cezalandırıp köle kılmak caizdir. Ama Okyanus ötesinde yaşayanlar bu kadar büyük bir denizin ötesinde olduklarından, havarilerin onlara ulaşmış olması imkânsızdır. Hal böyleyken bu insanları ne olarak saymak gerekir? İstilacıların işine en çok gelen cevap onları Âdem'in ahfadı olmayanlar, yani ruha sahip olmadıklarından hayvanların muadili olup imhaları ve köle edilmeleri mümkün olanlar saymaktır. Bilindiği üzere, o milletlerin imha olması bir yandan bağışıklıkları olmadığından bulaşıcı hastalık salgınlarıyla kolaylaşırken, öte yandan Avrupalılarca da gerçekleştirilmiştir. Bu da, katliamlardan ziyade, zalim sömürü ve hayat tarzlarının radikal değişimiyle olmuştur.

İncil ve Amerika kıtası

Bu teolojik probleme dair zorlu tartışma uzar ve bu tartışmanın belli başlı aktörleri, yerlilerin doğal olarak daha alt düzeyde yer aldığını savunanın Aristotelesci hümanist Ginés de Sepúlveda ve *indios*'ların (Amerikan yerlileri) savunucusu Dominiken rahibi Bartolomé de Las Casas'tır. İspanya imparatoru ve kralı V. Carlos'un (1500-1558) bu sorunu çözmek için 1550'de düzenlediği ilahiyatçılar toplantısı herhangi bir sonuç vermez. Kilise sonunda Las Casas'ın iddialarını kabul eder ve yerlileri Hıristiyanlaştırmak için büyük bir organizasyon geliştirir, ancak sömürgeciler yerlilerin doğal olarak daha aşağı mahlûklar olduğu fikrinden vazgeçmeyip hayatta kalan nüfusun azlığı onları Afrika'dan köle ithal etmeye zorlayana kadar, yerlilerin işgüçlerini önce özellikle madenlerde, daha sonra da tarımda sömürmeye devam ederler. Öte yandan yerlilerin kaderi üzerinde pratikte olumlu herhangi bir etkisi olmamış olsa da, yerlilerin

Indios tartışması

doğasına dair bir diğer fikir de gelişir. Bu da önbelirtileri, Kolomb'un yeni keşfedilmiş milletlerin doğal masumiyetine dair, ilk anın heyecanıyla yazdığı notlarda görülen "iyi kalpli vahşi" mitidir.

Montaigne'in "çocuk dünyası"

Yeni keşfedilmiş bu "çocuk dünya"nın sakinleri hakkındaki en berrak ve olgun yorum muhtemelen Fransız Filozof Montaigne'in (1533-1592) *Denemeler*'indeki yorumdur. Montaigne "bu derece asil bir fethin" onu bayağılaştırıp barbarlaştıran İspanyollarca değil de, Büyük İskender veya Romalılarca gerçekleştirilmesini isterdi.

Uygarlık Gelişiminin Göreceliği

Okyanus ötesi keşif seferleri ve yolculukları dünya algısını altüst etmekle kalmaz, aynı zamanda Avrupa bilincine uygarlık gelişiminin göreceliği fikrini aşılar. Bir yandan seyyahlar, haritacılar ve coğrafyacılar ve bunlara ek olarak poligraflar [*muhtelif konularda yazı yazan kişiler*] ve ansiklopedi derlemecileri insanlığın ufkunu inanılmaz derecede genişleten yeni bilgilerin yayılmasına katkıda bulunurken, çeşitli bilginler bilim ve sanatların gelişiminin izlediği yollar üzerinde fikir yürütmeye başlarlar. *Evrensel Tarihe Dair* kitabının yazarı Louis Le Roy'un yazdığına göre, "Yüz yıldan bu tarafa, eskiden cehaletin karanlığının gizlediği şeyler gün ışığına çıkmakla kalmadı, aynı zamanda yeni denizler, yeni diyarlar, yeni insan, gelenek ve kanun tipleri gibi, eskilerin varlığından bile haberdar olmadıkları birçok şeyi de keşfettik." En önemli dönüşümlerin giderek gelişen uygarlığın meyvesi olduğu, dolayısıyla geçmiş yüzyıllardan şimdiki yüzyıllara bir hat çizen bu gelişimin insanlığın tarihine bir anlam kazandırdığı fikri yerleşmeye başlar. "Hatırladığımız eski zaman topluluklarının bütününü ele alacak olursak, şimdi yaşadığımız memleketlerde çok eskilerde yaşayan insanların da üç bin yıl önce Kastilyalılar ve Portekizlilerin yeni keşfetmiş oldukları vahşiler gibi kaba ve uygarlıkdışı olduklarını görürüz." Dolayısıyla, 16. yüzyılın sonlarında bir Fransız tarihçi, "hep Asyalı sayılmış olan, uygar uluslar arasında en eski ve kalburüstü olan ve ilk olarak [...] en güzel insani kurumları yaratmış olan doğulularla" direkt olarak tanışabilmek için Uzakdoğu'ya yolculuk hayalinden bahsedecektir. Üstelik Afrika ve Amerika insanlarının gözlemlerinden, farklı uygarlık dereceleri olduğu, bazıları vahşilikten çok uzak değilken, bazılarının da sosyalliğin ilk aşaması olan hayat tarzları sürdürdüğü görülür. Dolayısıyla, karşılaştırma yoluyla "insanların, söylendiği gibi vahşi ve yalnızken, yavaş yavaş sosyalleştikleri ve aralarında çeşitli uygar insanlık bağlarının oluştuğunu" anlamak mümkün görünür. Burckhardt'ın (1818-1897) Rönesansa yol açan ilk unsurları incelerken "dış dünyanın ve insanın keşfini" bağdaştırması tesadüf değildir.

Gelişme Kavramı

Bkz. Avrupa'nın Kimliği, s. 30; Denizler Hâkimiyeti, s. 69

Denizler Hâkimiyeti

Vittorio H. Beonio Brocchieri

Amerika'nın ve Asya'ya yeni yolların keşfi, 16. yüzyıl boyunca kıtalararası ilişki ve haberleşmede bir devrim yaratır. Dolayısıyla, deniz ve okyanus yollarının kontrolü Avrupa güçleri arasındaki iktisadi ve askeri rekabetin hedefine dönüşür. Denizcilik teknikleri ve deniz savaşı taktikleri hızlı bir şekilde gelişir ve ateşli silahların önemi deniz savaşlarında bile sürekli artış gösterir.

Deniz ve Kara: "Gezegen Çapında Uzamsal Bir Devrim"

Avrupalılar tarafından gerçekleştirilen yolculuklar, yeni rotalarla yeni yerlerin keşfi ve zaman zaman fethi devri, binlerce yıldır süregitmekte olan karayla deniz arasındaki dengenin altüst oluşu olarak da görülebilir. Kolomb (1451?-1506) ve Vasco da Gama'dan (1469-1524) önceki binlerce yıl boyunca, sahte bir okyanus olan Hint Okyanusunu kısmen hariç tutarsak, okyanuslar esas olarak bilinen yerlerle meçhul arasında bir sınır olduğundan, uygarlıklar kendi aralarında özellikle karayoluyla irtibata geçerler ve çok daha ekonomik olmasına rağmen denizyollarını ihtiyatlı ve sınırlı bir şekilde kullanırlar. Kıyıdan fazla uzaklaşmamak tercih edilir. İpek Yolu tamamen karadan giderken, Baharat Yolu karma bir güzergâh takip etmiştir ve denizden geçtiği kısımlarda, Kızıl Deniz, Aden Körfezi, Akdeniz, Basra Körfezi, Arap Denizi, Bengal Körfezi ve Doğu ile Güney Çin Denizleri gibi kapalı denizler tercih edilmiştir.

Deniz yolları

15. yüzyıla gelmeden önce, büyük başkentlerin pek azının deniz kıyısında olmaları tesadüf değildir: Babil, Roma, Menfi, Ch'ang-ha, Pekin, Delhi, Moskova, Paris, Semerkant, Persepolis... İmparatorlukların gücünün temeli özellikle tarımsal üretimi ve çiftçi kitlelerini kontrol yeteneğinde yatar. Güç toprağa bağlı olur. Ne de olsa Sparta Atina'yı yenmiş, Roma da Kartaca'yı ortadan kaldırmıştır...

Deniz Gücü ve Dünya Dengeleri

Bu durum 15. yüzyılın ikinci yarısında ve belki de bundan biraz önce değişir. Lord Acton, "Portekizliler, okyanusun bir sınır değil, insanlığı birleştiren bir yol olduğunu anlayan ilk Avrupalılardır."diye yazar. O noktadan itibaren, deniz hâkimiyeti, yani deniz gücü, Avrupa ve dünya üzerinde hegemonya kurabilmenin anahtarı olur. İber yarımadasının krallıklarından Amerika Birleşik

Devletleri'ne ve bu arada Hollanda'yla Büyük Britanya gibi, dünya sisteminin zirvesine birbiri ardı sıra çıkan güçler esas itibariyle denizyolları ve okyanuslar üzerinde hâkimiyet kurabilen deniz güçleridir. Dolayısıyla, Kolomb ve de Gama'nın başlatmış olduğu devrimi "gezegen çapında uzamsal bir devrim" diye tanımlayan Carl Schmitt (1888-1985) haksız değildir.

Denizcilik Teknolojileri: Akdeniz...

Kadırga

Denizler hâkimiyeti biraz da teknoloji meselesidir. Bu açıdan bakınca, Avrupa'nın iki denizcilik geleneği, Akdeniz ile Atlantik arasında ortaçağın son yüzyıllarında gerçekleşen bilgi alışverişine rağmen, aralarındaki büyük farklılıkları muhafaza ederler, çünkü farklı ihtiyaç ve ortamlara uymaları gereklidir. Akdeniz geleneğini en iyi temsil eden gemi tipi kadırgadır. Kadırga, yelken tertibatı olsa da özellikle kürek gücüyle hareket eden, uzun, ince ve zarif bir savaş gemisidir. 16. yüzyılda, ince kadırganın uzunluğu kırk metre civarındadır, genişliği uzunluğunun yedide birine eşittir, tonajı yüz ton kadardır ve subaylara, denizcilere ve birçok askere ek olarak 150 kürekçi mürettebatı vardır. 16. yüzyıl kadırgası binlerce yıllık gelişimin ürünüdür. Müslümanların üstün çıktığı Preveze'de (1538) veya üstünlüğün Hıristiyanlara geçtiği İnebahtı'da karşı karşıya gelen Hıristiyan ve Türk kadırgalar, direkt olarak üç kürek sıralı Atina ve Roma gemileriyle, ortaçağın ilk yüzyıllarında Akdeniz'e hâkim olan Bizans dromonlarının soylarından gelir. Bu gemiler Akhaları Troya duvarlarının dibine kadar taşımış olan gemilerden de pek farklı değildir. Savaş teknikleri de eski zamanlara göre çok farklı değildir. Akdeniz'deki deniz savaşlarında daha çok pruvadan mahmuzlama ve gemiye çıkma tekniği uygulanır ve pratikte bu savaşlar Salamis'te olsun, Aigates Adalarında olsun veya İnebahtı'da olsun, hasım deniz piyadelerinin çatışmalarından ibarettir.

Akdeniz'deki donanmalar neredeyse tamamen kalyonlardan ibaret olsa da ticari gemiler konusunda durum değişiktir. Özellikle pahası ağırlığına göre düşük olan mallar için kadırgalar, denizde kalabilme süresini düşüren kalabalık mürettebatlarından ve sınırlı yük taşıma kapasitelerinden dolayı taşıma aracı olarak ekonomik değildir. Buna ek olarak, hızlı ve kıvrak da olsalar görece kırılgan olan kadırgalar sadece epeyce sakin ve rüzgârsız içdenizler için uygundur. Atlantik ve Kuzey Denizinde daha zor şartlarda da denizde kalabilecek gemilere gereksinim vardır. Kadırganın dezavantajlarını telafi edebilmek ve Kuzey Avrupa'nın limanlarıyla direkt temas sağlayabilmek için Venedikliler daha ziyade yelkenle hareket edip daha geniş ve hacimli olan, ticari kadırga veya büyük kadırga denen kadırgayı geliştirirler. Ancak ticari kadırgalar 1520'li yıllara kadar kullanılmışsa da, esas itibariyle bu pek de

Büyük kadırgalar

tatmin edici olmayan bir ara çözümdür. Ancak ortaçağdan itibaren Akdeniz'de ticari amaçlar için İskandinav *kogg* gemilerinden esinlenmiş yuvarlak, yelkenli gemiler kullanılır. Yavaş olup üstelik rüzgârsız zamanlarda zorluklarla karşılaşsalar da bu gemiler sağlam ve az maliyetlidir ve zor şartlarda da iş görebilirler.

... ve Atlantik

Ortam şartları birçok bakımdan daha zor olduğundan, Atlantik denizciliğinin evrimi Akdeniz'inkinden çok farklı olmuştur. Nitekim okyanus daha fırtınalıdır ve görüş uzaklığı da birçok defa düşüktür. Hal böyleyken, kuzey denizlerini yaran gemiler daha kaba ve sağlam olmalıdır, hem denizin altında kalan kısmın hem de kenarın deniz seviyesinden yüksekliği daha fazla olmalıdır. Ancak kuzey denizleri teknolojik gelişime yol gösteren ilginç fırsatlar da sunar. Bunların başında, hem pupa rüzgârından sonuna kadar yararlanmayı mümkün kılan kare yelkenler hem de taşıma kuvvetini kullanarak rüzgâra karşı hareket etmeyi mümkün kılan Latin yelkenler olmak üzere, hareket için yelkenlerin kullanımını artıran rüzgârların güç ve düzenliliği gelir. En büyük avantaj, mürettebatın daha az olması, dolayısıyla da nakliye masraflarının daha düşük olmasıdır. Buna ek olarak, belki de Çin kökenli olan geleneksel yan kürek yerine pupaya takılmış dümen gibi bazı önemli yeniliklerin kabullenilmesi hususunda kuzey gemiciliğinin daha açık olduğu görülür. Pupa dümeni, çalkantılı denizlerde rotayı sabit tutma hususunda faydalıdır ve ilk olarak bir Hansa Birliğinin mühründe resmedilmiş olması tesadüf olmayabilir.

Düzenli rüzgârlar ve pupa dümeni

Diğer bir deyişle, Atlantik'teki gemiler denize daha dayanıklıdır, mürettebatı daha az olduğundan daha az masraflıdır, dolayısıyla da mal taşımacılığına ve Newfoundland'ın uzak sularına kadar açık deniz balıkçılığına ek olarak, yiyecek ve su bulma imkânları olmadığından daha fazla otonomi gerektiren uzun keşif yolculukları için de daha uygundurlar. Ancak Atlantik denizciliğinin başka avantajları da vardır. Bunların başında, tekne ve direkler için kullanılan tahta gibi ucuz stratejik hammadde bolluğu gelir. 12. yüzyılda geliştirilen *kogg* uzun zaman boyunca kuzey denizlerinin tipik teknesi olmuştur, ancak 15. yüzyılda onun yerini yine yuvarlak bir gemi olan, ama birden fazla direği ve girift bir yelken sistemine sahip olan *carrack* denen gemi alır. Karavel gibi *kogg*'a göre daha yüksek manevra kabiliyeti olan ve karavelden daha ufak olsa da onunkine benzer bir yapıya sahip bu gemi, ilk keşif yolculuklarının kahramanıdır.

Kogg

16. yüzyılın ikinci yarısında, Kuzeyli denizciler Avrupa denizlerinde ve hatta Akdeniz'de, hem ticari hem askeri sahada üstünlük kazanırlar. Bin tonilatoluk ve yedi yüz kişilik mürettebatıyla *Great*

Yeni Hollanda gemileri

Harry, çağının en büyük ve güçlü gemilerinden biridir. Bu arada, 16. yüzyılın son on yılında Orta ve Doğu Avrupa'dan tahıl getiren İngiliz ve Hollanda gemilerinin gelişi, Akdeniz gemiciliğinin gerilemesinin açık bir işaretidir. Sonraki yüzyılda, Cenova ve Venedik bile ve hatta Kuzey Afrika korsanları bile Hollanda gemileri satın alacaktır.

Kuzey'in gemilerinin daha geniş ve hacimli yapısı da ateşli silahların hem pruva ve pupa yapılarına hem de küreklerin varlığından dolayı kadırgada imkânsız olan yanlara yerleştirilişini kolaylaştırır. Dolayısıyla, kuzeyin yelkenli gemileri, topçu silahlarının, yani denizcilikte de kullanılabilecek daha ufak ve hafif ateşli silahların geliştirilmesi sayesinde 16. yüzyılda ortaya çıkan deniz savaşlarına daha uygundur.

Kaldı ki, Akdeniz'de de durum değişmeye başlar. İnebahtı'da Hıristiyan donanmasının ateşli silahlarının üstünlüğü, Venedik'in ağır *galeazza* [*standart kadırgalardan daha büyük bir kadırga*] gemilerinin topları ve kadırgalardaki piyadelerin arkebüzleri o muharebenin kaderini belirlemede kilit bir rol oynar: Hıristiyan komutanlardan birinin yazdığına göre, "Türk arkebüzcüleri bizimkiler kadar kabiliyetli veya ustalıklı değil [...]. Türkler arkebüzle ateş etmeyi pek beceremiyorlar."

Ateş gücünün çarpış gücüne göre önemi sürekli olarak artar. Manevraların hedefi artık düşman gemilerine pruva mahmuzuyla çarpıp gemilere çıkmak değil, onları uzaktan tahrip etmek veya en azından direklerini yıkıp onları hareket edemez hale getirmektir. Tipik savaş gemisi, 16. yüzyıl ortalarında Atlantik'te geliştirilmiş, yapısı ve donanımı *carrack* gemisinin taşıma için kullanılan versiyonuyla aynı olsa da, daha kıvrak ve manevra edilebilir olan kalyondur.

Silahların ateş gücü: yelken ve toplar

Toplarla yelkenleri yan yana getiren devrim, Avrupa'nın İspanya ve Portekiz'den başlayarak okyanus ötesine ve özellikle dişli düşmanların az olmadığı Asya'daki hâkimiyetinin başarısını açıklamaya katkıda bulunan etkenlerden biridir. 1509'da Hint Müslüman beylerinin ve Venediklilerin desteklediği Mısır Memluklerinin, Hint Okyanusuna yeni gelen Avrupalıları kovma girişimini başarısızlığa uğratan, esas olarak Portekiz deniz toplarının üstünlüğü olmuştur. Şubat 1509'da, yirmiden az gemiden ibaret olan Portekiz filosunun, yüzden fazla gemisi olan Müslüman filosuna üstünlük sağlayabilmesi özellikle Portekiz deniz toplarının etkili bombardımanı sayesinde olmuştur.

İnebahtı veya *Invencible Armada*'nın [*Yenilmez Armada*] imhası gibi 16. yüzyılın diğer büyük deniz savaşlarından daha az bilinen Diu Savaşının sonuçları belki de daha kalıcı ve derin olmuştur. Asya'daki Portekiz varlığını pekiştirir ve bundan sonraki Avrupa genişleme sürecinin temellerini atar. Ancak bu savaşın sonucu bir nedenden çok Avrupa'nın en azından deniz savaşlarında belli bir teknik avantaj

Portekizliler ve Asya

yakaladığını ve bundan ustalık ve kararlılıkla yararlanmakta olduğunu ortaya çıkaran bir semptomdur.

Portekizlilerin 16. yüzyılda Hint Okyanusuna hükmettiğini iddia etmek şüphesiz aşırı olacaktır. Ancak deniz sahasının askeri kontrolünü bir dereceye kadar sağlamış oldukları da doğrudur. Zaten bu kontrol "imparatorluklarının" varlığı için şarttır, çünkü salt ekonomik açıdan bakıldığında Ümit Burnu güzergâhı Kızıl Denizden veya İran Körfezinden geçen geleneksel güzergâhlara göre net bir rekabet avantajı sağlamaz. Portekizliler için deniz güçlerinin sistematik kullanımı, Asya'daki varlıklarını ve Ümit Burnundan geçen yeni "ipek yollarının" garantilenmesi için şarttır.

Okyanus güzergâhlarının kontrolü İspanya için eşit derecede şarttır. Zaten 1580'den sonra Portekiz kralı olan II. Felipe İber yarımadasındaki iki imparatorluğu kendi tahtı altında birleştirir. 1564-1565'te Miguel López de Legazpi ve Andrés de Urdaneta, Meksika'nın batı kıyıları ile II. Felipe şerefine adlandırılmış olan Filipinler arasındaki gidiş geliş rotalarını denerler ve böylece "Acapulco kalyonu" denen gemi cinsiyle Amerika'yla Asya arasındaki bağlantıları mümkün kılarlar. II Felipe'ninki, dört kıtaya, üç okyanusa ve 360 derece boylama yayılmış ilk küresel imparatorluktur. Lizbon'dan doğuya doğru Makao'ya kadar ve Sevilla veya Cádiz'den batıya doğru Manila'ya kadar uzanır.

II. Felipe, ilk küresel imparatorluk

Atlantik'e gelince, hem İspanyollar hem de rakipleri olan Fransızlar, İngilizler ve Hollandalılar, özellikle bu yüzyılın ortasından sonra Habsburg Hanedanı devletinin itibarının ve dolayısıyla siyasi ve askeri hareket kabiliyetinin, Potosí'nin çok zengin madenlerinden çıkan gümüşü taşıyan kalyon konvoylarının güvenliğine ne kadar bağlı olduğunun tam olarak bilincindedir. Öte yandan Amerikan sömürge ekonomisinin diğer taşıyıcı sektörü olan büyük çiftliklerin ve özellikle şeker üretiminin canlılığı, Afrika'dan giderek artan köle akımına bağlıdır. Bir defa daha Atlantik'i geçmek, ama bu sefer ters yönden geçmek söz konusudur. Okyanus sularının İspanyol kalyonlarınca gözetimi epey etkili olsa da aşılmaz değildir. İngilizler, Hollandalılar ve Fransızlar, işgücüne ihtiyaç duyan İspanyol büyük çiftlik sahiplerinin işbirliğiyle, zaman zaman köle ticaretine dahil olmayı ve bazen de Francis Drake'in Panama kıstağı üzerinden gümüş ve mücevher taşıyan bir kervanı ele geçirmesi veya Cartagena ve Santo Domingo gibi mühim İspanyol sömürge şehirlerinin ani baskınla ele geçirilmesi gibi, ses getirici eylemler gerçekleştirmeyi becerirler.

Köle ticareti

Invencible Armada Felaketi ve Denizlerin Yeni Hâkimleri

Avrupa'da da denizlerin kontrolü Habsburg İspanya'sının hegemonya kurma projesinin devamı ve aslında coğrafi devamlılığı olmayan bir imparatorluğun ya-

şayabilmesi için şarttır. 1560'lı yıllardan beri isyan halinde olan Flandre'la irtibat için hayati önemde olan Manş'ın ve Kuzey Denizinin suları güvenli olmaktan uzaktır. İngiltere'de de üsleri olan ve dolayısıyla Kraliçe Elizabeth'in (1533-1603) pek de gizli sayılamayacak desteğiyle hareket eden Hollanda, İngiliz ve Fransız Huguenot –*guex*, "denizlerin serserileri"– korsanları, bu hayati iletişim hattını tehdit ederler. Hollanda bağımsız bir ülke olmasını özellikle onlara borçludur.

Hollanda ve İngiltere

1588'de II. Felipe Hollanda asileri ve onları destekleyen Kraliçe Elizabeth'le kesin hesaplaşmaya gidebilmek için olağanüstü bir gayret göstermeye karar verir. İspanya ve Portekiz'in çeşitli limanlarında, denizci ve asker dahil 25 bin kişi civarında mürettebata sahip yaklaşık 130 kalyonluk muhteşem bir filo hazırlanır. Plana göre bu filo Alessandro Farnese'nin (1545-1592) güçlü ordusunu İngiltere'ye çıkarma yaparken koruyacaktır. Diğer bir deyişle, İspanyol planının başarısı filosunun Manş'ı kontrol edebilmesine bağlıdır. Tek problem, bu durumda denizcilik teknolojisi ve deniz topçuluğunda sınırlı ama sonuç verecek avantajın İspanya'nın düşmanlarının elinde olmasıdır. İspanyol donanmasının yenilgisi sadece komutanı Medina Sidonia Dükünün beceriksizliğinin ve Francis Drake'le (1542-1596) Martin Frobisher'in (y. 1535-1594) ustalığının değil, yaklaşık on sene önce Hıristiyan gemi ve toplarının üstünlüğü nasıl çatışmanın sonucunu belirlediyse, İngiliz gemi ve toplarının teknik üstünlüğünün sonucu olmuştur. İspanyol filosunda, düşman gemilerindeki piyade ve denizcileri vurmaya yarayan bol miktarda ufak top ağızları vardır, ancak İngilizlerin uzun menzilli top alanındaki üstünlüğü ve İngiliz gemilerinin daha yüksek kıvraklığı İspanyol gemilerinin yaklaşmasına engel olur.

Protestan güçlerinin yükselişi

İspanyol Armadasının imhası bir bakıma Diu ve İnebahtı için ödenen bir bedeldir ve dolayısıyla 16. yüzyılın sonlarında Katolik Güney Avrupa ile yükselişte olan Protestan güçler arasında güç dengelerinin altüst oluşuna şahit olunur.

Korsanlık ve Yağma Savaşı

Amerika ve Asya'dan gelen değerli mallar ve Avrupa güçleri arasında 16. yüzyılda küresel bir boyut kazanan siyasi-askeri rekabet, aslında yeni olmayan, korsanlık ve yağma savaşından ibaret bir deniz savaşı türünün olağanüstü gelişiminin temelinde yatar. Korsanlar sadece kendi kişisel çıkarları için gemi yağmalama ve kıyı yerleşim yerlerine saldırma eylemlerinde bulunanlardır. Diğer bir deyişle düz suçlulardır. Yağma savaşçıları ise bir devletin namına ve izniyle korsanlık yaparlar. Esas itibariyle yaptıkları deniz gerillalığı veya konvansiyo-

Belirsiz sınırlar

nel olmayan ekonomik savaştır. Bu, 20. yüzyılda olduğu gibi, 19. yüzyılda da, denizlerin hâkimlerine açıkça meydan okumak istemeyen güçlerin tercih ettiği yöntemdir.

Aralarındaki fark teorik olarak açık olsa da, pratikte o kadar açık değildir. Karayip Denizine veya Akdeniz'e musallat olmuş çeşit çeşit maceraperestleri ve düz korsanları, gerektiği gibi yazılmış "yağma ehliyetnamesi" olan diğerlerinden ayırt etmek her zaman kolay olmayabilir. Orange Hanedanından Wilhelm (1533-1584) namına Manş'ta eylemde bulunan çokuluslu Protestan donanmasının komutanı de la Mark gibi adamlar şüphesiz gerçek bir izinli yağmacı sayılabilir. Bir diğer yağma savaş çeşidi de, Medici Hanedanının kurduğu bir şövalye tarikatı olan Aziz Stefan Şövalyelerinin veya Malta Şövalyelerinin Akdeniz'de Müslümanlara karşı yürüttükleridir. Mahiyeti o kadar açık olmayan, birçok defa Osmanlı Babıâli'siyle sıkı iletişim halinde iş gören ve reislerinin bazen kaptan paşa, yani Osmanlı donanma komutanlığına yükselebilen Kuzey Afrika korsanlarıdır. Ancak bu durumda ekonomik saik baskındır ve Kuzey Afrika korsanlarının başşehirlerinin en önemlisi olan Cezayir şehrinin yüksek refah düzeyi başarılarına işaret eder.

Tacın mı hizmetinde, kendilerinin mi?

Ancak siyasi, ekonomik ve hatta dinsel saikler içinden çıkılamayacak şekilde iç içe geçmiştir. Basit bir korsan kendi ulusal ve dinsel saiklerine göre hedefleri arasında belli bir seçiciliğe yönelebilir veya bir devlet örneğin barış zamanında resmi siyasi bir koruma sağlamadan bazı korsanları gayri resmi olarak teşvik edebilir. Bu durum, İspanya ve İngiltere resmi olarak barış halinde olsalar bile Amerika kıtasındaki İspanyol gemileri ve yerleşimleri durmaksızın tehdit eden ve kraliçenin hükümetinin oluruyla hareket eden ve genelde onunla irtibat halinde olan Richard Hawkins (y. 1562-1622), kuzeni Francis Drake veya Walter Raleigh (1552-1618) gibi adamların kariyerlerinin büyük kısmı için geçerlidir.

Öte yandan, resmen görevlendirilmiş bir korsanın zengin bir hedefe denk geldiğinde fazla titizlik göstermediği de olur. Dini bütün Malta veya Aziz Stefan Şövalyelerinin bile Hıristiyan gemilerine saldırmakla suçlandıkları olmuştur.

Bkz. İnsan ve Evren, s. 25; İspanya, s. 655; İngiltere, s. 150; Denizyolları, Karayolları, s. 253; Teknoloji, Seyahatler, Denizcilik, s. 529

Doğuda Avrupa Varlığı

Miguel Gotor

16. yüzyıl boyunca Doğuda en faal Avrupalılar Portekizlilerdir. Denizciler, tüccarlar ve misyonerler, ekonomik çıkar ve Hıristiyanlığı yayma projeleri sonucunda harekete geçerler.

Ticaret İlişkileri ve Sömürgeler

Modern çağda Doğuya varan ilk Avrupalılar, 15. yüzyıl sonunda, 7 Haziran 1494 tarihli Tordesillas Antlaşması sonucunda, Portekizlilerdir, çünkü bu antlaşmayla İspanya, 47° meridyenin doğusundaki bütün topraklardan, Portekiz lehine vazgeçer. Böylece İber yarımadasına hâkim olan bu güç, Amerikan altınının cazibesine kapılarak Atlantik'i seçer, ama Doğuyu kaybeder.

Portekiz gibi ufak bir Avrupa devletinin doğudaki genişlemesinin tarihi kısadır ama yoğun geçer. Bir yüzyıl içinde yükseliş, zirve ve düşüş yaşanır. Lusitanyalıların keşif ve ona bağlı sömürgeleştirme atılımının temelinde ticaret yapma ve Hıristiyanlığı yayma arzusu yatar; bir taraftan gıdaları saklamak ve tatlandırma için gereken ve Avrupa'daki fiyatı 1453'te Türklerin Konstantinopolis'i fethinden sonra yüzde 60 artan baharatların Doğuda bol miktarda olduğu ümit edilirken, öte yandan ezelden beri İslam diyarlarının ötesinde dinsel, siyasi ve askeri ittifak kurulabilecek Hıristiyan milletlerin var olduğu hayal edilmektedir.

Hindistan ve Çin'e doğru

16. yüzyıl boyunca Portekiz sömürgeciliğinin iki coğrafi yönü olmuştur: Anayön Hindistan, diğeri Çin'dir. Portekiz kralı I. Manuel (1469-1521) hizmetinde bir denizci olan Vasco da Gama (1469-1524) 1497'te Ümit Burnunu aşar ve okyanusu geçtikten sonra Mayıs 1498'de Hindistan'ın Calicut şehrine varır.

De Gama, yerlilerle bazı ihtilaflardan dolayı ümit edilen kargoyla dönemez; ancak buna rağmen dönüşünde kraliyet sarayınca zafer kazanmış gibi karşılanır ve bu da sadece elde edebildiği numunelerden veya yanında getirdiği Hintlilerden dolayı değil, özellikle sırf dönüşüyle uyandırdığı gelecek servet ümidinden dolayıdır. 1500'de, papayı bu yolculuktan haberdar eden Portekiz kralı Büyük I. Manuel'e "Etiyopya, Arabistan, Pers ve Hindistan fetihlerinin, denizciliğinin ve ticaretinin efendisi" unvanı verilir. Ertesi yıl, Pedro Cabral'ın (1467?-1526?) ve Vasco da Gama'nın emrinde iki yeni filo yola çıkar ve Cabral Brezilya'yı keşfeder. Vasco

Vasco da Gama Calicut'ta

da Gama'nın Calicut yerlileriyle çatışması ve arkasından şehrin bombardımana tutulması Portekizlilere bu kadar uzak toprakları keşfetmenin, sonra da yönetmenin zorluğunu gösterir. Dolayısıyla hükümdar ve danışmanları, karaların askeri fethiyle denizlerin ve deniz rotalarının kontrolü arasında bir seçim yapma durumunda kalır. Calicut olaylarından dolayı ve memleketin güçlerinin gerçekçi bir analizinden sonra, kraliyet konseyi toprak fethinden vazgeçme ve hem yol boyunca hem de Hindistan'ın kendisinde müstahkem deniz üsleri kurma kararı alır. Buna ek olarak, askeri, siyasi ve ticari yetkileri olan bir kral naibi atamaya ve baharat ticaretinde kraliyet tekeli kurmaya karar verilir. Yeni Doğu Hindistan Devleti Kral Naipliğine 1509'a kadar Francisco de Almeida, sonra da Alfonso de Albuquerque (1453?-1515) atanır. Bu yıllar boyunca, çeşitli yerli beylerle anlaşmalar sayesinde ilk deniz üsleri kurulur. Bunların arasında Kilwa (bugünkü Tanzanya'da), Mombasa (Kenya), Angediv (Hindistan), Cananore ve Cochin (Hindistan) vardır. 1510'da Goa şehri fethedilir ve Portekiz sömürgesinin başşehri olur.

Portekiz tekel sistemi karma olup kraliyet namına yönetilirken, bir kısmı kral fermanıyla atanmış özel kişilerce uygulanır. Tüccarlar ürünleri Portekiz gemilerine yüklemekle ve vergilerin ödenmesi için Lizbon'a boşaltmakla yükümlüdür. Daha sonra baharatlar Lizbon'dan her memleketten tüccar tarafından satın alındıkları Anvers'e nakledilir. Ancak 1549'dan itibaren Portekiz'in başşehri, Anvers'in aracılığı olmaksızın uluslararası baharat piyasasının merkezi olur. Lizbon'da baharat Venedik'teki fiyatların beşte birine satılır. V. Carlos (1500-1558), Valoislı I. François'yla (1494-1547) savaşı için mali kaynaklara gereksinimi olduğundan 1529'da "baharat adaları" olarak bilinen Moluk Adalarını Portekiz'e satınca, İspanya bizzat Portekiz'in Doğudaki hâkimiyetini güçlendirmeye katkıda bulunmuş olur.

Portekiz Hindistan'a kayda değer derecede nüfuz edebilmişken Çin'e daha az nüfuz edebilmiştir. 1517'de Fernando de Andrade komutasındaki sekiz gemi Canton Körfezi'ne ulaşır ve Portekizliler karaya çıkar. Yerlilerle çatışmalar başlar ve Portekizlilere İnci Nehri deltasına yerleşme izni verilen 1559'a kadar devam eder. Burada, Çin'in içlerinden çok Japonya'ya yönelik ticari girişimin üssü olacak olan Macao şehri kurulur.

Lizbon'un hâkimiyeti

Portekiz gibi küçük bir devletin sömürgecilik alanında yükselişinin çeşitli nedenleri vardır. Yerel şartlar bir bakıma bu durumu kolaylaştırmıştır. Hint milletlerinin güçlü donanmaları yoktur ve Siyam, Bengal, Delhi Sultanlığı ve İran gibi büyük devletler esas olarak kara temelli güçlerdir. Diğer bir bakımdan, Doğudaki ticaretin özellikleri ve bölgenin morfolojik ve iklim şartları Portekizlilerin işlerini kolaylaştırır. Nitekim en değerli baharatlar sınırlı ve dolayısıyla daha kolaylıkla kontrol edilebilir yerlerde yetişir. Baharatların etrafı kapalı

Portekiz tekeli

bölgelerde yetişmesi durumunda (örneğin biber Hindistan Malabar'da, karanfil Moluk Adalarında ve muskat Benda Adasında yetişir) tekel kurmak ve fiilen uygulamak daha kolaydır. Buna ek olarak Doğu Hindistan'ın [*günümüz Endonezya'sı*] ada yapısı ve dar deniz geçitlerinin çokluğu vergi konmasını, kontrolünü ve toplanmasını daha kolay kılar. Benzer şekilde, denizciliği sadece yılın belirli zamanlarında mümkün kılan mevsimsel rüzgârlar, Portekizlilerin kurduğu tekeli uygulatma gayretlerini yoğunlaştırmayı ve etkisini artırmayı mümkün kılar.

Ancak hızlı yükselişin ve bir o kadar hızlı düşüşün tarihsel nedenlerini anlayabilmek için, Portekiz'in Doğudaki başarısı için geçerli olsalar da, Avrupa'da fazlasıyla kırılgan temellere dayanan bu nedenlerin ne kadar konjonktürel olduğunu göz önünde bulundurmak gerekir. Nitekim 16. yüzyılın ortalarından sonra kraliyet otoritesi giderek azalır, özel ticaret hacmi artar ve bunun sonucunda yönetim masraflarının kralın omzunda olduğu ama ticaretin bütün kârının özel tüccarların elinde olduğu bir durum ortaya çıkar. Anavatandan büyük uzaklık ve irtibat zorluğu tüccarların baskın çıkmasının esas nedenidir. Tüccarlar kârlarını maksimize edebilmek için anavatanlarının düşmanlarıyla anlaşmak eğilimindedir ve kendilerini koruması gereken kontrollerden kaçmaya başlarlar. Buna ek olarak, Portekiz'in yüzölçümünün ve nüfusunun küçüklüğü, piyasayı genişletme ve kârları artırma amacıyla Doğuda daha fazla yayılmak için gereken insangücü ve askerlerin bulunmasını zorlaştırır.

İspanya'yla Portekiz'in birleşmesi

Ancak Portekiz'in Doğu denizlerindeki hâkimiyetinin çöküşünü açıklayacak başlıca unsur, Portekiz'in II. Felipe'nin (1527-1598) İspanya'sıyla 1580'te birleşmesidir. Böyle büyük bir devlet krizinin karşılığı kaçınılmaz olarak Doğu ticaret tekelinde bir krizdir. Böyle bir durum, dünyanın bu bölgesine önce İngilizleri, sonra da Hollandalıları çeker.

Nitekim Francis Drake (1542-1596) ve Thomas Cavendish'in (1560-1592) keşiflerine çıkmaları tam da 1580'li yıllarda gerçekleşir. Doğu diyarlarından baharat toplarlar ve Moluk Adalarıyla ticari bir girişimde bulunup artık krizde olan Portekiz tekelini aşarlar. Ancak nakit sermaye eksikliği ve o sıralardaki İngiltere-İspanya çatışması bu girişimleri boşa çıkarır. Bu durum 16. yüzyılın sonlarında Hollandalılar açısından söz konusu değildir. Hollandalılar, güçlü donanmaları ve beş sene boyunca Goa piskoposu olarak orada yaşamış olan Jan van Linschoten'in yazıları sayesinde okyanus rotaları hakkında geniş bilgilere sahip olup konsorsiyumlar örgütlerler ve Anvers'in gerilemesinden sonra Lizbon'la rekabet halinde Avrupa baharat piyasası haline gelen Amsterdam'ı güçlendirmek amacıyla Doğunun denizlerini ve piyasalarını ele geçirme stratejisi başlatırlar. Portekiz sömürgeleri birbiri ardı sıra

Hollanda İşgali

düşer ve 17. yüzyıl boyunca bütün bölge Hollandalıların ve şirketlerinin hâkimiyetine geçer.

Portekiz kontrolündeki bir denizde İspanyol adaları olan Filipin takımadalarının etrafında dönen olaylar yaklaşmakta olan krizin habercisidir. 1521'de, İspanya kralının hizmetinde bir Lusitanyalı olan Ferdinand Magellan (1480-1521) tarafından keşfedilen Filipinler, Tordesillas Antlaşmasına göre Portekiz etki alanından önceki son İspanyol toprağıdır. 1542'den itibaren burada detaylı keşif seferleri düzenlenmeye başlanır. Bu adalarda baharatın yetişmiyor olmasına ek olarak, Çin ve Japonya'ya görece yakınlıklarından, Portekiz'in o piyasalardaki tekelinden dolayı istifade edilemez. Gene de İspanyollar mevcudu en iyi şekilde kullanma yoluna giderler ve Doğudaki bu ileri üslerini Asyalı tüccarları cezbetme noktası olarak kullanmaya karar verirler. Bir sömürge kurarlar ve bölgedeki Portekiz tekelini aşıp Asya ipeklerini ve porselenlerini Meksika'nın Acapulco şehrinden gelen kalyonların taşıdığı gümüşle takas ederler. Dolayısıyla Madrid yolu yerküresini boydan boya katedip Meksika'yı Filipinler'le, Doğuyla da Batıyı birleştirir.

Filipinler örneği

Tordesillas Antlaşmasının yükümlülüklerinin sınırladığı İspanyollar denizde yayılmaktan vazgeçerler, ama Filipinler'deki sömürgelerini etkili bir şekilde kullanırlar. Gerçekleştirilmesi mümkün tek hedef olan Hıristiyanlığın yayılması, büyük başarıyla uygulanır ve tarihsel olarak kalıcı etkilere ulaşılır.

Kilise ve Misyonlar

1620'ye gelindiğinde Katolik sayısının iki milyona ulaştığı Filipinler örneği, Doğudaki Avrupa varlığının belki de en önemli yanının Hıristiyan misyonları olduğunu gösterir. Misyonerlik olgusu, en baştan itibaren Portekizlilerin keşifleriyle ve ticaretiyle çok sıkı ilintilidir, ama bu ikisinin içine düşeceği krize rağmen var olmaya devam eder, hatta bütün bu meselenin tanımlayıcı unsuru olur. Ticaret ve dualardan, baharat ve ruh tekellerinden ibaret bu hikâyede, haritacının ihtisası, denizcinin cesareti veya tüccarın ihtirası gibi diğer belli başlı kahramanların bilgi ve duygularına uzun vadede baskın çıkacak olan misyonerin şevkidir. Tarihsel olarak, ticaretin ve Hıristiyanlığı yaymanın temelleri tektir, çünkü kraliyet iktidarının keşfedilen toprakların sahipliğini meşrulaştıracak olan papalık onayı, misyoner gayreti karşılığında lütfedilir. O kadar ki, fetihlerinin hukuksal ve manevi olarak onanması için Portekiz tahtı sadece imanı yayma taahhüdüne değil, aynı zamanda en uygun kadroya teslim edilecek yerel cemaatler ve hayır işleri şeklinde örgütlenmiş bir kilise kurma taahhüdüne de girer. Kral I. Manuel daha 1499'da VI. Alexander'a (1431-1503) yeni topraklara hem din adamı hem de laik kilise personeli gön-

Ruhlara karşılık hükümranlık

derme kararını bildirir. *Cum sicut maiestas* fermanıyla, Mart 1500'de papa Ümit Burnundan Hindistan'a kadar olan bütün toprakları bir papalık komiserine bağlar. Bundan sonra işler çabuk ilerler. Yeni papa II. Julius bütün misyonerlere tam endülgans verir ve *Pro excellenti praeminentia* fermanıyla Haziran 1514'te X. Leon Madeira yakınlarında yeni Funchal piskoposluğunu kurar. Moritanya'dan Hindiçin'e olan bölgenin bağlı olduğu bu piskoposluk, 1534'te metropolitliğe yükselir.

Goa'nın piskoposluk olması

Bu işlemin büyük etkileri olur, çünkü Goa şehrinin piskoposluk olmasını mümkün kılar. 1537'den 1553'e piskoposluğun başında olan Juan d'Albuquerque sayesinde, piskoposluk yetkilerine sembolik yaklaşımı aşmayı mümkün kılan bölgenin fiili kontrolü başlar. İspanya'nın Amerika ve hatta Filipinler'deki eylemlerine göre, Portekiz misyoner ve kilise eylemleri daha tereddütle ve yavaş ilerler. Bu gecikmenin çeşitli nedenleri vardır. Bir yandan, Portekiz'in ender olarak kıyı şeridinin ötesine geçen üslerden ve ticaret noktalarından ibaret olan Doğudaki varlığının gerçekliğinden söz etmek gerekir. Dolayısıyla, misyonlar bu üslerin coğrafi ve sosyal hinterlandının olmamasından etkilenir ve kilisenin sömürgeleri olmakla yetinerek sonuçta halkları değil sadece azınlıkları fethederler. Öte yandan Portekiz tüccarlarının açgözlülüğü ve yerli halklarla daimi çatışmalar, aynı yerlerde cereyan eden Hıristiyanlık tebliğinin inanırlılığını azaltıp onu güçleştirir. İlk başlarda Hindistan'da misyonerlik faaliyetlerini ya normal rahipler veya Fransiskenler ve Dominikenler gibi çok eski tarikatların mensupları yürütür. Bu tebliğlerin kısa vadedeki amacı yerlilerin vaftiz edilmesi ve kiliselerin inşasıdır. İkinci bir aşamada ise misyonerlik Cizvitlerin ve Francesco Saverio olarak bilinen Francisco de Jaso'yla (1506-1552?) Roberto de Nobili (1557-1656) gibi kişileri merkez alır.

Doğudaki örnek misyonerlik faaliyetlerinden dolayı 1622'de aziz ilan edilecek olan Francesco Saverio, Hindistan'a III. Paul'ün temsilcisi olarak gönderilir ve orada 1549'la 1551 arasında yaptığı birçok yolculukla Cochin, Moluk Adaları ve Japonya'ya kadar uzanır. Francesco Saverio eylemlerini olağanüstü bir şevkle yürütür ve farklı kültürlere sahip halkları tanımanın ve onlara adapte olmanın en başta misyonerlerin sorumluluğu olduğuna inanır. Kendini yerlilere sevdirme yeteneği, katı Katolik disiplin ve Ortodoks doktrin temelli öğretilerinin Doğunun insanlarınca başarılı bir şekilde algılanmasını ve uygulanmasını sağlar.

Francesco Saverio

Buna karşılık, Roberto de Nobili'nin misyoner faaliyetleri daha çok dinsel bağdaştırmacılıktan ilham alır. Nitekim Cizvit de Nobili, Batının kurum ve kurallarını Doğuya nakletmenin kalıcı başarı şanslarını kaldıracağını düşünür. Dolayısıyla vaftiz ettiği kişiler, Ortodoksluğun esnek sınırlarını aşmamaları şartıyla Hindu geleneklerini muhafaza edebilirler. De Nobili ayrıca yerlileri da-

ha iyi anlayabilmek ve onlara Hıristiyan mesajının lafzını çevirebilmek için Tamil ve Sanskritçe öğrenir. Doğunun Avrupalılarca Hıristiyanlaştırılmasının tarihinde çok önemli diğer iki Cizvit Alessandro Valignano (1539-1606) ve Matteo Ricci'dir (1552-1610). İlki, faaliyetlerini Francesco Saverio'nun ölümünden sonra yaklaşık bin kişilik üç Hıristiyan cemaati kalmış olan Japonya'da yoğunlaştırır. Kitlesel Hıristiyanlaştırma ve vaftiz stratejileri uygulanır ve 1580'e gelindiğinde Japonya'daki Hıristiyan sayısı 150.000'i bulur. Misyoner Valignano, papazlara dil öğrenmeyi zorunlu kılar ve iki ruhban mektebi kurar. Ancak o yüzyılın sonlarına doğru Japonya'da Hıristiyanlığın gelişimi ve yayılması kesintiye uğrar. 1585'te Papa XIII. Gregorius'un Cizvitlere Uzakdoğu'da Hıristiyanlığı yayma tekeli verdikten sonra dinsel tarikatlar arasında patlak veren rekabet, yabancı topraklardaki misyoner faaliyetlerini zayıflatır. Bu da memlekette yeni gelmiş Hıristiyan misyonerlere karşı düşmanca bir ortama neden olan bazı siyasi krizler zamanında gerçekleşir. Bu iki etkenin sonucunda, Doğan Güneşin Memleketinde [*Japonya*] Hıristiyanlığı güvenliksiz ve güç bir varlığa mahkûm eden uzun bir şehitlik, ihraç ve zulüm tarihi başlar.

Alessandro Valignano

Cizvit Matteo Ricci ve arkadaşı Michele Ruggieri, 1583'te Çin'de Canton'da ikamet izni elde ederler. Konfüçyüs'ün (MÖ 551-479) dilini ve öğretilerini öğrenmeye başlarlar ve birkaç yıl sonra imparatorun lütfuna mazhar olma ümidiyle Pekin'e geçerler. 1601'de bir kilise inşa etme izni elde ederler ve Hıristiyanlığa imparatorluk sarayındaki bazı etkili kişileri kazandıran kültürel ve dinsel faaliyetlere başlarlar. Matteo Ricci öldüğünde birçok kişi özellikle ayin prosedürleri konusunda onun tavize eğilimli dinsel bağdaştırmacılığını eleştirir. Ancak Çin'de etkili Macao piskoposluğu bünyesinde örgütlenmiş yaklaşık 2.500 Hıristiyan vardır. İspanya kontrolündeki Filipinler'deki Manila piskoposluğuyla beraber 1553 ile 1554 arasında kurulmuş olan bu şehir, üç yüzyıl boyunca Avrupa'nın Uzakdoğu'daki çıkarlarının merkezi olur ve bu da Hıristiyanlığı yayma sürecinin nedenleri, kilise örgütlenmesinin istikrarı ve talihleri değişken ve gidiş gelişli de olsa ticari imparatorlukların tarihi arasındaki bağa tereddüde yer bırakmayacak şekilde işaret eder.

Matteo Ricci

Bkz. Keşifler ve Buluşlar, s. 64; Denizyolları, Karayolları, s. 253; Teknoloji, Seyahatler, Denizcilik, s. 529

Asyalıların Asyası

Aldo Tollini

16. yüzyılda Avrupalıların Asya'daki varlığı önemli bir yeniliktir. Hindistan'daki en önemli gelişme, Orta Asya'dan gelen Müslüman istilacılarca bir Türk-İslam imparatorluğunun [Moghul Empire] kurulmasıdır. Çin'de Ming Hanedanı ekonomik konsolidasyonu devam ettirir. İlk başta Japonya, siyasi bölünmüşlüğünden de dolayı, Avrupa'yla temasa en açık olan Doğu uygarlığıdır. Ancak yüzyılın sonlarına doğru ülke dışarıya kapanır ve Hıristiyanlara zulüm uygulanmaya başlanır.

16. Yüzyılda Hindistan: Babür İmparatorluğunun Doğuşu

16. yüzyılın başlarında Hindistan alt kıtası, bazıları Müslüman bazıları Hindu olmak üzere, çeşitli bağımsız devletlere bölünmüş durumdadır. Bu yüzyılın tarihi çok karmaşık görünse de, olanlar daha çok Müslüman beyliklerinin ortaya çıkıp ve yenilgiye uğrayıp gerileyen Hindu beyliklerinin topraklarında yayılmasından ibarettir.

Kuzey Hindistan'daki Delhi Sultanlığının, Müslüman Türkler olan Memluklerin Bengal'e kadar Hindistan'ın kuzeyini fethettikleri 13. yüzyılda başlayan uzun bir tarihi vardır. Delhi Sultanlığı başka Hanedanların yönetiminde 1347'ye kadar Güney Hindistan'a doğru genişlemeye devam eder, bu dönemde de güney eyaletleri bağımsızlıklarını kazanıp Bahmani Sultanlığını kurarlar. Ancak Müslüman halkların ilerleyişi, Hindistan'ın güneyine hâkim olan Hindu Vijayanagara Krallığı tarafından durdurulur.

Çok değerli, melez bir kültür yaratan Delhi Sultanlığı, Timurlenk'in (1336-1405) ve Cengiz Han'ın (1167-1227) soyundan gelen Zahir-üd-din Muhammed Babür (1483-1530) orayı 1526'da fethedip yeni bir Müslüman devlet kurana ve (Latin dillerinde adı Moğol ama aslında Türk olan ecdadını hatırlatan) Babür Hanedanının ilk imparatoru olana kadar varlığını sürdürür. Babür ilk olarak Özbekistan'ı fetheder, sonra Afganistan'dan Hindistan'a doğru ilerler ve 1526'da Panipat Savaşını kazandıktan sonra Delhi ve Agra'yı ele geçirir.

Delhi

Müslüman Babür İmparatorluğu, güneyde bazı bölgeler ve günümüzde Afganistan'a karşılık gelen bölge hariç, memleketin tümünü ele geçirene kadar yavaş yavaş güneye doğru yayılır. Çok küçülmüş bir halde de olsa, fiilen İngilizlerin 18. yüzyılın başında gelişlerine kadar dayanacaktır. En parlak ve büyük

devrini, Bengal'in fethini tamamlayıp batıda Arap Denizi üzerindeki Gujarat'ı ele geçirip çok büyük bir alanı kapsayan bir imparatorluk kuran İmparator Ekber Şah (1556-1605) zamanında yaşar. Ekber'in devri, çok duyarlı olan ve birçok alana ilgi duyan Ekber'in kendisinin en büyük hamisi olduğu büyük bir kültürel şahlanış devridir.

Dekkan'da Hindular ve Müslümanlar

Güneyde, Dekkan platosuna yayılmış olan (ve adını başşehrinden alan) Vijayanagara Hindu İmparatorluğu vardır. 1336'da kurulan bu imparatorluk, zamanla Güney Hindistan'ın tamamına yayılır ve olaylı tarihine rağmen 1646'ya kadar varlığını sürdürür. Vijayanagara İmparatorluğu bir kriz devrinden sonra, becerikli bir general olmaya ek olarak usta bir yönetici olan Krishnadevaraya'nın (1509-1529) kısa devrinde tekrar altın bir dönem geçirir. Geleneksel düşmanları olan Müslüman sultanlıkları ve Orissa'daki Gajapati halkına karşı elde ettiği askeri başarılar, bölgedeki konumunu güçlendirir; Krishnadevaraya öldüğünde imparatorluğa Güney Hindistan'ın tamamı dahildir. Krishnadevaraya aynı zamanda bir kültür hamisidir. Onun devrinde Telugu dilindeki edebiyat gelişir ve Güney Hindistan'da günümüzde de hayranlık uyandıran muhteşem tapınaklar inşa edilir. Halefleri onun düzeyine ulaşamaz ve imparatorluk çökmeye başlar.

Vijayanagara İmparatorluğu

Bu imparatorluğun kuzeyinde, yani platonun merkezi kısmında, Dekkan'ın beş Müslüman sultanlığı vardır: Golkonda, Bidar, Berar, Bijapur ve Ahmednagar. 15. yüzyılın sonlarıyla 16. yüzyılın başlarında Bahmani Sultanlığı çöküp parçalandığından itibaren bağımsızdırlar. 1510'da Bijapur Goa şehrinin hâkimiyeti için Portekizlilerle mücadeleye girer, ama yenilgiye uğrar, böylece Asya içi ticaretinin önemli bir üssü olacak olan Goa'yı Avrupalılara bırakır.

Avrupa'nın yayılma hırsı Vijayanagara İmparatorluğuna da dokunur. 1523'te Portekizliler Bengal Körfezinin güneydoğu kıyılarındaki Coromandel'de adı daha sonra Madras adını alacak olan Mylapore'u ele geçirirler ve burada ticari bir liman inşa edip São Tomé de Meliapore Genel Valiliğini kurarlar. 1749'a kadar burada kalırlar.

Beş Müslüman sultanlık genelde dinsel nedenlerden dolayı da karşıt oldukları Vijayanagara İmparatorluğuna karşı ittifak halindedirler. Hindular ve Müslümanlar arasındaki coğrafi yakınlığa rağmen hem siyasi hem dinsel açıdan daimi bir husumet kültürel alışverişi de kayda değer düzeyde engeller. 1565'te Talikota'da Hinduların sayısal üstünlüğüne rağmen Hindu saflarındaki bazı generallerin ihaneti sayesinde Müslümanlar Vijayanagara'yı yenmeyi başarırlar.

Çatışmalar ve yeni dengeler

Zaferden sonra, Vijayanagara mihracesi Aliya Rama Raya'nın (1542-1565) kafası kesilir ve başşehri işgal ve talana uğrayıp terk edilir. Vijayanagara İmparatorluğunun gerilemesine neden olduğu için bu savaş Orta Güney Hindistan'ın gelecek yapısını belirlemede kilit rol oynar.

Bundan sadece üç yıl sonra, doğu kıyılarında bugünkü Orissa'da 1434'te kurulmuş ve en büyük haline 15. yüzyılda ulaşmış olan Gajapati Hindu Krallığı da Müslüman istilacıların eline düşer.

Ming Hanedanı Zamanında Çin

16. yüzyıl boyunca ve 17. yüzyılın birinci yarısında Çin, 1368'de Moğol İmparatorluğunun kurucusu Cengiz Han'ın torunu Kubilay Han'ın (1215-1294) soyundan gelen Moğol Yuan Hanedanının çöküşüne neden olan halk isyanının sonucunda iktidara gelen Ming Hanedanı tarafından yönetilir.

Ming yönetimiyle, barış, kültürel gelişme ve sosyal ve ekonomik ilerleme çağı başlar. Bu dönem aynı zamanda Çin İmparatorluğunun yabancı halklarla yoğun temaslar kurduğu, kârlı ticari ilişkiler yürüttüğü dönemidir.

Gelişme ve zenginlik

Nüfus, ekilebilir alanlardaki yüksek artışın da sayesinde, çok artarak iki katına çıkar. Ekonomik faaliyetlerin protokapitalist bir şekil aldığı bazı ticari merkezlerin gelişimine rağmen nüfusun büyük kısmı kırsal kesimde yaşamaya ve tarımla uğraşmaya devam eder. Ancak Doğu Asya'nın halkları ve Avrupalılarla yürütülen yoğun ticaretin teşvik ettiği hızlı ekonomik büyüme, bu ilerlemeleri yeterli şekilde idare edebilmekten aciz, katı bir devlet yapısını değiştiremez.

Bu dönemin en ilginç sosyal olgularından biri, *shenshi* denen "aydın yönetici," yani kamu mevkilerine yükselmenin geleneksel yolu olan sınav sistemiyle seçilen bir bürokrat sınıfının ortaya çıkışıdır. Bu sınıflar, toprak sahibi kırsal kesimden gelir.

Ming hükümdarlarının iktidarı mutlak ve çok merkezidir. Herhangi bir yerel özerklik hayali bastırılır. Ancak bu mutlakiyet hadımağalarının aralıksız olarak hükümet işlerine karışmalarıyla sınırlanır. Özellikle imparatorun yetişkin yaşa gelmeden önceki zamanlarda iktidarın gerçek sahipleri hadımağalarıdır.

Mutlak iktidar

Çin ve Dış Dünyayla İlişkileri

15. yüzyılda Çin gemilerinin Güneydoğu Asya'ya, Afrika kıyılarına ve Ortadoğu'ya gitmesine vesile olmuş ve Zheng He'nin (1371-1433) seyahatleriyle zirveye ulaşmış olan büyük Çin deniz seferlerinin sonu aynı zamanda Ming İmparatorluğunun gerilemesinin ve Çin-Japon korsanlarının faaliyetlerinin başlangıcına ve Avrupa filolarının Doğu Asya'nın denizlerine gelişine işaret eder.

Dış meselelere gelince, Mingler kuzeydeki steplerden gelen kavimlerin akınlarının tehdidine maruzdur. Özellikle Moğol Oirat kavmi Çin ordularını yenmeyi ve imparatoru tutsak etmeyi başarınca Moğol halklarının uyguladığı baskı çok tehlikeli bir hal alır. O andan itibaren Çin'in politikasının esas hedefi kuzey sınırlarına baskı kuran halkların zapt edilmesidir.

Yıllardır Çin topraklarına sızmakta olan Altan Han (1507-1582) adındaki bir Moğol lider 1550'de askerleriyle Pekin'e kadar gelip dış mahalleleri yağmalayıp Çin hükümetinin zayıflığını ortaya çıkarınca tehlike ciddileşir. 1571'de kabul ettiği bir antlaşmayla, ticari imtiyazlar karşılığında akınlarına son verir. Ancak Moğollarla olan sorunlar çözüldükten sonra, yüzyılın sonlarına doğru, bu sefer Mançu milleti benzer bir tehdit yaratır.

Altan Han

Kore'nin Japonlarca 1595'ten 1598'e işgali süresince Çin'in sadık vergi ödeyen bağımlı devletine verdiği yardımlar imparatorluğun mali durumunu mahveder ve devleti biraz daha zaafa uğratır.

İmparatorluğun güney ucundaki bir diğer tehdidi de Güney Çin, Japonya ve Kore yarımadası arasındaki denizlerde yasadışı ticaret yürüten ve faaliyetleri Güneydoğu Asya'ya kadar uzanan *wokou* denen Çinli-Japon korsanlar oluşturur.

16. yüzyılın başlarında, General Qi Jiguang (1528-1588) onları yenip Güney Çin'in denizlerinde düzeni sağlayana kadar *wokou*'lar Güney Çin kıyılarını talan ederler.

Bu arada Portekizliler Çin'e varır: 1517'de Fernando de Andrade komutasında sekiz gemi Canton Körfezi'ne demir atar. Portekizliler hiçbir zaman Çin'in içlerine girmez ve kolaylıkla olmasa bile Makao'da, özellikle Güney Japonya'yla olmak üzere Asya içindeki Portekiz ticaretinin merkezi olacak olan bir ticari üs kurmakla yetinirler. Ancak belki de en uzun vadeli etkiyi yaratacak olanlar tacirlerden de çok, kısa süre sonra gelen Katolik misyonerler olur. Alessandro Valignano (1539-1606) 1578'de Macao'ya varır ve bir misyon kurma izni elde eder. Arkasından ilk Avrupalı Sinolog olan Michele Ruggieri (1543-1607) ve sonra da Makao'ya 1582'de gelip 1601'de başşehirde oturma izni alan Matteo Ricci (1552-1610) gelir. Geldiğinde, kültürü ve Çin kültürüyle dilini özümseme yeteneği sayesinde onu kendilerinin dengi bir aydın sayan Çinlilerin saygısını kazanır. Hıristiyanlığı tebliğ etmeye ek olarak, Çin'e Avrupa Rönesansının hümanist ve bilimsel kültürünü tanıtır.

1517: Andrade Canton'da

16. Yüzyılda Japonya

16. yüzyılda Japonya, geçirdiği büyük bir istikrarsızlık ve yenilenme dönemi sırasında siyasi ve sosyal yapısını değiştirip 19. yüzyılın ortalarına kadar devam edecek olan modern öncesi devleti şekillendirir. Ancak 16. yüzyıl aynı

zamanda Japon duyarlılığının en tipik ve yüksek ifadesi olan geleneksel sanatların ve ayrıca edebiyatın ve dinsel alanda Zen Budizminin en olgun şekillerine yükseldiği büyük bir kültürel gelişme dönemidir.

Kumandan Ashikaga Takauji'nin (1305-1358) İmparator Go-Daigo'yu tahttan indirip kendi adamını tahta yerleştirdikten sonra kendisini *shogun* ilan ettirdiği 1338'den beri, Ashikaga klanı merkezi hükümete hâkim olmuş ve imparatora sadece sembolik bir otorite bırakmıştır. Ancak 16. yüzyılda Ashikagalar çok zayıf düşer ve iktidarları başşehir Kyoto'nun ötesine uzanamaz. 1467'den itibaren on yıl süren Onin Savaşı, başşehrin büyük bir kısmını harap etmekle kalmaz, aynı zamanda Ashikagaların zayıflığını ve buna karşılık *shogun*'un zayıflığından yararlanarak topraklarını genişletmek isteyen ufak yerel beylerin gücünü ortaya çıkararak Ashikaga'ların iktidarını kesin olarak sabote eder. Onin Savaşı aynı zamanda ortaçağ toplumunun ve kültürünün sonu olur ve Tokugawa klanının katı kontrolü altında daha kesin şekilde merkezileşmiş ve istikrarlı bir devletin kurulması için yolu açar. Ama Tokugawalar iktidara ancak düşman klanlar arasında uzun ve kanlı bir acımasız çatışma döneminden sonra ulaşır.

Onin Savaşı

Ashikaga döneminde, *shogun*'ların "saray"larının çevresinde, büyük hassasiyet sahibi, sanatlara ve Zen'e tutkuyla bağlı olup çevrelerine sanatçılar ve ustalar toplayan ve hükümet işlerinden ziyade sanatla şevkle uğraşan kişiler olan *shogun*'ların sponsorluğunu yaptığı çok sofistike kültür ifadeleri gelişir. Bunların arasında adını başşehrin kuzey mahallesi Kitayama'dan alan Kitayama kültürünün teşvikçisi üçüncü *shogun* Yoshimitsu (1358-1408) özellikle kayda değerdir. Yoshimitsu burada ünlü Altın Köşk'ü, yani Kinkaku-ji'yi inşa ettirir. Yoshimitsu ayrıca Nô tiyatrosu, şiir ve güneyli Sòng Hanedanı zamanında üretilmiş Çin tablolarından etkilenmiş resim olmak üzere çeşitli sanatları teşvik eder. Bu dönem boyunca Çin'le ilişkiler gelişir ve birçok sanat eseri kıtadan Japonya'ya nakledilir. Çin sanat örnekleri Japon sanatına derinden etki eder ve Japonlar için kuru taklit nesnesi olmadan emsal oluştururlar.

Kitayama kültürü

Sekizinci *shogun* Yoshimasa (1435-1490) ise, merkezi başşehrin doğusunda olan Higashiyama kültürünü geliştiren bir hayırseverdir. Selefinin izinde gitmek için, Yoshimasa buraya "çay töreni"nin yapıldığı ve dönemin başlıca sanatçılarının toplandığı Gümüş Köşk'ü, yani Ginkaku-ji'yi inşa ettirir.

Avrupalıların Gelişi

Avrupalılar Japon kıyılarına ilk defa bu kritik dönemde ulaşır. 1542'de (ya da 1543) fırtınaya kapılmış bir Portekiz gemisi kendini Kyushu'nun güneyindeki Tanegashima Adasında bulur. O zamandan itibaren, Makao'da ticari üsleri bulunan Portekizliler başta olmak üze-

Yeni bir ticaret dönemi

re Avrupalılar bir sonraki yüzyılın başlarına kadar devam edecek olan ticari ilişkiler başlatırlar. Avrupalıların Japon topraklarındaki varlığının çeşitli etkileri olur. Bir yandan ticari etkenlerin ulusal ekonomi içindeki önemlerini arttırır.

O zamandan itibaren hem iktidardakiler hem de yerel beyler zenginleşmek ve güçlenmek için Asya memleketleri arasındaki ticareti teşvik etmeye çalışır. Çin'den gelen gemiler güneydeki Kyushu, Satsuma (bugünkü Kagoshima), Bungo (bugünkü Oita), Amakusa ve Hirado'yla, daha sonra özellikle Nagasaki limanlarına demir attıklarından, bundan en çok yararlananlar yerel *daimyo*'lar (beyler) olur. Memleket yüzyılın sonlarına doğru nihayet birleştiğinde, yeni liderlerin ilk dertlerinden biri bu ticaretin tekelini elde etmek, o da olmuyorsa tamamen engellemek olur.

İkinci sonuç hem saldırı hem savunma savaş tekniklerini altüst edecek olan ateşli silahların memlekete sokulmasıdır. Bu dönemde memleketin stratejik noktalarına büyük şatoların inşası, yeni tip silahlardan savunma ihtiyacının sonucudur. Kıyasıya iç çatışmalar zamanında, ateşli silahların kullanımının Japonya'nın tarihsel gelişimindeki rolü az değildir.

Avrupalı tacirlerin gelişinden az sonra Hıristiyan misyonerler gelir. Francesco Saverio (1506-1552?), yanında Malakka'da tanışmış olduğu bir Japon olan Anjiro'yla beraber 1549'da Kagoshima'da karaya çıkar ve iyi karşılanır. O andan itibaren özellikle Kyushu Adasında ve başşehrin etrafında Hıristiyanlık tebliğine başlar ve ilk başta çok olumlu sonuçlar alır. Ancak yerli *daimyo*'ların yardımlarıyla elde edilmiş ilk başarılardan sonra, memleketi birleştirmiş olanlar bu yabancı dini henüz kırılgan olan iktidarlarına karşı bir tehdit olarak algılamaya başlar. Ve böylece, Hıristiyanlığın tamamen ortadan kaldırılmasıyla ve modern çağın başlangıcına kadar çok sınırlı şekilde de olsa Hollandalıların ticaret yapabileceği Nagasaki açıklarındaki küçük Dejima Adası hariç memleketin Avrupalılara kapanmasıyla sonuçlanan Hıristiyanlara karşı zulüm başlar.

Katolik misyonları

"Hıristiyan yüzyılı" (az çok 16. yüzyılın ortasından 17. yüzyılın ortasına kadar olan zaman) olarak bilinen, büyük kısmı Portekizli ve İtalyan olan Avrupalılarla karşılaşma dönemi, kültürel açıdan kaçırılmış bir fırsat olarak tanımlanabilir. Japonlar, pek uzakta olmayan Filipinleri ele geçirmiş olan Batılıları memleketin istikrarına bir tehdit olarak görür ve kültürel ilişkilerin derinleştirilmesine karşı çıkarlar. Ancak Batılıların Japon toplumunu tasvirleri de, birkaç istisna hariç, genellikle dengeli bir yaklaşımı imkânsız kılan önyargılarla ve bir üstünlük duygusuyla doludur.

Japonya'nın Birleşmesi

Kyoto'nun 1568'de Oda Nobunaga (1534-1582) tarafından ele geçirilmesi, memleketi birleştirme mücadelesinin ilk perdesini oluşturur. Oda Nobunaga

merkezi Japonya'da Owari'nin beyi olup "üç birleştiricinin" birincisidir. Şansın ona güldüğü birkaç savaştan sonra büyük bir orduyla başşehre girer ve Ashikaga Yoshiaki'ye bütün siyasi kararlar için kendisine danışacağına yemin ettirdikten sonra onu *shogun* konumuna yerleştirir. Böylece tek lider altında memleketin birleştirilmesi yolu açılmış olur. Nobunaga ayrıca Budist rahipleri katleder ve fiilen bağımsız iktidar merkezleri olan büyük manastırları ortadan kaldırır. 1573'te *shogun* Yoshiaki'yi de Kyoto'dan kovar ve resmi iktidarı da elde ederek Ashikaga klanının uzun hâkimiyetine son vermiş olur. 1582'de bir generali Nobunaga'ya ihanet edip onu katledince, durdurulamaz gibi görünen memlekete hâkim olma süreci sona ermiş olur. Öldükten sonra yerine genç bir torunu getirilir ve çocuğa vesayet edecek, dört yüksek düzey beyden ibaret bir heyet kurulur. Bunların arasında, savaş alanlarında şöhret kazanmış olan parlak General Toyotomi Hideyoshi (1536-1598) vardır. Kısa sürede rakiplerini bertaraf eder ve Nobunaga'nın gerçek halefi olup hedeflerini gerçekleştirir. 1585'te Hideyoshi, harekâtlarına kaldığı yerden devam etmeye hazırdır. Bazı savaşlarla en güçlü *daimyo*'ları bertaraf eder ve 1590'da, Kyushu'da hâkimiyeti sağladıktan ve Odawara'da Hojo'lara karşı son bir savaştan sonra birleşmeyi tamamlar. Hideyoshi asil olmadığından aristokrasiye mahsus *shogun* unvanı onun için söz konusu değildir ve "naib" anlamına gelen *kampaku* unvanını üstlenir.

Budist rahipler katliamı

Hideyoshi 1590'da bütün memlekette hâkimiyeti sağladıktan sonra sosyal yapıyı dört resmi sınıfa ayıran üç maddelik bir ferman yayınlar. Zirvede memlekete hükmeden ve yöneten *bushi* veya *samurai*'lar, daha sonra bütün halka gıda sağlayan çiftçiler, arkasından zanaatkârlar ve sosyal hiyerarşinin dibinde, herhangi bir şey üretmeden zenginleştikleri için hakir görülen tüccarlar yer alır. *Shi* (samurai), *no* (çiftçi), *ko* (zanaatkâr) ve *sho* (tüccar) unsurlarından oluşan bu yapı, 19. yüzyılın ortalarına kadar sürer.

Çin'i fethetme niyeti(karairi), Hideyoshi'yi Çin'e giriş kapısı sayılan Kore'yi fethetmek için iki harekât planlamaya sevk eder. 1592'de bir Japon ordusu yarımadaya çıkarak Kore ve Çin güçleriyle çarpışır ancak başarılı olamaz. Hideyoshi 1597-1598 ikinci bir sefere girişir, ama ölümü bu riskli ve talihsiz maceraya son verir.

Bkz. Keşifler ve Buluşlar, s. 64; Doğuda Avrupa Varlığı, s. 76; Denizyolları, Karayolları, s. 253

Amerika'nın Fethi

Vittorio H. Beonio Brocchieri

İspanyollar 16. yüzyılın ilk yarısında, Karayip adalarındaki üslerinden hareketle Amerikan kıtasının keşfine başlarlar. Silah teknolojilerinin üstünlüğü ve Avrupalıların taşıdığı hastalıkların mahvedici etkisi, Orta Amerika'daki Aztek İmparatorluğu veya Güney Amerika'daki İnka İmparatorluğu gibi muazzam ve yüksek nüfuslu imparatorlukların hızlı çöküşüne neden olur. Sonuç, yerlilerin arasında görülmemiş bir demografik çöküş ve yoğun sömürüye de bağlı olarak uygarlıklarının dağılışıdır.

İspanyol Amerika'sı: Adalardan Anakaraya

İspanyol Amerika'sı Kolomb'un (1451?-1506) 12 Ekim 1492'de San Salvador'a gelişiyle neredeyse tesadüfen doğar. Cenevizli kâşifin üç yolculuk daha gerçekleştirdiği bundan sonraki on yıl boyunca, binlerce yıl süresince birbirine yabancı kalmış iki dünyanın buluşmasının başlıca sonuçları ortaya çıkar: hastalıklar, şiddet ve Karayipler'in yerlilerinin nüfusunun hızla azalmasına ve bazı durumlarda bazı toplumların tamamen ortadan kalkmasına neden olan İspanyol sömürgecilerinin yoğun sömürüsü. İspanyollar geldiğinde Hispaniola'da muhtemelen 300 bin yerli vardır. Yarım yüzyıl sonra geriye sadece 500 kişi kalır. Bu arada adaların ekonomisi ve bir noktaya kadar görünüşleri ve bitki örtüleriyle faunaları da yeni yerleşimcilerin ihtiyaçlarına ve Avrupa'nın tropikal ürün talebine göre değiştirilir. Bu dönemde birçoğu İtalyan olan başka kâşifler Kolomb'un keşfettiği toprakların anahatlarının ve özellikle de tabiatının daha iyi tanımlanmasına katkıda bulunur. Geleneksel olarak, bunlardan birisi olan Floransalı Amerigo Vespucci'nin (1454-1512) Amerika'yı esas olarak anlayan ilk kişi olduğuna inanılır.

Başlangıçta İspanyol yayılışının merkezi Santo Domingo Adasıdır ve altınla gümüş arayışına ek olarak işgücü arayışı yayılmanın motivasyonlarından biridir, nitekim toprağı işleyecek insan olmadıktan sonra toprağın herhangi bir değeri yoktur. 1508'de Karayipler'in diğer büyük adaları olan Portoriko, Küba ve Jamaica'nın fethi başlar ve bunlar da kıta anakarasına doğru yapılan yeni keşif yolculuklarının başlangıç noktaları olur.

İndios katliamı

1509'da o zamanki adı Castilla de Oro olan bugünkü Panama'da Santa María de Antigua adında ufak bir sömürge kurulur. 1513'te bu yerleşim-

den çıkan Vasco Núñez de Balboa, Panama kıstağını geçerek Pasifik Okyanusu kıyılarına ulaşır. 1519'da İspanyol Amerika'sının en önemli merkezlerinden biri olacak olan Panama kurulur. Aynı yıl, İspanya'nın hizmetinde bir Portekizli olan Ferdinand Magellan (1480-1521) onun adını alacak olan boğazdan geçerek Atlantik'ten Pasifik'e ulaşır. 1519'da Sevilla'dan yola çıkmış olan Magellan'ın kendisi yerkürenin çevresini dolaşma amacına ulaşamaz, ancak ufak filosunun bazı gemileri 1521'de İspanya'ya döner.

Denizcilerin açtığı yollar

Aynı dönemde, Avrupa'nın Yeni Dünyadaki yayılmacılığı belirleyici bir kalite sıçraması gerçekleştirir. Mayaların oturduğu Meksika kıyıları boyunca gerçekleştirdiği birkaç keşif seyahatinden sonra, Hernán Cortés (1485-1547) Vali Velásquez'in izni olmadan 18 Şubat 1518 günü onbir gemi ve dört yüz kişiden biraz büyük bir mürettebatla Küba'dan yola çıkar ve Meksika kıyılarında karaya çıkıp Vera Cruz şehrini kurar.

Dünyanın Paylaşımı ve Portekiz Brezilya'sı

15. yüzyılın belirleyici nitelikteki son on yılında yeni toprakların ve rotaların keşfi, Avrupa fetihlerinin meşruiyetine ve büyük kısmı pagan olan yerli halklarla ilişkilere dair, hukuk ve ilahiyat düzlemlerinde hassas soruların sorulmasına neden olur. Bir de, özellikle bu keşif ve fetih döneminin kahramanları olan İber yarımadasındaki iki gücün, yani İspanya ve Portekiz'in etki alanlarıyla ilgili olarak, Hıristiyan milletler arasındaki ilişkilere dair sorunlar ortaya çıkar.

İlk çözüm, 1493'te Papa VI. Alexander'in (1431-1503), sınır hattını Azor takımadalarının 300 mil batısından az öteye yerleştiren, başta *Inter coetera* fermanı olmak üzere fermanlarından gelir. Bu hattın (*raya*) batısındaki her şey İspanyollarınken, Kanarya adalarının doğu ve güneyindeki topraklar ise 1479 tarihli Alcáçovas Antlaşmasına göre Portekiz tahtının eylem alanındadır. Daha sonraları, Fransa kralı I. François (1494-1547) ironik olarak Âdem'in vasiyetinin hangi maddesine göre dünyanın İspanyollarla Portekizliler arasında paylaştırıldığını soracaktır.

Papa yönetiminde Portekizlilerle İspanyollar arasında paylaşımlar

Her durumda, 1494 tarihli ikili Tordesillas Antlaşmasıyla bu paylaşım değişir ve hat 46° 3′ enleme, yani Cape Verde adalarının 370 fersah batısına yerleşir. Basit görünse bile, bu değişiklik aslında Güney Amerika'nın tarihine epey etki edecektir. Nitekim 1500'de Portekizli Pedro Alvarez Cabral (1467?-1526?) Ümit Burnuna doğru epey geniş bir kavis çizerek giderken daha sonra Brezilya denecek olan topraklara rast gelince, bu değişiklik sayesinde bu toprakları kralı namına sahiplenir. Bu şekilde, günümüzde kıtanın az çok yarısına karşılık gelen ve anadili Portekizce olan diğer Latin Amerika'nın tarihi başlar.

Brezilya'da çok miktarda altın olmadığına inanılır, ama bölge Portekizlilerin Azor adalarında ve Madeira'da zaten başarılı bir şekilde yetiştirdiği şeker kamışının yetiştirilmesi için özellikle uygun çıkar. Dolayısıyla, büyük çiftlik düzeni, esas üretim unsuru olan Afrikalı kölelerle beraber Atlantik ötesine nakledilir.

Cortés ve Meksika'nın Fethi

Brezilya anakarasında, Cabral ve halefleri, sosyal örgütlenme ve teknoloji düzeyleri Kolomb'un Karayipler'de rastladığı halklarınkinden farklı olmayan halklarla karşılaşırlar. Bunlar avcılık, balıkçılık, toplayıcılık ve ilkel tarımla uğraşan görece ufak kavimlerdir. Buna karşılık, İspanyolların Orta Amerika anakarasında rastladıkları kültürler çok farklıdır.

Önceki binlerce yılda, günümüz Yucatan yarımadasında, Belize ve Guatemala bölgesinde özellikle dinsel olmak üzere muhteşem anıtlar yaratmış olan ve artık düşüşte de olsa hâlâ önemli bir kültürel alan oluşturan Maya uygarlığı yeşermiştir. Önceki yüzyıllarda Tolteklerinki gibi ileri şehirlerin gelişmiş olduğu Meksika'nın merkezi platosunda, kökenleri muhtemelen günümüz Amerika Birleşik Devletleri'ne uzanan savaşçı bir halk olan Aztekler, başşehir Tenochtitlan olmak üzere muazzam bir imparatorluk kurmuşlardır. Azteklerin veya kendi tercih ettikleri ada göre Mexicaların imparatorluğu, muhtemelen 15 milyondan fazla nüfusu, karmaşık sosyal yapısıyla ekonomisi ve dehşet verici bir askeri kurumu olan büyük boyda bir siyasi oluşumdur. Diğer bir deyişle, boyut ve gelişim düzeyi olarak, Eski Dünyanın krallık ve imparatorluklarından farklı olmayan bir oluşumdur.

Mayalar ve Aztekler

Cortés'in ve adamlarının geldiği haberi ulaşınca, Aztek İmparatoru Montezuma (1466-1520) tereddüde düşer ve bu tereddüdün nedenleri arasında başlangıçta İspanyol fatihin efsaneye göre Batıda kaybolan ve döneceği tahmin edilen Tanrı Quetzalcoatl zannedilmesi de vardır. Öte yandan Cortés herhangi bir tereddüt göstermez ve uzun zamandır saldırgan Aztek yayılmacılığına karşı koymuş olan Tlaxcala gibi şehirlerle ittifak kurmak dahil, hedeflerini ustaca ve kararlılıkla gerçekleştirir. Mayıs 1521'de Cortés Tenochtitlan'ı kuşatır ve nüfusu kıran bir çiçek salgınına uğramış şehir ağustosta düşer. Bu noktada Aztek İmparatorluğunun katı merkezi yapısı, Aztek hükümdarlarının eski otoritesini devralan İspanyollar için bir avantaj olur.

Pizarro ve Peru'nun Fethi

Yaklaşık on yıl sonra tarih birkaç bin kilometre daha güneyde tekrarlanır. Küba nasıl Meksika'nın fethi için başlangıç üssü oluştururSa, Panama'daki

ufak Castilla de Oro kolonisi, Güney Amerika'ya doğru yayılma süreci açısından aynı işlevi görür. 1520'li yıllar boyunca bugünkü Ekvador'dan Kuzey Şili'ye uzanan muazzam İnka İmparatorluğuna tabi olan And Dağlarının halklarıyla ilk temaslar gerçekleşir. 1532'de Hidalgo Francisco Pizarro (1473?-1541) 180 kişilik ufak bir grupla Panama'dan yola çıkar ve İnka topraklarına ulaşır. Bu örnekte de fetih çok hızlı gelişir.

İnkalar

Aslında İnka İmparatorluğu epey yeni ve henüz konsolide olmamış bir oluşumdur. Üstelik ciddi bir Hanedan krizinden geçmektedir. 1527'de, İnka Huayana Cápac muhtemelen İspanyollardan önce yayılmış bir çiçek salgınında ölmüştür ve iki oğlu Athaualpa ve Huáscar tahta çıkabilmek için çatışmaktadır. Athaualpa bu mücadeleyi kazanır, ama Pizarro'nun gelişinde durumu henüz tam olarak kontrol altına alamamıştır. Kasım 1532'de, İnka hükümdarı Cajamarca'da kendisine kurulan tuzak sonucunda İspanyolların eline düşer ve katı hiyerarşik bir yapı için sonuç, imparatorluk yönetiminin çöküşüdür. 1533'te Pizarro'nun adamları imparatorluğun başşehri olan Cuzco'ya girer.

Conquistador'lar

Bu arada diğer *conquistador*'ların [*fatih*] gayretleriyle İspanyol toprakları genişler ve Avrupalıların Amerika kıtaları hakkında bilgileri artar. Bu kişiler arasında, Yucatán'da Pedro de Alvarado, Amazon Nehri havzasında Francisco de Orellana, Şili'de Almagro ile Valdivia ve Florida ile Mississipi Havzası arasında Álvar Núñez Cabeza de Vaca ve Hernando de Soto vardır.

Birkaç on yıl zarfında, Kaliforniya'dan Şili'ye muazzam bir bölge V. Carlos'un (1500-1558) hükümranlığına geçmiştir. İmparatora hitaben, kendisinin "atalarınızın size bıraktığı şehir sayısından fazla eyaleti size kazandırmış" adam olduğunu hatırlatan Cortés kesinlikle haksız değildir, ancak gördüğümüz gibi bu muazzam büyüme sadece onun sayesinde olmamıştır. Özellikle, Kolomb öncesi imparatorlukların başına gelenin sadece askeri yenilgi ve siyasi bağımsızlık kaybı olmayıp kapsamlı sosyal ve kültürel bir parçalanma olduğu düşünülecek olursa, milyonlarca kişilik nüfusları olan ve on binlerce savaşçının olduğu orduları savaşa sürebilen büyük imparatorlukların birkaç yüz kişilik gruplar tarafından görece hızlı fethinin açıklamaya muhtaç olduğu açıktır.

"Hint Adalarının Yerle Bir Edilmesi"

Yeni hastalıkların etkisi

Niceliksel bir değerlendirmeyi mümkün kılan demografik bakış açısı, belki de trajedinin boyutunu en iyi açıklayan bakış açısıdır. Kolomb öncesi Amerika'nın nüfusu konusunda birçok tahmin yapılmıştır. İhtiyatlı bir hesaba göre, büyük bir kısmı Aztek, Maya ve

İnka şehirlerinde olmak üzere toplam nüfus 30-40 milyon civarındadır. Oysa fetihten bir yüzyıl sonra Amerika kıtasının nüfusu muhtemelen 15 milyondur ve üstelik bu durum az çok kendi iradeleriyle gelmiş Avrupalı yerleşimcilerin ve Afrikalı kölelerin varlığına rağmen böyledir. Dolayısıyla yerli nüfusun yüzde 80 civarında azaldığını tahmin edebiliriz.

Eşi görülmemiş bu korkunç çöküşün sorumluluğu yüzyıllar boyunca *conquistador*'ların ayrım gözetmeyen şiddetlerine ve katliamlarına ve bundan sonra yerlilerin madenlerde ve büyük çiftliklerde sömürülmesine atfedilmiştir. Aslında bu, İspanya'ya düşman Protestan güçlerin kendi amaçları için besledikleri *leyenda negra*'dır [*kara efsane*]. Ancak önce Dominiken rahibi olup daha sonra Chiapas piskoposluğuna yükselen Bartolomé de Las Casas (1474-1566) gibi İspanya'ya büyük sadakatla bağlı kişilerin ithamlarından da kaynaklanmaktadır. Daha yakın zamanlarda, bunun nedeni olarak yerlilerin Eski Dünyanın hastalıklarına karşı, İspanyolları bile şaşırtacak derecede hiçbir bağışıklıklarının olmaması olduğu söylenmiştir.

Böyle muazzam bir çöküşün görünüşteki nedeninin çiçek, kızamık, difteri, suçiçeği ve çeşitli griplerin felaket derecesindeki salgınlarının arka arkaya gelmesi olduğu şüphesizdir. Ancak bu iddia eksik kalma ve daha kötüsü suçları aklama tehlikesi taşır. 16. yüzyılın ortalarındaki demografik çöküşün büyük çapta salgınlara bağlı olduğu doğruysa da, doğru olan bir diğer şey de salgınlara bağlı yüksek ölüm vakalarından sonra genellikle olan, daha erken gerçekleşen evlilikler ve artan doğum oranına bağlı olarak gerçekleşen "tepkisel teknik sıçrama"nın olmamış olmasıdır. Amerika kıtasında yerli nüfus eski düzeyine tırmanacağına, bir yüzyıl boyunca azalır ve bu eğilim ancak bir sonraki yüzyılın ortalarından sonra tersine dönmeye başlar. Bu durumun sorumluluğu yeni sahiplerin empoze ettiği sosyal, kültürel ve ekonomik hâkimiyet şekillerinde yatar. Yerlilerin hayat tarzlarının, inanışlarının ve kültürel sistemlerinin ortadan kaldırılışına neden olan manevi fetih, yaygın bir kimlik kaybına ve bazen bütün yaşama şevkini ortadan kaldıran gerçek bir çaresizliğe dönüşür.

Utancın ağırlığı

Ekonomik sömürünün sonuçları daha direkttir. İspanyolların empoze ettiği zorunlu çalışmanın özelliklerinden dolayı topluluklar dağılır, aileler parçalanır. Örneğin And Dağlarında yerli topluluklar madenlerde çalışmak üzere belli sayıda işgücü vermek zorunda bırakılırlar (*mita*). Bunun sonucunda, yüz binlerce erkek Cerro de Potosí'ye ulaşmak için uzun yürüyüşlere çıkmak zorunda kalırlar. Orada, 4.000 metrenin üstünde irtifalarda sağlıksız şartlarda yapılan zor işlerin sonucunda pek azı geriye dönebilir. Çeşitli gözlemcilerin yazdığı üzere, dönenler de, "yeni köleler doğurmak istemediklerinden bir daha kadınlarına yaklaşmak istemezler."

Amerika'nın Kırılganlığı ve Tecridin maliyeti

Sosyal giriftlikleriyle kültürel ve teknik sofistikasyonlarına rağmen Amerika'nın uygarlık ve kültürlerinin Avrupalılarla karşılaştıklarında ciddi kırılganlık unsurlarına dönüşecek olan özellikler barındırdığı açıktır.

Bu özelliklerin başında teknolojik kırılganlık gelir. Ne Aztekler ne İnkalar saldırı ve savunma silahlarında demir veya çelik kullanmıştır. Eski Dünyada en az üç bin yıldır bilinen bronz bile kullanılmaz. Ve tabii Avrupa'da da bir buçuk yüzyıldan fazla olmayan bir süredir bilinen ateşli silahlar da bilinmez. Özellikle üzengilerin icadından sonra Avrupalıların temel "silah sistemi" halini alan at da meçhuldür.

Teknolojik kırılganlık

Ancak atın yokluğu Amerika'daki genel evcil hayvan eksikliğinin sadece bir unsurudur. Nitekim Amerika'da eksik olan sadece eşek gibi at familyasından diğer hayvanlar değildir, büyük ve küçükbaş hayvanlar ve domuzlar da yoktur. Nakliye için ve yün kaynağı olarak kullanılabilecek büyük evcil hayvanlar sadece And Dağlarındaki alpaka ve lamadır. Eski Dünyada hayvanların sadece hammadde ve gıda kaynağı olarak değil, tarımsal çalışmalar ve zanaat faaliyetleri için enerji kaynağı olarak da oynadıkları rolü göz önünde bulunduracak olursak, yokluklarının Amerikan uygarlıkları için ne kadar büyük bir teknolojik ve ekonomik handikap olduğunu görürüz. Bu hayvanların yokluğu bazı temel teknik gelişimleri de engellemiştir. Arabaları çekecek hayvan yoksa tekerlek niye icat edilsin ki?

Ancak bu göreceli teknik zaafa ek olarak, bahsettiğimiz çok yüksek ölüm oranının nedenleri arasında biyolojik kırılganlık da vardır. Bunun nedeni de Avrupalıların aksine Amerika halklarının önceden hiçbir zaman maruz kalmadıkları hastalıklara karşı bağışıklık eksikliğidir. Kızamık ve grip gibi Avrupalılar için görece zararsız hastalıklar yerliler için öldürücü olabilir.

Biyolojik kırılganlık

İster kültürel ve teknolojik unsurlar olsun ister biyolojik unsurlar olsun, Amerika'nın Avrupalılarla karşılaşma/çatışma anındaki kırılganlığının esas nedeninin Amerika'nın dünyanın geri kalanından binlerce yıl tecrit olmuş olmasında aranmalıdır. Amerikan ekosistemi ve uygarlıkları, Avrasya ve kısmen Afrika'nın az veya çok hızlı tempolarla etkilendiği haber, bilgi, bitki, hayvan ve de patojen etken sirkülasyonun avantajlarından yararlanamamıştır. Binlerce yıl boyunca, hatta doğuşlarından beri, Eski Dünyanın büyük uygarlıkları birçok defa bilmeden teknik, estetik ölçüleri, efsane, gıda ve hastalık (bunlara karşı kısmi bağışıklık kazanarak) takasında bulunarak karşılıklı olarak zenginleşmişlerdir. Amerikan uygarlıkları bu akımın dışında kalmış, sırf kendi içlerinde gelişmişlerdir. Orta Amerika ile And Dağları bölgesinin arasındaki değiş tokuş bile muhtemelen çok düşük düzeyde kalmıştır. Dolayısıyla Avrupalıların gelişiyle ödeyecekleri bedel çok yüksek olacaktır.

Bkz. Atlantik Ötesinde İngiltere ve Fransa Varlığı, s. 95; Yeni Dünyada İber Yarımadası Memleketlerinin İmparatorlukları, s. 99; Teknoloji, Seyahatler, Denizcilik, s. 529

Atlantik Ötesinde İngiltere ve Fransa Varlığı

Vittorio H. Beonio Brocchieri

İngiltere ve Fransa'nın Atlantik ötesine yayılmak için attığı ilk adımlar, iki krallığı parçalayan iç çatışmalardan da dolayı, epeyce çekingen olur. Fransa ve İngiltere, şimdilik tropikal Amerika'da yayılma imkânları olmadığından, keşiflerle ve Kuzey Amerika'nın doğu kıyılarında birkaç acemi sömürge kurma faaliyetiyle meşgul olurlar.

Diğer Atlantik: Balıkçılar ve Balina Avcıları

İspanyollar ve Portekizliler altın ve baharat diyarlarına ulaşabilmek için Atlantik'in sularında açılırlarken, Kuzey Atlantik ve Kuzey Denizi kıyılarında yaşayan halklar da daha basit ama belki de Avrupa ekonomisi için daha yaşamsal önemde bir kaynak olan balık ve balina türü hayvan arayışıyla yayılmacılığa başlarlar.

Ortaçağın son yüzyıllarında balık tuzlama tekniklerindeki büyük ilerlemeler kuzeyin balık teknelerinin açılabileceği uzaklığı epeyce arttırmış, dolayısıyla kolayca bozulan bir ürünün hızlıca satılma gereksiniminin zorunlu kıldığı kıyı balıkçılığından açık deniz balıkçılığına geçişi mümkün kılmıştır. Yakalanan balığın teknede işlenebilmesi için tuzun da teknede olması ihtiyacı balıkçı teknelerinin tonajının artışına da neden olmuştur.

Kıyı balıkçılığından açık deniz balıkçılığına

14. yüzyılın ikinci yarısında ve 15. yüzyılda Hansa Birliğinin Norveç sularına sokmadığı İngiliz balıkçıları önce İzlanda sularında, sonra da Atlantik'in ortasında Newfoundland sularında yeni balıkçılık sahaları aramaya koyulurlar. Bunlara Fransızlar –Bretonlar, Normanlar ve Bordeaux'dan

Nantes'a uzanan kıyıda oturanlar– ve de Basklar, Galiçyalılar ve Portekizliler katılır. Newfoundland balıkçı teknelerinin talebi, güneşli gün azlığının tuz kurutmaya engel olduğu kuzeyin balıkçılarının da tuz aldığı Fransız ve Portekiz tuzlalarının üretimini teşvik eder.

Sadece Fransa'da 16. yüzyıl sonlarında 500'den fazla büyük balıkçı teknesi faaldir. 15. yüzyılda büyümekte olan İngiliz balıkçılık filosu, cuma gününün et orucunu kaldıran Reform dolayısıyla krize girmiştir. Bu kriz o kadar ciddidir ki, I. Elizabeth'in (1533-1603) bakanlarından olan William Cecil (1520-1598), cuma, cumartesi ve çarşamba yarım gün et yemekten kaçınılmasını tavsiye eden bir kanun teklifi sunar. Cecil daha radikal Protestanların hassasiyetlerini incitmemek için nedenlerin dinsel değil sadece ekonomik olduğunu belirtir. Yani bu kanunun amacının balıkçılık ve denizciliği teşvik etmek olduğunu belirtir. Bu şerhe rağmen parlamento "Cecil'in orucu" adını alan bu kanunu reddeder.

"Cecil'in orucu"

Morina avcılığına ek olarak, Newfoundland bölgesi 16. yüzyılın ortalarından itibaren Biskaylı ve Fransız balina avcılarının avlanma alanı olur. Bunlar tekniklerini bol balinalı Biskay Körfezinde geliştirip avlarını Newfoundland'da işlerler.

Kuzeybatıya ve Kuzeydoğuya Geçişler

Kuzey Atlantik'te balıkçıların ve balina avcılarının faaliyetleri özellikle zorlu bir deniz ortamındaki rüzgâr ve akıntılara dair bilginin genişlemesine şüphesiz katkıda bulunmuştur. Newfoundland sahalarında avlanan Avrupalı balıkçıların, Kolomb'dan önce Amerika kıtasına ulaşmış olmaları da mümkündür. Her durumda, İngiliz ve Fransızların bu sularla tanışıklıkları onları Portekizlilerin Ümit Burnuna alternatif Asya yollarını bu sularda aramaya iten nedenlerden biridir. Bu proje de sonuçta Kolomb'un projesinin bir benzeridir ve batıya doğru gidip doğuya ulaşmayı hedefler ve Avrupa'yla Asya arasında yeni bir kıta keşfedildiğini göz önünde bulundurur. Dolayısıyla, yeni kara parçalarını aşmak için "kuzeydoğuya giden yolu" bulmak gerekir.

Asya'ya doğru bir yol

Bu sefer de ilk girişimi bir Cenevizli gerçekleştirir. Giovanni Caboto (1450?-1498), daha önce Kolomb'un hizmetlerini reddetmiş olan İngiltere kralı VII. Henry'nin (1457-1509) hizmetindedir. Caboto 1497'de *Matthew* adlı küçük bir gemiyle Bristol'den hareket eder ve Newfoundland'a ulaşır. Sonraki yıl ikinci bir yolculuğa girişir, ama bu seyahat sırasında ölür. Yüzyılın son çeyreğinde başka İngiliz denizcileri de bir türlü bulunamayan kuzeybatı yolunu aramaya devam ederler. Bunlar, Martin Frobisher, Humphrey Gilbert ve adı bir nehre ve körfeze verilen Henry Hudson'dur. Asya'ya doğru yol bulunmaz, ama gene de Kuzey

Giovanni Caboto

Amerika'nın kuzey kıyılarına dair bilgiye epey katkı sağlanır.

Bu arada İngilizler aksi yöne doğru da hareket eder, yani İskandinavya ve Moskovya'nın kuzeyinde buzların tehdidi altındaki bölgede kuzeydoğuya doğru bir yol ararlar. Bu defa da hedefe ulaşılmaz, ama esrarını koruyan Çarlar Rusya'sıyla yeni ticari temaslar kurulur. Bu bağlamda 1555'te amacı Rusya'yla ticareti geliştirmek olan ve Çar Korkunç İvan'dan (1530-1584) tekel izni alan Moskovya Şirketi kurulur.

Caboto'nun yolculuğundan yirmi yıl sonra gene kuzey-batıya bir geçiş bulma amacıyla, Fransa kralı I. François'nın (1494-1547) hizmetinde bir Floransalı olan Giovanni da Verrazzano (1480?-1528?) bir yolculuk gerçekleştirir. Verrazzano da Newfoundland'a ulaşır ve arkasından Amerika kıyılarının bir kısmını gezer. Fransa'nın ikinci büyük gezgini olan Jacques Cartier'nin (1491-1557) elde ettiği sonuçlar daha önemlidir. 1534'teki ilk yolculuğunda bile Saint Lawrence Nehrini keşfeder, ikincisinde de nehrin daha sonra Montreal'in kurulacağı noktasına kadar çıkar.

Giovanni da Verrazzano ve Jacques Cartier

İlk İşbirliği Teşebbüsleri: Kanada, Brezilya ve Virginia

Cartier'nin 1542'de başlayan üçüncü yolculuğunun amacı, keşiften ziyade Saint Lawrence bölgesinde yerleşimciler ve mahkûmlarla ilk sabit yerleşimi kurmaktır. Çünkü Avrupalılar Kuzey Amerika'da bir diğer değerli kaynak olan kürkleri keşfetmiştir ve kürk Avrupa'nın kıtanın kuzeyinde yayılmasının ana nedenini oluşturur. Ancak iklim şartları çok serttir ve kürk ticaretinin vazgeçilmez ortakları olan yerliler sıklıkla düşmanca davranır. Bundan dolayı hem Cartier'nin hem de daha sonra Jean-François de la Roque de Roberval'in girişimleri başarısız olur. Fransız Kanada'sının doğuşu ancak bir sonraki yüzyılda gerçekleşecektir.

16. yüzyılın ikinci yarısında din savaşları monarşinin girişimlerini frenler. Ancak önceden Huguenot'ların kendileri, sadece şekerden dolayı değil, Fransız tekstil endüstrisinin çok kullandığı renklendirici tahta *brasil*'in varlığından dolayı da ilginç bir yer olan Brezilya kıyılarına ulaşma girişimlerinde bulunmuşlardır. 1555'te Huguenot Nicolas Durand de Villegagnon üç gemiyle bugünkü Rio de Janeiro Körfezine ulaşır ve burada, Fransız Huguenot'larının liderinin adını verdiği Fort Coligny'yi inşa ettirir. Ancak çok şatafatlı bir şekilde *France antartique* denen sömürgenin ömrü kısa olur. 1560'ta Portekizliler bölgenin kontrolünü tekrar ele geçirirler ve Fransa'nın Güney Amerika'da sömürge kurmak için yaptığı ilk girişim sona erer.

Nicolas Durand de Villegagnon Rio'da

Fransızların ilk sömürge kurma girişimleri kürk ve doğal boya gibi belirli ekonomik kaynaklara ulaşma amacı güderken, İngilizlerinki Kral II. Felipe'nin

(1527-1598) İspanya'sıyla açık ve örtük çatışmanın çerçevesinde gelişir. 1584'te Walter Raleigh (1552-1618) kraliçeden Yeni Dünyada keşif ve fetih ehliyetnamesi elde eder. İlk yerleşim yeri için Elizabeth'in şerefine Virginia adı verilen bölgenin seçilmesi hem bölgenin beklenilen ekonomik potansiyelinden hem de İspanyol denizyollarını tehdit etmek için uygun mevkide bulunmasından kaynaklanır. Ancak bu örnekte de büyük gayretler tam bir fiyaskoyla sonuçlanır ve 1591'e gelindiğinde bu ufak İngiliz sömürgesinin izi bile kalmamıştır. Diğer bir deyişle, İspanya ve Portekiz Avrupalı iki rakip gücün bütün gayretlerine rağmen 16. yüzyıl boyunca Yeni Dünya üzerindeki hâkimiyetlerini kaybetmezler.

Walter Raleigh

Okyanuslarda İspanya ve Portekiz'e Meydan Okuma

Fransızlar ve İngilizler hırslarını Atlantik sularıyla sınırlandırmazlar. Örneğin 1530'da üç Fransız karaveli Sumatra adasına ulaşır. Ancak oradaki Portekiz varlığı artık pekişmiş olduğundan bu yolculuğun pratikte herhangi bir sonucu olmaz. Aynı şeyi İngilizlerin 1591'teki girişimleri konusunda da söyleyebiliriz. Yola çıkan üç gemiden sadece biri döner. Yani ilk bakışta İngiltere ve Fransa'nın İber hegemonyasına meydan okumaları hüsranla sonuçlanır. Valois ve Tudor Hanedanlarının keşif ve yerleşim arayışları şimdilik İber üstünlüğünü zayıflatamaz.

Ancak bu durum İspanyol ve Portekizlilerin rahat edebilecekleri anlamına gelmez. Nitekim Fransızlarla İngilizler ve yüzyıl sonunda Hollandalılar da şimdilik denizde açık bir çatışmaya girişemeyecek olan rakiplerin tipik yöntemine, yani korsanlığa, daha doğrusu yağma savaşına başvururlar ve başarılı olurlar. Yüzyılın başlarında Atlantik'i geçen İspanyol kalyonlarına ve Asya'dan baharat yükleriyle dönen Portekiz *carrack*lerine pusu kuranlar en başta La Rochelle, Saint-Malo, Dieppe, Bordeaux ve Dunquerque üslerinden kalkan Fransız korsanlarıdır.

Korsanlar

Örneğin 1522'de Jean Fleury Cortés'in İspanya'ya gönderdiği, son Aztek İmparatoru Guatemozino'nun hazinesini elde etmeyi başarır. 16. yüzyılın ikinci yarısında ise sorun yaratanlar özellikle ikisi de yükselişte olan İngiliz ve Hollanda deniz güçleridir. Francis Drake (1542-1596) *Invencible Armada*'nın ortadan kaldırılmasına katkıda bulunup denizcilik kariyerini taçlandırmadan önce, 1570'li ve 1580'li yıllarda İspanyol sömürgelerine ve Panama'dan Kanarya Adalarına, Cape Verde'ye kadar Atlantik'teki filolarına karşı dikkat çekici başarılar elde eder. Pasifik Okyanusunun uzak suları bile güvenli değildir. 1586'da bir diğer ünlü İngiliz korsanı olan Thomas Cavendish (1560-1592), Meksika'yla Manila arasındaki irtibatı sağlayan ünlü Acapulco kalyonuna Filipinlerde el koymayı başarır. Birkaç yıl sonra İngilizler bu sefer Portekizlilere karşı bir diğer saldırıda başarılı olurlar. 1592'de John Burrough Doğudan yüzlerce ton biber, baha-

Ünlü seferler

rat ve üstelik değerli taşlarla dönmekte olan muazzam Madre de Deus *carrack*'ini ele geçirir.

Atlantik sularında ticaret, kaçakçılık, yağma savaşı ve gerçek korsanlık arasındaki sınırlar muğlaktır. İspanyolların Atlantik rotalarındaki tekellerini muhafaza etmeye çalışması anlaşılırdır, ama büyümekte olan sömürge ekonomilerinin çıkarları anavatanınkilerle her zaman örtüşmeyebilir, bu da Katolik Majestelerine düşman korsanların İspanyol sömürgelerinde de zaman zaman yataklık ve işbirliğinde bulunmasını açıklar. Büyük çiftlik sahiplerinin kölelere ve Avrupa kaynaklı mallara gereksinimi vardır ve bunları bulmak gerekince kaynağına pek bakmazlar. Richard Hawkins (1562-1622) ve 1560'lı yıllarda Francis Drake, yöneticilerin karşı çıkmasına rağmen, köle kaçakçısı olarak büyük kazançlar elde ederler.

Bkz. Denizler Hâkimiyeti, s. 69; İngiltere, s. 150; Fransa, s. 653

Yeni Dünyada İber Yarımadası Memleketlerinin İmparatorlukları

Vittorio H. Beonio Brocchieri

İspanyolların fethettiği Orta ve Güney Amerika, siyasi, ekonomik, kültürel ve de ekolojik açıdan büyük değişimlere uğrar, çünkü siyasi ve askeri fethin hemen arkasından kültürel ve manevi fetih gelir. Bu arada, Eski ve Yeni Dünya arasında ekonomiyi ve peyzajı değiştiren bir hayvan ve bitki değiş tokuş süreci başlar. Atlantik Okyanusuna bakan bölgelerin ekonomik açıdan bütünleşmesi Pasifik Okyanusu üzerinden Asya ekonomileriyle de bağlanan, durmadan büyüyen bir dünya ekonomisine yol açar.

Fethin Organizasyonu

Pizarro'nun (1473?-1541) zaferiyle fetih büyük çapta tamamlanmış olur, ancak İspanyollar hem Orta ve Kuzey Amerika'da hem de Güney Amerika'da ellerindeki toprakları genişletmeye devam ederler.

Bu arada, fethin sonucunda ortaya çıkan yeni sömürge dünyasının sosyal, siyasi ve ekonomik yapıları şekillenir. İlk etapta İspanyollarla yerliler arasındaki ilişkileri yöneten temel kurum *encomienda*'dır. Buna göre her yerleşimciye belirli sayıda yerli "emanet" edilir, yerleşimci de teorik olarak onları Hıristiyanlaştırmanın karşılığı olarak işgüçlerinden yararlanır. Fiiliyatta bu yerli halkı sömürmenin bir yoludur ve bundan dolayı Dominiken Bartolomé de Las Casas gibi yerlilerin haklarını korumaya çalışanlarca sert bir şekilde eleştirilir. Kastilya tahtı ve V. Carlos'un (1500-1558) kendisi fethin yol açtığı hukuksal ve ahlaki sorunlara ve tebaları olan halkların kaderine kesinlikle duyarsız değildir ve bunlara ek olarak *encomenderos*'un tahtın kontrolünden çıkabilecek veraset temelli bir aristokrasiye dönüşebileceğinden endişe ederler. Ancak en azından başlarda, büyük mesafeler ve haberleşme güçlüklerinden de dolayı, Kastilyalı merkezi otoritelerin müdahale imkânları sınırlıdır.

Encomienda

Kaldı ki, fetih de tahtın kendisi tarafından gerçekleştirilmemiştir. Taht özel bir "yüklenici"yle anlaşmış, o da kendi imkânlarıyla bu işi gerçekleştirmiş olduğundan avantajların da büyük kısmını kendine ayırmıştır. İlk kontrol organı 1503'te kurulan *Casa de la Contratacion de Sevilla*'dır. 1521'de buna Habsburg monarşisinin tipik meclis yoluyla yönetme modeline göre *Consejo real y supremo de las Indias* eklenir. Konsey, hukuksal olarak İber ve İtalyan krallıkları gibi krala tabi olan bu bölgenin gerçek merkezi kontrol organı olur.

Kontrol yapıları

1542-1543'te kabul edilen yeni kanunlara göre, kral yerlilerin hükümdarı olup yetkilerini yerli şefler hiyerarşisi aracılığıyla kullanır. Başvurulan bu hukuksal çözüm, fethin meşruiyetine dair İspanyolların bile hissettiği tereddütleri yansıtır. Nitekim Las Casas ve Francisco de Vitoria (1483?-1546) gibi çeşitli ilahiyatçılar ve hukukçular, yerlilerin pagan olmasının ve onları Hıristiyanlaştırma ihtiyacının onları İspanya'ya tabi kılma hakkı doğurmadığı kanaatindedir. Tabii hukuk açısından, yerlilerin siyasi düzeni meşrudur.

Yerlilerin haklarına dair tartışma

İspanyol Amerika'sı iki kral naipliğine bölünür: Orta Amerika'daki Yeni İspanya ve Peru kral naipliği. Kral naibinin yetkileri daha ziyade askeri türdendir. Sömürge eliti, hem siyasi-idari hem adli mahiyette organlar olan *audiencias*'ta söz sahibidir. Yerel düzeyde, yerli halktan sorumlu olan *alcades* ve *corregidor* denen yetkililer atanır.

Manevi Fetih

Hıristiyanlığın yayılması, fethin en önemli ideolojik temelidir. Fransisken de Mendieta'nın yazdığına göre, Ferdinand (1452-1516) ve Isabella'nın (1451-1504) İspanya'dan Yahudiliği ve İslam'ı kovduğu gibi, "soylarından gelenler bu

mezhepleri bütün dünyada ortadan kaldırma ve dünyadaki bütün halkları Hıristiyanlaştırıp onları nihayet Kilisenin bağrına döndürme işini tamamlayacaklardır." Portekiz kralı gibi Katolik İspanya kralı da Amerika kıtasında Afrika ve Asya'da bu misyonu tamamlayabilmek için, papadan kraliyet otoritesi, yani Avrupa dışındaki kilise organları üzerinde tam kontrol hakkı almıştır.

Putların ve tapınakların tahrip edilmesi

Asya'da olanın aksine, Amerika kıtalarındaki manevi fetih, siyasi ve askeri fetihle paralel ilerler. Dolayısıyla İncil'in tebliğinden önce yerlilerin tapınak ve putlarının tahribi ve din adamlarının ortadan kaldırılması gelir. Bunun arkasından, başta İspanyol yerleşimcilerin yerlilere karşı şiddet ve istismarına sık sık karşı çıkan Fransisken, Dominiken ve Augustinusçu tarikatlardan papazlar Hıristiyanlığı yayma sürecini genelde üstünkörü bir şekilde gerçekleştirirler. Ancak yerliler en azından 16. yüzyılın sonlarına kadar ruhban sınıfına alınmaz. Gene Mendieta'nın yazdıklarına göre yerliler, "Öğretmen değil, papaz değil, öğrenci olmak için yaratılmışlardır."

Ancak yerliler her zaman uysal ve çalışkan öğrenciler değildir. Nitekim yerli halkların "manevi fethe" tepkileri, hâkim toplumla bütünleşme yolu olarak algılanan yeni dini büyük heyecanla kabul etmekten aktif direnişe kadar uzanan ve bu arada birçok melezlik ve bağdaştırmacılık şekillerinden geçen geniş bir yelpaze oluşturur. Hıristiyanlığa fiili ve gerçek bir geçiş, sadece Meksika'daki Santa Cruz de Tlateolco gibi muteber kurumlarda okuyan yerli seçkin sınıfları için söz konusudur. Kırsal bölgelerde ise, ince bir uyum cilası altında, Hıristiyan ayin ve sembolleri, yerlilerin âdetlerinin yerine tamamen geçmeden onlara eklenir. Hıristiyanlık öncesi ayinlerin yaygın olarak yeraltında devam ettiği keşfedilince, 1560'lı yıllarda Maya bölgesinde olduğu gibi, zaman zaman binlerce yerlinin sorguya çekilip işkence görmesiyle sonuçlanan vahşi bastırma süreçleri yaşanır. Özellikle daha zor ulaşılabilen And Dağları bölgesinde yerlilerin dinsel gelenekleri çok daha fazla dayanır.

16. yüzyılın sonlarında misyonerlik şevki azalır. 1570'e kadar hemen hemen bütün piskoposlar Avrupa kökenlidir ve genelde ideallerine samimi olarak bağlı, mesleki olarak da çok değerli şahsiyetlerdir. Bundan sonra Kreol, yani İber kökenli ama Amerika kıtasında doğmuş piskoposların oranı artar, ama bunun sonucunda hem kalite düşer hem de yerlilere karşı anlayışsızlık, hatta açık düşmanlık tavrı artar.

Direniş ve bastırma

Kolomb Takası

Yerlilerin demografik açıdan çöküşünün asli nedeni olan, Avrupalıların peşinden gelen mikrop dalgası, neyse ki tarihçi Alfred W. Crosby'nin "Kolomb takası" dediği Eski ve Yeni Dünyaların ekosistemlerinin melezleşmesinin tek

unsuru değildir. İki tarafın hem biyolojik hem kültürel açıdan karşılıklı olarak birbirlerine uzak olduğu dönem boyunca, bir taraftan Amerika'da, öbür taraftan Avrasya ve Afrika'da, fauna ve flora çok farklı şekilde evrim geçirmiş ve bu iki büyük bölgenin insanları çok farklı tarımsal sistemler geliştirmiştir. Ortadoğu ve Çin merkezli neolitik devrimlerin temeli olan tahıllar, yani buğday, arpa, darı, pirinç ve diğerleri Amerika kıtalarında bilinmez. Bunların yerine Eski Dünyada bilinmeyen mısır Meksika platolarında, patates de Güney Amerika'nın kıyıları boyunca kullanılır.

Tahıl

Hem iklimsel hem kültürel nedenlerden dolayı bu bitkilerin yeni ortamlarına uyum sağlaması her zaman kolay ve hızlı olmaz. Avrasya'nın tahılları, Amerika'nın ancak ılıman bölgelerinde uygun arazi bulacaktır ve İspanyolların kendi gıda alışkanlıklarının temel unsurları olan zeytin yetiştiriciliğini ve bağcılığı tropikal bölgelerde uygulama girişimleri de büyük zorluklarla karşılaşacaktır. Öte yandan mısır ve patates Avrupa'da geç gelen ama müthiş bir başarı yakalayacaktır. Nitekim geleneksel tahıllara göre alan birimi başına daha fazla ürün verme avantajına sahiptirler ve özellikle patates örneğinde, görece besleyicilik düşüklüklerini telafi edecek şekilde, sert iklimlere ve dağlık arazilere uyma kapasiteleri daha fazladır. Ancak Amerika'nın sunduğu başka ürünler de vardır. Bu gıdalar niceliksel olarak Avrupalıların gıda rejimlerine daha az etki etse de, beslenme zevk ve alışkanlıklarını derinden değiştirirler. Domates, biber, çeşitli fasulye tipleri, kakao ve sözde gıda olan tütünü hatırlamak yeterlidir.

Mısır ve patates

Faunaya gelince, hem iş hayvanı hem de gıda ve hammadde sağlayan hayvanlar olarak Amerika kıtaları epey fakirdir. Büyükbaş hayvanlar, küçükbaş hayvanlar, domuzlar ve at familyası gibi büyükçe hayvanlar hiç yoktur, bu da Kolomb öncesi ekonomiler için büyük bir eksikliktir. Sömürge kurma sürecinin en başından beri bu türler Avrupa'dan ithal edilir ve olağanüstü derecede yayılırlar. O kadar ki, bazıları yabanıl hale bile döner. Eski Dünyada epeyce yaygınlaşmış olan tek Amerikan hayvan türü hindidir.

Hayvanlar

Köle Ticareti

Eski Dünyadan Yeni Dünyaya ithal edilen bitki ve hayvan türlerinden söz ederken, önemli bir ayrımı göz önünde bulundurmak gerekir. Bazı durumlarda tahıllar ve daha sonra üzüm, yağ ve et gibi yerinde tüketilecek ürünler; başka durumlarda ise Eski Dünyanın tüketicilerinin talebini karşılayacak olan bitkisel veya hayvansal ürünler söz konusudur. İspanyolların ve Portekizlilerin başlangıçta sömürgelerini kurdukları tropikal ve ekvatoryal Amerika'nın ortam şartları Akdeniz veya ılıman iklimlerin bitkisel ve hayvansal türlerinin ye-

tiştirilmesine her zaman uygun olmasa da, Avrupa'da yetiştirilmelerine uygun şartlar olmayan ama çok yüksek talep olan bitki türleri için çok uygun olduğu ortaya çıkar. Bu ürünlerin başında şeker kamışı vardır, arkasından, sonraki yüzyıllarda kahve ve pamuk, sonra da kauçuk gelir.

Tropikal Amerika'nın özellikle o yüzyılın ortalarından sonra şeker kamışı tarafından fethi, aslında İspanyol ve Portekizlilerin Atlantik'in Avrupa'ya en yakın adalarında tecrübe ettikleri ekonomik ve sosyal modelin çok daha büyük çapta naklidir. Karayipler'de ve Brezilya'daki iklim uygundur, ama bir yüzyıl önce Kanarya Adalarında olduğu gibi, yerli işgücünün yetersizliği yerleşimcilere büyük sorun çıkarır. Bir defa daha aynı çözüm uygulanır, yani Afrika'dan köle ithal edilir. Bu şekilde, uzak piyasalara ihraç edilmek üzere büyük ölçekte ürün yetiştirme gibi modern diyebileceğimiz unsurlarla, kölelik gibi arkaik kurumları yan yana getiren ekonomik ve sosyal bir sistem olan büyük çiftlikler yaratılır.

Büyük çiftlik ekonomisi

Şeker ihracatı nasıl Atlantik üzerinden Amerikan sömürge ekonomisiyle Avrupa ekonomisini birbirine bağlarsa, köle ticareti de trajik bir şekilde Atlantik Okyanusunun Portekizlilerin kontrolündeki Afrika kıyılarını İspanyolların kontrolündeki Amerika kıyılarına bağlar. İşgücü kaynağı Portekizlilerin yetki alanına girdiğinden, bir yüzyıldan uzun bir süre boyunca hızla yayılmakta olan Amerika'daki büyük çiftliklere bu yaşamsal üretim unsurunu sağlayanlar Portekizlilerdir. 1519'la 1600 arasında, 250 binden fazla Afrikalı tropikal Amerika'ya götürülür ve Atlantik geçişi o kadar acımasız şartlarda gerçekleştirilir ki, geçiş süresince muhtemelen bir o kadarı da ölür. Bu da üç yüzyıldan fazla sürecek bir dramın sadece başlangıcıdır. Portekizlilerin köle ticaretindeki tekeli, Brezilya'nın şeker üretimindeki uzun vadeli birinciliğini en azından kısmen açıklar. 1570'te Portekiz sömürgesinde, özellikle Bahia ve Pernambuco bölgesinde altmış civarında *engenhos da assucar*, yani şeker kamışı işleme tesisi vardır. Bu tesislerin sayısı 1585'te 130'a ve 1629'da 346'ya çıkar.

Üç yüzyıl boyunca insanların sürgün edilmesi

Gümüşün And Dağlarından Çin'e Nakli

İspanyol Amerika'sının ekonomisinin büyük çiftlikler dışındaki diğer taşıyıcı kolonu, 17. yüzyılın sonlarında Avrupa'ya ihracatın yüzde 80'inden fazlasını oluşturan değerli metaller *oro y plata*'dır [*altın ve gümüş*]. Değerli metal arayışı, keşif seyahatlerinin motivasyonlarından birisidir –Kolomb'un yazdığı üzere, "Altınla ruhlar Cennete de gönderilebilir"– ama başlangıçta hayal kırıklığına uğranır.

Avrupa'ya gümüş akışı

Karayip adalarında pek az değerli maden vardır. Özellikle Aztek İmparatorluğunun altın rezervlerinin yağmalanması sayesinde, 1500 ile 1525 arasında Avrupa'ya 45 ton gümüş karşılığı değerli maden (başta altın

olmak üzere) ulaşır. Bunu izleyen yirmi beş yıl boyunca, gene Amerika halklarının biriktirdiği maden stoku ve buna ek olarak maden işletmeciliğinin hızlanması sayesinde yıllık toplam 125 tona çıkar.

1545'te uzak da olsa çok zengin olan Cerro de Potosí gümüş yataklarının keşfi bir dönüm noktası olur. Resmi yollardan olsun, kaçak olsun, 16. yüzyılın ikinci yarısı boyunca Avrupa'ya yılda 25 ton gümüşten fazlası ulaşır.

Bu gümüş akışının İspanyol, Avrupa ve dünya ekonomilerine etkisi muazzam olur. En başta bu periyodik ödeme aracı takviyesi, Hollanda'daki asiler, İngiltere'ye, Türklere ve Kuzey Afrika korsanlarına karşı birçok cephede hemen hemen kesintisiz ve çok masraflı bir savaş halinde olan İspanya monarşisinin sallantılı kredi itibarının desteklenmesine katkıda bulunur. Bu kaynağın stratejik öneminden dolayı, İspanyollar Peru'dan Avrupa'ya taşınan gümüşün güvenliğine büyük özen gösterirler. Gümüş Peru'dan denizyoluyla Panama kıstağına götürülür, kıstak katır kervanlarıyla geçilir, oradan tekrar denizyoluyla Küba'ya ulaşılır, oradan da yılda iki defa kalyonların koruması altında muhteşem konvoylar yola çıkar.

Gümüş yolu

Ancak değerli maden akışı İspanyol ekonomisini canlandırmaya yetmez. Nitekim Amerikan gümüşü yarımadadan hızla çıkar ve İspanya'nın giderek artan miktarda mamul ürün ve hammadde ithal ettiği Kuzey Avrupa'ya doğru yol alır. Kısmen de başta Cenevizliler olmak üzere bankerlerin krala vermiş olduğu kredilerin geri ödemesi için kullanılır. Avrupa Doğuyla ticaretinde açık verdiğinden, büyük bir kısmı da tekrar denizyoluyla, baharat, ipek, pamuk vs alımını finanse etmek için Güney ve Doğu Asya'ya gider. İhtiyatlı tahminlere göre, giden miktar yılda yaklaşık 150 tondur, bu da Amerikan gümüşünün yarısından fazlasının Asya'ya gittiği anlamına gelir.

Atlantik Dünya Ekonomisi

Dolayısıyla İspanya fetihleriyle ve daha küçük ölçekte de olsa Portekiz fetihleriyle yapısal olarak çökertilen Amerika kıtası, Avrupa'nın gereksinimlerine göre tamamen farklı demografik, kültürel ve ekonomik temeller üzerinde yeniden yapılandırılır. 16. yüzyıl boyunca, Atlantik'in iki yakasında, unsurları – Avrupa, tropikal ve ekvatoryal Amerika'yla Afrika'nın batı kıyısı– birbirlerine giderek daha bağımlı hale gelen bir ekonomik bölge yaratılır. Sosyal, siyasi ve ekonomik yapılar büyük çapta aralarındaki ilişkiler yoluyla şekillenir. Bu da, 16. yüzyıldan itibaren, birbirlerini şartlandıran karşılıklı bağımlılık ilişkilerini göz önüne almadan, bu büyük bölgelerin veya onları oluşturan devletlerin tarihini incelemenin artık mümkün olmadığı anlamına gelir.

Immanuel Wallerstein (1930-) ve Fernand Braudel (1902-1985) bu gibi tarihsel oluşumları dünya sistemi olarak tanımlarlar. Bir dünya sistemi, birliği siyasi türde olmayıp –aksi takdirde imparatorluk olur– veya uygarlıklar gibi kültü-

rel türden olmayıp ürün sirkülasyonu ve iktidar ilişkilerince tanımlanan bir alandır. 16. yüzyılda oluşan Atlantik dünya sisteminin unsurları arasındaki tamamlayıcılık aslında bu unsurlar arasındaki derin asimetrilere dayanır. 16. yüzyıl boyunca ana hatlarıyla Sevilla-Anvers-Cenova üçgeni olarak tanımlayabileceğimiz merkezi kısmı, teknik ve organizasyonel üstünlüğü sayesinde şartları dikte edip siyasi ve ekonomik kontrolü elinde bulundurur. Kenar bölgeleri –Amerika kıtası gibi– dolaysız olarak veya Doğu Avrupa ve Afrika kıyıları gibi– dolaylı olarak merkez devletlerin gücüne tabidir ve ekonomileriyle toplumları, Afrika köleleri veya Doğu Avrupa'nın derebeyi serfleri gibi, özgür olmayan işgücünün kullanımıyla da, düşük maliyetli, tahıl, et ve şeker gibi gıda malları ve tahta, doğal boya, az veya çok değerli maden gibi üretim hammaddeleri sağlayacak şekilde yeniden yapılandırılır. Merkezle kenar arasında ara bölgeler vardır. Örneğin Kuzey veya Orta Avrupa'nın veya İtalya'nın bir kısmı. Bunlar bazen gerilemekte olan eski merkez bölgeler, bazen ise 16. yüzyılın ikinci yarısında İngiltere ve Hollanda'nın İspanya'nın Habsburg İmparatorluğuna yaptığı gibi egemen merkezi güçlere karşı meydan okumaya hazır olan yükselişte bölgelerdir.

Dinamik ve bütünleşmiş bir dünya sistemi

Dairenin Tamamlanması: Meksika'dan Çin'e

Bu bağlamda kullanılan dünya sistemi tabiriyle dünyanın ekonomisi kastedilmez ve Atlantik çevresinde sıkı bir şekilde bütünleşmiş ekonomik ve politik bir alanın inşasıyla daha genel ve tanımlanması daha güç, dünya düzeyinde ekonomik ve bunlara ek olarak kültürel ve siyasi temasların da artması eğilimini, yani tarihin küreselleşmesi eğilimini birbirinden ayırt etmek gerekir. Portekizlilerin ve İspanyolların Asya'nın ticari ağlarına müdahalesiyle Hıristiyanlığı yayma gayretleri, İber yarımadasındaki iki krallıkla Avrupa'nın tümüne muhakkak büyük derecede ve Portekizlilerin ve İspanyolların temas içinde oldukları Asya uygarlık ve imparatorluklarına da daha düşük derecede etki etmiştir. Ancak bu etkilerle Avrupa'yla Amerika'nın karşılaşmasının etkileri kesinlikle karşılaştırılamaz. 16. yüzyılda ve hatta 17. yüzyılda, temasları yoğunlaşsa bile Avrupa'nın, Hindistan'ın ve Uzakdoğu'nun bütünleşmiş bir ekonomik dünya veya organik bir sistem oluşturduğu iddia edilemez. Diğer bir deyişle, bu bölgelerin aralarındaki ilişkiler, her birinin iç ekonomik, sosyal ve kültürel gelişmelerini kesin olarak belirlemez.

Doğu'nun kendine özgü özellikleri

Bütün bunlar, daha önce de dediğimiz gibi, olağanüstü yoğunlaşan bu ilişkilerin önemsiz olduğu anlamına gelmez. Üstelik 16. yüzyılın ortasında, biraz farklı bir şekilde de olsa İspanyollar Kolomb'un orijinal projesini gerçekleştirirler, yani Batıya doğru giderek Doğuya, Çin'e Japonya'ya ulaşmayı başarırlar.

"Kolomb takasının" dünya boyutu

1564-1565'te Miguel López de Legazpi ve Andrés de Urdaneda Meksika'nın batı kıyısıyla Doğu Asya arasında Orta Pasifik üzerinden gidiş dönüş rotalarını belirler. Bu noktada, Çin'e ve zenginliklerine ulaşmanın iki yolu vardır. Birincisi Portekizlilerin Hint Okyanusu üzerinden Malaka Boğazını geçen yolu, ikincisi de İspanyolların Meksika'dan yola çıkarak Pasifik Okyanusu üzerinden Filipinlere uzanan yoludur.

İspanyollar Filipinler'deki yerleşimleri olan Manila üzerinden, Amerikan gümüşünü ipek ve porselen gibi Çin ürünleriyle takas ederek Ming İmparatorluğunun "gümüş açlığını" doyurmaya doğrudan katkıda bulunurlar. Ancak Meksika'dan yola çıktıkları limana atfen "Acapulco kalyonları" olarak bilinen, Asya'yla irtibatı sağlayan gemiler, buraya Doğuda çok yaygınlaşacak olan, tatlı patates, mısır ve yerfıstığı gibi Amerikan bitki türlerini getirirler ve böylece "Kolomb takasına"–veya bu örnekte "Magellan takasına"– cidden dünya çapında bir boyut kazındırmaya katkıda bulunurlar.

Bkz. Denizler Hâkimiyeti, s. 69; Amerika'nın Fethi, s. 89; Atlantik Ötesinde İngiltere ve Fransa Varlığı, s. 95; Misyoner Yerleşimleri, s. 106; "Uluslararası Para Cumhuriyeti," s. 257; Mineraloji ve Metalürji, s. 491

Misyoner Yerleşimleri

Elisa Novi Chavarria

Okyanus ötesi halklarının giderek Avrupa kültürü modeline uygun hale getirilmeleri, misyonerlerin din tebliği faaliyetleri sayesinde de gerçekleşir. Vaaz, günah çıkarma ve çocukların dini eğitimi gibi yöntemler, hem Protestanları Katolikliğe döndürmek hem de Katolikler bünyesindeki dinsel hayatın yenilenmesini teşvik etmek için Avrupa'da da kullanılır.

Okyanus Ötesi Halklarının Hıristiyanlaştırılması

3 Ağustos 1492'de Christopher Columbus, Hint Adalarına doğru yol almak üzere İspanya'nın Palos limanından yola çıkınca, kırk gün sonra, adı daha son-

ra Amerika olacak olan bir kıtaya ait bir adanın kıyılarına çıkacağını henüz bilmez. Ondan önce ve sonra birçok coğrafi keşfin olduğu ve olacağı seferi, sadece Avrupa değil, dünya çapında da gerçek bir kırılma noktası olacaktır. Bu keşiflerin ve Amerika kıtalarının Avrupalılarca fethinin beklenmedik sayısız siyasi ve sosyo-ekonomik sonucu arasında *Otro mundo*'nun [*diğer dünya*] giderek Avrupa kültürel modeliyle bütünleşmesini de saymak gerekir. Yerli uygarlıkların fethi ve arkasından gelen asimilasyonu, hem *conquistadores*'in [*fatihler*] askeri eylemlerinden hem de din adamlarının dinsel faaliyetlerinden yararlanan, baskı ve ikna karışımı bir yöntemle hızlı bir şekilde gerçekleşir. Nitekim insani üstünlüklerinden ve gerçek dine vâkıf olmaktan emin olan Avrupalılar, Hz. İsa'nın havarilerinin zamanını hatırlatan bir Hıristiyanlaştırma şevkiyle okyanus ötesi bölgelerinde yayılırlar. İmandan tamamen habersiz muazzam insan kitlelerinin varlığının keşfi kilisenin sözünün çekici gücüne yeni bir dinamizm kazandırmaya katkıda bulunur. İspanyollar ve Portekizliler –ve daha sonra Hollandalılar, İngilizler ve Fransızlar– ilk seferlerden itibaren Yeni Dünyaya imansızları Hıristiyanlaştırma göreviyle çıkmış olan misyonerlerin varlığından yararlanırlar. Avrupa dışı halklara Hıristiyanlığın tebliği faaliyetlerinin başarısı o kadar yüksektir ki, o zamanki insanlar, Protestanların ayrılmasının neden olduğu kayıpların deniz ötesi halklar arasındaki Hıristiyanlığa geçişler yoluyla fazlasıyla telafi edilmiş olduğu izlenimini edinirler. Bu yol, İspanyol Hernán Cortés'in (1485-1547) daveti üzerine 1523'te yeni fethedilmiş olan Meksika'ya giden 12 Fransisken keşişinin misyonuyla açılır. Ve 16. yüzyıl boyunca Katolik Kilisesi en büyük başarılarını burada yakalar. 1526'da Dominikenler, 1533'te ise Augustinusçular gelir. 1572'de Cizvitlerin gelişinden önce, yerli halkları Hıristiyanlaştırma faaliyetleri esas olarak bu üç tarikatın reforme edilmiş kısımlarının üyeleri tarafından gerçekleştirilmiştir.

Misyonlar ve reform

Misyonerlerin din yayma şevkleri ve yerli uygarlıkların hızlı çöküşü o yıllarda vaftizlerin sayısının olağanüstü yüksek olmasını açıklar. 1532'de V. Carlos'a yazdığı bir mektupta, Keşiş Martino de Valencia on yıldan biraz uzun bir sürede bir milyondan fazla yerlinin vaftiz edildiğini ifade eder. Başka raporlar daha da büyük bir zafere işaret eder. Örneğin, Toribio da Bonavente 1524 ile 1536 arasında 5 milyon civarında Amerikan yerlisinin vaftiz edildiğini tahmin eder.

Milyonlarca vaftiz

Güney Amerika'da Hıristiyanlığın yayılması Meksika'ya göre daha yavaş ilerler. Cizvitlerin ilk rahipleri 1540'lı yılların sonlarına doğru Brezilya'ya varır; az çok aynı zamanlarda Dominikenler Peru kilisesini kurar, Fransiskenler ve Augustinusçular ise Paraguay ve Şili'ye doğru uzanırlar. Yeni Kıta dışında da aynı derecede olumlu sonuçlar elde edilir. Örneğin, Cizvit rahipler Francesco Saverio'nun Japonya'da (yüzyılın sonunda Japonya'daki Hıristiyan sayısı en az 300.000'e yükselmiştir) ve 1583 ile 1610 arasında Çin'de

bulunan Matteo Ricci'nin (1552-1610) başarılarına ek olarak Kongo Nehrinin ağzı başta olmak üzere Afrika'nın bazı kıyı bölgelerinde de başarılı olunur.

Misyonerlerin Yeni Dünyanın imansızları arasındaki başarıları Avrupa'da Hıristiyanlığın ilerleyişiyle etnografik bilgilendirmenin iç içe geçtiği mektup ve risalelerin basılması sayesinde tanınır. Uzak toplum ve kültürlerin farklı karakterlerinin keşfi, görevlendirilme sonucu çeşitli tarikatlara bağlı din adamları yeni rotalar izledikçe ve tanınmayan halkların arasında yerleştikçe peyderpey gerçekleşir. Misyonerler Roma'daki üstlerine gönderdikleri raporlarda, iklim, çevre, manzara ve özellikle yerli halkların ayinleri ve dindarlık şekilleri gibi, çalıştıkları ortamın şartları hakkında çok bilgi verirler. Eğitim müdahalelerini daha etkili kılabilmek amacıyla yer ve insanları daha iyi tanıyabilme gereksiniminden doğan bu raporlar, olumsuz ve olumlu görüşler arasında çok geniş bir değerlendirmeyi kapsayan, dünyanın öte tarafının çeşitli insanlarının antropolojik kesitini Avrupa vicdanına tanıtır.

Antropolojik kaynak olarak ilişkiler

Nitekim yüzyılın ortalarında kitlesel Hıristiyanlaştırma ve zorunlu vaftiz stratejisiyle ilk misyonerlerin "sömürgeleştirici" tavrının yerini yerli geleneklere bir şekilde daha saygılı bir yaklaşım ve misyon kavramının ruhları fethetmekten ziyade onları eğiten daha modern bir algısı alır. Yöntem, Hıristiyanlığı kökten farklı kültürlere uydurmaktan ibarettir ve pratikte yapıcı bir Hıristiyanlaştırma faaliyeti yürütme esas amacıyla 1528'de kurulmuş Kapüsenler ve 1540'ta kurulmuş Cizvitler tarikatlarının mensuplarının yürüttüğü faaliyetlerde vücut bulur. Din adamlarının kullandığı araçlar girift bir müdahale stratejisine dahil olup aralarında vaaz, günah çıkarma ve çocukların dinsel eğitimi vardır. Ancak, İncil'in tebliği ve vaftizin uygulanmasını temel alan Hıristiyanlaştırma fikri tamamen terk edilmez. 16. yüzyılın sonlarına gelindiğinde, Fransisken tarihyazımı tarikatın Amerika'daki işlerini yüceltmek için yüksek vaftiz sayılarına dayanır. Ancak bu arada Avrupa'da Protestan ilkelerinin yayılması kilise hiyerarşilerine, Hıristiyanlarda olduğu gibi dine yeni geçenler arasında da dindar taklidi yapılabiliyor olması gibi endişe verici bir sorunun yanı sıra Katolikler arasında da Kilisenin sözüyle uyumlu bir hayat tarzını derinlemesine yayma gereksinimi gibi daha da acil bir sorunu da yaratır. Bu durumda misyonlar tarihi için yeni senaryolar başlar ve bu arada araçlar ve yöntembilim de geliştirilir.

Eğitim üzerindeki etki

İç Misyonlar

Sapkın akımların yayılması, Protestanların ayrılışı ve İslam'ın ilerleyişi karşısında Hıristiyanlığın bünyesindeki bölünme, imanın en temel unsurlarına dair özellikle kırsal kesimlerde geniş halk tabakalarında gözlemlenen cehalet,

Katolik olduklarını beyan edenler arasında bile gözlemlenen dinsel farzların yerine getirilmesindeki kısmi veya tam eksiklik, Trento Konsili çağını tanımlayan yenilenme ve yeniden örgütlenme dürtüsüyle sarsılan Kiliseyi huzursuz kılar.

Misyonlar ve Kilisenin bölünmesi

Böylece Kilisenin bütünsel stratejilerinde Avrupa'daki yeni imansız grupları arasında da misyoner faaliyetinde bulunma niyeti oluşur. İç misyon modeli, ilk olarak papalığın ve canlı bir sapkın muhalifliğin bulunduğu İtalya'da denenir. Ve bu alanda en faal olanlar Cizvitlerdir. Bir taraftan yoğun bir vaaz ve günah çıkarma faaliyeti yürütürken, öbür taraftan doktrin alanında dikkatli bir uyum gözetimi ve şüpheli çevrelere karşı gerçek bir bastırma faaliyeti yürütürler (örneğin Francesco Bobadilla, Alfonso Salmerón ve Silvestro Landini adlı rahiplerin 1541 ile 1547 arasında Viterbo, Modena ve Bologna'daki faaliyetleri). Sapkınlığa karşı mücadelenin kahramanı IV. Paulus Carafa'nın papalığa seçilmesiyle tebliğ misyonu birkaç yıl içinde Cizvitlerin özerk faaliyeti halini alır. Bu tarikatın üyeleri, hem sapkınları dine döndürmek hem de Katolikler arasında imanın tazelenmesini teşvik amacıyla, faaliyetlerini yürütmek üzere doktrin muhalifliğinin en yüksek derecede olduğu veya iki mezhebin yan yana yaşadığı bölgelere gönderilirler. Örneğin Alp vadilerinde, Calabria veya Puglia'da dağ köylülerinin arasına veya İspanyol *moriscos*'ları yahut Alsace veya Almanya'daki Protestanlar arasına gönderilirler.

Cizvitlerin gayretleri

Cizvitlerden önce ilk başta İtalya'da, daha sonra da Avrupa'nın şehir ve kırsal bölgelerinde yoğun seyyar din tebliği yürütenler Kapüsenler olur. 1574'te yerleştikleri Fransa'da özellikle faal oldukları bölgeler, Francesco di Sales'le (1567-1622) beraber Chablais bölgesi ve etki alanlarını oradaki Kalvinist merkezleri neredeyse kuşatacak kadar genişlettikleri Lyon ve Provence eyaletleri olur. 1583'te Paris başrahibi onları Hollanda'ya gönderir; başlangıçta Saint-Omer'de kabul edilirler, daha sonra Anvers'e yerleşirler.

Avrupa'nın diğer ucunda –Bohemya'da, Moravya'da ve Silesia'da– misyonerlerle imparatorluk birliklerinin ortak eylemleri sıradan hale gelir.

Kırsal bölgeleri Hıristiyanlaştırma

Okyanus ötesi diyarlardan gelen haberler sayesinde değişik insani ve kültürel gerçekliklerle temasa girmeye alışmış olan misyonerler bu rotalar boyunca gözlem yeteneklerini geliştirirler ve temasa girdikleri halkların ayırt edici antropolojik özelliklerinin ve dinsel geleneklerinin farkına varmaya başlarlar.

Protestan propagandasını dizginleme ve Katolik Kilisesinin yeni atılımını teşvik etme hedefine paralel olarak, bazı bakımlardan daha ciddi bir diğer sorunun, yani kırsal bölgelerde yaşayan insanların dinsel durumunun zayıflığının bilincine varılır.

Las Indias de por acá

1550'li yılların başında Korsika'ya gönderilen Cizvit Silvestro Landini, ada sakinlerinin Hıristiyan doktrininin en basit unsurlarını bile anca yarım yamalak bildiklerini fark eder. Birkaç yıl sonra Giovanni Xavierre, Cizvitlerin İtalya'nın en güneyindeki bölge olan Calabria'nın sorumlularına yazıp ora halkının asi ve vahşi karakterini tarif eder. Roma'ya Sardinya ve Abruzzo'daki sapkın ocaklarına Katoliklik tebligatı için gönderilmiş misyonerlerden de buna benzer raporlar gelir. Cizvitlerin 1550'li yıllarla 1560'lı yıllar arasında temas kurdukları küçük taşra dünyası, gözlerinin önüne bir parçalanma ve dışlanmışlık gerçekliği serer ve kendileri bu gerçekliğe yerinde ve temsiliyet gücü yüksek bir metaforla *Indias de por acá* (buradaki Hindistan adaları) adını verirler. Kaba ve cahil bir halkın varlığıyla şekillenen bu yerel Hindistan adalarının keşfi, Cizvitler için olağanüstü önemli bir mesele olur, üstelik Cizvitlerin halkın kültürel alışkanlıklarını ve davranışlarını şeytanın yozlaştırıcı etkisinin sonucu olarak görmeleri bu soruna aciliyet de kazandırır. Ancak Cizvitlerin bütünsel stratejilerinde Provence, Languedoc ve riskli sayılan diğer Avrupa bölgelerine ek olarak İtalya'nın güneyinde de daha geniş kapsamlı bir Hıristiyanlaştırma projesinin hatlarının belirmeye başlaması birkaç yıl sonra gerçekleşecektir.

Din tebliğinin iç cephesi

Tarikatın her bölümüne kendini misyonerliğe adamış en az iki din adamı atayacak kadar iç misyonların güçlendirilmesi sorununa hassas olan tarikatın 1581'den 1615'e kadar lideri olan Claudio Acquaviva bu sürecin büyük teşvikçisidir. Katolik imanının teşviki ve özellikle halk arasında yayılması için kullanılan araçlar, dinleyici kitlesini duygusal olarak etkileyebilecek günah, ölüm ve cehennem gibi konular hakkında vaazlar, günah çıkarma ve geleceğin ümidi olarak görülen çocukların dinsel eğitimidir.

Claudio Acquaviva ve "iç" misyonlar

Misyonerlerin kullandığı yöntem, birkaç güne sıkıştırılmış yoğun bir dinsel eğitim faaliyetinin sonunda duygusal ve görsel olarak çarpıcı bir şekilde düzenlenmiş bir pişmanlık ve kendini cezalandırma geçidi öngörür. 16. yüzyılın başlarında misyonerlerce Avrupa dışında kullanılmaya başlanan ve denenen teknikler ilerisi için bir örnek oluşturur. Sonraki yüzyıllarda bu örnek, Avrupa dahilinde bu özel din tebliği çeşidi kapsamında uğraşacak olan yeni dinsel cemaatler için de emsal oluşturacaktır.

Yeni ritüeller

Bkz. Katolik Reformu ve Karşı-Reform, s. 192; Denizyolları, Karayolları, s. 253; Üst Kültür ve Popüler Kültür, s. 272; Kişisel bir Felsefe: Michel de Montaigne, s. 343

Felix Austria: "Çıplak Bir Çocuk"tan "Sihirli Prag"a Habsburg İmparatorluğu

Marina Montacutelli

16. yüzyıl boyunca, Argovia'nın mütevazı Hanedanı, büyük bir borç yükü altına girme pahasına da olsa, Alman perspektifini Danyal'ın kehanetini gerçekleştirme "çılgınlığına" uygulamayı başarır. Bu başarı, hiçbir zaman çökmeyecek, belirsiz bir süre boyunca var olacak ve diğer bütün güçleri ezecek, "güneşin hiç batmadığı" evrensel bir krallık kurmaktır. Her şeyin üstünde İmparator V. Carlos bir dev gibi dikilir. "İmparator şövalye" gerçekten de evrensel bir kraldır ve bunun tek nedeni hem kuzeyden hem güneyden kendi hâkimiyeti altındaki topraklar üzerinden Fransa'yı kuşatması veya kendi dönemi boyunca bütün bir çağının kırılganlığıyla sorunlarının, dip dalgalarının ve gerginliklerinin ortaya çıkması değildir. Asıl nedeni, İspanyol ve Alman perspektifi ve evrensel Avrupa arasında, Charlemagne gibi günümüzde bile her milletin kendi Şarl'ı olmasıdır.

Büyükbaba Maximilien, Az Para

Böyle başlamak kolay değildir. Büyük büyükbabasının kutsal emanetler toplayan, Argovia'nın mütevazı Hanedanını Dünya İmparatorluğuna çeviren, Roma'da da taç giymiş tek Habsburg mensubu olan III. Frederick (1415-1493, tahta çıkış 1440) olması, Hanedanının para birimi olarak *AEIOU*, *Austriae Est Imperare Orbi Universo*'yu [*Avusturya'nın Kaderi Dünyaya Hükmetmektir*] seçen Carlos'un (1500-1558) kaderini belirlemiş gibi görünür.

Bir de Maximilian (1459-1519) diye, bir aile destanı yaratmakta ısrarcı bir büyükbabası vardır. Bu büyükbaba kendisini papa seçtirip imansızları ortadan kaldıracak bir haçlı seferini düzenleme hayalleri kurarken, 1527'de Hıristiyanlığın başşehrini yağmalayacak olan *landsknecht* birliklerini kurar. Ancak hayal kurmanın bedeli yüksektir ve taca rağmen eldeki kaynaklarla orantısızdır. Hal böyle olunca, Venediklilerin "Maximilian az para" ve hiç sönmemiş olan Gibellin [*papa taraftarı*] hayallerini titizlikle planlanmış evliliklerle dik tutan Papa II. Julius'un (1443-1513, 1503'ten itibaren papa) "çıplak çocuk" dediği hükümdar borçlanır. Hanedanın özelliklerinden olan sarkık dudağına rağmen "Yakışıklı" denen Oğlu Felipe'yi (1478-1506) Isabella de Kastilya (1451-1504) ve Ferdinand d'Aragona'nın (1452-1516) antikonformist kızı Giovanna'yla (1479-1555) evlendirir. Böylece kendisinde olduğu iddia edilen deliliği Habsburg'ların ırsi deliliğiyle yan yana getirir ve Tordesillas hapishanesinden Carlos üzerinde güneşin hiç batmadığı bir imparatorluk hediye eder.

Doğuşu

Bu yüzyıl, Habsburg Hanedanından I. Maximilian'ın torunu ve Yakışıklı Felipe ile Deli Giovanna'nın oğlu Carlos'un Avrupa'nın ve çok zengin Flanders bölgesinin kalbi Gand'da 24 Ocak 1500'de doğmasıyla başlar. Büyükbabasından sadece Kutsal Roma İmparatorluğu'nun toprakları ve Kaiser unvanı değil, aynı zamanda hatta daha önemlisi evrensel bir krallığın "çılgınlığı" miras kalır.

1486'dan beri Romalıların kralı ve 1493'ten beri imparator olan Habsburglu I. Maximilian, Ragusalı birinin yazdıkları üzerinde uzun zaman düşünmüş olmalıdır: Avrupa kendi içinde bölünmüşken, "Türk imparatorluğunda nihai otoritenin tamamı tek bir adamın elindedir, herkes tek hükümet olan sultana itaat eder; bütün gelirler onundur; diğer bir deyişle, kendisi sahipken diğer herkes onun köleleridir." Karşılaştırma çarpıcıdır, nitekim bu yazılanın aksine onun uluslararası olan ama evrensel olmayan krallığı kendileriyle her konuda pazarlık yapılması gereken, derebeylikler ve özgür şehirlerden ibaret kurumsal bir bileşimdir.

İmparator, "sinüzoidal" seyirli bileşik bir devlete hükmeder: Bir taraftan Flaman-Alman ağırlık merkezli Avusturya siyasi kümesi, öte yandan yeni kazanılan toprakların giderek etrafında kümelendiği "tarikatların" inatçı direniş gelenekleri vardır. Tirol'ün iadesinden (1490) sonra, Fransa'yla 1493'te imzalanan Senlis Antlaşmasıyla, Franche-Comté ve özellikle çok zengin Hollanda ele geçirilir. Ancak bir şeyler hep elden kaçar: İsviçre "dağlıları" kanton ve balyozları ele geçirip Konfederasyonu oluştururlar.

Direnişler

Venedik Cumhuriyetinin inatla direnip yenilgiyi kabullenmeyeceği anlaşılır. İtalya savaşları ve Fransa'yla bitmez tükenmez çatışma çerçevesinde 1508'den 1516'ya sekiz yıl devam eden çatışmaların sonucunda esas itibariyle bölgesel dengeler değişmez. On yedi üyelik bir imparatorluk konseyinin (Reichstag) kurulmasıyla 1495'te başlatılan kurumsal reformlar, askeri masrafların karşıla-

nabilmesi için önce artan oranda (*Gemeiner Pfennig*), daha sonra genel (*Hussiten pfennig*) bir verginin konması, kaçınılması imkânsız ve istemeyerek de olsa sürekli olarak müzakere edilecek tikelciliklerin direncine işaret eder.

Oğullar ve toprakların yanı sıra torunlar için sağlam bir gelecek sağlayan evlilikler daha kolay bir yol oluşturur. Maximilian'ın çok sevdiği, Avrupa'nın en zengin mirasçısı olan Maria de Bourgogne'la (1457-1482) evliliğinden Felipe ve Margherita doğar ve önce İspanya'yla, daha sonra Savoy beyleriyle ilişkileri giderek daha gelişir. Daha sonra Fransa kraliçesi olacak olan Anne de Bretagne'la (1477-1514) bir vekil aracılığıyla yaptığı evlilik verimli olmaz (doğan dört oğlun hepsi ölür). Maximilian, maiyetinde Leonardo da Vinci'nin yolculuk yaptığı Ludovico il Moro'nun yeğeni Bianca Maria Sforza'yla da (1472-1510) evlenir. Bu arada, Polonya ve Bohemya-Macaristan'ın Jagiello Hanedanıyla antlaşmalar yeni evliliklere ve dolayısıyla yeni ittifaklara neden olur. Maximilian'ın yeğeni Maria (1505-1558) Bohemya-Macaristan kralı II. Louis'yle (1506-1526) evlenirken, Anna Jagiello da (1503-1547) diğer yeğen Ferdinand'la evlenir (1503-1564).

Evlilik siyaseti

Sorun Carlos'un kaderindedir. Nitekim yedi büyük seçmen prensi onu Fransa kralı I. François'ya (1494-1547) ve İngiltere kralı VIII. Henry'ye (1491-1547) tercih etmeye ikna etmek için çok para gerekir, ama artık fazla imza atmaktan Maximilian'ın imzası enflasyona uğramıştır. Oysa kendisi Felipe'nin oğlu olarak evrensel krallık hayalinin hem manevi hem de fiziki mirasçısıdır. Kısa bir süre sonra danışmanı Mercurino Arborio da Gattinara'nın, Erasmus'u (y. 1467-1536) *De Monarchia*'nın [*Monarşi Üzerine*] imparatorluk versiyonunu hazırlamaya ikna etmek için diyeceği gibi, *Civitas christiana*'nın [*Hıristiyan âlemi*] tehlikede olduğu yıllarda, Charlemagne'ın başladığı işi bitirmeyi başaracak olan Maximilian'dır. Ve Maximilian'ın kara kışın ortasında Augsburg'dan Avusturya'daki meclise seyahat etmesi de Hıristiyan, yani evrensel imparatorluk uğrunadır. Kendisi bu yolculuk esnasında, 1519'da, buz gibi soğuk Wels şatosunda bu sorunu çözemeden ölür.

Carlos, Evrensel Hükümdar

Sonuçta 16. yüzyıl ve belki de bütün modern çağ onun etrafında döner. Gandlı Karl 1516'da İspanya kralı I. Carlos, 1519'da ise Kutsal Roma İmparatoru V. Carlos olur. Venedik Büyükelçisi Lorenzo Pasqualigo'nun tarifine göre sakar ve hantal olan imparator, önce Hollanda Valisi, Avusturya Hanedan üyesi, son derece kültürlü Marguerite'in sarayında, daha sonra Papa VI. Adrianus olacak olan Utrechtli Hadrian'ın yanında yetişmiştir. Onlardan katı bir dindarlık, güçlü bir Hanedan bilinci ve bilinen dünya giderek büyürken, Eski Ahit'te zikredilen Danyal'ın kehanetini gerçekleştireceğine dair tereddütsüz güven kapar. Bu kehanete göre hiçbir

Tacın fiyatı

zaman harap olmayacak, belirsiz bir süre boyunca var olacak ve diğer bütün güçleri ezecek evrensel bir krallık kuracaktır. Üstelik bu çok masraflı tahta çıkma günlerinde Meksika Körfezi keşfedilir.

Ancak Carlos için imparatorluk tacını giymek kolay olmaz. En başından beri ne tam İspanyol ne de tam bir Alman prensi olmanın bedelini öder ve Maximilian'ın ölümü üzerine hemen Almanya'ya gidemez, çünkü Kastilya şehirlerinin üst sınıfları isyan halindedir. Önce 28 Haziran 1519'da Frankfurt'ta, sonra da 23 Ekim 1520'de Aachen'de imparatorluk tacını giyince, bunu Augsburglu Welser, Floransalı Gualterotti ve Cenovalı Fornari ve Grimaldi ailelerine borçlu olduğunun farkındadır. Bunlar, kendisine Jacob Fugger'den (1459-1525) tahsil edebileceği senetler şeklinde 30 bin florin borç verirler. Fugger de bu miktara 50 bin daha ekler, ama aynı zamanda hakaretamiz bir şekilde "Ben olmasaydım Emperyal Majestelerinizin imparatorluk tacına ulaşamayacağı herkesin malumu ve gün gibi aşikârdır." Bunun bedeli Kastilya ve Aragon hazineleri teminatlı 3 milyon florinlik bir garanti ve imparator taahhüdüdür. Bunun arkasından 1522'de, Carlos'un Habsburgların servetini kardeşi Ferdinand'a bıraktığı ve Roma tacını ona söz verdiği, Brüksel'de imzalanan, bir antlaşma izler. Bunun karşılığında Ferdinand bankerlere Tirol'de maden imtiyazları verir ve bu şekilde krallığın "mezatta satışı" başlar.

Borçlar ve sorunlar böylece başlamış olur. Bu arada, 3 Ocak 1521'de *Decet Romanum Pontificem* fermanıyla X. Leo (1475-1521) Hussit sapkınlığı suçlamasıyla Martin Luther'i (1483-1546) aforoz eder. Bunun üzerine Charles, Worms'de imparatorluk meclisini toplamak zorunda kalır ve bu şekilde, bozulamayacak büyük bir evrensel Hıristiyanlık projesi çerçevesi içinde, stratejik zaman kazanma ve farklılıklarla gerginlikleri potada eritme teşebbüslerinden oluşan uzun bir aşama başlar. Oysa tam da onun döneminde Hıristiyanlığın birliği geri dönülmez şekilde parçalanır. Tahttan feragatinden kısa bir süre önce varılan Augsburg (24 Eylül 1555) Antlaşmasıyla, Alman prenslerine *ius reformandi* [*dini özerklik*] hakkı verilir ve *cuius regio, eius religio* [*kral kimse, din de onundur*] ilkesi kabul edilir.

Hıristiyan birliğinin sonu

Bölgesel bazda da ilerleme kesintilerle gerçekleşir ve dönemi esas itibariyle başarısızlıkla sonuçlanır. Habsburglarla Valoislar arasında İtalya savaşları çerçevesindeki bitmez tükenmez üstünlük sağlama ihtilafı bir taraftan ulus devletler doğarken Büyük Konstantin'in veya Charlemagne'ın vârisi olmanın güçlüğünü teyit ederken, öte taraftan köklü ittifakları işin içine katar ve ihlal eder. Sicilya'dan Hollanda'ya uzanan çıkar ağları sürekli olarak hoş tutulmalıdır ve oynanan aslında kâh hızlanan kâh yavaşlayan bir "sadık vatandaş" tiyatrosudur. Mohaç Savaşından itibaren kardeşi Ferdinand'ın yolunu açmakla kalmayıp aynı zamanda ve özellikle Süleyman'ın (1495-1566) ordusunu Viyana kapılarına getiren "Türk

Alman prensleri

tehlikesi" karşısında bütün bunlar aşikâr olur. Ama Carlos tepki vermekte gecikmez ve tepkisi evrensel bir hükümdara yakışan türdendir. 1536'da kendisinin komuta ettiği imparatorluk donanması Tunus'un fethi için harekete geçer. Ancak Luthercilik imparatorluğun kalbine yerleştirilmiş bir kimlik mayını halini alırken, her zafer bir sonraki kopuşun öncüsü olur. *Civitas*'tan misyona geçiş arzu edilen sürükleyiciliğe yol vermez, bilakis bölünmüş kimlikler güçlenir.

Geriye sadece güç kullanımı kalır ve Carlos, Andrea Doria'dan (1466-1560) Ferrante Gonzaga'ya (1507-1557) ve Hernán Cortés'e (1485-1547), komutan seçiminde başarılıdır. Ancak 1524 ile 1526 arasında örgütsüz bir köylü kitlesini sindirmek zor olmamışken, Alman prensleriyle olan durumun çok farklı olduğu ortaya çıkar. Augsburg Antlaşmasının teyit ettiği evrensellik hayalinin parçalanmasına öncülük eden Mühlberg'deki geçici zaferi elde etmek için bile bir defa daha askeri açıdan büyük gayret ve çok para gerekir.

Ölümünden önceki yıllarda Carlos tam anlamıyla olmasa bile başarısızlığın farkına varır. "Kendini Hıristiyanlaşmış emperyal meziyetlerin muhafazasına ve dünyaya yayılmalarına adamış olan Hıristiyanlığın şövalye-imparatoru" (Yates) hükümranlık ve bölünmezlik ilkesine boyun eğmek zorunda kalır ve böylece gerçekten de *plus ultra* [*zirvede*] olmuş krallık parçalanır. Ancak V. Carlos gerçekten de evrensel bir kraldır ve bu sadece hem kuzeyden hem güneyden kendi hâkimiyeti altındaki topraklar üzerinden Fransa'yı kuşattığından veya kendi dönemi boyunca bütün bir çağın kırılganlığıyla sorunlarının, dip dalgalarının ve gerginliklerinin ortaya çıkmasından değildir. Bu sorunlar din, ordu, devletlerin oluşması ve borçlanmaları, mütemadiyen tartışılan ve paylaşılan hükümranlıklar, düşman Türkler ve eski dünyayı gümüş ve altınla altüst eden yeni bir dünyadır. Carlos'un evrensel bir kral olması, İspanyol ve Alman perspektifi ve evrensel Avrupa arasında, Charlemagne gibi günümüzde bile her milletin kendi Şarl'ı olmasından kaynaklanır.

V. Carlos'un tahttan feragatinden sonra imparatorluk küçülmek ve doğuya yönelen bir kadere takılmakla kalmaz, özellikle içine kapalı ve iddiasız bir izlenim uyandırmaya başlar. Halefleri I. Ferdinand, II. Maximilian (1527-1576) ve II. Rudolf (1552-1612) Carlos'un silik kopyası, ailenin diğer kolunun, yani II. Felipe'nin (1527-1598) fakir akrabalarına benzer. Tahttan feragat üzerine, *merchant bankers*'dan pahalıya satın alınan ve borçları ödemek için hemen kardeş Ferdinand'a söz verilen imparatorluk tacı en başta sembolik otoritesi bakımından parçalanır. Nitekim evrensel hükümdar, Ferdinand'a iç savaşların parçaladığı ve inanırlılık ve hükümranlık bakımından fakirleşmiş bir imparatorluk bırakır. Öte yandan Ferdinand sultanın Macaristan ve Transilvanya üzerindeki otoritesini bizzat tanımak zorunda kalmıştır.

Ancak İmparatoriçe Therese'in zamanına kadar sürecek olan kurumsal yeniden yapılanma Ferdinand'ın döneminde gerçekleşir. Buna göre "Gizli Konsey"

(*Geheimrat*), "Saray Şansölyeliği" (*Hofkanzlei*) ve "Saray Savaş Konseyi" (*Hofkriegsrat*) kurulur ve bunların uzun vadede devletin toplu duruşu ve etkililiği üzerinde olumlu etkileri olur. Bu arada, Erasmus'un tavsiyelerinin de sayesinde "din cephesinde" ilk baştaki katı ve taviz vermez tavır yumuşatılır. Ne de olsa Ferdinand, Maximilian'ın hem vârisi hem de taklitçisidir. Ancak pazarlığın yönetimin olmazsa olmazı olduğu kesinleşir. O kadar ki, seleflerinin muazzam ihtirasları, böyle bileşik bir devlette şart olan, iktidarın paylaşılarak uygulanmasının ağırlığı altında çökmüştür.

I. Ferdinand

Buna ek olarak, taht veraseti tercihinin de teyit ettiği, mirasçı bir anlayış devam eder. Ferdinand ölmeden önce 1564'te imparatorluğu parçalar ve çokdilli oğlu II. Maximilian'a imparatorluğun prestijini, Macaristan tacıyla Avusturya dükalıklarını, Ferdinand'a Tirol'le batıdaki toprakları ve Carlos'a Steyr, Karintiya ve Carniola'yı bırakır. Durum II. Maximilian döneminde de değişmez. Babasının baskısıyla Katolikliği reddetmek zorunda bırakılan imparator, Protestanlık sempatizanı olmasına rağmen Hanedanının çıkarına uyar. Bununla beraber, Katolik dünyası İnebahtı'da saf tutarken, Kutsal İttifaka dahil olmayı kabul etmez ve sultana haraç ödemeye devam eder, oğlu Rudolf'un tahta çıkışını hazırlar ve Rudolf 1576'da imparator ilan edilir.

Taht veraseti konusunda tercihler

Rudolf'un imparatorluğu farklıdır. Hayali sihirler ve çözülmez bilgiler arayışında olan sarayın Prag'a nakliyle, periferi başşehir, Prag'ın kendi de kocaman bir şantiye ve şairlerin, tiyatro yazarlarının, biliminsanlarının, müzisyenlerin, simyacıların, eksantrik ressamların ve reformcuların buluşma yeri olur. II. Felipe'nin sarayında yetişen, Venedik büyükelçisinin "az konuşan" diye tanımladığı, içine kapanık asi Rudolf, siyasi içgüdüleri sayesinde esas "şeytani güçlerin" Avrupa'yı giderek keskinleşen karşıtlıklara sürüklemekte olanlar olduğunu anlar ve çeşitli binyılcı beklentileri kendine has, meraklı kozmopolit bir kimlik bağlamında toplar. Güneşin batışını hiç görmeyen krallığın vârisinin imparatorluğu, giderek küçülen, neredeyse "harikalar odasında" boşlukta asılı duran acayip bir dünyaya kapanır. Zaman "büyülü Prag"ın bin saatinin sesleriyle ölçülürken Avrupa'nın en büyük başşehri olan bu başşehirden, 20. yüzyılın hayal gücünü dürtecek olanı saklar, toplar ve teşvik eder.

Asi Rudolf

Bkz. Denizler Hâkimiyeti, s. 69; İtalya Savaşları, s. 128; İspanya, s. 655; Reform ile Karşı-Reform Arasında Sanatlar, s. 812

İtalya'daki Devletler

Miguel Gotor

16. yüzyıl boyunca, İtalya'nın politik gerçekliği yedi belli başlı devlet şeklindedir. Yüzyılın ilk yarısında, "İtalya savaşları" olarak bilinen savaşlar denge siyasetinin ilke ve yapılarını ortadan kaldırır ve memleketin örgütsel statüsünü yeniden tanımlar. Yarımadanın fethi için onyıllardır devam eden Fransa'yla İspanya arasındaki çatışmaya son veren 1559 tarihli Cateau-Cambrésis Antlaşmasından sonra İtalya'da İspanyol hâkimiyeti kesin olarak konsolide olur.

Milano Dükalığı

Milano Dükalığı stratejik konumundan dolayı, 16. yüzyıl boyunca kendini Fransa-İspanya çatışmasının ortasında bulur. Dükalık coğrafi bakımdan dönemin yazılarında "İtalya'nın anahtarı" denecek kadar yarımadaya bir çeşit giriş kapısı işlevi görür. Sınırları kuzeyde İsviçre Konfederasyonuna, batıda Savoy Dükalığına ve Monferrato Markiliğine, güneyde Cenova Cumhuriyetine, doğuda ise Mantova Dükalığına ve Venedik Cumhuriyetine uzanır. Ancak Milano devleti, elverişli bir konumda olmaya ek olarak, İspanya için siyaseten belirleyicidir, çünkü bir taraftan Fransa'nın her zaman muhtemel yayılmalarına karşı uygun bir caydırıcıdır, öte yandan da İspanya'nın Güney İtalya'daki çıkarları söz konusu olunca koruyucu ve ileri üs işlevi görür. Buna ek olarak Milano Dükalığı, Habsburgların yayılması sonucunda 16. yüzyıl boyunca imparatorluğun Akdeniz-güney kısmıyla merkez-kuzey kısmı arasında irtibatı sağlar. Bu stratejik değerlendirmeler V. Carlos'un dönemi için geçerlidir ve 1560'lı yılların sonundaki Hollanda isyanından sonra önemleri artar, çünkü Cenova limanından, Savoy, Franche-Comté ve Lorraine üzerinden Kuzey Avrupa'daki yeni savaş cephesine asker, silah, gıda ve para göndermek için kullanılan "İspanya yolu" olarak bilinen güzergâh Milano'dan da geçer.

Cenova'dan Kuzey Avrupa'ya

Dolayısıyla, Milano devletinin yüzyılın ilk onyıllarında Fransa'yla İspanya arasında bir sönüp bir alevlenen, sert bir çatışmanın konusu olması şaşırtıcı olmamalıdır. Fransa kralı XII. Louis (1462-1515) Visconti Hanedanının verasetini bahane bilip 1499'da Lombardia'yı fetheder. Ludovico il Moro'nun dönüşü zamanındaki kısa bir parantezi hariç tutarsak, Lombardia Devleti 1512'ye kadar Fransızların elinde kalır. Kutsal İttifakın siyasi ve askeri baskısı sonu-

cunda, Fransa Milano'yu İsviçrelilere bırakmak zorunda kalır, onlar da sadece resmen de olsa Milano'yu Massimiliano Sforza'nın (1493-1530) şahsında Sforza Hanedanına iade ederler.

Ancak 1515'te yeni Fransa kralı I. François (1494-1547) İsviçrelileri Marignano'da yener ve Lombardia'yı tekrar ele geçirir. Bu bölge on yıl kadar, yani 1525 tarihli Pavia yenilgisine kadar Fransızlarda kalır. Bu yenilginin sonucunda Fransa dükalığı II. Francesco'ya bırakır. 1535'te Sforza'nın ölümüyle İspanyolların doğrudan hâkimiyeti başlar ve 1546'da II. Felipe'nin, babası V. Carlos tarafından Milano Dükalığına resmi olarak atanmasıyla kesinleşir. İmparatorun danışmanlarının ümidi, Lombardia'nın dolaysız yönetiminin imparatorluğun tamamı için bir zenginlik kaynağı olabileceğidir. Ancak bu öngörü yanlış çıkar ve sonuçta 1540'lı yılların başında V. Carlos Milano'dan vazgeçmeyi ve gayretlerini sadece Hollanda'ya yoğunlaştırmayı düşünür. Nitekim savaşın yüksek maliyetinden, askerlerin barınma masraflarından ve maliyenin boşalmış kasalarını tekrar doldurabilme gereksiniminden dolayı Lombardia'nın imparatorluğun diğer bölgeleri tarafından finanse edilmesi gereklidir.

Fransa ve İspanya

Kurumsal organlara gelince, İspanya hâkimiyetindeki Lombardia kralın atadığı bir valice yönetilir ve ayrıca yerli asil sınıftan oluşan bir senatosu vardır. Belediyeler geleneğinden kalan çok eski unvanlar muhafaza edilmiştir, ama iktidar fiilen valinin elindedir. Senato giderek işlevsizleştirilir ve geleneksel yönetim kadrolarının yerine İspanyollar veya sadakati kesin olanlar yerleştirilir. 1581'de bu sürecin zirvesinde, II. Felipe valinin kararlarının senato tarafından kabulü sorunuyla ilgilenmeye karar verir. Tomar emirnamesiyle senatonun valinin kararlarının meşruiyetini kontrol hakkı kaldırılır. İhtilafları engellemek için senatoya danışma işlevi verilir. Vali belli bir hususta senatonun görüşünü sormakla yetinir ve arkasından kendince karar verir.

İspanyol kurumları

16. yüzyıl boyunca İspanyol hâkimiyetine karşı çıkabilecek gibi görünen tek güç kilisedir. Milano piskoposu Carlo Borromeo'nun (1538-1584) karizmasıyla yozlaşmış manastırlarda yürüttüğü ıslahat çalışmaları ve cemaatinin papazlarının ve mensuplarının hayatını düzene sokmak için gösterdiği gayretler onu kaçınılmaz olarak seküler yönetimle yetki alanları konusunda çatışmaya götürür. 1567'de Milano senatosu piskoposun şahsi emniyet kuvvetleri edinme ve papaz olmayanları tutuklama yetkisi talebini geri çevirdiği için aforoz edilir. Seküler ve dinsel iktidarın yetki alanlarının tanımlanmakta olduğu bu yıllarda, bu olay uluslararası düzeyde diplomatik önem kazanır. Papa IV. Pius piskoposun yetkilerini, Kral II. Felipe ise valinin yetkilerini savunur. Ancak Carlo Borromeo kralın mülki meselelere dair bazı kararlarını ilan ettiği için Vali Luis de Resquens'i aforoz edecek kadar ileri gidince İspanyol yetkililerin tepkisi gecikmez ve piskoposun

Carlo Borromeo

sarayı emniyet güçlerince kuşatılınca mümtaz din adamı, duruşlarının radikalliğini gözden geçirmek zorunda kalır.

16. yüzyıl boyunca, özellikle ihracata yönelen Milano'daki sanayi faaliyetleri canlılıklarını korur. Lombardia'nın nüfusu çok yükselir (yüzyıl sonunda Milano'nun nüfusu 112 bine çıkmıştır) ve vergi yükü de hissedilir derecede artar. Bu da imparatorluğun kenar bölgesi olarak, yıllarca süren savaşlardan sonra görece kamu huzuru ile askeri ve siyasi koruma için İspanyol hâkimiyetine ödenecek bir bedeldir.

Savoy Dükalığı

Savoy Dükü Emanuele Filiberto (1528-1580), İspanyolların 1557'de Fransızlara karşı Saint Quentin zaferine belirleyici bir katkıda bulunur. İki yıl sonra, Cateau-Cambrésis barış antlaşması imzalanınca, yirmi yıllık bir işgalden sonra Fransa'dan alınan dükalığın ona iade edilmesiyle katkılarının mükâfatını görmüş olur.

Hükümdar otuz yıla yakın bir süre boyunca Savoy Devletini yönetir ve bu arada yapısını mutlakiyet rejimi doğrultusunda radikal bir şekilde değiştirir. Devletinin bağımsızlığını ve mümkün mertebe özerkliğini koruyabilmek için siyasi bakımdan çok fırsatçı bir tavırla, Fransa'yla Habsburg arasında durumu idare eder. Zor bir durumla karşı karşıyadır, ama İspanya hizmetinde bir komutan olarak elde ettiği beceriyi ve Fransız devlet örgütlenmesiyle ilgili bilgilerinden yararlanmayı başarır. Belli başlı sorunlarının kaynağı, dükalığın Nice Kontluğu, Savoy ve Piedmont gibi değişik coğrafi gerçekliklerden ibaret ve herhangi bir merkezileşme projesine düşman birçok beyliğe bölünmüş, parçalı bir sınır devleti olmasıdır. Hükümdar orduyla donanmayı yeniden kurar ve denize çıkış arayışı içinde Tende Kontluğunu ilhak ederek Oneglia'yı Cenevizlilerden satın alır.

Devletin yenilenmesi

Kendi silahlarını edinme girişimi ve bütün vatandaşlara mecburi askeri hizmet getirmesinin sonucunda, asilzade sınıfının aracılığı ve bu sınıfın geleneksel asker toplama yetkisi aşılarak, teba dolaysız olarak prensin politikasına dahil olur. 1561'e gelindiğinde Savoy ordusunda 24 bin asker vardır ve potansiyel olarak hepsi, hangi sınıftan olurlarsa olsunlar askeri dokunulmazlıklardan ve haklardan yararlanabilirler. Kurumsal siyasete gelince, Emanuele Filiberto devletin İtalyan tarafını ön plana çıkarmaya karar verir. Dolayısıyla, daha önce başşehir Chambéry'de yer alan devlet kurumlarını (parlamento, hesap heyeti) Torino'ya nakleder.

Askeri siyaset

Savoy hükümdarının yerine I. Carlo Emanuele geçer ve elli yıl kadar tahtta kalır. Becerikli bir siyasetçi ve dikkatli bir askeri stratejist olan bu hükümdar yüzyılın sonunda Saluzzo'yu işgal eder ve din savaşlarından kaynaklanan Fran-

sız krizinden yararlanarak Cenevre şehrini tekrar elde etmeye ve Provence'la Dauphiné'ye girmeye teşebbüs eder.

Bu iki Savoy hükümdarının, Avrupa'nın en kenarda kalmış bölgelerinden olan bu bölgeyi ıslah etme girişimlerinin başarılı olması, hem krallıklarının uzun sürmesi ve dolayısıyla istikrarlı olmasının hem de bölgenin eskiden beri geri kalmışlığının geniş kapsamlı bir müdahaleyi mümkün kılmasının sonucudur. Özellikle Emanuele Filiberto, hükmettiği devletin siyasi-ekonomik durumunu gerçekçi bir şekilde değerlendirme ve Fransa gibi bir memlekette yaşayarak elde ettiği deneyimi kullanma becerisini gösterir. Cateau-Cambrésis Antlaşmasıyla elde ettikleri toprakları yeni döneme uyarlama kapasiteleri sayesinde bu iki hükümdar Savoy Devletinin İtalya'nın sonraki yüzyıllardaki tarihinde önemli bir rol oynamasını mümkün kılan temelleri atmayı başarırlar.

Yönetme kapasitesi

Venedik Cumhuriyeti

16. yüzyıl boyunca, Venedik Cumhuriyeti özerk bir politika izleyip rakipsiz İspanyol hâkimiyetinden sıyrılmaya çalışan tek İtalyan oluşumudur. 1509'daki Agnadello yenilgisinden sonra, Venedik topraklarını büyütmekten vazgeçmek ve siyasi hedeflerini daraltmak zorunda kalır. Ancak gene de hareketlerini ihtiyatlı bir gerçekçiliğe dayandırarak anakaradaki bölgelerinin neredeyse tamamını geri almayı ve hem İtalya'da hem Avrupa'da önemli bir rol oynamaya devam etmeyi başarır.

Dolayısıyla, Amerika ve Doğudaki coğrafi keşiflerin ardından Venedik'in hemen ve otomatik olarak çöküşe girdiği düşüncesi yanlıştır. Bu düşüncenin yerine, cumhuriyetin büyük çapta dayandığını ve Avrupa ekonomisiyle siyasetinin değişmesine karşı kendini savunabilmesi ve buna uyabilmesi için cevaplar geliştirdiğini göz önüne alan bir analiz kurgulamak isabetli olacaktır.

İspanyol hâkimiyetinin etkili kontrolü

Göz önüne alınan dönem boyunca ticaret canlı ve istikrarlıdır. Örneğin biber satışı Portekiz tekelinin oluşmasından fazla zarar görmez. Bunun bir nedeni, Venediklilerin sattıkları yüksek kaliteli baharatın fiyatının Lusitanya baharatınınkinden daha yüksek olmasının mazur görülmesidir, ikinci nedeni ise Kuzey Avrupa'da bazı yerler için daha düşük nakliye masrafının fiyat farklılığını telafi edebilecek derecede olmasıdır. Aynı durum, yün sanayi ve ipek kumaş ile cam gibi lüks tüketim malları üretimi için de geçerlidir.

Sosyo-ekonomik bakımdan, yönetici sınıflar toprağı yeniden değerlendirme politikası izlemeyi tercih ederler. Ancak arazi yatırımı eğilimi İtalya'nın diğer yerlerinde olanın aksine parazitvari özellikler kazanmaz. Aksine değişmiş bir siyasi ve ekonomik ortamda ras-

Arazi ve "Villa" sistemi

yonel bir sermaye kullanımı oluşturur. Veneto bölgesinin villaları (16. yüzyıl boyunca 257 tane inşa edilir) kâr üreten tarımsal şirketler şeklini alır. El koyduklarını sularlar, çiftlikleri genişletirler ve bataklık alanları kuruturlar. Denizciliğe bağlı ekonomik hayat gemi yapım sektöründeki krizden etkilenir ve izlenen korumacı siyaset –ticaret Venedik merkezli olmalı ve mallar da Venedik gemileriyle taşınmalıdır– sonunda cumhuriyetin ekonomisine zarar verir.

Venedik siyasi-kurumsal yönden de ekonominin ve zenginliğin yatırım stratejilerinin savunmacı gidişatını izler gibidir. Şehirli üst tabakalar, eskiden beri var olan oligarşik çekirdek oluşturma eğilimlerini pekiştirir ve senatoya verilen yetkileri azaltırlar. 1547'de Onlar Konseyine ek olarak sapkınlığa karşı, görevi Protestanlıkla savaşmak olan Üç Bilge yargı kurumu oluşturulur. 1538-1540 arasında Türklere karşı yürütülen savaşı finanse etmek için paraya gereksinimi olan Onlar Konseyi, yirmi beş yaşından genç üst sınıf mensuplarını 20 bin dukat karşılığında Büyük Konseye atama hakkını ilan eder. Savaş bittikten sonra bu olağanüstü karar kaldırılmaz ve böylece asil sınıf yönetici sınıfın seçilmesi açısından yeni bir siyasi güç elde eder.

Siyasal kurumlar

Üstelik bu güç, şehirli üst tabakaların kâtiplerin bürokratik kurumuyla sağladıkları yakınlıkla takviye edilir. Böylece asil sınıf içinde eski ve yeni aileler arasında çatışmanın ortaya çıkması için uygun şartlar yaratılmış olur. "Yaşlılarla gençler arasında mücadele" olarak bilinen bu çatışma, bu yüzyılda Venedik'in siyasal ve kurumsal tarihini belirler. Yeni asil olan aileler başka şeylerin yanı sıra geleneksel ticari ve denizcilik ruhuna dönük, daha dinamik bir dış politika, senatörlerin itibarının yükseltilmesini ve cumhuriyet dahilinde kilisenin yetki isteklerine karşı daha katı bir tavır talep ederler. Ancak tartışmanın şiddeti ve 1582'de gençlerin talepleri doğrultusunda gerçekleştirilen bazı kurumsal reformlar, o zamanki Venedik siyasetinin genel muhafazakâr çerçevesini değiştiremez. Bunun sonucunda, Venedik Cumhuriyetinin Avrupa bağlamında eski pozisyonuna yükseltilmesinden vazgeçilir ve cumhuriyet yarımadadaki herhangi bir kara devletininkinden farklı olmayan bir yol izlemek zorunda kalır.

Ceneviz Cumhuriyeti

16. yüzyıl boyunca, kadim Ceneviz Cumhuriyeti İspanya'nın müttefikidir. Fransa'nın müttefiki Andrea Doria'nın karşı cepheye geçtiği 1528'den beri özerk ve bağımsız bir siyasetten vazgeçmiştir.

Cenova'nın üst sınıfları muhtemelen İtalya'daki İspanyol varlığından en kârlı çıkanlardır, nitekim bankerler ve tüccarlar İtalya'daki bu devletin maliyesine hâkimdir. İspanya da San Giorgio Cumhuriyetiyle ittifaktan kazançlı çıkar, çünkü onun aracılığıyla savaşlarını finanse eder ve Akdeniz'e açılan bir kapısı

vardır. Ekonomik ilişkiler, siyasi gücü ekonomik gücüne eşit olan ve San Giorgio Şirketi diye bilinen yerli bir şirket tarafından denetlenir. Cenova'nın finans çevreleri İspanyol devletinin gelirini toplar ve tacı finanse ederler. Bu açıdan fuarların belirleyici işlevi vardır. 1579'da Piacenza şehrinin fuarı açılır. Bu fuarda bankerler tahta verdikleri borçlar karşılığında Amerikan gümüşünün ithalatına taksitle katılırlar ve fuar esnasında nakit olarak değil de krediler karşılığında elde ettikleri senetlerle ödeme yaparlar. Yüzyılın ikinci yarısında, Cenova limanından geçen ticaretin hacmi artar. Atlantik'te korsanlığın ortaya çıkmasının sonucunda, Barselona-Cenova rotası Amerika'dan gelen zenginliklerin Avrupa'ya akıtılması için en güvenli yol halini alır. Şehir, Doria ailesini temel alan bir asilzade oligarşisi tarafından yönetilir. Kısmen seçim, kısmen kura çekiminden oluşan bir sistemden dolayı, şehrin kilit unvanları İspanyollardan yana olan eski asil sınıfın elinde toplanır.

Venedik ve İspanya: verimli bir ittifak

Eski ve yeni aristokrasi arasındaki bu daimi rekabet, 1547'de bir çatışmaya yol açar. Fieschi ailesinin komplosu sonucunda Andrea'nın yeğeni Giannetto Doria öldürülür ve komplo neredeyse başarılı olur. Ancak Cateau-Cambrésis (1559) Antlaşmasından sonra, İtalya'nın diğer bölgelerinde olduğu gibi, Cenova'da da İspanyol karşıtı direniş kesin olarak sona erer. San Giorgio Cumhuriyeti Akdeniz'in ticari pazarı ve mali merkezi işlevini İspanyol hâkimiyeti çerçevesinde yürütmeye devam eder ve kaderi de imparatorluğununkiyle özdeşleşir.

Asiller arasında ihtilaf

Toscana Büyük Dükalığı

15. yüzyılın sonunda, Girolamo Savonarola'nın ölümünden (1498) sonra Floransa Cumhuriyeti ciddi bir siyasi kriz geçirir. Bu karizmatik keşişin arzuladığı sosyal temelin yaygınlaşmasından şikâyetçi olan oligarşik grup, Pisa şehrine karşı kaybedilmiş savaşın finansmanı için gerekli vergileri ödemeyi ve geleneksel olarak kendisine verilen diplomatik işlevleri yürütmeyi reddeder. 1502'de, krizden karşılıklı tavizle kurtulmak amacıyla hayat boyu sürecek *gonfaloniere* unvanı yaratılır ve bu mevkiye Pier Soderini atanır. 1509'da Pisa şehri tekrar ele geçirilir, ama hayat boyu yöneticilik deneyi, Soderini ile Venedik Cumhuriyetindekine benzer bir senato meclisi yoluyla kendi gücünün tanınacağı ümidiyle onun atanmasını desteklemiş olan oligarşik grup arasındaki işbirliği eksikliğinden dolayı istenen sonuçları vermez. 1512'de, cumhuriyetçi deneyim, Ravenna Savaşından sonra Fransız askerlerinin İtalya'dan çekilmesiyle sonuçlanır ve Mediciler şehrin yönetimini tekrar ele geçirirler. Bu ailenin iktidarı papalık devletiyle olan sıkı ilişkiler sayesinde güçlenir. Nitekim 1513'te, Muhteşem Lorenzo de' Medici'nin (1449-1492) oğlu Kardinal Giovanni de' Medici (1475-1521) X. Leo

Medicilerin dönüşü (1512)

ismiyle papa seçilir. Yeğeni şehrin başına geçer ve Urbino Dükü olur, Giulio de' Medici (1478-1534) ise Floransa piskoposu ve kardinal olarak atanır. Bu ittifak yıllarca devam eder, nitekim 1521'de X. Leo ölünce, VI. Adrianus'un (1459-1523) kısa papalığından sonra Kardinal Giulio de' Medici VII. Clemens adıyla papalık tahtına yükselir. Beraberinde İspanya'nın İtalya'daki çıkarlarıyla sıkı bir ittifak getiren bu sıkı Hanedan ve siyasi bağa rağmen Medicilerin Floransa üzerindeki hâkimiyeti belirsizliğini ve başlıca müttefiklerinin İtalya'daki durumuna bağımlılığını korur. Bunun da asıl nedeni, bir taraftan prensliği destekleyenler ile diğer tarafta oligarşik bir hal çaresini tercih eden aristokrat gruplar arasındaki yıllarca süregelmiş ihtilaftır. Aristokrasi, halk tabakalarının oluşturduğu ortak düşmana karşı birlik içindedir. Mediciler halk radikalizminin iktidara dönüşü tehlikesini ileri sürerek kendi projelerine desteği sağlamlaştırır. Cumhuriyetçi yapıları kullanırlar, ama esas itibariyle bir prenslik kurulması amacını güden otoriter bir politika izlerler.

Filippo Strozzi'nin (1489-1538) liderliğindeki aristokrasinin şehrin yönetimi için oligarşik bir çözüm lehindeki kısmı bir kenara itilmiş vaziyettedir, ama aynı zamanda Medici ittifakları sistemi içinde çıkabilecek bir krizden yararlanarak iktidarı tekrar ele geçirmeye de her an hazırdır. Böyle bir fırsat 1527'de, Roma'nın *Landsknecht* birliklerince yağmalanması ve Papa VII. Clemens'in Sant'Angelo Şatosuna kaçmasıyla beraber Floransa'da tekrar cumhuriyet kurulunca gerçekleşir. Bu deneyim sadece üç yıl sürer, ama gene de önemlidir, çünkü bir taraftan hiç sönmemiş cumhuriyetçi ideallerin ve çalkantıların 16. yüzyıl boyunca var olmaya devam ettiğini gösterir, diğer taraftan ise bölgesel prensliklerin kendilerini kesin olarak kabul ettirmesine kadar giden sürecin ne kadar çatışmalı olduğunu açığa çıkartır. Nitekim bu yıllar komünal belediye gelenekleriyle cumhuriyetçi bir devlet şeklinden ağır ağır bölge bazlı modern devletin ilk çekirdeği olan prensliğe geçiş dönemidir.

Yeni bir cumhuriyete doğru

Diğer bir deyişle, Medicilerin 1494'te ve 1527'de kovulmaları ve belli aralıklarla geri dönüşleri VIII. Charles'ın İtalya'ya inişi veya Roma'nın yağmalanması gibi dış etkenler tarafından belirlenir. Bu etkenler sayesinde, oligarşik çözüm taraftarı aristokratik güçler siyasal alanda yer almayı ve yönetim işlevini tekrar elde etmeyi başarır. Ancak geçici yükselişlerinin nedenleri, Medicilerin dönüşlerinin nedenleriyle aynıydı; güç dengesindeki kayma, halkçıların cumhuriyetçi ve aristokrat karşıtı radikalizmine yol açar ve bu da Medicilerin dönüşünü ve savundukları prenslik çözümü konusunda mutabakatta artış sağlar. Papa VII. Clemens'in himayesi altında 1530'da V. Carlos imparator ve İtalya kralı olunca, cumhuriyetçi Floransa'nın tekrar Medicilere verilmesi kararlaştırılır. Pistoia vilayetindeki Gavinana'da, Philibert d'Orange'ın komutasındaki 40 bin kişilik imparatorluk ordusu, Francesco Ferrucci komutasındaki cumhuriyetçi orduyu

Dış olaylar ve iç ihtilaflar

yener. Alessandro de' Medici (1510-1537) iktidara getirilir ve 1532'de kendisine dük unvanı verilir. Ancak 1537'de kuzeni Lorenzino tarafından öldürülür, ama ne devrik cumhuriyetçiler ne asil rakipleri durumdan yararlanmayı becerir. Montermurlo'da Medicilerin rakipleri müteveffa Alessandro'nun kuzeni I. Cosimo (1519-1574) tarafından yenilgiye uğratılır. Cosimo dük olarak seçilir ve 1574'e kadar devleti yönetir.

Cosimo bir bakıma iktidarının istikrarını 1532'de yürürlüğe giren ve Medicilerin prenslik projelerine karşı çıkan çevrelerin siyaseten tasfiyesine neden olan kurumsal reformlara da borçludur. Bu reformla *gonfaloniere* unvanı ortadan kaldırılır ve Kırk sekizler konseyine dükle beraber icra yetkisine sahip dört konsey üyesini seçme hakkı verilir. Buna ek olarak düke diğer organların toplanıp toplanamayacağına karar verme şeklinde çok önemli bir yetki tanınır. Yönetim tarzından dolayı "Bilge" denen I. Cosimo iki zor hedefe ulaşmayı başarır. Bu hedefler, 1494 ve 1527'deki durumun tekrarlamasına engel olmak ve aynı zamanda Floransa'nın bağımsızlığının fazla sıkı bir emperyal kontrolüne tabi olmasından sakınmaktır. 1555'te Garnizonlar Devleti olarak bilinen oluşumu kurmak için İspanya'ya bırakılan Argentario yarımadasındaki beş kıyı kalesi hariç, Siena Cumhuriyeti ve toprakları ilhak edilir. 1569'da papa Medicilere Büyük Dükalığı unvanını verir. Bu eylem iktidarın, imparatorluk onayından bağımsız olarak kabullenilmesi anlamına geldiğinden, siyaseten ve kültürel olarak çok önemlidir.

I. Cosimo

Zamanla idari merkezileştirme ve şehirle hinterlandın eşitlenmesi sürecinin sonucunda Toscana Büyük Dükalığı bölge bazlı bir devlet haline gelir. Grandük iktidar yetkilerinin tamamını elinde toplar ve aile mensubiyetinden çok liyakat ve Medici projesine sadakat derecesine göre devlet memuru seçimini teşvik eder. Bu memurların işlevi, grandük ile yetkilerinden arındırılmış diğer devlet organları arasında aracılık yapmaktır.

Yeni bir devlet algısı

I. Cosimo'dan haleflerine sağlam bir devlet miras kalır ve seleflerinin mutlakiyetçi politikasını devam ettirirler. I. Francesco de' Medici (1574'ten 1587'e iktidarda) Livorno serbest limanını kurar ve burası bazı özgürlükler sağlanan İspanyol asıllı Yahudi banker ve tüccarlar sayesinde de birkaç yılda önemli bir ticari merkez olur. I. Ferdinando de' Medici (1551-1609, iktidara çıkışı 1587) Pisa Üniversitesini büyütür ve yeğeni Maria de' Medici'nin (1573-1642) yeni Fransa kralı IV. Henri'yle (1553-1610) evlenmesiyle (1600) 17. yüzyıl boyunca haleflerinin devam ettireceği Fransız taraftarı bir politika izlemeye başlar.

Papalık Devleti

16. yüzyıl boyunca papalık devletinin tarihini iki olay şekillendirir. Birincisi 1527'de Roma'nın yağmalanmasıdır; ikincisi ise 1545'te başlayan Trento

Konsilidir. Birinci olay, Protestan kopuşunun getirdiği kriz içinde debelenen bu devletin iniş çizgisinin en alçak noktası, ikinci olay ise bu devletin siyasi ve kültürel açıdan yeniden doğuşunun başlangıcıdır. Bu olayların arka planında, yarımadanın en geri ve kötü yönetilen devletlerinden birisi vardır. Burası aslında giderek büyüyen ve ihtişamı artan bir başşehirdir, ama hükümdarı atipiktir, nitekim bir taraftan bölgesel olarak büyük olmayan bir devletin başıyken, öte yandan ülkeler üstü sınırları, gücü ve ihtirasları olan bir kilisenin ruhani lideridir.

Ancak barok Roma'nın ihtişamı ve Trento Konsili sonrası papaların şehrin ve kilisenin nihayet eski gücüne kavuşmuş olmasını kutlama amacı güden şehircilik ve mimari projeleri, şehrin 1527'de yaşadığı utancın unutulması için yeterli değildir. Alman paralı askerleri olan *landsknecht*'lerden oluşan 18 bin kişilik bir ordu, o yılın ilkbaharının sonlarına doğru Roma'ya girer ve şehri yakıp yıkar, rahibelerin ırzına geçer, rahipleri öldürür, sunakları tahrip eder, kutsal emanetleri dağıtır ve değerli eşyaya el koyar. Sakinlerinin kaçışı ve sanatçılarla aydınların ayrılışıyla şehir boşalır. Sembolleri kirletilmiş ve iğfal edilmiş Roma, diz çökmüş gibidir. Çürük Rönesans papalığı, utanç verici davranışlarından dolayı adeta mahkûm edilip cezalandırılmış gibidir. Bütün Avrupa'yı sarsan bu olay, kilisenin yapısını ve örgütlenmesini yenileyecek bir Katolik reformunu başlatmanın gerekliliğini bir defa daha gösterir.

1527 yağması

Bu noktada tercih edilen yol konsil toplantısıdır; konsil çeşitli girişimlerden sonra Papa III. Paulus tarafından 1545'te toplanır ve çeşitli olaylar ve yer nakilleriyle, katılan piskoposları 1563'e kadar meşgul eder. Konsil Katolik doktrinin esasını tanımlar, bölgesel kilise örgütlenmesini yeniden düzenlemeye çalışır ve karşı-reform denen, müminlerin din kültürünü sağlamlaştırma ve onları disipline etme süreci başlar. Papanın eylemleri, devletin örgütlenmesini ve hükümranlığın uygulanma şekillerini de kapsar. Kardinaller asamblesini krize sokan ve papalık organlarını güçlendiren bir merkezileştirme süreci başlar. Bu stratejinin zirvesi olan 1588'de, V. Sistus işlevleri papalık devletinin hem dünyevi hem ruhani işlerini yönetmek olan ve on beş kardinalden oluşan bir heyet kurar.

Trento Konsili

Bu heyetlerin en önemlisi, 1542'de kurulan ve işlevi sapkınlığın kontrolü ve cezalandırılması olan bir din mahkemesi olarak işleyen *Sant'Uffizio*'dur [*Kutsal Heyet*]. Kısa süre içerisinde, papalıkta siyaset yapabilmek ve papalığa yükselebilmek için bu heyete dahil olmak gerekli hale gelir.

Sant'Uffizio

Ancak o zamanın papalık devletinin gerçekliği karmaşıktır. Tarif ettiğimiz ve aynı zamanlarda diğer İtalyan devletlerinde de olan mutlakiyetçi süreçlere ek olarak, gayet belirgin gericilik ve asilzade bağnazlığı örnekleri de görülür. Başşehrin ihtişamına karşılık, Roma'nın cazibesi sonucunda giderek boşalan hinterland ve daha ufak kasabalar krizdedir. Şehrin bü-

yük et talebine cevap verebilmek için kırsal kesimin hemen hemen tamamı, tahıl ekimine göre daha çok kâr etmeyi mümkün kılan otlaklara çevrilir. Çeşitli devletlerde yaygın olup papalık devletinde özellikle ciddi hale gelen bir diğer sorun da eşkıyalıktır. Bu olgu, hükümetin ezici vergi yaklaşımının sonucunda gelişir ve de 16. yüzyılın sonlarında periyodik olan tekrarlanan kıtlıklardan dolayı kötüleşir. Eşkıyalık sorununun önemini kaybetmesi ancak Papa V. Sistus zamanında, pişman olanların affedileceği sözüyle ve eşkıyanın sığındığı komşu devletlerle antlaşmalar sayesinde mümkün olur.

Yüzyılın sonuna gelindiğinde, papalık devleti Protestanlığın ayrılışıyla kaybettiği pozisyonları kesinlikle geri kazanmıştır. Prestiji sayesinde Avrupa siyasetinin bir aktörüdür ve diğer bölgesel İtalyan devletlerinin yetkileriyle ilgili kararlara etki edebilmektedir. Seküler iktidarla dini iktidar arasındaki yetki ihtilafının papalıkla önce Milano Dükalığı, sonra da Venedik Cumhuriyeti arasında çatışmaya yol açması tesadüf değildir. Bununla beraber, yüzyılın sonlarına doğru, krizle gelişim, yenilenmeyle gerileme arasında asılı kalmış, sınırları belirsiz yeni bir gerçeklik ortaya çıkar.

Hükümranlık kapsamları

Napoli, Sicilya ve Sardinya Krallıkları

15. yüzyılın sonlarına doğru XII. Louis'nin İtalya'ya inişinden sonra, yarımadanın güneyi İspanya'yla Fransa arasında paylaşılır. Granada Antlaşmasına (Kasım 1500) göre, Napoli şehriyle Calabria ve Puglia bölgeleri Katolik Ferdinand'a (1452-1516), Campania ve Abruzzo bölgeleri ise XII. Louis'ye verilir. Ancak Fransızların 1501'de Napoli'ye girişlerinden sonra, aralarındaki antlaşmalara rağmen bu iki yabancı güç çatışmaya girer. Consalvo de Cordoba komutasındaki İspanyol ordusu Fransız ordusu üzerinde üstünlük sağlar ve 1503'te Garigliano Nehri civarında onu yener. Bir sonraki yıl Lyon'da yeni bir antlaşma müzakere edilir ve buna göre Fransa Güney İtalya'nın tamamından vazgeçer ve bu bölge iki yüzyıl boyunca İspanya'nın etki alanında kalır. Yüzyıllar boyunca bu hâkimiyetin özelliklerine dair bir çeşit kara efsane gelişir. Buna göre, İspanyol yönetimi ve karşı-reformdan geçmiş olan Kilise, Güney İtalya'nın tarihsel ekonomik ve siyasi geri kalmışlığının belli başlı nedenleridir.

İspanya'yla Fransa arasında

İspanyolların İtalya'daki varlıklarına dair değerlendirmelerin daha objektif bir şekilde ele alınması için Benedetto Croce'nin (1866-1952) Napoli Krallığına dair çalışmalarını beklemek gerekecektir. Kesin olan, 16. yüzyıl boyunca Güney İtalya'nın aşırı yüksek bir vergi yüküne maruz kaldığı ve yabancı bir işgalin getirdiği yükü taşımak zorunda kaldığıdır; ancak bununla beraber siyasi ve asayiş bakımından epey huzurlu bir dönem geçirdiği de doğrudur. Yarımadadaki İspanyol toprakları, merkezi Madrid'de olan ve hem İtalyan hem İspanyol

temsilcilerden oluşan Yüksek İtalya Konseyi adlı bir kurum tarafından yönetilir. Napoli Krallığındaki İspanyol tahtının temsilcisi, Milano Dükalığında genel valininkine benzer yetkileri olan kral naibidir. Ancak Lombardia'daki durumun aksine Güney İtalya'da İspanyollarla yerli eski aristokrasi arasındaki yakınlık daha fazladır. Sonuçta, monarşiyle baronlar arasındaki dolaysız ittifaktan –gerçek bir diyarşi– dolayı kral naibinin siyasi ve yönetim özerkliği birçok konuda azalır. Geleneksel olarak kendilerine ait olan sosyal rolü muhafaza edebilmek için baronlar siyasi yetkilerinin büyük çapta yok edilmesine göz yumarlar. İspanya zamanla yerli yönetim kadrosunun yerine İspanyollar yerleştirir ve 1547'de Salerno Prensinin örgütlediği bir direniş girişimini hariç tutarsak, İspanyollarla ittifak kuran asil sınıfın bütün siyasi özerklik özentilerini frenlemeyi başarır. 1532'de Pedro de Toledo kral naibi olarak atanır ve yirmi yıl kadar bu mevkide kalır. Enerjik bir mizaca sahiptir ve yerli asil sınıfın gururlu hasmıdır, ancak krallığın siyasi yapısını değiştirmeyi başaramaz. 1547'de krallığa İspanyol Engizisyonunu getirme girişimi bunun iyi bir örneğidir. Asillerin, mutlakiyetçiliğin en etkili aracı olarak gördükleri Engizisyona direnişleri sayesinde, kral naibi bundan vazgeçmek zorunda kalır.

Monarşi ve baronlar

16. yüzyıl boyunca, 200 bin kişilik halkıyla Napoli, Avrupa'nın en büyük nüfuslu başşehridir. Ama aynı zamanda, parazit durumundaki binlerce kişiyle ve daha çok üretici olmayanlardan oluşan sosyal yapısıyla en fakir şehirlerinden de birisidir. Aynı zorluklar, hem tarımsal gelirin tahsildarınınki hem de krallık vergi tahsildarlarınınki olmak üzere, çift vergilendirmenin neden olduğu eşkıyalığın hüküm sürdüğü kırsal bölgelerde de söz konusudur. Bu bölgelerde sosyal rahatsızlık çok derindir. Toprak ağası ve Kilise gelirlerinin epey artmasıyla, feodalizme dönüş olarak tasvir edilen süreçler gerçekleşir.

Napoli

Sicilya ve Sardinya Krallıklarının bu yüzyıl boyunca oynadığı siyasi ve kültürel rol çok daha marjinaldir. Tahtla aristokrasi arasındaki sembiyoz o kadar yüksektir ki, yerli parlamentolar İspanya'ya tamamen sadık olduğundan geleneksel yetkilerini kaybetmezler. Her iki bölge, imparatorluğu finanse edebilmek için ağır bir vergi yüküne tabi tutulur; Sicilya ham ipek üretimine ve binlerce yıldır yaptığı gibi Avrupa'nın geri kalanına buğday ihraç etmeye devam eder. 16. yüzyılın İtalyan siyasi buhranı İtalya tarihi için bir dönüm noktası olsa da –devletler yeni organlar kurarak veya eskileri ıslah ederek kurumlarını yeniler ve böylece Avrupa düzeyinde modern devletin kuram ve pratiğini oluşturan kamu hizmetlerinin merkezileştirilmesi işini gerçekleştirirler– Güney İtalya her durumda diğer bölgesel İtalyan devletlerine göre bir anomali oluşturur. Sicilya ve Sardinya Krallıkları gibi oluşumlarda görülen üretim tercihlerinin muhafazakârlığı ve girişim ruhunun kesin yokluğu, memleketin çok

Güney İtalya krallıklarının ciddi anomalileri

ciddi siyasi gerilik ve ekonomik kriz durumuna düşeceği 17. yüzyılda yarımadanın hemen hemen tamamında görülecek olan güçlüklerin habercisi gibidir.

Bkz. İtalya Savaşları, s. 128; Katolik Reformu ve Karşı-Reform, s. 192; Akdeniz, s. 248; Salgın Hastalıklar, Sağlık Kuruluşları, Doktorluk, s. 474

İtalya Savaşları

Miguel Gotor

"İtalya Savaşları" olarak bilinen savaşlar, yarımadayı yarım yüzyıldan uzun bir süre boyunca uluslararası ilişkilerin merkezi ve hedefi Avrupa üzerinde hegemoni olan siyasi-diplomatik bir oyunun belirleyici unsuru haline getirir. VIII. Charles'ın İtalya'ya inişiyle (1494) Cateau-Cambrésis Antlaşması (1559) arasındaki dönem boyunca Venedik hariç, İtalyan devletleri siyasi özerkliklerini kaybeder ve İspanya'nın etki alanına girerler.

VIII. Charles'ın İtalya Seferi

O zamanki Fransa kralı VIII. Charles'ın 1494'te İtalya'ya inişi, İtalyan devletlerinin siyasi ve askeri krizini kesin olarak açığa çıkarır ve Milano Dükalığını ele geçirme savaşını sonuçlandıran Lodi Antlaşmasıyla (1454) başlayan denge siyasetinin sonunu belirler.

VIII. Charles'ın bu seferi siyasi açıdan, çeşitli nedenlerden dolayı yarımadaya Fransa'nın müdahalesini destekleyen İtalyan devletlerince kolaylaştırılır. Milano'da, *Moro* [*esmer*] olarak bilinen Ludovico Sforza (1452-1508) VIII. Charles'ın gelişi taraftarıdır, çünkü bu seferi Ludovico'nun kendisi tarafından tahttan indirilip öldürtülen Gian Galeazzo Maria Sforza'nın (1469-1494) destekçisi olan Napoli kralı I. Ferdinand d'Aragon'a (1431-1494) darbe indirmek için bir araç olarak görür. Venedik de, Venedik Cumhuriyetinin direkt rakipleri olan Puglia'yı ve limanlarını destekleyen Aragon kralının mahvını arzular. Floransa'da ise Fransız seferini destekleyenler bu şekilde siyasi rejimin değişebileceği ümidi taşıyan, Medicilerin rakipleridir. Bunlara ek olarak, İspanyol

papa VI. Alexander'a (1431-1503) karşı olan kardinaller, VIII. Charles'ın inişiyle papayı tahttan indirip zaten daha sonra II. Julius adıyla papa olacak olan Giuliano della Rovere'nin (1453?-1513) papa seçileceği ümidindedirler.

VIII. Charles'ın İtalya seferinden önce çok dikkatli bir şekilde yapılan diplomatik hazırlıklar, herhangi bir bölgesinin jeopolitik yapısında ve mevcut güçler dengesinde gerçekleşen her değişikliğin kaçınılmaz olarak diğer bölgeleri de etkilediği bir Avrupa devletleri sisteminin kurulmasının ilk adımıdır. VIII. Charles gerçekleşmekte olan bu değişikliğin bilincindeymiş gibi davranır ve sefere çıkmadan önce bazı toprakları bahşetme ve mali tavizler yoluyla belli başlı Avrupa güçlerinin tarafsız kalmalarını garantiler. Senlis Antlaşmasıyla (1493) Artois ve Franche-Comté bölgelerini Habsburglu I. Maximilian'a (1459-1519) bırakır; Barselona Antlaşmasıyla (1493) Katolik Ferdinand'ın (1452-1516) İspanya'sına Pirene Dağlarının Fransız tarafında bulunan Cerdagne ve Roussillon bölgelerini bırakır; VII. Henry'ye (1457-1509) ise İngilizlerin müdahale etmeme sözüne karşılık büyük bir mali katkıda bulunma sözü verir. VIII. Charles'ın sahaya sürdüğü güçler askeri bakımdan Fransa'nın kudretini yansıtır. Bu güçler, paralı asker orduları tarafından korunan İtalyan devletlerinin askeri güçlerinin zaafını daha da açık kılacak etkili ve yenilikçi topçu birlikleri dahil 20 bin silahlı askerden oluşur.

Diplomatik bir operasyon

Bu durumda *casus belli* [*savaş nedeni*] VIII. Charles'ın mirasçısı olduğu Anjou Hanedanının Napoli Krallığı üzerindeki eskilere dayalı hak talepleridir. Ancak Fransa kralı bundan fazlasını hedefler. Napoli Krallığının fethinden hareketle İtalya'nın tamamı üzerinde hâkimiyet sağlayıp daha sonra kutsal yerlerin fethi için Türklere karşı bir Haçlı Seferi düzenlemek ister.

Casus belli: Napoli Krallığı üzerinde hak talepleri

Eylül 1494'ten Şubat 1495'e geçen beş ay içinde VIII. Charles direnişle karşılaşmadan Roma'yı Fransa'ya bağlayan ortaçağ yollarının en işleklerinden olan Via Francigena'yı [*Fransa Yolu*] izleyerek İtalya'yı boydan boya geçer ve Napoli Krallığına ulaşır. Charles'ın hızlı ilerleyişi o zamanın kırılgan İtalyan siyasetine derinden etki eder. Milano'da Ludovico il Moro hısmı Gian Galeazzo'dan dükalığı devralır ve böylece Aragon Hanedanının hak iddialarını alt eder; Floransa'da Mediciler şehirden kovulur ve cumhuriyet ilan edilir; Napoli'de geleneksel olarak Fransız taraftarı ve monarşiye düşman baronlar, hükümdarı büyük ihtişamla karşılar ve bu arada Venedik, Puglia bölgesindeki bazı limanları ele geçirir.

Ancak kısa süre sonra VIII. Charles'ın zaferi, İtalya seferini desteklemiş olan güçleri ürkütür. Papalık devletiyle Milano ve Venedik bir koalisyon kurup İmparator Maximilian ve İspanya'nın desteğini kazanan Fransa karşıtı bir ittifak oluştururlar. VIII. Charles Güney İtalya'da sıkışıp kalmamak için yarımadanın kuzeyine dönmek zo-

Fransa'ya dönüş

runda kalır. Temmuz 1495'te ittifakın ordusuyla Fransa kralının ordusu Parma şehri yakınlarındaki Fornovo sul Taro'da çarpışır. VIII. Charles yenilmese de Fransa'ya çekilmek zorunda kalır ve İtalya'ya ikinci bir sefer tasarlarken 7 Temmuz 1498'de ölür.

Fransız hükümdarının seferi gelip geçici olsa da sonuçları anlamlıdır, zira İtalyan devletlerinin siyasi krizi ve askeri zayıflıkları kesin olarak ortaya çıkar. VIII. Charles "denge siyasetinin" çatlaklarına nüfuz edip çeşitli devletleri ezelden beri ayıran Hanedan, siyaset ve ekonomik temelli çatışmalardan yararlanmasını bilmiştir. Fransız karşıtı ittifakın aniden baştan düzenlenmesinin de yanıltıcı olduğu pek çabuk anlaşılır. VIII. Charles'ın seferinden önceki siyasi şartlara dönüş artık mümkün değildir. Tam tersine, bu ittifak, sonraki yüzyıllarda görüleceği gibi, uluslararası niteliğinden ve unsurlarının farklı siyasi-askeri ağırlığından dolayı, İtalyan yarımadasının Fransa'nın, imparatorluğun ve İspanya'nın kendi aralarında ihtilaflı yayılmacı hayallerinin hedefi haline gelişini temsil eder.

Yeni bir siyasi düzen

XII. Louis'nin İtalya Seferi

1498'de VIII. Charles'ın yerine geçen kuzeni XII. Louis (1462-1515) selefinin yayılmacı projelerini yeniler ve bunlara ek olarak Viscontilerin soyundan geldiği için Milano Dükkalığı üzerinde de hak talep eder. Bu defa da seferden önce çok titiz diplomatik faaliyetler gerçekleştirilir. 1499 tarihli Blois Antlaşmasıyla Fransız hükümdarı, anakaradaki topraklarını genişletme amacı güden Venedik'in desteğini garantiler. Fransız ordusunun vurucu gücünü oluşturan askerleri sağlayan İsviçrelilere Bellinzona Kontluğunu söz verir, papaya ise oğlu Cesare Borgia'nın (1475?-1507) Romagna bölgesini fethetme projesini desteklemeyi teklif eder.

Milano 2 Eylül 1499 günü düşer ve Ludovico il Moro kuzeni Bianca Maria Sforza'nın eşi I. Maximilian'ın yanına, Almanya'ya sığınır. Habsburg güçlerinin yardımıyla Ludovico Milano'yu kısa bir süre tekrar ele geçirmeyi başarır, ama 1500'de tutsak düşer ve 1508'de öleceği Fransa'ya gönderilir. Yarımadanın güney cephesine gelince, VIII. Carlos'un askeri seferinin fiyaskosunun akabinde, yeni Fransa kralı 2 Kasım 1500 günü Katolik Ferdinand'la Granada'da Güney İtalya'yı paylaşma antlaşması imzalar. İspanya kralının hedefi Aragon Hanedanının Napoli'deki yan kolunu kaldırmak ve Sicilya'ya Calabria ve Puglia'yı eklemektir. Bu arada Campania ve Abruzzo da Fransızlara ayrılır.

Napoli 1501'de Fransızlar tarafından işgal edilir, ama paylaşma anında iki işgalci taraf arasında ihtilaf çıkar ve sonunda General Gonzalo de Córdoba komutasındaki İspanyollar Cerignola ve Garigliano Savaşlarında kesin galibiyete ulaşır; bu iki savaşta eskisi gibi süvari birlikleri değil de piyade merkezli olan İspanyol ordusunun

Napoli Krallığı

üstünlüğü ortaya çıkar. 1504 tarihli Lyon Antlaşmasıyla Fransa Napoli Krallığından vazgeçmek zorunda kalır ve bu krallık bundan sonraki iki yüzyıl boyunca İspanya'nın etki alanında kalır.

Cesare Borgia'nın Macerası, Venedik Örneği ve Asker-Papa II. Julius

XII. Louis'nin yenilgisiyle Fransızların İtalyan topraklarında yayılma hayallerine ara verilir. Bu savaş yılları boyunca çeşitli bölgesel devletler gerilerken veya çalkantılı dönemlerden geçerken, bir tek Venedik Cumhuriyeti akıllı ittifaklar sayesinde kara ve deniz hâkimiyetini güçlendirmeyi başarır. Ancak Venedik'in bu yıllardaki gücü kendi gücünden ziyade başkalarının zaaf ve çöküşüyle belli başlı güçler arasındaki ihtilaflara dayanır. Nitekim Aragon Hanedanının çöküşü sayesinde Puglia'da birkaç liman elde eder ve Adriyatik Denizini kontrolü altına almayı başarır. Sforzaların yenilgileri sayesinde hinterlandını Lombardia'ya doğru uzatır ve VI. Alexander'in oğlu olup 1499 ile 1501 arasında Romagna'da kendine bir düklük kuran Cesare Borgia'nın mahvı sayesinde Cervia, Rimini ve Faenza şehirlerini fetheder.

Dolayısıyla Venedik, çeşitli bölgesel İtalyan devletlerinin arz ettiği sefil manzara bağlamında bir anomalidir. Çok eski kurumsal yapısıyla, tek güçlü, bağımsız ve sağlam devlettir ve hatta işgalci yabancı güçlere karşı direnme ve karşı atakta bulunabilecek kapasiteye sahiptir. Habsburg İmparatoru I. Maximilian'la bir çatışmada bile onu yenmeyi başarır ve Fiume'yle Trieste'yi ele geçirir.

Venedik anomalisi

Habsburg hükümdarı, XII. Louis ve İspanya'yla beraber 1503'te seçilmiş yeni papa II. Julius'un Venedik Cumhuriyetinin başarılarına son vermek için düzenlediği Cambrai İttifakına dahil olur. Böylece İspanya Puglia, Fransa Cremona şehri ve papa da Romagna üzerinde hak talep edip Venedik'in savunma amaçlı yayılmacılığını sınırlamaya çalışır. Cambrai İttifakı Venedik'e savaş ilan eder ve 14 Mayıs 1509 günü Agnadello'da onu ağır bir yenilgiye uğratır. Venedik 1494'ten sonra elde ettiği bütün toprak kazanımlarından vazgeçmek zorunda kalır, ama ustalıklı bir şekilde İspanya, Fransa ve papalık devletiyle ayrı ayrı vardığı bazı antlaşmalar sayesinde siyasi bütünlüğünü muhafaza etmeyi ve anakaradaki topraklarının büyük bir kısmını yeniden ele geçirmeyi başarır.

Venedik'in yenilmesinin sonucunda papa tekrar Avrupa'nın İtalya politikasında rol oynayacak hale gelir. Nitekim mizaç ve siyasi proje olarak Hıristiyanlığın ruhani liderliğinden ziyade askeri hükümdarlığa uygun olan II. Julius, Cambrai İttifakının İtalya'daki dengeleri Fransız çıkarları lehinde fazla bozduğunun farkına varır ve bundan dolayı İngiltere, Venedik, İsviçreliler ve İspanya'nın katılacağı bir Kutsal

II. Julius'un Kutsal İttifakı

İttifak çağrısında bulunur. Buna karşılık XII. Louis, II. Julius'un artan gücünü azaltmak için Kilise içerisinde bir ayrılık yaratıp papayı düşürmek maksadıyla Pisa'da bir konsil çağrısında bulunur.

Ordular Nisan 1512'de Ravenna'da çatışırlar; savaşın sonucu Fransızların lehinedir, ama kahraman general Gaston de Foix'nın ölümünden dolayı Fransızlar başarılarından yararlanamazlar. Nitekim Fransa Milano'dan vazgeçmek zorunda kalır ve dükalık, iktidarı Ludovico il Moro'nun oğlu Massimiliano Sforza'ya (1493-1530) bırakan İsviçreliler tarafından işgal edilir. 1513'te Floransa Medicileri tekrar iktidara getiren İspanyol birlikler tarafından işgal edilir. Bu olaylar sayesinde, Papa II. Julius Parma, Piacenza, Modena ve Reggio'yu ilhak edip Kilisenin topraklarını genişletmeyi ve Fransızları yarımadanın dışında tutmayı başarır. Ancak 1513'te papa ölünce bu projeleri yarıda kalır. II. Julius'un halefi X. Leo adıyla papalık tahtına yükseltilen Giovanni de' Medici'dir (1475-1521). Mizacı ve planları bir önceki papanınkine göre daha az savaşçı olduğundan, İtalyan topraklarında düzen ve dengeyi yeniden sağlama hayaliyle çeşitli bölgesel devletler arasında çatışmaları sona erdirme politikası güder. Ancak bu planları uluslararası konjonktürün objektif değerlendirilmesine dayanmadığından, zayıf yönlerinin ortaya çıkması gecikmez.

Ravenna savaşından sonra

İtalyan Yarımadasının Fethi ve Hâkimiyeti İçin Fransa ve İspanya Çatışması

İtalya'daki sakin durum sadece birkaç yıl, yani XII. Louis yeni kaybettiği toprakları yeniden ele geçirebilmek için birliklerini toparlayana kadar sürer. Kralın ölüp yerine yirmi yaşlarındaki Valoislı I. François'nın (1494-1547) geçtiği 1515'te Fransız ordusu, Agnadello'daki küçük düşürücü yenilgisini unutmamış olan Venedik'le ittifak kurduktan sonra Alpler'i geçer ve İsviçre birliklerini Marignano Savaşında yener. Bu başarının sonucunda Fransızlar Milano Dükalığını tekrar ele geçirir ve 1516'daki Noyon barışıyla, imzacılarının niyetine göre İtalyan topraklarındaki Avrupalı güçler arasındaki savaşlara son verip istikrarı sağlayacak olan bazı antlaşmalar imzalarlar. Buna göre Napoli Krallığının, Sicilya'nın ve Sardinya'nın İspanya'ya ait olduğu kabul edilir, Fransa ise Milano Dükalığını tekrar elde eder ve kendisine Savoy ve Ferrara Dükalıklarına ek olarak Ceneviz ve Floransa Cumhuriyetlerinin topraklarına müdahale yetkisi tanınır.

Noyon barışı (1516)

Ancak anne tarafından dedesi olan Katolik Ferdinand'ın yerine İspanya tahtına geçmiş olan genç Habsburglu V. Carlos (1500-1558) 1519'da baba tarafından büyükbabası Habsburglu I. Maximilian'ın ölümü üzerine imparator seçilince, bu proje hızla krize girer. Dolayısıyla, yeni hükümdar Flanders, Hollanda,

Almanya, İtalya ve bütün denizaşırı topraklarıyla beraber İspanya'yı kapsayan çok geniş bir alanın hükümdarı olur. Tesadüfe ek olarak, titiz bir evlilik ve Hanedan politikasının sonucu olarak tek bir hükümdarın elinde böylesine bir gücün toplanması, Noyon barışıyla kurulmuş dengenin bozulmasına neden olan başlıca sebeptir.

Nitekim Fransa'nın Valois ve İspanya'nın Habsburg Hanedanları arasında, V. Carlos'un hızlı yükselişinin büsbütün ciddi hale getirdiği çatışma nedenleri hâlâ mevcuttur. I. François, nafile gayretlerle imparatorluk tahtı için V. Carlos'la rekabet ettikten sonra, seçilmesiyle kuzeydeki topraklarını Fransa'ya karşı bir işlevle Akdeniz'deki topraklarına bağlamış olan İspanyol rakibinin ulaştığı aşırı güçten dolayı endişelidir. Üstelik İspanyol hükümdar Fransızların Habsburglardan aldığı ama resmi olarak hâlâ Habsburglara bağlı olan Bourgogne üzerinde Hanedan kaynaklı hak talep etmektedir. Ancak bu defa da başlıca çatışma nedeni İtalya'dır, çünkü Fransızların elindeki Lombardia Güney İtalya'dan Flanders'in ovalarına uzanan Habsburg topraklarının Avrupa düzeyindeki devamlılığını engellemektedir.

V. Carlos

1521 ile 1559 arasında, Fransa'yla İspanya, İtalya'nın fethi üzerinden Avrupa'nın tamamı üzerinde siyasi-askeri hegemonya sağlama amaçlı birtakım savaşlara tutuşurlar. Çatışmaların ilk aşaması 1529'a kadar sürer ve bu aşamadan İspanya üstün çıkar. Nitekim V. Carlos I. François'yı Pavia'da yenip tutsak ettikten sonra 1525'te Lombardia'yı fetheder. Fransa kralı özgürlüğünü elde edebilmek için, 1526'da İtalya'daki ve Bourgogne'daki bütün Fransız topraklarından vazgeçtiği çok ağır şartlı bir antlaşma olan Madrid Antlaşmasını imzalamak zorunda kalır. Fransızların yenilgisinin sonucunda Habsburg Hanedanının aşırı gücünden çekinen İtalyan devletleri, I. François'yla ittifak kurarlar ve kral Pavia'daki tutsaklığından sonra özgürlüğüne kavuşunca V. Carlos'la imzaladığı antlaşmanın geçersiz olduğunu ilan eder. Fransız hükümdar V. Carlos'la tekrar savaşa girebilmek ve yenilgisinin rövanşını alabilmek için Venedik ve Papa VII. Clemens'le Cognac İttifakını kurar. Ancak diplomatik baskı ve askeri müdahale aracı olamayan bu antlaşma da kırılgan ve zayıf bir ittifak olmaktan öteye gidemez. Ama savaşın başlamasından önce Avrupa'nın tamamını sarsacak çarpıcı bir olay gerçekleşir. Mayıs 1527'de, çoğunluğu Lutherci mezhepten paralı Alman askerlerinden oluşan imparatorluk birlikleri, maaşlarını alamadıklarından Roma'ya saldırmaya karar verirler. On beş bin *landsknecht* şehri işgal edip yağmalar, Papa VII. Clemens de Sant'Angelo Şatosuna çekilmek zorunda kalır. Bu olayla eş zamanda, General Lautrec komutasındaki Fransız ordusu saldırıya geçer, ancak kısa bir süre Lombardia'yı işgal ettikten sonra tekrar geri çekilmek zorunda kalır. Ancak bu arada savaşan tarafların ikisinin de mali güçlükler içinde olması ve muzaffer bir şekilde Macaristan'a kadar gelerek Habsburg topraklarına saldırmaya hazırlanan Türklerin oluşturduğu tehdit, V. Carlos'u

Çatışma alanı olarak İtalya

bu defa Fransızlar açısından önceki kadar kötü olmayan bir antlaşma imzalamak zorunda bırakır.

5 Ağustos 1529'da Cambrai'de Fransa'nın İtalya üzerindeki hak taleplerinden vazgeçeceği, ama Bourgogne'u geri alabileceği kararlaştırılır. Cambrai Antlaşmasına "İki Hanımın Antlaşması" da denir, çünkü müzakereler iki hükümdar tarafından değil de I. François'nın annesi Savoy Hanedanından Luisa ve V. Carlos'un teyzesi, Avusturya Hanedanından Margaret (1480-1530) tarafından yapılır. Bu antlaşmayla İspanya İtalya üzerindeki hâkimiyetini kesin olarak teyit eder ve V. Carlos İtalya'nın kaderinin tek ve rakipsiz hâkimi olur.

Cambrai Antlaşması

Yedi yıllık bir aradan sonra, V. Carlos'la I. François arasındaki çatışmanın 1536'dan 1544'e kadar sürecek ikinci aşaması başlar. Çatışmanın tekrar başlamasının görünürdeki nedeni Cambrai'de kurulan dengenin yeniden bozulmasına neden olan Milano Dükü II. Francesco Sforza'nın ölümüdür, çünkü bu bağlamda alınan kararlara göre V. Carlos Milano Dükü olur. Ancak gerçekte esas neden Türk padişahı Kanuni Sultan Süleyman'la (1495-1566) ilişki kuran I. François'nın cesur diplomatik eylemlerinde yatar. Bu atak, Habsburg İmparatorluğunun Almanya'da Schmalkalden İttifakında birleşmiş Lutherci prenslerin, doğuda ise I. François'nın ittifak kurduğu ve Viyana kapılarına ulaşan Türklerin tehdidi altındayken gerçekleşir. Çatışma, İngiltere kralı VIII. Henry'yle ittifak kurup Savoy Dükalığını işgal eden Fransa kralı tarafından başlatılır. Kesin sonuç vermeyen olaylardan sonra, birbirine rakip güçleri Türklere karşı birleştirme arzusunda olan yeni papa III. Paulus'un aracılığıyla geçici Nice ateşkesine varılır, ama 1542'de I. François ateşkesi bozar. Savaşın büyük kısmı Hollanda'da ve Fransa'nın doğu bölgelerinde geçer, ama her iki taraf için de kesin bir sonuç vermez. 1544'te savaşan taraflar Crépy Antlaşmasını imzalar. Bu antlaşmaya göre Lombardia'nın İspanya'ya, Savoy'un da Fransa'ya verilmesi kesinleşirse de esas meseleler çözümsüz kalır, dolayısıyla yeni savaşların çıkması tehlikesi de ortadan kalkmaz.

V. Carlos ile I. François arasındaki çatışmanın ikinci aşaması

I. François'nın otuz yıldan fazla tahtta kaldıktan sonra 1547'de ölümü, Fransa'yla İmparatorluk arasındaki çatışmaların sonu anlamına gelmez. Türklerle ilişkileri ve Protestan Alman prensleriyle ittifakı güçlendirip Avrupa çatışmasının eksenini İtalya'dan Orta Avrupa'ya kaydıran yeni Fransa kralı II. Henri (1519-1559) İmparatorluk karşıtı politikayı devam ettirir. 1552'de II. Henri Lorraine'i fetheder ve Metz, Toul ve Verdun piskoposluklarını işgal eder. Böylece Fransız İspanyol savaşlarının bu üçüncü ve son aşamasını büyük ustalıkla V. Carlos'un 1546'dan beri Alman Lutherci prenslerle yürüttüğü çatışmaya bağlar. Üç yıl süren yorucu ve yıpratıcı bir savaşın ardından, çatışmaların üst üste gelişi ve Fransız ordusuyla Alman prenslerinin ordusu gibi iki kahraman düşmanla aynı anda

II. Henri ve Orta Avrupa

savaşma durumu, V. Carlos'u savaşa son vermeye ikna eder. 1555'te, V. Carlos Augsburg barışıyla Protestanlarla anlaşmaya varır ve aynı anda II. Henri'yle Vaucelles ateşkes antlaşmasını imzalar. Daha da şaşırtıcı olan, otuz yıldan fazla bir süredir Avrupa siyasetine ve askeri olaylarına hâkim olmuş olmasına rağmen oğlu II. Felipe (1527-1598) ve kardeşi Habsburglu I. Ferdinand lehine tahttan feragat etmesidir.

1557 ile 1559 yılları arasında yeni papa IV. Paulus'la ittifak kuran II. Henri ile babasının topraklarının paylaşımıyla İspanya Krallığı, İtalya'daki topraklar, Hollanda ve Amerika'daki sömürgeleri elde eden II. Felipe arasında mücadele tekrar başlar. Savoy Hanedanından Emanuele Filiberto'nun (1528-1580) komutasındaki İspanyol birlikleri Fransızları 1557'de Saint Quentin'de yener. Ancak iki devletin düştüğü iflas durumundan dolayı daha ciddi hale gelen savaşın muazzam maliyeti, tarafları eski antlaşmalara göre daha kalıcı bir antlaşma imzalamaya zorlar. Böylece İtalya üzerinde hâkimiyeti sağlamak için kesintisiz altmış yıldan fazla bir süredir devam eden savaşlardan sonra büyük güçler 1559'da Cateau-Cambrésis'de toplanır. Fransa Savoy'ı kaybeder, ama Saluzzo Markiliğine sahip olmaya devam eder; Yüz Yıl Savaşlarından beri İngilizlerin Fransız topraklarında ileri üs olarak tuttukları Calais'yi geri alır ve Metz, Toul ve Verdun piskoposluklarını elinde tutar. İspanya, İtalya'daki varlığını güçlendirir. Lombardia, Napoli Krallığı, Sicilya ve Sardinya gibi topraklarını kaybetmez, resmen bağımsız olmalarına rağmen Ceneviz Cumhuriyeti'ni ve Toscana Dükalığını siyaseten ve maliye açısından kontrolü altına alır ve Toscana kıyılarında küçük ama stratejik olarak çok önemli bir devlet olan Presidi [*Garnizonlar*] Devletinin kurulmasıyla topraklarını genişletir. Cateau-Cambrésis Antlaşmasıyla İtalyan savaşları sona erer ve 1618'de Otuz Yıl Savaşının başlamasına kadar geçerli olacak Avrupa dengeleri kurulur. Ancak bu barış İtalya tarihi için de önemlidir, çünkü yetmiş yıldan kısa bir sürede eski denge politikasını ortadan kaldıran ve yarımadayı Avrupa siyasetinin öznesinden nesnesine, yabancı güçlere açık basit bir savaş alanına çeviren çatışmaların gerçek sonunu belirler. Bu antlaşma aynı zamanda, İtalyan tarihini yüz elli yıldan uzun bir süre boyunca etkileyecek olan İspanya'nın buradaki hâkimiyetinin kesin konsolidasyonuna neden olur.

İtalya savaşlarının sonu

Bkz. Felix Austria: "Çıplak Bir Çocuk" tan "Sihirli Prag"a Habsburg İmparatorluğu, s. 111; Fransa, s. 653; İspanya, s. 655; 1527: Roma'nın Yağmalanması ve Sanatkârların Sürgünü, s. 843

Fransa

Paolo Mariani

16. yüzyıl boyunca toprakları açısından kompakt bir görünüm sergileyen Fransa'da, yönetim yapısı giderek etkili hale gelen, bol mali kaynaklara ve güçlü bir orduya sahip Valois Hanedanının iktidarı güçlenir. Protestanlığın yayılmasının neden olduğu sekiz din savaşının son bulmasıyla Huguenot Bourbon Hanedanından IV. Henri iktidara gelip Katolikliğe geçer, "Fransa'yı yeniden kurar" ve dini açıdan bir hoşgörü dönemi başlatır.

Valoisların Fransa'sı: Büyüyen Bir Memleket

16. yüzyıl başında Fransa, Valois monarşisi tarafından yönetilen, toprakları açısından kompakt bir görünüm sergileyen, güçlü bir memlekettir. Fransa Yüz Yıl Savaşı (1337-1453) sayesinde güçlenmiştir, çünkü İngilizlere karşı savaş Fransa'nın kendi bölgesi üzerinde hâkim olmasını mümkün kılmıştır ve Fransızlara güçlü bir kimlik duygusu vererek, onlara krallarını sevmelerini ve iktidardaki Hanedan uğruna savaşmayı ve kendilerini feda etmeyi öğretmiştir. 15. yüzyılın ikinci yarısındaki bölgesel genişlemeler –İngilizleri yenerek elde edilen Flanders'in bir kısmı, Artois ve Aquitaine (1475) ile Düşes Anne'in Valois Hanedanından Kral VIII. Charles'a çeyiz olarak getirdiği Bourgogne (1477) ve Bretagne– devletin kuruluş sürecini tamamlar. Bretagne, özerkliklerini kaybetmek istemeyen insanlarının direnişine rağmen 1532'de kesin olarak Fransa'nın bir parçası olur ve VIII. Charles'ın erkek vârissiz ölümü üzerine tahta geçen Valoisların Orléans kolundan XII. Louis Bretagne'ın kaybedilmemesi için çok uğraşır. Louis'nin erkek vârisleri olmadığından, annesinden Bretagne'ı miras alan kızı Claudia'yı Angoulême Kontu François'yla evlendirir. François, I. François (1494-1547) adıyla 1 Ocak 1515 günü tahta çıkar ve 31 Mart 1547 tarihindeki ölümüne kadar tahtta kalır.

Devlet ve bölge

14. yüzyıldaki uzun krizin ardından, 15. yüzyılın ortalarından itibaren 16. yüzyılın tamamı boyunca devam edecek ve nüfus artışına neden olacak ekonomik canlanma başlar. Büyüme özellikle tarım sektöründe ve tahıl üretiminde gerçekleşir. Ticaretin kırsal kesimde yayılması, İngiltere örneğinin aksine feodalizme zarar vermez, ama gene de eski asil sınıf *noblesse d'épée* [*kılıç asaleti*] için uzun vadede sonuçlar iyi olmaz.

Fransa'nın refahı

16. yüzyılın ikinci yarısında, tahıl talebinin artmasıyla fiyatlar da artar ve bu artış güneyde beş altı katken Paris'te on kata ulaşır. Buğdayın yüksek fiyatının nedenleri, bu konuda 1566'da Paris Parlamentosunun bir sorusuna cevaben *maître des comptes* [*hesaplar şefi*] Jean de Malestroit tarafından incelenir. Ona göre, artışın nedenleri iklimin bozulmasından kaynaklanan ürün rekoltesi dalgalanmalarında yatar, dolayısıyla ancak ilahi müdahale sonucunda tabiatın dengesini bulması halinde durum düzelecektir. Avukat ve hukukçu Jean Bodin (1530-1596), Malestroit'yla polemiğe girer ve iki yıl sonra *Réponse*'u [*Cevap*] yayımlar. Bodin'e göre, servet birikiminin çeşitli nedenleri arasında Amerika'daki sömürgelerinden gelen değerli madenlerle ödeme yapan İspanya'ya yapılan buğday, bez, kumaş, kâğıt, kitap ve çeşitli mamul ihracatı; birçokları zengin madenlere sahip olan ve çeşitli metallerle ödeme yapan İngiltere, İskoçya, Kuzey, Baltık ve Flaman memleketlerine şarap, safran, kuru erik ve tuz ihracatı; Doğunun ve Kuzey Afrika'nın memleketleriyle ticaret ve Yahudilerin sağladığı mali kaynaklar ve nihayet tahta çıkmadan önce Valois-Angoulême'li II. Henri'nin (1519-1559) talimatı üzerine, uyguladığı faizlerle birçok yabancı tüccar, cezbetmiş olan Lion bankasının açılışı vardır. Bu arada hükümdar çare olarak parayı devalüe eder. Gene Bodin'e göre, bunlara ek olarak, fiyatını belirleyebilmek için buğdayı daha otken satın alan tüccarların, zanaatkârların ve hatta gündelikçi işçilerin fiyatlandırmadaki tekelci pratiği de bu artışta rol oynar.

İç ve dış kaynaklar

Paranın devalüasyonunun sonucunda, monarşi ve burjuvazi sosyal olarak güçlenirken, aristokrasi ve ruhban sınıfı zayıflar. İş dünyası, finans, meslekler ve bürokrasi burjuvazilerinden oluşan *tiers-état* [*üçüncü sınıf*] mevkilerin elde edilmesinde sosyal açıdan büyük başarı gösterir. Böylece *noblesse de robe* [*cübbe asaleti*] denen yeni bir asil sınıfı oluşur.

Hükümdarın Mutlak İktidarına Doğru

İdari ve ekonomik güçlenme hükümdara geniş iktidar verir, bunun sonucunda da hükümdar, hukukun belirlediği sosyal sınıfları (ruhban sınıfı, aristokrasi ve üçüncü sınıf) temsil eden *états généraux*'nun [*genel meclisler*] toplanmasını sınırlar.

Hükümdar, siyasi ve diplomatik işlerin yürütülmesinde kendisine yardım eden, asli üyeler olan asil prensler ve kralın atadığı, Kiliseden ve dindışı alandan ileri gelenlerin oluşturduğu Kraliyet Konseyi yoluyla memleketi yönetir. En önemlisi Paris'teki olmak üzere parlamentolar, aslında kraliyet fermanlarını kayda almakla görevlendirilmiş mahkemelerdir ve fermanlar sadece bu kayıt işleminden sonra kanun olur. Paris Parlamentosu ve *Chambre des comptes* [*Hesaplar Heyeti*], kraliyet adliyesinin yönetimini ve maliye gelirlerini denetler. Yönetim organ-

Yapılar ve kurumlar

larının parçalı yapısı sıklıkla yetki karmaşası yaratır. Kraliyet adli sistemine paralel olarak örfi hukuka göre medeni ve ceza hukuku ihtilaflarına bakan asil mahkemeler vardır; dolayısıyla yönetim faaliyetleri parçalı bir yapı çerçevesi içinde yürütülür.

Vergi toplama işi daha iyi durumdadır. Kralın yol ücreti, panayır ve pazar vergisi, adli gelir, üçte iki oranında toprak vergisi (toprak sahibi gerçek kişiler üzerinde ise kişisel, toprak üzerinde ise gerçek) ve tuz vergisi gibi gelirleri vardır. Bu gelirlerin tahsilatı üçüncü kişilere verilir. Olağanüstü katkılar için krallığın ayrıldığı dört sınıfa başvurulur.

İtalya Seferi

İtalya'da 1494'te VIII. Charles'ın, Anjou Hanedanı yoluyla hak iddia ettiği Napoli Krallığını geri alma ve burayı Doğuda yayılmak için bir üse çevirme amacı taşıyan yayılmacı politikası başlar. Charles'ın, bir dizi anlaşma ve tavizlerle İtalya dışında, Fransa'yla sınırı olan güçlerin iyi niyetli tarafsızlıklarını elde ederek itinayla hazırladığı bu sefer, İtalya meselesini bir Avrupa meselesine dönüştürür ve bir devletler sistemi diyebileceğimiz geniş bir jeopolitik alanın kurulduğunu gösterir.

Girolamo Savonarola (1452-1498) ve Marsilio Ficino (1433-1499) gibi filozoflar, Charles'ın adaleti, barışı ve Kilisenin saflığını geri getirebilecek Tanrı'nın elçisi olduğunu ilan etseler de, herhangi bir direnişle karşılaşmadan birkaç ayda Napoli'ye ulaşan hükümdarın büyük başarısı, İtalyan devletlerinin özerkliğini tehdit eden tehlikeyi belirgin kılmıştır. Nitekim her ne kadar İtalya Savaşları (1494-1559) sırasında Napoli ve Milano'yu İspanyol ordusunun *tercios*'una [*İspanyol piyade birlikleri*] bırakmak zorunda kalsa da, ateşli silahlara sahip, stratejik olarak hazırlıklı büyük bir ordusu olan Fransa, askeri alanda gerçek bir devrim başlatmıştır. Venedik, Fransa'ya karşı bir ittifak oluşturur. Milano ve papalıktan oluşan bu ittifakı, imparatorluk, İspanya, Floransa ve kıtada yeni oluşmakta olan dengeleri kontrol etmek isteyen İngiltere destekler. 5 Temmuz 1495'te, Parma yakınlarındaki Fornovo'da büyük bir meydan muharebesi gerçekleşir, ancak Fransa kralının İtalya'ya girişi engellenemez. Bu sefer esnasında çiçek ve kızamık kapan VIII. Charles, seferi tekrar etmek niyetiyle Fransa'ya döner, ama 1498'de gerçekleşen kötü bir düşüş sonucunda ölür. Kralın vârisi yoktur. Yerine kuzeni Valois-Orléanslı XII. Louis geçer. Yeni kral, müteveffa hükümdarın yayılma projesini yeniden ele alır ve bu projenin temelinde, kralın Valentina Visconti'nin (y. 1368-1408) vârisi olarak tahtında hak iddia ettiği Milano Dükalığı da yatar.

İtalya savaşlarının başlaması

I. François ve II. Henri

XII. Louis'den sonra bu mesele I. François'yı ve sonra da oğlu II. Henri'yi (1547'den 1559'a tahtta) meşgul eder. Pavia Savaşından (1525) sonra I. François tutsak düşer, Madrid'e, Napoli kral naibi olan Flaman Charles de Lannoy'nın huzuruna götürülür ve burada da küçük düşürücü bir antlaşma imzalamak zorunda kalır. Ancak

İspanya'yla savaş kendi döneminin tamamı boyunca devam eder. Halefi II. Henri, seleflerinin politikasını devam ettirir ve İtalyan müttefiklerini, önce Orléans Hanedanından Charles'ın Savoy Hanedanından I. François'nın annesi Luisa'yla evlenmesinden dolayı ve 1543-1544'teki çatışmalar sırasında Valois'ların yayılmacı niyetlerinin hedefi olan Savoy Hanedanın hâkimiyetindeki Torino'ya çağırır. Kralın tarafında ve dolayısıyla İspanya'ya karşı olanlar arasında oğlu Pier Luigi Farnese, Eylül 1547'de V. Carlos'un İtalya'daki belli başlı destekçilerinden Milano Valisi Ferrante Gonzaga tarafından öldürtülen Papa III. Paulus; Piacenza'yı kaybettikten ve Parma'yı İspanyol işgalinden kurtardıktan sonra Parma'yı karşılığında ona Camerino Dükalığını vererek almak isteyen dedesi III. Paulus'un yayılmacı hedeflerinden sakınmak isteyen Ottavio Farnese (1524-1586) ve İspanyol hükümranlığını kabul etmeyip Medicilerin dükalığına ilhak edilmekten korkan Siena vardır.

II. Henri, imparatoru Lombardia'da ateşkesi kabul etmeye ve Siena kuşatmasından vazgeçmeye zorlar. Fransa kralı, yeni papa III. Julius'un desteğiyle yeni başarılar elde eder ve Türklerin yardımıyla 1553'te Korsika'yı Cenevizlilerden alır, ama Siena'yı Medici-imparatorluk saldırısından koruyamaz. 1557'de Fransa Papa IV. Paulus'la beraber İspanya kralı II. Felipe'ye karşı savaşırken, Guisa Dükü François'nın komutasındaki bir ordu Napoli Krallığını tekrar ele geçirme girişiminde bulunur, ama başaramaz.

İttifaklar ve çatışmalar

Fransa'yla İspanya arasındaki savaş, Fransızlar Saint Quentin'de yenilince Hollanda'da çözüme kavuşur. Rakibi II. Felipe gibi artık mali felaketin eşiğinde olan II. Henri, Cateau-Cambrésis (1559) Antlaşmasını imzalar. Bu antlaşmayla, uğrunda savaştığı İtalya'da Milano ve Napoli'nin topraklarından vazgeçer, ama doğu sınırını genişleten Metz, Toul ve Verdun'ü ve Saint Quentin kahramanı Savoy Hanedanından Emmanuel Philibert (1528-1580) sayesinde tekrar bağımsızlığını kazanan Piemonte'de bazı kaleleri muhafaza eder.

Din Savaşları

I. François ve oğlu II. Henri, bu savaşlar sırasında bazı ilginç kararlar alırlar. Nitekim Hıristiyan olan bu iki kral, büyük bir sorumsuzlukla Kilisenin birliği ve mutlak monarşi uğruna savaşmakta olan İmparator V. Carlos'a karşı Luthercilerle ve ardı ardına saldırılarla Balkanları ve İspanya sahillerini tehdit eden Türklerle ittifaklar kurar. II. Henri'nin Protestan prensleriyle ittifakı Fransa'da Protestanlığın yayılmasını teşvik etmiştir (Fransız Protestanlarına "konfedere" anlamına gelen Alman *Eidgenossen* kelimesinden gelen Huguenot denir). Protestanlığın yayılma merkezleri Strasburg, Basel ve Calvin (1509-1564) sayesinde Kuzeyin Roma'sı haline gelen Cenevre'dir. Kralın sapkınlıkla mücadele

Protestan prenslerle ittifak

taahhüdüne rağmen, 1559'da Paris'te, Kilise anayasasını ve Calvin'in Fransa'daki bütün cemaatler için beyan ettiği iman ifadesini kabul eden bir sinod toplanır. Paris'te, daha sonra Navarra kraliçesi olacak olan I. François'nın kız kardeşi Angoulême'li Marguerite himayesinde küçük reformcu gruplar oluşur. Başta kral taraf tutmaktan kaçınır, ama Sorbonne ve Paris Parlamentosu ana akımı savunurlar. I. François'nın Pavia yenilgisi (1525) sonrasında, Madrid'deki esareti esnasında, Protestanlara karşı zulüm başlar ve başlarda bu baskı halka yönelir. Hükümdarın 1528'den itibaren desteklediği baskılar, başşehirde ve krallığın birçok şehrinde sokaklara pazar ayinine ve aşai rabbani ayinine karşı afişlerin (*placards*) asıldığı 1534'te zirveye ulaşır. Aralarında Calvin'in bulunduğu birçok Protestan kaçar; başkaları saklanır, ama Luthercilerle ittifak hareketi güçlendirir.

Temmuz 1559'da, bir şövalye turnuvası esnasında ölümcül bir yara alan II. Henri'nin zamansız ölümü, Fransa'da çocuklarının çok ufak olmasından kaynaklanan bir Hanedan krizi yaratır ve iktidarı ele geçirmeye çalışan asilzade hizipleri arasındaki çatışmayla siyasi düzen çöker. II. François (1559-1560) onbeş yaşında hükümdar ilan edilir ve on yedi yaşındaki İskoçya Kraliçesi Mary Stuart'la (1542-1587) evlenir. Fiili iktidar, amcaları Guiseli François (1519-1563) ve Lorraine kardinalinin elindedir. İki amca Huguenotlarla mücadele etmeye niyetlenir, ama karşılarına kendilerini iktidardan dışlanmış hisseden asil Bourbon prensleri, *constable* unvanlı Anne Montmorency ve Amiral Coligny çıkar. 1559'da Kraliçe Caterina de' Medici (1519-1589) İspanya'yla önemli bir ittifaka girer ve bu antlaşmayı kızı Elisabetta'yı Habsburglu II. Felipe'yle (1527-1598) evlendirerek sağlamlaştırır. Elisabetta 1568'de ölür ve babasının arzusu doğrultusunda haklarını kızı Isabella Clara'ya devreder.

Fransa'da Protestanlar

II. François 1560'ta ölür. Yerine henüz küçük yaşta olan kardeşi IX. Charles (1550-1574) geçer, dolayısıyla ana-kraliçe Caterina de' Medici naip olur. Akıllı ve kurnaz bir kadın olan, ama yabancı olduğu için tebası tarafından pek sevilmeyen Caterina, iktidarı kaybetmemek ve monarşiyi savunmak için Katolik ve Huguenot tarafları arasında aracılık eder. Formasyonu Erasmusçu, ılımlı bir Katolik olan Şansölye Michel de l'Hôpital'in tavsiyesi üzerine, antlaşmaya varabilmek için Katolik ve Huguenot temsilcilerini Poissy'de toplar (9 Eylül-14 Ekim 1561). Daha önce Almanya'da V. Carlos tarafından denenen, ama sonuç vermeyen diyalog yöntemi, her iki taraf artık doktrinlerini ve kurumlarını belirlediğinden sonuç vermez. Dolayısıyla, şansölye kraliçeye hoşgörü tavsiyesinde bulunur; Saint-Germain Fermanıyla (17 Ocak 1562), şehir duvarlarının dışında kalmak şartıyla Huguenotlara sınırlı ibadet özgürlüğü tanınır.

Caterina de' Medici'nin naipliği

Ama gerilim pek düşmez. 1 Mart 1562'de, bir Huguenot grubu Champagne bölgesinde Vassy'de ayin yaparken Guise dükü tarafından yakalanır ve sonunda

arkebüz de kullanan refakat birliği tarafından dağıtılır. Böylece iç savaş başlar. Fransa kısa aralar hariç, 1562 ile 1594 yılları arasında sekiz din savaşıyla kana bulanır. Fransa'ya hâkim olmak isteyen II. Felipe'nin Katoliklere destek için gönderdiği İspanyol askerleri ve Reformun sağlamlaşması hedefi için Huguenotlara yardıma gelen İngiliz, İsviçre ve Alman askerleriyle bu çatışma uluslararası mahiyet kazanır.

İç savaş

Din savaşlarında görülen vahşet ve barbarlık, 1580'li yılların başlarında Michel de Montaigne (1533-1592) tarafından *Denemeler*'inde kınanır. IX. Charles'ın kendi, korkunç Saint Barthélemy Huguenot katliamının (23-24 Ağustos 1572) vebalini taşır ve katliamdan sonra parlamento huzurunda olan bitenin sorumluluğunu üstlenir; daha sonra memleketin tamamında ibadet özgürlüğünü kaldırır ve La Rochelle hariç, Huguenotların bütün kalelerini yıktırır.

Saint Barthélemy katliamı

Son Valois III. Henri

1573'te Polonya büyükelçileri tacı Fransa kralının kardeşi Valoislı Henri'ye (1551-1589) teklif ederler, o da kabul eder. O andan itibaren Henri "çeşitli dinler arasında barışı sağlamak" için uğraşır. İbadet hakkını Nîmes ve Montauban'a da tanıyan Boulogne Fermanıyla (Temmuz 1573) La Rochelle'in kuşatması kaldırılır ve şehir kurtulur. 1574'ün ilkbaharında IX. Charles ölünce, yerine Anjou Dükü ve Polonya Kralı Henri geçer. III. Henri adıyla Paris'te taç giyer. Hükümdar, başına kralın küçük kardeşi olup Huguenotlarla bağlantıları olan hırslı Alençon Dükü, Valoislı François'nın geçtiği, dini sadakatin siyasi sadakattan önemli olduğuna inanan Kalvinistleri ve Katolikleri bünyesinde toplayan, *politiques* partisiyle karşı karşıya gelir. Bölünme, saray dahil her yere hâkimdir. Saint Barthélemy gecesinde zorla din değiştiren Navarra Kralı, Bourbon Hanedanından Henri, Kalvinizme döner ve Huguenot güçlerine katılır. Kraliyet ordusunun komutasındaki Guise Dükü I. Henri, belirleyici olmayan zaferler kazanır. Onu kıskanan kral, Huguenotlarla yakınlaşır ve bu ittifakı, kendilerine Paris hariç bütün Fransa'da ibadet özgürlüğü tanıyan Beaulieu Antlaşmasıyla (1576) sağlamlaştırır.

Zor bir barışma

Kralın Huguenotlarla yakınlaşması Katoliklerin tepkisini uyandırır ve Guiseli Henri'nin liderliğinde Kutsal İttifakı kurarlar. Tehlikeyi savuşturmak için kral Katoliklerin tarafına geçip Beaulieu Antlaşmasını iptal etmek zorunda kalır. Bu gelişmelerin sonucunda başlayan altıncı din savaşı (1576-1577) Bergerac barışıyla, yedinci savaş (1579-1580) da Fleix barışıyla biter. 1578-1579'da, o sırada altmış küsur yaşına ulaşmış olan ana-kraliçe Caterina de' Medici, barışı getirmek için Fransa'yı boydan boya kateder. Siyasi güçler arasında aracılık ve denge sağlama amaçlı bu proje kapsamında oğlu Alençon Dükü François'yla İngiltere kraliçesi

Caterina de' Medici'nin eylemleri

I. Elizabeth'in (1533-1603) evlenmesi de tasarlanır. Bodin İngiltere'ye gider, ama Elizabeth evlenme teklifini bir defa daha reddeder. Ancak bu mesele gene de diplomatik açıdan olumlu bir şekilde sonuçlanır, çünkü İngilizler Alençon'un Flanders üzerindeki emellerini onaylar. Brabant devletleri 1581'de François'yı resmen Belçika Dükü ilan ederler. Annesi Caterina'nın müdahalesi sayesinde Fransız birlikleri yardımına gelir, ama Anvers şehrinin 1583'teki bağımsızlık girişimi başarısız olur ve dük Fransa'ya dönmek zorunda kalır. 1584'te Alençon Dükünün ölümü, III. Henri'nin çocukları olmadığından, tahtın vârisi kalmadığı anlamına gelir ve aynı zamanda Katolikleri ve Protestanları potansiyel bir liderden mahrum bırakır.

Katolik partisinin başı Guise'li Henri, Bourbon Hanedanından Henri'nin tahta çıkmasını engellemek ve tahtı ele geçirmek için, evlendiği yıl olan 1559 ile 1589 yılları arasında, Franche-Comté ve Flanders'e posta hizmeti için Fransa'nın yollarını kullanmak gibi Fransa'da birçok ayrıcalığa sahip İspanya kralı II. Felipe'yle anlaşmalara varır. Habsburglu, Guise'linin önerdiği çözüme olumlu yaklaşır, ama gene de, sonradan yerine Guise'linin geçeceği yaşlı Lorraine kardinaline öncelik vermekten yanadır.

Guise'li Henry

Üç Henriler Savaşı

Öte yandan Papa V. Sixtus (1520-1590) Bourbon Hanedanından Henri'yi aforoz eder ve taht üzerinde hak sahibi olamayacağını ilan eder. Ancak papanın Fransa'nın içişlerine karışması, bağımsızlığına düşkün Fransız Kilisesinin tepkisine neden olur. Bu aşamada, sekizinci din savaşı olan Üç Henriler Savaşı patlak verir (1585-1589). Bu savaş, hükümdarla iki çatışan tarafın liderlerini karşı karşıya getirir. III. Henri, fazla güçlü olan Guise'li Henri'yi öldürtür (1588). Huguenotlarla ve kayın, biraderi Bourbon Hanedanından Henriy'yle ittifak kurmaya hazırdır, ama 31 Temmuz 1589'da Gustave Clément adında dominiken bir keşiş tarafından bıçaklanır. Ancak ölmeden önce, Navarra Kralı Bourbon'lu Henri'yi vârisi ilan eder ve o da IV. Henri (1589-1610) adıyla tahta çıkar.

IV. Henry

Henri'nin tahta çıkmasına, II. Felipe'nin desteklediği Guise Hanedanından Mayenne Dükünün liderliğindeki katı Katolikler karşı çıkar. Bourbonluyu, Paris parlamentosunun bir kısmı, hukuk uygulayıcıları olarak kanunları yapan ve uygulatan, devletin iskeletini oluşturan mevkilerde bulunan *robin*'ler ve Roma Kilisesinin yabancı bir güç olan İspanya'yla ittifakına karşı çıkan Fransa Kilisesi destekler.

Yeni papa, Ocak 1592'da seçilen, Fransız taraftarı Toscanalı bir aileye mensup VIII. Clemens Aldobrandini (1536-1605), Protestan bir Bourbon mensubunun tahta çıkışıyla Fransız tahtının Katolik Kilisesinden ayrılmasına izin ver-

mek istemez ve İspanya'nın aşırı gücünü de dengelemek için, Fransa'nın Katolikliğe dönüşünü arzular. Bunun üzerine, Roma Kilisesine sadık olan memleketin çoğunluğunu temsil eden Katolik İttifakının henüz tanımadığı Bourbon'lu Henri, Protestanlığı reddeder ve 1593'te Katolikliğe geçer. 27 Şubat 1594'te Chartres Katedralinde muhteşem bir törenle taç giyer. Roma'da çok destekçisi olduğundan Aralık 1595'te affedilir ve böylece tahta çıkışı dinen de meşruiyet kazanır. Böylece köylülerin de desteğiyle IV. Henri, isyanlar ve feodal beylerle çatışmalar sonrasında monarşik cepheye kesin bir şekilde katılan ittifak üyesi bölgeleri yeniden ele geçirir.

Bourbon Hanedanından Henry'nin Katolikliğe geçişi

Kral, önceki fermanlarda öngörülenlerin büyük bir kısmını tekrar ederek, Huguenotlara Paris hariç bütün Fransa'da siyasi haklarını ve kamusal ibadet hakkını veren Nantes Fermanıyla (13 Nisan 1598) din meselesini çözer.

Haleflerinin aksine, IV. Henri kendisini düşmanlarına zorla kabul ettirir ve memlekete kanunlar ve anlaşmalarla huzuru getirir, ama parasal gereksinimlerini karşılayabilmek için Bodin'e göre "devleti satmak" anlamına gelen mevki satışını hızlandırır. 1604'te, yıllık bir hak olan *paulette*'le satın alınan mevkinin verasetle nakli tanınır. Böylece mevkiler aile malı olur ve aralarında sınıf dayanışması olan bürokrat Hanedanları oluşur. Uluslararası düzeyde de çatışmalar durulur. İspanya'yla barış 1598'de Vervins'de gerçekleşir; Savoy Düküyle barış, Fransa'nın Saluzzo Markiliği karşılığında Alp Dağlarının kendi tarafındaki bazı toprakları elde ettiği 1601 tarihli Lyon Antlaşmasıyla gerçekleşir.

Mevki satışı

Bkz. Atlantik Ötesinde İngiltere ve Fransa Varlığı, s. 95; İtalya Savaşları, s. 128; I. François ve Fontainebleau, s. 955

İspanya

Massimo Giannini

16. yüzyılda, "İspanya" kelimesi siyasi bir varlığı değil, coğrafi bir gerçekliği tanımlar. Nitekim İber yarımadasında ortaçağ boyunca kendi aralarında sert ihtilaf halinde olan birtakım krallık vardır (Portekiz, Kastilya ve Aragon Krallığı). 15. yüzyılın ikinci yarısında Kastilya ve Aragon hükümdarlarının evliliğiyle Hanedanlar birleşir ve iki krallık önce Habsburglu V. Carlos'un imparatorluğuna, sonra da II. Felipe ve haleflerinin Katolik monarşisine dahil olur.

Katolik Krallar ve Reconquista'nın Sonu

Aragon Kralı II. Ferdinand'ın (1452-1516) Kastilya Kraliçesi Isabella'yla (1451-1504) evlenmesiyle bu iki krallığın Hanedanları 1469'da birleşir. Ancak bu evlilik beraberinde siyasi ve idari birlik getirmez; nitekim iki krallık farklı kanun ve kurumlarını muhafaza ederler.

Otoritelerini güçlendirmek amacıyla, Ferdinand ve Isabella, başta ortak Katolik inançları yoluyla olmak üzere, tebalarının onayını pekiştirme hedefini güderler. *Reconquista*'yı, yani ortaçağda başlamış olan, İber yarımadasını 8. yüzyılda fetheden Araplardan geri alma işini tamamlarlar.

Güney Kastilya'nın Müslüman krallıklarıyla mücadele, çok güçlü bir siyasi birlik aracı oluşturur. 1492'de, İspanyol topraklarındaki son Müslüman kalesi olan Granada fethedilir. Bu olay, bundan sonra "Katolik hükümdarlar" olarak bilinecek iki hükümdar için sembolik olarak çok önemli bir olaydır.

Birlik unsuru olarak Katoliklik

Ferdinand ile Isabella'nın elindeki bir diğer araç da, 1478'de kurulmuş olup, Kastilya ve Aragon'un tek ortak kurumu olan Engizisyon mahkemeleridir. Papalık lütfu sonucunda, bu mahkemeler, eylemlerini yöneten ve onları kendi amaçları doğrultusunda kullanan, tahtın atadığı (Engizisyonun "İspanyolluğu" buradan gelmektedir) genel bir soruşturmacı tarafından yönetilir.

Katolik hükümdarların, aralarında kalabalık Yahudi ve Müslüman azınlıklar olan tebalarının dininin tek olması hedefi, Yahudilerin kovulması (1492) ve Müslümanların zorunlu Hıristiyanlaştırılmasıyla (1502) sonuçlanır. Birçok Yahudi ve Müslüman, evlerinden kovulmak ve elindekileri kaybetmektense, Hıristiyanlığa geçmeyi kabul ederler. Ancak Hıristiyanlığa dönen Yahudi (*marranos*) ve Müslümanlar (*moriscos*) kısa süre sonra aşağılanma ve ayrımcılık hedefi

olurlar, çünkü bu cemaatlerin evlerinin mahremiyetinde atalarının dinlerini uygulamaya devam ettiklerinden şüphelenilir.

Limpieza de Sangre

Siyasi iktidarın, giderek takıntı halini alan dinsel birlik arayışlarıyla, *moriscos*'un İber yarımadasının güney kıyılarında korku salan Kuzey Afrikalı korsanların akınları için beşinci kol oluşturduğu korkusu, 16. yüzyılın başlarında ırkçı nefreti gerçek anlamda besler. Mürtedi Yahudi ve Müslümanlar, etnik "kirlilik" örnekleri olarak hedef olurlar.

Bu durum insanların *limpieza de sangre*, yani "kan saflığını," diğer bir deyişle atalarının Hıristiyan olduğunu ve Yahudi ve/veya Müslüman dininden ataları olmadığını belgeleyerek ispat etme derdini yaratır.

Kan saflığı çok hızlı bir şekilde takıntı halini alır. Bu durum hem bu şekilde de kendi üstünlüğünü ispat etme ve sıklıkla önceki yüzyıllarda zengin Yahudi ailelerle gerçekleştirilmiş evliliklerin izini silme derdinde olan aristokrasinin yanı sıra seküler veya dini mevkileri elde edebilmesi ve asalet düzeyine yükselebilmesi için *limpieza de sangre*'nin belgelenmesinin şart olduğu diğer sosyal sınıflar için geçerlidir.

Yahudiler ve Müslümanlar

V. Carlos ve II. Felipe

16. yüzyılın başları, Katolik Ferdinand Napoli Krallığı üzerinde hak iddia ettiğinden, Kastilya ve Aragon'un İtalya savaşlarına karıştıkları yıllardır. Isabella'nın ölümü (1504) karmaşık bir taht veraseti sorunu yaratır. Bu karmaşıklığın sonunda 1516'da Ferdinand ile Isabella'nın yeğeni Habsburglu Carlos ortaya çıkar ve kendisi üç yıl sonra V. Carlos adıyla Kutsal Roma İmparatorluğunun imparatoru olur.

Yeni hükümdar, vergi yükünün artmasından ve yeni hükümdarın Flaman danışmanlarının açgözlülüğünden mustarip olan Kastilyalıların gözünde bir yabancıdır. Dolayısıyla Kastilya'da isyan çıkar. Bu isyanın aktörleri bazı şehirlerin üst sınıfları ve bazı asil aileler olduğundan *Comuneros* İsyanı olarak bilinir (1520-1521). İsyan kanla bastırılır, ama V. Carlos'u özellikle Kastilya aristokrasisine karşı daha dikkatli davranmak zorunda bırakır.

Kastilya

Sonraki onyıllarda Kastilya, imparatorun belli başlı üç düşmanı olan Fransa, Alman Protestan prensleri ve Osmanlı İmparatorluğuna karşı yürütülen uzun savaş serisinin temel mali desteği halini alır.

V. Carlos 1556 ile 1558 yılları arasında çeşitli taçlarından feragat eder ve oğlu Felipe'ye (1527-1598) Amerika'daki sömürgeleri dahil Kastilya'ya ek olarak, Aragon, Hollanda, Franche-Comté, Milano Devleti, Napoli Krallığı ve Sicil-

ya Krallığını bırakır. Genelde ve yanlış olarak bilinenin aksine, II. Felipe'nin – her biri kendi kural ve geleneklerini muhafaza eden– toprakları, bir imparatorluktan çok çeşitli kısımlarının tek ortak unsurları hükümdarları (ve Hanedanları) ve Katolik imanı olan bileşik bir monarşidir. Dolayısıyla tarihçiler günümüzde II. Felipe'nin topraklarını Katolik monarşi olarak tanımlar. Üstelik bir yandan Kalvinizmin Fransa'da, Hollanda'da, Bohemya'da ve Avrupa'nın başka yerlerinde yayılması, öbür yandan da çeşitli Kastilya şehirlerinde sapkın gruplarının bulunması, Felipe'yi ve bakanlarını monarşinin siyasi gücünü sağlamak için Katoliklik bayrağı altında dinsel birliği empoze etmeye sevk eder. Taht, genel soruşturmacısı yine kral tarafından atanmış üyelerden oluşan Üst ve Genel Engizisyon Konseyince desteklenen İspanyol Engizisyonunun güçlenmesini ve baskı faaliyetlerini teşvik eder. 16. yüzyılın ikinci yarısında mahkeme yetki alanını genişletir ve sonunda faaliyetlerinin gizliliği ve sertliği sayesinde gerçek bir korku pedagojisi aracılığıyla vicdan ve davranışların kontrolüne adanmış bir kurum olur.

II. Felipe'nin Katolik monarşisi

Kral, Konseyler ve Saray

II. Felipe hükümet işlerinde, kral tarafından atanan çeşitli konseylerden (*consejos*) yararlanır. Bu konseyler, onlara sunulan meseleler hakkında görüş bildiren asilzadeler, din adamları ve hukukçulardan (*letrados*) oluşur. 15. yüzyılın sonlarına doğru oluşturulan bu konseyler II. Felipe döneminde konu ve bölge bazında işbölümüne giderler. Konu bazlı çalışanlar monarşinin tümünün yönetimini ele almaları beklenen Devlet ve Savaş Konseyleridir. Bunlara ek olarak Maliye Konseyi vardır. Münferit krallıklarla ilgilenenler ise Kastilya Konseyi, Aragon Konseyi, Hint Adaları Konseyi (Amerika ve Asya'daki sömürgeler) ve İtalya Konseyidir (Sicilya Krallığı, Napoli Krallığı ve Milano Devleti). 1580'li yıllarda bunlara Portekiz Konseyi ve Flanders Konseyi (Hollanda'nın yönetimiyle ilgili) eklenir.

Yerel konseyler

Kralın talebi üzerine, her konsey belirli bir konu üzerinde önerileri derleyen yazılı bir görüş (*consulta*) bildirir. Kral belgeyi inceledikten sonra bir kenarına kararını not düşer. Bunun üzerine *consulta* konseye geri gönderilir, konsey de buna göre bir ferman veya mektup yazdırır ve bu da ilgililere gönderilir (kral naibi, valiler, bakanlar, büyükelçiler vs). Bu yöntem ve kralın en ufak meseleye bile verdiği dikkat sonucunda II. Felipe *rey prudente* ("ihtiyatlı kral") lakabını edinir. Ancak bütün bu prosedürler monarşinin yönetimine büyük güçlükler çıkarır. Nitekim karar alma sürecinin yavaşlığına, uzak mesafelerden ve o zamanki haberleşmenin zorluklarından kaynaklanan yavaşlık eklenir. Emirler, gelişen olaylara göre genelde muazzam gecikmelerle ulaşır.

II. Felipe Döneminde Uluslararası Siyaset

1563 ile 1584 yılları arasında II. Felipe yönetiminin merkezi olarak seçtiği Madrid yakınlarında hemen hemen daimi meskeni olacak San Lorenzo el Escorial saray ve manastırını inşa ettirir ve burada yeni bir kraliyet tarzı ve imajı yaratır. Orada, maiyetini oluşturan ve katı davranış kurallarına tabi kraliyet ailesi mensupları, asilzadeler, din adamları, kâtipler ve danışmanlar arasında yaşar. Genelde hiziplere bölünmüş olan saray mensupları, kralın ilgisine mazhar olmak için kıyasıya mücadele eder.

İtalya yarımadası Akdeniz satranç tahtasında monarşinin kalesidir. II. Felipe'nin politikasının amacı *paz y quietud*'u ("barış ve huzur") sağlamaktır. İtalya ve İber yarımadasının asil aileleri arasındaki evlilik bağları ve unvan, taltif ve maaş dağıtımı ilişkileri sağlamlaştırmak için kullanılır.

İtalyan yarımadasının rolü

1566-1567'de Hollanda'da dini ve siyasi temelli bir isyan çıkınca, İtalya'nın istikrarı Madrid sarayı için daha da önemli hale gelir. İsyanın bastırılması için bir ordunun gönderilmesi uzun bir askeri çatışma dönemi başlatır. Bu bağlamda Kuzey İtalya İspanya'yla Hollanda arasındaki ulaştırmanın yaşamsal bir bağlantı noktası olur. Nitekim Hollanda korsanlarından dolayı Kuzey Avrupa'ya denizyoluyla ulaşmakta güçlük çeken askeri birlik ve malzemelerin Hollanda'ya ulaşabilmesi için önce Cenova limanından ve Milano bölgesinden, sonra da İsviçre'nin dağ geçitlerinden, Franche-Comté'den ve Alman topraklarından geçmeleri gerekir.

Mali sorunlar

Hem V. Carlos hem de II. Felipe yoğun olarak borç para piyasasına başvururlar ve başta Alman, Cenevizli ve Flaman olmak üzere çeşitli banker gruplarıyla *assento* denen, bankerlerin Kastilya tahtının belirli gelir kaynaklarının kendilerine tahsisi karşılığında belirli yerlerde para sağladıkları çok yüksek faizli, kısa vadeli borç sözleşmeleri imzalarlar. Bu şekilde, bu sözleşmelerle muazzam kârlar eden banker gruplarının mali ve ticari ağları sayesinde, çeşitli muharebe alanlarındaki Habsburg ordularına para sağlanır. 1520 ile 1556 yılları arasında V. Carlos 28,8 milyon dükalık gibi muazzam bir miktarda borçlanır, karşılığında da 38 milyon vermeyi taahhüt eder.

Banka kredileri

Borçlanmanın anormal düzeyde artışı ve borç faizlerini ödeyebilmek için Kastilya Krallığının gelirlerini üçüncü şahıslara tahsis etmesi mali yıkıma neden olur. Bunun üzerine 1557'de II. Felipe, anaparası ve faiziyle yaklaşık 8 milyon düka altınına karşılık gelen borç ödemelerinin askıya alındığını ilan eder. Dolayısıyla bankerlere borçlar yıllık yüzde 5 faizli, uzun vadeli senetler olan

juros'a zorla çevrilir. Bu şekilde taht borçlarının sadece bir kısmını kabullenir ve yeni borçlar elde eder. Bankerler de bu işlemi kabul etmelerinin karşılığı olarak senetlerin güvenli devlet gelirleriyle garantilenmesini elde ederler.

Ancak ağır siyasi ve askeri gereksinimlerden dolayı sonraki onyıllarda durum daha da kötüleşir. 1575'te hükümdar tekrar ödemeleri askıya almak ve Cenevizli finansörlerle borç şartlarını görüşmek zorunda kalır.

Akdeniz'de Durum

II. Felipe'nin karşısına ilk baştan itibaren iki büyük sorun çıkar. Birincisi, Kuzey Afrika korsanlarının Orta ve Batı Akdeniz'deki faaliyetleri, ikincisi de Osmanlı İmparatorluğunun yayılmacı politikasıdır. 1560'da, V. Carlos'un 1535'te fethedip birkaç yıl sonra elden giden Trablus şehrinin yeniden ele geçirilmesi için ilk adım olan, Afrika kıyılarının açıklarındaki Cerbe adasını işgal harekâtı bir denizcilik felaketiyle sonuçlanır. Durum, yeni saldırılarla daha da kötüleşir ve Malta adasını kuşatırlarsa da (1565) ele geçiremezler. Üstelik 1570-1571'de, Osmanlı güçleri Venedik Cumhuriyetinin en önemli topraklarından olan Kıbrıs adasını fetheder. Papa V. Pius Hıristiyan prenslerine Müslüman tehlikesine karşı haçlı seferi çağrısında bulunur. Ancak II. Felipe çeşitli nedenlerden dolayı pek istekli değildir. Birincisi, İber krallıklarının geleneksel hedefinin, Venedik lehine bir deniz savaşı yürütmek değil, Batı Akdeniz'in güvenliğini sağlayıp, Kuzey Afrika korsanlarını ortadan kaldırmak olmasıdır. İkincisi, Hollanda isyanının II. Felipe ve danışmanlarının bir kısmı için esas muharebe alanı olmasıdır. Bir de mali bir sorun söz konusudur, çünkü ordu ve donanmayı silahlandırmak yeni ve büyük masraflara yol açacaktır.

Cerbe felaketi

II. Felipe'nin papanın çağrılarına sıcak bakmamasının bir diğer nedeni de iç politikayla ilgilidir. Nitekim Müslüman korsanlara duyulan korku bağlamında azınlıktaki *moriscos* azınlığına karşı şüphe de artar. Tahtın desteğiyle, kilise yetkilileri Arapçanın ve *moriscos*'un pek çok Müslüman geleneğinin yasaklanması için yeni bir kampanya başlatır. Bu kampanyanın katı bir şekilde uygulanması 1568'de Granada eyaletinin dağlık Alpujarras bölgesinde isyan çıkmasına neden olur ve bu da Kastilya Krallığındaki *moriscos*'un tehcir edilmesini emreden II. Felipe tarafından ancak 1570'da bastırılır.

Moriscos'a karşı politikalar

Kutsal İttifak ve İnebahtı

II. Felipe İtalya'daki topraklarının gereksinimlerine daha duyarlı olan danışmanlarının tavsiyeleri doğrultusunda, Osmanlı İmparatorluğuna karşı harekâta dahil olmayı kabul eder. Uzun ve zorlu müzakerelerden sonra 1571

ilkbaharının sonlarında Papalık, Venedik Cumhuriyeti ve İspanyol monarşisi Kutsal İttifakı oluştururlar.

Çeşitli anlaşmazlıklar ve tereddütler aşıldıktan sonra, Kutsal İttifak donanmasının komutanı, II. Felipe'nin üvey kardeşi Avusturya Hanedanından Juan (1545-1578), Osmanlı güçlerine karşı harekete geçmeye karar verir. Deniz savaşı 7 Ekim 1571'de İnebahtı yakınlarında gerçekleşir ve ittifak donanmasının zaferiyle sonuçlanır.

İnebahtı Savaşı (1571)

Bu savaş, Venedik Cumhuriyeti ile II. Felipe arasındaki stratejik görüş ayrılıklarından dolayı, paradoksal olarak ittifakın parçalanmaya başlamasına neden olur. Nitekim 1573'te, Venedik Cumhuriyeti Osmanlı İmparatorluğuyla ayrı bir antlaşma imzalar ve Doğu Akdeniz'deki ticari faaliyetlerini sağlama alır. Avusturya Hanedanından Juan'ın komutasındaki Habsburg donanması Tunus şehrini tekrar ele geçirir (1574), ama bir yıl sonra şehir tekrar korsanların eline düşer. Öte yandan artan mali güçlükler, II. Felipe'yi Akdeniz meselelerinden kopmaya sevk eder.

Bu arada Osmanlı İmparatorluğu İran'la da savaşa tutuştuğundan, askeri faaliyetlerini azaltmak zorunda kalır. 1581'de II. Felipe ve Sultan III. Murad (1546-1595) sonraki yıllarda yenilenecek olan bir ateşkes imzalarlar.

Tekrar Kuzey Avrupa

1578'den itibaren, Portekiz Hanedanının ortadan kalkmış olmasından dolayı, II. Felipe bu ülkenin tahtının ele geçirilmesine odaklanmaya başlar. II. Felipe Portekizli bir prensesinin oğlu olduğundan, Lusitanya elitlerinin onayıyla, 1581'de Portekiz tacını giyer. Portekiz Brezilya'dan Afrika'ya ve Goa'ya (Hindistan) uzanan bir sömürge ve ticaret imparatorluğu olduğundan, bu Hanedan birliği en azından kâğıt üstünde büyük bir dünya monarşisinin doğuşuna işaret eder. Ancak aslında II. Felipe Portekizlilere sömürgelerinin yönetiminde geniş özerklik verme taahhüdünde bulunur.

Kuzey Avrupa'nın çatışmaları bu andan itibaren monarşinin politikasının merkezi haline gelir. Hollanda valileri tahtın harcadığı muazzam mali kaynaklara rağmen asilerin üzerinde askeri üstünlük sağlayamaz. Alessandro Farnese'nin (1545-1592) güney vilayetlerinin II. Felipe'ye tekrar itaat etmelerini sağlayacak bir antlaşma imzalaması 1579'u bulur. Buna rağmen savaş bitmez, çünkü Hollanda'nın Kalvinist çoğunluklu kuzey eyaletleri fiilen bağımsızlık ilan eder.

Çatışma yönetimi

1580'li yıllarda İngiltere'yle ilişkiler de bozulur. Birçok tereddütten sonra, I. Elizabeth'in (1533-1603) Hollanda asilerine resmi olmasa da açık desteği ve İngiliz korsanlarının İspanyol gemi ve kıyılarına akınları üzerine, II. Felipe İngiltere'ye saldırmaya karar verir. Bu amaçla, İngiltere'yi işgal etmek üzere, *Invencible Armada* [*Yenilmez Armada*] denen 130 gemilik güçlü bir donanma

inşa edilir. Ancak İspanyol donanması kötü hava şartlarından, amiralin taktik hatalarından ve İngiliz gemilerinin parlak performansından dolayı, 1588 yazında Manş sularında feci bir yenilgiye uğrar.

II. Felipe'nin, Fransa tahtına Kalvinist Bourbon'lu IV. Henri'nin (1553-1610) çıkması üzerine Fransa'yla savaşa girme kararı bir o kadar feci sonuç verir. Böylece, bu arada Katolik olan Henri, iç düşmanlara ve İberli istilacılara karşı Fransız çıkarlarının gerçek savunucusu olarak görünme imkânını kazanır. Bu yeni savaşın Kastilya için maliyeti o kadar yüksektir ki, 1596'da borç ödemeleri tekrar askıya alınır. II. Felipe 1598'de, IV. Henri'yi Fransa kralı olarak tanıdığı Vervins Antlaşmasını imzalamak zorunda kaldıktan sonra ölür ve halefine borç içinde yüzen, sorunlu bir monarşi bırakır.

1590'da Fransa'yla savaş

Bkz. Denizler Hâkimiyeti, s. 69; Atlantik Ötesinde İngiltere ve Fransa Varlığı, s. 95; Din Devrimi, s. 181

İngiltere

Renata Pilati

16. yüzyılın başlarında İngiltere zorlu bir iç savaş döneminden yeni çıkmış, görece kenarda kalmış bir memlekettir. Ancak bu yüzyıl boyunca, zorluklara ve hem dış hem iç çatışmalara –Papalıkla ve Katolikler, Anglikanlar ve Püritenler arasında– rağmen İngiltere, monarşik otoritenin de güçlendiği, bir ekonomik büyüme ve kültürel gelişme döneminden geçer.

Tudorların Yükselişi

16. yüzyıl İngiltere'sinde, 1485'te VII. Henry'nin (1457-1509) tahta çıkışıyla iktidara gelen Tudor Hanedanı kendini ispat eder ve güçlenir. Henry, aristokrasinin büyük bir kısmının zayıflamasına neden olmuş, (armasında kırmızı bir gül olan) Lancaster ailesi ile (beyaz bir gül sergileyen) York ailesi arasındaki otuz yıllık Güller Savaşına (1455-1485) son verir.

Anne tarafından Lancasterlerin vârisi olan Henry Tudor, Galler'e yaptığı bir seferde iki yıl önce kardeşi IV. Edward'ın (1461-1483) ölümü üzerine haksız bir şekilde tahta çıkıp kuzenleri Edward ve Richard'ı Londra Kalesinde boğduran III. Richard'ı (1452-1485) yener. Sonra da Yorkların vârisi Elizabeth'le evlenir ve bu uzlaşma eylemiyle İngiltere'de barışı sağlar.

Ulusal bir kimliğe doğru

İngiltere Yüz Yıl Savaşı (1337-1453) sırasında gücünün bilincine varır, Fransız hegemonyasından kurtulmasını sağlayan ulusal ve kültürel bir kimlik geliştirir ve üretim tekniklerinin Hollanda'dan İngiltere'ye getirilen ustalar tarafından öğretildiği yünlü keçe üretimiyle bir ekonomik büyüme süreci tetikler. Bu şekilde İngiltere, birçok gümrük ayrıcalığından yararlanan Flamanlar ve Almanlara karşı rekabet gücünü artırır. Bu durum, *merchant adventurers*'e [*maceracı tüccarlar*] imtiyaz sahibi şirketlerin himayesinde denizleri aşmasını mümkün kılan bir savaş donanması, daha sonra da ticari donanma kurmuş olmasından kaynaklanır. Ekonomik nedenlerden dolayı gemiler VI. Henry Lancaster (1367-1413) tarafından satılır, ama daha sonra İngiltere'ye tekrar bir donanma kazandırılır. VII. Henry İtalyan meselelerine doğrudan karışmasa da, 1495'te Venedik'in kıtada oluşan dengedeki değişimleri kontrol altına almak için VIII. Charles'ın (1470-1498) Fransa'sına karşı kurduğu koalisyona katılır, ekonomik dokuyu yeniden kurmak ve monarşiyi güçlendirmek için gayret sarf eder ve parlamentonun kontrolünden neredeyse tamamen kurtulmayı başarır.

Donanma

Siyasi ve Dinsel Meseleler: VIII. Henry

VII. Henry'nin ölümü üzerine yerine oğlu VIII. Henry (1491-1547) geçer. Henüz on sekiz yaşında olan Henry, Papa II. Julius'un (1443-1513, 1503'ten itibaren papa) özel izniyle kardeşi Arthur'un dul karısıyla evlenir ve kıtaya dönebilmek ümidiyle 1511'de papanın Fransızlara karşı kurduğu, Venedik, İsviçre, İspanya ve imparatorluktan oluşan Kutsal İttifaka katılıp İtalya savaşlarına dahil olur. XII. Louis misilleme olarak, hükümdarı IV. James, Henry'nin kız kardeşiyle evlendiğinden onun kayınbiraderi olan İskoçya'yı Henry'ye karşı kışkırtır. Kral İskoçyalıları 1513'te Flodden'de yenmeyi başarır.

VIII. Henry ve daha sonra çocukları VI. Edward, Mary ve Elizabeth en az 1570'e kadar, idari bölgelere hâkim olan aristokrasiyle işbirliği halinde memleketi yönetmek zorunda kalır. Bu arada, genellikle alt düzey asiller arasından seçilen kralın temsilcileri, adalet ve vergi toplama işleriyle uğraşır.

Yüksek düzeydeki asiller siyaset hayatına ve yerel yönetime üç şekilde hâkim olurlar: kiracıları üzerindeki otoriteleri, kendi emirleri altındaki silahlı adamları ve destekle himayeye muhtaç alt düzey kırsal bölge asilzadeleri üzerindeki kontrolleri.

Kral kararları, çok eski bir temsil kurumu olan ve yüksek seviye din adamlarıyla asilzadelerden oluşan Lordlar Kamarasıyla, alt seviye asilzadelerden ve şehir burjuvazisinden oluşan Avam Kamarasından oluşan parlamentoda alır. Parlamentonun görevi, kral tarafından toplantıya çağrıldığında yeni vergileri onaylamak ve şehir veya idari bölgelerin yürürlüğe soktuğu düzenlemelere üstün olan kanunları oylamaktır. Hükümet işlevlerinde krala şansölye, hazineci ve mühür sorumlusu gibi kişilerin üye olduğu kral tarafından atanan Özel Konsey ve kralın seçtiği başka kişiler yardım eder. Medeni hukuk, ceza hukuku ve vergi hukuku davalarına bakan üç tür kraliyet mahkemesi vardır. Daha hızlı adalet için Krallık Şansölyesine temyiz için başvurulur. VIII. Henry, görevi komploları engellemek ve asileri cezalandırmak olan ve Yıldızlı Kamara denen devlet güvenlik üst mahkemesini kurar.

Hükümet yapısı

Maliye Bakanı vergi işlerine bakar, krallık vergilerinin toplanmasını, gümrük ve ticaret vergilerini, krallık mülkünün ve metruk Kilise mallarının gelirini ve adliye gelirlerini yönetir.

Krallık mahkemeleri Roma hukukuna dayanır ve VIII. Henry kraliyet medeni hukuk kürsüleri kurmaya karar verir. VII. Henry, imparatorlukla bağlantılı her şeye karşı ve özellikle İmparatorluk Roma'sının hukukuna ve İngiltere kendi "imparatorluğu" olduğuna göre taklit ettiği Roma'nın büyük Hıristiyan imparatorlarına karşı büyük saygı besler.

Parlamentonun krallık mutlakiyetine karşı 17. yüzyılda yürüteceği mücadele kapsamında, kralın izlediği [*medeni hukuk*]un yerine, Parlamentonun ruhunun kendisiyle özdeşleşen gelenek ve içtihat temelli [*örfi hukuk*] yeniden yürürlüğe sokulur.

1521'de Milano Dükalığının kontrolü için, I. François'nın (1494-1547) Fransası ile İmparator V. Carlos (1500-1558) arasında çatışmaların yeniden başlamasıyla, VIII. Henry açıkça Fransa'ya karşı saf tutar, ama I. François'nın Pavia'daki yenilgisinden ve Madrid'deki esaretinden sonra, Fransa kralının özgürlüğüne kavuşmasından hemen sonra kurduğu ve Floransa, Venedik, Milano Dükü ve Papa VII. Clemens'den oluşan Cognac İttifakına katılır (1526).

Roma'yla Yolların Ayrılması

İç içe geçen Hanedan meseleleri ve aşk entrikalarının dini birlik ve barış üzerinde sonuçları vahim olur. VIII. Henry'nin Aragonlu Catherine'den hayatta sadece kızı Maria olduğundan, erkek çocuk yokluğu onu endişelendirir ve VII. Clemens'den evliliklerini iptal etmesini ister. Şekil kusurundan dolayı evlilik iptali Kilise hukukunca öngörülen bir şeydir ve geçmişte papaların bu istekleri kabul etmişliği vakidir. Ancak bu vakada papa, Catherine'in yeğeni olup teyzesinin haklarını savunan V. Carlos'un baskısını göz ardı edemez. Papa isteği red-

dedince (1529), VIII. Henry bakanı Thomas Cromwell'in (1485?-1540) desteğiyle papanın otoritesini reddeder ve bu kararını Cromwell'in ileri sürdüğü, kralın ve parlamentonun iradesini temsil eden bir İngiltere kanununun uygulamada sınırlanamayacağı argümanına dayandırır. Ulusal ve hükümran bir devlet yanlısı olan Cromwell'in baskısı altında parlamento çeşitli kanunlar onaylar. Bu kanunlara göre ruhban sınıfı medeni hukuka tabi olacaktır (1532); Papalık hükümetine veya herhangi bir yabancı mahkemeye başvurmak yasak olacaktır; papanın İngiliz Kilisesi üzerindeki bütün hakları, bu şekilde ulusal Kilisenin başı olan (Üstünlük Kanunu 1534) hükümdara nakledilecektir.

Bölünme

Böylece, 1521'de X. Leo'nun (1475-1521) *defensor fidei* [*imanın müdafii*] ilan ettiği bir kral, sapkınlığı temel almayan bir bölünme gerçekleştirir; sadece papanın otoritesi reddedilir, Katolikliğin doktrinel yapısı ve ayin yapısı muhafaza edilir. VIII. Henry *defensor fidei* ilan edildiğinde, Luther'i (1483-1546) *Assertio septem sacramentorum* [*Yedi ayin yönteminin savunması*] başlıklı teolojik bildirgeyle kınamıştı.

Üstünlük kanununun sonucunda 1535 ile 1539 yılları arasında manastır tarikatları kaldırılır (bu önlem keşişleri etkilemez, çünkü onlara yeterli emekli maaşı bağlanır), manastırların servetine el konur (büyük kısmı tahtı finanse etmek için *gentry*'ye, yani kırsal kesim aristokrasisine ve ufak toprak ağalarına satılır) ve ulusal dilde İncil kullanılmaya başlanır. Filozof Francis Bacon'un (1561-1626) o zamanlar bir manastırın yöneticisi olan babası Sir Nicholas, bundan yararlanıp emlak temelli büyük bir servet edinir. Yukarıdan gelen bu girişim, hem saray çevrelerinde hem de aristokrasi ve halk tabakalarında bir miktar direnişle karşılaşır. Eski şansölye, Erasmusçu hümanist Thomas More (1478-1535), Kilisenin içeriden yenilenmesi taraftarıdır ve Katolikliği inkâr etmektense idamı tercih eder ve nitekim 1535'te idam edilir. Kuzey İngiltere'de 1536-1537'de Şükran Haccı düzenlenir, ama bu isyan sert bir şekilde bastırılır.

Sonuçlar

İngiliz piskoposlarından evliliğinin iptalini elde eden VIII. Henry, âşık olduğu saray hanımı Anne Boleyn'le (1507?-1536) evlenir. Ondan Elizabeth adında bir kızı olur. Anne daha sonra zinayla itham edilir ve idam edilir. Henry altı defa daha evlenir. Üçüncü eşi Jane Seymour'dan, 1537'de oğlu Edward olur. Edward Protestan olarak yetiştirilir ve 1547'de onun yerine tahta geçer.

VIII. Henry dönemi hem ekonomik büyüme hem de Thomas More'un *Ütopya*'sında (1516) belirttiği gibi derin sosyal eşitsizlik yıllarıdır. Sayısız spekülatör, yünü çok değerli olan merinos koyunu yetiştirebilmek için, küçük çiftçilerin topraklarını alıp otlağa dönüştürmek üzere birleştirir. Küçük çiftçilerin topraklarından edilmesi bir dilenci ve serseri kitlesi yaratır ve bu kişilerin özel mülkiyete karşı eylemleri idamla cezalandırılır. Cezanın ağırlığı hırsızları, ihbarı engellemek için mağ-

Thomas More

durları öldürmeye sevk eder. Erasmusçu More, Hıristiyanlığın hükümdar-çoban anlayışının savunucusu olarak, köleler için tasarlandığından daha sert ve zalim olan, ama hırsızlığı idamla değil para cezasıyla cezalandıran Musa'nın kanununa ve ondan da çok, ağır suçluları müebbet taş ocaklarında veya madenlerde çalışma cezasına çarptıran Roma kanununa işaret eder.

VI. Edward ve Mary Tudor

VIII. Henry'nin ölümü üzerine, dokuz yaşında bir çocuk olan VI. Edward (1537-1553) tahta çıkar. Edward'ın krallığı "hamilerin" desteğiyle sürer. Bu hamilerin ilki Lutherci dayısı Somerset Dükü Edward Seymour (1547-1549), sonraki ise Kalvinist taraftarı Warwick Kontu ve Northumberland Dükü John Dudley'dir (1549-1553). Somerset ve Piskopos Cranmer kralı VIII. Henry'nin başlattığı din reformunu devam ettirmeye sevk ederler. Sapkınlara karşı kanunlar kaldırılır ve memlekete göç etmiş birçok Protestan aracılığıyla Protestan reformunun yaygınlaşması teşvik edilir. 1549'da Katolik, Lutherci ve Kalvinist unsurların karışımı olan *Prayer Book*'la [*Dua Kitabı*] ayin yöntemi ve imanın şartları reformdan geçer. Din reformu ve ekonomik krizin neden olduğu karışıklık ve isyanlardan yararlanan John Dudley Somerset'e karşı bir komplo düzenler ve 1549'da kellesini uçurur. Dudley kral naibi olur ve Anglikanlık hariç bütün mezhepleri kanundışı ilan eden, parlamentonun 1552'de onayladığı Birlik Kanunuyla ve Katolik pazar ayininin kaldırılmasını da öngören Kırk Maddeyle reformu derinleştirir.

Prayer Book (1549)

Dudley, vârisi olmayan VI. Edward'ı, Dudley'in gelini Jane Gray'i tahtın vârisi ilan etmeye ikna eder. Bu şekilde, Aragon'la Catherine'in kızı, Katolik üvey kardeşi Mary'nin veraset hakkı ihlal edilir. Edward'ın ölümü üzerine, Gray kraliçe ilan edilir, ama meşru vâris olarak VIII. Henry'nin ilk kızını destekleyen ordu başkaldırır. On gün sonra I. Mary Tudor (1516-1558) tahta çıkar ve rakibini idam ettirir.

Kardinal Reginald Pole'un (1500-1558) tavsiyesi üzerine Mary Katolikliği geri getirip İngiltere'nin tekrar Roma'ya biat etmesini ister. Babası V. Carlos tarafından kendisine Napoli Krallığı devredilmiş olan, Katolik İspanyol II. Felipe'yle evlenir. Kraliçe, sapkınlara karşı kendisine "Katolik" lakabına ek olarak "kan dökücü" lakabını kazandıracak katı bir bastırma harekâtı başlatır. Piskopos Cranmer gibi birçok kişi katledilir, bazıları da kaçmayı başarır. Bu politikaları sonucunda, Mary'nin yerine Anne Boleyn'in kızı I. Elizabeth Tudor'u (1533-1603) tahta çıkarma amacı güden, Wyatt asilzade komplosu düzenlenir. Genç prenses Londra Kalesine hapsedilir, ama komployla ilgisi olmadığından serbest bırakılır. Kraliçenin ölümüne kadar Elizabeth tecrit halinde yaşar.

I. Mary Tudor

Mary'nin çocuğunun olmaması, İspanyol hükümdarının varlığından da dolayı Katolikliği baskıcı ve yabancı gören İngilizlerin güçlü direnişiyle karşılaşmış olan projesini tamamlamasına engel olur. V. Carlos'un, bir vârisle İngiltere'yi zekice uluslararası evlilikler yoluyla Avrupa üzerinde hegemonya kurma politikasına bağlama projesi de başarısız olur.

Elizabeth Dönemi İngiltere'si

Mary'nin ölümü üzerine tahta çıkma mücadelesi başlar. Anne Boleyn'in kızı üvey kız kardeş Elizabeth, VIII. Henry'nin evliliğini tanımamış olan Roma Kilisesi tarafından gayrimeşru sayılır. Dolayısıyla İngiltere tahtı için en uygun aday, VIII. Henry'nin büyük torunu Mary Stuart'tır (1542-1587). Doğduğu yıl olan 1542'de babası V. James'in (1513-1542) yerine tahta geçen Mary İskoçya kraliçesidir. Guise Hanedanından Lorraineli Mary'nin kızı olup Fransa'yla bağları vardır. Bu bağlar, İskoçyalılar VI. Edward'ın evlenme teklifini kabul etmeyince, 1559'da II. François'yla evlenmesiyle güçlenmiştir. Mary tahta çıkarsa Valois Hanedanı İngiltere üzerinde söz sahibi olacaktır. Dolayısıyla, "safkan İngiliz" olan Elizabeth seçilir.

Üstünlük Kanunu

Protestan olarak yetiştirilmiş I. Elizabeth (1558-1603), Katolikler, Anglikanlar ve Protestanlar arasında ayrılmış, iç savaşın eşiğinde bir memleket devralır, ama bu cepheleşme ortamında politikalarını becerikli bir şekilde yürütmeyi becerir. 1559'da Parlamentodan bütün yabancı müdahaleleri yasaklayan Üstünlük Kanununu geçirtir. Dolayısıyla, bir kilise konumuna atanan birisi, *Supreme Head* [*En Yüksek Lider*] unvanını reddeden ve manevi ve dünyevi hususlarda krallığın *Supreme Governor*'u [*En yüksek yönetici*] olarak kabul edilen kraliçeden başkasına sadakat yemininde bulunmayacaktır. Bir de, hem hiyerarşinin varlığından dolayı Katolikliğe hem de Protestanlığa benzeyen Anglikan mezhebini tekrar kuran Birlik Kanunu geçer. Hemen hemen bütün Katolik piskoposlar biat etmeyi reddeder. Elizabeth bunları mevkilerinden indirir ve yerlerine Kraliçe Mary'nin zulmü zamanında kaçan din adamları arasından seçtiklerini atar. Bu şekilde, kendine sadık yeni bir piskopos hiyerarşisi yaratır.

Anglikan Kilisesinin iman kılavuzu olan *39 Madde*, dogma bakımından bünyesinde Kalvinist etkiler barındırır. Kraliçe, püriten olarak bilinen aykırılara karşı hoşgörüsüz davranır, ama aynı zamanda İngiltere dışındaki Flaman Kalvinistlerin ve Fransız Huguenotların hamisi olarak görünmek ister.

Katolik Mary Stuart'ın, VI. James (Mary ve ikinci kocası Bothwell'in oğlu) lehine tahttan feragatini kabul eden Kalvinist tebası tarafından İskoçya'dan kovulunca 1567'de İngiltere'ye gitmesi, Katolik partisine yeniden güç verir. Mary Stuart, birkaç ay sonra ölecek olan Fransa'nın genç kralı II. François'yla kısa evliliğinden sonra, 1561'de İskoçya'ya döner, ama orada aristokrasinin ve

Kalvinist vaizlerin kışkırttığı memleketin düşmanlığıyla karşılaşır. Elizabeth'in 1570'de Papa V. Pius tarafından aforoz edilmesi, Stuart merkezli bir Katolik komplosu korkusunu yeniden uyandırır. İngiltere'nin kuzeyinde, 1569 ve 1570'de iki isyan bu tehlikeyi teyit eder. Eski aristokratlardan Norfolk Dükü, kraliçeyi öldürüp Mary Stuart'la beraber tahta çıkmak amaçlı bir komploya katılır. Komplo ortaya çıkar ve Norfolk yargılanır, idam cezasına çarptırılır ve 2 Haziran 1572'de idam edilir. O andan itibaren Mary hapiste tutulur ve İngiltere'nin İspanya tarafından işgali tehlikesi belirince yargılanır, suçlu bulunur ve 1587'de kafası kesilir. 1588'de İspanyol *Invencible Armada* [*Yenilmez Armada*] İngiltere'ye saldırır, ama başarıya ulaşmaz. İngiltere'nin İspanya'ya karşı sürdüğü filo, büyük çapta monarşinin kâfi derecede malzeme vermediği özel korsan gemilerinden oluşur, ama mürettebatı becerikli ve cesur denizcilerdir. Komutanı, Effinghamlı Lord Howard isminde bir asilzadedir.

Din politikası

Elizabeth yağma savaşını ve kaçakçılığı destekler ve bu alanda Francis Drake ve 1584'te Virginia kolonisini kurup zengin ve güçlü olan Walter Raleigh (1552-1618) gibi kendisinin sosyal olarak yükselttiği maceracı denizcilere ehliyet verir. 1589'da coğrafyacı Richard Hakluyt (1552?-1616), *The Principal Navigations, Voyages and Discoveries of the English Nation* [*İngiliz Milletinin Belli Başlı Deniz Seferleri, Yolculukları ve Keşifleri*] adlı eserinde İngiliz denizci ve kâşiflerin başarılarını anlatarak kamuoyunun ilgisini okyanus ötesine çeker. Elizabeth, bir yere sadece fiilen yerleşmenin o toprak üzerinde hak iddia etmeyi mümkün kılacağı ilkesini ileri sürer. Böylece, ortaçağdan kalma, işgalin ancak papa tarafından meşrulaştırılmasıyla dinsel olarak haklı olacağı anlayışını söküp atar.

Donanma

Baharat ticaretine duyulan ilgi, Elizabeth'i yüzyılın ikinci yarısında ekonomik büyümenin ve sömürgeci yayılmanın güçlü bir aracı olacak olan Doğu Hint Adaları Şirketinin 1600'de kurulmasını desteklemeye sevk eder. Ancak Elizabeth'in döneminin sonlarına gelindiğinde, diğer Avrupa monarşilerinin aksine, İngiliz devletinin ekonomik özerkliği epey düşük düzeydedir. Kaynaklarının büyük bir kısmı, Protestan Reformundan sonra Kilisenin müsadere ettiği mülklerden kaynaklanır, sabit gelir garantileyen ekonomik faaliyetlerde kamu tekelleri yoktur ve merkezi bürokrasi küçük olduğundan mevki satışı sistemi yeterli değildir. Kamu gücü güçlükle vergi toplayabilmektedir.

Ordunun iskeleti aristokrasinin örgütlediği yerel milislerden oluşur. Yükselişteki yeni asil sınıf olan *gentry*, ilçe yönetimini ve Avam Kamarasında sandalye ele geçirmiş olup oğulları kârlı ticari spekülasyonlara girişen veya *gentry* gibi mülklerinin yönetimiyle uğraşan aristokrasiyle idari sorumlulukları paylaşır hale gelmiştir.

Mali sorunlar

Ekonomik bakımdan, saray meselelerine karışan ve kırsal kesimden uzak kalan aristokrasi gerileme aşamasındadır. Kırsal bölgeler ise *gentry* ve

esquires'ın [*yerel eşraf*] dikkatli yönetimiyle refah düzeyini artırmaktadır, İngiliz tarihçi Lawrence Stone'a göre, etkili yönetimin şartları ağanın arazisinin iyi yönetimi, daimi kira sözleşmelerinin çevrilmesi, arazilerin anlaşmalı olarak çitlerle çevrilmesi, ekilmeyen toprakların kullanılması, kira sözleşmelerinin yenilenmesi halinde bedellerin yükseltilmesi, sözleşme sürelerinin düşürülmesi, fazla yüksek kiralı özel kiralama sisteminin kaldırılması ve kiraların süresiz devirlere çevrilmesi anlamına gelir. Küçük kiracılar olan *copyholders* ve orta ve büyük ölçekli çiftçi olan *yeomen* başka kira ve arazi yönetim şekilleri uygularlar.

İdari yapılar

Teoloji ve hukuk alanında Richard Hooker (1553-1600) *Of the Lawes of Ecclesiastical Politie* [*Kilise Yönetiminin Kanunları Üzerine İnceleme Yazısı*] adlı eserinde Anglikan Kilisesini, Tanrı'nın kanununu aynı zamanda mantığın kanunu sayan Püritenlerin katı İncil yorumculuğuna karşı savunur. Hooker bu anlayışı reddetmezse de çeşitli memleketlerin gereksinimlerine ve özel durumlara uyma hedefi olan pozitif kanunların meşruiyetine öncelik verir. Kanunu işlemleri yöneten herhangi bir kuralın veya normun ifadesi olarak gören Tomist yoruma döner ve ilahi kanunu, Tanrı'nın esası olan mantık ve adaletle özdeşleşen kanun ve hür mantığıyla insanlığın görebileceği, Tanrı'nın yarattıklarına empoze ettiği doğa kanunu diye ikiye ayırır. *Vindiciae contra tyrannos*'un [*Tiranlara Karşı Savunma*] (1579) anonim yazarıyla polemik halinde, hükümdarı kendisini özerk bir otorite namına indirebilecek olan halkın bir temsilcisi sayan doktrinlerin yanlış ve tehlikeli olduğunu ifade eder. Babadan oğula geçiş sisteminden yana olan Hooker'a göre, bir hükümdarın iyi bir Hıristiyan olarak tıpkı tebaası gibi Tanrı'ya saygı göstermesi ve ondan korkması gerekir. Din adamlarının memleketin Hıristiyan hedeflerine katkıda bulunduğu ulusal bir Kilise olan Elizabeth Kilisesinin siyasi önemini kabul eder. Ancak Anglikan Kilisesinin doktrininin tanımlanmamış olması, hâlâ Katolikler içeren Kiliseyi Roma artıklarından "arındırmak" isteyen Püritenler gibi aykırı mezheplerin çoğalmasını kolaylaştırır.

Richard Hooker

Dolayısıyla İngiltere, kendi mutlak iktidarını sağlamlaştırma niyetinde olup aracılık ve tavizler hususunda dikkatli olmayan bir kralın infilak ettirebileceği farklı sosyal, dinsel, kültürel deneyimleri ve okyanus ötesi açılımların ve beklentilerin toplamıdır. Esas itibariyle Tudorların memleketin desteğini kazanmış olmalarının nedeni, ulusal birlik ve güçlenmenin sembolü olarak görülmeleridir. Tudorlar taçla parlamento arasında zımni bir anlaşma sağlar. VIII. Henry döneminde parlamentonun yetki sahası, dinsel hususlar hakkında beyan vermesi istendiğinden genişler. Ancak Elizabeth parlamentonun bu hakkını tanımaz. 17. yüzyılda, Stuartlar zamanında sarayla memleket/parlamento arasındaki çatışma iki devrime yol açacaktır. Bu devrimler İngiltere'de, kralın devletin başı ol-

Taç ve parlamento

duğu ama yönetimin parlamento tarafından gerçekleştirildiği, parlamenter monarşiyi konsolide eder.

Bkz. Denizler Hâkimiyeti, s. 69; Din Devrimi, s. 181; Denizyolları, Karayolları, s. 253

Altın Çağın Arifesi: 16. Yüzyılda Hollanda

Marina Montacutelli

Hollanda 16. yüzyılın ekonomik ve siyasi yükseliş ve düşüşlerinden inceleme yazılarına, din savaşlarından askeri stratejilere, sanat, kültür ve felsefeye kadar bütün "hikâyesini" özetler gibidir. Yüzyılın sonuna gelindiğinde her şeyin bu derece tanınmaz hale geldiği başka hiçbir yer yoktur. Çok merkezli bir eyalet grubu iki ayrı hükümdarın krallığında iki devlet ve iki ekonomi oluşturur. V. Carlos'tan II. Felipe'ye eski Katolik, aristokrat ve tüccar oligarşi yerini ticaret, armatör ve banker gruplarının yeni Protestan elitine bırakır. Anvers Amsterdam'ın yerine geçer ve bu arada Avrupa'daki çatışmalar giderek yaklaşır.

"Evrensel Monarşi"

1555'e kadar olan dönem Hollanda için aslında "mutlu" bir dönemdir. Cüretkâr Charles'ın (1433-1477) kızı "Zengin" Mary'nin (1457-1482) İmparator Maximilian'la (1459-1519) evliliği sonucunda bu eyalet mozaiği daha geniş ve zengin bir potansiyel ve ilişki boyutuna yerleşir. Artık Hollanda, evrensel bir monarşi olmak isteyen büyük bir imparatorluğun parçasıdır.

Çok merkezli, şehirler ve fabrikalar memleketi Hollanda'nın nüfus yoğunluğu İtalya'nınki kadar yüksektir, karmaşık bir doğa, teknolojik yeniliğe eğilimini geliştirmiştir (işadamlarının araç değiştirmeden ve vakit kaybetmeden hem karada hem suyollarında yolculuk etmelerini mümkün kılan, atların çektiği mavnalardan oluşan şehirlerarası ulaşım ağı *streekvaart*'ın icadını hatırlamak yeterli olacaktır). İnsanlarının azmi ve hidrolik mühendislik becerisi sayesinde kanal ve drenaj sistemi

Teknolojik istidat

aracılığıyla büyük nüfusunun (200'den fazla yerleşime dağılmış 3 milyon) ihtiyaç duyduğu topraklar yoğun kullanıma açılır. Hollanda ve özellikle Bruges ve Anvers, 16. yüzyıl Avrupa'sında sanat, kültür ve ticaret açısından cazibe merkezleri ve "uluslararası para cumhuriyetinin" yaşamsal önemdeki eklem noktalarıdır.

Sadece Hieronymus Bosch'un (1450?-1516), Yaşlı Pieter Bruegel'in (1529?-1569), Mabuse'nin (1478-1533?) ve van Scorel'in (1495-1562) "modern tarzı" değil, sanki sanatın tamamı, tipoloji olarak benzediği kilit İtalyan merkezlerinin (Cenova ve Venedik'in yanı sıra Floransa ve Lucca) canlılığı ve yoğunluğuyla daimi bir diyalog ve takası özetler ve simgeler gibidir. Hollanda, özellikle siyasi ağırlığına ve kapladığı alana oranla, neredeyse eşi olmayan bir üretkenlik şevkine sahiptir. Zwin Nehrinin kum dolması Bruges'ün gerilemesine neden olur ve daha ekonomik olan İngiliz kumaşçılarının rekabetinden dolayı zaten krizde olan ve Medici'lerin bankası yüzünden iflasa sürüklenen bu şehir kaynak yokluğundan dolayı bu sorunu çözemez. Bu durum muhakkak ki büyük endişeye yola açar, ama dünya ekonomisi çok uzaklaşmaz ve Anvers'e yönelir. 1496'dan itibaren bu şehir fuar sayısını iki katına çıkarır ve başta İtalyan ve Alman bankerleri olmak üzere "etkili kişilerin" buluşma noktası olur. Gelişim çok hızlı gerçekleşir; emtiadan daha kârlı kredi piyasasına geçiş hızlı ve hemen hemen acısızdır. 1531'de Borsa kurulur. 16. yüzyılda Hollanda zengin ve çelişkilidir, çünkü siyaseten geri bir yapıyla ekonominin en ileri uçlarını ve hâkimiyet arzusunu yan yana barındırır.

Ticari istidat

Bir yandan yerel özyönetim arayışları kendini hissettirir ve 1477'de Bourgogne Hanedanından Mary'nin tanımış olduğu Büyük İmtiyaz yoluyla meşruiyetlerini kazanırlar. Ama öte yandan İmparator V. Carlos (1500-1558) Gand'da doğmuştur, danışmanlarının çoğunluğu Flaman'dır ve Brüksel en sevdiği evidir. Tam da onun döneminde on yedi eyalete çıkan Hollanda, en geniş kapsamlı evrensel monarşi projesinin kalbidir ve bu projeye, imparatorluk hayallerine ekonomik katkılarını yedi katına kadar arttırarak mali olarak katkıda bulunur. Dolayısıyla, ortaya çıkan kurumsal mütekabiliyet şaşırtıcı değildir. Bir yandan V. Carlos 1548'de Kutsal Roma İmparatorluğunun Meclisinden Hollanda'nın imparatorluk yapısına bağlı ama ondan bağımsız bir siyasi ünite şeklinde yeni bir tanımını elde eder, ama aynı zamanda, her eyaletin imparator öldüğünde ortak kurum ve hükümdarı kabul etmeyi taahhüt ettiği bir *Pragmatica Sanctio* [*İmparatorluk Fermanı*] yayımlanır. İmparatorluğun Hollanda'ya ihtiyacı vardır, ama aslında Hollanda'nın da imparatorluğa ihtiyacı vardır.

V. Carlos

Bunun sonucunda, imparatorluğun diğer kısımlarına göre, merkezi kurumlarla (devlet, maliye ve adalet konseyleri) periyodik olarak ortak bir mecliste toplanan (Genel Meclisler) temsil organlarına (Eyalet Meclisleri) sahip eyalet

özyönetimi arasında çok daha dengede olan bir düzen ortaya çıkar. Bu dengeye karşılık olarak, bu yüzyıl boyunca dil bakımından da farklı bölgeler arasındaki ekonomik farklılıklar giderek artar. Farklı ve karşı baskılar harekete geçip karşı karşıya gelirken, V. Carlos'un tahttan feragatiyle dünya ekonomisinin ve siyasetinin cereyanları baş döndürücü bir hıza ulaşır.

Merkezi kurumlar ve eyaletlerin yönetimi

"Dilencilerin" isyanı

Denge, II. Felipe'nin (1527-1598) tahta çıkışıyla bozulur. 1522'de yerli Engizisyonu kurumsallaştıran babası Carlos'tan, giderek yayılmakta olan Reform fikirlerine engel olma gayretini devralmıştır, ama belki tam da özerklik ve ayrıcalıklara dokunma girişimlerinden dolayı yerel kimlikler ve özerklik talepleri güçlenir.

Dolayısıyla, yönetime Carlos'un danışmanı Nicolas Perrenot di Granvelle'in oğlu köktenci Antoine'ın atanması, Hollanda Kilisesinin yeniden yapılanmasına, Engizisyon faaliyetlerine ve İspanyol askerlerinin varlığına karşı olan, güçlü Orange ailesinin (1522-1568) başındaki I. Wilhelm'in (1533-1584) ve Egmont ve Hornes kontlarının (1518?-1568) liderliğindeki yerli aristokrasinin şiddetli tepkisine neden olur. Bu defa da tercih edilen silah ekonomidir, yani garnizonlara ödemeler yapılmaz. 1564'te, Carlos'un gayrimeşru kızı olup, Ottavio Farnese'yle (1524-1586) evliliğiyle Parma ve Piacenza Düşesi olan ve 1559'da vali olarak atanan Avusturya Hanedanından "Madame" Marguerite'in de (1522-1586) önerisiyle Granvelle konumundan indirilir, ama isyanı bastırma önlemleri hafifletilmez. 1566'da bir heyet naibe karşılıklı tavizler barındıran bir öneri sunar ("Breda Anlaşması"). Saray ileri gelenlerinden Charles de Berlaymont'un öneri sahiplerine *gueux* ("dilenci") demesi isyanı tetikler.

"Breda Anlaşması"

Aracılık girişimleri fazla bir şeye yaramayan Marguerite istifaya zorlanır. Olan bitenin potansiyel sonuçlarının bilincinde olup krallığının en zengin bölgesini kaybetmemeye kararlı olan Felipe ve danışmanları Hollanda'ya imparatorluğun herhangi bir eyaleti gibi muamele etmeye karar verirler ve oraya daha önce Milano Dükalığının ve Napoli Naipliğinin valiliğini yapmış, kraliyet ailesinin bir üyesi olmayan İspanya "asilzadesi" Alba Dükü Fernando Álvarez de Toledo (1507-1582) gönderilir. Ona verilen "Flanders Kasabı" lakabı çatışmanın ne kadar şiddetlendiğini ve nasıl sonuçlandığını gösterir. Nitekim sadece isyanın bastırılmasından değil, Baltık'la ticaretin azalmasından ve İngiltere'yle ticaret savaşından da çok etkilenmiş olan "dilenciler" artık memleketin bir kısmının kültürel, dinsel ve ekonomik aidiyeti haline gelen kimliksel taleplerini yinelerler. Buna cevaben Egmont ve Hornes geri çağrılıp hıyanetle itham edi-

Baskılar

lip idam edilirler, Orange Hanedanından I. Wilhelm kaçar, "İsyan Konseyi"nin kararıyla 1567 ile 1576 yılları arasında 9.000 tutuklama ve 1.000 idam gerçekleşir ve isyanı bastırma masraflarını karşılamak, aynı zamanda devam eden pahalı Akdeniz harekâtlarını ve *moriscos*'u bastırma eylemlerini finanse etmek için vergi yükü ağırlaştırılır. İsyanın yayılması esnasındaki ikonografide Granvelle Kontu Dükün kulaklarına zalim fikirler fısıldarken tasvir edilir. Monarşiyle Hollanda arasındaki karşılıklı ortak çıkar antlaşması bir daha onarılmamacasına bozulmuştur.

Seksen yıl savaşı

"Dilenciler" ile İspanyol iktidar arasındaki çatışma bir sonraki yüzyıla taşacak ve seksen yıl sonra sonuçlanacaktır. Westfalya barışıyla Birleşmiş Eyaletlerin varlığı kabul edilir. Anvers'in yerine Amsterdam geçer ve böylece İspanya'ya memleketin daha az dinamik ve yeniliklere daha az açık kısmı kalır.

1609'da sonuçlanacak olan ilk aşamada, direniş yavaş yavaş güneyden, kuzeydeki Holland ve Zeeland vilayetlerine ve "deniz dilencilerinin" deniz yağma savaşını yürüttükleri kuzey limanlarına doğru kayar. İspanyol birliklerinin geçişini yavaşlatmak için sıklıkla barajlar yıkılır ve kamuoyunu Kalvinizme doğru kaydıran Saint Bartholemy katliamından sonra çatışma giderek yayılır. 1573'te Kalvinizme geçen I. Wilhelm, Holland, Zeeland, Friesland ve Utrecht eyaletlerinin *Stadtholder*'i* seçilir ve bu arada ortak savunma ve vergi toplama için bölgesel paktlar oluşturulur. Aynı zamanda güney şehirlerinin ticaret hacimlerinin düşüşü üzerine, İspanyollar Alba Dükünü görevden almak zorunda kalır. Ancak bu çözüm yeterli olmaz ve parasız kalan birlikler 1575'te Anvers'i yağmalar. Bunun üzerine Genel Meclisler Gand'da toplanır ve yabancı birlikleri ihraç etme, dinsel baskı kanunlarını kaldırma, askeri kumandayı Orange Hanedanından I. Wilhelm'e emanet etme ve Fransa kralından yardım isteme kararlarını alırlar.

Büyüyen bir çatışma

Akdeniz'de de meşgul olan İspanya, önce İnebahtı'nın galibi ve kralın üvey kardeşi, Avusturya Hanedanından Don Juan'ı vali atar, onun ölümü (1578) üzerine ise memleketin güneyinde tekrar İspanyol hâkimiyeti kurmayı beceren Alessandro Farnese'yi bu göreve getirir. 1579'da Flanders'in Valon kısmı, Arras Birliğiyle II. Felipe'ye sadakatlerini teyit ederler. Bu arada kuzey eyaletleri ve Bruges, Gand, Brüksel ve Anvers şehirleri Utrecht'te imzalanan bir antlaşma sonucunda koalisyon kurarlar, İngiltere kraliçesi I. Elizabeth'ten kendi kraliçeleri olmasını isterler, o kabul etmeyince Fransa kralının kardeşi Alarçon Dükünden aynı şeyi isterler, ama güçlüklerle karşılaşılınca, Birleşik Eyaletler Cumhuriyetini ilan

Alessandro Farnese

* 15 ve 18. yüzyıllarda Hollanda ve çevresinde vilayet yöneticisine verilen ünvan –edn.

ederler ve Felipe'ye sadakat anlaşmasını reddederler. Avrupa siyasi yazımının argümanlarına dayanarak, bir kralın görevlerini gerçekleştiremediği durumlarda, bağın ortadan kalktığını ve isyanın suç olmaktan çıkıp tiranlığa karşı haklı savaş halini alacağını iddia ederler.

1581'de Genel Meclisler resmen Felipe'nin tahttan indirildiğini ilan eder, ama devlet şekli üzerine tereddütler sürer. Ancak sonraki yıllarda cumhuriyet istikrar kazanıp, *Stadtholder* unvanlı Orange'lar ve içlerinde Baştemsilci Jan van Oldenbarenvelt'in öne çıktığı Genel Meclisler arasında denge ve diyalektiğe dayanan bir kurumsal şekil edinir. Bu arada Felipe'nin gönderdiği askerler Flanders ve Brabant'ı tekrar ele geçirir, Wilhelm öldürülür ve Anvers'in nüfusu kaçarak şehri boşaltır; bu da sonuçta bütün bölgenin ekonomisini geri dönülmez şekilde zayıflatır. Wilhelm'in oğlu Nassaulu Mauritius asilerin komutanı ve 16. yüzyılın en büyük stratejistlerinden biri olur. Askeri tarih, matematik ve astronomi öğrenip İspanyol birliklerini yener ve bazı kalelerle şehirleri geri alır. Esas ümit, İspanya'nın Yenilmez Armada fiyaskosuyla yuvarlanıp iflas etmesidir. Ancak beklenmedik bir şey olur ve Amsterdam'ın rekabetinden çekinen Cenevizliler bir defa daha İspanya kralına yeni borçlar vermeyi kârlı ve uygun görürler. Fransa'yla 2 Mayıs 1598 günü imzalanan Vervins Antlaşmasıyla İspanya hâkimiyetindeki Hollanda Felipe'nin kızı Isabella ve kocası Avusturya Hanedanından Albert'e bırakılır, Birleşik Eyaletler ise "kendi" altın yüzyıllarına doğru ilerler.

II. Felipe'nin tahttan indirilmesi

Ancak bu uzun çatışma dönemi memlekete derinden etki eder. Ekonomik sınıflandırma, aktörlerin değişmesiyle Anvers'in gerilediğini, Amsterdam'ın ise yükseldiğini gösterir. Ekonomik verilere göre imalat sektörünün yerini *bojer* tipi gemiler sayesinde denizlere hâkim olabilen filo alır. Yüzyılın sonunda, ticaret ve finansın üstün olduğu bir bağlamda, Hollanda'nın 60 bin tonluk filosu, Hansa, Fransa ve İngiltere'nin filolarının toplamından fazladır; Anvers'in nüfusu ise durdurulamaz bir düşüş çerçevesinde 40 bin kişiye kadar iner. Guicciardini'nin "orada sadece temel ihtiyaçlar için gereken her şey değil, fevkalade ihtiyaçlar için gereken şeylerin de büyük bolluğu vardır" şeklinde tasvir ettiği Anvers, şirketlerin "bolluğu" ve becerilerle sermayenin başka yere göç etmesiyle giderek geriler.

Altın yüzyıla doğru

Bkz. Felix Austria: "Çıplak Bir Çocuk" tan "Sihirli Prag"a Habsburg İmparatorluğu, s. 111; Din Devrimi, s. 181; Kitap, s. 281

Polonya

Laura Ronchi De Michelis

16. yüzyıl, Polonya-Litvanya Krallığının politik, ekonomik ve kültürel bakımlardan en şatafatlı dönemidir. Memleketin bu olağanüstü gelişimi özellikle Jagiello Hanedanının son iki kralı olan I. ve II. Zygmunt sayesinde olmuştur. Bu iki kral topraklarını konsolide ederler, iki bileşenini istikrarlı bir siyasi birlik haline getirirler ve kendilerini Avrupa'nın siyasi ve dini savunma cephesi olarak öne sürerler. 1572'de Hanedanın son bulması fiilen asiller cumhuriyeti olan bir oluşumun yapısal zaaflarını ortaya çıkarır ve 18. yüzyılın paylaşımlarıyla sonuçlanacak ağır ama durdurulamaz bir gerileme dönemini tetikler.

Polonya-Litvanya Krallığı

16. yüzyılın başlarında, Polonya Krallığı ile Litvanya Grandükalığı hâlâ iki ayrı devlettir. Tek ortak noktaları, veraset yoluyla Litvanya kralı, seçimle de Polonya kralı olan hükümdarlarıdır. Anjoulu Edwige ile Hıristiyan olup Ladislaw Jagiello (1350-1434) adını alan Grandük Jagello'nun evliliğiyle 1386'da kurulan birlik, birçok kriz ve birbirini izleyen dönüşümlerle sağlamlaşmış ve sonuçta Litvanya'yla Polonya'nın kurumları birbirine uyumlu hale gelmiştir. Ancak birliğin kesin konsolidasyonu 16. yüzyılda, Hanedanın son iki kralıyla gerçekleşecektir. 1529'da I. Zygmunt Jagiello (1467-1548) kral, oğlu da grandük ilan edilir. Oğlu 1569'da kral olunca Lublin'de Polonyalıları ve Litvanyalıları iki devlet arasında ebedi birliği kabul etmeye ikna eder.

Birlik (1569)

1331'den itibaren devletin ana kurumu, kanun yapma ve vergi koyma yetkilerini tamamen elinde bulunduran meclistir. 1493'ten itibaren Polonya'nın ve Litvanya'nın meclisi tek ve ortaktır, iki yılda bir toplanır, çalışmaları altı hafta sürer ve sonuçları yayımlanır. Meclis, Senatodan (piskoposlar, voyvodalar, şato derebeyleri ve en yüksek düzey devlet memurlarından beş kişi) ve yerel küçük meclislerin seçtiği eyalet temsilcilerinin bulunduğu Temsilciler Meclisinden oluşur. Kararlarının oy birliğiyle alınması şarttır ve bu zorunluluk sıklıkla çalışmaları yavaşlatır ve küçük meclislerin şartlandırma gücünü epeyce arttırır.

Hükümet kurumları

Polonya Krallıklarının yönetimi Kral Konseyini oluşturan tahtın ve sarayın merkezdeki ileri gelenlerinin sorumluluğundadır. Bu yüksek seviye yöneticiler kral tarafından seçilir, ama mevkileri hayat boyu sürer ve sıklıkla fiilen

babadan oğula geçer. Bu durum kralın eylemlerini kısıtlayan bir diğer unsurdur. Kralın yanında daimi olarak bir de kontrol işlevli dört senatör vardır. Asilzadeler, bütün vergilerden muafiyet, sınır dışında gerçekleştirdikleri askeri harekâtın masraflarının karşılanması, mülkiyetlerine el konmasının yasaklanması ve devletin yüksek mevkilerinin kendilerine ayrılması gibi imtiyazlarla güçlenmiş olmanın yanı sıra tahtın malının satılması (1504) ve asilzade imtiyazlarına zarar verecek kanunların geçilmesi (1505) gibi hususların önceden meclis onayına tabi olmasını krala dayatırlar. Bu yüzyıl boyunca, Litvanya ve Rutenya geleneksel hukukunun normları (Litvanya tüzükleri) ve *Inclyti Regni Poloniae commune privilegium* [*Şanlı Polonya Kralının Umumi İmtiyazları*] başlığı altında Polonya kanunları derlenir. 1523'te yargısal süreç kurala bağlanır. Yüzyılın sonlarına doğru (Polonya'da 1578'de ve Litvanya'da 1581'de) en üst temyiz mahkemesi olan Kraliyet Mahkemesi kurulur. Bu mahkeme sabit olup küçük meclislerin atadığı asillerden ve kilise meclislerinin atadığı din adamlarından oluşur.

Hukuk

I. Zygmunt August'un dönemi

Oğlu Wladislaw'a Bohemya (1471) ve Macaristan (1490) tahtlarını kazandıran Polonya Kralı IV. Kazimierz Jagiello'nun (1427-1492) dikkatli politikaları sayesinde, 15. yüzyılın sonlarına gelindiğinde Jagiello Hanedanı Orta-Doğu Avrupa'nın en güçlü Hanedanıdır. Polonya tahtına Kazimierz'den sonra 1492'de Jean Albert, ardından 1501'de Litvanya Grandükü Alexander ve en nihayet 1506'da I. Zygmunt geçer. Bu yıllar, dış politika sorunları ve Türklerle uzun savaşlar (1578-1650) dönemidir. Bohemya ve Macaristan tahtları üzerinde hak iddia etmeye devam eden Habsburgların müttefikleri Töton Şövalyeleri Tarikatı ve Moskovya Prensliği Jagiellonların zayıflatılması için uğraşırlar. Bunun üzerine, Zygmunt düşmanlarının imparatorluk desteğini ortadan kaldırmaya karar verir ve 1515'te Viyana'da Habsburglu I. Maximilian ile oğlu Wladislaw'ın çocukları Louis ve Anne'in iki Habsburg grandüküyle evlenmesi için anlaşmaya varır. Louis'nin çocuğu olmadan, Kanuni Sultan Süleyman'a (1495-1566) karşı Macaristan'ın Mohaç savaş alanında zamansız ölümü (1526), Habsburgların beklenenden çok önce ihtilaflı tahtlara çıkmasına neden olur. Töton Şövalyelerinin son lideri I. Prusya Dükü ve Zygmunt'un yeğeni Brandenburglu Albert'le ihtilaflar da beklenmedik şekilde sona erer. Bunun nedeni, ilk başta imparatorluk desteğinin kesilmesi, sonra da 1525'te, Polonya'ya istekli bir şekilde biat edip Brandenburg Hohenzollernleri hariç Doğu Prusya'yı kendi ve vârisleri için elde eden Albert'in Lutherciliğe geçişidir. Habsburglarla anlaşma, Moskovya Prensliğiyle savaşa çözüm getirmez, çünkü I. Maximilian bu devlete zaten ant-

Evlilik politikaları

laşmaların gereği olan desteği vermemiştir. Daha Alexander'in döneminde, III. İvan (1440-1505) Litvanya'nın büyük bir kısmını işgal eder. Moskova Büyük Prensi I. Zygmunt Litvanya'nın en azından bir kısmını geri almayı dener, ama otuz yıl süren savaş pek bir işe yaramaz, hatta 1514'te günümüzde Rusya'da olan Smolensk kaybedilir. Türk İmparatorluğuna gelince, I. Zygmunt haklı olarak güneydoğu sınırını güçlendirir, ama Mohaç yenilgisinden sonra bu bölgeye askeri olarak müdahale etmez.

I. Zygmunt'un din problemine yaklaşımı özellikle manidardır ve eğilimlerini gösterir. Krallığın dinsel çoğulculuk geleneği çok eskidir ve paganlar, Müslümanlar, Karaim ve Talmud Yahudileri, Katoliklerle Ortodokslar barış içinde yaşayagelmişlerdir. Katolik ve Ortodoksların bazı imtiyazları vardır, ama başka dinlerden olanların da vatandaşlık haklarının tanınması gerektiği inancı hükümdarlarca hep savunulmuştur ve Batı Hıristiyanlığının parçalanması karşısında da bundan vazgeçmezler. Daha çok Töton Şövalyelerinin topraklarında toplanmış olan Almanca konuşan teba Lutherciliğe geçer. Polonya ve Litvanya'da güçlü bir Kalvinist varlık oluşur ve kısa bir süre sonra Avrupa'nın diğer kısımlarından kovulan Anabaptist mülteciler gelir. Bohemya Kardeşleri denen Hıristiyan mezhebi de çok yaygındır. Zygmunt ve özellikle 1518'de evlendiği ikinci eşi, İtalyan prensesi, Bari Düşesi Bona Sforza, Krakow Üniversitesini geliştirerek ve saraya İtalya'dan ve Avrupa'nın diğer yerlerinden aydınlar, sanatçılar, doktorlar ve biliminsanları davet ederek, Krakow'u çok önemli bir kültür ve sanat merkezi haline getirirler. Avrupa üniversitelerinde okuyan Polonyalı öğrencilerin sayısı da giderek artar.

Dinsel ve kültürel çoğulculuk

II. Zygmunt August'un Dönemi

Daha çok ufak yaştayken (1529) annesinin isteği üzerine veliaht olarak taç giyen II. Zygmunt August (1520-1572) babasının çizdiği iç ve dış politika yönelimlerine bağlı kalır. İç cephede, 1550'de meclise uygulanmamış birçok kanunun uygulanmasını temel alan bir reform planı sunan Uygulama Partisinin talepleriyle karşı karşıya kalır. Buna ek olarak, bu partinin programında Kilise mahkemelerinin ve onda bir vergilerinin kaldırılması da vardır. 1552'de mecliste bu son husus üzerine bir mutabakata varılır; bu mutabakata göre onda bir vergisi kalır, ama asillere dinsel özgürlük tanınır. Daha sonra anonim bir Polonyalının yazdığı üzere (1606), "Katolik olmadan önce beyefendiler olarak doğduklarının farkındaydılar." Bu anlaşma sayesinde Polonya hem Avrupa'nın diğer bölgelerini mahvetmekte olan din savaşlarından etkilenmez, hem de en çok İtalya'dan olmak üzere birçok din temelli mülteciler için güvenli bir sığınak olur. 1562'de teslis anlayışına karşı olan *Ecclesia minor*'un ortaya çıkışı ve eşi görülmemiş

Dinsel özgürlük

bir özgürlük ve hoşgörü örneği olan Rakow Cumhuriyetinin 1567'de kuruluşu, söz ve inanç hürriyetinin zirvelerini oluşturur. II. Zygmunt'un dönemi boyunca, Moskovya Prensliğiyle çatışma giderek büyüyen bir sorun haline gelir. Önceki iddialara Livonya sorunu eklenir. Korkunç IV. İvan (1530-1584) Livonya'yı elde etmeye çalışır, ama tarikatını sekülerleştirip hükümdarın derebeyi olarak Kurlandiya'yı kendine saklayan Kılıç Kardeşleri Şövalyelerinin son lideri Livonya'yı Polonya'ya bırakır (1561).

Üç defa evlenmesine rağmen vârisi olmayan II. Zygmunt krallığının iki tarafının temelli birleştirilmesine giderek odaklanır. Başta grandüklüktekiler olmak üzere birçok direniş alt edilir ve Temmuz 1569'da Tek ve Bölünmez Cumhuriyet ortaya çıkar. İki devlet kendi kurumlarını muhafaza eder, ama tek bir kral seçerler ve meclisleri, paraları ve dış politikaları ortak olur.

Birleşme projesi

II. Zygmunt'un Halefleri

Hanedanın tükenmesi yeni cumhuriyeti ağır bir Habsburg ipoteğiyle karşı karşıya bırakır, ama meclis II. Maximilian'ın adaylarından önce Valoislı Henri'yi (1574), bu da Fransa'ya gitmek üzere Polonya'yı terk edince Transilvanya Prensi I. Stefan Bathory'yi (1533-1586) tercih eder. Habsburg destekçilerinin direnişini alt ettikten sonra, Stefan bütün enerjisini Moskova'yla savaşmakta kullanır ve daha önce kaybedilen Litvanya ve Livonya topraklarını geri alır. Zamansız ölümü, Habsburgların yeni adayıyla, II. Zygmunt'un yeğeni III. Zygmunt Vasa'nın (1566-1632) destekçileri arasındaki ayrılığı yeniden ortaya çıkarır ve bu ihtilaftan III. Zygmunt kazançlı çıkar. İsveç tahtının verasetiyle de başı dertte olan ve anayasal özgürlükleri ihlal etmekle suçlanan Katı Katolik Zygmunt kısa sürede destekçilerini hayal kırıklığına uğratır. 1370'de Piastlarla olduğu gibi, Jagiello Hanedanının soyu en parlak döneminde tükenir. II. Zygmunt bu kadar sabırla kurduğu Polonya ve Litvanya birliğinin avantajlarından yararlanacak bir vârisi olmadan ölür. Zaten resmen aristokrasinin yetkisinde olan hükümdar seçimi, fiilen de böyle olur. Geleneğe göre Varşova'da toplanan meclis, önce her asilzadenin hem seçme hem seçilme hakkına sahip olduğu ilkesini belirlemekle kalmaz, aynı zamanda gelecek bütün hükümdarların sadakat yemininde bulunacağı iki temel belge de hazırlar. *Articuli* denen bu belgeler, dinsel özgürlük ve kralın görevlerini herhangi bir şekilde yerine getirmemesi halinde asillerin meşru itaatsizlik hakkı dahil olmak üzere, devletin anayasal ilkelerini kapsar; *Pacta conventa* [*Anlaşma Akdi*] ise atanan hükümdarın kişisel görevlerini belirleyen bir madde serisidir. Seçilecek olan hükümdarın artık elli küsur yaşına gelmiş olan Anne Jagiello'yla (1522-1596) evlenmek zorunda olması, bir vârisin Jagielloların mirasını devralabilecek

Varşova meclisi

bir Hanedan kurması imkânını ve aristokrasinin tahtın veraseti üzerindeki kontrolünü kaybetmesi ihtimalini ortadan kaldırır. Kendi eylemlerini desteklemek üzere, hükümdarlar kendilerine özerk bir hareket alanı ayırmadan, aristokrasinin imtiyazlarını giderek daha çok güçlendirirler. Öte yandan, aristokrasi kralın yetki alanının genişlemesini engellemekle kalmaz, kısa görüşlü kararlılıkla, burjuvazi ve çiftçiler gibi diğer sosyal bileşenlerin haklarını da kısıtlar ve böylece toplumun ahenkli gelişimini engeller. Böyle bir sistemin sınır ve zaafları, güçlü bir ortak referans noktasının yok olması durumunda çok belirgin bir şekilde ortaya çıkar. İlk ara dönemde aristokrasi içinde hemen ortaya çıkan ve sonradan katlanarak büyüyen çelişkiler, giderek cumhuriyeti zayıflatır ve sonuçta II. Zygmunt August'un kurduğu devlet birliği ortadan kalkar.

Bkz. Din Devrimi, s. 181

Rusya

Laura Ronchi De Michelis

16. yüzyıl boyunca, Doğu Avrupa'da doğuşundan itibaren kendini Doğu İmparatorluğunun siyasi ve manevi otoritesinin tek meşru vârisi olarak konumlandıran büyük merkezi bir devlet kurulur. Bu yeni gerçekliğin kurucusu, Norman Prensi Rjurik'in soyundan gelen, 1547'te Çarlığa yükselmiş olan Moskova Büyük Prensi IV. İvan Vasilyeviç'tir. IV. İvan'ın bilinçli ve kararlı bir şekilde inşa ettiği merkezi ve mutlak iktidar, karışıklık dönemini atlatır ve I. Petro tarafından sonuna kadar kullanılır.

III. İvan

Rus topraklarının Moskova Prensliği merkez alınarak birleşmesinin ardında, tahta 1462'de çıkan ve "Büyük" olarak bilinen III. İvan (1440-1505) yatar. III. İvan, herhangi bir çatışmaya girmeden Rusya'yı Tatarlardan kurtarır (1480), 1472'de Sophia Palaiologina'yla (1455-1503) evlenerek ve arkasından resmi bel-

gelere iki başlı kartal sembolünü ekleyerek (1498) imparatorluk iddialarının temelini atar.

III. İvan çarlığı sırasında Moskova prensliğine Büyük Novgorod Cumhuriyeti dahil, kuzeybatının prensliklerini ve Litvanya savaşlarıyla (1487-1494, 1500-1503) batıdaki Rus topraklarını katar. Çok yoğun diplomatik faaliyetlerde de bulunur ve İmparatorluk, Macaristan, Moldavya, Danimarka, Osmanlı İmparatorluğu, Venedik Cumhuriyeti ve Papalık Devletiyle ilişkileri sıklaştırır. Bazı *prikazy*'lerin (bakanlıklar) kurulması ve Rusya'nın ilk yazılı kanun kitabı olan *Sudebnik*'in derlenmesiyle (1497), devletin merkezi örgütlenmesine katkıda bulunur. Döneminin son yıllarında, bir diğer temel sorun olan, Kilise ile devlet arasındaki ilişkilerin düzeltilmesi için girişimlerde bulunur. Uzun zaman Kiev'e bağlı olan Rus Ortodoks Kilisesi zamanla Kiev'den kopar. Metropolit güvenlik nedenleriyle ikametgâhını Kiev'den Moskova'ya nakleder. 1495'te Büyük Prens Metropolit Simeon'u atayınca şehrin önemindeki artışın altı çizilmiş olur.

İmparatorluk makamı

Bu yıllarda, bazılarının sadece İncil modeline dönüşle ve kilise mülkiyetinin tasfiyesiyle mümkün olabileceğini düşündüğü derin manevi yenilenme isteği giderek güçlenir. Bir yanda *nestjazatelj* (fakirlik yanlıları) varken öbür tarafta büyük kilise toprak sahiplerinin çıkarlarını temsil eden Iosif yanlıları (*Iosifljane*, yani maddeten de güçlü Kilisenin teorisyeni Iosif Volockij yanlıları) konumlanır. III. İvan başta, kilise topraklarını sekülerleştirmek ve dolayısıyla yaratmakta olduğu yeni memurlar sınıfına dağıtılacak bol miktarda toprak edinmek için fakir kilise yanlılarını desteklemeyi dener, ama 1503'te Iosif yanlılarının merkezi hükümetin güçlenmesine sundukları destekten yararlanmaya karar verir ve Kilise içinde onların zaferini kolaylaştırıp Kilise topraklarının genişlemesini sınırlamakla yetinir.

Fakirlik yanlılarıyla Iosif yanlıları

III. Vasili

III. İvan'ın oğlu III. Vasili babasının projesini büyük beceriyle devam ettirir ve ilk etapta Rus topraklarının birliğini tamamlar (1510-1522), Polonya'yla uzun savaşlar (1508-1509, 1512-1522) sonrasında Smolensk'i geri alır (1514). Uluslararası düzeyde Fransa'yla diplomatik ilişki kurulur ve Kazan Hanlığının Moskova'ya bağlılığı sağlamlaştırılır. Kırım Tatarlarıyla ilişkiler ise bozulur ve Tatarlar birçok akınla (1507, 1516, 1518, 1521) Rus topraklarını yağmalar, başşehri bile tehdit ederler. İç politikada Vasili'nin gücü, onu çıkarlarının ve imanlarının savunucusu olarak gören tebasının yaygın desteğiyle, giderek artar. Roma'dan Konstantinopolis'e ve 1453'ten sonra Moskova'ya *translatio imperii* [*imparatorluğun devri*] kavramını tanımlayan Üçüncü Roma olarak Moskova

Üçüncü Roma rolünde Moskova

mitinin doğuşu Vasili'nin güçlenmesine katkıda bulunur: "İki Roma düştü, üçüncüsü sağlam, dördüncüsü olmayacak." Ancak hükümdarın gücü ile aristokrasininki arasındaki denge gibi esaslı bir mesele henüz hallolmamıştır. Ailelerinden devraldıkları toprakları terk edip Moskova Büyük Prensi'nin hizmetine geçmiş olan prensler, hükümdarın iktidarını şartlandıran ve sınırlayan kolektif bir aristokrasi iktidarı çerçevesinde kendi hükümranlıklarını olduğu gibi muhafaza edeceklerini ve sadece kendileriyle aynı mevkide olanlarla birleştireceklerini düşünürler. Bu mesele Vasili'nin güçlü şahsiyeti sayesinde kontrol altında tutulur, ama o öldüğünde, sadece üç yaşında olan bir çocuk tahta çıkınca ve Kral Naibi Elena Glinskaja da kısa süre sonra belki de zehirlenerek ölünce büyük bir sorun patlak verir.

IV. İvan

Rusya'nın en kudretli iki ailesi olan Bel'skij ve Sujskij ailelerinin iktidar için mücadele ettiği Boyar anarşisi dönemi, maruz kaldıklarını hiç unutmayacak olan genç hükümdara derinden etki eder. Metropolit Makarij (1481-1563) 1542'den itibaren ondan yana olur ve hayatıyla tahtını kurtarmakla kalmaz, aynı zamanda çok akıllı bir şekilde eğitimiyle ilgilenip onu zamanının en bilgili adamlarından biri yapar. İvan'ın ilk yaptığı şeylerden birisinin, otuz yıl süren ve dünyanın yaratılışından 1567'ye kadar uzanan, 16 bin minyatürle süslenmiş 10 cilt halinde 9 bin sayfa tutan evrensel bir tarih hazırlatmak olması tesadüf değildir (bu iş önce Makarij'e, sonra Adasev'e ve en sonunda Viskovatyj'ye verilir). 16 Ocak 1547 günü metropolit İvan'a tacını giydirir ve İvan çar unvanını alan ilk hükümdar olur. Hemen sonra, çok eski bir geleneğe göre, evlenilebilecek kızları Moskova'da toplar ve aralarından küçük bir asilzadenin kızı olan Anastasia Romanov'u seçer.

İlk Çar

Korkunç IV. İvan ilk yıllarında devletin iç güç ilişkilerini radikal bir şekilde değiştirecek bir dizi reform gerçekleştirir. Yanında, en çok kulak verdiği danışmanları arasında gene Makarij vardır ve kısa süre sonra ona iki kişi daha katılır: Novgorodlu bir din adamı olan Sil'vestr ve Aleksej M. Adasev. IV. İvan yönetim ve adalet istismarına karşı seçimle gelinen maaşlı mevkiler yaratır (1547-1553). Oluşturduğu yeni *prikazy*'ler arasında giderek yoğunlaşan dış ilişkilerin (1556'da İngiltere'yle diplomatik ilişki kurulur) yönetiminden sorumlu *posol'skij prikaz* (1549) vardır. *Bojarskaja duma*'nın yerine *izbrannaja duma*'yı kurduktan sonra bu defa (1550) bütün sosyal sınıfları temsil eden *zemskij sobor*'u kurar. Ayrıca yeni bir kanun kitabı yayımlar (*Carskij Sudebnik*). 1550 yılı İvan'ın merkezileştirme ve reform politikası için kilit bir yıldır. Aristokratlara karşı tedbir olarak yeni ve güçlü bir saray yetkilileri grubu yaratır.

Kurumsal ve siyasi yenilenme

Moskova'ya ufak taşra aristokrasisinin bin temsilcisini (Boyarların çocukları) çağırır, onlara askeri hizmet karşılığı, başşehrin etrafında topraklar tahsis eder (*pomest'e*) ve aralarından devlet memurları seçer. Henüz halledilmemiş birçok Kilise meselesi için bir konsil toplar (1550-1551); bu konsil kesin olarak hiyerarşik ve zengin ama hükümdara tabi bir Kilise yönünde karar alır ve Moskova'yı bütün Rusya'nın dinsel merkezi haline getirir. Hemen sonraki yıllarda (1553-1557) seküler kişilere ve din adamlarına karşı çeşitli sapkınlık davalarıyla evanjelik ve fakirlik taraftarı kanat ebediyen susturulur. 1553'te İvan orduyu radikal bir şekilde yeniden yapılandırır. On iki bin seçme askerle *strel'cy* (tüfekçi) sınıfını kurar ve *pomest'e* yöntemiyle tımar bazlı bir ordunun çekirdeğini oluşturur.

Dış politikaya gelince, İvan yorulmak bilmeden diplomatik ve askeri faaliyetlerde bulunur. Güneyde Kazan ve Astrahan Krallıklarını fetheder (1552-1553); kuzeyde Rusya'yı ticari faaliyetlerinde bağımsız kılmak amacıyla Baltık'a çıkış arar. Livonya'yı fethetmek amacıyla Polonya-Litvanya krallığına karşı güdülen savaş (1558) her ne kadar İsveç ve İngiltere'yi Rusya'yla ittifak kurmaya sevk edecek kadar başarılı olsa da uzar ve yıpratıcı olur ve daha az zorlu ve kendileri için kesinlikle daha kârlı olan Kırım'ın fethini tercih ettikleri için İvan'ın danışmanları arasında derin ayrılıklar yaratır. Ancak İvan kuzeybatıya doğru yayılmaktan vazgeçmek istemez ve sürgün, manastıra kapatma, fiziken ortadan kaldırma ve devleti hükümdarın malı gibi gören anlayışa ve iktidarın pazarlığa tabi olması fikrine dayanan orijinal bir bölgesel yeniden yapılandırma (1565) gibi yöntemlerle asillerin direnişini büker. IV. İvan "Moskova şehrinin Ortodoks Hıristiyanlığından" yeni bir halk onayı aldıktan sonra iki ayrı kurumsal oluşum yaratır; bir Boyar konseyinin yönettiği *zemscina* ve *opric̆niki* adlı kendi milisine sahip olup doğrudan Çara bağlı olan *opric̆nina*. Daha sonra Boyarlar arasında yeni bir arazi paylaşımına gidip köklerinin olduğu bölgelerle bağlarını keser. Polonya'yla savaş yeniden başlar ve değişken sonuçlarla Çarın hayatının geri kalan kısmında da devam eder. Bu savaşı papanın aracılığıyla sonuçlandırma girişimi ve bu bağlamda Cizvit Antonio Possevino'nun büyük ümitlerle Moskova'ya gelişi de (1581) sonuçsuz kalır.

Dış politika

Buna karşılık, aynı yıl Kazak Ermak, hükümdarı namına fethettiği Sibirya'yı IV. İvan'a hediye eder ve böylece imparatorluğun sınırları ölçüsüz bir şekilde genişler. Kısa bir süre sonra İvan, bir kızgınlık anında oğlu ve vârisi İvan İvanoviç'i öldürür. Bunun üzerine yeniden evlenmeye karar verir ve I. Elizabeth'e (1533-1603) bir İngiliz asilzadesi olan Maria Hastings'le evlenme talebinde bulunur, ama sonuçta kendisine yeni bir oğul verecek olan (1582) genç Maria F. Nagaja'yla evlenir. Ancak IV. İvan 18 Mart 1584 günü satranç oynarken aniden ölür ve memleketi çok zor durumda bırakır.

Sibirya'nın ilhakı

I. Fyodor

IV. İvan'ın beklenmedik ve zehirlenmeden kaynaklanmış olması muhtemel olan ölümü, o kadar kararlılıkla kurduğu devlet yapısının varlığını ciddi tehlikeye sürükler. Yedi evliliğinden olmuş üç kız ve beş erkek, sekiz çocuğundan sadece iki erkek hayatta kalmıştır; hem vücutça hem zihince sakat Fyodor ve tamamen sağlıklı da olsa henüz bebek olan Demetrius (1582-1591). Demetrius ve annesi, Uglicˇ köyüne sürgün edilir ve Fyodor tahta çıkar. Ancak fiili iktidar, IV. İvan'ın da çok sevdiği bir *opricˇnik* olan, Tatar kökenli, yarı cahil ama akıllı, becerikli ve çok zengin, merkezi iktidarı güçlendirme işini devam ettiren ve özellikle dış politikada büyük başarılar elde eden kayınbiraderi Boris Godunov'dur. Rusya Baltık'a ulaşamasa da Polonya basıncına başarıyla dayanır ve İsveç'ten kaybettiği bölgelere ek olarak Karelya ve Laponya'yı alır; Sibirya'nın fethini tamamlar ve Tobol'sk şehrini kurar; Tatar akınlarını frenler ve tekel bağlamında ticaret yapmak isteyen İngiliz taleplerini geri çevirir. İç politikadaki sonuçları bakımından da en büyük başarılardan biri kesinlikle 1589'da Moskova'nın metropolitlikten patrikliğe yükseltilişidir. Rus Kilisesinin, ulusal kiliseleri patriğin otoritesinden bağımsız kılmak için giriştiği yolun sonuna varılmıştır.

Boris Godunov

Ancak muazzam savaş faaliyetleri onyıllardır süregelen savaşların ve iç çatışmaların sonucunda yıpranmış ve nüfus kriziyle tekrarlanan kıtlıkların sonucunda fakirleşmiş bir memleketin para ve insan kaynaklarını tüketmeye devam eder. Boris Godunov büyük bir itinayla kendinden sonrasını planlar ve bu bağlamda Rjurik ailesinin son ferdi küçük Demetrius'u katlettirerek Romanov ailesi başta olmak üzere, imparatorluk Hanedanına en yakın Boyar ailelerinin mensuplarını sürgüne gönderir veya manastıra kapatır. Ancak kriz iyice yaklaşmıştır ve Boris Godunov'un *zemskij sobor* tarafından çar ilan edilmesinden sonra Şubat 1598'de giymeyi başardığı tacın pek de sağlam olmadığı kısa sürede anlaşılır.

Kriz

Bkz. Avrupa'nın Kimliği, s. 30; Siyasetin Doğuşu, s. 37; Felix Austria: "Çıplak Bir Çocuk" tan "Sihirli Prag"a Habsburg İmparatorluğu, s. 111; 16 ve 17. Yüzyıllarda Ortodoks Hıristiyanlığı, s. 222

İskandinav Krallıkları

Paolo Mariani

Danimarka-Norveç Krallığının hâkimiyeti altındaki Kuzey Avrupa, İsveç Krallığının giderek güçlenmesine şahit olur. İç denge arayışı, iki krallığın hükümdarları tarafından güçlü bir iktidarın yenilenmesi veya kurulması için faydalı bir siyasi araç olarak görülen Reformdan geçer. Öte yandan Danimarka kendi tahtı altındaki birliğe son verilmesini hoş görmez.

İskandinav Birliğinin Sonuna Doğru

1497'den itibaren Danimarka Kralı I. Hans (1455-1513) bütün İskandinav memleketlerinin başındadır, ama 1501'de İsveç Kral Naibi Yaşlı Sten Sture (1440-1503) isyan eder ve üç tacı tek bir hükümdarda birleştirmiş olan Kalmar Birliğini dağıtır (1397). Öte yandan 1512'de Frizonlara karşı ticari açılımlar sonucunda Lübeck'le (günümüzde Almanya'da) savaş çıkar ve zafere rağmen denizlerin siyasi-ekonomik hâkimiyeti için çatışmalar dönemi başlar. I. Hans'ın ölümü (1513) üzerine, babasının aristokrasinin ve din adamlarının gücünü zayıflatma politikasını devam ettiren oğlu II. Christian (1481-1559) reform hareketini destekler. İskandinav memleketlerini Danimarka tacı bünyesinde birleştirmek amacıyla, 1520'de II. Christian İsveç'e saldırır ve kral naibi Genç Sten Sture'yi (1493-1520) yener. İsveç Konseyi tarafından kral ilan edilen II. Christian halk ve burjuva tabakalarının sosyal teşviki politikasını İsveç'te de uygular ve kasımda Stokholm pazar meydanında 80 asilzadeyi idam ettirir. Bu da tarihe "Stokholm Kan Banyosu" olarak geçecek olaydır.

Denizde dengeler

İsveç pasif kalmaz ve Danimarka karşıtı direnişin başı I. Gustav Vasa (1496-1560) Dalecarlia maden bölgesinden başlayarak her tarafa yayılan ve "Gustav Vasa'nın Koşusu" olarak bilinen bir isyan örgütler. Gustav Vasa kral naibi olur (1521), 1523'te de II. Christian tarafından, Hollandalıların ve Rusların lehine ağır darbeler almış Lübeck'in desteğiyle ve I. Christian'ın oğlu Danimarka, Norveç ve İsveç Kralı I. Frederick Oldenburg'un (1471-1533) ve Danimarka kralı tarafından desteklenmişlerse de vergi yükünden şikâyetçi olan burjuva ve halk tabakalarının yardımıyla kralı tahttan indirir. Bu şekilde de İskandinav Birliği gerçek anlamda son bulur ve dört sınıf tarafından (aristokrasi, din adamları, burjuvazi ve halk) taç giydirilmiş olan Gustav Vasa'nın uzun krallığı başlar. Bu arada Danimarka

Gustav Vasa

Kralı olmakta pek de istekli olmayan ve krallığını çok ihtiyatlı bir şekilde on yıl kadar sürdürecek olan I. Frederick'in de krallığı başlar.

Gustav Vasa'nın İsveç'i

1527'ye gelindiğinde Vasa henüz durumu düzeltememiştir. Ekonomi durgun, vergi yükü ağır ve tahtın borçları çok fazladır; halk da itiraz etmektedir. Lutherciliik hızla yayılır ve hükümdar, bu durumun krallığın yeniden doğuşuna bulunabileceği katkıların bilincinde olduğundan, Protestan Reformunu destekler. O ânın kilit ismi Lutherci şansölye Olof Petersson'dur, ama kendisini Piskopos Hans Brask'la uzun bir doktrin tartışmasına kaptırır. Alınan karara göre Vasa Kilisenin başı olur, piskoposların mülklerine el konur, 1529'da geleneksel ayinlerin çoğu kaldırılır ve Uppsala sinoduyla (1536) piskoposlar devlet memuruna dönüştürülür. Ancak Vasa siyaseti düşünürken, Petersson'un ilham kaynağı dindir; dolayısıyla Petersson Kilisenin reformu için uğraşırken, Vasa kilise üzerinde hâkimiyet kurmaya çalışmaktadır.

Uppsala sinodu (1536)

2 Ocak 1540 günü, dinin politikadan bağımsız olmasını talep eden Petersson ve Protestan ilahiyatçı Laurentius Andrea (gerçek adı Lars Andersson), tutuklanıp idama çarptırılırlar, ama affedilirler.

Västerås Toplantısında İsveç Evanjelik bir devlet ilan edilir. Kutsal ziyaretler, azizlere tapınma ve haçlar yasaklanır, Vasa'nın krallığının babadan oğula geçeceği kabul edilir. Vasa'nın ölümüne kadar (1560) Kilisenin elindeki mülklere belli bir yöntemle el konulur.

I. Frederick'in Danimarka-Norveç Krallığı

Kral I. Frederick'in konumu hassastır. II. Christian kaybettiği iktidarı tekrar elde etmek için her yolu dener; halka ve burjuvaziye güvenmez ve bu arada aristokrasi ve din adamları geçmiş yıllarda kaybettiklerini geri alma derdindedir. 1523'te tahta çıkan I. Frederick kendisini piskoposların kontrolü altındaki Konseyin kararlarına tabi kılan bir antlaşma imzalamak zorunda kalır; bütün yüksek mevkiler asillere ayrılır; resmi din Katolikliktir ve sapkınlıklar bastırılır. Burjuvazi durumdan memnun değildir, ama I. Frederick durumu yumuşatmaya gayret gösterir ve mevkilerini parayla satın almış papazları reformlara tabi tutar. Bu sadece ilk adımdır. Kral, Reformun önemini anlar ve 1526 civarında giderek yayılmakta olan Lutherciliğe yaklaşır. Gerçek bir din savaşı yaşanmaz, ama harap edilen kiliselerin gürültüsü gibi tepkiler de seslerini duyurmakta gecikmez. I. Frederick 1530'da ikinci evliliğini Lutherci Pomeranyalı Sophia'yla gerçekleştirince daire tamamlanır ve 1530'da Kopenhagda Reform ilan edilir.

Dinsel çatışmalar

III. Christian

1533'te, yeni kralın tahta çıkış ânı geldiğinde, Konsey naipliği üzerine alır, çünkü I. Frederick'in oğlu Christian'ın (1503-1559) tahta çıkmasını istemezler; bunun üzerine Mogens Gjøje liderliğindeki Lutherci azınlık meclisi terk eder ve durum karışır. Kopenhag ve Malmö Konseye isyan ederler ve II. Christian'ı tahta iade etmek üzere Lübeck belediye başkanı Jürgen Wullenwever'le ittifak kurarlar. Bu ihtimal, Katolik aristokrasi yüzünden çok şey kaybeden burjuvazi ve halkı cezbeder. Çatışmalar yayılır: Protestan Kont Oldenburglu Christoph'un II. Christian'ı kurtarmasına ramak kalır; II. Christian'ın dönüşünü engellemek için Protestan Mogens Gjøje, Konseyi III. Christian adıyla Christian'ın krallığını kabul etmeye zorlar. Kabul etmek Katolikliğin sonunu kabullenmek anlamına gelecektir, ama en büyük dert bu değildir; nitekim Oldenburg Kontu ve Skipper Clement olarak bilinen Clement Andersen aristokrasiyi katletmeye başlarlar. Danimarka-İsveç ordusu Lübecklileri Svendborgsund'da yenerken, Johan Rantzau Øksnebjerg'de Oldenburg Kontunu yener. Daha sonra kral Kopenhag'ı kuşatırken (şehir Temmuz 1536'da teslim olur), Rantzau Jutland'ı işgal eder, hâlâ dumanı tüten büyük burjuvaların son isyan ateşlerini söndürür ve Andersen'in işgal ettiği Ålborg'u ele geçirir.

Zafer tamdır, ama III. Christian'a miras kalan memleket yaralı ve iflasın eşiğindedir. Mesele, devletin kasalarının nasıl doldurulacağıdır ve hal çaresi tam da Katolik Kilisesinde yatar. III. Christian Kopenhag'a girişinden beş gün sonra, gerçek bir polis operasyonuyla piskoposları tutuklatır, mevkilerinden ânında indirir ve mülklerine el koyar. Konsey sekülerleşir, maliye rahat bir nefes alır (gelirlerin bir kısmı aristokrasiye gider) ve Katolik Kilisesi ortadan kaldırıldığından, izin verilen tek mezhep olan Lutherciliğin gelişmesinin yolu açılır. 1537'de *Ordinatio ecclesiastica* fermanı yayımlanır ve bu fermana dayanarak III. Christian kralın yönetiminde, piskoposları devlet memuru olan bir devlet kilisesi kurar. Genellikle Kiliseye verilen ürünün onda bir kısmı taht, çobanlar, fakirler ve hastalar için kullanılmaya başlanır. Böylece Asburg ilanı Kopenhag ilanının yerini alır. Ayinler, vaazlar ve dinsel metinler yerel dile çevrilir. III. Christian'ın dönemi, sosyal ve ekonomik barış dönemi olarak geçer. Aristokrasi için bu krallık biçilmiş kaftandır, ama efendilerine tabi kalan halk bile, gerçek refaha kavuşamasa da büyüme yaşar. Bedel ödeyen burjuvazi olur; Lübeck merkezli büyük iş dünyası artık geçmişte kalmıştır.

Katoliklerin mallarına el konması

1559 ile 1560 yılları arasındaki yıllar bir dönüm noktasıdır. III. Christian ve Vasa'nın ölümüyle yeni nesil dizginleri devralır. Danimarka-Norveç krallığı (İzlanda, Grönland, Faer Øer adaları ve bazı İsveç eyaletleri) şüphesiz Ku-

zey Avrupa'nın en büyük gücüdür ve III. Christian'ın oğlu genç ve hırslı Oldenburglu II. Frederick (1534-1588, 1559'dan itibaren kral) eski bir geçmişin, yani İskandinav memleketlerinin birleşmesi hayaliyle tahta çıkar. Öte yandan Vasa'dan sonraki İsveç'e giysileri dar gelmektedir. Danimarka-Norveç krallığı tarafından hemen hemen tamamen kuşatılmış olduğundan, yükselmekte olan Rus piyasasıyla ticarette geri kalma tehlikesindedir. Böylece, insanların gönlünde yatan, ama on yıllar boyunca atlatılan savaş yaklaşır ve uluslararası konjonktür duruma yardımcı olmaktan uzaktır; nitekim Töton Şövalyelerinin dağılmasıyla yer kapma yarışı başlamıştır. 1563'te II. Frederick İsveç'e savaş ilan eder ve böylece karada ve denizde yedi yıl sürecek çatışmalar başlar. Gidişat değişkendir ve Stettin (günümüzde Polonya'da) barışıyla var olan durumun teyidiyle sonuçlanır. Ödenen bedel büyüktür; Danimarka Kuzey Avrupa'nın en büyük gücü olmaya devam eder, ama ekonomik durumu fecidir. İsveç'in kaybı büyük değildir, ama öncesinden daha fakir olduğu kesindir. İki memleketin kaderi tekrar ayrılır. Danimarka-Norveç krallığı için bir barış dönemi başlar. II. Frederick'in ölümünden sonra (1588) sekiz yıllık bir naiplik dönemi ve IV. Christian'ın mutlu dönemi olur (1577-1648); İsveç için ise yeniden sorunlar baş gösterir.

Birleşme projesi

XIV. Eric'ten IX. Karl'a

XIV. Eric (1560-1568) memleketini Machiavellivari bir beceriyle ama sürekli olmayan bir şekilde yönetir. Reform karşıtları, Lutherciler ve Kalvinistler arasında kalıp asillerin izinden gider ve piskoposluğu yeniden tartışmaya açar. Ancak bu dönem çabuk ve kötü sonuçlanır. 1568'de kardeşleri XIV. Eric'i hapseder ve Katolik Prenses Catherine Jagiello'yla (Polonya kralının kız kardeşi) evlenen III. Johan (1537-1592) tahta çıkıp Karşı-Reformu başlatırken Eric savaşın sonuçlanmasını hapisten izler. 1571'de Lars Petersson bir kilise talimatnamesi hazırlar ve kural karışıklığını gidermek için, Katolik ayininin bazı şekil şartlarını muhafaza eden bir ayin çeşidi geliştirir ve içeriğini Lutherciliğe uyarlar. Ancak Petersson'un ölümünden sonra hükümdar birçok Katolik temasına geri dönüş anlamına gelen *Kırmızı Kitap*'ı (1577) derler. III. Johan'ın (?-1574) yerine 1592'de ateşli bir Katolik ve eski Polonya Kralı (1586) olan oğlu III. Zygmunt Vasa (1566-1632) geçer. Krallık kral naibi amcası Lutherci Södermanlandlı Karl'la (1550-1611) olan çatışmalarla sarsılır. Bütün Katoliklik tezahürlerini silen 1593'teki Uppsala sinodu döneme damgasını vurur. Söderköping ilanıyla geri kalan bütün Katolikler kovulur ve geri dönüş noktası aşılır. 1599'da IX. Charles III. Zygmunt'u tahttan indirir.

Norveç ve İzlanda

Norveç diğer İskandinav memleketlerini izlemekten başka bir şey yapamaz. Lutherciliğin yayılması her düzeyde tamamlanmış olsa bile –1539'da Danimarkalılardan ve Danimarkalıların derebeyleri Norveçlilerden oluşan Asiller Kamarası, Danimarkalıların *Ordinatio ecclesiastica*'sını [*Klise Nizamı*] onaylamak zorunda kalır– derine inemez ve amacı halkın "Danimarkalılaştırılması" olan mezhebin "Danimarkalılaştırılması" sayısız küçük direnişler yaratmaktan öteye gidemez. 999'dan beri Katolik bir memleket ve 1385'ten beri Danimarka sömürgesi olan İzlanda, 1520'ye doğru kendini iki boş piskoposluk makamıyla bulur. Ögmundur Pálsson'un Skálholt'a ve Jón Arason'ın Hólar'a seçilmesiyle ihtilaflar ortaya çıkar. Pálsson'un ümidi, diğer piskoposluğun seçimini İzlanda'nın tamamının "başı" olacak şekilde yönetebilmektir ve Pálsson'la Arason parlamentonun 1524'teki toplantısına bütün adamlarıyla gelirler. Çatışma oradakilerin sağduyusuyla engellenir ve ihtilafın çözümü iki temsilciye kalır, ama onlar da başarı elde edemezler. Bu arada, Almanlarla ilişkilerden dolayı Lutherci ocaklar endişe verici derecede gelişir ve bunun üzerine iki piskopos onlarla mücadele edebilmek için anlaşırlar. Yıllar geçer, yaşlanırlar ve "kendilerinden sonrasını" hazırlamaya başlarlar. Artık yetilerinin sonuna yaklaşmış Pálsson, istikbal vadeden bir genç olan Gissur Einarsson'u seçer, ama bu genç ondan habersiz Protestanlığa geçmiştir. 1539'da III. Christian *Ordinatio ecclesiastica*'yı Danimarka krallığının tamamında uygulamaya karar verir. Bu dönüşümü yönetmekle görevlendirilen vali güç kullanmaya karar verir ve Pálsson'a saldırır, ama Pálsson kazanır. Bunun üzerine III. Christian, Gissur Einarsson'u çağırır ve Lutherci imanından haberdar olunca onu Skálholt yöneticisi atar. Pálsson nihayet durumu anlar ve Arason'la beraber örgütlenir. Şiddetli bir çatışma çıkar; 1541'de Pálsson tutsak düşer ve ölür; 1548'de Gissur da ölür. Geriye bir tek Hólar'daki kalesinde Arason ve III. Christian'ın son Katolik ocaklarını söndürme arzusu kalır. Gissur'un yerine Marteinn Einarsson geçer ve durum baştaki noktaya döner, yani Skálholt, Hólar'la karşı karşıya gelir. Söz konusu olan bir klanlar ve hıyanetler hikâyesidir ve Luthercilerin arasında sonuçlanır. 7 Kasım 1550 günü Arason'un ve iki oğlunun kelleleri uçar. Katolik Kilisesi açısından bir bölüm kapanır ve Danimarka tahtının kasalarına biraz daha altın girer.

Lutherci etki

Bkz. Din Devrimi, s. 181; Katolik Reformu ve Karşı-Reform, s. 192

Osmanlı İmparatorluğu

Alberto Ventura

Konstantinopolis'in fethinden ve fatihi II. Mehmet'in ölümünden sonra, Osmanlı İmparatorluğu kaderini belirleyecek, zor bir konsolidasyon sürecinden geçmek zorunda kalır. Padişahlardan II. Beyazıt ve I. Selim bu hassas göreve eğilirler ve devletin yapısını güçlendirip onu genişletmeye devam ederler. İmparatorluğun en büyük haline ulaşması Kanuni Sultan Süleyman zamanında gerçekleşir; bu dönemde Viyana kapılarına ulaşılır ve Akdeniz'de hâkimiyet kurulur.

Fatih'in Halefleri: II. Beyazıt

1481'de Konstantinopolis fatihi II. Mehmet'in (1432-1481) ölümü, Osmanlı İmparatorluğu için çok kritik bir aşamanın başlangıcıdır. Yeni padişahın tahta geçişi sorunsuz değildir. Resmi veliaht Beyazıt (1447-1512), babasının son zamanlarında onunla ihtilafa girer ve padişahın onun yerine diğer oğlu Cem'i veliaht ilan etmek istemiş olması muhtemeldir. II. Mehmet'in ölümü üzerine –bazılarına göre Beyazıt onu zehirletmiştir– iki kardeş arasındaki çatışma kaçınılmaz görünür. Askeri çatışma Cem'in aleyhine gelişir ve o da rakip Hanedan Mısır Memluklerine sığınmak zorunda kalır. Kardeşine karşı yeni bir girişim de başarılı olmaz ve Cem, sığındığı kişilerin Osmanlı İmparatorluğuna karşı onu koz olarak kullandığı bir sürgün hayatı yaşamak zorunda kalır. Önce Rodos'ta tutulur, sonra Fransa'nın çeşitli bölgelerine nakledilir ve nihayet 1489 ile 1495 yılları arasında Papa VIII. Innocentius (1432-1492) ve Papa VI. Alexander'in (1431-1503) misafir-tutsağı olur. Tekrar Fransızlara devredilir ve Kral VIII. Carlos (1470-1498) ondan Türklere karşı yeni bir haçlı seferinde yararlanmak ister, ama Cem 24 Şubat 1495 günü Napoli'de ölünce proje suya düşer.

Cem Roma'da

Osmanlı tarihinde Beyazıt-ı Veli olarak geçen II. Beyazıt'ın (1481-1512) dönemi, imparatorluğa babasının planladığından çok farklı bir yön verir. Dindar bir Müslüman olan II. Beyazıt, Türk aristokrasisinin hırslarını sınırlamakla uğraşır ve toplumun dindar kesimleriyle yüksek seviye askeri ve idari makamlar için İslam bağlamında tarikat gibi bir örgütlenmede yetiştirilen Balkanlı genç Hıristiyanlardan oluşan devşirmelere imtiyaz ve güçlerini iade eder. II. Beyazıt'ın uzun dönemi boyunca devletin idari yapısı yeniden düzenlenir, maliyeye çekidüzen verilir ve başşehir büyük bir ekonomik gelişme dönemi geçirir. II. Beyazıt barışsever olarak tanınması-

Kırılganlık dönemi

na rağmen imparatorluğunun sınırlarını genişletmeyi başarır. Onun döneminde kara orduları Hersek'i fetheder ve Baltık'a kadar uzanırlar (1483-1484). Cenevizli uzmanların da yardımıyla donanma güçlenir ve Venedik'in üstünlüğünü aşındırmaya başlar. Ancak II. Beyazıt, Mısır ve Suriye Memlukleri ve İran Safevileri gibi Osmanlı'yla sınırı olan diğer Müslüman imparatorluklarına karşı eşit derecede başarılı olamaz, birkaç diplomatik eylemle ve dış baskılara karşı koymak için birkaç girişimde bulunmakla yetinir. Gerilimleri sakinleştirmekte gösterdiği bu başarısızlık düşüşüne neden olur. II. Beyazıt ölümünden birkaç ay önce, oğullarından biri olan Selim tarafından tahttan indirilir ve sürgüne gönderilir.

I. Selim'in Dönemi

Yavuz Sultan I. Selim, lakabından da anlaşılacağı üzere hedeflerine ulaşmakta acımasız davranır. İmparatorluğa istikrar kazandırmak ve tehlikeli ihtilaflara engel olmak için kardeşlerini ve hatta kendi çocuklarından da dördünü katlettirir ve emrindeki herkese çok katı davranır.

Görece kısa döneminde gösterdiği kararlılık özellikle imparatorluğun Müslüman hinterlandını sağlamlaştırmaya yöneliktir. Kafkasya ve Mezopotamya (1514) hâkimiyeti konusunda Osmanlılarla rekabet halinde olan ve Şii olduklarından dinsel bakımdan Osmanlıların karşıtı olan İran Safevilerinin ordusunu ağır bir yenilgiye uğrattıktan sonra, Selim'in birlikleri Memluklere karşı daha da kesin bir zafer kazanır (1516) ve böylece bir yandan İranlı düşmanlarına karşı daha sağlam bir sınır, diğer yandan da Osmanlı'nın bundan sonraki genişlemesi için yaşamsal stratejik önemdeki Suriye ve Mısır elde edilir. Kutsal Mekke ve Medine şehirleri de imparatorluğa katılır ve böylece devletin dinsel meşruiyeti biraz daha artar.

Memluklere karşı zafer

Mısır ve Arabistan'ın fethi sayesinde Osmanlı İmparatorluğunun da Kızıl Deniz'e ve dolayısıyla Hint Okyanusuna bir çıkışı olur. Az çok aynı zamanlarda Hint Okyanusu, Portekizlilerin baharat ticaretinin kontrolünü ele geçirmek için denizcilik ve ticaret faaliyetlerindeki yayılmacılıklarının sahnesidir. Dolayısıyla, Hıristiyanlıkla Osmanlı İmparatorluğu arasındaki karşıtlıkta, Akdeniz ve Balkan cephelerine ek olarak yeni bir cephe açılmış olur.

Avrupa'da yayılmaya gelince, I. Selim'in dönemi durağanlık arz eder, ama bu kısa süreli olacaktır ve Osmanlılar tekrar Hıristiyan diyarlarında genişlemeye devam edeceklerdir.

Kanuni Sultan Süleyman ve Osmanlı Gücünün Zirvesi

Sultan Selim'in, Avrupalıların Muhteşem, Türklerin de Kanuni olarak bildiği oğlu Süleyman'ın (1495-1566) uzun dönemi devletin kanunlarının ve yapısının

tam olarak olgunlaştığı ve sonraki yüzyıllarda Osmanlıların izleyeceği idari, sosyal ve askeri modelin tanımlandığı dönem olarak hatırlanır.

Ancak Süleyman'ın dönemi aynı zamanda imparatorluğu o âna kadar görülmemiş bir büyüklüğe taşıyan yeni fetihlerin de dönemidir. Padişahın ana hedefi gene Avrupa'dır ve bu alanda geniş çaplı askeri harekât yürütülür. Artık düşman küçük sınır krallıkları değil, Türk tehdidine karşı Hıristiyanlığın gerçek kalesi Kutsal Roma İmparatorluğunun kendisidir. Osmanlılar ve Habsburglar arasındaki çatışmanın ilk sahnesi, resmen Jagiello Hanedanı altında bağımsız ama fiilen iki güç arasında tampon memleket olan Macaristan'dır. Bu fetih hattı boyunca Türkler önce Belgrad'ı (1521) fetheder, sonra da II. Lajos Jagiello 'nun (1506-1526) ölümüne sahne olan ezici Mohaç zaferiyle (1526) Macaristan'ın bağımsızlığına son verirler. Osmanlı ilerleyişine karşı direnişin etkisiz olmasının nedenleri, yerel aristokrasi içindeki bitmez tükenmez çatışmalar ve Hıristiyan tepkisinin birlikteliğini zayıflatan Protestan reformunun etkisidir.

Avrupa hedefi

Anadolu'da isyan çıkması üzerine memlekete dönen Süleyman Macaristan'a doğrudan el koymaz, yönetimini yerel bir prens ve derebeyi olan Janos Zápolya'ya teslim eder; memleketin kuzey kısmı ise Habsburg hâkimiyetinde kalır. Kısa süre sonra çatışmalar yeniden başlar ve Avusturya'yla çatışmada Osmanlılar kazanır ve düşmanı kapılarına kadar kovaladıkları Viyana'yı kuşatırlar (1529). Avusturya'nın başşehrinin düşmemesinin tek nedeni, Süleyman'ın ordusunun operasyon üslerinden çok uzak olması ve kışı geçirmek için çekilmek zorunda kalmasıdır. Ancak o kudretli ordunun tehdidi Avrupa'nın tamamını alarma geçirir. Hıristiyan güçlerinin bu duruma cevabı, Katoliklerle Protestanlar arasındaki düşmanlığa geçici olarak da olsa son vermek üzere Regensburg Toplantısını (1532) düzenlemektir. Ancak cevap etkisizdir; sonraki yıl, sonuç vermeyen askeri bir çatışmadan sonra bir barış antlaşması imzalanır, ama uzun ömürlü olamaz. Nitekim 1541'de yeni Osmanlı harekâtı Macaristan'ın ilhakı ve Avusturya'yla Türkler arasında doğrudan temasla sonuçlanır. O andan itibaren ve yüzyılın sonuna kadar, iki imparatorluk büyük muharebelere neden olmadan karşı karşıya gelmeyi tercih ederler, çünkü her ikisi de arkalarındaki daha dişli düşmanların varlığından tedirgindirler. Bu düşmanlar Habsburglar için Fransa, Osmanlılar içinse İran'dır.

Viyana kuşatması

Deniz Hâkimiyeti

Deniz cephesine gelecek olursak, 16. yüzyıl Osmanlı deniz gücünün kendini kesin olarak kabul ettirdiği yüzyıldır. Türk donanması Mısır ve Suriye'ye sahip olduğu için yeni üslerini kullanıp Kızıl Deniz üzerinden Hint Okyanusuna uzanır ve Portekiz gemilerine karşı eylemde bulunur. 1530'lu ve 1540'lı yıllarda

Osmanlılarla Portekizliler Hint Okyanusunun, Kızıl Denizin ve Basra Körfezinin sularında birçok defa karşı karşıya gelirler. Bütüne bakıldığında kesin bir sonuç yoktur. Portekizlilerin yelkenli gemi ve top hususlarındaki üstünlüklerinden de dolayı Osmanlılar yeni gelen Portekizlileri Hint Okyanusu'ndan kovma hedeflerine ulaşamazlar. Buna karşılık Portekizliler, onlara Asya'dan Avrupa'ya olan baharat ticareti üzerinde etkili bir tekel kurmayı mümkün kılacak olan Aden ve Kızıl Deniz kontrolünü ele geçiremez.

Portekizlilerle karşı karşıya gelmek

Ancak en kalıcı sonuç Akdeniz'de elde edilir. Cezayirli amiral-korsan Barbaros Hayrettin'in (y. 1466-1546) imparatorluğa kendi isteğiyle biat etmesi, İstanbul'a Fas hariç fiilen bütün Kuzey Afrika'nın kontrolünü verir (1518). Böylece İstanbul'a Akdeniz'in güneybatı kıyılarının tam kontrolünü sağlayan ve devamlı akınlarla Hıristiyan Avrupa'nın kıyı milletlerini tehdit eden, Hayrettin'in yardımcısı Turgut Reis (Dragut) veya Calabrialı hain Ulug Ali (İtalyan kaynaklarında Occhiali diye geçer) gibi Hayrettin'in izinde olan Kuzey Afrika korsanlarının dönemi başlar.

Hıristiyanların nihayet 1571'de kurabildikleri, başta İspanyol ve Venediklilerden oluşan, günümüzde de çığır açıcı bir olay olarak görülen Kutsal İttifakın İnebahtı deniz zaferine yol açan koalisyon, aslında stratejik olarak önemli bir sonuca yol açmaz. Bu olayın olağanüstü olduğu kesindir, çünkü bir yandan papalık diplomatik faaliyetlerle sıklıkla aralarında çatışma halinde olan devlet ve şehirleri yan yana getirebilmiştir, öte yandan da Osmanlıların iki yüz gemi kaybetmesine neden olan askeri bir başarı kazanılmıştır. Ancak o ittifak uzun sürmez ve birkaç yıl içinde Türkler donanmalarını yeniden inşa ederler ve 1574'te Tunus'u İspanya'dan alıp Akdeniz üzerindeki mutlak hâkimiyetlerini yeniden kurmayı başarırlar.

Rakipsiz hâkimiyet

Bkz. Avrupa'nın Kimliği, s. 30; Ordular, Silahlar, Müstahkem Yapılar, s. 48; Denizler Hâkimiyeti, s. 69; Doğuda Avrupa Varlığı, s. 76; Akdeniz, s. 248

Din Meseleleri: Reform ve Karşı-Reform

Din Devrimi

Elisa Novi Chavarria

Uzun zaman boyunca kilisenin istismarlarına bir tepki olarak görülen Protestan Reformu aslında Modern Avrupa'yı sıkıntıya sokan derin bir dini buhranın işaretidir. Reformcuların, insan ve gereksinimlerinin yeni bir anlayışı bağlamında ileri sürdükleri fikirlerin, matbaa ve yerel dillerin kullanımı sayesinde hızla yayılması, o zamana kadar Avrupa'da var olmuş olan dinsel birliğin parçalanmasına neden olur. Bunun sonucunda mezhep kiliseleri ve dinle siyaset arasında daha sıkı bir ilişki doğar.

Reformun Kaynakları ve Anlamları

Geleneksel tarihyazımında uzun zaman boyunca, Protestan Reformunun ve bunun sonucunda Hıristiyan dünyasının bölünmesinin Kilise istismarlarına, Kilisenin aşırı dünyevileşmesine, din adamlarının yolsuzluklarına ve papalığın aşırı hırslarından dolayı dini mevkilerin para karşılığı ve haksız olarak elde edilmesine tepki olarak kaynaklandığı düşünülegelmiştir. Aslında bu nedenlerin her birinin geçerliliğini reddetmeden bile, günümüzde Reformun kaynaklarının daha geniş kültürel, sosyal ve siyasi referanslar çerçevesinde ve Kilisenin kendi iç dinsel krizinin daha genel bağlamında aranması gerektiği düşünülmektedir. Reformun en başta yeni bir dindarlık gereksiniminin ve geniş mümin kitlelerinin Hıristi-

Dinsel buhran

yan hayatının baştaki sadeliğine dönüş hayalinin ifadesi olduğuna ilk defa ışık tutan meşhur Fransız tarihçi Lucien Febvre (1878-1956) olmuştur. Febvre'in kendisinin ifade ettiği gibi: "16. yüzyılın başlarında, insan topluluğunun evriminin son derece ilginç bir ânında, Reform dini duyguların derin bir değişiminin işareti ve sonucu olmuştur [...] Avrupa'daki binlerce Hıristiyanın genellikle 'imanın sapkınları' denen kişilerin doktrinlerini benimsemelerinin tek nedeni Roma Kilisesinden ayrı Kiliseler yaratmak değildir. Kiliseden ayrılmak bu kişilerin ne amacı ne isteğidir. Tam tersi, samimi arzularının Kiliseyi başlangıçtaki haline geri getirmek olduğunu iddia ederler. Bundan dolayıdır ki 'reform'dan bahsederler ve Kiliseye havariler zamanındaki 'şeklini' iade etme ihtiyacını derinden hissederler."

Birkaç yıl sonra, Augustinusçu rahip Martin Luther (1483-1546) veya yenilenme şevki Avrupa'nı, birçok yerinde geniş bir şekilde yankılanan rahip Huldrych Zwingli (1484-1531) gibi din adamları bu fikirleri yaymaya başlarlar.

Hıristiyanlığı yeniden düşünmek

Birkaç onyıl içinde, farklı şekillerde ve oldukça değişken derecelerde, gerçek bir dinsel duygu devrimi Eski Kıtayı kaplar ve bu devrim her biri kendi dogmalarına ve ritüellerine sahip olan Kiliselerin kurulmasıyla sonuçlanır. Bu kiliseler eski dinsel birliği ortadan kaldırır ve kıtayı iki bölgeye ayırır: Katolik kalan bölge ve İskandinavya'yı, Almanya'nın ve İsviçre'nin büyük bir kısmını, Hollanda'yı ve İngiltere'yi kapsayan Protestan bölgesi. Fransa, İtalya ve İspanya gibi sağlam ve yerleşik Katolik gelenekli memleketler bile bu durumdan muaf kalmaz. Üstelik Reform, Avrupa kültürünün en derin düzeyinde doğar. Nitekim ince ama derin bir bağ Protestanlığı Rönesansın büyük kültürel hareketine bağlar. Hümanizm, başlangıca dönüş hayaliyle, İncil yorumuna uygulanan modern filolojinin doğuşuyla, İncil'in sözünün saflığına ve boş batıl inançlarla örtülmemiş bir dine çağrısıyla, Kilisenin otoritesine ağır bir darbe vurmakla kalmamış, özellikle Avrupa kültürünün Reformun protestosunun unsurlarını özümseyebilmesi için gerekli şartları da yaratmıştır.

Reform ve Rönesans

Zaten dinsel yenilenme ihtiyaçları *devotio moderna* [*modern iman*] hareketinde ve en meşhur temsilcisi Rotterdamlı Erasmus (y. 1467-1536) olan Hıristiyan hümanizminin akımlarında ifade bulmuştur. Grekçe Yeni Ahidin Latince yorumlu baskısının yazarı (1516) olan Flaman düşünür, Hıristiyanlığın baştaki ruhuna dönebilmek için Kutsal Kitapları yüzyıllar süren cehalet ve batıl inançların yarattığı kabuk ve hatalardan arındırmak gerektiğini düşünür. Erasmus, *Enchiridion militis Christiani* [*Hıristiyan Şövalyesinin El Kitabı*] (1504), Laus Stultitiae [*Deliliğe Övgü*] (1511), *Institutio principis christiani* [*Bir Hıristiyan Prensinin Eğitimi*] (1516) ve 1524'te Luther'in insanın hür bir şekilde hareket etmesinin imkânsızlığına dair iddiasına karşı yayımladığı *De libero arbitrio* [*Özgür İradeye Dair*] gibi

Rotterdamlı Erasmus

yazılarında, sayesinde her müminin Tanrı'yla doğrudan bir bağ kurabileceği, rahip aracılığı olmaksızın insanın içinde yaşanılan imanın önerimsel değerini gösterir. Bunlara ek olarak papalık sarayına hâkim yozlaşmaya ve dinin bütün gösteriş unsurlarına karşı keskin bir polemik yürütür. Çalışmaları, Hıristiyan özgürlüğü doktrininin en ikna edici ifadesi sayılabilir ve başta Reginald Pole (1500-1558), Gasparo Contarini, Giovanni Morone ve Gerolamo Seripando çevresindeki yüksek düzey din adamları grubu olmak üzere Roma'nın reform çevrelerinde büyük etkisi olacaktır.

Ancak Reform siyasi motivasyonlarla da iç içe geçmiş olmasaydı başarılı olamazdı. Protestan hareketin diğer yerlere göre çok daha küçük ölçekte geliştiği İtalya'da bile bu alanda önemli olaylar olur. 1494'te Medici'lerin kovulmasından sonra Floransa'da Peder Girolamo Savonarola'nın (1452-1498) vaazları, Papa VI. Alexander'a (1431-1503) ve din adamlarının davranışlarının yozlaşmasına karşı bir protesto dalgasına neden olur. Başka yerlerde din ile siyaset arasındaki bağlar daha da aşikârdır. Almanya'nın bölgesel prensliklerinde, İsviçre'nin şehirlerinde ve daha da çok Anglikan Kilisesinde, modern devletlerin Kilise mülkiyetini sekülerleştirme ve yetkilerini dinsel ve Kilise alanlarına da yayma niyeti Reformun kök salmasında belirleyici rol oynar. Kilise ve papalığın yozlaşmasına karşı samimi ve derin bir tepkiden ve Modern Avrupa'nın tamamını sıkıntıya sokan daha genel bir dinsel kimlik krizinden kaynaklanan Protestanlık, insanın ve maneviyatının yeni bir algısını ifade eder ve dini 16. yüzyılın sosyal hayatının yeni ihtiyaçlarına ve değişmiş şartlarına daha uygun hale getirir.

Din ve siyaset

Martin Luther

Martin Luther'in protestosu olmasaydı dinsel kaynaşmaların katı kilise kurumlarına ve kesin doktrin tanımlamalarına nasıl dönüşeceğini tahmin etmek zordur. Durumun patlama potansiyeli zaten yüksekken, Luther'in eylemleri muhteşem bir yangın çıkartabilecek bir kıvılcım olur. Luther Saksonya'da görece hali vakti yerinde bir ailenin oğlu olarak dünyaya gelir. Ufak bir maden işletmecisi olan babası onun hukuk okumasını ister, ama dramatik bir günah ve insanın zavallılığı algısı genç Luther'i Augustinusçu tarikatına katılmaya sevk eder.

Formasyonu

Çok katı olmasına rağmen manastır hayatı bile onun hemen hemen ulaşılmaz gördüğü manevi kurtuluş endişesini ortadan kaldıramaz. Luther, insanın tabiatı gereğince kötü olduğunu, herhangi bir rahatsızlık duymadan günah işlediğini ve ebediyen mahvolmasına neden olabilecek kabahatlerini unuttuğuna inanır. İnsanın kendine uygulayabileceği hiçbir ceza Tanrı'nın gazabından kurtulmaya yeterli değildir; üstelik Kilisenin Haçlı Seferlerinden beri uyguladığı endüljans doktrini ona güvenilir

Günah saplantısı

gelmemektedir. Buna göre, azizler kendi kurtuluşları açısından fazla sevap toplamışlardır ve bu hazineye Hazreti İsa'nın Aziz Peter ve haleflerine kullansınlar diye bıraktığı sayısız sevap eklenmelidir. Dolayısıyla, Kilisenin kullanabileceği endüljans serveti bitmez tükenmezdir ve tartışmalı bir doktrine göre, papanın otoritesi Araf'taki ruhlara da uzanır ve bu ruhların cezaları onların lehine endüljans elde edecek, hayatta olan dinibütün birisi tarafından azaltılabilir veya iptal bile edilebilir. Luther 1511'de tarikatının bazı işlerini halletmesi için Roma'ya gönderilince, endüljans elde etmek için bütün yolları izlemeye karar verir. Kutsal yerleri ziyaret eder, kutsal emanetler karşısında dua eder ve Kutsal Merdiveni dizüstü tırmanır. Rivayete göre, Merdivenin en üst basamağına vardığında ayağa kalkar ve "Doğru mudur acaba?" diye sorar. Luther o kadar büyük bir çaresizliğe kapılmıştır ki, –kendisinin de söylediği gibi– Tanrı'dan nefret etmeye başlar. Zihnindeki günah saplantısını dağıtmak için, onu daha sonraları da destekleyecek olan Alman Augustinusçuların piskopos yardımcısı Johann von Staupitz, onu üniversitede teoloji tahsiline yöneltir ve Luther, Saksonya Büyük Seçmeni Bilge III. Frederick'in kısa zaman önce meşhur bir üniversite kurduğu Wittenberg'de doktorasını tamamlar.

İlk derslerinden birinde, XXII. ilahi ve özellikle İsa'nın haça gerildiğinde söylediği "Tanrım, Tanrım, neden beni terk ettin?" sözlerini zikreden ilk dizesi ona derinden etki eder. Nasıl olur da Tanrı, İsa'yı terk eder? Aslında bu Luther'in gayet iyi bildiği bir duygudur; Âdem'in oğlu olarak kirlenmişliği onu Tanrı'dan ayırmaktadır. Ancak İsa kirli değildir; aslında günahsız olan İsa insan sevgisinden dolayı kendini günahkâr kılmış ve insanların Tanrıdan sonsuz uzaklıklarını bile paylaşacak kadar onların kirlenmişliğini üstlenmiştir. Dolayısıyla insanlar, kaçınılmaz olarak kirli arzularla dolu ve günaha batmış olsalar da kendilerini kurtarabilirler ve Tanrı sadece hüküm veren korkunç bir hâkim değil, aynı zamanda merhametli bir kurtarıcıdır. Tanrısallığın bu iki tezahürü ona malum olur. Daha sonra Luther'in dediği üzere: "Tanrı'nın adaleti ile 'İmanla aklanan yaşayacaktır' (Romalılar, I, 17) arasındaki karşılıklı ilişkiyi keşfettiğimde, tanrısal adaletin, tanrı'nın lütuf ve merhametiyle bizi mazur gördüğü adalet olduğunu anlamaya başladım."

Tanrı'nın lütfu kuramı

İmanla mazur görme meselesi başlı başına Luther'in Roma Kilisesinden ayrılmasına neden olacak bir husus değildir; kırılmaya neden olan endüljans pratiğidir.

Luther'in 95 tezi

1514'te zaten Magdeburg ve Halberstadt piskoposu olan Albert von Hohenzollern (1490-1545), Almanya'nın en önemli piskoposluğu olan Mainz piskoposluğunu da elde etmek için mücadele eder ve bu sayede imparatorluk şansölyesi

ve imparatorluk büyük seçmeni olur. Mevki konsantrasyonundan kaynaklanan istismar aşikârdır ve papalık papanın izni için, piskopos olmak amacıyla ödediği 14 bin düka altına ek olarak 10 bin düka altını daha talep eder. Ödeyeceği muazzam bir miktar olduğundan, Albert Augsburg'un büyük bankerleri Fugger ailesinden borç alır. Borcu ödeyebilmesi için Papa X. Leo ona bölgesinde sekiz yıl boyunca endüljans çıkarma hakkı tanır. Amaç, Roma'daki San Pietro Bazilikasının inşasıdır; bu amaçla elde edilen miktarın yarısı kilise inşası için kullanılacak, diğer yarısı Alman din adamında kalacaktır. Ancak parayı toplamakla görevli keşişler ve vaazları yönetme görevi verilen Dominiken Tetzel o kadar kaba saba hareket ederler ki, içinde faaliyet gösterdikleri sınırların epey ötesinde de rezalet çıkar. Endüljansları tanıtmak için kullandıkları kafiyeli mısralar meşhur olur (Türkçesi mealen: "Para kutuda zıplayınca, ruh göğe uçar.")

Endüljans fiyatı

Luther bu konudaki şüphelerini bazı vaazlarında zaten ifade etmiştir. Teoloji doktoru olarak görüşlerini ifade etmeye ve savunmaya hakkı olduğundan, tezlerini matbu olarak Latince yayımlar ve meşhur bir teologun görüşlerini akademik dünyada serbestçe yayabileceğine dair geleneğe dayanarak, 31 Ekim 1517 günü bunları Wittenberg Şatosunun kapısına asar. Tezlerini oluşturan 95 maddede, Luther fakir Alman halkını sömüren bağış toplayıcılarının aşırı isteklerini protesto eder; papanın Araf'taki ruhların üzerindeki yetkisine dair şüphelerini ifade eder ve papayla Kilisenin sadece kendilerinin koymuş oldukları cezaları kaldırabileceklerini iddia edip "insanların kahrolası ve günahkâr [*endüljans*] doktrinini" (yani ilahi vahiy sonucu olmayan) kınar. Luther bir de sadece günahın cezasından sakınmak isteyen günahkârın affedilemeyeceğini iddia eder. Bir günahkâr sadece günahın kendisini dert edinip günahın kendisinden korkmalıdır ve tek kurtuluş İsa'nın hayat veren sözünde ve bu söze imanda yatar.

31 Ekim 1517

Luther'in Tezlerinin Yayılması

Doksan beş maddenin asılmasından sonra şaşırtıcı bir beceriyle kullanılan yepyeni matbaa sanatı sayesinde de tartışma hemen yayılır. Broşürler, ithamlar, hakaretlerle apolojiler ve bunlarla beraber yayımlanıp okuma yazması olmayanlar tarafından da anlaşılabilecek hicivsel resimler Almanya ve komşu memleketlerde yayılır. Almancaya çevrilen 95 madde o derece yayılır ki, zanaatkârlar ve çiftçiler de bunlardan veya en azından ana fikrinden haberdar olurlar. İnsan sadece kutsal kitaplara inanmalıdır; gerisi – teologların yorum ve doktrinleri, papa mektup ve fermanları – değersizdir. Bir defa daha, Luther'in doktriniyle, imanı kutsal kitapların yaygınlaştırılması yoluyla canlandırma ihtiyacını ifade eden Rotterdamlı Erasmus'un görüşleri arasında benzerlikler olduğu görülür. Erasmus'un

Luther ve Erasmus

1522'de okullarda Latincenin öğretilmesi için yazdığı *Colloquia* [*Konuşmalar*] adlı eserinde, dinsel şekilcilik tekrar tekrar aşağılanır; kutsal yer ziyareti ve dilek hediyeleri gereksizdir, bir Hıristiyan'ın yapması gereken hayır işleridir; Hıristiyanlık, Paskalya öncesi orucunda tereyağı ve peynirden kaçınmak değil, karşısındakini sevmektir. Her ne kadar büyük hümanist daha sonra isyankâr sayacağı bir tavırdan kaçınacaksa da, o zamanlar kendini bu protestoyla uyum içinde hisseder ve gösterdiği ilginin Lutherci doktrinlerin yayılmasını kolaylaştırdığı kesindir.

Luther'in tezleri Almanya'nın büyük halk kitlelerine ulaşır ve bu bakımdan Protestan reformunun anlamı Avrupa toplumunun o yıllarda yaşamış olduğu değişimlerle ilişkilendirilebilir. Şövalyeler, imparatorluğun prenslerinin ve Alman şehirlerindeki burjuvazinin yeni elde etmiş olduğu güç karşısında zayıflamış bir sınıftır. Tüccarlarla zanaatkârlar ise o yılların ekonomik büyüme ve yeni kentsel oluşumları sayesinde güçlenmişlerdir. Köylülerin hayat şartları, feodal tepki ve burjuvaların kırsal kesime girişi gibi zıt ama aynı anda gerçekleşen nedenlerden dolayı kötüleşmiştir. Ancak dinsel duyguların gücü dikkate alınmadığı takdirde, bu kadar farklı olup aynı yıllarda çalkantı ve şiddetli isyanların patlamasına neden olan değişik çıkarların itici gücüyle hareket eden sınıf ve grupların Reforma neden bu kadar derin bir şekilde bağlandığı anlaşılmaz. Reform yeni ümitler canlandırır ve bu sınıfların kurtuluş ve yükselişleri için yeni yollar açar gibidir ve aynı zamanda herkesin anlayabileceği, basit bir iman gereksinimini tatmin eder. Kurtuluş, başlangıç günahı için bedel ödeyen İsa sayesinde imanla elde edilir; hakikat, teolog ve kuralcıların geliştirdiği doktrin ve dogmalarda değil, Tanrı'nın gönderdiği kutsal kitaplardadır.

Reform ve toplum

Luther'in görüşleri, Kilisenin yüzyıllardır dayandığı yapının temellerini sarsar ve buna ek olarak *sakrament*'lere [*ayin işlemi*] eleştiriler ek sarsıntılar yaratır, çünkü ayin işlemi olarak Luther sadece vaftiz ve komünyon [*ayinde, Hz. İsa'nın vücut ve kanını temsilen kutsal ekmek ve şarabın paylaşılması*] işlemlerini Hz. İsa'nın kendi tarafından kullanıldığı için tanırken, diğerlerini sadece batıl inançların bulaştığı maneviyatı yükseltici törenler sayar. Pazar ayini bile tartışmaya açılır. Luther'e göre herhangi bir fedakârlık yoktur, nitekim komünyon şükran anlamına gelir ve ayini gerçekleştiren, ekmek ve kanı İsa'nın vücut ve kanına çevirme mucizesini gerçekleştiremez. Bu iki *sakrament*'te Tanrı'nın gerçek mevcudiyeti varsa bu sadece Tanrı'nın her yerde var olmasından kaynaklanmaktadır. Böylece komünyon işlemi tekrar "Rabbin yemeği," yani Tanrı'yla birlik ritüeli olmalıdır. Bu birlik, rahiplik konumu reddedildiğinden daha da sıkıdır. Tanrı'nın temsilcisi, cemaatin belirli bir görev verdiği bir Hıristiyan olup resmi bir rahip değildir, çünkü bütün Hıristiyanlar aslında rahiptir. Bütün Hıristiyanların rahip oldukları doktrini, Kilise hiyerarşisini temelden yıkar. Böy-

"Rabbin yemeği" olarak Komünyon

lece Luther insanla Tanrı arasında değişik bir ilişki kurar. Tanrı hükümdardır ve nasıl ki dünyevi haksızlıklar birçok defa adil ve müşfik kralın iradesine karşı yapılmış kötü nazırların işiyse, aynı şekilde ruhban sınıfı müminle Rab arasına girmiştir. Ancak her şeye muktedir olan Tanrı'ya aracısız ulaşmak mümkündür.

Mümin ve Tanrı

Tarihçi Febvre de Kral Hz. İsa'nın tek ve ilahi ihtişamını yücelten bu dinsel şevkle, kralın otoritesini kısmen üzerlerine almak isteyen büyük feodal derebeylerin baskısını kaldırmaya yönelik o zamanın mutlakiyetçi eğilimleri arasındaki paralelliği göstermiştir.

Kilise Luther'in Tezlerini Kınar

Luther'in takipçilerinin sayısının hemen artması, ondan önceki sapkınların başına geldiği gibi sözlerinin bastırılmasını engeller. Roma, çeşitli hesaplar sonucunda ihtiyatlı bir tepki gösterir ve Luther'in 41 hatasını kınayan fermanının yayımlanması 15 Haziran 1520'yi bulur. Fermanın ilk sözleri *Exsurge Domine*'dir [*Diril Tanrım*]: "Diril Tanrım ve davana sahip çık [...] Bir yabandomuzu bağını mahvediyor [...]" Ancak 10 Aralık günü fermanın bir nüshası papalık kanunlarıyla beraber Wittenberg'de yakılır. Kırılma artık açıkça ilan edilmiştir. Luther, müritlerinin ve özellikle prensi Bilge Frederick'in desteğinin verdiği güçle, en yüksek manevi otoriteye meydan okumuştur ve aynı şekilde ertesi yıl Hıristiyanlığın en yüksek dünyevi otoritesine de meydan okuyacaktır. 17 Nisan 1521 günü, çağrıldığı Worms toplantısında, yeni imparator V. Carlos'un huzurunda, yazdığı kitapları sahiplenmeye ve yazdıklarını teyit etmek isteyip istemediğini ilan etmeye davet edilir. İyice düşünerek cevap vermek için süre ister, ama ertesi gün sadece Kutsal Kitapların metni üzerinde hatalarının gösterilmesi üzerine söylediklerini geri çekmeye hazır olduğunu ilan eder. Bu dramatik sahneyi anlatan ilk matbu metne göre, bu noktada Luther, "Benim duruşum bu, başka bir şey yapamam," der. İmparator onu topraklarından sürgün eder. Worms'dan sonra Luther ortadan kaybolur. Onu kurtarmak için Bilge Frederick Luther'i kaçırtır ve Wartburg Şatosunda saklar. Luther de mecburi istirahatten yararlanarak, Kitabı Mukaddes'i Almancaya çevirir.

Worms Toplantısı

1522 sonbaharında İnciller basılır. Kutsal Kitapların tamamı olan *Die ganze Heilige Schrifft* ise 1534'te Wittenberg'de yayımlanır. Bu sadece dinsel açıdan büyük bir eser değildir. Saksonya şansölyeliğinin yüksek Almancasıyla yazılmış ve halk dilinin deyimleriyle zenginleştirilmiş bu eserle Luther Modern Almanya'nın edebi dilini oluşturur. Ancak bu noktadan sonra Luther'in eleştirileri, papadan ve Roma ruhban sınıfından ziyade, görüşüne göre aşırılıklarıyla reform davasını tehlikeye sokabilecek olan müritlere yönelir. Bunlar Andrea

Kitabı Mukaddes'in tekrar yazılması

Karlstadt (1480?-1541), Thomas Muntzer ve Franz von Sickingen komutasında Trier piskoposuna karşı 1522-1523'te harekete geçen şövalyelerdir. Luther "eskinin doğru kanunlarına" dönmek için, yani son zamanlarda yeniden konmuş ve daha da ağırlaşmış olan feodal bağlardan kurtulmak için ayaklanmış olan köylüleri daha da büyük bir şiddetle kınar. Luther'in ilan ettiği üzere, Hıristiyanların özgürlüğü "tümüyle dünyevi bir şey" değildir. Asilerin talep ettiği insanlar arasındaki eşitlik, "İsa'nın manevi krallığını dünyevi bir krallığa çevirme tehlikesi taşır." Bu noktada yazdığı risalenin başlığı *Dinsiz ve Kötü Çiftçi Çetelerine Karşı* olup, Luther'in onayladığı şekilde isyanı acımasız bir şekilde bastırmakta olan feodal prenslere "Şimdi kılıç zamanıdır, öfke zamanıdır" çağrısında bulunur. Zaten o andan itibaren Luther'in eylemlerinin amacı, doktriner katılıklar ve Kutsal Kitaplar harici kaynakların kullanımı dahil, Aziz Paulus'un yöneticilere tanıdığı otoriteye bağlı kalarak, Devlet Kilisesi olmak derecesinde prenslere tabi olacak bir Kilise disiplini inşa etmektir.

Zwingli ve Calvin

Reformun yayılmasının yöntemleri ve tarzı, geliştiği bölgelerin siyasi yapısına sıkı sıkıya bağlıdır. İsviçre Konfederasyonu topraklarında 1523'ten itibaren Zürih'ten yayılır. Evanjelik görüşleri yayan özellikle Huldrych Zwingli'dir (1484-1531). Erasmus tarzı hümanist formasyon almış bir rahip olan Zwingli, Luther'in metinlerini inceler ve doktrininin teolojik kapsamını, din adamlarının bekârlığının ve dinsel imge tapınmasının reddine ve Kutsal Kitapların üstünlüğüne dayandırarak geliştirir. Almanya'da da olduğu gibi, Zwingli'nin başarısı belediye kurumlarının güçlü desteğinden kaynaklanır. Nitekim Zürih'te siyaset ile din arasında güçlü bağlar söz konusudur. Belediye fermanıyla kiliselerdeki imgeler ve kutsal emanetler kaldırılır ve kapatılan manastırlar okul ve hastahaneye çevrilir; bunlara ek olarak kamu ahlakını denetleme mahkemesi kurulur. 1536'dan itibaren, Evanjelik eğilimli Fransız hümanisti Jacques Lefèvre d'Étaples'in (1450?-1537) müridi Wilhelm Farel, Cenevre kilisesini siyaset-cemaat temelleri üzerine örgütler.

Zwingli'nin formasyonu

Jean Calvin'in (1509-1564) bu şehre ilk gelişi de bu tarihte gerçekleşir. Calvin, Fransa'da Noyon'da doğar ve Paris'te felsefe ile hukuk öğrenimi görür, ama Kral I. François'nın (1494-1547) reformculara karşı baskısı sonucu Fransa'dan ayrılır. Kendi din anlayışının ilkelerini ve Kilisenin ideal örgütlenmesini anlattığı *Christianae religionis institutio* [*Hıristiyan Dininin Kurumları*] adlı eseri 1536'da Basel'de yayımlanır ve 1541'de Fransızcaya çevrilir.

Calvin'in formasyonu

Diğer reformcular gibi Calvin'e göre de Kutsal Kitaplar tanrısal kelamın tek kaynağıdır; ancak Luther'den farklı olarak kendisi, kaderin ön-

ceden belirlenmesi kuramının daha detaylı ve radikal ifadesi bağlamında insanın kaderinin Tanrı'ya bağlılığının altını çizer. Calvin'e göre Tanrı, İsa ve Kutsal Ruh aracılığıyla kendi esrarengiz ve tartışılmaz iradesiyle insanların bazılarına ebedi hayat, bazılarına da ebedi lanet verir. Seçilmişler günahkâr olmaktan çıkmaz, ama Tanrı'nın lütfuyla günahın ve nefse hâkimiyetin gerekliliğinin bilincine varırlar ve hayatları boyunca bu hâkimiyeti devam ettirmelidirler. Bu doktrin bağlamında insanın eylemleri kaderinin kurtuluş olarak belirlendiğinin sonuç ve delili sayılır. Bir Kalvinist, kendi içinde seçilmişler sınıfına dahil olmanın işaretlerini sürekli olarak aramak zorunda hissetmelidir. Bunun sonucunda, kendini her türlü eylemlere daha yoğun bir şekilde adar, çünkü dürüst çalışmayla elde edilecek başarı ve maddi refah, hayırlı kaderin delilleri sayılır.

Kaderin önceden belirlenmesi kuramı

Dolayısıyla Kalvinist anlayışa göre iman, faizle borç vermek veya bankerlik gibi Kilisenin geleneksel olarak kınadığı faaliyetleri mazur gösteren dinamik bir unsur olur. Calvin'in din ile parayı birbirine bağdaştırdığı bu fikirler ve fikirlerinin şehirlerdeki girişimciler ve meslek sahipleri arasındaki olağanüstü yayılışı, tarihçi Max Weber'i (1864-1920) modern üretken zihniyetin gelişmesinde Kalvinist düşünce ve teolojinin rolünün altını çizmeye sevk edecek olan unsurlardır. Etik anlayışında şehri, çalışmayı ve meslekleri çok yücelten Calvin, Cenevre'de kendi "azizler" cumhuriyetini bile örgütlemeyi başarır. On iki yaşlıdan ve on papazdan oluşan ve görevi vatandaşların ahlakını ve din adamlarının davranışlarını denetlemek olan *Concistoro* [*Danışmanlar Meclisi*] bunun en görünür kurumudur. Bu şekilde sosyal hayatın tamamı sıkı bir kontrole tabi tutulur. Şehirlerde hoşgörüsüzlük ve katılık hâkimdir. Kumar, gösteriler ve lüks yasaktır. Günahkârlar kiliseden ve fiilen kamu hayatından dışlanır. Ancak en çok ses getiren olay, Calvin'in sapkınlara karşı başlattığı mücadeledir. Bu mücadelenin en meşhur mağdurları arasında, Tanrı'nın tekil doğasının üçlü doğasına üstünlüğünü savunduğu için yakılarak idama mahkûm edilen İspanyol Doktor Miguel Serveto (1511-1553) vardır. Kalvinizm, reformcu matbaanın merkezi haline gelen Cenevre'den hızla Fransa'nın bazı bölgeleriyle, Macaristan'ı, Transilvanya'yı ve Hollanda'yı kapsayan geniş bir alana yayılır.

Kalvinizmin yayılması

Devlet Kiliseleri: Danimarka ve İngiltere Örnekleri

Danimarka'da hükümdar, Reformu aristokrasi ve ruhban sınıfının gücünü azaltmanın yolu olarak görür. 1535'te Kral III. Christian (1503-1559) devlet dini olarak Lutherciliği empoze eder, kilise kurumlarını lağvedip mülklerine el koyar. İngiltere'de Anglikan Kilisesinin doğuşu, modern devletin kurulmasının belirleyici unsuru sayılabilir. Bu doğuşa vesile olan olay, Kral VIII. Henry'nin (1491-1547) kendisinden

VIII. Henry'nin ayrılması

erkek çocuğu olmadığından, İmparator V. Carlos'un (1500-1558) teyzesi Aragon Hanedanından Caterina'yla (1485-1536) evliliğini iptal ettirmek arzusudur. Papa, çeşitli siyasi baskılar altında olduğundan buna karşı çıkınca, VIII. Henry parlamentonun 3 Kasım 1534'te kabul ettiği Üstünlük Kanunuyla kendini İngiltere Kilisesinin Yüce Başkanı ilan ettirir. Papanın hem vergi toplama hem de piskoposların atanması konularında yetkileri kaldırılır; manastırlar lağvedilir ve kilise mülkiyetinin yeniden dağıtılmasından yararlanacak olan asilzadelerin, tüccarların ve küçük toprak sahiplerinin oluruyla mülklerine el konur. VIII. Henry'nin reformu, esas itibariyle siyasi-anayasal temellidir. Henry'nin yaptığı, Roma Kilisesinden resmen ayrılıp teolojik esasına ilişmeden Anglikan Kilisesini doğrudan monarşiye bağlamaktır. Nitekim Katolikliğin bütün dogma ve ritüelleri aynen muhafaza edilir. Anglikanlığın Reform açılımı, 1549 ile 1552 arasında Luthercilik ile Kalvinizm karışımı olan resmi doktrin ve ritüelleri onaylayan halefi VI. Edward Tudor (1537-1553) zamanında gerçekleşir. İskoçya da, din adamı John Knox'un (1505?-1572) vaazları sayesinde Kalvinizme geçer, ama İrlanda inatla Katolik kalır.

Protestan Reformu ve Modern Dünya

Matbaa, reform fikirlerinin yayılmasında kilit bir rol oynar. Luther'in yazılarına ek olarak, Reform hareketi bağlamında muazzam miktarda kitap ve eleştiri veya teoloji içerikli broşürler üretilir ve bunlar Avrupa çapında o zamana kadar görülmemiş miktarda basılıp dağıtılır. Luther'in sözleri uzaklardaki Saksonya'dan İsviçre'ye, Danimarka'ya, İsveç'e ve papalığın merkezini barındırsa da yerli bir reform hareketine de sahne olan İtalya'ya ulaşır. 1520'li yılların başından beri büyük reformcuların eserleri özgürce dağıtılır. İlk başta orijinal eserler basılır, kısa süre sonra da yüksek tirajlara ulaşan çeviriler de dağıtılır. İtalyan şehirleri arasında, Venedik heterodoks içerikli malzemenin en önemli basım ve dağıtım merkezidir. 1559'da yasaklanan *Trattato Utilissimo del Beneficio di Christo* [*İsa'nın Çarmıha Gerilişine Dair Çok Yararlı Bir Kitap*] adlı eserin altı yıl içinde 40 bin nüsha olarak basıldığını hatırlamak yeterli olacaktır. Bu eser İtalya'daki Reform hareketinin temel eserlerinden olup, iman ve önceden belirlenmiş kader kavramlarının açıklamasını ele alır.

Reformu yayan metinler

Gezgin vaiz ve keşişler yeni fikirlerin, teolojik tartışmaların geleneksel mekânları olan üniversite sınıflarının ve manastır çalışma odalarının dışına taşmasına katkıda bulunurlar. Dinsel konularda seküler kültür çevrelerinde de tartışmalar olur. Örneğin Napoli'deki İspanyol ilahiyatçı Juan de Valdés (1490-1541?) veya Ludovico'nun kızı Fondi Kontesi Giulia Gonzaga'nın (1513-1566) çevresinde toplanılır. Ancak 1530'lu yıllarda iman meseleleri, Alpler'in ötesinden yenilikler ve önceden be-

Juan de Valdés ve İtalya'daki tartışma

lirlenen kaderle özgür irade, Modena, Lucca, Mantova ve Napoli gibi şehirlerde dokumacılar, marangozlar, kunduracılar ve dükkân sahipleri arasında da günlük tartışma konusu olur. Matbaa sanatının tam da o sıralarda ulaştığı teknik ilerleme olmadan reformcu fikirler bu kadar olağanüstü bir hızla yayılamazdı.

Gerçek bir kültürel devrim sayabileceğimiz bu sürecin diğer bir yenilikçi yanı da yerel dillerin kullanımıdır. Luther'in kendisi tarafından tercüme edilen İncil, herkesin erişebileceği bir metin olur. Protestan dini, İncil'in okunmasını zorunlu bile kılar ve bu bağlamda okuma yazma seferberliği başlatır. Birkaç onyıl zarfında, Avrupa okuryazar dağılım haritasında çok net bir sınır belirir. Kuzeyde, yani Reformun en çok yayıldığı bölgelerde, asil ve profesyonel sınıflardaki okuryazar oranları, Katolik Kilisesinin gücünü muhafaza ettiği Akdeniz Avrupa'sına göre çok daha yüksektir.

Bu hususlara Reformun getirdiği, modernliğe özgü diğer unsurlar da eklenebilir. Yukarıda da söylendiği üzere, ruhban sınıfı yeni doktrinlerin geliştirildiği ilk aşamada kilit bir rol oynamıştır. Daha sonra ise seküler kişilerin etik tercihleri ve pratik hayatı ilgilendiren teolojik meselelere doğrudan müdahale istekleri eşit derecede belirleyici olur. Üstelik din adamı aracılığının her çeşidinin ve sakramentlerin reddi, şahısların Tanrı'yla ilişkilerinin yeni şeklinin diğer unsurlarını oluşturur. Din meselesinin etik ve sivil hayat üzerindeki etkisi, daha sonra Rönesansla gelişecek olan kültürün sekülerleşmesi eğilimini tersine çevirecektir. Hümanizmin insanın yapabileceklerine dair inancı, dini duyguların sosyal hayatın bütün diğer unsurları üzerindeki üstünlüğü sonucunda tükenir gibi olur.

Günah çıkarma ve etik

Din temelli ayrımcılık maalesef zamanın Avrupa'sının tamamına yayılır. Bir taraftan Protestan Kiliseleri giderek sınırlı hale gelen doktrin ve kurallar bağlamında artan derecede katılaşırken, öte yandan Katolik dünyada dinsel hayat ritüel konformizmiyle kilise otoriterliği arasında sıkışır. Bu noktada Avrupa tarihinde dini nedenlerden kaynaklanan göçler ve hoşgörüsüz ortamlarda dinsel azınlıkların varlığı gibi yeni sorunlar belirir.

Bkz. Katolik Reformu ve Karşı-Reform, s. 192; Ruhban Sınıfı, s. 201; 16 ve 17. Yüzyıllarda Ortodoks Hıristiyanlığı, s. 222; Felsefe ve Protestan Reformu, s. 359; Reform ile Karşı-Reform Arasında Sanatlar, s. 812; Martin Luther ve Johann Walter, s. 1021; Protestan Dini Müziği, s. 1076

Katolik Reformu ve Karşı-Reform

Stefano Simoncini

16. yüzyıl boyunca, Hıristiyanlığın dokusu parçalanarak çeşitli Kilise ve manevi mezheplere bölünür. Zaten kurumsal olarak zayıf ve doktrin alanında tutarsız olan Katolik Kilisesi, ilk ânın şaşkınlığından sonra Trento Konsili ve Engizisyon sayesinde toparlanmayı başarır. Papalık bir yandan dinsel bölünmeden önce de var olan yenilikçi güçleri kabullenerek, öte yandan ana akımın sınırlarını çok katı bir şekilde belirleyerek, bir baskı ve otoriterlik hamlesiyle beraber ahlaki ve manevi bir diriliş gerçekleştirir.

Tarihyazımı terminolojisi

Katolik Reformu kavramının ortaya çıkması, Karşı-Reformu indirgemeci bir şekilde Katolik Kilisesinin Lutherci devrime karşı şiddetli muhafazakâr tepkisi olarak tarif eden 19. yüzyıl tarihyazımına tepkidir. Bu tarife göre, Karşı-Reform Engizisyon ve yasaklı kitaplar listesi gibi zorlamacı yollarla vicdan özgürlüğünü ezmiş ve bilimsel ilerlemeyi geciktirmiştir.

Bakış açıları

Buna ek olarak Karşı-Reform ekonomik ve politik bakımlardan da, "burjuva ve ilerici" Protestan reformunun ruhuna ters olarak "feodal-gerici" bir tavır takınarak 17. yüzyıldan itibaren Avrupa'nın Akdeniz bölgelerinin geriliğinin nedeni olmuştur.

İkinci Dünya Savaşından sonra özellikle Katolik tarafın girişimiyle bu yoruma getirilen revizyon, Reform ve Rönesans kavramlarını göreceleştirmeye çalışır. Buna göre bu iki kavram toplumun sekülerleştirilmesi yoluyla modernliğin başlatılmasıyla özdeşleşmez. Dolayısıyla Katolik Reformu, Kilisenin içinde kendi kendine oluşmuş ve kökleri de ortaçağda olduğundan Luther'in (1483-1546) ayrılışından öncesine dayanan manevi ve ahlaki bir yeniden doğuş hareketidir.

Bu bağlamda Katolik Reformu ve Karşı-Reform iki paralel ve bütünleyici harekettir.

Bu şekilde, ideolojik veya doktriner yönelimlerden ziyade, yapısal, sosyal ve kurumsal değişimlere dikkat eden bir tarihyazımı gelişmiştir.

Bu açıdan bakınca, önemli olan bir Katolik manevi değeriyle Protestan karşılığı arasındaki karşıtlığı belirlemek değil, ister Reformcu ister Katolik olsun, Avrupa'nın çeşitli bölgelerine ortak olan ve hem sivil hem kilise otoritelerine tabi olma sürecine şahitlik eden unsurları aramaktır.

Kilisenin Krizi ve Restorasyonu

15. yüzyılın sonlarına gelindiğinde İtalya kültürel ve sanatsal bakımlardan zirveye ulaşmıştır, ama aynı zamanda Avrupa devletleri arasında ancak 16. yüzyılın ikinci yarısında İspanya hâkimiyetiyle çözüme kavuşan çatışmaların sahnesine dönüşmesine neden olan bir siyasi krize maruz kalır. Bu bağlamda papalık, bölgesel devletinin güçlenmesine ve papalık Roma'sının kültürel hegemonyasını güçlendirme amacı güden güç politikasına hız verir. Bu politikanın maliyeti, manevi rehberlik rolü zaten ağır hasar görmüş Roma gibi bir şehir için muazzamdır. Artan masraflar, insafsız vergilendirmeye ek olarak, mevki sahiplerinin açgözlülüğü ve endüljans satışıyla karşılanmaya çalışılır.

Papa VII. Clemens (1478-1534) 1527'de, Roma'nın yağmalanmasının arifesinde, Alman ve İspanyol *landsknecht* [*bir paralı asker birliği*] tehdidi şehre yaklaşırken, silah satın alabilmek ve milis toplayabilmek için alelacele en zengin beş piskoposu kardinal atayarak para toplar. Bu, papalık iktidarının yozlaşmışlığını ve kırılganlığını göstermesi bakımından çok anlamlı bir olaydır. Ancak Roma hükümetinin Hıristiyanlığı uzun zamandır dehşete düşüren istismarları dipten çürümüş bir vücudun sadece bir semptomudur. Manevi hayat yüzyıllardır, feodal siyasi güçle manevi gücün birbiriyle buluşması sonucu çürümektedir. Piskoposluğun mahiyeti, ruhların bakımı olan *ministerium Pastorale*'den [*papazlık yönetimi*] herhangi bir yükümlülüğü olmayan, hatta ikamet yükümlülüğü olmayan bir *beneficium*a [*imtiyaz*] düşmüştür. Bu durumda, üst düzey din adamlarında ahlaki düzgünlük ve doktrinden ziyade siyasi-ekonomik işlev ve hukuk formasyonu baskınken, aşağı seviye din adamları hem maddeten hem entelektüel olarak sefil vaziyettedir. Bunun sonucunda Hıristiyan halk başta dilenci tarikatlar olmak üzere hemen hemen sadece keşiş tarikatlarının ellerindedir. Keşişler papalık muafiyetlerine sahip olduklarından, piskoposluk kontrolüne tabi değildirler ve kurucuların koyduğu katı çileci kurallardan çok uzak bir hayat tarzı gütme özgürlüğüne sahiptirler; yeterli formasyona sahip olmadan ve sıklıkla başka tarikatlarla veya seküler otoriteleri eleştiri amacıyla vaaz verirler; halkın dindarlığını batıl inanca çok yakın ritüellere sevk ederler.

Beneficium'un egemenlik dönemi

Poggio Bracciolini'den (1380-1459) Rotterdamlı Erasmus'a (y. 1467-1536) birçok hümanist arasında din adamlarının riyakâr ve cahil, seküler toplumun parazitleri ve tarikatlar arasında ritüel ve doktrin temelli meseleler konusunda aşırı titiz ve steril tartışmalar yürütmeye daima hazır kişiler olduklarına dair görüş giderek yayılır. Köln, Paris ve Louvain Üniversitelerine bağlı bazı Dominikenlerin, İbrani geleneği savunduğu için Alman hümanist Johannes Reuchlin'e (1455-1522) vahşice saldır-

Hümanistlerin eleştirileri

malarıyla Avrupa kültürü artık tamamen bölünmüş görünür. Bir tarafta hem Hıristiyan hem pagan kadim kaynakları inceleyerek çeşitli gelenekler arasında uyum sağlamaya çalışan hümanistler, öte yanda skolastisizmin destekçisi, güçlü üniversitelere kapılanmış, bütün yeniliklere kapalı, gerçek Hıristiyan mesajını boğabilecek dogmaların savunucusu olan dilenci tarikatlar vardır. Roma'nın yağmalanmasının getirdiği ani kırılmayla, papalığın Rönesans çağı hayali bitmiş gibi görünür. Bu çağ boyunca papalar kılıç kuşanma ve kiliselerle köşklerini paganvari imgelerle donatma hususunda tereddüt etmemişlerdir. Roma, imparatorluğun *landsknecht* askerlerinin yağması ve aylarca süren işgali sonucunda altüst olur ve sembolik değeri apaçık bir olaya inanmaz gözlerle şahit olur.

Nitekim bu yağmada 16. yüzyıl Avrupa'sının manzarasını değiştirmekte olan iki oluşum buluşmuş gibidir. Bir taraftan Habsburglu V. Carlos'ta (1500-1558) vücut bulmuş emperyal ideoloji, öte yandan Luther'in sözcülüğünü yaptığı, yozlaşmış Roma'dan dinsel kurtuluş vardır. İmparatorluk sarayı da, yağmayı Roma hiyerarşisinin yozlaşmasının ilahi cezası olarak gören propaganda amaçlı yorumu teşvik eder. Yağmadan önce 1522'de, o sarayın gözde unsurlarından biri, yani V. Carlos'un özel öğretmeni Utrechtli Hadrian, VI. Adrian (1459-1523) adıyla papa olur ve programının ana hatlarını Luther'e karşı katı tavır ve papalık hiyerarşisinin reformu olarak ilan eder. Papa şöyle der: "Bu kutsal makamda da yıllardır kilise işlerinin istismarı, ilkelerin ihlali ve sonuçta her şeyin yozlaşması gibi birçok nahoş şeyin cereyan ettiğini iyi biliyoruz. Dolayısıyla hastalık baştan kollara bacaklara, papalardan din adamlarına yayıldıysa bu bizi şaşırtmamalı." Adrian, ilahi ceza olarak yorumlanan, yeni doğmakta olan Lutherci reformna gösterdiği sert tepkiye rağmen, Kilisenin kendini ıslah etme hareketini hem başta hem de kollarla bacaklarda derin bir müdahale olarak görür. Ancak Alpler'in ötesinden gelen papa Erasmusçu etkilere açıkmış gibi görünenlerde de şüphe uyandırır. Hiciv şiirleri yazarı Francesco Berni (y. 1497-1535) papayı "sarhoş köylü" ve "İtalyan kanının düşmanı" olarak tanımlar. Kilisenin İtalyan kimliğiyle özdeşleştirilmesi, Luther karşıtı tepkinin en önemli unsurlarından biridir. Nitekim birçok İtalyan hümanist Lutherci isyanı papanın otoritesine ve kilisenin gelenekler sayesinde hayatta tuttuğu Latin geleneğine karşı bir isyan olarak algılar.

Çatışmaların arasında yağma

Rotterdamlı Erasmus da Roma'da ilk başta sempatiyle karşılanırsa da, hümanistlerin ve kavgacı dilenci tarikatların artan düşmanlığının hedefi olur. Ancak Erasmus'un eseri ve şahsiyeti, hedefi teolojik ve doktrin meselelerinin önemini azaltıp Luthercilerle Evanjelik ahlak ve disiplin reformu düzeyinde bir ortak nokta bulmak olan, Katoliklerle Protestanlar arasında bir aracılık platformunun oluşmasına neden olur. V. Carlos'un kendi de Kiliseyi tekrar birleştirecek

Rotterdamlı Erasmus

bir mutabakat ister. Nitekim birçok Alman prensi Protestan olup Fransa'yla korkutucu antlaşmalar imzalayan bir koalisyon kurmuşlardır. Ve imparatorun kendi de, birçok kesim tarafından Kiliseyi toparlamak ve bölünmeyi onarmak için tek yol olarak görülen Konsili tercih eder. Roma'nın yağmalanması sırasında papa olan VII. Clemens ise ulusal Kiliselerin özerkliğini arttırma uğruna papalık otoritesinin azalmasından korktuğu için Konsil fikrinden çekinir.

III. Paulus'un taraf değiştirmesi

Ancak papalığın politikalarında radikal bir değişikliğe neden olacak olan, tam da yağmanın neden olduğu küçük düşme duygusudur. Bazı bakımlardan haklı olarak Karşı-Reformun ilk papası sayılabilecek olan III. Paulus (1534-1549), aynı zamanda Kiliseyi yenilikçi güçlere açan ve organizasyon zorluklarından ve Fransa ile İmparatorluk arasındaki çatışmalardan dolayı uzun zaman geciktirilen Trento Konsilininin toplanmasını teşvik eden kişidir.

Aracılıkla hoşgörüsüzlük arasında

III. Paulus, Konsilin toplanması için 1536'da yapılan ilk çağrıyla 1545'te fiilen Trento'da toplanması arasında, Gaspare Contarini, Reginald Pole (1500-1558), Giovan Pietro Carafa ve Giovanni Morone gibi muteber reformcular atamak yoluyla kardinaller heyetinin bileşimini radikal bir şekilde yeniler. Bu kardinaller ve diğer bazıları, papanın ısmarlamış olduğu *Consilium de Emendanda Ecclesia* [*Değiştirilmesi Gereken Kilisenin Konsili*] (1537) başlıklı meşhur bir reform raporuna imza atarlar. Bu belge bir yandan Kilisenin mustarip olduğu sorunların berrak bir analizidir, öte yandan da Erasmus'un en ağır eleştirilerini içeren, daha önceden Sorbonne'un yasakladığı sohbet diyaloglarından ibaret olan ve İtalya'da Lutherciliğe giriş manüeli halini alan *Colloquia* [*Konuşmalar*] adlı eserini şiddetli bir şekilde kınar. Böylece, Kilise bir yandan giderek daha isteksizce Protestanlarla mutabakata varma gayretini yürütürken, öte yandan İtalya'da da az çok üstü örtülü de olsa var olan sapkınlıkla mücadele isteğindedir. Nitekim bu dönemde (1535-1545) ana akımla sapkınlık arasındaki sınır hâlâ çok belirsizdir ve Kilisenin en üst düzey kadroları içinde bile gerilimler ve şüpheler söz konusudur.

Savaş meselelerinde tarafsız, din meselelerinde ise ihtiyatlı davranan III. Paulus'un zekice politikaları papalık hiyerarşisinin eylemlerine yeni bir enerji verir ve böylece Konsil aracılığıyla gerçekleştirilecek olan Kilisenin yeniden canlandırılmasının temeli atılır. Konsilin iki esaslı görevinden birincisi, sapkınlığın bastırılmasına ve sapkın akımlarla kırsal nüfusun yeniden Katolikleştirilmesine temel olacak şekilde, ana akımı yeniden pozitif olarak tanımlamak, ikincisi ise Lutherci kırılmadan önce var olan Kilise içi yenilikçi güçlerin yolunu açacak şekilde Kilise yapısının disiplin reformunu gerçekleştirmektir.

Konsilden Önceki Katolik Reformu

16. yüzyılın dinsel tarihini doğru bakış açısından analiz edecek olursak, Trento Konsilinin eylemlerini, Hıristiyanlığın 15. yüzyılın ikinci yarısıyla 16. yüzyılın ilk yarısında geçirdiği ahlaki ve manevi yenilenmede yatan köklerini göz önünde bulundurarak yorumlamalıyız. Burada söz konusu olan, dinsel kurumlardan ziyade insanların reformuna yönelik olgulardır. Esas itibariyle bu olgular iki farklı yön izler. Bir yandan mistik akımlar veya muhtaç kişilere yardım için kurulmuş seküler gruplar aracılığıyla uygulanan, dinsel hayatı mükemmelleştirme amacı güden aşağıdan (burada kastedilen genel toplumdur) baskı, diğer yandan piskoposların bireysel olarak cemaatleriyle ve yerel kilisenin yeniden örgütlenmesiyle ciddi olarak uğraşmasıdır.

Kültürün yenilenmesi

Camaldolese tarikatından iki keşiş olan Vincenzo Quirini ve Tommaso Giustiniani'nin yazdıkları *Libellus ad Leonem* X (1513) [*X. Leo Risalesi*] adlı eserlerindeki berrak öneriler, bu yeni düşüncelere işaret eder. Bu iki keşiş kilise görevlilerinin kültür eksikliğinden şikâyet eder, dinsel tarikatları ıslah etme gereksinimini ifade ederler ve kilise yapısının tamamını canlandıracak, Kutsal Kitapların yerel dillere çevrilmesiyle litürjide yerel dillerin kullanılması ve Ekümenik Konsil benzeri cemaat ve bölgesel toplantıların periyodik olarak yapılması gibi önerilerde bulunurlar. Ancak bu önerilerin düşünüldüğü bağlam olan Laterano Konsilinin (1512-1517) sonuçları hayal kırıklığı yaratır.

Papa X. Leo'nun Roma'sında, dindışı kesimden Ettore Vernazza'nın girişimiyle Cenova Cemaatinden (1497) türeyen İlahi Aşk Cemaati kurulur (1517) ve buna Gian Pietro Carafa gibi meşhur din adamları veya 1671'de aziz ilan edilen Vicenzalı Gaetano di Thiene (1387-1465) gibi asiller dahil olur. Bu cemaatin amaçları "İsa'nın taklidi" olan dinsel uygulamaların teşviki ve mahkûmlar, muhtaçlar ve tedavi edilemeyen hastalar lehine hayırlı işler yapmaktır. Bu deneyimlerin kökü, Hollanda'da amacı manevi hayatın yenilenmesi ve gençlerle din adamı adaylarının eğitimi olan, Ortak Hayat Kardeşleri adında, din adamı ve vatandaşlardan oluşan bir cemaatin kurulduğu 14. yüzyılın sonlarına uzanır. Bu cemaatin *devotio moderna* [*modern ibadet*] denen maneviyatı, bir ortaçağ mistiği olan Thomas á Kempis'in (1380-1471) Tanrı aşkı hakkında düşünüp onun iradesine tam itaati savunan maneviyat metni "İsa'nın Taklidi"nin başarısının izinde hızla bütün Avrupa'ya yayılır.

İlahi Aşk Cemaati

16. yüzyılda tarikatların yayılmasına paralel olarak, Trento Konsilinden önce piskoposluk faaliyetlerinin yeniden tanımlanması için uğraşan gözde şahsiyetlerin kişisel eylemleri büyük önem kazanır. Roma Cemaatinin mensubu ve Verona piskoposu Gian Matteo Giberti (1495-1543), Roma'nın yağmalanmasının hemen sonrasında kendi pisko-

Engizisyonun gölgesi

posluğunu yeniden düzenlemek amacıyla Roma hiyerarşisinden ayrılır. Eylemleri bağımsız rahiplerin durumunun düzeltilmesi, din adamlarının imtiyazlarıyla mücadele ve cemaatlerin merhamet ruhunun yayılmasıdır. Meaux piskoposu Fransız Guillaume Briçonnet (1472-1534) Giberti'ye benzer bir örnek oluşturur, ama Lutherci sapkınlığa göz yumma suçlamasıyla karşılaştığı için eylemleri sınırlıdır. İspanya'da da Engizisyonun gölgesi *Alumbrados conversos* gibi, Erasmusçu maneviyata İbrani mistisizmini bulaştıran mistik akımlara uzanır. Bu arada din adamlarının ve din adamı olmayan kilise görevlilerinin büyük reformcusu ve Alcalá Üniversitesinin kurucusu –bu üniversitede Grekçe, Arapça ve İbranice kürsüleri oluşturur ve meşhur *Biblia polyglotta complutensis*'i [*Çokdilli İncil*] derletir– Kardinal Ximenes de Cisneros (1436-1517) aynı zamanda çok güçlü baskı ve engizisyon faaliyetlerinde bulunur.

Maneviyat alanındaki bu çalkantıların başlıca etkileri, eski tarikatlardan kopuş sonucu yeni tarikatların ortaya çıkışı –örneğin Mümin Fransiskenlerden kopan Kapüsenler (1528) ve Minimler– Teatini (1524), Barnabiti ve Somaschi (1532-1540) gibi vaiz gruplarının deneyimleri veya Cizvitlerin kurucusu (1540) Bask asilzadesi Loyolalı İgnacio (1491-1556) gibi olağanüstü kişilerin mistik deneyimleridir. Aziz Ignace'ın ve *Alıştırmalarının* maneviyatı da Katolik Kilisesinin yeni gereksinimleri açısından eşi bulunmaz bir modeldir. Bu maneviyat, mistisizmi hiyerarşiye ve ritüellere saygılı olan hayır işlerine yöneltir.

Yeni dini tarikatlar

Bu dönemin bir diğer kayda değer özelliği de, ister ferdi mistik deneyimler (Cenevizli Caterina Fieschi'den Âvilalı Azize Teresa'ya) olsun, ister Barnabit tarikatına bağlı Angeliche veya Orsoline gibi kadın tarikatları olsun, kadınların varlığıdır. Trento Konsilinin tartışmasız olumlu sonucu, Katolik Reformun bu gibi akımları anlayıp onlara alan açıp, onları hem dinsel hem de seküler toplumun radikal yenilenmesine yöneltmek olmuştur.

Kadın tarikatları

İdeal reform modeliyle katılan ulusların ve papalığın gerçek çıkarları arasındaki iç çelişkilerden dolayı Konsil sorunlu bir tarihe sahiptir. İçinde var olan ve Hıristiyanlığın gerçek gereksinimlerini temsil eden çeşitli güçler arasındaki aracılık, papanın otoritesinin devlet iktidarıyla ilişkileri gibi temel meseleleri muallakta bırakmakla kalmaz, aynı zamanda en açık ve yenilikçi ifadelerinin uygulamasında bile sonuçlarını tamamen çarpıtan çeşitli direnişlerle karşılaşır.

Konsil ve Karşı-Reform

29 Haziran 1542 günü, III. Paulus'un Trento Konsilini toplamak için yazdırdığı *Initio nostri pontificatus* [*Papalığımızın Başlangıcı*] fermanı yayımlanır. Aynı yılın 21 Temmuzunda, Kutsal Heyeti kuran *Licet ab initio* [*Kuruluş İzni*]

fermanı ilan edilir. İmparator V. Carlos'la Fransa kralı I. François (1494-1547) arasındaki çatışmanın tekrar başlaması üzerine Konsil mecburen ertelenir. Papa III. Paulus Engizisyonun başlatılmasını sapkınlığın yayılmasına karşı olağanüstü bir önlem olarak açıklar. Dolayısıyla birkaç hafta içinde iki farklı oluşum ortaya çıkar; çok farklı temellerden yola çıkmalarına rağmen Kilisenin çehresini kalıcı bir şekilde değiştirecek olan Konsil ve Engizisyon. Birçokları, Konsilin keşiş ve ilahiyatçı Paolo Sarpi'nin (1552-1623) dediği gibi, papanın "aşırı gücünü kontrol etmek için en etkili yol" ve aynı zamanda gerçek doktrinin tanımlanmasına dair ihtilafların barışçıl çözüm yolu olacağını ümit ederler. Bu ümitlerin aksine, gerçek bir manevi savaş ilanı olan Kutsal Heyetin oluşturulması papanın otoritesinin ve Roma merkeziyetçiliğinin empoze edilmesi için kilit önemde rol oynayacaktır. Ancak Fransa ile İspanya arasında 1544'te imzalanan Crépy Antlaşmasından sonra Konsilin başlaması genel bir barışma ümidinde olanları pek çabuk hayal kırıklığına uğratır, çünkü V. Carlos Protestanlarla kesin ayrılığa neden olacağı için doktrin meselelerini bir kenara bırakıp ilk başta disiplin reformlarının ele alınması hususunda baskı yapar. Dolayısıyla, dogma ve disiplin meselelerinin paralel olarak ele alınması hususunda mutabakata varılır. İlk ele alınan hususlar imanın mazeret oluşturması ve piskoposların ikametgâhı olur. Konsilin altıncı toplantısında (13 Ocak 1547), mazeret fermanı tanımına varılır ve insanın irade ve eylemleriyle ilahi merhametle işbirliği yapabileceği belirlenir. Ferman, Reformun unsurlarına karşı çıkan 33 lanetlemeyle sonlanır. Mutabakata dair ümitlerinde hayal kırıklığına uğrayan papanın temsilcisi Reginald Pole (1500-1558) fermanın kabulüne katılmamak için bir mazeretle Trento'dan ayrılır. Faaliyetleri hakkında heterodoksluk şüphelerini doğrulayan bu hareketi, yargılanmasına ve papalığa yükselme ümitlerinin yok olmasına mal olur.

Kutsal Heyet

Nitekim III. Paulus'un (1549) ölümü üzerine papayı seçmekle görevli kardinal meclisi Pole'u seçmek üzeredir, ama Gian Pietro Carafa onu sapkınlık şüphelisi olarak itham edince papalığını engeller ve 1555'te kendisi IV. Paulus adıyla papa olur. Böylece ortaya yeni bir tip olan engizisyoncu papa çıkar ve bu tip sonradan V. Pius ve V. Sixtus adıyla papa olacak olan alçakgönüllü engizisyoncu keşişler Michele Ghislieri ve Felice Peretti'nin şahıslarında gerçeğe dönüşür. Nitekim Engizisyon, papanın seçiminde filtreleme işlevi görür ve kilise kariyerleri açısından olağanüstü bir terfi aracı halini alıp dilenci tarikatlarına yeni itibar kazandırır. IV. Paulus'un papalığı döneminde bile Engizisyonun Konsil kararlarıyla ne kadar zıtlaştığı aşikâr olur. Zaten iki defa tehir edilmiş olan konsil, bir daha toplanmaz ve bu arada Kilisenin zirvesini bile hedef alan çok sert sapkınlıkla mücadele önlemleri alınır. Konsilde mutabakat taraftarlarının en önemli temsilcilerinden Kardinal Giovanni Morone (1509-1580) yargılanır ve iki yıl hapsedilir.

Engizisyoncu papa

Şubat 1559'da, IV. Paulus'un isteği üzerine ilk yasaklanmış kitaplar listesi yayımlanır. Bu listenin ne kadar katı ve etkili olduğu, Erasmus'un isminin İtalya'nın kültür sahnesinden iki yüzyıldan uzun bir süre boyunca kaybolmasından anlaşılır. IV. Paulus'un, Roma'da bir halk isyanıyla kutlanan ölümünden sonra, IV. Pius'un papa olmasıyla Konsil yeniden toplanır ve Kardinal Morone serbest bırakılır. Kutsal Heyetin yetkilerini sınırlamak için, IV. Pius Konsilin bir komisyonuna Paulus'un listesini yeni bir listeyle (1564) yumuşatma görevini verir. Bu listeyle önceki arasındaki en büyük fark, İncil'in yerel dillere çevirilerini basma yasağının kaldırılmış olmasıdır. Ancak daha sonra Engizisyon 1596'da çıkan VIII. Clemens'in listesinde İncil çevirilerinin mutlak yasağını tekrar yürürlüğe sokmayı başarır ve bu yasak da 1758'e kadar yürürlükte kalır.

Yasaklanmış kitaplar listesi

Konsilin IV. Pius tarafından açılan üçüncü ve son aşaması (1562-1563), İspanyol ve Fransız piskoposlarının daha yüksek katılımından ve 1563'te toplantının başkanlığını üstlenen Kardinal Morone'nin belirleyici katkısından dolayı daha önemli ve verimli olmuştur. Kendisi, önemli bir sorun olan piskoposların ikametgâhı meselesini karşılıklı tavizler sonucunda çözen bir mutabakata varır. Bir yandan piskoposların yetkilerini kayda değer derecede güçlendirir, diğer yandan bölgelerinde ikamet etmeyen piskoposlara karşı müeyyideleri sertleştirir. Bu sonuç Roma'nın merkezileştirici eğilimleri ile Fransız piskoposlarının merkezkaç eğilimleri arasında bir mutabakattır. Bunun sayesinde, Konsilin son toplantılarında rahiplerin insanların maneviyatıyla ilgilenme sorumluluğu ifade edilir. Piskoposlardan beklentiler yeterli bir kültürel formasyon, sade bir hayat ve yerel kilise işlerine titiz katılımdır (cemaat ziyaretleri, piskoposluk toplantıları ve bölgesel konsiller). Hıristiyan ahaliden beklentiler ise kilise okulları ve papaz vaazları yoluyla elde edilebilecek imanda daha yüksek derecede istikrar ve bölge papazına kayıt suretiyle kontrol edilebilecek şekilde ritüellere periyodik katılımdır. Trento Konsiliyle bağlantılı bu reform, IV. Pius tarafından bu işe özel *super executione et observantia sacri Concilii Tridentini* [*Kutsal Trento Konsillerinin Uygulanma ve Takibine Dair*] adında bir kardinaller heyetinin kurulmasıyla (2 Ağustos 1564) teşvik edilir. Ancak Trento kararlarına en büyük katkı, değişik şekillerde de olsa, hayır ve maneviyat şevkini paylaşan yeni tip rahiplerden gelir. Örneğin IV. Pius'un yeğeni ve Milano Piskoposu Carlo Borromeo (1538-1584) veya Bologna Piskoposu Gabriele Paleotti (1522-1597). Ancak Trento Konsilinden kaynaklanan piskopos yetki artırımı buna paralel olarak Kilise örgütlenmesinin hiyerarşik yapısının güçlenmesiyle tezat oluşturur.

Konsilin son aşaması

Papanın otoritesindeki artış, V. Sixtus'un (1585-1590) kurumsal reformlarıyla zirveye ulaşır. Bu reformlara göre, Kutsal Heyetin koordine ettiği ve papaya bağlı kardinal heyetleri sistemi yaygınlaşacak ve bunun sonucunda Kilisenin dünyevi ve manevi meselelerinin kolektif yönetimi de kalkacaktır. Sonuçta

Trento kararlarına göre artması öngörülmüş piskopos yetkilerinin içi biraz daha boşalır. Nitekim papanın temsilcilerinin piskoposların üzerindeki kontrolü artarken, Engizisyon onların vicdanlar üzerindeki kontrolünü azaltır. Bütün bunlara ek olarak, rahiplerin muafiyetlerinin en ufak derecede bile azaltılmadığını, aristokrasinin ve devlet güçlerinin piskopos seçiminde hâlâ belirleyici bir rol oynadığını ve bölgesel sinodlar ve seminerler gibi Trento'da kararlaştırılan kurumların kendilerini güçlü bir şekilde kabul ettiremediğini düşünecek olursak, Katolik Reformunun kapsamı iyice daralır.

V. Sixtus'un reformları

Geriye engizisyon, misyonlar, vaazlar, din dersleri, aziz tapınmaları ve pozitif teoloji gibi yeni veya yenilenmiş araçlar seferberliğiyle Kilisenin yenilenmesi ve müminlerin tekrar Katolikleştirilmesi için gösterilen muazzam gayret kalır. Kilisenin gözünde, Alpler'in ötesindeki sapkından uzak kırsal kesimlerin paganlığına kadar düşmanlar çoktur, ama böyle kötülüklere karşı mücadele 16. yüzyıl ile 17. yüzyıl arasında Katolikliğe yeni bir gurur kazandırır. Yönetici sınıfları Katolik ideolojisi aracılığıyla yenilenir ve sapkınları toplumsal düzenin düşmanı olarak sunarak Engizisyon devlet güçleriyle beraber yaşamayı başarırlar. Bir yandan kitlelerin imanı görsel olarak muhteşem ayinlerle canlandırılır, öte yandan iktidara biat ruhunu yayma amacıyla, günah çıkarma, vaaz ve din dersi (*Catechismus Romanus ex decreto Sacrosanti Concilii Tridentini* [*Kutsal Trento Konsili Fermanına Göre Roma Din Kültürü*] 1565'te V. Pius tarafından kabul edilir) yoluyla vicdanlara nüfuz edilir. Kültürel açıdan, yüzyılın sonlarına doğru dünyanın katı Ortodoks bir resmini çıkaran anıtsal eserler yazılır. Roberto Bellarmino (1542-1621) doktrin hakkında (*Disputationes de controversiis christianae fidei* [*Hıristiyan İmanına Dair Görüş Ayrılıklarının Tartışması*]), Cesare Baronio (1538-1607) tarih hakkında (*Annales ecclesiastici* [*Kilise Defterleri*]) ve Possevino kültür hakkında yazar (*Bibliotheca selecta* [*Kütüphane Seçkisi*]). Bu, Cizvitlerin misyon ve eğitim ruhunda da ifade bulan geniş kapsamlı bir kültürel hegemonya projesidir ve tamamen Katolik olan memleketlerin siyaseten daha istikrarlı görünmeleri bu projeyi kolaylaştırır.

Yenilenme araçları

Bir yandan din bütün Avrupa'nın sosyal davranışlarını kontrol edebilecek üniter bir siyasi araç olarak kabul edilirken, öte yandan özellikle İtalya'da Roma iktidarının kültürün bütün düzeylerine nüfuz edip uzun bir süre boyunca İtalyan gerçekliğini şartlandırdığını da kabul etmek gerekir.

Bkz. İnsan ve Evren, s. 25; Din Devrimi, s. 181; Ruhban Sınıfı, s. 201; Kitap, s. 281; Reform ile Karşı-Reform Arasında Sanatlar, s. 812

Ruhban Sınıfı

Elisa Novi Chavarria

Yüzyılın başlarında, Kilisenin en aydın kesimleri ve Protestan reformcuları, erkek olsun kadın olsun, hayatlarını dine adamış olanların sefalet ve cehaletini eleştirir. Ahlaki unsurları, yapısal ve yetkisel unsurlarına göre daha düşük düzeyde olan bu mesele Trento Konsilinde ele alınır ve bu konsilde kabul edilen reform kararları uzun vadede kilise toplumunu esastan değiştirir. Sonuçta piskoposluk kurumları ve rahip işlevi güçlenir.

Etkisizlik ve cezai müeyyideler

16. yüzyıl başlarına ait tarihi kayıtlarda ve hikâyelerde, kendilerine verilen görevleri yerine getirmek hususunda yetersiz ve hazırlıksız bir ruhban sınıfı tasvir edilir. En baskın imaj, en yüksek düzeyden en basit köy rahibine, erkek manastırlarından kadın manastırlarına, inzivadaki keşişlerden kilise görevlilerine, Kilise örgütlenmesinin her köşesindeki yozlaşma ve istismardır. Trento Konsilinden önceki dönemde din adamlarına atfedilen ahlaksızlığın birçok tezahürü olur. İthamlar cehaletten, dinsel ayinlere batıl itikatlar hatta büyü unsurları katmaya; imtiyaz biriktirmekten ikamet zorunluluğuna uymamaya; meyhane ve gösteri müdavimliğinden kumarbazlık ve tefeciliğe; evlilik hayatı yaşamaktan çeşitli cinsel suçlara; kutsala küfürden yalan yere yemine; rahip kıyafeti olmadan ayin yönetmekten kişisel temizlik eksikliğine ve sunakların bakımsızlığına; kilise görevlilerine eziyetten yardım ve hayır işlerinin ihmaline; sarhoşluktan düellolara katılıma, hatta saldırı ve cinayetlere kadar uzun bir liste oluşturur. Hem Protestan propagandasında hem de Katolik dünyasının içindeki kaynaklardan elde edilebilecek uzun vaka listesinden bu çerçevede sadece bazıları zikredilebilir. Kilisenin kendi, 16. yüzyılın başlarından beri "kol ve bacakların reformu" ihtiyacından haberdardır. Yani Protestan polemiğinin yayılmasının meseleyi daha acil ve sorunlu kılmasından ve bunun sonucunda meselenin diğer ve daha karmaşık dinamiklerle iç içe girip Roma otoritelerinin dikkatini Katolik reformunun esasından sapkınlıkla mücadelenin bastırılmasına çevirmesinden de önce haberdardır.

Ahlaki düzensizlik

Reform talepleri Papa II. Julius'un 1512'de topladığı ve daha sonra X. Leo'nun devam ettirdiği V. Laterano Konsilinde ifade edilir ve bu sırada daha sonra Camaldolese tarikatına Pietro ve Paolo adlarıyla girecek Vincenzo Qui-

rini ve Tommaso Giustiniani adındaki iki Venedikli asilin 1513'te yazdığı *Libellus* [*Risale*] genel tartışmaya sunulur. Yazarlar, kilisenin bundan sonra üstleneceği dünya çapındaki görevlerini göz önüne alarak Kilise yönetiminin kapsamlı reformu için bir program sunarlar. Eleştirdikleri sayısız Kilise organizasyon bozukluğu arasında dinsel tarikat sayısındaki aşırı artış, Kardinal saraylarındaki aşırı lüks ve eğlence, piskoposların kendi bölgelerinde ikamet etmiyor olmaları, çeşitli tarikatların vaizleri arasında zaman zaman şiddete dönüşebilen ihtilaflar, kadın manastırlarının yönetimindeki piskoposlukça atanan görevlilerin yetki imtiyazları yer alır, ama onlara göre en ciddi sorun din adamları arasındaki yaygın cehalettir. Okuma yazması olmayan birçok din adamı varken, pek azının Kutsal Kitapları doğru anlayabilecek kadar Latincesi vardır ve belki de daha da azı esas görevlerini, yani halkı dinsel bakımdan bilgilendirme işini düzenli olarak yapar.

Yenilenme ihtiyacı

Tabii meselenin esası sadece etik değerlendirmelerde yatmaz. Zamanın yozlaşması veya din adamlarının ahlaksızlığı başlı başına yeterli bir açıklama değildir. Üstelik her şey geleneklerin yozlaşmasıyla reform gereksinimine de indirgenemez. Bunun bir nedeni de, şu âna kadar çizilen karanlık tabloyu biraz hafifletecek, birçok tarikatın reforma tabi tutulmuş kısımları ve yüzyıl başında itaate kazandırılmış dinsel cemaatlerin tecrübeleri, nutuklarının ateşli tonuyla kitleleri duygusal olarak cezbedebilen vaizler, rahip hayatı yaşayan sayısız İtalyan aydını ve zamanın belli başlı prens saraylarında Tanrı'yla günlük diyalog halindeki rahibe ve azize kadın gibi unsurların varlığıdır. Bu sayılanlar, din görevlilerinin bazılarının daha ciddi bir din hayatı arayışında olduğunun göstergesidir. O zamanın reformcu ve ahlakçıları tarafından sıklıkla tekrarlanan, din adamlarının olumsuz imajlarının nedeni daha ziyade Kilise örgütlenmesini ve müminlerin dinsel hayatının kendisini şartlandırmaması imkânsız olan birtakım yapısal aksaklıkların sonucu gibi görünür.

Değişkenlik arz eden bir gerçeklik

Burada kastedilen en başta Kilise mevkilerinin dağıtılma şeklidir. Meselenin temelinde, mevki ile o mevki sayesinde elde edilen avantajlar ve gelirle insanların ruhları arasındaki çelişki ve bunun sonucu olarak ikamet zorunluluğunun yaygın olarak ihlali yatar. Bir yandan din görevlilerinin hem üst hem de alt düzeyde olanları Kilise kariyerini güvenilir bir gelir kaynağı olarak görürse de, öte yandan Kilise atama yöntemlerinin kendileri değişik bölgelerdeki mevkilerin tek kişide toplanmasını veya yabancılar lehine gelir paylarının belirlenmesini mümkün kılar.

Kilise kariyeri

Piskoposluk makamlarının rekabet halindeki birçok adayın gözünde cazip olmasının tek nedeni, papalığın giderek arttırdığı vergi yüküne rağmen her yerde artmakta olan ekonomik kaynaklarıdır. Bu makamlar, siyasi çıkar kriter ve hesaplarına göre veya sivil yöneticilerle papalık yöneticileri arasındaki muta-

bakat sonucu dağıtılır. Bu mutabakatların sonucu sıklıkla yabancı din adamları lehinde sonuçlanır ve bu yabancılar da kesinlikle atandıkları yerde ikamet etmez. Yerel kiliselerin yönetiminin pratik uygulanmasında bile çatışma derecesi yüksektir. Yerel rahibin bir kilise makamına atanması durumunda yarışma, rekabet, anlaşma ve kavga sıklıkla cemaat hayatına etki eder. Trento Konsiliyle kabul edilen reform fermanları ruhban sınıfını esastan değiştirir. Tabii ki süreç uzun sürer ve kısa vadede papalık mekanizmalarının işleyişine kısmen etki eder. Ancak bu durumda önemli olan yıllardır süregelmiş meselelerin normatif olarak tanımlanması, yeni kontrol ve propaganda araçlarının programlanması, Kilisenin yeniden yapılanmasının tasarımındaki bakış açısının modernliği ve de sivil toplumda Kilise varlığının topluca yeniden tanımlanmasıdır. Belirleyici dönüm noktası, piskoposların atandıkları bölgede ikamet etme zorunluluğunun konmasıdır. İlk olarak 1547'de bir fermanla ana hatlarıyla ele alınan bu mesele, Konsilin XXIII. toplantısında detaylandırılır ve bundan sonraki papalık kurallarının tamamında teyit edilir. Nitekim piskoposlara üç yılda bir bölgesel sinod, yılda bir de kendi piskoposluğunda sinod toplamak, katedralindeki Paskalya öncesi vaazları şahsen vermek ve periyodik olarak kendi piskoposluğundaki kurumların durumunu ve rahiplerinin davranışlarını inceleme zorunluluğu getirilir.

Piskoposlar için ikamet zorunluluğu

Bunun sonucunda gerçekleşen piskoposluk makamının değer kazanması bölge papazlarına da etki eder. Papazların, pazar vaazı, çocuklar için din bilgisi dersi ve kiliseye bağışta bulunanların namına ayin düzenlemek gibi, rahibin işlevini yüceltici ve aynı zamanda müminlere daha değerli bir dini hizmet sağlanmasını temin edici rehberlik gibi zorunluluklar getirilir.

Papazlar ve bölgeleri

Trento Konsilinin ruhban sınıfına getirdiği diğer büyük yenilik de papaz adayı yetiştirmek için bir seminer ağı kurma planıdır. 1563 ile 1570 yılları arasında İtalyan devletlerinde yetmiş civarında seminer açılır. Zaten birkaç yıldır Granada (1492), Tortosa (1544) ve Valencia (1550) seminerlerinin faal olduğu İspanya'da 1565'le yüzyılın sonu arasında en az otuz yeni enstitü açılır. Fransa'da ise Reims (1567), Pont-à-Mousson (1572), Avignon (1586) ve Toulouse (1590) seminerleri kurulur. Ancak çoğunluğu istikrarsız, kaderi belirsiz, sıklıkla parasal açıdan sorunlu, sadece sınırlı sayıda öğrenciye düzenli bir eğitim sağlayabilecek ve ancak daha sonraları dinamizm ve canlılık kazanacak kurumlardır. Reform taraftarı veya milletlerinin sadakatinin Roma Kilisesiyle başka mezhepler arasında bölünmüş memleketlerin Katolikliğe tekrar kazandırılması için sürgünde yaşayanlar için de seminerler açılır. Bunların bir örneği Roma'da 1522'de kurulmuş Alman Kolejidir ve buna 1575'te bir Macar Koleji ve üç yıl sonra bir İngiliz Semineri eklenir. Ancak gene de papazların çoğunluğu seminerlerde eğitim almaz. Rahipliğe düzenli bir eğitimden geçmeden de alınma imkânı, bu yeni kurumların gelişmesi-

Formasyon

ni engelleyen en ciddi unsurdur. Bundan rahiplerin geneldeki kültürel ve ahlaki portresi olumsuz etkilenir ve özellikle Portekiz ve Güney İtalya gibi Avrupa'nın bazı bölgelerinde ortalama profil çok düşüktür. Kilise yönetiminin yeniden örgütlenmesinin birçok başka müphem noktası vardır ve bunun nedenlerinden biri, Trento kararlarının uygulanmasının fiilen devletlerle papalık arasındaki ilişkilerin mahiyetine tabi olmasıdır. İspanya kralının temsilcisi konsil kararlarını onaylamayı reddeder; Fransa'da Kral II. Henri'nin (1614-1664) eşi Caterina de' Medici (1519-1589) bir hukukçu komisyonu oluşturur ve bunlar da onaylamaya karşı kanaat bildirirler. Buna cevaben papalık *placet*'iyle [*onay*] devam edilir, ama bu sonraki yıllarda kilise yönetimi ile siyasi iktidar arasında gerilim yaratır.

Ancak reformun belirleyici itici gücü başka kaynaklardan gelecektir. Bu güçlerin en başında da Konsil faaliyetlerine katıldıktan sonra kendi bölgelerine dönüp Trento Konsilinde belirlenen faaliyet modelini uygulamaya başlayacak olan birçok papaz vardır. Bu tarz papazların en iyi örneği, 1565'ten 1584'e Milano piskoposluğu yapmış olan Carlo Borromeo'dur (1538-1584). Borromeo'nun sinod fermanları, Macaristan'ın Borromeo'su lakaplı Macaristan Başpiskoposu Pierre Pazmanj (1570-1637) veya Polonyalı kardinal Stanislaus Hosius (1504-1579) gibi, Katolikliğin sınır bölgelerinde hizmet veren piskoposlar için de Kilise reform işi için model oluşturacaktır. Bu bağlamda, Geronimo Seripando'nun Salerno piskoposluğu (1554-1563), Gabriele Paleotti'nin Bologna piskoposluğu (1566-1597), Cornelio Musso'nun Bitonto piskoposluğu (1544-1574) ve Gaspare Del Fosso'nun Reggio Calabria piskoposluğu (1560-1592) zikredilecek diğer örneklerdir. Bu piskoposların hepsi cemaat ziyaretlerinin muntazamlığıyla, bölge kiliselerine verdikleri önemle ve Kiliseye sağlam bir kurumsal ve hukuksal varlık kazandırmalarıyla dikkat çekerler. Bunun sonucunda, piskopos mülkiyetinin yönetiminin revizyonu sayesinde de, yerel kiliselerin yönetim yapısının tamamı güçlenir.

Konsilden yenilenme ruhuna

Bazı durumlarda, piskoposluk yapısının idari düzenlenmesi, şehirlerin değişen büyüklüklerine göre bölge kiliselerinin sayısının değiştirilmesini de kapsar. Paris piskoposluğundaki bölge kilisesi sayısı 472'ye çıkar. 1597'de Napoli'de, Kardinal Alfonso Gesualdo durmadan büyüyen bir nüfusun manevi gereksinimlerine cevap verebilmek için 23 yeni bölge kilisesi kurar. Halkın artan dini hizmet talebi din görevlisi sayısının her yerde artmasına neden olur. Din adamlarının vergi ve hukuk alanlarındaki imtiyazları ve ailelerin veraset stratejileri de bu duruma katkıda bulunur. Yüzyılın sonlarına doğru, bölge kilisesi ritüel hayatının ve cemaatlerin kutsallığının yönetim merkezi ve buna ek olarak da nüfus kayıt ve yardım merkezi olur. Dolayısıyla burada görevli din adamlarının profesyonelliğinin de artması gerekir.

Bölge ve bölge kilisesi

Dinsel Tarikatlar

Quirini ve Giustiniani'nin *Libellus* [*Risale*] adındaki eserlerinde bahsettikleri tarikatların dejenerasyonu o kadar yüksek derecededir ki, iki yazara göre onları lüzumsuza yakın ve küresel bir Kilisenin onlardan beklediği ruhani görevleri yerine getirmeye tamamen hazırlıksız kılar. Ancak aynı zamanda tarikatların, kilise görevlilerinin yokluğunun ve yüzyıllarca tekellerinde olan ibadet alışkanlıklarının sonucu olarak bölgelerdeki kılcal varlıkları sayesinde halkın dindarlığını şekillendirmede rol oynadıklarını teslim ederler. Müminlerin manastırlara yaptığı büyük bağışlar toplumla dinsel tarikatlar arasında kurulan sıkı ilişki ağının belki de en somut işaretidir. Vaazlar, günah çıkarmalar ve azizler, Meryem Ana ve kutsal emanet tapınmasını muazzam derecede artıran uygulamaların ve ibadetlerin yayılması yoluyla tarikatlar kutsal olanla dünyevi olan arasında aracılık rolü üstlenir ve ruhların kurtuluşu için aracı olarak eşsiz bir itibar kazanırlar. Trento Konsilinin son toplantısında kabul edilen *De regularibus et monialium* [*Din Adamlarına ve Rahibelere Dair*] fermanı, vaaz ve günah çıkarma hususundaki piskopos izninden muafiyet imtiyazını hemen hemen hiç değiştirmez. Böyle faaliyetlerin icrası için izin gene de piskoposluk yönetiminindir, ama fiiliyatta formalite olarak kalır.

Tarikatların rolü

Yeni tarikat ve dini cemaatlerin doğuşu, manastırların hem şehirlerde hem kırsal kesimde aralıksız olarak yayılışları ve kilise görevli sayısının genel artışı tarikatların tartışmasız prestijini biraz daha sağlamlaştırıp sonunda geleneksel imtiyazlarını güçlendirir. İtalya'da bir yüzyıldan kısa bir sürede Teatini (1524), Kapüsenler (1528), Barnabiti (1533), Somaschi (1540), Cizvitler (1540), Camillini (1586), Caraccioli (1588) ve Tanrı'nın Annesinin Nizami Papazları (1595) tarikatları kurulur, İtalya'dan da diğer Avrupa memleketlerine yayılırlar. Farklı amaç ve işlevlerle kurulurlar, ama Konsilden sonra hepsi dilenci tarikatların geleneksel olarak yaptığı işleri yapmaya başlarlar, yani sapkınlıkla mücadele ederler, imansızlar arasında Katolikliği yaymak için çalışırlar ve halkın günlük hayatında Kilisenin varlığını konsolide ederler. Yenilenmiş ruhani görevlerinin başlıca aracı vaazdır.

Yeni tarikatlar

Tarikatlar, yıllarca süren temel eğitimlerinden sonra kendi okullarında edindikleri dini bilgi sayesinde, Paskalya ve Noel öncesi süreçlerinde veya azizlerin bayramlarında hem büyük şehir kiliselerinde hem de mütevazı köy kiliselerinde vaaz vermeye çağrılırlar. Sosyo-kültürel yapısını çok iyi tanıdıkları mümin kitlelerine, dinsel hayatlarına ve günlük davranışlarına yön verebilecek bir ibadet sistemi ve ahlak rehberi naklederler. Vaizler sözlerinin etkisini, duygusal olarak çok çarpıcı sahne ve ritüellerle, cemaatlerin oluşturulması veya kilise hiyerar-

Ritüeller, söylemler ve kültürel yapılar

şisinin doğrudan kontrolü altındaki kültür yönelimleri dahilinde yeni ibadet şekillerinin yayılması gibi bu ritüellerin etkisini uzun vadeye yansıtacak girişimler yoluyla güçlendirirler. Okyanus ötesindeki misyonları, şehirlerde ve kırsal kesimdeki marjinal gruplar lehine sadaka ve yardım faaliyetleri ve yönetici kadrolarının eğitiminde oynadıkları rol sayesinde, kilise görevlileri sonraki iki yüzyıl boyunca Karşı-Reformun ve Katolikliğin Avrupa'da kök salmasına büyük etki ederler.

Rahibeler

16. yüzyıl Avrupa'sında, kadın manastırlarının tarihi, aristokrasinin veraset stratejilerinin tarihiyle iç içedir, çünkü veraset sistemi en büyük erkek evlat sistemine dayandığından asil ailelerin daha küçük evlatlarının evlenme imkânlarını ortadan kaldırır. Rahibelerin sosyal kökeni, asil ailelerden olmaları ve aristokrasinin ideolojisinde şeref meselesinin merkezi konumu, kadın manastırlarının reformu meselesini dinsel tarikatların erkek karşılıklarının reformundan daha önemli kılar. Nitekim manastırların mülkiyetiyle, dinsel hayatının ve disiplininin kontrolüyle görevli şehir mahkemeleri kurmak yoluyla bu işi üstlenenler genelde siyasi kurumlardır. Bütün bunlar olurken dinsel kadın örgütleri, bünyelerinde kehanet yeteneklerinden dolayı prenslerin himayesinde ve prenslerin arasında rekabet nesnesi olmuş rahibelerin varlığından ve yeni tarikatların ve farklı inançların oluşumuna neden olan yeni dindarlık modellerinin doğuşundan dolayı büyüme aşamasına girerler. O sıralar gerçekleşen en büyük yenilikler *Terzo Ordine*'lerin [*seküler tarikatler*] yaygınlaşması ve manastır hayatı yükümlülüğü olmayan Laterano rahibelerininki gibi açık manastırların kurulmasıdır.

Kadın kurumlarının merkezi konumu

Kilisenin yüzyılın ikinci yarısında Trento ilkelerine göre yeniden örgütlenmesi kapsamında kadın manastırları da disipline tabi kılınır. Konsil kararları ve onun arkasından gelen papalık kurallarıyla sinod kararları, o âna kadar kadın dini kurumlarının birçoğunda var olan özyönetim payını, manastır hayatına bağlılık andı içmeden cemaat olarak yaşama yasağıyla çok sınırlar. Geleneksel dinsel tarikatlar manastır idaresinden hemen hemen tamamıyla el çektirilirken, piskoposlara manastırların günah çıkartan rahiplerini kontrol etmek, ekonomik olarak durumlarını düzeltmek, kadın manastırının başındaki kadının seçimini denetlemek ve özellikle rahibe olmak isteyenlerin gerçekten buna niyetli olup olmadıklarını belirlemek görevleri verilir. Her yerde manastır hayatının kurallarının sertleştiği görülür. Manastırların etrafına kalın duvarlar dikilir ve pencerelerle kapılara sağlam demir ızgaralar takılır ve böylece manastırlar fiilen şehir hayatından tecrit edilir. Ancak Kilise ve toplumun ortak iradesi olmasına

Manastırların disiplin altına alınması

rağmen kadın manastırlarını disiplin altına alma ve muazzam sermayelerini daha dikkatli bir yönetime tabi tutma projesi, rahibelerin ve güçlü ailelerinin direnişlerinden dolayı barışçıl ve muntazam bir şekilde gerçekleşmez. Reform ancak Teatini veya Cizvitler gibi yeni tarikatların manevi yönetimindeki yeni kurumlarda gerçekleşebilecektir. 16. yüzyılın sonlarında ve artan derecede sonraki yüzyılın ilk yarısında, Âvilalı Azize Teresa'nın (1515-1582) Karmeliten modeline uygun olarak kurallara sıkı riayet ve dindarlıkla basit şartlara dönüş, İber yarımadasından başlayarak yayılır. Teresa modeli okyanus ötesinin İspanya hâkimiyetindeki topraklarına ek olarak Katolik Avrupa'nın tamamına ihraç edilir. Faal hayatla tefekkür hayatının birleşimine ve cemaat kurallarının kabullenmesine dayalı bu model, genelde en başarılı model olacaktır ve zamanın kadınlarının dini hayatına muazzam etki edecektir.

Bkz. Misyoner Yerleşimleri, s. 106; Din Devrimi, s. 181; Katolik Reformu ve Karşı-Reform, s. 192; Üst Kültür ve Popüler Kültür, s. 272

Kalvinizm

Guido Bartolucci

1555'te "cuius regio, eius religio" [krallık kiminse din de onundur] ilkesi, yani imparatorluğu oluşturan siyasi otoritelerin tebaasına belli bir mezhebi empoze etme imkânları sadece Lutherci ve Katolik mezheplerini kapsamışken, Otuz Yıl Savaşının sonunda 1648'de onlara bir de Kalvinist mezhep eklenir ve böylece kökü Cenevre'de olan bu mezhebin resmileşme süreci tamamlanmış olur, ama bu bile bu mezhebi Avrupa'nın her köşesine ve toplumun her düzeyine nüfuz etmiş olan Reformun meyvesi olmaktan alıkoyamaz.

Kökleri

Jean Calvin 10 Temmuz 1509'da Picardie bölgesinin Nyon şehrinde doğar. Öğrenimini Paris, Orléans ile Bourges'da tamamlar ve hukuk dalında uzmanlaşma elde etmeye ek olarak Fransa Krallığının en önemli Hümanist çevreleriy-

le temasa girer. 1533'te Reforma yakın olmakla suçlanınca memleketten ayrılmak zorunda kalır ve önce Fransa Hanedanından Renée'nin (1510-1575) Ferrara'daki sarayına, sonra da reformcu Martin Bucer'in (1491-1551) daveti üzerine Strasbourg'a sığınır. Strasbourg'dayken orada yaşayan Fransız sığınmacılarla ilgilenir. Calvin bu sırada ve özellikle 1536 ile 1541 arasında (belki de Fransız cemaatinin örgütleyicisi gibi somut bir işin teşvikiyle) en önemli eseri olan *Institutio Christianae Religionis*'i [*Hıristiyan Dininin Kurumları*] yazar. Bu eserin hem Latince hem Fransızca versiyonunda, Bucer, Melanchthon (1497-1560), Luther (1483-1546) ve Zwingli (1484-1531) gibi diğer Avrupalı reformcularla sürekli ve yoğun diyalog halinde, kendi Hıristiyan dini ve Kilisesi algısının belli başlı noktalarını açıklamaya başlar.

Institutio Christianae Religionis

1541'de, üç yıl önce İsviçre'nin özgür şehri Cenevre'nin yargıcıyla bir ihtilaf sonucunda kovulduğu şehre tekrar çağrılır. Calvin burada 23 yıl boyunca, her ne kadar başlangıçta şehir meclisinin çoğunluğu ona karşı olsa da, önceki yıllarda geliştirmiş olduğu doktrinine sadık kalarak, kendi Kilise ve dini cemaat modelini empoze etme imkânı bulur.

Cenevre

Calvin, 1541 ile 1542 arasında, bir yıl kadar kısa bir süre içinde, Kilisenin çalışma çerçevesini belirleyen Kilise talimatları, soru cevap şeklinde derlenmiş din bilgisi dersleri ve yeni ayin şeklini belirleyen dua ve ilahi şekilleri gibi birtakım doktriner ve organizasyonel araçlarla şehrin dinsel manzarasını değiştirmeyi başarır.

"Yeni imanın kalesi"

Calvin, Avrupa'da Reformun yeni başşehrini kurarken, sonraki yıllarda *Institutio*'nun son versiyonunu yayımlar (1559) ve Akademiyi kurup kendisine çok yakın olan Theodore Beza'yı (1519-1605) onun başına getirir. Fransız reformcusunun eser ve görüşlerinin matbaa yoluyla Avrupa çapında yayılmasıyla beraber, bu iki eylem Cenevre'nin "yeni imanın kalesi" ve Avrupa'daki bütün sığınmacıların referans noktası olmasına katkıda bulunur.

Doktrin

Calvin *Institutio*'nun 1539 versiyonunda da doktrininin ilkelerini belirler. Eserinin sonraki baskılarında görüşlerinin kapsamını genişletip geliştirir ve özellikle bu ilkeleri Katoliklerin ve diğer reformcuların eleştirilerine karşı savunur. Calvin Reformun ikinci kuşağından olduğundan kendisinden önce gelenlerin düşüncelerinden esinlenir, ama bunu yaparken yenilikler eklemeyi ihmal etmez. Luther'deki gibi, doktrininin temeli iman yoluyla

kurtuluştur ve Zwingli gibi ayin ritüellerinin ve özellikle Son Yemeğin anlamlarının sadece sembol ve anıdan ibaret olduğunu düşünür. Anabaptistler gibi disiplinin bir Hıristiyanın hayatından ayrı tutulamayacak bir unsur olduğunu düşünür.

Yukarıda saydıklarımız, 1517'den sonra doğan gelenekten ödünç alınmıştır, ama Calvin bunlara ek olarak reformunu o zaman Avrupa'da var olan hareketlerin en dinamik olanı haline getirecek birtakım yenilikler de getirir.

Onu diğerlerinden farklı kılan ilk nokta, Tanrı'nın hükümranlığı hakkındaki farklı görüşleridir. Hem Luther hem Calvin, Tanrı'nın insana göre ihtişamı altında ezilir, ama Luther Tanrı'nın affı mucizesinin altını çizerken, Calvin Tanrı'nın planlarının kaçınılmazlığını öne sürer.

Yenilikler

Fransız reformcu bu yönde ilerleyerek insanın kaderinin gerçekleşmesini dünyanın yaklaşmakta olan sonunda değil, tarihin bir parçası olarak görür. Diğer bir deyişle, Tanrı'nın dönüşünü ilk Kilisenin tarihini oluşturan olayların çerçevesine yerleştirir ve bu şekilde Tanrı'nın hükümranlığının başlangıcını neredeyse bir azizler cumhuriyetiyle özdeşleştirir.

Tanrı'nın seçtiği kulların belirlenmesi bu bağlamda kesin bir rol oynar ve Calvin bunu diğer reformcuların tereddütlerini aşarak ve bunun için iman beyanı, ahlaklı hayat tarzı ve ayine katılım olan üç aracı saptayarak çözmeye çalışır. İlk araç, imanın başkalarının huzurunda kabulü, yani Tanrı'yla ahidin tanınması ikincisi, aşırılıklardan uzak, ciddi bir hayat gütmek ve üçüncüsü, ayin ritüellerine Tanrı'yla manevi bir bağ kurma ve cemaatle birliktelik ifadesi anlamları atfetmektir. Calvin'in eserlerinde geliştirdiği doktrin sistematik değildir, iki uç çözüm yolu arasında orta noktayı bulma gayretiyle ilerler.

Araçlar

Nitekim Hıristiyan ahlakına gelince Calvin insanı katı riayetle her şeyden yararlanma hürriyeti arasında algılar. Bu tezatı aşırılıklardan uzak hayat kavramıyla çözer. Buna benzer şekilde, içinde bulunduğu durum hakkında tefekkür eden Hıristiyanlar da kendi gelecek kaderleri hakkında düşünmekle dünyada onlara biçilen rolleri yerine getirme arasında yer alır. Calvin insanın iki âlem arasında askıda olduğunu kabul eder, ama ona göre insanı bu âlemlerden sadece birine doğru kaymaktan alıkoyan tam da kendi durumunun bilincidir. Kaderin önceden belirlenmesine gelince, Calvin'e göre insan iki tarafı iki "çubuk"la sınırlanmış bir patikadan yürür. Bu çubuklardan biri Tanrı'ya tam biat, öteki de kendi sorumluluğudur. Calvin, Hıristiyanların içinde bulunduğu bu durumu, Kutsal Ruhla kişisel kurtuluşla, dışında kurtuluşun olmadığı müminler cemaati Kilise arasındaki bağ örneğiyle açıklar: "Bu noktada kişisellik ve Kilise kuralları-na uygunluk dengededir, karşılıklı olarak birbirlerini tamamlarlar ve sınırlarlar" (Strohl).

İnsanlığın durumu

Kilise

Calvin'in teolojik tefekküründe var olan diyalektik, Kilise algısında da ifade bulur.

Calvin, sadece seçilmiş kullardan oluşan ve sadece Tanrı'nın bildiği görünmez Kilise ile tarihte var olan ve hem seçilmişler hem de lanetlilerden oluşan görünür Kilise arasında ayrım yapar. Calvin, Tanrı'nın kelamının öğretildiği ve ayinlerin gerçekleştirildiği yerlerde seçilmişler cemaatinin yer aldığını kabul eder, ama aynı zamanda bu topluluğun örgütlenmesi ve üyelerinin davranışlarına göz kulak olması gerektiğini, çünkü bunların Tanrı'nın Hıristiyanların imanını yaratmak ve zaman içinde güçlendirmek için başvurduğu dış yardımlar olduğunu iddia eder.

Calvin bu önkabullerden hareketle ve Strasbourg şehrinden esinlenerek, Cenevre Kilisesini katı ve tavizsiz bir şekilde örgütler. Kiliseyi dört mevkiye dayandırır: Saygıdeğer Rahipler Cemiyetinde toplanan rahipler, öğretim doktorları, fakir ve hastalara yardım için diyakonlar ve topluluğun disiplinini sağlayacak yaşlılar (presbiterler). Sayıları 12 olan yaşlılar, sayıları 5 ile 10 arasında değişebilen bazı rahiplerle beraber Danışma Konseyini oluşturur. Bu konseyin, dört mevkinin üyelerince seçilen üyelerinin görevi topluluğun üyelerini denetlemektir. Teorik olarak bu kurum sivil otoriteden özerktir, ama üzerinde de değildir. Muhtemelen bu iki otorite karşılıklı tamamlayıcı sayılır, ama gerçekte çeşitli otoriteler arasındaki ilişkiler daha karmaşık olabilir.

Cemaat

Din işleri yönetimi ile şehir yönetimleri arasındaki ilişkinin en meşhur örneği İspanyol sapkın Miguel Serveto'nun (1511-1553) yakılarak idam edilmesidir. Kutsal üçlü dogmasını inkâr ettiği için Fransa'da zaten mahkûm edilen Serveto, 1553'te yayımladığı *Christianismi restitutio* [*Hıristiyanlığın Yeniden İnşası*] adlı eserinde kutsal üçlü dogmasını bir defa daha inkâr eder ve çocukların vaftizine karşı çıkar. Bu metin, eserin temel aldığı teorileri kabul etmeyen Calvin'in şiddetli tepkisine neden olur. Aynı yıl, Serveto Cenevre'ye gelir ve şehir konseyinin emriyle tutuklanır. Calvin şehir konseyine idamının teolojik gerekçelerini sunar, ama aynı zamanda yanma cezasını daha hızlı olan kafa kesme cezasına çevirmeye çalışır. Serveto'nun ölümü bütün Avrupa'da çok geniş bir şekilde yankı bulur ve dini hoşgörü ilkeleri ve sapkınlığın cezalandırılması hususunda sivil otoritenin rolüne dair çok heyecanlı bir tartışma başlatır. Bu olayda oynadığı rolden dolayı, Calvin özellikle İsviçre şehrini dinsel baskıdan kaçanlar için güvenli bir liman sayanlar tarafından şiddetle eleştirilir. Buna rağmen Kalvinizmin ilerleyişi durmaz, hatta 1555'ten itibaren daha da hızlanır.

Miguel Serveto'nun mahkûmiyeti

Kalvinizmin Yayılması

Lutherci doktrinin yayılması özellikle 1547'deki Schmalkalden yenilgisinden ve 1555'teki Augsburg barışından sonra kesin bir şekilde durursa da, Kalvinizm tam da o yıllardan itibaren kıtanın çeşitli bölgelerinde çarpıcı bir şekilde yayılır.

Calvin'in Cenevre şehrinde geliştirdiği doktrinin uluslararası başarısının henüz tam olarak açıklanamamış olan çeşitli nedenleri vardır. En baştaki neden kesinlikle Cenevre reformunun mensuplarının rahipleri eğitip Avrupa'nın çeşitli bölgelerine göndermeleri şeklindeki aktivizmleridir. Bu aktivizmin kaynağı, Fransız İsviçre'sinin bir şehrinde doğan bir reform olarak, Kalvinizmin örneğin Lutherciliğin aksine güçlü siyasi kurumların desteğinden mahrum olmasında ve 1555 Augsburg barışından sonra imparatorluk topraklarında meşrulaştırılmış olmamasında yatar. Bu durum görünürde bir zaafsa da, yüzyılın ikinci yarısında bir avantaja dönüşür, çünkü Cenevre'ye mesajını her yöne doğru yayma hususunda tam özgürlük tanır.

Özellikleri

Göz önünde bulundurulması gereken bir diğer husus, Kalvinist doktrininin Avrupa'da yayıldığı dönemdir. Yani Jean Calvin'in ölümünden önce (1564) ve sonra diye iki ayrı dönem belirlemek mümkündür. İlgili memleketler Fransa, Hollanda, İskoçya, İngiltere ve Palatinate gibi Alman İmparatorluğunun bazı bölgeleridir.

Fransa'da Kalvinizm

1550'li yıllardan itibaren, Cenevre'de geliştirilen dini fikirler, Fransız İsviçre'siyle sınırı olan krallıklardan Fransa'ya güçlü bir şekilde nüfuz eder.

Bu ilişkinin doğuşu çeşitli nedenlerden kaynaklanır. Öncelikle Fransa Calvin'in anayurdudur ve Fransızca, reformcunun başlıca eseri olan *Institutio*'yu yazdığı dildir. Bu bakımdan Calvin, doktrinin ve Kutsal Kitapların "yerelleştirilmesini" yeni imanın başlıca özelliklerinden sayan Lutheri taklit eder. Bir diğer neden de, Calvin'in Strasbourg'daki Fransız sığınmacıları örgütlemeye harcadığı gayret ve Cenevre'nin krallığın muhaliflerini misafir etmesidir. Calvin'i Fransa'ya bağlayan sıkı ilişkinin ötesinde, krallığın bazı özellikleri 1520'li ve 1530'lu yıllardan itibaren reformcu görüşlerin yayılmasını kolaylaştırır. Kral I. François'nın (1494-1547) kültür politikasının da sayesinde, Paris Avrupa hümanizminin başşehirlerinden biri olur. Başlangıca dönüşün ve filolojinin ilkeleri, hümanist araştırmaların yenilenmesi anlamına gelmekle kalmaz, aksine imanı ve Kilisenin yeniden organizasyonunu düşünme şekline etki edip hem Rotterdamlı Erasmus'un (y. 1467-1536) hem Luther'in ve de 1540'lı yıllardan itibaren Calvin'in görüşle-

Hümanizm ve Reform

rinin yayılmasını kolaylaştırır. Tahtın bu yeni kültürel çalkalanmaya tepkisi çelişkilidir, çünkü en başta Kral I. François'nın eylemlerini harekete geçiren acil siyasi gereksinimlerden şartlanır. Nitekim kral 1520'li yıllardan itibaren krallığının hâkimiyetini imparator ve İspanya kralı Habsburglu V. Carlos'un (1500-1558) baskıcı varlığından korumak zorunda kalır. Fransa hükümdarlarını (I. François ve II. Henri), özellikle İtalya ve Alman İmparatorluğunda Habsburg Hanedanının Avrupa'da hegemonya siyasetine karşı çıkma durumunda bırakan çeşitli süreçler, Kalvinizmin (Fransa'daki Kalvinistlere Huguenot denir) yayılmasını kolaylaştırır. Bir diğer avantaj da, Kalvinizmin kalesi ve Fransız muhaliflerin sığınağı Cenevre'nin yakınlığıdır. Calvin, krallığın bu yeni imana dönmesi hayaliyle buradan davaya destek mesaj ve mektupları gönderir.

François'nın ölümü ve II. Henri'nin (1519-1599) tahta çıkışı durumu radikal bir şekilde değiştirir. Nitekim yeni kral babasının yaptığının aksine Katoliklik harici mezhepleri sert bir şekilde bastırma politikası izler. Ancak aynı zamanda ve özellikle 1555'ten sonra Cenevre'nin dini tebligat faaliyetleri de hızlanır. Cenevre'den yola çıkan birçok vaiz Fransa topraklarında yeni Huguenot Kilisesinin ilk nüvesini örgütlemeyi başarır.

Huguenotlar ve Katolikler

II. Henri'nin ölümü üzerine, II. François (1544-1560) döneminde ve özellikle 1560'ta başlayan Caterina de' Medici'nin (1519-1589) naipliği zamanında, Katoliklerle Huguenotlar arasındaki çatışma netleşir ve sarayda aristokrasinin yüksek düzeydeki mensupları tarafından temsil edilen iki parti şeklini alır. Katolik taraftarı parti başta askeri güçlerin kumandanı Dük François (1519-1563) ve krallığın maliyesinin başındaki Lorraine Kardinali olmak üzere Guise ailesinin hâkimiyeti altındadır. Diğer parti ise başta Navarralı Antoine olmak üzere Bourbon ailesinin ve Coligny ailesinin hâkimiyeti altındadır. 1560-1572 dönemi, başta II. Henri'nin eşi Caterina de' Medici olduğundan monarşinin zayıf dönemidir ve bu sırada iki taraf arasında çok şiddetli çatışmalar olur, ama başta naibin teşvikiyle taraflar arasında mutabakat arayışları da olur. Caterina'nın krallığı parçalamakta olan çatışmalara son vermek için bulunduğu son girişim kızı Marguerite'i (1492-1549) Bourbon Hanedanının vârisi Navaralı Henri'yle evlendirmek olmuştur.

Caterina de' Medici

23 Ağustos 1572'de Paris'te gerçekleştirilen nikâh, barışı teşvik edeceğine iki taraf arasındaki çatışmayı alevlendirir. Paris önceki onyıl boyunca birikmiş olan belirsizlik ve şüphelerin patlak verdiği yer olur ve Katolikler hınçlarını nikâh için şehre gelmiş olan Huguenotlardan çıkarır. Saint Barthélemy katliamı Fransa'yı acımasızca yürütülen savaşlar kaosuna sürükler ve bu savaşlar Üç Henrilerin çatışmasıyla zirveye ulaşır. Söz konusu Henriler, Katolik İttifakının başı ve II. Felipe'nin İspanya'sının müttefiki Henri de Guise (1550-1588), Bourbonlu Henri (1553-1610) ve

Baskılar ve tanınma

ağabeyi IX. Charles'ın (1550-1574) yerine geçen kral III. Henri'dir (1551-1589). De Guise'in ve kralın ölümünden sonra Bourbonlu Henri Fransa tahtının tek vârisi olarak kalır ve o noktada tahtı silah gücüyle değil de daha fırsatçı bir şekilde Katolikliğe geçerek elde etmeye karar verir. Onun tahta çıkışı din savaşlarına ve aynı zamanda Calvin'in Fransa'yı yeni iman türünü kabul eden ilk krallığa çevirme hayaline son verir. 1598'de IV. Henri, Huguenotlara belirli kurallar çerçevesinde ibadet özgürlüğü tanıyan Nantes fermanını yayımlar. Bu fermana göre bireysel ibadet herkese serbestken, kamusal ibadet başta asilzadelerin konutları olmak üzere sadece belirli yerlerde yapılabilecektir. Bu fermanla Huguenotlara vatandaşlık, üniversitelere giriş ve kamuyla mahkeme mevkilerine alınma hakları verilir. Bu ilkelerin korunabilmesi için Huguenotlara bir de iki yüz kale verilir ve böylece Huguenot topluluğu devlet içinde bir devlet olur.

Hollanda'da Kalvinizm

Dil, Kalvinizmin Avrupa'da yayılmasının tek aracı değildir. Nitekim Cenevre'nin Calvin'in ölümünden sonra da uyguladığı evanjelik tebliğ stratejisi sayesinde Kalvinizm başka bölgelere de nüfuz eder. Avrupa'da yeni imanın yayıldığı ikinci bölge Hollanda'nın eyaletleridir. V. Carlos'un 1556'daki paylaşımına göre bu bölge II. Felipe'nin (1527-1598) İspanya'sına verilmiştir.

Hoşgörü ve ihtilaflar

Her ne kadar Carlos Hollanda'ya göreceli özerklik tanımışsa da oğlu tahta çıkar çıkmaz burayı İspanyol yönetiminin bir aracı haline getirmek ister. Dolayısıyla Hollanda'nın vergi yükünü artırır, buraya İspanyol yargıçlar atar ve özellikle de Katolik olmayan bütün mezheplerin bastırılması için katı bir politika güder. II. Felipe'nin sert iktidarı bütün eyaletlerde hükümdara karşı isyanlara neden olur. Buna ek olarak bölgenin din mozaiği epey karmaşıktır, çünkü kendine özgü coğrafi konumu hem Lutherciliğin hem de Kalvinizmin yayılmasını kolaylaştırır ve sonuçta bölgedeki kurumların yaşayabilmesi için Avrupa'nın diğer bölgelerine göre dinsel hoşgörü üzerinde daha canlı ve acil bir tartışma yaşamsal bir önem kazanır. Üstelik üç dinsel cemaat arasındaki ilişkiler kesinlikle barışçıl değildir ve bölge sıklıkla örneğin Lutherciliğin Katoliklikle Cenevre kökenli yeni imana karşı ittifak kurduğu çatışmalara sahne olur. Bu bağlamda ve özellikle de eyaletlerle II. Felipe arasındaki çatışmanın alevlendiği 1566'dan itibaren, Kalvinizm özellikle Kuzey eyaletlerinin nezdinde bağımsızlığa kadar cepheyi birleştiren unsur olur.

Kalvinizmin diğer mezheplere göre üstünlüğünün nedenlerinin hangileri olduğunu belirlemek kolay değildir. Fransa örneğinin ötesinde, 1550'li yıllardan itibaren Kalvinizm Avrupa'nın, birçoğu örneğin Palatinate gibi Lutherci reforma zaten maruz kalmış bölgelerine olağanüstü derecede nüfuz etme becerisi

gösterir. Hollanda örneği ve Kalvinizmin kendini kabul ettirdiği durumun özellikleri, diğer bir deyişle İspanya hükümdarına isyan dönemi, bu durumun bazı nedenlerini oluşturabilir. Fransız Kalvinizmi, Fransız yönetici sınıfının büyük bir kısmını ilgilendiren özelliklerinden dolayı, Calvin'in ölümünden önce ve sonra ve özellikle Saint Barthélemy katliamından önce ve sonra, inanışlarından dolayı tehdit altında olan bir grubun bir siyasi otoriteye silahla direnmesi imkânına dair kapsamlı ve derin bir tartışma geliştirir.

Bu tartışmayı Hollanda'nın yönetici sınıfı da sahiplenir ve böylece Kalvinizm İspanya hükümdarına karşı çıkmak ve ona direnmek için mükemmel bir inanç haline gelir. Huguenotların ifade ettiği ve İspanya İmparatorluğuna isyan eden asilerin sahiplendiği siyasi doktrinlerin ötesinde, Kalvinizmin bu bölgede kabullenilmesinin tarihi çok karmaşıktır. Asilerin cephesinde mezhep farklılıklarının neden olduğu derin bir yarılma söz konusudur. İsyanın liderleri ve özellikle Orange Hanedanından Wilhelm (1533-1584) bu yarılmayı az çok kapsamlı hoşgörü politikalarıyla çözmeye çalışırlar. Ancak bütün girişimleri başarısız olur ve sonuçta bölgesel bölünmeden başka bir çözüm yolu bulunamaz. Bu çözüm çeşidi II. Felipe'nin, temsilcisi Alessandro Farnese (1545-1592) aracılığıyla izlediği politika değişikliği sayesinde kolaylaşır. Sonuçta, asilerin bölgeleri bölünür ve Katolik olan güney bölgeleri eski imtiyazlar karşılığında İspanya'yla savaştan kurtulur, Holland ve Zeeland gibi Kalvinist kuzey bölgeleri ise 1581'de İspanya tahtından bağımsızlıklarını ilan ederler ve 1648'de bağımsızlıkları tanınana kadar mücadelelerini devam ettirirler.

Hedef: Dinsel mezhep

İskoçya'da Kalvinizm

Kalvinizm, Alman İmparatorluğunun bazı kısımları, İskoçya, Polonya, Macaristan, Transilvanya ve Anglikanlığın gelişimine etki ettiği İngiltere gibi, Avrupa'nın diğer bölgelerinde de yayılır.

Kalvinizm tarihindeki büyük değişim, daha doğrusu Cenevre'de doğan inanç sisteminin yayılışını belirlemeye ve anlamaya yardımcı olabilecek olan durgunluk dönemi, Jean Calvin'in ölüm yılı olan 1564'tür.

Fransız reformcusunun liderliği sayesinde, Cenevre şehri hemen yeni imanın Avrupa'da yayılışının olağanüstü itici gücü haline gelir. Sığınmacıları cezbetme ve etkili vaizler eğitip kıtanın çeşitli bölgelerine gönderebilme kapasitesi başka Avrupalı reformcularını taklit edemediği bir politikadır. Kalvinizmin, Lutherciliğin imparatorluğun bölgelerinde pozisyonunu giderek sağlamlaştırmasıyla aynı zamanda gerçekleşen başarısı, hem Calvin'in eserlerinde geliştirdiği ve diğerlerine göre daha az katı olan doktrin, hem de özellikle dini bir hareketin muhafazası ve gelişmesi bakımından örgütlenmenin ve Kilise yapısının öneminin anlaşılması sayesindedir. Calvin'in ölümü

Calvin'den önce ve sonra

üzerine müritleri, onun görünür kilise için kurduğu sistematik organizasyonu, doktrinine de uygulamak isterler. Ölümünden öncesiyle sonrası arasındaki büyük fark burada, yani doktrinin ve kaderin önceden belirlenmesi gibi bazı unsurlarının katılaşmasında yatar. Bu farkla beraber, Kalvinizm kök saldığı yerlerde, organizasyon bakımından da uyum sağlar. Kalvinizm değişime uğradıkça, Cenevre'nin inancın kalbi olarak merkezi konumu da giderek önem kaybeder. Bu İsviçre şehri özellikle kültür kaynağı rolünü kaybeder ve 16. yüzyılın ikinci yarısında yerini prestijleri sayesinde Avrupa'nın tamamından Kalvinistleri cezbetmeye daha uygun olan Heidelberg ve Leiden gibi merkezlere bırakır. Paradoksal olarak, Calvin'in reformunun merkezinin değişmesi, fikirlerinin yayılmasını kolaylaştırır.

Bkz. Din Devrimi, s. 181; Katolik Reformu ve Karşı-Reform, s. 192; Büyücülük, s. 229; Felsefe ve Protestan Reformu, s. 359; Reform ile Karşı-Reform Arasında Sanatlar, s. 812

Sapkınlar

Guido Bartolucci

Batı Hıristiyanlığını birliğinin Luther ve Calvin tarafından parçalanmasının yol açtığı, doktrin, ahlak ve siyasi bakımlardan daha da radikal akımlara hem Katolik Kilisesi hem de reformcu kiliseler karşı çıkar. Bu mezheplerin arasında, belli bir önemi olan akım, Alman bölgelerinde epey kalabalık varlığı olup, Kiliseye kişilerin katılımının gönüllü olmasını ve dolayısıyla da vaftizmin ancak yetişkinlere yapılması gerekliliğini savunan Anabaptistlerdir. Roma Kilisesinin kontrolünde kalmış olan bölgelerde de sapkın çalkalanmalar eksik olmaz. Bu akımları temsil eden kişiler arasında Cenevre'de yakılarak idam edilen İspanyol Miguel Serveto ve Sienalı Lelio ve Fausto Sozzini kardeşler vardır.

Radikal Reform

16. yüzyılın Avrupa'sı, tarihinde görülmemiş dinsel bir çalkantının sahnesi olur. Augustinusçu rahip Martin Luther'in (1483-1546) Wittenberg Şatosunun

kilisesinin kapısına 95 tezini astığı 1517'den başlayarak, eskiden merkezinde Roma ve papanın bulunduğu Hıristiyan dini parçalanır. Kıtanın çeşitli bölgelerinde yükselmeye başlayan protesto nidaları kısa sürede kilisenin organizasyon ve dogmalarına karşı çok daha derin bir eleştiri halini alır. Her ne kadar Hıristiyanlığın tarihinde toplumun her katmanı ruhban sınıfına ve papalığın politikalarına karşı güçlü eleştiriler yöneltmiş olsa da, bu yüzyılın başlarında olanların eşine daha önce rastlanmamıştır. Alman İmparatorluğunun toprakları ve daha sonra Strasbourg, Zürih ve Cenevre şehirleri, Roma Kilisesinin güç ve otoritesinin temellerini yıkıp yeni teolojik, ahlaki ve organizasyonel önkabullere dayanan yeni kiliselerin inşası için yer açan bir depremin merkezi olurlar. Bu deprem, yeni hareketleri izlemek, kendi sınır ve haklarını korumak ve kendi kendini ıslah etmek zorunda kalan eski Katolik geleneğini de radikal bir şekilde değiştirir.

Yeni kiliseler ve radikal sapkınlıklar

Eski ve yeni kiliselerin örgütlenme aşamasına girdiği bu bağlamda, Luther, Zwingli (1484-1531) ve Calvin'in (1509-1564) açtığı yol, Avrupa'nın eski dinsel düzenini değiştirmeye kararlı ama aynı zamanda daha radikal bir değişimin gerekli olduğuna inandıklarından, ne eski inanışlarında kalmaya ne de yeni Kiliselerden birine katılmaya niyetli başka kişilerce de katedilir. Lutherciler, Kalvinistler ve Katolikler, örgütlü Kiliselere katılmama niyetlerinin ve doktrinlerinin yıkıcı mesajının altını çizmek için Almanya, Polonya, İspanya veya İtalya'da doğmuş bu adamlara genelde "sapkın" derler.

Az çok örgütlü gruplara bağlı bu kişilerin doktrin çerçevesinin bölük pörçük ve müphem olmasına rağmen, Anabaptist, Spiritüel ve Rasyonalist etiketlerine dahil edilebilecek değişik eğilimler belirlemek mümkündür.

Münster

Anabaptizmin üyelerinin büyük kısmının doktrininin nüvesi bu olsa da, başka gruplar farklı yollardan ilerler.

1534'te Alman şehri Münster, kendini heyecanlı binyılcılığa ve peygamberciliğe kaptırmış olan Jan Matthys'in liderliğinde bir grup Anabaptist tarafından işgal edilir. Protestanlar ve Katolikler kovulur ve şehir örneğin çokeşlilik gibi Eski Ahit'te geçen her şeyin en ince ayrıntısına kadar taklit edildiği bir yer olur. Şehirdeki Anabaptist deneyim Lutherci ve Katolik ordular tarafından kanla bastırılır ve bu arada Avrupa'nın çeşitli bölgelerindeki diğer Anabaptist grupları da zulme tabi tutulur.

Deneyim

Asıl korkulan, Anabaptistlerin doktrinlerinden ziyade, düzgün davranışlarının halk nezdinde güçlü bir etki yaratıp Almanya ve İsviçre'nin bütün bölgelerinde mürit kazandırmış olmasıdır. Çeşitli reformcu kiliseler şiddetli ve yay-

gın bir bastırına faaliyetine başlarlar ve bu da Anabaptistlerin idamını öngören 1529 tarihli Speyer toplantısıyla resmileştirilir. Teolojik çatışmanın temelinde, devletin ve şiddetin reddedilmesinin halka cazip geleceği ve bunun sonucunda geleneksel toplumların işleyişinin aksayacağına dair yetkililerin ve çeşitli mezheplerin endişesi yatar.

Zulüm ve idam

Maruz kaldıkları zulüm Anabaptist gruplarını Avrupa'nın başka bölgelerine göç etmeye zorlar ve önce Polonya'ya, sonra da Moravya'ya sığınırlar. Bazıları da Hollanda ve İngiltere'ye göç eder ve nihayet 17. yüzyılın başlarında kendilerine en uygun yeri Amerikan kolonilerinde bulurlar.

Anabaptistler

Saksonya'da Martin Luther'in ve Zürih'te Huldrych Zwingli'nin, Roma Kilisesinin ve dogmalarının derin eleştirisine zemin hazırlamalarından sonra, Reformun izlemesi gerektiği yola dair tartışma, muhalif grupların içinde de başlar ve 1520'li yıllardan itibaren sadece Katolik dogmasından değil, özellikle reformcu çevrelerde doğmakta olan doktrinden uzak çok radikal ilkeler geliştirmeye başlayan bazı kişiler ve Zwingli'nin kendisi de bu tartışmaya dahil olur. Anabaptist (tekrar vaftiz edenler) denen bu hareket, özellikle kutsal kitaplar ve Hıristiyanlığın başlangıcının tarihi hakkında derin bir tefekkürün sonucunda doğar.

Radikal ilkeler

Hıristiyanlığın başlangıcının tarihinden esinlenen Anabaptistler, sadece kendi istekleriyle katılmış, yani Evanjelik mesajı kabul etmiş kişilerden oluşan bir Kilise fikrini benimserler. Bu fikrin mantıklı sonucu, vaftiz yoluyla topluluğa dahil olmanın bilinçli bir tercihin mümkün olduğu yaşta gerçekleşmesi gerekliliği ve dolayısıyla çocuk vaftizinin yanlış olduğudur. Bu grupların düşmanlarınca Anabaptist olarak tanımlanmasının sebebi budur. Yerleşik Kiliselerin bakış açısından yetişkinlerin vaftizi ikinci bir vaftizken (çocukluk vaftizinden sonra), Anabaptistlere göre tek gerçek vaftizdir. Bir ikinci sonuç, cemaatin mahiyetini ve cemaatle hakkında hiçbir ümit taşımadıkları siyasi yöntem ve toplumla bağını ilgilendirir. Anabaptistler Kilisenin, katı ahlaki bir hayat tarzı anlamına gelen çok güçlü bir etik heyecanla desteklenen ve hayat tarzının sadeliğine dayanan bir azizler cemaati olmasında ısrarcıdırlar. Bu yaklaşımın sonucunda devlet hayatına aktif katılım reddedilir, çünkü Tanrı tarafından yaratılmış olsa da, günahla mücadele için yaratılmıştır ve dolayısıyla günahkârlara dayanır. Dünyayla bütün temasların reddinin sonucu olarak şiddet de reddedilir ve diğer mezhep ve inanışlara hoşgörülü davranılır.

Tercih sonucu iman

Miguel Serveto

Heterodoks ve radikal hareketlerin beşiği sadece Almanya ve İsviçre gibi doğrudan Reformun etkisinde kalmış bölgeler değildir; Katolikliğin köklerinin çok derin olduğu bölgeler Anabaptist'ler gibi kalabalık olmasalar da, Avrupa din ve kültür tartışmalarına sonraki yüzyıllarda belirleyici olacak temalar katabilecek hareketlerin ve kişilerin doğuşuna sahne olur.

Bu dönemin dini muhalifliğinin bir diğer aktörü İspanyol Miguel Serveto'dur (1511-1553). Düşünceleri İspanya'nın hümanist çevrelerinde şekillenen Serveto Avrupa'nın birçok şehrini ziyaret eder ve Kilisenin kapsamlı bir reforma ihtiyacı olduğuna ikna olur. Başta Grekçe ve İbranice olmak üzere dil bilgisini genişletir ve 1531'de eseri *De Trinitatis erroribus*'u [*Kutsal Üçlünün Yanlışlığına Dair*] yayımlar. Bu eserde, özellikle üç tek tanrılı dinler olan Hıristiyanlık, Yahudilik ve İslam arasındaki bölünmenin esas nedeni olmakla suçladığı, İznik Konsilinde 325'te ifade edildiği şekliyle Kutsal Üçlü dogmasını eleştirir, gereksiz ve karmaşık olduğunu söyler. Sonraki eserlerinde kutsal üçlü hakkındaki görüşlerini tekrar etmeye ek olarak Luthercilerin iman yoluyla mazeret doktrinine eleştirilerini geliştirir ve Protestan kiliseler dahil, imanın temelleri konusunda herhangi bir diyalogdan kaçan, yeni kurulmakta olan kiliselerin hoşgörüsüzlüğünün altını çizer.

Kutsal Üçlüye Karşı

1530'lu yılların ikinci yarısıyla 1540'lı yılların ilk yarısı arasındaki on yıl boyunca, Serveto Avrupa'da ve özellikle Fransa'da yolculuk yapmaya devam eder, bu sırada İncil yorumu çalışmalarını derinleştirir ve coğrafyayla tıbba ilgi duyar. 1546-1547 yılları arasında, 1552'de yayımlanacak olan, müminlerin hayatı üzerinde etik ve ahlaki etkileri göz önünde bulunduracak Hıristiyanlığın radikal bir reformunu içeren eseri *Christianismi Restitutio*'yu [*Hıristiyanlığın Yeniden İnşası*] tanıtmak için Jean Calvin'le temas kurmaya çalışır. İbrani ve Erken Hıristiyan kaynaklarına ek olarak, Serveto'nun Paris'te üzerinde çalıştığı Platoncu ve yeni-Platoncu düşüncenin de maharetle kullanıldığı bu eser, içindeki önerilerin radikalliğinden dolayı Calvin'i altüst eder. *Restitutio*'nun yayımlanması Fransız Engizisyonunun dikkatini Serveto'ya çeker ve 1553'te Vienne'de tutuklanır; kaçmayı başarsa da gittiği Cenevre'de tanınır ve tekrar tutuklanır. Jean Calvin'in ithamlarını temel alarak, belediye meclisi onu idam cezasına çarptırır.

Bir araştırma skandalı

İspanyol sapkının yakılarak ölümü, başta kurumsal reformla Avrupa'nın heterodoks hareketleri arasındaki ilişkiler olmak üzere, Cenevre reformunun tarihinde belirleyici bir dönüm noktası olur. Dini hoşgörü ve sivil yargıçların sırf dini mahiyette hususlara müdahalelerinin uygunluğu konularında ateş-

li bir tartışma başlar ve bu tartışma Cenevre'ye sığınmış birçok sapkın için, Calvin'in şehrinin bütün muhalifleri kabul etmeye hazır Alpler ötesinde bir kale olabileceği hayalini bitirir.

İtalyanlar

Serveto'nun idamına ilk karşı çıkan Savoylu Sebastian Castellion'dur (1515-1563). Başlığı ziyadesiyle manidar olan bir eser yayımlar: *De Haereticis an sint persequendi* [*Sapkınlara Zulmetmeli mi?*]. Ancak idamına karşı çıkan belli başlı kişiler o sıralar Cenevre'de yaşayan İtalyanlardır.

Protestan bölgelerinde İtalyan sığınmacı varlığı, Reformun İtalya'ya nüfuzunun sonucudur. İtalyan Reform tarihinin kronolojisi 1542-1545 öncesi ve sonrası diye ikiye ayrılabilir. O yıllar boyunca Roma Kilisesi heterodoks görüşlerin yayılmasına Mukaddes Engizisyon mahkemesini kurarak tepki verir ve Trento Konsilini başlatır.

İtalya'da Reformun ilk aşaması, Almanya ve İsviçre'den gelen Luther'in ve Zwingli'nin görüşlerinin giderek artan etkisiyle sınırlı kalmaz, aynı zamanda Valla'nın (1407?-1457) hümanist eleştirisi, Marsilio Ficino'nun (1433-1499) yeni-Platonculuğu, Savonarola'nın (1452-1498) peygamberciliği ve İspanyol Juan de Valdés (1490-1541?) gibi aydınların varlığı aracılığıyla yürütülen Hıristiyan dinine dair tefekkürün sonucunda özerk bir gelişim de arz eder. Juan de Valdés 1530'lu yılların başında Napoli'ye yerleşir ve herhangi bir kurumsal ve dogmatik sınırdan muaf bir şekilde çevresine mistik Hıristiyanlığını paylaşan bir grup mürit toplar.

Juan de Valdés İtalya'da

Başta Orta-Kuzey İtalya'dakiler olmak üzere, Lucca, Modena ve Pavia gibi İtalyan şehirlerde veya Veneto gibi bölgelerde tüccar ve zanaatkâr gibi çeşitli sosyal tabakalara bağlı kişilerle aydınlar ve tarikat mensuplarını kapsayan Anabaptizm ve Kutsal Üçlü Karşıtlığı gibi çeşitli görüşlerin yaygınlaşması olmak üzere farklı deneyimler gelişir.

Roma Kilisesinin baskılarının yoğunlaşması ve sapkınlık davalarının çoğalması iki farklı tepki doğurur. Bir yandan birçok kişi başta Cenevre ve İsviçre'nin diğer şehirleri olmak üzere reformcu bölgelere kaçar, öte yandan bazıları da kalır ve Katolik Kilisesinin ritüellerini izlemeye devam ederek kendi imanını gizler. Bu ikinci yol, Yeni Ahit'te zikredilen, gece İsa'yı ziyaret edip gündüz Yahudi dininin farzlarını uygulayan Farisi Nicodemus'tan esinlenmiştir.

Cenevre'ye doğru

Reform Ana akımıyla Çatışma

Reform bölgelerinde, reformcuların ayrı ayrı geliştirmekte olduğu doktrinlerin etrafında katı bir şekilde örgütlenmekte olan Kiliselerle ve özellikle Kal-

vinist Kiliseyle karşılaşma, İtalya yarımadasından gelen sığınmacılar arasında farklı tepkilere neden olur.

(1542 ve 1551'de göç eden) Pietro Martire Vermigli ve Girolamo Zanchi gibi bunlardan bazıları Kalvinist olup, Cenevre kökenli inanışın Avrupa'daki vaizlerinin en önemlileri arasına girerler. Neredeyse çoğunluğu oluşturan diğerleri ise hem inananlar topluluğunu giderek aşırı bir disipline soktukları ve bunun sonucunda dinsel hoşgörüyü ortadan kaldırdıkları için, hem de Kalvinist ve Lutherci inanışın ilkeleriyle uyuşamayacak bir Hıristiyanlık kavrayışına sahip oldukları için çeşitli reformcu otoritelerle açık bir çatışmaya girerler. Aralarında Piedmontlu Celio Secondo Curione ve Camillo Renato'nun da olduğu çoğu, reform inanışıyla uyumlu olmayan görüşlere sahiptir ve sonuçta sığındıkları şehirlerin otoritelerinin dikkatini çekerler.

Celio Secondo Curione ve Camillo Renato

Örneğin Celio Secondo Curione, *De amplitudine regni Dei* [*Tanrı'nın Krallığının Kapsamına Dair*] (1554) adlı eserinde Tanrı'nın Krallığının şeytanınkinden geniş olduğunu ve seçili kulların lanetlilerden daha fazla olduğunu iddia eder ve böylece önceden belirlenen kader ilkesini yalanlar. Camillo Renato ise ölümden sonra ruhların uykusu, (eski bir inanışa göre söz değeri olmayan) ayin ritüelleriyle teyide gereksinimi olmayan imanın mazereti ve İsa'nın tanrısallığının sınırı ve günah durumunda doğuşu gibi daha da radikal bazı görüşler savunur.

Serveto'nun idamı, yıllardır iki grup arasında biriken gerilimi açığa çıkartır ve İtalyanların birçoğunu göç etmek zorunda bırakır. Bazıları, Doğu Avrupa, Polonya, Moravya veya Transilvanya gibi, ilk başta İtalyan sığınmacıların dinsel görüşlerine daha hoşgörülü olan bölgeleri tercih ederler.

Lelio ve Fausto Sozzini

İtalyan "sapkınların" görüşlerinin tipik unsurlarından biri, kökleri İtalyanların hümanist kültürleri ile İspanyol Miguel Serveto'nun görüşlerinin karışımında yatan Kutsal Üçlü karşıtlığıdır. Bu doktrinleri izleyen diğer İtalyanlar arasında, geliştirme, netleştirme ve yayma gayretlerinden dolayı kilit bir rol oynayanlar Sienalı Sozzini ailesinin iki üyesi olan Lelio (1525-1562) ve yeğeni Fausto'dur (1539-1604). Meşhur hukukçu Mariano'nun oğlu olan Lelio, hukuk ve hümanist öğreniminden sonra ilgisini ilahiyata çevirir. 1547'de Bologna'da sapkın Camillo Renato ve görüşleriyle temas edince kendisinde büyük bir değişiklik olur. Heterodoks çevrelere yakınlığı ve Kilisenin geleneklerine yönelttiği açık eleştiri onu Avrupa'nın çeşitli şehirlerine gitmek ve sonunda Zürih'e yerleşmek zorunda bırakır. Oradayken reformcularla ve özellikle Calvin'le açık polemik halinde Hıristiyan imanının eleştirisi işine devam eder. Ancak yetkililer

onu çok sert bir şekilde eleştirir ve o da söylediklerini reddetmek zorunda kalır. Hayattayken hiçbir yazısı yayımlanmaz, ama el yazısıyla Yuhanna İncil'inin bir yorumu vardır. Bu yorumda Kutsal Üçlüye ve İsa'nın doğasının tanrısal olmadığına dair görüşlerini ifade eder.

Ölümü üzerine, onunla hep irtibatta kalmış olan yeğeni Fausto, kâğıtlarını almak için Zürih'e gider, ama sürgündeki amcasının faaliyetlerini devam ettirmek yerine İtalya'ya dönmeye ve görüşlerini on yıla yakın bir süre (1563-1575) gizlemeye karar verir. Bu dönemden sonra önce İsviçre'ye, sonra da Polonya'ya göç eder. Giorgio Biandrata adında diğer bir İtalyanın yorulmak bilmeden verdiği vaazlar sayesinde o yıllarda Doğu Avrupa'da Kutsal Üçlü karşıtı fikirler yayılmıştır. 1560'lı yıllar boyunca bölgenin dengelerini değiştiren çeşitli siyasi ve dini olayların bu doktrinlerin başarısının tarihine büyük etkisi olur.

Giorgio Biandrata

Kutsal Üçlü karşıtı hareket Transilvanya'dan ayrılıp daha hoşgörülü Polonya'ya gitmek zorunda kalır. Ancak Kutsal Üçlü karşıtı hareketin bu sefer karşılaştığı çatışma diğer mezheplerle değil, kendi içindeki hiziplerin arasındadır. Biandrata, Sozzini'yi yanına çağırır, Sozzini de çeşitli zorluklardan sonra hareketin diğer üyelerinin desteğini kazanmayı ve kısa süre sonra merkezi Krakov'un yanında bir kasaba olan Rakow'da Sociniani adında bir kilise kurmayı başarır. Fausto, Kutsal Üçlü dogmasının reddi ve Tanrı'nın ölümsüzlük ve sonsuz bilgelik bahşettiği İsa'nın insani doğasının kabulü temelli yeni bir hareket örgütler (ama kendisi buna hiçbir zaman üye olmaz). Aynı zamanda diğer mezheplere karşı dinsel hoşgörü ve şiddetin tavizsiz reddi hususlarında ısrarcıdır.

Rakow Kilisesi

Bazılarınca Radikal Reform diye tanımlanan dinsel muhalifliğin 16. yüzyıldaki tarihi, çok az sayıda insan ve gruptan oluşur. Polonyalı Kardeşleri hariç tutarsak, örgütlü oluşumlara neden olmayan çalışmalarının önemi, "eleştirel araştırma, mistik merhamet ve dinsel özgürlük" gibi "ileride geniş bir şekilde yankılanacak fikirleri önceden ifade etmiş olmalarında" (Baiton) yatar.

Bkz. Büyücülük, s. 229; Büyü ve Hermetik Bilimler, s. 405; Kabalacılık, Llullculuk, Gizli Yazılar, s. 411

16 ve 17. Yüzyıllarda Ortodoks Hıristiyanlığı

Tommaso Braccini

Konstantinopolis Patrikhanesi, net bir tabiyet konumunda da olsa, Osmanlı devlet sistemiyle bütünleşmiş haldedir; kendi içinde Yunan unsuru giderek hâkimiyet sağlar. 16. yüzyılda yeni ve büyük bir Ortodoks Patrikhanesi, yani Moskova Patrikhanesi doğar. Ancak bu patrikhane 17. yüzyıl ortalarında karışık bir dönemden geçer. Patrik Nikon'un modernleştirici reformları, Eski Müminler adı altında, hiçbir zaman sonlanmayacak bir iç muhalefet hareketinin ortaya çıkmasına neden olur.

Ortodokslar: Türk Devleti Bünyesinde Bir Millet

16. yüzyıl boyunca, Ortodoks Kilisesinin Osmanlı İmparatorluğunun topraklarındaki rolü birçok bakımdan devlet otoritesinin bir aracı halini alır. Nitekim Ortodoks Hıristiyanlar bir "millet," yani Türk devleti bünyesinde olsa da belirli derecede hukuki ve idari özerkliği olan bir cemaat oluşturur.

Bürokrasi ve yaptırımlar

Padişahın nezdinde, Konstantinopolis Patriği Ortodoks tebaadan sorumludur, dolayısıyla kendisine bağlı rahiplerle beraber cemaatine karşı hukuki işlevleri vardır. Dolayısıyla Kilise yetkilileri, manevi ve ahlaki suçlarla sınırlı olmayan yetkilere sahiptir. Nitekim kutsal olana hakaretlere ve zinaya, hırsızlık, borç ödememe, arazi kavgaları, büyücülük, cinayet ve diğer suçlar eklenir. Ancak kilisenin elinde hüküm ve kararlarının uygulanmasını ve bunlara riayeti sağlayacak seküler bir kol yoktur, dolayısıyla manevi bir yaptırım olan aforoz giderek artan sıklıkla kullanılmaya başlanır. Birçok defa aforoz "şartlıdır," yani mahkûm mahkemenin kararlaştırmış olduğu tazminat ve cezaya uymazsa yürürlüğe girer. Zaten bir hükmün kesilmesinden önce, bütün şahit ve sanıklar, yalan veya yalan ifade halinde geçerli olacak bir çeşit "açık" aforozla karşılaşır.

Ritüeller ve kiliseyle otorite arasında aracılık

Bu çeşit yaptırımların doğasında olan zaafı, yani sadece manevi düzeyde hareket etmenin sınırını telafi etmek için, 16. yüzyılda Manuel Malaxos'un yazdığı *Nomocanon* gibi kilise hukuku metinlerinden de anlaşılacağı üzere, aforoza uğrayanların vücutlarının aforoz hükmü geri çekilmedikçe mezarda bozulmayacağı inancı giderek yayılır. Bu şekilde, ölümden bir süre sonra aile

fertlerinin (Slav kökenli olması muhtemel ve Balkanlar'da yaygın olan "ikinci toprağa verme" geleneği doğrultusunda) mezardan çıkardığı ölülerin vücutlarının fazla bozulmamış olması Kilisenin yaptırımlarının gücünün somut delili olarak görülür ve aforoz iptal işlemlerinin pahalı olduğu düşünülecek olursa bunların Kilise için ufak olmayan bir gelir kaynağı da olduğu görülecektir.

Ancak Ortodoks Kilisesinin Osmanlı Devleti bünyesindeki özerklik ve gücünü abartmamak gerekir. Patriğin kendisinden başlayarak, bütün görevlileri Osmanlı otoritelerinin karşısında hep mutlak tabiyet ve genelde çok hassas durumdadırlar. Bu bakımdan Ortodoksluğun elindeki "haklar" gerçekten de çok sınırlıdır ve bedeli de çok yüksektir. Türk yetkililerle yapılan bütün işlemler genellikle büyük ödemeler gerektirir ve yeni bir patriğin seçilmesi durumunda da yüksek bir ödeme istenir (bu da hem Yunan kilisesinin iç kavgaları hem de Türklerin maddi çıkarlarından dolayı çok sıklıkla olur; 1595-1695 yılları arasında patrik tahtında tamı tamına altmış değişiklik gerçekleşir!).

Yeni kilise inşa etme yasağı ve mevcut olanlara zamanla el konmasını ele alacak olursak, bazı durumlarda (örneğin İstanbul'da Bizans zamanında kilise olup hâlâ Ortodoksların elinde kalmış tek kilise olan Kanlı Kilise) bu gibi durumların güçlükle ve ancak II. Mehmet'in (1432-1481) fermanları ibraz edilerek engellendiğini görürüz. 1455'te Pammakaristos Bakiresi Manastırında kurulan patrikhanenin kendisi bile, 1586'da Padişah III. Murad ona Gürcistan ve Azerbaycan'ın fethini kutlamak için el koyunca (günümüz Fethiye Camii) mecburen taşınmak zorunda kalacaktır. Patrikliğin kalıcı bir yer bulması (en azından günümüze kadar) birkaç yıl sürecektir. Patriklik, Haliç kıyısındaki Fener Mahallesinde bulunan, bu çağın başlangıcına kadar Konstantinopolis Helenizminin kalesi olarak kalacak, daha mütevazı olan Aya Yorgi Kilisesine taşınır.

Yeni kilise inşa etme yasağı

Dış Etkiler ve Patrikliğin Helenleşmesi

İbadet yerlerinin bu "erozyonuna" ve vergi yoluyla servetlerine el konmasına ek olarak Türk hâkimiyeti altında yaşayan Ortodokslar, Katolikliğin ve Protestanlığın da devamlı baskısı altındadır. Katolikliğin elinde bir çeşit "beşinci kol" olarak yerel Katoliklere hizmet için gönderilmiş misyoner rahipler (özellikle Ege adalarında) halkı Katolikliğe döndürme çabalarından sakınmazlar. Üstelik Helen Ortodokslarının en önemli eğitim ve kültür kurumlarından biri 1577'de Papa XIII. Gregorius (1502-1585) tarafından kurulan Roma Yunan Kolejidir ve burada okuyanların bir miktar Katolik propagandasına maruz kalması kaçınılmazdır. Zaten Cizvitler Pera'da (İstanbul'da Batılıların yaşadığı mahalle), İzmir'de ve Selanik'te çok başarılı okullar açarlar ve bazı örneklerde

Mezhep rekabeti

hem öğrencilerini hem de ailelerini Katolikliğe döndürmeyi başarırlar. Doğu Avrupa'da da Katoliklik çok etkili olur ve ortaya Uniat kiliseler çıkar. Bu olguda, Doğu Hıristiyan cemaatleri olduğu gibi Roma Kilisesine geçer, ama bu cemaatlere kendi ritüellerini ve bazı diğer âdetlerini koruma izni verilir. Bu "birleşmeler"in belli başlı örnekleri, Rutenyalıların (Ukraynalılar) kabul ettiği Brest-Litovsk (1596) ve Uzghorod (1646) birleşmeleri ve Transilvanya Ortodokslarının kabul ettiği Alba Julia (1698) birleşmesidir.

Protestanlık

Protestanlığın cazibesi ilk etapta özellikle Litvanya gibi kendisiyle doğrudan temas halinde olan yerlerde hissedilir. 1566'da Prens John Sigismond Zápolya (1540-1571) Transilvanya'da Ortodoks Kilisesinde başarısız da olsa bir reform girişiminde bulunur.

Diplomatik çatışmalar

Protestan doktrinlerinin Osmanlı Devleti içindeki çekim gücünün ne olabileceğine dair en iyi örnek, önce İskenderiye sonra da Konstantinopolis patrikliğinde bulunmuş olan Kirillos Lukaris (1572-1638) örneğidir. Lukaris, o zamanlar Venedik'in olan Girit'te doğar ve diğerleri gibi öğrenim için Padova ve Venedik'e gider. Daha sonra da Wittenberg'le Cenevre'ye gider ve orada Kalvinist düşüncenin etkisinde kalır. 1596'da, o zaman İskenderiye patriği olan Meletios Pigas tarafından, Brest-Litovsk birleşmesini engellemesi için Polonya'ya gönderilir. Athos Dağında teoloji seminerinin kurulması ve birçok gencin İsviçre'ye, İngiltere'ye ve Hollanda'ya ilahiyat öğrenimine gönderilmesi muhtemelen Katolik etkisine bir set koyma isteğinden de kaynaklanır. Her ne kadar Ortodoks çevrelerde hâlâ tartışma konusuysa da, kendisinin Kalvinizme yaklaştığını inkâr etmek zor gibi görünüyor. Lukaris'in 1629'da Cenevre'de yayımlanan *Hıristiyan İnanışının Doğu Mezhebi* eserinin yazarı olduğu da tartışılır. Kesinlikle Kalvinist olan çeşitli ifadeler içeren bu eser, Lukaris'in Katolik güçlerin padişah nezdindeki temsilcilerinin düşmanlığını kazanmasına neden olur. Özellikle Fransa ve Avusturya büyükelçileri onu devamlı olarak IV. Murad'a kötüleyip ona iftira atarlar ve bilindiği kadarıyla padişah sonunda onu öldürtür (1638). 1672'de toplanan Beytüllahim Sinodunda *Doğu Mezhebi*'nin Lukaris'in eseri değil, Protestanların yaydığı sahte bir eser olduğu iddia edilir ve tamamen geçersiz olduğu ilan edilir.

"Helenleştirme"

Bunlara ek olarak, Türk padişahlarının kendileri de Protestan ve Katoliklerin Ortodoks milletlerini etkileri altına almalarını hoş karşılamazlar, çünkü bu olanların Batılıların Osmanlı Devletine hem diplomatik hem askeri müdahaleleri için mazeret ve araç olmasından çekinirler. Bu durumdan dolayı, yerel Ortodoksluğun dışa kapalı ve yerli özelliklerini mümkün mertebe güçlendirip bu merkezkaç eğilimleri sınırlamaya çalışırlar. Bu olguya "Helenleştirme" denmiştir. Bunun sonucu olarak bir

yandan Balkanların Kilise kurumları giderek Konstantinopolis Patrikliğine daha bağımlı hale gelir, öte yandan da İstanbul'un Fener Mahallesinden geldikleri için Fenerli (Fanariot) denen Yunan idareciler Osmanlı topraklarına yönetici olurlar. Bu şekilde yönetilen bölgelerin başında, Osmanlı'ya bağlı ama özerk Eflak ve Boğdan voyvodalıkları vardır. Bu bölgelerde var olan yerel Hanedanlar özellikle 16. yüzyıl boyunca büyük hayır işleri gerçekleştirirler (bu hayır işlerinden özellikle Athos Dağı ve Meteor Manastırları yararlanır). Bu bölgelerin ikisinde de, (haklı veya haksız olarak Bizans imparatorları soyundan geldiklerini iddia eden) büyük Fenerli ailelerin temsilcileri yerel Hanedanlarla karışıp bunların yerini alır.

Moskova Patrikliğinin Kuruluşu

"Helenleştirme" 16. yüzyılda bir şekilde Konstantinopolis'ten ayrılmaya çalışan Rusya'ya da sonunda etki eder. 1562'de Rusların, 1547'de tahta çıkan Çar IV. İvan'a (1530-1584) imparatorluk unvanının tanınması istekleri üzerine (bu isteklerle beraber yüklü bağışlarda da bulunulur), daimi sinoda üye olan yüksek düzeydeki din adamlarını ikna etmek imkânsız olacağından, Patrik Ioasaf hiçbir zaman yapılmamış bir konsilin kararlarına dair sahte belgeler göndermeyi uygun görünce, en önemli Ortodoks patrikliğinin güvenilmezliği çarpıcı şekilde ortaya çıkar. Bu sahtekârlığın kısa süre sonra ortaya çıkmasıyla (Ioasaf 1565'te görevinden alınır) Rus Kilise çevrelerinde özerk bir patriklik kurma vakti geldiği görüşü güçlenir. Uygun fırsat 1588'de Patrik II. Jeremias sıklıkla olduğu gibi esas amacı bağış toplamak olan Rusya yolculuğu sırasında Moskova'dan geçerken gerçekleşir. Moskova hükümdarının imparatorluk hayallerini tatmin için çeşitli çözüm yolları tartışılır. Bu çözümlerin arasında patrikliğin kendisini Moskova'ya veya başka bir Rus şehrine nakletmek vardır. Ancak sonuçta yeni bir patriklik kurma fikri baskın çıkar.

Sahte konsil

Ocak 1589'da, Jeremias'ın kendisinin başkanlık ettiği bir konsilin sonunda, Moskova'nın ilk patriği olan Iov seçilir. Bu karar sonraki yıl Konstantinopolis sinodu tarafından teyit edilir, ama gene de Çar memnun olmaz, çünkü yeni patriklik kadim Konstantinopolis, İskenderiye, Antakya ve Kudüs patrikliklerinden sonra hiyerarşinin beşinci sırasına yerleştirilir, oysa Rus hükümdarı üçüncü sırayı arzular (üstelik bu hayali 1593'te bir defa daha geri çevrilecektir). Ne olursa olsun, Moskova'nın eklenmesiyle yüzyıllar önce Roma'nın kopmasıyla bozulmuş olan beş patrikten oluşan kadim "pentarşi" yeniden oluşturulur. Dolayısıyla, haklı olarak ifade edildiği üzere, bu olayda da tipik bir Bizans yöntemi olan, esaslı yenilikleri geçmişle devamlılık veya hatta geçmişin yeniden geri getirilmesi çerçevesi içinde sunma yöntemi kullanılır.

Iov, ilk Moskova Patriği

Nikon'un Reformları

17. yüzyılın ortalarında, 1652-1658 döneminde Moskova patrikliğinde bulunmuş Nikon'un (1605-1681) liderliğinde yapılan kapsamlı reformların da temeli "köklere dönüş"tür. Patriğin şevkinin asli hedefleri arasında kutsal kitaplar ve ayin metinleri vardır. Grekçe ve Rusça versiyonlar arasındaki farklar dikkat çekince, Rusça metinlerin bir şekilde yozlaşmış ve değişmiş olduğu ve dolayısıyla düzeltilmesi gerektiği sonucuna varılır. Patrik 1652'de bir sinod toplar ve bu vesileyle Kilise metinlerinin "arındırılması" gerekliliğini ifade eder. Sonraki yıllarda, kitapları elle yazanların zaman içinde yaptığı hataları belirleyip düzeltmek için Rusya'daki bütün el yazmaları toplanır. Konstantinopolis metinlerine göre tutarsızlıkların birçoğunun aslında eski yazım geleneğinden gelen eski tarz ifadeler olduğu ve değişikliklerin Grekçe metinlerde yapıldığı günümüzde bilinmektedir. Ancak o zamanlar ayin metinleri radikal bir şekilde elden geçirilir ve bazı ritüeller bile değiştirilir (örneğin istavrozun iki değil üç parmakla çıkartılacağı kararlaştırılır). Bazı iddialara göre, Kilisedeki bu "devrim" benzeri olayın nedenlerinden biri, aynı zamanlarda gerçekleşen, Rusya'nın Ukrayna'da yayılması olabilir (Kiev metropolitinin Moskova patriğine bağlı olduğu, 1686'da Kudüs Patriği Dositheos ve Konstantinopolis Patriği Dionysios tarafından onaylanır). Moskova patriğine değil, doğrudan Konstantinopolis patriğine bağlı olan Ukrayna din adamlarının kültürel ve ilahiyat bilgi seviyesinin Rus din adamlarınkinden üstün olduğu aşikârdır. Dolayısıyla diğerlerine uymak zorunda olanlar Rus din adamlarıdır ve bu da beklenebileceği üzere gerçek teolojik argümanlardan çok milliyetçilikten ve şovenlikten kaynaklanan hoşnutsuzluk yaratır.

"Metinlerin" arındırılması

Zorluk çıkarmaya eğilimli, güçlü bir kişiliği olan Nikon sonunda Çarı kendine düşman eder ve 1658'de makamından alınır, ama başlattığı iş devam eder ve Antakya Patriği III. Mikhail ve İskenderiye Patriği Paisios'un da katıldığı bir sinod sırasında sonuçlandırılır (1666). Sinod yenilikleri onaylamakla kalmaz, yenilikleri kabul etmeyecekleri aforozla tehdit eder ve bütün eski kitap ve ritüellerin sahte ve sapkın olduğunu ilan eder. Bu beyanın sertliği, bu değişikliklere muhalefetin o zamandan başladığını gösterir. Nitekim bu değişiklikler, daha ziyade köylülerden ve aşağı düzeyde din adamlarından oluşan (piskoposların hemen hemen hepsi Nikon'un reformlarını desteklerler) ve Eski Müminler diye bilinen büyük bir "muhafazakâr" grubu tarafından net bir şekilde reddedilir. Zaman zaman şiddete de başvuran bir baskı dönemi başlar ve 1682'de Eski Müminlerin başı sayılan üst rahip Avvakum Petrovi (1620?-1682) idam edilir. Baskılardan kurtulmak için sonraki yıllarda Eski Müminlerin birçoğu Sibirya'ya veya Tuna deltasındaki bataklıklara kaçar. Hatırda tutulacak bir diğer husus da, Ekim Devriminden önce 1910'da Çar rejiminin yaptırmış olduğu son nüfus sayımına göre Rus halkının

Muhafaza süreci ve baskılar

dörtte birinin hâlâ bu ayrılıkçı hareketi izlemekte olduğudur. Durum böyle olunca, 17. yüzyılın sonuna gelindiğinde Rusya din hususunda o âna kadarki tekdüzeliğini kaybetmiştir ve bir yerde Nikon'un travmatik reformları Büyük Petro (1672-1725) tarafından uygulamaya sokulacak aynı derecede çığır açıcı reformların habercisidir.

Bkz. Katolik Reformu ve Karşı-Reform, s. 192

Yahudiler

Gadi Luzzatto Voghera

Yahudilerin 16. yüzyıl tarihini, Sefarad cemaatinin İspanya ve Portekiz'den ihracıyla, bunun sonucunda Doğuya kitlesel göç ve buna paralel olarak zorunlu dinden dönmeler niteler. Yüzyılın ortalarından itibaren de papalık Yahudileri gettolarda toplama politikasına başlar. Bu olaylarla sarsılan Yahudi kültürü, Isaac Luria'nın Kabala'sında toplanan yeni mistik akımları doğurur.

Dönüm Noktası Oluşturan Bir Yüzyıl

16. yüzyılda Avrupa Yahudi cemaatleri, varlıklarını kalıcı olarak etkileyen birtakım çığır açıcı dönüm noktalarından geçer. Bu büyük değişimi belirleyen iki temel olay vardır. Birincisi Yahudilerin İspanya (1492) ve Portekiz'den (1497) kovuluşu, ikincisi de Roma Kilisesinin doğrudan emriyle 16. yüzyılın ortalarından itibaren getto rejiminin doğuşudur. Bu olaylar Yahudi cemaatlerinin dağılım haritasının yeniden çizilmesine katkıda bulunur, sosyo-ekonomik yapılarını kalıcı şekilde değiştirir ve Yahudiliğin kültürel değişimlerine derinden etki eder.

Cemaatlerin coğrafyası

İspanya'nın müreffeh Yahudi topluluğunu zayıflatan ve bir yüzyıl boyunca devam eden ayrımcı politikalardan sonra, Katolik İspanyol kralları 1492'de Yahudilere fazla bir tercih hakkı tanımayan bir ferman çıkarırlar. Yahudilerin birkaç hafta içinde ya din değiştirmeleri veya ellerindekileri tasfiye edip göç etmeleri gerekmekte-

İtalya ve Fransa

dir. Kesin sayısı belli olmayan bir Yahudi kitlesi (70 bin ile 150 bin arası) İspanya'yı terk eder. Kısmen Portekiz ve Navara'ya sığınırlar, ama 1497-1498 yılları arasında buradan da gönderilirler. 16. yüzyıl boyunca Sefarad (yani İspanyol asıllı) Yahudi aileleri çeşitli bölgelere kabul edilir. Hıristiyan Avrupa'daki dinsel baskıların olmadığı, Doğu Akdeniz'in Osmanlı hâkimiyetindeki şehirlerinde büyük Yahudi cemaatleri oluşur. Bazı cemaatler de Kuzey-Orta İtalya'da (özellikle Ferrara, Ancona, Venedik ve 1597'den itibaren Livorno), Fransa'nın Atlantik kıyısında (Bordeaux), Amsterdam'da ve Londra'da oluşur. Bu dönemde önemli bir kavram olan "*marrano*" olgusu ortaya çıkar (*marrano* Katolikliğe dönmüş, ama gizli olarak İbrani ritüellerini uygulamaya devam eden Yahudi'dir). 16. yüzyıl boyunca Hıristiyan Avrupa'nın tamamında, belirsiz dinsel kimlikli Yahudi kişiler veya cemaatler bile vardır. Bu durum, hedefte olan Yahudilere fazla bir tercih hakkı tanımayan zorunlu din değiştirme fermanlarının sonucudur.

"Getto" kelimesi, 1517'de Alman ve İtalya kökenli Yahudilerin "Yeni Getto" adlı kenar mahallesinde tecrit edildikleri Venedik'te doğar. O zamandan beri, bu terim sözlüğe, Yahudilerin 16. yüzyılın ortalarından haklarına kavuştukları 19. yüzyıla kadar ikamet etmeye zorlandıkları şehir mahallesi anlamıyla girmiştir. 1555'te Kilisenin karşı-reformcu yöne dönüşünü belirleyen Trento Konsili esnasında, Papa IV. Paulus Kilise Devletinde yaşayan Yahudilerin hayatlarını kesin kurallarla düzenleyen *Cum nimis absurdum* [*Tamamen mantıksız olduğuna göre*] fermanını yayımlar ve Hıristiyan prenslerine fermanın kurallarını uygulamayı tavsiye eder.

"Gettolar"

Yahudiler Hıristiyanların evlerinden ayrı bir sokakta tecrit edilmelidir; sokak kapılarla kapalı olacak ve Yahudiler günbatımından sonra buradan çıkamayacaktır; Yahudiler mülkiyet sahibi olamayacaktır (konut, arsa vs) ve rehin karşılığı borç para verme ve kullanılmış eşya ve giyim alım satımı hariç birçok mesleği yürütemeyeceklerdir; tanınmalarını sağlayacak bir işaret taşıyacaklardır ve iş amaçlı hariç Hıristiyanlarla beraber bulunamayacaklardır. Önce İber yarımadasından ihraç fermanları, sonra da gettolarda zorunlu tecrit, Yahudi nüfusunun yoğunluk eksenini hızla Batıdan Doğuya ve özellikle Osmanlı topraklarına ve Polonya'ya doğru kaydırır. 1500-1575 yılları arasında Polonya'nın Yahudi cemaati yaklaşık 30 bin kişiden yüzlerce küçük cemaate yayılmış 150 bin kişiye yükselir.

Genel olarak, Yahudilerin teknik ve ticari bilgilerini arazilerinin başında olmayan büyük feodal derebeylerinin hizmetine sunduklarını ve böylece bir yerde zengin feodal derebeylerle köylüler arasında aracılık yaparak kendilerini ara bir sosyal sınıfa konumlandırdıkları söylenebilir. Uzun vadede bu konum hassaslaşır ve Doğu Avrupa'yı yüzyıllarca sarsacak olan antisemitizm olaylarını başlatır.

Sosyal bütünleşme

Yahudi Kültürü

16. yüzyıldaki bu dönüşümler Yahudiliğe kültür ve din bakımından da belirleyici etkide bulunur. 1553'te Roma'nın Campo de' Fiori meydanında Talmud ciltlerinin yakılmasını görmenin verdiği şok, Yahudileri yeni teolojik ve felsefi araştırma yolları denemeye sevk eden nedenlerdendir. Hıristiyan Batı her türlü kültürel kirlenmeyi şiddetle reddeder ve bunun sonucunda Yahudi kültürü Batı kültüründen kopar ve yeni yollara girerek 16. yüzyılın ortalarında, iç tutarlılık ve Hıristiyanlıkla İslam'dan özerklik hususlarında en yüksek dereceye ulaşır. Ancak bu hiçbir zaman Yahudi dışı kültüre karşı tam kapanma anlamına gelmeyecektir.

Talmud'un yakılması (1553)

Bu yüzyılın en önemli gelişmeleri arasında, *Pardes Rimonim*'in yazarı Moses Cordovero (1522-1570) ve görüşleri müritleri tarafından *Etz Hayim*'de toplanan Isaac Luria'nın Kabalistik öğretilerine dayanan yeni bir mistik akımın doğuşu vardır. Mistisizmin yeniden doğuşunun merkezi, günümüzde İsrail'de bulunan Galile bölgesi ve özellikle Safed şehridir. Buradan yayılan görüşe göre dünyanın kurtuluşu Mesih tarafından gerçekleştirilmeyecektir, çünkü kurtuluş, dua, dinsel uygulamalar ve sevap yoluyla Tanrı'yla mistik bir beraberlik halinde Yahudi milletinin tamamının görevidir. Bu görüş, tarihinin en zor yüzyıllarından birinde çalkantılara ve felaketlere maruz kalmış Yahudilik için çok teselli verici bir görüştür. Yahudi edebiyatına tarih metinleri de katılır; örneğin 1533'te Ferrara'da yayımlanan Samuel Usque'nin *Consolaçam as tribulaçoens de Israel* [*İsrail'in Dertlerinin Tesellisi*] adlı eserde, özellikle Yahudi meselelerinin üzerinde durularak dünya siyaseti gerçekçi bir şekilde tarif edilir ve arada İspanya ve papalık şikâyet edilip Osmanlı Türkiye'sine minnet ifade edilir.

Yeni fikirler ve yeni metinler

Bkz. Katolik Reformu ve Karşı-Reform, s. 192; Kabalacılık, Llullculuk, Gizli Yazılar, s. 411

Büyücülük

Carlo Bordini

Büyücülüğü bastırma gayretleri, çok hızlı gelişmekte olan, içinde büyü unsurlarının çok güçlü olduğu bir güvensizlik ve şüphe ikliminin hâkim

olduğu bir toplumda gelişir. Kırsal kesimler ve dağlar gibi kültürel olarak geri bölgelerde, ortaçağ boyunca hoşgörüyle karşılanmış olan cadıların ve şifacıların halk büyücülüğü, artık sapkınlık ve şeytanla anlaşma suçlamasıyla bastırılmaya başlanır. On binlerce cadı işkenceye tabi tutulur ve idam edilir.

Cadı Avı

Cadılara zulüm şüphesiz 16. yüzyılın en kara sayfalarından biridir. Çoğu kadın, on binlerce insan, işkenceyle koparılmış itiraflar sonucu, genellikle yakılarak idam edilirler. Hem seküler hem din adamı engizisyoncuların yaygın ve sistematik eylemlerine ek olarak, halk arasında da panik dalgaları gelişir. Büyücülük saplantısı ve korkusu sadece yukarıdan değil aşağıdan da doğar. Şeytanlaştırmanın parametreleri 15. yüzyılın sonunda zaten belirlenmiştir; cadıların güçleri şeytanla anlaşmanın sonucudur. Cadılar gece uçup *sabba* denen toplantılara katılırlar. Orada şeytanla karşılaşıp onunla cinsel ilişkiye girerler, haça basıp yetişkinlerin, çocukların ve hayvanların ölümüne neden olurlar. Burada önemli olan, cadılara zulmün kaybolmakta olan bazı ortaçağ batıl inançlarının saplantısı değil, yeni bir patlayıcı güç ve o zamana kadar görülmemiş bir olgu olduğudur. Genel eğilim hattı çok nettir; erken ortaçağda cadı avı olmamıştır; büyücülük takıntısı 12. yüzyıldan sonra yavaşça gelişir, sonra da 15. yüzyılın sonunda kesin olarak alevlenir.

Yeni bir olgu

Zulmün Aşamaları

Şimdi verileri ve tarihleri inceleyelim. Erken ortaçağda organik bir şeytan bilgisi olmadığı gibi, insanlar büyücülere inanmamaya teşvik edilir. Cadıların güçlerine dair batıl inançlar söz konusudur, ama Kilise ve seküler yetkililer bu çeşit batıl inançları engellemek için ellerinden gelen her şeyi yaparlar. 8. yüzyılda Aziz Bonifatius (y. 672-754) cadılara ve kurt insanlara inanmanın Hıristiyanlığa aykırı olduğunu ifade eder. Charlemagne (742-814, 800'den itibaren imparator) cadı olmakla suçlananları yakarak idam edenlere idam cezası getirir ve yakmanın pagan bir gelenek olduğunu ifade eder. Antropolog Mary Douglas'ın (1980) gösterdiği gibi, popüler ve ilkel batıl inançlar açıklanamayan olguları esrarengiz ve düşman güçlere atfederken, ortaçağda Kilise ve yetkililer bu gibi batıl inançları her yerde bastırmak için gayret gösterirler ve onları kontrol altına alıp gelişmelerini engellemeye çalışırlar. Bu gayretler 12. yüzyılda çıkan *Canon Episcopi*'de [*Piskoposların Kuralları*] zirveye ulaşır. Bu belgede büyücülere inananın "şüphesiz imansız veya pagan" olduğu ifade edi-

Batıl inançların lanetlenmesi

lir. 12. yüzyıldan sonra bu eğilim tersine döner. Geçmiş yüzyıllarda ateşle idamlar daha ziyade sapkınlara yöneltilmişken (Katharlar, Albigenler ve Valdistler) bu yüzyıldan sonra bastırma eylemleri büyücü enerjisine doğrultulur. Bu saplantı belirli tarihlerde alevlenir ve 15. yüzyılda nihai şekline ulaşır. 1484'te Papa VIII. Innocentius (1432-1492) *Summis desiderantes affectibus* [*Büyük Şevkle Arzulamak*] fermanını yayımlar ve büyücülüğün yayılmasından şikâyet ettiği bu fermanla Dominiken engizisyoncular Heinrich Institor (y. 1430-1505) ve Jakob Sprenger'e (y. 1436-1494) büyücülüğü ortadan kaldırma yetkisi verir.

Bu fermanı talep eden engizisyoncuların kendileri 1487'de *Malleus maleficarum*'u [*Cadı Çekici*] yayımlarlar. Bu metin, cadılar hakkında yazılmış en büyük ve kapsamlı metindir. Cadıların çoğalmasına dair inanışların bir derlemesi ve sivil yetkililere yöneltilmiş, engizisyonculara büyücülükle mücadelelerinde somut yardımda bulunma talebidir. Buna ek olarak *Malleus*'ta, kökleri Aziz Augustinus'a (354-430) bağlanan ortaçağ Hıristiyanlığının mizojin akımında yatan, yaygın ve çok güçlü kadın düşmanı bir yaklaşım vardır, yer yer de birtakım cinsel takıntılar ve hadım fantezileriyle zenginleştirilmiştir. *Malleus*'la zaten yerel olarak uygulanmakta olan zulüm, Kilise tarafından resmileştirilir ve sonuçta Avrupa düzeyinde örgütlenir ve koordine edilir. İki Dominiken rahibin metni, sonraki iki yüzyıl boyunca yoğunlaşacak olan zulmün muazzam kuramsal kaynağı olur.

Malleus maleficarum

Dolayısıyla 16 ve 17. yüzyıllar, iki aşamaya bölünebilecek büyücü karşıtı baskıların en ateşli dönemidir. Az çok 15. yüzyılın sonlarından, yani *Summis desiderantes* ve *Malleus* fermanlarından 1530'a uzanan ilk aşama, hâlâ yer yer kadim pagan inanışlarının bulunduğu Alp ve Pirene Dağları başta olmak üzere, özellikle dağlık bölgeleri ilgilendirir. Toplumun en basit katmanlarında ve uzak bölgelerde yaygın olan bu pagan artıklar, animizm, batıl inançlar ve halk büyücülüğünü kapsar ve bütün bunlar bu noktadan sonra şeytanla anlaşma olarak yorumlanır ve sapkınlık sayılır. Baskılar zayıflar gibi olsa da, 16. yüzyılın ortasında güçlü bir şekilde yeniden başlar ve 17. yüzyılın ortalarına kadar sürer. Alp ve Pirene Dağları bağlamından yola çıkan büyücülük saplantısı bağımsız bir varlık kazanır, gelişirken din savaşlarının şüphe ve öfke iklimine eklemlenir, dengesiz ve çatışmacı bir dönemin ruh halinin bir parçası olur ve coğrafi olarak yayılır. Din savaşlarına bağlı ve Otuz Yıl Savaşıyla zirveye ulaşan, birincisinden daha şiddetli bu ikinci aşama, bütün Avrupa'ya yayılır ve Almanya'da özellikle habis bir hal alır. Bazı şehirlerde de görülse bile zulüm daha ziyade kırsal dünyayı etkiler. İtalya ve İspanya'da gücü daha azdır, ama buna karşılık burada Yahudi ve *moriscos*'a [*Arap asıllı İspanyol*] baskılar çoktur. Din savaşlarının sona ermesiyle ve sta-

Bir referans metni "Şeytanla anlaşma" ve dinsel çatışma

tükonun sağlamlaşmasıyla, 17. yüzyılın ikinci yarısından itibaren bu olgu yavaş yavaş gerilemeye başlar ve Aydınlanma çağının yeni hoşgörü ikliminde, büyücülüğün gücünü inkâr eden ve büyücülüğe zulme karşı çıkan akılcı düşüncenin darbelerinin etkisiyle 18. yüzyılın başlarında kaybolur.

Cadı Kimdir?

Günah keçisi

Cadılara baskı Avrupa'nın tamamında Protestanlar, Katolikler ve çeşitli devletlerin yetkili organlarınca gerçekleştirilir, ama bunun kararı sadece yüksek düzeyde alınmaz. Halkın kendi inisiyatifiyle engizisyoncuların müdahalesini talep ettiği veya kendi imkânlarıyla cadıları cezalandırdığı panik dalgaları az değildir. Her ne kadar en zorlu anlarda toplumun hiçbir kesimi şüpheden muaf değilse ve dolayısıyla herkes suçlanma hedefi olabilirse de cadı karşıtı zulüm genellikle belli bir insan tipini hedef alır. Zulüm ve işkence görüp öldürülen cadıların çoğunluğu, halk tabakalarına mensup, doğurgan olmayan yaşta, ya çok genç veya çoğu zaman yaşlı ve fakir kadınlardır. 16. yüzyılın kültürlü büyücülüğü, hümanistlerle ve sarayla bağlantılı, mistiklerin, Kabalacıların ve hermetiklerin büyücülüğü, bazı aşırı dönemler hariç genelde baskı görmez. Toplumun geçirdiği bu şiddetli ve hızlı krizin günah keçisi olarak belirli bir insan tipinin seçildiği aşikârdır; bu tip de kırsal kesim veya köy büyücüsü, halk büyücülüğüyle şifalı ot kullanımını karıştıran büyücüdür.

Pagan direnişler

16 ve 17. yüzyıllarda baskılar neden tam da bu tip üzerine yoğunlaşır? 16. yüzyılın korkular ve fobiler (örneğin su fobisi) yüzyılı olduğu doğrudur; Reform ve Karşı-Reformun gerçekleştirdiği Hıristiyanlaştırma sürecinin uzak dağ bölgelerinde paganlık artıklarıyla çatıştığı da doğrudur. Ama birçok bakımdan önemsiz olan bu paganlık artıklarına neden bu kadar önem verilir? Ve vaktiyle masum, hatta bazı durumlarda faydalı bile olsa önemsiz sayılan büyücü güçlerine sahip yaşlı büyücü kadın tipi neden toplumun zihninde muazzam güçlere sahip bir canavar halini alır? Halk büyücülüğü bağlamında neden batıl inanç kabahatinden sapkınlık ve şeytanla anlaşma ve şeytana tapma suçuna geçiş olur? Tarihçiler kesin açıklamalar kabul etmeyen bu konu hakkında bazı cevaplar geliştirmeye çalışırlar, ama görüş birliğine varamazlar. Tarihçi Alberto Tenenti'ye (1924-2002) göre büyücülük, erken ortaçağ toplumuyla ve "büyü ve astroloji motiflerinin yayılmasına" sahne olan 15. yüzyıl Rönesansıyla iç içedir. Kesin olan, halkın zihninde bir büyü dünyası olduğu ve kadın olsun erkek olsun, belli bazı büyü güçlerine sahip olduğuna inanılan büyücünün o zamanlar çok yaygın bir tip olduğudur. Büyü güçlerine inanış şehirlere göre dağlarda ve kırsal kesimde ve İtalya'ya göre Almanya'da daha yaygındır,

bu da zulmün dağılımını açıklar. Büyücülük, kültürel dağınıklık zamanında, şeytani olanın günlük hayata hâkim olduğu bir toplumda doğaüstüne cevap olarak yayılır. Kilise, büyücü güçleri doğaüstüyle aracılık hususunda rakip bir sınıf olarak algılar. Buna benzer şekilde, gece toplantılarına katılanların büyücülüğün göz boyamasına maruz kalmış bir kısmı, bir topluluğa bağlı olma bilincine ulaşmış olabilir.

Bazı tarihçiler büyünün elinde olmayı akıl hastalığıyla özleştirirler, bazıları halk büyücülüğünün sosyal rövanş mahiyetinin altını çizerler, bazıları ise büyük bir resim tasarlayıp bunun çerçevesinde binlerce yıllık, doğurganlık ve ölüler âlemine gidip geri dönme mitlerini incelerler. Bu mitler, cadıların kültürünün ve insanlarda uçma, ölüler âlemine gitme ve şeytanlarla çarpışma rüyalarına neden olan *amanita muscaria* mantarı gibi esrar çeşitleri kullanarak veya uyku sırasında ulaşılan vecd hallerinden de kaynaklanır.

Eczacılık ve doğum ile ölüm ritüelleri

Öte yandan cadıların *sabba* toplantılarının ortaya çıkışı, kolektif doğurganlık veya ölüler âlemiyle temas etme fantezilerinin yerine şeytanla âlemler yerleştiren engizisyoncuların, hâlâ halk kültüründe var olan bu kadim folklorik mitleri şeytanlaştırmasının sonucudur. Üstelik onları dışlayan bir toplumda, korku salmak ve büyücü namı edinmek hayatta kalmak için bir fırsat olabilir; diğer bir deyişle, yaşlı bir kadın için büyücü olarak bilinmek son savunma hattı olabilir.

Peki ama halk büyücülüğü neden şeytanlaştırılır? Neden bütün halkı etkileyen panik dalgaları ortaya çıkar? İngiliz tarihçi Trevor-Roper cadılara zulümle din savaşlarının hoşgörüsüzlük iklimi arasında bağ kurar. Yüzyılın ortasından sonra, zulmün sorumluluğu "sadece Protestanların veya Katoliklerin değil, aralarındaki mücadelenindir." Otuz Yıl Savaşı boyunca, Protestanlar veya Katolikler ne zaman bir yerleri işgal etseler, siyasi mücadele aracı veya suçluluk duygusunu ortadan kaldırma şekli olarak, karşı mezhepten cadılar yakılır. Fakirlere yardım amacıyla *Poor Law* adı altında bir vergi konunca ve fakirlere yardım ahlaki bir görev olmaktan çıkınca, yardım edilmemiş bir dilencinin rahatsızlık verici varlığı, bütün dertlerimizin (örneğin hayvanların ölmesi veya bir salgın) onun bir lanetinden kaynaklandığını düşündürtebilir.

Çatışmaların aracı olarak av

İlkel toplumlarda büyücülüğü inceleyen tarihçi ve antropologların, büyücü ve Şamanlara baskıların kriz ve toplumda dengesizlik zamanlarında yoğunlaştığını bulmuş olmaları tesadüf değildir. Unutulmaması gereken bir diğer husus da, yakın zamanda yapılmış bazı tarihsel araştırmalarda varılan sonuçların cadılara zulümde marjinallik kavramının oynadığı rolün ve bunun 16. yüzyılın tipik bir olgusuyla bağının altını çizdiğidir. Cadılara zulümle, ötekiye zulüm ve ötekiden korku arasında bir bağ vardır. Modern çağın başında ruh hastasını algılama şeklinin nasıl değişti-

Kriz ve farklılık

ğini, 16. yüzyıl olgusu olarak *pauperism*'in [*Poor Law* doğrultusunda fakirlere yardım dağıtılması] doğuşunu ve artık Tanrı'nın sevgili kulları değil de sakınılması gereken bir tehlike olarak görülen fakirlerin tecridini hatırlamak yeterli olacaktır.

Bkz. Sapkınlar, s. 215; Üst Kültür ve Popüler Kültür, s. 272; Kadınlar, s. 288; Büyü ve Hermetik Bilimler, s. 405; Kabalacılık, Llullculuk, Gizli Yazılar, s. 411

Asilzade Sınıfı

Nicoletta Bazzano

Ortaçağdan itibaren asil sınıf Avrupa'nın en önemli sosyal grubunu oluşturur. Her ne kadar hükümdarın artan yetkilerinin etkisi ve ekonomik durum asillerin düzenini sarsa da bu konum 16. yüzyıl boyunca değişmez. Ancak aristokrasi, yeni üyeler kabul etme, monarşiyle bağlarını muhafaza etme ve o zamana kadar denenmemiş ekonomik stratejiler geliştirme kapasitesi sayesinde toplum içinde hâkim bir rol oynamaya devam eder.

Toplu Bakış

Tahminlere göre, 16. yüzyıl Avrupa aristokrasisi toplumun yaklaşık yüzde 1-2'sini oluştururken, en yüksek sosyal itibarı, servetin büyük kısmını ve tartışmasız siyasi gücü elinde bulundurur. Çeşitli ulusal gerçeklikler arasındaki farklılıklara rağmen Avrupa'nın asil gruplarının bazı ortak özellikleri vardır ve bunların başında diğer özelliklerini güçlendiren büyük coğrafi esneklik gelir. Hem tartışmasız başrol oyuncusu oldukları savaşlar, hem uzak diyarlara gelin giden prenses ve asil hanımlara refakat eden kalabalık şövalye ve hanım kervanlarıyla nikâhlar, Avrupa'nın tamamında birbirine benzeyen ve aristokrat hayat tarzına belli bir tekdüzelik veren davranış modellerinin dolaşımını kolaylaştırır.

Asiller yolculukta

Toplumu üç büyük sınıfa ayıran, 11. yüzyılda formüle edilmiş geleneksel ayrıma göre aristokrasi *bellatores* sınıfıyla, yani *oratores* (din adamları) ve *laboratores* (bir iş yapanlar) olan diğer iki sınıfı savunmak için savaşan sınıfla

özdeşleşir. *Bellatores*'in askeri işlevi aristokrasinin maddi servetinin ve nişanlarla unvanlarının temelidir. Modern çağın başında bu unvanlar düzenli bir hiyerarşik silsile içine yerleştirilir: prens, dük, marki, kont, baron vs. Asalet unvanları, servet, yüzyıllar boyunca birçok bakımdan mülkiyet halini almış feodal derebeylikler ve az çok kalabalık gruplar seferber etme kapasitesiyle beraber, hem üst hem alt düzey asalet olmak üzere, aristokrasinin çeşitli katmanlarını belirler ve ayırır. Genellikle unvanlar arazilere bağlıdır. Bir asil, kanun veya gelenek temelinde, bu arazilerin ve/veya o arazilerle bağlantılı sivil ve hukuksal yönetim hakkının doğrudan, tamamen veya kısmen sahibi olabilir.

Unvanlar ve bölgeler

Derebey Mülkiyet ve İmtiyazları

Tarihyazımında "derebeylik" veya "feodal mülkiyet" tabiriyle belirli bir ekonomik yönetim şekli ifade edilir. Bir asilzade, unvanına sahip olduğu bölgede ve onunla ilgili olarak sahip olduğu imtiyazlara göre, özerk bir şekilde yönettiği bölgede (*dominicum*) doğrudan, gelenekten dolayı sıklıkla zorunlu ve ücretsiz iş (*corvées*) yapmaya mükellef köylülere kiraya verilmiş bölgelerde (*massaricium*) ise dolaylı olmak üzere, sahiplik haklarından yararlanmakla kalmaz, aynı zamanda bazı üretim araçlarını (değirmen ve yağ presleri, depolar vs) el koyup onlardan yararlanacak olanlara ücret uygulayabilir. Üstelik hükümdar temsilciliğiyle, özellikle vergi toplama ve adli işlevler olmak üzere devlet işlerini yürütebilir. Böylece, bir asilzadenin elde edebileceği gelirler sadece arazinin ekilmesinin sonucu değil, aynı zamanda genelde sabit olan kira ödemelerinin ve ihtiyacı olanlar tarafından ücreti ödenen devlet işlevlerinin sonucudur.

Derebeylikler ve haklar

Asilzadenin somut varlığının işareti, müstahkem bir şato ve aynı zamanda bölgesel bir siyasi ve idari merkez olup, sıklıkla görsel olarak da kırsal bölgeye hâkim olan ikametgâhıdır. Unvan sahibi bu bölgede hükümdarın kontrolü olmaksızın, örneğin özellikle saldırgan komşulara karşı yerel hâkimiyetini savunmak veya güçlerini kralın hizmetine sunabilmek için gereken askeri gücü de örgütleyebilir. Asillerin ordularının saflarında sadece bu iş için eğitilmiş köylüler değil, daha az zengin ve sınırlı imkânlı asiller de vardır.

Servetleri ve silahlı güçleri sayesinde asillerin mevkileriyle bağlantılı imtiyazları vardır. Bütün memleketlere ortak özellikler, kılıç taşıma ve kıyafet kanunları doğrultusunda sade vatandaşların giymesi yasaklanan özellikle lüks tarzda giyinme imtiyazlarına sahip olmaktır. Asiller lehine birçok diğer düzenleme ise bölgeden bölgeye değişiklik gösterir. Üstelik birçok memlekette aristokratların imtiyazlı bir forumu vardır ve en ağır vergi yükünden muaftırlar. Ayrıca kendi ulusal krallıklarının temsil meclislerinin (parlamento, genel meclisler vs) daimi üyesidirler ve bu meclislerde ayrı bir grup oluştururlar. Asiller

imtiyazlı mevkilerini koruma amacıyla, bir yandan farklılıklarını ve komuta etme becerilerinin kaynağı olan eğitimle cilalanmış ırsi meziyetlerini ileri sürerek, öte yandan da efsanevi veya destansı şahsiyetlerin soyundan geldiklerini iddia ederek, sofistike bir propaganda yürütürler.

Monarşinin Güçlenmesi Karşısında Aristokrasinin Tepkisi

16. yüzyıl boyunca asillerin otoritesini tehdit eden birçok siyasi ve toplumsal değişikliğin başında, hükümdar makamının güçlenmesi gelir. O âna kadar esas itibariyle bir *primus inter pares* [*eşitler arasında birinci*] olan kral o zamana kadar sahip olduğundan çok daha büyük bir otorite kazanır. Dolayısıyla aristokrasi kendi sosyal ve siyasi önderliğini koruyabilmek için büyük adaptasyon becerisi gösterir.

Hükümdarın yeni gücünün bir örneği de, aristokrasiye giriş parametrelerini ve dolayısıyla aristokrasinin bileşimini belirleme amaçlı müdahaleleridir. 15. yüzyılın sonundaki siyasi çalkantılar zamanında başlayan asalet unvanı dağıtma eğilimi 16. yüzyılda da devam eder. Toplumun zirvesine doğru hareketlilik geçmişi müphem insanların yükselme iştahını tatmin eder. Sadece askeri başarı değil, hükümdarların hizmetinde adli ve idari makamlarda bulunmuş olmak da birçokları için alt düzeyde asalet unvanlarına yükseliş imkânı oluşturur. Bir unvanın verilmesi o unvana bağlı bir arazinin de verilmesi anlamına gelir. Bu şekilde, 15 ve 16. yüzyılların "yeni" aristokrasisi birkaç kuşak zarfında daha eski asaletin tavırlarını ve davranışlarını edinir.

Aristokrasinin hareketliliği

Bürokratik-idari büyümeyi ve barut kullanımı temelli yeni savaş teknolojilerinin çok pahalı kıldığı güç politikalarını finanse etmek için kaynak arayışında olan hükümdarlar yeni unvan satışına başlar ve 16. yüzyıldan itibaren giderek yayılan bu kârlı uygulama sayesinde üst düzey aristokrasi de güçlenir. Aristokrasinin en üst düzeylerine girişin kapalı olmasını isteyen muhafazakârların hassasiyetine rağmen, bu unvanlar kralın hazinesi için büyük kârlarla, bu şekilde araziler ve unvanlar edinen güçlü işadamlarına veya büyük servet sahibi aristokratlara satılır.

Ancak 16. yüzyıl boyunca daha yüksek unvanlara doğru sosyal hareketlilik giderek azalır. Bir yandan hükümdarlar unvan dağıtımında daha az bonkör davranır, öte yandan da asilleri girişleri sınırlamak için birtakım kültürel ve hukuksal mekanizmaların yürürlüğe girişini teşvik eder. Asalet konulu zengin külliyat içerisinde, asalet kimliğinin tanımlanmasının esas unsurları olarak soy, iyi aileye aidiyet ve "kan" giderek daha çok önem kazanır. Aileler vârislerinin üst sınıflara ait olmasını temin edebilmek için kendi içlerinde evlilik politikalarına özellikle dikkat ederler. Bir kişinin soyunun eskiliği ve itibarını ispat amacıyla, kişinin soyunu belir-

Aristokrasiye giriş şartları

lemek için soyağacı çizen araştırmalar çoğalır. Erkek soyuna göre işleyen aile, servetinin veraset yoluyla intikali için özel kurallarla da korunur. Kurallar en büyük erkek oğula avantaj sağlar ve verasetin bölünmezliği arazinin parsellere bölüne bölüne kaybolmasını engeller.

Yeni Ekonomik Problemler ve Aristokrasinin İçindeki Sosyal Farklılıklar

16. yüzyıl boyunca, kırsal kesim efendilerinin refahını tehdit eden hem ekonomik hem diğer türden birtakım olgular, mülkiyetin parçalanması riskini somut hale getirir. Nitekim 16. yüzyıl ekonomisinin enflasyonu birçok asilin servetini tehdit eder. Kiracılarının ödediği sabit kiralardan dolayı asiller kazançlarını artıramazlar ve sonuçta gelirleri azalır.

Bir diğer fakirleşme nedeni de hükümdarların, feodal beylerin yargısal haklarını sınırlama eğilimidir. Bu çerçevede, köylülere anlaşmazlık halinde krallık mahkemelerine başvuru hakkı verilir ve derebeylik mahkemelerine daha yüksek maaş talep edecek üniversite mezunu yargıç istihdam etme zorunluluğu getirilir.

Alt düzey aristokrasinin azalması

Bu olgular derebeylik mülkiyetini ve sınırlı parasal kaynakları olan asil ailelerin varlığını tehlikeye sokar. Böylece 16. yüzyıl boyunca dönemin güçlü ekonomik ve siyasi çalkantılarından dolayı alt düzey aristokraside niceliksel daralma görülür. Öte yandan üst düzey asalete mensup aile sayısı azalmaz hatta artar. Böyle aileler ekonomik gayretlerini doğrudan kontrolleri altındaki arazilere yoğunlaştırırlar ve Protestan Reformunun yaygınlaştığı yerlerde Kilisenin arazilerinin satışından da yararlanarak sınırlarını genişletirler.

Geniş imkânlara sahip ailelerle, aynı mevkide ama daha sınırlı imkânlı hatta fakir aileler arasındaki ayrım, yüzyılın başında üst düzey yöneticilerden alt düzey aristokratlara yayılan koruma ağları sayesinde aristokrasinin kendi içinde telafi edilir. Daha aşağı mevkide veya himaye altındaki birisine yardım edebilecek bir haminin davranışlarını anlatan hümanist metinler, 16. yüzyıl Avrupa'sının bu yaygın uygulamalarının teorik çerçevesini çizer. Koruma altındaki birisi, hamisine karşı sadakatini ispat için, fırsat çıktıkça –örneğin avukat veya yargıçsa mahkemede– hamisinin lehine hareket eder veya o zamanki kültürün sosyal önemle orantılı olmasını talep ettiği hamisinin sarayını kişilik veya becerileriyle zenginleştirebilir. 16. yüzyılın büyük kısmında zengin ve güçlü asilleri, fakir ve zayıf asillere bağlayan himaye bağı bu şekilde aristokrat sınıfı içinde dayanışmayı sağlar.

Zengin asiller ve fakir asiller

Asiller ve Saray

Krallık sarayının siyasi güç merkezi halini alması, asil sınıfının içindeki zengin-fakir dengesini ciddi surette tehlikeye atar. Saray bağlamında, hami rolü rakipsiz olarak hükümdara geçer. Hükümdar, üst düzey aristokratların tahtın üstünlüğünü tehlikeye sokma durumuna getirebilecek himaye ilişki ağlarına şüpheyle bakar ve bu arada tek paye, unvan ve imtiyaz dağıtıcısı olur. Dolayısıyla 16. yüzyılın sonlarından itibaren üst düzey aristokratlar, unvanlar, gelir kaynakları, avantajlar ve kolay işler elde etmek için yürütülen insafsız rekabetin bir parçası olabilmek için, sarayda yaşayıp sarayın politik hayatına katılmayı tercih ederler. Bu tercihin sonuçlarından biri de saray görevlilerinin kendi bölgelerindeki ilişki ağlarının zayıflaması ve dolayısıyla aristokrat sınıfının birliğinin zayıflamasıdır.

Gezgin olduğundan kaotik bir gerçeklik olan saray 16. yüzyıl boyunca, içinde geliştirilen hayat ve kültür idealinden dolayı, aristokratlar için vazgeçilmez bir cazibe merkezi olur. Baldassarre Castiglione'nin (1478-1529) 1528'de yayımlanmış meşhur eseri *Il Cortegiano*'nun [*Saraylı*] öğretileri doğrultusunda, saray çevrelerinde saraylı beyler ve hanımlar kültür ve sanat beğenileriyle av ve dans zevklerini geliştirirler ve zirvesinde hükümdarın olduğu bir sosyal hiyerarşinin görsel temsili olarak, her durumda ahenkli törensel bir çerçeve sağlayacak davranış kurallarına uyarlar. 16. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Bourgogne protokolü yayılır. Bu protokol, asil saraylıların hizmet verdiği hükümdarın hayatını düzenleyen bir kurallar bütünüdür. Böylece bu saraylıların, giderek katılaşan protokolün çoğundan esirgediği bir yakınlık sayesinde hükümdarla doğrudan temasları olur ve iradesine kendi lehlerinde etki etme fırsatı yakalarlar.

Il Cortegiano (1528)

Kralın İktidarını İfade Etmenin Araçları Olarak Savaş ve Adalet

Savaşma yöntemlerindeki değişiklikler de aristokrat sınıfının içindeki bağların zayıflamasına katkıda bulunur. Nitekim yüzyılın ortasına kadar, askeri gücün özerk olarak kullanılması ve organizasyonu, üst düzey asillerle küçük aristokratlar arasındaki dayanışmayı güçlendirir. Ancak barutun icadı ve bundan kaynaklanan savaşın maliyetindeki baş döndürücü yükselişten dolayı, asillerin kendi ordu ve kaleleriyle ferdi olarak hükümdarla rekabet etme imkânları tamamen kaybolana kadar zayıflar. Servetleri ne kadar büyük olursa olsun, masraflar artık asillerin ferdi olarak karşılayamayacakları kadar yüksektir. Üst düzey aristokratların elindeki tek imkân monarşinin ordularında yüksek komuta mevkilerine yükselmektir.

Kalıcı değişimler

Hükümdarların talep ettiği anlaşmazlık yargılamalarını yürütme yetkisi ve şiddet tekeli, 16. yüzyıl boyunca Avrupa monarşileri tarafından biraz daha

güçlendirilir. Monarşiler, taşrada ve feodal derebeyliklerde de işlevlerini görebilecek bir yargıç ve avukat örgütü edinmek için gayretlerini çoğaltırlar. Birçok defa daha alt düzeydeki asillerin, yani köy ağalarının kendileri, daha açgözlü ve güçlü üst düzeyde asillerin şiddetine karşı koyabilmek için kraliyet adaleti talebinde bulunurlar. Yerel ihtilafların çözülmesi amacıyla şiddet kullanımından ziyade giderek artan sıklıkla mahkemeye başvurmak, asillerin askeri gücünü parçalamaya katkıda bulunur.

Asiller sınıfı ve taht

Krallık gücünün kabul ettirilmesi süreci tutarlı bir şekilde ilerlemez, hatta asillerin yer yer şiddet içeren direnişiyle de karşılaşır. 16. yüzyılın ilk yarısı boyunca, Protestan reformundan sonra kendi dinsel inanışlarını savunma bahanesiyle, halkı seferber etme kapasiteleri ve yardım ağlarının akıllı kullanımı sayesinde, asilzade grupları kendilerini sıklıkla asgari ortak yanı giderek mutlaklaşan krallık gücünün reddi olan iç savaşların içinde bulurlar.

Bkz. Ruhban Sınıfı, s. 201; Burjuva Sınıfları, s. 240; Villa, s. 778; Prensin Koreografisi, s. 932

Burjuva Sınıfları

Aurelio Musi

16. yüzyılda "burjuvazi" terimi mecburen çoğul kullanılır. Nitekim bu terimle sınıftan ziyade sınıf toplulukları (din adamları, aristokrasi) şeklinde katı bir hiyerarşiyle örgütlenmiş ve büyük çapta doğuş, dinsel işlev, yetki sahası gibi imtiyaz unvanlarına dayanan bir toplumda sosyal esnekliğe sahip bir sınıflar grubu kastedilir.

Ekonomik Gelişmeler

16. yüzyılın ortalarında birçok Avrupa memleketinde gerçekleşen fiyat artışları, Yeni Dünyadan getirilen yüksek miktarda değerli madenden, ama aynı zamanda nüfus artışından, tarımsal ve sanayi ürünlerine olan talebin artmasından, şehirleşmeden ve ticaret hacminin büyümesinden kaynaklanmaktadır.

Birçok tarihçi 16. yüzyılın kendine özgü bir yüzyıl da olsa, ilk sanayi çağı olduğu hususunda mutabıktır. Bu çağın en önemli nitelikleri arasında özellikle demir çelik ürünlerinin üretimi, madenciliğin gelişmesi, orman kaynaklarının değerlendirilmesi, tekstil üretimi ve inşaat faaliyetlerinin artması vardır. Eski zanaatkâr dükkânları, loncalar ve meslek sanatları var olmaya devam ederken, çalışma alanı farklı bir şekilde düzenlenmeye başlanır. Burada söz konusu olan, elinde sermaye ve üretim araçları olan burjuva tüccarların organize ettiği kırsal sanayidir.

"İlk sanayi çağı"

Ortaya çıkan bir diğer tip de, kredinin sunduğu bütün araçları kullanan girişimci tüccarlar ve mali aktörlerdir. Kredi faaliyetlerinin yoğunlaşmasının nedenleri arasında uluslararası ticaretin daha karmaşık hale gelmesi, üretim faaliyetlerinin hızlanması ve devletlerin mali gereksinimlerindeki artış vardır. Önce büyük Alman bankerleri, sonra da 16. yüzyılın ortalarında ekonomik hegemonyayı ele geçiren Cenevizliler, ortaçağ atalarının ticari faaliyetlerini devralıp, uluslararası ekonominin değişen şartlarına uyarlarlar. Tarım dünyası da değişim geçirir. Bu konuda öncü, *enclosures* (çitle çevirme) pratiğiyle toprağın özelleştirilmesi sürecini ve tarıma yeni sosyal kimliklerin girmesini teşvik eden İngiltere'dir. Bu süreçlerin nitelik ve kapsamlarını anlayabilmek için iki hususu gözlemlemek lazımdır. Bir kere, Avrupa'nın birçok bölgesinde (Güney Akdeniz, Balkanlar, Orta-Doğu Avrupa), fiyatların yükselmesi ve ekonomik gelişme büyük çapta uluslararası talebin olumlu bir seyir izlemesinden kaynaklanır. Başka bölgelerde (İngiltere, Fransa, Hollanda) ise memleketin kendisinin daha güçlü ekonomik yapısı belirli sınıf ve kesimlerin girişimci evrimini teşvik eder. Diğer bir deyişle 16. yüzyıl boyunca Avrupa ekonomileri farklı hızlarda gelişmeye başlar. İkinci olarak, özellikle ticaret ve finans sektörlerinde, burjuvaları yeni büyüyen kesim olarak tanımlamak doğru değildir. Bu grupların birçok temsilcisi – örneğin Cenevizliler – ortaçağdan beri ticaret ve finansla uğraşmış eski üst tabaka ailelerin mensuplarıdır. Cenova'nın eski asil aileleri olan Spinola, Doria, Centurione ve Grimaldi ailelerini hatırlamak yeterli olacaktır.

Finans ve piyasalar

Devlet ve Burjuva Sınıfları

16. yüzyıl boyunca, en önemli sosyal yükseliş unsuru devlettir. 16. yüzyıl modern devletin yüzyılıdır. Diğer bir deyişle, ortaçağdakinin aksine, bölgesel ve halk temelli değil de, hükümranlığın tesisi ve iktidarın merkezileştirilmesine yönelik bir siyasi organizasyon şekli gelişir. Modern devlette iktidar sahibi, yani hükümdar, bir de iktidarı uygulayıp yöneten seçkin devlet memurları sınıfı vardır. Avrupa'nın hemen hemen her yerinde, ama özellikle 16. yüzyıl Fransa'sında, tek hükümranlık kaynağı olarak kendini kabul ettirebilmesi için monarşi, krala sadık,

Makama bağlı burjuvazi

merkezi ve taşra yönetiminde giderek artan derecede uzmanlaşmış bir hizmetkâr sınıfı yaratmak zorundadır. Bu kişiler başta asil sınıfa dahil olmayıp zaman içinde statü ve itibarları yükselen ve giderek daha üst düzey makamlara çıkan kişilerdir. Fransa'da bunlar *maîtres des requêtes*, yani kariyerlerine kralın kendilerine vermiş olduğu belirli görevleri taşrada ifa ederek başlamış olan devlet memurlarıdır. Mevkilerin parayla satılması ve kamu işlevlerinin ticarileşmesinin kendilerine sunduğu bütün fırsatları kullanmış olan insanlardır ve yeni doğmakta olan makam burjuvazisinin temsilcileridir. Devlet aynı zamanda "damga pulu uygarlığını," yani hem kamu işlevlerinin genişlemesine hem de insanlar arasındaki hukuksal bağların karmaşıklaşmasına bağlı olarak adli sınıfın yükselişini teşvik eder. Dolayısıyla avukat ve yargıçlar 16. yüzyılın burjuva sınıflarının bir kısmını oluşturur. Ancak devlet ekonomiyle ilgili sınıfların yükselişini de teşvik eder. Bu noktada kamu maliyesiyle özel finans arasındaki ilişki çok ilginçtir. Devletlerin hem iç ilişkilerinde hem dış ilişkilerinde işleyebilmeleri için giderek daha fazla paraya gereksinimleri vardır ve bunun sonucunda ortaya çıkan mali ve parasal ihtiyaç sayesinde *hombres de negocios*, yani ellerinde büyük sermayeler olan işadamları, devlete kredi verebilme imkânlarını sosyal bakımdan yükselmek için kullanırlar.

Burjuvazinin İhaneti mi?

Yargıçlar, avukatlar, işadamları ve tüccarlar 16. yüzyıl boyunca kendine has bir burjuvazi oluştururlar. Fransız tarihçi Fernand Braudel'in (1902-1985) dediği üzere, "Ticarete ve kralın hizmetine bağlı burjuvazi hep kaybolma eşiğindedir [...] Kendisini inkâr etmek daha da kolaydır, çünkü 16. yüzyılda zengini fakirden ayırt eden para artık asalet işareti olarak kabul edilmektedir." 16. yüzyıl sonuyla 17. yüzyıl başlarında işler durgunlaşınca hemen hemen herkes toprağı yatırım aracı olarak görmeye başlar. Gene Braudel'e göre, "Toprak bizatihi aristokrattır." Böylece herkes asiller arasına katılma hayaline kapılır. Bu da, kendini gerçekten özerk bir sosyal sınıf olarak algılamayan burjuvazinin farkında olmadan kendini inkâr etmesidir. İşte bundandır ki, burjuvaziden bahsederken çoğul bir grup sayılması daha doğru olacaktır. Yani burjuvazi farklı tarihi-sosyal bağlamlarda daha yüksek derecede sınıf özerkliği teşvik edebilecek (İngiltere ve Hollanda örneklerinde olduğu gibi) veya aristokrat âleminin sınırlarını aşıp hakkıyla aristokrasinin davranış ve değer dünyasına girebilecek sınıflar topluluğudur. Avrupa modernliğinin kaynağında bu ikili hareket yatar.

Aristokrasinin baştan çıkarıcılığı

Bkz. "Uluslararası Para Cumhuriyeti," s. 257; Üst Kültür ve Popüler Kültür, s. 272; Eğitim ve Üniversite, s. 276

Köylüler

Vittorio H. Beonio Brocchieri

16. yüzyılda köylüler Avrupa nüfusunun büyük çoğunluğunu oluşturur. Köylülerin üretim fazlalığı, sınırlı sayıdaki zanaatkâr ve tüccarları ve toprakların çoğunu ellerinde bulunduran daha da sınırlı sayıdaki asilleri ve din adamlarını besler. Yüzyıl boyunca Batı ile Doğu Avrupa köylülerinin sosyal ve hukuksal statülerinin arasındaki farklılık giderek artar. Batıda köylüler hürken ve toprak sahipleriyle ilişkileri sözleşmelere ve piyasanın gidişatına bağlıyken, doğuda siyasi hâkimiyetleri sayesinde derebeyleri köylülerin özgürlüğünü büyük ölçüde sınırlayan serflik düzenini kurup yaygınlaştırmayı başarır.

Köylü Ekonomisi

Yeni okyanus rotalarına çıkan denizcilerin cesareti, tüccarların ithal ettiği baharatın kokusu, uluslararası para cumhuriyetinin kullandığı yöntemlerin gelişmişliği, zanaatkârların mahareti ve sanatçıların dehası, bize sıklıkla 16. yüzyılda Avrupa'nın daha önce ortaçağda olduğu gibi ve en az sonraki iki yüzyılda olacağı gibi çoğunlukla köylülerden oluştuğunu unutturur. Nitekim nüfusun yüzde 70 ile 90'ı arası bir kısım kırsal kesimde oturur, tarım ve hayvancılıkla geçinir. Bazı dalgalanmalara rağmen Avrupa'nın şehirleşme oranı 19. yüzyılın başına kadar yüzde 13-14 oranında sabit kalır ve bir yerleşimin şehir sayılabilmesi için alt sınır 5.000 nüfustur.

Köylülerin ve tarımın yüzyıllarca süren baskın olma durumunun açıklaması, ortaçağda ve modern çağda tarım verimliliğinde görülen az da olsa artışta yatar. Günümüzde gelişmiş bir memleketteki bir çiftçinin üretimi, sanayi olsun, hizmet sektörü olsun, 20 ile 50 arasında insanı doyurmaya yeter. 16. yüzyılda ise bir köylü çalışmasıyla ancak kendini ve ailesini doyurabilir. Geleneksel teknoloji ve sermaye eksikliği bundan iyisini imkânsız kılar. Dolayısıyla Avrupa'da ve diğer sanayi öncesi toplumların tamamında, toplumun büyük çoğunluğunun, en yaşamsal faaliyetle, yani doğrudan gıda üretimiyle uğraşması gerekmiştir.

Nüfusun çoğunluğu

Bu durumun bir başka sonucu, sosyal ve ekonomik bakımlardan, sanayi öncesi Avrupa'sının köylülerinin günümüz toplumundaki çiftçilerden çok farklı olduğudur. Modern çiftçiler, az veya çok uzak piyasalarda satılacak ürünler üretir, dolayısıyla üretim tercihlerinin temelinde fiyat sistemi yatar. 16. yüzyıl köylüsünün "kur meselelerini" göz ardı et-

Aile mantığı

mediği kesindir; sıklıkla civardaki büyük köylerden birinde her hafta düzenlenen pazara gider, bazen de yılda bir şehirlerde veya bölgenin en önemli kasabalarında düzenlenen panayırlara katılır. Ancak köylünün üretimi esas itibariyle kendi ihtiyaçları için, yani ailesini doyurmaya yöneliktir. Onun ufku ve ideali kendi kendine yeterliliktir. İster gıda veya zanaat mahiyetinde tüketim ürünleri için olsun, ister üretim araçları için olsun, piyasaya olabildiğince az başvurur.

Köylü faaliyetini kendi ailesinin gereksinimlerini karşılamak için yürütmekle kalmaz, bunu yaparken de daha ziyade kendi iş ve sermayesini –özellikle hayvanlar– kullanır. Diğer bir deyişle, köylü üretiminin ekonomik ve sosyal mantığı aile işletmesi mantığıdır. Köylünün ailesi sadece bir tüketim ve ikamet ünitesi değil, aynı zamanda da bir çalışma ünitesidir. Ailenin boyu, gençlerle yaşlılar ve çocuklar arası oran, erkeklerle kadınlar arasındaki oran eldeki toprağın nicelik ve niteliğine uygun olmalıdır.

Köylü, Derebeyi, Kral (ve Toplum)

Ancak kendi kendine yeterliliğin hedef ve ideal olması ve köylü ekonomisinin aile boyunda olması köylü işletme ve ailelerinin dış dünyayla ilişkisi olmayan tamamen tecrit edilmiş hücreler olduğu anlamına gelmez. Tam tersine, 20. yüzyıl tarihçilerinin ve antropologlarının geliştirdiği köylü kavramı, başta tabiyet olmak üzere birçok sosyal bağ ve çeşitli çapta ekonomik sistemlere aidiyet anlamına gelir. Köylü hiçbir zaman yalnız değildir ve doğrudan tarımla uğraşmayan nüfusun yüzde 10-20'sine gıda ve hammadde sağlama konumunda olmalıdır, bu da sıklıkla zorlama anlamına gelir. Bu zorlama kısmen piyasa mekanizmalarıyla olur, yani köylü kendi aile işletmesinde üretemediği veya üretmek istemediği o birkaç ürün ve hizmeti satın alabilmek için ürünlerinden bazılarını satar. Üretemediği ürün ve hizmetler arasında daha zengin kumaşlar, bazı demir aletler veya yarı değerli mücevherat gibi ufak tefek lüksler ve hastalık, hukuksal anlaşmazlık hallerinde veya hayatın nikâh, vaftiz ve toprağa verme gibi dönüm noktalarında, doktor, avukat ve papaz ödemeleri vardır.

Ürünlerin döngüsü

Ancak ürünlerin şehir veya köy pazarlarında satılması doğrudan köylüler tarafından gerçekleştirilmez. Köylü ailelerinin ürünlerine, çeşitli sosyal ve kurumsal özneler tarafından, Avrupa'nın çeşitli bölgelerinde farklı şekillerde ve oranlarda el konur. En başta derebeyine verilecek pay vardır, buna ek olarak Kiliseye onda bir pay verilir ve köylü toprağı kiralıyorsa, toprak sahibine –asilzade, burjuva veya din adamı– ürünün yarısını veya sabit bir miktar verir. Üstelik 16. yüzyıl boyunca ve sonraki yüzyıllarda bir diğer aktörün –devlet– isteklerinde giderek artış yaşanır. Dolayısıyla vergi yükü giderek artar. 16. yüzyıl boyunca serfliğin yaygınla-

Paylar ve vergiler

şıp pekiştiği Doğu Avrupa'da ise köylüler derebeyin topraklarında giderek daha fazla hizmet vermek zorunda kalır.

Ancak köylüler bu baskılar karşısında tamamen savunmasız değildir. Nitekim erken ortaçağda, köylerde veya Alp vadileri gibi daha geniş bölgelerde köylüleri toplayan topluluklar gelişmiştir, bunlar da derebeyin, Kilisenin ve hatta devletin karşısına çıkabilecek derecede güçlüdür.

Zengin Köylüler, Fakir Köylüler

Ancak bu komünler ya da kırsal topluluklar sadece daha zengin aile reislerinden oluşur. Diğer bir deyişle, köylünün dünyası da kesinlikle egaliter değildir. Tam tersine, 16. yüzyıl boyunca, nüfus artışının da sonucunda, köylülerin hayat şartları kötüleşme eğilimine girer ve zenginlerle –veya daha az fakirlerle– fakirlerin veya sefillerin arası açılır. Aradaki sınır, özellikle toprakla kalıcı ilişkileri olan köylü aileleriyle, yani birkaç senelik kira sözleşmeleri olan aileler ile kendi işgüçlerinden veya çok az topraktan başka imkânları olmayanlar arasındadır. İlk grup –çiftlik sahipleri ve uzun vadeli kiracılar– köylü aristokrasisi diyebileceğimiz bir sınıf oluşturur, ikinci grup –kısa vadeli kiracılar, yevmiyeciler ve ırgatlar– Marx'ın (1818-1883) daha sonra kırsal kesimin "hafif piyadesi" diye tanımlayacağı sınıftır. İkinci grup daha zengin köylü aileler tarafından ya devamlı olarak veya işgücü gereksiniminin yüksekliğine göre mevsimlik olarak istihdam edilirler. Genellikle ilk sınıftakiler onlarca insandan ve birden fazla çekirdek aileden oluşan geniş aileler şeklinde yaşar. Diğerleri ise ekonomik durumları gibi kırılgan olan küçük çekirdek aileler şeklinde yaşarlar. Seküler olsun, din adamı olsun, derebeylerin taleplerine sessiz direnişi güden ve Almanya'da 1525-1526 yılları arasında patlayan isyan gibi, köylü isyanlarının liderliğini yapanlar özellikle ekonomik durumu daha sağlam olan köylülerdir.

Toprakla ilişki

16. yüzyılda, en azından bazı bölgelerde çiftlik sahiplerinin ve uzun vadeli kiracıların da üzerinde bir kişi tipi ortaya çıkmaya başlar. Bazen Sicilya'daki *gabellotti* gibi veya Papalık devletindeki kırsal tüccarlar gibi, bunlar aristokrat ailelerden veya Kilise kurumlarından büyük araziler kiralayıp bölen ve köylü ailelerine kiraya veren basit aracılardır. Lombardia'daki *fittavoli* veya Île-de-France'daki *fermiers* örneklerine benzer başka durumlarda ise, söz konusu olan büyük çiftlikleri uzun vadede kirayla tutan, bina, alet, malzeme ve hayvan alanlarında büyük yatırımlar yapan, üretim tercihlerinin sorumluluğunu taşıyan ve tarımsal üretimi pazarlayan gerçek tarımsal girişimcilerdir. 16. yüzyılda bu gelişmeler hâlâ başlangıç aşamasında olduğundan, bu konuda ihtiyatlı konuşmak gerekse de, bu örnekteki sosyal kimliğin burjuva kimliği olduğu aşikârdır.

Tarımsal işletmeler

Kırsal Kesimde Zanaat ve Proto-Sanayi

16. yüzyılın Avrupa kırsal toplumunun farklılaşması ekonomik servet ve aile şekliyle sınırlı değildir. Yürütülen faaliyet yelpazesi bile tahmin edilenden daha geniştir. En küçük köylerde bile meslekleri daha fazla bilgi ve uzmanlaşma ve bazen de yatırım gerektiren zanaatkârlar vardır. Demirciler, değirmenciler ve bazen marangozlar, köylülerin aile ekonomisi içinde cevap veremedikleri ihtiyaçları tatmin eden zanaatkârlar grubundadır. Her köylü kendi başına bir dirgen veya tırmık yapabilir, ama aynı şey çelik bir orak veya demir uçlu bir saban durumunda geçerli değildir. Daha büyük köylerde dokumacılar, terziler, araba üreticileri, fıçı üreticileri, berber-cerrahlar vesaire de olabilir. Bu kırsal kesim zanaatkârları genelde birden fazla iş yapar ve tarımla bağlarını kesinlikle koparmış değildirler. Menocchio diye bilinen Domenico Scandella, kendisine mesleğini soran engizisyonculara cevaben, "Sanatım değirmencilik, marangoz, tahta kesmek, duvarcılık ve başka şeyler," der. Bu başka şeylerin arasında kiraladığı ufak bir toprak parçasını ekmek de vardır. Bu, ekonomi tarihçilerinin çok faaliyetlilik dediği durumdur.

Kırsal kesim zanaatkârları

Ancak 16. yüzyılın kırsal kesiminde bu çok faaliyetlilik proto-sanayi şeklini de almaya başlar. Bu bağlamda proto-sanayiyle kastedilen, köylü ailelerin içinde tarımsal işlerle üretim işleri arasındaki bütünselliktir. Bu bütünselliği mümkün kılan, bu ailelerdeki gizli işsizlik ve tarımsal faaliyetlerin günlük ve mevsimlik işçi istihdamını gerektiren çok yoğun çalışma dönemlerinin ardından özellikle kışın ölü zamanların geldiği mevsimsel özelliktir. Ancak kırsal kesimin zanaatkârlarının aksine, proto-sanayi işçileri ürünlerini doğrudan yerel pazarlarda satmazlar, sıklıkla farkında olmadan kendilerini girişimci-tüccarların aracılığıyla bölgeler arası hatta uluslararası piyasayla bağlantılı bulurlar. Girişimci-tüccar köylü işgücüne hammaddeyi --örneğin iplik haline getirilecek yün veya pamuk– dağıtır, daha sonra da yarı işlenmiş ürünü alıp dokumacı gibi başka bir kırsal kesim ev işçisine dağıtır. Sonunda, yani üretim süreci tamamlandığında, girişimci-tüccar bitmiş ürünü pazarlar. Proto-sanayiden kaynaklanan gelir genelde köylü ailelerinin ekonomisinin giderek artan önemde bir bileşeni olur. Bu durum da sosyal, ailevi ve demografik yapılara derinden etki eder.

İlkel sanayi

Köylülere Genel Bir Bakış

Köylülerin dünyası hakkında bildiklerimizin hemen hemen tamamının ardında, şehir ve kırsal kesimdeki üst tabakaların, köylüler hakkında bazen korku şeklini alan, hemen her zaman da hakir görmekten ibaret duyguları yatar. Köylülerin ürettiği "köylü söyleminin" yokluğunda tarihçiler, hâkim sınıfların

Avrupa'nın çoğunluğunu oluşturan ama daha önce de gördüğümüz üzere hiç de amorf olmayan bu gruba karşı duydukları ilginin sonucu olan arşivlere veya edebi kaynaklara dayanmak zorundadırlar. Köylüye ancak derebeyi (veya devlet veya Kilise) aracılığıyla ulaşılabilir. Ancak bu durumda metinleri farklı bir şekilde konuşturup, yazılma nedenlerini anlamaya çalışmak ve şifrelerini çözüp yüzeyden daha derine inmek ve söylemek istemediklerini söyletmek gerekir.

Kaynaklar ve tarihyazımı

Üst tabakaların ilgisinin ardında ekonomik motivasyonların da olduğu kesindir. İlk nüfus sayımı ve kütük oluşturma girişimlerinin esas amacı, vergi toplama işini daha etkili hale getirmek için erkekleri sayıp mülklerini belirlemektir. Ancak siyasi, dini ve kültürel motivasyonlar da söz konusudur. Tümüne bakıldığında, 16. yüzyıldan itibaren modern çağda hâkim sınıflar kırsal nüfusu, kontrol ettikleri ekonomik, siyasi, kültürel ve dinsel düzene daha sağlam bir şekilde yerleştirmek için muazzam bir gayret gösterirler.

Bilgi ve kontrol

Protestan Reformu, Katolik Karşı-Reformu ve bunlardan kaynaklanan mezhep çatışmaları, yönetici ve din adamlarını, o zamana kadar olsa olsa eğlenceli birer alay veya hor görme nesnesi olmuş mitleri, ritüelleri, âdetleri ve inançları farklı bir gözle incelemeye sevk eder. Burada söz konusu olan, bir taraftan –Katolik veya Protestan bağlamlarda– sapkın âdetleri bastırabilmek için belirtilerini saptamak, öte yandan yeni bağlamda şeytani sapkınlıklar olarak yeniden yorumlanan pagan ve Hıristiyanlık öncesi mit hatta ritüellerin varlığını belirlemektir. Bu bilgi edinme, kontrol ve baskı kurma gayreti, kullanımı kolay olmayan ama değerli kaynaklar üretir. Örnek olarak, dini yetkililerin köylü toplumunun belli başlı sosyal olaylarını (doğum, evlilik, dinsel âdetler) denetim altına almak ve bunları yeni meşruiyet kurallarına göre disipline sokmak ve tekdüzeleştirmek için kullandıkları çeşitli kilise kayıtları vardır. Bir diğer örnek de, sivil otoritelerin veya engizisyoncuların adli kaynaklarıdır. Bu kaynakların çarpıklaştırıcı merceklerinden, ritüel olarak olmasa da mit olarak Avrupa'nın kırsal kesimlerinde hâlâ canlılıklarını koruyan, Hıristiyanlık öncesi alt kültürlerden haberdar oluruz.

"Indios d'Europa" [Avrupa'nın Vahşileri]

Dolayısıyla Avrupalı köylüler birçok bakımdan Avrupalı denizci ve *conquistadores*'in [*fatihler*] o sıralarda okyanus ötesinde karşılaştığı pagan "vahşilerle" özdeşleştirilir ve sosyal ve entelektüel elitler onlara bu kelimenin icat edilmesinden önce "etnografik" bir mercekten bakar. Dolayısıyla Avrupa köylüsüne kâh kaba saba da olsa güzel ahlaklı iyi kalpli vahşinin pastoral ve bukolik maskesi, kâh beraber yaşadığı hayvanlarla arasında neredeyse fark olmayan vahşinin maskesi giydirilmeye başlanır.

Bkz. İklim ve Doğal Ortam, s. 54; Üst Kültür ve Popüler Kültür, s. 272

Akdeniz

Miguel Gotor

16. yüzyıl boyunca, Akdeniz havzası İspanya ve müttefikleri ile Osmanlı Türkleri arasındaki çatışmanın sahnesi olur. Çatışmaların nedenleri dinsel, yani imansızla mücadele ve siyasi-ekonomik, yani ticaret özgürlüğünün savunması ve garantilenmesidir. Bu dönemde Akdeniz havzası hâlâ zengin bir ticaret ve irtibat merkezidir; hâkimiyetinin ekonomik temellerinin krizi ve yıkılması 16. yüzyılın sonunda gerçekleşecektir.

16. Yüzyılda Akdeniz: Siyasi Gerçeklik

16. yüzyılın sonlarından kalma bir haritada, İtalya'nın Tiren Denizi kıyısı gibi tipik bir Akdeniz kıyısı incelenecek olursa, hem ekonomik hem de siyasi bakımdan o zamanın tarihsel gerçekliği güçlü bir şekilde hissedilecektir. Nitekim irili ufaklı birçok limanın birbirinin ardı sıra yerleştirilmiş olması nasıl o zamanın ekonomisinde denizyoluyla ticaretin oynadığı rolün altını çizerse, kıyı boyunca kesintisiz olarak kulelerin dikilmiş olması da denizden gelen bir düşmanın, yani Türklerin varlığını ve siyasi gerçekliğini hatırlatır. Ancak bir harita görselliğin çarpıcılığıyla bize bir yandan 16. yüzyıl Akdeniz tarihini anlamak için gerekli olan iki koordinatı sunabiliyorsa da, bunların ne kadar iç içe olduğunu ve birbirlerini karşılıklı şartladıklarını gösteremez. Nitekim Akdeniz'de Osmanlı İmparatorluğuyla, önce V. Carlos'un (1500-1558) sonra da II. Felipe'nin (1527-1598) yönetimindeki İspanya İmparatorluğu arasındaki çatışmanın aşamaları incelenirken, aşikâr dini motivasyonlarla (imansızla mücadele) beraber, çeşitli devletler arasında ticari denizcilik özgürlüğünü koruma ve limanların güvenliğini sağlama gerekliliği de olduğu unutulmamalıdır.

Çatışmaların nedenleri

Türk yayılmacılığı ve bununla bağlantılı korsanlık vakaları, Güney İtalya'nın kıyıları ve Akdeniz'in Kuzey Afrika kısmı için doğrudan bir tehdit oluşturur. Örneğin çeşitli zamanlarda İspanya'ya taşınan Sicilya tahılı ve buna benzer şekilde Barselona'dan Cenova'ya taşınan Amerika kökenli değerli yükler yağmalanır.

16. yüzyıl boyunca Katolik donanmasıyla Türk donanması arasında birçok çatışma olur. En önemli üç çatışmaya geçmeden önce, aynı sahnede birbirinden farklı ve çok yönlü gerçeklikler olduğunu hatırlamak uygun olacaktır. Farklıdırlar, çünkü 1571'de Venedik, İspanya, Papalık Devleti, Ceneviz ve Savoy donanmalarının Türk donanmasıyla çatıştığı, destansı namı Avrupa'ya yayılan

İnebahtı Savaşına ek olarak, açık denizde tesadüfen karşılaşmış gemilerin sayısız ufak tefek çatışmaları ve ileride günlük halk kültürünün bir parçası olarak kıyı insanlarının uzun kış gecelerinde şöminenin başında anlatacakları "Arap hikâyeleri" halini alacak, sürekli, ani ve vurkaçlı korsan saldırıları da vardır. Çok yönlüdürler, çünkü "her yerde ve her durumda" var olan düşman gibi hem siyasi hem duygusal bir algının arkasında, ayrı barış ve antlaşmalarla diyalog ve müzakerelerden oluşan daha incelikli bir diplomatik gerçeklik vardır. Bu çeşit temaslar, somut bir "ticaret aklına" dayanarak, haçlı seferi ve kutsal savaş ruhu temelli dini itaat görevinden kurtulan devlet aklının ulaştığı yüksek özerklik derecesine şahitlik eder gibidir.

Savaşlar ve "Arap hikâyeleri"

Türklerle çatışmanın ilk aşaması 1535'te başlar ve 1539'a kadar devam eder. V. Carlos Tunus'un fethiyle sonuçlanan İspanya'nın 1535'teki harekâtına katılır. Ancak Akdeniz'deki bu ilk haçlı seferi yeni kazanılmış toprakları istikrara kavuşturmaz, nitekim Eylül 1538'de İon Denizinin Yunan kıyılarının açıklarındaki Preveze yakınlarında Katolik İttifakı Osmanlı donanması tarafından yenilgiye uğratılır. Koalisyonun bir parçası olan Venedik Cumhuriyeti, Türklerle ayrı olarak bir antlaşma imzalar; Kıbrıs'a ek olarak Korfu ve Girit elinde kalır ve Akdeniz ticaretinde avantajlı konumunu saklar. Sonraki yıl, Katolik topraklarını Afrika kıyısı boyunca genişletmek amacıyla Cezayir şehrini fethetmeye çalışan Andrea Doria (1466-1560) yenilir ve filosuyla geri çekilmek zorunda kalır.

Tunus'un fethi

Çatışmaların ikinci aşaması, İspanya'nın önemli Trablus üssünü kaybettiği 1551'de başlar. Korsanlar hedef gemileri durdurup saldırmak ve sonra da hemen sığınmak için yeni bir ileri üs kazandığından, sonraki yıllarda Kuzey Afrika korsanlığı artar. Dolayısıyla 1559'da II. Felipe, Cerba Adasını bir deniz üssüne çevirip Cezayir ve Trablus korsanlığını daha etkili bir şekilde sınırlayabilmek için buraya saldırmaya karar verir. Doksan gemi ve 10.000 askerlik büyük bir güçle yürütülen saldırıya rağmen ada ancak Mart 1560'ta işgal edilir. Kötü hava şartları, Malta Adasındaki uzun bekleyiş ve denizciler arasında patlak veren bir salgın, harekâtı yavaşlatmaya ek olarak, İspanyol güçlerini zaafa uğratır ve sonuçta yeni fethedilen ada hemen kaybedilir. Sonraki yıllarda Türkler denizlerdeki hâkimiyetlerini güçlendirir ve bu hâkimiyet 1565 Malta deniz üssü kuşatmasıyla zirveye ulaşır.

II. Felipe'nin, Akdeniz'de yeni bir cephe açma kararı, Avrupa bağlamında düşünülecek olursa cüretkâr olması muhtemeldir; ancak tam da bu bağlamdan kaynaklanmaktadır. Nitekim Türklerin karada yayılmalarına karşı o yıllarda Hollanda ve oranın sapkınlarıyla, Balkanlarda olmak üzere iki cephe daha açılması, Kuzey Avrupa'dan kaynak, mal ve gıda tedarikini ve bunların denizyoluyla emin bir şekilde taşınmasını gerektirir.

İnebahtı Savaşı

1570'li yılların başında Osmanlı İmparatorluğuyla Katolik güçler arasındaki çatışmanın üçüncü ve belirleyici aşamasına neden olan başlıca nedenler bunlardır. İç içe geçen dinsel ve ekonomik nedenlerle, din ortodoksisi ve ticaret özgürlüğü açılarıyla "Akdeniz meselesini" kesin olarak çözme gerekliliği çatışmaların yoğunlaşmasına neden olur ve 1571'de İnebahtı Savaşıyla sonuçlanır. Kıbrıs'ı stratejik konumundan ve zenginliklerinden (şeker, tuz, pamuk) dolayı ele geçirmek isteyen, tahta yeni çıkan Osmanlı padişahı II. Selim Temmuz 1570'te Venedik'in elindeki Kıbrıs'a saldırınca *casus belli* [*savaş nedeni*] çıkmış olur. Aynı yılın Eylül ayında Lefkoşa ve Ağustos 1571'de Magosa düşer. Magosa düşerken Venedik Cumhuriyetinin asker ve idarecileri katledilir ve bu fetih Venedik hâkimiyetinden bıkmış olan yerli halk tarafından coşkuyla karşılanır. Papa V. Pius artık zafere yakın olarak görünen dinsiz Osmanlı'ya karşı haçlı seferi çağrısında bulunur ve 20 Mayıs 1571'de İspanya, Venedik ve Ceneviz Cumhuriyetleriyle Savoy Dükalığından oluşan Kutsal İttifakı kurar. İttifakın en büyük dezavantajı müttefiklerin birbirlerine karşı güvensizlikleridir. Nitekim bir yandan Fransa haçlı seferinin başarısına tarihsel düşmanı İspanya'nın zayıflamasını tercih ederek dahil olmazken, öte yandan papa ve II. Felipe Venediklilerin savaşmama karşılığında Türklerle ticaret özgürlüğü elde etmek için anlaşacaklarından çekinir. İspanyol amiral Avusturya Hanedanından Johann komutasındaki donanma düşmanı bulmak amacıyla yola çıkar. İki donanma Yunanistan'daki Patras'ın açıklarında İnebahtı'da karşı karşıya gelirler. Güçlerin büyüklüğü ve çarpışmaların şiddeti açısından olağanüstü bir savaş olur; 230 Türk ve 208 Hıristiyan gemisi önce karşılıklı top atışlarıyla birbirini döver, sonra da göğüs göğüse çarpışma olur ve yaklaşık 30.000 Türk ölür. Olay bütün Katolik Avrupa'da kutlanır ve dinsiz İslami düşmana karşı kazanılan destansı zaferin haberi, madalyalar, kitapçıklar ve temsiller aracılığıyla yürütülen etkili bir propaganda sayesinde halk tabakaları arasında dilden dile yayılır.

İttifaklar

Ancak sonraki tarihyazımının da körükleyeceği İnebahtı Savaşı efsanesinin yankıları zaferin gerçek siyasi ve tarihsel sonuçlarıyla orantılı değildir. Nitekim bu başarının Kutsal İttifaka büyük itibar kazandırdığı ve Türk esirlerin ittifakın kadırgaları için çok etkili bir itici güç haline geldiği doğruysa da, ertesi yıl padişahın donanmayı yeniden inşa ettiği de doğrudur. Üstelik Venedik gizli müzakereler sonucunda, o kadar seferberlik ve çatışmaya neden olmuş olan Kıbrıs adasından vazgeçip kendisi için daha avantajlı ticari haklar elde eder. İspanya ise İnebahtı zaferinin dalgası sonucunda yeniden fethettiği Tunus şehrini 1574'te kaybeder. Ancak kesin olan bir diğer husus, İnebahtı Savaşından sonra Türklerin denizdeki saldırganlıklarının çok zayıfladığıdır. Akdeniz giderek bir savaş alanı olmaktan çıkar, ama Osmanlılara karşı mücadele durmayıp Macar sınırı boyunca karada devam eder.

Savaştan sonra

16. Yüzyılda Akdeniz: Ekonomik Gerçeklik

16. yüzyıl Akdeniz tarihi ve özellikle iktisadi tarihi, tarihçi Fernand Braudel (1902-1985) tarafından olağanüstü ve yenilikçi bir şekilde yorumlanmıştır. Bir tarihyazımı meselesinin yorumcusuyla bu derecede özdeşleşmesi ender olarak görülmüştür. Fransız tarihçinin, muazzam bir arşiv araştırmasına dayanan çalışmalarından sonra, 16. yüzyıl Akdeniz'i Braudel'in Akdeniz'i halini alır. Onun en büyük başarısı, bu kadim ticaret ve uygarlık merkezinde olanların yeni bir okumasını önermiş olmasıdır.

Braudel

Klasik teze göre, Türklerin Konstantinopolis'i fetihlerinin ve Amerika'nın keşfinin sonucunda Akdeniz bölgesi otomatik olarak krize ve gerileme dönemine girmiştir. Braudel ise 16. yüzyılda Akdeniz ekonomisinin birçok bakımdan dayandığını ve derinden değişmekte olan bir duruma şaşırtıcı derecede kendini adapte edebildiğini göstermiştir. 16. yüzyıl boyunca, her ne kadar gidişat değişken olsa da, Akdeniz memleketleri okyanuslara hâkim memleketlerin ekonomik ve ticari rekabetine dayanır. Atlantik ekonomisinin büyük gelişimine rağmen, kaybettikleri konumlarını tekrar elde ederler ve 16. yüzyılın ortasından itibaren Akdeniz kriz halinde bir bölge değildir. O kadar ki, 1550-1570 yılları arası dönemden bahsederken Braudel bir "Akdeniz rövanşı"ndan bahseder. Örneğin Türklerin ve Atlantik memleketlerinin uyguladığı baskıya rağmen, Venedik'e baharat sevkiyatı devam eder ve böylece bu şehir Lizbon'da sonlanan yeni Hindistan rotasının rekabetine karşı koymayı başarır. Benzer şekilde, Cenova, Floransa ve Milano şehirleri Akdeniz hayatının dinamizminin kaynağı olmaya devam eder. Nitekim Lombardia ipeğine Calabria'da üretilen ipek eklenir ve 1560'lı yıllarda Hollanda isyanın çıkmasıyla Cenova Avrupa'nın en zengin şehirlerinden biri olur, çünkü İngiliz-Hollanda korsanlarından kaçmak ve daha güvenli olan Barselona'dan başlayan Akdeniz rotasını takip edebilmek için bu şehre büyük miktarlarda Amerikan gümüşü gönderilmeye başlanır.

Akdeniz "rövanşı"

Teknolojik gelişim bakımından da, tahtaların üst üste geçirilmesiyle inşa edilen daha sağlam ve güvenilir teknelerin büyük çapta yaygınlaşması, kış dönemi denizciliğinin risklerini azaltır. Adriyatik kıyısındaki Ragusa (günümüzde Dubrovnik) gibi bir liman, Avrupa çapında önemli bir ticaret merkezi ve antrepo olur. Bu şehrin büyük yük yelkenlileri Akdeniz'de tuz, yün balyaları, tahta, tahıl ve manda derileri taşır ve bu şekilde Avrupa'nın en önemli şehirlerindeki satıcılarını zengin ederler.

Denizcilik teknolojisi ve ticari yükseliş

Ancak 16. yüzyılın sonlarına doğru, yukarıda tanımlanan durum ilk çöküş işaretlerini göstermeye başlar ve yirmi yıl içinde durum bir krize dönüşür.

Savunmada da olsa, Akdeniz ekonomisi bir yüzyıl boyunca dayanır ve konjonktür olumlu olduğunda gelişir de, ama sonunda avantajlı konumunu yeni

ve daha hırslı Kuzey memleketlerinin ekonomilerine devretmek zorunda kalır.

Nitekim uzun vadede, Atlantik ekonomisi kendi organizasyon ve iç istikrarına ulaşır ulaşmaz, Akdeniz çevresi ile değişim geçirmekte olan Kuzeyin arasındaki farkın etkileri aşikâr hale gelir. Bu krizin çeşitli etkenleri vardır. 1530-1550 arasında Akdeniz memleketleri Atlantik memleketlerinin ticari işgaline direnç gösterir ama 1560'lı ve 1570'li yılların rövanşından sonra Kuzey yelkenlilerinin ikinci akını Akdeniz havzasını kesin olarak fetheder. Portekiz ticaretine Hollanda ticareti eklenir, ama "deniz arabacıları" eşi görülmemiş etki ve insafsızlıkla davranır. Daha iyi silahlanmış gemiler, daha etkili mürettebatlar ve korsanlıkla ürün taklidi sayesinde, giderek iç denizcilik rotalarını ele geçirirler.

Hollandalıların avantajı

Daha sonra Venedik'e ulaşacak olan yün balyalarını İspanya'dan Livorno'daki yeni limana taşıyanlar Hollandalılardır. Ancak Akdeniz ekonomisine esas darbe, Hollandalılar Hint Okyanusu hâkimiyetini Portekizlilerin elinden alınca vurulur. Bu şekilde biber ve baharat ticareti tekelini elde ederler ve Akdeniz'deki Venediklilerle Türklerin yerini alırlar.

16. yüzyılın sonlarına gelindiğinde, tipik bir Akdeniz memleketi ekonomisine sahip olan İtalya, önemli kriz işaretleri vermeye başlar. Duraklayan sadece Venedikliler değildir; diğer İtalyan şehirleri de Brezilya ve Antil adaları şekeriyle, tütün, çay ve kahve gibi uzaktan gelen yeni ürünlerin ticaretinden dışlanır. 1590-1593 yılları arasında tarımsal kriz çıkınca durum daha da ciddileşir. Bu kriz, Akdeniz ekonomisinin bin küsur yıllık bir zaafını ortaya çıkarır ve üstelik bütün sistem krizlerinde olduğu gibi, bu sefer de bu duruma etkili bir cevap geliştirilemez. Hinterlandının üretimi yıllık gereksinimlerini tatmin eden Venedik hariç, bütün büyük Akdeniz başşehirleri Puglia bölgesi, Sicilya, Mısır ve Kuzey Afrika'nın buğdayına muhtaçtır. Krizin yüzyıl ortasında görünen ilk işareti, Osmanlıların kontrolündeki Karadeniz memleketlerinin buğdayıyla, Hollanda tüccarlarının ticaretini yaptığı Baltık bölgesi buğdayıyla geçiştirilir.

Buğday krizi

Ancak büyük başşehirleri ve şehirleri doyurma ve onlara ekmek sağlama amaçlı bu gayretler, Kuzey yelkenlilerinin Akdeniz'e girişini kolaylaştırır. 1590'lı yıllarda yetersiz rekoltelerin arka arkaya gelmesi ve Sicilya'nın ihracatının azalması, Kuzey Avrupa'yla Akdeniz çevresi arasındaki ilişkinin ters yüz olmasının başlangıç noktası kabul edilir. Bazı rakamlar, ham halleriyle, Akdeniz memleketlerinin içine düştüğü krizin vahametine şahitlik eder; o yıllarda Livorno'ya 15.000 ton Baltık buğdayı gelir; Cenova'da ise 1590'da Kuzey yük gemilerinin toplam tonajı 700 tonken, 1592'ye gelindiğinde tonaj 20.000 ton gibi muazzam bir düzeye çıkar. Bu durum gerçek bir işgaldir ve bu da kaçınılmaz olarak dışa bağımlılığı artırır. Krizden önce Kuzey memleketleriyle ticaret, karşılığında maden ve tahta verilen biber ve ipek gibi lüks ürünlerle sınırlıyken, krizden

Akdeniz ve Atlantik

sonra buğday gereksiniminden dolayı o âna kadar Akdeniz memleketlerinin lehine yüzyıllardır devam eden durum tersine döner.

Böylece, Braudel'in "uzun 16. yüzyıl" diye tanımladığı dönem sona erer. Akdeniz genel tarihten ve dünya siyasetini belirleyebilecek bir kaynak olmaktan çıkar; ticaretin ve siyasetin merkezi iç denizden Atlantik Okyanusuna kayar.

Bkz. Denizler Hâkimiyeti, s. 69; Denizyolları, Karayolları, s. 253

Denizyolları, Karayolları

Giovanni Brancaccio

"Mesafenin tiranlığı," yani taşıma araçlarının ve altyapının geriliğinin sonucunda uzama hâkim olmanın zorluğu, 16. yüzyıl Avrupa'sının ekonomisine ve politikasına en çok etki eden unsurlardan biridir. Karayolları az çok geçmiş yüzyılların şartlarında kalırken, inşa ve denizcilik yöntemlerindeki gelişmeler sayesinde deniz taşımacılığı esaslı bir şekilde gelişir ve Avrupa'yla dünyanın siyasi ve ekonomik bütünleşmesine büyük bir katkıda bulunur.

Akdeniz'de Ticaret

16. yüzyılda gerçekleşen ekonomik değişimler Avrupa içindeki mal akışını esaslı bir şekilde değiştirmez, ama bu dönemde yenilik unsurları da yok değildir.

16. yüzyılın başlarında Akdeniz, özerkliğini ve Batıyla Doğu arasındaki geleneksel aracı rolünü muhafaza eder. Başta Orta-Batı Akdeniz'in büyük şehirleri olmak üzere, gıda tedarik gereksinimleri azalmaz, hatta nüfus artışından dolayı tahıl ve diğer gıda maddeleri akışını teşvik eder. Bu ticaret, uzun zamandır yüksek bir uzmanlaşma derecesine ulaşmış bir ticaret tipidir ve bu çerçevede hacimli ama tutarlı olmayan miktarlarda buğday, darı, arpa, yağ ve şarap, Akdeniz'in belli başlı limanlarına taşınır.

Bu ticaretin artık konsolide olmuş bir ticaret olduğu, belli başlı deniz ve ticaret güçlerinin tahıl ve diğer ürünleri taşımak için kullandığı gemi tiplerin-

den de anlaşılmaktadır. Nitekim Cenova, Venedik ve Ragusa esas olarak bu çeşit ticaret için inşa edilmiş gemilere sahiptir. Bu ticaretin belli başlı ihracat bölgeleri, yüzyıl ortalarında yılda ortalama 26 bin ton buğday ihraç eden Sicilya ve Puglia bölgesidir. Ancak Batı Akdeniz her zaman kendi kendine yetmediğinden, şehirler periyodik olarak ve Sicilya'yla Güney İtalya'da sıklıkla kıtlıkların baş gösterdiği 16. yüzyılın ikinci yarısından itibaren daha sık olarak, Konstantinopolis'in bir çeşit tekeli altındaki Doğu buğdayını ithal etmek zorunda kalır.

Tahılın ve gıda maddelerinin rotası

Üstelik yüzyılın sonlarına doğru, Akdeniz Avrupa'sını altüst eden kriz Akdeniz'i İngiliz ve Hollanda filo ve tüccarlarına açar, bunlar da Baltık bölgelerinden büyük miktarda tahılı bu piyasaya sürer ve diğer ticari sektörlerde de varlıklarını konsolide ederler. Sadece 1590-1593 döneminde Cenova ve Livorno limanlarına Kuzeyden buğday yüklü 550 gemi ulaşır. Kuzeyden buğdaya ek olarak, İtalya'daki sanayide kullanılacak kalay, kurşun, tahta ve ham İngiliz yünü gibi hammaddeler gelir.

Ancak 16. yüzyılın büyük bir kısmı boyunca ticari ödemeler dengesi Akdeniz dünyası lehinedir. Venedik ve Floransa kadırgaları ve Ceneviz *cocca* [*yuvarlak bir gemi çeşidi*] gemileri, Portekizlilerin yeni açtığı Ümit Burnu rotasına rağmen İtalyanların Doğunun limanları üzerinden Asya'dan ithal etmeye devam ettiği biber, zencefil, tarçın, karanfil, muskat, gibi çok pahalı baharatı (*gross spieces*) Anvers ve Amsterdam'a taşımaya devam ederler. Bu baharat çeşitlerine ek olarak bir de Akdeniz'den ve Ortadoğu'dan getirilen *small spieces* [*ucuz baharat*] (ravent, hurma, aloe, şeker, kuru üzüm) ve yaldızlı ipek, Milano zırhlarıyla Murano cam eşyası gibi daha sofistike ürünler vardır.

Baharat ve değerli mallar

Atlantik ve Baltık

Kuzey Denizine bakan limanlarda, Akdeniz ve Asya kökenli ürünlere ek olarak, Danimarka Boğazının ötesindeki Baltık bölgesinden gelen çok farklı ürünler de işleme konur. Bu ürünler arasında en başta Flaman, Hollanda ve İngiliz şehirlerinin artan nüfusunu doyurmaya yarayan tahıllar ve bunlara ek olarak Batı Avrupa'da giderek azalan tahta, bal mumu, kehribar ve kürkler vardır. Batının talebinin teşvik ettiği buğday ihracatı bir yandan büyük derebeyi çiftliklerinde çalışan köylülerin serf statüsünde olması sayesinde talebe cevap verebilen Polonya'nın ekonomisine epey etki ederken, öte yandan Polonya gıda ihracatına bağımlı hale gelir. Başlangıçta, Baltık'ın ithalat ve ihracatı Lübeck'in liderliğinde elli kadar şehirden oluşan Hansa İttifakının tekelindedir, ama 16. yüzyılın başlarında bile bu ticaret Baltık'la ticareti kendi refahının ve denizcilikte üstünlüğünün temeli olan "ana ticaret" yapan Hollanda'nın eline geçmeye başlar ve süreç yüzyıl boyunca devam eder.

Hansa İttifakı

Cebelitarık'la Pas-de-Calais arasındaki uzun kıyı, iki Akdeniz (güneydeki ve Kuzey Deniziyle Baltık'tan oluşan kuzeydeki) arasında bir geçiş bölgesi olmakla kalmaz. Önemi, Amerika ve Asya'yla okyanus ötesi ticaretin gelişmesiyle beraber artar. Nitekim Lizbon ve Sevilla, değerli maden ve baharat gibi İber yarımadası imparatorluklarından gelen kaynakların Kuzeye doğru, önce başta Anvers, daha sonra da Amsterdam olmak üzere gönderildiği terminallerdir. Diğer bir deyişle, bütün yüzyıl boyunca Atlantik kıyısında ticaret hem miktar hem çeşitlilik olarak gelişir ve sonuçta Akdeniz ve Baltık'la rekabet edebilecek noktaya ulaşır. Uzun ve çok uzun mesafe ticarete ek olarak, bu sular kuzey memleketleriyle güney memleketleri arasındaki geleneksel hammadde ticaretinin yapıldığı yerlerdir. Güneyden İspanya yünü, zeytin, şarap ve tuz gönderilirken, bunun karşılığında kuzey balık, Flaman veya İngiliz dokumaları, tela, metalürji ürünleri ve özellikle Biskay Körfezinden, Baltık ringasının ve Kuzey Denizinin ve Atlantik'in morinasının saklanması için şart olan tuz gönderir. Bu mal akışı Sevilla'dan, Lizbon, Bilbao, Bordeaux, Rouen ve Londra üzerinden Amsterdam'a ulaşan rota üzerinden sağlanır.

Lizbon ve Sevilla'dan Anvers ve Amsterdam'a

Kara Taşımacılığının Sınırları ve Sorunları

16. yüzyıl boyunca denizcilik, devrim diyebileceğimiz değişikliklere uğrarken, kara taşımacılığı fazla değişmez. Karayollarında iyileştirmelere ve kurye seferlerinin daha düzenli gerçekleştirilmesine rağmen, karayolu altyapısı söz konusu olunca, değil devrim, doğru düzgün bir ilerlemeden bile bahsedilemez. Kendi kendine yeterliliğin hâkimiyeti ve sayısız ödeme noktasının varlığından dolayı kara taşımacılığını çok pahalı kılan yol ücreti sistemi, bir memleketten diğerine mal taşımacılığını en aza indirger ve yeni yolların inşasına engel olurken tecrit durumunu ve memleketler arası farklılıkları güçlendirir.

Yük arabalarına uygun, zengin yolcuların ve daha ziyade lüks malların taşındığı birkaç modern yol hariç, şüphesiz 16. yüzyıl Avrupa'sının karayolu ağı, tabii zeminli olduğundan sabitleşmemiş, hemen hemen tamamen köprüsüz ve altyapısız, dolambaçlı patikalar takip eden taşlı ve çamurlu katır yollarından veya dağ yamaçlarına kazılmış, yolcuları dik yokuşlar veya tehlikeli inişler yapmaya zorlayan çok dar yollardan ibarettir. Dağ yapısı ve diğer coğrafi engeller daha düzgün bir yol ağının kurulmasının önündeki en büyük engeldir. Sonuçta kara taşımacılığı çok yavaş, son derece pahalı ve risk doludur. Örneğin Coira ile Chiavenna arasında, Septimer geçidi üzerinden Alpler'i geçen yolun açılması 14. yüzyılın sonunu bulmuştur. Oysa ki önceden sadece patikalar ve katır yolları vardır.

Engel olarak nehirler ve dağlar

Araçlar da hemen hemen hiç gelişmediğinden, ama hem gemi inşa teknolojisinde hem de denizcilik yöntemlerinde büyük gelişme olduğundan, deniz

taşımacılığıyla fark daha da büyür. Avrupa'nın sarp ve bakımsız araba ve katır yollarında, mallar ve insanlar hâlâ atla veya katır sırtında ve yüzyıllarca önce kullanılan araba veya faytonların az çok aynısıyla yolculuk ederler.

Bu zorluklara rağmen, karayoluyla mal ve insan taşımacılığı tahmin edilebileceğinden fazladır ve üstelik bu sadece köyleri merkez kasabaya veya şehirleri başşehre bağlayan kısa ve orta uzunluktaki yollarda geçerli değildir. Yavaş ve pahalı da olsa, karayolu yolculukları genelde geminin batması ve korsanlık tehlikesinin olduğu deniz yolculuklarından daha güvenlidir. Örneğin 1543-1545 döneminde Anvers'ten İtalya'ya gönderilen 55 binden fazla top kumaştan sadece 6 bini denizyoluyla gönderilmiştir. Açık farkla en önemli karayolu rotaları, Alpler'deki Saint Bernard, Semplon, Gottard, Spluga, San Bernardino, Brenner ve Tarvisio geçitleri üzerinden zamanın en önemli ekonomik ve kentsel gelişme kutupları olan Flanders ve Hollanda ile Merkez-Kuzey İtalya'yı bağlayan rotalardır.

Yollar ve İktidar

Karayolu ağını ve genelde kara taşımacılığını düzeltme yolundaki en büyük teşvikler ekonomiden değil, siyasetten gelir. "Mesafenin tiranlığı," haberleşme ve taşımacılığın sabır tüketici yavaşlığı, monarşinin ve modern bölge bazlı devletin, sembolik ve fiili olarak varlığını ve iktidarını kabul ettirme iradesinin önündeki en ciddi engellerden biridir. Bu engel Habsburgların hegemonya tesis etme projelerinin başarısızlığının nedenlerinden biridir. Uzam-zaman açısından, V. Carlos'un (1500-1558) ve II. Felipe'nin (1527-1598) imparatorluklarında her şey yıllara yayılır, yani Madrid'le Manila veya Lizbon'la Macao arasında bir mektup teatisi neredeyse iki yıl sürer. Avrupa içinde bile, haber ve mektupların Madrid'den Milano'ya veya Anvers'e ulaşması haftalar alır. Büyük insan veya hayvan kitlelerini hareket ettirmenin lojistik dertlerinden dolayı, orduların hareketi daha da inanılmaz derecede yavaştır. İspanya'nın Hollanda'daki isyanı bastırmak için Flanders'te bulunan ordusuna Kuzey İtalya'dan takviye göndermek için kullandığı rota, yaklaşık iki ay sürer.

Büyüyen bir dünyada haberleşme ve lojistik

"Krallık yollarının" düzenlenmesi ve tali yollarla kesişen yolların sayısının artması bölgeler üzerinde nüfuz ve kontrol ağı kurma sürecinin önemli bir adımı olur, ama ekonomik etkileri hafif kalır. Kara taşımacılığı hususunda teknik ilerleme ve altyapının geliştirilmesi yavaş ilerler, ama organizasyonel düzeltmelerin etkisini hafife almamak gerekir. Diplomatik ilişkilerin gelişmesinden kaynaklanan yeni ihtiyaçlar, ticaret ilişkilerini geliştirmeye ek olarak, yaygın bir posta ağının kuruluşunu da beraberinde getirir ve bu ağın sağladığı düzenli ve daha sık hizmet, kara taşımacılığının temel şartlarını değiştirmese de haber ve fikirlerin dolaşımını hızlandırır. İmparatora kurye hizmeti sunan Tasso

ailesinin örgütlediği posta sisteminde, mesajların dolaşımının hızlandırılmasını mümkün kılan at değişimi istasyonları vardır. Ancak bu sistem devletin ve daha önemli ekonomik operatörlerin gereksinimlerine ayrılmış bir sistemdir.

Bkz. Keşifler ve Buluşlar, s. 64; Denizler Hâkimiyeti, s. 69

"Uluslararası Para Cumhuriyeti"

Marina Montacutelli

Sayısı yüzü biraz geçen bir grup adam dünyayı manipüle eder. Becerileri belki de "yaklaşık iş yapma çağı" için fazla bile inceliklidir. Kesin olan, mal akışından sonra bir noktadan diğerine ve bir piyasadan diğerine gönderdikleri paranın da akışını ele geçirmiş olmalarıdır. Para göndermenin çok daha az riskli ve daha ucuz olduğunu fark etmişlerdir. Buğday, yağ ve hatta ipekle biberin aksine, parayı "döndürmek" için, üreticiyle karmaşık ilişkilere girmek, kira ödemek, tehlikelere karşı tedbir alarak taşımak ve sonunda gideceği yere iyi durumda ulaştığı ve çok kaliteli olduğu ümit edilen ürünü satmak gerekli değildir. Para döndürmek bu kadar belirsizlik taşımaz.

"16. Yüzyılda Bütün Yaralar İyileşir"

Ürünleri "döndürenler" iş hacimleri çeşitli büyüklükte olan tüccarlardır. Başta gıda ürünleri olmak üzere, 16. yüzyıl boyunca birçok ürünün fiyatı yükselir. Örneğin Avrupa'nın bazı yerlerinde buğday ve "tali" tahılların fiyatı yüzyıl boyunca yüzde 350'ye kadar artar. Tarihyazımı çerçevesinde bu katlanarak büyüyüş uzun zaman, başta Peru'daki Potosì madeni olmak üzere, Amerika'nın madenlerinden yüksek miktarda altın ve gümüşün gelişinin sonucu olarak yorumlanır. Nitekim madeni paranın hammaddesi olan madenden dolayı bir değeri vardır. Üstelik bilimsel icatlar Yeni Dünyanın maden yataklarının "üretkenliğini" artırır. Kısa süre önce, Vannoccio Biringuccio (1480-1539?) cıva kullanarak madeni mineralden ayrıştırma yöntemi icat etmiştir. Ve "yeni Hindistan Adaları" cıva bakımından da zengindir. Ancak

Nakit bolluğu

para miktarı çoğalınca "kaçınılmaz" olarak pahalılaşan ürünlere göre değer kaybeder. 1503-650 yılları arasında Sevilla'ya 20 bin (veya Hollanda bültenlerine göre sadece 16. yüzyılda 26 bin) ton gümüş ve altın ulaşır ve madeni para veya külçeye çevrildikten sonra oradan Avrupa'ya yayılır. Ve López de Gómara'dan başlayarak ve daha sonra Jean Bodin (1530-1596) ve Salamanca Ekolünün teorisyenleri tarafından, fiyat artışıyla bu ani ve alışılagelmişin dışında oluşan değerli maden bolluğu ilişkilendirilir. İddialara göre fiyat, para kütlesi, sirkülasyon hızı ve üretilen mal miktarı arasındaki ilişkinin sonucudur. Aslında 20. yüzyıl ortalarına kadar ekonomi kuramına etki eden bu "monetarist" varsayım muhtemelen gelen değerli maden miktarını abartmış ve özellikle bununla arz ve talep arasında fazla otomatik bir bağ belirleyip aynı anda gerçekleşen nüfus artışının etkisini hafife almıştır. Diğer bir deyişle, malların fiyatındaki artış, esas olarak doyurulacak kişi sayısındaki artışın sonucudur.

Dolayısıyla "devrim" pek de "devrimci" olmamıştır ve fiyat eğrisiyle değerli madenlerin gelişi ne aynı yönde ne de aynı hızla gelişir. Ve "16. yüzyılda bütün yaralar iyileştiğinden" fiyatların, metal miktarının ve nüfusun bile artışı kesinlikle birilerine yarar. Bundan en çok yararlananlar, taraflar arasında hareket ederek iş dünyasına bir spekülasyon ve finans örümcek ağı bulaştıran, sayıları giderek azalan bir ekonomik aktör grubudur. Böyle bir ortamda mallar diğer malları çeker ve para başka paranın arayışında kullanılır.

Geniş ekonomik ilişki ağı

"Paranın Parayı Yarattığı Ortam"

Öte yandan sayısal ve coğrafi olarak büyüyen ve ürünlerin üretimiyle dağıtımının dengeye ulaşmakta zorlandığı bir dünyanın görünürdeki çalkantılarının altında rekabet güçleri giderek zayıflar. Giderek daralan kredi piyasasında herkesin kâr etme fırsatı vardır.

Genişleyen bir dünyada para

Coğrafi ekonominin yeniden yapılandırılmış olması parayı ne felce uğratır ne de çoğullaştırır. Tam tersi, dünyalar ve nüfusları genişledikçe ve sonuçta üretim ve tüketim zorlandıkça, para dünyası da o oranda küçülür, elitleşir ve örgütlenir. Bu, paranın sadece ticaret aracı olarak değil de, birikim, iktidara destek ve iktidar kaynağı olarak kullanıldığı çağın şafağıdır.

Öte yandan, ticari dolaşıma dahil olan parasal akımların değişikliği –özellikle de kralların ve cumhuriyetlerin artan gereksinimleriyle birleşince– ekonomide, kendi örgütlenmesinde de yankılanan bir finansallaşma yaratır. Burada gerekli olan, malların gereksinimlerinden kurtulup sadece ve esastan spekülatif hedeflerle siyasi gücün gereksinimlerine bakmaktır. Diğer bir deyişle, para alışveriş aracı olmaktan çıkıp somutluğunu kaybeder ve basit bir senet olmaktan da çıkıp önemli ekonomik etkilerin "soyut parası" olur. Prens ve kralları

şartlandırmak, ittifak parçalamak, inşa, isyan çıkartmak veya bastırmak ve imparator seçmek için kullanılır.

Aynı zamanda, ortak bir başşehri ve söylemi olan, kendi içinde rekabetçi olmayıp bütün dalgalanmaları, çalkantıları ve ihtiyaçları kendi yararına kullanma hususunda anlaşmış tüccar-bankerlerin birleştirdiği uluslararası bir parasal ve finansal uzamın varlığı siyasetin alanını ihlal etmez, olsa olsa hem ekonominin hem de devletlerin yayılmakta olduğu bir aşamada siyaseti güçlendirir ve yeniden ortaya atar.

Para ve siyaset

Aslında tüccar-bankerler uzun zamandır vardır ve sıklıkla en iyileri İtalyanlardır. Günümüzde bile Lombard Street [*adı İtalya'nın Lombardia bölgesinden gelir*] City'nin kalbidir. Giderek muhasebe yöntemlerini ve kayıt talimatnameleri geliştirmişlerdir. 16. yüzyıl iş dünyası ağlarını geçmiştekilerden farklı kılan, en başta, sessiz ve titiz bir aktör olarak dünyayı yönetebilmek amacıyla bütünleşmiş bir muhasebe, parasal ve mali sistemin kurulmuş olmasıdır. Artık söz konusu olan, geçmişte Francesco Datini örneğinde olduğu gibi, kendi şirketinin özelliklerine göre, uluslararası bir sahnede işleyen yerel bir banker değil, tersine az sayıda özel bankerin karşılıklı ittifak ve güven halinde iş gördüğü uluslararası bir sahnedir. Bu grup, ihlali halinde ihraç ve dahili cezanın devreye gireceği kesin ve kaçınılmaz kurallar çerçevesinde, muazzam miktarlarla oynayan bir *network*'tür. Bu miktarlar, üç ayda bir her "fuarda" 20-25 milyon eküye kadar yükselebilir.

Bütünleşmiş bir dünya yönetim sistemi

Nitekim "etkili kişiler" her biri kendi içinde yönetilen ama diğerleriyle ilişki halinde ve "anavatanın" banka ve rehin dükkânlarıyla da işbirliği halinde işleyen bileşik kaplardan ibaret bir hiyerarşik sistem dahilinde, hem maliye hem muhasebe açılarından titiz bir şekilciliğin belirlediği yöntem ve zamanlarda, ortak bir spekülasyon ve arbitraj alanında toplanır. Bu alanlar "fuarlar" olup bu fuarlar mal satış pazarlığı yapılan yerlerden giderek sekiz gün boyunca –Paskalya, Ağustos ve Tüm Azizler ve Yortu bayramlarında– kârın "kesin" ile "kesin olmayan"ın karşılaştırılmasından ve "paranın parayı yaratması" ilkesinden kaynaklandığı bir alan halini alır. Bu yerler –Lyon ve Anvers ve özellikle Bisenzone ve daha sonra Piacenza ve "neredeyse mekânsız" Novi– "uluslararası para cumhuriyetinin" sahnesidir. Mali operatörler bu sahnede, büyük çeşitlilik gösteren çıkarlar, takvimin katı disiplini çerçevesinde, aktörlerin dakikliğiyle güvenirliliği ve karşılıklılık sayesinde, çok mahrem olup çok ileri muhasebe yöntemleri ve 1533'ten itibaren altına değil, *tornese* [*ilk olarak Fransa'nın Tour şehrinde ortaya çıkan*] lirasına bağlı bir iç hesap birimi (Mark eküsü) sayesinde devletlerinin ve yöneticilerinin hizmetinde muazzam bir sermaye birikimi yaratan geniş bir haberleşme ağı aracılığıyla, müşterek bir asgariyet bulurlar, karşılıklı tazmin sistemi kurarlar ve çeşitli iş fırsatları yakalarlar. Tabii bu muazzam sermaye daha çok kendi hizmetindedir.

Fuar şehirleri

"Cenevizlilerin Yüzyılı"

"Uluslararası para cumhuriyetinin" sahnesinde az aktör olup uzmanlaşma ve iş hacmi arttıkça, aktör sayısı da aynı oranda azalır. Öte yandan, büyük işler cidden de daha büyük bir eleme gerektirir.

En önemlisi, yatırım dünyasında hegemonya kurup yatırımları ilgi alanlarına ve ürün çeşidi uzmanlaşmasına en uygun yöne sevk edebilme kapasitesidir. Bu husus da uzun zamandır yerler, operatörler ve ürünler üzerinden spekülasyon yapan Floransalıların ve Venediklilerin anlayıp uyguladığı bir yaklaşımdır. Benzer şekilde Güney Almanya'nın tüccar grupları 15. yüzyılda Venedik üzerinden tekstil üretimlerine ve metal ihraç etmeye devam ederler ve Doğudan baharat ve hammadde alırlar. Bu arada 1494'te Medici'lerin bankasının iflası beraberinde Bruges'ü de sürekler ve bu şekilde ekonomi dünyasının siyasi sınırları aştığı ve artık daha geniş ve karmaşık bir sistem halini aldığı belli olur.

Finans başşehirlerinin ve operatörlerinin de seyrekleştiği gözlemlenebilir. "Uluslararası para cumhuriyetinin" "vatandaşları," bir piyasadan diğerine geçerek bunlar tamamen kaybolana kadar para hareketlerini minimize eden, özellikle V. Pius'un 1571'de faizleri yasaklayan fermanından sonra faizleri kambiyo ve karşılıklı ödeme hileleriyle saklayan, periyodik ve dakik bir şekilde işleyen, karşılıklı güven ve bütünleşmeye dayanan, güvenli ve sağlam bir *network*'te "ödeme emirlerini" dolaştıran bir grup adamdır. Bu "cumhuriyetin" içinde düşüşlere ve giderek tekellerin elden kaçırılmasına ve hantal Venedik örneğinde olduğu gibi başarısız olduğu ortaya çıkan ittifakları değiştirmedeki beceriksizlikten kaynaklanan değişim karşıtlığına yer yoktur. Genel manzara, kısımları ortak çıkar için çıkar hedefinin peşinde koşan bir ağın içinde, hiyerarşi çerçevesinde yer bulan bir spekülasyon ekonomisidir.

Piyasanın aktörleri

Kesin olan, sinir düğümlerinin bu hareketinin sonucunda gözde unsurların yer değiştirdiği ve kâh işlem masraflarının, kâh ürünlerin, kâh yerlerin değiştiğidir. Bu şekilde Champagne üzerine Lyon eklenir, Bruges'ün arkasından Anvers gelir. Ancak 16. yüzyıl ekonomisinin "nihai matriksini" ve telafi odasını, çıkarlar ağının içinde hareket eden bir grubun ve bunların çizdiği resimle hiyerarşiye tabi tuttukları alanlarda bulmak mümkündür. Bu adamlar, ortak hedeflerin peşinden giderek ve geçici ittifakları karşılıklı bağlara çevirerek kendi dünyalarıyla beraber bütün dünyayı manipüle eden ve düzenleyen "cumhuriyet"in vatandaşlarıdır. "Uluslararası para cumhuriyetinde" "milletlerin" alanları birbirine zarar vermeden kesişir, çünkü "cumhuriyet" hep tektir: Anvers'te yüksek sayıda İtalyan tüccar ve banker varken bütün dünyayı manipüle eden ve düzenleyen " Alman bankerler (Fugger, Welser, Kleberg, Tucher) servetlerini sadece uygun şartlarla aldıkları

"İnsan matriksi"

borçlar sayesinde maden yataklarını işletmeye değil, aynı zamanda Venedik'le yürüttükleri ticarete de borçludurlar.

Ancak 16. yüzyılda iş âleminin gidişatı giderek artan derecede Doria, Spinola, Grimaldi, Centurione, Pallavicini, Lomellini, Cybo ve Fieschi gibi Cenovalı aileler tarafından şekillendirilir. 16. yüzyıl boyunca neye el atarlarsa, her yerde ve her şeyde başarılı olurlar. Zamanla kendi aralarındaki kavgalar da sona erer ve hem sahne hem itici güç işlevi gören bir cumhuriyeti temel alarak, adlarını taşıyan yüzyılın kahramanları olurlar; "tüccar kapitalizmi"nin dersini özümseyip onu yeniden ileri sürerler, sistemin temposunu ayarlayıp özelliklerini belirler ve bu şekilde sistemi, kutuplarına, yani fuarlara bağlantılı işleyen akıcı bir mekanizmaya çevirirler. Fuarlar arası uzaklıklar giderek azalır ve Bisenzone'den Piacenza'ya oradan da Novi'ye "evin içine" geçilir. Ve bu döngünün içinde, ister insan ister yer olsun, sinir düğümlerinin her birinin farklı da olsa başkalarınınkiyle bağlantılı bir rolü vardır. Her durumda bu rol sınırları müphem ama stratejileri kesin ve kârlı bir alanda işleyen asimetrik hareketler tarafından bağlanır; "sınır ihlalleri" *hombres de negocios*'un [*işadamları*] oluşturduğu mozaik içinde hep işlevseldir.

Cenevizli *hombres de negocios*

Arka planda, para cumhuriyetinin üzerine eklemlenmeyen bir cumhuriyet, yani Ceneviz Cumhuriyeti vardır; tam tersi küçülüp basit bir çerçeve durumuna indirgenip nefesini toplar, kapsar, birbirine bağlar ve geliştirir. Cenevizlilerin sermayesi dünyaya hakim olabilmek için dünyanın hizmetine sunulmuş spekülatif ve mali bir sermayedir; para ve Ceneviz Cumhuriyeti birbirlerine bağlanıp kârı maksimize etme hedeflerinde birleşmişlerdir. Fert, her durumda nihai ve ilke hedefiyle bağlantılı bir bütünün dikkatli unsurudur; öte yandan, sistem unsurların daha da yüksek kârından kaynaklanan sarsıntı ve çalkantılar olmadan işler; Cenevizli aileler, yani Cenevizli "*hombres de negocios*" "çok hassas bir sismograf" ve dünyayla ekonomiyi kaplayan bir ağ oluşturur. Ve en önemlisi, sermayeyi bir noktadan diğerine kaydırmanın riski yoktur; işler giderek daha "aile içi" bir hal alır ve kimsenin onlar kadar bilgili, becerikli, yaygın, bilgili ve inanılır olmadığı bir dünyada doğal bir tekel elde edildikçe rekabet zayıflar ve hal böyle olunca üç ay bekledikten sonra kâr kendiliğinden gelir. "Cenevizlilierin parlak yüzyılı" çıkar ve kâra yönelik çok boyutlu bir evrendir.

Cenevizlilerin geniş ağı

Bkz. Siyasetin Doğuşu, s. 37; Keşifler ve Buluşlar, s. 64; Denizler Hâkimiyeti, s. 69

Demografi

Vittorio H. Beonio Brocchieri

16. yüzyılda, Avrupa demografik yapısının baş özelliği hâlâ doğum ve ölüm oranlarının yüksekliğidir. Evlenme çağının görece yüksekliği doğum oranının fazla yükselmesini engeller. Ortalama hayat uzunluğunu düşük tutan unsurlar özellikle çok yüksek çocuk ölüm oranı ve sıklıkla tekrarlanan salgın ve kıtlıkların neden olduğu ölümlerdir. Gene de yüzyıl boyunca Avrupa nüfusu çok artar ve 14. yüzyıldaki veba salgınının öncesindeki düzeye çıkar. Kentsel nüfus özellikle başşehirlerde ve yeni ticari rotaların üzerindeki limanlarda artar.

Doğum, Ölüm ve Evlenme Oranları

16. yüzyıl Avrupa'sındaki demografik gelişim, bölgelere, yerleşim çeşidine ve toplumsal şartlara göre büyük farklılıklar gösterir. Polonya köylüleri, Venedik'in üst tabakaları ve Paris'in zanaatkârları aynı şekilde doğup, evlenip ölmez. Ancak gene de 1348-1351 Kara Veba döneminden sonraki yüzyıl boyunca istikrar kazanan ve 18 ve 19. yüzyılların büyük toplumsal ve ekonomik değişimlerine kadar geçerliliğini koruyan bir demografik yapıdan bahsedilmesini mümkün kılan bazı ortak özelliklerin belirlenmesi mümkündür. Bu yapının baş özelliği, günümüz oranlarına göre epey yüksek doğum ve ölüm oranlarıdır. Doğum oranı binde 37 civarındayken, ölüm oranı bunun az altındadır. Bu iki veriyi daha dikkatle inceleyelim.

Modern çağın demografik değişmezleri

Çiftlerin günümüze göre çok daha doğurgan olduğu kesindir, ama eskiden zannedildiği kadar da değildir. Ne de olsa yaygın inanışın aksine, özellikle Batı Avrupalılar, görece geç yaşta evlenirler; bu yaş 23 ile 26 arasında değişir ve kadınlar bu yaştan biraz önce, erkekler biraz sonra evlenir.

Bu durum, "Avrupa evlilik modeli" olarak tanımlanan olgunun tipik bir özelliği olup kadınların doğurganlık yaşlarında on yıl kadar bir azalma olduğunu ima eder. Üstelik ister ekonomik, ister dinsel nedenlerden olsun, toplumun azımsanmayacak bir kısmı hiç evlenmez. Etkili doğum kontrol yöntemlerinin yokluğunda ve evlilikdışı doğumların az olmasının sonucunda, evlenme yaşı Avrupa demografisinin gerçek düzenleyicisidir. Özellikle ekonomik konjonktürün durumuna göre, evlenme zamanını erkene alarak veya geciktirerek, Avrupalılar bir noktaya kadar doğurganlıklarını kontrol edebilirler.

"Avrupa evlilik modeli"

Bir çiftin potansiyel olarak sahip olabileceği çocuk sayısını azaltan bir diğer etken olarak, özellikle hijyen eksikliğinden dolayı kapılan enfeksiyonlar sonucunda birçok kadının doğum sırasında veya sonrasında ölümü de vardır. Çocuk ölüm oranı da çok yüksektir. Çocukların neredeyse dörtte biri bir yaşına ulaşmadan, dörtte birinden biraz azı da on yaşına ulaşmadan ölmektedir. Diğer bir deyişle, doğan çocukların sadece yarısından biraz fazlası doğurganlık yaşına ulaşabilmekte ve kendisinin de çocuk sahibi olma şansını yakalayabilmektedir. Bu kadar yüksek bir ölüm oranı ortalama yaşı da azaltır. Aslında, ölüm yetişkinler arasında da çok kurbana neden olsa da, tehlikeli çocukluk dönemini aşan erkek ve kadınlar, yaşlılık olmasa bile en azından ileri bir yaşa ulaşma ümidine sahiptir.

Dolayısıyla normal şartlar altında, düşük de olsa, doğum sayısıyla ölüm sayısı arasındaki fark demografide azımsanmayacak bir artışı mümkün kılar. Ancak paradoksal olarak normal şartlar istisnadır. Beklenmedik hava şartlarından kaynaklanan kıtlıklar, salgınlar, savaşlar veya birçok defa bu üç etkenin iki veya üçünün aynı anda gerçekleşmesi, felaket derecesinde ölüm sayısına, yani ölüm oranının ortalamanın çok üstüne çıkmasına neden olabilir. 14. yüzyıldan sonra Avrupa çağında salgın olmazsa da, ister şehir ister bölge olsun, yerel düzeyde yaygın ölüm olgusu birkaç ayda, hatta birkaç haftada nüfusun üçte biri kadarını ortadan kaldırabilmektedir.

Ölümcül olaylar

Ancak dünyanın diğer taraflarında olduğu gibi, Avrupa milletlerinin biyolojik ve ekonomik kırılganlığına rağmen, sanayi devriminden önce 16. yüzyıl boyunca nüfus artışı gerçekleşir. Veba felaketinden dolayı bir yüzyıl boyunca duran nüfus artışı, 15. yüzyılın ikinci yarısında tekrar başlar. Önceki iki yüzyıl boyunca olan artış kadar çarpıcı olmasa bile gene de istikrarlı bir artıştır ve sonuçta Avrupa nüfusu yaklaşık 85-90 milyondan 1600 yılında 110 milyona yükselir. 14. yüzyılın ikinci yarısında kaybedilen alanların büyük kısmı tekrar elde edilir. Korular ve ormanlar tarlalara yer bırakmak için ve hem inşaat hem yakıt için kullanılan tahta talebinden dolayı ufalır. Hollanda'dan Veneto bölgesine birçok yerde yeni toprak elde edebilmek için bataklıklar kurutulup deniz doldurulur.

Nüfus artışı

Nüfus artışı ekonomik şartların aynı zamanda hem sonucu hem de nedenidir. 15. yüzyıl boyunca tekrar tekrar gelen salgınların sonucu olan nüfus azalışı hem işgücü azalmasına hem de eldeki tarıma elverişli arazilerin geçici bolluğuna neden olur ve sonuçta çalışanların geliri artar ve hayat şartları da bir noktaya kadar düzelir. Bu değişim evlenme yaşını öne alıp nüfus artışına neden olur. Bunlara ek olarak veba, kısmen karantina gibi önleyici tedbirler sayesinde, kısmen de insanların bağışıklıklarının artışı sayesinde gücünü bir nebze de olsa kaybeder. Çok ciddi yerel salgınlar 18. yüzyılın ilk yarısına kadar devam eder, ama 14. yüzyıldaki gibi Avrupa çapında bir salgın bir daha olmaz.

Nüfus artışı da gıda maddelerinin talep ve fiyatını artırıp üretimde artışı teşvik eder. Yeni ticari alanların ve Avrupa'yı Asya'yla Amerika'ya bağlayan rotaların devreye girmesinin de katkısıyla, hem yerel ve bölgesel hem de uzun mesafe ticari faaliyetler de yoğunlaşır.

Piyasaların genişlemesi

Ancak 16. yüzyılın sonlarına doğru bu büyüme yavaşlar. Böylece nüfus artışının toprağın ve diğer kaynakların üzerindeki baskısı zamanın teknolojik düzeyinin ve dolayısıyla üretkenliğinin çizdiği sınırlara tekrar yaklaşır. 1590'lı yıllarda, başta Akdeniz bölgesi olmak üzere, Avrupa sıklıkla ciddi kıtlıklara maruz kalır. Kırsal bölgelerdeki ve şehirlerdeki halkın geliri ve dolayısıyla hayat standardı tekrar düşmeye başlar.

Şehirlerin demografik gelişimleri kendilerine özgüdür. Demografik gelişim, doğumlarla ölümler arasındaki farka değil, daha çok şehirlerin sunduğu ekonomik ve sosyal fırsatlar yoluyla az veya çok uzaktaki kırsal kesimlerden göçmen cezbedebilmelerine bağlıdır.

Şehirlerin "insanları yuttuğu" söylenir ve nitekim modern Avrupa'nın şehirlerinde ölümler doğumlardan fazladır. Bu durum kısmen bulaşıcı hastalıkların yayılmasını kolaylaştıran sağlık koşullarına, kısmen de şehir nüfusunun yapısına bağlıdır. Şehir nüfusu kabaca iki gruba ayrılabilir: daimi sakinler ve yeni gelen göçmenler. İlk gruptakiler demografik olarak az çok normal bir şekilde davranırken, göçmenler genelde çırak, düz işçi, hamal, uşak ve hizmetçi olarak çalışan genç bekârlardır. Onların şehirdeki varlığı biraz para biriktirme ve köyde evlenebilme amacıyladır ve sadece geçicidir. Bu grubun şehirde yerleşmesi durumunda bile, mensupları evlenme hususunda güçlük çeker ve bunun nedenlerinden biri de kadınların daha kalabalık olmasıdır. Bütün bu nedenlerden dolayı şehirlerdeki doğum oranı kırsal kesimlerindekine göre daha düşüktür.

Şehirler

Ancak şehirler gene de büyür. Genel olarak bakıldığında, şehirleşme oranı, yani şehirlerde yaşayan nüfus yüzdesi yüzde 10'dan yaklaşık yüzde 12'ye şeklinde, fazla artmaz. Öte yandan, tarımın verimliliğinin kayda değer oranda artmadığı bir ortamda, nüfusun ezici çoğunluğunun tarlalarda çalışmaya devam etmesi şarttır.

Ancak bazı merkezlerde çok çarpıcı artışlar gözlemlenir. Örneğin yüzyıl boyunca Paris'in nüfusu 220 binin biraz üstünden 300 bine çıkar. Londra resmen uçar ve 1500'de 50 bin olan nüfusu 1600'da 200 binin üzerine çıkar. Şehirlerin *success stories* [*başarı hikâyeleri*] diyebileceğimiz diğer örnekleri, 1561'den başlayarak nüfusu yaklaşık 13 binden 65 binin üzerine çıkan, II Felipe'nin (1527-1598) İspanya imparatorluğunun başşehri Madrid ve 16. yüzyılın başlarında 15 binin biraz üzerinde nüfusuyla bir kasabayken 1600'de 60 bin nüfuslu büyüme aşamasında ve daha da yüksek hedeflere doğru ilerleyen bir şehir halini alan Amsterdam'dır. İtalya'ya gelince, Roma, Napoli ve Palermo'nun nüfusları kabaca iki katına çıkar.

Şehirleşme

Bu şehirlerin yükselişi, kent gelişiminin etkenlerinin anlaşılması için faydalı ipuçları sunar. Öncelikle sermaye kilit bir rol oynar. İktidarın merkez organlarının güçlenmesi ve sarayların büyümesi, memleket sathında üretilen servetin giderek artan bir parçasının bu şehirlere akmasını sağlar. Krallık memurlarının taşrada topladığı vergiler ve aristokratların topraklarından elde ettikleri gelirler, sarayla hükümetin bulunduğu ve iktidar merkezine, sosyal ve kültürel hayatın kalbine yakın olabilmek için birçok asilzadenin taşındığı Paris, Londra, Madrid veya Napoli'yle Palermo'ya akar. Bu kaynaklar, dokumacı, terzi, kuyumcu, araba üreticisi, seks işçisi, aktör, uşak gibi birçok ürün ve hizmetin talebini artırır ve bu talep göçmenleri cezbeder.

Büyümenin etkenleri

Bazı şehirler de, örneğin yüzyılın ilk yarısında Sevilla (45 binden 135 bin nüfusa) ve Anvers (40 binden 1550'de 95 bin nüfusa) veya ikinci yarısında Amsterdam, demografik artış dahil büyümelerini, artık gezegen çapına yayılmış bir ticaret sistemi çerçevesinde oynadıkları role borçludurlar. Bu şehirler kurulmakta olan Atlantik ekonomik sisteminin eski ve yeni başşehirleridir.

Genel olarak bakacak olursak, 16. yüzyıl Avrupa'sında nüfus yoğunluğu kuzeye ve doğuya gidildikçe azalır. Örneğin 16. yüzyılın sonlarında İskandinavya'nın, büyük kısmı ormanlarla ve buzlarla kaplı muazzam bir alana yayılmış yaklaşık bir buçuk milyon nüfusu vardır. O zamanlar, günümüz Litvanya ve Belarusya'sını da kapsayan Polonya'nın ancak dört milyon nüfusu vardır. Avrupa'nın o taraflarında, devlet organları daha zayıf, ekonomi de daha az dinamik olduğundan, kentsel gelişim de daha zayıftır.

Merkez ve taşra

Özellikle 16. yüzyılın ilk yarısında, Avrupa'nın en yoğun nüfuslu, en şehirleşmiş ve esasen ekonomik olarak en gelişmiş kısmı, İsviçre, Güney Almanya ve Rheinland üzerinden Orta-Kuzey İtalya'yı Hollanda'ya bağlayan eksen üzerindeki kısmıdır. Bu eksen üzerinde, başta İtalyan şehirleri olmak üzere en büyük şehirler ve Augsburg, Bruges (zaten gerilemeye başlamış olan), Ghent, Köln ve Anvers gibi büyük üretim, ticaret ve finans merkezleri yoğunlaşır. Esasen, 16. yüzyıl sonunun iki kentsel devi Paris ve Londra da bu alana dahil.

16. yüzyıl boyunca, değişimler Avrupa'nın iç dengelerinin giderek değişmekte olduğunun işaretidir ve büyüme genel de olsa tekdüze değildir. Nitekim değişim Atlantik kıyılarında ve kuzeyde daha hızlı ve yoğundur. Örneğin İngiltere'de 1500 ile 1600 arasında nüfus iki katına çıkarken, İtalya ve İspanya'da yüzde 10-20 civarı gibi çok daha düşük artışlar gerçekleşir. Öncelikle şehirlerin demografisi ekonomik dengelere ve siyasi değişimlere karşı çok daha hassastır. Nantes, La Rochelle, Bristol ve tabii Anvers, Londra ve Amsterdam'dan geçerek Sevilla'dan Hamburg'a uzanan Atlantik kuşağının dinamizmi bu alanda ortaya

Atlantik kuşağının dinamizmi

çıkar. Bu bölge, Avrupa'nın keşiflerin ortaya çıkardığı yeni okyanus ötesi ufukların sunduğu fırsatlardan yararlanmak için en iyi konumlanmış bölgesidir. İtalya'daki eski üretim ve ticaret merkezleri –Milano, Cenova, Floransa ve Venedik– fazla büyümez. Yüzyıl boyunca bu merkezler, veba salgını sırasındaki nüfus kayıplarını sadece kısmen telafi edebilirler ve zaten Kuzey Avrupa'nın büyümekte olan şehirleri onları yakaladığı gibi geçer de. Siena, Pisa, Bologna, Verona, Cremona ve diğer birçokları gibi, İtalya'nın kentsel panoramasını oluşturan orta ve küçük şehirler ya çok az büyür ya da küçülür. Almanya'da değişim büyük farklılıklar arz eder. İtalya ve Akdeniz'le ticarete daha fazla bağımlı, Köln ve Nürnberg gibi bazı eski şehirler duraklarken, yeni sisteme daha iyi uymuş bazı şehirler hızla büyür; bunların arasında, Hollanda'nın ekonomisine ve Kuzey-Batı Avrupa'yla Baltık kıyılarındaki memleketler arasındaki ticari faaliyetlere sıkı bir şekilde bağlı olan Hamburg ve Danzig vardır.

Yeni dengeler

Demografik büyümedeki bu farklı tempo, kıtanın ekonomik ağırlık merkezinin batıya, Atlantik'e doğru kayışını yansıtır. Ancak bu ağırlık merkezi aynı zamanda kuzeye doğru da kayar ve bunda siyasi konjonktürün de etkisi vardır. Yüzyılın ikinci yarısında, İspanya hâkimiyetindeki ve Atlantik ötesindeki büyümesiyle en ilintili iki şehri Sevilla ve Anvers, İspanya deniz gücünün Protestan rakipleri İngiltere ve Hollanda'ya göre zayıflamasının da sonucunda geriler.

Bkz. İklim ve Doğal Ortam, s. 54; Salgın Hastalıklar, Sağlık Kuruluşları, Doktorluk, s. 474

Zanaat, Sanayi, El Yapımı

Vittorio H. Beonio Brocchieri

16. yüzyıl Avrupa imalat alanında ortaçağın son beş yüzyılı boyunca geliştirilmiş teknoloji ve organizasyon şekilleri kullanılmaya devam edilir. Üretim ünitelerinin büyük kısmı aile tipi olup üretkenlik düşüktür. Orta-Kuzey İtalya'nın şehirleri, gayretlerini lüks eşya ve mali hizmetler sektörlerine yoğunlaştırarak önceki yüzyıllarda elde ettikleri üstünlüğü muhafaza etmeyi başarırlar. Özellikle Flamanlar, Hollandalılar ve İngilizler olmak üzere, Kuzey Avrupa'nın

rekabeti, Atlantik'e dönük dünyanın ticari dinamizminin de sayesinde, bu üstünlüğü eritmeye başlar.

Odun Dünyası: Enerji ve Hammadde

"Odun dünyası": Jacques Le Goff'un (1924-2014), ortaçağ bağlamı için bulmuş olduğu bu tabir, 18 ve 19. yüzyılların sanayi devriminden önceki bütün yüzyıllar için kesinlikle geçerlidir ve çok doğru bir şekilde modernlik öncesinin bütün ekonomilerinin esas özelliğini, yani günlük hayatta ve üretim süreçlerinde kullanılan hemen hemen bütün enerjinin ve hammaddelerin organik, yani bitkisel ve hayvansal kaynaklı olduğunu özetler. Günümüzde bu artık böyle değildir tabii. Atalarımızın elindeki miktarlardan muazzam derecede daha yüksek miktarda kullandığımız enerji ve hammaddeler (kömür, petrol, gaz, metaller vs) madensel kaynaklı olup yeraltından çıkarılır.

Esas kaynak

16. yüzyılda, üretim faaliyetleri için gereken kinetik enerji büyük çapta insan ve hayvanların kas gücünden elde edilir. Yel değirmenleri ve yelkenler yoluyla su ve rüzgâr da epeyce katkıda bulunur, ama bu gene de sınırlıdır. Binaların ısıtılması, yemeklerin pişirilmesi ve birçok üretim süreci (cam ve metaller ve seramikle tekstiller) için şart olan termik enerji odunun yakılmasıyla elde edilir. Ancak odun günümüz petrolü gibi, birçok diğer alanda da kullanılan çok önemli bir hammaddedir. Odun inşaatta ve tarımsal alet, çeşitli zanaatkâr alet edevatı, arabalar, gemiler ve diğer birçok şeyin de üretiminde kullanılır. Dolayısıyla Le Goff'un ifadesi kesinlikle yerindedir. Ortaçağ Avrupa'sında olduğu gibi, 16. yüzyıl Avrupa'sında da hemen hemen bütün ekonomik faaliyetler tahta temellidir.

Petrolün aksine, odunun yenilenebilir olması gibi bir avantajı vardır, ama bu yenilenme yavaş olduğundan, genel eğilim ormanların yenilenme temposundan daha yüksek bir tempoda ağaç keserek, orman kaynaklarını yoğun bir şekilde kullanmaktır. 16. yüzyıl boyunca demografik büyüme, insanları koruluk ve ormanlardan yer çalarak tahıl üretimine ayrılacak yeni tarlalar açmak zorunda bırakır. Bunun sonucunda odun rezervleri azalır ve sonuçta yüzyıl boyunca odun fiyatı epey artar. Bunun gibi ikilemler, diğer tarımsal ekonomilerde olduğu gibi, Avrupa ekonomisinin gelişmesindeki güçlüklerin temelinde yatar, çünkü uygun araziler sınırlı sayıdadır. Tarlaların kapladığı alanın genişletilmesi durumunda, kaçınılmaz olarak ormanlar ve otlaklar ufalacak, sonuçta da odunla, et, yün ve süt gibi hayvansal ürünlerin arzı azalacaktır... Öte yandan otlakların genişletilmesi ancak tahıl ve odun üretiminin bir kısmından vazgeçilmesi halinde mümkün olacaktır... Ve bu fasit daire bu şekilde dönüp durur.

Odun mu hayvancılık mı

El Yapımı Üretimin Şekilleri

Bu sınırlar hem tarım hem de el yapımı üretim için geçerlidir. Üstelik tarımın düşük verimliliğinin, nüfusun çoğunluğunu, esas ihtiyaç olan karnını doyurabilme ihtiyacını tatmin için gıda üretiminde çalışmaya mecbur bırakması diğer üretim faaliyetlerini, en azından nicelik olarak ikincil duruma düşürür. Nitekim işgücünün sadece yüzde 10-20'si üretim, ticari ve başka faaliyetlerde istihdam edilir.

Ancak tarımsal ürünlerde olduğu gibi, üretim alanında da, yaşamsal gereksinimlerin birçoğu evlerde öz tüketim amaçlı ev üretimi yoluyla karşılanır. Çiftçiler ve aileleri, tükettikleri gıdanın büyük bir kısmını kendileri ürettiği gibi, aletlerinin, mobilyalarının, ev eşyalarının ve giysilerinin bir kısmını da üretir ve bazen de konutlarını bile inşa ederler. Yani burada söz konusu olan, piyasa mekanizmasından geçmemekle kalmayıp takasa bile tabi olmayan bir üretimdir. Öte yandan, terzi, marangoz, demirci, çömlekçi, debbağ gibi bağımsız zanaatkârların üretimi, zaman zaman takas şeklinde de olsa, piyasaya yöneliktir. Özellikle şehir ve kasabalarda ama bazen de küçük köylerde mevcut olup bazen de yardımcı veya çırak istihdam eden bu küçük bağımsız üreticiler, dükkânlarında ürettikleri eşyayı, genellikle yerel müşterilerine doğrudan satarlar; ama sarraf, gümüşçü, kuyumcu, seramikçi gibi lüks eşya üreticileri örneğinde satış bölgesel veya ulusal ölçekte gerçekleşebilir.

Üretim ve ticaret

Zanaatkârların tümü özerkliklerini koruyamaz. Değerli kumaş üretimi örneğinde olduğu gibi, üretim sürecinin birden fazla aşamadan oluşup özellikle uzun ve karmaşık olduğu durumlarda, ufak çapta çalışan bir zanaatkârın, hammaddenin satın alınmasından ürünün tüketiciye satılmasına kadar üretim sisteminin tamamına hâkim olabilmesi zordur. Bu gibi durumlarda kontrol kaçınılmaz olarak bu sistem içerisinde stratejik konumda olan kişilerin veya yeterli sermayeye sahip olup, hammaddenin sağlandığı veya bitmiş ürünün satıldığı, genellikle uzakta olan piyasaları tanıyan tüccarların eline geçer.

Değerli eşya üretim ağı

Bu gibi durumlarda, tüccar "yaygın üretim" denen bir çalışma şekli organize eder, yani yarı işlenmiş ürünleri veya hammaddeleri kendi evinde veya dükkânında çalışan ama ekonomik olarak işverenlere bağımlı olan kişilere dağıtır. 16. yüzyıldan itibaren, bu tüccar-girişimciler şehirlerde yaşayan zanaatkârlara göre daha uysal ve daha ucuz olan kırsal kesimdeki işgücünü kullanmaya başlarlar. Bu olguya "protosanayileşme" denmiştir.

"Yaygın üretim"

Avrupa'nın ekonomik coğrafyası

Ailenin öztüketimi için evde üretimle, yerel piyasaya sürülecek zanaat üretimi modelleri 16. yüzyıl Avrupa'sında epeyce homojen şekilde dağılmıştır. Pa-

rasal ekonominin veya piyasa ilişkilerinin yaygınlık derecesinde farklılıkları olsa bile, İspanya'nın Galiçya bölgesinden Polonya'ya, İskoçya'dan Sicilya'ya Avrupa'nın tamamında kendi aletlerini üreten çiftçiler ve hemşerileri için çalışan demirciler, marangozlar ve terziler vardır.

Yaygın üretime ve genelde uzak piyasalara yönelik üretimlere gelince durum farklıdır. Nitekim bu faaliyetlerin coğrafi dağılımı bölgeden bölgeye büyük çeşitlilik arz eder. Üretim en kentleşmiş ve ekonomik olarak en gelişmiş bölgelerde yoğunlaşırken, diğer bazı bölgelerde bu çeşit üretim faaliyetleri hemen hemen hiç yoktur.

Orta-Kuzey İtalya, Güney Almanya, Almanya'nın Rheinland bölgesi ve en geniş anlamıyla Flanders (Paris ve Manş'ın ötesindeki Londra'yı da kapsayacak şekilde) üretim ve ticaretin en çok geliştiği üç bölgedir. Üçü birlikte, Alp Dağlarının geçitleri ve Ren Nehri vadisi üzerinden geçip, Orta ve Batı Akdeniz'i Kuzey Deniziyle birleştiren bir çeşit koridor oluşturur ve bu koridor da Avrupa'nın ekonomisini taşıyan ana eksendir. Bu ana eksene, Marsilya'dan Valencia'ya ve keşiflerle ulaşılan Atlantik ve Asya ekonomileriyle Avrupa arasındaki bağlantı noktaları olan Sevilla ve Cadiz'e kadar uzanan Akdeniz tali ekseni ve Hamburg'dan Baltık'ın Hansa şehirlerine uzanan Kuzey Denizi kolu eklenebilir. En çok nüfuslu ve en dinamik şehirlerin hepsi bu bölgededir; bunlara ek olarak Venedik, Anvers, Augsburg, Ghent ve diğer birçok şehir sayılabilir.

Akdeniz'den Kuzey Denizi'ne

Bu şehirlerin ve bu şehirlerin hinterlandını oluşturan bölgelerin ekonomilerinin kendilerine has olması, en dinamik unsurunu oluşturan bazı temel sektörlerden kaynaklanır; bunlar da artık kıtalar arası bir hal almış olan uluslararası ticarete bağlı sektörlerdir. Bu temel sektörler Avrupa ekonomi-dünyası olarak tanımlanan olgunun iskeleti ve taşıyıcı yapısıdır. Bazıları başta tekstil olmak üzere üretim sektörleriyken, bazıları da ticari ve mali mahiyettedir. Ancak bu ayrım, en azından büyük aktörler düzeyinde açık olmaktan uzaktır. Büyük tüccarlarla ticari ve mali firmalar –örneğin Alman Fugger ve Welser veya Cenovalı Doria ve Centurione aileleri– derebeyi arazilerinin alımı, yün veya ipek değerli kumaş üretimi, madencilik, Doğudan gelen lüks ürünlerin yeniden ihracı, durmaksızın nakit arayışında olan hükümdarlara kredi verme gibi her çeşit işe karışmış durumdadır.

Ticaret ve finans

İtalya'nın Üstünlüğü

12 ve 13. yüzyıllardan itibaren, Avrupa'da hem Batı Hıristiyanlığının hem de Akdeniz'e bakan çeşitli uygarlıkların demografik ve ekonomik toparlanmasından en çok fayda sağlayabilmiş bölge İtalya'dır. Coğrafi konumu, ona bu bölgeler arasında sadece ticari değil, kültür açısından da aracılık etme imkânı sağla-

yan en iyi şartları yaratır. Bu konum aynı zamanda onu İslam uygarlığından ve o zamanlar Batı Avrupa'dan daha ileri olan Asya uygarlıklarından teknolojik ve organizasyon anlamında yenilikler edinmesini de kolaylaştırmaktadır.

16. yüzyılda, İtalyanların da belirleyici bir katkıda bulunduğu ve çeşitli şekillerde yararlandığı yeni okyanus rotalarının devreye girmesi, İtalya'nın ekonomik üstünlüğünü zayıflatır, ama kesinlikle ortadan kaldırmaz. Çok yüksek kentleşme oranı –5 binden yüksek nüfuslu merkezleri de dahil edecek olursak yüzde 24– Flanders örneğinde olduğu gibi, İtalya'nın ulaştığı yüksek gelişme düzeyinin işaretidir.

İtalyan şehirlerinin refahının en önemli kaynağı, değerli ürünlerini hem Doğuya hem Alpler'in ötesindeki Avrupa'ya ihraç eden tekstil sanayiidir. Uzun zaman boyunca en önemli alt sektörü, özellikle Milano, Como, Floransa ve Venedik'te faal olan yünlü kumaş üretimidir. Ancak Kuzey memleketlerinin işgücünün ve hammadelerin orada daha ucuz olmasından kaynaklanan giderek artan rekabet gücü, İtalyanları daha değerli olan ipekli kumaş sektörüne yoğunlaşmaya sevk eder. 16. yüzyıl boyunca ipekli kumaş üretimi hem büyük hem ufak şehirlerde çok gelişir. Sanayideki bu gelişmeye paralel olarak kırsal kesimde ipek kozası yetiştiriciliği ve ipek üretiminin ilk aşamaları da yaygınlaşır. Nitekim bu faaliyetin gerektirdiği iklim şartları, Kuzey Avrupa'nın büyük kısmında yokken İtalya'da fazlasıyla vardır. Toplamda bu iki alt sektör yaklaşık yarım milyon kişinin geçimini sağlamasını mümkün kılar (kozalardan ham ipek ipliği çeken ve saran köylüleri de sayacak olursak bu rakam muhtemelen yükselecektir). Bu rakam Orta-Kuzey İtalya'nın nüfusunun yüzde 5'inden fazlasına karşılık gelir ve bu da o zaman için çok yüksek bir orandır.

Tekstil sanayii

Bu işgücüne, tekstilin pamuk gibi diğer alt sektörlerinde ve metalürji –Milano ve Lombardia'nın silahları uluslararası düzeyde çok yüksek itibara sahiptir– cam, deri, kuyumculuk gibi diğer sektörlerde çalışanları da eklemek gerekir. Bunlara ek olarak ticari ve finansal faaliyetlerden kaynaklanan kârlar vardır. Bu faaliyetlerin İtalya'nın refahına katkısı azımsanmayacak derecede yüksekse de, bu durumun modernliği ve giriftliği tarihçilerin dikkatini olması gerekenden daha çok çekmiştir.

Metalürji

Özetle, Orta-Kuzey İtalya'nın kişi başı geliri Flanders ve Hollanda'ya göre biraz daha yüksek, ama Fransa ve İngiltere gibi diğer gelişmiş bölgelerdekinden yüzde 10 daha yüksek ve Ortadoğu Avrupa gibi daha az gelişmiş bölgelere göre yaklaşık yüzde 20 daha yüksektir.

Kuzey Avrupa'daki Gelişmeler

Kişi başı gelirlerdeki yüzde 10-20'lik bir fark, günümüzde Avrupa'nın en zengin ve daha az gelişmiş memleketleri arasındaki farklarla karşılaştırıldı-

ğında çok yüksek görünmeyebilir. Örneğin günümüzde Almanya'nın kişi başı geliri Romanya'nınkinin üç katıdır. Ancak böyle bir karşılaştırma yanlış olur. Sanayi devriminden önce gelir farklılıkları çok büyük değildir ve sanayileşme bir taraftan toplam zenginliği muazzam derecede artırırken, öte yandan zengin ve fakir memleketler arasındaki farkı da büyütmüştür.

Ticari ve finansal faaliyetler

Ancak önceki yüzyıllarda bile Kuzey Avrupa'da bu avantaj marjı azaltmaya başlamıştır. Fransızlar, İngilizler, Almanlar ve Hollandalılar, İtalyanların kendi veya Araplardan alıp uyarladıkları ve geliştirdikleri zanaat, ticari ve mali teknikleri zamanla taklit ederler ve hammadde bolluklarıyla ucuz işgüçlerinden yararlanarak İtalyan ürünleriyle, bazen onları taklit de ederek, rekabet etmeye başlarlar. Örneğin 15. yüzyıldan itibaren İtalya üzerinden Doğudan ithal edilen ham pamuk, Güney Almanya, İsviçre, Silezya'yla diğer bölgelerdeki ve 16. yüzyılda Fransa'daki atölyelerin gelişmesini besler.

Yün ve ipek gibi en prestijli alt sektörlerde de önemli değişiklikler görülür. Örneğin yüzyıllardır Avrupa'nın en değerli ham yününü ihraç eden İngiltere, yün kumaşlar ihraç etmeye başlar.

Yün ve ipek

15. yüzyılın sonlarında İngiltere sadece 40 bin top kumaş ihraç ederken, yarım yüzyıl civarı sonra bu miktar üç katına çıkar. Diğer bir deyişle, nispeten kenarda kalmış, Hollanda ve İtalya'ya hammadde ihraç eden bir memleket, tehlikeli bir rakip halini almıştır.

Güneyden, günümüzdeki Belçika'dan gelen zanaatkâr ve sermaye gücünden yararlanan Hollanda da kendi tekstil sanayiini geliştirir ve daha büyük bir piyasaya daha uygun ve daha ucuz ürünler sunmaya başlar.

Zaman zaman çarpıcı dereceye yükselen bu gelişmelerin karşısında, geleneksel olarak İtalya'nın refahının temelinde yatan bazı sektörlerde duraksama veya özellikle yüzyılın sonlarına doğru gerileme başgösterir. Milano ve Venedik'te olduğu gibi Floransa'da da 17. yüzyılın başlarındaki yün kumaş üretimi yarım yüzyıl öncesine göre çok daha düşüktür. Bu düşüş, tekstil sektörünün en sofistike, değerli ve kârlı alt sektörü olan ipek sanayiindeki büyümeyle kısmen telafi edilir. Ancak bu sektörde de İtalyanların huzuru kaçar. Nitekim 16. yüzyılın ortalarında, Fransa monarşisinin de yoğun teşvikiyle, Lyon'da ipek sanayii kurulur, üstelik İtalyan ham ipeği kullanılır.

Bkz. Burjuva Sınıfları, s. 240; Köylüler, s. 243; Denizyolları, Karayolları, s. 253; "Uluslararası Para Cumhuriyeti," s. 257

Kültürler ve Tüketim

Üst Kültür ve Popüler Kültür

Laura Barletta

Ortaçağın sonlarında, siyasette merkezileşme eğilimi başlarken, kültürlü kesimin artık kaba sayılan bazı alışkanlıklara, maddi dünyaya fazla yakın olarak görülen bir dindarlık şekline ve toplumsal yapıyı güçlendiren ve bütün katılımcılarına çeşitli yetkilerin uygulanışı hakkında olumlu veya olumsuz fikir yürütme hakkı tanınan toplu gösterilere karşı olumsuz tavırları da yayılır.

Aydınların Kültürü

Üst Kültür ve Popüler Kültür

Sadece içlerinde olgunlaştığı sınırlı çerçeveli grupların değil, kısa süre sonra Almanya ve Orta-Kuzey Avrupa nüfusunun geniş kesimlerinin de zihinsel yaklaşımlarını radikal şekilde etkileyen Protestan Reformunun temelinde, siyasi ve toplumsal motivasyonlara ek olarak derin bir manevi yenilenme iradesi yatar.

Luther (1483-1546), Calvin (1509-1564) ve Zwingli'nin (1484-1531) öğretisi güçlü bir içsel imana ve yazılı sözün halk dindarlığının maddiyatçılığıyla tezat oluşturan baskın rolüne dayanır. Protestan liderler halk tabakalarının özellikle Roma Kilisesine ve Kilise hiyerarşisine hoşnutsuzluğunu doğru anlamayı becerirler, ancak ne halkın eşitlik talep eden sosyal adalet arayışlarına ne de aristokrasi çerçevesiyle sınırlı olsalar da hoşgörü kavramını geliştiren hümanistlerin arayışlarına cevap verebilirler. Aksine, yeni inanış çeşitli kollarıyla doktrin ve pratik açısından giderek kuralcı olur, mahalle ve köy kiliselerine ziyaretler yoluyla ana akımı

belirler ve toptancı bir yaklaşımla paganlıkla itham ettiği eski dindarlık şekillerini sistematik olarak reddeder. Karşı-Reform için uğraşan Katolik Kilisesinin hiyerarşisi, paganlık ithamını Reformun da temelinde yatan Tanrı'yla mistik beraberlik ihtiyacının ifadesi olan sapkın akımlara, Protestanlığa gerçek katılımlara ve o zamana kadar İsa'nın öğretisiyle uyumlu sayılan ama artık Roma Kilisesinin merkezileşme ve kendini savunma isteğine aykırı olacak kadar insani gereksinimlere yakın olduğu düşünülen bir Hıristiyanlığı yaşama şekline yöneltir. Hıristiyan doktrin okullarından asiller için Cizvit kolejlerine uzanan bir yelpazede eğitimden, kentsel ve kırsal misyonlar yoluyla doktrinin yayılmasından, ayinlerle ritüellerin düzenlenmesinden ve vaazlar, günah çıkartmayla Engizisyon yoluyla vicdanlara hâkimiyetten oluşan bir sistemle beraber, ruhban sınıfının hiyerarşik yapısının güçlendirilmesi ve merkezle çevre arasında etkili bir haberleşme ve kontrol sisteminin kurulması, hem ruhban sınıfının kendisinin hem de müminlerin değer skalasının ve davranışlarının değişimine yol açar. Yeni modellerin kılcal olarak yayılması, dinsel faaliyetlerin sadece dindışı gereksinimlere ve toplumun ihtiyaç duyduğu yardım hizmetlerinin sunumuna bağlı olduğu, tarikatlar, yardım kurumları, hastaneler ve dua evlerinin yaygınlığı sayesinde kolaylaşır. Bununla beraber, Roma Kilisesi dinin teselli açısına, müminlerin hayatın zorluklarından korunması ihtiyacına ve toplumsal gerginliklerin müsebbibi olarak Hıristiyanlığın düşmanlarını ortadan kaldırmaya davet eden bir günah anlayışının ve kapalı bir topluma aidiyetin teşvikine önem verir.

Doktrin ve kontrol

Ancak 16. yüzyılın insanlarının zihinsel tavırlarını değiştiren sadece dinsel kültür değildir. Siyaset âlemindeki ve toplumun tümündeki birtakım değişimler, üst kültürle halk kültürünün ayrılmasına katkıda bulunur. Örneğin devletin merkezileşmesi eğiliminin sonucunda hukuksal tek düzelik yayılır ve çeşitli alışkanlıkların hilafına, toplumdaki çıkar ilişkileri prense tabiyet lehinde zayıflar; idari ve askeri yapılanmanın sonucunda topluma hiyerarşik ve otoriter bir model dayatılır.

Öte yandan, piyasanın artan etkisi, kapitalizmin doğuşu ve matbaanın yaygınlaşması mevcut dengeleri bozucu unsurlar yaratır ve bunun sonucunda yeni kırılmalar gerçekleşir. Her ne kadar gerçek bilim devrimi 17. yüzyılda gerçekleşecekse de, örneğin insanın tabiat kitabını okuyabileceğine ve hatta bunu esaslı şekilde değiştirebileceğine dair inanış gibi unsurlardan dolayı, bu alanda da insanın üzerinde oynayabileceği bir gelecek bekleyenler ile değişmez ilkeler bütününe sadık kalanlar arasında yeni bir ayrışma oluşur.

Bilgi ve iman

Üst tabakaların hayat tarzında da değişiklikler gerçekleşir: giyim kuşamda ve davranışlardaki incelik, otokontrol ve törenlerin ihtişamı, toplumun giderek artan karmaşıklığının, rekabetlerin, ittifakların, sadakatin ve

özellikle de gerçekleşmekte olan değişimlerin yaratıcısı olan seçkin sınıfla seyirci kitlesi arasında açılmakta olan çukurun altını çizer.

Ritüellerin kontrolü

Her ne kadar sıklıkla kendi aralarında çatışma halinde olsalar da, seküler otoritelerle dinsel otoriteler sonunda büyücülük davaları veya idam infazları yoluyla kontroldışı ritüellere ve ayinlere ayrılan zamanı halkın elinden alma hususunda işbirliği yapacaklardır. Ölüm cezası mahkûmlarına yardım işlevi gören tarikatlar mahkûmun ve toplumun nazarında bu cezayı mazur göstermek için uğraşıp mahkûmun aklanmasını ölümsüz dünyaya ötelerler ve geleneksel olarak mahkûma son sözlerini söylemesi için tanınan zamanı kısaltırlar.

Popüler Kültür

Hükümdarların gösterileri

Bunun sonucunda, aptallıktan duygusal dengesizliğe, edepsizliğe, hatta müstehcenliğe kadar birçok olumsuz özelliğin giderek artan derecede atfedildiği halk tabakalarının dışlanma süreci başlar. Roma Kilisesinin gözünde, "Avrupa Kızılderilileri" yeni dinsel yönelimleri anlamayanlardır. Büyü ve iyi şans getirme ritüelleri gibi inanışlarla geleneklerden ve danslar, gösteriler, piyesler ve oyunlar gibi günlük davranışlardan oluşan bütün bir sistem zamanla ortadan kaldırılır ve üstelik bu sadece Katolik âleminde gerçekleşmez. Geleneksel zaman ölçümü bile Kilise ve Hanedan bağlantılı olaylar takvimine göre yeniden ayarlanır. İmgeler bütünü bile, örneğin mabet duvarlarından uygunsuz sayılan imgelerin silinmesi yoluyla değiştirilir. Seküler otoriteler ve aristokratlar, kendi güçlerini yüceltmek ve halkın desteğini kazanmak amacıyla sokak ve meydanlardaki şenliklerin masraflarını yüklenirler ve bu arada muhteşem organizasyonlar (örneğin Katolik mahalle kiliselerinde *Quarantore* [*kırk saat boyunca devam eden dualar*] faaliyetleri) ve asil ailelerin ve Kilisenin gücünü yücelten zafer geçitleri ve cenaze törenleri için yapılan geçici yapılar, halkı şaşkın bir seyirciye çevirir.

Ritüeller ve direniş

Ancak halkın değer ve davranışlarını değiştirme ve imgeleri, hayalleri ve mucizeyle adalet anlayışını değişime uğratma amaçlı bu gayret genelde apaçık direnişe neden olur. Bu direniş sadece, seküler veya dini otoritelere karşı zaman zaman patlak veren isyanlar ve protestolarla değil, günah çıkartmanın reddedilmesi, kiliseye meyhanenin veya mahalle kilisesine Kilise hiyerarşisinin kontrolünden uzaktaki dua veya inziva evlerinin tercih edilmesi gibi pek çarpıcı olmasa da anlamlı tavırlarla da ifade bulur. Trento Konsili sonrası Kilisenin sunduğu itaatkâr azizlik yerine yerel azizlere ve onların mucizevi güçlerine bağlılık da bu tavırların diğer örnekleridir. Bazen de halklar kendilerine tavsiye edileni veya dayatılanı yeniden yorumlayıp kendi ihtiyaçlarına uyarlarlar. Örneğin halk dualara

veya ayinlerle ritüellere sihirli güçler atfeder veya sıklıkla pazar ayinini ibadetten çok aidiyet ifadesi olarak görür.

Üstelik yaygın olarak uygulansa da, dinsel âdetler her zaman Kilisenin normlarına inanarak bağlanmanın işareti değildir; bu uygulama sıklıkla sadece seçilmiş veya dayatılmış konformizmin işaretidir. Tabii aynı şey diğer birçok uygar toplum normu için de söylenebilir. Normların davranışlara, ondan da öte inanışlara fiilen ne kadar etki ettiği sorunu çözülmemiş haldedir. Ancak halkın büyük kısmı için önemli olan şeyin topluluğa yabancı çıkarların ifadesi olan seküler veya Kilise dayatmalarından çok özellikle mahsulün bolluğu, erkeklerin üretkenliği, kadınların doğurganlığı, meteorolojik şartlar ve hastalıklardan sakınma olduğu kesindir. Bu şekilde, yönetici sınıflarla halk arasında ayrışma ve gizli inanışlarla dışavurulan inanışlar arasında farklılıklar oluşur. Bu kırılmalar uzun sürecek ve Avrupa'ya derinden etki edecektir.

Normlar, inanışlar, davranışlar

Direnişlerin yoğunluğundaki farklar yeni modellerin yayılış derecesini de tek düzelikten çıkarır. Bu nedendendir ki yeni görevler yüklenmiş olan rahiplerle kendilerine emanet edilen topluluklar arasındaki birtakım kırılmalar derinleşir. Bu kırılmalar üst düzey rahiplerle yüksek mevkilerdekilerin aksine müminlerin ihtiyaç ve endişelerini paylaşan ve eski dinselliğe daha bağlı olan alt düzey rahipler arasında; seküler ve Kilise organizasyon ağının daha sıkı olduğu şehirlerdeki insanlarla kırsal kesimdeki insanlar arasında; yüksek tabakalarla geleneksel âdetlere daha bağlı sade halk arasında; erkeklerle eğitmen ve eş olarak neden oldukları ilgiden de dolayı Kilisenin etkisine daha açık olan kadınlar arasındadır. Yüksek düzeydeki rahiplerin ve kültürlü insanların düzeltmeye niyetlendikleri basit halka fiilen itiraf etmek istemeyecekleri kadar yakın olduklarını da göz önünde bulunduracak olursak manzara daha da karışık hale gelecektir.

Bütün bunlar üst kültürle halk kültürünü ayıran çizginin nereye konumlandırılacağı sorusunu ortaya çıkarır. Ama halk kültürü derken ne kastedilir? Halkın yarattığı veya halk için yaratılan kültür mü, ilkel aşamaların günümüze kalmış bakiyeleri mi, seçkin kültürünün karşıtı mı? Son örneğin geçerli olması halinde sesli gelenekten ve yazılı kültürden, folklor kültüründen ve üst kültürden, resmi ve resmi olmayan kültürden, tabi sınıflardan ve hâkim sınıflardan, muzafferlerden ve mağluplardan, hayat ve neşe kaynağı bir maddiyatçılığa dayanan aşağı kültürden ve bunun karşıtı olarak katı bir entelektüelliğe dayanan bir diğer kültürden bahsedilmiştir.

Göreceli bir değişim

Buna ek olarak, iki kültür arasında ne gibi ilişkiler olduğu, popüler kültürün sadece aristokrat kültürünün değerlerinin taklidinin ürünü mü olduğu veya bu iki kültür arasında karşılıklı etkileşim ve değiş tokuş mu olduğu soruları da sorulmuştur. Onların farklı güçlerini ve popüler kültürün esas itibariyle yenilmiş olduğunu göz önünde bulundurmak gerektiği de ifade edilmiştir. Bir de,

popüler kültürün ritüellerinin itiraz aracı mı, yoksa eninde sonunda toplumun mevcut organizasyonunu güçlendirecek unsurlar mı olduğu sorusu da ortaya atılmıştır. Popüler kültür az sayıda iz bıraktığından, sözle ve imgelerle davranışlar yoluyla nakledildiğinden tanımlanamayacağı da iddia edilmiştir. Dolayısıyla mitler, ritüeller, inanışlar, efsaneler, törensel âdetler, parodiler, zihniyetler, zihindeki imgelerle maddi kültür, karşı çıkma, değiştirme ve itiraz mekanizmaları, engizisyona uğramışların hâkim ve günah çıkartanlara verdiği cevaplarda görülen sessizlik ve tereddütlerden ortaya çıkan ipuçları analiz edilmiştir.

İki kültür arasında gerilim ve dinamikler

Bu durumdan, popüler kültürün sınırlarının çizilmesinin epeyce zor olduğu sonucu çıkar. Sadece o zamanın insanlarının zihinsel âlemindeki farklı düşünce tarzlarının göz önüne alınmasıyla üst ve popüler kültür arasındaki bir ayrışmadan bahsedilebilir. Üstelik bu dinamiği bütünsel bir şekilde anlayabilmek için arka planlarına bu çatışma halinin yerleştirileceği halk tabakalarının bu yeni modelleri kabullenmeleri de göz önüne alınmalıdır. Dolayısıyla meselenin hangi açıdan ele alındığına göre popüler kültürün sınırlarını değiştirmeye hazır olmalı ve özellikle spesifik durumlarda popüler olarak tanımlanmış olandan yola çıkmalıyız. Tartışılmaz olaylardan çok inanışlara dayandığından dinle batıl inanışlar arasındaki çizginin ne kadar belirsiz olabileceğini hatırlamak yetecektir. Sonuçta, popüler kültür analiz nesnesi olarak sabit değildir, ama bu onun somutluğunu azaltmaz ve üstelik popüler kültür, yerine başka bir şeyin yerleştirilmesi epey zor olan çok yönlü bir unsurdur.

Değişken sınırlar

Bkz. Din Devrimi, s. 181; Eğitim ve Üniversite, s. 276; Kitap, s. 281; İlanlar ve Gazeteler, s. 285

Eğitim ve Üniversite

Anna Pizzati

16. yüzyıl boyunca yükseköğrenim talebi artar ve eğitim enstitüleri, kolejler ve üniversitelerin sayıları katlanarak artar. Ancak Avrupa'nın mezhep ve siyasi

bölünmüşlüğü yükseköğrenimin uluslararası mahiyetini sınırlar ve bu arada düşüncelerin dolaşımı hem devletin hem Kilisenin katı kontrolüne tabi tutulur.

Okuryazarlığın Artışı

16. yüzyıl boyunca okuryazarlık oranı o kadar hızlı artar ki, İngiliz tarihçi Lawrence Stone kendi memleketinden bahsederken bir "eğitim devriminden" söz eder. Bazı bakımlardan daha sınırlı şekilde de olsa bu olgu Batı Avrupa'nın tamamına özgüdür. Bilginin sözlü şekilde nakledilmesine karşılık, 15. yüzyıldan itibaren okul kısmen ve tedricen mesleklerin doğrudan öğreniminin yerini alır; sonraki yüzyılda bu süreç çarpıcı derecede hızlanır. Birçok neden bu evrim şeklinin belirlenmesine katkıda bulunur. Öncelikle konsolide olmakta olan modern devletlerin giderek bürokrasilerini geliştirmesi idareci ve uzman talebinde bir artışa yol açar; ikinci sırada hümanist eğitim ideallerinin yayılması vardır; buna ek olarak özellikle Protestan memleketlerde dindeki Reform sonrası değişikliklerden kaynaklanan okuryazarlığı artırıcı saikler söz konusudur; ve bütün bunlara ek olarak artık çok geniş bir kitlenin ulaşabileceği kadar yaygınlaşan matbu kitaplar eğitime olan ilgiyi artırır. İlk mektep seviyesinde bir eğitimden geçmek giderek daha olağan ve gerekli hale gelir ve bunun nedeni sadece eğitimin pratik faydaları değil, aynı zamanda bir insanın ilerlemesinin uygun ve ahlaken doğru olmasıdır.

Okulların kendilerini kabul ettirişi

Yüzyıl boyunca, basit de olsa okuryazar olma isteği küçük kasabalarda ve tam kentselleşmemiş bölgelerde de yayılır. İtalya'da ise temel eğitim büyük çapta 16. yüzyılda çok yaygınlaşan özel okulların elindedir ve kamu okullarıyla (amacı rahip yetiştirmek olan) kilise okulları daha az sayıdadır. Okumayı sökmek için gereken temel araçlar artık matbu olarak dolaşımdadır ve çok yaygınlaşmıştır. Bu araçlar alfabe tabelası, *psalterium* (okuma egzersizleri için kullanılan bir dua kitabı) ve temel gramerdir (en yaygını, 4. yüzyılda yaşamış dil bilimcisi Aelius Donatus'unkidir). Metinler daha üst sınıftan öğrenciler için Latincedir ve bu öğrenciler daha sonra retorik gibi diğer hümanist konulara geçer ve sonunda üniversiteye girerler. Öte yandan zanaatkâr ve tüccar çocukları için metinler yerel dilde hazırlanır (sadece kısmen Latincedir). Bu gibi çocuklar, biraz okuma öğrendikleri gramer okulundan sonra hesap, ticari aritmetik, yazı (genelde *mercantesca* denen el yazısı), defter tutma ve yazışma öğrendikleri abaküs okuluna giderler. Venedik'le ilgili, ama zamanın diğer İtalyan şehirleri için de geçerli bazı verilere göre 1587'de okul çağındaki erkeklerin yüzde 33'ü ve kızların yüzde 12'si temel okuma yazma öğrenir; toplamda Venediklilerin yaklaşık yüzde 23'ünün okuma yazması vardır. Gene Venedik örneğinde öğrencilerin yüzde 53'ü yerel dilde öğrenim görürken, geri kalan yüzde 47 Latince temel metinlerle eğitilir.

Alfabe tabelası, *psalterium*, gramer

16. yüzyıl aynı zamanda fakirler için sadece dinin değil, yazı ve hesabın temellerinin de verildiği seküler mahiyette temel eğitimin geliştirildiği yüzyıldır. Bunun sonucunda genel okuryazarlık düzeyi muhtemelen anlamlı derecede artmasa bile bu gayretlerin niteliğinin altını çizmek gerek. Ancak genel eğilim çelişkilidir. Bir yandan, en azından teorik olarak, sosyal ahlakı teşvik ve dini doğru şekilde öğretme aracı olarak fakirleri eğitme gayreti gösterilir, öte yandan bilginin yayılmasına şüpheyle bakıldığından, eğitim az kişiye münhasır kalmakla mahkûmdur. Özellikle Katolik memleketlerde Latince gramer öğretilmeye devam edilir ve yerel dilde ders kitapları yayılmakta güçlük çeker. Protestanlar İncil'i okuyabilmeyi imanın temeli saydıklarından, okuryazarlığın yaygınlaşmasını daha fazla desteklerler.

Seküler eğitim

Üniversiteler ve Yükseköğrenim

16. yüzyılın ortalarında sayısız üniversite kurulur. Bu konudaki veriler şaşırtıcıdır. Yükseköğrenim alanında resmen bir patlama yaşanır, ama bu olgu mezheplere ayrılmış bir Avrupa bağlamında göz önüne alınmalıdır. Genelde, üniversite sayısındaki muazzam artış hem Katoliklerin hem Protestanların diğer mezhebin üniversitelerine gitmeyip kendi üniversitelerini kurmayı tercih etmelerinden kaynaklanır. Karşıt etkenler üniversite âlemini etkiler. Avrupa'nın dini ve siyasi olarak giderek merkezileşen birimlere bölünmüşlüğü üniversite sayısının katlanarak büyümesine neden olur; aynı zamanda üniversiteler arasında bilgi ve insan alışverişi azalır. Ancak hümanist kültürün içsel milletler üstü mahiyeti merkezkaç güç olarak işlemeye devam eder ve bu bağlamda araştırma gezilerini teşvik eder ve entelektüeller için kültürel birliğin etkeni olarak işler.

Üniversitelerde kültürel alışveriş

Yeni görüşler akademi dünyasının epey büyük bir kısmının tepkisine neden olsa da, bilgi, bilimsel deneyimler, yeni araştırma yöntemleri, skolastisizm karşıtı polemik bu yoğun temaslar sayesinde yayılır. Geleneklere bağlı birçok akademisyen kamu öğretimine Grekçe, İbranice, doğa bilgisi, matematik, deneysel fizik, modern astronomi, tıp ve anatominin dahil edilmesini şüpheyle karşılar. Özgür tartışma ve fikirlerin dolaşımı devlet ve Kilise kontrolüne tabi kılınır. Üniversiteler dinsel kırılmanın belirlenmesinde temel bir rol oynar; öğretmenler ve öğrenciler Reformdan önce gelen ve Reform süresince devam eden mücadelelerin ön saflarında yer alır. Ancak Katoliklerle Lutherciler arasındaki ilişkileri düzenleyen Augsburg Antlaşmasından (1555) sonra, bu iki grup mezhep bazlı devletlerin ortaya çıkmasıyla geleneksel ve muhafazakâr rollerine dönerler. Genelde üniversite eğitimi bilimsel düşüncenin kazanımlarını sa-

Üniversite ve Reform

hiplenmede tereddüt gösterir ve geleneğe bağlı kalır. Öğretim kriterleri ve eğitim planları büyük çapta geçmişteki gibi kalır. Medeni hukuk en çok önem verilen dal olmaya devam eder (Marburg Üniversitesi 1527'de Reformdan sonra kurulan ilk üniversitedir ve kuruluş amacı devlet bürokrasisi için memur hazırlamaktır).

Kolejler ve yeni merkezler

Dolayısıyla hümanist hareket kamu öğretim kurumlarının dışında, prenslerin saraylarıyla büyük yayın merkezleri ve çok yüksek sayıda kurulan akademi ve kolejler gibi, daha yüksek derecede kültürel canlılığa izin verilen yerlerde faaliyet göstermek mecburiyetinde kalır. Bu amaçla, örneğin Cambridge'deki St. John's College, Oxford'daki Corpus Christi College ve de Collège des Lecteurs Royaux (I. François'nın kurulması için talimat verdiği, Latince, Grekçe, fizik, astronomi, coğrafya, felsefe ve tıp kürsüleri olan bir üniversite kurumu) kurulur. Yüzyılın ilk yarısında büyük üniversite merkezlerinin coğrafyası zaten yeniden belirlenmiştir; geleneksel merkezlere ek olarak (Paris, Bologna, Salamanca, Oxford, Cambridge) yeni merkezler ortaya çıkar veya meşhur olmayanların itibarı artar. Bu gibi örneklerin arasında Montpelier tıp okulu, Bordeaux'daki Collège de Guyenne, Basel'deki eğitim kurumu, Louvain'deki eğitim kurumu ve Krakov Üniversitesini (Kopernik sayesinde önem kazanmış olup uzmanlığı astronomi ve matematik araştırmalarıdır) sayabiliriz. Avrupa üniversite modeli Atlantik ötesindeki İspanyol sömürge şehirlerinde de, örneğin Mexico ve Lima'da (1551), tekrar edilir.

Üniversite Öğrencileri

Yükselmenin ön şartı olarak eğitim

16. yüzyılda sadece üniversite sayısı değil, üniversitelere yazılan öğrenci sayısı da durmadan artar. Üniversite giderek orta-üst tabakalara özgü bir hal alır. Avrupa aristokrasisinin, Kilise hiyerarşisinin ve büyük monarşilerle şehir devletlerin saray ve bürokrasilerinin sorumluluk taşıyan prestijli mevkilerine yükselmek isteyen sayısız çocuk için iyi bir eğitim özgeçmişi (*curriculum*) elzem olur (bunun bir örneği İspanya'nın Avrupa ve Amerika'daki vilayetlerinin yönetiminin belkemiğini oluşturan, *Colegios Mayores* okullarından mezun *letrados* sınıfıdır). Tüccarların çocukları da, işçilik ve zanaatı hor gören bir hayata hazırlanmak ve soylular gibi rantiye olabilmek için yükseköğrenime başvururlar. Üniversitelerin aristokratlaşmasına yol açan bu süreç zarfında, doğuştan gelen makam sonucunda seçilen üniversitelerde pek de istenmeyen fakir öğrenci figürü ortadan kaybolur; nitekim daha fakir öğrencilere yükseköğrenim görmeyi mümkün kılan kolaylıklar ve burslar giderek ortadan kaldırılır.

Üniversite kültürünün uluslararası niteliği, öğrencileri öğrenimleri boyunca Avrupa'nın farklı üniversitelerine gitmeye sevk eden akademik *peregrinatio*

[*göçebelik*] tarafından beslenir. Rotterdamlı Erasmus (1467?-1536), Ignacio de Loyola (1491-1556) ve Jean Calvin'in de (1509-1564) okudukları Paris'teki Collège de Montaigu'den sonra Oxford, Bologna, Louvain, Padova ve Cambridge'de okur. Özgeçmişi, sosyo-ekonomik olarak daha mütevazı ailelere mensup öğrencilere de uygulanabilmesi anlamında örnektir.

Kozmopolitlik ve Reform

Bu entelektüel kozmopolitlik, Reformla beraber ciddi derecede sınırlanır. Mezhep çatışmaları dışa karşı duyulan şüpheyi artırıp fikir ve bilgi dolaşımını giderek sınırlar. Araştırma yolculukları daha sınırlı daireler içinde de olsa devam eder. Bu şekilde Protestan Avusturyalılar Wittenberg, Marburg ve Jena arasında gezerler, Katolik Avusturyalılar ise Viyana, Ingolstadt ve Louvain'de faaldirler. İspanya'da Kral II. Felipe'nin (1527-1598) eğitim alanında yürürlüğe soktuğu katı kontroller sonucunda 1558'de İspanyol öğrencilere, Katolik imanından emin olunan bazı spesifik üniversiteler haricinde, yurtdışında öğrenim yasağı gelir. Bu kadar değişmiş bir ortamda, Padova, Bologna ve Siena, mezhep ne olursa olsun, hukuk öğrenimi gören herkes için en arzulanan kurumlar olmaya devam eder. Bu arada 1575'te Louvain'deki Katolik üniversitenin karşılayamayacağı ihtiyaçlar için kurulan Protestan Leiden Üniversitesi, Katoliklere açık olmaya devam eder.

Sınırlar ve açılımlar

Öğrenim ve Katolik Karşı-Reform

Katolik Avrupa'da, Cizvit kolejleri Protestanlığın yayılmasına karşı geliştirilen yeni Reform karşıtı stratejinin uygun aracı olur. Bu kolejler hızla yayılır; sayıları 1556'da yaklaşık 100 iken, 1600'e gelindiğinde 245'e yükselmiştir ve en çok Habsburg topraklarında ve İtalya'da yaygındırlar. Geleneksel yöntemlerin yeniden ele alınması yoluyla Cizvitler seküler ve Kilise seçkin sınıflarının oluşturulması için faydalı olan ve müminlerin kontrol ve organizasyonu için bir araç oluşturan orijinal bir pedagojik model geliştirirler. Yüzyılın ortalarında Papa III. Julius Cizvitlere kendi mensuplarını felsefe ve teoloji alanlarında doktor ilan etme hakkı tanır. 1561'de IV. Pius bu hakkı dışarıdan gelen öğrenciler için de tanır. Cizvitlerin kolejleri pek çabuk kamu üniversitelerinin rakibi olur. Würzburg, Louvain, Ingolstadt ve Dillingen Katolik üniversiteleri kısa sürede Cizvit yönelimleriyle tanınır. Ancak bu kolejlere karşı düşmanlık, başta Fransa ve İspanya gibi devlet gücünün konsolidasyon aşamasında olanlar olmak üzere, Roma'ya bağlı kalan devletlerde de hızla artar. Din hiyerarşisinin seküler otoriteye tabi olma geleneğine sahip olan Venedik Cumhuriyetinde bile, Cizvit öğrenim sistemlerine karşı hoşnutsuzluk artar. 16. yüzyıl sonuyla 17. yüzyıl başları arasında Fransa ve Venedik Cumhuriyeti, Cizvitleri sınır dışı etme kararları yayımlarlar. 16. yüzyıl sonu Viyana'sında ise durum

Cizvitler

tam tersidir; üniversitede öğrenim gören gençler yaklaşık 200 iken Cizvit kolejinde 1.000 öğrenci vardır.

Bkz. Üst Kültür ve Popüler Kültür, s. 272; Kitap, s. 281; İlanlar ve Gazeteler, s. 285; Bilimsel Bilginin Öğretilmesi ve Nakli: Üniversiteler, Botanik Bahçeleri, Doğa Koleksiyonları, s. 499

Kitap

Anna Pizzati

16. yüzyılda, hareketli matbaanın yaygınlaşması kitabın üretim şeklini ve işlevlerini radikal bir şekilde değiştirir. Bu olayın etkileri, toplumsal, kültürel ve edebi alanlara ek olarak, siyasi ve dini alanlarda da çok güçlü bir şekilde hissedilir. Kitap, propaganda ve fikir dolaşım aracı olur, hatta yaygınlaşmasıyla Protestan Reformu ve Katolik Karşı-Reformu arasında sıkı bağ vardır.

Hareketli Matbaa

Kitabın 16. yüzyıldaki tarihi, 15. yüzyılın ortalarında Ren Nehri boyunca gerçekleşen ve Avrupa'nın büyük kısmına çok hızlı bir şekilde yayılan, hareketli matbaanın icadıyla çok sıkı bağlantılıdır.

16. yüzyılın başlarında, kitap hâlâ icadını izleyen deneme aşamasındadır ve bu aşamada yüzyıllar boyunca geçerliliğini koruyacak olan basım teknik ve kriterleri yavaş yavaş belirlenir; yüzyılın ortalarında ise önceki yıllarda geliştirilen teknikler hem geliştirilir, hem de katı kurallara bağlanır. Her ne kadar matbaa uzun zaman layıkı derecede kullanılmasa da, 16. yüzyılın başlarında bile sadece İtalya'da yedi buçuk milyon kitap olduğu tahmin edilir. El yazması kitap üretimi 18. yüzyıla kadar devam edip Rusya'yla Sırbistan gibi bazı bölgelerde önemli bir işlevi yerine getirmeye sürdürse de, Avrupa'nın diğer kısımlarında önemi giderek azalır. Matbaa makineleri çok hızlı bir şekilde yayılır ve kitabın hem üretim sistemi hem de işlevi radikal şekilde değişir. Maliyet

El yazımı kitaplar ve matbu kitaplar

azalır ve giderek genişleyen bir kesim matbu metinlere ulaşır hale gelir.

16. yüzyılın başlarında bile bu yeniliğin etkileri hem kültürel ve edebi, hem de siyasi ve dini olmak üzere toplumun bütün alanlarında güçlü bir şekilde hissedilir.

Protestan Reformu, Trento Konsili ve Katolik Karşı-Reformu ile kitabın tarihi arasında sıkı bir bağ vardır, çünkü yeni görüşler kitapların dolaşımındaki artış sayesinde yeni ve çok değerli bir propaganda ve yaygınlaştırma aracı bulur.

Matbaanın icadıyla, kitap üretimi Kiliseden (manastırlar ve piskopos sarayları) seküler girişimcilere geçer. Artık sadece Kiliseye bağlı olmaktan çıkan kütüphanelerin de sekülerleşme süreci hızlanır.

Kitap Üretimi

Matbu kitabın ortaya çıkışının kahramanı yeni bir figür, yani çok yüksek derecede kültürel ve girişimci becerilere sahip olan yayımcı-matbaacıdır. Nitekim harf dökümcüsü, dizgici, yayımcı, redaktör ve kitap satıcısı işlevleri tek elde veya tek şirkette toplanmış vaziyettedir. Önemli matbu kitap üretimi merkezi halini alan ilk şehirler uluslararası ticari ve finansal ilişkilere bağlı şehirlerdir; daha sonra matbaaların faaliyeti üniversitelerin varlığına bağlı bir hal alır. Almanya'da ilk matbaalar en zengin ticaret şehirlerinde toplanmıştır: güneyde Basel, Augsburg, Strasburg ve özellikle Nürnberg, Kuzey Almanya'da ise Köln, Lübeck ve Bruges gibi Hansa İttifakının şehirleri başta gelir. Alman matbaacıları, yeni matbaa tekniklerini geliştirmek için daha çok fırsat ve potansiyel buldukları İtalya'ya geçerler. Roma –papalık ve iktidarının merkezi olarak– ve Venedik pek çabuk lider konumuna yükselen merkezlerdir. Venedik Aldo Manuzio (1450-1515) gibi usta bir matbaacının faaliyetleri hem de basılan kitap sayısı (16. yüzyılın başlarında bu lagün şehrinde 150 civarında matbaa olduğunu hatırlamak yeterli olacaktır) bakımından ayrı bir yere sahiptir.

Matbaanın başşehirleri

İtalya'da ilk Grekçe ve İbranice harfler üretilir, başlık sayfası ve sayfa numaralandırma âdetleri yerleşir; küçük boy baskılar buradan yayılır ve yüksek tirajlı kitaplar basılır. Ve "*romano*" denen yuvarlak fontla, "*aldino*" denen italik font İtalya'da geliştirilir. Bu fontların tarzı daha sonra Fransız harf yontucusu Claude Garamond (1500-1561) tarafından 1530'lu yıllarda mükemmelleştirilir. Batı dünyasının baskılarının temelini de hâlâ bu fontlar oluşturur. Rusya ve Slav bölgeleri kiril alfabesini, Türkiye ise Arap alfabesini muhafaza eder (Türkiye'nin Latin alfabesine geçişi 1928 gibi yakın bir tarihte gerçekleşecektir); Almanya da gotik fontlardan 1941'de vazgeçecektir. Yüzyılın ortalarında matbaa ve yayımcılık merkezlerinin coğrafi dağılımı değişir. Almanya ve İtalya üstünlüklerini Fransa (büyük yayımcı Estienne'in memleketi) ve Hollanda'ya (Katolik Plantin ve Pro-

Matbaacılar ve yayıncılar

testan Elzevir olmak üzere iki yayımcının olduğu memleket) kaptırırlar. Bu dönemde matbaacı entelektüel devri sona erer ve çeşitli işlevlerde uzmanlaşma gerçekleşir. Kitap üretiminin aşamalarının birbirinden ayrılması süreci çerçevesinde, yayımcının matbaacı üzerindeki üstünlüğü tescillenir ve matbaacı yayımcının talimatıyla iş yapan bir unsur olur. Birçok küçük matbaanın iflasının sonucunda, büyük sermayeye ve Avrupa çapında dağıtım ağlarına sahip büyük baskı-yayımcı şirketleri ortaya çıkar. Devletler de kitap üretimini düzenlemek ve kontrol etmek için müdahale ederler ve sadece resmen tanınan matbaalara faaliyet izni verirler. Kısa sürede hem yazarlar hem yayımcılar için devletin himayesinde iş görmek esas olur ve bunun için sadece hükümetin iznini almış eserler basılır.

Yayımlanan Kitaplar

16. yüzyılın başlarında en yaygın metinler resmi kültürle ve gelenekle bağlantılı olanlardır; en başta kutsal metinler, ayin ve din kitapları, bunlardan sonra da klasik filozofların metinleri gelir. Dua kitapları, azizlerin hayat hikâyeleri, din uğruna ölenlerin hikâyeleri, ayin kitapları, vaaz derlemeleri halk arasında çok popülerdir; fiyatları düşük olduğundan, bilimsel olma iddialı almanaklar da çok yaygındır. Yüzyılın en başarılı kitaplarının hepsi teoloji konuludur; İncil'den başka en yaygın metinlerden biri mistik yazar Thomas da Kempis'in (1380-1471) *De imitatione Christi* [*İsa'nın Taklidine Dair*] eseridir. Dönemin başka yazarlarının da eserleri çok yaygınlaşır ve bunun da muazzam siyasi-dini etkileri olur. Buna örnek olarak Luther'in (1483-1546) ve *Colloquia* [*Sohbetler*] eserinin 1522'deki üçüncü baskısı 24 bin nüsha olarak basılan Rotterdamlı Erasmus'un (1467?-1536) yazılarının muazzam başarısını hatırlamak yetecektir. Dini olmayan edebi eserler arasında, Ludovico Ariosto'nun (1474-1533) *l'Orlando furioso* [*Çılgın Orlando*] eseri İtalya'da çok popüler olur.

En yaygın başlıklar

16. yüzyıl aynı zamanda çevirmenlerin çok faal olduğu bir yüzyıldır. Katoliklerle Protestanlar arasında bölünmüş Avrupa'da, uluslararası yaygınlığı olan dini polemiklerin çevirilerinin popüler olması kaçınılmazdır. Profesyonel yazar rolü de belirginleşmeye başlar, ama bir yazarın başarısı onu himaye etmeye ve finansal olarak desteklemeye hazır bir haminin varlığına bağlı olmaya devam eder.

Çeviriler

Kitabın Yaygınlaşmasının Sonuçları

Matbaa sayesinde kitap daha geniş bir piyasaya ulaşır, okuyucu kitlesi büyür ve içeriği farklı kültürel zevklere, gereksinimlere ve düzeylere göre uyarlanır. Ancak birbirine tamamen zıt iki eğilim güçlenir. Bir yandan Avrupa

milletleri arasındaki bağlar güçlenir ve yazarlarının coğrafi konumu fark etmeksizin felsefi anlayışlar, bilimsel keşifler ve edebi eserler daha hızlı bir dolaşıma girerek ortak kültürel servet halini alır. Hümanizm, farklı memleketlerde yaşayan insanlar arasında bir bağ oluşturur. Latince, Avrupa kültürünün İskandinavya, Doğu Avrupa ve İspanyol Amerika'sı gibi kenar bölgelerindeki yazarların belli başlı edebi akımlarla temas halinde olmasını mümkün kılan uluslararası dildir. Kitapların okul düzeyinde de yaygınlaşmasının sonucunda öğretim süreçleri ve içerikleri tekdüzeleşir ve bunun sayesinde devlet ve Kilise otoriteleri öğretilen malzeme üzerinde doğrudan kontrol sağlar; yüzyılın ikinci yarısında Cizvitlerin Katolik bölgelerdeki faaliyetleri bu bakımdan örnektir. Ancak öte yandan ulusal sınırlar güçlenir, çünkü kitabı alıp okuyan çevrenin genişlemesiyle, kitabın üretimi de değişir; Latince metinlere ek olarak, ulusal dilde yazılmış kitaplar giderek yaygınlaşır. Yüzyılın başlarında İtalya ve Almanya'daki Latince kitaplar İtalyanca ve Almanca kitaplardan çok daha yaygındır, ama yüzyıl boyunca bu ilişki tersine döner. İspanya ve ondan da fazla olan İngiltere'de ise bu oran baştan beri İspanyolca ve İngilizce metinler lehinedir.

Uluslararası okurlar topluluğu

Kitapların yaygınlaşması, bu alanın kurumsal olarak düzenlenmeye başlaması sonucunu doğurur. Bu düzenleme, Rönesansın Klasisist kültür üzerindeki kontrol ve yerel dilin resmileşmesi örneklerinde olduğu gibi kültürel alanda, hem de kontrol ve sansür organlarının yaratılmasıyla siyasi-dini alanlarda gerçekleşir. Matbu kitabın tarihiyle Kilise ve devlet sansürünün organizasyonu arasında çok sıkı bir bağ vardır. 1515'te Laterano Konsilinde bütün kitapların Kilise otoritelerinin kontrolüne tabi tutulacağı kararı alınır. Bundan kısa bir süre sonra Protestan metinlerin istilası yayınlar üzerinde sıkı bir kontrole neden olur. Yüzyıl boyunca Avrupa'nın tamamında sansür kanunları giderek sertleşir, ama bu eğilimin en güçlü olduğu memleketler Katolik memleketlerdir.

Kitap ve kanunlar

1547'de Lucca şehri yasaklanmış kitaplar listesi yayımlar, Lucca'yı Milano ve Venedik izler, sonunda da 1559'da Papa IV. Paulus kendi meşhur listesini yayımlar. Listenin bu ilk versiyonu Protestan metinlerini yasaklamaya ek olarak, Machiavelli, Erasmus, Boccaccio ve Dante gibi yazarları da yasaklar (bundan kısa bir süre sonra çıkan versiyonda yasaklar biraz hafifletilir). Kontrol ve sansürü aşmak için yollar yok değildir. Yazarlar takma isim, matbaacılar da sahte mühürler kullanır; veya kitaplar başka memleketlerde bastırılıp kaçak olarak dağıtılır. Bazen de yazarın kendisi görüşlerinin sansüre uğramayacağı bir memlekete taşınır. Bir de daha sofistike yöntemlerle sansürü atlatma girişimleri olur. Örneğin tehlikeli görüşler, destekçisi olunduğu suçlamasıyla karşılaşmamak için diyalog şekliyle aktarılır. Ancak Giordano Bruno (1548-1600) gibi çok ta-

Yasaklanmış kitaplar listesi

nınmış ve aykırı yazarlar sığınabilecekleri devletler bulamaz ve Bruno Roma Engizisyonu tarafından 1600'de idama mahkûm edilir.

Bkz. Katolik Reformu ve Karşı-Reform, s. 192; Üst Kültür ve Popüler Kültür, s. 272; Eğitim ve Üniversite, s. 276; İlanlar ve Gazeteler, s. 285

İlanlar ve Gazeteler

Anna Pizzati

16. yüzyılda Avrupa'nın belli başlı şehirlerinde bilgilendirme kâğıtları yayımlanır; İtalya'da bunlara "avvisi" [ilanlar], "gazzette" [gazeteler] veya "reporti" [raporlar] denir. Sadece yerel değil, uluslararası düzeyde de dağıtılırlar ve dünyanın farklı yerlerinden çeşitli olaylar hakkında haberler içerirler. Verdikleri haber çeşidinden ve belirli aralıklarla yayımlandıklarından günümüz gazeteciliğinin öncül nüvesi sayılırlar.

Kökenleri

Gazetecilik faaliyetlerinin bu ilk tezahürleri kitapçıların, yayımcıların ve matbaacıların yenilikçi âleminde doğar, ama bu faaliyetler belki de bundan da çok, tüccarlarla bankerlerin ve dedikoduyla muzır haber zevkinin ilgiyle karşılandığı halk tabakaları ve saray ortamlarıyla ilintilidir. İlan gazeteleri sıklıkla diplomatik gönderilere, büyük ticari şirketlerin ve bankaların çeşitli ofisleri arasındaki yazışmalara veya özel yazışmalara iliştirilir. Bu şekilde posta hizmetleri aracılığıyla uluslararası olarak dağıtılırlar. Bu haber kâğıtlarının hangi aralıklarla çıkacağı çeşitli yönlere gidecek kuryelerin zamanlamasına, ulaşma hızları da posta hizmetinin hızına bağlıdır.

Uluslararası devir

Günümüze ulaşan birçok matbu veya el yazımı haber arasında, 16. yüzyılın ikinci yarısında Urbino Dükü Francesco Maria della Rovere'ye Roma'daki temsilcisinin her hafta gönderdiği raporlar çok meşhurdur. Ticaret ve finans dünyasıyla ilgili bir diğer önemli seri de, 1554-1564 yılları arasında

Venedik'ten Augsburg'daki Banker Ulrich Fugger'e gönderilen haberlerdir (her iki seri Biblioteca Vaticana'da Fondo Urbinate koleksiyonunda saklanmaktadır). Bu iki örnekte, dükün ve bankerin temsilcileri yazdıkları mektuplarla beraber düzenli olarak bilgilendirici bültenlerden oluşan ilanlar da gönderirler. Bu bültenleri kendileri yazmaz, mesleği şehirde ve dışında olan biten hakkında haber toplayıp bunları kısa bilgilendirici notlar şeklinde özetlemek olan kişilerden satın alırlar. *Menanti*, *novellanti* veya *gazzettieri* denen bu kişiler, olağan ve olağanüstü kuryelerin gelişlerinin kaydedildiği postanelerden, bankalardan, saray ortamlarından ve diğer şehirlerde temasta oldukları *menante*'lerden haber toplayıp satmak üzere bir çeşit gazete derlerler. Bu kalem ehli özellikle başşehirlerde, ticaret şehirlerinde ve Paris, Lyon, Anvers, Brüksel, Valladolid, Madrid ile İtalya'da Roma, Venedik, Bologna ve Milano gibi önemli güzergâhlar üzerindeki şehirlerde bulunurlar.

Menanti ve *gazzettieri*

Haber Çeşitleri

16. yüzyıldaki dini propaganda, kitap ve özellikle broşür, kışkırtıcı hiciv resimlerinin olduğu sayfaların ve okuması kolay kısa metinlerin basılmasını teşvik eder. Amaç kamusal bir tartışma başlatıp okurların görüşlerini belli bir yöne sevk etmektir. Bir broşürün dönemselliği onu bir gazeteye benzer kılar. Benzerlik sadece dönemselliğinden değil, dağıtılan haberlerin tipinden de kaynaklanır. Nitekim ilan ve gazetelerin amacı, askeri olaylar, Akdeniz'de Türk donanmasının hareketleri hakkında haberler, siyasi olaylar, ekonomik, finansal ve ticari haberler, gıda stokları mevzuatı hakkında gelişmeler ve gereğinde hastalık haberleri gibi gerçekleşmiş, ilgiye değer veya sadece ilginç mesele ve olaylar hakkında bilgi vermektir. Kalburüstü kişilerin doğumları, evlilikleri ve ölümlerinden bahsederler, Avrupa saraylarında olan bitenlerden haber verirler. Bunlara ek olarak bol miktarda doğa ve doğaüstü olayları, işlenen suç ve cezaları hakkında raporlar, dedikodular, çarpıcı hicivler ve önemli siyasi ve Kilise şahsiyetlerine eleştirilere yer verilir. Genelde haberleri kalabalık ve meraklı bir okuyucu kitlesini cezbedecek türdendir. Bazen, *menanti* ve *gazzettieri* kalemlerini, siyasi rakiplerini kötülemek isteyen zengin kişilerin hizmetine sunarlar. Bir olay özellikle ilginç olduğunda, daha geniş bir kitleye yayabilmek için haber kalemle yazılacağına matbu olur. Ancak el yazımı haberlerle matbu olanlar farklı okuyucu kitlelerine hitap eder. El yazımı olanlar özel okuyuculara hitap eder ve genelde müstehcen ve karalayıcı haberler içerirler. Otoriteler bu gibi yayınların içeriğini kontrol ve sansür etmekte güçlüklerle karşılaşır. Bu aynı çeşit yazarlar aynı zamanda muzır hicivler, kışkırtıcı şiirler ve beceriksiz yöneticilere yönelik acımasız eleştiriler de yazarlar.

Haberler ve ilginçlikler

Bu tür yazılar, halkın çok sevdiği, yöneticilerin ise aynı derecede nefret ettiği, "konuşan heykeller" olarak bilinen Roma'daki Pasquino heykeli veya Venedik'teki *Rialto Kamburu* heykeline asılarak anonim bir şekilde yaygınlaştırılır. Gazete mahiyetindeki matbu ilanlar, daha geniş ve genel tipte bilgiler sunar ve daha yaygın ve kılcal şekilde dağıtılırlar, genellikle sokakta okunurlar ve kamuoyunu şekillendirme amacı taşırlar. Matbaacılar, yayımcılar ve kitapçılar sektörüyle ilintili olup, kamu idaresince daha kolaylıkla kontrol edilirler.

"Konuşan heykeller"

Roma ve Venedik

İtalya'da, haber yazarlarının faaliyetinin yeşerdiği ve birçok bilgilendirme bülteninin dağıtım merkezi olan şehirler Roma ve Venedik'tir. Yabancıların (tüccarlar, bankerler, temsilciler) bol olduğu ve yayımcılık faaliyetinin gelişmiş olduğu Venedik, hem Batıyla Doğu arasında hem de İtalyan devletleriyle Alman ve Slav dili konuşan memleketler arasında bağlantı noktasıdır. Yüzyılın ikinci yarısında Venedik'te ilan gazeteleri düzenli olarak cumartesi günleri çıkar ve bir "*gazeta*"ya (gazete kelimesinin kökünü oluşturan iki para değerinde küçük gümüş para) satılır. Venedik'te çok sayıda çıkan ve İtalya'yla Avrupa'nın diğer birçok şehrine postayla gönderilen kâğıtlar Venedik Cumhuriyetinin dikkatli kontrolüne tabidir, ama gene de bu şehirdeki ifade özgürlüğü, özellikle bu faaliyetin çok gelişmiş olduğu diğer şehir olan Roma'yla kıyaslandığında epey kapsamlıdır. Nitekim Roma, İtalya ve Avrupa'nın belli başlı devletleriyle bağlantıları sağlayan kuryelerin toplama ve dağıtma noktası olan kozmopolit bir şehirdir. Bu şehir, kalabalık bürokrasisiyle Papalığın merkezi ve bütün Hıristiyan güçlerin bir temsilci bulundurduğu önemli bir siyasi ve dini kavşaktır. Roma'daki haber gazeteleri, genel mahiyette haberlere ek olarak, kardinal hizipleri arasındaki mücadeleleri yansıtır ve Roma sarayının içindeki rekabetin ve daha genelde Roma'nın aristokrat aileleri arasındaki düşmanlıkların tarafı olurlar. Yeni papa seçimleri esnasında, papanın yokluğundan ve sansürün gevşemesinden yararlanarak, gazeteler zaten sert olan tarzlarını daha da sertleştirir.

Venedik ve Roma

Kontroller ve Sansür

İlan ve gazetelerin yaygınlığı bilgi dolaşımını sağlar ve belirli siyasi olaylar hakkında farklı fikir ve görüşlerin kıyaslanmasını mümkün kılar. Diğer bir deyişle, daha özerk bir düşünme şeklinin gelişmesini mümkün kılar ve henüz çok sınırlı da olsa "kamuoyu"nun oluşmasını teşvik eder. Ancak özgürlükteki bu artış karşısında ciddi olarak endişelenen dini ve siyasi otoriteler kontrol ve

sansür yoluyla duruma müdahale ederler. 16. yüzyılın ikinci yarısında Roma'da Papa IV. Paulus ve V. Pius tehlikeli sayılan haberlerin yayılmasını ve gazetecilerin açıkça Roma'daki büyükelçilerin bilgi kaynakları olarak faaliyet göstermelerini engellemek için birçok karar yayımlarlar. 1572'de XIII. Gregorius *Contra famigeratores et menantes* [*Muhbir ve Gazetecilere Karşı*] fermanını yayımlar. Bu fermanla, geçerli cezaları teyit etmekle kalmayıp yanlış haberleri ihbar etmeyen okurları suçlu sayar ve sorumluluğu okurlara da yükler. 1587'de, yanlış haber yaymakla suçlanan bir gazeteci yakalanır, dili ve eli kesilir ve asılır. El koymalar, zulüm ve idam cezaları, görüşlerin bu şekilde dolaşımını sınırlar. Ancak bu yazıların ve raporların, yıllıkların ve anıların var olmaya devam ettiği ve dönemsel mahiyette ilk matbu gazetelerin temelini oluşturduğu serbest bölgeler doğar.

Contra famigeratores et menantes (1572)

Bkz. Üst Kültür ve Popüler Kültür, s. 272; Eğitim ve Üniversite, s. 276; Kitap, s. 281

Kadınlar

Tiziana Bernardi

Avrupa'nın içinde bulunduğu dini buhran kadınların hayatına da derinden etki eder. Siyasi ve toplumsal ilişkilerdeki ağır değişim ve dinsel kurumların öğretileri imge ve hareket alanlarının giderek artan derecede kadınların bekâr, evli ve dul konumundan etkilenmesine neden olur. Bu süreç çelişkilerden, muğlaklıklardan ve direnişlerden yoksun değildir.

Kadınlar ve Dini Reform Hareketleri

Avrupa çapında reform hareketleri şeklinde tezahür eden dini yenilenme heyecanı, kadınları erkeklere göre farklı şekilde etkiler. Nitekim erkekler, bağlı oldukları kesim veya yaptıkları işe göre her zaman bir sosyal grup mensubu olduklarından kolektif olarak, grup üyeleri olarak harekete geçmeye davet edilirler ve bu şekilde hareket ederler. Oysa rahibeler hariç kadınlar

ayrı bir sosyal grup oluşturmaz ve yenilikçi hareketlere katılımı her zaman kişiseldir.

Kadınların isyanlara katılımı, vaaz verme dahil inisiyatifi almaları ve yargılanıp mahkûm edilmeleri bu şekilde gerçekleşir. Avrupa'nın bazı bölgelerinde kadınlar başroldedir ve bu olgunun nitelikleri coğrafi bölgeye ve üyeleri oldukları kesime göre farklılaşır. İngiltere'de, kadınların Katolik muhaliflikten Protestan mezhepçiliğe uzanan geniş dini hareket yelpazesine katılımı özellikle yaygındır ve bütün sosyal sınıfları kapsar. Bu kadınların bazıları sosyal ve kültürel seçkin sınıflara üye olup dini metin yazıp çevirirken ve yoğun hami faaliyetlerinde bulunurken, bazıları daha az meşhur ve daha az görünürdür, ama eş ve anne olarak Lollardların imanını canlı tutar, bazıları da 1560'daki halk hareketlerinin belkemiğini oluşturan daha düşük sosyal sınıflara mensup kadınlardır.

Aktif katılım

Hollanda'da da kadınların sosyal-politik hayata katılımları yüksektir, ama burada dini aidiyet siyasi bağımsızlık talepleriyle bağlantılı olduğundan, Hollanda'daki Haarlem kuşatmasının kahramanı Kenau Hasselaar veya Utrecht Kalesine saldırıya komuta eden Trijn van Leemput gibi kadınların eylemlerini meşrulaştırır. Bu kadınlar, geleneksel olarak erkeklere ait olan muharip rolünü üstlenirler. Bu örneklerde vatansever ruh o kadar yüksektir ki, bazen dini aidiyete baskın çıkar ve Leyden kuşatmasına son vermezse İspanyol komutan Valdez'le evlenmeyi reddeden Katolik Magdalena Moons gibi kadınların hareketlerini belirler. Anabaptizmin ilk aşamalarında, daha aşağı tabaka kadınlar gençlerle beraber 1535 Amsterdam yangını gibi kutsal sembol tapınmasına karşı mücadelenin ana olaylarının başrolündedir, açıkça Münster haccına katılırlar ve erkekler gibi yargılamalara ve idamlara maruz kalırlar. Siyasi ve sosyal rahatsızlıklar, dini değişimler, Hollanda'da kısa bir süreliğine bile olsa kadınların güçlü ve bağımsız konumlara yükselebildiği ve gerçek lider olabildikleri bir ortam yaratır.

16. yüzyılın başlarında İspanya'da kadınlar zaman zaman, dini açıdan kurtuluş konusundaki yaygın endişeden kaynaklanan grupların liderliğine yükselirler. Bu kadınlar bazen María de Pacheco ve Luisa de Carvajal gibi asil sınıf mensubu, bazen sapkın *alumbrados* mezhebi lideri Isabel de la Cruz gibi burjuva olabilirler. Başka örnekler ufak bir toprak sahibinin eşi ve Piskopos Cazalla'nın kız kardeşi olup, *alumbrados*'a yakın, vaaz veren ve müritleri arasında dolaşımda olan ciltlenmiş mektupların yazarı María de Cazalla veya dikiş nakış işleriyle geçinip daha sonra Engizisyon huzurunda hesap vereceği din kitapları yazan Isabel Ortiz'dir. İspanya'nın kendine özgü siyasi-dini şartları bu kadınlara sınırlı bir hareket alanı bırakır ve yalnız kaldıkları için pek çabuk kaçmak zorunda kalırlar veya Engizisyonun acımasızlığına maruz kalırlar.

Belli başlı şahsiyetler

Protestan Reformunun ortaya çıkışının ve kurumsallaşmasının daha hızlı gerçekleştiği ve manastırların aniden lağvedilmesinin birçok kadını aniden Ki-

lise yapısı içindeki tanımlı konumlarından mahrum bıraktığı (erkeklerin aksine bu kadınlar yeni kiliselerde papaz olma veya kadın tarikatlarına dahil olma imkânına sahip değildir) Alman bölgesi memleketlerinde, kadın aktivizmi aynı zamanda Reforma karşı bir protesto halini alır ve özelikle kadınların dini konularda kendilerini ifade etmeye ve hayatlarıyla mallarını belli bir özerklik çerçevesinde yönetmeye alışık oldukları manastırlardan doğar. Reform cephesinde ise genelde okuma yazması olmayan, Kilise dışından daha çok sayıdaki kadınlar, Luther'in herkesin papaz işlevi görebileceği görüşünden hareketle vaaz vermeye ve dini otoritelere meydan okumaya başlarlar ve bu da kısa süre sonra şehir yöneticilerini endişelendirir. Ancak Reform liderleri otoritelere bu gibi eğilimleri frenleme hususunda aktif destek verdiği için, 1530'da kadın vaizliği büyük çapta sona ermiş veya yerini Kitabı Mukaddes'te de sözü edilen ve kamusal, resmi ve daimi bir konum gerektirmeyen düş gören kâhinlere bırakmıştır.

Hızlı marjinalizasyon

Nitekim Katolikler gibi Protestanlar da kadınların, Aziz Paulus'un dediği gibi "mazbut, sessiz ve itaatkâr"olmalarını tercih eder ve imanlarının kamusal tezahürlerini tasvip etmezler. Kadınlardan beklenen, kişisel, ailevi ve eve bağlı faaliyetler olan dua, tefekkür, çocuk eğitimi veya ilahi söyleyip yazmak gibi faaliyetlere konsantre olmalarıdır. Evliliğe teşvik, Protestan kadınlar için özellikle önemlidir, çünkü kadınların sadece bu şekilde Tanrı'nın isteğini tam olarak yerine getirdiğine inanılır. Evli olmayan kadınlara şüpheyle bakılır ve önemli konumda olmaları ve yüksek saygınlıkları bile onları sert eleştiriden kurtaramaz.

"Mazbut, sessiz ve itaatkâr"

Reform devrinde Tanrı kelamının yayılması sadece erkeklere mahsustur; nitekim üniversiteler daha uzun zaman kadın öğrenci kabul etmeyecektir. Buna rağmen, Evanjelik papaz eşi figürü genelde önemli bir konumdur: Luther'le evlenmeden önce bir manastırda olan Katharina von Bora, çok önemli bir şahsiyettir ve eşinin faaliyetlerine de çok etki etmiştir.

1520'li yılların başından itibaren evlilik birçok yazı ve rehbere konu olur, Pazar vaazlarının merkezinde yer alır ve yerel dilde tiyatro piyeslerine konu olur. Gravürlerde, başlıklarından anlaşılabileceği üzere, Kitabı Mukaddes okuyan kadınlar resmedilir. Hem Luther hem Calvin erkek ve kadınların eşitliğini savunur, ama aynı zamanda, zamanın erkek egemen geleneğiyle ve skolastik ve hümanist selefleriyle tam uyumlu şekilde kadının günlük hayatın her alanında erkeğe tabi olması gereğini savunurlar. Bu durum özellikle evlilik için geçerlidir, nitekim kocaya itaat dini inanışlarla çeliştiğinde bile riayet edilmesi gereken bir görevdir. Sonuç olarak Calvin'e göre, "bir kadın, imana düşman bile olsa eşini terk etmemelidir." Evliliğin yüceltilmesi ve bununla beraber kadının eşine boyun eğmesi bütün Protestan kadın eşlerin hayatının belirleyici unsurlarıdır. Bu durum ilk

Evlilik ve boyun eğme

Reformcuların eşleri için özellikle geçerlidir, çünkü bu kadınların birçoğu önceden rahibedir ve halkın gözünde hâlâ papazların nikâhsız beraberlikleriyle bağdaştırılırlar. Bu kadınların, kendilerini itaatkâr eş ve Hıristiyan merhameti modeli olarak sunup saygınlık edinmeleri gerekir. Öğrenci ve sığınmacılara yiyecek, sığınak ve tıbbi yardım sağlamak bu kadınların görevidir. Eski papaz veya keşiş olan kocalarının genelde pratik becerilerden mahrum oldukları da düşünülecek olursa, evin yönetimi, aile ekonomisinin ve uşakların idaresi için gereken kaynakların bulunması onların görevidir.

Avrupa'nın kıta Protestanlığında eşlerin itaatkârlığına vurgu yapılır ve "davranışların ve düşünme şeklinin birliği" (Luther) veya kadının "kocasını memnun etmek" ve "her koşulda sadık olmak" (Calvin) şeklindeki görevleri rollerini tamamlar; İngiliz Protestan dünyasında ise kadına ev duvarları dahilinde misyonerliğe yakın bir işlev tanınır ve kadın kutsal kitapları okuyarak, çocukları ve uşaklarıyla dua ederek kendi evini "kilisenin bir semineri" haline getirmeye davet edilir.

Protestan dünyası

Katolik dünyada durum farklıdır, nitekim burada hem erkekler hem kadınlar için bekârlık ve cinsel riyazet, mükemmelliğin en yüksek şekli ve din görevlilerini halkın üstünde bir mevkide konumlandıran esas unsurdur. Yeni Reform Kiliselerinin aksine Katolik Kilisesi kadınlara rahibe olma imkânı verir, geleneksel manastırları yeniden düzenler, yeni ve farklı maneviyat şekillerinin ifadesi için kurumsallaşmış bir alan yaratır. Bir tarafta, en çok Âvilalı Teresa'yla anılan, inzivayla vücuda eziyet temelli bir din pratiği yoluyla Tanrı'yla doğrudan ve kişisel bir diyalog kurmaktan oluşan "İspanyol modeli" öte tarafta kız çocuklarına öğretim ve eğitim veren Ursuline rahibelerinde olduğu gibi düzen ve kural temelli misyoner ve militan maneviyat şekillerinden veya hastaların bakımıyla fakirlere yardım şeklinde gerçekleşen bir dindarlıktan ibaret "sosyal model" vardır.

Ancak Trento Konsilinden sonra Kilise kadınlara dindarlıklarını ifade edebilecekleri bir alan sunmuş olsa da bu alan aslında disipline sokma ve kontrol alanıdır. Nitekim kısa süre sonra rahibelerin hayatını düzenleyen kuralların çok bariz bir istisnası olan Ursuline rahibeleri 1612'de manastırda kalmaya mecbur edilirler ve kız öğrencileri de onlarla beraber manastır duvarlarının içine kapanırlar.

Trento Konsilinden sonra

Ancak rahibelik yolu kaçınılmaz olarak toplumun geri kalan kısmından net olarak ayrılmış sadece bir kesimine hitap eder. Bunun bilincinde olan Trento Konsili sonrası Kilise dikkatini toplumun temel unsuru olan ve evliliğin kutsallaştırılmasından başlayarak ruhban sınıfının doğrudan kontrolüne tabi kılınacak aileye odaklar. Ancak Protestan dünyasındakinin aksine Katoliklere göre aile ehveni şer sayılabilecek, şehvetin dizginlenip üremeye sevk edilebildiği bir kurumdur. Cinsel riyazet idealiyle, aile kurumunun kontrolünü seküler otoritelerin elinden alma gereksiniminin

arasındaki bu gerginlik, bir taraftan aile etiğinin Katolik dünyasında yerleşebilmesini geciktirir, öte yandan birtakım ilkelerin (evlilik ritüelinin ve kutsallığının teyidi) kök salmasını, günlük hayatta izlenecek kuralların titiz bir tanımının yapılmasını (haftalık oruç, günlük dualar, dini ritüellere katılım) ve Kutsal Aileden esinlenen ve toplumun tamamına empoze edilen bir aile modelinin geliştirilmesini sağlar.

Aile dışındaki kadın toplum için bir düzensizlik kaynağı sayılır. Trento Konsili sonrası Kilise de bu düzensizliğe set vurabilmek için eski seks işçileri (dine dönmüş), "tehlikedeki" kadınlar, fakir kızlar, yetim kızlar, dullar ve "kötü evlilik" yapmış kadınlar için çok çeşitli yeni kurumlar kurar ve bu şekilde bu kadınlara cinsiyetlerinin zayıflığından dolayı maruz kaldıkları tehlikelere karşı bir sığınak sunulur. Bu şekilde, kadınların mallarının ve özerkliğinin kontrolünü kapsayan yeni bir ilişki tipi yaratılır. Bu kurumlarda iki yönetim modeli söz konusudur: Biri manastır anlayışına yakın olup fakirlik, mazbutluk ve manastıra kapanma ilkelerine boyun eğmeyi kapsar; öteki, zanaat ve ticaret faaliyetlerinin giderek önem kazandığı bir toplumun gereksinimlerine uyumla, kadınların geçimlerini sağlamalarını ve böylece topluma dahil olmalarını mümkün kılmayı amaçlar.

Tek seküler ufuk olarak aile

Bu ilk sosyal yardım şekillerinin kurulmasıyla, seküler dünya ve Kilise hiyerarşisi, Kilisenin kendisinin de meşrulaştırdığı kamu yararı ilkesini kabul ederek ortak bir hareket alanı yakalarlar.

Hareket Yerleri, Rolleri ve Alanları

Siyasi ve sosyal ilişkilerin, modern devletin ortaya çıkmasıyla beraber giderek değişmesi ve aynı dönemde Katolik olsun Reformcu olsun, dini kurumların sunduğu davranış modellerinin kök salması, kadınlara ayrılan rollerin ve alanların giderek değişmesine neden olur. 16. yüzyılın başlarında bir kadının konumu ait olduğu kesime bağlıyken, yüzyılın ortalarından itibaren kişisel konumu, yani bekâr, evli veya dul olması giderek önem kazanacaktır.

16. yüzyılın başlarındaki saray ortamları aristokrat kadınlara, rahat ve şen şakrak ve de erkeklere zevk vermek ve onları cezbetmek hedefi güdüyorsa bir dereceye kadar özerk ve otorite sahibi olma imkânı sunar. Bu dönem, Kastilyalı Isabella, Caterina de' Medici ve İngiltere kraliçesi I. Elizabeth gibi bütün kadınlara ortak olan erkek vesayetine tabi olma kaderinden kurtulmuş gibi görünen kadınların dönemidir. Ve nitekim iktidara veraset yoluyla ulaşılan toplumlarda, Hanedanın devamı için kilit bir rol oynayan kadınlara, resmi olarak belirlenmiş, kamusal bir hareket alanı tanınır. Ancak buna paralel olarak, vârise servetini kendi vârislerine olduğu gibi nakletme mecburiyeti veren adetin yayılmasından ve çeyiz âdetlerindeki değişikliklerden dolayı, kadınların veraset sisteminden

Asil ve kültürlü kadın

giderek dışlandığı görülür. Öte yandan, cumhuriyet olarak organize olmuş devletlerde kadınlar için tanımlanmış kamusal alanlar yoktur ve hayata etki etme kapasiteleri aile bağlarına göre değişir ve gayri resmi olarak işler.

Girişimle aile yapısının arasındaki bağın daha sıkı olduğu zanaat ve ticaret kesimi içinde durum daha karmaşıktır. 16. yüzyılın başlarında, kocalarıyla uyum içinde hareket ettikleri veya dulken kocalarının faaliyetini devam ettirdikleri durumlarda kadınlar hem aile servetinin bazı işlevlerini hem de kendi mülkünü yönetmede bir dereceye kadar özerktir. Üstelik dul olmaları halinde esnaf loncalarına kaydolabilirler. Örneğin Isabella Guicciardini, şahsen yönettiği bir çiftlik olan Poppiano'da yapılan işler ve gelirleri hakkında kocası Francesco'ya mektup yazar; bazı alacaklılara yapılacak ödeme için kocasından teyit ister, ama çatı tamiratı için birkaç düka altın harcama yapmaya kendi başına karar verir.

Özerklik

Alman bölgesinde de ferdi olarak ses getiren işler yapan kadınlar yok değildir. Örneğin Annenberg madenlerinin sahibinin eşi olan Barbara Uthmann'ın, kendi başına kurduğu büyük bir dantel üretim tesisi kısa sürede bölgenin (Erzgebirge) en önemli üretim faaliyeti haline gelir. 16. yüzyılın başlarına kadar kadın varlığı özellikle Hansa şehirlerinin ticari girişimlerinde hem de bütün düzeylerde önemli rol oynar. Ancak yüzyılın ikinci yarısından itibaren, üretim sisteminin genel ticarileşmesinin ve üretimin evde çalışma şeklinde yaygınlaşmasının öne çıktığı yeni ekonomik konjonktürle beraber kadınların görünürlüğü ve özerkliği giderek azalır; iş dünyasındaki varlıkları azalmaz, aksine, tekstil gibi bazı sektörler hemen tamamen kadınların olur, ama iş dünyasındaki cinsiyet rolleri yerleşir.

Bunun iyi bir örneği, sadece ekonomik değil, aynı zamanda sosyal kurumlar ve şehirlerdeki siyasi hayatın önemli özneleri olan meslek ve sanat loncalarıdır. Genelde kadınlar bu loncalara kabul edilmez, Bologna ve Floransa örneklerinde olduğu gibi usta olarak kabul görmeleri, dükkân sahibi olmaları ve özerk olarak çalışabilmeleri durumunda bile, bir itaat vergisi ödemeleri gerekir ve loncanın karar alma kurulu olan *Corporale*'ye üye olamazlar.

Loncalardan dışlanma

Hem Reformcu hem Katolik bölgelerde kadınlara genelde tanınan tek kimlik eş kimliğidir; aksi halde hukuksal öznelik ve herhangi bir kamusal rolleri olmadığından görünürlüklerini kaybederler. Bu hususta İsveç şehri Malmö çok çarpıcı bir örnek oluşturur; 1549'da bu şehirde yayımlanan bir genelgeyle şehirde yaşayan bekâr kadınlara bir evde hizmetkâr olarak çalışma zorunluluğu getirilir ve buna uymayan kadınların şehirden ihraç edileceği bildirilir.

Bu tekdüzeleştirme ve normalleştirme süreci Avrupa'nın tamamına ortaktır, ama belirli ve genelde sınırlı bölgeleri, hukuksal işlemleri veya bağımsız

olayları ele alan ve giderek artan araştırmalara bakılacak olursa birçok istisna olduğu ve bu değişimlerin devreye girmesinin ne kadar belirsiz ve çelişkili bir şekilde cereyan ettiği ve ne kadar direnişe neden olduğu görülecektir.

Örneğin evlenmeden beraber yaşamak Trento Konsilinde alınan karara göre fuhuş muadili sayılır, ama günlük hayatın gerçekliğinde bu düzen birçok defa resmileştirilmemiş bir evliliğe çok benzer. Dolayısıyla, evlilik bağına somut ve bağlayıcı bir şekil verilip bunun haricinde bütün beraber yaşama şekilleri yasaklandığında, oturmuş ve kamunun kabullendiği bağların koparılması tehlikesiyle karşılaşılır. Bu risk gayet somut olup hukuksal prosedürlere de etki eder; beraberliği bozmak isteyen taraf, istediğini elde etmek için hâkime, dini tören gerçekleştirilmediğinden evliliğin geçerli olmadığını iddia eder. Venedik'te 1577'de kabul edilen bir kanunun amacı, "evlilik mazeretiyle kadınları sadece orada bulunanların şahitliğiyle ve birinin müdahalesiyle alıp biraz keyfini sürdükten sonra terk edip, Kilise mahkemelerinde evliliğin iptalini talep eden vicdansızları" cezalandırmaktır ve bu da Kilise ve seküler otoriteleri karşı karşıya getiren böyle vakaların ne kadar yaygın olduğunu gösterir.

Beraber yaşama

Bir başka bakımdan, her ne kadar 16. yüzyıl boyunca veraset hakları parayla ödenen kadınların taşınmaz servetlerinin genelde azaldığı gözlemlense de, Güney İtalya'nın ufak çiftçi mülkiyeti üzerine çalışmalar, çeyiz yoluyla taşınmaz mülkiyetin kadınlara devredilmesinin yaygın bir âdet olduğunu göstermiştir; bu durumda, taşınmazların naklinin, kadınların başrolde olduğu akrabalık bağlarına sıkı sıkıya bağlı olduğu görülmektedir.

Taşınmazlar ve çeyizler

Bu durum, kadınların faal olarak rol alamadıkları bir aile stratejisiyken, öte yandan kadınların istidaya başvurma yoluyla sıklıkla başrol oynadıkları örnekler de vardır. Dava açmaya göre daha az masraflı ve sınırsız uzatılabilecek bir yol olan istida yoluyla, bir hükümdarın iradesiyle, bölgesindeki herhangi bir mahkeme hükmü iptal edilebilir; normal hukuksal yollardan mücadelelerini sürdüremeyen kadınlar, çeyizlerinin özerk yönetimini geri almak, çocukları üzerinde vesayet sahibi olabilmek ve verasetlerini kaybetmemek için sistematik olarak bu yola başvurur ve genelde başarılı da olurlar. Bu şekilde, kadınlar ortaçağ iktidarından modern devlete geçiş sürecinde ortaya çıkan boşlukları kullanarak, içinde bulundukları gerçekliğin siyasi-kurumsal çerçevesinin içinde hareket etmesini becerdiklerini gösterirler.

Hukuk ve istida

Bkz. Din Devrimi, s. 181; Katolik Reformu ve Karşı-Reform, s. 192; Büyücülük, s. 229

Aile

Carlo Bordini

16. yüzyıl ailesi otoriter yönde gelişir; devletlerin, Protestan Kiliselerinin ve Katolik Kilisesinin ahlakı yayma gayretleri çerçevesinde, nikâhsız beraberliklerle ve kaçak evliliklerle mücadele edilir, ebeveynin çocuklar üzerindeki gücü artırılır ve evlilik âdetleri katılaştırılır. Savaşların ve hem Reformcularla hem Katoliklerin hoşgörüsüzlüğünün ağırlığı altında, hümanist kültürün ebeveynle çocuklar arasında sevgi bağlarını güçlendirme ve üst tabakaların kadınlarının klasik kültürünü teşvik etme girişimleri sona erer.

Değişimler Yüzyılı

Aile kurumu bakımından Avrupa'da 16. yüzyıl, o yüzyılı tanımlayan siyasi ve dinsel karışıklıklara paralel olarak derin değişimler dönemidir. Bütün büyük değişim dönemlerinde olduğu gibi, farklı aile düzenleri aynı anda var olur. 16. yüzyıl ailesinin maruz kaldığı sayısız etki arasında feodal aile düzeninin özellikle yüzyılın ilk yarısında her yerde yaygın olan kalıntıları; zaman içinde kaybolacak olan hümanizmin seçkinci ve azınlıktaki aile ve eğitim kavrayışının etkileri; evliliği aileler arasında ittifak kurma yolu olarak gören Rönesans ve kentsel âdetler ve de Reform ile Karşı-Reformun bu çerçeve içinde neden olduğu değişimler vardır.

Yüzyıl boyunca, tarihçi Lawrence Stone'un (1977'de) İngiltere bağlamında "açık soylu aile" diye adlandırdığı aile tipi hemen hemen her yerde var olmaya devam eder. Feodal dönemden kalan bu tip ailelerde evli çift ve çocukları akrabalık bağlarının engin denizinde (asil sınıflar örneğinde) veya komşuluk ve köy (halk örneğinde) bağlarında kaybolur. Zamanla, gene Stone'un terminolojisini kullanacak olursak, bu ailelere ek olarak "ataerkil dar çekirdek aileler" ortaya çıkar. Bu tip aileler daha içine kapanıktır, sadakat, dayanışma ve yaşamın referans noktaları olarak da akrabalık, komşuluk veya köyün yerini, o sıralarda güçlenmekte olan ve daha önceden feodal topluma ait olan bazı işlemleri devralmaya başlamış olan devlet alır. Devletin hem reformcu hem Katolik Kilisesiyle beraber devraldığı işlemlerden biri tam da evliliklerin kontrolüdür. Bu süreç Avrupa çapında tekdüze bir şekilde gelişmez, tempo ve tarihleri farklılaşır.

"Açık soylu aile"

Reformun ve Karşı-Reformun Etkisi. Ortak Noktalar

Birçok tarihçi, doktrin ve hayat anlayışlarındaki farklılıklar bir yana, hem Protestan Reformunun hem de Karşı-Reformun, toplumun Hıristiyanlığını derinleştirerek onu, kaçınılmaz olarak güçlü bir sosyal kontrolü de içeren bir ahlaklaştırmaya tabi tutmayı hedefleyen iki paralel süreç oldukları hususunda hemfikirdir. Bu bağlamda, Reform ve Karşı-Reform evlilik hususunda bazı kontrol önlemleri alırlar ve böylece geçmiş yüzyıllarda açılmış bir yoldan devam ederek 16. yüzyıl devletlerinin yürüttüğü benzer bir kontrol faaliyetine eklenirler. Bütün bunların temelinde, cinsellik ve cinsellikle bağlantılı günahlara karşı yeni ve eskisine göre daha az hoşgörülü bir yaklaşım vardır. Artık yeni Hıristiyan etiği cinsel günahlar takıntısına sahiptir. Trento Konsili ve Reformcu Kiliseler benzer şekilde hareket ederler; nitekim hem Protestanlar hem Katolikler ebeveynin çocukları üzerindeki kontrolünü teşvik ederler, kaçak evlilikleri kötülerler ve gerçek bir evlilik yerine söz temelli olup ortaçağda çok yaygın olan beraberlik şekliyle mücadele ederler.

Cinsellik ve evliliği disiplin altına almak

Reform öncesinde bile, 1514'te düzenlenen V. Laterano Konsili Kilisenin 15. yüzyıldan itibaren karşı çıkmaya başladığı beraber yaşama yasağını teyit eder. Trento Konsili, kamu otoriteleri ve Reformcu Kiliseler yaygın ahlaki gevşekliğe karşı çıkarlar. Bu ahlak düşkünlüğünün tezahürlerinden biri de toplu tecavüzler ve yaygın fuhuştur. Fuhuş faaliyetinde bulunan kadınlar genelde çeşitli *abbayes de jeunesse* (bekâr topluluğu) tarafından alenen tecavüz edildikten sonra sembolik bir ödeme kabul etmeye zorlanan ve böylece fuhuşa sürüklenen kadınlardır. Ancak ahlaklaştırma genelde tecavüz ve fuhuşa engel olacağına fuhuşu yeraltına iter.

Tecavüz ve fuhuşa icbar

Evlilik prosedürleri katı kurallara bağlanır. Trento Konsilinden önce, evliliğin hukuksal olarak geçerli olabilmesi için, iki tarafın çeşitli şekillerde olurlarını ifade etmiş olmaları yeterlidir; törenin ritüeli henüz kurallara bağlanmamıştır. Tametsi Fermanıyla Trento Konsili nikâhın kilisede, yerel papazın ve iki veya üç şahit huzurunda yapılmasını ve bunun ilan edilmesi zorunluluğunu getirir. Protestanlar da 1520'li, 1530'lu yıllardan itibaren, yaşı küçükler için ebeveyn izni ve nikâhın papaz ve şahitlerin huzurunda yapılması zorunluluğu getirirler. Evlenmeden beraber yaşama yasağının sonucunda, ortaçağda neredeyse meşru çocuklar gibi yetiştirilen gayrimeşru çocukların varlığı kabul edilemez hale gelir.

Evliliğin kurallara tabi kılınması

Herkese ortak bir sosyal kontrol eğilimi çerçevesinde, Katolik Kilisesi evlilik konusunda 16. yüzyıl devletlerine ve Reformcu kiliselere göre daha hoşgörülü davranır, çünkü (ailelerce daha etkili kontrol şekillerinin devreye

girmesi taraftarı yenilikçi görüşlerin aksine) evliliği tarafların hür iradesine dayandıran ilke ve geleneği muhafaza etmeye çalışır. 16. yüzyıl devletleri ve Reformcu Kiliseler, ebeveynin evlilik hakkında karar alma yetkisini destekleyerek, kaçak evlilikleri engelleyici kontrol kurarak ve Katolik memleketler örneğinde zorunlu rahibeliği dayatarak (bir rahibenin çeyizi evlenecek bir kadınınkinden daha ucuzdur) kesin bir şekilde ebeveynin tarafını tutarken, Katolik Kilisesi zayıf bir şekilde de olsa tarafların iradesine öncelik verecek bir ara alan kurmaya çalışır. Katolik memleketlerde papaz fiilen ebeveyn ve çocuklar arasındaki ilişkilerde aracı, karşı çıkılan bir birlikteliğin uygunluğu veya meşruiyeti ve rahibe olma isteğinin samimiyeti hakkında karar verecek kişi olur.

Reformun ve Karşı-Reformun Etkisi: Farklılık Unsurları

Katoliklerle Protestanların aile konusunda bazı ortak duruşları olmasına rağmen aralarında derin farklılıklar da vardır ve bunlar ileride evlilik birliğinin anlayışı ve gerçekleştirilmesi alanlarında zıtlıklara neden olacaktır. En başta, Protestanlara göre evlilik artık kutsal bir birliktelik değil, Hıristiyanlık doğrultusunda yaşanılsa da bir sözleşmedir; bu anlayış evliliği medeni hukuk kapsamına sokar ve sonuçta bazı durumlarda boşanma kabul edilebilir (zina, imanda farklılık). Trento Konsili ise evliliğin kutsal niteliğini ve bozulamayacağını teyit eder. Bu görüş farklılığının büyük sonuçları olacaktır; zamanla Protestan memleketlerde boşanma tarafların karşılıklı anlaşmaları durumunda da kabul edilir hale gelecek ve dini nikâhın yanında belediye nikâhı da mümkün olacaktır (örneğin Hollanda'da 1580'den itibaren). Katolik memleketlerde boşanmanın ve belediye nikâhının kanunca kabulü ancak Fransız İhtilalinin getirdiği kırılmadan sonra gerçekleşecektir.

Evlilik: sözleşme mi kutsal bağ mı?

Protestanlar arasında ısrarlı bir şekilde poligami fikri de dolaşır, ama sadece hareketin en radikal ve egzantrik unsurları tarafından uygulanır (örneğin 1534-1535 yılları arasındaki Münster kuşatması sırasında Anabaptistlerce). Reformcu ve Katolikleri çok farklı duruşlara sevk edecek bir diğer anlayış farkı da, Katolikler bekâreti en üst değer sayan ortaçağ anlayışına bağlı kalırken, Protestanların en üst değer olarak Hıristiyan evliliğini kabul etmeleridir (*holy matrimony*); bu yeni anlayışın meyveleri, din savaşları, cadı avı, karşılıklı hoşgörüsüzlük ve şüphe ikliminin sona ermesiyle, 17. yüzyıl sonuyla 18. yüzyılın başında İngiltere'de taraflar arasındaki sevgiye ve hür iradeyle alınan karara dayanan modern ailenin doğuşuyla elde edilecektir.

Poligami

Ataerkil Yönlerin Gelişmesi

Genelde, 16. yüzyıl ailesi dini ve siyasi değişimlerin dalgası üzerinde otoriter yönde gelişen bir organizasyon olarak tanımlanabilir ve bu bağlamda koca ve baba figürü özellikle önemli bir konum kazanır. Seküler ve dini otoritelerin evlilik üzerinde uyguladığı kontrolün aile içine de etkileri olur ve sonuçta katı bir hiyerarşinin kurulmasını teşvik eder; aile organizasyonu içinde zaten var olan ataerkillik unsurları gelişip büyür veya diğer bir deyişle organize olup yapılanırlar. Protestanlar nezdinde aile reisi aile içinde dini otorite konumuna gelir, ama baba ve kocanın siyasi rolünü dışarıdan temellendiren sadece Reformcular ve Katolikler değildir.

Hiyerarşi

Bu dönem, devletlerin giderek güçlendiği ve mutlakiyetçi devletlerin giderek oluştuğu dönemdir; otoriter devlet ve ataerkil aile karşılıklı olarak birbirlerini meşrulaştırırlar. Mutlak hükümdar otoriter babanın sembolik işlevlerini yüklenir ve aile reisi mutlak hükümdar işlevlerini ve temel hücre olarak görülen ailenin içinde otorite fikrinin temsilciliğini üstlenir. Fransa'da mutlakiyetçiliğin teorisyeni Jean Bodin (1530-1596), babalara çocukları üzerinde hayat ve ölüm hakkını iade etmeyi savunma noktasına gelir. Bu kadar aşırı olmasa da, Pierre Ayrault ve Guillaume du Vair gibi zamanın diğer hukukçuları da buna benzer tavırlar alırlar. Zaten cadı avının, din savaşlarının, iç mücadelelerle dengesiz ve şiddet düşkünü bir toplumun devamlı çatışmalarının hüküm sürdüğü genel iklim her durumda otoriter çözümlerin üstünlüğünü teşvik eder.

Otoriter çözüm

Çocukların eğitimi giderek sevgi temelli değil de saygı temelli yönde gelişmeye başlar; bu çeşit eğitimin ana fikri, eğitimle gençlerin iradesini ebeveyne ve üstlere itaat edecek şekilde bükmek gerektiğidir. Bu noktada, sadece seçkin sınıflar, azınlıklar ve diğer sınırlı çevrelerle ilgili olmasına rağmen hümanizmin eğitim anlayış ve tecrübelerinde bedensel cezaların yasaklandığını hatırlamak doğru olacaktır. Bu yüzyıl boyunca, İtalya'da Stefano Guazzo (1530-1593), İngiltere'de *Ütopya*'nın yazarı Thomas More (1478-1535) ve Rotterdamlı Erasmus (1467?-1536) çocukların kırbaçlanmasına karşı çıkan çok değerli sayfalar yazarlar. Hümanistler yüzyılın ilk yarısı boyunca sevgi üzerine dayalı bir eğitim savunurlar ve uygulamaya çalışırlar, üstelik yüzyılın ikinci yarısında vazgeçilecek olan, kadınların klasik kültürle eğitilmelerinin lehinde olduklarını ilan ederler.

Kırbaçlamaya karşı

Bu çerçevede aykırı unsuru tam da hümanistler oluşturur. Modern ailenin bazı unsurlarının hümanistlerin görüş ve uygulamalarında zaten var olduğunu ifade etmek, gerçeği fazla zorlamayacaktır (asil kadınların klasik kültürle eğitimine eğilim, çocuklara karşı baskıcı değil de sevgi temelli yaklaşımın tercihi). Ancak bu aykırı unsur giderek

Hümanizm ve ciddiyet

söner; hümanist tecrübenin kemikleşmesi ve İtalya'da yarımadanın vahim yapısal eksiklikleriyle birleşen, hem Reformun hem de Karşı-Reformun hoşgörüsüzlüğü karşısında gerilemesi, seçkinci de olsa dinamik bir durumdan durağanlığa ve gerilemeye geçişe neden olur. Hümanizm tabii ki kaybolmayacak, Tasso (1544-1595), Galilei (1564-1642) ve Calderón'un (1600-1681) eğitim gördüğü Cizvit kolejlerinde en azından kısmen yaşayacaktır, ama hümanizmin hiçbir zaman gerçekleşmeyecek belirsiz "mükemmel arkadaşlık modeli" ütopyasının bizi kandırabilmesi ancak iki yüzyıl sonra olacaktır.

Bkz. Din Devrimi, s. 181; Katolik Reformu ve Karşı-Reform, s. 192; Kadınlar, s. 288

Yemek

Alberto Capatti

16. yüzyıl boyunca İtalyan mutfağı, tabakların sunumu ve servis tarzıyla Avrupa sarayları için bir referans noktasıdır. Yemekler ve ziyafetler için yazılan tarif ve menü derlemeleri bunu teyit eder. Baharat ve özellikle de şeker önemli rol oynamaya devam eder. Zengin ziyafetlere ek olarak, mütevazı ama kaliteli gıdalar ve çok çeşitli şaraplar sunulur.

İtalyan Modeli

16. yüzyılın Avrupa'sında, yemek kültürü özellikle beyleri, prensleri, papaları ve büyük tüccarları ilgilendirir. Bu konuda, elimizde birçok gözlem ve epeyce yemek tarif derlemesi vardır. İtalya, Doğuyla baharat, Akdeniz havzasında da şarap ticareti yaptığından ve masaları süslemek için kullanılan cam ve gümüş eşyayla ipek kumaş üreticilerine sahip olduğundan bu alanda başroldedir. Egzotik gıda maddeleri arasında, şeker kamışından elde edilen şekerin çok önemli bir yeri vardır ve şekerin ziyafetin her aşamasında bol bol kullanılması zenginlik ve bonkörlük alametidir. Şeker kullanımı, *gnocchi*, *tortelletti* ve *tagliatelli* gibi hemen hemen bütün hamur işlerine uzanır. İtalyan sarayları, Paris'ten

Bartolomeo Platina

Londra'ya Kuzeyin bütün sarayları için emsal oluşturur. Bütün yemek tarifi derlemeleri arasında en meşhuru, 15. yüzyılda en büyük papalık aşçısı olan Martino Usta'nın öğretisini yazan ve bu öğretiye gıda malzemelerinin ve yemeklerin diyetetik analizini ekleyen Bartolomeo Platina'nın (1421-1481) *De honesta voluptate et valetudine* [*Hakiki Tat ve Sıhhat*] isimli eseridir. Bu eser Fransa'da *Le Platine en françois* (1509), Almanya'da *Von allen Speisen und Gerichten* ve 1530'da Strasburg'da *Durch den hochgelehrten und erfarnen Platinam, Babst Pii des II Hoffmeyster* gibi çeşitli derlemelerde yayımlanır.

Saray ziyafeti

Saray ziyafeti Rönesans İtalyan mutfağının en tanıdık yüzüdür. Zamanın gözlemleri, raporlar, protokol tarifleri, ustaların veya memurların topladığı veya önerdiği menüler ve hatta fresklerle tablolar, yemeği hazırlama ve sunma sanatına şahitlik eder. Ziyafet, her birinde en az oniki ayrı yemek çeşidi olup hepsi aynı anda masaya dizilen, dört ila yedi servisten oluşur; birincisinde salatalar, salamlar, pastalar, sonra etli makarna börekleri, peynirler, taze ve şekerlenmiş meyveler ve en sonda simitler ve ayva ezmeleri olup bunlar soğuktur ve bunlara "kilerden" denir, öte yandan "mutfaktan" denen sıcak servisler yemeğin ortalarında yenir, bunların arasında makarna çeşitleri, omletler, çeşitli şekillerde pişmiş etler (veya balıklar) ve aralarında jöleler ve süt tatlıları vardır ve sonunda balık tava veya fırında et gelir. Şarap servisi –en sevilen çeşitleri *malvasia*, *trebbiano* ve *moscatello*'dur– istek üzerine yapılır. Servis araları müzik, dans veya doğaçlama komikliklerle şenlendirilir. Sunum özene ve günün önemine bağlıdır ve uşakların kadife üniformalarından masayı süsleyen ipek kumaşlara ve aşçıların yarattığı her türden şeker heykellerine kadar uzanır.

Yemek Tarifi Derlemeleri

Kitap ve derlemeleri yazanlar, ziyafeti düzenleyenler değil, etlerin kesilip servis edilmesine nezaret edenler (*trincianti*) veya mutfaklarla yemek odasını yönetenlerdir (*scalchi).* 15. yüzyılın mirası çok güçlüdür ve 1517 tarihli *Opera nova* [*Yeni Eser*] veya *Epulario* [*Ziyafetler*] Martino Usta'nın eseri yeniden sunulur. Ferrara'da Cristoforo di Messisbugo'nun yazdığı, Este Hanedanının hayat tarzından gözlemler ve menü önerileriyle yemek tarifleri içeren *Banchetti e composizioni di vivande* [*Ziyafetler ve Yemek Sunumları*] 1549'daki ölümünden sonra yayımlanır. Onun vârisi 1584'te Ferrara'da yazdığı bir eserle Giovan Battista Rossetti'dir; yazdığı eser büyük veya olağan günler için menü önerileri ve ana malzemesine göre sınıflandırılmış yemekler içerir. Ancak 16. yüzyılın en büyük yemek kitabı yazarı, ustalığını en prestijli ve kozmopolit saray olan Roma sarayında yapmıştır. Papa V. Pius'un gizli aşçısı unvanıyla Bartolomeo Scappi 1570'de belli başlı devletlerin yemek tariflerini kaydedip İtalyan tarzını belirleyecek ve incelikleriyle değişik ziyafet tarzlarını tanımlayacak *Opera*

[*Eser*] derlemesini yazar. Memurlara veya kardinallere servis, belirli ritüellerle bağlantılı yemekler, mevsimlik yemekler, nekahat halindeki kişiler için gıdalar dahil olmak üzere bütün gıda gereksinimleri ele alınıp çözülür. *Opera* yemek kitabı, *Ein neues Kochbuch*'un (1581) [*Yeni Bir Yemek Kitabı*] yazarı Marx Rumpolt'tan, birçok yemek tarifinin derlendiği ve çevrildiği *Libro del arte de cozina*'nın [*Yemek Sanatının Kitabı*] (1599) yazarı Diego Granado'ya kadar birçok yabancı aşçıya ilham kaynağı olur.

Saray yemeklerinin tarif derlemelerinde yolculuk edenler sadece baharatlar değildir: peynirler ve salacca meyveleri, tüketildikleri yerden sıklıkla epey uzakta olan üretim yerleriyle beraber zikredilirler. Şaraplar, fıçılarını uzak memleketlerin mahzenlerine sevk eden bir bilginin ve ticaretin öznesidir. Şaraplar içilir veya süt jölelerinden Fransızların soslarına, mutfakta kullanılır. Şıra, ekşi şarap ve sirke yemeğe tat katmada ve gıdaları saklamada kilit rol oynar. Enoloji yazarlığının atası olan Sante Lancerio damak tadına meraklı olan Papa III. Paulus'a, kökenleri, nakilleri ve tatları hakkında gözlemlerini de katıp, başta İtalyan şarapları olmak üzere şaraplar hakkında bir mektup yazar. En önemli eser doktor ve filozof Andrea Bacci'nin 1597'de Roma'da derleyip yayımladığı *De naturali vinorum historia* [*Şarapların Doğal Tarihine Dair*] adlı eserdir. Bu eser sadece İtalya, İspanya, Fransa ve Ren Vadisinin değil, Macaristan'dan Portekiz'e uzak diyarların şaraplarının da tarif edildiği ansiklopedik bir derlemedir.

Sante Lancerio ve Andrea Bacci

Yerel Yemekler

Şarap hem ihraç edilen hem de yerinde tüketilen bir üründür ve de gıda maddelerini hem yakından hem uzaktan elde eden bir beslenme rejimine işaret eder. Sarayların haricinde, günlük yiyecek taze üretilen gıdalara dayanır ve doyurulacak insanlar ne kadar fakirse, gıdalar da o kadar yakında üretilir: örneğin evde yetiştirilen domuz, tarladan tahıllar ve sebzeler. Yukarıda adı geçen eserler yerel ürünlerin sınıflandırmasını da içerir. Bartolomeo Scappi, zeytinyağının kalitesini belirlemede ve "her çeşit salamı" tanımada yarayacak kesin talimatlar verir. Ortensio Lando'nun (1553) *Commentario delle più notabili & mostruose cose d'Italia, & altri luoghi...* [*İtalya ve Diğer Yerlerin Belli Başlı ve En Korkunç Şeylerinin Anlatımı*] adlı eseri, bütün "spesiyalitelerin" bir derlemesi ve yenip içilen şeylerin ve bunları bulanların kısa bir kataloğudur. Bu eser, eskiye olan tutkuyu tatmin eden, mutfakta da eski veya efsanevi mucitler bulma takıntılı ve İtalya'nın nefis servetini anlatan bir yazarın neşeli bir eseridir. Güneyden kuzeye İtalya'yı kateden yolculuğunda, her şehir ve her kasaba kaliteli yiyecek sunar: "Salam üretiminde ve otlarla, meyvelerin ve köklerin hazırlanmasında tek usta olan muhte-

Tadın coğrafyası

şem Ferrara şehri hakkında ne diyebilirim?" der ve Modena sosisleri, Reggio ayva ezmesi ve Piacenza'nın sarımsaklı *gnocchi*'leriyle devam eder. Büyük şehirler ya bir ürünle (Floransa'nın *marzolini* peynirleri) veya başta Venedik'in Girit malvasia şarapları ve Schiavonia balık pazarları olmak üzere büyük bir pazarla tanıtılır. Ortensio Lando'nun envanteri kitaplar ve seyahatnameler yardımıyla, Avrupa'da yolların ulaştığı bütün noktalara uzatılabilir. Bordeaux bölgesinde doğan Fransız filozof Michel de Montaigne (1533-1592), İsviçre'den geçerek Paris'ten Roma'ya yaptığı bir yolculuğunda, geçtiği yerlerin ekmek, şarap ve su çeşitliliğini ve özellikle yerel âdetlerle yemek alışkanlıklarını anlatır. Notları aracılığıyla saraylarından ve kendi Fransa'sından daha fakir ve mütevazı, farklı bir İtalya'nın varlığından haberdar oluruz.

Bkz. İklim ve Doğal Ortam, s. 54; Asilzade Sınıfı, s. 235; Köylüler, s. 243; Üst Kültür ve Popüler Kültür, s. 272

Kamusal Alan

Laura Barletta

16. yüzyılda Rönesans bayramlarının gelişimi zirveye ulaşır. Bayram organizasyonunun merkezi iktidarca üstlenilmesi, bazı gruplara ait olan imtiyazların kaldırılması ve kişisel katılımdaki isyan potansiyelinin zayıflatılması, seküler gösterilerin dini gösterilerden, saray kutlamalarının da halkın tamamının katıldığı kutlamalardan ayrılması, 16. yüzyıl törensel hayatının en önemli özelliklerini oluşturur.

Bayramlar

Modern çağın başlarında, kamusal alanda, yani ritüellere bağlı ve okuma yazma oranının düşük olduğu bir toplumda sosyal ilişkilerin tezahüründe büyük rol oynayan işaretler toplamı ve gruplar, kesimler ve çeşitli iktidarlar arasında elzem bir iletişim aracı oluşturan alanda birtakım değişimler gerçekleşir. Bu sembolik sistem bağlamında bayramlar, müzikten şiire, resme, heykele,

mimariye ve de dansla sahne performansına, onu oluşturan unsurların karmaşıklığı içinde, toplumun 15 ile 16. yüzyıllar arasında değişimini en iyi şekilde kaydeden elzem bir andır. Bayramlar yazılı veya sözlü ifadeden veya salt ikonografiden de fazla, çok yönlü hatta müphem mesajlara atıfta bulunmayı, onları önermeyi ve nakletmeyi mümkün kılar. Hatta tam da modern çağdan itibaren, gösteriler giderek daha değişik sosyal unsurlara farklı mesajlar gönderebilecek şekilde programlanır ve seyircinin kesimine, yaşına, cinsiyetine, kültürüne ve siyasi inanışlarına göre farklı şekilde algılanmasını belirginleştirir. Üstelik bayramların dili özellikle toplumun derin değişikliklere tabi olduğu zamanlarda çarpık bir şekilde yorumlanabilir ve bu yanlış anlamalar anlamlı ipuçları bile olabilir. Ancak toplamda sembolizm büyük çapta anlaşılır ve hem yerel sakinler hem de kendilerine memleketin zengin, düzenli, güçlü ve mutlu bir imajı sunulmak istenen yabancılar tarafından doğru olarak anlaşılan çok yönlü bir iletişim sistemi ortaya çıkarır.

Komünikasyon sistemi

Bayramlarda bir toplumun kimliği gerekirse tarihi özetlenerek yüceltilir, liderin yaptıkları anlatılır veya önemli bir misafire değer verildiği gösterilir (1547'de III. Henri'nin Polonya'dan dönüp Venedik'e girişi esnasında Huguenotlara karşı savaşları canlandırılır), ittifaklar sahnelenir (belli bir bölgeye aidiyeti gösteren giysilerin giyilmesini hatırlamak yeterli olacaktır), hükümetin siyasi yönelimleri veya halkın bunları ve sosyal düzeni kabullenmesi veya reddetmesi ve dolayısıyla devletin sağlamlığı sahnelenir. Bunlara ek olarak, bayramlar sadece güç ilişkilerini değil, aynı zamanda toplumun duygu, arzu ve eğilimlerini de temsil edebilir ve bu şekilde gerçeklikle hasmane ve değişken ilişkilerin değerlendirilmesini mümkün kılar. Örneğin 1573'te gerçekleşen, Fransa kralı IX. Charles'ın (1550-1574) kardeşinin Polonya tahtına seçilmesini kutlamak için sarayda yapılan kutlamalarda, halka Caterina de' Medici'nin (1519-1589) üç oğlunun arasındaki uyum gösterilir; aslında bu uyum daha ziyade bir hedef ve dilek oluşturur, çünkü gerçeklik böyle bir şeyin olmadığını açıkça gösterir. Şartlar ne kadar kötü olursa olsun, hayırlı bir etki yaratacağı ümidiyle kutlamalarda olumlu tahminlere büyük yer verilir. 1581'de Joyeuse Dükü ile Kraliçe Louise de Lorraine'in kız kardeşi arasında gerçekleşen nikâhın kutlamaları sırasında III. Henri böyle bir amaçla bir güneşle temsil edilir; Fransız Hanedanının sembolleri, tam da monarşi çok zor bir dönemden geçerken her şeye hâkim durumda gösterilir.

Anlamların sahnelenmesi

Üstelik bayramlar yeni bağlar üretir, bilinçli bir şekilde iktidar aracı olarak kullanılır ve bayramlar bazı kesimlerin çıkarlarıyla ilgili taleplerin açıkça yöneticilere iletilme zamanıdır. Bu şekilde hükümdara altın çağı, barışı ve bolluğu geri getirebilecek tek kişi olarak –üstü kapalı olarak kendisine halkının refahını sağlama görevi hatırlatılarak– çağrı yapılır ve gerektikçe onun sahip

olması beklenilen meziyetler ifade edilir; bunlar genelde adil olma, güç, ihtiyat ve mutedil olmaktır. Örneğin VIII. Charles'ın (1470-1498) 1485'te Rouen'e girişi sırasında tahtının altında *conseil royal* (kral konseyi), *haut vouloir* (cesaret), *amour populaire* (halk sevgisi), *libéralité* (bonkörlük), *espérance* (ümit) ve *sapience* (bilgelik) yazar. Çözüm talepleri genel konularla sınırlı olmaz, sıklıkla V. Carlos'un (1500-1558) 1515'te Bruges'e girerken çözmesi beklenen, bu şehrin Anvers'e göre önem kaybı problemi gibi spesifik problemleri de kapsar.

Alegori ve ritüel

Ortaçağdan Modern Çağa

Rönesans bayramları, siyasi olayların kutlanmasını geçmişin halk bayramlarıyla çakıştırma geleneğini devam ettirir ve özellikle de ortaçağın muhteşem girişler, şövalye turnuvaları, maskeli balolar ve saray baloları geleneğini yaşatırlar. Ancak 14. yüzyıla kadar hükümdarların şehre girişi rahiplerin, eşrafın, burjuvaların ve lonca temsilcilerinin onları şehrin girişinde karşılayıp kendilerine şehir merkezine kadar refakat etmesinden ibaretken, 15 ile 16. yüzyıllar arasında bu olay, kralın kutsallığının, Hanedan mensubiyetinin, meşruiyetinin ve erdemlerinin altını giderek daha çok çizmek ve onun halkın tamamıyla olan doğrudan bağını göstermek için dini ve daha sonra seküler sahneler içeren muhteşem gösteriler halini alır.

Hükümdarın muhteşem girişi

Turnuvalarda, şövalyelerin sahip olması gereken muharebe becerilerine, cesaretine ve şeref anlayışına en üst derecede sahip olan kralın feodal bey olarak özel durumu gösterilirken, asillerin giderek saray memurlarına dönüştürülmesinin sonucunda, turnuvalara aristokrasiyi dizginleme amacıyla şövalyelik ideallerinin yüceltilmesi eklenir ve bu durum, şövalye gösterişinin turnuvanın yerine konmasıyla gösteri unsurunun baskın çıkmasıyla sonuçlanır. Danslar ve diğer gösteriler aynı yönde gelişir. Örneğin 1539'da I. Cosimo de' Medici (1519-1574) evlenmek için gelen Toledolu Eleanor'un girişi için Floransa'da düzenlenen gösteriler diğer kutlama unsurlarına göre hâlâ diğer bayram biçimlerini tamamlayıcı, ayrı unsurlarken, yüzyılın sonlarına doğru 1589'da Lorraine Dükü Büyük III. Charles'ın kızı Christine'in Floransa'ya girişi onuruna düzenlenen temsil özerk bir sanatsal değer edinir ve bu arada fon ve kulisler içeren sahne ortaya çıkmaya başlar, ama gösteriler için özel bir salon henüz yoktur. Resmigeçitten, odak noktası prensin durduğu yer olan derinlikli sabit sahneli tiyatro gösterisine geçiş yeni güç ilişkilerini yansıtır. Fransa kralı IX. Charles'ın kardeşi Valoislı III. Henri'nin Polonya krallığına seçilişinden sonra Polonya büyükelçilerinin Fransız sarayına kabul edildikleri 1573'te olduğu gibi, hükümdarın ailesi sıklıkla temsillere katılır; Ana Kraliçe Caterina de' Medici'nin düzenlediği balo esnasında, ara-

Bayram ve tiyatro

larında Valoislı Marguerite'in de (1552-1615) olduğu on altı saray hanımı Fransız eyaletlerini temsil ederler. Daha nadiren hükümdarın kendi katılır ve böylece hem başseyirci hem de saray mensubu rollerini oynar, bu şekilde bayramlarda kadim bir antropolojik veri oluşturan tersine ritüel gerçekleşir.

Devletin merkezileşmesi yerel gücün azalmasına neden oldukça, saray kamu ritüelinin dayanak noktası halini alır ve bayramlar esas itibariyle prenslerin politikalarını destekleyen propagandanın aracı, yani güç ve ihtişamlarını sergileyecek ve bütün muhalefeti alt edecek bir araç olur. V. Carlos'un krallığı boyunca düzenlenen bayramlarla şahsen ilgilenmesi ve onlara geçmişe göre daha fazla önem vermesi tesadüf değildir. Saray bayramı, gerçek memleketin prens tarafından kontrol edilmesine benzer şekilde, düzenli bir doğanın insan hâkimiyetine tabi olduğu ideal bir dünyayı temsil eder. Bayramın mükemmel ahengi aynı anda hem makrokozmun –örneğin Lorraineli Christine'in (1565-1637) 1589'da Floransa'ya girişi için düzenlenen ve hava, ateş, toprak ve suyu temsil eden dört ara sahne gibi– hem de siyasi ve sosyal düzenin imgesidir ve değişken ama esas itibariyle benzer sahneler yaratan dekorun yeniliği onu etkilemez. 16. yüzyıl bayramlarıyla ilgili belgeleri incelerken edinilen tekrar izlenimi buradan kaynaklanır.

Bayram ve propaganda

Törenlerin yorumlanması, amblem ve kahramanlık kitapları ve özellikle Lilio Gregorio Giraldi'nin *De deis gentium varia et multiplex historia* (1548) [*Milletlerin Tanrılarına ve Karmaşık Tarihlerine Dair*], Natale Conti'nin *Mythologiae* (1551) [*Mitoloji*], Vincenzo Cartari'nin *Le imagini colla sposizione degli dei degli antichi* (1556) [*Eskilerin Tanrılarını Tasvir Eden İmgeler*] ve Cesare Ripa'nın *Iconologia* (1593) [*İkonoloji*] gibi mitoloji sözlükleri sayesinde kolaylaşır. Bu mitoloji bilgisine dayanarak, prensler tanrı şeklinde tasvir edilir (örneğin II. Henri sıklıkla Galyalıların Hercules'i gibi temsil edilir). Bu şekilde bayramlar, krallığa başlangıç kutsaması halini alır, ama incelikleri sadece kültürlü kişilerce anlaşılabilir. Öte yandan, dikkatli bir kültürel incelik ve yeni bir otokontrole eğilim, seçkin sınıflarla halk arasındaki farkı giderek büyütür ve bayramlar, saray içinde gerçekleşen olaylar ve halkın katılımına izin verilen anlar diye ikiye ayrılmaya başlanır: Halkın katılabildiği olayların arasında, hayvan güreşleri ve futbol maçları gibi en popüler olanları, giderek sadece sade halk için düzenlenmeye başlanır.

Amblemler ve edebiyat

Rönesansta prensin kutsallaştırılması süreci yoğunlaşır: 1515'te V. Carlos'un Bruges'e girişi esnasında şehir Kudüs'müş gibi takdim edilirken, sakinleri seçilmiş millete, V. Carlos da İsa'ya benzetilir. Ancak artık Hanedan meşruiyeti aynı zamanda Roma geleneğine de dayanır; 1501'de Alfonso d'Este'nin Lucrezia Borgia'yla (1480-1515) Roma'daki nikâhında bile Julius Caesar'ın, Aemilius Paullus'un ve Scipio Africanus'un zaferleri çağrıştırılır. Geleneğin icadı bütün Hanedanlar için şarttır, ama Mediciler gibi yeni iktida-

ra gelmiş olanlar için elzemdir. Mediciler, Napoli Kral Naibinin kızı Toledolu Eleonora'nın Prato'ya muhteşem girişi esnasında sadece Kara Çeteli Giovanni'nin (1498-1526) kahramanlıklarını gösteren resimler sergilemişken, 1565'te İmparator II. Maximilian'ın kız kardeşi Avusturya Hanedanından Johanna'nın Floransa'ya girişi esnasında çok daha muhteşem süslemeler gerçekleştirirler ve bu bağlamda zafer taklarından birisi Dük Cosimo'nun Hanedanına adanır. Daha sonra, çok anlamlı bir tırmanış çerçevesinde Fransız Christine'in 1589'da girişi esnasında, Floransa'nın Augustus, Antonius ve Lepidus *triumvirliği* [*üçlü yönetim*] tarafından kuruluşu, Charlemagne [*Şarlman*] tarafından yeniden kuruluşu ve Medici Hanedanının yeni çağı açışı sahnelenir. Bu kutlama esnasında, Cosimo'nun taçlandırdığı Toscana'nın tasviri, Medici Hanedanının evlilik bağlarına, Floransalı papalar X. Leo ve VII. Clemens'e ve gelinin Caterina de' Medici'nin soyundan gelmesine atıflar tamamen aşikârdır.

Gelenek icadı

Gösterilerin ihtişamının artışı, tiyatroda makine ve aygıtların kullanılmasını mümkün kılan mühendislik ve fizik başta olmak üzere, teknik ve bilimdeki ilerlemelerin de sonucudur. Prensle, hizmetine giren şairler, mimarlar, ressamlar, heykeltıraşlar ve koreograflar arasında kurulan yeni ilişki de buna etki eder. Kutlamaların düzenlenmesinde çalışanlar meşhur kişilerdir: 1574'te III. Henri'nin Venedik'e girişi kutlaması süslemelerinde çalışan Tintoretto, Veronese ve Palladio'yu veya Leonardo da Vinci, Borghini, Vasari, Torquato Tasso, Pierre Ronsard ve müzisyenlerden John Dowland veya Claudio Monteverdi'yi hatırlamak yeterli olacaktır. 1589'da Floransa'da yapılan kutlamaların Agostino Carracci, Epifanio d'Alfiano ve Orazio Scarabelli tarafından yapılmış gravürleri ve bu kutlamaların süslemelerini tarif eden ve bunları yorumlayıp organizatörlerinin niyetlerini ayrıntılarıyla açıklayan sayısız yayın örneklerinde olduğu gibi, prenslerin yaptıklarını ve iyiliklerini ileriki nesiller için kaydeden eserlerde büyük artış olur.

Tiyatro teknolojisi

Saray gösterilerinin ve burada sergilenen ihtişamın önemi o kadar büyüktür ki, mali kaynaklar tükendiğinde bile bunlar sona ermez; tam tersi, kutlamalar kredi bulma yolu sayılır. Üstelik bir yandan Rönesansta ihtişam bir krallık meziyeti halini alır, öte yandan kutlamalara öğretici bir işlev atfedilir ve bu da bunlar için harcanan büyük meblağları haklı kılar.

Gerekli bir gayret

Direnç

Ancak devletin merkezileşmesi, kutlama gösterileri konusunda da çeşitli güç merkezleriyle ihtilaf yaratır; bir yandan aristokratlar, loncalar ve yerel yöneticiler gibi kendi aralarında rekabet halinde olan seküler güçler, öte yandan da kendi güçlerini yücelten ve seçkin sınıflarla halkın olurunu elde etmeye çalı-

şan dini güçler vardır. Merkezi gücün, bayram yönetimini ele almasına karşı en başarılı direnişi gerçekleştiren Kilisedir. Bunu, müminlerin günlük hayatlarına kılcal şekilde nüfuz edebilen yapısı ve başta önemli insanların cenazelerinde olmak üzere, giderek artan ihtişamla karşılanan ölümün kaçınılmaz olarak fani hayata galebe çalması sayesinde becerir.

Saray gibi, Kilise de halk âdetlerinden uzaklaşır. O kadar ki, Karnaval gibi, kendi içinde kurulu düzeni bozucu potansiyeli olsa bile ortaçağda Katedral meclisleri tarafından bile kutlanan bayramlar reddedilir. Böylece, taht ve sunak, aristokratların, loncaların ve yabancı topluluklarının katkılarıyla, bayramlara kişisel katılımın doğallığına engel olma ve bayramları siyasi ve dini iktidara bağlı akademi ve cemiyetlerin kontrolüne bağlama hususlarında birleşirler. Almanya'da, Nürnberg'de olanlar bu açıdan tipik bir örnek oluşturur. 1469'da başlamak üzere şehrin otoritesi, geleneğe uyarak giysilerini ters giyenlere, yüzüne maske takanlara, yiyecek isteyen, çatapat patlatan ve kül veya pislik fırlatanlara para cezası dayatır. Buna ek olarak, yüzyıl boyunca belli başlı ailelerin maske geçitlerindeki varlığının görünürlüğü artar ve 1475'te topluluğu temsilen bir arabanın eklenmesi kişisel inisiyatifin elindeki alanı daraltır. Daha sonraları, 16. yüzyılın başlarından itibaren şeytanın arabadaki varlığı, dünyevi düzensizlik âlemi ile dini düzen âlemi arasındaki katı ayrılığı tescil eder. Ve Türk giysili yün tüccarlarının arabanın muhafızlarına saldırması ve arabanın ele geçirilmesi, çok iyi bilinen bir düşmanla bildik bir çatışmanın canlandırılışının ötesinde, geleneksel olarak bayramı düzenlemekle görevlendirilen gruplarla şehrin ileri gelenleri arasında var olan gerilimi açık bir şekilde gösterir. Ve sonunda 1539'da üst sınıf bazı kişiler arabadaki şeytan ve deli figürleri arasına şehrin dini lideri Andreas Osiander'in bir temsilini yerleştirince şehir konseyi geçidi yasaklar ve geçit bir daha gerçekleşmez. Dolayısıyla, 16. yüzyılda bayramların merkezi iktidarın himayesine devri ve bayramların isyan potansiyelinin azaltılışı, her ne kadar değişik bağlamlardan dolayı aynı anda gerçekleşmese de, sadece monarşi ve prensliklere değil, diğer bütün devlet organlarına da ortaktır. Dekorun tarzına ve ortaçağ formlarından tam anlamıyla Rönesans formlarına geçişe gelince, Floransa hep öncü konumdadır, İngiltere ve İskoçya gibi o zamanlar kenarda kalmış bölgeler ise bu noktaya sadece bir sonraki yüzyılda varacaklardır. Bu gelişmelerle aynı zamanda, seküler gösterilerin dini gösterilerden ve saray bayramlarının halkın tamamının katılımı istenen bayramlardan ayrışması her yerde devam eder; üstelik modern çağda tam olarak halk bayramı olan bayramların kenara itilmesinin ve meydan kutlamalarının giderek ticarileşmesinin ana hatları belirmeye başlar.

Bayramların kontrollü yönetimi

Bkz. Simgesellik, s. 610; Buontalenti'den Scamozzi'ye Tiyatro ve Antikçağa Dair Tefekkür, s. 926; Prensin Koreografisi, s. 932; Saray Dansı, s. 1094

Moda ve İç Dekorasyonu

Marcella Campanelli

İtalya Avrupa'nın tamamına ihraç edilen modellerinin şıklığı sayesinde giysi sektöründe hâkim bir konuma gelir. Benzer şekilde mobilya üretimine de kendi tarzını dayatır; Avrupa'nın çeşitli bölgeleri arasındaki ev tiplerindeki farklılıklara rağmen mobilya zevkleri ve evin içindeki alanları kişiselleştirme zevki hâkim olmaya başlar.

Modanın Genel Özellikleri

Yüzyılın ilk elli yılı boyunca hatların ihtişamı ve günün ihtiyacına göre seçilen giysilerin çeşitliliği öne çıkar. Daha sonraları, Kilisenin hayatı ahlaki katılık temelli parametrelere göre düzenleme amacıyla Trento Konsili (1545-1563) sonrasında dayattığı kültür ve İspanyol etkisi modada hissedilir. Giysileri daha da muhteşem kılan koyu renkler bu durumdan kaynaklanır.

Lükse ve gereksiz harcamalara engel olmak amacıyla çıkarılan kanunları ciddiye almayan aristokrasi ve kentsel seçkin sınıflar, değerli ve işlemeli kumaşlardan bol miktarda kullanarak ve hatta böyle kumaşları çocuklarının giysilerinde de kullanarak, ihtişam hususunda yarışırlar. Giderek daha sofistike zevkler, eldiven, mendil ve çoraplarda en gelişmiş ifadelerini bulur. Hem kadın hem erkek çorapları "*ad aco*"dur [*şiş işi*], yani örgüdür ve hızla bezden olanların yerini alırlar. Kürk kullanımı yaygınlaşır.

Yüzyılın başlarında kadınlar için şart olan unsurlar yüksek belli etekler, geniş dekolte, alçak dikişli kollar ve gömleği gösterecek şekilde omuzlarda ve kollarda açıklıktır.

Genel eğilimler

En önemli giysi olan elbise (veya *soprana*) süslü, astarlı ve genelde kalın kumaştandır. Belde dar olup, ayaklara doğru giderek genişler. Kollar ve genelde elbisenin kendisi, adından da anlaşılacağı üzere elbisenin altına giyilen iç etekliği ve büstiyeri gösterecek şekilde açıktır. Elbiselerin en yaygın çeşitleri pelerinli cübbe ve daha basit olup sadece elbisenin genişliğini artırmak için kullanılan *falda* denen etektir. Tahta veya metal çıtalar, sivri bir uç şeklinde göbeğe doğru uzanan kumaş büstiyeri destekler. *Robone* denen çok muhteşem ve yere kadar uzanan giysi, daha zengin kesimlere mensup kadınlar arasında yaygındır; keza *pianelle* denen nakışlı işlemeli, çift topuklu ve aşırı yüksekliklerinden dolayı sıklıkla desteksiz yürümeyi imkânsız kılan ayakkabılar böyledir. Yelpaze, küpe ve inci kolyeler

en popüler süslerdir. Almanya ve İngiltere'de, mücevher çerçeveli, boyna bir zincirle asılan minyatür portre modası yayılır. Fransa'da, boyu daha yüksek göstermek için alnın tıraş edilen kısmını kapatan bant yaygınlaşır.

Erkek giysileri

Modanın itici gücü olan İtalya'da, erkekler *lucco* denen, neredeyse topuklara kadar uzanan, genelde siyah olan, boynu fırfırlı, önü ve yanları açık, boğaz kısmı *ganghero* olarak adlandırılan klipslerle kapatılan cübbeler giyerler. Kışın, giyenin ekonomik durumuna göre kürk, kadife veya damasko kumaş astarı olur ve altına ceket giyilir. Yaz mevsiminde bunların yerine büyük ceketler veya zanaatkârlara özgü daha mütevazı ceketler olan *farsetto* giyilir. Yüzyılın başında büyük ceketlerin büyük dekoltesi vardır, ama lükse karşı kanunlar buna engel olur ve dekolte zamanla sadece gömleğin yakası görülecek kadar küçülür. Zenginler ve asiller *lucco* ile pelerini değişimli olarak kullanırlar ve pelerinin rengi giyenin devlet memuru olup olmamasına göre değişir. Evin mahremiyetinde geniş cübbeler (*palandrana* ve *zimarra*) kullanılır. İspanyol modasının etkisi sonucunda bacağın üst kısmını örten külot pantolonlar yaygınlaşır. İtalya'da varlıklı kesimler ipek veya kadife ayakkabı giyerken, başka yerlerde deri kullanılır. Fransa'da ayakkabılar geniş ve yuvarlakken, Almanya'da dar ve uzundur; bu da sanki Fransa'da bol, Almanya'da ise vücuda oturan giysiler giyme alışkanlığının bir devamıdır.

Mobilyanın Genel Özellikleri

Rönesans kültürünün neden olduğu derin değişikliklerin izinde, İtalya'da evlerin rahatlığı giderek öne çıkar. Evlerde mobilya denge parametrelerine ve mekânların nasıl bölündüğünü düzenleyen ölçülere göre dağıtılır. İtalyan saraylarında mimari ve mobilya, sahiplerinin konumunu gösterişli bir şekilde gösterecek nitelikte ihtişama eğilimlidir.

Avrupa'nın en yüksek talepli mobilya ve ev eşyasını üreten ustalar Toscana, Umbria ve Lazio bölgelerinde faaldir. En seçici ve kibar müşterilerin talebinde ceviz, köknar ve selvi mobilyalar meşenin yerini alır, kavak ve karaağaç ise sadece fakir evlerin mobilyaları için kullanılır. İtalyan mobilyasında işleme ve altın yaldız nadiren vardır, Alman ve Flaman mobilyalarında ise gotik geleneğe sadık marangozlar sert malzemeyi işlemeyi tercih ederler. İngiltere'de yüzyılın ikinci yarısında, gotik tarzla İtalyan tarzının etkileşiminden doğan, kaliteli ama epeyce ağır mobilyalar üreten "Elizabeth" tarzı baskındır.

Mobilya

Avrupa'nın birçok yerinde, ortamların karanlığıyla tezat oluşturmak için mobilya, tavanlar ve duvarlar genellikle çarpıcı renklerle boyanır, ama mobilyaların cilalanması ve verniklenmesi yüzyıl sonunu bulur. Döşemelerde grafit kaplamalı cilalı karolar kullanılmaya başlanırken, ahşap parkenin popülaritesi de yavaş yavaş artar. Her durumda, yerleri kışın samanla, yazın da ot ve çiçekle kaplama âdeti bütün yüzyıl boyunca devam eder.

Bu yüzyılda pencerelerde kullanılmaya başlanan beyaz camın çeşitli memleketlere yayılması düzenli bir şekilde gerçekleşmez. Dinlenmeye ayrılan ama birçok defa kabul odası olarak da kullanılan odaya özellikle özen gösterilir. Bu odada başköşe, basit ayaklar üzerinde duran yataklardan çeşitli yastık ve renkli örtülerle kaplanmış süslü sayvanlı yataklara kadar çeşitli biçimlerdeki yatağa ayrılmıştır. İç dekorasyon, dolap, masa, sandık veya kasa, yazı masası ve sıklıkla dua etmek için diz çökme desteğiyle tamamlanır.

Pencerelere cam

İtalyan, Fransız ve İngiliz saraylarında, sahibin dua, okuma ve hesap tutma yeri olarak küçük çalışma odaları yaygınlaşır. Sağlam ve kilitli kapıları olan böyle odalar masa ve sandalyeyle basit bir şekilde döşenmiştir, ama küçük tablolarla zengin bir şekilde süslenmiş ve duvarlarda farelerin ulaşamayacağı şekilde kitap saklamak için nişler vardır. Fransa'da böyle odalar genellikle evlerin mahfuz bir noktasında ama mümkünse sahibin odasının yanında bulunur. Daha az zengin kişilerin, stüdyo yerine şahsi eşyalarını yerleştirebileceği yazı masaları veya küçük sandıkları olur. Benzer işlevi, ahşap kaplı küçük mekânlar ve hem erkeklerin hem kadınların mahrem mekânı olan dolaplar yürütür ve mobilya şeklinde olması durumunda *stipo* adını alır. Bunlar özellikle Anvers'te üretilir ve hızla Avrupa'nın tamamında ve özellikle Fransa'da yayılır. En büyükleri İspanya'da üretilmiştir. İşçilikleri özenli, ağır fildişi kakmalı, mermer ve renkli cam süslemeli bu parçalar, Rönesans zevkinden barok zevkine geçişe işaret eder.

Köy evlerinde olduğu gibi, herkesin hayatı iç içe olunca, mekânları mahrem kılmak daha zor olur. Nitekim köy evleri sadece ailenin oturduğu yer değil, aynı zamanda hayvanların barındığı ve aletlerle gıda rezervlerinin saklandığı yerlerdir. Avrupa'nın tamamında ve özellikle Sicilya'da, en fakir ailelerin tek odayı iki bölüme ayırma âdeti devam eder: daha kenarda kalan kısım dinlenmeye, yola en yakın kısım ise yemeğin hazırlanmasına ve yenmesine ayrılır. Genelde mobilyaları fakirdir: birkaç tabure, bir bank, bazen masa olarak kullanılan bir fıçı ve dinlenme için saman bir yatak.

Özel mekânlar

Bkz. Asilzade Sınıfı, s. 235; Burjuva Sınıfları, s. 240; Süsleme Sanatlarının Aklanması, s. 801

ENCOLIA I

Felsefe

Giriş

Umberto Eco

Tarihin dönemlere ayrılışı, bilim alanlarına göre değişir. Güzel sanatlar alanında, Rönesans gibi bir kavram (her ne kadar bazı tarihçiler Rönesansın sonunu Rafaello'un ölüm yılı olan 1520'de görseler ve sonrasında manyerizmi başlatsalar da) 15. yüzyıl sanatının ve 16. yüzyılın büyük kısmını kapsadığı kesindir. Edebiyat alanında İtalyan olmayan bazı tarihçiler Rönesansı en azından Petrarca ve Boccaccio dönemi kadar eskiden başlatırlar. Felsefe alanında bazıları Hümanizm ve Rönesansı ortaçağ düşüncesine göre yeni bir bölüm olarak görürler. Ancak 15 ve 16. yüzyıllar arasında kesin bir sınır belirlemek mümkün olsa bile bu iki yüzyılın felsefesi arasında derin farklılıklar vardır.

15 ve 16. yüzyılların, ortaçağ ekollerinin felsefesine tepki yüzyılları olduğu kesindir, ancak genelde olduğu gibi burada da meseleye kazananlar açısından bakma sorunu vardır. Skolastik felsefe üniversitelerde hâkim olmaya devam eder ve haklı olarak, 17. yüzyılın neredeyse sonlarına kadar hafifsenmeyecek sonuçlarla teolojiyle mantık alanında üretmeye devam edecek olan reform sonrası skolastikten bahsedebiliriz (Suárez veya Molina gibilerini hatırlamak yeterli olacaktır).

15. yüzyıl hümanizmiyle o zamana kadar evrenin kenarına konumlandırılmış olan insanın, evrenin merkezi haline geldiği ifade edilebilir (Pico della Mirandola'nın *Orazione sulla dignità dell'uomo* [*İnsan Onuruna Dair Vaaz*] eserini hatırlamak yeterli olacaktır); gene 15. yüzyılda, üniversitelerde yapılan kutsal metin ve resmi teoloji metinleri yorumlarının yerine üniversite dışı ortamlarda Grek ve Şark metinlerinin taze ve hayret dolu bir yorumu gelir ve teolojinin yerine *humanae litterae* [*beşeri bilimler*] üstünlük kazanır. Bunun da aksi iddia edilemez.

Kilit geçişler

Ancak 15'ten 16. yüzyıla geçiş sırasında (kesin yıllar veya onyıllar olarak ifade edilemez) felsefi düşünce bazı derin değişimlere uğrar. 15. yüzyılda Aristoteles teolojisinin yerine Platon teolojisinin geldiğini ifade edebiliriz

(tarihsel bakımdan hangi pozisyonların "üstün" geldiğini göz önünde bulundurmak gerekir). İki yüzyıl arasındaki geçiş sırasında, felsefe tarihiyle doğrudan bağlantılı olmasalar da felsefi düşünceyi göz ardı edilemeyecek bazı değerlendirmeleri yapmaya zorlayan bazı olaylar gerçekleşir.

Bazı Tarihler

İşte felsefi olmayan birkaç tarih. Amerika'nın 1492'de keşfi Avrupa kültürünü yeni sorunlara ve yeni uygarlıklarla karşılaşmaya maruz bırakır; İber yarımadasının Araplardan kurtuluşu sonucunda Avrupa devletleri arasında yeni dengeler kurulur ve Yahudileri İspanya'da Araplardan alınan bölgelerden ihraç eden sürgün kararı, İbrani kültürünün ve özellikle de Kabala kültürünün Güney Avrupa'nın tamamına yayılmasına neden olur.

Copernicus'un *De revolutionibus orbium coelestium* [*Gökcisimlerinin Dönüşleri Üzerine*] adlı eserinin 1543'te yayımlanması geleneksel evren algısını altüst eder ve dünyayı evrenin kenarına yerleştirir; Galileo, Kepler ve Newton daha sonra gelecektir, ama bu eserin yüzyılın kültürü üzerindeki etkisi silinemez ve geri dönüş de olmaz.

Thomas More veya Rotterdamlı Erasmus gibi, yüzyılın felsefe tarihinin merkezinde konumlanan şahsiyetler, bizi hâlâ etkilemeye devam eden çığır açıcı bir harekete dahil olacaktır.

Reform

İki yüzyıl arasındaki geçiş aşamasında Avrupa devletlerinin kesin şekillerine ulaştığını ve bu devletlerin meşruiyeti veya yeni bir devlet kuramı için çağın en parlak zihinlerinden bazılarının uğraştığını eklemek yetecektir. İki ayrı siyaset anlayışı ifade eden Machiavelli veya Bodin nasıl değerlendirilirse değerlendirilsin, Avrupa'nın yeni siyasi durumunu açıklayacak iki ayrı kuramsal çözüm bulmak için uğraşırlar.

Bu yüzyıl ütopyalar yüzyılıdır: Thomas More'un *Ütopya*'sıyla başlar ve her ne kadar o zaman yayımlanmadıysa da, sonraki yüzyılın en başlarında yazılan Campanella'nın *La città del Sole* [*Güneşin Şehri*] adlı eseriyle sona erer. Geleceğin "şehrine" dair bu iki anlayış arasındaki farklar ne olursa olsun, bu eserler siyasi hayatın reformuna kafa yormak gerektiği fikrini ileri sürer ve her ikisi de feodal toplum anlayışının sona erdiğini teyit eder. Günümüzde bu "şehirlerin" her ikisinde de yaşamak istemeyeceğimiz veya zaten söylendiği üzere her ikisinin toplum servetinin ve sosyal görevlerin "komünist" ve otoriter bir bölüşümünü öngörüyor olması, bu yüzyıla henüz ulaşamayacağı bir şeyler atfetmek olacaktır.

Ütopya

Kesin olan bir şey varsa, o da her iki ütopyada eşyanın değişmez düzenini aşacak bir siyasi değişimi gerçekleştirmek iradesinin sergilendiğidir.

Daha önce de söylendiği üzere, hümanizm bir teolojinin yerine diğerini getirir ve 16. yüzyılda doğa konusunda yeni görüşler önerilir. Leonardo'nun

"felsefi" kişiliği ihmal edilmemelidir, çünkü teknik meselelere ilgi göstermenin (kuramsal faaliyetten ziyade resim uygulaması) yanı sıra olguların gözlemine önem verir. Pomponazzi'nin felsefesi ile Telesio veya Campanella'nın felsefesi arasında derin uçurumlar vardır, ancak hepsinde ruhla vücut arasındaki bağlantıya ve doğal hususlarda gözlemin önceliğine dikkat edilmeye başlanır.

Büyücülük "Gerçekçilik" Arasında

Vaktiyle 15. yüzyıl büyücülüğü olduğu gibi bir de 16. yüzyıl büyücülüğü vardır. Her iki durumda insanın tabiatın akışına etki etme kapasitesi kavramı ifade edilir, ama belki hümanizmde büyücülük doğa kanunlarıyla uyum içinde yaşama kuralıyken (Ficino'yu hatırlamak yeterli olacaktır), 16. yüzyılda doğal hususların düzenini değiştirmek, iyileştirmek ve geliştirmek için bir araç halini alır.

Ficino'nun büyücülüğü bizi düzgün bir doğayla uyumlu bir ilişkiye doğru sevk ederken, Bruno'nun büyücülüğü bizi âlemlerin sonsuzluğuna doğru yansıtır, evrenin tükenmez enginliğiyle içi içine sığmaz ve 17. yüzyılın astronomik ve metafizik çalkantılarının girizgâhıdır.

Bu arada, Bodin gibi krallık otoritesinin savunucusu siyasi düşünürlerde ve Montaigne gibi ferdiyetçi kuşkucularda bile sadece bir sonraki yüzyılda tam anlamıyla geliştirilecek olan bir hoşgörü görüşü gelişir. Ancak önceden, yeni başrol oyuncusu insanla evren arasında bir uyum kurulmaya çalışılırken, şimdi (örneğin Montaigne'in kuşkuculuğu veya Erasmus'un güleryüzlü dengesi) yeni durumda insan, evrenin sırrını çözen araçların geçici ve fani olduğunun bilinciyle, dünyayla tek başına karşı karşıya kalır; hatta Machiavelli veya Guicciardini gibi insan dünyaya karşı, teolojiden yoksun ve hayalciliği olmayan bir gerçekçilikle "pragmatik" bir şekilde hareket etmeye karar verir.

Bir metafor olarak Rönesans

16. yüzyıl filozoflarının bize çok uzak olduğu duygusuna kapılabiliriz ve bizi Pomponazzi veya Telesio'ya bağlayanın ne olduğunu merak edebiliriz. Ancak şimdiki halimize geldiysek bunu onların önceki çağlardan farklı düşünüldüğü yeni bir çağ açmış olmalarına borçluyuz. Bu bakımdan, sadece bir metafor bile olsa, "Rönesans" terimini kabul edebiliriz. Burada söz konusu olan gerçek bir yeniden doğuş olmayıp, eski duruşların ağır gelişimi bile olsa, karşılaştığımız durum, geçmişten kopuş ve dünyanın düzeninin değişmez olmadığına ve tıptan (Paracelsus) kutsal metinlere (Luther) bu düzeni değiştirmenin bize düştüğüne dair bir inanışın varlığıdır. Buna "Prometeusvari tavır" denmiştir. İyi veya kötü, olan budur.

Acımasız olma pahasına, 16. yüzyılın küstahlık derecesinde aşırı özgüvenli bir yüzyıl olmuş olduğunu ifade edebiliriz. Ancak iyi ve kötü taraflarıyla bizler bu yüzyılın vârisleriyiz ve bunu anlamak bizim için tevazu sınavı olacaktır.

Modernliğin Doğuşu

Bilimin Dirilişi

Luca Bianchi

Akabinde 15. yüzyılın bilimsel birikiminin Avrupa kültürünün bütünleyici ve belirleyici kısmı halini alıp "bilimsel rönesans [yeniden doğuş]" adını alan tarihsel sürecin yüzyıllar boyunca ifade edilmiş sayısız tarihsel ve felsefi yorumları, bu yeniden doğuş hareketini, bazı çelişkiler barındırsa bile güçlü bir kültürel geçiş dönemi olarak tanımlar.

"Yeniden Doğuş" mu, Bilimsel Duraklama mı?

20. yüzyılın ilk yarısında birçok bilim tarihçisi geç ortaçağda kozmoloji, fizik, astronomi, matematik, optik, tıp ve biyoloji alanlarında katedilen büyük ilerlemelere oranla, Rönesansın bir duraklama hatta bir gerileme olduğunu iddia ederler. Nitekim bu tarihçilere göre hümanizmin ortaya çıkışı araştırmanın odağını doğadan edebi sanatlara, sanata ve daha ziyade etik-siyasi hususlara ilgi duyan ve sıklıkla efsanelere, büyücülüğe ve Batıni olana fazlasıyla hassas bir felsefe tarzına kaydırır. George Boas, Eugene Garin, Paolo Rossi, Charles B. Schmitt ve Cesare Vasoli gibi biliminsanlarının yürüttüğü araştırmalar bu iddiayı kesin olarak yalanlamıştır.

Perspektifte bir değişim

Bu araştırmacılar sayesinde, 15. yüzyılın değil bir duraklama aşaması, bilimlerin gerçek anlamda bir "rönesansı" olduğunu biliyoruz. Bununla beraber, *scientia* [*bilim*] teriminin o dönemde birçok anlam kazandığını ve bu anlamların, anakronistik yaklaşımlardan kaçınarak, iki temel hususu da iyice göz

önünde bulundurarak incelenmesi gerektiğini öğrenmiş bulunuyoruz. Öncelikle, 15. yüzyılda *scientia* dendiğinde özellikle yürütüldükleri kültürel, kurumsal ve sosyal ortamların çeşitliliğinden dolayı kendi aralarında çok farklı olan entelektüel faaliyetlere atıfta bulunulur; bu ortamlar üniversiteler ve de sanatçıların atölyeleri, şantiyeler ve büyücülerle simyacıların laboratuarları; dini ve seküler okullar, bunlara ek olarak saraylar, akademiler, özel kütüphaneler ve hümanist çevrelerdir. Buna bağlı olarak, "pozitif bilimler" ve "pseudo bilimler" arasındaki fark gibi, modern ve çağdaş kültür bakımından belirleyici farklılıklar o dönemde henüz söz konusu değildir ve bunun sonucunda, astroloji, fal, fizyonomi, simya ve büyücülük gibi faaliyet dalları, birçok görüş ayrılığı çerçevesinde de olsa hâlâ "bilimler" arasına dahil edilir.

Scientia nedir?

Bu geçiş döneminin kazanım ve sınırları nasıl değerlendirilirse değerlendirilsin, Bartolomeu Dias, Christopher Columbus, Vasco da Gama ve diğer birçoklarının büyük coğrafi keşiflere giriştiği; Peuerbach ve Regiomontanus'un *Theoricae novae planetarum* [*Yeni Gezegenler Kuramı*] adlı eseri yazdığı, Niccolò Leoniceno ve Ermolao Barbaro'nun Yaşlı Plinius'un doğabilimleri eserlerindeki "hataları" belirtmek için ciltler dolusu yazı yazdığı; Pseudo-Aristotelesçi mekaniğin derinlemesine incelendiği; ilk pediatri ve geriatri "el kitaplarının" basıldığı ve Alessandro Benedetti'nin doktorlara Padova'nın anatomi laboratuarlarına gitme çağrısında bulunduğu ve Leonardo da Vinci'nin çeşit çeşit doğal olguyu gözlemlediği, analiz ettiği ve şahane resimlerinde görselleştirdiği bir dönemin "duraklama" diye tanımlanmasının imkânsız olduğu teslim edilmelidir.

Fizik, Kozmoloji ve *Calculationes*

13. yüzyılın ortalarından itibaren Avrupa'nın bütün üniversitelerinde benimsenen belli başlı Aristotelesçi fizik, kozmoloji, biyoloji ve zooloji metinlerinin, *naturalis philosophia* [*doğa felsefesi*] veya *physica* [*fizik*] bilimlerinin "el kitapları" halini aldığı ve bunların, kendilerine neden olan maddelerin "mahiyeti"nin tezahürü olarak ifade edilebildikleri zaman açıklanmış sayılan gök ve yeryüzü olgularının tanınmasının temeli olduğu bilinir. Bu durum, ilk önce elle tutulur verilerden maddenin gözle görülür şeklinin tanımına çıkmayı mümkün kılan değişiklikler içinde tutarlığını muhafaza eden bir tümevarım sürecine işaret eder; daha sonra gözlemlenen etkilerin tanımlanan maddeden geldiğini ispat etmek için bir tümdengelim sürecine başvurulur.

Bu iki aşama arasındaki doğru bağlantı hakkında yöntemsel tartışmalar artmasına rağmen, esasında doğa filozofları somut çalışmalarında deneysel araştırmaya pek az yer ayırıp Aristoteles'in doğabilimlerinin ilke ve çeşitli dallarının ilk unsurlarını açıkladığı metinlerinin incelenmesine, açıklanması-

na ve tartışılmasına yoğunlaştıkları izlenimi verir. Aristoteles'in *Fizik* eserinde bazı temel kavramların (doğa, madde, uzam, zaman vs) tanımlanmasına ek olarak değişimin çeşitli tipleri sınıflandırılır, neden ve özellikleri incelenir; *Gökyüzü Üzerine*, *Oluş ve Bozuluş Üzerine* ve *Meteorologika* [*Gök Cisimleri*] adlı eserleri dünya merkezli bir astronomi modelini kapsayan bir kozmolojinin kaynaklarıdır, elementler teorisi, ay-üstü ve ay-altı olgularının analizini ve birkaç temel genel coğrafya bilgisi sunar; *Ruh Üzerine*, *Doğabilimleri Üzerine* ve ona ait olmadığı sanılan *Peri Phytón* [*Bitkilere Dair*] adlı eserleri, canlı yaratıklar, işlevleri ve onları belirleyen ilkeyse, yani ruha dair bütün araştırmaların başlangıç noktalarıdır; ve *Canlıların Tarihi Üzerine* yazıları daha ziyade tarif ve sınıflandırmaya dayalı, ama bol morfolojik ve embriyolojik bilgi içeren bir zoolojinin temelini oluşturur.

Aristoteles'le bağlantılar

Dolayısıyla 15. yüzyılda ve ondan önceki iki yüzyılda üniversitelerde öğretilen ve uygulanan "doğa bilimleri" Aristoteles'in "doğa felsefesi" diye tanımladığıyla özdeşleşir ve esasen kuramsal bilgidir. Kuramsallığı sadece bilginin herhangi bir pratik-uygulanabilir amaç için değil de kendi başına bir amaç olarak araştırılıyor olmasından değil, niceliksel analizden ve olguların deneysel sistematik gözleminden mahrum olmasından da kaynaklanır. Diğer bir deyişle, bu bilgi spekülatif mahiyette bilgi olup daha çok niteliksel kavramlardan yararlanan ve esasen "kitabi" olan bilgidir. Ancak bütün bunlar bu bilgiyle Aristoteles'in görüşlerinin tekrarıyla yetinildiği anlamına gelmez, bilakis bu görüşler tartışılır, temelden eleştirilir ve sıklıkla da reddedilir.

Spekülatif bir bilgi dağarcığı

14. yüzyıldan başlayarak, en azından iki alanda önemli kuramsal ve yöntemsel yeniliklerin gerçekleştiğini hatırlamak iyi olacaktır. Öncelikle, Jean Buridan (y. 1290-y. 1358), Saksonyalı Albert (y. 1316-1390) ve Nicolas Oresme (1323-1382) gibi Paris'te faal olan bazı ustalar, Aristoteles'in yerel hareketin nedenlerine dair açıklamasını esaslı bir şekilde yeniden değerlendirir. Şiddetli hareketlerin (örneğin fırlatılan cisimlerin hareketi), hava veya su gibi hareketin aracına esas bir rol atfeden Aristoteles'in açıklamasının zayıflığını gösterdikten sonra, 6. yüzyılda Johannes Philoponus'un önerdiği ve İslam uygarlığı düşünürlerinin yeniden ele aldığı bir görüşü yeniden değerlendirirler ve alternatif bir açıklama geliştirirler. Bu açıklamaya göre, hareket sevki hareketli şeye *impetus* denen bir güç verir, bu da hareketin iç nedeni olarak, direniş ve bir eşyanın "doğal" yerine dönme eğilimi gibi karşı güçlerin baskın çıkmasına kadar işlemeye devam eder. Impetus kuramı olarak bilinen açıklama, Aristoteles'in geleneksel "dinamik"inin çok önemli bir koludur, çünkü fırlatılan cisme verilen gücü, hız ve madde miktarının sonucu olarak tanımlar ve bu şekilde Aristoteles'in yeterince göz önüne almadığı, büyük bir şeyi durdurmanın küçük bir şeyi durdur-

14. yüzyıl ustaları

maktan zor olmasının nedeni, çok hafif bir şeyin uzağa fırlatılmasının imkânsızlığının nedeni ve uzun atlayabilmek için önce koşmanın gerekli olmasının nedeni gibi, bazı günlük olguların açıklamasını mümkün kılar.

Üstelik bu kuram kolaylıkla genelleştirilip, düşüşün ivmesi gibi Stagiralı filozofun çözemediği veya gökcisimlerinin dönüşünün nedeni gibi, hareket ettirici akıllara başvurmadan açıklanamayan, ancak metafizik unsurlara dayanarak çözülen problemlere uygulanabilir.

Aristoteles'in çözmediği problemler

İkinci olarak, Oxford'daki Merton College'a bağlı oldukları için Mertoncu denen Walter Burley, Thomas Bradwardine, Richard Swineshead (Hesapçı diye bilinir) ve William of Heytesbury gibi İngiliz düşünürleri, 14. yüzyılda mantık, semantik ve matematik araçlarına dayanan ve "hareket," "an," "başlangıç" ve "son" kavramlarını ciddi bir şekilde tahlil etmeyi mümkün kılan orijinal bir araştırma geleneği kurarlar.

"Ölçüm dilleri"

Dolayısıyla 14. yüzyıl boyunca, çeşitli inceleme metinlerinden, *sophismata physicalia* [*fizik sorunları*] ve *calculationes*'den [*hesaplar*] oluşan ve belirli "ölçme dillerini" kullanan çoklu bir literatür gelişir. Bu diller orantı (*proportiones*) dilleri; sonsuz olanın, devamlı olanın ve sınırların (*de primo et ultimo instanti* [*ilk ve son anlar*], *de maximo et minimo* [*maksimum ve minimum*], *de incipit et desinit* [*başlangıç ve son*]) dilleri ve başta Paris'te Oresme'in giriştiği "niteliği niceselleştirme" teşebbüsünün ifadesi olan niteliğin artışı ve azalışı (*de intensione et remissione formarum*) dilidir. Bu yeni yaklaşım sayesinde epey önemli iki bilimsel sonuç elde edilir: yerel harekette, güçle direnç arasındaki oranın geometrik artışına bağlı olarak hızın aritmetik olarak arttığını ifade eden "Bradwardine Kanunu" (böylece, zaten tecrübeyle yalanlanmış olan hızın uygulanan güçle doğru orantılı ve aracın direnciyle ters orantılı olduğunu ifade eden Aristoteles'in "kanun"u düzeltilir ve "düzgün" değişimlerle "düzgün şekilde farklı" değişimler arasında eşdeğerlik kuralı belirleyen "ortalama hız önermesi" belirlenir (örneğin düzgün ivmeli bir hareketle hızı ilk hareket tarafından orta anda ulaşılan hıza eşit olan düzgün bir hareket arasında).

Calculationes'in etkisi

Hem Buridan'ın ve "Paris ekolünün" "yeni fiziğinin," hem "Mertoncu" geleneğin 15. yüzyıl boyunca ve sonrasında daimi bir etkisi olur. Impetus doktrini, Parisli ustalar, birçok Alman, İspanyol ve Polonyalı Aristotelesçi yorumcu ve Nicolaus Cusanus gibi Platoncu yönelimli bir düşünür tarafından tekrar ele alınır ve bu arada Pietro da Mantova, Giovanni Marliani, Apollinare Offredi, Oliviero da Siena ve Nicoletto Vernia gibi, İtalyan üniversitelerinin en meşhur mantık, matematik ve doğa felsefesi hocalarının bazıları *de primo et ultimo instanti, de maximo et minimo, de incipit et desinit e de intensione et remissione formarum* metinleri yazarlar. Aslında birçok hümanistin geç ortaçağ

biliminin aşırı teknikliğine ve özellikle "barbar Britanyalıların" neden olduğu kültür ve dil dejenerasyonunun sembolü olarak kabul edilmiş olan Mertoculların yöntemlerine karşı şiddetli bir polemik geliştirmiş olmalarına rağmen, *calculationes* çok moda olur, öğrenim programlarına dahil edilirler ve sadece fizik değil, tıp alanında da uygulanırlar. Bunun iyi bir örneği, "Mertoncu" orantı kurallarını, bir hastalığın akut aşamasında kan almanın geçerliliği gibi dar anlamda tedaviye dair bir meseleyi çözmek için kullanan Sienalı Bernardo Torni'dir.

Hümanizm ve Antikçağ Biliminin Yeniden Keşfedilişi

Calculationes'e karşı olan hümanistler (buna rağmen *calculationes* ancak 16. yüzyılın ortalarında gerilemeye başlar) kesinlikle ilgilerini *humanae litterae*, güzel sanatlar, retorik ve felsefe ile siyasi politikayla sınırlamazlar. Grek ve Latin klasiklerine duydukları büyük sevgi ve kadim kültürün mirasının tamamını kurtarma istekleri, onları sadece şiirsel, edebi, tarihsel ve felsefi eserleri değil, Grek biliminin en önemli metinlerini de yeniden keşfetmeye, yorumlamaya, çevirmeye ve yaymaya sevk eder. Bu alanda iki şahsiyet önemli örnek oluşturur. Bunlardan birincisi *Cornucopiae*'ın [*Bolluk Kabı*] yazarı ve Bessarion'un (1403-1472) kâtibi ve arkadaşı Niccolò Perotti'dir (1429-1480). Martialis'in eserlerinin yorumlandığı bu metnin yazılmasına 1478'de başlanmış, 1489'da gözden geçirilmiş ve sonra da yirmiden fazla defa basılmıştır. Eser aslında bir klasik Latince sözlüğüdür, ama aynı zamanda, felsefe, doğa ve tıp alanında bilgiler içeren bir görüş derlemesidir. Zaten Perotti de bir "gramer âliminden" çok daha fazlasıdır: Platon ile Aristoteles arasındaki tartışmada taraftır, sürekli olarak zikrettiği Plinius uzmanıdır ve Arkhimedes'le Simplicius'un *Fizik* eseri konusundaki yorumunu çevirmeyi planlamaktadır.

Perotti ve Bessarione

Giorgio Valla (1447-1500) çok daha güçlü ve bilinçli şekilde, ansiklopedi yazmaya soyunur. Çok iyi Grekçe bilir, Giovanni Marliani'nin öğretimi sayesinde iyi bir mantık ve matematik formasyonuna sahiptir ve 1498'de çok çarpıcı bir Grekçeden çeviriler seçkisi derler: bu seçkide aralarında *Poetika*'nın da olduğu belli başlı Aristotelesçi metinlere ek olarak, Eukleides'in, Proklos'un, Galenos'un ve ilk defa olarak Samoslu Aristarkhos'un eserleri vardır. Giorgio Valla, ölümünden sonra 1501'de yayımlanacak olan şaheseri *De expetendis et fugiendis rebus*'u [*Hedeflenecek ve Kaçınılacak Hususlara Dair*] yazarken bunları ve aralarında Arkhimedes, Ptolemaios ve orijinal el yazmalarına sahip olduğu Heron'un yazılarını da kaynak olarak kullanır. Bu anıtsal eser çeşitli alanlardaki insan bilgisinin tamamını sunar ve özellikle *quadrivium*'a (aritmetik, müzik, geometri ve astronomi) ve fizikle tıbba önem verir.

Giorgio Valla

Hümanistler, antikçağ bilimin mirasını yeniden elde etmek için bütün alanlarda muazzam bir gayret gösterir. Astronomi alanında, yukarıda sözü edilen Aristarkhos'un yeniden keşfedilişi, potansiyeli çok sonraları Copernicus (1473-1543) ve Galileo (1564-1642) anlaşılacak olan yeni perspektifler sunarken, Eukleides, Arkhimedes ve Heron'un yeniden basılması matematiğin gelişmesine büyük katkıda bulunur. Zamanın en büyük İtalyan matematikçilerinden Luca Pacioli (1445-1509), *Summa de arithmetica, geometria, proportioni et proportionalita* (1494) [*Aritmetik, Geometri, Oran ve Orantılılık Derlemesi*] adlı eserinde, çok faydalı da olsa, sadece ortaçağ kaynaklı bir aritmetik, cebir ve geometri bilgileri özeti sunmakla yetinirken, Nicolas Chuquet (1445-1488) *Triparty en la science des nombres* (1484) [*Sayılar Biliminin Üç Alanı*] adlı önemli cebir eserinde mükemmel numaralama sistemi sayesinde epey karmaşık sayısal problemler, denklemler ve hesaplamalar ele alır ve iki orijinal kural belirler ("ortalama sayılar kuralı" ve "asal sayı kuralı"). Öte yandan Peuerbach ve Regiomontanus düz ve küresel trigonometriyi geliştirip bunu geometrinin bir dalı haline getirirler. Cicero ve Vergilius hakkında üniversitede ders verecek kadar sağlam bir hümanist temele sahip olan bu biliminsanları, tarihe astronomi dalındaki çalışmaları sayesinde geçerler. Peuerbach'ın 1454'te bitirdiği ama Regiomontanus'un 1472'de tamamlayıp yayımladığı *Theoricae novae planetarum* [*Yeni Gezegenler Kuramı*], başlığıyla Cremonalı Gerardo'nun (1114-1187) yazdığı *Theorica planetarum* [*Gezegenler Kuramı*] eserinin yerini alma ve aşma niyetini ifade eder. Elde edilen sonuçlar, en azından kısmen bu sözü yansıtır; Michel-Pierre Lerner'in dediği üzere, "Peuerbach'ın, Latin Batıda Merkür'ün dış çemberinin merkezinin türevinde çizdiği dairesel olmayan kavisi tarif eden ve bunun oval olduğunu ifade eden ilk kişi olduğu düşünülür; bu şekilde gökcisimlerinin dairesel hareket ettiği kuralının istisnaları olabileceğini zımnen kabul eder."

Luca Pacioli ve Nicolas Chuquet

Claudius Ptolemaios'un ortaçağda hemen hemen hiç tanınmayan ve Palla Strozzi'yle (y. 1373-1462) Manuel Khrysoloras'ın (y. 1350-1415) Floransalı hümanist takipçileri tarafından yeniden keşfedilen *Coğrafya*'sı, haritaları bir paralel ve meridyen ağı üzerine çizme alışkanlığını yaygınlaştırmada belirleyici bir rol oynar. Büyük yolculuklar ve coğrafi keşifler yüzyılında, hassas dünya haritalarının ne kadar büyük bir ihtiyaç olduğunun altını çizmeye gerek yoktur. Öte yandan, ilk baskılarından başlamak üzere Ptolemaios'un yazılarıyla beraber yayımlanan haritaların, İskandinavya ve Grönland gibi tanımadığı bölgelerin "yeni tablo"larıyla tamamlandığını hatırlamak gerekecektir.

Ptolemaios'un *Coğrafya*'sı

Bu güncelleme ve revizyon süreci, tüccar ve seyyahların hikâyeleri ve kâşiflerin raporları o âna kadar bilinmeyen memleket ve hatta kıtalar hakkında beklenmeyen bilgiler sundukça giderek hızlanır. *Doge*'lerin gurur kaynağı Ve-

nedik haritacılığı 15. yüzyılda o zamana kadar görülmemiş derecede gelişir. Keşiş Mauro'nun (?-1459) meşhur yerküresinde ve Grazioso Benincasa'nın (1473) atlasında, Grek kaynaklarının özeti yapılmakla yetinilmez, yeni keşifler de kaydedilir; örneğin Diaz ve Alvide da Ca' da Mosto'nun (1432-1488) sağladığı Afrika kıyılarına dair veriler ve Venedikli tüccar Niccolò de' Conti'nin (y. 1395-1469) sağladığı Hindistan'a dair veriler bunların arasındadır.

Venedik haritacılığı

Benzer süreçler, Hippokrates'in ve Galenos'un daha eksiksiz ve güvenilir çevirilerinden, Celsus'un yeniden keşfedilmesinden, Theophrastos'a ve Dioscorides'e ilginin yeniden doğuşundan derinden etkilenen tıp, farmakoloji ve botanik dallarında da gerçekleşir. Anıtsal, *Doğa Tarihi* kitabı tam on beş defa yeni baskı tekniğiyle basılan Yaşlı Plinius'un başarısı başlı başına bir konudur. Ancak bu eserin 15. yüzyıldaki cazibesi, karşı tepki doğurur. Niccolò Leoniceno'nun *De Plinii et plurium aliorum in medicina erroribus* [*Plinius'un ve Diğer Birçoğunun Tıptaki Hataları*] (1492) ve Ermolao Barbaro'nun *Castigationes Plinianae* [*Plinius Eleştirisi*] (1492-93), Latin âlimlerin veri ve kaynakları yorumlarken ve dolayısıyla hayvan, bitki, hastalık ve ilaçları belirlerken yaptığı veya yaptığı iddia edilen "hataları" ortaya çıkarma şeklindeki yeni bir kültürel modanın en meşhur ve ciddi unsurlarıdır. Ancak bütün bu eleştirilere rağmen (ki bu eleştirilere de 1493'te Collenuccio *Pliniana defensio* [*Plinius'un Savunması*] eseriyle cevap verir) Plinius'un özellikle Orta Avrupa'da popülerliğini kaybetmediğini unutmamak gerekir. Orta Avrupa'da 16. yüzyılın başlarından beri bazı Lutherciler Sanat Fakültesinde öğretim konusunda eserlerini Aristoteles'inkilerin yerine koymaya niyetlenir.

Yaşlı Plinius

Hem Ptolemaios'un *Coğrafya*'sındaki haritalara revizyonlar, hem Plinius'un artı ve eksilerine dair tartışmalar, antikçağ bilimlerinin yeniden kazanılmasının filolojik ve yayıncılık çalışması veya zaten elde edilmiş ve kesin sayılan bilgilerin dogmatik tekrarından ibaret olmadığını mükemmel bir şekilde gösterir. Bilimsel Batı düşüncesinin kaynaklarını yayma hedefi edinenler, klasik kültürün *imitatio* [*taklit*] efsanesini takip etmek şöyle dursun, *aemulatio* [*örnek alma*] idealinin rehberliğinde hareket ederler, yani geçmişin modellerine ulaşmayı ve gerektiğinde aşmayı mümkün kılacak, verimli bir esinlenmeyi hedef edinirler. Dolayısıyla bir araştırmacının eleştirel işlevi bir metni filolojik olarak doğru bir şekilde yeniden ortaya çıkarmakla sınırlı değildir. Edebi eserlerin aksine, bilimsel konulu olanlar yeniden dolaşıma sokulan bilgilerin doğruluğunun belirlenmesini gerekli kılar. Tek bir örnek verecek olursak, Leoniceno'nun Plinius'un *Doğa Tarihi*'ne getirdiği düzeltmeler, bir şifalı otu diğeriyle karıştırmanın vahim sonuçlar doğurabileceği bilincinden kaynaklanır. Dolayısıyla, antikçağ kitaplarının incelenmesi, doğa kitabının incelenmesini gerekli kılar,

Eskilerin *Aemulatio*'su

çünkü bu şekilde yeni sorular, yeni problemler ve yeni araştırma perspektifleri ortaya çıkacaktır. Boas'ın sözlerini tekrarlayacak olursak: "Avrupalı biliminsanları, Grek yazarlarının doğada gördüklerini iddia ettiklerini bulma çabaları sayesinde, yavaş yavaş gerçekte olanları gördüler."

Matbaanın İcadı, "Bilim Klasiklerinin" Yaygınlaşması ve Yeni Bir Bilgi Anlayışının Ortaya Çıkışı

Matbaanın icadının, bilimsel dalları da etkileyen derin kültürel değişimlere neden olduğu bilinir. Nitekim 1500'den önce birçok "bilimsel düşüncenin klasikleri," ortaçağ biliminin belli başlı belgeleri (Aristoteles'in doğa felsefesi eserlerinin en önemli yorumlarından birçoğu ve Mertocuların belli başlı yazıları) ve birçok fizik, kozmoloji, matematik, coğrafya ve tıp konulu yazı ve el kitabı yüzleri ve bazen (Plinius örneğinde olduğu gibi) binleri bulan tirajlarla yayımlanır ve dağıtılır. Regiomontanus bilimsel kitabın yaygınlaştırılmasında öncü bir rol oynar. Kardinal Bessarion'un hizmetinde Roma'da uzun zaman kaldıktan sonra evine dönen Regiomontanus sembol, rakam ve diyagram çokluğundan kaynaklanan teknik zorluk ve yüksek masraflardan dolayı kimsenin basmaya cesaret edemediği matematik ve astronomi metinleri konusunda uzmanlaşmış bir matbaa kurar. Matematik ve genelde bilim yayıncılığının, yaşamsal bir kültürel işlevi olmasından başka bir de piyasada bir payı olabileceğini anlayanlar kısa süre sonra kendisini izler.

Regiomontanus

Nitekim matematik bilimine sadece uzmanların değil, ticari ve finansal tekniklerin gelişmesiyle giderek daha sağlam bir aritmetik formasyonuna ihtiyaç duyan tüccar ve bankerlerden; astronomların yardımıyla güneşin ufuktan yüksekliğini ölçerek enlemi belirleme yöntemleri geliştiren denizcilerden; müstahkem mevkilerle savaş makineleri, madenlerle sulama kanalları ve saatlerle denizcilik cihazları projeleri hazırlayan, istatistiksel, balistik veya hidrolik problemlerini matematiksel yöntemlerle çözen mimarlar, mühendisler ve "yüksek zanaatkârlardan; perspektif tekniğini geliştirmek için optik kanunları ve geometri ilkeleri bilgilerini derinleştirmek zorunda olan ressamlardan oluşan daha geniş bir kitlenin de artan derecede ilgi gösterdiğine şüphe yoktur. Bütün bunlar da, Paolo Rossi'nin öneminin altını çizdiği daha geniş kapsamlı bir olguyu, yani 15. yüzyılda doğa filozofları, sanatçılar ve teknoloji uzmanları arasında gerçekleşen verimli bir görüş değiş tokuşunun olduğunu hatırlatır. Bu olgunun hem kültürel hem sosyolojik nedenleri vardır. Kültürel nedenler arasında, ortaçağ kültüründe genelde özgür ve kültürlü bir insana yakışmayan, adi sayılan faaliyetlere ("mekanik sanatlar") teorik bir haysiyet tanınmasını kolaylaştıran, faal hayat ve vatandaşlık sorumluluğu gibi hümanist idealleri saymak gerekir. Sos-

Dinamik bir bilgi sistemi

yolojik nedenler arasında, geleneksel üniversite formasyonundan mahrum olsalar da doymak bilmeyen bir bilgi merakına sahip yeni şahsiyetlerin oynadığı rol dikkati çeker. Nitekim 15. yüzyıl boyunca, üniversitelere ek olarak ve bazen onlara karşı olarak, genelde akademik unvanlardan mahrum olsalar da, entelektüel temellerini el becerileriyle birleştirebilen ve en farklı alanlarda imrenilecek rahatlıkla hareket edebilen kişilerin bulunduğu yeni araştırma ve öğretim merkezleri (saraylar, kütüphaneler, hümanist çevreler, zanaatkâr ve sanatçı atölyeleri) yayılır. Örneğin mimar olarak meşhur olan Filippo Brunelleschi (1377-1476) aynı zamanda mühendis, hidrolik uzmanı ve matematikçidir; etikçi ve zarif Latince metinler yazarı Leon Battista Alberti (1404-1472) çeşitli ölçüm cihazları icat etmeye ek olarak, mimari, kentsel mimari ve topografi konularında yazar; değerli gökbilimci ve matematikçi Paolo dal Pozzo Toscanelli (1397-1492) tıbbi faaliyetler yürütür, coğrafya ve haritacılıkla iştigal eder.

Leonardo da Vinci (1452-1519) Rönesans aydınlarının olağanüstü çok yönlülüğünün tartışmasız sembolüdür. Felsefe, bilim, teknik ve sanat arasında eşsiz hareket etme becerisinden ve resme ek olarak, mühendislik, haritacılık, optik, matematik, statik, dinamik, balistik, hidrodinamik, anatomi, botanik, coğrafya ve jeoloji dallarında da büyük katkılarından dolayı kendisi şüphesiz ayrı bir şekilde ve derinliğine ele alınmayı hak eder. Leonardo bu yazının bağlamında ortaçağda epey net olan bilim ile sanat arasındaki ayrımı sorgulayan bilginin yeni bir anlayışının 15. yüzyıl boyunca ortaya çıkmasının eşsiz bir örneği olduğu için, gerçeğin çıkar gözetmeyen gözleminin faydalı olanla karşıtlığına karşı çıkması ve dogmatizmin her çeşidine, bütün otoriteye tapınmalara ve bilginin bütün elitist ve Batıni anlayışlarına karşı çıkması dolayısıyla bizim için önemlidir.

Leonardo da Vinci

Nitekim Leonardo'nun doğal olguları, bölük pörçük de olsa istikrarlı derinleştirme gayretlerini belgeleyen, iç içe girmiş resim, hesap ve not karmaşasını oluşturan binlerce yaprakta, uygun şekilde yeniden ele alındığında, 17. yüzyıl boyunca modern bilimin temelini atacak olan kişilerin belli başlı ilkelerini oluşturucak olan bazı temalar ortaya çıkar; bunlar, fizik olgularını herhangi bir sihirli veya doğaüstü açıklamaya başvurmadan sadece rasyonel çerçevede açıklama imkânına güvenmek; doğanın "yasalarını ihlal etmeyen," tersine "şaşırtıcı bir kaçınılmazlık" doğrultusunda gerçekleşen, düzenli ve kaçınılmaz bir sistem olduğu fikri; "tartışırken otoritesini zikreden" ve "aklından ziyade hafızasını kullananlara" karşı polemik; "mucitlerin" "diğerlerinin eserlerini zikredip yayanlara" göre bilginin ilerlemesine çok daha fazla katkıda bulunduğu tezi ve de mantıkla tecrübeyi ve gözlemle teorik tefekkürü birleştirmek gereksinimidir. Tabii, Leonardo'nun ortaçağ kültüründe de çok yaygın olan "matematik bilimlerinden birisinin uygulanamadığı yerde kesinlik olamaz" tezinde, Galileo yön-

Deney ve bilgi

teminin "öncülerini" görmek anakronistik olacaktır; ancak onun ölçüm aletlerinin rolü, yapay modellerin bulgusal faydası, sadece öznel hataları engellemek için tekrar edilen deneylerin sonuçlarının "itiraz edenlerin dillerini susturabileceğine" dair ısrarındaki modernliği görmemek zor olacaktır.

Bkz. İnsan ve Evren, s. 25, Kozmoloji ve Astronomi, s. 449

Mutlak Gerçekten Kesinliğin Derecelerine

Annarita Angelini

Modern çağda geleneksel hakikat anlayışının metafizik temelleri tartışmaya açılır ve bilimsel kesinliğin "yaklaşık," tarihsel, ölçülebilir ve ilişkisel anlayışı belirir. Bilim kavramının bu yeniden ele alınışı üç yüzyıl zarfında tamamlanacaktır ve kökleri, Rönesans teknisyenlerinin ve sanatçılarının "proje teorisi" üzerine tefekkürünün ve kumarda uygulanan "beklenen sonuç" hesaplama işlemlerinin yabancısı olmadıkları hitabet ve matematik sanatları alanında yatar.

Dil ve Gerçek

"Hiçbir zaman kendiyle tıpatıp aynı olmamış olan, olmayacak olan ve olmayan bu şeylerin bazılarının en katı gerçek bakımından kesin olduğunu hiç söyleyebilecek miyiz?" (Platon, *Philebos*).

Gereklilik, gerçek ve kesinlik, geleneksel mantığın ispat sürecinin temelini oluşturan üçlünün birbiriyle bağlantılı unsurlarıdır: Gereklilik şeye aittir ve onu içeriden yönetir, hakikat bu gerekliliği var olma düzeyinden düşünce düzeyine taşır; kesinlik ispat mantığının mantıklı-dilsel sonucudur. Gereklilik vardır, hakikat üzerinde tefekkür edilir; kesinlik, önkoşullarının gerekli hakikatine dayanan bir mantık yürütmenin sonucunda ispat edilir. Dolayısıyla, kesinlik şeye içkin gerekliliğinin rasyonel bir sürecin aracılığıyla elde edilmiş ispatından başka bir şey değildir.

Gerçek ve ispat

Rasyonel süreç –uslamlama– temeli ilkesin metafizik gerekliliğinde yatan, sonucu da vardığı sonucun eşit derecede gerekli hakikatinde yatan bir süreçte aracılık işlevi görür.

15. yüzyıldan itibaren kesinliğin, onu sağlamlığı nesnesinin değişmezliğine bağlı olan tartışılmaz bir bilginin vasfı olarak gören klasisist anlayış sarsılmaya başlar. Böylece üç yüzyıl boyunca gelişen ve sadece *scientia* [*bilim*] ve ispatın paradigmalarını değil, gerçek ve metafizik gereklilik kavramlarını da kapsayan ve ontolojik düzenle bilgikuramsal düzen arasındaki bağımlılık ilişkisini koparan, yani tersine çeviren bir yeniden değerlendirme süreci ortaya çıkar. Birbirlerini ima etmeleri veya dışlamaları şart olmayan bu iki sonuç –koparma veya tersine çevirme– Rönesans zamanında somutlaşır.

Şeylerin *ratio essendi*'si [*var olma dayanağı*] ile *ratio cognoscendi*'si [*bilinme dayanağı*] arasındaki bağı koparmak, metafizik temelli objektif bir hakikati mantığın kendine has niteliğini temel alan bir bilgiyi ayırt etmeye eştir.

Veritas in re ve veritas in animo

15. yüzyıl düşüncesinin büyük bir kısmının ontolojiye karşı eğilimi bu yönde ilerler ve bu da filolog ve diyalektik taraftarlarını, söylemsel mantığın ulaşamayacağı *veritas in re* [*şeyde hakikat*] ile telaffuz edilebilen bir söylemle mantığın ulaşabileceği anlamlar arasındaki uyumu ifade eden *veritas in animo* [*ruhta hakikat*] arasındaki kesintiyi fark etmeye sevk edecektir; birincisi tanrısal zihnin kör edici parlaklığına benzetilebilirken, ikincisi güneş ışığının şeylerin üzerine yaydığı açıklığa benzer (Lorenzo Valla, *Dialecticae disputationes* [*Diyalektik Tartışmalar*], y. 1439). Lorenzo Valla'ya (y. 1407-1457) göre bu sadece mantıksal veya epistemolojik bir alternatif değil, mantığın batıl inanca karşıtlığı ve insan sınırlarının bilincinin sonucu olan aracılıkla tanrısal olanın tekeli olduğu kabul edilen anlık tepki yanılsaması arasındaki kesintidir. Cahil görünmemek için akıl yürütmeci düşünceyle söylemsel aracılığın sınırlarını aşan daimi bir hakikat bulabilmek için, devlerin göğe çıkmak veya onu devirmekten ibaret meşum iddialarını taklit eden, Aristoteles (MÖ 384-322) takipçisi filozofların cüretkârlığı buradan kaynaklanır (Lorenzo Valla, *De libero arbitrio* [*Özgür İradeye Dair*], 1439).

Kesinlik skalası

Ontolojik düzenle (*ratio essendi*) bilgikuramsal düzen (*ratio cognoscendi*) arasındaki geri dönülmez farklılık kabul edildikten sonra, bilginin geçerliliği ve mükemmeliyeti, şeylerin esasıyla değil, mantığın ulaşabildiği ve insanlara ortak (*consensus*) bir anlama (*sensus*) işaret eden bir kesinlikle eşleşir. Artık lazım olan, kendinden gerekli bir hakikati kesinlikle ispat etmek değil, insan zihnine şüphe olarak görünene (gerektiğinde artırılabilecek olan) bir dereceye kadar kesinlik vermektir. Dolayısıyla mantık yürütme, belli bir şekilde olan ve başka türlü olamayacak şeyin (Aristoteles, Metafizik) hakikatini değil, muhatabın şüphesini azaltmaya ve akıl yürütmenin varsayımların muhtemelliğini artırmaya ya-

rar. Dolayısıyla, söylemsel mantığı geliştirmenin ve *humanitas*'ın [*insanlık*] paylaştığı anlamların kesinliğini ölçme aracı dildir. Bu dil, tanımlayıcı kelimeyi tanımlanan şeyin *ousía*'sına [*varlık*] bağlama iddiasında olan dil değil, sesleri işaret ve seslerin ifade ettiği nesneleri de anlama dönüştüren konvansiyonel, düzenlenmiş ve kamusal fiildir.

Gene Valla'ya göre, bu dil kişiler arasında iletişimi mümkün kılan ve aynı zamanda insanın öğrenme güzergâhında rehber görevi gören bir "para birimidir." Dolayısıyla hakikat arayışı ontolojinin sahasından çıkıp filoloji ve tarih sahasına geçer ve zaman içinde *consensus hominum*'un [*insanların mutabakatı*] kriterlerini ve *consuetudo loquendi*'nin [*konuşmanın âdetleri*] paradigmalarını sadece belirleyen değil, aynı zamanda dönüştürmüş olanın şartlarını yüklenir. Dilin netlik kazanması, kelime dağarcığının arındırılması ve kelimelerden doğan bir *veritas*'la [*hakikat*] şeylerden değil insanların zihninden doğan kelimelerin tarihsel, konvansiyonel ve kamusal niteliğinin bilincine varma: Juan Luis Vives'e (1492-1540) göre, şüpheyi azaltmanın ve "gerçek" olanla "yalan" olanı mümkün mertebe ayırmanın şartları bunlardır. Yani söz konusu olan sınıflar değil, insanların bilimini yatay olarak yeniden yönlendiren "operatörlerdir." Gerekli olan, insan dili tarafından kurulan ve tescillenen bir bilimin tanımlanan şeylerin esasına içkin değil de ona "bitişiklik" ve "uyumlu" olduğu bilincinde olmak ve tek bir hakikat değil, az çok gerçek şeylerin olduğunu ve "en muhtemel şeylerin aynı zamanda en gerçek şeyler de olduğunu" (*Rhetoricae, sive de ratione dicendi* [*Retorik veya Söylenenin Temeli*] (1533) anlamaktır.

Dilin tarihselliği

Kesinlik ve Arada Olma

Artes sermocinales [*gramer, retorik, diyalektik*] çerçevesinde yaklaşılan bu tartışmanın, ortaya çıktığı 15. yüzyıldan itibaren matematik biliminin içeriğini de kapsayan bir simetriyle yürütülmesi tesadüf değildir. Gramer âlimlerinin ve diyalektikçilerin *veritas in animo* ve *veritas in re* arasına koydukları kesintinin aynısını matematikçiler şeylere içkin bir temelle söylemsel mantığın kendine has özelliklerden ve temposundan elde edilmiş bir bilimsel kesinlik kriterinin arasına yerleştirir. Proklos'un (412-485) Eukleides'in *Elementler*'inin ilk cildine getirdiği yorumu Aristotelesçiliğe zıt yorumlayan, Padovalı matematikçi Francesco Barozzi (1537-1604) matematik yoluyla bilmenin, bütün diğer bilme çeşitlerine göre daha yüksek derecede kesinlik vereceğini iddia eder. Kendinden dolayı var olmanın, var olma skalasının zirvesine yerleştirilmiş olmasının onayladığı mükemmeliyete, hangi şeye yönelirse yönelsin, bizden dolayı var olan bilmenin kesinliği karşılık gelmez. Mükemmel ve değişmez (*ratione sui... certissima* [*kendinden dolayı... kesinlik*]) nesnelerinden dolayı kesinliğin zirvesinde ol-

Francesco Barozzi

ması gereken metafizik bile, bize (*ratione nostri* [*bizden dolayı*]) matematikten daha az kesin görünür (Francesco Barozzi, *Opusculum: in quo una Oratio et due Questiones, altera de certitude et altera de Medietate Mathematicarum continentur* [*Matematiğin Kesinliğine ve Arada Olmasına Dair Bir Konuşma ve İki Soru İçeren Kitapçık*], 1560). Matematikçinin söylemlerinin bilimsel olarak kesin olması varsayımlarının gerçekliğinden değil, düşüncenin ritmini izleyerek ispat etmesinden kaynaklanır; uslamlama dahil, bütün diğer "söylemlere" üstünlüğü, kendinden mükemmel olan bir özneye atıfta bulunmasından dolayı değil, *dianoia*'nın [*düşünme*] söylemsel, derecelenmiş ve gayri mükemmel ispat "meziyetini" ifade edip kanalize etmesinden, dolayısıyla o söylemin doğruluğu ifade ettiği şeyin gerekliliğini açıklamasından değil, rasyonel olmasından ve söylemsel mantığın düzgünlüğünü ve devamlılığını yansıtmasından kaynaklanır.

Bilimsel kesinlik böylece evrensel, sınırsız ve mutlak bir zihnin değişmezliğinin garantilediği bir kesinliğin düzeninden çıkıp içindeki bütün ifadelerin, ne kadar kesin olursa olsun, sonradan gelen daha kesin bir diğeri tarafından geçilmemesi imkânsız olan, dinamik, şartlanmış, kusurlu ve dolayısıyla düzeltilebilecek dinamik bir aklın ürettiği karşılaştırmalı bir bilginin alanına girer. Nicolaus Cusanus'a (1401-1464) göre bu kesinlik, tamamlanmış varlıklar arasında karşılıklı bağlar varsayan orantılı bir kesinliktir. Bölünmez ve mutlak olduğundan ve sadece kendisiyle ölçülebildiğinden, metafizik hakikat olduğundan ne az ne fazla olamazken, insan bilgisi farklılık talep eder, çünkü karşılaştırma olmayan yerde orantı ve ölçü de olmaz (Nicolaus Cusanus, *De docta ignorantia* [*Öğrenilmiş Cahillik*], 1440). Bilmek, olanı seyretme anlamına değil, bir şeyi bir diğeriyle ölçme anlamına gelir ve Cusanus'un yanlış da olsa anlamlı etimolojisine göre *mensura* [*ölçme*] *mens*'ten [*zihin*] gelir. Dolayısıyla "bilimimizde matematikten daha kesin bir şey yoktur" (Nicolaus Cusanus, *De possest*, 1460).

Nicolaus Cusanus

Geleneksel mantık bakımından bir oksimoron olan "gerekli farklılık," bilim kavramını yeniden şekillendirip onu tek, bölünmez ve evrensel hakikatin ufkuna değil, çokluğun, birden fazla imkânın, az veya çok muhtemel iddiaların ve hesaplanabilir varsayımların yerine bağlar. Sanatın ve tekniğin bağlamına yerleştirilen varsayım ve ihtimal, *epistème* [*bilgi*] alemine dalarak onu spekülatif bilimin kriterlerine göre değil, pratik ve üretken bilginin, tekniğin, abaküsün, kumarın kriterlerine göre yeniden şekillendirir. Girolamo Cardano'nun (1501-1576) zar oyununa dair eserinin (*De ludo aleae* [*Zar Oyununa Dair*], y. 1524-1525) başına koyduğu, insanın kendi başına oynayamayacağına dair ikaz, farklılığı varsayan ve gözlemlenen veriyle, en azından veri olarak gözlemlenmesi imkânsız olanın arasında asılı bir "aradünyada" düzenlenen bir bilimin

Girolamo Cardano

durumunu açıklar. Bu bilim dalgalı, karşılaştırmacı, ilerleme ve kestirimlerden oluşan, eklemelerle çıkarmalara, karşılaştırma derecelerine ve imkân bileşimlerine duyarlı, "hafif" bir bilimdir; diğer bir deyişle, esastan ziyade bağlardan oluşan ve geçerliliği verili ilkede değil, beklenen sonuçta yatan bir bilimdir.

Filippo Brunelleschi'nin (1377-1446) Floransa Katedralinin kubbesinde denediğine benzer yeni inşa teknikleri veya sonuca göre planlanmış stratejileri, gramer âlimlerinin ve diyalektikçilerin, istikrarını onu yapanın koyduğu kural veya ölçüden alan bir bilime verdikleri yatay eğilimin (*intus-extra*; özne-nesne) aynısını yeniden sunarlar. Kelime dağarcığı bu geçişi gösteren güvenli bir işarettir.

Teknikler, yöntem, proje, ölçü

Matematikçilerin yazılarında olduğu gibi gramer âlimlerinin ve diyalektikçilerin yazılarında da kesinlik ismiyle kesin sıfatına eskiye göre şüphesiz daha sıklıkla, hatta değişmez hakikat ve gerçek terimlerinden bile daha fazla rast gelinir. Ancak daha da anlamlı olan, kesinliğin derecelendirilmesinin ve ölçülmesinin kodlanması, yani karşılaştırma ve göreceli enüstünlüktür. Cusanus'tan Blaise Pascal'a, Valla'dan Girolamo Cardano ve Gottfried Wilhelm von Leibniz'e kadar birçoğunda, gerçekle yalan arasındaki karşıtlığın yerine daha kesin, daha bilinen ve daha açık olması mukadder bir muhtemel gelir. Dolayısıyla, kesinlik "ideal ölçü" olur ve bu ölçüyle buna yaklaşan ama eşleşmeyen bir bilgi ölçülür. Bu sebeple gerçekten koparılmış kesinlik, "farklılıklarıyla bizatihi gerçek olana katılan müspet ifadeler" toplamı olduğundan varsayımla özdeşleşmeye eğilimlidir (Nicolaus Cusanus, *De coniecturis* [*Varsayıma Dair*], 1442). Ontoloji gibi "ağır" bir bilimin yerine Cusanus'un, Bardoni'nin, Cardano'nun matematiği veya Valla'nın ve "Cicerocu" Mario Nizolio'nun filolojisi gibi, insan boyutunda bir ölçü birimiyle tartabilen bilimler gelir.

Varsayım olarak bilgi

Bilginin bu karşılaştırmalı ve göreceli niteliğinin, var olmanın mutlak niteliğiyle karşı karşıya konması, ilgiyi kesinlik-hakikat birlikteliğinden kesinlik-şüphe birlikteliğine kaydırır: kesinlik, hakikati olmanın şartsız gerekliliği olarak bilmeye dair duyulan (ölçülebilen ve azaltılabilen) şüpheden başka bir şey değildir.

Geçmişe Bakarak Hakikati Görmek

Bu yeniden değerlendirmenin sonucu, bilginin geçerlilik kriterinin özneye ve değerlendirmeyi yapan mantığa kaymasına, yani "bilgikuramsal problemin" metafiziğe öncü ve metafizikten bağımsız kılınmasına neden olmakla kalmaz. Bu yeniden değerlendirme hakikat-kesinlik, hakikat-gereklilik ilişkisinin ters yüz olmasına da neden

Bilginin hakikati

olur veya olabilir: Kesinlik, hakikatin bir özelliği olmaktan çıkar ve bir yerde hakikat veya en azından insan bilgisinin geçerliliği kesinliğin sonucu veya tali olgusu olur. Descartes'a (1596-1650) göre zihnin hakikat olarak belirleyip değerlendirdiği her şey hakikattir (René Descartes, *Regulae ad directionem ingenii* [*Aklın Yönetimi İçin Kurallar*], y. 1628). İdrak yeteneğinde kendisinin tek temelini gören hakikatin genel kuralı, şüpheden varsayıma, varsayımdan başta varsayımsal olup giderek daha kesin ve sağlam bir temelin keşfine ve kesinliği şüpheye radikal ve mutlak bir karşıtlık olarak değil de şüphe temelli olarak gören anlayışa bağlıdır: "Bizim tamamen açık ve net olarak gördüğümüz şeyler tamamen hakikidir" (René Descartes, *Discours de la méthode* [*Yöntem Üzerine Konuşma*], 1637).

Bu hakikat anlayışı bilimin "esas ilkesi" ve "temeli" konumuna yükselir. Ancak kaçınılmaz olarak bu ilke ve temel sonradan belirlenir.

Hakikat hakkında tefekkür edilmez, hakikat keşfedilir ve bu keşfediş düşüncenin ufku dahilindedir. Hakikat ve kesinlik, var olma değil, bilme düzeyinde birbirine tekabül eder.

Bütün bunlar sonradan elde edilen, insan mantığının açık ve net olarak gördüğü bilginin, eskilerin veya modern ontolojik anlayışların kendinden temelin yerine geçtiği anlamına gelmez. *Yöntem Üzerine Konuşma* izlendiğinde, felsefenin ve bilgi yapısının tamamının ana ilkesi olabilecek kadar kesin olan bu hakikat bile, metafizik kategorilere dayalı mantığın gerekli ve hakiki önkabullerinin mutlak mükemmeliyetini ifade eder. Nitekim bu hakikat daha da büyük bir mükemmeliyet gereğini devreye sokar. Descartes'a göre bu en üst mükemmeliyet tanrıdır. Matematikçi John Dee'ye (1527-1608) göre ise Pythagoras'ın tekliğidir. Ancak en önemli olan, mükemmeliyetin en üst ifadesi olarak tanrı fikrinin gerekliliği giderek önkabul olmaktan çıkıp giderek artan derecede insan aklının sonucu, icadı ve en sonunda yansıması olduğudur. Giordano Bruno'nun yazdığı üzere: "insanlığının mükemmeliyeti"dir (Giordano Bruno, *De gli eroici furori* [*Yiğitçe Öfkelere Dair*], 1585).

Descartes, Dee, Giordano Bruno

Bkz. Bilimin Dirilişi, s. 316; Girolamo Cardano, s. 397; Giordano Bruno, s. 425

Mantık ve Bilimsel Yöntem

Riccardo Pozzo

Hümanist mantık, skolastik teknolojiperestliği reddetmesiyle ve de özellikle yöntem problemine, gayri resmi çıkarımlara, ikna edici argümanlara ve hakikatin tarihselliğine gösterdiği dikkatle geleneksel mantıktan ayrılır.

Ars Artium Olarak Diyalektik

Rudolf Agricola'nın (1443-1485) *De inventione dialectica* [*Diyalektiğin İcada Dair*] (1479) eseri, Platon, Aristoteles, Cicero, Quintilianus, Boetius ve Francesco Petrarca tarzı skolastik nominalist mantığı aşan, yönteme dair bir eserdir. Agricola, Aristoteles'in yöntemsel çoğulculuğundan farklı ve bütün bilimlere ortak bir yöntem oluşturur. Nitekim gramer ve retorik diyalektiğe tabidirler. Agricola'nın diyalektiği tanımlarken söylediği meşhur *ars probabiliter de qualibet re proposita disserendi* [*tartışılacak olanı ihtimaller çerçevesinde tartışmak*] ifadesi diyalektiği resmi bir alan kılar. Nitekim diyalektik herhangi bir nesneye bağlı olmayıp bütün sanat ve bilim dalları için geçerlidir. Agricola'nın muhtemeli "ikna edici"ye denk düşer. Diyalektik argümantasyon sunarak tartışma yöntemini veya (aslında aynı şey olan) ihtimaller dahilinde tartışmayı öğrettiğine göre, "onun sınırları mantık ve yöntemle tartışılabilecek olan her şeyinkiyle aynı olduğuna benzer." Üstelik diyalektik herhangi bir alanı öngörmeyip, "bütün meydan okumalar için hazırlanıp eğitildiğimiz silahları sağlamakla yetinir." Tartışma için önerilecek tema icat etme aracı olarak, diyalektik *ars artium*'dur [*sanatları sanatı: Mantık*] ve bütün alanların ilkelerinin açıklanmasına yarar; resmi giriş ve bilim doktrinidir. İcadın kendisi resmiyete dökülebilir. Bütün bilimlerin mevkilerinin kökenini araştırdığından, mantık, yani gerçek diyalektik icadı bütün özel içerikler için bir referans sistemi belirler ve benzetmeler yoluyla ayrı duran ve ortak olan arasındaki eşleşmeyi gerçekleştirir, çünkü tek tek şeylerin çokluğu karşısında çökmek istemiyorsa düşünce benzerliklere dayanmalıdır.

Yöntemin Mucidi: Philipp Melanchthon

Ancak sonraki kuşakların *artifex methodi* [*yöntemin muciti*] olarak bilecekleri filozof Agricola değil, İtalya'da Melantone olarak bilinen Philipp Melanchthon'dur (1497-1560). Kendisi *De philosophia* [*Felsefeye Dair*] (1536)

adlı eserinde öğrenci ve araştırmacılardan "her şeyi yönteme bağlamaları" alışkanlığı edinmelerini bekler. *Erotemata dialectices* (1547) [*Diyalektiğin Temeli*] adlı eserinde yöntemi, ruhun entelektüel tarafının, Aristoteles'in on kategorisinden biri olan *ekhein*'e [sahip *olmak*] göre bir özne sahibi kılarak çözme olarak tanımlar. Dolayısıyla yöntem "çakıl taşlarıyla ve karmakarışık eşyalarla kaplı, ücra bir bölge üzerinden belirli ilkelere göre bir yol açan bir eğilim, yani bilim veya sanattır ve bu sanat önerilen hususlarda düzen bulup düzen sağlar." Bu tanım Kition'lu Zenon'un (333-263) *systema ek katalépseon syngegymnasménon prós ti télos eukhreston ton en to bío*, yani hayatta faydalı bir amaç için kullanılacak çok sağlam bilginin anlaşılması (*Stoicorum Veterum Fragmenta* I, 21) şeklindeki ünlü tanımına dayanır.

Pierre de la Ramée [Petrus Ramus]

Rönesans döneminde bu mesele ele alınırken kullanılan ve Platon'dan esinlenilen formüle göre sanatlar ve bilimler doğa, doktrin ve talim yoluyla öğrenilir (Phaedr. 268d). Aristoteles'in açıklamasına göre eğilim bazı eylemlere ve tutkulara uygunluktur. Bu eğilim bir kişiye özgüyse giysi *hexis*'tir (mizaç ve beceriye dayanır), bir cemaate özgüyse *ethos*'tur (gelenek ve göreneklere dayanır). Eğilimler üzerinden elde edilen beceri bir sahip olmadır (beceri eksikliği mahrumiyettir) ve tekrarlar kişisel eylemlerin, yani tecrübe ve pratiğin sonucudur (*Eth. Nic.* II, 1 [*1103a17*]).

Pierre de la Ramée, yöntem ve eğilim tartışmasını Melanchthon'un bıraktığı yerden devam ettirir. La Ramée'nin ondört ciltlik *Scholae Metaphysicae* [*Metafizik Dersleri*] (1566) eserindeki hedefi, Platon'un fikirler teorisinden hareketle Aristoteles'in mantığını yenilemektir. Platon'a göre fikirler zihnin dışında yaşarken, la Ramée Aristoteles'e göre fikirlerin sadece zihnin ruhta yarattığı çeşit ve türler olduğunu iddia eder. Ancak bu epey tuhaf bir şeydir, çünkü "zihin sadece mantığın tamamına, sadece sınıflara ortak değil, bütün şeylere ve bütün adlara da ortaktır." Aristoteles'in metafiziğe getirdiği varlığı var olmasıyla ve ekleriyle gözlemleyen bilim tanımına cevaben, la Ramée bu tanımın kesinlikle mükemmel olmadığını ifade eder, zira Aristoteles *Metafizik*'in ilk cildinde bilgiyi üst nedenlerin bilimi olarak tanımlamıştır, ancak bilgi sadece nedenlerle değil eklerle de tamamlanır, ama bunlar hiçbir zaman yeterli derecede tamam değildir, çünkü bu bilimde cümleye, uslamlamaya ve yönteme dair de birçok başka şey vardır.

Scholae Metaphysicae (1566)

Öte yandan, la Ramée bir metafizik istemez, çünkü onun mantığı zaten metafiziktir. Aslında la Ramée bir yandan mantığın ve dolayısıyla metafiziğin gerçek dayanağını desteklerken, öte yandan insan

Mantık ve metafizik

zihninin atıfta bulunduğu alanı ve buna karşılık gelen geçerli şartları temalandırma görevi olduğunu ifade eden ilk kişilerdendir.

La Ramée'ye karşı, ama onu doğrudan zikretmeden, Jacopo Zabarella *De natura logicae* [*Mantığın Doğası*] (1578) adlı eserinde, yokluğunda felsefenin herhangi bir kısmının inşa edilemeyeceği bir dal olan mantığın, bütün diğer dalların teorik kısmının elde edilmesi işlevi gören araçsal eğilim olarak (*logica docens*) insan zihninde var olduğunu ama çeşitli bilgi türlerine uygulandığında (*logica utens*) kaybolduğunu veya tek bir bilimle özdeşleştiğini tekrar eder. Zabarella'ya göre *methodus* Aristoteles'in bilim anlayışının en güzel ifadesidir ve bunu ifade ederken basit *ordo espositiva*'nın [*teşhir düzeni*] boşluğunu gösterir. Zabarella mantığın ve yöntemin araçsal niteliğinin altını çizer ve bunu herhangi bir bağla *natura rerum*'a [*şeylerin doğası*] ilişkilendirmeyi reddeder. Aristotelesçi felsefenin katı bir izleyicisi olan Zabarella mantığa ve doğa felsefesine karşı daha dikkatliyken, Melanchthon ve Padova Üniversitesinde Zabarella'nın büyük düşmanı olan Francesco Piccolomini (1520-1604) gibi daha eklektik Aristotelesçiler mantık ve semantiğin temelleri bakımından fikirlerin karşılaştırılamaz statüsünü ve bu statünün kamusal etik ve hayata muhtemel etkirlini hesaba katmaya hazırdırlar. Piccolomini bu etkileri on ciltlik *De universa philosophia de moribus* [*Geleneklerin Evrensel Felsefesi*] (1584) adlı eserinde detaylı olarak ele alır.

Jacopo Zabarella

Zabarella *De methodis* (1578) [*Yönteme Dair*] adlı eserinde hem hümanist mantığa hem de doktor meslektaşlarının önerilerine karşı polemik geliştirir. Bu doktorlar mantık konusunda çok cahil olduğundan öğrencilerinin, Galenos'un (y. 129-y. 210) *Ars parva* [*Medicine*] başındaki *Isagoge*'deki [*Giriş*] yöntem tabelasını öğrenmekle yetinmelerini tercih ederler. *Ars parva*, yöntemin Aristotelesçi ispat doktrininden bağımsızlığının savunucusu Niccolò Leoniceno (1428-1524) tarafından, hazırladığı *Ars medicinalis* [*Tıp Sanatı*] eserine çok başarılı bir şekilde, dahil edilir. *De tribus methodis ordinatis* (1508) [*Düzenin Üç Yöntemine Dair*] eserinde Leoniceno bir taraftan Galenosçu analizi (*doctrina resolutiva* [*çözüm doktrini*]), Aristotelesçi sentezi (*doctrina compositiva* [*sentez doktrini*]) ve Platoncu tanımı (*doctrina definitiva* [*tanımlama doktrini*]) yöntem olarak sunarken, ilk üçünü kapsayan dördüncü bir yol ekler. Bu da yöntem, yani *doctrina ordinata*'dır [*düzenli doktrin*]. Ancak bu bağlamda *modus doctrinalis*'i, yani *modus doctrinae*'ı [*doktrin yöntemi*], *ordo doctrinae*'dan, yani *ordo docendi*'den [*doktrinin düzeni*] ayırt etmek gerekir. Birincisi spesifik problemlerin çözüm yöntemiyken, ikincisi bilimin kendisinin genel düzenidir.

Niccolò Leoniceno

Zabarella'ya göre *ordo* bir alanın çeşitli kısımlarının düzenidir ve zaten elde olan bilgileri işleyip bunları ruhumuzun en üst kavrama yeteneklerine göre sisteme sokmak işinden ibaret olduğundan bir hazırlık aşaması tanımlar. *Methodus*

ise en tipik mantık aracıdır. Bunun sayesinde zihin bilinen iddialardan, türetme kurallarına, yani önkabulleri sonuçlara bağlayan mantık bağına dayanarak gerekli çıkarsamalarla yeni iddialara geçer ve böylece bilgiyi artırır.

Yöntemin gücü

Bundan hareketle Zabarella "Böylece yöntem düzenden ayrılır, çünkü yöntemde bir şeyi bir diğeriyle gerekli bir bağ yoluyla bağlamayı mümkün kılan bir çıkarım gücüne sahip olması şarttır," der (*De meth.* II, 1). Dolayısıyla yöntem uslamlamayla eşleşir, ancak uslamlama diyalektik hatta sofist argümantasyonları kapsarken, yöntem sadece Aristoteles'in *İkinci Çözümlemeler*'de ele aldığı bariz bilimsel ispatı belirler.

Üstelik yöntem sadece iki yönde işler: ya *demonstratio quia* (*hoti* [*şöyle ki*]) durumunda sonuçlardan sebebi belirler ya da *demonstratio propter quid* (*dióti* [*sebep*]) durumunda sebepten hareketle sonuçları açıklar. Zabarella, daha zayıf olan diyalektik ve retorik argümanlara yöntem payesini atfetme teşebbüslerini kesin şekilde reddeder. Gerçek bilimin amacına, açıklanabilir ilkelerden yola çıkarak, bizi hareket ettiren problematik tecrübeye geri dönüldüğünde ulaşılır: "Spekülatif bilimlerle uğraşan herkesin nihai hedefi ve amacı, ispat yöntemi aracılığıyla ilkelerin bilgisinden o ilkelerden kaynaklanan etkilerin mükemmel bilimine ulaşmaktır" (*De meth.* II, 4).

Sonuçtan sebebe veya tam tersi

Melanchthon yöntem sorununa *Topica*'nın açısından yaklaşırken, Zabarella *İkinci Çözümlemeler*'den hareket eder. Zabarella, Melanchthon'u hiç zikretmez, ama başkalarının önerdiği *ordo* tanımlarını ele alırken, aklında Melanchthon'un *methodus*'u *hexis* olarak gören tanımı olduğu kesindir: "Düzen hakkında konuşan herkesin şu tanımda hemfikir olduğu görülüyor: Bir doktrinin düzeni, araçsal bir eğilim, yani bir alanın kısımlarının uygun bir şekilde düzenlenmesinin öğretilmesine yarayan entelektüel bir araçtır" (*De meth.* I, 4). Tanım yanlış değildir, ama mükemmel olmadığı da kesindir, çünkü "düzen, bir bilimin kısımlarını, bu düzenin iyi ve yeterli bir şekilde olmasının nedenini belirtmeden dizdiğini; üstelik bu dizilişin nereden geldiğini bilmemeye devam ettiğimizi; ancak bu dizilişi nedensiz ve keyfi olarak tesadüfen gerçekleştirdiğimizin de doğru olmadığını, çünkü bir düzeni izleyenler bir alanın kısımlarını şu veya bu şekilde dizip değiştirip bir düzene soktuklarını, aksi takdirde düzenin düzen olmayacağını ve doğrulukla faydadan mahrum olacağını" ima eder (*De meth.* I, 4).

Yöntem ve düzen

Comes politicus'ta [*Siyaset Adamı*] (1601) Francesco Piccolomini, Zabarella'nın aksine, disiplinlerin düzeninin ve öğretim şeklinin kısmen benzer ama aynı zamanda farklı olduğunu, zira öğretim yolu bizim bilme yolumuza dayanırken, "disiplinlerin düzeninin ele alınan şeylerin niteliğine dayandığını" iddia eder. Nitekim Aristoteles birçok defa *in servando ordine nos debere naturam sequi, et ordinis primis* [*düzeni sağlarken, düzen başta olmak üzere doğayı izlememiz*

Düzen ve doğa

lazım] der. Dolayısıyla Piccolomini'ye göre mantığı öğrenirken de bir düzen izleriz ve bu düzen "doğanın bize sunduğu ve bizim şeylerin doğasında bulduğumuz bir düzendir." Bunlara ek olarak, Piccolomini Rönesansta eğilimler hakkında yazılan en detaylı yazı olan Andrea Duodo'nun *De habitibus intellectus* [*Zihnin Eğilimlerine Dair*] (1577) eserinin de esin kaynağıdır; bu eserde Eustratius'un Ethica Nicomachea Alfa 4 (1096b27-30 [*CAG XX, 55s.*]) yorumuyla eğilimlerin zihne yükselişi ele alınır.

16. yüzyılın sonlarında, Melanchthon ve la Ramée'nin takipçisi ve "Philipporamistae" grubunun kurucusu Friedrich Beurhaus, Zabarella'ya karşı kesin bir adım atar ve *Defensio Petri Rami dialecticae Petrus Ramus'un* [*Pierre de la Ranee*] [*Diyalektiğinin Savunması*] (1588) adlı eserinde eğilimlerin zihnin dışında yer aldığını ilan eder. Mantık bir sanattır ve bir sanat şeyleri gerçekten yapabilmek olduğundan sanatın mimari bir niteliği vardır. Nitekim doğanın düzeninde sanat sanatçının eğiliminden önce gelir. Diğer bir deyişle *ars est, etiamsi a nemine discatur* [*sanat, kimseye öğretilemese bile vardır*]; bir sanat bir eğilimin başlangıcını sağlar, ama eğilimin kendi değildir. Sebep sonuç olamaz. Sanat eğilimin sebebidir. Dolayısıyla bir sanatın kendi bir eğilim değildir. Bir sanat olduğu söylenen mantık örneğinde de, mantığın bir eğilim değil, Platoncu fikirler arasına yerleştirilmiş bir ilişkiler birliği olduğu sonucu çıkar. Dolayısıyla Beurhaus meseleyi en basit şekline indirger: Mantığın karşılaştırılamaz bir sistem olduğu doğrudur, ama eğilim psikoloji olduğundandır: Talimatlar kitaplarda yazılıdır, ruhta değil; ancak ruh onları okur okumaz ruhta yer alırlar.

Mimari mantığı

Bkz. Bilimin Dirilişi, s. 316; Girolamo Cardano, s. 397; Bernardino Telesio, s. 420

Pietro Pomponazzi

Luca Bianchi

1513'te V. Laterano Konsilinde insan ruhunun ölümsüzlüğünü belirleyen Apostolici regiminis [Apostolik Yönetim] *fermanı kabul edilir. Bundan sadece üç yıl sonra filozof Pietro Pomponazzi ruhun ölümsüzlüğüne dair bir yazıda Aristo-*

telesçi ruh tezinin çeşitli yorumlarını ele alır. Thomas Aquinas'ı İbn Rüşd'ün zihnin tekliğine dair doktrinini reddetmek için kullanan Pomponazzi tam da Aquinas'ın zihin ruhunun vücudun esas şekli olduğunu ama buna rağmen ölümsüz olduğunu ve özerk bir şekilde var olabileceğini ifade eden, insan ruhu anlayışına karşı sert bir eleştiri yazısı kaleme alır. Pomponazzi'ye göre, bir insan ayrılmaz bir psikofizik birim olarak ele alınmalıdır ve vücuttan ayrı olarak işleyemeyecek olan zihinsel ruhun insanın ölümünden sonra da var olacağını düşünmek için bir neden yoktur. Pomponazzi bu duruşu sadece Aristoteles'in görüşlerinin doğru bir yorumu olarak sunsa ve inancını ihtiyatlı bir şekilde ilan etse de, yazısını insan ruhunun ölümlülüğüne dair etik, siyasi ve dini nitelikte geleneksel itirazların yalanlanmasıyla bitirir ve ruhun ölümsüzlüğüne dair inanışın, insanların çoğunluğunun gelecek cezalar tehdidiyle disipline sokulması ve ebedi mutluluk ümidiyle rahatlatılması ihtiyacı hissettiğinden dinlerin kurucuları tarafından yayılan bir "icat" olduğunu iddia eder.

Apostolici Regiminis Fermanı ve Ruhun Ölümsüzlüğüne Dair Dogma

19 Aralık 1513 V. Laterano Konsilinin sekizinci toplantısında *Apostolici regiminis* fermanı kabul edilir. Bu ferman bir yandan zihinsel ruhun "esasen" vücudun şekli olduğunu (1311 Vienne Konsilinin öğretisine göre), ölümsüz olduğunu ve bireylere göre çoğaltıldığını ilan eder; öte yandan aforoz tehdidiyle, zihin ruhunun bütün insanlık için tek olduğunun veya ölümlü olduğunun öğretilmesini yasaklar ve bir gerçeğin bir diğer gerçeği yalanlayamayacağı ilkesine dayanarak, imana karşı bütün ifadelerin "tamamen yalan" olduğunu ve "felsefeye dayanarak" bile savunulamayacağını belirler. Hem skolastik kökenli teologların hem de ruhun ölümsüzlüğünü Platon'un Hıristiyanlık açısından yeniden değerlendirmesinin bir temeli haline getiren Marsilio Ficino'dan etkilenen teologların hazırladığı bu ferman, ruhun ölümsüzlük doktrinini iman dogması düzeyine çıkarır. Buna ek olarak bu ferman, bu doktrine meydan okuyuşun iki cepheden geldiğini aşikâr kılar. Yani sadece 13. yüzyıldan beri süregeldiği gibi İbn Rüşd kaynaklı, bütün insanlığın tek, ebedi ve ayrı bir zihni olduğu tezinin yayılmasından değil, Aristoteles'in *Ruh Üzerine*'sinin Afrodisiaslı Alexander tarafından yazılan ve yeni Latince çeviriler sayesinde tanınan yorumunun yayılmasından da muhalefet gelir.

İman ve felsefe

Nitekim gözlemlenebilir esasların madde ve şekilden ibaret olduğu görüşünden hareketle, Grek yorumcu insan ruhunun vücudun işlevlerinin organizasyon ilkesinden başka bir şey olmadığından ondan ayrılamayacağı ve dolayısıyla bozulabileceği sonucuna varmıştır.

Bozulabilen ruh

İbn Rüşd'e ve Thomas Aquinas'a Karşı

Pietro Pomponazzi'nin Kilisenin resmi onayıyla 1516'da yayınladığı *Trattato sull'immortalità dell'anima* [*Ruhun Ölümsüzlüğüne Dair Deneme*] ruhun ölümsüzlüğüne dair "iman unsurunu" onaylayıcı bir ifadeyle biter. O noktaya gelindiğinde, Padova'da uzun zaman ders verdikten sonra 1512'den itibaren Bologna'da felsefe kürsüsünün başında olan Pomponazzi meşhur bir filozof ve doktordur. Zaten yazıda Pomponazzi rasyonel olarak çözülemeyecek ama vahiyle tereddüde yer bırakmayacak şekilde çözülmüş olan "ruhun ölümsüzlüğü probleminin nötr bir problem" olduğu sonucuna varır. Bu da, Thomas Aquinas'ın (1221-1274) söylediği gibi ruhun ölümsüzlüğünün ispat edilebileceğini ve bunun, Fransisken Duns Scotus'dan (1265-1308) başlayarak 14. yüzyıldan itibaren diğer teologların söyleyegeldikleriyle uyumlu olduğunu düşünen sayısız teologun kesinlikle hoşlanmayacağı agnostik bir duruştur.

Pomponazzi'nin agnostik duruşları

Aslında *Trattato sull'immortalità dell'anima, questiones ad utramque partem* [*Ruhun Ölümsüzlüğüne Dair İkircikili Sorular*] şeklinde değildir, yani ortaçağ ve Rönesans filozoflarının belli bir tezi şu veya bu türlü "belirlemeden" bir "alıştırma" olarak lehte ve aleyhte argümanlarla tartışmayla yetindikleri tartışmalar gibi yapılandırılmamıştır. Kesin olan, Pomponazzi'nin çok ihtiyatlı bir şekilde hareket ettiği ve insan ruhunun çeşitli algılarını, her birine itiraz ve karşı itirazları sunarak, büyük diyalektik titizlikle incelediğidir. Ancak bu algıları eşdeğer göstermek şöyle dursun, bu duruşların sadece birinin rasyonel olarak geçerli olabileceğini açıkça gösterir. Çağdaşları arasında; söyleminin kaçınılmaz sonuçlarının ne olacağına dair pek azının şüphede olması tesadüf değildir. Eser Venedik'te yakılır; Augustinusçu keşiş Ambrogio Fiandino (1462-1531) yazarı sapkınlıkla suçlar ve Pomponazzi ancak güçlü Kardinal Pietro Bembo'nun (1470-1547) desteği sayesinde vahim bir akıbetten kurtulur. Ancak gene de X. Leo (1475-1521, 1513'ten itibaren papa) ona "Konsil iradesi hilafına" söylediklerini geri almasını emreder.

Yazıya tepkiler

Polemik, genelde çok ateşli bir şekilde olmak üzere yarım yüzyıldan fazla sürer; zaten 1519'da bile Dominiken Bartolomeo Spina (1479-1547) *Trattato sull'immortalità dell'anima* hakkında, adını "Ruhun Ölümlü Olduğuna Dair" olarak değiştirmeyi önerdiği çok sert bir kitapçık yayımlar.

Pomponazzi en baştan beri, sadece "doğal" analiz düzeyinde, açıklanmış verileri göz ardı ederek hareket ettiğini ilan eder ve ölümlü varlıklarla ölümsüzler arasında konumlandığından "doğası belirsiz" olan insanın karmaşıklığının bilincini, tefekkürünün başlangıç noktası olarak alır. İnsanı, fani dünyayla ebedi dünya arasında konumlanmış "çok yönlü ve iki taraflı" olarak tanımlaması Platon'dan esinlenmiş

İnsanın "belirsiz doğası"

görüşleri hatırlatsa da, aslında Pomponazzi Platoncu ruh anlayışına pek az dikkat ayırır ve bunun yerine Aristoteles'in sunduğu karmaşık ve muğlak ruh doktrini hakkında İbn Rüşd'ün, Thomas Aquinas'ın ve ismi ender olarak zikredilse de anlamlı katkılarda bulunmuş olan Afrodisiaslı Alexander'ın ileri sürdüğü üç ana yorumu derinlemesine inceler. Zaten gençliğinde, formasyonunun şekillendiği Padova'da çok yaygın olan İbn Rüşd hayranlığından sonra, Pomponazzi uzun bir yeniden değerlendirme aşamasından geçer ve en azından Aristoteles'in doğru yorumlanması bakımından ölümlülük yaklaşımının en muhtemel yaklaşım olduğu sonucuna varır.

Trattato'da hem İbn Rüşd hem de Aquinas'a yönelik çok sert eleştiriler vardır. Pomponazzi Aquinas'tan hareketle, Aristoteles'e hiç telaffuz etmediği, "icat" sayılan görüşler atfettiği için, zihnin tekliği doktrininin felsefi olarak yalan, yorum olarak kabul edilemez olduğunu iddia eder. Nitekim, gene Pomponazzi'ye göre, Aristoteles insan zihninin somut olmaktan çıkmış bile olsa gözlemlerimizden kaynaklanan "imgelere" gerek duyduğunu öğretir. Bu da hiçbir insan faaliyetinin vücuttan tamamen bağımsız olmadığı ve dolayısıyla zihnin ayrılabilir ve ölümsüz olduğunu ispat etmenin imkânsız olduğu anlamına gelir. Zihni, insanlığın tamamı için tek bir unsur olarak somutlaştıran İbn Rüşd'e karşı bu argümanı kullandıktan sonra, Pomponazzi aynı argümanı fütursuzca bu sefer Aquinas'a karşı kullanır. Aquinas'a göre zihin ruhu vücudun esas şeklidir, ama aynı zamanda vücudun ölümünden sonra yaşayabilme yeteneği vardır.

Thomas Aquinas eleştirisi

Pomponazzi her ne kadar bu duruşun doğru olduğunu ilan etse de, bunu rasyonel bir temelden yoksun ve Aristotelesçi düşünceye ters, Hıristiyan inanışın bir ifadesi sayar. Şekil olarak vücutla birleşmiş olan ve sadece duyular sayesinde bilme yetisine sahip olan ruhun, daha sonra vücuttan ayrı olarak da var olabildiği ve hatta bu sırada ilahi zihinler gibi algılama yetisine sahip olabileceği ve en sonunda vücudun yeniden dirilişinde bununla yeniden birleşeceği görüşü Pomponazzi'ye göre felsefi olarak absürddür. Bu görüşler "sayıklama"dır ve ancak Pythagoras'ın ruhların göçü "masallarıyla" veya "kâh bir vücudu giyen, kâh çıkaran" mitolojik "lamia"lara dair halk efsaneleriyle karşılaştırılabilir. Bu kadar katı değerlendirmelerin bir açıklaması vardır: Pomponazzi'ye göre Tomistlerin ruhun ölümsüzlüğü dogmasını Aristoteles'e dayandırma teşebbüsleri, ortaçağdan beri Hıristiyanlığın en büyük kusuru olan felsefeyle teolojinin "sularını karıştırma" eğiliminin tipik bir sembolüdür.

İmanla bilgi arasında ruh

İnsanın Doğadaki Konumu ve Çeşitli İnsan "Tipleri"

Dolayısıyla Pomponazzi usta bir eleştiri manevrasıyla, İbn Rüşd ile Thomas Aquinas'ın görünüşte zıt duruşlarının derin benzerliklerini göstermeye çalışır.

Bu duruşlar, zihne –tek veya kişilere göre çoğaltılmış olması fark etmez– sahip olmadığı ama olsaydı onu ilahi zihinler düzeyine çıkartacak olan ayrı ve ölümsüz bir kader atfetme iddiasında bulunan, Aristoteles'in "öte âlemci" yönde yanlış bir okumasının iki ayrı versiyonunu temsil eder. Oysa Pomponazzi'ye göre kesintisiz bir hiyerarşik yapı olarak düşünülen doğanın tedricili̇ği ilkesi, insan zihninin maddeden tamamen ayrı zihinlerin bir basamak altında ama duyu yetilerinin üzerinde bir konumda olan bir ara form olduğunun kabulünü gerektirir. Ne tamamen maddenin içinde ne de ondan tamamen ayrı olan insan zihni, bir organ aracılığıyla işlemez, ama faaliyetleri için duyu tecrübesinin ona sunduğu "imgelere" gereksinim duyar. Pomponazzi'ye göre, ruhu "doğal organik bir vücudun birincil eylemi" olarak gören meşhur Aristotelesçi tanımdan tek bir sonuca varılabilir: İnsan ruhu "mutlak olarak" ölümlüdür ve sadece "göreceli olarak" ölümsüzdür; diğer bir deyişle ruh vücudun ölümünden sonra var olamaz ve dolayısıyla "hakikaten ölümlüdür," ama "genel olarak" ölümsüz olarak tanımlanabilir, çünkü düşünme faaliyetiyle maddi ve bozulabilir dünyayı aşıp, zihinle ulaşılabilen, maddi olmayan ebedi dünyayı tanımayı becerir.

İnsan zihni

Bu şekilde, *Trattato*'da Aristotelesçi ruh anlayışının ince analizinin neden insan, insanın konumu ve insanın evrendeki işlevi hakkında daha genel bir tefekkürle iç içe girdiği daha anlaşılır olur. Baştaki, insan doğasının "belirsiz" ve "iki taraflı" olmasına dair ifadelerle, Ficino ve Pico della Mirandola gibi Platoncu ve yeni-Platoncu geleneğin etkisinde kalmış düşünürler tarafından 15. yüzyıl sonuyla 16. yüzyıl başı arasında yaygınlaştırılan, insanı hem hayvan düzeyine inebilecek hem de neredeyse tanrısal bir düzeye çıkabilecek gören haysiyet anlayışı arasında paralellik kurulmuştur. Her ne kadar bu temaların yankıları Pomponazzi'de kesinlikle varsa da, gene de ona göre, Pico'nun düşündüğünün aksine insan nitelikten mahrum ve dolayısıyla herhangi bir niteliğe bürünebilecek bir varlık değildir; bilakis insan, doğası dolayısıyla maddi dünyayla ruhani dünya arasında, bozulabilir dünyayla bozulmaz dünya arasında bir ara konumdadır. Pomponazzi'ye göre hem İbn Rüşd hem Thomas Aquinas, bütün duyusal tözlerin madde ve şekilden oluştuğunu ifade eden Aristotelesçi tezi ciddiye almama hatasına düşmüşlerdir.

Yeni-Platoncu yankılar ve Pomponazzi'ye özgü özellikler

Ancak insan gerçek bir psikofizik ünite olarak görülecek olursa, ruhun da bir vücut unsuru olduğu ve her ne kadar Aristotelesçi gelenekte zihin yetileri bir organa gereksinim duymuyorsa da bu yetilerin vücut yetileri olduğu ve vücuttan tamamen bağımsız yürütülemeyecekleri sonucuna varılır. İnsan ruhu sadece vücudun bir şeklidir, vücutla beraber yaşar ve ölür ve onunla işler, dolayısıyla insanın kırılgan, maddi ve doğa güçleriyle diğer insanların şiddetine maruz olduğunu unutup "insanı yücel-

Ruh ve vücut

tenlerin" iddia ettiklerinin aksine ayrı zihinlere ve Tanrı'ya özgü saf, söylemsel olmayan bilince yükselemez.

Bütün bunlara rağmen insanın ruhunda bir soyutluk "izi" vardır ve "tanrılara" benzer, çünkü zihinsel yetileri vardır, iradesini çalıştırabilir ve dolayısıyla, bitki ve hayvanların üstünde, "maddi şekiller" arasında en üstünüdür. Doğanın ahenkli ve "tedrici bir şekilde" ilerleyen bir organizma olduğuna kesinlikle emin olan Pomponazzi, buna rağmen zihne sahipmiş gibi olan hayvanlar ve buna karşılık "birçok hayvandan daha az akla sahip oldukları izlenimi veren" sayısız insan olduğunun altını sayısız defa çizer. Nitekim tek türe mensup olsalar bile, insanlar yetenekleri, işlevleri ve mükemmeliyet dereceleriyle birbirlerinden ayrılırlar; ve her ne kadar kişisel farklılıklar potansiyel olarak sonsuz olsa bile en azından üç büyük sınıf, daha doğrusu üç insan "tipi" ayırt etmek mümkündür. En üst düzeyde kendi bitkisel ve duyumsal unsurlarına tamamen hâkim olduklarından "hemen hemen tamamen rasyonel olduklarından" "tanrılar arasına dahil edilmeleri" gerekenler vardır; en aşağı düzeyde "bitkisel ve duyumsal taraflarını" zihinsel taraflarına tercih edip "neredeyse hayvanlaşanlar" vardır; ara düzeyde ise "saf" yani "normal," "alelade" olduklarından kendilerini sadece vücut işlevlerine teslim etmeyip sadece entelektüel faaliyetlere kendilerini hasredemediklerinden "ahlaki erdemleri doğrultusunda mutedil bir şekilde" yaşayanlar vardır.

Etiğin Temeli ve Dinin Eleştirisi

Bu noktada, Pomponazzi'nin yüzyıllardır "meslekten filozofların" kendileri haklarındaki bilincin ihmal edilemeyecek bir unsuru olan elitizmi yeni söylemlerle yeniden sunduğunu ve daha önce gördüğümüz gibi zihnin tekliği gibi belirleyici bir hususta ayrıldığı İbn Rüşd geleneğinin tipik temalarını yeniden ele aldığını gösterebiliriz. Gerçekten de ona ölümlülük varsayımına karşı ileri sürülen başlıca itirazları çözme fırsatını veren tam da onun hiyerarşik ve organikçi toplum anlayışıdır. Nitekim ihtiyatla, ama aynı zamanda kişisel olarak onun takipçisi olduğunu belli eden bazı ifadeleri ağzından kaçırarak da olsa, bu varsayımı sunduktan sonra Pomponazzi geleneksel olarak buna karşı ileri sürülmüş olan ve özellikle de ciddi etik, siyasi ve dini sonuçlarını belirten argümanlara sistematik bir şekilde cevap verir: Bir insanın içinde mutluluk ve ölümsüzlük isteği olduğuna göre bunun boş ve hiçbir zaman tatmin edilmeyecek bir istek olması mümkün müdür?

Pomponazzi'nin argümanları

Ölüm sonrası hayata inanmayanlar için bir etik söz konusu olabilir mi? Öte dünyada verilecek ceza ve ödüllere inanış toplumsal düzen için şart değil midir? Öte dünya kaderi yoksa bazı insanlar neden diğerkâmlıklarını kendi hayatlarını feda etme derecesine gö-

Etik ve iman

türürler? Pomponazzi buna benzer sorulara "en azından muhtemel olabilecek" cevaplar verirken, Aristotelesçi ve stoacı unsurları birleştirmekle kalmaz, aynı zamanda Aristotelesçi düşünce kapsamında insanı tamamen felsefi tefekküre adanmış bir hayat dahilinde öğrenme yetilerini geliştirerek mutluluğun zirvesine ulaşan bir "rasyonel canlı" olarak gören anlayış ile insanı toplu hayatta kendini bulan bir "cemiyetle varolan bir canlı" olarak gören anlayış arasındaki gerginliği kullanır.

Böylece, bazı gerilim ve tutarsızlıklarla da olsa, Pomponazzi insanın muhakkak öte dünyada bir hayatı olacağı önkabulünü varsaymadan, özerk ve "dünyevi" bir etiğin temellerini atma noktasına gelir. Ona göre bütün insanlar alt düzey üretim işlevlerini yöneten "yapıcı" bir zihne, iyilikle kötülük arasındaki farkı bilen ve ahlaki hayatı yöneten "pratik" bir zihne ve sadece öğrenme işlevlerini yürüten "spekülatif" bir zihne sahiptir. Dolayısıyla "insan türünün genelde amacı bu üç zihne katılımdır," ama insan kendini yaşatmazsa bu amacına ulaşamayacağına göre ve erdem yaşamasının olmazsa olmaz şartı olduğuna göre, Pomponazzi ahlaklılığın, toplum yapısının yaşaması için işlevsel "bütün insanların ortak" amacı olduğu sonucuna varır. Dolayısıyla bütün insanların "pratik zihne tamamen," diğer iki zihne sadece "göreceli olarak" katılması şarttır. Dolayısıyla ahlaklılık, bütün insanların amaçlamaları gereken, herkesi mutluluğa taşıyabilecek, "erdemli bir şekilde" yaşayarak ve toplum içindeki işlevin doğru olarak yürütülmesi halinde ulaşılabilecek bir amaçtır.

Etik ve mutluluk

Ruhun ölümlü olması, fani dünyada gerçekleştirilebilir bu amacın ulaşılmasına engel değildir ve mutluluğa erişmeyi imkânsız kılmaz. Ancak insanlar kendi aralarında farklı olduğundan ve herkes "erdemi" başlıca amaç edinecek kadar "iyi niyetli" olmadığından, öte dünyadaki cezaların korkusu ve ebedi ödüllerin ümidi, insanları doğru hareket etmeye ve kurallara saygı göstermeye sevk ettiğinden, yaşamsal bir sosyal işlevi vardır. Hakikatten ziyade faydalı olanı amaç edinmiş ruh doktorları olan "kanun koyucuların" ruhun ölümsüzlüğü inanışını yaymaları bu nedenledir. Ancak Pomponazzi'nin hem Platoncu hem İbn Rüşdçü gelenekten unsurları birleştirerek sıklıkla tekrar ettiği gibi bu durum, dadıların çocukları "onların iyiliğine olduğundan emin oldukları" şeyleri yapmaya ikna etmek için uydurdukları "masallara" benzer basit "icatlardır." Bu şekilde, Pomponazzi bir yandan insanın sınırlı, ölümlü ve maddiyata dayanan gerçek şartlarını görebilecek birkaç bilge hariç, gelecek cezalar tehdidiyle hizaya sokulacak veya öte dünyadaki mutluluğun ümidiyle rahatlatılacak çocuksu bir insanlığın varlığı gibi çok kötümser bir imge çizer. Öte yandan sonunda ister istemez "kanunların," yani kendisinin de altını çizdiği gibi "hepsi ruhun ölümsüz olduğunu varsayan" peygamber dinlerinin değerini tartışmaya açar.

Sosyal araç olarak ruhun ölümsüzlüğü

Pomponazzi *Trattato*'yu, ruhun ölümsüz olduğuna kesinlikle inandığını ifade ederek tamamlar, ama bunun felsefe aracılığıyla değil de sadece "imana özgü araçlarla" ispat edilebileceğini tekrar eder. Bu samimi bir ifade midir, yoksa ihtiyaten başvurulan bir taktik midir? Pomponazzi dininin dogmalarını rasyonel gerçek olarak yutturmayı reddeden bir fideist midir veya gizlenen bir imansız mıdır? Böyle sorulara kesin cevap bulmak zordur.

Rasyonel gerçeklere karşı imanın araçları

Zaten tarihçiler için önemli olan, yazarının kişisel inanışları değil, *Trattato*'nun yayımlanmasının sonuçlarıdır. Pomponazzi'ye gelince, bu metin etrafında dönen tartışmalar onun akademik kariyerine etki etmez, nitekim kendisi Bologna'da ders vermeye devam eder ve değil papanın ona emrettiği gibi söylediklerini geri çekmek, eleştirilere "*Apologia*" [*Savunma*] (1518) ve "*Defensorium*" [*Müdafaa*] (1519) diye iki yazıyla cevap verir ve böylece *Apostolici regiminis* fermanının getirdiği felsefe öğretme yasağının etrafından dolanır. Buna ek olarak, etrafında oluşmuş olan iklimin onun entelektüel yolculuğunun son aşamalarını etkilediği kesindir. 1521'de *De partibus animalium*'u [*Canlıların Uzuvları*] yorumlarken öğrencilerine, "kendini kürkçüde bulduğundan" (yani kürk hayvanı gibi yüzülme tehlikesi atlattığından) artık insan ruhunun kaderi hakkında ne diyeceğini bilmediğini ilan eder. Bir önceki yıl, *De incantationibus* [*Sihirlere Dair*] ve *De fato*'nun [*Kadere Dair*] yazılışını tamamlamış olmasına rağmen bunları yayınlamamaya karar verir. Rönesans fikir hayatının en büyük eserleri arasında olan bu iki eser, ölümünden sonra 1556 ve 1557'de reformcu ve muhalif kültür ortamlarında basılır. Dinlerin, gerçek veya yalan olmalarından bağımsız olarak, siyasi faydası olan "masallar" olarak görülmesi, modern çağa kadar Avrupa kültürüne derin etkisi olacaktır. Pomponazzi kendi niyetinden bağımsız olarak, yüzyıllarca kültürlü libertenlerin, ateistlerin ve dinlerin "hile" olduğunu savunan teorisyenlerin en sevdiği yazarlardan biri olacaktır.

Trattato'nun mirası

Bkz. Bilimin Dirilişi, s. 316; Hayat Bilimleri, s. 466

Kişisel Bir Felsefe: Michel de Montaigne

Nicola Panichi

Montaigne'in klasik felsefe geleneğinin köktenci ve nihilist şüpheciliğini bertaraf etmeye yarayan felsefi yöntem ve "tedavi" yolu olarak "yükümlülük" kavramı üzerindeki düşünceleri ve doğal ahlak önerisi, Bordeauxlu filozofa geleneksel şüpheciliği söylem olarak varlığa dönüştürme imkânı verir. İnsanın varlıkla herhangi bir irtibatı yoksa sahip olduğu tek varlık var olmaktır, hayattır, mevcudiyettir. Onun tek "tecessümü" "la relation avec autrui" dir [diğeriyle ilişki]. *Tarihsel providansiyalizm* [basiretçilik] *karşıtlığı kavramı insana dünyadaki yürüyüşünün sorumluluğunu ve siyasi bir politika planlama imkânı verir.*

Biyografi

Montaigne 1533'te doğar, babası Pierre Eyquem annesi Antoinette Lopès veya de Louppes'tur. Grouchi, Guérente, Buchanan ve Muret onun meşhur "evde öğretmenleridir" ve bazıları Cordier, Govéa ve Vinet'yle beraber yedi yıl sonra gireceği Collège de Guyenne'de öğretmenleri olur. Muhtemelen Toulouse Üniversitesinde hukuk öğrenimi görür (1548-1550). Aralık 1557'de Bordeaux Parlamentosuna seçilir ve 1558 başında parlamento binası olan Palais de l'Ombrière'de *Servitude volontaire*'i [*Gönüllü Hizmet*] zaten yazmış olan ve II. Henri'nin (1519-1559) özel izniyle 23 yaşından beri parlamentoda konsey üyesi olan Étienne de La Boétie'yle (1530-1536) ile tanışır. La Boétie Montaigne'i "kütüphanesinin ve evrakının vârisi" ilan ettikten sonra 18 Ağustos 1563'te Germignan'da ölür. Beş yıl sonra 18 Haziranda Pierre Eyquem de ölür ve Michel Montaigne Beyi olur. Babası uzun zaman önce ona Sebond'un *Theologia naturalis*'i [*Doğal Teoloji*] çevirme işini vermiştir, bu da 1569'da Paris'te basılır (G. Chaudière matbaasında; ikinci baskı "sayısız yanlışları düzeltilerek" 1580'de çıkar). 1570 ilkbaharında La Boétie'nin eserlerinin bir kısmını basmak için Paris'e gider (basım 1571'de F. Morel tarafından gerçekleştirilir). Françoise de la Chassaigne'le evliliğinden (1565) altı çocuğu olur, ama sadece Léonor yaşar.

Miras

Hâkimlik konumundan 28 Şubat 1571'de ayrılan Montaigne 38 yaşında şatosuna çekilir; bu da ikinci bir doğuş, yani *liberté volontaire*'in [*hür irade*] doğuşu sayılır. Saint Bartholomew Gecesinin yılında (1572) *Denemeler*'i yazmaya başlar. Eser 1 Mart 1580'de yayımlanır (ekli ve düzeltmeli ikinci baskı 1582'de çıkar); 4 Eylül-

Hapsedilmesi

de Montaigne, İsviçre ve Almanya üzerinden İtalya'ya yolculuk eder. 20 Mart 1581'de Kutsal Sarayın başyöneticisi Sisto Fabri, Roma'ya gelişinde el konan *Denemeler*'in bir nüshasını, sözlü tekdirle kendisine iade eder. Montaigne, Bagni di Lucca'da termal bir kür yaparken Bordeaux'ya iki yıllığına belediye başkanı atandığına dair haber kendisine ulaşır (7 Eylül). 15 Ekimde dönüş için yola koyulur. III. Henri'nin önerisiyle yapılan bu atama, aşırı Katoliklerin karşı çıkmasına rağmen iki seneliğine uzatılır. Şubat 1588'de ilk iki cilde birçok ekle birlikte üçüncü bir cildin eklenmesinin ardından *Denemeler*'in (yayıncı A. l'Angelier) dördüncü baskısı vesilesiyle Paris'e gider. "Çamur" şehrinde Marie de Gournay'yla tanışır. Barikatlar gününde (12 Mayıs) Bastil'de hapsedilir; Caterina de' Medici'nin müdahalesiyle birkaç saat sonra serbest bırakılır. O yazı Picardie bölgesinde Gournay-sur-l'Aronde'da Marie'nin ailesiyle geçirir. 13 Eylül 1592'de ölür ve Bordeaux'da Feuillants Kilisesinde gömülür.

Mantığın "Eleği"

Başlığıyla, deneme ve deney niteliğini, yani isminde dendiği gibi yaşama sanatı ve aklın zaafı üzerine deneme olduğunu itiraf eden *Denemeler*, sadece görünürde otobiyografi şeklini alan, düşünceyi özgürleştirme yöntemi uygularken modern, dogmatik olmayan ve eski filozofların otorite taleplerinden kurtulmuş bir düşünme şekli ifade eder: "kendi türündeki tek kitap" (metinlerin tarihleri: A=1580; B=1588; C=1588 metin üzerinden Montaigne'in notları ve satır arası düzeltmeler, II, 8, 683C). Aynı yöntem, çeşitli vesilelerle Roma sansürünün kayıtsız kalmayacağı, felsefeyle teoloji ve mantıkla iman arasındaki hassas ve karmaşık ilişkiyi de kapsayacaktır. *Experimentum sui* [*kendini deneme*] Montaigne'i bunu söylemeye sevk eder: "Ben diğer bütün konulardan çok kendimi incelerim. O benim metafiziğim, benim fiziğim" (III, 13, 1997B) – ve görüntünün, alışkanlığın, hayatı olumsuzlamanın ve değişim yeteneğinin gücüne nüfuz edip onu zayıflatmaya çalışırken bir unsurda yoğunlaşan (tefekkür ve tutkular dahil insan eylemlerinin incelenmesi) yeni bir felsefe şekli sayesinde dünyanın bilincine varılır; varlığın içkin geçiciliğinin ve esaslı varlığımızın bilinciyle kelimelerin, kişilerin ve şeylerin maskesi çıkartılır (I, 20; I, 23): "Zaman beni terk ediyor. Onsuz hiçbir şeye sahip olunmuyor" (III, 10, 1879B).

Yeni bir dil kullanmak

Burada mesele sadece imha etmek değil, ben'i ve dünyayı yeni malzemeler, paradigmalar, bakış ve dinleme açılarıyla yeniden inşa etmektir. Yeni bir dil, yeni bir konuşma ve dinleme sanatı uygulamak; farklı muhataplar, farklı bir kelime dağarcığı: hareket, geçiş, farklılık, sonsuz şekil, hayvanların rasyonelliği, hoşgörü, çoğulculuk, mantık ve hayalin zaaf/gücü, imkânlar, dogma karşıtlığı, nihilist olmayan şüphecilik, yozlaşmamış bütün insanlara kaydedilmiş mantığın evrenselli-

Paradigmalardan çıkartılan doğa

ği (III, 12, 1973C; doğaya uygunun ilk tanımının "genel, ortak ve evrensel olan" olması tesadüf değildir: I, 57, 581A); buna karşılık var olma, alışkanlık, kimlik, imkânsızlık, merkeziyet iddiası, teleoloji/gayecilik, evrensellik –evrensel kötülük–, görecelik, doğanın skalası veya varlıkların görünür hiyerarşisi vs vardır. Klasik ve hümanist bilginin gizeminin kaldırılması işi, yapay felsefi yapılardan ve keyfi "kanun" modellerinden arınınca doğanın, insan mantığının bilmediği şekillerin sonsuz sayıdaki bileşimi ve gerçekleşme şekli olduğunu anlamayı engelleyen, insan ve tanrı sözü merkezli söylemlere yoğunlaşan insan yorumları olan Avrupa kültürünün putlarına ve imkânlarının uzanabileceği yere kadar uzanır. İnsanın bilmediği şekilleri durmadan sonsuz sayıda üreten ve çoğaltan bir doğa şeklindeki bu genel önkabul, *Denemeler*'i farklı olana hoşgörünün ve onunla beraber var olmanın kavramı çoğulculuğun düşünülebilirliğini ve meşruiyetini ileri sürebilmek için, kadim veya modern olsun bütün teratolojilere [*anormalliği inceleyen bilim dalı*] ve antropolojik, etik, eğitsel ve siyasi bağlamda *monstrum*'un [*işaret eden veya canavar*] bütün mitolojilerine karşı bir savaş makinesi konumuna yerleştirir. Ancak tam da bir silenus gibi, etimolojik işaret veren anlamıyla *monstrum* kavramı farklı dinlerin barış içinde beraber yaşayabilme imkânına işaret edecektir; bunun iyi bir örneği, iki bitişik vücuttan oluşan *enfant monstrueux*'tür [*korkunç çocuk*] (II, 30): Bu kavram Aristotelesçi anlamda korkunç olmak (doğa düzenine aykırı olmak) değil, siyasi bir öngörü ve devletinde hem Katolik hem Protestan dinlerinin beraberce yaşamasını isteyen bir prens için hayırlı bir işaret olarak işlev görür.

"Varlığı tarif etmiyorum. Geçişi tarif ediyorum."

Montaigne'in inşaat alanı, "doğal" bir mantık imgesini, ben'in fiziği ve anatomisi olan, hareket ve deneyimlenme halinde olan bir öznenin metafiziğiyle beraber, yeni bir hayat anlayışı ve yeni bir doğa vizyonuyla sıkı ilişki halinde geliştirme niyetini belli eder. Yani bir çeşit zihin Heraklitizmidir: "Varlığı tarif etmiyorum. Geçişi tarif ediyorum" (III, 2, 1487B). Paradoksal önkabul evrensel-tekil kavramında şekillenir: Geçiş ve geçiciliğin tek esası vardır, o da somut evrenseldir; bütün evrensellik tekildir.

İçe bakış, ikili halden dolayı –öteki bendedir– zaman zaman acı verici ve zor hale gelir. Montaigne'in *speculum matricis*'i [*doğumu kolaylaştırıcı cerrahi alet*] amacına ulaşabilmek için etrafında *Denemeler*'in genel yönelimi-

Speculum matricis

nin döndüğü, çok anlamlı *raison/imagination* [*mantık/hayal*] şeklindeki eşanlamlı kelime çiftini benimseyecektir: *puissance e impuissance dell'humaine nature*'ün [*insan doğasının gücü ve güçsüzlüğü*] ufku: "Herkesin kendi içinde inşa ettiği o akılcılık görüntüsüne hep akıl derim; aynısından, aynı özne hakkında yüzlerce ayrı ayrı çeşit olabilecek mantık" (II, 12, 1039B).

Yeni Bir Şüpheciliğe Doğru

Bu düşüncelerden kaynaklanan şüpheciliğin benimsenmesi, klasik şüpheciliğin Helenistik sistemleştirmelerin orijinal bir yeniden değerlendirilmesidir ve Montaigne, bunlara eleştirileri olsa da, kritik ve özgürleştirici değerleri olduğunu kabul etmeye devam eder. Felsefeyi yaşama sanatı ve görüşlerle geleneklerin şekillenmesi gören kesin bir görüşü ima eden yeni bir şüpheciliğin dönüm veya yeniden şekillendirme noktalarına geçmeden önce,

Apologie de Raymond Sebond

Apologie de Raymond Sebond [*Raymond Sebond'un Savunması*] adlı eser felsefeyi kadim şekillerinden uzaklaştıran belirleyici unsurları belirginleştirir (Yeni Akademi ve Sekstos Empeirikos'un 2 ve 3. yüzyıllar arasında oluşturduğu Pyrrhoncu felsefe). Ahlaki karşılığı ruhun dinginliğinde (*ataraksia*) yatan, değerlendirmenin askıya alınması, onun doğru olduğu sonucuna vardıracak olan aşikâr temsilin yokluğunda şart olsa da (birincinin iddialılığını yalanlayabilecek olan zıt bir diğerini bulmak her zaman mümkün olacaktır), insanı ondan hiçbir zaman kurtulamayacağı bir olguculuğa hapseder ve onu şeyin temsiline, görüntüsüne sıkıştırır ("gerçek dünya" olgudur). Hal bu olunca, şeye ulaşılabilirlik kaldırıldığından, bilgi, gerçek gibi veye gerçekten uzak kanaattir.

Montaigne, Pyrrhoncu Sekstos'un izinde hiçbir şey bilmediğini ifade ederken Yeni Akademinin negatif bir dogmacılığa benzer bir mantık çelişkisine düştüğünü belirler. Öte yandan Pyrrhon bunu bile söylemeden, felsefesini gerçekten şüpheci olarak konumlandırır; nitekim hiçbir şeyi bilmediğini ifade etmek bilmediğini bilmenin itirafı olması bakımından (bu formül de çelişkilidir) bilmek anlamına gelmekle kalmaz, aynı zamanda "gerçeklikle" ilişkisinde insanın ruhu kuramına sahip olunduğunu varsayar. Gene Sekstos'un izinde gidecek olursak, gerçek şüphecilik (*zetesis*) yani aralıksız araştırma, tahkikat ve arayış, bir de *skepsis*, yani soruşturma olarak şekillenir: Pyrrhoncular "hâlâ hakikatin peşindeler." Pyrrhoncuların faaliyetleri araştırma olarak nitelenirken ("tanınan, değerlendirilen ve lanetlenen cehalet mutlak cehalet değildir:" II, 12, 999A), dogmacılar araştırmanın kendinden bile önce bilimin ilke ve temellerini bilebileceklerini ve kesinliği bilip ona sahip olduklarını iddia edebileceklerini düşünürler, öte yandan neoakademik şüphecilik, tıpkı dogmacı felsefe gibi, hakikate hiçbir zaman ulaşılamayacağı önkabulüyle onu artık araştırmaz: Dogmacılar ve şüpheciler uçlarda buluşurlar (mutlak kesinlik ve şüphe), bu tavır, *mus in pice* [*katranda fare*] ve ipekböceğinin boğulması benzetmeleriyle canlandırılır. Bu da, hakikati bulabileceğini düşünmese bile onu aramaktan vazgeçmeyen Pyrrhonculuktan farklıdır. İnsanın arayışını sevk edecek *païs au delà* [*ötedeki memleket*] her zaman olacaktır (I, 26). Ancak her iki şüpheci ekole göre insan sadece bir görüşe, yani olguların temsiline vâkıf olabilirken ve şeyin

Pyrrhoncular ve dogmatikler

kendine ulaşamazken, aynı zamanda fiilin kendi ve hayatının kendisinin olabilirliği meselesi kalır. Pyrronculara göre mesele kendi memleketinin gelenek ve göreneklerine uymaktır. Montaigne bu konuda hemfikir değildir: "Böyle bir durumda felsefe bize ne diyebilir? Kendi memleketimizin kanunlarına uymayı mı? Yani bir halkın veya bir prensin görüşlerinden ibaret bu dalgalı deniz [...] Benim görüşüm bu kadar esnek olamaz" (II, 12, 1069A). Böyle bir frekanstayken, Montaigne ataletin Medusa'sı tarafından taşa çevrilmiş olduğundan yaşamaktan aciz bir Pyrrhon'u öngören, Laertius'un Cicero, Augustinus ve daha sonra Hegel tarafından izlenen efsanesini yapı söküme tabi tutar ve kendisine bütün vücut ve ruh kısımlarından zevk alma yeti ve mutluluğunu iade eder. Bu arada da Pyrrhonculuğu sessizliğe mahkûm eden mantıksal çelişki dağıtılır: "[*A*] 'Ben bilmiyorum' veya 'Ben şüphe duyuyorum,' dediklerine göre bu ifade tıpkı kötü duyguları dışarı iterken kendi de çıkan ravent [*müshil ilacı*] gibi geri kalanlarla beraber çıkar gider. [*B*] Bu fantezinin soru şeklinde ifadesi daha açıktır: 'Ne biliyorum?' " (II, 12, 961). Felsefe yapmak şüphe etmekse (II, 3, 619A), soru sormak (*Que sais-je?*) kendisiyle çelişen bir şüpheciliğin aşılmasını temsil eder ve daimi soru sormaktan ibaret bir felsefe uygulamasının modeli olur. Soru sorma sadece nihilist dogmacılığın değil, Pyrrhonculuğun da esasen dogmacı olan temelini ortaya çıkarır (II, 12).

Şüpheciliğin aşılması

Böyle karmaşık koordinatların benimsenmesi, yöntembilimsel olan dahil olmak üzere, Montaigne'i, klasik temeli eleştiriye tabi tuttuktan sonra etik, dini ve siyasi çıkarımlarıyla beraber yeni bir doğal mantık paradigması inşa etmeye sevk eder. *Denemeler*'in tetikleyeceği hayat (ve vücut) kavramının kendisi, felsefenin önünde beklenmedik ufuklar açar. İlgili bölüm, intihar konusuna ayrılan, ilk Roma sansüründen bilinen "*Ceo Adasının Geleneği*"dir.

Felsefe ve teoloji

Şüpheci tavrın diğer sonucu insan mantığının tanrısal mantığa ulaşamayacağı (II, 12) ve tanrısallıkla bağ olamayacağı tezidir: "Varlıkla aramızda hiçbir iletişim yoktur," ancak başka bağlamlarda varlık saf mevcudiyet olarak anlaşılmalıdır; hayat "bizim varlığımız, her şeyimizdir" (II, 3, 627A). İhtimal ve keyfiyet insan mantığının özellikleridir; Tanrı kimlik ilkesine, çelişkisizliğe, üçüncü halin imkânsızlığına tabi tutulamaz; eleğimizden geçirilemez, ne de analoji yoluyla araştırılabilir. Onu hayal etmenin tek yolu, hayal edilemez olduğunu hayal etmektir. Mantık, Tanrı, dünya ve insanın ortak unsuru değildir. *Denemeler*'in 1580 baskısının iki cildine uygulanan ilk yazılı sansür 1581 Martında gerçekleştirilmiştir (Archivio della Congregazione per la Dottrina della Fede, Index, Protocolli C, foll. 470r-471r [*346r-347r*]: Documentum 32. In librum sermone Gallico

Sansürler

impressum Abordeaus 1580 auctore Michaele de Montagnie). Aslında *Denemeler* sansür taleplerinden etkilenmez ve belli bölümleri düzeltme veya silme isteklerinden zarar görmez. Bilindiği üzere, Montaigne söz konusu pasajları kaldırmak şöyle dursun, bazen kendi fikirleri doğrultusunda onları keskinleştirip derinleştirir. "*Dualara Dair*" bölümüne getirdiği iki eklemede mantıkla iman arasında yapısal, ontolojik ve sonuçta dilsel ayrılık üzerinde ısrar edecektir. Bu yolların kesişmemesi gerekir, çünkü fiilen aralarında iletişim yoktur, kendilerince paralel olup indirgenemezler: İnsanların diliyle tanrısal dilin ortak kuralları yoktur. Tomist ve Sebondiyen tezlere karşı, mantık, sadece semavi ödül olan tanrısal yoldan ulaşılabilir olan imana herhangi bir yardımda bulunamaz. Teolojik rasyonalizmin ve doğal teolojinin desteklediği tezlerin aksine felsefe *preambulum fidei* [*imanın girişini*] bile oluşturamaz.

Mantığın zaafına dair şüpheci nitelikte yorumlarının ötesinde, Montaigne'in derdi "insan sözünün," felsefenin ve ahlakın haysiyetini kurtarmak (III, 12) ve teolojiden özerk kılmaktır. Tali işlevinin reddiyesi bir taraftan mantığın iman alanından ortadan kaldırılması perspektifine tam olarak dahil olurken, öte yandan felsefi tefekkürü Kilise doktrininden ve apolojisinden kurtulmuş özerk bir role yükseltir. Ahlak olmadan din boştur ve basit tapınmadan, batıl inanıştan ve manevi zorbalık âdetinden başka bir şey değildir. Böylece teologların yazıları "fazla insani" olur, çünkü mücadele etmek istedikleri "disiplinsiz" kelime dağarcığına batarlar ve o kadar insanidirler ki işkenceyi ve ateşi, felsefi düşünceyi, insani fikir ve sözleri insani olmayan araçlarla cezalandırmak isterler: Bordeauxlu filozofa göre de, "günümüzde" bu kader "iyilere ve kötülere ortaktır" (I, 26).

İnsan sözünün haysiyeti

Bir Yerin Diğeriyle Değiş Tokuşu

Bu noktada Montaigne insanı tekrar merkeze yerleştirir, bağlanabilir ve bağlayabilir varlık haysiyetini ona iade eder. Merkezi çok merkezli, evreni prizma şeklindedir. Hayal gücüyle kendini "başkasının yerine" yerleştirmeyi bilir ve "yer değiş tokuşu" gerçekleştirebilir. "Meşru ve uygar" bir politika tasarlayabilir, ütopik olmayan ama "diğer dünyanın" deneyiminde işleyen, meşru ve adil ve dolayısıyla doğal düşüncenin şekli ve gerekliliğine uygun olarak normatif açıdan geçerli insani bağları ayırıp yeniden oluşturabilir. Yeni Dünyada Montaigne insan ruhunun işaret, emsal ve imkân duygusunu yakalar ve diğer uzam/zaman/yol bulma umudunun elle tutulur işareti olan yeni bir zaman paradigmasının keşfinin ve insani olanın başka boyutlarının girişinde konumlanır: düne kadar şeytan ve *sibylla*'lar ve biz onu görmezlikten geldiğimize göre, yeni keşfedilen dünyanın türünün sonuncusu olduğunu bize kim temin edebilir? Bu aynı model üzerinden Çin hakkında (III, VI; III, 13),

Yeni Dünyanın sunduğu fırsat

Kopernik'in kozmolojisi ve dünyanın yuvarlaklığı hakkında: diğer kazanımlar, farklı sonuçlar hakkında; geçici kazanımlar ve kısmi gerçekler hakkında (II, 12) bazı gözlemler geliştirir.

"Öteki dünya" Avrupa'daki gibi dejenere bir insanlık için, evrensel-tarihsel şekillerin sonsuzluğuyla buluşmak, kendini yeniden anlamak ve erdemin biçimlerinde yeniden şekillenmek için, etimolojik anlamda yeni bir fırsattır. Montaigne Avrupa'nın geleceğinin çoğulculuk kavramında yattığını hisseder ve hayatta, sanatta, dinde, tarihte, siyasette ve eğitimde kimlik ve farklılık diyalektiğinin verimliliğine ışık tutar. Yüzleşme hususunda ısrar ederek, sohbetle/irtibatla, yeni bir insan ontolojisi tasarlar ve evrensel irtibat düzeyinde hiç görülmemiş senaryolar ortaya koyar. Diğer kültürlerle temas sadece olumlu bir şey değildir; kendimizi tanıyabilmek için ahlaki bir gerekliliktir de aynı zamanda. Bulaşma riski tersine işler: Kendi sözde mantığımızın (*i.e*) europeo ve evrensel ahlakımızın virüsünü yamyamlara bulaştırdık. İrtibat yeri olarak yeni hümanizm alanı ötekinin mantığına yer açar. Böyle bir perspektif bağlamında hayvanlar da doğanın düzeninin bilincine varılmasını mümkün kılan, teorik ve etik bir rehabilitasyonun nesnesi olur. Baştaki *animalité* üzerindeki tefekkür sadece yeni şüphecilik kavramının ve insan veya Tanrı sözü merkezli projelerin eleştirisinin temel bir unsuru olarak kalmaz, aynı zamanda yaşamayı öğretmesi gereken bir felsefe için doğal mantık kavramını yeniden ileri sürer ve böylece Montaigne'in hiç terk etmemiş olduğu bir hayat kavramına dönüşüne işaret eder. Merkez hedefine, yani insanı doğanın amacı ve dolayısıyla bütün evreni onun hizmetinde gören teleolojk mantığı devirme hedefine odaklanmakla başlayacaktır. *Obiter dicta* [*diğer şeyler arasında*] bu polemik aynı zamanda Sebond'un *Liber creaturarum* [*Yaratıklar Kitabı*] adlı eserinde Lucretius'un şiirsel-felsefi aracılığıyla negatif olarak ele alınan "doğa kitabının" teolojik ve teleolojik yapısına cevaptır.

Yeni hümanizm

Sonuç kozmolojik nitelikteki yaklaşıma tamamen engel olamaz. Bu muhafaza edilir ve yeni-Platonculuğun "paganlığa eğilimli" derinliği ontolojik bir yönelimle tekrar ele alınır. Evren, kişilerin hayatlarını, kaderlerini, psikolojilerine etki eden bir ilişkiler bütünü olarak ele alınır, bu da Bordeauxlu filozofun benimsediği karşılaştırmacı mantık için işlevsel olacaktır. Bozulmaz bir hayata sahip (burada âlemlerin ebediyeti tezi ima edilir), güzelliğin estetiğine sahip, ölçülü, ahenkli hareketli semavi cisimler olan yıldızlar "dünyanın rasyonelliğine" dahil olma hakkı talep edemezler mi? Söylem ilerleyip Manilius'un belirlemeciliğine polemik bir şekilde odaklanır. Ancak çok geçmeden (aşırı uçlarda) sonuçlar ortaya çıkar: Mantığı dağıtan semaysa, *la comparaison entre eux et nous* [*onlarla bizlerin karşılaştırması*] haysiyet eşitliğini dışlayan bir hiyerarşik fark kaydedecektir.

La Boétie ve *La Servitude volontaire*

Aksine, haysiyette eşitlik, dostluğa özgüdür. Montaigne doğal bir evrenselin yeniden birleştirilmesini çoğulculuk ve hoşgörü sınıflarının etrafında döndürürken, bu iki kavramın ortak temeli özel ve genel arkadaşlık kavramının *place marchande*'a [*pazar meydanı*] yerleştirilmesine bağlanmalıdır. *"Ce mien cher frère et compaignon inviolable"* [*Bu benim aziz kardeşim ve ayrılmaz yoldaşım*]: Montaigne için bu Étienne de la Boétie'dir (1530-1563) (ölüm döşeğindeyken ona söz vermiş olmasına rağmen onun "zehirli" kitapçığını yayınlamaz). Boetius'un düşüncesinin başlangıcı bile aşırı radikal bir perspektife yönelir: Tek kişinin iktidarı mantığa karşıdır.

Yapısal tiranlık

Diktatörlüğün, onu klasik siyaset tipolojisine göre belirlenmiş iktidar çeşitlerinin bir dejenerasyonu olarak görmekten kaynaklanan reddiyesi, monarşinin kendini ilgilendiren bağlayıcı bir varsayıma sıkı sıkıya bağlıdır: "Her şeyin tek bir kişiye bağlı olduğu bir iktidarda kamusal bir şeyler olabileceğine inanmak zor gibime geliyor" (*Discours de la servitude volontaire*, Cenevre 1987, ed. M. Smith o Paris 2002, éd. L. ve A. Tournon). Dolayısıyla her şeyin tek bir kişiye ait olduğu bir yerde kamusallık olamaz. Zaman ve uzamdan bağımsız, ebedi tiranlık şimdiki zamanın da cefasıdır. La Boétie hemen belirleyici bir adım daha atar. Onun *Discours* [*Söylev*] adlı eseri sadece diktatörlüğe karşı bir şikâyetname değil, aynı zamanda siyasi-sosyal dertlerin kökünün farkındalığına ulaşmadır. Tek Bir kişinin evrensel sahipliği/mülkiyeti, düzeltilemez hasarlar, eskiden ve şimdi neden olduğu katliamlar, hatta kendi gücü, sadece ihtiyari hizmetkârlığın "sırrı" olarak ifade edilen esrarengiz, durdurulamaz ve retorik olarak oksimoron oluşturan bir diğer güç olan çoğunluğun oluru onu oluşturduğu derecede diktatörün gücünün esasında bulunabilir. Diktatörün gücü o korkunç Tek tarafından empoze edilmez, birçoklarını katliama, *boucherie universelle*'e [*evrensel mezbaha*] sürükleyen ve *Un seul*'ün [*bir tek*] gücünü yaratan halktan, Tek'in birliğine dair evrensel onaydan kaynaklanır. Somut evrensel ve kendi hizmetkâr konumunun yaratıcısı ve aktörü olan halk, kendi kendini zincirle bağlar ve böylece soyut bir evrenselin uşağı olur, bu da bunun sonucunda somutlaşır ve insan türünün evrenselliğinin ve orijinal birliğinin gaspçısı olur. Bu şaşırtıcı ve yaygın bir olay, devir fiilinin kendisiyle Bir olmuş birisine teslim (devir?) edilen kolektif bir gücün evrensel boyutu, devletin hediyesi, çarpık hediye ve siyasi kötülüğün köküdür. İnsanlar daha yüksek bir gücün zorlamasıyla değil, "Bir'in sadece adının cazibesine kapıldıkları hatta onun büyüsüne kapıldıkları için" (s. 65) hizmet ederler. Adın, bir kişide toplanmış birliğin ve dikey bir tabi kılma hareketi bağlamında, onu yaratan toplum dışı tek bir kişinin iradesiyle bütünleşmiş, bilinçli ve kabullenilmiş "yatay" bir toplumsal ilişkinin büyüsü nasıl açık-

Kendi hizmetkârlığının aktör ve yazarı olarak halk

lanabilir? Birliğin parodisiyle mi, birliğin meşru sahibine iade edilmemesiyle mi, daha doğrusu onun ontolojik inkârıyla mı?

Siyasi Kötülük

La Boétie, devletin "hediye edilişinde" siyaset/iktidarın çarpıklık ve patolojisini görür. Bu noktada hem zor hem de görünüşte hayırlı ve iyi bir tahminde bulunur. Bir memleketin sakinlerinin, tipik bir *vir bonus* [*iyi adam*], uzak görüşlü, cesur, ihtimam dolu, yönetim işine uygun, büyük bir insan bulabileceğini varsayar: Ona güvenirler ve "ona belirli bir üstünlük tanıyacak kadar" riayet ederler. Bu üstünlük geri dönüşü olmayan bir noktadır: "Onu iyilik ettiği bir noktadan alıp kötülükte bulunabileceği bir konuma yerleştirmenin bilgece olup olmadığını bilemeyeceğim." *Vir bonus* da siyasi kötülüğe, siyasetin kötülüğüne, patolojisine maruzdur, çünkü La Boétie'nin daha ilerisinde metnin kalbinde ifade edeceği üzere, bu durum baştaki arkadaş toplumunun, arkadaşlık siyasetinin ve onun önşartı olan égalité'nin [*eşitlik*] doğasını kaybedip dejenere olmasıdır: Arkadaşlık sadece eşitlik alanında doğabilir, hiç topallayarak ilerlemez ve hep mükemmel dengededir. Diktatörlüğün korkunçluğu hükümdarla hükmedilenler arasındaki ilişkilerden önce tebaa arasındaki ilişkilerin bozuluşunun zirvesidir, Homeros'un bahsettiği, altı ay boyunca karanlık olan Kimmerlerin memleketine benzer, özgürlüğün uzun gecesidir veya dini batıl inanışlar dahil, "inanabilmek için yalan uyduran" "aptallaşmış halkların" ebedi çocukluğudur. Özgür olarak doğan insanlar her yerde zincirlerle bağlanmış haldedir. Rousseau'nun (1712-1778) *Contrat social*'inin [*Sosyal Mukavele*] girişini okumaya benzer.

Siyasetin patolojisi

La Boétie'nin, kötülüğün oluşmasının kökündeki patojen sürecin (gönüllü hizmetkârlık) gönüllüğünden vardığı ilk sonuç, süreci geriye döndürme imkânı ve yarattığı iktidarın geri alınabilir olduğudur. Ama bu kadarla da kalmaz. Hastalığın doğası ve ortaya çıkış şekli, kendi içinde süreci tersine çevirme yolunu da barındırır. Tiranın gücü (ve bir merkezden yayılan iktidarı) halkın ellerinde, gözlerinde ve kulaklarındaysa ve halkın oluruna tabiyse, o zaman "insanlık dışı ve haksız" iktidara kaba kuvvetle aktif bir şekilde direnmek gerekmez: "İtaat etmemek" yeterli olacak ve Dev çökecektir (Aynı eser, 69). Burada La Boétie diktatöre karşı pasif direniş çağrısında bulunur (bunun anlamlı tek bir istisnası vardır ve bu da metnin daha ileri kısımlarında devreye girecektir). Kilden ayaklı devin çöküşü ve meşruiyetinin elinden alınma süreci, birliği eski haline döndürme ve insanileştirme, güvensiz bir yere devredilenin geri alınması ve tekrar tek ve birlik olmak için doğal hakların geri alınması sürecine denk gelir: hayvandan insanlığa, yani özgür ve kendi kaderini belirleyebilme durumuna dön-

İtaatsizlik silahı

mek. Evrensel kardeşliğin doğal temeli olan eşit olmayan eşitlik, karşılıklı tanınmanın ana ilkesinin kesin denenmesi olur. Ben-biz diyalektiğinde, biz ben'in ve asıl "sahiplenilenle sevgilerin" çoğalması ve birliğidir (s. 75); çokluğun birliği olarak konumlanacaktır. La Boétie'nin arkadaşlık temelli siyasi modele çağrısı ve kavramın kutsallaştırılması için nihai ateşli methiyesi, Montaigne'e I, 28 (*De l'amitié*), I, 31 (*Des cannibales*), III, 6 (*Des coches*) denemeleri için başlangıç noktası ve can suyu tedarik edecektir.

Arkadaşlık Siyaseti: Confrairie

Servitude volontaire'in arka planında var olan siyasi mükemmel arkadaşlık kavramı, Montaigne'in *De l'amitié* [*Arkadaşlığa Dair*] denemesinin sonlarına doğru bir arkadaşlık siyaseti ön projesine dahil olacak, siyasetin farklı bir görüşünün veya teorisinin karmaşık inşasının yaratıcı unsuru olarak işlev görecektir. Yetkin bir okur olarak Bordeauxlu filozofun da anladığı üzere, *Servitude volontaire*'in atan kalbi, gerçekleşmesiyle tiranlığın imkânını bile ortadan kaldıracak olan sosyal barış arayışıdır. Gerçek kalp, adil bir toplumun bağı, birliği ve sosyal barışı olarak görülen arkadaşlığın kutsallığının ve "ortak iradenin" methiyesi olarak La Boétie'nin kitapçığının ortasındadır. Bunlar da, La Boétie'nin bulduğu sosyal arkadaşlık kavramının Montaigne'in sadece görünürde apolitik olan kavramlarıyla etkileşime geçmesini gerektirir. Montaigne'in bu hususiaki gözlemleri, *renversement* [*tersyüz olma*] tarzı sadece I, 28, sonunda sosyal boyuta açılır. La Boétie için bir önkabul olan, Montaigne için bir sonuç olur.

La Boétie ve Montaigne

Montaigne'in yamyamlar hakkındaki denemeleri göz önünde bulundurulursa, iki yönün ayrılamayacağı hemen anlaşılır. Aynı durum La Boétie'de de geçerlidir, nitekim tek ve birlik doğayı insanlığın geleceğine açarken, embriyon halindeki bir tarih felsefesi *et derrière et devant* [*arka ve ön*] bakmasını bilip özgürlük fikrinin sönmesine izin vermemiştir. Ancak *Servitude volontaire*'in mesajının daha iyi anlaşılmasına yardımcı olacak kişi tam da Montaigne olacaktır: "Bir benzeri varsa hiçbir şey aşırı değildir. Ve ikisi arasında benim birini öteki kadar seveceğimi ve onların kendi aralarında birbirlerini seveceklerini ve onları sevdiğim kadar beni seveceklerini varsayan, var olan en tek ve birleşik şeyi topluluk içinde çoğaltacaktır..." (I, 28, 349C).

Bkz. Siyasetin Doğuşu, s. 37; Pietro Pomponazzi, s. 335

Modern Çağda Siyasi Düşünce ve Ütopya

Machiavelli'nin Felsefesi

Vittorio Morfino

Machiavelli'nin felsefesinin sırrı, "bir şeyin esas gerçekliğinin peşinden gitmek" şeklindeki ünlü formülünde saklıdır. Bu gerçeklik, her şeklin ya tesadüften yahut çatışmadan kaynaklandığı, nihai hedefi olmayan ama tamamıyla anlaşılır Lucretius tarzı bir dünyanın gerçekliğidir. Radikal materyalist bu ufuk bağlamında Machiavelli, sembolü yarı insan yarı hayvan kentauros olan, hayvanın tilki ve aslan olarak çift taraflı olduğu, teoloji ve ahlak çerçevesini aşan, hiç duyulmamış bir siyasi doğruluk anlayışı geliştirir. Machiavelli'nin felsefesinin bir sırrı varsa, bu kesinlikle siyasetten bahsedilirken bir şeyin fiili gerçekliğinin o şeyin hayaline karşı konumlandırıldığı meşhur cümlede bulunur. Bunun geçmişle radikal bir kopuşun ilanı olduğu kesindir, ama felsefi içeriği ancak bütün ütopya taraftarlığına karşı genel bir "gerçekçilik" bağlamında anlaşılabilir.

Doğal Düzenin Değişmezliği ve Evrensel Değişim

Machiavelli'nin ilk felsefi tezi, *Discorsi*'nin [*Konuşmalar*] *Proemio* [*Giriş*] bölümünde anlatılır ve kuramının tamamının yöntemsel girişini oluşturur. Tarihin uygulamaya dönüşebilecek bir bilgisini kurmak amacıyla, Niccolò Machiavelli olayların mütemadiyen değişmesinin altında yatan doğal düzenin değişmezliğini ileri sürer:

Değişmez bir doğal düzen

"cumhuriyetleri düzenlerken, devletleri muhafaza ederken, krallıkları idare ederken, milisi düzenleyip savaşı yönetirken, tebaayı yargılarken, imparatorluğu genişletirken, eskilerin örneğine başvuran ne prens ne cumhuriyet vardır. Bence bu durumun ardında [...] tarih konusunda gerçek anlamda bilgi sahibi olmamak, tarih okurken ne anlamını çıkarabilmekte ne tadına varabilmekte yatar. Dolayısıyla da birçokları tarih okur, içerdiği olay çeşitliliğini duyunca keyif alır, ama taklit edilmesinin sadece zor değil, aynı zamanda imkânsız da olduğunu düşünüp taklit etmeyi aklına getirmez; sanki gökyüzü, güneş, doğal güçler ve insanların hareketleri, düzenleri ve güçleri eski hallerine göre değişmiştir" (*Discorsi*, 1513-1519).

Discorsi'nin diğer bölümlerinde Machiavelli "bütün şehirlerde ve bütün halklarda aynı arzu ve aynı duyguların olduğunu" [*a.g.e.*] ve insanların "şimdi de eskiden de aynı tutkulara sahip olduğunu" [*a.g.e.*] ifade eder. Althusser (1918-1990) haklı olarak Machiavelli'nin bu tezinin "bir yandan gelecekteki bilimsel önermelerin objektifliğini ve evrenselliğini ifade ederken, öte yandan Machiavelli'nin kendini adayacağı 'olayların' deneysel karşılaştırmalarının temelini kuran" (L. Althusser, *Machiavelli e noi* [*Machiavelli ve Biz*], 1994) bir felsefi tez olarak işlediğini ifade etmiştir. Ay-altı dünyayla ay-üstü dünyanın homojenliği tezi nasıl Galileo'nun söyleminin temelini oluşturursa, çağların homojenliği tezi de Machiavelli'nin söyleminin temelini oluşturur.

İnsan tutkularının evrenselliği

Evrensel değişim tezi ilk bakışta ilk tezle çelişkili gibi görünür. Bu tez Machiavelli'nin eserlerinin birçok yerinde zikredilir ve aralarında en ünlüsü muhtemelen şudur: "İnsanlarla ilgili her şeyin hareketli olduğunu hissediyorum; durağan olamadıklarından, en iyisi ya bunlara çıkmak ya da bunlardan inmek" (*Discorsi*, 1513-1519). Hem talih kavramı hem de talihin insanların başlarına geleni yönettiği önyargısı doğrudan bu tezle bağlantılıdır. Talihe dair bu önyargı, "insan hayalinin ötesinde, görülmüş ve her gün görülen şeylerin büyük çeşitliliğinden dolayı günümüzde daha çok yaygınlaşmıştır" (*Prens*, 1513). Hem doğa değişimdir, hem de talih "tahmin edilemez,, "insanın hayal edebileceğinden öte" değişimdir. *Prens*'teki "çağlayan nehirler" ve *Istorie fiorentine*'de [*Floransa Hikâyeleri*] "Toscana'da geçmişte duyulmamış şeyler yapan ve ileride fevkalade ve unutulmaz etkileri olacak [...] rüzgâr fırtınası" bu değişimin metaforlarıdır (s. 1520-1525).

Evrensel değişim ve talih

"Esas gerçekliğin peşinden gitmek" için, sanki bir tarafta şekillerin devamlılığı, öte tarafta da olayların sürekli değişimi varmışçasına, bu iki tez ayrı olarak düşünülmemelidir. Tersine, bir taraftan olguların sabitleşmesinden kaçınabilmek, öte taraftan da şekilsiz bir dağılmada anlaşılabilirliği kaybetmemek için bu tezler beraberce düşünülmelidir. İlk tezin bir çeşit Makyavelci nedensellik ilkesi oluşturduğunu ("her zaman ve her yerde, eski zamanlarda ve

modern zamanlarda, nedensiz etki yoktur ve etkisi olmayan neden yoktur" gibi), yani gerçekliğin anlaşılabilirliğine dair, ikinci tezin ise birincisinin dolaysız olarak düzeltilmesi veya ayarlanmasını oluşturduğunu ("devamlı değişim neden-etki ilişkisinin doğrusallığını karmaşıklaştırır" gibi) söyleyebiliriz.

Doğrusal Nedenselliğin Reddi

Machiavelli'nin analizlerinde pratikte doğrusal nedensellik modelinin reddedildiği sayısız bölüm zikredilebilir. Hannibal ve Scipio'nun, "aynı etkileri" "farklı hareket ederek" elde etmelerine ayrılmış bölüm paradigmatiktir (*Discorsi*, 1513-1520): "Söylemek istediğimi açıklığa kavuşturmak için, Scipio'nun İspanya'ya girdiğinde insanlığı ve rahmetiyle o eyaleti kendine arkadaş kıldığının ve halkları da ona tapar ve hayran hale getirdiğinin görüldüğünü söylüyorum. Öte yandan, Hannibal İtalya'ya girdiğinde, tam ters bir şekilde, yani zulüm, şiddet ve yağmayla, Scipio'nun İspanya'da elde ettiği etkinin aynısını elde eder; nitekim Hannibal geldiğinde İtalya'nın bütün şehirleri isyan eder ve bütün halklar onu izler." Ancak aynı sonucu veren farklı sebep örneği olarak "Manlius Torquatus'un sertliğinden" ve "Valerius Corvinus'un müşfikliğinden" bahseden bölüm de zikredilebilir ("ikisi de aynı meyveyi toplar, ikisi de düşmanlarına zarar, cumhuriyete ve kendine hayır getirir"; [*a.g.e.*]. Ancak Machiavelli'nin doğrusallığın bütün şekillerini reddederek nedensellik meselesinin kuramsal olarak yeniden değerlendirilmesini önerdiği en az bir yer vardır. *Ghiribizzi* diye bilinen, Soderini'ye hitaben yazılmış bir mektupta Machiavelli şöyle der: "Ben şaşırırdım, ama talihim bana o kadar çok ve farklı şeyler gösterdi ki, az şaşırmak veya insanların fiillerini veya eylemlerini izler veya okurken şaşırmadığımı itiraf etmek zorundayım. [...] çeşitli hükümetlerin aynı sonucu elde ettiği ve farklı hareket ederek aynı sonuca ulaştıkları görüldü" (Machiavelli'den Soderini'ye, 13-21 Eylül 1506). Hannibal ve Scipio örneğinde olduğu gibi, farklı sebepler aynı sonucu verebilir, benzer diğer örneklerde Lorenzo de' Medici "Floransa'yı elde tutmak için halkın silahlarını elinden alır;" Giovanni Bentivogli, ise "Bologna'yı elde tutmak için halkını silahlandırır;" ve de "Castello'da Vitelli ve bu Urbino Dükü" "o devletleri elde tutmak için [...] kaleleri dağıtır;" oysa "Kont Francesco ve diğer birçoğu devletlerini elde tutmak için devletlerinde çok kale inşa eder" [*a.g.e.*]. Ancak benzer bir etki zıt nedenlerden elde edilmekle kalmaz, aynı nedenin zıt etkileri olabilir.

Soderini'ye Mektup

Machiavelli, "aynı eylemlerin bazen fayda bazen de zarar getirmesinin" nereden kaynaklandığını sorar. Devamla, "Zannedersem, Doğa insana farklı yüzler verdiği gibi, farklı akıl ve hayal gücü de vermiştir. Buradan da, herkesin kendi akıl ve hayal gücüne göre yönettiği sonucu çıkar. Öte yandan zaman ve

her şeyin düzeni farklıdır, birisinin arzu ve istekleri gerçekleşir ve o da zamanla işlerinin nasıl geliştiğine memnun olur, öteki ise aksine eylemlerinin zamana ve her şeyin düzenine uymadığına üzülür. Dolayısıyla iki kişinin farklı hareket ederek ve her biri kendi yolunda giderek aynı sonuca ulaşmaları mümkündür, çünkü olayların gelişim yolları eyalet ve devlet sayısı kadar sayısızdır. Ancak zaman ve şeyler hem evrensel olarak hem de özel olarak sık sık değişirken, insanlar ne hayallerini ne prosedürlerini değiştirdiklerinden, bazen talihli bazen de talihsiz oldukları olabilir. Ve sahiden de, şeylerin zaman ve düzenini bilecek kadar bilge olan birisi bunlara uyacak olursa, talihi hep yaver gider ve talihsizlikten sakınır ve bilgenin yıldızlara ve kadere hükmettiği doğru çıkar. Ancak böyle bilgeler var olmadığından ve insanlar uzak görüşlü olmadığından ve kendi doğalarına hükmedemediklerinden, Talihin değiştiği ve insanlara emir verip onları tabi kıldığı sonucu çıkar" [*a.g.e.*].

Akıl ve idare

Doğa, değişim niteliğinden dolayı siyasete doğrusal bir nedensellik modeli uygulanmasını engeller. Akılların çoğulluğu ve şeylerin sınıflarının çoğulluğu, zamanı bir öznenin fiillerinin araçsal bir mantığa göre geliştiği bir çizgi olarak görmeyi imkânsız kılar: Machiavelli'nin bahsettiği zamanın değişimi, bu iki çoğulluğun hiçbir uzamının gereklilik yokluğu olarak kalmadığı kesişme noktasına konumlandırılır veya pozitif açıdan bakacak olursak insan özgürlüğünün tezahürüdür; gereklilik kaçınılmaz, ama doğrusal değildir ve mevcut durum neden yokluğunun değil, hiçbir zaman panoramik bir perspektifle göremeyeceğimiz ancak iç içe kısmi bir perspektifle görebileceğimiz karmaşık bir nedenler topluluğunun sonucudur.

Talih ve siyaset

Bileşik Cisimlerin Esası

Çizgisel bir nedensellik modelinin reddi bileşik cisimlerin "imkânının" ve "esasının" veya "şeklinin" spesifik bir anlayışını ima eder. Vettori'ye yazdığı bir mektupta Machiavelli kendi "imkân" kavramını zımnen ifade eder: "Çünkü olmuş olan her şeyin olabileceğini düşünürüm" (Machiavelli'den Vettori'ye, 20 Aralık 1514). İmkân kavramı, yani bileşik bir vücudun esası, varlığından sonra gelir. Diğer bir deyişle mümkün olan, mantık düzleminde çelişkili olmayan değil, tarihsel düzlemde var olmuş veya var olan bir şeydir. Ancak mümkün olanın alanı var olmuş olanla veya var olanla sınırlı değildir. Tersine, tam da bu imkân ve fiili tarihsel varlık kimliği yeni olana yol açar. 10 Ağustos 1513'te Vettori'ye yazdığı bir diğer mektupta Machiavelli şöyle yazmıştır: "Bu kanaatime insanların doğal bir kusurunun zıt olduğunu bilirim: [...] olmamış olanın olabileceğine inanmamak." Machiavelli'ye göre tarih olaylar dizisi olarak işler

Mümkün olma kavramı

ve bu da aynısının ebedi tekrarını garantilemez. Bu imkân kavramı Machiavelli'nin yazılarında pratik açıdan geliştirilmiş olan esas kavramıyla sıkı bir şekilde ilintilidir: Bileşik vücudun esası ilişkilerdir, yani güç ilişkileri ve üstü örtülü veya belirgin ihtilaftır.

Discorsi'nin nesnesi, Roma Cumhuriyetinin esası veya şekli, basit veya bileşik bir siyasi formla değil, unsurları arasındaki çatışmalı ilişkiyle, yani "Halkla Senatonun ayrılığıyla" belirlenir, diğer bir deyişle maddeyi şekil organize etmez, maddenin kendisi çatışma yoluyla kendini şekillendirir: "Roma'da Tarquinus ailesinin ölümüyle Tribunus'ların yaratılması arasında cereyan eden karışıklıklardan bahsetmekten kaçınmak istemem; ve Roma'nın kargaşalarla dolu bir cumhuriyet olduğunu ve bu karışıklığın o kadar büyük olduğundan talih ve askeri yetenek imdada yetişmemiş olsaydı bütün öbür cumhuriyetlerden kötü olacağını düşünen birçoklarının kanaatine karşı bazı şeyler de söylemek isterim. Talihin ve milislerin Roma İmparatorluğunun nedeni olduğunu inkâr edemem; ama bunların denk gelmediğini düşünürüm, çünkü iyi bir milis olduğu yerde iyi düzen olması normaldir ve ender olarak iyi talih gerekmez. Ama o şehrin diğer ayrıntılarına gelelim. Bence asillerle halk arasındaki çatışmaları eleştirenler Roma'nın özgürlüğünün esas nedeni olan şeyleri kötülerler; ve bu karışıklıklardan çıkan gürültüyü ve bağırışları göz önünde bulundurarak, bunlardan çıkan hayırlı sonuçları göz ardı ederler; ve her cumhuriyette halk ve üstünler olmak üzere iki ruh olduğunu göz önünde bulundurmuyorlar; ve özgürlük lehinde çıkan bütün kanunlar, Roma'da olduğu gibi ayrılıklardan doğar" (*Discorsi*, 1513-1519). "İki ruhun" bu çatışmalı ilişkisi, Roma halkının esasını, siyasi ve askeri organizasyonunu oluşturmakla kalmaz, aynı zamanda dış ilişkilerinin de niteliğini tanımlar, çünkü "kalabalık ve silahlı halk" hem "karışıklıkların" hem de "yayılmasının" nedeni olduğundan, Roma'yı fethe eğilimli bir devlet yapar.

Roma Cumhuriyeti: siyaset ve çatışma

Teleolojinin İnkârı ve Döngüsel Zamanın Reddi

Machiavelli'de, doğrusal nedenselliğin reddi ve bileşik cisimlerin ilişkisel niteliğinin ifadesi, *Prens*'te ifade edilen erdem ve talih teorisinde ima edilen doğal değişimdeki nihai hedef yokluğu ifadesiyle bir arada yer alır. Machiavelli'ye göre "talih fiillerimizin yarısının hakemiyken, gene de aşağı yukarı öbür yarısının bizim tarafımızdan yönetilmesine izin verir" ve talihi "kızdıkları zaman ovaları basan, ağaç ve binaları mahveden, kâh bir yerden toprak alan, kâh başka bir yere bırakan, herkesin önlerinden kaçtığı, en ufak bir şekilde direnemeden coşkusuna teslim olduğu felaketengiz bir nehirle"(*Prens*, 1513) karşılaştırır, erdemi ise "sular yükseldiğinde kanallardan akıtılıp coşkusunun bu kadar öz-

Talihi yönetmek

gür ve zararlı olmaması için" "sakin zamanlarda" "setlerin ve engellerin" inşasıyla [*a.g.e.*] karşılaştırır.

Dolayısıyla talih "ona direnecek meziyetin düzenlenmediği yerlerde gücünü gösterir ve burada onu frenleyecek setler ve engeller olmadığını bildiği için coşkusunu buraya yöneltir" [*a.g.e.*]. Machiavelli'ye göre tarih erdemlerin ve talihin karşılaşma yeridir ve bu karşılaşma hiçbir zaman bir nihai hedef tarafından yönetilmez. Machiavelli'nin bu teleoloji yokluğunu ifade etmek için kullandığı felsefi kavram "fırsat"tır. *Prens*'in büyük kurucular hakkındaki pasajı meşhurdur: "Talih yoluyla değil de kendi erdemleri sonucunda prens olanlara gelecek olursak, bunların en büyüklerinin Musa, Kyros, Romulus, Theseus ve benzerlerinin olduğunu söyleyebilirim. [...] Ve eylemlerini ve hayatlarını inceleyecek olursak, talihin bunlara fırsattan başka bir şey vermediğini görürüz; talih onlara istedikleri şekli verebilmeleri için maddeyi verdi; o fırsat olmasaydı ruhlarının erdemi söner ve erdemleri olmasaydı fırsatlar boşuna gelmiş olurdu" [*a.g.e.*]. Bir devletin kurulması gibi tarihi bir olay, tarihsel zamanın doğrusal gelişiminin kaynağında (*ab urbe condita* [*şehrin kuruluşundan itibaren*]) yatan efsanevi bir temel nedenin sonucu değil, erdemle talihin fırsat şeklinde karşılaşmasının sonucudur ve bu karşılaşma bir dünyayı doğurabileceği gibi bir dünyaya son da verebilir.

Fırsatlar ve erdemler

Bu perspektif içinde, Machiavelli'nin Polybios'un *anakyklosis* teorisini nakletme şekli paradigmatik olmuştur. *Discorsi'de* Roma Cumhuriyetinin şeklini Aristotelesçi-Platoncu tipolojiyle bağlantılı olarak tartıştığı zaman, görünürde Polybios'un teorisini tekrar ediyormuş izlenimini uyandırır, ama aslında bunu sadece bu şekil ardıllığının somut tarihsel ilişkiler düzlemiyle bağlantısı kurulduğunda ne kadar soyutlaştığını göstermek için yapar: Bir toplumdaki iktidar şekillerinin gelişimi kanunu başka toplumlarla güç ilişkilerinden bağımsız olamaz, hiçbir toplum yalıtılmış olarak var olamaz, dolayısıyla farklı devirlerin kesişmesi kırılmaların ve kesikliklerin olduğu bir tarihsel zamanlamaya neden olur. Ancak *anakyklosis* teorisiyle arasına koyduğu mesafe daha da radikaldir: nitekim Machiavelli Polybios'tan devraldığı çerçeveyi detaylandırmakla, yani döngülerin olduğu doğruysa da bunların birbirine etki ettiğini söylemekle yetinmez. Yani tesadüfü birçok döngünün gerekli gelişiminin kesişmesi olduğunu düşünmekle yetinmez, tesadüfü Roma Cumhuriyetinin şeklinin kökeninde konumlandırır: "Halkla Senato arasındaki ayrılıktan dolayı birçok kaza olur ve onlardan birinin neden olmadığına tesadüf neden olur" (*Discorsi*, 1513-1520).

Kentauros'un erdemi: tilki ve aslan

Dolayısıyla Machiavelli "her şeyin fiili gerçekliğini" şekillerin hâkim olduğu ve insan düzeninin *lex divina*'nın [*ilahi kanun*] ifadesi olduğu hayali bir dünyayla karşılaştırır. Bu "gerçeklik," siyaset alanının tesadüften, çatışmadan,

fırsattan ve erdemden kaynaklandığı Lucretius tarzı bir evrenin gerçekliğidir. Talihin aksiliklerine ve çatışmanın sertliğine karşı koyabilmek için yarı insan yarı hayvan ve tilkiyle aslan olan kentauros'un değeri devreye girer.

Bkz. Siyasetin Doğuşu, s. 37; Francesco Guicciardini, s. 590

Felsefe ve Protestan Reformu

Antonio Clericuzio

Luther "humanae litterae"ye büyük şüpheyle yaklaşırken, Melanchthon Aristotelesçi geleneği yeniden değerlendirir ve bilimlerin öğretimine yeni bir ivme kazandırır. Kalvinizmin doğa ve insan bilgisi anlayışı Aristotelesçi felsefenin krize girmesine katkıda bulunur ve deneysel bir yaklaşımın gelişimine yol açar. Kalvinistlerdeki etik aktivizm ve mesleki gelişim ideali teknolojilerin gelişimine katkıda bulunur.

Klasisist Gelenek ve Reform

Luther (1483-1546) *humanae litterae*'a [*beşeri bilimler*] büyük şüpheyle yaklaşır ve paganlığa yakın bulduğu kadim olana aşırı hayranlığa açıkça karşıdır. Ona göre, Reforma özgü Hıristiyanlığın köküne dönüş Eski ve Yeni Ahit'e ve Aziz Paulus'un Mektuplarına dayanmalıdır. Reformla kadim felsefi gelenek arasındaki ilişkiler çok karmaşık olup safi muhalefet çerçevesi içinde tanımlanamaz. Nitekim Johannes Reuchlin (1455-1522) ve Rotterdamlı Erasmus'un (1467?-1536) öğretisini izleyen Alman hümanistlerin skolastisizme karşıtlığı Luther'de mutlak horgörüye dönüşür. Luther ve "ana akım" Lutherciler skolastisizmi, Kilise hukukunu ve organizasyonunu toptan lanetlerler. Klasisist kültüre ve Aristotelesçiliğin kendine karşı katı bir inkârın olduğu bir ilk aşamadan sonra, Philip Melanchthon (1497-1560) bunları yeniden değerlendirir. Buna ek olarak yüzyılın ikinci yarısında klasisist gelenek ve felsefeyle bilimlerin öğretilmesi konusunda Melanchthon'un müritleriyle ana akım Lutherciler arasındaki çatışma-

Skolastikçiliğin karşıtlığı

lar sertleşir. Lutherci üniversitelerde bilimlerde hızlı bir gelişme olur ve bu da kısmen klasisist geleneğe dönüşten kaynaklanır.

Reformcu teolojide, İncil'in merkezi konumunun ifadesi ve insan mantığının zayıflığı konusundaki ısrar bilimin gelişmesine zımni bir engel olarak anlaşılabilir. Oysa reformcu memleketlerde hem nicelik olarak (bilimsel faaliyetlerle uğraşan insan sayısı) hem de nitelik olarak (bilimsel kuram ve teknoloji alanındaki ilerlemeler) bilim ve teknikte hızlı bir gelişme gözlemlenir. Görünürdeki bu çelişkiyi çözebilmek ve Reform çerçevesinde bilimle din arasındaki ilişkileri anlayabilmek için önce Luther'in insan mantığının sınırlarına dair argümanlarını değerlendirmek gerekir. Luther'e göre insan mantığı Tanrı'yı ve insanla ilişkisini anlayamaz; nitekim mantıkla iman arasında telafi edilemez bir ayrılık vardır. Ancak mantığın alanının sınırlandırılması ve ilahi meselelerle ilgili açıklama iddialarının yasaklanması şartıyla Luther mantığı içeriğini ve inceleme alanını şartlandıran teolojik ipotekten kurtarır. Luther felsefeyi teolojiye göre tali rolünden kurtarır ve doğanın incelenmesi çerçevesinde de onun özerk bir şekilde gelişmesine imkân verir.

Din ve bilim

Buna ek olarak, Luther İncil'in sözünü kelimesi kelimesine uygulama taraftarı değildir. Her ne kadar Luther Roma Kilisesinin yaptığı gibi Kutsal Metinlerin alegorik yorumuna karşıysa da, Eski ve Yeni Ahit'lerin değerinin eşit olduğunu inkâr eder. Tanrı'nın kelamı İsa yoluyla kurtuluşunun ilanıdır, dolayısıyla –Luther'e göre– İsa'nın gelişi ve öğretisi, Kutsal Metinleri okurken kullanılacak bir mercektir. Üstelik Luther aynı konunun dinsel ve bilimsel olarak yorumlanabileceğini kabul eder: Örneğin semavi bir olgu ilahi bir işaret olarak (ve dolayısıyla teoloji kapsamına girebilir) veya astronomik bir olgu olarak görülebilir (ve dolayısıyla bilim kapsamına girebilir). Bu da bilimsel alandaki araştırmaya dine göre göreceli bir özerklik verir. Luther'in rasyonalizm karşıtlığı özellikle Melanchthon ve Calvin (1509-1564) gibi hümanist formasyonlu diğer reformcularda zayıflar. Calvin insan aklının faal olabileceği iki alan tanır: tanrısal hususlar ve insan bilimi (beşeri bilimler, siyaset, mekanik sanatlar). Birinci alanda insan fazla bir şey yapamaz (ancak Calvin gene de Tanrı'nın doğal olarak bilinebileceğini inkâr etmez), sanat ve bilim alanında ise aklın sonuca varabileceği kesindir.

Kutsal kitaplar ve yorumu

Calvin'in Kutsal Metinlerin diline dair görüşleri, iki bakımdan bilimle din arasındaki ihtilafı çözmeyi mümkün kılar. Birincisi, Calvin'in İncil yorumu hususunda dogmatik olmamasıdır. Tereddüt halinde daha gerçekçi olanı desteklemekle yetinir. Daha önemli olan ikincisi, Cenevreli reformcuya göre İncil'de halkın anlayabileceği bir dilin kullanılmasının nedeninin erişilebilirliği sağlamasıdır. Kutsal Kitaplarda cahil halkın da anlayabileceği ifadelerin kullanılması bu nedendendir. Bu da Kut-

Seçkinlik ve hayır işleri

sal Kitaplarla yakın zamandaki astronomik buluşlar arasındaki farkı açıklar. Calvin'in iddiasına göre, astronomi öğrenmek isteyenler Kutsal Kitaplara başvurmamalıdır. Calvin'in kendi, Tanrı'nın gücünü ortaya çıkardığından astronomi öğretimini açıkça savunur. Kalvinizm kısa sürede bilimsel ve teknik faaliyetler yürütme yolunda çok güçlü bir teşvik olarak ortaya çıkar ve bu teşviğin nedenleri arasında Kalvinizmin Tanrı'nın seçkin kulları doktrini vardır: Hayır işleri seçkinlik işaretidir, yani Tanrı'nın seçtikleri hayır işleri yapabilmeleri için kurtuluşa mazhar olurlar. Üstelik her ne kadar insanın dünyaya fazla bağlanmaması gerekiyorsa da, gene de dünyada faal olması ve yaratıklarıyla ilgilenmesi gerekir. Kalvinistlerin etik anlayışı aktivizm ve mesleki gelişim ideali tekniğin gelişimine olduğu kadar doğanın deneysel incelenmesinin gelişmesine de katkıda bulunur. Kalvinizmin içinde ve İngiliz Püritenleri arasında uygulamalı ve deneysel araştırmaya yatkınlık gelişir ve Aristotelesçi-skolastik felsefenin sistematik olma iddiası inkâr edilir. Kalvinistlerin yaptığı gibi evrenin geçici niteliğini ileri sürmek, Tanrı'nın her şeye kadir olduğunun altını çizmek, bilimin değerini azaltmak değil, onun deneysel, ihtimal temelli ve sistematik olmayan bir faaliyet olarak yeniden tanımlanması anlamına gelir.

Philip Melanchthon'un Kuzey Avrupa kültürü bağlamında oynadığı rol önem olarak Erasmus'unkinden hemen sonra gelir. Melanchthon'un filoloji, hukuk, felsefe, matematik ve astrolojiyi kapsayan bütün eserlerinin ortak motifi, Lutherci dinselliğe hümanist kültür ve rasyonel eğilimler katma girişimidir. Melantchon'un amacı, insanlığın bütün işlerinde, eğitimcinin insana ahlaki disiplini yeniden kazandırmak ve tanrısal hakikatin öğrenilmesine hazırlık için yeniden devreye sokması gereken mantığın doğal ışığını keşfetmektir. Radikal Reformcuların ve Anabaptistlerin anlayışının tersine, Melanchthon açıkça Aristotelesçi felsefenin, mantığın ve matematiğin öğrenilmesi gerektiğini ileri sürer. Luther'in aksine Melanchthon mantığı kısmen yeniden değerlendirir: Cennetten düşüş insanın bilgisini karartmıştır, ama doğal ışığını tamamen ortadan kaldırmamıştır. Kadim felsefecilerin bahsettiği doğuştan var olan ilkeler On Emirdekilerle uyuşur.

Melanchthon

Melanchthon'un felsefi düşüncelerinin temelinde, hümanistlerin yorumuyla, yani skolastik yorum ve açıklamalarına karşı konumlanan Aristoteles'in felsefesi vardır. Melanchthon, Aristoteles'in öğretilerini başka felsefi geleneklerle ve özellikle Platonculukla birleştirir. Çalışmalarının merkezinde, cisimlerin (özellikle gökcisimlerinin) nitelik ve hareketlerini ve de yaratılış ve yok oluşlarının nedenlerini öğrenmemizi mümkün kılan ve böylece Tanrı'nın bilinmek için bıraktığı izlerin bulunmasına katkıda bulunan doğa incelemeleri yer alır. İnsanlık tarihi ve doğa, Tanrı takdirinin faaliyet gösterdiği tiyatro sahnesidir. Evreni yöneten ve sürekli olarak insan meselelerine ilgisini gösteren Tanrı, olağanüstü bir

Doğanın incelenmesi

olayı ilan etmek için herhangi bir anda müdahalede bulunup doğal olguların akışını ve gökcisimlerinin hareketini değiştirebilir. Melanchthon'un astrolojiye merakı buradan kaynaklanır. Kendisini yıldız kavuşmalarının, 1531'deki kuyrukluyıldızın ve de her çeşit olağanüstü alamet ve olgunun incelenmesine adar ve bunları tanrısal iradenin işaretleri olarak yorumlar.

Melanchthon'da eskatoloji ve doğal felsefe sıkı sıkıya bağlıdır.

Bilginin bütün alanlarına uygulanabilecek bir yöntemin tanımlanması ve insan bilgisinin rasyonel tanzimi, Melanchthon'un bütün enerjisini adadığı bir hedeftir. Melanchthon'a göre, teoloji doktrinine basit ve organik bir düzen kazandırmaya da yarayan bu yöntem, zihnin doğuştan ilkelerine dayanır (Cicero'nun *notiones communes*'in [*yaygın bilgi*] benzeri) ve matematikle diyalektiği kullanır.

Eskatoloji ve doğal felsefe

Melanchthon diyalektiği, sistematik bir planla yapılması gereken bilgi nakil işi için en uygun araç olarak görür. Melanchthon'un daimi derdi yeni bir eğitim sistemi kurmaktır: okul eğitiminin yeniden organizasyonunu ve iki yüzyıla yakın bir süre boyunca kullanılacak olan birçok okul kitabının yayımlanmasını ona borçluyuz.

Melanchthon'un damadı Caspar Peucer (1525-1602), Lutherci üniversitelerdeki bilimsel yenilenmenin başrol oyuncularından biridir. Hümanist, matematikçi ve doktor olan Peucer, *De dimensione Terrae* (1550) [*Dünyanın Boyutlarına Dair*] başlıklı astronomi kitabı gibi öğretim amaçlı bilimsel kitaplarıyla kayınpederinin didaktik ve bilimsel faaliyetlerini devam ettirir.

Caspar Peucer

Peucer hem pratik faydası olduğunu, hem de zihinlere mantık yürütme hususunda antrenman yaptırdığını düşündüğü matematiğin önemini yüceltir. Katı Lutherciler tarafından kripto Kalvinizmle suçlanınca, hapiste on iki yıl geçirir ve bu dönemin sonunda Saksonya seçici prensi August'un (1526-1586) özel doktoru olur.

Petrus Ramus [Pierre de la Renee]

Calvin'in doktrinlerinin izleyicisi Fransız Hümanist Petrus Ramus'un (1515-1572) bilimlerin organizasyonuna ve öğretimine büyük etkisi olur. Aristoteles'e karşı olup, özellikle ticaret, denizcilik ve haritacılık alanlarındaki faydalarının altını çizdiği matematiğe kilit bir rol atfeder. Skolastik felsefeye karşı olup matematik öğretiminin güçlendirilmesini öngören, Paris'te üniversite öğreniminin reformu için bir proje önerir, ama proje uygulamaya konmaz. Ramus'a göre bilimin yeniden inşasıyla dini reform arasında sıkı bir bağ vardır. Cisimlerle yenilenen temas ve afâki skolastik tartışmaların ortadan kaldırılması Tanrı'nın gerçek sözüne denk gelir. Ramusçuluk Fransa (Collège Royal'de), Almanya, Hollanda ve İngiltere gibi birçok memlekette yayılır. Eğitmenler ve bilimin-

Sunum yöntemi

sanları üzerindeki etkisi özellikle öğretime bilhassa uygun olan "dikotomik" yönteme bağlıdır: Öğretmen başta konuyu tanımlar, sonra ikiye ayırır ve her kısmı tekrar ikiye ayırır. Sunum yöntemi (bilinenleri tanzim ve nakil usulü), bilginin sistematik organizasyonu, sinoptik cetveller ve felsefi, bilimsel sözlükler Ramusçuluktan kaynaklanır.

Bkz. Din Devrimi, s. 181; Katolik Reformu ve Karşı-Reform, s. 192; Kitap, s. 281; Özgürlük ve Esaret: Erasmus ve Luther Arasındaki Tartışma, s. 363; Reform ile Karşı-Reform Arasında Sanatlar, s. 812; Protestan Dini Müziği, s. 1076;

Özgürlük ve Esaret: Erasmus ve Luther Arasındaki Tartışma

Fosca Mariani Zini

Kilise otoritesine eleştiri ve papazların hayatına getirilecek reformlar konusunda bazı ortak noktalara rağmen, Erasmus'la Luther arasında özgürlük kavramıyla ilgili anlaşmazlık, çelişkili iki antropoloji anlayışıyla bağlantılıdır. Erasmus'a göre insan, ruh ve vücuttan oluşan özlü bir varlıktır, Luther'e göre ise mesele Tanrı ve insan karşısında işlevsel bir varlık konumu belirlemektir. Birine göre insan özgür olarak ilahi rahmetin iradesine yardımcı olur, ötekine göre ise göreceli hür iradeyi kadir-i mutlağa tamamen bağlı iç özgürlükten ayırt etmek gerekir.

Tersyüz İmgeler: "Lutherci Erasmus"

Erasmus (1476-1537) ve Luther (1483-1546) arasındaki doktrin farkı derin, uyuşmaları pragmatik ve anlaşmazlıklar uzun ve inatçı olur. Doğrusu, anlaşmazlık ikili olup tersyüz bir görüntü verir. Luther, hümanist Erasmus'u Reformu desteklemeye ikna edebileceğini ümit eder, ama onun ılımlı ve tavizkâr tarafsızlık duruşuyla karşılaşır, Katolik teologlar ise uzun zaman boyunca radikal bir ruha sahip "sapkın" bir Erasmus imgesi beslerler (S. Seidel Menchi, *Sapkın Eras-*

Anlamlı bir formül

mus: 16. Yüzyıl İtalya'sında Reform ve Engizisyon, 1987). "Lutherci Erasmus" formülü Reformun ilk zamanlarının Erasmus karşıtı yazılarında bulunur ve hem İspanya'da teolog Diego López de Zúñiga hem de Louvain teologları ve Hollandalı hümanistin tezlerini kısmen kınayan Sorbonnelu teologlar tarafından kullanılır (James K. Farge, *Orthodoxy and Reform* [*Ana akım ve Reform*], 1985). Başta özgürlük kavramıyla ilgili anlaşmazlıklar olmak üzere, iki yazar arasındaki doktrin farkları belirginleştikçe, bu formül hızla etkililiğini kaybeder, ancak Erasmus'la Luther arasındaki bağlantı İtalya'da varlığını korur ve Hollandalı hümaniste karşı Vatikan'ın hoşgörüsünden derin hayal kırıklığına uğramış teologların faaliyetleri sayesinde Roma Akademisi çevresinde yaşar. Nitekim Trento Konsilinden önce doktrin konusunda belli derecede bir esneklik vardır ve bunun sonucunda bazı Katolik din adamları en azından 1559'a kadar papazların hayatına reform getirilmesine hiç de karşı değildirler ve üstelik bazı aydınlar Erasmus'un ruhban sınıfının yozlaşmasına karşı eleştirilerini hoş karşılarlar.

Erasmus'un çelişkili şekilde karşılanmış olması özellikle İtalya'da, başta dini hoşgörü savunması olmak üzere, öğretisinin pragmatik boyutuyla açıklanır ve bu pragmatizm Trento dönemi yasaklı kitaplar listesine girmesini fazlasıyla açıklar. İtalyan teologların *Invectivae in Erasmum* [*Erasmus'u Telin*] ve *Orationes contra Desiderium Erasmum Roterodamum* [*Roterdamlı Desiclerius Erasmus'a Karşı Konuşmalar*] gibi eserlerinin ortak yanı hümanistin hayatın pratik boyutlarını yozlaştırdığına dair eleştiridir. En önemli iddia, Erasmus'un Luther'den çok daha radikal şekilde günah çıkarmayı, endüljans sistemini, evliliğin kutsal bir bağ olmasını ve papanın otoritesini tartışmaya açıyor olmasıdır. Aynı zamanda gönüllerin retorik manipülasyonuna ve baştan çıkarmanın sistematik kullanımına indirgenmiş hümanist eğitimin kötü etkilerini lanetleme unsuru da vardır.

Erasmus'un çelişkili şekilde karşılanması

Kısmen Doğru Bir Paralellik

Bazı spesifik noktalarda Erasmus'la Luther arasındaki paralellik temelsiz değildir. Ancak bu unsurlar, endüljans ticareti, rahiplerin erdenliği, kutsal imgelere tapma veya baştaki Hıristiyanlığın ruhunu unutup rahmet ve imanın yerine amelleri ve kâr arayışını yerleştirmiş olan Roma Kilisesinin otoritesine eleştiriler gibi, özellikle pragmatik, özel hususlardır (D. Cantimori, "Atteggiamenti della vita culturale italiana nel secolo sedicesimo di fronte alla Riforma," *Rivista storica italiana* 53, 1936, s. 83-110). Ancak bunlar yeni eleştiriler değildir. Hıristiyanlığın orijinal ruhuna çağrı, iç imanın dinselliğin harici tezahürlerine göre önceliği ve Kilisenin servetine eleştiriler, özellikle Fransisken tarikatı çerçevesinde

Kiliseye eleştiri

ortaçağda tartışmaları kızıştırmış olan, kadim ve yenilenmiş rahmet hissini tekrar keşfedip bilim olarak teoloji anlayışına dair aydın tartışmalarına son vererek zamanın dini kurtuluş beklentilerine cevap verebilecek bir *"prisca theologia"* [*tek teoloji*] çerçevesinde Rönesansta gelişen hususlardır.

Diğer bir deyişle, Erasmus ve Luther arasındaki ortak noktalar hem pragmatik hem çok genel, yani zamanın ruhuna mahsus olup Roma Kilisesinin siyasi ve ruhban otoritesine düşman olan köklü bir eleştiri geleneğinden doğar. Belirleyici olmayan bu benzerlikler, Reformun başlatıcısı olmasa bile en azından sözcüsü olan "Lutherci Erasmus" gibi yanıltıcı bir izlenimin oluşmasına katkıda bulunur.

Bir Yanlış Anlamanın Tarihçesi

Gerçekleşmemiş (verimli) buluşmanın hikâyesi uzun ve üzücüdür. 1516'da Luther, hümanist ve Saksonyalı Friedrich'in kâtibi Spalatin'in aracılığıyla Erasmus'a yazar (*Dr. Martin Luthers Werke: Kritische Gesamtausgabe*, Weimar, sonra Kölmn-Weimar, Böhlau, 1883-2009). Aracılık lazımdır, çünkü o zamanlar Luther henüz sadece bilinmeyen Augustinusçu bir rahipken, Erasmus, Yeni Ahit'in ve Aziz Hieronymus'un eserlerinin yayımlanması sayesinde meşhur olmuştur. Buna rağmen, Luther cüretkâr bir şekilde Hollandalı filologu ruhunu anlamadan lafzına bağlı kalmaktan dolayı "Romalılara Mektubu" doğru anlamamakla itham eder. 1518'de Spalatin'e hatırlattığı üzere, teolojik bir perspektif benimsemeyi tercih eden Luther gramercinin titizliklerinden rahatsız olur. Ana itham aynıdır ve hiç değişmeyecektir: Erasmus tefekkürünün merkezine İsa'yı ve tanrısal rahmeti yerleştirmez. Bu eleştiri sert ve *Enchiridion militis Christiani*'yi [*Bir Hıristiyan Şövalyenin El Kitabı*] (*bkz. Opera Omnia Desiderii Erasmi Roterodami*, J.H. Waszink ve diğerlerinin yorumlu baskısı, Amsterdam-Oxford, 1969) göz önünde bulundurursak muhtemelen haksızdır. Bu eserde Erasmus Hıristiyan şövalyelere hitaben kendilerine gerçek teolojinin, İsa'nın sözünün iki temeli olan iman ve rahmetten oluştuğunu hatırlatır. Gıda ve görünüşe dair bütün diğer öğretiler ve törensel kuralların tamamı sadece çatışma yaratmaya yarayan lüzumsuz süslerden başka bir şey değildir. Silahları, ruhunu anlayarak okunması gereken İncil'i okuma ve yorumlama olan samimi Hıristiyanların tek doktrini İsa'yla ve İsa için yaşamaktır.

Erasmus'a Lutherci eleştiriler

Buna rağmen, İsa'ya ve İncil'in ruhuna uyma çağrısı uyumdan ziyade çatışma nedenidir. Luther kısa süreliğine de olsa bu konuda iyimser davranır. İsa'nın sözünün çeşitli yorumlarının olduğundan ve üstelik üzerinde fikir birliği olmadığından, İncil'in çeşitli okumaları olabileceği söylenebilir. Dolayısıyla Erasmus'un küstah yabancıya cevap vermeye tenezzül etmemesi tesadüf değildir. Ancak Luther *Enchyridion*'u okuyunca kendi endişelerini yansıtan kı-

sımlarından etkilenir. Bunun üzerine, Erasmus'a bir defa daha ve aracısız yazmaya karar verir ve kendisinden Evanjelik reforma destek vermesini ister (28 Mart 1519: Ep. 933, III, 516-517). Bu derece meşhur bir hümanistin desteği Lutherci dava için değerli bir yardım olurdu. Bu hesap ilke olarak zekice olsa da fiilen yanlıştır. Nitekim Erasmus cevap verir (Ep. 980, III, 605-607), ama Reform davasıyla bütün bağlantıları inkâr eder. Daha sonra devamlı olarak tekrarlanacak olan iki argüman ifade eder. Bir yandan Erasmus kendi bakış açısını bir aydın olarak Luther'in teolojik ve reformcu perspektifinden ayırt eder, öte yandan Hıristiyanların ruhunu zaten yeterince sarsmakta olan ihtilafları kızıştırmamak amacıyla tarafsızlık iddiasında bulunur. Böyle bir tarafsızlık ilanı, artık tanınmayan bir rahip değil, 1521'de Roma'da aforoz edilecek ve imparatorlukta dışlanacak olan, Reformun başı Luther'e karşı hoşgörü olarak yorumlanabilir.

Erasmus Reformla arasına mesafe koyar

Erasmus'un Konumu

Ancak duruş belirtme reddi ve hem savunmadan hem ithamdan kaçınması, Luther'in dostları ve düşmanları dahil, herkesi derin bir hayal kırıklığına uğratır. En başta, herkese ortak olan İsa'ya atıfta bulunmayı Kutsal Kitapların okunuşunun yenilenmesinden ayıran özgürlüğe dair ihtilaf giderek belirgin bir hal alır. Bunun üzerine, Erasmus bir özür mektubu yazmak zorunda hisseder (1 Şubat 1523); bu mektupta, iyi niyetli bir Luthercinin özgür irade hususundaki ithamlarına cevap verme numarası yapar. Bu mektupta Erasmus duruşunu açıklar: Tanrısal müdahaleye insanın özgürlüğünün katılımını kabul etmek ve Kutsal Kitaplara güvenip felsefi tartışmalardan vazgeçmek ve tanrısal sırları açıklama iddiasında bulunmamak gerekir. İtidal ve alçakgönüllülükle dolu bu ihtiyatın sonucunda Luther taraftarı ve eski bir Erasmus hayranı olan hümanist Ulrich von Hutten (1488-1523) çok kızar ve bunlara "*Spongia adversus aspergines Hutteni*" (Çamur Atmalara Karşı Hutten'in Süngeri, 1523: ASD, IX-1, 91-120) yazısıyla şiddetle cevap verir.

Keskin bir ihtilaf

Artık yanlış anlamalara ne yer ne de zaman vardır. 1524 ilkbaharındaki mektup teatisinden de anlaşılacağı üzere artık apaçık bir şekilde sert bir çatışmaya geçilmiştir. Luther, Erasmus'un İncil okuma konusundaki filolojik yeteneği hakkında şüphelerini ifade eder, ama bunu korkaklık işareti olarak görse de, Erasmus'un en azından sahiden tarafsız bir duruş sergileyeceğini ümit eder. Erasmus bir trajedi "seyircisinden" başka bir şey değildir ve böyle bir duruşta herhangi bir asalet yoktur. Sefil ihtiyat ithamından gücenen Erasmus, basit seyirci değil aktör konumunu ilan eder ve sanki Lutherci ilahi müdahale anlayışını eleştirecek olan özgürlüğe dair yazısını önceden haber verir. Nitekim özgür

irade yazısının ilk halini 1524'te, Erasmus'un teolojik tefekkürünü sağlamak için başvurduğu bir teolog olan arkadaşı Louis Ber'e gönderir. Metin Froben tarafından Eylül 1524'te Basel'de yayımlanır. Luther, Erasmus'un bu yazısından hemen haberdar olur ve buna Aralık 1525'te "*Servo Arbitrio*"yla [*Köle İrade*] ile cevap verir. Eleştirmenler Luther'in cevap vermedeki bu sıra dışı yavaşlığına şaşırmıştır, ama Erasmus'un barışçıl ve uyum arayan nitelikte olan yazısı acil bir cevap gerektirmeyecek cinstendi. Luther'in kendi, *Servo Arbitrio*'daki eleştirilerinin ne kadar ölçülü olduğunu Erasmus'a belirtir. Roma otoritesinin ileri gelenlerinin bile Erasmus'un bu yazısından biraz memnun olmuş olması tesadüf değildir, nitekim bu yazı bir defa daha fazla tavizkâr bulunur ve Luther'le müritleri daha sonra yazılan *Hyperaspistes diatribae adversus servum arbitrium Martini Lutheri*'ye de (Martin Luther'in Servo Arbitrio'suna Karşı Eleştirilere Kalkan, Basel, Froben 1526, ilk kısım; 1527 ikinci kısım) kızarlar. Kırılma tamdır; karşılıklı olarak hakaretler yağar. Görünüşe rağmen, insanın niteliğine ve Tanrı'yla ilişkisine dair ihtilaf derindir. Bu hususta net ve karşılıklı bir anlaşmazlık söz konusudur.

Derin Bir İhtilaf

Özgürlüğe dair ihtilaf ılımlı bir duruşla radikal bir anlayış arasındaki çatışmaya indirgenemez, çünkü uyuşmaz iki antropolojik ve teolojik anlayış arasında bir çarpışmadır. Erasmus ve Luther arasındaki ihtilafın, hümanist ve modern olmak üzere iki kültür arasında sınırı çizdiği de eklenebilir. Nitekim Erasmus'un akıl yürütme tarzı hümanist bir ruhu yansıtır, ama aynı zamanda yeni çıkan felsefi ve teoloji ihtiyaçlara inanılırlığı olan cevaplar üretme gereksinimi karşısında kavramsal sınırlarını açık eder. Dolayısıyla, Erasmus'la Luther arasında diyaloğun gerçekleşmemesi, her ikisi de karşısındakinin görüşlerini göz önüne almaya pek de hazırlıklı olmayan, biri barışçı diğeri kızgın iki zıt mizacın karşı karşıya gelmesinin hazin sonucundan ziyade, çelişkili iki vizyonun mantıklı sonucudur.

Çelişkili iki vizyon

Genelde Erasmus "şüpheci" olmakla ve imanının kuşkularla dolu olmasıyla itham edilir. Gerçekten de Hollandalı hümanist şüpheci tartışma yönteminin avantajlarından yararlanır. Söz konusu olan, Pyrrhon'un bütün görüşler aynı değerde olduğundan söz söylemenin imkânsız olduğu tam atalet haline sevk eden radikal şüpheciliğini benimsemek değildir. Bunun yerine Erasmus, Platoncu Akademinin Cicero tarafından yenilenen şüpheciliğini yeniden keşfeder. Bu çeşit şüphecilik Sokrates tarzı şüpheye bağlı kalmayı tercih eder ve kaçınılmaz sonuçlara varmaya imkân vermeyen tartışmalı meseleler hakkında görüş ifade etmeyi askıya alır. Şüpheci yöntemde lehte ve aleyhte argümanlar karşılaştırılır ve tezin kendisinin olumlu ve olumsuz ifadelerinin kabul edilebilir ve edilemez sonuç-

Özgür irade

ları karşılaştırılır. Erasmus'un *De libero arbitrio*'da [*Özgür İrade*] benimsediği tam da bu yaklaşımdır. Bir bakıma şüpheci tavır imanla çelişki halinde değildir: Kilisenin birçok kurucusunun bunu denemişliği vardır; bilakis, karar almayı geciktirmek afaki meselelerle ilahi sırları araştırma hakkını kendinde görmeyip samimi ve alçakgönüllü bir dindarlık uygulamayı tercih eden *pia curiositas*'ın [*dindar merak*] bir tezahürüdür. Dolayısıyla, Erasmus özgür iradenin reddi tezinin lehinde ve aleyhinde argümanları sunup sonuçlarının kabul edilebilir veya edilemez niteliğini değerlendirir. Ancak argümantasyonun yürütüldüğü düzlemin, mantıksal çıkarımların diyalektik değerlendirilmesi değil, Kutsal Kitapların yorumlanması olduğunu hemen belirtmek gerekir. Üstelik Erasmus, epey basite indirgenmiş ve özetlenmiş olarak ele alınan (örneğin ilahi müdahalenin çeşitleri arasındaki farklar) temel teolojik problemlerle uğraşmaktan kaçınır, nitekim sonuçlar özellikle antropolojik bakımdan incelenir. Erasmus'a göre, biri özgür iradenin lehinde, diğeri aleyhinde, iki çelişkili tezin ikisi de kabul edilemez sonuçlara sevk eder. Pelagius'un anlayışına göre insanın günah işleme iradesi rahmet sayesinde iyileştirilmiştir ve dolayısıyla yeni bir rahmet ipotezi ifade etmenin gereği yoktur. İnsan kendi özgür hiradesine güvenerek kurtuluşa doğru yol alabilir: Erasmus'a göre böyle bir ifade insanın kendine özgü sefilliğini unutan küstahça bir ifadedir.

Ancak özgür iradenin inkârı dünyada olup biten her şeyin saf bir gerekliliğe tabi olduğu düşüncesine sevk eder ve böyle bir durumda insanlara suç ve sevap atfetmek anlamsızlaşır. Ahlaki sorumluluk, niyeti okunamayan bir tanrıya tabi boş bir yanılsama olur. Bu inkârın çeşitli dereceleri vardır: Karlstadt'a göre tanrısal müdahale, başlı başına sadece günah işlemeye yarayan özgür iradenin çerçevesi içinde devreye girer. Luther bu konuda daha radikaldir, nitekim ona göre bu terimin kendi anlamsızdır.

Etik ve gereklilik

Erasmus'un ikili bir stratejisi vardır: Kutsal Kitapların, özgür iradeyi yalanlar gibi göründüğü pasajların aslında onun lehine yorumlanabileceğini göstermek ve özgür iradenin inkârında yatan antropolojik ve ahlaki çelişkileri ortaya çıkarmaktır. Sonuçta, özgür irade tanrısal müdahaleyle beraber harekete geçebilir. İnsanın tanrısal yardıma gereksinimi vardır ve bunu talep eder, ama bu gayret ve sevaptan vazgeçeceği anlamına gelmez. Dolayısıyla tanrısal öngörüyle kaderin değişmezliğini karıştırmamak gerekir. Bu durum, kölesinin kötülüğünü bilen bir sahibin, suç işleyeceğini bilerek ona bir görev vermesine benzer; yakalanan köle haklı olarak cezalandırılır. Sahibin, onu cezalandırmak için suç işlemesini istediği iddia edilebilir, ama bu durum kölenin sahiden de suçlu olduğu gerçeğini değiştirmez.

Müdahale ve özgür irade

Luther *De servo arbitrio*'da değişik bir imge kullanır: İnsan iradesi bir yük hayvanından başka bir şey değildir. Eğer Tanrı otururşa, irade Tanrı'nın istedi-

ği yere gider. Ancak binicinin şeytan olduğu durumlarda irade şeytanın istediği yere gider. Her iki durumda binicinin seçimi özgür değildir. Tanrı ve şeytan, binicinin ağırlığını taşıyan veya ona tahammül eden ruhun kurtuluşu veya mahvı için kıyasıya mücadele ederler. Bu metafor yük hayvanının görece özerk niteliğine işaret etmek için ortaçağ yorumcuları tarafından kullanılır. Luther'in attığı belirleyici adım bunu özgür iradenin radikal bir eleştirisine çevirmek olmuştur. Yapılan manikeist bir anlayışı benimsemek değildir: Bu örnekte, şeytan sadece tanrısal müdahalenin anlaşılmamasından kaynaklanan Tanrı'nın yokluğunu ifade eder. Yorum düzleminde de, Luther Erasmus'un filolojik okumasını ve özellikle Yuhanna'nın kitabında "Bensiz hiçbir şey yapamazsınız" ifadesinin ılımlı yorumunu eleştirir. Erasmus'a göre "hiçbir şey" ifadesi kesin bir ifade değildir, önemli bir şey yapamazsınız demektir. "Hiçbir şey" üzerinde fazla ısrar edilse, İsa'sız günahın imkânsız olduğu ve dolayısıyla günahın olmadığı sonucuna varmak gerekir. Luther bu filolojik kurnazlık hakkında ironi yapar ve "hiçbir şey" ifadesini özgür iradenin açık bir reddi olarak anlar.

Ancak bu ihtilafın en çarpıcı unsuru Erasmus'un *De libero arbitrio* eserinde Luther'in temel tezlerini tartışmamasıdır. Ya onları doğrudan ele almaz veya sıklıkla yüzeysel bir şekilde sadece ikincil noktalarını inceler. Luther'in kendi de *De servo arbitrio* eserinde bu diyalog fırsatının tepilmiş olmasının altını çizer. Erasmus'un *pia curiositas*'ı aslında hiç de imanlı değildir, çünkü gerçek Hıristiyanların ana görevi olan, insanın Tanrı için yapabileceklerini ve Tanrı'nın insan için yapabileceklerini bilme görevini yerine getirmekten kaçınır. İnsana ve Tanrı'ya neler atfedileceğini kesin olarak bilmeden tanrısal gücü anlamak imkânsızdır. Erasmus ise imanın bu temelini bir filolojik tartışma düzeyine indirger. Hümanizmle Reform arasındaki ayrılığın tipik fikir ayrılığı olan özgür irade ve tabi irade tartışmasının yeniden değerlendirilmesi gerekse de (*E.W. Kohls, Erasmus oder Luther: Luthers Theologie in der Auseinandersetzung mit Erasmus*, 1972-1978), Erasmus ve Luther arasındaki ayrılığın esaslı olmasının nedeninin kavramsal olmasında yattığını kabul etmek de şarttır. Luther'in Erasmus'u müttefik sayarak stratejik bir yanılsamaya kapılması gibi, Erasmus da Luther'in yazılarını küstah bir müneccimin sözüne, özgür iradenin inkârını da özgürlüğün inkârına indirgemekle yanlış yapmıştır.

Gerçekleşmemiş bir diyalog

İki Farklı Felsefe

1520 tarihli *Hıristiyanların Özgürlüğü* metninin okuması özgürlük ile özgür iradenin farklı kavramlar olduğunu açıkça belli eder. Özgür irade, kelimenin dar anlamında sadece her şeye kadir, fiilleri objektif iyilik kriterlerine uyduğundan değil, bizatihi iyi olan Tanrı'ya ait olan bir irade gücüne atıfta bulunur. Gerçek hayatta karar verme deneyimi bir çeşit özgür iradeye işaret etse de,

özgürlük esas olarak iradenin belirlenmesidir. Dolayısıyla, karar alabilmek henüz bir özgürlük ifadesi değil, bir çeşit istememe halidir. Esas ayrım insanın şartlı ve tereddütlü özgürlüğü ile mutlak tanrısal özgürlüğü arasında olmadığından mevcudiyet yapısına havale eder (G. Ebeling'in çığır açıcı yorumu için *bkz. Luther: Einführung in sein Denken*, Tübingen, Mohr, 1964).

İki özgürlük

Erasmus'un özgür irade dediği, insanın diğer insanların önündeki fiil ve davranışları değil, politik insanın bulunduğu alandır. Gerçek özgürlük sadece Tanrı nezdindedir. Sadece tanrısal kadiri mutlaklığa teslimiyetle insan hem köle hem sahiptir. Bu durumda Tanrı'nın emirlerine özgürce riayet edilir, çünkü böyle bir teslimiyet durumunda insan, kasvetli bir avantajlar, alacaklar, borçlar muhasebesine dalmadan Tanrı'nın isteğini izlemek gücünü elde eder. Bu durumda çatışma iki farklı felsefeden doğar. Erasmus insanı hâlâ esas, ruh ve vücut olarak değerlendirirken, Luther onun esasını kaldırarak işlevsel bir yapıya dönüştürür (Tanrı ve insan nezdinde). Birincisi mantığın ruhun yetilerinin baskın unsuru olduğunu değerlendirirken, ikincisi Augustinusçu iç insan formülünü modern iç özgürlük formülüne çevirir (*bkz.* P. Büttgen, *Luther et la philosophie*, Paris, Vrin/EHESS, 2011). Birincisinin iradesinin karşısında ikincinin vicdanı yer alır. Özgürlük tartışması, dost düşman herkesi hayal kırıklığına uğrattıysa bu belki de iki hasmın aynı şeyden bahsetmediklerini ortaya çıkardığındandır.

Bkz. Din Devrimi, s. 181; Katolik Reformu ve Karşı-Reform, s. 192; Kalvinizm, s. 207; Felsefe ve Protestan Reformu, s. 359

Edebi Ütopyalar ve Tarihsel Ütopyalar: Thomas More'dan Thomas Müntzer'e

Arrigo Colombo

Modernlikle beraber ütopya, yani toplumu adalet, refah ve barış için değiştirme projesi, tarih alanına gerçek anlamda kendini dayatır. Thomas More'un küçük ve değerli kitabından ve aynı adlı adadan yüzlerce siyasi projeye yayılır. Değişim girişiminde bulunacak hareketler hemen devreye girer: 16. yüzyıl-

da Alman köylülerinin savaşı ve peygamberi Thomas Müntzer; Anabaptizm ve özellikle örnek niteliğindeki tarihiyle başlatan "kardeşlik çiftliği."

Ütopya Kelimesi ve Anlamı

Bu kelime, hümanist ve İngiliz siyasetçisi, VIII. Henry'nin 1529 ile 1532 arasında şansölyeliğini yapmış Thomas More (1478-1535) tarafından yaratılır. More, despot kralın kendisine erkek vâris verememiş olan eşini boşayabilmek için kurduğu İngiliz Kilisesini oluşturan ve Henry'yi başına geçiren *Act of Supremacy*'yi [*Üstünlük Kanunu*] reddettiği için hapsedilir, mahkûm edilir ve 1535'te idam edilir. Diğer bir deyişle, karşı çıktığı ve aynı zamanda hizmet ettiği tiranlığın mağduru olarak ölür.

Bu kelime örnek bir siyasi düzenin olduğu bir adanın adı olarak yaratılır; nitekim 1516'da Louvain'de yayımlanan *Devletin Mükemmel Şekline ve Yeni Ütopya Adasına Dair* başlıklı küçük meşhur kitabının başlığında bulunur. More'un içinde yaşadığı ve hakkında ciddi ve can yakıcı bir eleştiri ifade ettiği toplum çok "adaletsiz" (kendisinin kullandığı terim) bir toplumdur ve zaten insanlığın tamamı "adaletsiz toplumun ağırlığı" denebilecek olandan mustariptir: despotluk, yani şartsız iktidarın tek kişide toplanması, halkların fethi, imparatorlukların oluşumu, devamlı savaş; kölelik, kadının köleleşmesi, sefalet, cehalet, çalışan halkın iktidarsızlığı. Dolayısıyla "iyi" ve adaletli bir toplum fikri ancak uzağa, bir seyyahın gemisi battığında deniz akıntılarının taşımasıyla tesadüfen ulaşabileceği uzak bir ada veya diyara yansıtılabilir.

Bir tür

Dolayısıyla bu kelime "iyi, adil" bir toplum projesi anlamına gelir. *Eutopia*, yani "olmayan yer," olmayan toplum (kelimenin sözlük anlamı bu) aslında "iyi yerdir;" bu durum da, bu eserin temelinde yatan şair Anemolius'un ("rüzgârlı," kendini beğenmiş) altı mısrasında (*hexástichon*) eserinin adının ütopyadan ziyade "eutopia" olması gerektiği belirtilir.

Modernlikle birlikte, muhafazakâr, şakacı veya sapıkça olanlar dahil projeler çeşitlenip çoğalınca, ütopya edebi bir tür olur ve farklı bir düzene sahip bilinmeyen ve uzak bir memlekete yolculuk (ay veya güneş olabilir), rüyada yolculuk veya zaman makinesiyle insanlığın geleceğine yolculuk şeklini alabilir. İyilik niteliği hafifler ve "hayali" niteliği kesinlikle baskın çıkar; bu hayali toplum projesinde More'da var olan etik-tarihsel ve gerçekleştirme gerilimi ortadan kalkar; ancak metninin sonunda More yine de meşhur "ümit etmekten ziyade arzuluyorum" (s. 246) sözünü söyleyecektir.

Ütopyanın bu niteliği uzaklardan kaynaklanır: Randle Cotgrave'in Fransızca-İngilizce sözlüğünde (Londra 1611, "hayali bir yer veya memleket"), daha sonra 1752 tarihli *Dictionnaire de Trévoux* [*Trévoux Sözlüğü*] ve 1799 tarihli *Dictionnaire de l'Académie Française*'in [*Fransız Akademisi Sözlüğü*]

beşinci baskısı gibi 18. yüzyıl Fransız sözlüklerinde yer alan bu kavram proleteryanın gerilimini olağanüstü bir şekilde yansıtan, proleteryanın henüz olgunlaşmamış bir aşamasına karşılık gelen bir olgu olarak (*Manifesto*, III, 3 –Marx-Engels Werke, cilt 4, 490, 491) Marx-Engelsci "eleştirel-ütopyacı sosyalizm" tartışmasında (örnek topluluklar yoluyla da olsa toplumun gerçek değişimini hedefleyen, Saint Simon, Fourier, Owen gibi sosyal mühendislerin tartışmasında) yeniden ele alınır. Daha sonra gerçek olmayan ve gerçekleştirilemeyecek olan hayal ve serap düzeyine indirgenir; bu, özellikle kaçınılmaz olarak başarısız olan bir ütopya inşa etme girişimi olan Sovyet deneyimine uygulandığı zaman böyledir; bu uygulama yersizdir, çünkü her ne kadar Sovyet modeli, üretim araçlarını ve sermayeyi elinde bulunduran hâkim sınıfları aşıp radikal derecede eşit, sınıfsız bir toplum yaratma gibi ütopik bir projeden yola çıksa da, dejenere olup parti diktatörlüğü ve Stalinist despotluk düzeyine iner; yani baskıcı ve sapık bir topluma, bir ütopyaya değil, onun tersi olan bir distopyaya dönüşür.

Hayali bir yer

Böylece hem halk hem aydın düzeyinde "ütopyadır" denen, çok yaygın olarak kullanılarak değersizleştirilen "güzel ama imkânsız" kavramına ulaşılır; yani ilk kökleri 19. yüzyıl ortalarından beri kapitalist ve burjuva (burjuva sermayeyi elinde bulunduran anlamında) sınıflarının ütopyaya karşı yürüttükleri mücadelede yatan, tamamen ortadan kaldırma girişimine ulaşılır. "Ütopya öldü" denir ve yazılır.

Bu arada, ilk olarak felsefi-edebi düzeyi aşarak, ütopyayı tarihin yaratıcı-devrimci daha sonra harekete geçirici faktörü olarak tanıyan Karl Mannheim'le (*Ideologia e utopia*, Bonn 1929; İtalyancaya çeviri, Bologna 1957); daha sonra üstü kapalı da olsa ütopyayı insanlık tarihinin özgürleştirici süreci kabul eden Ernst Bloch'la (1885-1977) (*Il principio speranza*, Frankfurt a.M. 1954-1959; İtalyancaya çeviri, Milano 2005) ve en sonunda yazarların projelerinin temelinde adalete dayanan bir toplum inşası için insanlık proje-sürecini yeniden bulup yeniden inşa eden yakın zamandaki araştırmalarla, ütopya orijinal ve hakiki tarihsel-dinamik anlamına ulaşır: insanlığın bulup adalet temelli ve onun ötesinde kardeşlik temelli bir toplumun inşasında kullanacağı proje.

Distopya ütopyanın tersi, sapık bir toplum projesi, daha doğrusu modelidir. Bu kelime muhtemelen ilk olarak John Stuart Mill (1806-1873) tarafından hükümetin İrlanda politikası hakkında 1868'te Avam Kamarasında verdiği bir nutuk içinde ütopyanın karşıtı olarak kullanılmıştır (*Oxford English Dictionary*). Daha sonra anti-ütopya, karşı-ütopya veya negatif ütopya gibi yaklaşık olarak bu anlama gelen kelimelerin yerine geçer.

Proje ve süreç

Swift'in *Gulliver'in Gezileri* veya Butler'in *Erewhon*'unda olduğu gibi, edebi ütopyada genelde o modelden sakınma çağrısı gibi etik nedenlerden

dolayı çarpık modeller vardır. Bu gibi örneklerin 20. yüzyılda yaygınlaşmasının nedeni, insanlık için özellikle tehlikeli çarpık toplumların varlığıdır: Bunların başında, saldırganlığı ve hakiki olma iddiası taşıyan tek "gerçek sosyalizm" olarak kendisini sunan baskıcı sözde komünizmiyle Sovyet modeli ve uyduları; ve insani olmaktan çıkmış teknolojik toplum tehlikesi ve burjuva demokrasisinin kendi vardır. Huxley'in (1894-1963) *Cesur Yeni Dünya*'sı ve Orwell'in (1903-1950) *1984*'ü gibi, başta bilimkurgu olmak üzere meşhur edebi eserlerde de distopya örnekleri yer alır.

Distopyalar

Thomas More'un Siyasi Projesi

More'un projesi o zamanın adaletsiz İngiliz toplumunun eleştirisini içerir ve bu eleştiri kitapçığın ilk kısmında vardır, ama ikinci kısımda da tekrarlanır; daha önce de söylediğim gibi, bu toplum, yani "adaletsiz toplum bloku" insanlığa ezelden beri ve yakın geçmişe kadar hâkim olmuştur. Adaletsiz devlet, "adaletsiz ve nankör cumhuriyet"tir (s. 240).

Kendisini "bütün kanunların üstünde" ("prensin tartışılmaz hakkı," s. 92), mal olsun insan olsun her şeyin sahibi olarak gören, her yoldan para toplamakla meşgul olan ve memleketi yönetmek yerine savaşmayı ve sömüreceği memleketleri fethetmeyi düşünen (s. 56, 86-88) müstebit hükümdarın monarşik-aristokrat toplumu. İşin tuhafı, More'un bu projenin ve eleştirinin çıkmasından iki yıl sonra 1518'de o despot hükümdarın gizli konseyine (*privy council*) dahil olması, hatta en yüksek ve hükümdara en yakın mevki olan şansölye olmasıdır.

Parazitlerle çevrilmiş, açgözlü, çiftçileri soyma derecesinde başkalarının emeğini sömüren, dilenciliğe düşecek kadar müsrif ve ziyankâr tembel bir aristokrasi (s. 62-66).

Bir yük hayvanının güçbela dayanacağı sert bir işin sömürülmesi; günlük ihtiyaçları karşılamaya yetmeyen, yaşlılığa hiç yetmeyecek; gene de patronun hep kesilecek bir şey bulduğu sefil bir yevmiye; az miktarda yiyecek, sefil bir hayat. Hal böyle olunca, More hileyle fakirleri ezmek ve soymakla kalmayıp bunu kanun marifetiyle de yapan bir "zenginler komplosundan" bahsetmekten çekinmez; "planlarını" kanuna çevirirler; önceden haksız görünen, kanun çıktıktan sonra adalet halini alır (s. 238-240).

"Zenginlerin komplosu"

Dolayısıyla iki sınıf vardır: bir taraftan hiçbir şey yapmayan, en azından devlete yarayanı yapmayan ama gene de şahane hayatlar yaşayan, kötü alışkanlık sahibi, tembel asiller; öte yandan, onlarsız devletin yaşayamayacağı, dolayısıyla çok şey hak etmelerine rağmen sefalet içinde yaşayan emekçiler. Bunlara ek olarak, bir de geçim kaynakları olmayan kocaman aç bir halk vardır: savaşta

Kimsesizler kitlesi

yaralananlar; zayıf düşmüş veya yaşlanmış eski askerler; asker olarak hizmet verebilecek, ama ya hasta olduklarından ya da asilzadenin vârisi onlara bakamayacağından terk edilen ve herhangi bir meslek sahibi olmayan asilzade parazitleri ("muazzam bir işe yaramazlar kitlesi"); hileyle, tacizle, şiddetle topraklarını satmaya zorlanmış çiftçiler; tipik bir İngiliz problemi olan, çiftçilerin daha yüksek kâr hırsı uğruna "çitlerle çevrilip" otlağa ayrılan topraklardan kovulması, tarlaların, evlerin ve köylerin ortadan kaldırılmasıyla (tarlada çalışmak çok iş gücü gerektirdiğinden kalabalık) aileler göç etmeye, dilenmeye ve hırsızlığa zorlanır; bunun sonucunda hapis ve idam sehpası gelir (s. 60, 61, 66-68).

Bu eleştiri, bazıları ciddi olmak üzere, kusurdan azade değildir. More "vahşi hayvanlara özgü, ama insanda olduğu kadar hiçbir vahşi hayvanda olmayan" (s. 198) bir şey saydığı savaşı lanetler, ama bu lanetlemenin hedefi savunma veya kurtuluş savaşı değil, sadece fetih savaşıdır. Savaşı, vatandaşları mümkün mertebe korumak için, silahtan ziyade akılla yapılacak bir şey olarak görür; korunacak vatandaşlar daha ziyade kendi vatandaşlarıdır, çünkü onlardan nefret etse bile paralı asker kullanımını kabul eder (s. 206-208).

More hırsızların asılmasını, eşyanın insan hayatıyla satın alınamayacağı gibi haklı bir nedenle kabul etmez (s. 72); ancak müebbet esareti kabul eder (mahkûm iyi halden dolayı serbest bırakılabilir) ve suçlunun tanınabilmesi için kulağının ve saçlarının bir kısmının kesilmesini ve özel bir giysi giymesini onaylar; mahkûmun giysisini çıkarması, para kabul etmesi veya kaçma teşebbüsü halinde kırbaçlanmasını, hatta idamını da öngörür. More bu yöntemi özellikle insani bulur ve İngiltere'ye de önerir (s. 76-80).

Adil cezalar

More önerdiği toplum ve devlet modelini "mükemmel" olarak tanımlar (bu söz kitabın başlığında ve iki kısmında bulunur, s. 46, 110) ve cumhuriyet adını hak eden "tek" model sayar (s. 236); bu söz de epey iddialıdır. Aslında bu modele belki de ön-demokratik denebilir, çünkü insanın haysiyet ve hukuku noktasına ulaşamaz; yani sahip olduğu hukuğu kısmen devrettiği zaman hukuk devletinin ve dolayısıyla kurumlarla kanunun oluştuğu vatandaş konumuna ulaşamaz. Eşitlik ilkesi ifade edilir, ama yeterince gerçekleşemez (s. 106).

More'a göre, meseleyi çözen kilit nokta mal ortaklığıdır. Bunu, zikrettiği ilk Hıristiyan toplumundan çok (s. 100-104) Platon'a dayandırır, ama evrenselleştirir: mülkiyet sadece şehrin yöneticileriyle (filozoflar ve savaşçılar) sınırlı olmayıp herkesindir; mallar herkesindir, eşitlik ve mülkiyet evrenseldir ve herkese refah sağlar.

Mal ortaklığı

Her şey ortaktır. More'un üretim araçlarıyla tüketim malları arasında ayrım yapmadığı kesindir; ancak üretim araçlarının da topluma ait olduklarını ifade edebiliriz: Toprak da zanaatkâr atölyeleri de topluma aittir. Aile reisleri ürünleri pazarlara sevk edip oradan ailelerinin gereksinimleri-

ni sağlarlar; bu arada ortak yemekhanelerden sorumlu olanlar da gereksinimlerini sağlarlar.

Evlerde rotasyonla onar yıl yaşanır ve evler herkese açıktır, herkes içeri girebilir. İki cins arası ve bekârla evli arasındaki farklar hariç giysiler herkes için aynıdır. Yemekhanelerin düzeni kesin olarak belirlenmiştir ve otuzar ailelik mahallelerin her birinde birer tane vardır.

Buradan çıkan sonuç, refahın yaygın olduğudur, çünkü kimse servete el koyup biriktiremez ve her şey programlıdır: Nitekim her şehir ve köyde neyin ne kadar tüketildiği tamı tamına bilinir (s. 116) ve çok daha fazlası üretilir; fakir veya sefil yoktur ve fazlalık ihraç edilir. Yemekhanelerde meyve, tatlı, güzel kokular ve müzik vardır (s. 114).

Malların ortaklığı konusunun bu noktasında bazı güçlü ifadeler yer alır: "Mülkiyetin özel olduğu, her şeyin parayla ölçüldüğü bir yerde, adil ve müreffeh bir devlet olabileceğinden kuşkuluyum;" malların ortaklığı, özel mülkiyetin kaldırılması, More'a "kamu refahına giden tek yol" gibi görünür; dolayısıyla, böyle yapılmazsa, "fakirliğin ağırlığı, acının kederli ve kaçınılmaz yükü her zaman insanlığın ezici çoğunluğuna ve açık ara en iyi kısmına [*yani halka*] yük olacaktır" (s. 102, 104). Bu ifadeler, hakiki insani komünizm olan malların ortaklığına giden süreci durduran Sovyetlerin bahtsız sözde komünizminin yenilgi ve çöküşünden sonra bile gücünü kaybetmemiştir.

Acının ağırlığı olarak fakirlik

İkinci nokta çalışmadır. Herkes çalışır. Tarımsal işler bir çiftin idaresinde yirmişer kişilik takımlar halinde herkes tarafından gençken iki yıllık dönemlerde yapılır; More bunu daimi bir meslek olamayacak kadar ağır bir iş olarak görür (s. 114); bu da tartışmaya çok açıktır. Bu iki yıldan sonra herkes bir zanaat icra eder; bu da genelde doğal olarak babadan oğula geçer veya başka bir sanata eğilim halinde bunu icra eden bir aileye geçilir (bu noktada aileyle atölye arasında sıkı bir bağ vardır).

Çalışmak için altı saatin yeterli olmasının (iki saat süren yemekten önce üç saat, sonrasında üç saat) en az üç nedeni vardır: üretken olmayan sınıfların ortadan kalkması; gereksiz, fazlalık ve lüks, kapris ve sefahatla ilgili işlerin ortadan kalkması (şarap ve bira satılan meyhaneler ve genelevler yoktur); gereksinimlerin azalması (ama sahiden anlaşılmaz, kötü bir unsur olarak, en zor ve aşağılayıcı işleri yapan köleler vardır). Bu arada istirahat zamanı, edebiyata, bilime, müziğe, sohbete ve oyuna ayrılan zaman daha fazladır. Nitekim çocukluktan itibaren herkes edebiyat öğrenir ve ebediyen bununla uğraşır (s. 158). Çalışmayla istirahat arasındaki denge konusu henüz çözemediğimiz bir husustur: İş verimindeki muazzam artışa rağmen yaklaşık bir yüzyıldır sekiz saatlik iş gününde tıkanıp kaldık. Bu da anormal bir durumdur. Jospin'in haftada 35 saat çalışma girişimine Fransa'da karşı çıkılmış, başka yerde de gerisi gelmemiştir.

Altı saatlik çalışma

Üçüncü nokta hükümettir. İşten bahsederken, ağır işten muaf, eğitime adanan bir seçkin sınıfı, bir "aydın sınıfı" olduğunu eklemek gerekir (s. 132): Halkın onayıyla yetkililerin seçtiği bu küçük sınıftan sonra iktidar seçkinleri diyebileceğimiz sınıf çıkar; iktidar babacan tarzdadır, sevecen bir birliktelik söz konusudur, devlet de bir aile gibidir (s. 148, 192-94).

Mahkemelerin kadroları, More'un aklında, eski Yunan şehirlerinde olduğu gibi, bir şehir devletler konfederasyonuna benzer bir şeyler vardır. Hepsinde mahalle mahkemeleri (her otuz aile yıllık olarak bir *syphogrant* [*yönetici*] seçer), merkezi bir iktidar organı ve başında bir prens olan (mahallelerin önerdiği dörder aday arasından *syphogrant*'lar tarafından hayat boyu seçilir; bu da monarşik düzene bir geri gidiştir) bir senato (*syphogrant* çıkarmış ailelerin her yıl seçtiği yirmi proto-*syphogrant*'tan oluşur) vardır. Senato üç günde bir toplanır. Muhtemelen kanun ve ferman çıkarmaya yetkilidir, ama mahkeme olarak da işler; ancak burada çok az kanun ve çok az kavga ve suç vardır, çünkü erdemler baskındır (s. 102, 122, 194).

Yapı ve eğitim

Bir de her şehirden üçer üyeden oluşan ve yılda bir toplanan merkezi bir senato vardır, ama fazla bir ağırlığı varmış gibi durmaz (s. 112, 146). Daha ciddi sorunlar *syphogrant* komiteleri ve aileler tarafından görüşülüp daha sonra senatoya havale edilir; bazen de bütün adanın bir konseyi tarafından tartışılır (s. 122-124).

İnsan haysiyet ve hukukunun olmadığı, vatandaşın olmadığı ön-demokratik modelden söz ettim. Burada, beraber yaşamın nirengi noktası, eş ve çocuklarıyla beraber erkek çocuk ve torunlardan oluşan, otoritenin en yaşlı büyük erkekte olduğu (*antiquissimus*, s. 234, 236) geniş ataerkil ailedir. Her ne kadar kadınların da edebi formasyonu varsa da ve edebiyatla uğraşsalar da kadın hakları yoktur: İş olarak yün ve ketenle uğraşırlar ve yemekhanelere yemek hazırlarlar (bazıları ruhban sınıfına da dahil edilirler, ama bu nadiren, dul kaldıklarında ve olgun yaşlarda olur). Aile içinde kadın, hizmet ettiği, hata yaptığında cezalandırıldığı ve ayaklarına kapanarak günah çıkardığı erkeğe tabidir (s. 136, 190, 232). Burada kesin olan, iktidar ve servetin, hükümdar ve aristokratlar gibi geleneksel sahiplerinin ortadan kalktığıdır; ortadan kalkan bir diğer sınıf da, Platon'un şehrin yöneticileri olarak öngördüğü filozoflar ve savaşçılar aristokrasisidir (vatanı Atina'nın muhteşem demokrasisini anlamayan, halkı hor gören aristokrat Platon). Aile reisleriyle sınırlı olsa da, halk iktidarından söz edilebilir; bundan mahkemeler neşet eder ve gördüğümüz üzere meclis toplantıları da vardır.

Kadınlar

Bunlarla More bizim insanlığın kurtuluş sürecinin büyük hedefleri olduğunu düşündüğümüz adalet, refah ve mutluluğa ulaşılabileceğini düşünür. More'a göre şehir mutludur, çünkü adildir ve kimseye

Mesut şehir

haksızlık edilmez (kölelere bile); aile bir sevgi merkezidir; mallara herkes erişebilir, vücut sağlıklı, güçlü ve zindedir, hastalıklar azdır ("çok mutlu," s. 178, 236; "adalet," s. 104, 238).

Ütopyanın Gelişimi

More'un kitabının çıkışı, tarihi kalıcı olarak etkileyen, modernlik boyunca uzanıp bize kadar ulaşan bir siyasi projecilik akımı yaratan çığır açıcı bir tarihsel olay gibidir. Sözü edilen edebi şekilde veya bazen diyalog veya makale gibi başka şekillerde 16. yüzyılda 7 eser, 17. yüzyılda 24, 18. yüzyılda ise 97 eser yazılır. Toplamda bu türde 300'den fazla eser yazılır; her ne kadar bu işe soyunan çeşitli yazarların vardığı toplamlar farklı olsa da, gene de çok yüksek rakamlar mevzubahistir; bu tür daha sonra kurgu bilimde de yaygınlaşır, ama bu alanda genelde distopyalar söz konusudur.

Argümanın başarısı

Bu olgunun köklerinin, modernlik sayesinde açılıp insan bilgi ve yaratıcılığını teşvik eden yeni alanlarda olduğu kesindir. Bu alanların arasında, insanlığın ve özellikle Batının bilgi ve şaşkınlığına, o zamana kadar büyük çapta meçhul kalmış olan kendi dünyasını açan olağanüstü sayıda deniz seferleri ve dünya turlarının açtığı fiziki alanlar da vardır. Bir de 15. yüzyıl hümanizminin "haysiyetiyle," *faber* [*zanaatkâr*], *plastes* [*yaratıcı*] ve *fictor* [*heykeltıraş*] özelliklerinin keşfiyle, talihin kendisini de tabi kılabilecek fiili bir güçle, sınırsız olarak, tanrısal olana kadar *nititur fieri deus* [*tanrı olma gayreti için*] açtığı etik, bilgisel ve yaratıcı alanlar vardır. Ve de ortaçağ tarihsel modelinin, yani sona yaklaşmış zamanı geçmiş bir tarihin parabolik modelinin çökmesiyle ve bunun yerine geleceğe sınırsız açık doğrusal bir modelin gelmesiyle tarihsel alanlar vardır.

Ütopyayla bağlantılı yaratıcılığın ani gelişimi öncelikle bu bağlamda açıklanabilir; aynı şekilde bir yüzyıl sonra olgular üzerine deneylere ve olgu ölçümlerine dayanan Galileo biliminin gelişi ve sınırsız çoğalımı olan teknoloji de bu şekilde açıklanabilir; daha sonra, insanın evrensel gereksinimlerine cevap verebilecek evrensel modellerin üretilmesinden ibaret sanayiye ulaşılır.

Ancak bu gelişimin ardındaki dürtülerden birini de toplumun değişim gereksinimi oluşturur. Gereksinimin temelinde, More'un despot ve aristokratların karşılığından korkmadan tahlil edip eleştirdiği, binlerce yıldır insanlığa eziyet eden adaletsiz toplum, "adaletsiz toplum bloku" yatar. Herkese adil ve müreffeh bir toplumun nasıl olabileceği ve olmaması gerektiği arayışı ve bitmek bilmeyen projelendirilmesi başlar; bu araştırma edebi veya felsefi-edebi, yazar araştırması olabilir. Bu araştırma, sözü edilen Marx-Engelsci eleştiride belirtilen, toplu-

Değişim iklimi

mun, bir yazarın projesi, kişisel zihinsel, "baştan başa uydurulmuş" bir projeyle değil, Marx ve Engels'e göre o aşamada ancak işçi proleteryası olan, toplumu içinden dönüştürebilecek bir projeye sahip bir hareket tarafından dönüştürülebileceği ilkesine göre, toplumu kendisi değiştirmeye muktedir değildir. Ancak bu araştırma eleştiri ve dönüşüm gerilimini yüksek tutar ve gerekli ayrımlar yapılması şartıyla, bugün ve her zaman insanlık için değerli bir görüş ve proje hazinesi yaratır.

Alman Çiftçi Savaşının Siyasi Projeleri

Ancak moderniteyle birlikte toplumsal hareketler de olaylara dahil olur ve toplumu dönüştürme sürecinin ilk adımları atılır. Lutherci reform, Kilisenin hiyerarşik yapısını ve imparatorluk-papalık modelinin tamamını ortadan kaldırır ve prenslerle iktidarları muhafaza edilse de bir halk kilisesi kurulur (çelişki noktası); üstelik Kitabı Mukaddes tek otorite haline getirilip, herkesin onu okuyabilmesi ve okunanı dinleyebilmesi (okuma yazma oranı çok düşüktür) ve de anlayabilmesi için tercüme edilir (1521'de Yeni Ahit ve içinde nihai şekliyle İnciller çıkar). Modern sosyal ve siyasi özgürlük hareketlerinin birincisi olan 1524-1525 Alman çiftçi savaşı bu okumadan doğar. Sadece birkaç ay sürer, çünkü prenslerin orduları tarafından ezilir. Bu monarşik-aristokrat toplumunu devirme için gerçekleştirilen ilk girişimdir; modern, adil bir toplum inşa sürecine giriştir.

Devrimci bir sentez

Birçok belgeden çıkan durumu inceleyelim. Temelde Yeni Ahit, yani ilahi adalet, Tanrı'nın çocuklarının haysiyeti ve kardeşlik ilkesi vardır: kutsal kitapların öğretileri, mücadele ve taleplerin teması ve daha sonra feodal beylerinin keyfiliğinin yerini alan norm olur ve yeni düzeni tanzim eder. Söz konusu olan, hem toprak mülkiyeti hem iktidar olarak feodal sistemi ("kana susamış despotlar," onların "çocuksu ve aptal" iktidarı, "eziyetler, gasplar, soygunlar, zorlamalar, istismarlar") ve onunla beraber monarşik veya prenslik sistemini yıkmak ve böylece sınıf farklarını ortadan kaldırmak (köylü, zanaatkâr, bey, rahip) ve "zavallı sıradan insanları" kurtarmaktır. Temel çekirdek köy topluluğu (ve mümkünse) ortak topraktır; hedefte kentsel topluluklar veya kent ve kır bütünselliği içinde topluluklar da vardır. Bundan sonraki aşama, *Landschaft* veya *Flur* gibi vilayet veya bölgesel-ulusal federasyonlardır; üretimi, dağıtımı, ihracatı ve vergilendirmeyi düzenleme işlevleri de olabilir; seçilmiş yönetim organları olan, bazen (çoğunlukla öldürülmeyen veya kovulmayan) feodal beyin de katıldığı halk yönetimi işler; ruhban sınıfı ise bazen entegre olur, bazen de seküleştirilir; özellikle de manastırlar (metin olarak G. Franz, *Quellen zur Geschichte des Bauernkrieges*, Darmstadt 1963; P. Blickle,

"Zavallı sıradan insanları" özgürleştirme

La riforma luterana e la guerra dei contadini, İtalyancaya çeviri, Bologna 1983; H. Eilert, *Riforma protestante e rivoluzione sociale*, İtalyancaya çeviri, Milano 1988).

Alman çiftçi savaşının Thomas Müntzer şahsında bir lideri vardır. Öncelikle bir mistiktir, kendi içinde haçın acısını hisseder ve böylece "boşaltılır" ve "devrilir" ve özgürleşip canlı bir ses, ilan ve vizyon olan Tanrı kelamını içinde duyarak bilgelikle dolar.

Thomas Müntzer

Polemik bir ruh olup, "insanın küstahça hor görülmesi" ve "Tanrı'yı kötülüğün kaynağına çevirdiği" için Luther'in günahın aşılmazlığı ve insan tabiatının bozulması fikirlerine karşı çıkar ve Luther'i prenslerle beraber Tanrı'nın da gözüne girmeye çalışan "zavallı bir yağcı" ve "riyakâr" sayar (s. 208, 193, 210).

Müntzer halkının ve isyanının peygamberidir. "Berbat tiranların midesini doldururken, hayatını güçbela yiyecek bulmak için uğraşan" sömürülen ve baskı altında bir halkın peygamberidir (s. 156).

Prensler ve beyler, yani kötüler, kötülüğün iktidarı, "bütün hırsızlık ve soygunların kaynağı" her şeye el koyarlar, sonra da "Tanrı'nın çalmama emrini yayarlar, ama bu onlar için geçerli değildir." Bütün insanları fakirleştirirler, "çiftçi, zanaatkâr ve bütün canlıları soyup soğana çevirirler." Baskı ve sömürü merkezi olarak hükümdar-aristokrat iktidarının iç yüzünü gösterir (s. 193-194).

Ruhban sınıfına eleştiri

Ruhban sınıfı onların müttefiki olup "insanların okuma öğrenmemesini sağlar," ve despotlara itaat şartı koyar (s. 141). Kilise en baştan beri dejenere olmuştur, "havarilerin ölümüne kadar bakireliğini koruyabilmiş, ondan hemen sonra zinaya düşmüştür" (s. 98); bu da hiyerarşik olup bir iktidar yapısı geliştirince yaşanmıştır. Yenilenmesi ancak köküne, yani havarilerin zamanına dönüşle olabilir.

Dolayısıyla silahlı, kılıçlı halk isyanı gereklidir; bu bir kalkışma değil, "meşru isyan"dır. Kötülüğe, kötülere karşı; "Tanrı'nın savaşı," "sizin değil Tanrı'nın savaşı, savaşan o" (s. 102, 219, 222).

O zaman "doğru hükümet" olacak"tır (s. 119). Müntzer, siyasi bir proje geliştirmez; peygamberler siyasi proje hazırlamaz, genelde yazmazlar bile. Gene de bazı ifadeleri vardır: "Halk özgür olacak ve sadece Tanrı onların beyi olacak" (s. 214); "herkese ihtiyacına göre ve o ânın imkânlarına göre verilecek"; ve işkence altında söylediği iddia edilen meşhur cümle (15 Mayıs 1525'te Frankenhausen çatışmasında esir düşer ve 27'sinde kafası kesilir): "*omnia sunt communia*," her şey ortaktır (Blickle, *a.g.e.*, s. 267. Diğer metinler *Schriften und Briefe*, Gütersloh 1978; *Scritti politici*, İtalyancaya çeviri, Torino 1972; Ernst Bloch'un makalesi, *Thomas Müntzer teologo della rivoluzione* [*1921, 1969*], İtalyancaya çeviri, Milano 1981).

Anabaptizm, Kardeşlik Çiftliği

Tercih olarak iman

Anabaptizm Reform içinde bir reform ve daha sahici daha saf bir reform iradesidir (vaftizmin bir çeşit and ve ahit olabilmesi için bir çocuğu değil yetişkin bir mümine uygulanması gerektiği ilkesi 1524'te Zürih'te Zwingli'nin çevresinde oluşur). Anabaptizm, birçok deneyim, akım ve grup çerçevesinde gelişir (bunların arasında farkli bir deneyim olarak egzantrik Münster Krallığı, Mennonitler ve [*daha sonra*] Amishler bulunur).

Bizi ilgilendiren bu yaklaşımın temel yapısıdır: herkesin söz sahibi olduğu kardeşçe, seküler, özgürlük ve eşitliğe dayalı, manevi ve maddi mülkiyetin ortak olduğu bir topluluktur. İhtiyarlar meclisi, bir yönetici ve hepsi topluluk tarafından seçilen diğer konumlar vardır. Topluluk saflığını korumalı, dolayısıyla uygun olmayanlar sevgiyle de olsa kovulur (*Bann*, *Ausschluss*). Şiddete başvurulmaz, kılıç, savaş ve direniş reddedilir (Kutsal Kitaplar "kötüye direnmeyin" der). Kilise ile devlet işleri arasında katı bir ayrım olması gerektiğinden ve her ne kadar devletin kötülük güçlerini frenleme görevi olsa da (Luthercilerde de olan bir görüş) devlet kötülüğün hâkim olduğu dünyaya ait olduğu için siyasi mevkiler reddedilir. Kutsal kitapların yasağına harfiyen riayet ederek yemin etmeyi reddeder.

Bu yapının bizi ilgilendirmesinin nedeni, modernitede baskın çıkacak veya ortaya çıkıp hâlâ baskın çıkmamış ütopik ilkelerin birçoğunu içermesidir (örneğin Sovyet âleminde denenmiş ama başarılamamış mal ortaklığı veya giderek acil hale gelen savaşın reddi).

Ütopik ilkeler

Brüderhof, yani kardeşlik çiftliği, tarihte en büyük ütopik topluluk deneyimidir (devlet olarak değil, kendine özgü bir hayat tarzıyla, diğer topluluklarla federal bir yapı kurmuş, çiftlikte kurulu bir çiftçi ve zanaatkâr topluluğu). Birincisi 1528'te Austerlitz'te kurulur (Çekya'nın doğu bölgesi Moravya'da Brno yakınlarında bulunur): Türklere karşı savaş için toplanan vergilerden kaynaklanan ihtilaf sonucunda köylerinden ayrılan yaklaşık 200 yetişkinden oluşan bir gruptur (savaşın reddi): "Halkın tamamının önüne bir pelerin serdiler ve herkes kendi isteğiyle herhangi bir zorlama olmadan malını oraya koydu:" Bu da malların ortaklığıdır (Zieglschmid, *a.g.e.*, s. 86). Ancak bu durum başta bazı zorluklara neden olur; 1533-1535'te Tirollü vaiz Gabriel Hutter çiftliğe kesin şeklini verir; bundan dolayı bu akıma Hutterit denir.

Tarihleri karmaşıktır. Topluluklar büyür (16. yüzyılın ikinci yarısında yaklaşık 80 çiftlik ve 30.000 kişi vardır). Ancak acı çekerler: Katolik prens ve imparatorların zulmüne, Türk çetelerinin ve imparatorluk birliklerinin saldırılarına, yağmalarına ve tecavüzlerine uğrarlar, şiddete şiddetle cevap veremediklerinden kendilerini savunmazlar; zulüm

Ütopik topluluklar

görürler, kovulurlar, katledilirler; her defasında yeniden toparlanırlar. Slovakya'ya, Transilvanya'ya, daha sonra Ukrayna'ya ve en nihayet ABD ve Kanada'ya göç ederler (1974'te 229 çiftlik vardır).

Kardeş sevgisine dayanan, mal (giysi ve bastonu da dahil edecek kadar sıkı bir ortaklık), iş ve hayat ortaklığıdır. Mülkiyet Tanrı'nındır, insana, kardeşleriyle beraber mütevazı bir şekilde kullanması için emanet edilir.

Baba-ağabey tarzında da olsa bir otorite mevzubahistir. Sözün Hizmetkârları (*Diener des Wortes*, vaaz veren ve ruhsal ihtiyaçlar için) ve İhtiyacın Hizmetkârları (*Diener der Notdurft*, üretim ve yönetimle uğraşanlar) vardır: Meclise takdim edilirler, kurayla seçilirler, denenirler, daha sonra da yaşlıların el kaldırarak verdiği oya tabidirler. Sözün Hizmetkârları arasından hayat boyu seçilen bir üst (*Vorsteher*) ve onunla beraber bir yaşlılar meclisi vardır. Bir topluluk federasyonunun başında bir piskopos yer alır. Bu mevkiler, biçimsel ve otoriter eğilimlerle eşitlik ilkesini ve Anabaptizmin tipik içtenliğini zorlaştırmıştır.

Organizasyon

Brüderhof tabii ki bir aileler topluluğudur. Dolayısıyla, zemin katında, mutfak, ayinler ve toplantılar için de kullanılan bir yemekhane, doğum ve bebek odaları dahil bir revir, sınıflar, çamaşırhane, laboratuarlar ve kilerlerin olduğu büyük ve yüksek merkezi bir bina vardır; en az iki olan diğer katlarda ise aileler için odalar yer alır. Ancak laboratuar, depo, ahır vs gibi, 50'ye kadar binadan oluşabilir ve nüfusu da 1.000'e kadar çıkabilir (ama ortalama 300'dür).

Kendi kendine yeten bir çalışma ve tüketim topluluğudur. Kirada olanlar dahil, tarlaları, korulukları ve sulak alanları da vardır. Üretim süreçleri tamdır: yün ve keten örneğinde toplama ve kırpmadan dokumaya, terziliğe kadar bütün aşamalar vardır; tahta örneğinde süreç ormancıdan doğramacıya, marangoza, mobilyacıya uzanır; hayvancılıkta otlaktan mezbahaya, tabakhaneye, kürk, kundura, eğer ve koşum üretimine uzanır. Toplulukta cerrah-berberler ve çok saygın doktorlar da vardır.

Yapılar ve konutlar

El işleri herkes tarafından, esneklik ve çeşitliliğe dikkat edilerek öğrenilir; özen ve dikkatle çalışılır, uygun ve iyi kalite malzeme kullanılır. Dolayısıyla, topluluğun üretimi, satıldığı bölgede çok rağbet görür: Örneğin şarap ve bira, bıçak, seramik, cam ve ayna, çan ve saat üretilir. En ağır işler herkes tarafından sırayla yapılır.

Böylece mütevazı da olsa yaygın bir refaha ek olarak, hükümetlerin baskı ve gaspına ve askeri baskın ve yağmalara maruz kalan büyük mal stoklarının ve nakit fazlalığının olduğu bir duruma varılır.

Zihinsel iş öncelikle, iki aşama olarak herkes için okul eğitimini içerir: Çocukların evinde gerçekleştirilen, 2 yaşından 6 yaşına küçük okul; ergenlerin evinde gerçekleştirilen, 6 yaşından 12 yaşına büyük okul; öğrenciler hemen hemen bütün gün ve yıl okulda yaşar ve öğretmenler de çocuk sevgisine göre

seçilirler. Öğretmen, din adamı ve doktor formasyonu için eğitim istidata göre devam eder.

Böylece adalet, kardeş sevgisi, refah ve barış hedeflerinin peşinden giderek *Brüderhof* yüksek düzeyde bir değişim düzeyine erişir. Ütopik bir düzeyi, örnek oluşturabileceği, devlet olan büyük toplum düzeyinde değil, cemaat tarzı mikrotoplum çerçevesinde yakalar. Bu toplumlar aslında manastır cemaatleri gibi ayrışım çekirdekleri olmasalar da devlete karşıdırlar. Bir bakıma değerleri bilinip hayranlık uyandırsalar da, Katolik olsun Ortodoks olsun, onları sapkın saydıkları için hor gören, onlara karşı çıkan, düşmanca tavır alan ortamlarda bulunurlar. Öte yandan 19. yüzyılda Amerika'da zirveye ulaşacak olan ütopik topluluklar hareketinin şablonudurlar, ama yaygınlaşmaları hemen gerçekleşmez.

Örnek oluşturma ilkesi

Örnek oluşturma ilkesi daha sonra Fourier, Cabet ve Owen tarafından geliştirilir (Fourierci perspektifte devlet yoktur, sadece beraber yaşama ve iş bölümü toplulukları olan falansterler vardır); toplumun değişimine ve kurtuluşuna yaramayacağı öne sürülerek, Marx ve Engels tarafından şiddetle eleştirilir (zikredilen metinden alıntı). Ancak daha yakın zamanlarda, 1960-1970'teki Amerikan protest hareketinin topluluk veya komünlerinde en az bir hususta, yani Hıristiyan ve Batı geleneğin, baskıcı cinsel etiği hususunda, epey güçlü bir sosyal değişim gücüne ulaşırlar (U. Gastaldi, *Storia dell'anabattismo*, Torino 1972-1981; *Die älteste Chronik der Hutterischen Brüder*, derleyen A.J.F. Zieglschmid, Ithaca-NY 1943).

Şart olarak mal ortaklığı

Son olarak şöyle bir gözlemde bulunabiliriz: Toplumun modern değişiminin ve kötülüklerinden arınmanın başladığı bütün bu deneyimlerde, mal ortaklığı kilit bir noktadır. Sözde komünist Sovyet deneyiminden sonra, günümüzde bu bir anormallik, acayip, hayali veya sapkın bir fikir sayılır; buna, tarihlerinin başlangıcının bir unsuru olmasına rağmen, kiliseler de dahildir. Bunun, Sovyetlerin başarısız ve korkunç deneyiminin sonucunda ve sermayenin hâkimiyeti altında ve işsizlikle fakirliğin altüst ettiği bu toplumda kapitalizmin etkisiyle olduğu kesindir. Ancak bazı saflıklar ve tecrübesizliklerle de olsa, inşa halinde olup zaman içinde düzelebilecek bir toplumda, mal ortaklığının nasıl doğru ve mutlu bir şekilde uygulanabileceğini görmek için, örneğin Edward Bellamy'nin ütopik vizyonu okunabilir (*Looking backward*, İtalyanca'ya çeviri: *Uno sguardo dal 2000*, Soveria Mannelli, 1991).

Bkz. Siyasetin Doğuşu, s. 37; Din Devrimi, s. 181; "Uluslararası Para Cumhuriyeti," s. 257

Bodin ve Modern Devlet Kuramı

Carla De Pascale

Bodin'i modern devletin belli başlı kuramcılarından biri saymak gerekir. Bodin'in hükümranlık doktrini 16. yüzyılın ikinci yarısında, Fransa'nın dinsel, iç ve feodal savaşlarının en şiddetli döneminde olgunlaşır. Hedefi, başında tek ve bölünmez iktidar olarak ve aynı zamanda seküler kanunlara ek olarak doğal ve tanrısal kanunlara saygı gösteren ortaçağ geleneğinin vârisi olacak bir hükümdar prensin olduğu merkezi bir devlet kurmaktır.

Biyografik Bilgiler

Hukukçu ve siyasetçi Jean Bodin (1529-1596), dinsel savaşların Mart 1562'den 1598'deki Nantes fermanına kadar birçok aşamada kana buladığı Fransa'da yaşayıp faaliyet gösterir.

Burjuva kökenli olan Bodin, gençken papaz olur ve Karmeliten tarikatına dahil olur, ama 1540'lı yılların sonunda buradan ayrılır. Bunun üzerine Toulouse'a gider, orada da önce hukuk öğrencisi olarak, sonra da aynı üniversitede Roma hukuku hocası olarak on yıl kalır. *Oratio de instituenda in Republica iuventute* [*Cumhuriyette Gençliğin Eğitimine Dair Nutuk*] (1559) adlı eserini bu dönemde yazar. 1561'de serbest avukat olarak çalışmak üzere Paris'e gider, ama aynı yıl Şehir Parlamentosuna (bir yargı organı) avukat seçilir ve böylece altın bir dönemden sonra acı bir şekilde tamamlanacak olan siyasi bir kariyere başlar.

Parlak bir siyasi kariyer

Hukuk eğitimi ve üniversite hocalığı sırasındaki bilimsel araştırmalarıyla, hukukçu faaliyeti esnasında olgunlaşan deneyimi, ilk büyük eseri olan *Methodus ad facilem historiarum cognitionem*'in [*Kolay Tarih Öğrenme Yöntemi*] (1566) yazmasıyla sonuçlanır. Çok güçlü yenilikçi sonuç ve katkıları olacak olan en büyük eseri *Les six livres de la République*'in [*Cumhuriyetin Altı Kitabı*] (1576) yayımlanmasına daha on yıl vardır, ama bu ilk eserinin öğretisi, başta yöntemsel açıdan olmak üzere, sonraki çalışmaları için temel önemdedir. Tarih araştırmalarına, karşılaştırmalı incelemelerine ve hukuk kuramı araştırmalarına ek olarak, bu noktadan sonra analizlerini doğrudan olarak siyasi faaliyetleri yönlendirir: Bu eserinde, yazarın tarihsel problemlerin hayatiliğini ve bu problemlerin ortaya koyduğu sorulara, sağlam kuramsal temelli ve zamanın

özel ihtiyaçlarına pratikte uygun çözümler bulma gerekliliğini ne kadar hissettiği somut bir şekilde görülür.

Paris Parlamentosunun diğer üyelerinden olduğu gibi, Bodin'den de Katolikliğe sadakat andı içmesi istenir: Siyasi kariyerinin gelişimin bir aşaması olarak, 1570'de Normandie ormanları komisyonuna Kral IX. Charles'ın (1550-1574) temsilcisi olarak atanınca (kralın mülkünün haklarının korunması amacıyla) bu işlemin çok faydalarını görür. Ancak bu onun, bir hoşgörü politikası adına, iki hasım taraf olan Katoliklerle Huguenotlar (Fransız Kalvinistleri) arasında aracılık etmek ve böylece vaktiyle Kral Naibi Caterina de' Medici'nin (1519-1589) hedef ve yaklaşımını tekrar etmek için kurulan "siyasetçiler partisine" dahil olmasına engel olmaz. Bu hedef ve yaklaşım, Bodin'in bu arada sıkı bir ilişki kurduğu Valoisların sonuncusu tahtın vârisi Alençonlu François (1554-1584) tarafından da paylaşılır (Bodin onun ikametgâhında 1571'den itibaren *maître des requêtes* [*Talep Sorumlusu*] olarak çalışır; 1593'te yazdığı ve ancak 1857'de yayımlanan diyaloğu *Heptaplomeres* hoşgörü siyasetinden esinlenir; iç savaştaki tarihsel durumu için temel olan, büyük eserinin IV. cildinin VIII. bölümünde, İtalyanca çeviri, s. 588, anafikir vardır: "uzlaşı için uğraşmak;" ayrıca barış konusunda *bkz.* cilt V, s. 170).

Aracılık arayışı

Bodin'in karşılaştığı güçlükler ve sonra da kesin siyasi yenilgisi, tarihin o zamana kadar Huguenot taraftarı politika izleyen Bourbonları Katolik cephesine geçmeye zorladığı duruma paraleldir: III. Henri'nin (1551-1589) katledilmesinden sonra yerine geçen Bourbon Hanedanından IV. Henri'nin (1553-1610) Katolikliğe geçişi, Hanedan için tahta çıkabilmenin olmazsa olmaz şartıdır.

Bodin'e gelince, IX. Charles'ın, Alençonlu François'nın ve başlangıçta yeni kral III. Henri'nin de güvenini kazandıktan sonra, Katolikliğin katı savunması politikasını benimsemiş olan III. Henri'nin beklentilerine cevap veremez. Bilakis 1577'de Blois'daki genel meclise Vermandois vekili olunca, dinsel barış politikası davasını desteklemeye devam eder ve üstelik Üçüncü Sınıfın haklarını savunmaya başlar ve bu bağlamda kralın karşı yöndeki bir teklifine karşı bile çıkar. Alençonlu François'nın ona hâlâ verdiği bazı görevler haricinde, siyasi kariyeri artık bitmiştir. Birkız kardeşinin müteveffa eşinden kendisine "miras kalan," Laon başmahkemesindeki bir görevi kabul eder, ama bu bile onu Makyavelcilik, büyücülük, dinsizlik ithamlarının arkasına gizlenen ve özellikle François'nın ölümünden sonra artan siyasi saldırılardan korumaya yetmez.

III. Henri'nin arzusu üzerine çöküşü

Devletin İnşası

Les six livres de la République'e bakılacak olursa –eserinin hâlâ ek ve düzeltmelere muhtaç olduğunu düşünen yazarının tereddütüne rağmen bunların

ilk baskısı 1576'da yapılır, ama yazar 1578'den itibaren kısa aralıklarla tekrarlanan yeni baskılarının hepsini düzeltmeye devam eder ve sonunda 1586'de yazarın çevirisiyle Latincesi çıkar– İhtilalden önceki iki yüzyıl boyunca (ve Restorasyondan sonraki on beş yıl boyunca) Fransa'ya hükmedecek olan Hanedanın tahta çıkma hazırlıklarının yürütüldüğü yıllarla zamanın denkleşmesi çok çarpıcıdır. Kısa zaman sonra, Avrupa memleketleri arasında, Bourbonların krallığı, Prens figürünün etrafında yapılanmış ve çok güçlü idari ve bürokratik bir yapıya sahip "modern bir devlet" olacak ve monarşik mutlakiyetçiliğin en aşırı ucunu temsil edecektir.

Yeni bir siyasi vizyonun temeli

Bodin'in eserlerine gelince, sadece tarihin bu aşamasının belirlediği hedeflerin programlı manifestosu değil, aynı zamanda modernlik öncesi kurumsal organizasyonla arasına mümkün olan en büyük mesafeyi koymaya çalışan bir doktrinin gerçek temelidirler de. Feodal toplumun kaybolması daha yüzyıllar sürecektir, ama mücadelenin tarafları, epey kısa bir süre sonra, her koşulda kendilerinden üstün olan bir gücün, yani hükümdarın olduğunu anlamak zorunda kalacaktır. Bu bakımdan, din savaşları feodal beylerin arasındaki sayısız çatışmanın ve bundan da çok iktidarın zirvesini ele geçirmek için güdülen mücadelenin tali olguları bile sayılabilir.

Bodin aynı zamanda bir araştırmacı ve hukukla siyaset teorisyenidir ve dolayısıyla biliminin ona gösterdiği şekilde yazar ve faaliyet gösterir: Sadece herhangi bir kurumsal ve gerçek bağdan azade olan bir iktidarın çatışmayı sıfırlayabileceği ama bu iktidarın herhangi bir iktidar değil, ilkeleri ve belirli kriterlerce yönetilen bir iktidar olması gerektiği fikrini geliştirir ("dünyanın bütün prensleri, bütün halklara ortak insan kanunlarına ek olarak Tanrı'nın ve doğanın kanunlarına tabidirler:" I, s. 357). Metnin dikkatli bir analizi, bunun sadece bir niyet ilanı veya prenslere yöneltilen bir istek değil, yazarın teorisini hazırladığı monarşik mutlakiyetçiliğin inşası için kilit bir nokta olduğunu gösterir. Dolayısıyla, kesinlikle dinsel değerlerin öneminin bilincindedir –bu da kendisinin, hükümdarın fiillerinin önünde geçilmez bir sınır olarak, "tabiatın kutsal kanunlarını" devamlı zikretmesinden anlaşılır (es: I, s. 138)– ama öte yandan, mezhep çatışmasında yatan ve bundan da fazla seküler iktidarla ruhani iktidar arasındaki rekabetten kaynaklanan bütün tehlikeleri gayet net bir şekilde görür (insani hususlar ve tanrısal hususlar "karıştırılmaması gereken iki gerçeklik düzlemidir:" II, s. 75. *Bkz.* I. cildin IX. bölümünün sonunun tamamı ve özellikle Papa Gelasius'un doktrinine karşı yazılmış s. 448 vs.; III, s. 139 ve özellikle IV, s. 581 vs.).

"Tabiatın kutsal kanunları"

Bodin'e göre, bir devletin devlet sayılabilmesi için, iki temel unsurun onun oluşmasına katkıda bulunmuş olması gerekir: "ihtiyat" ve "komutanın meziyeti"ne sahip (V, s. 68) ve bütün kısımları birlik halinde tutmayı beceren –

yani ailelerden kolejlere, kurumlardan şahıslara, bütün organları tek bir organizma gibi toplamayı beceren– bir hükümran iktidar ve ikinci olarak "ortak ve kamusal olan başka bir şeyler: ortak servet, kamu hazinesi, şehirlerin sokakların kapladığı alan [...] âdetler, kanunlar, alışkanlıklar" (I, s. 177). "Hükümranlık devletin bütün yapısının yattığı temel ve nirengi noktasıysa eğer" (I, s. 177), aynı derecede gerekli diğer unsur kamusal olandır ("kamusal olan bir şey olmadan [...] devlet olamaz;" VI. cildin ilk üç bölümü ikinci unsurun incelenmesine ayrılmıştır). Burada, başta kamusal olanla özel olan arasındaki ayrım önemlidir, buna karşılık olarak da Bodin kişisel özgürlük olarak anlaşılan doğal özgürlüğe (*bkz.* I, s. 185) ve dolayısıyla aynı şekilde özel olan mülkiyete geniş bir alan bırakır. Hatta böyle bir ayrımın varlığı "krallık" monarşisiyle, onun dejenere olmuş şekilleri olan "despotluk" ve "istibdat" arasındaki belli başlı farklardan birini oluşturur ("krallık veya meşru monarşide tebaa kralın kanunlarına itaat eder, kral da doğal kanunlara ve tebaa doğal hürriyetini ve mallarının mülkiyetini kaybetmez": II, s. 580).

Devletin yapısı

Devletin zirveden başlayarak yapısını açıkladıktan sonra geriye kalan, ailenin temsil ettiği, "aşağıdan gelen" kurucu unsurdan bahsetmektir ("aile devletin sahici köküdür ve esas kısmını oluşturur;" devlet aileler olmadan var olamaz: I, s. 265). Skolastik kökenli ve güçlü Aristotelesçi unsurları olan bir şemaya göre –bu şema düşünce tarihinde Hegel'e kadar devam edecektir (1770-1831)– aile, localardan kolejlere, köylerden şehirlere, çeşitli toplulukların "kaynak ve kökenidir"... (III, s. 245; hepsinin harcı da dostluktur: III, s. 249).

Hükümranlık Kuramı

Bodin'in düşünce tarihine en büyük kuramsal katkısının hükümranlık kuramında yattığı bilinir ve yaratıcısı da kuramın orijinalliğinin ve yeniliğinin tamamen bilincindedir. Hükümranlık doktrinine en başta üniter ve tek parça, mutlak ve ebedi merkezi iktidar kavramı dahildir; iktidar kanun yapma yetkisini de içerir. İktidarın mutlakiyeti –yani kısmen söylediğimiz gibi bağlardan azade olma durumu– en başta hükümdarın devlet içinde kendisinin çıkardığı kanunlara tabi olmayan tek kişi olduğu ve buna karşılık, "diğer yüksek seviye hâkimlere ve özel kişilere emir verme yetkisine sahip" en yüksek seviye "hâkimler" dahil bütün diğerlerinin kanuna tabi oldukları anlamına gelir (I, s. 184; hükümranlığın yetkilerine dair, *bkz.* I, bölüm X, Hükümdardan sonra en yüksek mevki olan hâkimlerin rolüne dair: III, s. 144 –, *bkz.* III, önemli bölümler II ve VI; *bkz.* ve III, s. 176) ve buna senato üyeleri gibi merkeze en yakın figürler de dahildir (Devlet Konseyi Üyeleri; *bkz.* III, bölüm I).

Hükümdar ve kanunlar

Bu bir mutlak hükümranlık doktrini olduğundan, herhangi bir direniş hakkı kabul etmez; ama öte yandan yazarın kendi bu konuya birçok eleştiri noktası doğrultur ve bu hakkı tamamen reddetmekten çekinir – bu da hâlâ var olan ortaçağ yapısının ve tanrısal ve doğal kanuna mecburen yapılan atfın sonucudur (isyan tehlikesinin gerçek bir dehşet duygusu uyandırdığı kesindir, ama kuram tanrısal kanunun her zaman hükümdarınkinden güçlü olduğu fikrine tabidir: *bkz.* III, s. 170 ve 172; s. 150 ve 152).

Meşru bir monarşinin iktidarının mutlakiyeti ne hükümdarın aile reisinin kendi kölelerini yönettiği gibi yönettiği tebasının kişilik ve mülkiyetine haksız olarak el koymasıyla (despotik monarşi: *bkz.* II, s. 567) ne de tiranın gerçek iktidar gaspıyla ilgilidir (tiranlık monarşisine dair *bkz.* ivi ve II, s. 590; bir de *bkz.* II, s. 594, 598, 605). Bodin'in aristokratik ve demokratik devlet şekline monarşiyi tercih etmesinin doğruluğu (II, s. 541; monarşi harici şekilleri de despotik, meşru ve tarafgir diye üçe ayırır: II, s. 628), tarihsel anlatısının birçok noktasında onaylanır – bunun da Bodinci araştırmalar bağlamındaki öneminin altının çizilmesi gerekir. Nitekim bu görüşler altı cildin her bölümünde, en eskisinden kendi zamanına kadar, siyaset tarihi için en önemlilerden başlayarak en az bilinmişlere kadar farklı coğrafi alanlara ait memleketlerin tarihlerinden alınmış muazzam sayıda örnekle desteklenir. V. cilt ise büyük oranda her iki yarımkürenin çeşitli enlemlerinde yaşayan insan ve halkların niteliğinin tarifine ayrılmıştır, bu da Montesquieu'nün (1689-1755) araştırmalarından çok önce gerçekleşmiştir.

Hükümdar ve tiran

Ahenkli Adalet

Bodin muhtemelen, Makyavelcilik ithamlarına da cevap verebilmek için, ikinci baskının önsözünden itibaren eserinin esas hedefinin adalet temasıyla hükümranlığın yapısının kendisini güçlendirmek olduğunu tekrar ifade eder; nitekim tiranların öğretmeni Floransalı kâtip bu temayı görmezden gelir. Öte yandan, adalet terim ve kavramı ciddiye alınınca, sosyal adalet unsurunun ve bunun eşitlik temalı uzantılarının göz ardı edilemeyeceği ona açıkça görünüyor olmalıdır. V. ciltte Thomas More'a atıfta bulunmasının nedeni, kronolojik yakınlıktan çok belki de Ütopya adasında izlenen esas amaçtır. Ne de olsa Bodin bu eserin vizyonuna, Platon'un *Devlet*'te tarif ettiği vizyona olduğu kadar temelden karşıdır ("mülkiyet eşitliği devletler için epey zararlıdır": V, s. 94). Aristoteles'in otoritesini bir defa daha destekleyebilirdi, ama aristokrasinin yetkilerinin zamanı kaçınılmaz olarak geçmiştir. Böylece Aristotelesçi son miras olarak yorumlanabilecek olan, büyük ihtimal moderniteye kesin girişten önce eşit olmayan bir adalet teorisini yapana karşı son direniştir.

Demokrasi ve aristokrasi

Aritmetik ve geometrik (eşitlik ve benzerlik) orantılarının bir bileşimi olan ahenkli orantıya (II, s. 564) dayandığı için dağıtımcı adalet ve değiştirici adalet arasında bir orta yol olan orijinal "ahenkli adalet" kavramı, altı cildin nirengi noktasını oluşturan "krallık" monarşisinin tipik unsuru olur. Sadece bunun ahenkli adalet tarafından "törpülenmesi" halinde aristokrasi ve demokrasi durumuna düşme tehlikesinden kurtulup aynı zamanda her ikisinin kısmi avantajlarından yararlanabilecektir.

Bkz. Siyasetin Doğuşu, s. 37; Modern Devletin Ortaya Çıkışı, s. 44; Machiavelli'nin Felsefesi, s. 353

Sihirli-Hermetik ve Mistik Gelenekler

Paracelsus (Philippus Aureulus Theofrastus, Namı Diğer Paracelsus)

Antonio Clericuzio

İsviçreli doktor Paracelsus'un çalışmaları, dini ve sosyal yenilenme ideallerini, tabiat ve kimyanın doğrudan gözlemine dayanan bir tıbbi reform projesiyle birleştirir. Geleneksel tıp kuram ve uygulamalarına karşı eleştirel bir tavır içinde olan Paracelsus, cisimlerin esas bileşenleri ve hastalıkların nedeni olarak üç madde belirler: tuz, kükürt ve cıva.

Gezgin Bir Hayat

Paracelsus'un (1493-1541) hayatı ve çalışmaları Reformun çalkantılı olayları ve Almanya'daki köylü savaşının çerçevesinde geçer. Orta İsviçre'nin kalbinde Einsiedeln'de doğup, 11-13 yaşlarındayken, St. Paul im Lavanttal Benediktin Manastırında, muhtemelen manastırın başı hümanist ve büyücülük bilimcisi Johannes Trithemius'un (1462-1516) gözetiminde eğitim görür. Ardından Ferrara dahil, çeşitli üniversitelerde eğitimine devam eder, ama bilindiği kadarıyla herhangi bir diploma almaz. Birçok memlekette yolculuk eder ve bu esnada tıp, kimya ve farmakoloji alanlarında pratik bilgiler elde eder. Askeri cerrah olarak çalışır ve 1524'te bir yıl boyunca doktor olarak faaliyet göstereceği Salzburg'a gider. Prenslere karşı isyan eden Alman köylülerinin yanında yer alır ve başta Anabaptistlerinkiler ol-

mak üzere, Reformun en radikal görüşlerini izler. Salzburg'dan Strasbourg'a geçer ve Basel'e geçmesine yardım eden reformcu Johannes Oekolampad'la (1482-1531) tanışır. Orada yayıncı Johann Froben'le ilişkilerini geliştirir ve hastaları arasında Rotterdamlı Erasmus (1467?-1536) da yer alır. Kazandığı şöhret sayesinde, hem belediye doktoru hem üniversite hocası olur.

Paracelsus geleneksel tıbba karşıtlığını açıkça ilan eder: Üniversitelerde kullanılan dil olan Latince yerine Almanca ders verir, tedrisat programının dayandığı Hippokrates ve Galenos'un doktrinlerini değil, kendi doktrinlerini öğrettiğini ilan eder ve en yaygın ders kitaplarından olan İbn Sînâ'nın *El-Kanun fi't-Tıb* eserini yakar. Doktorların ve üniversitenin karşı çıkması üzerine şehri terk etmek zorunda kalır. Dolayısıyla onun için yeni bir yolculuk dönemi başlar. 1529'da zengin bir yayımcılık faaliyeti olan tüccar ve zanaatkârların çekim merkezi ve Rönesans Avrupa'sının en büyük kültür ve bilim merkezlerinden Nürnberg'e yerleşir. Orada, Paracelsus tıbbi ve dinsel eserlerle kehanet mahiyetinde yazılar yayımlar. Giderek artan kârlar uğruna gerçek doktorluk davasına ihanet etmekle itham ettiği resmi tıbbın ileri gelenlerine sataşma fırsatlarını kaçırmaz. O yıllarda en çok uğraştığı meseleler arasında, ticareti güçlü Alman Fugger ailesinin tekelinde olan ve mucizevi bir ilaç sayılan, peygamberağacı kabuğuyla tedavi edilmeye başlanan frenginin tedavisi vardır. Paracelsus, o zamanlar kutsal ağaç olarak bilinen peygamberağacının kullanımına, ona Fugger ailesine kâr ettirmenin haricinde herhangi bir mucize atfetmediğinden karşı çıkar. Nürnberg'i terk etmek zorunda kalınca yeniden yolculuklara başlar, İsviçreli köylüler arasında doktorluk yapar, madenci hastalıklarını ve maden sularını inceler. 1538'de Karintiya'ya döner, sonra da tekrar Salzburg'a taşınır ve 1541'de orada ölür. Ölümünden hemen sonra şahsiyeti ve genelde resmi tıpla ilgisiz ve anlaşılmaz bir terminolojiyle ifade ettiği teorileri tartışma konusu olur: Bazıları onu gayrimeşru büyücülük faaliyetleri yürütmekle, bazıları da cahil bir put kırıcı olmakla itham ederken, başkaları onu bir hoca ve yeni tıbbın öncüsü olarak örnek alır.

Geleneksel tıbba karşı

Tıp

Paracelsus kitap temelli, okumaya ve Grek ile Latin tıbbının klasiklerinin yorumuna dayanan tıp bilgisinin yerine, doğanın ve insan vücudunun gözlemine, sözlü olarak nakledilen pratik becerilere ve kimyaya dayanan yeni bir tıp anlayışına önem verir. Hakiki doktorlar eskilerin doktrinlerinden vazgeçip dünyayı gezenlerdir, çünkü –Paracelsus'a göre– her memleketin ve her halkın kendine özgü hastalıkları ve bu hastalıkların tedavi şekilleri vardır. Doktorların imtiyazlarını şiddetle eleştiren Paracelsus, Kutsal Kitaplardan esinlenen tıbbi uygulamaları destek-

Araştırma ve bilim

ler: Paracelsus'a göre doktorluk zayıfların ve muhtaçların ihtiyaçları gözetilerek yürütülmesi gereken bir faaliyettir.

Paracelsus'un tıbba dair görüşlerinin temelinde, insanın bir mikrokozmos olduğu, yani doğal âlemin olgularıyla insan vücudundaki olgular arasında bir karşılıklılık olduğu görüşü vardır. Evrenle insan vücudu arasındaki paralellik iki yönlüdür: İnsanın fizyolojisi ve patolojik halleri nasıl doğal olguların parçasıysa, evrenin tamamı da sindirimin, dışkılamanın ve büyümenin olduğu, taraflarının hassasiyete ve çekici ve itici güçlere sahip olduğu canlı bir mahlûk olarak tarif edilir. Paracelsus'un evreni, taraflarının arasında karşılıklılık ilişkileri olan canlı bir bütündür. Paracelsus, vücut sıvılarına ve Galenus'un tıbbının yetilerine karşı, cisimsiz unsurlara (ruhlar) belli başlı yaşamsal işlevleri atfettiği yeni bir insan vücudu anlayışı geliştirir. Ruhlar bütün doğal vücutlarda mevcuttur ve insan vücudu onları damıtmaya benzer bir süreçle emer. Sindirim ve solunum damıtma, fermantasyon ve arıtma olarak yeniden yorumlanır. Geleneksel olarak daha çok pratik ve dolayısıyla daha aşağı düzey bir faaliyet sayılan kimya, Paracelsus ve öğrencilerinin gözünde tıbbın temelidir. Kimyager veya simyacının (Paracelsus'a göre bu iki terim eşdeğerdir) laboratuarda gerçekleştirdiği süreçler, tabiatta ve insan vücudunda olanların benzeridir. Dolayısıyla, ilaçların hazırlanması, Galenus farmakolojisine yabancı maddeler olan mineral ve metallerle yapılmalıdır. Paracelsus yeni bir hastalık kavramı belirler: Hastalığı vücut sıvıları arasındaki ilişki olarak gören geleneksel anlayışa karşı çıkar ve her hastalığın spesifik bir patojen failin, yani dışarıdan organizmaya giren tohumların, *arkeo* dediği yaşamsal ilkeleri değiştirmesinden kaynaklandığını iddia eder. Yani hastalığın spesifik bir yeri ve kökeni vardır. Eğer hastalık vücudun belirli bir kısmının zayıflamasından veya yaşamsal ilkesinin değişmesinden kaynaklanıyorsa, tedavinin hedefinin bunu düzeltmek olması gerekir.

Ruhlar

Kimya

Paracelsus'a göre bütün doğal cisimler üç kimya ilkesinden oluşur –*spagyricus* ilkeleri– bunlar da bütün cisimlerin kimyasal tahlilinden elde edilen tuz, kükürt ve cıvadır. Bunlar Paracelsus'a göre pek açık olmayan bir statüye sahiptirler: Nitekim Paracelsus'un kastı bildiğimiz tuz, kükürt ve civa değil, bütün cisimlerin hassas özelliklerinin tabi olduğu hülasaları, yani had derecede saf maddelerdir. Aristoteles'in dört elementi (toprak, su, hava, ateş) Paracelsus'un kimyasında tamamen kaybolmaz, ancak onlara tali bir rol tanınır: ilkelerin bileşik kimyanın nazarında kimya tıbbi-farmakolojik uygulamalarıyla sıkı sıkıya ilişkili olduğuna inanan Paracelsus, ortaçağ simyasının merkezi temalarından olan metallerin değişimine ise hiç ilgi duymaz.

Bileşik cisimlerin matriksi

Paracelsus, daha ziyade yeni-Platoncu ve Hermetik kökenli, çok çeşitli büyücülük kavramlarını benimser ve yeniden yorumlar. İddia ettiğine göre, hayal gücü sadece kendi vücudunda değil, başka kişilerde ve doğal cisimlerde de olağanüstü etkiler uyandırabilen bir meziyettir.

Paracelsus'un görüşlerinin, öğrencileri tarafından da geliştirilecek ana temalarından biri, Yaratıcının bütün doğal unsurlara hiçbir zaman tesadüfi olmayıp, doğal amacına dair ipucu sağlayan özel ve görünür bir şekil bahşettiğini ifade eden işaretler doktrinidir. Rönesans farmakolojisinin bütünleyici bir kısmı olacak olan bu doktrine göre, bir bitkinin şekli onun hangi derde şifa olacağına dair işaretler barındırır, bu da bitkiyle vücudun tedavi edebileceği kısımlar arasındaki benzerlikten kaynaklanır.

İşaretler doktrini

Paracelsus, popüler kültüre özgü birçok inanışı benimser, örneğin suda (su perileri), ateşte (salamanderler) ve toprakta (cüceler) yaşayan masalsı yaratıklara inanır. Şöyle ki kayalarda kazılı koridorlarda yaşayan cüceler, toprağın altındaki değerli madenlere bekçilik edip insanın açgözlülüğünün bunları çok hızlı bir şekilde tüketmesine engel olmakla görevlendirilmiştir. Astrolojiyi reddetmesine rağmen, Paracelsus yıldızların etkisini veya falcılığı inkâr etmez, ama falcılığın habis ruhların müdahalesiyle çarpıtılabileceği riskinin altını çizer.

Paracelsus, fırtına veya hastalıklara neden olmak gibi doğaüstü güçlere sahip kadınlar olan cadıların varlığına inanır. Ancak cadıların yakılmasını değil, hoşgörüyle, tedavi edilecek hasta kadınlar olarak muamele görmeleri gerektiğini savunur.

Teoloji ve Politika

Paracelsus'un çalışmalarında, tıbbi nitelikte temalar dinsel nitelikte görüşlerle ilintilidir. Radikal bir dini ve sosyal reformun destekçisi olan Paracelsus, Reformun akımlarını yozluk ve hoşgörüsüzlükle suçlar.

Din adamlarının istismarlarının, Kilise hiyerarşilerinin ve görünür ibadetin lanetlenmesi, Hıristiyanlığın başlangıç döneminin asıl saflığının yeniden kazanılması talebi ve gerçek Kilisenin müminlerin ruhi birlikteliğiyle özdeşleştirilmesi, Paracelsus'u Andreas Bodenstein von Karlstadt (1486-1541), Conrad Grebel (1498-y. 1526) ve İsviçre ile Güney Almanya'nın Anabaptistleri gibi, Radikal Reform denen akımın ileri gelenlerine yakın kılar.

Otoriteye karşı tecrübe

Paracelsus, otorite ilkesine, geleneğe ve teologlarla filozofların soyut spekülasyonlarının karşısına kişisel deneyim ile doğanın ve kendi bilincinin doğrudan gözlemini yerleştirir.

Doğadaki cisimsiz ruhi faillere atfedilen önem, Kilise ritüel ve törenlerinin maddiyatçı ve harici niteliğinin karşıtı olan iç ruhsal dindarlığın öne çıkma-

sıyla sıkı bir şekilde ilintilidir. Gerçek din ruhtadır; İsa'nın gelişiyle kurtuluş kanuna itaate değil (kutsal emirler de artık geçerli değildir), insanın iç dünyasına bağlı hale gelmiştir.

Astroloji

Paracelsus'a göre, en yüksek büyü şekli olan kehanet, yıldızların, kutsal imgelerin ve kutsal metinlerin gözlemine dayanır. Tarihin planı, insan görebilsin diye göklere yazılmıştır ve eğer savaş ve ayrılıkların altüst ettiği Hıristiyan Avrupa'nın geleceği bilinmek isteniyorsa kehanete başvurmak gerekir. Reformun mahşeri atmosferinde Paracelsus ve öğrencilerine göre astroloji siyasi ve dini olayları yorumlamak ve etkilemek için bir yoldur.

Siyasi ve sosyal alanda Paracelsus fakirlik, kardeşlik ve yardım gibi Evanjelik idealler benimser, bu da onu sadece tefeciliği değil, rantı ve genelde para birikimini kesin şekilde lanetlemeye sevk eder. Nitekim Paracelsus büyük toprak sahiplerine de karşıdır ve toprağın özel mülkiyette değil, imparatorun mülkü olması gerektiğini ifade eder.

Bkz. Büyü ve Hermetik Bilimler, s. 405; İnsan Bedeni ve Hastalıkları: Anatomi, Teorik ve Pratik Tıp, s. 470; Simya ve Kimya, s. 486;

Giovambattista Della Porta

Antonio Clericuzio

Büyücü, bilim insanı, mucit ve aydın: Della Porta'nın faaliyetleri kültürle doğanın deneysel gözlemi arasında birçok alanı kapsar. Eğitimini üniversite dışında gerçekleştirir, Napoli'de Segreti Akademisinin ve Oziosi Akademisinin başdestekçilerindendir ve Federico Cesi'nin Lincei Akademisinin üyesidir.

Bir Rönesans Büyücüsünün Hayatı

Vico Equense'de asil bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelen Giovambattista Della Porta'nın (1535-1615), evde eğitim almasında eski eser tutkunu ağabeyi Giovanvincenzo'nun rolü büyüktür. Genç Della Porta'nın formasyo-

nunun oluştuğu Napoli'deki ortam, yarımadanın tamamında kültürel dinamizm olarak en zenginlerdendir: Eski eserler, tıp, felsefe, astroloji ve matematik, ahlaki ve entelektüel reforma önem veren bir şehirde yeşerir. Napoli'de veya belki de civarlarda, Salerno Prensi Ferrante Sanseverino'nun (1507-1568) finanse ettiği, Accademia Segreta [*Gizli Akademi*] diye bilinen simya ve tıp alanlarında deneysel araştırmalar yürüten bir akademi faaldir.

Napoli'de Gizli Akademi

Della Porta'nın öğretmenleri arasında, eski eser ve simya uzmanı Calabrialı Domenico Pizzimenti vardır. Giovambattista çok genç yaştan itibaren doğa çalışmaları alanına olağanüstü bir eğilim gösterir ve henüz gençken II. Felipe'ye (1527-1598) ithaf edilen dört ciltlik *Magia naturalis*'i [*Doğal büyü*] (1558) yayımlar. 1558'den itibaren, yaklaşık yirmi yıl boyunca Avrupa'da yolculuk edip bilgisini geliştirir ve çeşitli memleketlerdeki aydınlarla temas kurar. Ortaçağda ve özellikle de Rönesansta çok rağbet gören bir bilim olan mnemoteknik hakkında bir eser yayımlar. Bilgisinin genişliğiyle ve teknik becerisiyle meşhur olup 1579'dan itibaren önce Roma'da, sonra da Venedik'te Kardinal Luigi d'Este'nin (1538-1586) hizmetine girer, sonra da Paolo Sarpi'yle (1552-1623) temasa girer ve parabolik bir aynanın inşasını yönetir.

Büyü ve astroloji araştırmaları onu Kilise yetkilileri gözünde şüpheli kılar ve 1580'de uzun bir dava serisi başlar. Bazı eserleri sansüre takılır, bazıları ise Della Porta'nın sık sık yardımlarına başvurduğu prens ve kardinallerin aracılığı sayesinde yayımlanır.

Magia Naturalis'in başarısı

Napoli'ye dönünce deneysel araştırmalarına devam eder, agronomi ve fizyonomi hakkında yazılar ve birkaç tiyatro piyesi yazar ve *Magia Naturalis*'in (1589) ikinci genişletilmiş baskısını yayımlar. Birincisi gibi ikinci versiyon da olağanüstü derecede başarılı olur: Defalarca yayımlanır ve birçok dile çevrilir. Napoli'de Tommaso Campanella'yla (1568-1639)

Astroloji

tanışır, en karmaşık doğal olguların araştırıldığı Sırlar Akademisini kurar (kendi sarayında). 1604'te bir yıl önce Roma'da Lincei Akademisini kurmuş olan Federico Cesi onu Napoli'de ziyaret eder. Della Porta, Cesi'yle (damıtmaya dair bir eserini Cesi'ye ithaf eder) ve 1611'de üyesi olduğu Lincei Akademisiyle işbirliğine girer. Galileo'nun (1564-1642) astronomik gözlemlerinden haberdar olunca, Pisalı bilimadamından önce bir teleskop ürettiğini iddia eder. 1611'de Napoli'de bilim ve edebiyat araştırmalarına adanan Oziosi Akademisini kurar. Şöhreti Avrupa'nın tamamına yayılır ve eserleri bir yüzyıldan uzun bir süre boyunca entelektüellerin ve biliminsanlarının ilgisini çeker.

Doğal Büyü ve Sırlar

Magia Naturalis, optik, magnetizm, kimya, botanik ve zooloji gibi birçok konunun ele alındığı ansiklopedik bir eserdir. Ezoterik nitelikte olmayan bu eserde Della Porta'nın sahtekârlık saydığı şeytan ve büyü gibi tekniklere başvurulmaz; eserin amacı, esrarengiz fail ve güçlerin neden olduğu olguları aşikâr kılmaktır. Amaç, pratikte yarayabilecek sırları açıklamak ve doğanın hayret uyandıran ve açıklanamaz gibi görünen olgularını araştırmaktır. Della Porta'nın büyüsü pratik-işlevsel niteliktedir, doğal felsefenin uygulamalı kısmı ve pratik amaçlı bilgilerin toplamıdır. Büyücünün işlevi, tıpkı çiftçininki gibi doğayı değiştirmektir. Büyünün eserleri doğanınkiler gibidir, farklı zaman ve şekillerde gerçekleştirilseler de şeylerin doğal düzeninden uzaklaşmazlar. Della Porta'nın doğası mantığın açıkladığı kanunların düzenlediği bir yapı değil, dünyevi ve semavi cisimlerin katıldığı, karşılıklılık ağlarıyla bağlı bir olgular topluluğudur. "Hayret verici sırlar"ın işleri bu evrensel ahenkten doğar. Della Porta'nın yazdığına göre, cisimlerin ve göklerin niteliklerini bilen "büyücü doğanın kucağında saklı duran sırları meydana çıkarır."

Büyü ve doğa

Della Porta'nın doğal büyüsü, Napoli'deki Akademisinin açıkça atıfta bulunduğu sırlar geleneğine dahil olur.

Ortaçağda da yaygın olan sır antolojileri, hareketli harfli matbaanın icadıyla çok yaygınlaşır ve 16. yüzyılla sonraki yüzyılın en popüler edebi türlerinden biri olurlar. Alessio Piemontese takma ismiyle yazan Girolamo Ruscelli (1518-1566), Leonardo Fioravanti (1517-1583) ve Giovambattista Della Porta, sadece sırdan oluşmayıp tarifler de içeren "sırlar kitaplarının" en meşhur yazarları arasındadır. "Sır" genelde olağanüstü etkili bir bileşimin tarifi anlamına gelir. Sır kitapları çeşitli bilgiler içeren antolojilerdir: Kaynakları kadim veya ortaçağ metinleri, sözlü gelenekler, zanaatkârlar veya gözlemcilerdir. İçerikleri çok çeşitli olup tıp, kimya, metalürji, kozmetik, yemek, tarım, avcılık, optik ve makine üretimi gibi konuları kapsar. Genelde tariflerin veya pratik önerilerin geçerliliği felsefi veya teorik ilkelerle değil, doğrudan deneyimler veya geçerli tanıklıklar yoluyla doğrulanır.

Değişim sanatı

Sır kitaplarının hepsinin amacı pratik ve faydalı bilgiler vermektir. Akademik dünyanın dışında doğar ve yayılırlar, birçoğu Latince yerine yerel dildedir ve hedef kitlesi çok geniş olup aydınları, kentsel orta sınıfları ve kadınları kapsar. Diğer sır antolojilerinin aksine, Della Porta'nın *Magia Naturalis*'i daha entelektüel niteliktedir ve tariflerden ziyade olağanüstü olgulara ve deneysel araştırmaya yer verir.

Doğanın Gözlemi ve Değiştirilmesi

Çağdaşlarının büyük bir kısmı gibi metallerin değiştirilebileceğini savunan Della Porta, emaye, çeşitli camlar, barut ve kozmetik üretimini de kapsayan pratik kimya araştırmalarına başlar. Bunlara ek olarak Della Porta deniz suyundan içme suyu elde etme cihazı için bir proje hazırlar ve damıtmaya dair, cihaz, aparat ve süreçler konusunda detaylı tarifler de içeren bir eser yazar. Damıtma sayesinde, cisimlerin en aktif kısımlarını serbest bırakıp bunları insanın pratik ihtiyaçlarına göre mükemmelleştirmenin mümkün olduğunu savunur. Della Porta şaraptan *aqua ardens* (alkol) elde etme, yağ damıtılışını ve asitlerle çeşitli solventlerin hazırlanışını tarif eder. Della Porta'nın kimyası kuramsal açıdan orijinal olmasa da, eserlerinde tarif edilen deneylerin çokluğu, geç Rönesans devrinin belli başlı pratik kimyagerleri arasında yer almasını sağlayan deneysel bir beceriye işaret eder. Tıp alanındaki araştırmaları, kısa delilik anları yaratmak, hafızayı güçlendirmek, güzel rüyalar veya kâbuslar yaratmak veya iktidarsızlıkla kısırlığı tedavi etmek gibi olağanüstü etkileri olan ilaçlar bulma gayretini temel alır.

Damıtım

Optik, Della Porta'nın en önemli katkıda bulunduğu bilim dalıdır. Yeni teoriler geliştirmese de, içbükey ve dışbükey aynaların özelliklerini matematik açıdan inceler, merceklerin matematik temelli dikkatli bir incelemesini yürütür ve aralarında karanlık oda ve teleskopun da olduğu birçok optik cihazın yapısını tarif eder. Özellikle dairenin kare içine alınması konulu matematik çalışmaları, amatörce egzersizlerden ibarettir ve zamanının matematiğine fazla etki etmez. Paolo Sarpi'nin kendisine öğrettiği manyetizm olguları incelenmesinde de, sadece deneysel yönteme dayanır.

Doğal büyüye ek olarak, Della Porta fizyonomiyle de, yani insan mizacının yüz hatları aracılığıyla incelenmesi bilimiyle de ilgilenir. Ona göre "vücut tutkularla bozulabileceği gibi, ruh da vücudun halinden etkilenir." Doğa ve insan bir birliktir ve dışla iç karşılıklılık bağlarıyla bağlıdır. Tesadüfi olmayıp insanın karakterine dair ipucu olduklarını düşündüğü el çizgilerini, suçlularınkiler başta olmak üzere dikkatle inceler. Della Porta astrolojiye de çok önem verir ve gökcisimlerinin nitelik ve hareketlerinin de insan hayatına etki ettiğini düşünür.

Fizyonomi

Bkz. Büyü ve Hermetik Bilimler, s. 405; Kabalacılık, Llullculuk, Gizli Yazılar, s. 411

Girolamo Cardano

Antonio Clericuzio

Bilginin bütün alanlarını bıkıp yorulmadan inceleyen doktor, matematikçi ve astrolog Girolamo Cardano, Rönesans kültürünün en büyüleyici figürlerinden biridir. Günümüzde cebire katkılarıyla ve icat ettiği makineleriyle tanınır. Çağdaşları arasında, özellikle tedavileriyle ve fallarıyla bilinir. Büyücülük bilimlerine daimi ilgiyi doğal olguların dikkatli gözlemiyle birleştirir ve Aristotelesçi ve skolastik felsefenin bazı noktalarını reddeder. Cardano, felsefe öğreniminin pratik amaçlarıyla, insanın doğal büyü ve makine inşasıyla doğayı kendi amacı doğrultusunda değiştirme becerisi hususlarında ısrarcıdır.

Hayatı

Cardano'nun (1501-1576) çalkantılı hayatına dair haberlerin birçoğu 1575-1576 arasında 74 yaşındayken yazdığı *De vita propria* [*Kendi Hayatıma Dair*] otobiyografisinden kaynaklanır. Gayrimeşru olarak dünyaya gelen Cardano eğitimine Pavia'da başlar ve Padova'da tamamlayıp 1526'da tıp doktoru unvanına sahip olur. Milano'ya yerleşir ve başlangıçta yokluk içinde yaşar; daha sonra, arkadaş ve hamilerinin desteği sayesinde, doktorluğa başlar ve Milano'da Piattine okullarında matematik öğretir. Başarısız birkaç girişimden sonra, 1539'da, hep bağlı kalacağı Milano şehrinde Doktorlar Kolejine kabul edilir. Pavia'da tıp kürsüsü kendisine verilir ve aralarında Borromeo ailesinin de olduğu, Milano'nun etkili ailelerinin doktoru olur. Cardano 1552'de Edinburgh başpiskoposu John Hamilton'u tedavi etmek için İskoçya'ya gitmeyi kabul eder. Yolculuğu esnasında çeşitli memleketlerin doktor ve filozoflarıyla temasa geçer ve doktor olarak şöhreti hızla Avrupa'ya yayılır. Çeşitli saraylarda hizmet vermeye davet edilmesine ve Roma'da Papa III. Paulus'un doktoru olması teklif edilmesine rağmen Pavia Üniversitesinde öğretmenliği tercih eder. Doktor olan ve eşini öldürmekle suçlanan sevgili oğlu Giovanni Battista'nın idamının acısıyla Bologna'ya geçer ve orada Kardinal Borromeo'nun (1538-1584) aracılığıyla tıp kürsüsünü elde eder. Ama felaketler Bologna'da da peşini bırakmaz. Trento Konsili sonrasında İtalya'da giderek hoşgörüsüzleşen ortamda, felsefi görüşleri ve astrolojik doktrin ve uygulamaları şüphe uyandırır. Sapkınlık ve homoseksüellikle suçlanınca, 1570'de öğretmenliği bırakmak zorunda kalır; 1571'de yargılanır ve ev hapsine mahkûm olur – bu nispeten hafif ceza Kardinal Borro-

Avrupa çapında şöhreti

meo sayesinde gerçekleşmiştir. Papaz ve kardinalleri tedavi etmek için Roma'ya gider, yeni papa XIII. Gregorius'tan emeklilik maaşı elde eder ve Roma Doktorlar Kolejine dahil olur.

Hem geniş hem de kapsam ve yöntem olarak çeşitlilik gösteren edebi üretimi, tıp temalarının hâkimiyetiyle dikkati çekerse de (matbu eserlerinin yaklaşık yarısı tıp konuludur), Cardano şöhretini özellikle matematik eserlerine borçludur.

Çok başarılı bir doktor olan Cardano, zamanının tıbbi görüş ve uygulamalarını şiddetle eleştirir. Kadim tıbbın klasiklerinin dikkatli bir okuyucusu ve yorumcusu olmasına rağmen kendisini özellikle spesifik olanın ve belirli olguların gözlemine adar. Bir doktorun, gözlem ve pratikle elde edilmiş deneyim sahibi olması gerektiğine ve sadece teorik bir formasyonun fazla yararlı olmayacağına inanır. Cardano, Vesalius'un büyük hayranıdır ve Galenus tıbbının birçok yönüne eleştirel yaklaşır. Eserleri, doğrudan deneyim yoluyla elde edilmiş, klinik, epidemolojik ve farmakolojik nitelikte zengin bilgiler içerir. Zamanının doktorlarının düşündüğünün aksine, doktorların hastalıkları önlemek veya tedaviyi kolaylaştırmak için uygun diyet yazabilmesinin gerekliliğinin altını çizer. Tıp eserlerinde, insanın cildine, yaşına ve sağlık durumuna göre değişik diyetler önerir. Astroloji gibi tıbbın da amacının işaretleri yorumlamak olduğuna inanan Cardano, teşhisleri otopsi yoluyla doğrulama ihtiyacını savunur ve böylece patolojik anatomiyi geliştirir. Doğal olsun, doğaüstü olsun, rüyaların nedenlerinin ve yorumlarının incelenmesine özellikle dikkat eder. Kendi edebi faaliyetlerinde rüyalardan esinlendiğini sıklıkla ifade eden Cardano, modern rüya yorumunun öncüllerinden biri sayılabilir ve bu da yöntembilimi ile Freud teorisi arasında doğrudan bir ilişki dolayısıyla değil, rüyayla uyanma arasındaki etkileşime atfettiği önemden dolayıdır. Ona göre rüya deneyimi normal deneyime eklenir ve doğal ve doğaüstü olguların bitmez tükenmez çeşitliliğine dair bilgilerin artırılmasını mümkün kılar.

Diyet, anatomi, rüyalar

Cardano'ya göre, tıp ve felsefe, her ikisi de gözlem verilerine önem verdiğinden ve soyut spekülasyonlara karşı olduklarından çok yakından ilintilidir. En önemli doğal felsefe eserleri olan *De subtilitate* [*İnceliklere Dair*] (ilk baskı tarihi 1550) ansiklopedik niteliktedir. Yazar muazzam sayıda doğal olgu inceler ve bunlar hakkında orijinal ve verimli yorumlar sunar; başta olağanüstü olanlar olmak üzere, ama tamamen güvenilmez kaynaklardan geldiğini bildikleri dahil, her çeşit olguya ampirik inceleme uygular. Eserin hâkim motifi *subtilitas*'tır ("incelik") ve bu da hem doğal saiklerin hareket tarzı hem de doğanın incelenmesinde duyu ve aklın önünde beliren engellerin aşılmasını mümkün kılan felsefi araştırma tekniği anlamına gelir. Cardano'ya göre, incelik en karmaşık olguları akıllı ve ciddi bir şekilde analiz etme becerisidir. Bu çeşit bir araştırma geleneksel felsefe-

"İncelik"

ye göre bir kırılma oluşturur ve gözlemselliği ve deneyselliğiyle ilgi çeker. Cardano, felsefi araştırmanın en önemli sonuçlara ulaşabileceği alanlar olduğuna inanarak, büyük bir iştahla yolculuk raporları, coğrafya eserleri ve olağanüstü olgu tarifleri okur.

Cardano, doğal cisimlerin bileşiminin incelenmesinde Aristotelesçiliğe kıyasla bir kırılma getirir, çünkü dört elementi üçe düşürür (toprak, su ve hava), yani temel elementler listesinden yanan hava olarak yorumladığı ateşi çıkarır. Buna ek olarak cisimlerin temel özelliklerini dörtten ikiye düşürür (sıcak ve rutubetli). Cardano maddenin kimyevi-fizik değişimlerine ve özellikle de bileşik cisimlerin bileşimine odaklanır. Semavi ısı, evrenin enerji ve hayatiyet kaynağıdır, bu da çok ince, yarı maddi "hava"dır. Evrensel hayatiyet kuramı, doğal büyü ve astroloji araştırmalarının temelidir. Cardano'nun deneysel araştırmaları özellikle fevkalade olanı, ama aynı zamanda babası Fazio'nun iblisi gibi, kendi dünyasında yaşayan ve hayatına refakat eden hortlaklara atfettiği büyüleri de kapsar.

Evrensel hayatiyet

Aristotelesçi felsefeye yönelttiği ve daha sonra Francis Bacon (1561-1626) tarafından da tekrar edilecek eleştirilerden biri, bu kadar yüzyıl boyunca insan için faydalı herhangi bir şey getirememiş olmasıdır. Cardano'ya göre doğa değiştirilebilecek olan bir şeydir, ona göre bilimler ve sanatlar gelişmeye açıktır: Pusulanın, barutun ve matbaanın icadı, modernlerin eskilere üstünlüğünün delilleridir.

Cardano'nun doğal büyüsü, çok çeşitli şekillerde işleyen ve işlevlerini sistematiklik iddiası olmadan karmaşık süreçlerini izlemeyi beceren araştırmacıdan başka kimseye belli etmeyen bir doğa fikrini temel alır. Cardano evrensel hayatiyet ilkesine, doğada sempati ve antipatilerin mevcudiyetine ve uzaktan hareketlere dayanarak, doğal güçler ve erdemler temelinde yorumladığı mühürlerin ve değerli taşların şifa güçlerine inanır. Büyücülük konusunda Cardano doğal bir bakış açısı benimser ve cadıların yaptığı iddia edilen işleri doğaüstü güçler sayesinde yaptıklarını reddeder. Ona göre cadılar hemen hemen her zaman yaşlı, yarı aç, sıklıkla bunak yaşlılar olup gerçek zannedilen görsel ve işitsel halüsinasyonlara neden olan kara safra suyundan mustarip insanlardır.

Araştırma ve sistem

Astroloji, onu tereddütsüz doğa felsefesi kapsamına dahil eden Cardano'nun eserlerinde ön plandadır. Fazla spesifik ve kısa vadeli olaylara astrolojik açıklamalar getirebileceklerini iddia edenlerle polemiğe girer ve para aşkı için astrolojinin veremeyeceği cevaplar vadederek sanatlarını icra eden astrologları çokça eleştirir. Her ne kadar astroloji mutlak kesinlik ve ciddiyete sahip değilse de, Cardano'ya göre gene de sadece basit bir batıl inanış da değildir; dünyadaki olayların üzerinde semavi cisimlerin etkilerini temel alarak gelecek olaylar üzerinde muhtemel varsayımlar ifade etmekle yetinen bir tahmin sanatıdır. Nitekim yıldız

Tahmin sanatı olarak astroloji

kesişmeleriyle krallık ve dinlerin doğuşu arasında bir bağ olduğunu iddia ederek, İsa'nın falını ifade etmek gibi cüretkâr bir işe soyunur. Cardano, Kilise yetkililerinin kendisine yönelttiği dinsizlik suçlamalarına cevaben, İsa'nın tanrısallığının ve öğretisinin yıldızlara tabi olduğunu iddia etmediğini, Tanrı'nın yıldız kesişmelerini buna uygun olarak düzenlediğini ifade ettiğini söyler.

Matematik ve Mekanik

Cardano, 16. yüzyılın belli başlı matematik eserlerinden olan *La grande arte ovvero le regole d'algebra* (1545) [*Büyük Sanat veya Cebir Kuralları*] adlı eserinde cebir araştırmalarının sonuçlarını yayımlar: Bunlar, üçüncü derece denklemleri kısa şekilde çözme kuralı (yani ikinci derece terimi olmaksızın); Tartaglia'nın (1499-1557) çözmesini bilmediği, kübik tam denklemde ikinci derece terimi ortadan kaldıran çizgisel değişimler, iki çözümden biri bilindiğinde denklemin derecesinin düşürülmesi ve de birinci derecenin üstünde bir denklemin birden fazla kökü olduğu kuralıdır. Dördüncü derece denklemi çözme formülü de ona atfedilmiştir, ama aslında bunun öğrencisi Luigi (veya Ludovico) Ferrari'ye (1522-1565) atfedilmesi gerekir gibi gözüküyor. Kübik denklemlerin çözülmesi önceliğine dair Tartaglia'yla ihtilafı çok meşhurdur ve Rönesans matematikçileri arasındaki rekabetin tipik bir örneği olduğundan hatırlanmaya değer. Tartaglia kendisinin bulduğu formülü, Cardano'ya sadece birçok istekten ve sırrını saklama sözünden sonra açıklar. Cardano ve öğrencisi Ferrari buna benzer çözümlerin Scipione Dal Ferro (1465-1526?) tarafından bulunduğunu keşfederler ve dolayısıyla Tartaglia'nın bilgi vermesinin üzerinden de birkaç yıl geçtiğinden Cardano araştırmalarının sonuçlarını Tartaglia'nın katkılarını da zikrederek *Ars magna*'da yayımlar. Buna rağmen Tartaglia sırrın saklanmamış olmasını protesto eder ve her fırsatta hasmını eleştirir.

Dördüncü derecede denklem

İhtimal hesabı çalışmalarına ilk katkıları da Cardano'ya borçluyuz. *Liber de ludo aleae* (Zar Oyunu Kitabı) adlı eserinde İtalyan matematikçi zar oyununa uygulanabilecek bir ihtimal hesabı yapma girişiminde bulunur ve bu şekilde kumar oyununa tutkusunu ve matematik araştırmalarına pratik uygulamalar aramaya sevk eden eklektik ruhunu belli eder. Sırf şansın ötesinde her ihtimali belirli kural ve kanunların yönettiği gibi, felsefi nitelikte bir varsayıma dayanarak, ihtimal kavramını olumlu olaylarla mümkün olaylar arasında ilişki şeklinde ifade eder.

İhtimal hesabı

Cardano, Aristotelesçilerin arasında en çok tartışılan konulardan biri olan, fırlatılan cisimlerin hareketi araştırmalarında, genelde iki düz çizginin bileşimi olarak tarif edilen gidiş izlerini "parabolün şeklini taklit eden" bir hat olarak tarif ederek anlamlı bir yenilik getirir. Ebedi hareket imkânını reddeden ilk kişilerdendir ve bunun sadece gökcisimleri için müm-

kün olabileceğini söyler. Sayısız ilgi alanları arasında 16. yüzyıl İtalya'sında pek çok inceleme ve yayına konu olan su araştırmaları vardır. Cardano bir su kanalında suyun hiçbir zaman indiği yüksekliğe çıkamayacağını, ancak kanalın uzunluğuyla orantılı daha alçak bir yüksekliğe çıkabileceğini ifade eder. Buna ek olarak, nehir suyunun kıyılara basınç uyguladığını ve akımın yüzeyde derine göre daha hızlı olduğunu gözlemler.

Oynak eklem

Cardano, makineleri çalışma şekillerini katı ilkelere dayandırmak amacıyla özellikle dikkatle inceler. Devir halinde iki dingil arasında hareketi nakletmeyi mümkün kılan oynak eklemin (Cardano eklemi), Cardano süspansiyonunun ve şifreli kilidin icadını ona borçluyuz.

Bkz. Büyü ve Hermetik Bilimler, s. 405; Matematik, s. 504; Optik, Perspektif, Görüş Kuramı, s. 520

Jakob Böhme'nin Mistik Felsefesi

Cecilia Muratori

Jakob Böhme, ilk kitabı "Aurora"dan son yazılarına kadar, zıtlar arasında, pozitif ile negatif arasındaki ilişki sorununu temel alan mistik felsefesinin içeriğini yeni şekillerle geliştirmeye çalışır. Bu açıdan öncelikle hem hareketsiz temelsiz ilah hem de yaratıcı Tanrı olarak görülen tanrı algısı önemlidir. Böhme hem doğada hem Tanrı'nın kendisinde, sadece karşıtlık olarak değil, hayat ve hareket kaynağı olarak görülen bir negatiflik kökü bulur.

Hayatı ve Eserleri

1575'te Görlitz civarında doğan Jakob Böhme (1575-1624), ilk kitabı olan *Aurora*'yı 1612'de birkaç ay içinde yazar. Arkadaşları ve destekçileriyle mektuplaşmalarında defalarca açıkladığı üzere *Aurora*'da, her ne kadar hâlâ müphem ve kesin olmayan şekilde ifade edilmiş olsa ve hiç yazılmayacak olan son kısım eksik olsa da, açıklamalarının içeriğinin tamamının nüvesi vardır. Metin,

el yazma nüshalar şeklinde dolaşıma girer ve sonuçta sonraki yıl Görlitz yargıçlarının dikkatini çeker. Orijinal nüshaya el konur ve Böhme önce gözaltına alınır, sonra da teolojik meselelerle ilgilenmekten kaçınması şartıyla salıverilir ve bu yasağa 1618'e kadar uyar: O tarihten sonra ölümüne kadar yazar.

Yazılarının Almanya'da eksiksiz olarak basılması 1715'i bulur: sapkınlık şüphesinden ve *Aurora*'ya el konmasından dolayı bu eser güçlüklerle karşılaşmış, Almanya dışında, özellikle Hollanda ve İngiltere'de el yazma nüshalarla yayılabilmiştir. Bu mistiğin doğduğu topraklarda yeniden keşfedilmesinde, Jenalı romantikler (başta Ludwig Tieck ve Friedrich Schlegel) önemli bir rol oynamıştır. Böhme'nin eserlerinin dikkatle okunduğu, Schelling'in (örneğin *İnsan Özgürlüğünün Özü Üzerine* eserinde) ve Böhme'yi "ilk Alman filozof" sayan Hegel'in yazılarında çok bellidir. Eserin, yazarının ölümünden birkaç yıl sonra yapılan İngilizce çevirisi, Böhme'nin felsefesinin Manş Denizinin ötesinde yaygınlaşmasını mümkün kılmıştır: Böhme'nin okurları arasında William Blake (1757-1827) ve Coleridge (1772-1834) vardır.

18. yüzyılda yeniden keşfedilmesi

Temelsiz Tanrı'dan Yaratıcı Tanrıya

Böhme ilk yazısından, son yıllarında yazdıklarına kadar, Tanrı'nın bir taraftan ebediyen hareketsiz ve değişmez, diğer taraftan yaratıcı olarak görülen iki farklı anlayışına odaklanmaya çalışır. 1620'den itibaren Böhme'nin Tanrıyı yarattıklarıyla tamamen ilişkisiz olarak tarif etmek için seçtiği terim, kelime anlamıyla "Temelsiz" demek olan *Ungrund*'dur. Bu açıdan bakınca, Tanrı "kendindendir," herhangi bir hareket dürtüsünden yoksundur ve tamamen farklılaşmamıştır: "Nitekim Tanrı'nın şu veya bu, iyi veya kötü olduğu, kendi içinde farklılıklar barındırdığı söylenemez [...]. Herhangi bir şeye karşı eğilimi yoktur, çünkü karşısında eğilim gösterebileceği, iyi veya kötü, herhangi bir şey yoktur: Kendisi kendinden Temelsizdir, [...] ebedi bir Hiç gibidir" (*Rahmete Seçilmeye Dair*, bölüm. 1, s. 3). Dolayısıyla temelsiz terimi tanrısal olanı radikal olarak bağımsız, adeta onu destekleyecek temelden yoksun olarak kavrama girişimini ifade eder. Ancak böyle bir tanrı anlayışıyla yaradılış nasıl açıklanabilir? *Tanrısal Esasın Üç İlkesi* adlı eserinde Böhme Tanrı'nın başlangıcı olmasa da, yani kendisinden "insan diliyle" bahsedilemese de, yaratılışı açıklayabilmek için Tanrı'nın bunlar doğru değilmiş gibi ele alınması gerektiğini söyler. Üstelik, her ne kadar Tanrı'da farklılıklar yoksa da, "kötülük veya iyiliğin nereden geldiği araştırıldığında, kızgınlığın ve sevginin ilk ve en orijinal kaynağının ne olduğunu bilmek gerekir, çünkü ikisi de tek kaynaktan, tek anadan kaynaklanır ve tek bir şeydirler" (bölüm 1, s. 4). Diğer bir deyişle, ilk bakış açısının (hareketsiz bir hiç olarak tanrı) yerine ikincisi konmaz (yaratıklarıyla ilişkiye giren Tanrı): Yapılması ge-

Tanrısal esasın üç ilkesi

reken, tanrısal özün iki yüzünü ifade etmeye teşebbüs etmek için bu iki bakış açısını uyumlaştırmaktır.

Tanrı'nın ifşasını ve dolayısıyla yaratılışı açıklamanın bir yolu üç ilke anlayışıdır: her biri "yeni bir doğuş, yeni bir hayat" (Üç İlkeye Dair, bölüm 5, s. 6) olarak tanımlanır, yani tanrısal olanı kendini belli etme hareketinde anlamak için yeni bir yoldur. İlk ilkeye göre, tanrısallık kızgınlık, karanlık olarak tanımlanabilir ve sıklıkla ateşe benzetilir. İkinci ilkede bu ateşten bir yıldırım yükselir ve ışığı yaratır; üçüncü ilke açısından tanrısallık maddi dünya yoluyla kendini ifşa eder.

Tanrısal olanın ifşası

Böhme'nin yazılarının kaleidoskopik ve barok tarzında, Temelsizlikten Tanrısallığa geçişteki hareket meselesi çeşitli imgeler yoluyla ele alınır ve tekrar ifade edilir. İlk ilkede karanlığı delen yıldırımdan ışığın çıkması gibi, Böhme yaratılışın kökenini Temelsizliğin mutlak boşluğunda gerçek bir irade yaratan bir gerilme fiili olarak tanımlar ve bu irade tanrısal olanda bir Çocuk yaratma isteği yaratır. Bu açıdan, Tanrı tercih sahibi olmayan bir Hiç değil, Oğlunu yaratma yoluyla kendini ifşa eden bir Baba olarak görülebilir. Böhme *Mysterium magnum*'da [*Büyük Sır*] ayırma imgesini kullanır: "Temelsiz olan temele yerleştirileni ayırır ve iyilikle kötülüğü ayırır" (bölüm 26, s. 55). Böhme burada bir kelime oyunu yapar: Esas anlamı "yargılamak" olan *urteilen* fiili "ayırma" anlamında, yani başlangıçta ayırma şeklinde kullanılır (Ur = "baştaki" ve teilen = "bölme"). Baştaki ayrım iyilikle kötülükle arasındakidir. Bunun aracılığıyla hareketsiz bir tanrısallıktan eğilim yokluğunun yerine iki zıt arasında cepheden bir çatışmanın geçtiği anda ortaya çıkan tanrısallığa geçilir. İyilik ve kötülük, pozitif kutupla negatif kutup arasındaki bu kırılma, Böhme'nin felsefesinin kilit unsurlarından biridir ve hem Temelsiz olandan yaratıcı Tanrı'nın ortaya çıkışını hem de doğanın iç hareketini anlamayı mümkün kılar.

Yaratılışlar ve ayrılışlar

Ateşten çıkan ışık imgesi Böhme'nin yazılarında sıklıkla tanrısal olanın ikili niteliğini tanımlamak için kullanılır: "Ateşin yakılmasında iki öz, yani ateş ve ışık, diğer bir deyişle iki ilke gördüğümüz gibi, Tanrı'yı da anlamamız lazım" (Rahmete Seçilmeye Dair, bölüm 2, s. 35).

Ateş ve ışık

Ateş şiddetlidir ve yutar, oysa ışık açık ve iyicildir: Gene de ikisi arasında gerçek bir ayrım olamaz, çünkü ateş ışığın yaratılması için gereklidir, ışık da ateşle beslenir. Böhme'ye göre tıpkı ışığın çıkması için alevin gerekli olması gibi zıtların bu iç dinamiği Tanrı'nın ortaya çıkabilmesi için temel önemdedir. Bu nedenden dolayı Böhme ilk ilkesi Tanrı'nın gazabı, yani negatif yanı olarak tanımlar, ikinci ilke, yani Oğlunun ışığı da buradan kaynaklanır. Diğer bir deyişle, tanrısal olanın ilan edilmiş ve yaratıcı tanrı olarak anlaşılmasının temeli tam da bu iç ayrımdır. Dolayısıyla Böhme bu negatiflik kökünü Tanrı'da ve hayatta hareket halinde olan her şeyde görür: "Nitekim kötülük acı ve hareket, iyilik de öz

İyilik ve kötülük

ve güç yaratır; ancak, ateş ve ışığın tek öz, karanlık ve ışığın tek bir şey olması gibi bu iki öz de sadece tek bir özdür, ama aralarında kesin bir ayrım olmadan iki fark vardır; nitekim biri ötekinin içinde yaşar, ama kapsamaz; biri ötekini inkâr eder çünkü öteki değildir" (*Mysterium magnum*, bölüm 26, s. 38). Bu da, Tanrı'nın içinde de, birbirine tamamen yabancı sayılamayacak radikal olarak zıt iki esasın aynı anda var olduğu anlamına gelir. Tanrı'nın kendini belli etmesini açıklamak için kullanılan genel ilke, hayatın hayatiyetini yorumlamak için de geçerlidir, çünkü "hiçbir şey karşıtı olmadan tezahür edemez [...]. Üstelik hayatta karşıtlık olmasaydı, hassasiyet de, irade de, hareket de ve akıl da veya kendini tanıma da olmazdı: Nitekim tek iradeye sahip bir şeyin herhangi bir bölünebilirliği olmaz. Onu harekete sevk eden karşı bir irade algılamazsa hareketsiz kalır" (*Tanrısallığın Seyrine Dair*, bölüm 1, s. 8, 9).

Bir taraftan bu iç kırılma Böhme'ye mantık açısından gerekli görünürken, öte yandan Tanrı'nın içinde pozitif ve negatif iradeler arasında bir ayrımın varlığı ve dolayısıyla negatif ilkenin Lucifer'le özdeşleşmesi, kaçınılmaz olarak teolojik ve ahlaki açıdan birtakım problemler yaratır ve Böhme bunların gayet net olarak farkındadır. Nitekim Tanrı'nın negatif tarafının, hayatiyeti Böhme tarafından sıklıkla birbirlerine ve ötekilerine karşı faaliyet gösteren çeşitli özelliklerin (örneğin *Aurora*'nın ilk bölümündeki acı, tatlı ekşi ve ekşi özellikler) iç hareketliliği olarak tanımlanan doğanın negatif tarafı kadar gerekli olup olmadığı sorulabilir. Lucifer'i Tanrı'nın zıddı olarak değil de, onun esasına dahil ve onu oluşturan bir unsur olarak görme girişimi *Aurora*'nın bir pasajında da vardır: "Şunu söylüyorsun: neden tanrı Lucifer'in vücudundan çıkan kötü ruhunu kendisinin içine girmesine izin verdi; buna karşı çıkamaz mıydı? İşin esası şudur: Tanrı'yla Lucifer arasında ebeveynle çocukları arasındaki farktan başka bir fark olmadığını ve daha da sıkı bir ilişki olduğunu bilmen gerekir. Nitekim ebeveynin kendi vücutlarından kendileri gibi bir oğul yaratıp onu evlerinde tuttukları gibi [...] Lucifer'ın vücudu Tanrı'ya aynı derecede yakındır" (bölüm 14, s. 87). Dolayısıyla, Lucifer Tanrı'nın içinde kendine yer bulur ve bu da içindeki negatiflik kökü sayesinde kendini belli eden bir tanrıdır.

Tanrı'nın içindeki Lucifer

Böhme'nin Dili

Böhme'nin dili simya terimleriyle örülmüştür, ancak –Böhme'nin altını çizdiği üzere– onu kesinlikle simyacı saymamak gerekir. Aynı şekilde, Latince kökenli kelimeler de sıklıkla esas etimolojisiyle sınırlı olmayan, sıfırdan yaratılan anlamlara sahiptir. Sonuçta, ortaya karmaşık ve nüanslı bir dil çıkar, o kadar ki Böhme'nin kendisi, "Herkes dilimi anlayamaz" der (*Aurora*, bölüm 13, s. 16), çünkü bunun bilincindedir ve sıklıkla kullandığı kelimelerin anlamını açıklamak zorunda kalır.

"herkes dilimi anlayamaz"

Jakob Böhme'nin dilinin kökeninin ardında belli başlı iki neden vardır. Öncelikle, dilinin zarif olmaması ve sıklıkla açık olmaması "yanan bir ateşe" benzeyen elini daha hızlı yazmaya dürten (*Mektup* 10, s. 45) ifşaatının niteliğinden kaynaklanır. Dolayısıyla bazı kusurların nedeni, Böhme'nin kesinlikle karşı koyamayacağı Ruhun kendine açıkladıklarını kâğıda dökerken mecbur olduğu hızdır. İkinci neden ise daha yapısaldır: Böhme "doğal dil" (*Natur-sprache*) olan gerçek anadiliyle yazdığını ilan eder. Ayrıca, kelimelerin gerçek anlamlarını anlamayı mümkün kılıp, şeylerin esasına ulaşmayı ve ilişkilerini anlamayı mümkün kılan insanın başlangıç diline ulaştığını iddia eder.

Nitekim doğal dil, Almanca ve Latince gibi Babil'den sonra gelen diller aracılığıyla Böhme'ye görünür olur; aralarında herhangi bir etimolojik bağ olmayan kelimeleri bağlayan ses ortaklıkları yoluyla veya bir terimin ayrılmasıyla belirir: Temelsiz olanın değerlendirmesi (*Urteil*) aslında orijinal ayrımdır (*Ur-Teilung*). *Aurora*'nın ilk bölümünde Böhme doğada faal olan niteliklerin hareketinin adlarının kendilerinde kayıtlı olduğunu açıklar: Nitekim *Qualität*'in sesi *quellen/quallen* ("fışkırmak," "püskürmek") ve "azap" anlamına gelen *Qual* kelimeleriyle bağlantı kurar ve her hareketin temelinde olan negatif kökü ifşa eder.

Ses ve anlam

Bkz. Büyü ve Hermetik Bilimler, s. 405; Kabalacılık, Llullculuk, Gizli Yazılar, s. 411

Büyü ve Hermetik Bilimler

Umberto Eco

Rönesans gibi, insanın evrenin merkezine yerleştirildiği bir dönemde, büyücülük-Hermetik kültür doğanın gücünü dizginlemeyi ve dünyayı insanın ihtiyaçlarına göre değiştirmeyi mümkün kılan bir güç olarak görülür.

Hermetik Bilgi ve Astroloji

Rönesans insanı, ortaçağ yüzyıllarına hâkim olan dinsel vizyondan özerk olduğunu keşfeder: Rönesansın dünyayı evrenin merkezi konumundan indir-

meye hazırlanırken, her şeyin ölçüsü olarak insanı onun yerine nasıl yerleştirdiğini anlamak için Pico della Mirandola'nın *De hominis dignitate*'sini [*İnsan Haysiyetine Dair*] okumak yeterli olacaktır. Ancak Rönesans kendi dindarlık ve mistisizm şekillerini geliştirir ve insan sihirli ve esrarlı güçlerle dolu bir evrende yaşıyormuş hissine kapılır.

Astroloji, büyücülük, simya, falcılık, Kabala, melekler veya şeytanlarla alışveriş, Kilisenin bunları resmi kültürün kenarlarında tuttuğu ortaçağ yüzyıllarına göre, Rönesans dünyasında daha açıkça mevcuttur. Ancak kadim kaynaklarına göre, Rönesansın büyücülük-Hermetik kültürünün o derecede kendine özgü bir niteliği vardır ki, onun bir bakıma doğmakta olan yeni bilimsel ruhla bağlantılı olduğu varsayılır. Artık "büyücü," kötü amaçlarla iblisleri çağırmayı beceren eskinin ruh çağırıcısı değil, insanın ihtiyaçlarına göre doğanın güçlerine hâkim olmayı ve dünyayı değiştirmeyi mümkün kılan "doğal bir büyücülüğün" ehlidir.

Doğayı tanıma yolu olarak büyücülük

15. yüzyılda, olduğundan daha eski oldukları zannedilen birçok Grekçe metin çevrilir: *Orfik Şiirler* (muhtemelen MS 2 ve 3. yüzyıllarda yazılmıştır, ama Orpheus'a atfedilir); *Keldani Kehanetleri* (aynı dönemden, ama Zerdüşt'e atfedilir); Horapollon'un *Hieroglyphica*'sı (epey geç dönem metni, ama eski Mısır yazısının sırlarını açıkladığı zannedilir ve 16. yüzyılda amblemler modasını yaratır – ilk resimli baskısı 1543'te çıkar); 1460'ta Floransa'da bulunan *Corpus hermeticum* [*Hermetik Külliyat*], efsanevi Mercurius (veya Hermes) Trismegistus'a atfedilir ve Cosimo de' Medici tarafından hemen Marsilio Ficino'ya tercüme ettirilir. Çok sonraları Isaac Casaubon (*De rebus sacris et ecclesiasticis* [*Kutsal ve Kilise Meselelerine Dair*], 1614) bu külliyatın Mısır ruhaniliğinden esinlenerek yazılmış geç Helenistik döneme ait bir metin koleksiyonu olduğunu ispat eder, ama o noktaya gelinene kadar bu eserlerin hakiki olduğuna inanılmış ve Hermes de Musa'yla özdeşleştirilmiştir.

Bu metinlere dayanan Hermetik gelenek, evrenin sihirli-astrolojik bir vizyonunu önerir. Gökcisimleri dünyevi olaylara etki eder ve gezegen kanunlarının bilinmesi durumunda, bu etkiler öngörülebildiği gibi, yönetilebilir de. Grek âleminde, öngörüde bulunabilme yetisine "*apotelesmatica*" denir ve bu gelenek 16. yüzyılda canlandırılır. Örneğin Johannes von Hagen *Introductiones apothlesmaticae in chyromantiam, physiognomiam, astrologiam naturalem* [*Büyücülük, Fizyonomi ve Doğal Astrolojiye Apotelesmatik Giriş*] (1522) isimli bir eser yazar. Ancak yıldızların etkilerinin yönetilebilmesinin nedeni, makrokozmos olarak evren, mikrokozmos olarak insan arasında bir etkileşim ilişkisi olmasıdır ve yıldız büyücülüğü sayesinde bu güçler ağına etki edilebilir.

Önceki yüzyılda, Ficino'ya göre kozmik sempatiye etki edebilmenin aracı tılsımlar, yani şifa, sağlık ve fiziki güç sağlayacak imgelerdir. *De vita coelitus comparanda* [*Göklerden Hayat Elde Etmeye Dair*] tılsımların takılış şekli, be-

lirli yıldızların etkisini cezbeden bitkilerin yenmesi ve uygun parfüm, giysi ve şarkı kullanarak sihirli törenlerin yürütülmesi gibi konularla doludur.

Büyü bilgisi ve pratiği, dünya olgularıyla gök olguları arasında bir etkileşim ilişkisi öngörse de, Pico della Mirandola büyünün gücünü yüceltir ve aynı zamanda astrolojik bilgiyi eleştirir: Ancak Pico'nun eleştirilerini, büyücülük sayesinde insanın evrensel sempati güçlerine etki edebildiğinden, astrolojik gerekirciliğin bir reddi olarak anlarsak, bu çelişki kaybolur.

Makrokozmosla mikrokozmos arasında etkileşim

Benzerlikler ve İşaretler

Etkileşim ilkesine göre düzenlenen sihirli güçlerle dolu bir evrende yaşamak, bu esrarengiz akrabalıkları, her şeyin dış görünüşüne nakşedilmiş işaretler ve harfler yoluyla tanıyabilmek demektir. Nitekim Rönesans işaretler doktrinini geliştirir.

Paracelsus'a (1493-1541) göre *ars signata* [*işaret sanatı*] her şeye hakiki adlarının, yani Âdem'e verilen ve aynı zamanda çeşitli şeylerin gücünü, erdemini ve niteliğini belirten adların nasıl verileceğini öğretir. Aslında *ars signata* hakiki adlardan ziyade, her şeyin erdemini belli eden dış özellikleriyle ilgilidir. Dolayısıyla, geyiğin yaşını belli eden boynuzları, dişi domuzun zehirlendiğini belli eden dilindeki çıkıntılar ve hava değişimini öngörmemizi mümkün kılan bulutların renkleri işaret sayılır. Görüldüğü üzere, bu işaretler hem tıbbi veya meteorolojik semptomları hem de daha müphem ve tanımlanamaz özellikleri kapsar.

Paracelsus

Paracelsus doktor olduğundan, doğal bir cisimle hastalıktan kaynaklanan şart arasındaki benzerliği belirttiği ve sağlığın geri kazanılması için yolu gösterdiği için işaretlerle ilgilenir. Bir insanın iç mizacı bile dış görünüşünden, hatta yürüme şeklinden veya sesinin tınısından anlaşılır. Bu bakımdan, işaretler doktrini yüz hatlarının, el çizgilerinin, alındaki kırışıklıkların veya yüzdeki benlerin kişilerin doğasını veya kaderini belirtme şeklini inceleyen, fizyonomi, el falı ve metoskopi bilimleriyle veya bitki çizgilerini inceleyen fitonogmoni bilimiyle bağlantılıdır. Bu alanda örnek kişiler arasında Girolamo Cardano (özellikle *De rerum varietate* [*Şeylerin Çeşitliliğine Dair*] 1557 ve ölümünden sonra yayımlanan *Metoscopia* 1658), Tadeusz Hagek (*Aphorismorum metoscopicorum libellus unus* [*Metoskopi Aforizmalarının Tek Kitabı*] 1561), Giambattista della Porta (*De humana physiognomia* [*İnsan Fizyonomisine Dair*] 1586, *Phytognomonica* [*Fitognomoni*] 1583), Johannes von Hagen ve bunlardan da önce, *Chyromantie ac physionomie anastasis* [*El Falının ve Fizyonominin Yeniden Doğuşu*] adlı eseri 1504'te yayımlanan ve yüzyıl boyunca değişik başlıklar ve değişikliklerle yeniden basılan, Bartolomeo della Rocca (Cocles) vardır.

Heinrich Khunrath (*De signatura rerum naturalium* [*Doğal Şeylerin İşaretlerine Dair*] 1587 ve *Amphitheatrum sapientiae aeternae* [*Ebedi Bilginin Tiyatrosu*] 1595) ve 1622'de Jakob Böhme işaretler doktrinini daha geniş teozofik bir çerçeve dahilinde yeniden ele alır. Böhme, Paracelsus'tan aldığı bir kavramla, işaretleri her şeyi kaplayan ve mistik açıdan aydınlanmış bir zihnin saptayabileceği tanrısal bir gücün delili olarak görür.

İşaretler doktrinini en detaylı şekilde geliştiren kişi, belki de Rönesans büyücülüğünün en tipik antolojisi olan *De occulta philosophia* [*Okült Felsefe*] (ilk cildi 1531'de çıkar) eseriyle Nettesheimlı Heinrich Cornelius Agrippa'dır.

Nettesheimlı Agrippa

Üç âlem olduğuna göre –Temel, Semavi ve Zihinsel– ve aşağı düzeydeki her şey üstteki şeyler tarafından yönetildiğine ve ondan etkilendiğine göre, tanrı kadiri mutlaklığını bize melekler, gökler, yıldızlar, elementler, hayvanlar, bitkiler, metaller ve kayalar aracılığıyla hissettirir.

Bu şekilde, "aynı basamaklardan çıkıp" her şeyin temel nedeni olan orijinal dünyaya ulaşabilir ve en asil şeylerin erdemlerinden yararlanmakla kalmayıp daha etkili olanlarına ulaşabiliriz.

Bu amaçla, dünyadaki şeyler üzerinde etki gösteren doğal büyü, yıldızların etkilerini yönetmek için yıldız büyüsü ve melek ruhlarını çağırmak için tören büyüsü uygulanır.

Agrippa *signacula* dediği işaretler ve kozmik etkileşim konusunda ateş ve alevi, kanı ve hayatiyet ruhu, şiddetli, keskin ve tatlımsı güçlü tatları, rengi ve parlaklığından dolayı altını ve taşlar arasında, epilepsiyi tedavi eden ve zehri bertaraf eden aetit ve parlayan bir gözbebeğine benzeyip beyni ve görüşü güçlendiren "güneş gözü" gibi altınımsı parıltılarıyla güneş ışınlarını taklit edenleri güneşle bağdaştırır. Bitkiler arasında, ayçiçeği gibi güneşe doğru dönenler ve günbatımında yapraklarını kapatanlar güneşle bağlantılıdır. Nitekim doğa benzerleri, benzerler yoluyla çeker. Ancak işaretler sadece doğal bir olay değildir, çünkü sanatın da etkisi olabilir. Ficino'nun tılsımlarının dayandığı ilke de buydu: Kendi yarattığımız tütsüler, ışıklar, sesler ve mühürler yoluyla da büyü yapabiliriz. Bu işlemleri yapabilmek için, sihirli adların telaffuzu yoluyla melek güçlerinin çağrısıyla, Kabalayı, doğal büyüyü, melek ve şeytani güçlerin çağrılmasını, gizli diller kültünü ve evrensel etkileşim doktrinini birleştiren törensel büyü uygulamaları geliştirilir.

Doğal büyücülük, yıldız ve tören büyücülüğü

Başka durumlarda, işaretler daha ziyade şifa araçları olarak görülür. Örneğin, Paracelsus'un müridi Oswald Croll'a (veya Crollius) (*De signaturis internis rerum* [*Şeylerin İç İşaretlerine Dair*], 1609) göre, tacı olan gelincik, başı ve beyni temsil eder ve dolayısıyla gelincik çayı birçok baş hastalığına iyi gelir. Ağaçlarda yetişen uzun yosun, saça benzer ve dolayısıyla çayı saça iyi gelir; bıldırcın otunun kara

İşaretler ve ilaçlar

çekirdekleri gözbebeğine benzer, dolayısıyla onlardan elde edilen yağ göz hastalıkları için etkili bir ilaçtır.

İşaretlere dair 16. yüzyıl literatürüne nereden bakarsanız bakın, bu kavram esastan çelişkilidir. İşaret kavramı fasit bir daireye dayanır: Kozmik etkileşimi belirten ve oluşturan, bir benzerlikten ibaret işaretlerdir, ama bu benzerlik (her şey şu veya bu bakımdan başka bir şeye benzeyebileceğinden benzerlik belirleyici değildir) kozmik etkileşim (veya en azından sihirli güç) ilişkilerinin var olduğuna ve faal olduklarına dair derin bir inanç zaten varsa saptanabilir. Bu "kozmik zincire" mistik güveni en iyi temsil eden belki de Giordano Bruno (1548-1600) olmuştur.

Buna karşılık 16. yüzyılın diğer bazı yazarları işaret doktrinini eleştirirler ve Andreas Libau (Libavius) *Epistolarum chymicarum liber tertius* [*Kimya Mektuplarının Üçüncü Kitabı*] (1599) adlı eserinde bir bitkinin şeklinin şifa niteliklerini gösterdiği doğru olsaydı, sadece gelinciğin değil elma ve lahananın da baş ağrısına iyi geleceği yorumunda bulunur.

Hafıza Teknikleri ve Dünya Tiyatroları

Bu muğlak benzerlik anlayışı, kadim zamanlardan 16. yüzyıla devrolmuş olan ve Rönesans kültürünün dünya tiyatroları projesinin temelini oluşturan hafıza teknikleri geleneğine de hâkimdir.

Antikçağdan beri (Aristoteles, Pseudo-Cicero eser *Rhetorica ad Herennium* [*Herennius İçin Retorik*] ve Cicero'nun kendi) ve ortaçağ boyunca çeşitli hatırlama teknikleri veya hafıza sanatları gelişir. Bir hafıza tekniği, matbu kitapların ve diğer pratik bilgi kayıt araçlarının olmadığı zamanlarda, öğretmene, konuşmacıya veya herhangi birisine çeşitli bilgileri ve özellikle kavram, nesne ve kural listeleriyle sistemleri hatırlamayı kolaylaştıran bir tekniktir.

Hatırlama teknikleri

Genelde bir hafıza tekniğinin yapısı şöyledir: Akla, yolları, meydanları, koridorları, odaları, merdivenleri ayırt edilebilen herhangi bir uzamsal yapı (saray, şehir bölge) tanımlanır veya kaydedilir. Bu uzamsal unsurların her birine "yer" denir; bu yerlerin her birine "imgeler," yani hatırlanması kolay şeylerin imgeleri (hafızamıza kolayca kaydedilebilecek bilinen eşya veya korkunç olaylar temsil eden heykel gibi korkunç şekiller ve şaşırtıcı olaylar) yerleştirilir; bu imgelerin her biriyle, ezberlenmek istenen kelime veya kavramlar bağlanır; sonunda yer ve imgelerin tertibinin, hatırlanacak şeylerinkiyle eşdeğer veya benzer olması sağlanır.

Bu şekilde, yapay şeylerin imgeleri bilinmeyen alfabe harflerini temsil edebilir, apsent (acı) sarısabırı temsil edebilir, gezegenler serisi bize melek hiyerarşisi serisini hatırlatabilir veya tam tersi olabilir, bazen bir şeyin adının ilk harfi alfabe harfini temsil eder ve o

Hafıza tiyatroları

şey bir imgeyle temsil edilir ("*aer*" kelimesini hatırlamak için zihnimizde *Asino* [*Eşek*], *Elefante* [*Fil*] ve *Rinoceronte*'yi [*Gergedan*] canlandırabiliriz).

16. yüzyılın en ilginç hafıza teknikleri yazarları arasında Johann Romberch (*Congestorium artificiosae memoriae* [*Hafıza Teknikleri Koleksiyonu*], 1520), Giulio Camillo Delminio (*L'idea del Theatro* [*Tiyatro Anlayışı*], 1550), Guglielmo Gratarolo (*De memoria reparanda* [*Hafıza Takviyesine Dair*], 1553), Ludovico Dolce (*Dialogo nel quale si ragiona del modo di accrescere e conservare la memoria* [*Hafızayı Güçlendirmenin ve Kaybetmemenin Yoluna Dair Mantık Yürütüldüğü Diyalog*], 1562), Gerolamo Marafioto (*Artificiosae memoriae libellus* [*Hafıza Teknikleri Kitapçığı*], 1570), Johann Spangerberg (*Ars memoriae seu potius reminiscentiae* [*Hafıza veya Hatırlama Sanatı*], 1570), Cosimo Rosselli (*Thesaurus artificiosae memoriae* [*Hafıza Teknikleri Antolojisi*], 1579) ve Filippo Gesualdo (*Plutosofia*, 1592) vardır. Bunlara ek olarak Petrus von Rosenheim'in *Ars memorandi* [*Hatırlama Sanatı*] adlı eserinin 16. yüzyıl boyunca çıkan baskılarını da göz ardı edemeyiz. Her ne kadar matbaanın icadından önce el yazması ve tahta baskı nüshaları (Rosenheim muhtemelen 1380'de doğup 1470 civarında ölür) ve 15. yüzyılda resimsiz matbu baskıları olmuşsa da, Lucas Cranach'ın çizdiği tahmin edilen rahatsız edici resimleri sadece 1502 baskısıyla yayılır.

Eski zamanlarda ve ortaçağda hafıza teknikleri basit hatırlama hilelerinden ibaretken, Rönesansta bilgiyi temsil edip düzenleme yolları, yani evrene dair muazzam ve sanal ansiklopediler veya (Giulio Camillo'nun *L'Idea di Theatro*'su ve Giordano Bruno örneklerinde olduğu gibi) "tiyatrolar" haline gelirler. Cosma Rosselli *Thesaurus*'unda epey karmaşık yer sistemleri olarak, gezegen dizinleri, semavi hiyerarşiler ve cehennem dairelerinin tiyatrolarını inşa eder. İmgeleri veya yerleri, belli kavramlara bağlayan benzerlik kuralları çeşitli niteliktedir. *Idea del Theatro*'ya şöyle bir göz gezdirmek, benzerlik kategorisi altında çeşitli retorik yaklaşımların toplandığını görmek için yeterli olacaktır. Benzerlik dış görünüşe (binicilik için yarı insan yarı at olan efsanevi kentaur), fiile (savaş sanatı için mücadele eden iki yılan), tarihsel veya mitolojik yakınlığa (ateşin kullanımı için Tanrı Volcanus), etkiye (giyim için ipekböceği), sonuca (mezbaha için derisi yüzülen Marsias), fail/fiil ilişkisine (şehir forumu için mitolojik kahraman Paris), fail/sonuç ilişkisine (parfümeri için esansla dolu vazo taşıyan kız), cins adlaştırmaya (yaratıcı insan için ateşi insanlığa veren Prometeus) vs unsurlara dayanır. Yukarıya doğru ok fırlatan Herakles'in astronomiyi temsil etmesiyle, horozlu Mercurius'un ticareti temsil etmesi aynı kurala dayanmaz.

Benzerlik kriterleri

Cosimo Rosselli, özde benzerlik (insanın makrokozmosun mikrokozmos düzeyinde temsili olması), nicelik (On emir için on parmak), metonimi ve adlaştırma (gökbilimciler veya gökbilimi için mitolojik kahraman Atlas, kibir için as-

lan, retorik için Cicero), homonimi (köpek yıldız takımı için hayvan köpek), ironi ve tezat (bilge için boş kafalı), ipucu (Titus için kendini seyrettiği ayna), isim benzerliği (Aristoteles için Arista), tür ve çeşit (hayvan için leopar), pagan sembolü (Zeus için kartal), halklar (ok için Partlar), organla işlev arasındaki ilişki, alelade olay (Habeşli için karga), hiyeroglif (tutumluluk için karınca) vs. unsurlara göre bağlantı listesi çıkarır.

Analoji şeytanı

Yer ve imgelerin şekliyle dünyadaki şekil ve şeyler arasında bir bağlantı kurma girişiminde bulunulur ve bunu yaparken benzerlik zincirleri kurulur, ama bu arada kesin bir benzerlik mantığı geliştirilemez ve ortaya yorumlayıcı bir hermetizm sürülür, dolayısıyla da her şey her şeyin işareti olabileceğine göre bağlantılar oyunu her an değişen bir hal alır. Böylece ilişki ve analoji kurma hususunda aşırı esneklik bakımından hafıza teknikleri kozmik sempati kuramına benzer.

Rönesans büyücülüğünden belirlenemeyen niteliğe değil, ölçülebilir nicelikler arasındaki ilişkilere dayanan modern bilime geçebilmek için bu engellenemez analoji şeytanının ortadan kaldırılması gerekecektir. Ancak bu her yerde işaret, sembol ve benzerlik bulmaya eğilim Rönesans sanatçıları için esin kaynağı olacaktır.

Bkz. Giovambattista Della Porta, s. 393; Jakob Böhme'nin Mistik Felsefesi, s. 401; Kabalacılık, Llullculuk, Gizli Yazılar, s. 411; Simya ve Kimya, s. 486; Simgesellik, s. 610; Naturalia ve mirabilia, s. 791

Kabalacılık, Llullculuk, Gizli Yazılar

Umberto Eco

16. yüzyılda Llull'un ars combinatoria'sı [birleştirme sanatı] *ve İbrani kökenli Kabalist spekülasyonlar birleşince, ortaya Hıristiyanlığa özgü Kabalist bir gelenek ortaya çıkar. Kabalacılık daha sonra bazı adların telaffuzunun evrenin düzenini değiştirmeyi mümkün kıldığına dair sihir inancıyla ve İbranicenin cennet dili olduğu görüşüyle birleşince gizli dillerin kullanımına dayanan sihirli törenlerin geliştirilmesine varır.*

Kabalacı Gelenek

Kabalacılık geleneği 13. yüzyıldan itibaren İspanya ve Provence Yahudileri arasında gelişir. Pico della Mirandola (1463-1494) gibi bir düşünürün eserleri sayesinde, epey bir zamandır hümanist kültürü üzerinde güçlü bir etkisi olduğu görülür, ama 15. yüzyılın sonunda kilit önemde bir olay gerçekleşir. 1492'de Arapların İspanya'dan kovulmasıyla, İspanya monarşisi, o zamana kadar Müslümanların hoşgörüyle yaklaştığı Yahudileri Avrupa'nın birçok yerine dağılmaya zorlar. Birçok Kabalacının İtalya'ya, Fransa'ya ve Orta Avrupa'ya göç etmesi hem İbranicenin öğrenilmesini hem de Hıristiyan Kabalacılığının doğuşunu teşvik edecektir.

Kabala Tevrat yorumu geleneğine eklemlenir ve kutsal metni okuma ve yorumlama tekniği olarak gelişir. Ancak Kabalacıların üzerinde çalıştığı Tevrat rulosu sadece bir başlangıç noktasıdır: Esas mesele, yazılı Tevrat'ın kelamının altında, yaratılıştan önce de var olan, Tanrı'nın meleklere verdiği ebedi Tevrat'ı bulmaktır. Kabalacı geleneğin versiyonlarından biri olan teozofik Kabalanın hedefi kutsal metnin altında, Sefirot onyılının, Tanrı'nın ortaya çıkmasının on esası ve dolayısıyla Tanrı'yla dünya arasında ara unsurlar, ruhun Tanrı'ya dönmek için geçebileceği kanal veya basamaklar veya Tanrı'nın kendisinin iç nitelikleri olduğuna dair atıflar bulmaktır. Sefirot teozofisi, Hermetik, gnostik ve yeni-Platoncu gelenekte de görülen çeşitli kozmik zincir kuramlarıyla da karşılaştırılabilir. Yeni-Platoncu gelenekte ve Hıristiyan yeni-Platonculukta buna benzer unsurlar bulmak ve dolayısıyla Kabalacı bilgiyi zaten var olan teolojik gelenekle bütünleştirmek zor olmaz.

Teozofik Kabala

Metnin kelamını ele alan Kabalacı okumada *Notarikon*, *Gematria* ve *Temurah* teknikleri kullanılır. *Notarikon*, bir nevi akrostiş tekniğidir (bir kelime dizisinin ilk harfleri bir kelime oluşturur). *Gematria*'da her kelimeye sayısal bir değer verilir ve İbranicede rakamlar harflerle gösterildiğinden bu mümkündür; dolayısıyla her kelimenin değeri tek harflerin temsil ettiği rakamların toplamından kaynaklanır. Burada yapılması gereken, farklı anlamlarda ama aynı sayısal değerde kelimeler bulup, belirtilen şey veya fikirler arasındaki analojileri araştırmaktır. *Temurah*, harflerin yerini değiştirme, yani anagram sanatıdır: Bu şekilde, gerektiği şekilde sökülüp değiştirilmiş bir metinden gizli mesajlar çıkartılabilir.

Temurah

Abraham Abulafia (13. yüzyıl) adlar Kabalası ile bir vecd tekniği yayar, yani Tevrat'ta gizli semavi adları zikrederek ve İbranice alfabenin harflerinin bileşimleriyle oynayarak mistik yoldan bazı şeylerin malum olabileceğine inanır.

15. yüzyılda, Pico della Mirandola kazara, bazı Kabalacı tekniklerin *ars Raimundi*'yi, yani Katalan mistik Ramon Llull'un *Ars magna*'sını hatırlattığını fark eder. Ancak *ars Raimundi*'nin Kabalacı spekülasyonlara kesin olarak dahil olması 16. yüzyılda gerçekleşir.

Mallorca'da doğduğundan, Hıristiyan, Yahudi ve Müslüman dinlerinin kesiştiği bir yerde yaşamış olan Llull, imansızları Hıristiyanlığın hakikatlerine cezbetmek üzere kullanmak istediği, bütün halkların anlayabileceği mükemmel bir felsefi dil sistemi kurgular. Llull'un projesini azami derecede özüne indirgeyebilmek için, *ars magna*'da B'den K'ye dokuz harflik bir alfabe kullanılır. Konumlarına göre, bu harfler (tanrısal haysiyetler olarak da bilinen) mutlak ilkelere, göreceli ilkelere, Meselelere, Öznelere, Erdemlere ve Kusurlara denk gelebilir. Karmaşık matematiksel yer değiştirme ve birleşme yöntemleri yoluyla muazzam sayıda cümleye ulaşılır (örneğin "İyilik büyüktür," "Büyüklük muhteşemdir" vs) bunlardan da uslamlama tarzı argümanlar elde edilebilir.

Mükemmel bir dil

Bu bileşimleri elde etmenin yöntemlerinden biri, üst üste yerleştirilen ve düğümlü bir sicimle ortalarından tutturulan, tek merkezli ufalan üç daireden oluşan oynak bir mekanizmadır. İki ufak daireyi daha büyük olanın içinde döndürerek, üç cümleye karşılık gelen üç harf bileşimi elde edilir.

Matriks tekerleği ve değiştirim

Llull'un sanatı, Rönesansta tekrar ele alınır ve Kabala sırlarının keşfi ortamında, dokuz Haysiyet artı dairenin ortasındaki A harfinin Kabalanın on Sefirot'unu hatırlatabileceği fark edilir. Llulist'un sanatında kullanılan B'den K'ye harfler, Kabalacılara göre melek adlarını ve tanrısal sıfatları belirten İbranice harflerle kolaylıkla özdeşleştirilir. Üstelik (anagram tekniğinin, yani harf değiştiriminin önemli bir rol oynadığı) Kabalacı metinlerde de tanrısal alfabenin bütün evreni yarattığı matriks tekerlek imgesi vardır. Öte yandan Kabalacı adlar mühürler üzerine nakşedilebilir ve koca bir büyü ve simya geleneği yuvarlak mühürleri popüler kılar. Yaşadığı bölge düşünülecek olursa, Llull'un bu Kabalacı yöntemleri ne kadar bildiği belli değildir; muhakkak olan tek şey, 16. yüzyılda Llullculuk ile Kabalacılık arasındaki ilişkinin kesinleşmesidir. Yüzyılın sonunda, muazzam Llullcu birleştirme yazıları antolojisinde (1598), Llull'un adı altında, ona ait *Ars brevis* yazısının bazı Kabalacı atıflar eklenerek muhtemelen 15. yüzyılın sonlarında yeniden yazıldığı *De auditu kabbalistico* yazısı yer alır.

Llullculuk ve Kabalizm

Kabala ve Llullculuğun birleşiminden, harflerin saf birleştirme tekniğini çıkarıp, bunu mümkün çeşitli dünyaları resmedecek bir ansiklopedi kurmak için kullanma imkânı ilk defa Nettesheimlı Agrippa'yla (1486-1535) belirir. Llullcu yazılar antolojisinin 1598 baskısında çıkan *In artem brevem R. Lulli* [*R. Lullo'nun Kısa Sanatı*] adlı eseri, ilk bakışta *ars magna*'nın epey sadık bir derlemesine benzer, ama ortaçağdaki esin kaynağından epey farklı bir büyü-ansiklopedi enerjisi sergiler.

Aynı kaygıları gördüğümüz Valerio de Valeriis'in *Aureum opus* [*Altın Eser*] (1589) eserinde bu sanat kavramları sonsuza kadar çoğaltmayı öğretir.

Giordano Bruno

Giordano Bruno'nun (1548-1600), kozmolojik vizyonu da, Cusanus'un daha önce söylediği gibi, kenarı hiçbir yerde olmayan, merkezi de her yerde olan sonsuz bir evrene zımnen işaret eder. Dünyaların sonsuzluğu fikri, dünyadaki her unsurun aynı zamanda, işaret, atıf, imge, simge, hiyeroglif ve mühür gibi evrenin diğer ideal unsurlarının Platoncu gölgesi olarak işleyebileceği fikriyle birleşir. Bruno'nun Hermetik geleneğin repertuarında bulduğu veya ateşli bir hayalcilikle inşa ettiği bu imgeler, onlar ve gerçek arasında oluşan doğal olarak sembolik olan ilişkiden dolayı açıklayıcıdır.

Ve işlevleri yukarıda belirtilen hafıza tekniklerinde görülenin aksine hatırlamaya yardımcı olmak değil, şeylerin esasını ve aralarındaki ilişkileri keşfetmeye yardımcı olmaktır.

Bu imgeler sadece hayal gücünü canlandırmaz, Ficino'nun tılsımları gibi büyücü işlevsel özellikleri de vardır. Bir diğer ihtimal de, Bruno'nun sihirli sözlerinden birçoğunun, o zamanın hassasiyetlerine göre, bazı entelektüel işlevlere işaret eden metaforlardan başka bir şey olmadığı veya imgelerin işlevinin aslında onu yoğun konsantrasyondan sonra vecd benzeri deneyimlere sevk etmek olabilir; ama mühürlerin tanrısallıkla irtibata geçme (teurji) konusundaki bazı sözlerinin başlığı *De magia* [*Büyüye Dair*] (1589) olan bir metinde çıktığını göz ardı edemeyiz.

Bruno'nun kullandığı görsel malzemeye gelince, bunların arasında açıkça Hermetik gelenekten gelen imgeler, mitolojik gelenekten gelen imgeler, ruh çağırmayla az çok bağlantılı şemalar, Lulist hatırlatmalarla simgesel repertuara ortak hayvanlar, bitkiler ve alegorik imgeler vardır.

De umbris idearum [*Fikirlerin Gölgelerine Dair*] (1582) eserinde Bruno üzerinde Latince, Grekçe ve İbranice harflerin olduğu hareketli tek merkezli tekerlekler önerir. Tek harfler, tekerleğin dönüşüne göre imgeler, fiiller veya durumlarla bağlanır ve sonuçta "Apollon şölende" veya "Zincirli Apollon şölende" veya daha karmaşık süreçlerle, "Boğa üstünde bir kadın sol elinde bir ayna tutarak saçını tarıyor ve bu arada elinde yeşil kuş olan bir ergen ona bakıyor" gibi birleştirmeler elde edilir. Barok evrenin arifesinde olduğumuz bu noktada, harf veya tanrı adları değil, esrarengiz hiyerogliflerin birleştirmeleri yapılır.

Hafıza teknikleri olarak hiyeroglifler

Belki de bu hiyerogliflerin sihirli yetileri abartılmıştır, çünkü yakın zamanlarda bazı yorumcuların yürüttüğü incelemelere göre harfler büyü amaçlı kullanılacak imgelerin ezberlenmesine yaramıyordu, tersine imgeler bazı heceleri hatırlatmaya yarardı.

Yani Bruno'nun sistemi bir hafıza tekniğidir ve sınırlı sayıda imgeyle, otlar, ağaçlar, mineraller ve hayvan türleriyle bağlantılı birçok kelime (Grekçe, İbranice, Keldanice, Farsça ve Arapça) ezberlemeye yarar.

Hıristiyan Kabalası

Llullcu Kabalacı akıma ek olarak, Pico'da olduğu gibi, sayısal ve anagramatik tekniklerin mevcut olması durumunda, İbranice metinlerde ve tanrısal adlar serisinde, İsa'nın Mesih olarak ilan edilmesine dair unsurları bulmaya yarayan, teolojik niteliği daha belirgin Hıristiyan bir Kabala gelişir. Bu ortamda, 1517'de Johannes Reuchlin'in (1455-1522), Yahudi olmayan ve Platonculuğun derin etkisi altında kalmış birisi tarafından, bu konuda yazılmış ilk yazı olan *De arte cabalistica* [*Kabalacı Sanata Dair*] adlı eseri çıkar; 1518'de Pietro Galatino'nun *De arcanis chatolicae veritatis* [*Katolikliğin Batını Hakikatlerine Dair*] eseri ve 1525'te, tek bir söylemde Kabalacılığı, Hermetizmi, Platon'u, Plotinus'u ve Aziz Augustinus'u birleştirmeye çalışan, yeni-Platonculuktan etkilenmiş bir Fransisken olan Francesco Giorgi'nin *De harmonia mundi* [Dünyanın Ahengine Dair] adlı eseri çıkar. Doğal olarak, Pseudo-Dionysios'un *De coelesti hierarchia*'sı [*Semavi Hiyerarşiye Dair*] gibi ortaçağ teologlarının sevdiği metinlerde bahsedilen melek hiyerarşileri Kabalacı Sefirot'a benzetilir.

Farklı bir araştırma

Hıristiyan Kabalacılığın doğduğu ruh hali bağlamında, semitik filoloji kök salar. Ortaçağlılar İbraniceyi okuyamaz, Pico gibi Kabalacılar ise bunları ya ikinci elden ya da amatörce versiyonuyla bilirler.

Öte yandan, Reuchlin gibi kişiler bu dili iyi bilir. Üstelik bu yüzyılda, Âdem'in Cennette konuştuğu mükemmel dili yeniden keşfetme imkânı olduğu görüşü tekrar canlanır ve bu dilsel ütopyacıların büyük çoğunluğuna göre mükemmel dil İbranice veya en azından başlangıçtaki İbranicedir.

Âdem'in dili olarak İbranice

Bu alandaki çalışmaların çoğalması bağlamında en önemli şahsiyet Guillaume Postel'dir (1510-1581). Fransa krallarının danışmanı olup zamanının din, siyaset ve bilim dallarında en temel figürleriyle temas halinde olan Postel, çeşitli diplomatik seferler bağlamında Doğuya yaptığı yolculuklardan derin bir şekilde etkilenir ve bu yolculuklar esnasında Arapça ve İbranice öğrenme fırsatı yakalar. 1552'de en eski Kabalacı kitapçığı *Abrahami patriarchi liber Iezirah* [*İbrahim Peygamberin Yezirah Kitabı*] başlığıyla çevirir. Grek filolojisinde de çok bilgili olan Postel, 1539 civarında daha sonra Collège de France olacak olan Collège des Trois Langues'da [*Üç Dil Koleji*] *mathematicorum et peregrinarum linguarum regius interpres* [*kraliyet matematik ve yabancı dil yorumcusu*] olarak atanır.

Guillaume Postel

Postel, *De originibus seu de hebraicae linguae et gentis antiquitate* [*İbrani Dilinin ve Soyunun Kökenine Dair*] (1538) adlı eserinde İbrani dilinin Nuh'un soyundan geldiğini ve Arapçanın, Keldanicenin, Indico'nun ve sadece kısmen Grekçenin bundan kaynaklandığını ifade eder. On iki ayrı alfabenin araştırıl-

masından ibaret *Linguarum duodecim characteribus differentium alphabetum, introductio* [*12 Dilin Farklı Alfabelerindeki Karakterler*] (1538) adlı eserinde, bütün dillerin İbraniceden kaynaklandığını ve dilin halkları kaynaştırma aracı olarak çok önemli olduğunu ifade eder. Postel'in İbranicenin bir proto dil olduğuna dair görüşü "tanrısal ekonomi" kriterine dayanır. *De foenicum litteris* [*Fenike Alfabesine Dair*] (1550) eserinde yazdığı üzere, tek bir insan türü, tek bir dünya, tek Tanrı olduğu gibi, "tanrısal olarak ilk insandan esinlenmiş kutsal" tek bir dil olmuş olmalıdır.

Postel *De orbis terrae concordia* [*Yeryüzündeki Ahenk*] (1544) eserinde dilsel meselelerin bilinmesinin bütün halklar arasında evrensel uyum sağlanması ve dil ortaklığının diğer inanışların takipçilerine, Hıristiyan mesajının onların da dini inanışlarını yorumlayıp gerçekleştirdiğinin ispat edilmesi için gerekli olduğunu, çünkü meselenin doğal bir dinin ilkelerini, yani bütün halklara ortak içkin fikirler serisini yeniden keşfetmek olduğunu ifade eder.

Bu yaklaşım, Llull ve Cusanus'u da motive eden ruh halidir, ama Postel buna ek olarak, evrensel uyumun Fransa kralının liderliğiyle gerçekleşeceğine, çünkü Jafet'in oğlu Gomer Kelt ve Galya Hanedanının kurucusu olduğundan Fransa kralı Nuh'un doğrudan soyundan geldiğine ve dolayısıyla meşru olarak dünya krallığını sahiplenebileceğine inanır. Üstelik Postel *gallus*'un [*Galyalı*] İbranice "dalgaları aşan" ve dolayısıyla tufanı atlatmış anlamına geldiğini kabul eden geleneksel etimolojiyi benimser (*Tresor des propheties de l'univers*, 1556).

John Dee

Hıristiyan Kabalacılık bağlamında Paolo Ricius'un *De coelesti agricultura* [*Semavi Tarıma Dair*] (1541) ve 1564'te Rönesansın büyücülük ortamının en ilginç kişilerinden olan John Dee'nin (1527-1608) *Monas Hieroglyphica* [*Hiyeroglif Monadı*] adlı eserler yayımlanır.

I. Elizabeth'in (1533-1603) danışmanı ve II. Rudolf (1552-1612) zamanında Prag'ının büyücülük ve Kabalacılık âlemiyle irtibatta olan büyük âlim Dee, astroloji ve simya konularına atıflar bulunan bu kitapçıkta, ikisi de noktadan doğan daire ve düz çizgiye dayanan temel sembol monadın düşüncesinden ve açıklamasından yola çıkarak, kozmik ilişkileri açıklamaya çalışır. Monad imgesinde Güneş, Dünya'yı simgeleyen noktanın etrafında dönen dairedir, Güneşin yoluyla kesişen yarı daire ise Ay'ı temsil eder. Güneş ve Ay üçlü (kesişme noktalarıyla bağlantılı iki düz çizgi) ve dörtlü ilkeleri (çizgilerin kesişmesiyle ortaya çıkan dört dik açı) temsil eden ters dönmüş bir haçtan destek alır.

Bilginin kilidi olarak monad

Dee biraz zorlamayla da olsa burada sekizli ilkeyi de yakalar ve üçlüyle dörtlünün birleşiminden yedili ilkenin açık tezahürünü çıkartır. İlk dört numaranın toplanması durumunda onlu ilke de elde edilir ve böyle devam edilerek her aritmetik unsurun yaradılış silsilesine geçilir. Sonra da, bu ilkelerin her

birinden kolaylıkla dört nitelik (sıcak, soğuk, rutubetli ve kuru) ve başka astrolojik açıklamalar elde edilebilir.

Dee bu şekilde ve 24 teorem boyunca, başlangıç imgesini, sanki birtakım İbranice harfleri anagrama tabi tutuyormuşçasına, dönüşlere, ayrıştırmalara, ters çevirmelere ve değiştirimlere tabi tutar; üstelik aynı zamanda sayısal tahliller de gerçekleştirip ve imgesinin başlangıç veya nihai bakımlarını da göz önüne alarak, onu Kabalanın üç temel tekniği olan *Notarikon*, *Gematria* ve *Temurah* tekniklerini kullanarak ayarlar. Bu şekilde monad sayesinde bütün kozmik sırları çözer.

Ancak monad harf üretimine de imkân tanır ve giriş mektubunda Dee "gramer âlimlerine" hitaben bu hususta uzun uzadıya yazar ve gramer âlimlerinden, eserinde "harflerin şekillerinin, alfabedeki yer ve konumlarının, aralarındaki çeşitli bağların, rakamsal değerlerinin ve (üç dilin birincil alfabesinde göz önüne alınması gereken) diğer birçok şeyin açıklanacağını" kabul etmelerini ister. Üç dilin anılması doğal olarak bize Dee'yle irtibatta olan Postel'i ve davet edildiği Collège des Trois Langues'ı hatırlatır.

Nokta, çizgi, üçgen

1553 tarihli *De originibus*'unda, Postel –İbranicenin birincilliğini ispat etmek için – dünyanın bütün "temsillerinin" nokta, çizgi ve üçgenden kaynaklandığını ve geometrik şekillere indirgenebilenlerin sadece harfler değil seslerin kendilerinin de olduğunu hatırlatır; ve *De foenicum litteris*'te dilin öğrenilmesi ile alfabenin icat edilmesinin hemen hemen aynı zamanda olduğunu iddia eder.

Dee, argümanı en aşırı uçlara taşır gibidir. Yine giriş mektubunda, Yahudilerin, Greklerin ve Romalıların tek Tanrı'nın yarattığı ilk harflerinin, "gerçek Kabala" olarak tanımladığı bir sanata göre düzenlenen noktalar, çizgiler ve dairelerle yaratılabilmeleri için fanilere devredildiğini açıklar.

Sihirli Adlar

Şimdi, (a) bazı şeyleri oynatarak ve belirli adları telaffuz ederek evrenin düzenine etki edilebileceğine dair büyü inanışı, (b) İbranicenin mükemmel dil olduğu görüşü ve (c) dünyanın kendisinin bir harf birleşiminin sonucu olduğuna dair Kabalacı ilke birleştirilirse, sihirli adların telaffuzunun elzem olduğu törensel büyünün birçok noktasına ulaşılır.

Harf birleşimi olarak dünya

Agrippa, bazı adların telaffuzunun büyücülük işlemlerinde gerekli olduğunu iddia eder, çünkü şeylerin doğal gücü veya erdemi ilk önce şeylerden duyulara geçer, sonra duyulardan hayal gücüne, buradan zihne geçer ve en sonunda ses ve kelimelerle ifade edilir. Bu arada İbranice yazıyı, ilahi kökeninden ve harfleriyle şeyler ve sayılar arasındaki karşılıklığından dolayı en kutsal olan sayar.

İbranicenin bir "güce" sahip dil olduğu görüşü, orijinal İbraniceyi semavi güçlerin anladığı tek dil olarak gören Kabalacı gelenekte vardır. Dolayısıyla, İbranice sadece "söyleyen" değil, doğaüstü güçleri harekete geçirdiğinden, "yapan" bir dildir aynı zamanda.

De occulta philosophia'sının törensel büyücülüğe ayırdığı kısmında Agrippa her ne kadar bütün iblisler ve akıllar uğraştıkları milletin dilini konuşurlarsa da, esas dil İbraniceyi anlayanlarla etkileşim halinde oldukları zaman sadece bu dili kullandıkları ilkesinden hareketle, tanrısal ve şeytani adların telaffuzuna büyük önem verir. Doğru telaffuz edilmeleri halinde, ruhların doğal adları onları irademize tabi kılabilir.

İlahi ve şeytani adların telaffuzu

Ancak eğer bu dil anlaşma yolu olarak değil de fail güç olarak kullanılacaksa, bilinmesi bile şart değildir. Agrippa, sesleri ve anlamları meçhul bile olsa, bu adların büyü işlemlerinde anladığımız adlardan daha etkili olduğunu, çünkü sırlarından şaşkınlığa düşüldüğünden saygıyla telaffuz edilmekte olduğunu ve doğaüstü unsurlarınca gayet iyi anlaşıldığını açıkça söyler.

Bu noktada, böyle bir dilin sahici İbranice olması bile gerekmez; benzemesi yeter. Böylece, kara veya beyaz olsun, Rönesans büyücülüğü âlemine, kulağa semitik gelen sesler doluşur. Bunların arasında, Pico'nun Rönesans kültürüne kazandırdığı ve genelde hem Latinceye transkripsiyon anında hem de Batılı matbaacının tutarsız imlasıyla epeyce çarpılmış bazı melek adları vardır: Hasmalim, Aralis, Thesphsraim. Agrippa'nın eserlerinde, gerçek bir İbranice harften soyutlaşarak doğan esrarengiz şekilli bol miktarda İbranice benzeri alfabeler çıkar ve sonuçta iyicil ruhların desteğini kazanmak veya habis ruhları korkutmak amacıyla giyilecek, üzerinde (İbranice) Kutsal Kitap pasajları olan beş köşeli yıldızlar, uğurlu işaretler ve tılsımlar ortaya çıkar.

John Dee'nin büyücülük faaliyetleri hakkında, 1659 gibi geç sayılabilecek bir tarihte yayımlanan bir eseri vardır: *A True and Faithful Relation Of What Passed For Many Yeers Between Dr. John Dee... And Some Spirits* [*Dr. John Dee... ile Bazı Ruhlar Arasında Yıllar Boyunca Olanlara Dair Gerçek ve Doğru Bir Rapor*]. Bunun ne kadarının Dee'nin işi, ne kadarının da müellif Méric Casaubon'un işi olduğu bilinmez, ama gene de zamanın kültürünü belli eder: Bu metinde Dee "*Zizop, Zchis, Esiasch, Od, Iaod*" gibi sözlerle semaviliği şüpheli melekler çağırırken yer alır.

Büyülü ve Gizli Diller

Gizli yazılar araştırmalarında, yani steganografilerde, Kabalacılık ve Yeni Llullculuk kendine özgü bir şekilde yan yana gelir.

Trithemius

Bu verimli türün kurucusu, hümanist ve barok dönemleri arasında çok eser meydana çıkarmış olan, Spanheim Manastırının ba-

şı, velut ve çok kültürlü Tritteheimlı Johannes'dir (namı diğer Trithemius, 1462-1516). Trithemius'un sadece daha teknik bir eseri olan *Polygraphia*'sı 1518'de yayımlanır, daha çarpıcı eserleri ise ancak 17. yüzyılda basılır, ama sahte olsun gerçek olsun el yazması eserleri 16. yüzyılda da dolaşımdadır. Sonraki yüzyılda da baskıları yapılacak olan *De furtivis litterarum notis* [*Gizli Mektuplara Dair Notlar*] (1563) eserinde Della Porta (1535-1615) kesinlikle Trithemius'tan esinlenir. Trithemius siyasi ve askeri haberleşmede kullanılacak şifreler önerir ve bu şifrelerin aldığı şekillerden biri Llull'un tekerlekleridir (dış tekerleğe bir alfabe, iç tekerleğe de diğer bir alfabe yazıldığında, iç tekerleği döndürme suretiyle "orijinal" mesajdaki harflerin yerine şifreli mesajda kullanılması gereken harfler ortaya çıkar). Ancak Trithemius, belki de bu işlemlere bir vakar katmak için, gizli bir yazının şifresini çözme girişiminden önce, meleklerin Pamersiel, Padiel, Camuel, Aseltel gibi uygun surette İbraniceleşmiş adlarının zikredilmesini tavsiye eder. Bunlar muhtemelen kullanılacak şifre anahtarını hatırlamayı mümkün kılan hatırlama hileleridir, ama kesin olan, Trithemius'un "*Camuel Busarcha, menaton enatiel, meran sayr abasremon*" gibi, törensel büyücülüğü andırmaması imkânsız "hatırlama" metinleri geliştirdiğidir.

1606'da çıkan *Steganografia*'nın ilk iki cildindeki Kabalacı atıflar sadece metafor olarak anlaşılabilirse de, üçüncü ciltte, kesinlikle büyü olan ritüeller tarif edilir. Bu ritüellerde, melekler dualara tabi tutulacak çamur heykeller yaratarak çağrılır veya büyüyü yapan kendi adını mürekkebi gül suyuna karıştırıp alnına yazmalıdır. Trithemius'un hem Llull'un tekerleklerini hem de Kabalacı kökenli bazı anagram ve birleştirme tekniklerini bildiği ve törensel büyüyü denediği farz edilebilir.

Steganografi

Ancak her ne kadar kendisi bu kaynakları zikretmese de, ondan sonra gelen steganograflar zikrederler. Blaise de la Vigenère'in 1587'de çıkan *Traité des chiffres* [*Şifrelere Dair Yazı*] eserinde Llullcu temalar açıkça ele alınır ve Kabalacı değiştirimlerle bağlantılanır.

Birçoklarına olduğu gibi, Vigenère mesajları şifreleme imkânından çok bu tekniğin sunduğu baş döndürücü birleştirme imkânlarına hayrandır ve örneğin 20 harfin birleşiminden çıkan 400 çifti içeren tablolar oluşturur, oradan da üçlü birleşimler yaratır ve bu "takımada gibi Sonsuz şifreler denizine [...] Girit ve Mısır'ın bütün labirentlerinden daha içinden çıkılmaz yumağa" hayran kalır. Üstelik bu birleştirme tablolarıyla beraber esrarengiz hem uydurma hem Ortadoğu dillerinin esrarengiz alfabelerinin listelerinin olması ve bütün bunların gizlilik havasında sunulması, büyü, Kabala, Llullculuk ve gizli yazılar arasındaki ilişkiyi canlı tutmaya devam edecektir.

"Sonsuz şifreler denizi"

Bkz. Büyü ve Hermetik Bilimler, s. 405; Giordano Bruno, s. 425; Simya ve Kimya, s. 486

16 ve 17. Yüzyıllar Arasında Natüralist Gelenekler

Bernardino Telesio

Elisabetta Scapparone

Bernardino Telesio, Bruno ve Campanella'nın felsefelerinin omurgasını oluşturan zenginlikten, karmaşıklıktan ve siyasi-dini gerilimden uzak olsa da, gene de yoğun ve zor bir felsefi dönemin tali olmayan bir kavşağını oluşturur. Düşünür kimliğinin merkezinde, bilgiyi ve bilgi şekillerini düzenleyici fikir olarak doğallığın kesin önceliğine dayanarak, Aristotelesçi kavramsal yapıya alternatif olacak bir "dünya fiziği" tanımlama girişimi vardır.

Hayatı ve Yazıları

1509'da Cosenza'da asil bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelir, hümanist ve şair amcası Antonio'nun gözetiminde iyi bir klasik eğitim görür. Telesio gençken 1517'den itibaren amcasını Milano, Roma (burada Kilise ileri gelenleri ve hatta papanın yakın çevresiyle irtibat ve bağlar kurma fırsatı bulur) ve Venedik'e yolculuklarında izler. Muhtemelen Padova Üniversitesi ortamında bulunduktan ve bir müddet Sila'da Benedikten bir manastırda kendi başına tefekkür ettikten sonra Diana Sersale'yle evlenir. 1563'te, önde gelen bir Aristotelesçi ve Padova ile Ferrara'da hoca olan Vincenzo Maggi'yle tanışmak ve artık yaymaya karar verdiği felsefi tezlerini onun değerlendirmesine sunmak için Brescia'ya gider. Maggi'nin olumlu değerlendirmesinin teşvikiyle 1565'te Roma'da,

De natura iuxta propria principia

Antonio Blado'nun matbaasında, *De natura iuxta propria principia* [*Kendi İlkelerine Göre Şeylerin Tabiatına Dair*] adlı eseri iki cilt halinde yayımlanır. Telesio Roma'da uzun zaman ikamet ettikten sonra Cosenza'ya dönüp oraya temelli yerleşir, ama Napoli'yle ve özellikle her zaman misafirperverlik ve himaye gördüğü Ferrante Carafa'nın ailesiyle sıkı bağlarını korur. Ve Napoli'de 1570'te hâlâ iki cilt halinde ama birçok düzeltme ve eklemeyle *De natura*'sının ikinci versiyonu başlığa yeni bir eklenti yapılarak yayımlanır: *De rerum natura iuxta propria principia*. Telesio, Napolili matbaacı Giuseppe Cacchi'ye, üç kitapçık bastırır: *De colorum generatione* [*Renklerin Yaratılmasına Dair*], *De mari* [*Denizlere Dair*] ve *De his quae in aëre fiunt et de terraemotibus* [*Havadan Yapılan Şeylere ve Depremlere Dair*].

1586'da gene Napoli'de, *De rerum natura*'nın dokuz cilt olarak son (ve nihai) versiyonu yayımlanır. Bu yıllarda Telesio birçoğu *Meteorologica*'nın Aristoteles'ini ve Galenos'u eleştiren fizik ve medikofizyolojik konulu çeşitli yazılar yazar veya yeniden düzenler. 1588'de Cosenza'da gerçekleşen ölümünden sonra, bu yazıların dokuzu öğrencisi Antonio Persio tarafından, *Varii de rebus naturalibus libelli* [*Çeşitli Doğal Şeylere Dair Kitapçıklar*] (Venedik 1590) başlığıyla yayımlanır.

De rerum natura

1596'da *De rerum natura* ve *Quod animal universum ab unica animae substantia gubernatur* [*Evrenin Bütün Hayvanları Ruhun Tek Bir Maddesi Tarafından Yönetilir*] ve *De somno* [*Uykuya Dair*] (ikisi de 1590 tarihli derlemeye dahil edilir) kitapçıkları, hafifletici *donec expurgentur* [*temize çıkana kadar*] şerhiyle de olsa VIII. Clemens'in çıkardığı yasak kitaplar listesine dahil edilir. Kısa süre sonra da temize çıkma ihtimali sansür kurulunca *impossibilis* [*imkânsız*] olarak nitelenir ve şartlı mahkûmiyet, o yıllardaki birçok yasak gibi hiç de marjinal veya önemsiz olmayan bir kültürel tartışmayı aniden boğacak kesin bir yasağa dönüşür.

Doğal Âlemin İlke ve Güçleri

Telesio'nun yazılarının laboratuarı özellikle karmaşık ve detaylıdır. Zamanla bulduğu ve yeni baskılara dahil ettiği çözümlerden hiç tatmin olmayan ve aynı zamanda hasımlarının ve Kilise otoritelerinin tepkilerinden çekinen filozof, yazılarını yorulmak bilmeden daimi bir revizyona tabi tutar. Bu durum üç defa basılan, arada revize edilen ve değişkenleri durmadan oynayan en büyük eserinde özellikle geçerlidir. Telesio'nun durmadan ayarlamalara tabi tuttuğu konumu, gene de ana hatları ve temel görüşleri açısından büyük çapta aynı kalır.

Aristoteles'in ötesinde

Filozofun ana hedefi dünyanın Aristotelesçi anlayışının ötesine geçebilmektir. Duyular yoluyla doğada faal olanın Aristotelesçi esas şekiller, nedenler veya nitelikler değil, Tanrı'nın dünyanın başlangıcında

yarattığı iki aktif ilke veya temel güç olduğunu belli eder. Bu ilkeler sıcaklık ve soğuktur. Sıcaklığın kaynağı Güneş, soğuğun Dünya'dır. Ateşli ve sıcak cisimler olarak güneş ve gökler, kendiliklerinden, açıklanması için Aristotelesçi geleneğin ilk motoruna veya hareket ettirici akıllara ihtiyacı olmayan doğal bir hareketle hareket ederler. Öte yandan, soğuğun kaynağı Dünya kaçınılmaz olarak evrenin merkezinde hareketsiz ve pasif kalır (diğer bir deyişle, Telesio'nun felsefesinde Kopernikçi görüşlere dair herhangi bir açılım yoktur).

Cisimsiz olan iki evrensel güç, faaliyetlerini uygulayabilmeleri için fiziki bir temele ihtiyaç duyarlar. Telesio'ya göre bu destek veya pasif ilke, somut maddedir. Bu da kendinden canlılığı olmasa da, kendilerini muhafaza etme ilkesi bağlamında, hâkim olup diğerini yutma amaçlı rekabetlerinde, sıcağın ve soğuğun neden olduğu birçok değişime uğrar. Sıcaklık maddeyi aydınlatan, ısıtan, hafifleten, genleştiren ve harekete geçiren bir güçtür; öte yandan soğuk onu yoğunlaştırır, koyulaştırır, ağırlaştırır ve hareketsiz kılar.

Madde

Ve doğa tam da zıtlar arasındaki bu ilişki ve dengeden, gerçekleşme dürtüsünün ve hayatın kendinin imkânını bulur: Semavi sıcaklık yeryüzünde yayılır ve iki ilke arasındaki gerilim ve kutuplaşmadan, farklılığı, karmaşıklığı ve canlılık derecesi emdikleri sıcaklık ve hareket miktarıyla orantılı olan canlı yaratıkların yaradılışı dahil, bütün olgu ve süreçler ortaya çıkar.

Dolayısıyla doğada semavi cisimler ateşli ve dolayısıyla havai, pasif ve değişmez olmadığına göre gök ile dünya arasında ve inorganik cisimler, hayvanlar ve insan arasındaki fark bir doğa farkı değil de derece farkı olduğuna göre çeşitli unsurlar arasında kayda değer düzeyde birlik ve devamlılık vardır.

Spiritus ve *Anima* Arasında İnsan

Telesio'nun üstün dünya unsurlarının zirvesine yerleştirdiği insan da tamamen doğal olan bu boyuttadır. Fiziki karmaşıklığıyla, bilgi ve ahlaki hayat mekanizmaları daha genel bir kozmik sürecin ürün ve ifadesidir: Bütün diğer unsurlarda olduğu gibi, insanda da semavi sıcaklık dünyevi maddenin bir kısmında yoğunlaşır ve ortaya çıkar, daha sonra onu kaplar ve bir yerde onu canlı organizma olarak yapılandırır.

Bu varsayımdan hareketle, Telesio *spiritus*'u insanların öğrenme süreçlerinin açıklanmasının nihai kriteri olarak belirler.

Spiritus canlı cisimlerde Telesio'nun doğasında her unsurun sahip olduğu hassasiyetin (yani değişimleri algılama yetisi) en yüksek ve keskin düzeyde gerçekleştiği ve belirdiği yerdir. *Spiritus* "göğe benzer ve onun akrabasıdır," yani evrenin evrensel hayatının ifadesidir ve sıcaklık ilkesinin yarattığı, hareket edebilir, cisimlerle özdeşleşebilen ve dolayısıyla fani, somut, çok ince ve hava gibi bir maddedir. Telesio'nun psikolo-

Spiritus

jisinde ve gnoseolojisinde *spiritus* insanın yaşamsal işlevlerini yönetir ve sadece hassasiyetin değil, mümkün olabilecek bütün öğrenme faaliyetlerinin (hayal gücünden, hafızaya ve zihin çalıştırma işlevine kadar) organ ve aracı olduğundan geleneksel olarak ruha ait işlevleri kendinde toplar ve özetler.

Telesio, insana özgü bütün özellikleri ortadan kaldırma endişesiyle, daha sonra "tohumdan olma" ve dolayısıyla maddi ve fani *anima/spiritus* kavramına, doğrudan Tanrı tarafından aşılanmış (*substantia a Deo immissa*) ve dolayısıyla üstün ve ölümsüz bir *mens super addita* [*üstün zihin*] kavramı ekler. Ancak bu ikinci ruhun herhangi bir spesifik öğrenme işlemi yapmadığı anlaşılır; rolü ve anlamı daha ziyade pratik-ahlaki boyutla bağlantılıdır: İnsanın basit doğal hayat boyutunu aşan duyularla algılanmaz ve ebedi değerler arayışının kaynağındadır. Telesio yorumcuları bu değerlendirmeler temelinde, bu ruh ikiliğinin Telesio düşüncesinin bir gelişiminin sonucu mu, yoksa metafizik ve teolojik ana akımı kızdırmamak için alınmış bir tedbir mi olduğunu tartışır.

Mens super addita

Bilgiden Ahlaka

Telesio, ihtiyatına (veya verdiği tavizlere) rağmen, etiğin hassas ve kaygan alanında da kesin doğacılığından vazgeçmez. *De rerum natura*'nın (1586) son cildinde gnoseolojisinin önkabullerini ahlak düzeyinde listeler ve geliştirir, bu şekilde *spiritus*'un fiillerinin hâkim olduğu ve bir defa daha kendini sakınma gibi kilit kavrama dayanan bir kusurlar ve erdemler fenomenolojisi hazırlar. *Spiritus* şeylerle temasa girdiğinde, zevk veya acı duyar. Her unsur kendini mükemmelleştirme ve korumaya mahsus olay ve olguları zevkle algılar (ve dolayısıyla bunları aramaya meyillidir), kendine zarar verebilecek veya ortadan kaldırabilecek olanı ise acıyla algılar (ve ondan kaçınmaya meyillidir). *Spiritus*'un kendini devam ettirmeye ve özgürce işlemeye eğilimi, insanların hareket ve tercihlerini yönlendirebildiğinden erdemle özdeşleşir: Sonuçta bu faydalı ve kârlı olanın bir hesabı veya doğru bir öngörüsüdür ve dolayısıyla Telesio bunu kültürel değil, doğal bir gerçeklik olarak yorumlar. *Etica Nicomachea*'nın çözümleriyle polemik halinde, erdemin eğitim, tecrübe, araştırma ve bir ölçünün inşasıyla kurulamayacağının ve açıklanamayacağının altını çizer. Daha ziyade her kişinin *spiritus*'unun mükemmellik ve saflık derecesi onun mizacını, ahlaki hareketlerinin niteliğini ve dolayısıyla çeşitli halkların âdet ve düzenlerini bile belirler.

Etik ve *spiritus*

Bir yandan Telesio etiğinin idealleri ılımlı olmaya, tok gözlülüğe ve insanlar arasında karşılıklı bağların inşasına yönelikken, öte yandan *spiritus*'un "kendi doğasına ve kendi güçlerine göre" elde edebileceği kaçınılmaz olarak "geçici" ve bazen "sallantılı" iyilik, kurtuluş ve ölümsüzlük ilahi sözünün garantilediği insanın "sahici iyiliğiyle" uyum içinde görülür.

Öte yandan, Telesio'nun felsefesinin tamamında, doğal dünyanın gayeciliği ve kendini sakınma mekanizmalarının kendileri, Tanrı'nın mükemmel ve tamamen düzenli yaratıcı fiilinde nihai varlık nedenlerini bulur gibidir. İnsanın yüceltip üzerinde tefekkür edebileceği ama hiçbir zaman nüfuz edemeyeceği yaratıcı ve düzenleyici bir bilgeliktir. Bu felsefenin çerçevesinde, dünyanın yaratıcısının gizli planını bulmak için duyularla algılanabilen bilginin sınırlarını zorlamak, epistemolojik ve etik alanlarda fiilen imkânsızdır.

Telesio'nun Doktrinlerine Tepkiler ve Bunların Etkileri

Telesio'nun isyankâr doğacılığı İtalyan felsefe ortamlarında kısa sürede büyük bir ilgiye ve sık sık hararetli tartışmalara (en meşhur ve anlamlısı Chersolu Francesco Patrizi'yle olandır) konu olur. Ancak üniversiteler âleminde, Roma çevrelerinde ve Telesio'nun Cosenza Piskoposu Kardinal Flavio Orsini'ye Nisan 1570'te yazdığı mektuptan da anlaşılacağı üzere, Cosenza şehrinin bazı sakinlerinin arasında daha sinsi ve tehlikeli düşmanlar da yok değildir ve Telesio'nun yazılarında "dine karşı iddialar" bulunmasını endişeyle izlerler. Telesio mektubunda şöyle der: "Çünkü ben ruhu ölümlü kabul ediyorum ve Göğün akılla hareket ettiğini reddediyorum" (Girolamo De Miranda, Una lettera inedita di Telesio al cardinale Flavio Orsini," *Giornale critico della filosofia italiana*, 72, 1993, fasikül 3, s. 374).

Büyük revizyon çalışmalarına ve hasımlarıyla Kilise otoriteleriyle diyalog içinde olmaya gösterdiği titizliğe rağmen, 1590'lı yıllarda Telesio'nun da eserleri, Papa VIII. Clemens döneminin katı Aristotelesçi ve Aquinasçı normalizasyon baskısına maruz kalır. Artık konsolide olmuş ve giderek daha bilinçli ve seçici hale gelen engizisyon mercileri etki ve kontrol alanlarını genişletir ve dinsel, doktrinel sapkınlığı hedeflemekle yetinmeyip kültürel muhalifliğin tamamına baskı kurarlar. Böylece yenilikçilerin düşüncelerini ve yeni fiziğin tanımlarını da yumuşatıp Kutsal Kitaplara, teolojik normlara ve skolastik öğretilere uygun hale getirmek için, filozofların, doğabilimcilerinin ve biliminsanlarının söylemlerinin titiz bir şekilde kontrol edildiği bir aşama başlar. Bu açıdan bakınca, Telesio'nun metinlerinin yasak kitaplar listesine dahil edilmesi sadece genel bir Aristotelesçi karşıtlığından değil, özellikle felsefesinin materyalist ve (*anima a Deo immissa* formülünün biraz zorlamayla eklenmesiyle hafiflemeyen) içkinci niteliğinden ve semavi dünyayla maddi dünyanın birliğinde ısrarcı kozmolojisinden kaynaklanır.

Telesio ve yasak kitaplar listesi

Ancak direniş ve yasakların ötesinde, doğal süreçlerin somutluğunun belirtilmesi ve otorite ilkesinin reddi, çağdaşları üzerinde kaçınılmaz olarak güçlü bir etkide bulunacak olan unsurlardır. *De rerum natura*'nın ilk okurları bile Telesio'nun bilinçli olarak eski kelime ve imgelerle ifade edilmiş doktrinlerini, Sokrates öncesi doğa felsefesinin bariz bir yeniden ele alışı olarak algılar

ve yorumlarlar. Böylece özellikle Patrizi'nin kurduğu, Telesio ile Parmenides arasındaki bağ, yankıları Francis Bacon (1561-1626) (Telesio'yu "birçok görüşün reformcusu ve yeni insanların ilki" olarak tanımlayan Bacon'dır) ve Pierre Gassendi'ye (1592-1655) kadar varacak, maddenin nitelikleri ve tecessüm hakkında bir tartışma başlatır.

Bruno ve Campanella da Telesio'nun doktrinleriyle ilgilenirler ve ona, sahiden yeni ve yüzyıllardır süren ipoteklerden kurtulmuş bir doğa felsefesi inşasının kaçınılmaz temeli olan, Aristotelesçi otoritenin devrilmesi alanında önemli bir işlev atfederler. *De rerum natura*'nın ve özellikle evrensel duyarlılık doktrininin okunması, Campanella için gerçek bir buluştur ve bunu da hem *Philosophia sensibus demonstrata* [*İspat Edilmiş Duyular Felsefesi*] eserinde hem de "büyük Telesio'ya" ithaf ettiği meşhur sonesinde anar. Başkalarını övme hususunda pek de istekli olmayan Bruno ise, *De la causa, principio et uno* [*Nedenin ve İlkenin Birliği*] eserinde "aklıselim sahibi Telesio"nun "aklını" ve Aristoteles'e karşı haklı olarak doğanın ve doğada faal olan güçlerin pozitif ve yaşamsal bir anlayışı ışığında güdülen "şerefli savaşını" saygıyla anar.

Bacon, Bruno, Campanella

Ancak bu yetmez, çünkü Telesio'nun başta Campanella tarafından çizilen yenilikçiler silsilesinin başı olarak imajı, özellikle Güney İtalya'da uzun zaman revaçta olacaktır. Nitekim burada Aydınlanmanın arifesine kadar, giderek daha az okunsa da, Cosenzalı filozof devam etmekte olan bir kültürel yenilenme sürecinin örnek ustası ve felsefe özgürlüğünün tipik İtalyan versiyonunun sembolü olarak hatırlanmaya devam edecektir.

Bkz. Mantık ve Bilimsel Yöntem, s. 331; Pietro Pomponazzi, s. 335; Girolamo Cardano, s. 397; Tommaso Campanella, s. 433; Simya ve Kimya, s. 486

Giordano Bruno

Nicoletta Tirinnanzi

Giordano Bruno denilince akla gelen ilk şey, tartışmalar, yanlış anlamalar ve geri çevirmeler, büyük bir ilgi ve heyecan derken, İtalya'dan Fransa'ya,

İngiltere'den Almanya'ya uzun yolculuklardan sonra, 17 Şubat 1600'de Campo de' Fiori'de sapkınlık suçlamasıyla canlı canlı yakılmasıdır. Arka plan böyle olunca Bruno'nun felsefesi, sıklıkla okuyucunun gözünü kamaştırarak, sonsuzluk doktrinine dayanan bir araştırmanın inişli çıkışlı gidişatını gizleme tehlikesi barındıran bir "efsanenin" ayrılmaz parçası olur. Başlangıçta, "mutlak"la "açıklanmış" arasındaki simetri eksikliğinin ve sonuçta insan deneyiminin sınırının "keşfiyle" sıkı bağlantılı olarak ilahi nitelikler meselesiyle beraber sonsuzluğa dair düşünceler Bruno'yu geleneksel hiyerarşi ve farklılıkları ortadan kaldıran ve her yerinde kişiler ve dünyalar olan sınırsız bir evren oluşturan bir madde kavramı geliştirmeye sevk eder; ama aynı zamanda, insan haysiyetinin geleneksel önkabullerini ortadan kaldırarak, bilgi ve praxis'in nitelik, sınır ve amaçlarını yeniden düşünmeyi gerekli kılar.

Gölgenin Metafiziği

Giordano Bruno 1582'de *De umbris idearum* [*Fikirlerin Gölgelerine Dair*] adlı eserinin girişinde, kendini Paris'in sakinlerine kadim bilginin dönüşünü haber veren iyi kalpli "Mercurius" olarak sunar. Hermetik türden bir tarih felsefesinin etkisinde kaldığı aşikâr olan bu güçlü imgenin, Marsilio Ficino'nun (1433-1499) kültürel aracılığının moda haline getirdiği figürlere hassasiyet geliştirmiş olan okurları etkilemek için düşünüldüğü kesindir. Ancak zamanın tahrip edici güçleriyle ve barbarlığıyla mücadele halindeki bilgenin dinamik tarifinin bilinçli niyeti, farklı açılardan ve farklı vurgularla "sonlu" ve "sonsuz" arasındaki ilişki hakkında eşit ısrarlılıkla sorular soran, o yıl yazılmış yazıların odaklandığı kavramın altını çizmektir. *De umbris idearum*'da tema neredeyse marjinal olarak, hafıza sanatını düşünceyi hayali bir "canavarlar" ve "rüyalar" evrenine hapsedip hakikate ulaşılmasını engellemekle suçlayan Aristotelesçi formasyonlu muhataplarla tartışma bağlamında tanımlanır. Bunlara ve insanın zihninin kendi gücüyle veya tanrısal lütufla "gerçek alanında" olabileceği iddiasına karşı Bruno tahrik edici şekilde Origenes'in *Ezgiler Ezgisi*'ne getirdiği yorumu yeniden ileri sürer ve mistik deneyimin lügatçesini oluşturan imgeler aracılığıyla, "olmak"la "işlemek" arasındaki güçlü bağın "ilk hakikat" ve "ilk iyilik"le kolay ilişki kurma imkânlarını tamamen kaldıran bir söylem geliştirir. Nitekim hem "varlığında" hem "özünde" radikal bir sınırla karşı karşıya olan insan "gölgeye" aittir, yani zıtların çarpıştığı sonlu ufka ve gerçeğe ancak doğadan çıkıp zihinde çoğalan, hayal gücü tarafından şekillenen ve yeniden yapılandırılan değişken şekiller aracılığıyla yaklaşır.

Mercurius'un yerinde

"İmgeler," "figürler" ve "putlar," yani Aristotelesçi eleştiricilerin alay ettiği "canavarlar," sadece hafızayı çalıştırmak için faydalı araçlar değildir: Aksine,

Bruno'nun yıllar sonra *De imaginum compositione* [*İmgelerin Birleşimine Dair*] (1591) eserinde tekrar edeceği üzere, sonluyla sonsuz arasında mümkün olan tek ilişkinin şifresidir. Ancak böyle değerlendirmeler yaparken Bruno'nun amacı insan bilgisinin yaklaşıklığını bildirmek değildir. İstediği daha ziyade insan ufkunu zıtların –iyi ve kötü, hakiki ve sahte, ışık ve karanlık– aralıksız karşı karşıya geldiği ve birbirlerini canlı ve değişken bir sarmalla sınırladıkları bir güç alanı olarak tanımlamaktır. Böylece gölge metaforu bir yandan hem göz hem zihin açısından, ışık geçirmez uzantıda birleşen iki zıddın çıplak ve basit özünü yeniden yakalamanın tamamen imkânsız olduğunun onaylanmasını mümkün kılar, ama öte yandan mutlak olanın, doğanın temposunda kendine özgü bir şekilde kendini belli etmesini de açığa çıkarır.

İmgelerin merkezi konumu

Nitekim fiziki gölgelere benzer şekilde, insanın oluştuğu ve içinde faaliyet gösterdiği *umbra profunda* [*derin gölge*] da bazen gizli ama karanlığın görünürdeki kaosundan ayrılmaz şekilde bağlı olduğu ışığa geçmek amacıyla yansıtılan gölgeler oyununa dahil olanın gözüne çok net görünen bir ışık kaynağının hedef ve sonucudur. Böylece Bruno'nu, araştırmaları gnoseolojik düzlemden gölge gibi, zıtların çarpışmasıyla ve karşılıklı değişmesiyle ilkenin doluluğunu belli eden evrensel özün niteliklerini tanımlamak için ontolojik düzleme geçmeye meyleder. Bu araştırmanın aciliyeti, birleştirme sanatına dair daha sonra yazılan ve Llullculuğun ansiklopedik ve retorik unsurlarına daha çok dikkat eden *De lampade combinatoria lulliana* [*Llull'un Birleştirmeci Lambasına Dair*] (1587) ve *De specierum scrutinio*'nun [*Türlerin İncelenmesine Dair*] (1588) aksine, tanrısal sonsuzluk ve "mutlak"la "göreceli" arasındaki ilişki şeklindeki iki temadan esinlenen muazzam miktarda örnek veren *De compendiosa architectura et complemento artis Lullii* [*Llull'un Mimari Antolojisi ve Sanat Tamamlayıcısına Dair*] (1582) adlı eserin sayfalarından bellidir ve sanki Bruno'nun Llull'un karşılıklı ilişkiler doktrinine ilgisinin bu yıllarda özle tesadüf ve "Tanrı"yla "dünya" arasındaki ilişkiyi merkez alan daha geniş bir tartışmaya yöneldiğine işaret eder. 1582'de *Cantus Circaeus* [*Kirke'nin Ezgisi*] ve *Candelaio* [*Mumcu*] eserlerinde de bu bağlantı ve hassasiyet sorgulanır: Birincisinde iyicil bir Kirke'nin insan kılığındaki vahşi hayvanları kovmak için yaptığı büyüler kutlanır; ikincisinde iyilikle kötülük arasındaki hassas farkı unutmuş ve "hain talihin" değişken kaprislerinin yönettiği hayvani bir insanlık anlatılır. Semboller ve anlatılan olaylar oyununda, Bruno'nun inanışı çok net olarak görülür: İnsan sanatı doğa akışına mantık ilkesini dahil eder, tarihi yeni ve sürpriz sonuçlara doğru yöneltir ve zamanın durmadan ileri sürdüğü ve *Candelaio*'nun karanlık sayfalarının da gösterdiği üzere Bruno'nun kendi yüzyılında gözlemlediği gerilemeye bir sınır koyar.

Gölge metaforu

Madde, hayat, tesadüfler

Bruno, İngiltere'de yayımlanan hafıza teknikleri antolojisine dahil olan *Sigillus sigillorum* [*Mühürlerin Mührü*] (1583) eserinin sonunda, Fransa'da başladığı mantık yürütmeyi yeniden ele alır ve farklı zamanlarda yazdıklarını yeni-Platoncu evrensel zihin doktrininden esinlenmiş kuramsal bir bağlama yerleştirir. Dolayısıyla, Ficino'nun metinlerinden bolca faydalanarak, evren ve bilginin düzenli simetrisini çizer ve kaynak birimden giderek karmaşıklaşan hayat ve bilgi şekillerine geçen çift "çıkma" ve "inme" hareketini izler: Ama bu anlatımın tamamı aşikâr edilen dünyadan tesadüfün altında yatan ilkeyi incelemeye uzanan bir mantık yürütmenin hizmetindedir. Bruno hayat ve algıyı varlığın en alt derecelerine indirerek, üst ve alt, canlı ve cansız arasındaki geleneksel ayrımların içeriğini boşaltır ve bunları kendinde bir ve kendiyle aynı, ama var olduğu çerçevrelere göre farklılaşan bir gücün "ad" ve "tanımlarına" indirger. Bu temalar *Cena de le Ceneri*'de [*Küller Yemeği*] (1584) coğrafi keşiflerin ve Copernicus'un (1473-1543) araştırmalarının açtığı yeni ufuklardan esinlenmiş kuramsal bir bağlamda geliştirilir. Güneş merkezli sistemi şevkle savunması Bruno'nun bir önceki yıl Oxford'da Copernicus konusunda ders verirken intihal suçlamasıyla aniden görevden alındığı zamanki acı deneyimini hatırlattığı kesindir ve akademik ve dini otoritelerin gösterdiği hoşgörüsüzlüğün hatırası, filozofun rasyonel araştırmanın özerkliğini teyit ettiği ve henüz kaba olan halkları eğitmek için gönderilen Kutsal Metinleri fizik kuramlarını onaylamak veya reddetmek için kullanarak "gerçekler"le "kanunlar"ı karıştırmanın ne kadar yanlış olduğunu göstermek için bilim ve dinin kapsam ve söylemlerini tanımladığı sayfalarında çok belirgindir.

Copernicus'un tezleri

Ancak Copernicus'un vizyonundaki olağanüstü felsefi değerin bilincinin çok daha eski ve kuramsal olarak daha derin kökleri vardır: nitekim dünyanın hareketi doktrini Aristoteles'in göklerin bozulmaz özünü dünya cisimlerinin kaotik maddesinden ayırabilmek için çizdiği soyut ayrımı ortadan kaldırır ve ontolojik bakımdan ayırt edilemez olan "güneş," "dünya" ve semavi cisimlerin tek, canlı ve bozulmaz "madde ve şeylerin özünün" "farklı" kısımları olduğunu açıklayarak Bruno'nun tezlerini teyit eder. Dolayısıyla, hareket, değişim ve metamorfoz sakat ve kusurlu bir doğaya işaret etmez, maddenin "(mümkün olduğu kadar) bütün kısımlarının, ebediyetin aynı zaman ve anında olmasa da, farklı zamanlarda ve ebediyetin çeşitli anlarında, arka arkaya ve tesadüfen her şey olabildiğine" ("Cena de le Ceneri," *Giordano Bruno, Dialoghi Filosofici italiani* içinde, Mondadori, Milano 2000, V, s. 119) dair bitmeyen sürecin temposunu tutarlar. Böylece evrensel tesadüfün muhteşem tarifinde madde kavramını yeni bir şekilde düşünmek ve bunu şekillerin pasif kabından, kişi ve dünyala-

Maddenin birliği

rın doğduğu hayat başlangıcına değiştirmek şeklindeki "Nola felsefesinin" varış noktası ışıldar.

Bu hedefe yönelen *De la causa, principio et uno*'da [*Nedenin ve İlkenin Birliği*] (1584) "madde" ve "cisimler" ilişkisinden, başlangıçta somut ve ruhani olanın kaynağı olan evrensel öz tanımına geçilir. Dolayısıyla Bruno katı bir spekülatif hareketle mantık yürütürken güç kavramını sorgular ve Aristoteles'e karşı ontolojik önceliğini savunur. Nitekim fiil ancak önceden var olan bir gücün sonucu olarak anlaşılabilir: Dolayısıyla Bruno'ya göre, sadece açığa çıkartma ânını değerlendirip, "yatağın varlığının" "yatak, sandalye, kalas, put ve tahtayla yapılmış herhangi bir şey olabilecek" (*De la causa*, IV, *Dialoghi*, s. 271) o maddede yattığını anlamayan filozoflar hatalıdır. Bruno bariz bir şekilde Cusanus kökenli kuramsal stratejileri en uç sonuçlara vardırarak, ilk fiilin mükemmelliğini mutlak maddi güçle özdeşleştirmek için maddeyi tanrısal özün kendisine dayandırır. Böyle bir sonuç, madde kavramıyla bağlantılı terimler bütününe farklı bir ışık tutar: Aristoteles'in her şeyi çarpık gösteren merceğinin ve yapay ayrımlarının dışında, şekillerin üzerinde oluştuğu temel madde doktrininin kendisi, somut veya soyut olsun bütün gerçekliklerin madde altında herhangi bir tutarlılığı olmadığını ifşa eder: Bruno'nun Paris'te üzerinde mantık yürüttüğü gölgenin benzeri olarak, madde böylece hayatın devamlı üretilmesi bağlamında dünyanın canlı çeşitliliğini, tanrısal ulaşılmaz sonsuzlukla bağlayan bir iletişim noktası belirler. Zaten bu görüşlerden, Bruno'nun *De l'infinito, universo et mundi* [*Sonsuzluğa, Evrene ve Dünyalara Dair*] (1584) eserinde mantık yürüttüğü sonsuz evren ve sayısız dünyalar anlayışı ortaya çıkar.

Evrensel öz olarak madde

Kanunlar ve Hakikat

Bariz bir şekilde "siyasi" bir metin olan *Spaccio della bestia trionfante* de [*Muzaffer Hayvanın Bertarafı*] (1584) insan haysiyetinin bütün hümanist önkabullerini ortadan kaldırarak doğayı ve toplumun amacını değişik şekillerde düşünmeye iten, madde üzerine bir düşünceyle organik olarak birleşik olduğunu belli eder. Böylece Avrupa'yı zorlayan krizin net olarak belirlenmesi, felsefi temelli ve din savaşlarının şiddetine gerçekçi bir alternatif olarak konumlanabilecek, siyasi ve dini bir reform geliştirmek için hakikatin ebedi temposuna devletlerin hayatını yerleştiren bir söylem kurar. Dolayısıyla Bruno, sonluyu sonsuz arasından geçiren hareketi gözlemleyerek, doğanın tekdüze eşitliğini kırarak kişisel meziyetleri ortaya çıkaran ve gerektiğinde unvan, kan ve servet gibi sağlam bariyerleri aşarak dayatan kanunun erdemli işlevini değerlendirir.

Kanunun erdemi

Nitekim mutlak tanrısal bilgeliği insanların dünyasında yankılatarak kanun insanların reformcu enerjisini düzenler ve toplumsal hayat çerçevesinde bilgelikle meziyetin uygulanmasıyla onları gerçek "dünyanın tanrıları" haline getirir. Bruno'nun dünyasında, insanın büyüklüğü ve haysiyeti kaçınılmaz bir kader değil, akıl ve ellerin öngörülemez sonucudur ve insana "sadece doğaya ve normalliğe göre değil, kanunların ötesinde de hareket etmeyi: [...] başka doğalar, süreçler ve düzenler kurmayı veya kurabilmeyi" (Giordano Bruno, "Spaccio de la bestia trionfante," *Dialoghi italiani*, derleyen ve önsöz yazan M. Ciliberto, Mondadori, Milano 200, dialog III, s. 601) mümkün kılan gücün özgür hareketiyle ortaya çıkarlar. *Cabala del cavallo pegaseo* [*Pegasus Atının Kabalası*] (1585) eserinde ısrar ettiği "akıl" ve "el" arasındaki bağı fazla incelemeden, hatta "vücut" ve "kaderi" çift bağlayarak, Bruno kanun ve dinlerin insanın belli belirsiz potansiyelini yola sokup onu düzen ve uygarlık kurucusu haline getirdiğini belirtir. Böylece tanrılara ibadetin vatandaşlık meziyetlerini ve doğa tanışıklığını besleyen Mısır ve Roma emsallerinin karşısına Machiavelli'nin tefekkürünün bariz bir yeniden ortaya çıkarılmasıyla, tevazuyu, cehaleti ve pasif itaati en üst değerler düzeyine çıkaran steril Hıristiyan öğretisini yerleştirir.

"Dünyanın tanrıları" olarak insanlar

Bruno'ya göre Reform bu yaklaşımın tutarlı ve kaçınılmaz sonucudur: Nitekim Luther –kadim Hermetik kehanetlerin zikrettiği "kötü melek"– insanın iyi işlerine kör bir tanrı gibi korkunç bir imge empoze ederek, insan kanunuyla hakikat arasındaki bağı katî olarak keser ve dinin uygar işlevini kaldırıp dini uyuşmazlık kaynağı haline getirir. Dolayısıyla giderek İbrani-Hıristiyan geleneğin tamamının içerdiği bozulma ilkesini ortaya çıkarmaya uzanan bir analizin ateşinde, Bruno içinde iki uyuşmaz doğanın hantal bir şekilde üst üste gelmesiyle çarpıttığı sonluyla sonsuz arasındaki hayati bağın hayatın sonsuz devamıyla değil de İsa'nın bir defaya özgü ve tekrarlanamaz olayında tamamlandığı, vücut bulma dogmasının kendisini radikal bir eleştiriye tabi tutar. Ancak sert polemik din üzerinde mantık yürütmeyi sonlandırmaz: Nitekim *Spaccio*'nun son kısmında dağdaki vaaz, rahmet ve barışı yücelterek din, felsefi ve uygar hayat arasında geçici de olsa bir denge noktası belirleyen bir siyasi ve dini reform önermek için zikredilir. Sonraki yıllarda Almanya'da yazacağı eserlerde bunlara benzer konulara geniş yer verecektir. Etik esinleri güçlü, evanjelik değerlerden esinlenen bir dini yüceltmek için, *De lampade combinatoria*'nın (1587) önsözünden *Oratio valedictoria* [*Veda Konuşması*], *Oratio consolatoria* [*Teselli Konuşması*] ve *Articuli adversus mathematicos* [*Matematikçilere Karşı Yazılar*] (1588) eserlerinin yoğun sayfalarında yankılanan, bir özgürlük ve hoşgörü methiyesi geliştirir. Tema yeni değildir: Floransa yeni-Platonculuğundan Rotterdamlı Erasmus'a (1467?-1536), İtalyan ve

İman ve bilgi

Avrupa kültürünün temel bir damarını belirler. Ancak Bruno bunu yeni tarzlarla benimser ve onu sekülerleştirip kendi tefekkürünün temel temalarından birisiyle birleştirir.

Böylece *Lampas triginta statuarum*'da [*Otuz Heykel Feneri*] (1587 ve 1591) önerilen yorumda *charitas* [*rahmet*] teolojik nitelikte bütün varsayımdan kurtulup bunun yerine zıtlar diyalektiğinde kök salar. Nitekim Bruno'ya göre, maddenin kalbinden ve birbiri ardında bütün şekillere açılıp her şey olmaya sevk eden *inexplebilis voluntas*'tan [*tatmin olmaz istek*] yeşeren bir süreçin, olağanüstü ama tamamen doğal sonucunu oluşturur. Böylece, kökünden geldikleri madde tarafından ontolojik olarak işaretlenmiş doğal unsurlar karşılıklı birleşmeye meyillidir: Kök maddedeki istek hem zıtların birbirlerini yutmak için güttükleri mücadelede hem de basit cisimlerin rastgele ve yansımasız birleşimlerinde parlar; ama aynı şekilde, arzuları ihtilaf aracılığıyla uyum ve anlaşmayı hedeflemeye sevk edilen insanı da yönetir. Bu ufukta, *charitas* bütün insanlarda var olan rasyonel bir iradenin gerçekleşmesini temsil eder ve Bruno'ya göre, ayrılık değil de birlik ilkesi olarak kendisini oluşturabilecek bir din ona dayanarak kurulabilir. Ancak siyasetin insanlarla tanrılar arasında ördüğü bağın yüceltilmesi kişiyle hakikat arasındaki ilişki meselesini dramatik şekilde askıda bırakır: yani insan için varlığı kadar kısa sürede ve kanunlarla tarihin geniş dairesindeki bilginin ördüğü ağın dışında, hakikatla doğrudan ve basit bir ilişki kurmasının mümkün olup olmaması. Bruno, daha önce *De umbris idearum*'da kısaca bahsettiği bu temayı, tesadüfün demir dairesini kırma girişiminde, *Degli eroici furori* [*Destansı Şevkler*] (1585) eserindeki diyaloglarda, kazayı sonsuzluk içinde sevk eden aşırı deneyimi anlatırken ele alır. Böylece avcı Atteon'un klasik efsaneleri, radikal bir iç reformun zorlukları kapsamında ve akılla iradenin ortak fiilinde sevgiliye aydınlanmanın yıldırımını belli eden yükselişini gölgeler. Ancak vecd haliyle veya Ficinus'un *deificatio* doktrinleriyle herhangi bir ortaklık yoktur: nitekim zihnin çok yüksek konsantrasyonu herhangi bir kurtuluş vadetmez. Bruno'nun hatırlattığı üzere kahramanın tanrısal olarak gördüğü mutlak birlik değil, "gölgesi" doğanın canlı bütünlüğünün ifade bulduğu "Diana"dır. Bu kilit nokta hakkında, *Furori* gölgede oturan güzel Sulamita imgesiyle *De umbris*'in ifade ettiğini teyit eder: Bu hayatta insan tesadüf ufkundan hiçbir şekilde çıkamaz.

Charitas

Kadim Bilgiler, Dünyanın Yeni İmgeleri

Evren anlayışından doğa anlayışına ve insanın evren ve tarihteki yerine, Londra felsefi diyalogları deneyimi, Bruno'nun hem ontolojik hem gnoseolojik düzeyde geliştireceği yepyeni bir yaklaşım başlatır. Böylece Aristoteles'i

yeniden ele alarak, ona hem *Acrotismus Camoeracensis* [*Cambrai Akrotizmi*] (1588) eserinde olduğu gibi sert bir polemikle hem de *Lampas triginta statuarum* [*30 Heykelin Aydınlığı*] ve *Summa terminorum metaphysicorum* [*Metafizik Terimler Antolojisi*] (1591) yorum ve büyük ansiklopedik koleksiyon eserlerinde olduğu gibi daha sakin bir şekilde yaklaşır ve basit ampirizmle tükenmeden ve boş formüllerle kristalleşmeden, evrensel maddenin oluşturduğu tek fonda bileşiklerin indirgenemez özgülüğünü ayırt etmeyi ve yüceltmeyi beceren bir bilginin niteliklerini tartışır. Zaten büyü sanatıyla karşılaşma bu problem çekirdeğine dayanır: Bruno, Ficinos ve Agrippa gibi yazarların mantıklı ve tutarlı kuramsal bir yapı kurdukları çeşitli yazıları ele alır, ama aynı zamanda yeni-Platoncu doktrinlerle arasına mesafe koyar ve hem büyücüye hem siyasetçiye oturmuş vizyonları sökmeyi ve büyünün bütün etkilerinin esasen kaynaklandığı konsensüse etki etmeyi mümkün kılan dikkatli *praxis*'i derinlemesine inceler. Bu tefekkürün çizgisinde, Frankfurt'ta yayımlanan şiirlerde (*De triplici minimo et mensura* [*Üçlü Minimum ve Ölçüye Dair*], *De monade, numero et figura* [*Monad, Sayı ve İmgeye Dair*] ve *De innumerabilibus, immenso et infigurabili* [*Sayılamaz, Muazzam ve Resmedilemeze Dair*]) *Libri physicorum*'dan, *Lampas*'a ve büyücülük eserlerine uzanan bir zaman zarfında geliştirilmiş kûlliyat doktrininde ısrar eder ve "metafizik," "fizik" ve "geometrik" olan bir üçlü minimumu doğal hayatın temeline yerleştirir ve bu bağlamda sonsuza bölünebilirlik ilkesi formel bir hesabın soyutluğunda şeylerin içkin kişiselliğini iptal eden bir matematiğin hatasını ifşa eder. Bu duruşlara karşı, Bruno'nun hatırlattığı Herakleitos'un sloganı, doğanın sonsuz değişebilirliğinin her düzeyde kişiliği imkânsız kıldığını hatırlatır. İki aynı kişi, iki aynı deneyim, "aynı dairenin iki defa çizilmesi" hiçbir zaman gerçekleşmeyecektir: çeşitli ve farklı olanı afaki bir benzerlikle birleştirdiklerinde, matematikçiler zihin ve dünyayı ayırır. Dolayısıyla *De monade* ve *De immenso*'nun katettiği yollar farklıdır: *De immenso*'da sonsuz hayat-maddenin ontolojisi, varlığın çeşitli düzeylerinin arasındaki ilişki çokluğunu ifşa etmek için, sayıyı kaldıraç olarak kullanılarak, evrenin sonsuzluğu ileri sürülür ve sadece Aristoteles ve Ficino'nun üç dünyalar metafiziği değil, derin ve yenilikçi değerini algılamayan Kopernik'in yorumları da sertçe eleştirilir.

Büyü sanatı

Bkz. İnsan ve Evren, s. 25; Sapkınlar, s. 215; Büyü ve Hermetik Bilimler, s. 405; Kabalacılık, Llullculuk, Gizli Yazılar, s. 411

Tommaso Campanella

Germana Ernst

Campanella'nın en meşhur eseri, başarısız olan Calabria komplosunun idealize bir manifestosu olan Città del Sole*'dir* [*Güneş Şehri*]*, ama aynı zamanda bu eserin düşünce içeriği karmaşık ve çok yönlüdür ve bilginin bütün alanlarını ıslah edip insanın toplumsal hayatını, coşkulu bir doğa felsefesi ışığında yeniden kurma amaçlı cesur ve orijinal bir girişimdir.*

Gençliği, Komplo

10 Ağustos 1599'da Catanzaro'nun iki tanınmayan sakini Napoli'deki kral naibine bir ihbar mektubu yollar. Bu mektupta, Tommaso Campanella'nın ve başka Dominiken keşişlerin, "insan kanını, adaleti ve her şeyi açık artırmayla satıp vergi, harç ve cinayetlerle fakirlerin alın terini gasp eden" (Amabile, Congiura, I, s. 226) kişiler olarak gördükleri İspanyol hükümdarına ve zalim bakanlarına karşı halkları isyan ettirmek için bir komplo düzenledikleri yazılıdır. Düzenlenen komploya, piskoposlar, aristokratlar ve adi suçlular gibi farklı farklı kişilerin katılacağı ve bunlardan bazılarının müdahale için Türk donanmasıyla anlaştığı iddia edilir. İsyanın ruhani lideri ve organizatörü otuz yaşını yeni aşmış, önceki yıl on yıl kadar uzak kaldığı memleketine dönmüş (doğumu Stilo, 6 Eylül 1568) bir Dominiken'dir. Calabria'da manastırlarda gerçekleşen ilk eğitiminden sonra, Campanella birçok engel ve çatışmayla karşılaştığı hareketli bir gençlik geçirir. Bunun asıl nedeni, hakikati Aristoteles'in kitap ve sözlerinde değil, doğal dünyanın araştırılmasında gören Bernardino Telesio'nun (1509-1588) yeni felsefesini izlemesidir. 1589'da, doktrinleri hakikatin araştırılmasının yeni içeriğini ve yöntemlerini göstererek gönlünü mutlu eden Telesio'yu (*Telesius me delectavit* [*Telesio beni mutlu ederdi*]) şahsen tanımak amacıyla, Campanella Cosenza'ya gider; ancak yaşlı filozof tam da o sırada vefat ettiğinden, tabutuna onu saygılı bir şekilde anan bir şiirini asmaktan başka bir şey yapamaz. Daha sonra Telesio'ya ithaf edeceği bir sonede, Campanella –kendisi aynı zamanda olağanüstü bir felsefi ezgiler koleksiyonu yazmıştır– onun asıl iyiliğinin, akılların tiranı Aristoteles'i sembolik olarak "öldürmesi" olduğunu yazar. Bu da, bilgi alanını bütün sahte doktrinlerden ve özellikle de felsefi hakikatin içkin özgürlüğüyle çelişkili olan bütün otorite ilkelerinden temizlemek için gerekli bir baba katlidir (Poesie, s. 278).

Telesius me delectavit

Gençlik yılları huzursuz ama aynı zamanda buluşmalar ve yeni tanışıklıklarla doludur. Napoli'ye varınca, Campanella canlı entelektüel ortamlarda bulunma ve doğal büyünün en meşhur kişiliklerinden Giovambattista della Porta'yla (1535?-1615) tanışma fırsatı bulur: ve en önemli eserlerinden olan *Del senso delle cose e della magia* [*Şeylerin ve Büyünün Anlamına Dair*] tam da kendisiyle yaptığı tartışmalardan kaynaklanır. Floransa'da bu eseri Grandük I. Ferdinando'ya ithaf eder, ama ümitlerinin aksine Toscana'da bir konum edinemez. Padova'ya gidip Galileo'yla (1564-1642) tanışır: Yollarının başında olan iki gencin buluşmasıdır; az süre sonra ayrılıp yıllar sonra tekrar buluşurlar. Aristoteles karşıtlığından dolayı skolastik ana akımla uyuşmaz gibi görünen Telesio felsefesine heyecanla bağlanması genç Dominiken'i şüpheli kılar ve bu şüpheler bir Engizisyon davasıyla somutlaşır. Davanın sonucunda Vatikan'da güçlü sapkınlık şüphesiyle söylediklerini inkâr etmeye mahkûm olur ve doğduğu memleketine dönmesi emredilir. Calabria'ya döndüğünde, Campanella sosyal çöküntü, kan davalarının şiddetinin hâkim olduğu, ekonominin çöktüğü, haksızlık ve zorbalıkların olduğu bir ortamla karşılaşır. Kırk yıllık bir dönemden sonra, Eylül 1598'de II. Felipe'nin ölümü, somut değişiklik imkânlarına kapı açar gibi olur ve Campanella yeni yüzyıl yaklaşırken kuyrukluyıldız, deprem, su baskını gökte hayaller gibi alışılmadık astronomik ve dünyevi işaretlerin haberini verdiği gibi görünen, derin bir yenilenmeyi ilan etmeye başlar. Yeni bir çağın gelişi, sosyal ve siyasi beraberliği, çeşitli sesleri Hıristiyanlığın derinden yenilenmesi hususunda hemfikir olan bir kehanet bağlamında, rasyonel ve doğal ilkeler ışığında yeniden kurma gereksinimini doğurur.

Galileo'yla buluşma

İhbar mektubuyla beraber her şey hızla çöker. Kral naibi hemen Carlo Spinelli komutasında birlikler gönderir ve isyanı doğmadan bastırmak için kitlesel tutuklamalar ve yargısız infazların olduğu vahşi bir bastırma operasyonu başlar. 8 Kasım 1599'da Napoli'ye, direklerine birçok mahpusun asıldığı dört kadırga ulaşır; korkunç gösteriyi izlemeye gelenlere sert ikaz mahiyetinde limana gelişten sonra iki mahpus canlı canlı parçalanır. Mahpuslar arasında Campanella da vardır. Dava sürecinin korkunç aşamalarını atlatıp "veglia" denen korkunç işkencenin de teyit ettiği delilik taklidiyle idamdan kurtulur, çünkü deliler idama tabi değildir: *Città del Sole*'de, iradenin özgür olduğunu ve en aşırı fiziksel baskıya da eğilmeyeceğini göstermek için bu işkencelerden bahseder.

Baskı

Doğal Felsefe

Hapiste geçirdiği otuza yakın yıl boyunca, Campanella bilinen ansiklopedisinin tamamının yeniden yapılması gibi muazzam bir işle uğraşır ve bilginin her alanının felsefi ve metafizik görüşlerinin ışığında ele alındığı ve ıslah edil-

diği bir yapı inşa eder: tıptan astrolojiye, etikten doğal dine, teolojiden metafiziğe, bu konular, yazarının gururla "filozofların İncil'i" olarak adlandırmaktan çekinmeyeceği muhteşem bir ciltte anlatılır.

Filozofların İncil'i

Telesio'nunkisinden esinlenmiş doğa felsefesi çok önemli bir yer tutar. Buna göre dünya, aktif, yaygın, ele gelmeyen iki kök ilke olan sıcak ve soğuğun, kendinden müphem ve şekilsiz ama balmumu gibi değişmeye ve herhangi bir şekle girmeye uygun maddi kütleye uyguladıkları fiilden kaynaklanır. İki ilkenin ilk vücut ve yerleri, çok sıcak, çok parlak ve hareketli Güneş ve hareketsiz, karanlık ve ağır Dünya'dır. Bütün unsurlar, Tanrı'nın dünya gibi hayranlık uyandıran bir heykeli üretmek ve organize etmek ve de yaratıcı bilgeliğinin sonsuz fikir ve yöntemlerini ifade etmek için kullandığı araçlar olan iki ilkenin çatışmasından kaynaklanır. Sahnenin merkezinde, dünyanın ruhu tarafından emildiği zaman, gerçekliğin bütün liflerine girerek bütün varlıklara bağlantı ve hayat bahşeden sıcak nefesi oluşturan semavi sıcaklığın asalet ve üstünlüğünün oynadığı baskın roldür.

Sensus ve spiritus

Dünya büyük ve mükemmel bir hayvan (*Poesie*, s. 37), tek tek parçaları, hayata ve kendi başlarına yaşamalarını mümkün kılacak kadar hassasiyete sahip canlı bir organizmadır. Dolayısıyla her unsur, farklı derece ve tarzlarda *sensus*'a [*his*] sahiptir; yani pozitif olup kendi hayatına fayda getiren ve dolayısıyla arananı, yıkıcı olarak algılandığından, kaçınılandan ayırt etme yetisine sahiptir. Semavi cisimler ve ışık gibi bazı unsurlarda bu his daha keskin ve saftır; mineral ve metaller gibi diğer bazılarında maddenin ağırlığından dolayı daha kaba ve karanlıktır. Hayvan ve insanların daha karmaşık organizmaları bir de güneş ısısının neden olduğu, maddenin aşırı seyrelmesinden kaynaklanan sıcak nefes *spiritus*'a sahiptirler. İnce, hareketli, pasif ve organik ruhla özdeşleşen *spiritus* beyinde bulunur ve buradan incecik sinir kanallarından akarak, duyu organları aracılığıyla dış gerçeklikle temasa girer ve bütün tutku ve bilgisinin kaynaklandığı değişikliklere uğrar.

Canlı ve hisli organizma olarak doğa

Doğal unsurlar arasında yakınlık ve iticiliklerle sempati-antipati ilişkilerini açıklamak için, Campanella doğal büyü geleneğini *sensus* ve *spiritus* kavramlarının ışığında yeniden yorumlar. Doğal büyücü, *spiritus*'a belli değişimler ve tutkular getirebilen bilgedir. Yiyecek, içecek, iklim, ses, ot ve hayvani bazlı ilaç önererek yaşamsal değerleri güçlendirmeyi bilir; yaratılışın ve hastalıkların sırlarını ve belirli amaçlara ulaşabilmek için gerekli olan tutkuları yaratmasını bilir. Bir de, öngörü ve doğal kehanet gibi olağandışı olguları açıklamayı bilir, çünkü olayların zaten havada var olan nedenleri olaylar gerçekleşmeden algılanabilir; kuduz köpeğin veya tarantulanın ısırdığı insanlardaki değişiklikleri de anlar, çünkü onların mizaçları onlara saldıran hayvanın *spiritus*'unun yayılması ve baskın çıkmasıyla değişir. *Sensus* ölümden sonra da devam edebileceğine göre

ve bir çeşit ortak ruh olan hava çok uzak olayları birbirine bağlayabileceğine ve uyku halinde sakladığı tutkular bazı durumlarda uyanabileceğine göre, bir cesedin katili yakındayken kanaması veya bir yaranın ona neden olan silaha etki ederek iyileştirilebileceğine dair inanıştan kaynaklanan "silah merhemi" gibi unsurlar açıklanabilir.

Doğanın, canlı ve tarafları duyulu bir organizma olarak imgesi Galileo'nun doğayı matematik karakterlerle yazılmış bir kitap olarak gören anlayışından çok farklıdır. Aslında her ne kadar onun doktrinlerinin bazı unsurlarına karşı çıktıysa ve daha da önemlisi, gerçekliğin atomcu ve Demokritosçu anlayışlarıyla arasına mesafe koyduysa da, Padova'da gençken onunla karşılaşmasından beri Campanella Galileo hakkında arkadaşlık duygularını ve derin bir saygıyı hep muhafaza eder ve onun astronomik buluşlarını büyük bir dikkatle izler. 1616 başlarında, Kopernik doktrinlerinin Engizisyona ihbar edilmeye başlandığı sıralarda, Campanella Galileo için bir savunma yazar; Telesio'nun doktrinleriyle uyuşturulması zor olan güneş merkezliğinin savunmasından ziyade, bu metin felsefe özgürlüğü lehinde cesur bir manifestodur. Bu yazıda, bilim insanının, hep düzeltmeye ve tamamlanmaya muhtaç olan insanın kitaplarını değiştirebilmek için, Kutsal Metinler kadar ilahi olan doğa kitabını doğrudan okuma hakkını savunur. Çok büyük olmayan ama çok akademik ve alıntılarla dolu bu ufak eserde, Campanella felsefe, bilim ve teoloji arasındaki ilişkileri yeniden tanımlayarak, çok net bir şekilde meselenin püf noktasının Aristotelesçi felsefeye haksız olarak dogma payesi vermek olduğunu belirler. Nitekim insanların bütün doktrinleri gibi, Aristotelesçi doktrinlerin de yeni veri veya buluşlar ışığında değiştirilmesi, düzeltilmesi veya vazgeçilmesi gerekebilir, bundan da teolojinin tehlikeye girebileceği anlamı çıkmaz. 1630'lu yıllarda Roma'da Campanella Galileo'yla tekrar buluşma fırsatı bulur ve kırk yıllık aradan sonra, arkadaşının etrafında çıkmak üzere olan fırtınadan endişe ederek onu savunma önerisinde bulunur. Öneri Roma tarafından sertçe reddedilir ve insanın tutkularının mantığı ve hakikat aşkını karartabileceğinin acı bilincinde olan Campanella'nın elinden bilgisiz yargıçların arz ettiği tehlike hakkındaki endişelerini ifade etmekten başka bir şey gelmez: "Bilmeyen insandan şiddetle şüphe ederim" (Lettere, s. 242).

Galileo'nun savunması

Campanella'nın düşüncesinin en canlı kısımlarından biri de şüphesiz siyasi görüşleridir: Çok yönlü bir düşüncedir, ama içinde bazı üniter motifler ve aralarında, parçalanmış ve şiddetle çatışmaların hâkim olduğu bir gerçekliğe birlik, düzen ve rasyonellik kazandırmaya uygun ilkeler bulma niyeti baskın olan bazı temaların devamlılığını bulmak mümkündür.

Siyasi fikirleri

Hapisteki ilk zamanların korkunç badirelerini atlattıktan ve hayatını kurtarmak gibi büyük bir şansı yakaladıktan sonra, Campanella en

meşhur eseri olan *Città del Sole*'yi Kolomb'un bir denizcisiyle Hastaneciler Tarikatının bir şövalyesi arasında bir "şiirsel diyalog" olarak yazar. İlk baskısının (Frankfurt, 1623) küratörünün dediği üzere, bu "felsefe cumhuriyeti fikri" eski zamanlarda Platon'un, daha yakın zamanlarda ise Thomas More'un önerdiği modellerden üstündür, çünkü doğa modelinden esinlenir. Cidden de içkin ilahi "sanat" ve bilgeliğin ifadesi olarak anlaşılan doğaya atıf –bu atıf doğa modelinden uzaklaştığı için haksız ve mutsuz olan mevcut toplumun eleştirisiyle beraber geliştirilir– Campanella'nın ütopyasının en basit ve inandırıcı okuma anahtarıdır. Eğer doğanın tamamı canlı bir organizmaysa, sosyal topluluk da işlev bazında farklılaşan birçok kısım ve organı üniter bir bütünde toplanan ve ortak refah için koordine edilen bir "cumhuriyet vücudu" olacaktır. Egoist kişisel çıkarlara değil ortak çıkarlara dayanan bir toplum: Ve bundan dolayıdır ki, kişisel mülkiyet kaldırılınca, bütün mallar, faaliyetler ve bağlar ortaktır ve buna çocuklar da dahildir, dolayısıyla cüretkâr bir şekilde tek ailelerin sınırları geniş sosyal aile içerisinde erir. Böyle bir durumda hiçbir faaliyet adi veya aşağılık değildir, çünkü ortak refaha katkıda bulunuyorsa eşit haysiyetlidir: Bu söylem, zanaatkârları, çiftçileri ve elleriyle çalışanları meziyete ve tam vatandaşlığa dahil etmeyip, zihinle çalışanlara ayrıcalık tanıyan Aristoteles'in düşünceleriyle polemik halindedir. Herkesin kendi fizik gücüne ve istidadına göre çalışıyor olması, hizmetkârlık sınıfının kaldırılmasını mümkün kılar ve emeğe tanınan bu yeni haysiyet, insanlarla toplumun tamamını çürüttüğünden hakir görülen işsizlikle özdeşleştirilen mantıksız bir asalet anlayışını ortadan kaldırır. Yeni şehrin en yenilikçi hususlarından biri öğrenmeyi ve bilgiyi ilgilendirir. Sarayların bütün sanat ve bilimlerin imgeleriyle boyanmış duvarları bilginin olağanüstü tiyatrosunun sahneleri, görsel temsili daha hızlı ve etkili bir öğrenimi teşvik eden ve içeriği insanların "ölü" kitaplarından değil, deneyimden ve doğanın canlı kitabının okumasından kaynaklanan herkese açık bir ansiklopedi halini alır.

Città del Sole

Campanella'nın siyasi düşüncesinin en karmaşık ve tartışmalı kuramsal düğümlerinden biri, dinle siyaset arasındaki ilişki ve Machiavelli'yle (1469-1527) polemikle ilgilidir. Campanella bir yandan "siyasi" ânı insan olaylarının daha karmaşık tesadüf ağından ayırarak siyasi gerçekliğin kendisinin indirgenmiş bir manzarasını öneren Floransalı kâtibin felsefi sınırlarının altını çizer: Üstelik gerçek bir ihtiyata değil, ampirizm ve kurnazlığa dayanan öğretisi, sözümona "kahramanlarının" kahramanca olmayan veya alelade ölümlerinin de ispat ettiği üzere, aslında kırılgan, geçici ve başarısızlığa mahkûmdur. Ancak öte yandan Campanella dinin insan topluluğunun en güçlü bağı olduğu fikrini, farklı bir bağlamda yeniden ele alıp yorumlar.

Machiavelli'yle polemik

Ancak bu bağ insafsız bir krallık yönetim aracı olarak görünmez: Kendisinin *Antimachiavellismo* [*Machiavelli Karşıtlığı*] da de-

Doğal meziyet olarak din

diği *Ateismo trionfato* [*Muzaffer Ateizm*] eserinde de ifade ettiği üzere, devlet aklının taraftarlarına göre din, bir insan icadı, iktidarı kazanmak ve korumak için rahiplerin ve prenslerin kurnazlığının icadı faydalı bir uydurma imge değil, insana ve doğanın tamamına içkin doğal bir meziyettir.

Siyaset ile din ve seküler iktidar ile Kilise iktidarı arasındaki ilişkileri yeniden tanımlayarak, Hıristiyan birliğinin tekrar kurulması yönteminin yeniden düşünülmesi bağlamında, tek "sürünün" tek "çobanın" yönetiminde birleştirilmesi amacıyla evrensel krallık önerisi önemli bir yer kaplar. Campanella, papanın talimatıyla bütün halkları herkesin katılabileceği tek bir din altında birleştirme işi verilen mistik Cirus'un rolüne genç ken İspanya kralını yakıştırır, ama 1630'lu yıllardan itibaren bu rolü Fransa kralına devreder. Napoli zindanlarından salıverilmesinden sonra Roma'da geçirdiği yıllarda (1626-1634) bile, Campanella merkezi motifi, amacı egoist bir şekilde kişisel iktidarı ele geçirmek değil, birliğine kasteden güçlere karşı devleti güçlendirmek olan Richelieu'nün (1585-1642) politikasının savunması olan canlı bir üç sesli diyalog yazar. İspanyol krallığıyla Fransa krallığı arasında sistematik bir karşılaştırma başlatmak amacıyla, bu eserinde zorluk ve anlaşmazlıklara rağmen Fransa'nın yayılarak ve büyüyerek yükselmekte olduğu, oysa İspanya'nın krizin ve durdurulamaz bir gerilemenin bütün alametlerini sergilediği ifade edilir. Campanella, bu görüşleri İspanyollardan gelebilecek yeni tehditler korkusuyla 1634 sonunda göç ettiği Paris'te yeniden ele alır ve geliştirir. Özellikle siyasi tefekkürünün tekrar canlandığı 1635-1636 yıllarında, İspanya'nın gerileyişini ele alır. Ona göre bu gerileyişin nedenleri, haksızlık, kibir, zalimlik, nankörlük ve dini riya gibi kusurlara ek olarak, feci bir ekonomi politikası ve Yeni Dünyada olduğu gibi, İspanyol hükümdarın yönetemediği halkların katledilmesi ve nüfuslarının endişe verici derecede azalmasıyla sonuçlanan, imparatorluğun halklarını entegre etmede başarısızlıktır.

Devlet kuramları

İki gücün karşılaştırmalı bir analizi yapılacak olursa, Fransa'nın çok daha kalabalık nüfusu, daha büyük gıda üretimi, daha kompakt coğrafi yapısı, daha sağlam ekonomisi ve daha canlı entelektüel hayatıyla, objektif olarak üstün olduğu görülecektir. Ancak garip bir paradokstan dolayı Fransa kendi gücüne güvenmiyor gibidir ve Campanella, görünüş ile gerçek ve hayal ile hakikat arasında doğru ilişkiyi tekrar kurmak için gerilemeye mahkûm İspanya'nın hilelerini ifşa etme ve içkin zayıflığını açığa çıkarma rolünü üstlenir ve Fransızları kendi güçlerinin bilincine vardıklarında, *liberatores orbis* [*dünyanın özgürleştiricileri*] sorumluluklarını yüklenmeye davet eder.

İspanya ve Fransa

Müstakbel Güneş Kral (1638-1715) Dauphin'in [*veliaht*] doğuşu vesilesiyle, Campanella 70 yaşında sevdiği kehanet yaklaşımını yeniden ele alarak Latince heyecan dolu bir *ecloga* [*diyalog şeklinde şiir*] yazar. Bu eserde bir defa daha,

insanların "ağlamanın ve cehaletin karanlık renklerini" (Poesie, s. 651) reddedip, pak kalpler üzerine pak giysiler giyeceklerine ve aynı babanın çocukları olduklarına göre birbirlerini kardeş olarak tanıyacaklarına dair güvenini ifade eder. Bir güneş tutulmasının yaklaşıyor olmasından dolayı ileriye dönük hüzünlenir ve yaklaşan tehditleri savuşturma gayretlerinde başarısız olur ve 21 Mayıs 1639'da şafak vakti ölür.

Gelecekte ümit

Bkz. Siyasetin Doğuşu, s. 37; Din Devrimi, s. 181; Edebi Ütopyalar ve Tarihsel Ütopyalar: Thomas More'dan Müntzer'e, s. 370; Giordano Bruno, s. 425

Madde: Kuramların Karşılaştırılması

Antonio Clericuzio

Aristotelesçi madde kuramının krizi, Aristotelesçiliğin içinde "doğal minimumlar" doktrininin nesneciksel yorumunun çıkmasından kaynaklanır. Yüzyıl boyunca, Aristotelesçi anlayışa alternatif iki madde anlayışı şekillenir: maddenin bir şekilde canlı olduğunu iddia eden ve en büyük temsilcisi Telesio olan ilozoist anlayış ve Giordano Bruno'nun savunduğu atomcu anlayış. Sienalı Vannoccio Biringuccio'nun De la pirotechnia [Pirotekniğe Dair] *(1540) eserinde de görüleceği üzere, nesneciksel yaklaşımlar metalürji araştırmalarında kullanılmaya başlanır.*

Aristotelesçilik

Aristotelesçi madde kuramı Rönesans filozofları tarafından hâlâ genel olarak kabul ediliyorsa da, bu dönemde bazı değişimlere uğrar, yani geleneksel olarak Aristotelesçiliğe yabancı olan nesneciksel anlayışlar ona dahil olur.

Aristotelesçi düşüncenin içinde madde kuramı atomculuğa açıkça karşı olarak konumlanır. Aristoteles'e göre esas, yani ayrı olarak var olan her şeyin varlığı şekilden (özelliklerini ve yapısını tanımlayan dahili ilke) ve maddeden, yani temelden oluşur. Ancak şekil ve madde sadece düşüncede ayrı olabilir, fiziki dünyada maddesiz şekil ve-

Cisimlerin özelik ve nitelikleri

ya şekilsiz madde yoktur; bütün cisimler dört elementten oluşur ve bunların her birinin ikişer niteliği vardır: ateş sıcak ve kurudur, hava sıcak ve rutubetlidir, su soğuk ve rutubetli, toprak soğuk ve kuru. Atomculuğun iddia ettiğinin aksine, cisimlerin temel unsurları niceliksel özellikler değil nitelikler tarafından belirlenir. Değişmez olan atomların aksine, Aristotelesçi elementler değişmez sayılmaz, çünkü her biri niteliklerinin biri veya her ikisinin değişmesiyle herhangi başka birisine çevrilebilir.

Ortaçağda bile, Aristotelesçiler arasında ustanın madde kuramına bağlı en tartışmalı sorunlarından birisi hakkında, yani bileşik bir cisimde onu oluşturan elementlerin hâlâ var olup olmadığı ve eğer mevcutlarsa hangi şekilde var oldukları sorunu hakkında farklı görüşler ortaya çıkar.

Bileşiğin kompozisyonu sorununa getirilen farklı çözümler esas olarak felsefi nitelikte nedenlere dayanır, deneysel değil. İbn Rüşd'ün (1126-1198) izleyicisi Padovalı Aristotelesçiler, bileşikte elementlerin düşük yoğunlukta da olsa kendi şekillerini sakladığını ifade eder; Thomasçılara göre ise sadece elementlerin nitelikleri kalır, şekilleri değil. Fernel'e (1497-1558) göre elementlerin şekilleri kalır, ama *mixtum*'un üstün şekline hapsolduklarından aktif değildirler.

Bu tartışmalar derinliksiz gibi görünse de, bileşik hakkındaki tartışmalar Aristotelesçi madde kuramının krizine giden yolu açar; nitekim bu sorunun Aristotelesçi ilkelerle uyumlu herhangi bir çözümü çıkmadığından Aristotelesçi felsefe çıkmaz sokağa girer. Böylece bileşik tartışmalarında "doğal minimum" kavramının kullanımı 16. yüzyıl Aristotelesçiliğine nesneciksel unsurlar sokar.

Aristotelesçi kuramın sınırları

Agostino Nifo (1473?-1546?) *minima naturalia* doktrinini maddenin yapısına dair kesin olarak tanımlanmış bir kuram olarak sunar. Ondan önce minimumlar daha ziyade, ondan öte bir maddenin o madde olmaktan çıktığı, yani şeklini kaybettiği, bölünmenin teorik sınırlarıdır. Nifo'ya göre ise minimumların gerçek bir varlığı vardır ve iki madde kimyevi olarak etkileştiği zaman aslında etkileşen onların minimumlarıdır ve bu şekilde bileşiğin minimumları oluşur.

Giulio Cesare Scaligero (1484-1558), değişik maddelerin minimumlarının farklı boylarda olduklarını ifade ederek minimumların nesneciksel yorumu yönünde bir adım daha atar. Scaligero, kimyevi bileşimi (*mixtum*) karşılıklı temasın belirlemesiyle minimumların hareket etmesiyle açıklar. Toletus, Scaligero'nun yaklaşımını benimser ve bir bileşimin belirteçlerinin *minima naturalia*'ya indirgendikleri zaman oluştuğunu iddia eder. Minimumların nesneciksel yorumu bir sonraki yüzyılın başında Daniel Sennert (1572-1637) tarafından gerçekleştirilir.

Giulio Cesare Scaligero

İlozoist Kuramlar

Örneğin Stoacılık gibi, Aristotelesçilikten farklı felsefi geleneklerin yeniden ele alınması bir hareket ve hayat ilkesi atfeden ilozoist doktrinlerin ileri sürülmesine neden olur. İlozoizmin asli savunucularından biri, doğada üç ilke olduğunu ifade eden Bernardino Telesio'dur: iki fail doğa (sıcak ve soğuk) ve mütecessim bir kütle. Bu üç ilke ayrı ayrı durmaz, cisimlerde beraberce vardırlar ve Aristotelesçilerin zannettiklerinin aksine madde safi pasif değil, aktiftir. Telesio'ya göre en ince ve aktif şekli, daha büyük maddeyi şekillendiren ve doğadaki bütün yaratılışlardan sorumlu *spiritus*'tur. Dolayısıyla Telesio'da Aristotelesçi madde ve şekil karşıtlığı kalkar ve yerine çeşitli faaliyet derecelerine göre farklılaşan bir madde gelir.

Bernardino Telesio

Telesio'nun, evrenin genel bir canlılığı görüşü daha sonra Campanella (1568-1639) tarafından (1590'da yazılmış) *Del senso delle cose e della magia* [*Şeylerin ve Büyünün Anlamına Dair*] adlı eserde ele alınır, ama bunda Telesio'nun önemle belirttiği materyalist açılar yoktur.

Yaşamsal anlayışlar, Aristoteles'in dört element doktrinine karşı, bütün bileşik cisimlerin oluştuğu ve ateş aracılığıyla ayrışabilen üç kimyevi ilke olan tuz, kükürt ve cıvayı konumlandıran Paracelsus (1493-1541) ve izleyicilerinin de doğa felsefesinde vardır. Paracelsusçulara göre doğanın tamamı, çok ince ve aktif bir madde olan *spiritus* tarafından canlandırılır; hayat bütün doğaya yayılmıştır ve çeşitli doğal unsurlar arasında çekim ve itim ilişkileri vardır.

Atomculuk

Kadim atomculuğun yeniden doğuşu çift yoldan ilerler: bir yandan filolojik yoldan, öte yandan tıbbi yoldan.

Epikouros'un felsefesi konusunda temel kaynak olan Diogenes Laertios'un Ünlü *Filozofların Yaşamları*'nın Ambrogio Traversari (1386-1439) tarafından Latinceye çevrilmesi ve Poggio Bracciolini (1380-1459) tarafından, 16. yüzyılda çok etkili bir şiir olan Lucretius'un *De rerum natura*'sının yeniden keşfedilmesi, Rönesans filozoflarına maddenin atomcu anlayışına dayanan fizik hakkında bir kaynak sunar.

Tıbbi alanda, nesneciksel kuramlara bulaşmanın nedenleri tartışmalarında ortaya çıkar; örneğin Girolamo Fracastoro'ya (1478?-1553) göre bulaşma, nesnecik olarak gördüğü tohumlar aracılığıyla gerçekleşir, ama bunlar gene de Epikouros'un atomlarıyla tamamen özdeşleştirilemez, çünkü sadece geometrik-mekanik özellikleri vardır.

Girolamo Fracastoro

Atomcu kuram, bütün cisimlerin bölünmez ve imha edilemez üniteler olan atomlardan oluştuğunu düşünen Giordano Bruno tarafından açıkça savunulur.

Bruno'ya göre atomlar sonsuz sayıdadır, hepsinin aynı boy ve şekli vardır (küre şeklinde) ve tek bir homojen maddeden oluşurlar. Ancak atomların cisimlerin en küçük parçaçıkları olduğu fikrini kabullenmiş olmak, Giordano Bruno'nun Epikouros'un atomculuğunu olduğu gibi benimsemiş olduğu anlamına gelmez. Kadim atomculuğun aksine, Bruno'nunki boşluğun varlığını varsaymaz; Bruno'nun tahayyülündeki evrende, çok seyrek, çok basit ve devamlı bir madde olarak tanımlanan eter cisimler arasındaki bütün boşlukları doldurur. Buna ek olarak, Bruno'ya göre eter bir de küresel olduklarından atomların gerçekleştiremeyecegi cisimlerin bağıntısını garantileme işlemini de gerçekleştirir.

Giordano Bruno

Nesneciksel Kuramlar ve Metalürjik Araştırmalar: Biringuccio

Nesneciksel anlayışlar ortaçağ simyasında, özellikle Geber'e atfedilen 13. yüzyılda yazılan *Summa perfectionis*'de [*Mükemmellik Koleksiyonu*] çıkmaya başlar. Bu eser hem el yazması hem matbu olarak Rönesansta çok yaygındır. Sienalı mühendis ve metalürjist Vannoccio Biringuccio (1480-1537) *De la pirotechnia* (1540) adlı eserinde metallerin yapısını ele alır ve Geber diye bilinen kişiden esinlenerek, metallerin kimyevi-fizik özelliklerini nesneciksel açıdan yorumlar. Biringuccio'nun kuramları elementler doktriniyle, atomcu anlayış arasında bir ara yoldur. Aristotelesçi dört element (toprak, su, hava, ateş) niteliksel olarak belirlenen madde parçacıkları olarak görülür; bunlar farklı oranlarda birleşerek çeşitli metallerin özelliklerini yaratır. Metallerin özellikleri Aristotelesçi esas şekillerden değil, bileşken nesneciksellerin hareketiyle yan yana gelme tarzlarından ve bunlarla boşluklar arasındaki orantıdan kaynaklanır. Altının yapısı kompaktır, onu oluşturan parçacıklar aralarında dengededir ve bu nedenden dolayı oksidasyona maruz kalmaz. Oksidasyona, yapısı daha az homojen olan ve parçacıklarının hareketliliği olan diğer metallerde rastlanır. Kireçleştirmeye tabi tutulan metallerin ağırlığının artışı nesnecik ve boşluk açılarından açıklanır: Bir metal ısıya tabi tutulduğunda, yapısındaki boşluklar genleşir ve böylece Aristotelesçi anlayışa göre hafif olup maddelerin bileşimine dahil olarak ağırlıklarını azaltan hava parçacıklarının çıkışı mümkün olur.

De la pirotechnia

Bkz. Bernardino Telesio, s. 420; Giordano Bruno, s. 425; Simya ve Kimya, s. 486

Bilim ve Teknik

Giriş

Antonio Clericuzio

16. yüzyılın bilim ve tekniğini anlayabilmek için, bu dönemi sonraki yüzyılların bilim anlayışları üzerinden okumaktan kaçınmak gerekir. Sırf modern bilimin ulaştığı sonuçların ışığında daha "ileri" sayıldıkları için sadece bazı tema ve alanlara yoğunlaşmaktan da kaçınmak gerekir. Burada niyet, Copernicus'un (1473-1543) güneş merkezli sistemi ileri sürmesi veya Vesalius'un (1514-1564) yeni anatomisi gibi çığır açan yeniliklerin önemini hafife almak değildir, ne kadar önemli olurlarsa olsunlar, sadece bu entelektüel fetihlere yer vermek hatalı olur. Öte yandan, Kopernik sisteminin kabul görmesi ancak 17. yüzyılda tamamlanan çok yavaş bir süreçtir ve Vesalius'un anatomisi Galenosçu anlayışlara çok şey borçludur. Nitekim Galenos'un (y. 129-y. 210) otoritesi yüzyılın tamamı boyunca sarsılmaz.

Anakronizmlerden kaçınmak için 16. yüzyılda "bilim" sayılanı tarif etmenin kolay olmadığını belirtmek gerekir. 16. yüzyılda bilimle diğer insan faaliyetleri arasındaki sınırlar hâlâ belirsizdir: Evrenin, doğanın ve insanın araştırılması, din, felsefe ve eskinin incelenmesiyle ayrılmaz şekilde bağlıdır veya kesin bir öğrenme statüsünden mahrum deneysel araştırmaların parçasıdırlar. Bilimle ilgilenenler profesyonel biliminsanları değil, doktor, haritacı, zanaatkâr, askeri ve sivil mühendis, astrolog, üniversite hocası, aristokrat veya ruhban sınıfı üyesidir.

Bilim nedir

Bilimin mekânları ve organizasyon şekilleri göz önüne alınacak olursa, önceki yüzyıllara göre bazı farklı unsurlar bulmak mümkün olacaktır. Matematikçilerin, simyacıların, doğacıların, astrologların, filozofların, mühendislerin faal olduğu yerler olduklarından sarayların rolü güçlenir; saraylarda laboratuarlar kurulur ve doğayla bilimsel cihaz koleksiyonları oluşturulur. Üniversiteler hâlâ bilginin nakli için en ayrıcalıklı yerdir, ama burada da anatomi odalarının ve botanik

Teknik ve deneyim

bahçelerinin araştırma ve öğretim yerleri haline getirilmesi gibi bazı yenilikler getirilir. Geleneksel yerlere ek olarak, özellikle Orta-Kuzey İtalya ve Almanya'da olmak üzere, bilgi ve bilimsel uygulamalar, pratik ve teorinin, zanaat işiyle deneysel araştırmanın, matematikle deneysel araştırmanın birleştirildiği, zanaatkâr atölyeleri, şantiyeler ve aktar dükkânları gibi yerlerde gelişir. Zanaatkâr ve teknisyenlerin sosyal yükselişi, metallerin çıkarılması ve işlenmesi, istihkâmın kurulması, seyrisefain ve alet üretimi gibi konularla bağlantılı pratik sorunların çözümünde becerilerinin öneminin tanınması, doğrudan deneyim, deneysel doğrulama ve otoritenin reddine dayanan yeni bir bilgi anlayışının ve uygulamasının ortaya çıkmasına neden olur. İsviçreli doktor Paracelsus (1493-1541) bu sürecin temel kişilerindendir: Geleneğe eleştirel bir şekilde yaklaşarak, tıbbın uzun zaman aşağı düzey pratik bir zanaat sayılan kimyaya dayanan bir reformunu gerçekleştirir. Balistik, makine ve hassas alet üretimi gibi alanlarda, pratik beceriler matematik bilgisiyle birleşir.

Hümanistler, Biliminsanları ve Matbaacılar

Zanaatkârların sosyal yükselişi ve pratik sanatların artan önemi 16. yüzyıl biliminin yenilenme etkenlerinden biri olsa da, hümanist çalışmaların rolü de bir o kadar önemlidir. Grek ve Roma felsefi, tıbbi ve bilimsel metin ve doktrinlerinin yeniden keşfi, tıp, matematik, fizik ve coğrafyada bilgiyi zenginleştirir ve yeni araştırma yönleri gösterir. Aristotelesçi metinlerin, hümanist yöntemler sayesinde çıkan yeni versiyon ve çevirilerinin oynadığı rol önemlidir. Ortaçağ Aristoteles'inin aksine, hümanistlerin "yeni" Aristoteles'i 16. yüzyıl felsefe ve bilim kültüründe çok sağlam bir yer tutar. Aristotelesçi elementler, hareket ve kozmoloji kuramı nadiren tartışmaya açılır ve güneş merkezli anlayış ancak sonraki yüzyıl, Aristotelesçi fiziğin savunucularının direnişi alt edilince kabul görecektir. Hümanistlerin Aristoteles'ine, başta (17. yüzyıla kadar Aristoteles'e atfedilen) *Mekanikler* ve Theophrastos'un (y. MÖ 370-y. MÖ 284) bitkilere dair yazıları başta olmak üzere, kadim peripatetik geleneğin eserleri eklenir.

"Yeni" Aristoteles

Hümanistlerin faaliyetleri, Rönesans biliminin gelişiminin ana etkenlerinden olan hareketli harfli matbaanın gelişinden ayrı düşünülemez. Matbaa, bilimsel bilginin el yazmalarının ulaşabildiğinden daha geniş ve çeşitli bir kitleye ulaşmasını kolaylaştırır, Vesalius'un *De humani corporis fabrica* [*İnsan Vücudunun Dokusuna Dair*] ve Agricola'nın (1494-1555) *De re metallica* [*Metalik Şeylere Dair*] eserlerinde olduğu gibi, bilim ve teknikte önemi giderek artan imgelerin basılmasını mümkün kılar. Matbaanın özellikle tıbba etkileri çok önemlidir: Yerel dilde literatürün matbaa aracılığıyla yayılması, tıbbın geleneksel kontrol şekillerini altüst eder ve resmi olmayan tıp pratiklerinin yayılmasını kolaylaş-

Matbaa

tırır. Mahalle cerrahları, berberler, şifacılar ve şarlatanlar ucuz ve kolay pratik tıp ve ecza el kitaplarına ulaşır; üstelik broşür ve sayfalar aracılığıyla tedavi yöntemlerini ve sattıkları ilaçların reklamını kolayca yapabilir hale gelirler. Matbaa sektörünün büyümesi, 16. yüzyılda yeni yayımcılık piyasasına yayılan, yepyeni bir edebi tür olan sır kitaplarının satışını kolaylaştırır.

Yeni Dünyalar

16. yüzyılda, bilim ve teknik alanlarındaki en büyük dürtülerden biri, coğrafi keşiflerden kaynaklanır. 15. yüzyılda başlayan okyanus ötesi yolculuklarda, rota ve hızı belirleyebilmek için daha karmaşık cihazlara ve giderek daha ayrıntılı hale gelen haritalara gereksinim duyulur. 15. yüzyılda Portekiz ve İspanya'nın politikasında stratejik önem kazanmış olan haritacılık, birçok Avrupa devletinin dikkatini çeker. 1503'te Isabella tarafından Sevilla'da kurulan *Casa de Contratación*'un (Ticaret Evi) amacı Amerika'yla ticareti ve seyrisefaini yönetmektir. Bilim ve özellikle matematik, kısa sürede kaptanların eğitildiği ve denizcilik haritalarıyla cihazlarının üretildiği bir yer halini alan *Casa de Contratación*'un faaliyetlerinin önemli bir kısmını oluşturur. 16. yüzyılın ikinci yarısında, haritacılık özellikle Kuzey Avrupa'da gelişir. 16. yüzyılın sonlarına doğru İngiltere kendi denizcilik gücünün temellerini oluşturmaya başlar, dolayısıyla sadece üniversitelerde değil, Doğu Hint Adaları Kumpanyasının Londra'da düzenlediği özel kurslarda da matematik ile coğrafya eğitimi güçlendirilir. Hollanda'da haritacılık, 16. yüzyılın en büyük haritacısı olan Gerhard Kremer (Latince adıyla Mercator) sayesinde gelişir. Mercator özellikle Hollanda'da faal olan haritacılar için gerçek bir okul kurar. 16. yüzyıl sonunun başlıca haritacılık merkezlerinden biri, matbaasından en iyi haritaların bazılarının çıktığı yayımcı Plantin sayesinde de Anvers'tir. Başta Amsterdam olmak üzere, Birleşik Eyaletler Güney Hollanda'dan ayrılan Protestanların da sayesinde harita üretim merkezi olur. Bunların arasında en önemli örnek, Mercator'un öğrencisi, Güney Hollanda'dan ayrılıp Amsterdam'a yerleşen, Jodocus Hondius'tur (1563-1612).

Haritacılık

Yolculuk ve keşifler doğal dünyaya dair bilgilerin değişmesine ve geleneksel sınıflandırma şekillerini altüst etmeye katkıda bulunur. Ancak bu süreç yavaştır ve seyyahların raporlarında, gözlemlerin yanı sıra sıklıkla hayret uyandırıcı şeylerle dolu muazzam bir sandığa benzetilen Yeni Dünyaya dair hayal ürünü hususlara rastlanır. Aşırı canlı bir doğadan çıkan bilinmeyen hayvan ve bitki türlerinden ve şaşırtıcı boyutlarda acayip yaratıklarla her çeşit korkunç yaratıktan bahsedilir. Yeni Dünyanın keşfinden birkaç yıl sonra bile İspanya'ya değerli madenlere ek olarak ilk bitki ve hayvan numuneleri ulaşır. Yeni Dünyadan gelen tohumlar, tutup tutmayacaklarını belirlemek için İber yarımadasına ekilir. Amerikan flora

Yeni bitkiler, yeni hayvanlar

ve faunası hakkında bilgi toplama amacıyla, doktor ve doğabilimcileri *conquistadores*'le beraber yolculuk etmeye başlar.

Kişi ve Evren

Rönesans insanlarına göre, doğada sempati ile antipati, semavi dünyay ile fani dünya ve büyü yetileri ile semavi etkiler arasında karşılık vardır. Amacı doğadaki güçleri tanıma ve kullanma olan doğal büyünün temeli budur.

Doğa felsefesi olarak büyü

Rönesans doğal büyüsü anlamsız büyü formüllerinden ibaret değildir, amacı pratik kullanımlı sırlar açıklamak ve doğanın şaşkınlık uyandıran en gizli üretimlerini ve nedenleri açıklanamaz gibi görünen olgularını araştırmaktır. Giambattista della Porta'nın (1535?-1615) eserlerinde görüleceği üzere, büyünün pratik-işlevsel niteliği vardır, doğa felsefenin pratik kısmıdır, pratik faydası olan bilgilerden oluşur.

Savaşların, salgın hastalıkların, kıtlığın ve din çatışmalarının etkisi altındaki bir dönemde, endişe ve dehşet insanların hayatlarının kaçınılmaz unsurlarıdır ve mahşer beklentilerine dayanan dinsel pratiklerin yayılmasını kolaylaştırır. Dolayısıyla, insanın kontrol edemediği güçlerin ve yetilerin, okuma yazması olmayan halkın büyük kısmının ama aynı zamanda kültürlü elitin de doğa anlayışında bu kadar önemli bir rol oynaması şaşırtıcı değildir. Rönesans hem vatandaşlık bilincinin arttığı ve klasik kültürün hayat ideallerinin yeniden keşfedildiği bir zaman hem de doğa ve insanın Hıristiyan algısının baskın olduğu bir zamandır. Protestan Reformu doğal olguların anlaşılamaz tanrısal iradeden kaynaklandığı görüşünü güçlendirir ve paganvari bulduğu, kadim kültüre aşırı hayranlığa karşı durur. Ancak Protestan Reformu, ortaçağ skolastiğine ters düşen doğa bilgi ve algı şekillerini de teşvik eder. Luther (1483-1546), mantıkla iman arasında uzlaşmaz bir karşıtlık belirleyerek, mantığın kapsamını dünyevi araştırmalarla sınırlar ve ilahi meseleleri tanıma iddialarını tamamen yasaklar. Bu ayrımın sonucunda felsefe teolojiye tabi rolünden kurtulur ve doğa araştırmaları alanında da özerk olarak gelişebilme imkânı yakalar. Katolik dünyada Karşı-Reform, filozof ve biliminsanlarını hedefleyen kontrol ve sansürü sertleştirir. Roma Kilisesi Trento Konsili sonrası bilimlerin gelişimini şartlandırsa da, engellemez. Kudretli Cizvitler arasında da, başta takvimin reformcusu Clavius sayesinde, matematik bilimi epey prestijli bir yer edinir ve bu da hem Cizvitlerin hem de Katolik Kilisesinin itibarının artmasına katkıda bulunur.

Bilginin özerkliği

Dünya Sistemleri

Kozmoloji ve Astronomi

Antonio Clericuzio

Dünya merkezli sistemin yerine Copernicus tarafından güneş merkezli sistemin yerleştirilmesi ancak birkaç on yılda kabullenilecektir. Copernicus'un "De revolutionibus"unun (1543) yayımlanmasından hemen sonra dünyanın yeni sisteminin kabullenilmesine teoloji, fizik ve astronomi alanında büyük bir direnç gösterilir. Güneş merkezli sistemle Kutsal Kitaplar arasındaki potansiyel ihtilaf, Calvin'in Kutsal Kitaplarda yaratılış ve kurtuluşla ilgili olmayan doğal meseleler hakkında bahsedildiği zaman dilin basit insanların anlayışına uygun ifadeler içerdiğini söylemesiyle çözülür. Dolayısıyla, Kutsal Kitapların kelamı ile bilimin sonuçları arasında bir çelişki olduğu zaman bilim izlenmelidir.

Aristotelesçi Kozmoloji ve Ptolemaios'un Sistemi

Yüzyılın başında, evrenin ortaçağ filozoflarının Hıristiyan dinine uyarladığı yapı genel kabul görür: dünya sabit ve evrenin merkezindedir, evren de sabit yıldızlar küresinin içindedir. Semavi cisimlerin nitelik ve özellikleri dünyadaki cisimlerin nitelik ve özelliklerinden farklıdır: Semavi cisimler *aither* denilen bozulmaz beşinci bir elementten oluşur ve mükemmel olduklarından doğaları gereği, başıyla sonları olmadığından mükemmel sayılan, düzgün, dairesel bir hareketleri vardır. Dünya yaratılışın ve bozulmanın diyarıdır ve dört elementten oluşur (toprak, su, hava, ateş). Gezegenler merkezinde dünyanın olduğu kürelerin üzerinde sabittir. Kürelerin hareketinin kaynağı, saf olduğundan

hareketsiz ve pasif olan ve sevgi ürünü olduğundan hareketlendiren Birincil Hareket Ettiricidir. Hıristiyan filozofların Yaratıcı'yla özdeşleştirdiği Birincil Hareket Ettirici, uyandırdığı mükemmellik arzusuyla son küreyi hareketlendirir, sonra bu hareket alt kürelere geçer; kürelerin hareketine farklı akıllar veya melekler bakar. Aristotelesçi felsefede semavi âlemle dünyevi âlem arasındaki karşıtlık, gökler ve dünya arasında bir neden sonuç-ilişkisini reddetmez. Aristotelesçi felsefede ve özellikle sonraki gelişmelerde, dünyanın hareketleri semavi hareketlerden kaynaklanır.

"Olguları kurtarmak"

Eşmerkezli küreler modelinin içkin bir zaafı vardır, çünkü gezegenler arasında gözlemlerde belirlenen parlaklık farklarını (ve dolayısıyla dünyadan uzaklık farklarını) açıklamaz. Gökbilimciler, matematiksel nitelikte olup fiziki bir anlamı olmayan Ptolemaios modelini benimserler. Ptolemaios (2. yüzyıl) ve ondan sonra en azından Copernicus'a (1473-1543) kadar gökbilimciler, "olguları kurtarmak" amacını güderler, yani semavi cisimlerin ilk bakışta düzensiz hareketlerini düzgün dairevi hareketlerin birleşimleri aracılığıyla matematik açıdan açıklarlar. Nitekim semavi cisimlerin hareketlerinin dairevi ve düzgün olduğu inanışı filozoflara ve gökbilimcilere ortaktır. Ptolemaios'un sisteminde, gezegenlerin hareketlerinin görünürdeki düzensizliklerini açıklamak için dış çember, dış merkezli ve ekuant denen birtakım karmaşık matematik kavramlar, kullanılır.

Niccolò da Cusa

Hıristiyan Batıda, yedi beşeri bilimden biri olan astronomi gözlemsel ve matematiksel nitelikteyken, semavi cisimlerin niteliğine dair temalar felsefe derslerinde tartışılır. Aristotelesçi eşmerkezli küreler anlayışıyla Ptolemaios'un dış çemberler ve dış merkezler modeli arasında ara yol bulma girişimlerine rağmen gene de 16. yüzyılın tamamı boyunca devam eden bir gerilim vardır. En çarpıcı örnek, İbn Rüşd'ün (1126-1198) ve daha sonra Alessandro Achillini (1463-1512) gibi bazı İtalyan müritlerinin, Aristotelesçi kozmolojinin tek merkezli küreleriyle çelişkili sayıldığından Ptolemaios'un sistemini reddetmesidir. Veronalı doktor Girolamo Fracastoro (1478-1553), Aristoteles'in eşmerkezli kürelerini kabul eder, ama küre çiftlerinin yarattığı sürtünme hareketini gidermeye yarayan küreleri iptal ederek sayısını düşürür. Gezegenlerde görülen parlaklık farklarını semavi kürelerin farklı yoğunluklarının sonucu olarak açıklar. Hümanistlerin Platonculuk, Stoacılık ve Epikourosçuluk gibi kadim felsefeleri yeniden keşfetmelerinin kozmoloji alanına etki etmesi ancak zamanla gerçekleşir. Yeni-Platoncu Alman filozof Nicolaus Cusanus (1401-1464), teolojik nitelikte varsayımlara dayanarak, her noktanın evrenin tamamını yansıttığından evrenin ne sabit bir merkezinin ne de sabit bir sınırının olabileceğini iddia eder. Dolayısıyla dünya ne evrenin merkezi ne de tamamen hareketsiz sayılabilir. İtalyan hümanist Celio Calcagnini (1479-1541), 1520-1524 yılları arasında yazılmış ve ölümünden sonra 1544'te yayımlanmış, *Quod caelum stet, terra moveatur* [*Gök*

Sabittir ve Dünya Hareket Eder] başlıklı bir eserde, dünyaya kendi ekseni etrafında günlük bir hareket atfetmenin mümkün olduğunu iddia eder. Ona göre, dünyanın dönme hareketi, göklerin çok hızlı hareketinden çok daha yavaştır.

Yazarının astronomi konusundaki cehaletinden kaynaklanan, astronomik nitelikte herhangi bir argümanın yokluğu ve eserin geç yayımlanması (Copernicus'un *De revolutionibus*'undan bir yıl sonra çıkar) Calcagnini'nin varsayımının dünya sistemlerine dair tartışmalara fazla etki edememesinin nedenleri arasındadır.

Kopernik Sistemi

Kopernik'in dünya merkezli, daha da doğrusu jeokinetik sistemi hem Grek biliminin evreni düzen ve ahenkle özdeşleştiren anlayışının benimsenmesine hem de semavi hareketlerin dairevi ve düzgün olduğuna dair Grek idealinin tamamen kabullenilmesine dayanır. Copernicus'a göre, Ptolemaios her gezegeni ayrı ayrı ele alır ve dolayısıyla semavi cisimlerin hareketine dair üniter ve tutarlı bir sistem sunamaz. Tutarlılık ve üniterliğe ancak güneş merkezde sabitse ve dünya hareket ediyorsa ulaşılabilir.

Kopernik, öğrencisi ve asistanı Wittenberg Üniversitesinden Georg Joachim Rheticus'un (1514-1576) ısrarları sayesinde, astronomi araştırmalarının sonuçlarını yayımlatmaya karar verir. Rheticus'un hazırladığı derleme 1540'ta *Narratio Prima* [*İlk Anlatım*] başlığıyla yayımlanır ve Copernicus'un *De revolutionibus*'un yayımlanmasına dair tereddütlerini aşmasına katkıda bulunur. Ancak Rheticus 1542'de Leipzig'e taşındığından eserin son redaksiyonunu hazırlama işi Lutherci teolog Andreas Osiander'e (1498-1552) verilir. Osiander esere bir önsöz ekler ("Okuyucuya mektup") ve bunda astronominin görevinin olguları kurtarmak olduğunu iddia eder. Osiander'e göre (ve Kopernik öncesi gökbilimcilere göre), astronominin amacı gerçek evren kuramları önermek değil, gözlemleri birleştirmek ve semavi cisimlerin hareketlerini hesaplamaktır. "Dolayısıyla," diye yazar Osiander, "Kopernik'in öne sürdüğü, diğerleri gibi bir varsayımdır sadece, gerçek veya gerçek gibi olmak değil, sadece diğerlerinden daha pratik veya basit olmak iddiasındadır." Osiander'in önsözü imzasız çıkar, dolayısıyla Kopernik'e atfedilir. Bu yazının, astronomi anlayışı, dünyanın yeni sisteminin fiziki karakterde olduğunu ve basit bir matematiksel varsayım olmadığını düşünen Kopernik'ten çok farklı olan yazarının 1609'da kimliğini açıklayan Kepler'dir (1571-1630).

De revolutionibus

Kopernik'e göre, jeokinetik astronomi, her yapının diğerinden ayrı olarak ele alındığı Ptolemaios astronomisinde olmayan, evrenin üniter bir imgesini sunabilir. Bir kozmografi metni olan *De Revolutionibus*'un ilk cildinde, Kopernik kendi dünya sistemini basitleştirilmiş bir şekilde sunar. Ana motifi, dünyaya üç hareketin at-

Evrenin üniter bir imgesi

fedilmesidir; birincisi devir hareketidir: Kopernik, dünyanın güneşin etrafında dönen bir gezegen olarak düşünülmesi durumunda gezegen hareketlerinin sözde anomalilerinin kolayca açıklanabileceğini ispat eder. İkinci hareket, Aristotelesçi kozmolojide göklerin çok hızlı dönüşüne atfedilen olguları açıklayan, kutuplar etrafındaki günlük harekettir. Bu noktada, yıllık hareketine rağmen dünyanın ekseninin hep kendiyle paralel olmasını açıklayacağını düşündüğü üçüncü bir hareket varsayar. Kısa bir süre sonra gökbilimcilerin vazgeçeceği bu üçüncü hareket, dünyanın merkezinin aksi yönde, yani doğudan batıya hareket ederek, dünyanın eksenine bir koninin yüzeyini çizdirir.

Dünyanın yıllık devri, sadece gezegen hareketlerindeki anomalileri açıklamayı değil, gezegenlerle güneş arasındaki uzaklığı ve her gezegenin kendi yörüngesini ne kadar zamanda katettiğini belirlemeyi de mümkün kılar. Oysa Ptolemaios'un sisteminde güneş, Merkür ve Venüs aynı zamanda devri tamamlar (bir yıl). Kopernik'un astronomisinin Ptolemaios'unkine göre avantajı, daha büyük uzaklıklara daha uzun devir süreleri atfetmesidir. Gezegenlerin hızı güneşten uzaklıklarıyla orantılıdır; Copernicus, Ptolemaios'un astronomisinde olmayan bir düzen ve simetri ilkesi geliştirmiş olmaktan gurur duyar.

Yıllık devir

Kopernik jeokinetik sistem lehinde başlıca üç argüman öne sürer: 1) Ptolemaios'un sistemine göre gezegenlerin hareketlerini daha iyi açıklamayı mümkün kılması; 2) evrenin daha sistematik ve düzenli bir manzarasını sunması; 3) güneşe, evrendeki ışık ve hayatın kaynağı olarak hak ettiği merkezi konumu atfetmesi. Ancak, her ne kadar Kopernik güneşi evrenin merkezinde konumlandırsa da gezegenlerin hareketinin merkezine yerleştirmediğini de hatırlamak gerekir. Dünyanın yörüngesinin merkezi, güneşe yakın bir noktadır ve bu aynı zamanda gezegenlerin hareketinin de merkezidir. Bu nedenden dolayı, Kopernik'un sistemine güneş merkezli değil de, jeokinetik demek daha iyidir. Ancak Kopernik'in sistemi *De Revolutionibus*'un ilk cildindeki şematik sunumunda görüldüğü kadar basit değildir. Kopernik, gözlemsel verileri ispat edebilmek için, dış merkez ve yörüngeyle dış çember birleşimi gibi Ptolemaios astronomisinin bazı unsurlarını kullanmak zorunda kalır. En başta da, gezegenlerin hızının değişikliklerini açıklayacağı zaman Kopernik, Ptolemaios astronomisinde kullanılan ve oradan bakıldığında bir gezegenin hareketinin düzgün göründüğü matematiksel nokta olan ekuantı kullanmak istemez, ama gene de yörünge dış çember sistemini kullanmak zorunda kalır. Kopernik'in dış çemberleri Ptolemaios'unkilerle aynı değildir, çünkü çok daha küçüktürler ve devir zamanı onları taşıyan gezegen yörüngesiyle aynıdırlar. Copernicus, yıldızların ıraklık açısının yokluğu gibi, dünyanın hareketine astronomik nitelikteki itirazları göz ardı etmez. İtirazlardan biri, zannedildiği gibi yıldızların dünyadan çok uzak olmaması durumunda, yer değiştirmelerinin gözlenebilmesi gerekir, ama bu böyle değildir. Dolayısıyla,

Jeokinetik sistem

Kopernik sabit yıldızların ıraklık açısı yokluğunu açıklamak için evrenin büyüklüğünü artırmak zorunda kalır. Iraklık açısı olgusu, bir nesne iki ayrı yerden gözlemlendiği zaman gerçekleşen değişiklikten kaynaklanır: nesnenin gözlemciden uzaklığı ne kadar fazlaysa, ıraklık açısı da o kadar az olacaktır.

Copernicus'tan Sonra

De revolutionibus'un yayımlanması, yeni evren sisteminin hemen kabullenilmesiyle sonuçlanmaz: 16. yüzyıl boyunca Copernicus'un destekçisi epey azdır. Osiander'in önerdiği gibi, Kopernik'in astronomisini Ptolemaios'un modelinden daha doğru ve faydalı bir matematiksel model sayıp aynı zamanda Kopernik sisteminin fiziksel bir anlamı olduğunu reddedenler daha fazladır. Lutherci teolog Melanchthon (1497-1560) ve damadı Caspar Peucer bu yorumu benimser ve sonuçta Lutherci üniversiteler de bunu izler. Lutherci Wittenberg Üniversitesinde hoca olan gökbilimci Erasmus Reinhold (1511-1553) *De revolutionibus*'taki gezegen hareketine dair hesapları, Alfonso Tablolarından daha doğru olan astronomik tablolarını (*Prutenicae Tabulae*, 1551) oluşturmak için kullanır. Ancak güneş merkezli kuramı kabul etmez. Tübingen'de astronomi hocası olan Michael Maestlin (1550-1631) *De revolutionibus*'u astronomi öğretiminde kullanır ve böylece öğrencisi Kepler'in Polonyalı gökbilimcinin çalışmalarını öğrenmesine katkıda bulunur.

İngiliz matematikçi Thomas Digges Kopernikçidir, zaten *A Perfit Description of the Caelestiall Orbs* [*Semavi Kürelerin Mükemmel Bir Tarifi*] (1576) adlı eseri Kopernik'in sisteminin savunulduğu ilk matbu eserdir. Digges'a göre Kopernik'in sistemi evrenin gerçek bir fiziksel tarifini sunar. Evren sonsuz olup sonsuz sayıda yıldızlar sınırları olmayan bir uzamda değişken aralıklarla serpiştirilmiştir. Kopernik'in jeokinetik kuramını varsayım değil de gerçek sayanlar arasında filozof Giordano Bruno (1548-1600) da vardır. Kendisi, eserlerinde (özellikle hepsi 1584'te çıkan *La Cena de le Ceneri*, *De la causa, principio et Uno*, *De infinito Universo et Mondi*) Lucretius'un sonsuz evren anlayışını benimser.

Thomas Digges

Bruno'nun (ve Digges'in) evreninin, sınırlı ve düzenli olan Copernicus'unkiyle pek az ortak yanı vardır. Dünyanın günlük hareketinin deneysel bir delilini sunan *De Magnete* [*Mıknatısa Dair*] (1600) adlı eserinde, dünyanın pasif olmadığını, devir hareketinin nedeni olan bir manyetik güce sahip olduğunu söyleyen İngiliz William Gilbert'tır (1544-1603). Gilbert dünyayı büyük bir mıknatıs olarak tanımladıktan sonra, küre şeklinde bir manyetitin kutbu kuzeye baktığında döndüğünü deneyle ispat eder. Dolayısıyla, Gilbert dünyanın kendindeki manyetik güçten dolayı, doğal olarak kendi ekseni etrafında döndüğünü iddia etmenin mantıklı olacağı sonucuna varır. Ancak Gilbert dünyanın güneşin etrafında yıllık dönüşünden bahsetmez.

William Gilbert

Copernicus ve Kiliseler

Dünya merkezli ve sabit dünyalı kozmolojiyle Kutsal Kitaplar arasındaki bağ, Kopernikçiliğin yayılışının önündeki engellerden biridir. Roma Kilisesi söz konusu olunca Kopernikçiliğin önüne bir de dünyanın durağanlığını ve merkeziliğini savunan skolastik felsefeyle Katolik teoloji arasındaki sıkı bağın oluşturduğu engel çıkar. Trento Konsilinden kısa bir süre önce, Dominiken teolog Giovanni Maria Tolosani (1470/1-1549) Kopernik sisteminin Kutsal Kitaplarla uyumlu olmadığını iddia eder, ama bu konudaki kısa yazısı Roma Kilisesinde yankı bulmaz. Protestan teologlar arasında, Kopernikçilikle Kutsal Kitaplar arasındaki bağlar problemine "uyarlama" diye bilinen bir çözüm bulunur. Calvin'in desteklediği bu anlayışa göre Kutsal Metinlerde doğal (yani yaratılışla ilgisiz) meseleler ele alınınca kullanılan dil sıradan insanların anlayışına uyarlanmıştır; dolayısıyla Kutsal Metinlerin kelamıyla bilimin sonuçları arasında bir tutarsızlık olması durumunda, kelamı unutup bilimi izlemek gerekir. *Eyüb'e Yorum*'da (1584), İncil'de güneşin hareket ettiği söylendiğinde bunun halk diline uyan bir deyim olduğunu ileri süren İspanyol teolog Diego de Zúñiga'nın duruşu daha radikaldir. Üstelik kutsal metinde "Tanrı dünyayı sallar ve yerinden kaydırır ve sütunlarını titretir" der: Bunun Kopernik kuramının ışığında, yani Tanrı'nın kudretiyle dünyayı hareketlendirmesi şeklinde yorumlanması gerekir. Daha sonra Galileo'nun (1564-1642) Kopernikçilikle Kutsal Kitaplar arasındaki uyumu ispat etmek için bahsedeceği Zúñiga'nın *Eyüb'e Yorum*'u, Roma Kilisesinin 1616'da Kopernik'in sistemini mahkûm ettiği fermanına dahil edilir.

Kutsal Kitaplara "uyarlama"

Tycho Brahe Sistemi

16. yüzyılın en büyük gökbilimcilerinden olan Danimarkalı Tycho Brahe (1546-1601), dünyanın merkeziliğini varsaymaya devam ederse de, uzun zaman Kopernik sistemiyle rekabet etmiş ve Ptolemaios'unkinden farklı olan bir astronomik sistemin yaratıcısıdır. Tycho'ya göre, dünyanın hareket etmesi hem fiziksel nedenlerden hem de Kutsal Kitaplarla çelişkili olduğundan imkânsızdır. Tycho gene de Ptolemaios sisteminin öne sürdüğü sorunları jeodinamik anlayışı benimsemeden çözebileceği düşüncesindedir. Tycho'ya göre, dünya evrenin merkezinde sabittir ve bütün semavi cisimler onun etrafında yirmidört saatte döner; güneş dünyanın etrafında bir yılda dönerken, bütün gezegenler güneşin etrafında döner.

Tycho, bu şekilde Ptolemaios'un karmaşık yapılarını kullanmadan gezegenlerin hareketinin düzensizliğini açıklayabileceğini düşünür. Tycho, kuyruklu yıldızların hareketinin ve (onun sisteminde dünyaya yakın bir yerde güneşin yörüngesiyle kesişen) Mars'ın yörüngesinin gözlemleriyle, gezegenlerin Aris-

totelesçi öğretinin aksine katı küreler içinde değil, basit geometrik yörüngeler çizerek hareket ettiği sonucuna varır. Tycho'nun astronomi çalışmalarının en önemli unsuru, daha sonra adını taşımaya devam eden dünya kinematiğinin üç kanununu geliştirmek için Alman Johannes Kepler (1571-1630) tarafından kullanılan muazzam miktardaki gözlemlerdir.

Takvim reformu

1582'de Katolik Kilisesi, MÖ 45'te Julius Caesar tarafından belirlendiği için Jülyen denen takvimin yerine, günümüzde de dünyanın büyük bir kısmında kullanılan, adını Papa XIII. Gregorius'tan alan yeni bir takvim getirir. Jülyen takviminin bazı ufak hataları vardır, çünkü dünyanın 365 gün ve ¼ uzunluğunda olduğunu ve dolayısıyla güneşin ilkbahar ekinoksundan iki geçişi arasındaki zamana ve dolayısıyla birbirini izleyen iki ilkbaharın başlangıçları arasındaki zamana eşit olan tropik yılla uyumlu hale getirmek için dört yılda bir defa bir gün eklemenin yeterli olacağını varsayar. Aslında tropik yıl 11 dakika ve ¼ daha uzundur ve her ne kadar bu fark önemsiz görünse de 128 yılda 24 saate ulaşır. Buradan, ilkbahar ekinoksundan sonraki ilk tam aydan sonraki pazar gününe denk gelmesi gereken, dolayısıyla hep 22 Mart ve 25 Nisan arasına denk gelen Paskalya'yı belirleme zorlukları çıkar. 1582'ye gelindiğinde, Jülyen takviminde 10 günlük bir gecikme birikmiştir. Beşinci Laterano Konsili (1512-1517) Copernicus'a bunu düzeltme görevi verir, ama bu gerçekleşmez. Dolayısıyla takvimin reformu XIII. Gregorius zamanında gerçekleşir.

Gregoryen takvimi

Reformu, matematik bilgisini ve prestijini kullanan Alman Cizvit papaz Christophorus Clavius (1537-1612) gerçekleştirir. Clavius, biriken gecikmeyi telafi etmek için, 4 Ekimden sonraki günün 5 değil 15 Ekim 1582 olacağını belirler. Buna ek olarak, her 400 yılda 100 değil de 97 artık yıl olacak şekilde üç artık yılı kaldırmaya karar verir. Karar, yüzle biten yıllarda, 400'ün katları hariç, artık yıl gününü kaldırmaktan ibarettir, dolayısıyla 1600 ve 2000 artık yılken, 1700, 1800 ve 1900 değildir. Gregoryen takvimde ortalama bir yıl 365 gün, 5 saat, 49 dakika ve 12 saniyedir, böyle olunca güneş yılına göre fazlalık sadece 26-27 saniyedir ve bu da yaklaşık 30 yüzyıl sonra bir gün fark, yani 10.000 yılda bir üç gün fark yaratır.

Christophorus Clavius

Yeni takvim, Katolik memleketlerin büyük kısmında 1582'de yürürlüğe girer. Protestan memleketlerin bunu resmen kabul etmesi ise çok gecikir: Almanya yeni takvimi 1700'de, İngiltere 1752'de kabul eder.

Bkz. Büyü ve Hermetik Bilimler, s. 405; Nicolaus Copernicus, s. 459; Tycho Brahe, s. 463

Astroloji

Antonio Clericuzio

Pico della Mirandola'nın eleştirilerine ve Roma Kilisesinin lanetlerine rağmen 16. yüzyılda astroloji olağanüstü derecede yayılır. Hareketli harfli matbaa sayesinde astrolojik yazı ve kitapçıklar çok yaygınlaşır. Reforma bağlı dramatik olaylar ve mezhep savaşları astrolojiye ilgiyi artırır.

Semavi Etkiler

Disputationes adversus astrologiam divinatricem [*Kehanet Astrolojisine Karşı Eleştiriler*] (1496) adlı eserinde Pico della Mirandola (1463-1494), "dini kanunların yasakladığı yalancı spekülasyon" olduğundan "yıldızların yolundan geleceği öngören" astrolojiye karşı büyük bir eleştiride bulunur. Pico, göğün evrensel ve düzgün olduğunu inkâr etmez, ama tam da bundan dolayı yıldızları, dünyada çeşitli küçük ve yakın nedenden kaynaklanan olayların doğrudan nedeni saymanın yanlış olduğunu düşünür. Astrolojiyi özellikle doğaya değil de Tanrı'ya tabi olan insanın özgür iradesini inkâr ettiği için eleştirir. Pico en sert eleştirilerini, dinlerin gelişini Jüpiter ve Satürn arasındaki kesişmeye ve çeşitli üçgenlerden geçişlerine bağlayan, İslam astrologlarının savunduğu, ama Hıristiyanlar arasında da yaygın olan büyük kesişmeler kuramına yöneltir. Esasen teolojik nitelikte olan Pico'nun astroloji karşıtı eleştirisi, Thomas Aquinas'ın (1221-1274) da savunduğu yıldızların dünyadaki bütün cisimlere ve insanın sadece duyulu ve bedensel kısmına etki ettiğini, dolayısıyla insanın rasyonel tarafının karşı çıkabileceği eğilimler yarattığını ifade eden kurama bile yer bırakmaz. Pico'nun argümanlarını kabul edenler çok değildir. Kardinal ve papalar gibi prensler de astrolojik öngörüler ve fallar talep eder. Papa III. Paulus, Ptolemaios'un (2. yüzyıl) Almagest'ini çeviren ve papa olacağını öngören astrologu Luca Gaurico'yu (1476-1558) Civita'ya piskopos atar. Pico'nun eleştirisinden sonraki iki yüzyıl boyunca, hareketli harfli matbaa sayesinde de Latince ve yerel dilde, kehanetler, ay almanakları, hedef kitlesi kültürlü ve daha az kültürlü okurlar olan yayınlar olmak üzere astroloji yazıları olağanüstü derecede yaygınlaşır. Kitap piyasasına yayılan sayısız astroloji kitapçıklarının pratik, siyasi, dini kullanımları vardır. Hıristiyan Avrupa'sını bölen mezhep çatışmalarının en ateşli anlarında, semavi mucizeleri, kuyrukluyıldızları, büyük kesişmeleri ve "yeni yıldızla-

Pico della Mirandola'nın eleştirisi

rı" konu edinen, astroloji ve kehanetin iç içe girdiği kitapçıklar çoğalır. Bu kitapçıklar, olağanüstü siyasi olayları, insanlığın genel anlamda yenilenmesini ve sahte İsa'nın gelişini ilan eder ve bütün bu öngörüler Kutsal Kitaplardaki kehanetlere dayandırılır.

Trento Konsilinden sonra, Kilise astrolojiye, falcılığa ve kehanete karşı daha şüpheci olur. 1586 ve 1631'de papa fermanları, astroloji dahil geleceği öngördüklerini iddia eden sanatları kınar: Bu sanatlar boş, vicdansız adamların kurnazlığının veya şeytanın faaliyetlerinin sonucu olarak tanımlanır. Astroloji, "insanların özgür iradesinden kaynaklananları" yıldızlara bağlar. Böylece tarım, denizcilik ve tıp alanlarının dışındaki bütün öngörüler, eleştiri nesnesi olur. Ancak Roma Kilisesi, astrolojinin baştan çıkarıcılığından muaf değildir: VIII. Urbanus (1566-1644), astrolojiye karşı bir ferman çıkarmış olmasına rağmen ölümünün yaklaştığına dair çıkan dedikodunun doğruluğunu araştırmak için Campanella'dan (1568-1639) astrolojik öngörü talep eder.

Papaları baştan çıkartan astroloji

Astrolojinin geniş toplumsal kesimlerde büyük itibarı vardır, tıp ve doğa felsefesiyle sıkı sıkıya ilişkilidir ve üniversitelerde öğretilir. Astrolojiyle uğraşanlar aynı zamanda gökbilimcidir ve gezegen hareketlerini gözlemleme ve hesap etmeye ve de hareketlerinin tablolarını çıkartmaya ek olarak, astrolojik öngörülerde bulunurlar. Bir gezegenin gökkubesindeki yerini bilmek, astroloji için şarttır, çünkü "seçilmişleri" öngörmeyi mümkün kılan semavi etkileri belirlemeye yarar. Bir ilacın kullanılması, ekin, bir binanın inşası, evlilik, bir sözleşmenin imzalanması, bir askeri harekâta veya yolculuğa başlanması gibi birçok işten önce astrologların görüşü alınır. Bologna'da astronomi yorumcularının görevi, gezegen kesişmelerinin ve güneş tutulmalarının insanların hayatı üzerindeki etkileri hakkında astrolojik öngörüler içeren bir kitapçık olan yıllık *Prognosticon*'u hazırlamaktır.

Astrolog gökbilimciler

Doğal ve Siyasi Astroloji

Astrolojik kuramlar çok karmaşıktır ve bir falın hazırlanması sadece doğum ânında güneşin ve gezegenlerin burçlar kuşağındaki yerine değil, başka birçok etkene de bağlıdır. Astrologun, doğum ânında veya belirli bir işin başladığı anki doğu ufkunun üzerindeki göğün tutulma dairesinin derecesini belirlemesi gerekir. En önemli doktrin, bir daireye burçların ve gezegenlerin oluşturabileceği ilişkileri belirleyen çizimler kaydeden görünüşler kuramıdır. Nitekim gezegenlerin karşılıklı konumları ve özellikle yirmi yılda bir gerçekleşen, Satürn'le Jüpiter arasındaki olan gibi, karşıtlıklar çok anlamlıdır.

Görünüşler Doktrini

Astroloji doğal ve siyasi diye ikiye ayrılır. Birincisi hava durumuna, insan vücuduna ve hastalık süreçlerine semavi etkileri ele alır ve çiftçiler, denizciler ve doktorlar tarafından kullanılır. Fal astrolojisi diye de bilinen ikincisinde, yıldızlar aracılığıyla gelecek olayların ve insanlarla krallıkların akıbetinin öngörebileceği iddia edilir. En yaygın siyasi astroloji şekli, yıldızların doğuş ânındaki konum ve ilişkilere dayanan ve insanların karakteri, istidadı ve kaderi hakkında bilgi veren yıldız fallarıdır; diğer falların amacı ise belli bir eylem, savaş, tahta çıkma veya yolculuğa dair karar alınmasına yardımcı olmaktır. Prensler, askerler, papalar ve her kesim ve kültür düzeyinde insanlar bunu kullanır.

Fallar

Gezegen kesişmeleriyle, dinlerin başlangıcı dahil tarihin belli başlı olayları arasında bir bağlantı kuran büyük kesişmeler kuramı Araplar arasında yayılır: Astronomik konumlar, uygarlık değişimlerinin ve büyük siyasi olayların işareti ve bazılarına göre aynı zamanda nedenleridir.

Evreni, bütün tarafları gökcisimlerinden kaynaklanan güçler tarafından hareketlendirilen canlı bir organizma olarak gören yeni-Platoncu görüş, astrolojinin felsefi temellerinden biridir ve Marsilio Ficino (1433-1499) bunun Rönesans boyunca çok yaygın olacak bir versiyonunu geliştirir. Bütün evrene can veren, dünyanın ruhu, tanrısal akılla fani madde arasında duran bir unsurudur. Pietro Pomponazzi (1462-1524), *De incantationibus*'unda hem ferdi hem toplumsal olayları, hatta Hıristiyanlık dahil dinleri, yıldızlardan kaynaklanan katı bir gerekirciliğe tabi tutar ve buna ek olarak mucize diye görünenlerin, büyük zaman aralıklarıyla gerçekleşen ender ve alışılmamış olgulardan başka bir şey olmadığına inanır. Marsilio Ficino'nun yeni-Platoncu kozmolojisinden esinlenen filozof ve büyücü Cornelius Agrippa von Nettesheim (1486-1535) siyasi astrolojiyi sert bir şekilde eleştirir, ama öngörülerinin Kutsal Kitaplar tarafından teyit edilmesi şartıyla, olağanüstü semavi işaretlerin gelecek olaylar hakkında öngörüde bulunulmasına imkân vermesinin mümkün olduğunu düşünür. Paracelsus'a (1493-1541) göre, evrensel olaylar hep Tanrı'nın insan olaylarına olağanüstü müdahaleleriyle bağlantılıdır; gökyüzündeki işaretler, Kutsal Metinleri tamamlayan ilahi yazılardır.

Pomponazzi

Girolamo Cardano (1501-1576), matematik bilmediklerinden yalanlarını astrolojik öngörü gibi yutturan büyük sayıda kerameti kendinden menkul astrologların zarar verdiğine inandığı astrolojiye itibarını yeniden kazandırmak ister. Cardano'ya göre, astrolojinin doğa felsefesinin bir parçası olması gerekir ve bunun için ilk olarak filolojik açıdan da Ptolemaios'un *Tetrabiblos*'unun içeriği yeniden kazanılmalıdır. Arap astrologlarının ve müritlerinin hatası, en anlamsızlar dahil,

Cardano

her çeşit olaya astrolojik açıklama bulma çabasıdır. Cardano Ptolemaios'u izleyerek, astrolojinin gelecek olaylara dair konjonktürel bir bilgi ürettiğini iddia eder. Bu sınırlar çerçevesinde, Cardano büyük kesişmeler kuramını benimser ve yıldızlar aracılığıyla insan tarihiyle ve dinlerle ilgili olayların öngörülebileceğini düşünür.

Pico'nun argümanlarına dayanarak başta astrolojiye karşı olan Campanella, Cardano gibi onu ıslah etme amacı edinir. Reformun amacı, astrolojiyi Katolik diniyle uyumlu hale getirmektir. Campanella astrolojiye kesin değil ama muhtemel bir bilgi yetisi atfeder ve gökcisimleri etkileri kuramını özgür iradeyle uyumlu hale getirmeye çalışır. Gökcisimleri vücuda ve ruhla vücut arasındaki bağ olan hayvani canlara etki eder; ruh vücudun teşvikine uyup uymamaya karar verebilir, ama Campanella'ya göre insanlar genelde tutkularını izlemeye daha eğilimli olduklarından, astroloji birçok durumda öngörüde bulunmayı mümkün kılar. Dolayısıyla, Campanella'nın *La città del Sole*'sinin [*Güneş Şehri*] astrolojik anlayışlarla dolu olması ve ideal şehrin gökcisimleriyle uyum içinde işleyebilecek şekilde organize edilmiş olması şaşırtmaz.

Campanella

Zannedilenin aksine, astroloji Kopernik'in sisteminin ortaya çıkmasıyla kaybolmaz. Nitekim astrolojiyle dünya merkezli sistem arasında olmazsa olmaz bir bağ yoktur. Güneş ve gezegenlerin etkilerine dair astrolojik öngörüler, Ptolemaios'un sistemini benimsemeyenler arasında da yaygındır: Copernicus, Rheticus, Tycho, Kepler ve Galileo astrolojiyi inceler ve uygular.

Bkz. İnsan ve Evren, s. 25; Büyücülük, s. 229; Pietro Pomponazzi, s. 335; Girolamo Cardano, s. 397; Tommaso Campanella, s. 433; Kozmoloji ve Astronomi, s. 449

Nicolaus Copernicus

Antonio Clericuzio

Polonyalı gökbilimci Nicolaus Copernicus'un De revolutionibus orbium coelestium [Gökcisimlerinin Dönüşleri Üzerine] *(1543) eseri astronomi ve kozmolojinin değişiminin başlangıcına işaret eder. Copernicus'un getirdiği başlıca yenilik,*

dünyanın evrenin merkezinde sabit durmadığı, diğer gezegenler gibi güneşin etrafında döndüğüdür. Copernicus'un niyeti devrimci değil, gökcisimlerinin hareketlerine bir düzen ve ahenk ilkesi kazandırmaktır. Ptolemaios'unkinden daha basit, zarif ve doğru olmasına rağmen onun evren anlayışı hemen kabullenilmez. Aklıselime, Aristotelesçi fiziğe ve güneş merkezlik ile Kutsal Kitaplar arasında olduğu varsayılan uyumsuzluğa dayanan anlayışlar buna engel oluşturur.

Nicolaus Copernicus'un Hayatı

Nicolaus Copernicus 1473'te Pomeranya'nın Thorn (Lehçe Torún) şehrinde doğar, önce Krakow'da, sonra Bologna'da eğitim görür ve 1503'te Ferrara'da hukuk doktorasını tamamlar. 1495'te Varmia piskoposu amcası Lucas Watzenrode, onun için Varmia'da bir papazlık elde eder ve bu mevki ona araştırma imkânı ve bir gelir sağlar. 1506'dan ölümüne kadar (1543) hemen hemen sürekli olarak Frauenburg'da yaşar, burada idari işler, doktorluk ve astronomiyle tıp araştırmaları yapar. 1500'de Roma'da kalabalık bir gruba matematik dersleri verir. Kopernik'in ne zaman kendi dünya sistemini geliştirdiğini belirlemek kolay değildir. 1508-1514 yılları arasında, güneş merkezli sistemi anlattığı ve içinde üzerinde çalıştığı daha büyük bir eserden bahsettiği *Commentariolus*'u [*Küçük Yorum*] yazar. *Commentariolus* el yazması olarak gökbilimciler ve filozoflar arasında dolaşır. 1539'da Wittenbergli genç bir matematikçi olan Georg Joachim Rheticus (1514-1574) onu ziyaret eder. Bu sıralarda, Copernicus zaten *De Revolutionibus orbium caelestium*'un ilk versiyonunu yazmıştır. Eserini bastırma hususunda isteksiz olsa da, Kopernik genç gökbilimcinin el yazmasını okumasına ve kısa bir özetini yayımlamasına izin verir. Rheticus 1540'ta *Narratio prima*'yı [*İlk Anlatım*] bastırır ve belki de Polonyalı gökbilimcinin büyük eserini yayımlaması hususundaki tereddütlerini yenmesine katkıda bulunur. Ancak Rheticus Leipzig'e öğretmenliğe çağrıldığından Copernicus'un eserinin redaksiyonunu yapamaz. Onun yerini Lutherci bir papaz olan Andreas Osiander alır. Bu arada, inme geçiren Copernicus nihai redaksiyonu kontrol edemez ve eser Osiander'in imzasız bir önsözüyle, yazarının öldüğü yıl yayımlanır. Osiander, Kopernik'in kuramına teologların muhtemel tepkilerinden endişe eder ve bir gökbilimicinin işinin evrenin fiziki değil, geometrik modellerini tanımlamak olduğu fikrinden vazgeçmez. Onun önsözüyle, Kopernik'in sistemi, evreni temsil sistemi olarak değil, gezegenlerin hareketini hesap etmek için faydalı bir varsayım olarak sunulur.

Rheticus'tan Osiander'e

Copernicus'un Astronomisi ve Kozmolojisi

Çok eski zamanlardan, Copernicus'a kadar gökbilimcinin görevi gökcisimlerinin hareketini hesap edebilmek için geometrik modeller geliştirmektir.

Greklere göre astronomi matematikle bağlantılı bir bilimdir ve aynı zamanda gökcisimlerinin sistematik gözlemine dayanır. On sekiz yüzyıldan uzun bir zaman boyunca astronomi uygulamalı geometridir ve hemen her zaman kozmolojiden farklı ve ayrıdır. Arap ve Latin gökbilimcileri gayretlerini en çok gezegenlerin konumunu öngörmeye yarayan astronomik tablolar geliştirmeye adarlar. Seleflerinin aksine, Kopernik astronomiyle kozmoloji arasında sıkı bir bağ olduğunu belirler: Dünyanın evrenin merkezi olmaktan çıktığı ve gezegenlerden biri olduğu dünya sistemi, basit matematik nitelikli bir model değil, evrenin gerçek bir temsilidir.

Kopernik'in sistemi, yeni astronomik gözlemlerin veya daha gelişmiş matematik hesapların sonucu olmaktan ziyade, zaten hazır olan gözlem verilerinin yeni bir şekilde yorumlanmasının sonucudur. Copernicus'a göre, güneş merkezli evren, Ptolemaios'un izleyicilerinin benimsediklerinden çok daha basit bir yapı sayesinde, gezegenlerin hareketlerinin düzensizlikleri dahil, bütün bilinen gök olgularının açıklanmasını mümkün kılar.

Tutarlı bir kuram

Copernicus, Papa III. Paulus'a ithaf ettiği önsözünde kendisini astronomiyi ıslah etmeye sevk eden nedenleri gökbilimciler arasındaki görüş ayrılıkları, astronomik sistemlerin çokluğu ve düzgün dairevi hareket ilkesine sadık kalarak gezegen hareketlerini doğru bir şekilde temsil etmenin imkânsızlığı olarak açıklar. Copernicus, jeodinamik astronominin, her yapının başkalarından ayrı olarak ele alındığı Ptolemaios'un astronomisinde olmayan, evrenin sistematik bir manzarasını sunduğuna inanır. Ptolemaios'un bulduğu mekanizmalar, tek tek problemleri (hız veya konum) açıklamaya yarar, ama evrenin üniter ve sistematik bir manzarasını oluşturmaz.

Copernicus, bir kozmografi eseri olan *De revolutionibus*'un birinci cildinde kendi dünya sistemini basitleştirilmiş şekilde sunar. Eserin ana teması, dünyaya üç hareketin atfedilmesidir: 1. Devir hareketi. Copernicus, dünyayı güneşin etrafında dönen bir gezegen olarak ele alacak olursak gezegen hareketlerinde anomali olarak görünenlerin kolaylıkla açıklandığını ispat eder. 2. Kutupların etrafında günlük hareket. Aristotelesçi kozmolojide göklerin çok hızlı günlük hareketiyle açıklanan olgular buna bağlıdır. 3. Copernicus'un, yıllık hareketine rağmen dünyanın ekseninin gök kubbenin hep aynı noktasına dönük olmasını açıkladığı hareket. Bu üçüncü hareketin dünyanın merkezinin aksine, yani doğudan batıya kayış şekliyle dünyanın eksenine bir koninin şeklini çizdirdiği varsayılır.

Dünyanın üç hareketi

Dünyanın yıllık devri sadece gezegen hareketlerinde anomali olarak görünenlerin daha kolaylıkla açıklanmasını değil, gezegenlerin güneşten uzaklığını ve yörüngelerini ne kadar zamanda katettiklerini belirlemeyi mümkün kılar. Kopernik'in sisteminin Ptolemaios'unkine göre avantajı, daha büyük uzaklıklara daha uzun devir zamanları

Güneşin merkeziliği

atfetmesidir. Gezegenlerin hızı güneşten uzaklıklarına karşılık gelir. Kopernik, ona göre Ptolemaios'un astronomisinde olmayan bir düzen ve simetri ilkesi bulmuş olur.

Copernicus'a göre, güneş merkezli sistemin dünya merkezli sisteme tercih edilmesinin bir diğer nedeni, güneşe hak ettiği merkezi konumu tanımasıdır. *De Revolutionibus*'un birinci cildinin onuncu bölümünde şöyle yazar: "Dolayısıyla her şeyin merkezinde güneş vardır. Nitekim bu müthiş mabette bu lambayı her şeyi aynı anda aydınlatabileceği bu yerden daha iyi bir yere kim yerleştirebilir? Bazılarının dünyanın lambası, bazılarının zihin, bazılarının da yönetici demesi gerçekten de tesadüf değildir. Trismegistus ona görünür tanrı, Sophokles'in her şeyi gören *Elektra*'sı der." Güneşin haysiyet ve merkeziliği, ortaçağda optik araştırmalarla özdeşleşen ışık metafiziği, yeni-Platonculuk ve Hermetizm gibi birden fazla felsefi gelenekte vardır.

Ancak, her ne kadar Kopernik güneşi evrenin merkezine yerleştirse de gezegenlerin hareketinin merkezine yerleştirmediğini hatırlamak gerekir. Dünyanın yörüngesinin merkezi, güneşe yakın bir noktadır ve bu aynı zamanda gezegenlerin hareketinin merkezidir. Bu nedenden dolayı, Kopernik'in sistemini güneş merkezli değil de jeokinetik olarak tanımlamak daha doğru olacaktır. Kopernik, jeokinetik anlayışın Aristotelesçilerin nezdinde yaratacağı zorlukların bilincindedir; dolayısıyla dünyanın kendi ekseni üzerindeki günlük hareketinin sonucunda atmosferin geri kalacağı itirazına atmosferin de dünyanın hareketine katıldığını söyleyerek cevap verir.

İtirazlara cevap

Yıllık hareket esnasında, dünyanın yörüngesinin iki ucundaki sabit yıldızların köşe uzaklıklarının değişmiş olması gerektiği şeklindeki astronomik nitelikteki itiraza ise evrenin boyutunu muazzam derecede büyüterek cevap verir (ama gene de sınırlı olmaya devam eder). Böyle olunca, dünyanın konumundaki değişiklikler sabit yıldızların gözleminde değişikliğe neden olmaz. Evrenin Aristotelesçi anlayışından haklı olarak uzaklaşarak, Kopernik bir de dünyanın her ne kadar ağır bir cisim olsa da küre gibi şeklinden dolayı, tıpkı diğer gökcisimleri gibi doğal olarak dairevi bir hareketle hareket ettiğini iddia eder. Bu şekilde zımnen semavi cisimlerin hareketiyle dünya cisimlerinin arasındaki Aristotelesçi ayrımı reddeder. Ağırlık (yerçekimi) kavramı açıkça Aristoteles karşıtı bir yönde yeniden yorumlanır: Ağır cisimlerin yere düşüş nedeni, Aristotelesçi fiziğin öğrettiği gibi doğal yerlerine kavuşmak değil, onları parçası oldukları cisme döndüren doğal bir eğilimdir. Dolayısıyla ağırlık dünyadaki cisimlere özgü değildir, çünkü Kopernik'e göre aynı eğilim gökcisimlerinin parçalarında da vardır.

Bkz. Kozmoloji ve Astronomi, s. 449; Tycho Brahe, s. 463; Gözlem ve Ölçüm: Yeni Bilimsel Aletler, s. 525

Tycho Brahe

Antonio Clericuzio

Teleskopun icadından önceki hiçbir gökbilimci, astronomik gözlemlerinin miktar ve doğruluğu açısından Tycho Brahe'yle karşılaştırılamaz. Astronominin gelişmesi açısından ayın, Mars'ın, 1572'deki süpernovanın ve 1577'deki kuyrukluyıldızın hareketlerinin gözlemleri özellikle önemlidir. Brahe, Kopernik'in sisteminin daha doğru, detaylı ve düzenli olduğundan Ptolemaios'unkinden üstün olduğuna inanır, ama dünyanın hareketlerini kabul etmez, 17. yüzyılda çok yaygınlaşan bir dünya-güneş merkezli sistem geliştirir.

Gökleri Gözlemlemek

Danimarka aristokrasisinin en güçlü ailelerinden birinin üyesi olan Tycho Brahe (1546-1601), on üç yaşında Lutherci Kopenhag Üniversitesine yazılır ve astronomiyle astroloji okur. On altı yaşında bilgisini geliştirmek için Almanya yolculuğuna çıkar ve bu esnada onu astronomik gözlem yapmaya teşvik eden Petrus Ramus'la (1515-1572) tanışır. Bu yıllarda olağanüstü koleksiyonunu oluşturacak olan astronomik aletleri satın almaya, tasarlamaya ve üretmeye başlar. Wittenberg, Leipzig ve Rostock'ta eğitim görür; Rostock'ta, muhtemelen bir matematik tartışması için giriştiği bir düelloda burnunun bir kısmından olur. 1570'te memlekete döner ve Herrevad Manastırına (o zaman Danimarka Krallığına bağlı olan Skanya'da) yerleşir. Burada çok dikkatli astronomik gözlemlerde bulunur; simya araştırmaları gerçekleştirir ve bir laboratuar kurar.

Bilimsel tutku

11 Kasım 1572'de koltuk takımyıldızında o zamana kadar hiç görülmemiş çok parlak bir ışık gözlemler. Gözlemleri onu bunun yıldızlara dahil edilecek ama başka gökbilimcilerinin varsaydığının aksine hareket halinde olmayan bir gök olgusu olduğuna ikna eder. Tycho bu ışığı yeni bir yıldız olarak yorumlar, ama ışık birkaç hafta sonra kaybolur (günümüzde bunun bir süpernova olduğunu biliyoruz). Gözlemlerini ilk matbu eseri olan ve onu Avrupa'nın tamamında meşhur eden *De nova stella*'da [*Yeni Yıldıza Dair*] (1573) yayımlar. Tycho'nun bu olguya getirdiği yorum, göklerin değişmez olduğunu ve dolayısıyla hiçbir gökcisminin ortaya çıkmasının veya kaybolmasının söz konusu olmadığını iddia eden Aristotelesçi felsefeyle uyumsuzdur. Tycho yeni yıldızın diğer yıldızlar gibi semavi maddeden oluştuğunu ama devamlı var olanlar kadar mükemmel olmadı-

De nova stella

ğını ve hızlı yok oluşunun da bundan kaynaklandığını düşünür. Bu olgu sadece astronomi araştırmalarının nesnesi değildir: Tycho bu ışığı Kuzey Avrupa'da gerçekleşmek üzere olan yeni karışıklıkların işareti olarak yorumlar. Tycho 1577'deki kuyrukluyıldızı da Aristotelesçi kuramın gerektirdiğinin aksine bir gökcismi olarak yorumlar. Tycho'ya göre yeni yıldız gibi kuyrukluyıldız da astroloji aracılığıyla deşifre edilip eskatolojik olarak yorumlanacak mucizevi bir olaydır. Semavi olgularla dünya olguları arasındaki karşılıklılığa dayanan Paracelsus'un (1493-1541) doğa anlayışını benimser, ama astrologları eleştirmekten sakınmaz. Çağdaşlarının büyük bir kısmı gibi, gökcisimlerinin dünyadaki cisimlere etki ettiğine inanır ve yıldız falları hazırlar.

Tycho 1575'te, astronomi gözlemleriyle uğraşan Hesse Landgravı IV. Wilhelm'i ziyaret eder. Sonraki yıl, Danimarka Kralı II. Frederick onu maaşa bağlar ve Sund boğazındaki Hven adasının derebeyi yapar. Burada Tycho adını Uraniborg ("gökler şatosu") koyduğu gerçek bir araştırma merkezi kurar. Çeşitli Avrupa memleketlerinden gelen değerli asistanların çalıştığı Uraniborg'da bir rasathane, bir kütüphane, bir de kimya laboratuarı vardır. Danimarkalı gökbilimcinin birçok astronomi cihazı (*torquetum*, çemberlerden oluşan küreler, usturlaplar, kuadrantlar ve sekstantlar), muhteşem bronz bir gökküresi (1,5 m çaplı), gök haritaları ve saatleri vardır. Uraniborg aynı zamanda ziyaret edilecek bir yerdir: Ziyaretçileri arasında biliminsanları, asiller ve İskoçya Kralı VI. James vardır. Hven'de Tycho bir de bir kâğıt imalathanesi ve matbaa kurar ve 1584'te ikinci bir rasathane inşa eder; Stjerneborg ("yıldızlar şatosu"), aletleri daha iyi muhafaza edebilmek için bazıları yerin altında olmak üzere çok katlıdır. II. Frederick'in ölümü üzerine, IV. Christian (1577-1648) tahta çıkar. Yeni kralın Tycho'yla ilişkisi hemen bozulur ve 1597'de gökbilimci Danimarka'dan ayrılıp Hamburg'a gider. Burada, aletlerinin tariflerinden oluşan *Mechanica*'yı (1597) yayımlar. 1599'da Prag'a gidip II. Rudolf'un sarayına yerleşir. Prag yakınlarındaki Benátky'de bir rasathane inşa ettirir ve burada 1601'de gerçekleşen ölümüne kadar çalışır. 1600'de Kepler (1571-1630) Prag'a, Tycho'nun yanına gider ve orada Tycho'nun gözlemlediği Mars'ın hareketlerindeki anomalileri araştırmaya başlar.

Uraniborg

Ne Ptolemaios'la Ne Copernicus'la

Brahe'nin astronomi çalışmalarının tamamının ortak yanı gözlemlerinde mümkün mertebe dakik olma gayretidir. Kopernik'in hesaplarını kullanarak ayın hareketini incelerken hızının değişken olduğunu bulur; bu gözlem de gökcisimlerinin hareketlerinin düzgünlüğü ilkesiyle uyumsuzdur. Ancak Tycho bu anomaliyi çözmek için herhangi bir model sunmaz. 1588'de, Ptolemaios'un sisteminin yerine geçen ve

Hareketsiz dünya

dünyanın merkeziliğine ve hareketsizliğine dayanan anlayışlar arasında en popüleri halini alan kendi dünya sistemini yayımlar. Tycho, Kopernik'in sisteminin Ptolemaios'unkine üstünlüğünü, özellikle de getirdiği düzen ve ahenk ile gezegen hareketlerindeki anomaliler sorununun şık çözümünü kabul eder.

Ancak ağır ve hareketsiz olarak bildiği dünyanın hareket halinde olduğunu kabul etmez, çünkü böyle bir şey, tartışmaya açmadığı Aristotelesçi fizikle çelişkilidir. Dünyanın hareketinin reddi, astronomik gözlemlere de dayanır. Dünya güneşin etrafında hareket halinde olsaydı yıldızlarda olması gereken hareket görüntüsünü (yıllık paralaks) gözlemleyebilirdi, ama bunu gözlemlemediğinden, dünyanın hareketsiz olduğu sonucuna varır. Böyle olmasaydı, yıldızların görünebilmesi için, en büyük gezegenden uzaklıklarının muazzam ve boyutlarının da kabul edilenden çok daha büyük olması gerekirdi. Bunlara ek olarak, Tycho dünyanın hareketi fikrinin, dünyanın değil güneşin hareketinden bahsedilen Kutsal Kitaplarla çelişkili olduğunu düşünür. Bu nedenler Tycho'nun Kopernik'in jeokinetik kuramını reddini dayandırdığı belli başlı nedenlerdir. Ancak Danimarkalı gökbilimci güneş merkezli sistemin avantajlarının hiçbirinden vazgeçmez. Tycho'nun sisteminde, dünya evrenin merkezinde sabittir ve ayla güneşin ve sabit yıldızların beraberlerinde bütün gezegenleri sürükleyerek yirmi dört saatte etrafında döndükleri kürenin yörüngesinin merkezidir. Güneş ise gezegenlerin yörüngelerinin merkezidir, bundan dolayı da Mars'ın güneş etrafındaki yörüngesi ve güneşin dünya etrafındaki yörüngesi kesişir. Tycho böyle bir şeyi kabul edebilir, çünkü yörüngeleri hayali hatlar olarak yeniden yorumlamıştır. Nitekim Brahe katı semavi kürelerin varlığını reddeder, bu da Paris Collège Royaux'da matematik profesörü olan Ioannes Pena'nın (1528-1558) ulaştığı sonuçtur. Tycho'nun argümanı kuyrukluyıldızın hareketine dayanır: Nitekim 1577'deki kuyrukluyıldız yörüngelerden herhangi bir engelle karşılaşmadan geçmiştir. Katı kürelerin varlığını, sadece felsefi nedenlerden de olsa, Platoncu filozof Chersolu Francesco Patrizi (1529-1597) tarafından da, göklerin sıvı olduğunu ve gökcisimlerinin içinde rahatça hareket ettiğini iddia ettiği *Pancosmia* (1591) eserinde reddeder. Böylece *orbs* (küre) terimi *orbit* (yörünge, dairevi yol) anlamını alır. Ancak semavi küreler kaldırıldıktan sonra gezegen hareketlerinin nedenini bulma sorunu kalır ve bunun cevabını Kepler sağlar.

Katı kürelerin reddi

Bkz. Kozmoloji ve Astronomi, s. 449; Nicolaus Copernicus, s. 459

Hayat, İnsan, Tabiat

Hayat Bilimleri

Antonio Clericuzio

Yüzyıl boyunca, geleneksel olarak ruha atfedilen işlevleri, başta kandan ve havadan doğan akışkan, seyrek ve uçucu spiritus olmak üzere, bedensel unsurlara bağlayan anlayışlar çıkar. Üreme üzerine araştırmalar özellikle teorik niteliktedir ve tohumun işleviyle doğacak canlının kısımlarının oluşumuyla ilgilidir. Embriyonun oluşmasına dair deneysel nitelikte ilk çalışmalar ancak yüzyıl sonunda gerçekleşir. Canavar denen canlıların doğuşu, doğal düzenin dışında bir olay sayılır ve bu konu doktor, filozof ve teologların dikkatini çeker. Canavarlar tanrısal kızgınlığın işaretleri olarak yorumlanır ve zaman içinde tıbbi araştırmaların nesnesi olurlar.

Hayat, Ruh, *Spiritus*

Aristoteles'e göre, canlı bir vücut, organları ve şeklini oluşturup ondan ayrı düşünülemeyecek bir ruhu olan bir vücuttur. Aristotelesçi miras, biyolojik olguların, ruhun kökenine ve yetilerine dair hususlarla iç içe giren, 16. yüzyıldaki araştırmaların büyük kısmını belirler. Aristotelesçi felsefeye göre, canlı ve cansız vücutlar arasındaki fark, bitkilerin, hayvanların ve insanların işlevlerinin ve faaliyetlerinin bağlandığı ruhun varlığı veya yokluğundan kaynaklanır. Aristoteles üç ruh çeşidi arasında ayrım yapar ve bunlar belirli bir sırada bir silsile oluşturur, yani her ruh çeşidinin varlığı ondan öncekilere bağlıdır. En düşük düzeyde, bütün canlı yaratıklarda (bitki, hayvan ve insanlar) var olan bitkisel ruh

Ruh

vardır; arkasından hayvan ve insanlarda var olan duyusal ruh gelir; en sonunda da insana özgü zihinsel ruh vardır.

Alman filozof Gregor Reisch'ın (1467-1525), 16. yüzyılda çok yaygın bir ders kitabı olan *Margarita philosophica*'sında [*Felsefi Papatya*] (1503) Aristotelesçi sınıflandırma sistematik bir şekilde ele alınır: Bitkisel ruha üreme, büyüme ve hareket yetileri, duyusal ruha hareket ve algılama, zihinsel ruha hafıza, irade ve zihin atfedilir. Üst düzeydeki ruh alt düzeydekilerin yetilerine de sahiptir, dolayısıyla zihinsel ruh bitkisel ve duyusal yetilere de sahiptir. Bitkisel yetilerin merkezi karaciğer, duyusal yetilerin kalp, iradi hareketleri de içeren zihinsel yetilerin beyindir.

Bu ruh doktrininin yanına doktorların örneğin Galenos'un (y. 129-y. 210) ve Arapların geliştirdiği, *spiritus*'u yaşamsal işlevlerin faili olarak gören kuram gelir. *Spiritus* üç çeşittir: doğal, yaşamsal ve hayvansal; bunlar sırasıyla karaciğerden, kalpten ve beyinden kaynaklanır. Tıp metinlerinde ve bazı felsefe metinlerinde var olan bir anlayışa göre, *spiritus* ruh ile vücut arasında bir aracıdır. Ruhun aracıdır ve bitkisel hayat ve hareket gibi en basit işlevlerden algılama ve hayal gibi en yüksek düzey işlevlere kadar tüm işlevleri gerçekleştirir. *Spiritus*'a dair tıbbi kuramlar, maddenin hayata sahip olduğunu ifade eden hayatın maddeci bir anlayışını savunan Cosenzalı filozof Bernardino Telesio (1509-1588) tarafından geliştirilir. Her ne kadar Telesio insanda ölümsüz bir ruhun varlığını kabul ederse de, ruhun yetilerini, hareket, algı ve duyuya sahip sıcak ve çok ince maddeden oluşan bir maddi ilke olan *spiritus*'a atfeder. *Spiritus*'un yeniden değerlendirilmesi ve yaşamsalla algısal süreçlerde ruhun rolünün azaltılması hususlarında Telesio yalnız değildir. Yeni-Platoncu anlayışların etkisindeki Fransız doktor Jean Fernel (1497-1558), *spiritus*'un ruhun ve yetilerinin merkezi olduğunu iddia eder. Fernel'e göre, canlı organizmaların yaşamsal ilkesi, çok ince, havai ve bütün evrende bulunan bir madde olan *spiritus*'tur. *Spiritus* canlı yaratıkların doğumunun, büyümesinin ve yaşamasının bağlı olduğu aktif elementtir.

Spiritus

Sapkın sayıldığı için Cenevre'de yakılan İspanyol doktor ve teolog Miguel Serveto'nun (1511-1553) *spiritus* ve ruh anlayışı çok orijinaldir. Serveto'ya göre beynin ürettiği *spiritus* algısal olanlar dahil bütün üstün işlevleri yürütür ve böylece ruhu, kökü kana ve teneffüs edilen havaya uzanan *spiritus*'la özdeşleştirir. Serveto'nun eserleri hem Katolikler hem Protestanlar tarafından lanetlenir ve dolayısıyla kuramları tıbbi-felsefi araştırmalara pek etki etmez.

Miguel Serveto

Embriyoloji

Üreme konusundaki Aristotelesçi kuramlar, 16. yüzyılın tıbbi ve felsefi araştırmalarının ana unsurudur. Aristoteles'e göre, tohumu verimli kılan içindeki

pneuma'dır: Bu da, ateşvari, semavi kökenli, element niteliği olmayan, üretme yetili bir maddedir.

Aristoteles'e göre, yaratıcı yetisi sayesinde üremeye katkıda bulunan erkek spermi şekil ve hareket sağlar; maddeyi ise dişi sağlar. Başlangıçta maddenin kısımları yoktur, bunlar epijenez doğrultusunda, yani kalpten başlayarak aşamalarla gelişir. Fernel, Hippokrates (MÖ 460?-375?) ve Galenos'tan esinlenerek Aristotelesçi kuramdan farklı bir üreme kuramı önerir.

Fernel ve Severinus

Fernel'e göre, Aristoteles'in inandığının aksine sperm basit ve homojen bir maddeden oluşmaz; aktif bir *spiritus*'a sahip yumuşak kısımlardan ve *spiritus*'tan yoksun katı kısımlardan oluşur. *Spiritus*, spermdeki kalın ve soğuk kısımları sıcak ve ince kısımlardan ayırır ve embriyonun oluştuğu çeşitli kısımları yaratır. Fernel'e göre, spermdeki kurucu ilke kronolojik bir sıra izlemez, çünkü embriyoda bütün organlar aynı anda oluşur; tek fark boyuttadır, dolayısıyla bazı organlar diğerlerinden önce görünür olur.

Epijenetik kuram, Aristotelesçi olmayan argümanlarla, Paracelsus'un (1493-1541) müridi Danimarkalı doktor Petrus Severinus (1542-1602) tarafından savunulur. Severinus'un anlayışı materyalist karşıtı ve yaşamsaldır: Spermin vücudun tamamında var olup, üreme organlarında mükemmeliyete ulaşan ruhsal bir unsur olduğunu ifade eder. Severinus'a göre spermde önceden şekillenmiş farklı kısımlar yoktur: Organların çokluğu, sperme içkin, içindeki *spiritus*'un sahip olduğu bir çeşit "program"dan kaynaklanır. Sperm canlıdır, hareketlidir ve titreşir. Spermdeki *spiritus* kalınlaşır ve sonuçta vücut organları oluşur; bunların arasında öncelik kan ve kalptedir, ama bunun nedeni yaşamsal olmaları değil, yaşam *spiritus*'unu taşımalarıdır.

Fernel ve Severinus teorik niteliği ağır basan argümanlar sunarken, Ulisse Aldrovandi (1522-1605) gözlemsel verilerle üreme araştırmalarını zenginleştirir. Aldrovandi civcivin gelişimini, yumurtaları düzenli aralıklarla açarak izler; bu yöntem, blastodermi bulan ve fetüsün iskeletinin tam bir tarifini ilk defa yapan Hollandalı Volcher Coiter (1534-1576) ve birçok omurgalı hayvanın embriyolojisini inceleyen Girolamo Fabrici d'Acquapendente (1533-1619) tarafından da uygulanır.

Ulisse Aldrovandi

Kendiliğinden Üreme

16. yüzyılın tamamı boyunca, başta böcekler olmak üzere bazı türlerin başka canlı yaratıklar tarafından değil de maddenin değişimlerinden, yani Aristotelesçi doktrine göre bozulmanın ve yaşamsal sıcaklık kaynağı güneşin etkisiyle yaratıldığını ifade eden kendiliğinden üreme doktrini kabul edilir. Bu anlayış, çürümeden insan dahil bütün canlı varlıkların çıkabileceğini düşünen Aristotelesçi Andrea Cesalpino'yla (1519-1603) en uç noktaya ulaşır. Giordano

Bruno'nun (1548-1600) düşüncesinde kendiliğinden üreme Lucretius'un maddeciliğine dayanır: Bruno'nun evreni canlıdır, çünkü maddede her şeyin tohumları vardır. Doğada tek bir canlı maddenin daimi bir üreme ve çürüme devri vardır ve bu süreç insanı da ilgilendirdiğinden, Bruno'ya göre ne ilk hayvan ne de ilk insan vardır. Kendiliğinden üreme, çürüme süreçlerinden doğan hayvanların tamamının (yılanlar, karakurbağası ve akrepler dahil) zehirli olduğunu düşünen Paracelsus tarafından da savunulur. Paracelsus'a göre, insan spermini bir çürüme sürecine tabi tutarak *homunculus*'u, yani bir simyacının laboratuarda yapay olarak ürettiği insana benzer bir yaratığı üretmek mümkündür.

Canavarlar ve İlahi Müdahale

Canavarların doğuşu, bilim ve teoloji için çözümü kolay olmayan bir sorun oluşturur. Doktorlar, biliminsanları ve teologlar ne olduklarını, nereden çıktıklarını ve neden doğduklarını merak ederler. Ortaçağ anlayışında canavarlar dünyanın kötülüklerinin alegorik bir çarpıtmasıdır, dolayısıyla habis vücutlar insanların günahlarından kaynaklanan tanrısal kızgınlığın işaretleridir. Doğal ile doğaüstü olan arasındaki sınırların belirsiz olduğu 16. yüzyılda, dünyada ve göklerdeki bütün olağanüstü olaylar gibi, canavarlar da kolektif felaketlerin ön işareti, yani günün siyasi-dini olaylarının ışığında yorumlanması gereken, ilahi iradenin işaretleridir. Mucize ve canavarlar sıklıkla mezhep savaşları bağlamında dinsel propaganda amacıyla kullanılır. Protestanlar arasında, eskatolojik bir yorum, yani canavarların ve diğer mucizelerin yaklaşan kıyametin işareti olduğu fikri yayılır. Birçoğu hayali olan canavar tasvirleri, resimli matbu malzemeyle, hayreti artırmak ve anlatıma gerçekçilik kazandırmak amacıyla yaygınlaştırılır. Olağanüstü olayları inanılır kılmak için doktorların, papazların, noterlerin ve sair muteber insanların şahitlikleri sıklıkla eklenir. Mucizevi niteliklerini kaybetmeseler de, doğanın normal akışı dışında sayılan korkunç doğumlar, zaman içinde ahlaki değerlendirmelerden bağımsız olarak nedenlerini araştıran tıbbi ve felsefi incelemelerin nesnesi olur. Canavarların kökenini açıklamak için kullanılan argümanlar çok çeşitlidir: doğanın şakaları, hedeflerine ulaşamamış tamamlanmamış organizmalar, maddenin kusurunun veya spermin sıcaklığının, annenin hayalinin veya insanile hayvan ilişkisinin ürünü. Rahim darlığı veya siyam ikizleri örneğinde olduğu gibi organ birleşmesi gibi mekanik nedenlerin ileri sürüldüğü de olur.

Din ile bilim arasında

Bkz. Pietro Pomponazzi, s. 335; Paracelsus (Philippus Aureulus Theofrastus, Namı Diğer Paracelsus), s. 389; Bernardino Telesio, s. 420; Giordano Bruno, s. 425

İnsan Bedeni ve Hastalıkları: Anatomi, Teorik ve Pratik Tıp

Antonio Clericuzio

Hümanizmin etkisi ve anatominin gelişmesi geleneğe karşı eleştirel bir tavrın doğuşunu kolaylaştırır. Vesalius'un anatomi araştırmaları sayesinde Galenos'un otoritesi yavaş yavaş tartışmaya açılır. Mizaçlar kuramını eleştiren ve insan vücudunun fizyolojisini kimyevi açıdan yorumlayan Paracelsus ve müritleri yeni tıbbi kuram ve pratikler ileri sürerler. Yüzyıl boyunca cerrahi, tıbba göre ikincil rolünden kurtulur ve entelektüel ve sosyal prestiji artar.

Hümanizm ve Tıp

Doktorların üniversite eğitimi genelde kadim tıbbın yazarlarına –Hippokrates, Galenos– ve başta İbn Sînâ'nınkiler (980-1037) olmak üzere ortaçağ metin ve yorumlarına dayanır. Teşrih ve klinik uygulamaların gelişimi, anatomi tiyatrolarının ve botanik bahçelerinin ortaya çıkışı, doktorların formasyonunu zenginleştirmeye katkıda bulunur. Tıbbi tedrisat esas tıp eğitiminden önce Aristotelesçi felsefenin öğrenilmesini öngörür. Niccolò Leoniceno, Thomas Linacre, Symphorien Champier ve Antonio Brassavola gibi doktor-hümanistler sayesinde, hümanizm kadim tıbbı yeniden keşfeder ve yorumlar, bunun sonucunda da tıbbi tedrisat yenilenir.

Eğitim

Doktorlar arasında Grekçe öğrenmenin yayılması, o zamana kadar bilinmeyen kadim metinlerin yeniden keşfi, Arap tıbbi metinlerine eklenen ve zamanla yerini alan, Hipokrates eserlerinin, Galenos'un, Cornelius Celsus'un (1. yüzyılın ilk yarısı) yorumlu yeni baskılarının hazırlanması, geleneğe karşı daha eleştirel bir yaklaşımın gelişmesine katkıda bulunur. Kalbin, beynin ve karaciğerin işlevlerine, sinirlerin kaynağına ve üreme mekanizmasına dair, Hippokrates, Aristoteles (MÖ 384-MÖ 322), Galenos ve İbn Sînâ arasında birçok tutarsızlık keşfedilir, bu da anatomi-fizyoloji alanlarında yeni ve özgün araştırmaları teşvik eder. Kadim tıbbın bilgilerini nakletmiş olan Araplar, Grek geleneğiyle doğrudan bir karşılaştırma adına eleştirilere tabi tutulur; doktor-hümanistlerin amacı, yüzyıllar boyunca bozulan kadim tıp bilimini eski saflığına döndürmektir. Rönesansta Hippokrates'in, önemini ve özgünlüğünü uzun zaman boyunca azaltmış olan Galenos'la bağından "kurtulan" yeni bir imajı ortaya çıkar. Hippokrates, klinik

Greklerle ilişkiler

deneyimle insan ve doğanın doğrudan gözlemine dayanan tıbbın kurucusu olur ve bazıları Hippokrates'i kimyanın tıp için önemini kavramış ilk doktor sayar. Zamanla Hippokrates'in öğretimleri Galenos'unkinden ayırt edilmeye başlanır ve Paracelsus'un müritleri gibi, Galenos'un doktrinlerine karşı çıkanlar, kendi kuramlarının kökenini Hippokrates'e atfederek meşrulaştırır

Anatomi ve Cerrahi

Başlangıçta anatomi cerrahiye tabi olarak gelişir, sonra da 14. yüzyıldan başlayarak üniversite dersi olur. İki yüzyıldan fazla bir süre boyunca, üniversitelerde anatominin öğrenildiği başlıca metin, Galenos'a dayanarak vücudun çeşitli kısımlarının anatomik, fizyolojik ve patolojik manzarasını tanımlayan Mondino de' Liuzzi'nin (y. 1270-1326) *Anothomia*'sıdır (1316). 15. yüzyılda bile teşrih anatomi öğretiminin bir kısmı olur; halkın vücutların parçalanmasına karşı olmasından dolayı, kadavra bulmak zordur, dolayısıyla teşrih düzenli bir şekilde yapılamaz. Genelde teşrih yabancıların veya idam edilenlerin kadavralarıyla yapılır, ama bazen öğrencilerin anatomi dersinde kullanmak üzere yeni gömülmüş bir cesedi çaldıkları olur. Vesalius'tan önce, ders teşrihinde metinleri okuyup tartışan anatomi doktoruyla cesedi kesmeyle görevli cerrah arasında işbölümü vardır. Doktor-hümanist Alessandro Benedetti (y. 1450-1512) bilimsel ve etik-dini nitelikte argümanlarla, teşrihin önemini savunur: teşrih "Tanrı'nın muhteşem ilahi eserini" açığa çıkarır ve insanı hayatının geçiciliği hakkında düşünmeye sevk eder. Bologna'da anatomi profesörü ve cerrah olan Berengario da Carpi (1460?-1530) teşhiri şahsen yapıp anatomi hakkındaki yazılarında insan vücudunun doğrudan gözleminin önemini ve kadim tıbba eleştirel bir şekilde yaklaşılmasının gerekliliğini savunur. Berengario, matbaanın sunduğu araçlardan yararlanarak resimli anatomi kitapları üreten ilk kişiler arasındadır.

Kadavraların teşrihi

Yüzyılın başlarında, İtalya'nın belli başlı üniversitelerinde (Padova, Bologna, Pisa) ilk anatomi tiyatroları kurulur; bu tiyatrolar başta geçici yapılarken, zamanla kalıcı olur. 16. yüzyılın ortalarına gelindiğinde, teşrih İtalya'da giderek yaygınlaşır, ama Alpler'in kuzeyinde epey azdır. Yüzyılın ikinci yarısında Avrupa'nın tamamına yayılan ahşap amfitiyatrolarda teşrih giderek artan sayıda insanı cezbeder, insan kadavralarına ek olarak hayvanların da teşrih edildiği Vesalius'un çok popüler anatomi derslerine öğrencilerin yanı sıra papazlar ve bir meraklı kitlesi de gelir. Anatomi öğrenimi, doktorlarla sanatçıların işbirliğinin ürünü olan ve yazılı metni tamamlayan resimli tabloların yayımlanmasıyla çok kolaylaşır. En büyük Rönesans sanatçılarının bazıları, insan vücudunu ve hareketlerini doğru temsil edebilmek için, anatomi etüdüne giderek artan derecede önem atfederler. Anatomi gözlemlerine ek olarak, Leonardo (1452-1519)

Anatomi tiyatroları

bir anatomi eseri yazmaya koyulur, ama bitiremez; Michelangelo (1475-1564) bir anatomi el kitabı derlenmesi işinde doktoru Realdo Colombo'yla (1510?-1559) beraber çalışır, ama bu eser resimsiz olarak yayımlanır.

Andrea Vesalius'un *De humani corporis fabrica* [*İnsan Vücudunun Dokusuna Dair*] (1543) eserinin önemi sadece metinlerin insan vücudunun doğrudan gözlemiyle tamamlanmasında değil, Venedik'te faal olan sanatçıların katkılarıyla hazırlattığı birçok detaylı anatomik tabloda da yatar. Yüzyılın ikinci yarısında, yeni anatomik gözlemler insan vücuduna dair bilgileri zenginleştirmeye ve Galenos'un otoritesini zayıflatmaya katkıda bulunur. Padova'da anatomi profesörü olan Gabriello Falloppio (1523-1562) kadınların üreme organlarını detaylı bir şekilde tarif eder. Vücudun hava ve kan dolaşımına dair ilk araştırmalar, Vesalius'la beraber öğrenim görmüş İspanyol Miguel Serveto (1511-1553) ve Vesalius'un Padova'daki asistanı Realdo Colombo tarafından gerçekleştirilir. Miguel Serveto, tıbbi doktrinlerini *Christianismi restitutio* [*Hıristiyanlığa Dönüş*] (1553) başlıklı teolojik eserinde yayımlar. Bu eserinde toplardamar kanının, kalbin sağ kısmına girdikten sonra Galenos'un iddia ettiğinin aksine intraventriküler tabaka olduğu varsayılan deliklerden filtre edilerek sol ventriküle doğrudan geçmediğini ifade eder. Serveto'ya göre, kan ciğerlerden geçer, burada havadan bir ilahi ruh alıp bunu kalbin sol boşluğuna, oradan da atardamar sistemine taşır. Serveto'dan bağımsız olarak, Realdo Colombo akciğer dolaşımından bahseder ve bu teoriyi bazı deneylerle onaylar. Akciğer dolaşımı Juan Valverde (1520?-1588?) ve Andrea Cesalpino (1519-1603) tarafından da onaylanır. Ancak, bu biliminsanlarından hiçbiri kanın başlangıç noktasına döndüğünü söylemez ve sonraki yüzyılda İngiliz doktor William Harvey (1578-1657) tarafından ileri sürülecek olan kan dolaşımı kavramı bu dönemde kesinlikle söz konusu değildir.

Andrea Vesalius

Cerrahi zamanla geleneksel tıbba tabi olma durumundan kurtulur. Salgın hastalıklar ve savaşlar cerrahların çalıştığı esas bağlamı oluşturur. Yüzyıl boyunca cerrahlar üniversite eğitimi almaya ve Doktorlar Odasına mensup olmaya başlarlar.

16. yüzyılın en meşhur cerrahı olan Ambroise Paré'nin (1510-1590) kariyeri, cerrahinin artan derecede kazandığı önem ve prestije işaret eder. Zanaatkâr bir aileden gelen Paré'nin formasyonu, bir berber-cerrahın yanında başlar ve cerrahiyle anatomi eğitimi gördüğü Paris'teki Hôtel-Dieu hastanesinde devam eder. İtalya savaşlarına cerrah olarak katılan Paré 1552'de Kral II. Henri'nin (1519-1559) cerrahı olur ve bu konumunu diğer hükümdarlar zamanında da korur. Savaş alanlarındaki deneyimi, ona o zamana kadar zehirlenme nedeni sayılıp kızgın yağla dağlanan ateşli silah yarası tedavisinde bir devrim yapmayı mümkün kılar. Paré, yaraları bunun bilincinde olmadan lokal olarak antiseptik etki göstermiş olabilecek aquavit alkolü ve terementin dahil çe-

Cerrahi

Ambroise Paré

şitli maddelerle tedavi etmeye başlar. Bu deneyimlerine dayanarak, ateşli silah yaralarının zehirlenmeye neden olmadığı, dolayısıyla onları dağlamaya lüzum olmadığı sonucuna varır. Paré, kanamayı durdurmak için, dağlama yerine atar-damarları bağlama yoluyla, cerrahi ampütasyon tekniklerini geliştirir.

Vücut Sıvıları ve Mizaç

Tıp sisteminin tamamı (fizyoloji, patoloji, terapi) klasik tıptan devralınmış kavramlar olan mizaç ve vücut sıvıları unsurlarına dayanır. Mizaç dört nitelikten kaynaklanır (sıcak, soğuk, kuru, rutubetli). Her insanın doğumda edindiği ve zamanla bazı değişikliklere uğrasa da hayatı boyunca devam eden belirli bir mizacı vardır. Gençken sıcak ve rutubet baskındır, yaşlılıkta soğuk ve kuru öne çıkar. Çeşitli genel durumlar cinsiyet ve ortamdan kaynaklanabilir: Örneğin soğuk ve rutubet kadınlarda ve Kuzey halklarında daha yaygındır.

Kan, safra, balgam

Rönesans tıbbının klasik dönemden devraldığı ve genel durumla sıkı bir şekilde bağlantılı ikinci kavram vücut sıvılarıdır. Dört tane vücut sıvısı vardır: kan, sarı safra veya öfke, kara safra veya melankoli, balgam. Her vücut sıvısının çift niteliği vardır: Kan sıcak ve rutubetli, sarı safra sıcak ve kuru, kara safra soğuk ve kuru, balgam soğuk ve rutubetlidir.

Ortaçağ ve Rönesans filozof ve doktorları gezegenlerle vücut sıvıları ve mizaçlar arasında bağ kurarlar: Buna göre Satürn ile melankoli, Jüpiter ile tutkulu karakter, Mars ile kızgın karakter, Ay veya Venüs ile sakin karakter arasında bağlar vardır. Doktorlar her mizacı farklı vücut sıvılarıyla özdeşleştirir: Balgam rutubetli ve soğuk bir sıvıdır, çok çeşitli renksiz ve beyazımsı (sperm ve süt hariç) salgılar içerir. Sarı safra daha çok karaciğerin ürettiği düşünülen öd asidiyle özdeşleştirilir. Kara öd ise dalaktan kaynaklanır. Kan, gerçek kanın sadece bir kısmıyla özdeşleştirilir, çünkü kanda bir miktar balgam ve safra vardır. Vücut sıvılarından ve niteliklerinden kaynaklandığı düşünülen hastalıkların, vücut sıvıları arasındaki dengenin bozulması sonucunda ortaya çıktığı sanılır. Vücut sıvıları zihinsel ve fiziksel süreçler arasındaki ilişkiyi, dolayısıyla da birleşim şekillerine göre kişilerin genel durumlarını ve psikolojik özelliklerini belirler. Kişi veya halkların karakteri, bu dört vücut sıvısından hangisinin baskın olduğuna bağlıdır: balgam sahibi olanlar tembel, öfkeli veya safralı (sarı safranın baskın olduğu kişi) kavgacı, kanlı (tutkulu) olanlar zevklerinin esiri, melankoli sahibi olanlar cimri ve kasvetlidir. Bütün mizaçlar arasında, melankoli en patolojik olandır. Melankoli, semptomları çöküş, saplantı, sessizlik ve yemek reddi olan bir hastalık sayılır. Bu durum, kara safra fazlalığına veya bozukluğuna bağlanır; bunun da belli bir diyet veya hayat tarzından kaynaklandığı düşünülür.

Genel durumlar ve hastalık

Galenosçu fizyolojiye ilk eleştiri, vücut sıvılarına dayalı tıbbın temellerini yalanlayıp onun yerine doğa ve hastalıkların doğrudan araştırılmasını ve fizyolojik süreçlerin kimyasal yorumunu öne süren İsviçreli doktor Paracelsus'tan (1493-1541) gelir. Paracelsus ve öğrencileri, lüzumsuz ve genelde zararlı saydıkları flebotomiyi şiddetle eleştirirler. Galenosçu tedavi ve ilaçlara karşı, benzerin benzeri tedavi edeceği ilkesine dayanan tedaviler ve kimyasal süreçlerle elde edilen ilaçlar önerirler. Üniversite doktorlarının engellemesine rağmen, Paracelsusçuların görüş ve uygulamaları önce Almanya'da, sonra Fransa ve İngiltere'de yayılır, ama İtalya yarımadasında kabul görmeleri için 16. yüzyıl sonlarını ve 17. yüzyıl başlarını beklemek gerekecektir.

Paracelsus

Bkz. Paracelsus (Philippus Aureulus Theofrastus, Namı Diğer Paracelsus), s. 389; Bilimsel Bilginin Öğretilmesi ve Nakli: Üniversiteler, Botanik Bahçeleri, Doğa Koleksiyonları, s. 499

Salgın Hastalıklar, Sağlık Kuruluşları, Doktorluk

Antonio Clericuzio

16. yüzyılda Avrupa'da, özellikle İtalya'da yer alan, bitmek bilmeyen savaşlardan dolayı birçok salgın olur. Veba, frengi, tifüs ve grip, kötü beslenen ve hijyenik olmayan şartlarda yaşayan nüfusu kırar. İlk olarak İtalya'da kamu otoriteleri şehirlerin sıhhi şartlarını kontrol etmek ve salgın durumunda önleyici tedbirler almakla görevli sağlık büroları ve önceden geçici olup daha sonra kalıcılaştırılan kurumlar oluştururlar. Veba ve frenginin kaynağına dair yeni bir teori, salgınları doğrudan bazı tohumların yayılmasına bağlayan Veronalı doktor Fracastoro tarafından geliştirilir. Tıbbi tedavi talep edenlerin sayısının özellikle şehirlerde artması, tıbbi faaliyet yürütenlerin farklılaşmasını teşvik eder. Tıbbi faaliyetler, diplomalı doktorlara ek olarak aktar, berber-cerrah, seyyah şifacı ve şarlatan gibi faaliyetleri tıbbi ve siyasi otoritelerce denetlenen ve düzenlenen birçok kişi tarafından yürütülür.

Salgın Hastalıklar

14. yüzyıldaki, Kara Ölüm olarak bilinen çok büyük salgından sonra ölüm oranı çok yüksek bir hastalık olan veba, 18. yüzyılın ortalarına kadar, özellikle yoğun nüfuslu şehir ve limanlarda birçok defa tekrarlanır. 16. yüzyılda ve özellikle 1560'lı ve 1590'lı yıllarda, Avrupa'nın en büyük şehirleri sık sık ticari yollar üzerinden gelen ve farelerin pireleriyle yayılan veba salgınlarına sahne olur. Otuz Yıl Savaşı sırasında (1618-1648) dalga dalga veba salgınları olur ve bunların en meşhuru, Manzoni'nin (1785-1873) *Nişanlılar* romanında tarif edilen, 1630'da gerçekleşendir.

Veba ve frengi

Veba kadar ölümcül olmasa da, Avrupa'nın başına gelen bir diğer felaket de, muhtemelen oranın endemik hastalığı olduğundan, Yeni Dünyadan dönen Kolomb'un (1451-1506) denizcileriyle Avrupa'ya ulaşan frengidir. İspanyol orduları Napoli'yi VIII. Charles'ın (1470-1498) Fransız kuşatmasından korurken hastalık İspanya'dan İtalya'ya yayılır; daha sonra Fransız askerleri hastalığı Alpler'in ötesine taşır. Genelde özellikle savaş ve kötü kıtlıklar zamanında sıhhi şartların kötüleşmesinin ve bağışıklık sistemlerinin zayıflamasının sonucunda çeşitli hastalıkların salgın dalgaları arka arkaya gelir. Saç biti yoluyla yayılan eksantematik tifüs özellikle garnizonlarda yayılır ve bundan dolayı "ordugâh tifüsü" olarak bilinir. 16. yüzyılda Avrupa'nın ilk büyük grip salgınları gerçekleşir; bunların en meşhuru 1580 yazında Küçük Asya'dan Sicilya'ya varıp oradan yarımadaya ve İspanyol birlikleriyle beraber Avrupa'ya yayılan salgındır. Grip hastaları genellikle flebotomi ve kusturucularla tedavi edilir ve bu tedavi şekilleri aslında hastaları zayıf düşürüp ölüm sayısını artırır. 16. yüzyılda çiçek Avrupa'nın büyük kısmında mevcuttur ve Yeni Dünyaya taşınınca çok yüksek sayıda Amerika yerlisinin ölümüne neden olur. Yüzyıllarca, en çok da 16 ile 17. yüzyıllar arasında, sıtma özellikle İtalya'da çok etkilidir, bu da muhtemelen giderek artan sayıda çiftçinin tepelik ve dağlık bölgelerden işlenecek toprak arayışıyla ovalara inmesinden kaynaklanır. Sıtma yarımadanın birçok yerinde vardır ve özellikle Adige vadisinde, Po deltasında, Maremma'nın Tiren Denizine yakın kısımlarında, Roma civarındaki bölgede, Lazio kıyısında ve büyük adalarda varlığını hissettirir. Köklü bir tıbbi geleneğe göre, sıtmanın kaynağı bataklıklardaki bozuk hava ve daha genelde durağan sular ve güneş ısısının neden olduğu buharlaşmadır. Arazi ıslah girişimleri olur, ama sonuçlar çok sınırlıdır: Yarımadanın geniş kısımlarının çiftçi nüfusu zayıftır, dağınık halde yaşarlar ve ömür beklentileri kısadır, üstelik neredeyse tamamen boş yerler de az değildir. Sıtma ateşine karşı tek çözüm, ticareti uzun zaman boyunca Cizvitlerin elinde olan, kınakına ağacı kabuğu tozudur (ateş düşürücü etkileri olan bir alkaloit).

Çiçek ve sıtma

Mikroplu Hava ve Tohumlar

Diğer bulaşıcı ve ölümcül hastalıklar gibi veba da vücut sıvıları tıbbıyla yorumlanması zor olan özelliklere sahiptir. Hippokrates-Galenos teorilerine göre hastalıklar vücut sıvılarının ve dengelerinin bozulmasından ve mizaçla ortam arasındaki ilişkiden kaynaklanır. Geleneksel doktorlar için bir hastalığın neden aynı anda farklı sağlık durumunda insanları hasta ettiğini ve neden bazıları ölürken diğerlerinin ölmediğini açıklamak zordur. Kadim tıbba göre, salgınların nedeni toprağın altından gelen hastalıklı havadan, cesetlerin çürümesinden ve durağan sulardan kaynaklanan hava bozulmasıdır. Ortaçağda ve 16. yüzyıl boyunca hastalıklı hava kuramına ek olarak, salgınları gökcisimlerinin etkisine bağlayan astrolojik açıklamalar ortaya çıkar: Gezegen kesişmeleri, tutulmalar ve kuyruklu yıldız geçişleri havanın bozulmasına ve zehirli havanın yaratılmasına katkıda bulunur. Bir hastalığın çeşitli insanlarda farklı şekilde gelişmesi vücut sıvılarının durumu veya sağlık durumuyla açıklanır. Venedikli doktor Niccolò Massa (1499-1569) vebanın özellikle kötü alışkanlık veya fakirlikten dolayı iyi beslenme ve vücut bakım kurallarına uymayanlara geçtiğini düşünür.

Etiyoloji

Veronalı doktor Girolamo Fracastoro (1478-1553) bulaşmanın, doğrudan, giysi gibi araçlarla veya uzaktan, yani havaya zerrecik salınması olmak üzere üç çeşit temasla gerçekleştiğini ifade ederek geleneksel doktorlardan ayrılır. Bulaşmanın kaynağında, hastalıklı bir vücuttan çıkıp genel durumu ne olursa olan bir başka vücuda nüfuz eden, görünmez zerrecikler olan bulaşma tohumları olduğunu ifade eder. Birkaç istisna hariç, o zamanın tıbbı, genelde ölümcüllüklerine göre sınıflandırılan çeşitli bulaşıcı hastalıkları kesin olarak teşhis edemez. Frengi hakkında önemli bir eser yazmış olan Fracastoro, salgın olmayan ateşli hastalıkların, ortamın bozulmasıyla veya hastanın durumuna göre bulaşıcı olabileceğini düşünür. Hastalığın spesifik etiyolojisi kuramını ilk olarak ileri sürenler Paracelsus (1493-1541) ve öğrencileridir.

Fracastoro

Önleyici Tedbirler ve Sağlık Kuruluşları

Günahkârları cezalandırmak isteyen Tanrı'nın gazabının işareti olarak görülen ve daha çok fakirlerde, bedenlerini satmak zorunda kalan kadınlar, tefecilerde ve Yahudilerde görülen salgın hastalıkların patlamasını açıklamak için, doğal nedenlere ek olarak, doğaüstü nitelikte nedenler ileri sürülür. Toplumlar kendilerini koruyabilmek için dualara, dini geçit törenlerine ve kutsal emanetlere başvurup, başta vebaya karşı koruyucu olarak görülen Aziz Antonius, Aziz Sebastian ve özellikle popülaritesi 15 ile 16. yüzyıllar arasında artan Aziz Rocco olmak üzere çeşitli azizlere yakarırlar. Bulaşmayı kolaylaştırabileceğin-

den geçit törenlerinin yasaklanması gibi birkaç istisna hariç, Kilise, tarikatlar, siyasi ve tıbbi merciler halkı salgınlardan korumak için işbirliği yaparlar. Geleneksel tedavilerin etkisizliği halkı muskalardan, değerli taşlardan ve minerallerden medet ummaya sevk eder; ama salgınlara karşı en iyi savunmanın önleme ve tecrit olduğu anlaşılır.

14. yüzyılda Kara Ölüm zamanında da, İtalyan şehirlerinde görevi salgınlarla mücadele etmek olan kurumlar kurulur. 15 ile 16. yüzyıllar arasında bu kurumlar Milano, Venedik, Cenova ve Floransa'da daimi hale getirilir ve arkasından aynısı Orta-Kuzey İtalya'nın diğer merkezlerinde gerçekleştirilir (ama Avrupa'nın geri kalanında bu ancak 17. yüzyılda gerçekleşir).

Sağlık Daireleri

Sağlık Dairelerinin görevi şehirlerdeki sıhhi şartları kontrol etmektir ve hastalık olmayan zamanlar dahil, işlev ve yetkileri giderek artar. Dairelerin kontrolleri gıda maddelerini, kamusal alanları, özel konutları, mezbaha ve tabakhane atıklarını, hanları ve hastaneleri de içerecek şekilde yayılır; salgın durumunda çeşitli şehirler arasında bir haberleşme ağı kurulur ve sürekli bilgi alışverişi başlar. Hastalığın görüldüğü şehirler tecrit edilir ve bu tecrit insan ve mala uygulanır; veba kaptığından şüphelenilen kişiler, genelde şehir dışına kurulan geçici tesislere kapatılır.

Hastaneler

Dükkân ve özel konut gibi, daha geleneksel tedavi yerlerine ek olarak, hastane kurumu başlangıçta Orta-Kuzey İtalya'nın merkezleri olmak üzere, fakir ve muhtaçların sığınağı olarak değil, uzmanlaşmış tedavi merkezi olarak kendini kabul ettirir. 15. yüzyılın ortalarından itibaren, başlangıçta Kilisenin yardım kurumları olan hastaneler devlet yönetimine geçmeye başlar, ama yardım Kilise kontrolünde kalır. Hastanelerde daha çok fakirler yatar (hali vakti yerinde olanlar evde tedavi görür), burada bazıları hastane tesisinde yaşayan doktor ve cerrahlarla çalışır. Spesifik hastalıkların tedavisine adanmış hastaneler ve Napoli'yle Venedik'teki tedavisi imkânsızların hastaneleri gibi kronik hastalar için hastaneler kurulur. Rönesans zamanında, Floransa'daki Santa Maria Nuova veya Milano'daki Ospedale Maggiore gibi İtalyan hastaneleri, Alpler'in kuzeyinde kurulan hastaneler için model oluşturur. Hem yapı hem düzenleme olarak Santa Maria Nuova'dan esinlenen, VII. Henry'nin (1457-1509) kurduğu, 1512'de açılan Londra'daki Savoy Hospital böyle bir hastanedir.

Tıbbi Uygulamalar

Avrupa'nın belli başlı şehirlerinde doktorluk faaliyetleri hakkında yetkili doktor kolejleri ve odaları kurulur: Doktorluk ehliyetnameleri verirler, aktarların faaliyetlerini denetlerler, en azından şehirlerde izinsiz doktorluğu engellerler ve doktor hatalarını cezalandırırlar. Sıklıkla loncalardan türemiş olan kolejler en seçkin diplomalı doktorlardan oluşur ve Bologna'daki gibi bazı örnekler-

de üniversite tıp eğitimini de kontrol ederler. İlk kolejler İtalya'da kurulur: 13. yüzyıl sonunda Floransa ve Venedik'te, 15. yüzyıl sonunda Roma'da, Londra'da ise 1518'de faaliyete geçerler. Paris'te doktorluk faaliyetinin denetlenmesi doğrudan Tıp Fakültesi tarafından yürütülür ve ancak 16. yüzyılın sonunda kraliyet doktor odası doktorluk faaliyetini denetleme görevini üstlenir. 17. yüzyılın başında Montpellier'de Doktorlar Koleji kurulur ve daha önce Tıp Fakültesinin olan kontrol işlevini üstlenir.

Tıbbi faaliyetler çok farklı insanlar tarafından yürütülür. Bu insanlar hizmetlerini, özellikle şehirlerde giderek büyüyen ve çeşitlenen bir "tedavi piyasasında" sunarlar. Üniversite eğitimli doktor (*physicus*), en zengin hastalarını evlerinde muayene eder, esas olarak nabız ve idrar kontrolünden ibaret tıbbi semiyotiğin belirlediği bir prosedür izler. Doktorun tedavi faaliyetleri bazen konsültasyonlarla, yani diğer doktorların görüşleriyle tamamlanır. Tedaviler ilaç kullanımı, flebotomi, diyet ve yaşam tarzı tavsiyeleri öngörür. Tıbbi faaliyetler diplomalı doktora ek olarak cerrahlar, berberler, aktarlar, şarlatanlar, ebeler, papazlar ve halk şifacıları tarafından da yürütülür. Cerrahlar diplomalı doktorların alanı olan iç hastalıklarıyla uğraşmazlar, yaralar, çıkıklar, kırıklar, yanıklar, tümörler ve cilt hastalıkları gibi "harici" arazları elleri,yle aletleriyle ve ateşle tedavi ederler. Cerrahların itibarı giderek artar ve özellikle Fransa'yla İtalya'da üniversite öğrenimli olmaya başlarlar. Cerrahların faaliyetleri genelde ameliyat ve faaliyet alanına göre uzmanlaşır. Örneğin litotomlar idrar torbasındaki böbrek taşlarının alınmasında uzmanlaşmışlardır, "*norcini*" denen doktorlar şarkıcı olacak gençleri hadım eder, ordularda görevli cerrahlar ateşli silah yaralarını tedavi eder.

"Tedavi Piyasası"

Rönesans cerrahisinin başlıca şahsiyetlerinden biri Fransız Ambroise Paré'dir (1510-1590). Kendisi kral II. Henri'nin (1519-1559) başcerrahı olup yaraların kabuk bağlamasını sağlayan yeni bir krem icat etmiş ve en azından bir yüzyıl boyunca bu alanda ilk sırada yer alan birçok cerrahi eseri yayımlamıştır. Bazen teşrih de gerçekleştiren "diplomalı" cerrahlara ek olarak, basit yara ve çıkıkları tedavi eden, kan alan ve bulaşıcı hastalıkların ciltteki semptomlarını tedavi eden berber-cerrahlar da vardır.

Ambroise Paré

Rönesans tıbbı çerçevesinde bir diğer önemli rol de, hem basit hem bileşik ilaç hazırlayan aktarların rolüdür. Dünyanın çeşitli yerlerinden gelen yeni bitkilerden ve ilaçların hazırlanmasında kimyanın öneminin artmasından dolayı aktarın giderek daha incelikli bilgilere sahip olması gerektirir. Bir aktarın formasyonu uzun bir çıraklık dönemi ve bir sınav gerekir. 16. yüzyıl boyunca aktarlar sınıfı kolejler şeklinde organize olmaya başlar. Aktar dükkânları, sadece ilaç ve baharat satılan yerler değil, tedavilerin uygulandığı, kimya deneylerinin yapıldığı ve ente-

Farmakope

lektüel ve siyasi nitelikte bilgi değiş tokuşunun yapıldığı yerlerdir de aynı zamanda. Verona'da Francesco Calzolari (1522-1609) ve Napoli'de Ferrante Imperato (y. 1550-y. 1631) gibi bazı başarılı aktarlar yüksek sosyal ve entelektüel itibar kazanır, tabiat bilgisi araştırmaları yaparlar ve şanı bütün yarımadaya yayılan doğa koleksiyonları oluştururlar. İlaç üretimi, en azından teorik olarak, bir şehirde resmen kabul edilen ilaç ve madde listeleri olan farmakopeler tarafından düzenlenir. Farmakopelerin birincisi Floransa'da 1498'de yayımlanır (Floransa Reçete Listesi); 16. yüzyılın ortasına gelindiğinde büyük İtalyan şehirlerinin tamamının kendi farmakopeleri vardır; 1564'te Augsburg, 17. yüzyılın başında ise Londra farmakopesi yayımlanır.

Bir diğer şifacı kategorisi de şarlatanlar, yani ilaçlarının reklamını gösteriler, şarkılar ve danslarla yapan ve arada cerrahlık da icra eden seyyar satıcı kategorisidir. Tıbbi yetkililer şarlatanlara ilaçlarının kontrolü ve vergi ödenmesi şartıyla çalışma izni verip onlara hoşgörü gösterirler. Resmi tıp alanının eşiğinde tıbbi faaliyet yürütenler arasında kadın mevcudiyeti epey dikkat çekicidir. Ebelerin faaliyeti, özellikle kürtajı ve tıbbi mercilerin izin vermediği tedavileri engellemek için seküler ve dini otoritelerin katı kontrolüne tabidir.

Bkz. Hayat Bilimleri, s. 466; İnsan Bedeni ve Hastalıkları: Anatomi, Teorik ve Pratik Tıp, s. 470; Vesalius, 16. Yüzyılda Anatomi ve Anatomi Resimleri, s. 479; Bilimadamı Olarak Leonardo, s. 513

Vesalius, 16. Yüzyılda Anatomi ve Anatomi Resimleri

Maria Conforti

Tıp profesörü ve cerrah olan Vesalius, özellikle üç yüzden fazla resimli, içinde Galenos'un ve takipçilerinin anatomi konusunda yaptığı birçok hatanın belirtildiği De Humani Corporis Fabrica*'nın* [İnsan Vücudunun Yapısına Dair] *(1543) yazarı olarak bilinir. Vesalius teorik tıpla anatomi uygulamalarının birleştirilmesini önerir. Eseri teşrihin anatomi kuramlarının deneysel doğru-*

lanması ve insan vücudunun kısımlarının incelenmesine rehber olarak ileri çıkmasına katkıda bulunur.

Hayatı

16. yüzyılda anatomi alanında önemli bir adım daha atılır. Diğer gözlem temelli alanlarda olduğu gibi (*bkz.* örneğin botanik ve zooloji), anatomi de sanat alanında sofistike gerçeğin temsili tekniklerinin geliştirilmesinden ve bu resimleri yeni ve devrimci bir iletişim aracı olan matbaa ve resimli kitap yoluyla yayma imkânından olumlu olarak etkilenir. Bu yavaş devrimin kahramanı, Latince adı Vesalius olan Flaman Andreas van Wesel'dir (1514-1564). Vesalius, İmparator V. Carlos'un hizmetinde bir eczacının oğlu olarak Brüksel'de doğar, Louvain ve Paris'te eğitim görür, ama diplomasını İtalya'nın anatomi çalışmaları merkezi olarak Bologna'nın yerini alan Padova'da alır; Padova Üniversitesinde anatomi ve cerrahi dersi verir ve 1538'de, öğrenciler için kendi şemalarına dayanan ve Tiziano'nun (1490?-1576) bir öğrencisi olan Jan Van Calcar (1499-1550?) tarafından resmedilmiş yenilikçi *Tabulae anatomicae sex* [*Altı Anatomi Tablosu*] eserini yayımlar. En önemli eseri *De Humani Corporis Fabrica* 1543'te Basel'de basılır (Copernicus'un *De revolutionibus*'unun da basıldığı yıl); sadece bilimsel olarak değil, kitap sanatı açısından da Rönesansın en parlak eserlerinden biri olan bu eserin hazırlanmasına Tiziano'nun atölyesinden sanatçılar ve başta Joannes Oporinus olmak üzere Basel'in hümanist matbaacıları katkıda bulunur. Vesalius'un 650 sayfalık *in-folio*'sunda üç yüzden fazla tablo vardır, çünkü bu eser, resimli anatomi atlası, teşrih el kitabı ve insan vücudunun eksiksiz bir tarifidir.

Vesalius'un eserinin başarısı

Ksilografi (ahşap oyma baskı) tekniğiyle gerçekleştirilmiş resimler olağanüstü netlikte ve özenle yapılmıştır. Eserin hacminden dolayı, Vesalius aynı yıl öğrenciler için aynı eserin özeti şeklinde hem Latince hem Almanca *Epitome*'yi yayımlar. *Fabrica* 1555'te elden geçirilerek yeniden basılır ve kısa sürede bazıları resimsiz olmak üzere sayısız korsan baskısı Avrupa piyasasında yayılır. *Fabrica*'nın basılmasından kısa süre önce Vesalius eserini ithaf ettiği İmparator V. Carlos'un şahsi doktoru olur ve bu konumunu halefi İspanya kralı II. Felipe (1527-1598) zamanında da korur. 1562'de, belki de öğretmenliğe dönme niyetiyle bu görevden istifa eder ve 1564'te Kutsal Topraklara hacca giderken Zakynthos'ta ölür. Vesalius'un tarif ettiği şekliyle, anatomi bir bilimdir (bir pratik değil: İlke olarak, anatominin pratik tıbbi uygulamaları yoktur, bu da statüsünü biraz müphem kılar). Daha basit cerrahların, hatta kasapların deneyiminden öğrenilebilecek derslere ilgi duyan Vesalius, birçok meslektaşının aksine teşrihi şahsen kendisi yapar. Resimlerin kullanımı ve metin içindeki önemleri, birçok

Resmin değeri

çağdaşının da altını çizdiği gibi bir çelişki yaratır. Bu çelişki, Vesalius'un doğrudan gözlem ve teşrih deneyiminin önemine dair ifadeleriyle resimlerin bu deneyimin yerine kullanılması arasındaki çelişkidir. Aslında birçok anatomi eseri (hem Vesalius'tan önce hem sonra) sözlü, şemalı, resimsiz olmuştur: Yani doğrudan temsil yerine hatırlamaya yardım edecek listeler veya şemalar sunulmuştur. Ancak anatomi eserlerinin görselliğinde ısrar teşrih için sınırlı sayıda kadavra olmasının telafisi olarak da görülebilir (genelde idam edilenlerin cesetleri kullanılır). Üstelik anatomik örneklerin doğrudan teşhiri, henüz belirlenmemiş olan organların terminolojisini güçlendirdiği ve konsolide ettiği için Vesalius'un işine yarar.

Anatomi Kavramı

Her ne kadar Vesalius başta Galenosçu *De usu partium* [*Uzuvların İşlevi*] eseri olmak üzere, kadim yazarlara sık sık atıfta bulunursa da, genelde geleneksel kültüre yaklaşımı eleştireldir. Ancak insan vücudunun yapılarına dair ayrıntılı analizi ve buna ek olarak Galenos'un ve kadim fizyolojik ve anatomik modelin öngördüğüne uymayan birçok ayrıntının ortaya çıkarılması, Hippokratos ve Galenos fizyolojsiyle anatomik gözlem arasındaki karmaşık ilişkide bir kırılma noktasına neden olur ve bazı temel noktalarını krize sokar (örneğin birçok hayvan türünde var olan bir kan dolaşımı sistemi olan ve *spiritus*'un ayarlanmasına yaradığı düşünülen "hayranlık uyandırıcı ağ"ın insanda da olduğu iddiası veya Galenos'un kan dolaşımı sistemi için şart olduğu düşünülen ventriküller arası duvarda minik deliklerin olduğu iddiası). Zamanla Vesalius, Galenos'un incelemelerini insanlar değil hayvanlar üzerinde gerçekleştirdiği sonucuna varır, ama tabii daha geleneksel doktorlar bu görüşleri teyide razı değildir. *Fabrica* Katoliklerle Protestanlar arasındaki ihtilafın en ateşli zamanında çıkar ve Galenos'u savunanlar daha çok Katoliktir (Vesalius da Katoliktir); aralarında bir de Flaman tıpçının çok eski bir hocası olan Fransız Jacques Dubois (1478-1555) (Sylvius) da vardır. Kendisi, Paris Tıp Fakültesindeki meslektaşı, 1606'da ölen Peder Jean Riolan'la beraber, Galenosçu modelin, vücutların eski zamanlardan bugüne değişmiş olabileceği varsayımına dayanan bir savunmasını geliştirir. Ancak daha genel olarak *Fabrica* başta İtalyan üniversiteleri olmak üzere üniversite ortamında şekillenmiş olan anatomi bilgisi birikiminin bir parçası olmuş olan birtakım problemlere cevap verir. Dolayısıyla, mutlak kırılmadan ziyade, zaten oturmuş bir mantığın olgun ürünüdür.

Galenus'la ilişki

Anatomi âlimlerini tereddüde düşüren problemlerden biri, norm ve anomali arasındaki sorundur: İnsan vücudunun morfoloji ve yapılarının güvenilir ve "normal" bir manzarasını elde edebilmek için hangi kadavraları teşrih etmek gerekir? Dikkatli bir gözlemle,

Norm ve tesadüf

referans olarak kullanılabilecek "ideal" bir vücudun bulunabileceği fikri, o zamanlar geçerli olan, ender, hayret verici ve korkunç olana ilgiye ters düştüğü gibi kişisel "sağlık durumu" unsuruna ve buna özgü patolojilere öncelik veren kadim tıbbın genel felsefesine de ters düşer. Vesalius bu sorunu göz önüne alır ve her ne kadar, özellikle resimlerde genel bir standarda atıfta bulunsa da, kitabının çeşitli yerlerinde, farklı cins, yaş ve etnik kökene göre hafife alınamayacak farklar olduğunu belirtir. Patolojik olanın ve çeşitli patolojilerin cesette bırakabileceği izler sorunu çözülmez, ama bu sorun ileride daha ayrıntılı bir şekilde ele alınacaktır.

Bkz. Paracelsus (Philippus Aureulus Theofrastus, Namı Diğer Paracelsus), s. 389; Hayat Bilimleri, s. 466; İnsan Bedeni ve Hastalıkları: Anatomi, Teorik ve Pratik Tıp, s. 470; Bilimadamı Olarak Leonardo, s. 513

Doğabilim

Antonio Clericuzio

Rönesans doğabilimcilerinin çalışmaları, filolojik açıdan doğru yeni baskıları yapılan ve yorumları yayımlanan kadim klasiklere dayanır. 16. yüzyılın başlarında, klasiklerin incelenmesine ek olarak doğanın doğrudan gözlemleri başlar ve bu şekilde eskilerin bilgileri kontrol edilip tamamlanır. Ayrıca coğrafi keşif ve buluşlarla bitki ve hayvanlarla ilgili yeni veriler elde edilir. Yeni Dünyanın flora ve faunasına dair haber ve resimlerin aktarımı, matbaa ve hazırlanmasına sanatçı ve gravürcülerin katkıda bulunduğu doğru bilimsel resimler sayesinde gerçekleşir. Böylece, yavaş da olsa, geleneksel doğa tahayyülü ve sınıflandırma sistemleri krize girer.

Klasiklerin İncelenmesi

Rönesansta doğanın incelenmesi hem deneysel araştırmalar hem de geçmiş literatüre başvurularak yüzyıllar boyunca birikmiş bilgilerin tekrar kazanılması yoluyla gerçekleşir. Doğabiliminin özerk bir araştırma alanı halini

alması, klasiklerin incelenmesinin yeniden başlamasına ve o zamana kadar bilinmeyen veya sadece kısmen bilinen, artan sayıda esere ulaşılabilmesine bağlıdır. Yaşlı Plinius'un (MS 23-79) *Naturalis Historia* [*Doğabilimi*] [birçok defa basılır; Aristoteles'in (MÖ 384-322) deneysel verilerle dolu zoolojik eserlerinin, Theophrastos'un (y. MÖ 370-y. 284) örneğin *Bitkilerin Tarihi* ve Dioscorides'in (30?-80?) Pietro Andrea Mattioli'nin yorumlarıyla *De materia medica*'sının [*Tıbba Dair*] Latince çevirileri yaygınlaşır. Rönesans doğabilimcisine göre, doğrudan gözlemin, muteber kişilerin şahitliğinin ve kadim yazarların sözlerinin bilgi olarak değeri aynıdır. Nitekim doğayı incelemek, bitki, hayvan ve mineralleri belirleyip klasik eserlerdeki verileri kontrol etmek ve bazen de hatalarını düzeltip kapsamlarını genişletmek anlamına gelir. 15. yüzyılın sonuyla 16. yüzyılın başlarında Plinius'a dair tartışma bu duruma bir örnektir. Ferraralı doktor Niccolò Leoniceno, Plinius'un *Naturalis Historia*'sını [*Doğabilimi*] ve çeşitli Arap tıp metinlerini eleştirerek tartışmayı başlatır. Leoniceno, Plinius, Mesue (776-857), İbn Sînâ (980-1037) ve diğer bazı yazarların, Dioscorides veya Galenos'un (y. 129-y. 210) eserleri gibi, Grek kaynaklarındaki şifalı otların adlarını yanlış naklettiklerini veya karıştırdıklarını ifade eder. Ermolao Barbaro (1453-1493) Plinius'un metninde beş yüzden fazla hata düzelttiğini söyler. Plinius hata kaynağı olduğundan, ilaç yazmak için eserlerine başvuran doktorlar hastalarının hayatını tehlikeye atabilir. Tartışma, hümanist ve doktorların katılımıyla on yıldan fazla devam eder ve tartışmanın sadece metinlerle bitkilerin kullanımının karşılaştırılmasıyla çözülebileceği sonucuna varılır. Nitekim Leoniceno (1428-1524) şifalı ot incelemelerinin sonucunda eski Romalıların ve çağdaşı İtalyanların farklı bitkiler için aynı adlar veya aynı bitkiye farklı adlar verdiklerini fark eder.

Kadimlerin Otoritesi

Yeni Dünyanın Doğası

Doğabiliminin zenginleşmesinin diğer bir nedeni de Amerika kıtasından gelen raporlardır. Seyyahların tariflerinde Yeni Dünya doğa harikalarıyla dolu muazzam bir hazine sandığı gibi sunulur: Olağanüstü verimli bir doğanın ortaya çıkardığı bilinmeyen hayvan ve bitki türleriyle şaşırtıcı boyutlarda acayip yaratıklar ve her çeşit canavar, yani uzun zamandır Batılı insanların hayalinde yaşayan hayali yaratıklar vardır. İlk belgelenmiş bilgiler İspanyolların Güney Amerika'ya dair raporlarında bulunur. Yeni Dünyanın keşfinden birkaç onyıl sonra, değerli madenlere ek olarak ilk bitki ve hayvan örnekleri İspanya'ya varır. Yeni Dünyadan gelen tohumlar, tutup tutmayacaklarını kontrol amacıyla İber yarımadasında ekilir. Doktor ve doğabilimciler, Amerika'nın flora ve faunası hakkında bilgi toplamak amacıyla *conquistadores*'le beraber sefere

Yeni türler tanıma

çıkmaya başlar. 1535'te Doktor Gonzalo Hernández de Oviedo y Valdés (1478-1557) Batı Hint Adaları hakkında ilk doğabilimi kitabını yayımlar.

Eski, Yeni ve Hayali Hayvanlar

16. yüzyıl boyunca, hayvan âleminin incelenmesi özellikle iki yazara dayanır: Yaşlı Plinius ve Aristoteles. Plinius'un Doğabilimi'nin ansiklopedik niteliği Rönesans boyunca birçok doğabilimcisi için bir inceleme modelidir, Aristoteles ise hayvan sınıflandırılması ve anatomisi konularında hâlâ zorunlu bir referans noktasıdır.

Coğrafi keşif ve buluşlar sayesinde bilinen hayvan türlerinin artmış olması, sınıflandırma kriterlerini yeniden ayarlamayı ve geleneksel teknik terimleri yenilemeyi gerekli kılar. Belli başlı zooloji metinlerinden biri, İsviçreli doğabilimci Conrad Gessner'in (1516-1565) *Historia animalium* [*Hayvanlar Tarihi*] (1551) adlı eseridir. Bu eser ansiklopedik nitelikte olup, hayvanların morfolojisinin, organlarının işlevlerinin, davranışlarının, ortamlarının, mutfaktan eczaneye mümkün kullanımlarının detaylı bir tarifini ve eski zamanlardan beri hakkında yazmış olan yazarlar hakkında bilgi içerir. Gessner, Aristoteles'in izinden giderek hayvanları alfabetik sırada, herhangi bir karşılaştırmalı anatomiye girişmeden cins ve tür temelinde sınıflandırır.

Gessner, Conrad

Aynı ansiklopedik yaklaşım Ulisse Aldrovandi (1522-1605) tarafından da benimsenir. Kendisi her ne kadar gözlemsel verilere sadık kalma gerekliliğini savunsa da, hayvan tariflerine ek olarak ortaçağ hayvan derlemelerine tipik, hayvan âleminin alegorik tarzda bir yorumunu yeniden ortaya çıkarır, dolayısıyla hayvanlar kusur veya erdem sembolü olur: eşek sabır ve ağırlığın, aslan cömertliğin ve kibirin, ayı diğerkâmlığın ve oburluğun sembolüdür. Amacı münferit hayvan gruplarının incelenmesi olan eserler daha orijinaldir. Bu gibi örnekler arasında kafadanbacaklıları ve balinagilleri de inceleyen ve karşılaştırmalı anatomiye ilk katkılarda bulunan Pierre Belon'un (1517-1564) balık incelemeleri ve suda yaşayan birçok hayvanın anatomisini inceleyen Guillaume Rondelet'nin balıklara dair eserleri sayılabilir.

Ulisse Aldrovandi

Bitkiler ve Tıptaki Kullanımları

16. yüzyılın başlarında Dioscorides'in otoritesi rakipsizken, hem Eski hem Yeni Dünyadan büyük miktarda yeni bitkinin gelmesiyle, yüzyıl boyunca etkisi azalır. Bitki katalogları giderek doğabilimcilerinin çeşitli coğrafi bölgelerde doğrudan gözlemlerine dayanmaya başlar ve tohumla kurutulmuş yaprak takası içeriklerini zenginleştirir. Theophrastos ve Plinius'un örneği izlendiğinden,

yüzyılın ilk yarısında sınıflandırmalar büyük çapta bitkilerin insana olan faydasına göre yapılır. Bu sınıflandırma çeşidi, çiftçinin, eczacının ve keşişin pratik ihtiyaçlarına cevap verir, ama doğabilimcilerinin elde etmeye başladığı gözlemsel verilerin çeşitliliğini göz ardı eder. Fuchs (1501-1566), Dodoens (1516-1585) ve Mattioli (1501-1577) sınıflandırmalarını fayda temelli yapmayı tercih ederken, Andrea Cesalpino (1519-1603) (*De plantis* [*Bitkilere Dair*], 1583) sistematik botaniğe başlar ve sınıflandırmalarında bitkiler ile insanlar arasındaki ilişkilerden ziyade bitkiler arasındaki bağlara önem verir. Cesalpino, sınıflandırmalarını gövdeye, çiçeğe ve tohumlara göre yapar ve tür kavramını üremeye dayandırır.

Sistematik botaniğin şafağı

Bilinen bitki sayısının artışının, ilaç hazırlama sanatı üzerindeki etkileri epey sınırlı ve yavaştır. Yeni şifalı otların geleneksel Galenosçu farmakoloji sistemine yerleştirilmesi zor olduğundan, doktor ve aktarlar nadiren bunları kabullenmeye razı olurlar. Kınakına, saparna, tütün ve kabuğu frengiye karşı kullanılan gayakum hariç, yeni bitkilerin sadece küçük bir kısmı resmi farmakopelere dahil edilir. Yeni bitkiler, özellikle de Batı Hint Adalarından gelenler, hayranlıkla seyredilecek, özel koleksiyonlarda teşhir edilecek "moda" acayiplikler olarak incelenir.

Resmi tıbbın eşiğinde ve özellikle Paracelsusçular arasında, Galenosçu gelenekten uzaklaşan ve Plinius'ta bile görülmüş olan kadim işaretler doktrinine dayanan, bitkilerin şifa amaçlı kullanımı ortaya çıkar. Ancak işaretler doktrini, Paracelsus (1493-1541) tarafından detaylı bir şekilde ve kozmolojik açıklamayla yeniden geliştirilir. Giambattista della Porta'nın (1535?-1615) *Phytognomonica*'sında (1588) detaylı bir şekilde açıklanan bu doktrine göre, vücudun belli bir kısmı, onun şekline benzeyen bir bitkiyle tedavi edilebilir. Bir otun belirli bir hastalığı tedavideki etkililiği, hasta organla bitki veya organla hastalığın neden veya semptomu arasındaki benzerlikten anlaşılır. İşaretler kuramının savunucuları, doğanın kayracı bir anlayışını benimseyerek, bitkilerin şeklinin tesadüfî olmadığını ifade eder: Yaradan, dış görünüşleri yoluyla insana bitkilerin şifa verici özelliklerini belli etmiştir. Dolayısıyla, kırmızı gül ve kırmızı sardunya gibi kan işaretine sahip bitkilerin kanamaları durdurma özelliğine sahip olması gerekirken, safran gibi sarının baskın olduğu bitkilerin safradan kaynaklanan hastalıklara iyi gelmesi gerekir; yılankökünün yılan ısırmasına antidot olması, taşkırançiçeğinin ise böbrek taşlarına karşı iyi olması gerekir.

Analoji ve işaretler kuramı

Tabiat ve Bilimsel İllüstrasyon

Bilimsel seferlerin henüz çok az sayıda olduğu ve ölü hayvanları "doldurma" tekniklerinin ilkel olduğu bir çağda, illüstrasyon doğabilimi eserleri üretimin-

de kilit bir rol oynar, çünkü uzak memleketlerden gelen türlerin tanınmasını mümkün kılarak, biliminsanları arasında araştırma ve iletişimi kolaylaştırır.

Biliminsanları ve Sanatçılar

Rönesans doğabilimi alanında, matbaanın sağladığı imkânlar sayesinde özellikle Kuzey Avrupa'daki yayınlarda, illüstrasyonlar yaygın olarak kullanılır. Süs işlevinden arındırılmış kitap resimleri metinle ilişkilendirilir ve böylece açıklama ve netleştirme işlevi edinirler. Sanatçılarla doğabilimcileri arasında sıkı bir bağ kurulur. Örneğin Otto Brunfels'in (1488?-1534) bitki kataloğu Dürer (1471-1528) ekolünden bir sanatçı olan Hans Weiditz tarafından resimlendirilir. Bir diğer örnek de, emrinde gerçek bir sanat atölyesi oluşturacak kadar çok çizimci, ressam ve gravürcü çalışan Aldrovandi'dir.

Aldrovandi'ye göre, resimlerin eczacılığa faydası sadece şifalı otların tanınmasını mümkün kıldığından değil, aynı zamanda doğrudan kendilerinin de şifa işlevi olduğundandır. Hayalin insan vücuduna doğrudan etki etme gücü olduğu teorisine dayanarak, Aldrovandi ana rahmine düşüşü hayırlı kılmak için yatak odasına çok güzel erkek ve kadın resimleri çizilmesini tavsiye eder ve içleri kuruyan ateşli hastalara çeşme ve nehir resimleri çizmesini önerir.

Bkz. Keşifler ve Buluşlar, s. 64; Hayat Bilimleri, s. 466; İnsan Bedeni ve Hastalıkları: Anatomi, Teorik ve Pratik Tıp, s. 470

Simya ve Kimya

Antonio Clericuzio

16. yüzyıl boyunca simyayla kimya arasındaki sınırlar hâlâ muğlaktır: Genelde aynı insanlar bir yandan metallerin değişimi ve olağanüstü etkili ilaçların hazırlanmasıyla, diğer yandan damıtma faaliyetleri, mürekkep ve mine üretimi ve metal tasfiye işleriyle uğraşır. Simyanın statüsü henüz epey müphemdir: Üniversite bilgisinin dışında yer alır, esasen pratik niteliktedir, ama çeşitli geleneklerden gelen madde kuramlarını benimser. Rönesansta yeni-Platoncu felsefe ve Hermetizme karşı yeniden duyulmaya başlanan ilgi simyayı da kap-

sar. Sembolik ve Batıni tipte geleneksel simyaya ek olarak, tıp ve farmakolojiyi kimya temeline oturtan Paracelsusçu gelenek gelişir.

Simyanın Müphem Statüsü

Üniversiteye yabancı olan simya, Avrupa toplumunun ve kültürünün birçok ortamında geniş bir ilgi uyandırır. Simyayla ilgilenenler arasında zanaatkârlar, hümanistler, ruhban sınıfı mensupları ve prensler vardır. Birçok devletin, başta savaşlar için, mali durumlarını sarsan masrafları olduğu bir çağda, birçok prens metalleri altına çevirme sözü veren simyacılara güvenir. Rönesans simyacısı ortaçağdaki seleflerine benzer: Gezgin bir hayatı vardır ve araştırmalarını finanse edecek hamiler arar; sembolik bir dil kullanır ve gizlilik içinde çalışır. Sıklıkla kariyeri sarayda geçer; sarayda kurulan laboratuarlarda sadece felsefe taşı üretimi değil, parfüm damıtması ve ilaç üretimi de gerçekleşir.

Bilim ve simya

Simya metin ve laboratuarlarının giderek yaygınlaşmasıyla beraber simyanın statü ve meşruiyetine dair ortaçağda başlayan tartışmalar yeniden alevlenir. Sienalı mühendis Vannoccio Biringuccio (1480-1539?) (*Pirotechnia*'nın yazarı, 1540) simyaya eleştirel yaklaşır, ama tamamen reddetmez: Sahte simyacılar ve ruh çağıranlar tabii ki eleştirilmelidir, ama simyanın başarısızlıkları özellikle simyacıların yöntemsiz çalışma şeklinden kaynaklanır. Kontrol edilebilir prosedürlerin benimsenmesi ve sebep-sonuç bağlarının araştırılması durumunda, teorik olarak istenen sonuçlara ulaşılabilmesi gerekir. Biringuccio'ya göre altın elde etmedeki başarısızlığa rağmen, simyacıların fırınlarından "yeni ve çok güzel marifetler," güçlü ilaçlar, boyalar, parfümler ve preparatlar gibi insanın kullanabileceği ve onu rahat ettirecek ürünler çıkar.

Floransalı aydın Benedetto Varchi (1503-1565), simyanın gerçekliğine ve meşruiyetine dair tereddütleri ele aldığı, *Se l'archimia è vera o no questione* [*Simya Gerçek midir, Değil midir Sorusu*] başlıklı bir eser yazar. Varchi'ye göre üç tip simya vardır: gerçek, sofist ve sahte. Metallerin esasını değiştiren gerçek simya, sadece "doğanın bakıcısı ve yardımcısı" rolünü oynayan simyacı tarafından gerçekleştirilebilir. Sofist simya sadece tesadüfleri değiştirir ve kalpazanlar örneğinde olduğu gibi potansiyel olarak toplum için zararlıdır, dolayısıyla yasaklanmalıdır; üçüncüsünün doğayı "yenip aşmak" gibi sahte bir iddiası ve herhangi bir hastalığı yenebilecek hatta ölümsüz kılabilecek ilaçlar hazırlama iddiaları vardır. Bunun da lanetlenmesi gerekir, çünkü şeytanla bir anlaşma gerektirir. Rönesans ansiklopedilerindeki bilim ve sanat sınıflandırmaları bağlamında simyanın statüsü ele alınır, yani mekanik (pratik) bir sanat mı bilim mi olduğu tartışılır. Mesele kolayca çözülebilecek cinsten değil-

Simyaya karşı

dir, çünkü simyanın hem teorik hem pratik unsurları vardır. İsviçreli doğabilimci Conrad Gessner (1516-1565) gibi bazılarına göre, esasen pratik niteliktedir (ateş sanatlarından biridir) ve simyacılar daha ziyade basit ve cahil zanaatkârlardır. Simyanın, filozofların ispat edici nitelikteki gerçek bilgeliğiyle hiçbir ilgisi yoktur. Tam da klasik felsefi geleneğe yabancı olan bu pratik yönelim, Paracelsus'un (1493-1541) simyaya karşı tavrına neden olur. İsviçreli doktora göre, simya (altın elde etmek isteyen değil, olağanüstü ilaçlar hazırlayan simya), sırf kitabi olan tıbbi geleneğe karşı çıkan yeni bir tıbbın temeli halini alır. Paracelsus'unki, mekanik sanatlara, gözleme ve cisimlerin kimyasal tahliline imtiyazlı bir statü tanıyan, tıbbın ve bilginin bir reformu olur.

Yüzyılın sonlarına doğru, akademik tıpla Paracelsusçu kimyacıların arasındaki ihtilafın en canlı ânında, kimyayı öğretim konusuna döndürmek için ilk girişim gerçekleşir. Bu girişimin sahibi, Paracelsusçuların Aristotelesçiliğe ve Galenosçuluğa alternatif bir kimya felsefesi yaratma girişimine karşı çıkan Alman doktor ve hümanist Andreas Libavius'tur (1540?-1616).

Andreas Libavius

Libavius'un kimyacılara eleştirileri dillerinin müphemliğiyle, akademik öğretimi altüst edip yeni bir felsefe yaratma iddialarına yoğunlaşır. Buna rağmen, Libavius *Alchemia* (1597) gibi anlamlı bir başlığı olan, belli başlı kimyasal (ve simyasal) işlemlerin sistematik olarak ele alındığı bir eser yayımlar. Libavius'un amacı, kimyayı Paracelsusçuların getirdiği fazlalıklardan arındırmak ve akademik topluluğun kimyaya karşı direniş ve önyargılarını yenmektir.

Batını olmayan bir alan olarak kimya

Gizlilik, müphemlik, yersiz felsefi veya daha da kötüsü teolojik dış kestirimler, Libavius'un zamanının kimyasından kaldırmak istediği unsurlardır. Eserlerinde, konuları sistematik bir organizasyona tabi tutar, müphem ve imalı değil, açık ve kontrol edilebilir bir terminoloji kullanır; ayrıca Paracelsusçulara karşı, kimyanın Galenosçu tıbba ve Aristotelesçi doğal felsefeye tabi olması gerektiğini savunur.

Pratik Kimya ve Farmakoloji

Hareketli harfli matbaanın icadı sayesinde, başta damıtmaya dair eserler olmak üzere, pratik kimya eserleri, özellikle Alman devletlerinde hızla yayılır. Bu eserler, Nürnbergli doktor Philipp Ulstad'ın *Coelum philosophorum*'u [*Filozofların Gökleri*] (1525) gibi çok resimli ve pratik nitelikte reçeteleri (parfüm, esans yağları, şarap alkolü, solvent için) ve aletle cihaz tarifleri olan eserlerdir.

Eserlerin yayılması

Mine, seramik ve cam üretimine dair el yazması olarak dolaşan veya zanaatkârlar âleminde sözlü olarak nakledilen reçete veya pratik bilgiyi matbu şekilde yayan teknik eserler de epeyce yaygın-

laşır. Yaygınlıklarına göre, bu eserlerin başlıca örnekleri yukarıda bahsedilen Vannoccio Biringuccio'nun *Pirotechnia*'sı ve üniversitelerin kitabi bilgisine karşı mekanik sanatların haysiyetinin savunulduğu, Fransız seramikçi Bernard Palissy'nin (1510-1589) eserleridir. Teknik eserlerin yayılmasıyla beraber, başta kimya olmak üzere, ateş sanatlarının sosyal ve entelektüel rolü yeniden değerlendirilir. Kimya, geleneksel tıptan kaynaklanan direnişi alt edip eczacılığın bütünleyici parçası halini alır: Damıtma yoluyla bileşimler arıtılır ve aktif erdem veya ilkeler elde edilir. Bitkisel ve hayvansal ilaçların üretimine ek olarak, özellikle Paracelsusçular sayesinde mineral ve metallerin kullanımı yayılır: zincifre, şap, antimon, altın, kurşun ve cıva kimyagerler tarafından hem dış hem iç kullanımlı ilaçların üretiminde kullanılır. Bu durum da Galenosçu doktorların tepkisine neden olur: 1566'da, özellikle kusturucu olarak kullanılan antimonun iç kullanımı Paris Tıp Fakültesi tarafından resmen yasaklanır. Almanya'da ise kimyanın tıbba ve eczacılığa uygulanması hususunda daha fazla açılımlar olur ve kimyagerlerin hazırladığı yeni ilaçlar zamanla farmakopelere dahil olmaya başlar.

Simya ve Felsefe

Ortaçağ simyası Aristotelesçi doğa felsefesi bağlamında gelişir ve dolayısıyla dört element (hava, su, toprak ve ateş) ve dört nitelik (kuru ve rutubet, sıcak ve soğuk) doktrinini de benimser.

Daha sonra Arap simyasında, Aristotelesçi dört elemente metallerin temel bileşenleri olarak sülfür ve cıva eklenir. Yeni-Platonculuğun yeniden doğuşu, başta *spiritus* olmak üzere, Rönesans simyasına yeni kavramlar getirir. Yeni-Platoncu filozoflara göre, evrende *spiritus* diye dünyanın ruhuyla fiziki dünya arasında aracı olan yarı tanrısal bir unsur vardır. *Spiritus*'un cismi yoktur, ama maddi olmayan değildir, dünyadaki bütün doğal cisimlerde bulunan semavi kökenli canlandırıcı bir auradır. Simyacılar bu kavramı benimser, ama yorumlama şekilleri epey farklıdır: Bazı simyacılara göre *spiritus* "felsefi" cıvayla, diğer bazılarına göre cisimlerden damıtmayla elde edilen özle özdeşleşir.

Paracelsus'un ve müritlerinin kozmolojisinde *spiritus* kavramı merkezi bir rol oynar; nitekim Paracelsusçu Petrus Severinus (*Idea medicinae* [*Tıp Fikri*], 1571) dünyada gerçekleşen yaratma ve bozulma süreçleri ve canlı organizmaların işlemesi, Aristotelesçi dört elementten değil, sadece semavi kökenli elementler olmayan *spiritus*'tan kaynaklandığını iddia eder. Paracelsus ve müritleri yeni bir madde kuramı önerirler: Aristotelesçi dört element ve nitelik kuramını yalanladıktan sonra, bütün cisimlerin tuz, kükürt ve cıva gibi üç kimyasal ilkeden oluştuğunu iddia ederler. Üç ilkenin Paracelsus nezdindeki statüsü

Maddenin elementleri

epey belirsizdir: Nitekim bu terimlerle bildiğimiz tuz, kükürt ve cıva değil, özleri kastedilir, yani cisimlerin bütün duyarlı niteliklerinin kaynaklandığı çok saf maddeler olarak anlaşılırlar. Bazı cisimler yanar, çünkü diğer cisimlere göre daha fazla kükürt içerirler; cisimler katıdır, çünkü çoğunlukla tuzdan oluşurlar; öte yandan akıcılık ve uçuculuk cıvadan kaynaklanır. Geleneksel cisimlerin temel bileşeni işlevlerini kaybetse de, Aristotelesçi dört element (toprak, su, hava ve ateş) Paracelsusçu kimyadan tamamen kaybolmaz: İlkelerin bileşik cisimleri oluştururken bulundukları matriksler olarak tanımlandığından ikincil bir rol edinirler.

Simya, Din ve Mitoloji

Metallerin değişimini, simyacının da katıldığı manevi bir arındırma süreci olarak gören ortaçağ simyasında simyayla Hıristiyan dini arasında ilişkiler çok yakındır. Birçok ortaçağ simya metninde, bütün metalleri altına çevirebilecek bir kalem olan felsefe taşı, Kurtarıcı Hz. İsa'yla özdeşleştirilir. Bu temalar 16. yüzyılda kaybolmaz, ama önceki yüzyıllara göre daha az önem taşır.

Paracelsus'un ve ekolünün eserlerinde Kutsal Metinlerle simya arasında sıkı bir bağ kurulur. Paracelsus, Yaratılışı simya açısından yorumlar: Yaradılış çeşitli maddelerin karmakarışık bir kaos içinde ayrıştırıldığı kimyasal bir süreç olarak tanımlanır. Paracelsusçu teozof Heinrich Khunrath (1560-1605) bütün evreni, Yaratıcının gerçekleştirdiği bir simya operasyonu olarak tanımlar ve metal değişimini, insan ve doğanın arındırılması süreci şeklinde, manevi açıdan yorumlar. Rönesans filozof ve simyacıları simyanın (metallerin değişimi ve uzun ömür iksirinin hazırlanması) izlerine *Corpus hermeticum*'da [*Hermetik Külliyat*] rastlanan Mısır kökenli çok eski bir bilgelik alanının parçası olduğu görüşünde hemfikirdirler. Riminili hümanist Giovanni Aurelio Augurello (1454-1537), 1515'te kadim efsanelerin simya açısından yorumlandığı, Latince altı ayaklı dizelerden oluşan *Chrysopoeia*'yı yayımlar. Grek efsanelerinin simya açısından yorumlanması, klasik mitolojiyi metal değişiminin örtük bir tarifi sayan Alman simyacı Michael Maier'in (1566-1622) eserlerinin baskın unsurudur.

Kadim sırların anahtarı olarak simya

Bkz. Büyü ve Hermetik Bilimler, s. 405; Kabalacılık, Llullculuk, Gizli Yazılar, s. 411; İnsan Bedeni ve Hastalıkları: Anatomi, Teorik ve Pratik Tıp, s. 470; Doğabilim, s. 482

Mineraloji ve Metalürji

Antonio Clericuzio

16. yüzyıl boyunca madencilik sektöründeki gelişmeler, metalleri çıkarma ve işleme teknikleri hakkında yazılar yazılmasını teşvik eder. Bu alandaki en yenilikçi yazarlar arasında, ikisi de deneysel bir yaklaşımın destekçisi olan Sienalı mühendis Biringuccio ve Alman hümanist doktor Agricola vardır. Biringuccio ateş sanatlarını sistematik olarak ele alır, Agricola ise madencilik faaliyetine dair bütün bilinenlerin bir külliyatını hazırlar.

Madenler ve Çıkarma Teknikleri

15. yüzyılın ortasından itibaren, Orta Avrupa'da ve özellikle Harz, Tirol, Macaristan, Bohemya, Saksonya bölgelerinde başta gümüş olmak üzere, madencilik sanayi muazzam derecede gelişir. Gümüş madenciliği, 16. yüzyılın başlarından itibaren, Yeni Dünyadan gelen büyük gümüş miktarlarından dolayı gerilemeye başlar. Amerikan gümüşü kısmen yağma sonucu elde edilir, kısmen de, Potosí madenleri başta olmak üzere, cıvayla karıştırma tekniğiyle madenlerden çıkarılır. Bu dönemde Avrupa'da cıvayla gümüşün bakır yataklarından çıkarılması tekniği gelişir, giderek artan derinlikte madenler kazılır ve bunun sonucunda karmaşık drenaj sistemleri kurma gereksinimi doğar.

Madencilik sanayiinin gelişimi

Silah imalatının ve yeni doğmakta olan üretimlerin büyüyen demir gereksiniminden dolayı, başta Almanya, Fransa, Macaristan ve İtalya olmak üzere, madencilik sanayii hızlı bir büyüme devresinden geçer. Madenlerin boyutu giderek büyür ve büyük yatırımlara ihtiyaç duyulur: Tirol'deki bir maden ve metalürji havzasında 16. yüzyılın ortalarında 10.000'den fazla kişi çalışır ve bunların 600'ünün görevi madenlerdeki suyu çıkarmaktır. Almanya'da prensler, kârdan yüzde karşılığında, özel şirketlere maden yataklarını kazma ve işletme izni verir. Bu alanda faal olanlar özellikle Augsburg ve Nürnberg'deki şirketler ve madenlerin işletilmesi ve minerallerle madenlerin işlenmesi alanlarına büyük meblağlar yatıran güçlü Alman yatırımcı ailesi Fugger'dir. Daha yüksek ve hava pompalama tertibatı daha etkili yeni tasarım tekneli fırınların devreye sokulması daha kaliteli evsafta ve artan piyasa talebini karşılayacak daha yüksek miktarda demir, çelik ve bakır elde edilmesini mümkün kılar.

Teknolojik gelişim

Madenlerin artan önemi ve hem askeri hem sivil amaçlar için metal talebi, madenlerden su çıkarma ve madenleri havalandırma makineleri üretiminde, mineralle metal işlenmesinde ve maden havzalarının yönetiminde kalifiye personel eğitilmesini gerekli kılar. Yüzyıl başında hâlâ sırf deneysel ve genelde sözlü olarak nakledilen, jeoloji, mineraloji ve metalürjiye dair bilgiler düzene sokulur. Bu gibi etkenler, özellikle Almanya'da yüzyılın başlarında çıkmaya başlayan, metal çıkarma ve işleme tekniklerine dair yazıların yayımlanmasını teşvik eder. Bu yayınlar temelde pratik amaçlıdır, yani madenlerde çalışan ve metalleri işleyenlerin kalifikasyonunu geliştirmeyi hedefler.

Yazılar

1505 civarında, anonim olan ama Freiburg madenlerini kontrol eden devlet memuru Colbus'a atfedilen *Ein nützlich Bergbüchlein* (Madenler İçin Faydalı Bir Kitapçık) yayımlanır. İçinde maden işçiliğine dair resimler olan bu kısa eser, madenler, maden bulmak ve maden çıkarma yöntemlerine dair bilgi verir. 1524'te pratik amaçlı bir diğer eser yayımlanır; yine anonim olan *Probierbüchlein* (Maden Tahlilcisinin Kitapçığı), metal işleme ve tahlil etme konusunda talimat ve pratik tavsiyeler içerir. 16. yüzyıl boyunca birçok defa yayımlanan *Probierbüchlein*, özellikle metal zanaatkârlarına ve tüccarlarına hitap eder. 1532'de, demir-çelik sanayine dair ilk matbu eser olan ve Nürnberg metalürji geleneğine göre metal tıraşlama, lehim ve kazıyıp boyama tekniklerinin anlatıldığı *Von Stahel und Eysen* (Demir ve Çeliğe Dair) yayımlanır. Yerel dille yazılmış bu eserler, o zamana kadar geleneksel olarak el yazmalarıyla veya sözlü olarak nakledilen, maden, mineral ve metallere dair teknik bilgi veren ilk matbu eserlerdir. Bu ilk metinlerden sonra, Vannoccio Biringuccio (1480-1539) ve Latince adı Agricola olan Georg Bauer'in (1494-1555) daha geniş kapsamlı ve daha iyi düzenlenmiş eserleri gelir.

Vannoccio Biringuccio

Pirotechnia (1540), madencilik sanatı, metalürji, metallerin askeri ve sivil mühendislikte kullanımı (top ve çan), camın işlenmesi, barut, damıtma, asit üretimi alanlarının tekniklerini bütünsel bir şekilde ele alan ilk eserdir. Almanya'da çıkan eserler gibi yerel dilde yazılmış olup yazarı Sienalı mühendis Vannoccio Biringuccio'dur. Biringuccio önce Siena, sonra Floransa Cumhuriyeti, sonunda da Vatikan ordusunun hizmetinde, maden teknisyeni, metal dökümcüsü ve askeri mühendis olarak çalışarak bilgisini "sahada" elde etmiş biridir. Eserin başlığı yazarın tercihine, yani zanaat yoluyla işlenebilmesi için maddelerin kimyasal özelliklerini öğreten ateş sanatına dair bir eser yazmaya işaret eder. Yazar, yapı ve özelliklerini incelediği metallere özellikle önem verir. Bileşimlerine gelince, Biringuccio Aristotelesçi dört element doktriniyle, maddenin zerresel anlayışı arasında bir sentez önerir, ayrıca deneysel verilere ve eskiyle ortaçağ literatürü-

Karıştırma

ne dayanarak, teknolojik ve tıbbi özelliklerini inceler. Biringuccio metallerin ayrıştırma ve damıtma süreçlerini tarif eder ve gümüş metalürjisinde, Potosí madenlerinde kullanılan cıvayla karıştırma yöntemini anlatır (matbu olarak bu alandaki ilk eserlerden). Öğütücüler yoluyla, mineral veya işleme artıkları kırılır ve cıvayla karıştırılır ve daha sonra karışım önce deri bir torbayla filtrelenerek, sonra da buharlaştırılarak gümüş elde edilir. Bu eserin en yenilikçi unsurları arasında, çeşitli fırın tiplerinin tarifleri ve hem hayvansal hem hidrolik enerjiyle çalışan pompalama tesislerinin sistematik incelenmesi vardır.

Agricola (Georg Bauer)

Hümanist ve tıbbi formasyonlu Alman doğabilimci Georg Bauer (Latince adı Agricola), klasiklere ilgisiyle mineral ve madenlerin çok dikkatli incelenmesini beraber yürütür. Başlıca eseri, *De re metallica* [*Metalik Şeylere Dair*] (1556), mineralleri çıkartma tekniklerine ve hatta madenci hastalıklarına kadar, madencilik sanatında gerekli olan bilgilerin külliyatıdır.

Agricola hem İtalyan hem de aralarında Rotterdamlı Erasmus'un (1467?-1536) olduğu Kuzey Avrupalı hümanistlerle temastadır. Erasmus, meşhur Baselli yayıncı Johann Froben'e, Agricola'nın ilk mineralojik eseri olup maden sanatına dair temel görüşlerini içeren *Bermannus* (1530) adlı eseri tavsiye eder. *Bermannus*'un önsözünde Erasmus'un bir mektubu vardır ve yazı, yazarın maden şehri Joachimsthal'dayken yazdığı bir diyalog şeklindedir. Agricola mineralleri, dünyanın yüzeyinin yapısının incelenmesi bağlamında araştırır: Mineraller kaya, damar veya katman olarak bulunur. Ardından mineralleri dört sınıfa ayırır: metaller, taşlar, topraklar ve donmuş sıvılar (daha çok tuzlar). Simyacıların ve Paracelsusçuların, metal ve minerallerin bitkilerde olduğu gibi tohumlardan çıktığına dair inanışlarına karşı çıkar. Ona göre, kaya ve mineraller, dünyanın derinliklerindeki sıcağın etkisiyle katılaşan "kaya suları"nın ürünüdür.

Minerallerin sınıflandırılması

Mineral ve metallerin tarifleri, işlenme yollarına ve tıpta muhtemel kullanımlarına dair bilgiden ayrı değildir; örneğin cıvanın haricen bazı yara ve ülserlerin tedavisi için kullanımı belirtilir. Agricola, Aristoteles'i takiben (MÖ 384-322), minerallerin özelliklerini, dört elementin (toprak, hava, ateş, su) hangi oranlarda olduğuna ve niteliklerine (sıcak, soğuk, kuru ve rutubetli) göre anlatır. Geleneksel olarak metal sayılan maddelere (altın, gümüş, demir, bakır, kalay, kurşun), o zamanlar statüsü hakkında tereddütler olan cıvayı, bizmutu ve antimonu ekler.

Cıva

Agricola aynı zamanda simyacıları fazla esrarengiz bir terminoloji kullandıkları ve adi metalleri altına çevirme iddiasında bulundukları için eleştirir. Aristotelesçi öğretiye uygun olarak, doğanın yaptığıyla insanın

yaptığını kesin olarak ayırt eder, dolayısıyla altının dünyanın derinliklerinde yaratıldığı sürecin laboratuarda tekrarlanması mümkün olmadığından, metallerin değişimini imkânsız addeder. Hem kadim madencilik tabirlerinin etüdü hem de deneysel doğrulamayla madencilik terminolojisine özellikle dikkat eder. Amacı daha az müphem ve deneysel veriye dayanan bir terminoloji elde etmektir.

Deneysel bilimle, hümanist kültürü birlikte götüren Agricola 1533'te, eski zamanlardan onun gününe kadar ağırlık ve ölçülerin bir tarihçesi olan *De mensuris et ponderibus*'u [*Ölçü ve Ağırlıklara Dair*] yayımlar. Amaç sadece kültürel bir merakı tatmin değil, bir bölgeden diğerine, bazen bir şehirden diğerine değişen ağırlık ve ölçülerin üretim ve ticaret hayatına getirdiği karışıklığı çözmek için yürütülen yaygın girişimlere katkıda bulunmaktır.

De re metallica

1556'da, Agricola'nın madenciliğe gereken bütün bilgilerin bir külliyatı olan *De re metallica*'sı yayımlanır. *De re metallica*'nın amaçlarından biri, aydınlara mineralojinin basit bir pratik sanat değil muteber bir bilim olduğunu göstermektir. Aynı zamanda Agricola'nın amacı pratiktir de, yani madenlerde şu veya bu şekilde çalışanlara faaliyetleri için bir rehber sunmaktır. Metal yatakları bulma hususunda tavsiyelere ek olarak, eser maden çıkarma faaliyetinin geneli hakkında detaylı bilgi içerir. Vesalius'un eserlerinde olduğu gibi, *De re metallica*'daki resimlerin metni bütünlemek gibi gerekli bir işlevi vardır. Agricola özenli gravürler aracılığıyla, çeşitli damar tipleri, madenlerden suyu çıkarmaya yarayan makineler, galeri inşa teknikleri ve atıkların ortadan kaldırılması ve metallerin işlenmesi süreçlerini tarif eder. Eserindeki zengin bilgi birikimi, yeni buluş veya tekniklerin sunumundan ziyade, madencilik faaliyetinde zaten var olan bilginin derlemesidir. Agricola'nın, bilimsel faaliyetini bütünleyici bir unsur saydığı klasik eserlerin incelenmesi, onu maden terminolojisinin, klasik gelenek, cari Alman terminolojisi ve madenlerde doğrudan gözlem arasında bir karşılaştırmaya dayanan bir reforma girişme teşebbüsüne sevk eder. Agricola, birçok mineral keşfeder ve adlandırır, yedi gümüş temelli mineral belirler ve metalleri ayrıştırma ve saflaştırma tekniklerini uzun uzadıya anlatır: Zenginleştirme ve eritme yoluyla gümüşü bakırdan ayırmak için önerdiği süreç, Almanya'da uzun zaman kullanılacaktır.

Bir bilim olarak mineraloji

Teorik bilimle pratik bilim arasındaki sıkı bağ ve doğanın doğrudan gözleminde ısrar şüphesiz Agricola'nın eserinin yenilikçi karakterinin bir işaretidir. Her durumda düşüncesi yenilikçilikle geleneksel motiflerin bir karışımıdır. Nitekim Agricola'nın simyayı lanetlemesi, doğanın ürünlerini sanatın ürünlerinden ayıran Aristotelesçi anlayışla sıkı sıkıya bağlıdır.

Büyü inanışlarının var olmaya devam etmesi

Maden çıkarma tekniklerini incelerken, Rönesansın birçok doğabilimcisinde görülen batıl inanışlara zaaftan kurtulamaz; bu da onu madenlerde yaşadığı düşünülen fantastik yaratıklarla hayvanların varlığını ve "tahmin virgülü" denen madenlere işaret eden mucizevi bir bastonun varlığını iddia etmeye sevk eder.

Bkz. Doğabilim, s. 482; Bilimadamı Olarak Leonardo, s. 513

Bilimin Mekânları: Saraylar ve Hamiler

Antonio Clericuzio

16. yüzyıl boyunca, saraylar gerçek kültürel üretim merkezleri halini alır ve prenslerin hamiliği sayesinde doktorların, biliminsanlarının ve mühendislerin faaliyet merkezleri olurlar. Prenslerin, tıp ve simyaya ek olarak, haritacılığa ve denizciliğe duyduğu ilgi, bilimsel faaliyetlerin başlıca teşvik kaynağı halini alır.

Bilim Alanlarında Hamilik

15 ile 16. yüzyıllar arasında saraylar giderek kültürel üretim merkezi rolünü üstlenir ve sadece sanatçı ve edebiyatçıların değil, filozof, doktor ve biliminsanlarının da buluştuğu yerler haline gelirler. Hamilik hem prenslerin iktidarlarını bütünler, hem de bilimlerin yayılmasına katkıda bulunan temel unsurlardan biri olur. Böylece saraylar birçoğu üniversitelerde yasaklanan yeni bilimsel görüş ve uygulamaların yayılması için ayrıcalıklı merkezler olur. Özellikle Habsburglar ve başta II. Rudolf (1552-1612), doğabilimcilerini, doktorları ve gökbilimcilerini himayelerine alırlar. İtalya'da bilimlerin hamiliği, başta Medici sülalesinin pozitif bilimlere ve Batıni bilimlere şahsen ilgi gösterdiği Toscana'da görülür. Hamiliğin sanatlardan bilime geçişi Roma'da ve Urbino'yla Ferrara gibi, Orta ve Kuzey İtalya'nın daha ufak merkezlerinde de gerçekleşir. İspanya ve Portekiz'de hamilik, kalifiye haritacı ve denizci ihtiyacından dolayı, yolculuk ve keşiflerle bağlantılı şekilde gelişir. İngiltere'de Tudor hükümdarları –özellikle I. Elizabeth (1533-1603)– çalışmalarının amacı İngiltere'nin deniz gücünü

Araştırma ve siyaset

artırmak olan matematikçi ve coğrafyacıları himaye eder. Fransa'da III. Henri'nin (1551-1589) desteği sayesinde, Kopernik'in kozmolojisi dahil, felsefi ve bilimsel konuların tartışıldığı, şair Jean-Antoine de Baïf'in (1532-1598) akademisi gelişir.

Orta Avrupa ve Danimarka'da Durum

Alman prensler, özellikle en büyük Avrupa üniversitelerinin şiddetle lanetlediği Paracelsus (1493-1541) tıbbının savunucularına bahşettikleri hamilikleriyle öne çıkar. Paracelsusçu akımın ilk yayılışı sarayların aktif desteği olmadan imkânsız olacaktı: Paracelsusçular (ve birçok sarayda simyacılar da) prenslerden aktif mali destek alır ve bu sayede eserlerini yayımlayabilir ve sıklıkla laboratuar kurma fırsatını yakalarlar. Neuberg Dükü ve daha sonra Palatinate Seçmeni Otto Heinrich'in sarayında, Paracelsus'un görüşlerini ilk yayanlardan olan Adam von Bodenstein (1528-1577) ve antimon hakkında meşhur bir eserin yazarı Alexander von Suchten (1520?-1590?) ağırlanır. Paracelsusçuların bir diğer hamisi, sarayında Paracelsus'un birçok eserinin baskılarının redaktörü Michael Toxites'in çalıştığı, Saksonya Hanedanından I. August'tur.

Avrupa'da sanat ve bilimin hamiliği alanında en aktif ve orijinal şahsiyetlerden biri, (kendisi de sanat ve bilimin bir hamisi olan) II. Maximilian'ın oğlu II. Rudolf'tur. II. Rudolf, Prag'daki sarayında doktorlar, Paracelsusçular ve simyacılar –Ercker, Croll, Ruland, Maier–, doğabilimciler – Mattioli ve Dodoens– ve gökbilimcilerle astrologlar ağırlar. Bu şahsiyetlerin arasında, 1599'da saray matematikçisi olan Danimarkalı gökbilimci Tycho Brahe (1546-1601) vardır; daha sonra yerine Kepler (1571-1630) geçer. II. Rudolf sadece bir hami değil, aynı zamanda tutkulu bir sanat eseri ve mineral koleksiyoncusudur ve hem Batıni bilimler, hem de başta metalürji ve mineraloji alanlarındakiler olmak üzere pratik uygulamalar dahil, bilime doğrudan ilgi duyar.

II. Rudolf

Danimarka'da, özel doktoru Paracelsusçu Petrus Severinus olan Kral II. Frederick (1534-1588) 1576'da Sund'daki Hveen adasını Tycho Brahe'ye derebeylik olarak verir ve meşhur gökbilimci buraya bir rasathane ve çeşitli laboratuarlar da içeren *Uraniborg* [*Gök Şehri*] şatosunu yaptırtır. Brahe burada yirmi yıl boyunca gözlemlerde bulunur ve o zamanlar var olanlardan çok daha hassas astronomik cihazlar üretir.

İtalya'da Durum

Toscana'da, devletin siyasi konsolidasyonu çerçevesinde, I. Cosimo de' Medici (1519-1574) Pisa Üniversitesini yeniden organize edip ve muteber profesörler çağırıp bilimin gelişimine büyük bir katkıda bulunur. Kendisini botanik

incelemelerine adar ve Palazzo Vecchio içerisinde gerçek bir laboratuar olan dökümhanede çalışır. I. Cosimo'nun ilgi alanları arasında simya vardır ve bu ilgi halefi I. Francesco (1541-1587) tarafından da paylaşılır. I. Francesco, başta olağanüstü olgular olmak üzere, özellikle bilim ve doğayı inceler ve fevkalade güçlü ilaçlar ve daimi hareketi sağlayanlar gibi müthiş cihazlar hazırlamakla uğraşır. Medici sarayı doğa araştırmaları alanında yarımadanın en faal merkezlerinden biri olur; buraya Avrupa'nın çeşitli yerlerinden ve Yeni Dünyadan malzeme ve bilgi toplanır. Ferdinando de' Medici (1549-1609) ağabeyi I. Francesco'nun yerine geçmeden önce, hâlâ Roma'da kardinalken, Vatikan diplomatik kanallarını Amerika'dan gelen birçok doğal örneği Floransa'ya göndermek için kullanır.

Medici sülalesi, sanat, bilim ve teknik

Urbino'da Montefeltro ailesi Luca Pacioli, Federico Commandino, Francesco di Giorgio Martini ve Guidobaldo del Monte gibi biliminsanlarının ve teknisyenlerin hamisidir. Saray doktoru olarak çalışan gözde doktorlara sağlanan himaye çok önemlidir; böyle doktorlara ekonomik avantajlar, eserlerini yayımlayabilmeleri için yardımlar ve genelde üniversitelerde kürsüler sağlanır. Örneğin Ferrara'da tıp profesörü Niccolò Leoniceno, Monrefeltro ailesinin doktorudur ve yaklaşık elli yıl boyunca botanik ve farmakoloji araştırmaları sürdürür.

İngiltere ve Fransa'da Durum

VIII. Henry'den (1491-1547) I. James'e (1566-1625), İngiliz hükümdarlarının hamiliği başta çalışmaları ve bilgileri İngiliz ekonomik gücünün artışına katkıda bulunan makine, müzik aleti, saat ve bilimsel cihaz üreticilerini ve haritacıları kapsar. Yüzyılın ikinci yarısında İngiliz sarayının hamiliğinden yararlananlar arasında doktorlar, Thomas Digges, Thomas Harriot ve William Gilbert gibi bazılarının Kopernik'in sistemini savunduğu gökbilimciler ve matematikçiler vardır. Matematikçi, astrolog, simyacı ve büyücü John Dee (1527-1608) VI. Edward'dan (1537-1553) düzenli maaş alır ve daha sonra, görevi cihaz ve harita üretmek olan denizcilik danışmanı olarak Kraliçe I. Elizabeth'in hizmetine girer. Ancak John Dee'nin saraydaki faaliyeti astroloji ve büyücülüğe de uzanır: 1577'de kraliçe ondan kuyrukluyıldızların geçişinin nedenini yorumlamasını ister ve Dee bundan hemen sonra büyücülüğünü Elizabeth'i bir büyüden kurtarmak için kullanır.

I. Elizabeth ve John Dee

Fransa'da, bilim ve tekniğin hamiliği, Leonardo da Vinci'nin (1452-1519) 1517'den 1519'daki ölümüne kadar hizmetinde bulunduğu I. François'yla (1494-1547) başlar. Amboise'da Leonardo kendi geometri, mekanik ve hidrolik incelemelerine devam eder ve makine tasarlayıp üretir. I. François'nın hizmetinde olduğu iki yıl esnasında Leonardo Amboise yakınlarındaki Remorantin'de bir kraliyet sarayı ve Akdeniz'i Atlantik'e bağlayacağı düşünülen, mavnaların geçebileceği iddialı bir kanal ağı tasarlar.

IX. Charles (1550-1574) zamanında, Jean-Antoine de Baïf müzisyen ve şair toplantıları tertip eder ve 1570'de hükümdar bu toplantılara resmi statü bahşeder. Böylece Académie Française'in ilk nüvesi kurulmuş olur. Hükümdarın ölümü üzerine akademi, şahsen felsefeye ilgi duyan III. Henri'nin himayesine girer ve Guy de Pibrac (1529-1584) başkanlığında Académie du Palais halini alır. Üyeleri arasında Ronsard, Dorat, Jodelle, Tyard, Aubigné ve Jacques Davy du Perron'un olduğu akademinin faaliyetleri felsefe ve bilime de uzanır.

Aralarında Kopernikçiliğin da olduğu yeni bilimsel anlayışlar, akademisyenler ve kral tarafından tartışılır ve kral, 1581-1583 yılları arasında Paris'te olan Giordano Bruno'nun (1548-1600) görüşlerine büyük ilgi duyar. Dinsel savaşlar daha sonra Académie du Palais'nin faaliyetlerinin hızla gerilemesine neden olur.

Académie du Palais

Din savaşlarının en canlı zamanında, 1559'da Bordeaux'da hapsedilen Huguenot Bernard Palissy (1510?-1590) Dük Anne de Montmorency'nin desteği sayesinde ana kraliçe Caterina de' Medici'nin (1519-1589) himayesine girer ve kraliçe hayatını kurtarmaya ek olarak ona Tuileries sarayının süslenmesinde seramikçi olarak iş verir. 1575'te Palissy Paris'te doğabilimi dersleri verir ve "olağanüstü şeyler ve doğal korkunçluklar" koleksiyonu oluşturur. Bilimsel ve teknik faaliyetleri, Protestan olduğu için Bastille'e hapsedildiği 1588 yılında sona erer.

İspanya ve Portekiz'de Durum

Yeni Dünyada sömürge kurmakla meşgul İspanya hükümdarları, astronomi ve haritacılık araştırmalarına özellikle ilgi duyarlar. II. Felipe'nin (1527-1598) Yeni Dünyada yaptırdığı doğabilimi araştırmaları da denizcilikle ilgilidir. 1503'te krallık Sevilla'da *Casa de Contratación*'u kurar. Başlangıçta, Yeni Dünyayla ilgili denizcilik ve ticari faaliyetleri kontrol altına almak için oluşturulan bu kurum, zamanla denizcilikle ilgili bilimsel ve teknik bilgiyi öğretme ve yayma merkezi olur.

Amerika'dan gelen servet ve bilgiyi (hem coğrafi hem tabii) toplama ihtiyacı II. Felipe'yi kozmograf Juan López Velasco'yu Hint Adaları Konseyine üye yapmaya sevk eder ve bu bilimadamı Batı Hint Adalarında astronomik gözlemlerde bulunur.

Botaniğe şahsen ilgi duyan II. Felipe, 1570'de Portekizli coğrafyacı Francisco Domínguez liderliğinde Yeni Dünyaya bilimsel bir sefer organize eder ve Doktor Francisco Hernández'e Meksika'nın fauna ve florasını inceleme işini verir.

II. Felipe ve Francisco Hernández

Kral naiplerine, yerel bitkileri resmetsinler diye sanatçı bulmaları talimatı verilir. Araştırmanın sonucunda özenli bitki ve hayvan tarif ve resimleri dahil, muazzam miktarda veri toplanır. Malzemenin çokluğundan dolayı, II. Felipe Hernández'in derlemesini yayımlama sözü veremez; o zamanlar Madrid sarayında bulunan İtalyan doktor Nardo Antonio Recchi bundan bir seçki (yayımlanmamış) çıkarır ve daha sonra Accademia dei Lincei'de bunun *Tesoro messicano* [*Meksika Hazinesi*] başlıklı kısmi bir versiyonu basılmak üzere hazırlanır ama eser ancak 1651'de çıkar. 1582'de

Madrid'de II. Felipe, çeşitli memleketlerden gelen biliminsanlarının periyodik olarak özellikle matematik ve mühendislik konularında ders verdiği Bilimler Akademisini kurar. Derslere ek olarak, akademinin üyeleri bilimsel eserleri Kastilya diline çevirir ve bilimsel alet üretirler. Escorial'de, Avrupa'nın çeşitli yerlerinden gelen damıtıcıların, doktorların ve simyacıların çalıştığı bir laboratuar kurulur.

Portekiz'de durum

15 ve 16. yüzyılların Portekizli hükümdarları astronomi ve denizcilik araştırmalarının öneminin tamamen bilincindedir. Katolikliğe geçmediği için İspanya'dan kovulan Yahudi gökbilimci Abraham Zacut (1450?-1522?), oradan da kovulana kadar Portekiz'e sığınır ve birkaç yıl saray gökbilimcisi olarak çalışır ve Vasco da Gama'nın (1469-1524) seferinin organizasyonuna katkıda bulunur.

Daha sonra, *conversos* (Katolikliğe geçmiş Yahudi) gökbilimci Pedro Nuñez (1492-1577), Portekiz kralı III. Jean (1502-1557) için gökbilimci ve saray doktoru olarak çalışır ve Coimbra Üniversitesinin astronomi kürsüsü kendisine teslim edilir. Nuñez saray mensuplarına ve asillere astronomi öğretir, Portekiz donanmasının denetleyicisi olarak atanır ve diğer işlevleri arasında kendisine denizcilik haritaları üretimini kontrol görevi verilir.

Bkz. Kozmoloji ve Astronomi, s. 449; Simya ve Kimya, s. 486; Bilimin Mekânları: Saraylar ve Hamiler, s. 495; II. Rudolf ve Prag Sarayı, s. 964

Bilimsel Bilgilerin Öğretilmesi ve Aktarımı: Üniversiteler, Botanik Bahçeleri, Doğa Koleksiyonları

Antonio Clericuzio

Hümanizmin etkisi sayesinde, her ne kadar hâlâ Aristoteles merkezli olsa da, üniversitelerdeki bilim eğitimi, içerik ve yöntem olarak yenilenmeye başlar. Katolik dünyasındaki eğitimin büyük bir kısmı Cizvit kontrolündedir. Kolej-

lerinde, skolastik felsefeye ek olarak matematik öğretilir. Uygulamalı matematik öğreten özel kurumlara ilaveten, botanik bahçelerinin ve anatomi salonlarının ortaya çıkışının sonucunda bilimsel öğretimin pratik ve deneysel unsurlarının önemi giderek artar.

Üniversitelerde Aristotelesçilik ve Platonculuk

13. yüzyıldan itibaren, Aristotelesçi külliyatın giderek geri kazanılmasıyla Aristoteles'in felsefesi, başta sanat fakültelerinde ama tıp ve teolojide de üniversite öğretiminin temeli halini alır. Aristoteles'in hâkimiyeti hem Katolik hem Protestan Avrupa'sında 16. yüzyıl boyunca devam eder. Almanya'da Luther (1483-1546) Aristotelesçi felsefeyi lanetler, ama Reform bölgelerinde üniversiteleri yeni baştan organize eden Melanchthon (1497-1560) onu üniversite öğretim faaliyetinin merkezine yerleştirmeye devam eder. Her ne kadar tedrisatta bazı yenilikler gerçekleştirdilerse de, Kalvinistlerde Aristotelesçi metinler üniversite öğretimi konusu olmaya devam eder. 16. yüzyılda öğretilen felsefe, ortaçağ üniversitelerinde öğretilen Aristotelesçilikten farklıdır. Hümanistlerin çalışmaları sayesinde, çeşitli üniversitelerde Aristoteles'in metinleri Grekçe okunmaya başlanır ve bunun hem felsefi lügatçeye hem de Stageiralı filozofun düşüncesinin yorumlanmasına büyük etkileri olur. Sahte eserler (örneğin büyük rağbet gören *Secretum secretorum* [*Sırların Sırrı*]) Aristoteles külliyatından çıkarılır, *Poetika* ise dahil edilir. Aristoteles'in eserlerinin Grekçe yorumları da yeniden kazanılır –örneğin Afrodisiaslı Alexander'in (2. yüzyıl sonu-3. yüzyıl başı), Simplicius'un (6. yüzyıl) ve Philoponos'un (6. yüzyıl) yorumları– ve sonuçta felsefi ve bilimsel tartışmalar zenginleşir.

Grekçe Aristoteles

Platon'a (y. MÖ 427-347) gelince, hümanistlerin gayretiyle ortaya çıkarılan eserlerinin külliyatı, üniversitelere sadece kısmen ve yavaş bir şekilde tanıtılır. Sistematik olmaması ve Platoncu diyaloglarda mantık ve doğa felsefesinin kenarda kalmış olması üniversitelerde yayılışını sınırlar. Almanya'da Melanchthon Platon'u öğretime dahil etme hususunda isteksizdir, çünkü Platoncu felsefenin imana zararlı olduğundan reddettiği şüpheciliğin virüsünü taşıdığını düşünür. Yüzyılın başlarında İngiltere'de Oxford'da skolastik felsefe hâkimdir, daha sonra hümanistlerin öğretisi baskın çıkar; kurallar, ahlak felsefesini Aristoteles'in *Politika ve Etik*'ine veya Platon'un *Devlet*'ine dayandırır. Fransa'da, Platon Adrien Turnèbe ve Pierre de la Ramée [*Petrus Ramus*] (1515-1572) tarafından Collège Royaux'da öğretilir. İtalya'da, yüzyılın son çeyreğinde Platoncu felsefe kürsüleri kurulur (Ferrara, Pisa ve Roma'da) öğretenler de Francesco Patrizi (1529-1597) ve Jacopo Mazzoni'dir (1548-1598). Ancak gene de Platon öğretimi, daha detaylı felsefe formasyonu isteyen öğ-

Platon

renciler için seçmeli bir derstir. Yeni-Platoncu metinler yavaş yavaş üniversitelere girse de, Marsilio Ficino'nun (1433-1499) *Theologia platonica*'sı hiçbir zaman ders kitabı olarak kullanılmaz.

Tıp ve Bilim

Tıp öğretiminde üç önemli değişiklik gerçekleşir: hümanist çalışmaların etkisi, botanik çalışmalarının gelişimi ve sistematik teşrih faaliyetlerinin başlaması. Botanik spesifik bir öğretimin nesnesi olur ("basitlerin okunması"). İlk botanik dersleri Roma (1513) ve Padova'da (1533) gerçekleştirilir; bu derslerin işlevi, doktorlara otların şifa özelliklerini öğretip onlara farmakolojinin temellerini vermektir. Montpellier ve Basel'de aynı hoca kışın anatomi (teşrih de yaparak), yazın da botanik öğretir. Botanik özellikle Bologna'da çok gelişir: Luca Ghini (1490?-1556) tarafından üniversite dersi haline getirildikten sonra botanik bahçesinin mucidi Ulisse Aldrovandi (1522-1605) zamanında prestijli bir ders olur. Zaman içinde botanik öğretimi doğabilimi öğretimine dönüşür ve sonunda yüzyıl ortalarında mineraloji de bu dersin kapsamına girer. Pratik tıp 15. yüzyılın sonundan itibaren bir doktorun formasyonunun kaçınılmaz kısmı olur: Padova'da 1496 tarihli tüzüğe göre bir öğrencinin bir yıl boyunca meşhur bir doktorun yanında çalışması gerekir. Teşrihin yaygınlaşması, tıp öğreniminin onu uzun zaman tanımlamış olan geleneksel kitabi niteliğinden kurtulmasına katkıda bulunur. Matematik öğretimi astronomiyi, astrolojiyi, optiği, coğrafyayı ve mekaniği de kapsar. Yüzyılın sonuna gelindiğinde Eukleides (MÖ 3. yüzyıl), Ptolemaios (2. yüzyıl) ve Johannes de Sacrobosco (?-y. 1256) hâlâ öğretimin dayandığı belli başlı yazarlardır. Felsefe ve tıp akademik alanda hâkim bir konumdayken, matematik epey kenarda kalmıştır, nitekim bir üniversitede birden fazla matematik öğretmeni olması enderdir.

Aldrovandi

Yüzyıl sonunda bile, Galileo Galilei (1564-1642) Padova'ya geldiğinde (1592) tek matematik profesörüdür (ve üstelik kürsü uzun zamandır boştur), ama aynı üniversitede dört teorik tıp öğretmeni dört de pratik tıp öğretmeni vardır.

Galileo

Yüzyılın ikinci yarısında, başta hem İspanya hem İngiltere'de üniversite dışı kurumlar olmak üzere matematik öğretiminde pratik yaklaşımlar ortaya çıkmaya başlar. Uygulamalı matematik öğretimi, 1552'de II. Felipe'nin (1527-1598) bir kozmografi ve denizcilik tekniği kürsüsü kurduğu, Sevilla'daki Casa de la Contratación kurumunda yapılır; Madrid'de bir matematik akademisi ve San Sebastian'da bir denizcilik okulu kurulur. İspanyol pilotların 16. yüzyılın ilk yarısında hazırladıkları denizcilik el kitapları en meşhurlar arasındadır ve çeşitli dillere çevrilirler. 1597'de, tüccar Sir Thomas Gresham'ın (1519?-1579) bir ba-

Gresham College

ğışı sayesinde Londra'da Gresham College kurulur. Üniversite dışı bir kurum olup işlevi pratik amaçlı (topografya, haritacılık ve denizcilik) matematik ve astronomi öğretmektir. Latinceye ek olarak İngilizcenin de öğretim dili olduğu Gresham College'da, ilk geometri ve astronomi kürsüleri kurulur, burada da daha sonra 17. yüzyılın en büyük biliminsanlarının bazıları çalışacaktır.

Cizvitler ve Bilim Öğretimi

Katolik memleketlerde, Ignacio de Loyola'nın (1491-1556) kurduğu Cizvitler eğitimde ön plandadır: Avrupa ve Yeni Dünyada yüksek sayıdaki Cizvit kolejinde, aynı tedrisat uygulanır (*ratio studiorum*). Felsefe öğretimi Aristoteles'in eserlerine dayanır ve başta Francisco Toledo'nunki (1532-1596) olmak üzere Aquinasçı Aristotelesçilik baskındır. Cizvitler, özellikle İbn Rüşdçülük ve Bernardino Telesio'nun (1509-1588) doğa felsefesi olmak üzere, Rönesans natüralizmine karşı çıkarlar ve Kopernikçiliğin dişli hasımlarıdırlar. Cizvitlerin kadrosunda örneğin Takvim reformuna katkıda bulunan ve matematik öğretimini *ratio studiorum*'a dahil eden Christopher Clavius (1537-1612), dairenin kare içine alınması için yeni bir yöntem geliştiren öğrencisi Grégoire de Saint-Vincent (1584-1667) ve mekanikle hidrostatiğe katkıda bulunan Christopher Grienberger (1561?-1636) gibi çok sayıda değerli matematikçi vardır. Clavius'un öğrencileri arasında Eukleides'in *Elementler*'ini Mandarin Çincesine çeviren coğrafyacı ve matematikçi Matteo Ricci de (1552-1610) zikredilmelidir.

Copernicus'a karşı

Botanik Bahçeleri

1530'lu yıllar civarında ilk doğabilimi kürsüleri, sonraki onyıl boyunca ise Pisa ve Padova'da ilk botanik bahçeleri kurulur. Öğretim ve araştırma amaçlı olan bu bahçelere ek olarak kurutulmuş bitki ve diğer doğal nesne koleksiyonları da oluşturulur.

Botanik bahçeleri üniversite dışında da kurulur: Floransa'da Grandük Cosimo (1519-1574) 1545'te bir tane kurar, İngiltere'de ise özellikle özel kişilerin inisiyatifiyle kurulurlar. İngiliz doğabilimci ve botanikçi William Turner (1508-1568) Wells Katedralinin yakınlarında bir tane oluşturur, *Herball*'in meşhur yazarı John Gerard ise Londra'da yaklaşık bin bitkilik bir bahçe oluşturur. Oxford Üniversitesi ancak 1621'de botanik bahçesi sahibi olur. En azından başlangıçta hepsinde tıp yaklaşımı baskındır. Basit şifalı otlar (o zamanlar yaygın olarak kullanılan "basitler bahçesi" terimi buradan gelir) koleksiyonu tıp kürsüsüne yardımcı olarak düşünülür. Botanik bahçelerinin tıbba tabi konumlarından

I. Cosimo ve John Gerard

kurtulup özelliklerine göre sınıflandırılmış bitkilerin sistematiğinin ilkelerine göre düzenlenmeleri yüzyılın sonunu bulur.

Koleksiyonlar ve Müzeler

15 ile 16. yüzyıllar arasında özel koleksiyonlar karışık niteliktedir: Sanat eserleri, arkeolojik bulgu, eski para ve madalyonlara ek olarak, bilimsel aletler, mineraller, egzotik hayvan ve bitkiler, korkunçluklar, el yapımı eşya, nadir objeler ve fosiller gibi çeşitli nitelikte objeler içerir. Antik ve nadir obje koleksiyonculuğu, Avrupa'nın tamamında prens ve asiller arasında bir farklılık ve prestij işaretidir ve bu kişiler arasında koleksiyonculuk rekabeti başlar. Tirol Arşidükü Ferdinand'ın (1520-1595) Ambras şatosundaki koleksiyon, 16. yüzyılın en büyük doğabilimcilerinden biri olan Pietro Andrea Mattioli'nin (1501-1577) yardımıyla oluşturulur. En meşhur koleksiyon, matematikçilerin, doğabilimcilerinin ve simyacıların yardımından yararlanan İmparator II. Rudolf'un (1552-1612) koleksiyonudur. Yüzyıl boyunca koleksiyonlar giderek artan sayıda egzotik bitki ve hayvan, mineral ve fosil gibi doğal objeyle bilimsel alet içerir. Genelde sistematik bir şekilde değil, çok çeşitli kriterlere göre düzenlenirler: Koleksiyoncunun zevkinden objelerin toplandığı yer veya zamana göre değişen kriterler olabileceği gibi, başka durumlarda tek kriter üç âlem (mineraller, bitkiler ve hayvanlar) arasındaki ayrımdır. Doğal koleksiyonların amaçları da çok sayıda olup koleksiyoncunun merakı veya koleksiyoncuya sağlanan prestiji içerebilir.

II. Rudolf

Ziyaretçinin hayretini uyandırmak, koleksiyonun başlıca hedeflerinden biri olur, bilimi müzelerinde uzun süre devam edecektir. Rönesans müze ve koleksiyonları, modern anlamda kamusal müze olmasalar da, koleksiyon sahibinin sosyal veya entelektüel itibarından dolayı kabul ettiği bazı ziyaretçilere açıktır. Zaman içinde, koleksiyonların rolü değişir ve araştırmacılarla meraklıların ziyaret ettiği, bilgi ve araştırma aktarım yerleri haline gelirler. Bunlara örnek koleksiyonlar, Avrupa'nın en meşhurlarından olan Bolognalı doğabilimci Ulisse Aldrovandi'nin koleksiyonu ve Verona'da Francesco Calzolari (1522-1609) ile Napoli'de Ferrante Imperato (y. 1550-y. 1631) gibi eczacıların koleksiyonlarıdır. Calzolari obje ve bitkilerin şifa niteliklerine daha çok önem verir, ama koleksiyonunda anatomik ve patolojik acayiplikler de yok değildir. Calzolari'nin iki amacı vardır: ziyaretçilerin hayretini uyandırmak ve tıp-doğabilimi araştırmaları için nadir ve faydalı objeler sunmak.

Müzeye doğru

Bkz. Eğitim ve Üniversite, s. 276; Hayat Bilimleri, s. 466; İnsan Bedeni ve Hastalıkları: Anatomi, Teorik ve Pratik Tıp, s. 470; Doğabilim, s. 482; II. Rudolf ve Prag Sarayı, s. 964

Matematik, Fizik ve Teknik Yenilikler

Matematik

Gianmatteo Mameli

16. yüzyıl matematik bilimi kapsamında, kadim matematikçiler yeniden keşfedilir, cebir sembolizminde, sayısal sistemlerde ve trigonometride gelişmeler yaşanır. Bu dönemdeki en meşhur olay, üçüncü ve dördüncü derece denklemlerin çözümünün bulunmasıdır. Ancak en önemli sonuç, matematiğin bazı alanlarının sınırlarının belirlenmesi ve özellikle Viète'in cebirle matematik arasındaki farkı tanımlamasıdır. Matematiğin pratik amaçlarla kullanılması ve Avrupa'nın belli başlı üniversitelerinin hepsinde matematik kürsülerinin kurulması, bu bilimin gelişmesine en büyük katkı olmuştur.

Klasik Eserlerin Tekrar Kazanılması ve Matematik Öğretimi

16. yüzyılda matematik bilimlerinin yeniden doğuşuna katkıda bulunan başlıca etkenler, kadim matematikçilerin eserlerinin çevrilmesi ve özümsenmesidir. Başlangıçta bu iş İtalyan matematikçiler tarafından yapılır, daha sonra Alpler'in kuzeyinde yaşayan matematikçiler de bu sürece dahil olur.

Yeni baskılar

Federico Commandino (1509-1575) Eukleides, Arkhimedes, Apollonios ve Pappos'un baskılarını yayımlar; Francesco Maurolico (1494-1575) Apollonios'un *Konika*'sının [*Koniler*] kayıp beşinci cildinin yeniden oluşturulmasına büyük katkılarda bulunur; Rafael Bombelli (1526-1572) Diophantos'un eserlerinin büyük bir kısmını çe-

virir ve bazı bölümlerini kendi cebir kitabına dahil eder. Eukleides'in *Elementler*'inin İngilizceye çevirisi (1582), aynı zamanda astrolog olan John Dee'nin eseridir. Dee önsözde matematik öğrenmenin insan faaliyetlerinin birçok alanında faydalı olduğu hususunda ısrarcıdır.

Cizvit Christophorus Clavius'un 1574'te yayımladığı Eukleides'in *Elementler*'i Avrupa'nın tamamında yaygınlaşır ve öğretim için kullanılır. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren matematik bilimlerinin öğretimi Avrupa'nın hemen hemen bütün üniversitelerine hızla yayılır. Yüzyılın sonuna kadar bu öğretime astronomi ve astroloji de dahil olur. Padova'da Egnazio Danti (1536-1586) bu alana coğrafya, mimari ve mekaniği de dahil ettirir. Clavius'un devamlı gayretleri sayesinde, Cizvitler matematik bilimlerine giderek artan bir rol tanırlar. Fransa'da matematik özellikle 1530'da I. François tarafından kurulan Collège Royal öğretilir. İngiltere'de, Oxford'da astronomi ve geometri kürsüleri kuran Sir Henry Savile (1549-1622) matematik öğretimini teşvik etmiş olur. Londra'da, matematik öğreten özel kurumlar yaygınlaşır ve tüccar Thomas Gresham'ın (1519?-1579) bağışı sayesinde kurulan Gresham College'da pratik amaçlarla matematik kursları düzenlenir.

Cizvitler

Cebir ve Yeni Sembolizm

Luca Pacioli'nin (1445?-1510?) *Summa de arithmetica, geometria, proportioni et proportionalità* [*Aritmetik, Geometri, Oran ve Orantılılık Külliyatı*] (1494) adlı eseri, yüzyıl başında en yaygın eserdir ve o zamanın matematiğinin durumunu gayet iyi temsil eder. Her ne kadar orijinal unsurlar barındırmasa da, bu eser zamanının matematik bilgisinin bir ansiklopedisidir. *Summa*'da matematik, bütünlüklü bir bilim olarak değil, teknolojilerin koleksiyonu olarak sunulur. *Summa*'nın dört kısmından biri tamamıyla muhasebe tekniklerine adanmıştır ve özellikle çift taraflı kayıt burada önemli bir yer tutar. Diğer üç kısım aritmetik (özellikle çarpım teknikleri ve karekök hesapları ele alınır), cebir (birinci ve ikinci köklerin çözümleri gösterilir) ve geometridir.

Cebir alanındaki en büyük ilerleme, daha pratik bir sembolizmin yürürlüğe girmesidir. Bu da cebirin bir bilim haline gelmesini mümkün kılar. Bu yüzyılda retorik cebirden (yani sayı ve denklemleri kelimelerle ifade eden) senkoplu cebire (kısaltma kullanan) oradan da gerçek matematik sembol kullanımına geçilir. Pacioli'nin *Summa*'sının yayımlandığı zamanlarda, p ve m harfleri İtalya'da yaygın olarak toplama ve çıkarmanın kısaltmaları olarak kullanılır ve Pacioli bunlara co (*cosa* [*şey*], yani bilinmeyen), ce (*censo*, bilinmeyenin karesi) ve ae (*aequalis* [*eşit*]) kısaltmalarını ekler. Bilinmeyenin dördüncü üstü için cece sembolünü kullanır. + ve - sembolleri ilk defa Johannes Widman'ın (1462?-1498?) *Rec-*

Daha pratik bir sembolizm

henung auff allen Kauffmanschafft (1489) adlı eserinde kullanılır ve zamanla İtalyan kısaltmalarının yerini alır. = sembolünün ilk kullanımı Robert Recorde (1510?-1558) tarafından, İngilizce ilk cebir kitabı olan *The Whetstone of Witte*'de (1557) gerçekleşir. Bilinmeyenin üstleri için semboller, *Triparty en la science des nombres* (1484) eserinde Chuquet (1450?-1490?) ve *Algebra*'da (1572) Rafael Bombelli tarafından kullanılır.

Yuvarlak parantezler 1544'te ortaya çıkar; kare ve küme parantezleri 1593'te Viète tarafından kullanıma sokulur. Daha büyük ve daha küçük sembolleri ilk defa Harriot (1560?-1621) tarafından *Artis analyticae praxis*'te (yazarın ölümünden sonra 1631'de yayımlanır) kullanılır ve x sembolü *Clavis mathematicae*'de (1631) Oughtred (1575-1660) tarafından kullanıma sokulur. En önemli yenilik François Viète tarafından in *In artem analyticam isagoge* (1591) eserinde gerçekleşir. Viète harfleri bilinçli ve sistematik şekilde sadece bilinmeyeni değil, katsayıları da temsilen kullanan ilk kişidir. Sessizleri, bilindiği varsayılan nicelikler için, seslileri ise bilinmeyenler için kullanır. Bu şekilde parametre ve bilinmeyen arasındaki büyük ayrımı çizer ve harfli katsayılı bir işlem incelenirken, aslında bir işlem sınıfı veya tipinin incelendiğinin farkına varır. Ayrıca işlem çeşitlerini inceleyen *logistica speciosa* ile belirli işlem tiplerindeki sayısal durumları inceleyen *logistica numerosa* arasındaki ayrımı belirler. Bu şekilde soyut cebirle aritmetik arasındaki çok önemli farkı belirler ve 19. yüzyılda tamamlanacak olan matematiğin genelleştirilmesi sürecine katkıda bulunur.

Benzerlik kriterleri

Summa'da Pacioli ikinci derecenin üstündeki denklemleri çözmek için sürekli bir yöntemin bulunmasının imkânsız olduğunu ifade eder. Bu iddia matematikçileri böyle bir yöntem bulmaya teşvik eder ve 1545'te üçüncü derece denklemlerin çözümü için bir yöntem ve dördüncü derece denklemlerin çözümü için bir yöntem ilan edilir. İki çözüm ilk olarak, çok başarılı bir eser olan, Girolamo Cardano'nun (1501-1576) *Ars magna*'sında [*Büyük Sanat*] yayımlanır. Cardano'nun kendisinin de söylediği üzere, bu iki çözüm onun buluşu değildir. Cardano birinci çözümün Niccolò Tartaglia'nın (1499-1557), ikinci çözümün asistanı Ludovico Ferrari'nin (1522-1565) buluşu olduğunu söyler.

Üçüncü derece denklem

Ancak üçüncü derece denklemlerin çözümü konusunda, matematikçiler arasında yüzyılın en büyük ve bilimde önceliğe dair ilk gerçek tartışması çıkar. Çözümü ilk bulan, 1526'da ölüm döşeğindeyken aralarında Antonio Maria del Fiore'nin da olduğu bazı öğrencileriyle paylaşan Scipione dal Ferro'dur (1465-1526?). Tartaglia bu yöntemi öğrenir –bağımsız araştırmalar sayesinde mi, başka kaynaklardan mı belli değil– ve 1535'te Fiore ona küp denklem çözümü gerektiren 30 matematik sorusu çözme konusunda meydan okur. Tartaglia 30 sorunun tamamını çözerken, Fiore hasmının ona sorduğu sorulardan sadece birini çözer.

Bunun nedeni, Scipione'nin çözümünün, bütün denklemleri çözebilmesi için bir genelleme gerektirmesidir: Fiore, Tartaglia'nın aksine bu genellemeye ulaşır. Bu meydan okumadan sonra, Cardano, Tartaglia'nın yayımlamasından önce yaymamak sözüyle Tartaglia'dan bu çözümü öğrenir. Buna rağmen, Cardano çözümü *Ars magna*'da yayımlar. Tartaglia kendini aldatılmış hisseder ve Cardano'yla Ferrari'yi sert bir şekilde eleştirdiği *Quesiti et inventioni diverse* [*Çeşitli Mesele ve Buluşlar*] eserinde kendini savunur. 1547'de Ferrari, *Cartello di sfida* [*Meydan Okuma Dosyası*] eserinde Tartaglia'yı Scipione dal Ferro'dan intihalle suçlar ve ona bir matematik yarışmasıyla meydan okur. Tartaglia bir karşı kitapçıkla (*Risposta* [*Cevap*]) ona cevap verir. Ardından, hasımların matematik alanındaki üstünlüklerini göstermeye çalıştığı altı Dosya ve altı Cevap gelir. Tartaglia ve Cardano'nun yöntemi "küpün doldurulmasıdır." *Ars magna*'da Cardano genel bir çözüm sunmayıp farklı örnekleri farklı şekillerde çözer. Bütün üçüncü derece denklemlerin çözümlerinin tam genellemesini Bombelli ve Viète gerçekleştirir.

Meydan okumalar ve çözümler

Üçüncü ve dördüncü derece denklemlerin çözümünün keşfi cebir araştırmalarına ivme kazandırır ve genel denklemler kuramının temelini oluşturur. Bu buluştan sonra birçok kişi daha üst derecede denklemler için bir çözüm yöntemi bulmaya çalışır, ama daha sonra ispat edileceği üzere, böyle bir yöntem yoktur.

Aritmetik ve Sayısal Sistemin Genişlemesi

16. yüzyılda sayısal sistem genişler: O zamana kadar sayı addedilmeyen bazı nicelikler, tereddütsüz sayısal sisteme dahil olur. 1500 yılı civarında sıfır, sayı olarak kabul edilir ve irrasyonel sayılar serbestçe kullanılır. İrrasyonel sayıların kabulü rasyonel sayılarla kolayca yaklaştırmaya tabi tutulabilecekleriyle açıklanır. Negatif sayıların kabulü daha zor olur; pozitifle negatif sayılar arasındaki uyumsuzluk ancak bir hat üzerinde yön anlayışıyla çözülür. Ancak gerçek sorun, hayali sayılar, yani negatif sayıların köküdür. Her ne kadar eskiden bu sayıların reddi mümkün olduysa da, artık küp ve çiftkare denklemlerin çözümü, sadece araçsal da olsa, hayali sayıların kullanımlarını gerekli kılar. Bunlarla ciddi olarak ilk uğraşan, *Algebra* eseriyle Bombelli'dir; kendisi böylece günümüzde karmaşık eşlenik sayı olarak bilinen sayıları bulur. Bombelli köklerin yaklaştırımı için devamlı kesir kullanımını da başlatır.

İrrasyonel Sayılar

Bir diğer önemli yenilik, Simon Stevin'in (1548-1620) *La disme*'de (1585) ileri sürdüğü ondalık sayılardır; bu yenilik hesapları muazzam derecede kolaylaştırır. Ancak bu alandaki en büyük yenilik yüzyılın sonunda John Napier (1550-1617), o zamana kadar kim-

Ondalık sayılar

senin ilgilenmediği sayılar olan logaritmaları bulunca gerçekleşir. Napier bunları ilk defa 1594'te bulur, ama buluşunu yayımlaması 1614'te *Mirifici logarithmorum canonis descriptio* [*Hayret Uyandıran Logaritma Kurallarının Tarifi*] eseriyle gerçekleşir. Logaritmaların dayandığı anlayış, Michael Stifel (1487-1567) tarafından *Arithmetica integra*'da (1544) öngörülür; kendisi aritmetik diziyle (0, 1, 2, 3...) geometrik dizi (0, r1, r2, r3...) arasındaki bağın farkına varır. Napier logaritmaları hem geometrik hem cebirsel olarak tanımlar.

Geometrik tarifi ele alalım. AB bölüngesi ve D'den başlayarak sonsuz uzanan r yarıdoğrusu olduğunu düşünelim. Buna ek olarak AB'nin C ve r'nin F noktası olsun ve bunlar kendi çizgilerinde aynı anda A ve D'den hareket etsin. İki noktanın baştaki hızlarının aynı olduğunu ve daha sonra C'nin hızının B'ye yaklaşırken giderek azaldığını, F'nin ise aynı hızda devam ettiğini düşünelim. t'nin her ânında CB ve DF bölüngelerinin belirli bir uzunluğu olacaktır. CB uzaklığı geometrik olarak azalırken, DF uzaklığı aritmetik olarak artacaktır. Napier DF uzaklığına CB uzaklığının logaritması der. Başlangıçta Napier bu sayılara "yapay sayılar" derken sonrasında "logaritma" demeye başlar. Logaritma "orantı sayıları" demektir (*logos* ve *arithmos*'tan), çünkü geometrik olarak azalan ve aritmetik olarak artan seriler arasındaki orantıyı temsil ederler.

Logaritmalar

Bu yüzyıl boyunca trigonometride de büyük gelişmeler olur. 16. yüzyılda trigonometri hâlâ astronomiyle sıkı sıkıya bağlıdır. Dolayısıyla Copernicus'un (1473-1543) bu alanda önemli eserler yazması ve 1542'de bir sonraki yıl *De revolutionibus*'a dahil edilen *De lateribus et angulis triangulorum*'u [*Üçgenin Kenar ve Köşelerine Dair*] yayımlaması normaldir. Copernicus'un vardığı sonuçlar bir önceki yüzyılda Regiomontanus'un (1436-1476) ulaştıklarına benzer. Ancak Copernicus'un bir öğrencisi olan Rheticus (1514-1576), *Opus palatinum de triangulis* [*Üçgenlere Dair*] eserinde sinüsü ele alma şeklinde büyük bir değişiklik ileri sürer. O zamana kadar sinüs, projeksiyonu olduğu yayla ilintili olarak ele alınır; Rheticus sinüsü dairenin yayını sınırlayan yarıçapların oluşturduğu açıyla ilişkilendiren ilk kişidir. Ancak bu alanda da trigonometriyi matematiğin özerk bir dalı haline getiren genellemeyi Viète gerçekleştirir. *Canon mathematicus*'ta (1579) Viète gonyometri olarak bilinen, trigonometriyi genel olarak analitik bir şekilde ele alma yöntemini geliştirir. Yüzyılın sonunda çeşitli eserlerde örneğin *prostaferesis* kanunları veya tanjant kanunu gibi trigonometrik unsurlar ele alınır. Ancak "trigonometri" ilk olarak Bartholomaeus Pitiscus (1561-1613) tarafından yüzyıl sonunda kullanılır.

Trigonometri

16. yüzyıl, 15. yüzyılın perspektif teorisiyle, 17. yüzyılda modern geometrinin doğuşu arasındaki geçiş yüzyılıdır. Pacioli'nin,

Geometri ve cebir

Piero della Francesca'nın (1415?-1492) eserlerinden esinlenen, resimleri Leonardo (1452-1519) tarafından gerçekleştirilen *De divina proportione*'sini [*İlahi Orantılara Dair*] (1509) hatırlamak gerekir. Bu eserde Pacioli ileride hem matematik hem mimari açıdan "altın kesit" denecek kesitten bahseder. Teknikle teorik arası bir diğer eser Dürer'in (1471-1528) *Underweysung der Messung mit Zirchel und Richtscheut in Linien, Ebenen und gantzen Corporen* (1525) eseridir. Bu kitapta geometrik ilkelerin ispat ve pratik uygulamaları önerilir. En önemli cilt olan birinci ciltte, kavislerden bahsedilir; burada Dürer çift ortogonal projeksiyonları kullanır. Geometriyle cebir arasındaki ilişkiler, 16. yüzyılda kilit bir aşamadan geçer. Bu yüzyılda, cebir denklemlerini geometrik açıdan yorumlayıp bu cebir yorumlarını elde edilen çözümlerin doğruluğunu gösteren araçlar olarak kullanmak âdeti öne çıkar. Örneğin üçüncü derece denklemlerin çözümünün doğruluğu, kökün bulunmasının "küpün doldurulması" yoluyla gerçekleştiği geometrik bir yorumla gösterilir. Cebir denklemlerini geometrik olarak düşünülen devamlı orantı belirlemesine indirgemek için uğraşan Viète'in programı da bu bağlamdadır. Bu değişiklik özellikle Viète'ın yazılarında gerçekleştirdiği genelleme işinden kaynaklanır.

Bkz. Girolamo Cardano, s. 397; Kozmoloji ve Astronomi, s. 449; Nicolaus Copernicus, s. 459; Optik, Perspektif, Görüş Kuramı, s. 520

Mekanik

Antonio Clericuzio

16. yüzyılın mekaniğinde çeşitli gelenek ve yöntemler birleşir, klasiklerin yeniden keşfi ve mühendislerin pratik becerileri birleşip hareket problemlerinin matematikleşme sürecine neden olur. Aristoteles'in fiziği, hareket problemlerinin ele alınışına hâkimdir, ama Arkhimedes'in etkisi giderek artar ve mekaniğe yeni bir teorik temel kazandırır. Leonardo'dan yüzyıl sonuna kadar, özellikle balistik ve makine inşasında, mekaniğin bilgili geleneğiyle teknisyenlerin pratik-operasyonel becerileri arasında karşılıklı bir alışveriş gerçekleşir.

Kadim Miras

16. yüzyıl mekaniğinde, farklı araştırma gelenekleri ve yöntemleri aynı anda varlığını sürdürür ve teorikle pratik unsurlar, bilgiyle deney karmaşık bir şekilde iç içe girer. Sırf deneysel bir faaliyet olan makine inşası, teorik bilgi ve matematik temele dayanmaya başlar. Bu alanın kapsamı tedricen tanımlanmaya başlar ve başlangıçta dokuma, silah üretimi, denizcilik vs gibi pratik sanatlar anlamına gelen "mekanik" terimi, ancak yüzyılın ortalarında maddi eşyayı matematik olarak ele alan ve makinelerin işleyişini anlamayı mümkün kılan ispatlı bir bilim anlamına gelmeye başlar. Mekanik çalışmalarının teorik referans çerçevesi büyük derecede Aristotelesçi felsefeye dayanır, ancak başka bütünlemeleri de yok değildir.

Bilim olarak mekanik

Aristotelesçi felsefede gökcisimlerinin hareketiyle dünyadaki cisimlerin hareketi arasında net bir ayrım vardır. Eterden (bozulmaz bir madde) oluşan birinciler dairevi hareketle hareket eder, oysa dört elementten oluşan dünyadaki cisimler, doğal çizgisel bir hareketle doğal yerlerine ulaşma eğilimindedir. Ağır elementlerin (Toprak ve Su) baskın olduğu cisimler doğal yerlerinden uzaklaştırıldıkları vakit, aşağıya doğru, yani dünyanın merkezine doğru hareket eder; hafif elementlerin (Hava ve Ateş) baskın olduğu cisimler ise doğal olarak yukarı doğru hareket eder. Aristoteles'e göre bütün hareketler dirençli bir ortamda (hava) gerçekleşir ve hızları ortamın yoğunluğuna ters orantıdadır; dolayısıyla boşlukta hızın sonsuz olması gerekir ve bu mantık yürütme Aristoteles'i boşluğun imkânsızlığını iddia etmeye sevk eder. Şiddetli hareketler –ok gibi, yukarıya doğru hareket eden cisimlerin hareketi– Aristotelesçi fizikte çözülmesi kolay olmayan bir problem oluşturur. Nitekim uzaktan fiilin imkânsızlığı Aristoteles'in önkabullerinden biridir ve durağanlık kavramı ona yabancı olduğundan, bir okun motorundan (yay) uzaklaşmasından sonra hareket etmeye devam etmesinin nedenini bulmak gerekir. Aristoteles bu aşamada neden olarak havayı belirler. Motorun hareketlendirdiği hava, baş döndürücü bir hareket edinir ve bu hareketini yukarı fırlatılan cisme nakleder. Geç antikçağda yaşamış yorumcuların Aristoteles fiziğinde buldukları çelişki tam da havanın rolündedir: hava dirençli ortam olarak hareketi yavaşlatma nedeniyken, ok örneğinde hareketin devam etmesinin nedeni olur. Bu çelişki, geç antikçağda ve ortaçağda, ok hareketi probleminin yeni çözümlerine yolu açar.

Hareketin incelenmesi

Rönesansta yeniden keşfedilen *Mekhanika* [*Mekanik Meseleler*] ve Arkhimedes'in statiği, mekanik çalışmalarına matematiksel bir temel sağlanmasına ve hareket problemlerine dair yeni kuramlar geliştirilmesine katkıda bulunur. Uzun zaman boyunca Aristoteles'e atfedilen, ama günümüzde Aristotelesçi ekolden birisi tarafından MÖ 3. yüzyılda yazıldığı tahmin edilen *Mekha-*

nika, basit makineleri o zamanların diğer teknik yazılarına göre orijinal bir şekilde ele alır. Dinamikle statiği birleştiren bu eser, daireyi mekanik olguların temeline yerleştirir ve teraziyle kaldıracın çalışmasını dairevi hareketin bazı niteliklerine bağlar. Terazinin çalışma şekli, bir ağırlığın bir kol üzerindeki etkisinin (yani hızının) ağırlığın dayanma noktasından uzaklığıyla orantılı olarak arttığı önkabulüyle açıklanabilir. Padova ve Siena'da ahlak felsefesi profesörü Alessandro Piccolomini'nin (1508-1579) *Mekhanika* hakkında yazdığı yorum, mekaniği operasyonel olmayan, tıpkı optik ve astronomi gibi ispatlarında matematiği kullanan teorik bir disiplin olarak tanımlar, geometriye tabi olup amaçları makine inşası olan mekanik sanatlara gereken neden ve ilkeleri sağlar. Francesco Maurolico (1494-1575) da mekaniğin teorik unsurlarını yüceltir ve *Mekhanika*'daki problemleri deney yoluyla açıklamaya çalışanları eleştirir. Ona göre, *Mekhanika*'daki kuramları Arkhimedes'in statiğiyle birleştirmek gerekir. Nitekim *Peri Epipedon İsorropion* [*Düzlemlerin Dengesine Dair*] başlıklı statik eserinde Arkhimedes statik problemlerini geometri temelli ve katı çıkarımsal bir yöntemle ele alır.

Alessandro Piccolomini'nin *Mekhanika*'sı

Giambattista Benedetti

Aristotelesçi hareket anlayışını tartışmaya açan ilk kişiler arasında, önce Parma Dükünün sonra da Savoy Dükünün saray matematikçisi Venedikli Giambattista Benedetti (1530-1590) vardır. 1567'de Benedetti Emanuele Filiberto (1528-1580) tarafından Torino'ya çağrılır ve onun için matematik cihazları, saatler ve bir güneş saati üretir. Kopernik sisteminin savunucusu olan Benedetti, Aristoteles'in yer ve doğal hareket kuramına karşı çıkar: Hareketlerin belli bir yönü yoktur ve boşlukta hareket imkânsızdır. Cisimlerin hareketi konusunu Arkhimedes'in ilkelerine uygulayan Benedetti'ye göre düşüş hızının kaynaklandığı etken ağırlık değil, özgül ağırlıktır. Serbest düşüş hızının, cismin özgül ağırlığı (itici güç) ile ortamın özgür ağırlığı (sürtünme direnişi) arasındaki farkla orantılı sayılması gerektiğini ifade eder. Cisimlerin mutlak ağırlığını göz önüne alan Aristoteles'in aksine, Benedetti Arkhimedes'in hidrostatik ilkelerine uygun olarak özgül ağırlığını temel alır. Böylece farklı boyutta ama aynı yoğunlukta (yani eşit özgül ağırlıkta) cisimlerin aynı ortamda hareket etmesi durumunda hızlarının aynı olacağı sonucuna varır.

Aristoteles eleştirisi

15 ile 16. yüzyıllar arasında, geleneksel olarak deneysel bir şekilde ele alınan makinelere, topçuluğa ve istihkâma dair sorunlar, teorik bilgiler yardımıyla ve matematik yoluyla incelenir. Bir makinenin inşası ve geliştirilmesi sadece pratik beceri alanı konusu olmaktan çıkıp teorik ve matematik açıdan da ele alınmaya başlanır. Lu-

Mekanik ve matematik

ca Pacioli (1445?-1510?), Leonardo da Vinci ve sonraları Guidobaldo del Monte (1545-1607) matematiğin pratik mekanik için önemine işaret ederler. Leonardo mühendisliğin profesyonel tanımını geliştirir ve bunu esas olarak geometrinin yeniden değerlendirilmesiyle gerçekleştirir. Leonardo daha çok makine inşasıyla ilgili olarak, mekanik alanındaki bazı sorunları ele alır, ama hareketle ilgili tutarlı bir kuram bütünü oluşturma aşamasına gelemez. Gerekli kavramlara sahip olmamasına ve gözlemlerini mantık çerçevesine oturtma derdine ek olarak, esas amacı pratik sorunları çözme olduğundan hareket bilimine yeni bir temel kazandırmakla uğraşmaz. Leonardo'nın mekanik alanında (ve diğer alanlarda) araştırmaları sistematik değildir, genelde sadece şematik makine resimleri, notlar ve okuma şerhleri hazırlar ve bunlar da ancak yakın zamanda yayımlanmıştır. Ateşli silah kullanımı mekaniğin gelişimine katkıda bulunur, çünkü top güllesinin güzergâhı, barut miktarı, güllenin ağırlığı, topun açısı ve menzili arasındaki ilişkiler gibi sorunları ortaya çıkarır ve bu sorunlar da kaçınılmaz olarak hareketin matematik bir yaklaşımla incelenmesini gerektirir.

Niccolò Tartaglia

Brescialı Niccolò Tartaglia (1499-1557), pratik bilgileri hareket problemlerinin matematikleştirilmesiyle beraber yürütenlerdendir. Balistik ve istihkâm eserleri yazan Tartaglia, statiğin kısmen geometriden kısmen de doğa felsefesiden kaynaklandığını iddia eder, çünkü vardığı sonuçlardan bazıları geometrik olarak ispat edilirken, bazıları da deneysel olarak doğrulanır. Tartaglia, balistik problemlerinin teorik olarak ele alındığı ilk eser olan *Nova Scientia* [*Yeni Bilim*] (1537) eserinde, 45° eğimle duran bir topun azami menzilini hesap eder. Tartaglia'nın eseri Aristoteles'in fiziğinin temellerini tartışmaya açmaz: Aynı cisimde aynı anda hem doğal hem şiddetli hareketlerin olamayacağını ifade eden Aristotelesçi hareket anlayışını izleyerek, kurşunların hareketinin önce düz, sonra kavisli ve en sonunda aşağıya doğru düz olmak üzere üç aşamadan geçtiğini ifade eder. Her ne kadar düz hareketin de gözle görünmeyecek kadar kavisli olduğunu teslim etse de, ilk zamanda Tartaglia doğal ve şiddetli hareketlerin uyumsuzluğu ilkesini kabul eder. Daha sonra Tartaglia, 1546 tarihli *Quesiti* [*Sorular*] eserinde (bu eseri önceki kadar yaygınlaşmaz) Aristotelesçi anlayışı terk eder ve yerçekiminin hep etki ettiğini ve kurşunun yolunun kavisli olduğunu ifade eder, bu da hareketlerin birleşimini ima eder. Kurşunların parabolik yolunu keşfeden, matematikçi ve hümanist Guidobaldo del Monte olur. Guidobaldo'ya göre mekanik, makinelerin incelenmesinden ayrı tutulamaz, makineler de matematik yoluyla incelenmelidir. Gayretinin amacı sadece pratik mekaniğe matematik bir temel kazandırmak değil, aynı zamanda mühendisler gibi mekanik sanatıyla uğraşan *mechanicus*'a kültürel ve sosyal prestij kazandırmaktır.

Bkz. Bilimadamı Olarak Leonardo, s. 513; Simon Stevin, s. 517; Gözlem ve Ölçüm: Yeni Bilimsel Aletler, s. 525

Bilimadamı Olarak Leonardo

Giorgio Stabile

Mekanik sanatlarda geçmiş yüzyıllar boyunca olgunlaşan ve ilk defa Leonardo sayesinde teorik meşruiyet bulan deneyimler onun şahsında özetlenir.

İcat mı Taklit mi?

Leonardo da Vinci'nin (1452-1519) büyüklüğü, 16. yüzyıl başlarına gelindiğinde mekanik veya "illiberal" sanatlar âleminde yüzyıllar boyunca biriktirilmiş deneyimleri, sistematik olmayan ama dâhice açık bir sentezle özetlemiş ve yeniden yorumlamış olmasında yatar. Çalışmalarında, teknik uygulamalar, yerel tarzlar, çalışma âdetleri, meslek ve zanaat gelenekleri ve şantiyeyle atölye faaliyetlerinden oluşan çeşitli ve farklı bir dünya gözlemleyebiliriz. Bütün bunlar zaten kentsel uygarlığın dürtüsüyle yayılıp gelişir, ancak hâlâ ortak bir teknik dilden, dahası temellerine dair bilinçli bir teorik düşünceden yoksundurlar.

Araştırma ve dil

Leonardo'nun makinelerle buluşması, akademilerin koynundan değil de bir zanaatkârın atölyesinden çıkıp, mekanik sanatların teorik meşrulaştırılması için ilk belirleyici adımları atan, içeriden ilk kuruluşunu deneyen, hem 15. yüzyıl mimar ve makine meraklılarının araştırıp incelediği Eukleides (MÖ 3. yüzyıl) ve özellikle Arkhimedes (MÖ 287-212) gibi kadim geometri ve mühendislik ustaları hem de Luca Pacioli (1445?-1510?) ve Floransa ortamının Platoncu felsefesi üzerine kafa yoran, "eğitim almamış bir adamın" buluşmasıdır. Teknoloji tarihi üzerine yürütülen incelemelerden, Leonardo'ya dair giderek daha zengin ve karmaşık bir manzara çıkar. O kadar ki, bazı projelerinin gerçek icat mı, yoksa zaten var olanın yeniden yorumlanışı mı olduğunu belirlemek zordur. Nitekim resim albümlerinin bulunuşu, "makine tiyatrolarının" sistematik incelenmesi ve dokümantasyon karşılaştırılması, belirli bir icadın tarihlenmesini ve birisine atfedilmesini giderek daha zor kılar. Kişisel icat olarak görünenin, zaten var olan bir resim veya modelin kopyası olduğu çıkar ve üstelik zanaat gibi muhafazakâr bir gelenekte, modeller sıklıkla yüzyıllar öncesine aittir ve bazen de sonradan geliştirilene göre daha iyidir.

Ingenium

Zanaatkâr ve mühendisler, icat etmekten ziyade kopya ve taklit ederler ve 16. yüzyılda tipik olduğu üzere mekanizma ve makine parçalarını geliştirip birleştirerek mekanik *ingenium*'larını [*ma-*

haret] gösterirler, bu da modern mekaniğin rasyonel basitleştirilmesinin tam zıddıdır.

Leonardo akıl ettiği (*inventio*) veya uygun değişikliklerle gelecekte işine yarayabilecek alet, argüman, mekanizma veya makinelere rast geldikçe onları kâğıda döker. Bir mühendis olarak bu hafıza birikimini bir hazine gibi saklayıp somut durumda işine yarayabilecek olanı bu katalogda hazır tutar. Deneyim katalogunu, ispat veya ölçümle değil, resimle geliştirir. Ancak kendimizi böyle akıl yürütmelerle sınırlayacak olursak Leonardo'nun dehasının esasını yakalayamayacağımız kesindir. Onun dehası, önerebildiği ve zamanında henüz kabul edilemeyen teknik çözümlerinin çokluğunda yatar.

Nitekim otomobil tasarımını ele alacak olursak, Francesco di Giorgio Martini'ninkinden (1439-1501) çok daha basittir; sualtı nefes alma cihazı Konrad Kyeser'in (1366-1405) eserlerinde ve 1430 civarı tarihli mekanik teknik konusunda not ve gözlem içeren *Hussite Savaşı Anonimi* eserinde de vardır; yandan çarklı geminin birçok el yazması belgesi söz konusudur ve belki de Roma zamanlarına kadar uzanır; kaldırma makineleri seleflerinin el kitaplarının yaygın bir unsurudur ve aynı şeyi kremayer dişliyle sonsuz vidalı mekanizmalar için de söylemek mümkündür ve hayranlık uyandırsa da başarısız olan uçan makine, önceki girişim ve projelerin titizlik ve "bilimsel" beceri gösteren somutlaşmış halidir.

Marifet, İcat ve Ütopya

Kesin olan zamanın mühendis veya mimarlarından genelde beklenen meziyetlerin Leonardo'da azami derecede bulunduğu ve bunların müthiş bir şekilde sergilendiğidir. Mimar sadece bina veya istihkâm tasarlayan birisi değil, kelimenin asıl anlamıyla şantiye başı, yani şantiyenin gerektirdiği bütün beceriler dahil "inşa faaliyetlerini yönetendir."

Leonardo el yazmalarında, birçoğu şantiyede aynı anda bulunan, çeşitli işçi ve zanaatkâr loncalarının teknik faaliyetlerinin toplamını yansıtır ve özetler. Bir mühendisten beklenebileceği üzere, Leonardo problem çözmek ve çözüm önermek için müdahale eder ve sivil mühendislikten hidrolik ve askeri mühendisliğe, hassas mekanikten makine takımlarına veya inşaat makineleri tasarımına, teknik ve inşaatın bütün alanlarında çözümlerini eşi benzeri olmayan bir dehayla uygulatır.

Öncü olarak Leonardo

Bu şekilde otomatik eğe törpüleme ve ayna cilalama makineleri, konik profil yapraklama makinesi, bükme mekanizmalı dokuma makinesi, freze ve delme mekanizmaları, tahta aşınmasına karşı sürtünme azaltma sistemleri gibi muazzam miktarda makine geliştirir. Bütün bu teknik önerilerin birçoğu o dönem için gerçekleştirilmesi imkânsız önerilerdir. Leonardo'nun teknik dehası tam da bu şahsi

önerileriyle zamanının kapasitesi arasındaki farkta yatar. Sanayi öncesi makineleri, lazım olduğu yerde ilgili işlev için oluşturulan prototiplerdir, eldeki malzeme ve adetlere tabidir ve icat ve yenilik unsurları sınırıdır. Dolayısıyla, objektif şartlar ve bu şartlara dayanan teknik gelenekler düşünülecek olursa, Leonardo'nun tek yapabileceği icat veya ütopya yoluyla yenilemedir.

Olağanüstü kalitesi bir yana, gene de ilgi alanının genişliği ve üstün çizim maharetiyle parlayan Leonardo'nun resimleri, o zamanki mimar, teknisyen ve biliminsanları için olağandışı olmayan bir teknik ve mühendislik dokümantasyon örneği oluşturur. Makine resim ve taslakları kaba tasarıdan ve dolayısıyla proje nitelikleri olmadan, somut gerçekleştirilmesine geçecek zaman boyunca kâğıt üzerinde kalması yeterli olan notlardır. Dolayısıyla ömürleri kısadır ve zaten hem malzemenin eskimesinden hem de bir proje veya şantiyenin ömrü boyunca kullanılacak, tek ve spesifik bir işlev için düşünüldükleri için makinelerin de ömrü kısadır.

Organisizm ve Geometrik Soyutluk: Makinenin İki Anlayışı

Leonardo'nun makine resimlerinde onun anatomi deneyimi, doymak bilmeyen organik doğa araştırmacılığının ve mekanikle geometride yenilikçi mühendisliğinin izleri vardır. Ressam ve desinatör olarak ustalığı, görsel mesajlarını yansıtma becerisine dönüşür. Leonardo zanaatkârın göz kararı ve genel bakışla iş yaptığını bilir. Bina veya makinelerini proje olarak tasarlamaz (plan, perspektif ve yan veya kısımlarını ayırarak), organik bir bütün olarak sunar ve en çok bilgiyi verecek açıyı seçer, yani perspektife hâkim olacak şekilde yandan bir aksonometri tercih eder.

Açıklamak için resimleme

Mühendis Leonardo anatomi deneyimlerini unutmaz: Bir makinenin resmini yapmak, canlı bir vücutta olduğu gibi, mekanik olarak önemsiz olsa da, en ince detayına kadar organik birliğini resmetmek anlamına gelir. Makine henüz seri model değil, sadece spesifik hatlarıyla yetinilmeyip, fiziki gerçekliğinin ve kendi niteliklerinin resmedilmesi gereken türün bir örneğidir. Yerel ölçü sistem ve terimlerinin çokluğundan dolayı Leonardo hemen hiçbir zaman ölçü vermez.

Modeldeki orantılara bakarak, ölçüler göz kararı hesaplanır. Model, parçalarının tamamına yer bulmak için, bütünlüğü şart olan bir insan organizması gibi resmedilir ve orantı kurallarına göre gerekli orantılar çıkarılır. Makine atlası bir anatomi atlasına benzer, bu da savaş makinelerinin Heraklesvari insan şeklinden görülür. Ancak mekanik ve geometri mucidi Leonardo *morphè*'ye makinenin *eidos*'unu, yani geometrik şemasının arka planındaki ince yapısını da vermeyi becerir. Leonardo büyük grafik tasarrufla, resimlerini iki düzeyde uzmanlaştırır. Ya

Şekil ve yapı

makinenin cüssesini fiziki bir gerçeklikmişçesine maddi nitelikleriyle resmeder veya etüd makine ilişkilerini, ağırlıklarla güçler arasındaki ilişkileri ve mükemmel orantı kurallarını hedef aldığında makineyi ince ve homojen hatlarla resmedip geometrik şemasını soyutlandırır. Bilim insanı Leonardo'ya göre bir vinç veya arbalet bir yarı daireye çizilen bir ispit ve ip sistemine indirgenir, maddelerin sürtünmesine dair araştırmalar da fiziki cisimleri basit geometrik hacimlere indirger.

Bu durumda şekillerin soyutlanması ve genelleştirilmesinin amacı makinenin daimi ve mutlak şartlarını belirlemek ve sadece zihinsel analizle çıkarılabilecek unsurlarına ulaşmaktır.

Teknolojiden Bilim Olarak Mekaniğe

Leonardo'nun yenilikçi orijinalliğini sadece yeni ve farklı makineler hayal etmesinde veya yaratmasında aramak bir yandan zaten var olan modellerin bulunmasıyla daimi bir yalanlanma tehlikesi taşır, öte yandan katkılarının yeniliğini gözden kaçırır. Gerçek orijinalliği tam da aynı anda hem bir zanaatkâr hem de mekanik ve geometri teorisyeni olmasında yatar; Leonardo o zamana kadar denenmemiş şekilde bir makine kuramı oluşturmak amacıyla pratik ve deneyi birleştirir ve bunun aynı zamanda doğa ve fizik kuramı olduğunu bulur.

Teori ve pratik

O zamanlar zanaatkârlar el becerilerini işlemlerin devamlı taklidiyle elde eder ve kendi işlem ve prosedürlerini, öğreti ve sırlardan oluşan bir kurallar bütününe uydururlar.

Zanaatkârlar basit öğretileri düşünmeden âdet olarak tekrarlamayı bilir ve fiili olarak gerçekleştirebilir, ama nedenini bilmez, teorisini hele hiç bilmez. Oysa Leonardo zanaatkâr statüsünden, mühendisliğe ve bilimadamlığına geçer ve makinelerin çalışma şartları ve zanaat prosedürleri hakkında kafa yorar. Öğretinin temelindeki nedenlerin gerekliliğini, yani pratik ve alışkanlık kurallarının evrensel ve gerekli kanunlarını araştırır.

Dolayısıyla Leonardo'nun mucit dehası, mekanizma bulma konusundaki "kapsamlı" becerisinde değil, bir makinenin unsurları üzerinde düşünüp çalışma şekillerinin nedenlerini bulma konusundaki "yoğun" ve analitik becerisinde yatar. Özellikle Madrid yazmalarında, Leonardo makineleri karmaşıklaştırmaz, tersine parçalara ayırıp basitleştirir ve makine unsurlarının basit bir gramerine ve bir başlangıç teorisine ulaşabilmek için organlarını seçer. Kısımların görünürlüğü ve geometrik analizi genel kuralların bulunmasına giden anayol olarak, bilimsel aklın gerekli bir şartı halini alır. Leonardo bu kuralları şekillerin geometrisinde ve matematik ispatlarla rasyonel olarak doğrulanabilecek ağırlık-

Evrensel kanun arayışı

larla güçlerin orantısında bulur. Leonardo'nun sanatların merkezinde gerçekleştirdiği büyük değişiklik budur.

Leonardo'ya göre mekanik "matematik bilimlerinin cennetini" temsil eder, çünkü hem nihai neden ve temellerin bilgisi olarak hem de inşanın ilkelerini üreten bilim olarak, matematiğin meyvesinin tadına tamamen varılabilmesi mekaniğin verimli bahçesinde gerçekleşir. Sadece tanımasını bilen bir şeyleri inşa edebilir; ama tanımak aynı zamanda deneyimlemek, yani bir deneyin nedenlerini açıklamaktır. Ve Leonardo'ya göre nedenler matematiktir ve bunlara sahip olunca doğanın kendisinin kanununa sahip olunur. Matematik açıklamanın üstünlüğü ele geçirmesiyle, Galileo'yla (1564-1642) ve modern fiziğin doğuşuyla sonuçlanacak, sanatın tekniğe, tekniğin de bilim haline gelme süreci başlar. Ve Leonardo'ya göre makineyle doğanın yapısı benzer olduğundan, dolayısıyla kanun ortaklığı olduğundan, geriye doğanın kendisinin mekanik olduğunu kabul etmekten başka bir şey kalmaz. Bu durumda, mühendisin araştırması, fizikçinin ve bilim insanınkiyle özdeşleşir. Ancak Leonardo'ya göre şeylerin mekanik ve matematik tarafı henüz tamamen baskın değildir; makine doğanın iskeletiyken, doğanın eti, yani süsün somut güzelliği vardır. Nedenlerin zihinsel evreni artık bilim insanının alanıyken, Leonardo'ya göre doğanın gizli ve tükenmez hazinesi olan somut şekiller hâlâ sanatçının elindedir.

Sadece tanımasını bilen inşa edebilir

Bkz. Doğabilim, s. 482; Mineraloji ve Metalürji, s. 491; Mekanik, s. 509; Optik, Perspektif, Görüş Kuramı, s. 520

Simon Stevin

Antonio Clericuzio

İlgi alanları çok çeşitli olan Stevin, saf bilim insanı ve mühendis kişiliklerini kendinde toplar. Hollanda ordusunun yeniden organizasyonunda askeri mühendis olarak çalışır, ama aynı zamanda mekanik ve matematik alanlarında da önemli katkılarda bulunur.

Kuzey Hollanda

Hollandalı Simon Stevin (1548-1620) aynı zamanda hem saf bir bilim insanı hem de mühendistir. Bilimsel ve teknik faaliyeti, 16. yüzyıl sonuyla 17. yüzyıl başlarında hızlı ekonomik ve teknik gelişmelere sahne olan Hollanda toplumunun en canlı dinamiklerine dahil olur.

Stevin'in mühendis olarak faaliyetinin başlıca müdahale alanlarından biri, Orange Prensi Nassau Hanedanından Mauritius'un Hollanda ordusunun yeniden organizasyonu kapsamında askeri alandır. Mekanik alanında, başta eğimli düzeylerin mekanik özellikleri olmak üzere hidrostatik ve statik çalışmalarına büyük katkılarda bulunur. Matematik alanında ise ondalık sayıların ve üstlerin yazılmasının yeni bir şeklinin yaygınlaştırılmasına katkı sağlar.

Bruges'de doğan Stevin, Kuzey Hollanda'ya yerleşir ve orada matematik ve mühendislik bilgisini değerlendirebileceği uygun siyasi ve ekonomik şartları bulur. Stevin Birleşik Eyaletler ordusunda prestijli konumlara yükselir, Leiden'de bir mühendislik okulu organize eder ve Nassau Hanedanından Mauritius'un hizmetinde askeri müfettiş ve bayındırlık koordinatörü işlevlerini yürütür. Stevin'in, eserlerini mümkün mertebe çok insana ulaştırmak için Hollandaca yazma tercihi, geniş bir tüccar ve denizci kitlesinin ilgilenebileceği konuları ele alma tercihine eşlik eder. Stevin teorik bilim eserlerine ek olarak mühendislik, coğrafya, mimari gibi uygulamalı bilimlerle ilgili birçok eser yazar; hatta Hollanda bankerlerinin uygulayacağı, faiz hesabı hakkında da bir eser yazar. Stevin ayrıca Luca Pacioli'nin (1445?-1510?) geliştirdiği çift kayıtlı muhasebe sistemini Hollanda'da tanıtır.

Kullandığı dil

Stevin'in, boylam belirlenmesi ve meddücezire dair çalışmaları Hollanda'nın deniz gücünün gelişmesiyle sıkı sıkıya bağlıdır; istihkâm, askeri kamplar, kara taktikleri ve askeri birlik teçhizatına dair eserleri ise Kuzey Hollanda ordusunun yeniden organizasyonu bağlamında yazılır. Sivil mühendis olarak, drenaj, kanal açma ve baraj inşaatıyla ilgilenir ve daha az pervane kanatlı, daha büyük ve enerji nakli için konik dişli çarklar kullanan yeni bir su değirmeni projesi hazırlar. Hollanda'da projeleri doğrultusunda birçok değirmen inşa edilir. Stevin'in Hollanda toplumuyla sıkı bağları siyasi nitelikteki bir eserinden de görülür; bu kitapçık, siyasi karışıklık ânında vatandaşlara rehber olacak bir eserdir. Stevin vatandaşlara, davranış şekli olarak, sadece kanunlara değil, mevcut siyasi ve sosyal düzene de saygı göstermelerini önerir. Bu öneri ilk bakışta genel mantık gereği gibi görünse de, aslında İspanya'ya karşı isyanlarından muzaffer çıkmış Birleşik Eyaletlerin siyasi hayatından kaynaklanır. Karşı gruplar arasında din mücadelesinin olduğu bir toplumda, Stevin'in önerisi, sosyal ve siyasi düzeni yeniden oluşturma gereğinden kaynaklanan, itaat ve düzene bir davettir.

Siyaset ve vatandaşlık hayatı

Mekanik

Stevin Aristotelesçi fiziğin niteliksel yaklaşımından uzaklaşıp Arkhimedesçi ve deneysel bir matematik yaklaşım benimser.

Stevin'in mekaniğe en büyük katkıları hidrostatik ve statik alanlarında gerçekleşir. Hidrostatik çalışmalarında, bir kabın dibindeki sıvının basıncının alana, sıvının boyutuna ve özgül ağırlığına bağlı olduğunu, şekil ve hacimden ise bağımsız olduğunu ifade eder. Sıvının kabın duvarlarına uyguladığı basınca gelince, duvarın bir kısmına uygulanan basıncın, o duvar kısmı sıvıda yatay olarak ağırlık merkezinde duruyor olsaydı uygulanacak basınca eşit olacağını belirler.

Hidrostatik

Stevin 1586 tarihli De *Beghinselen der weeghconst* adlı eserinde, icat ettiği ve küre tacı (*clootrans*) olarak bilinen bir alet aracılığıyla, bir cismin eğimli bir düzlemde denge şartlarını inceler. İnceleme, eğimli bir düzlemdeki bir cismin, yatay düzlemde denge durumuyla, dikey düşüş arasında bir durum olarak ele alınabileceği görüşüne dayanır; dolayısıyla yapılacak olan, bu spesifik durumdaki denge şartlarını belirlemektir. Stevin temeli üçgen şeklinde, yan kenarları yatay bir prizma ele alır; sonra prizmanın ABC kesitinin iki kenarından birinin ötekinin iki katı olduğunu varsayıp prizmaya düzenli aralıklarla yerleştirilmiş aynı ağırlıkta küreler taşıyan bir zincir yerleştirir (zincir yerine kapalı bir zincir veya ip kullanılabilir) ve iki durumdan birinin gerçekleşebileceğini söyler: Zincir dengede olabilir veya olmayabilir. İkinci durumun gerçekleşmesi halinde, hareketle sistemin durumu değişmeyeceğinden, harekete başladığı andan itibaren zincir durmadan hareket etmeye devam edip ebedi hareketi gerçekleştirecektir; ama Stevin ebedi hareketin imkânsız olduğunu düşündüğünden kaçınılmaz olarak bir denge durumu oluşacaktır. Zincirin, üst kısmıyla simetrik olan alt kısmının çıkarılması halinde, zincirin AB kısmı BC kısmıyla denge halinde olacaktır, yani kenarların her birine eşit güç uygulanacaktır. Stevin'in vardığı sonuca göre eşit yükseklikte eğimli düzlemlerde, eşit ağırlıklar düzlemlerin uzunluğuna ters orantılı etki eder.

Statik

Matematik

Teorik hususlarla pek de ilgili olmayan, pratik bir matematikçi olan Stevin, daha önce trigonometri tablolarıyla sınırlı olan ondalık sayı kullanımının matematikçiler arasında yayılmasına katkıda bulunur. Ondalık sayı sistemini bütünlüklü bir şekilde açıklar ve kim olursa olsun kesire başvurmadan tam sayı aracılığıyla kolaylıkla herkese hesap yapmayı öğretmeyi hedef edinir. Kendi bulduğu yazımla, ondalık sayı kullanımını ağırlıklara, ölçülere ve paraya uygulamayı önerir. Ondalık

Yazım

sayıları ifade yöntemi, onları tam sayı olarak ele almasına dayanır. Stevin, onda bir, yüzde bir, binde bir demek yerine birinci, ikinci, üçüncü demeyi önerir. Günümüzde, örneğin zaman ölçümünde dakika ve saniye kullanımında, altmışlı kesirlerde paydanın ifadesine benzer. Ancak 1585'te önerdiği yazımın ömrü uzun olmaz, çünkü 1616'da İskoçyalı matematikçi John Napier (1550-1617), kesirin tamdan virgül veya noktayla ayrıldığı, günümüzde hâlâ kullanılan yazımı geliştirir. Stevin bir de üstler için sayısal bir yazım bulur: kare için Q yerine 2 diye yazar; küp için C yerine 3; karenin karesi için QQ yerine de 4 der.

1608'de *De hemelloop* [*Göklerin Hareketi*] başlıklı bir astronomi eseri yayımlar. Bu eserde, "gerçek kuram" dediği Kopernik'in sistemini savunur ve gökcisimlerinin hareketinin doğrudan gözlemle tümevarım yoluyla belirlenebileceğini ispat eder; bir de sabit yıldızlardan kaynaklandığı düşünülen semavi manyetizme dayanan karmaşık bir kozmoloji önerir.

Bkz. Girolamo Cardano, s. 397; Matematik, s. 504; Mekanik, s. 509; Gözlem ve Ölçüm: Yeni Bilimsel Aletler, s. 525

Optik, Perspektif, Görüş Kuramı

Antonio Clericuzio

Klasik eskiçağda ve ortaçağda geometrik optik yüksek bir hassasiyet düzeyine ulaşır. 16. yüzyılda görüş kuramına getirilen en orijinal katkılar arasında, ışık şualarının geometrik niteliklerini tarif eden Sicilyalı Francesco Maurolico'nun katkıları vardır. Renk kuramına ilgi duymaya başlayan filozof ve sanatçılar basit ve birleşik renkler arasında nicelik ilişkileri belirlemeye çalışır. Rönesansta bilim ve sanatın en büyük kazanımlarından biri perspektiftir.

Optik Kuramlar

Rönesans, felsefi, matematik ve deneysel nitelikte uzun bir optik çalışmalar geleneği devralır. Geometrik optik Grek ve Arap bilim âlemleri bağlamında büyük sonuçlar elde eder: Bir yüzeye çarpan bir ışının yansıma açısının çarpma

açısına eşit olduğunu ifade eden yansıma kanununu Eukleides (MÖ 3. yüzyıl) ve Ptolemaios (2. yüzyıl) geliştirmiştir. Ortaçağ optiğine en büyük katkılar başta İbn-i Heysem (965-1039) olmak üzere İslam'dan kaynaklanır. İbn-i Heysem küre şeklinde aynaları inceler, ışığın kırılması konusuna büyük katkılarda bulunur ve ışıklı cisimlerin niteliklerini ışık yansıtan cisimlerinkinden ayırır. Latinler arasında, en yenilikçi optik çalışmalarını ışığın havada, suda ve camda kırılma açılarını hesaplayan filozof ve matematikçi Witelo (13. yüzyıl) ve gökkuşağının ışığın su zerreciklerinde kırılmasına ve yansımasına bağlayan Alman Dominiken filozof Freibergli Teodorik (1250-y. 1310) gerçekleştirir.

Ortaçağ optiği

Ortaçağda, optiğin fiziki ve geometrik unsurları arasındaki Aristotelesçi ayrım hâlâ geçerlidir. Bilimlerin Aristotelesçi sınıflandırılmasında optik geometriye tabidir ve buna dayanarak, geometrinin yansıma olgusunu tarif edebileceği ama nedenini açıklayamayacağı düşünülür. Diğer bir deyişle, ancak 17. yüzyılda ortadan kalkacak olan, geometrik optikle ışığın doğasına dair kuramlar arasında bir ayrım vardır.

Grekler çeşitli görüş kuramları geliştirir. Belli başlı üçü: 1) Ekstromisyon: Göz görme şuaları yayar ve bunlar nesneleri "yakalar" (Eukleides'in ve daha sonra Ptolemaios'un optiği). 2) İntromisyon: Nesneler imgelerini nakleden şualar yayar, bunlar da bakanın gözüne girer (Epikouros ve Lucretius). 3) Temas: Görüş nesneyle göz arasında temas sağlayan bir ortam (hava) sayesinde gerçekleşir (Aristoteles). Greklerin optik kuramları görüş hususunun ele alındığı şekiller bakımından da farklılaşır. Eukleides'in kuramları özellikle matematik niteliktedir, atomist ve Aristotelesçi kuramlar fiziki tiptedir. Araplar Grek görüş kuramlarını benimser ve intromisyon ilkesine dayanıp fizik, matematik ve fizyolojik açıları birleştiren yeni bir görüş kuramı geliştiren İbn-i Heysem orijinal katkılarda bulunur. İbn-i Heysem görüş mekanizmasını geometrik açıdan tarif eder: Bir nesnenin her noktasından çıkıp göze ulaşan ışınlar, temeli nesnenin kendi, zirvesi de gözün merkezi olan bir piramit veya koni oluşturur. Bu şekilde ışınlar nesnenin şeklini tekrar üretirler. İbn-i Heysem'in görüş kuramı Roger Bacon (1214?-1292) tarafından benimsenir, bu da Witelo ve John Peckham'ın (y. 1240-1292) sonraki araştırmalarını teşvik eder. Bacon, yayılanın, mütecessim şekle benzeyen imgeler olduğunu iddia eder.

Optik ve geometri

16. yüzyılın belli başlı matematikçilerinden olan Francesco Maurolico, yakınsak merceklerin presbitliği, ıraksak merceklerin ise miyopluğu düzelttiğini söyler.

Mercek ve aynalar Giambattista della Porta (1535?-1615) tarafından da incelenir. Kendisi, içbükey aynanın odak uzaklığını belirleme, karanlık oda inşası ve büyüteç kullanımı gibi birçok deney ve gözlem gerçekleştirir.

Görüşün Fizyolojisi

Görüş fizyolojisi konusunda da Latin Batı, Arap bilimine çok şey borçludur. İbn-i Heysem nesnenin çıkardığı imgelerin gözbebeğine girdiğinde göz merceği tarafından yeniden oluşturulduğunu iddia eder. İbn Rüşd (1126-1198) ise hassas organın retina değil göz merceği olduğunu belirler. 16. yüzyılda, görüş fizyolojisi özellikle Sicilya'da Maurolico'nun araştırmaları ve Realdo Colombo'yla (1510?-1559) Girolamo d'Acquapendente'nin (1533-1619) anatomik araştırmaları sayesinde gelişir. Maurolico göz merceğinin ışınların yönünü değiştiren bikonveks bir mercek olduğunu belirler ve dolayısıyla görüş kusurlarının göz merceğinin şeklinden kaynaklandığı sonucuna varır. Padovalı anatomi âlimleri göz merceğinin daha önce iddia edildiğinin aksine gözün ortasında değil, arkasında olduğunu belirler. Daha sonraları Kepler (1571-1630) *Ad Vitellionem Paralipomena* [*Witelo'ya Yeni Yaklaşımlar Astronominin Optik Veçhesi*] (1604) adlı eserinde, ışınların kornea ve göz merceğinden geçtikten sonra retinada ters çevrilmiş bir imaj oluşturduğunu gösterecektir.

Göz merceği

Işık ve Renkler

Ortaçağ felsefesinde ışık konusuna özellikle ilgi duyanlar, Augustinusçu Platonculuğa meyleden düşünürlerdir. Augustinus'a göre, ışık ilahi lütfun ve ilahi hakikatle aydınlatılmanın dengidir. Maddi evrendeki bütün değişimlerin ışığın faaliyetinden kaynaklandığını düşünen İngiliz Robert Grosseteste'in (1175-1253) çalışmaları özellikle önemlidir. Işıklı bir cismin çıkardığı ışığa "tür" denir ve bu bir ortamdan geçerek, düz hat şeklinde hareketle çoğalarak bir noktadan diğerine geçer. Gökcisimlerinin etkileri dahil, fiziki dünyadaki nedensellik şekillerinin tamamı, bu "türlerin" yayılmasından kaynaklanır. Grosseteste'in kuramı İngiliz filozoflar Roger Bacon ve John Peckham tarafından benimsenir ve genelde 14. yüzyıl filozoflarına güçlü bir şekilde etki eder. Işık, Francesco Patrizi'nin (1529-1597) yeniplatoncu kozmolojisinde merkezi bir rol oynar: Fiziki dünyayla fiziki olmayan dünya arasında bir unsurdur ve doldurduğu uzay gibi sonsuzdur.

Grosseteste'in etkisi

16. yüzyılda ışığın yayılması hâlâ genelde "türlerin" yayılması kuramına göre açıklanır. Francesco Maurolico alternatif bir kuram önerir; buna göre aydınlık (ve aydınlatılmış) bir cismin her noktasından sonsuz sayıda, aydınlatma, yansıma ve kırılma yapabilecek çizgisel ışın çıkar. Maurolico'nun eserlerinde ışınların geometrik nitelikte ilk tanımları vardır, ancak kendisi görünür türler kuramından tamamen vazgeçmez. Leonardo (1452-1519) ışığın yayılmasının bir göle taş atıldı-

Leonardo da Vinci

ğında meydana gelen dalgalara benzediğini ifade eder: Yoğunluğu çarpma gücüyle orantılı ve kaynaktan uzaklığıyla ters orantılıdır.

16. yüzyılda, renk kuramı basit ve bileşik renkler arasında nicelik ilişkisi belirlemeye çalışan filozof ve sanatçıların araştırma konusu olur. Aristoteles uyumsuz kuramlar savunurdu. Renklerin cisimlerin yüzeylerinde gerçekten var olduğunu iddia edip farklılıklarını beyazla siyahın değişik orantılarda varlığıyla açıklardı. Ancak aynı zamanda yedi temel rengin varlığını iddia edip iki uç (beyaz ve siyah) arasında sarıyı, kırmızıyı, moru, yeşili ve maviyi yerleştirirdi. Renklerin farklı parlaklıklarına göre, beyaz ve siyahtan ibaret iki uç arasında dizildikleri bir skala olduğu görüşü Rönesansta genel kabul görür. Ancak bazı anlamlı yenilikler de yok değildir. Leonardo da Vinci altı basit renk belirler ve *Codex Urbinas*'ta renklerle elementler arasında bir bağ saptar: Beyaz, onsuz hiçbir rengin görülemeyeceği ışıktan, sarı topraktan, yeşil sudan, mavi havadan, kırmızı ateşten ve siyah ateş elementinin üzerinde duran karanlıktan kaynaklanır.

Renk sistemi

Girolamo Cardano'ya (1501-1576) göre her renkte beyaz ve siyah orantısını tamı tamına saptamak mümkündür: Beyaza 100 değerini ve siyaha 0 değerini verince, yüzde 50 beyaz ve yüzde 50 siyah birleşiminin sonucu kırmızıdır, sarıda beyaz yüzde 65 oranda bulunur, lacivertte ise yüzde 75 oranında siyah vardır.

Perspektif

Ortaçağda *perspectiva,* görme algısını inceleyen ve belirli bir nesnenin büyüklüğünü veya uzaklığını belirlemek için kullanılacak, Eukleides geometrisine dayanan teknikleri gösteren bilim dalıdır. 15. yüzyıldan itibaren, *perspectiva naturalis* optik veya görüş bilimi anlamına gelir, *perspectiva artificialis* ise nesnelerin boyutunun uzaklığa orantılı olarak küçültme kurallarının uygulanılmasıyla üçboyutlu uzamın ikiboyutlu bir düzeye nakledilmesi, yani doğrudan görüş algısının taklidi için kullanılan tekniklere işaret eder. Perspektifi ilk kullananlar Filippo Brunelleschi (1377-1446) ve Masaccio'dur (1401-1428), teorik olarak ilk ele alınışı ise Leon Battista Alberti'nin (1406-1472) 1435'te yazdığı, amacı görsel sanatların entelektüel ve sosyal itibarını yükseltmek olan *De pictura*'da [*Resme Dair*] gerçekleşir.

Brunelleschi, Alberti, Piero della Francesca

Perspektifin bundan sonraki gelişmelerine en çok etki eden eser, Piero della Francesca'nın (1415?-1492) 1474'te tamamlanan *De prospectiva pingendi*'dir [*Resim Perspektifine Dair*]. Bu eser münhasıran perspektifi ele alan ilk eserdir ve açıklayıcı resimlerle tamamlanmıştır. Piero, *abaküs mekteplerinde* yetiştirilen orta tabaka zanaatkâr ve sanatçı sınıfın bir mensubudur ve ortalama üstü

matematik bilgisine sahip olduğu bellidir: Abaküs ve düzenli şekilli cisimler konularında da eserler yazmıştır. Piero'nun perspektife dair eseri ressamlar için bir el kitabı olarak tasarlanmıştır: Her birinin nasıl oluşturulduğunu gösteren bir resim dahil, bir perspektif çalışması serisi içerir. Yazar geometriye, perspektifle özdeşleştirdiği resim bağlamında temel bir işlev atfeder. Piero, benzer üçgenlerin orantısının kullanılmasıyla perspektif küçülmesini gerçekleştirir: Lineer perspektifte, resim düzlemi, zirvesi gözlemcinin gözü, temeli de temsil edilecek nesne olan, görüş ışınlarının oluşturduğu piramitle kesişir. Tek kaçış noktalı merkezi perspektifte, resim düzlemine dikey olan bütün çizgiler tek kaçış noktasında birleşmeli, paraleller ise giderek orantılı şekilde küçülen aralıklarla arka arkaya gelmelidir.

Perspektif ve resim

Piero uzaklığın değişmesiyle nesnenin küçülmesini düzenleyen kuralları tanımlamakla kalmaz, bakış açısının değişmesine bağlı diğer orantı ilişkilerini belirler ve özellikle yerden yukarıda olan bakış açısı durumunda geçerli orantı ilişkilerini belirler. Nesnenin, resim düzlemini ve gözlemcinin karşılıklı yerlerinin değişmesi durumunda gerçekleşen değişiklikleri inceleyen Leonardo da Vinci'nin lineer perspektife orijinal katkıları olmuştur. Leonardo, uzaklık ve ışık kaynağının konumuna göre ışık yoğunluğu ve ton derecelerini belirleyen (*Vergine delle rocce* [*Kayalıklar Bakiresi*] resminde olduğu gibi) havadan perspektifin ilk çalışmalarını da yapmıştır.

İtalya'da ortaya atılan yenilikler Alpler'in ötesinde benimsenip mükemmelleştirilir: 1525'te Nürnberg'de, Albrecht Dürer'in (1471-1528) düzlem geometrisinden hacim geometrisine uzanan dört cilt halinde, ressamlar için geometri el kitabı olan *Underweysung der Messung* adlı eseri çıkar. Dürer'in amacı perspektifi sahiden de ressamların becerebileceği bir teknik haline getirmektir ve bu nedenden dolayı eserinin sonuna bir nesnenin perspektif halinde temsilini mümkün kılan bazı mekanik araçların tarifini dahil eder. Matematik bilmeyen bir sanatçı bile bu araçları kullanarak perspektifi becerebilir. Dürer'in bu eserinin 1538 baskısında, Alberti'nin ressama yardımcı olmak üzere icat ettiği "tül"ün resmi vardır. Alberti'nin *De pictura*'da tarif ettiği bu araç, bir çerçevenin içine gerilmiş bir sicim ağıdır ve ressam resmedeceği nesneye bu ağın arasından bakar. Sicimlerin oluşturduğu bu ızgara pratik bir referans sistemi oluşturur, nitekim buradan görülen her şey aynı şekilde karelenmiş bir kâğıda dökülebilir.

Albrecht Dürer

Kökleri muhtemelen çok eski zamanlara uzanan karanlık oda, başlangıçta bir ilginçlik olup eğlence için kullanılır. Daha sonraları bazı sanatçılar bunu bir resim gerçekleştirmek amacıyla bazı figürleri duvara veya tuvale yansıtmak için kullanır. Karanlık odayı ilk tarif edenlerden biri, onu optik ve görüş kuramı araştırmaları için kullanan Leonardo'dur. Bir delikten karanlık bir odaya giren

ışık karşı duvarda dışarıda olanın devrik imajını yansıtır. 16. yüzyılda, filozof Girolamo Cardano ve Venedikli matematikçi Daniele Barbaro (1513-1570), imajı netleştirmek ve düzleştirmek için ayna ve mercek gibi ilavelerle bu tekniği geliştirirler. *Magia naturalis* eserinde karanlık odayı insanı hayrete düşürmek için kullanılan bir araç ve doğanın sırlarını gösterip seyirciyi optik illüzyonlarla eğlendirme amacı taşıyan bir ilginçlik olarak takdim eden Giambattista della Porta ilave teknik düzeltmeler gerçekleştirir. 17. yüzyılda karanlık oda daha da geliştirilip küçültülür. Gittikçe daha kaliteli mercekler sayesinde, başta Hollandalılar olmak üzere sanatçıların ve haritacıların kullandığı bir araç haline gelir.

Karanlık oda

Bkz. Mekanik, s. 509; Gözlem ve Ölçüm: Yeni Bilimsel Aletler, s. 525; Teknoloji, Seyahatler, Denizcilik, s. 529

Gözlem ve Ölçüm: Yeni Bilimsel Aletler

Mara Miniati

Rönesansta ölçümlere duyulan büyük ilgi, uzaklık ve yükseklik ölçmek, sınır belirlemek ve kâğıda resim nakletmek, gece ve gündüz zamanın akışını izlemek, şifreli diller geliştirmek, kale projesi yapmak ve gökle dünyanın modellerini oluşturmak gibi amaçlara yarayan sayısız aletin kaynağıdır. Bu aletler, gözlemcinin sınırlarını aşarak, ölçümleri kesinleştirir, hesapları iyileştirip hızlandırır ve dünyanın şekline dair birçok soruya cevap verir.

Temsil, Ölçüm ve Hesap Aletleri

Ölçüm ve kontrolle ilgili problemler insanlığı çok eski zamanlardan beri ilgilendirmiştir: Memleket sınırlarını belirlemek, uzaklık ve yüksekliklerin ölçümü, yön bulma ve zamanın akışını izleme imkânı, insanla etrafındaki dünya arasındaki ilişkileri tanımlayan pratik ihtiyaçları temsil eder. Bu gibi sorunsallardan, dünyanın özelliklerini daha büyük kesinlikle bilmek ve giderek azalan belirsizlikte ölçümler yapabilme isteği kaynaklanır.

Ortaçağla Rönesans arasında ölçüm aletleri giderek daha büyük bir dikkate hedef olur, bunun sonucunda da giderek daha dakik, sofistike ve zamanla ortaya çıkan kontrol ihtiyaçlarına cevap verebilecek aletler üretilir.

Böylece gök ve dünya, bugünkü özelliklere ulaşana kadar gözlemlenir, resmedilir, temsil edilir ve "hesaplanır."

Yer küreleri

Bir yandan astronomik gözlemler, öte yandan keşif yolculukları gök haritalarına veya dünya küresi, gökküresi veya küresel usturlap gibi modellere kaydedilir. Dünya küreleri ancak 15. yüzyıl sonundan itibaren üretilmeye başlanır, ama gökküreleri Grek dünyasında da bile mevcuttur. Başlangıçta harita doğrudan tahtaya oyulur veya boyanır, 16. yüzyıldan itibaren basılmaya başlanır: Bu alanda Willem Jansz Blaeu (1571-1638) ve Jodocus Hondius'un (1563-1612) Hollanda'daki matbaaları özellikle meşhurdur. Bir yerküresinin yapılması için kâğıt dilimler hazırlanır ve uygun ölçüde tahta kürelere yapıştırılır; yeni keşifler dünya veya göğün şeklini değiştirdiği zaman, ilgili dilim yeniden basılır ve eskisinin yerine konur. Küresel usturlaplar dairelerden ibarettir (Latincesi *armillae*) ve bu sistemin merkezine Ptolemaios'un anlayışına göre dünya, daha sonraları da Kopernik'in sistemine göre güneş yerleştirilir. Dolayısıyla küresel usturlaplar evrenin ilk modelleridir ve günümüz *planetarium*'unun öncülü sayılabilir.

Archipenzolo ve teodolit

Birçok ölçüm aleti hem dünyaya hem göklere uygulanabilir; örneğin hem bina yüksekliği hem gökcismi yüksekliği ölçümünde kullanılabilir. Bazılarının değişik işlevlerde kullanılmasını mümkün kılan parçaları olabilir: Bu tür aletler arasında astronomik ve topografik ölçüm için ortaçağla Rönesans arasında en çok kullanılan aletlerden olan kuadrant, çeyrek daire ve usturlap (yıldız arayıcısı anlamına gelen Grekçe *astron lambanein* ifadesinden türemiştir) yer alır. Roma devrinde icat edilen ve sonradan çok değiştirilip geliştirilen pergeller de böyledir. Pergeller sadece daire çizmeye değil (bölme pergeli), ölçüleri kâğıda aktarmaya (küçültme pergeli), kare veya küp kök hesaplamaya ve başka türlü hesaplar yapmaya (orantı pergeli), deniz haritasında noktalamaya (denizcilik pergeli), uzaklık ölçmeye (uzaklıkölçer pergel), hatta savunmaya (hançer şeklinde pergel veya "*seste*" bıçağı) da yarar. Balestrilya veya normal bastondan türetilmiş haç şeklinde aletler olan Giacobbe bastonlarıyla yıldız yükseklikleri çıplak gözle hesaplanır.

Archipenzolo'nun (şakullu pergel) hem sivil hem askeri uygulamaları vardır: Kale ve bina inşaatında tesviye aleti olarak kullanılır veya topun arkasına konup, hedefin yüksekliğine ve güllenin ağırlığına göre topun hangi açıyla kaldırılacağı hesaplanmasında kullanılır.

Teodolit, topografik gözlemlerde en çok kullanılan alettir. Romalıların kullandığı *gromma* denilen bir aletten türetilmiştir ve bölge konum ve şekilleri belirlemeye yarayan açı hesapları yapmaya yarar. Yükseklik ve uzaklık ölçmek

için sadece bunun için düşünülmüş aletler değil, araya konmuş sırık, ayna veya çok basit üçgen cetveller de kullanılır: Basit üçgenleme yoluyla elde edilen ölçümler, harita ve plan hazırlanmasını, düzlem farkının belirlenmesini ve referans sistemlerinin hazırlanmasını mümkün kılar.

Hesap makinesi

Mekanik hesap, "*pascaline*" denen ve bazı işlemlerin otomatik olarak yapılmasını mümkün kılan aletin Blaise Pascal (1623-1662) tarafından icadıyla 1642'de başlar. Pascal babasının vergi hesaplama işini kolaylaştırmak için, otomatik olarak birimlerden onluklara, onluklardan da yüzlüklere vs geçerek toplama yapan bir hesap makinesi tasarlayıp gerçekleştirir. Bu makine 1645'te halka tanıtılır ve Leibniz'e (1646-1716) çarpma yapan bir hesap makinesi tasarlaması için esin kaynağı olur. Manüel hesabın haricinde o zamana kadar kullanılan aletler ortaçağdan gelen abaküs ve adlarını onları icat eden İskoçyalı matematikçi John Napier'dan (1550-1617) alan Nepero çıtalarıdır. Görece kısa süre içinde, birkaç değişiklikle "*pascaline*" mükemmelleştirilir ve çeşitli memleketlerde, çarpma, bölme veya aynı anda birden fazla işlem yapabilen küçük makineler çıkar. 19. yüzyılda sonuçları bastırmak da mümkün olur.

Benzerlik kriterleri

Zamanın Ölçülmesi

Zaman, güneşin görünürdeki günlük hareketi gibi doğal olguların gözlemiyle ve saatlerin mekanik olarak atmasıyla ölçülür. İlk ölçüm şekliyle ilgili olarak hem taşınabilir hem sabit, aralarında büyük boyut ve şekil farkı olan güneş saatleri vardır. Değerli malzemelerle yapılmış ve zengin tezyinatlı bu saatler özellikle Rönesans boyunca koleksiyon unsuru olarak büyük rağbet görür. Öğle ânını başlangıç noktası olarak alan saatlere meridyen denir. Sıklıkla sabit olan ve sivil veya dini binaların duvarlarına takılan veya çizilen meridyenler, mekanik saatleri "düzeltmek" yani dakikliğini kontrol etmek için de uzun zaman kullanımda kalır.

Meridyenler

Taşınabilir saatler, cep, boyun veya masa için olabilir, silindir, kutucuk, sütun, prizma, yüzük vs şeklinde olabilir, hatta kafatası, haç ve kuadrant üzerine işlenebilir. Saatin yüzüne çizilen saat işaretlerinin üzerine çıkıntı oluşturan kalemin gölgesi düşer, bu uç veya tel kapağı mahfazanın altına tutturur. Güvenilir bir şekilde saati belirleyebilmek için saati birçok defa aletle beraber gelen pusulanın yardımıyla kuzeye çevirmek ve gölgenin hangi çizginin üzerine düştüğünü görmek

Güneş saatleri

gerekir. "*Sine sole sileo* [*Güneşsiz sessiz*]" güneş saatleri sıklıkla hayatın geçiciliğini, gençliğin kısalığını ve ölümün yaklaşmasını hatırlatan veciz sözlerle süslenir. Geceleri saati belirlemek için, etrafında göğün döndüğü sabit Kutupyıldızını referans noktası olarak kullanan gece saatleri veya gece usturlabı ve ayın dönemlerini belirleyen ay saatleri kullanılır. Zamanı ölçmenin bir diğer yolu da bazı lambalardaki yağın veya tütsüyle ateş gibi bazı maddelerin tükenmesini ölçmektir; veya su ve kum saatlerinde olduğu gibi bazı maddelerin bir cam mahfazadan diğerine geçişi izlenebilir. Mekanik saatlerin hızlı gelişimiyle, saniyenin bile izlenmesini gerektiren bir dünyada işe yaramayacak kadar işlevselliğini kaybeden bu saatler koleksiyonluk ilginçlikler halini alır.

Doğanın Keşfi

Rönesanstaki gözlem ve ölçüm aletleri, kullanıcılarının usta ve dikkatli gözlerine tabidir. Optik cihazların icadı bilimsel araştırma yöntemlerini radikal olarak değiştirir: Pisalı Galileo'nun 1609-1610 yılları arasındaki gözlemlerinin sonucu olan dürbün gözlerin görmediği olguları görmeyi mümkün kılar. Astronomik dürbün, yani teleskop, insan duyusunun ilk uzantısıdır ve bilim dünyasına olağanüstü bir katkıda bulunurken, aynı zamanda "kadim" alet kullanımının sonunu belirler ve sadece optik olmayan, doğal olguları tekrar etmeyi, kuram doğrulamayı ve varsayım geliştirmeyi mümkün kılan yeni bir cihaz serisinin üretimini başlatır. Birkaç yıl içinde mikroskop (Galileo'nun "*occhialino*" [*küçük gözlük*] dediği), barometre (Evangelista Torricelli'nin 1644'te gerçekleştirdiği vakumlu deney sayesinde) ve termometre (barometrenin pipetini yalıtarak) geliştirilir. Bilim akademilerinde gerçekleştirilen araştırmalar sonucunda vakumlu pompa, elektrik makineleri ve mekanik aletler üretilir ve bunlar da özellikle 17. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, modern bilimsel yöntemlere ve bilimin yaygınlaşmasına giden yolu açar.

Yeni Aletler

Bkz. Kozmoloji ve Astronomi, s. 449; Bilimsel Bilginin Öğretilmesi ve Nakli: Üniversiteler, Botanik Bahçeleri, Doğa Koleksiyonları, s. 499; Optik, Perspektif, Görüş Kuramı, s. 520; Teknoloji, Seyahatler, Denizcilik, s. 529

Teknoloji, Seyahatler, Denizcilik

Mara Miniati

Denizcilik cihazları sorunu çok eskidir: Denizler ve özellikle Akdeniz uzun zamandır mal, baharat ve asker taşıyan gemi trafiğine sahnedir. Yön tayini için kullanılan referans noktaları güneş ve Kutupyıldızı'dır; pusula ve daha sonra portolan denen denizcilik haritaları koleksiyonları denizciliğin şartlarını kolaylaştırır. 15 ile 16. yüzyıllar arasındaki büyük keşif yolculukları vesilesiyle ve Seyrü Seferci'nin Portekiz'de kurduğu okul sayesinde, değişen ihtiyaç ve yeni şartlara uygun yeni cihazlar icat edilir.

Deniz Astronomisi ve Cihazları

En eski zamanlardan beri, Akdeniz'den farklı diyarlara giden gemiler geçer. Denizcilikte rota güneş ve Kutupyıldızı referans noktaları sayesinde tutturulur ve uzaklıklar geminin hızına göre hesaplanır. 12. yüzyıldan itibaren pusula kullanılmaya başlanır ve sonraları kıyı ve limanların coğrafi ve meteorolojik özellikleriyle ilgili haberlerin sistematik bir koleksiyonu olan ve muhtemel işaretlerin konumunu ve denizciler için faydalı olabilecek diğer bilgileri de içeren portolan devreye girer. Esasen, denizcilik sistemleri yüzyıllarca, en azından 15 ve 16. yüzyıllara kadar değişmez. O yüzyıllarda özellikle Portekiz kralı I. Jean'ın oğlu Seyrü Seferci'nin (1394-1460) girişimiyle Portekizliler Atlantik ve Afrika'nın batı kıyıları boyunca yürüttükleri yoğun keşif seferleri sırasında yeni denizcilik teknikleri geliştirirler. Henrique'in düzenlediği, Portekiz'in 15. yüzyıldaki büyük denizcilik seferlerine, bazı denizciler, gökbilimciler ve haritacılar büyük bir katkıda bulunur; bu uzmanlar o kadar basit teknik ve cihazlar geliştirirler ki herhangi bir denizci bunları kullanabilecek durumdadır. Özellikle deniz haritacılığı, yeni keşfedilen yerlerin kaydedilmesiyle sürekli olarak güncellenebilmesinden dolayı teşvik edilir.

Deniz haritacılığı

15 ile 16. yüzyıllar arasında denizcilik sanatı muazzam bir gelişimden geçer ve aletleriyle teknolojisi hızla değişir. Yolculuklar çoğalır, her çeşit gemi sadece kısmen bilinen rotalar izleyerek, vahşi ve bilinmeyen diyarlar arar. Gemicilerin karşılaştığı tehlikeler muazzamdır: Su ve yiyecek stokları sıklıkla yetersizdir, uzaklıklar öngörülemez, kıyı durumları tamamen bilinmezdir. Dolayısıyla denizcilik sanatı ve giderek geliştirilen cihazlar genelde bir seferin başarısını ve mürettebatın hayatta

Deniz astronomisi

kalabilmesi için belirleyici önemde unsurlardır. Denizciliğin gelişimini anlatan sayısız metin bu hususu teyit eder: Bu eserlerde sıklıkla becerikli gemi teknisyenlerinin kullandığı aletlerin resim ve tarifleri, en zor durumlarda bile nasıl kullanılacaklarına dair talimat, başka bir gemiye çıkarken veya çıkarma yaparken izlenecek tekniklerin şemaları ve denizcilik haritalarının nasıl kullanılacağına dair açıklamalar bulunur. Deniz astronomisinin önemi giderek artar, çünkü açık denizdeyken geminin konumunu belirleyebilmek giderek daha gereklidir. Başlangıçta kullanılan yöntem, çıkış limanında Kutupyıldızı'nın yüksekliğiyle yolculuk sırasında geçilecek önemli yerlerdeki yükseklikle karşılaştırmaktır. Daha sonraları, açık deniz yolculuklarında böyle yerler bulmanın imkânsızlığından dolayı bu yöntem, yüksekliğin yerine uzaklığı veya enlemi koyarak geliştirilir.

1471'de Kutupyıldızı'nın uzun zaman görülemediği Ekvator'a ulaşılınca, yeni çözümler gerekli olur. Sorun, Portekiz kralı II. João'nun (1455-1495) oluşturduğu bir heyet tarafından çözülür. Bu heyet, 1484'te güneşin konumunu gösteren bir tablo geliştirir. Bu tablo denizcilere her gün öğlen meridyenin yüksekliğini ölçmeyi, dolayısıyla ilgili enlemi hesaplamayı mümkün kılar. Bu yöntemi uygulayabilmek için güneşin yüksekliğini veya bir yıldızın ufkun üzerindeki yüksekliğini tam olarak hesaplayabilecek bir cihaz gerekir. Başlangıçta basit bir astronomik kuadrant, yani tahta veya pirinçten, bir yanında iki çentik ve kenarındaki 90 derecelik skalayı okuyabilmek için zirvesinden sallanan kurşun şakul olan dereceli çeyrek daire kullanılır. Kuadrantın karada kullanımı basitken, geminin güvertesinde sallantıdan dolayı zorlaşır ve okuması da hatalı olabilir: Dolayısıyla güvenli sonuçlar elde edebilmek için birçok ölçüm karada yapılır ve bu da söz konusu tanınmayan memleketler olunca bazı riskler taşır.

Kuadranttan deniz usturlabına

15. yüzyılın sonlarına doğru, muhtemelen kuadrantın yetersizliklerine cevap verebilmek için, deniz usturlabı geliştirilir. Basit şekilli olup başlangıçta yuvarlak tahta veya pirinç bir tabaktan oluşur. Bu tabak bir halkayla sallandırılır ve elle dikey konumda tutulur. Nişan endeksinin mesnedi merkezdedir, dolayısıyla iki uçtaki nihai noktalar kenara işaretlenmiş dereceli skala boyunca kaydırılabilir. Bu aletin rüzgârdan kaynaklanan oynamaya tabi olmaması için 16. yüzyılın ikinci yarısında denizcilik usturlabının nihai şekli geliştirilir: Bu bir çeşit kalın tekerlektir, dört çapı dört boş üçgen oluşturur, alt kısmında safra işlevi gören dolu ve ağır, yarım daire şeklinde bir kısım vardır. Bu da denizcilik aletleri tarihinin en yaygın ve anlamlı aletidir. Buna ek olarak aynı zamanlarda geliştirilmiş olan diskli versiyonu vardır. Mucidi, uzun zaman Floransa'da yaşayıp 1649'de burada ölen İngiliz deniz mühendisi Sir Robert Dudley'dir. Kendisi astronomik ölçüm yapmaya ek olarak, işlevleri meddüceziri belirlemek, zamanlamasını ölçmek ve düzey farklılıklarını belirlemek

Hız hesabı

olan birçok aletin de mucididir. Denizcilik usturlabına ek olarak, en çok kullanılan aletler yön bulmaya yarayan pusula ve haç seklinde dizilmiş çıtalardan oluşan ve gökcisimlerinin yüksekliğini ölçmeye yarayan "Yakub'un çıtaları" olarak bilinen alettir.

Denizciliğin önemsiz olmayan bir diğer problemi de geminin hızının ölçümüdür. Christopher Columbus (1451-1506) zamanında bu bir denizcinin usta gözlerinin becerebileceği bir iştir: Geminin yaklaşık hızı rüzgârın etkisinin pratik bilgisi, dalgaların etkisinin, akımların, denizcilik türünün (kıyı boyunca mı, açık denizde mi), teknenin tipinin ve yükünün değerlendirilmesi, yani uzun ve doğrudan deneyimle ölçülmesi öğrenilen bazıları tesadüfi birçok şart sayesinde belirlenir.

Bir geminin hızını hesaplayabilecek ilk gerçek cihaz ancak 16. yüzyılın ortalarından hemen sonra ortaya çıkar. *Loch* denen bu alet, düğümlü bir ipten ve dikey konumda duran kuadrant şeklinde bir plakadan oluşur. Aynı amacı taşıyan denizcinin gülü ise ışınsal olarak yerleştirilmiş delikleri olan, daire şeklinde tahta bir plaktır; deliklerden ucunda kemik uçları olan sicimler sarkar ve yönü belirlemeye yardımcı olan rüzgârgülü vardır. Denizdeyken haritalara konumu işaretleyebilmek için deniz pergelleri kullanılır: Bu pergeller daire çizimi için kullanılan pergellere benzer olup tek elle kullanılabilme özelliğine sahiptir, çünkü öbür el tutunmak için gerekebilir. Nitekim pergelin ayakları birleştirici halkaya parmakla bastırınca açılır. Zaman hesabı için de özellikle göz kararı hesap yapılır: Üst üste konmuş iki cam ampulden oluşup, kumun birinden ötekine geçişinin saatleri belirlediği kum saatleri kullanılır.

Loch

Bir de "usturlap" denen, bir veya daha fazla daireden oluşan saatler kullanılır. Dairedeki bir delikten geçen güneş ışını karşıdaki yüzeyde işaretlenmiş saati gösterir. Silindir, sütun, haç, kitap vs şeklinde olabilen saatin şekillerinin çokluğu, uygun zamanda geminin sallantısından en az müteessir olacak olanı kullanma imkânı vererek belli bir doğruluk garantileyecektir.

Güneş saati

Keşif yolculuklarının başlaması, denizde ölçüm yapmaya yarayan karmaşık bir alet ve cihaz bütününün üretilmesini ve geliştirilmesini mümkün kılarken, denizcilik sanatını radikal bir şekilde değiştiren gerçek buluş, boylamı hesaplayabilmektir; bu problem 18. yüzyıla kadar biliminsanlarını ve denizcileri meşgul eder ve çözümü hesapların doğruluğu ve gökcisimlerinin, kara parçalarının ve geminin konumunun belirlenmesi bakımından temel önem taşır. Açık denizde pusulanın iğnesinin manyetik sapmaya tabi olmasından dolayı rotanın mütemadiyen düzeltilmesi gereği, problemi daha da vahimleştirmektedir. Konum ve çıkış limanından uzaklık yaklaşık olarak hesaplanır: Bu yaklaşık hesaplar sıklıkla geminin batmasına veya karanın bulunamamasına,

Haritacılık

dolayısıyla mürettebatın hayatının tehlikeye sokulmasına neden olur. Galileo Galilei'nin (1564-1642) Jüpiter'in uydularını bulmasına ve periyotlarıyla görünme sıklıklarını gözlemlemesine kadar boylamı belirleme girişimleri çoktur ama pek güvenilir değildir.

Pisalı bilimadamının geliştirdiği yöntem sayesinde, haritalar yeniden çizilir, kıtaların anahatları ve uzaklıkları yeniden belirlenir ve Jüpiter'in uydularının hesapları yeniden yapılır. Ancak zaman zaman uyduların gözlemlenmesini imkânsız kılan hava şartlarından bağımsız bir zaman ölçümü bulmak gerekir. Bu problem ancak 18. yüzyılın sonunda Greenwich'te İngiliz John Harrison tarafından çözülür: Onun olağanüstü deniz saati, saatin başlangıç noktasından itibaren hesaplanmasına devam etmeye imkân verecektir; saat yerel saatle karşılaştırılıp geminin konumu belirlenebilecektir.

Bkz. Keşifler ve Buluşlar, s. 64; Gözlem ve Ölçüm: Yeni Bilimsel Aletler; s. 525

B 318
C
319

Edebiyat ve Tiyatro

Giriş

Ezio Raimondi

Guicciardini'nin de (1483-1540) hüzünlü bir soğukkanlılıkla ifade ettiği gibi, "sayısız felaket ve korkunç kazalar"ın başlangıç noktası olan VIII. Charles'ın 1494'teki seferiyle açılan İtalya savaşlarının dramatik ve çalkantılı çağı, aynı zamanda olağanüstü bir kültürel gelişme dönemidir. Nitekim 16. yüzyıl boyunca hümanizmin büyük kozmopolit ve evrensel hayallerinin etkileri zayıflar ve modern ulusal edebiyatların farklı zaman ve etkilerle İtalya'dan Avrupa'nın geri kalan kısımlarına yayılan oluşma süreci başlar. Bir taraftan Aristoteles'in *Poetika*'sının yeniden keşfine, diğer taraftan da retoriğin büyük ve kesintisiz süregelen geleneğine bağlı yeni bir eleştirel makale yazımı, Grek ve Latin klasisizminin örneği üzerinden kapsamı içinde ulusal edebiyatların düzenlenebileceği bir kuram sunar. *Imitatio* [*taklit*] yani kadim modellerin yeni ulusal dillerle yeniden ileri sürülmesi doktriniyle *aemulatio* [*ilham alma*] ilkesi, yani müsabaka ve aşma el ele gider. 15. yüzyıl İtalya'sında hümanizmin savunduğu klasiklere dönüş, tamamen modern bir tecrübenin paradigması halini alır. Bu noktada, çeşitlilik arz eden Avrupa gerçekliğinin çerçevesi dahilinde, ortaçağ kültürünün farklı yansımalarından ve gelenekleriyle inanışlarının devam edegelen gücünden de dolayı, Rönesansın farklı tarzları ve hiç de homojen olmayan gelişme şekilleri olacağı aşikârdır.

Imitatio ve *aemulatio*

Dil Birliği

Rönesans her bakımdan bir İtalyan olgusudur ve en azından en parlak safhası söz konusuyken kısa sürelidir, zira 1527 gibi erken bir tarihte Roma'nın yağmalanması bile X. Leo döneminin iddialı siyasi-kültürel birlik rüyasına kesin olarak son verir ve edebiyatçıları sürekli bir belirsizlik ve istikrarsızlık ha-

line sokar. Ancak her ne kadar İtalya yarımadası kendi aralarında çatışarak üstünlük sağlamaya çalışan yabancı ordular tarafından tarümar edildiyse de, bu korkunç vakadan sonra bile modern edebiyatın genel bir kuramını oluşturma hedefi edinmiş bir kültürün geliştirilmesi için hayati bir merkez konumunu kaybetmez; Rönesans ortamı, sanat ve edebiyat alanlarında gücünün zirvesine ulaşmış İtalya'dan çeşitli siyasi-kültürel gerçekliklere göre farklı özellikler edinip Avrupa'ya yayılır. En başta, matbaanın tam olarak kendini kabul ettirdiği bir çağda artık ertelenemeyecek hale gelen dil birliği tartışmaları, modern ulusal edebiyatların doğuşunun ortak başlangıç noktasını oluşturur. İtalya'da Bembo'nun (1470-1547) edebi çözümüyle ve Petrarca örneğini bellemesiyle tanımlanan "dil meselesi" bir bakıma siyasi kırılma ve yerelliği telafi mahiyetindeyken, büyük Avrupa monarşilerinde (Fransa, İspanya ve İngiltere) dil birliği devletin mutlakiyet yönünde konsolidasyonuyla bağlantılıdır. Almanya'da ise modern Almancanın temelinde yatan edebi dilin olağanüstü mucidi Luther'in (1483-1546) vaazlarının etkilerinden biridir.

"Dil meselesi"

Öte yandan, dini veya dilsel siyasi birlik arayışı, 15. yüzyıl sonunda başlayan bir süreci tamamlayarak Batı Hıristiyanlığını bölen Protestan Reformu başta olmak üzere, 16. yüzyıl boyunca tekrarlanan büyük kırılmalara bir cevap oluşturur. Ancak Protestan "sapkınlığın" yayılması ve Roma Kilisesinin karşı atağa geçmesiyle, dini huzursuzluk bütün yüzyıl boyunca sürer. 16. yüzyılın ikinci yarısında Trento Konsili ve Katolik Reformun sebep olduğu siyasi ve dini yeniden örgütlenme öne çıkar. Bu da, ilk nesillerin yenilenme şevkinin zaman içinde içine kapanmaya meylettiği ve katı baskıcı bir düzene çekildiği uzun bir sürece yol açar. Ancak sırf olanı muhafaza edebilmek için bile olağanüstü bir yenilenme gayreti gerekir, zira eski kurumsal yapılar Luther ve Calvin'in (1509-1564) meydan okumalarına karşı koyamamıştır. Böylece 16. yüzyılın ortasından itibaren Katolik Reformunun seçkinlerini oluşturan Cizvitler, vicdanların yönlendirilmesine ek olarak, müstakbel yönetici sınıfların eğitileceği yaygın bir okul ve kolej ağı kurmak yoluyla, kültürel yeniden fetih sürecini sahada gerçekleştirme görevini üstlenirler. Daha dar anlamıyla edebi bakımdan, belki de ilk defa olarak İspanya'dan Doğu Avrupa'ya uzanan standart uluslararası eğitim kurumu yöntemlerinin bağlandığı Cizvit pedagojisi, zihnin eğitim faaliyetiyle imge ve metaforun sevecen teşviğini birleştiren, duygu değerlerinin kullanımını dışlamayan, ahlakçı bir klasisizmin taleplerini önerir.

Kültürel Karşı-Reform

Zaten iç uzamın yeniden inşası bağlamında metafiziği bir *compositio loci* [*yerin düzenlenmesi*] merceğinde görerek onu hatırı sayılır derecede somutlaştırma önerisinde bulunan, tarikatın kurucusu Ignacio de Loyola'nın (1491-1556) kendisidir. Bu şekilde Cizvit kültürü, Rönesansla başlayıp 16. yüzyıl boyunca Montaigne (1533-1592) ve Tasso (1544-1595) gibi farklı oldukları kadar

olağanüstü iki müdafii olan, modern bilincin içedönük analizinin yolunu açar: Montaigne, Périgord'daki kulesinin tepesinden kendi üzerinden sübjektifliğin oynak âlemini incelerken, Tasso Ferrara'daki "hapishanesinden" gecedeki karşılığını, bölünmenin tuzağını ve varoluşsal "melankolisini" deneyimler. Zaten melankoli âlemi hem filozoflar hem doktorlar tarafından incelenir. Bu âlem, Satürn'ün, yeni ahlakçıların şairlerle beraber araştırdığı içe dönüşün âlemidir.

Ignacio de Loyola

Bilincin tiyatrosu, insanı ve makrokozmosun psikolojik aynası olan insanın mikrokozmosunu oluşturan elementler olan "bedensel sıvıları," hareket ve çatışmalarını tahlil eder. Yeni Kopernikçi görüş, az çok eklektik birleşimleriyle Aristotelesçiliğin ve Platonculuğun ileri sürdüğü şekliyle insan imgesini henüz değiştirmez. Raffaello (1483-1520) veya Ariosto'nun (1474-1533) "Apollovari" klasisizmine ek olarak (ancak *Cinque Canti* [*Beş Şiir*], *Orlando Furioso*'nun [*Çılgın Orlando*] hayati ironisinin ötesine geçmiştir) bir de *pathos*'a, heyecanların dramatik hareketine ve ben'in derin ve esrarengiz uzamlarının keşfiyle bağlantılı "Dionysosçu" klasisizm vardır; hikâyeyi anlatanın tiyatrovari bir bakışa uyum sağlayıp anlattığı olaylara şahsen katıldığı, *Kurtarılmış Kudüs*'ün destansı ve içedönük romansı, samimi ve patetik ikonikliğiyle tam da bu çerçevede yer alır.

Montaigne'in bilincin tiyatrosu

Edebi Klasisizm ve Eleştirel Tefekkür

Tasso'nun şiir ve eleştiri tecrübesi, Aristoteles'in öğretisine sadakatle, modernlerin "tembel" zevkleri arasında bir ara yol bulma amacı güden uzun bir tartışma ve araştırma döneminin hem zirvesi hem özetidir. Peki Ronsard'ın (1524-1585) ve onunla beraber Pléiade'ın hayati tecrübelerine ne demeli? 16. yüzyılın edebiyatçıları yeni nedenlerle canlanan bir klasisizme her alanda yönelir gibidir; Akdeniz Avrupa'sı efsanesiyle ve tarihsel yeniden feodalleşme süreciyle bağlantılı destanın yeniden doğuşu, kahraman, şeref ve savaş temalarını yeniden keşfeder, ama Homeros'un ve Vergilius'un klasikliğini yeni şekillerle ifade etme tecrübesi bağlamında, bunları Helenistik romandan veya şövalyelik geleneğinden kaynaklanan macerayla ilgili ve duygusal unsurlarla birleştirir. Bu arada, eleştirel tefekkür alanında, Aristoteles'in resmen Rönesans kültürüne dahil edilmesinden (*Poetika*'nın Giorgio Valla tarafından 1498'de tercümesi ile 1548'de ilk olarak yorumlanması arasında) sonra, canlı ve detaylı bir tartışma Aristotelesçi düşüncenin paradigmalarını tecrübenin çoğulluğuyla uygun olarak güncelleyerek modern bir eleştirel ruhun kurulmasını teşvik eder.

Aristoteles ve tecrübe

Böylece çeşitlilikle çoğulluktan ve Horatius kaynaklı şiirsellikten iğrenişiyle belirsiz ve dogmatik Platoncu estetiğinin karşısında, Aristoteles'in her daim

bilimsel açıdan rasyonel kriterler tarafından yönetilen somut ve net tanımlarla zenginleşmiş programı galebe çalar. Yeniden keşfedilmiş veya yeniden doğmuş geçmiş anlayışıyla, Trissino (1478-1550), Speroni (1500-1588) ve Castelvetro'nun (1505-1571) filolojik doktrininin katkısı, Aristotelesçi *Poetika*'nın güncellemesini kolaylaştırır. Bu kolaylaştırma, *Poetika* modernlerin evrenine uyum sağlar gibi göründüğü, şiirle hayat ve sözle kabul görmüş yöntem arasındaki bağlar ve karmaşıklıkları incelemek için eleştirel bir ölçü birimi sunduğu derecede artacaktır.

Filoloji

16. yüzyıl aynı zamanda, hümanist nesillerin ihtişamından sonra, başta Fransa, İngiltere ve Almanya'da, kadim metinlere, ondan da fazla Kitabı Mukaddes kutsal metnine ve yorumuna başvuran, ciddiyeti giderek artan bir filoloji biliminin yüzyılıdır. Böylece eleştirel rasyonellik ilahi kelamın tarihsel hakikatine de saldırıp, doğruluk ve vicdan özgürlüğü talep eder.

16. yüzyıl edebi kuramının en heyecanlı meseleleri bu düşünce boyutunda gelişip büyür. Bu meseleler artık sadece metin olgularını değil, insanın duygusal âleminin tamamını ilgilendiren taklitten (*mimesis*), imge ile onu seyreden bilincin özdeşleşmesinin antropolojik süreci olarak arınmaya (*katharsis*) ve beklenmeyenin ihtişam ve yüceliğini, macerayla tutarlı bir şekilde temsil etmesi gereken harikulade olana kadar uzanır. Şiirin ahlaki ve bilgikuramsal mahiyeti, şiirsel evrensellikle tarihsel özellik arasındaki ontolojik açıklık ve idealize olmuş gerçekçilikle rasyonel inanırlılığın zorlu uyumu eşit parlaklıkta tartışılır ve sonunda, destan ve trajedi (ama artık dram unsuru tarihten de kaynaklanabileceğine göre, tiyatro çatışmaların mekânı olarak çağdaş gerçekliği de tercih edebilir) gibi Aristotelesçi geleneğin oturmuş türlerine ek olarak roman ve dramatik komedi gibi yeni tiplere yer açan kapsamlı bir sınıflandırma tanımlar. Böylece eski türlere yeni şekil ve birleştirici süreçler eklenirken, hayal âlemine tarih âlemi ve gerçekliği de eklenir. Bu durumda, tiyatro hem geçmişte hem şimdiki zamanda, ulusal tarihin yansıtıldığı ve incelendiği yerlerden biri olur.

Yeni ifade şekilleri

Şiirsel Dil ve Edebi Nesir

Şiirsel ve edebi nesir diline gelince, 1520'lerden itibaren Bembo, henüz işlerlik kazanmamış olan Aristotelesçi *Poetika*'nın yerine Platoncu-Cicerocu bir alternatif yerleştirince, tarihsel olarak dâhiyane bir tercihle, yeni bir norm düzeni geliştirir. Nitekim *Prose della volgar lingua* [*Halk Diliyle Nesir Yazılar*] yazıyla sözel gelenek, edebiyatla kullanım arasında bütün kurala tabi geçişme faraziyelerini kesinlikle ortadan kaldırır gibi görünen, üçlü bir basitleştirme, merkezileştirme ve yoğunlaştır-

Pietro Bembo

ma süreci yoluyla edebi türler evrenini düzenleyip yerleştirir ve Petrarca ile Boccaccio'yu mutlak bir model olarak benimser. Ancak Bembo'nun yeni düzenlemesi her ne kadar hem dilsel hem retorik düzlemlerde devamlılık kazansa bile, özellikle dillerin karıştırılması, çok tarzlılık ve tecrübe taraftarı farklı kültürel cephelerin, duruma göre "Rönesans karşıtlığı" veya "antirönesans" olarak tanımlananın çerçevesinde eleştiri ve muhalefetiyle karşılaşır. Ancak türlerin somutlaşma eğilimi yüzyıl ilerledikçe baskın çıksa da, edebi üretim haritasının genişlemesi, olanın alternatiflerin diyalektik aşılması anlamına gelmediğini gösterir, bunun sebepleri arasında eleştirel tartışma düzleminde şevk, eros ve hayatiyet gibi tabiatın sanat üzerindeki önceliğini ilan eden çok yönlü Platoncu taleplerin devam etmesi vardır. Castiglione'nin (1478-1529) *Cortegiano* [*Saray-lı*] adlı eserinde mükemmel beyefendinin ideal portresi de bir çeşit Platoncu efsanedir, ama bu efsane, sarayın değişken davranış ve ilişki ritüeline sahip sosyal ve eğlenceli evrenine nakledilir.

Rönesans bayramlarının eğlence diyarında, saraydaki herkes protokole, sofistike bir etiketle kendisine biçilen role uyar ve böylece tam bir tutarlılıkla takacağı bir maske icat eder, zira her hareket, iktidarın sembolü olarak kendisiyle bağlantılı prestij vasfını yeniden üretir. Dolayısıyla dış görünüş tiyatrosu kişiyle her defasında temsil ettiği rol arasındaki mükemmel birlikle garantilenirken, doğallıkla yapaylık, içtenlikle taklit, gerçekle gizleme arasındaki zor ve ziyadesiyle oynak dengede, "vurdumduymazlık" ideali böyle bir rol oyununa en uygun davranış kuralnamesi halini alır. Böylece *Cortegiano* bütün skolastik normatiflerden kaçınıp daha ziyade zıt argümanların çatışmacı savunmasında Hedonist saikleri gerçekleştirebilecek açık ve velut bir diyaloga Platoncu olarak güvenmeyi tercih eder. Ancak kültürel iklimin ve geçici siyasi durumların değişmesiyle bu havadar ve bonkör hayalden arta kalan sadece sosyal ilişkileri "yaşama şekli" olarak tahlil eden ve Castiglione'nin vurdumduymazlığında, giderek daha karanlık ve "dürüst gizliliği" kabullenmeye zaten hazır bir uzamda sarayın insafsız aldatmalarının ve rekabetinin açık öncüllerini bulan bir ideolojidir.

Castiglione'nin *Cortegiano* eseri

Dolayısıyla diyaloğun yerine daha sakin ve alelade özellikler sergileyen son derece detaylı bir yazı külliyatı gelir: Della Casa'nın (1503-1556) *Galateo* [*Adabımuaşeret*] adlı eseri detaylı ve kuralcı normlarıyla krize girmiş aristokrat toplumunun ihtiyaçlarına daha iyi cevap verirken, Rönesansın sonlarına doğru Guazzo'nun büyük rağbet gören *Civil conversazione* [*Medeni Sohbet*] adlı eseri asil sınıfın diğer sınıflarla bütünleşmesini bile temenni eder ve bunu yaparken sadece saray ortamında değil, daha sade "burjuva" mekânlarında da geçerli olacak bir konuşma tarzı tasarlar.

Della Casa'nın *Galateo* eseri

Tabii saray sadece "sohbet" ve eğlence yeri değil, aynı zamanda siyasi hayatın ve iktidar ilişkilerinin merkezidir; dolayısıyla mükemmel saraylı hakkında-

ki "sosyolojik" tefekküre ek olarak ideal prensin tahlil ve tanımını da ifade etmek gerekir. Rönesans da zaten Machiavelli (1469-1527) ve Guicciardini (1483-1540) sayesinde, modern tarihyazımına ek olarak gerçekliğin kanun ve çatışmalarına bağlı yeni bir siyaset ilminin geliştiği yüzyıldır. *Prens*'in yazarının güçlü ve acımasız düşüncesinde, daha sonra Bodin'in kullanacağı tabirle *nova methodus* [*yeni yöntem*] "modern şeylerin tecrübesiyle" "eskilerin dersini" yeniler ve hümanizmin taklit kavramını, her defasında tarihsel paradigmaları "fiili gerçeklikle" karşılaştıran, geçmişin eleştirel bir incelemesine dönüştürür. Ama erdemin şansa galip gelmesini temin etmek için rasyonellik yeterli değildir; ne kadar sağlam ve keskin olursa olsun, rasyonelliğin her zaman şevkle, yiğitlikle ve hayatı yaratan şiddetle birleşmesi gerekir. Machiavelli bu durumu, sadece siyasi mücadelenin hayvani tarafını değil, insanın ikili tabiatını temsil eden kentaurosla tarif eder.

Machiavelli'nin *nova methodus*'u

Machiavelli'nin canlılığına oranla, Guicciardini'nin kendi "özelliğini" şansın saldırılarından savunan insanı kurtuluşu olmayan bir kötümserliğin uğursuz ufkuna yerleşmiş gibidir. Ancak kesin bir anlatı mantığının da desteklediği organik ve hesaplanmış yapısıyla *Storia d'Italia*'nın [*İtalya Tarihi*] muhteşem yorumbilgisel gayreti tam da bütün evrensel hakikatleri yalanlayan Guicciardini'nin kararlı hümanizm karşıtlığından doğar. Böylece, Machiavelli'nin düşüncesi yasak kitaplar listesine eklense ve ahlaksızlıkla suçlansa da Botero'dan (1533?-1617) Paruta'ya (1540-1598) "devlet menfaati" teorisyenlerine özerk bir siyaset ilminin temellerini sağlarken, Guicciardini'nin şaheseri sonraki yüzyıllarda seküler tarihyazımının eşsiz modelini oluşturacaktır. Bu arada, 16. yüzyıldan başlayarak, tarihin araştırma alanı tamamen yeni uzam ve nesneleri kapsayacak şekilde genişler ve Amerika'yla Doğunun egzotik ve ilkel diyarlarına dair bilgiyle zenginleşir. Bu zenginleşme seyyahların raporları (Ramusio tarafından bir antolojide toplanacaktır) veya misyonerlerin raporları sayesinde gerçekleşir. Bazı durumlarda, misyonerlerin gözünde imanın yayılması, Akdeniz merkezli klasik-Hıristiyan âleminden farklı gelenekler tanıtan ve böylece Cizvitlerin vaazlarındakine benzer kendine has kültürel bağdaştırmacılık şekillerine yer veren neredeyse etnografik denebilecek araştırmalardan daha az önemli değildir.

Siyaset ilmine doğru

16. yüzyıl boyunca Aristotelesçi düşünce Platon'un düşüncesinin yerine tamamen geçmez, Platon'un düşüncesi, çeşitli uzamsal ve zamansal farklılıklarla Aristotelesçi düşünceyle beraber var olmaya devam eder ve buna paralel olarak, şüphecilik akımının güçlü yeniden doğuşuna karşılık olarak, felsefi ekoller arasında *concordiae* [*mutabakatlar*] artar.

Sözle imge arasındaki analojik bağları araştıran hafıza tekniklerinin 16. yüzyıldaki başarısı aynı bağlamda gerçekleşir. Buna benzer bir şekilde, amb-

lem ve kavramla imge arasındaki bağların araştırılması da çok popüler olur ve bu başarı sonraki yüzyılın tamamı boyunca da devam eder. Kavramla imge arasındaki bağlar konusunda, Paolo Giovio 1555'te *Dialogo dell'imprese militari et amorose* [*Askeri ve Aşk Maceraları Diyaloğu*] başlığıyla bir liste hazırlayan ilk kişidir. Bu alanda saklanan hikmetin mistikliğiyle retoriğin analitik rasyonelliği, sofistike ve ezoterik bir toplu oyunun araçları halini alır. Ancak farklı düşünce geleneklerinin birleşme süreci ansiklopedik bilimsellik alanında daha da barizdir. 16. yüzyılın ortalarında Aristotelesçi-Ptolemaiosçu evrenin sağlam birliğini bozan Copernicus'un *De revolutionibus orbium coelestium* [*Gökcisimlerinin Dönüşleri Üzerine*] eserinden matematiği tabiatı inceleme aracı olarak benimseyen yeni bilimin kendini kabul ettirmesine kadar, doğal âlemin incelenmesinde ve tasnifinde doğrudan deneyimin öneminin yeniden değerlendirilmesi, ayrılmaz bir şekilde Hermetik, mistik ve yeni-Platoncu anlayışların yeniden doğuşuyla bir arada gerçekleşir. Raffaello ve Michelangelo'dan sonra maniyer olarak bilinenin tarzının yerleştiği resim âleminden ilhamla, edebiyat ve kültürel formlar evreninde de, günümüzde çoğu kişinin maniyerizm diye tanımlamayı tercih ettiği, aşırı incelikleştirme ve içedönüklüğün zevki ve tarzı gelişir.

Hafıza teknikleri

Kesin olan, öznelliğin gelenekle ve geleneğin kurumsallaşmış resmi kurallarıyla yeni bir diyalog yoluyla kendini tanımlamak isteyen bir özgürlükle yeni ifade şekilleri aradığıdır. Bu durumun ortaya çıkmasında belki de özellikle Katolik Reformu mahiyetindeki yoğun ve katı ilk versiyonu dahil olmak üzere Karşı-Reformu uygulayan Katolik memleketlerin empoze ettiği düzen ilkeleriyle antitez halinde daha şahsi bir dindarlık problemi rol oynamaktadır.

Şekil arayışı içinde gerilimler

Bütün bu gerilimlerin arasında, geç Rönesans edebiyatı kendi yaratıcı alanını yeni bir şiirsellik duygusuyla ve samimi bir dramatik şevkle keşfetmeye çalışır. Bu şevk, hem tiyatroda hem yeni bir roman türünde, köken destanı ve bu destanın çağdaş versiyonu olan V. Carlos (1500-1558) ve II. Felipe'yle (1527-1598), önce paralel ve sonra da karşıt olarak kendini ifade eder. Ancak bu durumda da modernlik, geçmiş ve onun olağanüstü fikirler, imgeler ve temalar müzesi aracılığıyla kendini tanımlamaya devam eder.

1600 yılında, Galileo'nun (1564-1642) yeni bilimi ve büyüsünü kaybetmiş olan matematik dili doğarken, Roma'da Avrupalı gezgin hayatının yakılarak, trajik bir şekilde sona erdirildiği Giordano Bruno'nun (1548-1600) büyülü ve Kopernikçi kozmolojisi, bütün bunların neredeyse sembolik paradigması olabilir. Ülküler ve kazanımlar bir defa daha vicdanla toplumun çatışma ve çelişkileriyle iç içe girer.

Maniyerizm ve Antiklasisizm

Lucia Rodler

Sanat eleştirisi alanından doğrudan devralınan maniyerizm kavramı klasisizmle, taklit ve varyasyon arası, karmaşık bir ilişkiyi gösteren bir edebi metinler serisine işaret eder. Öte yandan, geleneği gülünçlük derecesinde çarpıtan antiklasisizm taklit yaklaşımının kesin olarak karşısında konumlanır.

"Maniyerizm" Teriminin Kökeni

Eski Fransızca "*manière*" kelimesinden türeyen ve hem toplumda davranma şeklini hem de belli davranış şekillerinin tanımladığı sosyal kategorileri belirten "maniyer" [*tarz*] teriminin, 16. yüzyılda hem olumlu hem olumsuz manaları vardır. Vasari'nin (1511-1574) kullandığı şekliyle "maniyer" esasen bir sanatçının tarzını ve özellikle bazı ressamların tekil güzellik unsurlarını birleştirme kabiliyetini belirtir; ancak 16. yüzyılda bu tabir aynı zamanda yapmacık ve gösterişli davranışları da belirtir. "Özentilik" diye adlandırabileceğimiz bu ikinci mana 17. yüzyılda yaygınlaşır ve 18. yüzyılın sonuna gelindiğinde maniyerizm Rönesansın klasik sanatının çarpıtılmış şekli sayılan, 16. yüzyılın ikinci yarısının sanatının büyük kısmını tanımlar.

Max Dvořák

Başta Macar Max Dvořák olmak üzere, bazı sanat tarihçilerinin "maniyerizm" kelimesini 1520-1530'dan başlayarak gelişen sanatsal eğilimlerin farklı bir yorumunu belirtmek için kullanmaları ve bu eğilimlerin görünürdeki yapmacıklığında bir ruhsal bunalımın ve yeni bir hassasiyetin işaretlerini görmeleri 1920'li seneleri bulur. Bu bağlamda

"maniyerin" sübjektivist mahiyeti bir çöküş olgusu olarak görünmez, klasik normların karşıtı olan şahsi ve yaratıcı hayal gücünün yeniden uyanışına işaret eder. Görsel sanatlarda bu eğilimin en büyük isimleri Michelangelo, Tintoretto ve özellikle El Greco'dur; edebi alanda ise Tasso, Rabelais, Shakespeare ve Cervantes'tir.

Dvořák'ın varsayımı, aralarında Arnold Hauser de olan başka araştırmacılar tarafından da kabullenilir; Hauser maniyerizmi Batıyı 16. yüzyılda etkileyen siyasi, iktisadi ve fikri bunalımın sanatsal ifadesi ve esas özelliği gerçekle ideal arasındaki ayrışma olup Don Kişot'un aynı anda hem gülünç hem yüce kişiliği tarafından çarpıcı şekilde temsil edilen modern sanatın ilk tezahürü sayar.

Buna ek olarak, Hauser'e göre maniyerizm, şehvetli ve halkçı eğilim gösteren barokun aksine, maniyerizm entelektüelliğe meyilli ve aristokrattır. Maniyerist edebiyat sadece edebi ve sınırlı ortamlar dahilinde söz konusu olmaya, zor ve müphem bir dille yazılmaya ve amblemle hiyeroglif gibi sadece mevzuun ehli kişilere hitap eden ifade şekillerini tercih etmeye eğilimliyken, barok edebiyatı ise nesnelerin âlemiyle irtibatı kuvvetlendirecek sanatsal araçların hedonist kullanımıyla kamunun hayranlık ve zevk duygularını dürtme teşebbüsünde bulunur. Maniyerizmle baroku ayırt etme ihtiyacı, ilki esasen bir 16. yüzyıl olgusuyken, ikincisinin 16. yüzyılın sonlarına doğru başlayıp değişik şekillerde 18. yüzyılın başlarına kadar sürdüğünün belirtilmesini gerektirmiştir. Her ikisinin ortak yanı klasisizmin dengeli modellerini altüst etmesidir; ancak maniyerizm onları klasik formlar çerçevesinde işleyip, tüketip zayıflatırken, barok, takıntılı bir yenilik arayışı içinde, bu formları dışarıya yansıtıp onları değiştirerek ve çoğaltarak infilak ettirmeye eğilimlidir.

Arnold Hauser

20. yüzyılın ortalarına doğru, maniyerizme ve aynı zamanda baroka tarihsel olarak belli olmayan, tarih dışı, tipolojik bir mana da atfedilir. Ernst Robert Curtius bunu devamlı olarak yeniden beliren ve kapsamına zaman ve uzam olarak birbirine çok uzak da olabilecek ama ortak noktaları klasiğe karşıtlık ve *ornatus*'un [*süslü*] aşırı olarak kullanıldığı bir tarz olan retorik bir kategori olarak algılar. Onun izinden giden Gustav René Hocke maniyerizmin, yani İskender zamanının antiklasisizminden, Roma İmparatorluğu devrinden, geç ortaçağdan, Góngora, Shakespeare ve Marino'nun devrinden ve romantik çağdan geçerek 20. asır şiirine kadar, düzensiz, anormal, uyumsuz ve karmaşık olanın, çok cazip bir fenomenolojisini yeniden kurgulamıştır (1959). Aslında, bu olgunun çeşitliliğine ciddi ve doğru bir tarihi temel sağlayabilecek tek unsur olan ulusal geleneklerin spesifik tahlilleri gerçekleştirilene kadar, maniyerizmin tamamını küresel olarak yorumlama teşebbüsleri başarısızlığa mahkûm gibi görünür. Montaigne'in şekil tapıcılığı, Fernando de Herrera'nın şehvetli Petrarcacılığı,

Uyumsuz: Gustav René Hocke

John Donne'ın içedönük ve zarif nesri, Francesco Guicciardini'nin iğneleyici ve şüpheci nesri ile Pietro Aretino'nun trajik antiklasisizmi, kişinin gerçeğin problematik bir vizyonunu ifade etmeye çalıştığı zaman Rönesans modelinin dahilinde gerçekleşen çok şekilli tarz dönüşümünden bazı örnekler sunar.

Maniyerist Hileler: Kendine Özgü ve Tekrarlanan Vasıflar

Ancak "maniyerizm" teriminin dar manada, retorik ve tarza dair uygulamalar manasında kullanılması halinde bazı belirleyici ve tekrarlanan özellikler saptanabilir: semantikten bağımsız olarak da edebi tekniğe gösterilen özen; birliğin, özel, yarım kalmış, kaprisli ve acayip olanın uğruna metnin tekil unsurlarına bölünmesi; unsurların liste ve maddeye dökme gibi retorik araçlarla sunulması (*asyndeton* [*bağlaç kullanmama*] ve *polysyndeton* [*çok bağlaçlılık*]); *verbis conjunctis* (kelimelerin dizilişine bağlı mecazi ifade) yoluyla süslemeye dayanan söz söyleme sanatı; söylemi oluşturan unsurlar arasında hiyerarşi yokluğu; madrigal gibi açık yapılar kullanma eğilimi; bazı süs unsurlarının takıntılı vurgusu yoluyla kahramanlık ve hamasete eğilim. Ancak maniyerist bir yazarın bu teknikleri kullansa bile klasik gelenekten çıkmadığının, bu geleneğin modellerini gözden çıkarmadığının, yerlerine başka bir şey yerleştirmediğinin, sadece bazı unsurlarını vurgulayıp ölçüyü ölçüsüzlüğe, uyumu uyumsuzluğa, dengeyi fazlalığa çevirdiğinin altını çizmek gerekir.

Örnek olarak, Giambattista Marino'nun hayran olduğu bir şair olmanın yanı sıra Seneca tarzı trajedi yazan Luigi Groto'nun meşhur bir dörtlüğünü okumak yeterli olacaktır: "Aynı anda korkuyor ve cesaretleniyorum, yanıyorum ve buz kesiyorum / sevgimin huzurunda olunca duruyorum / huzurunda durunca / zevk alıyorum, inliyorum, zayıf düşüyorum, bakıyor ve susuyorum." Aliterasyon, çokluk ve bağlantılılıkların buna benzer bir kullanımı, şiirsel kelimelerin ve süslemelerinin retorik yapısının devamlı listelenmesi yoluyla Francesco Petrarca'nın öğretisini çarpıtan birtakım metinlerde gözlemlenir. Ancak Groto, çok daha sofistike Petrarcacılar gibi, barok şairlerin reddettiği taklit ilkesinden ayrılmaz.

Klasik şekillerle deneyler ve bunların çarpıtılması

Maniyeristler, geleneğin kurallarını kırma yerine bunları Torquato Tasso'nun yaptığı gibi yeni bir vurdumduymazlıkla büküp birleştirip kakma sanatının, cümle kurmanın inceliklerinin, cümle dizini üzerinde oynamanın o zamana kadar görülmemiş birleşimleri aracılığıyla, taklidi duygusal ve kişisel olarak vurgularlar.

Bu yaratıcı veya fantastik taklit kavramını açıklayan birçok yazar arasında Camillo Pellegrini ve Gregorio Comanini vardır. Galileo Galilei ise dâhiyane bir şekilde ***Aminta***'nın şairiyle figüratif maniyerizm âlemi arasında bağ kurar; böyle yaparken, Ariosto'nun ***Çılgın***'ının "yüz antik heykelle süslenmiş kraliyet

galerisiyle" Tasso'nun "Baccio Bandinelli veya Parmigianino'nun bir çizimi" gibi yabancı şeylerle süslenmiş ama "taşlaşmış bir yengeç, kuru bir bukalemun, bir kehribar parçasındaki bir sinek veya örümcek" gibi edebiyatın buz gibi filtresinde sabit duran "küçük etüdünü" karşı karşıya getirir.

Fantastik taklit

Maniyerist teknik sadece içedönük ve melankonik bir ruh haline karşılık gelmekle kalmaz, aynı zamanda yeni-Platonculuğun ve onun *phantasia* estetiğinden etkilenir. "Maniyer" teriminin Grekçe "delilik" manasına gelen ve Giordano Bruno'ya göre yaratıcı heyecanı tanımlayan "mani"ye yaklaşması boşuna değildir; Bruno *Degli eroici furori* [*Kahramanca Hiddetlere Dair*] (1585) eserindeki antiklasik diyalogda, gerçek şairin kendi içinde ilham bulduğunu ve katı kurallara tabi olmayı kabul etmediğini ifade eder. Aristoteles'e şiddetle karşıt olan fikirleri, John Lyly'nin (1554-1606) "*euphuism*" [*süslü ifade*] terimini yaratan iddialı ve süslü *Euphues, The Anatomy of Wit* [*Euphues: Esprinin Anatomisi*] (1578) eserini yazmış olduğu İngiltere'de çok yaygınlaşır. "*Euphuism*" sıklıkla maniyerizmle eşanlamlı sayılır, çünkü bu teknik Giovanni Boccaccio'yla (1313-1375), İtalyan ve İspanyol hümanistlerin nesrinin Latinvari yapısını ele alıp bunu retorik incelikler, zarif sıfatlar ve cüretkâr metaforlarla zenginleştirir.

Teofilo Folengo (1491-1544), Ruzante (1496?-1542) ve Francesco Berni (1497?-1535) gibi çeşitli yazarların temsil ettiği antiklasisizm kavramı buna benzer derecede karmaşıktır; onların sabit modellere isyanı başlı başına bir edebi tür olan ve İtalyan edebiyatı çerçevesinde çok rağbet gören hicivsel ve neşeli şiir türüne yol açar. Bu yazarlar, klasisizmin kurallarını açıkça reddederek ciddi şiir modellerini altüst ederler ve gerçekliğin çarpıtılmış ve acayip imgeleri fonunda, ideallerden farklı bir hayat hayal ederler ve folklorik veya ortaçağ kökenli daha az tanınan geleneklere bağlanırlar. Bu yazarlar tarz açısından yerel lehçelerle marjinal ve heterojen diller kullanarak yeni dilsel deneyimlere yoğunlaşırlar; kelime oyunları, komik kinayeler, şakacı mübalağalar ve parodiler, maniyerizmden farklı ama ondan daha az derin olmayan şekilde, klasisizmin hegemonisinin parçalanışını belgeler. Bu noktada, Petrarcacı Pietro Bembo'nun bir şiirinde "temiz ve saf amberden kıvırcık altın saçlı" ve gerçek dışı "karanlık geceyi açık bir güne çeviren/güzel ve güneşten daha aydınlık gözlü" diye betimlediği genç kadın, Berni'nin parodisinde dağınık saçlı, ağlamaklı ve şaşı gözlü yaşlı bir kadın halini alır.

Neşeli şiir

Ölçü, zarafet, yapmacıklıkla doğallık arasındaki denge gibi, klasisizme mahsus ilkeler, "Rönesans karşıtlığı" veya "antirönesans" diye nitelenmiş olanı oluşturan ve gerçekliğin çeşitliliğini açıklamaya çalışan başka alternatif kültür şekillerini de kapsayan 16. yüzyılın sadece bir yönünü temsil eder; böylece Niccolò Machiavelli, Rotterdamlı Erasmus, François Rabelais, Johann Fischart ve birçok diğer gayri nizamiler insanın üniter ve mutlak vizyonunun sı-

nırlarını ve sadece edebi olanın değil, bütün şekilciliğin gülünç yanlarını ifşa ederler.

Bkz. François Rabelais, s. 594; Şövalye Menkıbeleri, s. 628; Ludovico Ariosto, s. 632; Torquato Tasso, s. 637; Maniyerin Katettiği Yollar, s. 755; Michelangelo Buonarroti, s. 819; 16. Yüzyılın İkinci Yarısında Venedik'te Resim, s. 899; El Greco, s. 993;

Şiir Kuramı ve Edebi Eleştiri

Lucia Rodler

16. yüzyılda, çeşitli edebi deneyimler düzene sokulup kurumsallaştırılınca şiir kuramı da kesin normlara kavuşur. Edebiyat kuramının doğuşuyla, çağdaş metin ve türleri tahlil eden bir eleştiri faaliyeti de başlar.

Kurallara riayeten

16. yüzyılda İtalya'da doğan ve sonra da başta Fransa olmak üzere diğer memleketlere yayılan Rönesans şiir kuramı, kadim modellerin taklidine ve edebi türlerin kurallarına riayete dayanır. Sanatın tabiatı taklit ettiğini ifade eden Aristotelesçi ilkeden hareketle ve eskiler tabiatı mükemmel şekilde taklit ettiğine göre, modernlerin eserlerini kadim eserlere dayandırmaları gerektiği sonucuna varılır. Üstelik klasik edebiyat, 16. yüzyılın teorisyenlerine her birinin özel kuralları olan edebi türlerin arasında net ayrımlar sunarmış gibi görülür. Böylece türlerin sistematik bir tasnifi, trajedi ve destana yoğunlaşmış olan Aristoteles'in niyetini aşsa bile, 16. yüzyılda Cicero'nun izinden gidilerek türler kapalı formlar sayılmaya başlanır ve bir yazarın orijinalliği, Stagiralı filozofun birçok defa keyfi şekilde saptadığı kuralların sınırları içinde kalır. Aslında Aristotelesçi düşüncenin başarısı aynı zamanda sürekli bir çarpıtılışın tarihidir ve bu çarpıtılış, şiir kuramına dair metinleri yaygınlaşıp yorumlandıktan ve böylece Horatius'un *Ars poetica*'sının [*Şiir Sanatı*] yerini aldıktan sonra da devam eder.

Türlerin tasnifi

Fiil ve yer birliği

Giulio Cesare Scaligero'nun (1484-1558) *Poetices libri VII* (1561) [*Şiir Kitapları VII*] gibi kuramsal olarak değerli eserinde bile, Aristoteles'in kendisini yalanlama pahasına Aristotelesçi temalar tasnif edilmiştir: İlham ve tekniğe dayanan şiirin ilahi kaynağı; tabiatı, daha doğrusu, mantıklı, düzenli ve vakur şiir idealini en iyi temsil eden şairi, yani Vergilius'u taklit etme gerekliliği; sanatın eğitici amacı, trajedi tanımı, gerçekçilik kavramı, sıklıkla afaki ve keyfi görünen bir edebiyat kuramının unsurları olur.

Dram türünde, Aristoteles'in normatif yorumunun önemli bir sonucu, fiil birliğine (tek bir olay örgüsünün geliştirilmesi olarak anlaşılır) ve zaman birliğine (buna göre fiilin tek bir gün zarfında gerçekleşmesi gerekir) verilen önem ve Ludovico Castelvetro (1505-1571) tarafından, sahne değişikliklerini reddeden yer birliğinin eklenmesidir.

Türlere dair aşırı katı anlayışa, tek tük de olsa şikâyetler 16. yüzyılda başlar; bazı örneklerde kural temelli değerlendirmelerin yerini okuyucu kitlesinde yarattığı etki temelli değerlendirmeler alır (Giovanni Battista Guarini), ama bu sadece 17. yüzyılda yaygınlaşır. Hatta 1540'lı yıllarda, Aristoteles'in *Poetika*'sının (1548'de Francesco Robortello tarafından yorumlanır) ve *Retorik*'inin "yeniden keşfedilmesinden" sonra kuramsal, uzmanlaşmış ve teknik tartışmalar yoğunlaşır ve genelde klasikliğe anakronistik riayet çerçevesinde, edebi türlerin detaylı bir tanımı teşvik edilir. Trento Konsilinden sonra Kilisenin sanat alanında geliştirdiği içerik ve ahlak ağırlıklı eğitici yaklaşımın da desteklediği katı normatif tavır, edebiyatın bu azami kuramsallaşma aşamasının tipik bir unsurudur.

Normlar ve metinler

Böylece Dante'nin *İlahi Komedya*'sı, Ariosto'nun *Orlando Furioso*'su [*Çılgın Orlando*], Tasso'nun *Gerusalemme Liberata*'sı [*Kurtarılmış Kudüs*] ve Guarini'nin *Pastor fido*'su [*Güvenilir Çoban*] gibi "kuraldışı" metinler durumunda üç şık ortaya çıkar: eseri tanınan türlerden birine dahil etmek; ilk şık imkânsız olunca onu eleştirmek (bu Dante örneğinde sıklıkla gerçekleşir); örneğin kadim modellere uyan menkıbeye karşılık, belirli kurallara uyan romanvari şiiri yerleştirip, yeni bir tür yaratmak. Bu bağlamda retorikle şiir kuramı arasındaki bağ problemi de ortaya çıkar; yeni-Platoncu formasyonlu Francesco Patrizi'ye (1529-1597) göre, retorik diyalektiğe tabi olup düşüncenin yaratıcı mahiyetini kesinlikle sınırlayamaz. Ancak daha yaygın yaklaşım Aristoteles'i konu alan yanlış bir yorumdur. Buna göre retorik süslü olanla ve ahlaki mesajın yayılmasına sağlam bir katkıda bulunan, herhangi bir söylemi niteleyen zevk verici şekille özdeşleşir.

Edebi Eleştiri

16. yüzyılda İtalya'da yer alan en hararetli tartışma *Orlando Furioso* ve *Gerusalemme Liberata* eserlerine dair tartışmadır ve esası Ludovico Ariosto ve

Torquato Tasso'nun Aristoteles'in menkıbenin biçimine dair kurallarını nasıl izledikleridir; bu kurallar Fransa, Provence ve İspanya kökenli olup *Furioso*'nun güzel bir örneğini oluşturduğu şövalye romanının olağandışı ve kuraldışı yapısı için geçerli olabilir mi? Aralarında Antonio Minturno (?-1574) ve Sperone Speroni'nin (1500-1588) olduğu, modern şekillerin ironik ve günlük tonuna ve hayret verici olanla aksiyon çokluğuna tanınan tavize itiraz eden katı Aristotelesçilere ek olarak, eskiyle yeni arasında uyum sağlamaya çalışanlar da vardır: Bunların arasında, Cinzio diye bilinen Giambattista Giraldi (1504-1573), *Discorsi intorno al comporre dei romanzi* [*Roman Yazmaya Dair Söylemler*] (1554) eserinde, şövalye şiirlerinin bunalıma soktuğu zorlu fiilde birlik meselesini ele alır. Aristotelesçi *Poetika*'dan kaynaklanan intizam ve rasyonellik ihtiyacını karşılamak için, birçok fiili gerçekleştiren tek kahramanlı bir model önerir. Ancak şövalye edebiyatı geleneğini takdir eden okuyucu kitlesi, hem Cinzio'nun klasik-mitolojik eserini (*Ercole*, 1557) hem de Gian Giorgio Trissino'nun klasik kurallara uygun olarak Belisarius'un Ostrogotlara karşı seferini anlatan eserini (*L'Italia liberata dai Goti* [*İtalya'nın Gotlardan Kurtuluşu*], 1547-1548) pek beğenmez.

Ariosto ve Tasso

Furioso ile *Gerusalemme*'nin karşılaştırıldığı bir ilk aşamadan sonra, tartışma Torquato Tasso'nun gerçekle tarih arasındaki ilişkiye dair aydınlatıcı görüşlerinin de sayesinde, ikinci esere yoğunlaşır. Bu arada eleştirmenler kendi içinde tipik trajedinin kişilerinin asaletiyle komedinin mutlu sonlu hikâyesini birleştiren yeni bir bileşik dramatik türün –pastoral dramla trajik komedi– ortaya çıkışını kabullenmek zorunda kalır.

Kabullenmeyenler, türlerin karışmasını katı tarzda birlik kurallarının ihlalinden ziyade sanatın pedagojik-ahlaki işlevine tehdit olarak algılar. Nitekim Guarini'nin takipçileri edebi sistemin devamlılığında ısrar etmekle kalmaz, edebiyatın hedonist yorumu hakkında da net bir duruş ifade eder. Bu şekilde, İtalya sonraki yüzyılın olağanüstünün şiir kuramına doğru yol alırken, diğer uluslar İtalyan klasisizminin kuramlarını öğrenip yeniden geliştirir.

Yeni bir sentez

Avrupa'nın Şiir Kuramları

İtalyan şiir kuramının etkisi çok geniştir. Örneğin İspanya'da Alonso López Pinciano *Philosophía antigua poética* [*Kadim Şiir Felsefesi*] (1596) eseriyle, Ortaçağ ve hümanist İspanyol türlerini klasik bir tasnife yerleştirmeyi dener ve anlatıyı menkıbevi şiire ayrılmış bölümün bir alt bölümüne sıkıştırır. Rönesans Fransa'sında şiirin büyük başarısı, aralarında Thomas Sébillet, Pierre de Ronsard ve Vauquelin de la Fresnaye'ninkiler olmak üzere, retoriğin duygusal değerine dair birçok İtalyanvari teoriye yol açar. *Déffence et illustration de la langue françoyse* [*Fransız Dilinin Savunu ve Açıklanması*] (1549) eserinde Jo-

achim du Bellay, ikna gücü elde edebilmek için şairin muhataplarının gönül ve kalplerine ulaşma gerekliliğinin altını birden fazla defa çizer, bunu yaparken Cicero ve Quintilianus'tan ve geç ortaçağ döneminin retorik el kitaplarından bunun için gerekli olan tutkuyu ve onu elde etmenin belirli yollarını alır. Almanya'da ise Philipp Melanchthon (1497-1560) amacı öğretmek olan diyalektikle, işlevi duygulandırmak olan retorik arasındaki ayrımı tekrar ele alır. Böylece *Elementorum rhetorices libri duo* [*Retoriğin Temellerine Dair İki Kitap*] (1531) eserinde retoriğin üç amacı olan *movere* [*harekete geçirmek*], *docere* [*öğretmek*] ve *delectare* [*eğlendirmek*] arasında, *movere* en çok rağbet görür, *delectare* ise kenara konmuş gibidir; söylemin beş kısmı arasında ise –*inventio* [*icat*], *dispositio* [*tertip*], *elocutio* [*belagat*], *actio* [*hareket*], *memoria* [*hafıza*]– *elocutio* en büyük ilgiyi görür, çünkü ikna amacına en yakın olan gibi görünür. Sonuçta, Quintilianus'un *elocutio*'yu kullanımı en zor ama en önemli kaynak olarak tanımlaması daha sonra fikir birliği içerisinde Melanchthon, du Bellay, Jacques Peletier du Mans, Marco Gerolamo Vida, Sperone Speroni, Torquato Tasso ve George Puttenham tarafından tekrarlanır.

Retorik ve tutkular

Ancak *elocutio*'nun 16. yüzyıldaki üstünlüğünü anlamak için bunun basit bir süs olmadığı göz önüne alınmalıdır. Nitekim retorik ifadeler, olağan davranışlara göre bir denge kaybına işaret eden sapmalar olarak görülen psikofizik şartları ve bunlara karşılık gelen söylem şekillerini tasnif teşebbüsüdür. Bu hususta en açık düşüncelerden biri, *Art of English Poesie* [*İngiliz* Şiir Sanatı] (1589) eserinin son sayfalarında retorik ifadelerin gerçek hayatın sunduğu duygusal hallerin kristalleşmiş şekli olduğunu iddia eden George Puttenham'ın (1530?-1590) görüşleridir. Aynı sebepten dolayı daha sonra İtalyan tarzı *Apology for Poetry* [*Şiirin Savunusu*] (1595) eserinde Philip Sidney (1554-1586) psikolojik bağlamla sıkı ilişki içerisinde mekanik olmayan bir şekilde yürütülmesi gereken taklit hususunda temkin tavsiye eder. Sonuçta, teknik mahiyette düşünceler sayesinde de, 16. yüzyıl şiir kuramı bütün sanat eserlerinin Schiller (1759-1805), Goethe (1749-1832) ve Alfieri (1749-1803) zamanına kadar uzanan homojen bir edebi değerler sistemi dahilinde, organik ve tutarlı bir yaratılış olarak algılanmaları ihtiyacını ifade eder.

Retorik ifadeler ve ruh halleri

Bkz. Felsefe ve Protestan Reformu, s. 359; Maniyerizm ve Antiklasisizm, s. 542; Dil Meselesi, s. 554; İnceleme Yazıları ve Diyalog, s. 571; Şövalye Menkıbeleri, s. 628; Camerata de' Bardi, s. 1052

Filoloji ve Yüksek Kültür

Loredana Chines

Grek ve Latin yazarların (ve yerel dilde yazanların da) öğretisini, birçoğu detaylı yorum notlarıyla zenginleştirilmiş daha güvenilir ve doğru baskılarla yayma amacı güden filoloji biliminin sunduğu yeni perspektifle klasik eserleri geri kazandıran uzun ve zorlu kültürel sürecin meyveleri 16. yüzyıl boyunca olgunlaşır. Klasisizmin çeşitli yönlerinin derinlemesine benimsenmesinden ve algılanmasından Rönesans kültür ve düşüncesinin çeşitli şekilleri doğar.

İtalya ve Avrupa'da Filoloji ve Matbaa

15 ve 16. yüzyıllar boyunca başta İtalya olmak üzere Avrupa'nın tamamında eskilerin öğretisi daha yaygın şekilde dolaşıma girer ve kaynak olarak kullanılır. Bu yayılma hem İtalyan hem yabancı en meşhur filolog ve hümanistlerin emeğinden faydalanan Venedik'teki Manuzio ailesinin matbaası gibi büyük matbaaların faaliyetleri sayesinde gerçekleşir. Klasiklere dair

Klasiklerin böyle derinlemesine ve yeni bir hevesle algılanışı, edebi türlerin kurala bağlanması, sofistike ve ansiklopedik bir kültüre duyulan heves ve pedagojiyle davranışların yeni bir algısı gibi, Rönesans kültürünün birçok yönünü bünyesinde barındırır. Nitekim İtalyan diline ve yeni "örneklerin" oluşturulmasına dair tartışma, Cicero ve Vergilius gibi klasik dönemin "örneklerine" dair tartışmalar göz önüne alınmadan anlaşılamaz; öte yandan, 16. yüzyılın tamamı boyunca merkezi bir önem taşıyan edebi türler tartışması da Aristoteles'in *Poetika*'sından yola çıkar. Üstelik hümanistler tarz ve hayat emsali kabul edilen belirli klasik yazarların okunmasını, 16. yüzyılda birçok pedagojik diyaloğun konusu olan, kültürel formasyon ve emsal davranış temelleri olarak görürler.

Dolayısıyla eskilerin öğretisinin yaygın bir şekilde benimsenmesinin, sadece aydın ve hümanist kişiler değil, akademi ve üniversite gibi kültürel iktidarın kurumsal merkezleri üzerinde çoklu ve karmaşık etkileri olur. Filolojik olarak düzenlenmiş yeni bilgi antikçağ klasiklerinin ve retorikten tıbba, tarihten tabiat bilgisine, müzikten matematiğe, "bilgi sistemlerinin" oluşturulmasına dönük yeni bir perspektif çerçevesinde okunan, incelenen ve yorumlanan ansiklopedik bilgilerin yeni yorumla baskılarından oluşan zengin bir mahsule yol açar.

Yeni baskılar

1490'da Venedik'te Aldo Manuzio'nun (1450-1515) bir matbaa kurması, İtalyan ve dünya hümanizminin kültürünün bir dönüm noktasıdır. Nitekim o zamanın en büyük filolog ve hümanistleri, zevklerin, eğilimlerin, klasiklerin dolaşımının ve piyasa taleplerinin manidar ifadesi olan o kültür merkezinden geçerler ve bu şekilde basılan metinlerin filolojik güvenilirliğini garantilerler. Manuzio'nun yayıncılık politikası Grek ve Latin klasiklerinin baskılarını kapsar ve buna paralel olarak yerel dilin belli başlı yazarlarını (Dante ve Petrarca gibi) ve daha yakın zamanın çağdaş eserlerini de (Sannazaro'nun *Arcadia*'sı veya Bembo'nun *Asolani*'si) teşvik eder. Ancak en prestijli eserleri, Agnolo Poliziano ve diğer birçok meşhur yorumcuyla dost olması tesadüf olmayan, Aldo'nun projelerine katkıda bulunan editörlerin mahareti sayesinde Grekçe yayınlardır. Yirmi yıldan kısa bir süre zarfında, Manuzio'nun matbaası, bazıları ilk defa yayımlanan Theokritos ve Hesiodos (1495), Aristoteles (1495-1498), Aristophanes (1498), Thukydides, Herodotos ve Sophokles (1502), Platon (1513) ve diğer birçok Grek yazarın prestijli baskılarını yayımlar. Zaten Venedik'te Manuzio ailesinin (önce Aldo, sonra da oğlu Paolo) yanı sıra, Avrupa'daki diğer prestijli matbaalar da o zamanın en parlak edebiyatçıları ve filologlarının karşılaşma noktası olan çok zengin kültürel faaliyet merkezleridir; bu tür örnekler arasında Basel'de Johann Froben'in matbaası veya hocaların nezareti altında üniversite ders kitapları için Paris'te Sorbonne'da kurulan matbaa vardır.

Aldo Manuzio

16. yüzyıl Fransa'sında yayıncılıkta faal en iyi filologlar arasında en başta, meşhur şair Ronsard'ın (1554) Latinceye tercümesiyle beraber Anakreon'un Grekçe metnini veya 1577'de basılan ve Vergilius konusunda son yüz yıl boyunca gerçekleştirilen filolojik araştırmaların varış noktasını oluşturan eserler gibi, klasik yazarların en prestijli ve güvenilir baskılarını yayımlayan Robert Estienne ve oğlu Henri vardır. 16. yüzyıl yayıncılık kültürü açısından en önemli İber şehirleri ise Salamanca ve meşhur İspanyol hümanist Elio Antonio de Nebrija'nın yorumlarıyla Persius ve Prudentius'un kıymetli eserlerini yayımlayan Jakob Cromberger'in 1502'de kurduğu matbaanın bulunduğu Sevilla'dır.

15. yüzyıl boyunca, Lorenzo Valla ve yüzyılın sonlarına doğru Agnolo Poliziano gibi hümanist filolojinin en dâhi yorumcuları, gramer bilimcisi hümanistlerin filolojik bilgilerinin, güvenirliği ve sahiciliğinin saptanması istenen her çeşit esere uygulanabileceğini anlamışlardır. Bu görüş 16. yüzyılın tamamının edebiyatçıları ve yorumcuları tarafından benimsenir, zira bu şekilde bilginin nakledilmesinde çalışmalarının rollerinin ve emeklerinin ne kadar önemli olduğunun bilincine varırlar.

"Uygulamalı filoloji"

Dolayısıyla, yorumun özellikle metinlerin öğrenciler tarafından okunup yorumlandığı üniversiteler olmak üzere, 15-16. yüzyıl edebiyatında çok önemli bir edebi tür olması tesadüf değildir; birçokları arasında örneğin büyük us-

taları ve temel yorum eserlerinin yazarlarını bünyesinde barındıran Bologna vardır.

15. yüzyılın ikinci yarısında orijinal metinlerin dolaşımının, Konstantinos Laskaris ve Manuel Khrysoloras gibi Bizanslı hümanistlerin Grek gramerlerinin yayımlanmasının ve konuya hasredilmiş üniversite kürsülerinin kurulmasının kolaylaştırdığı Grekçe bilgisinin yaygınlaşması, 16. yüzyılın başından itibaren Grekçe eserlerin ve bunlara ek olarak Latinceye veya yerel dile tercümelerin yayımlanmasına yol açar. 15. yüzyılın ikinci yarısında Homeros'un Grekçe metinleri ve Latinceye tercümeleri yaygınlaşmışken, 16. yüzyılda Hugues Salel'in (1545) *İlyada*'nın Fransızcaya tercümesi veya Ludovico Dolce'nin (1573) İtalyancaya tercümesi gibi, çeşitli Romans dillerine tercümeler Avrupa'nın tamamına yayılır. Homeros'un metinlerinin yaygınlaşması, şiirin temellerini ve edebi türleri tartışan 16. yüzyıl edebiyatçılarının çok ilgilendiği, klasik kültürlerin büyük ustaları Homeros ve Vergilius arasında hangisinin üstün olduğuna dair eskiden beri süregelmiş anlaşmazlığı keskinleştirir. Cristoforo Landino ve Agnolo Poliziano gibi önceki dönemin hümanistleri, eserlerinde alegorik olarak bütün bilimlerin ve bilginin ilkelerini gördükleri Homeros'un üstünlüğünü ileri sürmüşken, daha olgun olan Rönesans, Homeros'u Grek şiirinin en yüksek ifadesi olarak kabul eder, ama aynı zamanda aşırı belagatini ve gerçekçilikle uygunluk ilkelerini ihlal edişini eleştirir. Bu nedenlerden dolayı, *Poetika* (1527) adlı eserinde Marco Girolamo Vida ve *Poetices libri septem* [*Yedi Kitapta Şiir*] (1561) eserinde Giulio Cesare Scaligero, en doğru versiyonları 16. yüzyılın sonlarında Fransa'da çıkan Vergilius'u üstün ilan ederler.

Grekçeden tercümeler

Ancak olağanüstü olanın veya üstünlüğün tartışıldığı şiir kuramı yazılarının haricinde, Homeros'un veya Vergilius'un metinleri, hem İtalya hem Avrupa'da bilgisini yaygınlaştırdıkları şair ve hümanistlerin formasyonunun olmazsa olmaz büyük metinleridir.

Homeros, Vergilius, Cicero

Büyük retorik ustası ve hümanizmin tamamının hem Latin hem yerel dilde nesrin kaynağı olarak gördüğü Cicero'nun bütün eserleri de 16. yüzyılın ilk yarısında en eski örneklerinin incelenmesine ve en geçerli metin oluşturma geleneğine dayanan, daha doğru bir şekilde dolaşıma girer. Bu çalışma (Venedik, 1537), meşhur arkadaşı Niccolò Machiavelli'nin (1469-1527) eserlerinin yeniden yayımlanmasıyla da ilgilenen Floransalı Vettori'nin filolojik ustalığı sayesinde gerçekleşir.

Avrupa'nın başka yerlerinde de, filoloji biliminin, metnin güvenirliğinin diğer her şeyden önemli olduğuna inanan muteber ve etkili temsilcileri vardır. Fransa'da Rotterdamlı Erasmus'un, Rabelais'nün ve Thomas More'un arkadaşı ve yüzyılın en büyük Grekçe âlimlerinden Guillaume Budé (1467-1540), filoloji araçlarının titiz bir şekilde uygulanmasına dayanan, ciddi bir kritik yöntemi geliştirir ve bu konuda

Metin bilimi olarak filoloji

meşhur bir diyalog da yazar (*Filologia*, 1532); İspanya'da Valencialı Juan Luis Vives (1492-1540), hem metin gerçekliklerinin yeniden oluşturulmasıyla, bilginin doğru şekilde nakledilmesi, hem de *De disciplinis* [*Disiplinlere Dair*] (1531) veya *Rhetorica sive de ratione dicendi* [*Retorik veya Mantıktan Bahsederken*] (1533) gibi eserlerinden görüleceği üzere bilginin pedagojik ve eğitim potansiyeli konusunda hassastır. Erasmus'la birlikte Budé ve Vives, 16. yüzyılın en büyük edebiyatçılarına mahsus olan bilginin ıslahına dair heyecanın ve yenilikçi pedagojik ruhun cisimleşmiş halidirler.

Erasmus ve Filoloji

Lorenzo Valla, filolojik kriterler ve Latinceye dair derin stil ve biçim bilgisini uygulayarak, iki önemli dini belgenin gerçek olmadığını ispat etmiştir: Birincisi, Kilisenin dünyevi iktidarının meşruiyetini dayandırdığı *Donatio Constantini* [*Konstantin'in Hediyesi*] olarak bilinen belge, öbürü ise Seneca ile Aziz Paulus'a atfedilen yazışmaydı.

Buna ek olarak, meşhur hümanist büyük bir entelektüel cesaretle, o zamana kadar tartışmasız hakikat kaynağı sayılan Kutsal Metinlere filoloji biliminin araçlarını uygulamıştır. Valla *Adnotationes al Nuovo Testamento* [*Yeni Ahit Konusunda Notlar*] (1449) eseriyle, Hieronymus'un *Vulgata*'sındaki [*İncil'in Latince tercümesi*] birçok hatayı düzeltmiş, böylece 16. yüzyılın en önemli kişiliklerinden biri olan Rotterdamlı Erasmus'un devam ettireceği İncil yorumlarını başlatmıştır. Aldo Manuzio'nun arkadaşı olan ve Venedik'teki matbaasının gerçekleştirdiği kültürel projelerin birçoğunda onunla işbirliği yapan Erasmus *Adnotationes*'in bir baskısını (1505) hazırlamakla kalmaz, bu notları 1516'da basılan Yeni Ahitin eleştirel notlarına ekler. Öte yandan Erasmus'a göre filoloji sadece aşırı titiz gramer âlimlerinin veya öğretmenlerin kısır ders konusu değil, gerçek bilgi arayışında kullanılacak önyargısız ve açık gözlerle bütün bilginin doğruluğunun sınanacağı sağlam ve eleştirilemez bir parametredir. Zaten Erasmus'un klasiklerle diyaloğu sadece filoloji ve yorum metinlerine değil, derin ve kılcal olarak bütün eserlerine nüfuz etmiştir.

Valla ve Aldo Manuzio

Erasmus'un yorumcu ve Grekle Latin klasiklerin tahlilcisi yönleri göz önünde bulundurulmazsa, ahlaki ve felsefi derslerle dolu ve içinde eskilerin hüküm ve seslerinin yankılandığı, *Adagia* [*Atasözleri*], *Encomium moriae* [*Deliliğin Methi*] veya *Apophthegmata* [*Aforizmalar*] gibi eserleri anlaşılmaz. Zaten Erasmus'un bazı yorum "tercihleri" o zamanın kültürel havası bağlamında, şu veya bu eski yazarı yeni bir perspektif içinde Avrupa manzarasında yeniden doğuşuna katkıda bulunur. Örneğin Erasmus'un 1527'de yazdığı Seneca yorumu Stoacı felsefenin yayılışını kolaylaştırır, bu da

Erasmus'un aracılığı

16. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Avrupa'nın tamamında geniş surette yankılanır.

Rönesans kültürünün en dahi yorumcularından olan Erasmus'un yanı sıra, tüm hümanistler hem okur hem yorumcu olup klasiklere ve ansiklopedik bilgilerine yaklaşmaya ve öğretilerinin hafızasını değerlendirmeye çalışırlar. Bu durum, hümanistlerin ezberleyip eserlerinde kullanabileceği bütün *loci communes*'in, yani edebi klişelerin ve klasik kültürün en anlamlı atıflarının, çeşitli tasnif sistemleriyle toplandığı derlemelerin ve "defterlerin," 16. yüzyılın tamamı boyunca gördüğü rağbeti açıklar. Dolayısıyla, yazarının büyük yaratıcı orijinalliğinin kadim klasiklere atıflar ve alıntılarla doldurduğu, Montaigne'in *Denemeleri* (1580) gibi birçok büyük hümanist şaheserin "mozaik" yapısı şaşırtıcı gelmemelidir.

16. yüzyılın ikinci yarısında filoloji, onu büyük hümanist ve yorumcuların tartışmalarında belirginleştiren ve sıklıkla geri kalmış, eskimiş bir bilgiye karşıtlık ve ondan kopuş aracı olan verimli tartışma gücünü tedricen kaybetmeye eğilimlidir ve giderek araçlarında özerk, hedeflerinde sınırlı, ahlaki ve felsefi içerikten azade özerk bir disiplin halini alır: Francesco Robortello *De arte sive ratione corrigendi antiquos libros disputatio* [*Sanata Dair veya Kadim Kitapların Düzeltilmesinin Mantığının Tartışılması*] (1557) adlı eserinde filolojinin *utilitas*'ının [*fayda*] kelimelerin (*verba*) ve kavramların (*res*) doğruluğunu kontrol etmekle sınırlı kalması gerektiğini ifade eder.

Özerk bir disiplin

Bkz. Kitap, s. 281; Şiir Kuramı ve Edebi Eleştiri, s. 546; Dil Meselesi, s. 554; İnceleme Yazıları ve Diyalog, s. 571; Tarihyazımı, s. 577

Dil Meselesi

Lucia Rodler

Salt İtalya'ya özgü bir olgu olmayan dil meselesi, klasik edebiyat paradigmasının yanında ulusal bir edebiyatın oluşması bağlamında, yerel dil ile Latince, edebi tarz ile konuşma tarzı ve yerel lehçeler ile üniter model arasındaki ilişkiyi konu alır.

İtalya'daki Tartışma

Hümanizm-Rönesans döneminde toplumun dilsel değişimleri belirlediği, toplumsal hayatın retorikle ilgili olduğu, dolayısıyla tarihle kültürün çeşitli derecelerde dilsel olguları etkilediği fikri kabul görür. Dinlerin, ırkların ve kısa süre sonra dünyaların farklılığının ve imparatorluklarla cumhuriyetlerin kırılganlığının farkına varıldığı bu kırılmalar yüzyılında, dillerin çokluğu ve değişkenliği merak uyandırıp gerçekliği benimsemeye en uygun sözel araçların araştırılmasını teşvik eder. İlgi duyulan, ortaçağ tarzı analitik tekniklerden ziyade, Pietro Bembo'dan Pier Francesco Giambullari'ye, Benedetto Varchi'den, Lodovico Castelvetro'ya, Leonardo Salviati'den, Niccolò Machiavelli'ye ve özellikle *Dialogo delle lingue* [*Dillerin Diyaloğu*] (1542) eserinde İtalyan Rönesans dönemi dil düşüncesini derleyen Sperone Speroni'ye çeşitli yazarların İtalya'da dil meselesi tartışmasında geliştirdikleri genel dil anlayışıdır.

İtalya'da Yerel Dil-Latince Tartışması

16. yüzyılın ilk yıllarında yerel dille, Latincenin hakları çok canlı bir şekilde tartışılır: *De linguae latinae usu retinendo* [*Latince Dilinin Muhafazasına Dair*] (1529) başlıklı iki konuşma yapan hümanist Romolo Amaseo'ya (1489-1552) göre, yerel dil Latincenin bozulmuş halinden başka bir şey değildir. Girolamo Muzio, Amaseo'ya *Per la difesa della volgar lingua* [*Yerel Dilin Savunusu*] başlıklı üç ciltle cevap verir, ama Francesco Florido, Celio Calcagnini ve Uberto Foglietta çapında entelektüeller Latince lehinde taraf tutarlar. Tartışma yeniden keşfedilen Dante'nin *De vulgari eloquentia* [*Yerel Dilde Belagate Dair*] eserinin izinde, birkaç noktanın etrafında döner: her iki dilin hem coğrafi hem sosyal açıdan kapsamı, kendi öz değeri, İtalyancanın Latinceden özerkliği ile bağımlılığı ve "nizamiliği." Sonuçta, her ne kadar Latince en az Galileo (1564-1642) zamanına kadar bilim dili olarak kalsa da, yerel dil Pietro Bembo'nun temel bir eseri sayesinde epeyce hızla yayılır. Bu eser, *Prose della volgar lingua* [*Yerel Dilde Nesir Eserler*] (1525) olup eserde Petrarca (1304-1374) şiirde, Boccaccio (1313-1375) ise nesirde dil ve tarz örnekleri olarak sunulur. Bembo'nun görüşleri, eserlerini Toscana İtalyancası çerçevesinde düzelten aralarında Baldassarre Castiglione (1478-1529) ve Ludovico Ariosto'nun (1474-1533) da olduğu birçok şair tarafından paylaşılır. Bembo'nun ele aldığı o zaman konuşulan Floransa lehçesi değil, zamanın ve uzamın dışında tasarlandığını söyleyebileceğimiz özel bir dildir; bu da bir dil öğrenme sanatının, ırsi ve daimi bir sonuç değil, öğrenim olgusu olarak görüldüğü manasına gelir. O kadar ki, Speroni Toscanaca yazabilmek için "Floransa'dan ziyade Lombardia'da doğmak daha

Pietro Bembo'nun *Le Prose della volgar lingua*

iyidir" bile der. Crusca Akademisinin 1612'de yayımladığı ilk büyük İtalyanca sözlük, büyük çapta Bembo'nun görüşlerinden ilham alır.

Bembo önerisinde yalnız değildir. Bazı entelektüellerin çeşitli lehçelerin karışımı olarak, ortak bir İtalyanca fikrinin kaynağı olarak gördüğü Dante'nin *De vulgari eloquentia*'sından Baldassare Castiglione'nin desteklediği, saraylarda fiilen kullanılan "*socioletto*"yu da göz önünde bulundurarak İtalyan şehirlerinin çeşitli lehçelerini ve yerel dildeki çeşitli edebiyat tecrübelerini yeniden ele alabilecek ortak veya Roma'ya mahsus bir saray dili varsayımı kaynaklanır; Giovan Giorgio Trissino'nun *Il castellano* [*Şatolu*] (1529) diyaloğunda ifade ettiği *İlahi Komedya*'nın bütün yarımadadan gelen kelime ve deyimlerden oluşan dilinden esinlenen bir "İtalyan" dili varsayımı aynı eserden kaynaklanır. Ancak Trissino, Girolamo Muzio'nun onayını alsa da, özellikle Bembo'nun arkaik projesinin ihmal ettiğini düşündüğü canlı Toscanacaya önem veren Niccolò Macchiavelli Trissino'ya karşı çıkar.

Doğal dil ve "İtalyanca"

Özellikle hatırlanması gereken husus, Machiavelli'nin *Discorso ovvero dialogo in cui si esamina se la lingua in cui scrissero Dante, il Boccaccio e il Petrarca si debba chiamare italiana o fiorentina* [*Dante, Boccaccio ve Petrarca'nın Kullandığı Dilin Adının İtalyanca mı Floransaca mı Olacağının İncelendiği Konuşma veya Diyalog*] başlıklı yazısında, Dante'yi memleketinin dilini kötülediği için şiddetle eleştirdiği ve yabancı kelimelerin mevcudiyetinin bir dilin tabiatını değiştirmediğini, zira dilin fonetik ve morfolojik yapıyı aynen muhafaza ederek asimile ettiğini iddia ettiğidir.

Machiavelli

Dil meselesi, Latin hümanizminin klasisist hegemonyanın girdiği krizin ve değişen kültürel ihtiyaçlardan kaynaklanan tekrar düzenleme gayretinin ilk işaretlerindendir. Sonunda, Bembo'nun rağbet gören önerisi, bu hegemonyanın yerini edebi yerel dille doldurur, zira amaç, istikrar ve düzenlilik unsurlarına sahip ve ulusal düzeyde kendini kabul ettirecek bir edebi dil belirlemektir (bütün bunlar, her ne kadar yarımadanın siyasi olarak herhangi bir ortak kimliği yoksa da, matbaanın yaygınlaşmasının yazının tek tipliliğini kolaylaştırdığı bir zamanda gerçekleşmektedir).

"İtalyanca" konuşanların da zihinlerindeki ideal dilbilimden ziyade tarzla ilgilidir, yani zihinlerinde konuşulan dilden ayrı bir yazılı dil modeli vardır. Belki de, tarihsel ve sosyal gerçekliğin her zaman yazarların tarzla ilgili tercihlerini etkilediğinin bilincinde olarak, ifade imkânları sisteminin tamamını ele alanlar sadece Toscanacanın savunucularıdır.

Diğer Memleketlerdeki Tartışma

Bu arada İtalya haricinde Rotterdamlı Erasmus (1467?-1536) *pietas*'ı [*merhamet*] *humanitas*'la [*insanlık*] birleştirme adına Cicero'ya tapma derecesin-

deki hayranlığa ve Hıristiyan fikir ve kurumların klasik ve pagan kisvelere büründürülmesine tepki gösterir; *Ciceronianus sive de optimo genere dicendi* [*Cicero veya Mükemmel Konuşma Tarzına Dair*] (1528) başlıklı eseri, klasik dengeyi çağdaş gerçekliğe uyarlamak için değiştirmeye pek razı olmayan İtalyan ve Fransız hümanistler tarafından eleştirilir. Bunların arasında mükemmel dil kabul edilen Latincenin metafizik temellerinin bir tahlili olan *De causis linguae latinae* (1540) [*Latince Dilinin Sebepleri*] eserinin yazarı Giulio Cesare Scaligero (1484-1558) vardır. Erasmus'un argümanlarını geliştirenler ise *De disciplinis* [*Disiplinlere Dair*] (1531) eserinde Latincenin kaybolacağını öngörüp aynı zamanda bunun kişiler arasındaki irtibata etkilerine üzülen İspanyol Juan Luis Vives (1492-1540) ve modern dilbilimsel bilincin İber yarımadasındaki ilk belgesi olan *Diálogo de la lengua* [*Dil Diyaloğu*] eserinin yazarı Juan de Valdés vardır (1490-1541?). Bu eserde Valdés içten bir zarafet, kültür ve halk tecrübesiyle beslenmiş sadeliğini tarif ederek Kastilyacanın olgunluğunu ve diğer yerel diller üzerindeki üstünlüğünü ifade eder.

Juan de Valdés, *Diálogo de la lengua*

Alman bölgesinde ise Martin Luther (1483-1546) ayrıca zikredilmeye layıktır, zira onun İncil'in Almancaya tercümesi dil kuramıyla bağlantılı hassas problemlere yol açıp sözlü irtibatın tarihsel-sosyal değişkenliğinin vurgulanmasına katkıda bulunur. Nitekim Protestan âlemi, şeylerin esasını yansıtabilen, Âdem'in evrensel, ilk ve nihai dilini yeniden kazanmaya dair yeni-Platoncu hayale karşı insan sözünün çokluğunu ve insanın başlangıçtaki düşüşünü müteakip tarihi belirleyen kırılmayı kabul eder.

Martin Luther'in tercümesi

Böylece tercüme edilmiş İncil'in yayılması sayesinde Luther, Doğu Almanya'nın evrak dairelerinde zaten başlamış olan bir süreci hızlandırarak, Almancanın fonetik, morfolojik ve imla birliğini teşvik eder ve üstelik buna eşi olmayan dinsel, etik ve ulusal bir tecrübenin mührünü vurur.

Yüzyılın ortalarına doğru İtalya'da gramer tarihi alanında çalışmalar başlatılır; özellikle Pier Francesco Giambullari epey çarpıcı etimolojik araştırmalar yürütür. Giambullari Toscanacanın İbraniceden kaynaklandığını ve böylece Latincenin bozulmuş hali olamayacağını ispat etmeye çalışır. Ancak bir yandan Scaligero Latince modelini yeniden önerip, öte yandan Giambullari İbraniceyi Toscanacayı asilleştirmek için kullanırken, bazı çok dilli seyyahlar egzotik dillere dair pratik tanışıklığı geliştirirler. Büyük coğrafi keşifler ve sömürge imparatorluklarının oluşmasıyla dil sosyal irtibat aracı mahiyetini güçlendirir.

Pier Francesco Giambullari

O zaman bilinen bütün dillerin bir derlemesi olan *Mithridates, sive de differentiis linguarum* [*Mithridates veya Dillerin Farklılıklarına Dair*] (1555) eserinin yazarı çok dilli Conrad Gessner (1516-1565) asil dillerle (Latince, Grekçe, İbranice) barbar diller arasında ayrım yapar. Ancak dillerin çokluğu fiilen ilk

günahın utanç verici işaretinden ziyade tabii bir unsur ve tarihsel bir gerçeklik olarak görünmeye başlar.

Böylece 16. yüzyılda dünyanın sınırlarının genişlemesi, yeni şeyler ifade etmek için yeni kelimeler meselesi barok şiir kuramının yaratıcı çekirdeği olmazdan evvel, dünyadaki Babil'e karşı yeni bir hoşgörü gerektirir.

Bkz. Keşifler ve Buluşlar, s. 64; İtalya'daki Devletler, s. 117; Mantık ve Bilimsel Yöntem, s. 331; Felsefe ve Protestan Reformu, s. 359

16. Yüzyıl Nesri: Dinsel İncelemeler, Tarih-Siyaset Deneme Yazıları, Hikâyeler

Dinsel Edebiyat

Davide Monda

15. yüzyıl, Roma Kilisesinin gelenek ve ahlaksızlığına düşman bir evanjelizmin cesur savunucusu Jan Hus'a yapılan zulüm ve yakılarak öldürülmesiyle başlar ve hayatının sonuna kadar Katolikliğin radikal reformunun gerekliliğini savunan, ateşli kâhin ruhlu Girolamo Savonarola'nın yakılarak öldürülmesiyle sona erer. 16. yüzyılın kültürel üretiminin neredeyse tamamında az çok orijinal ve hakiki dini çalkantılar gözlemlenir.

Fransa

Hıristiyan hümanist Jacques Lefèvre d'Etaples (1450?-1537) ve arkadaşı Piskopos Briçonnet, hem kader doktrininden hem de Roma Kilisesinden ayrılma iradesinden uzak olup, Rotterdamlı Erasmus'un (1467?-1536) yaydığından uzak olmayan bir evanjelizm savunurlar. En meşhur takipçileri arasında, bu reforma canıgönülden katılan ve savunucularını cesaretle savunan, kültürlü ve "çok aydın" Kraliçe Navarralı Marguerite dikkat çeker. Marguerite'in yeni-Platonculuğa, Alman Reformuna ve Fransız mistiğinin bir çeşidine de açık canlı manevi tefekküründen sayısız Hıristiyan şiirleri doğar; insan tabiatının, imanın, Şeytanın tuzakları-

Navarralı Marguerite

nın, merhametli bir Tanrı'nın methiyesinin ve evanjelizmin diğer tipik mevzularının duru ve neşeli bir şekilde ifade edildiği şarkı ve methiyelerine ek olarak, sıklıkla süslü ve biraz üstünkörü ama hep içten ve huzursuz düşüncelerle dolu *Le dialogue en forme de vision nocturne* [*Gece Düşü Şeklinde Diyalog*], *Le coche* [*Araba*], *Le navire* [*Gemi*] ve *Les prisons* [*Hapishaneler*] gibi şiirleri de zikredilmelidir. Boccaccio'nun *Decameron*'undan mülhem *Heptaméron*'da da bazı durumların açık müstehcenliği bizi yanıltmamalıdır: Nitekim hikâyelere eklenen yorumlar, her ne şekilde olursa olsun, günahı teline ve onunla mücadeleye alışık, tutkulu bir Hıristiyan olan bu kadın yazarın ahlaki katılığı hakkında çok şey söyler. Kraliçe ahlak piyesleri, farslar ve komediler de içeren, az sayılamayacak sayıdaki tiyatro piyeslerinin bir kısmında, radikal bir dini reform temenni eder ve Kilisenin kendisini üzen istismar ve yozlaşmasını telin eder; zaten birçok eseri fevkalade iğneleyici hiciv unsurları barındırır.

16. yüzyılın başlarında Fransa'nın bütün belli başlı yazarları, Hıristiyanlığın insani geleneklere ve ruhban yozlaşmasına düşman bu şekli lehinde tavır takınır. Marguerite'in kâtibi ve zarif şiirlerle, pitoresk hikâyeler yazarı Bonaventure des Périers'in *Cymbalum mundi* [*Dünyanın Simbali*] adlı eseri anlaşılması zor bir eser olsa da, Lefèvre'in görüşlerinden uzak gibi görünmez. İmanı tartışmalara konu olan Rabelais'nün (1494?-1553) kendisi de, roman serisinin tamamında tipik evanjelik görüşler ifade eder ve savunur; hem Katoliklerin hem de Reformcuların aşırılıklarına ve hatalarına karşı olan bu dengeli ve samimi dindar hümanist, sahiden Hz. İsa'nın müridi sayılmak isteniyorsa, insanın geleneklerinden şüphe duyup kalbi onun emirlerine tabi kılmanın şart olduğunu ifade eder.

Rabelais

I. François'nın (1494-1547) ve Marguerite'in sıklıkla bağnaz Katoliklerden koruduğu şair Clément Marot (1496-1544) da evanjelizmi benimser; yakın zamanın kritikleri heterojen şiirlerinde din unsurunun ne kadar önemli olduğunun altını çizmiştir. Birçok eserinde kilisenin aksaklıklarının hicvinden iman kaynaklı affa, nefisle, dünyayla ve şeytanla manevi mücadeleden, insanı doğuştan gelen günah acısından kurtaracak bir ölüm arzusuna Lefèvre'in ılımlı reformunun en tipik temaları vardır.

Marot'nun vezin konusundaki maharetini de ispat eden elli *Salmi* [*İlahi*] Protestan litürjisine dahil edilecektir.

Marot'nun ihmal ettiği yüz *Salmi*, sadece Calvin'in (1509-1564) katı halefi değil, aynı zamanda sağlam klasik ve teolojik kültürlü bir hümanist olan Théodore de Bèze tarafından titiz ama pek başarılı olmayan bir şekilde tercüme edilir. 1550'de Bèze'in kendisi Fransızca ilk trajedi ve bir Kalvinist teoloji dersinin sahnelenmiş versiyonu olan *Abraham sacrifiant*'ı [*Kurban Kesen Hz. İbrahim*] yayımlar. Ruhun günahlarını tarttığı ve başka dini mevzuları değerlendirdiği, nesir şeklinde

İlk Fransız trajedisi

dualar olan *Chrestiennes méditations* [*Hıristiyan Tefekkürü*] eseri birçok defa taklit edilir ve barok denebilecek ilk metinlerdendir.

Jean Calvin'in *Christianae Religionis Institutio* [*Hıristiyan Dininin Kurumları*] evrensel düzeyde Fransız nesrinin şaheseri sayılır; Cenevreli bu manevi rehber, hukukçu, teolog ve az rastlanır maharette bir filolog olup kendi Hıristiyanlığının temel mefhumlarını muntazam bir şekilde, açık, doğru, duru, canlı ve yalın bir şekilde sunar. Sayısız Latince eserine kıyasla çok daha az olan diğer Fransızca yazıları genelde tartışma mahiyetindedir ve bunlardan Calvin'in saldırgan, hiddetli ve hoşgörüsüz ama aynı zamanda tutkulu ve çok insani olduğu ortaya çıkar.

Epey dindar bir ailenin mensubu olan Joachim du Bellay (1524?-1560) (iki amcası önde gelen kardinallerdendir), çok sayıda ve genelde zarif şiirler şeklindeki eserlerinin dörtte üçünde, derinden hissettiği ruhsal huzursuzluklarını ifade eder; hem çöküş sürecinde olduğuna inandığı Katolikliğe, hem de riyakâr addettiği Kalvinizme karşı eleştirel bir tavır sergileyen Du Bellay, Roma Kilisesi için, Hıristiyanlığı evanjelik öğretinin saflığına geri götürecek olan bir reform süreci arzular.

Joachim Du Bellay

Her ne kadar Pierre de Ronsard (1524-1585) Du Bellay'e göre dini sorunlara kesinlikle daha az hassas sa da, Kalvinistlere karşı yazdığı *Discours*'da [*Konuşmalar*] Katolikliğin savunuculuğuna soyunur. Reformun kabul ettirmeye çalıştığı görüşler ona inandığı sosyal ve dini düzeni altüst edecekmiş gibi görünür.

De Ronsard'ın eski okul arkadaşı Jean-Antoine de Baïf de (1532-1589), banal veya yüzeysel olmayan manevi yaklaşımını sergileyen *Mimes* [*Mimikler*] başlıklı ahlak ve din mevzulu büyük bir külliyat yazar.

Muhtemelen en çarpıcı ve sürükleyici Hıristiyan şiirleri, din savaşlarının en ateşli zamanında ve sonrasında, gücünün büyük bir kısmını Kalvinist davayı savunmaya harcayan Kalvinist şair-asker Agrippa d'Aubigné'nin (1552-1630) şiirleridir. *Tragiques* [*Trajik Vakalar*] adlı eseri, d'Aubigné'nin çarpıcı bir şekilde, yürekleri burkan sahnelerle, iç savaşın parçaladığı Fransa'nın maddi ve manevi felaketlerini, prenslerin, hâkimlerin ve papa taraftarı papazların kötülüğünü, Protestan şehitlerin örnek niteliğindeki korkusuz erdemini, korkunç ilahi intikamı ve adaleti tarif ettiği yedi ciltlik büyük bir destandır. Huguenot olan d'Aubigné hem bu destanın bazı kısımlarında hem yaşlılığında yazdığı şiirlerin külliyatı *Hiver*'de [*Kış*] ve dini mahiyetteki diğer yazılarında, kendi çelişkili maneviyatını açığa çıkarır; böylece günahın cezbedici tuzaklarına düşüşünü ve acı pişmanlıklarını itiraf eder, iman uğruna yürüttüğü mücadelelerini anlatır ve muhteşem bir dengeyle adalet ve rahmet dağıtan Tanrı'ya duyduğu sevgiyi heyecanla tasvir eder. Ciddi anlamda evrensel biri olan d'Aubigné, teolojik, mantıksal, etik, politolojik, edebi, büyüyle ve diğer konularla ilgili mese-

Agrippa d'Aubigné

leler hakkında yazmakta tereddüt etmez. Kesik kesik, gergin, zaman zaman aceleci, muhteşem ve nüanslı imgelerle dolu tarzı, endişelerini çok iyi yansıtır ve birçoğuna göre esnek barok sınıfına dahil edilebilir.

Roma Kilisesine dönüşü muhtemelen sadece oportünizmle izah edilemeyecek olan hümanist ve Kalvinist şair Jean de Sponde'un (1557-1595) manevi macerası d'Aubigné'ninkinden daha az huzursuz değildir. Kendi travmatik iç mücadelelerini basitçe tarif eden şaheserler olan az sayıdaki dini şiirleri, uzmanlarca *tout court* barok olarak tanımlanmış ve büyük İngiliz metafizikçilerin şiirleriyle karşılaştırılmıştır. Katı ama içten mesajı, klasik dünyadan, Hıristiyanlığın ilk zamanlarından, mistisizmden ve doğal olguların gözleminden elde edilen benzetme ve metaforlarla bezenmiş hoş ve ahenkli bir nesir şeklinde tezahür eden François de Sales de (1567-1622) barok bağlamında zikredilir. Zamanın politolojik yazımının tamamı da hep Kutsal Metinlerle karşılaştırılır; nitekim hem Katolikler hem Reformcular kendi siyasi duruşlarını haklı çıkarmak için İncil'in otoritesinden yararlanır. Michel de Montaigne'in (1533-1592) dinine gelince, araştırmacıların görüşleri birbirine zıttır: Bazılarına göre o bir pagandır, bazıları onu fiilen ateist olarak görür, bazıları agnostik, bazıları da onu bir mistik sayar. Görünüşe göre Montaigne'in eserleri, bütün aşırılıklardan azade ılımlı bir Katoliklik arz eder.

Jean de Sponde

Din adamı Pierre Charron (1541-1603), Katolik olmayanların *Les trois vérités* [*Üç Hakikat*] başlıklı bir savunusunu yayımladıktan sonra, *De la sagesse* [*Bilgeliğe Dair*] yazısıyla arkadaşı Montaigne'in birçok görüşünün yayılmasına katkıda bulunur ve bazı müphemliklerden dolayı bu eser serbest yaklaşımlı kişilerin rehber kitabı olur. Hararetli belagati, tartışma gücü ve tarzının duruluğuyla tanınan diplomat Guillaume du Vair (1556-1621) Yeni Stoacılığın Fransa'daki en büyük temsilcisidir; sonraki yüzyılda da rağbet gören, ahlaka dair yazılarında, Epiktetos ve Seneca gibi filozofların düşünceleriyle Hıristiyanlığın vahiy yoluyla gelen hakikatlerini uyuşturmaya çalışır.

Pierre Charron

Deizmin öncülü olarak ise Jean Bodin'in (1530-1596) önce el yazması olarak dolaşıma giren ve ancak 1857'de basılan *Colloquium Heptaplomeres* [*Yedilerin Toplantısı*] eseri vardır: Diyalog, farklı dini ve felsefi görüşleri olan ama tamamı bir yaratıcıya inanma gerekliliği ve barışçıl hoşgörü ortamı arayışı hususlarında hemfikir olan kişiler arasında gerçekleşir.

Almanya ve Büyük Britanya

Martin Luther'in (1483-1546) doğruluk, duruluk, canlılık ve dinamizm bakımından en büyük edebi şaheseri muhtemelen Kitabı Mukaddes tercümesidir.

Bu coşkulu reformcunun, daha iyisi henüz yapılamamış olan bu tercümede kullandığı dil, kısa sürede Almanya'nın bütün sosyal sınıfları tarafından be-

nimsenir. Hakaretler, alaycılık, kaba cümleler ve açık saçık ifadelerle dolu polemik ve doktriner yazıları, Luther'in olağanüstü mizacı hakkında da çok şey anlatır. Dini *lieder*'leri [*Şarkı*] de çok güçlü yapıtlardır; İncil ilahilerinin etkili yoğunluğuna yakın olup Paul Gerhard (1607-1676), Philipp Jakob Spener (1635-1705) ve daha sonra Novalis (1772-1801) çapında şairlerin ele alacağı bir türün temelini oluştururlar. Bu arada, Alman Rönesans yazarlarının büyük kısmı Reform lehinde tavır alır ve böylece edebi açıdan hepsi çok değerli olmayan çalışmalarını özellikle dini meselelere yoğunlaştırır.

Luther'in etkisi

Luther'in arkadaşı, azimli papaz Paul Rebhun (1505?-1546) Alman dramının kurucusu sayılır; Rebhun'un piyesleri, gerçek bir Hıristiyanın kaçınamayacağı ahlaki görevlerini anlatarak, kamuyu iyiliğe sevk etme amacı güden *Schuldrama*'lardır. Şövalye olmanın yanı sıra huzur bulamayan bir hümanist reformcu olan Ulrich von Hutten (1488-1523) ise Latince ve Almanca şiir ve diyaloglar yazar; diyaloglarda yer yer alaycılığa ulaşan acı bir ironi ruhu hâkimdir.

Roma Kilisesini etkileyici diyaloglarla eleştiren kültürlü kunduracı Hans Sachs (1494-1576) mümin bir Luthercidir. Bitmez tükenmez verimlilikte bir yazar olup hem kutsal hem dünyevi mevzularda sayısız şiir ve aralarında Kitabı Mukaddes'ten mülhem bazı trajedilerin de yer aldığı 200'den fazla dram yazar.

Hans Sachs

Buna benzer şekilde, İtalya'daki başarısız bir askeri seferden dönen ressam Manuel Nikolaus Deutsch da Reform davasını şiddetle savunur ve Papaya, Katolikliğin sahte doktrinlerine ve endüljanslar rezaletine karşı ateşli komediler yazar, ama buna ek olarak eleştiriler ve teolojik yazılar da kaleme alır. Nitekim bu dönem, nefretin hakikat veya imanla karıştığı çatışma ve bölünme yıllarıdır. Buna benzer şekilde, Luthercilerin kızgınlığının yanı sıra, usta hicivci, Fransisken rahip Thomas Murner merhametsiz ve keskin kalemiyle, zaman zaman hafif bir şevk ve hafiflikle, insanın çılgınlıklarına ve Protestanların heyecanına karşı saldırıya geçmeye hazır bir şekilde, hararetle Roma Kilisesinin reformunu savunur.

Marsilio Ficino (1433-1499) ve Pico della Mirandola'nın (1463-1494) arkadaşı olan John Colet (1467-1519), Kutsal Metinlere hümanistlerin pagan klasik eserleri incelerken kullandığı yöntemden farklı olmayan bir yorum yöntemi uygular. Muhtemelen Colet'in en iyi eserleri Aziz Paulus'un belli başlı mektuplarına Latince yorumlarıdır.

Günümüzde *Ütopya*'sı ve son senelerini altüst eden üzücü olaylardan dolayı hâlâ meşhur olan, Thomas More (1478-1535) da Kitabı Mukaddes'i ve Hıristiyanlığın kadim geleneğiyle skolastik geleneği, hümanist filoloji ışığında anlamak için gayret gösterir. Luther ve diğer reformculara karşı şiddetle eleştirel eserlerine ek olarak, ölü-

Thomas More

münün arifesinde yazılmış olsa da canlı, ironik ve zarif bir tarza sahip olan *Dialogue of Comfort against Tribulation* [*Sıkıntıya Karşılık Huzur Diyaloğu*] eseri de vardır.

William Tyndale'in (1490?-1536) Yeni Ahit tercümesi de epey güzeldir. Tyndale Lutherci görüşlere uzak olmayan bir reformcu olup Yeni Ahit'in düzeltilmiş ve revize edilmiş bir baskısını yayımlar, ama bu kitap sonradan III. Henry (1551-1589) tarafından yaktırılır.

İspanya

İspanyol mistisizmi 16. yüzyıl maneviyatının en önemli ve orijinal hareketlerindendir. Spekülatif ve soyuttan ziyade pratik ve varoluşçu bir mistisizmdir, üstelik kesinlikle İsa merkezlidir, zira İber yarımadasında yaşayan bu ustaların tamamı kendi huzursuz ve dünyevi dinlerinin merkezine, acı çektirilen, hor görülen ve çarmıha gerilen İsa'yı yerleştirirler. Diğer bir deyişle, herkes ilahi olanla yakın ve derin bir ilişki amaçlayan mistik yola adım atabilir; yeter ki bu yönde daima ve eksiksiz bir şekilde gayret göstersin.

Kültürlü bir vaiz olan Juan de Âvila (1500-1569), her ne kadar Erasmus'un eserlerini takdir edişi Engizisyonla başını belaya soksa da, çok rağbet görür. En büyük eseri olan *Audi, filia* [*Dinle Kızım*], basit ve anlaşılır tarzda yazıldığından alelade insanlara hitap eden bir zühd ve mistisizm yazısıdır.

Engin kültürlü ve fevkalade velut Dominiken rahibi Luis de Granada (1504?-1588) da Engizisyondan yakasını kurtaramaz. 1559'da en anlamlı kitapları yasaklanır: gerçek Hıristiyan hayatına yöneltme amaçlı popüler bir yazı olan *Guía de pecadores* [*Günahkârlar Rehberi*] ve *Libro de oración y meditación* [*Dua ve Tefekkür Kitabı*].

Ruhsal safiyeti ve iffetiyle meşhur bir Fransisken olan Pedro de Alcántara ise kesinlikle velut değildir ve şüphesiz daha az kültürlüdür. *Tratado de oración y meditación* [*Dua ve Tefekkür Yazısı*] eseri sade, basit ve gerçekçi bir şekilde yazılmış olup birçok defa basılır ve birçok dile tercüme edilir.

Pedro de Alcántara

Katolik Reformunun merkezi şahsiyetlerinden olduğu için çok daha yüksek bir düzeyde yer alan Ignacio de Loyola (1491-1556) iddialı ve mücadeleci Hıristiyan ilkelerini, çok güçlü ve büyük bir tarikat olan Cizvitlerde birleştirir. En anlamlı ve buyurgan söylemini, ruhları dua ve tefekkür yoluyla kurtuluşa ve mükemmelliğe yöneltmek amacı güden *Libro de los ejercicios espirituales* [*Ruhsal Egzersizler Kitabı*] eserinde kaleme döker; etkileyici tasvirlerle bezenmiş bu eser, birçok insanın vicdanını ve sadece mümin olanlar değil birçok neslin hayalini yeni görsel bir ruhsallıkla terbiye edecektir.

Katolik ve mistik reformcu Âvilalı Teresa (1515-1582), yukarıda adı geçenler kadar önemli olup kendi aydınlatıcı iç tecrübelerini, retorik inceliklere sapma-

dan, doğru ve içten bir şekilde ifade eder. En önemli eserleri *Libro de su Vida* [*Hayatımın Kitabı*] ve *Las moradas* [*Sığınaklar*] veya *Castillo interior*'dur [*İç Şato*]; birinci eserinde az rastlanır içsel analiz kabiliyetini sergilerken, ilk dönem Hıristiyanlığının ve Ren-Flaman mistiğinin etkilerinin açıkça göründüğü ikincisinde Hıristiyan ruhunun tedricen arınmasını anlatır ve sonunda muhteşem bir "ruhsal nikâha"nail olur, yani Tanrı'ya dönüşür. Âvilalı Teresa

Âvilalı Teresa'nın mistik yolu, sevdiği ve kendisine çok yakın olan Juan de la Cruz'unkinden de (1542-1591) çok, ilahi hayalleri ve tahassüse gark olmuş dualarla bezenmiş yoğun manevi hayatıyla sıkı sıkıya bağlıdır. Teresa'nın kullandığı ve sıklıkla günlük hayattan mülhem alegoriler, benzetmeler ve metaforlar her zaman çok etkilidir.

Bir diğer verimli yazar da, aynı adlı eserde Augustinus'un *Confessiones*'ini [*İtiraflar*] doğrusu pek de başarılı olmayan bir şekilde taklit eden Alonso de Orozco'dur (1500-1591). Birçok kitabında Ren-Flaman mistisizminin derslerini yakından takip eden Juan de Los Angeles pek orijinal değildir. Tamamen ayrı karakterde bir diğer kişi, kültürlü hümanist, İncil ilimleri hocası, şair ve zühdle mistisizme dair kitap yazarı Augustinusçu Luis de León'dur (1527?-1591). Ancak bazı araştırmacıların ifade ettiğinin aksine, mistikten ziyade mistik tecrübelerin kuramcısı sayılmalıdır. Onun *De los nombres de Cristo* [*İsa'nın İsimlerine Dair*] eseri, 16. yüzyılda yazılan Kastilyaca metinlerin en değerlilerinden biridir.

Zikredilmeye değer diğer maneviyat ustaları arasında García de Cisneros, Bernardino de Laredo, Francisco de Osuna (eserlerindeki birçok tema ve benzetmeler 16. yüzyılın belli başlı mistiklerinin eserlerinde de bulunur), Alonso Rodríguez ve Alonso de Madrid vardır. Luis de León

İtalya

Rönesans hayatının günlük hayatının alt sınıflara özgü yönlerinin bazen memnun bazen iğneleyici gözlemcisi olmasına ek olarak kutsal meseleler konusunda da usta bir yazar olan Pietro Aretino (1492-1556) neredeyse avam bir tonda ve hamaset dolu çok renkli imgeler arayışını yansıtan bir Hz. İsa biyografisi olan *Quattro libri de la umanità di Cristo*'yu [*İsa'nın İnsaniyetine Dair Dört Kitap*] yazar. Bazı kısımlarındaki heyecan ve bazı evanjelik temalara hassasiyet, ilhamında samimi olduğunu düşündürtür. Aretino ayrıca İncil'in ilk kitabının hamasi bir açıklaması olup, epey yapmacık tariflerle ve methiyelerle dolu *Genesi*'yi [*Yaratılış*] yazar. Aretino ve Folengo

Aretino örneğinde olduğu gibi, Benedikten keşiş Teofilo Folengo'nun (1491-1544) da adı genelde dini yazılarla ilişkilendirilmez; ancak *Le Maccheronee* ve *Orlandino*'nun tuhaf yazarı aynı za-

manda *La umanità del figliuolo di Dio* [*Tanrı'nın Oğlunun İnsanlığı*] başlıklı, sekiz kafiyeli bir dini şiir de yazar. Bu eserde ağdalı bir dille kurtarıcının yaşantısını anlatır. Bir de bunun kadar karmaşık, üç mısralı kıtalardan oluşan, iki bölümlük *La Palermitana* [*Palermolu Kadın*] diye iki bölümlük bir şiir yazar; birinci bölümünün konusu Eski Ahit'ten alınmadır, ikincisi ise İsa'nın öğretilerinden mülhemdir. İtalyanca ve Latince yazılmış diğer dini eserlerine göre pek değerli değildir.

Floransa'ya dönecek olursak, yoğun bir maneviyata sahip Giambattista Gelli (1498-1563) *I capricci del bottaio* [*Fıçıcının Kaprisleri*] başlıklı on diyalogda, önemli dini, felsefi, dilbilimsel ve edebi meseleleri, keyifli bir sohbet havasında ele alır. Tutkulu ve dâhi bir coşkulu sanatçı olan Gelli, endüljans satışlarına, Paris teologlarının kibirli ve gülünç yöntemine ve engizisyon görevlilerinin haksızlıklarına karşı cesur eleştirilerinden dolayı daha sonra Kilise tarafından cezalandırılır.

Giambattista Gelli

Diyalog şeklinde bir diğer eser olan *Circe*'de de pek çoğu Marsilio Ficino ve Giovanni Pico della Mirandola'nın görüşlerinden kaynaklanan birçok temel etik-dini mevzu ele alınır. Zamanın zevk ve endişeleriyle uyum içinde olan bu iki eserin Fransa, İspanya, İngiltere ve Almanya'da hemen kayda değer bir başarıya ulaşmış olması şaşırtıcı değildir.

Gelli'ye bazı bakımlardan benzer bir kişilik de, Machiavelli'nin de (1469-1527) öğrencisi, kültürlü ve eklektik edebiyatçı, hemşerisi Antonio Brucioli'dir (1498?-1566). Brucioli'nin Lutherci reforma uyması sapkınlıktan birçok davaya konu olmasına, mahkûmiyetine ve sürgüne yol açacaktır. Brucioli İncil'in, Aristotelesçi ve Pliniusçu önemli metinlerin tercümelerine ek olarak (16. yüzyılda bir yerel dille yapılan ilk İncil tercümesidir), Lutherci unsurlarla dolu *Commenti biblici* [*İncil Yorumları*] ve sahiden orijinal noktalar ele almasa da klasik ve Hıristiyan etiğinin bazı *topos*'larını [*klişe*] yeniden farklı bir şekilde değerlendirdiği *Dialoghi della moral filosofia* [*Ahlak Felsefesi Diyalogları*] adlı eserleri ve Petrarca ile Boccaccio'nun bazı eserlerinin baskılarını da hazırlar.

Brucioli'ye ek olarak, Benedikten tarikatından çıkıp Reformcu inanışı benimseyebilmek için İtalya'dan ayrılan (Zwingli'nin görüşlerine özellikle yakındır) ve soyismini Negri'ye çeviren Francesco Buonamonte zikredilebilir; en meşhur eseri, kutsal Alman tiyatrosundan açık bir şekilde etkilenmiş olan *Libero arbitrio* [*Hür İrade*] trajedisidir.

İtalya'nın güneyinde Petrarca'dan ilham alan şairlerin en etkililerinden olan Luigi Tansillo'nun (1510-1568) *Le Lacrime di san Pietro* [*Aziz Petrus'un Gözyaşları*] adlı eseri, Petrus'un İsa'yı üç defa reddetmesinden duyduğu acı pişmanlığı konu alan kısa bir kutsal şiirdir. Heyecanlıdan ziyade akıcı olan doğa konulu canlı benzetmelerle bezenmiş bu mısralarda, Karşı-Reformun tipik derin endişeleri de fark edilir. En başarılısı, mümin ruhun nefis, şeytan ve dünyayla amansız mü-

Luigi Tansillo

cadelesini anlatan *Combattimento spirituale* [*Manevi Mücadele*] olan çeşitli çileci eserlerin yazarı, Teatinus tarikatından Lorenzo Scupoli aynı karanlık ve huzursuz atmosferde işler. Bu kuru ve keskin kitapçığın, François de Sales'in ilgisini uyandırması tesadüf değildir.

Bkz. Fransa, s. 653; Kişisel bir Felsefe: Michel de Montaigne, s. 343; İnceleme Yazıları ve Diyalog, s. 571; Niccolò Machiavelli, s. 583; François Rabelais, s. 594

Juan de la Cruz

Davide Monda

Juan de la Cruz, birçok maneviyat araştırmacısı tarafından Hıristiyan mistiklerinin en önemlisi ve tefekkürün bulanık patikalarını çok derin ve kapsamlı bir şekilde aydınlatan kişi olarak görülür. Kutsallık aşkıyla sarhoş bir ruh ama aynı zamanda insan doğasına sıkı sıkıya bağlı sefaletin dikkatli gözlemcisi olan ve ortaçağ Alman mistiklerinin tecrübelerini bilen bu İspanyol Karmeliten keşiş, insanın ilahi olanla birleşmek şeklindeki en yüksek hedefe ancak etik-manevi arınmanın mekânı olan ıstırap dolu, kurak bir çölü geçtikten sonra ulaşabileceğini düşünür.

Tanrı Adına Usanmaz Bir Mücadele

Mutlakla sarhoş olan, göz kamaştırıcı iç tecrübelerini ahenkli mısralar ve duru nesirle ifade edebilen Juan de la Cruz –Juan de Yepes y Âlvarez– 1542'de Âvila yakınlarında Fontiveros'ta doğar. Gonzalo ve Catalina Âlvarez'in ikinci çocuğudur. Basit bir zanaatkâr olan babasının ölümünden sonra ailesi çeşitli yerlerde nafile ekonomik istikrar arar. Juan 1551'den 1559'a kadar hem hümanist bir kültür hem de çeşitli el sanatlarını öğrendiği Medina del Campo'daki (Valladolid) Colegio de la Doctrina'da tahsil görür ve bir ara hastabakıcı olarak çalışır. 1559-1563 yılları arasında, Medina del Campo'daki Cizvit kolejinde tahsiline devam eder ve klasik yazarları araştırmaya yönelir.

Formasyon

1563'te Karmeliten tarikatına katılıp keşiş olur ve adını Juan de San Matía olarak değiştirir. Daha sonra Salamanca'daki prestijli üniversiteye kaydolur ve burada özellikle felsefe ve teoloji öğrenir. Muhtemelen, *Ezgiler Ezgisi*'ni Kastilyacaya tercüme ettiği için başı Engizisyonla belaya giren büyük mistik ve edebiyatçı Luis de León'un (1527?-1591) derslerine girer.

1567'de papaz olan Juan, ilk ayinini Medina del Campo'da gerçekleştirir; sonbaharda tesadüfen Âvilalı Teresa'yla (1515-1582) tanışır, Teresa da onu Karmeliten tarikatının erkek kolunu kurmasına teşvik eder. Juan Ekim 1568'de Duruelo'da (Âvila) bir çiftlik evini Yalın Ayak Karmelitenlerin ilk manastırına dönüştürür. Daha sonra Duruelo, Mancera de Abajo (Salamanca) ve Pastrana'da (Guadalajara) tarikata yeni girenlerin eğitim işini üstlenir ve 1571'de Yalın Ayak Karmelitenler kolejini yönetmek üzere Alcalá de Henares'e (Madrid) taşınır. Sonraki sene Azize Teresa onu Âvila'daki Kadın Karmelitenlerin Tecessüd Manastırına günah çıkartma rahibi olarak çağırır; Juan 1577'ye kadar burada yaşayacaktır. Yalın ayak ve ayakkabılı Karmelitenler arasındaki iktidar kavgasının neticesinde Juan 1576'da kısa bir süreliğine hapsedilir. Kavga kızışınca, sonraki senenin aralık ayında hapsedilir ve işkence görür; bunun arkasından, Toledo'daki Ayakkabılı Karmelitenlerin manastırında korkunç fiziki ve psikolojik işkence şartlarında karanlık ve buz gibi bir hücrede altı ay geçirir. Bu aşırı ve kahredici şartlarda, daha sonra yazılarına dökmeye çalışacağı o yüksek mistik hale nail olur. Bu cehennem şartlarında, insaflı bir gardiyan ona yazma imkânı sağlamakla kalmaz –*Cántico espiritual*'in esasını bu zor şartlar altında yazar– aynı zamanda kaçış planlarına da göz yumar; Ağustos ortasında Juan kaçmayı başarır ve Karmeliten rahibelerin yanına sığınır.

Âvilalı Teresa'yla tanışma

Ekimde Andalusia'daki (Jaén) El Calvario Manastırının başına getirilir; sonraki sene Baeza'da (Jaén) Yalın Ayaklı Karmelitenler kolejini kurar ve 1582'ye kadar başında olur. Yerel üniversitenin en meşhur öğretmenleri gönlünün takdir edilesi derinliğini methederler: Ilımlı, mütevazı ve sade bir insan olup Tanrı hakkında tefekkür etmeyi ve ondan bahsetmeyi her şeyden çok sever.

Kariyeri

Yalın Ayak Karmelitenlerden ayrılmak gibi önemli bir fasıldan sonra Juan Granada'daki Los Mártires Manastırının başına geçer (Ocak 1582). Andalusia (1585) bölgesi için tarikat liderliğine atanır ve bu işi şevk ve sevgiyle yürütür; o yıllarda en karmaşık ve meşhur eserleri üzerinde çalışır.

Ciddi bir hastalıktan dolayı ölüm tehlikesi atlatır (1586); iyileştikten sonra tekrar Granada'daki manastırın başına getirilir.

Yalın Ayaklı Karmelitenlerin yeni teşkilatlarında önemli bir mevkiye getirilir ve Segovia Manastırının başı olur. Bazı elim olaylar olağan huzurunu bozamazsa da, görevlerini kaybeder ve Andalusia'ya gider.

Tekrar hastalanınca, tedavi için Ubeda'ya (Jaén) gider, ama ona düşman Yalın Ayak Karmelitenler onu soğuk karşılarlar. 13-14 Aralık 1591 günlerini bağlayan gece tertemiz bir ruhla ölür; daha kırk dokuz yaşındadır. 1675'te aziz adayı, 1726'da aziz olur; 1926'da XI. Pius (1857-1939) onu evrensel Kilisenin "doktoru" ilan eder.

Görüşleri ve Eserleri

Juan de la Cruz, çalışmayla ve görevlerle tıka basa dolu bir yaşantıya paralel olarak, sadece kısmen sözle ifade edebildiği mistik bir tecrübe yaşar. İspanyol Karmeliten rahip, sadece Tanrı aşkıyla sarhoş olmuş bir ruh değildir, insan soyunun doğasına ayrılmazcasına bağlı sefaletinin de dikkatli bir gözlemcisidir. Ortaçağ Alman mistiklerinin tecrübelerini bilen Juan, insanın ilahi olanla birleşmek şeklindeki en yüksek hedefe, ancak etik-manevi arınmanın mekânı olan ıstırap dolu kurak çölü geçtikten sonra ulaşabileceğini düşünür. Nitekim manevi bir hayat güdebilmek için, ruhun dış görünüşe ve gelip geçici olana mahkûm olan nefse tabi yaşantısını terk etmesi gerekir. Duyularıyla öğrenebilecekleri ve insan bilgisi, mutlak olan Tanrı'yla yakın bir ilişkiye girmesine hiçbir şekilde yardım edemez; ruh zor ama eşsiz derecede ödüllendirici mistik yola koyulmak istiyorsa, kendini ve yaratılanı korkusuzca inkâr etmesi gerekir. Öte yandan, Tanrı'nın güçlü yardımıyla desteklenmiyorsa, ruhun içinin arındırılması için yürüteceği samimi gayretler hiçbir şeye yaramayacaktır. Ruhun Tanrı'yla birliği iki yönlüdür: ilk aşamada irade Tanrı'nın isteğiyle tamamen uyuşmaya meyleder; ruh bu göreceli saflık noktasına geldiğinde Tanrı ona tamamıyla nüfuz eder ve onu tamamen değiştirip sevginin en yüksek derecesine yükselmesini mümkün kılar.

Ruhun güzergâhı

Juan de la Cruz'un dört büyük eseri ruhun manevi yolculuğunun aşamalarını gösteren bir bütün oluşturur.

Yapısal açıdan hepsi aynı görünüme sahiptir: anlatımcının, bazen biraz müphem de olsa, heyecanlı, yoğun ve etkili mısralarla tefekkürünün esasını ifade ettiği bir takdim şiiri ve örnek mantıksal ciddiyetiyle yazarının felsefi ve teolojik temelinin sağlamlığını gösteren öğretici bir yorum. Diğer Avrupalı dini şairler gibi, Juan de la Cruz da şevkli mistik yolları anlatmak için, başta Petrarca'nın İspanyol izleyicileri ve bir kısım halk şiiri olmak üzere, seküler şiirin imge ve tekniklerinden yararlanır.

1578-1585 yılları arasında yazılan *Subida del Monte Carmelo* [*Karmel Dağı'na Çıkış*] de la Cruz'un en büyük ve sistematik eseridir; yalın ve katı bir tarzla, ruhun bütün dünyevi safradan kurtulması ve Tanrıyla kısa zamanda birleşebilmesi için katetmesi gereken yolu anlatır.

Bu zorlu arınma süreci ölümlü hayatın sonuna kadar devam eder. De la Cruz, 1582-1585 yılları arasında yazdığı *Noche oscura del alma*'da [*Ruhun Ka-*

ranlık Gecesi] Tanrı'nın ruh üzerindeki sevgi dolu etkisini anlatır. Ruh bu etkiye coşku dolu bir edilgenlikle maruz kalır. Seyirden birliğe yükselmek istemesi durumunda, ruhun iki zor ve karanlık andan geçmesi gerekir; bunlar tefekkürden seyre geçilen duyunun edilgen gecesi ve seyirden birliğe geçilen ruhun edilgen gecesidir.

Eserlerinin biçim ve yapısı

Juan de la Cruz *Cántico espiritual entre el alma y Cristo su esposo* [*Ruh ile Eşi İsa Arasında Manevi Şarkı*] eserinde, özellikle İncil'in en heyecan verici ve sarsıcı bölümlerinden olan *Ezgiler Ezgisi*'nden esinlenerek manevi nikâhla, yani ruhun tamamen Tanrı'ya dönüşmesiyle sonuçlanan, eş-ruh ile eş-İsa arasındaki yoğun sevgi ilişkisinin çeşitli anlarına ışık tutar.

Bu muhtemelen hem doktriner hem biçim olarak en özgün ve gelişmiş eseridir. *Llama de amor viva*'da [*Canlı Sevgi Ateşi*] Tanrı'yla birliğin zirvesi çok canlı bir şekilde tarif edilir; böyle bir manevi zirveye nail olmak sadece bazılarına nasip olur. Burada teslis açısının baskın olduğunu belirtmek gerekir.

Llama de amor viva, mistik birlik

Şiir ve nesir şeklindeki diğer yazıları (şiirler, kitapçıklar, hükümler, mektuplar) büyüklük ve kapsam olarak daha hafiftir; ancak de la Cruz bu eserlerde, Hıristiyanlık tarihinin en çeşitli ve canlı dönemlerinden olan, döneminin en çok tartışılan manevi meselelerinden bazılarını kısa ve etkileyici bir şekilde ele alır.

Böyle ışıltılı bir manzarada, Juan de Âvila, Luis de Granada, Juan de Valdés, Luis de León, Âvilalı Teresa, Juan de la Cruz ve İspanya'nın diğer dini yazarlarının, bu dönemin en önemli, etkileyici ve ebedi kişiliklerden olduğu kesindir.

Bkz. İspanya, s. 655; Katolik Reformu ve Karşı-Reform, s. 192; Dinsel Edebiyat, s. 559; İnceleme Yazıları ve Diyalog, s. 571; Petrarca Tarzı Şiirler, s. 648

İnceleme Yazıları ve Diyalog

Silvia Contarini

Sosyal davranış ve modellerin edebi kuram haline getirilmesini gerektiren 16. yüzyıl saray ortamında, inceleme yazısı ve diyalog türleri uygunluk ve uygar sohbet kurallarını sağlayıp aynı zamanda farklı ve çeşitli görüş ve bilgilerin değiş tokuşu olarak tartışmanın değeri üzerine kurulu diyalektik bir tarz önerir.

Edebiyat: Bir Karşılaştırma Fırsatı

Devletlerin giderek bağımsızlıklarını kaybettiği İtalya savaşlarının zor yıllarında, entelektüeller 16. yüzyılın başlarının siyasi ve tarihsel belirsizliğine karşı ortak bir kültürel ve dilsel kimlikte güven arama eğilimi gösterir. Böylece edebiyat hayati öneme sahip bir birleştirme ve haberleşme aracı halini alır ve dil meselesinin ulusal düzeyde uyandırdığı ilgi bunu teyit eder.

Bir "değiş tokuş toplumu"

Rönesans döneminin en parlak zamanlarında "sohbet"e atfedilen önem, Petrarca (1304-1374) gibi hümanistlerin yalnız hayata dizdikleri methiyelerin yerini alan ortak hayatın değerine işaret eder. Diyaloğun olmazsa olmaz ifadesi olduğu, gerçeklerin ve görüşlerin çokluğunun kabulü üzerine kurulu bir "değiş tokuş" toplumunun doğuşu, her şeyi birliğe indigeme amacı güden hümanist uygarlığın yerini alır ve diyalog bazlı serbest yöntemli Platoncu felsefenin, ortaçağın Aristotelesçi düşüncesinin sistematikliğine karşı kazandığı "rövanşı" teyit eder.

Büyük klasik modellere katılımın ve bunları taklidin de dahil olduğu varlıkla ilgili temalara dair bu sohbetin imtiyazlı mekânı artık eski kilise üniversitesi veya şehrin ya da beyin çalışma odası değil, tecrübe ve görüşlerin çokluğunun bağlanabileceği, merkezi iktidarın, geleneğin, emsal ve modelin bulunduğu saray ortamıdır. Bu açıdan saraylı figürü taklit ve ifşa, belirtme ve saklama anlamında kelimenin gücünü tanımlar ve sonuçta sakınmanın, sessizliğin ve gölgenin en huzursuz şekillerini dahil eder. Bembo'nun (1470-1547) dilsel-edebi ve Castiglione'nin (1478-1529) saraylı modelinin temsil ettiği, 16. yüzyıl başlarının henüz katılaşmamış klasisizmi çerçevesinde, kuramsal tartışmalar giderek daha teknik ve uzmanlaşmış bir rol üstlenir ve böylece kolektif onayın artık kural bazlı otoritenin yerini aldığı inceleme yazılarının ve diyaloğun yeni konumunu teyit eder.

Saray

Saraylı Modeli ve Davranışa Dair Yazılar

Hem pragmatik hem felsefi bir ihtiyaç olan aktif referans modelleri ihtiyacıyla yerel dilin öneminin artışı ve daha geniş bir kitleye hitap ediliyor olması bilinci, toplumsal davranış konusunda yazıların doğuşunu ve gelişimini teşvik eder. Davranışa dair yazılardaki gelişme bağlamında, Baldassare Castiglione'nin 1508-528 yılları arasında yirmi senede yazdığı *Libro del cortegiano* [*Saraylının Kitabı*] ahlakın estetik ve sosyal meşrulaştırılmasının mükemmel bir örneğidir ve Fransız İhtilaline kadar saray toplumunun bir çeşit antropolojik manifestosu halini alır. Castiglione'nin diyalog şeklindeki bu eserinin amacı, Rönesansın *homo universalis*'inin [*evrensel insan*] özelliklerini toplayan mükemmel saraylıyı tanımlamaktır. Diyaloğun ortamı, saray geleneğinin *locus amoenus*'u [*güzel yer*], yani en muhteşem zamanında tarif edilen ve melankolik methiyesinde yazarın artık kapanmış bir döneme olan özleminin yankılandığı Urbino sarayıdır. *Cortegiano*'da ileri sürülen değerler ahenk, zarafet, şıklık ve doğallığın azami sunilikle özdeşleştiği, doğal beceriyle otokontrol arasında kalmış bir retoriğe teslim edilen, görünme vasfıyla özdeşleşen bir davranış bilgeliği gibi aristokratik değerlerdir ve burada vasatlık, aşırılıktan uzak bir "doğru ortalama" ve hem etik hem estetik denge olarak anlaşılmalıdır.

Doğallık ve sunilik: vurdumduymazlık

Bu saraylı tavrının ideal sembolü "evrensel bir kural" olan vurdumduymazlıktır. Buna göre, dikkatli ve ölçülü değerlendirmelerin neticesi olan toplumsal hayattaki bütün fiiller içten ve anlık, zahmetsiz ve kontrolsüzmüş gibi gösterilir.

Mükemmel saraylının elindeki bütün diğer araçlar gibi, yerel dil kullanımı da kaçınılmaz görünür, zira değişken kullanım alışkanlıklarına ve sosyal kullanıma bağlıdır. Dolayısıyla Castiglione'nin eserinin büyük bir kısmını dil meselesine ayırması şaşırtmaz, zaten Boccaccio'nun (1313-1375) anlatımlarında retorik şemalardan uzak, tabii veya "vurdumduymaz" nesirden ilham alır.

Denge arayışını ilan etmesine rağmen, *Cortegiano* yer yer çelişkili ve çatışmalı bir metindir. İdealle gerçeklik arasındaki diyalektiğe dayanır ve diyaloğun ilk sayfalarında zikredilen kahramanların ölümü, ideal saray modelini oluşturan yok olmuş bir dünyanın melankolik zikredilişi ve mükemmel saraylı figürüne atfedilen fiziki performans özellikleriyle çelişki halinde olan, Prens Guidobaldo'nun aşikâr sakatlığı örneklerinde görüldüğü üzere güzellik ve tam aydınlık efsanesi hep bir eksiklikle bağlantılı olarak oluşturulur.

Batmakta olan bir idealin yansıması

Paolo Cortesi'nin *De cardinalatu* [*Kardinalliğe Dair*] veya Rotterdamlı Erasmus'un (1467?-1536) *Institutio principis christiani* [*Bir Hıristiyan Prensin Eğitimi*] gibi, kaynaklarını oluşturan 15. yüzyıl İtalyan ve Avrupa fikir yazıları-

na kıyasla, Castiglione'nin eserlerini ayırt eden tam da değişikliğin huzursuz algısı ve 16. yüzyıl ahenk idealini içeriden kemiren derin değişim duygusudur. Böyle olunca, ölçü eğitimi imkânsız bir rüya olmaya meyleder ve psikolojik analizin ıstırabına yönelir.

Davranış eğitimi grubuna dahil olan bir diğer eser, *Cortegiano*'nun doğrudan halefi olarak, uygar ve kültürlü, sempatik ve ölçülü insan hedefini güden, ılımlı ve hoş davranışları geliştirmeyi ve tuhaf yahut da eleştirilebilecek her şeyden sakınmayı öğreten, Giovanni della Casa'nın (1503-1556) *Galateo*'sudur [*Adabımuaşeret*]. Daha önce de söylendiği üzere, iki modeli ayırt eden, projelerin farklı yöntemleridir; diğer bir deyişle, Castiglione ideal değerleri ararken, Giovanni della Casa, temelinde eğitici bir söylemin bir kural olarak fiili imkânları hakkında şüpheli bir yaklaşımla, canlı ve gerçekçi bir tarif kaleme alır. *Galateo*'da da temel kategori olarak saray eğitimi denge ve ahenk arayışından oluşur, ama sonuçta ortaya çıkan ideal bir dünyanın tarifinden ziyade, komedi ve parodinin sınırlarında dolaşan bazı örneklerin davranış ve parçalanışını sınırlayan pratik öneriler bütünüdür.

Giovanni Della Casa, *Galateo*

Galateo sadece davranışların temelini değil, aynı zamanda doğru konuşma ve yazma retoriğini de ifade ederken, Stefano Guazzo'nun (1530-1593) *La civil conversazione* [*Medeni Sohbet*] (1574) eseri saray toplumunda sözün kazandığı değer hakkında bu 16. yüzyıl geleneğinin en anlamlı metnidir. Nitekim Guazzo, deliliğe sevk eden yalnızlığın lanetlenmesinden hareketle sohbetin önemini hayat modeli ve aile çevresinin özel ortamından etiğin, ekonominin, estetiğin ve bilginin evrensel ortamlarına bütün düzeyleri kapsayan sosyal hayatın ana yapısı olarak tanımlar.

Varlık temalarına öncelikli ehemmiyet atfeden bir kültürde, aşk yazıları yeniden gelişir. Marsilio Ficino'nun (1433-1499) yeni-Platonculuğu Andrea Cappellano'nun *De amore*'sinden [*Aşka Dair*], Guido Cavalcanti'nin meşhur *Donna me prega*'sına [*Bir Kadın Bana Sordu*], *Decameron*'un ve Boccaccio'nun daha önemsiz yazılarının aşk temalarına kadar, bu mevzuda saray ve seküler ortaçağ edebiyatının külliyatıyla birleşir.

Aşk yazıları

15. yüzyılın başlarında ilgiyi evlilik ve doğal içgüdülerle sosyal davranışlar arasındaki diyalektik gibi günlük hayatın pratik meselelerine yoğunlaştırıp aşk hakkında gerçekçi ve somut bir şekilde tartışılmışken, 16. yüzyılın *eros*a dair tartışmalarının en büyük örneklerinden biri Pietro Bembo'nun *Asolani* [*Asololular*] eseridir. Bu eser 1505'te diyalog olarak yayımlanmış olup, aşk teması insanlığın durumu ve insanın ruhsal eğitimi gibi daha kapsamlı meselelere işaret eder. Arka planını oluşturan Ficino modeline kıyasla, Bembo'nun eseri aşkın onu tutkuların hâkimiyetinden uzakta, ruhi yücelik olarak algılayan Hıristiyan-Pla-

Pietro Bembo, *Asolani*

toncu anlayışını, metne dahil edilen şiirleri Petrarcacılıkla birleştiren daha ziyade edebi bir sentez olarak ortaya çıkar. Öte yandan, çerçevenin yapısı aynı zamanda Boccaccio modelini ele alarak sohbeti gerçek ihtiyaçların aynası olarak görür.

Diyaloğun sosyetik arka planında Asolo'da Caterina Cornaro'nun köşkü ve bir saray hanımının nikâhı için buluşmuş bir asilzade grubu vardır ve hikâye, Bembo'nun dilsel tercihlerinden de anlaşılacağı üzere, *Decameron*'un asil ortamıdır.

Bembo'nun saray topluluklarında kısa sürede olağanüstü bir başarıya ulaşan Platoncu Petrarcacılığının karşıtı, Marsilio Ficino'nun öğrencisi Mario Equicola'nın *Libro de natura de amore* [*Aşkın Tabiatına Dair*] (1525) adlı eseridir. Bu eser bir yandan Francesco da Barberino (1264-1348) ve Leon Battista Alberti'nin (1406-1472) somut ve gerçekçi geleneğinden esinlenir, öte yandan aşk mevzuunu şehvet ve psikolojik tezahürün merkezi olarak ele alır.

Judah Leon, *Dialoghi d'amore*

Lisbon'da 1460-1465 yılları arasında doğan ve 1535'e kadar İtalya'da faal olan Giuda Abarbanel'in (Judah Leon olarak tanınır) *Dialoghi d'amore* [*Aşk Diyalogları*] adlı eseri her ne kadar 1535'te basıldıysa da, muhtemelen Equicola'nın eseriyle aynı zamanlarda yazılmıştır. İtalya'da 16. yüzyılda anonim birisinin Toscana lehçesine tercümesiyle bilinen *Dialoghi*'nin üç cildi, Platonculukla Yahudi bilgeliğini birleştirir ve aşk ile arzu kavramlarını tanımlama, aşkın evrensel tabiatı mevzuunu derinleştirme ve etkilerini inceleme amaçlarını güder.

Diyaloğun Gerçekçi Şekilleri

1540'lı yılların başında, kahramanları arasında Pietro Aretino'nun (1492-1556) da olduğu Petrarcacılık ve Platonculuğa karşı isyan, bu felsefeden beslenen aşk yazıları türünü de etkiler. 1539'da Aretino'nun öğrencisi, şiir ve komediyle *Parafrasi del primo libro della "Retorica" di Aristotele* [*Aristoteles'in "Retorik"inin İlk Cildinin Açımlanması*] eserinin meşhur yazarı Alessandro Piccolomini (1508-1578), diyaloğun yerini teatralliğin ve komedinin aldığı *Raffaello, dialogo della bella creanza delle donne* [*Raffaello, Kadınların Doğru Edebine Dair Diyalog*] adlı eseri yayımlar. Tarz olarak, saray anlatımının yerini metni bezeyen atasözlerinin ve deyimlerin ustaca kullanımıyla ulaşılan gerçekçi ve etkileyici anlatımın arayışı alır.

Pietro Aretino'nun etkisi

Aretino'nun etkisi, muhtemelen Piccolomini'nin aracılığıyla Piacenzalı yazar Bartolomeo Gottifredi'nin *Specchio d'amore* [*Aşk Aynası*] eserinde de görülür. 1547'de Floransa'da matbaacı Anton Francesco Doni (1513-1574) tarafından basılan bu eser 16. yüzyıl aşk olaylarının arka planındaki sosyal geleneklere dair çok değerli bir şahitliktir. Bu etki Betussi, Domenichi ve Sansovino gibi Venedikli edebiyatçı ve

matbaacıların eserlerinde de görülür. Bunların en iyi örneklerinden biri, mimar ve heykeltıraş Jacopo Sansovino'nun oğlu Francesco Sansovino'nun *Ragionamento nel quale brevemente s'insegna a' giovani uomini la bella arte d'amore* (1545) [*Genç Erkeklere Güzel Aşk Sanatının Kısaca Anlatıldığı Açıklama*] adlı eseridir. Bu eserde aşk konularının ele alınmasında temel alınan geniş sayıdaki gerçekçi hikâye ve örnek, yazarın Platonculuk karşıtlığını ve *Asolani*'deki saray ortamlarından uzaklığını belli eder.

Aşk konusundaki bütün kuramsallaştırılmaların sahteliğine ve gereksizliğine karşı net ve gerçekçi bir çağrı ve kadınların içinde bulunduğu şartların anlatımı olan, Tullia d'Aragona'ya atfedilen *Della infinità di amore* [*Aşkın Sonsuzluğuna Dair*] (1547) Bembo'nun ilan ettiği Petrarcacılığa ve Platonculuğa aynı şekilde uzaktır.

Floransa Akademisi mensubu ve kitabi bilgiye karşı canlı ve konuşulan dilin savunucusu Giambattista Gelli'nin (1498-1563) diyalog temelli eseri, Machiavelli'ye (1469-1527) bağlı Floransa geleneğiyle, Ficinocu felsefenin kesiştiği noktada konumlanır. Giusto Bottaio ile ruhu arasında on "tartışma"dan oluşan *Capricci del bottaio* [*Fıçıcının Kaprisleri*] (1546) eserinin ortamı, felsefenin Sokrates'in öğretisine göre dükkânlarda ve meydanlarla meyhaneler gibi kamusal buluşma yerlerinde "zanaatkârlar tarafından" oluşturulması gereken somut bilgi olduğuna dair Alberti'nin dersine yabancı değildir.

Gelli'nin canlı dili

Nitekim Gelli'nin temel varsayımı kültürün yaygınlığı ve kadim düşüncenin giderek daha geniş kitlelere tanıtılması gerekliliğidir. Böylece adına rağmen kendiliğinden gelişen ve tuhaf diyaloglar değil de, belirli bir nizam ve amaca uygun olarak gelişen bir eser olan *Capricci*, Aristotelesçi ve yeni-Platoncu "yüksek" bir kültürle, deyimler, şakalar ve atasözlerinden oluşan halk bilgeliğinin kaynaşmasını belgeler. Ticaret sanatı uzmanı, ama aynı zamanda kesinlikle edebiyat cahili olmayan ve ahlaki ve medeni önemin inançlı savunucusu olan kahramanının kişiliği özellikle anlamlıdır.

Gelli'nin *Capricci* ile aynı zamanda yazdığı diğer diyalog temelli eseri olan *La Circe*'nin [*Kirke*] amacı açıkça daha felsefi ve edebidir ve bu daha şık ve zarif bir dil ve tarz kullanımından bellidir. *Capricci*'nin halka yakın arka planına kıyasla *La Circe*'nin ortamı mitolojik ve soyuttur; diyalog, maceraları doğanın nostaljik hatırlanmasını ve insanın ondan kopuşu ifade eden, Odysseus ve Kirke'nin etrafında döner. Gelli'nin yazısı, Odysseus'un Kirke tarafından hayvana dönüştürülen arkadaşları alegorisi yoluyla dünyevi meselelere kendilerini fazla kaptırdıklarından, rasyonel ve üstün hedeflerini unutan insanların hümanist ve yeni-Platoncu hedefini anlatır.

La Circe

16. yüzyılın ikinci yarısında, Lodovico Castelvetro'nun (1505-1571) türlerin Aristotelesçi tasnifine uymayan karışık bir tür olduğu için reddettiği diyalog,

Sperone Speroni'nin (1500-1588) *Apologia del dialogo* [*Diyaloğun Savunusu*] ve Torquato Tasso'nun (1544-1595) *Arte del dialogo* [*Diyalog Sanatı*] eserlerinde kuramsal, edebi ve felsefi temeline kavuşur.

Filozof Pietro Pomponazzi'nin (1462-1525) öğrencisi ve yönetimi sayesinde edebiyatla felsefeyi sıkı sıkıya bağlayan bir kültürün ifadesi haline gelen Padova'daki *Infiammati* [*Ateşlenenler*] Akademisinin üyesi olan Speroni 1574'te ahlaka mugayır olmakla itham olunan *Dialoghi* eserini savunmak için *Apologia*'yı yazar. Aristotelesçi öğretisinden özgürce ve bilinçli bir şekilde yararlanan Speroni'ye göre diyalog şiire yakın bir nesir çeşididir; özelliği gerçekliğin taklidi değil, bir piyesin kahramanlarının sahnede yaptıklarına benzer bir şekilde görüşlerin takdim edilip tartışılmasıdır. Bu yapı Sokratesçi-Platoncu modeldir ve bu da daha sonra Loukianos ve çeşitli varsayımlara destek veren birçok kişiyi dahil eden Plutarkhos tarafından yeniden ele alınır.

Sperone Speroni

Ancak diyaloğun eski bir tür olduğu iddiasının temeli sadece klasik edebiyat değildir, zira *Eyüp Kitabı*'ndaki acının tabiatına dair diyalog veya Tanrı'nın Kitabı Mukaddes'teki günahkârlar Âdem, Habil ve Şeytan'ı sorguya çekmesi gibi mukaddes metinlerde bunun örnekleri vardır. "Zevkli ve şiirsel bir labirent" olmanın yanı sıra, diyalog felsefi bir türdür, zira hakikate giden bir yol gösterir. Diyalog, tabiatın bilgiye yönelttiği ve buna ulaşmak için araçlar sağladığı insanın kaderinin tarif ve imgesidir aynı zamanda.

Tasso'nun 1585'te, *Il Rangone, overo de la pace* [*Rangone veya Barışa Dair*] ve *La Cavaletta, overo della poesia toscana* [*Cavaletta veya Toscana Şiirine Dair*] diyaloglarını tamamladıktan sonra yazdığı *Discorso dell'arte del dialogo*'yla [*Diyalog Sanatına Dair Tartışma*] bu türün apolojisi yeniden ortaya çıkar. Speroni gibi Tasso da iki çeşit taklit belirler; komedi ve trajedi türlerinin dayandığı, insan fiillerinin taklidi ve diyaloga has "mantık yürütmenin" taklidi.

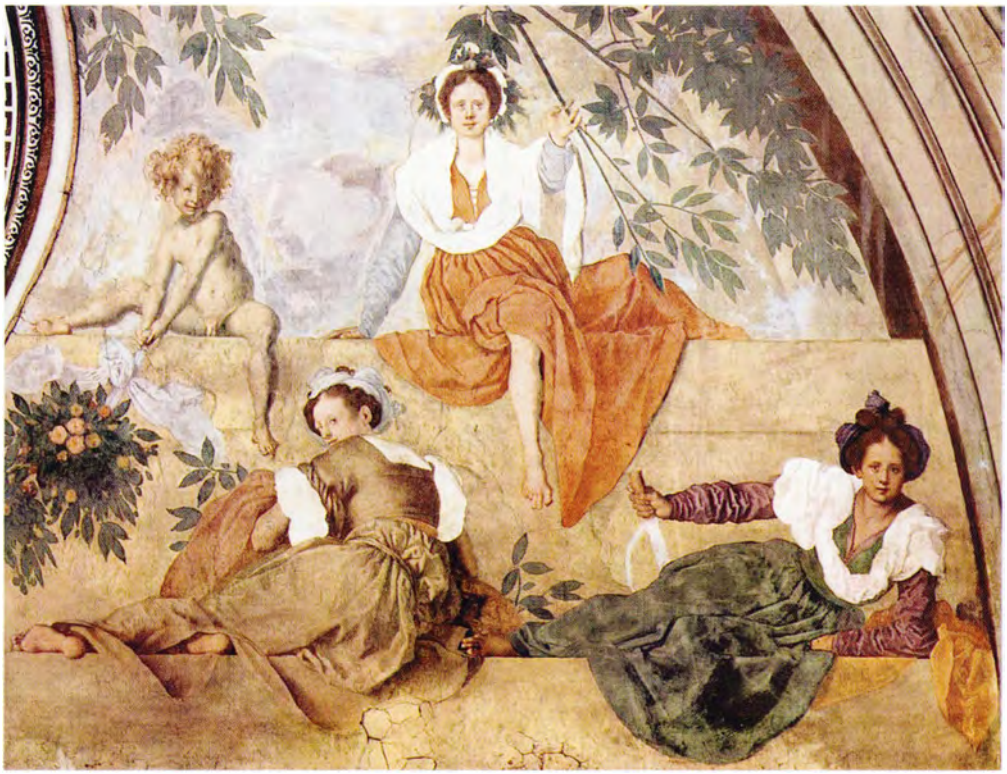
Tasso

Gerçek olaylarla değil de görüşlerle ilgili olsa da diyaloğun hem komik hem trajik tarafları vardır, çünkü fiil söylemin bütünleyici kısmıdır ve diğer felsefi türlerde olanın aksine ortadan kaldırılması diyaloğun kendisinin kaybolması anlamına gelir. Tasso'ya göre trajik diyaloğun en iyi örnekleri, Platon'un, ruhun ölümsüzlüğü gibi asil mevzuların etrafında dönen *Kriton* ve *Phaidon*'dur; komik diyaloğun en iyi örneği ise komediye has unsurlar kapsayan *Symposion*'dur.

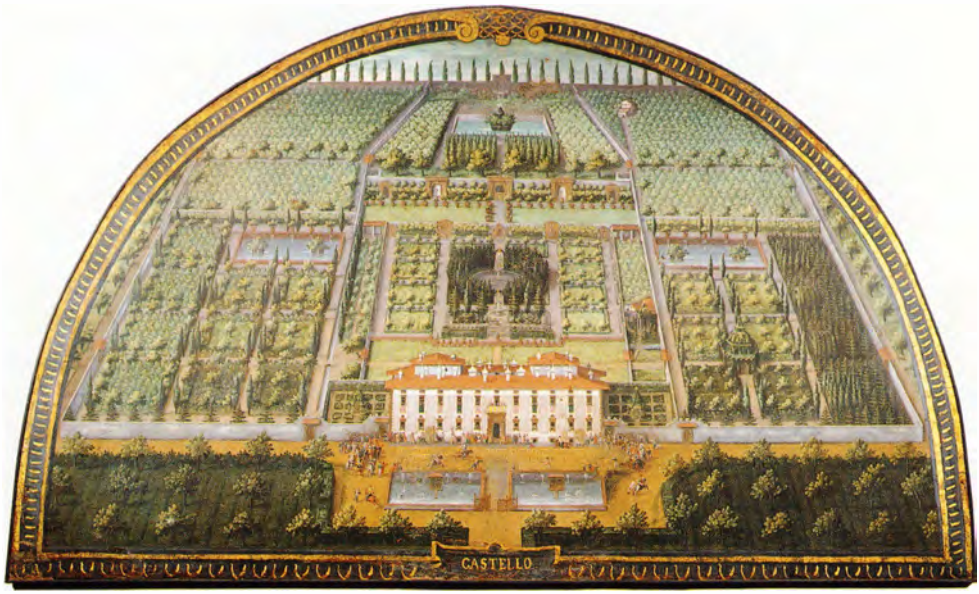
Diyaloğun dili ancak nesir olabilir, çünkü akıl yürütmeye ve görevlerle erdemler hakkında mantık yürüten uygar insana yakışan konuşma şeklidir. Nitekim uslamlama, örtük kıyas –yani iki önermeden birinin ima edildiği kısaltılmış uslamlamalar– ve örnekler şiirle ele alınamaz. Tasso sonuçta, Carlo Sigonio'nun (1520?-1584) *De dialogo liber*'indeki [*Özgür Diyaloga Dair*] bazı görüşlerine dayanarak, önermede zaten var

Diyaloğun Savunması

KONAKLARDA ÜTOPYALAR: DOĞA İLE KURGU ARASINDA, KADİM OLANIN YENİDEN CANLANIŞI



1. Pontormo (Jacopo Carucci), *Vertumno ve Pomona*, detay, fresk, 1519-21, Poggio a Caiano, Villa Medici

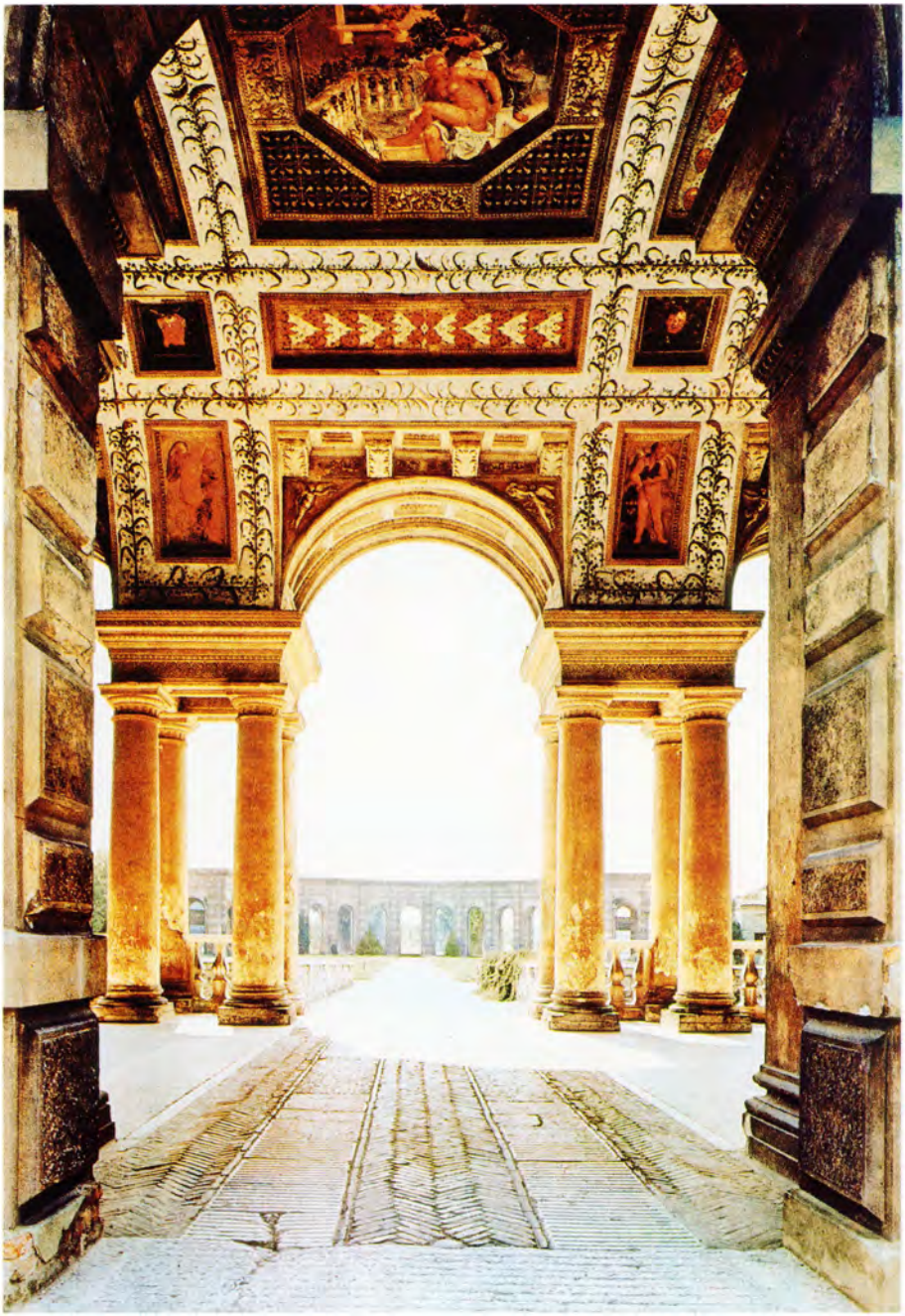


2. Giusto Utens, *Poggio a Caiano Konağı*, 16. yüzyıl, Floransa, Museo di Firenze com'era

3. Pontormo (Jacopo Carucci), *Vertumno ve Pomona*, fresk, 1519-21, Poggio a Caiano, Villa Medici

4. Giambologna olarak bilinen Jean de Boulogne, Perseus, *Okyanus Çeşmesi*, detay, 1571-1576, Floransa, Boboli Parkı

5. Andrea Mantegna, *Minerva Erdemler bahçesinden Günah'ı ihraç eder*, Isabella d'Este'nin çalışma odası için gerçekleştirilen resim, 1502, Paris, Musée du Louvre



6. Giulio Romano (Giulio Pippi), Te Sarayının revakı, 1525-1535, Mantova

7. Giulio Romano (Giulio Pippi), *Aşk ve Psykhe'nin düğün ziyafeti*, 1526-28, Mantova, Te Sarayı

POST·LABORES
AD·REPARANDAM

8. Raffaello ve öğrencileri, *Psykhe Salonu*, Roma, Farnesina Konağı

9. Baldassarre Peruzzi, *Perspektif Salonu*, detay, 1517-1518, Roma, Farnesina Konağı

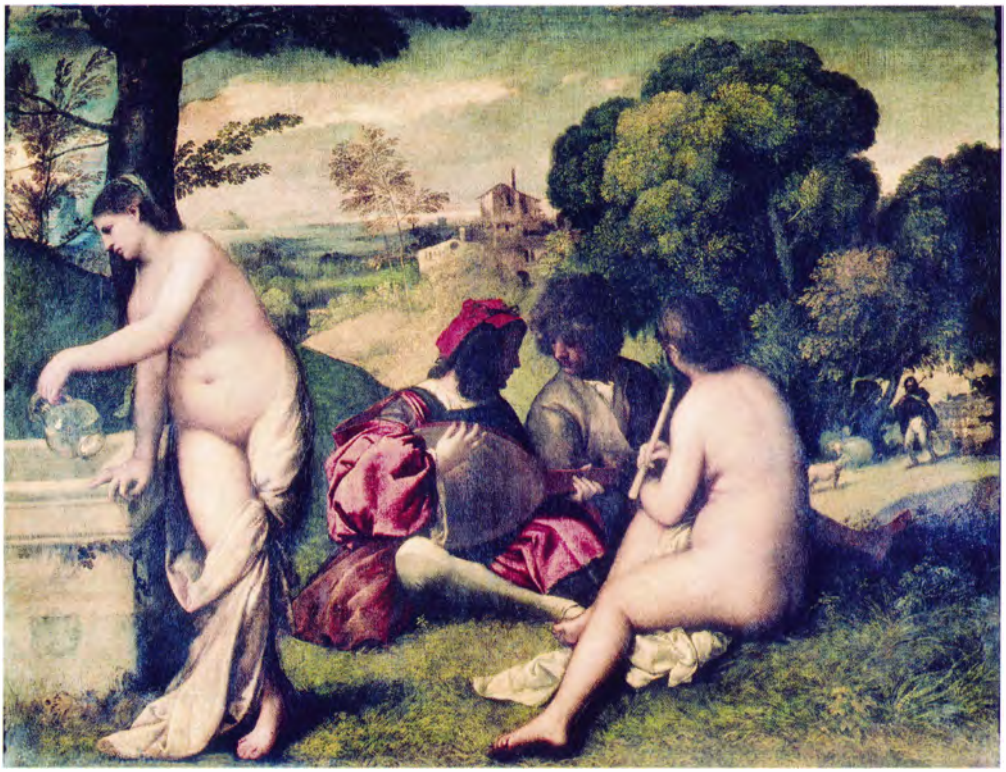
10. Raffaello, Giulio Romano ve Giovanni da Udine, ***Villa Madama Salonu***, 1520-1525, Roma

11. Andrea Palladio, *Barbaro Konağının ön cephesi*, y. 1560, Maser, Treviso

1 2. Andrea Palladio ve Vincenzo Scamozzi, ***Rotonda olarak bilinen Capra Konağı***, Vicenza

13. Veronese (Paolo Caliari), *Kana Düğünü*, 1563, Paris, Louvre

MADRİGALLER: ŞİİR, MÜZİK VE GÖNLÜN İFADELERİ



1. Tiziano (ve Giorgione?), ***Kır konseri***, y. 1510. Paris, Louvre

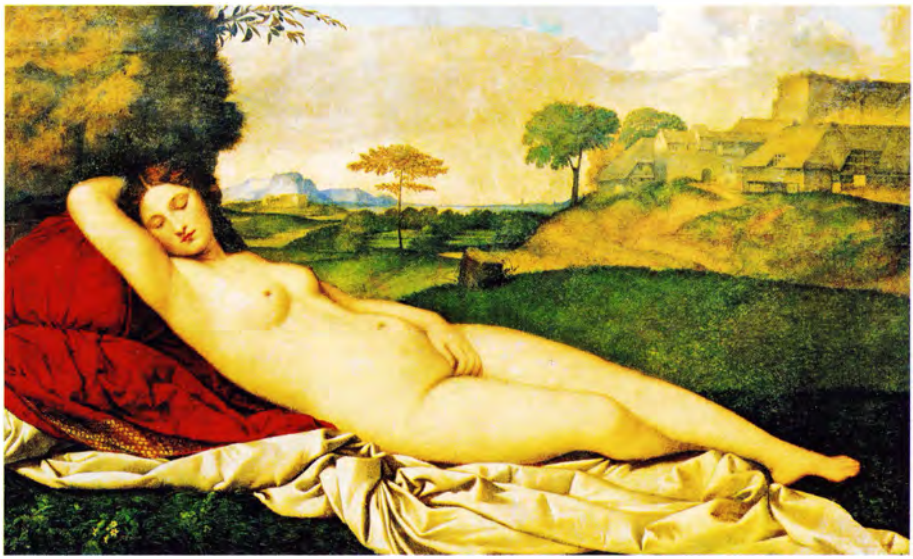
2. Ambrosius Benson, *Akşam konseri*, 16. yüzyıl, tuval üzeri yağlı boya, Paris, Louvre

3. Callisto Piazza da Lodi, *Konser*, y. 1520, Philadelphia, Museum of Art

4. Bernardino Licinio, *Nota tutan kadın ve iki erkek portresi* (müzik alegorisi), tuval üzeri yağlı boya, 16. yüzyılın ilk yarısı, özel koleksiyon

AŞK ÜZERİNE BAŞKA DÜŞÜNCELER

1. Tiziano Vecellio, *Kutsal Aşk ve Dünyevi Aşk*, y. 1515, tuval üzeri yağlı boya, Roma, Galleria Borghese

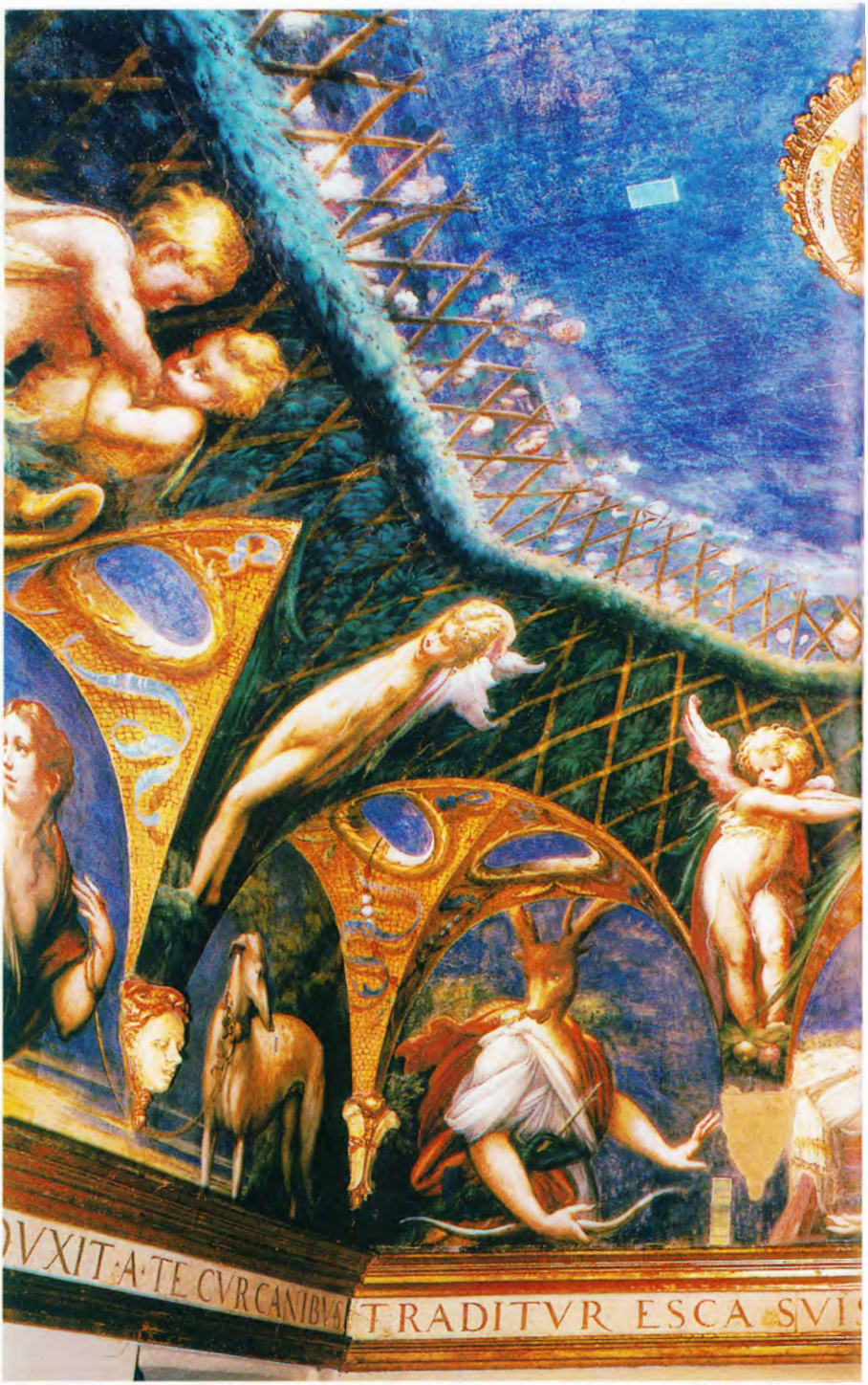


2. Giorgione (Giorgio da Castelfranco), *Uyuyan Venüs*, y. 1508, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister

3. Correggio (Antonio Allegri), *Danae*, 1531-1532, tuval üzeri yağlı boya, Roma, Galleria Borghese

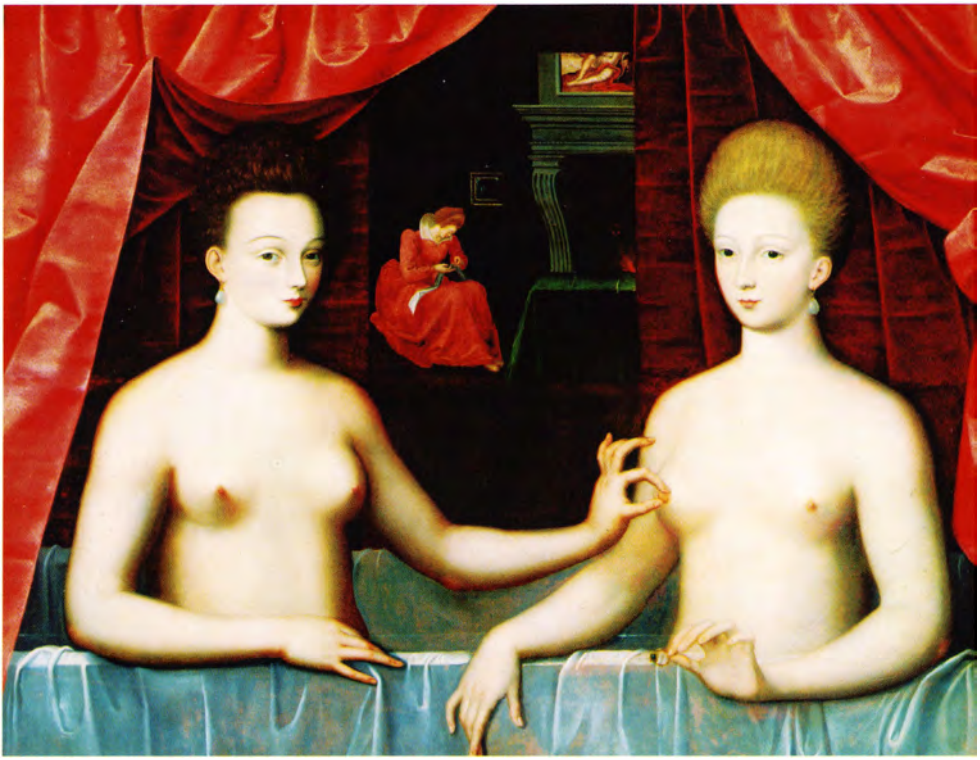
4. Tiziano, Urbinolu Venüs, *1538, Floransa, Uffizi*

5. Lambert Sustris, *Venüs ve Aşk*, yaklaşık 1560, tuval üzeri yağlı boya, Paris, Louvre Müzesi



6. Parmigianino (Francesco Mazzola), *Diana Aktaion'u geyiğe çevirirken*, (tavanda RESPICE FINEM mottosu) yaklaşık 1524, Fontanellato, Rocca Sanvitale

NON NISI MORTALES ALIQV
PRO CRIMINE PENAS



7. Fontainebleau ekolü, *Gabrielle d'Estrée ve kız kardeşlerinden biri*, y. 1594, yağlı boya, Paris, Louvre

8. Bronzino (Agnolo di Cosimo), *Alegori*, y. 1540-1545, Londra, National Gallery

9. Nicholas Hilliard, *Güller arasında genç adam*, muhtemelen İkinci Essex Kontu Robert Devereux, Londra, Victoria and Albert Museum

PORTRELER, ÇİFT PORTRELER, GRUP PORTRELERİ, OTOPORTRELER

1. Leonardo da Vinci, *Erminli hanım - Cecilia Gallerani'nin portresi*, 1489, Krakow, Czartoryski Muzeum

2. Raffaello, *Baldassarre Castiglione'nin portresi*, 1514-1515, Paris, Louvre

3. Hans Baldung Grien, *Palatin Kontu Philipp Von Platz'ın portresi*, 1517, tahta üzeri yağlı boya, Münih, Alte Pinakothek

4. Albrecht Dürer, *Eldivenli otoportre*, 1498, yağlı boya, Madrid, Prado Müzesi

5. Lorenzo Lotto, *Fenerli gencin portresi*, y. 1506, tuval üzeri yağlı boya, Viyana, Kunsthistorisches Museum

6. Lucas Cranach (Baba), *Dindar lakaplı Saksonya Dükü Heinrich*, 1514, ıhlamur tahtası üzeri yağlı boya, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister

7. Tiziano Vecellio, *V. Carlos'un köpekli portresi*, y. 1530, tuval üzeri yağlı boya, Madrid, Prado

8. Lucas Cranach (Baba), *Saksonyalı Sibylla, Emilia ve Sidonia prensesler*, y. 1530, Viyana, Kunsthistorisches Museum

9. Bernardino Licinio, *Kardeşinin ailesinin portresi*, 1565'ten önce, Roma, Galleria Borghese

10. Giorgione (Giorgio da Castelfranco), *Kalkanlı savaşçı*, tuval üzeri yağlı boya, 1509, Floransa, Galleria degli Uffizi

BİÇİMLERİN HAYATI (GEOMETRİ VE *PHANTASIA* DENEYLERİ)

1. Parmigianino (Francesco Mazzola), *Ayna önünde otoportre*, tuval üzeri yağlı boya, 1523, Viyana, Kunsthistorisches Museum

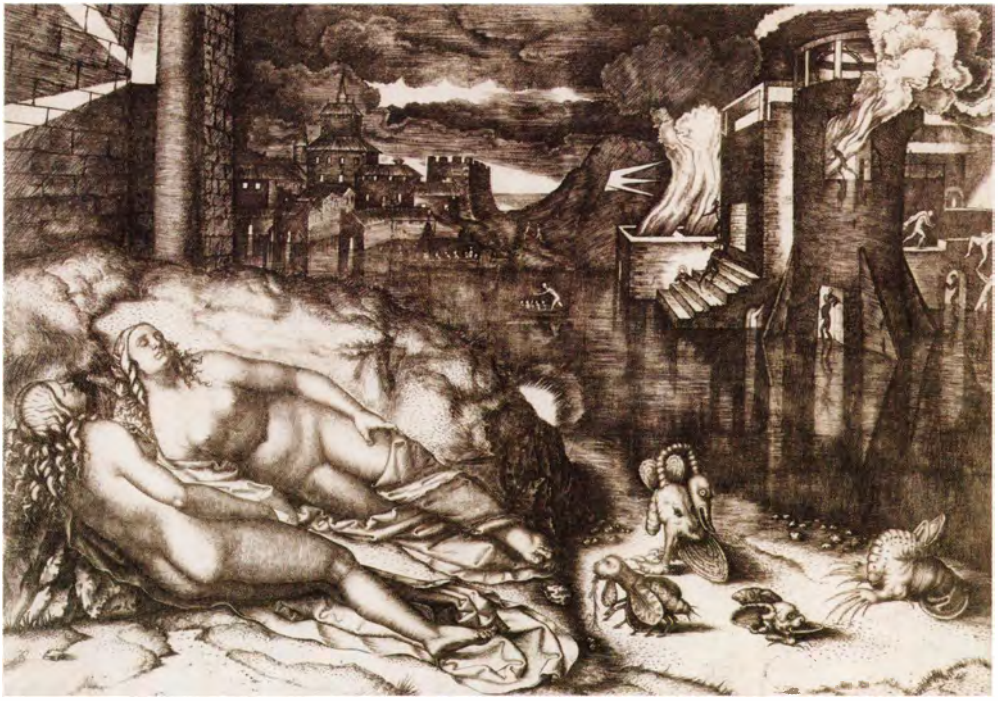
9. Hans Holbein (Genç), *Büyükelçiler (Jean de Dinteville ve Georges de Selve)*, tuval üzeri yağlı boya, 1533, Londra, National Gallery

3. Hieronymus Bosch, *Keyif Bahçesi*,1510, Madrid, Prado Müzesi

4-5. Giuseppe Arcimboldi, *Priapus veya bahçıvan*, yaklaşık 1590, Cremona, Museo civico ala Ponzone

6. Giuseppe Arcimboldi, *Vertumnus (II. Rudolf)*, 1591, tuval üzeri yağlı boya, Stockholm, Skoklosters Slott, Styrelsen

7. Marcantonio Raimondi ve/veya Agostino Veneziano (imzada göründüğü gibi), *Stregozzo*, muhtemelen Giulio Romano kaynaklı gravür, 1515-1525, Londra, British Museum



8. Marcantonio Raimondi, *Gece (Dido'nun rüyası?)*, Raffaello'nun rüyası olarak bilinir, 1056-08, Londra, British Museum

ZIRHLAR

1. *Fransa kralı II. Henri'nin zırhı*, Etiènne Delaune'un tasarımı, y. 1555, New York, Metropolitan Museum of Art

2. Filippo Negroli, *Denizkızı ve meduzalı başlık*, 1543, New York, Metropolitan Museum of Art

3. Helmshmid Kolman, *Zırh*, yaklaşık 1525, New York, Metropolitan Museum of Art

4. Pierre Rondin, *Fransa kralı IX. Charles'ın miğferi*, en ronde-bosse tekniğiyle işlenmiş altın ve mine, Paris, Louvre

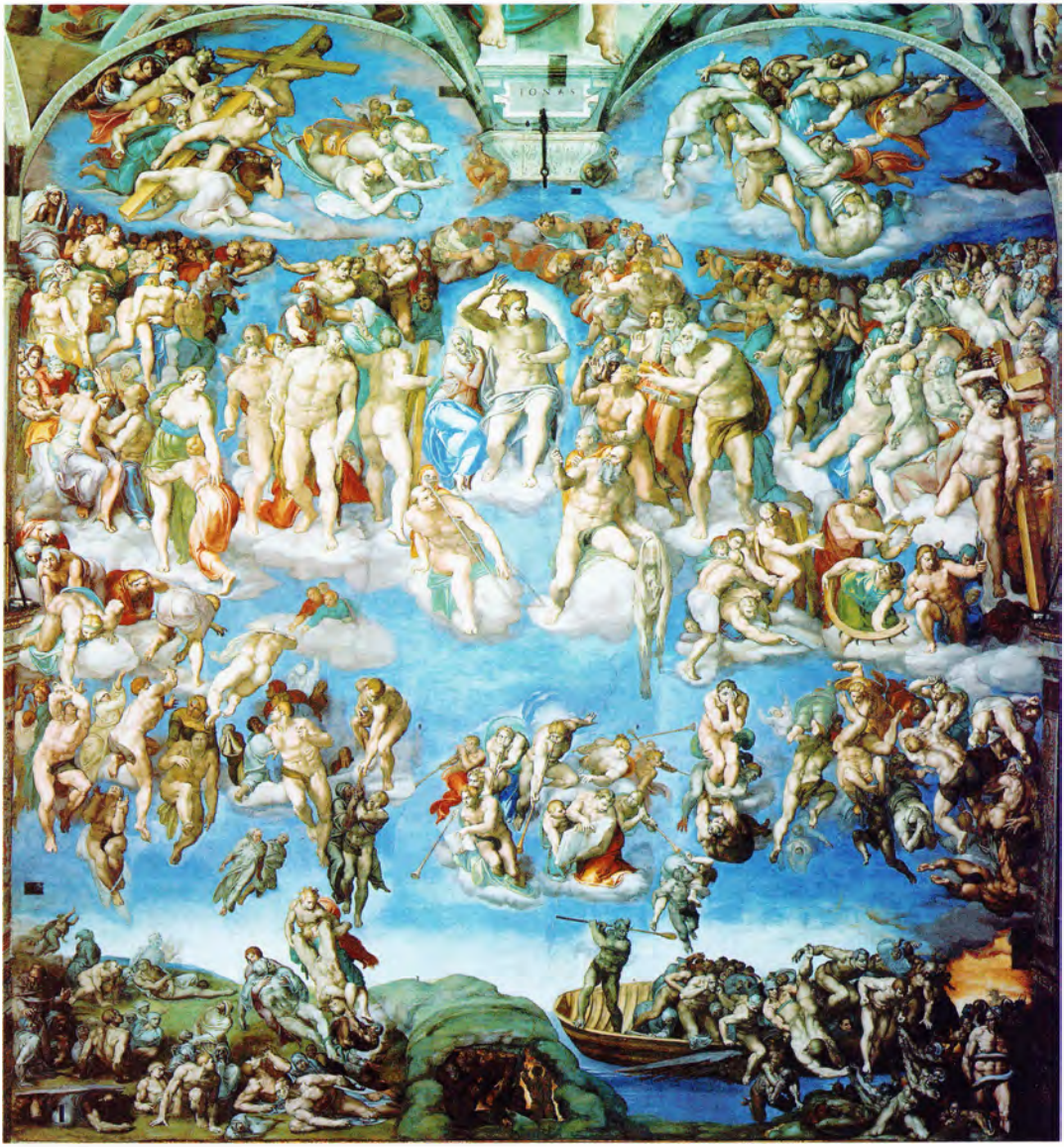
DENİZ SAVAŞLARI

1. Veneto ekolü, *İnebahtı savaşı*, 16. yüzyılın ikinci yarısı, Venedik, Museo Correr

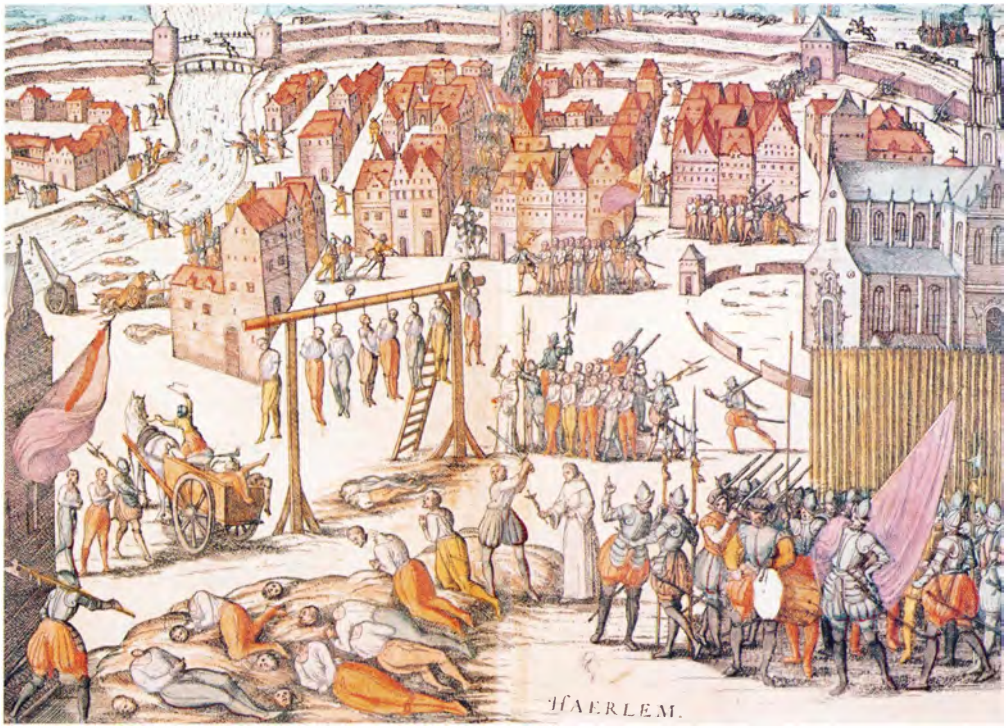
LEPANTO
GOLFO DI LEPANTO
MAMET BEI GOV DE MITELN
GVARDIAN BASSA GOVERNATOR DE SCHIAVI
MAMETHMEI FILIO DE ALI
CARACOZA
CAVRALICO
MVRATRAIS
RISTIANI CONTRA TVRCHI ALLI SCOGLI CVRZOLARI LAÑO 1571 A.I.7010

2. Hendrik Cornelisz Vroom, *İspanyol Armadası ile İngiliz donanması arasında deniz savaşı*, y. 1600, tuval üzeri yağlı boya, Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum

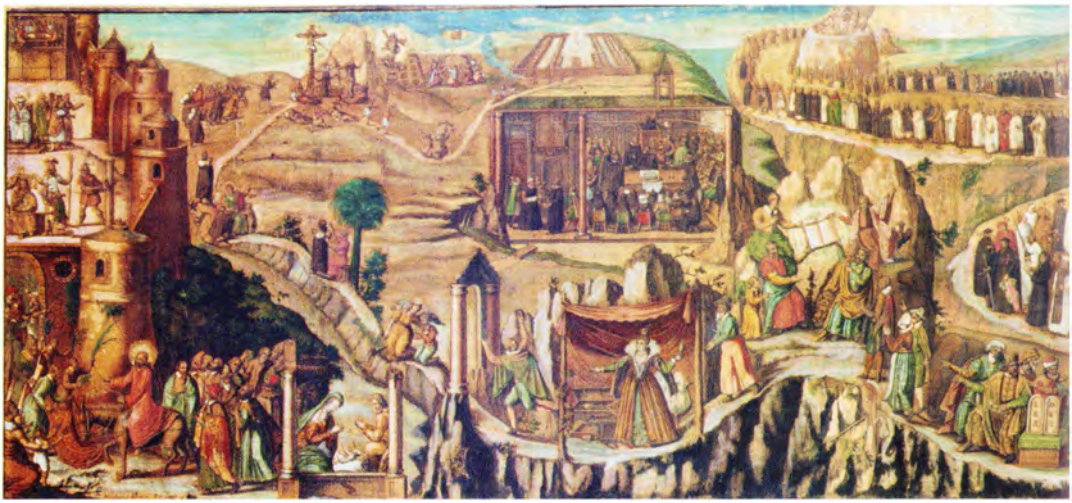
HÜKÜM VE TAKİBAT



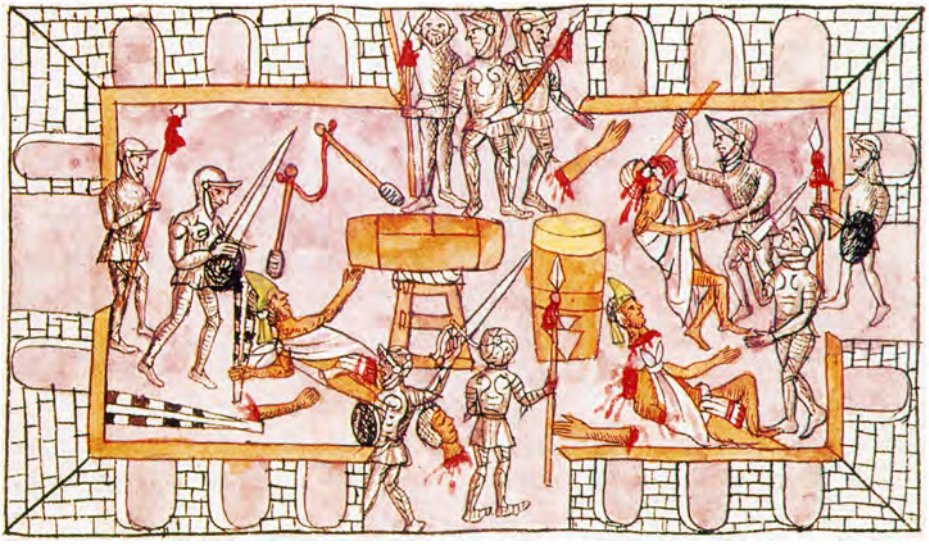
1. Michelangelo Buonarroti, *Mahşer Günü*, 1536-1541, fresk, Vatikan, Musei Vaticani



2. İspanyol askerlerinin Haarlem'de Protestanları katletmesi, y. 1567, fresk, özel koleksiyon



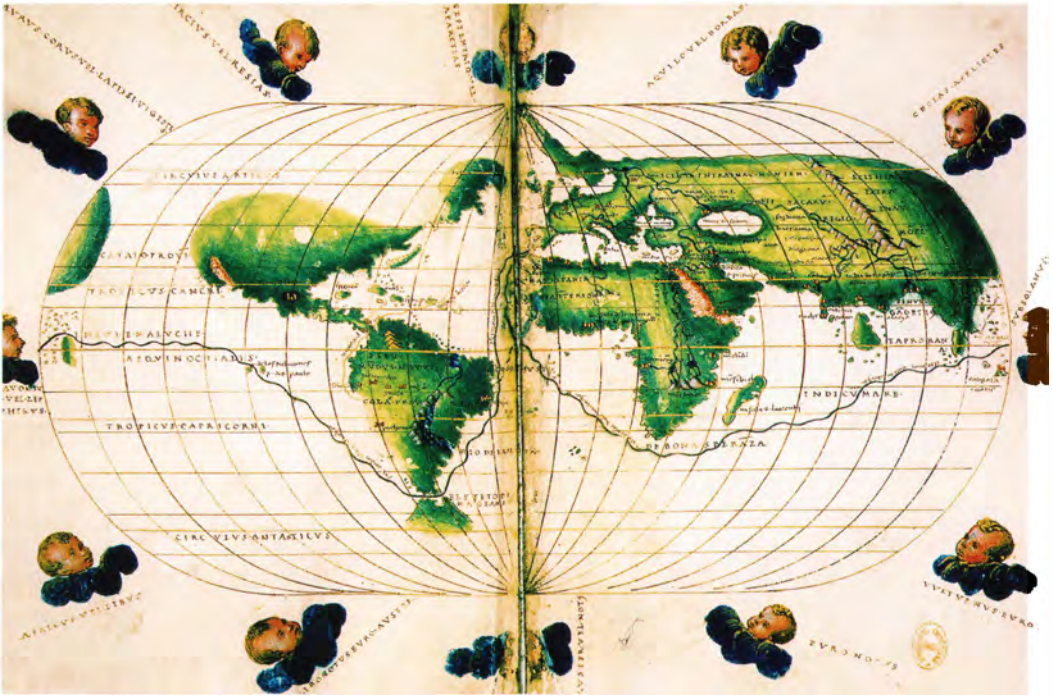
3. *Dinin iki güzergâhı, Protestanlıkla Katoliklik arasındaki sınır*, 16. yüzyıl, renkli gravür, Paris, Société de l'Histoire du Protestantisme français



4. *Diego Durán'ın "Yeni İspanya'nın Hint Adaları ve Anakara Adalarının Tarihçesi"* eserinden Yerlilerin Cortés'in İspanyolları tarafından katli, 1579, minyatür, Madrid, Ulusal Kütüphane

5. İspanyol *encomenderos*'un zulmünü anlatan Tepetlaoztoc Yerlilerinin Anısı veya Kingsborough Kodeksinden bir sayfa, y. 1550, Londra, British Museum

YENİ UFUKLAR



1. Giovan Battista Agnese, *Yerküresi*, 1543, çok renkli parşömen, Paris, Bibliothèque Nationale de France

2. Jacopo Ligozzi, *Papağan*, Floransa, Galleria degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe

3. Japon sanatçı, Portekizli tacirlerin gelişi, boyalı bir paravanın (*nambam*) bir parçası, 1600, Lisbon, Eski sanat müzesi

V. Carlos'un Krallığı

NİMARKA
RALLIĞI
Baltık
Denizi
PRUSYA
DÜKALIĞI
POLONYA
KRALLIĞI
Varşova
TSAL
OMA
RMEN
TORLUĞU
Prag
Viyana
Augsburg
Trento
BOĞDAN
PRENSLİĞİ
TRANSİLVANYA
PRENSLİĞİ
MACARİSTAN
KRALLIĞI
EFLAK
PRENSLİĞİ
Karadeniz
VATİKAN
DEVLETİ
İstanbul
Roma
NAPOLİ
KRALLIĞI
OSMANLI
İMPARATORLUĞU
İnebahtı
SİCİLYA
KRALLIĞI
V. Carlos'un Krallığı

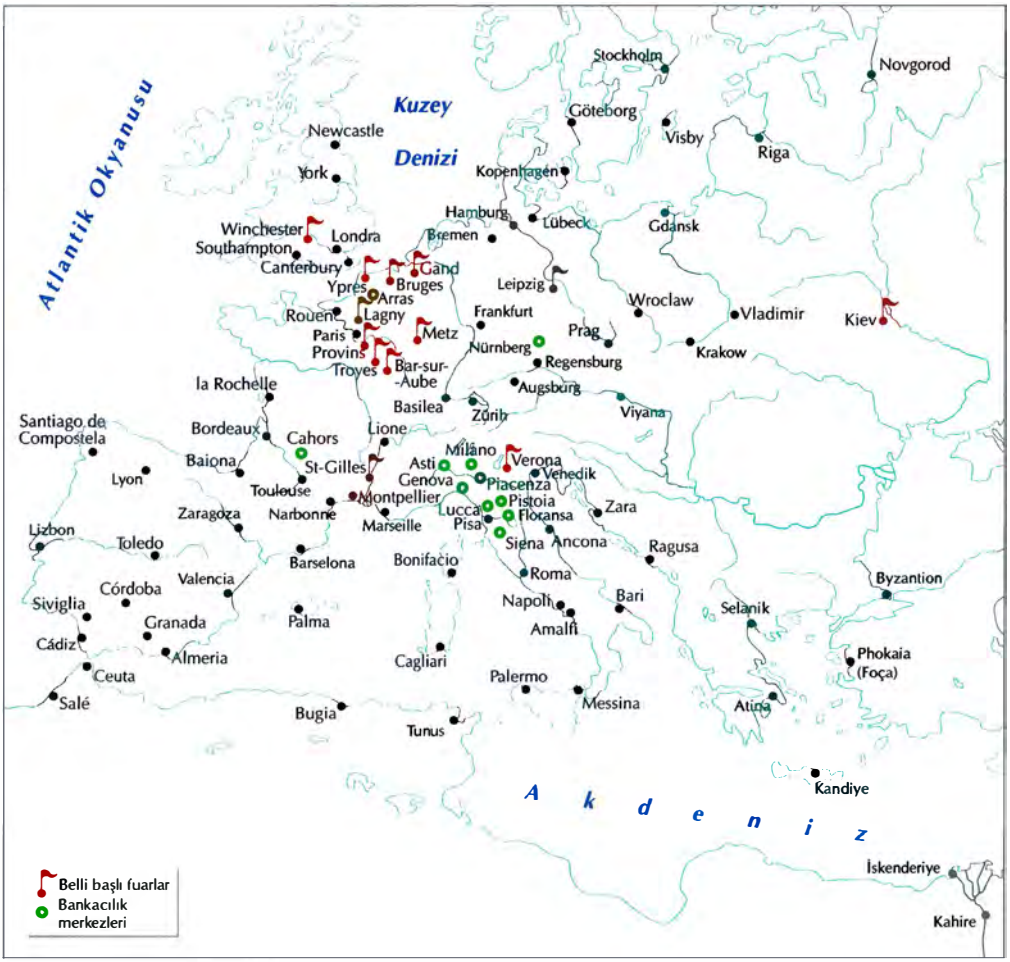
II. Felipe zamanında Avrupa

Türk İmparatorluğunun Genişlemesi

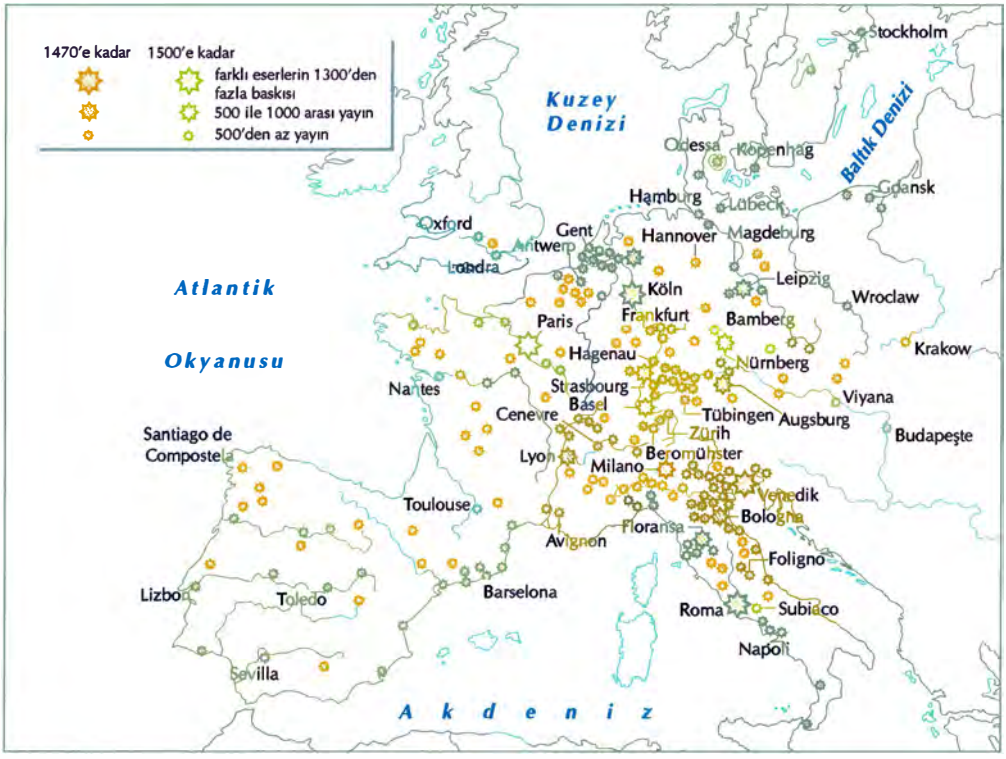
Protestan reformundan sonra Avrupa'da dini durum

İSVEÇ
KRALLIĞI
RUS
İMPARATORLUĞU
Baltık
Denizi
Varşova
POLONYA
KRALLIĞI
Prag
BOHEMYA
MACARISTAN
KRALLIĞI
Karadeniz
OSMANLI
İMPARATORLUĞU
NAPOLİ
KRALLIĞI
SİCİLYA
KRALLIĞI
Katolikler
Kalvinistler
Ortodoks Rumlar
Lutherciler
Anglikanlar
Müslümanlar

Avrupa'nın Laik ve Dini Üniversiteleri



16. yüzyılın belli başlı fuarları ve en büyük bankacılık merkezleri



1500'de matbaanın dağılımı

olan tek bir hakikati ilan eden fikir yazılarında olduğu gibi tartışılmaz ispatlarla gelişmeyip, tartışmaya, yani görüşlerin serbest kıyasına dayanan bir görüş beyanı için gerekli olan diyalektik yapının diyaloga has olduğunu ifade eder. Polonyalı filozof Chaïm Perelman'ın 20. yüzyılda ispatla argüman arasındaki ayrımını hatırlatan şekilde ifade edilen Tasso'nun diyalog savunması böylece biçimlerinin bilinçli tahlili yoluyla, 16. yüzyıl saray uygarlığının retorik esasını tam olarak yansıtmayı başarır.

Bkz. Üst Kültür ve Popüler Kültür, s. 272; Yemek, s. 299; Maniyerizm ve Antiklasisizm, s. 542; Dil Meselesi, s. 554; Niccolò Machiavelli, s. 583; Torquato Tasso, s. 637; Petrarca Tarzı Şiirler, s. 648; İtalya'da Komedya, s. 672; Avrupa'da Komedya, s. 685; İtalya'da Trajedi, s. 694; Avrupa'da Trajedi, s. 706

Tarihyazımı

Loredana Chines

16. yüzyıla girerken, en özgün ustaları Machiavelli ve Guicciardini olan tarihyazımının mahiyeti derin bir değişimden geçer. Nitekim bu Floransalı iki büyük edebiyatçı ve siyasetçi kendi şahsi ve doğrudan tecrübelerinin ışığında, olağanüstü açıklık ve modern bir cesaretle eski tarihçilerin ve 15. yüzyıl tarihyazımcılarının düşüncelerini geliştirirler ve böylece hem çağlarının hem sonrasının bütün İtalyan ve ecnebi tarihyazımının ebedi modelleri olurlar.

Niccolò Machiavelli ve Francesco Guicciardini

16. yüzyılın en büyük tarih yazımcıları olan Niccolò Machiavelli (1469-1527) ve Francesco Guicciardini'nin (1483-1540) Floransalı olmaları tesadüf değildir. Floransa'da Poggio Bracciolini (1380-1459) veya Leonardo Bruni (y. 1370-1444) gibi cumhuriyetin genel sekreterleri olan siyasi ve toplumsal somutluğa dayanan, edebiyatçı, tarihçi ve aydın hümanist "şansölyelerin" mevsimi başlamıştı; şahsi ve aile hikâyelerini "hatıra kitaplarına" teslim etmiş ve böylece kökleri Guicciardini'nin *Ricordi* [*Hatıralar*]

Floransa nesilleri

eserine uzanan hatırat gibi ilginç bir türün gelişmesine katkıda bulunmuş o tüccarlar âleminin iktisadi gücü ve yeni değerleri aynı kentsel ortamda gelişmişti. Üstelik yazar ve hümanistlerin okuyup üzerinde düşündüğü ve bunlardan kendi çağları için geçerli dersler çıkarttığı, aralarında Livius, Tacitus ve Thukydides gibi Latin ve Grek tarihçilerin de olduğu eski klasik yazarların eserlerinin dolaştığı ve tanındığı, Floransa hümanist devrinin olağanüstü verimliliği de buna eklenmelidir.

Machiavelli, meşhur siyasi eserinde ahlak ve siyasi strateji tekniklerini ayrı düzeylere yerleştirerek modern siyasi düşünceyi başlattığı gibi, Leonardo Bruni, Lorenzo Valla veya Flavio Biondo gibi yazarların yeni seküler ve filolojik temelli bir yöntem kullandığı tarihyazımında da, *Istorie fiorentine* [*Floransa Tarihi*] (1525) eseriyle önceki tarihyazımı düşüncesini derinden değiştirmiştir. Machiavelli'nin büyük yenilikçi gücü, şehrindeki olayları büyük yorum kabiliyetiyle gözlemleyebilmekten ve başta *Discorsi*'nin ilham kaynağı Titus Livius ve tarihin "döngüsel" kavranışının kuramcısı Thukydides olmak üzere, klasiklerin dikkatli okunmasından öğrendiği gibi, olayların arkasında onları belirleyen siyasi gerilimleri ve sosyal dinamikleri belirleme ve tarihin akışında bazı olayların mütemadiyen tekerrürünü ve belirli şartların sıklıkla ortaya çıktığını belirleme kabiliyetinden kaynaklanır. *Istorie fiorentine*'nin sekiz cildinde Machiavelli Roma İmparatorluğunun çöküşünden Lorenzo de' Medici'nin ölümüne (1492) Floransa ve İtalya tarihini anlatır ve bu şekilde Floransa tarihinin olaylarını İtalya ve Avrupa bağlamına yerleştirme hususunda yorum kabiliyetini ispat eder. *Istorie*'nin Machiavelli'den ücret mukabili, eser tamamlandığında VII. Clemens adıyla papa olmuş olan Kardinal Giulio de' Medici (1478-1534) namına 1520'de Floransalı araştırmacı memurlar tarafından ısmarlanmış olmasına rağmen, Machiavelli ücretin yüksekliğinin kendisini etkilemesine izin vermez ve Floransa tarihinde hasım sınıflar arasında dalga dalga tekrarlanan sosyal çatışmalar belirler ve bunu yaparken Medici iktidarını hariç tutmaz, bu iktidar amaçlı gerilim çerçevesinde iktidarı idealize etmez.

Istorie fiorentine

Öte yandan, Machiavelli'nin tarihi olayları yorumlarken ve tahlil ederken gösterdiği büyük kabiliyet, yeni bir ifade gücüne sahip zamanın sentaksıyla ve dil tarzıyla ifade edilir. Machiavelli "resmi tarih" yazarken Latince değil, yerel dil kullanma gibi devrimci bir tercihte bulunmakla kalmaz, belirli takdim teknikleri ve isabetli retorik marifetler kullanarak, tarihçi gözüyle tahlil ettiği o çatışma ve parçalanmaları sayfalarına yansıtmayı becerir.

Tarihyazımında yerel dilin kullanılması

Machiavelli'nin biyografik ve kültürel tecrübesine eşlik eden tarihe ilgi ancak epey gecikmeli olarak *Istorie* gibi tipik bir tarihyazımı eseriyle sonuçlanırken, pragmatikten ziyade kuramsal zekâsı olan Guicciardini örneğinde tarih yazıları üretimi daimi ve kesintisizdir. Bu yazılar

Storie fiorentine veya *Storia d'Italia* [*İtalya Tarihi*] örneklerindeki gibi tamamlanmış olabileceği gibi, *Cose fiorentine* [*Floransa Hususları*] veya *Commentari della luogotenenza* [*Naiplik Yorumları*] örneklerindeki gibi taslak olarak kalmış olabilir veya çok etkileyici de olsa nihai şeklini almamış olabilir. Olayları, insanın davranışlarını ve tarihi durumların neden ve sonuçlarını gözlemleyip not etme eğilimi, kesinlikle Guicciardini ailesinin mensubu olduğu Floransa aristokrasisinin hatıra yazma geleneğinden kaynaklanır, ama Francesco örneğinde bu eğilim verileri belgesel ve filolojik olarak araştırma merakıyla, tahlillerde muazzam bir zihin berraklığı ve cesaretle ve düşüncede yepyeni bir yöntembilimsel yaklaşımla birleşir.

Bir aristokrat olan Guicciardini, gerçekliğin gözleminden insanların davranışlarına faydalı gelebilecek genel kurallar bulmayı beceremez. Zaten, daha genç ve pragmatik Niccolò'nun iddia ettiğinin aksine, insanların "erdemi" kaprisli "talihin" darbelerine karşı pek bir şey yapamaz. İnsanlar, değişken ve çok yönlü gerçeklikten sadece kısmi parçalar yakalayabilir ve bunlarla beraber yaşamayı öğrenip evrensel doğrular bulmak iddiası olmaksızın, "inisiyatiflerini kullanıp" duruma göre en doğru ve uygun, etik ve politik davranışı bulmaları gerekir. Bu görüşler haklı olarak Guicciardini'yi modern kinik-kuşkucu düşüncenin kurucuları arasında konumlandırır.

Guicciardini

Bir tarihyazımcısı olarak ilk eseri olan *Storie fiorentine*'de, aristokrat Guicciardini'nin meşhur Ciompi isyanından (1378) onun zamanına kadar (1509) şehrinde olan olaylara baktığı açı, cumhuriyetçi Machiavelli'ninkinin tam tamına zıttıdır. Nitekim Floransa tarihindeki krizin nedenini aristokrat sınıfının hâkimiyeti kaybetmesinde ve tarihsel olarak siyasi bilgeliği bünyesinde bulunduran aristokrat sınıfının iktidarını elinden alan halk tabakalarının yükselişinde görür. Guicciardini'nin bu "muhafazakâr" tavrı onun aristokrat kökeninden değil, sosyal tabakalar arasındaki zor dengenin doğrudan gözlemlenmesinden doğan görüşlerden ve kişilerin "erdemine" teslim edilen siyasi hareketlerin istikrarsızlığına inanışından kaynaklanır. Ancak Guicciardini'nin berrak ve cesur görüşünün 1490'dan (Lorenzo de' Medici'nin hâkimiyeti) 1534'e (VII. Clemens'in ölümü ve Paolo Farnese'nin III. Paulus adı altında papa olması) olan olayları olağanüstü beceriyle yorumlayabildiği ve İtalyan devletlerinin önü alınamaz gerilemesiyle, büyük Avrupa devletlerinin eşzamanlı konsolidasyonunu analiz ettiği eseri, olgunluk çağının tarihyazımı eseri olan *Storia d'Italia*'dır.

Storie fiorentine

Guicciardini yirmi ciltlik bu eser üzerinde yirmi sene boyunca, sistematik arşiv araştırmaları da yaparak, 1527'den, son bir revizyon yapamadan 1540'taki ölümüne kadar kesintisiz ve hummalı bir şekilde çalışır. O yılların Avrupa tarihinin belli başlı şahsiyetlerini ve Batı tarihini değiştiren büyük çalkantıları anlatan bu eserin en ilginç noktası,

Storia d'Italia

birçok olayın doğrudan şahidi olan yazarının diplomatik görevleri sırasında bu olayların papalar, prensler ve krallar gibi kahramanlarını şahsen tanımış olması ve ilk elden kaynaklar ve serbestçe araştırma yapabileceği arşiv malzemeleri üzerinde çalışmış olmasıdır. Bu tarihyazımı eserinin ilk baskısından (1561) itibaren çok rağbet görmesi ve bir yüzyıldan kısa bir süre içinde otuz baskısının yapılması tesadüf değildir.

Floransalı Taklitçiler ve Kültürle Anlatım Keyfi Arasında Diğer Tarihyazımları

İki büyük Floransalı hümanistin örneği, kendilerinden sonraki İtalyan ve Avrupalı tarihyazımının tamamının gelişimini nasıl etkilediyse, aynı şehrin birçok tarihçisinin, aralarında çeşitli nüanslar ve şahsi farklılıklar olsa da, başta eserleri için yerel dil tercihi olmak üzere bu iki meşhur hemşerilerinden etkilenmiş olmaları gayet tabiidir.

Donato Giannotti

Örneğin *Repubblica dei Veneziani* [*Venedikliler Cumhuriyeti*] (1526), *Repubblica dei Fiorentini* [*Floransalılar Cumhuriyeti*] (1531) ve müstakbel İtalya ihtimali üzerinde düşündüğü *Discorso delle cose d'Italia* [*İtalya Meselelerine Dair Tartışmalar*] (1535) gibi eserlerin yazarı cumhuriyetçi Donato Giannotti bu yazarlardan biridir. Giannotti'nin eserlerinde ve Jacopo Nardi'nin *Istorie della città di Firenze* [*Floransa Şehrinin Tarihi*] (1553) veya Filippo Nerli'nin (1534-1553) *Commentari dei fatti civili occorsi nella città di Firenze dal 1215 al 1537* [*1215'ten 1537'ye Floransa'da Olan Toplumsal Olayların Yorumu*] gibi aynı çağın diğer Floransalı tarihyazımcılarının eserlerinde gerçek bir tartışma şevkinin kaybolduğu ve yerini olayların anlatımında dramatik-tiyatrovari bir anlatım tarzının aldığı gözlemlenir.

İlmi tarihyazımı

Diğer bir deyişle tarihyazımı, Bernardo Segni, Giovanni Battista Adriani veya Benedetto Varchi (1503-1565) gibi Floransalı tarihyazımcıları örneğinde olduğu gibi, kültür ihtiyacına cevap veren heyecanlı bir anlatımla kamuoyunun ve okuyucunun zevkine hitap eden özerk bir edebi tür halini almaya başlar. Ancak genetik olarak Machiavelli ve Guicciardini'nin Floransa örneğine göre ayrı bir düzleme konumlanıp daha ziyade Lorenzo Valla ve Flavio Biondo ve geç 15. yüzyıl taklitçilerinin (Sabellico, Sanudo, Simonetta veya Calco gibi) yöntembilimsel geleneğine bağlanan bir diğer yazı yaklaşımı zikredilmezse 16. yüzyıl İtalyan tarihyazımının genel manzarası eksik kalır.

Bu eser daha ziyade Latince yazılmış, arkeoloji ve eski eser odaklı, Strabon veya Plinius gibi bilimsel ve ansiklopedik klasik kaynakların yardımıyla geçmişten gelen kalıntıları okunacak ve deşifre edilecek metinler gibi gözlemleyen ve yorumlayan bilimsel bir tarihyazımıdır. Bu çeşit bir tarihyazımı, sabırlı filo-

lojik çalışmalar ve bolca belge yoluyla yeniden oluşturulup keşfedilecek, uzam ve zamanda uzak dünya ve kültürlere açık daha karmaşık ve çeşitli bir disipline uzanır. Bu tarihyazımı yaklaşımı, Bolognalı Leandro Alberti (1479-1652) ve Emilialı Carlo Sigonio (1520?-1584) gibi kişilerle, İtalya'nın kuzeyiyle (başta Po Ovası) Roma arasında Rönesansın tamamı boyunca gelişir ve uzun vadede Modenalı Ludovico Antonio Muratori (1672-1750) ve Girolamo Tiraboschi'nin (1731-1794) daha olgun tecrübesine ulaşır.

Bu meraklı ve bilimsel tarihyazımının perspektifi şehir ve ulusal sınırları aşıp, Toscanalı Francesco Giambullari'nin (1495-1555) *Istoria d'Europa* [*Avrupa Tarihi*] (yazarın ölümünden sonra 1556'da yayımlanır) ve Paolo Giovio'nun (1483-1552) tarihsel keşfin 16. yüzyıl seyyahlarının gözleri önünde uzanan bir âleme açıldığı *Historiarum sui temporis libri XLV* [*Zamanın Tarihine Dair 45 Cilt*] gibi eserlerde tarihsel ve coğrafi olarak daha geniş ufuklara açılır. Bu açılardan bakınca, şehrinin stratejik konumu ve kendisinin diplomatik rolü sayesinde yeni dünyadaki seyyah ve sefirlerin birçok raporunu derleyip tercüme ederek meşhur *Delle navigazioni e dei viaggi* (1550-1559) [*Gemi ve Sair Yolculuklara Dair*] eserini yazan Venedikli tarihçi, coğrafyacı ve Venedik senatosu kâtibi Giovanni Battista Ramusio'nun (1485-1557) çalışmaları özellikle anlamlıdır.

Daha geniş bir dünya

Yeni Dünyaya Doğru: İspanya ve Diğer Avrupa Bölgelerinin Tarihyazımı

Bir yüzyıl boyunca devam eden keşif ve fetihler sayesinde yeni dünya sahnelerinin açılması, Avrupa'nın diğer bölgelerine kıyasla, İspanya tarihyazımına kendine has daha orijinal özellikler kazandırır.

Zaten bu kadar farklı insan ve uygarlıkların hayat ve geleneklerini tasvir eden bu keyifli yazılarla beraber, bir de daha geleneksel "resmi" ve yaltakçı tarihyazımı vardır; Andrés Bernáldez'in *Memorias del reinado de los reyes católicos* [*Katolik Kralların Dönemine Ait Hatıralar*] veya Hernando de Pulgar'ın *Crónica de los señores reyes católicos*'una [*Katolik Kral Efendilerin Dönemi*] ek olarak fetih ve dini tebliğle uğraşan İspanyolların hatıraları vardır. *Conquistadores*'in [*Fatihler*] yazıları zaman zaman yaptıklarını övmek veya açıklamak için yazılmıştır (örneğin Bernardo Díaz de Castillo'nun *Historia verdadera*'sı [*Hakiki Tarih*] veya Hernán Cortés'in *Cartas*'ı [*Haritalar*]), ama bazen de yapılan haksızlıkların ateşli anlatımı veya Amerika halklarının kültür ve tarihini koruma ve tanıtma teşebbüsleri şeklini alırlar; bu açıdan en önemli eserler José de Acosta'nın (1539-1600) *Historia natural y moral de las Indias* [*Hint Adalarının Doğal ve Ahlakî Tarihi*] (1590) ve özellikle hayat-

Conquistadores'in raporları

ta kalabilen Azteklerin Nahuatl dilindeki anlatımlarını toplayan, Bernardino de Sahagún'un *Historia general de las cosas de Nueva España* [*Yeni İspanya'nın Olaylarının Genel Tarihçesi*] başlıklı olağanüstü eseridir.

Polydorus Vergilius'un *Anglica historia*'sı

1502-1553 yılları arasında Büyük Britanya'da yaşamış olan İtalyan hümanist Polydorus Vergilius 16. yüzyılda modern İngiliz tarihyazımını başlatır. Vergilius 1506'da *Anglica historia*'yı [*İngiltere Tarihi*] yazmaya başlar (muhtemelen VII. Henry'nin görevlendirmesiyle); bu eser 1534'te yayımlanır ve daha sonra 1555'te geliştirilir. Açık hedefi yeni Tudor Hanedanını methetmek olan bu eser, o âna kadar Britanya halklarının kökenini ve Kral Arthur'un efsanevi doğuşunu Troya efsaneleriyle anlatmış olan Geoffrey of Monmouth'un (y. 1100-1155) efsanevi ortaçağ tarihine bağlı kalmış olan İngiliz dünyasının ilk modern tarihyazım eseridir. Dolayısıyla Vergilius'un *Historia*'sının amacı, tarih anlatımını efsanelerden arındırıp siyasi olayların dinamiklerine öncelik vererek yeni bir tarihsel ve belgesel temelden faydalanmaktır.

Bu eserin sadece tarihyazımı niteliğindeki eserler için değil, Shakespeare'in tarihsel arka planlı trajedileri için de ana referans noktası oluşturması tesadüf değildir. Öte yandan, Protestan Reformunun akabinde başta Alman bölgeleri olmak üzere Avrupa'nın tamamında gelişen Kilise tarihyazımı bağlamında İngiltere'nin rolü önemsiz kalacaktır.

Jean Bodin

Siyaseten durmadan altüst olan Fransa'da yüzyıl sonu tarihyazımının en önemli eseri, Guicciardini'nin etkisinin belli olduğu Jacques Auguste de Thou'nun (1553-1617) *Historiae sui temporis* [*Zamanının Tarihi*] eseridir. Bu arada daha ziyade siyasi ve felsefi mahiyette yazan, *Six livres de la République*'in [*Cumhuriyetin Altı Kitabı*] (1576) yazarı anıtsal kişilik Jean Bodin'i de (1530-1596) zikretmek şarttır.

İtalya ve Avrupa'da 16. Yüzyıl Sonlarında Karşı-Reform Tarihyazımı

Yukarıda incelediğimiz eserlere ek olarak, numunelik biyografiler, Plutarkhos tarzı meşhur insan biyografileri veya "madalyonları" gibi hep başarılı olmuş diğer tarzların da olduğu, 16. yüzyıl İtalya ve Avrupa tarihyazımının karmaşık ve büyük çeşitlilik gösteren durumu yüzyılın ikinci yarısında daha da karmaşık hale gelir. Trento Konsilinin büyük dini değişikliklerinden sonra, devletlerin ve kahramanlarının seküler hikâyelerine karşıt olarak, Avrupa tarihyazımı âleminde hem Katolik hem Reformcu tarafta Kilisenin ve şehitlerinin hikâyelerini konu alan "kutsal" tarihyazımı türü ortaya çıkar.

Matthias Flacius'un *Ecclesiastica historia*'sı

Ancak bu tarz bir tarihyazımının amacı sadece Kilise olaylarını anlatmak olmayıp, aynı zamanda kendi dini kimliğinin ilahi yolunu, muazzam ifade yeteneği ve usta araştırma teknikleriyle bulup anlatmaktır. Bu türün ilk örneği, Reformcu Avrupa'da Magdeburg'da ortaya çıkan, Dalmaçyalı aydın Matthias Flacius'un 1555'ten itibaren bir grup aydın ve uzmanın yardımıyla yazdığı, Protestan zaviyesinden, yüzyıllar ve konulara göre tasnif edilmiş Kilise tarihi olan anıtsal *Ecclesiastica historia*'dır [*Kilise Tarihi*].

Bu eserde, tarihsel anlatımın belge bolluğunun arkasında şiddetli bir Katolik karşıtı propaganda gizlidir. Bu propagandaya, 1570'da yayımlanan Girolamo Muzio'nun *Historia sacra*'sı [*Kutsal Tarih*] gibi cevaplar gecikmeli ve yetersizdir.

Katolik Kilisesinin bu karşı saldırısına olgun ve ikna edici cevapların yazılması yüzyılın sonunu bulacaktır. Bunların iyi bir örneği, V. Pius'un desteğiyle 1588'den itibaren yayımlanan Cesare Baronio'nun (1538-1607) *Annales ecclesiastici*'sidir [*Kilise Yıllıkları*]. Katakomblarda ibadet eden ilk Hıristiyan cemaatlerine dair, bilimsel, tarihsel ve eski eserlerle bağlantılı derin araştırmalarla desteklenen bu eserler yeni erken Hıristiyanlık arkeolojisi biliminin kurulmasına katkıda bulunur.

Bkz. Dil Meselesi, s. 554; Niccolò Machiavelli, s. 583; Petrarca Tarzı Şürler, s. 648; Vasari ve Sanat Tarihyazımının Doğuşu, s. 765; Vitruvius'un Eserlerinin Yorumları, s. 773; Camerata de' Bardi, s. 1052

Niccolò Machiavelli

Rossella Pulito

Machiavelli, Batı kültürünün aynı anda hem en çok nefret edilen hem de en çok yüceltilen yazarlarından birisidir. Üç yüzyıl boyunca İtalya'da, 1559'da eserlerini yasaklayarak Rönesansın en berrak zihnini ve özerk bir beşeri ilminin, yani etik değerler dahil olmak üzere kendi dışındaki her çeşit ilkeden bağımsız modern siyaset biliminin kuruluş eseri olan "Prens"in yazarını unutturmak isteyen Karşı-Reformcu bir Kilisenin istediği tecridin sonuçlarını yaşamıştır.

Floransalı Kâtip

Niccolò Machiavelli 3 Mayıs 1469'da Floransa'da ekonomik olarak mütevazı bir ailenin çocuğu olarak doğar; 1492'de Muhteşem Lorenzo'nun ölümünün, akabinde de 1494'te Medici Hanedanının kovulmasının ve kendisinin de aristokratların bir kısmıyla beraber karşı çıktığı Savonarola'nın (1452-1498) iktidara gelişinin vuku bulduğu Floransa'da hümanist bir tahsil görür. Bu çalkantılı dönem onda siyasete ilgi uyandırır ve Savonarola'nın ölümünden hemen sonra Mayıs 1498'de bu ilgi İkinci Şansölyeliğin kâtibi ve sonra savaş ve güvenlik meselelerine bakan *Dieci di Balia* komitesinin kâtibi olmasıyla somutlaşır; böylece Floransa siyasi idaresinde 14 yıl sürecek olan üst derece bir işlev yürütmeye başlar. Kâtip olarak, merkezi yönetimin bölgelere dağılmış amirlerine kararlarını bildirdiği birçoğu henüz yayımlanmamış binlerce resmi mektup yazar. Floransa Cumhuriyetinin hizmetindeyken uluslararası siyasetin belli başlı kişilerine diplomatik ziyaretlerde bulunur ve bu sayede devletine raporunu sunacağı dinamikler ve ortamlar hakkında doğrudan bilgi sahibi olur; bütün bunlar, *Prens*'te en başından itibaren iddia ettiği "modern hususlara dair tecrübelerdir." Bu dönemdeki yazıları görev ve diplomatik seyahatleriyle paralel gelişir ve kendi değerlendirmelerinin somut sonuçlarının bilincinde olan bir siyaset kuramcısının analizleri ortaya çıkar. Bize ulaşmış olan siyasi yazılarının ilki Floransa'nın hâkimiyetine isyan etmiş olan Pisa'yı tekrar elde etmenin yolunu anlatan 1499 tarihli *Discorso sopra Pisa*'dır [*Pisa'ya Dair*].

Kariyeri

İtalya'da önemli görevlerden sonra, Fransa kralının sarayına elçi olarak gönderilir; ilk seyahati 1500'de gerçekleşir, daha sonra üç seyahat daha yapar (1504, 1510 ve 1511). Bu arada, VIII. Charles'ın (1470-1498) işgalinden sonra siyaseten altüst olmuş İtalya'da, yarımadanın orta kısmının istikrarı Papa VI. Alexander'in (1431-1503) oğlu ve Fransa kralının bir kuzeniyle evlenmesinin sonucunda Valentinois Dükü olan (Valentino lakabı buradan gelmektedir) ve papanın desteğiyle Floransa'nın topraklarının bir kısmını ele geçirmek amacıyla Romagna eyaletine ve civardaki bölgelere bir yıldırım harekâtı düzenleyen Cesare Borgia'nın (1475?-1507) yükselişiyle daha da bozulur; Valentino'nun adamlarının kışkırtmasıyla Arezzo ve Valdichiana'da ayaklanma çıkınca, Floransa bölgeye Machiavelli'nin de olduğu bir heyet gönderir; bu tecrübenin sonucunda ertesi yıl *Del modo di trattare i popoli della Valdichiana ribellati*'yi [*İsyancı Valdichiana İnsanlarına Muamele Etme Şekline Dair*] yazar.

Fransa yılları

1502-1503 yılları arasında Machiavelli Valentino'ya iki defa diplomatik misyona gider ve onun otorite ve ihtişamından hemen etkilenir; bu ziyaretlerin ikincisinde Borgia'nın kararlı zalimliğinin en büyük tezahürüne şahit olur. Bu olay, Valentino'nun kendisine isyan

Machiavelli ve Cesare Borgia

eden bütün yardımcılarını öldürttüğü Senigallia katliamıdır. Machiavelli bu olayı bir mektubun bir kısmında sıcağı sıcağına anlattıktan sonra, analitik bir tefekkürün sonucunda muhtemelen 1514'te, *Tradimento del duca Valentino* [*Valentino Dükünün İhaneti*] olarak bilinen *Descrizione del modo tenuto dal Duca Valentino nello ammazzare Vitellozzo Vitelli, Oliverotto da Fermo, il Signor Pagolo e il Duca di Gravina Orsini* [*Vitellozzo Vitelli, Oliverotto da Fermo, Signor Pagolo ve Gravina Dükü Orsini'yi Öldürürken Valentino Dükünün İzlediği Yöntemin Tarifi*] adlı eserini yazar. Machiavelli 1503'te papanın sarayına ilk diplomatik ziyaretinde (1506'da ikinci bir ziyaret gerçekleşecektir), Borgia ailesinin büyük düşmanı Giuliano della Rovere'nin II. Julius (1443-1513) olarak papa seçilmesiyle Valentino'nun durdurulamaz gibi görünen yükselişinin kesilmesine şahit olur.

Machiavelli görüş belirtme mahiyetinde yazılar yazmaya devam ederken, 1502'de ömür boyu *gonfaloniere* olarak seçilen Pier Soderini'nin yardımcısı olur, ancak bu atama Machiavelli'yi onun kararsızlığını eleştirmekten alıkoymaz. 1504'ün sonlarında, 1494-1504 yılları arasında Floransa'da olup bitenleri anlatan üçlü kafiyeli bir şiir olan ilk *Decennale*'nin [*On Yıllık*] yazılışını tamamlar (ikinci bir *Decennale* yazar, ancak bu 1509 olaylarına kadardır). Bu eserler, Machiavelli'nin görüşlerinin kilit unsurlarından birini desteklemek ve teşvik etmek için yürüttüğü siyasi operasyonun bir parçasıdır. Bu da Floransa için paralı askerlerden oluşmayan, yabancı ordularla anlaşma sonucu oluşturulmamış, kendi vatandaşlarından ibaret dahili bir milis kurma gerekliliğidir; ancak paralı milislerin sayısız fiyaskolarına bir tanesi daha eklenince yerli birliklerin askere alınması ve eğitilmesinin koordinasyon işi ona verilir. 1507'de Floransa milisinin Dokuz Subayının şansölyesi atanır ve bölgede askere alma işiyle ilgilenmeye devam eder; daha sonra, Floransa'nın siyasi durumu iyice karışıp yeni askeri ihtiyaçlar hasıl olunca, süvari birliklerine asker alma işi de kendisine verilir ve görevlerinin karmaşıklığı ve hassasiyeti giderek artar.

Vatandaş milisleri

Sayısız küçük sefaretlere ve belli başlı İtalya saraylarına (örneğin Isabella d'Este'nin Mantova sarayı) ek olarak büyük misyonları arasında I. Maximilian'ın (1507-1508) imparatorluk sarayına misyonu zikredilmelidir. Bu misyonun analizinden *Ritratto di cose della Magna* [*Almanya Hususları Portresi*] eseri doğar. Buna paralel olarak Fransa'daki "tecrübe" onu, 1512'de tamamlanan ama gözden geçirilmeyen *Ritratto di cose di Francia* [*Fransa Hususları Portresi*] eserini yazmaya sevk eder.

Modern Siyaset İlminin Temelleri: Prens

1512'de Medici Hanedanı iktidarı yeniden kazanır ve belli başlı cumhuriyetçilerden biri olan Machiavelli Floransa toprakları dahilinde bir yıl sürgüne

mahkûm edilir; Pietro Paolo Boscoli'nin tertip ettiği suikastte Medici karşıtı komployla suçlanınca hapsedilir ve genel af sayesinde serbest kalınca San Casciano yakınlarındaki Sant'Andrea in Percussina'daki Albergaccio çiftliğine çekilir. Bu dönemdeki faaliyetlerinin kayıtları, Papa X. Leo'nun (1475-1521) sarayında büyükelçi olan Francesco Vettori'yle yazışmalarında bulunur; bu mektuplarda, Machiavelli'nin klasikler ve edebi yazılarıyla telafi etmeye çalıştığı, aktif siyasi hayattan uzaklığın verdiği sıkıntısı bellidir. Vettori'ye yazdığı, 10 Aralık 1513 tarihli meşhur mektubundan, beynini mecburi istirahatin küfünden kurtarınca, kendisinin *De principatibus* [*Prensliklere Dair*] adını verdiği şaheserini yazdığını öğreniyoruz. Bu eser, ölümünden sonra 1532'de Antonio Blado tarafından yayımlanınca, o yayında kullanılan başlıkla meşhur olur: *Prens*. Eleştirmenlere göre bu eser 1514 ilkbaharında tamamlanmıştır.

Sant'Andrea'ya "sürgün"

İtimadını kazanıp devlet idaresine yeniden kabul edilme hedefiyle, Machiavelli devleti kurup muhafaza etmeyi becerecek ideal bir prensi tarif ettiği bu eserini Floransa Beyi Lorenzo di Piero de' Medici'ye ithaf eder (başta planladığının aksine Giuliano'ya değil).

Machiavelli 26 bölüm boyunca (başta bir de ithaf mektubu vardır) o zamana kadar hiç kullanılmamış olan argümanları temel alır: Yani mevcut vaziyeti ve mümkün olan bütün prenslik modellerini inceleyip bunların nasıl elde edildiğini, nasıl kaybedildiğini ve nasıl elde tutulduğunu açıklar; tarihten aldığı muazzam miktarda örnekten, hem eski tarihin hem de Floransa Cumhuriyeti idaresinde öğrendiği zamanının olaylarına doğrudan vâkıf olmanın ona göre merkezi önemde olduğunu belli eder; çeşitli prenslikler arasında, özelliklerini belirleyebilmek ve böylece Medicilere uygulanabilir kurallar sunabilmek için analizini yeni bir iktidara yoğunlaştırır ve bu amaçla Cesare Borgia'yı "taklit edilebilir" bir model olarak belirler. Prensin şahsiyetinin ve eylemlerinin kazandırıcı özelliklerine odaklanmadan önce, devlet yapısını zayıflatan paralı asker milislerine veya yabancı güçlere değil, "kendi silahlarına" dayanan sağlam bir askeri organizasyonun bir devlet için şart olduğunu belirtir ve böylece Fransa, İspanya ve İsviçre'de ulusal orduların kurulmasından sonra siyasi düşünce ve eylemliliğinin temel direklerinden birinin altını yeniden çizer.

Yepyeni bir perspektif

Bir prensin vasıflarının tahlili, durumlarla ilgili "hayallerden" değil, siyasi eylemin tutunması gereken "fiili gerçeklik"ten yola çıkar; fiili durumun gerçekliği de çatışma ve devletlerin hayatta kalabilmek için sınırsız mücadelesidir ve bu da siyasi âlemin istikrarsızlığı içinde kaçınılmaz olarak, Roma modelinde olduğu gibi çatışmayı, fethi ve acımasızlığı içerir.

"Fiili gerçeklik"

Dolayısıyla, prensin "erdemi" ("erdemden" kastedilen de devletinin mevcudiyetinin tabi olduğu iktidarı elde etmek ve muhafaza etmek için ge-

rekli şahsi vasıfların toplamıdır) hem beşeri hem vahşidir, zira prensin "imkânı olduğu zaman iyilikten ayrılması değil, lazım olduğunda kötülüğe girebilmesi" gereklidir ve Valentino "düşmanlardan sakınmayı, dost edinmeyi; güçle veya hileyle kazanmayı" beceren hükümdarı mükemmelen temsil eder. Ancak "erdeme" bağlı olmayan, kontrol edilemeyen bir unsur vardır ve Machiavelli buna "şans" der; şansa, öngörülemezliğinde ufak bir gedik açma haricinde karşı koyulamaz. Bunun bilincinde olan "bilge" bir devlet adamı şansın darbelerini öngörebilmeli ve zararlı baskınlarından sakınmak için gerekli "korugan ve setleri" tahkim etmelidir. Cesare Borgia'nın mahvı, babası VI. Alexander'in ölümüyle, onu mücadelede saf dışı bırakan ağır bir hastalığın denk gelmesinden, diğer bir deyişle "şansın olağanüstü ve aşırı kötülüğünden" kaynaklanır. Ancak şahsi sorumluluğun da rolü vardır, zira Borgia şansın kendisine sunabileceği "fırsattan" yararlanamamıştır; Giuliano della Rovere'nin papa seçilmesinin temsil ettiği tehdidi mantıklı bir şekilde hesaplayamamış ve buna karşı çıkamamıştır.

İktidar ve şans

Prens'in ikna edici gücü "ikilemci" diye tarif edilmiş (yani iki zıt alternatife dayanan) bir süreç yoluyla, yalın bağlaçsız birleşim ve nedensellikle sonuç ilişkilerinin altını çizen bağlaç yinelemesi tercihi sayesinde, mutlak ve baskıcı hale gelir ve sonunda İtalya'nın yabancı hâkimiyetinden kurtarılma çağrısı yapılır.

Orti Oricellari

Floransa'da Machiavelli ile Medici ailesi arasındaki ilişki biraz düzelir gibi görünürken, Şubat 1515'te Medici iktidarının gerçek nirengi noktası olan Roma papa sarayından onun Floransa devlet yönetimine herhangi bir şekilde dahil edilmesine dair yasak gelir, bu da onun hayal kırıklığını ve hoşnutsuzluğunu arttırır. Durum böyle olunca, 1515-1516 yılları arasında Rucellai sarayının meşhur bahçeleri Orti Oricellari'de [*Oricellari Bahçeleri*] Cosimo Rucellai'nin himayesinde toplanan genç edebiyatçılar grubuna yaklaşır. Bu grup tarih, siyaset ve edebiyat mevzuları konuşup, cumhuriyetçi görüşler savunur, ancak aynı zamanda Medici taraftarı aristokratların katkılarını da geri çevirmez. Bu çerçeveden ilham alan Machiavelli Floransa ile San Casciano arasında *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio* [*Titus Livius'un İlk On Cildine Dair*] eserini yazar ve bu eserini, kendisini yazmaya "zorladığı" dediği grubun belli başlı mensuplarından olan Rucellai'ye ve Zanobi Buondelmonti'ye ithaf eder. Bu eser *Ab urbe condita* [*Şehrin Kuruluşundan İtibaren*] başlıklı Roma tarihinin ilk on cildinin serbest bir yorumu, daha doğrusu sadece Livius'un değil, Grek olup Roma'da yaşamış olan Polybios (MÖ 200-118) ve Plutarkhos (y. 46-

Discorsi

120?) gibi diğer klasik tarihçilerin eserleri hakkında tefekkürden çıkan sonuçlar ve belli ki gençlik yıllarından itibaren yaptığı dikkatli ve derin okumaların vardığı noktadır. Eser bölümler halinde üç ciltten oluşur: İlk ciltte iç siyaset vardır ve burada devletin ilerleyebilmesi için iç gerilimlerin diyalektik öneminin altı çizilir; ikinci cilt dış politikaya odaklanır ve dolayısıyla, devletin emrinde paralı asker kullanımını reddeden bir askeri yapı şartını en önde tutarak savaş konusunu ele alır; üçüncü cilt "karışık" olup özellikle cumhuriyetlerin dönüşümüne odaklanır.

Antikçağ tarihinin dersi

Antikçağ tarihi, modern zamanların çürümesine karşı koyan ve "örnek" alınması gereken bir dünyanın sembolü halini alır; bundan dolayı analiz Roma tarihinden ilham alsa da, bunu içinde bulunulan zaman ve devlet kuramıyla idaresi hakkında siyasi mantık yürütebilmek varsayımıyla, eskilerin verdiği ders yoluyla modern problemleri çözecek bir anahtar bulmak amacıyla yapar.

Rucellai ve Buondelmonti *Arte della Guerra* [*Savaş Sanatı*] olarak bilinen ve 1516'da geçen *De re militari* [*Askeri Meselelere Dair*] eserindeki diyalogların tarafları arasındadır. Yazar yedi ciltte, paralı milisler yerine "silahlı halk" tercihinin esas ilke olarak altını çizer. 1519-1520 yılları arasında yazılan *Arte della guerra* yazar henüz hayattayken yayımlanan tek eseridir; diğerleri 1530-1531 yılları arasında yayımlanır.

Machiavelli'nin kısmi iade-i itibarının sonucunda siyasi hayata dönmesinden sonra 1520 yazında Lucca'ya yarı resmi bir ziyaret gerçekleştirmesinin akabinde yazdığı meşhur Luccalı komutan Castruccio Castracani'nin (1281-1328) biyografisi *Vita di Castruccio Castracani*'nin ithaf edildiği kişiler arasında bir defa daha Zanobi Buondelmonti, bir de Luigi di Piero Alamanni vardır.

Edebiyatçı Machiavelli

Machiavelli sadece bir tarihçi ve siyasetçi olmayıp aynı zamanda bir edebiyatçıdır ve dolayısıyla Ariosto'nun (1474-1533) onu *Furioso*'da [*Çılgın*] zikretmemesinden alınması tesadüf değildir. Gençken karnaval vesilesiyle şiirler yazar, daha sonra iki *Decennali* ve üçlü kafiyeli bazı öğretici parçalar yazar. Kamu hayatına katılımı engellenirken, sanki bunu telafi etmek için edebi yazılara daha büyük şevkle sarılır. Bunun sonucunda, hayıfla yazılmış, tamamlanmamış bir hiciv şiiri olan *Asino d'oro* [*Altın Eşek*], "masalda" eş aramak için dünyaya gelip kadınların mağrur küstahlıklarını keşfeden kadın düşmanı hikâye *Belfagor arcidiavolo* [*Şeytan Belfagor*] ve Ovidius tarzı oktavlı bir *Serenata* [*Serenat*] gibi eserler yazar. Tiyatro piyesi üretimi de kabarıktır; Terentius'un *Andria*'sını konuşma diline tercüme eder, Plautus'un *Casina*'sına dayanarak 1525'te Floransa'da sahneye konan *Clizia*'yı yazar ve bir yeğenine göre *Le maschere* [*Maskeler*]

Şiirler ve tiyatro

(Aristophanes'ten) ve *Sporta* (Plautus'un *Aulularia*'sından) diye iki diğer eseri yarım kalır.

Machiavelli'nin tiyatro eserleri arasında en iyisinin, İtalyan Rönesans tiyatrosunun da zirvesini temsil eden *La mandragola* olduğu kesindir. 1519 sonlarıyla 1520 başları arasında yazılan, beş sahneden ibaret ve çoğu nesir olan bu piyes parazit Ligurio'nun *Messer* Nicia'nın kendi eşi Lucrezia'nın yatağına ona âşık olan genç Callimaco'yu soksun diye tasarladığı şakayı anlatır. Farklı kişilerin farklı konuşma tarzlarını yansıtan canlı bir dille yazılan bu eser değerlerin yozlaştığı bir dünyayı tasvir eder. Machiavelli için bu da kamu hayatından tecrit edilmiş halinden dikkatleri uzaklaştırmanın ve insan eylemlerini eleştirel bir şekilde gözlemleme kabiliyetini farklı bir şekilde uygulamanın bir yoludur.

La mandragola

Machiavelli'nin yazıp yazmadığı uzun zaman tartışılan, Trissino'ya karşı Floransa lehçesinin edebi dil olarak kullanımının savunulduğu *Discorso o dialogo intorno alla nostra lingua* [*Dilimiz Hakkında Tartışma*] 1524'te yazılmış olmalıdır.

Bu arada, Dük Lorenzo'nun (1529) ölümünden sonra Medici ailesi Machiavelli'nin kısmen tekrar yönetime dahil edilmesini kabul eder; ona verilen formaliteyi pek aşmayan görevlerinden biri esnasında Carpi'deyken Francesco Guicciardini'yle (1483-1540) arkadaşlığını derinleştirir ve 1521-1526 yılları arasında onunla yazışır. 1520'de Kardinal Giulio de' Medici ona *Istorie fiorentine*'yi [*Floransa Tarihi*] yazma görevini verir. Bu eserde iç çatışmalarına yoğunlaşarak Floransa'nın tarihini anlatır ve ihtilaflardan bilgece güçlenmesini bilmiş olan eski Roma'nın aksine hizip savaşının Floransa'yı zayıflattığının altını çizer; 1525'te bu arada Papa VII. Clemens olmuş olan kardinale ona ithaf ettiği *Istorie*'nin sekiz cildini takdim eder.

Guicciardini'yle yazışma

Artık sona yaklaşmış bir rejimle çalışırken 1527'de Roma yağmalanır ve Medici Hanedanı iktidardan düşer. Yeni Cumhuriyet Machiavelli'ye herhangi bir görev vermez ve "devlet yönetme sanatıyla" uğraşarak geçirdiği bir hayatın sonunda, bu son hayal kırıklığının üzüntüsüyle 21 Haziran 1527'de ölür.

Bkz. İtalya'daki Devletler, s. 117; Tarihyazımı, s. 577; Hikâye, s. 598; İtalya'da Komedya, s. 672; II. Julius della Rovere, X. Leo de' Medici ve III. Paolus Farnese'nin Roması, s. 836; 1527: Roma'nın Yağmalanması ve Sanatkârların Sürgünü, s. 843

Francesco Guicciardini

Rossella Pulito

15 ile 16. yüzyıl arasında, cumhuriyetten prensliğe geçişi büyük eziyetlerle yaşayan Floransa'da, Francesco Guicciardini devletin idaresinin belkemiğini oluşturması gerektiğini düşündüğü aristokrat sınıfın en büyük temsilcilerinden biridir. Bilgisinden ve aile geleneğinden dolayı, rejimin değişmesiyle otoritesini kaybetmeyen o sınırlı insan grubuna aittir. Siyasi literatür alanında çok eser vermiştir; ancak mükemmeliyete ulaştığı alan tarihyazımıdır, hatta, modern tarihyazımının babası sayılabilir.

Formasyon

Guicciardini Floransa'da 6 Mart 1483'te eski aristokrat gelenekli, kamu yönetiminde güçlü bir konumu olan, ticari ve mali faaliyetleri sayesinde iktisaden güçlü, şehrin en önemli ailelerden birinin çocuğu olarak doğar. Kendi sosyal sınıfının gururlu ve iddialı bir mensubu olarak, 1505'te Pisa'da medeni hukuk diploması alır ve 1506'da Alamanno Salviati'nin kızı Maria'yla evlenip Floransa siyaset çevresine girer. Salviati, şehrin siyaset âleminin belli başlı kişiliklerinden olup Pier Soderini'nin cumhuriyetine karşı en ılımlı aristokrat muhalefetinin mensubudur. Bu kesim Medici ailesinin dönüşü taraftarı değildir, ama siyasi otoriteyi dengeleyebilmek için en iyilerin siyasi otoritesinin gerekliliğini savunur; bu Guicciardini'nin de savunduğu görüştür. Hem ekonomik hem diplomatik ilişki bakımından verimli bir meslek olan avukatlığı icra ederken *Storie fiorentine*'yi [*Floransa Tarihi*] yazmaya başlar (1509). Siyasi kariyeri 1512'de Katolik Ferdinand'ın (1452-1516) sarayına Floransa Cumhuriyetinin tek büyükelçisi atanınca başlar. İspanya'da iki yıl yaşar ve işini büyük bir titizlikle yürütür. Bu dönemde, *Relazione di Spagna* [*İspanya Raporu*] ve *Diario del viaggio in Spagna* [*İspanya Seyahati Güncesi*] gibi bazı tali eserlerine ek olarak *Ricordi*'yi [*Hatırat*] derlemeye başlar ve Venedik modeline dayanarak, Floransa için en iyi yönetimin karışık anayasa olacağını savunduğu, *Discorso di Logrogno* [*Logrogno Tartışması*] olarak bilinen *Discorso del modo di ordinare il governo di Firenze*'yi [*Floransa'nın Yönetiminin Tanzimine Dair Tartışma*] (1512) yazar.

Bu arada 1512'de Medici ailesi Floransa'ya döner ve aileye mensup papalar sayesinde Guicciardini'nin yirmi yıla yakın bir süre Vatikan devletiyle ilişkisi olur. 1516'da X. Leo (Giovanni de' Medici) onu Emilia'daki şehirlerin valisi atar; Guicciardini, bölgenin zorlu şartlarından dolayı zahmetli olan bu görevi sert ve

etkili bir şekilde yürütür. 1524'te VII. Clemens (Giulio de' Medici) onu Romagna'nın tamamının valisi olarak atar. Guicciardini, İmparator V. Carlos'a (1500-1558) karşı papa, Venedik, Milano ve Fransa'nın kurduğu Cognac İttifakının (1526) aktif teşvikçilerindendir; Roma'ya askeri bir görev için çağrılınca, şehir için oligarşik temelli karışık bir hükümet şeklini savunduğu *Dialogo del reggimento di Firenze*'yi [*Floransa Alayı Tartışması*] yazmayı tamamlar; Medici iktidarı dahil, hayatı boyunca şehrin idaresinde "üst tabaka insanların" temel ve vazgeçilmez rolünü savunur. 1521-1526 yılları arasında Machiavelli'yle (1469-1527) yazışır.

Vatikan devletiyle ilişkiler

Guicciardini 1527'de Roma'nın yağmalanmasının ve Floransa Cumhuriyetinin yeniden kurulmasının akabinde memlekete döner ve ılımlı cumhuriyetçileri destekler, ama daha radikal kanadın üstünlüğü kazanmasıyla, Medici ailesiyle işbirliğinden dolayı pek sevilmediğinden suç işbirliğiyle itham edilir ve Finocchietto'daki konağına çekilir; buradayken, kamu hayatından uzaklığından kaynaklanan işsizliği esnasında nutuk şeklinde üç yazı kaleme alır. *Consolatoria* [*Teselli Edici*], *Accusatoria* [*İtham Edici*] ve *Defensoria* [*Savunucu*] başlıklı bu yazılarda kendini teselli eder, kendi siyasi eylemlerine yöneltilebilecek eleştirileri tahmin eder ve bunlara karşı kendini savunur. Machiavelli'nin *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio* [*Titus Livius'un İlk On Cildine Dair*] eserini yorumladığı *Considerazioni sui Discorsi del Machiavelli*'yi [*Machiavelli'nin Görüşlerine Dair*] yazar ve tarihsel şartların farklılığını göz önüne alarak, o eserde ifade edilen, klasik uygarlığın çağdaş meseleleri çözmek için model olabileceği görüşünü reddeder. *Ricordi*'ye nihai şeklini verir. Kendisini asi ilan edip mülkiyetini müsadere eden cumhuriyetçi rejimin tavrından dolayı Roma'ya sığınır; Medici ailesinin iktidara dönüşüyle Floransa'ya döner, halkçıların elebaşlarını cezalandırma görevi verilir ve papa onu Bologna valisi atar. 1534'te yeni papa III. Paulus onu bütün görevlerinden azleder. Floransa'ya Medici ailesinin danışmanı olarak döner ve 1525-1526 İtalya olayları hakkında tamamlamadığı ve daha sonra *Storia d'Italia*'ya [*İtalya Tarihi*] dahil ettiği *Commentari della luogotenenza*'yı [*Naiplik Yorumları*] yazar. Dük Alessandro'nun (1510-1537) yerine 1537'de I. Cosimo (1519-1574) geçince Guicciardini'nin mevcudiyeti yeni dükün imparatorluk taraftarı duruşuyla uyumlu değildir. Kendisine onursal payeler verilir ve hayatının son üç yılını *Storia d'Italia*'nın yazılmasına hasrettikten sonra 22 Mayıs 1540'ta Floransa'da ölür.

Il ritorno a Firenze

Tarihçi Guicciardini: Floransa'dan İtalya'ya

Guicciardini'nin tarihyazımına duyduğu ilgi, gençlik yıllarından itibaren, safi belediyeci perspektiften Ciompi karışıklıklarından (1378) Agnadello Muharebesine (1509) kadar dönemi ele alıp, hümanist tarihyazımının karanlıkta bı-

raktığı, Lodi Barışını (1454) müteakip olaylara daha çok yoğunlaşan *Storie fiorentine*'yi yazmasına yol açar. Hedef, oligarşik-ılımlı duruşundan hareketle Guicciardini'nin hem istibdattan dolayı Medici ailesinin hem beceriksizlikten Soderini'nin eylemlerini eleştirdiği mevcut durumu daha iyi anlamak amacıyla, krize yol açan sebepleri belirleyebilmek için yakın Floransa tarihinin analizini yapmaktır. Yirmi yıl önce yazdıklarıyla memnuniyetsizliğini ispat edercesine *Storie* eseriyle aynı dönemi kapsayan, 1527-1528 yılları arasında yazdığı *Cose fiorentine* de [*Floransa Hususları*] şehir açısından yazılmıştır. Ancak *Cose fiorentine* ikinci ciltte kesilir ve sonrası için sadece birkaç taslak vardır. O zamanın karışıklıkları ışığında Floransa açısı yetersiz kalır ve Guicciardini bakış açısını yarımadanın tamamını kapsayacak şekilde genişletip, şahsen yaşadığı olayları ele alır ve *Commentari della luogotenenza*'dan geçerek *Storia d'Italia*'ya varır.

Cose fiorentine

Guicciardini'nin bütün eserlerinin başlıklarında olduğu gibi, bu eserin de başlığı kendisinin değil, sonraki yayıncıların kararıdır; ancak *Storia d'Italia* kendisi veya birkaç tanıdığı için değil, yayımlanmak üzere yazdığı tek eseridir. Fevkalade bir süratle geliştirilen bu muazzam tarihyazımı eseri, çağdaşları ve onlardan da çok gelecek kuşaklar için yazılmıştır.

1490'dan 1493'e kadar dönemi kapsayan bir önsözü olan bu eserin analizi VIII. Charles'ın (1470-1498) İtalya'ya seferi sonucunda yarımadanın özerkliğini kaybettiği 1494'ten itibaren vuku bulan felaketengiz olaylara yoğunlaşır. Zaten Machiavelli'nin *Istorie fiorentine* eseri 1494'te kesilir ve Fransızların İtalya'ya inişinin belirleyici rolünün kabulü, sadece tarihçilerin değil, kamunun *forma mentis*'ine [*zihin yapısı*] girer. Hem klasik hem hümanist tarihyazımına özgü, yıllara göre bölünmüş, 20 cilt boyunca devam eden anlatım, VII. Clemens'in öldüğü ve III. Paulus'un papa olduğu 1534'te sona erer. İlk cildin ilk sekiz bölümü giriş mahiyetindedir ve VIII. Charles'ın (1470-1498) seferinden önceki dört yılı ele alarak "İtalya'nın mahvına" yol açan durumu tarif eder. Eserin nirengi noktası hâlâ Floransa'dır, zira Muhteşem Lorenzo'nun ölümü (1492), kendisinin garantörü olduğu bir ihtişam ve denge dönemine son vermiştir ve buna yarımadanın bağımsızlığının kaybına izin verdikleri için suçlu olan İtalyan yöneticilerin sorumluluğu eklenir. Eserin diğer ucu, yani sonu, Floransa Cumhuriyetinin sonunu (1530) ve Medici ailesine mensup ikinci papanın ölümünü anlatır. Dolayısıyla yazısında Floransa olayların en iyi gözlemlendiği merkez olarak kalır ve Guicciardini'nin hizmetlerinde siyasi faaliyetlerini yürüttüğü Medici ailesi, hemşericilikten değil, onlara ulusal siyaset bağlamında temel bir rol atfedildiğinden öncelikli konumlarını muhafaza ederler. Guicciardini VII. Clemens'i, İtalya'yı V. Carlos'un hâkimiyetinden koruyabilecek olan son hükümdar olmasına rağmen bunu yapamadığı için çok sert bir şekilde eleştirir.

"İtalya'nın mahvı"

Ulusal perspektif dilsel düzlemde de aynen mevcuttur. Nitekim hakkında sorular sorduğu ve analizini yaptığı Bembo'nun *Prose della volgar lingua* [*Yerel Dilde Nesir Eserler*] (1525) eserinden itibaren Guicciardini kendi dilini Floransa şehir lehçesinden kurtarır ve Cicero ile *Decameron*'un anlatımcısı Boccaccio'dan ilham alan sade bir tarza ulaşır. Karmaşık cümleler ve ikincil cümlelerin geniş çapta kullanımı Latin tarihçilerin cümle yapısını hatırlatmakla kalmaz, aynı zamanda tarihsel olaylara neden olan çeşitli sebeplerin iç içe girmesini biçimsel yansıtır. Nedenlerine kadar iç içe geçtiği, Guicciardini'nin siyasi konumundan dolayı ulaşabildiği, çağın tarihçilerinden ve özellikle arşiv ve diplomatik belgelerden oluşan kaynakların titiz kontrolünden başlayarak net bir şekilde ifade edilir. Hümanist tarihyazımıyla fark, sağlanan bilginin geçerliliğine karşı bu dikkatte yatar.

Dili

Çelişkili haberler ve farklı görüşlerin tek çözümü olmayabilir; böyle bir durumda, aksi takdirde keyfi olabilecek bir kanaati askıya alırcasına yan yana ifade edilirler. Birçok defa kahramanların kurgusal konuşmaları farklı görüş açılarını ifade etmeye uygundur.

Guicciardini'nin analizi düzelme veya kendini kurtarma şansı olmayan, şansın öngörülemezliğinden ve devletlerin idaresinin teslim edildiği az sayıdaki insanın "erdem" noksanlığından kaynaklandığı bir çürüme sürecinin varlığını ortaya çıkarır; bu karamsarlığın zirvesinde tarihçinin "inisiyatifi" olaylar arasındaki nedensel ilişkilerin anlaşılmasını mümkün kılar, ancak bu sadece sonradan mümkündür, şimdiki zamanda herhangi bir müdahale şansı tanımaz ve dolayısıyla siyasi eylemin fiili etkisine güven olmaz.

Tarihçinin "inisiyatifi"

Ricordi'nin Felsefi Biyografisi

Ricordi, Guicciardini'nin şahsi ve insani çilesi İtalya'nın durumunun çalkantılarıyla geri dönülmez bir şekilde bağlanırken, siyasi kariyerinin en önemli yirmi yılı (1512-1530) boyunca gerçekleşen ahlaki ve felsefi tefekkürünün kaydıdır; daha sonra *Storia d'Italia*'nın yazılmasının ideolojik arka planı halini alacak olan şüphecilik bu eserde şekillenip sivrilir. Bu örnekte de başlık yazarın kendi tarafından belirlenmemiş giderek karmaşık hale gelen ve adı *Ricordi* olan kısa bölümlerden birinden alınmıştır. İlk defa İspanya'da büyükelçiyken yazıldıktan sonra eser üç defa revize edilir; yazarın el yazısıyla olmayan birincisi 1525'ten önce gerçekleşmiştir, ikincisi yazarın el yazısıyladır ve 1528 tarihlidir, üçüncüsü 1530 tarihlidir. Çeşitli revizyonlar sonucunda "hatıralar"ın sayısı 606'yı bulur, ama sadece 221'i kesin şeklinde yer alır. Bu "hatıralar" katı oligarşik bir ideolojiden kaynaklanan, Floransa'nın siyasi olaylarına dair kısa mantık yü-

Tefekkürün şekli

rütmeler ortaya çıkaran dağınık gözlemlerden, hükümlerden ve aforizmalardan oluşur; tek bir kitapçıkta toplanmalarına rağmen, kuramsal-spekülatif stilleri hatıraların otobiyografik ve anlatı mahiyetlerini zayıflatıp dünyevi işler hakkında genel mahiyette akıl yürütme şeklini almasına neden olur.

Varlıkla ilgili veya tarihsel-siyasi ve dini mahiyetteki temel temalar hakkındaki tefekkürden, diplomasinin en üst seviyelerinde faal olduktan sonra İtalyan devletlerinin özerkliklerini kaybetmeleriyle sadece kendi siyasi projesinin değil bütün yapıcı ümitlerin iflasını gören ve tek hal çaresi olarak "özel"in, özel menfaatin ve kendisiyle sınıfının imtiyazlarının savunmasına dönüşü hayal kırıklığı tebarüz eder: Machiavelli'nin aksine Guicciardini siyasi eyleme karşı bütün güvenini kaybeder ve *Ricordi*'sinde tavsiyelerde bulunurken dünyaya, insana ve tarihe karşı derin bir karamsarlık ifade eder.

Bkz. İtalya'daki Devletler, s. 117; İtalya Savaşları, s. 128; Machiavelli'nin Felsefesi, s. 353; Tarihyazımı, s. 577; Niccolò Machiavelli, s. 583

François Rabelais

Silvia Contarini

François Rabelais 16. yüzyıl Fransa'sını, en yaratıcı ve velut, aynı zamanda da en karmaşık ve huzursuz edici yönleriyle, en iyi yorumlayan yazardır. Çelişkili ve bazı yönlerden muammalı sanatı, imgelerinin dilsel ve metaforik yoğunluğuyla, paradokslarının yaratıcı gücüyle ve komedi unsurunun sembolik manasından hiç ayrı düşmediği dünya algısının parodik baş döndürücülüğüyle her zaman hayranlık uyandırır.

Hayatı

François Rabelais'nin eserleri gibi, 1483-1493 yılları arasında olduğu bilinen doğum yılından başlayarak biyografisi de hâlâ bazı karanlık kısımlar arz eder. Belirsizlikler, tıp ve edebiyat okumak için hemen vazgeçtiği keşiş olma niyet ve kararı ve dinsel hicvin Reformla bağlantılı evanjelik varsayımların az

veya çok örtük savunmasıyla el ele gittiği metinleriyle bu niyetine dönüşü gibi alanlarda da vardır. Ancak hayatına dair ilk kesin bilgiler için Kilise kaynaklarına başvurmak gerekir; nitekim Rabelais 1521'de Poitou bölgesindeki Fontenay-le Comte'teki Fransisken manastırında yaşar ve buradayken büyük hümanist Guillaume Budé'yle (1467-1540) yürüttüğü yazışma onun Grek dili ve felsefesini ne kadar ciddiyetle çalışmakta olduğunu gösterir. Genç keşişin, Fransisken tarikatının kuralları hilafına hücresinde sakladığı eski Yunan kitaplarının "kaçırılışı" olayı bu dönemde gerçekleşir. Bu olay, Fransisken tarikatından daha entelektüel Benedikten tarikatına geçişinin altında yatan hümanist eğiliminin başlangıcını gösterdiğinden anlamlıdır. Ancak bu değişim Rabelais için yeterli değildir ve birkaç yıl sonra Kilise görevinden kesin olarak ayrılıp dünyanın keşfine çıkar.

Eski Yunan kitaplarının "kaçırılışı"

Eylül 1530'da Montpellier tıp fakültesine yazılır ve burada Grekçe orijinaline ve kendisinin bulduğu yeni el yazmalara dayanarak, Hippokrates'in *Aforizmalar*'ının yorumunu tamamlar.

Rabelais, tıp alanına olan ilgisine ek olarak, ortaçağ kültürünün aracılarıyla yetinmeyip her şeyin kökenine ve tabiat olaylarının bilgisine ulaşmaya niyetlenen hümanistlerin titizliğiyle, edebi eserlerinin tamamında var olan, insanı vücut ve ruhun ayrılmaz birliği olarak gören Rönesans anlayışını önceler ve hazırlar.

Tıp tahsili

Tıp çalışmalarını geçici olarak bırakan Rabelais 1532'de, Pulci (1432-1484?) ve Folengo'nun (1491-1544) mizahi şiirleri gibi, şövalye romanlarının parodisi olan, Pantagruel ve Gargantua adlı devlerin eylemlerini anlatan ilk kitap olan *Pantagruel*'i yayımlar; bu eserin ikinci baskısı ahlaki nedenlerden dolayı Sorbonne tarafından lanetlenir. Rabelais, piskopos ve müstakbel kardinal Jean Du Bellay'nin maiyetinde Roma'ya yaptığı bir seyahatten sonra, sözel geleneğin bir efsanesinin anonim birçok anlatısından oluşan *Croniques Gargantuines*'nin [*Gargantua Hikâyeleri*] büyük ününden yararlanarak, Gargantua figürü üzerine yeni bir roman yazar. 1534'te *Vie inestimable du Grand Gargantua père de Pantagruel* [*Pantagruel'in Babası Büyük Gargantua'nın Hayret Verici Hayatı*] yayımlanır ve bu kitap da sansüre uğrar.

Rabelais ancak Du Bellay ailesinin himayesi sayesinde kraldan açıkça devrimci ve Kilise karşıtı kitaplarını yayımlama fermanı elde edebilir. Bu ilk iki kitaptan sonra Sokratesçi ziyafetin diyalog özelliklerine de sahip olan olgunlaşma romanı şemasını izleyen, maceraperest Panurge'un ideal kadını nafile arayışının bilgi ve mutluluk arayışına tekabül ettiği *Tiers livre* (1546) [*Üçüncü Kitap*] yayımlanır. Sonra da bir önceki metnin ideal yolunun karşıtı olarak *Quart livre* [*Dördüncü Kitap*] Pantagruel ve arkadaşlarının Delphoi kâhininin modern parodisi olan Dive Bouteille'in makamına seyahatlerini anlatır. Bu kâhinden hü-

Gargantua ve *Pantagruel*

küm talep edilir ve onun paradoksal olduğu kadar kaçınılmaz hükmü şarabın mest edici cazibesine teslim olmaktır.

Rabelais'nin 1553'teki ölümünden sonra, *Isle sonnante*'ın (1562) [*Sesli Ada*] bir parçası yayımlanır. Bu eser, 1564'te yayımlanacak olan ve eleştirmenlerce Rabelais'nin bir taslağı üzerinde anonim bir çalışma olan *Cinquième Livre*'ın [*Beşinci Kitap*] on altı bölümünü içerir.

Tersine Dünya ve Parodinin Kodeksi

Rabelais'nin eser ve düşüncelerinin temel aldığı motif, insanın ve dünyanın yeniden keşfinin sembolü olarak işlenen seyahattir. Kahramanların, ütopik anlatımın unsurlarıyla klasik epik şiirlerin ve gerçek seyahatlerin (örneğin Jacques Cartier'nin Kanada seferi) parodisini birleştiren aralıksız seyahatleri, yeni bir düzen ilan etmek amacıyla gerçeğin hiyerarşilerini altüst etmeye meyilli ruhsal bir macera olarak görülmelidir. Biçimlerin kaosundan doğan Rabelais'nin devi, kendi arzularına uymayı tercih edip zühdün ve feragatin küçük düşürücü kültürüne karşı kurtulma ve kendini bulma yoluna koyulan insanın sembolüdür.

Rabelais'nin antropolojik iyimserliği ve olağanüstü yaratıcı orijinalliği, sahte dinden gayrimeşru adalete, hümanistin hicvinin hedefindeki tozlu ve kitabi bilginin parodisi olan Saint-Victoir Kütüphanesinin gülünç kataloğunun temsil ettiği, insanların ruhsal âlemini sınırlayan aşırı titizlerin ölü kültürüne kadar zamanının putlarının acımasız hicviyle birleşir.

Karnavalın tersi

Rabelais'nin tematik ve tarza dair tercihleri ve komik yazılarının abartılı canlılığı, örneğin Rus eleştirmen Mikhail Bakhtin'in yaptığı gibi, dünyanın resmi ve hiyerarşik anlayışının karşıtı olarak, ortaçağın komik halk kültürünün özgürleştirici ve neşe dolu ifadeleri olarak grotesk gerçekçilik ve karnaval kategorileriyle ilişkilendirilebilir. Bakhtin'e göre, grotesk gerçekçiliğin tipik özelliği, geleneksel değerlerin alçaltılması ve ters yüz edilmesini, yani ulu, ruhsal ve soyut olan her şeyin, maddi ve somut düzeye indirilmesini ima eden, maddi, komik ve neşeli yönleriyle tebarüz eden somutluk ilkesinde yatar.

İçme, yeme ve cinsel faaliyetten oluşan bedensel eylemlerde ısrar, yemekle ilgili evrenselleşmiş imgeler, halk diliyle hakaret ve aşırı mübalağa gibi sokak söylemlerinin kullanımı ve özellikle kültürle dinin resmi konumlarının parodi amacıyla altüst edilmesi gibi, Rabelais'nin anlatı retoriğinin sayısız unsuru, Bakhtin'e göre eserlerinin karnaval edebiyatına ait olduğunu ispat eder. Her ne kadar cazip gelseler de, Bakhtin'in varsayımları Rabelais'nin komik yanının en bariz hayatiyetçi yanını açığa çıkarır, ama bütün açılarını tüketmez.

Komik ve metafizik

Meseleye başka bir açıdan yaklaşılacak olursa, yakın zamanın eleştirileri, klasik kaynakların, yeni-Platonculuğun ve evanjelizmin temsil ettiği yüksek

kültürle hiç kesilmemiş olan ilişkisi gibi, Rabelais'nin daha az belirgin yanlarını araştırıp, metinlerin fiili müphemliğine ve komikle metafiziği birbirinden ayırt etmenin imkânsızlığına dikkati çeker. Bu konuda epik şiirin ilk iki metninden *Tiers* ve *Quart livre*'e geçişte Pantagruel karakterinin giderek değiştiğini ve bunun sonunda komik kahramanlık şiirinden elde edilen, pikaresk romanın geleneksel özelliğini kaybedip, vakur ve ahlaken mükemmel, Sokrates ile Rotterdamlı Erasmus'un hem kadim hem modern bilgeliğin vârisi bir hükümdar halini aldığı gözlemlenmiştir.

"Kahraman" Pantagruel

Rabelais'nin Dini ve 16. Yüzyılda İnançsızlık Problemi

16. yüzyılda tarihsel mahiyette nedenlere bağlı inançsızlığın çağın ruhuna göre bir anakronizm olduğu varsayımından hareketle, Fransız tarihçi Lucien Febvre çağdaşları tarafından ateizm ve müstehcenlikle itham edilen Rabelais'nin dini görüşlerini, o yüzyılın evanjelik ve reformcu akımlarına kıyasla analiz etmeye çalışmıştır. Febvre'e göre, 1542'de Rabelais'ye yöneltilen şiddetli sansür, *Gargantua* ve *Pantagruel*'in matbaacısı, Reformcu çevrelere yakın Étienne Dolet'nin tutuklanmasıyla bağlantılıdır.

Öte yandan Rabelais'nin eserlerinde, sahte peygamberlerin istismarına karşı tek rehber olarak Kitabı Mukaddese atıflar, gösterişli ibadetin yerine içsel duanın tercihi, Luther'in (1483-1546) ve özellikle Erasmus'un görüşlerinin yansımaları gibi, reformcuların görüşlerine yakın birçok unsur vardır ve Calvin'in (1509-1564) hoşgörüsüzlüğünün eleştirisi de açıktır. Yakın zamanların analizleri, bu işaretleri geliştirip Rabelais'nin Kilise karşıtlığının ve ruhban karşıtı mizahının en meşhur örneklerinden biri olan, arzuların serbestçe tatmini ilkesine göre kurulan ütopik Thélème Manastırının tarifinin aslında Erasmus'un Aziz Hieronymus'un hayatının bir pasajının anlatımsal gelişimi olduğunu ortaya çıkarmıştır.

Doktrin eleştirisi izleri

Thélème'in sembolü olan "*Fais ce que tu voudras*" [*İstediğini yap*] sloganı bile, Rabelais'nin Erasmus'un kastettiği şekilde hür irade sorumluluğu manasında yeniden yorumladığı, Aziz Augustinus'un (354-430) *quod vis fac* [*İstediğini yap*] ifadesinin hümanist ve reformcu yönde bir versiyonu gibi görünür. Diğer bir deyişle, Rabelais'nin komedi unsurunun altında, metnin yüksek semantik yoğunluğunu bir defa daha ortaya çıkaran, reformcu öğretinin edebi olarak yeniden yazımı saklıdır.

Dili

Rabelais'nin dil konusundaki araştırmaları, kelime buluşlarının olağanüstü zenginliği, şifre ve kelime oyunlarının zevkliliği, Latince ve Grekçeyle karışık yerel lehçeye katkıları, *nonsense* [*manasızlıklar*] ve farklı tarz ile türlerin

karıştırılması, 16. yüzyılda yürütülen dilin kökeni, dillerin hiyerarşisi ve isimlerle şeyler arasındaki ilişkilere dair tartışmalarla bağlantılıdır. Zamanın dil kuramları bağlamında, Rabelais'nin niyeti kelimelerin ilk ve özgün manasını tekrar keşfetmek ve onlara işaretlerin bozulmasından ve karışmasından evvelki saflıklarını iade etmektir.

Rabelais'nin dilsel bağdaştırmacılığı, Aristoteles'in (MÖ 384-322) kelimelerin konvansiyonelliğine dair görüşleriyle Platon'un (y. MÖ 427-347) isimlerin şeylerin imgesi olduğuna dair görüşlerinin bir sentezidir; Rabelais'ye göre isimlerin doğal etimolojilerine iade edilmeleri halinde vahyedilen hakikatin aynaları olurlar. Daha önce de söylendiği üzere, Rabelais'nin eserlerinde dilin kullanımının metaforik ve komik olmak üzere iki yönü vardır ve anlık kahkaha algısının sembolik yoruma katılıp metnin müphemliğini aydınlattığı önsözlerinin anlaşılmasını mümkün kılan da sadece bu çift yönlü okumadır. Bu şekilde, metindeki çeşitli yönlerin ortaya çıkarılması, Bakhtin'in mübalağa, aşırıcılık, şaklabanlık ve komiklik gibi karnaval unsurlarına dayanan grotesk tarzın tarifinin ötesine gitmeyi mümkün kılar. Rabelais'de, "neşeli gramer"e ve hayatiyetin diline ek olarak, gerçekliğe uygun söz söyleme veya bulmanın şu andaki imkânsızlığını temsil eden sessizliğin ve "donmuş kelimelerin" dili vardır.

Rabelais'nin bağdaştırmacılığı

Bkz. İnsan Bedeni ve Hastalıkları: Anatomi, Teorik ve Pratik Tıp, s. 470; Maniyerizm ve Antiklasisizm, s. 542

Hikâye

Silvia Contarini

Hikâye türü, 16. yüzyıl boyunca az çok açıkça "Decameron" modelinden esinlenen, ama aynı zamanda Cortegiano'nun maniyerist uygarlığı ile Boccaccio'nun insani komedisi arasındaki uzaklığı ortaya seren model ve formüllere göre gelişir. 16. yüzyıl üretiminin en tipik özelliği, anlatım unsurunun ve esas hikâyenin giderek ortadan kalkmasına neden olan türlerin çoğalmasıdır.

Decameron ve Hikâyenin Doğuşu

16. yüzyıl hikâyesi, bu türün doğuşuyla ve tarihiyle sıkı sıkıya bağlı nedenlerden dolayı tarz, retorik veya anlatım ve psikolojik yönlerden bu türün en tipik örneği olan *Decameron* modelinden ayrı tutulamaz. Ancak Boccaccio'nun zamanında hikâye büyümekte olan bir sosyal sınıfın özgür, yenilikçi ve akıllı ruhunu anlatırken, *Cortegiano*'nun [*Saraylı*] yazıldığı yüzyılda hikâye aristokrat-burjuva toplumu idealinin yansıdığı zarif eğlence ve "sözlerin verdiği keyif" ihtiyacıyla bağlantılıdır.

16. yüzyılda hikâyenin yeniden ele alınışı, Floransalı Franco Sacchetti'nin *Trecento novelle* [*Üç Yüz Hikâye*] eseriyle başlayıp hümanist çağda aşikâr hale gelen Boccaccio formülünün geçirdiği krizi aşma teşebbüsü bağlamında, *Decameron* modeline göre büyük yapısal değişiklikler kapsar. 15. yüzyılın başlarında, *Decameron*'un esasını ve kuramla eylemi ayırt eden çerçeveyi oluşturan ve aynı zamanda farklı hikâyeler arasında tanzim ve irtibat unsuru olarak işleyen, komiklikten trajikliğe ve hüzne dünyanın sayısız yönlerini ve nüanslarını temsil etme niyeti giderek kaybolur. Sabadino degli Arienti'nin, *Novelle Porretane* [*Porreta Hikâyeleri*] eserinin çerçevesini tarihsel olarak güçlendirmeye yönelik ferdi teşebbüsünden sonra, 15. yüzyılın sonları ve 16. yüzyılın başları, hikâye malzemesinin dağılmasına ve çerçevenin bozulmasına sahne olur.

Boccaccio'dan Matteo Bandello'ya

Machiavelli'nin *Belfagor arcidiavolo* [*Baş Şeytan Belfagor*] olarak bilinen *Favola*'sı [*Hikâye*] veya Bandello'nun (1485-1561) yeniden ele aldığı şekliyle Shakespeare'in *Romeo ve Jüliet*'ine temel oluşturan Vicenzalı Luigi da Porto'nun *Historia di due nobili amanti* [*İki Asil Sevgilinin Hikâyesi*] gibi 16. yüzyılın birçok hikâyesi kesin yapısal bir bağlamdan kopuk ve "parça parça" görünür. *Decameron*'un temsil ettiği modelle, hem dilsel açıdan (yerel dilin benimsenmesi) hem de gerçekliği organize etme teşebbüsü olarak çerçevenin yapısal açısından daha doğrudan bir temasın yeniden başlaması 1520'li yılları bulur. Ancak Yeni Dünyanın keşfedilmesiyle ve Reformla güçlenen, ortaçağ sonunun tipik dünyanın global algısının kaybı, değerlerin dağılmasına ve bir kaybolmuşluk hissine yol açar ve bu da belli bir çerçeve içinde tartışmaların çoğalmasına ve diyalog, monolog, nutuk veya ahlak fıkrası şekillerine yansır.

Machiavelli'nin *Belfagor arcidiavolo*'su

Eski ile Yeni Arasında: Girolamo Morlini'nin *Novellae*'ı

1520'de basılan, Napolili Girolamo Morlini'nin Latince *Novellae*'ı [*Hikâyeler*], her ne kadar yerel dil Latince lehine reddedildiğinden ve anlatıcı kendisi ile

gerçeklik arasında bir filtre olarak mütemadiyen klasik kaynakları kullandığından hâlâ hümanist kültürün resmi konumunu ifade etseler de 16. yüzyıl derlemelerinin ilk örneklerinden biri sayılır. Apuleius'un *Başkalaşımlar*'ından, Vergilius'tan, Horatius'tan ve Phaidros'tan (daha nadiren *Novellino*'dan ve hatta *Decameron*'dan) alıntılar sayesinde, bir alıntı mozaiği oluşturur ve parçaları hikâyenin katı ana fikrini ve kişilerin psikolojik olarak basitliğini teyit eden bir ikaz veya notla mühürlenmiş kısa anlatılar canlandırır. *Novellae*'da ortaya konan derleme, meraktan veya kötülüğe dair cehaletinden dolayı her çeşit suçu işleyebilecek olan insanın ruhunun alçaklığını anlatır. Morlini'nin eserlerinde, ahlaksız veya tehlikeli oldukları zaman bile yeni tecrübeler yaşamaya kararlı, katı ve soğuk bir iradenin eylemliliği hâkimdir.

Alıntılar ve ikaz

Kahramanının ergen şehvetinin, anlatımın dinamiği açısından, onu ensest gerçekleştirmeye iten sapık meraktan daha az önemli olduğu *De filio qui matrem offetavit* [*Annesinden Çocuğu Olan Oğula Dair*] hikâyesi buna örnektir. Böylece *Novellae*'da, çağdaş gerçekliğe karşı sahici bir rahatsızlığa işaret eden karanlık ve aşırı ortamlar yoluyla tarif edilen insan kötülüğünün neredeyse tamamının bir derlemesi ortaya çıkar, ancak Morlini'nin telin niyetleri hikâyelerindeki zalim ve kararlı eylemleriyle zayıf ahlaki dersleri arasındaki uzaklığı kapatmaya yetmez.

Boccaccio'nun Mirası: Hikâyelerin Çerçevesi

Gelenekle yenilik arasındaki *Decameron*'un örneği, 1525'te *Ragionamenti d'amore*'yi [*Aşk Düşünceleri*] yazan Agnolo Firenzuola (1493-1543) gibi Toscanalı anlatımcılar tarafından daha güçlü bir şekilde takip edilir. Bu derlemenin, Boccaccio'nun modern nesrin modeli olduğunu gösteren, Bembo'nun (1470-1547) *Prose della volgar lingua* [*Yerel Dilde Nesir Eserler*] eserleriyle aynı sene yayımlanması, eleştirmenlere tesadüf olarak görünmez. Ancak Bembo dil ve tarz tavsiyelerinde bulunmakla yetinirken, Firenzuola anlatıma dair bir tercih ifade etmek ister. Zaten *Ragionamenti*'nin girişi Firenzuola'nın duruşuna dair bütün şüpheleri ortadan kaldırır, çünkü yazar çerçeve seçiminde açıkça Boccaccio'ya öykünürken, öte yandan Bembo'nun dilsel saflık tercihini reddedip günlük dili tercih eder. *Decameron*'un insani komedisinden ziyade, *Ragionamenti*'nin âlemi, bilgilendirme unsurunun hikâyenin çerçevesindeki öneminden ve anlatım konusuna göre hâkimiyetinden anlaşılacağı üzere, Baldassare Castiglione'nin *Cortegiano*'sunun şakacı ve hafif eğlence unsuruna atıfta bulunur. Dolayısıyla, başta aşk ihtilafının merkezi konumuyla dil meselesi olmak üzere bu grubun ele aldığı başlıca konuların *Cortegiano*'da var olması şaşırtmaz.

Firenzuola ve Bembo

Diyaloga verilen önem de gayet anlamlıdır; *Ragionamenti*'deki diyalog, Boccaccio'dan değişiklik yapılmadan alınan, fiziki olandan daha geçerli ve anlamlı, insanın dolaylı bir çeşit portresini oluşturur. Agnolo Firenzuola'nın dehasının icattan ziyade adaptasyondan ve yeniden ele almadan kaynaklandığı, hayvanların başından geçenlerin insan erdem ve kusurlarını temsil ettiği alegorik öğretici hikâyelerden oluşan Hint masalı *Panciatantra*'nın serbest tercümesi olan *Prima veste dei discorsi degli animali* [*Hayvan Konuşmalarının İlk Kisvesi*] (1540) başlıklı derlemesinden anlaşılır.

Değişik şekillerde ve zamanının ihtiyaçlarına uyarlanmış şekilde, Boccaccio'nun etkisi Bembo ve Aretino'nun (1492-1556) arkadaşları, aydın ve şair Francesco Maria Molza'nın (1489-1544) hikâyelerinde ve *Sonetti e altre rime* [*Soneler ve Diğer Şiirler*] (1543) eserini altı hikâyeyle tamamlayan Marco Cademosto'nun nesir yazılarında da mevcuttur.

Francesco Maria Molza

Hikâye çerçevesine yeni bir biçim kazandırma teşebbüsleri, *Dodici giornate* [*On İki Gün*] (1545) eserinde üniversite tatili sırasında Garda'nın sahillerini gezen bir grup hikâyeciyi anlatan Silvan Cattaneo'da ve kötü havadan dolayı üç gün boyunca balıkçı kulübelerinde yaşamak zorunda kalan bir grup Venedikli beyefendinin anlattığı on yedi hikâyeden (ilk projeye göre yüz tane tasarlanmıştı) oluşan *Diporti*'nin [*Anlatımlar*] (1550) yazarı Girolamo Parabosco'da (1524-1557) da mevcuttur. Her iki örnekte çerçevenin genişletilmesi anlatımın alanına taşma eğilimi gösterir ve hikâyeyle beraber diyalog ve ahlaki öğreti vardır. Sienalı Pietro Fortini'nin (1500?-1562) *Le giornate delle novelle de' novizi* [*Yeni Evlilerin Günlerinin Hikâyeleri*] ve *Le piacevoli ed amorose notti de' novizi* [*Yeni Evlilerin Zevkli ve Aşk Dolu Geceleri*] (1555) başlıklı iki paralel derlemede de, aşk şakaları teması etrafında dönen anlatım, sık sık şiirler, komediler ve geleneksel aşk konularına dair tartışmalarla kesilirken, malzemenin bolluğu ve kaotik birikimi 17. yüzyıl roman tarzının öncüsüdür.

Romana doğru

Hatıra Olarak Hikâye: Matteo Bandello

Boccaccio'nun anlatım stilini unutmayıp aynı zamanda yeni anlatım ihtiyaçlarına karşı hassas olan kuzeyli hikâyecilerin en önemlisi şüphesiz Matteo Bandello'dur. Dominiken keşişi olup Pavia'daki tahsilinden ve Orta ile Güney İtalya'daki manastırları gezdikten sonra Dük Francesco'nun kızı ve daha sonra Aragonalı II. Alfonso'nun (1448-1495) eşi Ippolita Sforza'nın (1455-1488) maiyetinde Milano'ya yerleşir.

Muhtemelen ilk anlatım yazılarını bu sıralarda yazar; ancak bu faaliyet onun Isabella d'Este Gonzaga'nın maiyetinde Mantova'ya, Sforza ailesinin dönüşünden sonra Milano'ya ve süvari generali Cesare Fregoso'nun maiyetinde

Bembo, Fracastoro (1478?-1553) ve Navagero (1483-1529) gibi edebiyatçılarla tanışacağı Verona'ya gitmesine neden olan tarihsel ve siyasi olaylardan dolayı kesilir. Cesare Fregoso'nun ölümü üzerine, Bandello onun dul eşi Costanza Rangoni'yle beraber Fransa'da Bassens'e (Agen yakınlarında) gider ve burada tahsiline devam eder ve *Heptaméron*'un meşhur yazarı Navarralı Marguerite'in (1492-1549) arkadaşı olur.

Navarralı Marguerite'in örneği üzerine, ilk üç kısmı 1554'te, dördüncü ve son kısmı ölümünden sonra 1573'te yayımlanan *Novelle* derlemesi muhtemelen Fransa'dayken yazılır.

Bandello okuyucularına hitaben yazdığı çeşitli önsözlerde *Decameron*'un yapılandırılmış modeline karşıt olarak, eserinin birlik yokluğunu ve iddiasız konuşma dilini vurgular, "gotik" kökeninden kaynaklanan belagat eksikliğinin ve günlük, edebi olmayan Lombardia dilinin kullanımının altını çizer. Ancak en anlamlı değişiklikler çerçeveyle ilgilidir; Bandello, bir grubun sohbetinin yerine, her hikâyenin başına bu olaydan nasıl haberdar olduğunu ve hikâyenin ahlaki boyutlarını anlattığı bir önsöz koyar. Bu şekilde, anlatılan olaylar diyaloğu veya ahlaki tefekkürü hariç tutmayıp bunlardan aydınlanır; eleştirmenlerin, anlatılan olayların ve önsözlerdeki kişilerin gerçekliğine dair şüphelerinden öte, Bandello'nun metninde, hatırlanmaya değer olayların kaydı olarak, olaylar bütün güçleri ve doluluğuyla tebarüz eder.

Derleme projesi

Gerçekliğin bütün biçimlerini dilsel ve tematik parametrelerin çokluğuyla anlamaya alışan ve çok geniş bir anlatım malzemesi repertuarından ilham alan (bunların arasında Fransız *fabliaux* [*masalcılık*] geleneği, *Heptaméron* modeli ve Machiavelli'nin *Istorie fiorentine*'si [*Floransa Tarihi*] vardır) bir evrende, hikâyelerin tipolojisi çok çeşitli ve canlıdır, ancak 16. yüzyıl okurları, Castiglione'nin *Cortegiano*'sunda anlatılan Giulia di Gazuolo'nun hikâyesini, vefat methiyesinin patetik edasıyla yeniden yazan trajik Bandello'yu tercih eder.

Giulia di Gazuolo'nun hikâyesi

Lasca'nın Grotesk Realizmi ve Straparola'nın Maniyerist Yapıları

Lasca olarak bilinen Anton Francesco Grazzini'nin (1503-1584) 1550-1553 yılları arasında yazdığı, arkadaş sohbetlerinin yarı gizli ortamında yazılıp dolaştırılan ve Lasca'nın tiyatro alanındaki iddialarının altında ezilen, *Cene* [*Akşam Yemekleri*], 18. yüzyılda yeniden keşfedilişine kadar pek bilinmez. Hikâye derlemesinde Lasca 15. yüzyılın bölük pörçük yapısını benimser ve *Decameron* modeliyle karıştırıp trajik boyutu aşar ve grotesk veya Bakhtin'in kullandığı manada karnavalvari unsurlar

Zalim şakalar

kullanarak yeni bir anlatı yapısı dener. *Cene* tersine bir dünyanın mantığıyla başlar ve karnavalda konumlandırılışı tesadüf değildir. Eserin başındaki kartopu savaşının sonunda kadınlar erkekleri yener ve bu da *Decameron*'da anlatılan gerçekliğin ulu konumundan indirildiği "tahttan indirme" imgesinin öncüsüdür.

Decameron'daki konu çeşitliliğinden farklı olarak, *Cene* kötü şaka temasına odaklanır. Boccaccio'da şaka, arkadaş grubunun kibar ruhunun ve esprili sözün incelikli zekâsının ifadesiyken, *Cene*'de fiziki saldırının mahiyetini ve işkencenin zalim şeklini edinir. Daha evvel söylendiği üzere, figüratif ve dramatik karmaşıklığıyla şaka eylemi hemen hiçbir zaman Boccaccio'daki gibi ânın özgür yaratıcılığından kaynaklanmayıp arka planında Floransa'nın kasvetli ve karanlık ortamıyla, taşranın küçük ve gizli zulmünden ilhamla hazırlanmış intibaı uyandırır.

Lasca'nın Po Ovası edebiyatının tipik kasvetli ortamları tercihinin ardında, trajik *pathos* vasfını tanımadığı Bandello'dan ziyade 15. yüzyıl hikâyeciliğinin amiyane şaka anlayışında yatar ve buna güncelin gerçekçi kabalığını grotesk unsurlarla ifade etme isteği eklenir.

1550-1553 yılları arasında Venedik'te yayımlanan ve olağanüstü başarılı olan Giovanni Francesco Straparola'nın *Piacevoli notti* [*Zevkli Geceler*] eseri, Romantik çağa kadar bütün masal derlemelerinin en değerli numunesi sayılabilir. Karnaval zamanında geçen ve her biri burjuva anlatımının bütün klişelerini ele alan bir önsözle açılan, Murano'nun aristokrat ve muğlak atmosferinde aralarında Pietro Bembo'nun da olduğu genç kadınlardan ve beyefendilerden oluşan bir grup tarafından anlatılan bu hikâyeler, masalın saflığını, burjuva hikâyesinin romanvari *pathos*'unu ve halk temalarının kanlı şiddetini bünyesinde barındıran çok yönlü bir bütün arz eder. Heterojen biçimlerle çeşitli dilsel çözümler, lirik özelliklerle yerel lehçe kullanımının ahenkli bir bütün oluşturamayan beraber kullanımı ve *Decameron*'un gerçekçi yapısına *Filocolo*'nun belirsiz atmosferini tercih eden çerçevenin maniyerist stilizasyonu, yüzyılın ikinci yarısındaki burjuva hikâyeciliğinde edebiyatla toplum arasındaki ilişkinin zayıflamasının, *kitsch*'in sınırlarında dolaşan bir eğlence çeşidine yol açtığını gösterir.

Straparola'nın *Piacevoli notti*'si

Karşı-Reform Döneminde Hikâye

16. yüzyıl hikâyeciliği çerçevesinde Sebastiano Erizzo (1525-1585) *Decameron*'u ahlaklaştırmak gibi özel ve zor bir iş üstlenir. Ludovico Dolce'nin (1508-1568) baskısıyla 1567'de Venedik'te çıkan *Sei giornate* eserinde, Boccaccio'nun metin olarak da yeniden ele alınışı, aşk temalarından kaçınmayı, *Decameron*'un aksine kadın mevcudiyetini sınırlamayı ve müstehcen meta-

forlarla din insanlarıyla alay etmeyi kapsayan anlatım formüllerini tamamen reddetmeyi amaç edinen titiz bir seleksiyon yoluyla gerçekleşir. Erizzo'nun açıkça ilan ettiği, anlatım sanatıyla ahlaki ve faydalı düşüncelere yol açma gayesiyle, *Sei giornate*'nin metni konuşma ve diyaloğu kesinlikle reddeder ve öğretici tarzda bir edebiyata daha uygun olan, monolog ve hitabetin retorik imkânlarını vurgular.

Ancak ahlak meselelerine karşı yeni hassasiyetin işaretlerinin en bariz olduğu hikâyeci şüphesiz *Ecatonmiti* (1565) eserini yazarken Roma'nın 1527'deki yağmalanışından ilham alan Giambattista Giraldi Cinzio'dur (1504-1573). *Decameron*'un başlangıcını oluşturan vebanın aksine, Roma'nın yağmalanmasının tarifi, o zamanki hem kutsal hem seküler hitabetin tipik bir yöntemini takiben, insan türünün çürümesini göstererek ahlak dersi verme amacıyla betimlenen bir dehşet sahnesidir. Dolayısıyla, yağmadan kaçanların Marsilya'ya gemi seyahatleri esnasında birbirlerine hikâye anlatmalarının, *Decameron*'daki grubun köşkte geçirdiği vaktin aksine arındırıcı bir etkisi yoktur ve anlatma faaliyetini kendisi ölüme karşı sembolik bir çözümden ziyade tembelliğe ve çürümeye karşı öğretici bir araçtır. Çerçevenin açıkça ahlakçı mahiyeti ve *Ecatonmiti*'nin hitabet tarzına eğilimi, anlatımın gerçekçi unsurlarının soyutta ve genelde dağılması sonucu verir ve romanın mübalağa etkisiyle, yüzyılın ikinci yarısında Boccaccio'nun kurguladığı şekliyle hikâye türünün artık sonuna gelindiğini bir defa daha gösterir.

Giraldi Cinzio'nun *Ecatonmiti*'si

Bkz. İnceleme Yazıları ve Diyalog, s. 571; Niccolò Machiavelli, s. 583

Pikaresk Roman

Stefano Ballerio

Pikaresk roman 16 ile 17. yüzyıl arasında İspanya'da yaşayan genç serseriler olan picaro'ların maceralarını anlatır. Lazarillo de Tormes'le ortaya çıkan bu tür 17. yüzyılın ilk yarısında geliştikten sonra 18. yüzyıla kadar Fransız, İngiliz ve Alman romanında iz bırakır.

Picaro ve Kitap

Pícaro 16. ve 17. yüzyıl İspanya'sında yaşayıp geçimini kurnazlıkla sağlayan, çeşitli patronlar için çalışan biraz serseri, bulaşıkçı veya hamal olan bir çocuk manasına gelen İspanyolca bir kelimedir. *Picaro*'ların kökeni çok mütevazı, hatta utanç vericidir, aileleriyle bağları kesilmiştir ve ihtiyaçlarının dürtüsüyle ve fırsat kollayarak yaşarlar. Picaro'nun kökü tarihtedir, ama bu tip sanatsal bir kurgudur. Edebiyat bağlamında 1552 civarında *Lazarillo de Tormes*'le doğar, kamunun zihnine kazınması 1599'da *Guzmán de Alfarache*'yle gerçekleşir ve yarım yüzyıl boyunca bu tipin tasvirini olgunlaştıran zengin bir anlatı geleneğine sahip olur. *Picaro*'nun bir özelliği kendi hikâyesini ulaştığı parasal güvenlik *buen puerto*'sundan [*güvenli liman*] veya doğru yolu bulduktan sonraki üstün vicdanından geriye bakarak anlatması ve hayatının olaylarını sıklıkla bir çeşit biyografi şekline giren bir anlatım çerçevesinde birbirine bağlamasıdır. Kelimenin kendisine gelince, etimolojisi kesin değildir, ama yakın tarihlidir; 16. yüzyıl ortasında ortaya çıkar, yüzyılın son üçte birinde yayılır ve *Guzmán de Alfarache*'yle roman türüne girer.

Lazarillo de Tormes

La vida de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades [*Lazarillo del Tormes'in Hayatı ve Şansıyla Zorlukları*] 1552 veya 1553'te Burgos, Alcalá ve Anvers'te yayımlanır. 1559'da yasaklanan kitaplar listesine dahil edilir, ama el altından dağıtımı devam eder ve 1573'te Vatikan sansürlü versiyonuna müsaade eder. *Lazarillo*'nun okuyucu kitlesi hızla büyür; o kadar ki, Cervantes'in (1547-1616) *Don Kişot*'undaki karakterlerden Ginés de Pasamonte, Don Kişot karşısında kendi hatıratının müstakbel başarısıyla öğünürken, yazdıklarının "*Lazarillo de Tormes* ve bu türde yazılan ve yazılacak olan bütün diğerleri için bir darbe" olacağını iddia eder. 17. yüzyıl boyunca bu eser İngiltere, Fransa ve Almanya'da tercüme edilir veya adapte edilir. Daha sonraları, genelde pikaresk roman gibi bu eserin de namı Avrupa romanının paradigmalarının değişiminden etkilenir, ama 20. yüzyılda bile Vidiadhar S. Naipaul *Lazarillo*'yu ilk ve anlamlı okumalarından biri sayacaktır (*Reading and Writing*, 2000).

La vida de Lazarillo eserinin anonim olduğu düşünülür ve yazarının kimliğine dair ifade edilen varsayımlardan hiçbiri ikna edici değildir. Ancak yazarın adının gizli olması kendini gizleme amacına uygun görünür, zira folklor geleneğinin malzemelerini de yeniden ele alan bu hikâye, kahramanı Lázaro de Tormes'in durumunu anlatmak için "Ekselanslarına" yazdığı otobiyografik bir mektup şeklindedir; Lázaro maceralı bir hayattan sonra, Toledo'da San Salvador başpapazının yardımıyla ilan okuyuculuğuna başlar ve üstelik başpapaz onu uşaklarından biriyle evlendirir. Tabii kadın aynı zamanda başpapazın sevgilisidir ve Lázaro nihayet ulaşabildiği huzur ve güveni bozmamak için bu hususta kendisine söylenen imalı

Lazarillo'nun hikâyesi

lafları duymazdan gelir. 16. yüzyıl başında doğuşundan hikâyenin geçtiği zamana kadar yedi bölüm olarak uzanan hikâye, ihtiyaç ve galebe çalmanın insanlar arasında ilişkileri düzenleyen yegâne güçler olduğu riyakâr ve acımasız bir toplumda, bir patrondan diğerine geçerek kurnazlıkla yaşayan *pícaro* Lázaro'nun hikâyesidir.

Lazarillo'nun paradoksu tam da budur; önsözünde belirtilen amaca göre, hikâyenin mütevazı başlangıçlı bir adamın, yetenek ve gücü sayesinde daha iyi şartlara yükselebileceğini göstermesi gerekir –yani Rönesansta yaygın bir görüşe göre ahlaki emsal oluşturmalıdır–, ama gerçekte gösterdiği insan toplumunun köklü ahlaksızlığıdır. Kenara itilmiş ve dolayısıyla ahlaki ilişkiler ağının dışında ama patronlarının özel hayatlarına kabul edilmiş *pícaro*'nun durumu (Mikhail Bakhtin, *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*, 1937-1938) üstü örtülü bir şekilde gözden düşürme aracı halini alırken, Thomas Pavel'e göre maceralarının arka arkaya gelişi karşı karşıya kaldığı dünyanın bitmez tükenmez husumetini temsil etmeye katkıda bulunur (*Il romanzo alla ricerca di se stesso. Saggio di morfologia storica*, 2002).

Sosyal düzenin gözden düşürülmesi

Francisco Rico'ya (1942-) göre, *pícaro*'nun topluma bakışında *Lazarillo*'nun edebi yeniliği de yatar; anlatımın tamamını üstlenen Lázaro'nun aşağıdan bakış açısı, geleneksel tarz kuramının bu kadar mütevazı bir kişiye yükleyeceği komikliğe indirgemeyle değil, tecrübesinin ciddi bir temsiliyle sonuçlanır. Bu nedenden ve okuyucunun kurgusal ama "hep gerçekçilik gereksinimi" arz eden nesir bir hikâye okumasından dolayı, Lazarillo "gerçekçi romanın" doğum belgesi sayılır (*Il romanzo picaresco e il punto di vista, 1969 e 1989*).

Bu konuda başka yorumlar da söz konusudur –örneğin Marcel Bataillon Lázaro'nun *stultitia* [*ahmaklık*] halindeki *stultus felice*'yi [*mutlu ahmak*] temsil ettiğini düşünür (*Erasmo y el erasmismo* [*Erasmus ve Erasmusçuluk*], 1977)–, ama her koşulda bu eserin yeniliği inkâr edilemez. Nitekim Apuleius'un (y. 125-180) *Altın Eşek*'inden başlayarak, az çok belirgin edebi kaynaklar ve mizahi otobiyografik mektup gibi sağlam hümanist gelenekten retorik türlerin yankısı da, sonraki yüzyıllarda Avrupa romanına mahsus olacak olan, gerçekçilik, tarihsellik ve insanı fert olarak temsil etme ihtiyaçlarının hâkim olduğu bir anlatıma katkıda bulunur.

İlk "gerçekçi roman"

Türün Kuruluşu, Gelişmesi ve Gerilemesi

Mateo Alemán (1547-?), *Primera parte de la vida del pícaro Guzmán de Alfarache* [*Pícaro Guzmán de Alfarache'nin Hayatının İlk Kısmı*] (1599) eseriyle ve sonra da *Segunda parte*'yle [*İkinci Kısım*] (1604), kahramanı için *pícaro* ta-

nımlamasını tercih eder ve böylece bu tipin edebi varlığını ve bu eseri olumlu karşılayan okurlarının gönlünde bu türün yerleşmesini sağlar.

Ondan önce Lázaro'nun örneğinde olduğu gibi, Guzmán da *pícaro* gibi yaşamayı bıraktıktan sonra hikâyesini anlatır, ama bunun nedeni daha iyi bir durumda olduğundan değil, İspanya ve İtalya'da yıllar boyunca seyahatler, hırsızlıklar, hileler, hamallık, şarlatanlık, dilencilik, namussuzluk, evlilikler ve maceralardan sonra hapse düştüğündendir. Hapisteyken Guzmán günahlarından pişmanlık duyar ve hayatını anlatır. Ancak kurgusal otobiyografi modelinin metnine, başına gelenlerin ahlaki emsal değerini anlatan birtakım *discursos* [*nutuk*] serpiştirir.

Türün kabul görmesi

Guzmán bize pişmanlıktan kaynaklanan dertli bir vicdanın hikâyesini sunar. Bir yandan Guzmán *pícaro* hayatının ahlaksızlığının bilincindedir ve bu bilinci hiç unutmaz, o kadar ki Rico Augustinusçu teolojiye atıfla onda kurtuluşu önceden belirlenmiş suçlu tipini görür (*Il romanzo picaresco e il punto di vista, 1969-1989*); öte yandan başından geçenler Trento Konsilinde ifade edilen, hayır işleri olmadan imanın ruhun kurtuluşuna yetmeyeceği varsayımını temsil eder; kurtuluş için pişman olması ve dürüst bir hayat yaşaması gerekir.

Dolayısıyla bu eser yeni Karşı-Reformcu hava bağlamında yorumlanabilir, ama yer yer ortaya çıkan hikâyenin saf keyfi ve *Lazarillo*'da olduğu gibi sefalet ve zorbalığın hâkim olduğu bir toplumun temsili, bunu basit Trento propagandası seviyesine indirgemeyi imkânsız kılar. Üstelik otobiyografik türün bir çeşit psikolojik gerçekçiliği ve *pícaro* bakış açısının yeniden edinilmesi bu eseri *Lazarillo*'yla beraber Avrupa romanı yoluna yerleştirir.

Guzmán'dan sonra pikaresk roman tekrar edilebilir bir tür halini alır. 1605'te Francisco López de Úbeda'ya atfedilen *Libro de entretenimientos de la pícara Justina* [*Pícara Justina'nın Eğlenceleri Kitabı*] yayımlanır. Bu eserin kahramanı doğuştan ve bilinçli olarak *picara* olmasıyla övünür ve örnek aldığı Guzmán'ın aksine vicdan azabı da çekmez. Sonrasında 1620-1626 yılları arasında Juan Cortés de Tolosa'nın *Lazarillo de Manzanares*'i; Juan de Luna'nın *Segunda parte del Lazarillo de Tormes* [*Lazarillo de Tormes'in İkinci Kısmı*]; *Lazarillo*'nun üç yeni baskısı; Jerónimo de Alcalá Yáñez'in *Alonso, mozo de muchos amos*'u [*Alonso, Birçok Patronun Uşağı*]; Gonzalo de Céspedes y Meneses'in *Varia fortuna del soldado Píndaro*'su [*Asker Píndaro'nun Değişken Talihi*] ve Francisco Gómez de Quevedo y Villegas'ın *La vida del Buscón, llamado don Pablos*'u [*Don Pablos Denen Buscón'un Hayatı*] yayımlanır. Bu eserler bu türün gelişiminin unsurlarıdır, ama bu türün öncüleri olan otobiyografik yapıyı ve maceraların birbirinin peşi sıra gelişinin anlatım yapısını, aynı temsil ciddiyeti ve aynı bakış açısı tutarlılığı olmadan yeniden kullanırlar. Quevedo, *Buscón* eserinin tarzındaki ustalıktan dolayı bir istisnadır, ama sıradan insanları komikliğe sıkıştıran paradigmaya geri döner ve kahramanının karakterine özen göstermez.

Tekrar edilebilir bir tür

Ancak okurlar pikaresk romanla ilgilenmeyi bırakmazlar ve 1530'lu ve 1540'lı yıllarda Alonso de Castillo y Solórzano'nun eserleri, Antonio Enríquez Gómez'in *Vida de don Gregorio Guadaña* [*Don Gregorio Guadaña'nın Hayatı*] ve 1646'da *La vida y hechos de Estebanillo González, hombre de buen humor, composta por él mismo* [*İyi Huylu Adam Estebanillo González'in Kendi Tarafından Anlatılan Hayatı ve Maceraları*] eserleri yayımlanır.

Muhtemelen Malagalı Gabriel de la Vega'nın yazdığı *Estebanillo*, sahiden yaşamış olan bir kişiyi, bir *picaro* ve Otuz Yıl Savaşında (1618-1648) imparatorluk ordusuna mensup zavallı bir şaklaban olarak anlatır. Bu eser pikaresk roman çağına son verir ve bunu yaparken *Siglo de Oro* [*Altın Yüzyıl*] edebiyatından, asker otobiyografisi modelinden ve özellikle şaklaban edebiyatı geleneğinden ilham alarak bu türün saflığını yok eder. Zaten *Guzmán*'ın ilk kısmının yayımlandığı 1599 ile *Estebanillo*'nun yayımlandığı 1646 arasında başka eserlerde de farklı türlere pikaresk unsurlar dahil edilir: örneğin Cervantes'in (1547-1616) hikâyesi *Rinconete y Cortadillo* (1604). Dolayısıyla dar anlamda pikaresk roman yüzyıl ortalarında tükenirken, pikaresk zaten farklı unsurların bu türün tipik unsurlarıyla karışabileceği veya kahramanının İspanyol *pícaro*'su tarihsel-edebi tipine tamamen denk gelmediği eserlerde de geçerli olabileceği bir kategoriye dönüşmüştür.

Cervantes'e doğru

Picaro'ların Ötesinde Pikaresk

Sosyal konumu belirsiz, hatta bir seyahat veya araştırmayla meşgul bir kahramanın hayatından heyecanlı olayları anlatan bir romanı pikaresk olarak tanımlayacak olursak, 17 ve 18. yüzyıllarda Fransa, Almanya ve İngiltere'de yazılan birçok romana pikaresk diyebiliriz.

Fransız Charles Sorel (1600?-1674) *Vraie Histoire comique de Francion* [*Francion'un Gerçek Komik Hikâyesi*] (1623-1633) romanında pikareskle çapkın arası kahramanı Francion'un maceralarını anlatır. Tamamlanmamış ama çok başarılı *Roman comique*'te (1651-1658) meşhur komedyen Scarron (1610-1660) şakalar, komedi ve pikaresklik ortamında hareket eder. Ve *Simplicius Simplicissimus* (1668; 1669'da *Continuatio*) romanıyla Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen (1622-1676) pikareski Almanya'ya ithal eder. Yetim ve sığıntı, şaklaban, asker ve eşkıya Simplicius Almanya'dan Paris'e ve Balkanlardan Rusya'ya Hint Okyanusuna seyahat eder. Daimi ve iddiasız bir barış arzusunun oluşturduğu tevazu değişken bir talihin darbelerine direnir ve ancak hikâyenin sonunda zühtle gerçekleşir ve bu arada eser çılgın hareket, sosyal mizah, dini tefekkür, gerçekçilik ve alegori arasında gider gelir.

Simplicissimus

18. yüzyılda Alain-René Lesage (1668-1747), doğduğu şehir Oviedo'da terk edilişinden, yıllarca tekinsiz mahallelerde ve Madrid sarayında yaşadıktan sonra eşi Dorothée'yle Lirias şatosunda huzuru bulmasına kadar Gil Blas'nın maceralarını anlattığı başarılı eseri *Santillanalı Gil Blas'ın Hikâyesi*'yle (*Histoire de Gil Blas de Santillane*, Paris, 1715-1735) 17. yüzyıl İspanya'sına döner, ama temsil ettiği sosyal sahne yazarın kendi Fransa'sıdır.

Daniel Defoe (1660-1731), başlığıyla bile bitmez tükenmez maceralarının anlatım unsurunu ilan eden *The Fortunes and Misfortunes of the famous Moll Flanders* [*Meşhur Moll Flanders'ın Şansı ve Şansızlığı*] (1722) ve *Lady Roxana* (1724) romanlarıyla pikaresk geleneği İngiltere'de sürdürür. T.G. Pavel'e göre Defoe'nun çeşitli şekillerde suçlar işleyen ama sonunda pişman olan hırsız, saray entrikacısı kahramanları, ahlaki idealden uzaklığını hisseden ve pişmanlık yoluyla hayatının sonunda bu ideale ulaşan Guzmanvari *pícaro*'yu temsil eder (*Il romanzo alla ricerca di se stesso. Saggio di morfologia storica*, 2002).

Türün başarısı

İskoçyalı Tobias Smollett'in (1721-1771) *Roderick Random* (1748) ve *Peregrine Pickle* (1751) ile Henry Fielding'in (1707-1754) yayımlanışından sonraki ilk dokuz ayda 10 bin satıp çok başarılı olan *Tom Jones* (1749) romanları ise, çeşitli şansızlıklar ve terslikler içermelerine rağmen aynı derecede pikaresk değildir. Tom Jones, onu evlat edinen Allworthy'nin temsil ettiği bilgeliğe ve "*the lovely and virtuous Sophia*"yla [*hoş ve erdemli Sophia*] evliliğe ancak bir sürü terslikten sonra ulaşır, ama ahlaki ve sosyal konumu Lázaro veya Guzmán'ınkinden çok farklıdır. Yani pikaresk, formasyon romanıyla iç içe girer ve burjuva toplumu 16. yüzyıl İspanya'sının rejimini tarihe gömer.

Defoe'dan Fielding'e

Pikaresk, tek başına olmasa bile Mark Twain'in (1835-1910) *Huckleberry Finn*'i (1885) veya Saul Bellow'un (1915-2005) *The Adventures of Augie March*'ı [*Augie March'ın Maceraları*] (1953) gibi farklı eserlerde varlığını sürdürse de artık tarihin akışı değişmiştir. *Pícaro* figürü bir şekilde devam ettiyse, bu muhtemelen Avrupa sınırlarının ötesinde olmuştur. Naipaul'un eserlerinde, Ahmadou Kourouma'nın (1927-2003) Birahima'sında (*Allah non è mica obbligato*, 2000) ve çocuklarla ergenlerin sıklıkla belirsiz talihleriyle baş başa kaldığı postkolonyal kurgusal edebiyatta rastlanılır.

Bkz. İspanya, s. 655; Asilzade Sınıfı, s. 235; Üst Kültür ve Popüler Kültür, s. 272

Simgesellik

Marco Antonio Bazzocchi

1531'de Alciati'nin [Alciatus] *Emblemata'sının yayımlanması, sonraki iki yüzyılın edebi zevkini ve kültürünü tanımlayacak yeni bir türün doğuşuna yol açar. Simgesellik mecazi ifadenin felsefesi halini alır ve ezoterik geleneğin yeniden keşfedilişiyle desteklenen yeni-Platoncu dilsel kuramların unsurlarıyla karışır. Kelimenin vurgulandığı simgeselliğin aksine, maceralar 17. yüzyıl kavramcılığı yönünde olur.*

Simgeselliğin Doğuşu

Hukukçu ve hümanist Andrea Alciati'nin [*Alciatus*] (1492-1550) *Emblemata*'sının [*Simgeler*] (1531) yayınlanması birkaç sene içinde, yaklaşık iki yüzyıl boyunca zevkleri, kültürü ve eleştirel düşünceyi tanımlayacak olan yeni bir edebi türün doğuşuna yol açar. Alciati'nin eseri (neredeyse 170 baskısı yayımlanmıştır) ahlaki içerikli ve mitolojiden mülhem birtakım özlü sözlerden oluşur ve matbacı bunlara ufak açıklayıcı resimler eklemiştir. Yazara göre simge sadece özlü söze karşılık gelir, ama imge hızla basit süsten esas rol oynamaya geçer ve bu hem görsel kültürün kolektif düzeyde kazandığı yeni önemden hem de matbaa sanatının teknik gelişiminden kaynaklanır. Böylece Avrupa'da hızla yayılan Simgesellik mecazi ifadenin felsefesi halini alır ve buna Aldo Manuzio (1450-1515) tarafından 1505'te basılan ve sonra Fasanini tarafından 1517'de Latinceye tercüme edilen Horapollon'un *Hieroglyphica*'sı gibi Batıni geleneğin metinlerinin yeniden keşfedilişiyle desteklenen yeni-Platoncu dilsel kuramların unsurları karışır.

Andrea Alciati

Achille Bocchi'nin, Latince metinlerin Giulio Bonasone'nin sıklıkla dönemin resminden mülhem kompozisyonlarla tamamlandığı *Symbolicarum quaestionum libri quinque* [*Sembol Meselelerine Adanmış Beş Kitap*] (1555) eseriyle en önemli derleme ortaya çıkar. Bu eserlerin ortak unsuru Mısırlıların kutsal diliyle bağlantılı üst bilginin mahiyetine uygun Latince kullanımıdır. Horapollon'un özlü sözlerinden ilhamla Pietro Valeriano 1556'da 58 ciltte doğal ve yapay unsurların sembolik açıklamasını yapmayı dener (hayvanlardan bitkilere, meyvelerden taşlara, sulardan gezegenlere, madalyalardan giysilere). Bu mantığa göre, simgeden dekorasyona her görsel unsur, 17. yüzyılın zihin kuramlarıyla sonuçla-

Achille Bocchi

nacak metaforik bir süreç ile imgeyle ona karşılık gelen kelimeyi bağlayacak bir süreç gerektirir.

Semboller Sanatı

Simgeselliğin aksine, semboller sanatında sıklıkla yerel veya yabancı diller tercih edilir; geniş bir halk tabakasına hitap edilir ve metinlerinin diyalog şeklinden de anlaşılacağı üzere, eğlendirme ve eğitme amacı güdülür. Robert Klein'a göre sembol tabiri Fransızca *devise*'e karşılık gelir ve nitekim Lyon'da 1551'de yayımlanan ilk derleme olan Paradin'in *Devises heroïques* [*Kahramanlık Sembolleri*] Fransızcadır. 1550 civarında yazılan *Dialogo dell'imprese militari et amorose* [*Askeri ve Aşk Sembolleri Diyaloğu*] eserinin bir pasajında Paolo Giovio'nun (1483-1552) belirttiği üzere, *devise* modasını İtalya'ya getiren VIII. Charles'ın (1470-1498) subaylarıdır; yani askeri kökenlidir ve özellikle gösterişli şekilde boyanmış silah ve bayraklarla savaşçıları ayırt etmek bakımından faydalıdır.

Askeri sembol

Alciati'nin birçok baskısının dolaşımda olduğu Lyon toplumunda, Floransalı edebiyatçı Gabriello Simeoni 1559'da Giovio'nun yeni sembollerle zenginleştirilmiş yeni bir baskısını yayımlar. Bu, normatif mahiyetinden dolayı da türünün en önemlilerinden sayabileceğimiz bu eserin başarısının işaretidir. Giovio, *Ragionamento, sopra i motti, e disegni d'arme, e d'amore, che communemente chiamano imprese* [*Yaygın Olarak Sembol Denen Silah ve Aşk Slogan ile Resimlerine Dair Düşünceler*] eserinde mükemmel sembolün beş şartını saptar: resim ile slogan arasında doğru orantı, mesajın müphem olmaması, güzellik, insan şeklinin resme dahil edilmemesi, "esasın ruhu olan" sloganın varlığı. Daha sonraları çıkacak yazılarda yeniden ele alınıp geliştirilecek olan bu kurallar, sembolün hafıza teknikleri ve otobiyografik temsilde öngörülmesi arasındaki bağı gösterir. Nitekim ilk derlemelerde, sadece 15. yüzyıl kültüründe de izleri olan (örneğin Poliziano'nun *Stanze*'sinde) askerlikle ilgili semboller vardır, ama bu sanat salonlara da ulaşınca, ilginç bir oyunla göndericiyle gönderileni birleştiren gizli bir itiraf mahiyeti kazanır.

"Mükemmel sembol"

Scipione Bargagli'ye (1540-1612) göre, Siena'daki Accademia degli Intronati 1580 civarında bu çeşit "güzel ve akıllı eserlerin" geliştirilme merkezine dönüşür ve sosyete tartışmaları, daha yoğun ifade şekilleri hayaliyle ilkel ve Kabala temelli dile bağlı esrarengiz kültürün unsurlarını yeniden ele alan felsefi ve edebi unsurlarla daha karmaşık bir hal alır. 1556'da matbaacı Girolamo Ruscelli semboller hakkında "Bazı özel düşüncelerimizi dünyaya göstermek üzere bulduğumuz veya icat ettiklerimiz," der ve her ne kadar kendinden sonra Domenichi'nin de de-

Scipione Bargagli

diği gibi imge kelimelerden ayrılabilse de imgeyle cümle arasındaki karşılıklı bağın altını çizer. Bu şekilde, bir bağlam içinde mana sahibi olan her imge sembol olabilir, ancak resim ve yazı birleşimi ifadeler en karmaşık ve tamam olanlardır; nitekim sembol taklidin içgüdüsel dilini öğrenilen karmaşık dile bağlar. Bir adım ileri gidecek olursak, Francesco Caburacci, *Trattato dove si dimostra il vero, e novo modo di fare le imprese* [*Sembol Oluşturmanın Gerçek ve Yeni Yönteminin Anlatıldığı Bir Deneme*] (Bologna, 1580) eserinde, sembolün ifade açısından kavramın dolaylı olarak başka bir kavramla belirtildiğinin altını çizer. Sembol bir imge, yani metafor olduğundan şiirin temsil özelliklerini taşır.

Sembol ve Şiir

Sembolün merkezindeki imge bir metaforu betimlemek üzere ortaya çıkar; retorik figürden resimli temsile geçişle 17. yüzyıl kavramcılığının merkezindeki yöntemlerden birine yaklaşılır. Scipione Ammirato (1531-1601) *Rota overo dell'imprese*'yle, 1562'de sözlerle şeyler arasındaki karşılıklı bağı vurgular. Sembolün ruhu sözlerse ve vücut temsil edilen şeyle birse, iki unsurdan hiçbirinin diğerine göre araçsallaşmaması gerekir: "Birleşik ruh ve vücuttan yazarın gizli düşüncesi yorumlanır."

Sembolle şiir arasındaki paralellik daha sonra Ammirato'nun düşüncesinde sembolle ilgili olarak "şövalye felsefesi," şiirle ilgili olarak ise "filozof felsefesi" formülleriyle devam eder. "Algılanabilir iki şeyin birleşmesinden" doğan hayret etkisiyle derinleşen bağdan, bileşik bir üçüncüsü ortaya çıkacaktır. Nitekim 1575'te bile Giovanni Andrea Palazzi "Sembol bir şiirdir" kavramına ulaşıp iki ifade şeklini oluşturan unsurları listeleyecektir. Yakın zaman yorumlarına göre, hayret uyandırmasından dolayı sözlü unsurun hâkimiyet sağladığı anda ikinci bir aşama başlar, zira slogan Tasso'nun (1544-1595) tanımlamasına göre, "neredeyse ilahi akıldır." 1586'da Stefano Guazzo (1530-1593), *Dialoghi piacevoli*'sinin [*Hoş Diyaloglar*] beşincisinde sembolün modernliğini ve ambleme göre üstünlüğünü iddia edip bir defa daha entelektüel inceliklileştirme özellikleri belirtir: "Ve bu arada zamanla olağanüstü zihinlerin bu amblemlerin ya fazla açık ya fazla sade olduklarını fark ettiklerinden, gizli düşüncelerini, amblemlerden çok daha fazla intizamlı, zor ve mükemmel olan sembollerin incecik tülüyle perdelemeye başlamışlardır." Daha sonra Scipione Bargagli (1594) benzerlik ve zekâyı birleştiren, zihnin bir ürünü olduğunu söyler.

Sembolün ruh ve vücudu

Analoji ve zekâ

Entelektüel oyun ve önceden düşünülmüş bir fikrin suni bir şekilde gerçeğe dönüştürülmesini vurgulayan (Tasso'nun *Il conte* [*Kont*] diyaloğunda tekrar ortaya çıkacak unsurlar), Platoncu sembol

kuramı şiirin barok tartışmasının başlangıç noktası olabilecek bir Aristotelesçi kurama yol açar.

Bkz. Filoloji ve Yüksek Kültür, s. 550; İnceleme Yazıları ve Diyalog, s. 571; Yeni-Latin Şiiri, s. 658; Antika Merakı, s. 787; Grotesk, s. 936

Mektup Yazma Sanatı

Alessia Vezzoni

Rönesans devrinde, mektup yazma sanatı edebiyat alanında yerel dilde yeni bir tür olarak öne çıkar. "Modern mektup" tam da 16. yüzyılda ortaya çıkar; marjinal bir tür olarak farklı yazılar barındırır ve niteliklerini hiç kaybetmez.

Ortaçağ Geleneği ve 15. Yüzyıl Denemeciliği

Mektup yazma, şahsi belge mahiyetinde ilk işlevinden sonra 14 ile 15. yüzyıllar arasında daha edebi bir işlev kazanır. Bu süreç Petrarca'nın (1304-1374) gerçekleştirdiği tarz ve semantikle ilgili ve *artes dictandi e modi epistolandi* [*dikte etme sanatı ve mektup yazma tarzı*] (hem konuşmanın –hitabet– hem hukuksal, şansölyelik, noter belgeleri gibi yazıların resmi tertibinin düzenlenmesi) olarak bilinen ortaçağ retorik geleneği ile Cicero'nun *Ad Familiares*'inin [*Aileye Dair*] (1345) örnek oluşturan klasikliğinin yeniden keşfedilmesi arasında uyum sağlama amacı güden kodifikasyonun izinde ilerler. Cicero'nun, şahsi olarak tasarlanan ve yazarının entelektüel kimliğini inşa etmek için kamuya açılan mektupları, resmiyete hitapla ve edebiliğe açık da olsa "aile" haberleşmeleri arasındaki farkın açıldığı durumlarda Petrarca'nın mektuplarının iki defa yazılmasını teşvik eder; kamu yönetimiyle ilgili şansölyelik mektupları, Coluccio Salutati'ninkiler gibi özel mektuplarla beraber var olur ve her ikisi kamu hayatıyla edebi bir özellik kazanır. Mektup, anlık "sohbet" alanı olarak edebi resmiliğin yeni aracı olmasını mümkün kılan kamusal yazı değerini yeniden kazanır.

Şahsi ve kamusal mektuplar

15. yüzyılın tipik bir unsuru olan hümanist mektup, taklitle merkezkaç denemecilik arasında hem arkadaş sohbetlerine hem aydınlar arası tartışmalara uygundur; bildiri mektubu ve Giovanni Pontano'nun örneğinde olduğu gibi manifesto mektubu, felsefi, ahlaki, bilimsel yazı haline gelip edebi ve dil tartışmalarında ve hatta tartışmalarla yalanlamalarda, topluluk ve akademi mensupları arasında irtibat sağlama işlevi görür.

15 ile 16. Yüzyıllar Arasında. Çeşitlilik, İkidillilik ve Yerel Dilde Mektup Yazımının Yükselişi

İlk bakışta her şeyi kapsar gibi görünen Latince hümanist mektup aslında çok sınırlı bir kültürlü çevreyi ilgilendirir.

Fiilen, 15. yüzyılın son çeyreğinden itibaren yeni kaçınılmaz şartlar mektup yazma sanatının gerilemesine yol açar: Okuryazarlığın yayılışı ve "hareketliliğin artışıyla" beraber kadınlar dahil "artan sayıda orta-alt sosyal sınıflara mensup 'yazma özgürlüğüne' sahip olanların yaygın olarak yerel dilini sahiplenişi" uzaktakilerle "mektup yoluyla irtibatı devam ettirme ve ilişki kurma için mektup kullanımını" hem resmi hem özel olarak yaygınlaştırır (Armando Petrucci, *Scrivere lettere. Una storia plurimillenaria*, 2008). Giderek bürokratikleşen saraylarda çalışan entelektüeller için, "beylere" hitaben ve onların "namına" "haber" ve "bilgilendirme" mahiyetinde mektuplar (örneğin Matteo Maria Boiardo böyle mektuplar yazar) (Maria Luisa Doglio, *L'arte delle lettere. Idea e pratica della scrittura epistolare tra Quattro e Seicento*, 2000) çoğalır.

Resmi ve günlük yazışmalar daha büyük itinayla saklanır; mektup yazışmalarının "belge ve hatıra" olarak değeri artıkça, ismine layık ve homojen bir mektup yazma prosedürünü hem şekil hem esas bakımından öğrenme ihtiyacı (hem özel şahıslar hem de meslek erbabı için) artar. 1485'te ilk mektup yazma el kitabı, Bartolomeo Miniatore'nin *Formulario de epistole vulgare missive et responsive* [*Yerel Dilde Mektup Yazma ve Cevaplama El Kitabı*] çıkar; hâlâ geç hümanist mahiyette olup, "mektupluk" yerel dilin yaygınlaştırılmasından ve teşvikinden bahsedilir ve 1558'e kadar basılmaya devam edilir.

Mektup sanatı

Yerel dilin yüceltilişi, dilin kurallara bağlanması, modellerin seçimi ve yerel dilde mektup yazımının artışı gibi olguların mahiyeti aynıdır. 1515'ten itibaren X. Leo'nun (1475-1521, 1513'ten itibaren papa) sekreterliği yerel dili "yazılı haberleşmede ikinci resmi dil" olarak benimser; Petrucci'ye göre "kültürlü meslek sahipleri sınıfı hem kendi edebi üretimlerinde hem de mektup yazımında birçok defa çift dilli davranır" ve Latinceyi "sadece arada sırada" kullanmaz. Petrucci, Amedeo Quondam'ın aşırı katı Latince/yerel dil ayrımını gözden geçirerek (*Le "carte messaggiere." Retori-*

Dil ve konu

ca e modelli di comunicazione epistolare. Per un indice dei libri di lettere del Cinquecento, 1981), Latince ve yerel dilin çağdaş kullanımının "gönderenle alıcı arasındaki ilişkinin mahiyetinden ziyade konuya ve bir dereceye kadar uzaktaki arkadaş veya yoldaşla ilişki çerçevesinde dilsel fiyakaya ve dolayısıyla pratik nedenlerden ziyade kişisel ve geçici nedenlere bağlı olduğunu" belirtir. Giovanni Della Casa-Piero Vettori yazışması ve özellikle X. Leo için yazılan metinlerden, mektup-deneme yazısı *De imitatione* [*Taklide Dair*] (1512) ve yerel dilde birçok mektuptan oluşan Pietro Bembo'nun mektup yazımı çift dillidir; mektupları *Prose della volgar lingua* [*Yerel Dilde Nesirler*] (Venedik, Taccuino, 1525) eserinde kuramsal olarak belirlediği imla-dilsel reformun örneği ve pratik uygulanışıdır. Buna benzer şekilde, yerel dilin biçimsel olarak resmileştirilmesi 1524-1530 yılları arasında Venedik ve Roma'da yayımlanan eserlerle gerçekleşir (Giovanni Antonio Tagliente, *Lucidario*, 1524; Ludovico degli Arienti, *Operina*; Ugo da Carpi, *Thesauro de scrittori*, 1525); birkaç onyılda "İtalya, İtalyan dili (yani Bembo) ve resmi yazışma ikilisinin belirlediği mektup yazımı bakımından homojen bir bölge olur."

Bir adaptasyon sonucu olan "yerel dildeki mektuplar, basit bir haberleşme aracından ziyade, yerel dilin hiç de küçümsenmeyecek imkânlarının somut ve resmi delili olarak, edebi bir tür olarak ortaya çıkar" (Nicola Longo, *De epistola condenda. L'arte di "componer lettere" nel Cinquecento*, 1981). Artık diplomatik veya idari kamusal mektuptan tamamen ayrı olarak, yerel dilde özel mektup, Rönesans kişiselliğinin ve mazeret aramayan otobiyografinin doğduğu yerdir (Gianluca Genovese, *La lettera oltre il genere*, 2009). Mektuplar gerçekleşen ve anlatılan olaylar ruh hallerinin işaretidir; Machiavelli'nin 1497-1527 yılları arasında yazdığı ve 1512'de kamudaki konumunu kaybettikten sonra acı dolu olan mektupları yayımlanma amaçlı yazılmadıysa da ona göre mektuplar edebi amaçtan azade olmayan "şakalar," "küçük şatolar," "mantık yürütme," "gizli sembolizm" ve "iç dökme"yle doludur. Buna benzer şekilde Ariosto'nun 154'ü Garfagnana'da yazılan 214 mektubu, *Çılgın Orlando*'nun somut arka planını oluşturan olaylar, acil ve zor işlerle halledilecek yerel meselelere bağlı olup Petrarca'nın yazışmalarının entelektüel ve edebi tefekküründen çok uzaktadır.

İşlevler ve tipler

Mektupla Bağlantılı Yeni Bir Tür: Yerel Dilde "Mektup Kitabı" 1538-1564

Pietro Aretino'nun (1492-1556) *Primo libro delle lettere* [*İlk Mektup Kitabı*] (Venezia, Marcolini) eserinin 1538'de yayımlanması mektupla bağlantılı yeni bir tür olan çağdaş yazarların yerel dille yazılmış özel mektuplarının matbu derlemelerinin başlangıcıdır. Aretino,

Başarılı bir tür

"Prenslerin belası" (Ariosto) olarak eleştirel niyeti ve "kalem maceracısı" şöhreti bir yana, yaygın bir haberleşme aracı kurar: Avrupa yazılarında da mektup "*res tam multiplex propeque ad infinitum varia, versipellis ac polypus*" (Erasmus, *De conscribendis epistolis*, 1534, yani "çok yönlü ve neredeyse sonsuz farklılık arz eden değişken şey") diye tanımlanır ve üstelik yazarı belli bir derlemeyle barındırılan temaların esnek kabıdır. Hem inceleme yazısının analitikliğinin hem de hikâyenin organikliğinin etrafından dolanır ve aynı zamanda Bembo ve Castiglione'nin saray klasisizmine alternatif mektup şemaları (potansiyel olarak hepsi) ve "dünya kâtibi" örneğinde olduğu gibi davranış modelleri teşvik eder (*Il Cortegiano*, 1528 ve "*sprezzatura*"). Bu tarz muazzam derecede başarılı olur; birincisinden sonra beş cilt mektup daha yayımlanır (1542; 1546; 1550, dördüncü ve beşinci; 1557, ölümünden sonra) ve bunlarda, bu arada bilgilendirme kolaylığı ve ifade canlılığı açısından maniyerist paradigma haline yükselen başlangıçtaki komik ve hedonist diline ek olarak giderek daha ciddi ve edepli bir tarz gelir ve çağının reform karşıtı baskılarıyla paralel bir şekilde (Trento Konsili, 1545-1563; *Index librorum prohibitorum*, 1559) son kitaplarında sembolizmle acındırıcı komiklik arasındaki "salon ve ahlakçı ders verme tonuna" ulaşılır. 1530-1550'li seneler arasında kültürlü yayıncılarla bilgili edebiyatçılar ikilisi monografik derlemelere ek olarak meşhur şahısların mektup derlemelerini yayımlar (*Lettere volgari di diversi nobilissimi uomini* [*Çeşitli Çok Asil Adamların Yerel Dilde Mektupları*], Manuzio, 1542; *Lettere di diversi eccellentissimi uomini* [*Çeşitli Çok Saygın Adamların Mektupları*], derleyen Giolito için Ludovico Dolce, 1554; *Lettere di tredici uomini illustri* [*On Üç Meşhur Adamın Mektupları*] ve *Lettere facete e piacevoli* [*Eğlenceli ve Zevkli Mektuplar*], derleyen Dionigi Atanagi, Dorico 1554 ve Zaltieri 1561); "mesaj kâğıtları" olarak da bilinen bu eserlerin prestij ve yaygınlığı Montaigne tarafından da teyit edilir: "*ce sont grands imprimeurs de lettres que les Italiens. J'en ay, ce croy-je, plus de cent volumes*" ("İtalyanlar mektup yayıncıları olarak nam salmış. Zannedersem bende yüzden fazla yayın var"). Model sunma niteliğindeki, "Toscana belagatinin" örnek metin derlemeleri, "güzel yazının gerçek hali," "fayda ve zevk" vermek için" "araştırmacılara yardımcı olurlar" (*Quondam*) veya "İtalya savaşlarının dramatik olayları hakkında siyasi ve askeri bilgiler ve zamanın dini gerilimlerinin bir çerçevesini" sunarlar (Lodovica Braida, *Libri di lettere. Le raccolte epistolari del Cinquecento tra inquietudini religiose e "buon volgare,"* 2009).

"Mektup kitabı"

Engin kitap piyasasında "belirli bir unsur" olarak ayırt edilebilen "mektup kitabı" mektup yazımının uygulanabilirliğini teyit eder; bir defalık veya marjinal bir olay olmak şöyle dursun, her açıdan bir edebi türdür. Daha soyut da olsa gene de özellikleri çok belirgindir. Başta Aldo Manuzio'nunkiler olmak üzere, yerel dilde baskılar çoğalır (Cicero, Plinius, Seneca; Pseudo-Falaride) ve bunlara

paralel olarak mektup yazma el kitapları ve yazılar da artar; bunların arasında en uzun zaman geçerliliğini muhafaza eden Tagliente'nin *Componimento di parlamenti* [*Konuşma Kompozisyonu*] eseri vardır (on bir baskı, 1527-1635).

Ancak "mektup kitabının" ilk aşaması (1538-1564) boyunca iki kutbu Bembo ile Aretino olan bir hat boyunca yerleştirilebilen "meşhur yazarların" (kalburüstü, hayatta veya yeni ölmüş edebiyatçı ve entelektüeller) şahsi yazışmaları hâkimdir. Bembo'nun 1544'te "elden geçen" yazışmaları ölümünden sonra dört cilt olarak (Roma, Gualteruzzi, 1548, *Rime*'nin [*Şiirler*] üçüncü baskısıyla beraber; 1550; Venedik, Scotto, 1552-1553) yayımlanır ve meşhur/aile mektupları ayrımı içerisinde *Prose e Asolani*'den mülhem "bizim yerel dilimizin kıymetli ve mukaddes hazinesini" muhafaza eder. Claudio Tolomei (1547'de Giolito tarafından yayımlanan), Bernardo Tasso, Girolamo Muzio, Luca Contile ve Antonio Minturno'nun yazışmaları da bu saraylı-akademik yaklaşıma yakındır. Öte yandan merkezkaç ifadedeki canlılık açısından Anton Francesco Doni (Marcolini, 1552), Paolo Giovio, Girolamo Parabosco ve yerel lehçe ile Latincenin parodik karıştırılması, Petrarca karşıtı söylemler ve tür karışımı (diyalog bolluğundan ve kısalığından dolayı hikâye başta olmak üzere) kullanımlarıyla, komik, şakacı ve alaycı mektup alt türünün ustaları Andrea Calmo, Ortensio Lando ile Cesare Rao, Aretino'dan esinlenir.

Mektup dili

Yerel Dilde "Mektup Kitabı:" 1564-1588

1563'te sona eren Trento Konsili "İtalyan kültür tarihini ikiye böler ve geri dönülmez sonuçları olur" (Carlo Dionisotti, *Geografia e storia della letteratura italiana*, 1960). "Kâtip" dönemi, Francesco Sansovino'nun (1521-1586) dört ciltlik *Secretario* [*Kâtip*] eserinin Venedik'te 1564'te yayımlanmasıyla resmen başlar. 1578'de yedi cilt olarak yeniden basılan ve 1608'e kadar rakipsiz olan bu eser, el kitabı şeklinde mektup yazma kurallarını ve mektupların üç retorik tarzını yetkili bir şekilde saptar. Bu üç tarz "çağrıda bulunan, vazgeçiren, teselli eden, soran, ikaz eden, tavsiye eden" ikna edici tarz; "insan, memleket, tarla, kale, kaynak, fırtına, seyahat, ziyafet ve benzer hususları tarif eden" bilgilendirici tarz; "itham eden, şikâyet eden, azarlayan, tehdit eden, hakaret eden" ihtilaf tarzıdır. Bunlara ek olarak, "haber veren, tebrik eden, hayıflanan, ısmarlayan, teşekkür eden, öven, şaka yapan" dördüncü "karışık" bir tür vardır.

Francesco Sansovino'nun *Secretario*'su

1550'li yılların konsolidasyonundan sonra "mektup kitabı" türü de kaçınılmaz olarak bir elemeye uğrar; "meşhur yazarların" yazışmaları azalırken, yeni derlemelerin (*sécretaires*) tasnif edilen (ve işlevsizleştirilen) mektupları konu-

larına, türlerine ve retorik tarzlarına göre katı bir şekilde düzenlenir; "dükkân" mektupları için örnek kitaplar sırf taklit niteliği taşır.

Michelangelo Buonarroti (1475-1564) ve Annibale Caro'nun (1507-1566) *Familiares*'i [*Ailevi*] bir istisna oluşturur, ama değişikliğin altını çizerler. Michelangelo'nun yayımlanmak üzere yazılmamış, ancak 1875'te yayımlanan mektupları, huzursuz ve samimi bir tarzla, retorik değil sadece "sert ve yalın bir samimiyet" içerir. İhtiyaca göre yazılmış ve bölük pörçük mahiyette olan Caro'nun yazışmalarıyla da ilişki aynı derecede tesadüfidir. Külliyat fikrine karşı olan Caro (Venedik, Aldo Manuzio, 1572-1575), hayattayken belge değeri taşıyan sadece 43 mektubunun yayımlanmasına izin verir ("işler," "pazarlıklar," "patronlara dair"), zira Petrarcacılığın aksine özel mektupların edebi değerinin olabileceği görüşünde değildir. Kusursuz ama mütevazı tarzı, en yüksek derecede ahlaki ve entelektüel ortalamayı, ulu/sade ikilemiyle teyit eder.

Michelangelo'nun *Familiares*'i

1580'li yıllarla 16. yüzyılın sonu arasında, "mektup kitabının" "el kitabından el kitabına, saraydan saraya" döngüsü tamamlanır; örnek bir entelektüel ilişki belgesinden ve yazar derlemesinden tektipleştirici bir araca, alıntı derlemesine dönüşür. "Saraylıdan," efendisine sadık, hayranlık uyandıran belagat ve mektup yazma kabiliyetine sahip üst seviye kâtibe dönüşür (Marcello Scalzini, *Il secretario*, 1581; Torquato Tasso, *Il segretario*, 1587; 1594'te Angelo Ingegneri'nin *Del bon Segretario* [*İyi Kâtibe Dair*] ve *Il Segratario di Giovan Battista Guarini* [*Giovan Battista Guarini'nin Kâtibi*] yayımlanır; Guarini'nin ilk defa 1593'te kronolojik sırada çıkan mektupları, 1598'de "ana başlık altında tasnif edilmiş" olarak yeniden yayımlanır). Tasso'nun (19. yüzyılda Cesare Guasti tarafından yayımlanan) kalabalık yazışmasının edebi değeri yüksektir. Tasso'nun yazışmaları Giovanni Battista Licino tarafından 1588'de iki cilt olarak yayımlanır. *Familiari: apologia della Liberata* (*Lettere poetiche*) [*Ailevi Mektuplar* Liberata'nın Savunusu (Şiirsel Mektuplar)] entelektüel, kültürel ve manevi bir otobiyografidir; Azize Anna Manastırında "dışlanmış" olmanın acılarını yansıtır; tempo ve kuraldışılık arayışı kendisini, Leopardi için de Caro'yla beraber 16. yüzyılın en iyi temsilcisi kılar.

Tasso'nun yazışmaları

Bkz. Dil Meselesi, s. 554; İnceleme Yazıları ve Diyalog, s. 571

Sanat Edebiyatı

Alessia Vezzoni

Hümanizmle Rönesansı birbirine bağlayan sanata dair tefekkür, öncü bir estetik anlayışının eleştirel bilincinin yenilendiği yüzyıl olan 16. yüzyılın tamamında mevcuttur. İlmi kuramsallaştırmalar, stil kuralları ve kutsal imgelere dair Karşı-Reformcu tartışmalar derken, çok sayıda farklı biçimlerde sanat yazıları yayımlanır. Rönesansın olgunluğu, maniyerizm ve barok öncesi döneminde, dehanın yüceltilişiyle ve sanatçı bireyselliğin meşrulaştırılmasıyla, kurumsal (saraylı, akademik) veya egzantrik (melankolik, bireyselci, heterodoks), "modern" sanatçının doğuşu gerçekleşir.

İnceleme Yazıları. Sanat Edebiyatı ile Sanat Kuramı Arasında

Kunstliteratur [*sanat edebiyatı*] (Julius von Schlosser, *Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte*, 1924) tabirinden kaynaklanan ve "sanata dair hem el yazması hem matbu bütün kaynakların toplamı" anlamına gelen sanat edebiyatı farklı türleri kapsar: bunların arasında inceleme yazıları (teknik el kitapları, kuramsal antolojiler, repertuarlar), biyografi ve hatırat kaynakları (sanatçı biyografi/otobiyografileri, özel günlükler, tarihi kayıtlar, anekdotlar), sanatçı yazışmaları, edebi metinler ve bunlara ek olarak edebi eserlerde öğretici pasajlar, coğrafi edebiyat (rehberler, seyahat kayıtları), arşiv ve belge kaynakları (ticari muhasebe kayıtları; koleksiyoncu envanterleri; noter işlemleri) vardır.

Hacim, yaygınlık ve kapsam açısından, 16. yüzyılda en belirgin tür, diyalog yapısıyla, analitik mantık yürütmesiyle ve militanca hümanist mahiyetiyle, 15. yüzyılda sadece kısmen ele alınan, sanatın rolünü ve sanatçının işlevini yeniden tanımlama gibi modern bir ihtiyacı gayet iyi tatmin eden Rönesansın en tipik kuramsal geliştirme ve düzenleme şekli olan inceleme yazılarıdır. İnceleme yazıları ve kuramsallaştırmalarla sanatçı zanaatkâr/esnaf lonca konumundan kurtarılmaya çalışılır ve sanata bilim, felsefe ve retorikle aynı derecede "liberal" haysiyet ve özerklik tanınsın diye bu gibi yazılarla sanatçının entelektüel kisvesi ve mevkii ilan edilir.

Sanatların haysiyeti

1545-1550 arasında, sanat kuramları revizyonu, hem eski zamanların teknik-kültürel servetinin yeniden kazanılması hem gelenekle modern ihtiyaçları

kavramsal olarak birbirine uyarlama açısından vazgeçilmez olan 15. yüzyıl hümanist yazıların kazanımlarına dayanır; klasik emsallerle zihnin yeni keşifleri (perspektif, anatomi incelemeleri) arasındaki ideal devamlılık bağlamında, sanat kuramsallaştırılması, sanat-bilim/sanat-şiir sentezine bağlanır.

De pictura'dan [*Resme Dair*] (1435; yerel dilde, 1436) *De re aedificatoria*'ya [*İnşa Meselelerine Dair*] (1450) Leon Battista Alberti'nin (1406-1472) o zamana kadar görülmemiş kurallaştırmaları, sonradan gelecek olan düşüncenin tamamının klişelerini kapsar. Resmin amacı tabiatın taklididir, bu da kesin ve bilimsel ("Pythagorasçılık") kurallar ve retorik belagatten esinlenen (icat, düzenleme, ifade) geliştirme aşamalarının (çerçeve resmi; perspektif ve anatomik tanımlanma; ışık, kontrast ve renk algılanışı) uygulanmasını gerektirir. Mücerret değil, bir anlatım sahnesinin bir parçası olarak insan figürü imtiyazlı bir öznedir; hareket ve gölge tezatı ruh halini tasvir eder. Amaçları bakımından şiir ve tarihe benzeyen (tarihçi ve şairler kelime "ressamıdır") ve "mükemmel" modeller taklit eden (Apelles, Zeuxis) resim, ahenk ve güzelliği çağrıştırır.

Alberti, döneme ulaşan eski kaynakları mütemadiyen zikrederken (Yaşlı Plinius, *Naturalis Historia*, cilt XXXV: Grek çizgi, tamam olan/tamam olmayan kuramları; Vitruvius, *De Architectura* [*Mimarlık*]: cilt VII, grotesk eleştirisi), Marsilio Ficino'nun Floransa yeni-Platonculuğu şiirsel heyecanı, Plotinus'un ideal güzelliği ve ortaçağın ışık metafiziğiyle birleştiğinde, sanatçıya ilahi derecede bir algı ve somutla soyut arasında aracılık eden bir sanatın sihirli sembolik şifresini sunan üstün bir ilham kaynağı (gerçekliğin modelleri ruhta zaten mevcuttur) olarak gören Platoncu görüşü yeniden ele alır; Hıristiyan alegoriler pagan masallar, Doğu efsaneleri ve astrolojik-Batıni inançlarla birleşir. Sembolün barınağı ve imge hafızası olarak resim ve şiirin kardeş sanatlar olduğu varsayımı Horatius'un meşhur *ut pictura poesis* [*resim neyse şiir de odur*] (*Ars poetica*, Bölüm II, 3, *Ad Pisonem*) teorisinde birleşir; Plutarkhos'tan kaynaklanan Simonides aforizması "resim sessiz şiir, şiir konuşan resimdir;" Aristoteles, Cicero ve Quintilianus'un resim benzetmeleri; Francesco Villani'nin *Liber de origine civitatis Florentiae et eiusdem famosis civibus* [*Floransa Şehrinin Kökenine ve Meşhur Vatandaşlarına Dair Kitap*] eserindeki Dante-Giotto arasındaki paralellik; Cennino Cennini'nin *Trattato dell'arte* [*Sanat İncelemesi*] (1390) eserindeki Yeni Tarz hatırlatmaları: "Hayal" sayesinde "görünmeyen şeyleri bulma" açısından, şiirle bilim arasında eşit mesafede duran resim "hassas bir ruh" gerektirir.

Leon Battista Alberti

Leonardo da Vinci'nin (1452-1519) Francesco Melzi'nin konuya göre düzenlemesinden sonra muazzam miktarda ve bölük pörçük (kısa görüşler, aforizmalar) (Codice Vaticano, Milano, y. 1520; *editio princeps*, Paris, 1651) hale gelen teknik-kuramsal notları, fiilen 16. yüzyıl inceleme yazılarının başlangıcı olan, beş bölümlük (yüzeyler,

Leonardo da Vinci

figürler, renk, "gölgeler ve ışıklar," "yakınlık ve uzaklık") *Il libro dela pittura*'yı [*Resim Kitabı*] oluşturur. Leonardo, değil "edebiyattan mahrum adam" olmak (Carlo Dionisotti, *Leonardo uomo di lettere*, 1962), doğanın birliğini algılayabilmek için onu zihinle (bilim, matematik) araştırma tavsiyesinde bulunur. Alberti'de birbirini tamamlayıcı olan sanat ve bilim, bu örnekte çakışır; ancak sadece resimde hâkimdirler, zira Nello Forti Grazzini'nin yazdığı gibi, "resim 'bilimlerin' en kesin ve asilidir, zira duyuların en yücesi olan görüşle algılanan Tabiatın doğrudan sonucudur." Resim, edebiyat dahil, bütün sanatlardan üstündür ve bu üstünlük sanatçı-yaratıcıyı "Efendi ve Tanrı" kılan, hem kişisel hem evrensel bir faaliyet olmasından kaynaklanır.

Leonardo bu şekilde, 16. yüzyıl boyunca devam edecek olan, sanatları tasnif karşılaştırmasına dair uzun tartışmayı başlatır; heykeltıraşlığa karşıdır (zihinden ziyade toz ve güce dayanan aşağı bir sanat sayar), *ut pictura poesis* ilkesine uzaktır (şiirin bölük pörçük olduğunu, evrensel olmayan dillerle ortaya çıktığını düşünür), hareketi yansıtıp "ruhları tahrik eden" (fırtınalar, savaşlar, eros) ve evrenin kanunlarıyla insan hareketlerini açıklayan resmin yüce olduğunu düşünür. Vinci'nin dünyasında, "kisvelerle süslü" hoş müziklerle şenlenen kültürlü nezih bir insan olan ressam, güzelliği, zarafeti ve şıklığı kendinde buluşturur; Horatiusvari "vakar" ve *Cortegiano*'nun zorlukları küçümseyen tavrı birleşir.

Sanatlar arasında karşılaştırma

Piero della Francesca'nın öğrencisi, Leonardo'nun arkadaşı matematikçi Luca Pacioli'nin *Divina proportione* [*İlahi Oran*] (1497; matbu, 1509) eserinin, *Prospectivo milanese* (1500) külliyatının Lombardia pratik öğretilerinin ve Alberti ile Vitruvius'tan mülhem mimarlık yazılarının mahiyeti daha ziyade bilimseldir. 1521'de Cesare Cesariano tarafından yerel dile çevrilen ve 1556'da Daniele Barbaro tarafından yorumlanan Vitruvius'un eserleri Sebastiano Serlio'nun *Trattato di architettura* [*Mimarlığa Dair*] (1537; genişletilmiş baskı, 1619) eseriyle modern bir yapıya kavuşur. Serlio, eserinin IV. cildinde, başlık, temel ve sütun açısından beş mimari üslup ayrımını belirler ("dor Ion, Korinthos, Toskana ve bileşik"). Hem Pomponio Gaurico'nun *De Sculptura*'sında [*Heykeltıraşlığa Dair*] (1504) hem Torricella'nın eserlerinde hümanist mahiyeti baskın olan bir heykeltıraşlık savunması vardır. Oto Lupano'nun *Dialogo nel quale si ragiona delle statue e miracoli, i quai per quelle far si veggono* [*Heykeller ve Yapımlarındaki Mucizeler Hakkında Görüşüldüğü Diyalog*] (1540) eserinde üç kişi (bir Lutherci asker, bir Katolik keşiş, bir edebiyatçı) imge-ibadet arasındaki bağlantı hakkında Konsilde gerçekleştirilecek tartışmaları önceden yürütür ve asker putperestliğe, keşiş ikonofiliye (*Biblia pauperum* [*fakirlerin İncili*], ibadet edilen kutsal imgeler değil, imgelerin resmettiği unsurlardır) ve edebiyatçı Trento dogmalarına meyleder. Paolo Pino'nun *Dialogo di Pittura*'sında [*Resme Dair Diyalog*] (1545, 1548) Leonardo'nun öğretileri hâlâ yankılanırken –ancak "doğal

De Divina proportione

felsefe" olan resim *inventio* [*icat*] açısından heykeltıraşlığa ve retoriğe yakındır (*dispositio* çizimdir, *elocutio* renklendirmedir)–, 1547'de Floransa Akademisinde gerçekleştirilen *Lezzione, nella quale si disputa della maggioranza delle arti e qual sia più nobile, la scultura o la pittura* [*Sanatların Çoğunluğunun ve Heykeltıraşlığın mı Resmin mi Daha Asil Olduğunun Tartışıldığı Dersler*] (1549) esnasında Benedetto Varchi büyük sanatçıların görüşlerini inceleyip herkesin fikir birliğine varabileceği bir yol bulmaya çalışır. Roma'dan dönen bir Portekizli olan Hollandalı François'nın *Da pintura antigua* [*Eski Resme Dair*] (1548) eserinde "sanat tartışıp seyretmenin sanat gerçekleştirmekten daha asil olup olmayabileceğini" sorması tesadüf değildir.

Vasari ve Vite. Biyografiyle İnceleme Arasında Sanat Tarihyazımı

Giorgio Vasari'nin (1511-1574) 1550'de yayımlanan *Vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori* [*En Meşhur Mimar, Ressam ve Heykeltıraşların Hayatları*] (Firenze, Torrentino) adlı eseri 16. yüzyılda hem kronolojik olarak hem de esas itibariyle iki çağın arasında sınır oluşturur ve modern sanat tarihyazımı türünün başlangıcı anlamına gelir. Genişletilmiş 1568 baskısı (Giunti) bu durumu teyit eder – yeni başlık *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* [En *Meşhur Ressam, Heykeltıraş ve Mimarların Hayatları*] olur ve *Vite de' vivi e de' morti dall'anno 1550 insino al 1567* [*1550'den 1567'e Yaşayan ve Ölenlerin Hayatları*], Giovan Battista Andriani'nin eski sanatçıların hayatına dair mektubuyla yazar otobiyografisi eklenir.

Bazı giriş kısımları hariç, Vasari ders verme tarzından uzaklaşıp yeni bir tarzla birçok biyografisinde anekdotla methiye arası anlatıcı ve retorik bir tür kullanmayı tercih eder. Bir yandan meşhur kişilerin hayatları *opus oratorium*'a [*konuşmacıların eserleri*] has eski geleneğin kutlayıcı, nasihat verici ve eğitici unsurlarının bir sentezini ortaya çıkarır (Plutarkhos, *Paralel Yaşamlar*; Plinius; Cornelius Nepos'un günümüze ulaşmayan ressam hayatları; Tacitus'un *Historiae* [*Tarihler*] ve *Annales* [*Yıllıklar*] eserlerindeki imparator hayatları; Suetonius, *De Vita Caesarum* [*İmparatorların Hayatları*]; *Historia Augusta* [*İmparatorların Tarihi*]) öte yandan hümanizmin kelimelere yeni manalar vermesi Bartolomeo Facio'nun *Vite dei pittori* [*Ressamların Hayatları*], Antonio Manetti'nin *Vita di Filippo Brunelleschi* [*Filippo Brunelleschi'nin Hayatı*] ve özellikle Vasari'nin ilham kaynağı Paolo Giovio'nun *Elogia*'sındaki (1524-1527; basılış, 1546) hikâye havasındaki üç meşhur biyografide (Leonardo, Raffaello, Michelangelo) görülür. Sanata adanmış hayatların paradigmalarını birbirine bağlayan Vasari eserini *historia magistra vitae* [*ustaların hayatla-*

Öncüller ve modeller

rının tarihi], "bilimin" Aristotelesçi nakledilebilirliği ve tarihyazımı gezileri, otobiyografik süslemeler ve ortaçağın "uzun gece" kavramıyla tanınan Lorenzo Ghiberti'nin *Commentari*'sine dayandırır.

Giovio, Varchi, Annibal Caro ve Pietro Aretino'nun katkısını belli eden mahir bir nizamla Vasari, 1546-1550 yılları arasında sanatçılar hakkında haber ve ilgili görsel malzeme toplar, biyografileri zaman içindeki değişiklikleri gösterecek şekilde dizer, tarza göre üç ayrı "maniyeri" temsilen üç bölüme ayırır ve böylece sanatın natüralist mükemmeliyete doğru modern yolunu çizer (Mısır, Grek ve Roma sanatının kadim gelişimine benzer şekilde): "Eski maniyer," "gotik" veya "barbarca" (sanatın çocukluğu) olan ilk bölüm Cimabue'den Giotto'ya uzanır (13.-14. yüzyılların sonu); kurallara uygun ama "zarif ve tatlı doğallıktan" yoksun "modern" ve "yeniden doğuş" (gençlik) vasıflı ikincisi Masaccio'dan Botticelli'ye uzanır (15. y.); olgun mükemmeliyetin safhası üçüncü bölüm Leonardo'dan –Giorgione ve Raffaello'yu dahil ederek– *Laocoon* ve *Belvedere Apollo*'sunun "zarafetine" ulaşıp aşarak eskileri yenen "ilahi" Michelangelo'nun zirvesine uzanır (16. yüzyılın ilk yarısı). Kapsama amaçlı anıtsal bir repertuar ("sanatçıların başına gelen sayısız olay") olmasına rağmen sanatçıların şahsiyetini ortaya çıkarabilen *Vite* daha ziyade Toscana merkezli mahiyettedir, kuramsal sistematikliği ve maniyerist yapısı azdır, ama görünürlüğü yüksektir; zaten 15. yüzyılın bir unsuru olan maniyer, Vasari'yle doğallığın, idealliğin ve klasik geleneğin birleştiği, resmin –üç "üst sanatların" ve "alt veya uygulamalı sanatların" atası (Vinci görüşüne göre)– renge önceliğinin, Floransa zevkinin Venedik zevkinden savunması olduğu (Vasari 1561'de Vincenzo Borghini ile Floransa'da Resim Akademisini kurar) bir çağın sembolü halini alır.

Maniyer

Her iki *Vite*'ye diyalektik bir bakışla, 1550-1568 yılları arasında sanatçı otobiyografileri çıkar. Pontormo diye bilinen Jacopo Carucci'nin (1494-1556), "Aziz Lorenzo Kilisesinin ayin sırasında papazın durduğu kısmını boyarken gerçekleştirilen" (1554-1556) *Diario*'su [*Günlük*] "hijyen ve gıda rejimi notlarıyla" dolu kişisel bir deşarj olma yolu ve kendini lafı uzatmadan anlatan bir şahitlikken, Benvenuto Cellini (1500-1571) *Vita scritta per lui medesimo* [*Kendisi İçin Yazılmış Hayat Hikâyesi*] (ama 1558-1565 yılları arasında atölyede "genç bir çırağa" dikte edilip tamamlanmayan) eserinde "zor bir sanatçı hayatının" kaprisli, egosantrik ve açıkça kendini övücü apolojisini ifade eder (Perseus'un karışımı) ve bu eserden alaylı bir tarz, yerel bir eda ve muazzam işlerle, hem teknik maharet hem de manevi erdemle mucize anlamına gelen bir sanat anlayışı çıkar. Sanatçıyı asalet beratları, zenginlikler ve arazilere sahip bir saray adamı olarak gösteren, Baccio Bandinelli'nin (1488-1560) *Memoriale*'si de [*Anma*] (1552) zorlamadır ve Vasari buna çok kesin bir yalanlamayla cevap verir.

Otobiyografiler: Pontormo ve Cellini

16. Yüzyılın İkinci Yarısı. Akademi ve Karşı-Reform

Venedik ve Tizianocu yaklaşımını resim temelli maniyerist Floransa yaklaşımına karşı savunan Ludovico Dolce'nin *Aretino* (1557) başlıklı *Dialogo della pittura* [*Resim Sohbeti*] eserin ana yapısını Aristotelesçi benzerlik ve Michelangelo'nun Vasarici üstünlüğünün "yıkılışı" (Kasım 1545 tarihli Aretino'nun bir mektubu zikredilir), sözcülüğünü yaptığı kromatik klasisizm-doğalcılık oluşturur. "Uyum" zorunludur ve dolayısıyla aşırılıklardan ve çarpıtmalardan, insan figürleri ve kaslı çıplaklar, tekrar edilen perspektifler ve aşırı ton tezatlarından kaçınılmalıdır; "güçlü ve korkunç" resmin ustası Michelangelo'nun üstünde, zarafet bakımından rakipsiz ("beyefendiler") Raffaello vardır, ama Raffaello'nun da üstünde "doğayla beraber yürüyen Tiziano vardır: Dolayısıyla bütün figürleri canlıdır, hareket eder ve etleri titrer" ve "eserlerinde ışıklarla gölgeler her zaman çatışır ve şakalaşır."

Ludovico Dolce ve Venediklilerin üstünlüğü

Dolayısıyla, Vasari'nin 1568'de gözden geçirilmiş *Vite*'si Dolce'nin itirazlarını göz önüne alır ve *Maniera*, Alberti veya Dolce'nin kıvrak risalelerinden uzak ve onları aşan, 16. yüzyılın ikinci yarısının "maniyerist" yazıların (Schlosser) hâkim vasfı olan durdurulamaz bir akademileşme süreci izler: bu süreç Michelangelo'nun "normalleştirilmiş" öğretisinin yaygınlaştırıcısı Vincenzo Danti'nin *Primo libro del trattato delle perfette proporzioni di tutte le cose che imitare e ritrarre si possono con l'arte del disegno* [*Resim Sanatıyla Taklit ve Resmedilebilecek Bütün Şeylerin Mükemmel Orantılarına Dair İlk Kitap*] (1567) eserinden, Giovan Paolo Lomazzo'nun *Trattato dell'arte della pittura, diviso in VII libri* [*Yedi Kitap Halinde Resim Sanatı Eseri*] (1584), *Idea del tempio della pittura* [*Resim Tapınağına Dair Bir Görüş*], *Della forma delle Muse* [*Esin Perilerinin Şekline Dair*] (1591) ve Federico Zuccaro'nin *Idea de' scultori, pittori e architetti* [*Heykeltıraş, Ressam ve Mimarlara Dair Bilgi*] (1607) eserlerine kadar uzanır.

Lomazzo, Ficinocu kozmolojik-astrolojik kurallardan ve Agrippa von Nettesheim'ın (1486-1535) Aristotelesçi çelişkileri aşabileceğini düşündüğü "sihir"den esinlenerek, sanatın sembolik olarak her biri bir sektörde mükemmelliği yakalamış ve bir gezegenin etkisinde yedi üstadın (Michelangelo, Gaudenzio Ferrari, Polidoro, Leonardo, Raffaello, Mantegna ve Tiziano) desteklediği bir mabet olan bir "metafizik" geliştirir. İdeal güzellik her biri taklide değer birçok modele ayrılırken, öte yandan tek bir mükemmel tarzı yoktur, onun yerine sanatçının esinlendiği mizacın kimliğini gösteren kişisel yaklaşımlar vardır. Lomazzo'nun kıvrımlı figür methiyesi ve sanat yazılarının tarihyazımsal yönü barok çağı öncesinde büyük rağbet görür, "açıklamalı bibliyografisi" de Cizvit Antonio Possevino'nun *Tractatio de Poësi et Pictura ethnica, humana et fabulosa colla-*

Lomazzo: resmin mabedi

ta cum vera, honesta et sacra [*Dürüst ve Kutsal Olanla Beraber Etnik, Beşeri ve Olağanüstü Şiir ve Resim İncelemesi*] (1595) eserinde bir bütünleştirme nesnesi olarak ele alınır.

Federico Zuccari'nin *Lettera a prencipi et signori amatori del dissegno, pittura, scultura et architettura. Con un Lamento della Pittura* [*Resim, Heykel ve Mimari Seven Prens ve Efendilere Mektup. Resme Ağıt Dahil*] (1605), neoskolastik yaklaşımlı *L'idea de' pittori, scultori et architetti* [*Ressam, Heykeltıraş ve Mimarlara Dair Bilgi*] (1607) ve gençliğinde *Trattato della nobilità della pittura*'yı [*Resmin Asaletine Dair*] (1585) yazan Romano Alberti'nin *Origine e progresso dell'Academia del Dissegno de' pittori, scultori et architetti di Roma*'da [*Roma'nın Ressam, Heykeltıraş ve Mimarlarının Resim Akademisini Köken ve İlerleyişi*] (1604) zikrettiği Roma'daki San Luca (1593-1594) Akademisi eserleri meşhurdur. Zuccari ve Vignola

Mimarlıkta da kural koyma eğilimi, daha az Vitruviusçu Serlio'dan esinlenerek bir sütunun parçaları arasındaki orantıları belirleyen II Vignola olarak bilinen Jacopo Barozzi'nin (1507-1573) *Regule delli cinque ordini* [*Beş Üslubun Kuralları*] (1562) ve sağlamlığı güzelliğe tercih edip mimari-manzara diyalektiği hakkında mantık yürüten Alvise Corner veya Cornaro'nun *Trattato di architettura* [*Mimarlığa Dair*] (1566) eserlerinde belirir. Öte yandan Andrea Palladio'nun (1508-1580) eskiyle modern binalar arasında yer, şekil ve işlevsellik karşılaştırması açısından, hem sivil, kutsal ve gösteriş mimarisi hem de şehir, köprü ve hapishane planlamasında belirleyici olan *I quattro libri dell'architettura* [*Mimarlığın Dört Kitabı*] (1570) ve Vincenzo Scamozzi'nin, kuramsal girişler, bibliyografik haberler (şehircilik kanunları), ecnebi örnekler ve eski eser araştırmalarıyla (Plinius'un köşkü, modern "galeriler," müze nizamı) dolu ansiklopedik ve geniş kapsamlı on ciltten oluşan *Idea della architettura universale* [*Evrensel Mimari*] (1615) eserleri Vitruviusçu ve Klasisisttir. Palladio ve Scamozzi

Yazıların Karşı-Reformcu yanı kuvvetle öğretici havada olup, Trento Konsilinin kapanış toplantısında (XXV) belirlenenleri resmi olarak teyit eder; imgelerin kült kullanımı öne çıkar, "şehvet" "dolgun güzellik" ve teolojik tutarsızlıklardan arındırılmış yoğun bir ibadet ve zühd ile ahlakçılığa eğilime dayanan bir estetik anlayışı teşvik edilir. Giovanni Andrea Gilio'nun *Dialogo nel quale si ragiona degli errori e degli abusi de' pittori circa le istorie*'si [*Tarih Hakkında Ressamların Hataları ve İstismarlarına Dair Konuşulan Diyalog*] (1564) katı bir şekilde dogmatiktir; yazar sapkınlıklara, müphem alegorilere, vücudun kıvranmalarına ve müstehcenliğe karşıdır ve Michelangelo'nun *Mahşer* resmini lanetler. *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*'sinde [*Kutsal ve Adi Resimlere Dair Diyalog*] (1582) Kardinal Gabriele Paleotti yasaklı resimler listesinin yayımlanmasını temenni eder (ama böyle bir şey yapılmaz): "pagan, batıl, sap- Gilio ve Paleotti

kın" ve Cizvitlerin tarihsel gerçeklik ve yüceltici ahlak ilkeler açısından, "gerçekçilikten uzak, gülünç, korkunç, mucizevi, grotesk, ölçüsüz" resimler buna dahildir.

Carlo Borromeo'nun (1538-1584) *Instructiones Fabricae et Suppellectilis Ecclesiasticae* [*Kilise İnşaat Talimatı*] (1577), Vasari'nin Orta İtalya maniyerizminin takipçisi, ama aynı zamanda çağdaş resmin dekadansının da farkında olan Giovan Battista Armenini'nin (1530-1609) *De' veri precetti della pittura libri III* [*Resmin Gerçek İlkelerine Dair 3 Kitap*] (1586) ve yaratılan nülerde lirik bir otobiyografikçilikle sansürü seçecek olan Bartolomeo Ammannati'nin tekzibinin (*1582'de yazılan, dürüst olmayan temsillerle sanatlarının icra edilmesinin ressam ve heykeltıraşların ruhları için ne kadar tehlikeli bir şey olduğunu gösteren mektup*) damgasını vurduğu Raffaello Borghini'nin *Il Riposo, in cui della pittura e della scultura si favella* [*Resim ve Heykeltıraşlık Hakkında Sohbet Edilen bir İstirahat*] (1584) eserlerinin de pedagojik yanı vardır.

Raffaello Borghini

Ekphrasis ve İmge Edebiyatı

Ut pictura poesis [*resim gibi şiir*] ilkesine tamamen sadık olan *ekphrasis* (sanat eserlerinin şiir ve nesirle tarifi, "görsel düşünce") tipik bir 16. yüzyıl edebi türü ve ikonografik öznenin stilistik açımlaması, hatta çevirisidir; hakkında aynı ipuçlarını veren, "resmin başlangıç gerçekliği olan bir görsel gerçekliğin sözlü benzeridir." En üst örnekleri arasında Giovio'nun eleştirel-koleksiyoncu pasajları (*Dialogus de viris et foeminis aetate nostra florentibus* [*Çiçek Açma Mevsiminde Erkeklere ve Kadınlara Dair Diyalog*]); Marcantonio Michiel'in *Aziz Hieronymus Çalışma Odasında*'sına dair "filolojik bilgi" dahil Padova ve Venedik koleksiyonlarına (Villa Bembo, Odoni ailesinin *Wunderkammer*'i) dair haberler (1520-1540); sofistike ve militan eleştirisi olabilen, kamunun beğendiği sanat eserlerinin şiirsel, methedici veya eleştirel kompozisyonlar (soneler, Giambologna'nın *Sabinlerin Kaçırılışı* heykeli hakkında *Composizioni di diversi autori in lode del ritratto della Sabina scolpito in marmo dall'eccellentissimo M. Giovanni Bologna, posto nella piazza del Serenissimo Gran Duca di Toscana* [*Mükemmel M. Giovanni Bologna tarafından mermerden yontulmuş ve Ekselansları Toscana Grandükünün meydanına yerleştirilmiş Sabinler portresini methetmek amacıyla çeşitli kişilerin yazdıkları*] 1583 eserinde Michelangelo Sermartelli'nin derlediği madrigaller); Aretino'nun sanatsal mektup yazımı ("ilahi Tiziano" hitabı, Alfonso d'Avalos'a mektup, 1540; "utançtan bir genelevde bile gözlerin kapanmasına yol açacak" Michelangelo'nun *Mahşer*'deki nülerinin lanetlenmesi, Alessandro Corvino'ya mektup, 1545-1547); rehber literatürü (Francesco Albertini, *Memoriale di molte statue e pitture che sono nell'inclita ciptá di Florentia* [*Meşhur Floransa Şehrindeki Birçok Heykel ve Resimlerin*

Kaydı] ve *Opusculum de mirabilibus novae et veteris urbis Romae* [*Roma Şehrinde Eski ve Yeni Seyredilecek Şeylerin Kitapçığı*], 1510; Francesco Sansovino, *Venetia descritta* [*Venedik Tarifi*], 1581; Francesco Bocchi, *Le bellezze della città di Fiorenza* [*Floransa Şehrinin Güzellikleri*], 1591) gibi eserler vardır.

"Figüratif olarak çeviren sembolden" hareketle imge edebiyatı, alegori, insanlaştırma, bulmacalar ve sırlara, sembolik-sihirli bir tercihle, dilin evrenselliğiyle görsel çok anlamlılığı birleştirir. Kültürlü insanlar için 58 ciltlik dev bir ansiklopedi olan Pierio Valeriano'nun *Hieroglyphica*'sı (1556) pagan ikonolojisini Batıni temelde (Orpheus-İsa efsanesi) yeniden yorumlar ve bunu yaparken Arapollon'un aynı isimli Helenistik eserlerine ve *Hypnerotomachia Poliphili*'ye (1499) atıfta bulunur.

Andrea Alciati, *Emblemata*

Andrea Alciati'nin, kusur ve erdemlerle ilgili 212 sembollü ve resim-vecize ilişkisi güçlü *Emblemata*'sının [*Semboller Kitabı*] (1531) başlattığı semboloji, esrarlı bir dil, Latince kullanımı, ahlaki içerik ve imgenin kenardan sembolün dayanak noktası halini almasını kapsarken, daha popüler kahramanlık hikâyeleri imge ile kelimenin mükemmel karşılıklı bağımlılığını ifade eder: Mükemmel kahramanlık hikâyesinin –Giovio'nun *Dialogo dell'imprese militari e amorose* [*Askeri ve Aşk Maceralarının Diyaloğu*] (1551; basım, 1555-1556)– ruh/vücut, slogan/figür arasında doğru ilişki, açıklık, ikonvari güzellik, insan figürünün yokluğu ve başka bir dilde kısa slogan gereksinimi vardır.

Girolamo Ruscelli, Scipione Ammirato, Luca Contile ve Torquato Tasso'nun *Il Conte overo de l'imprese* [*Kont veya Kahramanlık Hikâyelerine Dair*] (1594) diyaloğu ile Emanuele Tesauro'nun *Idea delle perfette imprese* [*Mükemmel Kahramanlık Hikâyelerine Dair*] gibi kahramanlık hikâyeleri 16 ve 17. yüzyıllarda çok rağbet görür.

Kahramanlık hikâyelerinin başarısı

Mitografi ve ikonoloji çalışmalarında *ut pictura poesis* ilkesinin katkısı hayatidir: vecizelerle Grek tarif sanatını ihmal etmeyen Natale Conti *Mythologia*'sında (1551) kadim efsaneleri ahlakçı ve Hıristiyan bir açıdan yeniden yorumlar; Vincenzo Cartari'nin Ovidius temelli *Imagini depli e delli antichi* [*Eskilerin Tanrılarının İmgesi*] (1566) görsel eserler için ikonografik bir repertuar olarak yayılır. Barok çağı başladığı sıralarda, Cesare Ripa'nın alegorilerin sembolleri yendiği *Iconologia*'sı (1593; resimli, 1603) çok başarılı olur.

Bkz. Bilimadamı Olarak Leonardo, s. 513; Maniyerizm ve Antiklasisizm, s. 542; Dil Meselesi, s. 554; İnceleme Yazıları ve Diyalog, s. 571; Mektup Yazma Sanatı, s. 613; Petrarca Tarzı Şiirler, s. 648; Vasari ve Sanat Tarihyazımının Doğuşu, s. 765; Reform ile Karşı-Reform Arasında Sanatlar, s. 812; Leonardo da Vinci, s. 869

Saray Kültürü: Şiir ve Menkıbe

Şövalye Menkıbeleri

Giovanni Baffetti

Ariosto tarzı şövalye menkıbeleri saray mensupları arasında çok rağbet görmeye devam ederken, Tasso'nun kuramsallaştırdığı kahramanlık menkıbesinin özelliklerini tanımlayarak, romandan beklenen çeşit ve hayret özelliklerini klasisist birlik ve gerçekçilik kurallarına göre düzenleme ihtiyacı Trissino'dan Bernardo Tasso'ya farklı şekillerde ortaya çıkar.

Gelenek ve Yenilik

Boiardo (1440?-1494) ve Ariosto'nun (1474-1533) özerk bir edebi türe dönüştürdükleri şövalye anlatım geleneğinin 16. yüzyıl boyunca birçok taklitçisi olur; Berni (1497?-1535) *Orlando innamorato*'yu [*Âşık Orlando*] Toscana lehçesiyle daha yaygın olarak anlaşılır şekilde yorumlayıp bu mizahi menkıbenin sonraki yüzyıllardaki başarısını garantilerken, diğer yazarlar *Orlando furioso*'daki [*Çılgın Orlando*] kahramanların maceralarını devam ettirir. *Astolfo innamorato* [*Âşık Astolfo*] veya *Rinaldo furioso*'nun [*Çılgın Rinaldo*] birçok anlatıcısına ek olarak, ölümünden sonra 1572'de yayımlanan *Prime imprese del conte Orlando* [*Kont Orlando'nun İlk Maceraları*] adlı eserinde Ariosto'nun menkıbesinden önce gelen olayları anlatan Ludovico Dolce (1508-1568) ve *Angelica innamorata*'da (1550) [*Âşık Angelica*] Ruggiero'nun ölümüne kadar uzanarak hikâyeyi tamamlayan Vincenzo Brusantini'yi de saymak gerekir. Cesur ve bıkmaz usanmaz çokyönlü yazar Pietro Aretino (1492-1556) da tamamlayamadığı

Orlando ve Rinaldo'nun halefleri

Marfisa, *Lagrime d'Angelica* [*Angelica'nın Gözyaşları*] ve *Orlandino* [*Küçük Orlando*] gibi parodi veya karikatür mahiyetinde deneylerle *Orlando furioso* [*Çılgın Orlando*] taklitçileri kitlesine dahil olur.

İncelikli Este Sarayının çeşitli mensuplarının eğlence taleplerine cevap veren engin şövalye menkıbesi üretimine ek olarak, Ariosto'nun yarattığı yeni roman türünü meşrulaştırma ve kurallara bağlama amaçlı titiz bir kuramsal düşünce ortaya çıkar. Hem *Discorso intorno al comporre dei romanzi*'nin [*Roman Kompozisyonuna Dair Düşünceler*] yazarı Giraldi Cinzio (1504-1573) hem de *I romanzi* [*Romanlar*] incelemesinin yazarı olan Cinzio'nun öğrencisi ve daha sonra rakibi olan Pigna (her iki eser 1554'te yayımlanır) şövalye edebiyatını klasisistlerin saldırılarından savunur; özellikle Giraldi, yerel dilin ifade kuralları çerçevesinde geliştiğinden kendine mahsus retorik kurallarına ihtiyacı olan bir kompozisyon şekline Aristotelesçi veya Horatiusçu ilkelerin uygulanamayacağının altını çizer. Ancak Giraldi'nin kendisi klasik geleneğe saygı duyduğunu hissettirir, zira *Ercole* [*Herakles*] (1557) eserinde mitolojik bir kahramanı ele alır ve bunu yaparken tek bir kahramanın birden fazla eylemini anlatan bir menkıbede birlik ve çeşidi bulundurmaya çalışır.

Roman kuramları

Klasisist Model

Klasisist kuralların destekçileriyle romanvari çeşitliliğin savunucuları arasındaki tartışma bağlamında ileri sürülen en radikal kuramsal öneri, 1527'den itibaren yazılmaya başlanmış, ama yayımanması 1547-1548 yılları arasında gerçekleşmiş bir menkıbe olan *L'Italia liberata dai Goti* [*İtalya'nın Gotlardan Kurtuluşu*] eserinin yazarı olan Gian Giorgio Trissino'nun (1478-1550) önerisidir. Trissino, eserin başındaki V. Carlos'a (1500-1558) ithafında, eserine ilham vermiş olan temel önermeleri açıklar; bu önermeler Aristotelesçi öğretilere ve Homerosçu modele mutlak bağlılık, dolayısıyla birlikle tarihi olaya benzerlik kriterlerinin kesin uygulanışı ve İmparator Justinianus'un İtalya'yı işgal eden Gotlara karşı savaşının anlatı konusu olarak seçilmesidir.

Gian Giorgio Trissino

Trissino'ya göre, menkıbenin ihtişam ve vakarına, Homerosçu modelin basit ve ulu sadeliğinin temsil ettiği, anlatımın enerjisi ve etkili sunuşu yoluyla ulaşılmalıdır; bu açıdan, Grek heksanetronunun [*altı ayaklı dize usûlü*] anlatım temposunu İtalyancada en iyi aksettirecek olan serbest on bir heceli şiirdir. Ancak Trissino'nun versiyonunda Homerosçu tarzın muhteşem temposu genellikle kesintili, ağır ve detaylı bir tasvir sıralamasına dönüşür ve Giraldi Cinzio'nun ifade ettiği gibi, *epos*'un kahraman ve aristokrat âlemi, ister istemez amaç o olmasa bile, eda olarak neredeyse Ariostotelesvari bir burjuva gerçekçiliğine indirgenir.

Bir biçim arayışı

Ancak Trissino'nun esasen iddialı deneyinde, başta yerel dilde modern kahramanlık-şövalyelik şiir türünü Aristotelesçi mantığın kuralları temelinde düzenleme arzusu olmak üzere, tartışmasız yenilik unsurları da vardır; bu arada örneğin Girolamo Vida (1485-1566) *Christias*'ta Hıristiyanlığa uyarlanmış Latince bir menkıbe önerir. Üstelik Trissino kendi kuramsal önerilerine her zaman sadık kalmaz, nitekim şiire aşk parantezleri, büyüler ve "fevkalade ve insani eylemler" dahil etmekten geri kalmaz; eski pagan mitolojisinin yerine geçebilecek bir Hıristiyan harikası yaratma teşebbüsü, Tasso (1544-1595) tarafından sanatsal olarak çok farklı sonuçlarla ele alınır ve çözülür.

Epos ile Roman Arasında

Yüzyıl boyunca gayretlerini menkıbeye hasreden bütün yazarlar, çok çeşitli roman malzemesini, doğayla mantığı, tarihle uydurmayı, faydayla zevki, birbirlerine uyarlayıp üniter menkıbevi bir yapı içinde ifade ederler. Örneğin *Girone il cortese* [*Efendi Girone*] (1548) eserinde Luigi Alamanni (1495-1556), olayı edebi olarak üst seviyeye taşımak amacıyla model olarak Fransızca nesir bir roman seçip birçok eylemi tek kahramana yaptırma formülünü benimser. Ancak ikincil olaylar, maceralar, büyüler ve aşklar dahil ederek anlatım birliği kurallarını ihlalden sakınmaz; dahil ettikleri de şövalyelik türünün, okuyucunun zevklerini tatminini amaçlayan bütün geleneksel unsurlarıdır. Alamanni ölümünden sonra 1570'te yayımlanan *Avarchide*'de ise klasik paradigmadan fazla uzaklaşmaz; Kral Arthur'un Bourges (Avaricum) muhasarasını anlatan eser, Homeros'un *İlyada*'sını titizlikle taklit eden modern bir uyarlamadan başka bir şey değildir. Bu eser Annibal Caro'nun (1507-1566) Vergilius'un *Aeneis*'inin serbest on bir heceli mısralar şeklinde tercüme ettiği yıllarda yayımlanır.

Girone il cortese

Bernardo Tasso (1493-1569), kendisinin de söylediği üzere, 15 yıllık bir çalışmadan sonra 1560'ta 100 kısım olarak yayımlanan *Amadigi* eseriyle klasisist ideallere uymak ister, ama "içinde bulunduğumuz yüzyılın zevkine" uymak için eylem birliğinden ve serbest on bir heceli şiirden vazgeçmek zorunda kalır. Oğlu Torquato'nun anlattığına göre, babası şiiri orijinal haliyle, yani katı klasisist tarzda okuduğu zaman, dinleyiciler sıkılıp uzaklaşırlar. Aslında menkıbevi şiir hakkındaki tartışma hâlâ çözülmemiştir ve önerilen çözümler çok çeşitlidir. Üstelik mutat öğretme ve ahlak terbiyesi verme niyetlerinin ötesinde, Bernardo Tasso'nun tarzı hem Boiardo'dan, çok takdir edilen Ariosto'dan, hatta Helenistik romandan alınan motiflerin yeniden ele alınmasıyla macera tematiğine hem de aşk tematiğine doğal olarak eğilimli görünür ve bu şekilde yumuşak bir hassasiyete ve bazı eleştirmenlerin 17. yüzyıl öncesi olarak tarif ettiği pastoral ve

Bernardo Tasso

duygusal bir damara sahip olduğunu gösterir. Bernardo Tasso'nun, daha sonra tamamlanmamış *Floridante*'de (1587) devam eden tecrübesi, babasının hatırasının sadık bekçisi oğlu Torquato'ya eski tarz romanın anlatım klişelerini duygularının içselleştirilmiş anlatısında dramatize ederek aşmaya teşebbüs ettiği anda etki eder.

Torquato Tasso'nun, nihai şekli *Discorsi del poema eroico* [*Kahramanlık Şiirine Dair Konuşmalar*] eserinde ifade edilen şiirsellik söylemi, bir yandan Aristoteles'in otoritesiyle mantığı, öte yandan "sarayların kadın ve şövalyelerinin tümünün oluru" ile modern çağın "isteksiz" zevki arasında aracılık etme teşebbüsünün zorluğu içinde, masalın gerçekçiliğinin ve birliğinin temellendirdiği klasisist kutupla fevkaladenin ve çeşitliliğin romanvari kutbu arasında hareket eder.

Ateşli eleştirel tartışmaların yürütüldüğü kırk yıllık bir dönemin parlak yorumcusu ve babası Bernardo'yla beraber zamanının doğrudan şahidi olan Tasso, şövalye romanının tipik ayrı ayrı eylem çokluğuna karşıt olarak, masalın birlik ilkesini kahramanlık şiirinin bileşkesinin olmazsa olmaz kuralı olarak belirler. Ancak belirlediği birlik dışsal ve soyut bir kural olmayıp daha ziyade eserin genel yapısını ilgilendiren dahili bir ilkedir, yani çeşitli ama ilişkili kısımlarının karşılıklı ve ahenkli bağlılığıdır. Şiirin şekilsel birliği, malzemenin çokluğunu reddetmeden, münhasıran maharetinin ispatı ve aynı zamanda yarattığının anlaşılabilirliğinin ve yeniliğinin garantisi olan "şair icadına" bağlıdır.

Torquato Tasso

Aynı şekilde, gerçekçiliğin garantisi olan anlatılan eylemin tarihselliği kriteri, şairin açısından, şiir için şart olan fevkaladeliğin kullanımı imkânını şairin elinden almaz; Tasso'ya göre, bu fevkaladelik, melekler, şeytanlar ve "azizler, büyücüler, periler" tarafından temsil edilen Hıristiyan fevkaladeliği olmalıdır. Bu unsurların esin kaynağının, yani Tanrı yahut Şeytan'ın gücü düşünülecek olursa eylemleri "gerçekçi" görünecektir.

Ariosto tarzı romanların saf hedonizminden ve Trissino'nun menkıbelerinin klasisist aşırılığından eşit derecede memnuniyetsiz olan Tasso, zıt gereksinimleri hem kendi berrak ve titiz eleştirel zekâsını hem de artık sönmekte olan olgun bir uygarlığın ihtiyaçlarını karşılayabilecek seçkin ve aristokratik bir sanatın detaylı kuramsal geliştirilmesi yoluyla tatmin etmeye çalışır.

Bkz. Maniyerizm ve Antiklasisizm, s. 542; Şiir Kuramı ve Edebi Eleştiri, s. 546; Filoloji ve Yüksek Kültür, s. 550; Ludovico Ariosto, s. 632; Torquato Tasso, s. 637

Ludovico Ariosto

Rossella Pulito

Ludovico Ariosto tam manasıyla bir saray şairidir ve 16. yüzyıl başlarındaki Ferrara sarayı gibi canlı bir sarayın karakterini yansıtmayı ve ona uymayı ama aynı zamanda çelişkilerini ortaya çıkarmayı becerir. Ariosto, eserlerinin geri kalanını "ufak şeyler" diye tanımlayarak, esas şaheseri olan İtalya tarihinin en sevilen şövalye şiiri Orlando Furioso*'yu* [Çılgın Orlando] *üretiminin merkezine yerleştirir. Çağdaşlarının gözünde bile bir klasik olan bu eser, Rönesans insanının zevklerini tatmin etmeyi ve aynı zamanda bütün zamanların insanlarının tutkularının çok yönlü tarifini sunmayı başarır.*

Eylem ile Tefekkür Arasında

Ludovico, babasının I. Ercole d'Este'nin (1431-1505) hizmetinde garnizon komutanı olduğu Reggio Emilia'da 8 Eylül 1474'te dünyaya gelir; bazı nakillerden sonra 1484'te Ferrara'ya yerleşip burada önce gramer, sonra hukuk tahsili görür. Este sarayına yakınlaşıp tiyatro gösterilerinin hazırlanışına katılır ve nihayet babasının iznini aldıktan sonra edebiyat ve başta yeni-Platoncu felsefe olmak üzere felsefe çalışmalarını derinleştirir. Ferrara'da bulunan ve arkadaşı olan Pietro Bembo (1470-1547) da muhtemelen onun felsefeye ilgisini teşvik eder. Ariosto ilk Latince şiirlerinden sonra yerel dille şiir yazar.

Bembo'yla arkadaşlığı

Asil ama zengin olmayan bir ailenin 10 oğlunun en büyüğü olan Ariosto için babasının 1500'deki ölümü sanata mutlak adanıştan pratik işlere geçiş anlamına gelir ve şair Este Hanedanının düzenli maaşlı bir memuru olur. 1503'ten 1517'ye Kardinal Ippolito d'Este'nin hizmetindedir; ikamet ettiği Ferrara sarayı, sahteliğiyle onu hayal kırıklığına uğratırken, görevleri ve prestijli büyükelçilik misyonları (Bologna, Mantova, II. Julius döneminde birkaç defa, sonra da X. Leo zamanında Roma) onu edebi çalışmalarından alıkoyar. O sıralarda kendisi ilk baskısı 1516'da yayımlanacak olan *Orlando Furioso*'nun yazılışına yoğunlaşmıştır. Sonraki yıl kardinalle beraber Macaristan'a gitmeyi reddedip Dük Alfonso'nun hizmetine geçer ve onun atamasıyla Garfagnana Komiseri olur (1522-1525); eşkıyalığın ve siyasi gerilimlerin yaygın olduğu bir bölgede düzeni sağlamanın zorluğu çalışmalarından, şehir hayatından ve uzun zamandır âşık olduğu Alessandra Benucci'den uzaklığıyla pekişir.

Görevleri ve yazıları

Destansı şiirinin başarısından kaynaklanan şöhreti sayesinde, Ferrara'ya dönüşünde hafif kamu görevleriyle ve ekonomik dertler olmaksızın edebi faaliyetlerine yoğunlaşabilir; ancak sağlığının bozulması nedeniyle *Furioso*'nun Ekim 1532'de yayımlanan üçüncü baskısından bir yıl sonra ölür.

Tali Eserleri ve Yeni Tiyatro

Sağlam bir hümanist geleneğe sahip bir şehirde, klasikler temelinde gelişmiş bir gencin, esin modelleriyle karşılaşınca Latince şiir yazmaya başlaması şaşırtıcı değildir; yazarın kendisinin derlemediği ve dolayısıyla bize sadece kısmen ulaşmış olan bu "gençlik" üretimi, bu sanatsal şekiller aracılığıyla kendini ifade eden bir entelektüel topluma aidiyetinin işareti ve sonucudur. Genelde böyle bir ortama ait durum ve arkadaşlarıyla bağlantılı olan Latince şiirler, insan tutkularının çeşitliliği konusuna değinen ve *Furioso*'nun dünyasını çağrıştıran *De diversis amoribus* [*Çeşitli Aşklar*] elejisinden de anlaşılacağı üzere şairin olgunluk dönemini de önceler.

De diversis amoribus

Giderek ulusal bir dile meyleden edebi bir kültürün teşviğinin sonucunda Latince şiirlerinin yerini yerel dilde şiirler alır. Bembo'nun da etkisinin kesin olduğu bu tercih, Petrarcacı modelin edilgen bir sahiplenişi değildir. Nitekim Ariosto bu modeli duygulara, somut ve yaşanmış bir gerçekliğe atıfla ve *Çılgın Orlando*'da zirveye ulaşan üçlü kafiyeli bir anlatım tekniğiyle canlandırır. Ariosto, menkıbesine uyguladığı titiz düzeltme işini *Rime*'den [*Şiirler*] esirgediğinden, onları yayımlatmaz (yazar hayattayken dolaşımda sadece kaçak kopyaları vardır).

Ariosto, kısa süre sonra tiyatroyla da ilgilenmeye başlar; 1493'te I. Ercole'nin kurdurduğu bir kumpanyayla çalışır, muhtemelen oyuncu olarak da faaldir ve kayıp *Tragedia di Tisbe* [*Tisbe'nin Trajedisi*] oyununu yazar. Ferrara sarayındayken, kutlamalar ve gösteriler, yenilik arayışları ve klasik piyeslerin yeniden ele alınışı çerçevesinde, farklı sesler ve olaylar örgüsüne karşı tabii eğilimi onu komedyalar yazmaya sevk eder. Plautus ve Terentius'tan tercümelerle yetinmez, kıyafet değiştirmelerin, gizlenmeler ve başkalarının yerini almaların, aldatılan yaşlıların ve entrikacı uşakların çok eski ve uzak bir âleme ait olmayıp ayna hilelerine benzer bir şekilde sarayın dışına taştığı çağdaş canlı Ferrara'sına ait yeni komedyalar da yazar. Bu şekilde, Ariosto'nun ilk iki komedyası olan, 1508 ve 1509 karnavalları için Ferrara sarayında düzenlenen *La Cassaria* ve *I Suppositi*'yi görenler, aynı zamanda yerel dilde yeni tiyatronun doğuşuna da şahit olmuş olur. 16. yüzyıl komik tiyatrosu, Ariosto'nun ilk komedyaları için tercih ettiği ama sonrakilerde kullanmadığı nesir temelli gelişir; nitekim on yıl sonra oyun yazmaya döndüğünde, nazım şeklini tercih edip klasik komedyaların üçlü ölçüsüne daha

Çağdaş Ferrara'nın aynası olarak tiyatro

benzer serbest on bir heceli şekli tercih eder. *Çılgın Orlando*'nun ilk baskısını yayımlayan ve *Satires*'inin [*Satirler*] bazılarını yazmış olan şair, tamamlanmayan *Gli Studenti*'yi [*Öğrenciler*] yazmaya başladığı 1518-1519'da bu ölçüyü anlatım ve diyaloglar için en uygun biçim sayıyor olmalıdır. *Il Negromante* [*Falcı*] (1520) ve Ferrara'da geçen en başarılı komedyası *La Lena* (1528 veya 1529) için bu yolu izler ve nesir komedyalarını da şiire çevirir.

Cassaria ve *Suppositi*'nin ilk versiyonundan başka, nesir eserleri arasında şarlatan bir doktorun absürd konuşmaları olan *Erbolato* ve özellikle mektupları vardır. Bu mektuplar hümanist yazışmalarından ve entelektüel iddialarından çok farklı olup yazarları tarafından hiçbir zaman tek bir eser olarak organize edilmemiştir ve yayımlanmaları 19. yüzyıl sonunu bulur; günümüze ulaşan 214 mektubun çoğunluğu Garfagnana dönemindendir. Siyasi meselelere ve ekonomik verilere atıflarla dolu pratik işlevleri, kendi hayatı ve korumaya çalıştığı zavallıların hayatına dair gözlemlerle tamamlanır; Ariosto'nun mektupları samimi merhametinin yansımasıdır.

Mektupları

Satire

Satire yedi adet olup toplam 1837 satırdan oluşur ve 1517-1525 yılları arasında, yani *Çılgın Orlando*'nun ilk baskısından ve nesir komedyalardan sonra yazılmıştır. Ariosto'nun *Satire*'si, 16. yüzyılın başlarında çok sevilen Juvenalis'inkilerden (y. 60-130) ziyade, Horatius'tan (MÖ 65-8) ve *Satirae*'ından, ama ondan da çok *Epistularum*'undan [*Mektuplar*] esinlenir ve son yıllarda ahlaki ve siyasi yazılarda, Po bölgesinde ve özellikle Floransa'da (Machiavelli'nin *Capitoli*'si bunun belki de en meşhur örneğidir) bol miktarda kullanılan, sıklıkla bir muhatapla sohbetle eşleştirilen üçlü kafiyeyle yazılmıştır.

Ölçüler

İç tefekkür, Ariosto'nun sahiden satirlerini yollamış olabileceği, arkadaşı olan muhataplarla diyalog yoluyla gelişir. Satir gerçek bir durum veya ihtiyaçtan doğar ve bu durum pratik mahiyette de olabilir, örneğin bir arkadaşının nikâhı (V. satir), efendisi olan kardinalle beraber Macaristan'a gitmeyi reddetmesi (I. satir) veya oğlu için özel bir öğretmen bulma ihtiyacı (VI. satir) ve oradan da farklı duruşların ifadesi yoluyla –birinci şahıs yazan yazarın, muhatapların, farklı görüş açılarını ifade etmek için yaratılan kurgusal kişilerin– dünyaya dair görüşlerin karmaşıklığını ve insanların "çeşitli ihtiraslarını" diyalektik olarak açıklayan daha kapsamlı mütalaalara açılır. Yazarın otobiyografik mahiyetteki imtiyazlı görüş açısı, araştırma veya arkadaşlıktan kaynaklanan huzur uğruna reddedilen sahte ve menfaatperest bir saray âlemine karşı tahammülsüzlük (I-III. satirler) veya Garfagnana'daki görevinin zorlukları (IV. satir) gibi özel du-

Tefekkür

rumların tartışılmasını mümkün kılar; bu arada, söylemin gidişatına bazı masal ve savunmalarla beraber diğer seslerin dahil edilmesi, şahsi olaylara evrensel bir değer kazandırılmasına katkıda bulunur.

Orlando Furioso

Şiirin yazılışı muhtemelen 1505'te başlar ve ondan önce yazılmış, daha yakın olduğu Ferrara sarayında çok başarılı olmuş, Boiardo'nun *Innamoramento di Orlando* [*Orlando'nun Aşık Olması*] eserinin bir devamı olarak takdim edilir. Boiardo'nun şiirinin kesildiği on yıl öncesinde kalan şövalyelerin kahramanlıklarının yeniden ele alınması, Ariosto'nun sarayı hoşlanacağı bir anlatım tarzıyla eğlendirme arzusunu ifade eder; üstelik İtalya'nın savaşlarla sarsıldığı bir dönemde, eserdeki muharebe tarifleri okurların şahsi tecrübelerine de daha yakın olacaktır. Ancak yakın ama tarihsel değişimlerin hızından dolayı uzaklarda kalmış bir geçmişten elde edilen konu 15. yüzyıl şemalarına takılıp kalmaz, canlandırılır. Yaradılışı, bir şaheserin ilk defa bu derecede etkileşim içinde olduğu matbaaya sarsılmaz bir bağla bağlı Çılgın Orlando, oluşmakta olan yerel dilde ulusal edebiyat için bir model halini alır. Gelenekten kopuşu, edebiyatın en büyük oksimoronlarından olan başlığından bile bellidir: tipik bilge ve dürüst kahraman Orlando, Euripides ve Seneca'nın Heracles'i gibi çılgındır.

Furioso ve matbaa

Şiirin, yazarının kesin haline ulaştığını varsaydığı anda basılan, üç farklı versiyonuna karşılık gelen üç ayrı baskısı (1516, 1521, 1532) vardır; yazarın ilk baskıdan önce yürüttüğü yoğun revizyon –el yazmaları günümüze ulaşmamıştır, ama mektuplarından anlaşılır– 1516 baskısından sonra durmaz, özellikle dilsel düzeyde devam eder ve 1532'de matbaaya verilen eser çok farklıdır; eserin 40'tan 46 bölüme uzatılması, eleştirmenlerin taraflıca araştırdıkları ve bir çerçeveye sıkıştırılmasının yanıltıcı olacağı bir sürecin sadece görünürdeki sonucudur. Bunun sadece bir istisnası vardır: *Prose della volgar lingua di Bembo*'nun (1525) [*Bembo'nun Yerel Dilde Nesirleri*] yayımlanması, edebi İtalyancanın modellerini belirleyerek, Ariosto'da a *koiné padana*'dan (Kuzey İtalya'ya mahsus, Latince yapılarla dolu yerel dil) uzaklaşma arzusunu daha da besler; şair bunu edilgen bir şekilde klasisist kurallara uyma dürtüsüyle değil, ortak bir edebiyatla özdeşleşme ihtiyacı olan şehir sınırlarını aşan bir okuyucu kitlesine hitap etme amacıyla yapar. Yazarın, kesin olup, günümüzde okunan 1.532 versiyonuna eklenen olaylarla bağlantılı olan kâğıtları arasında, eleştirmenlerin kapsamlı tartışmalara rağmen görüş birliğine ulaşamadığı *Cinque canti* de [*Beş Bölüm*] vardır: Yazıldıkları zamandan bağımsız olarak, şiire hiç katılmamışlardır; onların Çılgın Orlando'dan farklılığı karanlık ve kötümser havalarından ve anlatımı fazla genişletip organikliğine zarar veren olayların varlığından kaynakla-

Beş bölümü

nır; muhtemelen *Çılgın Orlando*'ya dahil edilmeleri hiç düşünülmemiştir.

"Kadınlar, şövalyeler, silahlar, aşklar" şeklindeki meşhur başlangıçtan itibaren, şair anlatacaklarını çapraz bir şekilde anlatır. Anlatacakları savaş ile aşktır ve bunu Boiardo'nun daha önce yaptığı gibi, Breton (Yuvarlak Masa Şövalyeleri ve aşk maceraları) ve Charlemagne (Hıristiyanlığı savunan Charlemagne'ın kahramanlıklarını anlatan *chansons de geste*) efsanelerini birleştirerek gerçekleştirir; savaş, Kral Charlemagne'ın Katay Hükümdarı Angelica'ya âşık en kahraman şövalyelerinin ona kavuşabilmek amacıyla cepheden ayrılmasıyla Hıristiyan ordusunun zayıflamasından yararlanıp Paris'i kuşatan Afrika ve İspanya'nın Arap kralları Agramante ve Marsilio'ya karşı savaşıdır; yavaş yavaş püskürtülen "Araplar" sonunda Orlando tarafından yenilgiye uğratılır. Aşk teması iki temel şekilde ele alınır. Birincisinde Angelica'ya âşık Orlando, onunla Arap Medoro arasında aşk olmasının bilincinin verdiği ıstırapla çıldırır; ancak Astolfo aya gidip uçan aklını yeniden ele geçirince aklı başına gelir ve Agramante'yi öldürür. İkincisi Brandimarte'nin aşkıyla Hıristiyanlığa geçen pagan kahramanı Ruggiero etrafında döner; birlikteliklerinden Este Hanedanı ortaya çıkar ve bu kutsayıcı unsur Boiardo'nun klasik epik şiirinde de mevcuttur.

"Kadınlar, şövalyeler, silahlar, aşklar"

Hikâyeyi kısaca özetlemenin imkânsızlığı eserin yapısından kaynaklanır, zira bu ana kollara çeşitli olay ve çok sayıda kişi ilişir ve Ariosto bunları karmaşık ve çeşitli ama tesadüfi olmayan ve kesinlikle kaotik olmayan bir şema dahilinde geliştirir; nitekim *entrelacement* [*birbirine örme*] tekniğiyle, bir olayın anlatımını askıya alıp önceden yarım kalmış başka bir anlatımı yeniden ele alır ve bu şekilde çok biçimli bir düzenden onu oluşturan sayısız hattan birini çekip çıkarır. Farklı kişileri toplayıp dağıtabilecek durumlar yaratıp olayların sonunu en azından bir sonraki bölüme erteler ve böylece bağlantıları sağlamlaştırıp okuyucunun ilgisini artırır, çünkü okurun görüş açısının kapsamı hem uzamda (bütün dünyayı, hatta ayı bile kapsar) hem zamanda artar: Nitekim yazar, genellikle yeni bir bölümün başında, anlatım akışını kesip kendi sesiyle olaylar hakkındaki kanaatini ifade eder, ahlaki tefekkürü teşvik eder veya çağdaş hayata ve tarihe doğrudan atıfta bulunup eskiyle yeni arasındaki bağı ortaya çıkarır.

Çok biçimli bir yapı

Yazarın kahramanlıklar hakkındaki yorumları epik konuların ele alış şeklini açıklar: İroni yoluyla kahramanlık değerlerinin kutsanması tartışmaya açılır ve çağdaş hayatın riya ve sahtekârlıkla dolu olduğunun altı çizilir; Este Hanedanının kutsanması ve değerini anlamayan Kardinal Ippolito'ya ithaf gibi methiye unsurları da, saray âlemine eleştirel yaklaşımlar ve yarımadayı işgal eden yabancı ordular karşısında İtalyan prenslerinin beceriksizliğine açık atıflarla etkisini kaybeder. Bu açıdan bakınca, fantastik olaylar sembolik bir değer kazanabilir:

Epik şiir ve ironi

Fevkaladelik okuyucunun masal zevkini tatminle kalmaz, hata ve taklidi gerçekten ayırt etme beceriksizliğinin hâkim olduğu gerçek hayat üzerindeki hayalciliğin sembolüdür. Biçimsel denge anlatımı, *Çılgın Orlando*'yu Rönesans klasisizminin sembolü kılan üstün bir ahenge doğru yöneltirken, barut çağında şövalyelik değerlerinin artık tam olarak parlayamayacağı gibi, insan çelişkilerinin bilincine varıldıktan sonra dünyanın ahenkli bir bütün olarak algılanmasını imkânsız kılar.

Çılgın Orlando'nun anlatım, kültürel ve insani modeli Don Kişot'un çılgınlığında ve Italo Calvino'nun (1923-1985) *Castello dei destini incrociati* [*Çapraz Kaderler Şatosu*] romanı gibi 20. yüzyıl anlatım örneklerinde bile yankılanıp kendinden sonraki edebiyatı etkilemekten geri kalmaz ve modern romanın izleyeceği yolu gösterir. Bu arada da anlatımsal ve ritmik atışlarıyla, sekiz heceli mısralarının çeşitli ve ısrarcı müzikalitesiyle, çelişki dolu üstün ve seküler güzelliğiyle dünyanın çeşitliliğini ifade eder.

Uzun vadeli bir yansıma

Şövalye ve hanımlara, karşılaşma ve çatışmalarına ek olarak, büyü de *Çılgın Orlando*'nun anlatım örgüsünde önemli bir rol oynar. Anlatımın kilit anlarında, büyücü ve perilerle beraber atlar, kılıçlar ve büyülü başka unsurlar da gözükür.

Sihir unsuru, Ariosto'nun şiirinin gerçekliğin hayalle birleştiği ve bazen karıştığı, klasik, ortaçağ ve Doğu kaynaklarının karmaşık birlikteliğinin meydana çıkardığı bir eser olmasına katkıda bulunur.

Bkz. Niccolò Machiavelli, s. 583; Şövalye Menkıbeleri, s. 628; Torquato Tasso, s. 637; Petrarca Tarzı Şiirler, s. 648; Yeni-Latin Şiiri, s. 658; İtalya'da Komedya, s. 672

Torquato Tasso

Giovanni Baffetti

Torquato Tasso'nun şiir macerası, lirikten trajediye, pastoral masaldan epik şiire, felsefi nesre ve doktriner şiire kadar Rönesansın edebi evreninin tamamını kateder; ama Tasso'nun patetik ve dramatik maniyerist hassasiyeti, kla-

sisist kuralları içeriden dönüştürür ve geleneğin kurumsal türleri sistemini derinden yeniler.

Hayatı ve Mektupları

Torquato Tasso'yu, şansızlığın ve büyük dehasıyla saray toplumunun zavallılığı arasındaki ıstırap verici çatışmanın mağduru olarak gösteren romantik efsane, şairin ıstıraplı ve maceralı biyografisinin olaylarından ve Tasso'nun sadece hayatına değil, psikolojik durumuna da dair olağanüstü bir belge olan mektuplar başta olmak üzere eserlerinin ortaya çıkardığı otoportresinden kaynaklanır.

Torquato 1544'te Sorrento'da doğar ve çok ufakken annesi öldünce babası Bernardo'yu (1493-1569) Roma, Urbino ve Venedik olmak üzere İtalya'daki göçlerinde takip eder. Edebiyata yatkınlığı çok erken yaşta ortaya çıkar; henüz on altı yaşındayken 1559-1560 yılları arasında haçlı seferine dair muazzam şiirinin ilk hali *Gierusalemme*'ye [*Kudüs*] başlar, hemen sonraki yıllarda ise tarihsel menkıbe projesine geçici olarak ara verip daha sonraları Accademici Eterei grubunun külliyatına dahil edilecek lirikler üzerinde çalışır ve babası Bernardo'nun roman geleneği tarzını devam ettirerek şövalyelik şiiri *Rinaldo*'yu tamamlar. Aynı zamanda Padova ile Bologna arasında Speroni (1500-1588) ve Sigonio'nun (1520?-1584) okullarında üniversite Aristotelesçiliği âlemiyle temasa geçer ve felsefi spekülasyonla eleştirel-filolojik tefekküre merak salar.

Erken yaşta ortaya çıkan bir beceri

Tasso profesörler hakkında bir hiciv yazınca Bologna Üniversitesinden uzaklaştırılır ve Padova'da kısa bir müddet kaldıktan sonra Kardinal Luigi d'Este'nin hizmetine girmek üzere Ekim 1565'te Ferrara'ya geçer. Burada sarayın kültür hayatı içerisinde hemen dikkat çeker, Dük II. Alfonso'nun kız kardeşlerinin himayesine girer ve Pigna ile Guarini (1538-1612) gibi Ferraralı edebiyatçılarla arkadaş olur. 1570'te Ronsard'la (1524-1585) tanıştığı Fransa'ya bir seyahatten sonra Ferrara'ya döner ve bu defa dükün hizmetine girer. Bu dönem hayatının ve şairlik kariyerinin en mutlu dönemidir; 1573'te *Aminta* sahnelenir, 1575'te ise Tasso'nun 1565'te yeniden başladığı haçlı seferi şiiri, *Goffredo* geçici başlığıyla tamamlanır.

Ferrara'da

Ancak saray âlemiyle yakaladığı ahenk pek çabuk bozulmaya başlar; Tasso şiirini revize ederken yakasını ölümüne kadar bırakmayacak olan "halüsinasyon hastalığının" ilk alametleri belirmeye başlar: Önce bir uşağa bıçakla saldırır, sonra kendisini sapkın olarak engizisyona ihbar eder, en sonunda da Torino'da Savoy Hanedanına sığınır.

1579'da Ferrara'ya dönen Tasso, Alfonso d'Este ile Margherita Gonzaga'nın nikâhı sırasında kendini kaybedip düke hakaret eder. Bunun üzerine, 1586'ya

kadar kalacağı Sant'Anna Hastanesine kapatılır. Mahpusluğu sırasında *Dialoghi*'nin [*Diyaloglar*] büyük bir kısmını yazar ve 1581'de, zaten önceden bir korsan baskısı çıkmış olan *Gerusalemme liberata*'nın [*Kurtarılmış Kudüs*] basılmasına izin verir. Ancak sağlık durumu kötüleşir: "melankoli" ve halüsinasyonlar peşini bırakmaz, hatta arkadaşı Maurizio Cataneo'ya yazdığı mektuplarda, bir "cüce"nin onun kitaplarını çalıp onunla alay ettiğini yazar.

Melankoli ve takıntılar

Tasso serbest bırakıldıktan sonra da eski huzurunu bulamaz; huzursuzluk içinde, himaye ve huzur arayışıyla, zenginlerin veya rahiplerin misafiri olarak, düzeltmeye ve revize etmeye devam ettiği eserlerinin nihai şeklinin arayışıyla meşgul bir halde, Mantova'dan Bergamo'ya, sonra da Napoli'den Roma'ya geçer. Son diyaloglarında ilgisi felsefeyle teolojiye odaklanırken, edebi açıdan *Le sette giornate del mondo creato* [*Yaratılan Dünyanın Yedi Günü*] başlıklı dini şiiri kahramanlık menkıbesinin yerini alır. Bu arada da şiirinin zor ve ıstıraplı revizyonu 1593'te *Gerusalemme conquistata*'nın [*Fethedilmiş Kudüs*] yayımlanmasıyla sona erer; ancak emekli maaşı ve şiirinin kıymetinin bilineceği sözüyle çağrıldığı Roma'ya dönüşünden kısa bir süre sonra, 26 Nisan 1595 günü, Gianicolo tepesindeki Sant'Onofrio Manastırında ölür.

Lirik

Tasso'nun çok büyük lirik üretimi, Bembo'nun (1470-1547) kurallaştırdığı ama aynı zamanda tarza dair cesur çözümlerinin *Gerusalemme* şiirine de epey etki edecek olan Della Casa'nın modern stilinin de zenginleştirdiği 16. yüzyılın olgun Petrarcacılık geleneğine dahil olur. Ancak Tasso, örneğin *Al Metauro* [*Metauro'ya*] veya *Alle principesse di Ferrara* [*Ferrara Prenseslerine*] gibi büyük otobiyografik şarkılarına hâkim olan patetik ve dramatik "ağırlığına," sonelerinde ve özellikle madrigallerinde müziğe uygun şiirin "nefasetini" eklemeyi başarır. Aşk liriklerinde, heyecanlı bir büyü atmosferi, Tasso'nun melodik şiirselliğine arka plan oluşturan doğa tasvirlerini, şafakları, günbatımlarını, aylı geceleri sarıp sarmalar. Ancak bir taraftan *Discorsi*'de [*Konuşmalar*] söylendiği üzere "zerafet lirik şiire özellikle uygunken [...] ve düğünler, aşklar ve mesut korular ile bahçeler," öte yandan Tasso'nun külliyatında 1591-1593 yılları arasında sadece ilk iki cildi, *Amori* [*Aşklar*] ve *Laudi ed encomi* [*Methiyeler ve Kutlamalar*] çıkan *Rime*'nin [*Şiirler*] nihai baskı projesinde benimsediği tematik tasnife göre düzenlenmiş saraylı-methiye ve dini mahiyette birçok kompozisyon da vardır.

Melodi ve türler

Aminta

Tasso, 1573 yazında Belvedere adasında sahnelenen "orman masalı" *Aminta*'da, saray hayatının şık ritüelini, saray âleminden kaçışı hayal ederken idealize bir şekilde davranış ve âdetlerini yeniden üreten pastoral ve romantik bir rüyanın stilize basitliğine nakleder.

Pastoral şiir

Ateşli ama utangaç çoban Aminta ile çekingen peri Silvia arasındaki aşk hikâyesi, bu yapmacık içtenlik havası içinde, bazı trajedi alametleri olsa da, olgun yaşlarının getirdiği bilgelik ve soğukkanlılıklarını belli eden, Tasso'yu andıran Tirsi ile Dafne'nin hikmet dolu müdahaleleri arasında mutlu sona doğru ilerler. Bu arada Pigna'dan (Elpino) Guarini'ye (Batto) Ferrara ortamının diğer şahısları da arka planda belirir. Madrigalin şarkıya uygun ritimleriyle anlatının konuşma temposunu birleştirmeyi beceren Tasso'nun tarz ustalığı, bu gençlik şaheserinin gerçekleştirilmesine katkıda bulunur; böylece gerçeklik ve taklit, sanat ve tabiat, hedonist bir zevk davetiyle, zevkin geçiciliğinin melankolik bilinci arasındaki "şüpheli ahenkte" birleşir.

Gerusalemme liberata

Tasso'nun sanatsal gelişim rotasının tamamında yaratıcı içgüdüyle berrak eleştirel akıl arasında bir gerilim hissedilir. *Gerusalemme liberata* örneğinde bu gerilim önce *Discorsi dell'arte poetica*'da [*Şiir Sanatına Dair Konuşmalar*], daha sonra da *Discorsi del poema eroico* [*Menkıbeye Dair Konuşmalar*] eserinde ele alınır ve sonunda, üniter hikâyesinin tam ve ahenkli bir yapı içinde farklı eylemleri barındırabileceği şiirin meşhur "ufak bir dünya" tarifine ulaşılır. Sonuçta, *Liberata*'nın esas yapısında, haçlıları Kudüs muhasarasına sevk eden merkezcil hareketle savaşçıları alandan uzaklaştıran, aynı zamanda sıklıkla ahlaki bir bozulmayı temsil eden gerçek sapmalar olan merkezkaç kuvvetler münavebeli olarak ortaya çıkarlar.

Şiirin anlatımsal yapısı, iyi ve kötü, Hıristiyan ve pagan, teoloji ve büyü, tektip ve çoğulcu kutuplarına göre organize olmuş bir karşıt güç sisteminin eylemlerinin sonucu olarak ortaya çıkar. Örgünün çözülmesi, alt edilemez ve mert kahramanlığın imgesi ve Este Hanedanının kurucusu Rinaldo'nun işidir: Büyücü kadın Armida'nın aldatıcı iltifatlarının akabinde devreye girip Zeytin Dağında arınmasından sonra tılsımlı Saron ormanının büyüsünü yener ve Hıristiyanların nihai saldırısında gereken savaş makineleri için bu ormandan tahta elde etmesini mümkün kılar.

Karşıt güçler sistemi

Rinaldo savaşçı erdemi simgelerken ve böylece Tasso'nun Este Hanedanına methiye yazma görevini yerine getirmesini mümkün kılarken, öbür komutanlar

arasında Vergilius'un ahlaklı Aeneas'ından esinlenen Goffredo, misyonuna yol gösteren ilahi plana karşı sarsılmaz inancıyla hareket eden Katolik Karşı-Reformunun tipik kahramanını simgeler, ıstıraplı bir "aşk çılgınlığının" yakasını bırakmadığı Tancredi ise korkunç bir kadere mahkûm, daha karanlık ve melankolik bir figürdür. Pagan alanda gözü dönmüş, mahvedici bir hiddetin sembolleri olan, dev şahsiyetli Argante ve Solimano vardır. Nihai muharebenin vahşetinde "insanın durumunun acı trajedisini" bulabilen Solimano'da bu hiddet trajik bir büyüklük sergiler. Kadın kahramanlar ise cesaret ve aşk temasını kendilerinde birleştirir ve aşk teması Tasso'nun evreninde kaçınılmaz olarak hayal kırıklığı ve gerçeklere uyanmakla sonuçlanır: Sofronia'nın hicabı, Clorinda'nın mağrurluğu, Armida'nın baştan çıkarmaları, Erminia'nın sevecenliği, Tasso'nun takdire şayan hassasiyetle ele almayı becerdiği, dişiliğin birçok birbirini tamamlayıcı özelliklerini simgeler.

Tasso'nun kadın kahramanları

Böylece tutkuların iç *romance*'ı anlatımın kamuflajlı natüralizmine eklenir ve *epos*'un dilini liriğin ve dramanın diliyle bulandırarak nihai sonuçta, Tasso'nun söylediği üzere, "ne trajedinin ağırlığından ne liriğin müphemliğinden uzak olup olağanüstü bir ihtişamın pırıltısında her ikisini de ortaya çıkaran" "muhteşem" ve "ulu" tarzın uyduğu patetik ve yoğun bir açık/koyu tezatı ortaya çıkar. "Bağlantısız konuşma"nın, kişilerinin çalkantılı tutku evreninde kendi yansımasını görmek için klasisizmin taklit kuralını bilinçli olarak ihlal eden bir yazar için en uygun ifade aracı olduğu açıktır.

Dialoghi

Tasso'nun, büyük kısmını Sant' Anna'da hapisken yazdığı *Dialoghi*, gelenekten etiğe, felsefeden bilime çok farklı konular kapsayıp, ortak yanları, bilginin "ağırlığını" belagatin "keyfiyle" yumuşatarak bu ikisini birleştirecek şık bir eğitici edebiyat yaratma şeklindeki üniter projesidir. Diyalog formatı, bu açıdan Sigonio'nun ve Tasso'nun kendisinin çağdaş kuramsallaştırmalarıyla güncellenmiş kadim Platoncu model temelinde, bir üniversite dersinin ciddi ama kuru sunuşunu, çoğu zaman tarafları profesyonel bir filozofla bir beyefendi olan bir saray sohbetinin kibar tarzına çevirmeye en uygun formattır.

Bilgi ve belagat

Tasso, *Dialoghi*'deki *alter ego*'su Napolili yabancı aracılığıyla, kendisini ait olduğu kültürel sistemle hem bütünleşmiş hem de ayrı hissedenin bakış açısıyla, 16. yüzyıl bilgisinin külliyatının üzerinden geçer.

Böylece Aristotelesçilikle, Platonculukla ve geç Rönesansın zengin felsefi ve edebi kültürüyle karşılaşan gururlu bir entelektüel otoportre çizilir. Bu otoportrede çok farklı temalar ele alınır: aristokrasi (*Il forno* [*Fırın*]), zevk (*Il nifo* [*Surat*]), yeni-Platoncu şeytanlar mese-

Entelektüel bir otoportre

lesi (*Il messaggiero* [*Ulak*]), ev idaresi (*Il padre di famiglia* [*Aile Reisi*]), şiir (*La cavalletta* [*Çekirge*]), aşk (*La molza* [*Tarquinia Molza*]). Ancak hem mantığın kıyasa dayalı sürecinde hem de tariflerle hatıraların lirik belagatinde doğru ve oynak bir nesir yaratan inatçı üslupsal titizliği, bu muhteşem kültürel geleneği yazıda birleştirip yeni bir yüksek felsefi edebiyat modeline dönüştürür.

Tasso'nun Son Zamanları

Tasso Sant'Anna'dan salıverilişinden sonra, 1573'te yarım bıraktığı *Galealto re di Norvegia* [*Norveç Kralı Galealto*] trajedisi üzerinde yeniden çalışmaya başlar ve adını *Re Torrismondo* [*Kral Torrismondo*] olarak değiştirir: 1587'de Bergamo'da basılan ama ancak ölümünden sonra 1618'de sahnelenen bu eser, İskandinavya'nın ıssız bir bölgesinde, Alvida ve Torrismondo'nun farkında olmadan bir ensest ilişkiye girmelerini ve bunu fark ettikten sonra intihar etmelerini anlatır. Trajedinin dramatik devinimi, final korosundaki meşhur "Ah gözyaşları, ah acı" ağıtıyla ortaya çıkan, bütün insani ihtiras ve arzuların kaçınılmaz boşluğunun yaygın hissiyle neredeyse silinir.

Şair-teolog

Tasso, son yıllarında menkıbesinin yeniden yazılışıyla meşgulken methiye mahiyetinde eserler de yazar; bunların arasında *Genealogia di casa Gonzaga* [*Gonzaga Hanedanı Soykütüğü*] ve *Il monte Oliveto* [*Zeytin Dağı*] veya *Le lagrime di Maria Vergine* [*Bakire Maria'nın Gözyaşları*] gibi dini konulu şiirler vardır. Ancak Tasso'nun son büyük şiiri, İncil kaynaklarından esinlenen, yaratılışı anlatan serbest on bir heceli kafiyeli şiir *Le sette giornate del mondo creato*'dur [*Yaratılan Dünyanın Yedi Günü*]; bu eserde Tasso, maneviyatla dogmayı, kültürlü ansiklopedicilikle derinden hissedilen dindarlığı birbirlerine uygun hale getirerek ve şair-teolog figürüne, varoluşçu ve kültürel sürecinin çelişkilerini çözme görevini vererek karmaşık doktriner ve teolojik bir sistemi üniter bir senteze yerleştirmeyi dener.

Bkz. Şiir Kuramı ve Edebi Eleştiri, s. 546; Tarihyazımı, s. 577; Şövalye Menkıbeleri, s. 628; Ludovico Ariosto, s. 632; Petrarca Tarzı Şiirler, s. 648; Pierre de Ronsard ve Plèiade, s. 668; Madrigal, s. 1057

Teofilo Folengo

Giulia Raboni

Folengo, 16. yüzyıl boyunca birçok parodi eserde yerel dille karışık kaba bir Latincenin kullanılması yoluyla, Karşı-Reformun ideolojik baskısıyla ve Bembo'nun başlattığı tarz seçiciliğiyle giderek kalıplaşmış hale gelen resmi edebiyatın içeriğiyle alay eden taklit ve yerel lehçeli "dışavurumculuğun" en meşhur temsilcisidir. Folengo, ana eseri olan "Maccheronee"de klasik şiirlerin temalarının ve dilsel yapılarının parodisine cadılı ve büyülü bir folklor imge külliyatının, köylü ritüel ve geleneklerinin, atasözü ve halk bilgeliğinin ifadesi vecizelerin yeniden değerlendirilmesini ekler.

Dışavurumcu Yaklaşım

16. yüzyıl boyunca edebiyat giderek kalıplaşmış bir hal alır. Nitekim Karşı-Reformcu tepkiden kaynaklanan ideolojik sertleşme ile Bembo'nun reformunun teşvik ettiği dilin ve daha genel olarak biçimlerin ve tarzların kurallara tabi kılınması aynı zamana denk gelir. Bunun sonucunda, bir yandan eldeki tema ve yapıda bir azalma olur ve fertlerin edebi inisiyatifine tanınan özgürlük alanı daralır, öte yandan alternatifini, yani ya temalar (örneğin Berni tarzı edebiyat), ya dil (lehçe edebiyatı başta olmak üzere) açısından aykırı bir yolun olabileceği daha açık bir şekilde gösterilir. Bütün bunlar için, başlangıçta klasik kurallara isyanı ve ifade konusunda aşırı araştırmacılığı sahiplenen 20. yüzyıl başlarındaki bir sanatsal akımı ifade eden ama günümüzde Gianfranco Contini'nin (1912-1990) meşhur yazısından beri 16. yüzyıldaki başlangıcından (klasisist olmayan kuralların benimsenmesinin içten değil, "bilinçli" yani kesin bir tercihin sonucu olan) Gadda'ya (1893-1973) ve takipçilerine uzanan bir yaklaşımı ifade eden bir tabir olan ekspresyonizm (veya dışavurumculuk) kullanılır.

Dil deneyleri

Taklit Latince

Bu bağlamda, Folengo'nun taklit dili bu akımın en orijinal ve yenilikçi sonuçlarındandır. Teknik tabirlerle (hukuksal veya dini), müstehcen ifadelerle dolu halk dilinin, bilinçli bir şekilde komiklik ve mizah amacıyla karıştırıldığı Latince ve yerel dil karışımı melez bir dil, 15. yüzyıl sonları, 16. yüzyıl başları başta mizahi olanlar olmak üzere birçok eserde görülür.

Bu edebiyat türü özellikle Folengo'nun Santa Giustina di Padova Manastırındaki ikameti sırasında (y. 1513-1516) temasta olduğu Padova Üniversitesi çevrelerinde gelişir. Nitekim *Nobile Vigonze opus*'un [*Vigonza'nın Asil Eseri*] anonim yazarı ve Folengo'nun kendi öncülü olduğunu açıkça ifade ettiği, *Macharonea*'nın yazarı Tifi Odasi Padovalıdır. Ancak her ne kadar bu yazarlar öncüllerine göre sanatsal olarak daha iddialı olsalar da, gene de taklit Latinceleri epey kabadır ve Latinceyle yerel dil tabirlerinin, tezat yoluyla acayiplik ve parodi etkisi uyandıracak şekilde yan yana getirilmesiyle gerçekleştirilir. İki dil arasında, sadece Latinceye yerel dilden ve lehçeden kelime ve gramer karıştırılmasıyla değil, her kelimeye (şeklinin, eklerinin vs deformasyonuyla), her cümleye, her mısraya, elde edilmek istenen tarz etkisine göre farklı dozlarda devamlı bir karışımı kapsayan Folengo'nun reçetesi çok farklıdır. Folengo'nun denge arayışı içinde dilsel biçim üzerine yoğunlaşması tesadüf değildir, bu da eserlerinin çeşitli versiyonlarında farklı sonuçlara yol açacaktır.

Padova

Kapsayıcı İroni

Doğal olarak bu dilsel açılıma tematik bir açılım da tekabül eder. Nitekim gayri ihtiyari veya vaazlardaki gibi anlaşılabilirliği sağlama amaçlı "kaba Latince" örnekleri hariç, böyle bir dilin tercihi ilke olarak parodi amacına delalet eder. Parodi, basit şakacı hakaretten öteye gitmeyebilir veya daha ciddi ve önemli temalarla veya hafiflik ve ironi maskesi altında ideolojik olarak sapkın pozisyonlarla bile bağlantılı olabilir. Nitekim eleştirilerin arasında en büyük ayrılıklar bu noktada görülür. Mantovalı sanatçıyı içten ve duygusal olarak halka yakın bir edebiyatın yorumcusu olarak gören romantik tarzda saf yorum (Folengo'nun eleştirmenlerce yeniden değerlendirilmesine katkıda bulunan Francesco de Sanctis'inki de dahil) aşılsa da, Folengo'nun yazılarının en azından iki ana düzeyde doğru yorumlanması hâlâ tartışma konusudur. Birinci düzey, 16. yüzyıl İtalya'sının edebi tartışmalarının merkezindeki dil meselesine dair konumu, ikincisi ise eserlerinde ruhban sınıfının yozlaşmasına dair hicvin varlığından dolayı ideolojik-dini konumudur. Özelde dille ilgili olarak çok farklı yorumlar görülmektedir; yani Latince taklidinin Bembo'nun önerdiği dil çözümüne (yani taklit tarzının aşırı açılımına karşılık, hem biçimsel hem de tematik olarak bağlayıcı çok katı kuralların benimsenmesi) karşıtlık olarak mı yorumlanacağı, yoksa daha yakın olduğu Latinceye referansla ölçülüp "kaba Latincenin," yani vaazlarda, noter belgelerinde ve yüksek düzeyde olmayan Latince edebiyatın bir kısmında var olan gayri ihtiyari karışımların, tutarlı ve devamlı hicvi olarak mı yorumlanacağı tartışmaya açıktır. Bu yorum farkı, Segre'nin (1928-2014) "kapsayıcı ironi" olarak tanımladığı süreçten

Folengo ve dil meselesi

kaynaklanır; eserin bütün açılarını kapsayıp "kendini sarmalayıp" tartışma hedeflerinin ve tutarlı bir alternatif programın varlığının açıklıkla algılanmasını zorlaştıran bir parodi.

İfade tercihi olarak taklit

Ancak daha dengeli bir duruş, taklit Latincenin tercihinin yazarın şiirsel zevkine daha yakın olduğu düşüncesine sevk edebilir, bu da herhangi bir normatif talimat söz konusu olmasa da, 16. yüzyıl klasisizminin seçici ve soyut şiirselliğine yabancılığını gösterir.

İtalyanca ve Dinsel Eserleri

Yoruma dair zikrettiğimiz zorluklar kısmen diğer eserlerin karmaşık ve müphem doğasından ve Folengo'nun biyografik ve kültürel temasları hakkında kesin bilgi yokluğundan kaynaklanır. 1491'de Mantova'da fakir düşmüş, aşağı seviye aristokratik bir aileden doğan Teofilo (asıl adı Gerolamo'dur) on altı yaşında Benedikten tarikatına intisap eder ve 1525-1534 yılları arasında belli olmayan nedenlerden dolayı kardeşi Giambattista'yla beraber ihraç edildiği dönem hariç, 1544'te Campese di Bassano'daki ölümüne kadar bu tarikatta kalır. İhraç edildiği dönemde Venedik'e geçer ve burada önce yayıncılıkla, sonra da Cumhuriyet Kaptanı unvanlı Camillo Orsini'nin hizmetine girerek geçimini sağlar. Venedik'te 1526'da *Orlandino* [*Küçük Orlando*] (Milone ve Berta'nın aşkıyla çocukları Orlando'nun çocukluğunu anlatan, meşhur şövalye menkıbesinin bir parodisi) ve anlaşılması çok zor, alegorik bir eser olan *Il Caos del Triperuno* [*Triperuno Kaosu*] olmak üzere İtalyanca iki eser yayımlar. 1534'te tarikata yeniden kabul edildikten sonra, Campania bölgesindeki San Pietro di Crapolla'da herkesten uzak üç yıl geçirir ve bu esnada *Janus e il Varius poema* [*Janus ve Çeşitli Şiirler*] ile muhtemelen önceki eserlerinin isyankâr ve aykırı mahiyetini affettirmek için *L'umanità del figliuolo di Dio* [*Tanrı'nın Oğlunun İnsanlığı*] başlıklı kutsal şiiri yazar. Daha ziyade Sicilya'da geçen sonraki yıllar boyunca Latince ve yerel dilde bazı öğretici eserler de kaleme alır: Üçlü kafiyeli kutsal şiir *La Palermitana* [*Palermolu Kadın*], kutsal piyes *Atto della Pinta* [*Pinta Eylemi*] ve tamamlanmamış Latince şiir *Hagiomachia* [*Şehitlerin Hayatları*].

Hayatı ve eserleri

Maccheronee

Folengo'ya nam ve şöhreti kazandıran eserin, uzun zaman boyunca yeniden elden geçirdiği *Maccheronee*'nin olduğu kesindir; nitekim eser ilk defa Venedik'te 1517'de basıldıktan (Paganini baskısı) sonra çok farklı bir şekilde 1521'de yeniden basılır (Tos-

Homeros ve Vergilius'un tersi

colana baskısı), 1535 civarında tekrar basılır (Cipadense baskısı) ve ölümünden sonra 1552'de bir baskı daha olur (Vigaso Cocaio baskısı). *Maccheronee* dış yapısıyla bile yazarının (Merlin Cocai müstearını kullanır) Homerosçu ve Vergiliusçu geleneğin bütün belli başlı türlerinin parodisini yazmadaki iddialı ve kesinlikle doğaçlama gerçekleştirilmemiş titizliğini gösterir. Nitekim kesin şeklinde *Aeneis*'in muadili altı dizeli bir menkıbe olan *Baldus*'tan, *Eclogae*'ın muadili Zanina ve Tonello adlı iki köylünün aşkını anlatan 17 lirik ve pastoral kompozisyondan oluşan *Zanitonella*'dan, pseudo-Homerosçu *Batrakhomakhia*'dan esinlenen, sineklerle karıncalar arasındaki savaşı anlatan iki sıralı ağıt olarak düzenlenmiş komik menkıbe *Moscheide*'den ve *Appendix Vergiliana*'dan, yani Vergilius'un 15 ve 16. yüzyıllardaki baskılarının sonuna eklenen metinlerden esinlenen bir *Epigrammata* serisinden oluşur. Bütün bunların başında, klasik derlemelerinde âdet olan bir biyografik bilgilendirme bölümü vardır. Yazar bu şekilde yüksek edebi geleneğin bütün tarzlarını tekrar edebilecek olan taklit dilin potansiyelini göstermeye çalışır.

Baldus

Maccheronee'nin en iddialı metni, adını Fransa kralının kızı Baldovina ile şövalye Guidone di Montalbano'nun oğlu genç Baldo'dan alan *Baldus* menkıbesidir. Baldo şövalye şiirlerinin tipik kahramanı olup, eserde arkadaşı serseri Cingar, dev Fracasso ve yarı insan yarı köpek Falchetto'dan oluşan heterojen bir arkadaş grubuna dahil olduğu Cipada'daki çocukluğundan (bu konuya menkıbenin birinci kısmın tamamı, yani nihai versiyonun I-XI. bölümleri ayrılmıştır) başlayarak daha sonra onu öte dünyayla bile çatışmaya götürecek birtakım maceralar ve olaylar anlatılır ve sonunda içinde bütün palavracıların, falcıların ve Merlin Cocai'in kendi dahil şairlerin hapsolunduğu alegorik bir kabağın içinde tamamlanır. Phantasia'ya hitapla başlayan eser, böylece bir daire katettikten sonra tamamlanıp, en derin anlamının yorumunu açık bırakır. Bütün bunlarla beraber Latince ile yerel dilin karıştırılmasına benzer şekilde karıştırılan, Latince ve yerel dilde menkıbe geleneğinin en üst hatıraları ve popüler veya folklorik unsurlarla zenginleştirilmiş fantastik ve absürd maceralar anlatılır. Çeşitli baskılarında eser çok büyür, nitekim Paganini'nin 17 cildinden nihai versiyonu 25 cilde ulaşır ve bu arada eseri sadece büyütmeyip, aynı zamanda onu düzelten ve şiirsel doğrultusunu değiştiren önemli yapısal değişiklikler gerçekleştirilir.

Phantasia'nın zaferi

Dil açısından ilk baskının henüz ham ve Padova modellerine yakın taklidinden, Toscolana'nın daha aşırı ve deneysel sonuçlarına ("parlak taklit" tabiri bunun için kullanılır), Cipadense'nin içinde düzgün Latince büyük metinlerin bile

olduğu daha sınırlı ve muntazam tarzına ve sonunda Vigaso Cocaio'nun orta yol ve sentez yaklaşımına geçilir. Buna paralel olarak içerik açısından eserin yapısının ve anlatım dağılımının güçlendirilmesi ve ilk baskıdaki komik ve aşırı özelliklerini saklasa da (özellikle ilk kısımda Baldo'nun atipik, sarhoş ve zorba bir kahraman olduğu kesindir) sonraki baskılarda daha büyük bir kahramanlık ve ahlaklılık boyutuyla zenginleşen, hatta bazı durumlarda metnin neredeyse insan tecrübesinin alegorik bir temsiliymişcesine İsavari modellere bile uyan ana kahraman başta olmak üzere kişilerin tutarlılık ve devamlılığının sağlamlaştırılması gerçekleşir.

"Parlak taklit"

Halk Kültürü ve Karnaval Unsurları

Folengo'nun çalışmalarının edebiliği ve dolayısıyla kırsal dünyadan hicvi ve sıklıkla şiddetli soyutlaşmadan yoksun olmayan kültürlü ve düşünülmüş duruşu hakkında söylenenlerin ötesinde, *Maccheronee*'de halk gelenekleriyle, köylü ritüel ve âdetleriyle (bayramlar, danslar, yemekler, bedensel şehvetin kutsanması), atasözleri ve vecizelerle, cadılar ve büyü gibi halkın hayal dünyasıyla ilgili konuların kullanılıp merkeze oturulduğu kesindir. Bütün bunlar, klasik gelenekten olduğu kadar, yerel geleneğin hem daha kültürlü (Dante'den esinlenmeler) hem de daha halk tipi tezahürlerinden (örneğin bazı şarkıların etkileri güçlüdür, ama Pulci'nin *Morgante*'sine, Boiardo'nun *Innamorato*'suna [*Âşık*] ve özellikle Ariosto'nun *Çılgın Orlando*'suna atıfta da bulunulur) elde edilen edebi kökenli şema ve klişelere, maddi kültür açısından da ilginç araştırma noktaları sunan güçlü gerçekçilik noktalarının da eklendiği metnin okunurluğuna katkıda bulunur. İtalya'da uzun zaman ihmal edilen Folengo tecrübesinin en büyük takipçisinin *Gargantua et Pantagruel* ile Bakhtin'in (1895-1975) karnaval edebiyatı olarak tanımladığının en yüksek sanatsal eserini ortaya çıkaran François Rabelais'nin (1494?-1553) olması tesadüf değildir.

Folengo'dan Rabelais'ye

Bkz. Maniyerizm ve Antiklasisizm, s. 542; Petrarca Tarzı Şiirler, s. 648; İtalya'da Komedya, s. 672; Ruzante, s. 681; Avrupa'da Komedya, s. 685; İtalya'da Trajedi, s. 694; Avrupa'da Trajedi, s. 706; Pastoral Dram, s. 723;

Petrarca Tarzı Şiirler

Davide Monda

*"Petrarcacılık"tan kasıt, Francesco Petrarca'nın liriğinin temalarını, imgelerini ve tarzını yeniden ele almayı amaçlayan edebi akımdır. 16. yüzyılın şairleri, 14. yüzyılın büyük şairinin asil idealizmine ve ıstıraplı dindarlığına, en önemli temsilcileri Ficino (*Commento al Convivio platonico [*Platoncu Şölene Yorum*] *eseri bir paradigma haline gelir), Giovanni Pico della Mirandola ve Yahudi Leo olan Rönesans yeni-Platonculuğunun tipik erosunun güçlü mesajını eklerler.*

Petrarcacı Gelenek

Francesco Petrarca'nın icat ettiği tarzı örnek alan gelenek, 16. yüzyıl şairlerine, geleneğe yepyeni unsur ve temalar ekleyen, 15. yüzyılın saray şairleri aracılığıyla ulaşır.

Talimler ve araştırmalar

15. yüzyılın Petrarcacılarının birçoğu (Panfilo Sasso, Antonio Tebaldi, Serafino Aquilano vs) sıklıkla Petrarca'nın şiirinin içerik ve şekil zenginliğini entelektüel bir oyuna, neredeyse barok bir marifete indirger. Daha güçlü ve orijinal şahsiyetli diğerleri, Petrarca'nın modelini daha canlı sonuçlarla yeniden icat eder (özellikle Cariteo, Sannazaro veya Boiardo).

Petrarcacılığın yavaş yavaş hâkim ifade şekli haline gelişi, özellikle Orta-Güney Avrupa'nın saray ve akademilerinde gerçekleşir. Böylece, 15. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, bu hususta da üstada sadık kalan Petrarcacıların şiirlerini âşık ruhların hikâyeleri gibi topladığı *Canzoniere* [*Şiir Külliyatı*] başlıklı kitaplar çoğalır.

16. yüzyılın şairleri, 14. yüzyılın büyük şairinin asil idealizmine ve ıstıraplı dindarlığına, en önemli temsilcileri Ficino (*Commento al Convivio platonico* [*Platoncu Şölene Yorum*] eseri bir paradigma haline gelir), Giovanni Pico della Mirandola ve Yahudi Leo olan Rönesans yeni-Platonculuğunun tipik erosunun güçlü mesajını eklerler.

Eros

Avrupalı Petrarcacılar, bunu az veya çok hissederek, kadına aşkın Tanrı'ya ulaşana kadar ahlaken ve manen yükselmenin yolu olduğunu ifade eder. Bu şairlerin bir kısmının çok dindar olduğunun da altı çizilmelidir; bazıları ana akım Katoliklikten uzaklaşmazken, bazıları da Hıristiyanlığın köklerini yeniden keşfedip yaşamaya eğilimli reformlardan birini tercih eder (dolayısıyla Fabrist, Valdezyen, Kalvinist vs Petrarcacılıktan bahsedilebilir).

İtalya

Yüksek etik-manevi idealler ve berrak bir kural ve biçim arzusu, genç Pietro Bembo'nun (1470-1547) *Asolani*'sinde [*Asololular*] görülür. Nitekim Bembo belirsiz ve karmaşık dünya işleri karşısında, 16. yüzyıl insanının zaman ötesinde bir modelin kurallarını bulabileceği Petrarcacılığın gerçek kuramcısı olur. Olgunluk dönemi eseri olan *Prose della volgar lingua* [*Yerel Dilde Nesirler*] edebi bir dilin gramer ve tarzını belirlemekle kalmayıp Petrarca'yı bütün şiirsel itiraf ve tefekkürün paradigması olarak sunar; Bembo, Petrarcacı *Canzoniere*'sinde onun modern klasiklik idealine uyan doğal, derli toplu, şık, berrak ve ahenkli bir tarzın ölçüsünü bulur.

Pietro Bembo

Ve Petrarcacı temaların, imgelerin ve şemaların muntazaman kullanıldığı *Rime*'si [*Şiirler*] yüzyıl boyunca bütün Avrupa'da yazarlarca taklit edilir. Ancak Bembo'nun öğretisinin en yakın şekilde izlendiği yer Veneto'dur. Venedikli asilzade Bernardo Cappello (1498-1565), kendi *Rime*'sinde üstadın tarzını şekilsel olarak kişisel vurgular olmaksızın tekrar eder. Öte yandan, Bembo'nun öğretisini benimsedikten sonra, edebiyatçı Antonio Brocardo (ölüm 1531) ona isyan edip basit ve melodik şiirler yazar.

Ancak Petrarca'nın şiirlerini maneviyata indirgeyen Minör tarikatının keşişi Girolamo Malipiero (*Il Petrarca spirituale* [*Manevi Petrarca*]) ve günahın çukurundan ilahi iradeye dönüşün ışığına ruhun güzergâhını anlatan *Rime spirituali*'nin [*Manevi Şiirler*] yazarı vaiz Gabriel Fiamma gibi Petrarca'nın tarzını ahlaki gayeler için kullanıp Karşı-Reformun ruhunu gayet iyi temsil eden dindar şairler de vardır.

Birçok Petrarcacının edebi meseleleri tartışmak için toplandığı Venedik Akademisinin kurucusu olan Domenico Veniero Venedikli birçok yazarla arkadaştır ve ancak ölümünden sonra 1751'de yayımlanan şiirleri yazarın kendinden emin zevkini, yüksek derecedeki etik titizliğini ve olağanüstü teknik maharetini belli eder.

Celio Magno, yoğun diplomatik faaliyetlerine rağmen, çeşitli akademilere katılır ve tutkuyla şiir yazar. Vakur bir zarafetin hâkim olduğu *Rime*'sinde, arkadaşlığın verdiği saadeti, evrenin güzelliklerini, ölüm korkusunu ve tarihin vakarını ele alır. Muteber ve şöhretli retorik ve hafıza teknikleri uzmanı Giulio Delminio Camillo'nun şiirleri zevkli ama olağanken, Girolamo Muzio'nunkiler taze, hafif ve hoş derecede romantiktir.

Celio Magno

Öte yandan, özellikle tiyatro eserleriyle meşhur olan Luigi Groto'nun kendinden memnun entelektüelliği monoton ve zorlamadır.

Gian Giorgio Trissino'nun (1478-1550) özellikle gençlik şiirlerini içeren küçük *canzoniere*'si (77 parça) tali bir eser olsa da, *Stilnovo*culara ve Boiardo'ya açık, deneysel diyebileceğimiz bir hassasiyet gösterir.

Bembo'nun öğretilerini izlemekten ziyade, özellikle başarılı *Novelle*'siyle [*Hikâyeler*] meşhur olan Piemonteli Matteo Bandello (1485-1561), Petrarca ve 15. yüzyılın saraylı Petrarcacılığından serbestçe ilham alıp *Alcuni fragmenti de le Rime* [*Şiirlerden Bazı Parçalar*] başlıklı dolgun *canzoniere*'sinde çağdaş gerçekliğe ve kendi özel tecrübelerine birçok atıfta bulunur.

Bernardo Tasso

Meşhur Torquato'nun (1544-1595) babası Bernardo Tasso (1493-1569), sarayın zorlu hayatına dalmış çalışkan bir şair olup birtakım ilginç vezin deneyleri gerçekleştirir ve Horatius'un *Carmina*'sından [*Şarkılar*] türettiği övgü şiirini İtalyan şiirine kazandırır.

Aynı şekilde Jacopo Marmitta, ana akım Petrarcacılığın klasik tarzdaki zarafetini, Horatius'un liriğinin denge ve psikolojik bilgeliğiyle birleştirdiği hassas *Rime*'siyle dikkati çeker.

Francesco Maria Molza'nın (1489-1544) *Ninfa tiberina* [*Tiber Perisi*] eseri, muhtemelen Romalı hanımefendi Faustina Mancini Attavanti'nin güzelliğini anlatmak için yazılmış sekizli kafiyeli canlı bir şiirdir; mitolojik atıflarla dolu bu mısralarda, Bembo'nun öğretisinin kişisel düzeyde benimsenmesine ek olarak Latin şiiri (Molza aynı zamanda çok iyi bir Neolatin şairidir) ve Poliziano'nun *Stanze*'si hakkında mükemmel düzeyde bilgisi olduğu görülür.

İmla ve dil konusunda yürüttüğü ateşli tartışmalar ve ilginç "barbar şiir" kavramı ve kültürlü klasiklik gibi yüce bir duyguya bağlanmış bir Petrarcacılık çerçevesinde, Grek ve Latin tarzında nicelik ilkesine dayanan bir metrik uygulama teşebbüsü için tanınan Claudio Tolomei'i de unutmamak lazımdır.

Giovanni Guidiccioni

On sekiz yaşındayken rahip olmaya karar veren ve daha sonra önemli diplomatik görevler yürüten Luccalı Giovanni Guidiccioni, tarz ve ahlaki hayat ustası olup, sivil, ahlaki ve dindar türde çok iyidir.

Olgunluk çağında pastoralliğe yatkın yumuşak bir klasisizme ulaşan, Coppetta olarak bilinen Francesco Beccuti'nin şiirleri daha az önemlidir, ama ihmal edilmemelidir.

Tasso'nun *Rime*'sinin anlamlı, eşsiz zenginliğini bir tarafa bırakacak olursak, İtalyan Petrarcacılığının en üst isimleri, derin ve ıstıraplı huzursuzluklarını araştırmak için Bembovari ciddiyeti yeni bir *pathos* ifadesine ulaştıran Giovan Battista Strozzi (1551-1634), Giovanni della Casa (1503-1556) ve Michelangelo'dur (1475-1564). Strozzi, Tasso öncesi madrigalistler arasında kesinlikle en maharetlisidir ve kısa, müzikal eserlerinde, şaşkın içselliğinin endişe ve ıstıraplarına ses verir. Meşhur *Galateo*'nun [*Adabımuaşeret*] yazarı Della Casa, haklı olarak "Ariosto ile Tasso arasında en büyük İtalyan şairi" olarak tarif edilmiştir.

Strozzi ve Della Casa

Giovanni della Casa'yı himaye eden III. Paulus'un ölümünden sonraki mektuplar, kamu kariyerinden hoşnutsuz, kötümser ve ümitsiz bir adama

işaret ederken, onun varoluşsal meseleleri, vurgulanmış şekilde *Rime*'ye de yansır. *Rime*'de, Bembovari şiirselliğin vakarından, huzursuz edici orijinalliğin anlatısına geçiş açıktır. Bu geçişin özelliği, neredeyse kontrol altına alınmış bir saplantının heyecanıyla, ısrarlı bir şekilde *enjambement*'ın (cümlelerin mısralarda devam etmesi) kullanımıdır. Ortaya çıkan, huzursuz bir duygu evrenidir ve bu evren Karşı-Reform çağının en berrak ve dikkatli vicdanlarının yaşadığı iç dram evrenidir. Dolayısıyla, bu "huzursuz tarz ustasının" (Croce'nin tarifi) içe bakan liriği metafizik açıdan duygulu bir maniyerizmin en yüksek ifadelerinden birini oluşturur.

Öte yandan Michelangelo coşkulu bir vücudun arzularıyla, Evanjelizmin ve Ficinocu yeni-Platonculuğun beslediği şevkli bir ruhun asil istekleri arasında ıstıraplı bir şekilde bölünmüş gibi görünür. Bu bölünmüşlüğün, figüratif ve plastik şekillerin evreninden, tabiat ve sanatın ihtişamını anlatıp üzerinde düşündüğü, günahlarını üzüntüyle itiraf ettiği, insan sefaletinin gerçekçi imgelerini saptadığı ve marjinal bir şekilde de olsa ele aldığı çağdaş gerçeklikle yazıya da geçen bir "müthişlik" duygusu vardır. Petrarca kadar Dante'nin de etkisini sergileyen tarzı, bazen özgüvenli ve halka yakın, bazen de yüksek ve ölçülüdür, ama erkeksi bir enerjiden hiç vazgeçmez.

Michelangelo

Roma'nın güneyindeki edebi manzara farklıdır: Güneyli Petrarcacıların ortak özellikleri, zor, orijinal veya paradoksal kavramları tercih etmeleri, doğanın unsurlarına ilgi ile hassas ve samimi bir duygusallıktır. Yüksek ve yalnız bir duyarlılığın şövalyesi Galeazzo di Tarsia (1520?-1553), ufak da olsa, çok keskin ifade gücüne sahip bir *canzoniere* (sadece elli kadar şiir) yazar; şiirlerinde berrak imgeler ve yoğun duygularının kapladığı huzursuz manzaralar vardır. Ancak bu huzursuzlukta bile Bembo'nun yüksek Petrarcacılığının izi görülür.

Sadece kültürlü bir Petrarcacı değil, *Historia del Regno di Napoli* [*Napoli Krallığının Tarihi*] gibi önemli bir eserin de yazarı olan Angelo di Costanzo, Bembo'nun örneğini, vecizeye eğilimiyle de barokun kültür ve maharetinin öncülü olabilecek, kuramsal inceliklerle birleştirir. Arkadaşı Bernardino Rota da, çok sevdiği müteveffa eşi şerefine küçük bir *canzoniere* derler. Bu eser, sevgi dolu şevk ve daimi bir psikolojik inceliğe ek olarak, maniyerizmin tipik tarzına özgü mekanizmalarla doludur.

Bernardino Rota

Napoli ortamındaki bir diğer güçlü şahsiyet, keskin hatlarla huzursuz ve tekinsiz manzaralar tasvir eden *canzoniere*'sine ek olarak, çeşitli konularda kısa şiirler ve sonraları François de Malherbe'in de (1555?-1628) ele aldığı kutsal bir şiir yazan Luigi Tansillo'dur (1510-1568). Yoğun ve hayal kırıklığı yaratan bir aşka dair şiirleri, zaman zaman güçlü ve açık bir şehvet belirtir.

Daha az önemli bir şair olan Capualı Benedetto Dell'Uva, hiç de alışılmış olmayan dini duygularla, ciddi ama akıcı ruhsal mısralar yazar.

Petrarca'nın takipçileri arasında kadın şairler de vardır. Petrarcacı kadın şairler özellikle kültürlü asilzadeler ve en az onlar kadar kültürlü "dürüst saraylılardır;" her iki grubun mensupları sıklıkla, klasik Petrarcacılığın formüllerini de aşan canlı bir ilham ve huzursuz bir şahsiyet sergilerler. Eşi Correggio beyi X. Gilberto (1489-1534) vefat edince, Veronica Gambara (1485-1550) Po Ovasındaki küçük devleti temkinli bir bilgelikle idare eder ve her ne kadar Bembo'nun öğretisine sadık kalsa da (zaten Bembo da onun *Rime*'sini takdir eder), kendi özel tarzını yakalar.

Veronica Gambara ve Vittoria Colonna

Vittoria Colonna (1490-1547), eşi Ferrante Francesco d'Ávalos'nun ölümünden sonra, entelektüel (Michelangelo'yla manevi irtibatı bilinmektedir) ve özellikle dini araştırmalarını (Juan de Valdés'in Evanjelizmine epey yakındır) derinleştirir: Eşinin hatırasıyla beraber *Rime*'de hakim olan etik-ruhsal gerilim, yoğun ve sade gereklilik havasındadır.

Padovalı asilzade Gaspara Stampa'nın (1523-1554) Rönesans beyefendilerinin zaman geçirmesini sağlayan kalabalık saraylı kadın grubuna ait olduğu kesin değildir. Her durumda, Bembo'nun öğretisine göre hazırlanmış canlı *canzoniere*'si, çarpıcı ve gerçekçi konuşma tarzıyla dikkat çeker.

Gaspara Stampa ve Tullia d'Aragona

Roma'da Napolili bir aileden doğan Tullia d'Aragona da zamanın "iffetli saraylı kadınları" arasındadır ve *Rime*'si ifade maharetinden yoksun değildir. Zaman zaman şaşırtıcı derecede samimi bir gerçekçilikle yazan Venedikli Veronica Franco da saraylı bir kadındır.

Floransalı heykeltıraş ve mimar Bartolomeo Ammannati'nin eşi kültürlü şair Laura Battiferri (1523-1589) en çok dini şiirlerde başarılıdır. Huzurlu ve sempatik ruhsallığı, Vittoria Colonna'nınkinden daha dingindir.

Bir İspanyol asilzadesiyle ilişkisinden dolayı ağabeyleri tarafından 26 yaşındayken öldürülen Basilicatalı asilzade Isabella di Morra'nın şiirleri, yüksek bir stille, kendine göre ham ve neredeyse içine kapalı bir şekilde yaşamaya dair heyecanlı bir tefekkür önerir.

Isabella di Morra ve Isabella Andreini

Keder ve etik-vatandaşlık şevki, Napolili Laura Terracina'nın en iyi şiirlerinde de yoğun bir edebi hayat çerçevesinde mevcuttur. Kişiliğini kısmen gizleyen bir tefekkür çerçevesinde, Chiara Matraini da Lucca'nın liriği asil 16. yüzyılın kişisel ve mütevazı şekillerine uyar. Tamamen farklı bir tarzda, başarılı Padovalı tiyatro oyuncusu Isabella Andreini (1562-1604) resmi Petrarcacı kültürün şemalarını, acayiplik unsurları da barındıran bir teatrallikle dağıtır.

Ancak bu noktada Berni, Firenzuola, Du Bellay ve diğerleri gibi farklı yerlerin yazarlarının, Petrarcacı şiirselliğe aynı zamanda edebi alışkanlık olan bir gerçekçilik adına karşı çıktıklarını da söylemek gerekir. Neredeyse bir ekol kurucusu olan Francesco Berni'nin Petrarcacı maniyeri komiklik çerçevesinde

karikatüre çevirip güzelliğin yerine yarı ahlaksız, yarı kendinden memnun bir çeşit gündelik grotesk yerleştirir. Böylece Petrarcacılık doğal olarak Platon karşıtı ve klasisizm karşıtı bir pitoreskliğin çerçevesinde kendi zıddını da doğurur.

Hâsılı kelam, 16. yüzyıl boyunca İtalya'da, yazıya yatkınlığı olan birçok kişi Petrarca'yı taklit etmek için gayret gösterir; bazıları Bembo'nun katı kurallarına bağlı kalırken, bazıları da –genellikle daha güçlü şahsiyetli şairler– Petrarcacı söylemin temalarını ve formüllerini en derin içsel ihtiyaçlarına uyarlarlar. Bu ikinci grubun, bu hareketin en önemli ve "evrensel" yazarlarını kapsadığı muhakkaktır.

Fransa

Her ne kadar retorikçilerin dâhi öğrencisi Clément Marot (1496-1544) onların kültürüne sahip olmasa da, hümanist bir ruha sahiptir. Marguerite de Navarre (1492-1549) çevresine bağlı bir Evanjelist olduğundan epey zulüm gören Marot, yüzyılın en orijinal ve sempatik şairlerindendir ve Fransa'ya sone ve *strambotto* türlerinin gelişi onun sayesindedir. Marot genelde hafif ve havai bir şair olarak bilinse de, yakın zamanlarda araştırmacılar onun büyük çeşitlilik gösteren geniş üretiminde dini unsurun öneminin altını çizerler. Ve 50 *Salmi*'ye, Vergilius'a, Ovidius'a, Erasmus'a ve diğerlerine ek olarak, Marot Petrarca'dan da ilham alır. Ancak çok hareketli mısralarında hem aristokrasiyi hem sade insanları mutlulukları ve acılarıyla, ihtişamları ve sefaletleriyle, idealleri ve zavallılıklarıyla, hayata hayranlıkları ve kusurlu bir yaşantının zorluklarından kurtaran ölüm hasretleriyle tarif eder.

Clément Marot

Lyonlu şair Maurice Scève (1505?-1562?) Avignon'da tahsil görürken 1533'te Petrarca'nın Laura'sının mezarını bulduğunu zanneder ve bu da Petrarca kültünün bir parçasıdır. Aslında en iddialı eseri olan *Délie* başlıklı bir *canzoniere*'de karmaşık ve müphem bir tarz tercih eder; Scève *dizains* (on heceli onlu kompozisyonlar) yoluyla, çok güzel bir kadına aşkından en üst erdemlere ulaşmasına kadar, ruhunun hikâyesini yeni-Platoncu bir şekilde anlatır. *Saulsaye*'de toplumsal endişelerle yalnızlığın mutluluğunu karşılaştırırken, üç kısımlı öğretici bir şiir olan *Microcosme*'da Âdem'in kovuluşundan sonra insanlığın tabiata hâkim olmak için ilerleyişini anlatır. Öğrencileri arasında özellikle Scève'e duygusal olarak bağlı ve yoğun yeni-Platoncu şiirlerin yazarı Pernette du Guillet'yi ve biri İtalyanca olan şiirleri, samimi ve cesur bir duygusallığı ifade eden Louise Labé'yi hatırlamak gerekir.

Maurice Scève

Bu arada Pléiade'ın genç şairleri, Grek ve Latin klasiklerini ve Petrarca ile İtalyan Petrarcacıların eserlerini tutkulu bir titizlikle inceledikten sonra bu biçimsel tecrübeyi büyük bir orijinallikle yeniden ele alırlar. Lyon çevresinden

(Scève'in yakın arkadaşıdır) Pléiade çevresine geçen Pontus de Tyard (1521-1605), şiir şevki, merak ve astroloji gibi o zamanlar en çok tartışılan meselelerin doktrin temelinde tartışıldığı *Discours philosophiques* [*Felsefi Tartışmalar*] eserine de yansıyan yeni-Platoncu unsurlarla dolu Petrarcacı şiirlerin yazarıdır.

Joachim du Bellay

Ancak Petrarca'nın ve klasiklerin izinden giderek kendi dilinde şiir yazma gerekliliğine dair Pléiade'ın coşku dolu manifestosunu yazan Joachim du Bellay olur. Ancak Du Bellay Petrarcacılığın donmuş geleneklerinden kurtulup duygu hayatını daha özgürce yorumlamak istediğini de söyleyecektir. Petrarcacı soneler derlemesi olan *Olive*'den [*Zeytinler*] sonra başlıca konuları imparatorluk Roma'sının ihtişamıyla 16. yüzyıl Roma'sının kıyası, ahlaksız bir dünyanın hicvi, basit köy hayatı sevgisi, Galyalı geleneklerle uyumlu şekilde hem ruhban sınıfının yozlaşmasından hem de Kalvinistlerin riyakâr katılığından azade bir Hıristiyanlığa özlemi olan başka lirik kitapları yazar. Bazen melankoli tadı da olan lirik heyecanları, acımasız ironik saldırılarla arka arkaya gelir veya onlarla karışır.

Gene de Pléiade'in en yüksek şahsiyeti hemen hemen bütün şiir türlerinde mükemmel olan Pierre de Ronsard'dır (1524-1585). Hümanist Jean Dorat'nın (Du Bellay ve Baïf'in de hocasıdır) usta rehberliği altında geçen yıllardan sonra, her ne kadar dâhiyane olsalar da, kültürlü ve ıstıraplı bir *pathos*'un gayretini yansıtan Pindaos ve Horatius taklidi şiirler yazar. Uzun saraylı şair kariyerinde, felsefi ve ahlaki *Hymnes*'lere [*İlahiler*], yoğun *Discours*'lara [*Tartışmalar*], methiyelere ve başarısız olmuş bir menkıbe teşebbüsüne ek olarak Ronsard, Petrarcacı geleneğin dilini giderek daha kişisel bir tarzla yorumlayarak, sevdiği kadınların görünüşünü ve erdemlerini tasvir edip övdüğü *Amours* [*Aşklar*] başlıklı çeşitli sone derlemeleri yazar.

Pierre de Ronsard

Sağlam bir klasik kültüre sahip olanlar arasında, Rémy Belleau (1528-1577) ve Jean-Antoine de Baïf Pléiade'ın programını açıklarlar; Belleau en canlı şiirlerinde natüralist tablolar çizer, Baïf ise duyarlı bir şıklıkla Petrarca tarzını yorumlar, şiirle müzik arasındaki ilişkilere büyük bir ilgiyle, samimi ve kadim bilgelikle ahlak üzerine düşünür.

İlk klasik Fransız trajedisinin (*Cléopâtre captive* [*Esir Kleopatra*]) yazarı olan Étienne Jodelle (1532-1573), beslendiği geleneğe meydan okuyan bir cesaretle, kişisel ve duygulanmış bir vurguyla lirik bir şair olmayı becerir.

Étienne Jodelle

Ancak sonraki nesilden Philippe Desportes (1546-1606) da daha az ilginç değildir. Bazı tarihçilerin maniyerist dediği berrak ve nefis şekli saray tarzı haline gelir, kendisi de kısmen Güney İtalyalı Petrarcacıların parlak tarzından esinlenen şiirler yazmaya ek olarak çok şık bir şekilde *Salmi*'yi tercüme eder.

İncelikli ve kendini ifade edebilen bir diğer saray şairi olan Jean Bertaud, aşk liriklerinde Ronsard ve Desportes'un edebi tecrübelerini yakın-

dan izler. Petrarcacılığın ilkelerini benimseyen Huguenot şairler arasında devamla, ikisi de barok stilin özelliklerine yaklaşan Agrippa d'Aubigné (1552-1630) ve Guillaume de Salluste Du Bartas (1544-1590) vardır. Abidevi *Sepmaines* [*Haftalar*] eserinde, hem asil ve ulu hem de derin yankılar uyandıracak bir eda peşinde olan Du Bartas, *Canzoniere*'den ziyade *Trionfi*'den [*Zaferler*] esinlenir.

Daha çocukken din savaşlarının dehşetiyle tanışan Agrippa d'Aubigné, daha ziyade aşk temalı şiirler derlemesi olan gençlik eseri *Printemps*'dan [*İlkbahar*] başlayarak, daha sonra, dramatik bir Protestan menkıbesi olan *Tragiques*'de [*Trajediler*] tam manasıyla ifade edeceği o aşırı, melankolik ve zaman zaman şiddetli hassasiyete sahip olduğunu gösterir. Erotik şiirlerinde edebi unsur da her koşulda epey güçlüdür; bu Huguenot şair, Laura'nın şiirlerinin yazarına ve İtalyan veya daha ana akım Fransız taklitçilerine ek olarak, aşkına karşılık alamayan veya ihanete uğrayan âşığın hayal kırıklığını ve ıstırabını heyecanla anlattığı "umutsuzluk" türünü İtalya'dan getiren François d'Amboise'ın (1550-1620) *Desperades* [*Umutsuz*] eserinden ilham alır. Ancak bir nesil sonra, sadeliğin, anlaşılabilirliğin, metrik ölçülerin, saf ve uygun kelimelerin destekçisi ve 17. yüzyıl klasisizminin katı ustası François de Malherbe'in gerçekleştirdiği Fransız şiirinin reformu, Rönesans yazarlarının hayal ve kelime özgürlüğüne kesinlikle karşı çıkar.

Agrippa d'Aubigné

İspanya

İspanya'da soneyi ve diğer İtalyan şiir şekillerini deneyip yayan ilk kişi, pek müthiş bir şair olmasa da Rönesansın en yüksek değerlerini, Baldassarre Castiglione'nin (1478-1529) *Cortegiano*'sunun [*Saraylı*] çok güzel Kastilyaca versiyonuyla da yayan Juan Boscán Almogáver'dir. Kültürlü Venedik büyükelçisi Andrea Navagero'nun (1483-1529) tavsiyesi üzerine, Boscán en meşhur İtalyan şairlerinin edilgen olmayan taklidine girişir.

Juan Boscán Almogáver

İspanyol Petrarcacıları arasında en kabiliyetlisi, aynı zamanda mükemmel saraylı idealinin tecessümü olan Garcilaso de la Vega'dır (1501?-1536). Boscán'ın arkadaşı (şiirleri onunkilerle beraber ölümünden sonra basılır) ve Bembo, Tansillo ile diğer İtalyan entelektüelleriyle temasta olup doğa ve hayata karşı büyük bir sevgiyle, klasik, İspanyol ve İtalyan modelleri arasında akıllı ve parlak bir denge çerçevesinde ahenk sağlar.

Hem usta şair hem de usta eleştirmen olan Fernando de Herrera (1534?-1597), temel konuları aşk, vatan ve din olan bir *canzoniere* yazar. Kutsal şiirlerinde gerçek bir derinlik yokken, erotik şiirlerinde dâhiyane bir lirik kabiliyetin sesi ve huzurlu bir şehvetin gölgeleriyle bezenmiş samimi bir yeni-

Platoncu idealizm (aşka dair İtalyan yazılarından esinlenen) görülür. Yaratıcı huzursuzluğu kesinlikle maniyerizmin özelliklerinden kaynaklanır ve Boscán ile Garcilaso'nun öğretisini radikalleştirir.

Gutierre de Cetina ve Diego Hurtado de Mendoza

Şiirlerinde (ölümünden sonra Quevedo tarafından yayımlanan) hümanist ruhla (Pindaros, Horatius, Vergilius, Petrarca ve Bembo'yu da tercüme eder) varlığın felaketengiz akışından uzak bir içsel huzuru amaçlayan tutkulu bir dindarlık arasında uyum sağlayan Luis de León'un (1527?-1591) durumu tamamen farklıdır. Ancak *Cantico dei cantici*'yi [*İlahilerin İlahisi*] çok başarılı bir şekilde tercüme edip *Vulgata*'nın metnini de tartıştığından, Luis de León Engizisyonun kovuşturmasına uğrar ve beş yıl ağır hapis cezasına çarptırılır.

Garcilaso'nun, cidden de çok sayıda olan müritleri arasında, şairliğine yirmi beş yaşında son vererek Meksika'ya giden Sevillalı Gutierre de Cetina'nın eserlerinin *cameo*'larda görülen soğuk ve mütevazı güzelliği vardır (madrigalleri böyle görünür), İtalyan kültürüyle doğrudan temas halinde olan çok kültürlü Diego Hurtado de Mendoza'nın (1503-1575) şiirleri ise, dünyevi meseleler üzerine atılan kızgın ve içerlemiş bakışlara benzeyen nefis mitolojik tasvirler içerir.

Portekiz

Francisco Sá de Miranda ve diğer Lüsitanyalılar

Francisco de Sá de Miranda (1481?-1559?), birçok şiir deneyimiyle doğrudan karşılaşma imkânı bulduğu İtalya'da uzun bir ikametten döndüğünde, hâlâ ortaçağ geleneklerine bağlı olan Portekiz'e Rönesansın şekil ve temalarını getirir ve gerçek bir kültürel devrim gerçekleştirir. En meşhur İtalyan örüntülerine yakın olan yüksek düzey şiirlerinin bir kısmı Kastilyacadır. Güvenilir olmayan kaynaklara göre "lanetli" şairlerin erken bir örneği gibi görünen Bernardim Ribeiro'nun (1482?-1552?) *Éclogas*'ının büyük bir ustalık ve sofistike zarafet eseri olduğu kesindir.

Büyük menkıbe *Os Lusíadas*'ın [*Lusiadlar*] yazarı Luís Vaz de Camões (1524?-1580), Petrarca evrenini canlandırdığı güzel *Rimas* [*Şiirler*] da yazar; taze ve canlı olup, tarz zenginlikleriyle sadece Portekiz edebi ortamıyla sınırlı kalmayan, en olgun ve inandırıcı şiirsel ifadelerdendir.

Büyük Britanya

Thomas Wyatt

İngiltere'ye soneyi getiren Thomas Wyatt'tır (1503-1542). Diplomatik görevle gittiği İtalya'dan, İtalyan Rönesansının tipik tema ve şekillerini kullanarak İngiliz şiirini yenileme niyetiyle döner; ona ilham veren metinler Petrarca'nın ve Serafino Aquilano ile Luigi

Alamanni (1495-1556) gibi bazı Petrarcacıların metinleridir. Bu deneyleri biraz belirsiz ve uyumsuz görünürken, öte yandan bazı şiirlerinde insanlığın sefaletine dair derin bilinç görülür.

Wyatt'ın arkadaş ve öğrencisi Surrey Kontu Henry Howard (1517-1547) da Petrarca'yı tercüme eder, ama biçimsel öğretisini çok daha serbest ve kurallarını esneterek yeniden ele alır. Shakespeare'den Milton'a, Byron'dan Shelley'e, İngiliz ölçülerinin en yaygını olacak olan *blank verse*'i (İtalyan serbest on birli hece ölçünün eşdeğeri) ilk kullanan Howard'dır (iki ciltli *Eneide*'de).

Philip Sidney'in *Astrophel and Stella*'sı yüzyılın en yoğun ve orijinal *canzoniere*'si olarak karşımıza çıkar. Kültürlü ve zarif bir saraylı ve Floransa yeni-Platonculuğuyla yoğrulmuş Kalvinist bir entelektüel olan Sidney, burada sevmediği bir erkekle evlenmeye zorlanmış Penelope Devereux'ye aşkını anlatır; derlemelerdeki soneler içsel analizlerinin inceliğiyle, lirik heyecanının gücüyle ve Ronsard'ın şiirine çok yakın duygusallıklarıyla parlar. Nitekim bu olağanüstü karizmatik *gentleman*'ın hayatı ölümünden sonra 1652'de yayımlanan Fulke Greville'in biyografisinde çok canlı bir şekilde anlatılır. Diplomat, tiyatro yazarı ve şair Greville, Petrarca'nın etkisine ek olarak yeni-Platoncu doktrinlere kesin bağlılığın görüldüğü bir sone derlemesi (*Caelica*) yazar. Aynı şekilde Ficino'nun yüksek etik ve estetik dersi, Sidney'in samimi arkadaşı ve edebi çevresinin üyesi Edmund Spenser'in (1522-1599) şiirlerinde mevcuttur. Tali eserlerinden biri olan *Amoretti* [*Küçük Aşklar*] başlıklı sone derlemesinde, ikinci eşi Elizabeth Boyle'a yoğun duygularını anlatır.

Philip Sidney

Hollanda

16 ve 17. yüzyıllar arasında Hollanda'da Petrarca ve Petrarcacılardan esinlenen şiirler yazılır. Daniel Heinsius'un (1580-1655) derlediği Grek ve Latin yazarların metinleri derin bir klasik kültüre, Hollandaca yazılan ilk şiirlerden olan şiirleri ise İtalyan şiir deneyimleri bilgisine işaret eder. Neredeyse yaşıtı olan Pieter Corneliszoon Hooft, İtalya ve Fransa'nın edebi uygarlıklarıyla doğrudan temastadır ve eserleri bu durumu coşkulu bir şekilde teyit eder.

Bkz. Maniyerizm ve Antiklasisizm, s. 542; Şiir Kuramı ve Edebi Eleştiri, s. 546; Filoloji ve Yüksek Kültür, s. 550; Dil Meselesi, s. 554; Şövalye Menkıbeleri, s. 628; Yeni-Latin Şiiri, s. 658

Yeni-Latin Şiiri

Davide Monda

Yeni-Latin denince genellikle ortaçağdan günümüze Latince yazılmış edebiyat kastedilir; bu geniş ve heterojen üretime 16. yüzyılda klasisizmin ve İskenderiye'deki devamının çerçevesi içinde yazılan lirik şiir, menkıbe, öğretici ve hicvi türler dahildir.

Klasik Edebiyatın Yeniden Kazanılması

15. yüzyıl hümanistleri, ortaçağ Latincesinin "barbarlığından" kurtulmak istediklerinden, her ne kadar klasik Roma'nın şairlerinin canlı doğallığına kavuşamayacaklarının bilincinde olsalar da, yeni bir ruhla okudukları ve kayıp metinlerini de buldukları (Lucretius ve Quintilianus'unkiler gibi) Latin yazarlarından kültürlü ve incelikli bir Latince elde ederler.

En sevilen modeller Catullus, Vergilius, Horatius ve ağıt yazarları Ovidius ile Martialis'tir. 15. yüzyıldan 16. yüzyıla Yeni-Latin şiiri Avrupa'nın tamamında gelişir: önce İtalya'da, sonra da Almanya, Fransa, Hollanda, İngiltere, Polonya ve Macaristan'da. Menkıbeden felsefeye, methiyeden ağıta, hicivden vecizeye, mektuptan masala bütün şiir türleri ele alınır.

İtalya

Avrupa Hümanizminin şanlı doğuşunun yaşandığı 15. yüzyıl İtalya'sında, Yeni-Latin şiirinin en parlak temsilcileri Panormita, Landino, Poliziano, Tito Vespasiano Strozzi, Alessandro Piccolomini, Pontano, Marullo ve diğer birçok hümanisttir. Il Mantovano olarak bilinen hümanist Battista Spagnoli, hem rağbet gören –örneğin büyük Rotterdamlı Erasmus ona "Hıristiyan Vergilius" der– hem de şaşırtıcı derecede velut (toplam yaklaşık 55.000 mısra tutan, aralarında eklogların, menkıbelerin ve dini şiirlerin olduğu yaklaşık yetmiş eser) bir şairdir. Karmeliten tarikatı mensubu olup samimi bir şekilde Hıristiyan değerlerini yüceltir ve pastoral şiire gerçekçi ve popüler unsurlar dahil ederek kırsal âlemi canlı bir şekilde tasvir eder. Yüzyıl boyunca, büyük çeşitlilik gösteren geniş üretimi başta Fransa'da olmak üzere birçok defa basılır.

Battista Spagnoli

Güzel şiirlerle hem Yeni-Latin hem de yerel dildeki edebiyatı zenginleştiren Vergiliusçu Jacopo Sannazaro'nun (1456-1530), heksametron ölçülü nefis bir

şiiri olan *De partu Virginis*'inde de [*Meryem Ana'nın İsa'yı Doğuruşu*] samimi dini coşkusu gözlemlenir. 1526'de basılmış olup Meryem Ana'ya İsa'nın gelişinin müjdelenmesini, İsa'nın doğuşunu ve Müneccim Kralların saygılarını sunmalarını anlatır.

Aynı yıllarda, doktor, hümanist, filozof ve edebiyat kuramcısı Girolamo Fracastoro (1478?-1553), *Syphilis sive de morbo gallico*'sunda [*Frengi veya Fransız Hastalığına Dair*] görünüşte itici ve şiirsel olmayan bir konuyu zarafetle tarif eder. İncelikli *Carmina*'sı zekâsının çok yönlülüğüne işaret eder.

Marco Girolamo Vida (1485-1566), fena olmayan dini şiir *Christias* ve incelikli kısa şiirlerle çok dindar ilahilere ek olarak, Fransız klasisizminin gelişimine özellikle etki edecek olan, Aristoteles ve Horatius'un estetiğe dair düşüncelerinin titiz bir yorumu olan bir şiir kuramı yazar (*De arte poetica* [*Şiir Sanatına Dair*]).

16. yüzyılda, özellikle Lucretius'un *De rerum natura*'sından [*Varlıkların Doğası*] mülhem çeşitli felsefi şiirler yazılır.

Uzun zaman boyunca zannedilenin aksine Ferraralı değil, Napolili olan Palingenio Stellato, burçlara tekabül eden on iki kısımlık *Zodiacus vitae* [*Hayatın Burçları*] şiirini yazar.

Palingenio Stellato

Epikourosçu ve Platoncu düşüncelerden ve özellikle Ficino'nun (1433-1499) yeni-Platonculuğundan esinlenerek, evreni, tabiatı, insanı tasvir eder ve zamanının alışkanlıklarını kızgınlıkla hicveder; ruhban sınıfına eleştirileri, *Zodiacus*'un Protestan memleketlerinde yayılmasına kesin şekilde katkıda bulunur ve eser bu memleketlerde birden fazla basılarak tercüme edilir.

Hem Protestan yanlısı Aonio Paleario'nun *De immortalitate animae*'ı [*Ruhun Ölümsüzlüğüne Dair*] –her ne kadar Platonculuk ve Stoacılıkla yoğrulmuş olsa da Hıristiyanlıkla ilgilidir– hem de Napolili hukukçu Scipione Capece'nin *De principiis rerum*'u [*Varlıkların İlkelerine Dair*] Lucretius'un tamamlanmamış şiirinin esasından ziyade şeklini taklit ederler.

Ficino, Pico della Mirandola (1463-1494) ve Palingenio'nun tefekkürüne atıflar Giordano Bruno'nun (1548-1600) üç Lucretiusçu şiirinde de görülür.

Francesco Maria Molza ve Andrea Navagero

Aşk şairleri de çok sevilir ve taklit edilir. Aynı zamanda sıradışı bir Petrarcacı olan Francesco Maria Molza'nın (1489-1544) Yeni-Latin lirikleri, incelikleri, zarafetleri ve kadim olana yeni bir hayat bahşedebilmeleri bakımından dikkate değerdir.

Venedikli edebiyatçı, tarihçi ve diplomat Andrea Navagero (1483-1529) ve öğrencisi Marcantonio Flaminio da, olağandışı klasik bilgeliğe sahip olduklarını gösterirler ve belki de en başarılı sonuçları, kırlar ve orada yaşanabilecek huzurlu hayata karşı samimi sevgilerinin belli olduğu pastoral şiirlerde elde ederler. Her ne kadar orijinal şahsi unsurlar

eksik olmasa da, hem hümanist Tito Vespasiano'nun oğlu Ercole Strozzi'nin (1473-1508) aşk şiirleri hem de Ludovico Pittorio'ninkiler maniyeri aşamazlar.

Otuz küsur yaşındayken ölen Giovanni Cotta'nın günümüze ulaşan az sayıdaki yazısı çarpıcı tasvirlerle dolu olup, zaman zaman özentiliğe yaklaşan hassas bir zarafete sahiptir.

Güneyli Yeni-Latin yazarları arasında, özellikle aşk konulu vecizelerin derlemesi olan ve maniyerizme eğilimli sofistikasyonuyla dikkati çeken, başarılı *Erotopaegnion*'un yazarı Girolamo Angeriano ilginç bir şahsiyettir; buna ek olarak hoş Vergiliusçu ekloglar ve Rönesans yazarlarının bazı alışkanlıklarını hicveden iğneleyici *De miseria principum*'u [*Prenslerin Sefaletine Dair*] şiirini yazar. Ariosto, Bembo, Castiglione, Della Casa ve Berni gibi yerel dilde yazan yazarlar da, nostalji, güzellik ve ölçülülüğü temsil eden bir klasikliğin çerçevesi içinde orijinal Latince şiirler yazarlar.

Almanya

Çalışkan bir hümanist –Seneca ve Tacitus'un metinlerini baskıya hazırlar– ve pagan hedonizmine özellikle hassas bir şair olan Konrad Celtes (1459-1508), 1502'de cüretkârlığı sıklıkla müstehcenliğe yaklaşan *Amores*'in [*Aşklar*] dört kısmını yayımlar; bu şiirler, Catullus ve Horatius'un da dikkatli okuru olan şairin, fazla sıkılmadan farklı yaş ve coğrafi kökenli dört kadına tutkusunu anlattığı cesur şiirlerdir. Birçok Alman şairi onu taklit eder, ama gerçekçiliğinin ifade gücüne ulaşamazlar.

Konrad Celtes

Acı bir hiciv anlayışına sahip, Tübingen'de şiir ve belagat hocası olan Heinrich Bebel, Poggio Bracciolini'nin (1380-1459) *Facezie*'sini kendi diline, birçok Almanca metni ise Latinceye tercüme eder; bir de ruhban sınıfının ahlaksızlığını eleştirdiği çok canlı bir hiciv şiiri olan *Triumphus Veneris*'i [*Zühre'nin Zaferi*] yazar.

Erfurt Üniversitesinde hoca olan Eoban Koch (Helius Eobanus Hessus), Lutherci reformun ihtişam ve sefaletini samimi bir heyecanla anlatır; şiirleri öfkeli bir heyecanla doludur, ama aynı zamanda titiz bir sofistikasyonla yazılmıştır.

Lutherci Jocobus Fabricius'un şiirleri, ilahileri ve *Amores*'i hem başlangıç Hıristiyanlığının saflığını özleyen hem de Roma Kilisesine karşıt heyecanlı dindarlığını belli eder. Ancak Almanya'nın en orijinal ve etkili Yeni-Latin şairi muhtemelen Peter Lotich'tir (Petrus Lotichius Secundus).

Lotich, tahsil, seyahat, askerlik ve hocalık (Heidelberg'de tıp hocasıdır) döneminden sonra genç yaşta ölür. Özellikle kendi hareketli hayatının anlarını yücelttiği ağıt ve şiirleri, ruhunun asalet, incelik ve hassasiyetini belli eder.

Jocobus Fabricius

Fransa

Çağdaşı edebiyatçıların Fransa'nın Horatius'u saydıkları, Maigret (Macrinus) diye bilinen Jean Salmon, dini (Lefèvre d'Etaples'ın şevkli öğrencisidir) ve seküler mahiyette bir düzine kadar şiir derlemesi yayımlar; şiirlerinin bazıları eşsiz güzelliktedir. Bu arada Lyon'da gerçek bir Yeni-Latin şiir ekolü oluşur; en büyük mensubu, *Ferraria* adlı öğretici bir şiirin, eğitici kitapçıkların ve 1.200 kompozisyonun (şiir, dua ve özellikle en başarılı olduğu tür olan vecizeler) derlemesi *Nugae*'nin yazarı Nicolas Bourbon'dur.

Paris, Bordeaux, Toulouse ve Lyon'da hocalık yapan, çok genç yaşta ölen, muhtemelen katledilmiş Jean Visager'nin (Jean Vouté diye de bilinir) eserleri arasında, cinsel imalarla dolu dört ciltlik vecizelerini hatırlatmakla yetinelim.

Théodore de Bèze, Calvin'in (1509-1564) ciddi ve ağırbaşlı halefi olmazdan evvel Latince notlar, şiirler ve samimi bir şehvet de içeren vecizeler yazmakla eğlenen sofistike bir entelektüeldir; 1540'tan önce yazdığı şiirlerin derlemesi olan *Juvenilia* [*Gençlik İşleri*] 1548'de yayımlanır. Ronsard'ın (1524-1585) ve diğer meşhur Fransız yazarların çok kültürlü hocası hümanist Jean Dorat (1508?-1588), 1586'da çok kaliteli Grekçe, Latince ve Fransızca şiirlerinin (özellikle belli bir durum anmaları) derlemesi olan *Poematia*'yı yayımlar.

Théodore de Bèze

Dorat'nın büyük öğrencisi, Vergilius ve Horatius'u çok seven Joachim du Bellay (1524?-1560), *Poemata*'da güzel bir Romalı kadın olan Faustina'ya ateşli tutkusunu anlatır.

Rémy Belleau (1528-1577) ve Jean-Antoine de Baïf de (1532-1589) başarılı bir şekilde Latince şiir yazarlar. Belleau yerel dildeki bazı kompozisyonlarını tercüme eder ve Hollandalı Secundus'u pasif olmayan bir şekilde taklit eder. Baïf ise birçok Fransızca şiirine göre mitolojik şema ve tarz maniyerizmlerinden azade *Poemata*'sında daha da başarılı olur.

Scévole de Sainte-Marthe da Latince kompozisyonlarında daha orijinal bir şekilde kendini ifade eder: *Pedotrophia*'sında [*Çocuk Beslenmesi*] bazen orijinal pedagojik tavsiyelerde bulunmaya ek olarak, ahlaki şevkini belli eder. Ronsard'ın *Amours*'unun ve Grek düşünürlerle Latin şairlerin kültürlü ve tutkulu yorumcusu Marc-Antoine Muret Fransızca ve Latince şiir yazar: Zarafetleri ve şehvetli doğallıklarıyla göz dolduran *Juvenilia*'sı en başarılı Latince şiirlerini içerir.

Filolog Isaac Nevelet'nin *Mythologia aesopica*'da [*Aisopos Mitolojisi*] derlediği masallar Jean de La Fontaine'in (1621-1695) *Masallar*'ının başlıca kaynaklarından biri olacaktır. Remacle d'Ardenne, Mesih'in hayatını anlattığı *Elegiae*'ı [*Ağıtlar*] yazar; ancak özellikle sevdiği kadının onu reddedişinden kaynaklanan kasvetli bir hüznün hâkim ol-

Isaac Nevelet, *Mythologia aesopica*

duğu *Amores* daha orijinaldir. Birkaç onyıl sonra, Jean Lernout (Lernutius) başta Noel olmak üzere, çeşitli dini konular hakkında şiirler yazar; Secundus'unkilerden esinlendiği açıkça belli olsa da, daha huzurlu ve zarif olan *Basia*'yı yazar.

İtalyan hümanistlerin ve vatandaşı Erasmus'un hayranı Leidenli Jan Everaerts (Janus Secundus) belki de 16. yüzyılın en büyük aşk şairidir. Her ne kadar çok gençken ölmüşse de (yirmi beş yaşından gençtir), üretimi kapsamlı ve çeşitlidir: ağıtlar, mektuplar, *silvae* (çeşitli şiirler) ile sinirli ve tutkulu dehasının tam olarak kendini ifade edebildiği çok başarılı *Basia*. İlk edebi çalışmalarından itibaren, güçlü ve kendinden emin bir tutkuya ek olarak acı bir melankoli ve yakasını hiç bırakmayacak olan hayal kırıklıklarıyla kötülüklerin bilinciyle tanınır. Bünyesinde gerçek kabiliyetle klasik kültürün ahenkle birleşebildiği bir şair olan Secundus, sadece genç Julia'ya karşılıksız aşkını ve daha alelade Neaera'ya tutkusunu değil, tabiatın güzelliklerini, aile bağlarını, dostluğu ve başka duyguları da nadir rast gelinen bir etkilikle yazar. Ronsard'dan Montaigne'e (1533-1592), hatta Goethe (1749-1832) ve sonrakilere kadar birçok yazar bu ebediyen genç Hollandalıyı sever ve motifleriyle imgelerini benimserler.

Jan Everaert

Yüzyılın ikinci yarısında ve sonraki yüzyılın başında Leiden'de çok canlı bir şiir ekolü oluşur: mensupları arasında Paris'te Dorat'nın öğrencisi ve samimi görünen, ama biraz maniyerist aşk ağıtları yazarı Jan van der Does'ü (Dousa); her ne kadar çok gençken ölmüşse de, aşktan methiyeye, hicivden eğiticiye birçok türü kapsayan geniş üretimli aynı isimli oğlu; 17. yüzyılın ilk yirmi yılında, edebi kültürünün genişliği sayesinde içtenliğinden taviz vermeyerek yazdığı Latince şiirlerini yayımlayan, epey uzman filolog Daniel Heinsius'u (1580-1655) zikretmek gerekir.

16 ile 17. yüzyıllar arasında yaşayan büyük hukukçu ve teolog Huig de Groot (1583-1645), başlıca konuları din (Hıristiyanlığı samimi ve açıktır) ve vatanseverlik olan Latince şiirler yazar.

Latince önemli trajedilerin yazarı, İskoçyalı Protestan hümanist George Buchanan Fransa'da da hocalık yapar (1543'te Montaigne'in hocasıdır); en orijinal Latince şiirleri, ifade güçleri ve doğa tasvirlerindeki maharetle dikkati çeken aşk şiirleridir. Her ne kadar John Owen'ın (1616-1683) başarılı vecizeleri Martialis'in etkisini belle etse de, ahlaki amaçlarıyla ondan ayrışır.

George Buchanan

Doğu Avrupa'ya geçecek olursak, Polonya'nın Yeni-Latin şairleri arasında kültürlü ve sofistike durum şairleri Krzycki ile Dantiscus'u ve de Romantik çağa kadar Lehçenin en büyük şairi olan, ruhunun ve kültürünün zenginliğini gayet iyi belli eden ağıt ve vecizelerin yazarı Jan Kochanowski'yi zikretmek gerekir.

Bkz. Maniyerizm ve Antiklasisizm, s. 542; Şiir Kuramı ve Edebi Eleştiri, s. 546; Filoloji ve Yüksek Kültür, s. 550; Simgesellik, s. 610

Edmund Spenser

Antonella Savioli

Spenser, Elizabeth dönemi edebiyatı çerçevesinde, şiir dilini gerçek Rönesansın dolgunluğuna ulaştırmak amacıyla, İngiltere'nin çeşitli şiir unsurlarını İtalyan ve Fransız başta olmak üzere Avrupa'nınkilerle birleştirme gayretini herkesten iyi temsil eden İngiliz şairidir. "Yeni şair" veya "şairlerin şairi" olarak bilinen Spenser, çeşitli edebi atıflar içeren, büyük sentez mahiyetinde bir eserle güçlü hayalini gerçekleştirir ve "Spenser kıtasını" yaratarak, "Faerie Queene"le büyük maharet ve teknik ustalığını ispat eder.

İtalyan ve Fransız Modelleri

16. yüzyıl İngiltere'sinin kültürel iklimi, şiir kuramının yeniden değerlendirilmesine yol açan birçok unsuru barındırır ve Edmund Spenser Grek ve Latin klasik şiirinden, altın çağının İngiliz ortaçağ şiirine, hatta İtalyan ve Fransız Rönesans şiirine kadar, farklı şiir geleneklerini derleyip, orijinal tekil bir çerçeve içinde birleştirmeyi beceren şairdir.

Spenser klasiklerden, Rönesansın Latince yazan şairlerinden ve yerel dildeki şiirlerden esinlenir özellikle de İtalyan ve Fransız şiirlerine atıfta bulunur. Nitekim Spenser'in en büyük eserinin, yani *The Faerie Queene*'in [*Peri Kraliçesi*] başlıca ilham kaynağı kesinlikle Ariosto (1474-1533) ve Tasso'nun (1544-1595) şiirleridir. Spenser'in bu iki şairden sekizli kıtayı alıp geliştirdiği ölçü "Spenser kıtası" olarak bilinir. Spenser'in şiirleri mısralarının hoşluğu ve ahengi, hayal güçlerinin zenginliğiyle heyecanı ve anlam dolu masalsı maceralar yaratırken, şair şövalye gelenekleriyle ortaçağ alegorilerini kullanışındaki mahareti sayesinde meşhur olup rağbet görür. Spenser'in eserlerinde en farklı etkiler ahenkli bir şekilde yan yana durur ve bu çerçeve içerisinde Platonculuk, Aristotelesçilik, Petrarca'dan (1304-1374) Tasso'ya İtalyan estetik kuramları ve Protestan idealizmi, okuyucuyu hayran bırakan nefis bir müzikalite sayesinde ortaya çıkar.

The Faerie Queene

Hayatı

Edmund Spenser 1522 yılında Londra'da, mütevazı bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelir; nitekim babası kumaş tüccarıdır. Hayatının ilk kısmı hakkında pek az şey bilinir; Spenser önce Merchant Taylors' School'da tahsil görür, iyi bir öğrenci ve çok usta bir şair olduğunu erkenden belli eder. 1569'da Van

der Noodt onun Marot ve Du Bellay'nin (1524?-1560) bazı şiirlerinin tercümesini *Theatre of Worldlings*'de [*Meşhur Kişiler Panoraması*] yayımlar. Aynı yıl Spenser Cambridge'e gider ve burada 1576'da "Master of Arts" diplomasını alır. Okuluna devam edebilmek için basit işlerde çalışmak zorunda olan Spenser, Grek ve Latin ve İtalyan ve Fransız edebiyatlarını derinlemesine öğrenir. Cambridge'deyken, genç kabiliyetler keşfetmede çok usta bir eleştirmen ve şairi samimi bir şekilde seven araştırmacı Gabriel Harvey'le sağlam bir arkadaşlık kurar. Şair Philip Sidney'le de (1554-1586) tanışır ve saray çevreleriyle temasa geçer. Spenser'in hümanist araştırmalar sevgisi ve katı püriten Protestan terbiyesi, Cambridge'deki yıllarından ve Harvey'le temasından kaynaklanır. Bu özellikleri İtalyan Platonculuğu ve canlı hayal gücüyle birleşince *Shepherd's Calendar* [*Çobanın Takvimi*], *Complaints* [*Şikâyetler*], *Four Hymns* [*Dört İlahi*] ve özellikle *Faerie Queene* gibi eserlerde şiirinin zirvelerine çıkar.

Formasyonu

Ateşli püritenliği onu Kraliçe I. Elizabeth'in (1533-1603) tavizkâr politikalarına karşı eleştirel bir tavır takınmaya sevk eder ve 1580'de Elizabeth'in Caterina de' Medici'nin (1519-1589) oğlu Alençon Düküyle evlenmesine karşı olan Sidney'in lehine tavır alınca ve üstelik saray eşrafıyla devlet adamlarının hayvanlarca temsil edilip eleştirilirken Sidney'in gerçek bir saraylı olarak övüldüğü bir hiciv yazınca sarayın düşmanlığını kazanır. *Mother Hubbard's Tale* [*Hubbard Ananın Hikâyesi*] başlığıyla dolaşan bu hiciv toplatılır ve Spenser İrlanda'ya adanın valisi Lord Grey'in kâtibi olarak tayin edilir. Spenser sürgün yeri saydığı İrlanda'dan çok az uzaklaşır, ama şiir üretimi geniştir ve 1579'da başladığı en önemli eseri olan *Faerie Queene*'i yedinci kısma kadar yazar.

Neredeyse sürgün

Londra'ya daha ziyade eserlerinin yayımlanmasını izlemek için gider ve Londra'dayken şanının hem edebi çevrelerde hem de sosyetik ve saray çevrelerinde arttığını görür. 1594'te Spenser *Amoretti*'de anlattığı kadın Elizabeth Boyle'la evlenir ve onunla hayat boyu kullanım hakkı kazandığı Kilcolman (Cork ilçesinde) şatosunda yaşar.

1598'de Tyrone Kontu Hugh O'Neill'in isyanı sırasında şato yakılır ve Spenser ailesiyle kaçarak İngiltere'ye döner. O andan itibaren sağlığı giderek bozulur ve Ocak 1599'da ölür. Masrafını, Spenser'in Westminster Katedralinde Geoffrey Chaucer'in (y. 1340-1400) yanı başına gömülmesini isteyen Essex Kontunun ödediği cenaze merasimi, meşhur kişilerin, edebiyatçıların ve saray eşrafının katıldığı şanlı bir kapanıştır.

Spenser'in ünü

Gençlik Eserleri ve Diğer Eserleri

Spenser'in şair ruhunu belli ettiği ilk eseri 1579'da yayımlanan *The Shepherd's Calendar*'dır. Philip Sidney'e ithaf edilen bu eser her biri bir aya

karşılık gelen 12 pastoral eklogadan oluşur ve her ne kadar şiir olarak basitse de tarihsel-edebi açılardan çok ilginçtir. Spenser, İtalyan ve Fransız ekloga modellerini (başta Petrarca, Boccaccio, Sannazaro ve Marot) ve pastoral şiirinin yeni Rönesans kültürü çerçevesindeki başarısından yararlanarak, tamamen benimsenmiş ve zaten ahlaki veya hiciv amaçlarıyla bol bol kullanılmış bir türü kullanır. Şair, devamlılık olmadan çeşitli temaları ele almasını mümkün kılan takvim formatı sayesinde, en basit ve rustik olanlardan en karmaşık ve sofistike olanlara kadar farklı unsurları birleştirmeyi becerirken, buna ek olarak şiir müsabakalarında karşılaşan çobanlar yoluyla metninin farklı tarzlarda lirik şiirlerle zenginleştirir.

Ateşli bir püriten ruhun nüfuz ettiği *Shepherd's Calendar* hem dilsel hem şiir ölçüleri bakımlarından gerçek bir deneydir; Spenser açık bir şekilde Chaucer ve önceki nesillerin İngiliz şairlerinin ölçülerini kullanır ve şekilsel zarafetle kırsal ortamı birbirine uyarlamak için yeni kelimelerle beraber kasıtlı olarak arkaik kelimeler kullanır. Eserde, muhtemelen Cambridge'deki arkadaşı Edward Kirke'ün yazdığı bir giriş ve yorum vardır. Bu yorumda Kirke, Spenser'i Chaucer ve Vergilius ile karşılaştırır ve Spenser'in İngiliz şiirinin devamlılığını sağladığının ve yerel dilde şiir olarak onu diğer Avrupa şiir âlemlerinin seviyesine yükselttiğinin altını çizer. Eserde, zamanın siyasi ve dini meseleleriyle ilgili birçok eleştiri vardır; örneğin Mayıs eklogasında, iki çoban arasındaki diyalog yoluyla İngiliz ruhban sınıfının sosyetikliği ve riyakârlığı eleştirilir, Temmuz eklogasında ise muhtemelen Londra piskoposunu temsil eden kendini beğenmiş bir çobanla mütevazı bir çoban arasındaki diyalog yoluyla şairin Protestan ve püriten idealizmi ortaya çıkarılır ve Protestan üst sınıfları eleştirilir. Ekim eklogası Cuddie'yi mükemmel şair modeli olarak gösterir ve ilk defa Rönesans şiir idealini İngilizce ifade eder.

The Shepherd's Calendar

Spenser, *Faerie Queene*'in (1590) ilk üç kısmının yayımlanmasından sonra 1591'de, birçok defa doğrudan veya dolaylı bir şekilde zamanın olaylarıyla bağlantılı olan ufak şiirler derlemesi olan *Complaints: Containing Sundry Small Poems of the World's Vanity*'yi [*Şikâyetler: Dünyanın Boş İşlerine Dair Çeşitli Ufak Şiirler*] yayımlar. Eserde *The Ruins of Time* [*Zamanın Harabeleri*], *The Tears of the Muses* [*İlham Perilerinin Gözyaşları*] ve Vergilius'un olduğu tahmin edilen Latince kısa bir epik şiirin sekiz heceli bir tercümesi olan *Virgil's Gnat* [*Vergilius'un Tatarcığı*] vardır; bir de Chaucer'den esinlenildiğini belli eden, masal şeklinde Elizabeth'in sarayının usta bir hicvi olan zaten zikrettiğimiz *Mother Hubbard's Tale* vardır. Spenser, 1595'te tali eserleri arasında en ilginç ve başarılı olanlardan *Colin Clouts Come Home Again* [*Colin Clout Gene Eve Döndü*] başlıklı bir şiir yayımlar. Bu pastoral alegori, Spenser'in hayatının bir olayını, yani Sir Walter Raleigh'in (1552-1618) onu İrlanda'da ziyaret edişini ve daha sonra şairin Londra'da kalışını

Complaints

anlatır. Pastoral ağıt *Astrophel* Sir Philip Sidney'in (1586) zamansız ölümü üzerine yazılır, ama şiir çok orijinal olmayıp Elizabeth döneminde bu çeşit eserlerin ne kadar basmakalıp olabileceğini gösterir. Her ne kadar alelade bir teması olsa da, *Amoretti* daha canlı ve sofistike bir örnektir. Şair, 89 aşk konulu sone içeren bu derlemede, Petrarca ve Tasso tarzıyla daha sonra evleneceği Elizabeth Boyle'a aşkını akıcı bir tempo ve usta bir ifade örgüsüyle anlatır.

Epithalamion'da şairin 1594'te İrlanda'daki nikâhı kutlanır ve hem mısralarının müzikalitesi hem de çeşitli konularına birlik sağlayan sağlam yapısıyla önceki eserlerinden daha değerlidir. 1596'da Bridgewater Kontunun iki kızının çift nikâhı vesilesiyle yazılan *Prothalamion* da bir düğün günü anlatısıdır; ancak daha olağan bir tarzı ve protokole yaklaşan edası vardır.

Epithalamion

Spenser 1596'da farklı zamanlarda yazılmış dört kompozisyondan oluşan *Four Hymns*'i yayımlar; ilk ikisi gençlik yıllarında yazılmış olup dünyevi aşk ve güzelliği, diğerleri ise olgunluk çağında yazılmış olup semavi aşkı ve güzelliği anlatır. Bu eserde, Spenser'in başta İtalyan tarzı Platonculuk olmak üzere Platonculuktan ve Marsilio Ficino (1433-1499), Giordano Bruno (1548-1600) ve Baldassare Castiglione (1478-1529) gibi İtalyan yeni-Platoncu filozoflardan etkilendiği bütün açıklığıyla ortaya çıkar.

Spenser ortaçağın asil aşkını, Platonculuğu ve kendi güçlü Protestan idealizmini dâhiyane bir şekilde birleştirir. Ancak Kraliçe Elizabeth'e 1597'de takdim edilmişse de ölümünden sonra 1633'te yayımlanan, Spenser'in İrlanda sorununu halletmek için güç kullanımını önerdiği tek nesir eseri *A View of the Present State of Ireland*'ı [*İrlanda'nın Bugünkü Durumunun Manzarası*] da zikretmek gerekir.

A View of the Present State of Ireland

Faerie Queene

Spenser'in şaheseri, her birinin bir şövalye tarafından temsil edilen on iki ahlaki erdemden birine ayrıldığı 12 kısımdan oluşması düşünülen (orijinal plana göre 24 olmalıydı), olaylar örgüsü çok karmaşık bir menkıbe olan *The Faerie Queene*'dir.

Ariosto'nun etkisi

Bu eser, daha maceralı ve şövalyelikle ilgili unsurlarında Ariosto'dan (onun Çılgın *Orlando*'su esas modeldir) ve özellikle olayların geliştiği ahlaki ortam hususunda Tasso'dan etkilenmiştir. Bu eser, geniş ve karmaşık yapısına rağmen son derece homojendir ve kısımlarından sadece altısı ve yedincinin birazı mevcuttur, zira Spenser 1599'daki ölümünden önce eseri tamamlamayı başaramaz.

Eserin ilk üç kısmı 1590'da, diğer üçü 1596'da yayımlanır; hepsinin, *Two Cantos of Mutabilitie* [*Değişkenliğe Dair İki Şiir*] başlıklı yedincisinin parçasıyla beraber yayımlanması 1609'u bulur.

Spenser'in icat ettiği kıta, esere kendine has ve çok müzikal bir tempo kazandırır: Bu kıta çok farklı efektlere uygun olan on iki hecelik dizeli (iki yediliden oluşan mısralar) Ariosto oktavıdır. Bu yeni ölçüyle beraber, Spenser bilinçli olarak arkaik ama menkıbevi bağlamda kelimelerin canlandığı özel bir dil benimser. Şiirin genel teması peri kraliçesi olarak temsil edilen Elizabeth'in (Gloriana ismiyle) 12 gün boyunca maiyetini toplayıp her gün, kendilerini ispat imkânı verdiği 12 şövalyeden birini kabul etmesidir; böylece her kısım bir erdemi temsil eden bir şövalyenin kahramanlıklarının anlatılmasına ayrılır. Örneğin ilk kısımda, Aziz George tarzı azizliği ve Anglikan Kilisesini temsil edecek şekilde tasarlanmış Kızıl Haç şövalyesinin kahramanlıkları anlatılır. Nitekim Aziz George gibi o da Hakikati veya gerçek dini temsil eden Una memleketine musallat olan ejderhayla savaşır. İkinci kısımda itidalin ve aynı zamanda ruh ve vücut sağlığında çeşitli hastalıklardan mustarip Herkesin sembolü Sir Guyon'un maceraları anlatılır. Bu kısmın onuncu bölümünde, Brütüs'ten Gloriana Elizabeth'e İngiltere krallarının soyağacı vardır. Üçüncü kısım iffetin sembolü Britomart'a ayrılmıştır, dördüncüsünde ise nüanslarıyla birlikte aşk genel teması geliştirilir ve Spenser'in Platoncu görüşlerle asil aşk geleneğinin unsurlarını birleştirmedeki titiz sentez gayreti kendini gösterir. Beşinci kısmın kahramanı Adalet şövalyesi Artegal'dir ve bu kısımda diğer kısımlara göre daha çok sayıda tarihsel olaya, örneğin Mary Stuart'ın idamına atıfta bulunulur.

Peri kraliçesi olarak Elizabeth

Altıncı kısımda asaletin şövalyesi Sir Calidore'un maceraları anlatılır ve şair Rönesansta ve özellikle Castiglione tarafından geliştirilen bir "nezaket" kavramına atıfta bulunur. Tamamlanmamış kısımda ise düzenle değişim arasındaki ilişkiye dair fikir yürütülür ve Değişimle Tabiat arasındaki tartışma şairin bu temalar üzerindeki tefekkürüne ulaşır, ancak bu kısımdan sadece birkaç mısra vardır.

Sir Calidore ve *Il Cortegiano*

Eserin değeri sadece sayısız kişilerden veya aralıksız maceralardan değil, özellikle tasvirlerin yüksek kıymetinden, büyük alegorik geçit resimlerinden ve doğal yahut fantastik ortam tariflerinden kaynaklanır. *Faerie Queene* çok zengin bir şiirdir ve bu kısmen Elizabeth döneminin edebi tema ve fikirlerinin kaynaştığı, ton ve durumların olağanüstü çeşitliliği çerçevesinden de kaynaklanır. Eser eksik de olsa okur hikâyenin ve bütünün müzikalitesinin cazibesinden kurtulamaz. Şövalye temaları vatanseverlik, dini temalar Platoncu temalarla, ortaçağ unsurları da daha modern unsurlarla bilgece birleştirilir ve ortaya canlı ve güçlü bir hayal kurgusu çıkar. Romantiklerin Spenser'e yakıştırdıkları "şairlerin şairi" unvanı buradan kaynaklanır.

Bkz. Giordano Bruno, s. 425; İnceleme Yazıları ve Diyalog, s. 571; Ludovico Ariosto, s. 632; Torquato Tasso, s. 637; Petrarca Tarzı Şiirler, s. 648; Christopher Marlowe, s. 717

Pierre de Ronsard ve Plèiade

Silvia Contarini

Fransız liriğiyle klasik geleneğin karşılaşmasını temel alan Pléiade edebi yenilenme programı çerçevesinde, şiir anlayışının kapsam ve gücüyle Ronsard'ın sesi bütün diğerlerine hâkimdir ve bu şekilde gerçekliğin değişime uğramış temsili olarak görülen sözel evreni içinde, klasisizm ve barokun birbirini bütünleyici iki kategori olduğunu gösterir.

Renaissance Des Lettres

16. yüzyıl ortalarına kadar hümanizmin dili olan Rotterdamlı Erasmus'un (1467?-1536) Latincesi yavaş yavaş yerini ulusal dile bırakır. Bembo (1470-1547) ve Speroni'nin (1500-1588) kuramsal önerilerinin dil meselesinin birkaç yıl önceden halledilmesine katkıda bulunduğu İtalya'dan farklı olarak Fransa'da Yeni-Latincilerin beklentileri çok yüksektir ve sonuçta Ronsard (1524-1585) ve Pléiade'ın güçlenmesinden önce "*renaissance des lettres*"i [*edebiyatın yeniden doğuşu*] yaşayan Fransız şiirini kendi başlarına temsil eder gibidirler.

Yerel dilin "yüksek" şiirsel ifade olarak kabul edilmesi mücadelesinde, Fransız liriği birçok defa geliştirilmesine katkıda bulunan kuramsal belirlemelerle yan yana yürür veya bunların arkasından gelir. Şekil ve ifade kuralları, şiirlerinden önce Joachim du Bellay'nin *La Défence et illustration de la langue française* [*Fransız Dilinin Savunması ve Açıklanması*] (1549) eserinde belirlenen Pléiade edebi ekolü örneğinde de aynısı olur.

Du Bellay (1524?-1560), bir hümanistin klasik eski modellere hayranlığıyla, Marot (1496-1544) ve Scève (1505?-1562?) gibi modern şairlerin savunmasını kendinde birleştiren Thomas Sebillet'ye cevap verirken, l'école *lyonnaise*'in mensupları ile Pléiade'in şairleri arasında net bir çizgi çizme isteğini ifade eder. Nitekim onlar hümanizmi şiirin altın ve tekrar edilemeyecek çağı olarak gören katı ve tarihsel olmayan anlayışı reddedip klasiklere yerel dili mükemmelleştirme niyetiyle başvururlar. Yeni şiir kuramının belirlenmesi ölçüyle de bağlantılıdır. Eski şiirin şekilleri olan balad veya *rondeau*'ya karşı Du Bellay övgü ve sone, ağıt ve hiciv gibi yüksek formların önemini ileri sürer ve Sébillet'nin yaygınlaştırdığı klasikleri tercüme alışkanlığının yerine Ronsard'la en yüksek şiirsel sonuçlara ulaşacak olan taklit kavramını getirir. 16. yüzyılın büyük lirik tecrübesinin etrafında döndüğü taklit, dilsel ve tematik dokuyu farklı şekil ve

Taklit

ritimlerle yeni kombinasyonlarla zenginleştirme amacıyla klasiklerin sabır ve kültürle benimsenme işidir.

Sonuçta, Du Bellay'nin Quintilianus'un retoriğinden esinlenen ve kısmen Sperone Speroni'nin *Dialogo delle lingue*'sini [*Diller Diyaloğu*] taklit eden eserinin önemi, orijinalliğinden ziyade boş ve tekrarcı formüllerden ibaret bir hümanizmin sınır ve tehlikelerini belirtmiş olmaktan ve eklemelerden, birleştirmelerden ve değişimlerden oluşan, şimdiki unsurlarının klasik yazarların öğretisinin benimsenip güçlerinin devralındığı ve aynı zamanda ifade imkânlarının yeni ton ve nüanslarla zenginleştirildiği şiirin önemine işaret etmiş olmaktan kaynaklanır.

Tutarsızlıklarına rağmen, *Défence* klasik eskilerle Fransız şiirinin, kozmopolit hümanizmle milliyetçiliğin zıt ve birbirini bütünleyen iki kutbu etrafında toplanmış Pléiade edebi ekolünün manifestosu olarak tanımlanmayı hakeder.

Pléiade Takımyıldızı

Herkesçe hareketin başı kabul edilen Ronsard'a, Joachim du Bellay'e ve ikisinin ustası Jean Dorat'ya (1508?-1588) ek olarak Pléiade takımyıldızında Pontus de Tyard (1521-1605), Jean-Antoine de Baïf (1532-1589), Étienne Jodelle (1532-1573) ve Rémy Belleau (1528-1577) gibi isimler de vardır. Edebiyat eleştirmenlerinin geleneksel olarak Pontus de Tyard'a atfettiği rol, l'école *lyonnaise*'in hoşuna giden İtalyan *flamboyant* [*cafcaflı*] tarzıyla Pléiade'ın şiir kuramı arasında aracılıktır. Lyon ekolü ve Scève'in şiiriyle ilişkilerin, metaforlar, antitezler, dolaylamalar ve karmaşık alegorilerle dolu bir tarzla ifade edilen entelektüel ve ruhsal arınma arzusuna dönen Platoncu bir mistisizme yöneldikleri metinlerin daha dikkatli bir incelemesiyle teyit edilir. Evrenin müzikal esasının ve tabiatın sırlarının hassas araştırmacısı Pontus de Tyard, Fransız dilinin şevkli savunmasıyla ve uyku temalı meşhur sonesinin gösterdiği üzere Sannazaro (1456-1530) ve özellikle Della Casa (1503-1556) okumaları yoluyla pagan masalların doğru ve şevkli yeniden ortaya çıkarılmasıyla Pléiade'ın şartlarına yaklaşır.

Şairler

Jean-Antoine de Baïf, Ronsard'dan doğrudan etkilenmiş görünür. Baïf, Ronsard'ın yoğun yaratıcı faaliyetine ve lirikten tiyatroya, Pontano'nun *Meteororum liber*'inden [*Göktaşı Kitabı*] esinlenen *Le Premier des meteores*'isinde [*İlk Göktaşı Kitabı*] olduğu gibi bilimsel şiire, her çeşit türde üretmeye dair olağanüstü becerisine ulaşmayı nafile dener.

Daha ilginç olan, Baïf'in müzik kurallarının dikkatli incelemesiyle gerçekleştirmeye çalıştığı, hece sayısı ve vurgu temelli ritmik Fransız şiir yazma tekniğinin yerine miktarların değeri temelli vezinli bir şiir yazma tekniği getirme teşebbüsüdür. Baïf gibi şöhreti trajik şiirden kaynaklanan Étienne Jodelle de, Jean de Sponde'un (1557-1595) barok

Jean-Antoine de Baïf

zevkinin öncüsü, katı bir nizam ve şekil tutkusuna göre tanımlanmış ve tertip edilmiş vezin ve tarz kombinasyonlarının incelikli araştırmacısı olduğunu gösterir.

Rémy Belleau

Rémy Belleau'nun, Sannazaro'nun *Arcadia*'sını yakından hatırlatan sonuçlarla, zamanın akışının ve evrenin bitmez tükenmez ritminin esiri kayaların, hayvanların ve her şeyin detaylı ve yanıltıcı cazibesini yakalama amaçlı objektif şiiri ile Baïf'in lirik şevki ve Jodelle'in ağır ciddiyeti arasında derin farklar vardır. Şiir ve nesirden oluşan *Bergerie*'nin incelikli tablolarında, eğitici ve bilimsel tarza ve Lucretius ile Claudianus gibi klasik kaynakların ağırlığı ilhamın tazeliğini kurutmaz, bilakis doğa manzaralarına karşı hayranlığın verdiği hızlı ve içten duygularla karışır.

Joachim du Bellay

Joachim du Bellay'nin şiirleri bir yerde Ronsard'ın canlılığının ağıtsal ve melankolik karşıtlığını temsil eder. İlk eseri 1549'da yayımlanan *L'olive* [*Zeytinler*] derlemesidir. Petrarca tarzı aşk konulu 50 soneden oluşur, 1550'deki genişletilmiş baskıda bunların sayısı 115'e çıkar. Bu eserde klasiklerin usta taklidi ile Petrarca'dan Ariosto'ya, Castiglione'den Bembo'ya İtalyan metinlerin tercüme ve taklidi yan yana gelir.

1550 baskısında Petrarca taklidinin kapsamı genişler ve *Musagnaeomachie*'de *Trionfi*'nin [*Zaferler*] melankolik edası da dahil olur. Altı yıllık bir aradan sonra Du Bellay, başlığı Ovidius'un *Tristia*'sını hatırlatan ve bir defa daha, daha sade bir tarz ve daha serbest bir yazı gerektiren kişisel bir liriğe eğilime işaret eden şiir şeklindeki kompozisyonlardan oluşan *Regrets*'in [*Pişmanlıklar*] (bu eserin büyük kısmını, bir akrabası olan Rabelais'nin arkadaş ve hamisi Kardinal Jean du Bellay'yla gittiği Roma'da yazar) derin tefekkürüyle şiire döner. 1558'de, *Antiquités de Rome*'un [*Romanın Eskiçağı*] ilk kısmında imparatorlukların ihtişamı ve gerilemesi klasik ve evrensel konusunu ele alır ve bu da şairin Roma kalıntıları önünde kişisel tefekkürüyle yeni bir ışıkla parlar ve belki de Pléiade'ın en yüksek ve tam ideali olan varlık şiirinde kadimle modern arasındaki uzaklığın ortadan kaldırılmasını başarır.

Ronsard ve Değişimin Şiir Kuramı

Formasyon

16. yüzyıl Fransız liriğinin en önemli kişiliğinin şiirsel ilhamı geç gelir; onun için hümanist Lazare de Baïf'la beraber saray ve askeri bir kariyer planlanmışken, genç yaşta sağır olması onu rahip kariyerine sevk eder. Edebiyat öğrenimi Jean Dorat'nın rehberliğinde Du Bellay, Baïf ve Pléiade'ın diğer genç şairleriyle beraber klasik dilleri ve kültürü büyük titizlikle öğrendiği Coqueret Kolejinde başlar. Liriğe ilgisi onu kaçınılmaz olarak Latin ağıtçılara (Vergilius, Ovidius, Horatius) ve

eserlerine büyük etkileri olacak Pindaros'un, İskenderiyelilerin ve Kallimakhos'un sofistike ve zor sanatına sevk eder. 1550'de *Odes*'le gerçekleşen şiire başlangıcı, yüksek seviye, özel insanlara mahsus ve aynı zamanda şairin değebileceği veya atıfta bulunabileceği ama hiçbir zaman tamamen ele geçiremeyeceği soyut ve esrarengiz bir esasın tezahürü olan yeni sanatın özelliklerini çok açık bir şekilde ifade eder. Bundan dolayı da Ronsard'ın şiiri kıyasın ve genellikle eşitini bulamayan benzerliğin şiiridir; dolayısıyla yazının verimli dolgunluğunun yerine aniden bir eksikliğin, kelime ile gerçeklik arasında açılan bir aralığın varlığına dair hafifçe ima edilen bir şüphe gelir, bu da antitez yoluyla yeni ve heyecanlı bir şiir ortaya çıkmasına yol açar. Şiiri dönüşüm, değişim ve büyük klasiklerin adaptasyonu işi dahil mananın yeniden üretimi olarak gören bu şiir anlayışı Ronsard'ın yazısının iç şifresini ve türüyle tarzı ne olursa olsun sonraki kompozisyonlarını birleştiren sabiti oluşturur: *Amours*'un (1552-1556) Petrarcacılığından *Folastries*'in (1553) yüksek seviye erotizmine ve Kallimakhos modelinden esinlenen *Hymnes*'in [*İlahiler*] (1555-1556) felsefi şiirine.

Ronsard'ın taklit kuramı da şiir anlayışından etkilenir. Tek model yanlılarıyla (nesirde Cicero, şiirde Vergilius), Erasmus örneğinden hareketle yazarlara mizaçlarına göre model seçme tavsiyesinde bulunanlar arasındaki tartışmada Ronsard üçüncü yolu tercih eder: Herhangi bir yazara bağlanmadığı gibi, kendi iç sesine de yer vermez ve Rönesansın Proteus mitine göre başkalarının kisvelerine girip her defasında yeni bir şekle girmeyi tercih eder.

Taklit ve Proteus miti

16. yüzyılın şiir kuramları tarafından ele alınan çeşitlilik ilkesinden ziyade, Ronsard'ın şiir dönüşümleri bolluk kavramından kaynaklanır. Geleneksel anlamda hafızanın hazinelerinden kaynaklanan bilge bir bolluk değil, dünyanın dönüşümüne ve durmayan akışına atıfta bulunan tükenmez söz zenginliğidir.

Ronsard'ın bu şekilde anlaşılan tanzim edici sanatı, hepsinden çok ritim, ton ve tarz değişikliklerine imkân veren ode'lerde ideal şeklini bulur, ama eserlerinde vecizeden soneye, nutuktan şiire bütün türler vardır.

Ronsard, Cassandra Salviati'ye ithaf edilen soneleri, Marie için yazılmış şarkılarla kırsal madrigalleri ve *Sonnets pour Hélène*'i [*Hélène İçin Soneler*] kapsayan *Amours* serisinde, İtalyan ve Fransız Petrarcacılığı geleneğini yeniden ele alır ve yeniler, bunu yaparken de kadınla ilahi olanın kutsanmasını birleştirir. Böyle olunca, sevilen kadının vücudu, diğer doğal unsurlara benzer şekilde hümanist senkretizmin pagan geleneğine atıfta bulunan bir çeşit sözel mikrokozmosu olarak, ilahi olanın işareti ve temsili halini alır ve aynı zamanda şairin şehvetli materiyalizminin yeni-Platoncu vurgularla birleştiği yeni semantik ve alegorik dönüşümlerinin yolunu açar. Ronsard'ın şiir doktrininde tanrıların çift işlevi vardır; imgelerle kelimelerin gücüyle ortaya çıkmalarıyla ve mucizenin

Les Amours

okunmasının arkasından kaçınılmaz olarak tanrıların insan âleminden kaçış veya kaybolmaları gelecektir: Böylece şiir ancak parçalar halinde nakledilebilecek hakikatin alegorisi halini alır. Sanatsal ilhamlarıyla örtüşen bir lütuf sayesinde, şairler hakikate bakıp diğerlerine masal şeklinde gösterebilecek tek kişilerdir. Böylece yaratıcı gücün imgesi olan makrokozmos ilahi olanın varlığını teyit eden özel işaretlerle dolar ve klasik tarifler yoluyla okunan doğa dünyası, şair-yaratıcının araştırmayı öğrendiği, esrarengiz mesajlar, şeytanlar ve hayallerle dolu bir alan olarak görülür.

Şairin işlevi

Dini karşıtlıkların keskinleştiği yıllarda, "Fransız Pindaros'unun" duruşu hayranları arasında bir bölünmeye sebep olur. Ronsard, meşhur *Discours des misères de ce temps* [*Zamanımızın Felaketlerine Dair Konuşma*] ve *Remonstrance au peuple de France* [*Fransız Halkına Şikâyet*] (1562) yazılarıyla başlangıçtaki tavizkâr duruşundan vazgeçer ve Protestan karşıtı mücadeleye kararlılıkla dahil olarak şiirsel dönüşüme olağanüstü yatkınlığını bir defa daha belli eder.

Franciade

Ronsard'ın üzerinde sıkı bir şekilde 1572'ye kadar çalıştığı ama dördüncü kısımda yarım kalan, Fransa tarihine dair bir menkıbe olan *Franciade* bu yenilenmeyle iyi vatandaşlık ve ahlak ihtiyaçlarına cevap verir. *Franciade* ve *Discours* teşebbüsleriyle tür ve tarz arayışı tamamlanmış gibidir; ancak Ronsard'ın "ciddi edası," sadece hayatının sonlarına doğru, Marie için yazılan Petrarcacı şiirler zamanında şık edebi atıflarla hayal ettiği ölüm tefekkürünü kendisine doğrulttuğu *Derniers vers*'in [*Son Şiirler*] sönük hiciv yaklaşımında tam olarak duyulur.

Bkz. Maniyerizm ve Antiklasisizm, s. 542; Dil Meselesi, s. 554; İnceleme Yazıları ve Diyalog, s. 571; Petrarca Tarzı Şiirler, s. 648; Yeni-Latin Şiiri, s. 658

İtalya'da Komedya

Claudio Longhi

16. yüzyılın komedi eserleri bir yandan tiyatro yazarları arasındaki devamlı etkileşimin, diğer yandan da tiyatro kurumlarının durumunun sonucudur.

Ortaçağda Batı tiyatrosunun homojenliğinin temeli olan dinsel birlik ortadan kalkınca ulusal tiyatro gelenekleri ortaya çıkar. Tiyatro yazarları, klasik Latin komedyasını ortaçağın popüler türlerini yeniden şekillendirmek için kullanılabilecek seküler tiyatro modeli olarak kabul eder.

Komedi Eserleri: Tiyatro Yazımı Laboratuarı

16. yüzyıl tiyatro uygarlığı bağlamında, tiyatro yazarları sahneleme gerçekliğiyle daimi temas halinde orijinal komik bir dil geliştirir. Şekilsel statüsü esas olarak 16. yüzyıl boyunca Horatius ve Aristoteles'in şiir kuramlarının yorumu üzerine tartışmalar sırasında tanımlanan trajik türün aksine, komik tiyatro modeli kuramsal tartışma konusu olsa da, en başta bir temsilden önce yazar, seyirci ve sipariş sahibi arasındaki anlaşma temelinde kurallara bağlanır.

Komikliğin kuram ve pratikleri

Dolayısıyla komik tiyatro yazımının yapısı, metinlerin ilişkili olduğu temsil şekilleriyle şartlanır. "Amatör" komedyenler, hümanist-Rönesans kültür ufku çerçevesinde klasik geleneği canlandırmaya eğilimli deneysel tiyatronun başaktörleriyken, profesyonel tiyatro 16. yüzyılın seyircilerinin alaka ve ihtiyaçları ışığında yeniden elden geçirilmiş ortaçağ sahneleme alışkanlıklarına daha bağlı görünür.

Organik bir tiyatro sisteminin, önerilerinin çokluğu çerçevesinde giderek kurumsallaşması, bu ayrımı hızla aşmayı mümkün kılar; "kültürlü" tiyatro yazarları, klasik masallarına sahne canlılığı kazandırabilmek için halk tiyatrosu teknikleri repertuarından istifade etmekten çekinmezken, profesyonel komedyenler gösterilerini yüksek seviye komediler modeline göre kurarlar.

Tiyatronun hamileri de, şekil ve içeriğini ideolojik açıdan yönelterek, komik tiyatronun şekillendirilmesinde önemli bir rol oynar. Kaçınılmaz "mutlu sonlarıyla" komik temsiller, prensin kontrolü altında, dekorların ihtişamıyla sarayın prestijini teyit ederek toplumdaki sosyal barışı garantileyen değerli bir propaganda aracına dönüşür. 16. yüzyılın ruhsal ve siyasi hayatını bozan teolojik çatışmalar, çeşitli mezheplerin dinsel otoritelerini komik tiyatroyla hicvin, apolojinin veya doktriner manifestonun tarzlarını birleştirmeye sevk eder.

Ücret ödeyen seyirci kitlesi, komedi eserleri eğlence ve rahatlama arası versin diye baskı uygular.

Protestan Reformu ve Ulusal Gelenekler: Tiyatro ve Ruhsal Hayat

Luther'in Reformu, Avrupa'nın dini birliğini bozunca aynı zamanda ortaçağda Roma Kilisesinin ve ritüellerinin gölgesinde yeniden doğan tiyatro uygarlığını bozar.

Avrupa tiyatro sisteminin dağılma süreci, ulusal dillerin giderek Latincenin yerini almasıyla dilsel düzeye de yansır. Dolayısıyla modern çağın şafağında Hıristiyan evrenselliğinin krizi ulusal tiyatro geleneklerinin ortaya çıkmasını da hızlandırır.

Tiyatronun dilleri

Dini otoritelerin, başta komedi olmak üzere, tiyatroya yaklaşımı tebaanın ve hükümdarların mezhebine göre değişir.

Avantajlı bir "sübvansiyon" sistemi sayesinde İspanya'da oyuncular sanatlarını dini otoritelerle barış içinde icra eder; profesyonel kumpanyalar özellikle dini tarikatların yönettiği hastanelerin avlularında oynar ve normal kira ödediklerinden binaların bakımına ve hastaların tedavisine katkıda bulunurlar.

Başlangıçta Protestan memleketlerde komedya daha sonra Katolik alanda Cizvitler tarafından taklit edilecek olan "pedagojik" bir stratejiye göre propaganda silahı olarak kullanılır. Ancak kısa süre sonra Reform taraftarları arasında zıtlaşmalar doğar; bir yandan Luther (1483-1546) tiyatro açılımı yapıp Yudit'in kitabını "iyi, ciddi ve etkili bir trajedi" ve Tobit'inkini "hassas, hoş ve inançlı bir komedi" olarak yorumlarken, Calvin (1509-1564) ise Cenevre'de her çeşit gösteriyi yasaklar. 1570'li yılların ortalarında, yani Elizabeth döneminde, İngiliz püritenleri tiyatrolara karşı saldırıya geçer. Protestanların ahlaki katılığı Katolikleri de tiyatroya karşı daha ihtiyatlı olmaya sevk eder. İtalyan kuramcıları Aristoteles ve Horatius'tan dramatürjinin, tiyatro temsilinin eğitici ve arındırıcı değeri temelli faydacı bir kuramına ulaşırken, tiyatro yazarları komik türün ahlaksız aşırılıklarını "lanetler:" Annibale Caro'nun 1544'te yazılıp 1582'de yayımlanan *Gli straccioni*'si [*Hırpaniler*], sahnelenmemiş olmasına rağmen "reforma uğramış" komedinin mükemmel bir örneğidir.

Tiyatro taraftarı ve karşıtı reformcular

Dindışı yetkililer, mezhep ayrılıklarının neden olduğu siyasi istikrarsızlığa çare ararken, sıklıkla çatışmaya yol açan dinden esinlenmiş tiyatroyu sınırlamak veya ortadan kaldırmak amacıyla duruma müdahale ederler. İngiltere'de, VIII. Henry, VI. Edward ve Katolik I. Mary zamanlarında üretilen sayısız tartışmalı oyundan sonra, 1559 tarihli birlik fermanı tiyatro alanındaki doktrin çatışmalarını ortadan kaldırır.

Birlik fermanı

Ancak 16. yüzyıl Avrupa'sında dini tiyatroya karşı en şiddetli ve etkili sansür, Hôtel de Bourgogne'un Confrères de la Passion tarikatının Paris'teki gösteriler hususundaki tekelini teyit ederek, tarikatı İsa'nın hayatı veya diğer dini konulu tiyatro eserleri tertip etmekten men eden, Fransız parlamentosunun 15 Kasım 1548 tarihli fermanıdır.

Klasiklerin Yeniden Keşfedilişi: Tiyatronun Sekülerleşmesine Doğru

Hıristiyanlık öncesi komedi tiyatrosunun Hümanist çağda başlayan dirilişi 16. yüzyılda bütün Avrupa'da devam eder. Niccolò da Cusa 1429'da, ortaçağ kültürünün 12'sini tanımadığı, Plautus'un 16 komedisini içeren bir cilt bulur. Cusa'nın keşfinin yol açtığı filolojik heyecan, 1472'de Plautus'un tiyatro eserlerinin eksiksiz baskısıyla zirveye ulaşır; bundan iki yıl önce de Terentius'un eserlerinin eksiksiz baskısı gerçekleşir. 1486'da yayımlanan ve Roma tiyatro binalarının detaylı tarifini de içeren, Vitruvius'un *De architectura*'sının da [*Mimarlık Üzerine*] etkisiyle, 15. yüzyıl sonlarında İtalya'da kayda değer sahneleme tecrübeleri gerçekleşir ve bunun sonucunda 15. yüzyılın sonlarında Floransa, Roma, Pavia ve Ferrara saraylarında Plautus, Terentius ve Aristophanes'in birçok komedisi sahnelenir.

Çeviriler

16. yüzyıl tiyatro uygarlığına klasik komiklerin dahil edilmesi, çevirmenler sayesinde gerçekleşir. 1495-1496 yılları arasında matbaacı Richard Pynson Plautus'u İngilizceye tercüme eder, 1515'te López de Villalobos Plautus'un *Amphitruo*'sunu İspanyolcaya tercüme eder, 1517 civarında Machiavelli Terentius'un *Andria*'sını İtalyanca dizelerle yazar, 1549'da Clermont Kolejinin öğrencileri Aristophanes'in *Ploutis*'ini Ronsard ve Baïf'in tercümesiyle Paris'te sahneler.

16. yüzyılda klasik külliyat, yazarlara ortaçağ kutsal dram modelinin yerine getirilebilecek yeni bir sahne dilini oluşturmak için kullanılabilecek geniş bir kişi, durum, anlatım tekniği ve alışkanlığı repertuarı sunar. Özellikle siyasi-dini gerilimin zirvede olduğu zamanlarda, teolojik içerikten uzak, Latin komedisinin masalları, profesyonel tiyatro yazarlarına dini otoritelerin sansüründen kurtulma imkânı sağlar.

Antik komedyanın pratik yolu

16. yüzyıl "komik" üretimi, homojen yapılı metinler külliyatıyla çözümlenmek şöyle dursun, organizasyonel merkezi Grek-Latin kökenli "normal" komedide bulunan ve *interlude*'dan [*ara*] *Fastnachtspiele*'e (Karnaval farsı) ortaçağ formlarında klasik paradigmayla diyalektik dengede alternatif imkânlar yelpazesi sağlayan bir tür sistemi çerçevesine oturur. Farklı tiyatro uygarlıklarına dahil olarak, komik türler sistemi memleketten memlekete değişen yapılar kazanır.

Komik İtalyan Tiyatrosu: Kuralların Saptanması ve Normal Komedyanın Aşılması

16. yüzyıl boyunca, İtalya'nın karmaşık siyasi coğrafyası yarımada devletlerinin çeşitlilik arz eden tiyatro tablosuna yansır; modern çağın başlarında

güçlü bir merkezi iktidarın yokluğu, İtalya'da "ulusal" bir tiyatro geleneğinin oluşmasını engeller, zira sahneleme tecrübesi yarımadanın çeşitli saraylarında farklı şekillerde oluşur. 16. yüzyıl İtalyan tiyatrosu analizlerinin farklı güç merkezlerinde oluşan alışkanlıklardan ayrı olarak yapılamayacağı doğru olsa da, gene de yerel tiyatro dillerinin bazı ortak noktalarını yakalamak mümkündür.

Tiyatro ve saraylar

Komedi alanına gelince, 16. yüzyıl tiyatrosu amatörlükten profesyonelliğe evrilirken, İtalya tarihiyle iktidarın kendini kutsama ritüelleri iç içe geçer. Klasik tiyatronun ve tiyatro mekânını mimari ve ideolojik ağırlık merkezinde derinlikli sahne olacak şekilde tanımlamanın öncüleri olan İtalyanlar komik türler sistemlerini "normal" komedya modeline göre ayarlayıp sonrasında Avrupa'nın tamamına ihraç ederler.

"Normal" komedyanın sahneleme kurallarının ilk olarak düzenlendiği merkez, Dük I. Ercole'nin Plautus temsillerinin ve Francesco Virgilio'nun 1503 tarihli *Il Formicone* [*Koca Karınca*] başlıklı Mantova komedyasıyla beraber, İtalya'da komik tiyatronun doğuşunun işaretleri arasında olan, Pandolfo Collenuccio'nun (1444-1504, *Amphitruo*'nun bir versiyonu, 1487; *Vita di Josep figliuolo de Jacob* [*Jacob Oğlu Josep'in Hayatı*] 1504) deneysel tiyatrosunun gerçekleştiği Ferrara'dır.

Ferrara

16. yüzyılın başlarında, klasik komedyaların filolojik olarak yeniden ileri sürülmesinden veya yerel dile çevrilmesinden yorulmuş olan Ludovico Ariosto (1474-1533), Plautus ve Terentius'tan kaynaklanan anlatım örgüleri ve kişilerin, Ferrara'nın çağdaş saray ve şehir gerçekliğini tiyatro yoluyla anlatmak için filtre işlevi gördüğü yeni bir komedya yaratır. Böylece yirmi yılı aşkın bir süre zarfında *La Cassaria*'nın (1508) nesir versiyonu, *I suppositi*'nin [*Vekiller*] (1509) nesir versiyonu, şiir şeklinde *Il negromante* [*Falcı*] (1509'da başlar, 1520'de tamamlanır), şiir şeklinde *La Lena* (1528), *Cassaria*'nın (1529) ve *I Suppositi*'nin (1532) şiir olarak yeniden yazımı ve tamamlanmayan *I studenti* [*Öğrenciler*] (1520-1524'te üzerinde çalışılan komedya, Ludovico'nun kardeşi Gabriele Ariosto tarafından *La Scolastica* [*Öğrenci Grubu*] başlığıyla ve şairin oğlu Virginio Ariosto tarafından *L'imperfetta* [*Mükemmel Olmayan*] başlığıyla tamamlanır; *Imperfetta* ilk defa 1556'da sahnelenir) yazılır.

Ariosto, örgülerin iç içe geçmesiyle labirent benzeri bir uzamsallığa sahip olan *Çılgın Orlando*'nun anlatım stratejisini ters yüz edip temsili yerler ortaçağ geleneğinden kopan bir tiyatro anlatım tekniği benimser ve derinlikli sahnenin yanılgısını temel alır; *Cassaria*'yı ilk olarak sahneleyen (5 Mart 1508) Udineli Pellegrino'nun, Ariosto'nun kendi kadar komedyanın başarısında imzası vardır. Tiyatro görüntüsünün mimarisi prensin zaviyesine göre ayarlanınca, perspektif, komedyanın sosyal yapı eleştirisinden çıkıp, yeni doğmakta olan burjuva sınıfının "komik" telaşına aristokratların uzaktan baktığı bir ideoloji sisteminin sah-

Ariosto ve Udineli Pellegrino

nelenmiş hali olur. "Normal" komedyanın paradigması Baldassare Castiglione'nin (1478-1529) rejisi ve Gerolamo Genga'nın (1476?-1551) sahne tasarımıyla 1513'te Urbino'da sahnelenen Bernardo Dovizi di Bibbiena'nın (1470-1520) *La calandria*'sıyla tamamlanır. Bibbiena'nın metninde 16. yüzyıl komik dilinin morfoloji ve sentaksı İtalyan hikâye geleneğinin değerli katkısıyla zenginleşir; Calandro adlı ahmağın başına gelenler, klasik kaynaklardan ziyade Boccaccio'nun *Decameron*'undan esinlenir.

Ariosto ve Bibbiena'nın katkılarıyla, yanlışlar, kinayeli monologlar, uyumsuz diyaloglar ve kelime oyunlarından oluşan, 16. yüzyılın komedi retoriği ortaya çıkar.

Sahne tasarımı Andrea del Sarto ve Bastiano da Sangallo tarafından hazırlanan, muhtemelen 1518'de Urbino Dükü Lorenzo de' Medici ile Madeleine de La Tour d'Auvergne'in nikâhı için Floransa'da sahnelenen, Niccolò Machiavelli'nin *La mandragola*'sı 1520'li yılların başında "Ariostovari" komiklik kurallarını rahatlıkla aşar. Machiavelli, mükemmel dramatürji sadeliğiyle, 16. yüzyıl komedyasını modern tiyatronun eşiğine taşıyan mükemmel bir tiyatro yapısı oluşturur. Ayrım yapmadan galip ve mağlupları, aldatılanları ve aldatanları içine alan genel bir yozlaşma bağlamında, "bir şeyin hayali"nden ziyade "onun gerçekliğini" tarif etmeye alışkın Machiavelli'nin keskin "politik" bakışı, ironinin zehriyle erimiş bir mutlu son yakalar. İkinci kısımda sahnede yer alan lazımlık aslında yoğun bir komik dilin ve hem berrak hem de aşılamaz bir kötümserliğin ideolojik perspektifinin objektif bağlantısıdır. *La mandragola* hem Machiavelli'nin tiyatro eserleri (1525'te yazdığı Plautus'un *Casina*'sından [*Küçük Ev*] mülhem sonraki komedyası *Clizia*, esasen basit bir eserdir), hem sonraki Floransa tiyatrosu bağlamında eşsizdir: Nitekim Donato Giannotti'nin (1533-1536) *Il Vecchio amoroso*'su [*Yaşlı Âşık*] ve Lorenzino de' Medici'nin (1536) *Aridosia*'sı Machiavelli'nin sarsıcı dramının soluk taklidi olmaktan ileriye gidemez.

Machiavelli'nin *La mandragola*'sı

İtalya'da, "normal" komediye ek olarak sayısız yerel farklılıklarıyla fars geleneği de devam eder. 15. yüzyılın sonlarında Sannazaro'nun klasik alegorik "farslarının" (*Farsa dell'ambasceria del Soldano* [*Sultanın Sefareti Farsı*], 1490; *Presa di Granata* [*Granada'nın Fethi*], 1492) sahnelendiği Napoli Krallığında, 16. yüzyıl boyunca en iyileri Vincenzo Braca tarafından yazılan kafiyesi ortada on bir heceli palavra farsları geleneği ortaya çıkar. Ancak 16. yüzyıl boyunca farsın yapısını komedyanın şemalarına uydurma teşebbüsleri eksik olmaz.

Fars

Kültürlü dramatürjinin halk dramatürjisiyle beraber göründüğü bu eklektik bağlamda Ruzante diye bilinen Padovalı Angelo Beolco'nun (1496?-1542) deneysel tiyatrosu ortaya çıkar. Yazar-oyuncu olarak tiyatro deneyimi, daimi olarak zanaatkâr mesleki-halkçı bilgiyle edebi çalışma arasın-

da dengededir ve bu da eserlerinde görülür: pastoral ekloganın komik versiyonu *Pastoral* (1519-1520), köylü dilindeki üç diyaloğu (*Parlamento de Ruzante che iera vegnù de campo* [*Dün Tarladan Gelen Ruzante'nin Konuşması*] 1528-1529; *Bilora*, 1528-1529 ve *Dialogo facetissimo* [*Çok Komik Diyalog*]), *Betía* (1522-1525), *Moscheta* ve *Fiorina* (1531-1532). Bu komedyaların hepsi *mariazo*, yani Padova lehçesinde, beş bölümlü kafiyeli köylü evliliği farsı modeline göre yazılmıştır. "Aydın" burjuva Ruzante, Rozzi Akademisinin kırsal komedisinin perspektifini tamamen aşarak ve "doğallığın" şiirselliğinin rehberliğinde, Venedik oligarşisi, kara burjuvazisi ve kırsal fakirler arasındaki ilişkiler aracılığıyla, Agnadello Muharebesinde Fransızlara yenilmesinin ardından gelen zor yıllar boyunca Venedik Cumhuriyetinin yaşadığı krizi sahneler. Komedi üretiminin son aşamasında (Plautus'un *Rudens*'inin Chioggia kasabasına uyarlaması olan *La Piovana*, 1532; *Asinaria*'dan uyarlanan *La Vaccaria*, 1533) Ruzante'nin şekilsel arayışları daha açıkça edebi bir istikamete yönelir ve bu arayış, kültürlü komedyanın, kırsal komediyle ve fars skeçleriyle karıştığı, bir tür külliyatı olan *Anconitana* (tarihi kesin değildir) eseriyle zirveye ulaşır. Açık yapılı "doğaçlama" komedyası dönemi yaklaşmaktadır.

Ruzante

Venedik bölgesinde, anonim *Venexiana*'ya [*Venedikli Kadın*] ek olarak Andrea Calmo'nun (1510?-1571) komedyalarında da yerel lehçe komik dil olarak kullanılır. Ruzante'nin *Anconitana*'sında [*Anconalı Kadın*] olduğu gibi, Calmo'nun normal komedyalarında da *commedia dell'arte*'nin doğaçlaması kullanılır; Venedikli yazar-oyuncunun *Piacevoli et ingegnosi discorsi in più lettere compresi*'sinin [*Birçok Mektupta Zevkli ve Akıllıca Konuşmalar*] (1547-1556) profesyonel oyuncular için kaba şema oluşturması tesadüf değildir. *Commedia dell'arte*'yle karşılaştırmalı bakınca, "normal" İtalyan komedyasının kaderi *Frate*'nin (1540) özenli yapısından *Spiritata*'nın [*Deli*] (1560) ferah ve doğaçlama komedyasına geçen Lasca'nın (1503-1584) tiyatro eserlerine yansır.

Ancak *commedia dell'arte*'nin "açık" sentaksı "normal" komedyanın katı şemalarının tek alternatifi değildir. Accademia degli Intronati'de toplanan Sienalı entelektüeller, rustik komedyaların karşısına, o zamana kadar 16. yüzyıl İtalyan komedyasında görülmemiş, patetik bir ritimle tiyatronun gelişimini belirleyen karmaşık örgülü kaba metinler yerleştirirler. Bu "romanvari" komedyanın prototipi kolektif bir eser olup sahnelenmesi Alessandro Piccolomini'ye (1508-1578) verilen *Gli ingannati*'dir [*Aldatılmışlar*] (1531) ve daha sonraki eserleri olan *L'amor costante* [*Sadık Aşk*] (1536) ve *Alessandro*'da (1544) Piccolomini'nin kendi tarafından geliştirilir. Yüzyıl boyunca, Giraldi Cinzio (1504-1573) sahnelenmiş hicivler ve trajikomik türler hakkında hiciv dramının yeniden ele alınışı ile modern pastoral tür arasında gidip gelen bir tiyatro yaklaşımı çerçevesi içinde bir tartışma açarken, "patetik-romanvari" türe yeni dramlar eklenir: Piccolomini'nin koordinasyo-

Accademia degli Intronati

nuyla Intronati Akademisinin kolektif eseri *Ortensio* (1560), Girolamo Bargagli'nin *La pellegrina*'sı [*Hacı Kadın*] (1564) ve Sforza degli Oddi'nin *Erofilomachia* (1572) ve *La prigione d'amore* [*Aşk Hapishanesi*] (1576) eserleri.

Pietro Aretino (1492-1556) ise komik dili yenileme teşebbüsüyle tamamen farklı bir yoldan ilerler. *Cortigiana* [*Saraylı Kadın*] (1525) eseriyle korkunç yağmanın arifesinde VII. Clemens Roma'sının hicivsel şiddet manzarasını sunar. Aretino'nun şevkli lanetleri klasik komik yapıyı çarpıtıp örgünün gelişimini kırar; *Cortigiana*'nın girizgâhında ve esas komedyada sahneye çıkan yaklaşık 40 kişiye, organik bir tutarlılığı olmadığından bir sürü ayrı olayda yer verilir.

Pietro Aretino

Kelimelerin özenle dizilmesini ve cümlenin dikkatle kurulmasını öngören Horatius şiir kuramının özenli sanat ilkesiyle alay eden Aretino, vizyoner sayıklamasında normal komik sentaksı parçalayıp, modern kabarenin öncülüğünü yapar. Aretino, bu kadar aşırı şekilde olmasa da, 16. yüzyıl komik modüllerin değişimini *Marescalco*'da [*Mareşal*] (muhtemelen 1527-1530 yılları arasında yazılıp 1533'te yayımlanır) da tutarlı bir şekilde ileri sürer.

Cortigiana'nın 1534'te Venedik'te çıkan ikinci baskısı, Aretino'nun tiyatro eserlerinin yeni gidişatını belirler; *La Talanta* (1542), *Lo Ipocrito* [*Riyakâr*] (1542) ve *Il filosofo*'yla [*Filozof*] (1546) ile ilk komedyaların hiciv gücünü basit bir şekilsel değerlendirmeye indirgeyen bir gidişat çizilir; Aretino'nun oyunları metatiyatro, yani tiyatro içinde tiyatro oyununda kaybolur.

Napoli'de 16. yüzyılın ikinci yarısında, hikâyesi *Cortigiana*'nınki gibi Roma'da geçen Belo'nun (1529) *Pedante*'sinden [*Pimpirikli*] sonra, oyun yazma teknikleri yeni ufuklara açılır. Taşkın sözel hayal gücüyle barok tiyatrosunu başlatan Giovambattista della Porta'nın (*L'Olimpia*, 1586-1589, *La fantesca* [*Hizmetçiler*], 1592; *La trappolaria* [*Tuzaklar*], 1596; *L'astrologo* [*Astrolog*], 1606) komedyalarından ziyade, *Cortigiana*'nın ideal sonucu, hikâyesi Napoli'de geçen ve 1582'de Toulouse'da yazılan, Giordano Bruno'nun dev eseri *Candelaio*'da [*Mumcu*] gözlemlenir. Yüzyıl sonunda Ariostovari ironinin yerini Brunovari grotesk alır; âşık Bonifacio'yu, simyacı Bartolomeo'yu ve gramerci Manfurio'yu sürükleyip götüren kasvetli Karnaval geçidi aslında 16. yüzyıl komedyasının cenaze merasimidir.

"Edebi" komedya yapısı romanvari bir şekilde genişleyip gelişirken veya kendi kendinin parodisi olarak imha olurken, prens komik sahnenin kontrolünü yeniden ele alır ve böylece komedyanın en aykırı ve aşırı tezahürlerinde ortaya sürdüğü isyankâr potansiyelini ortadan kaldırır.

Commedia dell'Arte

Kültürlü komedyanın krizine profesyonel cevap, İtalya'da *commedia dell'arte* olarak bilinen "doğaçlama" komedyadan gelir. 16. yüzyılın başların-

dan itibaren, Venedik ve Siena bölgelerinde tiyatro faaliyetinin bilinçli ve detaylı profesyonel organizasyonunun ilk işaretleri belirir. 1545'te Padova'da "Zanini olarak bilinen Bay Maphio'nun kumpanyası" kurulur; kuruluş belgesi, sahneleme deneyiminin bu yeni yapısına dair bize ulaşan ilk belgeleri arasındadır.

Profesyonel kumpanyaların büyümesi hızla gerçekleşir; nitekim birkaç onyıl içinde *commedia dell'arte*'nin en meşhur ve şöhretli kumpanyaları kurulur (Gelosi Kumpanyası, 1568; Confidenti, 1572-1574; Uniti, 1578; Desiosi, 1581; Accesi, 1590; Fedeli 1601). Kadınlar da profesyonel kumpanyalara katılırlar; belgelere göre, 1564'te Roma'da komedyenler arasında Sienalı Lucrezia vardır ve üç yıl sonra 1567'de Mantova'da Romalı Flaminia ve Venedikli Lucrezia iki rakip kumpanyada büyük bir başarıyla rol alırlar. *Commedia dell'arte*'nin komedyenlerinin başarısı kısa süre sonra Avrupa çapında yayılır. 1560'lı yılların sonlarına doğru Massimo Troiano Münih'te faaldir; 1570'de Zan Ganassa figürünün yaratıcısı Alberto Naselli, Paris'te oynar ve turnenin başarısının verdiği şevkle, 1574-1575 yılları arasında Madrid ve Sevilla'da oyunlar sahneler. *Commedia dell'arte*'nin komedyenleri Londra'ya ilk olarak 1572'de varırlar ve 1579'da meşhur oyuncu Drusiano Martinelli İngiltere sahnelerinde oynar. 1573'te bir İtalyan kumpanyası Polonya ve Rusya'da turneye çıkar. Ancak İtalyan komedyenler Caterina de' Medici'nin (1519-1589) sayesinde en çok Fransa'da başarılı olur.

Kadınların tiyatroya adım atışı

Nevers Dükü Luigi Gonzaga (1539-1595) tarafından davet edilen Gelosi Kumpanyası 1571'de IX. Charles (1550-1574) ve kral naibinin huzurunda bir gösteri gerçekleştirir. 1577'de Fransa'ya döner ve önce Blois, sonra Paris'te Hôtel de Bourgogne'da temsilde bulunurlar.

16. yüzyılın sonuna gelindiğinde İtalyan kumpanyalarının şöhreti yerleşmiştir; yüzyılın son onyıllarında profesyonel komedyenler fiilen tiyatro piyasasına hâkimdir ve inişler çıkışlar olsa da bu hâkimiyet 18. yüzyıla kadar devam eder.

Gelosi kumpanyası Fransa'da

Commedia dell'arte gösterileri esasen oyuncu temellidir. Profesyonel komedyenlerin temsil ettiği olaylar, hem halk tiyatrosunun figürlerinden hem de normal komedyaların "tip"lerinden kaynaklanan sabit roller –ilk ve ikinci yaşlı, ilk ve ikinci Zanni, âşıklar, hizmetçi kız, yüzbaşı– etrafında döner. Anlatım örgüleri, kendi içlerinde tam ve özerk mini sahnelerin birleştirilmesinden oluşur. *Commedia dell'arte* detaylı bir metne dayanmaz, bir çeşit eylem planı oluşturan sade senaryo veya taslağa göre ilerler. Profesyonel komedyenler, bu senaryo ve "jeneriklere" –çeşitli rollere mahsus komik diyalog veya monolog repertuarlarına– göre seyirci karşısında doğaçlama yoluyla gösterilerini gerçekleştirirler.

Oyuncu temelli tiyatro

Her ne kadar oyuncu yeteneğinin sonucu olsa da, *commedia dell'arte* gene de edebi tiyatroya çok şey borçludur; oyuncular şemaları hazırlarken sıklıkla

"normal" komedyalardan gelen malzemeyi yeniden ele alıp seyircinin takdirini kazanıp kazanmadığına bakarlar.

Bkz. Niccolò Machiavelli, s. 583; Avrupa'da Komedya, s. 685; İtalya'da Trajedi, s. 694; Avrupa'da Trajedi, s. 706; Pastoral Dram, s. 723; Orazio Vecchi, s. 1041

Ruzante

Rossella Pulito

Ruzante, Teofilo Folengo'yla beraber, içeriği ve deneysel diliyle 16. yüzyılın hâkim klasisizmine karşıt olan bir muhalif edebiyatın en büyük temsilcisidir. Esas adı Angelo Beolco olup geleneksel olarak bütün tiyatro eserlerinin merkezine aldığı ve sahnelemelerde rolünü oynadığı kaba, hayvani ve küçük düşürülmüş köylü Ruzante'nin adını almıştır. Çağının belli başlı tiyatro yazarlarından olan Ruzante, başta Padova kırsalının lehçesi Pavano olmak üzere, hemen hemen sadece yerel lehçeyle yazar.

Angelo Beolco ve "İyi İçtenliğin" Şiirselliği

Alvise Cornaro'yla işbirliği

Angelo Beolco, 1500'den itibaren belki de İtalya'daki büyük değişimler döneminde birinci sınıf kültürel rolünü muhafaza edebilen tek üniversite olan Padova Üniversitesinin Tıp ve Eczacılık fakültesi rektörü Giovan Francesco Beolco'nun gayrimeşru çocuğu olarak 1496 civarında Padova'da doğar. Hali vakti yerinde bir toprak sahibi olan babası, ona kardeşlerinden farklı olmayan bir eğitim sağlar. Hayatı, Padova'ya taşınmış Venedikli bir aristokrat olup, hamisi olarak ona topraklarının yönetim işini veren ve tiyatro üretimini destekleyen Alvise Cornaro'yla (1475-1566) arkadaşlığı tarafından belirlenir; Beolco böylece, zevk ve canlı bir kültür sahibi asillerin ziyaret ettiği Alvise Cornaro'nun evinde, Venedik'te aristokrat konaklarındaki partilerde tiyatro oyunculuğu yaptığından ve yazar olarak çağdaş tiyatronun en üst zirveleri olan Bibbiena'nın *Calandria*'sı ve Machiavelli'nin *La Mandragola*'sıyla boy ölçüştüğünden, za-

ten olgunlaşmış olan tiyatroya istidadını daha da geliştirmeyi başarır. Padova ve Venedik'te, daha sonra da Ferrara'daki Este sarayında tiyatro faaliyetlerine ek olarak Cornaro'nun varlıklarının yönetimi ona köylü âleminin doğrudan ve derin bilgisini sağlar, bu da üretiminin başından itibaren köylü hicvine dönüşür. Sahnedeki muazzam yorumlarından dolayı Beolco köylülükle özdeşleştirilebilir, ama bu karakter veya hayat tarzının böyle olduğu anlamına gelmez. Romantik kültürün yorumcuları kişi olarak Beolco'yu figürleriyle özdeşleştirip onu dağınık ve fakir bir sefahat hayatı süren ve doğal bir yetenek sayesinde yazan bir kişi olarak tanımlamıştır, ancak 20. yüzyıl eleştirmenleri bunu yalanlamıştır.

Komedya üretimi, 1520-1535 yılları arasındaki on beş yıl boyunca gerçekleşir; Giorgio Padoan'ın kırk yıl kadar önce yaptığı kronolojik sıralama hâlâ en gerçekçi olandır, ancak tam tarih belirlemek imkânsızdır, çünkü temsillerin kesin tarihleri çok azdır ve zamanında basılmamıştır.

Beolco faaliyetlerine 1520 civarında, daha sonra yazacağı *Betìa* (1524-1525) gibi şiir şeklinde olan *Pastoral*'le başlar; üretiminin geri kalanı ise nesirdir. Lehçe'yle konuşulan ve böylece peri ve çobanların yapmacık ve gülünç bir kırsal İtalyanca konuştukları pastoral idealize köy hayatının karşıtı olan gerçek kırsal ortamda mevcut, gerçek bir köylü âlemini temsil eden köylü Ruzante *Pastoral*'de de vardır.

Beolco-Ruzante

Ruzante-Beolco, tamamı Pavano lehçesinde yazılmış, beş kısımlık bir komedya olan *Betìa*'da bir yandan *mariazo*'nun (folklorik ritüelleri ve müstehcen kinayeleri kültürlü Venedik seyircisi tarafından çok beğenilen, evlilik konulu fars) yapısını genişletip iki köylü çiftinin cinsel ortaklığıyla komik bir şekilde canlandırırken, öte yandan kendi şiir kuramının programını belirler; Ruzante, kuramsal takdimlerin geleneksel yeri olan girizgâhta *snaturalité*'yi, yani ilkel ve içgüdülerine bağlı olup uygarlığın bozmadığı kırsal bir âlemin içtenliğini övüp savunur; gerçek köyün dinamiklerini sahneye taşımak köylüleri içten ve kaba, dolayısıyla karakterlerine uygun ve kültürlü seyircileri güldürecek olan doğal konuşmalarıyla canlandırmak anlamına gelir.

Betìa

Aynı temalar Ruzante'nin farklı tarihlerde yaptığı iki konuşmada da vardır: birincisini, yani *Prima Orazione al cardinale Marco Cornaro*'yu [*Kardinal Marco Cornaro'ya İlk Konuşma*] 1521'de Altivole köşkünde, ikincisini, yani *Seconda Orazione al cardinale Francesco Cornaro*'yu [*Kardinal Francesco Cornaro'ya İkinci Konuşma*] 1528'de gerçekleştirir.

İkazdan Karşıtlık Duygusuna

Üretiminin olgunlaşmasıyla hem dilsel hem davranış açısından doğal olana eğilim, hem kuramsal hem pratik düzeyde gelişir, bu da girizgâhlardan anlaşı-

lacağı üzere olumlu bir kutup olarak ortaya çıkar ve "Floransavari" akıl karıştırıcı ve yapmacık bir dille konuşmaya özenen entelektüel özentilere kaşı konumlanır. Bu şiirsellik Ruzante'nin tiyatro şaheserlerinde görülür: *Dialoghi* [*Diyaloglar*] (1528-1529) ile muhtemelen 1527-1531 yılları arasında yazılan *Moscheta* ve *Fiorina* başlıklı iki komedya.

Şaheserleri

Dramatik zamanla temsil zamanının örtüştüğü, perdelere ayrılmamış, kısa sahnelerden oluşan *Dialoghi* [*Diyaloglar*] üç tanedir: *Dialogo facetissimo* [*Çok Komik Diyalog*], *Dialogo secondo* [*İkinci Diyalog*] (kahramanlarının isimlerinden *Menego* ve *Bilora* olarak bilinirler) ve *Parlamento de Ruzante che iera vegnú de campo* [*Dün Alandan Dönen Ruzante'nin Konuşması*] (Ruzante bir şeyler kazanıp açlıktan kurtulmak için gittiği savaştan döner); kahramanların üçü de ümitsiz bir sefalet halinde yaşarlar: Ruzante ve Bilora eşlerini almak için şehre giderler, ama sahte ve yozlaşmış şehirde köylüler yenilgiye uğrar: Böylece Ruzante dayak yer ve gerçekliğin ona kaçış yolu vermediği bu durumda hayale sığınmaya çalışır, Bilora da rakibini katlederek en aşırı eylemi gerçekleştirir. Her ne kadar kelime oyunları seyirciyi güldürse de, kötü beslenen, gayri sıhhi şartlarda yaşamaya mecbur, sefil ve onları sürükleyip götüren bir dünyanın tehdidi altındaki köylülerin hayvani tepkileri, kasvetli tonu tarihi şartları ve savaşın sonucu olan Padova kırsalındaki kıtlığa denk gelen, çok trajik bir arka planı açığa çıkarır; hem yazar hem seyirciler, Cambrai İttifakının neden olduğu savaşın ve köylülerin sefaletten kurtulmak için nafile kitlesel askere yazılmasının bölgede yarattığı sosyo-politik şartların tamamıyla farkındadırlar; temsilleri seyreden, kültürlü hâkim sınıf mensubu Venedikliler, Padova'nın en ezilmiş kesiminin hayat şartlarını seyrederken, kendi sorumluluklarını görmemezlikten gelemez: Kendi aralarında kavga eden kaba saba köylüler gülünçtür ve seyirciyi güldürürler, ama en basit ihtiyaçlarını bile karşılayamadıklarından, bu gülüş buruktur. *Parlamento*'da, Ruzante tiyatrosunun bir diğer önemli figürü olan, oyuncu Marco Aurelio Alvarotto'nun temsil ettiği, Ruzante'nin arkadaşı ve komik yedeği Menato da bir ara görülür.

Trajik grotesk

Moscheta'da Ruzante ağdalı bir dille eşinin sadakatini sınar, ama elde ettiği tek şey onu kesin olarak kaybetmektir; eşi Betìa kurnaz ve şuh bir kadındır ve bu haliyle resmi edebiyatın ilham perisi olan sessiz ve zarif kadınların karşıtıdır. Hedefi Bembo'nun *Asolani*'de ifade ettiği aşk kuramından ziyade, sarayın alışkanlıkları ve aşk kuramlarıdır; buna benzer şekilde, dilsel düzlemde de, Ruzante'nin niyeti Bembo'nun modelini (*Prima Orazione*'nin 1521 tarihli olduğu düşünülecek olursa Beolco'nun ilk yaklaşımına daha vakit vardır) eleştirmekten ziyade, edebiyatta sosyal ilişkilere uzanan, çarpık saray Petrarcacılığının, sahte ve özenti fiyakasını gülünç duruma düşürmektir.

Moscheta

"Proxime ad Antiquos"

Beolco'nun Ferrara'daki ikameti kaçınılmaz olarak tiyatrosuna etki eder. Kesin olan, Ferrara'da Ocak 1529, 1530 (*Moscheta*) ve 1532 (muhtemelen *Piovana*) karnavallarında gösteriler gerçekleştirdiğidir; bunlara o kadar kesin olmayan Mayıs 1529 ve 1531 karnavallarını da ekleyebiliriz. Bu da, sarayın rakipsiz ustası Ariosto (1474-1533) ve komedyalarıyla Este Dükalığında gelişmekte olan parlak bir tiyatroyla temas etmiş olması anlamına gelir. Ferrara'da geçirdiği yıllar *Moscheta*'yı yazdığı döneme denk gelir ve muhtemelen yeni kültürel ortam buna etki etmiştir; kesin olan, Este sarayındaki seyircilerin Alvise Cornaro'nun Fosson köşkündekilerden çok farklı olduğunun bilincinde olan Ruzante'nin eserlerine klasik bir hava verdiğidir.

Ferrara

1532-1533 yılları arasında, Plautus'un *Rudens* ve *Asinaria* eserlerini yeniden ele aldığı *Piovana* ve *Vaccaria*'yı yazar.

Piovana'nın 1532 karnavalında Ferrara'da sahnelenen komedya olduğu kabul edilir ve sahnelenmesi Ariosto'nun gözetiminde gerçekleşir (bu bilginin kaynağı o yılın ocak ayında Ruzante'nin I. Ercole d'Este'ye yazdığı meşhur bir mektuptur); tamamı yerel lehçede yazılmıştır, çünkü girizgâhta açıkça yazıldığı üzere yazar eskiler için yazıldığından artık sadece ölülere uygun olanı hayatta olanlara uyarlamak ister. *Vaccaria*'da kişilerin arasındaki sosyal farklar farklı dillerin kullanımıyla vurgulanır: Uşaklar Pavano, beyler İtalyanca konuşur, bu da Beolco'nun hitap ettiği edebi şehirli dünyaya açılımın işaretidir. *Piovana*'nın *Vaccaria*'dan önce yazıldığı düşünülegelmiştir, ama Piermario Vescovo'nun yakın zamanlarda yaptığı araştırmalara göre aslında tersi geçerlidir; zaten daha önce de belirtildiği gibi Ruzante'nin eserlerinin kronolojisi kesin değildir. Ruzante'nin yeni komedyalarının yazılışına etki eden sadece Latin yazarlar ve Ariosto (*Vaccaria*'da *Çılgın Orlando*'ya da atıfta bulunulur) değildir; Ferrara kültürü aynı zamanda Machiavelli tiyatrosunun algılanması anlamına da gelir. *Piovana*'nın girizgâhının içeriğiyle *Clizia*'nınki arasındaki paralellik ve *Clizia* ile *Vaccaria*'nın arasındaki yapısal benzerlikle beraber Ruzante'nin son devri ile Machiavelli'nin son devri arasında tartışılmaz bir amaç ortaklığı vardır, zira her ikisi de Plautus'un modelini güçlü bir Terentius unsuruyla beraber yükseltmeyi amaçlarlar.

Piovana

Beolco'nun klasik tarzda üçüncü ve son komedyası olan *Anconitana*, 1534'ten sonra yazılmışa benzer; daha güçlü edebiliği, Ruzante'nin ilgi odağının kırsal ortamdan şehir ortamına kaymasıyla açıklanabilir, bu da muhtemelen genel hatlarıyla Cornaro ailesinin çevresinin zevkleriyle paraleldir: İtalyanca, Pavano ve Venedik lehçesinin farklı kişileri ayırt etmek için kulla-

nımı ve komikle ciddi kısımların münavebeyle devreye sokulması, *commedia dell'arte*'nin öncü işaretleri gibidir.

Ruzante, hayatının son on yılında tiyatro için hiçbir şey yazmaz; zaten tiyatro üretimi giderek klişeleşmiştir. Ancak 6 Ocak 1536 tarihli mektubu günümüze ulaşmıştır (tarihleme Venedik tarzında; dolayısıyla mektup aslında 6 Ocak 1537 tarihlidir); bu mektup, 1542'deki ani ölümünden önceki son yazısıdır ve bundan dolayı bir çeşit manevi vasiyet sayılır. Cornaro köşkünün sınırlı çevresi bağlamında okunması halinde daha iyi anlaşılacak olan, aile mektubu türünün yeniden canlandığı bir dönemde yazılmış bu coşkulu mektupta, Madonna Allegrezza'nın krallığının tarifi, rüya yoluyla bir ölü tarafından bütün komik yanını kaybetmiş, çok uzun zaman sonra Cesare Ruffato (1924-) ve Andrea Zanzotto (1921-2011) gibi şairlerin de sahipleneceği çocuksu ve hayalci bir boyuta yansıtılmış bir Pavano lehçesiyle yapılır.

6 Ocak 1536 tarihli mektup

Bkz. Maniyerizm ve Antiklasisizm, s. 542; Teofilo Folengo, s. 643; İtalya'da Komedya, s. 672; Avrupa'da Komedya, s. 685; İtalya'da Trajedi, s. 694; Avrupa'da Trajedi, s. 706; Pastoral Dram, s. 723; Buontalenti'den Scamozzi'ye Tiyatro ve Antikçağa Dair Tefekkür, s. 926

Avrupa'da Komedya

Claudio Longhi

Lutherci Reformun sonucunda dinsel birliğin çöküşü, çeşitli Avrupa memleketlerindeki komik tiyatro üretiminde farklılaşmalara yol açar: İspanya'da profesyonel kumpanyalar dini tarikatlarla mükemmel bir işbirliği yakalarlar; Fransa'da, klasikle ortaçağ modelleri arasında ilk senkretizm teşebbüslerinden sonra İtalyan sahneleme tarzı benimsenir; Almanca konuşulan memleketlerde Reform komedyayı Lutherci doktrin propagandasına yöneltir; bunun aksine İngiltere'de, Act of Supremacy'yle [Üstünlük Kurucu] dinsel tiyatro devletin ağır baskısıyla karşılaşır ve sonuçta yerini profesyonel tiyatroya bırakır.

İber Yarımadası Tiyatro Yazarlarının Heterodoks Klasisizmi

Kastilyalı Isabella ve Aragonalı Ferdinand arasındaki evlilik (1479) ve Granada'nın fethi (1492) İspanya'da sağlam bir ulusal profesyonel tiyatro geleneğinin ortaya çıkması için gereken siyasi şartları yaratır. Ancak 16. yüzyıl boyunca tiyatroya ilgi duymayan V. Carlos (1500-1558) ve II. Felipe (1527-1598) tiyatro temsillerinin kontrolünü fiilen Kilise yetkililerine devrederler; dolayısıyla en azından III. Felipe'nin (1598) tahta çıkışına kadar İspanya'daki tiyatro faaliyetlerini yönetenler en başta kardinallerdir. Profesyonel İspanyol kumpanyalarla tarikatlar arasında kurulan yakınlık, Kilise ile komedyenler arasında barışçıl ve verimli bir işbirliğini mümkün kılar; örneğin sofuluk derecesinde Katolik olan İspanya, Avrupa'da kadınlara tiyatro eserlerinde rol almaya müsaade eden ilk memleketlerden biridir.

Kardinaller Tiyatrosu

İspanyol tiyatrocular, gelirlerini artırma ümidiyle, tiyatroculuk modellerini müstemlekelere ihraç eder; 1594'te Lima'da, 1597'de ise Mexico City'de birer *corral*, yani tiyatro açılır.

İtalyan asıllı klasik tiyatro paradigmasının İspanya'da tabii ki birçok hayranı vardır, ancak İspanyol tiyatro yazarlarının "klasisizmi" yerel geleneklere eklemlendiğinden fiilen "sapkınlığa" meyillidir.

Bartolomé Torres de Naharro, yazdığı sekiz komedyayı içeren *Propaladia*'yı 1517'de Napoli'de yayımlayarak, tiyatro eserlerini Horatius'a bağlar. Ancak önsözdeki kuramsal ilkelerden başlayarak, Naharro'nun gösterilerin modern seyirci kitlesi üzerindeki etkisinin değerlendirilmesiyle belirlenen pragmatik düşünceler temelinde klasik öğretilerin bağlayıcı özelliğini yumuşatmaya çalıştığı açıktır. Naharro'nun, gerçekçi ve hayal ürünü olmak üzere ikiye ayrılan komedya metinleri, şekil açısından düzenli olarak girizgâh, konu ve sekiz heceli mısralar şeklinde yazılmış beş kısımlı komedyadan oluşur. Ancak esas açısından Naharro, ortaçağ alegorik dram modellerinden esinlenerek (*Tinellaria*) veya müstakbel kahramanlık komedyalarının temelini oluşturarak (*Serafina* ve *Himenea*) klasik komedya klişelerinden kurtulur.

Bartolomé Torres Naharro

Ancak 16. yüzyıl İspanyol "komedi" tiyatrosunun karmaşık gerçekliği, nizami klişelere temkinli sadakate indirgenemez. Sonundaki kurtuluş perspektifinden dolayı, trajikomik veya tamamen "komik" yönelimli, Juan del Encina (1468-1529) veya Gil Vicente'nin (y. 1465-1536) dini dramlarıyla, yüzyılın başlarında gerçek bir yerli seküler komedi geleneği ortaya çıkar. 16. yüzyılın kendine has İspanyol komedyasının sembolü, Juan de la Cueva'nın (1550?-1610) mitolojik figürlerle çağdaş Sevilla sosyetesinin insanlarını karıştıran ilginç bir tiyatro eseri olan *El Infamador*'udur (1581).

Ancak İspanyol komedyasını klasik türler sistemine indirgemenin fiili imkânsızlığı, kültürlü Yahudi Fernando de Rojas'ın eseri ve modern İspanyol tiyatrosunun doğuş belgesi, *Celestina* olarak bilinen *Comedia de Calisto y Melibea*'dan [*Calisto ve Melibea'nın Komedyası*] (ilk baskı, Burgos, 1499) itibaren zaten belli olmuştur. Sahne gelişiminin beş kısımda sahnelenmesini öngören Horatius öğretisi, başlangıçtaki 16 kısmı, 1502 baskısında 21'e çıkartılan bu anıtsal tiyatro eserinde büyük çapta ihlal edilir. Bu dramın normal komedya mantığına yabancılığı, 1502 baskısındaki başlık değişikliğiyle kesin olarak teyit edilir; nitekim "kederli" bir şekilde bittiğinden, *Celestina*'nın adı *Tragicomedia de Calisto y Melibea* [*Calisto ve Melibea'nın Trajikomedyası*] olarak değiştirilir.

Fernando de Rojas

İspanyol tiyatrosunun bu şaheseri böylece Vicente'nin ulusal-vatansever, Juan de Timoneda'nın (1520?-1583) ise klasik yöne çevireceği trajikomik tiyatro üretimini başlatır.

Palyaço "*bobo*" figürü merkezli, acayip ve absürd komplo sahneleri olan *pasos*'ta daha samimi bir komiklik damarı gözlemlenir. 1567'de, komedya yazarı Lope de Rueda'nın ölümünden sonra yedi *pasos*'u Juan de Timoneda tarafından yayımlanır. Daha uzun tiyatro eserlerinin sahnelerinin arasında sahnelenen neşeli kısa dramatik skeçler olan *entremeses*'in de komik yanları vardır.

Juan de Timoneda'nın (1564) *Los Ciegos y el mozo* [*Körler ve Damat*] *entremés*'inden Miguel de Cervantes (1615) *entremeses*'ine, bu kısa komik sahneler, İspanyol seyircisi nezdinde çok başarılı olur; Cizvitler bile bu türü kullanmaktan kaçınmaz; 1567'de Peder Francisco Ximénez, Peder Juan Bonifacio'nun fars deneylerinin izinde giderek, *Entremés de las oposiciones*'i [*İtirazın Entremés'i*] yazar.

Entremeses

16. yüzyıl İspanya tarihi 17. yüzyıl başlarında Miguel de Cervantes (1547-1616) ile başlamakta olan altın yüzyılın en büyük profesyonel tiyatro yazarı Lope de Vega (1562-1635) arasında çıkan tartışmayla özetlenebilir. Cervantes, *Quijote*'un (1605) ilk kısmının 48. bölümünde, profesyonel tiyatro yazarlarının "kuralsızlıklarını" sert bir şekilde eleştirir. Cervantes'in eleştiri oklarının gerçek hedefi olduğunu anlayan Lope, buna 1609'da kafiyeli meşhur konuşması *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*'yu [*Bu Zamanda Yeni Komedya Yazma Sanatı*] yayımlayarak cevap verir. Lope, başta Plautus'un açıkça trajikomik *Amphitruo*'su olmak üzere, kadim örneklerden esinlenmekten vazgeçmeyerek, modern tiyatro yazarlarının klasik gelenekten özerkliğini ilan eder. Kuramsal karşıtlığın ötesinde, tiyatro yazma tarzlarında Cervantes ve Lope'nin konumları çok da farklı değildir; macera dramı *Comedia de la Confusa* [*Karışık Akıllı Kadının Komedyası*] (1580'li yılların sonlarında yazılır, günümüze ulaşmamıştır) veya girizgâhında yazarının *Quijote*'ta çizilen eleştirel perspektifi düzelttiği gayri nizami komedya *El Rufián dichoso* [*Neşe-*

Lope de Vega

li Serseri] (1615'te yayımlanır) gibi Cervantes metinleri, aslında Lope'nin romanvari komedyası *El Marques de Mantua*'nın [*Mantova Markizi*] (1596) konumlandığı aynı komik ufka aittir.

Fransa Sahnesi: Dini Dramlardan İtalyanvari Komedyaya

XII. Louis döneminde, dini ve halk tiyatro geleneklerinin canlılığı Fransa'da "normal" komik tiyatronun ortaya çıkmasını engeller. 1502'de Metz piskoposluğunda sahnelenen Terentius'un bir komedyasının temsili seyircilerin protestoları sonucunda yarım kalırken, 1510'lu yılların ikinci yarısına kadar şair Pierre Gringore'un (y. 1475-1538) hicivsel ve ortaçağ benzeri dini temsilleri Paris'te başarılı olur.

Klasik kültürün hümanizm açısından yeniden değerlendirilmesine dair ilk teşebbüsler, klasik şekil ve içerikleri ortaçağ içerikleriyle birleştiren bir senkretizmle sonuçlanır. 1515'te I. François'nın (1494-1547) tahta çıkışıyla Fransız kültür iklimi süratle değişir.

Hümanist bir tahsil gören ve İtalyan sanatıyla edebiyatını iyi bilen hükümdar, halk tipi temsillerden hoşlanmadığını hemen belli eder ve sonuçta Gringore Paris'i terk edip Lorraine dükünün sarayına sığınmak zorunda kalır. 1530'lu yılların başında, Collège Royale'in kuruluşuyla eski dilleri öğrenmek yeniden teşvik edilir ve 1533'te Bordeaux'daki Guyenne Kolejinin rektörü Tartas, öğrencilerini klasik tarzda Latince diyalog ve komedya yazmaya zorlar. 1533'te Caterina de' Medici (1519-1589) ile veliahtın evlenmesi İtalya ile Fransa arasında özel bir kültürel irtibat mecrası yaratır, bu da haliyle III. Henri'nin (1547) tahta çıkışıyla güçlenir.

1543'te aydın matbaacı Charles Estienne, anonim bir eser olan *Gli ingannati*'yi [*Aldatılmışlar*] Fransızcaya tercüme eder, 1545'te ise Sebastiano Serlio'nun (1475-1554) sahneleme tekniğine dair, Vitruvius'tan derinden etkilenmiş büyük bir eseri olan *Le second livre de la perspective* [*İkinci Perspektif Kitabı*] Paris'te yayımlanır. İtalyanca yazılmış olan metin (*Secondo libro dell'architettura* [*İkinci Mimari Kitabı*]), Jean Martin tarafından Fransızcaya tercüme edilir; eserin ilk İtalyanca baskısı 1560'ta Venedik'te yayımlanır. 1547'de Martin, *De architectura*'nın Fransızcaya tercümesini yayımlar.

Tercüme edilen İtalyanlar

27 Eylül 1548'de, Lyon'daki Manécanterie'nin eski salonunda Caterina de' Medici ve II. Henri'nin huzurunda Namoccio'nun perspektifli dekoruyla *La Calandria* sahnelenir; 1555 karnavalında, aynı hükümdarların huzurunda, Luigi Alamanni'nin (1495-1556) *La Flora*'sı Fontainebleau'da sahnelenir.

Sarayda "normal" komedya modelinin prestiji artarken, Paris'te dini tarikatların dramatik temsillerine saldırılar misliyle artar. 1542'de Paris Parlamentosu Confrères de la Passion'un "kutsal" temsillerinin ahlaksızlığını lanetler.

1402'den beri bu tarikatın merkezi olan Hôtel de la Trinité 1547'de eski işlevine döndürülür; tarikat Hôtel de Flandre'da geçici bir süre kaldıktan sonra kesin olarak Hôtel de Bourgogne'a yerleştirilir. 1548 tarihli bir Parlamento fermanıyla tarikatın Paris'teki temsillerle ilgili tekeli teyit edilir ve kutsal temsiller açıkça yasaklanır; taşrada birkaç istisna hariç, dini dramlar Fransız sahnelerinden uzaklaştırılır.

Kutsal temsillerin kontrolü

Yüzyılın ortalarına gelindiğinde, şartlar artık bir Fransız tiyatro yazarının "normal" komedya yazabilmesi için olgunlaşmıştır; 1552'de hümanist Marc-Antoine Muret'nin yönettiği Boncourt Kolejinin öğrencisi Étienne Jodelle (1532-1573), meslektaşlarına Fransızca yazılmış ilk "normal" orijinal komedi metni olan *Eugène* komedyasını temsil ettirir. Ancak Jodelle'in ortaçağ tiyatrosunu girizgâhta küçümsemesi, sekiz heceli mısrayla farsa uygun konu ve kişileriyle çelişki halindedir. Oyunun başarısı, Jodelle'i yeni bir komik tiyatro eseri yazmaya sevk eder ve 1552'de *La rencontre*'ı [*Karşılaşma*] yazar. Birçok yazar, Jodelle örneğini izleyerek İtalyan komedyasını rehber alarak komik türde yazar; Jacques Grévin, "normal" geleneği izleyerek 1561'de *Les ébahis*'yi [*Şaşkınlar*] yazar ve ilk nesir Fransız komedyası, Jean de la Taille'ın *Les corrivaux*'su [*Champagne bölgesinin eski adı*] da İtalyan modelinden esinlenir.

Pierre de Larivey, *Les esprits* [*Ruhlar*] (1579) ile *Aridosia*'nın kendi kişisel versiyonunu ortaya koyar; Turnèbe'in *Les contens* [*Memnunlar*] veya *Les déguisés*'si (1584) ise Piccolomini'nin (1508-1578) *Alessandro*'sunun Fransızca serbest yorumundan başka bir şey değildir. Jacques Grévin'in *La trésorière*'i [*Hazineci Kadın*] (1559) Paris'in burjuva âlemine daha bağlıdır.

Jean de la Taille

Yüzyılın sonlarına doğru Fransız sahnesi giderek artan bir hızla İtalyan tiyatrosuna benzer; tıpkı Floransa'da 16. yüzyılın ikinci yarısında "normal" komedyanın yerini *intermezzo*'nun [*ara gösteri*] alması gibi, kral naibi Caterina'nın sarayında da 1570'li yılların ortasından itibaren komik tiyatronun yerine *ballets de cour* [*saray balesi*] gelir. Bunların özellikle muhteşem bir örneği, Joyeuse dükünün Mademoiselle de Vaudemont'la düğününü kutlamak için Baltazarini'nin (1530?-1587?) 1581'de sahnelediği *Balet comique de la Reine*'dir [*Kraliçenin Komik Balesi*]. İtalyan komedyenlerin, 1570'ten itibaren Fransa'da artan gösterilerinden sonra, Parisli tiyatro sevenler de profesyonelce sahnelenmiş tiyatro eserlerine ilgi duymaya başlar; Valleran le Conte 1599'da Confrères de la Passion'un tiyatrosunu kiralar ve ilk profesyonel Fransız kumpanyasını kurar. Ancak tiyatro yazarı olarak Alexandre Hardy'ye (1570?-1632) başvurarak, İtalyan "*commedia dell'arte*" komedyenlerinkinden ziyade İngiliz tiyatro yapımına yakın bir sisteme meyleder.

İlk Fransız profesyonel kumpanyası

Almanca Konuşulan Memleketlerde Komedya: Üst Tiyatro ve Halk Gelenekleri

Çoğu İtalyan üniversitelerinde tahsil görmüş Alman aydınlar, 15. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Latince komedya yazmaya başlarlar.

1460 tarihli *Comedia facta in practica lecture Universitatis Padue*'den [*Padova Üniversitesinin Derslerinden Çıkan Komedya*] sonra Jakob Wimpheling'in (1480) *Stilpho*'su, Johann Kerckmeister'in (1485) *Codrus*'u ve Johannes Reuchlin'in (1497) *Farce de Maistre Pathelin*'in [*Pathelin Ustanın Farsı*] Terentius tarzında klasik yeniden yorumu olan *Henno* veya *Scaenica progymnasmata*'sı [*Sahne Antrenmanı*] hümanist esinli Alman komedyasını zenginleştirir.

Lutherci reformun sonrasında, doktrin tartışmalarında propaganda aracı olarak kullanılan *Schuldrama* adlı eser Alman sahnelerinde temsil edilmeye başlanır. Gülüşün yıpratıcı ve hafife alıcı gücü sayesinde, komedya tiyatro cephesinde din savaşı yürütmenin en iyi aracı olur. Papanın yozlaşmış sarayının resmi dili Latinceye düşmanlık, bazı tiyatro yazarlarını eserlerini Almanca yazmaya sevk eder; bu şekilde gerçek bir ulusal tiyatronun temeli atılır. İsviçreli Niklaus Manuel Deutsch'un *Der Ablasskrämer* [*Endüljans Satıcısı*] (1525) ve *Krankheit und Testament der Messe*'si [*Messe'nin Hastalık ve Vasiyetnamesi*] (1528) ve Bavyeralı Thomas Kirchmeyer'in Aristophanes tarzı *Pammachis*'i (1538) Katolik karşıtı çok güçlü bir hiciv içerir.

Schuldrama

Lutherci iman yoluyla mazeret doktrinini açıklamaya uygun olduğundan, sorumsuz oğul hikâyesi Protestan yazarlarca sıklıkla öğretici dramlarına konu olarak seçilir.

Niklaus Manuel Deutsch, *Fastnachtespiele vom Papst und seiner Priesterschaft*'ıyla [*Papst'ın ve Rahipliğinin Fastnachtespiele'i*] (1523) Roma Kilisesine eleştirilerinde kendi aralarında, takdim ettiği kişilere tahta veya deri bir spatulayla vuran yönetmen-yazarın müdahaleleriyle bağlantılı kısa diyalog veya monologlardan oluşan bir karnaval farsı olan *Fastnachtespiele*'yi kullanmaktan kaçınmaz.

Fastnachtespiele

Müstehcen fizyolojik temalara dayalı popüler bir komedi aracı olarak ortaya çıkan *Fastnachtespiele*, 15. yüzyıldan itibaren Rosenplüt ve Folz tarafından siyasi hiciv aracı olarak daha üst bir edebi düzeye yükseltilir. Ancak bu türün modern dönüşümü, alelade karnaval gösterisini, kurgusunun burjuva ahlakının methi için kullanıldığı bir tiyatro temsiline çeviren Hans Sachs (1494-1576) tarafından gerçekleştirilir. 1511-1516 yılları arasında Nürnberg'in müstakbel ilahicisi, Güney Almanya'ya uzun bir yolculuk gerçekleştirir ve o sırada *Decameron*'un Schlüsselfelder tarafından yapılmış Almanca tercümesini okur. 1520'li yılların başında memleketine dönen

Sachs, Lutherciliğe geçer; bu durumun tiyatrodaki en önemli sonucu, *Herkesin Efsanesi*'nin 1549'da yazmaya başladığı serbest yorumu *Komödie von dem sterbenden reichen Menschen, Hecastus genannt*'dir [*Hekastus İsimli Zengin Adamın Ölümüne Dair Komedi*]. Sachs'ın büyük tiyatro üretiminin en iyi kısmı, aralarında *Der Rossdieb zu Fünssing* [*Rossdieb'den Fünssing'e*] (1533), *Der fahrend Schüller mit dem Teufelsbanner* [*Şeytan Bandıralı Gezgin Schlüler*] (1551) ve *Das Narren Schneiden*'in de [*Aptalın Payı*] (1577) olduğu yaklaşık 80 karnaval farsıdır. Yüzyılın sonlarına doğru Cizvitler de komik tiyatro eserleriyle meşgul olur. Nitekim Roma'daki üstlerinin ciddi tereddütlerine rağmen, 1590 civarında Alman Cizvit kolejlerinin tiyatrolarında komedya alanında deneyler başlar. Bu deneylerin belki de en aşırı sonucu, Jakob Bidermann'ın karakter komedyası, ahlak oyunu ve trajikomedya karışımı, *Cenodoxus*'udur (1602).

Cizvitler ve komedya

16. yüzyılın sonundan Otuz Yıl Savaşına (1618-1648) kadar, aralarında Browne, Sackville, Spencer ve Julliphus'unkiler de dahil, çeşitli profesyonel İngiliz kumpanyaları Manş'ı geçip Wolfenbüttel, Kassel ve Berlin gibi Alman saraylarında iş arar. Bu İngiliz kumpanyalarının gelişi, Alman tiyatro hayatında bir dönüm noktası olur; eserler düşük edebi değerlerine rağmen, Alman tiyatro eğitimine belirleyici katkıda bulunurlar ve ihtişam zevkine ek olarak Almanya'ya büyük bir sahne deneyimi getirirler. Danimarka İngiltere'den gelen komedyenleri ağırlayan ilk kıta krallığıdır, ama 1586'da bile, Saksonya seçicisi ve Danimarka kralının yeğeni I. Christian İngiliz oyuncuları Dresden'de misafir etmiştir. 1592'de Robert Browne'un kumpanyası, Almanya'da sanatçı hamisi ve amatör yazar, Braunschweig Dükü Henry Julius'un (1564-1613) Wolfenbüttel'deki sarayına kesin olarak yerleşir. İngiliz komedyenler ayrıca Avrupa sahnelerine çok popüler olan şaklaban figürünü getirirler; Almanca konuşulan memleketlerde bu kişilere önce Pickelhering (sivilceli ringa), sonra da Hans (veya Hanns) Wurst denir.

Robert Browne ve Hans'ın gelişi

Dini Tiyatro ve Profesyonel Sahne: İngiltere'de Komik Türlerin Gelişimi

1534 tarihli Act of Supremacy'yle [*Üstünlük Kanunu*], Anglikan Kilisesinin Katolik ana akımdan uzaklaşması resmen teyit edilerek, İngiltere'de devletin sağlamlığına büyük zararlar veren doktrin ihtilafı dönemi başlar. Dini tiyatro daimi çatışma vesilesi sunduğundan, yetkililerce baskı görür ve zaman içinde kaybolur. 1543 tarihli "hakiki dinin savunması ve hakiki olmayanın kaldırılması" kanunu günahı cezalandırıp erdemi mükâfatlandıran dramlara izin verir, ama kutsal kitapların yorumu meselesine giren temsilleri yasaklar.

Dini tiyatroya baskı

Geleneksel olarak kutsal dramların sahnelendiği *Corpus Domini*'nin beş yıl sonra kaldırılması, amatör dini tiyatroya karşı ilk somut saldırıdır. I. Elizabeth'in (1533-1603) 1559'da yayımladığı tekdüzelik kanunu dini mahiyette tartışmalı oyunlara son verir; zamanla dini temsiller ortadan kalkar.

İngiltere'de dini tiyatronun kriziyle profesyonel tiyatronun başarısı iç içe girer. 1572 tarihli *Retainer's Act* [*Uşaklık Yasası*] oyunculara, tiyatroya karşı püriten mahiyette vetoları aşma imkânı verir; nitekim komedyenler aristokrat aileler için uşak veya müstahdem olarak çalışarak, hamilerinin üniformasını giyip inzibati baskıdan kurtulabilir. Leicester Kontunun hizmetinde bir oyuncu olan James Burbage 1576'da Shoreditch olarak bilinen boş bir alanda The Theatre'ı kurar; aynı yıl Richard Farrant belediye reisinin yetkisi dışındaki ilk özel tiyatro olan First Blackfriars'ı kurar. Londra esnafının husumeti ticari tiyatronun yükselişini durduramaz; 1587'de Philip Henslowe, Londra'nın Thames'ın sağ kıyısındaki Bankside'ın ilk tiyatrosu The Rose'u kurar. 1594'te, salgın sonrasında tiyatrolar tekrar açılınca, kaldıkları yerden devam ederler.

Retainer's Act

O yıllarda Londra'nın nüfusu yaklaşık 160 bin olup tiyatroların ortalama gecelik seyirci sayısı 2.500'dür, bu da haftalık 15 bin ücret ödeyen seyirci eder. Bir yıl boyunca yaklaşık 250 gösteri sahnelenir ve her yeni eser 10 ila 15 defa tekrar edilir. Hesaplara göre Elizabeth döneminde her kumpanya yılda yaklaşık 40 oyun sahneler, bunların da yarısı yenidir. Kamu tiyatrolarında duhuliye ortada ayakta durulan yerde 1 penny, balkonda oturma için 6 pence ve özel bölüm için 1 shilling'dir; özel tiyatrolarda bu tarife beşle çarpılır. Ekonomik olarak bağımsız kumpanyalar, aristokratların resmi himayesi altındadır. Oyuncular ya Lord Chamberlain's Men olarak kooperatif şirketlerde toplanabilir, ya da Admiral's Men olarak özel şirketlerin ücretli elemanları olarak çalışabilirler. 1599'da Burbage ailesi Shakespeare'in (1564-1616) *Julius Caesar*'ının ilk temsiliyle pankartında "*Totus mundus agit histrionem*" [*Bütün dünya bir tiyatrodur*] gibi anlamlı bir sloganın yazılı olduğu Globe Theatre'ı açar. Elizabeth döneminin profesyonel aktörleri için metin temsil açısından sadece işlevselidir; bu nedendendir ki 16. yüzyılın sonlarında İngiltere'de tiyatro yazarları eserlerinin yayımlanmasına pek meraklı değildir. Bilakis, Elizabeth dönemi tiyatro piyasasındaki acımasız rekabet şartlarında, en başarılı dramlarının intihalini engellemek istediklerinden repertuarlarını muhafaza eden kumpanyalar eser metinlerinin basılmasına karşıdır.

Kumpanyaların yapısı

Başlangıçta seküler komik tiyatro bayramların aralarında sahnelenen *interlude* veya gizli ya da sessiz gösterilerden, diyaloglu gerçek bir dram olması bakımından farklılaşan *revels* şeklinde ortaya çıkar.

Kıta Avrupa'sında olduğu gibi, Britanya adalarında da komedya yüzyılın ilk yarısında hem Katolik, hem Anglikan taraf için esnek bir ideolojik propaganda

aracı olarak ortaya çıkar. David Lindsay'in *Ane Satyre of the Thrie Estaitis* [*Üç Sınıfın Hicvi*] (1540) bunun bir örneğidir; yazar, Katolik ana akım çerçevesinden, İskoçya'nın tamamına hitaben yozlaşmasını eleştirir. Komik-dini bir dram olan *The Comedy Concerning Three Laws*'da [*Üç Kanuna Dair Komedya*] ise John Bale (1495-1563) Anglikan Reformundan önce Doğa, İsa ve Musa kanunlarının çarpıtıldığını ve onlara ihanet edildiğini gösterir.

Komedya ve propaganda

Ortaçağ farsından "normal" komedyaya geçiş, Nicholas Udall'ın (1553) *Ralph Roister Doister*'ıyla gerçekleşir. Eaton Kolejinin müdürü Udall, Plautus'un *Miles gloriosus*'undan [*Şanlı Asker*] esinlenen *Ralph Roister Doister*'ı beş kısımlık bir komedi olarak yazar. Klasik klişelere yakınlık, William Stevenson'un (1553) bariz bir şekilde akademik kültüründen etkilenmiş, sahne ve perdelere ayrılmış, hoş köylü figürleriyle dolu acayip bir hikâye olan *Gammer Gurton's Needle*'da [*Gammer Gurton'un İğnesi*] da gözlemlenir. George Gascoigne, 1566'da Gray's Inn'de Ariosto'nun (1474-1533) *Suppositi*'sinden [*Yer Değiştirenler*] mülhem İngilizce ilk nesir komedya olan *The Supposes*'ı sunar.

İtalyan etkisi

İtalyan tarzının şekilsel taklidi, John Lyly'nin (1554-1606) komedyalarında barizdir. Lyly tiyatro eserleri yazarken, nesir anlatılarında görülen barok stilini sadece monolog ve nutuklarında kullanır ve geri kalan kısımlarda, romanvari büyülü bir atmosferde sade diyaloglar yaratır.

Lyly'nin eserleri, George Peele (1556-1596) ve Thomas Nashe (1567-1601) gibi, *University Wits* ("üniversite nüktedanları") grubuna dahil tiyatro yazarlarını etkiler.

Kamu tiyatrolarında temsil edilen komedyalar Elizabeth döneminde seyirci nezdinde çok başarılı olur. Robert Greene'in *Friar Bacon and Friar Bungay*'i [*Peder Bacon ve Peder Bungay*] (1589) Marlowe'un (1564-1593) *Faustus*'undan esinlenmiş roman tarzında komik bir hikâyedir; Ariosto'nun *Çılgın Orlando*'sunun parodisini yazdığında (muhtemelen 1591'de) ise Greene, Marlowe'un *Tamburlaine*'inden [*Timurlenk*] esinlenir. İntikam trajedisi türünün yaratıcısı Thomas Kyd de (1558-1594) günümüze ulaşmayan *Hırçın Kız*'la komik türde bir deneme yapmıştır. Tipik toplum hicviyle ve kahramanların basit de olsa "psikolojik" tahliliyle tipik Elizabeth dönemi komedyası modeli, George Chapman (1559?-1634), John Marston (1575?-1634) ve Ben Jonson'un (1572?-1637) eserleriyle oluşur.

Elizabeth dönemi tiyatrosu

Shakespeare, yüzyılın sonundan önce, Elizabeth dönemi komik tiyatrosunun şaheserlerinden bazılarını yazar. Bu komedyalar mecaz ve kelime oyunlarıyla doludur: *Hırçın Kız* (1590-1591), *Yanlışlıklar Komedisi* (1592-1593 Plautus'un *Menaechmi*'sinden mülhemdir), *Veronalı İki Centilmen* (1593-1594), *Aşkın Çabası Boşuna* (1593-1594), *Bir Yaz Gecesi Rüyası* (1595-1596); ve roman-

tik komedyalar *Venedik Taciri* (1596-1597), *Kuru Gürültü* (1598-1599), *Size Nasıl Geliyorsa* (1599-1600) ve *On İkinci Gece* (1600-1601).

Elizabeth dönemi deneysel tiyatrosu çerçevesinde Thomas Dekker (1570?-1641) çok modern düzeylere ulaşır; nitekim Dekker 16 ile 17. yüzyıllar arasında, *The Shoemaker's Holiday* [*Kunduracının Tatili*] (1599) ve *The Honest Whore* [*Dürüst Fahişe*] (iki kısım olarak, 1604-1605) eserleriyle komik türün geleneksel sınırlarını aşar ve 18. yüzyıl burjuva dramına yaklaşan bir tiyatro türüne ulaşır.

Bkz. İtalya'da Komedya, s. 672; İtalya'da Trajedi, s. 694; Avrupa'da Trajedi, s. 706; Christopher Marlowe, s. 717; Pastoral Dram, s. 723

İtalya'da Trajedi

Claudio Longhi

16. yüzyıl trajik tiyatrosu, hümanizmin klasik trajediyi canlandırma teşebbüsünden doğar. Ancak Hıristiyan kültür ufku içinde böyle bir proje başarısızlığa mahkûmdur. Euripides ve Seneca, yazarlara edebi deneylerinde yol gösterirler, ama bu eserler genelde sahnelenmez. Aristoteles'in "Poetika"sı konusundaki tartışmalardan doğan normal trajedilerin karşısında tarihi ve popüler "romanvari" trajediler vardır.

16. Yüzyıl Trajedisi: Edebi Deneyler ve Tiyatro Uygulamaları

Ismarlama ve tiyatro türleri

Modern çağın başlangıcında, Batı tiyatrosunu klasik uygarlığın filolojik geri kazanımı temelinde yeniden kurmaya dair hümanist-Rönesans projesinin, en güçlü direnişle karşılaştığı alan trajik tiyatrodur. Nitekim Hıristiyanlığın Avrupa komedi geleneğinde neden olduğu çatlağın düzeltilmesi klasik tiyatro kategorilerinin modern tiyatro diliyle, sabırla yeniden yorumlanmasıyla mümkünken, Hıristiyanlığın neden olduğu kültürel ufuk değişimi antik trajediyi aşılamaz bir "güncellik eksikliğine" mahkûm eder. Grek trajedya yapısı çökmeye mahkûmdur;

koro seyirci topluluğuyla eylem arasında aracılık işlevini kaybeder; zaten trajedinin desteklenemez "negatifliğinin" mazereti olan *katharsis*, başlangıçtaki ritüel anlamını kaybeder. Ancak antik trajedinin esas karakterini kaybetmesi, bu türün modern çağda yeniden kazanılmasının önündeki tek engel değildir; eserin sahnelenmesi açısından bir diğer problem de belirli sosyo-kültürel kimlikli istikrarlı hamiler bulma zorluğudur. 16. yüzyıl yönetici sınıfı isyankâr kudretinden vazgeçip kurulu düzenin karnavalvari apolojisine dönen bir komedyayla özdeşleşmeye meyilliyken, 16. yüzyıl aristokratı bunun aksine asillerin siyasi veya etik felaketini anlatan ve sahne ötesindeki gerçekliğe dair rahatsız edici imalarda bulunan bir trajediyi seyretmeye pek istekli değildir. Öte yandan ortaya çıkmakta olan profesyonel tiyatroların seyircileri, klasikliğinden dolayı kaçınılmaz olarak elitist olan trajediyi geri kazanma projesini "finanse etmeye" kesinlikle istekli değildir. Diğer bir deyişle, bir kutbun diğerine hâkimiyet kurar gibi olduğu durumlarda bile, 16. yüzyıl komedi tiyatrosunda var olan yazıyla sahneleme arasındaki devamlılık, trajik tiyatroda ortadan kaybolur; tiyatro metniyle sahneleme arasındaki farklılık, trajedi kuramcılarına geniş bir müdahale alanı sağlar. Komedyada olanın aksine, trajedinin yapısına dair "edebi" tefekkür bu türün evriminde esas bir rol oynar.

Klasik Kuralların Bozulması: Seneca ve Euripides

15. yüzyılda trajedinin yeniden doğuşu hem yayıncılık hem de sahneleme düzeyinde klasik metinlerin yeniden kazanılmasıyla başlar. Hümanist çağda yayımlanan ilk trajik tiyatro yazarı Seneca'dır; tiyatro eserleri Michele Gallico tarafından1481-1484 yılları arasında Ferrara'da basılır. Seneca'nın trajedileri daha sonra 1491'de Lyon'da ve 1492'de Venedik'te yeniden yayımlanır. 1493'te hümanist Demetrio Calcondila Milano'da Euripides'in metinlerini yayımlar; Euripides'in tiyatro eserlerinin sonraki büyük bir baskısı Lorenzo de' Medici'nin saray kütüphanecisi Giano Lascaris tarafından Floransa'da 1496'da gerçekleştirilir. Trajik külliyat Sophokles (Aldo Manuzio tarafından, Venedik, 1502) ve Aiskhylos'un (1518) eserlerinin yayımlanmasıyla tamamlanır. 15. yüzyılın son yıllarında, trajik tiyatro eserlerinin sahnelenmesi problemi, Roma'nın Esquilino mahallesinde Pomponio Leto'nun (1428-1497) köşkünde toplanan aydınlar, filologlar ve arkeologlar derneği olan Roma Akademisi bünyesinde ele alınır. 1486-1488 yılları arasında Sulpicio Veroli, Seneca'nın *Hippolytus*'unun Latince orijinalini sahneler. Trajedi açık havada, muhtemelen San Lorenzo in Damaso Kilisesinin önünde, sonra Castel Sant'Angelo Kalesinde ve üçüncü olarak Riario Sarayının avlusunda sahnelenir.

Yayımlanan trajediler

Volterralı Tommaso Inghirami (1470-1516) Veroli'nin yönetmenliğinde Phaedra rolünü başarıyla oynar. *Hippolytus* 1498'de Roma'da tekrar edilir.

Seneca'nın trajedilerinin sahnelenmesi 16. yüzyılda da devam eder; Seneca'nın tiyatro eserleri modası Alpler'in ötesine geçip Avrupa'da yayılır ve İngiltere'ye kadar ulaşır. İngiltere'de *Troades*'in 1551'de sahnelenmesi, Seneca'nın tiyatro eserlerinin on yıl boyunca Cambridge Trinity College'da sahnelenmesinin başlangıcıdır.

Avrupa'da

16. yüzyılda Grek trajedya yazarları da sahnelenmeye başlanır; 1585'te Vincenzo Scamozzi (1552?-1616) Palladio'nun (1508-1580) 1579'da Vicenza'da başlattığı Teatro Olimpico'nun inşaatını tamamlar. Bu muhteşem tiyatronun açılışı aynı yıl Orsatto Giustiniani'nin tercümesi ve Andrea Gabrieli'nin (1510?-1585) müziğiyle, Sophokles'in *Kral Oidipus*'unun sahnelenmesiyle gerçekleşir.

Klasik trajik külliyatının yayılması tabii ki mütercimlerin çalışmasına bağlıdır. Klasik trajedinin hümanist-Rönesans araştırmalarına hızlı bir göz atıldığında en başta göze çarpan, hem fiziksel hem yazılı sahneleme tarzının öncü mahiyeti hem de metinlerinin hacmi açısından, Euripides ve ondan da fazla Seneca'nın filologlar tarafından trajik tiyatronun paradigmaları olarak ileri sürülmesidir. 16. yüzyılın edebiyatçıları, yaratıcı faaliyetlerinin modeli olarak trajik ruhun ilkel esasından en çok uzaklaşan antik yazarları tercih ederek, klasik trajediyi modern tiyatro uygarlığı çerçevesi içinde kazanmanın imkânsızlığını kabul ederler ve böylece trajedinin iskeletinden yeni gösteri türleri yaratacak bir tiyatro deneyciliğinin temellerini atarlar.

Yenilenme yolu

Aristoteles'in *Poetika*'sının Yorumları

Aristoteles'in *Poetika*'sı üzerinde eleştirel tefekkür, Rönesansta klasik trajediyi filolojik olarak yeniden ele almak için yapılan muhteşem çalışmanın çerçevesi içinde başlı başına bir bölümdür. Ortaçağ boyunca hemen hemen tamamen göz ardı edilen Aristoteles'in *Poetika*'sı 16. yüzyılda Horatius'un *Ars poetica*'sıyla [*Şiir Sanatı*] birlikte, genelde edebi dilin, spesifik olarak da tiyatro dilinin kurallaştırılmasına dair kuramsal tartışmaları yönlendirmek için bir referans modeli oluşturur.

Giorgio Valla (1447-1500) 1498'de *Poetika*'nın ilk hümanist çağ Latince tercümesini baskıya hazırlar; bunun arkasından 1524'te Alessandro Pazzi de' Medici'nin 1537'de Basel'de yayımlanan versiyonu gelir. Bu hümanist versiyonlardan başlayarak, Aristoteles'in eserlerinin çeşitli ulusal dillerde tercümeleri artar. 1508'de Aldo Manuzio Venedik'te, Lascaris'in yayıma hazırladığı *Poetika*'nın orijinal Grekçe metnini yayımlar, 1549'da Bernardo Segni *Poetika*'yı İtalyancaya tercüme eder, 1555'te ise Guillaume Morel Paris'te bu metni yayıma hazırlar. *Poetika*'nın Alessandro Pazzi de' Medici tarafından hazırlanan Latince versiyo-

Valla'dan Thomas Browne'a

nunun 1537'den beri yaygın olduğu İspanya'da, Alonso Ordóñez das Seijaz y Tovar bu metnin kendisi tarafından yapılmış tercümesini 1626'da yayımlar. İngiltere'de Aristotelesçi benzeme kuramı, Strasbourglu hümanist Johan Sturm'un (1570) *Nobilitas liberata*'nın [*Kurtarılan Asalet*] tercümesi yoluyla Thomas Browne tarafından dolaylı olarak yayılır.

Aristoteles'in metinlerinin, ister orijinal haliyle ister hümanist ve yerel dilde tercümeleriyle yaygınlaşması, bu eserleri yorumlama işiyle el ele gider; hümanist-Rönesans hareketinin beşiği İtalya, bu yorumlama işi için çok uygundur. Aristoteles'in *Poetika*'sının ilk önemli yorumu, 1548'de Floransa'da Francesco Robortello tarafından yayımlanır (*In librum Aristotelis de arte poetica explanationes* [*Aristoteles'in Şiir Sanatına Dair Kitabının Açıklaması*]); bunun ardından 1550'de Vincenzo Maggi ve Bartolomeo Lombardi'nin yorumu (*In Aristotelis librum De poetica explanationes* [*Aristoteles'in Şiir Kuramına Dair Kitabının Açıklaması*]) ve 1560'ta Pietro Vettori'nin *Commentarii* [*Yorumlar*] yayımlanır.

1570'te Viyana'da Lodovico Castelvetro'nun *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*'sı [*Aristoteles'in Poetika'sı, Yerel Dilde ve Açıklamalı*] yayımlanır. 1570 ile yüzyıl sonu arasında beş filolog Aristoteles konusunda yorumlar yayımlarlar: Bernardino Tomitano (1570), Alessandro Piccolomini (1572), Bernardino Baldini (1578), Antonio Riccoboni (1585) ve Leonardo Salviati (1586).

Türlere dair tefekkür

Aristoteles'in yazıları, yazarlarının yaklaşımına göre Grek filozofun düşüncesinden az çok bağımsız, farklı şiir kuramı yazılarının geliştirilmesi için başlangıç noktasıdır. İtalyan eleştirmenler arasında Gian Giorgio Trissino'nun *Poetika*'sını (ilk dört kısmı 1529, beşinci ve altıncı kısımlar 1563), Antonio Minturno'nun *De Poeta* [*Şaire Dair*] (1559) ve *Arte poetica* [*Şiir Sanatı*] (1563) başlıklı iki yazısını ve Giulio Cesare Scaligero'nun *Poetices libri septem*'ini [*Şiir Kuramının Yedi Kitabı*] (Lyon, 1561) zikretmek gerekir.

Avrupalı eleştirmenler, Aristoteles'in *Poetika*'sının incelenmesiyle edebi türler sisteminin tamamına etki eden sonuçlar çıkarır; tiyatro bağlamında, Aristotelesçi tiyatro modelinin yorumu özellikle trajedi tanımına ve trajedinin yakın türlerle ilişkilerine etki eder. 16. yüzyılda, Aristoteles'in sunduğu araştırma modeli, mevcut tiyatro üretimini tasnif ve ölçü biriminden yeni tiyatronun üretim temeli halini alır.

"Eğitme, eğlendirme ve duygulandırma"

16. yüzyıl eleştirmenleri, trajedinin tipik aşırı tutkularını mazur göstermeye ve trajedinin üzücü olaylarını izlemekten duyulan "keyfi" açıklamaya teşebbüs ederken, Aristotelesçi *katharsis* kuramını Horatius'un *delectanda pariterque monendo* ("eğlendirirken öğüt vermek") ilkesi ışığında okurlar ve trajedi türünün, ruhları arındırdığından ve insanları eğiterek onları erdemli olmaya teşvik ettiğinden etik bir meşruiyete sahip olduğu sonucuna varır-

lar. Bu kuramsal sistem bağlamında, kişi olarak yorumcular hafif ama anlamlı düzeltmelerle müdahalede bulunur. Minturno şiirin amacının "eğitme, eğlendirme ve duygulandırma" olduğu görüşündedir, Castelvetro ise "şiirin sadece keyiflendirmek ve eğlendirmek için icat edildiğini" ilan eder. Riccoboni, trajedinin en ilginç kısmının anlatım örgüsü olduğu düşüncesindedir. Jean de la Taille, *Art de la tragédie* [*Trajedi Sanatı*] (1572) eserinde Fransız neoklasisizmine mahsus "hayranlık" kavramının temellerini ifade ederek, 18. yüzyılın ihtişam fikrini ifade etmiş olur.

Teorisyenlerin ilgisi, özellikle trajik *fabula*'nın [*masal*] sentaksının yapılandırılması problemine odaklanır. Aristoteles'in trajedi için geliştirdiği eylem birliği ilkesi, yüzyıl boyunca zaman ve yer birliğinin kabulüyle tamamlanır. Robortello'ya göre, Aristoteles trajedinin zamanı "güneşin devri" içinde geçmelidir derken 24 saati değil, şafakla günbatımı arasındaki zaman aralığını kasteder. Giambattista Giraldi Cinzio (1504-1573), *Discorsi intorno al comporre de i Romanzi, delle Commedie e delle Tragedie*'sinde [*Roman, Komedya ve Trajedi Yazmaya Dair Konuşmalar*] (1543'te yazılmıştır, ama 1554'te Venedik'te yayımlanır) bir komedinin üç saati, bir trajedinin ise dört saati geçmemesinin daha iyi olacağını yazar; ancak Giraldi'ye göre trajedinin beş kısmı tam bir günün olaylarını kapsayabilir. Scaligero, benzerlik kavramının tahlilinden gereken sonuçları çıkartarak, bir drama sadece zaman ve eylem değil, yer birliği de sağlanmasının gerekliliğini iddia eder.

Trajik *fabula*

Scaligero üç birlik ilkesini katı bir şekilde ifade etmez, ama gözlemleri sonraki neoklasik şiir kuramcıları tarafından bu doğrultuda geliştirilir ve nitekim Fransız eleştirel terminolojide zaman ve yer birliklerine yaygın olarak *unités scaligeriennes* denir. 16. yüzyılın en ciddi zaman ve yer birliği kuramı Castelvetro'nunkidir; nitekim Modenalı eleştirmen, temsilin uzam-zaman sisteminin hikâyeninkiyle uyuştuğu mutlak bir dram zamanını ortaya atar. Castelvetro eylem birliğinin yorumu hususunda daha esnek davranır; nitekim yeterince çeşitli olan tek eylemin sanatsal üstünlüğünün kabulü, birden fazla eylem içeren masalın tek eylemli masaldan daha keyifli olduğu inancıyla aynı anda var olabilir.

Castelvetro

Alessandro Piccolomini, zaman birliğinin yorumlanması hususunda Castelvetro'dan ayrılır. Seyircinin sahnedeki hikâyenin temsil süresini gayet iyi anlayabilecek durumda olduğu görüşündedir; dolayısıyla tiyatro eyleminin zamanı temsilinkiyle çakışmayabilir.

Avrupa'nın tamamının teorisyenleri birlik tartışmasına katılır; Pinciano'ya göre (*Philosophia antigua poética* [*Kadim Şiirin Felsefesi*], 1596) trajedinin süresi üç güne, komedinin ise beş güne kadar uzayabilir. Bu şekilde İspanya'da âdet halini alan, her bölümü bir günle çakıştırma ve bölümler –ve dolayısıyla günler– arasında farklı yazarların özgür kararına göre değişen zaman dilimleri

yerleştirme âdetinin kabullenilmesi için çalışır. Fransa'da Ronsard ve De la Taille birlik kuramı lehine konumlanır, Jean de Beaubreuil (*Regulus* trajedisinin *Au lecteur* [*Okuyucuya*] önsözü, 1582) ve Pierre de Laudun d'Aigaliers (*L'Art poétique françois*, 1598) ise eleştirel bir tavır takınır. İngiltere'de Aristotelesçi birlikler belli bir esneklikle Grimald (*Christus Redivivus*'un [*Dirilen İsa*] önsözü, 1541) ve Ben Jonson (1572?-1637) tarafından kabullenilir ve Sidney (*Defense of Poesie* [*Şiir Savunusu*], 1595) tarafından hararetle savunulur.

Aristoteles yorumcularının tartıştığı bir diğer husus da trajedi kahramanının etik doğasıdır. Giraldi Cinzio, Aristotelesçi argümanlar temelinde Sperone Speroni'yi *Canace*'de (1541) tamamen kötü ve dolayısıyla uğradıkları felaketlerle seyirciyi eğitmeye uygun olmayan kişiler yaratmış olmasından dolayı eleştirir (*Giudizio di una tragedia di Canace e Macareo* [*Canace ve Macareo Trajedisine Dair Bir Yargı*], 1543-1548 yılları arasında yazılır ve 1550'de yayımlanır, bir de *Epistola latina* [*Latince Mektup*], 1558). Jean de la Taille da ortaçağ ahlak tiyatrosunun alegorik figürlerini eleştirirken, Aristotelesçi bir şekilde trajedi kahramanının tamamen iyi veya tamamen kötü olamayacağını ifade eder.

Trajedi kahramanının etik doğası

Modern tiyatrocuların, Aristotelesçi taksonomik sisteme indirgenemeyecek huzursuz deneyselliği, 16. yüzyıl aydınları nezdinde trajediyle diğer türler arasındaki ilişkiler meselesini ortaya çıkarır ve onları *Poetika*'daki ilkeleri düzeltmeye veya geliştirmeye zorlar. Giraldi, kendi *Discorsi*'sinde çift örgülü ve mutlu sonlu trajediyi kabul eder; bir tiyatro yazarı olarak sonu acı olmayan dramlarına trajedi demeye devam eder, ama aslında bu eserlere trajikomedi demek daha doğru olacaktır. Sonu mutlu olan trajediye dair tefekkür, Giraldi'nin *Discorso sulle Satire atte alla scena*'sıyla [*Sahneye Uygun Hicve Dair Konuşma*] (1554) ileri sürdüğü yeni kuramsal ve teatral perspektiflerle iç içe girer; Giraldi'nin "hiciv" kuramı, pastoral dram modelini trajik ve komik unsurların bileşimine dayandırarak, Gian Battista Guarini'nin (1599) *Compendio della poesia tragicomica*'sının [*Trajikomik Şiir Etüdü*] temellerini atar. Trajedinin mutlu sonu, Giraldi'ye ek olarak Minturno ve Scaligero tarafından da kabul edilir. Farklı türleri karıştırma imkânı İngiltere'de de araştırılır. Trajik ve komik unsurların karıştırılması, Sir Thomas More (Ütopya, 1516) tarafından eleştirilir, Grimaldi tarafından savunulur, Sidney tarafından ise şartlı olarak kabul edilir. Nitekim Sidney *Defense of Poesie*'sinde [*Şiir Savunusu*] trajik konu ve komik unsur karışımını kabul edilebilir bulur, ama Elizabeth dönemi tiyatrocularının bu hususta aşırılıklarını sert bir şekilde eleştirir.

Mutlu son

Giraldi, Cinzio, Castelvetro, Piccolomini ve Lope, Sébillet ve Laudun gibi Fransız kuramcı veya tiyatro yazarı-eleştirmenlerin seyirci ve tepkilerine gösterdikleri yakın ilgi, trajedinin ihtişam unsuru-

Tiyatro alanı

nun öneminin artmasına yol açar. Robortello'nun tiyatro metinlerinin temsili problemine atıflarından sonra –ve Scaligero'nun dramların sahneye aktarılmasına gösterdiği ilgisizliğe tezat olarak– İtalya'da trajediyi sadece edebi değil, "teatral" perspektiften de değerlendirme gerekliliğini ilk olarak ifade eden Castelvetro'dur. Tiyatronun ihtişam unsuru İspanya'da da çok ilgi uyandırır. Bartolomé Torres Naharro, Alonso López Pinciano ve Jusepe Antonio Gonzáles de Salas'ın şiir üzerine tefekkürü, sahneleme problemlerinin az çok analitik şekilde ele alınmasıyla giderek artan derecede birleşir. Ancak Salas'ın orijinal Aristotelesçi yorumuyla 16. yüzyıl tiyatro laboratuarından çıkılıp muhteşem barok sahnesine girilir.

Klasik Efsane ve Ulusal Tarih: Trajik Türlerin "Modern" Sistemi

Klasik trajedi modeli, 16. yüzyıl tiyatro uygarlığının çeşitli sanatsal, sosyal ve üretim gerçekleriyle boy ölçüşür: hem "amatör" asilzadelerin seçkinci tecrübelerine hem de profesyonel komedyenlerin temsillerine açık saray tiyatroları, hümanist birikimin ve yönetici sınıfın oluştuğu üniversite ve dini kolej tiyatroları, seyircilerin bilet alarak ekonomik olarak destek verdiği halka açık tiyatrolar, tarikatların yönettiği yüzyıllar öncesinden gelen temsil geleneğinin koruyucusu dini tiyatro ve yerel geleneklerin ifadesi olan profesyonellerin oyunlarının seküler veya dini otoritelerin muhteşem ritüellerine karıştığı halk bayramlarının heterojen gösterileri.

Çeşitli temsil türlerinin gerektirdiği farklı beklenti ufuklarına uyma gerekliliği, trajedi yazmak isteyen yazarları dramlarını yazarken kullandıkları esin kaynaklarını artırmaya sevk eder. Tarihi olsun, mitolojik olsun, klasik ortamlı trajedilere İncil'den veya aziz methiyeleri geleneğinden elde edilen dini trajediler, hikâye geleneğinden gelen "macera" trajedileri, yerel folklorla bağlantılı "halk" trajedileri ve çeşitli toplulukların geçmişinin anlatıldığı "tarihi" trajediler eklenir.

Cizvitler ve komedya

Konu seçimleri önemli biçimsel dönüşümlere yol açar. Özellikle tarihsel konular, sonraki yüzyıllarda alışılmış tiyatro yapılarının ortadan kalkmasına yol açacak epik tiyatro klişelerinin kabullenilmesine neden olur; efsaneden geçiş kaçınılmaz olarak trajediden roman türüne geçişe yol açar.

Dolayısıyla, 16. yüzyıl boyunca "normal" trajedinin ütopik modelinden, tarz yaklaşımlarıyla ve ideolojik anlamlarıyla, memleketten memlekete değişken özelliklere ve yapısal dengelere sahip "trajik" türler sistemi neşet eder.

Ortaçağın yankıları ve klasisist beklentiler arasında, İtalya'da trajediyi şekillendirme için 16. yüzyıldaki ilk teşebbüsler, hikâye geleneğinin kenarın-

da veya kadim masalların yeniden ele alınmalarıyla doğar. 1499'da il Pistoia olarak bilinen Antonio Cammelli, üçlü kafiyeli trajedisi *Pamphila*'yı Este Dükü I. Ercole'ye ithaf eder. Boccaccio'nun *Guiscardo e Ghismonda* [*Guiscardo ve Ghismonda*] hikâyesinden mülhem bu eser, Ferrara'da ve muhtemelen Mantova'da sahnelenir ve *Demetrio re di Tebe* [*Thebai Kralı Demetrios*] başlığıyla Venedik'te 1508'de yayımlanır.

Meşhur oyuncu Cherea'nın repertuarında olmasına rağmen Pistoia'nın trajedisi kısa süre sonra unutulur. Galeotto del Carretto'nun (1502) *Sofonisba*'sı aynı akıbete uğrar; Astili bu marki, Petrarca'nın *Africa*'sı yoluyla Livius'un II. Kartaca Savaşının hikâyesini yeniden ele alarak, hâlâ dini temsilden uzaklaşamamış bir dramatik yapı içinde Sofonisba ve Massinissa'nın mutsuz aşkını sahneler.

Yeni trajediler ve kadim masallar

Yüzyılın başlarından itibaren, Floransa'da Orti Oricellari Platoncu akademisine mensup edebiyatçılar, klasik trajik türün yeniden kazanılması için detaylı bir proje hazırlar.

Vicenzalı Gian Giorgio Trissino, Floransa'da kaldığı sürede Rucellai sarayının bahçelerinde toplanan cumhuriyetçi hümanistlerin tartışmalarından, ilk "normal" İtalyan trajedisi olan *Sofonisba*'sı (1514-1515, ama 1524'te yayımlanır) için fikirler elde eder. Euripides'in yayımcısı Yunan hümanist Demetrios Chalkokondyles'in öğrencisi olan Trissino, klasik trajedinin katı bir rasyonel ilkeden esinlenen bir yorumunu önerir; "erdemli ve göz alıcı bir eylemin" taklidi ve güçlülerin aynası olan Trissino'nun trajedilerinin amacı seyircileri "rahmet ve konu" bakımından, ruhlarındaki "huzursuzluklardan" arındırmaktır. Trissino, Grek son hecesi eksik üçlü ölçüyü, münavebeli serbest onlu ve yedili kafiyeye çevirerek, ayrı girizgâhı ve bölümleri olmayan metinlerini, girizgâh-olay-sonuç serisine göre ayarlanmış, müzikli danslı koro müdahaleli bir uzam-zaman temposuna göre yapılandırır. Klasik modellerin etkisi, Trissino'nun arkadaşı Giovanni di Bernardo Rucellai'nin (1475-1525) serbest onlu kafiyeli trajedilerinde de eşit derecede belirgindir; *Rosmunda*'da (1516, ama 1525'te yayımlanır) Longobard tarihçi Paolo Diacono'nun *Historia langobardorum*'undan [*Longobardların Tarihi*] alınma karanlık bir ortaçağ olayı Sophokles'in *Antigone*'sinin modeli temelinde anlatılır, *Oreste* (1515-1520) ise Euripides'in *Iphigenia Tauris*'tesinin serbest yorumudur. Yine Floransa'da, 1512'de Medicilere karşı ayaklanmadan önce başladığı, 1533'te Fransa'da tamamladığı Sophokles'in *Antigone*'sinin serbest bir yorumunun yazarı Luigi Alamanni (1495-1556), Ludovico Martelli (*Tullia*, ölümünden sonra 1533'te yayımlanır) ve Alessandro Pazzi de' Medici de trajedi yapısı üzerinde çalışırlar. Euripides, Sophokles ve Aristoteles'in çevirmeni ve orijinal bir *Dido in Cartagine*'nin [*Dido Kartaca'da*] yazarı (1524) Pazzi de' Medici, 12 veya 13 heceli mısralarla Grek üçlü ölçü üzerinde deneyler yapar.

Trissino'nun *Sofonisba*'sı

"Normal" trajediyi kurallara bağlamak için yapılan bu ilk teşebbüsler edebi alanla sınırlıdır. Trissino'nun *Sofonisba*'sı örneği özellikle anlamlıdır; ilk olarak Fransa'da, Mellin de Saint-Gelais'nin çevirisiyle, yayımlanmasından ancak otuz yıl sonra sahnelenir. İtalya'daki sahnelenmesi ise ancak 1562'de, yani Palladio bu trajediyi Vicenza'da Ragione Sarayında sahnelediği zaman gerçekleşir. Eser tiyatrodaki başarısının bu kadar sönük kalmasına karşılık kitap olarak olağanüstü başarılı olur; 1524'te Roma'daki ilk iki baskısından sonra, yüzyıl sonundan önce 15 defa daha basılır. Trissino ve Rucellai Roma'ya yerleştikten sonra, Castel Sant'Angelo Kalesinde bir *Achademia tragica* [*Trajedi Akademisi*] kurarlar. Ancak bu örnekte de mevzubahis olan safi "edebi bir faaliyet"tir; nitekim toplantılar sırasında yazarlar sadece eserlerinden pasajları yüksek sesle okur.

İtalyan trajedyasının edebi doğası

Ancak Floransa ile Roma arasında "normal" trajedi modelinin ortaya çıkması özellikle Kuzey İtalya'da hem ortaçağ dini dram geleneğiyle hem de halk gösterileriyle yakından bağlantılı karma trajik türlerin var olmaya devam etmesini engellemez.

Achademia tragica

1521-1522 civarlarında, tam adı bilinmeyen Mantovalı Francesco (muhtemelen Francesco Virgilio) adlı birinin dramatik şiiri Lombardia şehirlerinde çok başarılı olur. Sekizli mısralar şeklinde dört kısım olarak yazılmış bu eser, X. Leo ve V. Carlos'un Fransızlara karşı savaşlarının bazı olaylarını temsil eder ve kurguda tarihsel kişilerle beraber alegorik ve Hıristiyan yahut da pagan figürler de vardır. "Tarihsel" trajedi türü, Buda'nın fethine (1541) dair bir *Tragedia* yazan Daniele Barbaro tarafından da denenir. 1525'te Zwingli'nin (1484-1531) takipçisi olan Benedikten rahip Francesco Buonamonte, 1546'da Roma Kilisesinin karanlık bir hicvi olan korolu trajedi *Il libero arbitrio*'yu [*Hür İrade*] yazar. Angelo Leonico'nun gerçek bir olayı anlatan, 1550'de Venedik'te yayımlanan "kentsel" trajedisi *Il soldato* [*Asker*] da halk tarzına yakın eserlerdendir. Cizvit kolejlerinde sahnelenen İncil temalı dram ve trajediler, ortaçağ dini tiyatrosunun aşırı dönüşümünün sonucudur. Bütün dünyanın Cizvit kolejlerinin eğitsel, dini ve propaganda faaliyetlerine nizami olarak dahil edilen tarikat tiyatrosu, 16. yüzyıl ortalarından 18. yüzyılın sonlarına kadar bir tür olarak gelişir ve yerel kültürlere uyar. Genelde yayımlanmayan metinler, retorik hocası tarafından yazılır, yönetilir ve belli günlerde (karnaval, okul yılı sonu vs.) muazzam sayıda öğrenci tarafından (300'e kadar) sahnelenir. Peder Stefano Tuccio'nun Latince eserleri (*Nabucodonosor*, 1562; *Goliath*, 1563; *Juditha*, 1564; *Saul*, 1566; *Christus Nascens* [*Doğan İsa*], 1567; *Christus Patiens* [*Sabırlı İsa*], 1568; *Christus Judex* [*Hâkim İsa*] 1569) dilsel araca yüklenen klasikliğin eritme potasında dini gösterileri ve barok ihtişamının parlak öngörülerini birleştiren tiyatro sanatının detaylı bir tablosunu sunar. Cizvit tiyatrosunun seküler alanda da etkileri olur; örneğin Ludovico

Tarihsel trajedi

Dolce'nin (1565) *Marianna*'sı Cizvit İncil trajedilerine çok şey borçludur. Yüzyılın sonlarına doğru, Peder Bernardino Stefonio'nun, Seneca'nın *Phaedra*'sından mülhem üç ölçülü korolu bir trajedi olan *Crispus*'u (1597), kolejlerin kuraldışı tiyatro eserlerini, daha ciddi bir klasisizmin çerçevesi içine alma teşebbüsü olacaktır.

Seküler tiyatro alanında, "normal" klasik trajedi prototipi yüzyılın ortalarında, mimar Sebastiano Serlio'nun (1475-1554) anıtsal "trajik sahne"sinin mükemmel edebi karşılığı olarak Pietro Aretino'nun *Orazia*'sında (1546) gerçekleşir. Papa III. Paulus'a ithaf edilen *Orazia*, girizgâhından başlayarak Katolik Kilisesi için pek de parlak olmayan bir zamanda papanın emperyal evrenselliğine dair açık bir manifestodur. Aretino, Orazi ile Curiazi aileleri arasındaki çatışmayı sahneleyerek, kolektif oyunla alegorik kıyafet değiştirme arası sofistike bir saray ritüeli gerçekleştirir; sosyolojik açıdan bakıldığında, Aretino'nun Roma vakarını methi, Rönesans prensinin siyasi sorunlarının estetik alanında hoş bir telafisinden başka bir şey değildir.

Pietro Aretino'nun *Orazia*'sı

Orazia'nın trajik yapısının muhteşem klasikliği, tehlikeli kusurlardan azade değildir; trajedinin muhteşem retorik bestesine dikkat edilirse, metnin notalarındaki sofistike sözlük uyumsuzlukları gözden kaçmaz; sırf süsleme amaçlı kullanılan Latince ve diğer arkaik ifadeler, geleneksel kelime uyumunun ahengini ortadan kaldırıp çok daha radikal biçimsel deneylere zemin hazırlar.

Ferrara ile Padova arasında

Orazia'nın dilsel karmaşıklıklarının Trissino tarzı trajedi modelini krize sokmasından birkaç yıl önce, Ferrara ile Padova arasında modern trajediye giden anayol zaten çizilir; Giambattista Giraldi Cinzio, 1541'de Ferrara'daki evinde kendi yazdığı *Orbecche* trajedisini sahneler ve sonraki yıl Sperone Speroni Padova'nın Infiammati Akademisi mensuplarına *Canace*'sini okur.

Giraldi Cinzio'nun perdelere ayrılmış ve başında girizgâhı olan *Orbecche*'siyle, 16. yüzyılda İtalya'da trajik metinle sahne arasında ilk anlamlı karşılaşma yer alır. Giraldi, "dert ve felaketlerin kaba sığınağı" dediği egzotik Susa şehrinde trajediyi Aristotelesçi zihniyetten uzaklaştırıp huzursuz maniyerist şiir evrenine taşıyan şiirsel bir yolda Seneca'yı rehber olarak alır. Seneca'nın trajedilerindeki şiddet, *Orbecche*'de trajik sentaksı altüst edecek aşırı bir acındırmaya ulaşmak amacıyla taklit edilir; nitekim her ne kadar Giraldi'nin "dehşet" şiirselliği eylem birliği ilkesine bağlı kalsa da, trajedi dilini giderek başlı başına amaç haline gelecek bir "hayranlık" hissine doğru sevk eder ve bu "arasöz" sisteminden trajedi metninin anlatım mantığının parçalanmasına geçmekte gecikmez. Giraldi, trajedinin öğretici amacını reddetmese de, sonunda *katharsis* etkisini de belirli bir sahne stratejisine tabi kılar. Kişilerin yaratılışındaki ye-

Cinzio'nun *Orbecche*'si: dehşet ve hayranlık

niliklere gelince, Cinzio'nun kahramanlarının eylemlerine içkin yalan/itiraf diyalektiğini tiyatroya nakledebilmek amacıyla, *Sofonisba*'da olmayan monologlar kullandığının altını çizmek gerekir.

Giraldi, Seneca'dan bir defa daha esinlenerek koroyu sahnelenen olayların etik ve siyasi sonuçlarını yorumlamaya odaklanmış sembolik bir topluluğu "gerçekçi bir şekilde" anlatan bir sese dönüştürür. *Orbecche*'nin trajik varyasyonları olan *Didone* (1542) ve *Cleopatra*'dan (1543) sonra, "sahnede daha hoş" hikâyeler görme isteği Cinzio'yu mutlu sonlu eserler yazmaya sevk eder; böylece trajikomik yapılı birçok dram ortaya çıkar: *Altile* (y. 1543), *Antivalomeni* (1548), *Arrenopia* (1562), *Selene*, *Euphimia* ve *Epitia* (bu üçünün tarihleri kesin değildir).

"Sahnede daha hoş" eserler

Klasik ölçünün çarpıtılması, Ovidius'un *Heroides*'inin on birinci kısmında anlatılan, Canace ile Macareo'nun arasındaki ensest bağlarının Seneca tarzıyla trajediye nakledildiği, Speroni'nin *Canace*'sinde de açıktır. *Orbecche* gibi *Canace* de sahnelerden oluşur ve başında girizgâh vardır. Ancak biçimsel benzerliklerin ötesinde, Cinzio ve Speroni'nin eserleri ideolojik açıdan farklıdır. *Orbecche*'nin, Susa ile Ferrara arasında oluşan benzerlikte ifade edilen sosyal sorumluluk duygusu, *Canace*'nin tamamen fantastik ortamında kaybolur. Speroni'deki şiddetli olduğu kadar soyut olan eylem, telafisi mümkün olmayan, giderek tırmanan dehşetli olaylar kaçınılmaz olarak nihai katliama doğru yuvarlanır; *Canace*'nin kahramanının zalimliği *katharsis* etkisini bile tartışmaya açar.

Castelvetro'nun belirlediği kuramsal koordinatların da sayesinde 1570'li yıllarda maniyerist trajedi manzarası netleşir. Kendi trajedi yolunu, 1572'deki *Dalida*'dan başlayarak Seneca'yla ilişkilendiren Luigi Groto, *Hadriana*'sıyla (1578) Aristotelesçi trajedi kurallarını tamamen ortadan kaldırır. Groto, Shakespeare'in *Romeo ve Juliet*'inin de dolaylı kaynağı olan, Luigi Da Porto ve Matteo Bandello'dan (1485-1561) aldığı bir hikâyeyi Adria'ya yerleştirerek, *Hadriana*'sında Adriana ile Latino arasındaki imkânsız aşkı anlatır. Trajedinin yüksek derecede metaforik dili, çeşitli düzeyler arasındaki farkları iptal eden bir metateatral oyunla yapısal düzlemde yankılanır; Aristotelesçi gerçekçilik kategorisi, sahne hayaliyle varoluşsal gerçeklik arasındaki bağlantının açıklanamaz olduğu bir dünyada serseri bir şekilde dolaşır.

Luigi Groto'nun *Dalida*'sı

Muhteşem sözlü sahnelerin yaratıcısı ve *Kurtarılmış Kudüs*'ünde bile anlatım mantığının temeli olarak kullandığı trajik sentaksın mahir ayarlayıcısı Tasso (1544-1595), 1573-1574'te yazdığı *Galealto re di Norvegia*'nın [*Norveç Kralı Galealto*] geliştirilmiş hali olan *Re Torrismondo*'yla [*Kral Torrismondo*] (1587) maniyerist trajedinin kendi kişisel versiyonunu yazar. Tasso, Grek efsanelerinin ulaşılmaz derinliğini aristokrat 16. yüzyılın ıstırap verici romanında eriten trajedi kurallarını izle-

Torquato Tasso, *Torrismondo*

yerek, *Torrismondo*'yla takıntı haline getirdiği hakiki anlamda modern bir ihtişam arayışının anlamlı bir noktasına ulaşır. Torrismondo'yu Alvida'ya bağlayan ensest aşk, daha genel varoluşsal bir dengesizliğin işaretidir; Tasso'nun mevcut yaslarla harap olan, geleceğe dair korkunç endişeler taşıyan Got krallığı, *Hamlet* (1600-1601) Danimarka'sının öncüsü olup Avrupa uygarlığının 16. yüzyıl sonu krizini yansıtır.

Ancak bu trajedinin baskısının başarısı (1587'de üç, 17. yüzyılın ilk yarısında on baskı) sahnelenmesini hızlandırmaz; *Torrismondo*, 1585'te Vicenza'da *Kral Oedipus*'un temsiliyle açılan Palladio'nun meşhur tiyatrosu Teatro Olimpico'da gösterilen ilk trajedi olarak ancak 1618'de sahnelenir. Eylemin kopukluğu çerçevesinde, gerçekliğin kamaştırıcı maniyerist temsili, yüzyıl sonunda Muzio Manfredi (*Semiramis*, 1593) ve Vincenzo Giusti'nin (*Irene*, 1579; *Almeone*, 1588; *Hermete*, 1590; *Arianna*, 1610) tiyatro eserlerinde de görülür. Ancak 16. yüzyıl sonu seyircisi bu dehşetengiz ve çoklu bakış açılarından dolayı belirsiz bu eserleri kabul etmekte giderek zorlanır.

Pomponio Torelli

Padova'da Robortello'nun öğrencisi Pomponio Torelli, yıllarca süren Aristoteles'in *Poetika*'sının incelenmesine ek olarak 1589'da *Merope*'yi yazar. Torelli, maniyerist trajedinin çarpıtmalarına alternatif olarak, Trissino'nun *Sofonisba*'sının berrak sahne-ideolojik geometrilerini yeniden keşfeder. Perde ve sahnelerin reddi ve girizgâh, olay, sonuç ve korolu kapanış yapısına dönüş, "normal" trajedinin kurallarına bağlanma iradesine dönüşün şekilsel işaretidir. Torelli'nin sonraki trajedileri, *Decameron*'un dördüncü gününün ilk hikâyesinden alınma *Tancredi* (1597), Pier della Vigna'nın ölümünü anlatan *Vittoria* (1605) ve *Polidoro*'dur (1605). 16. yüzyıldan 17. yüzyıla geçilen yıllarda, Torelli'nin metinlerinde "devlet aklı" ile kişisel menfaatler arasındaki çatışmadan kaynaklanan siyasi trajedinin paradigması belirir.

Kral Oedipus'un (1585) Teatro Olimpico'da sahnelenmesinden beri açık olduğu üzere, Grek trajedisinin korosu 16. yüzyıl araştırmacılarına ve tiyatrocularına müziğin trajedideki işlevi problemini sunar.

Melodrama doğru

Giovanni Bardi'nin (1534-1612) etrafında toplanan Floransalı sanatçılar topluluğu, kadim tiyatro uygarlığına dair filolojik tefekkürden hareketle 16. yüzyıl sonlarında melodramı "icat eder." 1600'de Floransa'da, Maria de' Medici ile Fransa kralı IV. Henri'nin düğünü sırasında Pitti Sarayında metni Ottavio Rinuccini (1564-1621), müzikleri de Jacopo Peri'ye (1561-1633) ait olan *Euridice* sahnelenir.

1597 tarihli *Favola di Dafne* [*Dafne'nin Masalı*] (metin Rinuccini, müzikler Peri ve Corsi'den) "pastoral" örneğinden sonra, *Euridice* tamamıyla müzikli temsil kavramına dayanan "trajik" tiyatronun ilk örneğidir. Seneca tarzı bir esere ölümün travmatik bir şekilde dahil edilişi, hızla metinden özerkleşen müziğin muhteşem tutkusuyla ortadan

kalkar; trajik sözlerin kötücül şiddeti, melopoeia'nin yumuşak duygusallığında kaybolur.

Bkz. İtalya'da Komedya, s. 672; Avrupa'da Komedya, s. 685; Avrupa'da Trajedi, s. 706; Pastoral Dram, s. 723

Avrupa'da Trajedi

Claudio Longhi

16. yüzyıl İspanyol trajedisi klasik modelle halk geleneği arasında ara çözümler ararken, Fransa'da İtalyan kültürünün prestijinin kabul görmesi klasik kaynaklı bir trajedi dilinin kurallaştırılmasını mümkün kılar. Kadim modelin tipik ortamlarına yabancı olan Alman trajedisi, Türk tehdidi altındaki Hıristiyan Avrupa'nın tarihiyle bağlantılıdır. Elizabeth dönemi İngiltere'sinde, klasik tarzdaki İncil trajedilerine ek olarak, Klasik ortamlı Yeni-Latin dramlar sahnelenir; ancak Seneca'dan kuvvetle etkilenen İngilizce ilk "normal" trajediler ve "chronicle plays" denen sahici vakaları kısa sahnelerle temsil eden oyunlar da ortaya çıkar. Bu sonraki yüzyılda zirveye ulaşacak olan büyük İngiliz tiyatrosunun başlangıcıdır.

İber Yarımadası Tiyatrolarında Klasik Karşıtı Çalkantılar: Halk Trajedisinin Zaferi

16. yüzyılda İber yarımadasında, klasik kaynaklı trajik piyesler hem tiyatrolarda hem de dini geçit resimlerinin alegorik arabalarında tutunmakta zorlanır; nitekim şehirlerdeki bilet alan seyirci, "normal" modern trajedideki kahramanın kendini feda ettiği, güçlülerin eğitildiği aristokratik merasime tamamen yabancıdır. Öte yandan, garibanı yüceltip kurtuluş vaadeden Katolik dini, trajedi dilinin yüksek tarzının dayandığı retorik hiyerarşileri ortadan kaldırır ve felaketin yasını yeniden dirilişin coşkusuna çevirir.

Dolayısıyla, 16. yüzyıl İspanyol trajedisi, klasik kurallarla, dini ve popüler yerel gelenek arasında kaçınılmaz bir ara çözüm çerçevesinde, orijinal şekillerle kendini tanımlar.

Las Cortes de la muerte [*Ölüm Sarayları*] gibi halk zevkine uygun kutsal dramların yazarı, oyuncu Miguel de Carvajal'ın İncil temelli trajedisi *Josephina* (1523), kilise sunağının profesyonellerin sahnesinin yanı başında olduğu bu karmaşık trajedi coğrafyasının tipik bir örneğidir.

Miguel de Carvajal, *Josephina*

İlk "seküler" trajik-dini piyes örneklerinin düzensizliği Cizvitlerin tiyatro üretimine geçer. Peder de Acevedo'nun Cordoba'da 1556'da sahnelenen *Metanea*'sı gibi "ahlak piyeslerine" ek olarak, 1560-1566 yılları arasında Medina de Campo'da sahnelenen *Tragoedia Patris familias de vinea* [*Aile Reisinin Şarap Trajedisi*] gibi beklenmedik "gerçekçi" kaynaklı trajedi deneyleri de gerçekleştirilir. İber yarımadasındaki dini okullarda sahnelenen trajedilerin tipik özelliği, Portekizli tiyatrocuların trajikomik türe meylidir. Peder Luís de Cruz, hareketliliği ve muhteşem dekoruyla meşhur trajikomedilerin yazarıdır (*Prodigus*, 1568; *Sedecia*, 1570; *Vita humana* [*İnsan Hayatı*], 1571); Peder Alfonso Mendez, Nolalı Aziz Paolino'nun hayatından esinlenen, 1604'te Coimbra'da sahnelenen dramıyla, trajikomedi türüne ortaçağ methiye masalını ekler. Sonraları, Portekiz Cizvit tiyatrolarında trajikomedi, 1619'da Lizbon'da sahnelenen *Tragicomedia do Descobrimento e Conquista do Oriente pelo felicissimo Rei D. Manuel* [*Mutlu Kral Manuel Namına Doğu'nun Keşif ve Fethinin Trajikomedisi*] gibi örneklerde olduğu gibi ulusal destana dönüşür.

Dini trajedi

"Seküler" tiyatro bağlamında, İspanyol tiyatrocular kadim trajedi yapısına bağlı kalmak için uğraştıkları vakit bile yenilik yapmaya devam ederler; örneğin Andrés Rey de Artieda, *Los amantes de Teruel* [*Teruel Sevgilileri*] eserinde koroyu kaldırır.

Klasik âdetlere tamamen uyamama durumu, Miguel de Cervantes'in *El cerco de Numancia*'sında [*Numancia Muhasarası*] (1583) da çok bellidir. "Normal" tiyatronun profesyonel tiyatrocuların istismarlarından müstakbel savunucusu, klasik konulu bir trajediyi ele alarak tarihsel ve alegorik kişileri karıştırarak, dramatikten ziyade menkıbevi bir yapı kurar. Avrupa'nın geri kalan kısımlarında olduğu gibi, İspanya'da da modern bir trajik yapının yaratılmasının "klasik" yolu Seneca'nın tiyatrosundan geçer. Korkunç cinayetlerden erotik aşırılıklara kadar, dehşet tiyatrosunun klişeleri Cristóbal de Virués'in trajedilerinde listelenir. *Elisa Dido*'da tutku coşkusu Virués tarafından kurallara uydurulsa, *La gran Semíramis*'te [*Büyük Semíramis*], *La cruel Casandra*'da [*Zalim Cassandra*] ve *Atila furioso*'da [*Çılgın Atila*] zaman ve yer birliği ihlal edilir. *La infelice Marcela* [*Mutsuz Marcela*] dramıyla da türlerin ayrımı ilkesi çöker ve Virués trajikomik türe ulaşır (Virués trajedileri külliyatı Madrid'de 1609'da yayımlanır). Tiranlarının vahşetini ortaya sermekten memnun olan Lupercio Leonardo de Argensola'nın (1559-1613) trajedilerinde

Seneca'nın etkisi

cürüm ve vahşet teorisi paralel olarak gelişir (*Filis*, kayıp; *Alejandra*, 1585; *Isabela*, 1585).

İber yarımadasındaki yazarlar, trajedinin kurallarını yeniden yazarken tarihsel konuları tiyatroya uyarlama işini ihmal etmezler. Donna Inês de Castro'nun acıklı hikâyesi –Prens Pedro'nun nişanlısı olup Pedro'nun babası Portekiz kralı I. Alfonso tarafından öldürtülür– üç ayrı trajedide anlatılır: Portekizli Antonio Ferreira'nın (1528-1569) 1558'de yazılan, 1587'de yayımlanan ve Portekizce baskısından önce İspanyolcaya tercüme edilen *Tragedia muy sentida e elegante de Dona Inês de Castro* [*Dona Inês de Castro'nun Dokunaklı ve Zarif Trajedisi*], ikisi de Jerónimo Bermudez, yani Antonio De Silva tarafından yazılan ve 1577'de Madrid'de yayımlanan *Nise lastimosa* [*Acınacak Nise*] ve *Nise laureada* [*Taçlandırılmış Nise*]. Cervantes'in *Los tratos de Argel*'in [*Cezayir Köleleri*] (1583-1585) konusu ise çağdaş tarihten alınmadır.

Çağdaş tarih

Juan de la Cueva'nın (1550?-1610) eserleri muhtemelen İspanyol trajedisinin en tipik örnekleridir. Petrarca'nın takipçisi olan Cueva, trajedilerini yazarken bilinen klasik temaları (*Tragedia de Ayax Telamón* [*Aias Telamon'un Trajedisi*], *La muerte de Virginia* [*Virginia'nın Ölümü*], *La libertad de Roma par Mucio Scévola* [*Roma'nın Mucius Scaevola Tarafından Kurtarılışı*]) ihmal etmeden, *romanceros* denen halk şairlerinin zengin epik-lirik anlatı geleneğinden esinlenen ilk kültürlü tiyatro yazarıdır. 1579'da Monteria tiyatrosunda ilk defa olarak *Los siete infantes de Lara* [*Lara'nın Yedi Çocuğu*] sahnelenir; sonraki yıllarda Pedro de Saldaña ve Alonso Capilla'nın kumpanyaları *La muerte del Rey don Sancho* [*Kral Don Sancho'nun Ölümü*] (1588) ve *La libertad de España por Bernardo del Carpio*'yu [*İspanya'nın Bernardo del Carpio Tarafından Kurtarılışı*] sahnelerler. Cueva'nın tasarladığı, ulusal gelenekten alınan mevzulardan esinlenen muhteşem sahneleme tekniği seyircinin duygularına muazzam derecede tesir edebilecek mahiyettedir. Böylece *El principe tirano*'yla [*Tiran Prens*] zirvesine ulaşan, ideolojik olarak karanlık bir kötümserlikle kaplanmış "halk" trajedileri doğar; nitekim dramın kahramanının tamamen nedensiz zalimliği bu eserden herhangi bir ahlaki ders alınmasını engeller (aralarında tarihsel trajedi *El Saco de Roma*'nın [*Roma'nın Yağmalanması*] da olduğu Cueva'nın metinleri, ilk defa 1588'de yayımlanır; 1595'te günümüze ulaşmayan ikinci bir baskı gerçekleşir). Etik ruhu şerefe ve Tanrı'ya, krala ve sevilen kadına sadakate dayanan ulusal halk trajedisi modeli, "Seneca tarzı" *El conde de Alarcos* [*Alarcos Kontu*] dramının, *El perfecto caballero* [*Mükemmel Şövalye*] trajikomedisinin ve özellikle 1618'de yazılan çok başarılı tiyatro serisi *Las mocedades del Cid*'in [*Cid'in Gençlik Kahramanlıkları*] yazarı Guillén de Castro y Bellvis (1569-1631) tarafından *siglo de oro* [*altın yüzyıl*] tiyatrosuna devredilir (Guillén de Castro'nun eserlerinin ilk kısmı 1621'de, ikinci kısmı 1621'de yayımlanır).

Juan de la Cueva

Dini Okulların Tiyatrosu: Fransa'da Klasik Trajedinin Doğuşu

I. François'nın (1494-1547) himayesi altında hümanist çalışmaların gelişmesi, İtalyan kültürünün saray nezdindeki prestijinin giderek artışı ve krallığın büyük şehirlerinin kolejlerinde profesyonel olmayan yoğun bir tiyatro faaliyetinin yerleşmesi, 16. yüzyılda Fransa'da klasik kaynakları belli olan "normal" bir trajedi dilinin kurallaştırılmasını mümkün kılar. Bunun sonucunda, dini temalarla efsanelerden veya eski tarihten alınan mevzular arasında gidip gelen 16. yüzyıl Fransız tiyatro yazarları *grand siècle* [*büyük yüzyıl*] trajik tiyatrosunun temellerini atarlar. 1539-1544 yılları arasında Bordeaux'daki Guyenne dini okulunun müdürü İskoçyalı Fransisken George Buchanan, pedagojik programına Latince metinlerin sahnelenmesini dahil eder.

George Buchanan

Buchanan yönettiği okul gösterileri için Euripides'in iki dramını tercüme eder (*Medea* ve *Alcestis*) ve Grek modeline göre yapılandırılmış, İncil konulu iki trajedi yazar: *Baptistes* ve *Jephtes*.

Buchanan'ın tiyatrodaki ustalığı, bu eserleri okul piyesinin gelip geçiciliğinden kurtarır; ilk olarak 1539'da sahnelenen *Jephtes*, yüzyıl boyunca Bordeaux dışında da birçok defa gösterilir ve 1567'de Fransızcaya bile tercüme edilir. Buchanan'dan sonra birçok Protestan yazar İncil konulu trajediler yazar. Yüzyılın ortalarında Kalvinist Théodore de Bèze, ortaçağ kutsal dramlarından hatıralarla, *Iphigenia at Aulis*'e [*Iphigenia Aulis'te*] klasik atıflar karıştırarak *Abraham sacrifiant*'ı [*Kurban Eden İbrahim*] yazar; girizgâh ve korosuyla, Grek-Latin taklit şemasına göre yazılmış *Abraham*, ilk Fransızca trajedidir.

Théodore de Bèze

İlk defa 1550'de Lozan'da sahnelenen *Abraham*'ın unsurları 1553'te Cenevre'de Des Masures tarafından yayımlanan, Davut'un hayatından esinlenen üçlemede de (*David combattant* [*Savaşçı Davut*], *David triomphant* [*Muzaffer Davut*] ve *David fugitif* [*Kaçak Davut*]) vardır. Rivaudeau'nun (1566), mezhep nedenlerinden kaynaklanan baskıya birkaç basit atıf içeren *Aman*'ının doktriner içeriği daha hafiftir.

Yüz yıl boyunca dini trajedilere klasik ortamlı trajediler eklenir. Eski zamanlardan esinlenen eserlerin ilki de Latincedir.

Terentius ve Horatius'un yayıncısı Marc-Antoine Muret, 1545'te Guyenne okulunun öğrencilerine beş bölümlük *Julius Caesar* trajedisini Bordeaux'da sahneletir; oyuncular arasında, Buchanan'ın diğer gösterilerine de katılmış olan genç Michel Eyquem de Montaigne de (1533-1592) vardır. *Julius Caesar* çok başarılı olunca 1553'te yayımlanır.

Marc-Antoine Muret

Muret'nin eski Roma'ya hayranlığı öğrencilerine de geçer; ilk komedi metinlerinin seyirci tarafından iyi karşılanmış olmasından cesaret alan Étienne

Jodelle (1532-1573), 1553'te ilk defa Paris'te II. Henri'nin (1519-1559) huzurunda piskoposlar sarayında, daha sonra karnaval sırasında Boncourt okulunda sahnelenen *Cléopâtre captive* [*Tutsak Cleopatra*] trajedisini yazar. Beş kısımlık bu eser, kısmen on heceli, kısmen de altı heceli mısralardan oluşur. Grek trajedi yazarlarının örneğini takiben, Jodelle koronun müdahalelerini mısra, karşı mısra ve daha kısa mısra şeklinde yazar. *Cléopâtre*'ın kaynağı Plutarkhos'un *Yaşamları*'ken, sonraki trajedisi olan *Didon se sacrifiant*'ında [*Didon'un Feragati*] (1574'te yayımlanır, ama 1553-1558 yılları arasında yazılır) Jodelle *Aeneis*'in IV. Kitabından esinlenir.

Muret'nin öğrencileri arasında, Roma ortamlı trajedi, altı heceli *César*'ın yazarı Jacques Grévin tarafından da gerçekleştirilir. Grévin, seyircinin zevklerinin değişmiş olduğunu ileri sürerek, eserlerinde klasik geleneğin şarkılı korolarını ortadan kaldırır. Dar anlamda teatral düzlemde, Roma tarzı temsillerin başarısı Caterina de' Medici'nin kızlarının tertip ettiği, Trissino'nun (1478-1550) *Sofonisba*'sının 1554'te Blois'da sahnelenmesiyle teyit edilir. Diğer bir deyişle, Pierre Corneille'in (1606-1684) 17. yüzyıl şaheserlerinin muhteşem trajik Roma dekorları zaten 1560'lı yılların başında itinayla tasarlanmıştır. Muret'nin ekolünde yetişen tiyatrocular da İncil konularını ihmal etmezler; 1562'de Protestan Jean de la Taille *Saül le furieux*'yü [*Kızgın Saül*] Reims Kolejinde sahneler.

Jacques Grévin

Etkileri zaten Jodelle'in *Cléopâtre*'ında belli olan Seneca'nın tiyatrosu,16. yüzyılın ikinci yarısı boyunca trajedi dilini derinden etkiler. 1553'te *Cléopâtre*'ın oyuncuları arasında olan Jean Bastier de la Péruse, 1556'da Kolkhis büyücüsünün sahnede kendi çocuklarını öldürdüğü, Seneca taklidi bir *Médée* yazar. Robert Garnier (y. 1545-1590) trajedilerinde Sophokles veya Euripides'in modelinden ziyade Seneca'nınkine bakar: *Porcie* (1568), *Hippolyte* (1573), *Cornélie* (1574), *Marc-Antoine* (1578), *Troade* (1579), *Antigone* (1580) ve birçokları tarafından 16. yüzyıl Fransız trajik tiyatrosunun şaheseri sayılan *Les Juives* [*Yahudiler*] (1583). *Bradamante* (1582) diye bir trajikomedinin de yazarı olan Garnier'nin metinleri çok defa basılsa da sahnede pek başarılı olamaz; *Les Juives* sayesinde "Fransız trajik şairlerinin prensi" unvanını hak eden Garnier'nin dramları ancak ölümünden sonra kültürlü komedyen üstadı Adrien Talmy tarafından gerçekleştirilir. Seneca tarzı retorik ve mezmur okuma sanatı bir de Antoine de Montchrestien'in (1575-1621) eserlerinde iç içe girer.

Robert Garnier

Montchrestien, Trissino'nun aynı isimli trajedisinin konusunu ele alarak, 1596'da Caen'de *Sophonisbe*'yi sahneletir; bu eser, başka trajedilerle beraber beş yıl sonra tekrar yayımlanır. 1604 tarihli sonraki baskıda Montchrestien'in trajik külliyatı *İlyada*'nın tercümesinden kaynaklanan, Grek epiklerine duyulan ilgi çerçevesinde yazılan bir dram olan *Hector*'la zenginleşir.

16. yüzyıl başlarında Fransız kolejlerindeki dikkat çekici tiyatro ilgisinin aynısı, yüzyılın ikinci yarısında Cizvit okullarında da görülür. Fransız Cizvit tiyatrocular, Avrupa'da Latinceden vazgeçip trajedilerini ulusal dille yazan ilk tiyatrocular arasındadır. Peder Tristan (*Mariamne*, 1579 Dolce'nin taklidi), Peder Fronton du Duo (*Histoire tragique de la pucelle de Domrémy* [*Domrémyli Kızın Trajik Hikâyesi*], 1581) ve Peder Morel (*Alexandre Sévère*, 1600) gibi Cizvit tiyatrocularının eserleri de Seneca'dan etkilenir ve hem klasik hem dini konular işlerler. Ancak "seküler" meslektaşlarının aksine, Cizvit tiyatrocular sadece İncil'den değil, *Acta martyrum*'dan [*Şehitlerin Kahramanlıkları*] da konu seçerler.

Cizvit okulları

Barok *Trauerspiel*'in Kaynağı

Alman trajik tiyatro oyunları, hümanist kaynaklarından itibaren birçok gayri nizami özellikler arz eder. Carlo Verardi'nin (1440-1520) *Historia Baetica*'sını [*Baetica'nın Tarihi*] okuduktan sonra çağdaş tarihe ilgi duymaya başlayan, Philomuseus olarak bilinen Jakob Locher, 1495'te VIII. Charles'ın İtalya'yı işgaline dair *Historia de rege Franciae*'yi [*Fransa Krallarının Tarihi*], 1497'de Freiburg Üniversitesinde sahnelenen *Tragoedia de Thurcis et Suldano*'yu [*Thurcis ve Suldano'nun Trajedisi*] ve 1502'de Ingolstadt Üniversitesinde sahnelenen *Tragoedia de regibus et proceribus christianis qui contra Thurcorum insultus arma parant*'ı [*Türklerin Hakaretlerine Karşı Silah Kuşanan Hıristiyan Krallarının ve Asillerinin Trajedisi*] yazar.

Dolayısıyla, efsaneyle Grek ve Roma tarihi arasında yer alan mutat klasik ortamlara yabancı olan hümanist Alman trajedisi, ilk adımlarını atarken Hıristiyan yönü giderek güçlenen Avrupa, yaklaşan Türk istilasının tehlikesiyle karşı karşıyadır.

İlk Protestan Alman yazarların dini ilhamı, Katolik karşıtı şiddetli hiciv şeklini almadığı zaman, ortaçağ kutsal tiyatro geleneğine eklemlenerek ciddi tiyatro üretimini dar anlamda trajik türden ziyade trajikomik türe doğru yöneltme eğilimindedir. Katolik Hollandalı van Langhveldt'in *Hecastus*'una (1538) cevaben Thomas Kirchmeyer 1539'da *Leggenda di Ognuno*'nun [*Herkesin Efsanesi*] serbest yorumu Mercator'u [*Tüccar*] yazar. Bu trajikomedi Protestan halk nezdinde çok başarılı olur; 1560'ta Fransızca versiyonu *Le marchand converti* [*Doğru Yolu Bulan Tüccar*] Strasbourg'da sahnelenir. Yüzyılın ikinci yarısında kutsal tiyatro Cizvit yazarlar tarafından zenginleştirilir. Peder Jacobus Gretserus Freiburg'da *De Lazaro resuscitato* [*Hayata Dönen Lazarus*] (1584), *De regno humanitatis* [*Beşeriyetin Krallığı*] (çeşitli versiyonlar) ve *De Naaman Siro* (1585) dramlarını yazar ve yönetir. 1597'de Alman dini okullarının tiyatrolarında İncil trajedisi *Tobia* sahnelenir.

Hıristiyan Avrupa ve Türkler

"Seküler" alanda, Hans Sachs'ın (1494-1576) Alman memleketlerine ciddi den trajik bir tiyatro kazandırma teşebbüsü amacına ulaşmaz. Almanya'da "ciddi" tiyatronun kendini kabul ettirebilmesi için gerekli şartlar ancak 1580'li yılların ortalarında İngiliz tiyatro kumpanyalarının gelişiyle gerçekleşecektir. Braunschweig Dükü ve sanatçı hamisi Heinrich Julius (1564-1613), Thomas Kyd'in *The Spanish Tragedy* [*İspanyol Trajedisi*] veya Marlowe'un *Doctor Faustus*'u gibi eserlerin aslına az çok yakın piyeslerde rol alan İngiliz oyuncuların repertuarından etkilenerek, kahramanlarının korkunç günahlarının eserin kaçınılmaz olarak terbiye edici olan sonunda ahlaki arınmaya uğradığı şiddetli dramlar yazar. 16. yüzyıl tiyatrosunun "ciddi" kuralları temelinde, Andreas Gryphius (1616-1664) barok *Trauerspiel* tarzının kurallarını belirleyecektir.

İngiliz etkisi

Tür Sisteminin Ötesinde: Elizabeth Dönemi Trajedisi

16. yüzyılın başlarından itibaren hümanist filologlar tarafından İngiliz üniversitelerinde teşvik edilen kadim tiyatronun yeniden keşfedilişi, daha ağır dini içerikli canlı *interludes* [*aralar*] geleneğine eklemlenerek, 1540'lı yıllarda ilk klasik tarzda İncil trajedilerinin yazılmasını ve sahnelenmesini sağlar. 1540'ta Cambridge'deki Saint John College'da Thomas Watson'un (1557-1592) *Absalon*'u, dört yıl sonra da Trinity College'da John Christopherson'un *Jephtes*'i sahnelenir.

Sonraki yıllarda da üniversite çevrelerinin İncil ilhamlı tiyatroya ilgisi azalmaz; 1594'te, yani Elizabeth döneminde bile George Peele (1556-1596) gibi Oxford'un *University Wits* [*Üniversite Nüktedanları*] grubuna mensup bir yazar, profesyonel tiyatro için *David and Bethsabe*'yi yazar.

Üniversitelerde, İncil trajedilerine ve kadim yazarların metinlerine ek olarak, klasik ortamlı Yeni-Latin dramlar da sahnelenir; Edward Haliwell'in 1564'te Cambridge'deki King's College'da sahnelenen *Dido*'su veya James Calfhill'in 1566'da Oxford'daki Christ Church'te sahnelenen, Gregorio Correr'in (1409-1464) aynı isimli trajedisinin serbest yorumu olan *Progne* bunların örnekleridir.

İlk İngiliz trajedisi

Bu arada, 1561-1562 yılları arasında önce Inner Temple'da, sonra da Whitehall'da Kraliçe I. Elizabeth'in huzurunda ilk İngilizce nizami trajedi olan Thomas Norton ve Thomas Sackville'in *Gorboduc, or Ferrex and Porrex* [*Gorboduc veya Ferrex ile Porrex*] sahnelenir. Koro'yla beş kısma ayrılan bu trajedi kafiyesiz mısralarla yazılmıştır ve çağdaşı Yeni-Latin dramlar gibi Seneca'dan çok etkilenmiştir.

Horatius'un öğretisine uymak için, en şiddetli kanlı olaylar sahnede gösterilmez, sadece anlatılır. 1580'de İngiliz Yeni-Latin tiyatrosu *chronicle play*'in

Latin versiyonu Thomas Legge'nin olağandışı dramı *Richardus Tertius*'la [*III. Richard*] zenginleşir.

16. yüzyıl İngiliz tarihsel dramlarının ilk anlamlı örneği John Bale'in *Kynge Johan*'ıdır [*Kral Johan*] (1538). Protestanlığa geçen bu eski Karmeliten keşiş, tarihsel dramı propaganda amacıyla kullanır; nitekim Bale'in metninde Kral Johan, papanın komplolarının masum hedefi olarak gösterilir.

Tarihsel dramın biçimsel esnekliği, *Kynge Johan*'dan itibaren belli olur; Bale'in eseri hep trajik hedeflerle ortaçağı hatırlatan atıflar arasında gidip gelir, bu da *morality plays*'in tipik alegorik kişilerinin kullanımından bellidir. Bale, Kral John'un ölümünden sonra VIII. Henry'nin VII. Clemens'e karşı zaferine dair eserine bir ek ilave ederek, biçimsel olarak trajediyi trajikomediye çeviren, Vaftizci Yahya/İsa ve Kral John/VIII. Henry çiftleri arasında ideolojik bir denklem kurar. 1588'de II. Felipe'nin *Invencible Armada*'sına [*Yenilmez Armada*] karşı kazanılan zaferi müteakip milliyetçi gurur dalgası, kişileri veya memleket tarihinin şanlı vakalarını anma amaçlı *chronicle plays* üretimini yeniden teşvik eder. İspanyolların mağlubiyetinden sonra *The Famous Victories of V. Henry* [*V. Henry'nin Meşhur Zaferleri*] dramı sahnelenir; iki yıl sonra da 1590'da *The Troublesome Reign of King John* [*Kral John'un Zor Dönemi*] sahnelenir. Yüzyılın sonlarına doğru meşhur tiyatrocular da, konuları başka Batılı memleketlerin tarihinden de alınmaya başlanan *chronicle plays* yazarlar. Robert Greene *Alphonsus King of Aragon*'u [*Aragon Kralı Alphonsus*] (1590) ve *IV. James*'i (1591) yazar, George Peele *The Battle of Alcazar*'ı [*Alcazar Muharebesi*] (1588) ve *I. Edward*'ı (1593) sahneletir, Thomas Heywood *IV. Edward*'ı (1599) yazar. Yüzyılın sonundan önce, William Shakespeare ve Christopher Marlowe bu türün gerçek şaheserlerini yazarlar. Rapahel Holinshed'in *The Chronicles of England, Scotlande and Irelande*'ındaki [*İngiltere, İskoçya ve İrlanda Anlatıları*] (1577) malzemeleri kullanarak Marlowe 1591'de *II. Edward*'ı yazar; 1590'lı yıllarda Shakespeare *VI. Henry*'yi (II. ve III. kısımlar, 1590-91; I. kısım, 1591-92), *III. Richard*'ı (1592-93), *II. Richard*'ı (1595-96), *King John*'u [*Kral John*] (1596-97), *IV. Henry*'i (I. ve II. kısımlar, 1596-97) ve *V. Henry*'yi (1598-99) sahneye koyar.

John Bale

Chronicle plays

Ortaçağ tiyatrosu geleneğinden ortaya çıkan *chronicle plays*, akıcılıklarıyla esas olarak "normal" trajedinin ölçeğine indirgenemez; temsil edilen ve genelde konu sapmalarıyla ve paralel örgülerle dolu olan olaylar, Aristotelesçi öğretinin belirlediği tek gün süresini istikrarlı bir şekilde aşar ve aynı yöntemle yer birliğini ihlal ederler. Giderek alegorik figürlerinden kurtulan *chronicle plays* Elizabeth dönemi tiyatrosunun sembolik yapısından da ayrılamaz. Tiyatro sahnesi, seyircinin bulunduğu kısma uzanır; sahnenin gerisindeki, anlamlı bir şekilde *heaven* ("gök") denen sütun destekli kule görünüşlü bir yapı ilahi öte dünyaya atıfta bulunur.

1595'ten itibaren, sahnede zemine "dünyayı" rahatsız edici bir cehenneme bağlayan kapaklar konur. Elizabeth dönemi dramlarının diyaloglarındaki detaylı "sözlü sahneler," sahne dekorunun hemen hemen tamamen yokluğundan kaynaklanır. *Chronicle play*, örgüsünün ihtişamı ve ulusal gelenekleri yüceltme gayretiyle seyircinin dikkatini güçlü bir şekilde çekebildiği için, İngiliz tiyatroculari bunları klasik trajedinin profesyonel tiyatrolarda sahnelenmesindeki pratiklik eksikliğine çözüm olarak kullanmışlar.

Sahnedeki kapak

16. yüzyılın ikinci yarısında, Elizabeth dönemi "ciddi" tiyatrosunun şekline kuvvetle etki edecek bazı klasik ve modern yazarları İngiliz kültürüne kalıcı olarak dahil olur. 1567'de Bandello'nun (1485-1561) bazı hikâyeleri tercüme edilir; böylece İngiliz tiyatrocularına ortaçağ ve Rönesans İtalyan hikâyecilik geleneğinin olağanüstü repertuarının kapıları açılmaya başlanır. Machiavelli (1469-1527) 1570'li yıllarda Cambridge Üniversitesinde ders konusu olur; Katolik İtalya'yı bütün kötülüklerin anası olarak gösteren tartışma sonucunda, büyük Floransalı siyasetçinin *Prens*'i Elizabeth dönemi dramlarının kötü kişilerinin mükemmel prototipi halini alır. 1579'da, Plutarkhos'un sürekli üretim ihtiyacındaki yazarlara olağanüstü bir konu kaynağı olan *Yaşamlar*'ı tercüme edilir. Thomas Newton, yüzyılın ilk yarısı boyunca devam etmiş olan bir filolojik keşif ve yaygınlaştırma işini taçlandırarak 1581'de Seneca'nın tiyatro eserlerinin İngilizceye tercümesini tamamlar.

Machiavelli'nin etkisi

Başta *Thyestes* olmak üzere, Seneca'nın trajedilerine hâkim olan şiddet ve dehşet retoriği, seyirci kitlesinin dikkatini çekmeyi amaçlayan dramların yazılması bakımından tükenmez bir esin kaynağıdır. Thomas Kyd, acımasız bir kan davası konulu bir dram yazma fikrini Seneca'nın eserlerinden alır; *Thyestes* ve *Medea*'nın karmaşıklığından esinlenerek, 1585 civarlarında "intikam trajedisi" türünün esas örneği olan *The Spanish Tragedie*'yi [*İspanyol Trajedisi*] yazar. *Spanish Tragedie*'nin günümüze ulaşmayan ilk kısmının, yani yüzyılın sonunda *Spanish Tragedie*'nin seyirci nezdinde kazandığı büyük başarının dolaylı işareti olan grotesk anonim dram *The First Part of Jeronimo, with the Warres of Portugall and the Life and Death of Don Andrea*'yla [*Jeronimo'nun Portekiz Savaşlarını ve Don Andrea'nın Hayatını ve Ölümünü İçeren İlk Kısmı*] (1605'te yayımlanır) karıştırılmaması gereken *Horatio* veya *Jeronimo*'nun da Kyd'e ait olduğu tahmin edilir.

Thomas Kyd

İntikam konusu, Kyd'in günümüze ulaşmayan bir başka trajedisinin de temelidir; nitekim genelde Londralı tiyatrocunun, Shakespeare'in aynı isimli eserinin kaynağı olan *Ur-Hamlet*'in de yazarı olduğu düşünülür.

1580'li yılların sonlarında Christopher Marlowe sahneye çıkar. *Tamburlaine the Great*'le [*Büyük Timurlenk*] (I. ve II. kısımlar 1587-1588) –tükenmez bir

bilgi isteği olan, zalim komutan Prens Timurlenk'in olağanüstü portresi– profesyonel tiyatro âlemindeki ilk muazzam başarısından sonra, *The Tragicall Historie of Doctor Faustus*'u [*Doktor Faustus'un Trajik Hikâyesi*] (1588) yazarak, Marlowe 16. yüzyıl Protestan dramlarının trajik zirvesini yaratır. Lewis Wager'in *The Life and Repentance of Mary Magdalene* [*Maria Magdalena'nın Hayatı ve Pişmanlığı*] (1550'li yıllarda yazılır) ve *The Historie of Jacob Esau* [*Jacob Esau'nun Hikâyesi*] (anonim, 1568) gibi eserlerde Kalvinist ideolojinin hâkimiyeti tiyatroculları Bale'in *King Johan*'ının trajikomik mahiyetini trajik yönde ayarlamaya sevk eder. Önceden belirleme kuramındaki trajedi meyli, daha sonra imanı olmadığının bilincinde olduğundan pişman olamayacağından ötürü ebedi lanete mahkûm bir günahkârın dramı olan Nathaniel Woodes'un *The Conflict of Conscience*'iyle [*Vicdan Çatışması*] (y. 1580) güçlenir.

Christopher Marlowe

Marlowe, zaten var olan kaynaklara dayanarak bu çizgiyi geliştirir ve ruhunu şeytana satan aydın figürünü yaratır. *Doctor Faustus*'un yazılmasından sonraki yıllarda, Marlowe'un başarısı *The Jew of Malta* [*Maltalı Yahudi*] (1589), *The Massacre at Paris* [*Paris'te Katliam*] (1591-92) ve *II. Edward* (1591) gibi eserlerle teyit edilir.

Elizabeth dönemi tiyatrosunun büyük eserleri arasında, Kyd ve Marlowe'un eserlerine ek olarak bir de anonim mahkeme dramı *Arden of Feversham*'ı [*Feversham'lı Arden*] (1592) zikretmek gerekir. Holinshed'in *Chronicles*'ından alınma bu eser, 1551'de sahiden olmuş bir cinayetten alınmadır; zengin beyefendi Arden, karısı ve karısının sevgilisi kaba bir kasabın tuttuğu paralık katiller tarafından öldürülür, ama zinacı çift sonunda idam edilir. Burjuva kişiler ve hikâyenin gerçekçiliği Arden'i Elizabeth dönemi "aile trajedisinin" tipik örneği kılar. Tartışmasız en büyük eseri, Thomas Heywood'un *A Woman Killed with Kindness* [*Fazla İyilikten Ölen Kadın*] (1603) olan bu tür, 18. yüzyıl burjuva tiyatrosuna çok etki edecektir.

Elizabeth döneminin çok yönlü tiyatroculları, eserlerinde eski tarihten alınma konular da kullanır. Şiir ilkelerinden ziyade, seyircinin zevklerine dikkat eden bir tiyatro uygarlığında –Horatius'un *Ars poetica*'sının [*Şiir Sanatı*] ilk olarak Thomas Drant tarafından ancak 1567'de tercüme edildiği göz önünde bulundurulursa– klasik malzemeye biçimsel yaklaşım, her açıdan tarihsel dramlarda ulusal menkıbeleri anlatmak için kullanılana benzer.

Arden of Feversham'ın açtığı yol

Kadim içerikle, ortaçağ biçimlerinin karışımı, Herodotos'un kuramlarından esinlenen ve 1569'da Eton'da sahnelenen, Thomas Preston'un *Cambyses*'inde de bellidir; "eğlenceli hoşluklarla dolu bu zavallı trajedinin" devamlı olarak groteskin sınırları zorlayan "Seneca tarzı" örgüsü, kutsal gösteri "tabloları" serisi şeklinde yapı-

Ben Jonson

landırılmıştır. Seneca tarzı filtresinden geçmiş ve *chronicle plays* sentaksıyla yapılandırılmış eski tarih, Shakespeare'ın *Titus Andronicus*'unun (1593-1594) da temelindedir. Yüzyılın sonunda büyük tiyatrocu, Globe Tiyatrosunun (1599) açılışında sahnelenen *Julius Caesar*'la yeniden Roma tarihini ele alır. Roma'da geçen tarihsel trajedinin, "klasisist" Ben Jonson'u (1572?-1637) cezbetmesi kaçınılmazdır; 1603'te, bir veba salgını dolayısıyla tiyatroların kapanmasından kısa bir süre önce, Londra'da *Sejanus* sahnelenir. Jonson'u bu dramının oyuncuları arasında, muhtemelen oyuncu olarak sahneye son çıkışında Shakespeare de vardır. Jonson, 1611'de *Cataline*'i yazarak tekrar klasik konulu trajedi teşebbüsünde bulunur.

Bondello'nun, Luigi Da Porto'nun *Istoria novellamente ritrovata di due nobili amanti*'sinden [*İki Asil Sevgilinin Yeniden Bulunmuş Hikâyesi*] (1530) alınma, Romeo Montecchi ve Giulietta Cappelletti'nin aşklarının hikâyesi (1554), Boaistuau'nun Fransızcaya çok serbest tercümesinin (*Histoires tragiques extraites des œuvres italiens de Bandel* [*Bandel'in İtalyanca Eserlerinden Alınma Trajik Hikâyeler*], 1559) ve İngiliz Arthur Brooke (*The Tragicall Historie of Romeus and Juliet* [*Romeo ve Jüliet'in Trajik Hikâyesi*], 1562) ile William Painter'in (*The Palace of Pleasure* [*Zevk Sarayı*], 1567) versiyonları aracılığıyla Shakespeare tarafından "romanvari" trajedisi *Romeo and Juliet* (1595-96) için kullanılır. Shakespeare'ın iki sevgilisinin dramlarının gerçekleştiği Verona ortamı, İngiliz yazarların en kasvetli trajedileri için tercih ettikleri İtalyan ortamının tipik bir örneğidir. Yeni yüzyılın başlarında, Webster'in *The White Devil*'ı [*Beyaz Şeytan*] (1610) ve *The Duchess of Malfi*'si [*Malfi Düşesi*] (1613) Elizabeth döneminin Rönesans İtalya'sının ahlaksızlığına dair önyargısına şekil vererek, Anglosakson algısına kaydeder.

İngiliz trajedisini ahlaksız İtalyası

Elizabeth dönemi aydınları nezdinde, ahlaksızlık açısından Protestan katliamlarıyla sadece Katolik Fransa, İtalya'yla yarışabilecek durumdadır. Bu açıdan, Marlowe'un *The Massacre at Paris*'inden [*Paris'te Katliam*] çıkan Paris imajı anlamlıdır. Katolik Fransızların Huguenotlara karşı nefreti, İngiliz tiyatrocularını kıta turnelerine Fransa Krallığını dahil etmekten vazgeçirtir; 1590'lı yıllarda Strasbourg'da İngiliz kumpanyalarının varlığı bilinmektedir, ama genelde 16. yüzyılda İngiliz oyuncular Paris'e gitmeye cesaret etmez. Bu nedenden dolayı da Elizabeth dönemi "gayri nizami" tiyatrosu Fransa'da genelde bilinmez. Öte yandan İngiliz oyuncular kalabalık olarak Alman sahnelerinde boy gösterdiğinden, temsilleriyle Almanya'da barok tiyatrosunun gelişimine etki ederler.

İngiliz sahnelerinin canlılığı

İki yüzyıl arasındaki İngiliz tiyatrocuların deneyleri, farklı şekil ve içerikleri karıştırarak geleneksel tür sistemini altüst eder. Romanvari trajikomedi *Philaster* (1608) veya trajik sonlu macera dramı *The Maid's Tragedy* [*Genç Kızın Trajedisi*] (1611) gibi Francis Bea-

umont (1584-1616) ve John Fletcher'ın (1579-1625) çok yönlü eserleri, Elizabeth dönemi tiyatrosunun sınıflandırma mantığına indirgenemeyecek çok şekilliliğinin "klasik" bir örneğidir. İngiliz tiyatrocuları, sahnede erdemli komutanları *fools* [*aptallar*] ve *villains*'la [*kötüler*] yan yana getirerek ve IV. Henry'nin kahramanlıklarıyla Sir John Falstaff'ın acayipliklerini birbirine örerek, Batı Tiyatrosuna yeni ufuklar açarlar.

Bkz. İtalya'da Trajedi, s. 694; Christopher Marlowe, s. 717; Pastoral Dram, s. 723

Christopher Marlowe

Giovanna Franci

Shakespeare'den birkaç ay önce doğan ve şiddet sonucu henüz yirmi dokuz yaşındayken ölen (bir meyhane kavgası sırasında öldürülür) Christopher Marlowe, hep daha meşhur meslektaşının eleştirmen kaynaklı şöhretinin gölgesinde kalmıştır. Ancak yakın zamanlarda yürütülen araştırmalar, esrarengiz biyografisinin detaylı araştırmaları Elizabeth dönemi ve geç İngiliz Rönesansı çerçevesinde büyüklüğünü ve orijinalliğini aydınlatmıştır.

Marlowe'un Çağına Bir Bakış

Çalkantılar ve tezatlar

Luthercilerin ve İtalyan Rönesansının etkileri İtalya'ya hemen hemen aynı zamanda ulaşır ve dinin en kasvetli yanlarının Rönesansın insana güvenine nüfuz edip huzurunu zehirleyen, çalkantılı ve çatışmalı bir döneme yol açar. Aynı zamanda Giordano Bruno ve Niccolò Machiavelli'nin yazılarından etkilenen ve deneysel gözlemi tek gerçeklik kabul eden natüralist mahiyette bir akım ortaya çıkar; böylece geleneksel imanı yeni tabiat ve insan anlayışlarıyla sarsılanların ruhları huzursuz olur.

Bu dönem, Protestanların Katoliklere baskılarının, İtalyan ve Fransız "dinsiz" edebiyatlarının, Tanrı'yla ilişki ve kutsal kitapların yorumu gibi esas meselelerin tartışılmasının, özellikle de Aristotelesçi sistemin ve Ptolemaios ev-

reninin takipçileriyle yeni-Platoncular arasındaki anlaşmazlıkların dönemidir. Mantık yüceltilir ve aynı zamanda esrarengiz olan her şeye sığınılır; "ateizm" ve "büyü" gibi tabirlerin sıklıkla kullanımı buradan kaynaklanır. Marlowe'un eserleri böyle bir bağlamda gelişir ve gelenekle modernlik arasındaki geçiş döneminin bütün çelişkilerini taşır.

Hayatı

Christopher Marlowe, 26 Şubatta 1564 Canterbury'de, hali vakti yerinde bir kunduracı ve debbağ olan John Marlowe'un ve bir rahibin kızı olan Katherine Arthur'un oğlu olarak doğar. Her zaman çok düzenli olmasa da tahsili iyidir ve şiir diline yansıyacak olan teoloji, edebiyat ve klasik retorik bakımlarından çok zengindir. Üniversitede uzun zaman kaldığından, şairin başlangıçta Kilise kariyerine yönelmiş olması ama inançlarının onu fikrini değiştirmeye sevk etmiş olması muhtemeldir. Giordano Bruno gibi Kilise karşıtı İtalyan yazarlarını incelemiş olması ve *University Wits* [*Üniversite Nüktedanları*] (üniversite tahsilli ve bundan dolayı "üniversite aydınları" olarak bilinen tiyatro yazarları grubu) ile Sir Walter Raleigh'in (1552-1618) *School of Night* [*Gecenin Okulu*] çevrelerinde bulunmuş olması onu tartışmalı bir kişi kılar.

Formasyonu

Dağınık hayatının ve beyaz büyü şüphesinin de etkisiyle kısa sürede ateist şöhreti edinir. Başka esrarengiz olaylar onun casusluk faaliyetlerine katıldığını düşündürtür; 29 Haziran 1587'de kraliçenin özel kurulu Cambridge Üniversitesine Marlowe'u savunan bir mektup gönderir; bu mektupta, şairin casusla diplomat arası önemli bir kişinin yardımcısı veya memuru olarak ne olduğu belli olmayan bir işlevi olduğundan bahsedilir. 1587'den başlayarak, tiyatro yazarı ve Ovidius'tan Lucanus'a klasiklerin mahir tercümanı (ve yorumcusu) olarak edebi üretimi olduğuna dair haberler vardır. *Dido, Queen of Carthage* [*Kartaca Kraliçesi Dido*] bu döneme aittir, *Tamburlaine the Great*'in [*Büyük Timurlenk*] iki kısmı ise 1587-1588 yılları arasında yazılmıştır.

Şüphe çekici bir şöhret

O sıralarda Londra'ya veya civarlarına taşındığı, hamisi Thomas Walsingham'ın Scadbury'deki konağında kısa süreler kaldığı ve burada şiiri *Hero and Leander*'a başladığı zannedilir. 1589-1593 yılları arasında sanatçı çok sayıda tiyatro eseri yazar: önce *The Massacre at Paris* [*Paris'te Katliam*], sonra *The Jew of Malta* [*Maltalı Yahudi*] ve sonunda *II. Edward. The Tragical History of Doctor Faustus*'un [*Doktor Faust'un Trajik Hikâyesi*] tarihine gelince belirsizlik halen devam etmektedir; bazılarına göre 1590'dan önce, diğerlerine göre ise 1593'te yazılır ve dolayısıyla son eseri, neredeyse bir vasiyetnamedir.

18 Mayıs 1593'te Özel Kurul, Majestelerinin Özel Ulağı Henry Maunder'a Bay Thomas Walsingham'ın Kent'teki evine veya Christopher Marlowe her ne-

rede bulunuyorsa oraya gidip onu tutuklama emri verilir. Marlowe muhtemelen dini sebeplerden dolayı, püriten Piskopos Whitgift'in her çeşit sapkınlığı ortadan kaldırma amacıyla yürüttüğü çok şiddetli kampanya esnasında tutuklanır (muhbir Richard Baines'in ihbarı sayesinde). 20 Mayıs günü Marlowe Özel Kurul huzuruna çıkar ve Kurul ona tahkikat esnasında Londra'da kalmayı emreder, ama o muhtemelen vebadan dolayı ayrılmaya karar verir ve Deptford'da konaklar. Burada, Ingram Frizer'la (Walsingham'ın yetiştirmesi ve muhtemelen ajanı) birlikte Eleanor Bull'un meyhanesine gider; orada ayrıca Nicholas Skeres (Essex Kontunun isyankâr adamı) ve Robert Poley de (maceracı, casus ve haydut) vardır. Söylenene göre akşam yemeğinden sonra, hesap ödeme kavgasının sonucunda Frizer Marlowe'u öldürür. Yazarın biyografisini araştıran birçok kişiye göre katile meşru müdafaadan verilen hızlı beraat, tehlikeli veya en azından rahatsızlık verici bir kişinin ortadan kaldırılmış olmasının üstünü örtmek amacıyla resmi raporların üzerinde oynanmış olabileceğinin işareti olabilir.

"Kötü arkadaşlıkları" ve ölümü

Efsanesi bu noktadan itibaren başlar.

Entrikalar ve Sırlar

Christopher Marlowe nasıl biridir? Bu sorunun cevabını İngiliz yazar Anthony Burgess, zamanın kurgusal genç bir oyuncusunun hatıralarına dayanarak geriye dönüşler yoluyla Kit olarak bilinen Marlowe'u ve ölümünü kendince anlattığı roman şeklinde bir biyografisi, *A Dead Man in Deptford* [*Deptford'da Bir Ölü*] başlıklı eğlenceli kitabıyla sağlıyor olabilir. Burgess'in bu eseri tipik bir postmodern *pastiche* olup Elizabeth döneminin büyük tiyatrocusunun ölümünün 400. yıldönümünde yayımlanan birçok eserden biridir. Tahkikat esnasında polisin tuttuğu, bürokrasi dilindeki zabıtın birkaç sözüyle kaydedilen 30 Mayıs 1593 gününden şiddete eğilimli isyankâr, ateist ve imansız, homoseksüel ve provokatör, karanlık ve illegal siyasi entrikalara karışmış, muhtemelen casus bir adam efsanesi doğar.

Roman gibi bir biyografi

Aynı zamanlarda, "Christopher Marlowe'u gerçekte kim öldürdü?" sorusu da sorulmaya başlar. Bazıları ciddi, bazıları şaka birçok tahminde bulunulur, örneğin 1980'li yılların sonunda *Doctor Faustus*'un Nemi D'Agostino tarafından yapılmış tercümesi yayımlanınca Beniamino Placido bir yazısında epey kışkırtıcı tahminlerde bulunur: "Öldürüldüğü kesindir, ama 1593'te değil, onu kıskanan rakibi Ben Jonson tarafından beş yıl sonra öldürülür. Öldürüldüğü kesindir, ama daha da kıskanç büyük bir rakibi tarafından öldürülür, yani William Shakespeare." Guido Fink de bu tahminlerin izinden giderek 1993'te *Messaggero* gazetesinde çı-

Marlowe ve diğerleri

kan bir yazıda şöyle der: "Dosyası 400 yıl önce kapanan bir olayı yeniden irdelemek istersek, suçlunun ancak Shakespeare olabileceğini söylemek isterim; onun o gece Deptford'da olduğunu düşündüğümden değil, meslektaşınınkilerle aynı köklere sahip olmasına rağmen ona fiilen ihanet ettiğini ve onu çağdışı kılarak, bizleri psikolojik ayrıntıların ve bitmez tükenmez yorumların labirentvari modernitesine sürüklediğini düşündüğümden böyle söylüyorum." Bunu söyleyen Fink, her ne kadar Marlowe hayranı olsa da, onu Elizabeth dönemi tiyatrosu çerçevesinde Shakespeare ile diğerleri arasında açık bir değer sıralaması yapanların arasına dahil eder.

Ancak tam da Batı kültürünün büyük kurucularının savunucularıyla Shakespeare'i sayısız yazardan sadece biri sayıp aşırı Shakespeare hayranlığını eleştiren ve siyasi-kültürel bağlama önem verenler arasında 1990'lı yılların eleştiri-yorum ekolleri çerçevesinde bir tartışma daha çıkar.

Burgess'in kurgusal biyografisi, Marlowe'un yıldönümünde çıkan birçok kitaptan biridir, ama yakın zamanlarda sinema ve tiyatroda da Marlowe'un metinleri yeniden rağbet görmeye başlamıştır. Örneğin *Doctor Faustus*'un 1980'li yıllarda tiyatro yönetmeni Giorgio Strehler tarafından gerçekleştirilen tiyatroya adaptasyonuna ek olarak, Fransız koreograf Maurice Béjart'ın Mephistopheles'in Faustus'a âşık olup Helen kıyafetiyle ihtirasına kendini kaptırmış olan uçarı ve çapkın heteroseksüel Faustus'u baştan çıkarmaya çalıştığı yorumunu da zikretmek gerekir. İtalya'da sahnelenen belli başlı örnekleri sayacak olursak, trajedinin geçmiş bir hikâyeyi, Timurlenk'in zaferlerini, Zenokrat'a aşkını ve ölümünü anlatan sahneler bütünü olarak yeniden yorumlandığı, Carlo Quartucci (1938-) yönetmenliğinde, İtalyanca, İngilizce, Rumca ve Farsça dillerini kullanan çokdilli bir kumpanyanın oynadığı, *Tamburlaine the Great*'i veya kralın ölümle iktidarın vahşetinin karşıtı bir maneviyat azusunu kazandığı, Giancarlo Cobelli'nin *II. Edward*'ını hatırlamamız gerekir.

20. yüzyıl tiyatrosunda başarı

Derek Jarman'ın (1942-1994) filmi de *II. Edward*'dan alınmadır; İngiliz yönetmenin bu usta yorumu tutkunun ve iktidarın şiddetiyle homoseksüellik tarafına odaklanır.

Marlowe'u konu alan kitaplar arasında, Burgess'inki kadar etkili olmasa da, bir diğer kurgusal biyografi, Judith Cook'un *The Slicing Edge of Death. Who Killed Christopher Marlowe?*'unu [*Ölümün Keskin Ucu. Christopher Marlowe'u Kim Öldürdü?*] ve genç bir İngiliz araştırmacı olan Charles Nicholl'un, zamanın belgelerine dayanarak, resmi versiyonun ötesinde o meşhur gece olanların tarihsel gerçeğini bulmayı amaçladığı 1992 tarihli ciddi araştırması *The Reckoning*'ini [*Hesaplaşma*] zikretmek gerekir. Nicholl, kişinin büyüklüğüyle ölümünün tuhaflığı arasındaki tezattan hareketle, gerçek anlamda ilk organize istihbarat teşkilatının ortaya çıktığı bir zamanda, büyük bir devlet komplosunun varlığı-

20. yüzyıl sinemasında başarı

nı farz eder. Günümüzde, Marlowe'un hayatını ve ölümünü, sanki dramatik bir maceraymış gibi yeniden okumak, hem araştırmacı hem dedektif rolüne girmek isteyen alelade okur için eğlenceli bir deneyim olabilir, çünkü insanın oyun ve iz süren, boşlukları dolduran, karanlığı aydınlatan ve sırları çözen dedektiflik araştırması zevkini tatmin eder. Ancak bu acı bir oyun da olabilir, çünkü çağımızın entrika ve komploları, yozlaşması ve hileleri, kaybolmalar ve esrarengiz ölümleriyle karşılaştırıldığında, Marlowe'un hayatı eserlerinin süzgecinden geçtiği için hemen her zaman daha az trajik olacaktır.

Günümüzde Marlowe'un eserlerini okumak daha da zor bir iştir, çünkü kaçınılmaz olarak dört yüzyıllık Marlowe eleştirisini yeniden okumak, bunu yaparken de efsaneleri ortadan kaldırmak, önümüzdeki esere ve geleneğin örgüsüne alçakgönüllü bir şekilde küçük notlar eklemek gerekir. En başta Shakespeare'le kaçınılmaz karşılaştırmadan (tesadüfe bakın ki o da 1564'te doğar) ve edebiyat tarihyazımında Marlowe'u, üstü olan Shakespeare'in öncülü gören klişeye bağlayan kaderden kaçmak gerekir. Yapmamız gereken, Marlowe'a hakkını teslim edip eserlerini her ne kadar çağı ve Elizabeth döneminin diğer büyükleri çerçevesinde olsa da, orijinalliğiyle algılayabilmektir.

Mit-*Poieta* olarak Marlowe

Modern çağın doğuşuyla beraber yeni efsanelerin yaratılışında Marlowe kesinlikle rakipsizdir. Marlowe, dünyaya hâkim olma konusunda doymak bilmez ihtirası ve kraliyetin ihtişamını temsil eden *Tamburlaine the Great*, açgözlülüğü ve zenginlik isteğini temsil eden *The Jew of Malta* ve modernitede bütün öbür isteklerden güçlü olan bilgiye susamışlığın sembolü *Doctor Faustus* eserleriyle gücün ve mutlak gücün olgularını en geniş şekilde incelemiştir. Eserlerinde yarış, her yere yetişen kudretli kahramanlarla eylem ve sözleriyle meydan okudukları toplum arasında geçmekten ziyade "büyük ve güçlü söylemi" ve "yankılanan kelimeler" çerçevesinde özellikle şairle kendisi arasında geçer. Esas konu hep iktidar olsa da, bu durum şiir şöhreti mücadelesine de gözle görülür şekilde gölge düşürür. Marlowe kelimeleri bilinçli şekilde kullanır ve okur/seyircilerini yüksek ve ağdalı retoriğiyle yazılı sayfada veya sahne kurgusunda hikâyenin gerçekliğini tekrar yaşatabilme yeteneğinin bilincindedir. Timurlenk'in ilk fethi silahla değil, belagati ve "ikna edici kelimeleriyle" gerçekleşir. 1968 tarihli bir denemesinde eleştirmen David Daiches, Marlowe'da ve özellikle *Tamburlaine*'de "kelimelerin kılıç gibi" kullanımından (*Hamlet*'te de söz konusudur) eylem şekli olarak görülen retoriğe geçişte dille eylem arasındaki ilişkiyi inceler. Daiches'in yazdığına göre, "Şiir eylemi yorumlamak için değil canlandırmak için kullanılır." Ve ulu şair Timurlenk, sadece imparatorluğunu değil, kendini de kişilik olarak inşa eder. Zayıf Kral Micete ile istikbalin dünya

Tamburlaine, söz sanatı

hâkimi arasındaki çatışma, silahın gücünden ziyade söz söyleme sanatında yatar.

Dramın sonraki kısımlarında, Mycetes'in kendisinin, "Şairinki güzel bir meslek," şeklindeki müphem ifadesi, Timurlenk'in uzun güzellik methiyesi ışığında anlaşılır (Zenokrat'ın ve şiirin güzelliği); burada "Güzellik nedir?" sorusu "Şiir nedir?" halini alır.

Marlowe'un çift yaklaşımı

Marlowe'un eserlerinin üzerinden hızlıca gidilecek olursa, birincisi *Tamburlaine*'den *II. Edward*'a, ikincisi de *The Jew of Malta*'dan *Doctor Faustus*'a giden iki yol gözlemlenebilir; yazarın görkemli stili *pathos*'tan *bathos*'a, muhteşem olandan grotesk olana bütün incelikleriyle gözlemlenir. Nitekim Marlowe'un söylemlerinde her zaman çift vurgu vardır; hem olumlamayı hem reddi içeren bu müphemlik, hayatla ölüm arasındaki ebedi mücadeleye, beşeriyetin ölümlülük kaderine meydan okumaya ve isyana dair Batı düşüncesindeki büyük metafizik tartışmaya eklemlenir. Hem *Tamburlaine*'de hem de *II. Edward*'da söylem iktidara, hükümranlığa ve onunla ilgili olarak taca odaklanır. Kral olmak bir yerde tanrılığın üstündeyse, hükümranlığın gerçek değeri paradoksal olarak tacın sembolik değerine bağlıdır. *Tamburlaine*'in ilk kısmının tamamı, "tacın" bir elden diğerine, bir uçtan diğerine geçişini gösterir. Bunu kuşanmaya layık olmayan zavallı, beceriksiz Mycetes, Timurlenk'in sözlerinin kurnazlığından ve ironisinden aldanarak kaybeder. Ve sanki o sembolü muhafaza edebilmek iktidarı da muhafaza etmek anlamına geliyormuşçasına, tacını bir deliğe saklayıp kurtarmaya çalışınca grotesk bir hale düşer. Eski Pers sarayından yazara daha aşina İngiltere'ye geçilince, *II. Edward*'da mağlup kral tacını kafasında biraz daha tutarak zamanı durdurmaya ve tahttan indirilmeyi ve ölümü ertelemeye çalışınca grotesk olan patetik olana dönüşür. Bu dramda beceriksiz Kral Mycetes, mutsuz eşi Kraliçe Isabella'ya ihanet ederek homoseksüel aşk peşinde koşan yoz Kral Edward'a dönüşmüştür.

Tacın elden ele geçmesi

The Jew of Malta'da, Machiavelli'nin İngiltere'deki Machiavelli karşıtı efsaneye açıkça ve provokatif şekilde meydan okuyarak ifade ettiği girizgâhtan, Yahudi Barabas ile Hıristiyan âlemi arasındaki ilişkiye kadar her şey grotesktir. Barabas *The Merchant of Venice*'teki Shylock'tan daha çok antisemitik bağlam dışında da okunabilecek büyük bir kişiliktir; Barabas'ı Marlowe'un en büyük karakteri ve yazarı gibi zamanının ahlaki ve sanatsal geleneklerine en çok meydan okuyan kişi olarak gören eleştirmen Harold Bloom (1930-) haklı olabilir. Dolayısıyla Marlowe'un "ateist" olduğu söylenebilirse, onun ateistliği Barabas'ınki kadardır, yani sadece dine karşı değil, bütün önyargı ve geleneklere karşı şiddetli bir hicvin sözcüsüdür. Kaderin, daha doğrusu talihin (Rönesansın önemli kavramlarından) cilvesi, her ikisi de kitlenin üstünde, mücadelelerinde yalnız Barabas

The Jew of Malta

ile Faust'u birbirine bağlar. Böylece Barabas'ın, "Barabas'ın kaderinde daha iyi bir talih vardır" sözü, Harry Levin'in "Rönesans düşüncesinin gerçek bir envanteri" diye tanımladığı, Faust'un baştaki uzun monoloğuna karşılık geliyormuş gibi görünür. Faust'un bütün bilgi çeşitlerini reddedip sonunda büyüyü tercih ettiği bu monolog, bütün karmaşıklığıyla sadece üstün insanın ironik takdimi değil, aynı zamanda başarısızlığının, yani ölümlülüğünün de kabulüdür. Faust ile Mephistopheles arasındaki karşıtlık bu ironinin altını çizer; melankolik ama kesin bir şekilde cehennemin bulunduğumuz yer olduğunu ifade ettiği an Mephistopheles muhtemelen gerçek modern insan sayılmalıdır.

Marlowe'un şiirlerinin yarattığı efsaneler zamana yenilmeyip zaman zaman yazarlarının ismini de aşabilmişler. Marlowe'un kim olduğunu, nasıl yaşadığını ve özellikle nasıl öldüğünü bilmek bu kadar önemli midir? Bu noktada, "Christopher Marlowe'u kim öldürdü?" sorusuna kesinlikle William Shakespeare değil diye cevap verebiliriz; hatta *Size Nasıl Geliyorsa*'da Touchstone'un sözlerini Marlowe hakkında söylenmiş kabul edersek Shakespeare onun ölümünden sonra şu duygu dolu sözleri eder: "Bir insanın mısraları anlaşılamadığı ve zamanından önce gelişmiş oğlu olan zihin ruhuna uymadığı zaman, bu bir insanı bir handa şişkin bir hesaptan daha kötü öldürür" (III. bölüm, sahne 3).

Shakespeare ithafı

Bkz. Şiir Kuramı ve Edebi Eleştiri, s. 546; Edmund Spenser, s. 663; Avrupa'da Komedya, s. 685; Avrupa'da Trajedi, s. 706; Pastoral Dram, s. 723

Pastoral Dram

Claudio Longhi

Pastoral tiyatro 16. yüzyılda kırsal esinli ortaçağ temsillerinin seküler geleneği ile Noel kutlamalarıyla bağlantılı dini dram geleneğinin kaynaşmasından doğar. Hümanist formasyonlu edebiyatçılar, Grek satir dramlarının pastoral tiyatronun üçüncü esin kaynağı olduğunu ifade eder. Trajikomik mahiyet kazanan pastoral dram yüzyıl sonlarında türler sistemini içeriden çökertmeye başlar.

Pastoral Dramın Doğuşu ve Arkeolojisi

16. yüzyıl ortalarında, tiyatro türleri sistemi artık açıkça üçlü bir yapı kazanmıştır: normal şekliyle görkemli bir tarza sahip, kahramanlarının asil olduğu ve kaçınılmaz olarak arındırıcı bir felakete doğru sürüklenen trajedi; sakin tarzı, sade karakterleri ve kurgusunun sonundaki mutlu sonuyla komedya; kırsal ortamından ve masallarında çobanların mevcudiyetinden dolayı, yaygın olarak pastoral dram veya masal olarak tanımlanan üçüncü bir tür. Ancak 16. yüzyılda şekillenen bu yeni tür, aslında yüzyıllar öncesinden gelen, pastoral şiir ve kırsal mahiyette tiyatro deneyleri geleneğinin sahnedeki sentezidir.

Özellikleri

16. yüzyıl kuramcıları, pastoral drama belirli klasik bir soykütüğü atfederek meşruiyet kazandırmak için, Grek satir dramlarının "bukolik" tiyatronun ilk örneği olduğunu ifade ederler. Alessandro Pazzi de' Medici tarafından, Euripides'in *Kyklops*'unun yerel dilde sahnelenmesi (1525), hümanistlerin *satirikon*'a karşı, Giambattista Giraldi Cinzio'nun *Lettera ovvero Discorso sovra il comporre le satire atte alla scena*'sıyla [*Sahneye Uygun Satir Oyunlarının Yazılmasına Dair*] (1554) zirveye ulaşan ilgilerinin ilk işaretidir; nitekim Cinzio trajik trilojinin parodik sonucunda "pastoral aşkın gelişimi" odaklı dramların kökenini görür.

Vergilius

Grek trajedisinin şiirsel evrenine yabancı olan ortaçağ yazarları, Vergilius'ta zaman içinde, sadece yüksek sesle "okunmaktan" çıkıp tiyatroda sahnelenmeye başlanan kırsal konulu eserler için esin kaynağını bulurlar. Vergilius'un eklogalarının şık tanıtımlarını alegorik şekilde geliştirerek, ortaçağ ideolojik tartışmalarının bir versiyonu olan karşılaşma veya *débat*'yı yaratırlar.

16. yüzyılın başlarında pastoral ortam, Ovidius'tan esinlenilen mitolojik masalların eklektik tiyatro sentezleri için ideal bir çerçeve halini alır. Angelo Poliziano, trajediyle komediyi, methiyeyle hümanist kültürün gururlu yüceltilişini birleştirerek, 1480'de Mantova'da yazdığı *Favola d'Orfeo*'suyla [*Orfeo'nun Masalı*] bu türü başlatır. Biçimsel olarak, bölümlere ayrılmamış bu metin, aşırı derecede gayri nizamidir; farklı ölçüler –sekiz heceli mısralardan üç hecelilere, Latince Sappho'nun ode'sine– kutsal temsillerin yapısına benzer bir yapıda, klasik ilhamlı bir dramda kullanılmıştır. *Orfeo*'da ifade tarzları da çok farklıdır; kahramanın asil konuşma tarzı karşısında çobanlar "rustik" bir dil kullanır.

Angelo Poliziano'nun *Favola d'Orfeo*'su

Poliziano'nun dramının başarısından sonra 1487'de Niccolò da Correggio Ferrara'da *Fabula di Cefalo*'sunu [*Cefalo'nun Masalı*] sahneler; mitolojik-pastoral dramın modeli artık kesinleşmiştir.

Ortaçağ tiyatrosunda, klasik ilhamlı bukolik tarza kilisenin gölgesinde ortaya çıkan alternatif bir "pastoral" dram geleneği eklenir. Nitekim Noel tören-

leri, kiliseden çıkıp hızla meydanlara inen kutsal pastoral temsillerin kökenini oluşturur. Daha genel olarak İsa-Tanrı'nın kuzusu mecazı dinden mülhem birçok alegorik temsilin kırsal ortamının temelinde yatar. Hıristiyan pastoral tiyatrosu özellikle kişilerinin gerçekçiliğiyle klasik tiyatrodan ayrışır. Kutsal dramların kaba çobanları, 16. yüzyıl "rustik" tarzının yolunu açar.

Niccolò da Correggio'nun *Fabula di Cefalo*'su

Kırsal ortamlı tiyatronun ilk örneklerinin muazzam çeşitliliği, 16. yüzyıl sahnelerinde pastoral dramın biçim olarak istikrarsızlığının nedenini açıklar. 16. yüzyılda, rustik komedyadan orman masalına, halk *mariazo*'sundan İspanya'nın *auto sacramental* piyeslerine kadar birçok gösteri, "pastoral tiyatro" gibi genel başlıklı geniş kapsamlı bir tür ve alt tür listesi oluşturur. Üstelik 16. yüzyıl başı pastoral tiyatrosu dinden mülhem dramları da bünyesine katmaya hazırdır. Kırsal tiyatronun karşı-reform zamanındaki zaferi, Rönesansın iktidarla edebiyatçılar arasında işbirliği projesinin çöküşüne neden olur.

Orman masalı

Orman masalı, 16. yüzyılın ikinci yarısında aristokratlara giderek daha tehditkâr şekilde entrika ve suikast yeri olarak görülen saraydan sahte kırsal kisveyle kaçış fırsatı sunar. Prensi trajedinin muhteşem ve dehşetengiz aynasıyla terbiye etme konusunda ümitlerini kaybeden tiyatrocular, "çiçek ve yeşilliğin" arasına sığınarak, çok daha nazik endişelerini efsanevi bir altın çağın hasretiyle gizlerler. Yüzyıl sonlarında, pastoral temsillerin sahne harikaları eğlenceye susamış seyircinin göz zevkini okşayarak barok ihtişamının yaklaşmakta olan zaferini ilan ederler.

Pastoral dramın bukalemunvari mahiyeti, bu türün statüsünü klasik trajedi-komedya karşıtlığından esinlenen geleneksel tiyatro düzenini kullanarak belirlemenin güçlüğünden bellidir.

"Ciddi meseleler" ve "hoş durumlar"

Bir yandan 1586'da Aristotelesçi eleştirmen Giasone De Nores trajik ve komik unsurların karışımıyla pastoral dramın tarz açısından istismarını lanetlerken, öte yandan Ferraralı edebiyatçı Gian Battista Guarini (1538-1612) bu görüşe, klasik benzerlik ilkesine dayanarak pastoral "ciddi meseleler" ve "hoş durumlar" beraberliğini haklı göstererek cevap verir. "Üçüncü tür" olarak düşünülen pastoral dram, "trajikomedi" halini alınca çeşitli tiyatro türleri arasındaki farklılıkları reddeder.

Sipariş sahipleri

Başlangıçta kendi sanatsal prestijinin ve siyasi gücünün muhteşem işaretleri arayışı içinde olan, daha sonra da zamanının acı çelişkilerinden ve geleceğin tehlikeli belirsizliklerinden kaçmak isteyen saray, klasik-mitolojik esinli pastoral dramların en büyük sipariş sahibidir. Romantik orman ortamlarının melankolik cazibesine pek de kapılmayan seyirci kitlesi, pastoral temsilleri ancak "romanvari" bir örgü-

ye sahip olmaları durumunda seyretmeye razıdır. Kilise de kutsal pastoral temsil geleneğini canlı tutar. Bukolik tiyatronun "aristokrat" çobanlarıyla Hıristiyan tiyatronun "sade" çobanları arasındaki karşıtlık, eseri ısmarlayanın ideolojik yönelimine göre farklı şekillerde geliştirilmeye uygundur.

Dolayısıyla 16. yüzyılda Avrupa tiyatrosu, sipariş sahiplerinin çeşitli ulusal tiyatro uygarlıkları bağlamında ulaştıkları dinamik dengeye göre farklı özellikler arz eder.

İtalyan "Hiciv" Sahnesi

16. yüzyıl başında İtalya'daki kırsal ortamlı tiyatro üretiminin çeşitliliği, pastoral masalın ifade tarzlarının ve ideolojik yönelimlerinin eksiksiz olmasa da epeyce detaylı bir envanterinin hazırlanılmasını mümkün kılar.

Baldassarre Castiglione'nin (1478-1529) 1506'da yazdığı *Tirsi*, Poliziano ve Niccolò da Correggio'nun mitolojik masallarının devamıdır.

Castiglione'nin dramının kahramanları olan peri ve çobanlar, Urbino sarayının zarif çerçevesi içinde, saray zarafetiyle Düşes Elisabetta'ya mütemadiyen methiyeler söylerler. 1509'da Roma'da Meryem Ana'nın göğe çıkış kutlamalarında papanın huzurunda sahnelenen, hümanist Pietro Corsi'nin Latince ekloga *Corydon et Mopsus*'ta da methiye amacı aşikârdır. Hatta "savaşın mutlak hâkimi" II. Julius'un methi Corsi tarafından kurgu örgüsünü ortadan kaldıracak derecede güçlendirilir; aşk-pastoral kurgu, Giuliano Della Rovere'nin (1453-1513) büyüklüğünü övmek için basit bir edebi vesileye indirgenir. "Sahne dekoru" bile ekloganın "teatral" unsurunu değersizleştirmeye katkıda bulunur; eser, fazla sahne dekoru olmaksızın, papanın yeğenleri tarafından Santa Maria Maggiore'de oynanır. Yüzyıl başlarında Napoli Krallığında yazılan dramatik eklogalar Vergilius şiiri örneğine daha yakındır. Jacopo Sannazaro'nun (1456-1530) *Arcadia*'yla (1486) bukolik roman türünün özelliklerini belirlediği şehir olan Napoli'de, 1525 civarında Antonio Epicuro'nun *Cecaria*'sı sahnelenir; Nola'da ise Orsini kontlarının sarayında 1526-1527 yılları arasında Luigi Tansillo'nun (1510-1568) *I due pellegrini*'si [*İki Hacı*] sahnelenir. Bu eserlerde eylem methiye amacıyla değil, lirik heyecanın anlatım kurgusunun yerini almasıyla ortadan kaldırılır.

Baldassarre Castiglione'nin *Tirsi*'si

Bukolik masalın methiye ve ağıt çeşitlerinin karşısında, Veneto ile Toscana arasında 16. yüzyılın ilk yarısında komik-gerçekçi yönelimli pastoral dram geleneği ortaya çıkar. Cavassico'nun *La favola pastorale in lingua villanesca*'sı [*Köylü Dilinde Pastoral Masal*] (1513), Strascino'nun dramatik ekloga hicvi ve özellikle Vergilius tarzı âşık çobanlarla, Tanrı Pan'ı ekmekle karıştıran [*İtalyanca ekmek pane*] aç köylünün karşı karşıya geldiği Ruzante'nin *Pastoral*'i

Veneto ve Toscana arasında parodik bir yol

(1518), "yüksek" pastoral tiyatronun saflığının parodik sulandırılmasından başka bir şey değildir. 24 Şubat 1545'te Ferrara'da Don Francesco d'Este'nin sarayında Giraldi Cinzio'nun *Egle*'si ilk defa sahnelenir. *Egle*, Giraldi Cinzio'nun 1545'te yayımlanan *Discorso sulle satire atte alla scena*'sında [*Sahneye Uygun Hicivlere Dair*] bahsettiği "hoş konuşmayla, hem neşeli hem ciddi, büyük ve mükemmel bir maceranın taklidi," sahnelenme amacıyla yazılmış "hicivlerin" somutlaşmış halidir.

1554'te Ferrara'daki Este sarayında Alfonso Della Viola'nın müzikleriyle Agostino Beccari'nin *Sacrifizio*'su [*Feragat*] sahnelenir. Beş bölümlük ve muhtemelen trajik şiirin etkisiyle yaygın üçlü ve sekizli ölçülerin yerine serbest on bir heceli ölçüyle yazılan *Sacrifizio*, İtalya'da yazılan ilk "normal" pastoral dramdır.

Torquato Tasso'nun *Aminta*'sının 31 Temmuz 1573'te Po üzerinde Ferrara'ya yakın Belvedere adasında temsili, pastoral tiyatronun zaferini teyit eder. Tasso'nun "orman masalı," pastoral türün biçimsel imkânlarının ve ideolojik anlamlarının açığa kavuşması için iyi bir fırsattır. Tasso'nun sofistike ölçü deneyleri, bukolik esinli bu dramı 17. yüzyılın müzikli tiyatrosunun beşiği haline getirir. *Aminta*'nın geçmişle gelecek arasında kalan, hep kaçırılan fırsatlar oyunuyla, patetik-erotik örgüsü, saraya ve kişiyle iktidar arasındaki ilişkiye dair bir tefekkür halini alır. *Aminta*'nın "s'ei piace ei lice" [*hoşlanırsan yaparsın*] etiğine dayalı cennet rüyası, yaklaşan *Torrismondo* (1587) kâbusunu defetmek için son teşebbüstür.

Tasso'nun *Aminta*'sı

Pastoral dram tarihine yeni ve belirleyici katkıda bulunan, *Il pastor fido* [*Güvenilir Çoban*] eseriyle Gian Battista Guarini'dir. Guarini'nin 1583'ten önce yazdığı pastoral dram ancak 1590'da uzun bir revizyon çalışmasından sonra yayımlanır. "Üçüz" masalı, dört korosu ve 19 kişisiyle *Il pastor fido*, *Aminta*'nın senaryosunun bir kopyasından başka bir şey değildir. Dram hemen başarılı olur; eser yüzyılın sonundan önce 15 defa basılır.

Pastor fido'nun yayımlanması, De Nores'in 1586'da başlattığı pastoral dram tartışmasını yeniden alevlendirir; Faustino Summo, Guarini'nin dramını açıkça eleştirir, ama eserin başarısını gölgeleyemez. 16. yüzyılın sonu ile 17. yüzyılın başı arasında İtalya'da pastoral dram üretiminde muazzam bir artış olur.

Guarini'nin *Il pastor fido*'su

Guarini, *Compendio della poesia tragicomica*'sıyla [*Trajikomik Şiir Külliyatı*] (1602) pastoral dramın şeklini belirlemeye çalışırken, Floransa'da 1597'de Jacopo Peri ve Jacopo Corsi'nin müzikleriyle Ottavio Rinuccini'nin (1564-1621) *La favola di Dafne*'si [*Dafne'nin Masalı*] sahnelenir. Uzun bir orman ortamlı polifonik madrigal geleneğinden sonra, *Dafne* tamamı teksesli şekilde söylenmek üzere tasarlanmış dramatik yapılı ilk pastoral metindir; 17. yüzyıl müzikli tiyatronun zaferi yaklaşmaktadır.

İber Yarımadasının Pastoral Dramının İki Yüzü

İber yarımadasında 15 ile 16. yüzyıllar arasında pastoral türde ilk yazan Juan del Encina'dır (1468-1529); İsa'nın doğuşuna dair üç ekloga'sı, ortaçağın *Officium Pastorum* [*Noel Piyesi*] dini geleneğinden gelir.

Her ne kadar Alba de Tormes'te Alba Dükü Ferdinando de Toledo'nun sarayında sahnelen Encina'nın *Églogas*'ı aristokrat bir seyirci kitlesine hitap etse de, bu metinler karakterlerin canlı tarifleriyle dikkat çeker. Encina'nın tiyatrosu dini gelenekten hızla uzaklaşır; iki karnaval eklogasından (1494) sonra, Salamanca Üniversitesi öğrencilerinin şehir pazarına giden köylülere yaptığı zalim şakaları anlatan *Aucto del Repelón*'la [*Aucto'nun Büyümesi*] (1507) sekülerleşme kesinleşir. Encina'nın Roma'da papanın sarayında kaldığı müddetçe yazdığı eklogalar, yani *Égloga de tres pastores* [*Üç Çoban Eklogası*] (1509, Égloga de Fileno, *Zambardo y Cardonio* [*Fileno, Zambardo ve Cardonio'nun Ekloga*] olarak bilinir), Égloga *de Christino y Febea* [*Christino ve Febea'nın Ekloga*] (1506-1509) ve 16. yüzyıl başı İtalyan kültürünün bir kısmının Platonculuğundan güçlü bir şekilde etkilenen *Égloga de Plácida y Victoriano* [*Plácida ve Victoriano'nun Ekloga*] (1513), İspanyol tiyatrocunun giderek klasik pastoral tiyatroya yaklaştığına tanıklık eder.

Juan del Encina

İlk tiyatro eserinin Portekiz veliahtı III. Jean'ın doğumu vesilesiyle, 7-8 Haziran 1502'de I. Manoel'in eşi Kraliçe Maria için yazılan *Monologo del vaccaro* [*İnek Çobanının Monologu*] olduğuna inanacak olursak Portekizli yazar Gil Vicente'nin de (y. 1465-1536) tiyatrodaki ilk adımı pastoral mahiyettedir. Encina'nın ilk eserlerinde olduğu gibi, Vicente'nin pastoral metinleri *Auto Pastoril Castelhano* [*Kastilyalı Pastoral Gösteri*] (1502) ve *Auto Pastoril português* de [*Portekiz Pastoral Gösterisi*] (1523) dini gelenekle yakından ilişkilidir ve karakterleri çok gerçekçidir. Vicente, Noel kutsal dramının tipik "rustik" zevki çerçevesinde kalsa bile dini tiyatrodan sıyrılır; yazarın en iyi pastoral dramı *Auto Pastoril da Serra de Estrêla* [*Serra de Estrêla Pastoral Gösterisi*] (1527) tamamen "sekülerdir."

Gil Vicente

Encina'nın eklogaları 16. yüzyıl başı İspanyol tiyatrocularına çok etki eder. Dini pastoral gelenek, İsa'nın son yemeğinin alegorik yorumuna dayanan şiir şeklinde tiyatro eserleri olan *autos sacramentales*'in yazarlarıyla devam eder. *Autos sacramentales*'in, adı bilinen en eski yazarlarından olan Juan de Timoneda (1520?-1583), 1575'te Valencia'da, pastoral dram çerçevesinde, dini esinle lirik-halk tarzında dramatürjiye eğilim karışımının tipik örneği olan kayıp koyun figürünü de içeren *Ternario Sacramental*'in iki cildini yayımlar.

Autos sacramentales

İspanya'da da kırsal ortamlı dramatürjinin bazı örnekleri fars tarzını yansıtır; ancak İber yarımadasının pastoral tiyatro üretiminin gerçekçi mahiyeti,

Diego Sánchez de Badajoz'un *Farsa de las hechiceras*'ı [*Cadılar Farsı*] (1554) gibi eserlerle "yüksek" pastoral eserler arasındaki parodi farkını azaltır.

Portekiz'de pastoral dram

Portekiz'de, Vicente'nin pastoral dramatürjisi klasik geleneğin ışığında daha dikkatli bir şekilde incelenirse, Luís Vaz de Camões'in 1544-1549 yılları arasında yazdığı pastoral komedi *Auto de Filodemo*'nun [*Filodemo'nun Gösterisi*] temelinde yattığı görülür. Yüzyılın sonraki döneminde, pastoral dramın edebi terfii Simão Machado'nun *Comédia de Pastora Alfea*'sıyla [*Çoban Alfea'nın Komedyası*] teyit edilir. 1601'de yayımlanan, ama 16. yüzyıl sonlarında yazılan bu eser, Portekiz'de modası Jorge de Montemayor'un *La Diana*'sıyla (1559) lanse edilen pastoral romanın, tarz inceliklerinin ve anlatım tekniklerinin tiyatroya nakledilmiş halidir.

Fransız Pastoral Dramı

16. yüzyılın ilerleyen yıllarının tiyatrocularının "klasisist" eğilimi ve tiyatro temsillerinin cazibesine duyarlı siyasi ve kültürel bir elitin mevcudiyeti, 16. yüzyıl Fransa'sında pastoral türün en aristokrat versiyonlarının erkenden kendilerini kabul ettirebilmelerini mümkün kılar. Valoislı I. François'nın (1494-1547) tahta çıkışıyla başlayarak, Fransa'da bukolik esinli Rönesans gösterilerinin kökleri İtalya'dan taklit edilen saray kutlamalarında yatar; doğumlar, nikâhlar, hükümdar ziyaretleri, kraliyet ailesinin gezileri, kralın veya diğer etkili kişilerin büyüklüğünü övme amacı güden, genelde pastoral ortamlı alegorik temsiller için vesiledir. Pierre de Ronsard (1524-1585) da kutlama methiyeleri yazma alışkanlığına boyun eğmek zorunda kalır; 1558-1565 yılları arasında II. Henri'nin resmi saray şairi olan Ronsard, kraliyet kutlamalarını şenlendirme amacı güden methiyeler, kıyafet baloları ve çoban hikâyeleri yazar (*Élégies, mascarades et bergeries* [*Methiyeler, Kıyafet Baloları ve Çoban Hikâyeleri*], 1565).

Ballets de cour

16. yüzyıl başlarının methiye-alegorik gösterilerinin devamı, 1570'li yılların ortalarından itibaren, Caterina de' Medici'nin (1519-1589) şerefine Petit-Bourbon Tiyatrosunda tertip edilen *ballets de cour*'dur [*saray baleleri*].

Bu temsil türlerinde de pastoral ortam sıklıkla görülür. 1581'de Baltazarini tarafından düzenlenen, *Ballet comique de la Reine* [*Kraliçenin Komik Balesi*] gibi bir *ballet de cour* şaheserinin sahne tasarımı, bir bahçe, Pan'ın korusu, ağaçların arasında bir mağara, bulutlarla çevrili pırıl pırıl bir gökyüzü ve arka plandaki bir saraydan oluşur. Belgioioso'nun "baleyi canlandırıp konuşturmak, komedyaya şarkı söyletip müzik çadırmakla" övündüğü bu gösteri, periler, satirler ve tritonlarla doludur. üç ile dört milyon Frank maliyetli ve akşam ondan sabahın üç buçuğuna kadar süren bu gösterinin seyirci nezdinde olağanüstü derecede başarılı olduğunu söylemek gereksizdir.

1580'li yılların ortalarında İtalyan pastoral dramlar Fransızcaya tercüme edilmeye başlanır; Tasso'nun *Aminta*'sı 1584'te tercüme edilir, arkasından da Luigi Groto'nun *Pentimento amoroso*'sunun [*Aşk Pişmanlığı*] (1590), Guarini'nin *Pastor fido*'sunun (1595), Antonio Ongaro'nun *Alceo*'sunun (1596) ve Francesco Bracciolini'nin *Amoroso sdegno*'sunun [*Aşk Kızgınlığı*] (1603) tercümeleri arka arkaya yayımlanır. Bu tercüme dalgası, İtalyan orman masallarının Fransız kültürüne dahil oluşunun işareti olmaktan ziyade (nitekim 16. yüzyılda kültürlü Fransızların hemen hemen hepsi İtalyanca bilir ve dolayısıyla pastoral dramları orijinal şekliyle okuyabilir), trajik iç din savaşlarının kişiyle toplum arasındaki ilişkinin ne kadar ıstıraplı olduğunu belli ettiği, 16. yüzyıl sonlarında Fransa'da yaşanan, pastoral türüne ilginin yeniden canlanmasının işaretidir.

İtalyan dramlarının tercümesi

İtalyan dramlarının tercümeleriyle aynı zamanda, 16. yüzyıl başlarının alegorik temsillerinin statik sadeliğinin aksine gerçekten dramatik bir harekete sahip ilk orijinal pastoral eserler yayımlanır.

Giraldi gibi, Fransız tiyatroculari da pastoral dramda satir dramının modern çağdaki yeniden dirilişini görme eğilimindedir. Fransız yazarlar, İtalya'da geliştirilen modeli benimseyerek, pastoral türde hem trajik hem komik unsurları, çağdaşları İtalyan dramlarında gözlemlenmeyen çeşitli ifade tarzları çerçevesinde birleştirirler; Jacques de Fonteny'nin *Beau pasteur*'indeki bazı sahnelerin gerçekçiliği ve rahatsız ediciliği, *Aminta* ve *Pastor fido* gibi "trajikomedilerin" stil klişelerini katbekat aşar. Her ne kadar farklı bir siyasi çerçevede olsa da, 16. yüzyılın ikinci yarısının Fransız pastoral tiyatrosu dikkatle incelediğinde Karşı-Reform çağının İtalyan pastoral tiyatrosununkilere benzer ideolojik manalar taşıdığını belli eder; gerçeklikten eğlence dolu bir kaçış olmak şöyle dursun, pastoral temsil kişi ile topluluk, saraylı ile iktidar arasında var olan ilişkiler hakkında ciddi bir tefekkür vesilesidir.

Etik ve duygusal tefekkür

Almanca Konuşulan Memleketlerde *Festspiel* ve "Rustik" Komedya

16. yüzyılın başlangıcında, Habsburg İmparatorluğunda *Festspiel* denen, çağdaşı İtalyan gösterileri gibi sadece methiye amacı taşıyan alegorik-mitolojik gösteriler düzenlenir. Hümanist Konrad Celtes (1459-1508), 1501'de İmparator I. Maximilien (1459-1519) şerefine Linz'de açıkça klasik ilhamlı, müzikli, danslı beş sahneli *Ludus Dianae*'ı [*Diana'nın Oyunu*] sahneler; üç yıl sonra Celtis bu başarısını yine imparatora ithaf edilen *Rhapsodia*'yı Viyana'da sahneleyerek tekrar eder. Ancak bukolik ortam *Festspiel*'in olmazsa olmaz bir özelliği değildir.

Conrad Celtes

Almanca konuşulan memleketlerde gerçek bir pastoral dramatürji ancak 17. yüzyıldan itibaren İtalyan modellere göre gelişecektir. 1619'da Eilger Mannlich, Guarini'nin *Pastor fido*'sunu tercüme eder ve hemen akabindeki yıllar boyunca Tasso'nun *Aminta*'sı beş defa yayımlanır. Rinuccini'nin *Dafne*'sinin 23 Nisan 1627'de Torgau yakınlarındaki Hartenfels Şatosunda sahnelenen serbest yorumuyla ilk Almanca pastorali yazan şair Martin Opitz (1597-1639) olur. Teorik düzeyde, pastoral tür Georg Philipp Harsdörfer'in 1648'de Nürnberg'de yayımlanan *Poetischer Trichter*'le [*Şiirsel Huni*] genel kabul görür.

Elizabeth Dönemi

Britanya adalarında, 16. yüzyıl pastoral dramatürjisinin kökleri Noel çoban dramlarında (Wakefield serisinin *Prima e Secunda Pastorum* [*Çobanların Birincisi ve İkincisi*]) ve dramatik biçim apaçık eğilimleriyle geç ortaçağ *pastourelles*'inde [*çobanlık*] (*Henryson, Robene and Makyne*) yatar.

Avrupa'nın birçok yerinde olduğu gibi, İngiltere'de de 16. yüzyılda pastoral ortamlar sıklıkla hükümdarın büyüklüğünü gösterme amacı taşıyan saray gösterilerinde belirir. Geçit resmi şeklindeki canlı tasvirler olan *pageants*'dan ziyade pastoral moda belirli bir hikâyesi olmayıp danslı ve konuşmalı gösteriler olan *masques*'ta görülür. Evin ve ev sakinlerinin kutsanması ritüelleriyle bağlantılı kıyafet geçit resimleri olarak ortaya çıkan *masques*, 16. yüzyılda saray hayatının alegorik temsillerine dönüşür ve 16 ile 17. yüzyıllar, arasında en şanlı dönemlerini yaşarlar. Şair Samuel Daniel'in metniyle, 1604'te Hampton Court'ta sahnelenen *The Vision of the Twelve Goddesses* [*On iki Tanrıçanın Görünmesi*], tipik pastoral ortamlı *masque* örneğidir. Ortaçağ kökenli temsili yerler temelli uzamsal bir organizasyon çerçevesinde eylem salonun aşağı kısmında bulunan bir dağda, öteki yana yerleştirilmiş mağaralı bir yamaçta ve yandaki bir tapınakta geçer.

Masques ve alegoriler

Edmund Spenser'in eklogalarının (*The Shepheard's Calendar* [*Çobanın Takvimi*], 1579) ve Philip Sidney (*Arcadia*, 1590, ölümünden sonra yayımlanır) ile Thomas Lodge'un (*Rosalynde, Euphues Golden Legacie* [*Rosalynde, Euphues'in Altın Mirası*], 1590) bukolik ortamlı romanlarının başarısının teşvikiyle, yüzyılın sonlarına doğru John Lyly (1554-1606) ve George Peele (1556-1596) gibi üniversite mezunu tiyatrocular bazı eserleriyle İngiliz pastoral dramının yolunu açarlar. Bu ilk pastoral dramatürji deneyleri, profesyonel tiyatroların duhuliye ödeyen seyircilerinden ziyade aristokrat kesime hitap eder. George Peele, sarayın himaye ettiği gençlerin tiyatro topluluğu için 1584'te *The Araygnment of Paris*'i [*Paris'in Muhakemesi*] yazar: konusu Ida dağının çobanları arasında geçen bu dram, Paris'in muhakemesi efsanesini anlatır.

Saray gösterileri

Temsilin sonunda herkesin arzuladığı güzellik nişanesi altın elma, Kraliçe Elizabeth'in sahnedeki muadili peri Elisa'ya verilir. *The Araygnment of Paris*, kapağında "Pastoral" olarak tanımlanan ilk İngiliz dramıdır. Birkaç yıl sonra, gene genç oyuncu topluluğu için Lyly, Kenilworth'te Leicester Kontunun veya Wanstead'de Sir Philip Sidney'in konaklarının parklarında Kraliçe Elizabeth'e sunulan pastoral gösterilerden etkilendiği açık olan *Endimion* (1588) komedyasını yazar. "İngiliz Aretino'su" Thomas Nashe'in 1592'de sarayda sahnelenen *Summer's Last Will and Testament* [*Yazın Son İrade ve Vasiyetnamesi*] komedyasının da amacı kraliçeyi methetmektir.

Elisa ve I. Elizabeth

Profesyonel sahnelerde, "orman" dramatürjisinin zaferi, yüzyıl sonunda Shakespeare'in, Lodge'un *Rosalynde*'inden mülhem romantik komedisi *Size Nasıl Geliyorsa*'yla (1599-1600) gerçekleşir. Shakespeare, saray ile (inceliklileştirme ve yozlaşma yeri) köy (içtenliğin ve samimiyetin yeri) arasındaki pastoral sanatın tipik ideolojik zıtlığını gerçekçi tarzda yeniden yorumlayarak bukolik edebiyatın klişelerini ortadan kaldırır. Shakespeare'in, komedinin kurgusunun geçtiği, köye nakledilmiş saraydaki olan biteni anlatmak için kurguladığı melankolik saraylı Jacques figürü de "bukolik" örgünün soyutluğunu ortadan kaldırır. Geleneksel tür sistemine indirgenemeyecek kıvrak dramatürjik sentaksıyla, İngiliz tiyatro uygarlığında pastoral dram isyankârlığını büyük çapta kaybeder. İngiliz trajikomedisi, melankolik romantizmleriyle otlaklardan ve yeşilliklerden uzaklaşıp tarihin kalıntıları arasında kendine en uygun sahneyi bulur.

Size Nasıl Geliyorsa

Bkz. Şiir Kuramı ve Edebi Eleştiri, s. 546; İtalya'da Komedya, s. 672; Avrupa'da Komedya, s. 685; Avrupa'da Trajedi, s. 706; Camerata de' Bardi, s. 1052

Görsel Sanatlar

Giriş

Emilia Calbi

16. yüzyıl sanatının genel manzarası çerçevesinde net kronolojik aşamaları belirlemek zordur. Tarihçi Giuliano Briganti'yle yüzyılın en önemli sanatsal olaylarının "hepsinin yüzyılın ilk ve son onbeş yılında gerçekleştiği" hususunda mutabık kalınabilir.

Nitekim Michelangelo'nun *Doni Tondo*'suyla (1504) Sistina Şapelinin tavanı (1508-1512) ve Raffaello'nun Floransa eserleriyle Vatikan Salonlarının tamamlanması (y. 1514 ca.) arasındaki yıllarda gerçekleştirilen sanatsal arayışlar sayesinde ulaşılan sonuçlar o kadar önemlidir ki, en azından Bologna'da Carracci ailesinin ve Roma'da Caravaggio'nun 17. yüzyıl natüralizmine doğru modern yönelimin temellerini attıkları 1580'li yılların ortalarına kadar İtalyan sanatının ve bir dereceye kadar Avrupa sanatının müstakbel gelişmelerini şartlandırıp neredeyse tamamen kapsarlar.

Yüzyılın ilk yirmi yılı boyunca, Floransa ve Roma'da olgunlaşan yeni sanatsal, görkemli ve klasik dil o kadar vakurdur ki, yeni ulusal dil olarak yerel sanatsal söylemlere hâkim olur. Leonardo'nun (1452-1519) deney heyecanıyla ve kadim sanatla karşılaştırmalarıyla teşvik edilen bu yeni dil, Raffaello (1483-1520) ve Michelangelo (1475-1564) tarafından, sonraki nesillerin referans noktası ve de klasik İtalyan geleneğinin temel direği olacak görsel metinler yoluyla kesin bir şekilde tanımlanır.

Klasik geleneğin temel direkleri Raffaello ve Michelangelo

O ilk on beş yılın sanatın müstakbel gelişmesi açısından öneminin bilincine 16. yüzyılın kendisinde bile ulaşılır. Sanat tarihyazımının kurucusu Giorgio Vasari (1511-1574), *Sanatçıların Hayat Hikâyeleri*'nin üçüncü kısmının meşhur girişinde, II. Julius ve X. Leo'nun papalıkları boyunca Roma ve Floransa'da olanları, İtalyan sanatının kadim klasik sanatın bile üzerinde tam mükemmelliğe ulaştığı bir gelişme sürecinin zirvesi sayar.

Vasari'nin tarihyazımı şemasında, bu zirve "üçüncü çağa" tekabül eder; Michelangelo ve Raffaello'nun "modern tarzı," "muhteşem stili" hem resimde hem heykeltıraşlıkta, çizim temelinde, kombinasyonlarının sonsuzluğu çerçevesinde insan orantılarının ideal mükemmelliğini yüceltme amacı güden yeni bir biçimsel söylem tanımlar.

Kadim heykeltıraşlığın örneklerine göre şekillendirilen yeni klasik şekiller, evren ve tarihin merkezindeki insanın vakar ve büyüklüğünün aynası halini alır.

Mimari

Mimari alanda ise klasik modellerin yeniden ele alınması, papaların şehrinin siyaseten de yeniden doğuşunun temeli olarak, bu şehri imparatorluk Roma'sının abidevi ihtişamına geri götürmeyi amaçlayan *renovatio urbis* [*şehrin yenilenmesi*] idealini besler. Eskilerin ihtişamıyla karşılaştırma kalıntıların sistematik incelemesini, başta Vitruvius (MÖ I. yüzyılın ikinci yarısı) olmak üzere yazılı eserlerin yeniden okunuşunu ve edebi kaynakların tutkulu okunuşunu başlatan saiktir. Ancak bu icada çok yer bırakan ve özellikle o yılların Roma mimarisinin en yaratıcı temalarından olan saray ve villa temasıyla kendini ifade eden detaylı ve diyalektik bir ilişkidir. Özellikle villa tipolojisi "yeni klasik meskenlerin şekline dair daha geniş tartışmanın kilit ânı" halini alır.

O yıllarda Bramante (Genazzano villası ve Belvedere'nin avlusu), Peruzzi (Villa Chigi) ve Raffaello (Villa Madama) tarafından sunulan uzamsal çözümler ve kadim esinli öneriler, Giulio Romano (1492-1546), Gerolamo Genga (1476?-1551), Vignola (1507-1573), Sansovino (1486-1570) ve Palladio (1508-1580) gibi 16. yüzyılın büyük mimarları için referans paradigması halini alan prototipler belirler.

Villa

Villa Madama örneği çarpıcıdır, zira siparişi veren Kardinal Giulio de' Medici'nin (1478-1534) temsil gereksinimleri Raffaello'ya kemeraltı, hipodrom, tiyatro, peri tapınağı, kaplıca, balık havuzu ve taraçalı geniş bahçelerin olduğu eski tarz Roma villası idealini özgürce gerçekleştirme fırsatı verir. Mimarlık ile tabiat arasında incecik bir sınır oluşturan kemeraltında, Giovanni da Udine (1487-1564) "grotesk" süsleme tarzının en olağanüstü örneğini gerçekleştirir. Raffaello, eski eserlere tutkusu sayesinde bu süslemeleri arkeolojik atıflar, fantastik icatlar ve natüralist unsurların başarılı senteziyle canlandırmıştır.

Venedik: 16. Yüzyıla Özerk Bir Yol

Vasari, Toscana-Roma eksenine ve bütün sanatların temeli sayılan resim unsuruna öncelik verir. Ancak modern tarzın değişik kültürel ve bir yerde duygusal şartlara dayanan farklı yollardan tebarüz ettiği alanlar da vardır. Örneğin Kuzey İtalya'da Venedik sanatının özerk gelişimi kısmen şehrin coğrafi tec-

ridinden, kısmen Flaman ressamların tablolarında ve Alman ustaların gravürlerinde görülebileceği üzere Kuzey memleketleri sanatıyla daha yakın ilişkilerinden, kısmen de felsefi tefekkürden ziyade şiirsel ve edebi arayışlara eğilimli bir kültüre sahip olmasından kaynaklanır. Bu unsurlar sanatçıların yönelimlerine etki eder, doğayla daha az entelektüel ilişkiyi teşvik eder ve böylece 15. yüzyılın geometrik-perspektif kaynaklı sistemi aşılır ve yerine renk ve ışık farklılıklarının ton birliğine dayanan, daha yumuşak ve kapsayıcı bir uzamsallık gelir. Venedik resminin şahane çağını başlatan Giorgione'nin (1477?-1510) eserlerini diğerlerinden ayıran, renk, ışık ve atmosfer değerleriyle algılanan doğal görünümün seyrinden doğan yeni bir güzellik duygusudur. Bu yaşamsal duygu, büyülü manzaralarının derin sakinliği ve şekillerin yontma-desen tanımıyla değil de flu hatları içinde doğrudan renkle şekillenmiş vücutların şehvetinde kendini ifade eder. Teknik açıdan, çizimsiz resim yapma alışkanlığı, yani "önüne canlı ve doğal şeyler koyup renkle en iyi şekilde bunları resmetmek" (Vasari), Giorgione'nin Venedik geleneğine en verimli katkısıdır ve bu gelenek renk bolluğunu, satıhlarıyla, dokularının malzemesinin yumuşaklığının sırrını buna dayandırır. Modern tarzın yeni şekillerini, bütün ışık ve ifade anlamlarıyla rengin yol gösterişini birleştirmeyi başaran Tiziano'nun (1490?-1576) sanatı bu temellere dayanarak gelişir.

Giorgione ve Tiziano

Renk efektlerine dayanan resimleri, Carracci'den Rubens'e (1577-1640), Delacroix'dan (1798-1863) Renoir'a (1841-1919) en büyük İtalyan ve yabancı sanatçıları etkiler.

Lombardia bölgesinde, yerel sanat kültürünün Toscana-Roma yeniliklerine göre yenilenmesi, kesinlikle Roma üzerinden gerçekleşir. Zaten Vasari'nin "Lombardia'da modern tarzda şeyler yapan birinci kişi" diye tarif ettiği genç Correggio (1489-1534) 1518 sonlarında Roma'ya gider. Ancak natüralist ilgilerin çok güçlü olduğu bir geleneğe eklemlenen bu yenilikler, klasik ideali eşyaların fiziki algılanışıyla ve duyguların ince zarafetiyle bağdaştırabildiği özel bir durumda kök salar. Bu örnekteki, Carracci'nin daha sevecen ve evcil, ilk zamanlarının tutkulu yeniden keşfiyle, yüzyıl sonunda en verimli sonuçlara ulaşan Lombardia'ya mahsus bir durumdur.

"İnce kabuk" olarak Rönesans

Ancak çağdaşlarına yeni bir altın çağ olarak görünen bu heyecanlı dönem uzun sürmeyecektir. X. Leo'nun papalığında devam eder, ama Raffaello'nun (1520) ölümüyle krize girer.

Değerlerinin bütünüyle Rönesans klasisizmi, Hıristiyanlığın birliğini parçalayan ve Katolik Kilisesinin evrenselci hayallerini yıkan, Luther'in ayrılışının vicdanlarda yarattığı ciddi buhran, yenilenme efsanesi, tabiatın ve tarihin rasyonelliğine inanç yardımıyla ulaşılır ulaşılmaz aşılan "ince bir kabuktur." Bunun arkasından, sanata hemen etki eden bir belirsizlik ve kaybolma iklimi

gelir; bu belirsizlik içinden çıkan kuralsızlığa yatkınlık atmosferi resimde, heykeltıraşlıkta ve mimaride yeni macera ve deneylerin yolunu açar.

Maniyerizm ve Maniyer

Eski tarihyazımı, modern tarzın kuruluşuyla 17. yüzyıl natüralizminin başlangıcı arasına uzun maniyerizm devrini yerleştirir; o altmış yıl boyunca gerçekleşen sanatsal olaylarla ilgili, Rönesans klasisizminin bütün değişim, dönüşüm ve düzenlemeleri de bu devre dahil eder.

Maniyerizm kategorisinin tarihsel gerçekliğini doğrulama teşebbüsü, 1960'lı yıllardan itibaren, günümüzde Vasari'nin ona atfettiği anlam çerçevesinde maniyer uygarlığı denen bu kavramın kronolojik sınırlarını ve özelliklerini yeniden tanımlamayı mümkün kılan bir tefekküre yol açar.

Klasik Karşıtları ve Eksantrikler

Yeni dönem ayrımı, Rosso Fiorentino (1494-1540), Pontormo (1494-1556), Berruguete (1488?-1561), Domenico Beccafumi (1484?-1551) ve Lorenzo Lotto (1480?-1556) gibi "egzantrik, dertli ve yalnız sanatçıların huzursuzluğundan doğan, yeni klasisizmin kurallarından ziyade kuzey memleketlerinin ekspresiyonizmiyle bağlantılı antiklasisizmin kısa ama anlamlı dönemini hariç tutarak, maniyerin başlangıcını 1520'li yıllara, Floransa'dan Roma'ya VII. Clemens'in papalığının ilk yıllarına kaydırır.

Bir Avrupa dili

Yeni papanın sarayının kültürlü, hoşgörülü ve sofistike atmosferinde, Raffaello'nun Giulio Romano, Polidoro da Caravaggio (1500?-1546), Perin del Vaga (1501-1547), Rosso Fiorentino, Benvenuto Cellini (1500-1571) ve Parmigianino (1503-1540) gibi genç öğrencileri ilk gerçek maniyer devrini başlatırlar (Clemens tarzı) ve bunu yaparken "yüksek tarz inceliği arayışlarında ve arkeolojik atıf, edebi kavramsallık ve tezyinat zarafeti zevklerinde ortak bir anlaşma zemini" (Pinelli) bulurlar. VII. Clemens'in sarayında maniyerle çeşitli şekillerde bağlantılı bütün sanatçılara ortak bir zihin tavrı doğar; bu tavır oranları, tempoyu, ahengi, uzam ve kompozisyon dengelerini zorlama, Raffaello ve Michelangelo'nun klasik modellerini, plastik veya dekoratif açılardan "abartma" ve sanatsal yaratılışı kuralların, modellerin ve retorik figürlerin (yılankavi figür) kullanımına tabi kılan soyut bir tarz ve takıntılı bir atıf alışkanlığını kullanma yaklaşımıdır. Raffaello ve Michelangelo tarzının, modern tarzın temel metinlerini, normatif, resmi kurallara bağlanmış bir modele dönüştüren bütün uygulamalarında bunun sonuçları görülür.

Maniyer tabiri, bu yeni uzam ve zaman koordinatları çerçevesinde belirli bir kültür saptayarak meşrulaşır, ancak İtalya'da özgürlüklerin çöküşüne neden olup Rönesansın dayandığı hayırlı tarih anlayışını kesin olarak sonlandıran Roma'nın yağmalanmasından başlayarak, gelişiminin aşamalarını daha iyi anlamak için bazı kronolojik anlar öne çıkartılmalıdır.

Nitekim *landsknecht*'lerin işgal ettiği Roma'dan kaçan sanatçı "diyasporası" maniyerist dilin İtalyan ve yabancı saraylara yayılma hızını artırır ve İtalyan modelinin Avrupa'daki üstünlüğünü belirleyen gerçek bir uluslararası tarzın oluşumunu I. Cosimo'nun (1519-1574) Floransa'sında, Po Ovasının saraylarında ve maniyerin yeni başşehri Fontainebleau şatosunda başlatır. Daha sonra Madrid'de II. Felipe'nin (1527-1598) ve Prag'da II. Rudolf'un saraylarında çalışacak olan Flamanlar ve Hollandalılar, Roma, Floransa ve Fontainebleau'ya eğitim almaya gelirler. Uluslararası versiyonunda maniyer, hedonist ama kültürlü, mitolojik ve alegorik kisve değişimlerini seven, sıklıkla astroloji ve simyanın sırlarına vâkıf, taklit ve uydurma zevkinin cazibesine kapılmış bir toplumun idealleriyle mükemmel uyum içinde, eliter, zarif ve sofistike bir saray tarzıdır.

Sanat ve zevk

Bu zevk tezyinattan tiyatroya, bayram kutlama sahneleri düzenlemekten doğal ve ilginç eşya koleksiyonculuğuna, hatta park ve bahçe tasarımına kadar sanatın bütün alanlarını kapsar. Yüzyıl boyunca parklar maniyerist virtüözlüğün, sanatçıların tasarımlarının ve siparişçilerin hayal gücünün uygulama mekânları olur. Tiyatrodaki tecrübelerini kullanarak, Buontalenti (1531-1608), Tribolo (1500-1550) ve Vignola gibi maniyerist mimarlar, Toscana ve Lazio'daki köşklerin bahçelerinde, sanatla doğa arasında rekabet halinde merdivenler, mağaralar, çeşmeler, su oyunları, mekanik robotlar, heykellerle dolu geniş sahneler yaratırlar. Şaşırtma ve beklenmedik durumlar yaratma isteği, 16. yüzyılın ikinci yarısında İtalyan kültürünün yarattığı en esrarengiz ve huzursuz edici yerlerinden biri olan Bomarzo Kutsal Ormanında zirveye ulaşır.

Michelangelo'nun *Kıyamet Günü* (1541), sadece İsa-hâkimin etrafında dönen muazzam vücutların hareketlerinin ve tavırlarının çeşitliliğinin Daniele da Volterra (1509?-1566), Francesco Salviati (1510-1563), Giorgio Vasari ve Pellegrino Tibaldi (1527-1596) gibi sanatçılardan oluşan yeni bir neslin biçimsel iradesine yeni hayat verdiği için değil, papalık yetkililerinin Michelangelo'ya yönelttiği müstehcenlik ve resimde dine uygunsuzluk ithamlarının Kilisenin kutsal imgeler üzerinde daha doğrudan bir kontrol uygulama isteğini belli eden bir tartışmayı başlattığından da maniyerin tarihinde yeni bir dönüm noktasıdır. Papa III. Paulus'un Trento Konsilini toplamasıyla çakışan bu çalkantılı manevi ve dini iklimde, maniyerin ortadan kayboluşunun ilk işaretleri görülür ve maniyerin yavaş ama kaçınılmaz olarak yok olmasına neden olan da tam da "kutsal imgeler meselesi" olacaktır.

Michelangelo *Kıyamet Günü* tablosu

Karşı-Reform zamanında Katolik Kilisesinin karşı atağının sanat dünyasındaki etkileri hemen görülür; maniyer, kendi iç özelliklerinden dolayı imanın aracı olarak anlaşılacak bir dinsel sanatın ihtiyaçlarını tatmin etmekte yetersiz, seküler, aşırı kavramsal ve sofistike bir tarzı temsil eder. Trento konsilinin son toplantısında (Aralık 1563) dini imgelere dair hazırlanan genel mahiyetteki

meşhur yönetmelikteki maddeler, her ne kadar bağlayıcı kurallara dönüşmeseler de, sanatçıları öğretici ve popüler, ulaşılabilir ve ifade dolu, aşırılık veya tuhaflıklardan yoksun, çağın manevi yenilenme ihtiyaçlarını yorumlayabilecek bir sanata yönlendirir.

İmanın aracı olarak sanat

Sanatçıların denenmiş kompozisyon model ve şemalarından vazgeçmeye direnişlerinden dolayı, en azından 1580'li yıllara kadar maniyer ile Karşı-Reform beraber yaşamakta zorlanırlar. Bu zorlukların aşılması karşılıklı tavizler ve çelişkili sonuçlarla gerçekleşir. Ancak sipariş sahiplerinin (dini tarikatlar, cemaatler, seküler cemaatler) beklentileri sanatçıların idealleriyle çakışınca, Karşı-Reformun hedefleri (samimiyet, gerçekçilik ve vakar) ikonik ciddiyet, ateşli maneviyatçılık ve halk söylemi çerçevesinde farklı vurgularla kendini ifade eden yeni bir sanata dönüşür. "Maniyerizmin cesedi aşılınca," gerçekliğin yeni bir bilinci Carracci'nin sevecen natüralizmine ve Caravaggio'nun çok daha radikal ve programlı natüralizmine yolu açar.

Diğer Rönesans: Alman Sanatı ve Flaman Sanatı

İtalyan sanatının ve sanat kuramlarının Avrupa'daki cazibesine rağmen Kuzey Avrupa'da geç gotik geleneğin aşılması, klasik kültürün insan merkezliliğinin karşıtı, esasen antihümanist bir dünya anlayışı çerçevesinde gerçekleşir. Giuliano Briganti'nin söylediği üzere, olağanüstü ifade verimliliğine sahip Kuzey kültürünün ruhu ve eğilimleri, ortaya çıkışı "uzamın bütün rasyonel ölçümlerine yabancı, klasisizmin bütün çağrılarına sağır, insan figürünün bütün idealizasyonlarına düşman bir gerçekçilik çerçevesindedir. Bu gerçekçilik, en olağanüstü hayal gücüyle dünyanın duyular aracılığıyla dikkatli gözlemi arasındaki çok canlı ilişkiden doğar."

Alman sanatının yeniden doğuşu, sadece Dürer'in (1471-1528) eserlerinde İtalyan sanatıyla ve İtalyan sanatı aracılığıyla kadim sanatla daimi ve bilinçli bir diyalektiğin gerçekleştirildiği bir estetik anlayışını ifade edebilen en uygun ortamların grafik illüstrasyon, dini sanat ve manzara resimleri olduğunu kabul eden sanatsal üretimin kilit merkezleri olan zengin imparatorluk şehirlerinde (Nürnberg, Augsburg, Basel), manevi merkezlerde (Wittenberg) ve Tuna boyu şehirlerinde (Viyana, Regensburg ve Passau) gerçekleşir. Çağdaşları nezdinde bile ressam, gravürcü ve yazar Albrecht Dürer'in şöhreti ve prestiji, teknik ve ikonografik yenilikleri sayesinde, resim kadar sanatsal itibar kazanan grafik alanındaki faaliyetlerinden kaynaklanır. Dürer'in bazen gergin ve enerjik bir dinamizm, bazen de hassasiyetini sergileyen gravürleri, Leonardo'nunkiler kadar çok olmasalar da ilgi alanlarının çokluğunu, Nürnberg'in hümanist çevreleriyle temasla olgunlaşan kültürünün genişliğini ve insanla doğa hakkında

Albrecht Dürer

kapsamlı bir arayışın yüksek ruhsal gerginliğini yansıtır. Dürer'in, insan oranları ve perspektife dair araştırmalarından anlaşılan, İtalyan sanatının yeniliklerine dair bilgisi, hiçbir zaman tarzının olağanüstü güçlü ve anlamlı anlatım ve ifade gerçekçiliğine sağlamca demir atmış olan kuzeyli köklerini değiştirmeye varamaz.

Matthias Grünewald

Ancak Alman ekspresiyonizminin zirvesine sadece Çarmıha Gerilişin kasvetli ve çarpıcı dramına bir dönemin ve halkın ruhsal çalkantılarını olduğu gibi yansıtarak Alsace bölgesindeki Isenheim'de kilise sunağında "Batı sanatının en korkunç ve çarpıcı temsillerinden birini" gerçekleştiren büyük ve yalnız sanatçı Matthias Grünewald (1480?-1528) ulaşır.

Lucas Cranach

16. yüzyıl Alman sanatının en tipik unsurlarından biri, kökleri Lucas Cranach'ın (1472-1533) gençlik eserlerine uzanan ama sadece Albrecht Altdorfer'in (1480?-1538) hayal gücünü kullanarak, insanla tabiat arasındaki geleneksel ilişkiyi altüst etmek ve tabiatı temsilin mutlak kahramanı haline getirmek yoluyla özerk sanat türü seviyesine yükseltebildiği manzara resmine duyulan ilgidir. Tuna Nehrinin olağanüstü manzaralarıyla temas halinde doğan yeni manzara resminde, bütün perspektif katılığı kaybolarak, insanı kaplayan ve neredeyse mevcudiyetini iptal eden bir tabiat duygusuna yer verilir. Detayların çoğalışına yansıyan gerçekliğe tam sadakat, mucizevi bir şekilde, uzamı bütün sınırların ötesine genişletip renkleri ani ışıltılar ve esrarengiz pırıltılarla donatan çok canlı bir hayal gücünün vizyoner heyecanına eklemlenir. Buradan Tuna ekolü sanatçılarında bolca uygulanacak tabiatın romantik mahiyette muhteşem ve huzursuz edici bir görüntüsü ortaya çıkar.

Pieter Bruegel

Kuzey memleketlerinin manzara geleneği, 16. yüzyılın en büyük manzara ressamı Bruegel'in (1529?-1569) faal olduğu Hollanda'da da kendisine yer edinir. Kuşbakışı manzaralarında, topografik kesinlikle araştırılan ve tarif edilen tabiat temsili, uzamsal mantığın dışında epik bir boyut ve kozmik genişlik kazanır. Tabiatın ihtişamı insanlık komedisinin, kendi ahmaklığının ve çılgınlığının kurbanı, kendi kaderini tayinden aciz, tabiat kanunlarına tabi, popüler ve köylü bir mikrokozmosun nafile gayretlerinin tiyatrosu halini alır. Bruegel Rönesansın diğer yüzünü, güvensizliği, dünyaya gerçekçi bir tevekkülle bakanın kötümserliğini temsil eder.

Tayin Edilmiş Bir Kader

Geriye dönüp bakıldığında 16. yüzyılın, İtalya'nın kaderinin belirlenmesi açısından belirleyici olduğu görülür; nitekim İtalya'da resmi sanat, yani iktidarın hizmetindeki sanat, en azından 19. yüzyılın ortalarına kadar klasisizmin

kültürlü ve ağdalı söylemine bağlı kalır. Rönesansın, benimsenip ihtimamla saklanan mirası, 17. yüzyılda da kadim ve ideal bir güzellik efsanesini beslemeye devam edip İtalyan sanatının mutlak sanatsal ve kültürel prestijini garantileyecektir. Ancak klasisizmin ve buna paralel olarak barokun diktatörlüğü, İtalya'nın natüralizmin daha "modern" yollarını katetmesini engelleyecek ve Caravaggio'yla ekolünün parantezinden sonra Rembrandt (1606-1669) ve Vermeer'in (1632-1675) burjuva ve Kalvinist Hollanda'sında olağanüstü şekilde gelişecektir.

İtalya

Rönesansın Olgunluk Devri

Rönesansın Zirvesi

Irene Graziani

16. yüzyılın klasik bir dengeye ve tarzın disiplinli kontrolüne doğru evrilmeye eğilimli olduğu fikri uzun zaman önce ortadan kalktı. "Saygısız" ve "telaşlı" (Longhi) bir şekilde düzgün ve ahenkli bir Rönesansa karşı çıkan muhalif sanatçılara ek olarak, Giorgio Vasari'nin (Sanatçıların Hayat Hikâyeleri'nin üçüncü kitabının girişi) "modern tarzın" ulaştığı mükemmeliyetin modelleri saydığı Leonardo, Michelangelo ve Raffaello gibi sanatçılarda da kriz işaretleri görülür. Heinrich Wölfflin, artık meşhur olan bir cümlede Rönesansı ulaşılır ulaşılmaz aşılan "ince bir kabuğa" benzeterek (1888) bu yeni eleştirel bilincin ilk farkına varanı olur.

Sanatın "Mükemmeliyeti:" Leonardo, Michelangelo ve Raffaello

Dolayısıyla, ilk kahramanları, Cumhuriyet yıllarında Floransa'daki ve II. Julius'un (1443-1513, 1503'ten itibaren papa) papalığı boyunca X. Leo'nun (1475-1521) "altın çağına" kadar Roma'daki tecrübeleriyle Leonardo, Michelangelo ve Raffaello'nun olduğu bir kültürel zirvenin tayini, Vasari'nin eleştirel görüşünün ve progresif sanat tarihi anlayışının en önemli noktasını oluşturur.

Her ne kadar "tabiatın bütün detaylarını taklit etmek" ve "figürlerine hareket ve nefes vermek" amacına ulaştıysa da, Leonardo'nun (1452-1519) deneysel söylemi Vasari'nin ifade ettiği "mükemmeliyet fikrine" güçlükle dahil olur. Araş-

tırmalarındaki huzursuzluk ve tatminsizlik hayatının belirgin özellikleridir; ilgilerinde "çeşitli ve istikrarsız" olan Leonardo "birçok şey öğrenmeye" koyulur, ama başladıktan sonra genelde vazgeçer; kesin olarak algılanan bilgileri tartışmadan kesin olarak kabul etmez, örneğin ona abaküs öğreten öğretmenine mütemadiyen "tereddüt ve müşkülatını" açar; "beyni" "çılgınca işlemekten" hiç durmaz. Vasari'nin metinlerinin birçok yerinde, Leonardo'nun "tabiatın" araştırılmasıyla ilgili, tabiatın "kurallara uygun, düzenli, doğru ölçekli" "taklit edilmesine" dair yeni bir yaklaşımıyla ilgili birçok işaret vardır.

Leonardo ve tabiatın yolu

Nitekim bilimsel deneyleri onu mütemadiyen akan, dönüşen ve yeni olgularla ortaya çıkan tabiatın değişken, belirlenemez mahiyetini keşfetmeye sevk eder. Bunun sonucunda şekiller "biyolojik" bir uzamda temsil edilir, zira *Azize Anna* (National Gallery) çiziminde görüldüğü üzere, tabiatın biçimleri hareket ve bakışlarla ilişkili olup sadece fiziksel ilişkiler oluşturmaz, ruh halleri ve iç "hareketler" ifade ederler. Orantı ve matematik ilişkilerine dayanan perspektif ilminin nesnel sistemi, Leonardo'nun, doğal gerçekliğin duyu tecrübesiyle doğrudan gözlemine dayandığından bilimsel olan yeni vizyonundan dolayı sağlamlığını ve netliğini kaybeder gibi olur; artık hatlar şekilleri net olarak kapsayamaz, çoğalır, karşılaşır ve üst üste gelerek figürlerin uzamdaki hareketliliğinin peşinden gidip sınırları muğlaklaştığından "şeylerin" atmosfer sıvılarında yüzdüklerinin bilincini geri getirir.

Heykeltıraşlıkta Michelangelo (1475-1564) ise dinamik görüntülerin plastik ifadesine ulaşır; 1501'de yüncüler loncası tarafından sipariş edilen *Davut* (Floransa, Gallerie dell'Accademia), kol ve bacaklarının "istirahatte" konumuna rağmen gencin düşünceli ve odaklanmış yüzüyle vücudunun canlılığında yoğunlaşan, psikolojik tanımına verdiği dikkatle, Leonardo öğretisinin kişisel yorumunu tebarüz ettirir. Tabiatın taklidi kadim gelenekle ritmik ve düzenli bir güzellik ilkesini göz önünde bulundurur; Michelangelo'nun gençliğinden beri üzerinde çalıştığı, kadim heykellerin kol ve bacak "karşıtlığına" göre duran heykelin mermeri, kasların esnek gerilimi, damarların şişkinliği, sinirlerin gerginliği ve nefesten dolayı boğazın boyun temelinde çukurlaşması sayesinde canlanır. Davut kahraman figürünü canlandırır ve Floransa Cumhuriyeti umumi kâtibi Niccolò Machiavelli'nin (1469-1527) temenni edip, 1513 tarihli *Prens*'te tarif ettiği devletin örnek savunucusu figürü *civis-miles* (vatandaş-asker) halini alır. Michelangelo, kutsal kitap kahramanının bu yorumunda, seküler ve dini değerleri, hümanist ve Hıristiyan uygarlığı uyumlu hale getirip, cumhuriyetçi özerkliğin ve özgürlüğün gururunu ifade eder.

Kadim heykellerin "karşıtlığı"

Ancak insan vücudunun doğru orantılar ve anatominin canlı gücüyle temsilinden kaynaklanan biçimsel mükemmellik isteyerek yapılan ihlallerden ari değildir; Michelangelo sıklıkla hacimlerde perspektif kuralının ve kadim hey-

kellerin ahenginin sınırlarını zorlayıp Rönesansın doğal ve rasyonel nizam idealinde gedikler açan aşırı bir dinamizmle klasik "ölçüyü" aşmaya eğilimlidir. Genç Raffaello (1483-1520) bu kültürün merkezine dahil olur ve Leonardo ile Michelangelo'nun faaliyetiyle boy ölçüşerek, zaten 15. yüzyılın perspektif uygarlığını "kuru, katı ve keskin tarzının" aşılması amaçlı, Pietro Perugino (1452-1523) ve Francesco Francia'nın (y. 1450-1517) "renklerle birleşen tatlılığın" asimilasyonuna yönelmiş olarak (Vasari) kişisel söylemini güçlendirir. Floransa kaynaklı dürtülere rağmen Raffaello uzamsal yapıyı homojen kılan, Urbino kaynaklı, matematiksel orantılara göre yapılandırılmış kompozisyon planını devam ettirir; Leonardo'nun en içgüdüsel ve irrasyonel huzursuzluklara kadar götürdüğü ruh çalkantılarına dair araştırması, çok titiz bir düzene geri getirilir ve Michelangelo'nun plastik ve dinamik değerler araştırmaları, figürlerin üçboyutlu inşasına göre işlevsellik kazanır.

Ölçü ve ölçüsüzlük

"Muteber" Bir Dil

Raffaello Floransa'daki ikametinden başlayarak söylemini tanımlar; klasik kökenli kelimeler, ahenk kurallarına göre modern ama gene de kültür düzeyi yüksek kelimelerle yan yana getirilir; olayların sıralanışını akıcı ve mantıklı kılan bir tempoyla geliştirilmiş bir sentaks ile konuyla tarz uyumuna dayanıyormuş gibi görünen yüksek seviye bir nesir içerir. Bunun bir örneği, çerçeveli anlatımında, dikey ve diyagonal hatların ahenkli beraberliği sayesinde Michelangelo'yla benzerliklerin dikkati çektiği *Ölü İsa'nın Taşınması*'dır (1507, Roma, Galleria Borghese); *Tondo Doni*'den (1503-1504, Floransa, Uffizi) esinlenen bir sahnede Maria Magdalena diz çökmüş vaziyetteyken dönerek Meryem Anayı destekler ve İsa'nın vücudu San Pietro'da bulunan (Roma) *Pietà*'daki gibi kolu desteksiz aşağıya sarkmıştır; bu pozisyon *Meleagro'nun Ölümü*'nde de olduğu gibi eski bir lahitten alınmadır. Yakın zamanlardaki buluşlar dahil (1506'da Esquilino tepesinde bulunan *Laokoon*, Nicodemo'nun yüzü için örnek olarak kullanılır) klasik uygarlık ve çağdaş gelenek, aynı sıralarda cereyan eden dil tartışmasına epey benzer. Raffaello'nun önerisi, 1512'de *Prose della volgar lingua*'nın [*Yerel Dilde Nesirler*] (1525'te yayımlanır) ilk iki kısmında Pietro Bembo'nun (1470-1547) yazdıklarına çok benzer. Söz konusu olan, Latinceyle aynı itibara sahip mükemmel bir edebi dil arayışıdır; Bembo'nun kurallaştırdığı İtalyancanın yüksek seviye yerel dilin en üst geleneğine göre şekillenmesi gerekir; bu dilin konuşma dili değil, edebiyatçıların kullandığı dil olması gerekir; seçilmiş ve ahenk ilkelerine göre bilgece dizilmiş kelimelerden ve çeşitlilik, vakar ve hoşluğa sahip terkiplerden oluşmalıdır. Bütün bunlar, uzun zamandır Raffaello'nun "söylemine" ait özelliklerdir

Sanatın ideal şekilleri

ve olgunluk eserlerinde daha belirgin hal alıp Kilisenin evrensel içeriğini bölgesel sınırlar olmaksızın nakleder.

"Mükemmel Hayatı" Resmetmek: Fra' Bartolomeo

Floransa'da San Marco Manastırında keşiş Dominiken Fra' [*peder*] Bartolomeo (1472-1517), Raffaello'nun Leonardo ile Michelangelo'nun önerilerinin bir sentezi olarak geliştirdiği, ulu ama gösterişsiz hitabetin potansiyelini hemen anlar. Resimlerinin amacı, imanı beslemek ve 1498'de yakılarak idam edilen ama destekçilerinin hafızasında yaşamaya devam eden Girolamo Savonarola'nın (1452-1498) öğretisiyle paralel ahlaki ve manevi bir ideal teşvik etmektir. Dominiken tarikatının "günahta ısrarcı insanları mükemmel hayata döndürmek için en çok gayret eden" (Vasari) vaiz rahipleri gibi, onların da söylemi izlenecek örnekleri anlatmakta açık ve ikna edici olmalıdır. 1511'de San Marco Kilisesi için gerçekleştirilen, sonraki yıl Fransız büyükelçisi Jacques Hurault'ya hediye edilmek üzere cumhuriyetçi hükümet tarafından satın alınan ve günümüzde Louvre'da saklanan eserde, kutsal söylem Sienalı Azize Caterina'nın mistik evliliği konusunu da içerir. Bu konu manastıra uygundur, çünkü manastırdaki din adamının manevi güzergâhının hedefi olan Tanrı'yla birleşmeye imada bulunur. Keşişlerin ruhsal tefekkürünü ve müminlerin inancını teşvik eden bu büyük tabloda azizler Raffaello'nun modeline göre dizilmiştir ve baldaken fikri de buradan gelir (Raffaello, *Baldaken Madonnası*, Floransa, Pitti Sarayındaki Galleria Palatina). Azizler eski zamanların hatiplerinin vakarıyla konuşur; Vatikan'ın ilk salonunun örneği ışığında, hafifçe indirilmiş bir görüş açısı sayesinde de anıtsaldırlar. İfade ve hareketlerinde tabii, ışık ve gölge oyunlarıyla belirginleşen hacimler sayesinde gerçekçi olan bu figürler Savonarola'nın temenni ettiği "mükemmel hayat" idealini kendilerinde tecessüm ettirir. Resmin mimari arka planını "mermerler ve taşlar [...], veya buna benzer, dünyanın değerli saydığı diğer taşlar"la (Fra' Pacifico Burlamacchi'nin *Vita del beato Jeronimo Savonarola* [*Aziz Jeronimo Savonarola'nın Hayatı*]) süslemekten kaçınan ve sahneye sade ve mümin figürler yerleştiren Fra' Bartolomeo'nun nesri de onun öğretisinden esinlenir. Resimle vaaz mükemmel uyum içindedir.

Resim ve vaaz

"Hatasız" Resim Yapmak: Andrea del Sarto

Böylece zanaatkâr unvanından kurtulup "uygunluğa" göre uyarlayabileceği bir söylem seçebilen bir entelektüel olan sanatçının statüsü değişmeye başlar. Sanata doğuştan istidadı, resimde, kompozisyonda ve renklendirmede "hatasız" (Vasari) Floransalı ressam Andrea del Sarto'yu (1486-1530) Leonardo, Michelangelo ve Raffaello'yla boy ölçüşebilecek konuma getirir. Bu durum 1513-

1514 yılları arasında Floransa'daki Santissima Annunziata Kilisesinin avlusunun kapalı kısmında yapılan son resim olan *Meryem Ana'nın Doğuşu*'ndan da anlaşılır; geniş ve süslü iç kısımda, hikâye "çok iyi ölçülmüş ve zarafetle yerleştirilmiş figürlerin kompozisyonu" (Vasari) şeklinde gelişir; bu da, eylemlerden ve duraklardan oluşan en modern Roma örneklerinde bile Andrea del Sarto'nun Raffaello'nun resmine ilgisini açık kılar ve buna Leonardo'nun Michelangelo'nun yüz ve heykel efektlerini canlandırmaya ve figürleri somutlaştırmaya yarayan "hareketleri" eklenir. Modellerle karşılaştırma, kurallar belirleme ihtiyacına cevap verir. Pietro Bembo'nun kuramsal geliştirmelerine paralel olarak, dikkati daha iyi çekebilmek ve muhatapları duygulandırmak amacıyla ritmi ve tonları değiştirilecek ahenk ve denge ilkesi hâkim kriter olarak belirlenir. Ancak zaman hızla değişmektedir. 1517'de Floransa'daki San Francesco de' Macci Manastırının rahibeleri için gerçekleştirilen *Harpilerin Madonna'sı* (Floransa, Galleria degli Uffizi) alegorik anlamlarla dolu olup Vasari'nin de birçok defa vurguladığı gibi güzelliğiyle insanları hayrete düşürür ve Kuzey Avrupa'yla etkisi yüzlerin huzursuzluğundan belli olan Albrecht Dürer'in (1471-1528) grafiğinden etkilenen öğrencileri Jacopo Pontormo (1494-1556) ve Rosso Fiorentino'nun (1494-1540) atölyedeki varlığını ilan eder. Kumaşların kıvrımlı görünüşü ve tezatlı renk yelpazesi Raffaello'nun asil ve doğal güzellik idealini aşan ve maniyerin öncüsü olabilecek bir şıklık arayışına işaret eder.

Şiir kuramlarının sentezi

Bkz. Bilimin Dirilişi, s. 316; Bilimadamı Olarak Leonardo, s. 513; Maniyerizm ve Antiklasisizm, s. 542; Filoloji ve Yüksek Kültür, s. 550; Modern Çağda Grafik Sanatların Rolü, s. 747; Maniyerin Katettiği Yollar, s. 755; Antiklasikler ve Eksantrikler, s. 760; Vasari ve Sanat Tarihyazımının Doğuşu, s. 765

Modern Çağda Grafik Sanatların Rolü

Emilia Calbi

Çizimin 15. yüzyıl atölyelerinin sanatsal uygulamalarında kazandığı önem, 16. yüzyılda kuramsal düzeyde de teyit edilir. Bütün sanatların temeli sayıl-

makla kalmaz, aynı zamanda yaratıcı sürecin kaynağındaki fikrin ifadesi olarak entelektüel değer de kazanır. Sanatçının formasyonu, sanat eserlerinin projelendirilmesi, bilimsel araştırma ve tam estetik ve ifade özerkliği kazandığı manzara ve portre etüdü kapsamında işlevleri artar ve belirginleşir.

Çizimin Öncülüğü

Çizimin modern çağda oynadığı role tam bir bölüm ayırma tercihi, sadece grafiğin 16. yüzyıl ve sonraki yüzyıllar boyunca kazandığı merkezi konumdan değil, aynı zamanda bütün sanatların temeli, resmin, heykeltıraşlığın ve mimarinin ortak kaynağı sayılan çizime kuramsal düzeyde de tanınan hâkimiyetten dolayı doğru bir tercihtir. Bu kavram ilk olarak Cennini, Ghiberti ve Filarete'nin 15. yüzyıldaki yazılarında ifade edilse de, kurallara bağlanışı sanat yazarlarının ve sanatçıların birçok ifadesi yoluyla 16. yüzyılda tamamlanır. Sanatlara dair meşhur tartışma (1546) çerçevesinde Benedetto Varchi (1503-1565) aynı "ilkeden," yani "ikisinin de kökeni, kaynağı ve annesi" resimden kaynaklandığından heykeltıraşlık ile resim arasında eşitlik iddiasında bulunurken, aynı tartışma çerçevesinde Pontormo (1494-1556) açıkça "sanatta asil olan, temelinde yatan tek bir şey var, bu da çizimdir" (*Lezzione...*, 1549) diye ilan eder.

Çizim ve sanatlar

Vasari (1511-1574), *Sanatçıların Hayat Hikâyeleri*'nin (1568, Bölüm XV) ikinci baskısının girişinde çizimi "sanatlarımızın üçünün, mimari, heykeltıraşlık ve resmin babası"şeklinde tarif ettiğinde, çizimin temel değer olduğu bilinci artık bir klişe halini almıştır. Arezzolu tarihyazımcısının aynı metnin içinde sunduğu çizim tarifi daha önemlidir, çünkü ifade ediliş şekli yaratıcılığın taklide, hayal gücünün el maharetine galebe çaldığı yeni bir sanat anlayışını yansıtır. Rönesans hümanist kültürü çerçevesinde gelişen yeni-Platoncu düşüncenin sonucu olan bu anlayış, sanatın doğanın kanunlarını araştırma ve bu kanunlara göre, doğal makrokozmosun muadili hayali bir mikrokozmosta sonsuz yeni şekiller yaratma yeteneğini vurgular. Leonardo, "Ressam tabiatla rekabet ve yarışma halindedir," diye yazar ve çizim hakkında şunu ilave eder: "... ve bu çizim o kadar mükemmeldir ki doğal eserleri araştırmakla yetinmeyip çok daha fazlasını yaratır" (*Pensieri* [*Düşünceler*]). Bu bağlamda grafik faaliyeti, safi manüel bir işin pratik-araçsal amaçlarından kurtulup yeni bir entelektüel değer kazanır, zira nispeten kısa zamanda gerçekleştirilebildiğinden, düşünceye en yakın sanat şekli ve sanatçının zihninde doğan fikrin en açık ifadesi olarak ortaya çıkar. Vasari'nin tarifinde kesin ilke açıklığına kavuşan tam da bu kavramdır: "Çizim ruhta bulunanın ve zihinde hayal edilip inşa edilenin ifadesi ve ilanından başka bir şey değildir [...] ve bu çizimin ihtiyacı, zihinde bir icat oluştuğunda, elin birçok yılın etüt ve egzersizleri sayesinde bu icadı hızla çizebilme-

Leonardo

sidir [...]" (*Sanatçıların Hayat Hikâyeleri*, 1568). Vasari, bu tanımla çizimi yaratıcı süreç bağlamında değerlendirmekle kalmayıp resmetme ameliyesinde yakından ilişkili ve ayrılmaz görünen tasarım ve uygulama aşamaları arasındaki ayrımı da ortadan kaldırır.

Araştırma Aracı Olarak Çizim

Çizim konusunu ele alan kuramsal metinler 16. yüzyıl ortalarından yazılmaya başlanmışsa da, bu metinlerde ifade edilen ilkeler sanatçıların atölyelerinde uzun zamandır uygulanmakta olanı yansıtır. Nitekim resme atfedilen üstünlük ve şerefin, sanatçıların grafik çalışmalarda giderek daha itinalı ve iddialı bir sanat arayışının gereksinimlerine cevap verecek ideal araçları bulduğu 15. yüzyılın sonlarında ve 16. yüzyılın ilk yarısında bu alanda ulaşılan olağanüstü düzeyin sonucu olduğuna dair şüphe yoktur.

Tabiatın etüdü, eskiyle kıyas, insan vücudunun geniş araştırmalar (anatomi, dinamik hareketler, psikolojik nüans) sonucu temsilleri, figürlerin uzamda dizilişi, ışık altında hacimlerin görünüşü, artık ortaçağ atölyelerine göre çok daha kapsamlı ve detaylı bir işlev yelpazesi gerçekleştiren resimle kapsanan araştırma alanlarının sadece bazısıdır.

Sanatın her yönünün aracı

Modern çağda grafik üretiminde yaşanan muazzam artış da, sanatçının en başta yaratma sürecinin çeşitli aşamalarında kullandığı temel aracı halini alan çizimin işlevlerinin çoğalışıyla ilgilidir.

Federico Zuccari'nin (1540?-1609) kardeşi Taddeo'nun hayatını anlatan çizim serisinde gerçekleştirdiği resimli hikâye, kendisinden elde kâğıt kalem klasik heykelciliğin ve büyük "ustaların" şaheserlerini kopya ederek geçecek "yıllarca süren araştırma ve alıştırma çalışmaları" beklenen genç bir sanatçının formasyonu sürecinde çizimin işlevine dair en anlamlı belgelerden biridir.

Nitekim kopyalama, eli alıştırmak ve sanatçının maharetini geliştirmek ama aynı zamanda zevkini şekillendirmek ve estetiğe dair tercihlerine yön vermek için de gerekli temel bir alıştırma sayılır. En başta kopya edilecek modeller, sadece bitmez tükenmez bir ikonografik ve biçimsel motif repertuarı değil, aynı zamanda anatomik mükemmellik, ahenkli oranlar, hareket ve ifade dinamizmin örneği olan kadim heykeltıraşlığın numuneleridir. Eskinin etüdü, ilham kaynağı olduğundan, modern çağın çok ötesinde, 19. yüzyılın sonuna kadar devamlılık ve tutkuyla uygulanan mecburi bir alıştırma halini alır. Sanatçıların ilgisini hemen hemen münhasıran çekenler özellikle olağanüstü rağbet görüp her çağın ve her ekolden sanatçılar tarafından kopya edilen bazı örneklerdir: *Spinario* [*Ayağına Diken Batmış Çocuk*], *Apollon*, *Belvedere Gövdesi*, *Laokoon*, *Farnese Herakles'i*, *Borghese Gladyatörü*, *Medici Venüs'ü* ve Traianus Sütununun kabartmaları. Bu dikkatli etütten Annibale Carracci (1560-1609), Rubens

Antikçağ örnekleri

(1577-1640), Bernini (1598-1680) ve Batoni'nin (1708-1787) kopyaları gibi, görünüşte farklı ama modellerin biçimsel ve ifade değerlerini vurgulayıp canlandırabilme açısından benzer, Avrupa grafiğinin bazı şaheserleri ortaya çıkar.

Yüzyıllar boyunca, büyük İtalyan ustalarının bazı şaheserleri de, kopya edilecek mükemmel emsal derecesine yükselir; 15. yüzyılda Floransalı sanatçılar Giotto'nun (1267-1337) fresklerini kopya etmek için Bardi ve Peruzzi şapellerine ve Masaccio'nunkileri (1401-1428) kopya etmek için Carmine'ye giderken, sonraki yüzyıllarda Michelangelo'nun (1475-1564) Sistina Şapeli, Raffaello'nun (1483-1520) Vatikan Salonları, Correggio'nun (1489-1534) kubbeleri ve Annibale Carracci'nin Farnese Galerisi onların hedefi olur. Gerçek "mukaddes metinler" sayılan bu modellerin örnek olma statüsü, gelecek çağlarda sanatsal araştırmaları etkiler ve aradan çok zaman geçse de, yeni şekillerde yorumlara konu olurlar.

Sanatın "kutsal metinleri"

Çıraklık döneminde temel önemdeki bir diğer grafik faaliyet tipi, tablolara nakledilmeye uygun geniş bir tavır yelpazesine göre tabii veya takınılmış bir pozla canlı çıplak modelle yürütülen insan figürünün etüdüdür. Bu alışkanlık genç çırakların, sanatçıların atölyelerinden akademilere geçecek olan, şema ve formüllere göre poz verdikleri Rönesans atölyelerinde geliştirilmiş bir alışkanlıktır. Akademik eğitimin katı normatif mahiyeti, bu alışkanlığı özellikle klasik heykellere göre belirlenmiş model ve poz tercihine yansıyan gerçek bir protokolün ve katı bir biçimsel normun kurallarına tabi kılacaktır: ayakta, oturarak, diz çökmüş, uzanmış veya ters dönmüş, vücut hareket veya istirahat halinde, karşıdan, arkadan, profilden, yarım profilden, yakın plandan veya farklı açılardan resmedilir. Akademik eğitimin büyük bir kısmı, anatomiyi, kas yapısını, oranların ahengini, hacimlerin şeklini ve görüş açısı ilmini öğrenmek için gerekli görülen çıplak model etüdü etrafında döner. Kurslar düzenlenir, farklı kategorilerde müsabakalar tertip edilir ve hocalar öğrencilere yarayabilecek örnekler vermekle yükümlüdür.

Nü

İcat ve Projelendirme

Modern çağ boyunca çizim, sanat eserinin başlangıç eskizinden nihai modeline kadar gelişimini kontrol eden grafik bir süreç yoluyla geliştirilmiş projelendirilmesinin çeşitli aşamalarında imtiyazlı bir uygulama alanı bulur. Bu çeşit çizimin işlevsel mahiyeti, sanat faaliyetlerinin bütün alanlarında nasıl uygulanacağını belirler: resim, heykel, mimari, tezyinat, uygulamalı sanatlar, tiyatro sahneleri, geçici yapılar, grafik ve illüstrasyon. Uygulama alanına göre, farklı grafik özelliklere sahip farklı çizim tipolojileri gelişir: mimari, hazırlık, süsleme, dekor çizimi... Bu tipolojilerin her birinin içinde, çizimlerin karmaşıklık derece-

Tipolojiler

si olağanüstü teknik mükemmellik düzeylerine ulaşabilir; netlik ve geometrik doğruluk ihtiyacının hatların temizliği, suluboya kısımlarının narinliği, binanın karakter ve tarzını belirleyen süsleme detaylarının doğru temsili olarak somutlaştığı mimari çizim çerçevesinde özellikle önemlidir. Keza duvar örtüleri, mücevherat, vazo, lüks mobilya, kutsal veya seküler süsleme, mobilya, silah, iç dekorasyon projelerinin dahil olduğu süsleme çizimi gibi çok geniş bir alanda da aynı durum söz konusudur. Bu durumda grafik virtüözlük, grotesk olanın tuhaf ve fantastik repertuarından esinlenmiş maniyerist dekordan barok evrenin organik ve dönüşümlü canlılığına, *rocaille*'ın [*taş ve deniz kabuğu unsurlarının kullanıldığı bir süsleme sanatı*] sofistike bitkisel kıvrımlarına, Neoklasik dönemin eskiye olan tutkusuna, zevk ve tarzların gelişiminin yansıdığı, sanatçıların yaratıcı maharetiyle birleşir.

Ancak günümüze ulaşan çizimlerin çoğunluğu, resimlerin projelendirilmesiyle ilgilidir. Nitekim ilk karalamadan skeçe giden uzun yol boyunca, hem kompozisyon yapısını hem de en ufağına kadar bütün detayları belirlemeye yarayan birçok etüt vardır. Bunun sonucunda, çıplak veya giyinik figür etütlerinden kafa, el, kol ve kumaş etütlerine çok çeşitli hazırlık çizimleri ortaya çıkar. Kompozisyonun her yönünü grafik olarak kontrol etme ihtiyacı bazen gerçek bir çalışma yöntemine dönüşür. Örneğin Federico Barocci'nin (1531?-1612) çok detaylı etütleri daha sonra bitmiş eserin tutarlı organizmasına eklemlenecek mükemmel bir mekanizmanın aksamı olarak belirir.

Çizim ve proje yöntemi

Çizimin amacına göre sanatçılar, geniş bir teknik yelpazesini kullanıp, karalamalarda mürekkepli kalemin hızı, figür, kafa ve kumaş etütlerinde kurşunlu parlak karakalemin kalın ve güçlü hatları veya alternatif olarak kırmızı ve siyah kalemin esnek ve flu hatları, kompozisyon etütlerinde suluboyanın ton zenginliği gibi bu tekniklerin farklı potansiyelinden yararlanırlar. Bu resimler basit bir araç bile olsa, bazen ulaştıkları mükemmellik derecesi bu etütlere bir güzellik bahşeder, ama hattın esnekliği şeklin ustalığını belirtmeye yeterli olabilir veya ışık oyunlarının ayarlanması bir figürü uzamda canlı kılabilir. Sanatçı öldüğünde çizimler öğrencilere kalır, bunlar da resimleri taklit edilecek modeller olarak sakladığından, ustaların öğretileri nesiller boyunca devam eder. Örneğin Annibale Carracci'nin geç dönem çizimleri Roma'da incelenmeye devam edilir ve Maratta'ya (1625-1713) kadar Roma ekolünün grafik tarzını şekillendirir.

Bir araştırmanın sonuçları olarak çizim

Tabiat Etüdü ve Yüzlerin Sırrı

Çizim, modern çağ boyunca yeni uygulama alanları fetheder ve gerçeğin tanınması ve temsili aracı halini alır. Bunun sonucunda hem işlevsel hem este-

tik açısından tamamen özerk yeni grafik tipolojileri ortaya çıkar: bilimsel çizim, manzara ve portre. Rönesanstan itibaren, doğal dünyaya ilgi, çizimi çeşitli yönlerini araştırma ve bilimsel şekilde temsili için ideal araç olarak benimser. Çizimin anatomi, astronomi, fizik, mekanik, hidrolik, doğal ilimler gibi alanlar kapsamında bütün uygulama imkânlarının araştırılmasını Leonardo'nun (1452-1519) evrensel dehasına borçluyuz.

Çizim ve ilimler

Referans noktası olabilecek bir grafik gelenekten mahrum alanlarda çalışmaya niyetlendiğinden, Leonardo imgenin olağanüstü bir optik belirginlik ve sözden bile üstün bir anlatım gücü kazandığı yeni resmetme teknikleri geliştirir. Bununla beraber, çalışmalarının bilimsel amaçlarıyla bağlantılı netlik ve doğruluk ihtiyaçları, Leonardo'nun imgelerine yüksek bir estetik değeri kazandırmasını engellemez. Windsor'da muhafaza edilen çeşitli botanik türlerinin sadece morfolojik detaylarıyla tarif edilmeyip, aynı zamanda onları canlandırıp neredeyse nefes aldırtan organik bir hayat üflenmiş natüralist çizim serisi bunun iyi bir örneğidir. Bu çizimlerin teknik ve şiirsel özellikleri, sadece Avrupa sanatında bu alanda en yüksek seviye eserler arasında olan Dürer'in (1471-1528) meşhur suluboyalarıyla karşılaştırılabilir. Meşhur *Toprak Parçası*'nın şaşırtıcı bitkisel mikrokozmosuna veya *Tavşancık*'ın (ikisi de Viyana'da, Albertina'da) göz yaşartıcı uysallığına dikkatli bir şekilde bakılınca, o zamana kadar hiçbir zaman hayvanlarla bitkilerin bu derece samimi ve birbirinin farkında bir tavırla yan yana temsil edilmediğinin ve hiçbir zaman şekillerinin bu kadar eksiksiz bir halde tarif edilmediğinin farkına varılır.

Leonardo ve Dürer'in bu alanda ulaştığı sonuçlar, Jacopo Ligozzi'nin (1547-1626) I. Francesco de' Medici (1541-1587) için gerçekleştirdiği ve teknik kabiliyetlerini Habsburg Hanedanından II. Rudolf (1552-1612), İspanya kralı II. Felipe (1527-1598) ve Savoy Hanedanından I. Emanuele gibi meşhur sipariş sahiplerinin natüralist ilgilerinin emrine sunan diğer uzmanların gerçekleştirdiği şahane botanik resimlerde geliştirilecektir. "Doğal şeylerin" etüt ve tasnifi için elzem bir araç ve İtalya ile Avrupa'da çok yayılan botanik ve zooloji eserlerinin olmazsa olmaz unsuru halini alan natüralist imgelerin eğitici ve tarif edici potansiyelinin giderek daha çok bilincine varan sanatçılarla biliminsanları arasındaki işbirliği yoğunlaşınca 17. yüzyılda bu alandaki gelişmeler devam eder.

Tabiatın etüdü

En ufak detayı bile doğru bir şekilde tarif edebilecek büyüteç mahiyetinde bir görüşe ihtiyaç duyan bilimsel çizimin aksine, manzaranın temsili durumunda çizimi ideal kılan, gerçekleştirilme zamanının kısalığı ve sentez imkânıdır. Sanat tarihinde ilk otonom manzara sayılanın Leonardo'nun meşhur *Arno Vadisinde Manzara*'sının (Floransa, Uffizi) bir desen olması tesadüf değildir. Nitekim bu ilk örnekten başlayarak, grafik tekniklerinin bir sanatçıya bir yerin morfolojisinden

Manzara

ziyade belli bir saat ve mevsimde ışık ve atmosfer şartlarının yarattığı görsel intibaı tasvir etme imkânı verdiği bellidir. Desenin özelliği tam da bir yerin görünüşünü değişken gerçekliği bağlamında yansıtabilmektir. Bu ışık hassasiyeti, Veneto bölgesinin ahenkli manzaralarını Vergiulus benzeri pastoral bir huzur manzarasının ahenkli görünüşlerine yansıtan şiirsel bir duyguyla beraber Tiziano (1490?-1576) ve Domenico Campagnola'nın titiz çizimlerinde zaten mevcuttur.

Ancak doğayla gözleme dayanan ve duyguların elendiği tamamen yeni bir ilişkinin geliştirilmesi 17. yüzyılda gerçekleşir. Annibale Carracci'nin çevresinde geliştirilen ve türün bağımsızlığını sağlayan tecrübelerden sonra, Claude Lorrain (1600-1682) ve Nicolas Poussin (1594-1665) gerçeklikle bu yeni ilişkiyi yansıtabilmenin en uygun araçlarını desende ararlar ve günlerini açık havada, Roma kırsalının yalnızlığında, kompozisyon derdi olmaksızın, suluboyanın ton titreşimleri yoluyla bulunulan yerin ışık şartlarını kaydetme suretiyle resim yaparak geçirirler. Bu folyoların samimiyeti ve şiirsel cazibesi, *en plein air* [*açık havada*] etüdünün manzara resmeden bütün sanatçıların ve özellikle yabancı sanatçıların uyguladığı bir yöntem halini aldığı 18. yüzyılda başta olmak üzere, müstakbel nesiller için vazgeçilmez bir derstir. Roma'ya formasyonlarını tamamlamak için gelmiş olan bu Fransız, İngiliz ve Alman ressamların ortak noktası, kadim Roma'nın kalıntılarında gezerek veya metruk bahçe ve parkların gür bitki örtüsüne dalarak şehrin sayısız yüzünü keşfetmek ve resmetmek zevkidir. Bütün bu desenlerin mutlak kahramanı, abidevi manzaraları, anonim köşeleri ve şehir duvarlarının hemen dışındaki güneşli kırsalı kaplayan, berrak ve flu Akdeniz ışığıdır.

17. yüzyıl

Bu ışığı yakalayabilmek için her sanatçı kendine en uygun aracı kullanır; Fragonard (1732-1806) ve Hubert Robert (1733-1808) karakalemin yumuşaklığına veya kırmızı hematitin sıcak tonlarına güvenirken, Alexander Cosenz'dan (1717-1786) John Robert Cozens'a (1725-1797) İngiliz sanatçılar, şeffaf ve soyut suluboyanın sonsuz imkânlarını dener. Bazen, her zaman gerçeğin gözlemiyle gerçekleştirilen bu etütlerin özel boyutunda, sanatçılar türün sonraki gelişmelerini öngörecek kadar radikal ve modern çözümler benimser.

18. yüzyıl

Çizim tekniklerinin esnekliğinin sanatçılara yeni fırsatlar sunduğu bir diğer alan, bütün şekil ve yorumlarıyla portredir. Her ne kadar çizimler genelde portre tablolar için hazırlık çalışması oluştursa da, 15. yüzyılda bile yüz temsili grafik açısından yüksek derecede olgunluğa ve tam özerkliğe ulaşır ve böylece sonraki yüzyıllarda farklı tipolojileriyle portre resmiyle paralel gelişir: İngiltere'de Hans Holbein (1497-1543) ve Fransa'da François (1516-1572) ile Jean Clouet'nin (y. 1485-1541) iki-üç renkli kalemle gerçekleştirdikleri saray portrelerinin belgesel

Portre

objektifliğinden Van Dyck (1599-1641), Rembrandt ve Bernini'nin hızlı skeçlerinin ifade canlılığına, Hyacinthe Rigaud'nun (1659-1743) portrelerinin baskın statü gösterisine, pastelin ele gelmeyen renklerinde ideal ifade aracını bulan 18. yüzyıl portrelerinin cazip zarafetine ve de Ingres'ın (1780-1867) kâğıt üzerine grafitle neredeyse minyatür inceliği ve netliğinde yaptığı portrelerde zirveye ulaşan Neoklasik portreciliğinin tipik teknik ve biçimsel mükemmelliğine ulaşılır. Ancak çizimin doğaçlama mahiyeti sanatçıya süjesine insani ve varoluşsal gerçekliğiyle yaklaşma imkânı vererek gerçeklikle doğrudan teması mümkün kılar. Bu güç sayesindedir ki, çizim yüzlerin sırrını bir ifade ânının yoğunluğunda yansıtıp tarihe unutulmaz bir portreler galerisi sunabilir; Dürer'in ölümünden birkaç ay önce resmettiği annesinin çökük ve mahvolmuş yüzü, Tiziano'nun yoğun ve şiirsel, esrarengiz kadın portresi, Annibale Carracci'nin doğal halleriyle resmettiği ergenlerin konsantre, dalgın veya mütebessim bakışları, Watteau'nun (1684-1721) kâğıtlara hassasiyetle yansıtılmış genç kız profilleri, Liotard'ın (1702-1789) meşhur pastel portrelerinden birindeki Madame d'Épinay'nin entelektüel canlılığı (Cenevre, Musée d'Art et d'Histoire). Grafik faaliyetinin en çok rağbet gördüğü 18. yüzyılda portrenin muazzam başarısına çizimin katkısı büyük derecede Rosalba Carriera (1675-1757), La Tour (1704-1788), Nattier (1685-1766), Liotard, Chardin (1699-1779) gibi bu tekniğin uzmanları sayesindedir.

Sanat türü olarak çizim

18. yüzyılda çizim sanatçılar açısından başka hiçbir zamanda olmadığı kadar önemli olur ve böylece daha üst sanatlara tabi olmaktan kurtulur. Her ne kadar bir etüt aracı olmaya devam etse de, kendi özerk değerine sahip başlı başına bir ifade aracı halini alır ve bu şekliyle büyük rağbet görür, koleksiyonu yapılır, hatta sipariş edilir. Watteau öldüğünde, çizimleri resimmiş gibi toplanır ve gravürleri yapılır. Paris'te çizimler sergilenir ve halkın takdiriyle eleştirmenlerin görüşüne sunulur. Suluboya, guaj ve pastelle resim taklit edilir ve bu eserler çerçevelenip duvara asılır. Hatırlanması gereken bir diğer husus da, 18. yüzyılda gerçekleştirilen en büyük satışların, bu alanda Vasari'nin zamanından sonra en büyük uzmanlar olan Pierre Crozat ve Pierre-Jean Mariette'in prestijli çizim koleksiyonlarının satışı olduğudur.

Bkz. Sanat Edebiyatı, s. 619; Rönesansın Zirvesi, s. 743; Maniyerin Katettiği Yollar, s. 755; Antiklasikler ve Eksantrikler, s. 760

Maniyer Uygarlığı

Maniyerin Katettiği Yollar

Giovanni Sassu

Maniyerin büyük uluslararası dönemi, bir yanda edebiyat, diğer yanda görsel sanatlar alanlarında hem kapsamlı hem homojen özellikler sergiler. Zarafet, zenginlik, entelektüellik ve teatrallik 16. yüzyıl başı tecrübelerinden doğan ve Karşı-Reformcu Kilisenin neofeodal değişimiyle kesilen gerçek bir uygarlığın temeli halini alır.

Maniyer: Bir Terimin Anlamları

1520'li yıllardan başlayarak, İtalyan Rönesansının büyük merkezlerinde özellikleri belli bir sanat akımı doğar ve gelişir. Bu akım, hem ortak ve homojen hem de kapsamlı özelliklere sahip bir deneyimler bütünüdür. Bu tarihsel dönem genelde "maniyer uygarlığı" diye tanımlanır ve ancak yakın zamanlarda sınırlarını belirleyen şekilde kuramsal bir tanım kazanıp "maniyerizm" tabirini yüzyıllardır süren olumsuzluktan kurtarmıştır. Bu tarihsel yeniden yazım süreci bu kadar uzun zamandır maniyerizm olarak belirlenenin, erken Rönesansın natüralizm karşıtlığı, eksantrikliği ve modüllerin akademizasyonu dogmasının etrafında inşa edilmiş kompakt bir organizma olmadığı bilincinden doğar. Günümüzde antiklasisizm dediğimiz kısa ama anlamlı dönem –Pontormo (1494-1556), Rosso (1494-1540), Pordenone (1483?-1539) ve diğerleri– aslında Roma ve Floransa'daki Papa ve Medici saraylarında üretilenlerden "etik olarak" ve zaman olarak farklı özelliklere sahip bir unsurdur. Nitekim bu ortamlarda, zama-

Sınırları

nının edebi tecrübelerinden elde edilen kültür ve entelektüel zenginliklerle dolu, özel olarak üretilmiş görsel bir uygarlık gelişir.

Rönesans başının deneylerin (özellikle Raffaello'nun son zamanları) bir çeşit kapsamlı kompozisyon şemaları repertuarı sayıldığı müddetçe, daimi bir esin kaynağı halini alır. Bu "akademik" eğilim, daha sonra hem karmaşık hem tekrarlı biçimsel modüllere karşı doğal bir eğilime dönüşür (örneğin meşhur yılankavi figür).

Repertuar ve tekrarlanan imgeler

16. yüzyıl kültürünün sembol eseri, Giorgio Vasari'nin (1511-1574) *Sanatçıların Hayat Hikâyeleri*'ne başvurulursa, maniyer uygarlığının ne anlama geldiği daha iyi anlaşılır.

"Maniyer" kelimesinin kullanımı, sanat tarihi bağlamında belli bir homojenlik arz eder. Stil kelimesinin eşanlamlısı olarak, Cennino'dan Milizia'ya kadar kesintisiz olarak kullanılır, ama 16. yüzyılda spesifik bir anlam kazanır. Bu tabir, hep aynı anlam nüanslarına sahip olmasa da, *Sanatçıların Hayat Hikâyeleri*'nde sık sık görünür; ancak Vasari'nin "maniyer"le hem sanatçının kişisel tarzını hem de zamanın kolektif tarzını (Raffaello [*1483-1520*], Leonardo [*1452-1519*] ve Michelangelo'nun [*1475-1564*] "modern maniyeri") kastettiği söylenebilir.

Bu temel tanımlara ek olarak, *Sanatçıların Hayat Hikâyeleri*'nde "maniyer"in doğal olanın basit temsilinden başka sanatçının kişisel katkısını da kapsayan özel bir tanımı da vardır. Dolayısıyla, Vasari'nin estetiği bağlamında, bir sanatçı resimde içtenliğe, renklerde ahenge, zarafetle hıza sahip olduğu derecede "maniyer" sahibidir. Böylece Masaccio'nun (1401-1428) neslinin doğal olanın temsilinin yakalanması becerisine, fazladan bir unsur, yani sanata doğal güzelliklerle, doğanın kendisiyle sanatçının hayal gücü arasında hassas bir ilişki çerçevesinde "yarışma" imkânı veren insani ve entelektüel icat eklenir.

Tabiatla yarış

Vasari'nin bakış açısındaki bu fazladan unsur, genelde estetik kategorisine yükseltilmiş "zarafet" kavramına tekabül eder.

Ancak Vasari "maniyer" kavramını, güzellik ve zarafet gibi kategorilerle eşleştiren tek kişi değildir; Vasari'yle aynı ortamlarda gelişen davranışsal edebiyatın büyük kısmı da aynı yönde hareket eder. Baldassare Castiglione'nin (1478-1529) *Cortegiano*'su [*Saraylı*] veya Giovanni Della Casa'nın (1503-1556) *Galateo*'su [*Adabımuaşeret*] İtalya ve Avrupa sarayları için doğru davranış kılavuzudur ve aynı zarafet, incelik, ihtimam ve samimiyet değerlerine dayanırlar; nitekim bunlar, hem İtalya'da hem Avrupa'da saray hayatının gerektirdiği erdemlerdir.

Güzellik ve zarafet

Dolayısıyla, kendini belirli bir kültürün ifadesi olarak sunan eserler durumunda "maniyer uygarlığı" denebilir; bu durumda maniyer, uluslararası ruhlu yeni bir saray sanatı (örneğin Fontainebleau ekolünün deneyimleri), bir çeşit sanatsal ifadenin geleneksel "asil" şekillerine (mekân dekorasyonu,

heykeltıraşlık vs) ek olarak tali sanatları –I. Cosimo (1519-1574) zamanında Floransa mücevheratçılığı–, tiyatroyu, şeref sahnelerini (prensin koreografisi) ve "olağanüstü olanın mekânı" olarak bahçe temasını (Floransa'da Boboli ve Viterbo yakınlarında Bomarzo Kutsal Ormanı) da ilgilendiren temel yaklaşım olarak tanımlanabilir.

Maniyerin Katettiği Yollar

Maniyer Roma'da, Raffaello'nun ölümünden hemen sonra, Raffello'nun atölyesi bağlamında doğar ve gelişir. Her biri kişisel yaklaşımıyla da olsa, kurucuları Giulio Romano (1492-1546), Polidoro da Caravaggio (1500?-1546), Perin del Vaga (1501-1547), ama aynı zamanda Rosso Fiorentino ve Parmigianino'dur (1503-1540). Sanat eleştirmeni André Chastel'in (1912-1990) "Clemens tarzı" olarak tanımladığı bu kısa dönem, papanın kâtibi Paolo Valdambrini gibi, ortak yanları "iyi hayat" keyfi olan sanatçılarla nitelenir ve VII. Clemens'in sarayının atmosferinden kaynaklanan belirgin entelektüel ve sofistike özelliğiyle tanınır.

"Clemens tarzı"

Bu kısa ama belirleyici döneme, daha sonra Roma'nın yağmalanmasının akabinde sanatçıların sürgünüyle yayılan maniyerist virüsün kuluçka dönemi denebilir. Herkesi yağmanın şiddetinden sonra sanki tanıdık ortamlar ararmışçasına, saray kültürü çevrelerine sığınmaya çalışması tesadüf değildir. Giulio Romano'nun Francesco Gonzaga'nın Mantova'sında (1524'ten itibaren), Parmigianino'nun Bologna ve Parma'da, Rosso'nun Fontainebleau'da, Perin del Vaga'nın Cenova'da deneyimleri, yerel ekoller için kilit dönüm noktalarıdır. Francesco Salviati (1510-1563) ve Giorgio Vasari'den birkaç yıl sonra, Raffaello ve Michelangelo'nun öğretisiyle yetişmiş yeni nesiller, maniyerist klişeleri İtalya'nın tamamına yayarlar; hepsi 1539-1540'ta Bologna'da ve 1540-1541'de Venedik'te, Vasari de 1545'te Napoli'de faaliyet gösterir.

Floransa'da kısa bir cumhuriyetçi parantezden sonra (1527-1530), Medici Hanedanı V. Carlos'un (1500-1558) desteği sayesinde yeniden iktidara gelir. I. Cosimo 1537'de Toscana Dükü olur; Bronzino (1503-1572), Vasari, Buontalenti (1531-1608), Cellini (1500-1571) ve Giambologna (1529-1608) gibi sanatçıların eserleriyle Floransa'nın görünüşünü değiştirecek, saraylı tarafı ağır basan, heyecan verici bir sanat dönemi başlar. Zengin kültürel iklimin tezahürlerinden biri, Bronzino olarak bilinen Agnolo Allori'nin yaptığı Medici mensuplarının portreleridir (örneğin *Lucrezia Panciatichi*). 1540-1545 yılları arasında Bronzino, dükün eşi için Palazzo Vecchio'daki Eleonora da Toledo Şapelinin fresklerini yapar; burada, Michelangelo'nun anatomik "zorlamalarına" poz verdirilip değerli ve parlak renklerle dondurulur. Günümüzde Londra'da olan *Venüs ve Aşk Tanrısı* resmi aynı devirdendir; bu aslında maniyerist entelektüelliğin cidden ör-

I. Cosimo'nun sarayı

nek bir zirveye ulaştığı, oyunun ve zevkin karmaşık bir alegorisidir. Vesile de manidardır; bu resim I. Cosimo tarafından, sanki maniyerin gelişiminin Avrupa'daki en büyük iki merkezini ideal olarak birleştirmek isteniyormuşçasına, Fransa kralı I. François'ya (1494-1547) hediye etmek üzere sipariş edilir.

Böylece, Palazzo Vecchio'nun içini Dükalık merkezi işlevine uyarlamak amacıyla iç süsleme işine başlanır. 1544'ten başlayarak, Toplantı Salonu Francesco Salviati'nin zengin tasvirlerle dolu *Camillo'nun Hikâyeleri* eseriyle süslenir (neredeyse Giulio Romano'nun Vatikan Salonlarındaki *Konstantin'in Savaşı* eserinin yeni bir yorumudur).

Bronzino, Salviati, Vasari

1554'ten itibaren Medici Hanedanının süsleme projelerini gerçekleştirmeye davet edilen Giorgio Vasari kilit bir rol oynar. Vasari, kariyerini kesintisiz destekleyen edebiyatçı ve devlet adamlarıyla daimi temas halinde tipik bir maniyerist sanatçı olup kendisine aynı anda birçok şehirde ve hızlı bir şekilde çalışmasına imkân veren, çok iyi organize olmuş bir ekip kurar. Palazzo Vecchio'nun zaten başlamış olan dönüşümü bağlamında, Cosimo Bartoli ve Benedetto Varchi'nin projesiyle, Vasari'nin atölyesi tarafından 1555'te başlatılan Quartieri salonları işi gerçekleştirilir. Vasari'nin yönettiği bir diğer meşhur iş olan yeni grandük için 1570-1572'de gerçekleştirilen I. Francesco'nun çalışma odasında (1541-1587) buna benzer ikonografik titizlik gözlemlenir. I. Cosimo'nun oğlunun şahsiyeti karmaşık ve çok yönlüdür; simya meraklısı, doymak bilmeyen koleksiyoncu ve edebiyat âşığı olan Francesco'nun ilgileri çalışma odasına yansır; bu mekânın hazırlanmasında, bu arada ölen Vasari'nin yerini alan, Giovanni Stradano olarak bilinen Flaman Jan van der Straet (1523-1605), Jacopo Zucchi (1541?-1589?) ve Ludovico Cigoli (1595-1613) ile Santi di Tito (1536-1603) adlı gençler çalışır. Bu ikisi, 1570'li yılların ortalarında bile, Floransa'da maniyerin şanlı döneminin sonunu getiren Karşı-Reformcu nizamın kurallarına en çok uyanlardır.

I. Francesco'nun stüdyosu

Maniyerin Katettiği Yollar: Roma

Yağmalanmanın getirdiği altüst oluş, papanın sarayını aniden yön değiştirmeye zorlar. Dolayısıyla sanat sipariş işlerinin yeniden başlaması birkaç yılı bulur. III. Paulus Farnese'nin, sadece sanat alanıyla sınırlı olmayan girişimciliği ve Michelangelo'nun dönüşü, sanat dünyasına yeni bir şevk verir ve bu durum Giorgio Vasari, Francesco Salviati, Jacopino del Conte (1510-1598) ve Daniele da Volterra (1509?-1566) tarafından geliştirilir; onlara, yıllardır devam eden bir uzaklaşmadan sonra Roma'ya dönen Perin del Vaga eklenir.

Fresk, bu yeni dönemi, hem özel hem de kutsal bağlamda ifade edebilecek ideal araçtır. San Giovanni Decollato'daki dua odası 1538 civarında Francesco Salviati ve Jacopino del Conte tarafından Raffaello ve Michelangelo arasında

bir ortak yönler arama (Jacopino'nun *Vaftizcinin Vaazı*'nda olduğu gibi) amacıyla süslenir. Ancak en önemli olay, muazzam bir atölyenin başında olan Perin del Vaga'nın Castel Sant'Angelo'da III. Paulus'un dairesinde gerçekleştirdiği fresklerdir (1544-1548); böylece ifade gücü açısından Michelangelo'nun *Mahşer*'ine daha yakın, ama tezyinat karmaşıklığı açısından Vatikan Salonlarını da ihmal etmeyen maniyerin ikinci aşaması resmi olarak başlamış olur.

Michelangelo'nun son eserleri Daniele da Volterra gibi birtakım sanatçılar için bir referans noktasıdır. Trinità dei Monti Kilisesinde Orsini Şapelindeki 1541 tarihli *İsa'nın Haçtan İndirilişi*'nde resim açısından Perino ana referans noktasıyken, kompozisyonun dramatik ve dinamik mahiyeti yeni tamamlanan Michelangelo'nun *Mahşer*'ini hatırlatır. Ancak Kuzey Avrupa sapkınlığına karşı çıkmakta kararlılığı artan papalığın mevcudiyeti, maniyerin gelişimini belirler. Nitekim maniyerizmin entelektüel zevkinin Trento Konsili sonrası kilisesinin ifade netliği hedefine cevap vermekte yetersiz olduğu giderek belirginleşir. Böylece maniyerist sanatçıların kendilerinden kaynaklanan, maniyerin nizamileştirilmesi örnekleri de ortaya çıkar; Federico Zuccari'nin (1540?-1609) Gonfalone dua odasındaki *İsa'nın Acısı* (1573) ile yanı başındaki Marco dal Pino'nun (1525?-1587?) *Diriliş*'i (y. 1557) veya Daniele da Volterra'nın Santa Maria dell'Anima'daki meşhur *İsa'nın Haçtan İndirilişi*'yle (y. 1560) karşılaştırmadan bu belli olur.

Michelangelo'nun son dönemi

Basitleştirme yeni slogan olmuş gibidir, ancak Daniele da Volterra örneğinde olduğu gibi bazı vurguların dramatik amaçlarla "saptırılabileceği" de unutulmamalıdır. Ancak Girolamo Muziano (1528?-1592) ve Scipione Pulzone (1550?-1598) gibi sanatçılarla bağlantılı epey yaygın bu olgu, özel tercihlerden ziyade kamusal kutsal ortamlarla ilgilidir; örneğin ağırbaşlı Cizvitler namına sanat hamisi Kardinal Alessandro Farnese (1520-1589), kendi ailesinin yüceltilmesi amacı taşıyan seküler eserleri sipariş verir (Caprarola'daki Farnese Sarayındaki Taddeo ve Federico Zuccari'nin freskleri gibi).

"Basitleştirme"

Maniyerin Sonu

Uluslararası maniyerizmin tedrici kayboluşunun iki ana nedeni vardır. O sıralarda hâlâ en büyük sanat hamisi olan Katolik Kilisesinin sanat hususundaki yön değiştirişi kesinlikle önemlidir; bu değişiklik o zamanki yazılardan da bellidir. Ancak maniyerizmin sonuna katkıda bulunan bir diğer önemli neden, sanat alanının bazı dahili amilleri ve özellikle bazı sanatçıların getirdiği yeniliklerdir. Federico Barocci (1531?-1612), maniyerizmin sanatsal gelişiminin anlaşılması bakımından vazgeçilmez bir referans noktasıdır. Formasyonunda maniyerist te-

Sevginin şiir kuramı

mel kesinlikle mevcuttur ve bu da Roma'daki kısa süreli ikameti ve Taddeo (1529-1566) ile Federico Zuccari'yle temaslarıyla güçlenir, ama Raffaello'ya eğilimi kısa süre sonra yumuşayıp duygu dolu hassas renk ve nüans etkileriyle el ele giden canlı bir ifade arayışına döner. Karşı-Reformcu kuramsalcıların belirttiği anlamda, maniyerist zarafetten "duygusal" yönde sapan Perugia Katedralindeki *İsa'nın Haçtan İndirilişi* (1567-1569) bu açıdan örnektir. Urbino gibi ufak bir kasabada yaşama tercihi, Barocci'nin eserlerinin yaygınlaşmasına engel oluşturmaz. Özgür ve yumuşak, denenmiş ve teyit edilmiş bir resim arayışına dayanan yeni bir tabiat duygusu, 16. yüzyıl sonu Kilisesinin entelektüel karşıtı ve natüralist çağrılarına duyarlı bir sanat hamiliğinin taleplerine daha uygun gibi görünür. Dolayısıyla Barocci'nin faaliyeti, Carracci gibi maniyerist aracılığı reddedip tabiatı sanat üretiminin merkezine yerleştirilmesini önerenler için vazgeçilmez bir nokta oluşturur.

Bkz. Antiklasikler ve Eksantrikler, s. 760; Vasari ve Sanat Tarihyazımının Doğuşu, s. 765; Giambologna ve Maniyerist Heykeltıraşlık, s. 795; Raffaello Sanzio, s. 828; Correggio, s. 876; I. François ve Fontainebleau, s. 955

Antiklasikler ve Eksantrikler

Giovanni Sassu

Kültür ve köken olarak farklı ressamlar, 16. yüzyılın başlarında açıkça klasisizm karşıtı veya sadece eksantrik bir aşama başlatır; sanatsal önerileri büyük ustaların faaliyetinin en aşırı yönlerinden ve Albrecht Dürer gibi yabancıların eserlerinin incelenmesinden esinlenir.

Rönesans ve Klasisizm Karşıtlığı

1515-1520 yılları arasında Roma'da Rönesans söylemi Raffaello (1483-1520) ve Michelangelo (1475-1564) sayesinde olgunluğa erişir.

Buna paralel olarak, tamamen zıt ve belirleyici olgular da gelişir. Nitekim Orta-Kuzey İtalya'nın tamamında kendi aralarında bağlantılı olmayan, klasik

ideale "muhalif" akımlar da gözlemlenir. Modern eleştiri ekolü bu harekete bazen "ilk (veya proto) maniyerizm," bazen de "klasisizm karşıtı deneysellik" demiş, sonunda da bu akıma dahil olan sanatçıları "eksantrik" olarak tanımlamıştır. Bu çeşit hareketleri tanımlamak iki açıdan zordur; bir yandan bütün bu sanatçıların inkâr edilemez ortak yanı olarak, ahenk, zarafet ve simetri gibi kavramlar reddedilir; öte yandan, Giulio Romano (1492-1546) veya Giorgio Vasari (1511-1574) ile Francesco Salviati (1510-1563) gibi dar anlamda maniyerist sanatçıların eserleriyle karşılaştırmanın gösterdiği üzere, sadece görünüşte benzer ama aslında klasisist tecrübelerinden doğup onların devamı olarak kendilerini sunan olgularla, ifade açısından büyük fark vardır. Lorenzo Lotto (1480?-1556), Amico Aspertini (y. 1474-1552), Girolamo Romanino (1484?-1559?) veya ilk dönemlerinde Rosso Fiorentino (1494-1540) ile Pontormo (1494-1556) gibi sanatçıların faaliyeti, farklılıkları olsa bile, güçlü ifade vurgusu, asimetrik kompozisyonlar tercihi ve anatomik zorlamalar gibi bazı ortak noktalara sahiptir. Bu özellikler, hâkim zevk olarak ortaya çıkmakta olan Rönesans nizamına karşı hem tepki hem meydan okuma olan bir tavırdan kaynaklanır. Ancak krizin tohumları büyük kahramanların faaliyetine dahildir; Michelangelo ve Leonardo'nun Floransa'daki Palazzo Vecchio için hazırladığı şemalar, Rönesans natüralizminin insani ifade ve anatomik güç açısından yepyeni zirvelere ulaşabileceğinin mükemmel örnekleridir. Üstelik Orta-Kuzey İtalya'nın büyük kısmında 15 ile 16. yüzyıllar arasında, kadim modellerle bağlantılı olmayabilen, sanat tarihçisi Roberto Longhi'nin (1890-1970) "öncü klasisizm" dediği, klasisizmin bir diğer şekli ortaya çıkar; bunun temel özelliği sakin tavırlı figürler yaratma, dengeli ve simetrik kompozisyon ve ahenkli renkler tercihidir. Bu eğilimin en önemli temsilcisi bu tarzı çalışkan atölyesinin faaliyetleriyle İtalya çapında yaygınlaştıran Pietro Perugino (1452-1523) ve erken döneminde Raffaello'dur. 15. yüzyıl sonu ve 16. yüzyıl başı saraylarında hâkim olan bu ifade şekline dayanarak, yarımadanın her tarafından sanatçılar, genelde açık karşıtlık tepkisine dönen bir karşılaşma süreci başlatır; ortak özellikleri, genelde Alman modellerinden elde edilen ifade ihtiyaçlarının, bazen de popüler ama katı bir din anlayışının belirlediği deney niyetidir.

"Klasisizm karşıtı deneysellik"

Floransa ve Siena

Klasik modelleri içeriden yıpratmak için ilk ve en tutarlı teşebbüs Floransa'da 16. yüzyıl başlarında gerçekleşir. Bu teşebbüsün kahramanları, *Azize Anna* (Londra, National Gallery) veya *Davut* (Floransa, Gallerie dell'Accademia) gibi, Rönesans tarzının en saf ve en muhteşem örneklerini yarattıktan sonra, 1505-1506 yılları arasında Floransa'daki Palazzo Vecchio'nun ana toplantı salonunda yan yana

Leonardo, Michelangelo

çalışan Leonardo ve Michelangelo'dur. Leonardo'nun gerçekleştirdiği, günümüze ulaşmayan ama 1603 civarında Peter Paul Rubens'in (1577-1640) yaptığı kopya sayesinde tanıdığımız küçük kısım ve Michelangelo'nun hazırladığı şema (bu da günümüze ulaşmamıştır, ama birçok hazırlık desen ve kopyasıyla belgelenmiştir), 1515 civarında çalışmaya başlayan sanatçılar üzerinde muazzam bir etki yaratır. Onların nazarında, Leonardo'nun dramatik ifadeleri ve Michelangelo'nun o zamanlar çok moda olan çağdaşları fra' Bartolomeo ve Mariotto Albertinelli'nin sakin ifade tarzından uzak anatomik arayışları, gerçek anlamda deneyselliğe davettir. Bu yeni eğilimin oluşmasına etki eden bir diğer husus, İspanyol Alonso Berruguete'nin (y. 1488-1561) 1506-1518 yılları arasında Floransa ve Roma'daki mevcudiyetidir. Uffizi'deki kıvrımlı ve eksantrik *Salomè*'den de (y. 1516) anlaşılacağı üzere, kendisi Michelangelo'nun anatomisini eksantrik ve ifade dolu bir şekilde yeniden yorumlayan bir tarz formülünü öneren ilk kişilerdendir.

Bu antiklasisist akıma katılan bir diğer karizmatik kişi, uzun zaman "Kress manzaralarının ustası" olarak bilinen, geçmişte Rosso Fiorentino'ya atfedilmiş olması tesadüf olmayan, Roma'daki Galleria Borghese'de ekspresiyonist *Kutsal Aile*'nin (y. 1515) yaratıcısı Giovanni di Lorenzo Larciani'dir. Bu muhalif tecrübeler, zaten zikrettiğimiz Rosso Fiorentino, yani Giovanni Battista di Jacopo ve Pontormo olarak bilinen Jacopo Carucci'nin eserlerinin dayandığı temeli oluşturur. Bu ikisi, yüzyıl başı Floransa resminin bir diğer önemli kahramanı olan Andrea del Sarto'nun (1486-1530) öğrencileri olup, kısa sürede olağan geleneklere ortak bir meydan okuma tavrı olgunlaştırarak, Rönesansın sakin armonilerine bir alternatif geliştirirler. Pontormo, San Michele Visdomini Kilisesi için 1518'de gerçekleştirdiği ve *Pucci Panosu* olarak da bilinen *Çocuklar ve Azizlerle Beraber Meryem Ana*'sında, Raffaello'nun sunak resmi tipolojisini yeniden yorumlar ve piramit şemasını, yani uzamların hiyerarşik tanımını reddederek esrarengiz bir atmosferle dolu kalabalık ve karışık bir kompozisyon sunar. Aynı yıl Rosso Fiorentino, Santa Maria Nuova için gerçekleştirdiği, Uffizi'deki *Çocuk İsa ve Azizlerle Meryem Ana*'sında, son dönem Donatello'nun (y. 1386-1466) huzursuz ve köşeli insan modellerini yeniden geliştirerek, her ne kadar geleneği daha saygılı bir şekilde izlese de, kutsal temsilin aşırı derecede dramatik bir vizyonunu sunar. Rosso'nun yaptığı bir defaya mahsus bir aşırılık değil, sonraki resimlerinden anlaşılacağı üzere, gerçekliği anlatmanın alternatif bir şeklidir; bu durum, farklı olmalarına rağmen sanatçının kâh Raffaello'nun zarafetinden kâh Michelangelo'nun heyecanından esinlenen çözümler arama hususundaki ihtimamını gösteren, hem Pinacoteca di Volterra'da sergilenen 1521 tarihli trajik, kasvetli ve neredeyse gerçek dışı *İsa'nın Haçtan İndirilişi*'nde hem de Uffizi Müzesindeki *San Lorenzo'da Meryem Ana'nın Nikâhı Resminde* ile *Musa ile Jetro'nun Kızları* (ikisi de y. 1523) resimlerinde

Rosso Fiorentino ve Pontormo

görülür. Öte yandan Pontormo, Dürer'in gravürlerinden taklitlerle (*İsa'nın Çektiği Acıya Dair Hikâyeler*, 1523-24, Floransa, Galluzzo Manastırı) Floransa geleneğini bulandıran (*Vertummo ve Pomona*, 1520-21, Poggio a Caiano, Villa Medicea) sanatsal söylem arayışı çerçevesinde prestijli sipariş işleriyle yoluna devam eder. Bu arayış çerçevesinde 1525 civarında şaheseri Santa Felicita Kilisesindeki, net ve gerçeklikten uzak renk tonlarına sahip, tamamen yeni ve altüst edici ifade modülleri sunan bir sunak resmi olan *İsa'nın Haçtan İndirilişi*'ni gerçekleştirir. Bu resimde bir çeşit kendinden geçmiş sessiz dans olan kutsal teması, şekillerinin, renklerinin ve ne dramatik ne de duygusuz olan bir anda donmuş olan kahramanlarının ifadelerinin algısını değiştiren çarpıtıcı bir mercek aracılığıyla yaşanır ve anlatılır.

Domenico Beccafumi (y. 1486-1551) sayesinde Siena da bu yatay kırılma hareketine katılır. Kariyerine Fra' Bartolomeo'nun (1472-1517) anıtsallığından esinlenerek başladıktan sonra, 1520'den önce Roma ve Floransa'ya yaptığı seyahatler sayesinde Pontormo'nun soyut ve tuhaf ortamlarındakinden farklı olmayan sonuçlara varır. Beccafumi 1530'lu yıllarda, 1537-1539 yılları arasında Pisa Katedrali için gerçekleştirdiği *İlahi Ateşin Cezası*'nda olduğu gibi, cesur ve canlı renk kombinasyonlarıyla dramatik ışık efektleri deneyleriyle birleşik karmaşık ve huzursuz kompozisyonlar için bir tercih geliştirir.

Domenico Beccafumi

İtalya'da Klasisizm Karşıtlarının Katettiği Yollar

Olgunluk dönemi Rönesansının idealine muhalefet, Toscana deneysel atölyesiyle sınırlı kalmaz. Nitekim Orta-Kuzey İtalya'nın büyük kısmında anlamlı klasisizm karşıtı arayışlar gerçekleşir. Bologna, Roma ve Lucca'da faal olan Amico Aspertini'nin eserlerinden anlaşılacağı üzere, Emilia ve Romagna'da önemli deneyimler yürütülür. Aspertini'nin eskilere dair bilgisi geniştir (*Tiburzio ve Valeriano Azizlerin Şehadeti*, 1506, Bologna, Santa Cecilia Manastırı), ama bu durum onu bu bilgileri aşırı ve eksantrik bir ifade bağlamına yerleştirmekten alıkoymaz. Bologna'daki San Petronio Kilisesindeki 1519 tarihli dramatik *Pietà Marsili* eserinden de anlaşılacağı üzere, sanatçının bulduğu çözümler Alman gravürleriyle tanışıklığına çok şey borçludur. Ferrara'da Dosso Dossi (y. 1490-y. 1542) –*Argonotların Ayrılışı*, y. 1518, Washington, National Gallery of Art– ve Ludovico Mazzolino (y. 1480-1528) –*Kızıl Denizden Geçiş*, 1521, Dublin, National Gallery of Ireland– da Rönesansa alternatif yol ararlar ve bunu yaparken Raffaello'nun sanatıyla yerel ifade geleneğini karıştırırlar. Piemonte'de Sacro Monte di Varallo'daki (1517-1524) resim ve plastik eserleriyle ve kalabalık, dramatik tasvirlerdeki maharetiyle (*İsa'nın Çarmıha Gerilişi*, 1513, Varallo, Santa Maria delle Grazie) meşhur olan Gaudenzio Ferrari (y. 1475-1543) dikkat çeker. San Cristo-

Dosso Dossi

foro a Vercelli'deki 1533-34 tarihli freskler veya Saronno'da Santa Maria dei Miracoli'deki 1535 tarihli fresklerden anlaşılabileceği üzere, doğuştan gelen bir ifade kabiliyetiyle beraber, çok güçlü bir popüler ilham onu o yılların en aranan ve orijinal sanatçılardan biri kılar. Cremona Katedrali klasik karşıtı coğrafyanın kilit noktalarından biridir. 1520 civarında bu inşatta o yılların en gözde sanat şahsiyetlerinden bazıları buluşur. Özellikle orta nefteki *İsa'nın Çektiği Acıdan Anlar*'ın gerçekleştirilmesinde birkaç sene içinde birbiri ardından ortak yanları dramatik ve ekspresyonist bir gerilim arayışı olan, farklı köken ve formasyonlu ustalar çalışır.

Cremonalı Altobello Melone burada, çok iyi tanıdığı Dürer gravürlerine çok şey borçlu olan modüllere dayanarak *İsa'nın Yakalanması*'nı (1517-18) gerçekleştirir. Kısa zaman sonra ve benzer şekilde, Brescialı Girolamo Romanino aynı binada çalışır ve *Dikenli Tacın Yerleştirilmesi* veya *Ecce Homo* [*İşte İnsan*] gibi sahnelerde ifadeyle anıtsallığı gayet tabii bir şekilde birleştirir. Bundan birkaç yıl önce, Giovan Francesco Bembo da nefin dekorasyonuna *Üç Kâhinin Hürmeti ve Tapınağa Getiriliş*'i (y. 1515) gerçekleştirerek katılır, bu da Cremona fresklerinin antiklasisizminin, klasisist Boccaccio Boccaccino'nun (y. 1465-1525) faal ve hâkim olduğu bu şehirde münferit bir olay olmadığını gösterir.

Altobello Melone

Bu sanatçılara ek olarak, Pordenone olarak bilinen Friulili Giovanni Antonio de' Sacchis de (y. 1483-1539) faaldir. Giorgione (y. 1477-1510) döneminde Venedik'te eğitim gördükten sonra, 1515 civarında Roma'ya gider ve burada etkisi altında kalacağı Michelangelo'yla tanışır. Cremona Katedralindeki *İsa'nın Çarmıha Gerilişi* (1520-1521) freski, şekillerinin genleşmesiyle, vurgulu plastikliğiyle, cesur perspektif manzaralarıyla birleşen ifade aşırılığıyla, ister Toscana-Roma, ister Venedik kaynaklı olsun, Rönesansın klasisizmiyle bir kopuşa işaret eder. Pordenone, bu eserle onu sonraki on yıl boyunca Tiziano'nun (1480/90-1576) renk natüralizmine tek gerçek alternatif kılan, küresel protestonun anlamlı bir noktasına ulaşır. Pordenone, Correggio'dan (1489-1534) ilhamla uzam araştırmalarını derinleştirdiği, San Francesco a Cortemaggiore'de Pallavicini Şapelinin fresklerine (1529-30) veya o yıllarda Tiziano için bile bir karşılaştırma ve teşvik unsuru olan Venedik dönemi eserlerine (*Azizler Sebastiano, Rocco ve Caterina*, y. 1535, Venedik, San Giovanni Elemosinario Kilisesi) daha ılımlı bir şekilde yaklaşır. Daha nadiren de olsa, buna benzer muhalefet deneyimleri, Lorenzo Lotto'nun da faal olduğu Marche'de ve Umbria'da da gerçekleşir. Örneğin Cola dell'Amatrice 1515-20'de tutarlı bir şekilde "gramer kurallarına uymayan" ve klasik kurallara kıyasla dengesiz sayılabilecek ufak bir eser serisi gerçekleştirir (*Yunus, Zekeriya, Yeremya, Elyesa Peygamberler*, y. 1516, Lawrence (KS), Spencer Museum of Art, Üniversitesi of Kansas.)

Pordenone

Bkz. Maniyerin Katettiği Yollar, s. 755; Donato Bramante, s. 851; Correggio, s. 876; Tiziano, s. 893; Giulio Romano, s. 914; Albrecht Dürer, s. 974

Vasari ve Sanat Tarihyazımının Doğuşu

Giovanni Sassu

14. yüzyılda doğan sanata dair kuramsal tefekkür, 16. yüzyılda "sanat yapmaya" dair günümüzde tarihyazımı diyebileceğimiz bir çeşit kendini tanıma süreci halini alır. Bu süreç, bölgecilik ve entelektüellikten geçerek, Leonardo'dan Raffaello Borghini'ye ve Giorgio Vasari'nin "Sanatçıların Hayat Hikâyeleri"ne uzanan bir yüzyılı anlatan kuramsal tefekkürden oluşur.

Rönesans ile Maniyer Arasında

Bir çeşit tarih kaydı olarak sanatın gelişimini anlama ihtiyacı 16. yüzyılda ortaya çıkar. Bundan evvel bu alanda somut örnekler yok değildir –başta Lorenzo Ghiberti'nin (1378-1455) *Commentari*'si [*Yorumlar*]– ancak genelde teknik özel konularla ilgilenilir, sanatsal olgular ayrı olarak görülür, neden sonuç çerçevesinde sanatsal olguları anlatabilecek tarihsel-kuramsal bir tanım aranmaz. Leonardo'nun (1452-1519) sahiden de eşsiz ve tekrarlanamaz, tamamlanmamış *Trattato della pittura*'sı [*Resim Etüdü*] haricinde, resimle edebiyat ve ressamlarla edebiyatçılar arasındaki giderek yoğunlaşan bağları anlamak için, 1527 yağması öncesi Papalık Roma'sına bakmak gerekir.

Baldassare Castiglione (1478-1529) ve Pietro Aretino (1492-1556) gibi kişiler bu süreçte kilit rol oynar; o zamanın sanatçıları için kültürel bir referans noktası olan bu ikili, doğmakta olan sanat tarihyazımı tartışmasına sık sık dahil olur. "İlahi" Pietro Aretino, Giulio Romano'nun (1492-1546), Marcantonio Raimondi (1480?-1534?) tarafından resmedilen meşhur *Modi*'sini [*Tarzlar*] zamanın papalık sarayındaki yozlaşmış hayatın gerçek bir kesiti olan *Sonetti lussuriosi*'yle [*Şehvetli Soneler*] eşleştirir. Ancak Pietro Aretino'nun rolü, kamusal girişimlerinden

Baldassare Castiglione ve Pietro Aretino

ziyade, başta Giulio Romano ve Giorgio Vasari olmak üzere zamanın sanatçılarıyla yoğun mektuplaşmalarıyla ölçülebilir.

Baldassare Castiglione'nin rolü ise daha az güçlü ama bir o kadar etkilidir. *Libro del cortegiano*'su [*Saraylının Kitabı*] (1528) maniyer uygarlığı için emsal halini alır. Raffaello'nun (1483-1520), geçmiş bilincine sahip yeni bir tarih anlayışının işareti olan, Papa X. Leo'ya Roma için bir arkeolojik plan anlattığı meşhur *Lettera sull'architettura*'sı [*Mimarlığa Dair Mektup*] (1514-1515) genelde Raffaello'nun arkadaşı Baldassare Castiglione'ye atfedilir. Giorgio Vasari'nin *Sanatçıların Hayat Hikâyeleri*'nin yayımlanmasından kısa süre önce, Orta-Kuzey İtalya'da yakın geçmişteki sanatsal deneyimleri tarihsel bir çerçeve içine yerleştirme gayesi güden çeşitli teşebbüsler gerçekleştirilir.

1546'da Como'nun belli başlı rahiplerinden Paolo Giovio (1483-1552) portre koleksiyonunun tarifini (*Descriptio musaei* [*Müze Tarifi*]) yayımlar, bundan önce 1524'te çağdaşları olarak yeni bir çağın kurucuları Raffaello, Michelangelo (1475-1564) ve Leonardo'yu övdüğü ve Tiziano (1480/90-1576) ile Sebastiano del Piombo (1485?-1547) gibi sanatçılar hakkında bilgi verdiği *De viris illustribus*'u [*Meşhur Adamlara Dair*] (ancak iki yüzyıl sonra yayımlanır) yazmıştır.

Paolo Giovio ve Paolo Pino

1548'de ressam Paolo Pino'nun (1534?-1565?) *Dialogo di pittura*'sı [*Resim Diyaloğu*] Venedik'te yayımlanır; birisi Venedikli ötekisi Floransalı olan kahramanları arasındaki tezat Venedik rengi ile Toscana çizimi arasındaki tezatın öncüsü gibidir. Kuramsal tanımlar bir yana (çizim, icat ve renk olarak resim), yazar ressama en az bir "şekilsiz, esrarengiz ve zor" figür dahil etme tavsiyesinde bulunurken, zamanına tamamen uygun görünür; yani "retorik" sanatsal ifade olarak yılankavi figür burada doğar ve çok başarılı olur. Sonraki yıl, gene Venedik'te, o zamanlar moda olan resimle heykeltıraşlık mukayesesi hususu açısından önemli olan Anton Francesco Doni'nin (1513-1574) *Dialogo del disegno*'su [*Resim Diyaloğu*] da yayımlanır.

Giorgio Vasari ve *Sanatçıların Hayat Hikâyeleri*

Sanatsal deneyimleri tarihsel olarak yapılandırmaya çalışan bu sürecin en önemli olayı şüphesiz, on yıllık bir çalışmanın sonucunda Giorgio Vasari'nin *En İyi İtalyan Mimar, Ressam ve Heykeltıraşlarının Hayat Hikâyeleri*'nin 1550'de Floransa'da yayımlanmasıdır. Öncesinde Vasari'nin de faal olarak katıldığı sanatlar arası karşılaştırma tartışmalarının ve kısmi de olsa benzer teşebbüslerin yaşandığı (örneğin *Libro di Antonio Billi* [*Antonio Billi'nin Kitabı*]) Vasari'nin eseri, yeni doğmakta olan sanat tarihyazımının önemli bir kilometre taşıdır.

Eserde, her birinden önce birer giriş bölümü olmak üzere Cimabue'den (y. 1230-1302) Michelangelo'ya kadar sanatçıların biyografileri vardır. Metnin ge-

nel yapısı, hiyerarşik bir tarih görüşüne dayanır ve Giotto'nun (1267-1337) zamanından başlayarak Masaccio'dan (1401-1428) geçerek Michelangelo'ya varılır. Vasari Giotto'nun ve öğrencisi Giottino olarak bilinen Tommaso Stefano'nun (1325?-1375?) ilk döneminin veya maniyerinin iyi tarafının, klasik ahenk ideallerini reddedip soğuk, katı ve tabiattan uzak bir sanat tarzı tercih eden "Grek" (yani Bizans) geleneğinden kurtulmuş olması olduğunu söyler. Masaccio, Beato Angelico (1395?-1455) ve hümanizmin diğer sanatçılarının sanatını kapsayan ikinci maniyer "renk birliği" ve perspektif yoluyla uzamın fethiyle bu yeniden keşfediş genişletilirken, üçüncü maniyer ve Leonardo'nun eserleriyle gerçek bir "yeniden doğuştan" bahsedilebilir. Yeni bir gizlenme kabiliyeti ve olağanüstü bir yaratıcı güç sayesinde sanat artık tabiatla ve eski olanla yarışır. Bu açıdan bakınca, *Sanatçıların Hayat Hikâyeleri*'nin ilk baskısı yazılırken hayatta olan tek sanatçı Michelangelo'nun rolü yazarın nazarında itici güç niteliği kazanır. Nitekim Michelangelo tipik modern sanatçıyı temsil eder; pek azı kadar her üç sanatta kabiliyetlidir, müthiş bir çizimcidir, icra maharet ve süratine sahiptir (maniyerist Vasari için temel erdemler).

Vasari'nin perspektifi

Vasari estetiğinde, "çizim" ve "icat" temel değerlendirme parametreleridir; sanatçı her ikisine de yeterli derecede sahip olmalıdır ve bu amaç güdülürken izlenecek yollar, 16. yüzyıl sanatçısı için gerçek referans modelleri olan tabiatın ve eskinin yollarıdır. Üstelik Vasari'nin görüşünün orijinalliği tam da bu ikilide yatar; tabiatla eski olan arasındaki denge, sanatçının modellerin ve büyük sanatçıların örneklerinin ciddi etüdü yoluyla kendi şahsi formülünü –kendi maniyerini– bulma kabiliyetinde yatar.

Biyografiler ve sanat kuramları

Sanatçıların Hayat Hikâyeleri'nin 1568'de *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* [*En İyi Ressam, Heykeltıraş ve Mimarların Hayat Hikâyeleri*] başlığıyla yayımlanan ikinci baskısında büyük değişiklikler vardır. Biyografilerin sayısı artar ve son kısımda neredeyse "dördüncü maniyermişçesine" hâlâ hayatta olan yazarlardan bahsedilir ve Vasari'nin kendisi birinci şahıs olarak kendi eserlerinden bahseder. Her ne kadar Venedik sanatına karşı esaslı bir açılım olsa da, Toscana'ya güçlü eğilim değişmez.

Tarihsel gelişim anlatısı olarak biyografi sistemi İtalya dışında da epey başarılı olur –örneğin Hollandalı sanatçı Karel van Mander (1548-1606)–, ama İtalya'da organize "şehir bazlı" cevap teşebbüsleri ancak 17. yüzyılda başlar.

16. Yüzyıl Sanat Kültüründe Ahlakçı Eğilimler

Vasari'nin çalışmalarının ve maniyer uygarlığının başarısı giderek artarken, ilk muhalif sesler de yükselmeye başlar. 1557'de Venedik'te edebiyatçı Ludovico Dolce (1508-1568) *Dialogo della pittura intitolato l'Aretino*'yu [*Aretino*

Başlıklı Resim Diyaloğu] yayımlar. Uzun zamandır Venedik'e yerleşmiş Toscanalı yazara bu selam, değişen zamanlara dair bir işarettir; Pietro Aretino, 1520'li yılların yozlaşmış Roma'sında yaşadıktan sonra, Katolik ana akıma ters bütün hareketlerin sert eleştiricisi olur. Dolce'nin kitabında Toscanalı Fabbrini'nin karşıtı olarak, Vasari'nin Michelangelo tarzı heyecanına karşı muhalefeti belirtmek için mevcuttur; karşıtı olarak var olan bir diğer unsur, eskilerden bağımsız sanat modeli olarak takdim edilen Frari'deki *Assunta*'nın ressamı olarak Tiziano da vardır. Diğer kuzeyli sanatçılar –Correggio (1489-1534), Parmigianino (1503-1540), Pordenone (1483?-1539)– resimlerinin renklerinin güzelliği için yüceltilirken, Raffaello hem çizimle renklendirmede usta, hem de vakar sahibi sanatçının modeli halini alır. Burada "vakar" kavramı sadece klasik anlamda değil, aynı zamanda –ve bu da ilk örneklerinden biridir– Karşı-Reformcu ahenk ve düzgünlük anlamıyla anlaşılmalıdır; bu durumda da, Pietro Aretino'nun mektuplarında bahsedilen Michelangelo'nun *Mahşer Günü*'nün telininin yankıları duyulur.

Ludovico Dolce

Karşı-Reformun ilkeleriyle uyumlu sanat konusu, Trento Konsilinin sonuçlanmasından bir yıl sonra kutsal sanat konusunu ele alan ilk eser olan Giovanni Andrea Gilio'nun *Dialoghi*'sinin [*Diyaloglar*] (1564) merkezindedir. Eserin hedefi, Gilio'nun ressamların cehaletine atfettiği "tarihsel tablolarda ressamların hata ve çarpıtmalarını" düzeltmektir. Geleneğin gösterdiği anayola ve Kutsal Metinlerin hakikatine başvuran Gilio'ya göre gerçekçiliğin (örneğin şahadet sahnelerinin zulüm görselliği) öncelikli önemi vardır, ancak gerçek hedef bir defa daha kutsal ikonografi alanında çarpıtmaların sembolü olarak gördüğü Michelangelo'nun *Mahşer*'idir (genel manzarasından kanatsız meleklere).

Giovanni Andrea Gilio

Sanatın öğretici değerine verilen önem, kısa sürede giderek karmaşıklaşan kompozisyonlara yol açar. Bu konular din adamlarına mahsus görünür, nitekim Gilo'dan sonra Carlo Borromeo'nun (1538-1584) örneğini hatırlayan Bologna Piskoposu Gabriele Paleotti (1522-1597) 1582'de *Discorso intorno alle immagini sacre et profane*'yi [*Kutsal ve Seküler İmgelere Dair Mantık Yürütme*] yayımlar. Kitlelere tanıdık gelecek gerçekçiliğin methi, ikonografide heterodoks çarpıtmalarla birlikte bu eserin ana temasıdır. Bu tarz ahlakçı telinlerin yankıları (özellikle çıplaklığın) yaşlı mimar ve heykeltıraş Bartolomeo Ammannati'nin (1511-1592) *Lettera scritta agli accademici del disegno l'anno 1582*'sinde [*1582'de Resim Hocalarına Yazılan Mektup*] bile mevcuttur; neredeyse, gençliğindeki şekilci maniyerist aşırılıklarının, Karşı-Reforma yakın bir ciddiyet lehine reddidir.

Kuram ve Uygulama

Karşı-Reformcu eğilimler 16. yüzyıl İtalya'sının kültürel zenginliğinin tamamını oluşturmaz. Nitekim Vincenzo Danti'nin (1530-1576) *Il primo libro delle perfette proporzioni*'si [*Mükemmel Orantıların İlk Kitabı*] (1567) ve Giovan Battista Armenini'nin (1530-1609) *De' veri precetti della pittura*'sı) [*Resmin Gerçek İlkeleri*] (1587 gibi metinler daha teknik konulara ilginin işaretidir. Sayı temelli mistik bir sembolojiye göre yedi kısma ayrılmış, muazzam bir genel sanat kuramı metni olan *Trattato della pittura*'yı [*Resim İncelemesi*] 1584'te yayımlayan Giampaolo Lomazzo'nun (1538-1600) faaliyeti daha kuramsal ve entelektüel bir ilginin sonucudur. Ancak, Leonardo'nun yazılarına dair haberlerden anlaşılacağı üzere, metnin sayfalarında bundan önceki Milano ortamının bir kesiti de gözlemlenir.

Giampaolo Lomazzo

Lomazzo'nun genel görüşleri sembolizmi daha fazla, 1590 tarihli daha kısa ve organik bir metin olan *Idea del tempio della pittura*'da [*Resim Mabedi Fikri*] özetlenmiştir; bu metinde hermetizm, alegori ve mistisizm, sanatın eski zamanlardan beri gelişiminin tarihsel-kuramsal tanımı çerçevesinde hep beraber mevcutturlar. Bu ideal mabedin yedi sütunu Michelangelo, Gaudenzio Ferrari (1475?-1543), Polidoro da Caravaggio (1500?-1546), Leonardo, Raffaello, Mantegna (y. 1431-1506) ve Tiziano'dur; bu kişiler resim sanatının ilkelerinin (klasik erdemler olarak sunulurlar) destekleridir, ama metinde Barocci (1531?-1612) ve özellikle Arcimboldi (1527-1593) gibi çağdaş ressamlar veya II. Maximilien (1527-1576) gibi meşhur koleksiyoncular hakkında da bilgi vardır.

Bundan kısa süre sonra, yüzyılın en çok yönlü sanatçılarından olan Federico Zuccari (1540?-1609) bu kuramsal tanım çizgisinde konumlanır. Zuccari, 1607'de Torino'da yayımlanan *Idea de' scultori, pittori e architetti*'sinde [*Heykeltıraş, Ressam ve Mimarlara Dair Görüş*] neredeyse sonraki yüzyılın klasisist tartışmalarının öncüsü olan, iç resimle (fikir) dış resim (şekil) arasındaki ayrıma dayanan, sanatın genel bir tanımını inşa eder. Bir de, neredeyse "Rönesansın sonbaharı" diye tarif edilenin bir envanteri olan, 1584'te Raffaello Borghini tarafından yayımlanan *Il riposo in cui della pittura e della scultura si favella* [*Resim ve Heykeltıraşlıkta Bahsedilen Dinlenme*] da vardır. Konusu Floransalı bir asilzadenin köşkünde geçen bu metin sadece kısmen tarihsel bir yönelime sahiptir, ama öte yandan çağdaş zevk hakkında özellikle zengindir ve bu Medicilerin başşehriyle sınırlı değildir. Bu eserde 16. yüzyıl sonu koleksiyonculuğu detaylı bir şekilde anlatılır ve sanki Vasari'nin biyografilerinin devamıymışçasına çağdaş sanatçılar hakkında da çok haber vardır.

Federico Zuccari

Bkz. İnceleme Yazıları ve Diyalog, s. 571; Maniyerin Katettiği Yollar, s. 755; Sanatların Karşılaştırılması, s. 770; Reform ile Karşı-Reform Arasında Sanatlar, s. 812

Sanatların Karşılaştırılması

Giovanni Sassu

Vasari dönemi sanatının güçlü entelektüel mahiyeti insanları resmin mi heykaltıraşlığın mı üstün olduğunu sorgulamaya sevk eder. Benedetto Varchi gibi karizmatik şahsiyetlerin etrafında, tarihsel anekdotlar ve cepheden saldırılarla, 16. yüzyıl toplumunda sanatın ve sanatçının yeni durumunu belli eden sıkı bir tartışma gelişir.

Leonardo ve Baldassare Castiglione

Cennino Cennini'yle (1370?-1420?) başlayan sanat üretimine dair bilinçlenme süreci 16. yüzyılda tamamen olgunlaşır. Zamanın sanatçı ve entelektüelleri sanatın amacını düşünmeye ve özellikle el işine ve tekniğe dayalı olduklarından o zamana kadar "mekanik" denen üç sanat dalı (resim, heykeltıraşlık, mimari) için merkezi bir mevki talep etmeye başlarlar. Diğer bir deyişle, bu sanatlarla kuramsal tefekküre bağlı oldukları için "liberal" denen şiir ve felsefe gibi sanatlar arasındaki mesafeyi kapatmak için uğraşılır. Esasen arzulanan, modern çağın toplumu çerçevesinde giderek önemi artan bir rolün tanınmasıdır; Horatius'un *ut pictura poesis* [*resimde olduğu gibi şiirde de*] tartışması, yani sanatın görsel şiir sayılması gerekliliği bu açıdan anlamlıdır.

Mekanik sanatlar ve liberal sanatlar

Bu tartışma çerçevesinde, zaten ortaçağda başlamış olan ve yüzyılın hemen hemen bütün büyük sanatçılarını ilgilendiren, hangi sanatın üstün olduğuna dair bir tartışma başlar. Her defasında farklı karşılaştırma ölçüleri benimsenerek resmin mi, heykeltıraşlığın mı üstün olduğu tartışılır. Böylece genelde ressam olan resim destekçileriyle genelde heykeltıraş olan heykeltıraşlık destekçileri arsında cereyan eden bu tartışma çerçevesinde "tonun giderek yükseldiği" gözlemlenir.

Leon Battista Alberti (1406-1472) 15. yüzyılda, resimle heykeltıraşlığı "hısım sanatlar" şeklinde tanımlayarak bu konu hakkında görüş belirtir, ancak ilk olarak sanatlar arasında karşılaştırma kuramını geliştirme teşebbüsünde bulunan sanatçı Leonardo'dur (1452-1519). 16. yüzyıl ortalarında ortaya çıkan noktalardan birçoğu ilk olarak *Trattato della pittura*'da [*Resim İncelemesi*] ifade edilir. Heykeltıraşın kirli ve tozlu çalışma tarzıyla ressamın daha temiz ve entelektüel çalışma tarzı arasındaki karşıtlık akla gelir. Ancak karşılaştırma ölçüsü aynı zamanda güç-

Leonardo ve resim

lüktür de; Leonardo'ya göre üçboyutlu uzamı ve renkleri tek bir düzeye toplama imkânı olan resmin üstünlüğü burada yatar; heykeltıraşlıkta aynı şey ancak kabartmayla gerçekleşebilir, ama Floransalı sanatçı kabartmayı resmin fakir akrabası sayar. Leonardo'ya göre heykeltıraşlık resme sadece daha uzun süre dayanabilmesi açısından üstündür, bundan dolayı ressamları bunu telafi edebilmek için teknik deneyler yapmaya davet eder.

Bu çatışmanın yankıları, heykeltıraş Giancristoforo Romano'nun sadece resmin sunabileceği yumuşaklığın ve natüralist benzerlik mucizelerinin destekçisi Canossa Kontu ile "düelloya giriştiği" Baldassare Castiglione'nin (1478-1529) *Cortegiano*'sunda [*Saraylı*] (1528) bile gözlemlenir. Resim sanatına karşı açıkça ilan edilen tercihe rağmen, bu eserde Pietro Aretino'nun (1492-1556) Ludovico Dolce'ye (1508-1568) 1537'de yazdığı meşhur mektupta belirttiklerinin merkezinde olan, "olmanın" temsili heykeltıraşlıkla "intibanın" temsili resim arasındaki ayrım ortaya çıkar. Venedik'te bu kuramsal unsurlar Venetolu Paolo Pino'nun (1534?-1565?) *Dialogo della pittura*'sında [*Resim Diyaloğu*] (1548) ileri sürdüğü resim sanatının üstünlüğüne karşı plastik sanatları savunma amacı güden *Disegno* [*Çizim*] adlı eseri 1549'da yayımlayan Floransalı Anton Francesco Doni (1513-1574) tarafından ele alınıp geliştirilir. Bu eserde, Giorgione'nin Aziz Giorgio'yu bir su birikintisinde ve iki aynadaki görüntülerini resmederek seyirciye farklı görüş yüzeyleri sunduğu hatırlatılarak resmin tek görüş açısı sınırı aşılır. Bu eser günümüze ulaşmamıştır, ama Giovanni Gerolamo Savoldo'nun 1528-1530'da gerçekleştirdiği *Gastone di Foix Portresi* Paolo Pino'nun ne kastettiğini gayet iyi gösterir.

Anton Francesco Doni ve Paolo Pino

Benedetto Varchi ve Sanatların Üstünlüğü

Medici dönemi Floransa'sında 1546'dan başlayarak, Floransalı tarihçi ve filolog Benedetto Varchi'nin (1503-1565) öncüsü olduğu, sanatların önceliğine dair bir tartışma gelişir. Varchi çeşitli sanatçılardan –Vasari, Pontormo, Bronzino, Cellini, Tribolo, Francesco da Sangallo, Tasso– bu konu hakkındaki görüşlerini yazılı olarak belirtmelerini isteyip sonrasında bu araştırmanın sonuçlarını Michelangelo'ya (1475-1564) sunar ve onu da görüşlerini belirtmeye davet eder. Bütün bunlar 1549'da Michelangelo'nun heykeltıraşlığa dair meşhur sonesinin (*Non ha l'ottimo artista alcun concetto* [*Mükemmel Sanatçının Görüşü Yoktur*]) eklenmesiyle yayımlanır. Beklenebileceği üzere, Vasari, Pontormo ve Bronzino resmin üstünlüğünü, Cellini, Tribolo ve Francesco da Sangallo ise heykeltıraşlığın üstünlüğünü savunur.

Varchi'nin araştırması

Benedetto Varchi'nin eserinde Pontormo'nun savunduğu, resmin tabiatı icabı daha zor olduğu gibi bazı kavramlar tekrarlanır. Benvenuto Cellini ise hey-

keltıraşlığın resimden yedi kat daha iyi olduğunu, zira tamı tamına sekiz farklı perspektife sahip olduğunu tekrar eder, renk kisvesi konusunda ise neredeyse maniyerist sanatın entelektüel değerinin altını çizercesine meşhur "köylü aldatan" ifadesini kullanır. Vasari'nin, bu konuda yazmaktan ziyade bir tablo yapmak istediği şeklindeki cevabı onun büyük belagat kabiliyeti hakkında bir fikir verir. Varchi son kısımda büyük Michelangelo'nun iki mektubunu yayımlar.

Heykeltıraşlığa dair çok iyi bilinen düşüncelerine ek olarak, yani "yerleştirme yoluyla" (plastik) ve "alma yoluyla" (heykel), Michelangelo konuya her ne kadar kardeş olsalar, biri ötekini aydınlattığından, heykeltıraşlıkla resim arasındaki ilişkinin güneşle ay arasındaki ilişkiye benzer olduğunu söyleyerek değinir.

Kaçınılmaz tarafgirliğin ötesinde, her iki tarafın iddialarını maniyer uygarlığı denen kültürün önemli bir teması olan, doğa karşısında yaratıcı gayretin zorluğu gibi sıcak aktüel kavramlara dayandırdıklarını görmek ilginçtir.

Vasari'nin *Sanatçıların Hayat Hikâyeleri*

Vasari'nin 1550 tarihli *Sanatçıların Hayat Hikâyeleri*'nde, sanatlar arasındaki karşılaştırma, az çok eşitlikle, resme bütün sanatların birleştirici ilkesi değeri atfedilerek çözülür. 1568'de vaziyet değişir ve başlıkta bile resme karşı bir tercih belli edilir: *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* [*En İyi Ressam, Heykeltıraş ve Mimarların Hayat Hikâyeleri*] (oysa 1550 başlığı *Vite de' più eccellenti architetti, pittori e scultori*'ydi [*En İyi İtalyan Mimar, Ressam ve Heykeltıraşlarının Hayat Hikâyeleri*]).

Varchi'nin sunduğu kuramsallaştırmalardan birçoğu Michelangelo'nun 1564'teki cenazesi sırasında yapılan konuşmalarda tekrar edilir. Nitekim bu vesileyle karşılaştırma konusunu yeniden ele alıp zaten bildiğimiz gibi eşitlik olduğu sonucuna varır. Ancak bu durum, Benvenuto Cellini bir yanda, Giorgio Vasari ve Vincenzo Borghini öte yanda olmak üzere bir çatışmaya yol açar ve esaslı kuramsal yenilikler olmamasına rağmen tartışmanın söylemi sertleşir. Heykeltıraş kendi branşının daha yüksek derecedeki fizik gerçekliğinin değerini vurgular, ressamla kuramcı ise şekil ve çeşitliliğiyle, evrensel ifade kabiliyetiyle sadece resmin sahip olabileceği ikna kabiliyetini vurgular.

Cellini ve Borghini

Akademiler: Kuramla Uygulama Arasında

Bu tartışmaların yol açtığı kuramsal aktivizm, akademilerin kurulmasına yol açan unsurlardan biridir. Vasari, 1562'de Floransa'da çizim akademisinin kuruluşuna ön ayak olur; 1572'de Roma'da San Luca Akademisi kurulur ve 1593'te ressam ve kuramcı Federico Zuccari (1540?-1609) tarafından geliştirilir.

Bu akademi, atölye alışkanlıklarından tamamen kurtulmak ve sanat bilgisini kesin programlarla kurala bağlamak amacı güden tutarlı bir teşebbüstür. Bu ortamlarda, her ne kadar başlangıçtaki heyecanından çok şey kaybetse de kuramsal tartışma aralıksız sürer. Örneğin Michelangelo'nun cenazesinin kamusal bir gösteri olarak tertip edilmesini sağlayan çizim akademisidir. Federico Zuccari yüzyıl sonunda San Luca Akademisi çerçevesinde sanatların üstünlüğü meselelerine dair yeni bir tartışma geliştirmeye çalışır. 1607'de Torino'da yayımlanan *Idea de' scultori, pittori e architetti*'de [*Heykeltıraş, Ressam ve Mimarlara Dair Bir Görüş*] ifade edilen, iç çizimin (yani fikrin) bütün sanatların ilham kaynağı olduğu görüşünden yola çıkar ve bu şekilde Varchi ile Vasari'nin sevdiği bir görüşü tekrar eder. Gene de ressam olarak tercihi küresel sanat olarak görülen resim lehinedir. Ancak bu konuyla ilgili açık oturumlara Roma'da faal olan sanatçıların hemen hemen hiçbiri katılmaz (özellikle heykeltıraşlar ve mimarlar), bu da barok çağın arifesinde sanat branşlarının artık ayrı dallar olarak algılanmadığına dair bir işarettir.

Fikir ve iç çizim

Bkz. İnceleme Yazıları ve Diyalog, s. 571; Sanat Edebiyatı, s. 619; Maniyerin Katettiği Yollar, s. 755; Vasari ve Sanat Tarihyazımının Doğuşu, s. 765; Süsleme Sanatlarının Aklanması, s. 801; Reform ile Karşı-Reform Arasında Sanatlar, s. 812; Leonardo da Vinci, s. 869;

Vitruvius'un Eserlerinin Yorumları

Silvia Medde

Günümüze ulaşan tek mimarlık eseri olan Vitruvius'un De architectura*'sı* [Mimarlık Üzerine]*, 16. yüzyıl boyunca popülerliğini muhafaza eder. Tercüme edilen, yorumlanan ve resimlendirilen bu eser, kalıntıların doğrudan etüdüyle beraber klasik kuralların araştırılmasında temel araç haline gelir. Yüzyıl boyunca metnin kullanılış şekli değişir; Rönesansın olgunluk döneminde ustaların velut tefekkürünü teşvik ederken, daha sonra katı bir şekilde uygulanacak kurallar listesi halini alır.*

Hümanist Poggio Bracciolini'nin (1380-1459) 1416'da Marcus Vitruvius Pollio'nun *De architectura libri decem*'ini [*Mimarlık Üzerine On Kitap*] (MÖ I. yüzyılın ikinci yarısı) yeniden keşfedişi, Romalı yazarın modern çağda başarısının başlangıcını simgeler. Aslında Batı kültürünün hiçbir zaman unutmadığı bu metin, kısa sürede 15 ve 16. yüzyılların mimari kuram ve uygulamalarının vazgeçilmez referans noktası halini alır.

Vitruvius etütleri Giovanni Sulpicio da Veroli'nin hazırladığı ve 1490 civarında Roma'da yayımlanan eksiksiz baskıyla başlar. Ancak 16. yüzyılın yorumcularının gerçek hümanist filolojik ilgiye yeni ihtiyaçlar eklediği hatta onları önceledikleri hemen belli olur. Yüzyıl boyunca gerçekleştirilen tercümeler, yorumlar ve resimlendirmeler, her ne kadar her defasında farklılaşsa da proje sürecinden doğan sayısız probleme cevap arayan uygulamacı bir ruhun sonucudur.

Mütevazı da olsa, Vitruvius'un eseri gene de Rönesansın yeni insanlarına ulaşan tek klasik mimari metnidir. On kitabında var olan bilgilerden faydalanarak, hümanizmin mimari kuramlarının iskeletini oluşturan tema ve konular belirlenir. Başta *utilitas* [*fayda*], *firmitas* [*sağlamlık*] ve *venustas* [*güzellik*] olmak üzere Vitruvius'un kategorileri izlenecek hedefleri belirtirken, metnin okunmasından elde edilen ve kadim metinlerle derinleştirilen kuramlar araştırma yöntemine işaret eder.

Tek kadim mimari kitabı

Vitruvius'u okuyanların ümidi, villa ve tiyatro gibi yeni dini ve seküler bina tiplerinin projelendirilmesine uygulanacak somut ilkeler bulmaktır. Ancak 16. yüzyıl mimari tartışmalarının gerçek kahramanı, kuram ve uygulama sorunlarını kendinde toplayan, mimari düzenlerin sınıflandırılması sorunudur. Mimari düzenler, antropomorfik kökenlerinden dolayı (Vitruvius'un söylediklerine dayanarak Dor, İon ve Korinthos) basit bir süsleme unsurundan çok fazlasıdır; nitekim Rönesansın insanları uzamı mimari düzenlerin orantı kurallarına göre tertip ederek evrenin ahenkli mükemmelliğini yeniden yaratabileceklerine inanırlar. Mimari düzenler meselesinin yüzyıllar boyunca gelişimi yoluyla, 16. yüzyıl boyunca Latin yazarın eserinin algılanışının nasıl bir değişime uğradığını değerlendirmek mümkündür; bu eser ideal bir referans kaynağıyken, yüzyılın ortalarında mimar, ustabaşı, taş yontucusu gibi sektör operatörlerinin kullanabileceği bir talimat kitabı halini alır.

Mimari düzenler

16. yüzyılın ilk Vitruvius baskısı Fra' Giocondo da Verona (1433-1515) tarafından hazırlanır ve 1511'de Venedik'te yayımlanır. Başka durumlarda uyguladığı filolojik ciddiyeti bu eserde gösteremeyen Fra' Giocondo, Latince metin üzerinde, açık bir şekilde çağdaşlarına projelendirme için faydalı bir araç sunmak amacıyla çalışır. Daha az anlaşılır kelimelerin yerine daha anlaşılabilir kelimeler koymanın yanı sıra tutarlı ve avangard bir resim düzeni geliştirir. Dolayısıyla, büyük bir

Giocondo da Verona

kısmı klasik kalıntıların dikkatli bir incelenmesinin sonucu olan 136 gravür, Vitruvius'un tariflerini grafik olarak yorumlamanın ilk teşebbüsüdür.

Veronalı keşişin çalışması çok rağbet görür; ilk baskısının arkasından 1513'teki ve ölümünden sonra gerçekleştirilen ve daha az değerli olan 1522 ile 1523 baskıları gelir. Fra' Giocondo'nun eseri gerçek bir yorum içermese bile, mimarlara Latince metnin iyi kötü kırk sene boyunca, yani Barbaro'nun baskısına kadar eşi görülmeyecek bir yorumunu sunar. Fra' Giocondo'nun çalışmasının arkasından, en karışık kısımları açıklamak ve daha az kültürlü olanlara da ulaşılabilir kılmak ümidiyle birçok Vitruvius incelemesi hazırlanır. *De architectura*'nın 1514'te hazırlanmaya başlanan, Cesare Cesariano (1483-1543) tarafından tercüme edilen baskısı ilk yayımlanandır (Milano, 1521). Ancak Cesariano'nun birçok bakımdan Fra' Giocondo'nun ilk baskısına çok şey borçlu olan *Vitruvius*'unun herhangi bir filolojik iddiası yoktur. Metne eşlik eden yorum ve imge tercihi, hem yeni mimari gelişmeler açısından hem de eski abidelerin etüdü açısından o yılların Roma gerçekliğinden tamamen kopuk bir kültür sergiler.

Cesariano'nun baskısı

Cesariano'nun dikkati sadece Kuzey İtalya'ya ve özellikle Leonardo (1452-1519) ile Bramante'nin (1444-1514) Milano'daki verimli ikametinin temelinde olgunlaştırılan deneyimlerine yönelir. Cesariano, vardığı sonuçları gerekçelendirmek için yeni mimari akımı kadim ustanın öğretisiyle bağlantılandırır. Ancak etütlerin devamı için en uygun şartlar yüzyıl başlarının papalık Roma'sında gerçekleşir. Rönesansın olgunluk devrinin evrensel iddialarına uygun bir dil geliştirmeyle meşgul, önce II. Julius (1443-1513), sonra da X. Leo (1475-1521) için çalışan mimarlar bu esere büyük ilgi gösterir.

Raffaello'nun talep ettiği gelenek

De architectura'nın 1514 civarlarında Raffaello (1483-1520) tarafından desteklenen tercümesi, 16. yüzyıl başlarının mimarlarının Vitruvius'u incelerken sergilediği uygulamacı ruhun en iyi örneğini oluşturur. Nitekim muhtemelen Fra' Giocondo'nun teşvikiyle Raffaello bu kadim eserde başta San Pietro Kilisesinin inşasının yönetimi olmak üzere, Papa X. Leo'nun ona verdiği zor görevler için destek arar. Eski dilleri okuyamayan Raffaello bir grup uzmanın yardımına başvurur; tercümeyi gerçekleştiren Grekçe ve Latince uzmanı Fabio Calvo'ya ek olarak, Andrea Fulvio ile Fra' Giocondo'nun kendisi de danışman olarak katkıda bulunur. Nitekim Cesariano'nunki gibi Calvo'nun *De architectura* tercümesi de Veronalı keşişin tercümesine dayanır ve esaslı değişiklikler barındırmaz. Vitruvius'un bu yorumunun en büyük yeniliği, basılacağı düşünülerek Raffaello'ya verilen resimlendirme işidir. Nitekim tam da bu yıllarda mimari röleve ve tasvir yöntemlerini arkeolojik araştırmaların geliştirilmesinin temel araçları olarak olgunlaştırdığını unutmamak gerekir.

Yeni yöntembilimsel varsayımlara dayanan eski eserler etüdü Vitruvius'un öğretisinin doğrulanması için yoğun ve detaylı bir faaliyetin gerçekleştirilme-

sini mümkün kılar. Raffaello, 1514'te Baldassare Castiglione'ye (1478-1529) yazdığı mektupta Latin kuramcıya karşı gösterilen çelişkili yaklaşımın bir örneğini sunar: "Kadim yapıların güzel biçimlerini bulmak isterim ve bunun bir İkaros uçuşu olup olmayacağını bilmiyorum. Vitruvius bana bu konuda büyük bir ışık sunuyor, ama yeterli değil." Nitekim MÖ 1. yüzyılda yazılan bu eserde, başta imparatorluk mimarisinin gelişmelerinden bahsedilmememesi olmak üzere birtakım bariz eksiklikler vardır.

Normların İhlali ve Kurallara Bağlanması

Kadim binaların esasını yakalamak ümidiyle, Roma ve civarlarındaki kalıntıların titiz bir etüdü başlatılır. Bu araştırmanın 16. yüzyıl klasisist söyleminin geliştirilmesi için temel önemde olduğu doğruyken, aynı zamanda maniyerist deneyselcilik olarak bilinenin varsayımları da içerdiği doğrudur.

Bramante ve Raffaello'nun yaptığı sentez 16. yüzyıl boyunca farklı iki yorum çeşidine göre geliştirilir. Nitekim genelde "maniyerist mimari" olarak tanımlanan mimari akım, 1520'li yıllardan itibaren gelişerek, bir yandan klasisist sistemi ihlal eder, öte yandan normlarını belirleyen ve sabitleyen bir deneyim grubunu kapsar. Büyük ustaların dengesine ulaşamayacaklarının bilincinde olan mimarlar, unsurlarının üzerinde oynayarak klasisist öğretiyi tamamen hazmettiklerini belli ederler. Böylece Michelangelo'nun (1475-1564) Floransa'da Sacrestia Nuova di San Lorenzo Kilisesinde (1520) uyguladığı devrimci çözümlerin arkasından bol miktarda söylemsel "ihlaller" gerçekleşir. Giulio Romano'nun (1492-1546) Mantova'daki kültürlü ve eğlenceli eleştirel yaklaşımından, Girolamo Genga'nın (1476?-1551) Pesaro'daki Villa Imperiale tecrübelerinden ve Baldassarre Peruzzi'nin (1481-1536) Palazzo Massimo alle Colonne'sinden Vignola'nın (1507-1573), Vasari (1511-1574) ile Galeazzo Alessi'nin (1512-1572) (Milano'daki Marino Sarayı), Pirro Ligorio'nun (1510?-1583) ve Floransalı Ammannati (1511-1592) ile Buontalenti'nin (1531-1608) eserlerine –çok zengin ve çeşitli bir olgunun sadece birkaç örneğini zikredecek olursak– Avrupa'nın proje ve tezyinat gramerini besleyecek bir unsur koleksiyonu oluşur. Duygusal yanı vurgulayacak çok perspektifli uzamsallık tercihi, yapısal nedeni olmayan unsurların kullanımı (örneğin parçalı ve örgülü alınlıklar, sahte sütunlar) ve ifade amacıyla tezyinat ve tarz zenginliği, sıkça rast gelinen özelliklerdir.

Caporali ve Antonio da Sangallo il Giovane

"İyi mimarinin" kurallarını anlatmak amacıyla, yazılarda bu araştırma alanlarına bağlılık ifade edilmez. Sebastiano Serlio'nun (1475-1554) *Sette libri dell'architettura*'sında [*Mimarlığın Yedi Kitabı*] (1537'den itibaren yayımlanır) önerilen ihlaller de normatif bir bağlama yerleştirilir. En ana akım klasisist akım çerçevesinde *De architectura*'nın etüdü yeni bir şevkle

yeniden başlar ve klasik kurallara doğrudan bağlı olmayan söylemsel çözümleri eleştirilirken bu esere dayandırılır. Önceki Vitruvius baskılarından hiç de tatmin olmayan Giovanni Battista Caporali, 1536'da Perugia'da bu eserin ilk beş kitabının bir yorumunu yayımlar. 1531-1539 yılları arasında Antonio da Sangallo il Giovane de (1484-1546) yorumlu bir tercüme üzerinde çalışır.

Giriş kısmında Floransalı, Vitruvius'un metninin anlaşılmazlığından şikâyet eder ve öğretisini imparatorluk çağı mimarisi üzerinde doğrulamak istediğini ilan eder. Antonio da Sangallo'nun tasnif ve normatif temelli yöntemi, bu eserini sonraki yıllarda Vitruvius'un etütlerine yol gösterecek ruhun öncüsü kılar.

Karşı-Reformculuğun basit ve etkili kural ihtiyacı mimaride de tezahür eder. Nitekim tahsilin giderek akademikleştiği ve klasisist söylemin katı bir şekilde kurallaştırıldığı gözlemlenir.

Daniele Barbaro'nun Akademik Çalışmaları ve Sentezi

Programı esas itibariyle Sangallo'nunkiyle uyuşan Pantheon Erdemlileri Cemiyeti'ne (1541-1543) ek olarak, Roma'da Erdem veya Vitruvius Akademisi de doğar. 1540'lı yılların başında özellikle Sienalı hümanist Claudio Tolomei'nin isteğiyle kurulan bu akademinin iddialı bir araştırma programı vardır, ama bu program gerçekleşmez. Ana hedef Latince metnin yeni bir baskısını ve yeni bir tercümesini hazırlayarak ve aralarında teknik terimlerin açıklamaları da dahil, bazı tamamlayıcı yayınlar hazırlayarak Vitruvius etütlerini derinleştirmektir.

Akademinin programı eski eserlerin ve özellikle Roma'nın yoğun bir etüdünü de kapsar. Akademi çevrelerinde, diğerleri arasında Filandro ve Vignola da vardır. Filandro esaslı bir Vitruvius yorumunun yazarıdır (1544-1552 yılları arasında yayımlanır) ve bu çalışmanın ortaya serdiği engin kültür düşünülecek olursa, akademik faaliyet yıllarında olgunlaşmış olmalıdır; Vignola ise hem kendi zamanında hem de daha sonra çok başarılı olacak bir mimari kitabı yazar. Her ne kadar ancak 1562'de yayımlandıysa da, bu eser de Tolomei Akademisine çok şey borçludur, nitekim bu kurumdaki derslerde mimari kompozisyon kurallarına ve özellikle mimari düzenlere çok yer ayrılır.

Filandro ve Vignola

Regola delli cinque ordini di architettura [*Mimarlığın Beş Düzeninin Kuralı*] bir proje aracıdır ve beş düzenin orantılandırılması için evrensel geçerliliğe sahip bir yöntem sunar (Serlio'nun tasnifine göre Toscana, Dor, İon, Korinth ve bileşik).

Giovanni Battista Bertani'de (1516-1576) ise, öğretici ve açıklayıcı niyetin aykırı sonuçları görülür. *Oscuri et difficili passi dell'opera ionica di Vitruvio*'nun [*Vitruvius'un İon Düzenine Dair Müphem ve Zor Yazıları*] (Mantova, 1558) yazarıdır ve evinin girişini bir tanesi kesit, yüksüz iki izole İon sütunla çerçeveler.

Vitruvius etütlerinin kapsamlı sentezi Veneto bölgesinde 16. yüzyılın ikinci yarısında tamamlanır. Muhtemelen Claudio Tolomei'nin Padova'daki mevcudiyetinin ve 1547'de Akademinin programının yayımlanmasının teşvikiyle, aynı yıldan başlayarak Daniele Barbaro (1514-1570) kendini eserin etüdüne adar. Engin bir kültüre sahip olan ve amatör bir mimar olan Barbaro, zamanının en eksiksiz ve organik teknik-bilimsel ve arkeolojik bilgi külliyatı ve Vitruvius'un metninin en geçerli yorumu sayılan bir sonuca ulaşır. Katkıları sayesinde, Fra' Giocondo'nun eserinden beri en büyük yanlış anlamalara yol açan kısımlar nihayet anlaşılır hale gelir.

Daniele Barbaro

Daniele Barbaro, birincisi 1556'da, ikincisi 1567'de olmak üzere, yorumunun iki farklı baskısını hazırlar. Aradaki farklar az ama anlamlıdır ve muhtemelen eseri uluslararası olarak yaygınlaştırmak amacıyla açıklanabilir; nitekim ikinci baskıda yorum daha az yer kaplar ve Latince metni de kapsar. Vitruvius'un metninin resimlendirilmesi için Aquileia patriği, klasisizmin İtalya dışında yaygınlaştırılması amacıyla temel bir eserin yazarı Andrea Palladio'nun (1508-1580) değerli çalışmalarından yararlanır. Ancak 16. yüzyılda bu konuda yazılan birçok eserin sonuncusu, Vincenzo Scamozzi'nin (1552?-1616) Rönesans deneyimlerinin zengin ve akademik sentezi *Idea dell'architettura universale*'dir [*Evrensel Mimari Anlayışı*] (1615).

Bkz. Maniyerin Katettiği Yollar, s. 755; Michelangelo Buonarroti, s. 819; Donato Bramante, s. 851; Antonio da Sangallo il Giovane, s. 857; Jacopo Barozzi, Namı Diğer Il Vignola, s. 862; Giulio Romano, s. 914; Andrea Palladio, s. 919

Villa

Ferruccio Canali

16. yüzyılda, harabeler ve edebi kaynaklar yoluyla tanınan antikçağa dönüş, en parlak çağını yaşar. Mimaride klasik öğretinin yeniden kazanılması, villa gibi özel tipolojiler yoluyla da gerçekleşir; ancak bu bağlar, icada büyük bir pay bırakan diyalektik ve detaylı bağlardır.

Model, Tipoloji ve Eskiye Referans Farklılıkları Çerçevesinde *Villa*'lar

"Eskinin hatırası," *villa* gibi özel türler dahil olmak üzere, 16. yüzyılda en parlak çağını bulan zevkin temelini oluşturur. Ancak 16. yüzyılda, kalıntılar ve edebi kaynaklar yoluyla bilgi sahibi olunan eski zamanlarla bağlar epey detaylıdır; bazen tanıma yöntemi ve dolayısıyla klasik öğretinin *villa*'lara yeniden uygulanışının yöntemi filolojiktir, bazen yenilemedir, ama farklı saiklerin karışımında tam bir özgürlük ve bazen de yanlış anlamalar gerçekleşir. Mekânların işlevsel dağılımından spesifik mekân veya müştemilatın yeniden inşasına, eski inşaatın simetri veya asimetri probleminin tartışılmasından aynı inşa tekniklerinin benimsenmesine, hatta kadim bilimsel öğretinin yeniden ileri sürülmesine kadar eskiye dönüş icada büyük bir pay bırakan ve sıklıkla tespit edilmesi zor, diyalektik ve detaylı bir bağdır.

Eskiye dönüş

15. yüzyılın ortalarında başlayan bir eski eser etüdüne dayanarak, *villa* tipleri de klasik ideallere göre yenilenir ve eski tarz meskenlerin şekline dair tartışmanın kilit noktası halini alır. Nitekim önceki yüzyılın sonlarına doğru Latin yazar Vitruvius'un (MÖ 1. yüzyılın ikinci yarısı) rustik binalar dahil, mimari öğretinin esas kaynağı olan *De architectura*'sının [*Mimarlık Üzerine*] en iyi baskısı yayımlanır (1486) ve 1472'de bile, Cato (MÖ 234-149), Varro (MÖ 116-27), Columella (10?-75?) ve Rutilius Palladius'un (320?-380?) yazılarında *villa*'lara dair spesifik öneriler içeren, MS 2 ile 5. yüzyıl arasında ziraatçılar için yazılmış bir araştırmalar derlemesi olan Latince *Corpus*'un [*Külliyat*] çok erken baskısı mevcuttur. Rönesans âlimleri bir de Yaşlı Plinius'un (23-79) *Historia naturalis*'indeki [*Doğa Araştırmaları*] öğretileri ve özellikle yeğeni Genç Plinius'un (y. 60-114) Laurentino'daki villasının ve Città di Castello yakınlarında, Tusci'deki *villa*'sının tariflerini referans olarak kullanırlar; bu tarifler eski tarz Rönesans villası için gerçek talimatlar halini alır. Ayrıca başka klasik yazarların hikâyelerinde yer yer *villa*'lardan bahsedilir ve mekân veya müştemilat dağılımı hakkında bazı detaylara dair faydalı bilgiler sunan metruk eski bina örnekleri de vardır.

Plinius

Yeni inşa edilen *villa*'lar durumunda da, 16. yüzyıl kültürü genel tipolojiden süsleme unsurlarına kadar, eskilerden çeşitli şekillerde esinlenir ve bu unsurlar eklenir, vurgulanır, yüceltilir ve bu şekilde çok kullanılacak yeni prototipler yaratılır. Nitekim Cato'ya ve birçok Roma metnine göre *villa* şehir karşıtı muhalif bir etiğin nirengi noktasını oluştururken, Rönesansta kırsal bölgede yaşamak özellikle edebi istirahat anı (örneğin Genç Plinius'a göre) veya bu durumda da klasik örnekler temel alınarak şehir rantının verimli bir yatırım ânı olarak anlaşılır. Dolayısıyla 16. yüzyılda Plinius'un Tusci'deki *villa*'sı gibi geniş eki-

Eskiden daha eski

li arazili *villa*'lar, Genç Plinius'un Laurentino'su gibi daha ziyade edebi istirahate mahsus kırsal *villa*'lar ve ekili araziden tamamen mahrum olsalar da, Vitruvius'un yaptırdığı ve Klasik Çağda şair Martialis'in de (y. 39-y. 104) tasvir ettiği, şehir binalarıyla kırsal binaları arasında bir tipoloji olarak, banliyö meskeni tarzı, şehre çok yakın bulunan yapı bütünleri vardır. Şehir konakları, banliyö *villa*'ları, istirahat *villa*'ları ve köy *villa*'ları, her ne kadar klasik kaynaklara göre yaratılmış olsalar da, genelde sahiden var olan binalardan ziyade geçmişte arzu edilen binalardan esinlenerek inşa edilen 16. yüzyılın binalarının oluşturulması için kilit tipolojiler halini alırlar. Böylece eskilerin öğretisini ve kalıntıların sunduğu ilhamı izleyerek, Rönesans *villa*'ları paradoksal bir şekilde, hümanist duygulara göre eski *villa*'lardan daha mükemmel bir şekilde eski olmaya çalışır.

İşlevsel çekirdeklerin birleşmesiyle ortaya çıkan Latin numunelerinin büyük kısmında, Vitruvius tarafından önerilmiş olsa da var olmayan katı bir plan simetrisinin benimsenişi tipik bir örnektir; bunun çarpıcı bir örneği, 16. yüzyılda model olarak incelenip benimsenen, Tivoli'deki Hadrianus *villa*'sıdır. Başka örneklerde eskiye referans, belirli tipolojik modellerin benimsenişinden ziyade, sadece grotesk gibi klasik süsleme detaylarının varlığında yatar.

Eski Tarz *Villa*'ların 16. Yüzyıldaki İlk Örnekleri

Yüzyılın başında (1501-1503 yılları arasında), Roma yakınlarında Gennazzano'da muhtemelen Donato Bramante (1444-1514) tarafından hem Vitruvius'un hem de Leon Battista Alberti'nin (1406-1472) modern yorumuna uygun tek katlı eski tarz bir *villa* inşa edilir. Bina, eski Roma hamamlarının kalıntılarından alınan biçimler üzerinde oynanarak ve farklı eski tarz ilham kaynaklarının bileşimiyle inşa edilir. Böylece pavyonların altıgen avlularında eski hamamlardan öğrenilen ve Alberti'nin *De re aedificatoria*'sında [*İnşaat İşlerine Dair*] açıkça önerilen deniz kabuğu tarzı süslemeler kullanılır; buna ek olarak binanın arka duvarına bir *nymphaion* ve sekizgen bir banyo (Vitruvius ve Plinius'un bahsettiği ev hamamları) eklenir. Bu uzamsal ve tipolojik öneriler, 1505'ten sonra o zamanlar Vatikan'da papalık sarayının mensuplarının şehir dışındaki eğlenceleri için bir ortam oluşturan Bramante'nin Belvedere avlusundaki bahçe taraçalarında tekrarlanır, ama büyük altıgen daha sonra Pirro Ligorio (1510?-1583) tarafından gerçekleştirilir. Yıllar sonra, Roma'daki eğitiminden dönen Galeazzo Alessi (1512-1572), Gennazzano'nun benimsediği bazı çözümleri Cenova *villa*'larında (1548'de Giustiniani Cambiaso ve 1556'da Pallavicino delle Peschiere) kullanır.

Bramante

Bramante'nin örneğinin esin kaynaklarından farklı kaynaklara dayanan farklı bir eski tarz modeli, Baldassarre Peruzzi (1481-1536) tarafından

1509'dan sonra gerçekleştirilen, Agostino Chigi'nin Roma'daki ikametgâhında (16. yüzyıl sonlarından itibaren "Farnesina" adını alır) şekillenir; az çok dikdörtgen bir plan üzerinde, merkezi avlulu, şehir *villa*'larının ve aşırı süslemelerinden dolayı sefahatle suçlanan Lucullus'unki gibi eski villaların devamı olan bu binada yükselen sıralarda farklı tarzlar kullanılır. Peruzzi'nin prototipinde kulemsi ve Tivoli'deki Nero'nun *villa*'sı (veya Volpisco) olarak bilinen eski modelden alınma bir çeşit U şeklinde plana işaret eden yan unsurlarda klasikliğe referanslar vardır. Öte yandan, klasik villanın ana binasında veya müştemilatında (örneğin Toscana Büyük Dükalığında Buontalenti'nin [*1531-1608*] villaları) kulelerin varlığı, Genç Plinius'un tariflerinde ve özellikle *Epistulae morales ad Lucilium*'unda [*Lucilius'a Ahlak Mektupları*] Scipio Africanus'un köy *villa*'sını "savunma kuleli bir duvarla çevrelenen bir *villa*" olarak tarif eden Seneca (y. MÖ 4-65) tarafından da teyit edilir. Raffaello (1483-1520) da bu şekli Villa Madama projesinde kullanır ve böylece savunma duvarında sağlam kulelerin olduğu Toscana'daki eski 15. yüzyıl Settefinestre *villa*'sının yapısını tekrar ettirir.

Baldassarre Peruzzi

Raffaello'nun 1515 civarlarında Roma'da, Monte Mario'daki Villa Medici'ye (daha sonra Villa Madama) katkıları 1510'lu yılların Roma'sının kültüründe eski eser filolojizmi gerçek anlamda zirveye ulaşır. O yıllarda başta Vitruvius olmak üzere eski kaynakların Fabio Calvo'yla beraber Raffaello tarafından incelenmesi ve daha sonra kaçınılmaz olarak gerçekleştirilen mimaride kullanılması tesadüf değildir. Böylece, Villa Madama projesi Raffaello tarafından meşhur 1519 tarihli *Lettera*'sında [*Mektup*] uzamların dizilişinden ve sütunlu avlulardan giriş hollerine, avlulardan revaklara bol miktarda Pliniusçu ve Vitruviusçu referanslarla titizlikle tarif edilir. Sadece kısmen gerçekleştirilen ama kısa sürede Palladio (1508-1580) gibi birçok meşhur mimar için emsal halini alan Villa Madama, projeye göre doğrudan Genç Plinius'un Laurentino'daki kendi avlusunun tariflerinden elde edilen yuvarlak bir avlu etrafında yapılandırılacaktı; aslında bu, Plinius'un el yazmalarının 15. yüzyılda başlayan, özel bir yorumudur (bundan evvel gelen bir diğer önemli örnek Mantegna'nın Mantova'nın yakınlarındaki, buna benzer yuvarlak avlulu meskenidir), çünkü Laurentino'nun avlusunun aslında O değil de D şeklinde olduğu söylenir. Bu durum, aynı eski kaynakların farklı yorum ve titizliğe tabi tutulup sonuçta farklı durumların ortaya çıkmasının tipik bir örneğidir.

Raffaello ve Villa Madama

Avluların daire veya yarı daire şekli (O veya D şeklinde, yani Vitruvius'un sütunlu avlular için önerdiği dikdörtgen şeklinde değil) uygulamada farklı sonuçlar belirleyen bilinçli, spesifik tekrarlı bir model halini alır; Fratta Polesine'deki Badoer gibi Palladio'nun villalarının tarımsal müştemilatında (*barchesse*) veya Villa Maser'inki gibi *nymphaion*'larda veya Brenta Nehri üzerinde-

ki Villa Mocenigo'nun projesindeki karşıt iki yarı daire şeklinde uzantılar böyle bir örnek oluşturur. Şüphesiz eski eser açısından Villa Madama 16. yüzyıl *villa* tipolojisinin prototipinin oluşturulmasında bir dönüm noktasıdır; Plinius'un *Epistulae*'ında olduğu gibi, yuvarlak avluya ek olarak bir hipodrom, bir tiyatro, bir *nymphaion*, hamamlar, misafirler için yemek salonları ve lojmanlar, gizli koridorlar, hamam tipi altıgen havuzlar, su gösterilerinin de tertip edilebileceği bir havuz ve merkezi bir ekseni değil de taraçaların geometrik şekillerini takip eden merdivenlerle bağlanan taraçalı bahçeler olması projelenmişti. Böylece sadece rustik *villa*'larda değil, Chigi ailesinin şehir dışı *villa*'sında da tabiat çevre projelendirilmesine dahil olur; bu durumda doğal çevre sadece zirai üretim unsuru, Pliniusvari bir seyir unsuru veya ufak *hortus conclusus* [*çevrili bahçe*] olarak değil, mimari kompozisyonun ekseni olarak ele alınır. Böylece geometrik şekilde veya *quinconce*, yani oyun zarlarının beşi gibi dizilmiş bitkiler (Columella'nın talimatına göre ve eski çalı yontma sanatına göre kırpılmış) gibi klasik repertuardan alınma unsurlarla süslenmiş bahçe projesi konusunda yeni bir ilgi ortaya çıkar.

Bir model

Alberti Modelleri ve Toscana'da Eski Tarz Villalar

Roma'daki Villa Madama sipariş işine aynı yıllarda (1515-1519 yılları arasında) 1485'ten önce Lorenzo de' Medici'nin (1449-1492) talebiyle inşası başlayan Poggio a Caiano *villa*'sını tamamlatan Papa X. Leo da dahil olur. Hanedanının armalarıyla süslenmiş giysileri içerisindeki papa, Vitruviusçu Korinthos tarzında bir kutlama salonu olarak düzenlenmiş, hem tipolojisi ve kaidelere yerleştirilmiş yarı sütunlarıyla hem de kaplama için kullanılan çimento benzeri yığışımıyla çok eski tarz olan ana gövdenin büyük holünün tonozunu tamamlar. *Villa*'nın ana gövdesini, büyük bir taraçayı destekleyen kesintisiz bir revakın çevrelediği bir yükseltinin üzerine yerleştirmenin bu 15. yüzyıl Medici yapısının en yenilikçi unsuru olduğu muhakkaktır; bu taraçanın, tıpkı Herodotos (MÖ 484-424) ve Sicilyalı Diodoros'un (y. MÖ 90-27) anlattığı eski zamanların meşhur örneklerinde olduğu gibi özel bir asma bahçe olarak düzenlenmesi gerekiyordu. Bu revakın modelinin Terracina'daki Iuppiter Anxur mabedi olduğu düşünülür, ancak ilham kaynağının suni bir şekilde de olsa Varro'nun *villa*'yı alçak bir yere konumlandırmama önerisine uyma isteğinden kaynaklanıyor olması da mümkündür. Yüksek bir konum önerisi, *villa*'nın sağlıklı ve işlevsel olması bakımından Columella tarafından Ziraat külliyatında [*Re Rustica*] ve Genç Plinius'un *Epistulae*'ında tekrarlanır. Böylece 16. yüzyıl boyunca yükseltinin mevcudiyeti hem Veneto'da (Falconetto veya Cornaro'nun 1529 tarihli Luvigliano Piskoposları *Villa*'sında

Poggio a Caiano

veya Palladio'nun çeşitli işlerinde), hem de Toscana'da (örneğin yüzyıl sonunda Artimino di Buontalenti'nin *Villa*'sında) çok yaygın tipolojik bir unsur olur.

Medici ailesinin Poggio a Caiano binası (nihai projesini değilse de hazırlık eskizlerini Sangallo kardeşler hazırlamıştır), Grapaldo'nun başarılı 15. yüzyıl eseri *De partibus aedium*'un [*Evin Kısımları*] sonucunda o yıllarda Raffaello'nun ekolünü çok ilgilendiren mimari soruya somut bir cevaptır. Nitekim Vitruvius'un, "giriş holü/orta avlu, iç avlu/revak" şeklinde düzenlenmiş şehir evine ve "giriş holü/iç avlu/orta avlu" şeklinde düzenlenmiş şehir dışı ve köy *villa*'larına müphem atıflarının yorumu zorlu bir filolojik meseledir. Giriş holünün şekli, iç avluyla orta avlunun aynı mekân olup olmamaları ve tek tek nasıl yapılandıkları, 15. yüzyıldan beri eski tarz evler projelendirmek isteyen mimarları ilgilendiren sorulardır.

Poggio a Caiano'da mabet tarzı alınlıklı vernikli pişmiş toprak süslemeli revak, kapalı bir iç avluyla bağlantılı bir giriş holü oluşturur, bunun arkasından da gene Vitruvius'un öğretilerine göre büyük salona geçilir. Fra' Giocondo (1433-1515), Genç Antonio da Sangallo (1484-1546) ve kardeşi Battista, Vitruvius'u farklı yorumlarlar (örneğin giriş holünden ayrı iç avlunun üstü hep açıktır), ama gerçekleştirdikleri projelerde her durumda Poggio a Caiano'daki gibi giriş holüyle esas salon arasındaki ayrılığı muhafaza ederler. Nitekim her ne kadar neflere ayrılsa da Farnese Sarayının giriş holünde (1525'e doğru) tıpkı Vitruviusçu esas salonda olduğu gibi kaideler üzerinde sütunlar vardır; 16. yüzyılda bu model şehir örneklerinden *villa*'lara geçer.

Klasik modellerin yeniden ele alınması, Medici ailesinin sarayında her zaman canlı olan eski eser merakına çok uygun düşen ilginç mimari filoloji problemlerine yol açar. Yüzyılın yarısından sonra (1568) Giorgio Vasari (1511-1574) Medici ailesinin *villa*'larının çeşitli çözümleriyle eski *villa*'ların modeline uygun olarak gerçekleştirilmesini hem yapıları, zira "Toscana'da, eski zaman *villa*'larında olduğu gibi nişli ve girintili birçok sade ve rustik revak görünür," hem de "havuzların eski Roma kemeriyle gelen sularla dolu olduğu" Castello *Villa*'sında olduğu gibi eski yapıları kullanmaları sayesinde sağlar. Yüzyılın sonlarına doğru, Pratolino *villa*'sının bahçesinde farklı bir eski tarz zevki kullanılır; su oyunları ve su temelli süslemelerin teknik ve kültürel kaynağı yeni bulunan, Heron'un *Pnemata*'sıdır ve bu da 16. yüzyıl *villa*'larında eskiyle bağın farklı şekillerde yaşanabileceğini teyit eder.

Sanat eseri olarak bahçe

Modellerin Yaygınlaşması

Poggio a Caiano'da (yeni giriş holü – ana salonu), Villa Madama'da ve Villa Chigi'de geliştirilen modeller, kısa sürede başta Raffaello'yu izleyen sanatçılar

için olmak üzere, gerçek bir paradigma halini alır; bunun bir örneği 1530-1540 yılları arasında, projesi için Urbino Dükünün Raffaello'nun meşhur *Descrizione*'sinin [*Tarif*] kopyasını istediği Pesaro'daki Villa Imperiale Nuova'nın genişletilmesinde görev alan Gerolamo Genga'dır (1476?-1551). Pesaro'da zemin seviyesindeki büyük nişli ve sahte revaklı avlusu, üçüncü kattaki asma bahçe ve daha yukarıda Raffaello tarzında tepeden villaya giriş sağlayan gerçek bir bahçe, villanın klasik kökenini açıkça belli eder. Bu referanslara ek olarak, Roma'daki Massenzio Mabedinin kalıntılarından ilhamla yerleştirilmiş beş büyük kemer daha spesifik arkeolojik mahiyette bir göndermedir; bilinçli bir şekilde açıkta bırakılmış duvar örgüleri ise açıkça Roma kalıntılarından ilham alınmıştır. Villanın ikinci katında referanslar daha detaylanır ve Genga, Vitruvius uzamlarının dizilişi problemine kendi özgün çözümünü sunar; nitekim sütunlu ve fıçı tonozlu bir çeşit giriş holü-revak, özgün bir şekilde giriş holü-iç avlu-orta avlu sıralamasının zeminden ikinci seviyeye yükselmesini sağlar.

Gerolamo Genga

Mantova'da Giulio Romano (1492-1546) şehir dışındaki Te *Villa*'sında (1526-1534) Vitruviusçu uzamların dizilişi problemine kendi yorumunu sunar. Başlangıcında, bu yapı bir nehir adacığında bulunur, yani klasik anlamıyla bir istirahat yeridir, ama kısa sürede kamusal temsil sarayı halini alır. Sangallo kardeşlerden esinlenerek ve Roma'daki Farnese Sarayını basitleştirerek örnek alan Giulio Romano, hem giriş holünün hem de iç avlunun kısaltılmasını tercih eder (1556'da Daniele Barbaro giriş holünü sarayın karşısındaki büyük bir meydana bağlar). Sonra Sangallo yorumuna uygun üç nefli bir giriş holü ekler ve sonuna, Vitruviusçu sütunlu avluya tekabül eden eski tarzı anımsatan dinamik sütunlu kare avluyu yerleştirir. Raffaello'nun önerisinden ve kalıntı incelemelerinin geliştirilmesiyle Vitruviusçu yorumun derinleştirilmesinden sonra, 1551-1558 yılları arasında Vignola (1507-1573), Vasari ve Ammannati (1511-1592) karmaşık ve dinamik bir bahçe ve *nymphaion* sistemine sahip, ana gövdeye bitişik ve eski tarz alçılarıyla, klasik düzenlemelerle zengin bir şekilde süslenmiş altındaki *nymphaion*'la diyalog halinde Plinius'tan mülhem büyük Vignola tarzı amfi gibi kadim kaynaklarla bağından vazgeçmeyen bir yapı olan Roma'daki Villa Giulia'nın gerçekleştirilmesine geçerler. Bu örnekte eskiye referanslar hümanist hassasiyete göre vurgulanır ve araya yerleştirilir (revaklı amfinin kemersiz sütunlarında veya aradaki avlunun İon sütunlarına yerleştirilen küplerde olduğu gibi).

Giulio Romano, Te Konağı

Vignola'nın filolojik ilgisi 1556'dan itibaren Farnese tarzı Caprarola villasında da ifade bulur; nitekim Antonio da Sangallo'nun Peruzzi'nin bir fikrine dayanarak başlattığı beşgen müstahkem yapı, sistematik olarak gösterişli çıkış rampalarıyla ve alınlıklı pencereler ve bir revakla süslenmiş cephesiyle tezat halindedir. Ancak Vignola, Plinius-

Caprarola'daki Villa Farnese

çu Laurentino'nun O şeklindeki avlusunun telkinlerini özellikle dairevi merkez avlusunda ele alır. Eski edebi kaynakların benimsenmesine nispeten, yüksek düzeyde klasisist bir esinlenmenin örneği olarak Pirro Ligorio'nun Tivoli'deki Villa d'Este'si (1561) vardır; nitekim sanatçının eskiye ilgisi arkeolojik mahiyettedir, yani fragman, süsleme detayı ve ilginçlik unsurları zevkine bağlıdır, bu yaklaşım da Vicino Orsini'nin Sacro Bosco di Bomarzo'sunda zirveye ulaşır.

Veneto Villaları

Aynı yıllarda Veneto'da Daniele Barbaro'nun Vitruvius baskılarına (1556 ve 1567) yol açan ve hem rustik hem şehir dışı villaların inşasıyla meydana gelen geniş kapsamlı bir eski eser filolojizmi ortaya çıkar. Önceki yıllarda bile, Jacopo Sansovino'nun (1486-1570) 1540'a doğru Pontecasale'de (Padova yakınlarında) gerçekleştirdiği Villa Garzoni, plan açısından Peruzzi'nin Farnesina'sına benzer; aynı model günümüze ulaşmayan La Soranza *villa*'sında 1540-1550 yılları arasında benimsenir; ebadı ve büyük merkezi avlu, Sansovino'nun eserine bir şehir sarayına yakışacak bir anıtsallık kazandırır; cephedeki *vestibulum* doğrudan üç kanada giriş sağlar ve bu kanatlar revaklarıyla büyük bir avlu oluşturur. Filolojik olarak, tam da Vitruvius'un arzu ettiği gibi, giriş holünün hemen arkasından iç avlu gelir, hatta ana avlu ufaltılır. Meledo'daki Villa Trissino'nun (1553'e doğru kısmen gerçekleştirilir) yapısı bile açık bir şekilde Roma İmparatorluğunun büyük temalarının etkisindedir, ama Palladio'nun Trissino'yla (1478-1550) Roma'ya yaptığı seyahatlerden sonra Daniele Barbaro'yla gerçekleştirdiği bir seyahatin akabinde, rustik binaların projelendirilmesinde eski eserlere daha çok dikkat edilmeye başlanır. Barbaro ve Palladio 1556'da Maser'deki Villa Barbaro projeleriyle açıkça eski tarz bir villa gerçekleştirmeyi amaçlarlar; bina, çiftçilerin ve Vitruvius'un önerilerine uygun olarak bir tepenin yamacına inşa edilir (ve Palladio, *Quattro libri* [*Dört Kitap*] eserinde bunu *Sito da eleggersi per le fabbriche di Villa* [*Villa İnşaatında Seçilecek Mevkiler*] kısmında önerir) ve eskilerin önerilerine uygun olarak revaklara, bir *nymphaion*'a, bir balık havuzuna ve taraçalı bir meyve bahçesine sahiptir. Bir de bir *pantheon* tarzı ufak mabet vardır; klasik alınlıklar açıklıkları taçlandırır (zira "mabetler alınlıkları evlerden almıştır"); büyük salonda Paolo Veronese'nin (1528-1588) gerçekleştirdiği eski kalıntıları resmeden freskler, siparişçinin arzuladığı, eskinin yeniden doğuşu havasını tamamlar. Palladio'nun, eski eser temaları barındıran başka villalardaki sayısız çalışmaları da benzer bir mantığın uygulamasıdır. Rotonda olarak bilinen Villa Almerico-Capra şehir dışı villa örneğidir; Pantheon'un şekilsel özellikleri, kubbeyle örtülü, yuvarlak boşluğunda ve girişleri anıtsallaştırmak için her dört yana yerleştirilen *pronaos*'larında tekrar edilir. Bunu yaparak, Palladio o zamana kadar villanın girişten arkadaki bahçeye uzanan bir

Daniele Barbaro ve Palladio

ana eksen etrafında bina edilmesini öngören kompozisyon kuralına karşı çıkıp klasik kaynakların tariflerinin tipik eksen eksikliğine bağlanır (her ne kadar yapıların asimetrisine bağlı olsa da). Ancak en önemlisi, mimar bir şehir dışı meskenini mabet tarzı cephelerle süsleyerek, şehir istirahatinde değil de kırsal istirahatte etik ve ahlaki hayatın en yüksek noktasını bulan o Latin kültürünün köklerini yüceltir: *Quattro libri*'sinde Palladio, kentsel, yani en vakur örnekler arasında, bu şehir dışı villasını zikreder ve bunu yaparak artık genel kabul gören bir şekilsel devamlılık hattını takip eder.

Etik ve üretken bir model olarak villa

Öte yandan daha dar anlamda rustik, eski eser tipolojileriyle beraber aynı klasik dil, Palladio tarafından hareketlerinin esin kaynağının Cato Censor'un savunmaları olan şehir karşıtı bir geleneğin etik izinde (bu zamanların artık toplumsal ritüellerini de şehir dışındaki meskenlerinde yürütmeye başlayan Venedik tüccar sınıfının kırsallaşma zamanları olması tesadüf değildir) üretken çiftlikle teması yüceltmek için kullanılır; dolayısıyla Grek mimari tarzları, sadece *pronaos*'larla sınırlı olsa da ve basit malzemelerle gerçekleştirilseler de, güçlü bir şekilde kırsal bölgelerde var olmaya başlarlar. Rustik mimari, daha vakur mimarinin kompozisyon mantığına dayanmaya başlar.

Palladio'nun Roma'ya seyahatinin yankıları

Böylece Mira'daki Malcontenta Villasının (1560) ön cephesinin tamamının merkezi, Palladio'nun Roma'ya seyahatini hatırlatan büyük bir Roma hamam penceresidir. Poiana Maggiore'de, Gennazzano'dakinin Bramante tarzında olanı ortaya çıkar; yani gözlü bir *serliana*, aynı zamanda da yapının tamamı, eski Roma'da mevcut olan duvar kütlelerinin açıklıklarının arasındaki bağların yeniden sunuluşuna dayanır. Meledo'da da aşağıdaki kırık alınlıklar Palladio'nun Roma'da Titus hamamında yaptığı bir röleveye dayanır ve aynısı Fratta Polesine'deki Badoer Villası (1556) ve hatta Fanzolo'daki Emo Villası için (1560) geçerlidir. Zaten başka türlü olamaz; 1554'te Palladio'nun *Antichità di Roma* [*Roma'nın Eski Eserleri*] başlıklı kısa bir rehber kitabı yayımlanır, 1570'te ise *Quattro libri*'sinden ikisi, gösterişli mimariden işlevsel olana, şehirden kırsala, bütün inşa faaliyetlerinin klasik bağlamda yüceltilişini amaçlayan üniter bir vizyon çerçevesinde eski eserlerle ilgilidirler. Bu bakış açısı, sayısız villaya imza attıktan sonra, yüzyıl sonunda eserinde Genç Plinius'un Laurentino'sunun ilk restitüsyonlarından birini dahil edip model olarak geçerliliğini teyit eden Vincenzo Scamozzi (1552?-1616) tarafından yeniden ele alınır.

Bkz. Vitruvius'un Eserlerinin Yorumları, s. 773; Raffaello Sanzio, s. 828; Donato Bramante, s. 851; Antonio da Sangallo il Giovane, s. 857; Jacopo Barozzi, Namı Diğer Il Vignola, s. 862; Jacopo Sansovino, s. 909; Giulio Romano, s. 914; Andrea Palladio, s. 919

Antika Merakı

Luca Bianco

15. yüzyılın sonundan itibaren ve 16. yüzyıl boyunca, Roma'da ve İtalyan saraylarında çok zengin antika koleksiyonlarının oluşmasına yol açan ve sanatçıları klasik mirası yeni bir şekilde ele almaya ve bazen resmen arkeoloğa dönüşmeye teşvik eden gerçek bir arkeoloji heyecanı yayılır.

Koleksiyonculuk: Bahçeler, Avlular, Stüdyolar ve Galeriler

Francesco Colonna'nın *Hypnerotomachia Poliphili*'si [*Poliphilus'un Uykuda Aşkla Mücadelesi*] gibi bir eserin 1499'da Aldo Manuzio matbaasında basılarak muhteşem resimlerle yayımlanması, bu heyecanın en titiz hümanist çevrelere has olduğuna işarettir. O dönemde arkeoloji ve antika ticareti için yeni yollar açılır.

"Doymaz antika arzusu"

Mantova'da, zamanın kültürel modalarında öncü bir rol oynayan Isabella d'Este, bir mektubunda "doymaz antika arzusundan" bahseder. Isabella d'Este, danışman ve antika alımında aracı olarak Andrea Mantegna (y. 1431-1506) ve Giancristoforo Romano (y. 1470-1512) çapında sanatçılardan yararlanır; Giancristoforo'nun kendisi, Michelangelo Buonarroti'yle (1475-1564) beraber 1506'da bulunan *Laokoon*'un ilk hayranlarından biri olur.

Özel Mekânlarda Antika Gösterimi

Belvedere avlusu

Plinius tarafından zikredildiğinden hem kolaylıkla belirlenen hem de prestiji artan *Laokoon* için hemen münasip bir yer bulunur; nitekim üç yıl önce II. Julius Donato Bramante'yi (1444-1514) Vatikan saraylarının bitişiğinde meşhur Belvedere avlusu olacak olan bölgeyi düzenlemeyle görevlendirmiştir. Bramante'nin tertibi ve barındırdığı koleksiyon zenginleşir ve yüzyıl boyunca sonraki papaların talimatlarıyla yeniden düzenlenir. Zaman zaman tehlikenin eşiğinden dönülür; örneğin VI. Hadrianus (1459-1523) 1520'li yıllarda *sunt idola antiquorum* ("eskilerin putlarından başka bir şey değil") der, 1566'da da V. Pius, "Aziz Petrus'un halefine evinde böyle putlar saklamak yakışmaz" deyip koleksiyonu dağıtma tehdidinde bulunur. Ancak giderek, uygun yerlerdeki nişlerde saklanan *Belvedere Gövdesi* veya *Mutlu Venüs* gibi antik heykelciliğin en sevilen ve incelenen şaheserleri avluda yer bulur.

Belvedere koleksiyonu, açık hava antik heykel koleksiyonları arasında en önemlisidir, ama ne tek ne de birincidir; gene Roma'da 1500'de Kardinal Cesarini bahçesinde koleksiyonunun klasik heykellerini sergiler; daha sonraları, Kardinal Dalla Valle'nin bir gravüre dayanarak görünüşünü tahmin edebileceğimiz koleksiyonu da çok meşhur olur.

Birtakım yazıtlar koleksiyon oluşturmanın amaçlarını belirtip koleksiyonların eskilerden ilham almaya sevk edici kıymetinin, çağdaş yazarlar için model koleksiyonu olarak faydasının ve bu sayede *ad amicorum iucunditatem civium advenarumque delectationem* ("arkadaşlara, hemşerilere ve yabancılara eğlence ve keyif kaynağı") halini alan kamuya açık mahiyetinin altını çizer. Başka şehirlerde de "eski moda bahçeler" ve avlularda antika sergileri gelişir: Machiavelli'nin (1469-1527) bir gözlemi sayesinde Floransa'da Rucellai Konağındaki Orti Oricellari bahçelerinde Roma heykellerinin sergilendiğinden haberdarız; Lomazzo (1538-1600) Milano'da Archinto Sarayının avlusunda Roma'dan gelen antik heykellerin sergilendiğinden bahseder; Pietro Lamo da, Bologna'da heykellerle süslü avluların varlığından bahseder.

Meşhur koleksiyonlar

Heykeller için bahçe ve avlulara yerleştirme özellikle uygunken, heykel parçaları, küçük bronz heykelcikler, işlemeli akikler, madalyonlar vs gibi ufak objeler için aynı yolu izlemek imkânsızdır. 15. yüzyılda olduğu gibi, bu tip objeler küçük stüdyolar gibi iç mekânlara yerleştirilir, bu da koleksiyoncuyla hazinesi arasındaki münhasır ve özel bağı kolaylaştırır. Lotto'nun (1480?-1556) *Andrea Odoni'nin Portresi*'ne ek olarak Pietro Bembo'nun (1470-1547) 1542'de Roma Kardinaliyken yazdığı meşhur bir mektup bunu teyit eder: "Buradaki [*Padova'da*] madalyonlarımı ve stüdyomdaki birkaç antika parçayı artık başka yerlere götüremem. Dolayısıyla lütfedip altın madalyonlarımı getirin, hepsini; gümüş olanları, hepsini [...]. Bronz Zeus'u, Mercurius ile Diana'yı ve buna ek olarak getirebileceklerinizi." Daha küçük Roma koleksiyonları arasında, 1550'de Ulisse Aldrovandi tarafından tarif edilen Kardinal Rodolfo Pio da Carpi'nin koleksiyonu meşhurdur. Quirinale'de Kardinal Sarayında bulunan bu koleksiyon, beş mekânda muhafaza edilir ve büstler, gövdeler, madalyonlar, bronz heykelcikler, yazıtlar ve hatta plaket ve lambalardan oluşur.

Aldrovandi'nin bahçeyle saray arasında devamlılık kurarak içle dış arasında katı alternatifi ortadan kaldıran Kardinal Cesi'nin koleksiyonunu tarif eder. Koleksiyonun en önemli mekânı, heykel ve büstlerin saklandığı bahçedeki Antiquario isimli pavyondur; içinde *Pan ve Apollon*, *Venüs* ve *Cupido ile Kuğu* gibi heykel gruplarını her açıdan görmeyi mümkün kılan döner kaideler gibi yeni ve orijinal buluşlar vardır.

Kardinal Cesi'nin koleksiyonu

Antika tutkunu Cesi, 16. yüzyılın ikinci yarısında yaygınlaşan, muntazam ve rasyonel bir şekilde dizilmiş eski heykelleri muhafa-

za etmeye yarayan bir mimari tür olan "galeri"nin mucididir; bunun bir örneği, satın aldığı mezkûr Dalla Valle koleksiyonunu muhafaza etmek amacıyla 1576'dan sonra I. Ferdinando de' Medici (1551-1609) tarafından Roma'da inşa edilen galeridir.

Sanatçılar ve Eski Eserler: Klasisizm ve Klasisizm Karşıtlığı

Yirmi yaşındayken bir *Aşk Tanrısı* yontup ona eski bir hava vermek için bir müddet toprağın altına gömen ve sonra eski bir parça olarak sunan Michelangelo'nun hikâyesinden başlayarak, sanatçılarla 16. yüzyıl başı yeni arkeolojisi arasındaki ilişkiler kesinlikle karmaşıktır. Buonarroti'nin formasyonunun şekillendiği, Floransa hümanist klasisizminin gösterdiği üzere, eski Roma hayranlığı 15. yüzyıl sanat üretimine derinden etki eder.

Göndermeler, değişiklikler, yeniden yapımlar

Ancak 15. yüzyılın sonlarından başlayarak, İtalyan saraylarına yayılan arkeoloji merakı, eski eserlere karşı tavırlarda farklılıklara yol açar.

Raffaello'nun (1483-1520) Roma'daki çalışmaları 16. yüzyıl klasisizmi hakkında bir fikir verir. Urbinolu sanatçı, ekibindeki ressamlarla beraber, Klasik Roma döneminin tarihsel olaylarının derin bilgisinin ve II. Julius'un vizyonunun desteğiyle, Vatikan şantiyelerinde klasik motiflerin, kadim tema ve imgelerin az çok benzeri taklitlerine yol açan birtakım gelişme ve dönüşümler gerçekleştirir: örneğin *Giuditta* için yaptığı bir çizim açıkça *Venüs Ana*'dan kaynaklanır; salonların dekorasyon işlerinde ise Roma heykel ve lahitlerine göndermeler sayısızdır; Tommaso Vincidor'un *Havva'nın Yaratılışı* ve Giovanni da Udine'nin (1487-1564) alçı kalıbı, Roma devri kopyalarıyla bilinen bir Helen kabartmasındaki *Dionysos*'u taklit eder.

İtalya deneysel değişimler

Ancak Raffaello'nun ölçülü klasisizminden başka, eski eser hayranlığından ayrılmadan klasik imge repertuarını daha cesur bir şekilde ele alıp modern terminolojide "antiklasik" sıfatını hak eden bir diğer deneysel akım vardır. Bu akıma, çeşitli şekillerde, kadim şemaları yeniden değerlendirirken klasik modelleri derin dönüşümlere tabi tutan Amico Aspertini (y. 1474-1552) ve eskilerden en ilginç ve beklenmeyen ikonografi ve eski tarz detayları bulup çok kişisel kompozisyonlarda yeniden geliştiren Filippino Lippi (y. 1457 - 1504) gibi ressamlar dahildir; Michelangelo Buonarroti'nin kendi de, 16. yüzyıl eserlerinde *Venüs Ana*'nın sakin vakarından ziyade *Laokoon*'un gerilimine çok daha yakın görünür.

Sanatçılar ve Arkeoloji: Traianus Sütunundan Pirro Ligorio'nun *Libro di antichità*'sına

Laokoon'un bulunduğu kazıların gerçekleştirildiği yıllarda, Bolognalı ressam Jacopo Ripanda (1465?-1516?) kendisini bir sepetle yukarıdan sarkıtarak, yüksekliğinden dolayı sadece ufak bir kısmının bilinebildiği ve kopyalanıp taklit edilebildiği bir anıt olan Traianus sütununun kabartmalarını baştan sona kopya eder.

Bu şekilde Ripanda'nın gayretleri sayesinde, sanatçıların eline muazzam bir kompozisyon ve eski zaman detayı repertuarı geçer ve bu detaylar Ostia Piskoposluk Sarayının resimlerle süslenmesi gibi önemli tezyinat işlerinde olduğu gibi kullanılır. Yüzyıl boyunca büyük hayranlıkla incelenen bu sütunun süslemesi, 1569'dan itibaren Ripanda'nın cüretkâr çalışmasını bir yerde taçlandıran Girolamo Muziano'nun (1528?-1592) resimlerinde çıkar.

Girolamo Muziano

Tabii Ripanda ile Muziano arkeoloğa dönüşen tek sanatçı örneği değildirler. Bir defa daha en anlamlı örnek, 1515'te X. Leo'nun eski Roma'nın topografik haritasını çıkartmak amacıyla eski eserler müfettişi olarak görevlendirdiği Raffaello'dur; ancak proje sanatçının ölümüyle yarıda kalır. Michelangelo da sık sık, bulunan heykellerin yerleştirilme ve restorasyonuyla ilgili danışmanlık yapar. Başka sanatçılar yurtdışına gönderilmek üzere eski heykel kopya etme siparişleri alır. Örneğin Baccio Bandinelli (1488-1560) *Laokoon*'un kopyasını yapmakla görevlendirilir; kopya I. François (1494-1547) için üretildiyse de, daha sonra VII. Clemens'e verilir. 16. yüzyılın, sanatçıyla antika uzmanı arasındaki geçişkenliğe dair en anıtsal örneği, 1553'ten itibaren eski ve modern Roma'nın haritalarını çizmeye ek olarak, uçsuz bucaksız bir yazıt, kabartma kopyası (birçok defa modelleri kendince yorumlar), haber ve ilginçlik külliyatı toplayan mimar ve aydın Pirro Ligorio'dur (1510?-1583). Pirro Ligorio'nun, 17. yüzyılda da çok başvurulan yazıları, 16. yüzyıl antika merakının hem zirvesi hem de kriz ânıdır; kapsamlı kültürünün bir sentezle sonuçlanmaması tesadüf değildir.

Eski heykel kopyaları

Bkz. Vasari ve Sanat Tarihyazımının Doğuşu, s. 765; Vitruvius'un Eserlerinin Yorumları, s. 773; Grotesk, s. 936

Naturalia ve *Mirabilia*

Alessandra Rizzi

16. yüzyılda, ender bulunur, doğal veya yapay nesnelerin toplanıp koleksiyon çerçevesinde tertibi, ansiklopedik kültüre ve görünen dünyanın olağanüstü, kıymetli ve ender bulunan taraflarının araştırılmasına olan ilgiyi tatmin eder.

Küçük Çalışma Odaları ve Galeriler

Bir proje iradesi dahilinde bir koleksiyoncunun değer atfettiği farklı nesneleri tutarlı bir kriter çerçevesinde toplamaya sevk eden tutku anlamında koleksiyonculuk, içinde gerçekleştiği ortam ve zamanı somut olarak yansıtır. Galileo Galilei (1564-1642), 1595-1609 yılları arasında yazdığı *Considerazioni al Tasso*'da [*Tasso Üzerine Görüşler*], *Kurtarılmış Kudüs*'ün yazarına kıyasla Ludovico Ariosto (1474-1533) hakkındaki görüşlerinin daha iyi anlaşılmasını sağlamak için koleksiyon muhafazasına yarayan iki yeri karşılaştırır: ilginçlikler odası ve galeri. Ariosto, Tasso (1544-1595) okuduğu zaman şöyle der: "Eski veya ender olduklarından veya başka bir sebepten ilginç olan ama aslında taşlaşmış bir yengeç, kuru bir bukalemun, kehribarın içinde sıkışmış bir sinekle bir örümcek, eski Mısır mezarlarında bulundukları söylenen pişmiş kilden birkaç bebek, resim alanında Baccio Bandinelli veya Parmigianino'nun birkaç eskizi ve buna benzer diğer ıvır zıvır şeylerle stüdyosunu süsleme keyfini yaşamış meraklı bir adamcağızın çalışma odasına girdiğim izlenimi ediniyorum. Buna mukabil, *Çılgın Orlando*'ya girdiğim zaman, en meşhur heykeltıraşların yüz eski heykeliyle süslü, içinde sayısız hikâye ve en iyi resimlerin olduğu, muazzam miktarda vazo, kristal, akik, lacivert taş ve diğer kıymetli eşyanın saklandığı, şahane, nadir ve kıymetli şeylerle dolu bir dolabın, bir tribünün, bir kraliyet locasının açıldığını görüyorum." Galileo'nun zikrettiği küçük çalışma odası, aşağılayıcı bir şekilde de olsa, hayret uyandıran ilginç şeylerin toplandığı ve 16. yüzyılın ortasından itibaren Avrupa'da ve özellikle Kuzeyde *Wunderkammer* ismiyle yaygınlaşan koleksiyonları hatırlatır. Galilei'nin tarif ettiği dar ortamda, koleksiyoncu derlemesinin kalitesinden ziyade, fosil, antika ve çizim gibi farklı şeylerin karıştırılmasıyla, sistematik değil çarpıcı bir şekilde düzenlenmiş olmasıyla, tuhaflığıyla övünen bir amatör olarak görünür. Bunun karşısında, doğa gariplikleri veya mucizeleri içermeden, sadece üstün düzeyde sanat eserleri barındıran tutarlı ve ahenkli bir koleksiyonun ihtişamı vardır.

Galeriler ve *Wunderkammer*

Her ne kadar edebi bağlamda abartılmışsalar da, iki farklı koleksiyon tipi temsil ettikleri dünyaların ne kadar farklı olduğunun anlaşılmasına yardımcı olur, çünkü ilginçlikler odasındaki sanat-ilim karışıklığıyla dalga geçen Galilei gibi bir âlimdir. Bir yandan kültürün, insanı denge halinde parçalardan oluşan bir sistemin merkezine yerleştiren seçici ve uzmanlaşmış bir anlayışı, öte yandan bilinmeyene açılmış ve mevcut bütün kesinlikleri tartışmaya açan bir ufka karşı duyulan huzursuzluk vardır.

Wunderkammer koleksiyoncusu, kendisi için, içinde makrokozmosun parçalarının *naturalia* [*tabii şeyler*] veya *artificialia* [*suni şeyler*] olarak, yani tabiatta bulunan veya maharetle üretilmiş nadirat, yahut da *mirabilia* [*hayran kalınacak şeyler*] yani olağandışı, korkunç, büyülü, huzursuzluk verici şeyler olarak toplanıp tasnif edebileceği, sınırlayıp kontrol edebileceği bir mikrokozmos yaratarak huzursuzluğa tepki gösterir. Bu ayrım hiçbir zaman net değildir, çünkü her parça koleksiyon çerçevesinde ona atfedilen anlamı vurgular: bir *bezoar* (bir keçi veya geyiğin bağırsak veya karaciğerinden çıkan ve ilk olarak Araplar ile İranlılar tarafından ilaç olarak kullanılan bir taş), bir devekuşu yumurtası, bir *nautilus*, efsanevi tek boynuzlu atın boynuzu zannedilen bir denizgergedanı boynuzu, sanatsal bir mücevhere yerleştirildiğinde *naturalia* koleksiyonuna da, *artificialia* koleksiyonuna da, *mirabilia* koleksiyonuna da dahil edilebilir, *Wunderkammer* [*harikalar koleksiyonu*] *Kunstkammer* [*sanat koleksiyonu*] veya *Schatzkammer*'e [*hazine koleksiyonu*] yerleştirilebilir. Aynı şekilde ender bulunan bitkiler, mücevherat, Yeni Dünya'dan, Asya'dan veya Afrika'dan gelen ve etnografik açıdan ilginç parçalar, korkunç hayvanlar, fosiller, taşlaşmış organlar, mercanlar, hindistancevizi, desenli mineraller, dendritler, şehir desenli kil taşları vs ilginç ve ender olmaları şartıyla beraberce sergilenebilir.

İlginçlikler mikrokozmosu

Örneğin Caterina de' Medici (1519-1589) öldüğünde (1589) geriye sandıklar, kutular, antikalar, kristaller, cilalı objeler, doldurulmuş timsahlar, cam eşya, deniz kabukları ve mercanlardan oluşan bir *cabinet de curiosités* [*ilginçlikler koleksiyonu*] bırakır.

Caterina de' Medici'nin *Cabinet de curiosités*'si

16. yüzyılda çok beğenilen bir diğer ilginçlik çeşidi de, belirli bir şekilde veya belirli bir açıdan bakılınca ortaya çıkan imgeler olan anamorfozlardır. Örnek anamorfozlar arasında Dürer'in (1471-1528) öğrencisi, Nürnberg'de gravürcü Erhard Schön'ün *Vexierbilder* (sırlı tablolar) resimleri vardır; bu eserlerin 1535 civarlarında basılmış bir tanesinde, yoğun çizgi ve dalgalı hatlardan ibaret bir manzarada zikzak şeklinde bir yolda insan ve hayvan figürleri vardır; ancak resme önden değil de hafif eğimli bakılacak olursa V. Carlos (1500-1558), I. Ferdinand (1503-1564), III. Paulus (1468-1549) ve I. François'nın (1494-1547) portreleri görülecektir.

Anamorfoz

Vignola'nın (1507-1573) *Le due regole della prospettiva pratica*'sı [*Pratik Perspektifin İki Kuralı*] (1583) veya Giovan Battista della Porta'nın (1535?-1615) *Magiae naturalis, sive de miraculis rerum naturalium libri IV*'u [*Tabii Büyüler veya Tabii Şeylerin Mucizelerine Dair Dört Kitap*] (1558) gibi, anamorfoz tekniklerinden ve bu alanda becerikli sanatçılardan bahseden metinler anamorfozların gördüğü rağbete tanıklık eder. Giovan Battista della Porta şöyle yazar: "Geometrinin perspektif denen bir alanı vardır ve bu alan gözlerle ilgili olduğundan çeşitli olağanüstü sonuçlara yol açar [...] şöyle ki, bazen bir figürün dış görünüşünü belli eder, bazen hiçbir şey belli etmez, bazen de tuhaf bir şekilde etkisini değiştirip başka imgelere yol açar." Giovanni Paolo Lomazzo (1538-1600), *Trattato dell'arte della pittura*'sında [*Resim Sanatına Dair*] (1584), ressam Giuseppe Arcimboldi'nin (1527-1593) Milano çevresinden bahsederken, "sadece bir delikten görününce gerçek gibi görünen ters perspektif yapma şekli" konusuna bir yazı ayırır. Bilinen en eski anamorfozlar Leonardo'nun (1452-1519) *Codice atlantico*'sundakilerdir [*Atlantik Kodeksi*] ve bir çocuk yüzüyle bir gözü temsil ederler. Muhtemelen en etkileyici anamorfoz Hans Holbein'in (1497-1543) *Büyükelçiler* (1533) tablosunda görünendir; ön plandaki mürekkep balığı kemiği imgesine benzeyen figür, tabloya çok yaklaşıp yukarıdan sola doğru bakılması durumunda bir kafatası olarak görünecektir.

Ansiklopedik Koleksiyonculuk

Koleksiyonun kapsamının tamamına hâkim olma ihtiyacı birçok defa bulunduğu ortamı tek bir odaya veya Johannes Kenteman'ın *Arca rerum fossilium* [*Fosil Dolabı*] (1562) örneğinde olduğu gibi tek bir dolaba bile indirgemeye sevk eder. Bazen de üzerinde işlenen yüz ufak kafanın ancak pertavsızla seçilebildiği, heykeltıraş Properzia de' Rossi'nin kiraz çekirdeği örneğinde olduğu gibi objelerin kendileri minicik hale getirilir. En meşhur ilginçlik koleksiyonu, Habsburg Hanedanından Ferdinand'ın Tirol'deki Ambras koleksiyonudur. Bu koleksiyon üç bölümden oluşur: silahhane, kütüphane ve üretim şekillerine ve malzemelerine göre tasnif edilmiş parçaların saklandığı farklı renklerde on sekiz dolap kapsayan büyük *Kunstkammer*. Floransa'da I. Francesco de' Medici'nin (1541-1587) ansiklopedik koleksiyonu veya Prag'da II. Rudolf'un (1552-1612) her şeyi kapsayan koleksiyonu gibi, koleksiyonların büyük olduğu durumlarda, düzenleme, tasnif ve hemen hemen bütün koleksiyonların kaçınılmaz kaderi olan dağılmadan önce koleksiyonu belgeleyecek envanter hazırlama ihtiyacı belirir.

Ambras

Bu tanzim etme işi alanında en meşhur isim, Bavyera Kralı V. Albert'in sanat müşaviri ve sonrakiler için bir çalışma rehberi ve model oluşturan *Inscriptiones vel tituli theatri amplissimi* [*Büyük Müzelerin Tarzı ve Konumu*] (1565) başlıklı ideal bir müze projesinin yazarı Flaman Doktor Samuel Quiccheberg'dir. Quicc-

heberg, eserini beş bölümlük bir koleksiyona göre tasarlar: birincisi prens ve bölgesi, ikincisi süsleme sanatlarının bütünü, üçüncüsü hayvanlar, bitkiler ve mineraller âlemleri, dördüncüsü bir teknik bir de etnolojik müze, sonuncusu ise figüratif sanatlar'la ilgilidir. Bütün bölümlerde birer kütüphane, birer matbaa, birer dökümhane ve çeşitli laboratuarlar da vardır.

Ansiklopedik koleksiyonculuğun önemli bir yanı, eksiklik durumunda, eksik parçayı temsil eden bir imgenin yerleştirilmesidir; bu da hem sistematik bilimsel araştırmanın gelişimi hem de eksiklerin yerine konan temsillerin sanatsal değeri açısından önemlidir. Böylece hem natüralist resmin hem de tek bir kareye yerleştirilen koleksiyonun bir bütün olarak seyirciye sunulmasının yolu açılır.

Sanat, ilim ve büyü

Quiccheberg, Bologna'daki Aldrovandi Müzesini gezdiğini ve orada hem sahici hayvanları hem de hayvanların gerçekçi resimlerini gördüğünü anlatır ve eksiksiz koleksiyon tamamlayamayanlara, eksikleri sanal unsurlarla tamamlamayı tavsiye eder. Bolognalı doktor ve doğabilimcisi Ulisse Aldrovandi'nin (1522-1605) doğa müzesinde, 2.830'dan fazla suluboya resim ve sayısız gravür vardır. "Hafızayı saklama sanatları" arasında yazmayı, resim, mermer veya bronz heykele üstün sayan Aldrovandi, "kuş, balık, balina ve yılan gibi çeşitli hayvanların resimlerinin araştırmacılara çok faydalı" olduğu gözleminde bulunur ve şunları ekler: "Eskiler anlattıkları her şeyi resmetmiş olsalardı, yazdıkları hakkında bu kadar çok tereddüt ve hata olmazdı."

Bologna'daki Aldrovandi Müzesi

Kendisi, Veronalı Jacopo Ligozzi'nin de (1547-1626) birçok eserinin olduğu grafik koleksiyonunu sakladığı dolaplara *pinacoteca* [*sanat galerisi*] der. I. Francesco zamanında Medici saray ressamı olan Ligozzi, büyük başarıyla çizimler, pastel ve *tempera* suluboyasıyla bitki ve hayvan resimleri yapar. Toscana grandükleriyle, ısrarla farklı ve egzotik hayvan çizimleri talep edilen ve çalışkanlığı, mükemmelliği ve aslına yakın resimleriyle övülen "büyük ressam" Aldrovandi arasındaki yazışma meşhurdur.

Jacopo Ligozzi

Doğal büyünün, astrolojinin ve simyanın 16. yüzyıldaki olağanüstü gelişimi, hem alet, cihaz, makine, yazı ve kılavuzdan anlaşılacağı üzere somut bir şekilde hem de koleksiyonların saklandığı mekânların süslerindeki sembollerde alegorik olarak koleksiyonlara da yansır. Grandük I. Francesco de' Medici, sanat eseri ve ilginçlik koleksiyonunu duvar ve tavanlarda da devam eden ve su, hava, toprak ile ateş elementlerinin karışımlarına dayanan karmaşık simyevi sembolojiye göre düzenler. Böylece dünyanın modelini inşa etmenin veya dünyayı seyretmenin yeterli olmadığını, yaşadığımız ortamlardaki resimler aracılığıyla dünyayı tefekkür ve hissetme yoluyla içselleştirmek gerektiğini düşünen Marsilio Ficino'nun (1433-1499) görüşlerini hatırlatan imgeler yoluy-

I. Francesco'nun koleksiyonu

la dünyanın ahengini ve makrokozmosla mikrokozmosun gizli ritmini yansıtan bir ortam yaratılır. Mikrokozmostaki insanın, imgeler yoluyla makrokozmosa uyması gerekir; böylece bütünün bir parçası olup mükemmel ahengi tesis edebilecektir. Böylelikle sanatla büyü buluşur.

Bkz. Büyü ve Hermetik Bilimler, s. 405; Mineraloji ve Metalürji, s. 491; Leonardo da Vinci, s. 869; II. Rudolf ve Prag Sarayı, s. 964; Hans Holbein (Genç), s. 989

Giambologna ve Maniyerist Heykeltıraşlık

Marilena Caciorgna

16. yüzyılın ortalarında, Roma'dan Flaman ülkesine dönmekte olan genç Flaman heykeltıraş Giambologna Floransa'ya uğrar ve orada yarım yüzyıldan fazla kalır. Çağdaş figüratif dilin gelişiminin yönünü değiştireceğinin farkında değildir; sanatçının yılankavi hatta eserin çoklu bakış açılarına dayanan virtüözvari ve sofistike tarzı, Avrupa'nın birçok sarayında faal sayısız yüksek düzey sanatçıyı etkileyecektir.

Floransa'ya Geliş

I. Cosimo (1519-1574) ve I. Francesco de' Medici'nin saray ortamlarında, genelde kültürlü ve incelikli, bazen de belagate ve kendi propagandalarına öncelik veren bir sanat hamiliği söz konusudur. Maniyerist heykeltıraşlık bu ortamı yansıtır; birçok defa demagojik ihtişama sahip, Michelangelo'nun muhteşem kahramanvari devasa boyutlarını takıntılı bir şekilde taklit eden anıtsal heykelciliğe ek olarak, suni ve sofistike bir tarzda yapılmış, evlerde sergilenmek veya değerli diplomatik hediyeler olarak sunmak üzere üretilmiş küçük ve şık bronz heykelcikler gibi ufak eserlerin üretimi de yaygınlaşır.

Yeni bir tarz

İtalya'da Giambologna olarak bilinen Jean Boulogne'un faaliyeti, onun çağdaşı heykelcilik dilinin bu çift eğilimine iyi uyar, ama

aynı zamanda Michelangelo'nun (1475-1564) devrimci çalışmalarıyla Gian Lorenzo Bernini'nin (1598-1680) barok çalışmaları arasında aracılık eden yeni ve orijinal bir tarz geliştirerek İtalyan ustaların öğretilerinin sentezini çıkarıp bu öğretileri aşmayı başarır.

Teknik virtüözlük açısından bir daha eşi görülmeyen heykelciklerinin şekilsel özelliği, ustanın hep kullandığı "yılankavi" hattır. Bu ufak heykeller, Avrupa'nın saraylarına kolaylıkla gönderilebildiğinden, İtalya'da, Almanya'da ve Flaman bölgesinde, hedonist ve rahat bir tarzın uygulayıcıları ve daha neşeli ve hafif uluslararası maniyerin kahramanları kalabalık bir öğrenci ve takipçi kitlesi Jean Boulogne'nın hemen algılanıp taklit edilen söylemini yaygınlaştırır.

Floransa'daki İlk Dönemi ve Bologna'daki Neptün [*Neptunus*] Çeşmesi

Flaman kökenli Jean Boulogne, ilk eğitimini kendi memleketinde, İtalyan kültürüne yakın heykeltıraş Jacques Dubroeucq'ün atölyesinde edinir. Genç sanatçı, yüzyılın ortalarına doğru klasik ve Rönesans heykeltıraşlığını incelemek amacıyla Roma'ya gider; papanın şehrinde meşhur heykellerin balmumu ve kilden kopyalarını gerçekleştirir. 1553'te Floransa'dan geçerken, heykeltıraşın teknik maharetiyle, velut ve çok yönlü zihninden etkilenen, Medici ailesine yakın aydın sanat hamisi Bernardo Vecchietti onu Floransa'da eğitim ve çalışma için kalmaya ikna eder.

1560'ta Giambologna Floransa'da Signoria Meydanı için Neptün Heykeli müsabakasına katılır, ama en iyisi olduğu kabul edilse de onun modelinin yerine ondan yaşlı Bartolomeo Ammannati'ninki (1511-1592) uygulanır. Ancak Giambologna'nın projesi es geçilmez ve birkaç yıl sonra ondan Bologna'da aynı temalı bir çeşme yapması istenir ve kendisi 1563-1566 yılları arasında bu proje üzerinde çalışır. Bu heykel kompozisyonunda, bronz heykeller ve kabartmalarla süslü şık bir kaide üzerinde üç uçlu zıpkın tutan ve bir yunusun sırtından inen tanrı Neptün [*Neptunus*] heykeli yükselir. Sol eli dönme hareketi esnasında tasvir edildiğinden, fırtınalı denizleri dindirmek istiyormuş gibi görünür ve seyircileri onun etrafında dönmeye davet eder. Sanatçı, bu hareketli yapıtla sadece insan figürünün durağan temsilini değil, Benvenuto Cellini'nin (1500-1571) geliştirdiği çoklu bakış açısı ilkesini de aşar.

Heykeltıraşlık ve hareket

Bartolomeo Ammannati'nin, dev gibi Neptün heykeliyle diğer figürler arasındaki orantısızlığından dolayı tuhaf görünen çeşmesine kıyasla Giambologna'nın eseri tamamen ahenkli görünür; Tanrı'nın kudretli cüssesi, dört köşede kıvrımlı yunuslarla oynayan çıplak çocuk heykelleriyle çerçevelenir. Çocukların arasında, dört anayönden

Unsurların dinamizmi

esen rüzgârları simgeleyen kafalar, yunusların sırtında çıplak denizkızlarının temsil edildiği dört köşeli piramitvari yapının geniş temelinde grotesk figürlerden mülhem amblem ve motifler vardır.

Signoria Meydanı çeşmesi işinin kendisine verilmemesinin getirdiği hayal kırıklığından sonra, Medici ailesi Floransa'da Giambologna'ya ilk büyük işleri vermeye başlar. İlk etapta, *Samson Filistin Kabilesi Mensubunu Öldürürken* işi ona verilir ve Giambologna 1550'li yıllarda bu eser üzerinde çalışır. Giambologna'nın çatışan iki figür temasını ele aldığı bu eser açıkça Michelangelo'dan esinlenmiştir, ama daha az görünse bile Helenistik heykeltıraşlığına da göndermeler içerir.

Daha sonra, Michelangelo'nun I. Cosimo'ya hediye edilip Giorgio Vasari (1511-1574) tarafından Palazzo Vecchio'ya yerleştirilen *Zafer*'ine ek olarak *Floransa'nın Pisa'ya Karşı Zaferi* temalı bir ikinci grup gerçekleştirmesi istenir. İnsan boyutundaki bu model, 1565'te Michelangelo'nun eserinin yanına yerleştirilir, mermer versiyonu ise en az beş yıl sonra gerçekleştirilir. Sanatçı hâlâ büyük Michelangelo'nun ve ışık ile uzam efektleri açısından geç Helenistik heykellerinin etkisi altındadır, ama sonuçta mermere hedonist bir şekilde kazandırılan parlak cilanın vurguladığı ince bir sofistikasyon ve ustalıklı bir biçim virtüözlüğü de vardır.

Floransa'nın Pisa'ya Karşı Zaferi

Köşk ve Bahçe Süslemesinde Kullanılan Çeşme ve Heykeller

Giambologna'dan, Medici ailesinin muhteşem köşklerinin İtalyan tarzı bahçelerini süslemek için birçok heykel ve çeşme yapması istenir.

Sanatçı, meydanlara dikilecek heykel grupları ve çeşmeler için modeller yaratmıştır, ama keyif yerlerini süsleyecek eserlerin gerçekleştirilmesi civardaki ortama daha fazla dikkat edilmesini gerektirir. Nitekim bu çeşit "pitoresk" heykellerde eserin bitkiler, ağaçlar, göletler ve mağaralarla dolu tabiatla mükemmelen bütünleşmesi gerekir; sanat eserlerinin tabiatın neredeyse organik bir şekilde ahenk içinde canlı parçaları olacak derecede doğal unsurlarla karışması gerekir. Giambologna, 1570'li yılların başlarında Boboli Bahçeleri için Buontalenti Mağarasındaki (1531-1608) Venüs Çeşmesini ve Oceanus Çeşmesini gerçekleştirir.

"Pitoresk" heykeller

Venüs Çeşmesi, çeşitli mermerlerden yapılmış havuzun ortasına yerleştirilmiş, deniz kabuklarıyla süslü bir kaya tepeciğinin üzerinde yükselen, Giambologna'nın tasarladığı kadın nüsünün mükemmel örneği olan *Venere Anadiomene*'den oluşur. Süs heykelleri gibi mimari unsurlardan fışkıran dört satir, havuzdan zorlukla uzanıp tanrıçayı ahlaksızca süzerler. Oceanus Çeşmesinin gerçekleştirilme vesilesi, Medici

Venüs ve *Okyanus*

ailesinin Tribolo'nun (1500-1550) 1550'de Elba adasından çıkarttığı ve 1567'de Floransa'ya taşınan büyük bir granit kayayı süsleme amacıyla kullanma arzusudur. Tribolo'nun, sadece tek parça bir havuzdan ibaret, yarım kalmış eserini tamamlama işi verilen Giambologna, kudretli Oceanus figürünü ve onun altında küplerindeki suları boşaltırken tasvir edilen üç nehir tanrısını yontar.

Giambologna 1580'de, Medici ailesinin Pratolino'daki köşkleri için, anıtsal ve tuhaf bir eser olan meşhur Appennino heykeli üzerinde çalışır. Sanatçı, insan figürünün doğal mahiyette bir dönüşüm geçirebileceğini gösterir; yaşlı adamın saç ve sakalı sarkıtlara dönüşürken, vücudu hem dağ hem mağara halini alır.

Bargello Ulusal Müzesinde, Giambologna'nın en tanınan ve sevilen eserlerinden biri olan ve 19. yüzyıl süsleme unsurlarının vazgeçilmez olacak kadar çok reprodüksiyonu yapılan *Uçan Mercurius* yer alır. Giambologna tanrıların ulağını birçok defa yontar. Bologna'da Neptün Çeşmesi projesi için bulunduğu esnada ilk defa uçuşa kalkan bir Mercurius heykeli gerçekleştirmeye karar verir ve kısa süre sonra İmparator II. Maximilien'e bir tasarı yollar. Giambologna, birçok tasarıdan sonra 1580'de nihayet Roma'daki Medici Köşkündeki bir çeşmeyi süsleyecek olan Bargello *Mercurius*'unu gerçekleştirir. Tanrı, dengesiz bir kaide işlevi de gören Zephyros'un üflemesiyle havaya kalkan şekilde tasvir edilir; böylece sanatçı *Mercurius*'u koşarken gösteren geleneksel ikonografiyi ihlal eder.

Uçan Merkür

Dikey dinamizm, hem Tanrı'nın yukarı yönelen bakış ve hareketi hem de uzattığı işaretparmağını izliyormuş gibi görünen ince ve pürüzsüz figür tarafından vurgulanır. Bu eserde sanatçının virtüözlüğü özellikle belirgindir; bronzun pürüzsüzlüğü, figürün anatomisi ve yüzün klasik güzelliği mükemmeldir. Ancak daha da önemlisi, Giambologna'nın seyircinin bakışına, esas bir bakış açısına sahip olmayan eserin etrafında kesintisiz bir şekilde tur attırmayı başarmasıdır; nitekim her ne kadar heykel güçlü bir şekilde yukarıya doğru hamle yapsa da, zarif bir şekilde eğik kollarının (büyülü asa sağ elindedir) kendi ekseninde dönüşünden dolayı, spiral bir harekete de sahiptir.

Spiraller ve perspektifler

Sabinler'in Kaçırılması'nda iki figürlü kompozisyonu deneyen Giambologna, tamamen yeni olan, kendi eksenlerinde dönen üç figürün hareketini ele alır. Coşkulu bir devinim halindeki bir yaşlı adam, bir genç ve bir kadından oluşan yılankavi figür, seyirciye eseri her açıdan keyifle seyretme imkânı verir. Bu eser, bir heykeltıraşın ideal bir bakış açısı olmaksızın gerçekleştirdiği ilk çok figürlü heykeldir; Sabin, yukarı doğru hamle yapar ve seyirciyi son bir sonsuz spiral hareketle sürükler. Üstelik Giambologna bir diğerinin kafasının üzerinde askıda duran bir insan figürü gerçekleştirir ve maharetiyle sadece Helenistik heykeltıraşlığı değil, Rönesansın olgunluk devrinin heykeltıraşlığını da aşar. Giambologna, bu eserle sanatçılığının bütün gücünü gösteren çarpıcı bir örnek sunmayı amaçlar;

Sabinler'in Kaçırılması

bu mermer eserin başlığı, eserin plastik ve dinamik özelliklerinin yanında temsil edilen konunun önemsiz olduğunu gösterircesine eserin tamamlanmasından sonra belirlenir. *Sabinler'in Kaçırılması* 1582'de Lanzi revakına yerleştirilir ve 1583'teki açılışından sonra aydınların takdirini kazanır.

Öte yandan, heykelin kaidesinde Giambologna kabartma tekniğini kullanır; daha tasvir edici ve kadim kaynaklara daha sadık ikonografi, Romalıların Sabin kadınlarını kaçırışının bir ânını gösterir.

Kutsal Eserleri

Giambologna özellikle seküler konulu eserleriyle tanınır, ama mermer ve bronzu işlerkenki maharet ve inceliğini, dini eserler gerçekleştirirken de uygular. Kutsal mahiyetteki ilk anıtsal eseri, Lucca Katedralinde 14. yüzyıldan kalan ahşap bir yapının yerine yerleştirilen, 1577 ile 1579 arasında gerçekleştirilen Özgürlük Sunağıdır. Maniyerist mimarinin belli başlı eserlerinden olan bu sunak, içinde *Dirilen İsa* heykelinin bulunduğu üstü kapalı bir ana bölüm ve iki yanında *Aziz Petrus* ve *Aziz Paolino* heykellerinin bulunduğu iki nişten oluşur. Daha sonra Giambologna Cenevizli Luca Grimaldi'nin verdiği işi yapar; bu iş, *Erdemler*'i altı çıplak çocukla tasvir eden insan boyunda altı bronz heykelden ve *İsa'nın Acısı*'nı (günümüzde üniversite şapelindedir) temsil eden yedi kabartmadan oluşur. Giambologna, aynı yıllarda Floransa'daki San Marco Kilisesindeki Salviati Şapelinin yeniden düzenlenmesini tasarlar; burada, neredeyse *Uçan Merkür* figürünün dini karşıtıymışçasına, sağ ayağı üzerinde dengede *Muzaffer Melek* heykeli vardır.

Lucca'da

Giambologna bir de Floransa'daki Santissima Annunziata Kilisesinde kendi mozolesini tasarlar; bu bağlamda, mozole şapelini başlangıçta I. Ferdinand (1551-1609) için hazırlanmış İsa'nın Acısı sahnelerini tasvir eden bir kabartma serisi ve Bavyera Kralı V. Wilhelm için 1594'te kullanılan kalıpla üretilmiş gerçek boyutlu anıtsal bir haçla süsler. Orsanmichele Kilisesi için, 1597-1602 yılları arasında çalıştığı *Aziz Luca* heykeliyle, Giambologna İtalyan Rönesans heykeltıraşlığının en anlamlı şaheserlerini kapsayan ideal bir galeriyi tamamlar.

Floransa'da

Son Eserleri ve Uluslararası Heykeltıraşlıkla İlişkisi

Giambologna, 16. yüzyılın sonlarına doğru sadece kutsal eserlerin gerçekleştirilmesinde değil, Medici ailesinin ona verdiği iki önemli işte de çalışır: *I. Cosimo At Sırtında* (Floransa'da Signoria Meydanına yerleştirilir) ve yanı başındaki Lanzi revakında mermerden *Kentauros'u Öldüren Herakles* heykel grubu. 1587'de sipariş edilip 1595'te tamamlanan, I. Cosimo'yu at sırtında göste-

ren anıt, Campidoglio Meydanında kaidesini de tasarlayan Michelangelo'nun yerleştirdiği *At Sırtında Marcus Aurelius*'tan esinlenmiştir; nitekim Giambologna Marcus Aurelius ile kaide arasındaki orantıya ve mevkiden kaynaklanan yüceltme işlevine sadık kalır ve böylece 15. yüzyıl at ve süvarilerinin natüralizminden uzak bir anıt yaratır. I. Cosimo heykelinden sonra, Giambologna'dan I. Ferdinando de' Medici, Fransa kralı IV. Henri (1553-1610) ve İspanya kralı III. Felipe (1578-1621) için benzer heykeller sipariş edilir. Yüzyılın son beş yılında gerçekleştirilen *Kentauros*'u *Öldüren Herakles*, dramatik şevk ve haklı olarak erken barok diye tanımlanan bir heyecanla nakledebildiği güç ve dinamizm açılarından sanatçının belli başlı eserlerinden biridir. Başarılı ve verimli bir sanatçı olan Giambologna, teknik bilgisini ve şevkini nakledebildiği, hem İtalyan hem de Kuzey Avrupalı sadık öğrencilerinin desteği sayesinde zengin sanatseverlerin taleplerine cevap vermeyi başarır. Cambrai doğumlu Fransız-Flaman heykeltıraş Pierre Francheville (1553?-1616), Giambologna'ya *Sabin'in Kaçırılışı* ve *Kentauros*'u *Öldüren Herakles*'in gerçekleştirilmesinde yardımcı olur ve daha sonra kendisine birçok iş verilen Paris'te ustasının tarzını yaygınlaştırır.

Kentauros'u Öldüren Herakles

Nijmegen'de doğan ve Kirckheim'da Fugger'in şatosunun bahçesi için heykeller ve çeşmeler gerçekleştiren Hubert Gerhard da Giambologna'nın maniyerizminden ve İtalyan tarzı kültüründen esinlenir; 1570'li yılların sonlarında, Augsburg şehrinde, etrafında çıplak çocuklar, yunuslar, denizkızları ve alegorik figürler olan yüksek bir kaidenin üzerinde İmparator Octavianus'un heykelinin olduğu çeşmeyi gerçekleştirir. Ancak Giambologna'nın kültürünü en iyi temsil eden sanatçı Flaman Adriaen de Vries'dir (1560?-1626). Giambologna'nın Floransa'daki atölyesinde eğitim gördükten sonra, Torino'da Savoy Dükünün sarayında, sonra da ressamlar, heykeltıraşlar, mimarlar, minyatürcüler, mücevherciler, aydınlar ile astroloji ve simya uzmanlarıyla dolu uluslararası bir ortamın hüküm sürdüğü II. Rudolf'un sarayında çalışır. De Vries, Louvre'daki *Mercurius ve Pskhe* grubu gibi anıtsal eserlerde ve özellikle çok sevdiği ve çokça eser verdiği bronz heykelciklerde, peri vücutlarının, Venüs'ün ve diğer tanrıların yüce ve sofistike bir figüratif söylemle ele alındığı, cilalı ve şuh satıhların soğuk ve imalı bir erotizm salgıladığı geç maniyerist tarzı yorumlar.

Avrupa'ya etkisi

Bkz. Maniyerin Katettiği Yollar, s. 755; Sanatların Karşılaştırılması, s. 770; Michelangelo Buonarroti, s. 819; Grotesk, s. 936; Bahçe, s. 943; II. Rudolf ve Prag Sarayı, s. 964

Süsleme Sanatlarının Aklanması

Christiana Francesconi

16. yüzyılda süsleme sanatları hiç olmadığı kadar görünürlük kazanır. Mücevhercilik, majolika işçiliği, camcılık, metal işçiliği, yontmacılık ve tekstil sanatı hem kendi içlerinde gelişir, hem de karşılıklı alışveriş çerçevesinde kendi aralarında ve esas sanatlarla diyalog içindedirler. Her ne kadar 16. yüzyılda zanaatla sanat arasında ayrım keskinleşse de, süsleme sanatları sevilir, koleksiyonu yapılır ve Avrupa'da modern zevkin evrenselleşmesini kolaylaştırır.

16. Yüzyılda Uygulamalı Sanatların Başarısı

16. yüzyılın sanat manzarası çerçevesi içinde süsleme sanatları çok önemli bir rol oynar. Hızlı dolaşım özellikleri sayesinde modern zevkin Avrupa'da yaygınlaşmasında kilit önem taşırlar. Hem günlük eşya hem de lüks eşya sipariş eden dini veya seküler kaynakların rolü esastır ve sonuçta bu objeler birçok kilisenin hazinelerini zenginleştirir ve saray süslerinin ayrılmaz unsuru halini alırlar. Dekorasyona dahil edilecek yeni obje çeşitleri icat edilir, yeni şekiller geliştirilir ve üretim teknikleri iyileştirilir. Koleksiyonculuk çok önemli rol oynar, zira hem eski parçaların toplanmasını sağlar, hem de yeni üretim şekillerini teşvik eder. Uygulamalı sanatlara 16. yüzyılda ne kadar önem verildiği, çağın en önemli sanatçılarının sayısız iç dekorasyon projesinden de anlaşılır. 1514'te Raffaello (1483-1520) Sistina Şapelinin on duvar örtüsü için projeler çizer ve Floransa'da I. Cosimo de' Medici'nin (1519-1574) talebi üzerine Pontormo (1494-1556), Bachiacca (1494-1557), Salviati (1510-1563) ve Vasari (1511-1574) Palazzo Vecchio'nun yeni iç düzenlemesi üzerinde çalışırlar. 1526'da Lorenzo Lotto (1480?-1556), Bergamo'da Santa Maria Maggiore Kilisesinin daha sonra Giovan Battista Capoferri tarafından gerçekleştirilecek sunak önü ahşap bölmesinin projesini hazırlar. Giulio Romano (1492-1546), II. Federico Gonzaga (1500-1540) için sayısız gümüş eşya ve dekorasyon projesi hazırlar, Albrecht Dürer (1471-1528) ile Hans Holbein (1497-1543) mücevherat tasarımı gerçekleştirirler.

Sanatçılar ve üretim

Meşhur sanatçıların müdahalesinin olmadığı durumlarda da, süsleme repertuarları büyük çapta gravür aracılığıyla ve matbu kitapların yaygınlaşmasıyla öğrenilen resim, heykel ve mimari repertuarlarına göre güncellenir.

Nitekim mücevherci, majolika ustası, cam ustası, moda temaların ikonografilerinden ve hâkim mimari anlayışlarından esinlenir; kaynakları da Marcantonio Raimondi'nin (1480?-1534?) meşhur münferit gravürleri gibi, yüzyıl başında da çok yaygın olan gravürlerdir. Bu şekilde sanat 16. yüzyıla özgü bir şekilde uluslararası bir nitelik kazanır.

Tali sanatlar arasında da motif, biçim ve malzeme değiş tokuşu olur; bu süreçler örneğin majolika veya boyalı cam ile minyatür arasında, metal tipolojileri ile pişmiş kil veya cam tipolojileri arasında, tekstil ile mücevherat arasında gerçekleşir.

Tarz açısından, 16. yüzyılda uygulamalı sanatların gelişimi, ufak merkezlerdeki gecikmeler bir yana, klasisizmin resim ve heykeltıraşlıktaki gelişmelerini yansıtır. Nitekim yüzyıl başında üretimin tamamını tanımlayan, hâlâ Rönesansın yapılarda ahenk tercihi ve orantılara sadakat çerçevesinde biçimleri vurgulayan hattın ince ve sade şıklığıdır; bir nesnenin çizimi, o zamanın klasik eğilimli mimarisinin temelinde yatana benzeyen mantıklı bir görüş tarafından yönetilir. Ancak 1530'lu yıllardan başlayarak, uygulamalı sanatlar modern tarza açılır, onunla diyaloga girerler ve yüzyıl sonuna kadar onun en önemli yaygınlaşma aracı olurlar. Nitekim çok şekilci olan yeni sanat kuramı, 16. yüzyıl prenslerinin *Wunderkammer*'leri gibi harikalar koleksiyonlarında yer almak için tasarlanan teknik virtüözlük eseri girift objelerin üretiminde kullanılan çeşitli hat ve malzemelerde mükemmel bir ifade şekli bulur. İcadın karmaşıklığı, girift şekiller, göndermeler, tezyinatta semboloji ve zanaatkârın mahareti, üretilen objelerin tekniklerinde ve hem biçimsel hem de süsleme çeşitliliğinde gözlemlenen özelliklerdir; bu objeler, sembolik olarak maniyerizmin değer verdiği, sanatla tabiat arasındaki birleşimi temsil eder.

Teknikler ve biçim dolaşımı

Kuramsal Tartışma

Bir yandan, geçmiş sanat kuramlarının temeli olan sanatların birlik ve haysiyeti, üretimin kendinden anlaşılacağı üzere 16. yüzyılda tanınmaya devam ederken, öte yandan, yüzyılın ortalarından itibaren gelişen kuramsal tartışma farklı bir yön izler. Nitekim önce İtalya'da sonra da Avrupa'da sanatın sanat mesleğinden ayrılmasına ve zanaatkârın itibarının gerilemesine yol açan tümüyle kuramsal ayrım 16. yüzyılın sonlarında ortaya çıkar.

Yeni doğmakta olan bir ayrım

Benedetto Varchi'nin (1503-1565) yüzyılın ortalarında yürüttüğü "sanatların çoğunluğu" tartışmasında bu tavrın ilk işaretleri görülebilir. Paolo Pino (1534?-1565?) ve Ludovico Dolce (1508-1568) gibi başka kuramcılar, resmin üstünlüğünü ilan edip "bütün mekanik sanatları" "katılım" sanatları olarak tanımlarlar, çünkü ressamın çizimi sayesinde "katılım gösterirler."

Vincenzo Danti (1530-1576) 1567'de kalıcı değerler ifade eden üç büyük sanatın "asaleti" ile geçici olarak aşağıladığı diğer bütün sanatların "gerekliliğini" karşılaştırır. Daha sonraları, örneğin Romano Alberti'nin 1585 tarihli yazısında, sanatın eller tarafından değil de ruh tarafından üretildiği için sanat olduğu görüşü yayılır ve dolayısıyla teknik ve işlevsel zanaatın, fikir ve icat temelli ruhsal sanata göre değeri düşer. Yeni çizim akademileri bu ayrılışın araçları halini alır. Akademilerde kuramsal bazda ve akademileri önceden beri var olan, sanatın meslek olarak öğretildiği eski atölyelerin ve sanatçı loncalarının yerine getirmek amacıyla sanat tartışılır ve öğretilir. Modern çağa ve burjuva ideolojisine has seküler sanat anlayışı da farklı sanat faaliyetlerinin giderek ayrışmasına katkıda bulunur. Ortaçağda manüel sanatlarla liberal sanatlar arasındaki mevki farkı sadece Tanrı'ya yakınlaşma sürecinde farklı adımları ifade ederken, şimdi bu hiyerarşi sınıf ayrışmasına temel oluşturur; mimari, heykeltıraşlık ve resim siparişçilerine yüksek bir övme gücü garantileyebilecek ürün seviyesine yükselirler; bir mücevher sadece astrolojik, nazar uzaklaştırıcı ve Batıni anlamı olan güzel bir süs olmak için yaratılır. 16. yüzyıl boyunca, önceki yüzyıllardaki sanat birliği bozulup yerini hiyerarşik ayrışmaya bırakır.

Akademiler ve atölyeler

Ancak tali sanatların bilinçli bir tenzili 1580'li yıllardan önce gerçekleşmez. Vasari'nin kendi, 1550 ve 1568 baskılarında *Sanatçıların Hayat Hikâyeleri*'nin başında yayımlanan *Introduzione alle tre arti del disegno*'sunda [*Çizimin Üç Sanatı*], kalite veya mevki ayrımı yapmadan ve hem malzeme tercihlerini hem de teknik süreçleri dikkatle anlatarak madalyon, akik, taş üzerine boyama, ahşap kilise mobilyası, gümüş süslemesi, vernik ve yontma sanatlarını açıklar.

Yüzyıl boyunca uygulamalı sanatların geçerliliğinin ve haysiyetinin altını çizen görüş beyanları eksik olmaz. Örneğin Paracelsus (1493-1541) sanatları ve zanaatları üniter bir vizyona yerleştirir ve Agricola (1494-1555) 1563'te *De l'arte dei metalli* [*Metal İşleme Sanatı*] eseriyle tekniğin ve "mekanikliğin" haysiyetini vurgular.

1556-1557 civarlarında Cipriano Piccolpasso (1524-1579) seramik sanatına dair en geniş eser olan *Li tre libri dell'arte del vasaio*'yu [*Vazocunun Üç Kitabı*] yazar ve 1568'de Benvenuto Cellini (1500-1571) *Trattato dell'oreficeria*'yı [*Altın İşlemeciliğine Dair*] yayımlar; bu şekilde bu mesleklerin önemi savunulur. 1585'te Bagnacavallolu Tomaso Garzoni, *La piazza universale di tutte le arti del mondo* [*Dünyanın Bütün Sanatlarının Külliyatı*] eserinde bu zanaatları ve diğerlerini ele alır. Bu serinin sonuncusu, Agostino del Riccio'nun 1590'da yazdığı *Storia delle pietre*'dir [*Taşların Tarihi*]. Kuvars taşına dair şunları yazar: "Çok uzun zaman önce değil [...] Grandük Francesco birçok cam ustasını ve özellikle kristal ustasını getirtir ve bu güzel zanaatı Floransa'da geliştirir."

Seramik ve altın işlemeciliği

Hamiler ve Koleksiyoncular

Eklektik ve heyecanlı bir saray koleksiyonculuğuna işaret eden, büyük koleksiyonlara eklenen çeşitli değerli obje siparişi, 16. yüzyılda uygulamalı sanatların hâlâ çok rağbette olduğunu gösterir. Floransa'da Medici ailesi mensupları en büyük hamiler ve ince zevke sahip koleksiyonculardır. I. Cosimo iktidara döndüğünde Lorenzo il Magnifico'nun (1449-1492) hazinesini yeniden oluşturur, koleksiyonu genişletir ve bunun saklanması için mekânlar düzenler. Envanterlerden hem eski hem modern, muazzam miktarda değerli eşya olduğu anlaşılıyor; 1544-1551 yılları arasında dükün çok sevdiği yüzlerce majolika parça ve Çin porseleni kaydedilir ve daha sonra saray atölyelerinde bunların taklitleri üretilir. Metal eşya arasında bronz heykelcikler ve madalyonlar, mücevherler ve şaşırtıcı miktarda altın eşya göze çarpar; Venedik camından ve kristalden birçok obje de vardır.

Lorenzo il Magnifico'nun hazinesinin büyütülmesi

Cosimo'nun kakma taş tutkusu onu taş oymacılığını teşvik etmeye ve Floransa'da gerçek bir oymacı çevresi yaratmaya sevk eder. Bunun örnekleri Vasari'nin detaylı bir şekilde tarif ettiği, Giovanni Antonio de' Rossi'nin (1616?-1695?) tahminen 1557-1562 yılları arasında yaptığı I. Cosimo ve ailesini tasvir eden akik ile 16. yüzyıl başlarında Giovanni delle Corniole tarafından oyulan ve 1565'te Cosimo tarafından satın alınan, Peder Girolamo Savonarola'yı tasvir eden oyulmuş akiktir. Dükün kendisi, 16. yüzyıl ortalarından başlayarak iki yüzyıl boyunca faaliyette olacak bir duvar örtüsü fabrikası kurar. Duvar örtüleri yaratan Flaman Jean Rost 1545'te Floransa'ya taşınır ve Pontormo, Salviati ve Vasari gibi mahir ressamların tasarım hizmetinden yararlanabilen I. Cosimo, ona Palazzo Vecchio için meşhur duvar örtüsü serisini yaptırır. Kakma taş ve renkli mermer tutkusu I. Cosimo'nun oğlu Francesco (1541-1587) tarafından da paylaşılır ve o da 1572'de Milanolu iki oymacı olan Ambrogio ile Stefano Caroni'yi Floransa'ya çağırır ve kakma taş atölyesini kurdurup Milano atölyelerinin bu konudaki tekeline son verir. II. Rudolf (1552-1612) da kakma taştan obje koleksiyoncusu olup yüzyıl sonunda sarayında Milanolu oymacılar Gasparo ile Ottavio Miseroni çalışır; günümüzde Viyana'daki Kunsthistorisches Museum'da muhafaza edilen *Altın Çerçeveli Yeşim Fincan*'dan anlaşılacağı üzere, bu ikisi maniyerist şekilleri Prag'da yaygınlaştırır.

Kakma taş atölyesi

Farnese ailesinin daha sonra Capodimonte'ye geçen koleksiyonu da çok değerlidir. 16. yüzyılda Papa III. Paulus Farnese (1468-1549) ve yeğeni Alessandro (1520-1589) tarafından zenginleştirilen Farnese süsleme sanatları koleksiyonunda sayısız oyulmuş kuvars obje (1546-1561) göze çarpar. Alessandro Farnese'nin hizmetindeki oymacı Giovanni Bernardi (1496-1553) bu eserlerin büyük bir kısmını gerçekleştirir. Koleksiyonun en orijinal parçası, muhteme-

len Alessandro tarafından kutsal emanet mahfazası olarak yaptırılan, kısmen Perin del Vaga'nın (1501-1547) tasarımıyla gerçekleştirilmiş altın kaplama gümüşten ve kuvarstan yapılı meşhur oyma *Farnese Kutusu*dur. Ancak Farnese koleksiyonun en belli başlı kısmı bronz heykelciklerdir; günümüze ulaşan 250 parçanın en büyük kısmı, sınırsız ve önyargısız bir ilgiye işaret eden, çeşitli yerlerden ve çeşitli şekillerde üretilmiş 16. yüzyıl parçalarından oluşur.

Altın İşçiliği

Önceki yüzyıllara kıyasla, 16. yüzyıl altın ve gümüş işçiliğinde üretim ve üretim çeşitliliği muazzam derecede artar, ama maalesef bunların pek azı günümüze ulaşır. Elimizdeki objeler, ilgili belge ve resimler ile çeşitli şehirlerde neredeyse kanun mahiyetindeki mevzuat, canlı, gelişmiş ve itinalı bir sanata işaret eder. İlk modern altın ve gümüş işleme atölyeleri, başta Floransa, Venedik ve Milano olmak üzere, altın işlemecisi, sert taş oymacısı ve mücevherci ustası bakımından en zengin memleket olan İtalya'da kurulur. Yaklaşım ve gelenek bakımından kutsal sanatla bağlantılı 16. yüzyıl altın işlemeciliği tarihi, tarz gelişimi ve özellikleri bakımından, prens sarayının aristokrat ortamıyla sıkı ilişkilerine bağlıdır. Zira her ne kadar başta ayinlerde kullanılan eşya olmak üzere devamlı olarak kutsal amaçlı üretim varsa da, yakın zamanlarda yürütülen belgesel araştırmalardan, 16. yüzyılın başlarından itibaren üretimin çoğunun seküler mahiyette olduğu görülmüştür. Atölye dökümlerinde, seri üretim dahil olmak üzere, farklı tiplerde ev ve merasim eşyası üretiminin kayıtları ve tarifleri vardır: düğme gibi altın kıyafet süsü, boyun ve baş süsleri, bezoar ve tek boynuzlu at boynuzu gibi büyü eşyası, merasim eşyası, kürdan, kulak temizleyicisi ve "çocuk oyuncakları." İbrik, leğen ve tas gibi işlevsel ev eşyası da vardır.

İtalya'nın üstünlüğü

16. yüzyılda metal miktarı arttıkça ve onu kullanan orta sınıf kalabalıklaştıkça, altın işlemeciliği faaliyeti çeşitlenir; altın işlemecileri kıymetli taşlarla süslü süs eşyası üretirken, gümüşçüler daha ziyade günlük kullanım eşyası üretir; 16. yüzyıl sonuyla 17. yüzyıl başı arasında uzmanlaşmış mücevherci meslek dalı da ortaya çıkar. Örneğin Floransa'da I. Cosimo'nun tahta çıkışından sonra günlük kullanım amaçlı ve pazara açık atölye üretimiyle, dükün sarayı için üretim yapan, sanatsal yönetimine duruma göre ya bir sanatçının veya özel olarak atanan meşhur bir şahsiyetin getirildiği Galeri atölyelerinin üretiminin ayrışması teşvik edilir.

Altın işlemecileri, gümüşçüler, mücevherciler

16. yüzyıl kutsal amaçlı altın işlemeciliği açısından, Karşı-Reformcu hareket yüzyılın ikinci yarısından itibaren kilit rol oynar. 1577'de Milano Piskoposu Carlo Borromeo (1538-1584) *Instructionum fabricae et supellectilis ecclesiasticae libri duo*'yu [*Kilise Yapıları ve Donanımları Talimatının İki Kitabı*] yayım-

lar; bu kitaplar papa tarafından onaylanır ve Kilisenin kural kitabı halini alır. Borromeo her çeşit dini bina ve ayin için gerekli olan donanımın gerçekleştirilmesine dair birtakım kurallar belirler; Kilise donanımı çerçevesinde bütün eşyaların ölçü, malzeme ve şeklini belirler, işlev ve hiyerarşik konuma göre tasnif eder. Dolayısıyla 16. yüzyıl boyunca altından kutsal kilise eşyasının yenilenmesi yapısal olarak hemen hemen belirsizdir, ama tarz açısından yüzyıl başından itibaren en önemli merkezleri başta olmak üzere Rönesans klasisizmine uyarak daha tedricidir. Ancak üst sanatlarla kesintisiz diyalog seküler amaçlı işlemecilikte yaşanır; işlemecilik 1530'lu yıllarda resim ve heykeltıraşlığa getirilen yeniliklerle güncellenir; bu diyaloğun varlığı, meşhur sanatçıların bu alanda tasarım ve eskizler hazırlamalarından da anlaşılır. İtalya'da Giulio Romano Mantova Dükü için birçok tasarım gerçekleştirir; bunların arasında *Bir Su Girdabını Temsil Eden Leğen* (y. 1542), günümüzde Chatsworth'te saklanan *Kaplumbağa Şekilli Kutu*, *Yunus Şekilli İbrik* ve *Altın Kemer* vardır. Medici sarayında sanatçı olan Bernardo Buontalenti'nin (1531-1608), daha sonra Jacopo Bilyvert tarafından 1583'te uygulanacak *Zincirli Şarap Şişesi* tasarımı da çok meşhurdur. İtalya dışında eşya veya mücevher tasarımları hazırlayanlar arasında Albrecht Dürer ve Hans Holbein vardır; Holbein'in 1536'da VIII. Henry'nin (1491-1547) üçüncü eşi Jane Seymour için gerçekleştirilen ve günümüzde Oxford'da Ashmolean Museum'da muhafaza edilen *Kıymetli Taşlı Altın Kupa* da meşhurdur.

Yapısal bir yenileme

İsviçre'den Londra'ya giden Hans Holbein ve Roma'dan Paris'e giden Benvenuto Cellini gibi bir yerden bir yere naklolan sanatçılar sayesinde saraydan saraya dolaşan resimler, 16. yüzyılda Avrupa'nın zevk ve tarz birliğinin kurulmasında kilit rol oynar.

Çizimlerin dolaşımı

Kesinlikle onun yaptığı bilinen tek altın eseri olan ve günümüzde Viyana'daki Kunsthistorisches Museum'da muhafaza edilen *Saliera*'dan [*Tuzluk*] (1540-1543) anlaşılacağı üzere Benvenuto Cellini'nin altın işlemeciliği faaliyeti, modern, seçkin ve entelektüel yeni dilin sembolü bu elit üretimi en iyi temsil eder ve yaygınlaşmasını sağlar. Altın işleme şaheseri, eksantrik sanatçının yontmacılığının ve onun ufak figürlerde bile karmaşık ve dinamik maniyerist tavırları yansıtma maharetinin mükemmel örneği olan *Tuzluk*, o zamanın anlatımlarından bildiğimiz, Avrupa'nın tamamındaki kral ve asilzadelerin masalarını süsleyen gümüş ve altın aksesuar bolluğunun canlı belgesidir. Fransa kralı I. François'nın (1494-1547) talebiyle gerçekleşen bu eserin tamamlanması bin altına mal olur. Cellini, *Trattato dell'oreficeria*'sında [*Altın İşlemeciliğe Dair*] bu objeyi ve yapılışını anlatır; biber ve tuz için iki ayrı kaba sahip olan bu eser, abanoz kaidesindeki dört fildişi küre sayesinde masa üstünde gezdirilebilir. Cellini, denizden çıkan tuzu ve topraktan kaynaklanan biberi, elinde üç uçlu mızraklı deniz tanrısı

Cellini'nin *Saliera*'sı

Neptunus ve elinde bolluk kabı olan Amphitrite'yle temsil eder. Tarz olarak çok zarif olan bu iki figür, rüzgârları ve günün kısımlarını temsil eden başka figürlerle de zenginleştirilmiş bir kaide üzerinde durur. Semboloji ve alegorideki incelik ve eserdeki olağanüstü malzeme bolluğuyla işçiliğinin ustalığı, bu sanatçının Fontainebleau'nun kültürel iklimine ne kadar dahil olduğunu gösterir. Cellini'nin Michelangelo di Viviano, Antonio di Sandro, Francesco Salimbeni ve Giovan Battista Sogliani gibi altın işlemecilerinin atölyelerinde öğrendiği detay titizliği, daha sonra I. Cosimo Floransa'sındaki bronz heykelcilik faaliyetinde de görülecektir.

Rospigliosi Kabı

1550'li yıllarda yapılan ve günümüzde New York'taki Metropolitan Museum'da saklanan *Rospigliosi Kabı*'nı Cellini'nin yaptığı tahmin edilir; yaratıcısı hakkında emin olunmasa da bu obje, deniz hayvanlarının tuttuğu bir deniz kabuğuyla, doğal bir unsurdan orijinal bir tema elde eden ve artık hâkim olan maniyerist zevkin bir örneğidir. Öte yandan Venedik, gümüş oymacılığıyla beraber 16. yüzyılda hâlâ yaygın olan telkâri tekniği, yani *opus veneticum* [*Venedik işçiliği*] sayesinde meşhur olmaya devam eder.

Küçük Bronz Heykelcikler

Eskiye özenen bir moda

Büyük ustaların çalışmaları sayesinde 16. yüzyılda en parlak devrini yaşayan küçük bronz heykelciklere gösterilen bu rağbet, İtalyan Rönesansı sırasında klasik uygarlığın yeniden kazanılmasıyla bağlantılıdır. Entelektüel amaçlarla bu sanat türünü canlandırma arzusu, ilk başta arkeolojik heykel koleksiyonculuğu, daha sonra da eski parçaların aynen yeniden üretilmesi şeklinde tezahür eder. Bronz heykelciliğine karşı yeniden ortaya çıkan bu rağbet kısa sürede bir moda halini alır; birçok eski heykelcik yeniden üretilir ve taklit zaman zaman sahteciliğe dönüşür. İtalya'daki bazı atölyeler, örneğin Padova'dakiler, bu heykelciklerin üretilmesinde uzmanlaşır ve birçok defa bu heykelciklere eski süsü verilir, bu da günümüzde bile tarihlendirmede zorluk yaratır. İç dekorasyon için olsun, koleksiyon için olsun, ilk küçük bronz parça talebi 15. yüzyıl sonlarında görülür ve 16. yüzyıl boyunca devam eder. 16. yüzyıl ortalarında, bronz heykelcikler daha ziyade prenslerin koleksiyonları için üretilir, prestijli ve elit konum kazanır. İlk siparişçi ve koleksiyoncular Medici ailesindendir, ama Farnese ve Gonzaga ailelerinin de büyük koleksiyonları vardır. Karşı-Reformun müdahalesi sonucunda, yüzyıl sonundan itibaren bronz heykelcikler ev içi ibadette de kullanılmaya başlanır. Bronz heykelcik üretiminin en büyük üretim merkezleri, Helenistik-Roma bronz heykelciliğinin tipik teknik, tarz ve tematik taraflarını yeniden keşfeden Donatello'nun (y. 1386-1466) vârisleri olmaya devam eden Siena, Floransa ve Padova'dır. Özellikle

Padova'nın çok büyük bronz heykelcik üretimi, Rönesans kültürünün Avrupa'da yayılmasına katkıda bulunur.

Padova hümanist ortamının meşhur kişilerinden biri, Riccio olarak bilinen ve birçoğu pratik kullanım için tasarlanmış büyük miktarda klasik tarzda bronz eserler üreten Andrea Briosco'dur (1470?-1532); onun mürekkep hokkası, lamba, avize ve tuzluk gibi eşyayı bronz heykelciğe çevirme hususundaki bitmez tükenmez ve olağanüstü mahareti, üretimini orijinal ve kolaylıkla ayırt edilebilecek hale getirir. *Çoban ve Keçi*, *Bolluk*, *Oturan Satir* ve birçok uzmanın en güzel bronz heykelcik saydığı *Pan* gibi eserlerinde, heykelciğe dinamizm ve gölge oyunları kazandıran derin oymacılık ve eskinin Helenist tarzda patetik ve ekspresiyonist bir yorumu vardır. Briosco'nun son dönemi, Tullio ve Antonio Lombardo, Alessandro Leopardi ve sunak ustası Barbarigo'nun çalıştığı Venedik'te çok popüler olur. Ancak Padova'ya oranla, Venedik bronz heykelciliği, satıh ve parlaklık değerlerine karşı daha hassas bir yapıdadır ve eskiyi sofistike, zaman zaman övücü bir şekilde yorumlar. Padova ve Venedik'teki klasik eğilimlerin etki alanı Lombardia-Veneto-Emilia'ya da uzanır.

Riccio

Mantova'da Gonzaga ailesinin klasik modellere göre yapılmış yüksek sayıda heykelcik siparişi verdiği ve Antico olarak bilinen Pier Jacopo Alari Bonacolsi'nin (1460?-1528) en güzel heykelleri Viyana'daki Kunsthistorisches Museum'da ve Thyssen-Bornemisza koleksiyonunda muhafaza edilir. Heykeltıraşın, *Mutlu Venüs*, *Dizçöken Venüs*, kısmen altın kaplama heykelcik *Meleagrer*, *Belvedere Apollon*'u ve *Sopalı Herakles* gibi bazı parçaları Farnese koleksiyonuna dahil olur.

Antico

Vasari'nin "modern maniyerine" geçiş, bronz heykelcik üretimi 1527'de Venedik'e gelişinden sonra meşhur olan Jacopo Sansovino (1460?-1529) tarafından gerçekleştirilir; ona ait olduğunu kesin olarak bildiğimiz eserler arasında, Kunsthistorisches Museum'daki *Zeus* ve Modena'da Museo Estense'daki *Haç Taşıyan İsa* vardır. Tiziano Aspetti (1565?-1607) ve Niccolò Roccatagliata (Venedik'te 1593 ile 1636? arasında faaldir) 16. yüzyılın ikinci yarısının en büyük Venedikli ustalarıdır; bu ustalar kıvrımlı ve akıcı bir şekli ve de zengin ve renkli gölge oyunlarına sahip başarılı bir tarz yaklaşımını başlatır.

16. yüzyılda Floransa'da bronz heykelcik alanında asıl rakipsiz usta, özellikle günümüze birçok kopya ve yorumlarının ulaştığı *Mercurius*'uyla meşhur olan Giambologna'dır (1529-1608); sanatçı bu heykelin günümüzde Bologna'da Museo Civico'da yer alan ilk versiyonunu bu şehirdeki 1563-1564 yılları arasındaki ikameti esnasında gerçekleştirir; ikinci bir versiyon Viyana'da Kunsthistorisches Museum'da saklanmaktadır, üçüncüsü ise Farnese koleksiyonunun bir parçası olup günü-

Giambologna

müzde Capodimonte Müzesindedir (bunların ikisi de 1575-1578 yılları arasında gerçekleştirilir). Floransa'da Bargello Müzesindeki büyük boy *Mercurius*, kopyalara model olmuş olabilir. Giambologna'nın, tipik maniyerist bir şekilde şıklık, zarafet, inceliklileştirme ve dinamizm arayışında olan tarzı, Avrupa zevkine tasavvur edilemeyecek kadar büyük bir etkisi olan bronz heykelcikleri sayesinde yayılır.

Majolika

16. yüzyılın en başlarında, majolika atölyelerinde, lineer ve renk temelli süsleme motifi anlayışına anlatımsal bir temsil arzusu eklenir, bunun sonucunda da "hikâyeli" majolika süslemesi ortaya çıkar.

Majolika ustalarının kapıldığı yaratıcı heyecanın kaynağı, kültürünü ve edebi metinlerle tanışıklığını gösterme isteğindeki zengin siparişçilerin de baskısıyla, sert taş yontmacılığı ve cam üzerine resim gibi diğer uygulamalı sanat çeşitlerinde olgunlaşmakta olan yeni ruha uyma arzusudur.

Daha karmaşık tezyinatın araçları yeni renklendirme icatlarından ve bir defa daha imgelerin yaygınlaşmasını kolaylaştıran matbaa sanatından kaynaklanır. Süslemeci atölyelerinde Ovidius'un *Hypnerotomachia Poliphili* [*Poliphilus'un Rüyası*] veya *Dönüşümler*'i gibi resimli klasik edebi metinler, İncil, Dürer, Schongauer (1448-1491) ve Marcantonio Raimondi'nin gravürleri incelenir. Dolayısıyla majolika üzerine resmedilmiş "hikâyelerde" Raffaello ve Michelangelo'dan alınma ikonografi görülür, ayrıca majolika ustaları bu iki sanatçının tarzından da etkilenir. Modelin izlenmesi pasif bir taklide dayanmaz, seramik sanatı da böylece özerkliğini kaybetmez.

Resimli kitapların kaynağı

Figüratif kültürün eğilimlerinin değişmesiyle, 1530'dan itibaren, Faenza, Cafaggiolo, Casteldurante, Urbino, Siena, Deruta, Forlì, Pesaro gibi belli başlı seramik merkezlerinin üretiminden de anlaşılacağı üzere, majolika ustaları "hikâyeli" süsleme repertuarlarını güncelleme mahareti kazanır. Faenza'da Pirotti, Bergantini, Manara atölyeleri griye çalan mavi vernik üzerine "hikâye" resmetme yöntemini geliştirirler; arka plana "*berettina*" denen bir vernik sürüp şekilleri seramik sanatına has teknik ve renklerle resmederler. Sarı, turuncu ve yeşilin zenginleştirdiği mavinin başarısı, Faenza atölyelerini meşhur edip her yerde yankılanır.

İtalya

Casteldurante'de, sayısız sofra takımının ressamı, groteskli süslemeyi yaygınlaştıran ve mavi fon üzerine bir kadın büstüyle resmedilen kadının ismiyle "*Bella*" [*güzel*] sıfatının yazılı olduğu bir şeritle süslenmiş "güzel kadınlar" kupa serisinin tasarımcısı Nicola Pelliparo (1480?-1547?) Faenza tarzını uygular. MÖ 5. yüzyıl Atinalı vazo ustalarının tarzının hümanist zevke göre taklit edil-

diği bu kupalar çok başarılı olur ve yaygınlaşırlar. Raffaello'nun ikonografisi 16. yüzyılda İtalya'nın en meşhur majolika sanatçısı olan ve 1530'da Urbino'ya gelip 1534'e kadar burada çalışan Francesco Xanto Avelli'ye (1486?-1542) ilham kaynağı olur. Raffaello'nun repertuarlarını başarıyla kullanıp bunları başka kaynaklardan gelen imgelerle karıştırır. Yüzyılın ikinci yarısında Raffaellovari fantezilerle beraber renkli hikâyeli süsleme geleneği Urbino'da devam eder. Orazio'nun sanatıyla Urbino ekolü uygulama mükemmelliği ve renklerinin parlaklığı açılarından zirveye ulaşır, bu da atölyesinin ve ondan etkilenen birçok atölyenin üretiminden açıkça görülür.

Nicola Pellipario

Öte yandan Faenza kendi özelliklerini devam ettirir. Yüzyılın ortalarında Faenza atölyelerinde ilk defa majolika üzerine resim dili geliştirilir; çağının "çok renkli hikâyeli" tarzına alternatif olarak Roma'dan mülhem sade bir tarz geliştirilir, bu da beyaz fonlu seramik süslemesinde yeni bir çağ açar.

Faenza

1585'te Tommaso Gazzoni'nin *La Piazza Universale*'sinde [*Evrensel Alan*] "beyaz ve temiz majolika" olarak tanımladığı bu seramikler hemen çok başarılı olur. O zamanın sayısız belgesel ve edebi kaynağı, "beyazların" sanat tarihine girişini, neredeyse 16. yüzyılın ortalarından itibaren "Avrupa'nın tamamının dikkatini çeken" ve 16. yüzyıl seramik tarihinin en anlamlı anını oluşturan bir devrimmişçesine anlatır. Vasari, Faenza majolikasının artık "ortada veya kenarda, belli belirsiz ama zarif resimlerinin" olduğunu söyler; ilk seramik yazarı olan Cipriano Piccolpasso, *I tre Libri dell'Arte del Vasaio*'sunda [*Vazo Sanatının Üç Kitabı*] (1556-57), beyaz kalın sırlı ve renkleri mavi, sarı ve turuncuyla sınırlı bu yeni tarzı güçlü bir şekilde över.

Arşiv belgelerinden ve tarihli parçalardan 1540'ta Faenzalı majolika ustası Francesco Mezzarisa'nın (1527-1581) atölyesinde, Faenza'nın diğer büyük ustası Virgiliotto Calamelli'nin (1531-1570) atölyesinde olduğu gibi beyaz seramik üretildiğini öğreniyoruz. Basit şekillere ek olarak kısa sürede, altın veya gümüş orijinallerden mülhem, karmaşık yapılı, oymalı, tutma kolu olacak şekilde bükülmüş sfenks, harpi, yılan gibi figürlü plastik eklemeli diğer şekiller de yaratılır.

Francesco Mezzarisa ve Virgiliotto Calamelli

Büyük talep ve atölyelerin üretim gücü sayesinde "beyazlar" kısa sürede Alp Dağlarının kuzeyindeki merkezlere de ulaşır: Fransa (burada genelde seramik için *faïence* tabiri yaygınlaşır) Hollanda ve İngiltere. Böylece Çin porselenlerinin ithalinin ve bu porselenlerin başta Delft'te olmak üzere Kuzey şehirlerinde taklit edilmesinin neden olduğu mavi renkli seramik zevkinin yaygınlaşmasından önce, İtalyan majolikası ve Faenza'nın yaratıcı gücü Avrupa'nın her yerinde rağbet görür.

Cam Sanatı

Cam sanatına dair bilgilerimiz genelde malzemenin kırılganlığından dolayı objelerin zaman içinde kaybolmasından ve günümüze şans eseri ulaşan parçalarda imza veya marka yokluğundan dolayı belirli parçaların yaratıcısını saptama zorluğunun sonucunda sınırlanır.

16. yüzyılın ilk yarısında bir İtalyan merkezi, yani Murano, hem kalite hem yaratıcılık bakımından cam sanatında üstünlüğü yeniden ele geçirir. Leandro Bassano, Paris Bordone (1500-1571) ve Veronese'nin (1528-1588) yerel üretime has özelliklerle gerçekleştirilmiş sofra donanımı, kaplar, kadehler ve de ayinlerde kullanılan cam eşyayla kutsal emanet mahfazası resmeden birçok resmi, ikonografik belgeler oluşturur. En önemli buluş, Murano'yu bütün dünyada meşhur kılan, *fiolai*'nin (zamanın envanterlerinde Muranolu camcılara böyle denir) "kristal" demekten hoşlandığı, 16. yüzyılın başlarında özel bir tarif ve itinalı bir renksizlendirmeyle elde edilen renksiz camdır. Venedik'teki bu yeni icada mutlak bir biçimsel mükemmellik ve her tür mekanik aracın terk edilmesi eşlik eder; Murano'nun cam atölyelerinde az alet kullanılır, geleneksel pipoya üfleyip ve en çoğu belirli sonuçlar elde etmek amacıyla kalıplar kullanılır. Venedik camı tamamen anonimdir; örneğin Flanders'de veya Bohemya'da olanın aksine hiçbir usta eserlerini imzalamaz ve dolayısıyla günümüze ulaşan az sayıdaki objeyi yapanları belirlemek mümkün değildir.

Murano ve "kristal": anonim bir sanat

16. yüzyıl, İtalya'ya ve yabancı memleketlere ihracat yapmakla yetinmeyip kendileri de saraydan saraya gezmeye başlayan Venedik camcıları için muazzam bir gelişme dönemidir; çok katı yasaklara rağmen Venedik Cumhuriyeti ustaların ve onlarla beraber meslek sırlarının çıkışını engelleyemez, bunlar da kısa sürede birçok İtalyan ve Avrupa şehrine yayılır. Murano şekillerinin yayılışı Veneto bölgesindeki diğer şehirlere, Bologna'ya, Toscana'ya ve belki de İtalya'da Murano'dan sonra en büyük cam üretim merkezi olan Altare'ye ulaşır, hatta İspanya, Hollanda, İsveç, Danimarka ve İngiltere'ye de etki eder.

Bkz. Gözlem ve Ölçüm: Yeni Bilimsel Aletler, s. 525: Naturalia ve mirabilia, s. 791; Grotesk, s. 936;

Reform ile Karşı-Reform Arasında Sanatlar

Giovanni Sassu

Figüratif sanatlar, Protestanlarla Katolikler arasında süregelen mücadelenin alanlarından biridir. Luther ve Zwingli'nin müritlerine göre kutsalın temsili affedilmez bir günahken, Roma Kilisesine göre sanat, kitleleri dine bağlamının mükemmel yoludur. Böylece İncil'de anlatılan olayların temsiline uygun bir sanat kuramı geliştirme teşebbüsünde bulunulur.

Kutsal İmgeler Meselesi

16. yüzyıl Avrupa tarihinin dramatik dinsel olayları figüratif sanatın gelişimine de etki eder. Protestanlarla Katolikler arasında süregelen mücadelenin alanlarından biri de genel olarak sanat, özel olarak da imgeler meselesidir; iki kesim arasındaki uzaklık ve görüş farklılığı bu bakımdan ölçülebilir. Tartışma 1522'de, Protestan isyanının en hararetli zamanında, Andreas Bodenstein von Karlstadt'ın imge ibadetinin kitleleri kontrol yolu ve bir çeşit putperestlik olduğu görüşünü yaymasıyla Wittenberg'de başlar; ilahi sözün tek kaynağı kutsal kitaplarda yeri olmadığından, sanat insanların ve daha spesifik olarak Roma Kilisesinin bir hatası sayılır. Böylece bu Alman kasabasından şiddetli bir ikon ve dini imge ortadan kaldırma faaliyeti kaynaklanır ve ancak Martin Luther'in (1483-1546) müdahalesiyle Albrecht Dürer'in (1471-1528) resimleri kurtulur. Ludwig Hätzer'in gayretleriyle, put kırıcı hareket sonraki yıl Zürih'e, oradan da Nürnberg'e ve Strasbourg'a ulaşır.

Protestan "put kırıcılık"

Bu gelişmelere paralel olarak Rotterdamlı Erasmus (y. 1467-1536) ve Martin Butzer (1491-1551), imgelerin doğru ve yanlış kullanımı arasındaki ayrımı belirleme teşebbüsünde bulunurlar. Kutsal metinlerde yer almayan basit batıl inanışlar, yani evliya ibadeti lanetlenirken, İncil metni açıklamasını kapsaması şartıyla İsa'nın hayatının imgelerle anlatılması kabul edilir; Erasmus ve Butzer, zımnen de olsa, okuma ve dinlemeye kıyasla imgeler yoluyla başta okuma yazması olmayanlar olmak üzere müminlerin gönlünün çok daha kolaylıkla kazanılabileceğini kabullenmiş olurlar.

İmgenin erdemleri

Buna mukabil Ekim 1523'teki ikinci ihtilafta, insan elinden çıktığından kaçınılmaz olarak kusurlu ve kirli olduklarından, imgelerin kutsal veya özel alan-

larda kullanılmasına kesinlikle karşı çıkan hümanist Huldrych Zwingli'nin (1484-1531) duruşu epey katıdır. Yani o yıllarda Protestan hareketler sözle imge arsında giderek derinleşen bir uçurum açma eğilimindedir.

Protestan Reformla Katolik Reform Arasında İtalya

Arka planını bu keskin dinsel ihtilafların oluşturduğu yüzyılın ilk yarısında İtalya'da Protestan görüşlerin bazıları ile Roma Kilisesinin üstünlüğü arasında bir orta yolu bulmayı amaçlayan özerk çevreler yaygınlaşır. Bu akım, Girolamo Savonarola'dan (1452-1498) esinlenerek 1540'lı yıllarda çok yaygınlaşan Katolik Reform hareketidir.

Bu bağlamda sanatçıların rolü genellikle belirleyicidir. En meşhur örnek Lorenzo Lotto'dur (1480?-1556). Derin bir dini heyecana sahip Lotto, İtalya'daki seyahatlerinde hem *İsa'nın Annesiyle Vedası* (1521, Berlin, Gemäldegalerie) ile *Azizeler İrlandalı Brigida, İskenderiyeli Caterina ve Barbara'nın Hikâyeleri* (1524, Trescore, Suardi Manastırı) freski gibi en derin manalı şaheserlerinin bazılarını gerçekleştirdiği Bergamo'da hem de Marche bölgesinde (*İsa'nın Gelişinin Müjdelenmesi*, 1527, Recanati, Pinacoteca) reformcu çevrelerle daimi temas halindedir. Nitekim en iyi örneği 1542'de Venedik'teki Giovanni ve Paolo Azizler Kilisesi için gerçekleştirilen *Aziz Antonio'nun Zekâtı* panosu olan, duygulara hitap edebilen gerçekçi ve arkaik formulü özellikle rağbet görür.

Lorenzo Lotto

Yüzyıl boyunca resim ve heykel yoluyla İsa'nın dünyevi hayatının geçtiği Filistin'deki kutsal yerleri betimlemeyi amaçlayan dekorasyon çalışmalarının mekânı Varallo'daki Sacro Monte'de Reformcu çevrelere bağlanabilir. 1520'den başlayarak Gaudenzio Ferrari (1475?-1543) burada Yeni Ortaçağ tarzında yoğun halk tipi plastik fresk ve İsa'nın doğuşu sahnelerini gerçekleştirir.

Lombardia'da, Brescia Scuola del Santissimo Sacramento Akademisi üyesi Moretto olarak bilinen ressam Alessandro Bonvicino (1498?-1544) kilit bir rol oynar. *Girolamo Savonarola'nın Ölümünden Sonra Yapılmış Portresi*'ni (1524, Verona, Museo di Castelvecchio) gerçekleştirdikten sonra *Meryem Ana'nın Görünmesi* (1533-35, Paitone, Santuario), *Azize Angela Merici'nin Ölüm Portresi* (1540, Brescia, Istituto Mericiano) ve *İsa ve Bir Melek* (1548-50, Brescia, Pinacoteca Tosio-Martinengo) gibi, Raffaello'nun klişelerinin kullanımıyla kutsal olayların sade ve ciddi bir şekilde temsil edildiği birtakım önemli tablolar tamamlar.

Moretto

Polidoro da Caravaggio'nun (1500?-1546) tarzının değişiminin esas sebebi ise pişmanlık tasası güdenlerle temastır. Nitekim ressamın Raffaello tarzı eğitimini altüst eden *Golgota Tepesine Çıkış* (1534'ten önce, Napoli, Capodimonte) gibi bir eserin ekspresyonist vurguları ancak Napoli ile Messina arasında

Polidoro'ya eser sipariş eden hem seküler hem dini tarikatların züht dolu mistikliğiyle açıklanabilir.

Yüzyılın ilk yarısının dini krizi Michelangelo'ya (1475-1564) da etki etmiş gibidir. Valdizm tipi bir dini vicdan azabı çeken ressam, 1540'lı yıllarda, yirmi yıl kadar önce Luther'in eleştirilerinin bazılarını da göz önünde bulunduracak bir Kilise reformunun savunucusu karizmatik Egidio da Viterbo'nun (1465-1532) etrafında toplanan Viterbo grubuna bağlanır. Michelangelo'ya ek olarak, çok dramatik dini duygularla dolu resimler gerçekleştiren (*Acı*, 1516-30, Viterbo, Museo Civico) Sebastiano del Piombo'ya (1485?-1547) da etki eden bu dini cemaatin referans noktaları Vittoria Colonna (1490-1547) ve tartışmalı kişilikli İngiliz Kardinal Reginald Pole'dur (1500-1558).

Michelangelo ve Viterbo grubu

Trento Konsilinden Yüzyılın İkinci Yarısının Araştırmacı Yazarlarına

Dini bağlamdaki sanatsal tecrübeler, parçalı, genelde münferit ve her koşulda planlı hedeflerden bağımsızdır. Trento Konsilinin başlamasıyla (1545) Kilise hiyerarşisinde bir katılaşma olur, ancak imgeler alanında engizisyon tarzı bir radikalleşme gerçekleşmez.

Daniele da Volterra'nın (1509?-1566) 1565'te Michelangelo'nun *Mahşer Günü* eserinde aşırı sayılan bazı çıplaklıkları örtmesiyle gerçekleşen şaşırtıcı sansür, aslında 1550'li yıllarda IV. Paulus Carafa döneminde başlayarak, 1564'te Giovan Andrea Gilio'nun *Dialogo nel quale si ragiona sugli errori et abusi dei pittori circa le historie* [*Hikâyeler Hususunda Ressamların Hata ve İstismarlarına Dair Diyalog*] eseriyle olgunlaşmış bir suçlama sürecinin gecikmeli sonucudur. Michelangelo'ya yöneltilen suçlamaların konuları arasında vakar yokluğu ve özellikle, meleklerin kanatsız veya azizlerin halesiz resmedilmesi gibi, Gilio'nun "gelenek" dediği, ananenin esası yolundan bazı sapmalar vardır.

Mahşer Günü'nün sansürü

Katolik Kilisesinin resmi cevabı ancak Trento Konsilinin sonlarına doğru Aralık 1563'teki 25. celsede gelir. İlahiyatçıların onayladıkları nihai belgede, ruhban sınıfının aracılığıyla Tanrı'yla müminler arasında azizlerin şefaatinin mutlak gerekliliği teyit edilir ve imge ibadetinin, imgelerin dil ve kültür farklılıklarını aşan ifade evrenselliğinden dolayı, temsil edilene ibadet için mükemmel bir araç olduğundan meşru olduğu tekrar edilir. İmgelerin dini ayinlerin gerekli unsuru olduğunun teyit edilmesiyle, Ortaçağın *Biblia pauperum* [*fakirlerin İncil'i*] anlayışı yenilenir ve yüzyılın ilk yarısında İtalya'da yayılan açıklamalı din eğitimi tek-

İmgeler ve iman

lifleri kabul edilir. Ancak bu iletişim aracının öneminin bilincinde olan konsildeki din adamları istismarı ve özellikle de dogma hususunda yanlışları engellemek için imgelerin Kilise kontrolüne tabi tutulmasını şart koşar. Genel mahiyette olsa bile, Trento'da alınan bu karar, sonraki yıllarda yazar ve piskoposların yürüteceği kural yazma sürecinin başlangıcını oluşturur.

Bu çerçeve içinde, Milano Piskoposu Carlo Borromeo (1563'ten 1584'e) ve Bologna Piskoposu Gabriele Paleotti (1566'dan 1591'e) farklı şekillerde de olsa Trento Konsilinin uygulama parametrelerini belirlerler. İkisi de kutsal sanatı nizama sokma amaçlı kuramsal yazılar yazarlar. Borromeo 1577'de, en ufak ve lüzumsuz gibi görünebilecek detayların bile unutulmadığı, ibadet yerlerinin inşa ve donatılmasına dair bir eser olan *Instructionum fabricae et suppellectilis ecclesiasticae*'yi [*Kilise Bina ve Donanımına Dair Talimat*] yayımlar. Paleotti, ise, 1582'de *Discorso sulle immagini sacre et profane*'nin [*Kutsal ve Seküler İmgelere Dair*] ilk iki cildini yayımlar; bunun arkasından üç cilt daha planlanır, ama Bologna Piskoposu bunları tamamlayamaz.

Kardinal Paleotti'nin *Discorso sulle immagini sacre et profane*'si

Bu eser, sanatı ikonografik açıdan aşırı derecede karmaşıklaştırıp, onu kutsal metinlerden uzaklaştıran maniyerist entelektüelliğin yaygınlaşmasını engellemek amacıyla yazılır.

Paleotti'nin imana dair duruşunun önemli bir unsuru duyuların devreye sokulmasıdır; Ignazio di Loyola'nın (1491-1556) *Esercizi spirituali*'si [*Ruhsal Egzersizler*], iç konsantrasyon ve uzam-zaman sınırlarını zorlayıp kutsal kişileri görmek, neredeyse onlarla etkileşebilme derecesinde imanla özdeşleşme önerisi bunu açıklar. Böylece Trento sonrası Kilisesinin bu kanadının neden kutsalın imgelere çevrilmesini önemli saydığı anlaşılır.

Paleotti, sanatın imana bir yüz kazandırma görevi olduğunu söyler. Bu da gerçekliği yakışıksız olandan ayırmakla, sevgi değeri ve gerçekçi tutarlılığa sahip (piskoposun eserinin temel direği "imge ve benzerlik" formülünde ifade edilen gerçekçilik) olanı teşvik etmekle mümkün olabilir. Ressamın amacı halkı ikna etmek olmalıdır: "eğlendirmek, öğretmek, sevdirmek." İlk iki nokta barizken, üçüncüsü propaganda anlamlarıyla doludur; seyircinin gönül ve aklını kazanmanın yollarından biri, cazip ve tanıdık imgelerle ilgisini uyandırmaktır, çünkü "bilinenden zevk veya üzüntü" değil, huzur ve güven kazanılır.

"Eğlendirmek, öğretmek, sevdirmek"

Natüralizmle Soyutluk Arasında: 16. Yüzyıl Sonunda Dini Resim

Bu yazıların sanatçıların somut işleri üzerindeki etkisi güçlüdür, ama fiilen çok hassas çevre ve piskoposluk bölgelerinde zaten uygulanmaya başlanmıştır.

1560 civarında, kutsal sanat üreten veya sipariş edenlerin vicdanlarında karmaşık maniyerist kompozisyonlardan ve anatomik zorlamalardan uzaklaşıp kutsal temaların açık bir anlatımını tercih etme isteği olgunlaşır. Özel bağlamlarda karmaşık dil kullanmaya alışmış sanatçıların, sunak panolarında çalıştıklarında daha okunaklı ve duygusal olarak daha cazip söylemlere geçtikleri sıkça görülür.

Bunun en iyi örneği, aynı zamanda hem Caprarola'daki Farnese ihtişamının ressamı hem de Reform sonrası resmin ilk örneklerinden olan *Acıma*'da (1564-64, Urbino, Galleria Nazionale dell'Umbria) İsa'nın ölümünün hassas anlatıcısı olmayı başaran Taddeo Zuccari'dir (1529-1566).

Buna benzer şekilde, III. Paulus'un yeğeni "büyük kardinal" Alessandro Farnese (1520-1589), kendi sarayları söz konusu olunca ihtişama zaafı olan bir sanat hamisi gibi davranırken, Cizvitler gibi yeni dini tarikatlar konusunda itidal ve sadelik destekçisidir.

Roma'da ve İtalya'nın başka yerlerinde kiliseler ve dua odaları Trento Konsilinin ortaya sürdüğü yeni gerekliliklere uyarlanmak üzere kayda değer değişikliklere uğrar. Bunun ilk örneği, Kardinal Farnese'nin talimatı üzerine, 1555-1576 yılları arasında süren, Santa Lucia al Gonfalone dua odasının dekorasyon işidir. *İsa'nın Çile Hikâyeleri*, Livio Agresti, Bertoja, Daniele da Volterra, Cesare Nebbia, Marco Pino, Raffaellino da Reggio ve Federico Zuccari gibi bir sanatçı ekibi tarafından gerçekleştirilir. Bu çok yönlü eser, maniyerden Reform sonrası yeni kutsal sanata geçişin sembolüdür ve Federico Zuccari'nin *Kırbaçlama*'sında olduğu gibi Karşı-Reform sanatçılarının ilk Rönesans değerlerini geri kazanmasını mümkün kılar.

Güçlü bir figüratif hareket

Santissimo Sacramento cemaatinin toplanma yeri olan San Marcello al Corso'daki dua odasının *Haç Hikâyeleri* daha açıkça reformcu özellikler sergiler. 1580 civarında Girolamo Muziano (1528?-1592), Pomarancio olarak bilinen Niccolò Circignani (1530?-1598?), Cesare Nebbia ve Giovanni de' Vecchi'nin yardımıyla, Michelangelo'nun anıtsallığını kaybetmeden basitleştirme ve doğallık gerekliliğine yeni bir şekil kazandırır.

Lombardialı Marcello Venusti'nin *Bana Dokunma*'sında (y. 1575, Roma, Santa Maria sopra Minerva) Michelangelo'nun plastik vurgusunun kabullenilmesi Raffaello kaynaklı bir kompozisyon çerçevesinde olgunlaşır.

İtalya'nın başka yerlerinde de kutsalı anlatmanın yeni yolları araştırılır ve bu bağlamda, Marche (Cristoforo Roncalli'nin [*1552-1626*] resimleri) ve Umbria (Circignani'nin faaliyeti) örneklerinde olduğu gibi genellikle Roma formülleri kullanılır.

Carracci kardeşler

Bologna'da ise Kardinal Paleotti'nin gerçekçilik ve doğallık çağrıları Ludovico (1555-1619), Agostino (1557-1602) ve Annibale Carracci'nin (1560-1609) çalışmalarının ilk döneminde uygulanır;

bu üç ressamın tarihsel katkısı belirtilirken, dinden ayrı "reform" tabirinin kullanılması tesadüf değildir. San Girolamo Bartolomeo Kilisesinde olduğu gibi, Paleotti'nin *Discorso*'sunun [*Diyalog*] öğretisini Carracci kardeşlerden de fazla uygulayabilen Cesi'nin faaliyetleri de önemlidir.

I. Francesco'nun stüdyosu

Floransa'da 16. yüzyılın ikinci yarısında, Taddeo Zuccari'nin öğrencisi Santi di Tito (1536-1603), maniyerist entelektüelliğin olağanüstü anıtı olan I. Francesco'nun Palazzo Vecchio'daki stüdyosunun dekorasyon işine katılır. Buna rağmen, sunak panosu konusunda sanatsal dilin Trento bağlamındaki yenilenmesinin kahramanlarından biri olmayı başarır. *Aziz Tommaso'nun Hayali*'nde (1592, Floransa, San Marco), azizin hayalini anlatıp bu olayın duygusal ve mucizevi mahiyetini yüceltir.

Yeni Dini Tarikatların Rolü: Cizvitler

Yeni dini tarikatlar, olağanüstü bir dini propaganda ve kontrol aracıdır. Sanat konusunda resmi kurallar olmasa da, doğaları icabı haberleşmenin bütün türlerine dikkat eden Cizvitler gibi tarikatların, model ve tipolojilerin yayılmasında kilit bir rol oynamaları kaçınılmazdır.

Mimari ve figüratif programlar

Örneğin Cizvitler, tek nefli, kendi aralarında geçiş olan yan şapelli, iki büyük şapelden oluşan yan nefli, geniş orta alanın üzerindeki yüksek ve hacimli kubbeli bir kiliseden ibaret Karşı-Reformcu ve barok çağlarda çok sevilen bir mimari model icat etmiştir. İlk olarak Vignola (1507-1573) ve Cizvit mimar Giovanni Tristano'nun Roma'daki Gesù Kilisesinde (1568-1584) uygulanan bu model bütün dünyada taklit edilir, çünkü ana sunağın binanın herhangi bir noktasından görünmesi avantajına sahiptir. İkonografi alanında da Cizvitler organik ve planlı tercihler yapar; yüzyılın sonlarında birçok sunak *Sünnet* temsilleriyle süslenir. Bu tercih estetik kaygılarından değil, teolojik anlamlardan (sünnet eyleminde İsa'nın adının kullanılması) kaynaklanır, bu da ikonografik açıdan tutarlı ama tarz olarak tamamen parçalı bir mahiyette olan Roma'daki ana kilisenin dekorasyonundan anlaşılır.

Bu binanın içinde Madonna della Strada (1584-1588) ve Passione (y. 1597) Şapellerinin süslemeleri bu temaların yayılmasının önemli bölümlerini oluşturur. Bu süslemelerin esas yaratıcısı ilk şapelde Scipione Pulzone'yle (1550?-1598) beraber çalışan, ikincisinde ise Gaspare Celio'nun (1571-1640) yardımını gören Cizvit ressam Giuseppe Valeriano'dur (1526-1596). Bu iki ressam, Valeriano'nun geliştirdiği Raffaello'nun ahenginin yeniden keşfedilişi sayesinde kompozisyon basitliğine ve duygusal yoğunluğa (Madonna della Strada şapelindeki *Meryem Ana'nın Nikâhına*) dayanan iletişim stratejilerine tabidir.

İşlevsellik Cizvitlerin parolasıdır; böylece 1580'li yıllardan başlayarak tarikata yeni girenlerin kaldığı Roma'daki bazı kiliseler (Santo Stefano Rotondo ve San Vitale) şehadet sahneleri temsil eden fresklerle süslenir. Amaç, İsa'nın askerlerinin hedeflerine görsel somutluk kazandırmaktır; hedef de, Kilise tarihinin başlangıcında şehitlerin de yaptığı gibi ölüm pahasına, inanmayanları dine kazandırmaktır. Karnaval eğlencelerine karşı geliştirilen *Quarantore* [*Kırk Saat*] duaları zamanın işaretidir. Yüzyılın son yirmi yılında yapılan ilk denemelerden sonra bu tören kurallara bağlanır; sunağı belirginleştirmek için kiliseler süslenir, ışık kaynakları örtülür ve değiştirilir. Böylece yıllar boyunca bu ritüel, sunakları süsleyen sahte mimariyle giderek daha görsel bir mahiyet kazanır. Barok sunağın kaynağı tam da bu deneyimlerdir.

Quarantore

Özellikle İnebahtı Savaşında (1571) Katolik donanmaların zaferinden sonra sanatsal faaliyetlerde de militan Kiliseden muzaffer Kiliseye geçiş tamamlanır; amaç aynıdır, konsensüsü oluşturmak ve muhafaza etmek, ama benimsenen yeni strateji, kutsal imgelerin basitliğinin ve yakınlığının yerine sürpriz ve icat unsurunu getirir.

Bkz. Katolik Reformu ve Karşı-Reform, s. 192; Michelangelo Buonarroti, s. 819; Raffaello Sanzio, s. 828; 1527: Roma'nın Yağmalanması ve Sanatkârların Sürgünü, s. 843; Albrecht Dürer, s. 974

Hükümdar Papaların Roma'sı: Sanatkârlar ve Siparişçileri

Michelangelo Buonarroti

Silvia Medde

Bütün zamanların en büyük ustalarından biri sayılan Michelangelo, evrensel dâhi figürünü kendinde tecessüm ettirir ve modern maniyerin tanımında kilit bir rol oynar. Bu kadar uzun ve yoğun bir kariyeri olan, çağdaşları ve sonraki nesiller nezdinde onun kadar itibarı olan başka sanatçı pek yoktur. Batı figüratif kültürünün en büyük eserlerinden bazılarının yaratıcısı olup 16. yüzyıl sanat manzarasına hâkim olmuş, sadece kendini en yakın hissettiği heykeltıraşlıkta değil, resim ve mimaride de yeni hedefler belirlemiştir.

Formasyonu ve Gençliği

Michelangelo Buonarroti Arezzo ilindeki Caprese'de, 6 Mart 1475'te doğar. Settignano'da büyüyüp babasının arzuladığı hümanist kariyerden vazgeçerek kendini sanata adar. 15. yüzyıl sonu Floransa'sında eğitim görür, Ghirlandaio'nun atölyesinde çalışır, sonra da Medici ailesinin Giardino Akademisine kabul edilir. Lorenzo il Magnifico'nun (1449-1492) koleksiyonunu incelemesi ve Floransa'nın efendisinin etrafındaki entelektüel çevreye yakınlığı, kendisi için temel önemde deneyimlerdir. Toscana geleneğinin resimde Giotto (1267-1337) ve Masaccio (1401-1428), heykeltıraşlıkta Nicola Pisano (y. 1210-y. 1278) ve Donatello (1386?-1466) gibi büyük ustalarının katkısını göz ardı etmeden eskiyi inceler ve sanat kuramının gelişiminde temel rol oynayan Marsilio

Ficino (1433-1499) ve Pico della Mirandola'nın (1463-1494) yeni-Platonculuğuyla tanışır.

Floransa'da Buonarroti evinde muhafaza edilen heykelin bu dönemde gerçekleştirildiği (y. 1492) sanılır; bu eser, uygarlığın barbarlığa, ruhsallığın maddiyata üstünlüğünü temsil eden, insan gövdeli at bacaklı mitolojik figürlerin Lapitilerle çatışması olan *Centauromachia*'yı temsil eder. Muhtemelen Angelo Poliziano (1454-1494) tarafından önerilen ve Ovidius'un *Dönüşümler*'inden esinlenen bu eser, klasik lahitlerin ışığında 14 ve 15. yüzyılların kabartmalarının modern bir yorumudur. Michelangelo uzamsal referansları ortadan kaldırır ve anatomik etütlerin desteğiyle bundan sonra araştırmalarının merkezinde konumlanacak, hareket halindeki insan vücudunu temel konuma yerleştirir.

Centauromachia

Aynı yıllarda, dünyevi boyutla ilahi boyut arasındaki devamlılığı temsil eden beş yüksek basamaktan dolayı *Madonna della Scala* [*Merdivenli Meryem Ana*] olarak bilinen eseri gerçekleştirir (Floransa, Casa Buonarroti). Donatello'nun "*stiacciato*" diye bilinen az yükseklikli kabartma tekniğiyle bir kıyas şeklinde, figürler seyredilecek soyut bir entelektüellikmiş gibi fonda belli belirsizdir. Genel havası sanatçının olgunluğunda ulaşacağı huzursuz tavırdan uzaktır. Ancak ateşli ruhsallığının ilk hareketleri, o zamanın sapkın olduğu suçlamasıyla yakılarak öldürülen Dominiken keşiş Girolamo Savonarola'nın (1452-1498) toplumda yenilenme çağrıları yaptığı vaazlarıyla sarsılan Floransa bağlamında olgunlaşır.

Madonna della Scala

Roma'daki İlk İkameti

Medici ailesinin Floransa'dan uzaklaştırılması üzerine, Kuzey İtalya'da yaptığı seyahatler ve Venedik ile Bologna'da kısa süreli kalışlarından sonra Roma'daki ilk ikamet dönemi (1496-1501), eskiye olana dair yenilenmiş tefekkür dönemidir. Eski ruhu canlandırma teşebbüsü *Uyuyan Aşk Tanrısı*'nda o kadar başarılı olur ki, eser eski diye satılır; bunun sonucunda Roma'nın kalburüstü sanat hamilerinden biri olan Kardinal Raffaele Riario (1460-1521) Michelangelo'yla ilgilenmeye başlar. Kardinalin talebi üzerine, birçok bakımdan cesur bir eser olduğundan sipariş sahibinin kabul etmediği, günümüzde Floransa'da Museo Nazionale del Bargello'da muhafaza edilen *Bacchus*'u (1498) gerçekleştirir. Klasik heykellerden mülhem bu eserin, şarap kupasını gösterirkenki şakacı ifadesiyle, gövdenin gevşek bir şekilde geriye yaslanışıyla ve ağırlığını sol bacağına veren vücudun hassas dengesiyle Tanrı'nın sarhoşluk halini yansıtması bakımından benzeri yoktur.

Eski olan

Ancak bu dönemin en meşhur eseri, Fransa kralının Papa nezdindeki büyükelçisi Kardinal Jean Bilhères de Lagraulas'ın sipariş ettiği, Vatikan'da San Pietro'daki *Merhamet*'tir (1499). Teknik açıdan mükemmel olan bu mermer grup, İtalyan Rönesansının nirengi noktalarındandır. Michelangelo, Kuzey ikonografisinin, annesinin kucağına uzanmış ölü İsa imgesini alıp temel şemasını yeni sanat akımının figüratif ilkelerine göre yeniden organize eder. Kompozisyon, zirvede Meryem Ana'nın başı, temelde kıyafetinin karmaşık kıvrımları, ortada da oğlunun cansız vücuduyla piramit şekline sahiptir. Şeklin ahengine, duyguların disiplini tekabül eder; benzer konulu önceki eserlerin dokunaklı yönünün yerini kişilerin idealize edilmiş yüzleri ve sakin hareketleri alır; İsa'nın hareketsiz salınmış sağ koluna karşılık, hicapla yukarıya çevrilmiş acı dolu yüzündeki tevekkülle çok güzel olan Meryem Ana da sol elini açmıştır.

Merhamet

Floransa Cumhuriyetinin Hizmetinde

Yeni yüzyıl başlarken, Michelangelo hızla yükselmekte olan bir sanatçıdır; yeni cumhuriyet idaresi onu bazı önemli görevler için tercih edince 1501'de Floransa'ya döner. Pier Soderini'nin idaresi altındaki şehir, kökeninin ve çağdaş toplumun vatandaşlık ve ahlaki değerlerini anlatarak kendi rolünün önemini teyit etmek niyetindedir.

Bu tarihsel dönemi temsil eden eser, 1501-1504 yılları arasında yontulan *Davut*'tur (Floransa, Galleria dell'Accademia). Başlangıçta Santa Maria del Fiore Katedrali için tasarlanan bu dev gibi heykel, bir topluluğun tamamının ideallerinin sembolü halini alır ve bundan dolayı Signoria Meydanına, şehrin idari merkezinin önüne yerleştirilir. Her ne kadar durağan bir anda tasvir edilmişse de, vücudun psikolojik gerilim halinde olduğu, korkusuz bir şekilde hedefe kilitlenmiş olan bakışından anlaşılır. İncil hikâyeleri kahramanının tasviriyle kendi yeteneklerinin ve tarihteki merkezi konumunun bilincinde olan insanlık yüceltilmiş olur.

Davut

Palazzo Vecchio'da Büyük Konsey salonunun dekorasyon programının amaçları, Floransa'nın askeri başarılarını temsil eden iki olayı ortaya koyduğundan, *Davut*'unki kadar açıktır. Leonardo'yla (1452-1519) beraber çalışan Michelangelo, 1504'te 14. yüzyıldaki Cascina Savaşının temsili için çizimleri hazırlar ve Roma'ya gidene kadar bu projede çalışır. Leonardo'nun çizimlerinde olduğu gibi, bu eser hazırlık eskizlerinden kaynaklı, sonradan yapılmış kopyalar sayesinde bilinir, zira orijinali genç sanatçıların incelemeleri sonucunda eskiyip günümüze ulaşamamıştır. Benvenuto Cellini (1500-1571) kendi otobiyografisinde, modern maniyerin tanımında oynadıkları kilit rolü vurgularcasına,

Büyük Konsey Salonu

bunları "dünyanın okulu" şeklinde tanımlar. Gençliğinin *Centauromachia*'sına bariz bir şekilde atıfta bulunan Michelangelo, insan vücudu ve vücudun uzamla ilişkisi hakkındaki görüşlerini geliştirir; neredeyse anlık bir görünüşte betimlenen düşmanın ani bir saldırısına maruz kalmış Floransalı askerler seyircinin gözüne zengin bir hareket ve duruş repertuarıyla görünür.

Palazzo Vecchio gibi zorlu bir işin kendisine verilmiş olmasından, Michelangelo'nun o sıralarda resim alanında da kendisini kabul ettirmiş olduğu anlaşılır. Ancak Michelangelo'nun ilk dönemi hususunda bütün araştırmacılar hemfikir değildir. Nitekim *Tondo Doni* olarak bilinen *Mübarek Aile ve Aziz Giovannino* da (Floransa, Uffizi) daha sonra yapılmıştır; bu eser Agnolo Doni tarafından, sanıldığı gibi Maddalena Strozzi'yle evliliği (1504) değil, kızı Maria'nın 1507'de doğumu vesilesiyle sipariş edilmiştir. Bu resim özellikle figürlerin pozlarının zorlama haliyle (örneğin Meryem Ana'nın vücudunun oluşturduğu yılankavi hat) ve Michelangelo'nun kısa süre sonra Sistina'da benimseyip resminin özelliği haline getireceği parlak ve göz alıcı renkleriyle sonraki resimlerindeki gelişmelerin habercisidir. Gene de, Cumhuriyetin hizmetinde geçireceği yıllar boyunca temel faaliyeti heykeltıraşlık olacaktır.

Tondo Doni

Galleria dell'Accademia'daki *Aziz Matteo* 1503-1504 yılları arasında tarihlenir. Floransa'daki katedral için sipariş edilip taslak halinde kalan bu eser, Michelangelo'nun "tamamlanmamış" ilk eseridir. Önceki eserlerde gölge oyunları yaratan pütürlü satıh, figürlerin kesin şekillerine geçişine aracılık ederek, Aziz Matteo'nun uyanırken iri cüssesini kurtarır gibi göründüğü malzemedir. Michelangelo'nun yaratıcı sürecinin felsefi yaklaşımı yeni-Platoncu kültürle doğrudan irtibatlandırılmıştır; heykeltıraş, yontmayla bir şeyler "çıkartınca" taşta mahsur olan fikri özgürleştirir.

San Matteo

Rönesansın Olgunluk Dönemi: II. Julius'un Mezarı ve Sistina Şapelinin Tavanı

Michelangelo, Rönesansın olgunluk döneminin en büyük projelerinden bazılarını başlatan, büyük sanat hamisi Papa II. Julius della Rovere (1443-1513, 1503'ten itibaren papa) tarafından çağrılınca 1505'te Roma'ya döner. Papa, Michelangelo'yu, sanatçının gururunu okşayacak bir proje olan kendi mezarının gerçekleştirilmesiyle görevlendirir. Başlangıçtaki niyete göre, mezarın bol heykelli antik bir mozole gibi olması gerekir; Donato Bramante'nin (1444-1514) projesiyle inşa edilecek yeni Vatikan bazilikasının merkezindeki Aziz Petrus'un mezarına karşılık gelen noktaya yerleştirileceğinden kenarları açık olmalıdır. Papanın muhteşem planları kısa sürede yerini daha mütevazı taleplere bırakır;

yüzyılın en önemli heykeltıraşlık projesi olması düşünülen bu eser, II. Julius'un ölümünden çok sonra hâlâ askıdadır ve kırk yıl boyunca Michelangelo için daimi bir üzüntü kaynağı halini alır.

Buna karşılık, 1508'de Michelangelo önceki yüzyılda IV. Sistus'un (1414-1484) Vatikan sarayında yaptırdığı şapelin tavanının fresklerini yapmayı kabul eder ve bu proje 1512'ye kadar sürer. Piermatteo d'Amelia'nın 15. yüzyılda yaptığı yıldızlı gök yerine fresk yapma kararı sayesinde Batı resminin şaheserlerinden biri gerçekleşir.

Çok karmaşık olan bu ikonografik proje, 1483-1485 yılları arasında Toscanalı ve Umbrialı zamanın en büyük sanatçılarının şapelin duvarlarında gerçekleştirdiği, İsa'nın ve seleflerinder Musa'nın hayatının çeşitli olaylarının tasviriyle ilişkilenir. Michelangelo'nun, muhtemelen bir ilahiyatçının yardımıyla yaptığı tercih, pagan âlemine birkaç atıfla beraber İsa ve Musa'dan önceki bazı İncil olaylarını betimlemektir. Tavanın şeklini kullanarak, tasvirin dağılımını organize eder; esas tavan, tali tavanlar ve uzantılar. Tavan, orta kısım ve yanlar diye ikiye ayrılır. Satıhlar mimari yanılsama yoluyla zenginleştirilir ve figürler çeşitli kriterlere göre bunların arasında dağıtılır. Tasvirin merkezi, Hıristiyan ruhunun temeli olan *Yaratılış* kitabından alınma dokuz sahneden oluşur; kilit noktalarında dünyanın ve insanın yaratılışı ile günahın ortaya çıkışı tasvir edilir. Birkaç istisna hariç bunlar tablo şeklinde yerleştirilir ve Michelangelo'nun anlatımının gücünü bariz bir şekilde belirgin kılarlar. *Işığın Karanlıktan Ayrılması*, toprağın sudan ayrılışı, *Yıldızların Yaratılışı* ve özellikle ortasında Tanrı'nın parmak temasıyla Âdem'e hayat kıvılcımını ilettiği "İnsanın Yaratılışı" gibi bazı sahnelerin biçimsel sentezi kendine hastır.

Sistina Şapelinin teması

Daimi bir şerit gibi orta kısmı çevreleyen yan tarafta, çeşitli pozlarda, tek renkli tahtlarda oturan yedi peygamber ve beş kadın kâhin vardır. Ana kısmın uzantılarında İsa'nın ecdadı tasvir edilmişken, köşelerde İsraililerin kurtulmasını sağlayan olaylar anlatılır (*Yudith ve Holofernes*; *Davut ve Golyat*; *Bronz Yılan*; *Aman'ın Cezalandırılması*). Bütün figürler vakur ve gururlu olup androjen bir güzellik idealini yansıtır ve doğrudan ahlaki üstünlüklerinden kaynaklanan klasik bir vakarın taşıyıcısıdırlar.

Figüratif bir sistem ve yaratıcısı

Tek başına özel bir iskele üzerinde yürütülen muazzam çalışma Michelangelo'yu iyice efsaneleştirir ve sanatçının kişilik ve eserleri, Rönesansın olgunluk devrinin diğer kahramanlarından farklı bir şekilde tarihe geçer. Natüralist karşıtı mahiyetinde suni bir dengeye dayanan ve ani ışık süzmeleriyle aydınlanmış değişken renk yelpazesiyle, Sistina'nın tavanının maniyerist deneyselciliğinin özel referans noktasını oluşturması tesadüf değildir.

Floransa'da Medici Ailesinin Siparişleri

Medici ailesinin 1512'de Floransa'da yeniden iktidara gelişi ve kardinaller Giovanni ve Giulio de' Medici'nin, 1513 ve 1523'te X. Leo (1475-1521) ve VII. Clemens (1478-1534) adlarıyla papa seçilmeleri, Floransa'da çok verimli bir sanat hamiliği dönemi için ideal şartları yaratır ve bu ortamda Michelangelo mimar olarak faaldir. Filippo Brunelleschi'yle (1377-1446) anılan San Lorenzo kilise kompleksi en önemli işlerinden biridir.

Michelangelo, kendisinin de yazdığı üzere, "mimari ve heykeltıraşlık açılarından İtalya'nın tamamının aynası" olmayı hedefleyen bir projeyle Sacrestia Nuova'nın (1520-1534) ön cephesini gerçekleştirdikten (1515-1520) sonra, mimari üst yapıyla süsleme unsurları arasındaki ilişki meselesini biraz daha olgunlaştırır. Bu eser, yüzeylerin ayrılışını Floransa iki renkliliğinin kullanımıyla ve Sacrestia Vecchia'nın merkez odaklı planının tekrarıyla yerel geleneğe saygılıdır; ancak Nemours Dükü Giuliano ile Urbino Dükü Lorenzo'nun mezar şapeli, dikey gelişme vurgusuyla ve özellikle klasik sentaksın kabullerini tartışmaya açan mimari ayrımlarının orijinalliğiyle 15. yüzyıl anlayışından uzaklaşır. Ölülerin lahitlerinin üzerinde hassas bir dengede duran çok güzel figürler olan, günün farklı zamanlarını temsil eden alegoriler (*Günbatımı* ve *Şafak*, *Gündüz* ile *Gece*) ve *Meryem Ana ile Çocuk* (çocuk tabii olmayan bir şekilde kıvrılmıştır) genel manzaraya katkıda bulunur.

Medici şapelleri

1519'dan itibaren Medici ailesi Cosimo il Vecchio'nun (1389-1461), daha sonra Lorenzo il Magnifico'nun büyüttüğü zengin kitap koleksiyonunun muhafaza edilmesi için bir kütüphane yaptırmaya niyetlenir. Çalışmalar ancak VII. Clemens'in papa seçilmesiyle, kilisenin yanı başında başlar. Michelangelo, heykeltıraş hassasiyetiyle mimari projeyi hazırlar ve gerilim içindeki güçlerin enerjisine gark olmuş çok güzel iki mekân yaratır. Okuma salonuna girişin sağlandığı hol plastik bir muameleye tabi tutulmuştur, okuma salonunda ise sütunlar yan duvarlardan yontulmuştur ve üç rampalı bir merdiven uzamı adeta doldurur.

Lorenzo kütüphanesi

Mahşer Günü ve Paulus Şapeli

Sistina Şapelinin sunak arkası duvarının dekorasyonu için VII. Clemens zamanında başlayan görüşmeler, 1536'da III. Paulus Farnese zamanında, Michelangelo'nun Roma'ya dönüşünden yaklaşık iki yıl önce tamamlanır.

Mahşer günü teması, Protestan tartışmalarının merkezindeki, 1527'deki yağmanın yaralarını henüz sarmamış bir şehirde herhalde çarpıcı derecede güncel görünmüştür. Michelangelo'nun çalışması bu ortamdan etkilenir. Aziz ve lanetlilerin hiyerarşik bir şekilde dizilmesini öngören geleneksel

ikonografiden uzak olan bu fresk, olaylarla sürükleniyor görünen kaotik bir vücut kalabalığıyla kaplıdır. Tavanda resmedilmiş sağlam ve huzur verici mimari çerçeveye tezat halinde, uzamsal referans noktaları genel olarak yoktur; freskin uygulandığı Pietro Perugino'nun (1452-1523) resimlerinin ve Michelangelo'nun kendisinin birkaç onyıl önce gerçekleştirdiği pencerelerin ortadan kaldırılması sayesinde elde edilen geniş yüzeyin kompozisyon organizasyonu, sağ eliyle iyileri kendine çağırarak yeniden canlandıran ve sol eliyle günahkârları kurtuluşu olmayan bir şekilde cehenneme gönderen İsa'nın buyurgan hareketinin etrafında şekillenmiştir. Bu eser, 1541'de genel bir şaşkınlık haliyle karşılanır ve övücü sözlere ek olarak, eseri yeterince vakur bulmayanların sert eleştirileri duyulur, bu eleştiriler de Karşı-Reformun en katı destekçileri tarafından benimsenir.

Michelangelo, Markiz Vittoria Colonna'nın yakın arkadaşıdır, Viterbo çevresiyle temastadır ve Reformcu Katolik görüşlere sahiptir. Kendi eleştirel vicdanının sınırlanmasına tahammülü olmayıp zamanının krizini büyük iç çalkantılarla yaşar. III. Paulus'un şapeli için gerçekleştirdiği freskler onun resim alanındaki son büyük işi ve insanın hayatındaki ilahi mevcudiyete dair *Mahşer Günü*'yle başlayan tefekkürünün nihai sonucudur.

Mahşer Günü

Aziz Paulus'un Hıristiyanlığı Kabulü'nde (1542-1545) Tanrı Baba, herkese dehşet veren bir şekilde göklerden inerek hâlâ anlatının kahramanıyken, *Aziz Petrus'un Şehadeti*'nde (1546-1550) ise çarpıcı şekilde yoktur; havarinin şehadeti sefil dünyevi bir boyutta gerçekleşir. Paulus Şapeli çalışmalarının başlangıcı, II. Julius'un mezarı için yapılan son esere denk gelir. Yüzyıl başında düşünülen maliyetli projenin gerçekleşme imkânı kesin olarak sona erdiğinden, papanın ölümünden beri Michelangelo papanın vârisleriyle irtibatta kalır, ama bir sonuç elde edemez, hatta yükümlülüğünden de kurtulmaya çalışır.

San Pietro in Vincoli (1545) Kilisesinde nihayet gerçekleştirilen versiyonda tasarlanan heykellerin sadece ufak bir kısmı kullanılır; bir tek kompozisyonun ortasına yerleştirilen anıtsal *Musa* ilk projenin ihtişamına delalet eder. Kullanılmayan unsurlar arasında Louvre'daki *Ölüm Döşeğinde Köle* ve *İsyankâr Köle* (bunlar da 1513'te yontulur) ve 1520'li yıllarda çizilip Michelangelo'nun "tamamlanmamış" eserleri arasında olan, Floransa Akademisindeki *Hapishaneler* serisinin dört dev figürü vardır.

Musa ve köleler serisi

1530'lu ve 1540'lı yıllarda Michelangelo artık olgunluk çağının kişisel sorunlarından ve hümanist ideallerin başarısızlığının bilincinden kaynaklanan kasvetli tonlu şiirsel faaliyetine kendini giderek daha çok adar. Ustanın bu yıllardan itibaren giderek resim ve heykeltıraşlık gibi kişisel sanatlardan vazgeçip toplum yararına olan mimariye dönmesi tesadüf değildir.

Papalık Roma'sının Mimarı Michelangelo

1537 ile 1538 arasında Michelangelo III. Paulus'un yaptırdığı Campidoglio düzenleme çalışmalarına katılır. Roma'nın siyasi gücünün merkezi olan bu yapı bütünü, yerin prestijine uymayan dağınık bir görünüşe sahiptir. Çalışmalar kapsamında, papanın arzusu üzerine Laterano'dan buraya getirilen Marcus Aurelius'u at sırtında betimleyen heykel meydanda fiziki ve sembolik bir nirengi noktası olur. Michelangelo, bu heykeli merkez alarak etrafındaki kentsel alanı yeniden düzenler; mevcut binaların (Senatörler Konağı ile İdareciler Konağı) dış görünüşünü değiştirir ve uygun bir şekilde Palazzo Nuovo [*Yeni Saray*] denen yeni bir yapı ekleyip dış görünüşünü diğer ikisine benzetir ve İdareciler Konağına göre simetrik şekilde yerleştirir. Tiyatro dekorlarına benzer şekilde, yan binalar merkezdeki binayı çerçeveler ve böylece yaratılan düzenli alan bir haysiyet edindiğinden, benzer projeler için güvenilir bir emsal oluşturur. 1546'da Antonio da Sangallo il Giovane'nin (1484-1546) ölümü üzerine, Michelangelo meslektaşının bazı önemli projelerinin başına getirilir. Farnese Konağının tamamlanmasında selefinin tercihlerini uygularken, Vatikan'ın ana kilisesinin mimarı olarak karşıt bir yol izler. Projenin idare şekline yöneltilen eleştirilerin bilincinde olduğundan, Sangallo'nun yüksek maliyetli projesini sadeleştirip Bramante'nin yüzyıl başı projesinde olduğu gibi içinden üç büyük apsis çıkan, bir kareye yerleştirilmiş bir Grek haçı şeklinde gerçekleştirir.

Campidoglio'nun düzenlenmesi

Aziz Petrus

Michelangelo'nun Aziz Petrus'u sonraki zamanlarda esaslı bir şekilde değiştirilmiştir, ama ustanın parmak izi, yapıdan geçen güçlerin çok anlamlı bir "*crescendo*" içinde, yaratıcısının ölümünden çok sonra tamamlanan muhteşem kubbesinin dinamizmine açılan binanın dışındaki plastik unsurlarda hâlâ görülebilir.

Son Döneminin Eserleri

Hayatının son yirmi yılında kendisini tamamen Aziz Petrus Bazilikasına hasretmiş olması, Michelangelo'yu sanatsal faaliyetinin temellerini etkileyen radikal bir eleştirellikten mustarip bir insanın olağanüstü entelektüel canlılığını belli eden başka önemli işler üstlenmesini engellemez.

1559'dan itibaren San Giovanni dei Fiorentini için geliştirdiği, ama gerçekleşmeyen öneriler merkez odaklı uzam hakkında ilginç mütalaalara yol açar. Cesur bir deneyci mimar olan Michelangelo,

San Giovanni dei Fiorentini

Rönesansa has geometrinin statik anlayışını kesin olarak terk edip barok çağının habercisi olan diyagonal eksenli bir kompozisyona öncelik verir. Bu ilkesi kardinaller Alessandro ve Ascanio Sforza için Santa Maria Maggiore'deki mezar şapeli projesinde uygular (y. 1560); her ne kadar bu şapel ölümünden sonra tamamlanmışsa da, cesur planında ve dinamik bir şekilde uzamın ortasına doğru meyleden sütunlarında orijinal tasarının gücünü muhafaza eder. Porta Pia projesinde (1561) dilsel heyecanı Avrupa'nın tamamının süsleme repertuarlarını besleyecek olan bir plan uygularken, Santa Maria degli Angeli Kilisesinde sadeliğine rağmen kavramsal olarak çok değerli yeni bir çözüm tercih eder. IV. Pius ona Diocletianus hamamlarının orta kısmını kilise holüne çevirme işini verince, müdahalesini Roma yapısına katiyen dokunmadan binanın işlevini değiştiren birkaç unsurla sınırlar.

Duvarlar için tercih ettiği yalın çıplaklık hem eski olana büyük bir saygıdan hem de gerçekliğe müdahaleden vazgeçmeden kaynaklanır. Heykeltıraş Michelangelo artık çok yaşlanmış, ölüm fikrine saplanmış ve giderek içine kapanık bir boyuta takılmış halde, yıllar önce *Rime*'sinde [*Şiirler*] (1546-1550 yılları arasında yazılmış *I' sto rinchiuso come la midolla* [*İlik gibi kapandım*]) kendini tarif ettiği şekilde, artık "yorgun, bitkin, kırılmış ve parçalanmış" halde, çok uzak olmayan sonuçlara varıyor gibidir. Nitekim son yıllarının heykel grupları ustanın yoğun çalışmasını ve tatminsizliğini somutlaştırır. *Bandini Merhameti* (Floransa, Museo dell'Opera del Duomo) ve *Palestrina Merhameti* (Floransa, Galleria dell'Accademia), *Rondanini Merhameti*'nin (Milano, Castello Sforzesco) şaşırtıcı sonucunun habercisi gibidirler; 1552 civarında başlanan ve 1564'te Michelangelo'nun ölümüyle tamamlanamayan bu kırılgan, henüz taslak halinde ve mütemadiyen değiştirilen figürler, sonraki sanatçılar için zengin bir ilham kaynağı olan, olağanüstü uzun ve başarılı bir kariyerin sonunu oluşturur.

Malzeme ile şekil arasında diyalog

Bkz. Giambologna ve Maniyerist Heykeltıraşlık, s. 795; Raffaello Sanzio, s. 828; II. Julius della Rovere, X. Leo de' Medici ve III. Paulus Farnese'nin Roması, s. 836; Donato Bramante, s. 851; Antonio da Sangallo il Giovane, s. 857; Leonardo da Vinci, s. 869

Raffaello Sanzio

Giovanni Sassu

Raffaello, yirmi yıldan biraz daha uzun bir sürede, 15. yüzyıl hümanizminden yeni bir klasiklik olarak tanımlanan Rönesansa geçişi sağlayarak sanat alanında yeni bir çığır açar. Bıkmak bilmeden yaptığı deneylerle hem maniyeristler hem de yüzyıl sonu natüralist klasisist yeniden doğuşun savunucuları için bir referans noktası oluşturur.

Umbria'daki Formasyonu ve Perugino ile İlişkisi

"Raffaello kadar kabiliyetli olanların sıradan insanlar değil, ölümlü tanrılar olduğu kesinlikle söylenebilir." Tarihyazımcı Giorgio Vasari (1511-1574) 1550'de, yani ölümünden sadece otuz yıl sonra 16. yüzyıl sanatı üzerinde herkesten çok daha etkili olan Raffaello Sanzio'yu böyle tarif eder.

Vasari'nin Floransa ve Michelangelo taraftarı bakış açısı çerçevesinde, Toscanalı olmayan bir sanatçı hakkında böyle bir ifade çok anlamlı bir şahitliktir ve çağdaşları tarafından geliştirilip 18. yüzyıl boyunca devam edecek olan Raffaello efsanesinin en önemli örneklerinden biridir.

6 Nisan 1483'te Urbino'da doğan Raffaello, zamanının sanat manzarasına dair derin bilgi sahibi olduğunu belli eden nazım eser *Cronaca*'nın [*Tarihi Kayıtlar*] (Leonardo [*1452-1519*] ve Perugino'nun [*1452-1523*] gençlik dönemleri konusundaki methiyeleri kayda değerdir) yazarı olarak tanınan saray ressamı Giovanni Santi'nin oğludur. Montefeltro'nun hümanist ortamında babasının yanındaki ilk eğitiminden sonra, 15. yüzyıl sonu İtalya'sının en meşhur ve takdir edilen ressamı Pietro Perugino'da gerçek hocasını bulur. Bu tanışıklık, kariyerinin başlangıcında kilit rol oynar; hassas ahenkler, kompozisyon simetrileriyle, hoş ve vakur bir insanlığa önem verme üzerine kurulu olan Perugia tarzı genç Raffaello'ya o kadar uygundur ki bunu tamamen benimser; bunun sonucunda, günümüzde bile bazı ufak ama çok güzel eserlerin iki sanatçıdan hangisine ait olduğu meçhuldür. Raffaello'nun genç yaşta kendisini kabul ettirebilmiş olması, Aralık 1500'de, yani sadece 17 yaşındayken Città di Castello'da Sant'Agostino Kilisesi için yapılacak, günümüze sadece bazı parçaları ulaşmış olan Tolentinolu Aziz Niccolò panosunun sözleşmesinde özerk sanatçı (*magister*) olarak görünmesinden anlaşılır. Ancak Raffaello'nun tarzının gelişimi hızlı olur ve kısa sürede Perugino'nun muhteşem modellerini yeni bir şekilde yorumlamaya başlar.

On yedi yaşında *Magister*

1504'te Città di Castello'daki San Francesco Kilisesi için *Meryem Ana'nın Nikâhı*'nı yapar. Bu örnekte ilham kaynağı kesinlikle Perugino'nun "hoş yıldızı" olsa da (Vasari) –Sistina Şapelindeki *Anahtarların Teslimi* (y. 1481) veya Perugia Katedralinde olup şimdi Caen'deki Musée des Beaux-Arts'ta saklanan *Meryem Ana'nın Nikâhı* (1501-1504) eserleri göz önünde bulundurulsun–, uzamsal düzeni daha "modern" görünür ve böylece natüralizme ve Piero della Francesca'dan (1415?-1492) Bramante'ye (1444-1514) giden gelişim hattından kaynaklanan, Umbria-Marche tarzı perspektif etütlerine ne kadar önem verdiği anlaşılır. Bu unsurlara dayanarak, araştırmacılar Raffaello'nun yapmış olabileceği bazı seyahatleri tahmin ederler: buna göre Raffaello 1500'den önce Floransa, hemen sonra Venedik ve Padova, 1503'te Roma, aynı yıl Orvieto ve Siena'ya gitmiştir. Bu tahmin Raffaello'nun kendisi tarafından da teyit edilir, nitekim Monteluce Manastırı panosu (12 Aralık 1503) sözleşmesinde ihtilaf durumunda hemen hemen her yerde bulunabileceğini ifade eder: Assisi, Gubbio, Perugia, Roma, Siena, Floransa, Urbino, Venedik.

Seyahatlerine dair tahminler

Floransa'da İkamet: 1504-1508

Raffaello, cumhuriyetçi Floransa'nın sunduğu imkânlar ve günümüzde kayıp olan Leonardo ve Michelangelo'nun (1475-1564) Palazzo Vecchio'da Büyük Konsey Salonu dekorasyonu gibi projelerin gerçekleştiği yoğun deneysellik ortamı cezbettiğinden, Senigallia Beyi Giovanni della Rovere'nin (1457-1501) eşi Giovanna Feltria'nın bir referans mektubuyla, Ekim 1504'te Floransa'ya taşınır. Ancak genç Raffaello'nun büyük kamu projelerine dair ümitleri gerçekleşmez; bu durum onu Floransa burjuvazisi için sanatçıya yeni kompozisyon ve ikonografik modüllerle deneyler yapma fırsatı veren ve onu meşhur kılacak bir tür olan küçük boyda eserlere yoğunlaşmaya sevk eder. Leonardo'nun natüralizmiyle ilişkisi Raffaello'nun *Terranuova Meryem Ana*'sını (1504-1505, Berlin, Gemäldegalerie) etkiler; bu eserde piramit formatı, İsa'nın duruşu ve ifadedeki tatlılık, Leonardo'nun kısa süre önce yaptığı *Azize Anna, Meryem Ana, Çocuk ve Aziz Giovannino* (Londra, National Gallery) resminden esinlenmiştir. Bu noktadan itibaren açık hava ortamını betimleyen, her defasında farklı ama klasik bir ahenkle düzenlenmiş birçok küçük boyda, üçgen planlı eser arka arkaya gelir. *Meryem Ana ve Saka Kuşu*'nda (1505-1506, Floransa, Uffizi) Leonardo'nun eserlerine atıflara ek olarak, Michelangelo'nun plastisizmine de atıf vardır. Leonardo'dan esinlenmiş bir diğer eser olan *Belvedere* veya *Çayır Meryem Ana*'sı (1506, Viyana, Kunsthistorisches Museum) yoluyla *Belle Jardinière* olarak bilinen *Meryem Ana ve Çocuk* (1507, Paris, Louvre) eserine varılır; bu eserde iki büyük Floransalı ustadan esinlenme doğa ile ahengi, gerçekçiliği oran-

Leonardo'nun etkisi

tıyla birleştiren yeni bir sanat anlayışını ortaya çıkarır. Kutsal aile temasını yeniden yorumlama süreci, İsa'nın babasının mevcudiyetinin ressama mutat üçgen planı mükemmelleştirme fırsatı verdiği *Canigiani Kutsal Ailesi*'yle (1507-1508, Münih, Alte Pinakothek) tamamlanır.

Portreler

Floransa geleneğine bağlı kalsa da, Raffaello portre çalışmaları da yürütür ve o yıllarda *Maddalena Strozzi* ve *Agnolo Doni* (1506, Floransa, Galleria Palatina) gibi portre şaheserleri gerçekleştirir; Agnolo Doni Uffizi'deki Michelangelo portresinin de sipariş sahibidir. 1507-1508 yılları arasında Raffaello'ya Floransa dışında önemli kamusal işler verilir. Bunların arasında en önemlisi, Atalanta Baglioni'nin birkaç yıl önce ölen oğlunun hatırasına, Perugia'da San Francesco al Prato kilisesi için yapılacak sunak panosu siparişidir. Raffaello, *İsa'nın Taşınması*'nın oluşturduğu ve günümüzde Roma'daki Galleria Borghese'de muhafaza edilen orta kısmında, duygu ve görüntü olarak çok etkileyici sonuçlara varır. Vasari'nin anlattığına göre ve günümüze ulaşan sayısız çizimden anlaşılacağı üzere, yaratma süreci sanatçıyı neredeyse takıntı derecesinde meşgul eder. Sağda çömelen Meryem Ana'nın duruşunda görülen Michelangelo etkisine ek olarak, klasik geleneğin yeniden uygulanışı da vardır; nitekim figürlerin ön plana toplanması, Vatikan Müzesindeki *Meleagro'nun Ölümü* gibi klasik kabartmalardan alınmadır. Bu yeni yaratıcı gücün tesciliymişçesine, Raffaello'ya çok istediği bir kamu siparişi verilir; 1507'de Dei ailesi ona Floransa'da Santo Spirito Kilisesi için bir pano gerçekleştirme işini verir. Böylece sanatçı bitiremeyeceği meşhur *Baldaken Meryem Anası*'na (günümüzde Floransa, Galleria Palatina) başlar. 1508 sonunda Papa II. Julius (1443-1513, 1503'ten itibaren papa) onu Roma'ya, taze kariyerinin en prestijli işi için çağırır: Papa'nın Vatikan'daki özel dairesinin dekorasyonu.

Madonna del Baldacchino

Roma'daki İlk Dönemi ve Segnatura Odası

Vasari'nin anlattıklarına göre, Raffaello Roma'ya, zamanında Vatikan'da II. Julius için Aziz Petrus Bazilikasının yeniden inşası gibi çeşitli projelerde çalışan Donato Bramante'nin aracılığı sayesinde gelir. O sıralarda papa Vatikan Sarayının ikinci katındaki yeni dairesinin dekorasyon işini başlatıp bu işi aralarında Perugino, Luca Signorelli (1445?-1523), Lorenzo Lotto (1480?-1556), Sodoma (1477-1549), Bramantino (1465?-1536) ve Baldassarre Peruzzi'nin de (1481-1536) olduğu çeşitli sanatçılara verir. Raffaello, aynı yılın sonunda Vatikan'da çalışan diğer ustalara katılır. Sanatçı Roma sahnesine öyle yenilikler ve öyle bir maharet katar ki, Ekim 1509'da II. Julius kendisine bütün diğer odaların dekorasyonunu tamamlama işini ve hatta diğer sanatçıların yaptığı freskleri ortadan kaldırma izni verir.

İman ve felsefe

1511 yılında daha sonra Kilise mahkemesini barındıracağı için "Segnatura" odası olarak bilinen (mahkemenin adı *Signatura gratie*'dir) papanın özel kütüphanesi tamamlanır. Genel ikonografik yapı mekânın ilk kullanımıyla bağlantılıdır. Raffaello'nun papanın dikkatini çekmesine neden olan *Kutsal Ayin Tartışması* freskinde ana tema insanın uhrevi hakikatle ilişkisidir; alttaki dünyadaki Kiliseyi, üstteki göklerdeki Kiliseyi temsil eden üst üste iki yarım daireye bölünmüş bu sahnenin zirvesi kutsal üçlünün varlığıdır, ama odak noktası kompozisyonun merkezindeki kutsal ekmek kabıdır. Raffaello bu kabın etrafında, yanılsamalı, muhteşem ve ferah bir perspektif söylemi düzenler; her ne kadar bu kısım sanatçının Urbino kentindeki formasyonunu belli etse de, bu noktada önemli olan insan figürlerinin pozlarının çeşitliliği ve gerçek insan figürleri etüdüne dayanıyor olmasıdır; nitekim dünyadaki kiliseyi tasvir eden kısım, tartışmaya canlı bir şekilde katılan piskopos ve teologların katkılarıyla renklenir.

Raffaello, *Atina Okulu*'nun olduğu duvarda dünyevi hakikat, yani felsefe temasını ele alır. Bramante tarzı mimari bir uzamda eski zamanların filozofları durur: Aristoteles, Platon (Leonardo'nun suretiyle), Eukleides (Bramante'nin suretiyle). Ön planda, neredeyse ortada, çömelmiş ve bir taş bloğa yaslanmış şekilde, Herakleitos giysileriyle Michelangelo betimlenmiştir; Michelangelo, Urbinolu ressam Sistina'nın yeni tamamlanmış tavanını görüp beğendikten sonra, Ağustos 1511'de işin tamamlanmasından sonra eklenir. Anatomi ve duygu etüdü devam eder ve yeni bir klasikliğin parametrelerini belirleyen natüralist zirvelere ulaşır. Segnatura odası, kuzeye Belvedere'ye bakan pencerenin etrafındaki, klasik lahitlere güçlü bir şekilde atıfta bulunan *Parnasos*'u ve *Erdemler*'i temsil eden duvarlarla sona erer.

Özel Siparişler ve Eliodoro Odası

İlk odanın başarısı, Raffaello'nun 16. yüzyıl başı İtalya'sında Michelangelo'nun seviyesine yükseldiğini kesin olarak tescil eder. Böylece papalık Roma'sının zenginleri ondan maharetini uygulayabileceği eserler talep etmeye başlarlar. Bunların arasında yer alan Sienalı banker Agostino Chigi Raffaello'ya Santa Maria del Popolo'daki aile şapelinin dekorasyonunu ve 1511'de Farnesina denen konağının zemin katında muhteşem *Trionfo di Galatea*'yı [*Galatea'nın Zaferi*] yaptırır. Bu eser, Sodoma ve Sebastiano del Piombo'nun (1485?-1547) da katıldığı dekorasyon projesine kompozisyonun ortasındaki Galatea'nın özetlediği, ahenk ve zarafet olarak anlaşılan klasikliğe bir atıf olarak dahil olur. Aynı yıl Raffaello "Eliodoro'nun odası" olarak bilinen ikinci odanın dekorasyonuna başlar ve bu iş onu 1514'e kadar meşgul eder. Bu yeni bir dönüm noktasıdır; Sistina'nın tavanından etkilenen kişiler yeni bir güç ve yeni bir plastik vurgu kazanır, duygu arayışı da giderek belirginleşir.

Trionfo di Galatea

Eliodoro'nun Kovuluşu'nda anlatı Eliodoro'ya Tanrı'nın lanetini çağıran Onia'ya odaklanmış perspektifli geniş bir uzam etrafında yapılanmıştır. Sağ taraftaki hareketlerin heyecanının karşısında solda, papanın iktidarını sembolik olarak teyit eden II. Julius'un maiyeti görünür. Raffaello aynı amaçla papayı Bolsena Ayininin betimlendiği duvarda da (Bohemyalı şüpheci papazın tuttuğu kanlı ayin ekmeğinin önünde dua halinde) resmeder. Bu örnekte de anlamlı bir ihtişam arayışı, bir pencerenin varlığını kullanan bir kompozisyona dayanır. Öncekinde olduğu gibi bu sahnede de Raffaello'nun portrelerinde doğal detaylara verdiği önem gözlemlenir.

Eliodoro'nun Kovuluşu

Raffaello sadece dekorasyon mahiyetindeki işlerde natüralizmle anıtsallığı birleştiren yeni bir klasiklik ortaya koyarak değil, en önemli kutsal sanat uygulaması olan sunak panosunu radikal olarak değiştirerek de İtalyan sanatının gelişimine damgasını vurur. Raffaello'ya Eliodoro işiyle beraber Roma dışından da işler verilir ve sanatçı 1511-1513 yılları arasında sunak panosu tipolojisi anlayışını değiştirecek iki eser gerçekleştirir. *Foligno Madonnası*'nda (1511-12, Roma, Pinacoteca Vaticana; Roma'daki Santa Maria dell'Aracoeli kilisesi için yapılır, 16. yüzyılda Foligno'ya nakledilir) kutsal sohbet teması Çocuklu Meryem Ana'yı bulutların üzerine yerleştirerek ve dünya yüzeyi üzerinde sipariş sahibiyle azizler Giovanni Battista, Francesco ve Girolamo'yu resmederek yenilenir. Güçlü bir Veneto etkisinin gözlemlenmesi, Giorgione veya Lotto gibi bir sanatçının arka plandaki manzaraya katkıda bulunduğunu düşündürtmüştür. Piacenza'daki San Sisto Kilisesi için yaptığı *Madonna Sistina*'da (y. 1513, Dresden, Gemäldegalerie) ise Raffaello olağanüstü bir ikonografik yenilik ortaya koyar; kutsal tema bir tiyatro sahnesi halini alır, perde aralandığında sahnede somut bir uzam değil, sadece çocuk meleklerin oluşturduğu yumuşak bir bulut vardır. Uhrevi uzamla gerçek uzam arasında aracılık rolü Meryem Ana'yı seyirciye gösteren Aziz Sisto'ya düşer. Resmin yumuşaklığı, azizlerin Meryem Ana'yla hassas diyaloğu Karşı-Reform Kilisesiyle ve dini eğitim anlayışıyla uyumlu yeni bir kutsallık anlayışı ortaya koyar.

Madonna Sistina

Raffaello ve X. Leo

Eliodoro odasının son unsurları *Petrus'un Kurtuluşu* ile *Atilla ile Leo Magnus'un Karşılaşması*'dır. Üç ayrı ânın resmedildiği ilk sahnede karanlıkla ışık arasında güçlü kontrastlar ve deneysel geçişler vardır; örneğin askerlerin uyanışında Raffaello üç ayrı ışık kaynağı kullanır. İkinci sahnede, tema yoğun dramatik vurguyla yorumlanır. Her iki sahne, Şubat 1513'te II. Julius'un ölümüyle X. Leo'nun (1475-1521)

Borgo Yangını

papa olmasından sonra gerçekleştirilir; yeni papanın Leo Magnus olarak resmedilmiş olması tesadüf değildir.

Floransalı Medici ailesinin bir mensubu olan X. Leo, sanatı ve eski Roma'nın yeniden değerlendirilişini merkez alan bir kültür politikası izler. Bu bağlamda Raffaello kilit bir rol edinir; papa ona çeşitli önemli işler verir ve bu sayede, Michelangelo'nun Floransa'ya gitmiş olmasının da sonucunda, o yılların Roma'sının en gözde sanatçısı olur. Aziz Petrus Bazilikasının mimarlığı işine (1514) ek olarak Vatikan Odalarının dekorasyonuna devam eder. *Borgo Yangını* odasında, işin büyük kısmını giderek atölyesine bırakmaya başlayan Raffaello'nun doğrudan katkısı ana sahneyle sınırlıdır; Raffaello teatral ve dramatik tonlu gerçek bir sahne yaratır ve gerçekliğin ahenkli temsili yerine, sanatın amacının şaşırtmak ve cezbetmek olduğunu düşündürtebilecek "yoğun bir takdim" gelir. Maniyerin sanatçıları bu eserin daha düşük derecedeki natüralist gerçekliğini, içkin bir şıklıkla birleşmiş daha yüksek plastik gücünü, tutarlı ve perspektifli değil de üst üste gelen arka planların olduğu uzam anlayışını takdir edeceklerdir.

Raffaello bu aşamada, sanatın kaderini onyıllar boyunca belirleyecek derecede yol gösterici olur. Bunun büyük bir örneği, Sistina Şapelinin on duvar örtüsünün, *Azizler Petrus ve Paulus'un Hikâyeleri*'ni (bunların yedisi Londra, Victoria and Albert Museum'dadır) kapsayan çizimleridir; Raffaello kâh muhteşem, kâh heyecanlı ve dramatik tonlu bir anlatı geliştirir. Çizimler Aralık 1516'da dokunmak üzere Flanders'e gönderilir ve onların gelişiyle Bernard Van Orley gibi sanatçılar aynı anda hem klasik hem modern sanatın yeni yolunu öğrenir.

Duvar örtüleri

Giulio Romano (1492-1546), Giovanni da Udine (1487-1564), Giovan Francesco Penni (1488?-1528), Polidoro da Caravaggio (1500?-1546) vs. gibi üstün sanatçılar barındıran ve giderek artan sayıdaki taleplere cevap verebilecek durumda olan atölyesinin organizasyonu da gayet modern-dir. Eliodoro odası bile büyük çapta, ustanın projelerine şekil ve renk veren öğrencileri tarafından gerçekleştirilir. Tarzından Giulio Romano ve Giovan Francesco Penni tarafından yapıldığı anlaşılan, Palermo'da Olivetano tarikatının Santa Maria dello Spasimo Kilisesi için yapılıp günümüzde Madrid'de Prado Müzesinde muhafaza edilen, hareketli *Spasimo* (y. 1516-17) da bu yıllarda tamamlanır. Başka, biraz daha eski eserlerde her zamanki gibi çok hassas ve duygusal vurgulardan (*Sandalyeli Meryem Ana*, 1513-14, Floransa, Galleria Palatina) yoğun ve anıtsal bir mistisizme (*Azize Cecilia'nın Vecdi*, y. 1514, Bologna, Pinacoteca Nazionale) geçmeyi başaran Raffaello'nun daha doğrudan müdahalesi gözlemlenir.

Atölyesi

Raffaello Vatikan'da Kardinal Dovizio Bibbiena'nın (1470-1520) dairesinin Stufetta ve Loggetta olarak bilinen odalarındaki freskleri atölyesine "grotesk"

resimler kullanarak eskinin bir yenilenmesiymiş gibi yaptırır. Domus Aurea etüdü dekorasyonun tamamını belirler. Bütün bunlar Raffaello'nun X. Leo'nun isteği üzerine 15 Ağustos 1515'te eski eserler *praefectus*'u [*vali*] olarak atanmasından da kaynaklanır. 1517-18'de yapılan ve papanın hemen Floransa'daki ailesine gönderdiği *X. Leo'nun İki Kardinalle Portresi*'nden de (muhtemelen Giulio Romano tarafından tamamlanmıştır, Floransa, Uffizi) anlaşılacağı üzere papayla Raffaello arasındaki ilişki giderek yakınlaşır. X. Leo'nun cübbesi, çıngırak, parşömen ve sandalye gibi bazı detaylar, doğayla yarış halinde gizleme arayışı bağlamında gerçek ustalık işaretleridir.

Domus Aurea ve "grotesk" resimler

Raffello'nun sanatının cazibesinin bilincinde olan papa bunu Fransa kralı I. François'nın arkadaşlığını kazanmak için kullanır. Raffaello, 1518'de başkalarının da yardımıyla, zarif hareketler ve cüsseli hacimlerden oluşan sofistike klasikliğin homojen örnekleri olan *Aziz Michele* ve *I. François'nın Kutsal Ailesi* (her ikisi de Paris'te Louvre Müzesindedir) gibi iki temel önemde eser gerçekleştirir.

Raffaello'nun Son Eserleri

X. Leo, kendi heykel koleksiyonunu yerleştirmek niyetiyle, Raffaello'ya Bramante'nin restore ettiği III. Niccolò sarayının ikinci katındaki Vatikan Salonlarının dekorasyon işini verir. Raffaello'yla anılan bu iş, atölyesinin tutarlı ve verimli çalışmasının sonucudur. Raffaello projeyi koordine etmekle yetinir. On üç bölümden oluşan Eski ve Yeni Ahit sahneleri grotesk alçı süslemelerle duvarlardan sütunlara uzanan bir çeşit global dekorasyona dahil olur. *Süleyman'ın Hükmü* gibi sahnelerin anlatı ve renk canlılığı, daha eski eserlerin entelektüel ihtişamından farklı bir arayışa delalet eder.

Vatikan Salonları

Bir diğer iş de Giulio de' Medici, yani müstakbel Papa VII. Clemens tarafından sipariş edilir. Narbonne'daki kendi piskoposluk katedraline büyük bir sunak panosu bağışlamayı planlayan rahip, 1516'da Raffaello'yla irtibata geçer. Papanın verdiği işlerden dolayı çok meşgul olan Raffaello kesin bir cevap vermez, hal böyle olunca da müstakbel papa 1517'de Sebastiano del Piombo'ya başvurur, o da Michelangelo'nun çizimleri sayesinde iki sene içinde *Lazarus'un Canlanması*'nı gerçekleştirir. Böyle olunca, uzaktan da olsa Michelangelo'yla yarışmanın verdiği şevkle Raffaello şahsen bu resme konsantre olur. Temmuz 1518'den sonra, bir tiyatro aracı olarak tasarlanan resim, hâlâ geliştirilme aşamasındadır. Sonuç iki kısımlı *Tecelli*'dir: Üstte tecelli, altta da delinin iyileştirilmesi mucizesi yer alır. Altta heyecan, hitabet ve şekillerin cüssesi hâkimken, İsa'nın havada süzüldüğü üst kısım daha yüce ve soyut görünür. Sunak panosunun görsel

Tecelli

gramerinde yine duygusal katılım açısından barok çağının habercisi olan temel bir yenilik gerçekleşmiştir.

Raffaello, biyografisini yazanlara göre düzensiz aşk hayatından kaynaklanan ve günlerce süren çok yüksek ateşten sonra 6 Nisan 1520'deki ölümünden önceki gün bile son şaheseri üzerinde çalışır. Değerinin teyidi olarak, *Tecelli* ressamın naaşının konduğu tören odasında sergilenir, "bu canlı eser, ölü vücudun yanında oraya gelen herkesi derin üzüntüye gark ediyordu" (Vasari). Kısa süre sonra, bu eser Sebastiano del Piombo'nun *Lazarus'un Canlanması*'yla beraber sergilenir; gördüğü büyük rağbetten dolayı, Giulio de' Medici eseri Roma'da bırakıp San Pietro in Montorio'da sergilemeye karar verir.

"Prens" Raffaello

Raffaello'nun genç yaşta ölümü efsanesinin başlangıcıdır; çağdaşları o sanki bir ilahmışçasına yas tutar. Her şey böyle bir seküler kutsamaya uygundur: doğayla yarışma becerisi, insani yakınlığı, başarısı, genç yaşta sona eren hayatı. Ressamın biyografisinin sonunda Vasari, "o bir ressam gibi değil bir prens gibi yaşadı. Dolayısıyla, ey resim sanatı, erdem ve işleriyle seni göklere çıkaran bir temsilcin olduğu için kendini çok mesut addedebilirsin!" diye yazar.

Zamanının en ileri ve organize atölyesi olan Raffaello'nun atölyesi, Konstantin'e ayrılan son Vatikan odası gibi tamamlanmamış işleri tamamlamakla uğraşır. Giulio Romano, Perin del Vaga (1501-1547) ve Caravaggiolu Polidoro (1500?-1546), sanatın neredeyse elli yılının kaderini belirleyecek olan, İtalyan sanatının yeni maniyer aşamasını başlatırlar. Neredeyse paradoksal bir şekilde, maniyerizme alternatif çözümler arandığında (16. yüzyıl sonunda Carraccilerle) Raffaello, figüratif dünyasının enginliğini teyit edercesine ideal bir örnek olmaya devam eder.

Bkz. Antika Meraklı, s. 787; Michelangelo Buonarroti, s. 819; Donato Bramante, s. 851; Leonardo da Vinci, s. 869; Giulio Romano, s. 914

II. Julius Della Rovere, X. Leo de' Medici ve III. Paulus Farnese'nin Roması

Francesco Ceccarelli

16. yüzyıl boyunca, muazzam kaynak sarfiyatı ve şahane bir ihtişamla artan dünyevi güçlerini ifade etme arzusundaki hükümdar papaların, aralıksız olarak sürdürdükleri mimari ve kentsel müdahaleler yoluyla Roma temelden değişir. Yüzyılın ilk yıllarında başlayan muazzam inşaatlar, kısa sürede şehrin itibarını ve uluslararası sanat üretiminin canlı merkezi olarak kendini kabul ettirmeyi garantiler.

Bramante ve II. Julius

Giuliano della Rovere'nin (1443-1513), yani II. Julius'un papalığından itibaren, Hıristiyanlığın başşehri, kontrol ettiği toprak açısından giderek büyüyen "Petrus'un mirası" yani Kilise devletinin siyasi yayılmacı projelerini geliştirmekle meşgul bir hükümdarın hegemonya arzularını yansıtan muazzam projelerin ve inşaatların sahnesi halini alır. II. Julius'un iktidardaki ilk eylemlerinden itibaren, imparatorluğu yeniden canlandırma planları, anıtlar yoluyla da mutlak bir güç ve hâkimiyet politikası gösterme arzusunu belli eder. Papanın otoritesinin yüceltilmesi, debdebe ve ihtişam gösterileriyle tezahür eder ve propaganda amaçlı gösteriş vesileleri çoğaltılır. Bu açıdan bakınca mimari, imparatorluğun bir aracı olarak kilit bir rol oynayacaktır. Dolayısıyla, politikaya yaklaşımın "görkemli bir şekilde" düşünülmesine paralel olarak "şehri inşa etmenin" de "görkemli bir şekli" geliştirilmelidir ve bu da, hamisi kadar "korkunç" bir adam, kentsel gelişime hassas ve belki bundan da dolayı II. Julius'un projelerinin olağanüstü yorumcusu ve danışmanı Donato Bramante'nin (1444-1514) çalışmaları sayesinde mümkün olur.

İktidar aracı olarak sanat

Della Rovere'nin papalığa seçilmesinden kısa süre sonra Bramante bazilikadan San Pietro Meydanına, San Damaso avlusundan Belvedere'nin yeniden inşasına, Vatikan'ın en önemli binalarının yeniden inşasıyla uğraşmaya başlar. Bramante, ilk etapta Büyük Belvedere Konağı için genel bir proje hazırlar, daha sonra da, kısa süre sonra vazgeçilecek, yeni San Pietro Kilisesi için "parşömen planı" diye bilinen ilk planı hazırlar. Mimarın "Petrus'un mabedi" için hazırladığı sayısız plandan pek azı günümüze ulaşmıştır ve muhtemelen merkezi planın baskın

Bramante'nin koordinasyonu

çıktığı projelerle Bramante'nin boylamsal çözümleri tercih ettiği projelerin ne şekilde birbirlerinin yerini aldığı hâlâ belli değildir.

Ufak San Pietro in Montorio Kilisesinin y. 1506'da gerçekleştirilmesinden itibaren, mimarın "tipolojik" kararlarının merkezinde duran merkezi plan, burada inanılmaz büyüklükte denenir. Ancak kısa süre sonra dört tali kubbeyle çevrilmiş büyük kubbeli (*quincunx* planı) Grek haçı şeklindeki bir yapı hedefinin yerine, ayin işlevinin getirdiği ihtiyaçlara ve Konstantin bazilikasının devrimci dönüşümüne karşı tereddütleri dikkate alan gerçekçi planlar gelir. Bramante'nin yeni sunak önü alanı için daha sonra geliştireceği ve uygulayacağı planlar kilit unsur halini alıp 16. yüzyıl boyunca bazilikanın inşaatında çalışacak bütün mimarlar tarafından dikkate alınır.

Merkezi planlı mabet

Vatikan bölgesi için geliştirilen projeler çerçevesinde, yeni Belvedere Konağının inşası, Bramante'nin faaliyetinin en yüksek düzeydeki sonucunu oluşturur ve Rönesansın tamamının en önemli mimari eserlerinden biri haline gelir; o kadar ki, sonraki tipolojilerin geliştirilmesini ve sayısız, muhteşem projeyi etkileyebilecek bir model oluşturur. Bramante, yeni Belvedere'yle "büyük boyut" dilini uygular ve "büyüklük sözlüğünü" (Ackerman) öğrendiğini ve bunu bir mesken projesinde uygulamayı başardığını gösterir. Bramante açık bir şekilde imparatorluk konağı yapısından esinlenir; buna ek olarak şehrin bir kısmını "eskilerin tarzında" inşa etmeye niyetlenir ve sonuçta eski Roma'nın bir kısmını güncelleyerek gerçekleştirir. Belvedere karmaşık bir organizmadır: Aynı anda tiyatro, müze ve bahçedir; dolayısıyla farklı işlevler, antik bir *forum*'un boyut ve görünüşünü taklit eden tek bir yapıda birleştirilir.

Belvedere

Üç yüz metreye 100 metrelik uzun bir hipodromu, hatta bir yolu (dışındaki yazıtta yapı "yol" olarak tanımlanır) çağrıştıran bu muazzam yapı, muhtemelen Vigevano Meydanıyla aynı tecrübenin bir ürünüdür ve sonraki değişikliklere rağmen günümüzde bile olağanüstü anıtsal bir mahiyettedir.

Bramante'nin Kentsel İyileştirme Projeleri

Belvedere'nin büyük boyutları, II. Julius'un Roma'da başlattığı ve uygulaması Bramante'nin kendisine verilen büyük kent projelerinin öncüsüdür. İlk eserler 1508'den itibaren gerçekleşir ve proje 1512'ye kadar devam eder. II. Julius'un yaptırmayı düşündüğü işlerin tamamının belgeleri yoktur, ama kentsel açıdan "sonsuz değişiklikler" gerçekleştirme isteği bilindiğinden bu projelerin çok geniş çapta ve çok radikal olduğu düşünülebilir. Gerçekleştirilen projeler gene de önemlidir ve genelde altyapı ve özellikle yol yapımıyla ilgilidir. Vatikanı Tiber Nehri üzerindeki limana bağlama amacıyla, Sub Janiculo yoluyla (da-

Kentsel projeler: yollar ve nehir kıyılarının ıslahı

ha sonra Lungara denmiştir) Transtiberina yolunun (Lungaretta yolu) oluşturduğu eski eksen yeniden tanımlanır. Karşı kıyıda, Campo Marzio'nun içinde Giulia yolu açılır ve bu şekilde nehir kıyıları da düzenlenmiş olur.

Böylece Sisto köprüsüyle, projesi hazırlanan, Vatikan'la doğrudan bağlantılı Giulio köprüsü olmak üzere iki köprüyü de içermesi düşünülen bir yol güzergâhı yaratılır. Bu projeler sayesinde, Vatikan bölgesinin tamamının kentsel noktalarla pratik bir şekilde bağlanması planlanır. Nitekim limana ek olarak Castel Sant'Angelo ile yeni Giulia yolu arasındaki bölgenin tamamı stratejik bir hal alır. Şehrin yeni finans merkeziyle yeni dini yapılar Tiber'in Castel Sant'Angelo'nun karşı yakasındaki yeni meydanın yanındaki "köprü" bölgesine yerleşirken, gerçek bir hizmet merkezinin muhteşem devlet mimarisiyle yeni Giulia Yolu boyunca sıralanacağı düşünülmüştür. Bramante'nin çizdiği Mahkemeler Konağı'nın, öngörülenler arasında en önemlisi ve klasik dönemden beri inşa edilmiş en büyük kamu hizmet binası olması tasarlanır; bütün bunların planlanan *forum Iulium*'un, yani o zamanlar Della Rovere ailesinin mülkiyetinde olan Rodrigo Borgia'nın (1431-1503) eski sarayın yakınlarında planlanan büyük meydanın bir yanını oluşturacağı tasarlanmıştır. Mahkemeler sarayının sadece temellerinin bir kısmı günümüze ulaşmışken, planlanan diğer eserlerin sadece sonraki yıllarda tamamlanacak olan altyapısı günümüze ulaşmıştır. Lungara Yolu boyunca, yani Trastevere'ye doğru, yeni yolun inşası yeni asilzade meskenleri cezbeder. Chigi, Riario, Ademari ve kısa süre sonra en önemli şehir konaklarını inşa edecek olan diğer aileler buraya yerleşir.

Giulia yolu ve Mahkemeler Sarayı

Altın Çağ. X. Leo Zamanında Mimarlar ve Şehir

Bramante'nin *instauratio Romae* [*Roma'yı kurmak*], yani eski zamanların modellerinin modern bir kent ıslahı projesi çerçevesinde yeniden ele alınması projeleri mimarın ölümünden sonra da devam eder ve II. Julius zamanında bu şantiyelerde çalışmalar devam eder. Hatta Giovanni de' Medici'nin X. Leo (1475-1521, 1513'ten itibaren papa) adıyla papa olması, Roma'da sanatın önceden görülmemiş derecede geliştiği ve yayıldığı, geçmiş deneyimlerin de göz önüne alındığı bir döneme denk gelir. Yüzyıl başında en önemli mimari projelerin tamamı Bramante'ye verilmişken, X. Leo döneminde bunun tersi olur ve sayısız mimar proje geliştirir. Raffaello (1483-1520), Giuliano da Sangallo (1445-1516), Antonio da Sangallo il Giovane (1484-1546), Jacopo Sansovino (1486-1570), Baldassarre Peruzzi (1481-1536), Giulio Romano (1492-1546) ve diğerleri Bramante'nin görüşlerini devralıp bunları geliştirir ve yaygınlaştırırlar. Sanatın bu gerçek "altın çağında," 15. yüzyıl hümanistlerinin kullandığı ve evrensel iletişim aracı olarak kendini kabul ettirmeye başlayan eski tarz ve klasisist dil olgunlaşır. Arke-

Eski eserlerden ilham

oloji ve eski eser tutkusu sadece asil sınıfın bazı mensuplarına değil, papalık sarayının geniş katmanlarına ulaşır. Kardinal ve aristokratların sarayları, hükümdar papanın kullanımıyla sınırlı olmayan "eski tarz" konutlar yaratma amacıyla inşa edilir. Bramante'nin Caprini Sarayının projesini hazırlayıp (y. 1508), bu şekilde antik modellerden esinlenen ama aynı zamanda daha düşük inşa maliyetlerinden dolayı daha geniş bir insan grubunun erişebildiği bir konutun prototipini geliştirmesiyle, diğer mimarlar da giderek "moda" bir unsur olan bu modeli taklit etmeye başlar.

Raffaello, Branconio dall'Aquila (1515-1517), sonra da Vidoni-Caffarelli (1524) Saraylarının projelerini hazırlar; Antonio da Sangallo, Baldassini (1516-1519) Sarayıyla eskilerden kaynaklanıp daha sonraları Giulia Yolunda Farnese Sarayının inşaatında da uygulanacak yeni tipolojik öneriler geliştirir; Giulio Romano ise Alberini-Cacciaporci ve Maccarani saraylarında aynı yönde ilave tipolojik versiyonlar geliştirir. Baldassarre Peruzzi, Agostino Chigi'nin Lungara'daki (Farnesina, 1509-1511) konutunu gerçekleştirir; Raffaello'nun süsleme hususundaki belirleyici desteği sayesinde de, "sanatların birleşmesinin" muhtemelen en iyi örneği olan bu bina, günümüzde de o zamanın en anlamlı ve iyi muhafaza edilmiş binalarından sayılır. Şehrin tamamı birçok haminin istekleri doğrultusunda yenilenir. Bu çerçeve içinde, X. Leo'nun rolü çok önemli ve belirleyicidir. Hamiliği sayesinde çok sofistike kentsel projelerin uygulanması ve çeşitli mahiyette projelerin geliştirilmesi mümkün olur. Üstelik papanın eski eser tutkusu, onu çeşitli inşa faaliyetlerinin tehdidi altındaki eski eserlerin muhafazası hususunda da tedbirler almaya sevk eder. Bu bağlamda, Raffaello'nun sanat eserlerinin genel müfettişi mahiyetinde *magistri viarum*'un [*yol müfettişleri*] amiri olarak tayini belirleyici olur. Raffaello'nun bu alandaki çalışmaları, papaya hitaben yazdığı *Memoriale*'de [*Bilgi Notu*] bütün detaylarıyla görülür; buna ek olarak, kendisine eski Roma'nın binalarının, bunların muhafazasını sağlamak amacıyla atlas şeklinde kataloğunu hazırlama görevi verilir, ama maalesef bu projenin sonuçları belli değildir.

Sanat hamiliği ve muhafaza: *Memoriale*

Raffaello, papa için San Pietro şantiyesi mimarı olarak da çalışır ve kilise için Bramante'nin ilkelerinden etkilenen boylamsal planlı bir proje sunar ve ortasında yüksek bir dikilitaşın hâkim olduğu dikdörtgen şeklinde yeni bir meydan fikri geliştirir (1514). Buna ek olarak Raffaello, Kardinal Giulio de'Medici (1478-1534) için, Tusci'deki Plinius Köşkünün modelinden açıkça esinlenen ve eski zamanların proje sözlüğünden kaynaklanan bileşik unsurlar elde ederek gerçekleştirilen en karmaşık mimari eserlerden biri olan, Monte Mario'daki sadece kısmen gerçekleştirilebilen Villa Madama'nın projesini hazırlar.

Raffaello amir ve mimar

Antonio da Sangallo'nun Raffaello'nun yardımcısı olarak bu son iki şantiyede mevcudiyeti, papanın ona ne kadar değer verdiğini gösterir. Nitekim papa,

eski Campo Marzio'nun en önemli kısmında gerçek bir "Medici bölgesi" yaratmak amacıyla Navona Meydanı ve civarını yeniden yapılandırma gibi karmaşık bir projede olduğu gibi kendi şahsıyla daha doğrudan bağlantılı projelerde de onu görevlendirir. Papanın niyeti, Pantheon ile Navona Meydanı arasındaki bölgede çalışma odası dahil olmak üzere başka "idari" işlevler de içerecek, başta 1513'te Giuliano da Sangallo, sonra da Antonio da Sangallo tarafından tasarlanmış, muazzam bir papalık ikametgâhı yaptırmaktır. Projeye göre sarayın ön cephesi meydana bakacak ve bu şekilde Medici ailesinin papalık ve prenslik yoluyla elde tuttukları gücün sembolü olacaktır. Her ne kadar bu kentsel proje gerçekleşmese de, bundan daha az önemli olmayan başkaları gerçekleştirilir. Mahkemeler Sarayının ve yeni papanın ilgi alanına sadece yeni San Giovanni dei Fiorentini Kilisesinin (inşaat 1519'da başlar) nihai şekli açısından dahil olan Giulia Yolu için Bramante'nin projelerinin gerçekleştirilmesinden vazgeçen X. Leo, dikkatini şehrin en doğudaki, Popolo Kapısına doğru kısmına yöneltir. Hedef, Medici ailesiyle bağlantılı Navona Meydanı bölgesiyle, o zamanın en kalabalık şehir kapısı olan kapı arasında, bunu canlandırmak amacıyla bağlantı kurmaktır. 1517'de Leonina olarak da bilinen ve kapıya kadar Tiber kıyısı boyunca uzanan Ripetta yolu açılır. Bu kapının yanı başında geniş ve muntazam bir meydan projesi bu sırada düşünülür; bu proje daha sonra muhtemelen Raffaello'nun 1518'deki fikrine göre geliştirilir (alan uzun ve dar bir dikdörtgen olarak tasarlanır). X. Leo, hem Ripetta yolu, hem de Lata Yolu dahil, bölgenin tamamında yoğun çalışmalara destek verir ve böylece "iki uçlu bir mızrak" oluşturur; bu da VII. Clemens ve III. Paulus dönemlerinde Babuino Yolunun açılmasıyla "üç uçlu bir mızrak" halini alır. Popolo Meydanı, günümüzdeki şekline yol açan, Valadier'nin (1762-1839) 19. yüzyıldaki günümüze ulaşan değişikliklerine kadar Rönesans yapısını muhafaza eder.

Kentsel projeler

Roma'nın Yağmalanmasının Sonrası: Antonio da Sangallo, Michelangelo ve III. Paulus

Roma'nın yağmalanmasından (1527) sonra hem özel hem devlet mimari programları sekteye uğrar ve birçok mimar başşehri terk edip Avrupa'nın başka şehirlerine taşınır. İnşaat faaliyetleri ancak III. Paulus Farnese'nin papalığı sırasında toparlanır.

Bu mimari dönemin kahramanlarından biri, proje yapmaya devam ettiği Roma'dan ayrılmayan az kişiden biri olan Genç Antonio da Sangallo'dur. Sangallo, San Pietro şantiyesinin sorumlu kişisi olarak merkezi planla boylamsal planın çelişkileri arasında ara yol bulmaya çalışan iddialı bir proje geliştirir (1539), ancak inşaatın somut prob-

Genç Antonio da Sangallo

lemlerine tatminkâr bir çözüm bulmak şöyle dursun, Michelangelo'yu (1475-1564) da kızdırır. Önce kardinal, sonra da papa olan Alessandro Farnese'nin özel mimarı olarak 1517'den itibaren Giulia Yolundaki sarayın inşasıyla, sonra da hamisinin konumu yükseldikçe giderek büyüyen projeleriyle uğraşır. Önce kardinal (1517'den itibaren), sonra da papa sarayı (1534'ten sonra) olan Farnese Sarayının tarihi önce güçlü siparişçisinin hayatı ve Hanedan politikalarıyla, sonra da aynı ailenin mensuplarının iki nesliyle derinden kesişir.

Kısa süre sonra taklit edilecek bir model halini alan bu bina, içinde revaklı büyük bir avlu olan, üç kat üzerinde yükselen büyük bir kütleden oluşur; meydana bakan büyük dikdörtgen cephede sıra sıra uzun çerçeveli pencereleri olup herhangi bir mimari düzen sergilemez. Yapısı 16. yüzyıldaki birçok müdahaleyi yansıtır. Nitekim ön cephenin nihai görünüşü, başta ana kattaki merkezi pencerenin muhteşem çerçevesi olmak üzere, Michelangelo'nun müdahalesinin sonucudur; gerideki, bahçelere ve Tiber'e doğru olan kısım ise Michelangelo, Vignola (1507-1573) ve Giacomo della Porta'nın (1533-1602) çeşitli zamanlardaki müdahalelerinin sonucudur. Antonio da Sangallo'nun 1546'daki ölümünden sonra, Michelangelo'nun III. Paulus için proje çalışmaları artar. Michelangelo bu dönemde, Campidoglio Meydanı projesinde çalıştıktan sonra, diğer işler arasında San Pietro şantiyesi amirliği ve Giulia Yolundaki papalık sarayının özel mimarı işlerini üstlenir. San Pietro'nun mimarı olarak Michelangelo ilk görüşte aşılamaz bazı zorluklarla karşılaşır. Sangallo'nun planlarını radikal bir şekilde değiştirmek ve Bramante'nin ihtişamını yeniden kazanmak arzusu, mimarı muazzam bir gayrete ve daimi teknolojik, yapısal ve tarzla ilgili kontroller yapmaya sevk eder.

Michelangelo San Pietro şantiyesinin başında

1564'teki ölümünde revizyonlar tamamlanmış ve iş o kadar ilerlemiştir ki, 16. yüzyıldaki müdahaleler onun planından çok farklı değildir; bu durum, Étienne Dupérac'ın 1569 tarihli iki gravüründen ve 1558-1561 yılları arasında yapılan ahşap kubbe ve kemer modelinden de anlaşılır. Artık kuzey çapraz transept ve güneydeki masif korinthos sütunlu absidlerin karkasları tamamlanmıştır; ancak Della Porta'nın değişiklikleriyle, üst kısmın tamamlanması 1558-1593 yılları arasında 30 yıldan fazla sürer.

16. Yüzyıl Sonlarında Kentsel Tasarım Stratejileri

16. yüzyıl boyunca, Vatikan saraylarında ve müştemilatında da uzun zamandır ara verilmiş olan çalışmalar tekrar başlar.

Pirro Ligorio (1510?-1583) eski tarzdan esinlenerek Vatikan bahçelerindeki IV. Pius pavyonunu gerçekleştirir (1559) ve Bramante'nin Belvedere projesinin bir kısmını tamamlar. Vatikan'ın en kuzey kısmı, rasyonel bir yol ve mesken sistemine göre yeniden organize edilir

Pirro Ligorio

ve bu işi yaptıranın adını alır (borgo Pio); bu arada Francesco Laparelli bu bölgenin etrafında yeni surlar yapar.

Campo Marzio mahallesi yüzyıl başına göre nispeten ihmal edilirken, doğudaki kısım papa ve kardinallerin imar çalışmalarının sahası halini alır. III. Julius, Monti Parioli tarafındaki Villa Giulia'sının inşaatını Ammannati (1511-1592) ve Vignola'ya teslim eder. Biraz daha güneyde Quirinale üst düzey ruhban sınıfının en çok rağbet gösterdiği yerlerden biri haline gelir; Kardinal Aldobrandini, Ippolito d'Este, Bandini ailesi, Pio da Carpi ailesi ve diğerleri yamaçlarında ve yakınlarında yoğun inşaata başlarlar. IV. Pius'un tekrar canlandırdığı uzun bir hat olan ve şehir surlarıyla Michelangelo'nun aynı adlı kapıyı açtığı (1561-1564) noktada kesişen Pia Yolu, bu saray ikametgâhlarının toplandığı neredeyse sayfiye mahiyetindeki şık yoldur; XIII. Gregorius'un arzusuyla ve Ottaviano Mascarino'nun (1583) tasarımıyla Quirinale papalık sarayı bu civarda inşa edilir. 16. yüzyılın ikinci yarısında ve özellikle sonlarına doğru, şehrin bu kısmı stratejik çıkarların ve imar planlarının odak noktası olur. Roma'nın doğu mahallelerinde gerçek anlamda bir inşaat furyası başgöstermiş gibidir. Bu açıdan bakınca, V. Sixtus adıyla papa olan Felice Peretti'nin (1520-1590), selefi XIII. Gregorius'un projelerinin devamı olan kentsel projeleri tipiktir.

Ammannati ve Vignola

Eski Laterano Sarayının, bu binayı şehrin sembolik, sosyal ve ekonomik iletişim ağına yeniden yerleştirmek amacıyla yeniden inşasından kaynaklanan geniş kapsamlı bir inşaat atılımı, Domenico Fontana (1543-1607) tarafından koordine edilir. Fontana'nın gerçekleştirdiği bu sarayın (daha sonra aynı mimar bu sarayın şeklini Vatikan'da da tekrar eder) önüne ortasında bir dikilitaş olan geniş bir meydan açılır; Kilise iktidarının bu yeni merkezini şehrin en canlı yerlerine bağlamak amacıyla uzun caddeler açılır. San Giovanni Caddesi Colosseum'a ulaşırken, Merulana yolu büyük projelerin merkezi Santa Maria Maggiore Kilisesine ulaşır. Yakınlarında bir diğer dikilitaşın yerleştirildiği bu kilise, yeni yolların birleştiği noktadadır; bunlardan ikisi, Felice Yolu (adını Papa Felice Peretti'den alır) ile Sistina Yolu, yeni bir dikilitaşın yerleştirildiği Popolo Meydanından Santa Croce di Gerusalemme Kilisesine uzanan bir hat boyunca şehri resmen ikiye ayırır; üçüncüsü olan Panisperna Yolu ise inşaatı 1568'de başlayan Vignola'nın Chiesa del Gesù'nun yakınlarında şehrin merkezine gider.

Domenico Fontana

Papa V. Sixtus'un kentsel programına atfedilmek istenen sembolik değerin ötesinde, Fontana'nın 16. yüzyıl sonlarında gerçekleştirdiği yeni kentsel planın, muazzam düz yollarıyla Roma'nın kentsel yapısına kalıcı etkisi olur ve barok 18. yüzyıl kent tasarımı yıllarında daha da geniş bir şekilde uygulanacak olan dikilitaş ve çeşme gibi görsel odakların belli bir kullanımına dayanan müdahale ilkelerini yaygınlaştıracaktır.

Görsel odaklar: Fontana'nın kalıcı etkisi

Bkz. Vitruvius'un Eserlerinin Yorumları, s. 773; Donato Bramante, s. 851; Antonio da Sangallo il Giovane, s. 857; Jacopo Barozzi, Namı Diğer Il Vignola, s. 862; Jacopo Sansovino, s. 909; Andrea Palladio, s. 919

1527: Roma'nın Yağmalanması ve Sanatkârların Sürgünü

Gaia Pierpaoli

6 Mayıs 1527'de V. Carlos'un imparatorluk birlikleri Roma'yı yağmalayıp Papa VII. Clemens'i kaçmaya zorlar; Hıristiyan âleminde ebedi şehrin ve papanın dokunulmazlığına dair güven çöker. Sanat tarihi açısından bu yağma önemli bir dönüm noktasıdır, zira Roma'yla sınırlı zengin bir deney döneminin sona ermesine ve sanatçıların sürgününün akabinde maniyerizmin Avrupa'ya yayılmasına neden olur.

Olayın Mahiyeti

V. Carlos'un (1500-1558) Habsburg imparatorluğuyla Fransız ulusal monarşisi arasında 1521'de başlayan çatışmada, Papa VII. Clemens Cognac İttifakı (1526) çerçevesinde Fransa kralı I. François'nın yanında saf tutar. Bu siyasi eylem, imparatoru çoğunluğu Lutherci İspanyol ve Alman paralı askerlerinden (*landsknecht*) oluşan birlikleri İtalya'ya göndermeye sevk eder. Bu birlikler, maaşlarının ödenmemesinin kızgınlığıyla ve papaya olan nefretlerinden, 6 Mayıs 1527'de Roma'ya girmeye karar verirler ve papayı alelacele Castel Sant'Angelo'ya sığınmaya mecbur ederler. Francesco Guicciardini'nin (1483-1540) ifadelerinden de anlaşılacağı üzere, Hıristiyan âlemi bu travmatik ve beklenmedik olay karşısında şoka girer: "Kiliselerin tümünde çokça var olan bütün kutsal eşya, ayin donanımı ve azizlerin emanetleri süsleri yağmalandıktan sonra yere atıldı; Alman barbarlığının üzerine bir de sonsuz saygısızlıklar eklendi" (*Storia d'Italia*, XIII. cilt, 1537-1540). Bu noktadan itibaren hiçbir şey eskisi gibi

Yağmanın travması

olmaz; siyasi açıdan bu eylem herhangi bir önemli değişikliğe sebep olmasa da, o zamana kadar tartışma konusu olmamış, kesin olduğuna inanılan kavramların altüst olmasının sonucunda vicdanlar derinden yaralanır. Ancak 1527'nin İtalya ve Avrupa sanat tarihinin dönüm noktası olarak önemini anlamak için bir adım geri gidip yağmadan hemen önceki yıllarda Roma'daki durumu incelemek gerekir.

Clemens Tarzı

Utrechtli VI. Adrianus'un (1522-1523) Kilise hiyerarşisinin haysiyet ve ahlakına odaklanmış papalık dönemi, Roma'daki sanat faaliyetlerinin aniden durmasına neden olur ve bu durum birçok sanatçının şehirden uzaklaşmasıyla sonuçlanan bir veba salgını dolayısıyla da kötüleşir.

Roma'da, aralarında Raffaello'nun öğrencileri – Giulio Romano (1492-1546), Giovanni da Udine (1487-1564), Polidoro da Caravaggio (1500?-1546) ve Sebastiano del Piombo'nun (1485?-1547) da olduğu sadece birkaç önemli kişi kalır. Vebanın sona ermesiyle ve Medici ailesinden kültürlü ve sofistike VII. Clemens'in papa seçilmesinin sonucunda genç ve kabiliyetli sanatçıların ümitlerinin tekrar yeşermesiyle kültürel iklim sadece yirmi ay sonra değişir. 1524 kilit öneme sahip bir yıldır; Perin del Vaga (1501-1547) bir yıllık aradan sonra Floransa'dan Roma'ya döner; "klasik karşıtı deneyselliğin" sözcüsü olarak kendini kabul ettirmiş olan Rosso Fiorentino (1494-1540) da döner. Parma'dan yeni unsur olarak Parmigianino olarak bilinen genç Francesco Mazzola (1503-1540) gelir; Vatikan'ın en üst düzey görevlilerinden biri olan Matteo Giberti tarafından "keşfedilen" Parmigianino papayla tanıştırılır ve papa eserlerinin kalitesinden çok etkilenir. Papanın sanata ilgisi, maiyetini (Giberti ve kâtip Paolo Valdambrini) papalık sarayında, aralarında yeni gelen Rosso ve Parmigianino'nun da olduğu bir çevreyi toplamaya teşvik eder. En seçkin sanatçılar arasında temasları ve öğrenmeyi kolaylaştıran sofistike ve aydın bir topluluk söz konusudur. Bu ortamda, sanat tarihçisi André Chastel'in (1912-1990) "Clemens maniyerizmi" olarak tarif ettiği dil doğar; bu seçkin tarzda biçimsel cüret, güzel olanın yüzyıl başında belirlenmiş klasik terimlerine meydan okur ve onları aşar.

Parmigianino ve Rosso Fiorentino Roma'da

Rosso Fiorentino'nun Clemens döneminin en önemli eseri, Arezzolu piskopos Leonardo Tornabuoni için yapılan *Meleklerin Tuttuğu Ölü İsa*'dır (1525). Sistina Şapelinin Michelangelo (1475-1564) tarafından süslenen tavanının etkisi, ahlaki bir anlam da kazanan mutlak bir değer olarak güzellik anlayışına yansır. İsa'nın, çektiği acının ve göğe çıkışının sembolü olan vücudunun fiziki yönüne odaklanan resmin çok güçlü estetik gerilimi bu anlayıştan kaynaklanır.

Deneysel gerilim

Eleştirmenlerin bir kısmına göre, bu tema Rosso tarafından, destekçileri arasında Giberti'nin olduğu, Kilisenin reformcu akımı tarafından geliştirilen ilahi aşk mistiğine dayanarak yorumlanır.

Parmigianino tarafından 1525-1527 yılları arasında gerçekleştirilen *Aziz Girolamo'nun Hayali*, Chastel tarafından paradokslar kompozisyonu şeklinde tanımlanır; nitekim resimdeki bütün kişilerin pozisyonunda farklı veya tutarsız bir şeyler vardır. Bundan dolayı, seyircinin dikkati sahnenin anlamından ziyade dinamizme, dikey hareketlere ve vücutların karmaşık kıvrımlarına odaklanır. Parmigianino o yılların ifade *koiné*'sinin oluşmasına belirleyici bir katkıda bulunur; en başta Perin del Vaga tarafından desteklenen Raffaello'nun mirası ve Rosso'nun Roma'ya getirdiği ilk Floransa antiklasisizminin huzursuzluğu onun akıcı ve cazip tarzının etkisi sayesinde buluşup çok orijinal bir senteze yol açacaktır.

Sebastiano del Piombo VII. Clemens'in en sevdiği sanatçılardan biri olup papanın portresini yağmadan hem önce hem de sonra yapar. 1530'lu yıllarda, portre alanında Venedikli bu ressamın sanatı onu, kendisinden mizaç ve tecrübe olarak çok farklı olsalar da, Clemens yıllarının diğer sanatçılarına yaklaştırır. Onu başarılı kılan, özellikle aynı rengin farklı tonlarını yan yana getirerek kumaş ve obje resmetmedeki maharetidir. En meşhur portreleri 1526 civarında gerçekleştirdiği papanın, Andrea Doria'nın ve Anton Francesco degli Albrizzi'nin portreleridir. Cübbesini "siyahın beş-altı çeşidini" kullanarak yaptığı için Giorgio Vasari (1511-1574) tarafından çok övülen Pietro Aretino portresi günümüzde çok kötü durumdadır.

II. Julius ve X. Leo yıllarında Roma'da artan eskiye merak, Clemens devri sanatçılarına da etki eder. Örneğin Raffaello'nun ekibinden Polidoro da Caravaggio, 1524 ile 1527 arasında ön cepheleri eski tarz askeri motiflerle süsleyerek Roma'nın çehresini değiştirir (Giovanni Paolo Lomazzo'nun tanımına göre "askeri tarz," 1590). Roma'da düzinelerce konağı imparatorluk çağından mülhem askeri zafer ve muharebe sahneleriyle süsleyen tek renkli süsler (bunlardan günümüze sadece resim ve gravürler ulaşmıştır) Raffaello veya Giulio Romano'nun arkeolojiye bağlılık kriterlerinden uzak bir canlılık ve hayal gücüyle resmedilmiştir. Polidoro'nun en yenilikçi eseri, San Silvestro al Quirinale Kilisesinin fra' Mariano Fetti Şapelinde bir fresk olan *Azize Maria Maddalena ve Azize Caterina'nın Hayatlarından Sahneler*'dir (1524-1525). İtalyan sanatının ilk saf manzara denemelerinden olan bu freskler, geç imparatorluk dönemi meskenlerindeki canlı yanılsamacı manzaralar modasıyla, Roma'da faal Kuzey Avrupalı ressamların natüralizmini özgür ve aykırı biçimde birleştirir. Yağmadan sonra

Polidoro da Caravaggio

yüzyıllarca unutulan veya zamanla silinen Polidoro'nun eserleri, Clemens döneminin en yenilikçi eserlerindendir.

Yağma Esnasında Sanatçılar ve Sürgünleri

Roma'nın yağmalanması, bu olayı sonrasında hiçbir şeyin eskisi gibi olmayacağı bir felaket olarak tanımlamaya eğilimli o zamanın tarihyazımında çok iz bırakır. Sanat tarihi açısından, asli kaynak tabii ki o meşum 1527'de Roma'da bulunan sanatçıların hayatlarını ve çalışmalarını altüst eden değişiklikleri kaydeden Vasari'dir. Ravennalı gravür sanatçısı Marco Dente ve Polidoro'nun meslektaşı Maturino ölürler; Rosso Fiorentino, Baldassarre Peruzzi (1481-1536) ve Perin del Vaga kaçmayı başaramadan önce *landsknecht*'lerin ve İspanyolların hakaretlerine maruz kalırlar; sanatı askerlerin takdirini kazandığından mucizevi bir şekilde kurtulan Parmigianino, amcası tarafından alelacele Parma'ya götürülür.

Bazı sanatçılardan geriye, 1527 olaylarının derin etkisine dair şahitlikleri kalmıştır; örneğin Benvenuto Cellini (1500-1571) *Vita*'nın [*Hayat*] (1559-1562) XXXIV-XXXVIII. bölümlerinde Castel Sant'Angelo muhasarasını o sırada papanın yanında olduğu için birinci elden anlatır; Sebastiano del Piombo ise bir mektupta (1531) Michelangelo'ya, "yağmadan önceki Bastiano'dan farklı biriymişim gibime geliyor," der.

Yağmanın hemen sonrasında gerçekleşen "sanatçı sürgünü," İtalya'nın ve Avrupa'nın tamamının sanatının gelişimine derinden etki eder.

"Sanatçıların sürgünü"

Parmigianino doğduğu Emilia bölgesine sığınır ve orada Clemens tarzında son birkaç eser gerçekleştirir; *Santa Margherita Meryem Anası* (1528-1529) ve *Güllü Meryem Ana* (1529-1530) eserlerinde, Roma'da yaptığı eserlere mahsus incelikli zarafetin özelliklerini görmek mümkündür. Perin del Vaga Cenova'da Doria ailesine sığınır ve onlar için konaklarında freskler gerçekleştirir; Raffaello'nun atölyesinin Roma'da tanımladığı yeni süsleme tipolojisi Cenova'da hemen başarılı olur. Floransalı ressam 1538'de Roma'ya döner ve III. Paulus Farnese dönemindeki sanatların yeniden canlanışının kahramanlarından biri olur.

Polidoro da Caravaggio Güney İtalya'ya yerleşir (önce Napoli, sonra da Messina'ya) ve burada yerel etkilere maruz kalarak resim tarzını antiklasik ve ekspresiyonist yönde değiştirir. Giovanni da Udine ise Friuli'ye döner.

Uluslararası bir zevk

Venedik özellikle Sebastiano Serlio (1475-1554) ve Jacopo Sansovino (1486-1570) gibi mimar ve heykeltıraşlara ev sahipliği yapar. Sansovino San Marco Meydanını elden geçirerek, yerel mimariyi Roma klasisizminin en ileri unsurlarıyla günceller. Rosso Fiorentino, Toscana'ya kısa süreliğine döndükten sonra, Fransa kralı I. François'nın (1494-1547) Fontainebleau sarayını süsleme davetini kabul etmeye karar verir; kendi-

si, İtalyan maniyerin önce Fransa'da sonra da Avrupa'nın tamamında yayan ve başarısını belirleyen İtalyan sanatçılarının –Francesco Primaticcio (1504-1570), Niccolò dell'Abate (1512-1571), Sebastiano Serlio, Benvenuto Cellini– ilkidir. "Uluslararası maniyerizm" denen bu olgu, nakledildiği memlekete göre farklı şekiller alır, ama her durumda Clemens ressamlarının yarattığı ve gravürler yoluyla yayılan maniyerle bağlantıları vardır.

Sanat tarihçisi Federico Zeri (1989), sanatçıların sürgünü sayesinde maniyerizmin, Roma İmparatorluğunun çöküşünden beri başka hiçbir tarzda olamadığı kadar yayıldığını ve "Habsburg İmparatorluğunun ortak dili" halini aldığını ifade eder.

Bkz. Maniyerin Katettiği Yollar, s. 755; Antiklasikler ve Eksantrikler, s. 760; Vasari ve Sanat Tarihyazımının Doğuşu, s. 765; Giambologna ve Maniyerist Heykeltıraşlık, s. 795; Michelangelo Buonarroti, s. 819; Raffaello Sanzio, s. 828; II. Julius Della Rovere, X. Leo de' Medici ve III. Paulus Farnese'nin Roması, s. 836; Correggio, s. 876; Jacopo Sansovino, s. 909; Giulio Romano, s. 914

Flaman Sanatkârların İtalya'daki Çalışmaları

Raffaello Fontanarossa

Flaman ustalar, Rönesansın ve maniyerizmin büyük sanatçılarını incelemek amacıyla İtalya'ya seyahat ederler. Tercih ettikleri şehir Roma'dır, ama Venedik, Cenova, Bologna ve Napoli'ye de giderler. Flamanlar 15. yüzyılda büyük İtalyan saraylarında faaliyet gösterirken, çalkantılı bir dönem 17. yüzyılda Rubens'in başarısına zemin hazırlar.

Yağmadan Önce Roma'daki Flamanlar

Bruges, Antwerp ve Malines gibi ticaret merkezlerinin etrafındaki, günümüzde az çok Hollanda, Lüksemburg ve Fransız kısmı olarak Bourgogne'a tekabül eden bölge olan Flanders'dan İtalya'ya gelen sanatçılara "Flaman" de-

nir. Bu bölgenin sınırları 16. yüzyıl boyunca gelişen siyasi duruma göre mütemadiyen yer değiştirir, ama burada faal olan ustaların çalışmaları bazı ortak özellikler sergiler. Flaman resmi, tabiatın analitik ve titiz etüdüne ve yağlıboya resme ışık tonlarının yansıtılmasına gösterilen dikkate dayanır. İtalya'da Flamanlar perspektife, anatomiye ve geçmişin incelenmesine dayanan hümanist ideali öğrenirler. 15. yüzyıl boyunca, Alpler'in kuzeyinden gelen ressamlar İtalya'nın büyük saraylarında çalışmaya davet edilir; sonraki yüzyılda ise şöhretleri çizim ve gravürler yoluyla Flanders'a ulaşmış olan Raffaello (1483-1520) ve Michelangelo (1475-1564) gibi büyük ustalarla yarışabilmek amacıyla İtalya'ya inceleme seyahatine giderler. 1517'da Raffaello, *Havarilerin Eylemleri*'ni tarif eden, Brüksel'de duvar örtüsü olarak uygulanacak birtakım taslaklar tamamlar. Bu taslaklar yerel sanatçılar arasında büyük hayranlıkla karşılanır ve duvar örtüleri de Roma'daki Sistina Şapelinde sergilendiğinde çok beğenilir.

İtalya'ya seyahat

İtalya'nın çeşitli bölgelerindeki Flaman mevcudiyetinden anlaşılacağı üzere, 16. yüzyıl boyunca da iki kültür arasındaki alışveriş her ne kadar bir öncekine göre daha aralıklı olsa bile, gene de canlı ve verimlidir.

"Romacı," eleştirmenlerin hafifçe iğneleyici bir şekilde, kendi sanat görüşlerini papanın şehrinde faal olan ressamlarınkiyle bütünleştirmeye karar veren Flaman ustalara verdikleri isimdir. Ancak Philippe de Bourgogne'un peşinden 16. yüzyılda İtalya'ya gelen ilk sanatçılardan bir olan, Mabuse (doğum yeri olan Maubeuge şehrinden kaynaklanır) olarak bilinen Jennin Gossaert (1478-1533?) bu tanıma uymaz. Mabuse'nin iki realiteyi birleştirme kabiliyetine sahip olduğu, daha doğrusu, hiçbir zaman kendi figüratif köklerini unutmadığı hususunda herkes hemfikirdir.

Mabuse

Jan van Scorel (1495-1562), Venedik'te bir süre kaldıktan sonra 1522'de Roma'ya ulaşır. Aynı yıl VI. Adrianus (1459-1523) ismiyle papa seçilen bir Hollandalı, sanat hamiliğine pek meraklı olmasa da Van Scorel'in hamisi olur. Van Scorel, II. Julius ve X. Leo'nun başlattığı Rönesansın büyük projelerini inceler ve Hollanda'ya döndüğünde Roma maniyerizmine çok benzeyen bir dille kendini ifade eder ve özellikle Polidoro da Caravaggio'dan (1500?-1546) esinlenir.

Jan van Scorel

Yaptığı portrelerde –örneğin *Agata van Schoonhoven* (Roma, Galleria Doria Pamphili)– Giorgione'den (1477?-1510) Tiziano'ya (1480/90-1576) Veneto bölgesinden sanatçılara hayran olduğunu belli eder.

Scorel'in atölyesinden, Herman Posthumus (1514?-1566?), Maerten van Heemskerck (1498-1574), Jan Cornelisz Vermeyen, Lambert Sustris (1515?-1584?) ve Jan Stephan van Calcar (1499-1550?) dahil olmak üzere çeşitli sanatçılar Roma'ya gider.

Posthumus 1536'da, Flamanların İtalyanlara etkisini anlamak için kilit önemde olan *Zaman Her Şeyi Yutar* resmini yapar. Resmin başlığı resmin ön planındaki bir mermer bloktaki yazıtın tekrarıdır; bu, Ovidius'tan bir mısradır (*Dönüşümler*'in XV. kitabından), ama daha önce de belirtildiği üzere yazar "her şeyi bozan zamanla kıskanç ve tahripkâr yaşlılıktan şikâyet eder, yani anıtları değil, insanların hayatını kasteder." Harabe teması, 1499'da Francesco Colonna'nın büyük arkeolojik romanı *Hypnerotomachia Poliphili*'yle [*Poliphilus'un Rüyası*] zirveye ulaşan bir sanatsal üretimin ortak konusudur. Posthumus, 16. yüzyıl hümanist kültürünün köklü kavramlarını kullanıp, bunlara arkeolojik bulguları ölçüp resmeden sanatçı fikrini ekler. Bu eğilim X. Leo'nun Raffaello'ya verdiği eski şehri yeniden tasarlama projesinin hatırasından kaynaklanır.

Yağmadan Sonra Roma'daki Flamanlar

Roma'nın yağmalanmasından (1527) ve sanatçıların sürgününden sonra, Flaman mevcudiyeti güney bölgelerinden gelenlerle takviye olur. Örneğin Michiel Coxcie (1499-1592) Alpler'in kuzeyinden gelip fresk tekniğini kullanan ilk ustadır. Coxcie, Flaman özelliklerden vazgeçmeden bunları Roma'daki Santa Maria dell'Anima Kilisesinin iki şapelinde Raffaello'nun öğretisiyle birleştirir.

Michiel Coxcie ve Lambert Lombard

Vitruvius ve Bramante inceleyerek klasisizmi yaydığı Liège'de doğan velut bir tasarımcı olan Lambert Lombard (1505-1566) da aynı sonuçlara ulaşır. Raffaello'yu duvar örtüsü alanında zaten tanıyan bir sanatçı olan Lambert Suavius (1510-1567), 1538'de Liège'den, neredeyse yirmi yıl önce ölen Raffaello'nun eserlerini incelemek amacıyla Roma'ya iner.Antwerpli Jan van Hemessen (1500?-1575?), kendini İtalyan Rönesansının bir diğer kahramanı olan Michelangelo'ya adar. Yüzyılın yarısından sonra ebedi şehir Roma, Venedik'te ve Floransa'da birer durak içeren İtalya seyahatinin bir durağı halini alır. 1556'dan sonra, Hollanda krizine put kırıcılık eklenince Roma'ya seyahat daha da cazip hale gelir.

Paul Brill, Bartholomaeus Spranger

Bu noktadan itibaren Romacılara, sadece uzmanlaştıkları manzara resimleri olmamak üzere –Paul Brill'in (1554-1626) eserleri özellikle meşhurdur– birçok sipariş gelir. Bartholomaeus Spranger (1546-1611) Papa V. Pius tarafından işe alınır ve kendisi için küçük boyda eserler gerçekleştirir. Sanatçı mitolojik temaları ele almayı tercih eder ve bunların renk ve pozlarında maniyerizmin renk ve poz şıklığını özetler. İtalya'daki bütün seyahatleri maniyerist kültür ışığında gerçekleşir; Milano'da Fontainebleau ekolüyle tanışır, Parma'da Correggio ve Parmigianino'yu inceler ve sonunda Roma'ya ulaşır.

Pieter Bruegel (1529?-1569) 1552'de İtalya'da Napoli (buradaki ikameti *Napoli Körfezi Manzarası*'yla belgelenir) ve Sicilya'ya gider. Eserlerinde eski klasik

uygarlığın ve daha genel olarak Akdeniz kültürünün unsurları özellikle belirgin değildir. Bruegel tabiatın ve Alpler'in cazibesine kapıldığından bu manzaraları, yenilediği Kuzey resminin ışığında resmeder.

Bruegel, Rönesans hümanizmini reddetmesine rağmen paradoksal olarak 16. yüzyılda İtalya'da en başarılı olmuş Flaman sanatçıdır. Yüzyılın ikinci yarısında eski heykelleri ve Michelangelo'yu incelemek için Roma'ya giden, Giambologna olarak bilinen Jean Boulogne (1529-1608) da başarılı olur. Floransa'ya taşındığında Giambologna Medici ailesinin en çok takdir ettiği heykeltıraş olur. Kendisine önemli kamusal projeler teslim edilir; Lucca, Cenova ve Neptün Çeşmesini (Maggiore Meydanındaki) yaptığı Bologna'da çalışır.

Pieter Bruegel ve Jean Boulogne

Cenova'daki Flamanlar

Tarihsel olarak Flanders'le sanat eserleri dahil yoğun ticari ilişkilerle bağlı bir diğer merkez de Cenova'dır. 15. yüzyıl boyunca tablolar Flanders'de yapılıp oradan Cenova'ya gönderilir. Bazılarına göre Portofino Burnundaki Cervara Manastırında bulunan Gerard David tarafından 1506'da yapılan çok parçalı tablo bu şekilde gerçekleştirilmiştir. Günümüzde bu eserin ana kısımları Cenova'da Palazzo Bianco'dadır. Diğer bazı uzmanlara göre kompozisyon şemasında Liguria bölgesine özgü bir tarz vardır, dolayısıyla bu resim David Cenova'dayken yapılmış olmalıdır.

Flaman resimlerin dolaşımı

Cenova'da en azından üç kilisede tabloları olduğu düşünülen Joos van Cleve'nin (1485?-1541) bu liman şehrinde yaşadığı kesindir. 1996'da, Stefano Raggi'nin van Cleve'e sipariş ettiği meşhur üç parçalı *Üç Bilge Kral İsa'nın Huzurunda* tablosu Cenova'da restore edilir. Bu resimde Hans Memling'in (y. 1435-1494), Gerard David'in, Dürer'in (1471-1528) ve Patinier'nin manzaralarının unsurları çok başarılı bir şekilde birleştirilmiştir.

Bkz. Maniyerin Katettiği Yollar, s. 755; II. Julius Della Rovere, X. Leo de Medici ve III. Paulus Farnese'nin Roması, s. 836; 1527: Roma'nın Yağmalanması ve Sanatkârların Sürgünü, s. 843; Donato Bramante, s. 851; Correggio, s. 876; Tiziano, s. 893; 16. Yüzyılın İkinci Yarısında Venedik'te Resim, s. 899; I. François ve Fontainebleau, s. 955; Albrecht Dürer, s. 974; Altdorfer ve Tuna Ekolü, s. 981; Pieter Bruegel (Baba), s. 985

Donato Bramante

Ferruccio Canali

Donato Bramante, Rönesans mimarisinin gelişiminde kilit bir şahsiyettir; bir yandan Brunelleschi ve Leon Battista Alberti'nin kültürel mirasçısıyken, öte yandan bu mirası eski harabelerin sistematik bir etüdüyle birleştirir ve sonuçta farklı bina tipolojilerine uyarlanmış eski tarz mimari dili, kısa sürede 16. yüzyılın bütün mimarları için vazgeçilmez bir model halini alır.

Formasyonu ve İlk Eserleri

1444'te Urbino Dükalığında doğan Donato Bramante, Vasari'nin (1511-1574) söylediğine göre 1460'lı yıllarda bu şehirde eğitim görür ve dolayısıyla Piero della Francesca (1415 ?-1492), Leon Battista Alberti (1406-1472) ve Bramante'nin ayrılışından sonra Urbino sarayının hizmetine giren Francesco di Giorgio Martini'nin (1439-1501) varlığı sayesinde resim ve mimaride perspektifin matematik ilkelerine özellikle önem verilen bir kültürel ortamda bulunur.

Bramante'nin gençlik eserleri hakkında hemen hemen hiçbir şey bilinmez. Dolayısıyla 1475'ten önce gerçekleştirilmiş, Urbino'daki *Af Şapeli*nden Rimini'deki Colonnella Kilisesine, Faenza Katedralinden Ferrara'daki Schifanoia kapısına, günümüze ulaşmayan Mantova'daki San Francesco Kilisesinin *Büyük Şapeli*ne kadar birçok eser, bazen temelsiz olarak ona atfedilmiştir. Venedik Cumhuriyeti topraklarındaki Bergamo'ya yerleşen Bramante 1477'de burada hamisi Ascanio Sforza'nın bir arkadaşı için Ragione Konağının ön cephesini süsleme işini gerçekleştirir; sonrasında bir daha izini bulmak mümkün olmaz.

Bramante Milano'da

Bramante 1481'de muhtemelen Ascanio'nun kardeşi Ludovico il Moro'nun (1452-1508) iktidara gelişinin akabinde vardığı Milano'ya yerleşir; bina ve insan figürleri içeren, eski tarz bir perspektif çalışması olup Bramante'nin çalışmalarının kilit bir dönüm noktası ve o zamanki Lombardi figüratif kültürünün gerçek bir temel taşı olan Prevedari gravürünün çizimi ona atfedilir. Artık "mühendis ve hem resim hem mimariden zevk alan biri" olarak Sforza ailesinin hizmetinde olan Bramante'ye, önemli resimler ve mimari projeler sipariş edilir (ancak özellikle bi-

Prevedari gravürü

naların temelleri hususunda, daha sonra kaynaklarda da belirtileceği gibi, teknik açıdan bilgisizdir).

Dolayısıyla Bramante, Cesare Cesariano'nun (1483-1543) da ifade ettiği üzere, epeyce tartışma konusu olan, Milano beylerinin eski yerel esinlenme (Satyrus Aziz Ambrosius'un kardeşidir) politikaları ışığında yenilenen ufak Santa Maria presso San Satiro Kilisesi işini gerçekleştirir. Ancak durum net değildir; Bramante atfedilmesi ve tarihlendirilmesi epey güç olan, yıllarca önce başlamış çalışmaları devam ettirir, nitekim kendisi bu projeye inşanın epey ilerlemiş olduğu 1482'de başlar.

Santa Maria presso San Satiro

Bramante 1486'da gerçekleştirilmeyen ön cephe projesini hazırlar, ama dikkati papazın ayini yönettiği kısma odaklanır, zira duvar düz olup öte yanında cadde olduğundan uzatma imkânı yoktur ve Bramante binaya sunak önü alanı yaratmak için perspektif sanatının yanılsama imkânlarından sonuna kadar yararlanır. Bramante sadece 96 cm derinliğinde bir girinti açar ve tavan taklidi yapan alçı süsler ve eğim görüntüsü veren süslerle derinlik yanılsaması yaratır. Bu örnek hem çağdaşlarının takdirini kazanır, hem de mimarinin gerçekliğiyle görüntüsü probleminin paradigması olup anamorfoza kadar uzanan sahne ve resimleme etütlerini teşvik eder. Ancak dilsel açıdan da, Bramante bu projeyle, Prevedari gravürüyle zaten belirlenmiş olan, eski mimari düzenlerin benimsenmesi çerçevesinde, büyük ve küçük sütunlar arasında eski ve Leon Battista Alberti tarzı bir ilişkilendirmeye dair güçlü bir mesaj verir.

Perspektifli sunak önü alanı: mimaride gerçeklik ve yanılsama

Bramante bir de San Satiro Kilisesine bitişik mekânlarda eski tarz zevkini uygular; nitekim erken dönem Hıristiyanlıktan kalan Grek haçı şeklinde sekiz köşeli kubbeli Sant'Asperto Şapelini yeniden yapılandırır ve Ravenna'daki örnekleri hatırlatan sekizgen, alt kısmı sekiz nişli ve ikinci seviyesi açık revaklı vaftiz binasını yaptırır. O yıllarda Bramante'ye çok iş verilir; sanatçı şehrin katedralinin gotik kubbe örtüsünün problemli inşaatı hakkında yazılı bir rapor hazırlar ve 1480'li yılların sonlarına doğru, Ascanio Sforza'nın isteğiyle 1488'de başlayan Pavia Katedralinin inşaatına katılır. Ancak Haziran 1490'da Francesco di Giorgio Martini ve Leonardo'nun (1452-1519) inşaatı ziyaretleri esnasında bu çalışmadan çekilmiştir. Ancak planın onun tarafından hazırlanmış olması, ileride olacak değişikliklere rağmen inşaatı etkiler; proje 15. yüzyıl mimari kültürüyle uyumludur, büyük kubbeli sekizgen tribün ve kilisenin esas kısmındaki üç nefiyle Brunelleschi'nin Floransa'daki eseri Santo Spirito'dan esinlenir ve alt kısımda yuvarlak avlulu Alberti tarzı kiliselere benzer.

Sant'Asperto Şapeli

Mimar ve yazar Cesariano'nun ifade ettiği gibi, Bramante 1492'de, tam da Ludovico il Moro eski şatoyu yeni bir saraya dönüştürürken ve daha da önem-

lisi, çok uzun ve geniş, her yanında revaklar, sütunlar ve dükkânlar olan büyük bir kent meydanı yaptırırken Vigevano'ya gider. Bramante'nin bu projeye doğrudan katıldığına dair herhangi bir belge yoktur, ancak 1494'te sütun ve sütun başlığı tedarikini koordine eder; projenin eski tarzda olması onun katkısının olduğunu düşündürür.

Vigevano'da

Bramante 1492'de, gene Ascanio Sforza'nın isteğiyle Sant'Ambrogio revaklarının ve papaz evinin inşaatında çalışır (bu yapı bütününün inşaatı zaten onun katılımından önceki çalışmaların değişimiyle büyük çapta başlamıştır). Bir defa daha Bramante'nin kullandığı dilin, Floransa kiliselerinde Brunelleschi'nin daha doğrudan mirasçılarının kullandığı dille önemli ortak noktaları vardır; Bramante aynı çözümleri benimser, örneğin kemerleri doğrudan sütunlara değil kirişlere yaslar (Alberti'nin eserinin yayımlanmasından sonra farklı bir şey yapmak fazla büyük bir sapma olurdu). Bramante'nin, Vitruvius'un öğretisine uygun olarak sütunların ahşap kökenine gösterdiği özen dikkate şayandır; avluda dört sütun ağaç gövdesi süsü verecek şekilde doğal görünümlüdür, ancak Vasari'ye göre bu unsuru Bramante'den ziyade Bramantino'ya (1465?-1536) borçluyuz. Sant'Ambrogio'nun ana avlusunda büyük merkezi kapının varlığı, Bramante'ye özgü bir özellik sayılmıştır ve bu unsura dayanarak Abbiategrasso'daki Santa Maria Nuova'nın ön cephesi gibi diğer eserler de Bramante'ye atfedilmiştir. İon revaktaki sütunların temelleri de çok ilginçtir, çünkü İon düzeninin o zaman için yeni olan ve ancak Sebastiano Serlio (1475-1554) tarafından otuz yıldan uzun bir süre sonra yaygınlaştırılacak bir versiyonuna göre yapılmıştır.

Abbiategrasso'da Santa Maria Nuova

Bramante 1490'lı yılların başlarında Milano'da Lombardia kültürü için çok önemli bir mimari projeye katılır; dini binalarda papaz tribünü teması, Moro'nun niyetine göre basit ve sadakayla yaşayan bir kiliseden Sforza'nın sembol kilisesi haline dönüşmesi gereken Santa Maria delle Grazie Kilisesinde yeniden ele alınır. Ancak Bramante şantiyeye sadece arada sırada uğrar; 1494'te mermer tedarik işine katıldığı bilinir, ama muhtemelen 1492'de büyük arkadaşı Leonardo ve Giuliano da Sangallo'yla (1445-1516) Moro'nun şantiye için istediği uzman komisyonuna katılır. Milano kaynakları ve genelde öğretmeni Bramante'nin eserleri hakkında çok dikkatli olan Cesariano da, ona atfettikleri kubbe hariç Donato'dan bahsetmez; günümüzde bile Bramante'nin ne derecede bu projeye katıldığı bilinmemektedir, çünkü ona atfedilebilecek bazı süsleme unsurları (örneğin Leonardo'nun "Bramante grupları" diye adlandırdığı örgü şeritler) yeterli delil değildir.

Santa Maria delle Grazie

Bramante Roma'da, Papalık Mimarı

Bramante, Ludovico il Moro'nun iktidardan düşüşü yaklaşınca, Ascanio Sforza'nın arkadaşlığına güvendiğinden Roma'ya taşınır ve Vasari'nin söylediğine göre burada Papa VI. Alexander (1431-1503) ona 1500'deki *Jubileum* [*günahların affedildiği özel yıl*] için bir resim ısmarlar. Nitekim Bramante, güzel resimleri, konak cephesi süslemesi ve eski eser rölyefleri de yapar, ama bunlardan hiçbir günümüze ulaşmamıştır. Vasari'ye göre, Bramante'nin Roma'daki ilk mimari işi olan ve 1500-1504 yılları arasında devam edip 1503'ten sonra hızlanan Santa Maria della Pace revakı işi, Kardinal Oliviero Carafa'nın (1430-1511) siparişi üzerine yapılmıştır. Bu konuda da belgelerde pek az bilgi vardır; tek bilinen 1500'de Bramante'nin Lombardia ve Settignanolu siparişçilere sekiz İon sütunlu bir tasarım için bir taslak sunduğudur. Bu revak, Roma'nın mimari dilinin gelişiminde kilit bir noktadır, nitekim Vasari de Bramante'nin bu iş sayesinde kendine "büyük bir isim" edindiğinin altını çizer. Mimar, haminin eski eser merakından yararlanarak Milano'daki San Satiro'nun sunak önü alanını model olarak kullanır ve kemerlerin sütunlarını uzantılarına yaslandığı ve kolonların üzerinde kirişler olan bir sütun ve kolon montajı gerçekleştirir ve bu şekilde Urbino Sarayının avlusuna ek olarak Roma'daki Alberti tarzındaki Palazzo Venezia'yı günceller.

Santa Maria della Pace

Nitekim o meşhur selefine göre Bramante yapıyı biraz daha yeniler; alttaki kolonların üzerine üstteki kirişleri destekleyecek serbest kolonlar yerleştirir (Alberti'nin tipik dikdörtgen sütunları); kolonlarla dönüşümlü yerleştirilmiş sütunlar ise alttaki kemerin ortasında, herhangi bir şey desteklemeden, işlevsiz durur ve bu şekilde ilk bakışta biraz statik gözükebilecek yapıyı hareketlendirirler. Ancak montaj hilesi, hemen sonraki haleflerini pek de ikna edemez; Vasari'ye göre bu unsur "pek de güzel" değildir.

Bramante'nin Roma'daki şöhreti

Bu noktada Bramante'nin Roma'da edindiği şöhret o derecededir ki, inşaatına katıldığı, daha doğrusu birçok yazarın ona atfettiği bina sayısı cidden etkileyicidir, ama genelde katılımının mahiyeti kesin değildir; Vasari, Cancelleria Sarayının tamamlanmasını (1511), San Lorenzo in Damaso Kilisesini, Navona Meydanındaki San Giacomo degli Spagnoli Kilisesine müdahalesini, Castelli Konağını (daha sonra Giraux Torlonia denir, eski tarz traverten kemerleri ve üst kolonları olması tesadüf değildir), Fieschi Konağını, Scossacavalli Meydanındaki Corneto Sarayını ve Güneş Hanını zikreder. Kesin olarak Bramante'nin yaptığı bilinen eserler arasında ufak yuvarlak San Pietro in Montorio Mabedi vardır; serbest sütunlardan oluşan dairevi şekli, hem meşhur eski harabelerin hem de Vitruvius'un tarif ettiği şekliyle tek sıra sütunlu Roma binalarına göndermedir; nitekim mabet Serlio ve

San Pietro in Montorio

Palladio'ya (1508-1580) göre antik muadillerinin dengi olduğundan sonraki mimarlar için taklit edilecek model halini alır. Bu bina manastırın dar avlusunda yer alır, ama muhtemelen Bramante bunu sütunlu ve yuvarlak bir alan için düşünmüştür (Serlio); mabedin Dor düzeninde 16 sütunu vardır, çünkü bina Aziz Petrus'un şehadetinin yerindedir ve Dor düzeni Kilisenin kurucusuna yakışır. Bramante bu örnekle 15. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, başta Alberti'nin etkisi altındaki olmak üzere sanat kültürü bağlamında ilgi uyandıran bir temayı ele alır; yuvarlak bir binanın Federico da Montefeltro (1422-1482) yönetimindeki Urbino için düşünüldüğünü ve meşhur *Tavole prospettiche*'lerin [*Perspektif Tabloları*] arasında Bramante'nin yaptığı düşünülen Urbino'ya dair ve ortasında büyük yuvarlak bir bina olanın Urbino şehrinin kültürüyle sıkı sıkıya bağlı olduğunu unutmamak lazım; bu tipoloji daha sonra Perugino (1452-1523) tarafından tablolarının arka planı olarak kullanılır; nitekim 1493'te Moro aniden Milano'dan ayrılan Bramante'yi Toscana'da bu ressamın atölyesinde aratır.

San Pietro in Montorio'da Dor düzeninin üç oluklu dikdörtgenleriyle kabartmaların dönüşümlü olarak yer aldığı alınlık altı süslerinde Aziz Petrus'un anahtarları ve ayin malzemesi görülür, bu da Roma'daki Vespasianus mabedindeki pagan kült donanım kabartmaların Hıristiyan muadilidir. Binanın içi, dış sütunların dizilişini tekrar eden farklı aralıklı kolon kabartmalarıyla süslüdür (binanın kubbesindeki yarı daire ve dikdörtgen şeklindeki nişlerin üzerindeki kubbe ise daha sonra yapılmıştır). Vasari'nin anlattığına göre, 1505'te Papa II. Julius artık çok meşhur olan Bramante'ye "Belvedere koridorları" işini verir; bu koridorlar, Vatikan Sarayını Papa VIII. Innocentius'un (1432-1492) 15. yüzyıl sonunda yaptırdığı müştemilata bağlayan, üzerinde iki kat koridor olan arkadlardan oluşan yaklaşık 300 m uzunluğunda çok uzun iki paralel kanattır. Böylece daha sonra Papa V. Sixtus zamanında Vatikan Kütüphanesiyle bölünecek, üç kat üzerinde muazzam, üniter bir uzam oluşur; bu bir çeşit eski tarz sirk, aynı zamanda da muhteşem bir rampa serisiyle ve Pirro Ligorio (1510?-1583) tarafından tamamlanan bir altıgenle çerçevelenen, nişlerdeki heykelleriyle eski eser sergileme mekânıdır.

"Taklide yeni icatlar katarak"

Vasari, Bramante'nin eski modelleri göz önünde bulundurduğunu ama bunlardan esinlenirken "taklide yeni icatlar katarak" ilerlediğini söyler; bu yaklaşım bütünün tamamının tipolojisi, Marcellus tiyatrosundan mülhem alt avlunun Dor düzeni, o zamanlar şehirden epey uzakta olan klasik villaların taraçalarının bazı tipik çözümleri ve Preneste Manastırından örnek alınan bazı yapıların unsurlarında geçerlidir. Görsel ekseni kapatıp muhteşem bir merdivenle ulaşılan büyük iç bükey kavis hususunda ise Roma *nymphaion*'larından esinlenir. Kolon/sütun/kemer zinciriyle, düzen çakışmasıyla (Dor/İon/Korinthos) ve üst avluda ritmik

Yeni bir dilin özeti olarak Belvedere

kiriş yapısıyla (Alberti'nin Mantova'daki Sant'Andrea'sından esinlenilmiş, cephedeki nişleri çerçeveleyen büyük bir kolon ve iki kabartma sütun) belirlenen revaklı kanatlar, eski tarz unsurların kullanım birleşimleriyle, ilk andan itibaren sonraki mimarlar için vazgeçilmez bir repertuar oluşturur ve böylece Belvedere eski tarz Rönesans dilinin bir çeşit özeti halini alır.

Papa VIII. Innocentius'un eski köşkü de, daha sonra "salyangoz tipi" merdivenlere prototip oluşturan spiral merdivende olduğu gibi büyük değişikliklere tabi tutulur; Vasari'nin gözlemlediği gibi, mimari düzenlerin ayrı duran sütunlarda üst üste gelmesiyle "Dor İon'a ve Korinthos'a dahil olur." Birtakım önemli işlere paralel olarak (Castel Sant'Angelo, Viterbo kalesi, Civitavecchia Kalesi, Roma'da Mahkemeler Konağı, Santa Maria del Popolo tribünü, Ascanio Sforza'nın mozolesi, Magliana'daki papanın konağı, San Celso, Loreto Bazilikası, Gennazzano *Nymphaion*'u, Todi'de Consolazione Kilisesi) Bramante'ye eski Vatikan Sarayını "restore edip düzeltmek" (Vasari) amacıyla dönüştürme işi de verilir. Bramante yeni San Pietro Bazilikası çalışmalarına 1506'da başlar; 18 Nisanda temel atılır ve Caradosso'nun tasarladığı, yeni binayı gösteren bir hatıra madalyonu darp edilir; papanın isteği üzerine bu madalyon 15. yüzyıl kültürüyle uyumlu bir şekilde dikkatleri sunak bölgesine yoğunlaştırır. Ancak başlangıç tasarısında, şantiyede Giuliano da Sangallo'nun da mevcudiyetinden dolayı (günümüzde Uffizi'de saklanan bir çizim takımı bunu teyit eder) bazı değişiklikler gerçekleştirilir ve sonuçta Bramante en azından iki farklı çözüm hazırlar. "Parşömen planı" olarak bilinen ilk projede kubbeli mekânları çevreleyen dış bir kareyle kesişen büyük, merkezi bir Grek haçı vardır; bir de bu çalışmayı daha önce Milano'da gerçekleştirilenlere bağlayan, merkez kısmına düzensiz bir sekizgen şekli veren eşkenar üçgen temelli boş kolonlar yerleştirilir. Ancak bu tasarı II. Julius'u ikna etmez, çünkü binanın geometrik merkezini Aziz Petrus'un mezarının olduğu noktadan kaydıracaktır ve bunun sonucunda da V. Nicolaus döneminde, 1450'den sonra, Leon Battista Alberti ve Rossellino tarafından yapılan sunak önü alanını göz ardı edecektir.

Yeni San Pietro Bazilikası

Dolayısıyla Bramante ikinci bir proje hazırlamak zorunda kalır; 1505'ten sonra sunak alanı için *quincunx* planına (yani diyagonal uzamların dengelediği merkezi çekirdekli plan) meyleder, başlangıçtaki Grek haçını geliştirir, merkezi uzamın köşelerini yumuşatır ve etrafında bir kenarı sütunlu koridor olan bir sekizgen oluşturur. Ancak Bramante tapınağın boylamsal bir görüntü sunup sunmayacağını belirlemez. Bundan dolayı Bramante'nin kararsızlığıyla alay edilir ve eski San Pietro'yu yenisinin nasıl olacağına karar vermeden yıktığı için kendisine "Ruinante" [*Mahvedici*] lakabı takılır. Nitekim Bramante öldüğünde, yeni kolonlara ek olarak, yarı yıkık eski kilisenin içinde her ne kadar zarif de olsa, sadece Aziz Petrus'un mezarı üzerindeki sunağı koru-

Bramante'nin zorlukları

yan, ancak 1592'de yıktırılan Dor düzenindeki sütunlar üzerinde yükselen bir korunak vardır.

Bramante, 1517'de satın aldığı Raffaello'nun evi olarak da bilinen günümüze ulaşmamış olan Palazzo Caprini'yle 1508'den itibaren yeni bir özel konak ön cephesi tipolojisi geliştirir; alt kat eski tarz rustik çıkıntılı duvar kaplamasıyla (*bugnato*) süslenir; alt kat üst arkadları ve çift halinde yarı sütunların çerçevelediği katları destekler; böylece üstteki kirişler esas katın ihtişamının altını çizer. Bu örnek, mesken cephesi için mimari düzen kullanımını daha rahat ve ekonomik kılar; bu şekilde birden fazla tarzı birleştirme gereği kalmaz ve taşıyıcı kolonlar arasındaki boşlukların hem dikey hem enine olarak seri haline getirilmesi mümkün olur. Işık ve gölge oyunlarıyla süs arasındaki başarılı birliktelik ve esas sahibin kullanım katı, alttaki ticari amaçlı kat ve uşaklar için ara kat arasındaki bariz mevki farkı sayesinde bu model çok yaygınlaşır.

Raffaello'nun evi

Bkz. Antonio da Sangallo il Giovane, s. 857; Leonardo da Vinci, s. 869; Jacopo Sansovino, s. 909; Andrea Palladio, s. 919; Meydanlar, s. 949

Antonio da Sangallo il Giovane

Silvia Medde

Mühendis olarak takdir edilen ama tarz tercihlerinden dolayı eleştirmenlerce pek beğenilmeyen Antonio da Sangallo il Giovane [Genç Antonio da Sangallo] *katı klasisist bir dilsel akımın başlıca temsilcisidir. 16. yüzyılın ilk yarısında Romalı sanat hamileri nezdinde hemen hemen rakipsiz şekilde takdir edilip çok başarılı olacak askeri, sivil ve dini tipolojiler geliştirir.*

Formasyon Yılları ve İlk İşleri

Proje yapma işine, zanaatkâr formasyonundan ve şantiyede uzun bir çıraklık döneminden sonra geçen ve Floransa'da doğduğu mahalleden dolayı Sangallolu olarak bilinen Antonio Cordini (1484-1546), Rönesansın olgunluk

döneminin kahramanları arasında eşsiz bir kişidir. Kalabalık ve meşhur bir inşaatçı ailenin mensubu olup, fıçıcı babasından marangozluğun esaslarını öğrenir, bu da ona inşaata teknik bir yaklaşım kazandırır. 1503'te henüz çok gençken iş aramak için Roma'ya gittiğinde muteber sanatçılar olan amcaları Yaşlı Antonio da Sangallo (1455?-1534) ve Giuliano Giamberti da Sangallo (1445-1516) ona destek verir ve onu sağlam bir kariyere yöneltirler. Roma'ya gelişini izleyen on yıl boyunca bilgisini ilerletip çağdaşları arasında eşi olmayan pratik bir tecrübe kazanır. San Pietro'nun büyük kemerlerinin geçici ahşap destekleri gibi büyük sorumluluk isteyen çalışmalar yürüten Antonio, kısa süre içerisinde çok iyi bir mühendis olarak tanınır ve teknik konularda ona danışılır.

1508'den itibaren Bramante'nin (1444-1514) atölyesinde geçirdiği dört yıllık çıraklık dönemi Floransalı sanatçının kariyerinde çok faydalı bir tecrübe oluşturur; bu yıllarda Rönesans mimarisinin en önemli yapılarından bazılarının gerçekleştirilmesiyle meşguldür.

Her ne kadar Bramante'nin etkisi Antonio da Sangallo'nun eserlerinde sürekli olarak görülse de, ilk özerk işlerinden itibaren, proje pragmatizmiyle uyumlu bir dil arayışında farklı ve çok kişisel bir yoldan ilerlemek istediğini belli eder. İlk siparişlerini 1513-1514 civarında alır. Kardinal Alessandro Farnese (1468-1549) onunla çok başarılı bir işbirliği başlatarak, ona Bolsena gölü üzerindeki Capodimonte Kalesinin yeniden yapılandırma ve onu ölümüne kadar meşgul edecek olan, şehirdeki ailesinin konağını gerçekleştirme işlerini verir. Melchiorre Baldassini'nin evi işiyle paralel olarak, özel konak tipolojisini araştırır ve çok başarılı bir sonuca ulaşır. Sangallo'nun prototipi Bramante'nin Caprini Konağından ziyade 15. yüzyıl Floransa modellerine benzer. Şekilsel basitliğe karşı bariz eğiliminden dolayı, muntazam açıklıklara, çıkıntılı duvar kaplamalarına (*bugnato*), sütunlarla veya daha sıklıkla büyük rustik kilit taşlarla çerçevelenmiş girişlere dayanan basit hacimsel çözümler önerir.

Proje pragmatizmi

Her ne kadar bazı örneklerde *bugnato* bütün zemin katına uygulansa da, Sangallo'nun ön cephelerine hiçbir zaman mimari düzen uygulanmaz. İç kısımlarda da aynı rasyonel netlik vardır; uzamların akılcı dağılımı da onun pratik zihniyetine işaret eder.

Bu araştırmalar Sangallo'nun, meşhur ve kesinlikle daha kültürlü meslektaşlarının, eski olanın incelenmesine ve Vitruvius okumalarına dayanarak geliştirmekte oldukları kuramsal tefekküre katılımını belli eder. Raffaello (1483-1520) ve Fra' Giocondo'yla (1433-1515) tanışıklığı Sangallo'nun kültürel gelişimine katkı sağlar. San Pietro Bazilikası şantiyesi amiri Raffaello Sanzio'nun yardımcısı olarak atanınca, bu ikisi arasındaki işbirliği artar, ama Floransalı sanatçının proje temelindeki katkısı belli değildir. Şimdilik sadece *magister stratarum* [*yol amiri*] olarak,

Raffaello'yla ile karşılaşma

Roma'nın Popolo Meydanındaki kuzey girişinin kentsel düzenlenmesi ve Villa Madama (1519'dan itibaren) işleri belgelenebilir.

1520'li Yıllardaki Çalışmaları ve Olgunluk Dönemi Eserleri

Kardinal Serra'nın, San Giacomo degli Spagnoli'deki mezar şapelinde de (1517-1518) belli olan Raffaello etkisi Sangallo tarzı klasisizmin yalın katılığını yumuşatıp arayışı daha esnek ve maniyerli bir dile doğru yöneltir.

1520'li yıllarda kendisine Amelia'daki, ilginç U şeklinde bir planı olan Farratini Konağı ve Baullari'de tali cephesinde ferah bir revak olan "ufak Farnesina" olarak bilinen bina (1523) gibi birçok mesken siparişi verilir. Ancak deneylere en açık olduğu alan dini tipolojidir. Antonio da Sangallo bazı kiliselerde (bunların arasında Farnese tarzı Sant'Egidio a Cellere ve Bisentina adasındaki küçük tapınaklar, Ripetta Yolu köşesinde Santa Maria Porta e Paradisi Kilisesindeki cenaze şapeli ve özellikle Traianus Forum'undaki Santa Maria di Loreto ve Montefiascone yakınlarındaki Santa Maria di Monte Moro Kiliseleri vardır) Rönesans mimarlarının çok sevdiği merkezi planın ilginç versiyonlarını sunarken, başka örneklerde merkezi planlı çözümlerle Karşı-Reform kiliselerinin öncüsü olan boylamsal çözümler arasında çelişkide kalır; ihaleyi ilk kazanan Jacopo Sansovino'nun (1486-1570) Venedik'e gidişi üzerine projesini devraldığı San Giovanni dei Fiorentini Kilisesi (1518), Santa Maria di Monserrato Kilisesi (1518-1520) ve Incurabili Hastanesinin kilisesi (1518-1519) yarışmaları bu durumun örnekleri arasında yer alır. San Giacomo a Scossacavalli Kilisesinde (1520 sonrası, ama yarım kalır) orijinal oval planın yerine eşit derecede ustaca etrafında şapeller olan tek nefli plan getirilir. Aynı zamanlarda tasarlanan San Marcello al Corso ve San Luigi dei Francesi kiliselerinin ön cephelerinde de ilginç çözümler gözlemlenir; Palladio'nun (1508-1580) tercihlerinin öncüsü olan ilk projede bina boyunda sütunlar görülür, ikincisinde ise daha önce Bramante'de görülen, daha sonra Antonio tarafından Vatikan'daki San Pietro taslağında geliştirilen yan kuleler motifi vardır. 1520'li yılların sonlarına gelindiğinde Sangallo artık alanında kendini ispat etmiştir. Vasari'nin "Sangallo çetesi" dediği bir grup kalifiye tasarımcı ve mimarın katkıları sayesinde, Sangallo her çeşit isteğe aynı anda cevap verebilecek hale gelir: mimari, mühendislik (hidrolik ve savunmayla ilgili) ve kentsel alanda faaliyet gösterirken, girişimcilik ve hatta marangozluk işlerini hor görmez.

Meskenler

Raffaello'nun ölümünden sonra, San Pietro şantiyesinin yönetiminde Baldassarre Peruzzi'nin (1481-1536) yanına çağrılan Sangallo, papalık Roma'sının tartışılmaz başrol oyuncusu olur. VII. Clemens döneminde Braman-te'nin Madonna di Loreto Kilisesi projesini değiştirir ve San Damaso revaklarının inşaatını

Clemens döneminin kahramanlarından

tamamlar; gene papanın siparişi üzerine, bu yıllarda en iyi eserlerinden ikisini gerçekleştirir: Orvieto'da San Patrizio kuyusu ve Banchi Darphanesi.

Büyük bir teknik maharetin ifadesi olan, Orvieto'daki San Patrizio kuyusu (1527), Roma'nın yağmalanışından kaçan VII. Clemens'in sığındığı bu şehrin tahkimatıyla bağlantılı olup bu şehrin su tedarikini garantileme amaçlıdır.

Banchi Darphanesinde proje mahareti ve kentsel hassasiyet gözlemlenir; binanın çıkıntılı duvar kaplamalı [*bugnato*] bir kaide üzerinde oturan içbükey cephesi, anlamlı bir şekilde, Sant'Angelo Köprüsünden, dolayısıyla Vatikan'dan gelenlere görünecek şekilde yerleştirilmiştir. Antonio da Sangallo, Giamberti amcalarının köklü aile geleneğini izleyerek, askeri mimari alanlarında da önemli projeler gerçekleştirir.

1533'te Floransa'da, daha sonra Da Basso olarak bilinecek Alessandra Kalesini tasarladığında artık bu alanda çok tecrübelidir (Civitavecchia, Parma ve Piacenza, Ancona). Caprarola Konağında da uyguladığı, müstahkem köşeli ve ortasında yuvarlak avlulu beşgen model ve de örneğin harici *bugnato*'da uygulanan süsleme titizliği, onun artık iyi bir ustadan çok daha fazlası olduğunu gösterir. Sangallo'nun teknik olgunluğu Vitruvius etütlerinden, koleksiyon faaliyetinden ve atölyesinden çıkan çizim zenginliğinden anlaşılır; bu çizimler eski eser rölyefleri ve birçoğu mimari düzenlerin uygulanışıyla ilgili proje etütleridir. Belki de bir kitap yayımlamak düşüncesiyle bu kıymetli çizimleri düzenler ve açıklamalar ekler; bu çizimler 1574'te Grandük Ferdinando de' Medici'nin (1551-1609) koleksiyonuna devredilir. Hamisi Alessandro Farnese'nin papalığa III. Paulus adıyla seçilmesi (1534) ona yeni prestijli işler getirir; sade ve yalın dili Karşı-Reformdan önce gelen ciddiyete bilhassa uygun addedilir.

Da Basso Kalesi

Yeni papa, Roma'nın yağmalanmasının akabinde yavaşlayan inşaat işlerini hızlandırır. Vatikan Saraylarının elden geçirilmesi çerçevesinde (1538), daha sonra Michelangelo'nun fresklerini yapacağı Paolina Şapeli tamamlanır ve Kraliyet salonunun işleri başlar. Yalın tuğla duvarların üzerinde, süslü kareler şeklinde taksim edilmiş ağır bir tavan vardır; iyi mimarinin sırrının, kısımlarının orantılarında yattığına inanan Antonio da Sangallo, mimari düzenlerden kaçınır ve içeriyi aydınlatacak büyük termal pencereye öncelik verir.

Papa Farnese'nin hamiliği

Sangallo daha sonra Vatikan'ın savunma inşaatıyla (örneğin Rocca Paolina di Perugia) ve özellikle Roma'nın yeni surlarıyla uğraşır; bu vesileyle önemli teknik yenilikler geliştirir ve tamamlanmamış ama güçlü ve sade klasisist bir söylemi ifade eden Santo Spirito kapısını tasarlar.

Antonio da Sangallo'nun en çok sorumluluk isteyen işi, şüphesiz Peruzzi'nin ölümünden (1536) sonra devraldığı San Pietro şantiyesidir. 1520'den beri Raffaello'nun tasarısını eleştiren Sangallo'ya önceki projeleri basitleştirme ve tasarının büyük boy tahta modelini gerçekleştirme (1:25 ölçeğinde) işleri

verilir. Sangallo, merkezi planla boylamsal plan arasında bir ara yol bulmaya teşebbüs ederek, önünde geniş bir giriş ve bir takdis bölümü olan bir Grek haçı geliştirir. Bazilikanın planı Vatikan Saraylarına getirilecek değişikliklerle beraber tasarlanır; bir merdiven ve Paolina Şapeliyle birleştirilecek olan iki binanın tek büyük bir organizma oluşturması planlanır. Yapının dışında Sangallo'nun her zamanki netliği görülmez; ön cephe seviyesinde iki yüksek çan kulesinin arasında kalan kilisenin ana gövdesi, düzenlerin üst üste getirilmesi kurallarıyla çelişen, bir unsur bolluğuna göre tanzim edilmiştir. Michelangelo'nun, Vasari'nin dediğine göre bu projede "Alman maniyerinin" istenmeyen bir devamını görmesi tesadüf değildir.

San Pietro şantiyesi

Bazilikanın zorlama karmaşıklığının zıddı, Sangallo'nun 1538 civarında müdahale ettiği Santo Spirito in Sassia'nın yapısal basitliğidir. Sangallo, Floransa'daki Santa Maria Novella'nın Alberti kaynaklı planını yeniden ele alıp, Karşı-Reform kiliselerinin prototipi olacak, iki düzenli, sütun başlıkları kıvrımlı bir ön cephe gerçekleştirir.

Kardinal Alessandro papa seçildikten sonra, Farnese ailesi sanat hamiliği faaliyetlerini artırır. Sangallo, III. Paulus'un oğlu Pier Luigi'nin siparişi üzerine, 1538'den itibaren Farnese ailesinin dükalığına bağlı ortaçağ kasabaları Castro ve Nepi'nin radikal dönüşümüyle uğraşır. Bu proje, surların modernizasyonunu, eski bir forumdan esinlenen bir meydanın açılmasını, bu meydana bakan kamu binalarının inşasını (Castro) ve yerel şehitlerin (Nepili Aziz Tolomeo) emanetlerinin saklanacağı bir binayı kapsayan geniş çaplı bir dönüşümdür. O yıllarda Sangallo'ya birçok özel mesken siparişi verilir. Gençliğinde gerçekleştirdiği Baldassini Konağının orta-üst sınıfın ihtiyaçlarına cevap veriyor olması sayesinde bu modeli başarıyla devam ettirir.

Farnese ailesinin siparişleri

Sade ön cepheler dikkati çekecek yenilikler arz etmezken, planlar mahalin özelliklerine uyar ve zaman zaman görülmemiş şekiller alır (örneğin papanın kâhyası Eurialo Silvestri'nin konağının çok orijinal L şeklinde bir planı vardır). Kardinal Marcello Cervini, yani müstakbel II. Marcellus ve Ancona Kardinali Paolo Ferretti'nin konaklarının gerçekleştirilmeyen taslakları da çok ilgi çeker (Ferretti'nin konağı için yaklaşık 1540'ta hazırlanan taslakta Sangallo farklı H şeklinde bir plan ve ortasında sekizgen bir salon olan kare bir yapı deneyerek daha sonra Palladio'nun geçeceği yolun öncülüğünü yapar).

Uzun kariyeri boyunca olgunlaşan deneyimleri, Genç Antonio da Sangallo'nun gerçek şaheseri olan Farnese Sarayında özetlenir. 1513 civarında başlayan inşaat, kesintiler ve plan değişiklikleriyle devam ederken, sipariş sahibi 1534'te papa seçilince projeyi yeni statüsüne uygun hale getirmeye karar verir. Sangallo, Bramante'nin tamamlanmamış Mahkemeler Konağından esinlenerek, pragmatik bir

Farnese Sarayı

şekilde kirişli sütunlarla üç nefe bölünmüş muhteşem bir giriş yoluyla ulaşılan kare bir avlunun etrafında tamamen simetrik bir uzam oluşturur. Dış duvarlar sadece pencereler ve *bugnato* işlemeli giriş yoluyla şekillenirken, içeride binaya klasik bir vakar kazandıran, üst üste gelen düzenlerin kesin uygulaması vardır. Sangallo, sarayın tamamlanma işinin Michelangelo'ya verilmesini bir ihanet olarak görür. Marmore Şelalesinin düzenlenme işini denetlerken hastalanır ve birkaç ay sonra Terni'de ölür (1546).

Bkz. Maniyerin Katettiği Yollar, s. 755; Vitruvius'un Eserlerinin Yorumları, s. 773; Raffaello Sanzio, s. 828; Donato Bramante, s. 851; Jacopo Sansovino, s. 909

Jacopo Barozzi, Namı Diğer Il Vignola

Ferruccio Canali

Jacopo Barozzi'nin faaliyeti aslında 16. yüzyıl mimari kuram ve uygulamalarından kaynaklanan buluş ve gelişmelerin bir özetidir; Fransa'da Sebastiano Serlio'nun ortamında bulunmakla başlar, Roma'da Vitruvius ve klasik harabe incelemeleriyle devam eder, mimari düzenlerin bir sisteme oturtulmasına varır ve sonunda Katolik âleminin en başarılı dini bina modeli, yani Karşı-Reform kiliselerinin tipolojisi geliştirilir.

Vignola'nın Roma, Fontainebleau ve Bologna'da Formasyonu ve Eserleri

Genç yaşta Vignola'dan Bologna'ya taşınan Jacopo Barozzi (1507-1573), sanat çıraklığına ressam olarak başlar, ama mimari ve özellikle perspektif de çalışır; Vasari (1511-1574), Vali Francesco Guicciardini'nin (1483-1540) çalışmalarını kıymetli addedip bunları San Domenico Kilisesi için tahta kompozisyonlara uygulattığını söyler.

1536 civarında genç Vignola Roma'ya gider ve burada Claudio Tolomei'nin Accademia Vitruviana'sının ve Kardinal Alessandro Farnese'nin (müstakbel III. Paulus) maiyetinin mensubu olarak, yayımlanması düşünülen ama yayımlana-

mayan, Vitruvius'un eserinin yorumlu yeni bir baskısı için kullanılacak, eski eserlerin rölyeflerini çıkarma faaliyetine katılır. Her durumda bu faaliyet sonucunda Jacopo o zamanlar Roma'da bulunan Floransalı sanatçılardan Vasari ve özellikle Ammannati'yle (1511-1592) arkadaşlığını ilerletir ve mimari kuramı ilgi alanlarından biri haline getirip kültürel temelini derinleştirme imkânı bulur.

Vignola 1541-1545 yılları arasında, maniyerizmin epey hayati bir merkezi olan Fontainebleau sarayındadır; burada eski heykelleri örnek alan büyük bronz heykel dökümcüsü olarak Primaticcio'yla (1504-1570) çalışır ve iç mekânların perspektifli çerçevelenmesinde de uzmanlaşır. Bu sırada veya daha önce Sebastiano Serlio (1475-1554) ve dolayısıyla onun mimari tefekkürüyle tanışır.

Fontainebleau'da

1543'te Vignola İtalya'ya döner. Vatikan Devletinin ikinci şehri olan Bologna'da Roma'da Farnese ailesinin hizmetindeyken geliştirdiği arkadaşlıklar sayesinde, epey prestijli bir mevki olan, San Petronio şantiyesi amiri olarak atanır. Ancak kilise ileri gelenleriyle fırtınalı bir ilişkisi olduğundan, yaptıklarının savunması alındıktan sonra 1547'de kovulur. Vignola'nın Bologna'daki faaliyeti, 14. yüzyılda başlayan işlerle ilgili olduğundan, onun *Relazione sopra gli errori compiuti dai suoi predecessori* [*Seleflerimin Yaptığı Hatalara Dair Rapor*] adlı raporu yazmasıyla başlar; burada, aynı kesintisiz kaideden yükseldiklerinden, ana kapıyla tali kapılar arasındaki hiyerarşi farkının olmayışını eleştirir, daha sonra, günümüze çok farklı olmayan iki versiyonu ulaşan, gotik çağda yapılanı altüst etmeden değiştirmeyi amaçlayan bir projesini ele alır. Nitekim Vignola geç gotik dönem zevkine has kompozisyon ritmini muhafaza etmeye çalışır ve her ne kadar ön cephenin mimari düzenlerle kendi içinde farklılaştırılmış yatay bir üçlü ayrım önerse de, zirveye kadar ulaşan ince sütunlar yoluyla taşıyıcı unsurların dikey dinamizmini vurgular; buna ek olarak, 14. yüzyıl Bologna'sına gönderme yaparak üst kısımlara gotik üçlü pencereler yerleştirir. Vignola, Bologna'da bulunduğu yedi yıl boyunca başka projeler de hazırlar; bunların arasında San Petronio Kilisesi için alınlıklı kirişli sütunlar üzerine yerleştirilen bir kubbeden oluşan *Corpus Domini* [*Tanrı'nın vücudu*] baldakenini gerçekleştirir. Daha sonra, Boncompagni ailesinin sipariş ettiği (hem şehirde hem şehir dışı meskenlerde) projelerle meşgul olur, ama biyografisinin yazarı Egnazio Danti bunları teyit etmediğinden ona ait olup olmadıkları kesin değildir. Muhtemelen, Peruzzi'nin (1481-1536) başladığı Urbano Konağının şantiyesi daha sonra Vignola'ya devredilir; spiral merdivenin bazı kısımlarının, 1544 ve 1545'te, yani Vignola'nın tasarım veya en azından denetleme yaptığı yıllarda yapıldığı tahmin edilir.

Bologna'da

Bocchi Sarayı

Aynı zamanlarda, Roma'da Farnese maiyetinin mensuplarından ve Vignola'nın hamisi bir Bolognalı olan Alessandro Manzuoli'nin

bir arkadaşının Bocchi Sarayının inşaatı devam etmektedir. Bu sarayın şekilsel yenilikleri onyıllarca yıl sonra Danti'yi o derecede huzursuz kılar ki, Vignola'nın en heterodoks çözümlerini kendi ilhamına değil de "patronun kaprislerini izleme" tercihine atfetmeye sevk eder. Vignola burada avludaki perspektifli pavyona ek olarak bir defa daha spiral bir merdiven gerçekleştirir; ancak onun Bologna için yenilik oluşturan maniyerist dilinin deneyleri en çok ön cephede görülür.

Mimar ve mühendis

Vakanüvisçi Pietro Lamio'nun 1560'taki tanımına göre, "iyi Toscana mimarisinin" yüzü, rustik taşın farklı mahiyetlerine dikkat eder; alttaki *bugnato*'lu [*sivri çıkıntılı taş*] meyilli kaide –temel kaidesinin meyilli olması Caprarola'dan Velletri Belediye Binasına, Piacenza'ya, Vignola'nın mimarisinin sık sık görülen bir unsurudur– girişteki ve pencerelerin kolonlarındaki *bugnato*'yla ilişkilenir; pencerelerin zirvesindeki kilit taşları yelpaze şeklinde dizilir ve alınlık çok içbükey olduğundan adeta havalanır.

Bologna'da Barozzi'ye Navile Kanalı, köprüler (Samoggia üzerindeki köprü) ve "sular şehri" Bologna'nın sanayi öncesi sisteminde planlanmış ve uzmanlaşmış zanaatkâr tesis örneği olan Moline değirmenleri gibi hidrolik mahiyette önemli işler de verilir.

Banchi Arkadı ve Maggiore Meydanı

Vignola yıllar sonra bir diğer çok önemli şehir projesine katılır; proje daha eskiyse de 1562-1568 yılları arasında Terribilia'nın gerçekleştireceği uzun Archiginnasio Arkadıyla beraber Maggiore Meydanının doğu tarafının elden geçme projesinin nirengi noktası olması düşünülen Banchi Arkadının projesini yapma işi verilir. Strüktürün ortasındaki yüksek kemer antik bir zafer takını çağrıştırır ve arkadaki eski kentsel dokuyla bağlantı noktası oluşturur; tasarıya göre bu ideal bağlantı, girişin zirvesinde süsler ve külahlar olan iki yanındaki kule sayesinde anıtsallaşmasıyla tamamlanacaktır. Böylece, Romalıların eski forumu olan Maggiore Meydanı Floransa'daki mükemmel Uffizi projesini ve Alberti'nin (1406-1472) meydanlarının eserlerde yeniden ele alınmasını izleyerek Latin *Bononia*'nın şanlı geçmişini tekrar yaşatır. Vignola, yıllarca süren yokluğundan sonra bu projeyle Bologna'ya dönmüş olur.

Olgunluk Devrinin Eserleri: Papalık ve Farnese'yla İlgili Mimari

Villa Giulia

1550'de Barozzi, Papa III. Julius tarafından Roma'ya geri çağrılır ve Farnese ailesinin siparişleriyle birlikte, kendisine giderek daha prestijli işler verilir. 1551-1553'te papanın isteği üzerine, Flaminia Yolundaki dikdörtgen planlı, müştemilatlı (dolayısıyla bu yapı Michelangelo'nun

Sagrestia Nuova'sına benzer) ve üçgen destekli eliptik kubbeli küçük Sant'Andrea Mabedini gerçekleştirir; bu yapı, çok merkezli unsurlarıyla maniyerist hassasiyete yakın ve Vasari'nin Vignola hakkındaki "canlı zekâ ve hayale" sahip tarifiyle uyumludur. Ancak bu projede Vignola'nın eli çok belirgindir; küçük mabet adeta geleneksel merkezi bir binadır; örneğin ön cephede Pantheon'a göndermede bulunan şekilsel çözümlere sahiptir, üst kısmında bir eksen boyunca "çekiştirilip" deforme olmuşken, iç kısmında çok yakın aralıklarla yerleştirilmiş kuşaklar ve kabartma kolonlar vardır. 1551-1558'de Vignola Villa Giulia'da bazı değişiklikler gerçekleştirir. Bu projeye Vasari ve Ammannati de katılırken, Vignola daha ziyade konut projesiyle ilgilenir. Arka taraftaki taraçalı ve altıgen çeşmeli avlular epey karmaşık bir mahiyetteyken, ön cephe çok daha sadedir, tek süs ortadaki etrafında iki büyük rustik sütunlu giriş ve yukarıdaki çift penceredir. Doğaya açık arka kısımda, Genç Plinius'un Laurentino kompleksini hatırlatan arkadlı büyük amfi yoluyla rustik köşkle ilgili olarak klasik kaynaklara bağlıdır. Bu arkad düz kirişleri destekleyen İon sütunların yerleştirilmesi açısından da çok ilginçtir; aynı motifin, Villa Giulia'daki bu projeyi de sahiplenen Vasari'nin Uffizi'deki Dor arkadının alt kısmında da olması tesadüf değildir; ancak her iki örnekte, Roma'daki Campidoglio'dan kaynaklanan Michelangelo tarzı bir unsurdur.

Caprarola Köşkü

Aynı zamanlarda, Vignola'nın Kardinal Alessandro Farnese'yle giderek daha güçlenen ilişkileri kendisine ilave prestijli işler kazandırır. Bunların arasında 1556'dan itibaren Caprarola Köşkü projesi vardır. Vignola'nın bu yeni binası, Peruzzi tarafından tasarlanan ve Antonio da Sangallo tarafından gerçekleştirilen müstahkem beşgen bir kaideye dayanır; Vignola bu kaidenin burçlarından istifade ederek, eliptik rampalarla bağlanan taraçalar yaratır; üstelik bu yapı bütünü Caprarola'nın anacaddesinin görünüşünü tamamlar ve böylece bu köşk manzaranın odak noktası halini alıp büyük bir kentsel önem kazanır. Konutun büyük prizması, onun müstahkem bina kökenini yalanlarcasına her yanında bol sayıda pencereye sahiptir; hatta Dor, İon ve Korinthos düzenlerinin üst üste geldiği iki seviyeli ana cephesinde İon kolonlu kemerlerin arasında açıklık görünür.

"Canlı zekâ" ve Plinius'a göndermeler

Vignola'nın "canlı zekâsı" bu projede de ortaya çıkar; nitekim o kemerlerde, Bramante (1444-1514) ve Serlio'dan sonra farz olan sütunlardan yan kanatçık uzantısı yoktur ve devamlılıklarıyla 15. yüzyıl Floransa (ve bir defa daha Alberti) mimarisine bağlanırlar. Meskenin prizmasının içinde, orijinal dairesel bir avlu vardır, bu da Genç Plinius'un villaya dair kadim söylemine sayısız ve açık göndermelerden biridir; bu örnekte gönderme merkezi avluyadır, zira *Epistulae*'da [*Mektuplar*] bu avlunun Villa Giulia'da olduğu gibi D şeklinde mi veya O şeklinde mi olduğu belirtilmez. Girişin sol yanında, Bramante'nin VIII. Innocentius (1432-1492) için yaptığı başlangıçta yarı kırsal mahiyette bir bina olan Vati-

kan'daki Belvedere Konağındakini hatırlatan meşhur elikoidal merdiven vardır. Üstelik Vignola'nın merdiveninin gerçekleştirilmesinin bir diğer avantajı beşgenin bir köşesini doldurmasıdır, ancak birkaç yıl sonra bu unsur sipariş sahibinin endişelenmesine neden olur ve siparişçi Vignola'nın eski bir arkadaşı olan Bartolomeo Ammannati'den –olumlu sonuçlanacak– bir bilirkişi raporu ister.

Parma ve Piacenza

Vignola'nın Farnese ailesine ait, Parma ve Piacenza Dükalığındaki işleri başlı başına bir bölüm hak eder.

Vignola 1559-1564 yılları arasında birçok defa Parma'da bulunur ve Roma veya Caprarola'ya dönmesi lazım olunca bile oğlu Giacinto veya yardımcıları şantiyelere nezaret etmeye devam ederler. Yaptığı en önemli işler arasında Piacenza Dükalık Sarayının olduğu kesindir; Vignola 1560'ta Kardinal Alessandro'nun kardeşi Dük Ottavio Farnese'nin (1524-1586) isteği üzerine, bir müddet evvel Francesco Paciotto'nun başladığı ve kendisinin de bu proje için bazı taslaklar hazırladığı sarayla ilgilenmek üzere Piacenza'ya gider. Daha sonra eski binalar yıkılır, ama kısa süre sonra şantiye sorumluları mimari düzenleriyle, pencere ve çerçeveleriyle, salyangoz şeklinde merdiveniyle ve hatta üst localı elips şeklinde eski tarz tiyatrosuyla (tiyatro gerçekleştirilmez) fazlasıyla karmaşık yeni versiyonun masraflarından şikâyet etmeye başlar. Francesco Paciotto'nun dönüşüyle gerilim artar ve 1564'te Vignola projesini düzene koymak için tekrar Piacenza'ya gitmek zorunda kalır (bu vesileyle kendisine Farnese ailesine ait diğer yerlerde de, Abruzzo'daki Cittaducale Sarayı gibi bazı işler verilir). Piacenza'da Vignola bodrum ve zemin katlarını tamamladıktan sonra muteber misafirler için bir daire olan "salon"u ve arkasından beş kemerli, günümüzde maalesef niş haline getirilmiş içi boş destekli ve köşelerinde büyük bağlantı absidli L şeklindeki revakı gerçekleştirir; içbükeyliği vurgulayan bu absidler Vignola'nın çok sevdiği unsurlardır, ama Parma'daki Annunziata Kilisesinde reddedilirler.

Dükalık Sarayının "salonu"

1569'dan 1588'e süren uzun bir aradan sonra, uzun zaman önce ölen Vignola'nın projesi yeniden ele alınır ve kısmen değiştirilir. Vignola'nın zevkini yansıtan ve onun merkezli uzam çalışmalarıyla, özellikle Kardinal Farnese için Roma'da, San Paolo alle Tre Fontane yakınındaki Santa Maria Scala Coeli (bu eser 1583'te Giacomo Della Porta tarafından gerçekleştirilir) Kilisesi için hazırladığı taslakları hatırlatan sekizgen Palatina Şapeli dikkate şayandır. Belgelerden görüldüğü kadarıyla, Vignola'nın Parma'daki eserleri arasında özellikle 1560'tan itibaren Naviglio Kanalı için gerçekleştirilen hidrolik işler ile bir taş köprü vardır; ancak bir de belediye konağı kulesinin güçlendirilmesi, Farnese bahçesi ve bahçedeki müştemilat (1561) projeleri vardır. Müştemilatın, yüksek merkezi kemerli ve ritmik kirişli cephesinin orta kısmı, projeye göre Roma'daki Villa Giulia'yla ilintilidir.

Bu zamanlarda Vignola bir de çok önemli iki mimari kuram eseri yazar: 1562 tarihli *Regola delli cinque ordini* [*Beş Düzen Kuralı*] ve ölümünden sonra 1583'te Egnazio Danti'nin yorumuyla yayımlanan *Due regole della prospettiva pratica* [*Pratik Perspektifin İki Kuralı*]. Bu iki cilt Vignola'nın tecrübesinin bir özeti olup özellikle de *Beş Düzen Kuralı* olmak üzere konuya çok pratik yaklaşımları ona 19. yüzyıla kadar sürecek büyük bir şöhret kazandırır.

Yazılı eserleri

Farnese Sarayının ön cephesinin tamamlanmasına, San Pietro Bazilikası şantiyesinin yönetimine (1564 itibaren, ama bu dönem Michelangelo'nun kubbesinin inşaatıyla ilgili problemlerden dolayı bu şantiye için dertli bir dönemdir) ve muhtemelen Santa Maria dell'Orto'nun (1564-1567) geniş cephesinin projesine ek olarak, Vignola'ya bir de 17. yüzyılda devam edecek olan, Palatino'daki Farnese ailesinin yaptırdığı Orti bahçeleriyle ilgili birtakım işler verilir. Roma'nın efsanevi kuruluşunun yeri ve imparatorlarının ikametgâhı olan bu tepenin Farnese ailesi için büyük sembolik anlamı vardır; bu tepe, büyük anıtsal bir girişle (günümüzde Constantinus takının yakınlarına taşınmıştır) ulaşılan rampalar ve manzaralı taraçalarla hareketlendirilmiştir; tepenin zirvesinde eski harabelerin üzerine yerleştirilmiş büyük *Nymphaion*'lar ve kuşluklar vardır (burayı çevreleyen bahçe 19. yüzyılda ortadan kaldırılmıştır).

Bu sefer duvarın tamamına uygulanan, dikdörtgenle elipsin kesişmesi temasının tekrar edildiği Sant'Anna dei Palafrenieri'deki işler de 1565'te gerçekleştirilmiştir; bu duvarın içinde, elipsin iki ana eksenini vurgulamak için eşit olmayan şekilde dizilmiş, niş içinde sütunlar vardır.

Sant'Anna dei Palafrenieri ve Santissima Annunziata

Bu iş, (inşaatı) 1566'ta başlayan Caprarola'da Vignola'yla beraber çalışmış olan Giovan Battista Fornovo tarafından yönetilen (zaten yerel kaynaklar bu binayı ona atfeder) Parma'daki Santissima Annunziata Kilisesinin inşaatıyla az çok aynı zamanda gerçekleşir. Bu binanın Vignola tarafından yapıldığını teyit eden belge yoktur, ama elips şeklindeki planı, dışarıya doğru radyal şekilde uzanan ve çok sıkı bir dış bükey/iç bükey tempo tutturan şapeller (17. yüzyıl kubbesinde de bunun tekrar edildiğini hayal etmek zor olmasa gerek), mimari düzenlerin kullanımındaki ustalık (her ne kadar cephede olsa da, burada da niş içinde sütun vardır) tipik Vignola tarzı özelliklerdir.

Vignola 1568'de Kardinal Farnese ve Cizvitler için Roma'daki Chiesa del Gesù'yu tasarlar. Bu şantiyedeki çalışmalar, esasa dair bir anlaşmazlıktan dolayı Vignola ile geleneksel hamisi arasında ilişkilerin soğumasına yol açar ve buna ilaveten Cizvitler de cepheden hoşnut kalmazlar (cephe daha sonra Giacomo della Porta tarafından tamamlanır). Siena'daki Codice Biringucci'den görüldüğü üzere, gene elips

Bagnaia'da Villa Lante

şeklindeki ilk projeden sonra gerçekleşen şekil, 15. yüzyıl ideallerinin yeniden kazanılmasına dair genel bir kültürel eğilim çerçevesinde Alberti hümanizminin modellerini hatırlatır; beşik tonoz tavanlı bir nefin her iki yanında üçer şapel vardır; sunak önünün üzerindeki büyük kubbe, Rimini'deki Tempio Malatestiano ve özellikle de Mantova'daki Sant'Andrea gibi Alberti eserlerini hatırlatır. Chiesa del Gesù için geliştirilen bu model, daha sonra Karşı-Reformcu dini tarikatların binalarının büyük kısmında kullanılır ve bütün Katolik âlemine yayılır. Vignola, 1568'den ölümüne kadar Farnese ailesiyle akraba olup Caprarola Köşkünün inşaatını takip etmiş olan Kardinal Giovanni Francesco Gambara için Bagnaia'daki Villa Lante (1568-1578) inşaatı için de meşgul olur. Bu konak, çağı için çok yenilikçi bir örnektir, zira bahçenin şekillendirilmesinin binanın mimarisine kıyasla önceliği vardır; ilk defa kompleksin ana ekseninin üzerinde bina değil, dereler, merdivenler ve çeşmeler gibi peyzaj unsurları vardır; kübik biçimli mesken mahiyetindeki ufak binalar ise (soldaki 1590-1612 tarihlidir) ekseni işgal etmemeleri için eksenin kenarlarına kaydırılır.

Böylece Vignola'nın eserleri meşhur olur (son projesi İspanya'daki San Lorenzo de el Escorial Bazilikası için bir müşavirlik projesidir) ve ölümünden birkaç yıl sonra eserlerinin tasvirleri yayımlanır (örneğin Francesco Villamena'nın 1617'de yayımlanan eseri); Egnazio Danti ise 1583'te onun "canlı zekâ icatlarını" hafife alan eleştirel bir biyografisini yazar.

Bkz. Vitruvius'un Eserlerinin Yorumları, s. 773; Meydanlar, s. 949; I. François ve Fontainebleau, s. 955

Kuzey İtalya'da Sanat Deneyimleri

Leonardo da Vinci

Mauro Minardi

"Evrensel deha Leonardo'nun asıl büyüklüğü, ressamlığında yatar. [...] Safi orantı araştırmalarından en karışık canavarların olağanüstü ve çelişkili figürlerine, her şey doğal ve rasyonel gözükür" (J.W. Goethe, İtalya'ya Seyahat, *1829). Doğa ve insan vücudu araştırmacısı, âlim ve "modern tarz"ı (Vasari) başlatan çok yönlü bir sanatçı olan Leonardo, evrensel deha efsanesini kendinde tecessüm ettirmekle kalmaz, aynı zamanda İtalyan Rönesansının en önemli şahsiyetidir.*

Floransa, Verrocchio'nun Atölyesinde

1452'de Vinci'de bir noterin gayrimeşru çocuğu olarak doğan Leonardo (1452-1519), belgelere göre 1476'da Floransa'da Andrea del Verrocchio'nun (1435-1488) atölyesinde eğitim görür. Bu çıraklık dönemi, sanatçının kariyerinin tali bir unsuru değildir. Verrocchio'nun atölyesi, 15. yüzyılın ikinci yarısının en önemli atölyesidir ve burada resme ek olarak, heykeltıraşlık ve mücevheratçılık da uygulanır; böyle bir ortam, genç sanatçıya çok yönlü kişiliğinin tipik unsuru halini alacak olan, çeşitli tekniklerin kullanımında esneklik alışkanlığını kazandırır. Verrocchio'nun atölyesinde, Leonardo'yla beraber Pietro Perugino (1452-1523), Domenico Ghirlandaio (1449-1494) ve Sandro Botticelli de (1445-

Başlangıç

1510) eğitim görür. Leonardo'nun *İsa'nın Vaftizi*'nde (Floransa, Galleria degli Uffizi, y. 1470-1480) en soldaki meleği yapmış olması, Leonardo ile bu usta arasındaki işbirliğinin delilidir; bu figür, karmaşık hareketiyle İsa'nın yüzüyle kesişen diyagonal bir hat yaratıp tabloyu ikiye böler; ikisi de neredeyse geometrik mahiyette olan figürün pozu ve giysisinin kıvrımları ihtimamla gerçekleştirilmiştir, ışık maharetle yansıtılmıştır, sarı saçların hafifliği çok tabiidir ve yüz kadınsı bir zarafete sahiptir. Leonardo'nun Floransa'daki ilk büyük eseri, günümüzde Uffizi'de muhafaza edilen *Meryem'e Müjde*'dir (y. 1473-1475). Perspektif yapısında hatasız olmasa da, mücevherci-heykeltıraş Verrocchio (iki kişinin zarif ve statik anıtsallığında ve Meryem Ana'nın rahlesinin kaidesinin sahte mermeri bakımlarından) ile başta Jan van Eyck (y. 1390-1441) olmak üzere en büyük Flaman sanatçıların öğretilerini birleştirir. Nitekim Cebrail ile Meryem Ana arasındaki boşluk, denizlerle ve buzullarla dolu, gümüşi bir buhara gark olmuş uzak bir ufka açılır. Bu unsurlar, Leonardo'nun kendine has manzara araştırmalarının başlangıcıdır. Floransa'daki yılları, yenilikçi çözümlerle devam eder. *Kedili Madonna* için hazırlık mahiyetindeki bazı mürekkep çizimleri (Floransa, Uffizi, Gabinetto dei disegni e delle stampe ve Londra, British Museum) onun plastikliği güçlü, dinamik ve bağlantılı hareket içerisinde ve Milano'da yaptığı *Akşam Yemeği* için yürüttüğü araştırmalardan önce gelen figürlere ilgisini belli eder.

Bu araştırmaların resimsel belgesi *Madonna Benois*'dır (St. Petersburg, Hermitage, y. 1478-1480); bu resimde, durağan bir şekilde somutlaşmış bir figürün analizi yerini gerçekçi bir şekilde kendisine uzatılan çiçeğe odaklanmış oğluyla oynayan çok genç bir annenin mütebessim canlılığı alır. Sevgi dolu bu basit olay yandan gelen güçlü bir ışığın gölge oyunlarıyla cisimleri büyüttüğü bir ev ortamında gerçekleşir. 1481'de Scopeto'daki San Donato Kilisesinin keşişleri Leonardo'ya *Bilge Kralların İsa'ya Hürmetlerini Sunması*'nın (günümüzde Floransa, Uffizi) resmedileceği bir pano işi verirler. Bu resim, o zamanın İtalyan sanatı bağlamında devrimci bir eserdir. Nitekim merkezdeki Meryem Ana ve Çocuk figürü etrafındaki insan ve hayvanların (bu, seyircinin hemen seçemediği bir kitledir) yoluyla anlatılan olaya dramatik yaklaşım yepyenidir. Resmin başoyuncusu, harekete şevkle dahil olmuş elem ve ifadelerin gerilimidir. Resimde çok güçlü gölge oyunları, hareketli ve akıcı fırça darbelerini izler.

Madonna Benois

Bu tablo, Leonardo'nun olgunluk tarzının (örneğin günümüze ulaşmayan, 1503-1505 civarlarında Floransa'da Palazzo Vecchio'ya fresk şeklinde uygulanan *Anghiari Muharebesi*) bir öncüsü olmaya ilaveten, 16. yüzyıl resminin ve özellikle maniyerin güçlüklerinin ve virtüözlüklerinin yolunu açar. Leonardo Milano'ya gidince yarım kalan bu resim Leonardo'nun "yarım kalan eserler"inin ilk örneklerindendir; Sebastiano Serlio'nun yazdığına göre (*Il secondo Libro di prospettiva*

Anghiari Muharebesi

[*Perspektifin İkinci Kitabı*], 1551), "sık sık bunun sebebinin elinin zihnine yetişememesi olduğunu söylerdi," bu zihin de giderek daha yüksek ideallere sahip olup daimi bir tekâmül halindedir.

Milano'da: *Kayalıklar Madonna*'sı ve "Modern Maniyere" Geçiş

Kesin olmayan bir sipariş

Leonardo, 1482 ile 1483'ün başları arasında, kesin olmayan nedenlerden dolayı Floransa'dan ayrılıp Milano'ya taşınır. Sforza Dükalığının başşehrinde, il Moro olarak bilinen Ludovico Sforza'nın (1452-1508) hizmetine girer; başlangıçta özellikle heykeltıraş, mimar ve mühendis olarak, muhtemelen sonra da sadece ressam olarak çalışır. 1483'te Concezione di Maria tarikati, Leonardo'ya ve Ambrogio (1455?-1508?) ile Evangelista De Predis (y. 1445-1491) kardeşlere San Francesco Grande Kilisesi için bir sunak panosu yapma işini verir. Bu eser bizim açımızdan, gerçekleştirme yöntemi ve süresi bakımlarından Leonardo'nun en esrarengiz işidir. Nitekim uzmanlar genellikle bu panonun ilk versiyonunun günümüzde Louvre'da olan *Kayalıklar Madonna'sı* (y. 1483-1485) olduğunu farz etme eğilimindedir, ancak bu resmin Moro tarafından San Gottardo'daki Palatina Şapeli (A. Ballarin, *Boltraffio*, 2010) için istendiği iddiası da ortaya atılmıştır. San Francesco Kilisesine konan ikinci versiyondur (Londra, National Gallery, y. 1490-1491). Birçok uzmana göre, Leonardo'nun teslim ettiği eser daha değerli olduğundan daha önce sattığı ilk eser değil, bu eserdir. Bazı ikonografik farklılıklar ve kişilerin farklı orantılarına rağmen, her iki resim aynı şekilde tasarlanmıştır; ortak yanları, nirengi noktasında Meryem Ana'nın olduğu piramit yapısıdır. Ele alınan tema, Mısır'dan kaçış esnasında İsa ile Vaftizci Aziz Yahya arasında, kutsal kitaplara göre bir mağarada gerçekleşen buluşmadır. Meryem Ana bu buluşmada el hareketleriyle son peygamberi ve Mesih'i ideal bir kucaklamayla birleştirir. Meryem Ana'nın varlığı, Papa IV. Sixtus (1414-1484) ilgili bayramı birkaç yıl önce başlatmış olmasına rağmen, Günahlardan Arınmış Doğumla da çok yakından ilişkilidir. Kişilerin arkasındaki labirent gibi kayalık orman, karanlık ve sadece yer yer aydınlanmış haliyle, hayatın başlangıcı olan tabiatın derin ve ilksel rahmidir. Leonardo, Rönesans sanatçıları arasında, bu sırların ilk ve en büyük araştırmacılarındandır.

İki versiyondaki *sfumato*

Louvre'daki *Kayalıklar Madonna'sı* hâlâ sanatçının Floransa günleriyle bağlantılı bir eserken, Londra'daki daha anıtsaldır ve gölge oyunlarının daha güçlü olması sayesinde şekiller daha nettir; iki eser arasında Leonardo'nun *sfumato* tekniğinde büyük bir gelişme göze çarpar (Leonardo bu tekniği *Trattato della pittura*'sında [*Resim El Kitabı*] inceler ve tarif eder); bu teknik nihai haline ulaştıysa da, Milano yıllarında bi-

raz daha gelişir. *Sfumato* cisimleri yapılandırır ve aynı zamanda okşar, ışıkla gölge arasındaki geçişleri flulaştırır ve şekil algısını değiştirmeden şeffaflıkları ve yansımaları, somut kılar.

Milano'da Santa Maria delle Grazie Manastırının yemekhanesinde gerçekleştirilen *Son Yemek* (y. 1494-1498), Ludovico il Moro'nun bir siparişinin sonucudur. Bu eser suluboya ve yer yer yağlıboya kapsayan deneysel bir teknikle gerçekleşmiştir ve daha 1517'de bozulmaya başlamıştır. Resimde İsa Yahuda'nın ihanetini ilan eder; İsa merkezde yalnız başına, kimseyle diyalog halinde değilken, havariler heyecanlı bir tepki halinde ve üçlü gruplar şeklinde toplanmıştır. Bu fresk yeni kompozisyonu ve kahramanlarının psikolojik katılımıyla, çağdaşlar tarafından hemen anlaşılmıştır, nitekim birçok kopyası yapılmış ve Giorgio Vasari tarafından beğenilmiştir (*Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* [*Mükemmel Ressam, Heykeltıraş ve Mimarların Hayatları*], 1550-1568). Vasari, sanatın gelişimi bağlamında bu eseri ikinci ile üçüncü maniyerin geçiş noktasına kendisinin "modern maniyer" olarak tanımladığı, yani Michelangelo (1475-1564), Raffaello (1483-1520) ve Tiziano'nun (1480/90-1576) sanatının başlangıcına yerleştirir. Vasari'nin yazdığına göre, Leonardo "figürlerine hareket ve nefes kazandırır" ve korkudan endişeye, kişilerin hareket ve ifadeleriyle beraber, muazzam miktarda etütlerle incelediği geniş ve o âna kadar yansıtılmamış bir duygu yelpazesi tasvir eder. Eylem, bir mimari mekânın sahnesinin kenarında gerçekleşir; bu mekân teatral bir ihtişamla salona ve seyircilere açılır ve Rönesansın olgunluk döneminin ilk ve en parlak örneklerindendir. Bu eser olmamış olsaydı, Raffaello'nun Vatikan Odalarında bulunan Atina Okulu'ndaki muhteşem sahne de olmayacaktı.

Son Yemek

"Yüz Hatları:" Portre ve Karikatürler

Resimde insan yüzünün ve eylemlerinin temsilinin sanatçı Milano'dayken gelişen bu anlayışı, Leonardo'nun portrecilik faaliyetiyle kesintisiz bağlıdır. Bunun devrimci sonuçlarını görmek için Floransa döneminden, Flaman tarzı mükemmel ve berrak bir eser olan *Ginevra Benci* (Washington, National Gallery of Art, y. 1474-1475) ile *Erminli Hanım*'ı (Krakow, Czartoryski Muzeum, y. 1486-1490) karşılaştırmak yeterli olacaktır. Leonardo, ikinci eserde ilk defa koyu bir arka planın önünde, seyirciye bakmayan, çok doğal olarak tablonun dışındaki bir şeye dikkatli ve düşünceli bir şekilde bakan çeyrek profilde bir vücudun görsel potansiyelini dener. Kuzey İtalya saraylarında, 1500 civarında giyilen tipik kıyafetlerden birini giymiş olan genç kadın, muhtemelen Ludovico il Moro'nun sevgilisi Cecilia Gallerani'dir (1473-1536). Saflık ve itidal sembolü ermin kelimesi (Grekçesi *galè*) soyismine atıfta bulunurken, aynı zamanda,

Erminli Hanım

1486'da Ermin Nişanıyla taltif edilmiş olan sevgilisini ima eder. Baldassare Castiglione'nin (1478-1529) *Cortegiano*'sunda [*Saraylı*] tanımladığı hafife almaya da yaklaştırılabilecek yeni ifade imkânına, özneye yeni bir bakış karşılık gelir; söz konusu olan "protokol" veya merasim portresi değil, belli anda yakalanmış psikolojik özelliklerle ışığın insanın cildi ve kıyafetlerindeki hareketine dair bir araştırmadır. Bu yaklaşım, resmedilen kişiyle ilgili obje ve sembolleri soyut amblemler olarak değil de, yaşanılan hayatın eşyaları olarak ele alan ve böylece portreye bir deneyim, resme yansıtılmış bir zaman dilimi kazandıran bir portre anlayışıdır.

Leonardo'yla zaman da sanat boyutuna dahil olur. Günümüzde Louvre'da olan *Belle Ferronière*'de (y. 1495) figürün tasviri daha da cesurdur; resmedilmiş kişi, Moro'nun bir diğer sevgilisi olan Lucrezia Crivelli, Dükün eşi Beatrice d'Este veya bir evvelki Milano Düşesi Aragonalı Isabella olabilir. Vücudu çeyrek profilden görülür, yüz seyirciye dönüktür, ama bakışı bu örnekte de tablonun dışında bir şeyler arar ve bu şekilde seyirciyi göz göze gelmek için nafile olarak yana kaymaya zorlar. Bakışı neredeyse serttir, cazibesiyle özgüvenli bakışı, kişi hakkında her şeyi ifade eden ve ön plandaki panonun arkasında gizli ellerinin hareketlerine kalmadan, gizli düşüncelerini belli eden etli ve dalgalı dudakları tarafından vurgulanır. Bu eserde, ışık etüdü kıyafetin kızıl kadifesinin, Leonardo'nun *El Kitabı*'nda tarif ettiği şekilde yapılmış pembe bir akışın olduğu çenenin sol çukurunda yansımasıyla azami düzeye ulaşır.

Belle Ferronière

Leonardo, 1499'da XII. Louis'nin Fransız askerlerinin işgaliyle Sforza'nın dükalığının çöküşünün akabinde Milano'dan ayrılır ve *Markiz Isabella d'Este'nin Portresi*'nin (Paris, Louvre Müzesi) eskizini yaptığı Mantova'da kısa bir süre kaldıktan sonra 1500'de portre tekniğindeki yeniliklerinin, örneğin *İnsanın Üç Yaşı* (Floransa, Palazzo Pitti'deki Galleria Palatina) eserinde Giorgione'ye (1477?-1510) hemen etki ettiği Venedik'e geçer. Leonardo, 1500'de vardığı Floransa'da Francesco del Giocondo'nun eşi *Mona Lisa*'nın portresini yapar (y. 1502-1503 ve sonrası; Paris, Louvre Müzesi). Bu esere, sonraki yüzyıllarda gösterilecek büyük rağbetin temelinde, Vasari'nin de gözünden kaçmayan Mona Lisa'nın melekvari tebessümü yatar. Ancak resmin en önemli tarafları manzaranın arka planındaki atmosferin fluluğu ve *sfumato* tekniğinin uygulanışı olan, yoğun toz gibi bir maddeye gark olmuş vadiler, sular, kayalar ve gökteki belli belirsiz sınırlardır.

Mantova'ya gidiş ve Venedikliler üzerindeki etkisi

Leonardo'da *sfumato* tekniği portresi yapılan kişinin psikolojik tarifinde kullanılan bir araçtır ve Gioconda örneğinde, çoğunluğun nazarında birçok yorumun nesnesi olan bu kişiyi çevreleyen o sırrın üzerindeki görünür örtüdür. Bu örnekte de Leonardo'nun

Sfumato, yüz ve manzara

dili lafta kalmaz. O yılların Floransa'sında Raffaello'nun portrelerine verdiği kompozisyon unsurlarının etkisinde kalır (*Maddalena Doni*, Floransa, Palazzo Pitti'deki Galleria Palatina; *Tekboynuzlu Hanım*, Roma, Galleria Borghese).

Leonardo, *Resim El Kitabı*'nda sanatçının bir portrede özellikle o kişinin "zihninin görünüşünü" tasvir etmesi gerektiğini söyler; düşüncelerini vücutlarıyla ifade etmeyen figürler "iki defa ölüdür." Ressamın, portreciliğin aynadaki görüntüsü olan fizyonomi takıntısı buradan kaynaklanır. Paolo Giovio'nun dediği üzere, "insanüstü bir gayret ve tiksinmeyle" (*Vita di Leonardo Vinci* [*Leonardo da Vinci'nin Hayatı*], 1523-1527, 1540'te yeniden ele alınır) erken yaşta kadavra keserek (y. 1490) başlattığı anatomi çalışmalarına ek olarak, yaşlarına, kaslarına, duygu yansıtmalarına, fiziki kusurlarına, psikolojik huzursuzluklarına, mimiklerine, zamanla yüzü plastik bir madde gibi yontan düşünce ve duyguların yüzdeki etkilerine ve "kusurlarına" (Resim El Kitabı) baktığı sayısız insan kafasını inceler. Modernliği, ortaçağ sanatının ulaşmamış olduğu, doğanın idealize algısının karşıtı olan, çarpık ve korkunç olana gösterilen ilgiden görülen *Beş Grotesk Kafa* (y. 1490-1495, Windsor Castle, Royal Library) çizimi bunun açıklayıcı örneğidir.

Portre ve fizyonomi

Geç Dönem Faaliyeti ve Ekolü

Leonardo, şöhreti İtalyan yarımadasını aşan bir sanatçı olduğundan, hayatının son yirmi yılında, önemli sipariş sahiplerinin ve devlet adamlarının davetleriyle seyahat etmeye devam eder: Floransa (1500-1507), Roma (1501, 1505, 1513-1516) ve gene Milano'da (1508-1513) bulunduktan sonra Fransa kralı I. François'nın (1517-1519) hizmetine girer ve onun yanındayken ölür.

Floransa'da *Azize Anna, Çocuklu Meryem Ana ve Aziz Giovannino* (y. 1500-1501, Londra National Gallery) eskizini, arkasından da *Azize Anna, Meryem Ana ve Çocuk* (y. 1506-1513, Paris, Louvre Müzesi) tablosunu yapar. Leonardo bu eserlerde, muhtemelen Roma'da incelediği klasik harabelerinin etkisinde kalarak yeni bir anıtsallık dener, ama her defasında duyguların gerçekliğine ve kompozisyon problemlerine önem verir. Figürler muntazam bir sentaksla birleştirilmiş gibi görünür; *sfumato* tekniğinin giderek daha sofistike kullanımına bağlı olarak, poz ve hareketlerin bir anlamda daimi akışı söz konusudur. Louvre'daki resimde, kişilerden oluşan piramit yapısı ve kişilerin, başta oğlunu ilerideki acılarını ima eden şekilde peşinden gittiği kuzunun sarılışından sevgiyle kurtarmaya çalışan Meryem Ana'nınki olmak üzere, başlarından oluşana benzer diyagonal yaratma tercihi tekrarlanır. Bir defa daha, Mer-

Piramit yapısı

yem Ana'yla ilgili bu temalardaki figür birleşimini en iyi yorumlayan Raffaello'dur (*Çayırlıktaki Madonna*, Vienna, Kunsthistorisches Museum). Leonardo daha sonra bilim, felsefe ve simya çalışmalarına daha çok ilgi gösterir; Baldassare Castiglione'nin yazdığına göre (*Il Cortegiano* [*Saraylı*], 1528) Leonardo, "felsefenin öğrenilemeyeceği, resmiyle tarif edemeyeceği tuhaf kavramlar ve yeni hayaletlerle dolu sanatı hor görür."

Yaratılışın bütün olgularına büyük bir ilgi duyan Leonardo, doğa ve manzara etütlerini, inanılmaz derecede modern bir grup resimle ilerletir; jeolojik, botanik ve atmosferik zenginliğiyle, en olağandışı olgularıyla incelenen, mütemadiyen değişen, çok yönlü bir tabiat Leonardo'nun hem âlim hem de ressam yönünü cezbeder. 1473'te bir kâğıda çizilen *Arno Vadisi*'yle (Floransa, Galleria degli Uffizi, çizim ve gravür bölümü) Louvre'daki *Azize Anna*'nın buzlu arka planı arasında büyük bir mesafe vardır. Son döneminin Leonardo'su, doğayı romantik kültürün hoşuna gidecek bir nazarla inceler; buradan bütün fırtına ve felaketlerin arkasından gelen, dünyanın yeni yaratılışının buharlarına gark olmuş ilksel bir yaratılış magma algısı çıkar (P.C. Marani, *Leonardo*, 1999) çıkar.

Olguların evrensel bilgisi

Leonardo'nun eserleri, Lombardia'daki iki öğrenci ve mürit nesli sayesinde hemen çok büyük rağbet görür: Marco d'Oggiono (1475?-1530?), Giovan Antonio Boltraffio (1467-1516), Francesco Napoletano, Sforza'nın Panosunun Ustası, Leonardo'nun Milano'daki ilk dönemi sırasında eğitilir; Andrea Solario (1475?-1520?), Cesare da Sesto (1477-1523), Giampietrino (1500?-1560?) ve Bernardino Luini (1480?-1532) ise ikinci dönemden esinlenir. Onların eserleri sayesinde, *Leda* gibi ustanın kaybolmuş bazı eserleri hakkında fikir sahibi olabiliyoruz. Ancak Leonardo'nun en büyük mirası, Giorgione'den Raffaello'ya, Correggio'dan (1489-1534) Caravaggio'ya (1571-1610), bu ve sonraki yüzyılların sanatını yaratacak olanların kendisinden aldığı ilhamdır.

Leonardo'nun başarısı

Bkz. Ordular, Silahlar, Müstahkem Yapılar, s. 48; Bilimadamı Olarak Leonardo, s. 513; Optik, Perspektif, Görüş Kuramı, s. 520; Michelangelo Buonarroti, s. 819; Portre, s. 905; Buontalenti'den Scamozzi'ye Tiyatro ve Antikçağa Dair Tefekkür, s. 926; Albrecht Dürer, s. 974

Correggio

Giovanni Sassu

Correggio'nun sanat kariyeri Rönesansın olgunluk devrinin maniyer uygarlığına yerini bıraktığı yıllarda gelişir. Bu bağlamda, Raffaello'nun klasisizmine ve maniyerist zorlamalar dahil, Veneto bölgesinin tonalizmine alternatif bir figüratif kültür geliştirir. Her ne kadar taşrada faaliyet göstermişse de, Correggio 16. yüzyıl sanatını değiştirebilmiş en büyük yenilikçilerden biridir ve Carraccilerin sanatının gelişimine, yüzyıl sonu natüralizmin yeniden doğuşuna ve özellikle barok sanata bir çeşit giriş oluşturur.

Görkemli Kutsal Süslemeler

Antonio Allegri 1489'da, o zamanlar bir şehir devleti olan Parma'nın yakınlarındaki Correggio'da doğar. İlk faaliyetleri ve formasyonu hakkında pek bir şey bilinmez, ama bu dönemin bir kısmının Gonzaga Hanedanının Mantova Sarayında ressam olan Andrea Mantegna'nın (1431-1506) Mantova'sında geçmiş olması gerekir. Bu iddianın teyidi, ilk eserlerinden biri olan ve Mantegna tarzı gölge oyunları ve Veneto kökenli peyzaj resmi bilgisini belgeleyen *İsa'nın Doğuşu ile Azize Elisabetta ve Aziz Giovannino* (1512, Milano, Pinacoteca di Brera) eserinde yatar. Ancak bu örnekte bile genç Correggio, Mantegna'nın 1506'daki ölümünden sonra Mantova'da Gonzaga Hanedanının saray ressamı olan Lorenzo Costa'nın (1460?-1535) Emilia klasisizmini ve Leonardo'nun (1452-1519) *sfumato* tekniğini izleyerek tabiatı duygusal açıdan yorumlamaya eğilimini belli eder.

Raffaello'yla tanışma

Ancak Correggio'nun en önemli tecrübesi Roma'ya gidişi ve Raffaello'yla (1483-1520) tanışmasıdır. Nitekim 1512-1516 yılları arasında Emilia'ya Urbinolu ressamın, Piacenza'ya *Madonna Sistina* ve Bologna'ya *Azize Cecilia* olmak üzere iki temel eseri ulaşır. Kutsal uzamı şaşırtıcı bir şekilde resmetmeye ikna eden özellikle ilk eser ressamı ciddi şekilde etkiler. Mantegna, Costa ve Leonardo'ya göndermelerin daha tatlı ama aynı zamanda daha anıtsal ve teatral bir şekilde gerçekleştirildiği, Correggio'daki aynı isimli kilise için yapılan *Aziz Francesco Madonna'sı* (1514-15, Dresden, Gemäldegalerie) bu etkiye tanıklık eder.

Raffaello'nun Emilia'daki eserlerini görmek Roma'ya seyahat fikrini uyandırmış olmalıdır. Bu seyahate dair belge yoktur, ancak 1519'da Parma'da San Paolo Manastırının aynı isimli odasındaki freskler, ilk olarak Roberto Longhi'nin

tahmin ettiği üzere, bu "sanatsal ziyaretin" sahiden ve 1518 yılı içinde gerçekleştiğini düşündürür. Correggio Roma'da X. Leo'nun faaliyetleriyle çalkalanan bir ortam bulur; Raffaello Vatikan Salonlarının büyük kısmını tamamlamıştır ve II. Julius'un isteği üzerine Michelangelo tarafından gerçekleştirilen Sistina Şapelinin tavanı bir müddettir görülebilmektedir. Correggio'ya ilham kaynağı olan sadece çağdaş üretim değildir; sayısız arkeolojik buluş o zamana kadar bilinmeyen yeni bir filolojik kültürün ve yeni bir klasisizm anlayışının doğuşuna yol açar.

Bu seyahat esnasında kaydedilen izlenimler, Parma'daki San Paolo Manastırının Başrahibesi Giovanna Piacenza'nın odasında imgelere "çevrilir." Hümanist mahiyetteki ikonografi, başrahibenin isteği üzerine, Diana mitine odaklanmıştır, Correggio ise ortamı bir hayal dünyası şeklinde tasarlar; mermer taklidi bir frizin üzerinde, heykelli çıkıntılar izlenimi uyandıran arkadlar vardır; bunların üzerindeki şemsiye şeklindeki tavan tonoz dilimli bir pergola şeklindedir ve üzerinde neşeli çocuk meleklerin oynaştığı, göğe açılan oval pencereler bulunur.

Başrahibe Giovanna Piacenza'nın odası

Bu süslemeler, Po Ovası bölgesinde "çağrıştırılan ama zikredilmeyen" (Riccomini) klasikliğin yeni bir örneği olur. Raffaello'nun Roma'da görülen örnekleri (Santa Maria del Popolo'da Chigi Şapelinin tavanı ve Farnesina'da Psiche tavanı; Vatikan Odalarının ilk arkadları) ve muhtemelen Leonardo'nun Milano'da görülen örnekleri (Sforza Şatosunun Tahtalar Salonunun tavanı), gelenek ve yenilik çerçevesinde yeniden önerilir.

Resimdeki anlatı, şöminenin üzerindeki faytonuyla bulutların üzerinden geçen Diana figürüyle zirveye ulaşır; bu tanrıçanın ihtişamı ama aynı zamanda tatlılığı, yüzyıl sonunda tam da Parma'da Correggio'nun eserlerine hayran olacak olan Annibale Carracci (1560-1609) gibi sanatçıların çok hoşuna gidecektir. Tarz açısından sanatçının birkaç yıl zarfında geçirdiği değişim şaşırtıcıdır; Mantegna'nın katılığından yola çıkan sanatçı, yumuşak ve tensel şekillere ulaşır ve modern maniyerin ifade araçlarıyla kadim uygarlığın en neşeli taraflarını günceller.

Orijinal ve modern bir sentez

Her ne kadar şahsi bir tecrit mekânı olsa da, başrahibenin odası Parma'nın ruhban ortamlarında takdir edilmiş olmalıdır. 1520'de Correggio'ya ilk kamu işi olan, Benedikten San Giovanni Evangelista Kilisesinin kubbesini Vaftizci Yahya'nın Patmos'ta hayaliyle süsleme işi (1524'te tamamlanır) verilir.

Correggio bu işi gerçekleştirirken, başrahibenin Odasındaki yanılsamacı deneyselliği sonraki yılların sanat tarihine etki edecek bir icatla anıtsal boyuta yükseltir; hem tavanda hem de pencerelerde sahte mimari unsurları tamamen ortadan kaldırarak, figürleri çok aşağıdan, sanki sahiden havadaymışlar gibi göstererek, *Aziz Yahya'nın Düşü*'nü hiç görülmemiş şekilde tasvir eder. Aşağıda, sadece büstü görünen ve kubbenin gerçek çerçevesine "tutturulmuş"

aziz şaşkın bir şekilde yumuşak bulutlar üzerinde daire şeklinde dizilmiş on iki havariyi ve kompozisyon ortasında gerçek dışı bir ışıkta yükselen İsa'yı seyreder. Correggio, bu muhteşem eserde en son sanatsal yenilikleri birleştirir –Michelangelo'nun anıtsallığı, Tiziano'nun yumuşaklığı, Raffaello'nun "tezahür anlamında tasviri"– ve barok çağında, Parmalı Giovanni Lanfranco'nun (1582-1647) aracılığıyla, barok uzamın kesintisiz bir sıvı olarak temsilinin temelini oluşturacak bir model geliştirir.

Parma Katedralinin kubbesi

Correggio, 1526 ile 1530 arasında bir diğer büyük iş olan ve ilk siparişi 1522'de verilen, Parma Katedralinin kubbesinin süslemelerini gerçekleştirir. Ressam, daha da anıtsal bir ortamda, *Aziz Yahya'nın Düşü*'ndeki yaklaşımı daha da abartılı bir şekilde uygular ve *Meryem Ana'nın Göğe Yükselişi* temasının güçlükle fark edildiği gerçek bir teatral resim yapısı oluşturur. Nitekim Meryem Ana o zamanlar pek görülmemiş bir zaviyeden, yani aşağıdan ve çok kuvvetli bir ışığın içinde resmedilir. Onun etrafında, neredeyse spiral bir hareketle, azizler, havariler ve meleklerden oluşan gerçek anlamda bir kalabalık olayı vurgular ve seyircinin bakışlarını kubbenin maddi sınırlarından sonsuza doğru sevk ederek, manevi bir "yükseliş" kavramını görünür kılar. Kubbenin büyük boyutları, eseri kompozisyona aşağıdan bakıldığında sahip olacağı perspektif ve renk etkilerini dikkatle inceledikten sonra gerçekleştiren sanatçı için büyük bir zorluk oluşturmamışa benzer. Resim daha da iç içe girer, ama figürlerin Correggio'yu o yılların görüntüsünde daha da orijinal ve taklit edilemez kılan bir somutluğu vardır.

1520'li Yılların Resimleri

Correggio, 16. yüzyılın en yenilikçi ve şaşırtıcı fresk sanatçılarından birisi olmakla kalmaz, aynı zamanda yüzyılın en tatlı, en duygulu sunak panolarını gerçekleştiren ressamdır.

Portreler

Bu serinin ilk resmi, 16. yüzyılın ilk yarısının Rönesans portreciliğinin en mükemmel örneklerinden olan, büyüleyici ve sofistike *Bir Hanımın Portresi*'dir (1520, St. Petersburg, Hermitage); bu hanımın şair Veronica Gambara (1485-1550) veya daha muhtemelen Castel Goffredo Markizi Aloisio Gonzaga'nın dul hanımı Ginevra Rangoni olduğu tahmin edilmiştir. Ressamın duyguların dinamiğini temsil hususundaki büyük yeteneğinin en iyi örneği *Sepetli Madonna*'dır (1523-1524, Londra, National Gallery); sanatçı, şekillerle renkleri birleştiren mucizevi tekniği sayesinde, bu resimde çok genç Meryem Ana'yı, mütebessim ve çok tatlı bir şekilde, elinden kaymakta olan Çocuğu zorlukla giyindirirken resmeder. Bu resim, Giorgio Vasari (1511-1574) ve Federico Barocci gibi sanatçıların ve 16. yüzyıl sonunda kendi koleksiyonu için bunun bir kopyasını

sipariş eden Milano Piskoposu Federico Borromeo'nun (1564-1631) takdirini kazanır.

Parma'daki San Giovanni Evangelista Kilisesinin Del Bono Şapeli için gerçekleştirilen iki resimden *Ölü İsa İçin Yas*'ta çok yoğun ve teselli edilemez bir acı ele alınırken, *Aziz Placido ve Azize Flavia'nın Şehadeti*'nde (y. 1524, Parma, Galleria Nazionale) şiddet ele alınır. Her iki örnekte amaç, seyirciyi duygusal olarak kutsal temanın temsiline dahil edip empatisini kazanmaktır.

Sanatçı, 1520'li yılların ortalarında Mantova Kontu Nicola Maffei sayesinde mitolojik konulara girme şansını bulur. Nitekim daha sonra Mantova'da Gonzaga Hanedanının koleksiyonuna dahil olan *Aşk Tanrısının Eğitimi*'nin (Londra, National Gallery) ve *Bir Satyr Venüs* ile *Aşk'a Bakarken*'in (*Zeus ve Antiope* olarak da bilinir, Paris, Louvre Müzesi) bu kont tarafından sipariş edildiği düşünülür. Correggio bu eserlerde dilini değiştirir ve ressam olarak kabiliyetini zarif ama apaçık bir tenselliği temsil etmek için kullanır; Venüs'ün Satyr tarafından görülen yuvarlak hatlı vücudu, o zamana kadar resimde nadiren görülen derecede şehvet duygularını yüceltir.

Correggio Efsanesi

Correggio'nun bu alanda birer şaheseri olan üç büyük sunak resmi, Parma Katedralinin inşaatıyla beraber 1525-1530 yılları arasında gerçekleştirilir. Sant'Antonio Kilisesinde Bergonzi ailesinin şapeli için gerçekleştirilen ve *Gündüz* olarak da bilinen *Aziz Girolamo Madonna'sı* (1526-1528, Parma, Pinacoteca Nazionale) eserinde, Çocuk İsa'nın bacağına sevecen bir şekilde sarılan Magdalen veya kitabı sunan melek –"melek o kadar doğal bir şekilde güler ki, bakanları gülmeye sevk eder ve onu gören melankolik insanlar bile şenlenir" (Vasari)– unsurlarından görüleceği üzere kutsallık teması kişilerin hareketleri ve duyguların ifadeleri arasında gerçek bir oyun halini alır. Reggio Emilia'da San Prospero Kilisesindeki Pratonieri Şapeli için gerçekleştirilen meşhur *Gece* –veya *Çobanların Saygılarını Sunmaları* (1527-1530, günümüzde Dresden, Gemäldegalerie)– *Gündüz*'ün kompozisyon yapısını kısmen yeniden ele alarak, küçük İsa'nın aydınlattığı şiirsel bir ortam yaratır. Işık hareketlere, eşyaya ve hatta atmosfere yansıyarak hikâyeye çok uygun, sihirli ve doğaüstü bir efekt yaratır.

Gece

Bu sunak resimleri serisinin son eserleri, *Taslı Madonna* olarak da bilinen *Mısır'a Kaçıştan Sonra İstirahat* (1526-1530, Parma, Pinacoteca Nazionale, daha önce Sacro Sepolcro Kilisesinde) ve *Aziz Giorgio Madonna'sı* (y. 1530, Dresden, Gemäldegalerie, daha önce Modena'da San Pietro Martire Kilisesi) eserleridir. Sanatçı, her ne kadar farklı olsalar da, her iki eserde Tiziano'dan esinlenerek ve katedralin kubbesinin erken barok süslemelerinden etkilenerek, samimi duyguları daha zengin ve süslü bir resim tarzıyla birleştirir.

Son Eserleri: Tenselliğin Zirvesi

1530 civarında, ölümüne sadece dört yıl kala olgunluk devrine ulaşan Correggio'ya, Mantova'da Gonzaga Hanedanının sarayı için önemli işler verilir. Isabella d'Este (1474-1539) için, içinde zaten Andrea Mantegna (y. 1431-1506), Lorenzo Costa, Pietro Perugino (1452-1523), Giovanni Bellini (1432?-1516) ve Tiziano'nun eserleri olan meşhur stüdyosu için *Kusurun Alegorisi* ve *Erdemin Alegorisi*'ni (y. 1531, Paris, Louvre Müzesi) gerçekleştirir; bu resimlerde, ışık kaynakları arasında güçlü kontrastlar yoluyla doğal görüntü kazandırma amacı güden resim teknikleri iyice gelişmiş görülür.

Isabella d'Este'nin stüdyosu için yapılan eserler

Bu arada, muhtemelen Mantova Dükü II. Federico Gonzaga (1500-1540) için yapılan son eserleri gerçekleştirir. Bu eserler, Correggio'nun *Bir Satyr Venüs* ile *Aşk'a Bakarken*'in şuh ortamını tekrar ettiği *Zeus'un Aşkları* başlıklı dört resimdir, ama projenin daha fazla resim öngörmüş olması da muhtemeldir. Bazı kaynaklara göre bu seri, Mantova Dükünün V. Carlos'a 1530'da taç giyişi vesilesiyle yapılmış diplomatik bir hediyedir (veya başka araştırmacıların iddialarına göre, imparatorun 1532-1533'te İtalya'da ikinci bulunuşu vesilesiyle verilmiştir), ancak bu serinin İspanya'ya daha sonra ulaştığı da bilinir. Kesin olan, Correggio'nun şekil, ebat ve temsil edilen tema açısından iki çift oluşturan bu dört tabloda ulaştığı teknik maharettir: *Leda ve Kuğu* (y. 1531, Berlin, Gemäldegalerie) ve *Danae* (1531-1532, Roma, Galleria Borghese), *Ganimedes'in Kaçırılışı* ve *Zeus ile Io* (1531-1532 ve 1532-1533, ikisi de Viyana, Kunsthistorisches Museum); bu son eserde natüralist gerilim ölçülü tezatlar ve erotik çağrışımlara yer verir.

Zeus'un Aşkları

Bu son eserlerin genel inceliklileştirmesi, Emilialı ressama mahsus neşeli canlılıkla da olsa, Correggio'nun maniyer çağına yaklaştığına da işaret eder. Giorgio Vasari bu eserleri tarif ederken, onun terminolojisinde modern dilde güzellik ve ölçülerde ahenge tekabül eden "belirsizliğini" –Benedetto Varchi'nin (1503-1565) tabiriyle "güzelliğini"– övecektir; böylece Romantik çağda Correggio'yu zarafetin ressamı olarak gören anlayışın temeli atılacaktır.

Bkz. Maniyerin Katettiği Yollar, s. 755; Michelangelo Buonarroti, s. 819; Raffaello Sanzio, s. 828; Leonardo da Vinci, s. 869

Parmigianino

Giovanni Sassu

Maniyer çağının sofistike yorumcusu Parmigianino, 16. yüzyılın ilk yarısının en orijinal ve etkili sanatçılarından biridir. Hayattayken aristokrat ve itinalı tarzından dolayı takdir edilirken, ölümünden sonra Rönesansa alternatif bir yol arayan ve zarafetle güzelliği, anıtsallıkla doğallığı, duygusallıkla entelektüelliği birleştirmeyi amaçlayan, Giorgio Vasari ve Francesco Salviati gibi ressamlar için bir referans noktası olur.

Emilia'daki İlk Yıllar

Giorgio Vasari'nin nazarında Correggio (1489-1534) "belirsizliği" temsil ederken, Parmigianino (1503-40) "zarafet"in ressamıdır. 16. yüzyıl sanat terminolojisinde iki terim arasında kavramsal olarak da var olan bağ, yüzyılın ilk yarısında Emilia sanatının bu iki şahsiyeti arasındaki benzerlik ve farklılıklara işaret eder.

"İçtenlik, canlı bir ruh ve hoş zarafetiyle en iyi ressamları bile aşabilmiş kendine has tarzından" (F. Scannelli, 1657) dolayı hayattayken ve 17. yüzyılda beğenilen bu sanatçının şöhreti, eserlerindeki apaçık klasik referans yokluğundan dolayı 18. yüzyılda azalmaya başlar. Tarihsel avangardların klasisizm karşıtı ortamında ve maniyer çağının yeniden değerlendirilmesi aşamasında 20. yüzyıl başlarında yeniden keşfedilen Parmigianino, 16. yüzyılın büyükleri arasına tekrar dahil edilir.

Ressamın başarısı

Francesco Mazzola (Parmigianino'nun gerçek adı budur), çok gençken amcaları Pier Ilario ve Michele Mazzola'nın atölyesinde çalışmaya başlar. En eski eserinin daha önce Parma'daki Nunziata Kilisesinin sunak panosu olup günümüzde Berlin'de Gemäldegalerie'de muhafaza edilen *İsa'nın Vaftizi* olduğu düşünülür; bu eserde Roma döneminden önceki Correggio'dan etkilendiği ve Kuzey Avrupa memleketleri resmine ilgi duyduğu görülür. Bu resmin 1519'da, sanatçı henüz on altı yaşındayken "içinden geldiği" için maharetini ispat amacıyla yapıldığı ve "bu resmin bu kadar iyi yapıldığını görenlerin bir çocuğun böyle bir eser yapmış olabileceğine şaşırdıklarını" söyleyen Vasari tarafından teyit edilir.

Erken gelen bir maharet

Parmigianino, Viadana'da (Mantova) San Pietro Kilisesi için yaptığı *Bardi Panosu*'nda (1521, Bardi, Santa Maria) onu meşhur kılacak özelliklerden bir-

çoğunu belli eder. Figürler uzamaya meylederken, kişilerin duruşları, profilden Aziz Giovanni veya ressamın empoze ettiği perspektiften kaçmak istermiş gibi görünen *Çocuklu Madonna* örneğinde olduğu gibi neredeyse gerçek dışı bir vurgu kazanıp uzamda olağandışı bir şekilde dizilirler. Parmigianino ile Correggio arasındaki bağın tarihsel bir temeli vardır, zira bu iki sanatçı San Giovanni Evangelista Kilisesinde aynı zamanda faal olmuşlardır. Kesin olarak ona atfedilen freskler –1522-1523'te yapıldığı tahmin edilen, soldaki ilk iki şapelin kemer altı dekorasyonları– Roma'daki değişiminden sonraki haliyle Correggio'nun tarzını anlama yeteneğini belli eder. Parmigianino, ilk şapeldeki *Azize Agata ve Cellat*'ta ve özellikle ikincideki *Aziz Vitale*'de, sadece Correggio'nun yeni esnek anıtsallığına değil, Cremona Katedralindeki Pordenone'nin (1483?-1539) freskleri gibi, erken maniyerist şeklinde tanımlanmış çok yeni ve daha huzursuz modellere de bakar.

1523'e gelindiğinde, yirmi yaşındaki Parmigianino artık muteber bir sanatçıdır; Kont Galeazzo Sanvitale'nin, Parma yakınlarındaki Fontanellato Konağının dekorasyon işini vermesi bunun teyidir. *Diana ve Atteone*'nin teması San Paolo Odasındaki Correggio eserini hatırlatır. Nitekim Mazzola bu işi bu meşhur modelden esinlenerek yapar ve bu modelde olduğu gibi hikâyeyi pencere üstlerinde geliştirip üzerine neşeli çocuk figürleri yerleştirir. Ancak tavanı gök manzarasıyla "açarak" Correggio'nun eserini aşar. Correggio'dan tedrici, ama giderek kesinleşen uzaklaşmanın işaretleri uzatılan ve daha az şuh ve daha entelektüel bir şıklıkla resmedilen figürlerde de görülür. Bu zamanlar, yoğun deney zamanlarıdır ve Parmigianino kâh kutsal kompozisyonlar (örneğin şahane *Sünnet*, 1522-23, Detroit, Institute of Art), kâh 1524 civarında yapıldığı düşünülen ve Napoli'deki Capodimonte Müzesinde muhafaza edilen *Galeazzo Sanvitale'nin Portresi* gibi çok güzel portreler gerçekleştirir. Kavisli bir aynanın deforme ettiği görünüşünü yansıtabilmek için kavisli bir yüzeye uygulanan meşhur *Aynada Otoportre* (y. 1524, Viyana, Kunsthistorisches Museum) bu huzursuzluğa ve yeni şekil arayışına işaret eder; bu eser geleneksel resim kurallarına bir meydan okumadır ve hem zarif ve selvi gibi şekillere olan eğilime hem de Parmigianino'nun vizyonun ilkeleriyle hesaplaşma yeteneğine işaret eder.

Diana ve Atteone

VII. Clemens'in Roma'sında

Sanatçı, bir şaheser gerçekleştirmiş olduğunun bilincindedir ve *Aynada Otoportre*'yi kendi tarzının o kadar iyi bir numunesi sayar ki, muhtemelen Sanvitale'nin de aracılığıyla 1524'te Roma'ya gelince, bu resmi Papa VII. Clemens'e hediye etmeye karar verir. Amaç, "güzel şeyler" meraklısı papaya kendi maharetini göstermektir.

"Yeni bir Raffaello"

Muhteşem bir başarının şartları yerindedir; Vasari'nin de söylediği gibi, Parmigianino resimlerinin inceliğinden ve kendi yakışıklılığından da dolayı yeni bir Raffaello olarak tanıtılır. Papa şahsen ona Borgia Dairesindeki Papalar Salonunun fresk işini verme sözü verir, ama bu beklentiler ve şöhret ümit edilen başarıya dönüşmez; papalık ortamı epey kapalıdır ve Toscana-Roma zevkine meyleder; Giulio Romano (1492-1546), Rosso Fiorentino (1494-1540) ve Perin del Vaga (1501-1547) gibi sanatçılar tercih edildiğinden Parmigianino en prestijli projelere dahil olamaz.

Parmigianino'nun, papalık Roma'sının Fransız sanat tarihçisi André Chastel'in (1912-1990) "Clemens tarzı" şeklinde tanımladığı yaygın zevkine tam olarak dahil olmamasına rağmen, bu kısa ama yoğun dönemin sembol eserini gerçekleştirmiş olması paradoksal gibi görünebilir; bu eser, kendisine Città di Castello'da sipariş edilen ama Roma'da yapılan ve günümüzde Londra'da National Gallery'de muhafaza edilen *Aziz Girolamo'nun Hayali*'dir. Sayısız hazırlık resminden de anlaşılacağı üzere, Parmigianino büyük özenle bu işi gerçekleştirir ve ortaya çıkan, başarılı kompozisyonlu çok zarif bir panodur; teatral pozda ön planda duran Aziz Giovanni, Meryem Ana'nın inceliklileştirmesi ve maniyer uygarlığının çok sevdiği zarafet kavramını resimde tecessüm ettiren Çocuk İsa figürü bu resmin en başarılı unsurlarıdır. Francesco Mazzola bu resmi henüz bitirmemişken, *landsknecht* askerleri 1527'de Roma'ya girer. Clemens'in altın çağına son veren yağma, Parmigianino'yu Bologna'ya sığınmaya zorlar, ama şaheseri, en azından birkaç yıl daha Roma'dan ayrılmaz ve şanssız bir durumun sembolü olarak Santa Maria della Pace'deki sanatçılar tarafından sevgiyle muhafaza edilir.

Roma'nın yağmalanması ve Bologna'ya kaçış

Bologna ve Parma Arasında Parmigianino

Aziz Girolamo'nun Hayali'yle ulaşılan doğayla zihin arasındaki hassas denge, 1530'a kadar süren Bologna dönemine ilham veren ilkedir. Parmigianino, bu olağanüstü yaratıcı dönemde 16 ve 17. yüzyıl Emilia ekolü ve yeni doğmakta olan maniyerizmin yeni takipçileri için çok önemli olacak çizimler ve gravürler (bu dönemde gravürle uğraşan nadir ressamlardandır) gerçekleştirir.

Bu üç yıl boyunca ürettiği sunak panolarında ya şehrin en önemli kilisesi olan San Petronio için yaptığı *Aziz Rocco*'da (y. 1528) olduğu gibi geleneksel ikonografiye alternatifler arar veya *Azize Margherita Madonna'sı* (1529-1530, Bologna, Pinacoteca Nazionale) eserinde olduğu gibi samimi unsurlarla kompozisyonu zenginleştirir. Bu noktada, entelektüel inceliklileştirme çerçevesi içinde ve özellikle Çocuk ile Azize Margherita arasındaki yakın diyalogda olduğu gibi, kutsal olayları sevecenlik tezahürü şeklinde temsil amacıyla da olsa

Azize Margherita Madonna'sı

Correggio'yla bağı yeniden canlanıyormuş gibi görünür. 1527-1530 yılları arasında özel şahıslar için de çok iş yapar: *Aziz Paolo'nun Hıristiyan Oluşu* (y. 1528, Viyana, Kunsthistorisches Museum, Parmalı doktor Gian Andrea Albio için yapılır) ve 1529-1530'da Bologna'ya gelen Papa VII. Clemens'e, V. Carlos'un (1500-1558) imparator tacı kuşanması vesilesiyle verilecek bir hediye olarak düşünülmüş Dresden'de Gemäldegalerie'deki *Güllü Madonna*. Parmigianino, bu vesileyle Avrupa'nın başşehri olan Bologna'da kilit bir rol oynar. İmparatoru halkın önünde yediği bir yemekte gördükten sonra, Habsburg İmparatorunu şöhret tarafından taç giydirilirken ve ikonografideki karşılığı Herakles ona dünyayı takdim ederken resmeden *V. Carlos'un Alegorik Portresi*'ni gerçekleştirir. V. Carlos, orijinaline çok benzeyen bir kopyası olan resme hayran kalır ve kendi eseriyle pek tatmin olmamış olan sanatçıya muazzam bir meblağ teklif eder.

Parmigianino 1531'de Santa Maria della Steccata Kilisesinin fresklerini yapmak için Parma'ya döner. Bologna'yla irtibatını kaybetmese de (günümüzde Uffizi'de muhafaza edilen ve Gozzadini ailesi için yapılan *Aziz Zaccaria Madonna*'sı bu döneme aittir), sanatçı bu projeye odaklanır ve kompozisyonunu birçok çizim yoluyla düzenler.

Santa Maria della Steccata freskleri

Kontrata göre apsisin dekorasyonu bir sonraki yıl tamamlanmalıdır, ama çalışma ancak 1535'te başlar ve yarım kalır, zira Mazzola'nın mahareti ancak şimdi gerçekleşebilen bir tutku olan simyaya odaklanmıştır. Nitekim Parma'da bulunduğu sürece zamanının büyük kısmını simyaya ayırır ve sabırları tükenen Steccata Kilisesinin keşişleri birçok hatırlatmadan ve hukuki yollara başvurmalarından sonra Nisan 1539'da bu işi ressamdan geri alırlar ve Giulio Romano ile Michelangelo Anselmi'ye (1491-1555?) başvururlar.

Simya

Parmigianino bu sıralarda başta *Domus Aurea* olmak üzere, eski mimariye çok şey borçlu olan bütüncül bir dekorasyon olarak düşünülmüş sunak önü takı olmak üzere, projenin sadece ufak bir kısmını gerçekleştirmiştir; çift sıra gül pencerenin etrafında meyve salkımları ve köşelerde ufak monokrom nüler vardır. Takın başlarında bir yanda açık diğer yanda sönük lambalar ve amforalar taşıyan altı kadın figürü (her yanda üçer olmak üzere) vardır. Muhtemelen Meryem Ana'nın saflığına dair alegori olan ikonografinin karmaşıklığının ötesinde, süsleme ve ihtişamın dikkatli bir karışımından kaynaklanan bir anıtsallık gözlemlenir. Parma'dayken en meşhur ve aynı zamanda en esrarlı şaheserlerinden biri olan ve günümüzde Uffizi'de muhafaza edilen *Uzun Boyunlu Madonna*'yı gerçekleştirir. 1534'te sipariş edilen bu resmin birçok hazırlık çizimi olması sanatçının yaratıcı şevkine işaret eder. Şevk vardır, ama Steccata örneğinde olduğu gibi bundan tamamlanmış bir eser çıkmaz; eser ancak sanatçının 1540'taki ölümünden

Uzun Boyunlu Madonna

sonra 1542'de Parma'daki Santa Maria dei Servi Kilisesine yerleştirilir. Buna rağmen, Bologna döneminin yumuşaklığından uzak daha kompakt ve cisimli şekiller gözlemlenir. Bu dönemin yoğunluğu, *"Antea" Denen Genç Kadının Portresi*'nde de (y. 1540, Napoli, Museo di Capodimonte) gözlemlenir; bu eserde genç kadının zarafeti, "bu mütevekkil ve zayıf görünüşlü, korkmuş kadının, tabiatın acı bir şakası gibi teşhir ettiği anormal şekil" olan sağ kolunun orantısızlığıyla tezat oluşturur (F. Bologna).

Steccata'daki şansız durum, sanatçıyı neredeyse sürgündeymişçesine Casalmaggiore'ye çekilmeye sevk eder. Parmigianino burada sadece otuz yedi yaşındayken *Madonna ile Çocuk, Aziz Stefano, Aziz Giovanni Battista ve Siparişçi* (Dresden, Gemäldegalerie) tablosunu yaptıktan sonra sıtmadan ölür; bu eser, arkaik sabitliği ve sonuna kadar deney yapmaya hazır bir zihne işaret eden askıdaki atmosferiyle mevcut anlayışa karşıt bir konumdadır.

Casalmaggiore'de inziva

Bkz. Simya ve Kimya, s. 486; Maniyerin Katettiği Yollar, s. 755; Michelangelo Buonarroti, s. 819; Raffaello Sanzio, s. 828; Leonardo da Vinci, s. 869

Venedik'te Rönesansın Olgunluk Dönemi

Sonia Cavicchioli ve Francesco de Carolis

Venedik resmi için altın bir çağ olan 16. yüzyılın ilk yarısında, Venedik'te faal olan sanatçılar o kadar değerlidir ki, Veneto ekolü, resmin esas unsuru olarak çizime değil de renge verilen önem açısından Toscana-Roma ekolünün yanında ve bir bakıma onun karşıtı olarak Rönesansın olgunluk döneminin bütünlüklü ifadesi olarak ortaya çıkar.

"Venedik, Çok Asil ve Kendine Has Bir Şehir"

Yüzyıl başında Venedik'teki durum biraz çelişkilidir. İtalya'da Venedik Cumhuriyeti en güçlü devlettir ve yabancıların istilalarına uğrayan diğer devletlerin tersine siyasi istikrara sahiptir; ancak Venedik'in muazzam zenginliğinin

dayandığı iktisadi denge, Amerika'nın keşfi ve Güney Asya'ya yeni yolların bulunmasıyla bozulur. Venedik uzun zaman Avrupa filolarıyla rekabet edebilecek ve Akdeniz'in kontrolü için Türklerle dişe diş mücadele edecektir, ama 16. yüzyılın başlarında deniz ticareti artık tek geçim kaynağı olmaktan çıkar ve Venedik karada da hinterlandı olan bir devlet halini alır.

Siyasi kriz ve sanatın ihtişamı

1509'da, aralarında Papa II. Julius (1443-1513, 1503'ten itibaren papa), İmparator Maximilien (1459-1519) ve Fransa kralı XII. Louis'nin de (1462-1515) olduğu bir Avrupa koalisyonu Venedik'i ortadan kaldırmaya teşebbüs eder. Şehir karşı koyar ve her ne kadar Agnadello yenilgisinin sonucunda karadaki bütün topraklarını kaybetse de 1517 içinde hepsini yeniden ele geçirir.

Sanatta bu felaketin izleri görünmez; herhangi bir kriz alameti resim sanatını etkilemez, ancak 15. yüzyılda çok sayıda gerçekleşen kamu siparişi, tam da olağanüstü bir geleceğin yaklaştığına işaret eden yaşlı Giovanni Bellini (1432?-1516) ve gençlerden Giorgione (1477?-1510), Sebastiano del Piombo (1485?-1547) ve Tiziano (1490?-1576) gibi büyük ustalar döneminde durur.

Her durumda, zorlukları gizleme veya görmezden gelme eğilimi, Rönesans devletlerinde ve özellikle de Venedik'te görsel sanatların devletin elinde bir araç olarak görülmesine uygundur. Nitekim 16. yüzyıl başının büyük buhranı aşılır aşılmaz, Venedik Cumhuriyeti şehrin imajını tekrar lanse etme amacıyla yeniden sanat sipariş etmeye başlar. Devletin dayandığı sosyal yapı bu açıdan belirleyicidir. Venedik toplumu yüzyıllardır şehri öbür İtalyan şehirlerinden ayırt eden iki kuruma dayanır: Bir yandan üst tabakanın 16. yüzyıl boyunca konsolide olan gücü, öte yandan 16. yüzyıl sonlarında sanat siparişleri alanında çok faal olan ekollerin rolü vardır. Sosyal yapısı sayesinde Venedik bölgede üretilen resimlere yüksek bir saygı duyar ve Agnadello muharebesini müteakip yıllarda görsel kültür alanında üstünlüğünü muhafaza etmeyi ve aynı zamanda İtalyan devletlerinin yeni dengesini kendi menfaatlerine uydurmayı başarır.

Giorgione'nin Sanatı: Esrarlı Temalar ve Tonal Resim

Paradoksal gibi dursa da, devlet için çalışan ressamları imtiyazlar ve yüksek ücretlerle ödüllendiren bir şehirde, Giorgione özel siparişçiler için resim yaparak maniyerin Venedik versiyonunu kurar. Aslında bu çeşit siparişçiler ortaçağdan beri Venedik'i idare eden oligarşinin mensuplarıdır ve şehirdeki kamuyla özel sektör arasındaki bağ cidden de çok yakındır, nitekim devletin önemli misafirlerine belli başlı ailelerin sanat koleksiyonları gezdirilir ve Francesco Sansovino'nun *Venezia città nobilissima et singolare* [*Venezia, Çok Asil ve Kendine Has Bir Şehir*] (1581) rehber kitabının bir bölümü bu koleksiyonlara ayrılmıştır.

Giorgione'nin sanat formasyonu hakkında hiçbir şey bilinmez. Treviso bölgesinde Castelfranco Veneto'da doğduktan sonra Venedik'e gelişi ve şehirdeki faaliyetlerinin gelişimi bir sır perdesinin arkasında gizlidir. Kesin olan tek şey, şehre geldikten sonra Antonello da Messina'nın (1430-1479) San Cassiano Kilisesinin (günümüze sadece Viyana'daki Kunsthistorisches Museum'da muhafaza edilen) orta kısmı panosu gibi eserleri veya San Giuliano Kilisesinin Aziz Sebastian'ı temsil eden orta kısmı (günümüzde Dresden'de olan) triptiğini uzun uzun planlamış olduğudur; ancak o zamanlar şehirde faal en önemli ressam olan Giovanni Bellini onun için daha da önemli bir referans noktası olmuş olabilir, hatta onun çırağı olarak da çalışmış olabilir.

Giorgione'nin resminin yenilikleri, ikonografi ve tarzla ilgilidir. Tablolarında manzaralar, kişiler ve müzik icrasıyla meşgul veya hayallere daldıklarını tasavvur edebileceğimiz insan gruplarını tasvir eder; muhtemelen kültürlü sipariş sahipleriyle kararlaştırılmış ve günümüzde yorumlanamayacak manalar barındıran müphem konulara ek olarak, sanatının erdemlerinin altını çizmeye uygun temalar da işler. Londra National Gallery'deki *Satürn Sürgünde* tablosu ve 15. yüzyıl sonlarında yapılan, Uffizi'deki *Musa'nın İmtihanı*'nı ve *Süleyman'ın Hükmü*'nü temsil eden iki *pendant* tablo, faaliyetinin başlangıç aşamasına dahildir. Bu ilk eserlerinde, imalı ve sembolik özellikleriyle kendini kabul ettiren manzaranın tasvirine gösterilen büyük ihtimam dikkati çeker. Pastoral atmosferi tanımlayan manzara unsurlarına gösterilen dikkat, sonraki eserlerinde daha da kırsal bir özellik kazanacaktır.

İkonografide ve tarzda yenilikler

Castelfranco'daki *Kutsal Sohbet* 1500-1504 yılları arasında gerçekleştirilmiştir. Bildiğimiz kadarıyla bu eser sanatçının bir sunağa yerleştirilmek üzere sipariş üzerine yarattığı tek eserdir. Bu eser, gerçekleştirildiği tarihe dair kronolojik nitelikteki tereddütlerin ötesinde Giorgione'nin, o yıllarda, günümüzde Londra National Gallery'de bulunan *Çayır Madonna*'sı resmini gerçekleştiren Giovanni Bellini başta olmak üzere belli başlı Venedikli ressamların yaygınlaştırdığı söylem ve uygulama tekniğini benimsemesi sayesinde ulaşılan kompozisyon dengesi yoluyla 15. yüzyılın son çeyreğinin büyük Venedik panolarının mirasını devralır. Manzarada Meryem Ana'yı alışılagelmiş olandan farklı olarak Çocuk'la tahtın üzerine kurulu olarak tasvir ederek, birçok araştırmacıya yüzyıl başlarında Venedik'ten geçen Leonardo'yla (1452-1519) irtibatta olmuş olabileceğini düşündüren sanatçının ulaştığı olgunluk tam da bu resmetme şeklinde görülür.

Figürler ve manzara

Vasari (1511-1574) Giorgione için kendinden önceki sanatçıların "kuru, ham ve eksik tarzının" aksine "canlı ve doğal şeyleri öne sürerek ve renklerle onları taklit ederek eserlerine daha fazla yumuşaklık ve görünürlük sağlamaya başlar [...] kâğıda resim çizmeden, resmi renklerle oluşturmanın en iyi çalışma şekli olduğunu düşünür

Tüllendirme (*velatura*) ve birleştirme

[...]" diye yazarak Giorgione'nin resminin gerçekçi bir tarifini sunar. Giorgione bu şekilde Venedik ekolünün yeni yönelimini başlatır; renkleri farklı alanlara yaymayıp çok ince katmanlarla tül benzeri bir doku yaratır. Resimlerinde fonla figürler arasında o zamana kadar denenmemiş bir ahenk yakalamayı amaçladığından, renkler arasında da bir ahenk arar ve sonuçta bütün tablolarında ton farklılıklarına dayanan, tutarlı ve kaynaşmış bir renk bütünlüğü vardır.

Vasari'nin de gözlemlediği üzere, Giorgione gerçekliğe uyan bir resim yaratmayı amaçlar, ama bunun ortam gerçekçiliği olduğu belirtilmelidir; yani Giorgione 15. yüzyıldaki perspektif temelli kütleler tercihinden vazgeçer ve yağlıboya resmin potansiyelini sonuna kadar kullanarak, çizim ve kompozisyon değerlerinden ziyade ışık ve renk değerlerine öncelik tanır. Bu yeni şiir kuramının tipik örneği, birçok ikonolojik araştırma yoluyla yorumlama teşebbüsüne rağmen konusu hâlâ anlaşılmaz olan *Fırtına*'dır (1508). 1530'da Gabriele Vendramin'in evinde görünen bu eser, Giorgione'nin Venedik bağlamında kapabileceklerinin sofistike bir biçimsel sentezidir. Kırsal sahnenin havasına gösterilen daimi dikkat ve antik kültürle Kuzeyden esinlenmelere atıflar mütevazı bir şekilde birleşip kişilerin kimliğiyle sahnenin genel anlamı hakkındaki soru işaretlerinin sayısını daha da artırır.

Fırtına ve Üç Filozof

Uzun zaman boyunca Müneccim Kralları temsil ettiği düşünülen, Viyana'daki *Üç Filozof* bundan daha az esrarengiz değildir. Aslında yakın zamanlarda gerçekleştirilen incelemelere göre bu kişiler üç büyük tektanrıcı dinin sembolü üç bilgedir, bundan da konunun filozof, astrolog ve büyücü rollerini birleştiren bir Rönesans yorumu çıkar. Diğer bir deyişle, Giorgione'nin yapıtlarında, Castelfranco'da Casa Marta'da ona atfedilen tek renkli frizin çarpıcı bir şekilde özetlediği gibi, Hermetik geleneğe bağlı temalar daimi olarak mevcuttur.

Venedik'ten Roma'ya Sebastiano del Piombo

Eski zamanlarla irtibat, Toscana-Roma kültüründen farklı bir şekilde anlaşılsa da, Giorgione'nin sanatında da mevcuttur. Sanatçının tek kamusal eseri olan, Rialto yakınlarında bir pazar yeri olan Almanlar Hanının cephesindeki kısmen kayıp freskler (1508), belki de sanatçının klasik ve merkezi İtalya sanatlarının anıtsallığına en çok yaklaştığı ânı temsil eder.

Almanlar Hanı

Kısa sürede zarar görmesine neden olan koruma zorluklarından dolayı net olarak seçilemeyen bu eser, Giorgione'nin 1510'daki ölümünden önce Venedik'in sanat ortamında edindiği kilit rolün ve ona çok yüksek prestijli işler veren şehrin yetkilileri nezdindeki itibarının en açık işaretidir. Venedik hükümeti Aralık 1508'de Vittore Veneziano, Vittore Carpaccio ve Lazzaro Bastiani'den bu eserin değerini belirlemelerini ister. Bu üç kişi Giorgione'nin işini çok takdir etmiş olmalılar ki, talep ettiği yüz elli dükanın yüz otuzu verilir.

Giorgione'nin öğretisi herhangi bir kopukluk olmaksızın, Vasari'nin, "onun tarafından yaratılanlar" şeklinde tanımladığı Tiziano ve Sebastiano del Piombo tarafından devralınır.

1511'de, Michelangelo'yla (1475-1564) irtibata geçeceği ve Sebastiano del Piombo olarak tanınacağı Roma'ya geçen Sebastiano'nun yapıtlarının iki ilham kaynağı vardır. Rialto'da San Bartolomeo Kilisesinin eleştirmenlerce çok tartışılan ve 1508'de gerçekleştirildiği düşünülen org kapaklarında *Toulouselu Aziz Ludovico ve Aziz Sinibaldo*, altın kaplı apsisi Venedik'in Bizansvari zevkini ve Giorigione'nin Almanlar Hanı için tasarladığı nişleri hatırlatan nişlere yerleştirilmiştir. Figürlerin dalgın tavrı ve yumuşak hatları, Sebastiano'nun iki ustası Bellini ve Giorgione'nin resmiyle uyumludur.

Toulouselu Aziz Ludovico ve Aziz Sinibaldo

Dış kapaklardaki *Aziz Bartolomeo ve Aziz Sebastiano*, Sebastiano'nun daha sonra geliştireceği farklı bir yaklaşımla yapılmıştır; azizler bir zafer takını andıran klasik mimariyle tanımlanan uzamda kararlı bir şekilde yerleştirilmiş olup, bu figürler, sanatçının Roma'da gerçekleştireceği olgunluk dönemi eserlerinde Venedik'e özgü geniş ve muhteşem arka planlarla birleştireceği güçlü bir plastik duyarlılıkla yapılmıştır.

Sebastiano Venedik'teyken, Giorgione ve Tiziano'nun yenilikçi faaliyetiyle yarışabilecek başka şaheserler de ortaya koyar. Kompozisyon olarak 16. yüzyılın ilk on yılının en anlamlı ve devrimci eseri olan ve günümüzde özel bir koleksiyonda olan *Solomon'un Hükmü* bunu teyit eder. Nitekim sanatçı Kitabı Mukaddes'ten alınma bu olayı büyük boy bir tuvalde tasvir eder ve kişileri o dönemin Venedik resimlerinde görünen figürlerde görünmeyen bir canlılıkla donatır. *Hüküm*'de ortaya çıkan dramatiklik, Tiziano'nun kariyeri boyunca başvuracağı benzer çözümlere işaret eder. Yarım kalan bu eserde, mimari mahiyetteki arka planın yapısı San Bartolomeo Kilisesinin org kapaklarını hatırlatır. Eserin gerçekleştirilmesi esnasında çok değiştirilen figürler, Giorgione ve Giovanni Bellini'nin aynı dönemden eserlerini hatırlatır, ama aynı zamanda kadın figürlerinin gerçekleştirilmesinde kişisel bir tarz da ortaya çıkarır; nitekim diğer küçük boyutlu eserlerinde görülen figürlere benzeyen sağdaki anne gibi, sahnenin kadın kahramanları sıklıkla tekrarlanan bir tipoloji oluşturur. Sebastiano'nun büyük resmi aynı zamanda Venedik sanat âleminin eski eserlere ilgisini işaret eder. Klasikliğin genel ve ideal bir imgesini yansıtmaktan ziyade, sağdaki figürün gayet iyi tanıklık ettiği gibi, arkeolojik bulgulara gösterilen alakayı temsil eder.

Solomon'un Hükmü

Solomon'un Hükmü uzun zaman eleştirmenlerce ihmal edilirken, Venedik'teki aynı isimli kilisedeki *Aziz Giovanni Crisostomo ve Azizler* resmi her zaman çok beğenilmiştir. Her ne kadar Vasari ve ondan sonra gelen bazı bilgin ve araştırmacılar bu resmi Giorgione ile Sebastiano arasındaki işbirliğinin sonucu saysalar da, Sebastiano'nun

Aziz Giovanni Crisostomo ve Azizler

özerkliği aşikârdır. Castelfrancolu ustaya kıyasla Sebastiano daha parlak ve soğuk renkler kullanır, bunlar da Albrecht Dürer'in (1471-1528) 1506'da Venedik'te bulunuşuyla ilişkilendirilmiştir. Sebastiano'nun bağımsızlığı, sahnenin hem Giorgione'nin aynı dönemde yaptığı eserlerindeki kırsal ortamından farklı, hem de Bellini'nin simetrik ve düzgün resimlerinden daha coşkulu kompozisyonundan anlaşılır. Bu yenilikçi güç, bu tablonun sonraki Venedik resim sanatındaki etkisini ve Tiziano ile başka ressamların ilgisini açıklar.

Sebastiano'nun Giorgione'den öğrendikleri arasında portrecilik önemli bir yere sahiptir. Yüzeyin iki kısımlı kompozisyonundan geniş renk satıhlarının yarattığı tezata kadar, Giorgione'den öğrendiği şey, seyircinin dikkatini detaylara çekme yeteneğidir: Seyirciyle kurulan ilişki, resmedilen kişinin kendisiyle ilgili sadece istediklerini sergilemesine izin verir. Bunun bir örneği Londra'da National Gallery'deki *Salomè*'dir; *Salomè*'nin yüzünün yanlarından manzara görülür, omuz pozu 16. yüzyıl boyunca Venedik'te çok rağbet görüp sonraki yüzyıllarda da seyircinin nazarında bu konuya cazibe kazandıracaktır. Sebastiano del Piombo'nun Venedik'in resim sanatına katkısı birkaç yılla sınırlıdır, ama Venedik'te yürüttüğü faaliyetlerin hatırası Roma'da Raffaello (1483-1520) ve Michelangelo'nun sanatıyla tanışıp 1527'de Roma yağmalanana kadar şehrin sanat âleminin kahramanlarından biri olduğu zaman da devam eder.

Salomè

Lorenzo Lotto, Şehrinden Uzakta Faaliyet Gösteren Bir Venedikli

Yüzyılın ilk yıllarında faal olan sanatçılar arasında, Lorenzo Lotto'nun (1480?-1556) büyük mahareti Giorgione'yle aynı zamanda hatta daha da önce ortaya çıkar. Onun da tarzı kendine hastır, ama çok huzursuz ve devrimci olduğundan, kendini, Hanedanını ve devletini övme gayesi güden sipariş sahiplerine uygun değildir.

Sanat eleştirmeni Roberto Longhi durumunu çok iyi özetlemiştir: Lotto, "muhtemelen Rönesans imge kuramının hâlâ geçerli olan kurallarına en karşı olan sanatçı olduğundan, çağının Venedikli sanatçıları arasında en modern olandır. Lotto orantıların olmadığı görüşündedir. İç huzursuzluğundan dolayı şeklin sadece insanla sınırlı kalmayacak olan yeni bir ruhsallığa doğru meylettiğini düşünür. Ona göre ışığın kendisi bile güneş gibi net bir kural değil, kesintili ve belirsiz bir esintidir." Bu özellikler ve kutsal temalı resimlerinde belli olan şevki, araştırmacıları onun dindarlığının mahiyetini merak etmeye sevk eder. Mektuplarının ve *Libro di spese diverse* [*Çeşitli Masraflar Kitabı*] eserinin incelenmesi büyük bir tartışmaya ve farklı görüşlere yol açar. Kesin olan bir şey varsa, o da Lotto'nun o zamanın birçok aydını gibi Kilisenin derinlikli bir

Değerli bir kaynak olarak *Libro di spese diverse*

reformunun gerekli olduğu konusunda çok hassas olduğudur; tartışma konusu olan, kendisinin Katolik ana akımına hep sadık mı kaldığı, yoksa Protestan görüşlere meyledip, daha sonra iki mezhep arasındaki diyaloğun kopuşuyla en azından görünürde Katolikliğe mi döndüğüdür.

Her ne kadar Lorenzo Lotto 1480 civarında Venedik'te doğup çıraklığını da bu şehirde tamamlamışsa da, en güzel şaheserlerini kariyerinin başladığı Treviso'da, Marche bölgesinde ve Bergamo'da olmak üzere, Venedik'ten uzakta gerçekleştirir. Eskiden beri araştırmacıları meşgul etmiş olan mesleki formasyonu konusuna dair kesin bilgi yoktur, ancak Venedik'in iki büyük resim atölyesi olan Bellini ve Vivarini atölyelerinden birisindeki çıraklığı, sanat üretiminin Treviso Markiliği ile Recanati arasında geçen ilk aşamasını derinden etkiler. Bu dönemdeki eserlerinde ya Dürer ya da Flaman ve Alman ustaların Venedik han ve atölyelerinde yüksek sayıda dolaşımda olan gravürleri yoluyla temas kurmuş olabileceği Kuzey memleketleri sanatlarına karşı belli bir hassasiyet görünür. 1505-1508 yılları arasında gerçekleştirdiği Quinto di Treviso ve Asolo'daki sunak panolarıyla, Recanati'deki büyük poliptik, Lorenzo Lotto'nun sanatını Giorgione ve öğrencilerinkinden farklılaştırır. Sahneler hafif bir ışık ve litürjik hareketlerle aydınlatılmıştır. Bu ilk eserlerde bile, dengeli kompozisyonlar ve çok anlamlı sahneler yaratabilen, maharetli bir ustanın elini görmek mümkündür.

Veneto ile Recanati arasında

1506-1508 arasında Markilikte gerçekleştirdiği eserlerin Lorenzo'ya muhtemelen Donato Bramante'nin (1444-1514) daveti üzerine Roma yolunu açmış olması mümkündür. Nitekim Bramante 1507 sonlarında Loreto'dadır ve o yıllarda II. Julius namına Vatikan'daki çalışmalara nezaret eder. Dolayısıyla Lorenzo Lotto, Raffaello ve Michelangelo'nun Roma'sında çalışan ilk Venedikli ressamdır.

Roma dönemi

1509'da Vatikan'da II. Julius'un dairesinin dekorasyonunda çalışır, ama huzursuzluğu, o sıralarda hâkim hale gelen Raffaello klasisizmine pek uymaz. Bu deneyimden sonra, Lotto'nun resminde Roma Rönesansının olgunluk döneminin özelliği olan büyük kompozisyon yapabilen, ama aynı zamanda Kuzey memleketleri gerçekçiliğine meylini kaybetmemiş olan (*İsa'nın Haçtan İndirilmesi*, 1512) bir sanatın etkisi görülür. Markilikten 1513'ten itibaren Venedik Cumhuriyetine dahil olan, hatta "diğer Venedik" diye bilinen bir şehir olan Bergamo'ya taşınır. İlk yaptığı iş Alessandro Martinengo için bir sunak panosu gerçekleştirmektir. Muhteşem bir çerçevesi ve sekiz metreden fazla yüksekliği olan bu eser, sanatçının kilise eserleri ve özel portreler gerçekleştirdiği Bergamo'da geçen on yılının başlangıcını oluşturur. Martinengo panosu, o sıralarda kendinde barındırdığı Venedik hassasiyetinin ve Roma anıtsallığının birlikteliğinin en büyük eserlerinden biridir. Lotto 1525-1532 yılları arasında, 1540'lı yılların başında ve 1545-1549 yılları arasında Venedik'e döner; şehre hâkim olan

Bergamo ile Venedik arasında

zevk sanatçının arayışlarına yabancı olduğundan sanatçı çok az kamu siparişi elde eder. 1529'da Carmine Kilisesi için Aziz Nicola'nın yüceltilmesi panosunu ve 1542'de *Aziz Antonino'nun Aziz Giovanni ve Aziz Paolo İçin Sadaka* resmini gerçekleştirir; bunlar aykırı eserler olup, ana özellikleri samimi bir dindarlık ve Venedik sanatının resmi eğilimlerinin aksi bir doğallıktır. Lorenzo, Venedik'teki atölyesinde Marche'deki birçok şehir için eserler gerçekleştirip 1530'lu yılların İtalyan sanatının en güçlü eserlerini ortaya çıkarır. Macerata bölgesindeki *San Giusto Dağındaki Haça Gerilme*, sanatsal ve manevi bir hassasiyetin açık ve ender görülen yansımasıdır. Kompozisyon organizasyonu çok ustaca gerçekleştirilmiştir; karanlık bir gökyüzünün altında, evanjelik anlatıya uygun olarak acıklı bir şekilde haça germe gerçekleştirilir. 1532 tarihli *Azize Lucia Panosu*'nda hareketler ve bakışlar anlatı çerçevesi içinde tasvir edilir; sanatçı kararlı azizenin yanına huzursuz ve korkmuş kişiler yerleştirir ve bu tezata dayanarak, imanının sağlamlığıyla tanınan Lucia'nın azizeliğinin altını çizen bir sahne yaratmayı becerir.

Lorenzo Lotto ruh hallerinin dikkatli bir gözlemcisi olup aynı zamanda çevresindeki insan çeşitliliğinin en gerçekçi özelliklerinin titiz bir araştırmacısıdır. *Çeşitli Masraflar Kitabı*'nda sık sık gerçek kişilerin portrelerini çizebilmek için kâğıt alımlarını not etmesi tesadüf değildir. 1540'lı yılların başlarında küçük "kenar" kasabalar için eserler gerçekleştirir. 1542'de, birkaç onyıldır modası geçmiş zevk ve şemalara dayanan basit bir tarzla Bergamo civarında Sedrina için bir pano ve Puglia'da ufak Giovinazzo limanı için bir poliptik gerçekleştirir. Bu sebepten dolayı, 1548'de Pietro Aretino (1492-1556) o sırada Augsburg'da İmparator V. Carlos için çalışmakta olan Tiziano'nun selamlarını ilettiği bir mektup yazar ve alaycı bir şekilde, "Ey Lotto, iyilik kadar iyi ve erdem kadar erdemli," diyerek çalışmalarını hafife alır. Bu sözler sanatsal hassasiyetinin o sıralarda Venedik'te ne kadar az rağbet gördüğünü göstermesi bakımından çok anlamlıdır. Sonraki yıl Lorenzo Venedik'ten kesin olarak ayrılıp Markiliğe yerleşir. Lotto, kutsal konulu eserlerine ek olarak unutulmaz bir portre serisi gerçekleştirir; bunların arasında *Andrea Odoni*'de (1527) ışık organizasyonu ve kabartıcı fırça tekniği, ortama figüre de yansıyan bir hassaslık havası kazandırır; az çok aynı sıralarda yapılan melankolik *Bir Gencin Portresi*'nde arka planın ve giysinin siyahı hâkimdir ve kişinin yüzüyle, muhtemelen tablonun manasını gizleyen ön plandaki natürmortun "altını çizer."

Orijinal ve zor bir araştırma

Sanatçı her durumda, kariyeri boyunca yüzyılın en çarpıcı portrelerini gerçekleştirmiştir. Treviso'dayken daha sonra olgunluk çağında ilham alacağı Giorgione'den uzak kaldığı zamanlarda bile portreleri heyecan uyandırır. Piskopos *Bernardo de' Rossi*'nin portresinde ve özellikle Viyana'daki *Fenerli Genç* resminde elde ettiği sonuç derin bir lirizmdir.

Portreler

Bu hassasiyeti, tarikat mensubu olarak toplum hayatından çekildiği ve Loreto'daki Santa Casa Kilisesi için *Mabette Takdim*'i gerçekleştirdiği hayatının son yıllarına kadar devam eder.

Bkz. Katolik Reformu ve Karşı-Reform, s. 192; Maniyerin Katettiği Yollar, s. 755; Reform ile Karşı-Reform Arasında Sanatlar, s. 812; Leonardo da Vinci, s. 869; Correggio, s. 876; Tiziano, s. 893; 16. Yüzyılın İkinci Yarısında Venedik'te Resim, s. 899; Portre, s. 905; Albrecht Dürer, s. 974

Tiziano

Massimo Favilla ve Ruggero Rugolo

Anton Maria Zanetti il Giovane'nin 1771'de ifade ettiği üzere, "Tiziano kalbinde resim gerçekliğiyle" doğar ve bu maharet sayesinde "akıllı bir sükûnetle" sanatın en yüce sırlarının" hakikatini keşfeder. Tuvale renklerin çok ustaca kullanımıyla yansıtılan, tabiatın "canlı" ve hassas temsili, onu Jacopo Tintoretto, Paolo Veronese ve Jacopo Bassano'yla beraber, Venedik resminin "altın çağının" belli başlı kahramanlarından biri haline getirir.

Pieve di Cadore'den Venedik'e: Başlangıç

Venedik Cumhuriyetinin resmi ressamı

"Tiziano sahiden de resim yapanların en mükemmeli olmuştur, çünkü fırçaları her zaman hayatın farklı ifadelerini doğurur." Marco Boschini (1605-1681), *Le ricche minere della pittura veneziana* [*Venedik Resminin Zengin Madenleri*] (1674) eserinde doğum tarihi çeşitli araştırmacılar tarafından 1480-1490 yılları arasına yerleştirilen sanatçıyı böyle anlatır. Henüz çok gençken Belluno Dağlarındaki Pieve di Cadore'den Venedik'e geçer, burada da Gentile (1429?-1507) ile Giovanni Bellini'nin (1432?-1516) öğrencisi olur. Giovanni ile yeni parlamakta olan Giorgione'nin (1477?-1510) hâkim olduğu Venedik'in lagün ortamı, onu hemen Albrecht Dürer (1471-1528) gibi Alpler'in kuzeyindeki sanatçıların da etkilediği tonal tipte resme yöneltir. Tiziano, Giorgione'yle ilk önemli işbirliğinden başlayarak –Rialto'daki Almanlar Hanının cephesinde günümüze ulaşmayan freskler (1508-1509)– onu Sebastiano del Piombo'nun (1485?-1547) Giorgio Vasari (1511-1574) tarafından zikredilen görüşüne göre "renk açısından doğallığın en büyük taklitçisi" kıla-

cak olan renk hassasiyetini ispat eder. Kısa sürede Venedik'in resmi işlerini yapmaya başlar ve 1516'da Giovanni Bellini ölünce Venedik Cumhuriyetinin resmi ressamı gibi prestijli bir unvan kazanır.

Roma yağmasından kaçarak Venedik'e giden arkadaşı Pietro Aretino'nun (1492-1556) da desteğiyle 1527'den sonra şöhreti Venedik Cumhuriyetinin sınırlarının da ötesine ulaşır ve bunun sonucunda hem kutsal hem seküler mahiyette resimlerle zevk ve gizli hülyalarını yorumlamayı becerdiği İtalyan ve Avrupalı prens ve hükümdarlardan önemli işler elde eder. Bunların arasında Alfonso d'Este ile Isabella Gonzaga, Della Rovere ve Farnese aileleri ve İmparator V. Carlos (1500-1558) ile oğlu II. Felipe (1527-1598) için gerçekleştirdiği eserler yer alır. II. Felipe, kendisinden 1550'den 1576'da Venedik'te vebadan ölümüne kadar üzerinde çalışacağı bir mitolojik "şiir" serisi sipariş eder. Uzun ömrü boyunca, başarıyla organize ettiği atölyesi sayesinde sayısız talebe cevap vermeyi başarır ve özellikle portrecilikte parlar. Tiziano'nun bu sınıfa dahil eserleri kişilere fiziki benzerlikten ve psikolojik tasvirlerden dolayı rağbet görür.

Tiziano'nun şöhreti

Vasari'ye göre, Tiziano en baştan itibaren ön çizim olmaksızın doğrudan fikirden uygulamaya geçen Giorgione'nin leke tekniğini benimser. Dolayısıyla "sadece renklerle" oluşturulan bu resim "eserlere daha fazla yumuşaklık ve derinlik" sağlayabilecek durumdadır. Grafik çizim ve koyu gölgelerin yokluğunda, figürlerin hacmi sadece renklerin uyumlu ve silikleşmiş tonlarının yan yana uygulanmasıyla oluşturulur. Bu tekniği öğrendiğinde Tiziano bunu hayatın coşkulu hareketlerini yansıtan epey şuh ve gerçekçi imgeler yaratmak için kullanır. Sanatçının anıtsal figürleri canlı manzara kesitlerine yerleştirilmiştir.

"Sadece renklerle"

Ancak Veneto'nun ebedi pastoral tarzı sona erer. Tiziano'nun şiirselliği 1530'lu yıllarda, Francesco Salviati (1510-1563), Giorgio Vasari ve Jacopo Sansovino (1486-1570) gibi Roma'nın yağmalanmasından sonra Venedik'e gelen sanatçıların da etkisi altında "modern maniyere" yaklaşma teşebbüsü çerçevesinde uzaklaşır bu huzurlu klasisizmden. "Maniyerist değişim" olarak bilinen dönem esnasında manzaranın dinamik mahiyetinin altını çizme amaçlı girift diyagonal hareketlerle canlandırılmış kompozisyonlara öncelik verir. Giderek daha destansı ve muazzam hale gelen figürler huzursuzlaşır ve gergin şekilde kıvrılırken, ışık ve renk kullanımı giderek daha cüretkâr ve kontrastlı bir hal alır.

Tiziano'nun son dönemi 1540'lı yılların ortalarında başlar. Bu dönemde ressam yeni bir tarz ve ifade söylemi arayışındadır, bu da onu imgelerin netliğinden vazgeçmeye sevk eder. Bunun sonucunda, arka plandaki şekiller hızlı fırça vuruşları yoluyla giderek flulaşır. Farklı ifade sonuçları elde etmek için bazı kısımlar tamamlanmaz. Vasari'ye göre bu çeşit resimler yakından seyredilmek için tasarlanmamıştır, zira lekeler ve fırça vuruşları ancak uzaktan görülünce bütünlük kazanıp tuvalde yeniden yaratılmış olağanüstü gerçeklik şekline bürünür. Böy-

Şekillerin flulaşması

lece Tiziano'nun resimlerinin mahiyeti gençliğinde izlediği Giorgione'nin tarzından uzaklaşıp, Michelangelo'nun (1475-1564) tamamlanmamış yaklaşımına benzeyen şekilde, biçimlerin ortamda flulaşmasına yaklaşır; sonuçta Leonardo kaynaklı ortam belirsizliği yoluyla "şekilsiz" *Pietà Rondanini*'ye ulaşır. Tiziano'nun son dönemi Jacopo Bassano ve El Greco (1541-1614) gibi çağdaşı ressamları, Rubens (1577-1640), Velázquez (1599-1660), Rembrandt (1606-1669), Vermeer (1632-1675) ve Watteau (1684-1721) gibi sonraki yüzyılların ressamlarını ve bu resim yapma şeklinin kendine has özelliklerini "resimlerin canlı olduğunu düşündürdükleri için güzel ve muhteşem" buldukları için benimsemekten çekinmeyen çok sonraki empresiyonistleri derinden etkiler.

Veneto'nun Pastoral Tarzı

Gençlik eserleri arasında *Kırsal Konser* (1509-1510) şuh doğallığı ve imgenin 15. yüzyıl başı Venedik hümanist kültüründen kaynaklanan alegorik mahiyetiyle göze çarpar.

Sahnede kırmızı giysili bir gencin kendi udunu çıplak bir perinin flütüyle armonize etmekle meşgul olduğu tepelik bir manzara vardır, solda ise bir diğer kadın figürü sesleri kaynağın sularıyla karıştırarak ayarlar. Eleştirmenler, Pythagoras-Platon anlayışına dayanarak bu kompozisyonda evrensel uyumun yansıması olarak anlaşılan müzik uyumunun metaforunu görür. Ancak melodi, sürüsünü bırakıp iki müzisyenin dikkatini dağıtan kaba bir çobanın araya girmesiyle kesilir, bu da popüler unsurların müzik türlerine asimile olmasının sembolü halini alır.

Müzik ile resim arasında

Tiziano, Giovanni Bellini'nin, Giorgione'nin ve Kuzey memleketlerinin resminin izinden giderek olayları geniş bir manzaraya yerleştirir; üzerinde köylerin ve koruların serpiştirildiği, arka arkaya dizilmiş tepelerin eğimleri, ovanın ve dağların mavisine karışırken altın renkli sıcak bir ışık huzurlu bir kırsal atmosfer yaratır.

Kutsal aşk ve Dindışı Aşk'ta (1514-1515) da Tiziano temayı alegorik şekilde yorumlar. Günümüzde kabul edilen görüşe göre, bu eser Laura Bagarotto ile Niccolò Aurelio'nun evlilikleri vesilesiyle sipariş edilir. Bu birliktelik kolay olmamış olsa gerek, zira Niccolò Aurelio hâkim olarak eşinin Venedik Cumhuriyetine ihanetle itham edilen babasıyla ilk kocasını idam cezasına çarptırmıştır. Dolayısıyla bu resmin amacı Laura'yı Dünyevi Venüs ile Uhrevi Venüs temsilleriyle müstakbel evliliğine alıştırmaktır. Giyinik olarak temsil edilen Dünyevi Venüs yeni-Platoncu doktrine göre kamusal alanda mükemmel eşin sembolüdür. Çıplak olan Dünyevi Venüs ise eşin özel hayattaki rolünü yüceltir.

Kutsal Aşk ve Dindışı Aşk

Ressam, bütün ihtilafların aşılmasını kolaylaştırmak için, ölümün iki sembolünü yeni bir hayata dönüşmüş olarak temsil eder; bir lahit-kaynağın sularını karıştırmakla meşgul Aşk ve bir çift tavşan. Bu kompozisyon, bir manzara kesitine yer-

leştirilmiş ve tonal resmin ilkelerine uygun olarak kesif renk katmanlarının yan yana geldiği, ön plandaki iki anıtsal figürün hâkim olduğu mükemmel klasik dengeli bir kompozisyondur. Işık plastik gücünü garantiler. Işık sağdan geldiğinden kütleleri "yontar" ve arka plandaki bitkilerin daha koyu gölgesiyle tezat oluşturur.

Tiziano'nun Şöhrete Kavuşması

Ressamın Venedik'te elde ettiği ilk önemli kamusal işi, Santa Maria Gloriosa dei Frari Kilisesinin ana sunağı için yaptığı *Göğe Çıkan Meryem Ana* (1516-1518) panosudur. Göğe çıkış teması, ressamın çağdaşı olduğu Roma sanatından ileride olduğunu gösteren yeni bir şekilde geliştirilir. Olayın, müminin gözleri önünde aniden gelişmesi şeklinde yorumlanması orijinal bir unsurdur. Sahne üç farklı seviye olarak düzenlenmiştir. Alt seviyede doğaüstü olaya şahit olan ve ruh hallerini belli eden havariler resmedilmiştir. Tezahür ânı, muhteşem bir melek grubu içinde, yükselişin sonucunda giysisi sarmal bir hareketlilik kazanan ve ilahi vecd halindeki Meryem Ana'nın yükseldiği orta seviyede gerçekleşir. Üst seviyede, bir ışık ve melek yarı dairesinin içinde cesur bir şekilde resmedilmiş Ebedi Olan onu Göklerin Kraliçesi ilan etmek üzere karşılar.

Frari Kilisesindeki *Göğe Çıkan Meryem Ana*

Tiziano, kişilerin poz, hareket ve ruh hallerinin sonsuz yelpazesiyle güçlendirilmiş karmaşık bir kompozisyon şeması icat eder. Figürler, vücutlarının Michelangelo ve Raffaello'dan (1483-1520) mülhem karmaşık bükülmeleriyle uzamı fetheder. Renk hassasiyeti de, parlak renk tezatlarıyla her zamanki ton uyumlarından uzaklaşır. Tiziano, *Göğe Çıkan Meryem Ana*'da figürleri neredeyse canlı gösteren, sınırları net olmayan geniş ve dolgun fırça darbeleri kullanır. Böylece başta Meryem Ana olmak üzere kişilerin insani niteliği güçlenir. Bu teknik, canlı bir görünüşe sahip olmalarına rağmen cilalı ve "bozulmaz" bir maddeyle yapılmış olan Raffaello'nun *Sistina Madonna*'sına veya *Tecelli*'sine esas olarak benzese de sonuçları itibarıyle çok farklıdır.

Tiziano, Basilica dei Frari Kilisesinde Venedikli asil Pesaro ailesinin sunağı için, dindarlıkla asalet yüceltilmesinin ayrılmaz şekilde bütünleştirildiği bir pano da gerçekleştirir (1519-1526). Nitekim geleneksel Meryem Ana ile Çocuk ve aziz figürlerinin yanında Pesaro ailesinin fertlerinin portrelerinin gerçek bir galerisi vardır. Solda Tiziano Vatikan'ın donanmasının komutanı olup 1502'de Santa Maura Savaşında Türkleri yenen Piskopos Jacopo'yu resmetmiştir. Sağda, ailenin profilden resmedilmiş diğer fertleri arasında dışa doğru bakarak seyirciyle doğrudan bir bağ kuran Leonardo'nun çok güzel şekli belirgindir. Sebastiano del Piombo'nun (1510-1511) San Giovanni Crisostomo Kilisesinin büyük sunağı için gerçekleştirdiği resmi hatırlatan bu eserle sunak panosu türü tamamıyla yenilenir. Nitekim Tiziano, azizlerin merkezi bir figürün etrafına düzenli olarak dizildiği geleneksel tertibin yerine Jacopo Pesaro'dan

Pesaro Panosu

Aziz Petrus'un şefaati yoluyla Çocuklu Meryem Ana'ya uzanan diyagonal eksen boyunca dizilmiş asimetrik bir kompozisyon tercih eder. Böylece sahne, alçaltılmış bakış açısının, tahtın basamaklarına yandan bakışın ve sonu olmayan gibi görünen sütun perspektifinin de katkısıyla ihtişam ve dinamiklik kazanır.

Maniyerist Kriz

Diken Tacı (1540-1542) Tiziano'nun "maniyerist değişimi" çerçevesinde gerçekleştirdiği eserlerindendir. Milano'da, İsa'nın dikenli tacının bir parçasının saklandığı Santa Maria delle Grazie Kilisesi için yapılmıştır. İsa'nın vücudunun ve cellatlarının oluşturduğu diyagonal hatların karmaşık kesişmesinden, kişilerin ifadelerinin ve ruh hallerinin güçlendirdiği dramatik bir vurgu ortaya çıkar. Ve Tiziano en başta arkadaşı edebiyatçı Pietro Aretino'nun *Umanità di Cristo* [*İsa'nın İnsanlığı*] (1535) eserinden ilhamla, tuvale Tanrı'nın oğlunun somut ve dayanılmaz ıstırabının tasvirini yerleştirerek İsa'nın insan yönünü vurgulamak ister. Bu resim, Tiziano'nun muhtemelen Helenistik heykel grubu Laokoon'dan ilham aldığı İsa figürü başta olmak üzere, figürlerin kıvranmasından ve güçlü plastikliğinden de anlaşılacağı üzere sanatçının doğallıktan, Roma kaynaklı en son yeniliklere geçişi noktasındadır. Sert ışık ve gölge tezatlarıyla oluşturulan şekiller, olayın dramatikliğinden de dolayı, kariyerinin başlangıcındaki pastoral manzaralardan epey uzak olan kasvetli mimari arka planın karşısında çok belirgin olarak görünür.

"Maniyerist değişim"

Diken Tacı, Tiziano'nun maniyerist tarzın tipik yılankavi burgularının ustaları olan Francesco Salviati ve Giorgio Vasari gibi "Etrüsk şeytanlarının" Venedik'ten geçişinden etkilenmiş olduğunu ve 1540'lı yıllarda Venedik dahil ilk Engizisyon mahkemelerinin kuruluşundan ve ilk hükümlerin ilan edilmesinden ve Michelangelo'nun *Mahşer*'ine ilk eleştirilerin ortaya çıkışından dolayı huzursuz olan dini iklime cevap verdiği gibi, bu etkiye kendince cevap verişini çarpıcı bir şekilde ispat eder.

Tiziano'nun en önemli portre çalışmalarından olan *III. Paulus ve Torunları Alessandro ile Ottavio Farnese* (1546) resminin kahramanı, aynı zamanda Lutherci reforma Katolik tepkisinin de kahramanıdır. Tiziano, olağanüstü bir natüralizm ve tuvale portresi yapılanın hem sosyal konumunu hem de en derin ruh hallerini yansıtma yeteneği sayesinde portre türünde meşhur olur. Tiziano, yaşlı papayı torunlarıyla beraber tasvir ederek bilinçli olarak Raffaello'nun *X. Leo ile Kardinaller Giulio de' Medici ve Luigi De' Rossi* (y. 1518) eseriyle yarışır. III. Paulus'un solunda papanın yerine düşünülen Kardinal Alessandro (1520-1589), sağında ise yeni Parma ve Piacenza Dükalığının hükümdarı Ottavio (1524-1586) vardır. Dolayısıyla bu resim papanın ailesini kayırmasının bir manifestosu niteliğindedir ve sanatçının mahareti ilişkilerinin karmaşıklığını inceleyerek kişilerin bir araya gelişini gerçekçi kılmakta yatar. Nitekim kardinalin ihtirası ve dükün güçlü dedesine hayranlığı Tiziano'nun gözünden kaçmaz. Papa,

III. Paulus'un portresi

masanın üzerindeki kum saatinin de ima ettiği ilerlemiş yaşına rağmen uyanık bir ifadeye sahiptir ve koltuğuna sağlam bir şekilde oturmuş görünür.

Şekillerin Kayboluşuna Doğru

Tiziano, 1540'lı yıllardaki "maniyerist dönüşümünden" sonra, şekillerin tedrici kayboluşu ve rengin daha az doğal kullanımıyla gözlemlenebilen yeni bir ifade tarzına yönelir. Nitekim renk yelpazesi kırmızının, beyazın ve siyahın tonları etrafında döner.

V. Carlos At Sırtında

Tiziano, Farnese siparişinden iki yıl sonra *V. Carlos At Sırtında* (1548) portresini yapmak üzere Bavyera'da Augsburg'a gider. Bu eser, amacı muhteşem bir ortam ve gücün sembollerini temsil yoluyla, portresi yapılanın yüksek sosyal statüsünü ifade etmek olan devlet portresi türüne dahil edilebilir. Tiziano, imparatoru at sırtında resmeder. Böylece tam boy veya üç çeyrek boy portrelerinden uzaklaşıp V. Carlos'un kendisini karşılaştırmaktan hoşlandığı tipik imparator-filozof Marcus-Aurelius'un at sırtındaki heykelinden ilham alır. İmparatoru, Protestan prenslerine karşı kazandığı Mühlberg muharebesinden (1547) hemen önce, elinde mızrak, soğukkanlı bir şekilde ve kendi başına, gerçek iman uğruna bütün tehlikelere karşı koymaya hazır savaş alanına doğru giderken resmeder. Muhteşem tabiat ve imparatorun arkasındaki parlak gök olayın önemini vurgular. Zafer imparatorluk güçlerinin Elbe Nehrini geçmelerinden kaynaklandığından, arka plandaki nehir zaferi ima eder gibidir.

Tiziano, 1550'li yıllardan itibaren giderek artan derecede Venedik resim ortamından bir anlaşmazlık perdesiyle ayrılır ve gayretlerini başta İspanyol hükümdar V. Carlos ve oğlu II. Felipe olmak üzere yabancı prens ve hükümdarlar için harcamayı tercih eder.

Marsias'ın İşkenceye Tabi Tutulması

Marsias'ın İşkenceye Tabi Tutulması (1570-1576) Ovidius mitolojisinden mülhem, hemen hemen sadece II. Felipe için 1550 ile ressamın ölümü arasında gerçekleştirilen bir resim serisi olan "şiirler" serisinin son eseridir. Tiziano efsanelerin eğlence temelli geleneksel yorumundan uzaklaşarak, eski "masalları" kişisel ve kötümser şekilde yorumlayıp, daha ziyade adaletsiz ve kaprisli tanrıların irade veya hükmüne tabi olmak zorunda kalan insan veya yarı tanrıların hikâyelerini anlatır. Örneğin Diana ile Aktaion'u gösteren resimlerde veya *Europa'nın Kaçırılması* gibi resimlerde durum budur. Tiziano, *Marsias'ın İşkenceye Tabi Tutulması*'nda Apollon ile bir müzik yarışmasında mağlup olduktan sonra bu ilah ve bir yardımcısı tarafından derisi canlı canlı yüzülen satirin korkunç akıbetini resmeder. Sağda, Apollon'un Pan'la müzik yarışmasına şahit olup, Pan lehinde konuşmuş olmaktan dolayı eşek kulakları elde etmiş olan Kral Midas vardır. Bu melankolik kişi muhtemelen insan kaderinin öngörülemezliğini düşünen Tiziano'nun bir otoportresidir.

Mantova'da Palazzo Te'de Giulio Romano'nun (1492-1546) bir freskinden mülhem bu eser, Tiziano'nun resmi ışık ve renk darbeleriyle oluşturduğu son

dönemini çok iyi temsil eder. Bu şekilde, parmakla da uygulanan boyalar tuvale geçirilmiş varlık zerrecikleri halini alır.

Resim "Mirası"

Merhamet (1570-1576) Tiziano'nun yakınlarında gömülmek istediği ve gençlik eserleri *Göğe Çıkan Meryem Ana* ile Pesaro panosunun bulunduğu Venedik'te Frari Kilisesinin bir sunağı için düşünülmüştür. *Bandini Merhameti*'ndeki Michelangelo-Nicodemo gibi, Tiziano da kendisini ölü İsa yanında resmetmek ister ve muhtemelen Aziz Girolamo'yu temsil eden diz çökmüş yaşlı adam onun yüzüne sahiptir. Magdalena'nın ümitsiz ve teatral hareketinin çerçevelediği imgenin amacı, insanlığın kurtuluşu için kendini feda eden İsa'nın kurtarıcı rolünü yüceltmektir; buna benzer şekilde arkadaki vaftiz leğeninde, ışık dolu kalın fırça darbeleriyle oluşturulmuş pelikan, San Marco Kilisesindeki Bizans mozaiklerine bir göndermedir. Bu resimde Tiziano'nun son dönem eserlerine has iki özellik görülebilir; bir yandan rakibi Tintoretto'nunkilere benzer sonuçlara varan ışık oyunlarıyla dolu günbatımı ortamı vardır, öte yandan "darbe" ve büyük renk "lekeleri" yoluyla yaratılan cisimlerin şekilleri somutlaşır.

Merhamet

Bkz. Maniyerin Katettiği Yollar, s. 755; Raffaello Sanzio, s. 828; 16. Yüzyılın İkinci Yarısında Venedik'te Resim, s. 899; Portre, s. 905; Jacopo Sansovino, s. 909; Albrecht Dürer, s. 974

16. Yüzyılın İkinci Yarısında Venedik'te Resim

Chiara Ghi ve Sonia Cavicchioli

16. yüzyılın ilk yarısının sonlarına doğru Toscana ve Roma çizim geleneğiyle temas sonucunda Venedik sanat ruhu sarsılır ve kendi özerkliğiyle yaratıcılığının bilincine varır. Tiziano'nun ton temelli resminin vârisi ama aynı zamanda ondan özerk olan bu sanatın zirveleri Jacopo Tintoretto'nun "koyu resmi" ve Paolo Veronese'nin "aydınlık resmi"dir.

1540'deki Dönüm Noktası ve Maniyerizme Açılım

1520'li ve 1530'lu yıllar boyunca formasyonlarını Toscana ve Emilia bölgeleri ile Roma'da edinen sanatçılar Venedik'e akıp maniyerist söylemi buraya taşırlar ve 16. yüzyılın ikinci yarısında Venedik resim sanatını etkilerler. Aynı yıllarda Veneto bölgesinden gravürcülerin eserleri Venedik'te yaygınlaşır, bunun sonucunda Michelangelo (1475-1564), Raffaello (1483-1520), Parmigianino (1503-1540) ve Giulio Romano'nun (1492-1546) eserleri tanınır; bu arada Pordenone olarak bilinen Friuli'li Giovanni Antonio de' Sacchis (1483?-1539) Tiziano'ya alternatif olarak maniyerist söylemin öncüsü olarak ortaya çıkar.

Venedik resminin dönüm noktası 1540'ta gerçekleşir. Önceki yıl, eskiden beri Roma'yı destekleyen etkili Grimani ailesi, konaklarının ve San Francesco della Vigna'daki aile şapellerinin dekorasyon işleri için Francesco Salviati (1510-1563) ve Giovanni da Udine'yi (1487-1564) çağırır. Bu iki sanatçı, Roma resim zevkinin Venedik'te yayılmasına epey katkıda bulunur, bu arada Salviati, projesini Roma klasisizminin katı mimari parametrelerine göre Floransalı Jacopo Sansovino'nun (1484-1570) yapmış olduğu Marciana Kütüphanesinin dekorasyon işinde çalışır, Giovanni da Udine de Raffello'nun atölyesinde ve Toscana'da öğrendiklerine dayanarak faaliyet gösterir. 1541'de ise formasyonu ilk dönem Floransa maniyerizmine ve Roma örneklerine dayanan Giorgio Vasari (1511-1574), 1527'den itibaren Venedik'te bulunan Pietro Aretino'nun (1492-1556) *Talanta* oyununun sahnelenmesinde çalışır. Vasari daha sonra Corner ailesinin ikametgâhı Corner-Spinelli Konağında çalışır; bu konakta Doge'nin Sarayının 16. yüzyılın ikinci yarısına ait muhteşem mitolojik-alegorik serilerinin öncülü olarak bir dekorasyon-resim gerçekleştirir.

Francesco Salviati ve Giovanni da Udine

Salviati ile Vasari'nin gelişinin şehirde bir "maniyerizm krizine" yol açtığı iddia edilmiştir, ancak bu sadece daha düşük seviyede ressamlarda gözlemlenebilir. Günümüzde daha ziyade Salviati ile Vasari'nin Venedik'teki varlıklarının yol açtığı önemli yenilikler göz önüne alınır; kesin olan Floransa ve Roma'daki sanatsal akımlara duyulmaya başlanan ilginin Giorgione tarzının aşılmasını ve daha anıtsal bir yaklaşımın benimsenmesini (bu durum, 1542'de Santo Spirito in Isola Kilisesinin tavan dekorasyon işinde Vasari'nin yerini alan Tiziano'da gözlemlenir) kolaylaştırdığı ve Venediklileri şehirde özerk bir resim ekolünün varlığının bilincine erdirdiğidir. İlk sanat kuramı yazılarının bu dönemde yayımlanması tesadüf değildir: Paolo Pino'nun *Dialogo di pittura*'sında [*Resim Diyaloğu*] (1548) ve Ludovico Dolce'nin *Aretino*'sunda [*Arezzolu*] (1557) Tiziano'nun "rengi" ve eserleri övülür; bu övgü özellikle Dolce tarafından *Yaşamlar* eserinde Venedik ekolünü ihmal eden Vasari'ye karşı eleştiri aracı olarak kullanılır. Her ne kadar Pino, Floransa çizim geleneğinin dayandığı perspektif ve orantı kurallarını tartışmaya açmaya cüret etse de, Michelangelo'nun eserlerinin önemi tartış-

Paolo Pino ve Ludovico Dolce'nin yazıları

ma dışında kalır. Ancak çağın Venedik resmi aynı seviyede sayılır: "Tiziano ve Michelangelo tek kişi olmuş olsaydı, yani Michelangelo'nun çizimine Tiziano'nun rengi eklenmiş olsaydı, ortaya resmin tanrısının ortaya çıktığı söylenebilirdi" (Paolo Pino, *Dialogo di pittura*, 1548).

Tintoretto ile Veronese, 16. Yüzyılın Kahramanları

Genelde yabancı prestijli sipariş sahipleriyle temasta olan Tiziano'yu hariç tutacak olursak, 16. yüzyılın ikinci yarısı, 1550 civarlarından itibaren faal olan iki sanatçının hâkimiyetindedir; bunlardan birincisi Tintoretto olarak bilinen Jacopo Robusti (1519-1594), öbürü de Veronese olarak bilinen Paolo Caliari'dir (1528-1588). Her ikisi de büyük dekorasyon işleri organize eden hükümet ve kamu kuruluşları için çalışır, ortak çalışmaların 1574 ve 1577'deki iki yangın felaketinin neden olduğu zararların telafi edilmesi için şart olan ve çalışmaları sekiz ay gibi kısa bir sürede tamamlanan Doge'nin Sarayı dekorasyonu örneğinde olduğu gibi bazı durumlarda işleri kendi aralarında paylaşırlar.

Birbirini tamamlayan iki araştırma

Hıristiyan bilincinin sözcüsü ve yeni Karşı-Reform döneminin ahlaki belirsizliğin yorumcusu olan Tintoretto'nun dramatik ifade gücünün karşısında, eserlerinde o zamanın Venedik'inin yüksek entelektüel ve siyasi gücünü ifade eden ve refahını yücelten Veronese'nin dengeli ve huzurlu şiirselliği vardır. İki usta arasındaki ortak nokta, Tintoretto'yu ani ışık parlamalarının ve gölgeyle kontrast oluşturan telaşlı sahnelere, Veronese'yi ise çok net arka planların önündeki figürlerin yaygın bir ışık altında olduğu olağanüstü parlaklıkta sahnelere götüren ışık deneylerine duydukları ilgidir.

İlk formasyonu Tiziano'nun atölyesinde 1533 civarında gerçekleşen Tintoretto, başlangıçta Giovanni Bellini (1432?-1516) ve Giorgione tarafından geliştirilen Veneto renk geleneğinden uzaklaşmaz. Veneto renk geleneğinden özerk hale geldiği, *Ayakların Yıkanması* ve *Azat Edilen Kölenin Mucizesi* gibi eserlerle 1547-1548 yılları arasında şöhrete ulaşır. Ressamın bu gelenekten kurtulma ve sanatsal olgunlaşma sürecinde, şekilsel dili tarzının tanımlanmasına güçlü bir şekilde etki eden Michelangelo başta olmak üzere Floransa-Roma çizim ekolüyle teması kilit bir rol oynamıştır.

Perspektif ve mimari

Biri San Marcuola'nın papaz evi için (günümüzde Madrid, Prado), diğeri de Scuola Grande di San Marco'nun (hâlâ oradadır) ana holü için gerçekleştirilen kutsal temalı iki eserinin arka planındaki mimari ortamlar, ön planda toplaşan veya beklenilmeyen şekillerde dağılan figürlerin içinde bulunduğu uzamı genişletmeye katkıda bulunur. San Marcuola'daki eserde, uzamın genişlemesi efekti, kişilerin birbirlerinden uzaklaşan hatlar üzerine dizilmesi ve aydınlık, yarı karanlık kısımların arasındaki tezatın ustaca belirlenmesi yoluyla elde edilir. Kölenin

Aziz Marco tarafından azat edilmesi sahnesinde ise güçlü ışık gölge tezatları hâkimdir, bunun sonucunda da figüratif unsurların ustaca dağılımı ve mucize havasının yaratılmasına katkıda bulunan gerçeküstü bir ışığın yayılması yoluyla devrimci bir sahneleme çözümü ortaya çıkar. Eserde hissedilen dramatik heyecan yenilikçidir, baş aşağı duran ve yüzü karanlıkta kalmış aziz görüntüsü çok cesur bir çözümdür, çıplak köle ise temsilin merkezine yerleştirilmiştir.

Tintoretto'nun sanatsal gelişiminin sonraki aşamasında, perspektifin kullanımında önemli bir gelişme gerçekleşir; buna göre, orantının ortadan kaldırılmasıyla ruhsal olayın daha güçlü bir temsili elde edilir. Nitekim ön plandaki muazzam figürlerle daha uzak mesafelere yerleştirilen çok ufak figürler arasındaki tezat, ışık hatlarının tekrarıyla vurgulanan güçlü bir ritmik modülasyon sağlar, bu da temsillerin "düşsel" mahiyetini güçlendirir. Aynı etki boyanın hızlı sürülüşüyle de elde edilir; bu durumda "vahyi" temsil eden bir imge yaratma teşebbüsü çerçevesinde uygulama onu destekleyen fikirle beraber ortaya çıkar.

Venedik'in en kadim ve önemli tarikat yurtlarından olan Scuola di San Marco için, yurdun "Büyük muhafızı" Tommaso Rangone'nin siparişi üzerine 1548-1566 yılları arasında iki farklı zamanda gerçekleştirilen tablo serileri bu aşamaya dahildir. Ortamın tamamına yayılan gayri tabii bir ışığın hâkim olduğu *Aziz Marco'nun Naaşının Kaçırılması* (1562-1566) mucizevi bir olay izlenimini güçlü bir şekilde hissettirir. Perspektifin, ortaya çıkan azizin beklenmedik hareketinin hâkim olduğu, mimari hatların tek bir merkez noktasına göre dizilişi şeklinde ustaca kullanımı, sahneyi canlandıran aşırı dinamiklik efektinin yaratılmasına katkıda bulunur.

Aziz Marco'nun Naaşının Bulunması

Tintoretto'nun Scuola di San Rocco için 1564'te gerçekleştirdiği resimlerde (1564'ten başlayarak aralıklarla yirmi yıl boyunca üzerinde çalıştığı en önemli eseri), hayalci ve fantastik karakteri "olayı" çözümleyen ve ahlaki dersini belirten bir sentez yoluyla tarihsel olayla birleşir ve bu şekilde tarihin aynı zamanda hem vecd içinde hem de manevi bir resmedilişine ulaşır. Binanın Albergo holü için gerçekleştirilen *İsa Pilatus'un Huzurunda* (1564-1567) resminde ışık ve ton tezatları sayesinde şaşırtıcı bir ifade gücüne ulaşılır; resimde komutanın önündeki muhteşem ve hareketsiz, ışıltılı İsa figürü, diğer unsurların gölgede durduğu arka planın önünde belirgindir. Binanın 1583-1587'de son olarak gerçekleştirilen aşağıdaki salonunda, Meryem Ana'nın hayatının ve İsa'nın çocukluğunun olayları sınırlı bir renk yelpazesiyle, güçlü gölge tezatlarıyla, ortamın ışık kaynaklarını göz önünde bulunduran bir ışık organizasyonuna göre resmedilmiştir. Muazzam bir uzamda, anlatılan sahnelerin duygusal derinliğini yansıtan figürler sayesinde manzaralar fantastik bir görünüşe bürünür. *Mısırlı Meryem Ana* (1582-1587) resminde, gece karanlığından çıkan ortam ışığı, mistik

Scuola di San Rocco

şekilde yorumlanan manzaranın tamamına yayılır; doğa fiziki özelliklerini kaybedip Meryem Ana'nın ruh halinin yansıması halini alır.

Tintoretto'nun sanatsal gelişimi boyunca devam eden ışık ve perspektif araştırmaları, 1592-1594 yılları arasında gerçekleştirilen ve resimleri arasında maniyerizme en çok yaklaşanı sayılan, San Giorgio Maggiore Kilisesindeki *Son Yemek* resminde güçlenmiş olarak tekrar belirir. Resmi bir yanından ötekine kesen hat güçlü bir ivme ve uzamsal derinlik etkisi yaratır, eserin tartışılmaz kahramanı olan ışık ise seyirciye olayın mistik yanını gösterir.

Tintoretto, ışık ve renkle doğaüstü olana şekil verme kabiliyeti sayesinde, 16. yüzyılın ikinci yarısında Venedik nüfusunun büyük kısmını kapsayan ve sanat alanında büyük siparişler veren tarikatların ihtiyaçlarına en iyi cevap verebilen ressamdır.

Işık Ressamı Veronese'nin Çok Aydınlık Sanatı

Trento Konsilinin son aşamasına girdiği yıllarda, Veronese'yi başından beri meşgul eden, dini tarikat siparişleri de yukarıda sözü edilen siparişler kadar önemlidir. Veronese, hamisi Mimar Michele Sanmicheli'nin (1484-1559) tavsiyeleri sayesinde aralarında Soranza (1551) ve Doge'nin Sarayının (1553) olduğu başka işlerle görevlendirilir; Veronese'nin güneşli manzaraları, aydınlık ve değişken resmi, asillerin Venedik Cumhuriyetine layık gördüğü imaja gayet uygundur. Sanatçı, 1553-1554 yılları arasında Doge'nin Sarayında Onlar Konseyi salonları için gerçekleştirdiği resim serisiyle kendini kabul ettirir. Veronese, Giovanni Battista Zelotti'yle beraber, orta seviye bir sanatçı olmasına rağmen Roma'nın maniyerist yeniliklerinden haberdar olan Giovanni Battista Ponchino'nun yardımcısı olarak işe alınır. Genç usta burada soğuk ve net renklerle kesin hatlı profiller kullanır; bunlar, hem Tiziano'nun renklerine, hem de Tintoretto'nun dramatik ışık gölge tezatlarına yabancı, yenilikçi tarz özellikleridir. Collegio salonunun kofre tavanında Juno'yu Venedik'e hediyeler yağdırırken gösteren resim bu açıdan tipiktir; iki kadın figürü canlı gün ışığında karmaşık pozlarda tasvir edilmiştir.

Veronese'nin Resimlerinde Venedik'in ihtişamı

Onlar Konseyi salonlarındaki işlerin tamamlanmasıyla bir diğer uzun dekorasyon işi başlar; Veronese 1555'ten itibaren Gerolamini ailesinin siparişi üzerine San Sebastiano Kilisesinin süsleme işine başlar ve ara ara yirmi yıldan fazla bir süre bu işle uğraşır. Renk net alanlar şeklinde sürülür ve tonu olabildiğince saftır; çizim ahenklidir, kesintisizdir, efsanevi, tarihsel ve dini olayların temsilinde pastoraldir, malzeme görüntüsünde incelikli, hatta muhteşemdir.

Rengin ton saflığı

Veronese, gündüz ortamlarını tercihinden dolayı, çok açık renkli arka planların önünde profil seviyesine düşmüş figür riskini savuşturmak için renk

kullanımını yeniden düşünmek zorunda kalır; renk arayışını, renk yakınlıklarını ve bundan kaynaklanan aydınlık titreşimini kullanarak, beyaza yakın tonlarla azami ışık tesirini yakalayan renkleri yan yana getirerek halleder. Sanatçının eserlerinde, giysilerinin çizgili veya burgulu desenlerini ışık efektlerinin ayarlanmasında kullanılabilen, o zamanın modasına uygun şekilde giyinmiş geniş bir figür yelpazesi dizmesi tesadüf değildir.

Veronese bu sıralarda kendi tarzını edinmiş görünür, cesur manzaralar ve çok dinamik kompozisyonlar yaratır ve sonuçta çağdaşlarının hayranlığını kazanır. En başta Ester'in hikâyesini temsil eden, kilisenin tavanındaki üç büyük resim, sanatçının gençliğinin en büyük eserleri arasında sayılır; bu resimlerde çok plastik figürler, anıtsal arka planların önünde, karmaşık bir sahne düzeninde yer alır.

Ester'in hikâyeleri

San Sebastiano Kilisesinin nefinin üst kısmındaki fresklerde, niş şeklinde kurgulanmış olup Aziz Sebastiano'nun hayatının sonlarındaki dramatik olayların temsil edildiği resimleri çerçeveleyen karmaşık bir düzene göre dizilmiş, resmedilmiş mimari unsurlar kilit bir rol oynar. Veronese'nin bu Venedik kilisesindeki son eseri, *Meryem Ana'nın İhtişamı ve Aziz Sebastiano ile Diğer Azizler*'dir; 1565-1570 yılları arasında gerçekleştirilen bu resim, rengin yoğun kullanımı ve figürlerin uzamda yerleştirilişinin orijinalliğinden dolayı ustanın resim üretiminin tamamı içinde en iyi eserlerinden biri sayılır.

Ressam, San Sebastiano'daki çalışmalarla aynı zamanda 1556'da diğer yedi sanatçıyla birlikte Marciana Kütüphanesinin ana holünün tavanının süsleme işinde çalışır; 1537-1554 yılları arasında inşa edilen bu kütüphane, Doge'nin şehrin siyasi ve dini merkezini canlandırma projesinin bir unsurudur. Resimlerin teması, Cumhuriyetin doğru yönetiminin sembolü ve neticesi olan sosyal ilimlerdir. Veronese'nin yaptığı yuvarlak resimlerinin, kısmen yapı bütününün mimarı Jacopo Sansovino'nun yonttuğu ve yaldızladığı çerçevelerinin ihtişamını dengeleme ihtiyacından kaynaklanan renk açısından zenginliği, sonraki yıllarda ustanın büyük eserlerinin tipik "renk klasisizminin" bir örneğidir. Doge'nin Sarayının salonları için düşünülmüş alegorik figürler, yuvarlak şekle uygun manzaralar ve kompozisyonlar olarak düzenlenmiş Erdem ve İlimlerin tecessümü olarak burada doğal evrimine ulaşır. Veronese'nin söyleminin temel bir unsuru olan alegori, gerçekliğini tecrübeden alan bir düş haline dönüşür; nitekim ressamın tecessüm ettirdiği Erdemler kesinlikle yüce değil, gerçektir ve eserlerinin tamamında görülen berrak ve aydınlık görüşü yansıtırlar.

Veronese'nin "renk klasisizmi"

Veronese, 1561 civarında Treviso yakınlarındaki Maser'de Barbaro Konağını gerçekleştirir; buradaki olağanüstü parlaklıktaki freskler Palladio'nun (1508-1580) yarattığı mekânlarla diyalog halindedir. Veronese, mimarın yarattığı açıklık ve ferahlık etkisine, gerçek duvar ve tavanları sahte manzaralar ve açık göklerle delip geçerek mimari uzamın fiziki sınırlarını ortadan kaldıran illüz-

yonist bir resim tarzıyla katkıda bulunur. Veronese, Korintos düzeninde sütunları ve korkulukları olan sahte bir mimari yapının kemerli bir tavan etkisi uyandırdığı ve binanın merkezi mekânı olan Olympos Salonuyla en yüksek lirik düzeye ulaşır. Resimlerin aydınlık yoğunluğu, ele alınan temalara göre değişir; sonuçta hareketli görünen, yarı açık kapılardan bakan, alegoriler, mitoloji, portreler, manzaralar ve natürmortlar birleştiren ikonografik bir çerçeve içerisinde çeşitlilik gösteren ve tempolu bir manzara arz eden, resmedilmiş mimari yapıların içine yerleştirilmiş figürler ortaya çıkar.

Veronese ve Palladio; Villa Maser

Sanatçının olgunluk döneminin şaheseri ve sanatçının şahsiyetinin sentezi, başlangıçta Son Yemek olarak tasarlanmış olup, Venedik'teki Dominiken Santi Giovanni e Paolo Manastırının yemek salonu için gerçekleştirilen, *Levi'nin Evindeki Yemek* (1573), Palladio'dan mülhem bir mimari sahneye yerleştirilmiştir. Başlangıcından beri Veronese'nin resimlerinde görülen renk ve ışık arayışlarının sonucunda tuhaf ve beklenmedik kişiler kutsal sahneye doluşur ve sonuçta resmi uygunsuz bulan ve küfür addeden Engizisyon Mahkemesi ressamı suçlu bulur. Resmi düzeltmeye davet edilen Veronese, resmin ismini değiştirmekle yetinir ve "Biz ressamlar şair ve delilerin yararlandığı haklardan yararlanıyoruz," der (Gino Fogolari, *Il processo dell'Inquisizione a Paolo Veronese*, "Archivio Veneto," 1934).

Bkz. İtalya'daki Devletler, s. 117; Antiklasikler ve Eksantrikler, s. 760; Vasari ve Sanat Tarihyazımının Doğuşu, s. 765; Reform ile Karşı-Reform Arasında Sanatlar s. 812, Michelangelo Buonarroti, s. 819; Tiziano, s. 893; Andrea Palladio, s. 919

Portre

Luca Bianco

16. yüzyıl portreciliğinin genel eğilimi, modelin giderek kişiliksizleşmesidir: Leonardo da Vinci ve Raffaello'nun geliştirdiği psikolojik portreden resmi yapılanın özellikle konumuyla ilgili sembollerinin önem kazandığı "devlet portresinin" yüce, kişilerüstü haline varılır. Sembolik portrenin doğuşu bu sürecin önemli bir aşamasıdır.

15 ile 16. Yüzyıllar Arasında Portre Sanatı

İtalya'da 15. yüzyılın sonlarında hümanist uygarlık geriler, saray kültürü de kendini kabul ettirir; psikolojik portrenin doğuşu tam da bu bağlamda gerçekleşir.

Hümanizmde portre sanatı eski zamanların modellerine, perspektif alanındaki ilerlemelere ve Flaman resminden alınan detaya dikkatle uyar; bu durum Lombardia ve Veneto resmini derinden etkileyecek olan Antonello da Messina'nın (*Erkek Portresi*, 1476) veya Giovanni Bellini'nin (aydınlık *Doge Leonardo Loredan'ın Portresi*, yaklaşık 1505) portrelerindeki gururlu ve titiz netliğinden anlaşılır. Ancak 15 ile 16. yüzyıllar arasında Avrupa'yı ve özellikle İtalyan saraylarını sarsacak olan derin kültürel değişim yepyeni bazı sorunlar ortaya çıkaracaktır.

Portre sanatının birkaç yılda sıkı sıkıya bağlandığı edebi alanda, Latincenin yerine yerel diller gelir, klasik tema ve motiflerden ziyade Petrarca tecrübesinin, yani aşk liriğinin, tutkulu aşkın şair üzerindeki etkisinin tarifinin yeniden kazanılması tercih edilir. Dolayısıyla portre türüyle meşgul olan ressamlar psikolojik unsurlara odaklanır ve en saklı ve geçici olanı görünür kılmaya çalışırlar.

Leonardo ve "ruhun heyecanları"

Leonardo (1452-1519), Milano'da geçirdiği yıllar boyunca "ruhun heyecanları"nı nasıl tasvir edeceğini uzun uzun düşünür. *Cecilia Gallerani* olarak bilinen kadının portresi, mükemmel bir psikolojik tahlil örneğidir; büstün hacmi ve kıvrılışı, erminin anatomik doğruluğuyla tezat oluşturur; böyle bir kompozisyonun düzensiz gelişimini izleyen seyirci daha sonra resmedilen olaydan hariç tutulur, çünkü genç kadın, dikkatini çekmiş olan bir şeye, belki de bir sese bakmak için dönmüştür; Leonardo'nun arkadaşı olan saray şairi Bernardo Bellincioni, "Sanki konuşmadan dinliyor," der.

Cecilia Gallerani'nin portresi ve muhtemel edebi uzantısı, 15. yüzyıl sonlarıyla 16. yüzyıl başları arasında, edebiyatla figüratif sanatlar arasındaki derin bağın örneğidir; mesele sadece temaların birbirine yaklaşması değil, zamanın edebi ve figüratif kültürünün şahsiyetlerini karşılıklı olarak bağlayan, şahsi olanlar dahil bir ilişkiler ağının varlığıdır. Zaten Bramante'nin (1444-1514), Leonardo'nun veya heykeltıraş Giancristoforo Romano'nun (yaklaşık 1470-1512) yerel dilde şiir, müzik (Leonardo, *Müzisyen Portresi*) ile tiyatro sahneleri ve bayram gösterileriyle de meşgul oldukları ve bu şekilde saray edebiyatçılarına yardım ettikleri bilinmektedir.

Raffaello

Jacopo Sannazaro'nun (1456-1530) 1480'li yıllarda yazdığı *Arcadia* gibi şiirlerin psikolojik çalkantıları veya Baldassare Castiglione'nin (1478-1529) *Libro del cortegiano* [*Saraylının Kitabı*] kitabında geliştirdiği davranış modelleri ve moda tavsiyeleri, farklı yaklaşım

ve usullerle Leonardo, Raffaello ve Giorgione'nin (1477?-1510) portre örnekleriyle uyum sağlar. Leonardo da Vinci "ruhun heyecanları"nı geliştirirken (*Belle Ferronière* ve özellikle meşhur *Monna Lisa*'yla), daha genç olan Raffaello, daha hafif sorunsallıkla ele aldığı Leonardovari yaklaşımlara (*Maddalena Doni'nin Portresi*, y. 1506) ek olarak, modaya ve değişimine büyük önem verir; *Baldassare Castiglione'nin Portresi* çok derin bir entelektüel birlikteliğin belgesidir.

Resimle ilgili araştırmalarında hem saraylı elitlerin en sevdikleri temalara dikkat eden hem de bitmez tükenmez psikolojik araştırmalar yürüten Giorgione'nin durumu farklıdır. *Laura* veya Ludovisi koleksiyonundaki *Çift Portre* gibi bazı portreleri, zamanın yerel dilli şairlerinin sevdiği tema ve motiflere atıflarla doluyken, daha sonraki eserlerinde, *Ferris Portresi*'nde olduğu gibi, o zamana kadar görülmemiş çok anlamlı bir "çok yakın plan" yaklaşımı geliştirilmiştir. Giorgione

Saraylı kültürün tema ve motifleri, bazen portresi yapılana fiziki benzerliği ve psikolojik gerçekliği azaltma pahasına portrelere dahil edilen geniş imge ve sembol repertuarı yoluyla da portreciliği etkileyebilir; muteber İtalya tarihçisi Giovanni Pozzi (1932-2002), Bartolomeo Veneto'ya atfedilen bir kadın portresinde, Petrarca'nın saçların altına benzetildiği, gözlerin "yıldızları andırdığı," cildin "kar kadar ak olduğu" kadın "güzelliği kurallarının" resme uygulanışını gözlemlemiştir. Holbein

İtalyan etkisi kısa sürede Avrupa'nın geri kalanına da yayılır; Albrecht Dürer'in (1471-1528) İtalya seyahatleri ve Hans Holbein'ın (1497-1543) aracılığı sayesinde, her ne kadar hâlâ eski tarz klasik hümanist ikonografinin tercihlerine sadık olsalar da, Rotterdamlı Erasmus (1467?-1536) ve Thomas More (1478-1535) gibi edebiyatçılar, psikolojik tarafı ağır basan ve Kuzey Avrupa saraylarına mahsus figüratif kültürün hacimleriyle oluşturulmuş portrelerin modelleri haline gelir.

Psikolojik Portrenin Gelişimi

Maniyerizm çağında psikolojik araştırma alanında yeni yollar açılır; Floransa'da, Piero di Cosimo (1462-1521) portrelerinde tuhaf düşsel efektler uygular (Chantilly'deki *Simonetta Vespucci* resminde veya Amsterdam'daki *Francesco Giamberti'nin Portresi*'nde olduğu gibi). Piero di Cosimo'nun talebesi Jacopo da Pontormo (1494-1556), portrelerinin istikrarsız pozisyonlarında ve kendinden geçmiş bakışlarında varoluşçu huzursuzluklarını ifade eder (*Baltalı Kargıcının Portresi*).

Veneto'da Giorgione'nun talebesi Tiziano (1490?-1576) Castelfrancolu hocasının aşırı psikolojik gerçekçiliğinden kısa sürede vazgeçer ve ağırbaşlı bir zarafete sahip, parlak bir renk yelpazesiyle süslediği portreler gerçekleştirir; Lorenzo Lotto (1480?-1556), Lorenzo Lotto

Giorgione'nin büyük ciddiyetle temelini oluşturduğu duygular konusundaki araştırmayı devam ettirir. Lotto, soğuk ışıklar ve yarım tonlar uyguladığı portrelerinde, kişilerin psikolojik hallerine odaklanıp modelleri alışılmamış pozlarda resmeder (örneğin antika meraklısı Andrea Odoni eski heykel parçalarıyla çevrelenmiştir) ve genelde sembolik değeri olan unsurlar yerleştirir. Buna benzer şekilde, *Akademili Beyefendi*'de (y. 1527) masaya yayılmış gül yaprakları ve yeşil kertenkele muhtemelen zamanın geçiciliğine ve hayatın kısalığına atıftır; Bergamo'da muhafaza edilen *Lucina Brembati'nin Portresi'nde* ise manzarayı aydınlatan dolunay sadece ışık oyunlarına yer vermek için bir fırsat değil, aynı zamanda resmedilen kadının ismini şifreli olarak yazmanın bir yoludur. Parmigianino'nun (1503-1540) *Galeazzo Sanvitale'nin Portresi* ve Correggio'nun (1489-1534) *Ginevra Rangone'nin Portresi* gibi bazı portreleri de benzer bir yönelime sahiptir, ama bunlarda psikolojik açıdan ziyade zaman zaman Hermetik mahiyette bir sembolizme önem verilir.

16. yüzyılda çok popüler olan sembolizm tercihi, Avrupa saraylarının portre sanatında da çok yaygındır; zıt uçlardaki örnekleri arasında Fontainebleau ekolünün bazı portrelerinde görülen entelektüel yücelik ve Hans Holbein'in, ölümü hatırlatan, anamorfoz tekniğiyle gerçekleştirdiği Londra'daki süslü *Sefirler* sayılabilir.

Devlet Portresi

Psikolojik portre ile sembolik portre özellikle entelektüeller ve saray elitleri arasında yaygınlaşırken, iktidarı ellerinde tutanların talepleri çok farklıdır; prensler, dükler ve hükümdarlar devlet adamı prestijlerini muhafaza etmeye ihtiyaç duyarlar ve psikolojik yaklaşımın cazibesine kapılmazlar. Örneğin yüzyılın başında Markiz Isabella d'Este her ne kadar sarayın kültürel tartışmasının ön sıralarında yer alsa da, Leonardo da Vinci'ye katı bir pozla, sikkelerdeki betimleme şekline uygun, profilden portresini yaptırır.

Mevki ve fizyonomi

Resmi portrecilik de kısa sürede modern maniyerizmin yeniliklerine uyar, ama prensleri resmeden ressamların amacı özellikle resmedilenin siyasi ve sosyal konumunu açıkça belli etmektir. Dolayısıyla güç ve zenginliğin daha bariz vasıflarına (çok değerli kumaşlar, süslü mobilyalar vs) odaklanılıp psikolojik portrenin izlediği yolun aksi izlenir ve model, kişisel değişmezliğinin ve olayların akışından etkilenmezliğinin altı çizilircesine, dalgın ve esrarengiz şekilde resmedilir. Modern eleştirmenlerin *state portrait* (protokol portresi) şeklinde tanımladıkları bu çeşit model, Raffaello'nun Roma çevresinde II. Julius ve X. Leo gibi papaların portreleri için geliştirilir.

Portre ve alegori

Devlet portresi sıklıkla sembolizm ve alegoriye sapar. 16. yüzyılın olgunluk döneminin ressamları arasında, portre tekniğini resmi portreciliğin kişiliksizleştirme kurallarına uydurmayan az sayıdaki ressamlardan biri olan Tiziano, 1547'de imparatoru imanın koru-

yucusu olarak resmettiği *V. Carlos'un At Sırtındaki Portresi*'ni gerçekleştirir. Floransa'da, Giorgio Vasari (1511-1574) Alessandro de' Medici'yi bir antikçağ komutanı şeklinde resmeder; gene Floransa'da, Agnolo Bronzino (1503-1572) neredeyse tamamıyla ifadesiz olarak nitelenebilecek, zengin şekilde giyinmiş eşrafın portreleriyle (*Eleonora di Toledo'nun Oğluyla Portresi*, y. 1545) çok yüksek seviyelere ulaşır.

Yüzyılın ilerleyen yıllarında, Karşı-Reformun öğretileri kişiliksizliği biraz daha artırır, hatta Federico Zeri (1921-1998) *Kardinal Portresi*'ni (yaklaşık 1578-1583) yapan Scipione Pulzone'nin (1550?-1598) sanatını tanımlamak için "zamanı olmayan sanattan" bahseder ve Tintoretto (1518-1594) da Venedik'te birçok doge devlet portresi gerçekleştirir.

Bkz. Maniyerin Katettiği Yollar, s. 755; Raffaello Sanzio, s. 828; Leonardo da Vinci, s. 869; Tiziano, s. 893; Albrecht Dürer, s. 974; Hans Holbein (Genç), s. 989

Jacopo Sansovino

Silvia Medde

Jacopo Sansovino, heykeltıraş ve mimar olarak verimli çalışmalardan sonra 1527'de Roma'dan ayrılıp 16. yüzyıl Venedik'inin belli başlı kahramanlarından biri haline gelir. Zamanının en önemli mimari ve kentsel gelişmelerine imza atar ve Venedik Cumhuriyetiyle asil sınıfının ekonomik, siyasi ve kendini yüceltme ihtiyaçlarına cevap veren birçok çözüm geliştirerek Venedik'e Rönesansın olgunluk döneminin dilini getirir.

Floransa ile Roma Arasında Formasyon Yılları

Bir abanoz ustasının oğlu olan Jacopo Tatti (1486-1570), uzun çalışma hayatına, mermer işlemede uzmanlaşmış başarılı bir heykeltıraş olan Andrea Sansovino'nun (1460?-1529) Floransa'daki atölyesinde başlar, daha sonra onun adını da alır.

Ustasını çırak olarak izleyerek mesleğin temellerini öğrenir ve zamanının belli başlı sanatsal olaylarına ayrıcalıklı bir noktadan şahit olur. Jacopo, for-

masyonunu 16. yüzyılın ilk on yılı boyunca Floransa ile Roma arasında tamamlayarak, en son kültürel yeniliklerle doğrudan temas ederek kendini geliştirir.

Her ne kadar papaların şehri Rönesansın olgunluk döneminin başşehri olmaya doğru yol alsa da, yüzyılın başlarında Floransa da Leonardo (1452-1519), Michelangelo (1475-1564) ve Raffaello'nun (1483-1520) mevcudiyeti sayesinde sonraki sanatsal gelişmeler açısından çok önemli bir rol oynar. Andrea Sansovino Santa Maria del Popolo Kilisesi için iki anıt mezar siparişi alınca, genç sanatçı Roma'da çok verimli bir dönem geçirir (1506-1510). Donato Bramante'nin (1444-1514) rehberliğinde yoğun bir inceleme faaliyetine girişip kadim modellere bakarak çizimler ve modeller yapar. Her ne kadar Sansovino'nun ilgisi daha ziyade heykelciliğe yönelse de, bu yıllarda dikkatli bir gözle Roma'daki eski ve modern mimariyi de incelemiş olması muhtemeldir. Belgelenmiş ilk eserlerinden yeni öğretileri ne kadar olgunlukla karşıladığı anlaşılır; örneğin ressam Pietro Perugino'nun (1452-1523) *Haçtan İndiriliş*'i için yaptığı eskiz ve Floransalı asilzade Giovanni Battista Bartolini'nin siparişi üzerine yaptığı ve Bargello Müzesinde muhafaza edilen *Bacchus*. Michelangelo'nun aynı isimli heykelinden mülhem bu heykel, Sansovino'nun 15. yüzyılın statik pozlarından kurtulup yeni bir hareket özgürlüğüne ulaştığını gösterir.

Eskilerden öğrenilenler

Floransa'ya dönüşünden sonra, Jacopo'ya belli bir prestiji olan işler verilir. Santa Maria del Fiore Katedralindeki *Aziz Giacomo* Floransa heykelcilik geleneğiyle Buonarroti'nin geliştirdiği daha güncel yenilikler arasında aracılık etme isteğini belli eder. O yıllarda yaptığı eserlerinde çağdaş ressamların faaliyetleriyle sayısız benzerlik vardır; zaten Sansovino, Andrea del Sarto'yla (1486-1530) derin saygı ve işbirliği temelli bir ilişki kurar. İkili Papa X. Leo'nun 1515'te Floransa'ya gelişi onuruna hazırlanan geçici süslerin kurulmasında beraber çalışır. Jacopo, bu proje çerçevesinde Porta San Gallo zafer takını ve özellikle Santa Maria del Fiore Katedralinin, mimariyi, resmi ve heykeli buluşturduğu geçici cephesini gerçekleştirir. Jacopo Sansovino, bu projeyle elde ettiği başarı ve Medici Hanedanı mensubu papanın Toscanalı sanatçılara verdiği destek sayesinde sonraki yıl Roma'ya taşınır.

Andrea del Sarto'yla işbirliği

Roma'daki Projeler ve Venedik'e Gidiş

Jacopo Sansovino, Roma'da geçirdiği ikinci dönem boyunca özellikle özel sipariş sahipleri için çalışarak heykeltıraş şanını sağlamlaştırır. *Hamile Meryem Ana* (Sant'Agostino'daki yarım kalmış Martelli sunağı için gerçekleştirilmiştir) olarak bilinen resim, Michelangelo'nun tarzıyla uyumludur, böylece onu onayladığını açıkça belli eder. Jacopo, Floransa'daki San Lorenzo'nun cephesini gerçekleştirme işinde

Heykeltıraş ve mimar

(1516) Michelangelo'yla beraber çalışma fırsatını yakalar, ama ustayla arasındaki ihtilaflar tırmandığından ayrılırlar.

Jacopo, o yıllarda heykeltıraşlık faaliyetine mimariyi ekleyerek, Bramante'nin yolunda yürür. Venedik'e gitmeden önce kendisine bu alanda birçok iş verilir, ama kaynaklarda belirtilen işlerin sadece bazıları günümüzde kesin olarak ona atfedilmektedir.

1518'de X. Leo'nun San Giovanni dei Fiorentini Kilisesi için ilan ettiği müsabakaya katılır. Kazanınca işleri 1521'e kadar yönetir, ancak o yıl zimmete geçirme ve beceriksizlikle suçlanınca yerine Genç Antonio da Sangallo (1484-1546) gelir. San Marcello al Corso Kilisesi projesi de benzer bir süreç izler; 1519'da yangının harap ettiği bir binayı yeniden inşaya çağrılmasına rağmen birkaç yıl sonra bu işten el çektirilir.

1527'de Roma'nın yağmalanmasından kaçıp Venedik'e geldiğinde, Jacopo'nun niyeti İtalya'dan ayrılıp, I. François'nın (1494-1547) Fransa'daki sofistike sarayına gitmektir. Ancak şair Pietro Aretino (1492-1556), asilzade Vettor Grimani ve Doge Andrea Gritti'nin destek ve takdiri sayesinde, Venedik Cumhuriyetinin gücünü yüceltme amacı güden kapsamlı bir kültürel projeye dahil edilir. 1529'da San Marco Kilisesinin kubbelerinin restorasyon işi ona Venedik'in koruyucu azizine ithaf edilmiş bu kilise ve etrafındaki bölgeden sorumlu *Procuratia de Supra*'nın *proto*'su (yani başmimarı) gibi prestijli bir mevki kazandırır.

Venedik'te

Birkaç olumsuz olaya rağmen (o sıralarda inşa edilmekte olan Marciana Kütüphanesinin tavanının çökmesinden dolayı 1547'de hapsedilmesi gibi), o dönemden itibaren Jacopo Sansovino'nun prestiji çok yükselir. Tiziano Vecellio (1490?-1576), Sebastiano Serlio (1475-1554) ve Lorenzo Lotto (1480/90-1556) ayarında entelektüel ve sanatçıların arkadaşı olup kamu ve özel sektör siparişlerinin belli başlı referans noktası halini alır.

San Marco Meydanındaki Çalışmalar

San Marco Meydanı'nın yeniden yapılandırılması Sansovino'nun en zor ve en anlamlı işidir. Şehrin siyasi, dini ve kültürel merkezine yeni bir vakar kazandırma amacıyla, San Marco *proto*'su meydanın kentsel yeniden yapılandırılmasının mutlak yöneticisi olur. Her ne kadar uzun zaman sürseler ve ölümünden sonra tamamlansalar da, meydanda yapılan çeşitli işler tek bir projenin unsurlarıdır. Sansovino, eski ile yeniyi uyumlaştırma gibi zor bir işi, uzamların geometrik tanzimi yoluyla çözer. Meydanı dolduran ticari işletmeleri ortadan kaldırdıktan sonra meydanın etrafındaki yapılaşmayı geriye alır. Pienza'da zaten denenmiş olan ve aynı yıllarda Michelangelo tarafından kullanılmış olan (Roma'daki Campidoglio Meydanı) bir süreç sayesinde, San Marco Ki-

Meydanın yeniden yapılandırılması

lisesi anıtsal merkezi konumunu yeniden kazanır ve Cumhuriyetin törenlerinin arka planı olur.

Geometrik tanzim perspektif görünümünün uyumuyla da tamamlanmıştır. Jacopo, eski forumun rekonstrüksiyonlarından ve muhtemelen orada zaten bulunan mimarinin etüdünden ilham alarak, kesintisiz revaka meydanın binalarına tekdüzelik kazandırma işini verir.

Proje, zaten var olan mimari yapıların yeniden değerlendirilmesine (katedral, çan kulesi, Doge'nin Sarayı ve Saat Kulesi) ek olarak, yeni kamu binalarının inşasını da kapsar. Nitekim 1537'den başlayarak mimar kültürel değeri çok yüksek bir binanın gerçekleştirilmesiyle meşguldür. Kardinal Bessarione'nin (1403-1472) Venedik şehrine hediye ettiği zengin kitap koleksiyonunu muhafaza etmek için inşa edilen Marciana Kütüphanesi, Jacopo Sansovino'nun üretiminin çok önemli bir aşamasıdır. Olağandışı bir proje yeteneğine sahip olan mimar, Bramante kökenli katı klasisizmi Venedik'in gereklerine uyarlar; bu şekilde, mimarinin plastisizmi, binaların hacmiyle revakın boşluğu arasındaki geçişe tedricen aracılık eden kesif bir heykel varlığıyla zenginleştirilmiştir.

Yeni yapıda, kilisenin çan kulesi meydanın oluştuğu iki yamuk ikizkenar arasında görsel birleşme noktası olarak kilit bir rol edinir ve mimar da kulenin dibindeki binaya eski Roma zafer taklarından mülhem aracılık rolü vererek bu işlevin altını çizer. Kütüphane, mimariyle heykel arasındaki dengeyle öne çıkarken, çan kulesinin dibindeki binada mermer panolarla (*Venüs Kıbrıs'ta*, *Zeus Girit'te* ve ortada *Venedik Adalet Giysisiyle* konulu) bronz heykeller (*Pallas*, *Apollon*, *Mercurius*, *Barış*) kompozisyonun kahramanları olur. Michelangelo Buonarroti'den sonra zamanının en iyi heykeltıraşı olarak yüceltilen Floransalı sanatçı, Venedik'teki ilk yıllarından itibaren esas faaliyetini ihmal etmez. Nitekim bu ufak yapıdaki panolara ek olarak, San Marco için aralarında azizin hayatını anlatan kabartmalar, papazın evinin kapısı ve koronun panoları olan birçok eser gerçekleştirir. Bronz tekniğini de deneyerek, Donatello (1386?-1466) ve Michelangelo'nun öğretisini uygular ve Jacopo Tintoretto'nun (1518-1594) dramatik temsillerini etkileyecek ifade gücü çok yüksek olan bir sonuca varır.

Marciana Kütüphanesi

Jacopo, yüzyılın ortalarında gene bir kamu siparişi sonucunda *Devler* olarak bilinen heykelleri gerçekleştirir. Doge'nin Sarayının giriş merdivenlerinin başına yerleştirilen iki dev gibi *Neptunus* ve *Mars* heykeli Venedik Cumhuriyetinin siyasi ve askeri gücünü temsil eder. Sansovino, bundan birkaç onyıl önce Darphane binasıyla farklı mahiyette bir eserde aynı temayı ele alır. Her ne kadar bu bina meydana bakmasa da gene de meydanla ilgili projenin bir parçasıdır. Sansovino, şantiyenin *proto*'su olarak 1537'den itibaren sikke darpı işleri için rasyonel bir plan araştırır ve plastik gücü yüksek bir görüntü çizer; kale mimari-

Darphane binası

sinden elde edilen unsurların, fabrikanın sağlamlığını ve dolaylı olarak Venedik Cumhuriyetinin askeri prestijini hatırlatması gerekir.

Sanatçı 1554'te kırk yıl önce bir yangının harap ettiği Venedik'in ticari kutbu Rialto mahallesine de el atar. Ortadan kalkan dükkânlara bir yer tasarlamakla görevlendirilen mimar, içinde özel şahıslara verilecek dükkânlara ek olarak kiraya verilecek birçok mekân olan üç katlı bir bina tasarlar. Mimar, bu projede San Marco Meydanında kullanılan "protokol" klasisizminin yerine işlevsel bir binaya daha uygun, vakur ve sade bir tarza başvurur.

Özel ve Dini Mimari

Jacopo Sansovino, 1530'lu yıllarda San Marco Meydanı çalışmalarını yönetmeye ek olarak sivil ve dini alandaki en önemli eserlerinden bazılarını gerçekleştirir. Özel şahısların siparişleri arasında, Pontecasale'deki Villa Garzoni'yi ve Canal Grande üzerindeki Corner Konağını zikretmek gerekir. 1537-1550 yılları arasında Alvise Garzoni için inşa edilen, Pontecasale'deki bu konak, daha sonra Andrea Palladio'nun (1508-1580) en önemli mimarı olacağı 16. yüzyıl Veneto villaları tipolojisinin oluşturulmasında önemli bir aşama oluşturur. Her ne kadar kompakt bir şekle sahipse de, bu binanın, havadar asma avlusu ve hem ana cephesini hem de tali cephesini süsleyen açık revaklar sayesinde etrafındaki bahçelerle çok sıkı bir ilişkisi vardır. Projesi 1535'te tasarlanan ama ancak 1545'ten itibaren gerçekleştirilmeye başlanan (muhtemelen orijinal plana göre birçok değişiklikle), Venedik'in San Maurizio mahallesindeki Corner Konağı, siparişçi ailenin asilzade konumuna binaen, Marciana Kütüphanesininkine çok yakın bir klasisizmle inşa edilmiştir. Şehrin ana kanalına bakan bu konağın "kamusal" bir rolü de vardır; önceki Venedik konaklarından farklı olarak, cephesi iç mekân planını belli etmeyecek şekilde yapılmıştır, kabartmalı homojen bir çerçeve olarak görünür.

Villa Garzoni

Jacopo Sansovino'nun 1532'de başladığı ama maalesef bitiremediği Scuola Grande della Misericordia'nın ön cephesi projesi de Marciana Kütüphanesinin ruhuna sahiptir. Heykeltıraşlık ve mimarinin, başarılı işbirliği sonucunda ortaya iki katlı, klasik unsurlu, üçgen bir alınlık ve yarım sütunlu bir cephe çıkmıştır. Sansovino'nun eserleri Venedik sivil mimarisinin gelişimi için temel öneme sahip modeller oluştururken, dinsel mimari alanında aynı başarı söz konusu değildir; bu alanda kalıcı etkisi olanlar Andrea Palladio'nun eserleri olacaktır.

Jacopo Sansovino, mahalle kiliseleri projelerinde muhtemelen ekonomik kaynak yetersizliğinden dolayı, modern dille yerel gelenek arasında bir ara yol gerçekleştirir. Hem San Martino (1540) hem de San Giuliano (1553) Kiliseleri, benzeri sadece Rialto'daki Fabbric-

Dini binalar

he Nuove'de görülen bir sadeliğe sahiptir. Mimar cephelerin tasarımında yeni deneylere daha açık görünür; San Giuliano'nun cephesinde Marciana Kütüphanesindeki kuralcılıktan vazgeçip, maniyerist mahiyette bir sonuca varır. San Giuliano'nun cephesi, San Sebastiano Kilisesinde Lefkoşa piskoposu Livio Podocataro'nun ve San Salvatore Kilisesinde Doge Francesco Venier'in mezarlarıyla beraber zikredilmeye layık en anlamlı anma anıtı örneği de oluşturur. Ancak Jacopo Sansovino'nun Venedikli siparişçileri arasında kimse hatırasını sonraki nesillere devretme hususunda Tommaso Rangone'yi aşamaz; cumhuriyetin tek kişilerin yüceltilmesine meydan okuyan Rangone, kilisenin yeniden inşasını finanse eder ve suretinin kilisenin girişinin üzerine konmasını sağlar.

Bkz. Maniyerin Katettiği Yollar, s. 755; Villa, s. 778; Donato Bramante, s. 851; Antonio da Sangallo il Giovane, s. 857; Andrea Palladio, s. 919

Giulio Romano

Sonia Cavicchioli

16. yüzyıl İtalya'sının en etkili ve beğenilen sanatçılarından olan Giulio Romano'nun hayatı ve kariyeri Roma'daki papalık sarayında ve Gonzaga Hanedanının Mantova'daki sarayında geçer. Romano'nun çıraklık dönemini geçirdiği ve genç yaşta usta unvanını kazandığı formasyon dönemi olan Roma'daki yıllarından sonra, ölümüne kadar yirmi yıl boyunca Mantova'da saray sanatçısı olarak şöhrete ulaşır.

Raffaello'nun Atölyesi: Roma'daki Yılları ve Tarzının Oluşması

Giulio Romano'nun hayatının başlangıcı bir bakıma efsanelerden oluşur. 15. yüzyılın son on yılında gerçekleşen doğumunun tam tarihi bilinmez, ama Roma'da Campidoglio Tepesinin eteklerinde doğduğu bilinir; dolayısıyla Rönesans ve barok dönemlerinin büyük sanatçıları arasında Colosseum'u, Traianus sütununu ve Roma forumunun kalıntılarını yetişkinliğinde klasik ikonlar ola-

rak değil de, çocukluğunun şehir manzarasının unsurları olarak tanıma şansına sahip olan tek kişidir. Bu durumdan kaynaklanan "*imprinting*" [*Sanatçının imzası*] onunla ilgili çağdaş metinlerde sıklıkla zikredilir –Vasari (1511-1574), Aretino (1492-1556)– ve asilzade havalarına giren ve "*Iulius Romanus*" olarak imza atan sanatçının davranışını da etkiler. Tabii bu efsane Giulio Romano'nun sanatının kadim olanla taklide değil de özdeşleşmeye benzeyen ilişkisi sayesinde güçlenir; pagan geçmişin ruhunu en doğrudan tarzla ve azami ruh doğallığıyla ifade eder.

Giulio Romano çok genç yaşta Raffaello'nun (1483-1520) atölyesine dahil olur. Bu dönem Roma'da, her alanda (mimari, heykeltıraşlık, resim) sanatın kaderini değiştirip sanata sadece yeni şekiller değil, yeni bir kültürel vakar da kazandıran, Bramante (1444-1514), Michelangelo (1475-1564) ve Raffaello'nun kendisi gibi sanatçıların faal olduğu kilit yıllardan oluşur. Dolayısıyla formasyonu mümkün olan en yüksek seviyede gerçekleşir; kısa sürede genç çırağının çok kabiliyetli olduğunu ve özerk çalışma vasfına sahip olduğunu gören Raffaello, 1510'lu yıllarda çok önemli birçok mimari ve dekorasyon projesinde çalışır. Vatikan'da, Farnesina'da, Villa Madama'da ve ona verilen diğer birçok işte Raffaello atölyenin çalışmalarını organize eder, eskizler hazırlar, çalışmaları takip eder, düzeltmeler için müdahalede bulunur, ama aynı zamanda öğrencilerine sorumluluk gerektiren işler verir; bu sayede Giulio Romano öğrendiklerini hemen uygulama fırsatı yakalar. Atölyede çalışma yöntemi ve Raffaello'nun atölye ve iş bolluğunda tekil bir sonuç elde etme yeteneği düşünülecek olursa bu yıllarda üretilen eserlerin belirli kısımlarının Raffaello'nun kendisine veya öğrencilerinden birine atfedilmesi zordur ve belki de hiçbir zaman aydınlanmayacaktır. Ancak araştırmacılar Giulio Romano'nun Vatikan salonlarının "Kasaba Yangınına Dair" olarak bilinen üçüncüsünden (1514-1517) itibaren son yılların işlerine ve aralarında *Jeanne d'Aragone'un Portresi*, *Louvre'da Kutsal Aile*, İnci olarak bilinen *Kutsal Sohbet* ve *Meşe Meryem Anası* (Prado'da) olan aynı yıllarda gerçekleştirilen tuval resimleri çalışmalarına dahil olduğu hususunda hemfikirdirler.

Giulio Pippi'nin "doğal" kadimi

Bu güçlüklere rağmen, Giulio Romano'nun Raffaello'nun hayatının son yıllarında veya ölümünden hemen sonra (1520) yaptığı bazı resimler belirlenmiştir. Bu eserler, sanatının başlangıç aşamasını sergilediğinden çok ilginçtir. *Meryem Ana ile Çocuk ve Aziz Giovannino* ile *Hertz Meryem Anası* isimli iki küçük eserde büyük hassasiyetle gerçekleştirilmiş kutsal grup, gölgeli iç mekânlara yerleştirilmiştir; fırça darbeleri yumuşak ve akıcıdır, renkler itinalıdır.

Raffaello'nun en özerk öğrencisi

Bu "sevecen" açıya karşılık, Giulio Romano'nun olgunluk dönemine has, Santa Maria dell'Anima Kilisesinde *Aziz Stefano'nun Taşlanması* ve *Meryem Ana ile Azizler* konulu iki sunak panosunda daha karmaşık bir yaklaşım

geliştirilmiştir. Her ne kadar birincisi için Raffaello'nun bir taslağı olabileceği düşünülüyorsa da, her ikisi de 1520'li yılların başlarında Romano tarafından gerçekleştirilmiştir. Işık-gölge oyunları kara is kullanımıyla güçlendirilmiştir, şekiller heykelvaridir, kompozisyon dengesizdir (ilk örnekte üst kısımla alt kısım arasında farklılık vardır, ikincisinde güçlü bir asimetri vardır). Temanın ele alınış şeklinde de uyumsuzluk ve tezatlar barizdir, zira azizin şehadetindeki vahşet, klasisizmin bu gibi sahnelerde bile gerektirdiği denge ve ahenk kurallarını altüst eder, Santa Maria dell'Anima Kilisesindeki *Kutsal Sohbet*'in arka planında ise bazı civcivleri besleyen bir kadın görünür.

Bir tarz olarak uyumsuzluk ve tezatlar

Her ne kadar ustasının ön kabullerinden yola çıksa da, Giulio Romano Raffaello'ya göre yeni bir şey yapar. Net ahenk arayışının yerine ihtilafın hâkim olduğu, tarz ve muhtevasını etkileyen bir gerilimin nüfuz ettiği imgeler getirir.

Arka planda klasik anıtlara atıfta bulunulmasından (*Meryem Ana ve Azizler*'de Traianus foruma görülür), Giulio Romano'nun ilk ressamlarından olduğu ve sanatının önemli bir ilham kaynağını oluşturacak kadim harabelere sempati duyduğu anlaşılır. Tam da kadim dünyayla mukayese yoluyla, sanatı 5. yüzyıl Atina'sınınkilere benzeyen ideallerden ilham alan Raffaello ile olaylar ve gerçekliğin temsiliyle ilgili olduğu için Helenistik olarak tanımlanan bir tarza doğru yol alan Giulio Romano arasındaki fark gözlemlenebilir.

"Helenistik" bir kadim

Mevcut farklılıklara rağmen Romano, ustasının ölümünden sonra onun sanatının vârisi olarak görülür. Zorlukla da olsa, muhtemelen projesi Raffaello'ya ait olan, Vatikan salonlarının sonuncusu, Constantinus Salonunu (1521-1524) tamamlama işini elde eder. Başta tamamen Giulio Romano tarafından gerçekleştirilen *Muharebe* olmak üzere, duvarlara resmedilen büyük sahnelerde ve çerçevesini oluşturan papaların ve erdemlerin resimlerinde, eskisine nazaran daha dinamik ve gergin olan, Raffaello'nun son döneminin sanatı, kendi başına muhteşem anıtsallıkta programlar tasarlayabilen tek öğrencisinin sanatıyla buluşur.

Mantova'da Saray Sanatçısı

Ustasının ölümünden sonra, Giulio Romano Roma'da kalır ve 1523-1524 yılları arasında Papa VII. Clemens kendisine, sevgili Raffaello'ya son bir saygı gösterisi olarak ve yeteneklerini ispat etmesi için Vatikan salonlarının sonuncusunun dekorasyonunu tamamlama fırsatını verir.

Sanatçı, 1524'te kendisini uzun zamandır çağırmakta olan Marki II. Federico'nun davetine uyarak Roma'dan ayrılır ve Mantova'ya gider. Bu tayinde ona aracılık eden ve ressam olarak zaten bilinip takdir edilen Romano'yu bir mimar olarak da takdir eden, Baldassare Castiglione'dir (1478-1529).

1522'de Roma'dan gönderdiği, Marmirolo'daki günümüze ulaşmayan Palazzo Nuovo'nun çizimleri ve Castiglione'nin (1523) anıt mezarının projesi, markiye sunulan bir çeşit garantidir.

Giulio Romano, Mantova'daki ilk iki yılı boyunca, özellikle mimar olarak saraydaki konumunun sağlamlaşması için çalışır. Nitekim Federico'nun onun konumunu kesinleştirmesi 1526'yı bulur; kendisinden tamamen memnun olduğundan, onu "şantiye yöneticisi ve yol amiri" tayin eder. Her ne kadar çalışmaları derebeyinin ve en yüksek konumlu saraylıların kontrolüne tabi olsa da, sanatçı aslında Mantegna'nın bile elde edemediği ve ancak Raffaello'nun 1510'lu yıllarda Roma'da ulaştığı konumla karşılaştırılabilecek bir tekel konumu elde eder. 1544'te Giulio Romano'yla Mantova'da tanışan Vasari, Raffaello'nun öğrencileri arasında "en hazırlıklı, gururlu, özgüvenli, kaprisli, çok yönlü, cömert ve evrensel olanı, tatlı sohbetli, neşeli, cana yakın, zarif ve nazik" olduğunu yazar. Görüldüğü üzere, başarısı hem mesleki hem de insani hasletlerden kaynaklanır; Giulio Romano mükemmel bir saraylıdır ve sanatçı olarak kısa sürede hem kutsal hem seküler binalar için projeler, freskler, alçı süsler ve goblenler için öneri ve eskizler ve gümüş eşya, geçici enstalasyonlar, tiyatro sahneleri ve bahçeler için tasarımlar sunma yeteneğinden dolayı vazgeçilmez olur. Sipariş sahibinin acelesinden dolayı (bu konuda II. Federico'nun bazı çok meşhur mektupları çok anlamlıdır), Giulio Romano zamanının hemen hemen tamamını çalışmaları planlama ve yönetmeye ayırır; onunla çalışanlar –Francesco Primaticcio (1504-1570) hariç, ama o da Mantova'da kısa süre kalır– çok başarılı olamaz, çünkü kendisi öğrencilerine özerkleşmeleri için büyük fırsatlar veren bir usta değildir, bu bakımdan da Raffaello'dan çok farklıdır.

"Şantiye yöneticisi ve yol amiri"

Birkaç yılda Giulio Romano en güzel ve homojen eseri olan Palazzo Te'yi (yaklaşık 1525-1534) ve Paleologa Konağını (1531) inşa eder ve süsler, Troia dairesini gerçekleştirir (1536-1539), Doge'nin Sarayının "la Rustica" olarak bilinen atölyesinin projesini yapar, kendi evini elden geçirip süsler (1540-1544). II. Federico'nun ölümünden sonra Kardinal Ercole Gonzaga'nın hizmetine geçtiğinde özellikle dini mimariyle uğraşır.

Palazzo Te ve "La Rustica"

1540'tan itibaren San Benedetto in Polirone manastır kilisesinin yenilenmesiyle uğraşır ve 1545'te Mantova Katedrali çalışmalarına başlar.

Giulio Romano bir de başka şehirlerde gerçekleştirilecek eserler için tasarılar hazırlar; 1534 ve 1540'ta, Verona katedralinin apsisinin Francesco Torbido tarafından gerçekleştirilecek fresklerinin ve Parma'da Steccata Kilisesinin Michelangelo Anselmi tarafından gerçekleştirilecek fresklerinin eskizlerini hazırlar; 1545-1546 civarında, Milano Katedralinin mimarı Cristoforo Lombardo'yla beraber Bologna'daki San Petronio Kilisesinin cephesi için bir tasarı sunar.

Çizimlerinin yaygınlaşması sayesinde de Avrupa'nın tamamında bilinen çalış-

maları sonucunda 1546'da San Pietro Katedrali şantiyesinin mimarı olarak tayin edilir. Giulio Romano kısa bir süre sonra ölür; acı bir ironi sonucunda, tam da ona, Romalı olup çağdaşlarına göre Mantova'yı yeni bir Roma'ya çeviren ona, bütün eserlerinin eski ve yakın tarihinden mülhem olan şehre dönüş izni verilmez.

Palazzo Te

Herkes Palazzo Te'nin Romano'nun Mantova'da geçirdiği dönemin en önemli eseri ve Pietro Aretino'nun çağdaşının sanatında gözlemlediği "klasik bir şekilde modern ve modern şekilde klasik" ruhun özeti olduğunu düşünür. Giulio Romano bitmez tükenmez gibi görünen bir hayal gücüyle mimari ve süsleme çözümleri bulur ve uygulayıcı olarak müdahale eder. Binanın yapısı, motifleri sanatçının modellerini tanıdığına dair açık bir işaret olan bir özgürlükle kullandığı klasik repertuara dayanır. Giriş revakında, tavanın alçı süslemeleri kabaca yontulmuş sütunlarla tezat oluşturur, bina boyunca ise düz ve işlenmiş duvarlarda neredeyse zorla iliştirilmiş rustik pürüzler tamamlanmamış intibaı uyandırır. Duvarlar boyunca uzanan Dor süslemede zaman zaman bir triglif yerinden "kayar" ve düşmek üzereymiş gibi görünür, bu bariz dengesizlik ve pencerelerle kemerlerde buna benzer sayısız düzensizlik ve asimetri, klasisizme has kuralların düzenini kesintiye uğratır. Giulio Romano'nun, yeni bir mimari söylem yaratmak gibi bir amacı yoktur (yazarlar, bu amacı Michelangelo'ya yakıştırırlar), ama geleneğin ona sunduğu araçları cesur ve "antidogmatik" bir şekilde kullanır. Bu durum, mimari hakkında çok somut bir anlayışa sahip olduğu için de gerçekleşir; sanatçı, binanın içi ve dışı arasındaki bağların muhafazasına ilgi duyar ve var olan eski unsurları onları gizlemeden yeni yapıyla entegre etmeye çalışır.

Kuralların cesur uygulanışı

Giulio Romano, binanın içini de olağanüstü özgürce tasarlar. Odalardan birinde de yazıldığı üzere, "hak edilmiş istirahate" ayrılmış olan bu konak, bazen güzel görünme bazen de etkileme ve şaşırtma amacı güden çok zengin bir süsleme dokusuyla işlenmiştir. Atlar Salonunda hayvanlar, duvarların üst kısmında illüzyonist bir şekilde çizilmiş bir mimari yapı çerçevesinde pencere gibi açılan köy manzaralarının önünde resmedilmiştir. Sanatçının Mantova'da geçirdiği dönemin başlarında tasarlanmış ve uygulanmış olan bu salon, atların anıtsal şekilleriyle, Giulio Romano'nun ressamlığının muhteşem bir örneğidir. Sanatçı, sonraki Psyche Salonunda görkemli bir proje geliştirir ve en zor kısımlarını halletmek için uygulayıcı olarak müdahale eder. Süslemeler, duvarlardaki fresklerde efsaneden alınma sahnelerle, tavandaki sekizgenler ve yarımaylarda da Apuleius'un *Metamorfoz*'undan alınan Psyche'nin maceralarının karmaşık hikâyesiyle aşk duygularını yüceltir.

İç mekânlar: uzamlar ve süsleme

İkonografik program birçok düzlemde yorumlanabilir ve henüz tamamen anlaşılmamıştır; ancak anlam çokluğuna her durumda Giulio Romano'nun görsel hatları birbirlerine örme ve tarzla resim anlatısının tonunu çeşitlendirme yeteneği karşılık gelir. Duvarların ikisinde, muhtemelen duvarda resmedilen Aşk ile Psyche'nin düğünü vesilesiyle yapılacak bir şölenin hazırlığı aralıksız olarak resmedilmiştir. Sahne neşelidir, hatta gürültülü bir partiye benzer ve sonucu olduğu sahnelerden çok farklıdır. Nitekim çok süslü altın çerçeveli sekizgenlerin gece sahnelerindeki, ani ışıklarla aydınlanan heykelvari figürlerin, kesinlikle şahsen müdahalade bulunan Giulio Romano'nun benimsediği keskin açıdan dolayı anlaşılması zordur.

Tarz ve atmosfer karışımı

Çelişki ve sürprizlerin krallığı Palazzo Te'nin zirvesi muhtemelen Devler Salonudur: Burada sanatçı köşeleri ortadan kaldırarak ve kesin referans noktası olmaması için tavanı döndürerek mekânın kendisine müdahale etmiştir. Aynı zamanda hem ipertrofik hem merkezkaççı olan süsleme, seyirci seviyesinde Olympos'tan düşmüş ve enkazın altında kalmış devlerin orantısız şekillerini arz eder. Duvarların içbükey şekli ve figürlerin muazzam boyutu, seyirciyi aşağıya doğru basıncı tanrıların güreştiği veya bozgunu seyrettikleri Zeus'un tahtıyla karşılık gören korkunç felakete dahil etmek ister.

Devler Salonu

Giulio Romano, Palazzo Te'yle henüz otuz yaşında bile değilken Raffaello'nun öğretisini uyguladığı andan itibaren, 1524'te bitmiş sayılabilecek olan Roma Rönesansından uzaklaşır.

Bkz. Villa, s. 778; Michelangelo Buonarroti, s. 819; Raffaello Sanzio, s. 828; II. Julius Della Rovere, X. Leo de' Medici ve III. Paolus Farnese'nin Roması, s. 836; Jacopo Barozzi, Namı Diğer Vignola, s. 862

Andrea Palladio

Silvia Medde

İtalyan Hümanist geleneğinin son büyük temsilcisi olan Andrea Palladio, sağlam bir nazari eğitimle, şantiye tecrübesini kendinde birleştirir. Yaygın olarak klasik geleneğin en mükemmel tecessümü olarak belirtilen eserleri, 16. yüzyı-

lın belli başlı tecrübelerini özetler ve Batı dünyasının tamamında kalıcı bir başarıya ulaşacak çözümler önerir.

Formasyonu

Batı mimarisi tarihinde en çok taklit edilecek sanatçı olan, Palladio olarak bilinen Andrea di Pietro della Gondola uzun kariyerine basit bir taş yontucusu olarak başlar. 1508'de doğduğu Padova'dan ayrıldıktan sonra taş yontucusu Bartolomeo Cavazza'nın yanında birkaç yıl çıraklık yapar, 1523'te de genç della Gondola Vicenza'ya geçip Pedemuro ustalarıyla temasa girer. Giovanni da Porlezza ve Girolamo Pittoni, Orta İtalya formasyonlu sanatçıların Veneto'ya kazandırdıkları yeniliklerden haberdar, becerikli taş ustalarıdır. Della Gondola atölyelerinde on dört yıl kadar kalıp güncel repertuarlar üzerinde çalışır, şantiye tecrübesi edinir. 1530'lu yıllarda yaptığı işler arasında Vicenza katedralinin ana sunağı (1534-1536) ve tasarımı kendine ait olan *Domus Conestabilis*'in girişi (1536) vardır.

Pedemuro ustaları

Ancak della Gondola'nın kariyerinin belirleyici olayı, mimariye meraklı Vicenzalı sofistike hümanist Giangiorgio Trissino'yla (1478-1550) tanışmasıdır. Trissino, 1530'lu yılların ortasında Cricoli'deki konağının modernizasyon çalışmaları esnasında genç della Gondola'nın faydalı katkılarda bulunduğunu gözlemler ve formasyonunu üstlenmeye karar verir. Della Gondola, başarısının büyük kısmını bu kültürlü hamiye borçludur; nitekim aksi halde taş kesme zanaatı çerçevesinde öne çıkmasını sağlayan eleştirel bilince ulaşması güç olurdu. Mütevazı kökenine rağmen Accademia Trissiniana'ya kabul edilen Andrea della Gondola'ya, Palladio gibi iddialı bir isim verilir ve kendisi hümanist açıdan "evrensel adam" olarak anlaşılacak mimar idealinin tecessümü sayılır. Palladio, hümanist geleneğin en değerli vârisi olur; daha dar manada bilimsel ilgilerine edebi ilgiler ekleyerek, ahenk-orantı teorilerini özümser ve eserlerinde dikkatli bir araştırmanın sonucunda yeniden uygular. 1538-1541 yılları arasında Trissino'yla beraber birçok seyahat gerçekleştirir; kültürel çevrelerde bulunur ve Rönesans sırasında Kuzey İtalya'nın merkezlerinde üretilenleri inceler. Giulio Romano (1492-1546), Jacopo Sansovino (1486-1570), Michele Sanmicheli (1484-1559) ve Giovanni Maria Falconetto'nun (1468-1535) eserleri, bir de Sebastiano Serlio'nun (1475-1554) eserinin 1537 ve 1540'ta Venedik'te yayımlanan ilk ciltleri, Palladio'ya modern yaklaşımları öğretir.

Trissino'yla tanışma

Ancak onun sanatsal gelişiminde kilit bir rol oynayan özellikle Roma'da geçirdiği dönemlerdir. Palladio, 1541, 1545-1547 ve 1554'te Roma'da kaldığı sürelerde, Donato Bramante (1444-1514) ve Raffaello'nun (1483-1520) temel öğretisini benimsemeye ek olarak, Vitruvius (MÖ 1. yüzyılın ikinci yarısı) ve klasikler konusundaki incelemelerini derinleştirir. Eski ve modern Roma mimarisinin detaylı bir

Roma'daki dersler

araştırmasını başlatarak bütün müstakbel mimari üretiminin temellerini atar. Palladio'nun, yaygın olarak klasik geleneğin en iyi uygulanışı olarak gösterilen eserleri, 16. yüzyıl tecrübelerinin ruhunu yenileyen olağanüstü bir icat özgürlüğünün sonucudur.

Olağanüstü bir mimar olmaya ek olarak, aynı zamanda *Descritione de le chiese, stationi, indulgenze et reliquie de corpi sancti, che sono in la città de Roma* [*Roma'daki Kilise, Ziyaretgâh ve Mukaddes Emanetlerin Tarifi*] ve özellikle *Antichità di Roma* [*Roma'nın Eski Eserleri*] gibi önemli eserlerin de yazarıdır. 1554'te yazılmış olan bu eserlerin her ikisi şehirlerin güzelliklerini anlatan rehber kitaplar geleneğine dahildir, ama aynı zamanda bu geleneği güncellerler. Bu rehber kitaplar, Daniele Barbaro'nun 1556 tarihli Vitruvius yorumuna eklediği Palladio tablolarının öncülünü oluşturur. Palladio'nun genç yaşta ölen iki oğlunun (1575) anısına hazırladığı *Commentari di C. Giulio Cesare*'nin [*Julius Caesar'ın Yorumu*] başarısızlığına karşılık *Quattro libri dell'architettura* [*Mimarlığın Dört Kitabı*] çok başarılı olur. Bu mimarlık eseri uzun bir hazırlıktan sonra 1570'te yayımlanır ve birçok defa yeniden basılır. Palladio'nun eseri, Sebastiano Serlio (1465-y. 1554) ve Jacopo Barozzi'nin (1507-1573) yazılarından sonra yaygınlaşan konulara ek olarak, ilginç "otobiyografik" unsurlar barındırır; nitekim bu eserde mimarın kendisinin tasarladığı birçok bina vardır. Bu eserler, bağlam dışı ve gerçekliğe göre değiştirilmiş olup mükemmelliklerinden dolayı ideal örnekler olarak sunulur.

Quattro libri dell'architettura

Palladio Vicenza'da: Kamusal Projeler ve Özel Mimari Eserleri

Andrea Palladio doğuştan değil sonradan Vicenzalı olmasına rağmen yeni vatanıyla çok özel bir bağa sahiptir. Yerel sipariş sahiplerinin ihtiyaçlarını en iyi şekilde yorumlamasını bildiğinden bu şehrin mimari yenilenme sürecinin kahramanı olur. Ortak ve sıra dışı kaderleri tamamlanmamış olmaları olan Vicenza binaları mimarın tarzının gelişimini gösterir. Palladio muhtemelen 1542'de Thiene kontlarının konağı üzerinde çalışır. Özerk bir çalışmanın veya bazılarına göre Giulio Romano'yla (1499-1546) işbirliğinin sonucu olan bu muhteşem binanın projeye göre bütün bir bloku kaplaması gerekir. Ön cephede oyma taş kullanımı Giulio'nun dilini hatırlatırken, perspektifin tanzimi ve planın organizasyonu Andrea'nın yakınlarda incelediği, Rönesansın olgunluk döneminin Roma mimarisinden açıkça ilham alır.

Vicenza Bazilikası

Palladio, Kuzey İtalya'da faal olan, aralarında Michele Sanmicheli ve Giulio Romano'nun da olduğu en iyi mimarlarla yarışarak, ilk büyük kamu projesini, yani Bazilika olarak da bilinen Palazzo della Ragione'nin revakının yeniden inşasını elde eder. Bu proje hem teknik hem estetik bakımdan hassas bir iştir.

Palladio, eski binayı tamamen muhafaza edip üstünü kaplayan yapısıyla bütün Vicenzalıların sempatisini kazanır. Bramante'nin öğretisini aşikâr bir şekilde hatırlatan, iki katlı havadar ve ahenkli kemerlerin süsleri "Bazilika"nın yeni şeklini modern kılar.

1550'li yıllardan itibaren, Palladio'nun eserlerinde yeni bir projelendirme ve tarz olgunluğu görülür. 1545-1547 ve 1554'teki Roma dönemlerinden sonra, sütunun ve süslemenin hâkim olduğu, giderek daha plastik ve zengin bir klasisizmle kendini ifade eder. Valerio Chiericati'nin (1550) sarayının cephesinde klasik bir mimari düzen tanzimi vardır; bir meydana bakan bu bina, kirişli bir revaka açılarak kentsel değerini artırır. Iseppo da Porto Konağı da aynı tarz aşamasının bir parçasıdır; muhtemelen on yıl önce sipariş edilen bu bina, 1552'de inşa edilir ve Bramante'nin Palazzo Caprini'sine benzer. Daha sonra inşa edilen Valmarana Konağı (1565-1566) Michelangelo'dan mülhemdir.

Chiericati Konağı

Palladio, üretimini duvar satıhlarının yeni bir anlayışına doğru yöneltir ve dar, bol süslü kemerleri taksim eden kolonlarla cepheyi birleştirir. Loggia del Capitanato bu anlayışın olgunluk döneminin zirvesidir. Çağdaşı Porto Breganze Konağında (1570-1580) olduğu gibi, Korintos sütunu kompozisyonun ortak motifi olur, ama mimari düzenlerin plastisizmi bir yana, revakta karşılığı sadece Barbarano Konağında (1570-1571) görülen bir süsleme zenginliğidir. Tam Bazilikanın önünde inşa edilen bu bina, 1571'deki bir kamu siparişinin sonucudur. İnebahtı zaferi vesilesiyle, Palladio'ya Venedik Cumhuriyetinin temsilcisinin konağını yeniden inşa etme görevi verilir; binanın tali cephesi anılan olayla daha yakından bağlıdır, askeri heykel ve sembollerle dolu olup zafer takına benzer.

Palladio saray ve konakların planlarında eski meskenlerin rekonstrüksiyon ilkelerini uygularken, hayatının son eserinin projesinde hem eskiye dair bilgisini hem de perspektif alanındaki bilgilerini uygular. İnşaatı 1580'de başlayan ama Palladio o yıl ölünce Vincenzo Scamozzi (1552?-1616) tarafından tamamlanan Olimpico Tiyatrosu, modern tiyatronun mimarisinin tarihinde önemli bir aşamadır. Palladio, meslektaşlarının isteklerini yorumlayarak, kadim yapıların bütün kısımlarını kapsayan daimi bir ahşap yapı gerçekleştirir. Tiyatronun yarı eliptik bir şekli olup oturma düzeni sahnenin önündedir. Palladio'nun son döneminin tipik zengin süslemesi hem siparişçileri yüceltir, hem de binanın kuraldışılıklarını saklayıp yapıyı görsel açıdan homojenleştirir.

Olimpico Tiyatrosu

Konaklar

Venedik Cumhuriyetinin en zengin sınıflarının hinterlanddaki yatırımlarının sonucunda Veneto bölgesinin kırsalında konakların çoğalışı çok daha geniş bir ekonomik ve sosyal olgunun semptomatik sonucudur.

Palladio bu gelişmenin dâhi yönetmeni olur ve yerel inşaat geleneğini yapıların rasyonalizasyonu ve klasikliğe aşikâr atıflarla derinden yeniler. Palladio'nun konaklarının klasik vakarı aslında mimarın birtakım "tema üzerine varyasyonlar" gerçekleştirerek ve ilham aldığı ilkelere hiç ihanet etmeyerek büyük kompozisyon maharetiyle birleştirdiği ve tekrar ettiği birkaç unsura dayanır. Palladio, Trissino Konağı tecrübesini ve Godi di Lonedo Konağındaki (1538-1542) unsurları geliştirerek, 1540'lı yıllar boyunca Vicenza kırsalında birçok binanın projesini hazırlar.

İcat ve değişiklik

Hepsinde ciddi bir şekil kuralcılığı ve kompakt hacim olup detaylarda farklılaşırlar; her ne kadar iki tane köşegen kulesi olsa da, Bagnolo'daki Pisani Konağının (1544) oyma taşlı ve alınlıklı üçlü giriş kemeri vardır. Palladio, Bertesina ve Caldogno örnekleri yoluyla Poiana Maggiore'deki Poiana Konağı (inşaatı 1548 civarında başlar) gibi bir dilsel soyutlama şaheseri gerçekleştirir; her ne kadar mimari unsurları asgariye indirse de, dikkatli bir hacim-oran araştırması yoluyla klasisizmin huzurlu ahengini yeniden yaratır. Kadim olana atıf, sonraki eserlerde daha açık bir hal alır.

Palladio, eski zamanlarda meskenlerin cephesinin kutsal binalarınkine benzediği şeklindeki yanlış ön kabulden yola çıkarak, konaklarını ve dolayısıyla sipariş sahibi aileleri klasik tarzda cepheyle yüceltir. Kendisinden önce sadece Giuliano da Sangallo (1445-1516) bu cesur işi yapmışken (15. yüzyılda Poggio a Caiano'daki Villa Medici'de), Palladio bu motifi geliştirir ve birçok örnekte gerçek bir *pronaos* yaratır. Zaten Piombino Dese'de "La Malcontenta" olarak bilinen Villa Foscari'de (1560) atipik şekilde iki kat üzerine uygulanan İon *pronaos*'u kesinlikle anıtsal bir şekil alır; yüksek bir temel üzerine yerleştirilmiş olup nehre bakan cepheyi değerlendirmek üzere tasarlanmıştır. Planlar da kompozisyonun unsurlarını hiyerarşik olarak düzenleme isteğinden kaynaklanır. Kendi aralarında kesin orantılarla bağlı olan tali mekânlar, katı geometrik kurallara göre ana salonun etrafına dizilir ve binanın mesken kısmı, etrafında personel ve araç gereçler için binaların (bu binalar "*barchesse*" olarak bilinir ve yanlarında güvercinlik kuleleri bulunur) dizildiği bir çekirdek oluşturur.

La Malcontenta

Roma'da olanın aksine, 16. yüzyıl Veneto konakları yönetilmesi gereken bir işletmenin atan kalpleri gibidir. Palladio, belki de gençliğinde Padovalı tarımsal girişimci Alvise Cornaro'yla tanışmasından ve mimari eserini okumasından etkilendiğinden, kırsal konakta geçen hayatın pratik açılarına büyük dikkat eder. Fanzolo'da Villa Emo'da düz bir hat üzerine dizilen, Fratta Polesine'de (Villa Badoer) yarım daire doğrultusunda kıvrılan *barchesse* diye bilinen müştemilat patronun çekirdek meskenine yanaşıp tasarımını bütünler. Muhtemelen asıl pratik işle-

Maser'de Villa Barbaro

vinden mahrum kaldıklarından, Maser'deki Villa Barbaro'nun (1560 civarında inşa edilir) iki yan çalışma binası, kompozisyonun gelişim aksını dengeledikleri için önemli bir estetik rol oynarlar. Kültürlü ve sofistike kişiler oldukların-dan Barbaro kardeşler belki de nihai sonucu etkilemişlerdir; Paolo Veronese'nin (1528-1588) freskleri ve karmaşık alçı süslerle süslenmiş konakları hümanist bir istirahat için mükemmel bir yer gibi görünür. Paolo Almerico için inşa edi-len (yaklaşık 1567) bina da diğerleri gibi bir konak sayılamaz. Palladio'nun ken-disinin de *Dört Kitap*'ta hatırlattığı üzere, bu konak daha ziyade "çok büyük bir tiyatro"ya, civardaki tepelerin manzarasının seyredilebileceği bir çeşit *belvedere*'ye benzer.

Rotonda [*Yuvarlak*] olarak bilinen konak, Palladio konaklarının en mükem-mel örneği ve aynı zamanda mimarın üretiminin en tipik binalarından biridir. Dört cephenin tıpatıp tekrarından, planın simetrisine ve bir kubbeyle örtülü yuvarlak salonuna, evrenin mükemmeliyeti insani bir boyuta ulaşır.

Palladio Venedik'te: Dini Mimari

Andrea Palladio'nun Vicenza'daki faaliyeti daha ziyade sivil yapıları kap-sarken, Venedik'te sadece dini mahiyette binalar gerçekleştirir. Rialto Köprüsü-nü ve Doge'nin Sarayının Altın Merdivenini yeniden inşa tekliflerinin başarısız lığına rağmen, faaliyetinin son yıllarında Palladio'ya Venedik'te birçok iş veri-lir. Artık meşhur olduğu için, 1562 civarlarında San Francesco della Vigna Kilisesi işinde Jacopo Sansovino'nun (1486-1570) yerini alma-sı için Venedik'e çağrılır.

San Francesco della Vigna

Merkezi kısmıyla, yan taraflarının farklı yüksekliklerini ahenkli bir şekilde birleştirecek bir ön cephe bulma sorunuyla karşı karşıya kalan mimar, bir defa daha eski zamanlarda yapılanlardan ilham alır. Tip olarak benzeyen ama farklı boyutlarda cephelerin üst üste gelmesinin sonucu olan nihai öneri iç içe geçmiş iki cepheden oluşur.

Palladio, birkaç değişiklikle de olsa, aynı motifi San Giorgio Maggiore Kili-sesinde de tekrar ederek, kilise mekânının yeni anlayışına dair araştırmaları başlatır. Jacopo Sansovino'nun (1570) ölümü üzerine, yaşlı usta Venedik Cum-huriyetinin *proto*'su tayin edilir ve böylece kamu projelerinin sorumlusu olur. Bu konumdayken 1575-1576 veba salgını sırasında verilen bir sözü tutmak için Senatonun ön ayak olduğu Redentore Kilisesinin projesini yönetir. Palladio, eski projelerinde yaptıklarını geliştirerek, nadir görülecek mükemmellikte bir eser yaratır. Cappuccini tarikatına verilen kilisenin hem manastır hem ibadet işlevi vardır, bir de yıllık muhteşem bir geçit resmi düşünülmüştür. Bunun üze-rine Palladio birtakım bağımsız mekânlar tertip edip bunları düzenli bir görsel parkur çerçevesinde dizer; bunu yaparken Roma hamamlarının etüdünden öğ-rendiklerinden ilham alır.

Yapı dışarıdan bakınca da perspektif bakımından çok başarılıdır; Istria taşından yapılmış anıtsal cephenin üst üste gelen katları, bakışları binanın tamamını taçlandıran büyük kubbeye kadar taşır.

Andrea Palladio, Jacopo Vignola, Galeazzo Alessi (1512-1572) ve Pellegrino Tibaldi (1527-1596) gibi meşhur meslektaşlarının yaptıklarına uyarak, San Francesco della Vigna ve Redentore'de merkezi boylamasına plan yoluyla Karşı-Reform ibadetinin gereklerine cevap verir.

Redentore Kilisesi

Hümanist kültürün vârisi olduğundan, Maser'deki Barbaro Şapelinde (1579-1580) dairevi planın geometrik mükemmelliğinden vazgeçmez. Önünde süslü bir Korint *pronaos*'u olan ve çok zengin alçı süslerine sahip "Küçük mabet" olarak bilinen bu bina, Rönesans tecrübesini sonlandırıp bazı bakımlardan barok tecrübelerinin habercisidir.

Bkz. Vitruvius'un Eserlerinin Yorumları, s. 773; Villa, s. 778; Raffaello Sanzio, s. 828; Donato Bramante, s. 851; Jacopo Barozzi, Namı Diğer Il Vignola, s. 862; Giulio Romano, s. 914

Buontalenti'den Scamozzi'ye Tiyatro ve Antikçağa Dair Tefekkür

Emanuela Bagattoni

Mimari kitapları konusunda dikkatli etütler ve cesur deneyler yepyeni sahnelerin ve tiyatro binalarının yaratılmasına yol açar; klasikliğin filolojik açıdan yeniden değerlendirilmesi ve perspektifin keşfi gibi, Rönesans kültürünün en önemli özelliklerinin birleşiminin sonucu olan modern tiyatro 16. yüzyılın bu gibi prototiplerinden doğar.

Rönesans Devrimi

Klasik dönemin muhteşem ve meşhur örneklerinden sonra, ortaçağda tiyatro mimarisi tam anlamıyla bir gerileme dönemine girer; aynı şekilde, pagan ve mitolojik arka planlı kadim dramatik metinler, bin yıl sürecek bir unutulmuşluğa gömülür.

Her ne kadar, ortaçağın zengin kutlamalarının, şövalye turnuvalarının ve askeri geçit resimlerinin temelinde yatan ihtişam anlayışı hiçbir zaman tükenmemiş olsa da, Kilisenin katı ahlakçılığı aralarında tiyatro gösterilerinin de olduğu birçok eski kültürel ifadeyi paganlıkla özdeşleştirir. Kabul edilen tek oyun türü, İsa'nın çilesini veya yerel azizlerin şehadetini anlatan kutsal temsillerdir. Amaçları, klasik dönemin aksine, halkı eğlendirmek değil, halkı dinin inanç ve dogmalarına giderek daha çok yaklaştırmaktır; dolayısıyla kutsal temsiller, şehir

Kutsal temsiller

meydanları, katedral avluları ve çayırlar gibi kalabalıkların sığabileceği büyük yerlerde sahnelenirler. Hamamlar ve gösteri ile eğlenceler için kullanılan diğer bütün mimari yapılar gibi, tiyatro binaları da gerileme dönemine girer; eskiler terk edilir ve yenilerini inşa etmek için herhangi bir sebep yoktur. Ancak Rönesans döneminde, klasik kültürün tamamına karşı ilginin tekrar doğmasıyla tiyatro ve genelde gösteri anlayışı dönüşüm geçirir. Klasik eserleri tekrar sahneleme ve bu modellere dayanan yenilerini yazma isteği gelişip yaygınlaşır, bu da tiyatro temsilleri için uygun yerler inşa etme lüzumunu acil hale getirir. 15. yüzyılın sonlarına doğru, klasik tema ve efsanelerden mülhem veya antikçağ dramatürjisinden alınma yeni moda temsiller genelde asilzade saraylarının, hatta manastırların avlularında sahnelenir; genelde amatör olan oyuncular, sadece ev cepheleriyle süslenmiş, çok basit ve derinliksiz, gerçekçilikten çok uzak sahnelerde oynar. Yüz yıl sonra ise tiyatro gösterileri şaşkınlık içerisindeki seyircilerin, ustaca düşünülmüş optik hileler sayesinde derin caddeleri ve şehir meydanlarını temsil eden girift ve mükemmel ahşap sahneler ve tek bir gösteri boyunca perspektifli, boyanmış veya kabartmalı şahane sahnelerin değişimini seyredebildikleri özel olarak uyarlanmış veya inşa edilmiş yerlerde düzenlenir.

Gösteri Mekânı

Tiyatronun "gösteri mekânı" olarak yeniden keşfedilişi 16. yüzyılda gerçekleşir ve hem klasik metinlerle buna bağlı filolojik etütlerin hümanist açıdan yeniden keşfedilişinin, hem de karmaşık Rönesans kültürünü harekete geçiren gücü oluşturan, geleceğe, yeni keşif ve fetihlere doğru atılımın sonucudur. 16. yüzyıl araştırmacıları, tiyatro gösterisi ve sahnesi kavramlarını başta Vitruvius'unkiler (MÖ 1. yüzyılın ikinci yarısı) olmak üzere antikçağ eserlerinden elde ederler; mimarlar yüzyıllarca unutulmuş eski tiyatroların kalıntılarını inceler, ölçer, hayallerinde yeniden inşa ederler ve bu temele dayanarak yeni "tiyatro mekânları" ve ilgili sahne yapıları tasarlanır. Ancak aynı zamanda prenslerin saraylarının kutlama ihtiyaçları ve perspektifle giderek artan illüzyonist dinamizme doğru atılım gibi Rönesansın yeni kültürel devrimleri, esasen yeni, devamlı gelişmekte olan ve en güncel kültürel ve sosyal gereksinimlerle uyumlu tiyatro yapıları ve sahnelerinin yaratılışına yol açar.

Filolojik teşebbüsler

14. yüzyılda Latin tiyatro yazarları Plautus ve Terentius'un metinlerinin yeniden keşfedilmesi, eğlenceli ve kültürlü, sadece daha bilgili sınıflara hitap eden bir tiyatronun popülerliğinde artışa, geniş halk tabakalarının izleyebildiği, geleneksel dini veya otorite yüceltici temsillerin ise popülerliğinde azalmaya yol açar. Yeni gösterilerin bu sınırlı ve seçkinci kullanımı, ortaçağ âleminin ve klasik dünyanın yapılarıyla mukayese edilecek olursa yenilikçi çözümlere

yol açan mimari tercihlerin temelinde yatar; nitekim aralarında bu kadar fark olan bu dönemlerin ikisinde tiyatro temsilleri kitlesel gösteriler olarak kabul edilir. Eski ve büyük kapasiteli açık hava tiyatrolarına karşılık, Rönesans mimarları, saray ve akademilerin içinde, sadece asil ve kültürlü bir kesimin ulaşabileceği, ufak tiyatro binaları yapar.

Tiyatro sahnesine uygulanan perspektif arayışı, 16. yüzyıl tiyatrosunu eski modellerinden en çok ayıran unsurdur; üstelik bu araştırma çerçevesi, 16. yüzyıl boyunca ve 17. yüzyıl başında, barok çağının olağanüstü ve muhteşem eserlerine ulaşana kadar gelişen yepyeni ve zengin bir tiyatronun yaratılışına yol açar. Bütün seyircilerin eşit şekilde görebileceği, sadece yandan çevrilerek hareket edebilen sabit sahneli klasik sahnelere kıyasla, perspektifli modern sahnelerde, prensin ailesine ayrılan imtiyazlı yerin zaviyesine denk gelen tek bir görüş açısı vardır; salonun o noktasından uzaklaşılması durumunda perspektif illüzyonu hafifler. Böylece, seyirciler arasında, zamanın sosyal yapısını gayet iyi yansıtan bir hiyerarşi ortaya çıkar. Tiyatro gösterisi yüceltme değeri kazanır ve sahne giderek daha girift ve şaşırtıcı, dolayısıyla da klasik sahnelerin sadeliğinden giderek uzaklaşan sahne atraksiyonları yaratma hususunda neredeyse aralarında yarışan saray sanatçılarının deney yeri halini alır.

Leonardo Milano'da

Leonardo da Vinci (1452-1519), 1490'da Gian Galeazzo Sforza'nın (1469-1494) düğünü vesilesiyle Sforzesco Şatosunun bir salonunda girift bir tiyatro sahnesi makinesi kurar; olağanüstü bir sentez çerçevesinde görsel, ışık ve ses efektleri birbiri ardına gelir. Leonardo'nun başlattığı, arkeolojik olmayan ve perspektifin modern kurallarının uygulanması yoluyla hayali sahnelerin elde edilmesiyle bağlantılı bu tiyatro akımı, her şeyden önce sahne ve teknik harikaların elde edilmesini mümkün kılar. Nitekim söz konusu olan, edilgen bir şekilde eski olana uymayan, eskiye günümüz açısından bakıp bunu teknik ve bilimsel buluşlarla birleştiren ve böylece sonraki onyıllarda ve yüzyıllarda klasik modeller halini alacak sonuçlara ulaşan, kelimenin gerçek anlamıyla bir Rönesans araştırmasıdır.

Sahneleme Tasarımının 16. Yüzyılda Gelişimi

1508'de, Ludovico Ariosto'nun (1474-1533) *Cassaria* oyununun sahnelenmesi vesilesiyle Pellegrino da Udine (1467-1547) Ferrara'da Este Sarayında perspektifli bir manzaranın ve karmaşık bir kent kesitinin resmedildiği panoların olduğu bir sahne gerçekleştirir. 1513'te Urbino'da, Kardinal Bibbiena'nın (1470-1520) *Calandria* piyesinin sahnelerini hazırlamayla görevlendirilmiş olan Girolamo Genga (1476?-1551), boyanmış perspektifli bir sahneyle yetinmeyip zamanının tamklarının, "tuvale boyanmış panolar ve alçıyla bezden mamul kabartmalı sah-

Girolamo Genga'nın *Calandria*'sının sahneleri

nelerden oluşuyormuş gibi, Sekizgen bir mabet, bir zafer takı, kiliseler, kuleler, saraylar, bu çok güzel şehrin mimari unsurları" olarak tarif ettikleri bir sahne gerçekleştirir. 16. yüzyıl tiyatro araştırmaları alanında gerçek bir devrim, İtalyan ve Avrupa tiyatro sahne tasarımı için bir başlangıç noktasıdır. Bir yıl sonra *Calandria* Papa X. Leo Medici'nin papalık sarayında yeniden sahnelenir; bu sefer sahneleri hazırlayan Baldassarre Peruzzi'dir (1481-1536), kendisi Genga'nın getirdiği yenilikleri daha da karmaşık hale getirir ve perspektifi geliştirir.

Otuz yıl sonra, Peruzzi'nin bir öğrencisi olan Bolognalı mimar ve yazar Sebastiano Serlio (1475-1554), ustasının kazanımlarını *Mimarinin İkinci Kitabı* (1545'te Paris'te yayımlanır) eserinde kurallara döker.

Sebastiano Serlio, sahne ve türler

Serlio, Vitruvius'un belirlediği antikçağ tiyatro türlerine karşılık gelen üç çeşit sahne tarif eder: trajedi, komedya ve hiciv. Ancak gerçekleştirilme şekilleri bakımından, Serlio'nun modern perspektif kurallarına dayanan sahneleri, klasik modelden epey uzaklaşır; Roma kökenli sahne platformu yeniden kullanılır. Ancak bu oyuncuların derinlikte de hareket edebildikleri sütunlu bir ön sahne değil, eskisinin aksine oyuncuları sadece sahnenin ön tarafında bulunmaya zorlayan meyilli bir platformdur. Üstelik Selio'nun trajik ve komik sahneleri açıkça Peruzzi'nin 1514'te yaptığı sahnelerden kaynaklanır. Gülme ve acı, yükseklikleri tedricen azalan ve perspektijle süslenmiş bir panonun çerçevelediği binaların akıllıca dizilmesi yoluyla elde edilmiş, mabetlerin, kemerlerin ve sarayların olduğu perspektifli bir caddeden oluşan tek bir kentsel ortamda gerçekleşir. Kırsal bir manzarayı temsil edip meyve ve çiçek demetleriyle süslü hiciv sahnesi farklıdır.

Buontalenti'nin "özel efektleri"

Leonardo'nun 15. yüzyıl sonlarında Milano'da kurduğu sahnelerden ilham alan 16. yüzyıl sahne tasarımcılarının ana hedeflerinden biri, sofistike seyirci kitlelerini sürekli şaşırtmak ve hayran bırakmaktır. Sürekli bu yönde araştırmalar yürütürler ve 16. yüzyılın son çeyreğinde, Rönesansın tercih ettiği statik ve tekil uzam anlayışı nihai krizine girdiğinde ve artan bir dinamizm ihtiyacı ortaya çıktığında, muhteşem değişken sahneler yaratılır; 1585'te bunların en güzel örneklerini ortaya koyan, Medici Sarayında sanatçı olan Bernardo Buontalenti'dir (1531-1608).

Buontalenti, Uffizi Sarayının bir vesileyle tiyatroya dönüştürülen bir salonunda, sekiz farklı sahne dekorunun sahnede birbiri ardına kurulduğu muazzam bir gösteri düzenler. Uzaktan da olsa Vitruvius'tan esinlenilmiş sahne makineleri sayesinde şaşırtıcı bir hızla bir kış manzarası sihirli bir şekilde müthiş bir ilkbahar manzarasına dönüşür ve etkileyici bir bulut efekti cennet gibi bir manzarayı içinde her çeşit şeytani unsurun olduğu cehennem gibi bir mağaraya çevirir. Bu "özel efektler" karmaşık makinelerin kullanımı sayesinde elde edilir, ama aslında özellikle 16. yüzyıl kültür anlayışlarına yakın yeni bir zihniyetin sonucudur. Nitekim sonraki yüzyılda Floransa'nın sahne tekniği

çözümlerinin çok başarılı olması ve Avrupa'nın tamamının tiyatrolarında kullanılması tesadüf değildir.

Sabit Tiyatronun İcadı

Her ne kadar ilk gerçek sabit tiyatro projesi 1510'lu yıllarda gerçekleştirildiyse de, 16. yüzyılın büyük kısmında tiyatro gösterileri saraylarda veya özel olarak hazırlanmış salon veya avlularda düzenlenir. Nitekim Raffaello (1483-1520) bir çiziminde Villa Madama kompleksinde sabit bir tiyatronun yapılmasını öngörür. Gerçekleştirilmeyen bu projede eski yeniden ele alınır; Vitruvius'un tarifine uygun olarak yarım daire şeklinde bir seyirci bölümü ve hareketli sahneler arz eder. Yüzyıl boyunca tiyatro kavramı devamlı olarak gelişir ve sonuçta 1580'li yıllarda tiyatro binası icat edilir.

Raffaello Villa Madama'da

Bu dönemden itibaren giderek gelişen tiyatro mimarisinin ilk üç tiyatrosu, zaten mevcut olan bir şehir binasının içinde gerçekleştirilen ilk daimi tiyatro olan Vicenza'daki Olimpico, tiyatro olarak kullanılmak üzere sıfırdan inşa edilen ilk bina olan Sabbioneta'daki Olimpico (1588) ve Parma'da muhteşem Pilotta Sarayının Silah Salonunda kurulup barok sarayların içinde inşa edilen ilk tiyatro olan Farnese Tiyatrosudur.

Her ne kadar bu son tiyatro 17. yüzyılda kurulmuş olsa da, ilk ikisi gibi 16. yüzyıl kültürünün sonucu ve 17. yüzyıl tiyatro tipinin öncüsü sayılmalıdır. Klasik tiyatrodan yola çıkmış olsalar da Serlio'nun temennileri ışığında araştırmalarını giderek artan bir perspektif ve illüzyon gelişimine doğru yönelten birçok mimar ve sahne tasarımcısına paralel olarak diğer bazıları Vitruviusçu tiyatroya filolojik bağlılığa inanır. Bu ikinci akım, Andrea Palladio'nun (1508-1580) Vicenza Olimpica Akademisinin siparişi üzerine hayatının son yılında projesini yaptığı ve kısmen gerçekleştirdiği tiyatroyla zirveye ulaşır.

Vicenza'da Olimpico Tiyatrosu

Yukarıda bahsedilen tiyatroların günümüze sadece zamanında yazılmış tarifleri ulaşmışken, Vicenza'daki Olimpico Tiyatrosu hemen hemen olduğu gibi ulaşmıştır (sadece tavanı 1914'te yeniden boyanmıştır) ve 1585'te tiyatro açılınca sahnelenen Sophokles'in Kram *Oedipus*'un temsili için kalıcı olmayan malzemelerle (mermer gibi görünen tahta ve boyalı alçı) gerçekleştirilen orijinal sahne de muhafaza edilmiştir.

Palladio, Olimpico'nun projesini yaparken klasik tiyatroyu canlandırma isteğini gösterir; iki esas unsur, şık bir peristille süslenmiş seyirci bölümü ve sütun sıralı, merkezi kemerli (Vitruvius'un krallık kapısı), iki yan kapılı (*portae minores*) ve klasik giysili birçok heykelli, süslü bir mimari cephe arz eden sabit sahne vardır. Eski kurallara uymayan tek unsur, ön sahnenin üç aralığına ek olarak bir şehir manzarası barındıran olağanüstü sahnedir. Her ne kadar bu perspektifli bina-

lar (meyilli bir satıha yerleştirilmiş olup yükseklikleri tedricen azalır) anıtsal mimari yapılar gibi görünseler de, yani tarz olarak diğer unsurlarla ahenk içinde olsalar da, sofistike illüzyon arayışı, yapı bütününün geri kalanında gözlemlenen filolojik gereklerle mutlak çelişki içindedir. Araştırmacıların çoğunluğuna göre, Palladio'nun ölümünden sonra tiyatroyu tamamlama işi verilen talebesi Vincenzo Scamozzi (1552?-1616) bu kısmı gerçekleştirirken Palladio'nun projesine sadık kalmayıp onu Genga, Peruzzi ve Serlio'nun görüşlerine daha yakın kendi vizyonuna uyarlamıştır. Olimpico'daki belli başlı yenilik, birçok açıdan sahnenin mükemmelen gösterilmesini mümkün kılarak, gösterinin yüksek sayıda seyirci tarafından eksiksiz görülmesini kolaylaştıran perspektif zaviyesi çokluğudur. Açılışa yaklaşık üç bin kişi katılır ve olağanüstü sahne o kadar beğenilir ki, ilk gösteriden sonra sökülmesi icap eden geçici bir unsur olmasına rağmen, sonraki temsillerde de kullanılması kararı alınır, sonunda da tiyatronun mütemmim cüzü olur.

Geniş bir seyirci kitlesi için bir mimari

Dük Vespasiano Gonzaga 1588'de kendisinden Sabbioneta'da bir tiyatro sipariş edince Vincenzo Scamozzi tiyatro mimarisi şaheserini gerçekleştirme fırsatını yakalar. Bu bina tiyatro olarak inşa edilmiş ilk müstakil binadır ve dolayısıyla Palladio'nun tiyatrosunun aksine kentsel etkileri de olur. İç kısmına gelince, Scamozzi Palladio'nun benimsediği Klasisist-Vitruviusçu gelenekle Leonardo'nun sahne tekniği harikaları ve Genga ile Peruzzi'nin perspektifli sahneleriyle başlayan sanat geleneğini başarılı bir şekilde birleştirmeyi becerir.

Sabbioneta Olimpico Tiyatrosu

Scamozzi'nin Serlio'nun kurallarına uyduğu ön sahnenin ortadan kaldırılmasından ve seyirci bölümüyle sahne arasındaki derinlikten anlaşılır; öte yandan seyirci kısmındaki Korinthos locası ve sahnedeki yan kapılardan Palladio'nun etkisi anlaşılır. Ancak Scamozzi'nin tiyatrosu sonraki yüzyılda çok tekrarlanacak yeniliklerle de doludur; basamak sıralarının daireselliğini bozan barok karşı kavis böyledir.

Farnese Tiyatrosu 1618-1619 yılları arasında Giovanni Battista Aleotti (1576-1636) tarafından, Parma'daki Pilotta sarayının bir parçası olarak tasarlanır ve gerçekleştirilir. Tiyatro 1944'te bir hava bombardımanı sırasında ortadan kalkmıştır ve günümüzde mevcut olan tiyatro, mimari yapının tekrar canlandırıldığı ama haliyle perspektifli illüzyonist zengin süslemelerin geri getirilemediği bir restorasyonun sonucudur.

Giovanni Aleotti'nin Farnese Tiyatrosu

Aleotti, Parma'daki sarayın eski silah salonunu sabit tiyatroya uyarlarken, yenilikçi bir sentez çerçevesinde Palladio ve Scamozzi modellerinden alınan unsurları ve Toscana tarzı şaşırtıcı teknik çözümleri birleştiren eklektik bir kriter benimser. Pilotta Tiyatrosu II. Cosimo de' Medici'nin ziyareti vesilesiyle Aleotti'ye sipariş edilir; nitekim Medici ailesinin muhteşem gösterilerini seyretmiş olan I. Ranuccio onların ihtişamını taklit etmek ve meşhur misafirini şaşırtmak ister. Her ne kadar Cosimo Parma'ya

ziyaretini iptal etse de, Aleotti'nin eseri gene de ilk olarak Floransa grandüklerine takdim edilir; tiyatro Odoardo Farnese'nin Medici ailesinden bir kadınla evliliği vesilesiyle açılır.

Farnese Tiyatrosunda barok tiyatro yapılarının öncüsü olan birçok yenilik vardır. U şeklindeki büyük seyirci kısmı, Vicenza ve Sabbioneta tiyatrolarında kullanılan kapalı ve statik daire şeklini aşıp barokun uzam anlayışına daha çok yaklaşan açık ve esneyebilen elips şeklini benimser. Bu tercih sayesinde Aleotti hem daha büyük bir seyirci kısmı hem de orkestrayla karmaşık sahne makinelerini barındıracak daha büyük bir alan elde eder. Üst üste iki sıradan oluşan kemeraltı açıkça Palladio'nun mimarisinden esinlenmiştir (özellikle Basilica di Vicenza'nın dışından), tiyatro salonunun yüksekliğini vurgular ve barok çağında Avrupa'nın tamamına yayılacak olan İtalyan tipi salonun küçük balkonlarının haberini verip yerlerin dikey dağılımına işaret eder.

İtalyan tarzı salona doğru

Bkz. İtalya'da Komedya, s. 672; Pastoral Dram, s. 723; Vitruvius'un Eserlerinin Yorumları, s. 773; Leonardo da Vinci, s. 869; Andrea Palladio, s. 919; Prensin Koreografisi, s. 932

Prensin Koreografisi

Luca Bianco

Prensler, hükümdarlar, imparatorlar ve papalar, ellerindeki en önemli sanatçıları, amacı kendilerinin ve iktidarlarının yüceltilmesi olan muhteşem gösteriler tertip etmek için kullanırlar. Şehirlerin görünüşünü değiştiren geçici yapılara ek olarak sahne tasarımları girift ve etkileyici komediler ve tiyatro icatları sahnelenir.

Rönesans Kutlamaları

Resim, heykel grupları veya daha büyük süsleme projeleri siparişine ek olarak, Rönesans prens ve hükümdarları, genelde düğün, taç giyme töreni, papa

veya imparator ziyareti gibi olaylara denk gelen muhteşem kutlamaların düzenlenmesine büyük gayret sarf ederler. Kutlamalar, tekil veya belli bir zamanlama programına göre çeşitli bileşik unsurlardan oluşur. Temel ve devamlı unsurlardan biri, geçici mahiyetlerinden dolayı günümüzde rekonstrüksiyonu zor olan zengin aparatların kurulmasıdır; dolayısıyla genelde örneğin çağdaşların mektup veya haberlerdeki tarifleri gibi edebi kaynaklara veya daha şanslı durumlarda bu yapıların görünüşünü gösteren veya projenin belgesi olan resimli belgelere dayanmak gerekir. Kutlama amaçlı dekorasyonun tasarlanmasına ve gerçekleştirilmesine genelde çeşitli şehirlerin en önemli sanatçıları dahil olur; Leonardo (1452-1519), Bramante (1444-1514), Piero di Cosimo (1462-1521), Vasari (1511-1574) ve Buontalenti (1531-1608) çapında kişilerin tiyatro makineleri, birçok Rönesans bayramı için kostüm ve süsleme gerçekleştirdiği kesinlikle bilinir.

Günümüze ulaşmamış kutlama aparatları

Kentsel Geçit Resimleri ve Geçici Yapılar

Kutlama durumunda şehir merkezinin görünüşü genelde "antik tarzda" olan sahte mimari yapıların eklenmesiyle değişir. Bu şekilde, Ludovico il Moro'nun (1452-1508) Milano'sunda Sforza ailesinin üç önemli nikâhı vesilesiyle zafer takları kurulur, 1489'da ise Giangaleazzo Sforza (1469-1494) ile Aragonalı Isabella'nın nikâhında muhtemelen Bramante'nin projesi olan ve şekil itibariyle Pantheon'u hatırlatan muhteşem bir bina inşa edilir. Ağaç ve çalıların geometrik şekillerde budanmasıyla ortaya çıkarılan yapılar da çok muhteşemdir ve belki de şekilleri Leonardo'nun süslediği Sala delle Asse'nin tavanını hatırlatır.

Böyle gösterileri düzenleyen sadece saraylar değildir; nitekim Medicilerin Floransası'nda Piero di Cosimo'nun düzenlemesiyle, Vasari'nin tarif ettiği *Trionfo della morte* [*Ölümün Zaferi*] çok başarılı bir şekilde sahnelenir: "Ölümü mandaların çektiği, kapkara ve insan kemikleriyle beyaz haçların çizildiği çok büyük bir araba temsil etti, arabanın üzerinde elinde orak, çok büyük bir Ölüm vardı; arabanın etrafında, açıldığında içinden insan iskeletleri çizilmiş kara giysili kişilerin çıktığı birçok tabut vardı." Her ne kadar kaynaklarda Piero di Cosimo'nunki gibi hâlâ ortaçağ görsel kültüründen esinlenen birçok sahne olduğu görülse de, prenslerin koreografilerinde, V. Carlos'un İtalya'ya gelmesi vesilesiyle bazı şehirlerde kurulan aparatlarda olduğu gibi, antik görünüşlü sahneler hâkimdir. Kutlamaların zirvesine Kasım 1530'daki taç giyme töreniyle ulaşılır, ama Cenova'ya girişinde bile imparator tasarımı Perin del Vaga'ya (1501-1547) ait olan zafer taklarıyla karşılanır; Bologna'da ya klasik temaları (Neptunus ve deniz tanrıları, Roma imparatorlarının simaları) veya kutsal temaları (dini savunma olayları, erdem örnekleri) temsil eden başka klasik benzeri sahte mima-

Piero di Cosimo'nun *Trionfo della morte*'si

riler imparatorla papanın buluşmasının öneminin altını çizer. Donanımları tasarlayıp gerçekleştiren, aralarında Amico Aspertini'nin (yaklaşık 1474-1552), heykeltıraş Alfonso Lombardi'nin ve çok genç bir Giorgio Vasari'nin olduğu bir sanatçı grubudur.

V. Carlos onuruna kutlamalar

V. Carlos, taç giyme töreninden sonra Hollanda'ya doğru yola çıkar ve Mantova'dan geçerken, Mantova Sarayının klasik zevklerine uygun sahte mimari yapılarla karşılanır. Bu sefer proje Giulio Romano'nundur (1492-1546) ve Bologna kutlamalarının aksine, bazı çizimleri günümüze ulaşmıştır.

Aristotele da Sangallo'nun Cosimo de' Medici'nin (1519-1574) Eleonora di Toledo'yla düğünü onuruna Floransa'da kurduğu muhteşem sokak süslerinde de klasik eserlere atıflar bulunur. Ancak bu çeşit kutlamalarla elde edilmek istenen etkiler hakkında daha net bir fikir edinmek için bu çeşit anıtsal donanıma ek olarak kutlamaların başka anlarının da gösteri vesilesi olduğunu hatırlamak gerekir. Leonardo da Vinci ayarında sanatçıların tertip ettiği kostümlü gerçek geçit resimleri zikredilebilir (Ludovico il Moro ile Beatrice d'Este arasındaki nikâh vesilesiyle 1491'de Galeazzo da Sanseverino için tasarladığı giysi meşhurdur). Bu gibi kutlamalarda gerçekleştirilen zengin ziyafetler bile Neron'un *Satyricon*'da Petronius tarafından tasvir edilen "Trimalcio'nun Yemeği"ni hatırlatan gerçek bir koreografiye riayet eder.

Düğün

Papa X. Leo'nun kardeşi Giuliano de' Medici ile yeğeni Lorenzo de' Medici'ye Roma vatandaşlığı verilmesi vesilesiyle 1513'te Roma'da yapılan kutlamalar esnasında, misafirlere içinde canlı küçük kuşların olduğu keten peçeteler verilir, peçeteler açıldığında kuşlar salonda uçuşup masadaki kırıntıları yer; yemekler borazan sesleriyle dağıtılır ve yemekler arasında "kendi tüyleriyle kaplanmış ve sanki canlıymışcasına ayakta duran pişmiş piliçler..." hamur topların içinde canlı tavşanlar, dağ şeklinde altın el yıkama leğenleri vs vardır.

İcatlar ve hileler

Tiyatro Sahneleri

Açık havadaki kutlamalara ek olarak, önemli vesilelerde şehrin elitleri ve şerefine kutlamaların düzenlendiği az veya çok önemli misafirler için kapalı alanlarda gösteriler de gerçekleştirilir. Çoğu zaman bunlar tiyatro gösterileridir. Bu örneklerde de edebi ve görsel kaynaklarda sahne ve kostümleri tasarlayıp gerçekleştiren sanatçıların çalışmalarından bahsedilir. Sforza Hanedanının hâkimiyetindeki Milano'da 1491'de Leonardo da Vinci, Gian Galeazzo Sforza, eşi Isabella d'Aragona ve özellikle Ludovico il Moro'yu yücelten alegorik bir metin olan *Festa del Paradiso*'nun [*Cennet Bayramı*] karmaşık ve muhteşem sahnele-

Milano'da *Festa del Paradiso*

rini hazırlar; ortaya çıkarılan sahnede gezegenlerin hareketini gösteren bir tertibat vardır. Birkaç yıl daha sonra (1496) Leonardo, şair Baldassarre Taccone'nin (1441-1521) *Danae*'sı için bir diğer önemli taşınır sahneyi gerçekleştirecektir; bu proje de Leonardo'nun kaba bir eskiziyle belgelenmiştir.

15. yüzyılın ikinci yarısında, klasik yazarların tiyatro oyunları temsillerinin tekelini elinde bulunduran Ferrara'da 1508'de Kardinal Ippolito d'Este'nin sponsorluğunda Ludovico Ariosto'nun (1474-1533) *Cassaria*'sı temsil edilir; temsilin seyircilerinden biri olup Isabella d'Este'ye bu hususta bir mektup yazan Bernardino Prosperi, bir kasaba ve "bol çeşitten, insanın seyretmeye doyamadığı kiliselerin, kule, çan kulelerinin ve bahçelerin olduğu bir manzara" resmeden Udineli Pellegrino'nun sahnelerini över. Raffaello'nun (1483-1520) öğrencisi Girolamo Genga'nın (1476?-1551) sahneleriyle 1513 karnavalında Urbino'da sahnelenen, Bibbiena'nın (1470-1520) *Calandria*'sı için buna benzer bir uygulama olur; 1519'da ise Raffaello'nun kendi, Ariosto'nun *Suppositi*'sinin Roma'daki temsili için perspektifli ve kabartmalı sahnelerini gerçekleştirir.

Ferrara ve Urbino

Ancak prenslerin gösterilerinin düzenlenmesinde, sanatçılarla edebiyatçılar arasında işbirliğinin en çarpıcı örneklerinden bazıları Medici Hanedanı hâkimiyetindeki Floransa'da görülür; her fırsat yeni komediler veya tiyatro buluşları sahnelemenin vesilesi halini alır. Giorgio Vasari, I. François (1541-1587) ile Avusturya Hanedanından Jeanne'ın 1565'teki nikâhı vesilesiyle Francesco d'Ambra'nın *Cofanaria*'sının sahnelenmesini düzenler. Vasari'nin öğrencisi Bernardo Buontalenti, başta 1589'da Ferdinando de' Medici (1551-1609) ile Cristina di Lorena'nın (1565-1637) nikâhı olmak üzere, Medici ailesinin muhteşem kutlamalarıyla meşhur olur. Pitti Sarayının, bir çeşme sistemiyle su doldurulan avlusunda gerçek bir deniz savaşı gerçekleştirilir; üstelik Buontalenti'nin kendisi, *Pellegrina* komedisinin, esas komediden tamamen bağımsız olan ara gösterileri için kostüm ve sahneleri hazırlar. Bu ara gösterilerin teması ahenk ve tanrıların ölümlülere lütuflarıdır; günümüze birtakım çizimi ulaşan, tuhaf ve karmaşık alegorilerden sonra bu gösteriler Medici nikâhının açıkça yüceltilmesiyle son bulur.

Floransa

Ancak daha da şaşırtıcı etkisi olan sahne icatlarıdır; Buontalenti, sahnede ışıkları ve sahte bulutlar, hareket ettirir, hareketlerini müzikler ve oyuncuların hareketleriyle uyumlu hale getirip çeşmeler fışkırtıp canlı kuşlar uçurur. Bu esasen barok tiyatrosunun öncüsüdür.

Bkz. Kamusal Alan, s. 302; Buontalenti'den Scamozzi'ye Tiyatro ve Antikçağa Dair Tefekkür, s. 926; Saray Dansı, s. 1094

Grotesk

Gaia Pierpaoli

Grotesk, başta Domus Aurea'nın süslemesi olmak üzere eski Roma sanatının unsurlarının yeniden canlandırılması sonucunda 15. yüzyıl sonunda İtalyan resmine katılan bir süsleme türüdür. 16. yüzyılın ilk yirmi yılında tamamen olgunlaştırılıp hem İtalya hem de Avrupa'da süsleme modeli olarak kendini kabul ettirir. Pompei resimlerinin bulunmasından sonra 18. yüzyılda son yoğun dönemini geride bırakır.

İlk Groteskler

İtalyan sanatındaki ilk grotesk unsurlu süsleme örnekleri, 1480'li yıllarda, Domus Aurea'nın bulunmasından sonra ortaya çıkar. Nero'nun muhteşem sarayının yüzyıllardır gömülü duran unutulmuş mekânları, Rönesans sanatçılarına çok orijinal ve cesur, hızlı bir teknikle ve şaşırtıcı canlılıkta renklerle resmedilmiş hemen hemen eksiksiz bir süsleme motifleri repertuarı sunarlar.

Groteskin İtalyan sanat tarihinin bu döneminde ortaya çıkması, yüzyılın başından beri İtalya'nın bütün belli başlı sanat merkezlerine ortak olan, eski sanatların yeniden değerlendirilmesine duyulan ilginin en açık işaretlerinden biridir. Eski zaman sanatını incelemek isteyenler için Roma modern bir dilin temellerinin kurulması için vazgeçilmez bir adres haline gelir.

Candelabrum'lar ve eski tarz süslemeler

15. yüzyılın başlarından itibaren, klasik sanatın lahitlerden, kabartmalardan ve süslemelerden elde edilen süsleme unsurları özellikle heykeltıraşlıkta ortaya çıkar. En başarılı motiflerden biri, dikey bir eksenin etrafına sarılmış bitki unsurları, korkunç insan figürleri ve askeri sembollerden oluşan Roma *candelabrum*'udur. 15. yüzyıl sonu sanatçıları *candelabrum* gibi bilinen ve denenmiş bir motif vasıtasıyla eski groteski yorumlar.

Domus Aurea'nın Bulunması

Yüzyılın sonlarına doğru Roma'da eski eser araştırmaları hızlanır; eski mezar ve konaklarda kazılar gerçekleştirilir ve Colosseum'un süslemeleri gibi uzun zamandır ihmal edilen bulgulara yeniden ilgi duyulur.

MS 64 ile 68 yılları arasında Oppio Tepesine inşa edilen Domus Aurea'nın bulunduğu yer 2. yüzyılın başında bile toprağa gömülmüştür ve Traianus'un

(53-117, 98'den itibaren imparator) anıtsal hamamları için temel olarak kullanılır. Dolayısıyla tepenin yamaçlarından giren ziyaretçiler bir mağaraya (grotta) giriyormuş izlenimini edinirler; önlerine çıkan resme verilen grotesk ismi buradan kaynaklanır. Bu şaheseri seyredebilmek için, maceralı bir şekilde özel ekipmanlarla deliklerden inip günlerce karanlıkta zor şartlarda kalırlar. 1500 civarında Milanolu bir seyyah tarafından yazılmış bir şiir çok şey anlatır: "Karnımızın üzerinde sürüklenerek ineriz / yanımızda ekmek jambon domates ve şarap / grotesklerin karşısında daha da tuhaf olmak için."

Üyeliğe kabul maceraları

Bu keşif seferlerinin romantik ve maceralı atmosferi, ziyaretçilerin çoğunu salonların tavanlarına imzalarını atmalarına sevk eder. Nitekim bu dönemde hâlâ toprak altındaki salonların sadece tavanları gözükür; günümüzde hemen hemen okunmayan bu yazıların bazıları 1580'li yıllardan kalmıştır.

Hâkim renk veya unsura göre isimlendirilmiş olan tavanlar, yani Altın, Sarı, Kara, Alçılı, Baykuşlu tavanlar, içerilerinde canavar gibi veya karışık figürlerle küçük mitolojik sahnelerin olduğu, alçı çerçeveli geometrik kısımlara ayrılmıştır.

Bazı belgelerden anlaşıldığı üzere, Celio ile Palatino Tepelerini birleştiren revakın varlığı 15. yüzyıl sonundan beri bilinir. Buradaki bitkisel süsler, küçük manzara ve stilize mimarili perspektifli sahneler, empresyonist tarzı, stilize hızlı fırça darbeli resmin zirvesini oluşturur.

İlk Nesil Sanatçılar

Domus Aurea'yı ilk olarak ziyaret eden sanatçılar arasında, IV. Sixtus'un Sistina Şapelini süslemek için Roma'ya çağırdığı Toscanalı ve Umbrialı ressamlar vardır: Botticelli (1445-1510), Piero di Cosimo (1462-1521), Perugino (1452-1523), Pinturicchio (1454?-1513), Cosimo Rosselli (1439-1507), Signorelli (1445?-1523) ve Ghirlandaio (1449-1494). İçinde Nero'nun sarayının bazı mekânlarının arkeolojik yaklaşımlı resimlerinin bulunduğu *Codex Excurialensis* (Madrid Escorial Müzesindedir), Ghirlandaio'nun bir not defterinden kaynaklanır.

Ghirlandaio

Ghirlandaio, Floransa'ya döndükten sonra, Santa Maria Novella Kilisesindeki *Meryem Ana'nın Doğuşu* freskinin bir detayında (1488-1490) bu defterine kopyaladığı motifleri kullanır. Groteskleri ince ve stilizedir, ama tek renkli olduklarından eski modellerinden farklıdırlar.

Pinturicchio örneğinde, Domus Aurea'nın groteskl erinin etkisi, Sistina işinden sonra kariyerinin tümü boyunca gözlemlenir. Grotesk unsurlu süsleme, Roma'da Aracoeli'deki Bufalini Şapelinin (1483-1485), Vatikan Belvedere'sinin (1487), Della Rovere Sarayının (1490), Santa Maria del Popolo'nun iki şapelinin (San Girolamo [*1488*] ve Basso Della Rovere [*1495*] Şapellerinin), Vatikan Borgia

dairesinin salonlarının (1492-1494), Siena Katedralinin Piccolomini Kütüphanesinin (1501-1506) fresklerinde ve Petrucci Sarayında (1509) vardır.

Umbrialı ressam, Domus Aurea'dan alınma motiflerle, yontma mermer taklidi çizilmiş tek renkli *candelabrum*'u canlandırır. Gri renkli çizimi renk lehine bırakan Pinturicchio, o zamana kadar sadece heykeltıraşlıkta kullanılan eski tarz süslemeyi eksiksiz resme dahil eder. Pinturicchio, Domus Aurea'dan tavanların yeni bir taksim şeklini de öğrenir; günümüzde New York'ta Museum of Modern Art'ta muhafaza edilen ve Siena'daki Petrucci Sarayından gelen tavan, Altın tavanın hemen hemen eksiksiz bir taklididir.

Pinturicchio

Filippino Lippi'nin (yaklaşık 1457-1504) groteskinde hem ışık gölge oyunları hem de *candelabrum* vardır, ama Toscanalı sanatçının püsküllü fırça darbeleri Nero'nun sarayını hatırlatır. Roma'da Santa Maria sopra Minerva'da Carafa Şapelinin (1488-1493) ve Floransa'da Santa Maria Novella'da Strozzi Şapelinin fresklerindeki sahnelerde, grotesk tarzda yerleştirilmiş insan, bitki ve hayvan şeklinde motifler vardır. Filippino Lippi'nin gözünde, anlatımsal olmayan dilleri ve müphem manaları sayesinde groteskler, karmaşık sembolik yazılı şeritler gibi incelikli imalı unsurların yerleştirilebileceği bir yer halini alır.

Filippino Lippi

Groteskin en absürd ve korkunç örnekleri Luca Signorelli tarafından Orvieto Katedralindeki San Brizio Şapelinde (1500-1504) geliştirilir. Grotesk tarzında süslenmiş yüzeyler yoğun bir değişim içindeki yaratıklarla doludur; bazı araştırmacılara göre, Arafta günahlarının bedelini ödeyen beşeriyetin sembolüdürler. Öte yandan Pietro Perugino, Perugia'daki Collegio del Cambio'nun tavanında (1499-1500) unsurları, Domus Aurea'nın süslerine ek olarak, sanatçının modeldekinden epey uzak bir güven ve doğrulukla birbirlerine uydurduğu bir eski eser repertuarından (vazolar, lahitler, sikkeler, madalyonlar) elde edilen "kültürlü" bir grotesk tercih eder.

Bu ilk örneklerden sonra hem eski grotesklerin hem de seleflerinin yorumları temelinde eğitilmiş daha genç bir sanatçı nesli devreye girer. Bu gençler arasında, bu türe özerklik vermeye ve türü resim hariç araçlarla da yaygınlaştırmaya başlayan groteskin gerçek uzmanları ortaya çıkar.

Bu alanda, kaynaklardan ve çizim defterlerinden anlaşılacağı üzere, eski Roma eserlerinin (kabartmalardan Domus Aurea'nın resimlerine) dikkatli araştırmacısı Bolognalı Amico Aspertini (1474-1552) temel bir rol oynar. Aspertini, 1506'da Bologna'da Santa Cecilia kilisesinde gerçekleştirdiği fresklere Domus Aurea'nın otuz altıncı salonunun bir pencere süsünden alınma bir mimari sahne dahil eder.

Amico Aspertini

Aspertini daha sonra, Lucca'daki San Frediano Kilisesinin Sant'Agostino Şapelinin sütunlarında (1508), önceki neslin sanatçıları tarafından çokça kullanılan tek renkli *candelabrum*'u canlandırıp ona bir anlatım kazandırır.

Aspertini'nin çağdaşı bir diğer Bolognalı olan Jacopo Ripanda (1465?-1516?) hakkında daha az bilgiye sahibiz; onun günümüze ulaşan bir eskiz defterinden, Vasari'nin (1511-1574) canlı bir şekilde tarif ettiği modellere arkeolojik açıdan bir dikkat gösterdiği görülür. İtalya'nın tamamına yayılan groteski eksiksiz anlatmak imkânsızdır; Siena'da Sodoma olarak bilinen Giovanni Antonio Bazzi (1477-1549) ile Parma'daki Alessandro Araldi'yi zikretmek yeterli olacaktır. Floransa'da Andrea di Cosimo Feltrini'nin çalışmalarıyla tek renkli grotesk binaların cephelerinde yayılır; Kuzey İtalyalı bazı gravür sanatçıları (Giovanni Antonio da Brescia, Nicoletto da Modena) 16. yüzyılın başlarından itibaren, kısa sürede Sienalı, Faenzalı ve Umbrialı seramikçilerce taklit edilecek bir baskı grotesk repertuarını yaygınlaştırır.

Jacopo Ripanda

Raffaello ve Atölyesi

16. yüzyılın ilk yirmi yılı boyunca, II. Julius della Rovere (1503-1513) ile X. Leo Medici'nin (1513-1521) zamanında Roma'da eski eserlere ilgide büyük artış olur. X. Leo, Raffaello'nun Roma'yı eski Roma'dan esinlenilerek canlandırma projesinin mükemmel bir uygulayıcısı olabileceğini görür ve onun için özel olarak eski eserler sorumlusu konumunu yaratır (1514). Prestijli siparişlerin ve papanın etrafındaki aydın çevreyle irtibatın teşvikiyle Raffaello ve yardımcıları klasik dönemin edebi ve sanat kaynakları hakkında o kadar sağlam bilgi edinirler ki, eski olanı pasif bir taklide başvurmaksızın yeniden yaratabilirler.

Roma'nın "yeniden doğuşu"

Bu yeni yaklaşım, Raffaello'nun atölyesinde özellikle Giovanni da Udine (1487-1564) sayesinde gelişen grotesk tarzı resmetme şekline yol açar. Giovanni, ustasıyla beraber çalıştığı dönemin başından beri süsleme üzerine uzmanlaşır ve başta Veneto kökenine özellikle uygun olan natüralist akımı tercih eder (çiçek ve meyve salkımları, hayvanlar, manzaralardan bölümler ve natürmort). Ancak Domus Aurea'ya iniş Giovanni'ye yepyeni ufuklar açar. Vasari'nin anlatımına göre "Giovanni, Raffaello'yla gidince [...], her ikisi oradaki eserlerin tazeliğine, güzelliğine ve iyiliğine şaşırırlar, o kadar uzun zaman dayanmış olmaları onları etkiler [...]. Bu groteskler (grotesk denmesinin sebebi mağarada bulunmuş olmalarıdır) [...] Giovanni'nin zihnine ve kalbine girer ve bunları incelemeye başlayan Giovanni bunları bir-iki defa resmetmekle yetinmez." Giovanni da Udine groteski resim anlatımı çerçevesi rolünden kurtarıp özgür ve fantastik süslemelerle tamamen kaplı eski mekânların atmosferini yeniden yaratmaya niyetlenir.

Giovanni da Udine

Her ne kadar Kardinal Bibbiena'nın Vatikan'daki dairesinin hamamı (1516), gerçek grotesk olmasa da, sipariş sahibi kardinalin

Vatikan revakları

seçtiği edebi kaynaklara dayanarak yeniden yaratılmış eski bir ortam gibi görünür. Bibbiena'nın dairesinin süsleme işleri üç yıl sonra Loggetta'yla devam eder; burada aydınlık ve bahçeye açık revakın mimarisiyle bitki motifli cesur ve ladini süslü groteskler uyum içindedir.

Bu ufak ortamda Domus Aurea'nın dikkatli bir gözleminden esinlenilen birçok unsur göze çarpar; tavan revaktan esinlenmiştir, pencerelerin yarım ay süsleri Sarı Salonunkilerdir, duvarlarda Roma İmparatorluğu mimarisinin tipik unsuru zarif *trompe-l'oeil* mimariler vardır.

Giovanni da Udine, prototiplerinin akıllıca seçimine ve taklidine kendi natüralist hassasiyetini ekler, kompozisyonunu da büyük hayal gücüyle ve gerçekçilikle resmettiği hayvan figürleriyle zenginleştirir. Raffaello ve yardımcıları için en zor iş, Vatikan Salonlarının, yani Bramante'nin (1444-1514) papanın sarayının farklı zamanlarda yapılmış ve dolayısıyla homojen olmayan çeşitli kısımları arasında işlevsel ve estetik bağlantı mekânı olarak tasarladığı kısmın süsleme işidir.

Bramante'nin ölümünden sonra, Raffaello mimari ve süsleme sorumlusu olarak yerine geçer. 1517-1519 yılları arasında, bahçeye ve şehre baktığından, ideal bir istirahat ve seyir yeri olan ikinci katın süsleme işi başlar. Vasari'nin de teyit ettiği üzere, bu dekorasyon projesi Raffaello'nundur, ama uygulaması büyük ölçüde atölyesinin ressamlarına düşer; Giulio Romano, Perin del Vaga, Polidoro da Caravaggio, Gianfrancesco Penni, Tommaso Vincidor ve tabii süsleme işinin verildiği Giovanni da Udine.

Raffaello on üç tavana Kitabı Mukaddes'ten sahnelerin ("Raffaello'nun Kitabı Mukaddes'i" olarak bilinirler) olduğu freskler yapmaya ve çerçeveleri, alt kemerleri ve sütunları alçı ve groteskerle süslemeye karar verir. İç duvarlardaki yarım aylarda ve nişlerde ise parlak renklerle bitkisel süsler ve fantastik manzaralar resmedilir. Her ne kadar sütunların çevrelediği alanla sınırlıysa da, grotesk süslemeler 15. yüzyıl geleneğine dönüş oluşturmaz; zira Giovanni *candelabrum* modeline tabi olmadan, çeşitli unsurları değişken dengede olduğundan daimi bir değişkenlik izlenimi uyandıran çok ince dallar ve akantüs yapraklarından oluşan bir yapı yaratır. Giovanni'nin yaratıcılık alanı, içinde Vasari'ye göre yapılmış çok hafif kabartmalı alçıdan, ya yeni icat edilmiş veya kadim modellerden alınma çok güzel sahneler bulunan alt kemerlere de uzanır. Bu alçı süsler, yüzyıllar boyunca açıkta durmaktan bozulan fresk şeklindeki groteskerin aksine günümüze iyi durumda ulaşmıştır. Neyse ki gravürlerdeki süslemelerin yaygınlığı kaybolan unsurlar hakkında da bize fikir vermektedir.

Resim ve süsleme

Yeniden ortaya çıkan bir model

Raffaello'nun ustaca koordine ettiği bu işte, Giovanni da Udine Rönesans groteskini olgunluğun zirvesine taşır ve bu şekilde hem eski modeli tamamen benimsediğini hem de aynı zamanda bunu

aşarak modernleştirdiğini ispat eder. Giovanni bir yandan "mağara" tarzını benimser ve eski resmin ikonografik modellerine sadık kalırken, öte yandan grotesk yaratmada özerktir; "anlık izlenime" göre çiçek, meyve ve hayvanları, orijinalinde olmayan bir tazelik ve gerçekçilikle resmeder.

Ustalarının 1520'deki ölümü üzerine, Giovanni da Udine ve Giulio Romano, Papa X. Leo ve yeğeni Kardinal Giulio de' Medici'nin (1478-1534) Mario Tepesinde yaptırdıkları sayfiye konutu olan Villa Madama'nın süsleme işlerini yönetirler.

Raffaello'nun ve ona sipariş verenlerin amacı, Latince edebi kaynaklardaki tariflere (Plinius, Vitruvius) ve arkeolojik bulgulara (Tivoli Hadrianus Villası) dayanarak istirahat anları için birebir "eski tarz" bir meskeni yeniden yaratmaktır. Ancak bu sofistike *revival* işlemi, o yılların en ileri mimari çözümlerine uygun işlevsellik kriterlerine göre yürütülür.

Villa Madama'da da revak, bir kırsal konuta çok uygun olarak mimariyle doğa arasında irtibat unsuru olarak kullanılır. Giovanni da Udine, 1525'e kadar, Kardinal de' Medici'nin kendisinin ladini ve hafif bir tema önerdiği bu işte çalışır. Duvar ve tavanlar çok şık bir grotesk ve alçı süs ağıyla kaplıdır; kırmızı, mavi ve beyaz arasındaki renk uyumu sahiden de Roma "mağaralarından" birinde olma illüzyonunu yaratır. Giovanni'nin virtüözlüğü, altıgen odaların ve girişin hafif kabartmalı alçı süslerinde zirveye ulaşır.

Virtüözlük ve zarafet

Raffaello'nun Ölümünden Sonra Grotesk

1527'de Roma'nın yağmalanmasının akabinde, Parmigianino (1503-1540) ile Rosso Fiorentino (1494-1540) gibi sanatçılar ve Raffaello'nun çevresindeki ressamlar dağılır ve süsleme dahil, Roma'daki yenilikleri İtalya ve Avrupa'nın çeşitli merkezlerine "ihraç ederler." Fransa kralı I. François'nın (1494-1547) Fontainebleau'da Ulysses Galerisinin süsleme işini (1540'tan başlayarak) yapmaları için çağırdığı Rosso Fiorentino ve Primaticcio'nun (1504-1570) eserleri, groteskin Fransa'daki başarısına yol açar, buradan da grotesk resme, gravüre, duvar örtülerine ve seramiğe nüfuz eder.

Fontainebleau

İtalya'da özellikle Perin del Vaga, önce Cenova'da (Doria Konağı, 1528), sonra da yeniden Roma'da (1530'lu yıllardan başlayarak Castel Sant'Angelo'nun süsleme işinin yapıldığı 1545'e kadar) yeniden üretilmesi kolay, zarif ve şık bir grotesk tipinin kalıcı bir şekilde yaygınlaşmasını garantiler. Sonraki yıllarda sanatçılar Perin del Vaga modeli (bu da Raffaello'nun modelinden türemiştir) üzerine çeşitlemeler yapar ve sıklıkla groteskleree Batıni ve sembolik anlamlar atfederler. Pirro Ligorio (1510?-1583) gibi eski eser meraklısı bir sanatçının, mimari konulu ansiklo-

Groteskler ve hiyeroglif

pedik eserinde grotesk bahsinde, groteskin işlevini hiyeroglifinkiyle karşılaştırması çok anlamlıdır. Maniyerizm döneminin en orijinal grotesk yorumcuları arasında Francesco Salviati'yi (1510-1563), Caprarola'da Farnese Sarayında Zuccari kardeşleri (1560-1569), Floransa'da Palazzo Vecchio işi için Giorgio Vasari ile yardımcısı Faenzalı Marco Marchetti'yi (1550'li ve 1560'lı yıllar) zikretmek gerekir.

Groteske dair kuramsal tartışma, Karşı-Reformdan kaynaklanan ilk sansür vakalarının akabinde, bu tarz süslemelerin lehinde ve aleyhinde fikir beyanlarının yoğunlaştığı yüzyılın ortalarına doğru ortaya çıkar. Bir yanda Francisco de Hollanda (1538), Sebastiano Serlio (1540), Vasari (1550) gibi sanatçıların lehte beyanları vardır. Yazılarında, kadim bir türün taklidi ve sanatçıların hayal güçleriyle icatlarının deneme tahtası olduğundan groteskin haysiyeti onaylanır. Öte tarafta eski metinlere dayanarak groteskin eskiyle ilgisiz olduğunu iddia eden Giovanni Andrea Gilio gibi yazarlar ve Kardinal Gabriele Paleotti (1522-1597) gibi etkili din adamları vardır. Zamanında *Ars poetica* [*Şiir Sanatı*] olarak bilinen *Epistola ai Pisoni* [*Pisoni'lere Mektup*] eserinde Horatius sanatta karışık biçimler hakkında olumsuz görüş belirtir ve Vitruvius *De architectura* [*Mimarlık Üzerine*] eserinde iç mekânları gerçek dışı temalarla süsleme "modasını" sert şekilde eleştirir. Kardinal Paleotti (*Discorso intorno le immagini sacre e profane* [*Dini ve Ladini İmgelere Dair*], 1582) karanlığa ve bilinmeyen ritüellere dayanan groteskin pagan yanının, karma ve canavar benzeri şekillerin yan yana getirilmesindeki çarpıklığın ve müstehcenliğin ve özellikle mesajlarının sanatın açık ve öğretici olmasına dair yeni ihtiyaçlara uymayan müphemliğinin altını çizer. Trento Konsili sonrasında duruşların katılaşması sonucunda grotesk süslemeler azalır, kalitesi de düşer; grotesk ancak Herculaneum ve Pompei'deki duvar resimlerinin keşfiyle 18. yüzyılın son yıllarında eski canlılık ve orijinalliğini tekrar bulacaktır.

İcat ve özgürlük

Bkz. Antiklasikler ve Eksantrikler, s. 760; Raffaello Sanzio, s. 828; Correggio, s. 876

Bahçe

Marilena Caciorgna

Bahçe, 16. yüzyıl boyunca, mikrokozmosla makrokozmos arasındaki karşılıklı dönüşümlere dayandığından, galip veya mağlubun olmadığı, kavgayı ütopik bir şekilde bitiren "üçüncü cins" bir hermafrodit yaratan sanat ile doğa arasındaki daimi mücadele sonucunda "yapmacık doğa" ile "doğal yapmacık" arasındaki bağ halini alır. Böylece su, mineral ve bitki gibi doğal unsurlar mağaralardan, çeşmelerden ve işlenmiş çalılıklardan oluşan suni sahnelerde ustaca kullanılır ve sonuçta insan zihninin sonsuz alternatiflerinden kaynaklanan heykel ve mimarinin rolünü ele geçirirler.

Naturalia ve *Artificialia*

16. yüzyılın tipik değer bunalımının ortasında, maniyerizmin sanatçıları Rönesans akılcılığının, onları gerçekliğin bilinemeyeceği ve dolayısıyla sanat çerçevesinde gerçekçi bir şekilde temsil edilemeyeceği kesin sonucuna götüren bir çeşit reddiyesinden geçer. Ancak aynı zamanda, yüzyılın ortalarında *naturalia* [*doğal olan*] ile *artificialia* [*suni olan*] arasındaki Aristotelesçi ayrım, dolayısıyla bilimin doğayı değiştirme imkânları hakkındaki şüphecilik yok olur.

"Yapmacık" ve dolayısıyla irrasyonel ve bilinemez doğayla rekabet halinde, o zamanın konaklarının bahçelerinde hem şahane hem şaşırtıcı yerler gerçekleştiren "doğal yapmacığın" kullanım alışkanlığı bu temellere dayanır.

Bu yıllarda gerçekleşen tiyatro alanındaki deneyselliğin de sayesinde, ağaçlardan oluşan mimari sahneler, labirentler, tuzaklar, ortamları daha büyük gösteren illüzyonlar, hareketli cihazlar ve ziyaretçiyi şaşırtma amacı taşıyan parkur ve alanların gerçekleştirilmesine katkıda bulunan sahnelerin binlerce tipik unsuru ortaya çıkar. Üstelik bahçelerdeki fantastik ve canavarımsı yaratıklardan kaynaklanan kozmolojik göndermelerle onların ahlak öğretimiyle veya eğlence değeriyle bağlantıları, gerçekle görünür olan arasında, Rönesans hümanizminin akılcı kesinliklerine güvenin kayboluşunu açıkça gösteren daimi bir ilişki yaratır. Dolayısıyla doğa artık kopyası çıkarılacak bir biçim olmaktan çıkar, artık dehşetengiz ve huzursuz edici dengesizliği sadece ima edilebilecek, neredeyse daha kolay görünen bakımlarının "sahnelenebileceği" gerçekleşmekte olan bir dönüşüm halini alır. Tiyatro oyunu, bütün mevsimlerde geçerli olmalıdır; dolayısıyla servi gibi yaprak dökmeyen, hep yeşil olan bitkiler kullanılır, bunlar da

Şaşkınlık kaynağı

su oyunlarıyla beraber, görsel ve işitsel etkiler sayesinde insan ölümlülüğünün ve gerçek hayatın dramatikliğinin etki etmediği yaratıklar olan peri ve satirlerin ortamını yeniden yaratır.

Bitkileriyle ve mercandan minerallere, süngertaşından deniz kabuklarına ve yosunlara, ağaç kabuklarından ayna parçalarına çok çeşitli malzemelerin karışımıyla, bir çeşit iptidai duruma, hayatın kaynaklandığı toprağın ana rahmine dönüşünü temsil eden mağaraların süsleriyle orman efekti vurgulanır.

Mağara ve sanatın hayali

Ovidius'un *Dönüşümler*'inde de, doğanın kendi maharetiyle bir sanat eseri ortaya çıkardığı, Diana'ya bağlı kutsal bir mağara vardır. Dolayısıyla sanatla doğa, Medici örneğinde olduğu gibi, özellikle böyle bir göndermenin iktidardaki ailenin siyasi temsille ilgili spesifik bir ihtiyacına cevap verdiği durumlarda zaman zaman eski kaynaklara göndermede bulunan bir çeşit keyifli oyun sonucunda bu mağarada buluşur.

Maniyerist Bahçenin Habercileri

16. yüzyıl bahçesinin gelişimi, Donato Bramante'nin (1444-1514) projesiyle yüzyılın ilk yıllarında başlatılan Vatikan'daki büyük Belvedere avlusunun gerçekleştirilmesiyle başlar. Bu iş hem resmi temsil fonksiyonları hem de eğlence ve gösteri fonksiyonları olan bir alana ihtiyaç olduğunu gören II. Julius della Rovere sayesinde gerçekleştirilir. Papanın sarayıyla VIII. Innocens'in yazlık ikametgâhı arasındaki büyük alan üzerinde çalışan mimar, birçok bakımdan Domus Aurea ve Hadrianus'un Villa Tiburtina'sı gibi şatafatlı konaklardan ve eski Preneste'nin Şans Mabedinden ilham alır. Aradaki alan, dinamizmleriyle bu eserin muhteşem tasarımının kilit unsurunu oluşturan merdivenlerle bağlanan üç kat üzerine tanzim edilir; seyirciler için basamaklara sahip olan avludan oluşan ilk seviyeden *nymphaion*'lu ara taraçaya geçilir, oradan da yarım daire şeklindeki alanla sonlanan en üst bahçeye geçilir.

Belvedere'nin avlusu

Belvedere'nin yapılışı, dönemin bütün bahçeleri için kaçınılmaz bir model halini alır. Bramante'nin eserine en yakın cevap, X. Leo'nun kuzeni Giulio de' Medici'nin (1478-1534) Raffaello'ya (1483-1520) verdiği, Mario Tepesinin yamaçlarındaki Villa Madama projesidir. Raffaello'nun 1520'deki ölümünden dolayı tamamlanamayan bu projede, eski Roma konaklarından alınma unsurlar kullanılır, bu da mimariye klasik bir ihtişam kazandırır.

Giulio Romano (1492-1546), 1524'te Gonzaga ailesinin daveti üzerine Mantova'ya gelip bu ailenin kırsal konutu olan Te Konağında çalışmaya başlayınca, Raffaello'nun eski tip muhteşem tarzının yerine canlı bir cesaretin renkleriyle tebarüz eden, eski unsurların özgür bir düzen doğrultusunda, yani gösterişli ve huzursuzluk verici bir şekilde yeniden ele alındığı, konut ve bahçenin maniyerist yeni bir tahayyülü gelir.

Giulio Romano gibi, Girolamo Genga (1476?-1551) da Urbino Dükü Francesco Maria'nın eşi Eleonora Gonzaga'nın sipariş ettiği, Pesaro'daki Villa Imperiale'nin yeniden yapılandırılmasında Raffaello modelinden hareketle öncü bir maniyerist anlayışa ulaşır. Bu belki de sadece tesadüftür, ama Genga aparatlar ve sahneler gerçekleştirir ve Villa Imperiale işinde tiyatro deneyimi şaşırtıcı bazı unsurlarla belli olur; ziyaretçi, karanlık koridor ve dik merdiven labirentinden geçtikten sonra kendini aniden geniş manzaraların önünde, derin çukurlara bakan aralıkların yanı başında, tam tersi ama aynı mekânlarda yansıyan salonlarda ve yere yansıyan tavanların altında bulur. Bundan sonra, hummalı ve tempolu bir parkur sayesinde seyirci yürüyüşünü konağın civarındaki bölgede devam etmeye sevk edilir ve böylece eskiden usta bir saray bahçıvanının diktiği ekşi portakal ve limon ağaçları ile otuz dört tür sedirin kokuları arasında bahçenin taraçalarından iner.

Girolamo Genga Urbino'da

Castello'daki Medici Konağının Bahçeleri

Alessandro de' Medici'nin öldürülüp (1537) yerine I. Cosimo'nun (1519-1574) geçmesiyle, Floransa'da maniyerist dönemin çeşme ve bahçe tarihi başlar. Babasından Villa di Castello miras kalan Cosimo, kendini yüceltme ve eğlenme amacıyla bahçesini yeniler.

Tribolo olarak bilinen Niccolò Pericoli (1500-1550), 1540 civarında, kesişme noktalarına heykeller ve çeşmeler yerleştirilen perspektif ve dikey akslardan kaynaklanan şemaya göre simetri ilkesinin hâkim olduğu muhteşem park projesini gerçekleştirmeye hazırlanır. Bunların arasında sofistike ve maniyerist tarzda bronz *Ercole ve Anteo* heykeli orijinal yerinde günümüze ulaşmıştır.

Ercole e Anteo: maniyerist çeşme

Buradaki yenilik, Anteus'un ağzından dikey olarak fışkıran sudan oluşur.

Klasik tarza göre *candelabrum* motifine dayanan çeşme, orta kısmında birden fazla mermer havuzla kesintiye uğrar; yukarıdaki ufak havuz su döken mermerden iki çift çocuk melekle canlandırılmıştır, daha aşağıda ise dört çocuk dört kazın boynunu sıkıp alt havuzdaki bronz çocukları ıslatan sular çıkartır. Daha korunaklı noktalarda başka çocuk melek heykelleri vardır.

Boboli Bahçesi

I. Cosimo'nun eşi Toledolu Eleonora 1550'de (bu aynı zamanda sanatçının ölüm yılıdır) Tribolo'ya Boboli olarak bilinen, Pitti Sarayı, Belvedere Kalesi ve Romana Kapısı arasındaki tepede ailenin yeni ikametgâhının bahçesini gerçekleştirme işini verir. Tribolo'nun zamansız ölümü üzerine (Eylül 1550), aralarında Giorgio Vasari (1511-

Faal heykeltıraş ve mimarlar

1574) ve Baccio Bandinelli'nin de (1488-1560) olduğu çeşitli sanatçılar projeyi devam ettirir, Haziran 1560'da projenin yönetimi Bartolomeo Ammannati'ye (1511-1592) devredilir, sonra da 1583'ten itibaren heykeltıraş, mimar ve sahne tasarımcısı olarak faal olan çok yönlü sanatçı Bernardo Buontalenti (1531-1608) bu işte çalışır ve bahçeye nihai şeklini kazandırır. Buontalenti, önünde Valerio Cioli'nin I. Cosimo'nun meşhur hokkabazının şişman ve göbekli figürünü muazzam bir kaplumbağa üzerinde gösteren *Cüce Barbino'nun Çeşmesi*'nin olduğu, Boboli bahçesinin girişinde soldaki *Küçük Mağara*'yı yapar. *Küçük Mağara* Buontalenti tarafından 1583-1593 yılları arasında gerçekleştirilir; Vasari'nin yaptığı bir fidanlığın yerini kaplar, Leonardo Buonarroti'nin Grandük I. Francesco'ya (1541-1587) verdiği, büyük miktarda süngeri tutacak şekilde yerleştirilen Michelangelo'nun dört *Prigioni* heykeli için ek bir oda yapılır. Üçüncü oda, birincisiyle beraber Buontalenti'nin tarzını en iyi yansıtan kısımlardır; sanatçı bunu yaparken Ovidius'un *Dönüşümler*'inin Giovanni d'Andrea dell'Anguillara tarafından gerçekleştirilen ve 1566'da yayımlanan çevirisinden ve özellikle Deucalion ile Pyrrha'nın hikâyesinden esinlenmiştir. Sanatçı ayrıca ışığın mağaranın ortasındaki açıklığa konmuş kristal bir havuzda hareket eden balıkların arasından geçtiği olağandışı bir aydınlatma sistemi yaratır.

Giambologna (1529-1608) 1570'li yılların başında Boboli bahçesi için iki eser tasarlar; Buontalenti'nin *Küçük Mağara*'sında *Venüs Çeşmesi* ve *Okyanus Çeşmesi*. Birincisi çok güzel bir kadın nüsü örneği olup mermer havuzun ortasındaki deniz kabuğu süslü kaya tepenin üzerinde duran *Venere Anadiomene*'dir. Vücutları mimari unsurlardan çıkan dört satir, tanrıçaya şehvetle bakıp, biraz zorlukla mermer havuzdan sarkıp güzel kadına doğru su püskürtürler.

Çeşmeler

Okyanus Çeşmesi, Tribolo tarafından 1550'de Elbe adasında çıkarılan ve 1567'de Floransa'ya getirilen büyük bir granit kaya kullanılarak yapılmıştır. Dolayısıyla Tribolo'nun yarım kalan ve o âna kadar sadece tek parça halindeki havuzdan ibaret olan eserini tamamlamak Giambologna'ya düşer ve kendisi orijinali günümüzde Bargello'da olan kudretli Okyanus'u ve küplerinden büyük havuza su döken, Nil, Ganj ve Fırat Nehrini temsil eden altındaki üç nehir tanrıçasını yontar.

Pratolino'da Villa Medici Bahçeleri

Bernardo Buontalenti'nin bahçe mimarı olarak yaptığı en önemli iş, I. François'nın emriyle 1568-1586 yılları arasında çalıştığı Villa di Pratolino'dur. I. François ona eşi Bianca Capello için fevkalade bir kırsal konut yaptırır; zemin katında içinde hareketli heykeller ve su oyunları olan bir suni mağaralar bütünü olup bahçesi iki alana ayrılmıştır: Konağın kuzeyinde "eskilerinki" güneyinde ise "modernle-

Bernardo Buontalenti

rinki"vardır. Buontalenti beş kilometrelik bir su kemeri sayesinde Pratolino'nun su açısından çok zengin olmasından yararlanır ve döneminin en ileri mekanik buluşlarını kullanır; suyla hareket eden heykel sahneleri Appennino ve Cupido mağaralarına yerleştirilir; iki büyük hidrolik org ve çeşitli kuş türlerinin seslerini taklit eden düdüklerle bağlantılı çeşitli pnömatik kutular konağa ve Parnao Dağına yerleştirilir. Bütün bunlar, ziyaretçilere bu açık hava harikalar diyarını görme imkânı sunan, her biri beklenmedik derecede hayranlık uyandıran çeşitli alternatif güzergâhlar boyunca yerleştirilir; o kadar ki Pratolino, Algarotti ve De Vieri gibi yazarlar, Schickhardt, Salomon de Caus, Stefano della Bella gibi sanatçılar tarafından övülür ve aralarında Montaigne ve Evelyn'in zikredilmesi şart olan meşhur ziyaretçiler tarafından tarif edilir.

Giambologna da aynı anda hem antropomorfik hem de anamorfik olan muhteşem *Appennino* heykeliyle bahçenin süslemesine katkıda bulunur. Nitekim bu örnekte insan figürü natüralist bir dönüşüme uğrar; yaşlı adamın saç ve sakalı stalaktit halini alır, vücudu aynı anda dağ ve mağaraya dönüşür. Seyirciden uzaklığa göre, heykel muhteşem bir şekilde kayalıklardan yükselir veya mahvolup batar ve ona destek olan kayalıkla arkadaki gür ormana karışır.

Giambologna

Caprarola'daki Farnese Sarayının Bahçesi

Lazio'da en müthiş 16. yüzyıl bahçesi örneklerinden biri, dalgalı tepelerin arasında, efsaneye göre köylülere gücünü göstermek isteyen Herakles'in tahta sırığını yere fırlatmasıyla ortaya çıkan, Vico Gölünün çevresindeki çukurlukta çok güzel doğal bir mevkide gerçekleştirilen, Caprarola'daki Farnese Sarayının bahçesidir. Kalburüstü Roma aileleri temsil ikametgâhlarının prestijini yükseltmek için memnuniyetle bu bölgelerin mitolojik kökenlerini vurgularlar. Vignola tarafından 1559-1575 yılları arasında yapılan Villa Farnese örneğinde esinlenilen model Vatikan'daki Belvedere'nin bahçesidir. Vignola (1507-1573), burada içindeki kariyatidlerden dolayı büyük bir açık hava tiyatro sahnesine benzeyen çeşitli alanlara ayrılan bir bahçe gerçekleştirir. Bu ikonografik donanım sayesinde, konak Roma ruhban sınıfı açısından çok net bir anlam kazanır; nitekim sipariş sahibinin ruhunun doğanın içtenliğine üstünlüğünün gösterilmesi Karşı-Reformun öğretisine riayet edildiğini gösterir.

Vignola

Bagnaia'da Villa Lante'nin Bahçeleri

Viterbo yakınlarındaki şirin bir tepedeki Villa di Bagnaia'nın bahçesinin projesi muhtemelen Vignola'nındır. O zamanlar Viterbo bölgesinin rakipsiz en büyük mimarı olan Vignola'nın çalışmalarından, 1566'da Viterbo pisko-

posu olup 2 Eylül 1568'de Bagnaia'yı devralan Kardinal Giovan Francesco Gambara'da yararlanır.

İkonografik program hususunda ise kardinalin, Kardinal Alessandro Farnese'nin kütüphanecisi, Grek ve Latin edebiyatının bilgili uzmanı ve de nümizmatik ile arkeoloji uzmanı, mahir yazıtbilimci Fulvio Orsini'den yararlanmış olması muhtemeldir. Başlangıçta, ördek gibi gerçek hayvanların veya ejderhalarla tek boynuzlu atlar gibi fantastik hayvanların veya Bucchus'ün heykelleriyle süslenmiş olup Ovidius, Vergilius ve klasik dönemin diğer yazarlarının tarif ettigi efsanevi asrısaadeti hatırlatan çeşmelerle dolu olan bahçenin ikonografisinin temelinde yatan ilke "şiirin resim gibi olması gerektiğidir." Ziyaretçinin katedeceği ideal güzergâhın başında, tepenin tamamının sanatsal ilhamdan sorumlu tanrıçaların evini, yani Parnassus Dağını temsil ettiğini işaretlercesine ilham perilerinin büstleriyle *Pegasus Çeşmesi* vardır. Bahçenin üst ucunda ise Ovidius'un *Dönüşümler*'inde bu konudaki tarife bağlanan Nuh'un Tufanı Çeşmesi vardır. *Yunusların Çeşmesi* de Latin yazarın, tufan sonucunda meşe ağaçlarının dalları arasında yüzen bu memelileri anlatan mısralarını hatırlatır. Kardinalin sembolü karides gibi, edebi ve arma bilimine atıflar barındıran başka heykel ve çeşmeler, kare ve muntazam, neredeyse cennetvari ve zamansız bir imgede kaybolmamızı sağlarcasına sanatın huzurlu ve sakin bir şekilde tabi kılınmış doğa üstündeki estetik hâkimiyetini gösteren *parterre*'le beraber bahçenin süslemesini tamamlar.

Ovidius ve Vergilius'a göndermeler

Tivoli'deki Villa d'Este'nin Bahçeleri

Kardinal II. Ippolito'nun, komşusu ve rakibi Farnese ailesinin bahçesini gölgede bırakma amacıyla sipariş ettiği Tivoli'deki Villa d'Este'nin ihtişamı muazzamdır. Park, üç ayrı seviyede dizilmiş çeşmeler, su oyunları, heykeller, labirentler, patikalar ve merdivenler yaratmak amacıyla ikonografi uzmanı Pirro Ligorio'yla (1510?-1583) birlikte çalışan mimar Galvani'nin eseridir. Alt kısımda meşhur *Hidrolik Org*, orta kısımda Yüz Çeşme Caddesinin yanında bütün bahçenin sembolik nirengi noktası *Ejderhalar Çeşmesi* vardır. Bahçenin ikonografisinin tamamı Kardinal Ippolito ve geç Rönesans döneminin bir prensinden beklenen tipik erdemler olan cesaret ve gücün sembol kahramanı ve d'Este ailesinin mitolojik atası Herakles figürlerine dayanır. Zamanın ikonografik programlarına göre yeni olan, ahlaka dayanan bu unsur, bir defa daha Trento Konsilinin kurallarına yakınlığı gösterir.

Kutsal Bomarzo Ormanı

Tuhaflık ve huzursuzluk açısından maniyerist bahçenin zirvesi, asker ve aynı zamanda şahsiyetli bir aydın, büyük yazar, Ariosto (1474-1533), Tasso (1544-

1595) ve genelde şövalye şiiri araştırmacısı olan Dük Vicino Orsini'nin sipariş ettiği Viterbo kırsalındaki Kutsal Bomarzo Ormanıdır.

Kaybolma ve şaşkınlık duyguları

Çeşitli yerlerinde, oranın gri renkte bir taşı olan *peperino* taşından yapılmış ve sipariş verenin hayal gücü dışında kolayca anlaşılmayan muhteşem ve tuhaf heykeller olan Bomarzo Ormanı, Rönesans karşıtı modellere göre tasarlanmıştır. 16. yüzyıl sahne ve tiyatrolarından esinlenmeden de, seyircinin mütemadiyen büyülendiği, aldandığı ve bilgilendirildiği, aniden korkutulduğu ve hemen teselli edildiği bir güzergâha göre dizilmiş "kilit noktalar" ve "menziller" bütününe dayanan bir ortaçağ temsili canlandırılması lehine vazgeçilmiş gibidir. Seyirci kesintisiz olarak hakikatle kurgu, gerçekle rüya arasında şaşırtılır, sonunda da sadece dünyevi değil, aynı zamanda eski kozmik kesinliklerin kaybından kaynaklandığından derinden gelen savrulma sonucunda dengesini kaybeder.

Daimi aldatmanın bir de artık yorgun olan seyirciyi ikaz eden, kayaya yazılmış alaycı yazılarla ironik olarak altı çizilir: "Buraya gelen sen düşün / bir boydan diğerine / sonra da de bana / bu şaşırtmacaların hile için mi / yoksa sanat için mi yapıldığını."

Bkz. Maniyerin Katettiği Yollar, s. 755; Giambologna ve Maniyerist Heykeltıraşlık, s. 795; Raffaello Sanzio, s. 828; Donato Bramante, s. 851; Jacopo Barozzi, Namı Diğer Il Vignola, s. 862; Giulio Romano, s. 914

Meydanlar

Francesco Ceccarelli

16. yüzyılda birçok şehrin merkezi kamusal alanlarının yeniden değerlendirilmesi genelde daha fazla ciddiyet, biçimsel tutarlılık ve devlet ihtişamı gözetilerek eski ortaçağ meydanlarının yeniden düzenlenmesi yoluyla gerçekleştirilir. Prens ve mimarların arasında yaygın olan, hümanist kentsel yenilenme ideali, proje prosedürlerinin ve referans oluşturan kent stratejilerinin belirlenmesinde derin değişikliklere yol açarak, en eski merkezlerin görünüşünü etkiler.

Mimari İnceleme Yazılarında Meydanlar

16. yüzyılda birçok şehrin merkezi kamusal alanlarının yeniden değerlendirilmesi genelde daha fazla ciddiyet, biçimsel tutarlılık ve devlet ihtişamı gözetilerek eski ortaçağ meydanlarının yeniden düzenlenmesi yoluyla gerçekleştirilir.

Prens ve mimarların arasında yaygın olan, hümanist kentsel yenilenme ideali, proje prosedürlerinin ve referans oluşturan kent stratejilerinin belirlenmesinde derin değişikliklere yol açarak en eski merkezlerin görünüşünü etkiler.

Kentsel yenilenme

Bazen Roma devri forumlarının yerinde bulunan eski ticari bölgelerin ıslahı da, İtalyan Rönesansı'nın birçok şantiyesinde uygulanan, kadim ideallerin yeniden kazanılması doğrultusunda gerçekleştirilir. İşlevsel bakımdan zaten talimatnamelere tabi olan bu yerler, giderek estetik bütünlük kazanır ve kentsel uzamın yeni düzenleyici ilkeleri olarak kabullenilmiş olan düzgünlük, orantı ve simetri kriterlerine tabi olurlar. Böylece meydanların yerel ve hükümdar iktidarının teşvik ettiği sembolik değerlerle dolu ıslahı, genelde klasisizmin ifade ettiği yeni kültürel ve mimari değerlerin aynası halini alır.

15. yüzyılın yeni eserlerinden itibaren, sorunlu ve karmaşık bir yer olarak meydan, şehirlere kazandırılacak yeni yapıya dair kuramsal tartışmaların merkezine yerleştirilir; 16. yüzyılda ise bu tema olgunlaşır ve somut proje ve uygulama deneyimleri yazıya dökülüp yaygınlaştırılır.

Grek ve Latin forumlarının mukayeseli olarak incelendiği, Vitruvius'un *De architectura* [*Mimarlık Üzerine*] eserinin 5. cildinin 1. bölümü (MÖ 1. yüzyılın ikinci yarısı), yeni meydanlara verilecek yeni şekle dair kuramsal düşüncenin temeli olarak görülür. Grek agoraları ana hatlarıyla kare planlı ve çok yakın sütunlu çift revaklı olarak tarif edilirken, Latin forumları hem fiziki ve orantısal özelliklerini hem de işlevsel özelliklerini göz önünde bulunduran çok daha analitik bir anlatıma tabi tutulur. Dikdörtgen planlı Latin forumunun boyutları vatandaş sayısıyla orantılıdır, dolayısıyla da demografik unsurlara ve şehrin konumuna tabîdir ve çeşitli şekilsel kriterlere dayanır. Bunların arasında meydanın uzun ve kısa yanları arasındaki 3:2 orantısını, serbest alanın kenarlarındaki binaların üst kat sütunlarının alt kat sütunlarından dörtte bir daha kısa olması gerekliliğini zikretmek gerekir. Eski tarifte herhangi bir grafik referans olmadığından, daha sonraları Latin metnin 15 ve 16. yüzyıl yorumcuları eseri ilave mütalaa ve açıklayıcı resimlerle günceller.

Vitruvius'un Latin forumu

İlk olarak, *De re aedificatoria* [*İnşaat Meselelerine Dair*] (Bölüm VI, cilt VIII) eserinde Leon Battista Alberti (1406-1472) Vitruvius'un örneklerini yeniden ele alıp meydan tasviri açısından referans çerçevesini zenginleştirir. Hümanist sanatçı, hem forum planında (uzun ve kısa kenarlar arasındaki oran 2:1 de olabilir) hem de genel görünüşte yeni

Alberti ve Filarete

orantı ilişkileri önerir ve sokakların açık alanlara açıldığı noktalara zafer takları yerleştirir. Alberti'nin öğretisi ufak değişikliklerle Filarete (yaklaşık 1400-yaklaşık 1469) ve sonraları 16. yüzyıl kuramsalcıları tarafından hızla benimsenir ve yaygınlaştırılır. Filarete, *Trattato di architettura* [*Mimarlığa Dair*] eserinde meydan kavramını ve boyutlarını uzun uzun ele alır, nizam ve orantı anlayışlarını da yeniden canlandırır (bu durumda da dikdörtgen meydanın uzun yanıyla kısa yanı arasında 2:1 oranı geçerlidir), ama büyük çapta ortaçağ geleneğine dayanan bir referans çerçevesine yerleştirir.

Ancak 16. yüzyılın ilk yıllarından başlayarak Vitruvius'un görüş ve metni yaygınlaşmaya başlar ve her ne kadar birçok açıdan yeniden yorumlansa da kısa sürede proje tasarlayanlar için olağan referans noktası halini alır. Nitekim Latince metnin yorumlu ve resimli çevirileri sayesinde Romalılar zamanında kabul gören kent anlayışları yaygınlaşır ve daha geniş bir mimar ve sipariş sahibi grubuna ulaşır. "Eski tarz" revaklarla çevrili muntazam meydan şemaları Fabio Calvo (1514), Cesare Cesariano (1521), Giovanni Battista Caporali (1536) tarafından ve Vitruvius'un Daniele Barbaro tarafından yayımlanan (1567) *Dieci libri dell'architettura* [*Mimarlığın On Kitabı*] ve Palladio'nun Alberti'nin çok zikredildiği *Quattro libri dell'architettura* [*Mimarlığın Dört Kitabı*] (1570) eserlerinde önerilir. Bu örneklerin hemen hepsinde yazarların genel yaklaşımı, eski metni arkeolojik açıdan inceleyip somut proje önerilerinin dayanabileceği ciddi referans modelleri aramaktır.

Model arayışı

Ancak kuramsal geliştirme ile uygulama ânı arasında hiç kapanmayacak bir fark oluşur. 16. yüzyıl somut meydan tasarımı Vitruvius'un klasik âlemin forumlarına referanslarını göz önünde bulundurur, ama sadece edebi atıflara dayanan bir taklit noktasına varmaz. 16. yüzyılda sıfırdan yapılan veya elden geçirilen meydanlara bakan cepheler genelde muntazam ve tarz olarak tek tiptir, ama nadiren teorik olarak belirlenen tipolojilere yaklaşırlar.

Rönesans Meydan Projeleri ve İlk Uygulamalar

15. yüzyılda, hümanist çağın yeni kompozisyon ilkelerine göre şehir meydanları için bütünlüklü projeler yapıldığı bilinir, ancak bunlar uygulanmaz. Brunelleschi'nin 16. yüzyılın ilk yarısında Floransa'da Santo Spirito Kilisesi ile Arno Nehri arasında yapılacak büyük bir meydan projesine dair hiçbir şey bilmediğimiz gibi, Alberti'nin kentsel projelerine dair bilgiler de belirsizdir.

Brunelleschi

Nitekim 1450'li yıllarda V. Nicolaus'un talebi üzerine Vatikan bölgesinin yeniden yapılanması için hazırlanan büyük proje çerçevesinde San Pietro Bazilikasının karşısı için tasarlanan büyük meydanın şekli hakkında ne ikonografik ne yazılı kaynaklarda bilgi vardır.

Bernardo Rossellino'nun (1409-1464) II. Pius'un (1405-1464, 1458'den itibaren papa) talebi üzerine, katedral ve Piccolomini Sarayının önündeki meydanın şehre bir ortaçağ şehri havası verdiği Pienza için hazırladığı mimari projesini hariç tutacak olursak, ancak yüzyılın ortalarında ideal "eski tarz" anıtsal forumun iki gerçek örneğini bulabiliriz. İlk örnek, Caterina Sforza'nın (1463-1509) eşi Girolamo Riario'nun (1443-1488) iradesiyle, radikal yıkım ve yeniden inşa programı yoluyla modern bir meydana dönüştürülen Imola'daki meydandır; ikinci örnek ise Dükalık Sarayının muazzam bir girişi olarak Ludovico il Moro'nun (1452-1508) fermanıyla 1492-1494 yılları arasında sadece iki yılda tamamlanan Vigevano'daki Dükalık Meydanıdır.

Pienza ve Imola

Bu son proje, o yıllarda ulaşılamayan şekilsel tutarlılık ve uzamsal kalite düzeylerine ulaşır. Muhtemelen Bramante'nin (1444-1514) bir projesine dayanarak gerçekleştirilen Vigevano'daki meydan daha sonra 17. yüzyılda kısmen değişikliğe uğrar ve günümüzde de üç yanında süslü tek tip revaklı cepheler Alberti'nin önerisindeki kemer kullanımını hatırlatır.

Milano dükünün projesiyle hemen hemen aynı zamanda, I. Ercole d' Este (1431-1505), Ferrara'daki "piazza nova"nın [*yeni meydan*] "Ercole'nin ilavesi"yle, yani şehrin ortaçağ çekirdeğinin kuzeyine yayılmasını öngören planla imara açılan bölgelerde inşaatını başlatır (1493'ten sonra). Dikdörtgen şekilli ve orantıları Alberti'nin kurallarına göre belirlenmiş (kenarları yaklaşık 100 metreye 200 metredir) "piazza nova" (günümüzde Ariostea), uzun vadeli inşaat faaliyetleriyle yerin mahiyetini belirleyen, Ferrara asilzadeleri ve saray ileri gelenlerinin (Strozzi, Francesco Stancaro vs) saraylarıyla kısa sürede zenginleşecektir.

Ferrara

Ascoli Piceno'da, günümüzde Popolo Meydanı olarak bilinen meydan, 1507-1509 yılları arasında muhtemelen Vigevano'da yapılanlar göz önünde bulundurularak derinlemesine yeniden elden geçirilir; arkadaki ortaçağ dokusunu saklayan kompakt ve revaklı iki katlı cephe şeklinde üç kenarı tamamen yeniden yapılır.

Floransa'da, Brunelleschi'nin (1377-1446) Innocenti revakının (1419) olduğu Santissima Annunziata Meydanının batı yanı da Yaşlı Antonio da Sangallo'nun (1455?-1534) 1525'te tamamladığı öncekinin ikizi bir revakla yeniden tanımlanır; yüzyılın sonunda ise kuzey yanda da revaklı bir cephe gerçekleştirilir; bu da ilk Loggia degli Innocenti revakına benzer şekilde yapılmıştır ve kompozisyonu üniter bir tasarım doğrultusunda tamamlar.

Floransa, Santissima Annunziata Meydanı

Rönesansta Meydanların Islahı: Venedik, Roma ve Bologna

Eski forumların anıtsallığını hatırlatacak kentsel alanlar oluşturma fikri, 1520'li ve 1530'lu yıllarda Venedik'te Jacopo Sansovino'nun (1486-1570) eserleriyle somutlaşır.

Floransalı mimar, eski meydanın ve cumhuriyet mahkemelerinin olduğu yerin en kapsamlı yeniden tanzim işlemi çerçevesinde, üst üste iki sütun sıralı, meydanı çevreleyen, ortaçağ kamu hayatının eski merkezinin çevresinin tamamını değiştirebilecek homojen cepheli yeni binaların kullanımı yoluyla meydan ve yanındaki daha ufak alanın bütünlüklü ıslahını önerir.

Sansovino ve San Marco Meydanı

Sansovino'nun projesi sadece kısmen gerçekleştirilir, ama gene de mevcut alanları radikal bir şekilde değiştirmeyi başarır ve sonraki projelerin kriterlerini belirler. 1537'den itibaren meydanın güney kısmının tamamı büyük bir değişikliğe uğrar. Sansovino, güney yandaki eski Orseolo Hastanesinin binasını yıktırdıktan sonra, çan kulesini soyutlayıp temelini ufak bir bina ekiyle değiştirir, ufak alanda ise Doge'nin Sarayının gotik kemerlerine bakan kütüphane inşa edilir. Klasik tasarımla yapılan bu yeni binanın etkisi o kadar çoktur ki, sonradan civarda yapılan binalar da –yüzyıl sonunda Vincenzo Scamozzi (1552?-1616) tarafından yapılan yeni *procuratie*– onun biçimsel dengesine tabi olur.

III. Paulus Farnese'nin Romasında da, 16. yüzyılın ilk yarısında gerçekleştirilen, kamu alanlarının mimari yeniden tanzimi, Michelangelo'nun projesine göre (1475-1564) Campidoglio Meydanının yeniden tasarlanmasıyla çok yüksek bir kalite zirvesine ulaşır. Yeni meydanın projesi, eski zamana bilinçli göndermelerden veya işlevsel hesaplardan ziyade sanatçının orijinal estetik değerlendirmelerine dayanır. Sanatçı, projede rol alması gereken, sembolik değerleri yüksek çeşitli unsurların azami derecede değerlendirilebileceği anıtsal bir alan yaratma sorununu çözer. Campidoglio Meydanının tanzimi muhtemelen Marcus Aurelius'un heykelinin Laterano'dan buraya taşındığı 1538'de gerçekleşmiştir.

Campidoglio Meydanı

Michelangelo'nun, Roma'nın yeni hükümdarı papa için bir meydan yapma projesi o eski ve bilge hükümdarının heykelinin etrafında döner. Bölgenin tanzim projesinin tarihi henüz kesin olarak belirlenmemiştir. Dupérac'ın 1569 tarihli bir gravüründe, Michelangelo'nun tasarladığı şekilde meydanın görünüşü resmedilmiştir. 17. yüzyılın başlarına kadar süren bir çalışmanın aşamalarını tarihlendirmeye yarayacak bundan başka az sayıda görsel belge vardır; var olan alan, o derecede başarılı bütünlüklü bir tasarıma göre radikal bir değişikliğe uğrar ki, tasarımcısının ölümünden çok sonra bile değiştirilemez.

İlk aşamada, eski senato binası yeniden yapılandırılıp görünüşü güncellenir ve dışına çift merdiven eklenir (1544-1553).

Daha sonra şehrin idari binası olan Conservatori binasında çalışma başlar (1563-1584). Zaten revaklı ve iki katlı olan mevcut binanın yanındaki senato binasına göre hafifçe yamuk konumu değişmez ve ön cephesi tempolu bir düzen kullanımıyla tamamen değiştirilir.

Michelangelo, Conservatori binasının karşı yanı için, kesin işlevi olmayan, Ara Coeli Kilisesine bakan kenara da aynı ifade gücünü kazandıracak ikiz bir

bina önerir (daha sonra 17. yüzyılın ilk yarısında gerçekleştirilecektir); tepenin dibiyle bağlantıyı sağlayan rampanın olduğu yan ise boş bırakıldığından şehre karşı açıktır.

Kompozisyonun ortasında, 12 bölüme ayrılmış oval bir meydandan yükselen bir kaide üzerindeki Marcus Aurelius heykeli, seyircinin etraftaki ikizkenar yamuk alanı düzgün ve ahenkli olarak görmesinin ve şehrin siyasi, idari hayatının merkezinin anıtsal ve sembolik değerini artırmanın aracı oluşur. Campidoglio Meydanındaki çalışmaların en yoğun aşamalarından biri, Vatikanın ikinci büyük şehrinin, yani Bologna'nın anıtsal merkezinin yeniden yapılandırılmasını sipariş eden Papa IV. Pius (1559-1565) zamanında gerçekleşir. Nitekim Archiginnasio'nun (okulların merkezi) inşaatı, belediye sarayının yeniden yapılması, Nettuno Meydanının açılması ve pazar yeri ile yanındaki Maggiore Meydanının giderek hâkim hale gelen yeni klasisist kurallara göre ıslahatıyla ilgili çalışmalar bu papanın itici gücü ve temsilci Pier Donato Cesi'nin girişimciliği sayesinde olmuştur. Vignola'nın (1507-1573) projesiyle, 15. yüzyılın başlarında açılan Maggiore Meydanının doğu tarafı, revakında Vitruvius'un şehrin en canlı ekonomik aktörleri arasına dahil ettiği sarrafların çalıştığı Banchi Sarayının iki mimari düzenli anıtsal cephesinin inşaatıyla (yaklaşık 1561) yenilenir. Vignola'nın, büyük perspektif mahareti ve kompozisyon rasyonalitesiyle inşa edilen bu eseri, farklı zamanlarda tasarlanmış binaları birbirine bağlayıp, ortamının zenginliğine ihanet etmeyen, çok dengeli bir bütün içinde birleştirir.

Bologna ve Maggiore Meydanı

Bkz. II. Julius della Rovere, X. Leo de' Medici ve III. Paulus Farnese'nin Roması, s. 836; Donato Bramante, s. 851; Antonio da Sangallo il Giovane, s. 857; Jacopo Barozzi, Namı Diğer Il Vignola, s. 862; Jacopo Sansovino, s. 909; Andrea Palladio, s. 919

Avrupa'da Saray Kültürü

I. François ve Fontainebleau

Stefania Biancani

I. François döneminde sanat alanında İtalyan Rönesansını örnek alan bir heyecanın uyandığı dönem, Fransız kültürü için bir dönüm noktasıdır. Bu gelişimin merkezi, adını ondan alan ve bir yüzyıl boyunca modellerini yayan bir ekolün merkezi olan Fontainebleau Şatosunun şantiyesidir.

I. François Döneminin İlk Yılları: İtalyan Sanatına Açılım

Fransa'nın İtalyan Rönesansına açılımı özellikle Valois Hanedanından I. François'nın Ocak 1515'te tahta çıkmasından itibaren ortaya çıkar. Kral, kültürlü bir adam olup İtalya'yla temasları vardır ve uygarlığına hayrandır. 1515'ten başlayarak, Milano Dükalığının yeniden ele geçirilmesiyle sonuçlanan, Marignano yakınlarında İsviçrelilere karşı kazandığı zaferi esnasında yazar ve sanatçıların sıklıkla misafir olduğu büyük İtalyan Rönesans saraylarıyla temas kurar. Böylece I. François'da Fransa kraliyet ikametgâhlarını Rönesansdakilere benzer kültür noktalarına çevirme, Paris ve Avrupa'daki hümanistlerle temasları canlandırma ve yabancı sanatçıları misafir etme arzusu doğar.

Leonardo Amboise'da

I. François, 1516'da onunla Fransa'ya gelen Leonardo da Vinci'den (1452-1519) başlayarak, İtalyan sanatının büyük ustalarını sarayına davet eder. Leonardo, o zamanlar kraliyet ailesinin en çok sevdiği ikametgâh olan Amboise Şatosunun yakınlarında yaşar. Kralın ressamı tayin edilen Leonardo öldüğünde (1519), hükümdarın koleksiyonları *Gioconda* ve *Aziz Vaftizci Yahya* (günümüzde Louvre'dadır) ve

belki de 1623'te Fontainebleau'da Cassiano dal Pozzo tarafından görülüp tasvir edilen ve daha sonra kaybolan *Leda* gibi bazı şaheserleriyle zenginleşmiştir. Aralarında Michelangelo (1475-1564) reprodüksiyonları ve Raffaello'yla (1482-1520) çevresine atfedilen *Başmelek Mikail* ve Louvre'daki *Aragonalı Jeanne'ın Portresi* gibi İtalyan eserler, bunların orijinallerine veya kopyalarına sahip Fransız hükümdarının saraylarını süsler. Sonraki yıllarda, I. François'nın koleksiyonculuk tutkusu giderek artar ve İtalyan ustaların saray ziyaretleri sıklaşır. 1518-1519'da Andrea del Sarto (1486-1530) Fransa'dadır ve bir *Merhamet* tablosu yapar, ama özellikle on yıl sonrasından başlayarak hükümdar, İtalyan sanatçıları için büyük bir hami olur.

Fontainebleau Şantiyesi

1528'de, o andan itibaren Valois Hanedanından I. François'nın en sevdiği ikametgâh halini alan av şatosu Fontainebleau'da yeniden yapılandırma çalışmaları başlar. Şatonun içinin dekorasyonu, sipariş verenin sanatsal ilgilerinin kesin olarak İtalyan zevkine yöneldiğini gösterir; 1530'dan başlayarak I. François 1527 yağmasından kaçan Rosso Fiorentino'yu (1494-1540) misafir eder. Rosso saraydaki en önemli kutlamalar vesilesiyle hazırlanan geçici donanımı hazırlar. Bu tip işler, mimari, dekoratif, plastik ve resim projeleri idare etme yeteneği gerektirir, sanatçı da Fontainebleau'da günümüze ulaşan tek kalıcı proje olan I. François Galerisinde de bu yeteneğe sahip olduğunu gösterir.

Rosso Fiorentino

Eski ortaçağ binasıyla şatonun ek binasını birbirine bağlayan I. François Galerisi, 1528-1534 yılları arasında inşa edilir ve dekorasyonu da Rosso Fiorentino ile İtalyan ve Fransız yardımcıları tarafından 1535-1540 yılları arasında gerçekleştirilir.

Bu çalışmada önemli yenilikler vardır; her ne kadar Vatikan'dan Te Sarayına büyük İtalyan saraylarının dahili modelleri göz önünde bulundurulsa da, başta fresk ve alçı hususunda olmak üzere, teknikler arasında o âna kadar görünmemiş bir karışım geliştirilir. Özellikle boyanmış sahneleri çerçeveleyen alçı süsler ön plana çıkar; büyük plastik temsiller halini alıp basit çerçeve işlevinden kurtulur ve hem formel açıdan hem de ikonografik açıdan fresklerin kendileriyle doğrudan diyaloğa girer.

Alçı ve fresk

Galerinin, 1529'dan 1534'e Fransız sarayında misafir edilen Andrea Alciatus'un (1492-1550) sembolik edebiyatının kalıplarına uygun olarak anlatım ilkelerine karşı çıkıp karmaşık bir gönderme sistemi tercih eden ikonografik programı, I. François'yla karmaşık bağları olup farklı şekillerde yorumlanmıştır.

I. François'nın Kültürel Reformu

Fontainebleau ekolünün figüratif imge repertuarıyla zamanın hümanist kültürü arasındaki sıkı ilişki, sanat âleminin hamiliğine paralel olarak edebiyatın radikal yenilenme sürecini destekleyen I. François tarafından teşvik edilir. İtalya'da olup bitenin ve kardeşi Navarre Kraliçesi Angoulemeli Margherita'nın (1492-1549) teşvikiyle, hükümdar Fransa sarayını yaygın cehalet ikliminden kurtarmaya, bilge ve kültürlü yeni bir insanlık idealini gerçekleştirmeye karar verir. Bu entelektüel reform kralın kâtipleri sınıfı tarafından gerçekleştirilir; bunlar yüksek burjuvazi mensubu kültürlü insanlar, Latince, Grekçe ve İbranice uzmanları ve biliminsanlarıdır, başlarında Rotterdamlı Erasmus'la (1467?-1536) irtibatta olan ve Fontainebleau kraliyet kütüphanecisi bir hümanist olan Guillaume Budé (1467-1540) vardır. I. François'nın onlara gösterdiği teveccüh, ilahiyat fakültesinin kontrolünden bağımsız, Latince, Grekçe ve İbranicenin öğretildiği ve çevrildiği bir çeşit yeni üniversite olan Collège de France'ın 1530'da Paris'te kurulmasıyla özellikle belli olur.

Collège de France

Bu araştırmacıların sıklıkla kraliyet sarayına misafir olması, çalışmaları sipariş verenin ilgilerinin giriftliğini yansıtan şair ve sanatçıların mevcudiyetiyle ele ele gider.

I. François Galerisinden sonra, Fontainebleau Şatosunun başka mekânları resimle alçı süs, goblenle mobilya arasında ilişkileri kapsayan karmaşık projelere dayanarak dekore edilir. Rosso Fiorentino'nun getirdiği mitoloji, yeni mekânların arka planı halini alır. Yeni doğmakta olan bu tarz Michelangelo ve Giulio Romano (1492-1546) örneklerinin ve özellikle yağmadan önceki yıllarda Papa VII. Clemens'in çevresinin sanatçıları tarafından Roma'da geliştirilen zarafetin etkisindedir. Clemens maniyerinin, Rosso'nun olgunluk döneminin eserlerinde ifade bulan zarafeti, Fontainebleau'da çalışan diğer sanatçıların eserlerinde de görülür. Zamanın yeni-Platoncu ve yeni-Petrarcacı edebi ideallerine cevap veren ve Parmigianino'nun (1503-1540) baştemsilcilerinden biri olduğu sofistike estetik kuralları süratle kendilerini kabul ettirir. 1532'den başlayarak Rosso'nun yardımcısı olarak Fontainebleau Şatosunda bulunan ve Rosso'nun ölümü üzerine (1540) hem kalıcı hem geçici yeni süsleme donanımlarının proje tasarımcısı olarak yerine geçen Bolognalı Francesco Primaticcio (1504-1570) bu eğilimin kahramanıdır. Emilialı olması Primaticcio'yu başta Parmigianino'nun eserleri olmak üzere Parma örnekleri üzerine düşünmeye sevk eder; Mantova'daki Te Sarayının alçı süslerini yapmış olması, Francesco Primaticcio'nun daha sonra Fontainebleau'da bu malzemeyi tercih etmesine yol açar. I. François için mimar, heykeltıraş, ressam, sahne ve duvar halısı tasarımcısı olarak çalışır. Kraliyet sarayının salon ve dış kısımlarının dekorasyonunu yapmıştır, ama maalesef bunlar ya günümüze ulaşmamıştır ya da çok

Francesco Primaticcio

değiştirilmiştir. Bolognalının çalışmalarının bir örneği, I. François'nın resmi sevgilisi d'Etampes Düşesinin odasındaki, Parma tarzının uzun hatlarının kıvrımlarının yeniden ele alınarak sofistike bir süs anlayışının geliştirildiği, 1541-1544 yılları arasında gerçekleştirilen alçı süslerdir.

Benvenuto Cellini

Aynı yıllarda sarayda, 1540-1545 yılları arasında kralın misafiri olacak olan Floransalı heykeltıraş Benvenuto Cellini de (1500-1571) vardır. I. François için, Michelangelo ve antikçağ hatıralarını karıştırarak, çok zengin bir mücevhercilik eseri olan *Tuzluk*'u gerçekleştirir. Maniyerist virtüözlük, ismi sularla ilgili bu av şatosunun koruyucusu olarak, ana kapının üstü için düşünülmüş, yarım ay şeklindeki *Fontainebleau Perisi*'nde de vardır.

Eskiye, yeni biçimsel bir zarafetle yeniden yorumlama çerçevesinde ilgi, Fontainebleau'nun sanatsal üretiminin değişmez bir özelliğidir. I. François'nın 1540'ta İtalya'ya gönderdiği Primaticcio'da, daha sonra Vignola'nın (1507-1573) kraliyet ikametgâhı için bronz kopyalarını yaptığı, *Laocoon*, *Apollon* veya *Uyuyan Arianna* gibi Roma'da Belvedere'nin avlusundaki mermer heykellerin kalıbını çıkarır.

Tasarım eskizleri bilinen Ulysses Galerisinden kraliyet koleksiyonculuğun merkezi Bagni dairesine, şatonun Primaticcio ve yardımcıları tarafından süslenen salonları, tanrıların ve eski zaman kahramanlarının bulunduğu bir evreni canlandırır.

Gioconda'dan, *Leda*'nın Michelangelo tarafından yapılmış kopyasına ve belki de Bronzino'nun (1503-1572) *Venüs Alegorisi*'ne, I. François'nın sahibi olduğu resimler, eski binalar ve Rönesans sobalarıyla bağlantılı bu yerde muhafaza edilir. Erotik, incelikli ve net bazı hayallere dayanan ve aynı isimli ekolün dilsel anahtarı halini alan o sofistike estetik ideali Fontainebleau kraliyet ikametgâhında geliştirilir.

Eskinin kopyaları ve koleksiyonlar

Günümüze ulaşmayan süslerin bir kısmını, Antonio Fantuzzi (1500?-1550?) ve Pierre Milan (1542?-1557?) gibi Fontainebleau'da çalışan ve oradan yeni aristokratik maniyeri Avrupa'ya yayan birçok gravürcünün eserleri sayesinde bilebiliyoruz. Bu sanatçılar sıklıkla kraliyet sarayı şantiyesinde çalışan ressam gruplarına dahildir; hesap defterlerinde, Primaticcio'nun günümüzde pek hatırlanmayan İtalyan ve Fransız birçok yardımcısının isimleri vardır.

Fontainebleau Ekolünün Olgunluk Dönemi

Fontainebleau ekolünün sanatsal faaliyetleri I. François'nın halefleri, II. Henri (1519-1559) ve Caterina de' Medici'den (1519-1589) olan üç oğlu, II. François (1544-1560), IX. Charles (1550-1574) ve III. Henri (1551-1589) dönemlerinde de devam eder: Francesco Primaticcio, ölüm yılı olan 1570'de hâlâ Fransa'dadır

ve 1552'den itibaren Ulysses Galerisi ve balo salonu işlerinde yanında yardımcı olarak Modenalı Niccolò dell'Abate (1512-1571) vardır. İtalyan ressamlarına ilaveten, resimleriyle çağdaşları Pierre de Ronsard'ın (1524-1585) şiirsel eserleriyle ve Pléiade yazarlarıyla uyum içinde, saray maniyerizminin mitolojik ve alegorik geleneğinde konumlanan, Jean Cousin, Antoine Caron ve François Clouet (1516-1572) gibi bazı kalburüstü Fransız şahsiyetler de vardır.

"İkinci Fontainebleau ekolü"

Jean Goujon (1510?-1566?) başta olmak üzere heykeltıraşlık da Primaticcio ve Cellini örneklerinden güçlü bir şekilde etkilenir. Yüzyıl sonuna doğru, Navarreli IV. Henri (1553-1610) himayesindeki Flaman ressamların rolü görünürlük kazanır. En meşhur Flaman Antwerpli Ambroise Dubois'yken (1543-1614) Fransızlar arasında Toussaint Dubreuil (1561?-1602) ve Martin Fréminet (1567-1619) hâkimdir. "İkinci Fontainebleau ekolü" olarak bilinen bu dekorasyon döneminin ana referans noktası hâlâ önceki yıllarda gelişen tarzdır. En meşhur sanatçıların eserlerine ek olarak, mitolojik veya alegorik konulu kopya merakı gelişir.

Fransız Mimarisinin İtalyan Sanatıyla İlişkileri

Pratik sebeplerden dolayı yerel gelenekle güçlü bağlarını kaybetmeyen mimari alanında da İtalyan sanatıyla temaslar görülür. 16. yüzyılda taştan yapılmış, büyük kuleli ve karın düşüşünü kolaylaştıran dik damlı ortaçağ konağı hâlâ çok yaygındır. Ancak I. François döneminde, bazı kraliyet ikametgâhlarına uygulanan değişikliklerde görülen bir İtalyan zevki kendini kabul ettirmeye başlar. Düzene, geometrik rasyonaliteye, dikey ve yatay ayrım kullanımına ve klasik dekorasyon motiflerine göndermelere eğilim, Loire Vadisi şatolarının dışında ve içinde görünmeye başlar. I. François'nın Blois Sarayına eklettirdiği yeni kısım, bu unsurların, Azay-le-Rideau'daki Chenonceaux'dan, muhtemelen Leonardo'dan etkilenen bağımsız rampalı merdiven odaklı merkezi bir plana dayanan kraliyet av şatosu olan Chambord'a (yaklaşık 1518-1540) nehir civarındaki aristokrat binalarında kullanımını teşvik eder.

Vignola ve Serlio Fransa'da

Fontainebleau'nun başarısıyla İtalyan kökenli başka unsurlar da yaygınlaşır. Vignola (1540'tan itibaren) ve Sebastiano Serlio'nun (1541'ten itibaren) saraydaki mevcudiyetleri yeni mimari unsurların yaygınlaşmasını kolaylaştırır. Su oyunları ve tuhaf yapma yapılarıyla maniyerist giriftliğin temsilcisi olan mağara antik dünyaya bir gönderme oluşturur. Fontainebleau'daki Çamlar mağarasının örneği, süslemelerinde İtalya'yla ve zamanın sembolik kültürüyle bağları görülen, I. François'nın seyisinin evi Bastie d'Urfé'de benzer bir mekânın varlığından anlaşılacağı üzere gravürler sayesinde kısa sürede yaygınlaşır.

Fransa'da mimari kitabını yazarken, Fransız sivil mimarisinin bütüncül bir kısmı olan, kapı ve baca tiplerini inceleyen Sebastiano Serlio gerçek bir model

repertuarı sunar. Nitekim büyük bir baca ihtiyacı sayesinde eski zamanlardan alınan motifler veya orijinal alçı kompozisyonlarla süslenebilecek büyük bir yüzey ortaya çıkar. Vignola ve Serlio gibi mimarların etkisi, I. François'dan sonra II. Henri'nin sevgilisi Poitiersli Diane için inşa edilen Anet Şatosunun ve Chenonceaux'da Cher üzerindeki köprünün mimarı Philibert Delorme'un (1510?-1570) önem kazandığı dönemde de görülür.

Bkz. Pierre de Ronsard ve Plèiade, s. 668; Maniyerin Katettiği Yollar, s. 755; Giambologna ve Maniyerist Heykeltıraşlık, s. 795; Jacopo Barozzi, Namı Diğer Il Vignola, s. 862; Leonardo da Vinci, s. 869

II. Felipe ve Escorial

Giovanni Sassu

"Bu çıplak dağ yamacından –Escorial– iki parmak kâğıtla dünyanın yarısını idare ediyorum." İspanya kralı II. Felipe'nin bu cümlesi, aile merkezi olarak seçilen bu yeri ve buraya olan sevgisini başka herhangi bir tasvirden daha iyi bir şekilde tarif eder. 16. yüzyılın ikinci yarısında Karşı-Reform İspanya'sında V. Carlos'un oğlunun suretinde inşa edilen Escorial, onun vakur krallığının sembolüdür.

II. Felipe ve Karşı-Reform

II. Felipe'nin (1527-1598) gibi, 16. yüzyıl dini kriziyle iç içe girdiği kadar Karşı-Reform çağıyla bağlantılı olan tarihi şahsiyet azdır. İspanya ve Napoli tahtlarıyla, Milano ve Burgonya dükü unvanlarını devraldığı V. Carlos'un (1500-1558) oğlu olup, hayatını yoğun bir mistisizme adar; Katolik ideallerin savunmasında katı ve geleneksel İspanya fikri döneminde doğup kök salar. Sadece yirmi yaşındayken başlayan ve 1559'da tamamlanan uzun Avrupa seyahati, II. Felipe'nin formasyonu açısından belirleyicidir. Gördüğü Avrupa, Protestan sapkınlığından kaynaklanan dini çatışmalarla ayrılmıştır ve şüphesiz bu konudaki katı

Avrupa'ya seyahat

anlayış bu seyahat esnasında olgunlaşmıştır. Ancak bu deneyim esnasında II. Felipe'de Katolik restorasyonu şerefine bir çeşit anıt, yani Madrid'in kuzeyindeki dağlarda "Fundacion Real de San Lorenzo de El Escorial" Manastırını yaratma fikri de olgunlaşır. Amaç Yuste Manastırında ölen babasını ve 1557'de Saint Quentin'de Fransızlara karşı İspanyol ordusunu koruyan şehit İspanyol Aziz Lorenzo'yu anmaktır.

El Escorial

Manastır olarak tasarlanan Escorial, Habsburg ailesinin muazzam bir mozolesi haline gelir.

II. Felipe, şehir dışı konumu, projeler ve mukaddes eşyaların bulunması dahil, her şeyi düzenler ve benzer ihtimamla evini, zevkini ve şahsiyetini ifade eden sanat eserleriyle süsler. Sanatsal tercihleri, Tiziano'yla (1480/90-1576) da tanıştığı, gençken Avrupa'ya yaptığı seyahat esnasında olgunlaşır; daha önce babasına olduğu gibi Tiziano'dan o kadar etkilenir ki, ondan müstakbel eşi İngiliz Tudor Hanedanından I. Mary'ye (1516-1558) göndermek üzere bir portre talep eder. Bu tanışmadan Şiirler olarak bilinen, *Ovidius'un Dönüşümleri*'nden mülhem, II Felipe'nin sarayını süslemek için sipariş ettiği resimler ortaya çıkar. İmparator mimarlarını da resmen taltif eder. İlki, Roma'da Michelangelo'nun (1475-1564) yanında eğitim görüp 1569'da öldüğünde yerini matematikçi ve hümanist Juan de Herrera'ya (1530?-1597) bırakan Juan Bautista de Toledo'dur. Orijinal proje II. Felipe tarafından, Escorial'i o zamanın İspanya'sında popüler olan bir çeşit ilkel barok olan Plataresk tarzından uzaklaştırmak ve İtalyan Rönesans ustalarından mülhem, geometrik hacimli bir yer gerçekleştirmek amacıyla durmadan değiştirilir. Dolayısıyla yapı grubunun nirengi noktası Aziz Lorenzo Kilisesinde Michelangelo'nun San Pietro projelerinden esinlenilmiş olması ve hükümdarın kendi mezarının Buonarroti'nin projelerine göre yapılmasına dair –gerçekleşmeyen– arzusunun olması tesadüf değildir.

Tiziano'nun Şiirleri

II. Felipe 1574'te babasının naaşının Yuste'den, hem muhteşem hem kasvetli bir törenle özel olarak yapılmış bir mezara naklini en ince detayına kadar tasarlar. Nitekim Escorial Sarayı o zamanlarda bile büyük derecede tamamlanmıştır.

Resimden Heykeltıraşlığa II. Felipe

Escorial'ın dekorasyonu inşaatıyla paralel ilerler. Bu proje bütün Avrupa'da büyük bir fırsat olarak görülür; sanatçılar için prestijli işler elde etme imkânıdır, prensler ve papa aileleri için hükümdara hizmette bulunma fırsatıdır. II. Felipe Veneto bölgesi resmini çok sever. Veronese (1528-1588) ve Tintoretto'yla (1518-

1594) irtibat kurmaya çalışır, Tiziano'ya ise ana sunak için *Aziz Lorenzo'nun Şehadeti*'ni resmeden panoyu ve *İnebahtı Alegorisi* (1575) gibi başka önemli tablolar sipariş eder. 1576'de ise Medici Hanedanından I. Francesco (1541-1587) ona Benvenuto Cellini'nin (1500-1571) günümüzde de Escorial'de olan mermer *İsa'nın Çarmıha Gerilmesi* heykelini hediye eder.

Tarih, bu eserin tamamlanmasını heyecanla bekleyen hükümdarın, bunu fazla çıplak ve şuh bularak hayal kırıklığına uğradığını anlatır. Dolayısıyla neredeyse nispet için, İtalyan heykeltıraşlar Leone (1509?-1590) ve Pompeo Leoni'ye (1533-1608), bu heykelin daha sonra Aziz Lorenzo'ya yerleştirilen bronzdan bir diğer versiyonunu sipariş eder.

II. Felipe'nin sevdiği bir diğer sanatçı, El Mudo olarak bilinen Juan Fernández de Navarrete'dir (1526?-1579); onun eserlerinde (*İsa'nın Vaftizi*, 1574) hükümdar çok sevdiği vakar ve ciddiyeti bulur; ancak ressamın 1579'da ölmesiyle resimlerinden mahrum kalır.

Dolayısıyla II. Felipe'nin dikkati, 1575'ten beri İspanya'da bulunan El Greco'ya (1541-1614) yönelir; efsaneye göre sanatçı, kralın dikkatini çekmek amacıyla meşhur *II Felipe'nin Rüyası* (daha doğrusu hâlâ Escorial'da muhafaza edilen *İsa'nın İsmini Alma*) resmini yapar, ancak bu eser belki de daha sonra yapılmıştır. El Greco'nun eline geçen en büyük fırsat 1580-1582 yılları arasında gerçekleştirdiği kesin olan Aziz Maurizio'nun mezarının sunağının dekorasyonudur. Tekniğinin büyüklüğüne rağmen *Aziz Maurizio*, El Greco'ya has natüralizm karşıtı gerilimi beğenmeyen II. Felipe'nin hoşuna gitmez. Hal böyle olunca resim başka bir salona nakledilir ve yalın zevklere sahip hükümdar, El Greco'ya başka iş vermez. Sanatçıların en Katoliğiyle hükümdarların en Katoliği arasındaki buluşmanın başarısız olması sahiden de ilginçtir, ama II. Felipe'nin din anlayışının dogmatik, Yunan sanatçınınkinin ise şahsi ve kendine has olduğu düşünülecek olursa bu durum anlaşılır.

El Mudo ve El Greco

Başarısız geçen bir diğer karşılaşma, Farnese ailesinin, 1586'da Madrid'e kraliyet ressamı unvanı ve yıllık 20.000 düka maaşla gelen meşhur ressamı Federico Zuccari'yle (1540?-1609) olandır. Ressamın, aralarında *Aziz Lorenzo'nun Şehadeti*'nin bir diğer versiyonu ve *İlahi Komedya illüstrasyonları* olan çalışmaları, bunlarda "din eksikliği" müşahede eden II. Felipe'nin hoşuna gitmez. Böylece Zuccari 1588'de, sanatının sadece papaya göre olduğu kanaatıyla geri gönderilir.

Federico Zuccari ve Pellegrino Tibaldi

Bu tarihten itibaren, daha önce Carlo Borromeo'nun (1538-1584) ressam ve mimarlığını yapmış olan, Pellegrini olarak bilinen Pellegrino Tibaldi (1527-1596) II. Felipe ve Escorial'in sahasına girer. Yüksek bir ücret karşılığında büyük revakı ve kütüphanenin dekorasyonunu gerçekleştirme ve Zuccari'nin yaptığı resimlerden beşini yeniden yapma işleri verilir. Bu sanatçı, II. Felipe'nin işleri yakından takip etmesinden de dolayı, çok başarılı olur ve taltif edildikten

sonra 1596'da Milano'ya döner. Hükümdarın özellikle Michelangelovari unsurlarla kompozisyonunun sağlamlığının ve sadeliğinin karıştırılması çok hoşuna gider. İspanyol hükümdar, iş siparişlerine ek olarak koleksiyoncu olarak da dikkat çeker. Koleksiyoncu olarak ona miras kalan eserlerin yanı sıra, neredeyse Yeni Ortaçağcılığının altını çizercesine, başta eski ustalarınki olmak üzere başka eserler de elde etmeye çalışır.

Koleksiyoncu II. Felipe

Koleksiyonları, babasının Madrid dışında inşaatına başladığı Prado Sarayında muhafaza edilir, ama 1604'te bir yangın sonucunda büyük kısmı yok olur. Ancak II. Felipe, aralarında Jan Scorel, Joachim Patinir (1485?-1524) ve özellikle Hieronymus Bosch'un (1450?-1516) olduğu, hepsi Flaman ressamlara ait en sevdiği parçalarını Escorial'de muhafaza eder.

Hükümdar, hummalı bir arayış sonunda, aralarında meşhur *Saman Arabası*'nın da olduğu, Bosch'un birçok resmine sahip olur; o kadar ki, kralın ölümünden sonra vuku bulan yangın ve kayıplara rağmen, Bosch'un eserlerinin büyük kısmı Madrid'dedir.

Tibaldi'nin ayrılışından kısa süre sonra, II. Felipe vefat eder (1598); genelde doğru olmayan bir şekilde Karşı-Reformun anıtı olarak görülen eseri, karmaşık bir şahsiyetin manevi vasiyeti olarak kalır.

Escorial tarzının İspanya'daki başarısı, sanatsal başarıdan ziyade siyasi nedenlerden kaynaklanır. Hükümdarla, onu dindar bir Katolik ama aynı zamanda dünyevi iktidarını tehdit eden somut bir tehlike olarak gören papalık arasındaki karmaşık ilişki, *Alba Dükü II. Felipe'nin Düşmanlarını Ezerken* isimli çok renkli küçük bir heykelle temsil edilir. İkonografik olarak, ejderhayı öldüren Aziz George ve Leone Leoni'nin bronz *V. Carlos Canavarı Mağlup Ediyor* heykelinden esinlenen, öldürülen ejderhanın Kraliçe Elizabeth, Saksonya Başkanı ve papayı gösteren üç kafası vardır. Bu imge, herhangi bir anlatımdan daha çok II. Felipe'nin 16. yüzyıl sonu Avrupa'sında nasıl bir ideolojik yalnızlık içinde hareket etmeyi tercih ettiğini gösterir; bu Avrupa, *Invencible Armada*'nın mağlubiyeti, İngilizlerin Cadiz'i yağmalaması ve Hollanda'daki mağlubiyetler göz önünde bulundurulacak olursa giderek kontrolünden çıkmaya eğilimlidir.

Bkz. Katolik Reformu ve Karşı-Reform, s. 192; Michelangelo Buonarroti, s. 819; Tiziano, s. 893; El Greco, s. 993

II. Rudolf ve Prag Sarayı

Alessandra Rizzi

II. Rudolf, imparatorluğunun başşehrini Viyana'dan Prag'a naklederek, sanatçıları, yazarları ve çeşitli alanların araştırmacılarını cezbeden bir kültür merkezi yaratır. Habsburg Hanedanının geleneğini geliştirme amacı güden sanat hamiliği, yüzyıl sonu Avrupa maniyerizminin Prag versiyonunu yaratır.

Koleksiyonculuğun Nedenleri

16. yüzyılın son çeyreğinde Avrupa kültürü çok özel bir tecrübenin sonucunda zenginleşir; IV. Carlos döneminde çok gelişmiş bir şehir olan ama 15. yüzyılda Husçu sapkınlığının korkunç şiddeti ve arkasından gelen Katolik baskılar sonucunda gerileyen Prag, Habsburg Hanedanından II. Rudolf'un (1552-1612) iradesiyle hummalı bir entelektüel faaliyetin merkezi haline gelir.

Prag, burada faal bir sanat hamiliğine soyunan ve buraya kendi dünya vizyonunu, zevklerini ve tercihlerini empoze eden imparatorun resmi ikamet yeri haline gelir.

Rudolf, siyasi karışıklıklar ve dini ihtilaflarla çalkalanan bir imparatorluğun merkezinde, kendine sanat, ilim ve özgür düşünceyle idare edilen alternatif ve kozmopolit bir dünya inşa eder. Bu dünyada, kendini mutlak efendi, kurucu ve demiurgos olarak temsil etmekten memnun bir iktidar iradesinin işaretleri olarak kıymetli eşya toplar ve değerli kişileri davet eder. Rudolf, sanat eserlerinin keyfini çıkarmaktan ziyade, Hanedanın ve kendisinin yüceltilmesinin kaçınılmaz olduğu, gerçekliğin idealize tecessümü çerçevesinde bilgi ve estetik deneyimleri yaşamak niyetindedir. Seleflerinin izinde yürüme ihtiyacını çok güçlü bir şekilde hisseder; amcası Tirol Arşidükü ve Ambras Efendisi Ferdinand'ın koleksiyonlarına sahip olup, bunları kendi koleksiyonlarına ekleyip bütün zamanların en zengin *Wunderkammer*'ini elde edene kadar huzur bulamaz. İmparator, Leone Leoni'nin (1509?-1590) yaptığı V. Carlos büstüne sahip olduktan sonra, saray heykeltıraşı Adriaen de Vries'e (1560?-1626) ona çok benzeyen kendi büstünü sipariş eder.

Bütün zamanların en büyük *Wunderkammer*'i

En sevdiği ressamlar olan Dürer (1471-1528) ve Tiziano'nun (1480/90-1576) mümkün olan en çok eserini Prag'a getirmek onun için bir takıntı haline gelir ve tahttan feragat etmek gibi kahramanca bir hareketi tasavvur ettiği zaman da V. Carlos'tan esinlenir.

Rudolf'un şahsiyeti, şatafatlı ve kilit, entelektüel ve sihirli, karmaşık ve yumuşak, zamanda asılı bir balonda kapalıymış gibi duran Prag maniyerizminin gelişimini yorumlamak için anahtardır.

II. Rudolf Viyana'da 18 Temmuz 1552'de doğar. Hem baba hem de anne tarafından Habsburg Hanedanına mensuptur, zira Avusturya Arşidükü II. Maximilien (1527-1576) ile V. Carlos'un kızı Maria'nın ilk oğludur. 11 ile 19 yaşları arasında İspanya'da II. Felipe'nin sarayında yaşar; burada katı bir Katolik eğitimden geçer, kurallara tabi ve şatafatlı bir protokole dayanan hareketler ve tarzlar öğrenir ve İspanyol akrabalarıyla serveti üzerindeki ihtiraslarından şüphelenmeyi öğrenir. Teorik olarak seçime tabi, ama Augsburg barışından sonra I. Ferdinand (1503-1564) bu unvanı kendi ve Hanedanın kendi kolu için istediği 1438'den beri fiilen verasetle geçen imparatorluk unvanının kutsallığına inancı onda sağlam bir şekilde kök salmıştır.

Rudolf, bir ceddinin kendine ilke olarak benimsediği bir deyime yol gösterici olarak inanır: "*Austriæ est imperare omni universo* [*Avusturya tüm dünyaya hükmetmelidir*]." 1572'de Macaristan kralı, 1575'te de Bohemya ve Almanya kralı olur, 1 Kasım 1576'da 24 yaşındayken, Regensburg Katedralinde Alman İmparatorluk tacını giyer. Büyük bir siyasi proje gerçekleştirmeyi samimi olarak istemesine rağmen, tecrübesi ve bilgisi 16. yüzyıl sonunun, Protestan reformuyla Karşı-Reform ayrılığıyla yarılmış karmaşık tarihsel ortamında hâkim bir rol oynaması için yetersizdir.

"Imperare omni universo"

Rudolf, otoriteyle diplomasiyi her zaman uygun şekilde kullanamaz ve hem özel çevresinde hem de kamusal hayatında karşılaştığı basınç sonunda çelişkili şekilde tepki gösterir.

Karakter olarak az konuşan ve melankoliye eğilimli II. Rudolf'da, heyecan anlarıyla zihnen ve fiziken de acı çektiği uzun keder dönemleri birbirini takip eder. Yıllar geçtikçe giderek daha fazla derecede heterojen ama hükümdarın müşfik ve kıskanç tiranlığıyla birlik duran sarayında yalnızlık ve tecridi arar. II. Rudolf, kültürlü olmasına ve birçok dil bilmesine rağmen, çok az yazar ve biyografisini yazacak olanlara onunla ilgili olayların gerçekliğini, methiyelerden ama aynı zamanda çağdaşlarının karalamalarından ve şüphelerinden de ayırmak gibi zor bir görev bırakır. II. Rudolf'un icraatının tarihsel değerlendirmeleri, ölçüsüz ve mutlak sayılan sanat tutkusundan ve aynı zamanda sihirli bilimler, simya ve astroloji tutkusundan etkilenmiştir. Aslında din özgürlüğü yoluyla dini barışı muhafaza etmeye, sınırları Türklerin tehditlerinden korumaya ve maliyeyi sorumlu bir şekilde idare etmeye uğraşan II. Rudolf'un yönetiminin pek iyi değerlendirilmemiş olması bütün bunlardan kaynaklanır.

Değerlendirme

İmparatorluğun Başşehri Prag

Rudolf, 1583'te Prag'ı imparatorluğun başşehri olarak tercih ettiğinde, sarayını Moldava Ovasına hâkim ve yamaçlarında pitoresk "ufak şehir" Malá

Strana'nın olduğu Hradcany şatosuna nakleder. Prag kültürel ve ticari olarak yeniden doğar ve bu canlanmaya sosyal dokuya iyi entegre olmuş ve imparatorun da saygı duyduğu, Talmud okulunun başı Hahham Löw tarafından temsil edilen Yahudi cemaati de katılır. Hradcany Şatosu 1541 yangınından sonra, binaların Rönesans yapısına Kuzey motifleri uyarlayan İtalyan mimarlar tarafından yeniden inşa edilir ve genişletilir. Bundan sonra imparatorluk koleksiyonlarının hazineleri şatoya akar; Rudolf temsilcileri yoluyla ulaşabildiği en nadide ve kıymetli eşyayı toplamaya ve millet ya da din farkı gözetmeksizin, Prag'a yerleşmeye hazır olan bütün sanatçı, edebiyatçı, âlim ve zanaatkârı çağırmaya uğraşır. Bu sanatçıların arasında, atletik ve esnek figürlü çok şık eserler ve aynı zamanda hem yumuşak hem dinamik kabartmalar yaratan, Giambologna'nın (1529-1608) öğrencisi Hollandalı heykeltıraş Adriaen de Vries (1560-1608) vardır. Milanolu meşhur kıymetli taş işleyicisi Ottavio Miseroni de (1567-1624), sarayda başarısına ailesinin nesiller boyunca katkıda bulunacağı bir atölye kurar.

Saraydaki sanatçılar

II. Rudolf, karmaşık ve hassas enstrüman üreticisi İsviçreli Jobst Bürgi'ye (1552-1632) ek olarak, kuyrukluyıldızları inceleyen ve yeni bir yıldız kataloğu derlemiş olan Danimarkalı gökbilimci Tycho Brahe'yi de (1546-1601) davet eder; imparator kendisine fal da sorar. Brahe'nin öğrencisi ama Kopernikçi olan Johan Kepler de (1571-1630) Prag sarayında misafir ve himaye edilir. Alman âlime, gezegenlerin hareketlerini inceleyebilmesi için şartlar sağlanır; Kepler'in gezegenlerin hareketlerine dair kanunları modern bilimin temelini oluşturur. II. Rudolf zevkinin tipik ifadesi, daha önce babasının da saray ressamı olduğu, Milanolu Giuseppe Arcimboldi'nin (1527-1593) eserlerinden oluşur. Giuseppe Arcimboldi'nin, aydınların sevdiği dönüşümcülüğün ve Batınicilerin uyguladığı sihirli sembolizmin entelektüel sentezi olan eseri, icat ve tuhaflıkları karikatürün sınırına taşır ve geçen zamanın kaçınılmazlığıyla dünyevi olanın faniliğini bir melankoli örtüsüyle kaplar. Sanatçının bir resminde Rudolf, bitki ve değişiklik tanrısı Vertumnus olarak temsil edilir; portre farklı meyve, çiçek ve bitkinin uygun bir şekilde yan yana getirilmesiyle elde edilmiştir.

Tycho Brahe, Kepler, Arcimboldi

Bartholomaeus Spranger

Rudolf dönemi resminin en belli başlı sanatçısı Bartholomaeus Spranger'dir (1546-1611). Antwerp'te doğar ve Fontainebleau ile Lombardia maniyeristlerini izler. Parma'da Steccata'da çalışarak fresk tekniğini öğrenir ve Correggio (1489-1534) ile Parmigianino'dan (1503-1540) etkilenir. Roma'ya yerleşen Spranger, Taddeo (1529-1566) ile Federico Zuccari'yle (1540?-1609) tanışır ve Caprarola'da Farnese ailesi için çalışır; 1570'de papalık ressamı olarak atanır. II. Maximilien'in onu Floransa'da yanı başlarından ayırmadıkları Medici ai-

lesinden kapıp yanına getirmek için nafile uğraştığı Giambologna, Spranger'i imparatora tavsiye eder ve onu başta Michelangelo'nunkiler (1475-1564) olmak üzere önemli heykeltıraşlık eserleriyle tanıştırır. Sanatçı bunlardan, kompozisyonlarının şık figürlerine kabartma ve cesamet kazandıran bir tarz elde eder.

Spranger, Viyana'ya geldiğinde Maximilien yeni ölmüştür, II. Rudolf da başlangıçta kendisine karşı soğuktur, zira Arcimboldi'nin fantezilerine ve esrarengiz mucizeler âlemine daha fazla ilgi duymaktadır. Ancak yüksek teknik ve biçimsel değerinin ötesinde, Spranger'in sanatının tematik tarafları, çekici Venüslerle kendini kaptırmış Herakleslerle özel köşk resmine, alegoriler, zaferler ve Hanedan başarılarıyla methiye resmine meylini tatmin ederek genç hükümdarın ilgisini cezbeder. Spranger 1581'de resmen saray ressamı olarak atanır ve sık sık hükümdar tarafından ziyaret edilen atölyesi gerçek bir akademik merkez halini alır; mimari, dekorasyon, tiyatro sahnesi, çalı kesme, şaheser kopyası, taş oymacılığı, balmumu figür, mücevhercilik ve matbaacılık alanlarındaki işler planlanır, tartışılır ve paylaşılır.

Bir saray akademisi

Saray Sanatçıları

II. Rudolf, 27 Nisan 1595'te bir fermanla sanatçılara kişilik haklarını verir; artık zanaatkâr sayılmayacaklardır ve lonca yükümlülüklerinden azledilirler. Birçoğuna asalet unvanları verilir, bazılarına da önemli ticari ve diplomatik görevler verilir.

Spranger'in yanında Joseph Heintz (1564-1609) ve Hans von Aachen (1552-1615) adlı iki büyük usta çalışır. Bu iki sanatçının yüzyılın son yıllarında Prag'daki mevcudiyetleri olağanüstü bir bilgi akışına yol açar ve sanat ortamına etki eden kültürel bir canlılığı teşvik eder. Heintz ve Von Aachen'in eserlerini ayırt eden, orijinallik ve özerklik bilincidir, ama Rudolf'un hamiliğinin getirdiği şartlanmanın ötesinde en büyük ortak yanları, onları gergin ve tutarlı bir biçim mantığı temelinde, aşırı, yorgun ve parçalanmış bir maniyerizmin sınırında tutan İtalyan sanatı deneyimidir.

Joseph Heintz

Joseph Heintz aynı zamanda mimardır. Basel'de doğup Genç Holbein'ın okulunda eğitilir. Üretiminde görülen güçlü Alman etkisi sayesinde, Cranach'ın (1472-1533) eserlerinin kopyalarını arzulayan II. Rudolf'un isteklerine cevap verebilecek durumdadır ve İtalyan resminden daha dinamik bir cüsse ve erkenden baroku müjdeleyen bir renk elde eder.

Heintz sanat eserleri satın alan temsilci olarak çok seyahat eder ve *Satir ile Su Perisi*, *Diana ve Aktaion*, *Venüs ve Adonis*'e ek olarak çok güzel bir *Kutsal Aile ve Azizeler Barbara ile Caterina* (1595-1600) resmeder.

Hans von Aachen Köln'de doğar. Gençliğinde Venedik'te Tintoretto'nun (1518-1594) atölyesinde eğitim görür. Roma'da sunak panoları yapar, Floransa'da

da portreciliğini geliştirir. Bavyera'da V. Wilhelm'in sarayında, Augsburg'da da Fugger banker ailesi için çalışır. Spranger ve Heintz gibi, Aachen de imparatorluk koleksiyonu için eser arayışında seyahat eder. Çok yönlü ve canlı olup renkleri tipik Venedik tarzında büyük bir ustalık ve hassasiyetle kullanır, hiç tekrara düşmeden, resmin çeşitli türleri arasında rahatlıkla hareket eder. II. Rudolf'un ölümünden sonra, saray ressamı görevi teyit edilen tek sanatçıdır.

Hans von Aachen

II. Rudolf'un manzara resmi isteğini her ikisi de Flandersli olan Pieter Stevens (y. 1567-y. 1624) ile Roelant Savery (1576-1639) tatmin eder. Stevens'in formasyonu Antwerp'te gerçekleşir ve İtalya'da araştırma seyahati esnasında Roma'da Hendrick van Cleef ile Paul Brill'in (1554-1626) manzara resimlerine hayran kalır. Frankenthal Hollandalılarıyla çalıştıktan sonra, 1594'te Prag'a yerleşir ve açık renkli arka planlar önünde uçurumlu ve harabeli manzara ve kalabalık kırsal sahnelerin detaylı tasviri hususlarında uzmanlaşır. Roelant Savery uzun zaman Tirol'da yaşar; resimleri, Innsbruck yakınlarındaki Ambras Şatosuna çekilmeyi düşünen imparatorun isteği üzerine gerçekleştirilen olağanüstü röportajlar gibidir. Savery, çiçek ve böcek, kertenkele ve ufak kemirgen içeren hoş resimlerle zirveye ulaşır. Stevens ve Savery'ye ilaveten, net ve sofistike ressam ve aynı zamanda mükemmel mücevherci Paulus van Vianen (y. 1570-1613); usta minyatürcü Daniel Fröschl (1573-1613); amblem ve kaligrafik dekorasyon uzmanları Hans Hoffmann (y. 1550-y. 1591), Joris (1542-1600) ve Jacob Hoefnagel de (1575-y. 1630) zikredilmelidir. Dirck de Quade van Ravesteyn (y. 1565-y. 1619) mermer beyazı, mücevherli kadın nüleri ve *II. Rudolf Dönemi Alegorisi* (1603) resmiyle meşhurdur. Saray gravürcüsü Antwerpli Aegidius Sadeler (1570-1629) ve Spranger'in eserlerinin hayranı ve yorumcusu Hollandalı Hendrick Goltzius (1558-1617) gibi gravürcülerin çalışmaları imparatorluk törenlerinin şatafatını tasvir etmesi bakımından önemlidir.

Roelant Savery

II. Rudolf'un, hayatının son yıllarında kardeşi Habsburg Hanedanından Mathias'la (1557-1619) büyük ihtilafları olur; Mathias onun yetkilerini kısıtlamayı becerip 1611'de Bohemya krallığını elinden alır, 20 Ocak 1612'de Rudolf ölünce de imparatorluk tacını devralır. Tarihin akışı, kısa sürede Prag maniyerizmine ara verilen zamanının ötesine geçer. Habsburg Hanedanından II. Rudolf'un hoşgörülü ve aydın hamiliğinin dönemi, Otuz Yıl Savaşı Avrupa'yı altüst etmeden kısa süre önce sona erer.

Bkz. Tycho Brahe, s. 463; Maniyerin Katettiği Yollar, s. 755; Giambologna ve Maniyerist Heykeltıraşlık, s. 795; Correggio, s. 876; Tiziano, s. 893; Albrecht Dürer, s. 974; Hans Holbein (Genç), s. 989

Avrupa Sahnesinin Kahramanları

Hieronymus Bosch

Luca Bianco

Hieronymus Bosch Flaman sanat tarihinin en esrarengiz örneklerinden biridir. Çağdaşlarının etkilerine kapalı olan bu ressam, düşsel sonuçları sayesinde Avrupa saraylarında çok rağbet gören kendine has bir resim yaklaşımı geliştirir. Bosch'un fantastik alegorileri, "ortaçağın sonbaharı"nın kültürünü anlama açısından en anlamlı imgelerden bazılarıdır.

Tartışılan Bir Sanatçı

Geç ortaçağın Kuzey Avrupa resmi çerçevesinde, Bosch olarak bilinen Hieronymus Antoniszoon van Aeken (y. 1450-1516), şüphesiz en esrarengiz ve karmaşık kişiliklerden biridir. İsmi, en meşhur tablolarında geliştirdiği tipik ve düşsel buluşlarla ayrılmaz şekilde özdeşleştirilirken, imzalı resimlerinin kesin kronolojisini belirleme, kataloğunun saptanması ve çok orijinal ikonografik repertuarının yorumlanması hususlarında eleştirmenler hâlâ tereddüt içindedir.

Bosch, haklı veya haksız ona atfedilen yaklaşık yetmiş eserden sadece altısını imzalamıştır. Bu resimlerin hiçbirinde tarih yoktur, dolayısıyla kesin bir kronolojik referans belirlemek imkânsızdır.

Bu ufak resim grubunda gözlemlenen tarz özellikleri sayesinde eleştirmenler birçok başka eseri Bosch'a atfetmiştir. Ancak her ne kadar sanatçının bazı tarz özellikleri kolaylıkla belirlenebilirse de, bu yöntem de tehlikelerden ve

şüphelerden ari değildir; tam da tarzının orijinalliğinden dolayı, Bosch'un ölümünden yıllarca sonra bile tablolarını onun ismiyle imzalamaktan çekinmeyen birçok taklitçisi ve kalpazanı vardır.

Kesin olmayan bir katalog

Bosch'la ilgili belgesel kaynakların doğrulanması da bir o kadar sorunludur. Bu belgeler, 1481 ile ressamın ölüm yılı olan 1516 arasındaki dönemi kapsar; bu kaynakların sadece birkaçında eserleri zikredilir ve zikredilenler kaybolmuştur. Bosch'la ilgili belgelerin çoğunun kaynağı, muhtemelen ressamın hayatının tamamını geçirdiği ve takma adını aldığı şehir ve ufak bir ticari merkez olan s'-Hertogenbosch'dur.

Ressamın daha karmaşık resimlerinde kullandığı ikonografik repertuarın giriftliğine gelince, yüzyıllar boyunca eleştirmenler farklı ve çelişkili yorumlar ileri sürmüş ve Bosch'un tuhaf icatlarını açıklamak için geç ortaçağ halk kültürüne, ezoterizme, sapkın bir tarikata mensubiyetine, hatta esrar kullanımına dayandırmışlardır.

Kaynaklar

Tarzının gelişimi açısından, Hieronymus Bosch net ve doğrusal bir hat izlememiştir; genelde aynı temaları ele alan resimleri, birkaç genel ve alelade gönderme hariç, Hollanda ve Flaman akımlarından etkilenmemişe benzer. Eleştirmenler, bu sorunlu referans sistemi çerçevesinde de olsa, gene de Bosch'un faaliyetinin kronolojisini ana hatlarıyla çıkarmıştır; resimleri ilk başta kutsal ve alegorik temalıyken, atölyesinin geleneklerinden kurtuldukça daha düşsel ve fantastik bir yaklaşım geliştirmiştir ve ölümünden önceki aşamada son resimlerinde "intizama geri dönerek" geleneği tekrar benimsemiştir.

Başlangıç: Kutsal Panolar ve İlk Alegorik Resimleri

Bir ressam ailesinden gelen Bosch, babasının atölyesinden ve s'-Hertogenbosch sınır bölgesinde yer aldığından örneklerine kolaylıkla ulaşabildiği Flaman ve Hollanda resminden etkilenir. Eserleri incelendiği zaman Hollanda popüler gravürlerini ve geç gotik döneminin minyatürlerini dikkatle araştırdığı anlaşılır.

Eleştirmenlerin hemen hepsinin Bosch'un ilk aşamasına atfettiği resimler arasında sanat piyasasının olağan akışına ve 15. yüzyıl sonu Flaman atölyelerinin geleneğine mükemmel şekilde uyan eserler vardır; örneğin, Philadelphia'daki *Müneccim Kralların Saygılarını Sunuşu* ve Brüksel'deki *İsa'nın Çarmıha Gerilmesi* (ancak Max Friedländer gibi muteber bir eleştirmen bu resmi daha sonraki bir aşamaya yerleştirir) böyledir. *Müneccim Kralların Saygılarını Sunuşu* resminde hayvanların tasvirinin detaylı gerçekçiliği çok çarpıcıdır, Brüksel'deki *İsa'nın Çarmıha Gerilmesi* resmi ise Bosch'un muhtemelen babasının etkisiyle birleştirdiği Vanderweiden tarzından esinlenmiştir. Ancak

Flaman atölyelerle devamlılık

Bosch kutsal sahnelerin tipolojisine de bazı çok şahsi özellikler yerleştirmede gecikmez; Frankfurt'taki *Ecce Homo* resmindeki yüzlerin aşırılığı veya bazı ikonografik detaylarının günümüzde bile yorumlanamadığı *Kenan Nikâhı* resmindeki esrarengiz ve neredeyse korkutucu atmosfer bunun örnekleridir.

Bu ve diğer resimlerinde, Bosch'un tarzı netliğini ve renk zenginliğini kaybeder, ama tam da bu aşamada ressamın şöhretini borçlu olduğu tuhaf ve düşsel unsurlardan bazıları belirmeye başlar. İkonografik açıdan alışılagelmişin dışında ama çok da etkileyici olan *Çocuk Hz. İsa Bir Çemberle* oynarken, haçın taşındığı yolun betimlenmesinin öncüsüdür ve nitekim Viyana'daki Çile Yolunun arkasına uygulanır. Ancak İncil'le bağlantılı temalardan ziyade Bosch kutsal ve ahlaki alegorilerinde en yüksek ve en şahsına mahsus sonuçlara ulaşır; *Cimrinin Ölümü* ve *Lanetlinin Ölümü* gibi resimlerde, olgunluk döneminde yoğun olarak kullanacağı ufak şeytanlar ve fantastik yaratıklar ("cırcırböceği" olarak bilinen yaratıklar) ilk olarak görünür. *Zevkler Alegorisi* ve *Deliler Gemisi* gibi ahlaki alegorilerinde ise, Bosch insanın aptallığına dair kötümser düşüncelerinin temellerini atar; bunun edebiyattaki mükemmel karşılığı, 1494'te basılan, Sebastian Brant'ın (1457-1521) *Deliler Gemisi* şiiridir. İnsanların aptallığı ve saflığı temaları *Deliliğin Tedavisi* ve *Büyücü* gibi tür resmiyle alegori arasındaki sınırda duran resimlerde daha da geliştirilir. Bu eserler, tarz olarak yüz detaylarına özen ve resmin kompaktlığı açılarından *Ecce Homo*'ya benzer. Bosch, ilk bakışta karikatür tarzı bir köy manzarasından başka bir şeye benzemeyen bu iki resimde insanlığın kusurlarına dair ciddi bir ahlaki tefekkür gerçekleştirir.

İkonografik icat

Olgunluk Dönemi: Büyük Triptikler ve Diğer Düşsel Resimleri

Bosch, yüzyılın başlarında resmine esaslı bir değişiklik getirir; yaklaşım değişikliği özellikle sonuçlara ama aynı zamanda temsil edilen tema seçimine de yansır. Bu değişikliğe kesin bir tarih atfetmemizi mümkün kılan belge, Yakışıklı I. Felipe'nin *Mahşer Günü* resmi için, ilk defa olarak bu belgede Bosch olarak zikredilen ressama ödemeyi kaydeden 1504 tarihli bir belgedir. Eser kayıptır, ama bazı araştırmacılar Viyana ve Münih'te muhafaza edilen aynı konulu iki resmin bu resimden kaynaklandığını düşünür. Kesin olan, resmi satın alanın konumu düşünülecek olursa, Bosch'un büyük boyutlu resim gerçekleştiren bir sanatçı olarak belli bir şöhrete ulaştığıdır; ayrıca büyük sayıda kişi gerektiren konularda uzmanlaşmıştır ve gençliğinde ele aldığı kutsal konulara kıyasla daha orijinal bir imge repertuarı kullanır. Bosch'un şöhretini borçlu

olduğu, tuhaflıkları ve hayal güçleriyle toplumun zihnine girmiş olan en önemli triptikleri bu yıllarda gerçekleştirilmiştir. Görüntü açısından, bu resimler her çeşit giysi ve hareket içinde resmedilmiş, minik insanlar veya fantastik figürlerle dopdolu büyük düzeylerdir.

Bosch, bu dönemin karmaşık alegorik ikonografilerinde, Alman sanat tarihçisi Max Friedländer'in ifadesiyle, "bir flora ve fauna icat eder;" örneğin meyve ve çiçekler görülmemiş boyutlara ulaşır; örneğin *Keyifler Triptiği*'ndeki çilekler sembolik olarak dünyevi zevklerin geçiciliğine (o zamanın birçok deyiminin de altını çizdiği üzere, çileğin tadı kısa sürelidir) ve Ernst Gombrich'in yorumuna göre, Kitabı Mukaddes'e göre insanlığın "toprağın meyveleriyle yaşadığı," büyük tufan öncesindeki mutlu ve geçici duruma göndermedir. Buna benzer, hayvan veya bitkilerin aşırı derecede büyütülmesinin *Keyifler Bahçesi*'ndeki midyeler, *Aziz Yuhanna Patmos'ta*'daki nar ve diğerleri gibi sayısız örneği vardır. Ancak böyle değişimlere tabi olan sadece tabiat değildir. Örneğin *Keyifler Triptiği*'nin sağ kısmını oluşturan *Müzik Cehennemi*'ndeki lanetlilere korkunç işkenceler uygulanır; müzik aletleri, oyun zarları ve buz patenleri gibi nesneler anormal işkence aletleri halini alır, elinden bir şey gelmediğinden acı çeken insanlar da, orta panodaki keyif süren kişilerin mahşer günü karşılığı olarak bunlara tabidir.

Keyifler Triptiği

Faunaya gelince, Bosch'un bu dönemde gerçekleştirdiği *Cehennem* ve *Aziz Antonius'un Nefsi* resimlerinde birçok şeytan vardır. Bosch'un günümüze ulaşan eserlerinde ve taklitçilerinin eserlerinde bu gibi tasvirlerin çoğalması, ressamın bu gibi temalarla elde ettiği başarıya işaret eder; geç antikçağın "cırcırböceği" tasvirlerinden gelen ama hayal gücüyle yoğrulmuş fantastik yaratıklar, çeşitli hayvanların bileşiminden oluşurlar, ama gene de insanımsı bir görünüşü muhafaza ederler (örneğin *Saman Arabası*'ndaki flütçü şeytan), bu da Bosch'a fantastik bir görüntü içinde, gençlik alegorilerinde de hedef aldığı insan kusurlarını lanetlemeye yarar. Nitekim Bosch'un olgunluk çağının hayallerini başlı başına bir amaç olarak görmek hata olur; günah ve hataların resmedilmesinden zevk alınıyormuş gibi görünse de, insanlığın günah ve hatalarıyla dünyevi zevklerin aldatıcılığı hususlarında tefekkür hiç eksik olmaz.

Aziz Antonius'un Nefsi

Bu görüşü teyit etmek için, Bosch'un büyük triptiklerinin genel ikonografilerine bir bakış yeterli olacaktır; kapakları kapalıyken *Saman Triptiği*'nde "hayat yürüyüşünde," günahın tehditlerine maruz bir hacı görünür; kapaklar açılınca, solda ilk günahın bir temsili vardır; sonra aristokrat bir çift bir şeytanın çaldığı flütün cazibesine kapılırken, muazzam saman arabasının önündeki büyük köylü, asilzade ve rahip kalabalığının apaçık açgözlülüğünün temsili vardır. Kaçınılmaz olarak, sağ kapakta cehennem zebanileri belki de Babil Kulesine bir gönderme

Saman Triptiği

olan bir kulenin inşaatıyla meşguldür. *Keyifler Triptiği*'nden çıkartılabilecek sonuçlar da buna benzer derecede kötümser olacaktır, Lizbon'daki *Aziz Antonius'un Nefsi* veya Venedik'teki *Zahitler Triptiği* gibi resimlerde ise Bosch dünyevi hayatın aldatıcılığına ve ümitsizliğine karşı koyabilmiş azizlerin olumlu örneklerini sahneler.

Geç Dönem Resimleri

Büyük ve kalabalık triptiklerin dönemi sona erince, Bosch'un resmi, bir defa daha hem resmin sonuçlarına hem de konu seçimine etki eden bir "nizama dönüş" yaşar sanki. Sanatçı, gençlik döneminde denediği tema ve motiflerin bazılarını tekrar ele alır ve aynı zamanda daha hayalci döneminde kaybeder gibi olduğu detay ve renk titizliğini yeniden keşfeder; örneğin bazı resimleri azizleri ya çirkin ve huzursuzluk verici (Gand'da muhafaza edilen *Dua Eden Aziz Gerolamo*) veya temiz ve ferah (Lizbon'daki *Baştan Çıkarmalar Triptiği*) ortamlarda tefekkür halinde gösterir. Ancak önceki karmaşık alegorilerden uzak daha geleneksel ikonografilere dönüş, resmin ele alınışında derin bir değişime eşlik eder. Bu durumun en iyi örneği, İncil'le bağlantılı konuların kahramanlarının yarım figür olarak resmedildiği *Dikenli Tacın Giyilmesi* (Londra ve Escorial'de muhafaza edilmektedir), konulu iki resimdir; yüzlerin ele alınışı Leonardo (1452-1519), öğrencileri ve Albrecht Dürer (1471-1528) arasındaki İtalyan-Alman bağlantısını hatırlatır ve neredeyse Bosch'un 16. yüzyıl başlarında İtalya'da kaldığına dair birçok kişinin ileri sürdüğü iddiayı teyit eder. Hieronymus Bosch'un bu değişimi, birkaç muteber istisna hariç, eleştirmenlerin sanatçının en son resimlerinden saydığı iki resimde en çok görünür; bunların birincisi, esrarengiz ikonografik detayların triptiğin dengesini bozmadığı, Madrid'deki *Büyücü Kralların Saygılarını Sunması*, ikincisi de ön planlar ve Leonardo da Vinci'nin "grotesk kafalarını" hatırlatan karikatür gibi tiplerle dolu *Gand'daki Çile Yolu*'dur.

"Nizama dönüş"

Bkz. Flaman Sanatkârların İtalya'daki Çalışmaları, s. 847; Leonardo da Vinci, s. 869; Albrecht Dürer, s. 974; Altdorfer ve Tuna Ekolü, s. 981; Pieter Bruegel (Baba), s. 985

Albrecht Dürer

Luca Bianco

Albrecht Dürer, İtalyan Rönesansının kazanımlarını Almanya'ya getirip geç gotik dönem geleneğinin aşılmasında merkezi bir rol oynar. Gravür sanatçısı olarak çalışmaları grafik sanatları tamamen değiştirirken, resimleri, İtalyan resminden Flaman resmine, en farklı görsel saiklerden olağanüstü derecede etkilenir. Yazıları, Kuzey memleketlerinde ilk sanat konulu yazılardır.

Gravürler ve Ağaç Kalıp Baskı

"Dürer, hiçbir fırça ve palete dokunmamış olsaydı resim tarihinin değişmemiş olacağını ama gravür sanatçısı ve ağaç kalıp oymacısı olarak çalışmalarının ilk beş yılının grafik sanatları altüst etmeye yeterli olduğunu söylemek mübalağa olmayacaktır." Erwin Panofsky'nin bu ifadesi (1955), tamamen doğru olmasından dolayı biraz indirgemeci olarak görünebilir, ama aslında gravür sanatçısı ve ağaç baskı kalıbı oymacısı olarak Dürer'in (1471-1528) başarısı, çağdaşlarının nazarında bile ressam olarak Dürer'in başarısını aşar. Dürer'le aralarında karşılıklı bir dostluk ve saygı bağı olan Rotterdamlı Erasmus (1467?-1536) gibi olağanüstü bir gözlemci bile Alman sanatçının grafik ustalığını över. Erasmus, Dürer'i MÖ 4. yüzyılın Grek ressamı Apelles'in de önüne koyarak, şöyle der: "Monokromlarıyla, yani siyah çizgileriyle ifade edemediği yoktur! Renklerin yardımı olmadan Apelles'in ancak renklerle elde edebildiği sonuçlara ulaşmak olağanüstü değil mi?"

Dürer ve Erasmus

Bazı faktörler, Dürer'in grafik sanatlar alanında elde ettiği olağanüstü sonuçları açıklamaya yardımcı olur. En başta babasının atölyesinde mücevherci olarak çıraklığı sanatçıya gravür ve oymacılık tekniklerini tanıma imkânı verir; ikinci olarak da Nürnberg'in gelişmiş matbaacılığı (Dürer'in isim babası matbaacı Anton Koberger'dir) vardır. Üstelik ağaç kalıp baskılar ve gravürler Dürer'e zorlu portre ve kutsal resim siparişlerine göre daha büyük bir yaratıcı özgürlük sağlar ve iyi bir gelir de garantiler: Sanatçı bir mektupta, "Bundan sonra gravüre yoğunlaşacağım. Hep böyle yapmış olsaydım şimdi bin florin kadar daha zengin olurdum," diye yazar.

Apocalypsis cum figuris

Dürer ilk önemli eserlerini ağaç kalıp baskısında elde eder: *Apocalypsis cum figuris* [*Resimli Mahşer*] (1498) eseri, yayımcının değil de sanatçının inisyatifiyle yayımlanan ilk resimli kitaptır.

Dürer, bu gravürlerde Hausbuchmeister ve Schongauer'in eserleri gibi geç gotik kültürüne tabi Alman grafiğinin etkilerini özetleyip aşar, böylece ağaç kalıp oyma tekniğine daha önce hayal bile edilemeyen, daha sonra da bir daha göz ardı edilemeyecek canlı bir grafiklik ve hareketlilik kazandırır ve Kuzey memleketlerinin grafik geleneğine, İtalyan Rönesansının bir kazanımı olan uzamsal temsil ve orantı titizliğini katar. *Mahşer*'in arkasından 1497-1498 yılları arasında hazırlanan ve ancak 1511'de tamamlanan *Büyük Tutku* ve Dürer'in iç mekân ve manzara temsiline odaklanıp, anlatımsal değeri yüksek, çok yaygınlaşıp başarılı olacak bir gravür grubu elde ettiği *Meryem Ana'nın Hayatı* serileri gelir.

Dürer, ağaç kalıp baskı işine paralel olarak, resim benzeri sonuçlar elde ettiği (*Ölümün İşaretleri*; *Aziz Eustachio'nun Hayali*) ve aynı zamanda insan vücudu orantıları (*İlk Günah*), perspektif ve manzaranın atmosferi (*İsa'nın Doğuşu*) hususlarında araştırmalarını geliştirdiği hakkâk kalemiyle yonttuğu kalıplarla bazı büyük boy gravürler yayımlar. Ancak gravür alanındaki en üstün sonuçları, Dürer'in figüratif ve hümanist kültürünün çeşitli unsurları arasında mükemmel bir sentez oluşturan, 1513-1514'te gerçekleştirdiği üç büyük folyodur; Erasmus kaynaklı dini gerilim, Dürer'in 1513'te gerçekleştirdiği *Şövalye, Ölüm ve Şeytan* çalışmasındaki atların orantıları üzerindeki etütleriyle birleşir; *Aziz Hieronymus*'ta hümanistin yüceltilmesi, perspektif ve resim benzerliğiyle yan yana yer alır; en meşhur eserlerinden olan *Melankoli*'de (1514) sanatsal üretime dair tefekkür ışık gölge tezatlarına dair çok ileri bir araştırmayla paralel olarak gelişir. Dürer, sayısız portre gerçekleştirerek (*Rotterdamlı Erasmus*, 1521) ve İmparator Maximilien'in zafer donanımları gravürlerinin (*Maximilien'in Zafer Arabaları*, 1522-1526 yılları arasında hazırlanmıştır) hazırlanışını denetleyerek gravür alanındaki faaliyetlerine devam eder.

Ağaç kalıp oymacılığı ve hakkâk kalemi gravürleri

Dürer ve İtalya

İtalya'da geçirdiği yıllar, Dürer'in hayatında ve eserlerinde belirleyici bir rol oynar. Sanatçı ilk seyahatinde (1494), İtalyan Rönesansının, Kuzey memleketlerinin saray ve şehirlerinde geliştiği şekilde tema ve motiflerini özümsemekle meşgul olur; Ferrara ve Mantegna ekolü eski tarz gravürleri kendine göre yeniden yorumlayışı (*Orpheus'un* Ölümü, 1494 veya 1495) bu açıdan tipiktir.

Dürer, İtalya'ya ikinci seyahatini gerçekleştirdiğinde (1505-1506) artık kendini kabul ettirmiş bir sanatçıdır; gravürlerinin kopya ediliyor olmasından hoşlanır ve İtalyan ressamların onun ressamlığına yönelttiği eleştirileri çürütmek için Venedik'te prestijli işler kabul eder. Dürer, hem grafikte hem de resimlerinde, İtalyan Rönesansını ve perspektif ile eski tarzların etütlerini, aşina olduğu geç gotik geleneğini ve Fla-

Venedik etkileri

man gerçekçiliğini düzeltmek için kullanır; örneğin Dresden'deki sunağın orta panosunda (1496) kesitli bir perspektif yapısı Flaman tarzı unsurları sınırlamaya yarar; Dürer birçok portre ve kutsal resimde Giambellino olarak bilinen Giovanni Bellini'nin (1432?-1516) kompozisyon unsurlarını tekrar eder –Washington'daki *Çocuklu Meryem Ana*–; Venedikli Jacopo de' Barbari'nin (1450?-1511) gravürleri de orantı ve manzara etütlerini epey etkiler. Mantegna'nın figüratif Venedik kültürüne ek olarak, resimleri ve kuramsal tefekkürüyle Leonardo da Vinci (1452-1519) Alman sanatçıyı çok etkiler; 1506 tarihli *İsa Doktorlar Arasında* eserinde, Leonardo motifleriyle geç gotik geleneğinin yeniden kazanılması arasında çok ilginç bir sentez vardır. Atların orantılarına dair, 1510'lu yılların gravürlerine yol açacak olan birçok çizimin de kaynağı Leonardo'dur. Bunlara ek olarak, İtalya'nın sanat konulu yazı geleneği Dürer'i kendi yazılarını yazmaya sevk eder. Ancak Dürer ile İtalya arasındaki bağ tek yönlü değildir; Dürer İtalyan figüratif kültürüne çok şey borçluysa da, grafik eserlerinin ilk Floransa maniyerizminde ve 16. yüzyıl başlarının "eksantrik" ressamlarının birçoğunun gelişiminde oynadığı rolü unutmamak gerekir.

Resimleri ve Çizimleri

Dürer'in grafik eserleri kadar, resimleri de sanatçının ne kadar etkiye açık olduğunu gösterir. İlk resimleri Alman ve Flaman portreciliğinin etkilerini yansıtırken (*Çoban Püsküllü Otoportre*, 1493), kısa sürede bu durum İtalyan etkisiyle yumuşar; tek renkli arka planın yerine sırmalı kumaşların ve manzara kesitlerinin geldiği, 1495-1500 arasında gerçekleştirdiği portrelerin anıtsallığında (*Eldivenli Otoportre*, 1498; *Oswolt Krel'in Portresi*, 1499) bunu görmek mümkündür. Ressamın giderek özgüven kazanması ve mesleğini takdir etmesi de bir İtalya ve Hümanizm mirasıdır; bu temaya hep dikkat eden Dürer, hem kâğıt hem de tuval üzerine birçok otoportresini yapar, hatta *Kürklü Otoportre* (1500) resminde kendini İsa olarak betimler. Dürer, İtalya'ya gitmeden önce birçok portre ve kutsal temalı resim yapar (*Ölü İsa'ya Ağıt*; *Müneccim Kralların Saygılarını Sunmaları*, 1504), kompozisyonlarının simetrisinde ve ferah manzaralarda İtalyan öğretisini uygulamaya devam eder ve Saksonya Başkanı Bilge III. Frederick'den bazı önemli siparişler elde eder (Dresden sunağı, 1496 veya 1500 tarihli *Hercules Stinfalii Kuşlarını Öldürürken* gibi). Venedik'e ikinci gidişindeki resimlerde canlı ve göz alıcı renklerle aydınlanan renk yelpazesinde bir değişim (1506 tarihli *Rosario Panosu*) ve Venedik resmiyle (*Lucherino Meryem Anası*) Leonardo tarzının (*İsa Doktorlar Arasında*) çözümlerine daha da yaklaşma görülür. Dürer, Almanya'ya dönüşünde İtalyan etkisinin Flaman deneyimine dikkat ve geç gotik döneminin bazı unsurlarının yeniden kullanımıyla dengelendiği önemli

Otoportreleri

eserler gerçekleştirir (*Hazreti Âdem ile Havva*); sanatçı, Bilge Frederick'ten yeni işler elde eder (*On binlerin Şehadeti*) ve *Teslis'i Kutsama* (1511) eserinde perspektif inşasıyla manzara kesitlerinin yeni bir sentezini yakalar. Dürer sonraki yıllarda özellikle gravürlere ve sanat yazılarına odaklanır; resmi ihmal edip, karakalemle birçok çizim ve portre yapar. Ancak Dürer'in resminin son, büyük dönemi bir defa daha bir seyahatle ilgilidir. Sanatçı 1520-1521'de Hollanda'ya gider ve çok önemli bazı resimlerde âdeti olduğu üzere, birçok kompozisyon şemasını benimsediği Flaman ve Hollanda figüratif kültürünün, kompozisyonların yerleştirilmesinden (*Armutlu Meryem Ana*, 1526) detay titizliğine (*Aziz Girolamo*, 1521), etkilerini yansıtır. Dürer sadece şehrinin belediyesi için yaptığı son eserinde (*Dört Havari*, 1526) İtalya'da öğrendiği klasik anıtsallığa döner.

Dürer, resim ve grafik eserlerine ek olarak, birçok çizim ve suluboya da yapmıştır. Nitekim sanatçının nazarında çizimin birçok işlevi vardır; çizimleri daha büyük eserlerde geliştirmek istediği fikirlerini kâğıda dökmek için kullanmakla yetinmez. Çok detaylı birçok çizimi, hayvanlara veya bitkilere bakarak yapmıştır (*Ada Tavşanı*, 1502). Dürer, İtalya seyahatleri esnasında Alp Dağlarının çok güzel suluboya tasvirlerini yapar ve kariyeri boyunca manzaraya hep ilgi duyar (*Ormanda Göl*). Dürer ayrıca çizimi ona çok etki eden olay ve insanları belgelemek için de kullanır, hatta onu rahatsız eden bir kâbusu da suluboyayla betimler (*Tufan*, 1525).

Çizimler ve suluboyalar

Sanat Yazıları

Dürer'in hümanist hassasiyeti, onu İtalya'ya ilk seyahatinden itibaren resimle ilgili düşüncelerine bütünlüklü bir kuramsal şekil vermeye sevk eder ve sanatçıya bu yönde güçlü bir etki eden tam da İtalya'yla temastır; Dürer, insan vücudunun orantıları ve perspektif gibi İtalya'da 15. yüzyıl boyunca tartışılan meselelerle ilgilenen ilk Alman sanatçıdır. 1506'daki seyahatinden döndüğünde yazılarına odaklanır; ilk yazısı olan, geometri ve perspektifle ilgili *Die Unterweysung in der Messung mit dem Zirckel und Richtscheyt*'in [*Cetvel ve Pergelle Ölçüme Dair Talimat*] yayımlanması 1525'i bulur.

Sanatçının ölümünden önce, tek bir diğer kuramsal eseri yayımlanır: 1527 tarihli müstahkem mevki inşaatına dair bir yazı. Orantılar kuramına dair eseri ölümünden sonra yayımlanır (*Proportionslehre* [*Orantı Öğretimi*], 1528) ve Dürer'in kuramsal düşüncesinin büyük eseri, insan ve at orantıları, hareketlerin tasviri, perspektif ve ışıkla gölgeye dair meseleleri ele alan, resmin geneli hakkında anıtsal bir eser olması düşünülen *Speis der Malerknaben* [*Resim Öğrenmenin Gıdası*] yarım kalır. Leon Battista Alberti'den (1406-1472) Leonardo da Vinci'ye, 15. yüzyıl İtalyan ya-

Speis der Malerknaben

zarların etkisi, hem ele alınan konular hem de kapsam açısından Dürer'in yazılarının tamamında hissedilir.

Bkz. Maniyerin Katettiği Yollar, s. 755; Leonardo da Vinci, s. 869, Hieronymus Bosch, s. 969; Altdorfer ve Tuna Ekolü, s. 981; Pieter Bruegel (Baba), s. 985

Matthias Grünewald

Benedetta Basevi

Dürer, Cranach ve Altdorfer ile beraber, Grünewald Alman Rönesansının büyük şahsiyetlerinden biridir. Ancak Nürnbergli ustanın aksine, Grünewald biçimleri klasik normlara uyarlamaya çalışmaz, ıstırap ve patetik duygularla dolu, kendine has çok şahsi bir tarz geliştirir; bu durum Alman sanatı çerçevesindeki nispi yalnızlığını da açıklar, zira arkasından gelen ressamlar onun eserlerini tam manasıyla anlayamamışlardır.

Isenheim Sunağı

Matthias Grünewald'ın (1480-1528) en önemli ve meşhur eserinin, Batı sanatının en korkunç ve çarpıcı resimlerinden biri olan, Alsace bölgesindeki Isenheim'deki Antonini tarikatının keşişleri için yapılan sunak olduğuna şüphe yoktur. Günümüzde Colmar'da olan sunak, 1490'dan ölüm tarihi olan 1516'ya kadar manastırın başında olan Guido Guersi tarafından sipariş edilir. Grünewald'la sıkı bir ilişki halinde olduğu kesin olan, ikonografik tercihlerde ve sunağın yapılmasında belirleyici bir etkisi olan bu kişi hakkındaki bilgi yokluğu, zaten yorumlanması güç olan bu eseri daha da esrarengiz hale getirir. Yapımı 1512'den 1516'ya süren sunağın çeşitli kısımları arasında tarz açısından büyük bir gelişim görülür ve çeşitli değişiklikler (*İsa'nın Çarmıha Gerilmesi*'nin orijinal halinde Meryem Ana ile Yahya tek grupta değil, ayrı ayrı dururlar ve İsa'nın doğuşu sahnesindeki melek grubunda bazı değişiklikler vardır) sanatçının özgürce ve yaratma özerkliğiyle çalıştığını belli eder.

Guido Guersi'nin siparişi

Her iki yüzü resimli, hareketli dört büyük kapak, yanlardaki iki sabit kapak ve hareketli bir kaideden oluşan sunak, içinde Strasbourglu Nicolas Hagenauer'in yaptığı, İsa ve On iki Havarilerin heykelleri olan, sayfaları çevrilebilen bir kitap veya fakirler için büyük bir İncil olarak tasarlanmıştır. Dış kapaklarda *İsa'nın Çarmıha Gerilmesi*, yanlarındaki sabit kapaklarda ise *Aziz Antonius ve Aziz Sebastian* vardır; ilki, adıyla anılan korkunç "ateş"e karşı koruma sağlarken (9 ile 13. yüzyıllar arasında Avrupa'da ve özellikle Fransa'da birçok kişinin ölümüne sebep olmuş zona hastalığı), ikincisi vebaya karşı korur. İçteki ikinci yüzde *Meryem Ana'ya Müjdenin Verilmesi* ile *Doğuşun ve Yeniden Doğuşun Alegorisi* vardır; bu kapaklar açıldığında, tahta heykelli, yanlarında solda *Zahid Azizler Antonius ve Paulus*, sağda da *Aziz Antonius'un Nefsi* olan üç bölümlü iç kısım vardır.

Sayfaları çevrilebilen bir kitap gibi boyanmış bir mimari

16. yüzyıl boyunca, Güney Almanya başta olmak üzere ülkenin tamamında, bu çeşit sunaklar birçok yapı ve ikonografi farklılıklarıyla gelişir, ancak İtalya'da karşılığı olmaz.

Grünewald'ın özellikle bu büyük şaheser sayesinde hayattayken elde ettiği şöhret hızla kaybolur, o kadar ki 16. yüzyılın sonlarında bile bu eserin Dürer'e ait olduğu zannedilir. 19. yüzyıl sonunda bu eserin yeniden keşfedilişi ve çevresinde gelişen büyük inceleme akımı, belki de yüzyılımızın eleştirmenlerinin, sanatçılarının ve yazarlarının (Huysmans'dan Elias Canetti ve Walter Benjamin'e ve bu arada Böcklin, Nolde ile Otto Dix, Picasso, Matisse ve birçok diğeri) hayal gücünü en çok ateşleyip etkileyen bu eserin ifade gücünden kaynaklanır. Korkunç *İsa'nın Çarmıha Gerilmesi*, manastır kilisesinin merkezindeki, şifa bekleyen müminlerin karşısındaki orijinal yerindeyken, bedel ödeyerek ve vücuda acı çektirerek ruhun kurtulacağına dair inanışa uygun olarak, insanlık için kendini feda eden İsa'nın çektiği acının hatırına acıya tahammül davetidir. Ve zalim bir belirginlikle karanlık gökten ayrı duran İsa'nın vücudunda dünyanın bütün kötülüğü tecessüm etmiş gibidir; çarmıha germe konulu bütün diğer resimlere kıyasla bu eserde İsa sahiden ceset gibi görünür, vücudu morarmış ve işkencenin yaralarıyla tamamen kaplıdır. Acımasız ve net bir ışık dramatik etkiyi vurgular; haçın, vücudun ağırlığıyla bükülen yatay tahtası bu etkiyi daha da güçlendirir. İsa'nın başındaki dikenli taç başına o kadar derin saplanmıştır ki alnından çıkıyormuş etkisi yaratır, parmaklar uzun sivri çivilerin acısıyla kıvrılmıştır, açık ve donmuş ağzı sanki son feryadını haykırır; her şey, İsa'nın acısını ibretlik ve anıtsal kılmaya katkıda bulunur.

Ölü İsa

Çarmıha germe konusu, Grünewald'ın saplantı derecesinde en çok başvurduğu konudur, nitekim onun bu konuyu işlediği en az yedi resim günümüze ulaşmıştır. Basel Güzel Sanatlar Müzesinde

Aykırı bir sanatçı

bulunan, 1500-1508 yılları arasında yapıldığı tahmin edilen *İsa'nın Çarmıha Gerilmesi*'nde ustanın sanatının özellikleri bulunur; Hans Holbein'in (Baba) (1460?-1524) etkisinden kaynaklanan canlı renkler, fantastik görünüşlü uzak manzaralar ve kişilerin ifade dolu yüzleri, her ne kadar daha yüklü ve kalabalık şekilde ama onun kadar altüst edici olmasa da, Isenheim'daki *İsa'nın Çarmıha Gerilmesi*'nin anlayışının ve dayanılmaz gücünün öncüsüdür. Bundan kısa süre sonra gerçekleştirilen, günümüzde Washington'da bulunan *Ufak Çarmıha Germe*, daha çıplak bir gerçekçiliğe sahiptir (İsa'nın bezi yırtık, giysilerin kıvrımları hareketlidir, haçın tahtaları İsa'nın vücudunun ağırlığıyla bükülür) ve uluslararası maniyerizmin etkisiyle, figürleri daha uzundur.

Isenheim sunağında, Grünewald'ın hayalci tarzı *Aziz Antonius'un Nefsi* panosunda zirveye ulaşır; parlak renkli korkunç canavarların olduğu ön plandaki huzursuz manzaraya (bu canavarlar hem Bosch, Cranach ve Baldung gibi Kuzey Avrupalı kaynaklardan hem de Paretino gibi İtalyan kaynaklardan türemiştir) karşılık uzaktaki dağlık manzaranın sakinliği ve huzuru vardır.

Aziz Antonius'un Nefsi

Grünewald'ı Dürer'in (1471-1528) Almanya'da yaydığı İtalyan kökenli klasik kural ve normların en açık hasmı kılan tipik huzursuz ve gergin çizgileri, çizimlerinde daha da göze çarpar. Dürer ve çağdaşları için grafik sanatını resim sanatına paralel olarak geliştirme ihtiyacı giderek önem kazanmasına rağmen Grünewald'ın bilinen gravürü yoktur ve çizimleri de azdır.

Bu dönemin bir Alman sanatçısının grafik faaliyetinden söz ederken, grafik sanatın gelişimi için en çok uğraşmış olan Albrecht Dürer'inkiyle karşılaştırmamak mümkün değildir. Nitekim bu dönemin bütün sanatçılarında klasik normların uygulanışı, net ve açık çizgilerin kullanımı ve daha genel olarak kompozisyonda belli bir titizlik ve maharet açısından Nürnbergli meşhur ustanın etkisini bulmak mümkündür. Öte yandan Grünewald'ın büyüklüğü, özgür, had bilmez ve akademik karşıtı bir çizginin kullanımı yoluyla bütün klasik normları bilinçli olarak reddetmesinden kaynaklanır. Dürer gerçek dünyayı entelektüel bir konsantrasyonla bilimsel bir şekilde inceleyip tahlil ederken, Grünewald doğanın olguları karşısındaki "şaşırmayı" ifade etmek için, amacı doğadaki ruhsallığı göstermek olan, sezgiye dayalı bir yaklaşım uygular. Sanatçının farklı kültürel etkileri benimseyip yeniden geliştirme yeteneği o derecededir ki, seyrek de olsa uzaktan Dürer'in ustalığıyla rekabet ediyormuş gibi görünür. Grünewald, çağdaş tarza herhangi bir taviz vermiyormuş gibidir, sanatı insanın ve doğanın nihai duygularını yakalamaya çalışır; insanı tasvir ederken onu ilgilendiren sadece duygu ve heyecanların etkisidir. Canlı renk ve resim efektlerini kendine has bir şekilde ve çok ustaca kullanımı sayesinde

Çizimler

elde ettiği düşsel resim, objektif ve gerçek olanı evrensel sembol düzeyine yükseltir.

Bkz. Maniyerin Katettiği Yollar, s. 755; Albrecht Dürer, s. 974; Altdorfer ve Tuna Ekolü, s. 981; Hans Holbein (Genç), s. 989

Altdorfer ve Tuna Ekolü

Benedetta Basevi

Ressam, çizimci, gravür sanatçısı ve mimar Altdorfer, Alman Rönesansının belli başlı sanatçılarındandır. İlk eserleri bile onu Tuna ekolünün en önemli mensubu ve katkısıyla özerk bir tür halini alan manzara resminin baştemsilcisi kılan özelliklere sahiptir. Dürer, Daniel Hopfer (Baba) ve İsviçreli Urs Graf'la beraber, oyma baskıyı ilk kullananlar arasındadır ve ilk oyma baskı manzara gravürlerini geliştirir.

Tuna Ekolü

"Tuna ekolü" ifadesiyle, eserlerinde müşterek unsurlar bulunabilen, 16. yüzyılın ilk otuz yılında faal olan, heterojen bir sanatçı, ressam, heykeltıraş ve mimar grubu kastedilir.

Bu sanatçılar özellikle Viyana, Regensburg ve Passau gibi Tuna boyunda bulunan Avusturya-Bavyera şehirlerinde yaşar ve çalışırlar. Aslında Tuna ekolü veya tarzı terimleri pek doğru değildir, zira bu gerçek bir bölgesel ekol değildir ve bu tanım içine sokulan sanatçılar tek bir atölye mensubu değildir. Tuna ekolünün temelini atan, doğaya ve çeşitli değişken tezahürlerine karşı yeni bir hassasiyetin yayıldığı hümanist Viyana'da yüzyıl başlarında faal olan Lucas Cranach (Baba) (1472-1533) olmuştur.

Lucas Cranach (Baba)

Sanatçı muhtemelen hümanist şair Johannes Cuspinian'ın daveti üzerine 1500 civarında Viyana'ya gelir ve Wittenberg'e gittiği 1504'e kadar orada kalır. Cranach (1472-1533), Dürer'in (1471-1528) *Mahşer* gravürlerinin de etkisiyle bu dönemde eserlerine yeni bir man-

zara anlayışı getirir ve Tuna ekolünün gelecek deneyimleri için zemin hazırlar. Tuna tarzının ortaya çıkışı açısından, aralarında Michael Pacher ve öğrencisi Max Reichlich, Jorg Breu ve Rueland Frueauf'un da olduğu diğer yüzyıl başı sanatçılarının katkısı da büyük önem taşır. Bu sanatçıların eserlerinde, İtalya'dan gelen yeni perspektif ve figüratif eğilimleri görülür, manzaraya özerk figüratif bir değer verilir, doğal olgular sanatçının kişiliği ve ruh hali açısından tarif edilir. İnsan figürü ile manzara arasında genelde ortak kozmik güçler söz konusuysa da insan, manzaraya göre ikincil öneme sahiptir.

Tipik özellikler

Teknik ve tarz açılarından da bu ekolün birçok yeniliği söz konusudur; sanatçının kişiliği ve ruh hali, özellikle çizimlerde ve gravürlerde ki ifade gücü yüksek hatların kullanımında görülür; gravürlerin kalemle çizilmiş hatları ve güçlü ışığı sübjektif güç ve hassasiyet ifade eder. Bu şekilde geleneksel resim tanzim teknikleri bilinçli olarak daha kişisel ve içten fırça darbeleri lehine ihmal edilir. Özellikle Regensburg'da faaliyet gösteren Albrecht Altdorfer (1480?-1538) ve Passau'da yaşayan Wolfang Huber (y. 1485-1553), yüzyıl başındaki sanatçıların öğretisini benimseyerek bu yeni sanat hassasiyetini yaygın hale getirirler.

Altdorfer'in Hayatı ve Eserleri

Başta ilk yılları ve çıraklığı olmak üzere, Albrecht Altdorfer'in hayatının birçok yanı günümüzde hâlâ bilinmez. 1480'de Regensburg'da doğar ve muhtemelen babası Ulrich'in atölyesinde ilk çıraklığını yapar, ancak eleştirmenlerin bir kısmı ısrarla müzehhip Berthold Furtmeyer'in Regensburg'daki atölyesinde çalışmış olabileceğini söyler.

Altdorfer'in çalışma hayatının başlarında yaptığı on üç ağaç kalıp gravürün bazıları Dürer'inkine benzer bir şekilde imzalanmıştır, bu da Nürnbergli ustanın grafik çalışmalarından haberdar olduğunun işaretidir; ancak tarz alanındaki bazı güçlükler sanatçının bazı şeyleri kendi imkânlarıyla öğrendiğini ve sağlam bir eğitim temeline sahip olmadığı kanaatini uyandırır. Genç Altdorfer açısından, Mantegna'yla irtibat halinde Padova'da eğitim görmüş bir sanatçı olan Pacher'in Mond See kıyılarındaki Sankt Wolfgang'da ve Salzburg'daki sunaklarını gördüğü Tuna kıyıları boyunca yaptığı seyahat büyük öneme sahiptir.

Formasyonu

Genç Altdorfer, Pacher ve öğrencilerinin getirdiği yenilikler hakkında uzun uzadıya düşünür ve sanat kariyeri boyunca görülecek temel noktalar kazanır.

Altdorfer'in ilk eserleri arasında *Azize Caterina'nın Kafasının Kesilmesi* vardır: Cranach'dan kaynaklanan canlı renkler, fazla dik ve sarp tasvir edilen manzaranın perspektifinin tutturulmasında güçlükler ve kişilerin orantı

ve anatomisinde hatalar, eleştirmenleri eseri 1506'dan kısa bir süre öncesine tarihlendirmeye sevk eder.

İmzalı ve 1507 tarihli *Satirler Ailesi* biraz daha yenidir. Yorumlanması zor olan sahne, gravürlerin yaygınlaşmasıyla Kuzey memleketlerine yansıyan o dönemin İtalyan anlayışlarından etkilenir.

Altdorfer, imzalı ve 1510 tarihli *Aziz Georgios ve Ejderha*'sında, gelecek çalışmalarını tanımlayan ve Tuna ekolünün belli başlı mensubu kılacak bütün unsurları toplayan kişisel bir tarz sergiler. İnsan artık temsilin ana öznesi değildir: Nitekim Aziz Georgios efsanesi azizin içinde neredeyse kaybolduğu sık Kuzey ormanlarını tasvir etmek için bir bahanedir ve püskülü bile doğa güçlerinin etkisinde bir bitkiye dönüşmüş gibidir.

Altdorfer'in Kuzey Avusturya'da Sankt Florian Kilisesinde Aziz Sebastian sunağını yaptıktan sonra Tuna boyunca 1511'de gerçekleştirdiği seyahatinden günümüze iki kalem çizim ulaşmıştır: *Sarmingstein Yakınlarında Tuna* ve *Söğütlü Alp Manzarası*.

Michael Pacher'in Sankt Wolfgang'da, Matthias Grünewald'ın (1480?-1528) Isenheim'da yaptıklarına benzeyen, hareketli unsurlu Aziz Sebastian sunağının oyma süsleri ve diğer bazı parçaları maalesef kayıptır ve günümüze sadece Altdorfer'in *Aziz Sebastian'ın Şehadeti* ve *İsa'nın Çilesi, Haçtan İndirilmesi ve Yeniden Doğuşu* sahneleri ulaşmıştır. Sunaktaki sahneler eski resimlerin statikliğinden uzak olup epey kalabalık ve hareketlidir ve üstelik bilinçli olarak halka yakın ve halkın tanıyabileceği ortamlar tasvir edilmiştir. Eşit derecede hem gotik hem de Rönesans unsurlarından oluşan mimarinin uzamsal temsili, Rönesans perspektifinin uygulanışını hem problemli gören hem de elzem olmadığını düşünen ve bilinçli olarak daha içten ve kişisel bir uzamsallıkla birleştiren Altdorfer'in karakterine işaret eder.

Tuna'da

Altdorfer artık meşhur olmuş olacak ki, 1515'e doğru İmparator I. Maximilien ona zamanın en meşhur sanatçılarıyla beraber, muhteşem bir anıt olarak zafer takıyla birlikte hükümdarı ve Habsburg Hanedanını yüceltmesi gereken *Zafer geçidi* için bir minyatür serisi gerçekleştirme işini verir. Sanatçının yaptığı 109 parşömen yapraktan sadece 57'si günümüze ulaşmıştır. Şanının bir teyidi olarak 1515'te Altdorfer'e I. Maximilien tarafından *Saatler Kitabı*'nı süsleme işi verilir; Aldorfer bu iş sayesinde Dürer ve Cranach gibi sanatçılarla doğrudan temasa girer. Projenin genel koordinasyonunun Dürer'in sanatsal yönetimi altında çalışan Altdorfer için bu deneyim çok önemlidir; 28 çiziminden, özgür ve özerk bir şekilde de olsa Nürnbergli ustanın çizim tekniğini ne kadar olgunlukla benimseyip özümsediği görülür. *Aziz Florian* serisi (panoları çeşitli Avrupa müzelerindedir,) 1510'lu yıllarda yapılmış olup Altdorfer'in faaliyetinde yeni bir tarz dönüşüm aşamasını belirler.

Zafer geçit resmi

Altdorfer, hareketli kitlesel sahnelerin ve canlı renklerin olduğu Aziz Sebastian sunağından sonra ve Maniyerin öğretisine uygun olarak daha az sayıda düzenli bir şekilde dizilmiş uzun figürü olan orta yıllarındaki eserlerinden sonra büyük kalabalık ve toplantıların tasvirine döner. *Aziz Florian* serisinde düzen daha fazladır, kişilerin boyutlarının azalmasıyla insan, mimari ve manzara arasındaki oran daha dengeli olur ve manzara daha az dramatik ve fantastik bir hal alır.

1520'li yıllar Altdorfer'in sanatsal faaliyetlerinin son aşamasıdır ve bu aşamada sadece Bavyera Dükü IV. Wilhelm için çalışır. *İskender'in Muharebesi*, dükün Münih'teki ikametgâhını süslemek için zamanın en meşhur sanatçılarına sipariş ettiği bir resim serisinin bir parçasıdır. Kuşbakışı perspektif, esere serbestçe bakmayı mümkün kılar; o zamanlar Batı âlemiyle Doğu âlemi arasındaki ihtilafların sembolü olarak algılanan savaşın öneminin altını çizen yoğun ve gerilimli bir atmosfer hâkimdir. Her ne kadar detaylar çok gerçekçi bir şekilde tasvir edilmişse de, bu tablo, dünyevi ve uhrevi tabiatın bütün unsurlarının katkıda bulunduğu genel ve kozmik bir güç yayar.

İskender'in Muharebesi

Altdorfer'in oyma baskı gravürlere ilgisinin, 1515-1516 civarında İmparator I. Maximilien için çalışırken Dürer'le temasları esnasında ortaya çıkmış olması muhtemeldir. Kesin olan bir şey varsa o da çizgilerin kullanımında daha fazla esneklik imkânı veren bu gravür tekniğinin, manzaralarının grafik yorumuna tanıdığı muazzam imkânlardan dolayı Altdorfer'i hemen cezbetmiş olmasıdır. Altdorfer, *Büyük Kızıl Çamlı Manzara* ve *Kayalık Yamaçlı Manzara* gibi gravürlerden anlaşılacağı üzere, Wolfang Huber'in, itinalı bir perspektifi mümkün kılan manzara tekniğini tanıyor olmasından da cesaretlenir.

Gravür

Bkz. Maniyerin Katettiği Yollar, s. 755; II. Rudolf ve Prag Sarayı, s. 964; Hieronymus Bosch, s. 969; Albrecht Dürer, s. 974; Matthias Grünewald, s. 978; Hans Holbein (Genç), s. 989

Pieter Bruegel (Baba)

Ursula Esposito

Bruegel'in şöhreti, en ufak giysi ve tavır detaylarına kadar incelediği ve romantik olmayan bir şekilde temsil ettiği bir âlem olan köylü âleminden kaynaklanır. Bruegel 16. yüzyılda sunak, kilise, saray veya diğer kamusal mekânları dekore etmekten ziyade arkadaşları ve onu takdir eden birkaç koleksiyoncu için resim yapar; sanatı, estetik alanında hâkim olan İtalyan sanatı ve sanat kuramlarıyla kesin olarak zıtlaşan bir entelektüel gerilimden doğar.

Çizimleri

Pieter Bruegel'in (Baba) (1529?-1569) resimlerinden ziyade grafik eserleri sanatının gelişim ve yayılmasında belirleyici bir rol oynar. Tabloları Habsburgların imparatorluk koleksiyonlarında veya Kardinal Antoine Perennot de Granvelle'in evinde toplanırken, çizimler gravür baskı yoluyla Flaman Hieronymus Cock'un (1510?-1570) matbaası tarafından yaygınlaştırılır.

Büyük Manzaralar isimli ilk gravür serisi, Cock'un atölyesinde 1555'te basılır. Bu eserlerin hazırlık çizimlerinde, Bruegel 1552'deki İtalya seyahati esnasında kaydettiği dağ manzarası temalarını geliştirir. Bruegel bu çizimlerde gerçek tiplerle hayal gücü unsurlarını birleştirip, bunlara güçlü ve dramatik bir karakter kazandırır. Böyle bir karışım, gerçek manzaralardan bıkmış ve daha cesur heyecanlar arzulayan insanların zevklerini çok iyi yansıtır.

Tiziano (1490?-1576), Girolamo Muziano (1528-1592) ve Giulio Campagnola (1482-1515) gibi İtalyan örneklerinde olduğu gibi, Bruegel'in ilgisi Joachim Patinir (1485?-1524) gibi Flaman manzara ressamlarında görülen düzlemlerin katmerleşmesinin aşılmasına ve gerçekçi bir devamlılık çerçevesinde uzamsal derinlik elde edilmesine yöneliktir.

Bruegel'in manzara çizimlerindeki gerçek yenilik, hemen fark edilen doğallık izlenimidir; nitekim stüdyo kompozisyonları olmaları durumunda bile her zaman gerçek hayat temel alınarak tasarlanmışlardır; bu özellik onları bütün seleflerinin çizimlerinden temelden farklı kılar. Bruegel'in ilk biyografisini yazan Carel van Mander (1548-1606), dağ manzaralarından bahsederken sanatçının seyahati boyunca sanki dağları yutup sonra da tuvallere kustuğunu yazar.

Gerçek hayattan çizimler

Bruegel, İtalya'ya dönüşünden hemen sonra, Cock için yaptıklarına ek olarak, büyük alegorik kompozisyonlar üzerinde çalışmaya başlar ve bu şekilde ikili bir sanatsal kimlik geliştirir. 1556'dan

başlayarak, Cock tarafından basılarak kendisine ikinci bir Bosch (1450?-1516) şöhreti kazandıracak olan gravürlerin hazırlık çizimlerini yapmaya başlar. Zaten Bosch'un modellerinden ilham aldığı bellidir; *Aziz Antonius'un Nefsi*'nin ön planındaki daha ufak balığın üzerindeki, demir parmaklığın arkasında kapalı kalmış, esir figür veya *Büyük Balıklar Küçükleri Yiyor*'daki balığın midesini açmak için kullanılan büyük bıçak gibi detaylar, Bosch'un benzer konulu resimlerinden bilimsel olarak alınmış gibi görünür. Ancak kompozisyonlarda görülen hümanist ve ahlakçı akılcılık ve öğretici unsurun çizgisel bir basitlikte nakledilmesi, Bruegel'in sanatına mahsustur.

Günahlar ve Erdemler

Bruegel'in eserlerinde hep çağdaş toplum eleştirisi vardır, bu da yedi esas günah ve yedi erdem gibi alegorik mahiyette diğer gravür serilerine yakışır. 1557-1558 yılları arasında gerçekleştirilen *Günahlar* ve iki yıl sonra gerçekleştirilen *Erdemler*, Bosch'un temalarından uzaklaşıldığına işaret eder ve burjuva, tüccar toplumun yeni ihtiyaçlarını analiz eden Hollandalı siyasetçi ve yazar Dirck Coornhert'in (1522-1590) tanımladığı günahın rasyonalist anlayışına bağlanır.

Bruegel ve İtalya

Bruegel'in İtalya'yla ilk tanışması 1552 civarında yaptığı bir seyahat sırasında gerçekleşir. Pieter Coecke van Aelst yanında çıraklık yaptıktan ve ustalık unvanını kazandıktan sonra (1551), Bruegel Antwerp'ten yola çıkıp Fransa'ya gider, oradan da güneye doğru devam eder. İtalya'ya seyahat, resim sanatını icra hakkının teyidi anlamına gelir; bütün sanatçılar için, Leonardo (1452-1519), Michelangelo (1475-1564) ve Raffaello'nun (1483-1520) doğduğu yerlere gitmek neredeyse bir mecburiyettir. Bu seyahatte Bruegel'i en çok etkileyen doğal manzaralardır ve göründüğü kadarıyla, ustasıyla da olduğunun aksine, Roma'nın Hollanda resmine etkileri ona etki etmez.

Bruegel'in resmi, ressamın ruhsal boşluğunu yakaladığı âlemin tamamını kapsayan olağanüstü zeki bir parodi olarak yorumlanabilir. Kesin olan, sanatçının hem Hollandalı (Coecke, Floris, Key gibi) hem de İtalyan (1564 tarihli *Müneccim Kralların Saygılarını Sunması*'nda görüldüğü gibi) maniyeristleri derinlemesine tanıdığıdır; ancak Bruegel'in İtalya'da en çok incelediği sanatçılar, 15. yüzyıl sanatçılarıdır ve daha ziyade perspektifçidirler. Bitkilerin ve ön planların gerçekçiliği, grup ve figür sentezleri ve eserlerinin geometrizasyonu bu şekilde açıklanır.

Vizyon ve kompozisyon

Bruegel, vakaların temsilinde çoğalan ortamlarının radikalliğini neredeyse sembolojiye taşır. Büyük satıhlara dizilmiş küçük figürlerin olduğu, iki unsurun tamamen yeni, çok zarif bir şekilde birleştirildiği, *Flaman Atasözleri* (1559), *Karnavalla Büyük Perhiz Arasındaki Çatışma* (1559), *Çocuk Oyunları* (1560) gibi büyük kompozisyonlarda bu ilkelerden ilham alır: Bu

resimlerde geçmişe büyük bir hasret vardır, hatta birçok bakımdan Bruegel'in resmi manen, geç ortaçağın kültürel iklimine, yani Jan van Eyck'in hümanist ruhlu bir resim geleneği başlatmasından önceki De Limbourg (14. yüzyıl sonları-15. yüzyıl başları) kardeşler çağına yakın görünür. Bu resimlerde, bireyselciliğin hâkim olduğu ileri derecede uygar bir şehirde yaşamak zorunda bırakılmış, bütünlüklü bir uygarlık hasretiyle birleşen yoğun bir öğretici ve ansiklopedik ruh gözlemlenir. Bruegel'in sanatındaki İtalyan mirası, sanatın geçmişine dair tefekkürle sınırlı değildir; Alpler'in doğal güzelliğine vurulur ve birçok meslektaşının aksine Roma'yı güneye seyahatinin sonu veya zirvesi saymaz.

Napoli ve Reggio Calabria

Bruegel Napoli'ye varır ve şehrin denizden görüldüğü şekliyle müthiş bir manzarasını yapar (*Napoli Limanı*, 1556); daha da güneye giderek Reggio Calabria'ya ulaşır, burada *Reggio Yangını* çizimini yaptıktan sonra (1552'de Türklerin bir akını sonucunda çıkan yangın) Messina'ya geçer ve burasıyla da ilgili bir gravür yaratır (*Messina'da Deniz Savaşı*, 1561).

Olgunluk Döneminin Resimleri

Bruegel'in Guicciardini ve Lampsonius gibi çağdaşları ve Van Mander gibi ondan hemen sonra gelenler, özellikle grafik eserlerine ve çok sınırlayıcı bir şekilde olsa da, şeytanımsı görünüşüne atıfta bulunarak onu ikinci bir Bosch sayarlar.

Aslında farklı bir ruhsallık iki sanatçıyı birbirinden ayırır; Bosch, Bruegel yoluyla sekülerleşir; Bosch geç ortaçağın primitif sanatçılarının sonuncusuyken, Bruegel yeni çağın başlangıcı, modernlerin ilkidir. Nitekim Bosch'un kendinden geçmiş yaratıkları, iman temelli kederlerle ve cehennem tuzaklarıyla dolu irrasyonel bir evrende sallanırken, Bruegel'in cinleri ve cüceleri hümanist mantığın sağlam zemininde sarsılır. Her iki sanatçı arkaiktir, ama Bosch'un sanatı kendi zamanıyla özdeşleşirken, Bruegel'inki zamanının antitezi olarak gelişir ve Rönesansın varsayımlarına ters bir sanat programı temelinde kendini inşa eder.

İki sanatçı arasındaki farklılıklara rağmen *Asi Meleklerin Düşüşü* (1562) Bruegel'in Bosch'un sanatını ne kadar derin bir şekilde benimsediğinin ve onun nazarında o âlemin ne kadar hakikat barındırdığının açık delilidir. Bu örnekte melekler dar manada gotik bir karakterе sahiptir, kırılgan imgelerdir; Frans Floris'in 1554'te, asi melekleri adaleli atletler, melekleri de klasik güzellik örnekleri olarak ele aldığı benzer konulu resminin aksine antikçağ heykelciliğinden veya İtalyan maniyerizminden mülhem herhangi bir şey yoktur. Cehennem girişi havasında tasvir edilen, açgözlülüğün ve cimriliğin alegorisi *Dulle Griet*'de de (1562), tipik Bosch motifleri aynı şeytanımsı makineler ve minik cehennem hayvanlarıyla uygulanmıştır.

Asi Melekler

Bruegel aynı yıl Eski Ahit'ten alınma vakaları tasvir etmek için çalışır. *Saul'ün İntiharı* Altdorfer'in (1480?-1538) *İskender'in Savaşı* (1529) resminden açıkça etkilenmiştir; ancak doğa, sahnedeki çok sayıdaki küçük figür üzerinde daha fazla hâkimdir. İkisi de 1563'ün olan *Babil Kulesi*'nin iki versiyonu da ve *Filistinlilerle İsraililer Arasında Savaş*, kibir alegorisinin temsilleridir ve rahiplerle papanın otoritesine isyana dayanan, Sebastian Franck ve Dirck Coornhert'in Kitabı Mukaddes'in sembolik temsiline atıfta bulunurlar.

Kutsal sahne ve alegori

Bruegel, 1565'te Brüksel'e geçişinden kısa süre sonra *Aylar* serisini gerçekleştirir. Bu eserlerde, derinlikli bir şekilde işlenen muhteşem manzaraya doğanın organikliğine dair güçlü bir duygu eklenir. Mikrokozmosun incelenmesindeki dikkat, makrokozmosun hatırlanmasındaki geniş kapsama eşlik eder. En çarpıcı ve etkileyici unsur, ressamın doğayı canlı bir yaratık olarak algılamasındaki yoğunluktur; manzaralarında insan da doğa halini alır ve evrenin kanunlarına tabi kılınır.

Karda Avcılar, Bruegel'in köylü dünyasıyla ilgili geleneksel motifleri, manzaranın diyagonal düzlemlere yerleştirilen yeni bir dizilişine uyarlama yeteneğini sergiler. *Aylar* serisi saatler kitaplarından ve takvimlerden alınma tema ve konuları ele alır. Sanatçı *Düğün Dansı*, *Köylü Düğünü* ve *Köylü Dansları* resimlerinde bunlardan ve kermes gibi başka köylü geleneklerinden ilham alır. Bu tablolardaki kişiler gerçek birer heykeldir; Bruegel ilk tablolarının ufak ve narin figürlerinden uzaklaşır. İtalyan sanatını incelemiş olması ona köylüleri İtalyan sanatçıların Kitabı Mukaddes'in veya klasik mitolojinin kahramanlarını ele aldığı gibi ele alma imkânı verir.

Bir köylü ansiklopedisi

Sanatçı birçok defa insanlığı, kendi aralarında ayırt edilmeleri zor olan anonim bir insan kitlesi olarak tasvir eder. Hafifçe kısılmış sabit bakışlı gözlü ve yarı açık ağızlı yuvarlak yüzler birçok tabloyu dolduran insanlık tiyatrosunun nüfusunu oluşturur: *Cefa Tepesine Çıkış* (1564), *Vaftizci Yahya'nın Vaazı* (1566).

Son resimlerinde boş manzaraların önünde dev gibi yükselen figürler baskındır ve daha ziyade köylü veya çoban olan arka plandaki kişiler, ön planda cereyan eden olaylara karşı ilgisizdir. Sanatçının gönlünü karanlık bir kötümserlik kaplamış gibidir. Daha ziyade karanlık ve kasvetli düşüncelerin tecessüm etmiş hali gibi görünen konular resmeder. *Ikaros'un Düşüşü*, *Tuzak* (1567), *Sakatlar* (1568), *Körler Hikâyesi* (1568), *İnsanlardan Kaçan Adam* (1568) resimleri neredeyse Bruegel'in insanın kendi kaderini inşa edebilme hususundaki derin güvensizliğini temsil eder gibidir.

Bkz. Maniyerin Katettiği Yollar, s. 755; Flaman Sanatkârların İtalya'daki Çalışmaları, s. 847; Tiziano, s. 893; Hieronymus Bosch, s. 969

Hans Holbein (Genç)

Ursula Esposito

Uluslararası çapta bir sanatçı olan Hans Holbein (Genç), Alman sanatının İtalyan Rönesansının olgunluk döneminin ustalarıyla karşılaştırılabilecek sayılı temsilcileri arasındadır. Eserleri Dürer, Grünewald, Cranach ve Altdorfer'le beraber, "altdeutsche Malerei"in son bölümünü oluşturur.

Altdeutsche Malerei

"Güzel eski günlerin Alman resmi" manasına gelen *altdeutsche Malerei* ifadesi, iki yüz elli yıl boyunca Alman dilli ve kültürlü memleketlerde yapılan resimler için kullanılır. Bu dönem üç aşamaya ayrılır. Birincisi, Köln ekolünün Anglo-Fransız kökenli incelikleriyle Avusturya-Bohemya ekspresiyonist gerçekçiliği arasında gidip gelen bir yüzyıl olan 14. yüzyılın tamamını kapsar. İkincisi, 14. yüzyılın sonunda başlayıp 15. yüzyılın başlarına kadar devam eder, uluslararası gotik sanatı ve Ren ile Tuna nehirleri, Alpler ve Westphalia Ovası arasındaki memleketleri ve Hansa ittifakına dahil liman şehirleri kapsar; buralarda Lukas Moser, Konrad Witz, Martin Schongauer ve Michael Pacher gibi yüksek seviye sanatçılar doğar.

Rönesansın olgunluk dönemi esnasındaki üçüncü ve son aşamada İtalyan sanatı Alman bölgelerine nüfuz eder: Hans Holbein (Genç) (1473-1543) bu dönemin en önemli şahsiyetidir.

Holbein ve İtalya

Holbein'in resmi, İtalyan Rönesansına tam katılım yoluyla, Kuzeyin (Almanya) analitik ruhuyla Güneyin (İtalya) akılcı sentezini birleştirir ve bir dönemi sanatsal açıdan sonlandırır. Alman resmi, her ne kadar dış etkilere açık olsa da, gelenekle bağlarını koparmayan özerk bir figüratif dile ulaşır. Bir çeşit ideal devamlılık, sanatsal açıdan Praglı Theodoric'in eserlerini Grünewald'inkilere, Köln ekolünün panolarını da Dürer ve Holbein'ınkilere bağlar.

Holbein'ın vefatından sonra Alman sanatı, Tobias Stimmer ve Ludger Tom Ring gibi yurtlarının sanat geleneğini devam ettirmeyi beceremeyecek olan az sayıda ressamla Avrupa maniyerizminin zevkine dahil olur.

Holbein'in sanatının takipçisi veya halefi yoktur ve ancak 19. yüzyıl gerçekçilerinin nazarında kıymetlenir. Döneminin Alman ressamları arasında İtalyan

tarzına en yakını olan Holbein, İtalyan resminden bir istikrar ve büyüklük, denge ve ihtişam izlenimi elde eder, bunu da Alman eğitimiyle birleştirip anıtsallık ve zenginlik özelliklerini büyük doğallık ve yaratıcı mutlulukla vurgulamayı becerir.

Holbein'in İtalyan sanatının incelenmesinden elde ettiği ders, sadece Mantegna'nın (y. 1431-1506) gravürleri veya Lombardia'nın gravürleri ve ağaç kalıp baskıları gibi dolaylı kaynaklara dayanmaz; sanatçı muhtemelen 1518 civarında İtalya'ya gider, ancak bu seyahat arşiv kaynakları veya çağdaşlarının mektuplarıyla belgelenmemiştir. Holbein, Kuzey İtalya'ya yaptığı bu seyahat esnasında muhtemelen Como, Milano ve Verona'yı ziyaret eder; Verona'dayken Borsari kapısının yakınlarındaki bir evin, Niccolò Giolfino tarafından yapılan ve Lucerne belediye reisi Jacob von Hertenstein'in konağındaki fresklere benzeyen resimli süslemelerini görmüş olabilir. Holbein'in, hazırlık çizimleri ve binanın yıktırıldığı 1825 civarlarında yapılan kopyalar yoluyla günümüze ulaşan süslemelerinde, perspektif ve illüzyon çözümlerine dair derin bilgi ve Po Ovası Rönesansının tipik süsleme motifleri görülür. Basel'de, Tuna sanatçılarının ve Grünewald'ın etkisindeki güçlü ifade efektlerinin hâkim olduğu, birçok parçadan oluşan *Çile*'de, Bernardino Luini (1480?-1532), Gaudenzio Ferrari (1475?-1543) ve Sodoma'yla (1477-1549) tarz hususunda birçok ortak nokta da görülür. Leonardo tarzı İtalyan yansımaları 1526 tarihli *Korinthos Cariyesi* ve *Venüs ile Aşk Tanrısı* gibi bazı kadın portrelerinde görülür.

İtalya'ya seyahat

Kariyerinin Başlangıcı

Hans Holbein (Genç) sanatçı bir aileden gelir; babası Hans Holbein (Baba) (1460?-1524) ve amcası Sigmund ressamdır, dedesi ise mücevhercidir.

Holbein çıraklığını kardeşi Ambrosius'la beraber, babasının Augsburg şehrindeki atölyesinde yapar. Gotik geleneğe bağlı olan babası, ancak 16. yüzyılın ilk yıllarında Rönesans kurallarına yaklaşır, ama bu Augsburg'da faal olan bütün ressamlarla paylaştığı bir tercihtir. Bu değişimin başkanıtı, oğlu Hans'ın sanatsal gelişiminde çok etkili olacak olan, Azize Anna Kilisesindeki Fugger ailesinin şapelidir. Holbein (Genç) doğduğu şehirden erken yaşta ayrılır ve bir profesyonel olarak ilk adımlarını Basel şehrinde atar. 9 Şubat 1529'da put kırıcıların çıkardığı bir yangında şehrin görsel belgelerinin çoğu maalesef ortadan kalkmıştır. Genç Holbein piyasanın en büyük yayımcısı olan Johann Froben'in atölyesinde iş bulur, bu da ona sağlam bir gelir kaynağı sağlar. Froben için 1515'te Rotterdamlı Erasmus'un (1467?-1536) *Çılgınlığın Methiyesi*'nin ikinci baskısının bir nüshasını resimlendirir. Holbein bu dönemde birçok önemli kişiyle temasa girer. 1516'da ona Myconius isminde bir öğretmen için bir tabela sipariş edilir, o da bunu kardeşi Ambrosius'la birlikte yapar.

Çıraklığı

Aynı yıl, Basel aristokrasisinin mensupları ona bir başka büyük sipariş verir; bu da Jacob Meyer'in ve ikinci eşi Dorothea Kannengiesser'in portreleridir. Bu çifti tasvir eden diptik canlı ve renkli olmaya ilaveten sanatçının bu iki kişiyi ne kadar dikkatli bir şekilde incelediğini ve Rönesans diline ne kadar hâkim olduğunu gösterir. Hazırlık resimlerini, babasından öğrenip ustası haline geldiği bir teknik olan gümüş uç tekniğiyle yapar. Bu tekniği, ilk insanların varoluş dertlerini yorumladığı *Âdem ile Havva* (1517) gravüründe de kullanır. Meyer ailesiyle dostluğu sayesinde, belediye meclisi ona Basel şehrinin surlarının dekorasyonu için birçok fresk sipariş eder. Holbein, bu işlere ek olarak, onu meşhur kılacak olan dikkatli ve objektif gözlem yoluyla portreler yapar.

Siparişler

Dini Resimler

1519'da Holbein'a dini mahiyette bir resim sipariş edilir. Bu resim, Holbein'ın Basel'deki döneminden günümüze ulaşan en büyük resim grubunu oluşturan, giderek daha iddialı, kutsal resimler serisinin ilkidir.

İlk eserlerinden biri, karmaşık mimari bir Rönesans yapısına yerleştirilmiş ibadet amaçlı ufak diptik şeklindeki *Dikenli Taçlı İsa ve Acılı Anne Meryem Ana* resmidir; Holbein'ın ışık gölge oyunu tekniğiyle (geç gotik döneminde Alman matbaacıların yaygınlaştırdığı bir teknik) yaptığı çizimlerin temasına çok yakın olan diptiğin teması, 1519'da kalemle yapılmış *Dikenli Taçlı İsa Haçın Üzerinde* çiziminin temasının farklı bir versiyonudur. Hem diptik hem de çizim, Holbein'ın çok kullandığı bir kaynak olan Dürer gravürlerinin incelemesinin sonuçlarını yansıtır.

Holbein'ın, Dürer'in gravürlerinden esinlenerek ve babasının yardımıyla yaptığı ilk büyük çalışması olan Oberried sunağının en çarpıcı kısmı çocuk İsa'dan yayılan mistik ışıktır. Holbein 1522'de ona kendini çok bağımsız bir şekilde ifade etmesini mümkün kılan *Solothurn Meryem Anası*'nı yapar. Basel belediye kâtibi Hans Gerster'in sipariş ettiği bu pano, destek kirişlerinin oluşturduğu büyük bir kemerin altına yerleştirilmiş figürlerin dizilişinde yeni bir netlik yansıtır. Elbiselerin dokusunun tasviri çok etkileyicidir; Meryem Ana'nın büyük pelerini onu tamamen kaplayıp, çevreleyen bir hale yaratır.

Solothurn Meryem Anası

Aynı dönemde, 1521-1522 yılları arasında, Holbein *Mezara İndirilen İsa* eserini yapar. İddialara göre, sanatçı Ren Nehrinden çıkarılan bir cesedi model olarak kullanır. Işık mezara sızarak, aşırı gerçekçilikle vücudun bozuluşunu gösterir; ressamın bu imgeyle verdiği mesaj, vücudun bozulmasına rağmen İsa'nın muhteşem bir şekilde hayata döneceğidir. Kısmen Tuna sanatçıları ve Grünewald etkisinden kaynaklanan güçlü ifade efektlerinin hâkim olduğu *Çile Hikâyeleri* sunağıyla Holbein dini tema ressamı olarak kendini kabul ettirir.

Belediye reisi Meyer için yapılan, *Meyer Meryem Anası* olarak bilinen sunak panosu, Holbein'ın Basel'de yaptığı portreler arasında zirveyi temsil eder. Holbein, dini temalı eserlerine, detayların yoğun gerçekçiliğine üstün çıkan sağlam ve dengeli bir kompozisyon yapısı kazandırır; şekillerin asil genişliği, hacimlere geç gotik geleneğini bozan anıtsal bir seçkinlik kazandırır.

Portreler ve VIII. Henry'nin Sarayı

"Holbein'ın resmi, insanı topluma ait bir yaratık olarak algılar; kişinin haysiyeti insanın evrenselliğinde veya insandaki ilahi kıvılcımda değil, insan ile konumu ve toplumsal işlevi arasındaki uyumda aranır," tarihçi Roberto Salvini, Holbein'ın portreci olarak muazzam başarısını böyle açıklar. Meyer'in portrelerine kıyasla temasının karakterini daha iyi yansıtan ve resimde, kararlı, nazik ruhlu ve kültürlü bir adam olan Bonifatius'un ruhunun tipik öğelerini belli eden *Bonifatius Amerbach'ın Portresi*'nde (1519) çok güçlü bir psikolojik unsur fark edilir. Emin fırça darbeleriyle gerçekleştirilen detay gerçekçiliğindeki zihinsel objektiflik, sanatçının dostu olan Rotterdamlı Erasmus'un (1523) portrelerinde de görülür; hem hacim ve uzamdan hiçbir şey eksiltmeyen tam profilden yapılmış Paris portresi hem de ortama uygun olarak üç çeyrekten yapılmış Longford Castle portresi, kişinin sakin mütefekkir ruhunu yakalar. *Eşinin ve Çocuklarının Aile Portresi* (1528) resminde benzerlikler güçlü bir natüralizmle takdim edilmiştir ve kompozisyonun neredeyse Raffaellovari ahenginden kaynaklanıyormuş gibi görünen sakin vakar bir havası vardır.

Erasmus

Holbein Basel'de Erasmus, Paolus Giovius ve Nicholas Bourbon gibi sanatına hayran birçok hümanistle temasa girer. Bu dostluklar sayesinde Holbein şehri kasıp kavuran din çatışmalarından uzak kalmayı başarır. 1524'te İngiltere'ye geldiğinde yanında Erasmus'un Thomas More'a (1478-1535) (*Thomas More'un Portresi* 1527 tarihlidir) hitaben yazdığı takdim mektupları vardır. Holbein bu ilk ve kısa ziyaretinde kraliyet sarayıyla temasa girmez, ama More ailesinin portresini yapar (günümüze ulaşmamıştır). 1528'de Basel'e döner, 1532'de de kesin olarak İngiltere'ye yerleşir ve ölümüne kadar orada kalır. İngiltere'ye ikinci ziyaretinde ondan resim isteyenler daha ziyade tacirler ve Londra'daki Hansa İttifakı temsilciliği mensupları gibi Londra'da yaşayan hemşerileridir.

Thomas More

Sanatçının yaptığı ilk resimler arasında, olağanüstü ustalığının gerçek bir nişanesi olan, tüccar George Gisze'nin (1532) portresi vardır; aralarında anahtarlar, yüzükler, saatler ve kutular olan, titiz bir gerçekçilikle resmedilmiş bir miktar eşya, süslü bir halının üzerinde dağılmıştır. Holbein, büyükelçiler Jean De Dinteville ve Georges De Selve'in portresi *Büyükelçiler*'i (1533) muhtemelen

bu yıllarda yapmıştır; bu resim, sanatının bir manifestosu sayılır ve içerdiği ölüm konusundaki sayısız sembolik atıf (asil ortamların geç gotik ve 16. yüzyıl geleneğinin tipik sembolü kafatası anamorfozu müthiştir) resmedilen iki büyükelçinin görüntüsüyle kaynaşır.

Holbein kısa sürede VIII. Henry'nin (1491-1547) sarayında takdim edilir ve hayatının çok başarılı bir aşaması başlar; 1536-1537'de *VIII. Henry'nin Kırk Altı Yaşındaki Portresi*'ni, 1539-1540'da *VIII. Henry Kırk Dokuz Yaşında*'yı, 1536-1537 yılları arasında *Jane Seymour* portresini ve 1539'da *Gal Prensi İki Yaşında*'yı yapar. Hümanist Nicholas Bourbon Holbein'dan "Bay Hans, kraliyet ressamı, zamanının Apelles'i" diye bahseder ve şöyle yazar: "Ey yabancı, canlı gibi görünen figürler görmek istiyorsan, Holbein'in elinin yarattıklarına bak." İngiltere'de kaldığı uzun dönem boyunca Holbein objektif portreciliğin zirvesini oluşturur. Tekniği, detayların ve bütünün net takdimini mümkün kılan Flaman tecrübesiyle zenginleşmekle kalmaz, nitekim Holbein buna ilaveten modele karşı mesafeli ve saygılı bir yaklaşım benimser; karşısındaki insanın içine nüfuz etmeye veya duygularını onda aksettirmeye çalışmaz, özellikle kişinin görünüşüyle sosyal konumu arasındaki uyumu yakalamaya uğraşır; bu durum *Nikolaus Kratzer* (1528), *Charles de Solier* (1534-1535), *Anne of Cleves* (1539) ve *Sir Richard Southwell* (1536) gibi resimlerde görülür.

VIII. Henry'nin sarayı

Bkz. Portre, s. 905; Hieronymus Bosch, s. 969; Albrecht Dürer, s. 974; Matthias Grünewald, s. 978; Altdorfer ve Tuna Ekolü, s. 981

El Greco

Raffaello Fontanarossa

El Greco olarak bilinen Domenikos Theotokopulos tipik bir sanatçı-dâhidir: orijinaldir, eksantriktir ve bazen sipariş sahiplerince bile anlaşılmaz. Hep yeni kaynak arayışındadır, Bizans etkisi halen süren Girit'ten Venedik ve Roma'nın maniyerist iklimine geçer. Nihayet İspanya'ya geçtiğinde, güçlü karakteriyle Karşı-Reformun Toledo'yla uyum sağlar.

Kültürel Kökleri. Girit, Venedik ve Roma

1541'de Heraklion'da doğan Domenikos Theotokopulos'un Giritli kökeni, resminin ilk kaynağının Bizans sanatı olduğuna işaret eder. Sanatsal formasyonu muhtemelen gravürler yoluyla Batı sanatının da çok iyi bilindiği Girit'te gerçekleşir. İtalya'ya ilk geldiğinde de Yunan kökenine sadık kalır.

Yüzyıllarca süren siyasi hâkimiyet ve ticari temaslardan dolayı geleneksel olarak Bizans'a bağlı olan Venedik'te Bizansımsı tarzda ikonlar yapan ustalar vardır. Gerçek dışı renkli, perspektif sisteminin önemsenmediği bu resimler 16. yüzyıl sonlarında epey revaçtadır. Nitekim Rönesansın zirvesini oluşturan, şekil ve rengin perspektif çerçevesinde aşılmasıyla maniyerizm denen kültürel döneme girilmiştir. Belgelenememiş bir iddiaya göre El Greco'nun bir müddet çırağı olduğu Tiziano (1490?-1576) da bu kapsama dahildir. Kesin olan, sanatçının Jacopo Bassano'dan (1515?-1592) özellikle Tintoretto'ya (1518-1594), o zamanlar Venedik sahnesine hâkim olan ustalardan çok etkilendiğidir. Venedik maniyerinin genç ressama en çok etki eden unsurları, gölge ve ışık oyunlarının yaygın kullanımı ve rengin reddiyesidir. Her iki yanı resimli bir çeşit sunak olan *Modena Poliptiği*, sanatçının bu gençlik döneminde yaptığı eserlerdendir.

Domenikos Theotokopulos'un kabiliyeti, Bizans sanatının unsurlarını kişisel bir şekilde yeniden ele alarak, İtalyan gerçekliğinin etkileriyle, yani Roma maniyerizmiyle birleştirmekten oluşur. El Greco meşhur minyatürist Giulio Clovio'nun (1498-1578) Kardinal Alessandro Farnese'ye hitaben yazdığı bir tavsiye mektubuyla Roma'ya gelir; buraya mükemmel uyum sağlar, nitekim 1572'de sanatçıların bir çeşit loncası olan San Luca Akademisine yazılır. El Greco, verimli Roma ortamında yeni ölmüş olan Michelangelo'nun (1475-1564) mirasını devralır, ama aynı zamanda Taddeo (1529-1566) ve Federico Zuccari (1540?-1609) ve resmi ışığın zaferi çerçevesinde, tanımlanamaz, gerçek dışı, soyut bir uzamda gerçekleştiren deneyselcilerin zevkinden de ilham alır.

Roma'da

İspanya'da Yaptığı İşler

Domenikos Theotokopulos, muhtemelen Escorial Manastırının dekorasyon işi için davet edilenlerle beraber İber yarımadasına varır, ama bunda Roma'da tanıştığı, aralarında Toledo Katedralinin papazı Pedro Chacón'un yer aldığı İspanyollar da bir rol oynamıştır.

Toledo

El Greco, Karşı-Reformun kurallarının hâkim olduğu Roma'da gördüğü kolektif dini imge repertuarının benzerini İspanya'da da bulur. Eleştirmenlerin bazılarına göre, Toledo'da çalışma tercihi II. Felipe'nin ve Madrid'deki sarayının koyduğu kurallardan özerklik isteğine işaret eder. Toledo'daki ilk işi Santo Domingo el Antiguo Manastırının dekorasyon işidir. Sözleşmede sanatçıdan ana sunağın mimari ve heykel

kısmıyla yan sunaklarının resimlerine ek olarak sekiz resim istenir. Ana sunağın üzerinde *Göğe Çıkış*'lı büyük bir tuval, onun da üzerinde günümüzde Madrid'de olan ve Dürer'in (1471-1528) meşhur bir gravüründen mülhem *Teslis* vardır. Bu resim serisi El Greco'nun Venedik'te kazandığı ve Romalı maniyeristlerin anıtsal kompozisyonlarının hatırasıyla birleşen renk dilinden etkilenmiştir.

Mistik bir maniyerizm

Toledo'daki ilk işleri arasında II. Felipe'nin (1527-1598) talep ettiği iki eser de vardır; bunlar İnebahtı Savaşında Türkleri mağlup eden, İspanya, Papalık ve Venedik arasındaki ittifakı anan *Kutsal İttifak Alegorisi* ve *Aziz Mauritius'un Şehadeti*'dir. Ancak bu ikinci resim Escorial'de çalışan ressamların akademik tarzına alışmış olan hükümdarın hoşuna gitmez ve hiç tereddüt etmeden yerine yenisini yaptırır. Resimdeki azizin kutsal emanetlerinin Escorial'deki varlığından kaynaklanan alışılmışın dışındaki ikonografik tercih, dikkati ilk Hıristiyan şehitlere çekmek isteyen Karşı-Reformcu çevreleri hatırlatır. Tarz, bir defa daha Roma ortamını ve kısmen Pontormo (1494-1556) ile Parmigianino'nun (1503-1540) maniyerini hatırlatır. İspanyol usta aynı zamanda Raffaello ve Michelangelo'dan sonra gelen neslin yaklaşımından uzaklaşıp bütün unsurlarını vurgular; ışık, bütün gerilimlerin amacının dramatik, daha doğrusu melodramatik anını yücelten bir ortaya çıkışın sembolü halini alır.

Bu mistik maniyerizm, El Greco'nun şaheserlerinden olan, Toledo'daki Aziz Tomé kilisesindeki *Orgaz Kontunun Gömülmesi* resmini de kapsar. Bir efsaneye göre, Kiliseye yardım eden hayırsever Kont Gonzalo Ruiz 1323'te ölünce mucize sonucu hayırseverliğinin karşılığında iki aziz tarafından Tomé'de gömülür. Aziz Tomé'nin papazı 1583'te bu mucizeyi resmen onaylatır ve iki yıl sonra bu olayın resminin yapılmasının Karşı-Reform kurallarına uygun olarak iznini alınca, Domenikos Theotokopulos'la sözleşme imzalar.

Ressamın karşılaştığı zorluk, eserin kavramsal yanıyla (noter belgesinin maddeleri Trento Konsilinin belirlediği ilkelerin bazılarıyla çelişki halindedir, bunlardan birine göre resimlerin kutsal kitaplardan kaynaklanması gerekir) resmin sergileneceği ortamın tevazuu arasında uyum sağlamaktır. El Greco'nun bir de kendisine verilecek ücreti belirleyen bilirkişilerle uğraşması gerekir ve kaynaklara göre kendisi sağlam şöhretine de istinaden haklarını savunmada mahirdir.

Bilinçli bir sanatçı

Bu durum, 16. yüzyılda Giritli sanatçının geldiği İtalyan hümanist ortamın aksine İspanya'da ressamların hâlâ zanaatkâr sayıldığına işaret eder. El Greco *Gömülme*'de cesur bir tercihte bulunup kalabalık bir portre serisini dünyevi ve uhrevi olmak üzere iki ayrı düzeye yerleştirir; özellikle alt kısımda atmosfer neredeyse kilisevari vakara sahiptir. Kompozisyondaki bu net ayrımdan dolayı resim eleştirilir ve bazıları bunda bir sapkınlık görür. Ressama has bir özellik olan, sivri ve hafifçe eğik kafaların arasındaki denge de gözlemlenmiştir.

El Greco'nun Atölyesi

Orgaz Kontunun Gömülmesi, muhtemelen okrea veya toprak kullanarak kahverengimsi bir hava yaratan El Greco'nun resim tekniğinin manifestosudur; tuvallerde çizim sezilmez, zira sanatçı beyaz, zincifre veya kahverengi olsun doğrudan yağlıboyayla resmi uygular.

Orgaz Kontunun Gömülmesi

Oğlu Jorge Manuel ve birçok yardımcı dahil bütün atölye aynı şekilde çalıştığından, aynı temanın çeşitli "versiyon"larının sanatçılarının kesin olarak belirlenmesi ziyadesiyle karmaşıktır; örneğin *Aziz Francesco ve Keşiş Leone Ölüm Hakkında Tefekkür Ederken* resminin en az on sekiz versiyonu bilinmektedir.

Dini mahiyetteki resimlerin yüksek miktarda üretilmesine ek olarak, dini resimlerin aksine atölyenin kopyalarını çıkarmadığı portrelerin sahteleri problemi de vardır. Bazıları El Greco'yu çok dindar ve mistik heyecanlarla çalışan (büyük reformcu Âvilalı Azize Teresa Toledo'da yeni ölmüştür) devrimci bir sanatçı olarak görürken, bazıları da ışık parlamalarında, aşırı parlaklıklarda ve doğaüstü hayallerde ilahi olanı açıklamaya yönelik gerçek bir duygu değil, seyirciyi aldatma ve en dindar olanların aklını çelme niyeti görür. Ustanın son eseri sayılan *Mahşerin Beşinci Mührü* resminde bazıları Cézanne'ın (1839-1906) resminin bir öncüsünü görür, ama bazıları da Cézanne'ın başka bir şekilde, yani bilgi yoluyla ulaşılan bir temsil sistemi bulduğunu söyleyerek buna itiraz eder.

Bkz. Maniyerin Katettiği Yollar, s. 755; Reform ile Karşı-Reform Arasında Sanatlar, s. 812; Michelangelo Buonarroti, s. 819; Correggio, s. 876; Tiziano, s. 893; 16. Yüzyılın İkinci Yarısında Venedik'te Resim, s. 899; Albrecht Dürer, s. 974

Müzik

Giriş

Roberto Leydi

16. yüzyılın müzik kültürü, yüzyılın diğer sanat formlarından temel bir unsurla ayrılır; Grek ve Roma modelleri ve kadim dünyanın ruhuyla ideal olmanın ötesinde doğrudan bir bağ arayışı, Rönesans çağının figüratif sanatlarının, mimarisinin ve hatta edebiyatının temel özelliğiyken, bu temel unsur müzikte yoktur. Nitekim antikçağ, 16. yüzyıl hümanistlerine görsel, edebi ve felsefi kültürlerin somut işaretlerini naklederken, müzisyenlerin "eskiye dönüş" heyecanına model olabilecek eserler sunamaz.

Bu bağlamda şiir, gelişmekte olan bir toplumda kaynayan "seküler" duyguları ifade edebilecek yeni kavramlar ve biçimler geliştirmeyi mümkün kılacak bir özdeşleşme arayışı içinde Pindaros'a (MÖ 518-438) ve daha geriye gidebilir; buna benzer şekilde, görsel sanatlar "ortaçağ geriliğini" aşmak ve "mükemmel" addedilen bir çağdan alınan kurallar yeniden yorumlanarak elde edilen bir dünya temsilini geri kazanmak için Grek-Roma döneminin eserlerinden somut bir şekilde esinlenebilir; öte yandan müzik bu harekete sırf kavram düzeyinde katılabilir, zira eski uygulamaları gösteren metinlerle karşılaştırma yapma imkânı yoktur. Böylece Rönesansın yenilenme sürecinde müziğin varlığı, diğer sanatların "natüralist" yeniden keşfi çerçevesinde "dünyevi" olanın yeniden kazanılmasıyla ve "insani" bir bağlamda manevi ve dini olanayönelinmesiyle gerçekleşir.

Antikçağ müziği

Müzik ancak yüzyılın son çeyreğinde Floransalı Camerata de' Bardi'yle diğer sanatların yeniden bulunmuş "klasikliğinin" yerine dâhiyane bir buluşla "kendi" yorumunu sunmayı başarır; model olmadığından, yazılar yoluyla nakledilen hatıralar sayesinde ancak müzikli tiyatroda antik dünyayla bir bağ kurulur. İnsanları arındıracak kadar duygulandırabileceği düşünülen Grek trajedisini yeniden canlandırma niyeti sonucunda, sonraki yüzyıllarda müziğin kendisini ifade edecek olan müzikli opera ortaya çıkar. Teksesli mersiye ve Grek

müziğinin esası olduğu düşünülen "şarkılı piyes" başka açılardan kayıp bir mirası kazanmayı ve şimdiki zamanı efsanevi bir maziyle bağlamayı mümkün kılarak, müziğin gerçek "Rönesans" devrimini oluşturur.

İtalya'da kiliseler ve saraylar, herhangi bir ihtilaf olmaksızın o dönemin kültürel zenginliğini ve hem dini hem de seküler gösterilerin "insani" ihtişamını yansıtan bir müzik üretimini besler. Hem kilisenin hem de sarayların gücünün ve ince zevkinin ana temsil aracı olan bu müzik gösterilerinin merkezi konumu İtalya'dır. Avrupa'nın diğer memleketlerinde siyasi ve askeri olaylar üretimde benzer bir gelişmeyi imkânsız kılar. Almanya, Flanders, Fransa ve İngiltere ancak Yüz Yıl Savaşının, din savaşlarının ve köylü isyanlarının trajik sonuçlarının aşılmasıyla müzik alanında da canlanmayı başaracaktır.

İtalya'nın merkezi konumu

Gelişen Gelenekler ve Yeni Armoniler

Dini müzik bağlamında, Reform ve Karşı-Reform kilit bir rol oynar; Reform örneğinde, Protestan dini müziğinde Latincenin yerine Almanca gelir ve Gregoryen şan geleneğinin yerine, başta Alman olmak üzere halk müziği malzemelerinden esinlenildiğinden, basitleştirme süreci cemaatin katılımını mümkün kılar. Karşı-Reform özellikle, Palestrina'nın ayin ve şarkılarının temel taşlarını oluşturan karmaşık ve zengin Roma üretimini derinden etkiler, İtalya'da ise diğer cazibe kutbu Andrea (1532/1533-1585) ve Giovanni Gabrieli (1557?-1612) gibi büyük ustaların Venedik'te gerçekleştirdiği dini müzikten oluşur. 16. yüzyılın dünyevi vokal müziğinin en anlamlı tezahürleri *chansons*'lar ve madrigallerdir; polifonik şarkı, özellikle Janequin ve o dönemin diğer bestecilerinin Flaman kompozisyon ustalığıyla halk tipi unsurları, kontrpuan zarafetiyle dans ritimlerini, melankolik duygusallıkla şakacı tonları birleştirdikleri Fransa'da gelişir. Madrigal ise Flaman bestecilerle Petrarca tipi şiirin birleşimiyle İtalya'da ortaya çıkar; ilk tezahürü (Arcadelt ve Verdelot gibi bestecilerin uyguladığı) İtalya'nın belli başlı saraylarında izlenen ahenk, hassasiyet ve tatlılık ideallerini kendinde birleştirir, daha sonra da Avrupa'nın tamamında yayılıp İngiltere'de özellikle başarılı ve orijinal sonuçlar doğurur. Aynı dönemde, her ne kadar vokal müziğe nispeten tali önemde olsa da enstrümantal müzik dans ve ayin arka planı veya vokal kısımları güçlendirme gibi geleneksel işlevleri aşan bir kimlik elde etmeye başlar; bu müziklerin yazılıp basılmaya başlandığı bu aşamayla beraber önceki işlevlere daha uygun türlere (dans *suite*'i ve "da sonar" [*çalınacak*] şarkı gibi) ek olarak icat, araştırma ve toccata gibi yeni türler doğar.

Yüzyılın sonlarına doğru, Vincenzo Galilei (1520-1591) ve Casa Bardi'deki arkadaşları yeni monodi deneyimini canlandırıp müzikte operanın temellerini atarken, İtalyan madrigali, giderek daha cesur hale gelen kompozisyon çözüm-

leriyle gerçekleştirilen imgelere odaklanıp metnin genel anlamını ikinci plana atacak kadar sözle müzik arasındaki yoğun bağ arayışını artırır.

Madrigal

Bu özellikler, o zamana kadar müziği belirleyen denge ve üstün orantı ideallerinden uzaklaşıp yeni yüzyılı ve barok çağı etkileyecek daha "duygusal" bir tarza yaklaşan bir "ikinci uygulamaya" açıkça işaret eder (Luca Marenzio, Orlando di Lasso, Carlo Gesualdo da Venosa ve Claudio Monteverdi gibi bestecilerle).

Belli Başlı Şahsiyetler: Teorisyenler ve Bestekârlar

Teorisyenler: Franchino Gaffurio ve Gioseffo Zarlino

Luca Marconi

16. yüzyılın en önemli iki teorisyeni olan Franchino Gaffurio ve Gioseffo Zarlino, özellikle makam yapılarını, kontrpuan kurallarını ve aralıkların arasındaki bağlarını inceledikleri yakın dönem kompozisyonlarında kullanılan sistemleri eski müzik sistemleriyle karşılaştırabilmek için dönemlerinin hümanist eğilimlerine uygun bir şekilde Grek ve Latin müzik metinlerinin derinlemesine değerlendirmek amacıyla yeni bir sistem geliştirirler.

Franchino Gaffurio ve Müzikal Hümanizm

16. yüzyıl başlarının müzik incelemeleri çerçevesinde, müzik teorisyeni ve besteci Franchino Gaffurio (1451-1522) özellikle Boethius'a (y. 480-525) dayanan ortaçağ teorilerinden giderek kurtulma ve dönemin hümanist eğilimleriyle uyumlu bir şekilde kadim bilgeliği yeniden keşfetme sürecinin belli başlı kahramanlarındandır.

Özellikle spekülatif mahiyetteki ilk düşüncelerini, muteber teorisyen Johannes Tinctoris'le (1435?-1511?) irtibat halinde olduğu Napoli'de 1480'de yayımlanan *Theoricum opus musicae disciplinae*'da [*Müzik Eserleri Dalının Kuramı*] ve 1484'ten ölümüne kadar katedral müzik şefi olduğu Milano'da 1492'de yayımlanan, önceki eserinin yeniden elden geçmiş ve genişletilmiş versiyonu

olan *Theorica musicae*'da [*Müzik Kuramı*] ileri sürer. Ancak Gaffurio bu yazılarda eski kaynakların derinlemesine bir değerlendirilmesini geliştiremez, çünkü Grekçe bilmediğinden o âna kadar tercüme edilmemiş olan Grekçe belli başlı müzik yazılarına ulaşamaz. Nitekim Ptolemaios, Aristides Quintilianus, Bryennios ve Bakchios'un müzik yazılarını çevirme kararını o yıllarda alır.

Grek metinlerinin bu ve diğer tercümelerinin incelenmesinin ilk sonuçları 1496'da Milano'da yayımlanan *Practica musicae*'da [*Müzik Uygulaması*] görülür, ama özellikle Gaffurio'nun daha önceden müzik kuramı hakkında yazılanları düzenli bir şekilde tek ciltte toplamaya çalıştığı, tamamlandıktan birkaç yıl sonra 1518'de Milano'da basılan *De harmonia musicorum instrumentorum opus*'ta [*Müzik Enstrümanları Eserlerinin Ahengine Dair*] yazarın görüşlerini etkiler.

Gaffurio'nun çeşitli müzik kuramlarını toplaması, onu evrenin yapısında müzik unsurlarının varlığını tahmin eden dünya müziği kavramı üzerinde düşünmeye sevk eder. Gaffurio, her ne kadar *Theoria musicae*'da pagan geleneğiyle Hıristiyan geleneğinin unsurlarını karşılaştırırken eski modelleri izlemese de, 15. yüzyıl boyunca birçok defa tekrar edildiği gibi, meleklerin müziğiyle yıldızların müziğinin özdeşleştiği sonucuna ulaşır; bu çerçevede, özellikle gökcisimlerinin birbirlerine olan uzaklıklarının arasındaki oranların müzik aralıklarına tekabül ettiğinin altını çizer. Buradan hareketle evrenin müzik ahengi bağları temelinde düzenlendiği, dolayısıyla da Tanrı'nın, seslerin tizliğinden ve kulaklarımızın sınırlı kapasitesinden dolayı insanın duyamadığı melodiler çaldığı orgu olduğu sonucuna ulaşır.

Yıldızların müziği ve melek müziği

Gaffurio'nun Ficinus'un (1433-1499) *Timaios eserine getirdiği* yorumu birtakım başka metinlerle o zamana kadar görülmemiş bir şekilde birleştirerek yeni-Platoncu tarzda bir kozmoloji elde ettiği *Müzik Enstrümanları Eserlerinin Ahengine Dair*'de dünya müziğinin ele alınışı çok daha orijinaldir. Dünyanın, insanın yarattığı müzik, ruhu ve evren arasındaki ilişkileri düzenleyen ahenkli bir ruhu olduğu görüşüne dayanan bu kozmolojide, gökle dünya arasında aracılıkta meleklerin yerini alan ilham perileri, gökcisimleri, müzik makamları ve gamla özdeşleştirilir.

Eski ve Modern Makamlar

Gaffurio, "Kilise makamları" (ortaçağ ve Rönesans Hıristiyan Kilise ilahilerinin temel aldığı gam yapıları) ile eski Grek müziğinin makam sisteminin karşılaştırılması için kullandığı yaklaşım tipi açısından da kendisinden önceki teorisyenlerden farklıdır.

15. yüzyılda Johannes Gallicus (y. 1400-1473) *Ritus canendi* [*Şarkı Söyleme Usulü*] eserinde "Kilise makamları" ile Grek teorisyenlerin "makam" veya "ton"

dedikleri arasında bir fark olduğunu gösterir; baştakiler bir "çeşit oktav"ken, yani her biri farklı tonlarla oktav aralığını ayarlarken, diğerlerinin ton ve yarı ton silsilesi aynıdır ve sadece yükseklik açısından farklılaşırlar.

Gaffurio, *Müzik Eserleri Dalının Kuramı* ve *Müzik Kuramı* eserlerinde eski makamları ele alırken Gallicus'un eserini bildiğini iddia etse de, "oktav çeşidi" kavramına dayanan makam incelemesiyle, tek bir modülün yüksekliğinin değiştirilmesine dayanan makamı karıştırır.

Müzik Enstrümanları Eserlerinin Ahengine Dair'de "oktav çeşitleri" incelemesi yüksekliklerine göre eski makamların tasnifinden ayrılır; ancak kilise makamları eski makamlara verilen isimlere göre tasnif edildiğinden (dor, frig, lydia vs), eski makamların özellikleri, gezegenler ve evrendeki diğer cisimlerle ilişkiler ve belirli etkilerde bulunabilme konuları aynı isimli kilise makamına da uygulanır. Bu işlemin zamanın müzik kültürüne iki çok önemli etkisi olur; insanları yeni müzikte eski müziğin yarattığı etkilerde bulunabilecek unsurlar olduğuna inanmaya sevk eder ve bir müzik kompozisyonunun unsurları düşünülürken, bir parçanın "makamı" eskisine nazaran çok daha büyük bir önem kazanır.

Eski makamların tasnifi

Kontrpuanın incelenmesi, Gaffurio'nun eski metinlerin orijinal bir sentezini geliştirdiği üçüncü alandır. Bu konu, Gaffurio'nun Aristotelesçi felsefi ön kabullerden yola çıkarak zamanının müziğinin kurallarını geliştirdiği eseri olan *Müzik Uygulaması*'nın dört kitabının özellikle üçüncüsünde ele alınır.

Kontrpuanın sekiz kuralı

Gaffurio, ahengi sistematik olarak inceledikten sonra kontrpuan sanatı unsurlarını sekiz kuralda özetler, bunlar da uzun zaman bu konuyu ele almak isteyen müzisyenler ve teorisyenler için temel referans noktası işlevi görecektir.

Gioseffo Zarlino

16. yüzyılın ikinci yarısının en meşhur müzik teorisyeni olan Gioseffo Zarlino, Gaffurio ve örneğin Ludovico Fogliano (1490?-1539?) ile Heinrich Glareanus (1488-1563) gibi diğer müzik hümanistlerinin başlattığı, Grek müzik yazılarının yeniden keşif sürecini devam ettiren belli başlı kişidir. 22 Nisan 1517'de Chioggia'da doğar, 1541'de Venedik'e geçip burada meşhur Flaman besteci Adrian Willaert'in (1490?-1562) öğrencisi olur, 1558'de en önemli eseri olan *Istitutioni harmoniche* [*Ahenk Unsurları*] Venedik'te yayımlanır; gene Venedik'te 1571'de *Dimostrationi harmoniche* [*Armoni Uygulamaları*] ve 1588'de *Sopplimenti musicali* [*Müzik Ekleri*] yayımlanır. 1565 Cipriano de Rore'nin (1516?-1565) yerine San Marco müzik şefi olur ve 14 Şubat 1590'daki ölümüne kadar bu mevkide kalır.

Zaffurio, Gaffurio'ya kıyasla dünya müziği hakkındaki eski eserlere çok daha az ilgi duyar ve bunlara *Ahenk Unsurları*'nın sadece bir bölümünü ayırır; dünyanın ahenkli bir şekilde yaratıldığına dair geleneksel görüşü kabul ettikten sonra bu konunun müziğin değil, felsefenin alanına girdiğini ifade eder.

Zarlino, bu meselelerle ilgilenmek yerine, Gaffurio'nun zamanının müziğinin benimsediği kuralları açıklayacak bir teori geliştirme teşebbüsünü derinleştirir.

İlk alan aralıkların incelenmesidir; Pythagoras geleneğine göre, bir oktavdaki aralıkların arasında sadece 2:1 (oktav), 3:2 (beşli) ve 4:3 (dörtlü) orantılarına tekabül edenler ahenklidir; polifoninin başlamasıyla (az çok 12. yüzyıldan başlayarak) müzisyenler genelde üçüncü ve altıncı aralıkları da ahenkli sayar; Gaffurio bunların kontrpuan açısından faydalı, ahenkli aralıklar olduğunu kabul eder, ama Pythagoras geleneğinin "ahenkli" saydığı orantılara uymadıklarından bunları "kusurlu," "irrasyonel" ve "belirsiz" ahenkler sayar. Zarlino, üçüncü ve altıncı aralıkları ahenkli saymanın Pythagoras'ın sadece "mükemmel bir sayıya" dayanan bir armoni orantısına uyan aralıkların ahenkli olduğu görüşüyle uyumsuz olmadığını ispat etmeyi başarır; nitekim müzisyenlerin ahenkli saydığı üçüncü ve altıncı aralıkların 5:4 (üçlü majör), 6:5 (üçlü minör), 5:3 (altılı majör) ve 8:5 (altılı minör) orantılarına tekabül ettiğini ve hem bu orantıların hem de diğer ahenk orantılarının (oktav, beşli ve dörtlü) tek bir "mükemmel" sayı serisine, yani birden altıya kadar olan sayılara dayandığını iddia eder.

Aralıklar

Zarlino'nun Gaffurio'ya oranla daha orijinal bir duruş geliştirdiği, ahenk araştırmasıyla sıkı ilişkili bir diğer alan, çalgıcıların ve şarkıcıların benimsediği aralıkların tonlama sistemlerinin araştırılmasıdır.

Boethius'un *De musica*'sında [*Müziğe Dair*] onaylanan Pythagoras geleneğine göre, bütün oktav, beşliler ve dörtlülerin en mükemmel orantılara (2:1, 3:2 ve 4:3) uyumlaştırılmasını mümkün kılan ama üçüncü ve altıncıları ahenksiz kılan "Pythagoras ölçüsü" araların tonlaması için en iyi sistemdir; ancak bu sistem, üçüncü ve altıncıların ahenkli olması gereken polifonik uygulamalarda kullanılamaz.

Tonlama sistemleri

Gaffurio, pratikte "Pythagoras eşelinden" farklı sistemlerin benimsendiğini kabul eder, ama bunu teorik açıdan kabul edilemez saydığından, Boethius'a sadık kalır.

Onun muhafazakâr konumu büyük İspanyol kuramcısı Bartolomé Ramos de Pareja'nın (y. 1440-1491?) öğrencisi Giovanni Spataro (1458?-1541), tarafından şiddetle eleştirilir, Gaffurio da buna cevaben *Apologia adversum Ioannem Spatarium et complices musicos bononienses*'i [*Giovanni Spataro ve Bolognalı Müzikçi Arkadaşlarına Karşı Savunma*] 1520'de Torino'da yayımlar; Spataro da bu yazıya 1521'de Bologna'da yayımlanan *Delucide et probatissime demonstrationes contra F. Gaffurio* [*F. Gaffurio'ya Karşı Açık ve İncelikli İspatlar*] ve

Errori de Franchino Gaffurio da Lodi subtilmente demonstrati'yle [*Franchino Gaffurio'nun Hatalarının İncelikli Bir Şekilde Gösterilmesi*] cevap verir.

Zarlino, *Ahenk Unsurları*'nda Ramos de Pareja ve Spataro'nun müzik pratiğine dair gözlemleriyle eski zamanların kuramcılarının, aralıkların ses rengi sistemlerine dair yazıları arasında uyum sağlamaya çalışırken, Ptolemaios'un "senton diatonik" dediği sistemin hemen hemen bütün oktav, beşli ve dörtlülerin daha mükemmel orantılara uymasını mümkün kıldığını ve özellikle "altılıya" tekabül eden ses uyumunun hemen hemen bütün üçlü ve altılılara uydurmayı mümkün kıldığına dikkati çeker. Vardığı sonuç, bunun insanın "yapay olarak" akorunu yaptığı aletlere uygun sistemler arasında en mükemmel sistem olduğu ve şarkıcıların "doğal" müzikte bütün uyumlu aralıkların "altılıya" dayandığı oranlara tekabül ettiği daha da mükemmel bir versiyonunu benimseyecekleridir.

Mükemmel orantılar

Gaffurio'nun *Müzik Uygulaması*'nda olana benzer şekilde, Zarlino'nun *Ahenk Unsurları*'nda da, dört cildin üçüncüsü tamamen kontrpuan sanatına ayrılmıştır ve Adrian Willaert'in yazara sözlü olarak öğrettiklerini yakından izleyen derinlemesine bir inceleme içerir. Zarlino'nun eseri, Willaert'in bir diğer öğrencisi olan Nicola Vicentino'nun (1511-1576?) *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* [*Eski Müziğin Yeni Uygulamalara Uyarlanması*] eserinin Ferrara'da yayımlanmasından üç yıl sonra yayımlanır. Bu eserde "kromatik" ve "enarmonik" müziğin ilkeleri, yani yazara göre "modern uygulamalarla" eski Grek müziğinin dinleyicilerinde uyandırdığı "şahane etkileri" elde etmeyi mümkün kılacak birtakım yenilikler açıklanır.

Nicola Vicentino'nun "kromatik" müziği

Zarlino, kontrpuan incelemesinde Vicentino'nun adını açıkça zikretmeden "kromatik" müzik lehindeki argümanlarını eleştirir ve hem keyif vermek hem de faydalı olmak açısından iyi bir model olarak, "Sanatın doğru ilkelerini izlemeyen" "kromatikçilerin" müziğini değil, Willaert'in "vakar" ve "ihtişam" sahibi bestelerinin "maniyerini" önerir.

Glareanus ve On İki Makam

Zarlino, kontrpuan sanatını inceledikten sonra *Ahenk Unsurları*'nın dördüncü cildini makam incelemesine ayırır. Bu konuyu ele alırken Gaffurio'nun bu konuda söylediklerini ve Glareanus'un Basel'de 1547'de yayımladığı *Dodekachordon*'u [*On İki Telli Çalgı*] göz önünde bulundurur. *Dodekachordon*'daki en büyük yenilik, o dönemin polifonik müziğinin dayandığı "Kilise makamlarının" genelde iddia edildiğinin aksine sekiz değil, on iki olduğunu göstermesidir. Glareanus da, birçok bakımdan Gaffurio'yu temel alarak Kilise makamlarından bahsedip onları eski makamlar için kullanılan aynı isimlere

göre tasnif eder, sonunda da eski makamların özellik ve etkilerini aynı isimli Kilise makamına atfeder. Ancak Gaffurio sekiz makam ele aldığından kendisinin eklediği dört makamın eski Grek müziğinde de olduğunu iddia etmek zorunda kalır, bunun için de Martianus Capella, Cleonides ve Athenaios'un müzik eserlerini yeni bir şekilde yorumlar.

Bu konumdan farklı olarak, makamların Zarlino'nun *Ahenk Unsurları*'nda geliştirilen ele alınışının amacı, Kilise makamlarının on iki olduğu görüşünün doğruluğunu, bu makamların her birine eski makamların adlarından birini verip birinin tipik unsur ve etkilerini diğerine de atfetme eğiliminin tamamen yanlış olduğunu göstermektir.

Grek makamlarına dair eserlerin analizi

Zarlino, bu sonuçlara varmak için Grek makamlarına dair eski yazılar hakkında o zamana kadar yapılmış en derinlemesine araştırmayı gerçekleştirir. Bu sayede eski makamların işleyişiyle Glareanus'un önerdiği Kilise makamlarının tasnif sistemi arasındaki telafi edilemez farkı ispat eder.

Bundan sonra, önceki ciltte açıklanan kontrpuan kurallarıyla bütünleştiğinden, Zarlino'ya göre bestecilerin izlemesi gereken "sanat ilkelerinin" sunumunu tamamlayan on iki Kilise makamının yeni müziklerde kullanımının titiz bir eleştirisi gelir. Zarlino bu konuda, modern bestecilerin bütün bu ilkeleri uygulamayı başarmaları halinde, eski müziğin yol açabildiği etkileri elde etmekle kalmayıp "daha da mükemmel" sonuçlara varabileceklerini iddia eder.

Zarlino, müziğin makamlarıyla etkileri arasındaki ilişki konusunda, eski makamlarda olduğu gibi, Kilise makamlarının da bir *ethos*'a sahip olduğu ve dinleyicileri etkilediği görüşündedir. Zarlino, Kilise makamlarını tek tek ele alırken "doğasının" ne olduğunu tanımlamak ve hangi kelimelerle özdeşleşeceğini belirtmekle (bu hususta sık sık Gaffurio ve Glareanus'un benzer sözlerine bağlanır) yetinmez; modern makamları iki sınıfa ayırarak daha orijinal bir gözlem sunar; alttaki alt beşlide majör bir üçlü olanlar "neşeliyken," benzer durumda minör bir üçlü olanlar "mahzundur." Bu ayrımda "majör" makamlarla "minör" makamların *ethos*'u modern ayrımın bir öncüsü olarak da görülebilir.

"Neşeli" ve "mahzun" makamlar

Zarlino, *Ahenk Unsurları*'nda kuramının esas hatlarını açıkladıktan ve *Armoni Uygulamaları*'nda bazı noktalarını derinlemesine inceledikten sonra, *Müzik Ekleri*'nde hümanist Girolamo Mei'yle (1519-1594) tanıştıktan sonra görüşlerini değiştiren eski öğrencisi Vincenzo Galilei'nin (1520-1591) kendisine yönelttiği eleştirilere cevap verir. Vincenzo Galilei, 1581'de Floransa'da yayımlanan *Dialogo della musica antica et della moderna*'da [*Eski ve Modern Müzik Arasında Diyalog*] ve Zarlino'nun *Müzik Ekleri*'ndeki cevaplarına cevaben 1589'da Floransa'da yayımlanan *Discorso intorno alle opere di messer Gioseffo Zarlino de Chioggia*'da [*Chioggialı Bay Gioseffo Zarlino'nun Eserlerine Dair Tartışma*] onu şiddetle eleştirir.

İki yazar, aralıkların entonasyon sistemlerine dair düşünceler ve eski ile yeni müziğin karşılaştırılması olmak üzere, özellikle iki konuda görüş ayrılığı yaşar.

İlk konuda Galilei, Zarlino'nun "diyatonik sentonun" müziğin icrasında aletler için "yapay" olarak, sesler içinse "doğal" olarak kullanılacağı görüşünü eleştirir. Galilei bunu eleştirince uyuma tekabül eden sayısal orantıların "altılıya" dayandığı görüşünü de baltalar.

Vincenzo Galilei'yle ihtilaf

İkinci konuda Galilei, Zarlino'nun modern polifonik müziğin, her ikisinin monodik olduğunu düşündükleri eski müzikten daha iyi olabileceği görüşünü eleştirir. Bu hususta Galilei, Mei'nin, başka bir makam sistemine sahip olduğundan ve monodik bir gelişimle yetindiğinden, polifoninin ve modern makamların kullanımının eski müziğin dinleyicilerde uyandırdığı "şahane etki"yi engellediği için, modern polifonik müziğin eski müzikten anca daha kötü olabileceği görüşünü paylaşır.

Vincenzo Galilei ile Zarlino arasındaki ihtilaf, iki beste uygulamasının olduğu o dönemin kültüründe çok heyecan uyandıran bir tartışmaya yol açar; bunlar bir taraftan Adrian Willaert'in müziklerinden ilhamla özellikle Venedik'te gelişen polifonik beste, diğer yandan özellikle Floransa'da, Camerata de' Bardi çerçevesinde denenmeye başlanan monodik bestedir.

Bkz. Andrea ve Giovanni Gabrieli, s. 1011; Camerata de' Bardi, s. 1052; Flaman Uygulamaları, s. 1071; Ruhani Lauda, s. 1074

Giovanni da Palestrina

Piero Gargiulo

İtalyan müzikolojisinin şafağında, Palestrina'nın repertuarının ilk ve en hassas araştırmacılarından biri olan Alberto Cametti, Palestrina'nın şahsiyetinin ve eserlerinin anlaşılması için basit ve işlevsel bir anahtar sunar. Büyük besteci hakkında yazılan ilk monografi olan eserinin neredeyse sonunda şu mütalaada bulunur: "Polifonileri bizleri aşırı hassas bir dünyanın sisiyle sarar, zira

doğaüstü bir güce sahip olan o sesler titreşimleriyle ruhu etkisi altına alır ve onu hakiki şiirin yüce diyarlarına taşırlar."

Biyografik Profili ve Üretimi

Daha yirmi yaşındayken doğduğu kasabanın (Roma yakınlarındaki eski Praeneste) katedralinin hayat boyu orgcusu ve şan hocası tayin edilen Giovanni Pierluigi (1525?-1594), 1551-1565 yılları arasındaki on beş yıl boyunca Kilisenin Roma'daki belli başlı merkezlerindeki Giulia Şapeli, Sistina Şapeli, San Giovanni in Laterano ve Santa Maria Maggiore Kiliselerinde çeşitli prestijli konumlara getirilir.

Palestrina, dönüşümlü olarak koro şefi ve usta işlevlerini yerine getirir ve 1565'te Roma'daki yeni seminerin müzik eğitim koordinatörü tayin edildikten sonra, 1571'de Giulia Şapelini faaliyetinin ana merkezi haline getirir ve sonraki on yıl boyunca bestelerini derleyip kaliteli baskılarını yaptırır. 1591'de Vertuosa Compagnia de li Musici'nin (müstakbel Accademia di Santa Cecilia) kurucu üyelerinden biri olur ve son yıllarında büyük şöhret elde eder. Muhteşem cenaze merasimi San Pietro Katedralinde gerçekleşir ve mezar taşına *"Joannes Praenestinus Musicae Princeps"* [*Müziğin Prensi Joannes Praenestinus*] yazılır.

Palestrina'nın çok kapsamlı olduğu kesin olan üretimi 104 ayin müziği (4 ila 6 ses arası), 340 *motet* (4 ila 12 ses arası) ve 119 madrigal (3 ila 6 ses arası) kapsar, bunlar da kutsal ve seküler polifonik türün 16. yüzyıldaki repertuarının en yaygın şekilleridir. 1554-1594 yılları arasında yayımlanan bu besteler ve çeşitli antolojilere dahil olmuş sayısız parçalardan oluşan bu esas çekirdeğe ek olarak bir de ilahi, *offertoire*, ağıt, ayin, *magnificat* [*Meryem Ana'ya methiye*] gibi yaklaşık 200 kutsal eseri de vardır. Günümüzde üretiminin tamamına belli başlı bütün İtalyan ve Avrupa müzik kütüphanelerinde iki muazzam baskı yoluyla ulaşılabilmektedir; birincisi Breitkopf & Härtel Franz için Xaver Haberl'in hazırladığı, 1862-1907 yılları arasında basılan 32 ciltten oluşmaktadır, ikincisi ise 1939'da Raffaello de Rensis tarafından Istituto Italiano di Storia della Musica için başlanmış, 1943'e kadar Raffaele Casimiri tarafından devam edilmiş ve Lino Bianchi tarafından 1955 ile 1987 arasında tamamlanmış, toplam 34 ciltten oluşmaktadır.

Çeşitlilik gösteren, kapsamlı bir üretim

Palestrina ve Karşı-Reform: Kutsal Polifonin Üstünlüğü

Trento Konsilinin, Roma Kilisesinin Protestan Reformuna tepkisinin resmileştirildiği 25 genel oturumu sırasında, Kilise şan tarzına en uygun teorik-pratik ilkelerin yeniden canlandırılması amacıyla müziğin üzerinde bilhassa durulur. Karşı-Reform yaklaşımı, vokal müziğin mutlak üstünlüğünü (alet desteğinin ve

Vokal müziğin "üstünlüğü"

özellikle kilisede kullanımının yasaklanması), Gregoryen ilahilerin saflığını ve polifoni yoluyla yeniden canlandırılma gerekliliğini, Katolik Kilisesinin yenilenmiş yüceliğini kutlayan Latince söz ve müziğin dayanacağı metin ve melodi sadeliğini ileri sürer.

Bu yönelimin, faaliyetlerinin en verimli döneminde (bu dönemde tamı tamına yedi papa tahta çıkar) Palestrina'yı etkilediği muhakkaktır, ama kendisinin, yaratıcı tercihleri baskılayacak, çeşitli kurallarla kişisel özgürlüğünü kısıtlayacak bütün tabiyet çeşitlerine tahammülü olmadığı da muhakkaktır.

Nitekim yüksek kilise yetkililerinin kanaatince Palestrina beste çalışmaları için fazla özerklik talep ettiğinden sayısız defa ikaz edilir; bu durum özellikle, Flaman Josquin Desprez (1440?-1521) tarafından denenen, kendi veya başkasının kutsal veya seküler polifonik repertuarından alınma bir motifin (*motet*, *chansons*, madrigal) müziğe yerleştirildiği, Palestrina'nın sadece altı ayin müziğinde kullandığı mutad Gregoryen ana temanın yerini aldığı ve polifonik ritüele kesinlikle "seküler" bir unsurun yerleştirilmesini kolaylaştırdığı, parodi olarak bilinen teknikle bestelenmiş 52 ayin müziğinde (toplamın tam yarısı) görülür.

Kendisine yöneltilen ikazlar

Üstelik Palestrina beş ayin müziğinde *Sine nomine* [*isimsiz*] başlığını kullanır, bu da, polifonik yapının dayandığı ve geliştiği, bazen ritüel ihtiyaçlarından bağımsız müzik sebeplerinden kaynaklanan orijinal kaynağı belli etmeme niyetini gösterir.

Bazen de eski modellerden esinlenmeden tamamen orijinal melodik bir konu kullandığı ve buna dayanarak bestesini geliştirdiği zaman Palestrina'ya ilham veren, özgür icattır. Papa II. Marcellus'un hatırasına atfedilen ve Palestrina taklitçilerinin birçok neslince Karşı Refom ruhunun sembolü olarak benimsenen altı sesli meşhur *Missa Papae Marcelli* [*Papa Marcellus'un Ayini*] bunun bir örneğidir; bu belki de, Palestrina'nın polifonik şeklinin melodi kolaylığı ve şeffaf çizgiselliğiyle uygulamaya hazır olduğu, ilahi kelamın müzik şekliyle de dinlenmesi ve algılanması (*audiri atque percipi*) gerektiği ilkesinin en net kabulüdür.

Missa Papae Marcelli

Ayrıca zikredilmesi gereken eserleri arasında ritüel mısralarının koro ile org arasında simetrik olarak dağıtılmasına dayanan *alternatim* tekniğine göre –Dük Guglielmo Gonzaga'nın siparişi üzerine– Mantova'daki Santa Barbara Şapeli için bestelenen ve icra edilen 10 ayin müziği, 15. yüzyıldan başlayarak Fransız-Flaman polifonik eserlerine kaynak olmuş aynı isimli çok meşhur *chanson*'un melodisiyle gerçekleştirilen *L'homme armé* [*Silahlı Adam*] başlıklı iki ayin, parodi yapısını izleyerek Palestrina'nın kendisinin Orazio Capilupi ve Giovanni Boccaccio'nun (*Decameron*'un ikinci gününün sonundaki mısralar) iki metninden kutsal ortama naklettiği (Latince) *Vestiva i colli* [*Tepeleri Kaplarken*] ve *Già fu chi m'ebbe cara* [*Bana Değer Veren Oldu*] başlıklı iki muhteşem ayin vardır.

Princeps Musicae

Mezar taşındaki *Princeps musicae* [*Müziğin prensi*] yazısı hem hakkında söylenenleri tasdik eder hem de klasik mezar taşı yazılarından çok farklıdır. Palestrina'nın eserlerinin sistematik olarak zikredilme sayısının yüksekliği (teorik kaynaklarda, müzik repertuarında ve aydınlarla müzik araştırmacılarının yazılarında) onun gerçek büyüklüğüne işaret eder. İnceleme, taklit ve benimsenme nesnesi olarak herkes için bir tarz modeli olacaktır ("*a cappella*"), belli bir icra yöntemini belirtmeye yarayacaktır (sadece vokal için polifoni) ve yüzyıllar boyunca *stylus antiquus* [*eski tarz*] yaklaşımının yüksek değerlerini ifade edecektir.

Ayinler, *motet*'ler, madrigaller

Özel şaheserler olan ayin müziklerine ek olarak, aralarında *Salve Regina* [*Selam Kraliçe*] (4-5-6-8 sesli) gibi güzelleri ve 8 sesli *Stabat Mater* [*Ana Duruyordu*] (Jacopone da Todi'nin metni üzerine) gibi şahaneleri olan *motet*'ler, Petrarca'nın (1304-1374) *Canzoniere*'sinden esinlenen veya metnini kullanan madrigaller ve aralarında "manevi" konuyla yerel dil karışımının örneği olarak meşhur *Vergine bella che di sol vestita* [*Güneşli Giysili Güzel Meryem Ana*] kısımları olan diğer metinler silinmez bir iz bırakacaktır.

Başka bir deyişle Palestrina'nın müzik alanına en hakiki ve yaratıcı katkısı melodik heyecanla kontrpuan gelişimi arasındaki mükemmel dengesiyle virtüözlüğe hiç sapmayan çizgisel müzik dilidir.

Bkz. Madrigal, s. 1057; Flaman Uygulamaları, s. 1071; Ruhani Lauda, s. 1074; Enstrümantal Müzik, s. 1082; Org Müziği, s. 1088

Andrea ve Giovanni Gabrieli

Claudio Toscani

Venedik Cumhuriyetinin ekonomik gücü, devlet kutlamalarının ihtişamı, müzikle kutlanan törenlerin sıklığı, Avrupa'nın her yerinden müzisyenleri Venedik'e cezbeder. 16. yüzyıl boyunca, bu şehre has, ses ihtişamına, ses renkleri ve dinamiği tezatlarına ve karşıt korolorla elde edilen uzam efektlerine

dayanan bir müzik tarzı gelişir. Bu sanat Andrea ve Giovanni Gabrieli'yle zirveye ulaşır.

Venedik Cumhuriyetinin İhtişamı

16. yüzyıl, Venedik için coğrafi genişlemenin, siyasi gücün ve sanatsal gelişimin zirveye ulaştığı bir zamandır. Müreffeh ekonomi, faal müzik yayıncılığı, kamusal törenlerin zenginliği ve iş bulma imkânlarının çokluğu, şehri buraya yeni teknikler öğrenme ve yeni sesler deneme imkânlarının da cazibesiyle çok sayıda müzisyen için bir çekim merkezi haline getirir. Kamusal, dini ve siyasi kutlamalar, yoğun ve çeşitli müzik faaliyetlerinin gerçekleştiği en gösterişli zamanlardır.

Şehrin en prestijli müzik kurumu San Marco Katedralinin müzik şapelidir Doge'ye doğrudan bağlı olan şapel hem kilise ritüellerinde hem de toplumsal bayramlarda kullanılır. Kadrosu çok zengin olup (kadroda 30 koro mensubu, 20 çalgıcı, 2 orgcu faaldır) icralarının mükemmelliğiyle meşhurdur. 1527'de Fransız-Flaman Adrian Willaert (1490?-1562) şefliğe tayin edilir ve 35 yıl bu konumda kalır; yönetimi zamanında şapel zirvesine ulaşır.

San Marco Katedralinin müzik şapeli

San Marco Katedralinin yapısı yeni ses çözümlerinin denenmesini teşvik eder.

Katedralde her biri kendi orguna sahip iki koro vardır (ikinci orgun alımı 1490'da kararlaştırılmıştır); her koronun şarkıcı ve aletleri vardır, bu da her grubun karşı grupla diyaloğa girdiği bir çeşit "stereofoni" efekti yaratır. San Marco'da geliştirilip daha sonra şehrin ve Veneto bölgesinin özelliği halini alan bu tarz, uzamsal efektlerini, ses rengi tezatlarını ve doluyla boş karşıtlığı ilkesini değerlendirir. Ancak Venedik katedralinin dışında da, şehrin geri kalan kısımlarında ses zenginliğiyle meşhur muhteşem bir tarz gelişir.

İki koronun "stereofonisi"

"Parçalı" veya "çarpan" denen iki veya daha fazla koroyu karşı karşıya yerleştiren Venedik çoklu koro tekniği Michael Praetorius'un (1571-1621) *Syntagma musicum*'unda tarif edilmiştir. Temel dizilişte, karşılıklı olarak birbirlerine cevap veren ve hep beklenmedik şekilde iç içe geçen iki karşıt koroya ayrılmış sekiz ses vardır. Aynı koro içerisinde vokal ve enstrümantal korolarla vokal ve enstrümantal kısımlar karıştırılabilir. Bu sayede enstrümantal ve vokal ses genişlikleri, dinamik düzeyler, eşseslilik ve kontrpuan vakaları arasında gerçekleşebilen ses karşıtlığı ilkesi sonuna kadar kullanılır.

Müzik mimarisi

Çoklu koro tekniği, basılı olarak ilk kez Willaert'in (1550) *I salmi a uno et a duoi chori*'sinde [*Bir ve İki Korolu İlahiler*] çıkar. Öğrencileri Gioseffo Zarlino (1517-1590) ve Nicola Vicentino (1511-1576?) buna dair kuralları daha sonra kuramsal eserlerinde belirlerler: *Istitutioni harmoniche* [*Ahenk İlkeleri*] (1558)

ve *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* [*Eski Müziğin Modern Uygulaması*] (1555).

Andrea Gabrieli

Ayrı ve karşıt koro tekniği Andrea Gabrieli (1510?-1585) tarafından geliştirilir; üretiminde seküler müzik ilk olarak dini müzikle aynı önemdedir. Gabrieli, yayımladığı yedi madrigal kitabında Willaert'in tarzına bağlanır (burada kromatizmin ve sesli koloraturun fazla önemi yoktur), ama aynı zamanda renk, ritmik canlılık ve muhteşem armoni silsilelerine ilgi gösterir. Kutsal besteleri büyük çapta *Sacrae cantiones* [*Kutsal Şarkılar*] (1565), *Ecclesiasticae cantiones* [*Kilise Şarkıları*] (1576) ve altı sesli *Psalmi Davidici*'ye [*Davut İlahileri*] (1583) dahil *motet*'lerden oluşur. Gabrieli, özgürce taklit tekniğini uygulayarak, Flaman tekniklerinden uzaklaşır; ses gruplarının yeni kombinasyonlarıyla doğal bir ifade ve renk duygusu arar.

Andrea Gabrieli'nin eserlerinde tipik bir Venedik sanatı olan çok koroluluk bütün ihtişamıyla dikkat çeker. Çok korolu bestelerde sesin kalınlaşması ve incelmesi marifeti sistematik olarak uygulanır; Gabrieli uzamsal efektlerden istifade eder, koroları hem dönüşümlü hem beraberce kullanır, yankı efektlerine yer verir, zengin ve çok yönlü ses ve enstrüman kombinasyonları uygular ve güçlü bir koro ifadesiyle ılımlı bir taklit polifonisinden dönüşümlü olarak yararlanır.

Kutsal ve seküler *Concerti*

Çoklu korolu bestelerin hemen hepsi *Concerti*'lere [*Konserler*] dahildir; bu koleksiyona ayin müziğinin bazı kısımları, bir *Magnificat* ilahisi ve seküler parçalar da dahildir (koleksiyon, sanatçının ölümünden sonra yeğeni Giovanni tarafından bazı kendi besteleriyle beraber 1587'de yayımlanır). Andrea'nın besteci ve orgcu olarak şöhreti büyüktür; yurtdışına yaptığı birçok seyahat ve şahsi ilişkileri sayesinde İtalya dışına Avusturya, Bavyera, Swabia ve Bohemya'ya uzanır. Münih'te Orlando di Lasso (1532?-1594), Augsburg'da ise Fugger ailesiyle sıkı irtibat halindedir; birçok öğrenci onunla çalışabilmek için Venedik'e gider. Eserleri birçok defa basılır ve bu eserlerin etkisi 17. yüzyılın ortalarına kadar devam eder.

Giovanni Gabrieli

Andrea Gabrieli'nin sanatsal mirası, San Marco başorgcusu olarak yerine geçen yeğeni Giovanni Gabrieli (1557?-1612) tarafından devralınır. Giovanni 1587'de (Andrea iki yıl önce ölmüştür) *Concerti per voci et stromenti musicali*'yi [*Ses ve Müzik Aletleri İçin Konserler*] yayımlar; bu eser, çoğu Andrea'nın olan, 6 ila 16 ses arasında bir kutsal ve seküler beste koleksiyonudur ("konser" tabiri ilk defa burada kulla-

Concerti per voci et stromenti musicali

nılır). Giovanni Gabrieli bestelerinde çoklu koro efektlerinin çeşitliliğini çok artırır; Andrea'nın tekniklerini kullanır, ama renge karşı daha hassastır, ritm olarak daha canlıdır ve korolarla aletler arasındaki ses rengi kombinasyonlarını daha derinlemesine kullanır. Giovanni, amcasının müziğini ayırt eden özellikleri güçlendirmeye ek olarak, ritm ifadesini sistematik olarak kullanır ve böylece bütün sesleri dolu akorlarla söylettirir ve kelimelerin algılanışını kolaylaştırır.

Hem kutsal besteler hem de enstrümantal eserler içeren *Sacrae symphoniae*'da [*Kutsal Senfoniler*] (1597) hangi aletlerin kullanılacağı not edilmiştir; alto keman, org, kornet ve trombon zikredilir. Bazen de, *Sonata pian e forte*'de [*Yavaş ve Hızlı Sonat*] olduğu gibi dinamik talimat da görülür. Ölümünden sonra 1615'te yayınlanan *Symphoniae sacrae*'de [*Kutsal Senfoniler*] artık vokale dayanmayan, enstrümantal yaklaşıma has özellikler vurgulanır; nitekim enstrümantal bölümler giriş veya ara işlevi görür; bazı kısımlarda ise güçlü solo şan yeni teksesli tarzı belli eder.

Canzoni e sonate [*Şarkılar ve Sonatlar*] (1615) her açıdan, dört sesli taklit arayışından ziyade Fransız şarkı geleneğine bağlanan saf enstrümantal müziktir. Çoklu koro ilkesi hâkimdir; daimi taklit yerine, büyük *motet* bestelerinin aracılık yaptığı bir tekniğe göre akor yapıları öne çıkar. Giovanni Gabrieli'nin etki alanı epey geniştir; özellikle Almanya'da şöhreti Andrea'ninkine eşittir. Venedik'e onun öğrencisi olmak için giden Heinrich Schütz (1585-1672), hayatı boyunca ustasına borçlu kalacaktır; çoklu korolu ayin müziklerinde Giovanni Croce (1557-1609) ve *Vespro della beata Vergine*'sinde [*Meryem Ana'nın Gün Batışı*] (1610) Claudio Monteverdi (1567-1643) tarzından esinlenir.

Canzoni e sonate

Bkz. 16. Yüzyılın İkinci Yarısında Venedik'te Resim, s. 899; Jacopo Sansovino, s. 909; Teorisyenler: Franchino Gaffurio ve Gioseffo Zarlino, s. 1002; Madrigal, s. 1057; Fransız Polifonik Şarkı, s. 1061; Flaman Uygulamaları, s. 1071; Ruhani Lauda, s. 1074; Org Müziği, s. 1088

Tomás Luis de Victoria

Massimo Privitera

Victoria, 16. yüzyılın en büyük İspanyol bestecisi ve Rönesans Avrupası müzik uygarlığının başlıca şahsiyetlerinden biridir. Palestrina'nınkiyle beraber tarzı yüzyıllar boyunca Kilise polifonisinin klasik modeli olacaktır.

Biyografisi

Tomás Luis de Victoria, 1548'de Salamanca ile Madrid arasında yarı yolda bulunan ve 16. yüzyıl Katolikliğinin en önemli ve parlak şahsiyetlerinden biri olan Azize Teresa'nın (1515-1582) doğduğu Âvila'da dünyaya gelir.

Tomás'ın çocukluğu sırasında ailesinin hayat standardı yüksektir, ama babası 1557'de ölünce eşi on bir çocuğa bakmak zorunda kalır. Bunun üzerine bir papaz olan amcası Juan Luis Tomás'ın bakımını üstlenir. Victoria dokuz yaşındayken Âvila Katedralinin korosuna dahil olur ve orada şan şefleri Jerónimo de Espinar ve Bernardino de Ribera'dan müzik eğitimi alır.

Formasyonu

Bu çıraklık döneminde muhtemelen muhteşem bir orgcu olmaya ilaveten İspanya'nın en önemli bestecilerinden de olan Antonio de Cabezón'la da (1510?-1566) tanışır.

Genç Victoria'nın 1554'te Cizvitler tarafından Âvila'da kurulan ve Azize Teresa tarafından da takdir edilen Aziz Gil Okulunda sağlam bir edebi eğitim de gördüğü düşünülür.

Victoria, *pueri cantores*'den [*şarkıcı çocuklar*] ayrılınca muhtemelen 1565'te Roma'ya Alman Kolejine şarkıcı olarak gönderilir. Loyolalı Aziz Ignatius (1491-1556) tarafından 1552'de kurulan bu kurumun esas amacı misyonerlerin eğitimidir, ama ücretli öğrenci de kabul eder. Victoria, 1569-1574 yılları arasında Santa Maria di Monserrato Kilisesinde şarkıcı ve orgcu olarak maaş alır. 1571'den başlayarak Alman Koleji öğrencilerine müzik dersi verir ve daha sonra oranın şan şefi olur.

Roma'da

1572'de, yanında muhtemelen şan şefi olarak çalıştığı Kardinal Otto Truchsess'e ithaf edilmiş 4, 5, 6 ve 8 sesli *motet*'lerden oluşan ilk basılı koleksiyonunu yayımlar. 1575'te papaz olur ve daha sonra Alman Kolejinden ayrılarak Aziz Filippo Neri (1515-1595) tarafından kurulan Oratorio Papazları Cemaatine geçer. 1578-1585 yılları arasında San Girolamo della Carità Kilisesi papazıdır.

Victoria, Roma'da geçirdiği yılların geri kalanında, eserlerinin çekirdeğini oluşturan başka beste koleksiyonları da yayımlar. 1576'da bir ayin müziği ve

ilahi seçkisi basılır. 1581'de bir ağıt ve ilahi (*Cantica Beatae Virginis* [*Meryem Ana İlahileri*]) bir de ilahi (*Hymni totius anni* [*Bütün Yıl İçin İlahiler*]) seçkisi yayımlanır. İki yıl sonra 1583'te, bir 4, 6 ve 8 sesli ayin müziği (*Missarum libri duo* [*Ayin Müziklerinin İki Kitabı*]), bir de 4, 5, 6 ve 8 sesli *motet* seçkisi yayımlanır. Ardından 1585'te üçüncü bir 4, 5, 6 ve 8 sesli *motet* seçkisi ve *Officium Hebdomadae Sanctae* [*Kutsal Hafta Merasimleri*] yayımlanır.

1583 tarihli ayin müziği seçkisi İspanya kralı II. Felipe'ye (1527-1598) ithaf edilmiştir ve Victoria ithaf mektubunda vatanına dönme arzusunu belirtir. Kral arzusunu kabul eder ve 1587'de onu dul kalalı beri kızı Margherita'yla beraber Madrid'de Monasterio de las Descalzadas'ta münzevi hayatı süren kız kardeşi İmparatoriçe Maria'nın papazı olarak tayin eder. Victoria, imparatoriçenin ölümüne (1603) kadar bu konumda kalır; 1604'e kadar da şan şefi olmaya devam eder. Daha sonra aynı manastırda daha basit, ama aynı gelire sahip orgcu konumuna geçer ve bu ölümüne kadar devam eder.

İspanya'ya dönüşü

Victoria manastıra geldiğinde burada 33 rahibe yaşamaktadır ve bunlara her gün ayin düzenlenmektedir. Şapelde, hepsi müzik ve şan uzmanı 12 papaz ve çeşitli ayin ve *motet* söylemek üzere dört *pueri cantores* vardır. Önemli ayinler durumunda, ritüelin ihtişamını artırmak üzere bazı çalgıcılar da davet edilmektedir. Dolayısıyla Victoria'nın ömrünün son yılları seçkin bir ortamda, olumlu ekonomik şartlarda, sakin bir şekilde geçer.

Nitekim kendisi önce Sevilla, sonra da Zaragoza katedrallerinde şan şefi tayin edilme gibi prestijli teklifleri reddeder.

Monasterio de las Descalzadas için çalışmanın avantajları arasında epey büyük bir hareket özgürlüğü de vardır. Victoria, 1592'de ikinci ayin kitabının baskısını yakından izlemek üzere Roma'dadır ve burada başta Alman Kolejinde olmak üzere büyük rağbet görür. Şubat 1594'te Palestrina'nın (1525?-1594) cenazesine katılmak üzere tekrar Roma'ya gider; 1595'te Madrid'e döner.

Eserlerinin basılması

1600'de 3, 4, 8, 9 ve 12 sesli bir diğer ayin, ağıt, *motet* ve ilahi seçkisi yayımlanır; 1605'te de İmparatoriçe Maria anısına bestelenmiş bir *Officium defunctorum* [*Ölüye Ayin*] yayımlanır.

Victoria, 20 Ağustos 1611'de manastırın papaz evinde öldüğü zaman bütün dünyada sayılıp sevilen bir müzisyendir.

Kritik Değerlendirme

Diğer büyük Rönesans ustalarının aksine, Victoria sadece dini müzik bestelemiştir. Bu da, Kilise müziğinin ustası Palestrina'nın bile madrigal bestelemekten (4 sesli iki kitap, 5 sesli bir tane, bir ruhi madrigal kitabı ve başka koleksiyonlara dağılmış çeşitli başka parçalar) kaçınmadığı düşünülecek olursa, epey tuhaf bir durumdur. Bu durumun çeşitli nedenleri vardır.

Yaklaşık 1525'te doğan Palestrina ve yaklaşık 1532'de doğan Lasso'nun aksine Victoria Karşı-Reform zamanında doğup yaşadığından bundan çok güçlü bir şekilde etkilenir. Bir de formasyonu dini duyguların çok güçlü olduğu bir şehirde başlayıp bir Cizvit okulunda, yani ateşli Katolik bir ortamda tamamlanır. Karşı-Reformun çok hararetlendiği İspanya'ya dönüşü de bu girişin doğal devamı gibidir; üstelik çok dindar olan İmparatoriçe Maria'nın özel papazı olarak hizmeti de bütün bunların taçlandırılışı gibidir. V. Carlos'un (1500-1558) yoğun dindarlığının etkisiyle kendini dine adayan Cristóbal de Morales (1500?-1553?) gibi bir diğer önemli İspanyol bestecinin örneği de muhtemelen Victoria'yı etkiler. Buna bir de bestecinin içine kapanık kişiliği (bir portresi bile yoktur) ve onu hayatının son yıllarında besteci faaliyetinden uzaklaştıran, dolayısıyla onu yeni yayınlardan alıkoyan tefekkür yalnızlığına eğilimi eklenmelidir.

Sırf dini bir üretim

Victoria'nın eserlerinde, Kilise müziği geleneğinin büyük türleri, samimi dini duygular, güçlü bir formel orantı anlayışı ve sağlam bir gelenek bilgisi sayesinde klasikliğin dengesine ulaşır. Müziği bütün Katolik âleminde olağanüstü derecede tanınır ve İspanyol sömürge imparatorluğu sayesinde, sonraki yüzyılda yeni dünyanın beste üretimi üzerinde silinmez bir etkisi olur.

Bkz. Katolik Reformu ve Karşı-Reform, s. 192; İngiltere'de Müzik Uygulamaları, s. 1066; Flaman Uygulamaları, s. 1071; Ruhani Lauda, s. 1074; Protestan Dini Müziği, s. 1076; Org Müziği, s. 1088

Orlando di Lasso

Massimo Privitera

Orlando di Lasso 16. yüzyıl polifonisinin direklerinden biridir. Zengin ve çok yönlü kişiliği sayesinde zamanının bütün müzik türlerinde kendisini en iyi şekilde ifade etmiştir ve melankolisi onun Rönesansın sonbaharının entelektüel çalkantısının örnek kişisi olduğunu gösterir.

Flanders'dan Milano'ya

Orlando di Lasso (1530?-1594), Batı müzik tarihinin belli başlı kişiliklerindendir ve çağdaşları onu Palestrina'yla (1525?-1594) beraber "*müziğin prensi*" sayar. Ancak bu tartışmasız şöhretine rağmen tarihyazımı bakımından 16. yüzyıl müzikçilerinin büyük kısmının kaderini paylaşır; nitekim elimizde çocukluğuna, müzik tahsiline ve hocalarına dair kesin belge yoktur. Hatta ismi bile kesin değildir, çünkü "Orlando di Lasso," genç bestecinin İtalya'dayken benimsediği ve ölümüne kadar muhafaza ettiği, isminin İtalyanlaştırılmış halidir (aslı belki Rolande veya Orlande de Lassus'dur). Aynı muğlaklık doğum tarihi için de geçerlidir; 1530 veya daha muhtemelen 1532'dir. Kesin olan doğum yeridir; günümüz Belçika'sında Mons, yani 15 ile 17. yüzyıllar arasında Avrupa'nın belli başlı bestecilerinin birçoğunun doğduğu Fransız-Flaman bölgenin kalbidir.

Bilindiği kadarıyla küçük Orlando müzik eğitimini Mons'da Aziz Nicholas Kilisesinde alır; sesi çok güzel olduğundan fark edilir ve *pueri cantores* [*şarkıcı çocuk*] olarak eğitilir. Tek kesin bilgi, 1544'te on iki yaşlarındayken Sicilya Kral Naibi Ferrante Gonzaga'nın hizmetine girdiği, onunla beraber Avrupa ve İtalya'da seyahat ettiği, önce Paris'e, sonra Mantova, Palermo ve Milano'ya gittiğidir. Genç Orlando'nun bu gezintilerinin genç Mozart'ın (1756-1791) seyahatleriyle birçok ortak noktası vardır. Nitekim genç yaşta Avrupa'nın müzik merkezleriyle irtibata geçmiş olması ona büyük ilham kaynağı olur, sonra da buna sağlam bir teknik eğitim eklenince onun dâhiyane sanatsal kişiliği çok yönlü ve kozmopolit bir hal alır.

Çok güzel bir ses

Orlando 1549 başlarına kadar Milano'da kalır; artık sesi değiştiğinden şarkıcılığı sona erer ve müzisyen olarak yeni bir kariyere başlar. Üç yıla yakın bir süre Napoli'de yaşar ve o şehrin zengin müzik hayatından etkilenir. 1551'in sonlarına doğru Roma'ya geçer ve 1553 ilkbaharında Palestrina'dan birkaç yıl önce San Giovanni in Laterano Kilisesinde şan şefi olur.

Lasso, 1554 sonunda Roma'dan ayrılıp bir yıl civarında kalacağı ve eserlerini yayımlanmaya başlayacağı Anvers'e geçer. Sonraki yıllarda, uzun, verimli ve kesintisiz bir yayın hayatı olacaktır. İlk yayını, günümüzde *Opus 1* olarak bilinen *D'Orlando di Lassus il primo libro, dove si contengono madrigali, villanesche, canzoni francesi e motetti a quattro voci*'dir [*D'Orlando di Lassus'un, Madrigaller, Halk Şarkıları, Fransız Şarkıları ve Dört Sesli Motet'ler İçeren İlk Kitabı*] (1555). Aynı dönemde Venedik'te *Primo libro di madrigali a cinque voci* [*İlk Beş Sesli Madrigal Kitabı*] ve sonraki yıl gene Anvers'de *Primo libro dei mottetti a 5 e 6 voci* [*İlk Beş ve Altı Sesli Motet Kitabı*] basılır.

Roma'dan Anvers'e

Bu ilk kitaplarda da Lasso'nun yaratıcı kişiliğinin bazı temel özellikleri görülür; bir yanda kutsal üretim ve çok melankolik bazı

madrigaller için kullanılan ciddi bir ifade, öte yandan seküler tali türlerle (*chanson*, Napoliten, halk şarkısı, *moresk* vs) ifade bulan zaman zaman kinayeli ve zeki metinler vardır. *Opus 1*'de bu iki eğilim bilinçli olarak aynı anda mevcuttur.

Tarz farkı biri melankolik, biri de komik iki örnek dinlenince açıkça belli olacaktır: Petrarca'nın (1304-1374) karanlık bir metninden mülhem *Crudele, acerba, inesorabil morte* [*Zalim, Acı ve Kaçınılmaz Ölüm*] madrigali bir Alman *landsknecht*'inin komik İtalyancasına dayanan şakacı *Matona mia cara* [*Sevgili Hanımım*].

Orlando, 1556'da Münih'e geçip dükalık şapeli tenörü olarak Bavyera Dükü V. Albert'in hizmetine girer ve 1558'de evlenir (oğullarından ikisi, Ferdinand ve Rudolph, babalarının izinden gidip müzisyen olur). 1563'te o şapelin şefi olarak tayin edilir ve otuz yıl boyunca, ölümüne kadar o konumda kalır.

Münih'te

Lasso Münih'teyken uluslararası irtibatlarını canlı tutar ve zaman geçtikçe bütün dünyada zamanının en büyük bestecilerinden biri, hatta en büyüğü kabul edilir. 1570'te İmparator II. Maximilien (1527-1576) onu asilzadeliğe yükseltir ve 1574'te Papa XIII. Gregorius onu Altın Mahmuz nişanıyla taltif eder. Hem imparator hem de Fransa kralı birçok defa ona şan şefliği teklif eder. Lasso, Fransa kralı IX. Charles'ın (1550-1574) teklifine sıcak bakar, ama hükümdarın ölümüyle mesele kapanır; zaten kendisi de birçok bakımdan, başta Prens Wilhelm (1579'da dükalığın başına geçer) olmak üzere kendi efendilerine bağlıdır.

Sık sık yurtdışına seyahat eder; bu seyahatlerin amacı Şapele şarkıcı veya çalgıcı bulmak (bunun için örneğin 1574'te İtalya'ya gider), temsil görevleri veya özel dini ziyaretlerdir (1585'te Loreto'daki Kiliseye hacca gider).

Commedia dell'Arte'nin Kökleri

Lasso 1568'de Münih'te Prens Wilhelm ile Lorraineli Renée'nin arasındaki düğününde en önemli performanslarından birini sunar. Sonraki yıl, o da dükün hizmetinde olan İtalyan müzikçi Massimo Troiano (1520?-1571?), bu düğünün geniş bir raporunu yazıp yayımlar. Bu düğünün en keyifli anlarından biri, aniden bir "*comedia*" icra edilince yaşanır; *comedia*, yüzyılın ortalarında İtalya'da ortaya çıkıp daha sonra *commedia dell'arte* olarak uluslararası şöhret kazanacak olan yeni bir tiyatro türüdür. Hatta *comedia* doğaçlama yapıldığından, Troiano'nun gösteriyi detaylı bir şekilde anlattığı raporu tiyatro tarihçileri için özel bir anlam taşır, zira bu tiyatro türünün ilk yazılı belgelerinden biridir. Lasso, Münih gösterisinde önemli bir rol oynar; nitekim sahnelerin aralarındaki müzikleri besteleyip icrasını organize eder; buna ek olarak sahnede zıt karakterli

Ara müzikleri

kişilerin rollerini oynayıp (Pantalone ve Zanni), seyircileri çok eğlendirir. Lasso'nun farklı karakterleri canlandırmaya dair bu güçlü yeteneği onun olağanüstü taklit kabiliyetini gösterir.

İfade deneyimleri

Bu kisve değiştirme yeteneği müziğinin şaşırtıcı çok şekilliliğinden de belli olur ve bu Prens Wilhelm'le yaptığı, 19. yüzyılda dükalık arşivinde bulunan çok sayıda yazışmasında (bir 16. yüzyıl müzisyeni için epey sürpriz bir şans) görülür. Lasso, bu mektuplarda Fransızca, İtalyanca, Almanca, İspanyolca ve Latinceyi karıştırır ve kafiyeli kelime oyunları yapmaktan kaçınmaz.

Patrocinium Musices

Şan şefi konumu, Lasso'yu devamlı olarak yeni müzik bestelemeye zorlar. Bu zorunluluk ve onun içinden gelen beste yeteneğiyle katı mesleki disiplini sayesinde yazılı belge veya yayımlanmış seçki şeklinde günümüze ulaşan muazzam miktarda müzik besteler. 779 *motet* (aralarında *Prophetiae Sibyllarum* [*Kehanetler*] ve *Psalmi poenitentiales* [*Pişmanlık İlahileri*] gibi önemli seriler vardır), 83 ağıt ve 74 ayin (kendi veya başkalarının *motet* veya madrigallerinin yorumları şeklinde) ve çeşitli kutsal müzikler (*falsoburdon*, ilahi, ağıt, oratoryo vs) bestelemiştir. Seküler alanda 250 madrigal, 31 halk şarkısı, 156 *chansons*, 109 *Lieder* vardır.

Velut besteci

Ancak en az iki önemli yayıncılık işini hatırlamak gerekir: 1574-1576 yılları arasında *Patrocinium musices* [*Müziğin Hamiliği*] başlığıyla Lasso'nun dini müzikleri beş cilt olarak (daha sonra başka ciltler yayımlanacaktır, ama bunlar daha ziyade antolojik mahiyettedir) Münih'te yayımlanır. Bu koleksiyon sanatının büyüklüğüne dair bir çeşit anıttır ve ne kadar önemli ve örnek sayıldığını gösterir. Ölümünden sonra 1604'te ise bir *motet* derlemesi olan *Magnum opus musicum* [*Büyük Müzik Eseri*] yayımlanır; bu eser, her ne kadar müzik bağlamı derinden değişmişse de, Lasso'nun müziğinin bir sonraki yüzyılda da önemli olmaya devam ettiğini gösterir.

Lagrime Melancholiche

Lasso son yıllarında melankoliğe kapılıp içine kapanır, bu da onunki gibi çok yönlü bir kişilik için görülmemiş bir şey değildir; bu durum, Münih sarayını da etkileyen Karşı-Reform rüzgârı ve giderek kötüleşen sağlığı sonucunda artar. Beyin kanamasından sonra, depresyon krizleri 14 Haziran 1594'te gerçekleşen ve Thomas Mermann'a (doktoru ve arkadaşı) göre ciddi bir *melancholia hypochondriaca* [*melankolik hastalık hastalığı*] vakasından kaynaklanan ölümüne kadar yoğunlaşır.

Son madrigaller

Lasso, ölümünden kısa bir süre önce son büyük bir yedi sesli madrigal serisi tamamlar: Luigi Tansillo'nun (1510-1568) sözleriyle, *Lagrime di San Pietro* [*Aziz Petrus'un Gözyaşları*] Lasso'nun ölümünden sonra 1595'te yayımlanır. Aziz Petrus'un kendi ihanetinden kaynaklanan ıstırabı, vicdan azabı ve bedel ödeme arzusu, Lasso'ya yoğun ve kesin örgülü bir müzik yaratmak için mükemmel bir temel sağlar. Sonuçta, açıkça melankolik muhteşem bir polifonik eser ve büyük bir manevi vasiyet ortaya çıkar. Böylece Pantalone ve Zanni komik maskelerini kesin olarak çıkarırlar ve artık din savaşlarıyla parçalanan ve manevi birliğinden mahrum bir Avrupa'dan ağlayarak ayrılırlar.

Bkz. Katolik Reformu ve Karşı-Reform, s. 192; Kamusal Alan, s. 302; İtalya'da Komedya, s. 672; Avrupa'da Komedya, s. 685; Madrigal, s. 1057; Prensin Koreografisi, s. 932; Fransız Polifonik Şarkı, s. 1061; Flaman Uygulamaları, s. 1071; Saray Dansı, s. 1094

Martin Luther ve Johann Walter

Gianmario Merizzi

Luther etkisi müzik tarihi açısından olağanüstü öneme sahiptir, zira ilahiyatçı ve dini reformcu faaliyetinde bu sanata olağanüstü bir dini ve pedagojik değer atfeder. Luther aynı zamanda entonasyon konusunda çok sayıda metin yazmış ve adapte etmiştir ve aralarında Johann Walter'in de olduğu birçok müzisyenle beraber yeni Kilisenin müzik repertuarının oluşturulmasına katkıda bulunmuştur.

Luther ve Müzik

Luther (1483-1546), 1530'da Ludwig Senfl'a, "Müziği hep sevmişimdir [...]. Müzik, Tanrı'nın bize verdiği yüce bir hediyedir ve ilahiyata benzer. Kısıtlı müzik bilgimi hiçbir hazineye değişmem," diye yazar.

Belirleyici bir tercih

Luther'in insan olarak müziğe karşı muazzam tutkusu, muhtemel ideolojik açıklamaların ötesinde, onun bu sanata olan olağanüstü saygısını açıklar. Ne Aziz Augustinus'un tarikatına mensubi-

yet (Augustinus müzik hakkında yazmıştır, ama yazdıkları Luther'in anlayışıyla pek ilgili değildir) ne de Calvin (1509-1564) ve Zwingli'yi (1484-1531) bazen radikal bir şekilde müzik karşıtı tedbirler almaya sevk eden yeni Protestan Kitabı Mukaddes yorumları, Almanya'nın ve Avrupa'nın bir kısmının dinsel ve sivil müzik uygarlığını olağanüstü etkileyecek yaklaşımı açıklamaya yeterlidir.

Bu tutku, Luther'in müzik bilgisinden beslenir; çocukken şarkı söylemeyi öğrenir, daha sonra da lavta ve flüt çalmayı öğrenir ve müzik kuramı temelleri elde eder. Roma'ya seyahati esnasında (1510-1511) Hıristiyanlığın başşehrinin muhteşem müzik hayatını tanıma fırsatı elde eder; Flamanların, Heinrich Isaac'ın (1450?-1517), Ludwig Senfl'in (kendisiyle yazışır) ve özellikle Josquin Desprez'in (1440?-1521) polifonik bestelerini takdir eder.

Luther'in müzik felsefesinin merkez noktası, müziğin ilahi mahiyetidir. Müziği asilleştiren, aklayan veya en azından kabul edilebilir kılanların dini ritüeller ve manevi mahiyetteki metinler olduğu görüşüne dayanan (ve Calvin ile başka reformcuların paylaştığı) Katolik ve ahlakçı anlayışı tersyüz eder.

Luther'e göre, müziğin sadece şehvetli mahiyette işlevsel ve sözlü bağlamlarda kullanımının çarpıtabileceği esas bir dini değeri vardır.

Müziğin manevi değeri

Müzik, Tanrı'nın sözüne eşlik etmelidir, ama bunun nedeni böylesinin uygun olması veya aklanması değil, mahiyetlerinin benzerliğindendir. Müzik, sözle birleştiğinde Tanrı'ya dua etmek, ona şükretmek ve sözünü yaymak için en iyi yoldur, ama aynı zamanda bir mümin için ilahi olanı yaşayabilmektir. Luther müziğin duyguları etkileme imkânını göz ardı etmez, ama özellikle şiddetli tutkuları gemleme, kederli olanları teselli ve iyiliği teşvik potansiyelini vurgular.

Luther özellikle müziğin, dinlemeden ziyade, aktif müzik uygulamaya, yani şarkı söylemeye bağlı iyileştirici ve eğitici (ama aynı zamanda tedavi edici ve arındırıcı) işlevi hususunda ısrar eder. Luther'in anlayışında yüceltilen müzik, vokal müziktir; nitekim müzikle ilahi sözün doğal birlikteliği şarkı söyleyerek somutlaşır ve ses, insanların Tanrı'nın kendilerine bahşettiği müzik yeteneğinden yararlanabildikleri en üstün müzik aletidir.

Tanrıyla birleşme yolu olarak şarkı

Tanrı'yla irtibatta şarkının öncelikli değerinin ifadesiyle "bütün müminlerin papaz olduğu" anlayışı, müziği bir uzmanlık faaliyetinden ziyade ortak bir faaliyet kılar. Dolayısıyla ritüellerde müziğin faal uygulanışı ya tamamen ya kısmen korodan cemaate geçer. Aynı zamanda pedagojik alana da kararlı bir müdahale yoluyla temel müzik eğitimi teşvik edilir, bu da günümüzde bile Katolik memleketlerle Protestan memleketlerin müzik kültürünü gözle görülür bir şekilde ayıran bir geleneği destekler.

Her ne kadar Lutherci teoloji Kilise geleneklerinden ziyade kutsal kitaplara dayansa da, Luther'in müzik reformundaki amacı, Latincenin yerine Almancanın getirildiği gibi, Gregoryen şanına veya polifoniye karşı çıkmak değildir.

Gene de yeni teolojik önkabuller Roma ritüel repertuarına bazı mantıklı

müdahalelere yol açar; örneğin *Offertorium* [*kilisede bağış için para toplanırken orgda çalan müzik*] kaldırılır ve *proprium missae* azaltılır.

Ancak litürjik metnin içeriğinin ötesinde Luther'in amacı, müminle Tanrı arasındaki temasın, cemaatin pasif kalışıyla papazla araçlarının (örneğin profesyonel müzisyen şapeli) tekellerine aldıkları ritüel aracılığıyla gerçekleşmesi değil, doğrudan olmasıdır.

Cemaat halinde söylenen şarkı, insanla Tanrı arasında en iyi mecra olarak korunmalı ve teşvik edilmelidir ve müminin kutsal sözün ve Tanrı'ya yönelttiği duanın manasını anlaması şarttır. Katedral ve üniversite cemaatlerinin gittiği mabetlerin haricinde, hem ritüellerde hem de şarkılarda Almancanın Latincenin yerine geçmesinin gerekliliğinin sebebi budur.

Söz ve dil

Ancak Luther'in sözle müzik entonasyonunun arasındaki yakın ilişkiyi anladığını gösteren güçlü müzik hassasiyeti, onu Latince metinlerin "teolojik olarak mükemmelleştirilmiş" Almanca versiyonlarının birçok defa Gregoryen müzik yapısına kolaylıkla uymadığını kabul etmeye sevk eder: "Metin ve notalar, vurgu, melodi ve icra tarzı gerçek anadilinden ve bükünlerinden kaynaklanmalıdır" (Luther, 1525).

Dolayısıyla kutsal melodiler de yeniden geliştirilip uyarlanır, bazıları zaten zengin olan Reform öncesi Alman kutsal *Lied* repertuarından elde edilir veya halk repertuarından ve en meşhur Alman *Lieder*'lerin melodilerinden ödünç alınır, bazıları da yeni metinlerin yazılmasına paralel olarak yaratılır (genelde mevcut malzemenin geliştirilmesi yoluyla). Böylece monodik ve söylenmesi kolay, müminlerin hem metin hem de müzik açısından benimsediği bir dini şarkı repertuarı yaratılır.

Cemaat şarkısı için bir repertuar

Luther'in kendi, birçok orijinal metin yazar (günümüze 36 tanesi ulaşmıştır), Latince veya Almanca bazı metinleri uyarlar, bunlar da daha sonra çeşitli entonasyonlarla monodik cemaat şarkıları ve polifonik eser halini alır ve evanjelik *Gesangbücher*'lerin [*şarkı kitabı*] temelini oluşturur. Luther'in müzik mahareti düşünülecek olursa, metinlerinin bazılarının entonasyonunu kendisinin gerçekleştirdiği ziyadesiyle muhtemeldir.

Her koşulda reform çalışmaları esnasında aralarında Georg Rhau (1488-1548), Conrad Rupsch (1475?-1530) ve özellikle Johann Walter'in de (1496-1570) olduğu çeşitli müzisyenlerin yardımından faydalanır.

Johann Walter

Balthasar Resinarius (1485?-1544) ve Sixtus Dietrich'le (1493?-1548) birlikte Reformun ilk neslinin belli başlı bestecilerinden olan Johann Walter (1496-1570), Luther'le temasları başladığında Saksonya Başkanının saray şapelinde çalışmaktadır. Bu temaslar en geç, Luther'in önsözüyle *Geystliche gesank Buchleyn*'in [*Manevi Şarkı Kitapçığı*] yayımlandığı yıl olan 1524'te başlamıştır.

1525'te Walter, Conrad Rupsch'la beraber Luther'in müzik danışmanı olarak Wittenberg'de üç hafta geçirir ve *Deutsche Messe*'nin [*Alman Ayinleri*] yazılışında ona yardım eder. Walter, bu kolektif çalışma hakkında Praetorius'un (Wittenberg, 1614-1619) *Syntagma musicum*'unun [*Müziğin Yapısı*] ilk cildinde iktibas edilen bir rapor hazırlar.

Ateşli bir Lutherci olan Walter'in tarihsel önemi ilk Protestan müzik kurumlarının kurucusu ve organizatörü olmasından da kaynaklanmaktadır. Nitekim Saksonya sarayının müzik şapeli lağvedildiğinde Walter, Torgau Latince okulunda müzik öğretmektedir. Burada, mensupları okuldan ve tarikatlardan gelen ve çeşitli sosyal sınıflardan olan bir şehir şarkı merkezi kurar. Bu, Luther'in görüşleri doğrultusunda okul, kilise ve şehir kurumları arasında bütünleşmenin gerçekleştirildiği ilk özgür ve profesyonel olmayan koro kurumudur ve bu haliyle kısa sürede birçok merkezde taklit edilecek, sosyal olarak çok anlamlı bir örnek oluşturur.

İlk Lutherci müzik kurumu

Luther, *Manevi Şarkı Kitapçığı*'nın önsözünü yazarken yeni Protestan koroları repertuarına göre bestelenmiş polifonik *Lieder*'lerin ilk derlemesine desteğini ifade eder ve böylece sonraki derlemelere itibar kazandırır.

Zaten Calvin ve başka reformcuların aksine, Luther dini ritüel dahilinde polifoninin mevcudiyetini reddetmez ve icrasına en yüksek pedagojik değeri atfeder.

Nitekim sonraki derlemeler gibi, Walter'in derlemesi de esas olarak okula hitap eder, ama kamu okulunda eğitilmiş profesyonel olmayan şarkıcıların katıldığı ritüellerde kullanılmak üzere tasarlandığı kesindir.

İlk monodik cemaat koroları derlemelerinin çıktığı yıl yayımlanan *Şarkı Kitapçığı*'nda 3, 4 veya 5 sesli 43 beste, Alman metinlerine dayanan 38 beste (23'ü Luther'in) ve Latince metinlere dayanan 5 beste vardır.

Müzik açısından Reformun ilk döneminin tarzını tam olarak yansıtır; hâlâ orijinallikten mahrumdur ve güçlü Flaman etkisi taşıyan Alman *Tenorlied* geleneğine bağlıdır. Luther'in kendisi bize bu polifonik tarzın ve dinleyicilere etkisinin tarifini verir; devamlı bir ses *Tenor*'u söylerken, aynı anda birçok başka ses sanki onu ilahi bir dansa sevk edermişçesine etrafında sıçrayıp şevkli melodilerle onu süslerler.

Şarkı Kitapçığı'nın baskıları

Bu derlemenin başarısı 1551'e kadar genişletilmiş dört yeni baskı ve 1526'da sadece koro melodilerini kapsayan ve ilk cemaat parçaları derlemesi olan kısaltılmış bir baskının yayımlanmış olmasından belli olur.

Almanca Kitabı Mukaddes'le beraber, koro kesinlikle evanjelik doktrinin en güçlü aracıdır. Cizvit görüşüne göre, Luther'in koroları, ona vaazlarından daha çok takipçi kazandırmaktadır. Kesin olan bir şey varsa, o da, koroların kiliselerde, okullarda ve müminlerin evlerinde çok yaygınlaştığıdır. Üstelik Luther'in

polifonik müziğe karşı hoşgörülü yaklaşımı sayesinde, koro özellikle sonraki yüzyıldan başlayarak ortaya çıkacak olan büyük bir sanatsal gelişimin temeli halini alır.

Bkz. Din Devrimi, s. 181; Protestan Dini Müziği, s. 1076

Hans Leo Hassler

Gianmario Merizzi

Orgcu olmaya ilaveten iş dünyasında faaliyet gösteren ve çok yönlü bir kişiliği olan Hans Leo Hassler, 16 ile 17. yüzyıllar arasında yaşamış en büyük Alman bestecidir. Her ne kadar yenilikçi olmasa da, onun Latince dini üretimi ve İtalyan seküler üretimi, derinlik açısından o sıralarda gerilemekte olan Rönesans vokal polifoniğinin klasikleri arasında yer alır; İtalyan modelleriyle Alman gelenek ve ruhunun etkili birleşimi, Lieder'lerini sonraki nesiller için yankısı Bach'a kadar uzanacak olan bir model haline getirir.

Hayatı ve Üretimi

Hans Leo Hassler Nürnberg'de doğar ve 26 Ekim 1564'te vaftiz olur. Ailesi burjuva ve müzisyenlerden oluşur. Taş ustası ve meşhur bir orgcu olan babası Isaak, oğulları Kaspar (1562-1618), Hans Leo ve Jakob'a (1569-1622) ilk müzik eğitimlerini verir. Üç kardeşin faaliyetlerinin kaderleri benzeşir, hatta kesişir; bazen aynı hamilerle olmak üzere, hepsi resmen orgcu olarak faaldir, müzik faaliyetlerine ek olarak, iş ve diplomatik faaliyetleri de vardır ve diplomatik katkılarının neticesinde 1595'te İmparator II. Rudolf (1552-1612) onlara asalet unvanı verir. Ancak aralarında sadece Hans Leo besteci olarak çok meşhur olup birçok eserini yayımlatır.

Bir orgcu ailesi

Hassler'in muhtemelen Leonhard Lechner'in (1553?-1606) çalışmaları ve İtalyan etkisi yoluyla özümsediği Orlando di Lasso (1532?-1594) ve öğrencilerinin eserleri onun müzik ve sanat formasyonunu belirleyici derecede etkiler.

İtalyan müziği 1560'lı yıllardan itibaren çeşitli kanallar yoluyla Almanya'ya nüfuz etmeye başlar; İtalyan besteleri özellikle Nürnberg'de Alman yayımcılığı sayesinde yaygınlaşır; Alman müzik merkezlerinde İtalyan müzisyenler (örneğin Ivo de Vento, Antonio Scandello, Gregorio Turini vs) veya İtalyan tarzında çalışan Flamanlar, Jacques Regnart'ın (1540?-1599) meşhur *Kurtzweilige teutsche Lieder zu dreyen stimmen nach Art der neapolitanen oder welschen [id est: italienischen] Villanellen* eserininki gibi başlıkların açıkça ilan ettiği üzere İtalyan müziğinin tarzını Alman müziğinin türlerine dahil eder; genç Alman müzisyenler belli başlı İtalyan müzik merkezlerinde ve özellikle Venedik'te eğitilir.

İtalyan müziğinin etkisi

Hassler fiilen bu yolu kateden ilk önemli Alman müzisyendir ve böylece Gregor Aichinger (1564?-1628), Johann Grabbe (1585-1655), Heinrich Schütz (1585-1672) ve kardeşi Jakob gibi müzisyenlerin dahil olacağı uzun bir geleneğin başlamasına katkıda bulunur. Hassler 1584-1585 yılları arasında Venedik'te Andrea Gabrieli (1510?-1585) ve meşhur yeğeni Giovanni'nin (1557?-1612) yanında eğitim görür. Muhtemel kişisel irtibatların ötesinde, Hassler'in, Andrea Gabrieli'yle birlikte etkileri üretiminde belli olan, Baldassare Donato, Gian Giacomo Gastoldi, Orazio Vecchi, Claudio Merulo, Luca Marenzio gibi zamanın Venedik ve İtalyan müzik hayatının diğer kişilerinin eserlerini tanımış olması kesindir.

Hassler muhtemelen Andrea Gabrieli'nin aracılığı sayesinde 1586'da orgcu olarak II. Octavian Fugger'in hizmetine girer. Hassler'in kariyerinin belki de en yaratıcı safhası, Lasso, Andrea ve Giovanni Gabrieli, Orazio Vecchi ile Kaspar ve Jakob kardeşler gibi, eserlerine etki etmiş olan belli başlı kişilerin çeşitli işlevlerle bulunduğu, Augsburg'un bu güçlü ailesinin canlı ve açık kültürel ortamında geçer.

Fugger ailesinin hizmetinde

1588'de yayımlanan iki *motet* hariç, Hassler'in yayımlanan ilk bestesi, Christoph Fugger'e ithaf edilmiş dört sesli bir *Canzonette* derlemesidir (Nürnberg, 1590), bunun arkasından 1596'da 5-8 sesli bir madrigal derlemesi yayımlayacaktır (Augsburg). Metni ve müziği açısından İtalyan olan ve hem müzik formasyonunun bir nişanesi hem de İtalyan formasyonlu genç Alman besteciler için bir çeşit geleneksel deneme tahtası oluşturan bu iki eserden sonra, Hassler bir sonraki seküler derlemesinde –4-8 sesli *Neüe teutsche Gesang nach Art der welschen Madrigalien und Canzonetten* (Augsburg, 1596)– İtalyan müzik biçim ve dilinin Alman *Lied* geleneğiyle kendi kişisel birleşimini gerçekleştirmeye başlar ve bu birleşim sonraki *Lustgarten*'e yol açar.

Hassler'in o yıllarda yayımladığı iki dini müzik derlemesi Octavian'a ithaf edilmiştir: *Cantiones sacrae 4-8 et plurium vocum* [*4-8 ve Daha Fazla Sesli Kutsal Şarkılar*] (Augsburg, 1591) ve *Missae 4-8 vocum* [*4-8 Sesli Ayinler*] (Nürnberg, 1599). Hassler'in besteci olarak şöhreti artık yayılmıştır. 1594'ten itibaren

hemen hemen her yıl bu olağanüstü bestecinin bir ya da daha fazla bestesini içeren antolojiler yayımlanır. Zeki bir işadamı olan Hassler, imparatorla da arası iyi olduğundan, 1591'de II. Rudolf'dan bestelerini basma imtiyazını elde eder.

Octavian'ın ölümü üzerine (1600), Augsburg'un sunduğu tekliflere rağmen, Hassler Nürnberg'e dönmeyi tercih edip şehrin müzik faaliyetlerinin idaresini devralır (1601) ve sonraki yıl II. Rudolf ona *Kaiserlicher Hofdiener* unvanını bahşeder.

II. Rudolf'un sarayında

1601'de 4-12 sesli *Sacri concentus* [*Kutsal Konserler*] (Augsburg) ve 4-8 sesli *Lustgarten neuer teutscher Gesäng, Balletti, Galliarden und Intraden* (Nürnberg; 1605, 1610 ve kısmen 1615'te yeniden basılır) yayımlanır. Bu eser onun en meşhur, son seküler eseridir; Gastoldi'nin balesinin etkisiyle yeniden canlanan Alman *Lied* türü bir dans ölçüsü ve akorlu bir gidiş temelinde yeniden oluşur, genelde halk müziği tarzındaki melodisi de tiz seslidir. Derlemede bazı enstrümantal besteler de (*Intraden*) vardır.

Hassler 1604'te Ulm'a taşınır ve orada evlenip sonraki yıllarda özellikle ticaretle uğraşır.

1607-1608 yılları arasında Reform ritüellerine adanmış iki beste derlemesi yayımlanır: *Psalmen und christliche Gesänge* ve *Kirchengesänge: Psalmen und geistliche Lieder*. Her iki örnek Lutherci cemaatlerin koro melodilerinin 4 sesli entonasyonlardan oluşur; ilk örnekte, 16. yüzyılın ikinci yarısında, özellikle yabancı memleketlerde ortaya çıkan biçim ve ifade yeniliklerinden uzak, *motet* korolarının epey eski makamlarını yeniden ele alan füg üslubunda (*fugweiss*) bir tarz varken, ikinci örneğin tarzı kesinlikle daha "halk tipidir," basit bir homoritmik entonasyona dayanır, Lucas Osiander'in (1534-1604) cemaatin ritüel şarkısına aktif katılımını kolaylaştırmak amacıyla yirmi yıl önce geliştirdiği *Kanzionalsatz* modeline göre melodi üst sestedir (*simpliciter gesetzet*). Muhafazakârlık (hatta anakronizm bile) ve işlevsellik, sade bir din ve onun hizmetinde bir müzik anlayışının unsurları gibi görünür.

Deneyler ve geçmişten esinlenmeler

Hassler'in Reform Kilisesi için üretimi tabii ki iki derlemenin yayımlandığı ve kısmen bestelendiği Ulm ve Nürnberg şehirlerinde izlenen dini inançla ilgilidir; Katolik Augsburg'daki dini üretim ise daha ziyade Latin ritüellerinin şekillerine göre düşünülmüştür, müzik tarzı kesinlikle İtalyan olana daha yakındır ve her ne kadar çağdaşı Venedik ekolünün daha avangard eğilimlerinden ziyade Palestrina tarzı polifonisinin ölçülerine daha yakın olsa da daha açık ve "modaya uygundur."

Psalmen

1607 tarihli *Psalmen* [*İlahiler*], Hassler'in sonraki yıl Dresden'deki sarayında hizmetine çağrıldığı, daha sonra da şan şefliğine yükseldiği, Lutherci inanıştan Saksonya Prensi II. Christian'a (1481-1559) ithaf edilir. Uzun zamandır hasta olan Hassler, yeni imparator Habsburglu Mathias'ın seçilmesi vesilesiyle saray korosuyla beraber gittiği Frankfurt'ta ölür.

Etkisi

Doğduğu şehirde Hassler'e ölümünden sonra *Musicus inter Germanos sua aetate summus* [*Çağının Almanları Arasında En Büyük Müzisyen*] denir. Ölümünden sonra eserleri yayımlanmaya devam eder ve özellikle hem seküler hem de dini Alman üretimi sonraki çağlarda popülerliğini muhafaza eder. Ölümünden sonra 1619'da *Litaney Teutsch* basılır, 1608 İlahiler'i 1637'de, 1607'dekiler ise (muhafazakâr mahiyetlerine rağmen) 1777'de tekrar basılır. 1615'te *Lieder*'lerinden bir seçki Nürnberg'de Valentin Haussmann'ınkilerinin bazılarıyla beraber yeniden basılır, bu şekilde Hassler'in eseri en azından 1630'a kadar genç Alman *lieder*'cilerini etkiler.

Hassler'in popülaritesi bir de *lieder*'lerinin manevi bir kisveye bürünüp kilise ortamında kullanılmasından kaynaklanır. En meşhur örnek, *Lied Mein Gmüth ist mir verwirret*'dir; manevi mahiyette değişime uğrayıp önce *Herzlich thut mich verlangen* metniyle, sonra da çok meşhur olacak *O Haupt voll Blut und Wunden* şekliyle, Lutherci klasik koro repertuarına dahil olur. Günümüzde de icra edilen melodi, birçok defa Johann Sebastian Bach tarafından kullanılır.

Bkz. Madrigal, s. 1057; Protestan Dini Müziği, s. 1076; Org Müziği, s. 1088

Johannes Eccard

Gianmario Merizzi

Her ne kadar Eccard'ı 16. yüzyıl Reformunun en büyük bestecisi sayan 19. yüzyıl tarihyazımının yargısı üretiminin gerçek değerini aşıyorsa da, Lied'in dini işlevi talebinin sanatsal köklerini kurutabileceği bir zamanda Lutherci müzik geleneğinin canlılığının muhafazasına katkısı inkâr edilemez.

Hayatı ve Üretimi

Formasyonu

Johannes Eccard Thuringia'nın Mühlhausen şehrinde 1553'te doğar. Müzik eğitimi muhtemelen 1563'te o şehirde açılan Latin-

ce okulunun genç ilahicisi Joachim Burk'un yanında başlar ve Orlando di Lasso'nun (1532?-1594) öğrencisi olduğu Weimar ve Münih saraylarının müzik gruplarında korocu çıraklığıyla devam eder. Eccard, Mühlhausen'e döndüğünde, beraber birçok beste yayımlayacağı Burk ve şiirlerine müzik besteleyeceği şair Ludwig Helmbold'la sanatsal işbirliğine başlar. 1574'te, doğduğu şehirde ilk eserleri (ve ondan sonrakiler) yayımlanır. Eccard, 1577-1578 yılları arasında, tek seküler beste derlemesi olan *Neue deutsche Lieder mit 4 und 5 Stimmen*'i (1578) ithaf ettiği Fugger ailesinin hizmetinde Augsburg'dadır.

Sonraki yıl, Brandenburg-Ansbach hükümdarı Georg Friedrich'in hizmetinde çalışmak üzere Königsberg'e geçer. Eccard, Prusya sarayında koro şef yardımcısıdır ve *Kappelmeister* [*koro şefi*] unvanını elde etmesi 1604 yılını bulur. 1608'de, Prusya hükümdarı olarak Georg Friedrich'in yerine geçen Brandenburg prensi Joachim Friedrich onu Berlin'deki ikametgâhında koro şefi olarak atar ve Eccard 1611'deki ölümüne kadar bu konumda kalır. Prusya Almanyası'nda Eccard'ın şöhreti uzun zaman devam edecek ve 19. yüzyılın ortalarına doğru yeniden değerlenecektir.

Şan şefi

Nicelik açısından, Eccard'ın üretimi epey mütevazıdır; 4 ila 8 sesli, çoğu dini, sınırlı sayıda tür ve tarzda, yaklaşık 250 vokal besteden (veya opsiyonel enstrümantal katkılı) oluşur. Nitekim el yazması suretinde kalmış birkaç gençlik dönemi ayin müziği haricinde, Eccard'ın üretimi sonuçta *Lied* ve *motet* türleriyle sınırlıdır.

Sosyal kullanım açısından, daha ziyade dini mahiyette, Prusya ileri gelenlerinin nikâhlarını kutlama amaçlı, methiye yayımlarına dahil edilmiş ve 1581-1610 yılları arasında Königsberg'de basılan 80'den fazla kutlama bestesinin varlığı çok önemlidir. Bu besteler bir yandan Eccard'ın bu Baltık şehrinin kültürel ve sosyal seçkinler sınıfı nezdinde şöhretinin sağlamlaşmakta olduğuna, diğer yandan da onun parasal takviye edinme ihtiyacına işaret eder.

Ancak Eccard'ın en kalıcı şöhreti evanjelik koronun gelişimine sunduğu katkıya bağlıdır. En önemli ve meşhur eserleri kesinlikle iki kısım olarak yayımlanan (Königsberg, 1597) 5 sesli *Geistliche Lieder auff den Choral oder gemeine Kirchenmelodey* ve 5-8 sesli *Preussischen Festlieder* derlemeleridir. Eccard'ın şöhretinin devam ettiğine dair en iyi delil bu bestelerin-bestecinin ölümünden otuz yıldan uzun bir süreden sonra, ustanın 1597 derlemesinden alınan elli kadar *Lieder*'in yeniden baskısını (Danzig, 1634) düzenlemiş olan öğrencisi Johannes Stobaeus (1580-1646) tarafından yayımlanmasıdır (Elbing, 1642; Königsberg, 1644).

İlahi koronun gelişmesi

Zikredilen derlemeler, dini *Lied*'e, Hans Leo Hassler (1564-1612) veya Michael Praetorius (1571-1621) gibi o zamanın başka Alman müzisyenlerinin eserlerinde de bulunan, iki farklı beste ve tarz yaklaşımını belgeler.

Eccard, Georg Friedrich'in sipariş ettiği ve yerel ritüellerin bir koleksiyonu olarak tasarlanan ilk derlemede, *Lied*'in daha "işlevsel" tarzını benimser; dini cemaatin kültürel servetinin bir parçası olan, cemaatin dini ritüele katılım için kullandığı ve zaten var olan koro melodisi belirginleştirilir ve mısralar arasında açık aralıklar olan homoritmik bir gidiş çerçevesinde, eğitimli şarkıcılar tarafından harmoni kazandırılır.

Lied'in yapısı

Ancak *Kantionalsatz*'ın başarılı olarak ortaya atılmasından on yılı aşkın bir süre sonra, Eccard neslinin belli başlı bestecilerinden olan Osiander (1534-1604), standart malzeme (koro metin ve melodileri) kullanımının sınırlarını da göz önüne alarak, bu tarzın ritüel amaçlı bestelerin kalite ve sanatsal gelişimine getirdiği sınırlamaların giderek bilincine varır. Eccard, eserinin girişinde, dini amaçla müzik sanatının ihtiyaçları arasında daha iyi bir denge bulma niyetini açıkça idafe eder; nitekim sopranonun koro melodisini ve basın basit armoni seyrini göz önünde bulundurarak bile, her zamanki dört ses yerine beş ses tercihi ve özellikle merkezi üç sesin başarılı bir yönetimi sayesinde Eccard, bu besteleri, ölümünden sonra yayımlanan bestelerinde öne çıkacak olan *motet* tarzının asaletine yaklaştıran polifonik bir efekt elde eder.

Müzik sanatı ve dini amaç

Her ne kadar temel yapı *Lied*'inki olsa da, önceden tanımlanan koro melodisinin özgürlüğü ve kapsamlı bir vokal kadronun kullanımı sayesinde daha büyük polifonik süreçlerle ifade çeşitliliği elde edilebilir; Eccard bunları Helmbold'un şiirsel metinleriyle daha yakından ilişkilendirir ve böylece eski ustası Orlando di Lasso'nun doğrudan etkisini belli eder. Bu *lieder* yapısıyla *motet* entonasyonun birleşimi, *Festlied-Stil* tabiriyle Alman müzik geleneğinde kalacaktır.

Yaklaşık 200 yıl sonra, Reformcu çevrelerin romantik tarihyazımı Eccard'ı yeniden keşfeder ve onu Katolik Palestrina'nın (1525?-1594) karşıtı olarak Lutherci polifoninin sembolü olarak benimser. Günümüzde müzikoloji bu değerlendirmeyi biraz sınırlayıp, Eccard'ın üretiminin, Kuzey Almanya'nın birçok müzisyeniyle ortak ve Lasso'nun bir diğer büyük öğrencisi olan Leonhard Lechner'le (1553?-1606) karşılaştırılınca ortaya çıkan esasen muhafazakâr olan mahiyetini vurgulamıştır.

Eccard'ın yeniden keşfedilişi

Eccard, dini *Lied*'e toplu katılımın işlevsel sadelik ihtiyaçlarıyla sanatsal değer gereksinimi arasında inanılır bir denge örneği sunarak Lutherci müzik geleneğinin canlılığının muhafazasına katkıda bulunmuştur. Bu denge de onun "klasik" sıfatını haklı çıkarır.

Bkz. Hans Leo Hassler, s. 1025; Protestan Dini Müziği, s. 1076

Michael Praetorius

Alessandra Fiori

Michael Praetorius, Rönesans ile barok dönemleri arasındaki geçişte, Alman müzik kültürünün en önemli şahsiyetlerinden biridir. Hem dini, hem de enstrümantal müzik açısından önemli olan, yoğun bir besteci faaliyetine ilaveten kuramsal çalışmalar da yürütür; bu faaliyeti, içerdiği müzik aleti resimlerinden dolayı günümüzde de çok değerli bir eser olan "Syntagma musicum" eserinin üç cildinde somutlaşır.

Hayatı

1571'de Thuringia'nın Creuzburg şehrinde doğan (ancak bazı kaynaklara göre 1569'da doğar) Michael Praetorius, belediye reisi manasına gelen Schultheiss veya Schultze olan gerçek Alman soyismini, bu kelimenin Latincesi olan "*praetor*"dan esinlenerek Latinceleştirmiştir. Luther (1483-1546) ve Melanchton'dan (1497-1560) eğitim görmüş bir çobanın oğlu olup hem sağlam bir dini eğitime hem de farklı Avrupa kültürlerine ilgi duyan araştırmacı bir ruha sahiptir. Müziğin hem uygulama hem de kuramı açısından çok yönlülüğü, resmi müzik eğitimi olmadığından kendi kendini eğiterek geliştirdiği tutkusundan kaynaklanır.

Kendi kendine eğitim

Praetorius, ilk müzik eğitimini babasının "Alman Protestanlığının ilk *Kantor*'u" Johannes Walter'le (1496-1570) öğretmen olarak beraber çalıştığı Torgau'daki okulda görür. Zerbst'deki Latin okulunda geçirdiği bir dönemden sonra, hâlâ buluğ çağındayken Frankfurt (Oder) Üniversitesine yazılır ve orada teoloji profesörü olan ağabeyi Andreas masraflarını üstlenir; ağabeyinin ölümü üzerine, üniversite kilisesi Marienkirche'de orgcu olarak geçimini sağlar.

Praetorius, 1589'da esas kariyerine başlar ve bu kapsamda, orgcu, besteci ve şan şefi olarak Kuzey ve Doğu Almanya'nın en önemli merkezlerinde bulunur. 1596'da bile, uzun yıllar hizmetinde olacağı Brunswick hükümdarı Heinrich Julius'un (1564-1613), Gröningen dükalık şapelinin orgunun açılışı için çağırdığı en meşhur Alman orgcuları arasındadır. 1602'de, Regensburg ve Prag'ı ziyaret ettikten sonra, Wolfenbüttel'e yerleşir ve iki yıl sonra burada *Kapellmeister* [*koro şefi*] olarak atanır.

Dresden'de şan şefliği

Praetorius, derebeyinin ölümü üzerine birkaç yıllığına Dresden'e geçer ve burada Heinrich Schütz'le (1585-1672) tanışıp 1614'ten itiba-

ren Naumburg'da koro şefliği yapar. Birkaç yıllık aradan sonra Almanya'daki yer değiştirmelerine yeniden devam eder; 1616'da Halle an der Saale'de, 1617'de saray korosunu yeniden tanzim göreviyle Sondershausen'de, 1618'de Schütz ve Samuel Scheidt'le (1587-1654) beraber katedralde konser tertip etme göreviyle Magdeburg'da, 1619'da Leipzig ve Nürnberg'de, 1620'da Kassel'dedir, elli yaşında da Wolfenbüttel'de ölür.

Dini Besteleri

Reform ruhu, eserleriyle Protestan müziğine biçimsel bir çerçeve kazandırmaya çalışan Praetorius'un üretimini derinden etkiler. Lutherci köklerine sadık kalarak eserlerinde Katolik memleketlerinde ve özellikle İtalya'da kullanılan beste tarzlarının etkilerini benimser. En önemli eseri, tarz hususundaki çok yönlülüğünün bir örneği olan, başta ilahiler olmak üzere, ayin melodilerinin polifonik uyarlanışına dayanan 1.200 parçadan oluşan 15 ciltlik *Musae Sioniae*'dir (1605-1610).

Musae Sioniae

Praetorius dini üretiminde repertuarda kullanılan beste tekniklerinin sistematik arayışını gerçekleştirir. Kariyerinin başlangıcında, özellikle Orlando di Lasso (1532?-1594) ve Luca Marenzio'nun (1553-1599) yorumladığı şekliyle, İtalyan madrigaline karşı büyük bir şevk duyar; Praetorius'un muhtemelen Schütz aracılığıyla tanıştığı Adrian Willaert'in (1490?-1562) Venedik'te San Marco'da kullandığı dönüşümlü koro tekniği de tamamen İtalyandır.

Beste tekniklerinin sistematik arayışı

Praetorius kariyerinde ilerledikçe taklit eğiliminden vazgeçip kendini Protestan ritüelleri için özel olarak tasarlanmış bir eser grubu yaratmaya adayacaktır. Bestelerinin en önemli kısmı Latince veya Almancanın çeşitli lehçelerinde yazılmış ilahilerdir; Praetorius, muazzam derleme faaliyetiyle ilahi repertuarının incelenmesini mümkün kılan çok önemli bir hazineyi kurtarır.

İlahiler Protestan idealine uygun olarak, kutsal metin olduğu gibi tutularak çeşitli prosedürlere göre müzikleştirilir. Praetorius bazen Flaman ekolünün eski geleneğine başvurup ana şarkıyı tenöre söylettirir veya taklit süreçleriyle çeşitli seslere nakleder; yahut geç barok döneminin Alman bestecilerine mahsus korolu bir girişin öncüsü olan yenilikçi bir teknikle ana melodiyi tiz sese verir.

Olgunluk yıllarında Praetorius'un konser türüne ilgisi kuramsal eserlerine dahil ettiği bestelerle belgelenir; zannedilebilecek olanın aksine bu eserler müzik uygulamasıyla sıkı bağlara sahiptir. Nitekim ona göre bu besteler esas olarak ufak bir kadroyla da olsa, kutsal polifonide dönüşümlü korolar tekniğini veya aletlerin kullanımını denemek isteyen koro şeflerine bir destek olarak görülebilir.

Deneylerle öğretimi birleştirmeye çalışan nadir bestecilerden olan Praetorius'un özelliği, müzik bilgisini yaygınlaştırma isteğidir (bilgiden ziyade uygulamasıdır, zira çalışmalarının tamamı zanaat mahiyetine sahiptir).

Enstrümantal Besteleri ve Kuramsal Eserleri

Kendisi de orgcu olan Praetorius'un müzik aletlerine büyük ilgisini de göz ardı etmemek gerekir.

Erken yaşta ölmemiş olsaydı, *Musae Sioniae*'ın seküler karşılığı olacak olan, enstrümantal müziğe ayrılmış *Musae Aoniae* eserini tamamlamış olacaktı.

Bu projenin tasarıdan öteye gidemeyen sekiz kısmından sadece beşincisi olan *Terpsichore* (1612) gerçekleşir; bu çalışma, büyük kısmı Fransız dans ustası Antoine Emeraud'nun repertuarından alınmış, bazıları *suites* olarak derlenmiş 4 ve 5 sesli yaklaşık 500 danstan oluşan zamanının en eksiksiz antolojisidir.

Praetorius, *Musae Aoniae* projesini belli başlı kuramsal eseri olan *Syntagma musicum*'da [*Müziğin Esasları*] anlatır; Fransız dansları derlemesini İtalyan ve İngiliz müziğine ayrılmış *Euterpe* cildinin izlemesi planlanmıştır. Yazarın kendi de metnin baskıya neredeyse hazır olduğunu ifade eder; ancak maalesef Praetorius'un el yazmalarının büyük kısmı kayıptır.

Urania

Praetorius'un *Urania*'yla müzik kuram ve pedagojisiyle ilgilenmeye başlaması 1613 yılını bulur; bu ilk derlemede, Venedik tarzına uygun birkaç icra örneği vermek için 2, 3 ve 4 korolu parçalar sunar.

Ancak Praetorius'un en büyük eseri, zamanının en önemli müzik ansiklopedisi olup günümüzde de o dönemin müziğinin incelenmesi için çok faydalı bir bilgi kaynağı olan *Syntagma musicum*'dur (1614-1619). Bu eserin dört kısımdan oluşması planlanmıştır, ama Praetorius sadece üçünü tamamlayabilir; iki ciltten oluşan birincisinde, Kilisenin kurucularından aralarında İtalyan Gioseffo Zarlino'nun (1517-1590) da olduğu nispeten yakın zamanların kuramcılarına kadarki zaman diliminde, hem dini hem de seküler müziğin beste tekniğinin gelişimi anlatılır. Üçüncü kısım da kuramsal mahiyettedir ve müzik türlerinin bir tarifi ile ölçülü müzik, müzik terminolojisi ve icra tarzı hakkında daha teknik açıklamalar içerir; bu kısımda Ludovico Viadana, Piero Strozzi, Agostino Agazzari ve Giovanni Maria Artusi'nin müzik derlemelerinin önsözlerinin tercüme ve yorumları da vardır.

Syntagma musicum

Ancak eserin *De organographia* [*Aletlere Dair*] (1619) başlıklı ikinci kısmı, organolojinin (bu tabir Praetorius tarafından icat edilmiştir) geçmişine, yani müzik aletlerinin akustik ve yapısal özelliklerinin incelenmesine dair en değerli eser sayılır. Bu cildin yayımlanmasından bir yıl sonra, bir çeşit resimli ek

mahiyetinde, tiplerine göre gruplanmış, hem üst tabaka hem halk tipi müzik aletlerini gösteren bir gravür koleksiyonu olan *Theatrum instrumentorum seu Sciagraphia* [*Tiyatro Aletleri Resimleri*] yayımlanır.

Bkz. Kitap, s. 281; Madrigal, s. 1057; Flaman Uygulamaları, s. 1071; Protestan Dini Müziği, s. 1076; Enstrümantal Müzik, s. 1082; Org Müziği, s. 1088

Clément Janequin

Massimo Privitera

Clément Janequin, Rönesans Fransız şarkısının en tipik ustalarından biridir. Chansons'ları [şarkı] *Avrupa'nın tamamında rağbet görür; "La guerre" (Marignano Muharebesinin müzikle canlandırılışı) gibi bir parça bir yüzyıldan fazla bir süre boyunca sayısız aranjman ve taklit eser için bir örnek oluşturacaktır.*

Hayatı ve Üretimi

16. yüzyılın birçok diğer ustası gibi, Janequin'in gençliği ve formasyonu hakkında fazla belgeye sahip değiliz. Büyük olasılıkla, Poitiers ile Tours arasındaki bir kasaba olan Châtellerault'da doğar. Doğum tarihi muhtemelen 1485 civarındadır; Janequin'in *Octante deux pseaulmes de David*'in [*David'in Seksen İki İlahisi*] (1559'da yayımlanır) başlangıcındaki Fransa kraliçesine şiir şeklindeki ithafında kendisinden *en pouvre vieillesse vivant* ("fakir yaşlılık halinde") diye bahsetmesi bunu teyit eder gibi görünür. Nitekim böyle bir ifade neredeyse 75 yaşında olan bir adam için çok uygundur. Bir de fakirliğe atıf ilginçtir, çünkü maalesef bu durum bestecinin hayatı boyunca geçerli olmuştur.

Janequin'in müzik eğitimini doğduğu şehrin katedralinde gördüğü farz edilir. Ancak ilk kesin veri 1505'te Bordeaux'da, 1515'te Luçon Piskoposu olarak atanacak olan önemli bir hümanist olan Lancelot du Fau'nun hizmetinde olduğudur.

Janequin, Lancelot'nun (1523) ölümünden sonra Bordeaux Piskoposu Jean de Foix'nın hizmetine girer. Artık papaz olduğundan hamisinden çeşitli ekono-

mik katkılar alır, ama her ne kadar bu katkılar ona destek olsa da onu daimi bir ihtiyaç halinden kurtaramaz.

Ancak bu dönemde, başta şair ve müzisyen Eustorg de Beaulieu olmak üzere, değerli sanatsal irtibatlar sayesinde de besteci faaliyeti başarılı bir şekilde devam eder.

Chanson'lar

Başta *La guerre* [*Muharebe*] olmak üzere, Janequin'in en meşhur anlatı şarkılarından bazıları Bordeaux'da bestelenmiştir. Bu parçalar 1529'dan itibaren derleme şeklinde Paris'te yayımcı Pierre Attaignat tarafından yayımlanır ve çok rağbet görürler.

Janequin, Jean de Foix'nın ölümünden (1529) sonra yeni bir iş arar. Cambrai Barışından sonra İspanya'da tutsak olan oğullarını kurtarabilen I. François'nın (1494-1547) Bordeaux'dan geçişi, Janequin'e *Chantons, sonnons trompetes* [*Şarkı Söyleyelim, Trampetleri Çalalım*] anma şarkısını sunma fırsatı verir. Bundan dolayı daha sonraları *"chantre du roy"* [*kralın şarkıcısı*] unvanını kazanır; bu prestijli bir unvandır, ama ekonomik bir karşılığı yoktur.

Janequin, 1531'de Bordeaux'dan, 1527'den beri katedralinin papazı olduğu Angers'e geçer. Kardeşi Simon burada yaşadığından, bu şehre taşınma kararına ailesinin yanında bulunma niyetinin etki etmiş olabileceği düşünülür. Ancak Janequin'in akrabalarıyla ilişkileri mahkemelik olacak kadar sorunludur.

Şöhreti ve baskılar

1537'ye kadar, dört yıl boyunca katedralde rahip olmak için eğitim gören çocukların müzik öğretmenidir ve ayrıca kilisede başka görevler yürütür. Ancak önemli olan bu yıllarda şarkı bestecisi olarak şöhretinin artmasıdır. Paris'te Pierre Attaignant (1494-1552) müziğini yayımlamaya devam edip dört derlemesini basar (1533, 1536, 1538, 1540); Lyon'da bir başka yayımcı olan Jacques Moderne de şarkılarını basar (1540, 1544, 1549).

Metin ve müzik

Janequin, Angers'de kendisine bazı şarkılarının sözlerini yazan şair Germain Colin'le çalışır; ancak Janequin bestelediği birçok şarkının metnini de kendisi yazmıştır.

Nitekim başta ruhban sınıfına dahil olanlar olmak üzere, Janequin diğer 16. yüzyıl bestecileri gibi (örneğin Orazio Vecchi), şiir sanatını becerebildiğini birçok defa göstermiştir; üstelik şarkılarının üçte ikisinin yazarının belli olmadığı düşünülecek olursa onun katkısının olduğu farz edilebilir.

Janequin'in zamanının Fransız şiirini takip ettiği muhakkaktır, bu da 16. yüzyılın belli başlı şairlerinin bazılarıyla yürüttüğü özel yazışmalardan anlaşılmaktadır: bu şairler arasında başta Clément Marot olmak üzere, Pierre de Ronsard, Joachim du Bellay ve Jean-Antoine de Baïf (Bu kişiler 1549'da, Fransız şiirinin klasik döneme dayanan yeniden doğuşunu savunan Pléiade Akademisini kurmuştur) yer alır.

Baïf, Janequin'i *Verger de musique*'teki [*Müzik Yönetmeni*] bazı mısralarla selamlar; Ronsard da benzer şekilde davranır: *Chansons* (1560) derlemesinin önsözünde şair, Janequin'i büyük Josquin Desprez'in öğrencileri olup (ama aslında yaşça aralarında epey fark vardır) aralarında Jean Mouton, Adrian Willaert, Jean de Richefort, Jean Maillard, Claudin de Sermisy, Pierre Moulu, Jacquet de Berchem, Pierre Certon, Jacques Arcadelt ve Orlando di Lasso'nun da olduğu, zamanının en büyük müzisyenleri arasında zikreder.

Şairler tarafından zikredilişi

Janequin, François Rabelais'nin 1548-1552 yılları arasında yazılan *Gargantua et Pantagruel*'in dördüncü kitabının girişindeki buna benzer, ama çok daha uzun bir listeye de (altmış civarında Fransız-Flaman artı İtalyan Costanzo Festa zikredilmiştir) dahildir.

Janequin ile müziğe karşı büyük tutkusu olan ve güzelliğine hayran olan Ronsard arasındaki ilişkinin derinliği, şairin 1552'de yayımladığı *Amours*'un [*Aşklar*] ilk kitabının eklerinde metinlerini kendi yazdığı on polifonik besteyi de dahil etmesinden anlaşılır; parçaların bestecileri dörttür: Goudimel, Certon, Muret ve Janequin.

Amours'un yayımlandığı sırada, Janequin 1549'da taşındığı Paris'tedir. Başşehirdeyken sarayla ilişkilerini sağlamlaştırır; 1555'te kendisine "*chantre ordinaire de la Chapelle du roi*" [*Kralın Korosunun Daimi Mensubu*] unvanı, 1577'de ise nadiren verilen "*compositeur ordinaire du roi*" [*Kralın Daimi Bestecisi*] unvanı verilir. Ancak kraliyet hazinesinin biraz zorda olmasından da dolayı bu unvanların da bir ekonomik karşılığı olmamışa benzer. Janequin 18 Ocak günü vasiyetini yazdırır ve kısa süre sonra ölür; müziği Avrupa'nın tamamında şöhret ve itibar kazanmaya devam eder.

Paris'te

Kritik Değerlendirme

Her ne kadar Janequin iki ayin müziği, iki 4 sesli ilahi kitabı ve üç ruhi şarkı derlemesi yayımladıysa da, ismini 16. yüzyıl müzik hayatı çerçevesinde belirginleştiren 250'yi aşkın seküler şarkısıdır. Şarkılarının çeşitli külliyatı birkaç ana grupta toplanabilir (bu gruplar ana hatlarıyla biyografisinin safhalarına tekabül eder). Bu grupların en meşhuru, o zamanın seküler müziğin ölçülerine göre alışılmışın dışında uzun şarkılar içeren kutlama şarkıları grubudur, bunlar da daha ziyade 1529 öncesine aittir. Bunların arasında, Marignano Muharebesinin (I. François'nın askeri zaferi) müzikli anlatımı olduğu düşünülen *Escoutez tous gentilz Galloys* [*Dinleyin Nazik Galyalılar*] (*La guerre* olarak bilinir) göze çarpar. Anlatım girişinden sonra, sesler çılgınlaşıp onomatopik olarak bir muharebenin ses ve gürültülerini taklit ederler: toplar, tüfekler, trampetler, bağırışlar vs. Kolay anlaşılır keyifli bir parça olup, büyük

popülarite kazanır ve sonraki onyıllarda enstrümantal adaptasyonlara uğrayıp taklit edilecektir.

Bu grubun bir diğer meşhur örneği, onomatopik taklidin çeşitli kuş seslerinden ibaret olduğu *Resveillez vous, cueurs endormis* [*Uyanın Uyuyan Kalpler*], *Chant des oiseaux* [*Kuş Sesleri*] olarak da bilinir; veya *La chasse* [*Av*] olarak bilinen *Gentilz veneurs, allez en queste* [*Asil Avcılar Ava Çıkın*].

Onomatopiler ve ses çeşitliliği

Janequin, bu parçalarda modülatif çeşitlilik aramaz (yani beste yapısının derinliklerine inmez), hedefi ses çeşitliliğidir (dolayısıyla bestenin yüzeyinde kalır). Bu parçaların diyalektiği belli başlı bazı makam derecelerinin birleştirilmesiyle sınırlıdır, amacı tabiatın (kuş sesleri) veya kolektif insan faaliyetlerinin (av boruları, askeri trampetler) seslerini yeniden yaratmaktır.

Edward E. Lowinsky'nin (1961) gözlemlediği üzere, Janequin böylece tonal sisteme yol açacak olan 16. yüzyıl kontrpuan basitleştirme eğilimini benimser.

Ancak başka gruplarda Janequin farklı yaratıcı yönelimler izleyebileceğini de gösterir. Birçok parçası kesinlikle lirik mahiyettedir (Ronsard'ın daha önce zikredilen tonlamalarında olduğu gibi). Başka türleri ise halk tipi sevecen bir tarz benimser (*Ce moys de may* [*Bu Mayıs Ayı*]). Veya *Au joly jeu du pousse avant*'da [*Sevimli İleri İtme Oyunu*] olduğu gibi, kinayeli bir metnin senkoplu taklitlerinin anlamlı ve şakacı bir atmosfer yarattığı şarkıları vardır.

Bkz. Pierre de Ronsard ve Plèiade, s. 668; Madrigal, s. 1057; Fransız Polifonik Şarkı, s. 1061; Flaman Uygulamaları, s. 1071

Jacques Arcadelt

Massimo Privitera

Jacques Arcadelt, Philippe Verdelot ve Costanzo Festa'yla beraber 16. yüzyıl madrigalinin yaratıcısıdır. Müziği, 17. yüzyıl ortalarına, yani madrigal döneminin kapanışına kadar bütün genç bestecilerin bilip incelemesi gereken bir örnek olarak kalır.

Dağların Ötesindeki Kuğu

Jacques Arcadelt bütün müzik türlerinde (ayin, *motet*, *magnificat*, ağıt, şarkı, madrigal) kaliteli eserler besteler, ancak ismi, daha yaşlı meslektaşları Philippe Verdelot ve Costanzo Festa gibi, madrigal türünün icadına bağlıdır.

Müziği emsal oluşturduğundan, madrigalciler için model olarak kalıcı bir şöhreti olur; nitekim *Primo libro di madrigali a quattro voci* [*İlk Dört Sesli Madrigal Kitabı*] (ilk bilinen baskısı 1539 tarihlidir) 1654'e kadar bir yüzyıldan fazla bir süre boyunca 40'dan fazla defa basılır (hatta bunlardan birini Claudio Monteverdi düzenler). Bestelerin büyük bir kısmının modasının birkaç yıl içinde geçtiği bir dönem için bu durum cidden olağanüstüdür.

Primo libro di madrigali a quattro voci

Arcadelt hakkındaki az sayıdaki biyografik bilgi kısaca özetlenebilir. Hem doğum yeri (belki de Liège) hem de tarihi (1505?) kesin olarak bilinmez. Müzik eğitimi de kesinlikle belgelenmiş değildir; ancak 1560 tarihli bir metinde şair Pierre de Ronsard (1524-1585) Arcadelt'i büyük Josquin Desprez'nin (ölümü 1521) öğrencileri arasında sayar ve Floransa'dayken Philippe Verdelot'dan eğitim görmediyse bile en azından tavsiyelerinden istifade etmiş olabileceğini farzetmek mantıklı olacaktır.

1530'lu yılların ortalarında Arcadelt'in Floransa'da olduğu kesindir, ama 1537'de Venedik'e geçtiği düşünülür, burada da birbiri peşi sıra (1539'a kadar) *Madrigali a quattro voci*'nin [*Dört Sesli Madrigaller*] ilk dört kitabı yayımlanır; beşincisi 1544'te basılır.

İtalya'da

1540-1551 yılları arasında Roma'da olup Giulia Şapelinin korosunda Kiliseyle bağlantılı imtiyazlara sahiptir. 1552'de Fransa'ya Lorraine Kardinali Charles'ın koro şefi ve kralın müzisyeni olarak döner.

Paris'te ayin, *motet* ve ağıt derlemeleri yayımlar (ama dini müziğinin büyük bir kısmı daha önce kolektif kitaplarda yayımlanmıştır); birçok şarkısı antolojilerde yayımlanır (120 civarı günümüze ulaşmıştır). Arcadelt 1568'te Paris'te ölür.

Her durumda faal ve kozmopolit bir müzisyen olduğuna işaret eden bu unsurların ötesinde, Arcadelt'in müziğinin tarihsel anlamı mazhar olduğu olağanüstü takdirde yatar. Bu takdirin mahiyeti, Lasca olarak bilinen Floransalı Anton Francesco Grazzini'nin (1503-1584) bir hikâye derlemesi olan *Cene*'nin [*Akşam Yemekleri*] bir pasajında görülebilir.

Cene'nin girişinde, bir kış akşamı bir arkadaşlarının evine giden dört genç Floransalıdan oluşan bir grup takdim edilir; bu arkadaşları "kültürü ve nezaketi açısından pek az kişiye benzerdi [...] dolayısıyla, erdemlerine ilaveten mükemmel bir müzisyendi ve bütün bu gençler az çok şarkı söyleyip çalmayı bildiklerinden bir odada şarkı besteleri ve her çe-

Lasca'nın tarifi

şit iyi müzik aleti saklardı." Toplanan beş arkadaş "Verdelotto ve d'Arcadelte'nin beş sesli bazı madrigallerini söylemeye başlar." Yan odada ev sahibinin kız kardeşi ve dört arkadaşı (yani beş gence tekabül eden sayıda) güzel bir ateşin etrafında arkadaşça sohbet eder. Bu genç kadınlar "gençlerin şarkı söylediğini duyarlar, ama sadece melodiyi biraz duyduklarından ve özellikle bazıları müzikten anlayıp keyif aldığından, [...] gençleri çağırmaya karar verirler [...]. Gençler de bunu sevinerek kabul eder [...]. Grubun tamamı altı veya sekiz madrigalin icrasından keyif aldıktan sonra ateşin etrafında oturur."

Grup müziği

Lasca'nın bu hoş sahnesi bize değerli bilgi sağlar. Bir kere, tamamı "az çok" müzikten anlayan iyi aile gençlerinin kendilerini eğlendirmek için oda müziği usullerine göre madrigali icra ettiğini görürüz. Dolayısıyla başlarda madrigale ana sosyal destek şehir burjuvazisinden kaynaklanır (bu arada genç kadınlar da müzikten anlar ve zevk alır).

Madrigalden bu şekilde kolektif olarak keyif alınması (polifonik olduğundan birden fazla icracıya ihtiyaç duyar), başarı derecesini belli eder.

Lasca'nın metninin bir diğer ilginç yönü vardır; madrigali icra edenler şiirsel sözlerine büyük dikkat gösterir. Diğer odadaki kızlar sadece sesleri duyar, oysa sözleri de duyup yorumlamak istediklerinden erkekleri çağırırlar. Diğer bir deyişle, madrigal bir şiirin şarkılı icrasıdır (muhteşem yeniliği de budur); önceki seküler müziğin aksine, ahenkli, titiz ve mütevazı bir icradır. *Akşam Yemekleri*'nin kahramanlarına benzer şekilde, Anton Francesco Doni'nin *Dialogo della musica*'sının [*Müzik Diyaloğu*] (1544) kahramanları da çeşitli madrigaller icra edip, heyecanla metinlerini tartışırlar.

Şiir ve müzik

Verdelot ve Arcadelt

Cene eserinde Arcadelt ve Verdelot'nun (1552'den önce ölür) isimleri madrigalin sembolü tek bir unsurmuş gibi kullanılır.

İki besteci arasındaki sıkı bağ başka birçok belgede teyit edilir; bunların arasında Floransalı matematikçi Cosimo Bartoli'nin 1567'de yayımlanan ama bundan on yıl önce tasarlanmış *Ragionamenti accademici*'nin [*Akademik Mantık Yürütmeler*] bir pasajı göze çarpar: "Burada Floransa'da Verdelotto'nun benim yakın arkadaşım olduğunu zaten biliyorsunuz, iddia ediyorum ki [...] sonsuz müzik bestesi arasında [...] bazıları kolay, ciddi, nazik, şefkatli, canlı, yavaş, iyi niyetli, kızgın, füglü olanlar vardır, bu durum bestesinin dayandığı sözlere göre değişir. [...] Verdelotto'nun izinde giden Archadel de bu sıralarda Floransa'ya uyum sağlamaktadır."

Müziğin sonsuz besteleri

Dolayısıyla, Bartoli'ye göre Arcadelt Verdelot'nun öğrencisi ve ona layık vârisidir. Verdelot'nun madrigalleri hakkında bir fikir edinmek için onun en iyi eserlerinden biri olan, *Madrigali a quattro voci*'nin [*Dört Sesli Madrigaller*] ilk kitabından (1533 basılır, ama en az on yıl önce tasarlanır) *Fuggi,fugg i, cor mio*'yu [*Kaç kaç kalbim*] dinlemek yeterli olacaktır. Balad şeklinde kısa bir metin homofonik olarak, yani metninin ahenkli icrasıyla seslendirilir. Müzikal cümleler mısralara tekabül eder; ama aynı zamanda metnin bütün sevecen vurguları müzikal söylemin unsurlarına yansır (ritm, senkop, ahenk diyalektiği vs) ve böylece Bartoli'nin haklı olarak övdüğü o zengin ifade yelpazesine yol açar. Diğer bir deyişle, bu parça duyugusal incelikler, ani canlanma ve yavaşlamalarla dolu bir müzik minyatürüdür (yaklaşık bir buçuk dakika sürer), ama pek karmaşık olmayan, profesyonel olmayan müzisyenlerin de becerebileceği teknik unsurlardan oluşur.

Il bianco e dolce cigno

Arcadelt bu sürecin temelini benimser. Ancak çok uzun bir zaman tekrar edilen sadeliğin kısa sürede maniyer halini alacağının bilincinde olduğundan, ayin ve *motet* gibi geleneksel olarak daha sade tarzların "vakarını" ölçülü bir şekilde yeniden devreye sokar; bunu yaparken her durumda Verdelot'nun öğretisinin şekilsel ciddiliğini muhafaza eder. *Dört Sesli Madrigaller*'in ilk kitabının sevilen şaheseri *Il bianco e dolce cigno* [*Beyaz ve Tatlı Kuğu*], Arcadelt'in tarzının olgunlaşmasının sembolüdür.

Şiir dört kısımdan oluşur: 1-3. mısralarda, kuğu ile şair arasındaki benzerlik tarif edilir; 4-6. mısralarda, benzerlik çerçevesi dahilinde, farklılıklar belirtilir; 7-8. mısralarda, sevgilinin absürd durumu anlatılır; iki sonuç mısrasında şair memnuniyetle bu durumunu benimser.

Müzik bölümleri bu mısralara titiz bir şekilde denk getirilmiştir. Metnin ahenkli bir icrası ilk kısmı akıcı hale getirip işlevinin ifadeden ziyade giriş olduğunu belirtir.

Girişi izleyen kısımda, parçaya patetik bir hava yükleyip şairi dikkat odağına yerleştiren, yüksek bütün seslerin tiz perdeye yükseldiği ve beklenti yaratan bir ritmin olduğu bir *crescendo* gelir. Bundan sonra gelen ahenk ilanı, yani daha vakur makam, ilk bölümün anlatım akıcılığına geri döner. Son iki mısrada ise Arcadelt kontrpuanın sofistike marifetlerini ustaca kullanır. Bu şekilde, kullanılan teknik yöntemlerin kadim asaletiyle beraber, şair memnuniyetle bu paradoksal tezatla kendini özdeşleştirip şiirin kavramsal nüvesini vurgular.

Madrigalin unsurları

Dolayısıyla büyük madrigal sanatı budur: taklit ve homofoni, bas ve tiz ses perdeleri, uzun veya kısa nota değerleri, düzgün ritm ve senkoplarla vurgulardan oluşan dengeli bir tezat veya birleşim oyunu. Yoğun bir analoji oyunu yoluyla metnin duygusal unsurlarının çok renkli bir şekilde sese çevrilmesidir:

Nehir ve rüzgârlar kısa nota silsileleriyle, acı ve tembellik tenafür ve kromatizmlerle ifade edilir; yalnızlık ve çöller ise geniş aralar ve yavaş ritimlerle anlatılır.

Bkz. Madrigal, s. 1057; Fransız Polifonik Şarkı, s. 1061; Flaman Uygulamaları, s. 1071

Orazio Vecchi

Massimo Privitera

Orazio Vecchi, 16. yüzyılın ikinci yarısının en önemli bestecilerinden biridir. Özellikle geleneksel polifonik bestenin yeni bir anlatım ve temsil mahiyeti kazandığı bir tür olan "comedia harmonica"yı (veya diyalojik madrigal) icat ettiği için meşhurdur.

"Modana" ve İlk Yaratıcı Dönemi

"Modana Lombardia'da bir şehirdir, / Panaro ve Secchia arasında bir bataklık, / Bütün mümin Hıristiyanların ihtiyaçlarını gördüğü, / Ola ki oradan geçsinler." Modenalı Alessandro Tassoni (1565-1635), "Apollon'dan ziyade Bok Tanrıçasının hâkim olduğu pis sokakları"ndan dolayı şehrini şaka yollu bu şekilde tarif eder. Ve nitekim 16. yüzyıl Modena'sının sarayların muhteşem İtalya'sının belli başlı merkezleriyle mukayese edilmesi durumunda, kırsal çevresinden pek de farklı olmayan bir taşra şehri olarak görülebilir. Ancak aynı zamanda canlı kültürel tartışmaların yapıldığı, İtalyan kültürüne önemli katkılarda bulunabilecek bir yerdir de.

Örneğin şair Francesco Maria Molza (1489-1544), Aristoteles'in *Poetika*'sının önemli bir tercümesini yapan filozof Lodovico Castelvetro (1505-1571) ve çok yönlü bir edebiyatçı ve *Secchia rapita*'nın yazarı Tassoni'nin kendisi Modenalıdır. Üstelik Modena, halk tabakaları arasında bile Protestan reformuna karşı özel bir ilginin ortaya çıktığı İtalyan şehirlerinden biridir; ancak bu ilgi kısa süre sonra hem dükalık hem de Kilise yetkilileri tarafından bastırılacaktır.

İlk bilgiler

Bu ilginç, biraz kırsal biraz filozof şehirde 1550 Aralığının ilk günlerinde Giovanni ve Isabella Garuti'nin oğulları Orazio Tiberio Vecchi doğar. Çocukluğu hakkında hiçbirşey bilinmez, gençliği ve eğitimi hakkında da çok az şey bilinir; bir müzik derlemesinin ithafındaki bazı sözler Modena'da San Pietro Kilisesinin Benedikten pederlerinden müzik eğitimi aldığını düşündürür. Kesin olarak bildiğimiz tek şey, müzik sanatını Salvatore Essenga'dan (1530?-1575) öğrendiğidir; Orazio Vecchi'nin ilk madrigali, Essenga'nın *Madrigali a quattro voci*'nin [*Dört Sesli Madrigaller*] (1566) ilk kitabında yayımlanır. Bu şekilde, o zamanın bir âdetine uyarak, usta, genç öğrencisini sevgi ve gururla "dünya tiyatrosunun" sahnesine takdim eder.

Modena'da

Vecchi'nin müzik kariyerinin ustasının ölümünden sonra (1575) nasıl geliştiği kesin olarak bilinmemektedir. Zaman zaman, muhtemelen üstün kabiliyetine uygun, profesyonel bir müzisyen olarak iş aramak amacıyla bazı komşu şehirlere seyahat ettiği bilinmektedir. Ancak 1579'da bile meşhur olmuş olmalı ki, başka saygın bestecilerle beraber Floransa Dükü Francesco de' Medici ile Bianca Capello'nun düğünü için hazırlanan bir madrigal koleksiyonuna katkıda bulunmuştur. Ancak Vecchi bestelerini kitap halinde yayımlayarak şöhretinin yerel ölçekte kalmamasını sağlar; 1579'da *Mottetti a otto voci*'nin [*Sekiz Sesli Motet'ler*] bir cildi; belli olmayan bir yılda (ilk baskısının hiçbir nüshası elimize ulaşmamıştır, elimizde sadece 1580 tarihli yeniden baskısı vardır), *Canzonette a quattro voci* [*Dört Sesli Hafif Şarkılar*] başarılı ilk kitabı; 1580'de ise *Dört Sesli Hafif Şarkılar*'ın ikinci kitabı yayımlanır. Vecchi 1581'de Salò Katedralinin koro şefi tayin edildikten sonra, Şubat 1583'te Modena Katedraline davet edilip burada da aynı konuma tayin edildikten sonra aynı yılın eylül ayında *Madrigali a sei voci*'nin [*Altı Sesli Madrigaller*] bir kitabını yayımlar. Ancak Modena'daki hizmeti fiilen sonraki yıl başlar ve zaten doğduğu şehirdeki hizmeti her zaman çok düzenli devam etmez; Vecchi kısa süre sonra maaşına zam talep eder, bu talebi de şehirde kalması için kabul edilir; ancak 1586 başında Reggio Emilia'nın Modenalı yeni piskoposuna o şehirde katedralin koro şefi olarak işe alınmak için dilekçe sunar. Modena'daki papazlar, bu tutarsızlıklardan bıktıklarından tayinini iptal ederler ve Ocak 1586 sonunda Vecchi izin alıp şehrinden ayrılır. Ancak Reggio'ya yerleşmeyip işi ağırdan alır ve nihayet aynı yılın ekiminde Correggio'nun papazı tayin edilir (yani aynı bölgede kalır). Bu sırada 1585'te *Dört Sesli Hafif Şarkılar*'ın üçüncü kitabını yayımlar.

Correggio ve İkinci Yaratıcı Dönemi

Vecchi, 1593'e kadar yedi yıl Correggio'da kalır. Bu dönem, üretiminin ilk aşamasının sona erip daha olgun ve orijinal ikinci aşamasının başladığı ve-

rimli ve önemli bir dönemdir. 1587'de bir *Lamentazioni* [*Ağıt*] kitabı ve *Canzonette a sei voci* [*Altı Sesli Hafif Şarkılar*] derlemesini; 1589'dailk *Madrigali a cinque voci* [*Beş Sesli Madrigaller*] kitabı (bunun da devamı gelmez); 1590'da da *Mottetti a 4, 5, 6 e 8 voci*'yi [*4, 5, 6 ve 8 Sesli Motet'ler*] yayımlar. 1590'da bir de *Dört Sesli Hafif Şarkılar*'ın dördüncü kitabı ve özellikle ikinci yaratıcı dönemini resmen başlatan *Selva di varia ricreatione* [*Çeşitli Keyiflendirme Türleri*] yayımlanır. *Selva*'ya kadar farklı tür ve beste tarzlarını ayrı tutan 16. yüzyıl alışkanlığını izler: dini vokal müzik ve çeşitli alt türleri (ayinler, *motet*'ler, ağıtlar); madrigal şeklindeki seküler vokal müzik (daha kültürlü ve pastoral) ve halk şarkıları (şekil olarak daha basit ve müziklendirilen metinlerin muhtevası açısından daha hafif); ve tek aletler veya *ensemble* için enstrümantal müzik. *Selva*'dan sonra ise Vecchi, kısmen *Selva di varia ricreatione* ve *Madrigali a sei voci* kitabıyla başlayan tarzların birleşimi yaklaşımını benimser. Bu yeni yaklaşımın temeli, *Selva*'nın eserin estetik anlamını izah eden geniş önsözünde açıklanan, yüce çeşitlilik idealidir. Bundan sonraki bütün derlemelerde, yazarın yaklaşımının ve tarzının anlaşılması için çok önemli olan buna benzer giriş yazıları olacaktır.

Çeşitlilik ve türlerin birleşimi

Vecchi, gençliğinden itibaren, müziğe ilaveten edebiyata da kabiliyeti olduğunu gösterir. Pio-Farnese düğününün tarifi ve kısmen de otobiyografik mahiyette olan en büyük manzum eserini Correggio'dayken 1587'de yazmıştır.

1593'te Modena'ya dönen Vecchi, yeniden katedralin koro şefi olur ve bu konumu ölümüne kadar muhafaza eder. Artık çeşitli İtalya ve Avrupa saraylarında tanınıp sevilen bir müzisyendir ve yeni tarzını sergileme imkânı bulur. 1597'de (*Canzonette a tre voci* [*Üç Sesli Hafif Şarkılar*] derlemesine ilaveten) aynı anda çok meşhur *Amfiparnaso* ve *Convito musicale* yayımlanır; bu eserlerle ustanın sanatı farklı şekillerde gelişmeye devam eder. *Convito*, *Selva*'ya benzeyen bir madrigal serisi, hafif şarkı ve çeşitli vokal kombinasyonlarla diyalog derlemesidir. *Amfiparnaso*'da ise (yazar bu eseri "*comedia harmonica*" olarak tanımlamıştır) hatırı sayılır bir yenilik vardır; burada da çeşitli müzik türleri vardır, ama bunlar bir "komedi"nin çeşitli sahneleri olarak edebi bir silsileye göre dizilmiştir. Vecchi bu şekilde o zamanlar yeni çıkmış olan, bazı çok kabiliyetli gezgin oyuncuların ("komedyenler") birkaç onyıl önce icat ettiği ve 18. yüzyıldan itibaren bütün dünyada *commedia dell'arte* olarak bilinecek olan tiyatro türüne atıfta bulunur.

Convito ve Amfiparnaso

Commedia dell'arte basit yazılı şemalardan hareketle yapılan doğaçlamaya dayanır; ancak 17. yüzyıl başlarından itibaren en kültürlü yazarlar bu şemalara daha geniş ve kalıcı bir şekil kazandıracaktır.

Amfiparnaso kesin ve titizlikle yazılmış bir edebi metin olduğundan, *commedia dell'arte*'nin tamamı yazılı ilk metin örneği sayılır.

Zaten çeşitli şiirler yazmış olan Vecchi, muhtemelen *Amfiparnaso*'nun şiirsel metinlerinin ve *Convito*'yla çeşitli hafif şarkı derlemelerindeki müziklendirilmiş birçok şiirin de yazarıdır. Bu yıllarda yazarlık mesleğinin bir diğer ürünü ortaya çıkar (ve kesinlikle ona aittir): *Breve compendio del peregrinaggio di Loreto* [*Loreto Hac Ziyaretinin Kısa Bir Anlatımı*] (1595), Vecchi'nin mensubu olduğu, Modena'daki Compagnia di San Geminiano tarikatıyla Loreto ziyaretgâhına yaptığı seyahati anlatan keyifli bir kitapçıktır. Vecchi, 1604'te son eseri olan *Le veglie di Siena*'yı [*Siena Geceleri*] yayımlar; bu eser, *Amfiparnaso*'yla başlayan yeni tarzın geliştirildiği neşeli ve mutlu bir müzik freskidir. *Veglie*'nin ortamı, muhtemelen Vecchi'nin kendisi tarafından yazılan, Siena'daki Accademia degli Intronati'deki üç toplantıda geçen bazı zeki diyalogların müziklendirilmiş şeklinden oluşur.

Le veglie di Siena

Vecchi, eserinin girişinde amacının "baba ve oğul gibi ilişkili olan keyifle ciddiyeti buluşturmak" olduğunu ifade eder ("Bir müzisyen ciddi olandan başka neyle faydalı olabilir ve gülünç olandan başka neyle eğlendirebilir?") ve ikinci yaratıcı döneminin bilançosunu çıkarır: "Dolayısıyla bazen *Selve*, bazen *Conviti*, bazen *Comedie* ve sonunda *Veglie di Siena*'yla gidip, çeşitlilik oltası ve icat ağıyla başkalarının zevklerini cezbetmem garip görünmesin; şüphesiz sadece birkaçının hoşuna gidebileceği tek bir tür kullanmayı tercih etmem."

Vecchi'nin hayatının son ayları, hocasını Modena piskoposuna kötü göstermeyi ve müzik görevlerinden azlettirilmesini başaran eski öğrencisi Geminiano Capilupi'nin kıskanç entrikalarından dolayı hazin bir günbatımı gibidir. Vecchi, 1605'te 19'u 20 Şubata bağlayan gece Modena'da ölür. Vakanüvis Spaccini, ölümünün resmi nedeninin "zatürre" olduğunu bildirir, ama hemen arkasından herkesin aslında, "Piskoposun onu azlederek yaptığı haksızlığın" acısından öldüğünü söylediğini ekler.

Cok orijinal yaratıcı kabiliyete, keskin bir zekâya ve kendine has bir ironi yeteneğine sahip olan Orazio Vecchi, şüphesiz 16. yüzyılın ikinci yarısının belli başlı sanatsal şahsiyetlerinden biridir ve bu İtalya'yla sınırlı değildir. Sağlam bir müzisyen mesleğinin iyi bir edebi kültür ve zamanının belirgin eğilimlerine karşı hassasiyetiyle birleşimi, onu Rönesansın son döneminde Avrupa'nın en meşhur bestecilerinden biri kılar.

Orazio Vecchi'nin başarısı

Hafif şarkılarının Almanya, Flanders ve İngiltere'de (ölümünden sonra birçok yıl devam eden) sayısız baskısı, kıta barok müziğine büyük olmasa da kalıcı etkisini sağlar. Tarihyazımı kendine has şahsiyetini hiçbir zaman tamamen unutmaz; özellikle İtalya'da Vecchi 1930'lu yıllardan itibaren geçmişin büyük İtalyan ustalarını yeniden keşfetme eğilimi sayesinde epeyce sempati toplar. İkinci Dünya Savaşından sonra kısmen hafife alınsa da şu sıralarda Vecchi tekrar keşfedilmekte, daha

olgun bir şekilde ele alınmakta ve her ne kadar bölük pörçük olsa da eserlerinin tamamı yayımlanmaktadır.

Bkz. İtalya'da Komedya, s. 672; La Camerata de' Bardi, s. 1052; Madrigal, s. 1057

Luca Marenzio

Massimo Privitera

Luca Marenzio belki de 16. yüzyılın ikinci yarısının en önemli bestecisidir; yüzyılın son yıllarında müzikleri Avrupa'nın tamamında emsal ittihaz edilir ve tarzının değişimleri polifonik madrigalin son, olağanüstü döneminin gidişatını temsil eder.

Coccaglio'dan Roma'ya

Luca Marenzio, 1553'te (veya belki de 1554'ün ilk günlerinde) Brescia ile Bergamo arasındaki Coccaglio'da doğar; 1670 tarihli bir seyahat kitabında yazıldığı üzere, bu mıntıkada, "güzel kasabalarla süslü, birçok köşk ve şatonun olduğu, çalışkan kişilerin yaşadığı tepeler, dağlar ve vadiler görülür [...] buralarda büyük miktarda buğday, darı ve diğer tahıllar üretilir, her çeşit şarap, yağ ve sair meyve vardır."

Marenzio, tarihyazımı açısından Rönesans müzisyenlerinin çoğuyla aynı akıbeti paylaşır; nitekim elimizde çocukluğuna, gençliğine ve müzik eğitimine dair çok az bilgi vardır. Hemen hemen hiç arşiv bilgisi olmadığından, Ottavio Rossi'nin yazdığı biyografiye (*Elogi historici di bresciani* [*Brescialıların Tarihsel Methiyeleri*], 1620) danışmak gerekir; buna göre ailesinin "şartları mütevazı ve fakirdir," Luca da Giovanni Contino'nun (1513?-1574?) rehberliğinde şarkıcı çocuk olarak Brescia Katedralinin korosuna alınır. Başka belgelere göre Marenzio'nun sesi güzeldir; Contino'nun onun öğretmeni olduğu da onu Luca'nın Contino'nun yanında çalıştığı ve genç ve kabiliyetli öğrencisi olarak takdim ettiği, Trento Kardinali Cristoforo Madruzzo'nun hizmetinde olmuş olmasıyla teyit edilmişe benzer. Ancak

1574'ten önce Luca muhtemelen koro mensubu olarak Mantova dükünün de hizmetinde bulunmuştur.

1577'de Marenzio'nun ilk bestesi olan, kolektif derleme *Il primo fiore della ghirlanda musicale*'ye [*Müzik Çelenginin İlk Çiçeği*] dahil edilmiş olan bir madrigal yayımlanır. Ancak kesin surette belgelenmiş ilk bilgiler 1578'e dairdir; nitekim Marenzio o yıl, Ferrara, Modena ve Reggio Dükü II. Alfonso'nun kardeşi Kardinal Luigi d'Este'nin maaş verdiği kişiler arasında görülmeye başlanır. Kardinalin ölümüne kadar (1586) kesintisiz olarak onun hizmetinde kalır. Marenzio, kardinalin mahiyetinin bir mensubu olarak daha ziyade Roma ve Tivoli'de yaşar, ama doğduğu şehir olan Ferrara'ya ziyaretlerinde onunla beraber olur. Maaşı (ayda beş ekü) bilhassa yüksek değildir, ama Marenzio'ya kardinalin çevresinin dışında, çok rağbet gördüğü ve iyi para kazandığı ortamlarda kabiliyetini kullanmaya imkân sağlayan epey hafif bir mesleki gayret için uygundur.

Luigi d'Este'nin hizmetinde

Marenzio, 1580'de, sonraki yıllarda olağanüstü sayıda baskısı olacak ve uluslararası ününün oluşmasında hem belirleyici hem de olağandışı bir rol oynayacak (bundan önce bir ilk eserin bu kadar sağlam ve kalıcı şekilde başarılı olması nadiren görülmüştür) çok başarılı bir eser olan *Madrigali a cinque voci*'nin [*Beş Sesli Madrigaller*] ilk kitabını yayımlar. Derlemede Marenzio'yu tanımlayacak olan o neşeli ve eufonik tarz ile yumuşak ve şık bir güzellik vardır. Bu tarzın en iyi örnekleri, Battista Guarini'nin (1538-1612) *Tirsi morir volea* [*Tirsi Ölmek İster*] (şehvetli ve bedensel bir erotizmle dolu bir metin) madrigalinin ve *Liquide perle*'nin [*Sıvı İnciler*] (çağdaşları tarafından şıklık emsali sayılır) müzikleştirilmiş halleridir.

Bu ilk kitabın arkasından, hızla ve neredeyse mucizevi bir şekilde birçok eser yayımlanır: 1581'de *Madrigali a cinque*'nin [*Beşli Madrigaller*] (bu eserde radikal bir şekilde kromatik bir parça olan *O voi che sospirate a miglior note* [*Ey Daha Güzel Notalar Arzu Eden Sizler*] vardır) ikinci kitabı *Madrigali a sei voci*'nin [*Altı Sesli Madrigaller*] ticari açıdan çok başarılı ilk kitabı; 1584'te *Altı Sesli Madrigaller*'in ikinci kitabı, beşlinin dördüncüsü, *Madrigali spirituali* [*Manevi Madrigaller*] derlemesi ve *Villanelle a tre voci*'nin [*Üç Sesli Halk Şarkıları*] ilk kitabı. Ancak zirveye *Beşli Madrigaller*'in dördüncü kitabının, altılının üçüncüsünün, *Madrigali a quattro*'nun [*Dörtlü Madrigaller*] ilk (ve tek) kitabı, *Mottetti a quattro voci* [*Dört Sesli Motet'ler*] derlemesinin ve *Üç Sesli Halk Şarkıları*'nın ikinci ve üçüncü kitabının yayımlandığı 1585'te ulaşılır. 1587'de Altılı madrigallerin dördüncü kitabı ve *Üç Sesli Halk Şarkıları*'nın dördüncü ve beşinci kitapları yayımlanır.

Yayın silsilesi

Kardinalin ölümünden sonra, İtalyan prensleri bu genç ve başarılı dâhiyi hizmetlerine alabilmek için (daha önceden de yaptıkları gibi) çeşitli girişimlerde bulunurlar. Sonuca ulaşmasa da en önemli pazarlık Mantova sarayıyla

gerçekleşir. Bununla ilgili dosya sayesinde, Marenzio'nun "burada Roma'da yılda 200 eküden fazla masraf yaptığı" (bu cidden büyük bir rakamdır ve 16. yüzyıl İtalya'sında müziğe ne kadar önem verildiğini gösterir) ve Marenzio'nun eline haklı şöhretinden yararlanmak için birçok fırsat geçtiği (Claudio Monteverdi, 1608'de bir mektupta kendi yetersiz gelirinden şikâyet ederken Marenzio'nun ve diğer meşhur müzisyenlerin gelirlerini yılda 500 ekü olarak tahmin eder) bilinmektedir.

Şöhreti ve aldığı ücretler

Floransa ve *Pellegrina*'nın Araları

Marenzio, 1588'de içerik olarak önemli ama ticari açıdan pek başarılı olmayan bir kitap yayımlar: *Madrigali a quattro, cinque e sei voci* [*Dört, Beş ve Altı Sesli Madrigaller*] derlemesi. Besteci, Veronalı Kont Mario Bevilacqua'ya (büyük bir sanat hamisi ve meşhur Accademia Filarmonica di Verona'nın belli başlı mensuplarından) ithafında, bu parçaları geçmişe göre çok farklı bir şekilde bestelediğini ve sözlerle tarzın özellikleriyle hazin bir vakarı amaçladığını söyleyerek tarzını değiştirdiğini belirtir.

Madrigali a quattro, cinque e sei voci

Bu derlemede Petrarca (1304-1374) ve Sannazaro'nun (1456-1530) şiirleri hâkimdir ve tarz kesinlikle düşünceli bir melankolinin gölgelediği daha vurgulu bir vakara meyleder.

Marenzio, 1588'in sonraki aylarında Floransa'da, Medici ailesinin korosundadır. Maaşı ayda yirmi eküdür ve her ne kadar koro şefi olmasa da, koronun çocukları ve aralarında Giulio Caccini ve Jacopo Peri'nin de olduğu bazı öğrenciler ona bağlıdır. Ancak sonraki yıl sadece Ferdinando de' Medici (eski kardinal) ile Lorraineli Cristina'nın nikâhla ilgili muhteşem kutlamalarının organizasyonunda yer alır. Mayıs 1589'da gerçekleşen bu kutlamaların en önemli müzikal kısmı, Sienalı Girolamo Bargagli'nin *Pellegrina* piyesinin temsilinin aralarına serpiştirilen altı müzikli aranın hazırlanmasıdır; bunlarda muhteşem sahne ve koreografilerle dükalığın mükemmelliğini anlatan mitolojik vakalar anlatılır. Hem solo, hem de koro halindeki müzikler bir bakıma on sene sonra tam da Floransa'da görülecek olan ilk melodram şekillerinin öncüsüdür.

Melodram provaları

Marenzio 1590'da yeniden Roma'dadır, ama burada ne yaptığı tam olarak bilinmemektedir. Hamilerinin arasında çok genç Virginio Orsini'nin ve daha da genç eşi Flavia'nın olduğu kesindir; Marenzio 1593 ortalarına kadar onların evinde yaşar ve 1591'de *Altı Sesli Madrigaller*'in beşinci kitabını ithaf ettiği kişi Virginio'dur.

1592'de, günümüze ulaşmayan ikinci bir *motet* besteler, 1593'te de Anverseli yayımcılar Phalèse (1510?-1573?) ile Bellère (1526-1595) Marenzio'nun *Mad-*

rigali a cinque voci'sinin o zamana kadar yayımlanmış beş kitabını tek bir cilt olarak basar. Bu yayın, özellikle anlamlı ve önemlidir, zira hem başlı başına az rastlanır bir olaydır, hem de Marenzio'nun müziğinin Kıta Avrupa'sında ne derecede sevilip arandığına işaret eder. Aynı yayımcılar sonraki yıl *Madrigali a sei*'nin beş kitabının buna benzer bir derlemesini hazırlar ve bestecinin ölümünden sonra *Madrigali a cinque e a sei*'nin tamamını yayımlayıp seriyi tamamlarlar ve halk şarkılarını eklerler.

Madrigal derlemeleri

Marenzio, 1594'te *Madrigali a cinque*'nin altıncı kitabını yayımlar. Kardinal Cinzio Aldobrandini'ye ithaftan bestecinin bu hamiye yakın olduğu anlaşılır (ve nitekim bu dönemde Luca sık sık kardinalin ikametgâhında oturur). Ancak *Madrigali*'nin altıncı kitabının esas önemi, 1588 tarihli derlemede ilan edilen değişiklikleri yeniden ele alan ve geliştiren bestecinin ikinci yaratıcı dönemine kesin olarak girdiğini belli etmesidir. Marenzio, önceki madrigallerin mersiye tarzından uzaklaşıp daha dramatik ve tezatların daha çok vurgulandığı, patetik tonlu armoninin olduğu bir ifade tarzı benimser. Bu tarz değişimi, hem bu kitapta hem de sonrakilerde Battista Guarini'nin *Pastor fido*'sunun metinlerinin yoğun bir kullanımıyla paralel gider.

Polonya, Ölümü ve Beşlinin Dokuzuncu Kitabı

Marenzio 1595'te, beşlinin altıncısında başlayan yönelimi izlemeye devam eden, *Madrigali a cinque*'nin yedinci kitabını ve altılının altıncısını besteler. Marenzio aynı yılın aralık ayında, Kral III. Sigismund'un (1566-1632) koro şefi olmak üzere Polonya'ya gider (Polonya'ya sonraki yılın mart ayında ulaşır). Yılda 1.500 ekü gibi yüksek bir geliri olacak olan bu görev, Kardinal Aldobrandini'nin aracılığıyla gerçekleşir, ama Marenzio'nun bundan kesinlikle memnun olmadığı anlaşılır. Polonya'da geçirdiği vakit hakkında çok az bilgi vardır; kral meşhur besteciyi şövalye unvanıyla şereflendirir, ama başta çok sert iklimden olmak üzere, Marenzio Polonya'da birkaç yıldan fazla kalmaz. Hayatının son yıllarına dair bilgiler de çok azdır; ancak 1598'de *Madrigali a cinque voci*'nin sekizinci kitabının yayımlanması için Venedik'te olduğu belgelenmiştir. Luca Marenzio 22 Ağustos 1599'da, belki de kardeşinin misafiri olarak Villa Medici bahçelerindeyken Roma'da ölür.

Mecburi bir seyahat

Ölümünden üç ay önce, Marenzio'nun, kasvetli bir melankoli ve vurgulu bir kromatizm çerçevesinde ilk tarzının kontrpuancı eğilimlerine döndüğü bir manevi vasiyet olan *Madrigali a cinque voci*'nin dokuzuncu kitabı yayımlanır. Dokuzuncu kitapta Petrarca'nın şiiri yeniden ortaya çıkar (örneğin *Solo e pensoso*

[*Yalnız ve Düşünceli*] ve *Crudele, acerba, inesorabil morte*'nin [*Zalim, Acı ve Kaçınılmaz Ölüm*] müziklendirilmesi); ayrıca 16. yüzyılda pek görülmemiş bir şekilde, Dante'nin (1265-1321) bir metni olan *Così nel mio parlar voglio esser aspro* [*Konuşmamın Sert Olmasını İstiyorum*] kitabın başında estetik manifestosu olarak kullanılır.

Dante ve Petrarca

Geç döneme ait bir kaynağa göre, Marenzio ölüm döşeğinde Peder Giovenale Ancina'ya (1545-1604) sözlerinde kendi müziğini reddeder ve mümkün olsa onu silmek istediğini ifade eder. Pişman olan aşk şarkıcısı hikâyesi bir gerçeklikten ziyade kesinlikle zamanının ruhunu yansıtır.

Nitekim Luca Marenzio belki de Rönesans sonunun son Madrigal döneminin en önemli temsilcisidir ve ölüm tarihi, bir yüzyılın ve madrigalin sonu olarak neredeyse semboliktir.

Marenzio'nun başarısı

Polifoniyi tamamen benimsemiş olması, Marenzio'nun sanatını yeni monodik tarza yabancı kılar ve dolayısıyla 17. yüzyılda bu besteciye ilgi azalır. Ancak 18. yüzyıl aydınları (başta Peder Giovambattista Martini olmak üzere) onun büyüklüğünü takdir eder; 20. yüzyılda Marenzio'nun müzikleri yeniden yayımlanmaya başlanır ve günümüzde de devam etmektedir.

Bkz. Petrarca Tarzı Şiirler, s. 648; Pastoral Dram, s. 723; Camerata de' Bardi, s. 1052; Madrigal, s. 1057; Fransız Polifonik Şarkı, s. 1061; Saray Dansı, s. 1094

Gesualdo da Venosa

Claudio Toscani

İyi bir aileden gelen ve hayal gücü zengin bir sanatçı olan Carlo Gesualdo, kendi keyfi için bilinçli bir şekilde müzik öğrenir. Şiirsel metnin imge ve kavramlarından mülhem canlı ses tezatlarına dayanan madrigallerinde, dilsel süreçlerin orijinalliğini zamanının müzik sanatının henüz ulaşmadığı seviyelere yükseltir.

Aristokrat Bir Müzisyen

Muazzam feodal mülklere sahip Venosa Prensi, Norman krallarının soyundan gelen bir ailenin mensubu, Carlo Borromeo (1538-1584) ve papa olmak isteyen Kardinal Alfonso Gesualdo'nun (IV. Pius olarak papa seçilecektir) yeğeni olan Carlo Gesualdo (1560?-1613?), zamanının Napoli cemiyetinin ileri gelen bir mensubudur.

Aristokrat konumundan dolayı, müzikle kendi keyfi için, onu meslek edinmeden ilgilenir; dolayısıyla kolay başarıların peşinden koşmaz, eserlerinin reklamını yapmakla da ilgilenmez. Kendisini herhangi bir ekole ait görmez ve manevi ustası olarak sadece Este sarayında görevli Luzzaschi'yi (1545?-1607) kabul eder. Ancak sanatını, özeleştirel bir şekilde bağımsız yargılar çerçevesinde en yüksek seviyede bilir ve uygular, bunun da tamamen bilincindedir.

Kuvvetli bir hayal gücüne, güçlü ve alıngan bir şahsiyete ve huzursuz bir karaktere sahip olan Carlo Gesualdo, karmaşık ailevi sorunlarıyla bilinir; 1590'da vaktiyle asaleti ve güzelliğiyle bilinen eşi Maria d'Avalos ile sevgilisini beraber basar ve ikisini de öldürür. 1594'te Ferrara Dükü II. Alfonso'nun yeğeni Eleonora d'Este'yle evlenir (evlilik siyasidir; dükün çocuğu olmadığından, d'Este Hanedanı onun ölümünden sonra Vatikan'ın dükalığa el koymasından korkmaktadır; bunun olmaması için Kardinal Gesualdo'nun desteğine ihtiyaç duyar). O zamanlar Ferrara'da İtalya'nın en aristokrat ve özel müzik akademisi vardır. Burada çok özel ve üst seviye konserler verilir, ses sanatlarının ihtişamına ilaveten, karakter ve güzellikleriyle meşhur hanımlar üçlüsü buradadır. Carlo Gesualdo bu ortamdan ilham alır.

Müzikte mükemmelliğin merkezi olarak Ferrara

Ferrara sarayının etkisi *Madrigali*'nin üçüncü (1595) ve dördüncü (1596) kitaplarında görülür; bu kitaplarda, zaten belli bir orijinalliğe ulaşmış olan Carlo Gesualdo, hayranı olduğu Luzzaschi'nin "yeni maniyeri"ni taklit ettiğini ilan eder. Ancak Ferrara sarayıyla yakınlığı, 1588-1592 yılları arasında misafiri olmuş olan Torquato Tasso'yla (1544-1595) arkadaşlığı sayesinde zaten güçlenmiştir; Tasso ona 40 kadar madrigalin metnini verir, bunların on kadarının müziğini Carlo Gesualdo besteler.

Bestecinin, Ferrara sarayının estetik idealinin mücessem hali olan Giovan Battista Guarini'yle (1538-1612) münasebetleri vardır; zarif, yumuşak ve şehvetli pastoral metinleri, yüzyıl sonu madrigalcileri tarafından çok sevilir.

Gesualdo'nun sonraki madrigal derlemeleri, prensin ölümüne kadar yaşadığı ve birçok müzisyen tanıdığının olduğu Napoli bölgesinde yayımlanır. Gesualdo'nun, zaten Ferrara'da denediği "ekspresiyonist" tarafları, güçlü bir kromatizm, cesur ahenksiz silsileleri ve armoni gidişatında sürprizlerin hâkim olduğu beşinci ve altıncı madrigal kitaplarında güçlenir. Gesualdo'nun, çok da geniş olmayan üretimi, *Madri-*

Gesualdo ile Tasso, Gesualdo ile Guarini

gali a 5 voci'nin [*5 Sesli Madrigaller*] altı derlemesine ilaveten, kromatizmler ve akortsuz armonilerle dolu pişmanlık ilahilerine dayanan iki 5 sesli *Sacrae cantiones* [*Kutsal Şarkılar*] (Napoli'de 1603'te yayımlanır) ve Kutsal Hafta için bestelenen 6 sesli *Responsoria*'yı (1611) içerir.

Gesualdo'nun Madrigal Sanatı

Gesualdo'nun madrigallerinde icat tamamen şiirsel imgelerin hızla birbirlerini izlemelerinin yol açtığı ses tezatlarına dayanır. Bundan dolayı, esasen müzikleştirdiği metinlerin edebi kalitesine önem vermeyen Carlo Gesualdo, çok çelişkili imge ve duyguların hızla birbirinin yerine geçtiği kısa metinleri tercih eder.

Bu açıdan, Marino'nun (1569-1625) öz, nükteli, retorik süsten yoksun bir yapı çerçevesinde berrak imgeler ve zeki kavramlar sunan metinlerine dayanan madrigaller tipiktir.

Metnin müzikleştirilmesi, polifonik uygulamanın farklı yöntemlerinin birleşimleri sayesinde şiirsel metnin ileri sürdüğü imgelerin seslendirilmesine dayanır. Söylem, radikal tezatlar boyunca ilerler; homofoninin karşısında taklit, akortun akortsuzluk, diyatonik süjelerin ise kromatik süjeler vardır. Metnin sunduğu duygu, kaynaklarına karşı güçlü bir hassasiyetten doğan bölük pörçük bir dildir. Temsil edilen duygular en keskin acıdan en şevkli neşeye uzanır; tezatların abartılışı, Gesualdo'nun sanatıyla maniyerist retorik arasında ortak bir unsurdur.

Gesualdo ve Marino

Aşırı duygu hallerinin müzikle tasviri, çağdaşlarının kullandıklarından daha zengin bir lügatçe gerektirir. Carlo Gesualdo, madrigal besteciliğinin gramer ve kontrpuan kurallarından bağımsız olduğunu gösterir; kromatizmi, kuralların gerektirdiğinin aksine, istisnai olarak değil, yaygın olarak ifade amacıyla kullanır. Aşırı armoni kromatizmi, akortsuzluğun radikal kullanımı, şüphesiz Gesualdo'nun sanatının en rahatsız edici yönleridir.

Metni fragmanlara ayırıp bütünlüklü bir cümlenin yerine tek kelimelerin anlamını ortaya çıkarma alışkanlığı, "gölge oyunu" efektine yol açar; şiirsel metin, sadece metnin mantıklı unsurları arasındaki kavramsal bağla birbirine bağlanmış mücerret ve karşıt imgelere ayrılır. Carlo Gesualdo'nun madrigallerinde, müzikal kısımların bütünlüğünü sağlayan tek unsur, karşıtlık, ret veya paralellik üzerinden sözel-müzikal imgeleri bağlayan şiirsel metindir. Dolayısıyla klasik madrigalin şekilsel nizamı ve akıcılığı ortadan kalkar; söylem heyecanlı ve orijinal ama aynı zamanda kesintilidir.

Fragman sözü

17. yüzyıl boyunca Carlo Gesualdo'nun madrigalleri şehvetli ve çok anlamlı bir kontrpuan örneği olarak incelenir. Modern zamanlarda (bu alana mahsus

bir bibliyografiye kaynak olan özel hayatındaki karmaşıklığın yol açtığı sapıkça alakanın ötesinde) besteci sanatının kendine has özellikleriyle ilgiyi çeker; Carlo Gesualdo, şiirselliğiyle yaratıcı gücü sayesinde geleneklerden sıyrılan romantik sanatçı figürünün öncüsü gibidir.

Bkz. Maniyerizm ve Antiklasisizm, s. 542; Torquato Tasso, s. 637; Petrarca Tarzı Şiirler, s. 648; Camerata de' Bardi, s. 1052; Madrigal, s. 1057; Fransız Polifonik Şarkı, s. 1061; İngiltere'de Müzik Uygulamaları, s. 1066; Flaman Uygulamaları, s. 1071

Camerata de' Bardi

Anna Tedesco

Camerata fiorentina veya Camerata de' Bardi, 1573-1587 yılları arasında Floransa'da Kont Giovanni Bardi'nin evinde toplanan bir edebiyatçı ve müzisyen grubuna verilen isimdir. Genelde bu isim Bardi'nin 1592'de Roma'ya gidişinden sonra Jacopo Corsi'nin evinde toplanan bir başka grup için de kullanılır. İlk müzik operası deneyleri bu ortamda gerçekleştiğinden, bir tek Camerata fiorentina varmış gibi konuşulur ve melodramın icadı, kökeni çok daha karmaşık olmasına rağmen bu gruba mal edilir.

Camerata Fiorentina'nın Doğuşu

Bir edebi salon

Camerata fiorentina'nın varlığının bahsedildiği ilk belgeler Giovanni Bardi'nin oğlu Pietro Bardi'nin 1634'te kuramsalcı Giovanni Battista Doni'ye (1594-1647) yazdığı mektup ve Giulio Caccini'nin (1550?-1618) *Euridice* (Floransa, 1600-1601) operasının notalarının önsözüdür. Bu belgelerin ikisinde de toplantıların katılımcı ve mahiyetlerine dair detay yoktur; dolayısıyla toplantılarda müziğin ne kadar tartışıldığı bilinmez. Her koşulda, Camerata, Alterati veya aralarında "Incruscato" olarak bilinen Giovanni de' Bardi'nin de mensubu olduğu en meşhur akademi Crusca gibi Floransa edebi akademileri bağlamında ortaya çıkar.

Özetle bu akademi bir edebi salondur ve mensupları profesyonel müzisyenden ziyade edebiyatçı, kuramcı ve amatör müzisyendir. Öte yandan, Baldassare Castiglione'nin (1478-1529) *Libro del Cortegiano*'sunda [*Saraylının Kitabı*] görüldüğü üzere, müzik Rönesans beyefendisinin eğitiminin esas unsurlarından biridir.

Hem Galileo Galilei'nin babası Vincenzo Galilei (1520-1591) hem de Bardi'nin kendisi daha ziyade kuramcı ve edebiyatçıyken, gerçek anlamda müzisyenler sadece Pietro Strozzi (1550?-1609) ve özellikle toplantılara katılan tek önemli müzisyen olan Giulio Caccini'dir.

Giovanni de' Bardi

Grubun hamisi Giovanni de' Bardi, önemli bir banker ailesinin mensubudur.

Bir aydın ve filoloji ile matematik âlimi olup birkaç yıl saray gösterilerini tertip ederek Floransa müzik hayatına derinden etki eder. Bunların arasında, Mayıs 1589'da, I. Ferdinando de' Medici (1551-1609) ile Lorraineli Cristina'nın (1565-1637) nikâhında Floransa'da temsil edilen *Intermedi della pellegrina* [*Pellegrina Araları*] özellikle önemlidir.

Ara müzikler, Rönesans gösterilerinin merkezi türüdür; başlangıçta bir komedi veya trajedinin sahneleri arasına sokulmuş basit müzik icralarıyken, zamanla önemleri ve buna paralel olarak süreleri ve ihtişamları da artar.

Ara müzikler

Bardi, bu gösterilerden birden fazlasının hazırlanmasına katkıda bulunur: 1585'te Vincenzo Gonzaga (1562-1612) ile Eleonora de' Medici'nin nikâh kutlamaları sırasında icra edilecek bir madrigal besteler; 1586'da Cesare d'Este ile Virginia de' Medici'nin nikâhında *L'amico fido*, [*Güvenilir Dost*] komedisi aralarda temsil edilir ve bu ara müziklerinden birisi Bardi tarafından bestelenmiştir.

Her durumda 1589 tarihli ara müzikleri Bardi'nin tasarımcı ve organizatör olarak zirvesini oluşturur. Giacomo Bargagli'nin *La pellegrina* komedisi için Platoncu felsefeden mülhem altı ara müziğine taksim edilmiş ve yirmi polifonik parça, beş senfoni ve dört monodik parçadan oluşan karmaşık bir gösteri tertip eder. Ara müziklerinin üçünde evrenin ahenginden bahsedilirken, diğer üçünde Rönesans kuram tartışmalarının merkezinde bir konu olan insan ahenginin gücünden bahsedilir. Bardi, Ahengi temsil eden bir kişi tarafından söylenen "En yüksek çevrelerden" başlıklı açılış bölümünün metnini şahsen yazar ve Giovambattista Strozzi'nin (1551-1634) bir metnine dayanan dördüncü ara *Miseri habitator*'un [*Sefil Mukim*] bir madrigalini besteler. Diğer besteler Cristofano Malvezzi (1547-1599), Luca Marenzio (1553-1599) ve Giulio Caccini'nindir. Müzik ve dansların yönetmeni Emilio de' Cavalieri'yken (1540?-1602) Bernardo Buontalenti (1531-1608) sahne ve kostümleri tasarlar.

Gösterinin sahneleri epey karmaşıktır. Ferrara'nın Medici Hanedanı nezdindeki büyükelçisi Ercole Cortile'nin anlatımına göre, hazırlıklar Bardi'nin şahsen saraydaki tiyatro teçhizatını incelemek için Ferrara'ya gittiği Şubat 1588'de başlar ve müzik de o yılın kasım ayında hazır olur.

Bu durum Bardi'nin zaferi ama aynı zamanda da saraydaki etkisinin sonudur; Eylül 1588'de yeni grandük Ferdinando, Emilio de' Cavalieri'yi sarayın sanatsal ve müzik faaliyetleri yetkilisi tayin eder; Cavalieri de, Tasso'nun *Aminta*'sının 1590'da Palazzo Pitti'deki temsilinden anlaşılacağı üzere, saraya güçlü bir pastoral zevk aşılar. Cavalieri, Floransa grubunun dışında kalır, hatta daha ziyade rakip olarak konumlanıp, bir tiyatro eserinin başından sonuna şarkılı olması fikrinin kendisinden geldiğini iddia eder. Giovanni Battista Doni de, *Trattato della musica scenica* [*Sahne Müziğine Dair*] (1635) eserinde, "hikâyenin tamamında şarkı söyleme" alışkanlığını başlatanın kendisi olduğunu belirtir, ama Cavalieri'nin yönteminin, kendi söyleme yöntemiyle özdeşleştirdiği "güzel ve sahici tiyatro müziği"yle hiçbir ilgisinin olmadığını vurgular.

Emilio de' Cavalieri'nin pastoral zevki

Vincenzo Galilei ve Polifoni Karşıtı Tartışması

Müziğin gücü, Camerata'nın tartışmalarının merkezindeki konulardan biridir. Grubun belli başlı ideologu Vincenzo Galilei'dir. Besteci ve Grek müziğiyle müzik kuramı araştırmacısı (Giritli müzisyen Mesomedes'in iki ilahisini yayımlar) olan Galilei, aynı zamanda kabiliyetli bir viyola ve lavta çalgıcısıdır. Lavta alanında önemli bir eser olan *Fronimo*'yu (Venedik, 1568; 1584) yazar ve esasen didaktik amaçlı birkaç parça besteler. Diğer eserleri günümüze ulaşmamıştır ve bunların arasında *Canto del conte Ugolino* [*Kont Ugolino'nun Şarkısı*] ve Camerata'nın monodik eğilimlerine uygun bir şekilde bestelenen *Lamentazioni di Geremia* [*İrmiya'nın Ağıtları*] vardır.

Müzik kuram ve uygulaması

Galilei, Rönesansın en önemli kuramcılarından Venedik'teki Gioseffo Zarlino'nun (1517-1590) ve Roma'daki Girolamo Mei'nin (1519-1594) öğrencisidir.

Galilei'nin uzun zaman yazıştığı (1571-1581) Girolamo Mei, her ne kadar mensubu olmasa da, Camerata fiorentina'nın yönelimlerine en çok etki eden kişi olduğu kesindir. Bu durum grubun konumunu en iyi temsil eden iki kuramsal metinden açıkça anlaşılır: Bardi'nin 1578'te yazdığı ama ancak 1763'te yayımlanan *Discorso mandato... a G. Caccini sopra la musica antica e 'l cantar bene* [*Eski Müziğe ve İyi Şarkı Söylemeye Dair G. Caccini'ye Gönderilen Yazı*] ve kahramanları Bardi ve Piero Strozzi olan, 1576'dan itibaren yazılan ama 1581'de Floransa'da yayımlanan Galilei'nin *Dialogo della musi-*

ca antica e della moderna'sıdır [*Galilei'nin Eski ve Yeni Müzik Arasındaki Diyalog*].

Her iki metnin temelinde, Kilise çevrelerinde zaten yaygın olan polifoni karşıtı aynı tavır vardır.

En çok da modern müziğin (polifonik) eski Grek müziği (monodik) kadar insan gönlünü duygulandırıp duygulandırmadığı tartışılır. Bardi ve Galilei, Mei'nin söylediklerine dayanarak modern müziğin, özellikle polifoninin belli duyguları yorumlayabilmesinin imkânsızlığından dolayı esasen daha düşük seviyede olduğunu iddia ederler. Birçok sesin iç içe girmesi kelimeleri anlaşılmaz kılar ve dolayısıyla Grek müziğinin kendine has özelliği olan tali bir rolü olan müzikle sözler arasındaki sıkı bağın kaybolmasına sebep olur. Monodik müzik tercihi buradan kaynaklanır.

İkinci Camerata

Genelde bu isim Bardi'nin 1592'de Roma'ya gidişinden sonra Jacopo Corsi'nin evinde toplanan bir başka grup için de kullanılır. İlk müzik operası deneyleri de bu ortamda gerçekleşir.

İlk Camerata'da faal olan entelektüeller arasında sadece Giulio Caccini ikincisinde de faaldir; ikinci Camerata'nın mensupları arasında birincisinden kendini uzak tutmuş olan Cavalieri, şair Ottavio Rinuccini (1564-1621) ve kısa sürede Caccini'ninkinden daha önemli bir rol oynayacak olan müzisyen Jacopo Peri (1561-1633) vardır.

Rinuccini, Peri ve Corsi'nin işbirliğinden ilk müzikli opera olan ve 1598-1600 yılları arasında birçok defa büyük başarıyla temsil edilen pastoral masal *Dafne* ortaya çıkar. Ancak bu eserden günümüze sadece birkaç parça ulaşmıştır, bunlardan da bu eserin ne dereceye kadar yenilik oluşturduğu anlaşılmaz.

Dafne, ilk müzikli opera

Müzikte opera bu yıllarda aralarında monodik şarkı tercihinin ve melodiyle sözleri ayrı tutma eğiliminin olduğu birçok unsur sonucunda doğar. Bu durum madrigalleri üst hattı tek bir sese yükleyip diğerlerini lavta gibi tek bir telli alet akortuna toplayarak söyleme uygulamasında görülür.

Jacopo Peri bu genel eğilimlere, antik Yunanistan'da var olan söz ile müzik arasındaki bağın aynı efsanevi mükemmelliğini yeniden yaratmak arzusundan doğan bir müzik anlayışı olan "şarkı söyleyerek tiyatro oynamayı" ekler. Günümüze eksiksiz ulaşan ilk müzikli opera olan ve Rinuccini'nin bir metnine dayanan *Euridice*'si girişinde "trajedi" olarak tanımlanır. Dolayısıyla Grek trajedisine atıf vardır; ancak bunu yeni ortaya çıkan tiyatro türünün tek modeli saymak hatalı olacaktır. Zamanın müzik uygulamala-

Jacopo Peri'nin *Euridice*'si ve "şarkı söyleyerek tiyatro oynamak"

rında çok daha yaygın ve kökleşmiş hareketleri farklı şahsiyetli sınırlı sayıda entelektüele atfetmek daha da hatalı olacaktır.

Bkz. Kamusal Alan, s. 302; İnceleme Yazıları ve Diyalog, s. 571; Torquato Tasso, s. 637; İtalya'da Komedya, s. 672; Prensin Koreografisi, s. 932; Lavta Müziği, s. 1085; Saray Dansı, s. 1094

Polifoni ve Enstrümantal Müzik

Madrigal

Claudio Toscani

Madrigalin doğuşu, 16. yüzyıl başında İtalyan saraylarında ortaya çıkan dilsel yenilenme ve yeni şiir zevkiyle bağlantılıdır. Madrigal bir yandan İtalyan frottola'sının basit tekniklerini benimser, öte yandan da Franko-Flaman kontrpuanının tekniklerini yeni ifade amaçları doğrultusunda uyarlar. Kültürlü ve sofistike madrigal sanatı, müzikle şiir arasında sıkı bir bağ gerektirir; müzik, şiirsel metnin imge ve kavramlarını sese çevirir.

Asil ve "Mesafeli" Bir Sanat

16. yüzyıl başlarında, biçimsel marifetlerden ziyade sözün ifade ve duygusal özelliklerine dikkat eden bir şiir arayışı, İtalyan şiirsel dilinin klasisist yönde reformunu teşvik eder. Pietro Bembo'nun (1470-1547) Venedik'te 1525'te yayımlanan *Prose della volgar lingua*'sı [*Yerel Dilde Nazım Eserler*] bu açıdan yol göstericidir; ortaya çıkan, Petrarca'nın (1304-1374) *Canzoniere*'sinden mülhem, dilsel ve ses özelliklerine dikkat eden, tarif veya anlatım metinlerini, duyguları ve aşk konulu lirik düşünceleri ahenkli mısralara çevirebilen bir şiir tarzıdır. Bu yeni görüşler İtalyan saraylarının genel zevkini belirleyip madrigalin doğuş ve gelişimini teşvik eder.

Madrigal terimi

Madrigalin ilk el yazması kaynakları Roma ve Floransa kökenli olup 1520-1530 yılları arasında tarihlenir; ama beyitsiz şiire dayanan müzik metinlerine madrigal denmesi ancak yaklaşık 1530'dan itibaren başlar. Bu tabir ilk defa

Roma'da 1530'da yayımlanan *Madrigali de diversi musici, libro primo de la Serena* [*Çeşitli Müzisyenlerin Madrigalleri, Serena'nın İlk Kitabı*] başlıklı bir derlemede kullanılır. Genelde, bir madrigalde müziklendirilen şiir metni bir şarkının tek beytinden veya bir altılıdan veya bir soneden oluşur. Ölçüsü serbesttir; son iki mısrası genelde bir beyit oluşturur. Tercih edilen şairler arasında, Petrarca'ya ilaveten, *Orlando furioso*'nun [*Çılgın Orlando*] Ariosto'su (1474-1533), Jacopo Sannazaro (1456-1530), Pietro Bembo, Luigi Cassola ve başka Petrarcacılar da vardır. Entonasyon oda tarzıdır, hitap vokaldir: her nota çizgisi –bütün seslerin önemi aynıdır– farklı bir solist tarafından seslendirilir, iki katına çıkarma veya alet ikamesi imkânı vardır.

Yüzyıl boyunca saray ve akademik kurumlarda bol miktarda madrigal üretilir.

Madrigal besteleyip icra etmek gerçek bir akademik faaliyet halini alır; bir madrigalin icrasına katılabilmek ve sofistike dilini anlamak bir beyefendinin olmazsa olmaz şartıdır. Esasen müziği icra edenin keyfi için yapılan bir sanattır, ama bazen kutlama işlevi de olabilir; madrigaller kutlamalarda, şölenlerde ve düğünlerde söylenir. Şarkıyı sipariş edenin, bu şekilde sevdiği kadının güzelliğini yüceltmek isteyen asil bir kişi olduğu durumlar da yok değildir. Madrigal sipariş edenler arasında, Verona'daki Accademia Filarmonica gibi, şiire ilaveten müzikle de ilgilenen edebi akademiler de vardır.

Elit bir üretim

Madrigalin esas özelliği, müzikle şiir arasındaki çok sıkı bağdır; madrigalin amacı, şiir metninin içeriğini müzik yoluyla ifade etmektir. Böylece metnin şiirsel-müzikal imgeler belirtmeye en uygun kelime ve kavramlarına özellikle dikkat edilir ve genelde müzisyen müziği kelimenin ifade anlamına uyarlamaya teşvik edilir.

Müzik ve şiir

Dolayısıyla imge ve kavramları müzikle ifade edebilmek için çok çeşitli maharetler, melodi, armoni, ritim ve kontrpuan kullanılır. Madrigallerin hepsinde ses perdesi karşıtlıkları görülür, akortsuzlukla akorT, hızlı ritimlerle yavaş ritimler, taklit tarzı adımlarla akortlu adımlar birbirlerinin yerini alabilir. Bunun sonucunda "açık" bir şekil, yani daimi icada dayanan, müzik cümlelerinin tekrarlanmadığı bir biçim ortaya çıkar. Nitekim her bölüm müziklendirilen Şiir içeriğine sıkı bir şekilde bağlanır.

Sayesinde müziğin bir imgeyi, bir kavramı veya şiir metninin gösterdiği bir fikri sese çevirdiği teknik sürece "madrigalizm" denir. Bazen tarife yönelik melodik figürlerin icadı gerçek bir sesli resme yol açar; müzik doğal ve psikolojik âlemlerin tecrübelerini algılayıp sese çevirir. Örneğin şiir metni bir koşu, uçuş veya hızlı hareketi ifade ettiği zaman, müzikte hızlı bir nota hareketi olur; yüksek veya alçak bir yer (gök, cehennem) tiz veya alçak notalarla ifade edilir. Bazen kavramla müzik belirtisi arasındaki bağ hemen fark edilmeyebilir, çünkü bir zekâ ve-

Ses veya imge

ya uyanıklık fiili gerektirir; örneğin şiir metninde notaların tizliğiyle mi, fa, sol, la kelimeleri arasında bir bağlantı olduğu zaman böyle olur. Müzikal yöntemler kavramları sadece görsel açıdan da çevirebilir; siyah notaların (yani kısa değerli) karanlık veya üzüntü ima eden kelimelerin üzerine konması durumunda, müzikle şiirsel metin arasındaki bağ kulak tarafından değil, şarkı söyleyenin gözleri tarafından algılanır. O sıralarda bu yaklaşımın neden olduğu aşırılıklara eleştiriler eksik olmaz; Vincenzo Galilei (1520-1591), *Dialogo della musica antica e della moderna* [*Eski ve Modern Müzik Arasında Diyalog*] (1581) eserinde bunları eleştirir; ancak tartışmalar genel kabul gören bu yerleşik alışkanlığa sadece marjinal olarak etki eder.

Tarz Gelişimi

1530 civarında, madrigalin müzik dili, *frottola* ve benzer türlere çok şey borçludur; akortlu kısımlarla basit polifonili kısımlar münavebe halindedir ve madrigalizmlerin rolü sınırlıdır. Birçokları arasında Costanzo Festa (1490?-1545) ve Philippe Verdelot (1500?-1551?) da madrigal sanatının bu aşamasını temsil eder. Jacques Arcadelt'in (1504?-1568), Palestrina saflığında diatonik dili, polifonik nizam sadeliği ve çizgisel ahengi dolayısıyla yüzyıl boyunca örnek alınan madrigalleri bütün dünyada meşhurdur.

Madrigal ve *chanson*

16. yüzyıl ortalarında madrigal, *chanson* ve *motet*'lerin Franco-Flamanlar tarafından geliştirilen süreç ve biçimsel teknikleriyle birleşir.

Böylece madrigalin, bestecileri arasında Giovanni da Palestrina, Nicola Vicentino (1511-1576?), Costanzo Porta (1529?-1601), Vincenzo Ruffo (1508?-1587) ve Annibale Padovano (1527-1575) gibi isimlerin olduğu klasik dönemi başlar. Yapısı beş veya altı sesli olarak kesinleşir, müzik tarzı da giderek söz ağırlıklı olur. Bu yıllarda Franco-Flaman Adrian Willaert'in (1490?-1562) eserlerinin etkisi büyüktür; 1559'da yayımlanan *Musica nova* [*Yeni Müzik*] derlemesi, şiir metninin ele alınışındaki ustalık, ifade amacıyla kullanılan kromatizm, ahenk hassasiyeti ve madrigalizmler açısından emsal oluşturur. Willaert'in, ifade amacıyla güçlü şekilde kromatik bir dil kullanan öğrencisi Vicentino'nun madrigallerinde daha şevkli bir deneyselcilik gözlemlenir. Bir diğer önemli temsilci, yine Willaert'in öğrencisi olan Flaman Cipriano de Rore'dir (1516?-1565). Gramer sınırlamalarının ötesinde müzik dilinin amacı şiirin gerek ve nüanslarını algılamaktır; dolayısıyla metnin yapısına dikkat edip müzik yoluyla atmosferini değiştirmek için şiiri dramatize eder.

Willaert'in etkisi

Sonraki madrigalci neslinin temsilcileri arasında Luca Marenzio (1553-1599), Philippe de Monte (1521-1603), Orlando di Lasso (1532?-1594), Giaches de Wert (1535-1596), Andrea (1510?-1585) ve Giovanni Gabrieli (1557?-1612),

Alessandro Striggio (1535?-1592), Carlo Gesualdo (1560?-1613?) ve Claudio Monteverdi (1567-1643) vardır. Sözlü metinle müzik arasındaki tekabüliyet daha da geliştirilir, kromatizm ifade aracı olarak yoğun bir şekilde kullanılır, müzik de kelimelerin belirttiği değişken duygulara tamı tamına uyar. Bazen madrigalizmler aşırıya kaçar; müzik, metnin genel anlamından ziyade tek imgelere odaklanır. Daha önceki nesillerin faydalandığı şairlere, *Rime* [*Şiirler*] ve *Gerusalemme liberata* [*Kurtarılmış Kudüs*] eserleriyle Torquato Tasso (1544-1595) ve *Il pastor fido* [*Sadık Çoban*] "pastoral trajikomedisiyle" Giovanni Battista Guarini (1538-1612) eklenir; bu metinler dramatik ve patetik imgeler ve çelişkili duygular açısından zengindir.

"Pastoral trajikomedi"

Bu şiirsel modellere uygun yeni bir madrigal yazımı gelişir. Ferrara ve Mantova sarayları deneylerin başlıca mahallidir; kromatizm ve akortsuzluklarla dolu cüretkâr bir dil, keskin bir ifade arayışındaki heyecanlı sunumla bağlanır. Yüzyılın sonlarına doğru, özellikle Flaman Giaches de Wert ve Luzzasco Luzzaschi'nin (1545?-1607) faal olduğu Ferrara dil yeniliklerinin yayılmasında başat bir rol oynar. Madrigaller burada icra edenlerin keyfinden ziyade sarayda çok sofistike ve kapalı bir ortamda dinlenmek üzere bestelenir; virtüöz ve çok uzmanlaşmış, gelişmekte olan monodik tarza açık, süslü ve zor karmaşık bir tarza sahip profesyonel şarkıcılar tarafından icra edilir. Yüzyılın ikinci yarısında madrigal sanatının üretilip yaygınlaştırıldığı diğer önemli merkezler Roma, Floransa ve Venedik'tir.

16. yüzyılın ikinci yarısında, başta Roma'da olmak üzere, daha ziyade akortlu bir tarza ve metnin doğru söylenişine dayanan daha havalı bir madrigal türü gelişir. En eski örnek, Roma'da 1555'te basılan, Antonio Barré'nin (1510?-1580?) bir derlemesidir. Üst kısmı kontrpuan dokusundan çıkarken, alt kısımlarının rolü talidir; üst melodinin hâkimiyetiyle yaklaşan armoni zevki belirginleşir.

Yüzyılın sonlarına doğru, madrigal tarzı komediler olarak da bilinen yeni dramatik madrigaller türü ortaya çıkar. Bu türe "temsil amaçlı" denir, ama sahnede temsil için düşünülmemiştir; madrigal yapısında çeşitli vakalara ayrılan bir dramatik olaydan oluşur, vakaların bir kısmı sofistike madrigalken, diğerleri basit halk şarkısı şeklindedir.

Madrigal komedileri

Durumlar ve kişiler *commedia dell'arte* etkisindedir; sıklıkla İtalyan lehçeleri veya yabancı şiveler parodi konusu olur. Alessandro Striggio'nun *Il cicalamento delle donne al bucato* [*Çamaşır Yıkayan Kadınların Cırcırı*] (1567) bunun ilk örneklerindendir; Orazio Vecchi'nin *Amfiparnaso*'sunda (1597) kahramanlarının *commedia dell'arte* figürleri olduğu, karikatür veya duygusal mahiyette çeşitli vakalar arka arkaya dizilir; Adriano Banchieri'nin *La pazzia senile*'sinde [*Bunaklık Çılgınlığı*] (1598) genç âşıkların dalga geçtiği iki yaşlının şehvet dürtüleriyle alay edilir.

1620'den sonra madrigal özellikle öğretici amaçlarla devam eder; genç bestecilerin formasyonunda kilit rol oynayan bir türdür; besteci bu şekilde kontrpuan dili ve beste tekniklerini kullanmayı ve şiirsel metni doğru şekilde değerlendirmeyi öğrenir.

Bkz. Petrarca Tarzı Şiirler, s. 648; Giovanni da Palestrina, s. 1008; Andrea ve Giovanni Gabrieli, s. 1011; Orlando di Lasso, s. 1017; Jacques Arcadelt, s. 1037; Orazio Vecchi, s. 1041; Luca Marenzio, s. 1045; Gesualdo da Venosa, s. 1049

Fransız Polifonik Şarkı

Consuelo Giglio

Fransız polifonik şarkı (veya chanson), İtalyan madrigaliyle beraber 16. yüzyılın en önemli seküler vokal türüdür. Kökeni 14. yüzyıla dayanır, popülerliği de 17. yüzyıl başlarında tükenir. Bu zaman aralığında farklı özellikler edinir, sonunda da geleneğe bağlı Franko-Flaman tipi ve daha basit ve anlaşılır Paris tipi şeklinde net olarak ayrışır.

Kökeni

Fransız polifonik şarkısının kökeni Guillaume de Machault'nun (y. 1300-1377) *rondeaux* ve *ballades*'larına dayanır; bu eski şarkılardaki ortaçağ kontrpuanının notaya karşı nota yapısı, alçak seslere göre (destek ve belki de enstrüman işlevi olan *tenor* ve *contratenor*) tiz sesin (vokal açısından daha zengin ve metinli) ortaya çıktığı daha modern bir tarza yerini bırakır.

Guillaume de Machault

Daha sonraları farklı kökenli besteciler (bunların birçoğu Avignon'daki papalık sarayında faaldir) girift bir nota sistemi çerçevesinde ("maniyerizm") çok sofistike ritim yapıları arz eden üç sesli şarkılar besteler. 15. yüzyıl başlarında, bu tarzı basitleştirme eğilimi *troubadur* geleneğinin daha zor şiirsel-vokal şekillerine (*ballade* ve *virelai*) karşı daha akıcı *rondeau*'nun (ve kısa *bergerette*'in) giderek artan derecede tercih edilmesine yol açar. 15. yüzyılda şarkı "*bourguignon*" ola-

rak popülerlik kazanır, ama uluslararası bir mahiyet kazanmaya meyleder. Nitekim Guillaume Dufay ve Gilles Binchois'dan başlayarak besteciler Burgonya dükalığının meşhur okullarından gelir, ama sonra başta İtalyan sarayları olmak üzere, farklı yerlerde faaliyet gösterirler.

Genelde *rondeaux*'lara dayanan Dufay ve Binchois'nın şarkıları, en tipik müzik ürünü oldukları, Fransız asil kültürünün sofistike tarzıyla aşkı söylerler.

Dufay ve Binchois

1420'den itibaren İtalya'da olan Dufay, daha fazla homojenlik elde etme amacıyla modern tonlara doğru ilerler ve vokal *superius* ile enstrümantal *tenor*'u (bunlara bazen *contratenor* eklenir) taklit eden dokular gerçekleştirir. Binchois, metni daha da net bir şekilde hecelerle başlayan ve vokal virtüözlükler ve geleneksel durgularla sona eren melodili zarif cümlelere ayırır.

Başta Johannes Ockeghem (1405?-1497) ve Antoine Busnois (y. 1430-1492) olmak üzere, 15. yüzyılın ikinci yarısının Flaman müzisyenleri, muhtemelen İtalyan *frottola*'sının etkisinde dört sesin kullanımı ve halk şarkılarının kontrpuanlı yeniden ele alınması gibi 16. yüzyıl unsurlarına öncülük ederek, artık "Franco-Flaman" olarak bilinen *chanson*'un prestijini güçlendirirler. 15. yüzyıl şarkıları, bazıları kalp şeklinde olan kıymetli el yazmalarında (*chansonniers*) toplanır.

Franco-Flaman Şarkısı

15. yüzyıl sonları ile 16. yüzyıl başları arasında, şarkı yeni bir Franko-Flaman ustaları neslinin elinde yenilenir: Bu bestecilerin arasında Josquin Desprez (1440?-1521), Alexander Agricola (1446-1506), Jacob Obrecht (1450-1505), Heinrich Isaac (1450?-1517), Loyset Compére (1450?-1518) ve Pierre de la Rue'yü (1460?-1518) sayabiliriz.

Katı Flaman kontrpuanını İtalyan zevkiyle birleştiren yeni dilde, parçalar her birinde tek bir müzik motifinin daha ziyade taklit tekniğiyle, yani çeşitli seslerin sirkülasyonu yoluyla (bu teknik daimi ve katı olduğu zaman "kural" vardır) geliştirildiği bölümler silsilesi olarak kurulur. Böylece şarkılar, bazıları taklit (seslerin kesiştiği ve diyalog halinde olduğu), diğerleri akortlu (seslerin paralel gittiği) olan farklı mahiyette bölümlerin birbirinin yerini almasıyla gelişir. Bu durum, geç ortaçağın bağlayıcı "sabit şekillerinin" (*ballade*, *virelai*, *rondeau*) terkini mümkün kılarak çeşitliliği ve anlaşılırlığı garantiler.

Yapı

Ancak beyit tekrarları çoktur ve her ne kadar *tenor*'e verilen temel melodi artık halk şarkıları repertuarından da alınsa eski *cantus firmus* devam eder. "Parodi" denen beste tekniği daha çok kullanılır, başka bir deyişle zaten mevcut olan polifonik parçalar tamamen veya kısmen yeniden ele alınır.

Bu yeni daha şahsi tarzda sesler (genelde dört tane) bağımsız ama aralarında bağlantılar vardır ve hepsi de eşit derecede önemlidir.

Dolayısıyla üst ses üstünlüğünü kaybederken genel ses *a cappella*, yani aletsiz icrayla belirginleşen bir homojenlik kazanır. Ancak bunlar pahalı *chansonniers*'lere ilaveten basılan yeni ve daha ucuz antolojilerin alıcıları tarafından kullanılmaya devam edilir. Ve özellikle Josquin'in metinlerinin en anlamlı kelimelerinin İtalya'da olduğu gibi vurgulandığı anlamlı şarkıları, başlangıçtaki daktilik veya "anlatımsal" (uzun bir değer, iki de kısa) ritmin hep kullanıldığı Compère'inkiler ve çağdaşlarınınkiler çok güzel bir baskıda yayımlanır.

Josquin Desprez

1525'ten Sonra Şarkı

Josquin'in ölümü Avrupa müziği üzerindeki Franko-Flaman hegemonyasını sona erdirir. Nitekim 1525 civarında müzik kültürleri üretim yerine göre ayrışır.

Şarkı alanında üç yayın merkezi vardır: Flanders'in ticari ve kültürel kalbi Antwerp, Fransız taşrasının stratejik konumlu canlı şehri Lyon ve Fransa'nın hem siyasi hem de müzik başşehri Paris.

Antwerp'te Tielman Susato (1515?-1566?), Lyon'da Jacques Moderne (1500?-1551), Paris'te de Pierre Attaignant (1494-1552) faaldir; bu üç yayıncı müzik baskısının sunduğu kaynakları sonuna kadar kullanır.

Susato'nun şarkıları Franko-Flaman geleneğini canlı tutar. Nitekim Adrian Willaert (1490?-1562) ve Nicolas Gombert (1500?-1556?) gibi mahir kontrpuancılar motif taklidine önem verip *motet*'inkine benzer bir tarzda beste yaparlar. Lyonlu Moderne'in derlemeleri daha heterojendir; bu derlemeler hem başşehrin meşhur bestecilerini hem de taşrada faal olan diğerlerini (örneğin Floransalı Francesco Layolle ve Dominique Phinot) içerir. Parisli Attaignant hepsinden fazla yeniliklere önem verip, büyük sayıda müzisyenin üretimini değerlendirir ve hem kendi hem de halkın zevkine göre yönlendirir.

Antwerp, Lyon ve Paris

Attaignant'ın 1528-1552 yılları arasında yayımladığı şarkılar, Fransa'ya mahsus olan sofistike sadelik ve akılcılık açısından Franko-Flaman geleneğinden uzaklaşır. Keyifle dinlenmeye uygun bu dört sesli şarkılar beyit şeklindedir (ancak eski "sabit şekiller" terk edilmiştir), tarzları daha ziyade homoritmik ve heceseldir, sesler de paralel olarak ve çizgisel melodilerle ilerler. Müzikal cümleler mısralara göre ayarlandığından bunların aksan ve kesintilerini vurgularlar (örneğin başlangıçtaki tipik "anlatım" ritmi daktilik ölçüsünü tekrar eder).

Paris şarkısı

Bu özellikler şiirsel konulara uygundur: en başta, komik ve şehvetli yönleri de dahil aşk; daha sonra anlatı, neşeli ve onomatopik mahiyette temalar (savaş, av, kuş sesleri, sokak sesleri, konuşan kadınlar). Metinlerin büyük kısmı meşhur şair Clément Marot'nundur (1496-1544). Halkın çok takdir ettiği Paris

şarkısı, birçok müzisyen tarafından ele alınır (aralarında Pierre Certon [*1510?-1572*] da vardır), ama esasen Claudin de Sermisy (1493?-1562) ve Clément Janequin (1485?-1558) isimleriyle bağlantılıdır.

Sermisy, cazibesi narin lirizminden ve bariz sadeliğinden kaynaklanan bazı aşk şarkıları besteler (örneğin *Tant que vivray* [*Yaşadığım Sürece*] ve *Languir me fais* [*Bana Acı Çektiriyorsun*]). Janequin ise, anlatı temalarını keskin bir espri anlayışıyla geliştirip, Marignano Zaferini (1515) kutlamak için bestelenen çok başarılı bir parça olan *La guerre*'le [*Savaş*] çok rağbet görecek olan tasvir şarkı türünü başlatır. Askeri müzikler ve komik onomatopik marifetler, *Le siège de Metz* [*Metz Muhasarası*], *Les cris de Paris* [*Paris'in Bağırtıları*], *Le caquet des femmes* [*Kadınların Gıdaklaması*], *La chasse* [*Av*], *Le chant des oiseaux* [*Kuş Sesleri*] gibi şarkılarda ve başkı bestecilerin birçok taklitlerinde çokça vardır.

Claudin de Sermisy

1550'den Sonra Paris Şarkısı

16. yüzyılın ikinci yarısında Antwerp, Lyon ve Paris'te yeni müzik basımevleri ortaya çıkar. Bu işin merkezi olan Paris'te, 1550 civarında faaliyetlerine başlayan yayıncılar (aralarında Le Roy & Ballard vardır) önceki yılların şarkılarının yanı sıra yeni nesillerin kalabalık yerel müzisyenlerin (Jean Maillard, Guillaume Costeley, Claude Goudimel) şarkılarını da yayımlarlar.

Bu şarkılara Jacques Arcadelt (1504?-1568) ve sonra Orlando di Lasso (1532?-1594) gibi Flaman ustaların *chanson*'ları eklenir; bu şarkılar madrigale has unsurlarla zenginleşir ve Lasso örneğinde kontrpuan dili komik etki için de kullanılır.

1570'li yıllardan itibaren, Orlando di Lasso ve sonraları Jacques Mauduit'inin (1557-1627) yaptığı gibi, Pléiade şairlerinin desteklediklerı ve sonraları Académie de Musique et de Poésie'nin uyguladığı, şiirle müziğin birleşimine meyleden Claude Le Jeune'ün (1528?-1600) üretimi ön plana çıkar. Hümanist mahiyetteki bu estetik ideali 1552'de, şair Pierre de Ronsard (1524-1585) müziğin şiirin doğal tamamlayıcısı olduğunu göstermek için *Amours* [*Aşklar*] eserine, derlemedeki şiirlere uygun müzikler ekleyince açıkça belli olur.

Şiir ve müzik

Besteciler, şiirle müziğin eski zamanlardaki birliğini yeniden canlandırmak için başlangıçta İtalyan madrigalinin ifade araçlarına başvurur; Petrarca tarzı soneler müziklendirilir, beyit tekrarları kaldırılır ve madrigal unsurları kullanılır. 1570 civarında, Académie de Musique et de Poésie'nin kurulmasıyla, suni de olsa daha kesin kurallar ortaya çıkar. Nitekim kurucuları Jean-Antoine de Baïf (1532-1589) ve Joachim Thibaut de Courville, şairleri Fransızcada klasik niceliksel ölçüyü yeniden yaratmaya ve müzisyenle-

ri tonik ve aton heceler silsilesini izleyerek ritme özellikle önem vermeye teşvik ederler. Bu eski tarz ölçülü müzik, *Mélanges* [*Karışım*] (1585; 1612) ve özellikle, Le Jeune'ün ilkbahar doğasına hasredilmiş ve Paris şarkısı dönemini hoş bir şekilde bitiren güzel bir derlemesi olan *Le Printemps*'daki [*İlkbahar*] (1603) *chansons*'larda özellikle başarılı görünür.

Vaudeville ve *Air de Cour*

16. yüzyılın ikinci yarısında Paris'te basit *vaudeville* de (şehir sesleri manasına gelen *voix de ville*'den gelir) gelişir; bu türün halka o kadar özgü olmayan versiyonu, sonraki yüzyılda seküler Fransız vokal müziğine hâkim olacak olan *air de cour*'a [*saray havası*] yol açar. Tarzı hemen her zaman hecesel ve homoritmiktir, içinde beyit tekrarı barındırır. Ancak pek iddialı olmayan bu türde (lavta refakatli solo icraya da uygundur), şiir ve müzik birlikteliği belki de İtalyan tarzı şarkılara göre daha etkili bir şekilde gerçekleşir, zira melodi prosodiye tamamen uyar. Böylece *vaudeville* veya *air* Baïf'in akademik deneylerine dahil olur ve kısa ya da uzun değerlerinin Fransız vurgulu şiirinin suni "niceliklerine" tekabül ettiği *air de musique mesurée*'ye [*ölçülü müzik havası*] dönüşür. Bu yeni tarzın bir örneği Claude Le Jeune'ün *Fière cruelle*'idir [*Mağrur Zalime*].

Vaudeville ve Air de Cour

Fransız şarkısının bir eki olan *chanson spirituelle* [*manevi şarkı*] din çatışmaları bağlamında gelişir. Genelde Calvinist çevrelere yakın olan şarkı yazarları, genel olarak eğitici metinleri zaten var olan şarkılara uyarlamakla yetinir ve nadiren yeni müzik bestelerler. En başarılı derleme Lyon'da 1548'de yayımlanır, ama bu alanda da ilk sıradaki kişi, teolog Antoine de la Roche-Chandieu'nün şiirlerine dayanarak derlediği *Octonaires de la vanité et inconstances du monde* (1606) [*Dünyanın Gösteriş ve Tutarsızlıklarına Dair Sekizli Gruplar*] eseriyle Claude Le Jeune'dür – buna benzer bir başlık 1582'de de Pascal de L'Estocart'ın (1539?-1585?) yayınlarında yer alır.

Chanson spirituelle

Bkz. Petrarca Tarzı Şiirler, s. 648; Pierre de Ronsard ve Plèiade, s. 668; Orlando di Lasso, s. 1017; Clément Janequin, s. 1034; Jacques Arcadelt, s. 1037; Madrigal, s. 1057; Flaman Uygulamaları, s. 1071; Lavta Müziği, s. 1085

İngiltere'de Müzik Uygulamaları

Alessandra Fiori

Britanya adalarının kıtadan hem coğrafi hem de kültürel mahiyetteki ayrılığı sonucunda bu topraklarda müzik geleneği büyük çapta orijinal ve özerk ama bir dereceye kadar diğer Avrupa memleketlerine etki eden eğilimler doğrultusunda gelişir. İngiltere'deki uygulamaların kendine has özellikleri, bu mezhebe has müzik şekillerinin ortaya çıkmasına neden olacak olan Anglikan reformundan sonra daha da çok belirginleşecektir.

Kutsal Müzik

16. yüzyılın ilk yıllarında "ithal" bir repertuara sahip olan üst seviye seküler müziğin aksine kutsal müzik, önceki yüzyıllarda olduğu gibi, belli başlı İngiliz katedrallerinde ve en meşhur üniversitelerde uygulanan erkek vokal müziğinin (aletsiz icra, soprano gerektiğinde beyaz seslerin kullanımı ve titreşimsiz ses) yerel geleneğiyle güçlü bağını devam ettirir. Bu gelenek günümüze kadar devam etmiştir.

Avrupa'nın geri kalanında olduğu gibi, İngiliz ekolünde de en yaygın tür polifonik ayindir. Flaman pratiğinde olduğu gibi İngiltere'de de genelde zaten var olan melodiler kullanılır; bu alışkanlık polifoniyi, bütün Avrupa'ya ortak bir beste tekniği olan Gregoryen ilahilerini yükseltme yolu olarak kurmaya dair ortaçağ görüşünden kaynaklanır.

Taklit süreçlerine yabancılığına rağmen İngiliz müziğinde beste dokusu kesinlikle lineer değil, bilakis süslü ve karmaşıktır, bu da kökleri ortaçağ müziğine uzanan ve 16. yüzyılın başlarına kadar ulaşan bir mirastır.

İngiltere'nin müzik tablosunu tamamen değiştiren olay, Anglikan Kilisesinin Reformudur (1536); VIII. Henry (1491-1547) Roma Kilisesinden ayrılığı gerçekleştirir; daha sonra bu ayrılığın kuralları, Canterbury Piskoposu ve on yıl sonra *Prayer Book* [*Dua Kitabı*] kitabını yazarak yeni mezhebin öğretisini belirleyip hükümdarın din politikasını yaratan Thomas Cranmer (1489-1556) tarafından geliştirilir. Protestan Reformunun bir parçası olarak manastırların ortadan kaldırılmasının sonucunda birçok Katolik müzik el yazması imha edilir ve bu repertuarın büyük kısmı telafi edilmez şekilde kaybolur.

El yazmalarının imhası

Anglikan ritüeli dua saatleri litürjisini *Matins* ve *Evensong* diye iki noktada toplar; her törende monodi ile polifoninin münavebeli uygulandığı bir şarkı,

aralarında ilahilerin (*Magnificat* ve *Nunc dimittis*) söylendiği kutsal kitaptan okumalar, imanın ifadesi ve sonraki yüzyılda *anthem* olarak tanımlanacak, Anglikan ritüelinin en tipik unsuru olan hecesel ve homofonik bir şarkı içerir.

Protestan kiliselerinin tipik sadeliği İngiliz uygulamalarına da yansır, bunun da amacı kutsal metnin daha iyi anlaşılması ve dolayısıyla cemaatin ayine daha fazla katılımıdır; aynı sebepten dolayı mümkün mertebe Latincenin yerine İngilizce kullanılır.

Yeni bir litürji

Büyük reformcu harekete rağmen en meşhur İngiliz kutsal müzik bestecileri Katoliktir ve özellikle I. Elizabeth döneminin hoşgörü ortamında kendi mezhepleri için de müzik bestelemeye devam etmeye imkânları olur; bu kişiler Thomas Tallis (1505?-1585) ile William Byrd (1543-1623) olup aynı zamanda hükümdardan müziklerini basabilmek için yirmibir yıllık izin alan ilk müzisyenlerdir.

Her ikisi de kariyerlerine orgcu olarak başlayıp besteciliklerine ilaveten birbirinin ardı sıra (ama çok yakın arkadaş oldukları bir kesişme dönemi de vardır) Royal Chapel'de orgculuk icra ederler.

Tallis'in üretimi Latin ve İngiliz, Katolik ve Anglikan müziği arasında eşit şekilde ayrılmıştır; üç ayin, çeşitli *Magnificat*, ilahiler ve *motet*'ler, dramatik etkisi güçlü *Lamentations of Jeremiah* [*Jeremiah'nın Feryatları*], çeşitli *service*'ler, *Te Deum Benedictus*, on kadar *anthem* ve Piskopos Parker'in el yazması sayesinde günümüze ulaşan zarif *Psalm Tune*'lar içerir.

William Byrd, 16 ile 17. yüzyıllar arasında en çok tanınan İngiliz bestecisidir; kraliyet şapelinde orgcu ve besteci olup günümüze ondan bol miktarda enstrümantal müzik, Anglikan ritüelleri için parçalar ve özellikle Katolik mezhebi için besteler ulaşmıştır; saray nezdinde itibarı o kadar yüksektir ki, farklı bir mezhebe mensup olması bile hoşgörüyle karşılanır.

William Byrd

Cantiones'in [*Şarkılar*] (1575) ilk cildi Tallis'le beraber basılır ve İngiltere kraliçesine ithaf edilir; sonraki daha önemli derlemesi olan *Gradualia*'da olgunluk dönemi bestelerinin tipik özellikleri, yani kontrpuan ve ses eşleştirmekteki mahareti belli olur. Kısım sayısı 10'u bulan parçalar besteler veya tını karışımını değiştirmek için 4 veya 5 sesli normal parçalara daha sınırlı çeşitli kısımlar katar. Byrd'ın eserlerini ayırt eden, müzikal söyleminin tutarlı yoğunluk ve özüdür.

Byrd, Latince yaklaşık 200 parça (kendisinin de söylediği üzere, Latince daha çok rahat ettiği dildir) ve üç tam ayin besteler; İngilizce hecesel şarkılarda aynı başarılı ilhamı yakaladığı nadirdir; ancak örneğin I. Elizabeth'e ithaf ettiği *O Lord, Make Thy Servant* [*Tanrım, Kulunu Kurtar*] ilahisi gibi bazı parçaları yine de üstün niteliklidir.

Byrd, o zaman moda olan, İtalyan madrigalinden mülhem seküler vokal müzik eğilimlerine pek ilgi duymasa da bu alanda da besteler yapar. Madrigal mo-

deli doğrultusunda, ses ve alet için birkaç ruhsal şarkı besteler; eğitici metinleri, müzik keyfinin ahlaki amaçlardan ayrı tutulamayacağını düşünen püriten bir dinleyici kitlesinin ihtiyaçlarına çok iyi cevap verir.

Reform Kilisesinin ilk bestecisi Orlando Gibbons'dur (1583-1625). Erken yaşta ölümüne rağmen kariyeri parlaktır; Cambridge King's College öğrencisi olup hem bu üniversitede hem de Oxford'da akademik unvanlar kazanır; Royal Chapel ve Westminster Abbey orgcusu tayin edilir. *Anthem*'i Anglikan litürjisinin en önemli unsuru kılan Gibbons'dur. Her ne kadar uzun parçalar bestelese de, en yüksek ifade gücünü İngiliz hecesel şarkısında bulur; ciddi tarzı seleflerininkine benzer, ama asıl tipik özelliği, melodi icadındaki doğallığıdır.

Orlando Gibbons

Seküler Müzik

16. yüzyılın ilk yarısı için seküler müzik ve daha ziyade bu alanda çalışan besteciler hakkında elimizde az belge ve bilgi vardır. Bunların arasında belki de en meşhuru, başlangıçta Kilise kariyerine hazırlandığı için müzik formasyonuna sahip olan VIII. Henry'dir. Kendisi çeşitli aletler çalıp (bir saray envanterine göre 381), şarkı söyler, dans eder ve beste yapar; bestelerinden 22 vokal parça ve 13 enstrümantal parça günümüze ulaşmıştır. Hizmetindeki en meşhur müzisyenler William Cornysh (1468-1523) ve Robert Fayrfax'dir (1464-1521); birincisi Royal Chapel'deki çocukların öğretmeni, ikincisi müzisyenlerden sorumludur.

Yüzyılın ilk yarısında, başta dans müziği olmak üzere, özellikle enstrümantal müzik ithal edilir. Herhangi bir müzik çeşidinin nasıl lavtaya uyarlanacağına dair Le Roy & Ballard'ın hazırladığı Fransızca el kitabının İngiliz tercümesi (1563) büyük rağbet görür ve muhtemelen bu alandaki yerli üretimi teşvik eder. Nitekim William Barley'in (1565?-1614?) İngiliz müziğini de içeren, *A New Booke of Tabliture* (1569) başlıklı antolojisi birkaç yıl sonra yayımlanır.

Dans müziği

Enstrümantal müzik kendine özgü bir şekilde yayılır; nitekim 16. yüzyıl sonlarından başlayarak ve 17. yüzyıl boyunca, çoğunluğu lavta ve *virginal* (Kuzey Avrupa'da çok yaygın olan tuşlu bir müzik aleti) için düzenlenir ve hemen hemen sadece el yazmalarıyla (bunlara da zaten *lute books* veya *virginal books* denir) saklanır. 16. yüzyılın en önemli *virginal book*'u, Byrd'ın 42 bestesini içeren *My Ladye Nevells Booke*'dur [*Hanımım Nevells'in Kitabı*].

Ancak yüzyılın ikinci yarısında müzik yayıncılığı da gelişir; bu dönemde İngiltere'nin müzik hayatında, saray müzisyenleri ile sade müzisyenler arasında müzik öğretimi ve müziğin halka icrası tekeli için rekabet vardır; sade müzisyenler, müzik de yapan, asil kökenli bir dinleyici grubu tarafından destek-

lenir. Profesyonellere göre hazırlanmamış olup evlerde müziğin icrasını teşvik etme gayesi güden bazı eserlerin yayını bu dinleyici grubuna hitap eder.

16. yüzyılın ikinci yarısında hâkim olan yabancı müzik türleri arasında Fransız *air de cour* ve İtalyan madrigali belirgindir; madrigal başarısını esasen İngilizceye tercüme edilmiş İtalyan madrigalleri antolojisi olan Nicholas Yonge'un *Musica transalpina* [*Alpler Ötesi Müzik*] (1588) başlıklı meşhur derlemesine borçludur.

Nicholas Yonge'un *Musica transalpina*'sı

İtalyan vokal müziğinin (madrigaller, hafif şarkılar, baleler) büyük etkisine rağmen, İngiliz müziği kendine has ifadeyi, hemen hemen birbirinin çağdaşı olan iki büyük besteci Thomas Morley (1557?-1602) ve John Dowland (1562-1626) sayesinde yakalar.

Morley, Byrd'ın öğrencisi olup Oxford'da tahsil görür ve kariyerine Londra'da orgcu olarak başlar; 1592'de Hollanda'da yürüttüğü diplomatik bir vazifeden dönünce Royal Chapel'in *gentleman*'ı tayin edilir. William Shakespeare'in (1564-1616) arkadaşı olup *Size Nasıl Geliyorsa* komedisi için bir şarkı besteler. Ustası gibi o da kraliyet makamından yirmi bir yıllık bir baskı imtiyazı elde eder ve 1598'ten itibaren yayımcısı William Barley'dir.

Thomas Morley

Özellikle ilk *Madrigalls* ve *Canzonetts* derlemelerindeki İtalyan modelinin etkisine rağmen Morley tipik İngiliz melodisi ifadesinin yaratıcılarından biridir.

Vokal besteleri kolay söylenir ve dinlenir tarzdadır; üstelik bazı derlemelerde icraları, şarkı ve lavta için dört sesli parçaların azaltılmasıyla kolaylaştırılmıştır.

Besteciye özellikle uygun olan, aralarında iki viyola için tasarlanmış güzel bir seri olan iki, üç, dört kısımlı enstrümantal fantaziler daha karmaşık gözükür. 1599'da, belli bir alet kombinasyonu için ilk oda müziği yayını olan *First Booke of Consort Lessons* [*Alet Grupları Dersleri İlk Kitabı*] yayımlanır.

Morley ayrıca ayin müziği, çeşitli *anthem* ve dört *service* besteler; buna ilaveten, *Prayer Book*'tan alınan metin üzerinden cenaze müziği besteleyen ilk kişidir. Amatör düzeyde müzikle uğraşanlar için hazırlanmış bir kuram kitabı da yayımlar; *Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke* [*Pratik Müziğe Basit ve Kolay Bir Giriş*] (1597), 18. yüzyıla kadar basılmaya devam eder.

Morley "entegre olmuş" müzisyen tipini temsil ederken, John Dowland resmi kültürün daha uzağına konumlanır. Müzik eğitimi hakkında hiçbir şey bilinmez; ancak genç yaşta Paris'teki İngiltere büyükelçisinin hizmetine girdiği, yirmi yaşını biraz geçtikten sonra İngiltere'ye döndüğü ve burada önce Oxford Christ College (1588), sonra da Cambridge'den mezun olduğu bilinir.

John Dowland

Dowland, Katolik imanından dolayı saraya tayin edilmez (ancak aynı durum başka besteciler için engel oluşturmamıştır); dolayısıyla

besteci, lavtacı ve şarkıcı olarak yurtdışında iş aramak zorunda kalır. Brunswick dükü onu Almanya'ya çağırır, daha sonra da İtalya'ya gönderir: Venedik ve Floransa'ya gider, niyeti Roma'ya geçip Luca Marenzio'nun (1553-1599) yanında eğitim görmektir, ama Floransa'da İngilizlerle karşılaşması ve memleketine bir daha dönememe korkusu onu aniden memleketine dönmeye ve Katolikliği inkâra ikna eder.

Ancak din değiştirmesi arzulanan sonucu vermediğinden, Dowland tekrar İngiltere'den ayrılıp lavtacı olarak Danimarka Kralı IV. Christian'ın (1577-1648) hizmetine girer. Kral, muhtemelen dağınık hayatından dolayı onu işten kovunca Dowland bir defa daha Londra'ya döner ve 1612'de nihayet sarayda bir mevkiye atanır; bu vazife onu hayatının sonuna kadar seyahat etmekten alıkoymaz; nitekim 1623'te Pomeranya'da Wolgast dükünün hizmetine girer.

Din değiştirmesi

Dowland'ın ilk şarkı derlemesi (1597, üç ve altı yıl sonra iki derleme daha yayımlar) muhtemelen altı defa basılır, ama müziğinin şöhreti asıl müziklerinin birçok el yazmasına kopyalanmış olmasından kaynaklanır.

Artık Avrupa'nın tamamında kabullenilmiş bir geleneğe uygun olarak, aynı parçaların dört sesli, İngiltere'de Dowland'ın ilk teşebbüsleriyle başlayan monodi tarzında ve enstrümantal grup (*consort*) versiyonları mevcuttur.

Dowland'ı diğer İngiliz bestecilerden ayırt eden şey, lavta için çok parça bestelemiş olmasıdır. Beste çeşitliliği muazzam olup kontrpuan yapılı fantaziler veya virtüözlük ve süs unsurları yerleştirilmiş danslar içerir.

İlk vokal eserlerinde halk geleneğinin melodilerini kullanırken, olgunluk dönemi üretimi İtalyan madrigalinden etkilenmiştir ve kısımların eşitliğini amaçlayan bir beste tekniği kullanır. Son derlemesi olan *A Pilgrim's Solace* [*Bir Hacının Tesellisi*], çatışmacı ve bilinçli olarak anakronistik bir şekilde konumlanır: Bu eserde vatanının resmi kültürünün ona az değer verişinden duyulan acı gözlemlenir.

Ancak Dowland'ın müziğinin tamamının üzerinde gözden kaçması imkânsız bir acı gölgesi vardır (en meşhur parçası, daha sonra şarkı olarak da uyarlanan *pavana Lachrimae*'dir [*Gözyaşı Dansı*]), parçalarının metinleri sıklıkla melankolik veya acı doludur, kendini de belli bir gururla "*semper dolens*" [*hep acılı*] veya "bahtsız İngiliz" diye tanımlar. Bu tavrından dolayı asil amatörler nezdinde çok başarılı olur; böylece patetik denen yeni bir ifade tonu müzikte yaygınlaşmaya başlar.

"Patetiğin" yaygınlaşması

Bkz. Madrigal, s. 1057; Fransız Polifonik Şarkı, s. 1061; Enstrümantal Müzik, s. 1082; Lavta Müziği, s. 1085

Flaman Uygulamaları

Alessandra Fiori

Flaman polifonisinin Avrupa'nın tamamında rağbet görmesi 15. yüzyıl başlarında başlar, modern çağın başlangıcında zirveye ulaşır ve 16. yüzyıl sonunda sona erer. Ancak haklı olarak uluslararası diye tanımlanan bu tarz tamamen sona ermez; içerikleri, Flamanların temas ettiği memleketlerin müzik söylemlerine nüfuz eder.

Tarihsel Ortam

Burgonya Dükalığı, günümüzde artık olmayan ve sadece kısmen günümüz Hollanda, Belçika ve Lüksemburg ile Fransa ve Kuzey Almanya'nın bazı bölgelerine tekabül eden bir bölgedir.

Refahını deniz ve nehir ticaretine borçlu olan bu memlekette (15. yüzyılda ortaya çıkan bu krallık, başta din çatışmaları sonucunda 1579'da parçalanır) refah, sanatların gelişimini kolaylaştırır; resimle müzik ortak bir kader çerçevesinde Avrupa'nın tamamında rağbet görür. Özellikle müzik, kıtada o kadar ilgi görür ki, iki yüzyıldan fazla bir süre önceliğini kaybetmez.

Ekonomik ve kültürel canlılık

Flaman tarzının doğuşu 14. yüzyılın sonlarında başlar; bu tarz, müstakbel müzisyenlere çocukluklarından itibaren ücretsiz eğitim verebilen, Burgonya'nın Cambrai, Tournai, Utrecht, Liège gibi büyük katedrallerinin müzik hayatından kaynaklanır.

Bu tarz çerçevesinde, yerel ifadeler başka müzik kültürlerinden alınan yaklaşımlarla (İngiliz polifonisi, melodiye İtalyan yaklaşımı) harmanlanarak geliştirilir, ama özellikle artık gerilemeye başlamış olan Fransız ekolünün mirası benimsenir.

Flaman müziğinin altın çağı 15. yüzyılın ortalarından sonraki yüzyılın ortalarına kadar devam eder; öne çıkan isimler arasında 15. yüzyılda İtalya'daki ilk Flaman olan Johannes Ciconia (1340-1411), *motet*'i ve ayini bu ekolün en yaygın türleri haline getirmiş olmasıyla meşhur olan Guillaume Dufay, şarkılarıyla tanınan Gilles Binchois, Johannes Ockeghem (1405?-1497) ve Jacob Obrecht (1450-1505) vardır.

Kahramanları ve müzik şekilleri

Flaman sanatı özellikle kutsal alanda, "*a cappella*" tabir edilen türde (yani aletsiz vokal icrada) ifade bulur. Polifonik ayine ilaveten litürjik veya litürjiğe yakın daha kısa ama gene de karmaşık şekiller de vardır: *motet*, ilahi ve *Magnificat*.

Flamanların müziği, normal dini törenlerle pek ilgili hatta hiç ilgili olmayan büyük kutlamaların müziğidir; sarayların ve büyük katedrallerin gurur vesilesi olup icrası teknik açıdan ehil ve müzik eğitimi görmüş geniş müzisyen kadroları gerektirir.

Ayin beş kısma ayrılmış olup (*Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus* ve *Agnus Dei*), en geniş kapsamlı, tutarlılığı çeşitli kısımlarının tematik birliğiyle sağlanan çok karmaşık bir müzik yapısına sahip bir türdür. Özellikle bestecilerin ilk neslinde en yaygın tipi, kutsal repertuarın (*cantus firmus*) veya halk şarkıları arasından seçilen iki veya üç sesli bir melodi (bütün parçayı desteklediği için *tenor* denen ve uzun notalardan oluşan bir melodi) ekleyerek oluşturulan döngüsel ayindir. Bunların arasında birçok bestecinin polifonik ayin bestesini başlangıç noktası olarak aldığı meşhur *L'homme armé* [*Silahlı Adam*] şarkısı zikredilmelidir.

İtalya

Daha sonraları bir veya daha fazla sesin polifonik bir şarkının tematik malzemesini serbest tarzda ele aldığı parodi-ayin ile *cantus firmus*'un münavebeli olarak bütün seslere verildiği parafraz-ayin yerleşir. Hâlâ ortaçağ beste şemalarına tabi olan döngüsel ayini hariç tutacak olursak, sonraki teknikler bütün seslere eşit önem vermeleriyle ayrışır, bu özellik de Rönesans müziğinin özelliği olarak yerleşecektir.

Ayinler için kullanılan beste yöntemi diğer kutsal besteler için de kullanılır. Daha kısa parçalar için başka teknikler de kullanılır; bunlardan biri, *cantus firmus*'un en tiz sese verildiği, daha alçak seslerin de dörtlük ve altılık aralıklarla buna paralel olarak geliştiği homoritmik bir tarz olan *falso bordone*'dir.

Seküler müzik alanında, genelde Fransızca metinli, polifonik taklit yapılı, üç veya dört kısımlı *chanson* [*şarkı*] tipik Flaman türdür. Ancak kutsal alanın haricinde Flamanlar tarzlarını zaman içinde temas kurdukları yerel müzik şekillerine uygulamaya eğilimlidir, dolayısıyla da *frottole*, halk şarkıları, şarkılar, madrigallller, *Lied* ve enstrümantal parçalar bestelerler.

Chanson

Flamanların besteci ve şarkıcı olarak başarısı, Avrupa'yı iki yüzyıldan fazla bir süre boyunca saran bir olgudur; kıtanın tamamındaki el yazmalarında Flaman polifonisi her zaman en büyük yeri ve bazen repertuarın hemen hemen tamamını kaplar ve belli başlı müzik kurumlarında faal müzisyenlerin günümüze ulaşan listelerinde Flamanlar yerel müzisyenlere göre hep çoğunluktadır.

Belli başlı bestecilerin kariyerlerinin hepsi birbirine benzer. Başlangıçtaki eğitim ve memleketlerinin meşhur katedrallerinden birinde ilk müzik faaliyetleri döneminden sonra sadece müzisyen olarak değil, genelde diplomat, büyükelçi, Kilise ileri geleni olarak yabancı seküler veya Kilise saraylarının hizmetinde göçebe bir kariyer gelir.

Bu ekolün en büyük ustaların hayatlarının büyük kısmını doğduklarından farklı yerlerde geçirmelerine rağmen eserlerinde Adrianus Petit Coclico'yu (1500?-1562) zikrederek "özel müzik" olarak tanımladıkları ortak bir tarz görülür; Flamanlar çalıştıkları her yere tarzlarını götürürler ve aynı zamanda her açıdan poliglot, kozmopolit ve hümanist olduklarından yüzyılın yeni insanları rolünü mükemmelen doldururlar.

"Özel müzik"

Flaman müzisyenlerin faaliyetlerini yürüttüğü belli başlı kültür merkezleri, özellikle Rönesans öncesinde Fransa ve Burgonya sarayları, papalık şapeli, İtalyan beylikleri ve imparatorluk sarayıdır.

Papalık şapeli 14. yüzyıldan beri sınır ötesi müzisyenlerden yararlanır ve bu gelenek, Prioris, Weerbecke, de Orto ve Carpentras gibi kişilerle sonraki iki yüzyıl boyunca devam eder.

Yüzyılın ilk yarısında İtalya'da çalışan en meşhur Flaman müzisyenler, Milano'da faal Josquin Desprez (1440?-1521) ve Medici sarayında müzisyen olarak (meşhur *Palle! Palle!* [*Toplar! Toplar!*] parçasında bu Hanedanın amblemini anar) uzun zaman Floransa'da yaşayan Heinrich Isaac'dır (1450?-1517).

Lorenzo il Magnifico'nun (1449-1492) arkadaşı, aralarında müstakbel Papa X. Leo olan Giovanni'nin (1475-1521) olduğu oğullarının müzik hocası ve müzik açısından da çok dilli olan Heinrich Isaac, kutsal müziğe ilaveten org veya lavta müziği, frottola ve *Lied*'le uğraşıp, karnaval şarkılarında halk müziğinden ilham alır.

Hümanizm, Flamanları derinden etkiler ve vokal bestelerde metinle müzik arasında daha fazla yakınlığa yol açar. 16. yüzyılın hâkim kişiliklerinden olan Josquin, yeni bir geleneğin kurulmasına en çok katkıda bulunur. Nicolas Gombert (1500?-1556?) ise ciddi merasim tarzından anlaşılacağı üzere ortaçağ ekolünün son temsilcisidir; kariyeri Kuzey Avrupa'nın başşehirlerinde geçer, ama bir istisna sayılabilir, zira bütün hemşerileri uzun zaman İtalya'da yaşar.

Josquin Desprez İtalya'da

16. yüzyılda, aralarında usta-öğrenci ilişkisi olan Adrian Willaert (1490?-1562), Cipriano de Rore (1516?-1565) ve Giaches de Wert (1535-1596), İtalya'da faaldir. Willaert, otuz yıl boyunca Venedik'te San Marco koro şefidir ve kutsal müzik bağlamında İtalyan bestecileri üzerindeki etkisi göz ardı edilemez. Öğrencisi Cipriano de Rore, Kuzey memleketlerinin saraylarında çalışır ve madrigalleriyle meşhur olur. Henüz çocukken İtalya'ya gelen Giaches de Wert, Ferrara'da Este sarayında Rore'la tanışır; ancak Napoli'de Farnese ailesi için, Parma'da, Novellara'da ve Gonzaga ailesi için Milano'da da çalışır.

Willaert, Cipriano de Rore, Giaches de Wert

Yüzyılın ikinci yarısında Hollanda siyaseten geriler; V. Carlos'un taht-tan feragatinden sonra imparatorluk şapeli lağvolur, müzisyenlerinin birçoğu İspanya kralı II. Felipe'nin (1527-1598) (İspanya'da *capilla flamenca* kurulur), diğerleri de yeni imparator I. Ferdinand'ın (1503-1564) hizmetine girer.

Orlando di Lasso (1532?-1594), İtalyan saraylarıyla imparatorluk saraylarında geçen kariyeriyle dönemin en tipik şahsiyetidir; Münih'te koro şefi olur ve her ne kadar yeni müzisyenler bulmak için bütün Avrupa'da seyahat etmeye devam etse de buraya yerleşir. İtalya'da madrigalci olarak çok faaldir ve bu seküler müzik türünün etkisi kutsal üretimine de kuvvetle tesir edecektir.

Orlando di Lasso ve Filippo de Monte

Bu son Flaman sezonunun bir diğer temsilcisi, başlangıçta İtalya'da yaşayan, sonraları İmparator II. Maximilien'le (1527-1576) beraber Viyana'ya, oradan da Prag'a geçip o şehrin korosuna prestij kazandıran Filippo de Monte'dir (1521-1603). Bu nakillerinin akabinde, İtalya'da öğrendiği madrigal bestesini bırakıp, özellikle Almanca konuşulan bölgelerde yerel tarzların yerine geçen, yüzyıl sonunun kutsal tarzı, *ars perfecta* [*mükemmel sanat*] olarak bilinen litürjik polifoniye kendini adar. Flaman ekolünün son mensubu olup, İtalyan ve İngiliz *virginal*'cilerinin etkilerinin görüldüğü enstrümantal müziği açısından önemli olan Sweelinck (1562-1621) bu ortamda faaldir; Bach'ın (1685-1750) hocası saydığı Buxtehude (1637-1707) başta olmak üzere "Kuzey memleketleri org ekolü"nün mensupları ona çok şey borçludur.

Bkz. İngiltere'de Müzik Uygulamaları, s. 1066; Enstrümantal Müzik, s. 1082; Lavta Müziği, s. 1085; Dans Müziği, s. 1091

Ruhani Lauda

Elisabetta Pasquini

Lauda, 13. yüzyılın ortalarından 18. yüzyıl sonuna kadar İtalya'da çok popüler olan, müziğe uyarlanan bir şiir türüdür; genelde yerel dildedir ve ayin için olmasa da dini amaçlı bir şarkıdır. Fransiskenlerin dinselliğinin yenilenmesi ruhu bağlamında ortaya çıkan lauda, başlangıçta geçit resimlerinde ve duada kullanılır. Orta İtalya'da (özellikle Umbria ve Toscana'da) bulunan "lauda'cı birlikleri" olarak bilinen ruhban dışı çilekeş tarikatların toplantılarında söylenir, hatta bütün mensuplarının söyleyerek katıldığı en önemli dua ânını oluşturur.

16. Yüzyılda Lauda

15 ve 16. yüzyıllarda "toplantı" *lauda*'sı hâlâ icra edilir, ancak grupların büyük kısmı özellikle daha sofistike ve karmaşık performanslar için profesyonel şarkıcı ve çalgıcı kullanır. Bu dönemde *lauda* söyleme geleneği dindarların manevi faaliyetlerinin bir unsurudur; genelde bu parçalar, muhtemelen resmi ayinlerde olmasa bile, önemli kilise ve katedrallerin koro faaliyetlerine dahil edilir. Rönesansta gördüğü rağbete rağmen, *lauda* köklerine sadık kalır ve ortaçağdaki halka özgü özelliklerini muhafaza eder. 16. yüzyıl boyunca *lauda*'nın başka kullanım alanları da olur; ilahi tarzı başka parçalarla birlikte, kökleri ortaçağa uzanan ve Floransa'da 16. yüzyıl başlarında gelişen muhteşem dekorlu bir çeşit dini piyes olan "kutsal temsiller"de de icra edilir. 1558'de de, Karşı-Reform esnasında Aziz Filippo Neri (1515-1595) Roma'da San Girolamo della Carità Kilisesinde *Congregazione dei preti dell'oratorio*'yu kurar. Mucidinin isminden dolayı "*filippina*" olarak bilinen *lauda* türü burada son değişiminden geçer.

Halka özgü bir tür

Şarkı sözlerine, başlangıçta koro halinde söylenen, sonraları yüzyılın sonlarına doğru diyaloğun taraflarını temsil eden solistler tarafından söylenen, kutsal metinlerden ve azizlerin hayat hikâyelerinden bazı diyaloglar dahil edilir. 16. yüzyıl *lauda*'sının sahne ve dram unsurları, oratoryum müzik türünün doğuşunun temellerinden biridir.

Metinleri

Hem 13. hem de 16. yüzyılda *lauda*'larda en çok işlenen konular, Meryem Ana'ya dua, İsa'nın doğuşu, çilesi ve dirilişi, azizlerin hayatları, Kutsal Ruhun varlığıyla desteği ve ölümün yaklaşmasıdır. Tarzları lirik ve derinliklidir, ama edaları bilinçli şekilde samimidir, zira bu bestelerin hedefi halktır. İçlerinde dini-edebi klişelere bolca atıflar olması tesadüf değildir. Metinlerin pek azının yazarı, Fransisken Fra' Jacopone da Todi'nin (y. 1230-1306) 13. yüzyılda müziklendirilen metinleri veya sonraki yüzyıllarda Feo Belcari, Castellano Castellani, Lorenzo de' Medici, Girolamo Savonarola ve Leonardo Giustinian gibi daha ziyade Floransalı bazı şairlerinki gibi bellidir; genelde anonim, muhtemelen amatör şairlerin eserleridir.

Genelde yazarın ismi bilinmez

Müzikler

16. yüzyılın ruhsal *lauda*'larının müzikal tonlarının çoğu geçmişte olduğu gibi hecesel-homoritmiktir, ama aynı zamanda polifoniktir, yani şiirsel metni aynı anda söyleyen, her biri kendi melodi çizgisine sahip, birden fazla ses (genelde üç veya dört) vardır ve her heceye melodinin bir notası tekabül eder. En

meşhurları arasında Marchetto Cara (1465?-1526?), Bartolomeo Tromboncino (1470?-1536?) ve Giovanni Animuccia (1514?-1571) olan besteciler *lauda*'yı kolay söylenir bir tür yapan bu ilkelere tamamen riayet eder. Bu durum, parçaların mümin grubu tarafından değil de sadece profesyonel müzisyenler tarafından gerçekleştirilmesi halinde de geçerlidir; böyle olması halinde metin de daha iyi anlaşılacaktır. Hatta bazı durumlarda *lauda*'lar önceki yüzyıllarda olduğu gibi "ruhsal dönüşüm"e bile tabi tutulur; yani dini metinler herkesin bildiği seküler şarkılara uygulanır. Müzikleri de içeren kitaplardan çok daha fazla sayıda mevcut olan metin kitaplarında *lauda*'ların yanında "... gibi söylenir" ibaresi vardır, yani yeni metnin uygulanacağı seküler melodi de belirtilir.

"Ruhsal dönüşüm"

Bkz. Giovanni da Palestrina, s. 1008; Andrea ve Giovanni Gabrieli, s. 1011; Tomás Luis de Victoria, s. 1015; Org Müziği, s. 1088

Protestan Dini Müziği

Gianmario Merizzi

Reform, sadece ritüeller ve daha genel olarak dini değişiklikler açısından değil, temel müzik kültür ve geleneklerini teşvik ve sanatsal müzik üretimi için sağlanan verimli şartlar açısından da Alman müzik hayatını derinden etkiler.

Dini ve Sosyal Bir Müzik Devrimi

Protestan reformunun Alman müzik hayatındaki etkisi yeni bir litürji çerçevesi dahilinde Katolik, Latin ve Gregoryen versiyonunun tedricen yerini alacak yeni bir kutsal şiir ve müzik repertuarının yaratılmasıyla sınırlı kalmaz. Değiştirilen, ritüel çerçevesinde (ve özel ibadet gelenekleri dahilinde) müziğin kendisinin işlevidir; Tanrı'ya ruhban sınıfının aracılığı olmaksızın doğrudan seslenecek olan bir Hıristiyan için, dini müzik artık pasif bir şekilde tabi olunacak harici bir ritüel unsuru olamaz, müziğin doğrudan ve aktif bir aracı olması gerekir. Bu sebep-

Şarkının dili

tendir ki, Luther'in (1483-1546) anlayışına göre ayinlerin tamamı gibi müziğin yansıttığı dini metinler de herkesçe anlaşılır olmalıdır.

Reformun müzik alanındaki en tipik sonuçları bu temelden kaynaklanır: Litürji çerçevesinde profesyonel müzisyenlerin yerine cemaat korosu ön plana çıkar (cemaat koroları okullardaki müzik derslerinin gelişmesine paralel şekilde gelişir); *Kirchenlied* veya müzikal tarafına atfen "Luther korosu" denen, ayinler için müminlerin söyleyebileceği Almanca, monodik bir şiir ve müzik repertuarı yaratılır.

Vaazla beraber cemaat şarkısı uygulaması ve bunun içeriğini sağlayan *Kirchenlied*, yeni Reform litürjisinin temel direğini oluşturur ve aynı zamanda güçlü din ve ahlaki eğitim, cemaati bütünleştirme ve müminle Tanrı arasında doğal ve doğrudan temas araçları oluşturur. Acilen gelişmesinin gerekliliğinden de dolayı, *Kirchenlied*'in şiirsel ve müzikal repertuarı, teolojik uyarlama şartıyla, zaten var olan geleneklerden bolca yararlanır. Belli başlı iki gelenek, Almancaya tercüme edilen ve gerektiğinde melodisi yeni metne uyarlanan Latin litürjik şarkısı (örneğin *A solis ortus cardine* ilahisi *Christum wir sollen loben schon* halini alır) ve Lutherci *Kirchenlied*'in önemli bir öncüsü olan, Reform öncesi Alman ruhsal *lieder*'inin (örneğin *Nun bitten wir den heiligen Geist*) yüklü repertuarıdır.

"Luther korosu"

Halk şarkılarının (örneğin popüler bir *Rätsellied* olan *Aus fremden Landen komm ich her*'e dayanan meşhur *Vom Himmel hoch, da komm ich her*) veya aşk şarkıları dahil sanatsal seküler şarkıların ruhsal dönüşümü bol miktarda ve cesurdur.

Bir de aynı melodinin farklı metinler için kullanımı ve bir metnin farklı melodilere uygulanması yaygın bir alışkanlıktır. Tabii başta Luther'in kendisinin yarattığı şiirsel metinlerin ve melodilerin sıfırdan yaratılması da yok değildir. Ancak bestesi yeni de olsa, koro melodisinin kökleri, litürjik, seküler, sanatsal (*Meistersänger*) veya folklorik ortak Alman müzik repertuarına has formül ve tarzlarına dayanır.

Kirchenlied'in özellikleri

Bu halk tipi "tadın" ötesinde, *Kirchenlied*'in esas özellikleri basit dil, vurgulu ölçü, hece temelli şiir ve müzik yapısı, söylemesi kolay hecesel vurgu, güçlü ton eğilimi, net söyleyişler ve mısralarla yakın bağlantılı melodik bağlantılardır.

Lutherci şarkıların ilk matbu derlemeleri 1524'te yayımlanır (Nürnberg, Erfurt, Wittenberg, Leipzig vs) ve yarım yüzyıl içerisinde 200'den fazla yeniden basımı gerçekleşir. Yıllar geçtikçe bu derlemeler giderek daha zengin içerikli, sistematik ve litürji tasnifli olur. Luther öldüğünde (1546), genelde yerel geleneklerden kaynaklanan eklemeler hariç, sonraki iki yüzyıl boyunca esas itibariyle değişmeyecek, yaklaşık 80 koroluk klasik bir repertuar oluşmuştur. Tabii bu repertuarın nüvesi Luther'in *Lieder*'lerinden oluşur. Bazı derlemeler, iç dü-

zenini de belirleyen Luther'in önsözüyle basılır. Bu derlemelerin sonuncusu, Valentin Babst'ın 1545'te Leipzig'de bastığı meşhur derlemedir.

Reformun başlangıç döneminde, Luther'in doğum yeri olan Wittenberg'in, *Kirchenlied*'in üretim ve yaygınlaştırma merkezi olarak, Nürnberg veya Königsberg gibi diğer Alman merkezleri üzerinde hâkimiyet sağlaması tesadüf değildir.

Lutherci ortamın haricinde, reformcu ilâhi yazımı büyük derecede doğuda Bohemyalı Kardeşler (bu kardeşlerin Çek dilindeki repertuarları Luther'in repertuarından önce geldiğinden, buna esin kaynağı olur ve onu besler) ve güneyde Calvinist Kilise tarafından gerçekleştirilir. Calvinist Kilise, Zürih ve Cenevre gibi İsviçre şehirlerinin ötesinde, Strasbourg ve Konstanz'da da etkilidir. Calvin'in (1509-1564) Kitabı Mukaddes harici metinlerin söylenmesini men eden öğretisiyle tutarlı olarak, bu üretim kutsal metinlerin ölçülü ve kafiyeli yazımıyla sınırlıdır; bu metinler Clément Marot (1496-1544) ve Théodore de Bèze'nin Fransızcaya tercümesi ve Loys Bourgeois'nun (1510?-1561?) melodileriyle çok rağbet görür.

Bohemyalı Kardeşler

Yüzyılın ikinci yarısında Almanya'ya mevcut repertuarı derleme ve yıl boyu törenleri için koro müziği yayımlama eğilimi hâkimdir. Yeni koro müziği üretimi azalır. Belli başlı besteciler arasında, genelde hem melodileri hem de metinleri üreten Nicolaus Herman von Joachimsthal (Bohemya), Ludwig Helmbold ve Philipp Nicolai vardır.

Lutherci Reformun Sanat Müziği Üzerindeki Etkisi

Luther'in, müziğe karşı Calvin ve Zwingli (1484-1531) gibi reformcularınkinden daha liberal ve aynı zamanda daha derin ve girift olan konumu, radikalliğin ve sınırlayıcı hatta baskıcı bir ahlakçılığın kasvetinin olumsuz etkisine maruz kalmayacak bir müzik sanatının verimli gelişimi için açık bir kapı bırakır.

Ancak Lutherci reformun sanat müziği üzerindeki etkisi tedricidir, dolayısıyla etkileri uzun vadede görülür. Müziklendirilmek üzere reformcu şiirsel metinlerin benimsenmesi ve koro repertuarının sonraki iki yüzyıl boyunca Lutherci kutsal müziğin temeli olan polifonik bestelerin temel müzik malzemesi olarak kullanılması, Reforma tamamen uyan müzisyenlerin bile yaratıcı tercihlerini şimdilik sınırlandırmaz.

Latince ve Almanca

Luther'in Latinceyi ritüellerden tamamen kaldırmama niyeti, Gregoryen şanın ve Katolik polifoninin, eskiden beri müzik şapellerinin olduğu büyük şehir katedrallerinin ve Latincenin pedagojik değerli öğrenci ve uluslararası dil olduğu üniversite merkezlerinin ritüel repertuarında muhafazasıyla paralel olarak gelişir. Üstelik bu ilk aşamada, geleneksel repertuarın muhafazası,

Luther'in pragmatik hassasiyeti çerçevesinde, yeterli bir Reform repertuarının eksikliğinden dolayı gerekli görülür. *Formula missa* ve *Deutsche Messe*'deki bağlayıcı olmayan talimatlar, yüzyıl boyunca Latince ve Almanca unsurlarının farklı şekil ve ölçülerde yan yana geldiği birçok yerel litürjinin gelişmesine yol açar. Dolayısıyla, başta Johann Walter'inki (1496-1570) olmak üzere, Lutherci bestecilerin müzik derlemelerinde, bazıları Katolik müzisyenlerce bestelenmiş Latince *motet*'lerin dahil edilmesi şaşırtıcı değildir.

16. yüzyıl boyunca Katolik âlemiyle Protestan âlemi arasındaki sınır fiilen epey geçişkendir ve az çok açıkça Katolik olan bestecilerin (örneğin Lasso) Protestan *Lieder* bestelediği de sıklıkla görülür. Alman bestecileriyle başta İtalya olmak üzere Katolik âlemindeki belli başlı yenilikler arasındaki irtibat, 16. yüzyıl sonlarından itibaren birçok Alman bestecisinin profesyonel formasyon yeri olan Venedik Cumhuriyetindeki dini özgürlük rejimi sayesinde de gerçekleşir.

Net olmayan bir sınır

Lutherci koro için ilk matbu polifonik beste derlemesi monodik *Kirchenlieder*'inkilerle aynı zamanda yayımlanır. Nitekim 1524, Johann Walter'in önsözünü Luther'in kendisinin yazdığı *Geistliches Gesangbüchlein*'ının da yayımlandığı tarihtir. Bu derleme çok başarılı olur; 1551 tarihli altıncı baskısında orijinalinin üç katı beste içerir. Ancak gerçek bir evanjelik *Kirchenlied* yayımcılığı geleneği 1540'lı yıllarda oturur. 1544'te Wittenberg'de, müzisyen ve Reformun başlıca müzik yayımcısı Georg Rhau veya Rhaw (1488-1548) tarafından yayımlanan, dört ve beş sesli *Newe deudsche geistliche Gesenge* antolojisi çeşitli müzisyenlerin yeni müziği ne kadar şevkle benimsediğini ve yeni tarz yönelimlerinin çeşitliliğini göstermesi açısından çok önemlidir. Derleme, aralarında Balthasar Resinarius, Arnold von Bruck, Ludwig Senfl, Benedictus Ducis, Lupus Hellink, Sixtus Dietrich ve muhtemelen Rhau'nun olduğu 19 bestecinin (buna birkaç Katolik de dahildir) 123 bestesini içerir.

Georg Rhau'nun antolojisi

Bu eser bu dönemin başka derlemelerinde olduğu gibi *gemeine Schulen* öğrencilerine hitaben yazıldığından, açık bir eğitici amacı vardır. Bu ve başka örneklerde kilise tarafından kullanımı kesindir, zira bu öğrenciler daha sonra kilise korolarında faal olacaktır. Aynı yıllarda, şan eğitim amaçlı birçok iki ve üç parçalı müzik derlemesi ve basit müzik eğitim kitapçıkları yayımlanır. Böylece bütün Hıristiyanların müzik kültür ve yeteneklerini teşvik etmek amacıyla polifonik müziğin yaygınlaşmasını öngören Lutherci anlayış uygulanmış görünür.

Tarz Gelişimi ve İşlevsel Gereksinimler

Reformun ilk neslinin polifonik bestelerinin büyük kısmı, tarz açısından *cantus firmus* olarak koro melodileri kullanımıyla yenilenmiş eski Alman *Te-*

norlied geleneğine sıkı sıkıya bağlıdır. *Tenorlied* genelde uzun notalarda tenöre verilirken, diğer sesler bazen taklitlerin de olduğu serbest kontrpuan halindedir. Bu "geç gotik" geleneği, Balthasar Resinarius, Matthaeus Le Maistre ve Joachim Burck gibi müzisyenlerin eserleri yoluyla yüzyılın ikinci yarısına kadar uzanır ve ancak Orlando di Lasso gibi Flaman ve Katolik bir bestecinin örneği ve onun Alman öğrencilerinden onun gibi Katolik olan Leonhard Lechner (1553?-1606) ile Johannes Eccard'ın (1553-1611) eserleri yoluyla anlamlı bir aşamaya ulaşır.

Tenorlied'in polifonisi

Bestelerinde *cantus firmus* ile diğer sesler arasındaki katı işlevsel ayrılık kalkar, koro melodisi taklit olarak bütün gruplar tarafından ele alınır veya yerine orijinal melodi malzemesi konur. Polifonik doku ve vokal düzen büyük özgürlük içinde geliştirilir ve değiştirilir. Özetle *Kirchenlied* türü, Flaman-İtalyan vokal polifonisinin geleneğinin ifade kaynaklarını özümser.

Bu polifonik ve *motet* temelli tarza paralel olarak, Johann Walter'in derlemesinden başlayarak, şiirsel metnin müziklendirilmesine muhtemelen zamanın hümanist kuramlarından etkilenen farklı bir yaklaşım ortaya çıkar. Koro melodisi gene tenora verilir, ama diğer seslerin esas itibariyle homoritmik, taklit olmayan ve az melizmatik tarzının uyum sağladığı orijinal ritmik yapısını muhafaza eder; böylece şiirsel metin daha net ve doğal şekilde söylenir.

Johann Walter

Bu ikinci tarz tipi Walter'in ve Sixt Dietrich ile Caspar Othmayr'ın eserlerinde kendini kabul ettirir; dini tartışmalarda Reformun halk katılımı ilkesine ve dolayısıyla cemaat icrasına daha uygun bir müzik tipi gereği ifade edilirken 1580'li yıllarda iyice yerleşir. Bu tarz, Lukas Osiander'in (1534-1604), Hıristiyan cemaatinin tamamı koroya katılabilsin diye Württemberg ilçesinin okul ve kiliseleri için hazırladığı *Fünfzig geistliche Lieder und Psalmen. Mit vier Stimmen...* (Elli Kutsal Lieder ve Dört Sesli İlahi) (Nürnberg, 1586) eserinde ifade ettiği "şarkı" tarzıdır.

"Şarkı" tarzı

Calvinist Kilisesi bu gelişmeler üzerinde etkisi, Claude Goudimel'in basit akort tarzıyla bestelediği dört sesli ilahi kitabını (*Les CL pseaumes... à quatre parties*, Cenevre, 1565) Almanya'da yaygınlaştırmak şeklinde gerçekleşir. Ancak Goudimel'in Loys Bourgeois'nun dört sesli ilahilerinden mülhem eserleri sadece ev içi kullanımı için uygundur, zira Calvin'in öğretisi polifoninin kilisede icrasını men eder. Bu derlemenin Almanca tercümesi Ambrosius Lobwasser tarafından 1573'te Leipzig'de yayımlanır, ama Avrupa'nın başka yerlerinde de yaygınlaşır.

Halk tipi bir polifonik tarz

Cantionalsatz'ın devreye sokulmasının tek sonucu, sanat müziğini cemaat şarkısı seviyesine indirmek değildir. Cemaate profesyonel koroyla beraber polifoninin icrasına katılma imkânı verir. Böylece *falso bordone*'nin ve İtalyan halk şarkısının repertuarlarıyla

bazı benzerliklere sahip polifonik halk tipi bir tarz yaratılır; dini cemaatin dini ritüele katılım yolu olduğundan onun dağarcığının bir parçası olan koro melodisi soprano tarafından belirginleştirilir (erkek sesleri alt oktava yerleştirilir) ve homoritmik, akortlu, hecesel ve net aralıklı bir şekilde profesyonel şarkıcıların diğer sesleri tarafından sadelikle icra edilir.

Bu türün en parlak dönemi 1590-1630 yılları arasıdır ve en büyük bestecileri Hans Leo Hassler (1564-1612), Johannes Eccard, Hermann Schein (1586-1630) ve Michael Praetorius'tur (1571-1621).

Bu türün yaygınlaşmasıyla monodik ve polifonik koroların yayını aynı anda gerçekleşmeye meyleder, zira monodik korolar genelde dört sesli polifonik bestelerin üst kısmı olarak yayımlanır.

Yüzyılın sonlarına doğru, *Kirchenlieder*'in metinleri ile melodik ve polifonik besteleri giderek profesyonel şair ve müzisyenlerin alanına girer. Her iki örnekte bu tür halk ve cemaat özelliklerini (*Wir-Lied*) kaybedip daha kişisel dini tavırlar (*Ich-Lied*) ifade eder; halk müziğinden ziyade giderek gelişmekte olan sanat müziğinin monodi türünden daha çok esinlenir.

16. yüzyıl boyunca enstrümantal müziğin Protestan reformu çerçevesinde rolü talidir.

Luther orgun kilisede kullanımı hakkında çok az şey söyler, söyledikleri de sınırlayıcı mahiyettedir. Cemaat şarkısına refakat etmediği doğruysa da, muhtemelen cemaat ve koroyla münavebeli şekilde ritüele dahil ediliyordur. Orgun kendine has repertuarı yoktur ve orgda icra edilen müzikler vokal repertuara aittir.

Enstrümantal müzik

17. yüzyılın başlarından itibaren, dış etkenlerin de sonucunda bu durum esaslı şekilde değişecektir. Başta Jan Pieterszoon Sweelinck'in (1562-1621) Samuel Scheid gibi Alman öğrencileri sayesinde Kuzey Almanya'nın orgculari alanın mutlak hâkimleri haline gelir, bu da kutsal koro melodilerinin enstrümantal versiyonlarında görülür.

Bkz. Felsefe ve Protestan Reformu, s. 359; Martin Luther ve Johann Walter, s. 1021 Hans Leo Hassler, s. 1025; Johannes Eccard, s. 1028; Michael Praetorius, s. 1031

Enstrümantal Müzik

Claudio Toscani

16. yüzyıl boyunca enstrümantal müzik giderek vokal müzikten kopar ve kendine has bir dille özerk biçimlerin ortaya çıkışına sahne olur.

Enstrümantal Müziğin Vokal Müzikten Bağımsız Hale Gelişi

1550'den önce yazılı müzik geleneği genelde vokal müzikle ilintilidir. Ancak birçok enstrümantal uygulama örneği de vardır; örneğin kutsal veya seküler müzik icrasında, aletler vokal kısımların yerine veya bunların ikmali için kullanılabilir.

Refakatli şarkı uygulaması da bir o kadar yaygındır; *frottola*'da ve benzer türlerde, *chansons* veya madrigallerde daha derin seslerin yerine bazen lavta ve klavsen gibi aletler devreye girer; müzik aletleriyle icra edilen kısımlar, kontrpuan düzeni basitleştirilerek tablatüre kaydedilebilir.

İlk yazılı enstrümantal müzik örnekleri, uyarlanmış vokal parçalar ve danslarla ilgilidir.

Başlangıçta yazılı besteler, doğaçlamayla icra edilmiş tipik enstrümantal pasajların kaydedilmiş halidir; bu gibi örnekler arasında melodik bir pasajın süsleri ve bir *cantus firmus*'a bir veya daha fazla kısmın eklenmesini sayabiliriz. Vokal parçaların (*motet*, madrigal, *chansons*) kaydedilişi sırasında pasaj ve süslerin eklenmesi hem doğaçlamayla güçlü bağa hem de enstrümantal klişelere eğilime işaret eder.

Lavta ve klavsen

16. yüzyıl boyunca enstrümantal müzik tedricen vokal müzikten ayrılır. Başka yazı şekilleri ve özel tarzlar ortaya çıkar ve icat, *bicinium*, *fantasia*, *ricercare* gibi türlerle somutlaşır. Solo müziğine lavta ve tuşlu aletler hâkimken, topluca icra edilen müzikte, homojen tınılı eksiksiz bir grup elde etme amacıyla genelde farklı boyda ama aynı aileden müzik aletleri (flüt, *crumhorn* ve *viola da gamba*) kullanılır.

Topluca icra edilen müzik

Genelde kullanılacak müzik aletleri konusunda kesin talimatlar yoktur (çoğunlukla "her çeşit alet için geçerlidir" diye belirtilir), ama belirsizlik mutlak değildir; aletler arasındaki bağlar kesin kurallara uyar. Enstrümantal müziğin yaygınlaşması Avrupa çapında bir olgudur.

İtalya dışına gelince, Fransa'da saray ve ev müziğinin aleti olan lavta çok popülerdir; üstelik yayıncı Attaignant (1494-1552), başarılı

enstrümantal dans serileri yayımlar. Almanya'da bir lavta virtüözleri nesli oluşur ve org müziği üretimi artar; yüzyılın ikinci yarısında, virtüöz süslemesi tekniği uygulayan *Koloristen* ekolü ortaya çıkar. İspanya'da, lavtanınkine benzer bir parmak tekniğiyle çalınan bir alet olan *vihuela* müzikleri yayımlanır; tuşlu alet üretiminde de orgcu Antonio de Cabezón'un (*Obras de música para tecla, arpa y vihuela* [*Tuş, Arp ve Vihuela için Müzik Eserleri*], 1578) besteleri dikkat çeker. İngiltere'de solo lavta ve özellikle *virginal* için besteler artar; I. Elizabeth (1533-1603) döneminde İngiliz *virginal* ekolü çok yüksek bir sanatsal düzeye ulaşır.

Lavta ve *virginal*

Rönesans müzik aletlerinin kullanım şekli, bazıları belli eğitici amaçlarla yazılan, yüzyıl boyunca bol miktarda yayımlanan yazılarla belirlenmiştir.

Bu eserler aynı zamanda müzik aletlerinin üretimine dair değerli bilgi kaynaklarıdır; en yaygınları arasında Arnolt Schlick'in *Spiegel der Orgelmacher und Orgel* (1511), Sebastian Virdung'un *Musica getutscht* (1511), Silvestro Ganassi dal Fontego'nun flüte dair *La Fontegara* (1535) ve viyolaya dair *Regola Rubertina* (1542), Diego Ortiz'in *viola da gamba*'ya dair *Tratado de glosas* (1553), Vincenzo Galilei'nin flüte dair *Il Fronimo* (1568), Girolamo Diruta'nın orga dair *Il Transilvano* (1593) vardır.

Bir melodiyi, aralarını daha düşük değerli notalarla doldurarak süslü kılmaktan oluşan "azaltma tekniği," solo veya toplu enstrümantal icraya sıkı sıkıya bağlıdır. Yüzyıl sonlarına doğru en yüksek virtüözlük düzeylerine ulaşan bu teknik, Girolamo Dalla Casa'nın *Il vero modo di diminuir* [*Gerçek Azaltma Yöntemi*] (1584), Giovanni Bassano'nun *Ricercate passaggi et cadentie* [*Pasaj ve Tempo Arayışı*] (1585), Riccardo Rognoni'nin *Passaggi per potersi esercitare nel diminuire* [*Azaltma Egzersizleri*] (1592) gibi kullanma kılavuzlarında anlatılır.

Enstrümantal Müzik Şekilleri

Enstrümantal müzik vokal müzikten koptukça, her durumda vokal modellerin yazılı şekilleriyle beraber varlığını sürdüren özerk biçimler ortaya çıkar. Genelde yeni biçimlerin amacı müzik aletlerinin teknik ve tını imkânlarını araştırıp değerlendirmektir.

"Çalınacak şarkı"

Chansons'un yazılışından, "Fransız usulü şarkı" olarak da bilinen "icra edilecek şarkı" gelişir. Başlangıçta tarz vokal versiyonunkine benzer; bu tarzda kontrpuanın hızı ve hafifliği, net ritmi ve sadeliği vardır. Daha sonraları polifonik besteler, temelinde iyi tanımlanmış motifler olan farklı bölümlere ayrılır; bölümler tezat oluşturacak şekilde, münavebeli şekilde dizilmiştir; taklidin arkasından homoritmi, ikili ritmin arkasından da üçlü gelir. İlk başta şarkı orga has bir türdür, ama 1580'e doğru enstrümantal gruplar için şarkılar ortaya

Ricercare ve fantasia

çıkmaya başlar; bu alanın bestecileri arasında Andrea ve Giovanni Gabrieli, Claudio Merulo, Nicola Vicentino ve Marco Antonio Ingegneri vardır.

Ricercare ve *fantasia* şarkıya benzer, ama daha serbest ve enstrümantal müziğe daha yakındır. Bu örneklerde, uzun pasajlar ve enstrümantal virtüözlükten görüleceği üzere doğaçlamayla bağ zayıflar. 1540 civarında *ricercare* türünde (lavta, tuşlu alet veya alet grubu için) her biri taklit tarzında geliştirilmiş ve bir ahenkle sonrakine bağlı temalar arka arkaya gelir.

Taklit *motet*'nin vokal tarzına göre, kısımlar daha özgürce hareket eder ve ara sıra tipik enstrümantal biçimlerin doğuşuyla sonuçlanırlar. Yüzyılın ikinci yarısına monotematik *ricerca* türü hâkim olur.

Lavtacılar tarafından yüzyıl başında da uygulanan varyasyon türü kısa ve muntazam mahiyette bir aryanın, dansın, popüler motifin temasına uygulanır; melodi veya bas tali unsurların eklenmesiyle değiştirilir.

Dans müziği

Tercih edilen temalar *Romanesca*, *Folia* ve *Ruggiero*'dur. Bu tür, ulusal popüler temalar üzerinden varyasyonlar yaratmayı seven İngiliz *virginal*'cileri tarafından çok kullanılır; belli başlı besteciler arasında William Byrd, Orlando Gibbons ve Thomas Tomkins zikredilebilir.

Dans için enstrümantal müzik, koronun sahne hareketlerine bağlı olduğundan, düzenli ve iyi tanımlanmış, icra aşamasında doğaçlamaya tabi tutulmuş, ritmik armonik temel şemaların basit kaydından da oluşabilir.

Taklit unsuru ya asgari düzeydedir ya da hiç yoktur. Dans müziği, orijinal işlevinden uzaklaştıkça baştaki dansların ritmini ve genel özelliklerini muhafaza etse de, bir sadeleşme sürecine tabi olur. Dil açıkça enstrümantaldir; dans müziğiyle vokal repertuar arasındaki bağ zayıftır. Dansları kesin bir silsileye göre yan yana getirme alışkanlığı kısa sürede istikrar kazanır: *Pavane* ve *gagliarde*, *passamezzo* ve *saltarello* (yüzyılın ortalarından itibaren *allemande* ve *corrente*) kombinasyonlarıyla ikili ritimli yavaş bir dansla üçlü ritimli hızlı bir dans münavebeli olarak devreye girer. Müstakbel enstrümantal *suite*'in nüvesi bu uygulamada belli olur. Matbu yayınlar çoktur ve talep artışını yansıtır. *Tourdion*, *basse danse*, *branle* gibi danslarla Franko-Flaman alanı çok verimlidir. Dans müziğinin müzik diline etkisi büyüktür; klişelerin düzeni ve daha ziya akortlu yazım, söylemin ahenkli gelişimine dayanan "modern" ahenk hassasiyetinin ortaya çıkışını teşvik eder.

Yüzyıl boyunca, eğitici amaçlarla bestelenmiş iki aletli kontrpuanlı enstrümantal bir parça olan *bicinia*'nın üretimi bol miktarda devam eder. Bestecileri arasında Bernardino Lupacchino, Eustachio Romano, Pietro Vinci ve Agostino Licino vardır.

Bkz. İngiltere'de Müzik Uygulamaları, s. 1066; Lavta Müziği, s. 1085; Org Müziği, s. 1088; Dans Müziği, s. 1091

Lavta Müziği

Alessandra Fiori

Lavta, Arap kökenine rağmen, 13. yüzyıla gelindiğinde Avrupa'nın tamamına yayılmıştır; ancak Batıda zirveye ulaşması 16. yüzyılı bulur. Bu telli aletin müzik açısından esnekliği ve yapısal pratikliği sadece kibar ortamlarda değil, sosyal vesilelerde ve amatör düzey dahil vokal ve enstrümantal oda müziği uygulamalarında da en sevilen alet haline getirir.

Lavtanın Tarihçesi ve Tarifi

Lavtanın Avrupa kıtasına gelişi, 8. yüzyılın başlarında, İber yarımadasının Arap hâkimiyetine geçişi sonucunda gerçekleşir. *Al-'ud*, yani "tahta" kelimesinden gelen ismi, bütün Batı dillerinde Arap kökünü muhafaza etmiştir: İspanyolca *laúd*, Fransızca *luth*, İngilizce *lute*, Almanca *Laute*, Hollandaca *luit*, Rusça *ljutnja*. Geldiği kültürde bugüne kadar orijinal şeklini muhafaza eden bu alet, Batıda birçok değişime uğramıştır. Ortaçağ boyunca ikonografik kaynaklara göre genelde mızrapla çalınan, farklı tel sayılı ve tuşsuz çeşitli lavta modelleri varken, 15. yüzyılın sonlarından itibaren bu aletin şekli standartlaşır ve müzikteki rolü önem kazanır.

Rönesans lavtası çok hafiftir, sapı kısadır, tuş sayısı altı ile on arasında değişir, en azından dört çift bağırsak teline sahiptir, bir de tek tiz teli vardır, palet şeklinde bir iskelete monte edilmiştir, gövdesi yan yana yapıştırılmış tahta dilimlerden oluşur, yüzeyi işlenmiş bir rozetle süslüdür. "Boştaki" tellerin seslerinin arasındaki uzaklık genelde bir dörtlüdür, bunun istisnası üçüncü ile dördüncü tellerin arasındaki majör üçlüdür; ihtiyaca göre akort durumu değiştirilebilir.

Lavtanın ses yelpazesini genişletme ihtiyacı sonucunda yüzyıl sonunda bu aletin geliştirilmiş bir şekli olan *arciliuto* [*büyük lavta*] ve sonraki yüzyılda *chitarrone* ismini de alacak olan *tiorba* şekli ortaya çıkar. Bu aletlerde ek teller olup burdon olarak ana tuşların ötesine uzanan kola yerleştirilmiş olarak kullanılır.

Arciliuto

Ortaçağdan Rönesansa lavta tekniği büyük bir değişime uğrar; nitekim geldiği kültürün etkisi altında bu aletin başlangıçta monodik olarak kullanıldığı ve her durumda mızrap kullanımının aletin kullanımına etki ettiği farz edilir. Parmak kullanımına geçiş, bestenin seslerinin iç içe geçişini belli etme ve ses çeşidini genişletme amacıyla aletten farklı bir performansın beklenmesinin sonucudur.

Enstrümantal müziğin bazı istisnalar hariç yazılı geleneğinin olmadığı önceki yüzyıllardaki durumun aksine, 16. yüzyılda enstrümantal müzik basımı ortaya çıkar; lavta da matbu müziğe sahip ilk alettir.

Intavolatura

Lavta müziğinin yazıldığı sayfalara "*intavolatura*" [*tablatür*] denir. Bu sistemde aletin tuşları paralel yatay çizgilerde belirtilir ve kullanılacak tuşlar vurgulanır. Lavtaya vokal müzik eşlik ettiğinde *intavolatura*'ya şarkı için bir sıra eklenir.

Müzik Biçimleri

Lavta, solo alet veya sesle beraber veya daha nadiren başka aletlerle beraber çeşitli kullanımlara uygundur.

"Solo lavta"nın parçaları *ricercare*, *toccata*, *fantasia* ve doğaçlama tekniğini temel alan ve kısa bir bölüm silsilesi şeklinde yapılanan açık ve serbest ritimli bestelerdir. 15 ile 16. yüzyıllar arasında bu parçalarda melodik kısımlarla akortlu seriler münavebeli olarak yer alır; 17. yüzyılda kısımların iç içe geçmesi ve kontrpuan yapısı daha çok belirginleşecektir.

Esnek bir alet

Dolayısıyla, orijinali şarkılı kutsal ve seküler parçaların yazıya dökülmesi de çok önem kazanacaktır; *frottola*, *motet* ve *chansons*'un lavtaya uygulanışı zamanın matbu derlemelerinde yer alır veya vokal parça *intavolatura*'sına dair el kitaplarındaki talimatı uygulayabilen herhangi bir çalgıcı bu uyarlamayı becerebilir.

Lavta, zamanla belli silsiler halinde icra edilmeye başlanan dansların icrası için de solo olarak kullanılır; İtalya'da *pavana-saltarello-piva-pavana-gagliarda-passamezzo-gagliarda* silsilesinde bir veya daha çok canlı hareket yavaş bir hareketle tezat halindedir. Avrupa lavta geleneğinde İtalyan ekolü çok güçlüdür; bu aletin İtalya'daki başarısı 15. yüzyıl sonlarında başlar, sonraki yüzyılın başlarında Almanya (Almanya'da 18. yüzyıla kadar kullanılır) ve Fransa'da yaygınlaşır, Fransa'dan da İngiltere, Hollanda, Polonya, Bohemya ve Macaristan'a yayılır.

Lavta ve danslar

Lavta, refakat aleti olarak İtalya'da başlangıçta yüzyıl başlarında *frottola*, daha sonra da madrigal, halk şarkıları ve hafif şarkılar olmak üzere özellikle sesle bir arada kullanılır.

Avrupa'da Lavtacılar ve Bestecileri

Venedik'te 1507'de Ottaviano Petrucci (1466-1539) tarafından yayımlanan *Intavolatura del lauto* [*Lavtanın Yazılımı*], ilk matbu lavta müziği (ve enstrümantal müzik) derlemesidir; orijinal eserler ve Francesco Spinacino (1450?-

1508?) ile Joan Ambrosio Dalza'nın (1450?-1509?) transkripsiyonlarını içeren dört ciltten oluşur. Ancak lavtanın tarihi açısından önemli olan diğer iki kaynak da zikredilmelidir: lavtacı ve besteci Vincenzo Capirola'ya (1474-1550?) ait olan ve Chicago'da Newberry Library'de muhafaza edilen el yazması ile günümüzde Paris Ulusal Kütüphanesinde saklanan, yüzyılın başlarında bir çalgıcının şahsi repertuarının popüler parçalarını kaydettiği bir kitapçık olan *Thibault* olarak bilinen anonim el yazması.

İtalyan ekolünün en meşhur temsilcisi, "ilahi" unvanına layık görülen besteci ve icracı, Milanolu Francesco Canova'dır (1497-1543); yüzyılın ikinci yarısında bir diğer "ilahi" müzisyen olan Romalı Lorenzino del Liuto (1530?-1580?) Kardinal Ippolito d'Este'nin sarayında faal olacaktır. Yüzyılın ikinci yarısının en meşhur eserleri arasında Giacomo Gorzanis, Giovanni Antonio Terzi ve meşhur *Ballarino*'sunda, Galileo'nun (1564-1642) babası, kuramsal eser *Il fronimo*'nun yazarı, Camerata de' Bardi'nin kuramcısı Vincenzo Galilei'nin (1520-1591) dans müzik ve koreografilerini toplayan Marco Fabrizio Caroso'nun derlemeleri zikredilmelidir.

İtalyan ekolü

En eski Alman lavta derlemesi olan *Etlicher Lobgesang* (1512), 1521'de Arnold Schlick tarafından Mainz'de yayımlanır; Hans Judenkunig ve Hans Gerle'nin antolojileri de birkaç yıl sonra yayımlanır. En meşhur Alman icracıları Hans Newsiedler ve oğlu Melchior'dur.

Fransa'da ilk lavta müziği derlemesini 1529'da yayımlayan, matbaacı Pierre Attaignant'dır (1494-1552); 1557'de meşhur lavtacı Adrian Le Roy (1520?-1598), birkaç yıl önce kuzeni Robert Ballard'la (1520?-1588?) kurduğu yayınevi aracılığıyla bu alet için bir metot yayımlar: *Instruction de partir toute musique facilement en tablature de luth* [*Lavta Tavolatura'sı ile Basit Müzik Öğretimi*]. I. François'nın (1494-1547) sarayında Alberto Trame ve Alberto da Ripa diye iki İtalyan çalgıcı faaldir; bu iki müzisyenin bütün eserleri ölümlerinden sonra Le Roy&Ballard tarafından basılır.

"Orpheus Pannonicus"

İki önemli *tavolatura* derlemesi gerçekleştiren "Orpheus Pannonicus" olarak bilinen Transilvanyalı besteci Bálint Bakfark'ın ünü bütün kıtaya yayılır.

İngiltere'de lavta konusunda çıkan ilk kitabın 1563'te yayımlanan Le Roy'nın eserinin tercümesi olduğu ve yerli müzikleri de içeren bir antolojinin ancak yüzyıl sonunda yayımlandığı (William Barley'in *A New Booke of Tabliture* [*Yeni Bir Tablatür Kitabı*], 1569) düşünülecek olursa lavta literatürünün yaygınlaşmasının epey gecikmeli olarak gerçekleştiği görülür. Ancak İngiliz lavta müziğinin büyük kısmının el yazması şeklinde olduğu da hatırlanmalıdır; aynı durum, en meşhur İngiliz bestecilerden olan ve besteleri zamanın bütün *lute book*'larında bulu-

John Dowland

nan John Dowland'ın (1562-1626) repertuarı için de söz konusudur. Hollanda'da, Pierre Phalèse'in (1510?-1573?) uluslararası zevke uygun dans müziği basımlarına ilaveten, ilk klavsen, lavta ve flüt müziği derlemeleriyle, Kuzey Avrupa memleketlerinde kalıcı başarıya ulaşacak olan toplu müzik geleneğini başlatan iki ve üç lavtalı besteler yayımlanır.

Bkz. Jacques Arcadelt, s. 1037; Madrigal, s. 1057; Fransız Polifonik Şarkı, s. 1061; İngiltere'de Müzik Uygulamaları, s. 1066; Enstrümantal Müzik, s. 1082

Org Müziği

Claudio Toscani

Vokal müzik yazımından hareketle, 16. yüzyılda org müziği için özel bir kayıt sistemi ve genelde somut litürji işlevleriyle ilişkili özerk şekiller geliştirilir. Yüzyılın ikinci yarısındaki bu gelişim sürecinin belli başlı merkezleri Napoli ve Venedik'tir.

Org Literatürünün Kökeni

16. yüzyıl yayınlarında orgla diğer tuşlu aletler (klavsen, *spinetta*, *virginal*) arasında her zaman kesin bir sınır yoktur. Bazı örneklerde kullanım alanı belli bir aletin kullanım şekline işaret eder; org ayinlere mahsustur, dans refakatinde klavsen ve benzerleri kullanılır, ama çoğunlukla besteler "tüm tuşlu aletler için" hazırlanmıştır.

Tuşlu aletler için ilk yazılı müzik örnekleri vokal müzik transkripsiyonlarından oluşur. Transkripsiyon sürecinde, parçalar aletin ihtiyaçlarına uyarlanır; genelde kontrpuan düzeni basitleştirilmiştir ve melodilerde süs unsurları olabilir. Transkripsiyon, aynı anda çalınması gereken kısımların tek bir müzisyenin icra edebileceği şekilde birleştirilmesini mümkün kılan "*intavolatura*" denen bir yazım sistemi sayesinde kolaylaşmıştır.

Intavolatura'da nota, harf veya numara kullanılabilir; 16. yüzyıl boyunca Avrupa memleketlerinde çeşitli *intavolatura* sistemleri geliştirilir.

İlk matbu org müziği derlemesi olan *Frottole intabulate da sonar organi* [*Org İçin Yazılmış Frottole*] Andrea Antico tarafından Roma'da 1517-1518'de yayımlanır ve vokal parçaların *intavolatura* şeklinde enstrümantal yazımından oluşur.

İlk matbu derlemeler

Birkaç yıl sonra Marcantonio Cavazzoni'nin (1523) *Recerchari Motetti Canzoni*'si yayımlanır: Bu eser org için düzenlenmiş *motet* ve şarkılardan oluşur; derlemede, doğaçlama temelli bağımsız enstrümantal besteler olan iki *ricercare* de vardır.

Kontrpuan gelişimine dayanan yeni bir *ricercare* tipi, vokal besteleri *intavolatura*'ya tabi tutmakla yetinilmediği bir aşamada ortaya çıkar; Girolamo Cavazzoni'nin *Intavolatura cioè Recercari Canzoni Himni Magnificati* (1543) eseri bu türün ilk örneklerindendir.

Litürjik Yöntem

Org çok eski zamanlardan beri litürjik besteler için kullanılır. Bu işlevi esnasında sadece sesleri desteklemez; örneğin org, kontrpuan yorumuna tabi tutulan ve dini ritüellerde çeşitli şekillerde kullanılan Gregoryen repertuarından alınma melodileri yeniden yorumlar.

Genel yöntem *alternatim* icradır, yani bir mısra koro tarafından söylenir, sonraki ise melodiyi süs ve eksiltmelerle geliştiren veya melodiyi *cantus firmus* olarak alıp etrafında kontrpuan yapısı kuran org tarafından yeniden yorumlanır. Org asıl şarkıyı parçalara ayırıp her birini bir polifonik kısmın temeli olarak kullanabilir. *Alternatim* yöntemi Girolamo Cavazzoni'nin üç ayin, on iki ilahi ve dört *Magnificat* içeren *Intavolatura*'sına yansır.

Yapı

Genelde İtalyan orgunda tek bir tuş takımı ve sınırlı kapsamlı bir pedal takımı vardır; dolayısıyla orgcu için farklı ses düzeylerini üst üste getirmek imkânsızdır. Bu sebepten dolayı Gregoryen melodi uzun değerlerle, ekstrem seslerden biriyle çalınır veya kontrpuan ışığında geliştirilen parçalara ayrılır. Orgcu, polifonik parçalara refakat ederken, ahenk yapısını elde ettiği daha davudi notaları kullanır. Dolayısıyla yüzyılın sonlarına doğru birçok matbu polifonik parçada vokal kısma ilaveten org için bir kısım vardır (pratikte başka aletler de icraya katılabilir).

Yazım ve doğaçlama

Birçok başka litürjik parça spesifik işlevlerden doğar; prelüd, entonasyon, org *toccata*'sı başka parçalara giriş işlevi görür. Bazıları müzisyenin maharetini ölçen gerçek ustalık parçalarıdır. Her ne kadar notaları yazılıysa da, bu türler, hızlı pasajların kullanımından ve aletlerin özelliklerinin değerlendirilmesinden anlaşıldığı üzere doğaçlama yöntemiyle sıkı bir bağa sahiptir.

Çembalo-Org Müziğinin Gelişimi

Çembalo-org yayınları yüzyılın ikinci yarısında çok gelişir.

Claudio Merulo (1533-1604), Antonio Valente (1520?-1580?) ve Andrea Gabrieli'nin (1510?-1585) eserleri sayesinde enstrümantal müzik, vokal modellerden en yüksek bağımsızlık derecesine ulaşır.

Venedik ve Napoli bu açıdan en faal yerlerdir. Org sanatının gelişimi eser yayınına da yansır; Perugialı Girolamo Diruta'nın, zamanın icra tarzının bütün unsurlarına yaygın bir şekilde etki eden *Il Transilvano* [*Transilvanyalı*] (1593 ve 1609) eseri temel önemdedir.

Venedik'te Andrea ve Giovanni Gabrieli, Girolamo Parabosco ile Claudio Merulo, şarkı, monotematik *ricercare*, politematik *ricercare* ve temaların aynı anda geliştirilmesi gibi org müziğinin özerk şekillerini uygularlar. Tek hareketli ve doğaçlama yöntemiyle ilgili bir tarza sahip, genelde orijinal, parlak ve süslü pasajlarla dolu, özellikle yüzyıl sonlarında ahenk marifetleri ve cesur kromatizmler sergilemekten kaçınmayan *toccata*, orgun sunduğu söylem imkânlarının kullanımı açısından özellikle uygundur. Claudio Merulo, *Toccate d'intavolatura d'organo*'nun (1598 ve 1604) [*Org* Intavolatura'sı Toccata'ları] iki cildinde, taklit tarzında bir merkezi kısım ilave ederek türe derinlik kazandırır.

Toccata

Bazen aynı beste çeşidini tanımlamak için *fantasia*, entonasyon veya prelüd gibi başka isimler kullanılır.

Rocco Rodio (1535?-1615?), Antonio Valente ve Ascanio Maione'nin (1560?-1627) faal olduğu Napoli'de, *ricercare* yaygındır; bu türün zirvesini Antonio Valente'nin (1580), *alternatim* litürji uygulaması için yazdığı (ama Gregoryen melodilere dayanmayan) *Versi spirituali* [*Ruhsal Mısralar*] temsil eder. Napoli org sanatı, özellikle *toccata*, şarkı ve *ricercata* bestecisi Giovanni Maria Trabaci'nin (1575?-1647) üretimiyle gelişir. Napolili ve Venedikli ustaların tecrübeleri 17. yüzyılın başında Girolamo Frescobaldi'nin (1583-1643) büyük sanatına etki edip olgunlaşırlar.

Bkz. Ruhani Lauda, s. 1074; Protestan Dini Müziği, s. 1076; Enstrümantal Müzik, s. 1082

Dans Müziği

Alessandra Fiori

16. yüzyılda dansın en anlamlı yönlerinden bazıları pekişir; dansın aristokrasi nezdindeki popülerliği artarken, onu diğer sahne gösterileriyle ilişkilendiren yeni bir sanatsal tarafı da ortaya çıkar. Bu alana gösterilen teveccüh, ilk müzik ve koreografi kitaplarının yaygınlaşmasına yol açar, üstelik başlangıçta dans fiiline tabi olup daha sonraları özerk bir müzik türü halini alacak olan dans müziğinin ortaya çıkmasını teşvik eder.

İtalyan Ekolü

İlk İtalyan dans derlemesi Londra'da, British Library'deki bir 14. yüzyıl müzik el yazmasının birkaç sayfasında bulunur; bu sayfalarda çift olarak önce yavaş, sonra da daha canlı bir parça gelir (bu kısma "*rotta*," "*saltarello*" veya "*trotto*" denir). Sonraki yüzyılda Domenico da Piacenza (1390?-1470?) ilk dans kitabını yazıp (1416), Rönesans saraylarının önemli unsurlarından olan dans hocası ve profesyonel dansçı figürünün doğuşunu belgeler. Domenico da Piacenza ve sonraları Giovanni Ambrogio ve Antonio Cornazano'nun 15. yüzyıl el kitaplarında koreografilere eşlik eden müzik başlarda sadece çalgıcılar için basit bir ipucudur; çok basit monodik besteler, popüler melodiler veya müzisyenin serbestçe doğaçlama yapabileceği temellerdir.

Kökeni

Yürüyüş adımlı bir dansın (ayakların yerden fazla kalkmaması şartından dolayı buna "alçak dans" denir) arkasından daha canlı ve maharet isteyen bir dans icra etme alışkanlığı sonucunda, 16. yüzyılda danslar üç, dört veya daha fazla kısımlı *suite*'ler şeklinde uygulanır.

Pavana, saltarello, piva

Yavaş bir açılış parçası olarak *pavana*'nın arkasından halk kökenli iki dans olan *saltarello* ve *piva* gelir; daha sonra virtüözlük parçası olarak, 6/8'lik bir dans olup son iki hareketin dansçıları çok muhteşem hareketler yapmaya sevk edebilecek bir yükselişten oluştuğu *gagliarda* ortaya çıkar.

Zamanın enstrümantal müzik derlemelerinde dans *suite*'lerine dair kayıtlar vardır; dansa refakat etmek için ortaya çıkmış olan bu tür, zamanla çeşitli aletlere ve kullanımlarına ilginin de sayesinde bağımsız bir müzik türü halini alacaktır. İtalyan besteci Joan Ambrosio Dalza (1450?-1509?), 1508 tarihli lavta müziği derlemesinde *suite*'i,

Moresca

kendi içinde tematik ve ton tutarlılığı çerçevesinde *toccata* ve *ricercare*'yle birbirlerine bağlı bir hareketler silsilesi olarak tanımlar.

Yüzyıl sonunda gelişecek olan pandomim tarzının öncüleri arasında vokal veya enstrümantal versiyonları birçok müzik derlemelerine dahil edilmiş bir dans olan *moresca*'yı zikretmek gerekir; ortaçağda bile Avrupa'nın tamamında yaygın olan bu dans başlangıçta Hıristiyanlarla Müslümanlar arasındaki çatışmanın bir temsilidir (ancak daha eski olduğu da düşünülebilir). Bu dansta maskeli kıyafetlerin olması sonucunda, sonraları *moresca* tabiri dansçıların maskeli olduğu herhangi bir dansı kapsar.

16. yüzyıl büyük İtalyan koreografları geleneği bazı büyük şahsiyetlerde tecessüm eder. Bunların başında, *Ballarino*'nun (1581) yazarı, Roma'da yüzyılın ikinci yarısında faal dansçı, dans hocası ve besteci Marco Fabrizio Caroso (1531?-1606?) vardır. *Ballarino* 1605'te *Della nobiltà di dame* [*Hanımların Asaletine Dair*] başlığıyla yeniden basılır; bu kitabın başlığının uzun hali şöyledir: "[*Bu kitap*] iki kısımdır; birincisinde danslarda vuku bulan fiil ve hareketlere verilen isimlerin çeşidi gösterilir ve birçok kuralla bunların nasıl gerçekleştirileceği anlatılır. İkincisinde, hem İtalya'da hem de Fransa ile İspanya'da uygulanan dans ve balenin çeşitli türleri öğretilir. Birçok resimle süslü olup her dansın müziğinin lavta *intavolatura*'sını ve şarkısını içerir."

Marco Fabrizio Caroso

Kökeni ortaçağ Avrupa'sına uzanan danslı şarkı uygulaması, 16. yüzyılda aynı anda hem vokal hem de enstrümantal polifonik olan baleyle kendini kabul ettirir. Bu türün en büyük temsilcisi Giovanni Gastoldi'dir (1555?-1609); onun bale derlemesi (1594) yüzyılın en yaygın matbu eserlerinden biridir ve Almanya ile İngiltere'de de rağbet görür. Parmalı Giorgio Mainerio (1535?-1582), bir diğer "şarkı söylenmeye ve her çeşit aletle çalınmaya uygun" (1578) dans bestecisidir; onun çeşitli ülkelerden dans derlemesi (1576) maalesef günümüze ulaşmamıştır.

Milanolu koreograf ve dansçı Cesare Negri (1535?-1605?), yüzyıl sonunda faaldir. Negri, kendisi gibi Milanolu olan, o şehrin asil dans okulu kurucusu, daha sonra Paris sarayına yerleşen Pompeo Diobono'nun (1520?-1580?) öğrencisidir.

Hocası ayrılınca Negri kendi dans okulunu kurar ve şehrin aristokrasisine hem halka açık hem de özel gösterilerin koreografı olarak hizmet verir. *Le gratie d'amore* [*Aşkın Zarafeti*] (1602, iki yıl sonra *Nuove inventioni di balli* [*Yeni Dans İcatları*] başlığıyla yeniden basılır) başlıklı bir eser yazar.

Avrupa'da Dans Müziği

İtalyan hümanizminin etkisi Fransa'da yüzyıl ortalarından itibaren özellikle saray hayatının ritüellerinde hissedilir.

İtalyan dansı Fransa'da çok rağbet görür; 16. yüzyılda ortaçağın yuvarlak dansının devamı olan tipik *branle* dansına *tourdion*, *corrente* ve *allemande* gibi yerli danslar eklenir. Farklı kökenli danslar arasında, İtalyan danslarına ilaveten yüzyıl sonunda alçak dans tipi İber dansları (*ciaccona*, *passacaglia*, *sarabanda*) da repertuara dahil olur.

İlk alçak dans incelemesi 1536'da, İtalya'da çok seyahat etmiş bir Avignonlu olan Antoin des Arens tarafından yazılır; ancak dans müziğine dair ilk saptama rahip Thoinot Arbeau'nun (1520-1595) *Orchésographie*'sinde yer alır (1588); bu eser "herkesin temiz dans faaliyetini öğrenip uygulayabileceği diyalog şeklinde bir incelemedir;" eserde, müziklere ilaveten 50 dansın adımlarının resim ve açıklaması vardır. Claude Gervaise'in, sözlü geleneğin danslarının ve vokal bestelerin enstrümantal uyarlamalarını içeren *Danceries* (1555) derlemesinden anlaşılacağı üzere Fransa'da da dansla şarkı arasında bağlar vardır.

İtalyan dansları ve İber dansları

İngiltere'de vokal ve enstrümantal bale modasını izleyen Thomas Morley'dir (1557?-1602); bu memlekette, dans müziği dahil en hakiki enstrümantal repertuar, büyük ölçüde virginal denen tuşlu aletle ilgili el yazması müzik derlemeleri olan *Virginal books*'ta kayıtlıdır.

Hollanda'da yerel zevk yüzyıl ortalarında Thylman Susato'nun (1515?-1566?) danslarıyla belgelendirilirken, matbaacı Pierre Phalèse'in (1510?-1573?) yayımladığı lavta derlemeleri, uluslararası dans tarzının o topraklarda da yayıldığına işaret eder.

İspanya'da *vihuela* müziğinin gelişimi sonucunda bu aletle ilgili birçok kitap yayımlanır; bunların en önemlisi olan, Valencialı Milàn Luìs 'in (1535) *Il libro de música de vihuela de mano* [*Vihuela de Mano Müziğinin Kitabı*], başta İber ve İtalyan dansları olmak üzere birçok dans içerir.

16. yüzyılda dansın seyri ikiye ayrılır; bir yandan özel eğlence ortamlarında soyut bir biçim olarak ele alınmaya devam ederken, öte yandan pandomim unsurları giderek gelişir ve tiyatro çerçevesinde yer alan bir temaşa sanatı halini alır. Fransız sarayında, Caterina de' Medici'nin (1519-1589) teşviğiyle *ballets de cour* [*saray dansı*] denen danslı, şarkılı ve diyaloglu gösteriler tertip edilir; bunların en önemlisi, Lambert de Beaulieu (1530?-1590?) ve Fransızlaşmış bir İtalyan koreografı olan Baltazarini'nin (1530?-1587?) müzikleriyle *Ballet comique de la Royne*'dir [*Kraliçenin Komik Balesi*] (1581).

Ara müzikler ve baleler

İtalya'da her ne kadar birçok vokal operanın nota kâğıtlarında açıkça danslı ara müziklere atıfta bulunulsa da, maalesef müzikleri nadiren günümüze ulaşmıştır, zira kullanım şekilleri o anki şartlara bağlıdır.

Bkz. Kamusal Alan, s. 302; Prensin Koreografisi, s. 932; Saray Dansı, s. 1094

Saray Dansı

Eugenia Casini Ropa

16. yüzyılda dans, saray kutlamaları bağlamında en çarpıcı ve muhteşem faaliyetlerden biri olarak Rönesans saraylarında yaygınlık kazanır. Eğlence olarak görülen ve giderek daha sıkı kurallara bağlı tempoyla adımlarıyla ve virtüöz icrasıyla temsil sanatı şekli olarak bale ortaya çıkar: dans, müzik, şiir ve perspektifli sahnenin harikaları.

Ballare Lombardo'nun Ustaları

15. yüzyılın ortalarında, halk danslarının zarafet kazanması ve kurallara tabi olmasının sonucunda ortaya saray dansı çıkar. İlk usta ve araştırmacıları İtalyandır ve memleketin orta ve kuzeyindeki büyük derebeyliklere sundukları hizmetler sonucunda kısa sürede İtalya'nın sınırlarını aşacak olan kendine has bir tarz ortaya çıkıp yayılır.

Domenico da Piacenza (*De arte saltandi et choreas ducendi* [*Dans ve Koro Yönetim Sanatına Dair*]), Guglielmo Ebreo (*De praticha seu arte tripudii* [*Kutlama Uygulama ve Sanatına Dair*]) ve Antonio Cornazano (*Libro dell'arte del danzare* [*Dans Sanatının Kitabı*]) saraylılar için eğitim ve eğlence aracı olarak dansın en büyük savunucularıdır. Yazılarında, muhteşem saray kutlamalarında amatörce bir oyun olmaktan çıkıp davranış okulu, tarz arayışı ve sonunda bir sanat halini alan Lombardia tarzı dansın kural, tarz ve tempolarını saptarlar.

Sarayda dans

Belli başlı dans çeşitleri ikidir: sürekli ölçülü, vakur ve yerden fazla ayrılmayan *bassadanza* ve tempo ile figürler açısından karmaşık ve değişken, tematik ve pandomim unsurlu *ballo* (veya *ballitto*).

Başka yerlerde olduğu gibi İtalya'da da bu sıralarda, sembolik olarak Hıristiyanlarla Araplar arasındaki çatışmayı temsil eden İspanyol kökenli (*morisca*) bir ortaçağ pandomim dansı olan *moresca* saray bağlamında gelişir. Hareketli ve mimetik gidişatı muhteşem mahiyette gelişmelere çok uygundur ve nitekim *moresca* Avrupa'da aristokrat kutlamalarının vazgeçilmez unsuru halini alır.

Bir moda ve bir ritüel

Dans, asil sınıfların yeni, büyük tutkusu olup hem kolektif bir eğlence ânı hem de şölenlerin alegorik aralarında ve ilk hümanist oyunların aralarında kullanılır. Böylece Sforza, Este ve Gonzaga Hanedanlarının saraylarında dans, müzik ve dramatik temsil arasındaki

bağ denenmeye başlanır, bu da bir yüzyıl sonra Fransız *ballet de cour*'da zirvesine ulaşır.

Asil Dansın Gösteri Yanı

Baldassare Castiglione (1478-1529), 1520 civarında *Libro del cortegiano* [*Saraylının Kitabı*] eserinde dansı mükemmel bir saraylı için artık olmazsa olmaz bir erdem olarak gösterir. Böyle bir kişi dansı "belli bir vakarla ama hareketlerinin zarif ve hafif tatlılığıyla yumuşatarak" icra etmeli, aynı zamanda da bir dans hocasında hoş görünse de bir beyefendiye yakışmayan "ayak çabukluklarından ve tekrarlardan" kaçınmalıdır.

Castiglione'nin atıfta bulunduğu 1507'deki Urbino sarayında, sık sık hem halka açık hem de özel alanlarda dans edilir ve asilzadeler dansın genelde coşkun ve hep "yüksek," yani sıçramalı ve hızlı olduğu halkın danslarına anonim olarak katılır.

Bassadanza, pavana ve gagliarda

O âna kadar gösteriş ve temsil dansı olan *bassadanza*'nın saraydaki yerini artık daha da basit ve yürüyüşlü olup çok yer kaplayan süslü kıyafetlerin ihtişamıyla hava atılmasını mümkün kılan *pavana* (4/4 olarak) alır. Bunun yanı sıra, canlı ve yüksek, erkeklerin halk tipi sıçramalarının saraylı versiyonunda daha sofistike bir hal aldığı, 16. yüzyılın tipik kur yapma dansı olan *gagliarda* (3/4 veya 6/8 olarak) da gelişir. *Pavana* ve *gagliarda* danslarının münavebeli icrasından İtalyan tipi dansın *suite*'inin nüvesi ortaya çıkar; bu dans Avrupa'ya yayılır ve Fransız, İngiliz, Alman ve İspanyol tarzlarıyla zamanla zenginleşir.

Dansın ihtişam kazanması ve balenin ortaya çıkması, danslı *suite*'lerin *moresca*'nın pandomim unsurlarıyla birleşmesinden ve "soyut" dans anlarıyla figürlü dansın planlanmış kombinasyonlar çerçevesinde münavebesinden kaynaklanır.

Dans ve pandomim

16. yüzyıl boyunca, asil eğlence dansları giderek daha stilize ve soyut bir hal alırken, pandomim dansları dinamik ve mimiklerinde daha karmaşık ve geniş kapsamlı olur ve sonunda amatörce icrası imkânsızlaşıp profesyonel uzmanlık gerektiren bir hal alır.

İtalya'nın Milano şehrinde yüzyılın ortasına doğru ilk, meşhur dans hocası ve dansçı okulu kurulur; Pompeo Diobono'nun (1520?-1580?) kurduğu bu okulda İtalyan tarzını dünyaya yayan bir dansçı ve dans "mucidi" nesli eğitilir.

Danslı Aralardan *Ballet de Cour*'a

Ara müzikler

İtalya'da 15. yüzyıl sonundaki muhteşem saray şölenleri, ilk açıkça gösteri amaçlı koreografik kompozisyonların uygulama alanıdır. Sahneler ayrılıp aralarına genelde yemeklere veya kutlamaya uygun

mitolojik konulu müzikli ve koreografili ara müzikler yerleştirilir. Dans kısmı kesin değilse de, bir şölenin bütün muhteşem anlarının (1489'daki Sforza-Aragona nikâhı) karı-koca aşkı teması üzerinde organik bir silsile çerçevesinde ilk defa "dramatürjik" anlamda birleştirilmesi Tortonalı asilzade Bergonzio Botta'ya atfedilir.

16. yüzyılda müzikli, şarkılı ve danslı aralar alışkanlığı artık komedya ve trajedi sahneleri arasında eğlence olarak saraylarda yaygınlaşmıştır. Bazen tematik olarak aralarında bağlantılı olan bu aralar sıklıkla ana gösteriden daha cazip ve makbul bir gösteri oluşturur. Dans, özellikle *moresca* ve *brando* şekillerinde her zaman çokça mevcuttur ve koreografiler Rönesans figüratif ve uzamsal simetrisi çerçevesinde girift geometrik şekiller çizer.

Özerk bir gösteri

Müzik aletleri genelde lavta, flüt ve ufak vurmalı çalgılardır.

Ancak İtalyan zevki doğrultusunda zamanla aralarda özellikle şarkı ve sahne gösterileri gelişir, bunlar da melodramın bütüncül bir tarafı halini alır. Özerk ve bütünlüklü bir eser olarak bale, Fransa'da, Milano ekolünden müzisyen ve dans hocaları getirten İtalyan kraliçe Caterina de' Medici'nin (1519-1589) sarayında tamamen bağımsızlaşır.

Caterina de' Medici

Diobono'nun Paris'e kemancı olarak gelen öğrencisi Baltazarini (1530?-1587?) danslar düzenler. *Ballet de polonais*'den [*Polonya Dansı*] (1573) sonra, 1581'de, 17. yüzyılın ortalarını aşacak olan bir *ballet de cour* geleneğinin öncüsü olan *Ballet comique de la royne*'i [*Kraliçenin Komik Dansı*] düzenler. Bu bale çok üniter bir şekilde Kirke'nin tutsağı Odysseus temasını işler ve uzamsal bir organizasyona, çoklu bir sahne sistemine ve sonraki yüzyıllarda çok etkili olacak olan bir koreografi yapısına sahiptir. Konuyu açıklayan şarkılı bir girişten sonra çeşitli girizgâhlar olur (baleler, alegorik arabalar, pandomimler, korolar) ve oyun da oyuncularla seyircilerin beraber olduğu büyük bir final dansıyla tamamlanır. Müzik ve kullanılan müzik aletleri dansa göre değişir ve yüksek basamaklı tribünlerden seyredilen koreografiler ustalıklı desenler oluşturur.

Bu çok başarılı örnek, 17. yüzyılda XIII. Louis döneminde taklit edilip geliştirilmesi sonucunda Kardinal Richelieu'nün (1585-1642) takdirini kazanır; daha sonra XIV. Louis (1638-1715) döneminde özellikle Molière (1622-1673), Jean-Baptiste Lully (1632-1687) ve Pierre Beauchamps sayesinde halka açık bir gösteri halini alır.

Yazılı Eserler

Yüzyıl sonunun iki eseri, yani Fabrizio Caroso da Sermoneta'nın (1531?-1606?) *Il ballarino*'sı [*Dansçı*] (1581; 1600'de *Nobiltà di dame* [*Hanımların Asaleti*] başlığıyla genişletilmiş baskısı çıkar) ve Cesare Negri'nin (1535?-1605?) *Le*

gratie d'amore'si [*Aşkın Zarafeti*] (1602), artık Avrupalı bir mahiyet kazanmış olan İtalyan asil dansı tekniğini resmileştirir. Öğrenci ile hoca arasında diyalog şeklinde yazılmış olan ilk eser, adımların ve dans kompozisyonlarının resimli tarifine ilaveten lavta için eksiksiz müzik notaları ve davranış kuralları içerir. İkinci eser, maskeli balolar, kutlamalar, o günlerin profesyonel dansçıları ve asil hamiler hakkında zamanın danslarıyla ilgili en zengin belge kaynağını oluşturan birtakım ilginç haberler de içerir. Her ikisinde de hem İtalya'da hem diğer memleketlerdeki en moda dans isim ve teknikleri yer alır: *gagliarda, pavaniglia, brando, canario, contrapasso, passo e mezzo, spagnoletta, tordiglione, barriera, corrente, nizzarda.*

Orchésographie

Aynı dönemde (1588) Thoinot Arbeau'nun (1520-1595) (papaz Jehan Tabourot'nun ismi müstearı) bu konuda ilk Fransızca eser olan, İtalyan etkili asil geleneğinin diyalog şeklinde özetlendiği *Orchésographie* yayımlanır. Bu eserde *branle* ve *gavotte* gibi yerli danslarla beraber yabancı kökenli diğerleri anlatılır ve adımların müzik eşliğinde anlatımını başlatıp 117. yüzyıldaki dansın akademik kurallaştırılmasının yolunu açar.

Bkz. Prensin Koreografisi, s. 932; Enstrümantal Müzik, s. 1082; Dans Müziği, s. 1091

DİZİN

Analitik endeks (her yazıda ilk kullanılış belirtilmiştir)

Aachen, Hans von 967, 968
Abulafia, Abraham 412
Achillini, Alessandro 450
Acosta, José de 581
Adrianus, VI. (Adrian Florisz Boeyens) 123, 194, 844, 848
Adrianus, VI. (papa) 113
Agazzari, Agostino 1033
Agnadello muharebesi 591, 678, 886
Agricola, Alexander 1062
Agricola (Georg Bauer) 492, 493
Agricola, Rudolf (Roelof Huysman) 331
Aichinger, Gregor 1026
Aiskhylos 695
Alamanni, Luigi 630, 656, 688, 701
Alamanni, Luigi di Piero 588
Alba Dükü 160, 728, 963
Albert, Hohenzollern hanedanından, Mainz piskopos-reisi 184
Alberti, Leon Battista 324, 523, 574, 620, 770, 780, 851, 852, 856, 950, 977
Albertinelli, Mariotto 762
Albuquerque, Alfonso de 77
Alcántara, Pedro de 564
Alciati (veya Alciatus), Andrea 610, 627, 956
Aldrovandi, Ulisse 468, 484, 501, 503, 788, 794
Alençon Dükü 141, 664
Aleotti, Giovanni Battista 931
Alessandro de' Medici 124, 909, 945
Alessi, Galeazzo 776, 780, 925
Alexander, Aphrodisiaslı 336, 338, 500
Alexander VI. (Rodrigo de Borja y Doms), Papa 79, 90, 129, 131, 177, 183, 584, 587, 854
Alfieri, Vittorio 549
Alfonso, II., Este hanedanından, Ferrara dükü 638
Algarotti, Francesco 947
Altdorfer, Albrecht 741, 982
Althusser, Louis 354
Amaseo, Romolo Quirino 555
Amboise, François d' 655
Ammannati, Bartolomeo 626, 652, 768, 796, 866, 946
Ammirato, Scipione 612, 627
Ancina, Giovenale 1049
Andrea Briosco, bkz. Riccio Andrea del Sarto (Andrea d'Agnolo) 677, 746, 747, 762, 808, 910, 956
Andrea Gilio, Giovanni 625, 768, 942
Andrea Palazzi, Giovanni 612
Andreini, Isabella 652
Animuccia, Giovanni 1076
Anne de Bretagne 113
Anselmi, Michelangelo 884, 917
Antico, Andrea 1089
Antico (Pier Jacopo Alari Bonacolsi) 808
Antonello da Messina 887, 906
Apelles 620, 974, 993
Apollonios, Pergeli 504
Apuleius 600, 606, 918
Arbeau, Thoinot 1093, 1097
Arcadelt, Jacques 12, 1036, 1037, 1038, 1059, 1061, 1064, 1065, 1088
Arcimboldi, Giuseppe 793, 966
Aretino, Pietro 544, 565, 574, 615, 623, 628, 679, 703, 765, 768, 771, 845, 892, 894, 897, 900, 911, 918
Ariosto, Ludovico 9, 283, 546, 547, 555, 631, 632, 642, 667, 676, 791, 928, 935
Aristophanes 551, 589, 675, 690
Aristoteles 25, 27, 30, 38, 39, 313, 317-320, 322, 323, 326, 331-336, 338, 339, 361, 362, 387, 391, 409, 411, 421, 425, 428, 429, 431-434, 437, 439, 441, 446, 450, 462, 466, 467, 468, 470, 483, 484, 493, 499, 500, 502, 509-512, 521, 523, 535, 537, 545-548, 550, 551, 574, 598, 620, 631, 659, 673, 674, 694, 696-701, 705, 831, 1041
Arkhimedes 320, 321, 504, 510, 511, 513

Armenini, Giovan Battista 626, 769
Artusi, Giovanni Maria 1033
Aspertini, Amico 761, 763, 789, 934, 938
Aspetti, Tiziano 808
Attaignant, Pierre 1035, 1063, 1087
Aubigné, Théodore-Agrippa d' 561, 562, 655
Augurello, Giovanni Aurelio 490
Âvila, Juan de 564, 570
Avvakum, Petrovi 226

Bachiacca olarak bilinen Francesco Ubertini 801
Bach, Johann Sebastian 1028
Bacon, Francis 33, 153, 399, 425
Bacon, Roger 521, 522
Baïf, Jean-Antoine de 496, 498, 661, 669, 1035, 1064
Bakhtin, Mikhail Michajlovic 596, 606
Bale, John 693, 713
Ballard, Robert, müzik yayıncısı Baltazarini (Baldassarre di Belgioioso) 1087
Banchieri, Adriano 1060
Bandello, Matteo 599, 601, 650, 704
Bandinelli, Baccio 545, 623, 790, 791, 946
Barbari, Jacopo de' 976
Barbaro, Daniele 525, 702, 777, 778, 784, 785, 921, 951
Barbaro, Ermolao 317, 322, 483
Bardi, Giovanni de' 705, 1052, 1053
Bargagli, Scipione 611, 612
Barley, William 1068, 1069, 1087
Barocci, Federico 751, 759, 878
Baronio, Cesare 200, 583
Barozzi, Francesco 327, 328
Barré, Antonio 1060
Bassano, Giovanni 1083
Bassano, Jacopo 893, 895, 994
Batoni, Pompeo Girolamo 750
Beato Angelico (Giovanni da Fiesole veya Guido di Pietro) 767
Beatrice d'Este 873, 934
Beaulieu, Lambert de 1093
Beaumont, Francis 716
Beccafumi, Domenico 738, 763
Belcari, Feo 1075
Belisarius 548
Bellarmino, Roberto 200
Bellay, Joachim Du 548, 561, 654, 661, 668, 669, 670, 1035
Belleau, Rémy 654, 661, 669, 670
Bellini, Giovanni 880, 886, 887, 889, 893, 894, 895, 901, 906, 976
Bellow, Saul 609
Belon, Pierre 484
Bembo, Pietro 337, 545, 555, 573, 603, 615, 632, 649, 745, 747, 788, 1057, 1058
Benedetti, Alessandro 317, 471
Benedetti, Giambattista 397, 511, 762, 777, 832, 885, 903, 910, 931, 951, 1052, 1054, 1060
Benincasa, Grazioso 322
Benjamin, Walter 979
Berchem, Jacquet de 1036
Berengario da Carpi 471
Bernardi, Giovanni 804
Berni, Francesco 194, 545, 652
Bernini, Gian Lorenzo 796
Berruguete, Alonso 762
Bertani, Giovanni Battista 777
Beyazıt, II. 177, 178
Bèze, Théodore de 560, 661, 709, 1078
Biasutti, Renato 60
Bibbiena, Bernardo Dovizi di, kardinal, 677, 681, 833, 928, 935, 939, 940
Biondo, Flavio 578, 580
Biringuccio, Vannoccio 257, 439, 442, 487, 489, 492
Blaeu, Jansz Willem 526
Blake, William 402
Bloch, Ernst 372, 379
Bloom, Harold 722
Boas, George 316
Boccaccino, Boccaccio 764
Boccaccio, Giovanni 545, 1010
Bodenstein, Adam von 496
Bodin, Jean 38, 40, 137, 258, 298, 383, 562, 582

Boethius, Anicius Manlius Torquato Severinus 1002, 1005
Boiardo, Matteo Maria 614
Boleyn, Anne 153, 154, 155
Boltraffio, Giovan Antonio 875
Bombelli, Rafael 504, 506
Bonarelli, Prospero 879
Bonifatius (Wynfrith), aziz ve din şehidi 230
Bordone, Paris 811
Borghini, Raffaello 626, 765, 769
Borghini, Vincenzo 623, 772
Borgia, ailesi (Papa VI. Alexander ve Cesare ile ilgili olarak) 585, 587, 854
Borgia, Cesare 38, 130, 131, 584, 586, 587
Borgia, Lucrezia 305
Boris Godunov, Rusya çarı 171
Borromeo, Carlo 118, 199, 204, 626, 768, 805, 815, 962, 1050
Borromeo, Federico 879
Bosch, Hieronymus 11, 159, 963, 969, 970, 973, 978, 984, 988, 993
Boschini, Marco 893
Botero, Giovanni 34
Botticelli (Sandro di Mariano Filipepi) 623, 869, 937
Bourgeois, Loys 1078, 1080
Böhme, Jakob 7, 401, 405, 408, 411
Bracciolini, Francesco 730
Bracciolini, Poggio 193, 441, 577, 660, 774
Bradwardine, Thomas 319
Brahe, Tycho 8, 28, 30, 454, 455, 462, 463, 496, 966, 968
Bramante, Donato 10, 765, 778, 780, 786, 787, 822, 827, 830, 835, 836, 843, 850, 851, 862, 891, 910, 914, 920, 925, 944, 949, 954
Bramantino, Bartolomeo Suardi 830, 853
Brant (Brandt), Sebastian 971
Brassavola, Antonio 470
Braudel, Fernand 104, 242, 251
Braunschweig, Heinrich Julius 691, 712
Briçonnet, Guillaume 197
Briganti, Giuliano 735, 740
Bril, Paul 968
Bronzino (Agnolo di Cosimo) 757, 758, 771, 909, 958
Browne, Thomas 696, 697
Brucioli, Antonio 566
Bruegel, Pieter (Baba) 12, 973, 978, 985
Brunelleschi, Filippo 324, 329, 523, 622, 824
Brunfels, Otto 486
Bruni, Leonardo 35, 577, 578
Bruno, Giordano 7, 29, 33, 284, 330, 409, 410, 414, 419, 425, 426, 428, 430, 439, 441, 442, 453, 468, 469, 498, 541, 545, 659, 666, 667, 679, 717, 718
Bucer, Martin 208
Budé, Giullame 552, 595, 957
Buontalenti, Bernardo 806, 929, 935, 946, 1053
Burck, Joachim 1080
Burley (veya Burleigh), Walter 319
Busnois (veya Busnoys), Antoine 1062
Buxtehude, Dietrich 1074
Bürgi, Jobst 966
Büyük Ekber Şah, Babür imparatoru 83
Büyük İskender 30, 66, 68
Byrd, William 1067, 1084
Byron, George Gordon 667

Cabezón, Antonio de 1015, 1083
Caboto, Giovanni 96
Cabral, Pedro Alvarez 76, 90
Caccini, Giulio 1047, 1052, 1053, 1055
Cademosto (Ca' Da Mosto), Alvise 322
Cademosto, Marco 601
Caesar, Giulio Julius 921
Calamelli, Virgiliotto 810
Calcagnini, Celio 450, 555
Calcar, Jan Stephan van 848
Calmo, Andrea 617, 678
Calvin, Jean 188, 207, 211, 214, 218, 280, 561

Calvino, Italo 637
Calzolari, Francesco 479, 503
Cambrai İttifakı 131
Camerata fiorentina 1052, 1054
Camões, Luís Vaz de 656, 729
Campanella, Tommaso 7, 33, 394, 425, 433, 459
Capirola, Vincenzo 1087
Cappellano, Andrea 573
Carafa, Oliviero 854
Cara, Marchetto 1076
Cardano, Girolamo 7, 328, 329, 330, 335, 397, 407, 425, 458, 459, 506, 509, 520, 523, 525
Carlo Emanuele, I. (Savoia hanedanından) 119
Carlos I., İspanya Kralı 113
Carlos IV. 964
Carlos, VIII, Kral 177
Carlo V. Habsburg hanedanından 45, 77, 92, 100, 111, 113, 115, 117, 118, 123, 132-135, 139, 140, 144-148, 152-155, 158, 159, 160, 187, 190, 194, 198, 212, 213, 248, 249, 256, 304, 305, 480, 541, 591, 592, 629, 686, 702, 757, 792, 843, 880, 884, 892, 894, 898, 909, 933, 934, 960, 963-965, 1017, 1073
Caro, Annibale 674
Caron, Antoine 959
Caroso, Marco Fabrizio 1087, 1092
Carpaccio, Vittore 888
Carracci, Agostino 306
Carracci, Annibale 749, 750, 751, 753, 754, 816, 877
Carracci, Ludovico 816
Carriera, Rosalba 754
Cartari, Vincenzo 305, 627
Casaubon, Isaac 406
Cassiano dal Pozzo 956
Castellani, Castellano 1075
Castellion, Sebastian 219
Castelvetro, Ludovico 547
Castiglione, Baldassarre 239, 555, 655, 726
Castillo Solórzano, Alonso de 608
Castracani, Castruccio 588
Castro, Guillén de 708
Caterina de' Medici, Fransa Kraliçesi 140, 141, 204, 212, 292, 303- 306, 344, 384, 498, 664, 680, 688, 710, 729, 792, 958, 1093, 1096
Caterina Sforza Riario 952
Catherine, Aragonlu 152
Cato Censor 786
Catullo, Gaio Valerio 946
Caus, Salomon de 947
Cavazzoni, Girolamo 1089
Cavazzoni, Marco Antonio 1089
Cavendish, Thomas 78, 98
Cecil, William 96
Celio, Gaspare 817
Cellini, Benvenuto 623, 738, 771, 772, 796, 803, 806, 821, 846, 847, 958, 962
Celsus, Aulus Cornelius 470
Celtes, Konrad (Konrad Pickel) 660, 730
Cengiz Han 82, 84
Cennini, Cennino 620, 770
Certon, Pierre 1036, 1064
Cervantes, Saavedra, Miguel de 687, 707
Cesalpino, Andrea 468, 472, 485
Cesare da Sesto 875
Cesariano, Cesare 621, 775, 852, 951
Cézanne, Paul 996
Champier, Symphorien 470
Chapman, George 693
Chardin, Jean-Baptiste-Siméon 754
Charles, IX., Valois-Angoulême 140, 141, 213, 303, 304, 384, 498, 680, 958, 1019
Charles IX., Vasa 140, 141, 213, 303, 304, 384, 498, 680, 958, 1019
Charles V. 22, 42, 53, 67, 107
Charles, VIII., Fransa Kralı 20, 23, 49, 50, 123, 128, 129, 130, 136, 138, 151, 304, 475, 535, 584, 592, 611, 711
Charron, Pierre 562
Chastel, André 757, 844, 883
Chaucer, Geoffrey 664
Christian, II. 172, 173, 174, 1027
Christian, III., Oldenburg 174, 175, 176, 189

Christian, IV., Danimarka kralı 175, 464, 1070
Christian, IV., Oldenburg 175, 464, 1070
Christine, Lorraine'li 305
Chuquet, Nicolas 321
Cicero 40, 321, 331, 347, 362, 367, 409, 411, 546, 549, 550, 552, 556, 557, 593, 613, 616, 620, 671
Ciconia, Giovanni (Johannes) 1071
Cigoli, (Ludovico Cardi) 758
Cimabue (Cenni di Pepo) 623, 766
Cizvitler 108, 110, 205, 207, 223, 280, 448, 502, 505, 536, 674, 687, 691, 700, 759, 816, 817, 867, 1015
Claudianus, Claudius 670
Claudio, Tolomei 617, 650, 777, 778, 862
Clavio, Cristoforo 300, 552, 763, 816, 917, 1045
Clemens, VII. (Giulio de' Medici), papa 123, 133, 152, 193, 195, 306, 578, 579, 589, 591, 592, 679, 713, 738, 757, 790, 824, 834, 840, 843, 844, 845, 859, 860, 882, 884, 916, 957
Clemens, VIII. (Ippolito Aldobrandini), papa 142, 199, 421, 424
Clément Janequin 12, 1034, 1064, 1065
Clouet, François 959
Clovio, Giorgio Giulio 994
Cock, Hieronymus 985
Coclico, Adrianus Petit 1073
Cognac İttifakı 133
Coiter, Volcher 468
Colbus Fribergius 492
Coleridge, Samuel Taylor 402
Colet, John 563
Collenuccio, Pandolfo 676
Colombo, Realdo 472, 522
Colonna, Vittoria 652, 814, 825
Columbus, Christopher 15, 64, 66, 106, 317, 531
Columella, Lucius Giunius Moderatus 779, 782
Commandino, Federico 497, 504
Compere, Loyset 1062
Confidenti Kumpanyası 680
Constantinus, Flavius Valerius 42, 867
Conti, Natale 305, 627
Conti, Niccolò de 322
Contini, Gianfranco 643
Contino, Giovanni 1045
Coornhert, Dirck van 986, 988
Copernicus, Nicolaus 8, 26, 30, 455, 459, 460, 465, 509
Cordovero, Moses 229
Cornazano, Antonio 1091, 1094
Corneille, Pierre 710
Cornysh, William 1068
Correggio (Antonio Allegri) 876-882, 908, 1042
Correr, Gregorio 712
Corsi, Jacopo 727, 1052, 1055
Cortés, Hernán 90, 107, 115, 581
Cosimo, I., de' Medici 124, 304, 496, 497, 502, 591, 739, 757, 758, 795, 797, 799, 800, 801, 804, 805, 807, 945, 946
Cosimo, II., de' Medici 931
Costa, Lorenzo 876, 880
Costeley, Guillaume 1064
Coxcie, Michiel 849
Cranach, Lucas (Baba) 410, 741, 967, 981
Cranmer, Thomas 1066
Croce, Benedetto 39, 126
Croce, Giovanni 1014
Croll, Oswald 408
Cromwell, Thomas 153
Crusca Akademisi 556
Cusanus, Nicolaus 319, 328, 329, 450
Cüretkâr Charles 37, 158

Dal Ferro, Scipione 400
Dalla Casa, Girolamo 1083
Dal Pozzo Toscanelli, Paolo 324
Dalza, Joan Ambrosio 1087, 1091
Da Milano, Francesco Canova 1087
Daniele da Volterra 739, 758, 759, 814, 816
Danti, Egnazio 505, 863, 867, 868

Danti, Vincenzo 624, 769, 803
Da Porto, Luigi 704, 716
Datini, Francesco 259
de Baïf, Jean-Antoine 496, 498, 661, 669, 1035, 1064
De' Cavalieri, Emilio 1053, 1054
Dee, John 330, 416, 418, 497, 505
Defoe, Daniel 609
De Herrera, Fernando 543, 655
Dekker, Thomas 694
Delacroix, Eugène 737
De la Cruz, Juan, aziz 567, 569
Del Carretto, Galeotto 701
Dell'Abate, Niccolò 847, 959
Della Bella, Stefano 947
Della Casa, Giovanni 573, 615, 650, 756
Della Porta, Giovan Battista 521
Della Rovere, ailesi 894
Della Rovere, Giuliano bkz. II. Julius, Papa Della Viola, Alfonso 726
Del Monte, Guidobaldo 497
Delorme, Philibert 960
Demokritos 436
De Monte, Philippe 1059
De' Nobili, Roberto 80
De Predis, Ambrogio ve Evangelista 871
De Rossi, Giovan Antonio 804
De Sanctis, Francesco 644
Descartes, René 330
Desportes, Philippe 654
Desprez, Josquin 1010, 1022, 1036, 1038, 1062, 1063, 1073
Dietrich, Sixtus 1023, 1079
Digges, Thomas 453, 497
Di Lasso, Orlando bkz. Orlando Di Lasso Diaz, Bartolomeo 317
Diobono, Pompeo 1092, 1095
Diodoros, Sicilyalı 782
Dionisotti, Carlo 617, 621
Diophantoss 504
Dioscorides 322, 483, 484
Diruta, Girolamo 1083, 1090
Dodoens, Rembert 485, 496
Dolce, Ludovico 410, 552, 603, 616, 624, 628, 702, 767, 768, 771, 802, 900
Domenico da Piacenza 1091, 1094
Dominguez, Francisco 498
Donatello, Donato de' Bardi 762, 807, 819, 820, 912
Donato 277
Donato, Baldassarre 1026
Doni, Anton Francesco 574, 617, 766, 771, 1039
Doni, Giovanni Battista 1052, 1054
Donne, John 29, 544
Dorat 498, 654, 661, 662, 669, 670
Doria ailesi 122
Doria, Andrea 115, 121, 249, 845
Doria, Giannetto 122
Dossi, Dosso 763
Dowland, John 306, 1069, 1088
Drake, Francis 73-75, 78, 98, 99, 156
Dubois, Ambroise 959
Dubois (Sylvius), Jacques 481
Dubreuil, Toussaint 959
Dudley, Robert 530
Du Perron, Jacques Davy 498
Du Vair, Guillaume 562
Dürer, Albrecht 11, 524, 740, 747, 760, 765, 801, 806, 812, 818, 850, 875, 890, 893, 899, 907, 909, 968, 973, 974, 980, 981, 984, 993, 996

Eccard, Johannes 12, 1028, 1080, 1081
Edward, VI., Tudor, İngiltere kralı 151, 154, 155, 190, 497, 674
El Greco (Domìnikos Theotokòpulos) 12, 543, 546, 895, 962, 963, 993, 994, 995, 996
Elizabeth, I., Tudor, İngiltere kraliçesi 96, 142, 149, 154, 155, 161, 170, 292, 416, 495, 497, 664, 692, 712, 732, 1067, 1083
Emanuele Filiberto Savoia hanedanından 119, 120, 135
Encina, Juan del 686, 728
Engels, Frederic 378
Epikouros 521
Epiktetos 562
Ercker, Lazarus 496

Ercole, I., d'Este, marki, II. Ferrara, 632, 633, 676, 684, 701, 952
Erik, XIV. 175
Erizzo, Sebastiano 603
Ernst Gombrich 972
Essenga, Salvatore 1042
Este, ailesi 300, 632, 636, 640, 948, 1050
Estienne, Charles 688
Eukleides 320, 321, 327, 501-505, 513, 521, 523, 831
Euripides 635, 694-696, 701, 709, 710, 724
Eustratius, Nicaealı 335
Evelyn, John 947

Fabrici d'Acquapendente, Girolamo 468, 522
Facio, Bartolomeo 622
Falconetto, Giovan Maria 920
Falloppio, Gabriello 472
Fantuzzi, Antonio 958
Farnese ailesi 861, 867, 966, 1073
Farnese, Alessandro 74, 149, 161, 214, 759, 804, 816, 841, 858, 860, 862, 865, 948, 994
Farnese, Ottavio 139, 160, 866, 897
Fayrfax, Robert 1068
Febvre, Lucien 182, 597
Federico da Montefeltro 855
Federico, II., Gonzaga 801, 880, 916, 917
Felipe, II., Habsburg Hanedanından 11, 45, 73, 74, 78, 97, 115-118, 135, 139-150, 154, 158, 160, 161, 162, 212, 213, 214, 248, 249, 250, 256, 280, 394, 434, 480, 498, 499, 501, 541, 686, 713, 739, 752, 894, 898, 960, 961, 962, 963, 965, 994, 995, 1016, 1073
Felipe, III., Habsburg Hanedanından 686, 800
Felipe, I., Yakışıklı, Avusturya büyük dükü, Kastilya kralı 971
Ferdinand, I., Habsburg hanedanından 115, 128, 135, 792, 799, 965, 1073
Ferdinando, I., de' Medici 124, 752, 789, 793, 794, 795, 800, 1053
Ferdinando, II., Aragona hanedanından 37, 67, 100, 112, 113, 114, 115, 144, 686
Ferdinando, II., Katolik 37, 67, 129, 132, 590
Ferdinando, I., Napoli kralı 128
Fernel, Jean 467
Ferrante, I., Gonzaga 115
Ferrari, Gaudenzio 624, 763, 769, 813, 990
Ferrari, Luigi veya Ludovico 400, 506
Ferreira, Antonio 708
Festa, Costanzo 1036-1038, 1059
Fiandino (veya Flandino), Ambrogio 337
Ficino, Marsilio 35, 138, 219, 336, 406, 426, 458, 501, 563, 566, 573, 574, 620, 666, 794, 819
Fielding, Henry 609
Fieschi ailesi 122, 261
Filarete, Antonio di Pietro Aver(u)lino 748, 951
Filippo Neri, aziz 1015, 1075
Fink, Guido 719
Fiore, Antonio Maria del 506
Firenzuola, Agnolo 600, 601
Fischart, Johann 545
Flaminio da, Marcantonio 659
Floransa Akademisi 35
Fogliano, Ludovico 1004
Folengo, Teofilo 9, 545, 565, 643, 681, 685
Fontana, Domenico 842
Fortini, Pietro 601
Fourier, François-Marie-Charles 372
Fra' Bartolomeo 746, 763
Fracastoro, Girolamo 441, 450, 476, 659
Fra' Giocondo, Giovanni da Verona 774
Fragonard, Jean-Honoré 753
Francesco d'Assisi 829
Francesco di Guisa 139
Francesco di Sales 109

Francesco, I., de' Medici 124, 752, 793, 794, 795
Francesco II. 118, 134
Francesco Saverio (Francisco de Jaso) 80, 81, 87, 107
Francheville, Pierre 800
François, Guiseli 140
François, II., Valois-Angoulême 140, 155, 212, 958
François, I., Valois 11, 40, 50, 51, 77, 90, 97, 113, 118, 132-136, 138-140, 143, 152, 188, 198, 211, 212, 279, 497, 505, 560, 688, 709, 729, 758, 760, 790, 792, 806, 834, 843, 846, 850, 868, 874, 911, 935, 941, 946, 955-959, 1035, 1036, 1087
Frederick, II. Danimarka kralı 175, 464, 496
Frederick, III., Habsburg hanedanından (Bilge) 111, 184, 976
Frederick, II., Oldenburg 175
Frederick I. Oldenburg 172, 173
Fréminet, Martin 959
Frescobaldi, Girolamo 1090
Friedrich August, Saksonya hanedanından 362, 365, 496
Friedrich, Georg 1029, 1030
Friedrich, Joachim 1029
Froben, Johann 390, 493, 551, 990
Fuchs, Leonhart 485
Fugger ailesi 185, 390, 491, 990, 1013, 1026, 1029
Fugger, Jacob II 114

Gabrieli, Andrea 696, 1013, 1026, 1090
Gabrieli, Giovanni 12, 1000, 1008, 1011-1014, 1026, 1059, 1061, 1076, 1084, 1090
Gadda, Carlo Emilio 643
Gaetano di Thiene 196
Gaffurio, Franchino 12, 1002, 1006, 1014
Galasso, Giuseppe 23
Galenos 320, 322, 333
Galilei, Galileo 501, 532, 544, 791, 1053
Galilei, Vincenzo 1000, 1007, 1008, 1053, 1054, 1059, 1083, 1087
Gallerani, Cecilia 872, 906
Gama, Vasco da 20, 66, 69, 76, 499
Gambara, Veronica 652, 878
Ganassi dal Fontego, Silvestro di 1083
Garin, Eugene 316
Garnier, Robert 710
Gassendi, Pierre 425
Gastoldi, Gian Giacomo 1026
Gaurico, Luca 456
Gelasius, I., papa 385
Gelli, Giambattista 566, 575
Gelosi Kumpanyası 680
Genga, Girolamo 776, 928, 935, 945
Geoffrey of Monmouth 582
Gerard, John 502
Gerhard, Paul 563
Gerle, Hans 1087
Gervaise, Claude 1093
Gessner, Conrad 484, 557
Gesualdo, Venosa prensi 12, 1001, 1049, 1050, 1061
Gherardo da Cremona 321
Ghiberti, Lorenzo 623, 765
Ghini, Luca 501
Ghirlandaio, Domenico del 869
Giambologna (Jean de Boulougne) 10, 626, 757, 760, 795-800, 808, 809, 827, 847, 850, 946-949, 960, 966, 967, 968
Giambullari, Pier Francesco 35, 555, 557
Giampietrino 875
Gibbons, Orlando 1068, 1084
Gilberto, X. 652
Gilbert, William 453, 497
Giorgione (Giorgio da Castelfranco) 623, 737, 764, 771, 832, 848, 873, 875, 886-895, 900, 901, 907, 908
Giotto da Bondone 620, 623, 750, 767, 819
Giovanna, Deli, Kastilya kraliçesi 112
Giovanni da Udine 736, 789, 833, 844, 846, 900, 939, 940, 941
Giovanni de' Medici 122, 132, 590, 838

Giovanni, Kara Çeteli 306
Giovio, Paolo 541, 581, 611, 617, 622, 766, 874
Giraldi Cinzio, Giambattista 604, 698, 703, 724
Giulio Romano (Giulio Pippi) 11, 736, 738, 757, 758, 761, 765-776, 778, 784, 786, 801, 806, 833, 834, 835, 838, 839, 844, 845, 847, 883, 884, 898, 900, 914-921, 925, 934, 940, 941, 944, 945, 949, 957
Giustinian (Giustiniani), Leonardo 1075
Glareanus, Heinrich 1004
Goethe, Johan Wolfgang 549, 662, 869
Goltzius, Hendrick 968
Gombert, Nicolas 1063, 1073
Góngora y Argote, Luis 543
Gorzanis, Giacomo de 1087
Goudimel, Claude 1064, 1080
Goujon, Jean 959
Grabbe, Johann 1026
Granada, Luis de 564, 570
Grazzini, Anton Francesco 1038
Greene, Robert 693, 713
Gregoire de Saint-Vincent 502
Gregorius, XIII., (Ugo Boncompagni), papa 81, 223, 288, 398, 455, 842, 1019
Gresham, Thomas 501, 505
Grienberger, Christopher 502
Grimaldi, ailesi 114, 241
Grimmelshausen, Hans Jakob Christoffel von 608
Groot, Huig de 662
Grosseteste, Robert 522
Grünewald, Matthias 12, 741, 978, 983, 984, 993
Gryphius, Andreas 712
Guarini, Giovanni Battista 1060
Guazzo, Stefano 298, 573, 612
Guglielmo Ebreo da Pesaro 1094
Guicciardini, Francesco 9, 24, 49, 359, 544, 577, 589, 590, 843, 862
Guillaume de Machault 1061
Gustav, I., Vasa, İsveç kralı 172
Hakluyt, Richard 156
Hannibal, Kartacalı general 355
Hans, I., Danimarka kralı 172
Hardy, Alexandre 689
Harriot, Thomas 497
Harrison, John 532
Harvey, William 472
Hassler, Hans Leo 12, 1025, 1029, 1030, 1081
Hassler, Jakob 1025, 1026
Hassler, Kaspar 1025, 1026
Hawkins, Richard 75, 99
Heemskerck, Maerten van 848
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 347, 386, 402
Heinrich Otto, Neuberg dükü 496
Heinsius, Daniel 657, 662
Heintz, Joseph 967
Henri, III., Valois-Angoulême, Fransa kralı 142, 213, 303, 304, 306, 344, 384, 496, 498, 688, 958
Henri, II., Valois-Angoulême, Fransa kralı 134, 204
Henry, I., Guisalı 141
Henry, II., Guisalı 41, 137, 142, 212, 729, 958
Henry, III. Guisalı 43, 142
Henry, IV., Bourbon 124, 142, 143, 150, 213, 384, 705, 800, 959
Henry, VIII., Tudor, İngiltere kralı 45, 113, 134, 151-157, 189, 190, 371, 497, 674, 713, 806, 992, 993, 1066, 1068
Henry, VII., Tudor, İngiltere kralı 45, 96, 150, 151, 152, 477, 582
Henry, VI., Lancaster İngiltere kralı 151
Herakleitos 831
Hernández de Oviedo y Valdés, Gonzalo 484
Hernandez, Francisco 498
Herodotos 551, 715
Herrera, Juan de 961
Hesiodos 551
Heywood, Thomas 713, 715
Hieronymus, Eusebius Sophronius, aziz 11, 159, 365, 553, 597, 626, 963, 969, 970, 973, 975, 978, 984, 985, 988, 993

Hippokrates 322, 390, 468, 470, 471, 476, 595
Hocke, Gustav René 543
Hohenzollern hanedanı 164
Holbein, Hans (Baba) 980, 990
Holbein, Hans, (Genç) 12, 16, 795, 909, 967, 968, 981, 984, 989, 990
Hollanda, Francisco de 942
Homeros 351, 537, 552, 630, 645
Hondius, Jodocus 447, 526
Horapollon 406
Horatius 537, 546, 600, 620, 634, 650, 654, 656, 658-661, 670, 673, 674, 679, 686- 696, 697, 709, 712, 715, 770, 942
Howard, Henry, Surrey kontu 657
Hudson, Henry 96
Hurtado de Mendoza, Diego 656
Hutten, Ulrich von 366, 563
Huxley, Thomas Henry 373
Imperato, Ferrante 479, 503
Ingegneri, Marco Antonio 1084
Inghirami, Tommaso 695
Ingres, Jean-August-Dominique 754
Innocens, VIII., (Giovanni Battista Cybo), papa 177, 231, 944
Institor, Heinrich 231
Isaac, Heinrich 1022, 1062, 1073
Isabella d'Este 585, 601, 787, 873, 880, 908, 935
Ivan, III., Büyük 47, 165, 167, 168
Ivan IV. 47, 97, 166, 167, 169, 170, 171, 225
İbn-i Heysem 521, 522
İbn Rüşd 336, 337, 338, 339, 340, 440, 450, 522
İbn Sînâ 390, 470, 483
İnebahtı savaşı 149, 249, 250

Jacopino del Conte 758
Jacopone da Todi 1011, 1075
Jagiello, Anna 113, 166
Jagiello Hanedanı 45, 113, 163, 164, 166, 179
Jagiello, II. Lajos 179
Jagiello, IV. Kazimierz 164
James, I., (VI. James, İskoçya kralı), İngiltere kralı 155, 464, 497
Jarman, Derek 720
Jeremia, II. Patrik 225
João, I. Portekiz kralı 530
Jodelle, Étienne 654, 669, 689, 709
Johan, III., Vasa, İsveç kralı 175
Johannes Zygmunt, Brandenburg 48, 164, 1029
Jonson, Ben 693, 699, 716, 719
Juan de la Cruz 9, 567, 569, 570
Judenkunig, Hans 1087
Julius, II., (Giuliano della Rovere), papa 10, 80, 112, 129, 131, 132, 151, 201, 585, 589, 632, 726, 735, 743, 775, 787, 789, 822, 823, 825, 827, 830, 832, 836-838, 845, 847, 848, 850, 855, 856, 877, 886, 891, 908, 919, 939, 944, 954
Julius, III., (Giovan Maria de' Ciocchi del Monte), papa 139, 280, 842, 864
Juvenalis 634
Kallimakhos, Kyreneli 671
Kanuni (Muhteşem) Sultan I. Süleyman, Osmanlı padişahı 47, 134, 164, 177, 178
Karl, IX. 175
Karl, Södermanlandlı 175
Karlstadt, Andrea 187
Kastilyalı Isabella, Katolik 112, 686
Katolik ittifakı 41, 143, 212
Kempis, Thomas a (Thomas Haemerken) 196, 283
Kepler, Johannes 455
Khrysoloras, Manuel 321, 552
Khunrath, Heinrich 408, 490
Knox, John 190
Konfüçyüs (veya Kong Fuzi veya K'ung fu-tzu) 81
Koyré, Alexandre 28
Kramer (Krämer), Heinrich (Henricus Institor) 231
Kubilay Han 84
Kutsal İttifak 47, 116, 131, 148, 149, 995
Kyd, Thomas 693, 712, 714
Kyeser, Konrad 514

La Boétie, Étienne de 343
Lactantius, Lucius Caecilius Firmianus 26
La Fontaine, Jean de 661
Lancelot du Fau 1034
Landino, Cristoforo 552
Lanfranco, Giovanni 878
La Rue, Pierre de 1062
Las Casas, Bartolomé de 20, 33, 67, 93, 100
Laskaris, Konstantinos 552
La Tour, Georges de 754
Layolle, Francesco 1063
Lechner, Leonhard 1025, 1030, 1080
Lefèvre d'Etaples, Jacques 188, 559
Le Goff, Jacques 267
Leibniz, Gottfried Wilhelm von 329
Le Jeune, Claude 1064, 1065
Le Maistre, Matthaeus 1080
Leonardo da Vinci 11, 52, 113, 306, 317, 324, 512, 513, 522-524, 620, 627, 773, 795, 827, 835, 857, 869, 874, 880, 885, 893, 905-909, 928, 932, 934, 955, 960, 973, 976, 977, 978
Leonardo de Argensola, Lupercio 707
Leoniceno, Niccolò 317, 322, 333, 470, 483, 497
Leoni, Leone 963, 964
Leoni, Pompeo 962
León, Luis de 565, 568
Leopardi, Giacomo 618
Leo, X., (Giovanni di Lorenzo de' Medici), papa 10, 114, 122, 123, 132, 153, 185, 196, 201, 306, 337, 535, 586, 589, 590, 614, 615, 632, 702, 735, 737, 743, 766, 775, 782, 790, 824, 827, 832-836, 838-40, 845, 847-850, 877, 897, 908-911, 919, 929, 934, 939, 941, 944, 954, 1073
Lerner, Michel-Pierre 321
Le Roy, Adrian 1087
Lesage, Alain-René 609
L'Estocart, Pascal de 1065
Leto, Pomponio 695
Libavius (veya Libau), Andreas 409, 488
Licino, Agostino 1084
Ligorio, Pirro 776, 780, 785, 790, 841, 855, 941, 948
Ligozzi, Jacopo 752, 794
Limbourg, Pol, Jehannequin ve Hermant, 987
Linacre, Thomas 470
Lincei Akademisi 394
Liotard, Jean-Etienne 754
Lippi, Filippino 789, 938
Liuto, Lorenzino del 1087
Liuzzi, Mondino de' 471
Livius, Titus 578, 587, 591
Llull, Ramon 412
Lodge, Thomas 731
Lomazzo Giovan Paolo 624, 793, 845
Lombard, Lambert 849
Lombardo, Antonio 808
Lombardo, Tullio 808
Longhi, Roberto 761, 876, 890
Lope de Vega, bkz. Vega Carpio López de Úbeda, 687
Lorenzo de' Medici, il Magnifico [Muhteşem] olarak bilinir 122, 355, 578, 579, 677, 695, 782, 1075
Lorrain, Claude 753
Lorraine ailesi 1019
Lotto, Lorenzo 738, 761, 764, 801, 813, 830, 890-892, 907, 911
Louis, II., Macaristan ve Bohemya 113
Louis, XI., Fransa kralı 45
Louis, XIII., Fransa kralı 1096
Louis, XII., Valois-Orléans hanedanından 117, 126, 130, 131, 132, 136, 138, 151, 688, 873, 886
Louis, XIV. 42, 1096
Loukianos, Samsatlı 576
Loyolalı İgnacio 197
Lucanus, Marcus Annaeus 718
Lucretius, Carus, Titus 349, 353, 359, 441, 453, 469, 521, 658, 659, 670
Ludovico Sforza, il Moro [esmer] 113, 117, 128-132, 851, 852, 854, 871, 872, 933, 934, 952
Ludovico, Toulouse'lu, aziz 889
Luini, Bernardino 875, 990

Lully-Jean, Baptiste 1096
Lupacchino, Bernardino 1084
Luria, Isaac 227, 229
Luther, Martin 12, 114, 182, 183, 191, 215, 217, 367, 557, 562, 812, 1021, 1081
Luzzaschi, Luzzasco 1060
Lyly, John 545, 693, 731

Mabuse (Jan Gossaert) 159, 848
Machiavelli, Niccolò 9, 43, 353, 545, 552, 555, 567-594, 604, 637, 681, 717, 744
Maestlin, Michael 453
Magellan, Ferdinand de 79
Maier, Michael 490
Maillard, Jean 1036, 1064
Mainerio, Giorgio 1092
Maione, Ascanio 1090
Maistre, Joseph de 690
Malherbe, François de 651, 655
Malvezzi, Cristofano 1053
Mander, Karel van 767
Manetti, Antonio di Tuccio 622
Mantegna, Andrea 787, 876, 880
Manuel, I., Portekiz kralı (Manuel d'Aviz) 76, 79
Manuzio, Aldo 282, 551, 553, 610, 616, 618, 695, 696, 787
Manzoni, Alessandro 475
Maratta, Claudio 751
Marcellus, II., (Marcello Cervini di Montepulciano), papa 861, 1010
Marcus Aurelius 800, 826, 953, 954
Marenzio, Luca 12, 1001, 1026, 1032, 1045-1049, 1053, 1059, 1061, 1070
Marguerite de Navarre 559, 602, 653
Marguerite de Valois 305
Marguerite, Habsburg hanedanından 113, 140, 160, 212
Maria de Bourgogne 113
Maria de' Medici 124, 705
Mariette, Pierre-Jean 754
Marignano muharebesi 50, 51, 118, 132, 955, 1034, 1036, 1064
Marino, Giambattista 544
Marliani, Giovanni 319, 320
Marlowe, Christopher 10, 667, 694, 713-720, 723
Marot, Clément 560, 653, 1035, 1063, 1078
Marston, John 693
Martialis, Marcus Valerius 658
Martianus Capella 1007
Martini, Francesco di Giorgio 52, 497, 514, 851, 852
Martini, Giovambattista 1049
Martin, Jean 688
Marx, Karl 245, 372
Mary Stuart 140, 155, 156, 667
Mary Tudor 154
Masaccio (Tommaso di Ser Giovanni Cassai) 523, 623, 750, 756, 767, 819
Massa, Niccolò 476
Mathias Habsburg hanedanından 968, 1027
Matisse, Henri 979
Mattioli, Pietro Andrea 483, 503
Mauduit, Jacques 1064
Mauro, fra' 322
Maurolico, Francesco 504, 511, 520, 521, 522
Maximilian, I., Habsburg hanedanından 112, 129, 130, 131, 132, 164, 585, 730, 983, 984
Maximilian, II., Habsburg hanedanından 115, 116, 166, 306, 496, 769, 798, 965, 966, 1019, 1074
Mazzoni, Jacopo 500
Medici ailesi 587, 589-592, 783, 796-799, 804, 807, 819, 820, 824, 833, 840, 844, 850, 931, 932, 935, 966, 1047
Medici, Cosimo di Giovanni, yaşlı 824
Medici, Giuliano de', Nemours dükü 824
Medici, Giulio de' 839
Mehmet, II., Fatih, Osmanlı padişahı 177, 223
Mei, Girolamo 1007, 1054
Melanchthon, Philip 359, 361
Memling, Hans 850
Mercator (Kremer), Gerhard 447

Merulo, Claudio 1026, 1084, 1090
Mezzarisa, Francesco 810
Michelangelo 10, 16, 52, 472, 541, 543, 546, 618, 622-626, 650-652, 735-739, 743-747, 750, 756-769, 771-773, 776, 778, 787-790, 795-797, 800, 807, 809, 814, 816, 818-835, 840-844, 846-850, 860, 861-865, 867, 872, 875, 877, 878, 880, 884, 885, 889, 890, 891, 895-901, 905, 910, 911, 912, 915-919, 922, 946, 953, 956-958, 961, 963, 967, 986-996
Michiel, Marcantonio 626
Mikhail, III., Bizans imparatoru 226
Milàn, Luìs 1093
Milan, Pierre 958
Mill, John Stuart 372
Milton, John 657
Miranda, Francisco Sá de 656
Miseroni ailesi 804, 966
Moderne, Jacques 1035, 1063
Mohaç muharebesi 114, 164, 165, 179
Molière, Jean-Baptiste Poquelin 1096
Molina, Luis de 313
Molza, Francesco Maria 601, 650, 659, 1041
Montaigne, Michel Eyquem de 7, 16, 34, 41, 68, 141, 302, 315, 343-352, 536, 537, 543, 554, 562, 616, 662, 709, 947
Montchrestien, Antoine de 710
Montefeltro ailesi 497, 828, 855
Montemayor, Jorge de 729
Montesquieu, Charles-Louis de Secondat, La Brède baronu 36, 387
Monteverdi, Claudio 306, 1001, 1014, 1038, 1047, 1060
Montezuma 91
Montmorency, Anne, dükü 140, 498
Morales, Cristóbal de 1017
More, Thomas 7, 16, 153, 298, 314, 370-373, 387, 437, 439, 552, 563, 699, 992
Moretto (Alessandro Bonvicino) 813
Morley, Thomas 1069, 1093
Morlini, Girolamo 599
Moro, Giovanni 32
Morone, Giovanni 183, 195, 198
Mouton, Jean 1036
Mozart, Wolfgang Amadeus 1018
Murad, III., Osmanlı padişahı 149, 223
Murad, IV., Osmanlı padişahı 224
Muratori, Ludovico Antonio 581
Muret, Marc-Antoine de 661, 689, 709
Muziano, Girolamo 759, 790, 816, 985

Naipaul, Vidiadhar S. 605
Napier, John 507, 520, 527
Napoletano, Francesco 875
Nashe, Thomas 693, 732
Nassaulu Mauritius, Orange prensi 162, 518
Nattier, Jean-Marc 754
Navagero, Andrea 655, 659
Negri, Cesare 1092, 1096
Nepus, Cornelius 622
Nero 781
Nettesheimli Agrippa, Heinrich Cornelius 408, 413, 458, 624
Newton, Isac 314
Niccolò da Cusa 450, 675
Nicholas, III., (Giovanni Gaetano Orsini), papa 1018
Nicodemus 219
Nicola Pisano 819
Nifo, Agostino 440
Nikon, patrik 222
Nizolio, Mario 329
Norton, Thomas 712
Novalis, Friedrich Leopold von Hardenberg 563
Nuñez, Pedro 499

Obrecht, Jacob 1062, 1071
Ockeghem, Johannes 1062, 1071
Offredi, Apollinare 319
Oggiono, Marco d' 875
Oliviero da Siena 319
Opitz, Martin 731
Oporinus, Joannes 480

Oresme, Nicolas 318
Orlando di Lasso 12, 1001, 1013, 1017, 1018, 1025, 1029, 1030, 1032, 1036, 1059, 1061, 1064, 1065, 1074, 1080
Orozco, Alonso de 565
Orsini ailesi 785
Orsini, Flavio 424
Ortiz, Diego 1083
Ortiz, Isabel 289
Orwell, George 373
Osiander, Andrea 451
Osiander, Lukas 1080
Oughtred, William 506
Ovidius 588, 627, 653, 658, 670, 704, 718, 724, 809, 820, 849, 898, 944, 946, 948, 961
Owen, John 662
Owen, Robert 372
Oziosi Akademisi 394

Pacioli, Luca 321, 497, 505, 511, 513, 518, 621
Padovano, Annibale 1059
Paleotti, Gabriele 199, 204, 625, 768, 815, 942
Palestrina, Giovanni Pierluigi 12, 1008, 1010, 1059, 1061, 1076
Palissy, Bernard 489, 498
Palladio (Andrea di Pietro della Gondola) 11, 625, 778, 786, 843, 857, 905, 913, 914, 919, 921, 924, 925, 930, 932, 954
Palladius, Rutilius Taurus Aemilianus 779
Panofsky, Erwin 974
Paolo Diacono 701
Pappos 504
Parabosco, Girolamo 601, 617, 1090
Paracelsus, Philippus Aureolus Theophrastus Bombastus 7, 16, 315, 389-393, 407, 408, 441, 446, 458, 464, 468-471, 474, 476, 482, 485, 488-490, 496, 803
Paré, Ambroise 472, 478
Parmenides 425
Parmigianino (Francesco Mazzola) 11, 545, 738, 757, 768, 791, 844-846, 849, 881-885, 900, 908, 941, 957, 966, 995
Paruta, Paolo 540
Pascal, Blaise 329, 527
Patinir, Joachim 963, 985
Patrizi, Francesco 424, 465, 500, 522, 547
Paulus, III., (Alessandro Farnese), papa 10, 125, 134, 139, 195, 197, 198, 301, 397, 456, 461, 579, 591, 592, 650, 703, 739, 758, 759, 792, 804, 816, 824-827, 836, 840, 841, 846, 847, 850, 860,-862, 897, 953, 954
Paulus, IV., (Gian Pietro Carafa), papa 109, 135, 139, 198, 199, 228, 284, 288, 814
Pavia muharebesi 53, 118, 133, 138, 140, 152, 219, 397, 601, 675, 852
Pecham, Giovanni 521, 522
Peele, George 693, 712, 713, 731
Pellipario, Nicola 809, 810
Pena, Ioannes 465
Penni, Giovan Francesco 833
Peri, Jacopo 705, 727, 1047, 1055
Perin del Vaga 738, 757, 758, 759, 805, 835, 844, 845, 846, 883, 933, 940, 941
Perotti, Niccolò 320
Perugino (Pietro Vannucci) 745, 761, 825, 828-830, 855, 869, 880, 910, 937, 938
Peruzzi, Baldassarre 776, 780, 781, 830, 838, 839, 846, 859, 929
Petrarca, Francesco 331, 544, 648
Petro, I., Büyük 167
Petrucci, Ottaviano 1086
Peucer, Caspar 362, 453
Peuerbach, Georg 317, 321
Phaidros 600
Phalèse, Pierre 1088, 1093
Philoponos, Johannes 500
Phinot, Dominique 1063
Piasti, Polonya hanedanı 166
Pibrac, Guy de 498
Picasso, Pablo 979
Piccolomini, Alessandro 511, 574, 658, 678, 697, 698

Piccolomini, Francesco 333, 334
Piccolpasso, Cipriano 803, 810
Pico della Mirandola 339, 406, 407, 412, 456, 563, 566, 648, 659, 820
Piero della Francesca (Pietro di Benedetto dei Franceschi) 523, 621, 829, 851
Piero di Cosimo (Piero di Lorenzo) 907, 933, 937
Pietro da Mantova 319
Pietro, San 185, 645, 745, 775, 821, 825, 835-841, 854-861, 867, 879, 881, 918, 951, 961, 1009, 1021, 1042
Pinciano, Alonso López 548, 700
Pindaros 654, 656, 671, 672, 999
Pino, Marco dal (veya Marco da Siena) 759
Pino, Paolo 621, 766, 771, 802, 900, 901
Pinturicchio (Bernardino Betti) 937, 938
Pitiscus, Bartholomaeus 508
Pius, II. (Enea Silvio Piccolomini), papa 952
Pius, IV. (Giovanni Angelo Medici di Marignano), papa 118, 199, 280, 827, 841, 842, 954, 1050
Pius, V. (Antonio Ghislieri), papa 148, 156, 198, 200, 250, 260, 288, 300, 583, 787, 849
Pius, XI. (Giovanni Maria Mastai Ferretti), papa 569
Pizarro, Francisco 92
Plantin, Christophe, yayıncı 447
Platina (Bartolomeo Sacchi) 299, 300
Platon 33, 38, 320, 331, 332, 336, 337, 374, 376, 387, 415, 437, 500, 540, 551, 576, 598, 653, 831, 895
Plautus 588, 589, 633, 675, 676, 677, 678, 684, 687, 693, 927
Plinius, Caecilius Secundus, Genç 779, 780, 781, 782, 786, 865
Plotinus 415, 620
Plutarkhos 576, 587, 714
Pole, Reginald 154, 183, 195, 198, 814
Polidoro da Caravaggio 738, 757, 769, 813, 833, 844, 845, 846, 848, 940
Poliziano, Agnolo 551, 552
Polo, Marco 66
Polybios 358, 587
Pomarancio (Nicolò Circignani) 816
Pomponazzi, Pietro 7, 335, 337, 352, 425, 458, 459, 469, 576
Pomponio Gaurico 621
Pontano, Giovanni 614
Pontormo (Jacopo Carucci) 623, 738, 747, 748, 755, 761, 762, 763, 771, 801, 804, 907, 995
Pordenone (Giovanni Antonio de' Sacchis) 755, 764, 768, 882, 900
Porta, Costanzo 1059
Postel, Guillaume 415
Posthumus, Herman 848
Poussin, Nicolas 753
Pozzi, Giovanni 907
Praetorius, Michael 12, 1012, 1029, 1031, 1081
Primaticcio, Francesco 847, 917, 957, 958
Proklos 320, 327
Prudentius, Aurelius Clemens 551
Pseudo Dionysios Areopagitis 415
Ptolemaios 25,-29, 31, 65, 66, 320-322, 449-456, 458-465, 501, 521, 526, 717, 1003, 1006
Pulci, Luigi 595, 647
Pulzone, Scipione 759, 817, 909
Puttenham, George 549
Pyrrhon 346, 347, 367
Pythagoras 330, 338, 895, 1005

Quartucci, Carlo 720
Quevedo, Francisco Gómez de 607
Quintilianus 331, 549, 620, 658, 669

Rabelais, François 9, 545, 546, 567, 594, 647, 1036
Raffaellino da Reggio 816
Raffaello Sanzio 10, 760, 786, 818, 827, 828, 847, 858, 862, 880, 885, 899, 909, 919, 925, 942, 949

Rahip Johannes 21
Raimondi, Marcantonio 765, 802, 809
Raleigh, Walter 75, 98, 156, 665, 718
Ramée, Pierre de la (Pietro Ramo) 332, 500
Ramo, Pietro bkz.Ramée, Pierre de la
Ramos de Pareja, Bartolomé 1005
Ramusio, Giovanbattista 581
Ravenna muharebesi 49, 122, 132, 852
Rebhun, Paul 563
Recchi, Nardo Antonio 498
Recorde, Robert 506
Regnart, Jacques 1026
Reinhold, Erasmus 453
Reisch, Gregor 467
Rembrandt, Harmenszoon van Rijn 742, 754, 895
Renée, Fransa hanedanından, Ferrara düşesi 132
Renoir, Pierre-August 737
Resinarius, Balthasar 1023, 1079, 1080
Reuchlin, Johannes 193, 359, 415, 690
Rhau, Georg 1023, 1079
Rheticus, Georg Joachim 451, 460
Riario, Gerolamo 952
Riario, Raffaele (Raffaele Sansoni Riario della Rovere) 820
Ribeiro, Bernardim 656
Ricci, Matteo 81, 85, 108, 502
Riccio (Andrea Briosco) 808
Richard, III., York hanedanından, İngiltere kralı 151, 713
Richelieu, Armand-Jean du Plessis de 438, 1096
Ricius, Paolo 416
Rico, Francisco 606
Rigaud, Hyacinthe 754
Rinuccini, Ottavio 705, 727, 1055
Riolan, Jean 481
Ripa, Alberto da 1087
Ripa, Cesare 305, 627
Ripanda, Jacopo 790, 939
Robert, Hubert 753
Roccatagliata, Niccolò 808
Rodio, Rocco 1090
Rodrigo (veya Roderigo veya Roderico), Vizigot kralı 33
Rognoni, Riccardo 1083
Roma Akademisi 35, 364, 695
Romano, Eustachio 1084
Romano, Giancristoforo 771, 787, 906
Roncalli, Cristoforo 816
Rondelet, Guillaume 484
Ronsard, Pierre de 9, 548, 561, 642, 654, 668, 729, 959, 960, 1035-1038, 1064, 1065
Rore, Cipriano de 1004, 1059, 1073
Rosselli, Cosimo 410, 937
Rossellino, Bernardo 952
Rossi, Paolo 316, 323
Rosso Fiorentino (Giovanni Battista Jacopo de' Rossi) 738, 747, 757, 761, 762, 844, 846, 883, 941, 956, 957
Rotterdamlı Erasmus 23, 182, 185, 193, 194, 211, 280, 283, 298, 314, 359, 390, 430, 493, 545, 552, 553, 556, 559, 572, 597, 658, 668, 812, 957, 974, 975, 990, 992
Rousseau, Jean Jeacques 351
Rubens, Pieter Paulus 737, 749, 762, 847, 895
Rucellai, Giovanni 701
Rudolf, II., Habsburg hanedanından, imparator 11, 115, 416, 464, 495, 496, 499, 503, 739, 752, 793, 795, 800, 804, 964, 965, 966, 967, 968, 984, 1025, 1027
Ruffo, Vincenzo 1059
Ruland, Martin, Genç 496
Rupsch, Conrad 1023, 1024
Ruzante (Angelo Beolco) 545, 677, 682, 684, 726

Sabellicus, Marcus Antonius 580
Sacchetti, Franco 599
Sachs, Hans 563, 690, 712
Sacrobosco, Johannes de 25, 65, 501
Saksonyalı Albert, matematikçi ve filozof 318
Salluste Du Bartas, Guillaume 655

Salutati, Coluccio 613
Salviati, Francesco 739, 757, 758, 761, 881, 894, 897, 900, 942
Salviati, Leonardo 555, 697
Samoslu Aristarkhos 320
Sangallo, Antonio da, Genç 783, 840, 857, 861, 911
Sangallo, Antonio da, Yaşlı 858, 952
Sangallo, Giuliano da 838, 840, 853, 856, 923
San Luca Akademisi 772, 773
Sanmicheli, Michele 903, 920, 921
Sannazaro, Jacopo 658, 726, 906, 1058
Sansovino, Andrea 909
Sansovino, Francesco 575, 617, 627, 886
Sansovino olarak bilinen Jacopo Tatti 11, 575, 785, 786, 808, 838, 843, 846, 847, 857, 859, 862, 894, 899, 900, 904, 909-914, 920, 924, 952, 954, 1014
Santi di Tito 758, 817
Sarpi, Paolo 198, 394, 396
Sasso, Panfilo 648
Savery, Roelant 968
Savile, Henry 505
Savoldo, Giovanni Gerolamo 771
Savonarola, Girolamo 122, 138, 183, 559, 746, 804, 813, 820, 1075
Savoy hanedanı 638, 752
Scaligero, Giulio Cesare 440, 547, 552, 557, 697
Scamozzi, Vincenzo 625, 696, 778, 786, 922, 931, 953
Scandello, Antonio 1026
Scarron, Pierre 608
Scève, Maurice 653
Scheidt, Samuel 1032
Schein, Hermann 1081
Schelling, Friedrich Wilhelm 402
Schiller, Friedrich von 549
Schlegel, Frederich von 402
Schlick, Arnold 1087
Schmitt, Carl 70
Schmitt, Charles B. 316
Schongauer, Martin 989
Schütz, Heinrich 1014, 1026, 1031
Scipio, Africanus (Publius Cornelius Scipio Africanus) 305, 781
Scorel, Jan 963
Sebastiano del Piombo (Sebastiano Luciani) 766, 814, 831, 834, 835, 844, 845, 846, 886, 888, 889, 890, 893, 896
Segre, Cesare 644
Sekstos Empeirikos 346
Selim II., Osmanlı padişahı 250
Selim, I., Osmanlı padişahı 177, 178
Seneca, Lucius Anneus 544, 553, 562, 616, 635, 660, 694-696, 703-708, 710-716, 781
Senfl, Ludwig 1021, 1022, 1079
Sennert, Daniel 440
Serafino Aquilano (Serafino de' Ciminelli) 648, 656
Serlio, Sebastiano 621, 688, 703, 776, 846, 847, 853, 862, 863, 870, 911, 920, 921, 929, 942, 959
Sermisy, Claudin de 1036, 1064
Serveto, Miguel 189, 210, 215, 218, 220
Severinus, Petrus 468, 489, 496
Sforza ailesi 601, 851, 933
Sforza, Bianca Maria 113, 130
Sforza, Ercole Massimiliano, Milano dükü 118, 132
Sforza, Gian Galeazzo 928, 934
Sforza, Ippolita 601
Sforza Panosunun Ustası 875
Shakespeare, William 713, 723, 1069
Shelley, Percy Bysshe 657
Sidney, Philip 549, 657, 664, 666, 731, 732
Signorelli, Luca 830, 938
Sigonio, Carlo 576, 581
Simplicius 320, 608
Sixtus, IV. (Francesco della Rovere), papa 871, 937
Sixtus, V. (Felice Peretti), papa 142, 198, 842, 855
Smalcalda İttifakı 134
Smith, Adam 20
Smollett, Tobias 609
Socini, Fausto 221
Sodoma (Antonio Bazzi) 830, 831, 939, 990

Sokrates 367, 575, 597
Solario, Andrea 875
Sòng hanedanı 86
Sophia Palaiologina, Moskova Büyük Düşesi 167
Sophokles 551, 695, 696, 701, 710, 930
Sorel, Charles 608
Spagnoli, Bartolomeo 658
Spataro, Giovanni 1005
Spener, Philipp Jakob 563
Spenser, Edmund 9, 657, 663, 723, 731
Speroni, Sperone 548, 549, 555, 576, 669, 699, 703
Spina, Bartolomeo 337
Spinacino, Francesco 1086
Spinola ailesi 241, 261
Sponde, Jean de 562, 669
Spranger, Bartholomaeus 849, 966
Sprenger, Jakob 231
Stampa, Gaspara 652
Stefan Bathory, I., Transilvanya prensi ve Polonya kralı 166
Stevino, Simone 519
Stifel, Michael 508
Stobaeus, Johannes 1029
Stone, Lawrence 157, 277, 295
St. Quentin muharebesi 119, 135, 139, 961
Strabon 580
Stradano, Giovanni 758
Straparola, Giovanni Francesco 603
Striggio, Alessandro 1060
Strozzi, Ercole 660
Strozzi, Filippo 123
Strozzi, Giovambattista, Genç 650, 1053
Strozzi, Palla di Onofrio 321
Strozzi, Pietro 1053
Strozzi, Tito Vespasiano 658
Stuart hanedanı 140, 155, 156, 372, 667
Sture, Sten, Genç 172
Sture, Sten, Yaşlı 172
Suárez, Francisco 313
Suchten, Alexander von 496
Susato, Tielman 1063
Sustris, Lambert 848
Süleyman 47, 114, 134, 164, 177, 178, 179, 834, 887
Svetonius, Gaius Tranquillus 622
Sweelinck, Jan Pieterszoon 1081
Swift, Jonathan 372
Swineshead, Richard 319
Şarlman 111-115, 230, 636

Taccone, Baldassarre 935
Tacitus, Publius Cornelius 578, 622, 660
Tallis, Thomas 1067
Tansillo, Luigi 566, 651, 726, 1021
Tarsia, Galeazzo di 651
Tarsuslu Paulus, aziz 188, 290, 359, 553, 563, 825
Tartaglia, Niccolò 506, 512
Tasso, Bernardo 617, 628-631, 650
Tassoni, Alessandro 1041
Tasso, Torquato 9, 306, 544, 546, 548, 549, 576, 577, 618, 627, 631, 637, 638, 667, 704, 727, 1050, 1052, 1056, 1060
Telesio, Bernardino 7, 335, 420, 433, 441, 442, 467, 469, 502
Tenenti, Alberto 38, 232
Teodorik, Freibergli 521
Terentius, Afer Publius 588, 633, 675, 676, 684, 688, 690, 709, 927
Teresa d'Ávila 197, 207, 291, 564, 565, 568, 570, 996, 1015
Terzi, Giovanni Antonio 1087
Tesauro, Emanuele 627
Theokritos 551
Thomas Aquinas 29, 33, 336-339, 456
Thukydides 551, 578
Tibaldi, Pellegrino 739, 925, 962
Tieck, Ludwig 402
Timoneda, Juan de 687, 728
Timurlenk 82, 693, 714-718, 720-722
Tinctoris, Johannes 1002
Tintoretto (Iacopo Robusti) 306, 543, 893, 899, 901, 902, 903, 909, 912, 961, 967, 994

Tiraboschi, Girolamo 581
Tiziano Vecellio 911
Todorov, Tzvetan 21
Toledo, Francesco 502
Tolosani, Giovanni Maria 454
Tomitano, Bernardino 697
Tomkins, Thomas 1084
Torelli, Pomponio 705
Torni, Bernardo 320
Torricelli, Evangelista 528
Toxites, Michael 496
Toyotomi Hideyoshi 88
Trabaci, Giovanni Maria 1090
Traianus, Marcus Ulpius, Roma İmparatoru 790, 859, 914, 916, 936
Traversari, Ambrogio 441
Tribolo (Niccolò Pericoli) 739, 771, 798, 945, 946
Trissino, Gian Giorgio 548, 629, 649, 697, 701
Tritemio, Giovanni 1090
Tromboncino, Bartolomeo 1076
Tudor hanedanı 150
Turini, Gregorio 1026
Turnèbe, Adrien 500
Turner, William 502
Türklere karşı kutsal ittifak 121, 129, 134, 177, 380
Twain, Mark 609
Tyard, Pontus de 654, 669
Tyndale, William 564
Ulstadt, Philipp 488
Urbanus, VIII., (Maffeo Barberini), papa 457

Vaftizci Yahya 713, 877, 955, 988
Valadier, Giuseppe 840
Valdés, Juan de 190, 219, 557, 570, 652
Valente, Antonio 1090
Valeriano, Giuseppe 817
Valla, Giorgio 320, 537, 696
Valla, Lorenzo 326, 551, 553, 578, 580
Valois Hanedanı 37, 155
Valverde, Juan 472
Van Calcar, Jan 480
Van Cleve, Joos 850
Van Dyck, Anton 754
Van Eyck, Jan 870, 987
Van Hemessen, Jan 849
Varchi, Benedetto 487, 555, 622, 748, 758, 770, 771, 802, 880
Varro, Marcus Terentius 779, 782
Vasari, Giorgio 622, 735, 739, 743, 756-758, 761, 765, 766, 772, 783, 797, 828, 845, 872, 878, 880-894, 897, 900, 909, 934, 935, 942, 945
Vasoli, Cesare 316
Vauquelin de la Fresnaye, Jean 548
Vecchi, Orazio 12, 681, 1026, 1035, 1041, 1042, 1044, 1060, 1061
Vega Carpio, Felix Lope de 687
Vega, Garcilaso de la 655
Velasco, Juan Lopez 498
Velázquez, Diego Rodríguez de Silva y 895
Vento, Ivo de 1026
Verardi, Carlo 711
Verdelot, Philippe 1037, 1038, 1059
Vermeer, Jan 742, 895
Vernia, Nicoletto 319
Veronese (Paolo Caliari) 306, 785, 811, 893, 899, 901, 903, 904, 905, 924, 961
Verrazzano, Giovanni da 97
Verrocchio, Andrea del 869
Vesalio, Andrea (Andreas van Wesel, Latincesi Vesalius) 8, 16, 398, 445, 446, 470-472, 479, 480-482, 494
Vespasianus, Titus Flavius, Roma İmparatoru 855
Vespucci, Amerigo 67, 89
Viadana, Lodovico da 1033
Vicente, Gil 686, 728
Vicentino, Nicola 1006, 1012, 1059, 1084
Victoria, Tomás Luis de 12, 1015, 1076
Vida, Marco Gerolamo 549
Viète, François 506
Vignola (Jacopo Barozzi) 11, 625, 778, 786, 843, 862, 919, 921, 925, 949, 954, 960
Villani, Filippo 620

Vincenzo Gonzaga, I., Mantova dükü 1053
Vinci, Pietro 1084
Virdung, Sebastian 1083
Visconti ailesi 117
Visconti, Gian Galeazzo 128, 129, 928, 934
Visconti, Valentina 138
Viterbo, Egidio da 814
Vitoria, Francisco de 100
Vitruvius Akademisi 777
Vitruvius, Marcus Pollio 10, 583, 620, 621, 675, 688, 736, 773-781, 783-786, 790, 843, 849, 853, 854, 858, 860, 862, 863, 868, 920, 921, 925, 927, 929, 930, 932, 941, 942, 950, 951, 954
Vivarini ailesi 891
Vives, Juan Luis 327, 553, 557
Voltaire (François-Marie Arouet) 19, 20, 36
Vries, Adriaen de 800, 964, 966

Walter, Johann 191, 1021, 1023, 1079, 1080, 1081
Watson, Thomas 712
Watteau, Antoine 754, 895
Watzenrode, Lucas 460
Weber, Max 189
Webster, John 716
Weiditz, Hans 486
Wert, Jaches de (o Giaches) 1059
Widman, Johannes 505
Wilhelm, I., Orange-Nassau hanedanından 160, 161
Wilhelm, IV., Hesse landgravı 464, 984
Willaert, Adrian 1004, 1006, 1008, 1012, 1032, 1036, 1059, 1063, 1073
William of Heytesbury 319
Witelo 521
Wyatt, Thomas 656

Xanto, Francesco Avelli 810
Xavierre, Giovanni 110

Yaşlı Plinius 317, 322, 483, 484
Yates, Frances 115
Yonge, Nicholas 1069
Yuan hanedanı 84

Zacut, Abraham 499
Zanzotto, Andrea 685
Zarlino, Gioseffo 12, 1002, 1004, 1007, 1012, 1014, 1054
Zenon, Citiumlu 332
Zerdüşt 406
Zeri, Federico 847, 909
Zeuxis 620
Zheng He 84
Zuccari, Federico 624, 625, 749, 759, 760, 769, 772, 773, 816, 962, 966, 994
Zuccari, Taddeo 816, 817
Zucchi, Jacopo 758
Zuñiga, Diego de 454
Zwingli, Huldrych 182, 188, 813
Zygmunt August Jagiello, II., Polonya kralı 163, 165, 166, 167
Zygmunt August Jagiello, I., Polonya kralı 163, 164
Zygmunt Vasa, III., Polonya ve İsveç kralı 166, 175

Kronoloji

1500 1510 1520 1530 1540 1560 1570 1580 1590 1600

Tarih

1503-1513 Roma, II. Julius della Rovere'nin papalığı

1509-1547 İngiltere, Tudor hanedanından VIII. Henry'nin dönemi

1515-1547 Fransa, Valois hanedanından I. François'nın dönemi

1518-1521 Cortés'in Meksika seferi

1519-1556 Almanya, İspanya, Habsburg hanedanından V. Carlos un imparatorluk dönemi

1519-1522 Magellan'ın dünyayı denizden devri

1517 Wittenberg, Luther 95 tezini ilan edip Reformu başlatır

1527 Roma'nın yağmalanması

1540 Roma, Cizvitlerin kuruluşu

1545-1563 Trento Konsili

1554-1598 İspanya, Habsburg hanedanından II. Felipe'nin dönemi

1587 Londra, Mary Stuart'ın kafasının kesilmesi

1589-1610 Fransa, Bourbon hanedanından IV. Henri'nin dönemi

1558-1603 İngiltere, Tudor hanedanından I. Elizabeth'in dönemi

1547-1584 Rusya, Korkunç IV. Ivan'ın dönemi

1555 Katolikler ve Lutheciler arasında Augsburg barış antlaşması

1559 Cateau-Cambrésis barış antlaşması

1585-1589 Fransa, Uç Henry'lerin Savaşı

1588 Gravelines, *Invencible Armada*'nın [Yenilmez Armada] imha edilişi

Hollanda, Birleşmiş Eyaletler Cumhuriyetinin kuruluşu

1598 Fransa, Nantes Fermanı

Felsefe, Bilim ve Teknik

1509 Londra, Rotterdamlı Erasmus, *Deliliğe Övgü*

1513 *San Casciano Val di Pesa, NiccoloMachiavelli,Prens*

1516 Louvain, Thomas Moore, *Ütopya*

1525 Wittenberg, Martin Luther, *Uşak İrade*

1543 Nürnberg, Nicolaus Copernicus, *Gök Kürelerinin DevrineDair*

Basel, Andrea Vesalius, *İnsan Vücudunun DokusunaDair*

1565 Napoli, Bernardino Telesio, *Kendi Prensiplerine Göre Şeylerin Tabiatına Dair*

1576 Paris, Jean Bodin, *Evrensel HukukunAnlatımı*

1580 Bordeaux, Montaigne, *Denemeler*

1584 Londra, Giordano Bruno, *Sonsuz Evren ve Dünyaya Dair*

Edebiyat ve Tiyatro

1516 Ferrara, Ludovico Ariosto *ÇılgınOrlando*

1532 Fransa, François Rabelais *Çok Meşhur Pantagruel'in Korkunç ve Dehşet Verici Olay ve Yaptıkları*

1546 Venedik, Pietro Aretino *La Orazia*

1554 Burgos, Anonim *Lazarillo de Tormes*

1561 Floransa, Francesco Guicciardini *İtalya Tarihi*

1572 Lisbon, Luis vaz de Camões *Lusiadlar*

1581 Padova, Torquato Tasso *KurtarılmışKudüs*

1600 İngiltere, William Shakespeare *Hamlet*

1597 İngiltere, William Shakespeare *Romeo ve Juliet*

Görsel Sanatlar

1503-1504 Hollanda, Hieronymus Bosch *Keyifler Triptiği*

1505-1506 Roma, Donato Bramante, San Pietro in Montorio Kilisesi

1508-1512 Roma, Michelangelo Buonarroti *SistinaŞapeli*

1515 Floransa, Leonardo da Vinci *MonaLisa'nın Portresi*

1526 Almanya, Albrecht Dürer *Dört Havariler*

1535-1541 Roma, Michelangelo Buonarroti *Mahşer Günü*

1545-1554 Floransa, Benvenuto Cellini, *Perseus*

1547 Roma, Michelangelo Buonarroti San Pietro Katedrali Projesi

1550-1551 Vicenza, Palladio *Villa Almerico Capra* (La Rotonda olarak bilinir)

1559 Anvers, Pieter Bruegel (Baba), *Flaman Atasözleri*

1562-1566 Venedik, Tintoretto *San Marco'nun ölüsünün gizlice nakledilmesi*

1600 Roma, Caravaggio *Aziz Paolo'nun Hıristiyan Oluşu*

Müzik

1501 Venedik, ilk matbu müziğin yayınlanması

1502 Venedik, Josquin Despres *Silahlı Adam, Sexti toni*

1537 Paris, Clément Janequin *Şarkılar*

1544-1557 Ferrara, Cipriano de Rore *Aziz Yahya'ya göre İsa'nın Çilesi*

1558 Venedik, Gioseffo Zarlino *Ahenk Unsurları*

1562-1563 Roma, Giovanni da Palestrina, *PapaMarcellusAyini*

1585 Münih, Orlando di Lasso *Kutsal Şarkılar*

1596 Ferrara, Carlo Gesualdo da Venosa, *BeşSesli Madrigallerin DördüncüKitabı*

1595 Ferrara, Luca Marenzio *Altı Sesli Madrigallerin Atıncı Kitabı*

1500 1510 1520 1530 1540

1517
Wittenberg,
Luther 95 tezini ilan
edip Reformu başlatır

1518-1521
Cortés'in Meksika seferi

1540
Roma,
Cizvitlerin
kuruluşu

1515-1547
Fransa, Valois hanedanından
I. François'nın dönemi

1503-1513
Roma, II. Julius della Rovere'nin papalığı

Tarih

1509-1547
İngiltere, Tudor hanedanından VIII. Henry'nin dönemi

1519-1556
Almanya, İspanya, Habsburg hanedanından
V. Carlos'un imparatorluk dönemi

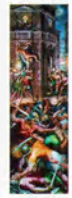
1519-1522
Magellan'ın dünyayı denizden devri

1527
Roma'nın
yağmalanması

1545-1563
Trento Konsili

1560 1570 1580 1590 1600

1559
Cateau-Cambrésis barış
antlaşması



1572
Saint Barthelemy Gecesi,
Huguenot katliamı

1556-1598
İspanya, Habsburg hanedanından II. Felipe'nin dönemi

1547-1584
Rusya, Korkunç IV. Ivan'ın dönemi

1598
Fransa,
Nantes
Fermanı

1588
Hollanda, Birleşmiş
Eyaletler Cumhuriyetinin
kuruluşu

1585-1589
Fransa, Uç Henry'lerin Savaşı

1589-1610
Fransa, Bourbon hanedanından IV. Henri'nin krallığı

1558-1603
İngiltere, Tudor hanedanından
I. Elizabeth'in dönemi

1587
Londra, Mary Stuart'ın
kafasının kesilmesi

1555
Katolikler ve Lutherciler arasında
Augsburg barış antlaşması

1588
Gravelines, Invencible Armada'nın
[Yenilmez Armada] imha edilişi

1500 1510 1520 1530 1540

Siyasi ve Ahlaki Felsefe

1509
Londra, Rotterdamlı Erasmus, *Deliliğe Övgü*

1513-1517
San Casciano Val di Pesa, Niccolò Machiavelli, *TitoLivio'nun ilk on yılına dair konuşmalar*

1513
San Casciano Val di Pesa, Niccolò Machiavelli, *Prens*

1516
Louvain, Thomas Moore, *Ütopya*

Teoloji

1504
Anvers, Rotterdamlı Erasmus
Hıristiyan Askerin Elkitabı

1516
Basilea, Erasmo pubblica la sua edizione del Nuovo Testamento in greco accompagnandolo con una nuova traduzione latina e un'introduzione che costituisce un'esortazione alla pace e all'amore

1520
Wittenberg, Martin Luther Papanın onu lanetlemesine cevaben çeşitli yazılar yayınlar *(Sahte İsa'nın Lanet Olası Fermanına Karşı, Kilisenin Babil Esareti, Hıristiyan Özgürlüğü)*

1524
Basel, Rotterdamlı Erasmus Luther'e Özgür İrade Eleştirisi ile cevap verir

1525
Wittenberg, Martin Luther Erasmus'a Uşak İrade ile cevap verir

1526
Basel, Erasmus *Hyperaspistes* ile Luther'e tekrar cevap verir ve bu eserle Reform ile kendisi arasına mesafe koyar

1536
Cenevre, Jean Calvin, Calvinist teolojinin külliyatı olan *Hıristiyan Dininin Kuruluşu*'nu yayınlamaya başlar

1544-1545
İspanya, Ignacio de Loyola, *Manevi Alıştırmalar Kitabı*

Doğal ve Metafiziksel Felsefe

1535
Roma, Leone Ebreo, *Sevgi Diyalogları*

Mantık, Dil Felsefesi ve Epistemoloji

1543
Paris, Pierre de la Ramée
Diyalektiğin Temelleri'ni yayınlar

1544
Paris, I. François Pierre de la Ramée'yi üniversitede öğretmekten men eder

1547
Paris, II. Henri Pierre de la Ramée'nin öğretme yasağını kaldırır

Psikoloji

1503
Padova, Agostino Nifo, İbn Rüştçülüğe karşı, zihne dair bir inceleme yayınlar

1516
Bologna, Pietro Pomponazzi, *Ruhun Ölümsüzlüğüne Dair Yazı*

1518
Venedik, Agostino Nifo, Pomponazzi'nin ruha dair teorilerine karşı çıkar

1519
Bologna, Pomponazzi, Nifo'ya *Defensorium* ile cevap verir

1560 1570 1580 1590 1600

1566
Paris, Jean Bodin, *Tarihin Kolayca Öğrenilmesi İçin Metot*

1576
Paris, Jean Bodin, *Cumhuriyetin Altı Kitabı*

1580
Bordeaux, Montaigne, *Denemeler* (ilk baskı)

1550
Roma, Ignacio de Loyola'nın talimatıyla Roma Cizvit Koleji kurulur

1553
Viyana, Michele Serveto Teslis karşıtı *Hıristiyanlığın Yeniden İnşası*'nı yayınlar, bunun sonucunda da Katolikler ve Calvinistler onu yargılayıp yakarlar

1588
Lisbon, Luis de Molina'nın yayınladığı *Hür İradeyle İlahi Lütuflar Arasında Uyum*, Cizvitlerle Domenikenler arasında tanrının insanların kaderini önceden belirleyip belirlemediğine dair bir tartışma başlatır

1550
Basel, Girolamo Cardano, *İnceliklere Dair*

1557
Basel, Girolamo Cardano, *Şeylerin Çeşitliliğine Dair* ile bilgi külliyatı projesini tamamlar

1565
Napoli, Bernardino Telesio, *Kendi Prensiplerine Göre Şeylerin Tabiatına Dair*'i yayınlamaya başlar

Frankfurt am Main, Paracelsus *Paragrano*'yu yayınlar

1582
Paris, Giordano Bruno, *Fikirlerin Gölgesi ve Hafıza Sanatı*

Londra, genç bir avukat olan Francis Bacon, *Hıristiyanlığın Mevcut Halİne Dair Notlar*'ı yazar

1590
Venedik, Jacopo Zabarella, *Doğa*

1584
Londra, Giordano Bruno *Muzaffer Hayvanın Bertarafı, Küller Yemeği, Nedenin ve Prensibin Birliği* ve *Sonsuz Evren ve Dünyaya Dair*'i yayınlar

1600
Roma, Giordano Bruno Campo de' Fiori meydanında yakılır

1585
Londra, Giordano Bruno, *Destans ı Şevkler*

1555
Paris, Pierre de la Ramée, *Dialettica*

1555
Zürih, doğa bilimcisi Konrad von Gesner, *Mithridates ya da Dillerin Farklılıklarına Dair*'i yayınlar

1578
Venedik, Jacopo Zabarella, *Yönteme Dair*

1582
Floransa, Crusca Akademisi kurulur. Leonardo Salviati, *İtalyanca Sözlüğü*'nü hazırlamaya başlar

1586
Venedik, Jacopo Zabarella, *Doğa Bilimlerinin Yapısı*

1597
Köln, Jacopo Zabarella, *Mantık Eseri* (ölümünden sonra yayınlanır)

1553
Basel, Guglielmo Grataroli, *Hafızanın Takviyesine Dair*

1579
Venedik, Cosma Rosselli, *Hafıza Teknikleri Antolojisi*

1500 1510 1520 1530 1540 1560 1570 1580 1590 1600

Astronomi, Coğrafya ve Kronografi

1539
Gdansk, Georg Joachim Rheticus, *İlkAnlatım*

1543
Nürnberg, Nicolaus Copernicus, *Gök Kürelerinin Devrine Dair*

1551
Tübingen, Erasmus Reinhold Copernicus'un gök kürelerin hareketi tablolarını astronomi hesaplarına daha uygun yeni tablolarla düzeltir

1570
Anvers, Abraham Ortelius, *Dünya Küresi Tiyatrosu*

1582
Roma, Papa XIII. Gregorius Jülyen takvimi reformunu gerçekleştirir

1584
Salamanca, ilahiyatçı Diego de Zúñiga Copernicus'un güneş merkezli sisteminin Kutsal Kitap'la uyumlu olduğunu iddia eder

1596
Tübingen, Johannes Kepler, *Kozmografinin Sırrı*

1597
Padova, Galileo Galilei, *Küreyeyani Kozmografiye Dair İnceleme*

1598
Wandesbeck, Johannes Kepler'in hazırladığı, Tycho Brahe'nin *Yeni Astronomiye Giriş*'i yayınlanır

Tıp

1530
Bologna, Pietro Andrea Gregorio Mattioli, *Fransız Hastalığı*

1521
Venedik, Giacomo Berengario da Carpi, gerçekçi resimler içeren Mondino'nun Anatomisinin Yorumları

1536
Ulm, Paracelsus, *Büyük Cerrahi*

1543
Basel, Andrea Vesalius, *İnsan Vücudunun Dokusuna Dair*

1559
Venedik, Realdo Colombo, *Anatomi*, Vesalius'un orijinalinde bazı değişiklikler yapar

1562
Mülhausen, Paracelsus, *Paramiro*, simyayla tıp arası bir eser

1565
Frankfurt am Main, Paracelsus, *Paragrano*, felsefe ve tıp hülasası

1575
Paris, Ambroise Paré, *Cerrahiye Giriş*

Matematik, Geometri ve Mantık

1503
Venedik, Luca Pacioli, *İlahiOrantı*

1525
Nürnberg, Albrecht Dürer, *Cetvel ve Pergelle Ölçüm Yazısı*

1537
Venedik, Niccolò Tartaglia, *Yeni Bilim*

1544
Nürnberg, Michael Stifel, *Bütün Sayı Aritmetiği*

1545
Pavia, Girolamo Cardano, *Arsmagna*

1570
Bologna, Girolamo Cardano'nun inceleme eseri

1578
Venedik, Jacopo Zabarella, *Yönteme Dair*

1583
Basel, Thomas Fink, *Dairenin Geometrisi, Trigonometri Eseri*

1590
Heidelberg, Georg Joachim Rheticus, *Opuspalatinum*

1600
Pesaro, Guidobaldo Del Monte, *Perspektifin Altı Kitabı*

1557
Londra, Robert Recorde, *Zihni Geliştirme Taşı*

1600
Augsburg, Bartholomeus Pitiscus, Trigonometri, beş cilt

Kimya, Fizik ve Mineraloji

1505
Augsburg, Anonim, *Madenlere Dair Faydalı Bir Kitapçık*

1530
Basel, Giorgio Agricola, *Bermannus*, madencilik sanatına dair

1533
Basel, Giorgio Agricola, *Ölçü ve Ağırlıklara Dair*

1540
Venedik, Vannoccio Biringuccio, *De la pirotechnia*

1546
Venedik, Girolamo Fracastoro, *Şeylerin Sempatikliği ve Antipatikliği*

1546
Basel, Giorgio Agricola, *Yer Altı Şeylerinin Menşe ve sebeplerine dair*

1550
Basel, Girolamo Cardano, *İnceliğeDair*

1556
Basel, Giorgio Agricola, *MetalSanatı*

1557
Basel, Girolamo Cardano, *Şeylerin Çeşitliliği*

1574
Prag, Lazarus Ercker, *Metalurji BağlamındaMineral Toprakların Tarifi*

1586
Leiden, Simone Stevino, *Tartma Sanatının Unsurları*

1593
Napoli, Giambattista Della Porta, *Yansımaya Dair*

1595
Almanya, Andreas Libavius, *Mektupla Kimya*

1597
Londra, Gresham College'in Kuruluşu

1600
Londra, William Gilbert, *Mıknatıs*

Zooloji ve Botanik

1513
Roma, "Sadelerin dersi" kurulur

1544
Pisa, ilk botanik bostanlarının tesisi

1551
Zürih, Konrad von Gesner, *HayvanlarTarihçesi*

1583
Floransa, Andrea Cesalpino, *Bitkilere Dair*

1599
Bologna, Ulisse Aldrovandi'nin zooloji eserleri

1500 | 1510 | 1520 | 1530 | 1540

İnceleme Yazıları

1512
Milano, Leonardo da Vinci, *ResimKitabı*

1513
San Casciano Val di Pesa, Niccolò Machiavelli, *Prens*

1520-1525
Sarı Casciano Val di Pesa, Niccolò Machiavelli, *FloransaHikâyeleri*

1528
İtalya, Baldassare Castiglione, *Saraylının Kitabı*

1534
Almanya, Luther Kitab-ı Mukaddes'i tercüme eder

1544-1545
İspanya, Ignacio de Loyola, *Manevi Alıştırmalar Kitabı*

Nesir

1505
Venedik, Pietro Bembo, *Asolani*

1508
Saragozza, Garci Rodriguez de Montalvo, *Amadigi di Gaula*

1532
Fransa, François Rabelais, *Çok Meşhur Pantagruel'in Korkunç ve Dehşet Verici Olay ve Yaptıkları*

1534
Lyon, François Rabelais, *Büyük Gargantua'nın Hayret Verici Hayatı*

Venedik, Pietro Aretino, *Nanna ve Antonia'nın Düşünceleri*

1548
İtalya, Agnolo Firenzuola, *Aşk Düşünceleri*

1549
Floransa, Giambattista Gelli, *Kirke*

Şiir

1517-1525
İtalya, Ludovico Ariosto, *Satirler*

1516
Ferrara, Ludovico Ariosto, *Çılgın Orlando*

1517
Venedik,Teofilo Folengo, *Baldus*

1530
Venedik, Pietro Bembo, *Şiirler*

1548
Fransa, Marguerite de Navarre Hapishaneler

Tiyatro

1515
Ingiltere, John Skelton, *Magnificenza*

1518
İtalya, Annibal Caro, *Hırpaniler*

Floransa, Niccolò Machiavelli, *La Mandragola*

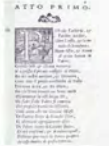
1525
Padova, Ruzante, *Betia*

1528
Ferrara, Ludovico Ariosto, *La Lena*

1530-1540
Venedik, Anonim, *Venedikli Kadın*

1533
Venedik, Pietro Aretino, *Mareşal*

1546
Venedik, Pietro Aretino, *La Orazia*



1560 | 1570 | 1580 | 1590 | 1600

1550
Roma, Roma Kolejinin kuruluşu

1550
Floransa, Giorgio Vasari, *En Meşhur Ressam, Heykeltıraş ve Mimarların Hayatları*

1561
Floransa, Francesco Guicciardini, *İtalya Tarihi*

1580-1595
Bordeaux, Paris, Montaigne, *Denemeler*

1582-1588
İspanya, Juan de la Cruz, *RuhunKaranlıkGecesi*

1577
İspanya, Avilalı Teresa, *Meskenler Kitabı veya İç Şato*

1595
Lüdz, Schenkelius, *Hafıza sanatını İçeren, Hafızaya Dair İkinci Kitap*

1582
Floransa, Crusca Akademisi kurulur

Bologna, Gabriele Paleotti, *Kutsal ve Adi Resimlere Dair Diyalog*

1554-1573
Lucca, Matteo Bandello, *Hikâyeler*

1554
Burgos, Anonim, *Lazarillo de Tormes*

1558
Fransa, Margherita di Navarra, *Heptaméron*

1585
Alcalá de Henares, Cervantes, *La Galatea*

1552
Fransa, Pierre de Ronsard, *Aşklar*

1558
Paris, Joachim du Bellay, *Roma'nın Eski Eserleri*

1572
Lisbon, Luis vaz de Camões, *Lusiadlar*

1581
Venedik, Annibal Caro, *Aeneid*'in tercümesi

Padova, Torquato Tasso, *KurtarılmışKudüs*

1586-1588
Genova, Gabriello Chiabrera, *Şarkılar*

1590
Londra, Edmund Spenser, *Faerie Queene*

1561
İngiltere, Thomas Norton, *Gorboduc orFerrexand Porrex*

1573
Belvedere Adası, Ferrara, Torquato Tasso, *Aminta*

1593
Londra, Christopher Marlowe, *Doktor Faustus'unTrajik Hikâyesi*

1594
İngiltere, William Shakespeare, *III. Richard*

1597
İngiltere, William Shakespeare, *Romeo ve Juliet*

1587
Lisbon, Antonio Ferreira, *La Castro*

1599
Londra, Globe Tiyatrosu inşa edilir

1600
Floransa, Ottavio Rinuccini, *Euridice*

İngiltere, William Shakespeare, *Hamlet*

1500 1510 1520 1530 1540

Resim

1500-1508 Venedik, Giorgione, *Fırtına*

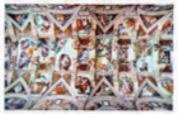
1503-1504 Hollanda, Hieronymus Bosch, *Keyifler Triptiği*

1505-1506 Hollanda, Hieronymus Bosch, *Aziz Antonius'un Nefsi*

1500 Almanya, Albrecht Dürer, *Kürklü Otoportre*

1508-1511 Roma, Raffaello Sanzio, *AtinaOkulu*

1508-1512 Roma, Michelangelo Buonarroti, *Sistina Şapeli*



1512-1516 Almanya, Grünewald, *Isenheim Poliptiği*

1516-1518 Venedik, Tiziano Vecellio, *Assunta*

1518-1520 Roma, Raffaello Sanzio, *Tecelli*

1515 Floransa, Leonardo da Vinci, *Mona Lisa'nın Portresi*

1521 Basel, Hans Holbein (Genç) *İsa'nınMezara İndirilmesi*

1526-1530 Parma, Correggio, *Parma Katedralinin kubbesinin freskleri*

1526 Almanya, Albrecht Dürer, *DörtHavari*

1529 Almanya, Albrecht Altdorfer, *İskender'in Muharebesi*

1534-1540 Parma, Parmigianino, *Uzun Boyunlu Madonna*

1535-1541 Roma, Michelangelo Buonarroti, *Mahşer Günü*

1538 Venedik, Tiziano Vecellio, *Urbino Venüs'ü*

Heykeltıraşlık

1501-1504 Floransa, Michelangelo Buonarroti, *David*

1513-1515 Roma, Michelangelo Buonarroti, *Musa*

1530 Roma, Michelangelo Buonarroti, *Dört Prigioni*

1537-1540 Venedik, Jacopo Sansovino, *Meryem Ana ile Çocuk ve Aziz Giovannino*

1545-1554 Floransa, Benvenuto Cellini, *Perseus*

Mimari

1505-1506 Roma, Bramante, *San Pietro in Montorio Kilisesi*

1518 Montepulciano, Antonio da Sangallo (Baba), *San Biagio a Montepulciano*

1525-1534 Mantova, Giulio Romano, *TeSarayı*

1524 Floransa, Michelangelo Buonarroti, *Medici-Laurenzi Kütüphanesi*

1532-1536 Roma, Baldassarre Peruzzi, *Massimo alle Colonne Sarayı*

1537-1545 Venedik, Jacopo Sansovino, *San Marco Meydanının Tanzimi*

1537 Roma, Michelangelo Buonarroti, *Campidoglio Meydanı*

1547 Roma, Michelangelo Buonarroti, *San Pietro Katedralinin Projesi*

Diğer Sanatlar

1443-1518 İtalya, Leonardo da Vinci, *Atlantik Kodeksi*

1513 Almanya, Albrecht Dürer, *Şovalye, Ölüm ve Şeytan*

1519 Viyana, Albrecht Dürer, *I. Maximilien'in Portresi*

1520 Roma, Giovanni da Udine, *Farnesina'da Psiche revağının süslenmesi*

1540-1543 Fontainebleau, Benvenuto Cellini, *Tuzluk*

1560 1570 1580 1590 1600

1562-1566 Venedik, Tintoretto, *Aziz Marco'nun Naaşının Kaçırılması*

1577-1579 Toledo, El Greco, *Göğe Yükseliş*

1586-1588 Toledo, El Greco, *Orgaz Kontunun Gömülüşü*

1592-1594 Venedik, Tintoretto, *San GiorgioMaggiore Kilisesininresimleri*

1559 Anvers, Pieter Bruegel (Baba), *Flaman Atasözleri*

1563 Venedik, Veronese, *Kana'nınDüğünü*

1565 Brüksel, Pieter Bruegel (Baba), *Karda Avcılar*

1553 Amsterdam, Pieter Aertsen, *Hz. İsa Marta ile Maria'nın evinde*

1590 Anvers, Jan Bruegel (Baba), *Büyük Çiçek Buketi*

1594 Roma, Caravaggio, *MeyvaSepeti*

1600 Roma, Caravaggio, *AzizPaulus'un Hıristiyanlığı Kabulü*

1551-1553 Madrid, Leone Leoni, *V. Carlos Canavarı Mağlup Ediyor*

1552-1564 Roma, Michelangelo Buonarroti, *Rondanini Merhameti*

1574-1580 Floransa, Giambologna, *Sabine'in Kaçırılışı*

1580 Floransa, Giambologna, *Mercurius*

1600 Roma, Stefano Maderno, *Azize Cecilia*

1550-1551 Vicenza, Palladio, *Almerico Capra Köşkü (Rotonda olarak bilinir)*

1559 Caprarola, Vignola, *FarneseSarayı*

1567-1569 Floransa, Bartolomeo Ammannati, *Santa Trinità Köprüsü*

1567 Venezia, Palladio, *Redentore Kilisesi*

1568 Roma, Vignola, *Gesù Kilisesinin Projesi*

1574-1580 Floransa, Bernardo Buontalenti, *Uffizi Sarayınıntanzimi*

1580 Vicenza, Palladio, *Olimpico Tiyatrosu*

1550 Floransa, Giorgio Vasari, *En Meşhur Mimar, Ressam ve Heykeltıraşların Hayatları*

1572 Roma, San Luca Akademisi

1583 Floransa, Bernardo Bontalenti Boboli Parkının tanzimi çalışmalarını yönetir

1500 1510 1520 1530 1540 1560 1570 1580 1590 1600

Vokal Müzik

1502
Venedik, Josquin Desprez,
L'homme armé, Sextitoni

Venedik, Josquin Desprez,
L'homme armé super voces musicales

1508
Venedik, Josquin Desprez,
Nymphes des bois, déesses des fontaines / Requiem

1520
Floransa,
Messer Bernardo Pisano'nun Petrarca'nın şarkılarını müzikleştirmesi

1537
Paris, Clément Janequin,
Chansons

1544-1557
Ferrara, Cipriano de Rore,
Passionesecondo Giovanni

1555
Nürnberg,
Choralis Constantinus'un yayınlanması

1562-1563
Roma, Giovanni da Palestrina,
MissaPapae Marcelli

1565
Venedik, Orlando di Lasso,
Giobbe'nin Şikâyetleri

1569
Floransa, Costanzo Porta,
Missa Ducalis

1572
Venedik, Tomás Luis de Victoria
Messa Vidi speciosam a 6 voci

1583
Münih,
Orlando di Lasso,
Missa super Bella Amfitrit'altera

1584
Venedik, Giovanni Pierluigi da Palestrina,
Ilahilerin Ilahisi, 29 Motet

1585
Münih,
Orlando di Lasso,
Cantiones Sacrae

1587
Venedik, Claudio Monteverdi,
Ilk 5 Sesli Madrigal Kitabı

1588
Londra, William Byrd ve Thomas Tallis,
Püriten dini müzik

1589-1607
Londra, William Byrd,
Katolik müziği

1590
Venedik, Claudio Monteverdi,
Ikinci 5 Sesli Madrigal Kitabı

1592
Roma, Tomás Luis de Victoria, *Dörtlü Tonda 4 SesliAyin*

1594
Floransa,
Ottavio Rinuccini,
Dafne

1595
Ferrara, Luca Marenzio,
Altıncı 6 Sesli Madrigal Kitabı

1598
Venedik, Adriano Banchieri,
Bunaklık Çılgınlığı

1600
Floransa, Giulio Caccini ve Jacopo Peri, *Euridice*

Enstrümantal Müzik

1507
Venedik, Francesco Spinacino
Lavta Için Eserler

1515-1519
Viyana, Hans Judenkönig
IlkLavta TablatürleriKitabı

1521
Roma, Eustachio Romano,
Musicaduorum

1523
Viyana, Hans Judenkönig,
IkinciLavta TablatürleriKitabı

1532
Nürnberg,
Hans Gerle,
Musica Teutsch

1547
Valladolid,
Enríquez de Valderrábano,
Vihuela MüziğiKitabı

1569
Ingiltere, William Barley,
YeniBir Tavolatura Kitabı

1578
Madrid, Antonio de Cabezón,
Tuş, Arp ve Vihuela için Müzik Eserleri

1587
Venedik, Andrea ve Giovanni Gabrieli'nin konserleri

1591
Ingiltere,
Hanımım Nevells'in Virginal Kitabı

1597
Venedik, Giovanni Gabrieli,
Sacrae symphoniae

Diğer Olaylar

1501
Venedik,
İlk matbu müzik yayını

1511
Basel, Sebastian Virdung,
Musica getutscht

1516
Venedik, Pietro Aaron,
Kural ve AhenginÜç Kitabı

1518
Milano, Franchino Gaffurio,
Müzik Enstrümanları Eserlerinin AhengineDair

1535
Cristóbal de Morales Roma'da

1547
Basel, Henricus Glareanus,
Dodekachordon

1551
Paris, Le Roy & Ballard
müzik yayınevi kurulur

1552
Nürnberg, Adrianus Petit Coclico,
Compendium Musices

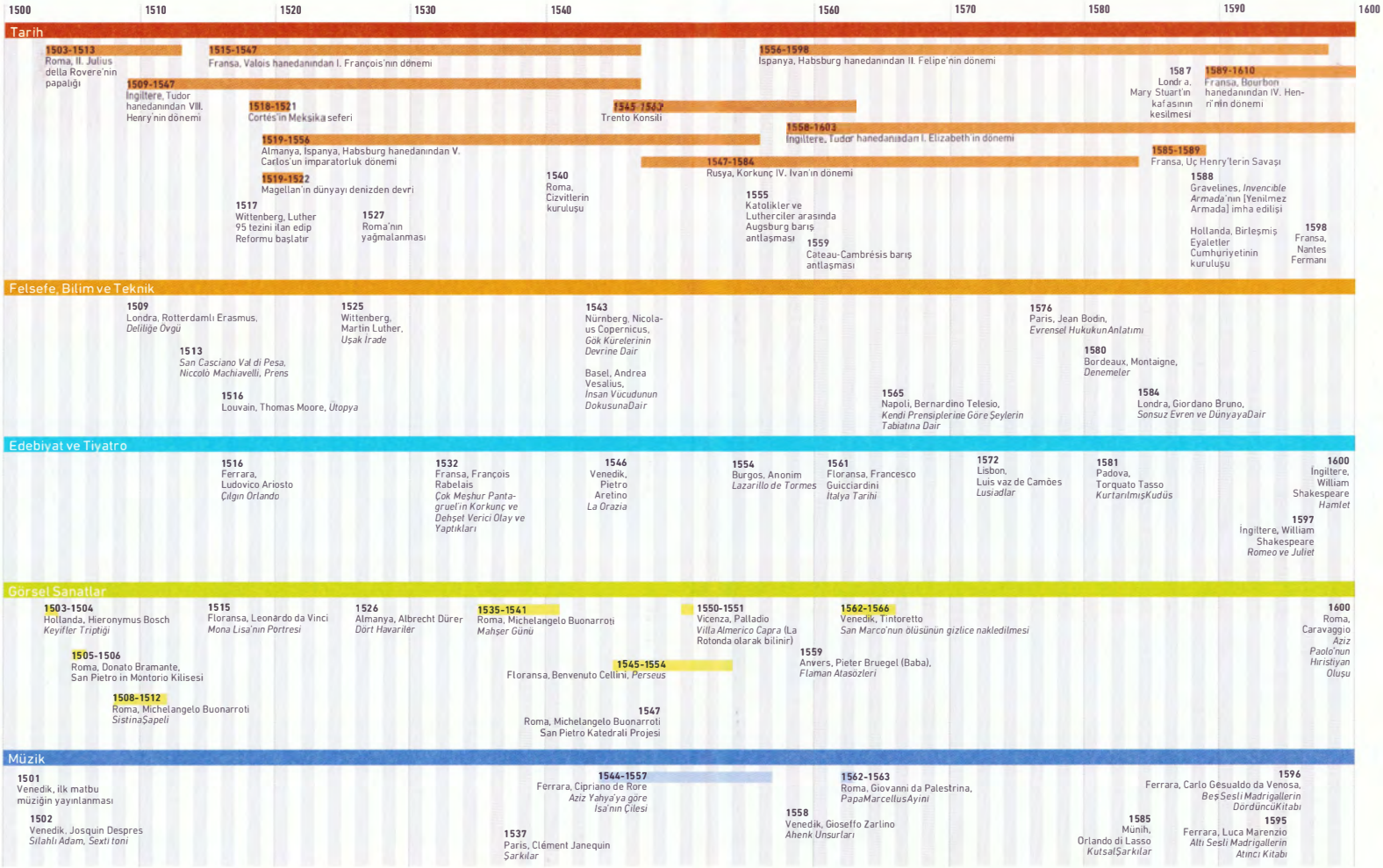
1558
Venedik,
Gioseffo Zarlino,
Ahenk Unsurları

1566
Roma,
Santa Cecilia Akademisi kurulur

1570-1575
Londra, William Byrd
kraliyet korosuna dâhil olur

1581
Floransa,
Vincenzo Galilei,
Eski ve Modern Müzik Arasında Diyalog

1597
Londra,
Thomas Morley,
Pratik Müziğe Basit ve Kolay Bir Giriş


1500
1510
1520
1530
1540
1560
1570
1580
1590
1600
Tarih
1503-1513
Roma, II. Julius della Rovere'nin papalığı
1515-1547
Fransa, Valois hanedanından I. François'nın dönemi
1556-1598
İspanya, Habsburg hanedanından II. Felipe'nin dönemi
1587
Londra, Mary Stuart'ın kafasının kesilmesi
1589-1610
Fransa, Bourbon hanedanından IV. Henri'nin dönemi
1509-1547
İngiltere, Tudor hanedanından VIII. Henry'nin dönemi
1518-1521
Cortés'in Meksika seferi
1545-1563
Trento Konsili
1558-1603
İngiltere, Tudor hanedanından I. Elizabeth'in dönemi
1519-1556
Almanya, İspanya, Habsburg hanedanından V. Carlos'un imparatorluk dönemi
1585-1589
Fransa, Üç Henry'lerin Savaşı
1547-1584
Rusya, Korkunç IV. Ivan'ın dönemi
1519-1522
Magellan'ın dünyayı denizden devri
1540
Roma, Cizvitlerin kuruluşu
1588
Gravelines, Invencible Armada'nın [Yenilmez Armada] imha edilişi
1517
Wittenberg, Luther 95 tezini ilan edip Reformu başlatır
1527
Roma'nın yağmalanması
1555
Katolikler ve Lutheriler arasında Augsburg barış antlaşması
1559
Cateau-Cambrésis barış antlaşması
Hollanda, Birleşmiş Eyaletler Cumhuriyetinin kuruluşu
1598
Fransa, Nantes Fermanı
Felsefe, Bilim ve Teknik
1509
Londra, Rotterdamlı Erasmus, Deliliğe Övgü
1525
Wittenberg, Martin Luther, Uşak İrade
1543
Nürnberg, Nicolaus Copernicus, Gök Kürelerinin Devrine Dair
Basel, Andrea Vesalius, İnsan Vücudunun DokusunaDair
1576
Paris, Jean Bodin, Evrensel HukukunAnlatımı
1513
San Casciano Val di Pesa, Niccolò Machiavelli, Prens
1580
Bordeaux, Montaigne, Denemeler
1516
Louvain, Thomas Moore, Ütopya
1565
Napoli, Bernardino Telesio, Kendi Prensiplerine Göre Şeylerin Tabiatına Dair
1584
Londra, Giordano Bruno, Sonsuz Evren ve DünyayaDair
Edebiyat ve Tiyatro
1516
Ferrara, Ludovico Ariosto Çılgın Orlando
1532
Fransa, François Rabelais Çok Meşhur Pantagruel'in Korkunç ve Dehşet Verici Olay ve Yaptıkları
1546
Venedik, Pietro Aretino La Orazia
1554
Burgos, Anonim Lazarillo de Tormes
1561
Floransa, Francesco Guicciardini İtalya Tarihi
1572
Lisbon, Luis vaz de Camões Lusiadlar
1581
Padova, Torquato Tasso KurtarılmışKudüs
1600
İngiltere, William Shakespeare Hamlet
1597
İngiltere, William Shakespeare Romeo ve Juliet
Görsel Sanatlar
1503-1504
Hollanda, Hieronymus Bosch Keyifler Triptiği
1515
Floransa, Leonardo da Vinci Mona Lisa'nın Portresi
1526
Almanya, Albrecht Dürer Dört Havariler
1535-1541
Roma, Michelangelo Buonarroti Mahşer Günü
1550-1551
Vicenza, Palladio Villa Almerico Capra (La Rotonda olarak bilinir)
1562-1566
Venedik, Tintoretto San Marco'nun ölüsünün gizlice nakledilmesi
1600
Roma, Caravaggio Aziz Paolo'nun Hristiyan Oluşu
1505-1506
Roma, Donato Bramante, San Pietro in Montorio Kilisesi
1559
Anvers, Pieter Bruegel (Baba), Flaman Atasözleri
1545-1554
Floransa, Benvenuto Cellini, Perseus
1508-1512
Roma, Michelangelo Buonarroti SistinaŞapeli
1547
Roma, Michelangelo Buonarroti San Pietro Katedrali Projesi
Müzik
1501
Venedik, ilk matbu müziğin yayınlanması
1544-1557
Ferrara, Cipriano de Rore Aziz Yahya'ya göre Isa'nın Çilesi
1562-1563
Roma, Giovanni da Palestrina, PapaMarcellusAyini
1596
Ferrara, Carlo Gesualdo da Venosa, Beş Sesli Madrigallerin DördüncüKitabı
1502
Venedik, Josquin Despres Silahlı Adam, Sexti toni
1537
Paris, Clément Janequin Şarkılar
1558
Venedik, Gioseffo Zarlino Ahenk Unsurları
1585
Münih, Orlando di Lasso KutsalŞarkılar
1595
Ferrara, Luca Marenzio Altı Sesli Madrigallerin Atıncı Kitabı

EDİTÖR **UMBERTO ECO**

16. YÜZYIL

RÖNESANS ÇAĞI

16. yüzyıl Rönesans'ın, şaheserlerin ve büyük altüst oluşların yüzyılıdır. Amerika kıtasının keşfi sadece coğrafyayı, felsefeyi, teolojiyi, iktisadı ve siyaseti değil, beslenmeyi ve sağlığı da altüst eder. Copernicus yeni bir evren şemasına işaret ederken, Luther de Hıristiyanlığın birliğini parçalayarak muazzam etik ve siyasi ihtilaflara sebep olur.

Raffaello ve Michelangelo muhteşem hayallerini resim ve mimari şaheserlere çevirirken, dünyaları parçalanmaktadır. Her ne kadar Venedikliler ve Cenevizliler bütün dünyada ticari faaliyetlerine devam ediyorlarsa da, İngiltere ve Hollanda, okyanus ötesi maceralara hazır bir şekilde tarihin yeni aktörleri olarak belirmeye başlamıştır artık: Böylece modern çağ başlamış olur.

THG
0053832
SEC

ALFA
alfakitap
alfakitap
www.alfakitap.com
9 786050 380736
TARİH