

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/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

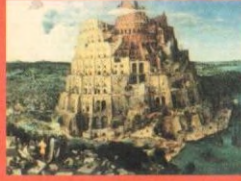
Rönesans

PETER BURKE



Kapak Resmi: Raphael, *nikah*

babil



Avrupa Tarihi n°: 2

Bu kısa kitapta, Rönesans, bir 'dönem'den çok, –Gombrich'in deyimiyle– bir 'hareket' olarak düşünüldü. Hatta bir hareket olarak o, Burckhardt ve diğer tarihçilerin dikkat çektiği kültürel değişimler çerçevesinde değerlendirilmeyip, yalnızca antik kültürün yeniden canlanması konusuyla sınırlandırıldı.

Aslında, bu sınırlama bilinçli bir tercihtir. Çünkü belirli bir noktaya odaklanmadan, düşün ve sanatın çeşitli branşları ve birçok Avrupa ülkesiyle ilgili olarak kaleme alınan kısa bir kitap, çekilmez derecede muğlak olabilirdi.

Ancak bundan da önemlisi, Rönesans'a atfedilen diğer niteliklerin, Rönesans'ın zıddı kabul edilen ortaçağda da kendini göstermesidir.

Açıkçası, bu çalışmanın amaçlarına uygun olması bakımından, ortaçağ ve Rönesans arasında var olduğu düşünülen zıtlığın birçok açıdan yanıltıcı olduğunu söylemek gerekir.

ISBN 975-8480-19-8



babil

Peter Burke • Rönesans

Babil Yayınları 11 • Avrupa Tarihi Dizisi 2
Rıhtım Cad. No: 16 Kadıköy/İST.
Tel - Faks: 0 216 414 12 53

Rönesans
© Peter Burke

© Babil Yayınları 2000
Birinci Basım: Eylül 2000 (1000 adet)

Yayına Hazırlayan: Özkan Akpınar
Düzeltili: Ahmet Altın
Dizi Kapak Tasarımı: İsmet Gülseçkin

Teknik Hazırlık: Tayf Ajans - 0216 338 96 38
Kapak Film: Karakedi
Baskı ve Cilt: Melisa Matbaacılık

ISBN 975-8480-19-7

Rönesans

Peter Burke

Çeviri
Özkan Akpınar

İçindekiler

1. Rönesans Miti	7
2. İtalya: Yeniden Canlanma ve İcat	15
3. İtalya Dışında Rönesans	41
4. Rönesans'ın Dağılma Süreci	69
Sonuç	81
Bibliyografya	89
Resimler	95

Rönesans Miti

“Geçmiş güzelliğin hayalini kuran bir insan, Rönesans’ta eflatun ve altın rengindeki güzelliği bulur” der, Hollandalı tarihçi Johan Huizinga. Daha açık söylemek gerekirse böyle bir hayalperest, aklından mutlaka Boticelli’nin ‘Venüsün Doğumu’nu, Michelangelo’nun ‘David’ini, Leonardo’nun ‘Mona Lisa’sını, Erasmus’u, Loire Şatoları’nı ve Faerie Queene (Peri Prensesi)’i geçirecektir ki, tüm bu eserler, yaratıcılık ve kültürün doruk noktasına vardığı altın bir çağın oluşumunda önemli rol oynamıştır.

19. yüzyılın ortalarında ortaya çıkmış olan bu Rönesans imajını (büyük R harfi ile), onu yücelten Fransız tarihçi Jules Michelet’e, onu pek de onaylamayan eleştirmen John Huizinga’ya ve hepsinden de çok, bu dönemi ‘bireycilik’ ve ‘modernite’ gibi iki önemli kavramla açıklayan, ‘Civilisation of the Renaissance in Italy’ (1860) adlı ünlü eserin yazarı İsviçreli bilgin Jacob Burckhardt’a dayandırmak mümkündür. Burckhardt’a göre “Ortaçağda insan bilinci... kapsayıcı bir peçe altında ya tamamıyla hayal alemine dalmıştı ya da yarı uyanık bir haldeydi... Bu döne-

min insanları, kendilerini yalnızca ırk, halk, siyasal grup, aile veya ortaklık gibi genel kategorilerin birer üyesi olarak görmekteydi". Bunun tam tersi olarak, Rönesans İtalya'sında "bu peçe dağıldı... İnsan tinsel bir 'birey' oldu ve kendisini böyle tanıdı". Bu bireycilikle birlikte Rönesans, modernite anlamına da gelmektedir Burckhardt için. Yine ona göre İtalyan halkı, "modern Avrupa'nın ilk çocuğu"; 14. yüzyılın ünlü şairi "Petrarch da, ciddi anlamda ilk modern insanlardan biridir". Sanat ve fikir alanındaki bu büyük yenilik İtalya'da başladı ve bu yeniliğin ortaya çıkardığı yeni tutumlar ve yeni sanatsal formlar, Rönesans'ın son aşamasında, Avrupa'nın geri kalan kısmına yayıldı.

Bu Rönesans tasarımı aslında bir mittir. Elbette ki 'mit' sözcüğü belirsiz bir kavramdır ve burada bilinçli olarak iki farklı anlamda kullanılmıştır. Profesyonel tarihçiler, 'mit' kavramını, geçmiş hakkındaki yanlış veya yanıltıcı yargıları ifade etmek için kullanırlar ve bu bağlamda, Burckhardt'ın Rönesans hakkındaki yargılarını eleştirerek onun Rönesans-ortaçağ veya İtalya-Kuzey Avrupa gibi dramatik zıtlıklar kurmasına karşı çıkarlar. Onların bakış açısına göre, oluşturulmakta olan bu tür yapay zıtlıklar, ortaçağda gerçekleştirilen birçok yeniliği; 16. yüzyılda (veya daha sonraki yüzyıllarda) da varlığını sürdürmüş olan ortaçağa özgü geleneksel tavırları; ve Hollanda resmi ile müziğinin İtalyan kültürü üzerindeki etkisini göz ardı edecek kadar abartılıdır.

'Mit' kavramına atfedilen ikinci anlam ise daha çok edebidir. Bu açıdan mit, kendilerini sıradan yaşamın dışında tutmuş önemli kişiliklerden bahseden sembolik bir hikayedir. Hem bir ahlak dersi hem de daha önemlisi, gü-

nümüzdeki birçok olguyu açıklayabilmek veya meşrulaştırabilmek için geçmişini konu alan bir hikaye... Burckhardt'ın Rönesans'ı bu anlamda da bir mittir. Onun hikayesindeki kişilikler -ister Alberti ve Michelangelo gibi kahramanlar olsun ister Borgias gibi kötü adamlar-, kendilerini sıradan yaşamın dışında tutmuş önemli kişiliklerdir. Hikayenin kendisi, modern dünyayı açıklamakla kalmaz, aynı zamanda onu meşrulaştırır. Bununla birlikte onun hikayesi, kültürel değişimi 'uyanış' ve 'yeniden doğuş' gibi metaforlarla açıklayan sembolik bir hikaye niteliği de taşır. Bu metaforlar, yalnızca süsleme amacı taşımaz, Burckhardt'ın konuya yaklaşımını da yansıtır.

Bu, Burckhardt'ın yaşadığı çağın getirdiği bir yenilik değildir. Daha 14. yüzyılın ortalarından itibaren, İtalya ve başka bölgelerdeki birçok bilgin, yazar ve sanatçı yeni bir çağda -bir yenilenme, iyileşme (restoration), anımsama, yeniden doğuş, yeniden uyanış veya yeniden oluşum çağı- yaşadığını ifade etmek için bu yenilenme metaforunu (imgesini) kullanmaya başlamış; bu aydınlık dönemi, 'karanlık çağ' olarak adlandırdığı dönemden kesin bir biçimde ayırmıştı.

Aslında bu metaforlar, onlar için de yeni değildi. Romalı şair Virgil, Fourth Eclogue'da altın çağa dönüşün parlak bir resmini çizerken; St. John, Gospel'de kendi yeniden doğuş tasarımını şu şekilde ifade etmekteydi: "İnsan suyla ve Kutsal Ruhla yeniden doğmadıkça Tanrı'nın krallığına giremez". Fakat bu metaforların 1300-1600 yıllarındaki kullanımının kendine özgü bir yönü vardır: Tüm bunlar siyasal ve dinsel bir hareketten veya karşı çıkıştan çok, sanatsal ve kültürel bir hareketin ifade tarzıydı. Örne-

ğın 1430'lu yıllarda, Leonardo Bruni, Petrarch'ı "antikçağın kaybedilmiş ve ortadan kaldırılmış ince tarzını yeniden gün ışığına çıkarma kabiliyetine ve lütfuna sahip olan ilk kişi" diye tanıtır. Erasmus, Papa X. Leo'ya "Çağımız...altın bir çağ olarak nitelendirilebilir" diye yazarken bunun, dindarlık ve ilimdeki yeniden canlanmayla mümkün kılındığını da belirtmiştir. Ayrıca Giorgio Vasari ünlü ressamların, heykeltıraşların ve mimarların hayatını anlattığı 'Lives' adlı eserini, sanat alanındaki bu yenilenme tasarımı etrafında şekillendirmiş ve yenilenme sürecini üç aşamaya ayırmıştır. Buna göre süreç, Giotto ile başlar; Leonardo ve Raphael ile devam eder ve hepsinden de önemlisi, kendi hocası Michelangelo ile doruk noktasına ulaşır.

Rönesans bilgin ve sanatçılarının, kendi dönemleriyle ilgili olarak yaptıkları bu tasarımlar, açıklayıcı olmakla beraber yanıltıcıdır. Babalarının yaşadığı çağa coşkuyla isyan eden bütün diğer oğullar gibi onlar da, kendi babalarının yaşadığı çağ olan 'ortaçağ'ı sık sık eleştirmekte ve ona birçok olumsuz özellik atfetmekteydiler. Bu nedenle, uzak geçmişe gereğinden fazla önem yükleyip, yakın geçmiş göz ardı ettiler ve antikiteye yoğun bir hayranlık duymaya başladılar. Bu yeniden doğuş tasarımı, yakın geçmişle olan hesaplaşmalarında onları yanılttığı ve antikçağa dönüşü kurgulayan bir hayal olduğu için bir mittir.

İşte Burckhardt'ın yanlışı da, Rönesans bilgin ve sanatçılarının kendileri hakkında yaptığı bu değerlendirmeleri eleştiri süzgecinden geçirmeden, olduğu gibi kabullenmek ve yukarıda kısaca değindiğimiz yeniden doğuş hikayesini alarak kendi kitabında işlemek olmuştur. O, kla-

şik antikite sanatı ve kültürünün canlanışını ifade eden bu formüle bireycilik, gerçekçilik (realism) ve modernite gibi yeni kavramları da eklemiştir. E.H. Carr'ın "Tarihi incelemeden önce, o tarihi yazan tarihçiyi tanımak gerekir" sözü, Burckhardt'ın Rönesans'a olan bu tavrını anlamakta bize yardımcı olabilir. Bu açıdan baktığımızda, onun döneme olan ilgisini açıklayacak bazı kişisel nedenler bulabiliriz. Burckhardt, İtalya'yı, cansız ve donuk bulduğu kendi ülkesi İsviçre'den bir kaçış olarak görmekteydi (Hatta gençliğinin bazı dönemlerinde 'Giacomo Burcardo' takma adını kullanmış olduğunu da biliyoruz.). Rönesans'ı bireycilik çağı olarak karakterize ettiği gibi, kendisini de 'iyi bir birey' olarak nitelendirmekteydi. Elbette ki bu kişisel nedenler, onun Rönesans tasarımının her gün biraz daha fazla yaygınlık kazanmasını ve buna bağlı olarak 19. yüzyılın sonlarında Rönesans'a olan ilginin (İngiltere ve diğer ülkelerde Walter Pater, Robert Browning ve John Addington Symonds gibi entelektüeller arasında) hızla artmasını açıklamaya yetmez. Bu durumu açıklayabilmek için, 'müze' olarak adlandırılan 'modern' tapınaklarda dikkatle korunan yarı-dinsel nitelikteki sanatsal eserleri ve 19. yüzyıl yazar ve sanatçıları arasında 'gerçekçilik-bireycilik' gibi fikirlerin kazandığı yaygınlığı göz önünde bulundurmamız gerekir; çünkü onlar da, Erasmus ve Vasari gibi, kendi 'geçmiş' ideallerini yaratmışlar ve kendi -altın çağ- mitlerini oluşturmuşlardı.

19. yüzyılın bu Rönesans miti, günümüzde de birçok insan tarafından kabul görmekte; hatta televizyon şirketleri ve turizm acenteleri bu sayede büyük paralar kazanmaktadır. Bu durum, döneme olan ilgiyi artırsa da, böyle

bir Rönesans tasarımı günümüzün profesyonel tarihçileri tarafından -doğal olarak- şiddetle eleştirilmektedir. Burckhardt ve çağdaşları tarafından inşa edilen bu şatafatlı yapı onların sınavından geçmemiş, özellikle ortaçağ araştırmacıları tarafından dikkate alınmamıştır. Araştırmalarını sayısız ayrıntıya dayandıran bu tarihçilerin çalışmalarında özellikle iki nokta ilgi çekicidir.

1. 'Rönesans insanı' gerçekte bir ortaçağ kişisidir. Kendi davranışlarında, düşüncelerinde ve ideallerinde bizim zannettiğimizden -ve tabii ki onun kendisini kabul ettiğinden- daha gelenekçidir. Örneğin Hindsight, Burckhardt'ın "ilk modern insanlardan biri" olarak gördüğü ve bizim de, şiir ve bilimdeki yaratıcılığı nedeniyle bu sayfalarda kendisinden sık sık söz edeceğimiz Erasmus'un, bazı tavırlarında kendisinin 'karanlık' olarak nitelendirdiği çağdan etkilendiğini göstermektedir. Yine 16. yüzyıl İtalya'sının iki önemli klasik eseri 'Courtier' ve 'Prince'te, ortaçağa göründüklerinden daha fazla yakındır. Castiglione, 'Courtier' adlı eserini 'Symposium' (Platon) ve 'On Duties' (Cicero) gibi klasik metinlere dayandırmış olsa da, ortaçağın saray ahlakı ve geleneğini yansıtmıştır. Geleneksel düşünce yöntemleri ile yöneticilere öğüt veren Machiaveli de, 'Prince'te ortaçağa özgü bir dünya görüşü sergilemektedir.

2. Günümüz ortaçağ araştırmacıları, Rönesans'ı Burckhardt ve çağdaşlarının yaptığı gibi, tekil bir olay olarak görmemiş ve ona çoğul bir anlam yüklemişlerdir. Buna göre ortaçağda da çeşitli 'renaissance' (Rönesans, yeniden doğuş)lardan ve özellikle 12. yüzyıl Karolanj (Charlemange) Rönesansı'ndan bahsetmek mümkündür. Hem 12.

yüzyıl hem de 16. yüzyıl Rönesanslarında, klasik kültüre olan ilginin canlanmasıyla edebi ve sanatsal bir yoğunluk ortaya çıkmış ve yine her ikisinde o dönemin insanları, kendi çağlarını diriliş, yeniden doğuş ve yenilenme çağı olarak tanımlamıştır.

Arnold Toynbee (Study of History) gibi bazı gözü pek kişiler ise bu yönde yeni bulgular elde ederek Batı Avrupa dışında -özellikle Bizans, İslam dünyası ve Uzakdoğu'da -da 'renascence'ların olduğunu keşfetmişlerdir. "Eğer Rönesans sözcüğünü çok sık olarak kesin bir anlamda kullanırsak, aslında tekerrürden ibaret olan bazı tarihsel olguların basit birer örneğinden başka bir şey olmayan bazı olayları 'tek bir oluşum'muş gibi algılama hatasına düşebiliriz" der Toynbee. O, "-den başka bir şey olmayan" derken karmaşık bir olguyu basite indirgemiş olsa da, Rönesans'ı dünya tarihi içerisinde bir yere yerleştirmeye çalışmakla ve dikkatleri, Batı Avrupa dışında -kendisinin klasik gelenek olarak adlandırdığı- 'Helen kültürü'nün yeniden canlanışına ve Çin ile Japonya'daki yerli 'ölü' geleneklerin yeniden dirilişine çekmekle haklıdır. Her birey gibi her 'yeniden canlanma' da kendine has özelliklere sahiptir; fakat bütün 'yeniden canlanma'lar, bir dereceye kadar, aynı ailenin üyesidir.

Peki bu, bizi nereye götürür? Rönesans, bütünsel bir hareket midir? Eğer onu her şeyden bağımsız salt kültürel bir harika veya modernitenin ivedi bir sonucu olarak tanımlarsak cevabım "hayır" olacaktır. Fakat tam tersi bir biçimde, ortaçağa ve Avrupa dışı dünyaya önyargıyla yaklaşmaksızın, Batı kültüründeki çok yönlü değişimin bir parçası olarak kabul edersek, bütün kullanımlarını içe-

risinde barındıran bütünsel ve toparlayıcı bir kavrama ulaşabiliriz. Bu çok yönlü değişimi ortaya koymak ve yorumlamak, bu konuyla ilgilenen herkesin görevidir.

2

İtalya: Yeniden Canlanma ve İcat

Rönesans kültürünün oluşumunda İtalya'yı aktif ve yaratıcı, Avrupa'nın geri kalan kısmını pasif ve taklitçi kabul eden geleneksel anlayışı tamamıyla reddetmek gerekse de, bu oluşumu, İtalya ile başlatmak kaçınılmazdır. Sonuç olarak kitabın bu bölümü, Giotto'dan (?-1337) Tintoretto'ya (1518-94), Petrarch'dan (1307-74) Tasso'ya (1544-95) sanat, edebiyat ve fikir alanındaki önemli değişimlerden bahsedecektir. Bunu yaparken de -ister yeniden canlanma ister icat olarak adlandırılınsın- tüm bu değişimleri, dönemin kültürel ve toplumsal çerçevesi içinde düşünmeye gayret edecektir. Şurası açıktır ki, bahsedilen bu dönemde kendi kişiliğini çalışmalarına yansıtan yaratıcı birey veya insan (çoğunlukla da erkek) eksikliği hissedilmemiştir. Bununla birlikte, İtalya'daki kültürel değişim sürecini 300 yıllık (1300-1600) uzun bir süreç içerisinde incelersek, küçük grupların her zaman bir arada çalıştığını ve her neslin, kendi eserlerini bir önceki neslin çalışmaları üzerine inşa ettiğini görürüz. İşte bu kısa bölümde, bahsettiği-

mız bu kolektif çalışma biçiminden yola çıkarak, Rönesans hareketini bir bütün olarak ele almaya çalışacağız.

Rönesans'ın ayırt edici yönü, birçok alanda antikiteyi yeniden canlandırmayı ve onu taklit etmeyi amaçlayan samimi çabaydı. Bu, İtalyan Rönesansı'nın tek önemli özelliği olmasa da, başlangıç için önemli bir saptamadır.

Klasik biçimlerdeki yeniden canlanma, kendisini özellikle vurgunun, zemin planlarından detaylı süslemelere kaydırıldığı mimari alanda hissettirmiştir. Elbette ki, Grek ve Roma mimarisindeki bu canlanmanın Pantheon, Coliseum, Constantine Kemerli ve Marcellus Tiyatrosu (tümü Roma'dadır) gibi bozulmamış birçok klasik yapıyı içerisinde barındıran İtalya'da başlamış olması sürpriz değildir. Bu binaların özellikle Avrupa'nın güneyinde taklit edilmesi, iklim nedeniyle, diğer bölgelere oranla daha kolay olmuştur. Bu nedenle Filippo Brunelleschi (1377-1446), Donato Bramante (1444-1514) ve Andrea Palladio (1508-80) gibi mimarlar, inşa edilen binaların temel özelliklerini inceleyebilmek ve sonuçta taklit edebilmek için Roma'ya gittiler. Bu inceleme sırasında, antik Romalı Vitruvius'un mimarlık hakkında yazdığı eserden faydalandılar. Onun "Ten Books of Architecture" adlı kitabı ilk kez 1480'li yıllarda basıldı. Vitruvius, bu eserinde insan vücudunu bir binanın yapısıyla karşılaştırarak mimaride simetri ve orantıyı vurgulamakta; Dor, İyon ve Korint nizamı (kendine özgü efrizler ve geniş siltmeler ile kaplı sütunlar) diye adlandırdığı 'üç nizam'ın doğru biçimlerinin kurallarını açıklamaktadır. Bu klasik orantı sistemi, Brunelleschi'nin Floransa'da inşa ettiği San Lorenzo ile Santo Spirito Kiliselerinde ve Leon B. Alberti'nin Rimini'de inşa

ettiği San Francesco'da bir tarz olarak karşımıza çıkmaktadır. Bramante, 1502'de Montorio (Roma)'da inşa ettiği San Pietro Kilisesi ile, haç şeklindeki geleneksel ortaçağ kilise planını yıkarak dairesel Roma kilisesi planını benimsemiştir. İtalyanlar buna, küçük tapınak anlamında 'Tempietto' demektedirler. San Pietro aynı zamanda, Dor nizamının kullanıldığı ilk kilisedir. Bununla birlikte Palladio'nun 1560 yılından kısa bir süre önce Venedik yakınlarındaki Fusina'da inşa ettiği Villa Foscari (La Malcontenta adıyla bilinir)'nin büyük revakı antik bir Roma tapınağını anımsatır. Burada İyon nizamı kullanılmıştır.

Heykelcilikte ise, Vitruvius'un ki gibi antik döneme ait kitaplar bulunamasa da, klasik modeller çok büyük bir önem taşımaktadır. Heykeltraş Donatello, arkadaşı Brunelleschi gibi, klasik antikite kalıntılarını inceleyebilmek için Roma'ya gitti. Küçük bronz heykelleriyle tanınan Buonaccorsi (Antico takma adıyla bilinir) de, hamisi Mantua markisi tarafından aynı nedenle bu şehre gönderildi. 1500'lü yıllara gelindiğinde, klasik mermerden heykeller toplamak İtalyanlar için vazgeçilmez bir zevk olmuştu ve Papa II. Julius, en hararetli koleksiyonculardan biriydi. Julius, kendi döneminde keşfedilen şaheserlerin çoğuna sahipti ki, bunlar arasında Belvedere Apollo (ismini, papalığa ait bir malikanede sergilendikten sonra aldı) ve Homer'in 'İlyada'sından bir sahneyi tasvir eden ünlü Laocoön da vardı. Rönesans heykelciliğinin yeni tarzı portre heykeller, atlı anıtlar ve klasik mitolojiyi tasvir eden figür heykeller gibi klasik eserlerin yeniden canlanmasıyla kendini gösterdi. Örneğin genç Michelangelo, Bacchus'ta klasik tarzı büyük bir başarı ile taklit etmiştir.

Resim alanında antik kaynaklar ve modeller bulmak çok daha zordur; çünkü Vitruvius'un mimari eserlerine ve Laocoön tarzı heykellere eşdeğer resimler elimizde pek yoktur. Bu dönemde, Nero'nun Roma'daki 'Altın Evi'ndeki (Golden House) birkaç süsleme dışında klasik resim hakkında hiçbir şey bilinmemekteydi ve 18. yüzyıl sonlarındaki Pompeii kazısına kadar da bilinmeyecekti. Rönesans ressamı da, mimarlık ve heykeltiricilik alanındaki sanatçılar gibi, antik eserleri taklit etmeyi arzulamakta (veya bunu yapmak için hamileri tarafından teşvik edilmekte); fakat bunu yaparken, ünlü klasik heykellerin figürlerini çizmek veya edebi metinlerdeki tasvirlerden yararlanarak kayıp klasik resimleri yeniden oluşturmaya çalışmak gibi çok daha dolaylı yöntemler kullanmaktaydılar. Örneğin Boticelli, 'Columny' adlı eserinde, Grek yazar Lucian'ın tasvirlerinden yararlanarak, ressam Apelles'in kaybolan bir resmini yeniden yaratmaya çalışmıştı. Bunların dışında, eskilerin yazınsal eleştirilerinden yararlanarak resim sanatı hakkında bazı temel ilkeler çıkarmayı amaçlayan çabalar da vardı. Müzik de yine, Rönesans insanının, yazınsal kaynaklara ve klasik dönem incelemelerine dayanarak antik tarzı yeniden oluşturmaya çalıştığı (özellikle 1540-1550'lerde) diğer bir sanattı.

Resim sanatında portrenin bağımsız bir tarz olarak ortaya çıkışı, antik döneme ait örneklerden alınan ilhamla meydana gelmiş eğilimlerden biriydi. 15. yüzyıl portreleri, Roma paralarındaki imparator resimleri taklit edilerek profilden çizilmiş ve genellikle klasik mermer büstler gibi omuzdan kesilmişti. Ancak 1500'lü yıllara gelindiğinde Leonardo, Raphael ve diğer bazı sanatçılar kendilerini bu

kısıtlamalardan kurtardılar ve klasik örneklerle uymaksızın, insanları ayakta veya otururken (yüzün ve boyun yarısını veya tamamını kapsayacak şekilde), arkadaşları ile sohbet ederken veya hizmetçilere emir verirken gösteren eserler üretmeye başladılar.

Tüm bunlara rağmen, resim sanatında antik eserlerin taklit edilmediği ve perspektif küçültme kuralının keşfedildiği önemli bir aşama karşımıza çıkmaktadır. Elbette klasik dönem sanatçıları perspektif küçültme kuralını bilmekteydiler; fakat Brunelleschi ve arkadaşları 15. yüzyılda onu yeniden keşfedene kadar bu kural ortadan kaybolmuştu. Bu durum, iki dönem arasındaki akrabalığı örneklendirdiği gibi, ikisi arasındaki benzerliğin yalnızca taklit ile açıklanamayacağını da göstermektedir.

Hem klasik dönem hem de Rönesans sanatçıları, şeylerin özellikle görünüşü ile ilgilenmekteydiler. Burckhardt, bunu 'gerçekçilik' olarak adlandırmaktadır. Sözcüğün tırnak içinde verilmesi, yalnızca birden fazla anlam taşımasından kaynaklanmıyor aslında; bunun en önemli nedeni, dönemin bütün sanatçılarının kendileri için gerçek olanı yansıtmaları ve onlar için, gelenekler olmadan sanatın da olamayacağı gerçeğidir. Hatta perspektif, sanat tarihçisi Erwin Panofsky'nin deyişiyle, 'sembolik bir biçim' olarak düşünülebilir. Diğer bir deyişle, dünyayı onun kurallarına göre temsil etmek bazı değerleri kabul etmek, diğerlerini ise reddetmek anlamına gelmektedir.

Ortaçağ sanatçıları için bu değerler, kısırdöngü tartışmalara yol açma korkusuyla da olsa, kendi çalışmalarının türeviydi. Hatta Giotto'nun üç boyutluluğa ve özellikle insan figüründe katılığa olan ilgisi bu yolla ortaya çıkmış-

tı. Fakat 15. ve 16. yüzyıl İtalya'sının sanatçıları sanat hakkındaki fikirlerini yazmayı sıkça düşünmüşlerdir; örneğin dönemin sonunda yayımlanan Vasari'nin 'Lives' adlı eserinde ve diğer bazı yazınsal çalışmalarda bu tür fikirlere rastlayabiliriz. Bu eserlerde, kendi sanat anlayışları hakkında karşılaştıkları problemleri; doğaya sadakati, yaşamın kuruntularını ve karşılaşılan zorlukları yenmek için gösterilen yetersiz çabayı; ve 'zarafet' sözcüğünü tanımlamadaki güçlük ile ilgili eleştirilerini açıkça ortaya koymaktadırlar.

Yukarıda özellikle mimarlık, resim ve heykelticilik gibi alanları inceledik; çünkü 'Rönesans' sözcüğünü duyduğumuzda hepimizin aklına öncelikle görsel sanatlar gelir. Ancak şunu itiraf etmeliyiz ki, 'beşeri ilimler' (liberal arts) olarak adlandırılan edebiyat ve eğitim alanında, 'endüstriyel sanatlara' (mechanical arts: resim, heykelticilik ve mimarlık Leonardo ve diğer sanatçıların itirazına rağmen, tarım, dokumacılık ve denizcilik ile aynı kategoriye alınarak bu şekilde adlandırılmıştır) oranla daha ciddi çalışmalar ortaya konmuştur. 'Bonae litterae' (iyi yazın) veya diğer bir deyişle dil, edebiyat ve eğitim bu çağda yeniden doğduğuna inanılan bir alandır; bilgin ve yazarların, bugün bize intikal etmiş olan, büyük canlanma tasarımı hakkındaki görüşlerini kapsamaktadır.

Bu dönemde 'yeniden doğan' ve 'yeniden canlanan' temel dil İtalyanca değil, klasik Latince'dir. Ortaçağ Latince'si, Rönesans devri yazarları tarafından, hem kelime hazinesi hem telaffuz tarzı (örneğin klasik 'mini' sözcüğü yerine 'michi' kullanılırdı) hem de söz dizimi bakımından 'barbarca' kabul edilmekteydi. Örneğin 1440'lı yıllarda

bilgin Lorenzo Valla "Latince, yüzyıllardan beri ne doğru düzgün konuşulmakta ne de okuyan biri onu rahatlıkla anlayabilmektedir" der. Hatta onun zamanında bazı bilginler, Cicero gibi Latince yazmaya heves etmişti.

Bu bilgin ve yazarlar antik Roma'nın destan, komedi ve pastoral şiir gibi temel edebi tarzlarını da yeniden canlandırmaya çalıştılar. 14. yüzyılın ortalarında, Toskanalı büyük şair ve bilgin Francesco Petrarca (Petrarch), Romalı general Scipio Africanus'un yaşamundan yola çıkarak 'Africa' isminde Latince bir destan yazdı. 'Africa', o dönemde Virgil'in 'Aeneid' adlı eserini taklit etmeye çalışan ilk destandır. Tasso'nun I. Haçlı Seferi'nin hikayesini anlattığı 'Jerusalem Delivered' (1581) ise hem dinsel dünya görüşünü hem de klasik tarzı içerisinde barındıran Rönesans destanlarından biridir. Tragedyalar, genellikle Seneca'nın sahneyi cesetlerle dolduran melodramatik üslubuyla yazılırken; komediler, Romalı ünlü piyes yazarları Plautus ve Terence'in, kötü babaları, kurnaz hizmetçileri ve palavracı askerleri sahnenin merkezine yerleştirdiği oyun tarzı ile kaleme alındı. Rönesans dönemine ait şiirleri incelediğimizde ise Horace'nin üslubuyla yazılmış kasideler, Martial'ın tarzıyla kaleme alınmış hicivler ve Virgil'in -Arkadya^(*) kırlarında kaval çalarak sevgililerine olan hasretlerini dile getirmek için şarkı söyleyen çobanları anlattığı- 'Eclogues'ını taklit eden pastoral şiirler karşımıza çıkmaktadır. Felsefi fikirler ise daha çok, Platon ve Cicero gibi antik dönem yazarlarının yaptığı gibi, diyaloglar şeklinde tartışılmaktaydı. Floransa, Venedik ve diğer İtalyan şehir-devlet-

*Arkadya: Antik Yunanistan'da sade ve mesut bir ırkın oturduğu rivayet edilen dağlık bir ülke. (çn)

lerinin tarihini yazma çabaları da, Livy'nin Roma tarihi model alınarak yürütülmüştü.

Vurgulanması gereken diğer bir nokta da, yerli dillerin Latince'ye oranla edebiyattaki önemini -en azından 1500'lü yıllara kadar- kaybettiği gerçeğidir. Örneğin Petrararch, günümüz insanı tarafından, İtalyanca yazdığı aşk şiirleriyle değerlendirilmekteyse de ona asıl ününü veren Latince yazdığı 'Africa'dır. Ayrıca Rönesans'ın ilk Latince komedileriyle ilk İtalyanca komedilerinin (Ariosto'nun 'Suppositi'si [1509] ve Kardinal Bibbiena'nın 'Calandria'sı [1513]) yazılış tarihleri arasında yaklaşık bir asırlık bir zaman farkı bulunmaktadır. Yine Leonardo Bruni'nin Latince 'History of the Florentine Peoples' adlı kitabı 15. yüzyılın başında yazılmışken; aynı kategoride sayılabilecek olan Francesco Guicciardini'nin İtalyanca 'History of Italy'si yaklaşık bir asır sonra kaleme alınmıştır.

Günümüz insanı, 'yazın'ın canlanmasından bahsettiğinde, modern anlamda edebiyatı değil de, bugün bizim hümanizmin doğuşu olarak kabul ettiğimiz şeyi kasteder aslında. 'Hümanizm', farklı insanlar için farklı anlamlara gelen -bir yere kadar- esnek bir kavramdır. 'Humanismus' sözcüğü, geleneksel klasik eğitim biçimini ifade etmek için 19. yüzyıl başlarında Almanca'ya girmiştir. Sözcüğü 'humanism' şeklinde İngilizce' de ilk kullanan kişi Matthew Arnold'dur. 'Hümanist' sözcüğü ise 15. yüzyılda, üniversitede 'insan bilimleri' (*studia humanitatis*) dersi veren bir öğretmen için, öğrencileri tarafından argo bir deyim olarak kullanılmıştır. 'Studia humanitatis' gramer, retorik, şiir, etik ve tarih derslerini ifade etmek için antik Roma'da kullanılan bir sözcüktür.

Okuyucu, insan bilimlerinin özellikle insan ile ilgili olan kısmı hakkında meraklanmış olabilir. Leonardo Brunî'ye göre insan bilimleri, yeniden canlandırma hareketinin öncüsüdür ve 'insanı mükemmelleştirir'. Peki neden bu beş dersin (gramer, retorik, şiir, etik ve tarih -studia humanitatis) insanı mükemmelleştirdiği düşünölmeli? Bunun altında yatan temel neden, insanın konuşma ve doğruyu yanlıştan ayırt edebilme yeteneği ile hayvandan ayrıldığı fikridir. O halde, bu çalışmaların öncelikli hedefi dil (retorik ve gramer) ve etik ile ilgilenmektir. Tarih ve şiir ise etiğin uygulamalı kolları olarak düşünölmeli ve bu ikisine dayanarak öğrencilere, iyi örneklerin peşinden gitmeyi, kötülerden ise kaçmayı öğretmelidir. Bu dönemin bilginleri, -Poggio'nun deyiimiyle- 'insan doğası' hakkında genellemeler yapmaktan veya Pico della Mirandola'nın 'Dignity of Man'de yaptığı gibi -o, bunu Tanrı'dan kopma deklarasyonu olarak tasarlamamış olsa da- söylevler vermekten kaçınmıyorlardı. Hümanistlerin temel görüşleri, 16. yüzyılın başlarında Fransız hümanist Charles de Bouelles tarafından yapılan diyagramda açıkça tasvir edilmiştir (Fotoğraf 6). Bu diyagrama göre varoluşun dört seviyesi vardır. Bunlar, aşağıdan yukarıya doğru, bir taş gibi var olmak, bir ot gibi yaşamak, bir at gibi hissetmek ve bir insan gibi anlamaktır. Bu seviyeler, sırasıyla insanoğlunun dört çeşidine tekaböl etmektedir: tembel, obur, kibirli ve bilgin. Diğer bir deyişle, insanlık mükemmelleştirilebilir; fakat yalnızca bir hümanist gerçekten insandır.

Diyagram, aynı zamanda, teorinin pratikten daha üstün olduğunu da ifade etmektedir; fakat bu konuda dönemin hümanist yazar ve bilginleri arasında bir fikir birliği

yoktur. Örneğin Floransa Cumhuriyeti katibi olan Leonardo Bruni, insanın ancak bir vatandaş olarak (yani pratikte) kendisini mükemmelleştirebileceğini iddia ederken; Medicilerin hamiliğini kabul eden filozof Marsilio Ficino düşünme ve tasarlamayı (yani teoriyi) ön plana çıkarmayı tercih etmektedir. Erasmus da tavırlarındaki serbestliği ancak düşünerek, çalışarak, yazarak kazanmış; siyasal vatellere bağlanmayı reddetmiştir. VIII. Henry'nin danışmanı olan Sir Thomas More veya iç savaş döneminde düşünsel çalışmalarını bir kenara bırakarak Bordeaux Belediye Başkanı olan Montaigne gibi hümanistler ise teori ve pratik arasında sıkışıp kalmışlardır.

Yalnız şunu açıkça söylemek gerekir ki, hümanist hareketin karşımıza çıkardığı bu çalışmalar içerisinde, bizim modern anlamda 'bilim' veya 'fen' (science) olarak adlandırdığımız şey yoktu (Diğer bir deyişle, 'doğa felsefesi' hepsini kapsayan ortak bir terimdi bu dönemde). Yine de dönemin bazı önemli hümanistleri (örneğin Alberti), matematikle özellikle ilgilenmekteydi. Çünkü antik Grek ve Romalı yazarların matematik, tıp, astronomi, astroloji ve sihir hakkında yazdıkları metinlerin ele geçirilmesi, hümanistlerin çalışma programının önemli bir parçasını oluşturmaktaydı ve keşfedilen bu metinler, bahsedilen alanların gelecekteki gelişimi için çok önemli bir kaynaktı. Buna dayanarak, bu dönemde matematik, fen bilimleri ve hatta sihir gibi alanlarda da bir Rönesans'ın olduğunu söyleyebiliriz. Brunelleschi ve Leonardo da Vinci örneklerine bakarsak, sanat ve matematik 'Rönesans'ı arasındaki bağlantıyı daha açık bir şekilde görebiliriz.

1300-1600 yılları arasında İtalya'da hangi anlamda hü-

manizmin 'doğuş'undan bahsetmek gerekir. Öncelikle bu dönemde, klasik sanat ve edebiyatın yeniden canlandırılmaya çalışılmasıyla birlikte, antik Roma'nın eğitim sisteminin taklit etmeyi hedefleyen çabalar da ortaya çıkmıştır. Bu yeni eğitim tarzının öncülerinden biri, Mantua'da küçük bir yatılı okul (1423-1446) kuran Vittorino de Feltre ise, diğeri Guarino de Verona'dır. Bu yeni sistem, öğrencilere klasik Latince'yi hem okumayı hem de akıcı bir şekilde konuşup yazmayı öğretmeyi amaçlıyordu. Elbette ki insan bilimleri ve klasik Latince'nin bu kadar gelişmesi, özellikle mantık gibi diğer alanların geri plana itilmesine neden oluyordu. Çünkü mantık, ortaçağ üniversitelerindeki bütün derslerin merkezi dayanak noktasıydı. Petrararch, Valla ve diğer hümanistler ise boş ve safdil olduğu ve 'cevher', 'mahiyet' gibi 'barbarca' (diğer bir deyişle, klasik olmayan) sözcüklerin kullanımını gerektirdiği için onu şiddetle eleştiriyorlardı.

Bununla birlikte, özellikle Floransa (1396'dan itibaren) ve Padua'daki (1463'ten itibaren) birkaç okulda ve bazı İtalyan üniversitelerinde klasik Grekçe de öğrenmek mümkündü. Klasik Atina, klasik Roma kadar hayranlık uyandırmasa da Grek dili, öğrencilere çekici gelmekteydi. Bu alandaki ilk uzmanlar, Konstantinopolis'in 1453 yılında Türkler tarafından ele geçirilmesinden sonra, Bizans İmparatorluğu'ndan gelen mültecilerdir. Bu mülteciler sayesinde ki, birçok İtalyan bilgini, önemli Grekçe metinleri orijinalinden okuma fırsatı buldu. Bu metinler arasında, Platon'un diyalogları ve esrarengiz 'Hermes Trismegistus'un (antik Mısırlı bir bilge olduğuna inanılır) eserleri bulunmaktadır. Bu metinleri çeviren Floransalı filozof

Marsilio Ficino ve çevresi, 'neo-Platoncular' olarak adlandırılmıştır.

Aristoteles'in eserleri ve Yeni Ahit gibi, daha önce yalnızca Latince çevirileri bilinen diğer önemli metinler de artık doğrudan Grekçe okunmaya başlanmıştı. Bu çalışmalar sırasında hümanistler, İtalyanca çeviriler ile orijinal metinler arasında çok ciddi farklılıkların olduğunu fark ettiler. Aristoteles'in orijinal Grekçe metinlerini okuyan 16. yüzyıl İtalyan filozofu Pietro Pomponazzi de, Aristot'un 'ruhun ölümsüzlüğünü' savunduğunu iddia eden Aquinalı Thomas'ın yanlış olduğunu inandı ve Thomasçı senteze çok büyük bir darbe vurdu. Sonuçta bu yanlış ve eksiksiz çeviri arayışı, büyük bir hayranlıkla incelenen antik tasarımların, düşünüldüğünden daha uzak ve daha yabancı olduğu gerçeğinin keşfedilmesine yol açtı.

Hümanistlere göre, kaybedilmemiş çok az sayıdaki klasik Latince metin de yüzyıllardan beri yanlış anlaşılmaktaydı. Klasik elyazmalarının ortaya çıkışı, Petrarch ile, bu elyazmaları içinde Cicero'nun konuşma metinlerini bulan Coluccio Salutati ve Poggio Bracciolini gibi bilgin ve yazarlar arasında heyecan verici bir etki yaratmıştı. Bu sayede, aynı metnin farklı elyazmalarının bazı önemli sözcükler konusunda farklılıklar taşıdığı keşfedildi ve bu durum, 'metin eleştirisi' denen anlayışın gelişimine yol açtı.

Ortaçağda zaten bilinmekte olan klasik metinler yeniden yorumlandı. 11. yüzyıldan itibaren İtalyan üniversiteleri, Roma hukuku çalışmaya başlamışlardı. Hümanistler de, antik Roma'nın kültür ve toplum yapısını göz önünde bulundurarak bu hukuku yeniden yorumladılar. Bu durum, klasik dönem edebiyat eserlerinin ve elyazmalarının değerlendirilmesini daha da kolaylaştırdı.

Klasik antikite eserleriyle ilgilenen hümanist ve sanatçılar bu eserleri incelerken iki farklı tavrı bir arada sergilemekteydiler. Bir taraftan, kendi çağlarının klasik geçmişe çok uzak olduğunun -ortaçağdaki seleflerinden daha fazla- bilincindeydiler ve İtalya'nın barbarlarca istilasından sonra dilin bozuluşu ve sanatın gerileyişiyle yakından ilgilenmekteydiler. Diğer taraftan ise, kendilerini kişisel olarak büyük Roma'ya yakın hissediyorlardı. Örneğin Petrarch, Cicero ve diğer antik dönem yazarlarına mektuplar yazarken; Machiavelli, onlarla hayali olarak sohbet ediyordu. Her ikisi de antikitenin yeniden canlandırılabilirliğine inanıyordu. Petrarch, 1347-54 yılları arasında, şehir duvarları arasında kurulan Roma Cumhuriyeti'nin restore edilmesi çabalarına şevkle katkıda bulunmuştu. Machiavelli ise, 'Discourses on Livy' adlı eserinde, antik Roma'nın siyasal ve askeri düzenlemelerinin (halk milisi gibi) modern devletler tarafından da taklit edilebileceğini ve edilmesi gerektiğini hararetle savunuyordu.

Mimaride ve tiyatroda klasik biçimlerin yeniden canlandırılmasına veya klasik elyazmalarının yeniden bulunarak basılmasına duyulan coşkuyu anlayabilmek için, onları çok istekli bir girişimin parçası olarak görmek zorundayız. Bunun dışında, antik Roma'nın yaşam tarzının canlandırılmaya çalışılması da daha az önemli değildir. Peki bu ne anlama gelir? Hümanist yazarların, geçmişe açık anlamıyla mı yoksa mecazen mi yazdıklarını belirlemek pek de kolay değil. Yine de Rönesans'ın yeniden canlanma tasarımı, bir mecazdan daha fazlasını anlatmaktadır. Hümanist yazarlar da, tıpkı antik dönem yazarları gibi, yeni çağın, eskisinin bir çeşit tekerrüründen ibaret ol

duğunu iddia eden döngüsel tarih anlayışına inanmaktaydılar. Bu nedenle kendilerinin ve yurttaşlarının, Romalılar gibi konuşarak, onlar gibi yazarak, onlar gibi düşünerek ve -Colosseum ve Aeneid'den Roma İmparatorluğu'nun kendisine- onların başarılarını taklit ederek 'Yeni Romalılar' olabileceğini düşünmekteydiler. Bu geçmişe dönüş tasarımı, daha önce de belirttiğimiz gibi bir mitti; fakat bazı insanlar bu mite yalnızca inanmamakta, aynı zamanda onu yaşamaktaydı.

Hümanist yazarların en çok kullandığı kavramlardan biri hiç kuşkusuz 'taklit'ti (imitation). Bugün bu kavram, bize çok yabancıdır. Çünkü biz, şiirlerin veya resimlerin, yaratıcı bireylerin duygu ve düşüncelerinin birer ifadesi olduğu fikrine inanmışızdır; bazı sanatçıların, diğerlerini taklit ettiğini bilsek de bunu, onlardaki yetenek eksikliğine veya 'kendilerini bulma' ve kendi özgün tarzlarını geliştirme konusundaki yetersizliklerine bağlarız. Hatta günümüz yazar ve sanatçıları, kendi özgünlüklerini ve bağımsızlıklarını sık sık dile getirmekte; kendi seleflerinin 'etkisini' ise reddetmektedirler (Çünkü onlara göre bu, intihal -plagiarizm- demektir ve başkalarının düşünsel varlığını çalarak kendine aitmiş gibi göstermek anlamına gelir). Ancak Rönesans yazar ve sanatçıları buna karşıt bir tavır sergilemekteydiler. Hatta biz, bu dönemi özgünlük ve yenilik çağı olarak kabul etsek de, onlar, Panteon ve Laocoön gibi antik eserleri veya Cicero, Virgil ve Livy gibi antik yazarları taklit ettiklerini açıkça vurgulamaktaydılar.

Fakat körü körüne bir taklitten de söz edemeyiz. Amaç, daha çok, bir modeli özümsemek, ona yeni bir biçim ver-

mek ve eğer mümkünse onu aşmaktı. Başka bir deyişle 'modern'ler, eskilerin yaptıkları ile kendi yaptıklarını eş-değer tutmuyor, onları aşmaya çalışıyorlardı. Bu ise başlı başına bir meydan okumaydı. Daha önce de belirttiğimiz gibi, Michelangelo, heykellerinden birini gerçek bir antika eser gibi göstermiş; Alberti, klasik çalışmaya göre hatalı kabul edilebilecek Latince bir komedi yazmış; 16. yüzyıl hümanisti Carlo Sigonio ise, kendisine ait bir çalışmayı, Cicero'nun kayıp eserlerinden biri diye 'keşfetmişti'.

Taklitlerin orijinallerine ne kadar benzemesi gerektiği ise tartışma konusuydu. Şair ve bilgin Angelo Poliziano, eserlerin prestij açısından klasik modellerden farklı olması gerektiğine inanıyor ve "Eserlerini yalnızca taklit üzerine şekillendirenler, bana, anlamadığı şeyleri tekrar edip duran papağanları hatırlatıyor. Böyle yazarlar, manevi güçten ve yaşamdan mahrumdurlar." diyordu. Venedikli eleştirmen Pietro Bembo (16. yüzyıl) ise Latince yazdığında Cicero'yu taklit ediyor; fakat aynı zamanda, modern 'klasiklerin' en iyi örneklerini veren 14. yüzyılın Toskanalı yazarları Petrarch ve Boccaccio gibi, İtalyanca'yı asil bir edebiyat dili haline getirmeye çalışıyordu. Antikçağın uzaklığı, sorunu daha da derinleştirmeye başlamıştı. Hatta bazı yazarlar, 'hangi antiklerin taklit edilmesi gerektiğini' sorguluyorlardı. Peki zaman geçtikçe bu taklitler niteleksizleşiyor muydu? Hoşlarına gitsin veya gitmesin, Rönesans yazar ve sanatçıları, antik eserleri yalnızca üslup açısından taklit edebiliyorlardı. Çünkü bu eserlerin çoğu, o döneme kadar yalnızca parça parça varlığını koruyabilmişti. Örneğin daha önce de belirtmiş olduğumuz gibi, resim ve müzik alanında, taklit edilebilecek antik eser yok-

tu. Bu nedenle ressam ve müzisyenler, istemeseler de özgün olmak zorundaydılar. Bu, zaten çok da önemli bir sorun değildi; çünkü Rönesans insanı, antikçağ insanına göre çok farklı bir dünyada yaşıyordu. Rönesans İtalya'sının ekonomik, toplumsal ve siyasal sistemi senatörler, köleler ve latifundialardan oluşan antik Roma'nınkinden oldukça farklıydı. Bu durumda antik Roma'nın yaşam tarzını yeniden canlandırma ideali hayalden başka bir şey değildi. Biz, Rönesans'ın 'Rönesans miti'ne dönelim yine. Aslında Petrarch, Brunelleschi, Alberti, Valla, Mantegna ve Ficino gibi 14.-15. yüzyıl yazar ve sanatçıları, birçok açıdan, kendilerini yakın hissettikleri antik Roma'ya daha uzak; kendilerini uzak hissettikleri 'ortaçağ'a daha yakındılar. 'Gotik' sanat, 'skolastik' felsefe ve 'barbar' Latince'yi reddetseler de, son dönem ortaçağ kültürü içinde yetişmişler ve birçok alanda ona bağlı kalmışlardır. Örneğin Gotik matbu harfleri okumaya alıştıkları için, antik Roma elyazmalarını okumakta güçlük çekmişlerdir.

Bildikleri geç dönem ortaçağı reddeden hümanistler, bazen, çok iyi bilmedikleri erken dönem ortaçağı, hayranlık duydukları antikite ile karıştırıyorlardı. Örneğin hümanist Poggio, bugün bizim 'Rönesans' veya 'italik' olarak adlandırdığımız yazı karakterini tasarladığında, bunu klasik örneklerle dayandırdığını düşünmekteydi; gerçekte ise, kullandığı örnekler (pre-gotik) erken dönem ortaçağa aitti. Yine bunun gibi, Brunelleschi de Floransa'daki 'vafizhane'yi yeni mimari reformlar için bir model olarak yaptığında, bunu bir tapınağa benzettiğini düşünmekteseyse de, aslında 8. yüzyılda inşa edildiği söylenebilecek bir eser örneği yaratmıştı.

Ortaçağ ile olan bağlantılar, Lodovico Ariosto ve Baldassare Castiglione gibi 16. yüzyıl 'Rönesans insan'larının eserlerinde de kendini açıkça göstermekteydi. Ariosto'nun en ünlü eseri 'Orlando Furioso' (1516) adlı anlatısal şiiridir. Bu eser, onun klasik destan tarzına olan hayranlığını yansıtmakla birlikte, ortaçağ (özellikle Karolenj devri) martavallarının^{*)} izlerini taşımaktadır (Orlando, aslında kahraman Roland'ın yeni versiyonundan başka bir şey değildir). Yine de sıradan bir ortaçağ martavalı değildi ve klasik destanları kaba biçimde taklit etmiyordu. Şiirin, hem her iki geleneğe ait olan hem de her ikisine de ait olmayan biri tarafından yazıldığını unutmamak gerekir. İronik ayrım, her iki tarafta da ayağı olan bir yazar için mümkün olabilecek tek tutumdur. Castiglione'nin ünlü eseri 'Courtier' (1528) de yine, antik öncülerine ve özellikle Cicero'ya sık sık atıfta bulunmasına rağmen, aslında klasik Atina ve cumhuriyetçi Roma'da hiç bilinmeyen, ortaçağda ise çok önemli toplumsal işlevlere sahip olan kuralları ortaya koymaya çalışıyordu. Bu açıdan, klasik döneme özgü ideallerin etkisiyle yola çıkan ve bu idealleri klasik olmayan koşullara uydurmaya çalışan bir ortaçağ eseri olarak tanımlanabilir. O da, Ariosto'nun eseri gibi, her iki gelenekle de münasebeti olan biri tarafından yazılmıştı.

Hümanistlerin kararsızlık ve iç çelişkilerini yansıtan alanlardan biri de tarih yazımıydı. Özellikle Leonardo Bruni ve Lorenzo Valla, Livy'nin Roma tarihini ve yazım dili tarzını örnek alarak İtalya'nın yakın geçmişini yazmak istiyorlardı. Fakat ellerindeki malzeme, bunu olanak-

*Martaval: Ortaçağla ilgili şövalyelik efsanesi, romans.

sız kılıyordu; çünkü klasik Latince’de L mbardy’yi, Guelf ile Ghibelline’in siyasal gruplarını, Müslümanları veya ‘top-tüfek’ gibi silahları ifade edebilecek kavramlar yoktu. Bunun en önemli nedeni, elbette ki, bu nesnelerin ve kurumların Roma döneminde mevcut olmamasıydı. Bunun dışında, yeni materyalleri klasik kalıplara uydurmak da pek mümkün değildi. Giorgio Vasari ressam, heykeltıraş ve mimarların yaşamını kaleme aldığı ‘Lives’ adlı eserinde bu tür linguistik sorunlardan kaçmaya çalıştıysa da, bu gerilimi açığa vurmaktan kurtulamamıştır.

Çelişkiler, tartışma konusu din olduğunda, kendini daha açık bir şekilde göstermekteydi. Rönesans insanı, her şeyden önce paganist değil, Hristiyandı. Petrarch, Alberti, Valla ve Ficino da Hristiyan din adamlarıydılar. Alberti ve Valla papalığın hizmetinde çalışmaktaydı. Hümanist Aeneas Silvius ise daha sonra II. Pius ismiyle papa olacaktır. Ayrıca Petrarch, Valla ve Ficino teoloji üzerine yazılar yazıyor; Alberti, kilise planları çizip, bir azizin biyografisini kaleme alıyordu.

Bu dönemin bireysel yaratıları, antik modelleri taklit etme çabası içerisindeyse de, çok farklı bir toplumsal ve kültürel altyapıya sahipti. Bu durumda, Rönesans eserlerini kültürel açıdan ‘melez’ olarak adlandırmak mümkündür (bazen klasik, bazen Hristiyan). Örneğin bu dönemde, bir yazar, Virgil’in Aeneid’ini örnek alarak İsa’nın yaşamını konu alan bir eser yazabilir; hümanist bir ilahiyatçı, ‘tapınak’ yerine kilise, ‘vahiy’ yerine İncil, ‘ b r dünya’ yerine cennet sözcüklerini kullanabilir veya herhangi bir incelemesine ‘Platonic Theology’ ismini verebilirdi. Ayrıca klasik dönem lahitlerini taklit ederek, bunları, İsa ve Baki-

re Meryem suretleriyle süsleyen bir Rönesans gömütüyle karşılaşmak da olanak dahilindeydi. Böyle bir klasik-Hıristiyan bileşimini yorumlamak oldukça zor bir iştir; çünkü bu bileşim, çok farklı anlayışları içerisinde barındırmaktadır. Hatta dört yüz yıl sonra bile, Ficino'nun, Platonculuğu mu teoloji yararına kullandığını yoksa teolojiyi mi Platonculuk yararına kullandığını tespit etmek çok güçtür. Burckhardt gibi 19. yüzyıl tarihçileri, hümanistleri Hıristiyanlığa sahte bir sadakat gösteren paganlar olarak nitelendirmekteydiler; oysa bugünün tarihçileri bunun tam tersini düşünüyorlar. Hıristiyan anlayışla klasik ifadelerin kullanılması, ressam Mantegna ve arkadaşlarının, 1464 yılında klasik antikite eserlerini görmek için Garda Gölü'ne bir seyahat yaptıkları sırada, kendilerini -bir Roma ünvanı olan- 'konsolos' diye tanıtmaları gibi, 'saf' Latince yazma çabasından daha fazla anlam taşımaktadır aslında.

Elbette ki bunu söylemek, klasik ve Hıristiyan değerler arasında -bir dereceye kadar- bir gerilim olduğu gerçeğini inkar etmek anlamına gelmez. Benzer bir sorun, Hıristiyanlığın ilk dönemlerinde de ortaya çıkmıştı. Kilise Babaları (Church Fathers), geleneksel klasik kültür ile yeni Hıristiyan kültürü bir arada taşımakta ve her ikisi (Atina ve Kudüs) arasında bir harmoni yaratmaya çalışmaktaydılar. Ancak iç çatışma, Jerome örneğinde olduğu gibi, kendisini dramatik biçimlerde ifade edecek kadar şiddetliydi.

Kilise Babaları, bu çatışmayı uzlaşma yoluyla çözmeye çalıştılar ve bunu, Augustine'in 'Mısırlıların Yağması' tasvirindeki pitoresk tarzla ifade ettiler. Buna göre, Eski Ahit, İsrailoğullarının Mısır'ı terk ettikleri sırada, Mısır hazinesini de beraberlerinde götürdüklerini söyler. İşte benzer

bir şekilde, pagan klasikler içerisindeki değerli şeyler de Hristiyanlığa mal edildi ve onun gelişim sürecinde özüm-sendi (assimilation). İlk Hristiyanlardan bazıları da, antik Greklerin doğru öğretiyi (ya da 'antik teoloji'yi) Yahudi-lerden aldıklarına inanmışlardı. "Musa da, Platon gibi, Atina Grekçesi konuşuyordu" der, Eusebius 4. yüzyılda.

Bu uzlaşma düşüncesi, hümanistlere de cazip gelmişti; fakat bu kez amaç, geleneksel Hristiyan kültürünü yeni-den keşfedilen klasik kültür ile barıştırmaktı. Gemistos Pletho gibi birkaç bilgin (15. yüzyıl), antik Tanrılara ibadet etmek için Hristiyanlıktan ayrılmış olsalar da, hümanist-lerin büyük bir kısmı, Hristiyan kimliğini koruyarak an-tik Romalı olmayı istiyordu. Bu uzlaşma ve harmoni ide-ali, onları antikçağ hakkında bazı doğal olmayan (zoraki) yorumlar yapmaya itiyordu. Elbette her çağ, geçmişi ken-di istediği şekilde görme eğilimindedir ve biz de bu konu-da bir istisna sayılmayız.

Görsel sanatlar açısından antik biçimlerin yeniden can-lanışının ne anlama geldiğini kestirmeye çalışmak bizim için zor bir görevdir; çünkü bugün, bu sanatçıların dünya görüşlerini anlamamızı kolaylaştıracak belgelerden yok-sunuz. Yalnızca, yazın alanında olduğu gibi, Hristiyanlı-ğı antikite ile uzlaştırmayı hedefleyen bazı girişimlerin varlığından söz edebiliriz. Örneğin Bramante'nin inşa et-tiği Tempietto'nun dairesel planı, yalnızca pagan tapınak-larını değil, aynı zamanda -içerisinde şehitlik bulunan- ti-pik erken dönem Hristiyan kiliselerini hatırlatmaktadır. Montorio'daki San Pietro ise St. Peter'in çarmıha gerildiği-ne inanılan yeri işaret etmek için inşa edilmiştir. Michelan-gelo da, kendi eserlerinde, klasik formlar ile Hristiyan özü birleştirme çabasında olmuştur.

Fakat şunu ifade etmek gerekir ki, antikitenin canlanması, Hristiyanlığın zararına olabilecek bir sonuç doğurmamıştır. Böyle bir şeyin varlığından söz etmek, Rönesans ve ortaçağ arasındaki ayrımı bulanıklaştırmak demektir; çünkü klasik formlar, zaten 10.-11. yüzyılın romanesk sanatında da taklit edilmiş ve hatta Virgil ile Horace gibi klasik şairler, ortaçağ manastırlarında ve üniversitelerinde inceleme konusu olmuştu. Bu nedenle, Rönesans'ı, -geçmiş ile ani bir kopuş anlamı taşıyan- kültürel bir 'devrim' olarak görmemek gerekir. Onu, her gün daha fazla bireyin, ortaçağ kültürüne kendisini daha yabancı hissettiği, klasik geçmişi ise daha çekici bulduğu aşamalı bir değişim süreci olarak değerlendirmek daha doğru olur.

Peki bu neden olmuştur? Bu soruyu cevaplamanın güc-lüğü, doğru cevapları tasarlamamanın zorluğundan değil, bu cevaplara kesin kanıtlar bulmanın imkansızlığından kaynaklanmaktadır. Bir antikite kültürünün yaratılması, yakın geçmiş ile kopuşu meşrulaştıran bir son anlamına mı gelir? Veya Rönesans insanı, antikite kültürü ile, tamamıyla kendi yararı için mi ilgilenmektedir? Bu sorulara makul cevaplar verebilmek için üç önemli faktörü göz önünde bulundurmamız gerekir: Rönesans'ın coğrafyası, kronolojisi ve sosyolojisi. Böyle bir hareket neden başka bir yerde değil de, İtalya'da doğmuştur? Neden 14., 15. ve 16. yüzyıllarda ani bir hız kazanmıştır? Ve neden özellikle şehir asilzadelerini cezpt etmiştir? Şimdi sırasıyla bu üç soruyu cevaplamaya çalışalım.

Antik canlanmanın İtalya'da başlaması ve en önemli başarılarını burada sergilemesi aslında bir tesadüf değildir (Çünkü coşkunun ana kaynağı Grek kültürü değil, Ro-

ma kültürüdür). Mecazi anlamda söylemek gerekirse, hümanistler, kendi atalarını keşfetmeye; soyluluklarını meşrulaştırmak isteyen bazı asilzadeler ise, antik Roma'ya dayanan köklerini ortaya çıkarmaya çalışıyorlardı. Aslına bakılırsa antik kalıntılar -paralar, gömütler, tapınaklar, amfiteatrlar vb.-, İtalyanlara, özellikle de İtalyan sanatçılara pek de yabancı değildi. Gerçekten de 8., 12. ve 14. yüzyılların İtalyan sanatındaki klasik etkiyi, onun bekası ile mi yoksa yeniden canlanması ile mi açıklamak gerektiğini kestirmek güçtür. Antik eserleri taklit etmek, Rönesans ile birlikte daha bilinçli bir hal alınca görüldü ki, klasik gelenek, İtalya'ya aslında hiçbir zaman uzak olmamıştır.

Kronoloji de çözümlenmesi gereken önemli sorunlardan biridir. Eğer antik kalıntılar, söylendiği gibi, zaten uzun süreden beri İtalyan topraklarının bir parçasıysa (veya Verona ve diğer şehirlerde bazı klasik metinler zaten mevcutsa), neden özellikle Petrarch'dan sonra ciddi bir şekilde ortaya çıkmıştır? Bu soruya verilebilecek en uygun cevap, antik kültürün çağdaş ihtiyaçları daha uygun bir şekilde karşılayabildiğidir. Peki ne değişmişti? En dikkat çekici değişim, 12. ve 13. yüzyıllarda şehir devletlerinin oluşumu ve böylece kentlerin öz-yönetim becerisinin gelişimidir. Kentlerdeki bu gelişimi, Avrupa ile Ortadoğu arasındaki ticaretin hızla büyümesi gibi ekonomik nedenlerle açıklayabiliriz. Ayrıca ticaret oligarşilerinin bağımsız olmayı neden çok arzu ettiklerini ve neden papalık ile imparatorluğun yönetim alanları arasındaki kentlere yerleşerek bu süreci hızlandırdıklarını açıklamak zor değil. Bu şehirlerin egemen güçleri, kendilerini 'halk temsilcisi' ve 'asilzade' olarak görmekte; kendi meclislerini antikçağın

'senato'suyla eşdeğer tutmakta; şehrin kendisini ise 'yeni Roma' olarak kabul etmekteydiler. Bu gelişim sürecini, 15. yüzyıl Floransa'sında açıkça gözlemleyebiliriz. Bu dönemde Milan şehrinde gelen tehdit, Floransalıları ve onların sözcüsü hümanist Leonardo Bruni'yi kendi şehirlerini ve 'hürriyet' gibi değerlerini korumak konusunda daha bilinçli bir hale getirdi. Fakat bu dramatik dönem, 12. yüzyılın Kuzey İtalya kentlerinde başlayan çok daha uzun bir sürecin bir parçasıdır aslında.

Rönesans'ın kronolojisini açıklama çabası, onun toplumsal temeli sorununu da ortaya çıkarmıştır. Aslında Rönesans, kırsal kesime değil, şehre dayandırılması gereken bir harekettir; çünkü hareketin oluşumunda etkin olan kişiler kent kökenlidir. Ayrıca bazı soylu kadınlar, sanatçılara hamilik etmiş olsalar da, hareket, kadınlardan çok, erkeklere ithaf etmektedir. Yine de bazı istisnalardan bahsetmek mümkün. Örneğin Mantua markizi Isabella d'Este (16. yüzyıl) Bellini, Perugino, Leonardo ve Titian gibi önemli sanatçıların eserleriyle ilgilenen hevesli bir sanat koleksiyoncusuydu. Bunun dışında, Veronalı Isotta Nogarola gibi bazı meraklılar, klasik eserleri incelemekte ve Latince mektuplar ile fikir yazıları yazmaktaydı. Fakat Guarino ve diğer bazı erkek hümanistler, tüm bunları erkek sanatçıların eserleriyle eşdeğer tutmayı reddetmekteydi. Bu nedenle, antik kültürün yeniden canlanışını, kentlerde yaşayan erkeklerin oluşturduğu üç gruba atfetmek gerekir. Birinci grupta öğretmenlik ve noterlik gibi mesleklerle uğraşan hümanistler vardır. İkinci grup, yeni sanatsal formlara hamilik yapmak isteyen asilzade, psikopos ve hükümdar gibi yönetici sınıfın üyelerinden oluşmaktadır.

Üçüncü grupta yer alan sanatçılar ise, aslında, şehir zanaatçılarının çocuklarıdır.

Hümanist ve sanatçıların, aynı çıkarları ne derecede paylaştıkları aslında pek de açık olmayan bir konu. Botticelli'nin 'Columny' ve 'Primavera' gibi resimleri, on üç yaşında okuldan ayrılan sanatçının antik edebiyat bilgisini göstermektedir. Bununla birlikte, sonraki resim 'programı' da, muhtemelen, Ficino veya Poliziano gibi -Botticelli'nin arkadaşı olmasa da, ondan haberdar olan- bir hümanistten gelmektedir. Diğer yandan, bütün hümanistlerin Brunelleschi, Donatello ve diğer sanatçıların, klasik mimari ve heykelticiliğin çeşitli yönleri konusunda gösterdiği tutkulu ilgiyi anlayıp anlamadıkları da, bizim açımızdan muğlak bir konudur. Brunelleschi, Donatello ve ressam Masaccio'nun arkadaşı olan ve bina tasarımlarıyla uğraştığı gibi, oyun ve diyaloglar da yazan Alberti, bu iki kültür arasında bir köprü kurmaya çalışan çok az sayıda insandan biriydi. Hatta ilgi alanının genişliğine rağmen, Leonardo da Vinci bile bu ayrımın bir kutbunda yer almıştı. Her şey hakkında bilgi sahibi olan 'evrensel insan', Rönesans için çağdaş bir idealdi; fakat uzmanlaşmanın -bugün ile karşılaştırıldığında- çok yaygın olmadığı o çağda bile, bunu başarabilen çok fazla insan bulmak oldukça zordu.

Kısacası, antik kültürün yeniden canlanması, her sosyal grup için aynı anlamı taşımamaktadır. Bu canlanma olgusu Floransa, Roma, Venedik ve diğer şehirlerde çok farklı biçimlerde algılanmıştır. Bu nokta, hareketin süreç içerisindeki gelişimi göz önünde bulundurulduğunda daha açık bir şekilde görülebilir. Örneğin 14. yüzyılda, özellikle Petrarch (o dönemde 'ciddi anlamda ilk modern insanlar-

dan biri' olmaktan uzaktı ve her ne kadar bazı yönlerini reddetse de, geç dönem ortaçağ kültürü içerisinde yetişmişti) gibi bir avuç şairin öncülüğünde, klasik geçmişe ilgi duyulmaya başlanmıştı. 16. yüzyıla gelindiğinde ise, fikirlerin ve diğer entelektüel değişimlerin, matbaa yoluyla hızla yayılması sayesinde, klasik kültür büyük oranda özüksendi ve bir avuç tutkulu şairin oluşturduğu küçük grup, çok sayıda öğretmeni kapsayan büyük bir gruba dönüştü. Gerçekten de artık, okullara bu fikir ve idealleri sokmak mümkündü. Ayrıca asilzadeler (kadın ve erkek) için, Plato'nun fikirlerini tartışmak (Castiglione'nin 'Courtier'inde gösterilmiş olduğu gibi), klasik heykel koleksiyonu yapmak, portre çizdirmek ve 'antik' tarzda inşa edilmiş ev ve köşklere sahip olmak moda olmuştu.

Rönesans'a olan bu kamusal ilginin hızla artması 15. ve 16. yüzyılların tek önemli gelişmesi değildi. Bunun dışında da değişimlerden söz etmek mümkün. Hareketin farklı evrelerini aydınlatan en ünlü eser, kuşkusuz, sanatçı-tarihçi Giorgio Vasari'ye aittir. Vasari Rönesans sanatını üç döneme ayırır: erken, orta ve 'Geç' Rönesans olarak bilinen dönem. Vasari, amaç hep aynı olsa da, her dönemin bir öncekini geride bırakan başarılarına değinmektedir. Ancak sanatçı ve yazarların amaçlarının, tüm süreç boyunca aşama aşama değişmiş olduğunu da belirtmek gerekir. Antik kültürün ilkelerinin çok büyük bir öneme sahip olduğu mimari ve edebiyat alanında amaç, antik örneklere dayanan 'kuralları' izlemektir. Konuya açıklık getirmek uğruna biraz abartarak söylemek gerekirse, öncekileri, bazı skolastik filozoflar tarafından yıkıcı bulunan hareket, 1500'lü yıllardan itibaren yapının önemli bir parçası

olmuş; hatta kurumsallaşmış, rutinleştirilmiş ve gelenek içerisine dahil edilmişti. Bu nedenle, tarihçiler, İtalyan tarihinin bütünü Rönesans tarihi olarak tanımlama eğilimindedirler.

Bununla birlikte, antikitenin canlanması, İtalya dışında da yeni bir olgu olarak önem kazanmaya başlamıştı; hareket sarsıcı gücünü kaybetmemiştir. Bu nedenle, İtalya dışındaki gelişmelerden bahsetmek de bizim açımızdan çok önemlidir.

3

İtalya Dışında Rönesans

Bugün Rönesans'ın ayırt edici özelliği olarak kabul edilen antik kültürün taklit edilmesi olgusu, aslında basit bir süreç değil, çok önemli bir sorunsaldır ve bu konuda bazı şüpheli noktalar mevcuttur. Aynı şeyi, İtalyan kültürünün İtalya dışında taklit edilmesi konusunda da söyleyebiliriz. Şimdi bu sorunu açıklamaya çalışalım.

'İtalya Dışında Rönesans' başlıklı bir yazıyı, İtalya dışındaki sanatsal faaliyetlerin ve İtalya'yı ziyaret eden yabancı sanatçılara ait eserlerin tanıtımı ile başlatmak adettendir. Ayrıca bunda şaşılacak bir şey de yok. Ancak günümüzde konuya ilgi duyan öğrenciler, İtalya dışındaki Rönesans'ın bir 'yayılma' (diffusion) ve 'benimseme' (reception) sürecinin ürünü olduğunu iddia eden geleneksel görüşten pek de hoşnut değiller. Bu geleneksel görüş, Rönesans'ın oluşumunda İtalyanları faal, yaratıcı ve yenilikçi olarak kabul etmekte; Avrupa'nın geri kalan kısmına ise pasif ve 'etki altında' kalmış bir alıcı gözüyle bakmakta; onu, İtalya'ya 'borçlu' görmektedir. Bu geleneksel yargı, elbette ki yanlıcıdır ve birinci bölümde açıklamaya çalıştığımız mitleştirme olgusuyla yakından alakalıdır.

Toskana ve Floransa dışındaki İtalyan şehirlerinin durumu da, diğer Avrupa ülkelerinininkinden farklı değildir aslında. Örneğin yeni mimari tarz, belli bir süre geçtikten sonra, Venedik'e geçmiş ve burada benimsenmeden önce bazı değişikliklere uğramıştır. Ayrıca İtalya'nın, kültürel yenilik hareketinin tek merkezi olmadığı da açıktır. Örneğin Petrarch, en önemli deneyimlerini Toskana'da değil, Avignon'daki papalık sarayında edinmiş ve en ünlü şiirlerini burada yazmıştır. Yine Jan van Eyck, Roger van de Weyden ve diğer bazı Hollandalı ressamı tarafından geliştirilen yeni yağlıboya resim tekniği, İtalyan resmi üzerinde çok önemli bir etki yaratmıştır. Müzikte de Hollandalıların üstünlüğü -İtalyanlar tarafından bile- kabul edilmiş; hatta bir İtalyan yazar, Ockeghem'i müziğin Donatello'su, Josquin des Prés'i ise Michelangelo'su olarak nitelendirmiştir. Bununla birlikte Holbein, Dürer, Erasmus, Montaigne, Shakespeare ve Cervantes gibi önemli sanatçı ve yazarlar da, İtalyan kültüründen ilham almış olsalar da, onu kaba biçimde taklit etmemişlerdir. Kısacası, Rönesans'ın Kuzey Avrupa'da 'benimsenmesi' ile ilgili geleneksel görüş yanıltıcıdır. O halde bu konuyu nasıl değerlendirmek gerekir?

Son dönemde tarihçiler ve edebiyat eleştirmenleri, kültürel 'üretim' ve 'tüketim' süreçleri arasındaki suni ayrılığı ortadan kaldırarak ikisini bir arada düşünmeye başlamışlar ve kültürel hayattaki edinimlerimizi değiştirerek, toplumsal hayattaki ihtiyaçlarımızla uyumlu hale getirdiğimiz gerçeğini vurgulamışlardır. İşte bu noktadan yola çıkarak İtalya'daki kültürel ve sanatsal formların, -yenilik hareketinin özümsemediği, evcilleştirildiği ve dönüştürül-

düğü bir süreç olan- 15. ve 16. yüzyıllarda Kuzey Avrupa-
lı sanatçı, yazar ve bilginler için ne anlama geldiğini sor-
gulamak; dikkatleri 'arz'dan çok 'talep'e çekerek Kuzey
Avrupa'nın, İtalya'ya aslında çok fazla şey borçlu olmadı-
ğını göz önünde bulundurmak daha açıklayıcı olabilir.
Ancak geleneksel 'benimseme kuramı'nı da her açıdan de-
ğerlendirmek; bazı öğrencilerin yaptığı gibi, İtalya dışın-
daki Rönesans'ın 'etki altında' gerçekleştiği şeklindeki ya-
nıltıcı tasarım yerine, Kuzey Avrupa'ya, İtalya'dan bağım-
sız, yaratıcı değerler atfeden daha yanıltıcı bir tasarım
koymamak gerekir. Bunun yerine kimin, ne zaman, hangi
amaçla, nereye (İtalya dışında) gittiğini bularak ne çeşit
bir 'benimseme'den (kelimenin diğer anlamında) bahse-
debileceğimizi düşünmeliyiz.

İtalyan hümanist ve sanatçılar, iki ayrı dalga ile İtalya
dışına çıktılar. İtalya'dan ilk ayrılanlar Petrarch gibi hü-
manistlerdir. Ancak Petrarch, Hollanda ve Paris'i daha 15.
yüzyılda ziyaret etmiş olsa da, asıl hümanist beyin göçü
1430-1520 yılları arasında gerçekleşmiştir. Bu dönemin
İtalyan bilginleri, özellikle Fransa, Macaristan, İngiltere,
İspanya, Polonya ve Portekiz gibi ülkelere gitmişlerdir. Bu
göç dalgasının en önemli nedeni, birçok hümanist yazar
ve bilginin, kendi evi olan İtalya'da istediği başarıyı elde
edememesidir. Bundan yaklaşık bir asır sonra, 16. yüzyıl
başlarında, sanatçılar da, hümanistler gibi İtalya dışına
çıkmaya başladılar. Hümanistler gibi, onların büyük bir
kısmı da Fransa'yı tercih etti; bunlar arasında Rosso ve
Primaticcio gibi ressamı, Benvenuto Cellini gibi ku-
yumcuları, Sebastiano Serlio ve Leonardo da Vinci gibi
mimarları özellikle belirtmek gerekir. Bu sanatçıların hep-

si, Kuzey Rönesansı'nın en büyük hamilerinden biri olan I. François tarafından davet edilmiştir.

Bu insanları, İtalya dışına çıkmaya iten şey neydi? Bugün herhangi bir seyahate karar vermek veya yabancı bir ülkede çalışmak, görece kolay bir iştir; ancak aynı şeyi 15.-16. yüzyıl Avrupa'sı için söylemek oldukça güç. Çünkü o dönemde, seyahatin zorlukları ve tehlikeleri (bu tehlikeler, bir sürgünün karşılaştığından daha fazlaydı), böyle bir karar vermeyi güçleştiriyordu. Buna rağmen, bazı sanatçı ve hümanistler, o dönem için önemli sayılabilecek nedenlerden ötürü İtalya'yı terk etmişlerdi. Diplomatik görev bu nedenlerden en önemli olanıdır; örneğin Aeneas Sylvius Piccolomini (daha sonra Papa II. Pius olacaktır), diplomatik bir nedenden dolayı Orta Avrupa'da bulunmuş; Baldassare Castiglione ise yaşamını İspanya'da papalık elçisi olarak noktalamıştır. Diğer sanatçı ve hümanistler ise siyasal ve diğer bazı nedenlerden dolayı sürgün edilmişlerdi. Örneğin Polonya'da hümanizmin gelişimine önemli bir katkıda bulunan Filippo Callimaco, başarısızlıkla sonuçlanan bir suikast girişiminin ardından, aceleyle İtalya'yı terk etmek zorunda kalmıştı. Dinsel kaynaklı sürgünler de önemli boyutlardadır. Örneğin Teslis doktrinine inanmayan Sienalı bilginler Lelio ve Fausto Sozzini, engizisyonundan kaçmak için 16. yüzyıl ortalarında İtalya'dan ayrılmayı gerekli görmüşlerdi. Bunların dışında, kişisel nedenlerden dolayı sürgün edilen veya İtalya'yı terk eden hümanistler de vardı. Giorgio Vasari, Floransalı heykeltıraş Pietro Torrigiani'nin, Michelangelo'nun burnunu kırdıktan sonra kentten ayrılmak zorunda kaldığını anlatır. Tüm bu örnekleri göz önünde bulundurarak, genel an-

lamda tarihte olduğu gibi, Rönesans tarihinde de beklenmeyen sonuçların önemini unutmamalıyız.

Elbette, günümüzde Rönesans'a olan tarihsel ilgiyi artıran da bu beklenmeyen sonuçlar olmuştur. Avrupa'da seyahat eden İtalyan sanatçı ve hümanistlerin Grekçe, retorik, şiir veya heykeltçilik konusunda dersler vermeleri ve yerel gelenekle ilişkilerin kesilmesini teşvik etmeleri -resmi veya gayri resmi- bu sonuçlar içinde en önemlileridir. Örneğin 1526 yılında Güney İspanya'daki Granada'da bulunma şansı elde eden ünlü şair ve Venedik Büyükelçisi Andrea Navagero, Katalan şair Juan Boscan'ı İtalyan tarzında şiirler yazmaya ikna etmişti. Bu ziyaretlerin yarattığı kültürel sonuçların, her zaman için beklenmedik olduğunu söyleyemeyiz. Bazı İtalyan sanatçılar, I. François gibi kralların ve Jan Zamojski gibi, edebi ve sanatsal alanlara ilgi duyan yerel aristokratların davetiyle yurtdışına çıkmışlardı (16. yüzyılda Polonya şansölyesi olan Jan Zamojski, bir İtalyan mimarı yeni bir kent inşa etmesi için görevlendirmiş ve bu kent, kendisinin ölümünden sonra Zamosc adını almıştır). Bu aristokrat hamilerin bir kısmı da aslında, Bruges ve Lyon gibi şehirlerdeki ticaret kolonilerinin çevresinde yaşayan İtalyanlardı. Bununla birlikte, İtalyan prensesler de Kuzey Avrupa ve İtalya arasında kültürel aracı konumundaydı. Bunlar arasında Macaristanlı Matyas'ın karısı Beatrice, Polonya kralı Zygmunt'un karısı Milanlı Bona Sforza ve Fransa kralı II. Henry'nin karısı Floransalı Catherine de Medic'i'yi özellikle belirtmeliyiz. Bu dönemde bazı askerler bile sanat hamiliği yapmış ve hatta ressam Masolino, Toskanalı bir paralı asker olan Pippo Spano tarafından Macaristan'a davet edilmiştir.

Peki Kuzey Avrupa'daki yerli halk, bu İtalyan göçmenlere, onların fikirlerine ve yeteneklerine ne şekilde karşılık verdi? Bazıları, onları oldukça sıcak bir biçimde karşıladı. Örneğin hümanist Pietro Martire d'Anghiera, 1488 yılında, şair Juvenal ile ilgili bir konuşma yapmak için gittiği Salamanca Üniversitesi'ne yaptığı seyahati anlatan ünlü eserinde çok heyecanlı ifadeler kullanır. Onun anlattığına göre, salon, dinleyicilerle öyle dolup taşmıştı ki, kendisi ancak bir görevlinin, geçiş yolunu boşaltması sonucunda konuşma odasına girebilmiş ve konuşmasını bitirdikten sonra, 'Olimpiyat oyunlarında zafer kazanmış' bir sporcu gibi, zafer alayıyla oradan oraya sürüklenmişti. Pietro Martire, coşkuyu belki biraz fazla abartıyor, ancak o, her şeyden önce, bir retorikçiydi. Buna benzer bir kalabalığı, 1511'de Paris'te, Latin şair Austonius üzerine bir konuşma yapan Girolamo Aleandro'yu dinlemeye gelen öğretmenler, öğrenciler ve hatta sıradan halk oluşturmuştu. Bunun dışında, İtalya'da pek tanınmayan diğer bazı hümanistler de İtalya dışında ilgiyle karşılanmış ve pek çok ülke dolaşmıştı. Örneğin Girolamo Balbo, Paris'te ders vermeye başlayıp daha sonra Hollanda, Almanya ve Bohemya'ya gitmiş; Jacopo Publicio ise Portekiz'e yerleşmeden önce, Almanya ve İsviçre'de etkin bir yer edinmiştir. Yine Antonio Bonfini de İtalya'da pek tanınmamasına rağmen, İtalya dışında önem kazanan ve Recanati kentinde sıradan bir öğretmenken, Macaristan hükümdarı Matyas'ın saray tarihçisi olan bir hümanisttir. Onun döneminde (15. yüzyılın sonu) İtalyan hümanistler, Kuzey Avrupa'da klasik edebiyat ve eğitime olan ilgi nedeniyle büyük bir saygı görmekteydiler. Fakat bundan bir nesil sonra, hümanist eğitimin

Kuzey Avrupa'da hızla yayılmasıyla onlara pek ihtiyaç kalmayacaktı.

Avrupa'nın büyük bir kısmında Rönesans kültürüne olan bu büyük ilginin göstergelerinden biri de seyahat trafiğinin İtalya'ya doğru olan yönüydü. Bu dönemde birçok Avrupalı, çeşitli nedenlerden dolayı İtalya'ya gitmekteydi. Elbette, bu ziyaretçilerin tamamının, hümanist bilginlerle tanışmak, yeni tarz resimleri incelemek veya antik Roma kalıntılarını görmek amacını güttüğünü söylemek zor. Ortaçağda olduğu gibi, Rönesans devrinde de diplomatlar, din adamları, askerler, tacirler ve diğer ziyaretçiler kendilerine özgü nedenlerden dolayı İtalya'ya gitmekteydi. Bu ziyaretçiler arasında İtalyan kültürüyle en çok ilgilenenler, şüphesiz, Padua ve Bologna gibi üniversitelerde hukuk ve tıp eğitimi almaya gelen öğrencilerdi. Hukuk ve tıp, 'studia humanitatis'in parçası olmamasına rağmen, yavaş yavaş hümanizmin etkisi altına girmekteydi. Ancak bu alandaki bütün öğretmenlerin, hümanizmi öğrenciler kadar coşkuyla karşıladığını söylemek güç.

Bu kısa nottan sonra, Rönesans kültürünü incelemek, yeni resim tarzını öğrenmek ve klasik dönem heykelticilik ve mimarlığının kalıntılarını görmek için İtalya'ya gelen sanatçılardan bahsedebiliriz. Bunlar içinde en önemlisi olan Albrecht Dürer, 1505-6 yıllarında Venedik'e giderek Giovanni Bellini ve diğer sanatçılarla tanışmıştır. Hollandalı Jan van Scorel, 1520'lerde İtalya'da bulunmuş; öğrencisi Maarten van Heemskerck ise 1530'larda Roma'ya giderek, antik ve modern binaların taslaklarını çizmiş ve Vasari ile tanışmıştır. Fransız mimar Philibert de l'Orme'un da onunla aynı dönemde İtalya'da olduğunu hatırlatmak gerekir.

Bilginler ise kendi ülkelerinde olmayan metinleri incelemek ve yeni görüşleri öğrenmek için İtalya'ya gidiyordu. Bunlar içerisinde en ünlüleri, 16. yüzyılın ünlü bilim adamları (veya doğa felsefecileri) Copernicus ve Vesalius'tur. Polonya'dan gelen Copernicus, 15. yüzyılın sonunda Bologna, Padua ve Ferrara üniversitelerinde Grekçe, matematik ve astronomi üzerine çalışmış; Güneş'in, Evren'in merkezinde olduğunu iddia ettiği ünlü eseri 'On the Revolutions of the Heavenly Orbs' (1543)un ana hatlarını burada belirlemiştir. Flandra kökenli Vesalius ise, anatomi ve tıp eğitimi almak için Padua Üniversitesi'ne gelmiş ve 1543 yılında basılacak olan ünlü eseri 'On the Fabric of the Human Body'yi burada öğrendiği bilgiler etrafında şekillendirmiştir. Unutulmaması gereken diğer bir kişi de, yeni eğitim anlayışını incelemek amacıyla İtalya'ya gelen bilgin ve yazar Sir Thomas Hoby'dir. Aslında mantık ve Roma hukuku dersleri verse de, günlüğünde yazılanlara göre, 1548 yılında Padua'ya gitmesinin asıl nedeni İtalyanca ve 'hümaniter bilimler'i öğrenmektir. 16. yüzyılın ikinci yarısının en büyük bilginlerinden biri olan Hollandalı Justus Lipsius da, 1567'de hamisi Kardinal Granvelle'in maiyetinde Roma'ya gitmiş ve ilk iş olarak, Carlo Sigonio gibi, klasik dönemle ilgilenen bilginlerle tanışarak antik kültürü incelemiştir. Fransız tarihçi Jacques-Auguste de Thou ise otobiyografisinde İtalya'yı görme isteğini belirtmekteydi. Yazar, aynı zamanda, 1573'te Venedik'e giderek Grekçe metinleri satın aldığını ve Mantua'da Isabella d'Este tarafından hazırlanan resim koleksiyonunu ziyaret ettiğini belirtmiştir. Bununla birlikte, Vasari ve Sigonio ile de karşılaşmıştır. Bundan birkaç yıl sonra (1580-1),

Montaigne de İtalya'yı ziyaret etmiş ve hayran olduğu antik Roma kalıntılarını görerek, Vatikan Kütüphanesi'ndeki klasik elyazmalarını incelemiştir.

Az önce bahsedilen, Rönesans açısından beklenmedik önemli sonuçlardan biri de antik kültür ve Rönesans'ın, onun arayışında olmayan ziyaretçiler tarafından keşfidir. Bu ziyaretçiler, başka amaçlarla İtalya'ya gelip Rönesans kültürünün etkisi altında kalmışlardır. Örneğin, hukuk öğrenmek için İtalya'ya giden Alman asilzade Ulrich von Hutten, bir süre sonra kendisini klasik edebiyatın ve özellikle şair Lucian'ın hicivli diyaloglarının çekiciliğine kaptırmış ve onu, Reformasyon sürecindeki polemiklerde bir model olarak izlemiştir. Sir Thomas Wyatt da diplomatik bir nedenle gittiği İtalya'da İtalyan şiirini keşfetmiş ve Petrarch'tan esinlenerek, onun tarzında şiirler yazmaya çalışmıştır. Wyatt'ın İspanyol çağdaşı Garcilaso de la Vega ise işlediği bir suç nedeniyle sürüldüğü Napoli'de şair Luigi Tansillo ve Bernardo Tasso (Torquato Tasso'nun babası) ile tanışmış ve bundan sonra o da, arkadaşı Boscan gibi, İtalyan tarzında şiirler yazmaya başlamıştır.

Elbette, bu birey hareketi, Rönesans'ın Kuzey Avrupa'daki hikayesini anlamaya yetmez. Bireylerin dışında, eserler de Avrupa'da Rönesans'ın gelişimine etki etmiştir. Rönesans'ın en büyük hamilerinden biri olan Fransa Kralı I. François'nun Floransa'dan getirttiği resim ve heykeller başlı başına bir hareketti. Bununla birlikte, kitaplar da 'Kuzey Rönesansı'nın gelişimindeki önemli etkenlerden biridir. Petrarch'ın şiirlerinin orijinal metinleri ve çevirileri, Machiavelli'nin siyaset üzerine çalışmaları ve Bologna'lı Sebastiano Serlio'nun mimarlık üzerine yazdığı resimli

inceleme bunlar arasında en önemli olanlardır. 15. yüzyılın sonlarında matbaanın gelişimi, Rönesans hareketini bir adım daha ileri taşımıştır.

Bazı durumlarda, kitapların algılanışını analiz etmek, anlaşılması çok daha zor olan kişisel ilişkileri (yukarıda bunlardan bahsetmiştik) analiz etmekten daha kolaydır. Örneğin, bu dönemde Kuzey Avrupa'da kaç kitabın çevrildiğini, çevrilmek için hangi kitapların seçildiğini ve ne tür insanların çeviri yaptığını belirlemek, hepsinden de önemlisi, özellikle hangi metinlerin daha popüler olduğunu bulmak ve çevirmenler tarafından hangi değişikliklerin yapıldığını incelemek mümkündür. Burada önemli olan nokta, İtalyanca metinlerin Kuzey Avrupalı okuyucuların ihtiyaçlarına göre şekillendirildiği ve bu nedenle, çevirisi yapılan metinlerin doğru olmayabileceğidir. Bu açıdan, Rönesans'ın benimsenmesi aslında onun algılanış tarzıyla alakalıdır ve bu algılayış tarzı bir şemayla şekillendirilir. 16. yüzyıl İtalya'sı, yabancılar için egzotik bir ülkediydi ve onu algılayan insanların kültüründen çok farklıydı. İşte çeviri metinler, tehlikeli bir şekilde çekici ve çekici bir şekilde tehlikeli olan bu yabancı değerler sisteminin evcilleştirilmesine ve özümsemesine yardım etti. Bu açıdan, İtalyan olmayanların İtalya'yı taklit etmesi, bir dereceye kadar, onların kendi ihtiyaçları ve istekleri doğrultusunda belirlenmiş; bundan dolayı, yeniden yaratılmaya çalışılan antik kültür hem İtalyanların hem de İtalyan olmayanların ortak yarattığı olmuştur.

İki örnek bu genel süreci anlamamızı kolaylaştıracaktır. İlki, genel olarak, İtalyan mimarisinin yurtdışında benimsenmesi; ikincisi ise daha spesifik olarak, Castiglione'nin

'Courtier' adlı eserinin İtalya dışındaki etkileridir. Özellikle mimarlık, süsleyici olduğu kadar işlevsel de olması, yöresel koşullara rahatlıkla adapte edilebilmesi ve mimarlar kadar, zanaatçıların da çalışmasını gerektiren kolektif bir sanat olması gibi nedenlerden dolayı "İtalya'nın geleneklerine" daha fazla uymaktadır. Bundan dolayı, İtalya'da yaygın olan tasarım tarzlarının hiçbir değişikliğe uğramadan yurtdışına yayılması oldukça zordur. Serlio'nun yukarıda bahsettiğimiz incelemesi ve Andrea Palladio'nun 'Four Books of Architecture' (1570) adlı eseri gibi, İtalyan mimari tarzını anlatan kitapların varlığı da bu gerçeği değiştirmez (Palladio'nun kitabının, çoğu Avrupa diline çevrildiğini ve birçok ünlü mimar tarafından incelenmiş olduğunu da unutmamak gerekir). Hatta İtalya içinde bile mimari tarz konusunda bir birlik yoktur ve yöresel koşullar, bölgesel çeşitliliği teşvik etmiştir. Buna dayanarak, Lombardiya mimarisinin veya Venedik Rönesansı'nın birçok açıdan Toskana'dan farklı olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz. Bu bölgesel farklılıklar, bir anlamda yurtdışına da 'ihraç edilmiş' ve oraya da yansımıştır. Macaristanlılar, Toskana'yı taklit ederken; Fransız mimarisi Lombardiya modelini; Alman mimarisi ise Venedik modelini benimsemiştir.

İtalyan Rönesans mimarisi, Kuzey Avrupa'ya bütünsel bir surette değil, parçalı bir şekilde yayılmıştır. Bu açıdan, özellikle benimseme sürecinin ilk aşamasında, yeni İtalyan öğelerin geleneksel yerel kalıp ve yapılara uydurulduğunu söyleyebiliriz. Örneğin 16. yüzyıl başlarında Fransa'da, İtalyan süsleme tarzı İtalyan yapı taslaklarına oranla daha fazla çekim gücüne sahipti. I. François için in-

ş a edilen Chambord Kalesi'ni incelediğimizde, dairesel kulelerin geleneksel tarza uygun yapıldığını ve yalnızca mimari detayların yeni olduğunu görürüz. Buradaki yöresel taşlar, daha ucuz ve iklime daha uygun olduğu için kullanılmış; fakat kullanılan bu materyal, formu muhakkak etkilemiştir. Bu da, İtalyan Rönesans mimarisinin, iklime aşama aşama uydurulduğunun bir kanıtıdır.

İngiltere'de de, Serlio'nun Robert Smythson tarafından veya Palladio'nun Inigo Jones tarafından taklit edilişı, ancak pratik nedenlerden kaynaklanan bazı değişiklikler sonucunda mümkün olmuş; mimarlar, bu değişikliklere kendi tasarımlarını da eklemiştir. Ancak, bu değişiklikler, her zaman yeterli olmamış ve Akdeniz iklimine uygun biçimde inşa edilen İngiliz kır evlerinin revakları hakkında yakıcı ifadeler kullanılmıştır. Yine de Sir Henry Wotton, 'Elements of Architecture' (1624) adlı eserinde, baca ve dik çatı gibi parçaların İngiltere'de İtalya'dan daha önemli bulunduğunun farkında olduğunu göstermiştir.

İtalyan tasarımlarının yalnızca faydacı nedenlerden dolayı değişikliğe uğradığını söylemek yanlış olur. Böyle bir ifade kullanmak kaba işlevselcilik olur ki, bundan her zaman kaçınmaya çalışmışımızdır. Bu değişiklikler çeşitli nedenlerden kaynaklanmaktadır. Bunun, bazen kasıtlı olarak yapıldığını görürüz. Bazı durumlarda ise asıl neden, kendine özgü geleneklere sahip olan zanaatçıların, kendilerine verilen tasarımları anlamak ve uygulamadaki beceriksizlikleri veya isteksizlikleridir. Örneğin, İtalyan mimar Domenico da Cortona tarafından tasarımları yapılan Chambord, gerçekte, Fransız duvarcılar tarafından yapılmış; yine bir İtalyan olan Morando tarafından planları

Çizilen Polonya'daki Zamosc kenti ise yerli zanaatçılar tarafından inşa edilmiştir. Yöresel gelenekler ve İtalyan modeller arasındaki çatışma ve nüfuz mücadelesini gözler önüne seren diğeri bir örnek de, güneyinde İslami tarzın çok güçlü olduğu İspanya'daki Rönesans mimarisidir.

Bazen de Kuzey Avrupa'daki sanat hamileri, faydacı nedenlerden çok, sembolik nedenlerden ötürü İtalyan tasarımlarında bazı değişikliklerin yapılmasını istemişlerdir. Örneğin 15. yüzyılın sonlarında, Rus arı III. Ivan, İtalyan mimar Aristotile Fioravanti'yi Kremlin'deki St. Michael Katedrali'nin tasarımlarını çizmesi için görevlendirmiş; fakat bunu yaparken Vladimir'deki bir 12. yüzyıl katedralinin planlarını örnek almasını istemiştir. arın Batı'ya yönelik bu kararsız tutumu, aslında İtalyan kültürüne karşı alınan tavırdaki belirsizliğin tipik bir yansımasıdır. Sonuç olarak, karşılaştığımız şey, İtalyan sanatsal modellerinin aynı formlarla dışarıya ihracı değil; tam tersine, çeşitli nedenlerden ötürü bu formların, yöresel geleneklere uygun olarak yeniden biçimlendirilmesi ve melez formların oluşturulmasıdır. Castiglione'nin 'Courtier'i de, mimarlıktaki bu tavrın düşünsel alandaki yansımasıdır. Bu kitabın yayılışı, çevrilişi ve taklit edilişi, İtalyan saray kültürünün özümsevenmesi hakkında birkaç söz söylememiz için iyi bir fırsat vermektedir.

Castiglione'nin diyalogu ilk olarak 1528'de basıldı; hemen ardından İspanyolca ve Fransızca çevirileri yapıldı; 1561'de ise İngilizce'ye çevrildi. Kitabı İspanyolca'ya Juan Boscan, İngilizce'ye Thomas Hoby çevirdi ki, bu kişilerin İtalyan kültürüne olan ilgilerinden daha önce bahsetmiştik. Hoby, çeviride "herhangi bir kuruntuya yer vermeksik-

zin ve kitaptan hiçbir parçayı çıkarmaksızın, yazarın kullandığı sözcüklerin aynılarını İngilizce'ye çevirdiğini" iddia etmektedir. Ancak o dönemde, Castiglione'nin kullandığı bazı anahtar sözcüklerin İngilizce karşılığı olmaması, Hoby'yi yeni terimler bulmaya itti. Örneğin, bugün 'saraylılık' (courtiership) olarak karşılanan 'cortegiania' sözcüğü, 'saray üslubu' şeklinde ifade edilmişti. 'Gözden düşme' ve 'cüretkarlık' sözcükleri de 'sprezzatura'ya karşılık olarak kullanılmaktaydı. Burada belirsiz olan nokta -en azından benim için-, Hoby'nin neden kendisinden önce Chaucer'in kullanmış olduğu ve Castiglione'nin kitabında 'negligentia'ya karşılık gelen 'dikkatsizlik' (negligence) sözcüğünü kullanmadığıdır. Benim burada vurgulamaya çalıştığım şey, bir kurum olarak sarayın İngiltere, Fransa ve İspanya gibi ülkelerde de var olduğu gerçeğine rağmen, Castiglione'nin fikirlerinin hiçbir değişikliğe uğramadan bu ülkelerde yayılmamasıdır. Onun kullandığı sözcüklerin karşılığının bulunmaması da bunun bir kanıtıdır.

Fransızca ve İspanyolca çeviriler için de benzer şeyler söylenebilir. Ancak 'Courtier'in Lehçe versiyonu olan ve 1566 yılında Lukasz Gornicki tarafından basıma hazırlanan 'Dworzanin Polski' kitabından bahsetmek gerekir. 'Dworzanin Polski', aslında kişilerin ve yerlerin değiştirildiği bir çeviriden başka bir şey değildir. Örneğin, kitapta -Courtier'de geçen- 1508 yılının Urbino Sarayı yerine, 1550 yılının Krakow Sarayı konu edilmiş; Polonya asilzadeleri, kitabın baş kişileri olmuştur. Ancak Gornicki, Castiglione'nin resim ve heykel sanatı ile ilgili görüşlerini belirttiği bölümü kitaptan çıkaracağını söylemiş ve neden olarak,

‘onlar hakkında bir şey bilinmediğini’ göstermiştir. Bu dönemde, İtalyan yazım formları hakkındaki münakaşa ve ihtilaflar, farklı Slav dillerine yapılan çevirilere de yansımıştı.

Kelimenin en kaba manasıyla, ‘Dworzanin Polski’ güvenilir bir çeviridir. Ancak ‘Courtier’in kendisinde, taklitte ilgili olarak ifade edilen görüşlere dayanarak şunu söyleyebiliriz: Gornicki, Hoby’dan daha inançlı bir çevirmendi. İtalyan kültürünü, Lehçe kelimeleri kullanarak, yapabileceği en iyi şekilde yansıtmıştı. Kadınları kitabından çıkarması da, aslında onun keyfiliğinin değil, iki kültür arasındaki farklılığın bir göstergesidir. Bu durum, İtalyan kültürünün İtalya dışında neden aynı formlarda benimsendiğini anlamamıza yardımcı olmaktadır.

Şu ana kadar, Castiglione’nin İtalya dışında karşılaştığı olumlu tepkilerden bahsettik; ancak tepkiler bununla sınırlı değildi. Castiglione ve onun karakterlerinden etkilenen genç insanlara karşı saldırgan tavırlar da yöneltilmekteydi. Bu saldırılar, İtalyan kültür emperyalizmine düşmanlık şeklini alan anti-İtalyan bir karşı çıkıştı. Örneğin İngiliz şair John Marston, ‘mutlak Castilio’ ve onun ‘resmi iltifatları’nı hicvetmektedir. Fransa’da ise Castiglione, bazı çevreler tarafından ikiyüzlülük ve Fransız dilinin İtalyanca sözcüklerle ‘bozulması’ ile özdeşleştirilmiş ve bu süreci ifade etmek için ‘İtalyanlaşma’ terimi kullanılmıştır. Buna benzer saldırılar Machiavelli’ye karşı da yapılmış; hatta o, ateizm ile suçlanmıştır.

Machiavelli, Castiglione ve diğer İtalyan yazarlara düşmanca tavır, yalnızca anti-İtalyan değil, aynı zamanda anti-Katolik ve o günün deyimiyle ‘anti-papacı’ bir muhte-

vadaydı. İşte, İtalyan Rönesansı'nın yurtdışındaki nüfuzunun önündeki önemli engellerden biri de Reformasyon hareketiydi.

Kuzey Rönesansı ile İtalyan Rönesansı arasındaki en önemli farkın, özellikle Erasmus'la özdeşleştirilen 'Hıristiyan hümanizmi' olduğu fikri genelgeçer bir görüştür. Bu görüş, İtalyan Rönesansı'nın 'pagan' hümanistler tarafından oluşturulduğu ve Kuzeylilerin buna karşı çıktığı varsayımına dayanmaktadır ki, bu varsayımın yanlışlığını ikinci bölümde göstermiştik. İtalya'daki hareketin önderleri, yalnızca insan bilimleriyle değil, ilahiyatla da ilgilenmekte ve klasik antik kültür ile Hıristiyanlığı ortak bir çerçeve içerisine yerleştirmeye çalışmaktaydılar (tıpkı daha önce Kilise Babalarının yaptığı gibi...). Kuzey Avrupa hümanist hareketi ise, daha çok, mukaddes eserlerle ilgilenmekteydi. Fakat bunun nedeni, Kuzeylilerin daha iyi Hıristiyanlar olması değildi. Bu farklılığı, her iki hareketin farklı kurumsal temellere dayandığı gerçeğine dayandırmak; bununla birlikte, Martin Luther'den önceki kilise reform hareketinin zamanını göz önünde bulundurmak gerekir.

Şüphesiz, Kuzey hümanizminin en dikkat çekici kişisi, 1466-1536 yılları arasında yaşamış olan Erasmus'tur. Erasmus, otuz yaşına kadar klasik eserleri inceledi; fakat bu dönemden sonra, kendini Hıristiyanlık üzerine çalışmalara adanmıştı. Zamanının büyük bir kısmını metin eleştirilerine ve Kitab-ı Mukaddes'in çevirisine ayırdı; bununla birlikte, Jerome ve Origen gibi Kilise Babalarının eserlerini yayınlamakla uğraştı. Onların yaptığı gibi, bazı yazılarında Hıristiyanlık ile klasik fikirleri birleştirmeye çalıştı. Örneğin,

diyaloglarından birinde (The Godly Feast, 1522) bir konuşmacı, Cicero'yu överken; diğeri, Sokrates'in Hıristiyan sevgilerine işaret etmektedir. Fakat bu iki farklı kültür arasındaki gerilim, Erasmus'un daha ünlü bir diyalogunda kendini göstermektedir. Bu diyalog, Erasmus'un 1528'de kaleme aldığı 'Ciceronianus'tur. Diyalogun kahramanı Nosoponus, Cicero gibi Latince yazmak ister. Diğer konuşmacı ise bunun için Cicero döneminin Roma'sına dönmek gerektiğini söyleyerek buna karşı çıkar. Bu durum, antik kültürü taklit etme paradoksunu ortaya koyarak, Rönesans'ın geçmiş anlayışını ve anakronizme olan duyarlılığını ifade eder. Ancak yine de, diyalogun ana teması, Cicero'nun bir pagan olması nedeniyle taklit edilmemesi gerektiğidir. Diyalogdaki bir başka konuşmacı da, İtalyan şair Jacopo Sannazzaro'nun 'Doğuş' (Nativity) hakkında yazdığı şiiri eleştirerek, mukaddes bir konuyu daha az klasikleştirmesi gerektiğini söyler.

16. yüzyılın başları, hümanist hareket ile dinsel çalışmalar arasındaki etkileşimin doruk noktasına ulaştığı bir dönemdir. Bu çerçevede, 1508 yılında İspanya'nın Alcala kentinde, Kitab-ı Mukaddes'teki üç dili (İbranice, Grekçe ve Latince) incelemek amacıyla bir okul kuruldu. İspanyol hümanist Juan Luis Vives, Augustine'in eserlerini yayına hazırladı ve pagan yazarlarından çok, ilk Hıristiyan okullarındaki yazarların eserlerini savundu. Fransa'da ilahiyatçı Jacques Lefèvre d'Etaples, Yeni Ahit'i ve neo-Platoncu yazarların eserlerini orijinal dilde inceleyebilmek için Grekçe öğrendi. Almanya'da, büyük Musevi bilgin Johan Reuchlin, ilahiyatla ilgilenen önemli hümanistlerden biriydi. Londra'da ise Erasmus'un arkadaşı John Colet, Lac-

tantius ve şair Juvençus gibi ilk Hıristiyan yazarlarının eserlerini St. Paul'deki yeni okulunun ders programına aldı. Cambridge'de Grekçe profesörü olan John Cheke, antikçağın tragedya yazarı Euripides'in eserleri kadar, Konstantinopolis piskoposu büyük vaiz John Chrysostom'un çalışmalarını da çevirdi.

Hümanizm-ilahiyat ilişkisi, özellikle 16. yüzyılın ilk 20 yılında en üst seviyesine ulaşmıştır ve bu dönem, Luther'in aforoz edilmesi ve Erasmus ile çelişkiye düşmesinden kısa bir süre öncesine denk düşer. Fakat iki hareket arasındaki ilişki, bu tarihten sonra da etkisini kaybetmemiştir. Bu dönemi, hümanist fikirlerin yeni koşullara adaptasyonu olarak tanımlayabiliriz. Hümanizmi, 'insanın kadri' (dignity of man) olarak düşünürsek, Luther'i bir anti-hümanist olarak nitelendirebiliriz; çünkü Erasmus'un tam tersine o, 'hür irade'ye (free will) inanmıyordu. Ancak 'studia humanitatis' bağlamında hümanizme düşman değildi. O da klasik eğitimden geçmişti ve antik eğitim tarzının yeniden canlanışına sempatiyle bakıyordu. Bunun, kilise reformu için bir hazırlık olduğunu düşünüyordu. Bu anlamda, Wittenberg Üniversitesi'nde hümanist bir ders programı hazırlamaya çalışan Philip Melancthan'ı destekliyordu.

Zwingli, hümanistlere Luther'den daha yakındı ve Sokrates gibi bazı erdemli paganları savunuyordu. Calvin'in durumu ise daha belirsizdir; 'les sciences humaines' (diğer bir deyişle, insan bilimleri) diye adlandırdığı şeyin 'boş bir merak' olup olmadığı konusunda şüpheleri vardı. Ancak o da Luther gibi, gençliğinde insan bilimleri üzerine çalışmış, Romalı filozof Seneca'nın bir eserini yayına

hazırlamış ve hatta olgunluk çağında Cicero ve Plato'yu tamamıyla reddetmemiştir.

Hümanist hareket ile dinsel çalışmalar ilişkisi, Katolik Avrupa'da da Reform'un ötesine geçmiş ve hatta hümanistlerin yenilgisiyle sonuçlanmış olsa da, 1560'lardaki Trent Konsülü'nü aşmıştır. Konsülde hümanistlerin, Kitab-ı Mukaddes'in resmi Latince versiyonu olan Vulgate'yi orijinal Grekçe ve İbranice'den yeniden çevirerek geri getirme çabaları başarısızlıkla sonuçlanmıştı. Ayrıca Trent Konsülü tarafından bir Yasak Kitaplar İndeksi hazırlanması ve bu indekste Erasmus'un eserlerinin de yer alması hümanistler için diğer bir yenilgidir. Ancak diğer taraftan, klasik edebiyata ait eserler bu yasaklamalardan muaf tutulmuş ve bu eserler, Katolik gramer okullarının (özellikle de Cizvitlerin) ders programlarının önemli bir parçası olmuştur. Cizvitlerin klasik edebiyata ait eserleri destekledikleri, hümanizm ruhuna ise karşı çıktıkları sıkça söylenir; fakat bu yorum, büyük oranda, 'gerçek' hümanistlerin özellikle pagan oldukları şeklindeki şüphe götürür bakış açısına dayanmaktadır. Cizvitlerin, klasik geleneği 16. yüzyıl Katolik inancının ihtiyaçlarına adapte etmeye çalışmaları, birçok açıdan hümanizmden ayrılır; ancak özünde Erasmus ve Colet'in çabalarından farklı değildir. Hatta, Cizvit okulunun müfredatı, Vittorino da Feltre ve Guarino da Verona gibi ilk hümanist öğretmenler tarafından hazırlanan ders programından çok farklı değildi. İkisi arasındaki en temel farklılık, hümanistlerin, ortaçağ felsefesini reddetmeleri; Cizvitlerin ise fikirlerini ona dayandırmaya çalışmalarıdır. Bazı din adamları, hümanizmin metotlarını ortaçağ felsefesiyle birleştirmeye çabalı-

yorlar; soylular ise hümanizmi askeri aristokrasinin tavırları ve değerleriyle kaynaştırmaya çalışıyorlardı. Bu nedenle tarihçiler, Kuzey İtalya, Burgonya ve Tudor İngiltere'sinde bu kaynaşmaya tanıklık eden 'şövalye hümanizmi' gibi kavramlara rastlarlar sık sık. Sir Philip Sidney ve Kont Baldassare Castiglione de, yalnızca Rönesans ile özdeşleşmiş yeni değerleri değil, ortaçağ şövalyeliğinin geleneksel değerlerini (savaşta, şövalyelikte ve nezakette ustalık gibi) de işlemişlerdir. Eski ve yeninin kaynaşımı, Sidney gibi şövalyelerin, Rönesans'ın silahlarıyla kuşandığı fakat ortaçağ tarzıyla savaştığı, Kraliçe Elizabeth dönemindeki 'Accession Day Tilts'te özellikle dikkat çekicidir. Şövalye hümanizmi olarak adlandırılan bu tarz, 'Faerie Queene'de de edebi ifadesini bulmuştur.

Hümanist hareket, başarılı olduğundan daha az radikal. Siyasal düşünce tarihi de bu sonucu doğrulamaktadır. Hümanist hareket, Kuzey ve Orta İtalya'daki şehir devletlerinde doğmuş, onları şekillendirmiş ve onlarla şekillenmiştir. Gerçekten de bir bilgin, 1400'lü yıllarda Floransa vatandaşlarının, Milan Düklüğü'ne karşı verdikleri 'özgürlük mücadelesi' sırasında, hümanist Leonardo Bruni tarafından ifade edilen Rönesans değerlerinden haberdar olduklarını ve bu değerlerden etkilendiklerini belirtir. Machiavelli ve Guicciardini'nin yazıları, Floransalılardan, 1494'te İtalya'yı işgal eden Fransa Kralı VIII. Charles'ın güçlerine karşı direnmeyi başaramadıkları için, akla ve insana duydukları güveni yitirmiş olduklarını gösterse de, hümanizm ile özdeşleşmiş olan Floransa en azından 1530'a kadar cumhuriyet olarak varlığını sürdürmüştür. Floransa ile Venedik ve Cenova gibi diğer cumhuriyetler-

de, yönetici sınıflar ve hümanistler için, kendilerini antik Atina ve Roma cumhuriyetlerini yöneten insanlarla veya politikacı, hatip, filozof kimliklerini bir arada barındıran Cicero ile bir tutmak pek de zor değildi. Bu hümanist cumhuriyetçilik veya sıkça kullanıldığı şekliyle 'yurttaş hümanizmi' (civic hümanism), Almanya ve İsviçre'nin bazı özgür şehirlerinde de etki yaratmıştı. Bu durum, özellikle 16. yüzyılın Basel veya Nuremberg gibi şehirleri için geçerlidir ki, Dürer'in arkadaşı olan ve Plutarch ile Lucian gibi Grek klasik dönem yazarlarının eserlerini çeviren Wilibald Pirckheimer, Nuremberg şehir konseyinde görev almıştır. Hollanda'nın görece bağımsız şehirlerinden biri olan Rotterdam'da yaşayan Erasmus da, cumhuriyetlere sempatiyle bakıyor ve hükümdarları açgözlü, yırtıcı ve kana susamış bir kuş olan kartala benzetiyordu.

Ancak diğer taraftan, Avrupa'nın diğer ülkelerinde monarşi hala bir normdu ve klasik veya modern İtalyan cumhuriyetleri, bunlar üzerinde çok az bir etkiye sahipti. Bunlar da 'Rönesans hükümdarlığı' diye adlandırılmış olsa da, bu terim hem kullanışlı hem de bir dereceye kadar muğlaktır. Örneğin tarihçiler, İmparator V. Charles, I. François ve VIII. Henry'i 'Rönesans hükümdarı' olarak adlandırdıklarında, bu hükümdarların hümanizm ve sanata olan ilgilerinden mi bahsederler, onların yeni bir yönetim anlayışına sahip olduklarını mı belirtirler, yoksa onların, bizim kaba anlamıyla 'Rönesans' olarak adlandırdığımız dönemde yaşamış olduklarını mı kastederler? Bu belirsizdir. Bu üç hükümdar da, Rönesans'ın yeni sanat anlayışına ilgi duymaktaydı. Örneğin Charles, Titian'ı ünlü ressamların resimlerini toplaması için görevlendiriyor;

VIII. Henry, Holbein'i hizmetine alıyor; François ise daha önce gördüğümüz gibi, İtalyan sanatçıları saraya çağırıyor ve Chambord ve Fontainebleau gibi gösterişli yapılar inşa ettiriyordu. Kralın, bilginleri himaye etmesi ve Grekçe ile İbranice dersleri vererek saray okutmanları kadrosu oluşturması ise Fransa'da hümanizmin gelişimindeki önemli faktörlerden biridir. Yine de tarihçiler, bu hükümdarların, yeni 'Rönesans' tarzıyla ülkelerini yönettiklerini iddia eden geleneksel görüşe kuşkuyla bakmakta ve geleneksel ortaçağ idare biçiminin hala varlığını sürdürdüğünü ısrarla vurgulamaktadırlar.

Siyaset ile Rönesans'ın yayılışı arasındaki ilişki de dikkate değer konulardan biridir. Kuzey Avrupa'nın siyasal kültürü, klasik gelenekten veya çağdaş İtalya'dan alınacak şeylerin belirlenmesinde ve bunun nasıl yorumlandığı konusunda yardım etmişti. Örneğin Castiglione'nin eseri 'Courtier'i İtalya dışında popüler kılan şey, onun edebi marifetleri kadar, bahsedilen şeylerin Alplerin ardındaki toplumlara olan benzerliğidir. Machiavelli, Floransa Cumhuriyeti'nin hizmetinde çalışmış ve Roma tarihinden bahsettiği 'Discourses' adlı eserini kendi yurttaşlarına atfetmiş olsa da, onu üne kavuşturan, hükümdarlara öğüt verdiği küçük kitabı 'Prince'dir. Thomas More da 'Utopia'yı yazarken Platon'un 'Cumhuriyet'inden esinlenmiş, ancak eserinde özellikle VIII. Henry yönetimindeki İngiltere krallığının karşılaştığı problemlerle ilgilenmiştir. Hükümdarları kartala benzeten Erasmus ise 'The Education of a Christian Prince' adlı eserini genç imparator V. Charles için yazmış ve ona, eğer ülkesini adaletsizce yönetir ve dini yıkıma sürüklerse hükümdarlığı bırakmasını

öğütlemiştir. Bu anlamda Erasmus, Roma imparatoru Diocletian gibi, klasik bir bakış açısına sahipti. Ancak öğütleri, onun tasavvur ettiğinden daha günceldi. 1555 yılında Charles, dinsel nedenlerden kaynaklanan bir iç savaşın baş göstermesinden sonra imparatorluktan feragat etmiştir. Acaba imparator, bu kararı alırken kırk yıl önce Erasmus'un verdiği öğüdü düşünmüş müydü? Bunu bilemiyoruz.

Charles'ın saray vaizi olan İspanyol rahip Antonio de Guevara da hümanist hareketle ilgilenmekteydi ve hükümdara öğütlerini Romalı ahlakçı Seneca'dan esinlenerek yazdığı 'The Dial of Princes' adlı eserinde topladı.

Birçok baskısı yapılan ve İngilizce, Fransızca ve diğer Avrupa dillerine çevrilen Guevara'nın kitabı, Rönesans neo-stoacılığının en ünlü örneğidir. Bu tarzın diğer bir önemli örneği ise Flaman hümanist Justus Lipsius tarafından 1584'te kaleme alınan "On Constancy" adlı inceleme eserdir. 16. yüzyıl okuyucusunun dikkatini Grek ve Roma stoacılarına, özellikle de Seneca'ya çeken şey, onların, tiranlık, ölüm veya Hamlet'in 'karabahtın mancınık ve okları' diye adlandırdığı şeyle yüz yüze kalındığında sadakati veya zihnin sükutunu muhafaza etmeyi öğütlemesidir.

Aslına bakılırsa bu pasif sadakat fazileti, cumhuriyetin siyasal açıdan aktif vatandaşlarından çok, monarşinin tebaasının ruh haline uymaktadır. Stoacılık gibi, Roma hukukunun canlanması da Alplerin ardındaki monarşiler için büyük bir önem taşıyordu. Roma hukuku, ortaçağda özellikle Bologna Üniversitesi'nde incelenmekteydi. 15. ve 16. yüzyıl bilginleri ise bu hukuk ile onun ürettiği toplum ve

hukuki sistemde zamanla meydana gelen değişimler konusunda daha bilinçli olmaya başlamışlardı. Ancak bu dönemde birçok İtalyan hümanist, antikçağın hukuk metinleriyle ilgileniyor olsa da, bir hukukçunun bakış açısına göre bu ilgi amatörceydi. Bu alandaki asıl gelişmeler, "hümanite" üzerine değil, hukuk üzerine eğitim almış kişiler sayesinde ortaya çıkmıştır. Örneğin 16. yüzyılın başlarında, Roma hukukunu yeniden yorumlamaya çalışan üç önemli hukukçudan biri olan Andrea Alciati bir İtalyandı ve hayatının büyük bir kısmını Fransa'nın Avignon ve Bourges üniversitelerinde hukuk dersleri vererek geçirmişti. Bununla birlikte, Guillaume Budè Parisli; Erasmus'un arkadaşı Ulrich Zasius ise bir Alman şehri olan Constanceliydi. Bu anlamda, Roma hukukunu ilk inceleyen hümanistler İtalyan olsa da, uzun vadede bu alana en büyük katkıyı yapanlar Fransızlardı.

Kuzey ve Batı Avrupalıların, İtalyan ustalarının ilerisine taşıdığı diğer bir alan ise düzyazı romanlardır. Şüphesiz, komedide Ariosto ve Aretino'dan daha iyisini bulmak; epik türde Ariosto'yu aşmak; pastoral şiirde Tasso'nun 'Aminta'sı veya Gian Battista Guarini'nin 'Pastor Fido'sundan' (1585) daha iyi eserler bulmak çok zordur. Düzyazı romanda ise (modern anlamda roman 'novel' sözcüğünü kullanmak yanıltıcı olabilir) Boccaccio'dan Bandello'ya birçok İtalyan kısa hikaye ustası olsa da, yeni düzyazı tarzının gelişimi İtalya dışında gerçekleşmiştir. Bu yeni tarzın en büyük ustaları, elbette, 'Pantagruel'

*Pastor Fido: Yüzyılın sonunda tüm Avrupa'da taklit edilen bir oyun.

(1532), 'Gargantua' (1534) ve 'Tiers Livre' (1546) gibi eserlerin yazarı Rabelais ve 'Don Quijote'un yazarı Cervantes'tir. Bununla birlikte, onlardan daha az tanınan, fakat çok önemli eserler üretmiş olan Sir Philip Sidney gibi yazarlar da vardır.

Bu romanlar klasik antikiteye, özellikle de Lucian'ın komik diyaloglarına, 'Daphnis ve Chloe' gibi Grek romanslara ve hepsinden de çok Apuleius'un 'Golden Ass'i ve Petronius'un 'Satyricon'u gibi Latin düzyazı romanlara çok şey borçludur. Bununla birlikte, onlar, ortaçağ romanslarının ve Ariosto'nun romanslarındaki ironik tarzın da etkisinde kalmışlardır. Fakat yine de, Rabelais ve Cervantes'in eserlerini bunun dışında tutmak gerekir. Her iki yazarın da eserlerindeki en alışılmadık öğelerden biri, parodiye (hezel), özellikle de şövalye romanslarındaki parodiye verilen önemdir. Romanslardaki en önemli tema 'Kutsal Sahan' (Holy Grail)^(*) arayışıdır; ancak Rabelais'nun kahramanları hep bu arayışın karşısında yer almışlardır. İlk sayfasında, şövalyelik romanslarının içten okuyucusu için olduğu belirtilen Don Quijote gibi, onun kahramanları da macera peşinde koşan şövalye hikayelerinin komik bir takdimidir. Her iki hikaye de kurgunun gerçeklikle olan ilişkisiyle ilgilidir (arada yorum farkı olsa da). 'Gargantua'nın önsözünde yazar, Homer'in şiirlerindeki alegorik anlamları arayan insanları eğlendirmeye çalışarak konuyu biraz karmaşıktırsa da, bu komik hikayenin aslında ciddi bir anlam taşıdığını belirtmektedir.

^(*)Kutsal Sahan (Holy Grail): Son akşam yemeğinde Hz. İsa'nın kullandığı farzolunan sahan veya kase.

Şüphesiz, bu ironik özbilincin oluşumundaki en önemli faktör matbaanın ortaya çıkışıdır ve bu 'matbaa kültürü', Rönesans ile ortaçağ yazarları arasındaki temel farklılıkları açıklamamıza yardımcı olabilecek anahtar kavramdır. Gerçekten de, matbaasız bir Rönesans'ın olmayacağını iddia etmek pek de yanlış olmaz. Bu nokta, abartılmaya ve yanlış yönlendirilmeye açık olsa da, gözden kaçırılmamalıdır. Sürekli geliştirilen matbaa makinesinin icadı, 15. yüzyılın ortalarına kadar götürülebilir, ancak bu dönemdeki matbaanın, erken Rönesans'ın, yani Petrarch ve Alberti'nin fikirlerinin, Giotto ve Masaccio'nun resimlerinin ve Brunelleschi'nin mimari perspektifinin oluşumunda çok fazla etkili olduğunu söyleyemeyiz. Rönesans'ın asıl 'yayılması'nı sağlayan, yeni teknolojiye dayanan gelişmiş matbaadır. Vitruvius, Serlio, Palladio ve diğerlerinin matbu eserlerinin, yeni mimari tarzların yayılması üzerindeki etkisini daha önce tartışmıştık. Bununla birlikte, dönemin birçok portresinde, genç erkek ve kadınların elinde görülebilen küçük şık kitap ciltlerini göz önünde bulundurmadan, 16. yüzyılın aristokrat çevrelerinde Petrarch'ın aşk şiirlerine olan ilgiyi açıklayabilmek imkansızdır. Bu arada, antikitenin canlanması ve klasik dönem yazarlarının eserlerinin matbaada basılması arasındaki bağlantıyı da unutmamak gerekir.

Bu canlanma hareketinde öncü rolü oynayanlar ise İtalya, Fransa, Hollanda, İsviçre ve diğer ülkelerde, hümanist bilginler ve eğitimli kesimler arasında aracı olan bilgin-matbaacılarıdır. Örneğin, bir matbaacı olarak, Venedikli Aldus Manutius'un yardımları olmadan, Erasmus'un, kendi döneminde kazanmış olduğu büyük ün tasavvur bile edi-

lemezdi. Bu matbaacılarından birçoğunun kendisi de bilgindi. Örneğin, Aldus, Ferrara'da 'insan bilimleri' üzerine çalışmış ve okumaktan büyük zevk aldığı Grekçe metinleri orijinal dillerinden basmıştı.

Ancak, matbaanın Rönesans'taki yerini, yalnızca onun yayılmasındaki bir araç olarak görmemek gerekir; onun önemli bir fonksiyonu daha vardı. Matbaa, metinleri hem yayarak hem de uzun süre muhafaza ederek, hümanistlere metinsel eleştiri çalışmalarını gerçekleştirme fırsatı vermiştir. Hatta, Karolanj Rönesansı veya 12. yüzyıl Rönesansı'nın kalıntıları kısa sürede yok olmuşsa ve bizim konumuz olan 'Rönesans' hareketi varlığını uzun süre devam ettirmişse, matbaanın bunda önemli bir faktör olduğunu kolaylıkla iddia edebiliriz. Burada, hareketliliğin tarihi ile olan paralellığe de gönderme yapmak gerekir. Reformasyon, ortaçağ heretizminin başarısızlığa uğramasıyla başarı kazanmıştır; çünkü o, matbaa yoluyla yeni fikirleri yayması sayesinde kitle tabanı elde etmiştir.

Elbette, matbaa Reformasyon'un yayılmasındaki tek etmen değildir ve aynı şey Rönesans için de söylenebilir. Floransa'daki Platon Akademisi veya III. Henry Fransa'sındaki Saray Akademisi gibi küçük fakat etkili tartışma grupları, sözlü geleneğin kültür üzerindeki etkisini kanıtlamaktadır. Dönemin en önemli edebi formlarından biri olan diyalog tarzı (Erasmus'un 'Colloquies'i ve More'un 'Utopia'sı gibi), gerçek tartışmalar üzerine oturtulmaktaydı ve 'sözlü artık' olarak adlandırılan şey ile edebi öğeleri birleştiriyordu (ancak, sözlü geleneğin matbaa tarafından veya matbaanın sözlü gelenek tarafından özümsemediğini iddia etmek zordur). Yine, Rönesans'ın bazı edebi eserleri,

geleneksel halk kültürünün bir parçası olan sözlü kültürden büyük oranda esinlenmişti.

Örneğin, Erasmus, 'Praise of Folly'de, St. Paul ve klasik satir (hiciv) geleneğinden olduğu kadar, halk kültürü geleneğinden de etkilenmiştir. Yine, Don Quijote'ta Sancho Panza halk kültürünün komedi geleneğini yansıtıyordu. 'Panza', göbek (pouch) anlamına gelir; Sancho'nun toplu gövdesi bir 'karnaval' figürünü anımsatırken, kendisinden uzun olan ustası, Lent'e benzer. Baştan ayak parmağına kadar (veya ayak parmaklarını göremediği için, baştan göbeğe kadar) ona benzeyen diğer bir karnaval figürü de 'Falstaff'tır. Falstaff'ın Prens Hal tarafından terki, festival sezonunun kapanmasıyla 'Trial of Carnival' (Karnaval Mahkemesi) ile karşılaştırılmıştır. Tamamen karnavalesk bir tarzı olan diğer iki önemli eser ise Rabelais'in 'Gargantua' ve 'Pantagruel' adlı eserleridir. Burada devler, düzenbaz Panurge, ziyafet, içki, şiddet komedisi ve şarlatanların mübağlalı bir dil kullanması gibi, karnavallara özgü öğeler bulunmaktadır. Ancak, Rabelais'in bir halk kültürü yazarı olmadığını unutmamak gerekir. O, eğitilmiş bir insan ve Latin ve Grek edebiyatını iyi bilen bir fizikçiydi; kitabı ise Lyonlu zanaatkarlarla veya yerel köylülerle karşılaştırılamayacak denli kinayelerle doluydu. Onun, kitabında yaptığı şey, kendi amaçları için halk kültürünü kullanmaktı; tıpkı Sorbonne'un dar görüşlü teologlarının, geleneksel kültürü alaya alması gibi... Halk kültürü formlarının yıkıcı amaçlar için kullanılması, geç Rönesans, yani Rönesans'ın dağılma dönemi için özellikle geçerliydi ki, bunu gelecek bölümde tartışacağız.

Rönesans'ın Dağılma Süreci

Rönesans'ın ne zaman başladığını söylemek zor ise, ne zaman bittiğini söylemek imkansızdır. Bazı bilim adamları 1520'li yılları bitiş tarihi olarak kabul ederken, diğer bazıları 1600, 1620, 1630 ve hatta daha sonraki yılları tercih eder. Bir hareketin ne zaman bittiğini söylemek her zaman için zordur; hele bu hareket, birçok bölgeyi ve birçok sanatsal alanı kapsıyorsa, bu zorluk ikiye katlanır. Bu anlamda, 'bitiş' oldukça kesin ve iddialı bir sözcüktür. 'Dağılma' (disintegration) daha uygun bir ifade olabilir. Bu ifadenin dikkat çektiği nokta, belirli amaçlar etrafında birleşen insanların meydana getirdiği bir hareketin, yayıldıkça bütünlüğünü yitirmesidir. Bunun nedeni ise süreç içerisinde kimin veya neyin bu harekete ait olduğunu belirlemenin gittikçe zorlaşmasıdır.

İtalya'da 1520'li yıllar, görsel sanatlar alanında 'İleri Rönesans'tan (High Renaissance), tarihçilerin 'manerizm' (mannerism, üslupçuluk) olarak adlandırdığı eğilime geçişi ifade eder. Düzenli bir hareketten ziyade, bir eğilim olarak algılanması gereken manerizm, üslup (manner) ve

tarza olağandışı bir vurgu yaparak olağandışılık, zorluk, yaratıcılık, zarafet ve zekayı sanatta ön plana çıkardı. Bu yeni tarz, 1520'lerde Michelangelo'nun Floransa'da Medici Chapel'i inşa etmesiyle başlar. Bu eser, sanatçının öğrencisi Vasari tarafından, "oldukça olağandışı" diye tanımlanır. Vasari'ye göre, bunun nedeni, "Michelangelo'nun, diğer sanatçıların Vitruvius ve diğer antik dönem sanatçılarından esinlenerek oluşturduğu orantı, sıra ve nizamaya dayalı tarzdan büyük oranda kopmuş olmasıdır." Michelangelo bu klasik sıraları reddetmişti. 1520'lerin sonlarına doğru, Giulio Romano da Mantua'da inşa ettiği Palazzo de Te ile, bu sıra ve nizamdan kopmuştu; gerçekten de, onun klasik öğeleri bilinçli olarak 'kuraldışı' bir biçimde uyuşturması, eserlerini inceleyen insanları hayrete düşürmüştü. Yukarıda bahsettiğimiz eserler bir anlamda 'anti-klasik'tir; ancak yine de, geç klasik antikiteye ait bazı öğeler taşır.

Resim ve heykelde neyin 'manerist' tarzda yapıldığına karar vermek çok daha zordur. Orantı ve perspektife dayalı kuralların reddi, özellikle 1520-30'lu yıllarda Rosso, Pontormo ve Parmigianino'nun resimlerinde karşımıza çıkar. Bu eserler, Pontormo'nun öğrencisi Bronzino'nun portrelerinde olduğu gibi, şık ancak soğuk bir zarafet taşırlar. İfade gücüyle ilişkilendirilen benzer bir reddediş, Michelangelo'nun, Sistine Chapel'deki 'Last Judgement' (1536-41) adlı eserinde de gözlenebilir. Heykelde ise zarafetle bükülmüş duruşlara dayalı uzatılmış figürler ('yılan gibi'; Michelangelo'nun deyiimiyle 'figura serpentina'), manerizmin temel ölçütü olmuştur; Cellini'nin Perseus heykeli ile I. François için yapmış olduğu tuzluk (her ikisi

de 1540'larda) ve Bartolommeo Ammannati'nin Floransa'daki Piazza della Signoria'da yaptığı 'Fountain of Neptune' bu üsluba dahil edilebilir. Manerizmin eğlenceli yönünün en iyi örneklerini ise bahçe sanatında görürüz: Floransa'daki Boboli Bahçeleri ve Bomarzo'da Romalı aristokrat Vicino Orsini için tasarlanan park (Bu park, taştan canavarları, eğimli kulesi ve cehennem boğazıyla bir 16. yüzyıl Disneyland'ını andırır).

Şu ana kadar verilen örnekler, Parmigianino dışında, Toskana veya Roma'ya aittir. Venedik'te ise Titian ve izleyicileri, 1520'lerde ve daha sonra, İleri Rönesans tarzında eserler vermeye devam etmişlerdir. Tintoretto, etkileyici eseri 'St. Mark Rescuing a Slave' (1548)'de, Michelangelo'nun tarzını özümsemiş; ancak Andrea Palladio, 1550-60'larda tasarımlarını yaptığı köşklerde klasik kuralları izlemiş ve Veronese'de 1588'deki ölümüne kadar, İleri Rönesans tarzında eserler vermeye devam etmiştir.

Edebiyatta da kimin manerist olup olmadığına karar vermek zordur. Michelangelo'nun şiirlerini, Vasari'nin 'Lives'ini ve Cellini'nin otobiyografisini, bu kişilerin diğer çalışmaları hakkında sahip olduğumuz bilgiler sayesinde, edebi manerizmin örnekleri arasına dahil edebiliriz. Tasso ve Guarini'nin pastoral dramaları da bu tarza ait eserler olarak kabul edilebilir. Bu örnekler oldukça mahcup ve şıktır; buradaki sorun, aynı niteleyicilerin erken dönem Rönesans edebiyatı eserlerine de uygulanıp uygulanamayacağıdır. Guarini, iki türü (tragedya ve pastoral şiir) birleştirmeye çalışmakla eleştirilmiş; diğerleri ise Pontormo veya Giulio Romano'nun üsluplarındaki kurallara karşı çıkmamışlardır. Bu anlamda, anti-klasik değillerdir. Mü-

zikte de benzer bir sorunla karşı karşıyayız. 16. yüzyıl Sicilya prensi Carlo Gesualdo'nun bu alandaki eserleri 'manerist' olarak ifade edilse de, daha önce bahsetmiş olduğumuz gibi, müziğin gelişim süreci diğer sanatların gelişim sürecinden farklıdır.

İtalya dışındaki manerist eserleri belirlemek gerçekleştirilmesi zor bir görevdir. Bu zorluğun en önemli nedeni, 1520'li yılların, İtalyan Rönesansı'nın gelişiminde geç bir döneme tekabül etmesine karşın, Fransa, İspanya, İngiltere ile Orta ve Doğu Avrupa Rönesansı'nda erken bir dönemi ifade etmesidir. Örneğin 1550'lerde Heidelberg'de inşa edilen saraya benzer kuraldışı bir bina, çokbilmişlikten çok, cehaletin ürünü olabilirdi ancak. İtalya dışındaki ilk manerist eserler Hollanda'nın erken bir döneminde yaratılmış olsa da, bu eğilimin en çok bilinen ve en az tartışılan örnekleri 1580'li yıllara aittir (Bu tarih, El Greco'nun İspanya kralı II. Philip'in; Bartholomaeus Spranger'in İmparator II. Rudolf'un hizmetine girdiği tarihtir.). İtalya dışında edebi manerizmin örneklerini aramaya çalışmak, kavramın belirsizliklerini ortaya çıkarması dışında yararsız bir çabadır. Bazı eleştirmenler, John Lyly'nin 'Euphues'ini (1579) bu tarzın tipik bir örneği olarak kabul ederler. Diğer bir grup eleştirmen ise John Donne'un şiir ve nesirlerini ön plana çıkarır.

Yine, Montaigne'in denemeleri, bazen 'Rönesans' ürünü olarak ifade edilirken, bazen 'karşı-Rönesans'ın bir parçası, bazen de manerist, hatta 'barok' kabul edilir. Öncelikle, onun, erken dönem Rönesans'ın birçok edinimini gerçekleştirememiş bir geç dönem Rönesans yazarı olduğunu unutmamak gerekir; ancak manerist hareketin bü-

tün değerlerini benimsediğini de söyleyemeyiz. Örneğin, onun rahat yazı tarzı sanatsız değildir ve klasik gelenekle bağını koparmamıştır. Kendi döneminin, Cicero'nun ağırbaşlı cümle yapısına olan tepkisine karşıdır ve Seneca'nın daha az resmi tarzına taraftardır. Bu basit tarz, kralların ve bilginlerin iddialarına ve insanın kadri (dignity) ve aklın gücü gibi kavramlara şüpheyle bakan bir yazar için oldukça uygundur.

İster 'manerizm' kavramını kullanalım ister 'Geç Rönesans' kavramını, meydana gelen değişimleri açıklamamız gerekir. Ancak, bu konuda -tamamlayıcı da olsa- birbirine zıt iki açıklama biçimi vardır. İlki, 'içe yönelik' olarak adlandırılan ve belli bir tarzın 'iç mantığını' veya iç tarihini ortaya koymaya çalışan açıklama biçimidir. Bu anlamda, Rönesans resminin tarihini, Vasari'nin yaptığı gibi, doğanın başarılı bir taklidi olarak algılayarak, Leonardo, Raphael ve Michelangelo'yu göz ardı etmek zorunda kalırız. Rönesans mimarisinin tarihini, antik kuralların doğru bir taklidi olarak düşünürsek, bu sefer aynı sorun 'İleri Rönesans' sonrası dönem konusunda karşımıza çıkar. Peki, bu varsayımdan nereye varırız? Herhangi bir sanatsal ve edebi geleneğin son aşamasında, hızla tükenmekte olan bu geleneğe karşı koyma ihtiyacı ortaya çıkar.

İkinci açıklama biçimi ise toplumdaki değişimlerin bir cevabı olarak, kültürde meydana gelen değişimleri ele alan 'dışa yönelik' açıklamalar bütünüdür. Manerizm örneğinde olduğu gibi, bu cevap 'bunalım' kavramı bağlamında açıklanmıştır; burada tanımlanan bunalım, dinsel, siyasal ve toplumsaldır. Luther, 1520'lerde Roma Kilisesi'nden ayrılmış ve Roma şehri, 1527'de V. Charles'ın or-

dusu tarafından yağmalanmıştı. Bu olaylar, 1490'larda Savonarola'nın kilise reformu çağrısı ve İtalya'nın Fransızlar tarafından istilasına kadar olmasa da, birçok İtalyan'ın zihninde travmatik bir etki bırakmıştı. Biliyoruz ki, Michelangelo ciddi anlamda bir dindardı ve 'kurtuluş' (salvation) hakkındaki şüpheleri nedeniyle ıstırap içindeydi. Bu, onun dinsel resimleri ve din üzerine fikirleri arasındaki ilişkiyi makul bir hale getirirken; aynı şeyi, bu düzeydeki mimari yenilikleri için söyleyemeyiz. Cellini'nin otobiyografisi ise kahramanının (yani kendisinin) dinsel bunalım içinde olduğuna dair bir izlenim vermez; o, bir macera olarak gördüğü bu bunalımdan zevk alıyordu aslında. Pontormo ve Bronzino tarafından resmedilen kadın ve erkeklerin katı zarafeti, bir 'yabancılaşma'nın belirtisi olarak algılanır çoğu zaman; fakat bu, aynı zamanda, aristokratik davranış tarzının, İspanyol stiline, modaaya uygun bir biçimde uyumlu hale getirilmesidir de. Ancak, bu dönemde yaşayan sanatçıların iç dünyası hakkında yargıda bulunmak için elimizde çok az bilgi var.

Manerizm, sosyal bir bunalım mıdır, gerçekten de? Sosyal bunalımların tanımlanması ve tarihlendirilmesi genelde zor bir iştir; fakat en azından, sosyal ve siyasal yapıda bazı değişimlerin olduğunu gösteren kanıtlar bulunabilir. 16. yüzyıl İtalya'sında zenginlik ve iktidarın, ticaretle uğraşan sınıftan toprak sahibi sınıfa kaydığını gözlemleyebiliriz. Marx, bu sürece 'yeniden-feodalleşme' adını verir. İtalya'ya, Avrupa içerisinde farklı bir konum sağlayan bağımsız şehir devletleri sarayların ve aristokratların denetimi altına girdi (Venedik ve Cenova dışında). Bu açıdan, zarif, incelikli ve ironik bir üsluba sahip olan manerizm de aristokratik bir bakış açısının yansımasıdır.

Manerizm, çoğu zaman 'anti-Rönesans' veya 'karşı-Rönesans' olarak karakterize edilir; fakat onu, Rönesans'ın son aşaması olarak kabul etmek daha doğrudur, çünkü klasik kurallardan kopuş, bu kurallar hakkındaki bilgilerin tamamıyla ortadan kaybolduğu anlamına gelmez. Eğer bu dönemin hümanist, bilgin ve yazarlarının eserlerini incelersek, bu kişilerin, Rönesans geçmişleriyle olan bağlarını tamamen koparmadıklarını, bu geçmişin bazı yönlerini ince eleyp sık dokuyarak benimsediklerini görürüz. 'Modaya uygun' tanımına güzel bir örnek olan 'Reason of State' (1589) kitabının yazarı Giovanni Botero gibi siyaset yazarları, Roma tarihi üzerine çeşitli açıklamalar yapmaya devam ettiler, fakat Livy'den çok, Tacitus'u dikkate aldılar. Platon kültü olarak bilinen 'neo-Platonizm' ise 16. yüzyıl Avrupa'sında, Paris'ten Prag'a kadar tüm saray çevrelerinde moda olan bir akımdı. Belki de bunun nedeni, eyleme dayalı yaşam tarzı yerine, düşünceye dayalı yaşam tarzına yapılan vurgunun, monarşilerin uyruklarına -cumhuriyetin vatandaşlarına karşın- daha çok uymasıydı. Bu dönemde neo-Platoncu hareket, Platon'un kendi yazıları kadar, onun, Plotinus ve Iamblichus gibi, mistisizm ve sihirle ilgilenen klasik ardıllarına da ilgi duymaktaydı. Bu arada, 'gizil felsefe' (diğer bir deyişle, 'sihir') ve 'doğal felsefe' (daha modern bir deyişle, 'fen')ye olan ilgi de artmıştı, çünkü bu alanlar, insanın, hüznün verici dünyadan kaçışına yardımcı oluyordu. Polonyalı Nicolaus Copernicus, Alman Heinrich Cornelius Agrippa, İngiliz John Dee ve İtalyan Giordano Bruno (1600 yılında Roma'da, heretik olmak suçundan yargılanarak yakıldı) bu yolda ilerleyen en ünlü kişilerdi.

Az önce bahsettiğimiz bunalımın diğer bir yansıması da stoacı canlanıştır. Değişmezlik kültürü, özellikle 16. yüzyılın ikinci yarısında, Fransa ve Hollanda'daki iç savaşların, Seneca ve diğer stoacı filozoflar tarafından vurgulanan sükuneti her geçen gün biraz daha az mümkün kıldığı bir dönemde, çok önemli bir çekim merkezi haline gelmişti. Stoacılık konusunda oldukça huzursuz olan Montaigne gibi bazı yazarlar ise, şüpheli bir dünyada, insan aklının, kesin yargılarda bulunamayacağını iddia eden klasik septisizme ilgi duymaya başlamıştı.

Geç 16. yüzyıl 'eleştiri çağı' olarak adlandırılır genellikle. 'Eleştiri' kavramı, önceleri, klasik metinlerin bazı yanlış transkripsiyonlarını ortaya çıkarmak için çeşitli karmaşık metotlar kullanan yazar ve yayıncıların yaptıklarını tanımlamak için kullanılmıştır. Ancak, kavramın kapsamı, zamanla, bizim 'edebi eleştiri' ve 'sanat eleştirisi' olarak adlandırdığımız şeyleri de içerisine alacak şekilde genişlemiştir. Örneğin, Vasari'nin eseri, resim ve heykelticiliğin farklı değerleri, renk ve çizim, Titian ve Michelangelo gibi konuların İtalya'da heyecanla tartışıldığı bir dönemde, sanat eleştirisi çalışmaları arasında en önemli olandı. Ayrıca Dante'yi eleştiren veya savunan, epik şiir ve tragedya yazımı için çeşitli kurallar ileri süren incelemeler de vardı.

Platonizmden eleştiriciliğe kadar tüm bu eğilimler, 15. yüzyıl İtalya'sında bazı paralellikler gösterirler; fakat vurgudaki farklılıklar, geç dönem Rönesans'a kendi karakterini kazandırır ve bu dönemi, 'manerizm çağı' veya Rönesans'ın 'sonbaharı' gibi kavramlarla açıklamamızı sağlar. Ben bu dönemi 'bitiş' olarak değil, bu bölümün başında da açıklamış olduğum gibi, 'dağılma süreci' olarak değer-

lendirme eğilimindeyim. Michelangelo, Montaigne, Tasso, Shakespeare, Cervantes ve diğerlerinin başarıları bunun için yeterli bir kanıt gibi görünüyor.

Rönesans'a özgü bazı öğeler -tavırlar, biçimler, temalar vb.- Avrupa kültüründe uzun süre varlığını sürdürdü. Örneğin, Papa VIII. Urban (1623-44) döneminde, Papa X. Leo, Bembo ve Raphael'in yaşadığı çağı örnek alan 'ikinci bir Roma Rönesansı'ndan söz edilir. Bu dönemde, Fransa'da François de Sales ve diğerleri 'dindar hümanistler' olarak akıllarda yer ederken; Nicolas Faret, aslında Castiglione'nin 'Courtier'inin bir bölümünün çevirisinden başka bir şey olmayan incelemesini 1630 yılında yayınlamayı başardı. İngiltere'de ise Robert Burton ve Sir Thomas Browne gibi kişileri, kavramın Rönesans döneminde kullanıldığı anlamıyla hümanist olarak değerlendirmek mümkün. Burton'ın, 'dünyanın en mükemmel ve en soylu yaratıcısı olan insan' için kaleme aldığı eseri 'Anatomy of Melancholy'de (1621), Seneca ve Cicero'dan olduğu kadar, filozof Ficino gibi Rönesans yazarlarından yapılan alıntılar da yer alır. Browne'ın 'Religio Medici'si (1635'te yazılıp 1642'de basıldı) de klasik metinlerin konusu olan, 'insanın kadri' hakkında benzer bir perspektif sunar.

Burton ve Browne dışında, 1690'larda yazmış olduğu bir makalesinde, antik eğitim ve edebiyatın 'modernler' üzerindeki üstünlüğünü vurgulayan Sir William Temple'ı da unutmamak gerekir. Bu arada, Swift (Temple'ın yardımcısıydı), Dr. Johnson, Burke ve Gibbon gibi yazarlardan da bahsetmeliyiz ki, hepsi 'Augustin hümanizmi' olarak adlandırılan dönemde yaşamıştır. İngiliz kültürünün 18. yüzyıldaki 'Augustin' çağı, ismini, Augustin dönemi-

nin Roma kültürüyle ilgilenen bu yazarlardan almıştır. Dr. Johnson'ın Londra üzerine yazdığı şiir, Romalı yazar Juvenal'in bir satirini hatırlatırken; Gibbon'un, Amerikan Devrimi sırasında yazmış olduğu 'Decline and Fall' çökmekte olan iki imparatorluk (Roma ve İngiliz imparatorlukları) arasındaki benzerliklere ışık tutar. 18. yüzyıl siyasal düşüncesinin odak noktasında yer alan özgürlük ve sapkınlık gibi kavramlar ise Yunanistan ve Roma'dan ödünç alınarak, hızla ticarileşmekte olan toplumun ihtiyaçlarına adapte edilmiştir.

Sanatçılar da İtalyan Rönesansı'nun birçok değerini benimsemeye devam etti. Joshua Reynolds ve George Romney klasik heykelticilik ve Rönesans mimarisini (özellikle Raphael ve Titian'ın eserlerini) incelemek için İtalya'yı ziyaret etti. Bununla birlikte, 18. yüzyıl İngiliz evleri genellikle 'Palladyan' olarak adlandırılır, çünkü bu evlerin birçoğu, 16. yüzyıl İtalyan mimarı Andrea Palladio'nun tasarımlarından yola çıkılarak yapılmıştır.

Benzer bir coşkuyu Fransa'da, XIV. Louis devrinde ve Fransız Devrimi sırasında da görmek mümkündür. Bu coşkunun esin kaynağının Roma Cumhuriyeti olduğunu söyleyebiliriz. Daha önce de belirtmiş olduğumuz gibi, 19. yüzyıl başlarında, eğitim alanında klasik geleneği savunanlar, kendi fikirlerini, 'humanismus' kavramıyla bir arada düşünülen Rönesans değerleriyle bütünleştirmişlerdir.

15. ve 16. yüzyıllarla olan bu paralellikler dikkat çekicidir ve bu paralelliklerin sayısını artırmak hiç de zor değildir. Ancak, antikiteye ve Rönesans İtalya'sına duyulan hayranlığın yönü, kültür ve toplumda meydana gelen di-

ğer değişimlerin sonucu olarak değişmiştir. Değişimlerin en önemlilerinden biri, tarihçilerin, 17. yüzyılın 'Bilimsel Devrim'i (Galileo, Descartes, Newton ve diğerlerinin eseri) olarak adlandırdıkları hareketin yarattığı sonuçlardır. Bu devrimle birlikte, dünyanın, evrenin merkezinde olmadığı ve kozmos çalışmalarının, mekanik kurallar çerçevesinde incelenebileceği fikri ortaya çıktı. Doğanın keşfi, artık çeşitli klasik metinlerin kesin yargılar etrafında dönen otoriter sözlerine değil, sistematik gözlem ve deneye dayandırılıyordu. Klasik metinlerin ve Rönesans'ın evrene bakış açısı reddedildi. Yeni keşiflerin, birçok açıdan, 'modernler'in 'antikler'e olan üstünlüğünü gösterdiğine inanılıyordu. Bu yeni dünya görüşü, eğitimli insanı geçmişten kopardı. Tüm bu nedenlerden dolayı, tarihçiler, Rönesans'ın dağılma sürecini, Galileo ve Descartes'in çağı olan 1620-30'lu yıllara götürürler. Bu da, Rönesans'ı 'modern' bir olgu olarak gören Jacob Burckhardt'ın bu fikrinin aslında doğru olmadığını kanıtlar.

Sonuç

Bu kısa kitapta, Rönesans, Burckhardt'ın ünlü eserine oranla daha dar bir kapsam içerisinde ele alındı ve bir 'dönem'den çok, -Gombrich'in deyimiyile- bir 'hareket' olarak düşünüldü. Hatta, bir hareket olarak o, Burckhardt ve diğer tarihçilerin dikkat çektiği kültürel değişimler çerçevesinde değerlendirilmeyip, yalnızca antik kültürün yeniden canlanması konusuyla sınırlandırıldı. Aslında, bu sınırlama bilinçli bir tercihtir. Çünkü belirli bir noktaya odaklanmadan, düşün ve sanatın çeşitli branşları ve birçok Avrupa ülkesiyle ilgili olarak kaleme alınan kısa bir kitap, çekilmez derecede muğlak olabilirdi. Ancak bundan da önemlisi, Rönesans'a atfedilen diğer niteliklerin, Rönesans'ın zıddı kabul edilen ortaçağda da kendini göstermesidir. Açıkçası, bu çalışmanın amaçlarına uygun olması bakımından, ortaçağ ve Rönesans arasında var olduğu düşünülen zıtlığın birçok açıdan yanıltıcı olduğunu söylemek gerekir.

Örneğin, Burckhardt'ın ünlü 'bireyin gelişimi' kavramını ele alalım. Pek de açık olmayan bu kavramın anlamlarından biri, Burckhardt'ın 'modern şöhrat duygusu' ola-

rak adlandırdığı özdayatmacılıktır. Rekabet, Rönesans Floransa'sında güçlü bir temele sahip olsa da, Huizinga'nın işaret ettiği gibi, ortaçağ şövalyeleri de ihtişam ve şöhrete değer veriyordu. Şöhret, onlar için de motive edici bir faktördü.

Rönesans 'bireyciliği'nin diğer bir anlamı ise 'birey-olma bilinci'dir. Bu anlamda, -Burckhardt'ın deyişiyle- 'dünyanın ve insanın keşfi' bağlamında, Papa II. Pius'un anularından Benvenuto Cellini'nin otobiyografisine, İtalyan Rönesansı'nda biyografi ve otobiyografilerin ortaya çıkışına; bununla birlikte, çeşitli portrelerin (Titian ve Dürer'inkiler gibi) yapımına dikkat çekmek gerekir. Ancak otobiyografilerin ortaçağda da -daha az sıklıkla da olsa- karşımıza çıktığını hatırlatmalıyız. Bu ve buna benzer nedenlerden dolayı, 'bireyin keşfi'nin 12. yüzyıla dayandırılabilceği söylenebilir.

Rönesans'ı karakterize eden diğer bir önemli nokta da akla (reason) verilen önemdir. Bu dönemde, insan aklı, hümanistler tarafından sürekli övüldü; uzamın rasyonel sıralanışı, perspektifin keşfi veya Burckhardt'ın, 15. yüzyıl Venedik Cumhuriyeti tarafından toparlanan istatistiklerden yararlanarak ortaya attığı 'hesaplama ruhu'yla olanaklı hale geldi. Rönesans ve ortaçağ arasındaki bölünme, burada da suni bir durum ortaya çıkarır; çünkü bireycilik gibi, rasyonalizm de muğlak bir kavramdır ve kesin rakamlara duyulan ilgi 12. yüzyıl Batı Avrupa'sında da görülebilir. Bu hesaplama ruhu abaküs (11. yüzyıl) ve mekanik saat (14. yüzyıl) gibi iki önemli hesaplama aygıtıyla teşvik edildi. Diğer bir deyişle, numaralandırma, yalnızca Brunı ve Brunelleschi'nin çağına özgü, yeni bir keşif

değildir. Gerçekten de, ortaçağ ve Rönesans arasındaki dönemde (1300, 1400 ve 1500'lü yıllar) yetişen eğitimli azınlığın psikoloji ve mentalitesinde herhangi bir radikal değişimden veya ani bir geçişten bahsetmek zordur. Bu, aşamalı bir gelişim süreciydi. Bu noktada, iki önemli açıklama yapmak gerekir.

Öncelikle, Rönesans, Burckhardt tarafından, modernitenin başlangıcı olarak kabul edilir ki, modernite kavramı, ilk ortaya çıktığı andan beri, tarihçiler tarafından kuşkuyla karşılanır. Bu kuşkunun en önemli nedenlerinden biri, kavramın, kültürel değişimi bugün hepimizin reddettiği basit bir evrimci model seviyesine indirgemesidir. Diğer bir neden ise son nesil Batılıların, şu an postmodern bir dünyada yaşadığını düşünmesidir. Bu fikirleri paylaşan herhangi biri için, Rönesans olduğundan daha uzak görünecektir.

İkinci olarak, Petrarch, Leonardo ve diğer sanatçı, yazar ve bilginlerin başarıları bugün bile hayranlık uyandır- sa da, tüm bunları, bir taraftan ortaçağın, diğer taraftan da 17. ve 18. yüzyılların başarılarından kesin bir biçimde ayırmak, Burckhardt'ın zamanında olduğundan daha zordur. Dikkat çekici bir örnek vermek gerekirse; Aristo, 13. yüzyılda yeniden keşfinden, 400 yıl sonraki reddedilişine kadar geçen sürede birçok Avrupalı düşünürün ustası durumundaydı; onun felsefesi etrafında dönen hümanist tartışmalar, eğer bu uzun dönem çerçevesinde ele alınırsa daha kolay anlaşılabilir. Peki, bu bizi hangi sonuca götürür? Bu konuda herhangi bir fikir birliği yok. 'Rönesans çalışmaları' ile ilgilenen bazı yazarlar, hiçbir şey olmadığı sonucuna vardı; günümüz yazarları ise 14. yüzyıl Floransa-

'sı, 15. yüzyıl İtalya'sı ve 16. yüzyıl Avrupa'sında meydana gelen olayları, 1000-1800 yılları arasındaki birbiriyle bağlantılı değişimler dizisi içerisine yerleştirmeye çalışmaktadır. Bu uzun dönem boyunca ortaya çıkan gelişmeler "Batı'nın Batılılaşması" olarak tanımlanabilir. Bu gelişmelerden bazıları teknoloji alanında yaşanmıştır ki, ateşli silahlar, mekanik saat, matbaa, yeni tip gemiler ve eğirme ile dokumayı hızlandıran yeni makinelerin icadı buna dahil edilebilir. Bizim burada vurgulamaya çalıştığımız gelişmeler ise teknoloji alanında değil, düşünsel alanda yaşanmış olanlardır ve bu noktada iki bakış açısı dikkat çekicidir.

Önemli bir çalışmasında, sosyolog Norbert Elias, 16. yüzyılın, kendisinin 'uygarlaşma süreci' adını verdiği dönem içerisinde önemli bir yere sahip olduğunu belirtir. Ona göre, uygarlaşma süreci, Erasmus ve İtalyan başpiskopos Giovanni Della Casa'nın eserlerinden (Her ikisinin de eserleri birçok dilde, defalarca basıldı) yola çıkarak gösterdiği biçimiyle, öz-denetimin gelişimidir. Elias Rönesans ile ortaçağı kesin çizgilerle birbirinden ayırmanın imkansız olduğunu iddia eder. Örneğin, ortaçağda nezaket üzerine yazılan kitapları 10. yüzyılda bile bulmak mümkündür ona göre.

Bununla birlikte, hiç kimse Batı kültürü dışındaki kültürlerin (örneğin geleneksel Japon veya Çin kültürü), sofrada veya başka bir alanda 'kendini tutma' (restraint) duyusundan yoksun olduğunu iddia edemez. Batı uygarlığı veya Batı'nın nezaket anlayışı, diğerleri gibi bir gelenekler bütünüdür. Sonuçta, bir mahremiyet anlayışından veya mahrem ve kamusal alanlar hakkındaki tahminlerde aş-

malı bir değişimden bahsetmek daha doğru olur; örneğin, üst sınıflar toplu halde tencereden bir şeyler yemek yerine, tabaklardan yemeye; büyük koltuklarda bir arada oturmak yerine, bireysel sandalyelerde oturmaya başladılar. Bu değişimler, Burckhardt'ın 'bireyciliği'ne uysa da, uzun bir süreç içerisinde, aşama aşama gerçekleşmiştir. Belki de, 'bastırma' ve 'kendini bir şey yapmaktan alıkoyma' da bu çerçevede ele alınabilir; özellikle cinsel bastırılmışlık, bu dönemde Batı kültürünün karakteristiklerinden biriydi.

Ortaçağ ve erken modern dönemdeki kültürel değişimlere ilişkin ikinci bakış açısı, haberleşme ve iletişim biçimlerindeki değişimlerin düşünüş ve zihniyet üzerindeki etkisini ön plana çıkarır. Retorik üzerine çalışan tarihçiler, ikna etme sanatı (kitle karşısındaki konuşmalar ve özel mektuplar yoluyla) ile her gün biraz daha fazla ilgilenmeye başladılar. Bunu, İtalya'da, 11. yüzyılın sonlarında, Monte Cassinolu bir Benediktin papazı olan Alberic'in döneminde, retorik konusundaki çeşitli incelemelerde görebiliriz. Bazı tarihçiler, geç ortaçağda, filozofların, dil ve gerçeklik arasındaki ilişkiyi problematize ettikleri bir 'retorik devrim'den, hatta 'dil devrimi'nden bahsederler.

Diğer tarihçiler ise hem ticari hem de idari nedenlerden dolayı ortaçağda okuma yazmanın yayılması üzerinde dururlar. Burckhardt'ın hayranlık duyduğu özbilinç de bu yeni okuma yazma alışkanlığının sonuçlarından biridir. Bir grup tarihçi ise 'matbaa kültürü' (print culture) diye adlandırdıkları şeyin önemini vurgular. Matbaa ve basımın sonuçlarını, erken bir dönemde başlayan okuma yazma ve hesaplama sisteminin sonuçlarından ayırmak her

zaman kolay değildir. Fakat en azından, matbaanın icadının, uzun vadede, bilgi alma sürecini hızlandırdığı; bunun sonucunda, aklın ufuklarını genişlettiği ve farklı yazarlar arasında görüş ayrılıkları yaratarak, otoriteye karşı eleştirel bir tavır geliştirilmesini sağladığı söylenebilir.

Bu değişimlerin, neden özellikle bu dönemde ortaya çıktığını kestirmek -tarihteki bütün önemli sorunlar gibizordur; yine de ortaya bazı hipotezler atılabilir. Retorik, vatandaşlık bilincinin ikna etme sanatını zorunlu kıldığı Kuzey İtalya şehir devletlerinde özellikle önemliydi. Bununla birlikte, uluslararası ticaretin gelişimi, ticari işlemleri kaydetme ve hesapları tutma ihtiyacı nedeniyle, okuma yazmayı gerekli hale getirdi (Bunda da İtalya başrolü oynadı). Merkezi devletlerin ortaya çıkışı da yazılı kayıtların kullanılmasına ve okuma yazma oranının artmasına katkıda bulundu. Norbert Elias, uygarlaşma sürecinin, nihayetinde siyasal merkezileşmeyle ilgili olduğunu iddia eder. İnsanlar, merkezi iktidar tarafından, barış içerisinde bir arada yaşamaya ve kendilerini bazı şeyleri yapmaktan mümkün olduğunca alıkoymaya zorlanırlar. Yine, 16. yüzyılda askeri disiplinde meydana gelen ilerlemeler de bu hipotezi destekler niteliktedir; daha önce bahsetmiş olduğumuz yeni-stoacı hareket ise öz-denetim kültürü ile antik dönem yazarlarına (özellikle Seneca'ya) duyulan ilgi arasındaki bağlantıyı ortaya koyar. Bu bakımdan, klasik dünya merkezileştikçe, 11. ve 18. yüzyıllar arasında ortaya çıkan 'yeni' sorunlar da 'eski'meye (antikleşmeye) başladı. Örneğin, uygarlık veya nezaket gibi tartışmalar Cice-ro dönemindeki Roma'da da -'urbanitas' veya kibarlık bağlamında- yaşanmıştı.

Tüm bu örnekler gösteriyor ki, 15. ve 16. yüzyıllarda klasik kültürün cazibesi, aslında onun pratik uygunluğundan ve yararından kaynaklanıyor. Antik kültüre hayranlık duyuluyordu, çünkü o bir rehberdi. Onu izlemek, insanın, katettiği yolda daha bir güvenle ilerlemesi demekti.

Bibliyografya

Giriş

- J. Burckhardt, *The Civilization of the Renaissance in Italy* (İngilizce çeviri, 1944; Almanca baskı, 1860).
P. Burke, *Culture and Society in Renaissance Italy* (1972; gözden geçirilmiş baskı, 1987).
E.H. Gombrich, *The Story of Art* (14. baskı, 1984).
J. Hale (ed.), *A Concise Encyclopedia of the Italian Renaissance* (1981).
D. Hay, *The Italian Renaissance in its Historical Background* (1977).
P.O. Kristeller, *Renaissance Thought* (New York, 1961).
L. Martines, *Power and Imagination: City-States in Renaissance Italy* (1980).
E. Panofsky, *Renaissance and Renascences in Western Art* (1970).

Rönesans Tasarımı

- W.K. Ferguson, *The Renaissance in Historical Thought* (Cambridge, Mass., 1948).
E.H. Gombrich, 'The Renaissance: Period or Movement?', *Background to the English Renaissance* (ed., J.B. Trapp) (1974).
J. Huizinga, 'The Problem of the Renaissance', *Men and Ideas* (New York, 1959).

İtalya Resim

- M. Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy* (Oxford, 1972).

- B. Cole, *The Renaissance Artist at Work* (1983).
 S. Edgerton, *The Renaissance Rediscovery of Linear Perspective* (New York, 1975).
 E.H. Gombrich, *Symbolic Images* (1972).
 C. Hope, 'Artists, Patrons and Advisers in the Italian Renaissance', *Patronage in the Renaissance* (ed., G.F. Lytle ve S. Orgel) (Princeton, 1981).
 E. Panofsky, *Studies in Iconology* (New York, 1939).
 E. Wind, *Pagan Mysteries in the Renaissance* (Oxford, 1980).

İtalya: Heykeltçilik ve Mimarlık

- C. Avery, *Florentine Renaissance Sculpture* (1970).
 L. Heydenreich, *Architecture in Italy 1400-1600* (Harmondsworth, 1974).
 P. Murray, *The Architecture of the Italian Renaissance* (1963).
 C. Seymour, *Sculpture in Italy 1400-1500* (Harmondsworth, 1966).
 R. Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism* (1949).

İtalya: Düşünsel Tarih

- H. Baron, *The Crisis of the Early Italian Renaissance* (Princeton, 1955).
 W.G. Craven, *Giovanni Pico della Mirandola* (Cenova, 1981).
 E. Garin, *Astrology in the Renaissance* (1983).
 E. Garin, *Italian Humanism* (1965).
 F. Gilbert, *Machiavelli and Guicciardini* (Princeton, 1965).
 A. Grafon ve L. Jardine, 'Humanism and School of Guarino', *Past and Present* 96 (1982).
 P.L. Rose, *The Italian Renaissance of Mathematics* (Cenova, 1975).
 J. Seigel, 'Civic Humanism or Ciceronian Rhetoric', *Past and Present* 34 (1966).
 C.L. Stinger, *Humanism and the Church Fathers* (Albany, 1977).
 F. Yates, *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition* (1964).

İtalya Dışında Rönesans: Görsel Sanatlar

M. Baxandall, *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany* (1980).

J. Bialostocki, *Art of the Renaissance in Eastern Europe* (1976).

A. Blunt, *Art and Architecture in France* (4. baskı, Harmondsworth, 1980).

R.J. Knecht, 'Francis I: Prince and Patron', *The Courts of Europe* (ed., A.G. Dickens) (1980).

E. Rosenthal, 'The Diffusion of the Italian Renaissance Style in Western Europe', *Sixteenth Century Journal* 9 (1978).

İtalya Dışında Rönesans: Fikrîler

J. Bentley, *Humanists and Holy Writ* (Princeton, 1983).

D. Kelley, *Foundation of Modern Historical Scholarship* (New York, 1970).

G. Kipling, *The Triumph of Honour: Burgundian Origins of the Elizabethan Renaissance* (Leiden, 1977).

G. Oestreich, *Neostoicism and the Early Modern State* (Cambridge, 1982).

Q. Skinner, *Foundations of Modern Political Thought* (2 cilt, Cambridge, 1978).

D.P. Walker, *The Ancient Theology* (1972).

F. Yates, *Astraea* (1975).

Edebiyat

T. Cave, *The Cornucopian Text* (Oxford, 1979).

L. Forster, *The Icy Fire* (Cambridge, 1969).

S. Greenblatt, *Renaissance Self-Fashioning from More to Shakespeare* (1980).

T. Greene, *The Light in Troy* (1982).

D. Javitch, *Poetry and Courtliness in Renaissance England* (Princeton, 1978).

A.J. Krailsheimer (ed), *The Continental Renaissance* (Harmondsworth, 1971).

S. Orgel, *The Illusion of Power* (Berkeley ve Los Angeles, 1975).

Müzik ve Fen

A. Debus, *Man and Nature in the Renaissance* (Cambridge, 1978).

M.B. Hall, 'Problems of the Scientific Renaissance', *The Renaissance* (ed., D. Hay) (1982).

E. Lowinsky, 'Music in the Culture of the Renaissance', *Journal of the History of Ideas* 15 (1954).

C. Palisca, *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought* (New Haven, 1985).

Dağılma Sürecinde Rönesans

R.R. Bolgar (ed), *Classical Influences on European Culture 1500-1700* (Cambridge, 1976).

A. Chastel, *The Sack of Rome* (Princeton, 1983).

R.J.W. Evans, *Rudolf II and His World* (Oxford, 1973).

P. Fussell, *The Rhetorical World of Augustan Humanism* (Oxford, 1965).

J. Pocock, *The Machiavellian Moment* (Princeton, 1975).

J. Shearman, *Mannerism* (Harmondsworth, 1967).

Bireyler

M. Bakhtin, *Rabelais and His World* (1965; İngilizce çeviri, 1968).

P. Burke, *Montaigne* (1981).

A. Fox, *Thomas More: History and Providence* (1982).

R.W. Hanning ve D. Rosand (ed), *Castiglione: The Ideal and the Real in Renaissance Culture* (1983).

H. Hibbard, *Michelangelo* (1975).

R. Jones ve N. Penny, *Raphael* (1983).

M. Kemp, *Leonardo da Vinci* (1981).

N. Mann, *Petrarch* (1985).

J. McConica, *Erasmus* (1986).

E. Panofsky, *Albrecht Dürer* (4. baskı, Princeton, 1955).

P. Russell, *Cervantes* (1985).

M.M. Screech, *Rabelais* (1979).

Q. Skinner, *Machiavelli* (1980).

Örtaçağ

R. Bolgar (ed.), *Classical Influences on European Culture 500-1500* (Cambridge, 1971).

C. Brooke, *The Twelfth-Century Renaissance* (1969).

H.J. Chaytor, *From Script to Print* (Cambridge, 1945).

J. Huizinga, *The Waning of the Middle Ages* (1924).

C.S. Jaeger, *The Origins of Courtliness* (Philadelphia, 1985).

C. Morris, *The Discovery of the Individual: 1050-1200* (1972).

J.J. Murphy, *Rhetoric in the Middle Ages* (Berkeley, 1974).

A. Murray, *Reason and Society in the Middle Ages* (Oxford, 1978).

Sonuç

W. Bouwsma, 'The Renaissance and the Drama of European History', *American Historical Review* 84 (1979).

E. Eisenstein, *The Printing Revolution* (Cambridge, 1983).

N. Elias, *The History of Manners* (1939; İngilizce çeviri, Oxford, 1978).

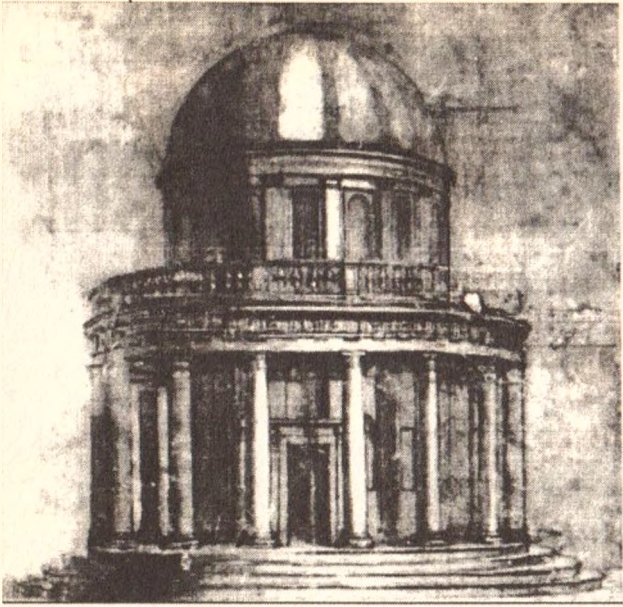
L.D. Reynolds ve N.G. Wilson, *Scribes and Scholars* (2. baskı, Oxford, 1974).

C. Schmitt, 'Towards a Reassessment of Renaissance Aristotelianism', *History of Science* 11 (1973).

A. Toynbee, *A Study of History*, 9. cilt (Oxford, 1954).



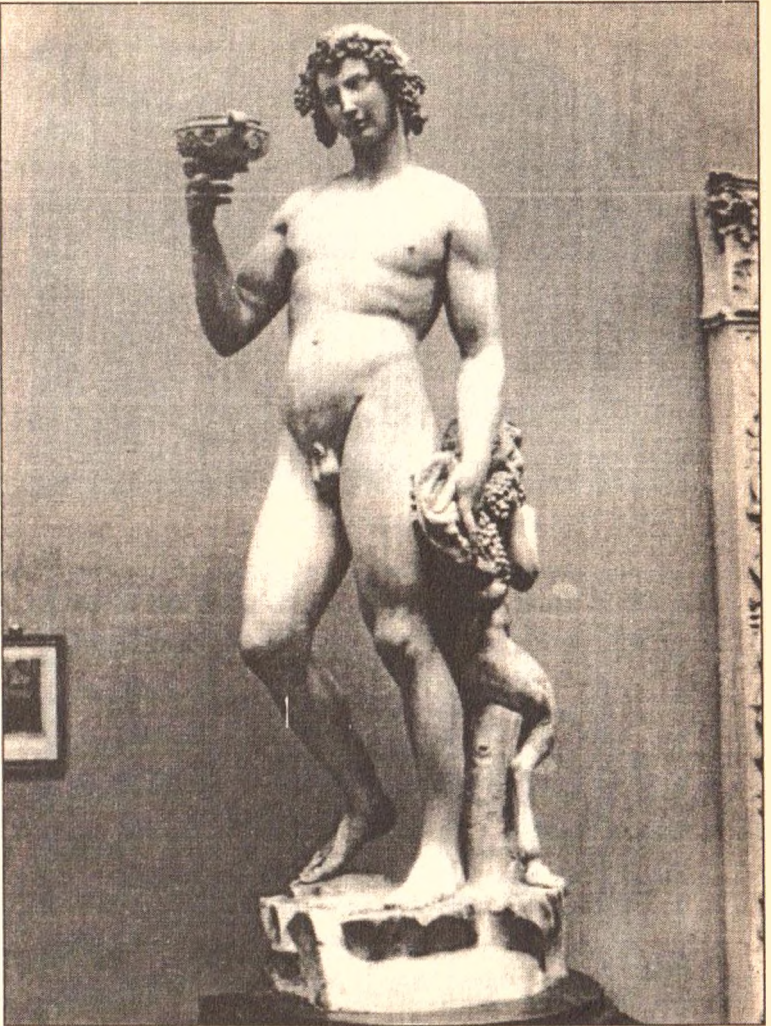
1. Roma'da Kuzeyli Bir Sanatçı: Martin van Heemskerck



2. İleri Rönesans: Bramante'nin Tempietto'su



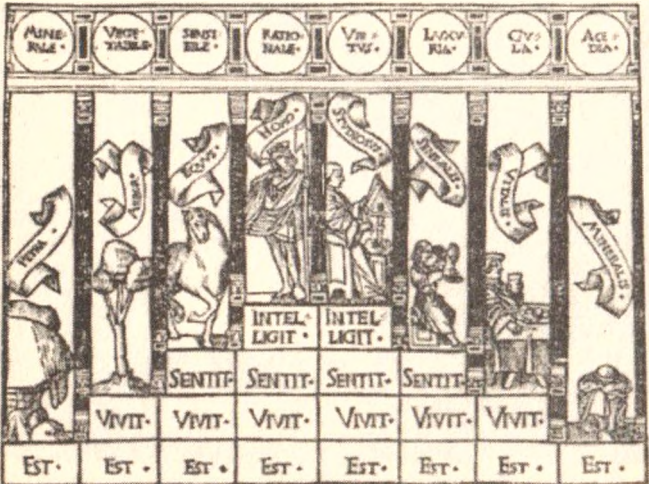
3. Yeniden İnşa Edilen Antikite-1: Botticelli'nin Calumny'si



4. Yeniden İnşa Edilen Antikite-2: Michaelangelo'nun Bacchus'u



5. Klasik Paradigma: Roma'daki Pantheon



6. HUMANIST DÜNYA GÖRÜŞÜ: Bovillus

