

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

**FLORANSA OKULUNDA MASACCIO'NUN
YERİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Emre TUĞLU

Enstitü No: 402991007

**İ.C. YÜKSEKÖĞRETİM ENSTİTÜSÜ
DOKÜMANTASYON MERKEZİ**

122683

122683

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih : 2 Ocak 2002

Tezin Savunulduğu Tarih : 18 Ocak 2002

Tez Danışmanı : Prof. Dr. Ayla ÖDEKAN (İ.T.Ü.)

Diğer Jüri Üyeleri : Prof. Dr. Günkut AKIN (İ.T.Ü.)

Prof. Dr. Semra GERMANER (M.S.Ü.)

OCAK 2002

ÖNSÖZ

XV. yüzyıl Floransa resmi ve Masaccio üzerine yapılan bir araştırmanın, Floransa'daki atmosferi yaşamadan ve şehirdeki müze ve kiliselerde dönemin eserlerini incelemekten yapılamayacağını düşünüyorum. Bu yüzden tezi hazırlarken belirli bir süre için İtalya'ya gidip Floransa ve çevresindeki şehirlerde kalmayı planladım.

Tezi aldığım 2000 yılı içinde, tamamen kendi olanaklarımla İtalya'ya gitmek üzere girişimlerde bulundum. Bu aşamada gerek İstanbul'daki İtalyan Kültür Merkezi'nde bağlantıya geçtiğim görevlilerin, gerekse İtalyan Konsoloslğu çalışanlarının son derece ciddiyetsiz ve keyfi tutumları sonucu, gidiş için gerekli vizeyi alamadım. Böyle bir olumsuzluk tezin hazırlanmasını geciktirdi.

2001 yılı içinde bir dil kursuna kayıt olarak bir ay süreyle gidebildiğim Floransa'da Türkiye'dekilere oranla daha insancıl tavırlarla karsılaştım. Masaccio'nun kullandığı teknikle onun Brancacci Şapeli'ndeki 'Vergi Parası' freskini kopya ettiği eserlerini 2001 Eylülü'nde Santa Croce'nin bitişiğinde sergileyen sanatçı Nino Gorni'nin çalışmama gösterdiği ilgi, bu olumlu tavırlara bir örnektir. Değerli sanatçıya teşekkür ederim.

Prof. Dr. Ayla Ödekan, tez danışmanı olarak çalışmanın biçimsel yapısı üzerinde değerlendirmeler yapmış, tutarlı bir dilin kullanılması yönünde yardım etmiştir. Kendisine teşekkür ediyorum.

Tezin ortaya çıkmasında çeşitli destekler veren aileme, arkadaşlarıma ve özellikle her aşamada önemli katkıları olan Halenur Katipoğlu'na teşekkür ederim.

Ocak 2002

Emre Tuğlu

İÇİNDEKİLER

	<u>sayfa no</u>
RESİM LİSTESİ	iv
ÖZET	viii
SUMMARY	x
1. GİRİŞ	1
2. RÖNESANS FLORANSASI	4
2.1. Siyasal ve Sosyo-ekonomik Yapı	4
2.2. Floransa'da Rönesans'ı Hazırlayan Kültür Ortamı	7
2.3. Sanat Ortamı	10
3. MASACCIO'NUN SANATININ KAYNAKLARI	18
3.1. XIV. Yüzyıl Floransası ve Çevresinde Resmin Gelişimi	18
3.1.1. Öncesi ve Takipçileriyle Floransa Resminde Giotto	18
3.1.2. Siena Sanat Çevresi	30
3.2. Masaccio'nun Çağdaşı Sanatçılar ve Resmine Etkileri	38
3.2.1. XV. Yüzyıl Floransa Resminde Uluslararası Gotik	38
3.2.2. Masaccio'nun Yakın Çevresindeki Sanatçılar	42
4. MASACCIO	52
4.1. Hayatı ve Kişiliği	52
4.2. Sanatı ve Eserleri	55
4.2.1. Eserlerine Genel Bakış	55
4.2.2. Sanatçı Kimliği, Üslubu	69
4.2.2.1. Hümanist yaklaşımı	70
4.2.2.2. Gerçeklik anlayışı ve anıtsallığı	71
4.2.2.3. Figürlerinin heykelsi kütleselliği	73
4.2.2.4. Mekan kullanımında derinlik	74
4.2.2.5. Portreleri	75
4.2.3. Üslubunu Resmine Yansıtma Yolları	78
4.2.3.1. Perspektif kullanımı	78
4.2.3.2. Işık- gölge kullanımı	79
4.2.3.3. Renk uygulamaları	80
5. FLORANSA RESMİNDE MASACCIO'NUN İZLERİ	82
6. SONUÇLAR VE TARTIŞMA	89
KAYNAKLAR	92
ÖZGEÇMİŞ	96

RESİM LİSTESİ

Sayfa No

Resim 3.1	: Pietro Cavallini, Son Hüküm (ayrıntı), 1291, fresk, Santa Maria in Trastevere Kilisesi, Roma, (Web Gallery of Art).....	20
Resim 3.2	: Cimabue, Melekler ve Aziz Francesco'yla Madonna, (ayrıntı), y. 1277-80, fresk, 320 x 340 cm., San Francesco Kilisesi, Assisi, (Olga's Gallery).....	21
Resim 3.3	: Nicola Pisano, Tapınağa Sunuş, Kürsüden ayrıntı, y. 1256, mermer, yükseklik; 85 cm., Vaftizhane, Pisa, (Web Gallery of Art).....	22
Resim 3.4	: Giovanni Pisano, Masumların Katledilmesi, (Kürsüden ayrıntı), 1301, Mermer, 84 x 102 cm., Sant'Andrea, Pistoia, (Web Gallery of Art).....	23
Resim 3.5	: Giotto, Azizlerle Tahtta Meryem ve Çocuk İsa (Ognissanti Madonna), y.1305-1310, ahşap panel, 325 x 204 cm., Uffizi Galerisi, Floransa.....	24
Resim 3.6	: Giotto, Anna'ya müjde, 1304-1306, fresk, 200 x 185 cm., Scrovegni Şapeli, Padua, (Web Gallery of Art).....	25
Resim 3.7	: Giotto, Francesco'nun Arles'de Görünmesi, 1325, fresk, 280 x 450 cm., Bardi Şapeli , Santa Croce, Floransa, (Web Gallery of Art).....	27
Resim 3.8	: Taddeo Gaddi, Anna'yla Joakim'in Buluşması, 1328-30, Fresk, Baroncelli Şapeli, Santa Croce, Floransa, (Web Gallery of Art).....	28
Resim 3.9	: Maso di Banco, Aziz Sylvester'in Hayatından Sahneler, y. 1340, fresk, Bardi di Vernio Şapeli, Santa Croce, Floransa, (Web Gallery of Art).....	29
Resim 3.10	: Duccio, 1311, Melekler ve Azizlerle Meryem, Maesta altar panosu merkez paneli, 1308-11, ahşap panel üzerine tempera, 214 x 412 cm, Duomo Eserleri Müzesi, Siena, (Olga's Gallery).....	31
Resim 3.11	: Duccio, 1311, Ayak Yıkama , Maesta altar panosundan, 1308-11, ahşap panel üzerine tempera, 50 x 53 cm., Duomo Eserleri Müzesi, Siena, (Web Gallery of Art).....	31
Resim 3.12	: Simone Martini, 'Müjde' 1333, ahşap üzerine tempera, 265 x 305 cm., Uffizi Galerisi, Floransa.....	33

Resim 3.13	: Simone Martini, Haçın Taşınması, 1333, ahşap panel üzerine tempera , 25 x 16 cm., Louvre Müzesi, Paris, (Web Gallery of Art).....	34
Resim 3.14	: Pietro Lorenzetti, Meryem'in Doğumu, 1342, ahşap panel, 186 x 181 cm., Duomo Eserleri Müzesi, Siena, (Web Gallery of Art).....	35
Resim 3.15	: Ambrogio Lorenzetti, İyi ve Kötü Yönetimin Etkileri (ayrıntı), 1338-40, fresk, Palazzo Pubblico, Siena, (Web Gallery of Art).....	37
Resim 3.16	: Ambrogio Lorenzetti, Tapınağa Sunuş, 1342, panel, 257 x 168 cm., Uffizi Galerisi, Floransa, (Web Gallery of Art).....	38
Resim 3.17	: Gentile da Fabriano, Kahin Kralların Secdesi, 1423, ahşap panel üzerine tempera, Uffizi Galerisi, Floransa.....	40
Resim 3.18	: Lorenzo Monaco, Kahin Kralların Secdesi, 1422, ahşap üzerine tempera, 115 x 177 cm., Uffizi Galerisi, Floransa, (Web Gallery of Art).....	41
Resim 3.19	: Ghiberti, Yusuf'un Hikayesi, 1425-52, yıldızlanmış bronz, 80 x 80 cm., Vaftizhane'nin doğu kapısı, Floransa, (Web Gallery of Art).....	43
Resim 3.20	: Donatello, Aziz Markos, 1411-13, mermer, yükseklik; 236 cm., Orsanmichele, Floransa.....	44
Resim 3.21	: Donatello, Pazzi Madonnası, 1420-30, mermer, 74,5 x 69,5 cm., Devlet Müzesi, Berlin, (Web Gallery of Art).....	46
Resim 3.22	: Nanni di Banco, Taş Oyucuların Dört Azizi, y. 1408- 13, mermer, yükseklik: y. 185 cm. Orsanmichele, Floransa, (Web Gallery of Art).....	47
Resim 3.23	: Filippo Brunelleschi, Haça Germe, y. 1415, boyalı ahşap, yükseklik: 160 cm. Santa Maria Novella, Floransa, (Tais- 1200 Anni di Scultura Italiana).....	48
Resim 3.24	: Masolino da Panicale, Meryem ve Çocuk İsa, 1423, panel üzerine tempera, 96 x 52 cm., Kunsthalle, Bremen, (Web Gallery of Art)	49
Resim 3.25	: Masolino da Panicale, Günaha Teşvik, 1426-27, fresk, 208 x 88 cm., Brancacci Şapeli, Santa Maria del Carmine Kilisesi, Floransa, (Casazza, 1998, s. 40).....	51
Resim 4.1	: Masaccio, San Giovenale altar panosu, 1422, 108 x 65 cm. (Merkez panel), 88 x 44 cm. (Yan paneller) Cascia San Pietro Kilisesi, Floransa, (Web Gallery of Art).....	53
Resim 4.2	: Masaccio ve Masolino, Çocuk İsa ve Anna'yla Meryem, y. 1424, 175 x 103 cm., Uffizi Galerisi, Floransa, (Artonline).....	55
Resim 4.3	: Masaccio, Genç Adam Portresi, y.1423-25, 42 x 32 cm., ahşap panel, Isabella Stewart Gardner	

	Müzesi, Boston, (Artonline).....	56
Resim 4.4	: Masaccio, Masolino, Filippino Lippi, Brancacci fresk dizisi (sol taraf), y.1424-28, Brancacci Şapeli, Santa Maria del Carmine Kilisesi, Floransa, (Artonline).....	57
Resim 4.5	: Masaccio, Masolino, Filippino Lippi, Brancacci fresk dizisi (sağ taraf), y.1424-28, Brancacci Şapeli, Santa Maria del Carmine Kilisesi, Floransa, (Web Gallery of Art).....	58
Resim 4.6	: Masaccio, Cennetten Kovuluş, fresk, 208 x 88 cm., y.1424-28, Brancacci Şapeli, Santa Maria del Carmine Kilisesi, Floransa, (Web Gallery of Art).....	59
Resim 4.7	: Masaccio ve Filippino Lippi, Teofilus'un Oğlunun Dirilişi ve Tahtta Petrus, 230 x 598 cm., Brancacci Şapeli, Santa Maria del Carmine Kilisesi, Floransa, (Casazza, 1998, s. 46).....	60
Resim 4.8	: Masaccio, Vergi Parası, fresk, 255 x 598 cm., y.1424-28, Brancacci Şapeli, Santa Maria del Carmine Kilisesi, Floransa, (Web Gallery of Art).....	61
Resim 4.9	: Anonim, Masaccio'nun 'Santa Maria del Carmine'nin Kutsanma Töreni'nden kopya, XVI. yüzyılın ikinci yarısı, Uffizi Galerisi, Floransa, (Casazza, 1998, s. 8).....	61
Resim 4.10	: Masaccio, Dört Melekle Tahtta Madonna ve Çocuk İsa, Pisa poliptiği merkez paneli, 1426, 135 x 73 cm., Ulusal Galeri, Londra, (Web Gallery of Art).....	63
Resim 4.11	: Masaccio, Aziz Pavlus, Pisa poliptiği yan paneli, 1426, ahşap panel, 51 x 30 cm., San Matteo Müzesi, Pisa, (Borsi, 1998, s. 30)	64
Resim 4.12	: Masaccio, Aziz Andrea, Pisa poliptiği yan paneli, 1426, ahşap panel, 51 x 31 cm., J. Paul Getty Müzesi, Malibu, (Borsi, 1998, s. 31).....	64
Resim 4.13	: Masaccio, Aziz Giuliano ve Nicola'nın Öyküleri, Pisa poliptik predellasının parçası, 1426, 22 x 62 cm., Resim Galerisi, Berlin-Dahlem, (Casazza, 1998, s. 63).....	64
Resim 4.14	: Masaccio, Kahin Kralların Secdesi, Pisa poliptik predellasının parçası, Resim Galerisi, Berlin-Dahlem, (Casazza, 1998, s. 63).....	65
Resim 4.15	: Masaccio, Haça germe, 1426, Pisa poliptiğinden üst panel, 83 x 63 cm., Capodimonte Müzesi, Napoli, (Web Gallery of Art).....	66
Resim 4.16	: Masaccio, Kutsal Üçlü, y.1427-28, fresk, 667 x 317 cm., Santa Maria Novella, Floransa, (Web Gallery of Art).....	67
Resim 4.17	: Masaccio, Aziz Girolamo ve Vaftizci Yahya, Santa	

	Maria Maggiore altar panosundan yan panel, 1428, ahşap, Johnson Koleksiyonu, Philadelphia, (Web Gallery of Art).....	68
Resim 4.18	: Masaccio, Doğum Töreni, yuvarlak ahşap panel (tondo), çap: 56 cm., Resim Galerisi, Berlin-Dahlem.....	69
Resim 4.19	: Masaccio, Dine Girenlerin Vaftizi, fresk, 255 x 162 cm., y.1424-28, Brancacci Şapeli, Santa Maria del Carmine, Floransa, (Web Gallery of Art).....	72
Resim 4.20	: Masaccio, Petrus'un Gölgesiyle Hastaları İyileştirmesi, 1425-26, Fresk, 230 x 162 cm., Brancacci Şapeli, Santa Maria del Carmine, Floransa, (Borsi, 1998, s. 24).....	76
Resim 5.1	: Fra Angelico, Müjde, 1440-41, Fresk, 190 x 164 cm., San Marco Manastırı, Floransa, (Web Gallery of Art).....	82
Resim 5.2	: Domenico Veneziano, Azize Lucia'nın Şehit Edilmesi, c. 1445, ahşap üzerine tempera, 25x 29 cm., Resim Galerisi, Berlin, (Web Gallery of Art).....	83
Resim 5.3	: Filippo Lippi, İki Melekle Meryem ve Çocuk İsa, y. 1437, ahşap üzerine altın yaldız ve tempera, 122,6 x 62,9 cm., Metropolitan Sanat Müzesi, New York, (Web Gallery of Art).....	84
Resim 5.4	: Andrea del Castagno, Haça Germe ve Azizler, 1440-41, fresk, Yeni Santa Maria Hastanesi, Floransa, (Web Gallery of Art).....	85
Resim 5.5	: Michelangelo Buonorotti, Masaccio'nun 'Vergi Parası'ndan Petrus Çizimi, Graphische Sammlungen, Münih, (Angelini and others, 2001, s. 243).....	86
Resim 5.6	: Michelangelo Buonorotti, Masaccio'nun 'Carmine'nin Kutsanma Töreni'nden kopya, Albertina, Viyana, (Angelini and others, 2001, s. 244)	86
Resim 5.7	: Michelangelo Buonorotti, Cennetten Kovuluş, 1508-12, Sistina Şapeli tavan freski, Vatikan, Roma, (Web Gallery of Art).....	87
Resim 5.8	: Raffaello Sanzio, Atina Okulu (ayrıntı), 1508-11, fresk, Signatura Odası, Vatikan, Roma, (Web Gallery of Art)	88

FLORANSA OKULUNDA MASACCIO’NUN YERİ

ÖZET

Masaccio olarak anılan Tomasso di ser Giovanni di Mone Cassai, 1401’de Floransa’ya altmış beş km. mesafedeki San Giovanni Valdarno kasabasında doğar.

Hem XV. yüzyılın ilk yarısında Floransa resmine, hem de genel olarak batı sanatına yeni ufuklar ve olanaklar getiren bir sanatçıdır.

Resmi ele aldığı tarzdan hareketle ulaşılabilir, kendisinin doğrudan takip ettiği bir ustası yoksa da üslubunun kimi yönleri önceki yüzyıla kadar izlenebilir. Masaccio’nun belirli bir önem ve ağırbaşlılıkla işlediği insan figürü, bir düzen içinde anlaşılır bir şekilde ele aldığı ışık, mekan ve atmosfer, Giotto ve Lorenzetti Kardeşler gibi XIV. yüzyıl ressamlarıyla Pisanolar’ın heykelindeki üslubun canlanmasına işaret eder. Masaccio, Giotto’nun gerçekçi tarzını, döneminin anatomi, ışık-gölge kullanımı ve perspektif gibi konulardaki ilerlemelerden yararlanarak mantıksal bir sonuca götürür. Kendisinden daha yaşlı çağdaşı ve arkadaşları olan Donatello ve Brunelleschi’nin sanatlarından da etkilenir. Brunelleschi’nin getirdiği bilimsel perspektif ve Donatello’nun ilk dönemindeki anıtsallık ve akıcılıktan güç alır. Bu iki sanatçı, Masaccio’nun entelektüel gelişimine de katkı yaparlar.

Herhangi bir başka sanatçı gibi Masaccio da çağının insanıdır ve sanatsal kökeni araştırılırken döneminin Floransası’nın sosyal, kültürel ve siyasal şartları da dikkate alınmalıdır.

Masaccio Floransa resminde, plastiklik kazandırılmış figürleri, bütünsel bir mekan perspektifiyle sağlam bir şekilde birleştiren ilk kişidir. Tutarlı bir ışıkla aydınlatılan, belirgin ve kontrol altındaki bir mekana yerleştirilmiş, katı ve anatomik açıdan kabul edilir figürleriyle Masaccio, birbirinden farklı ve rasgele fiziksel kurallara göre şekillendirilmiş bir dünyayı yansıtan ortaçağ resim kavramını kararlı bir şekilde parçalar. Onun yerine resmi, arkasında doğadan alınan aynı ışık, mekan, form ve perspektif kanunlarına göre devam eden gerçek dünyanın bulunduğu bir pencere olarak kabul eder. Bu anlayış, gelecek birkaç yüzyıl boyunca batı resminde temel bir tarz olarak kalacaktır.

Masaccio’nun sanatı, canlılığı, varoluşun keskin çıplaklığı, sert fakat aynı zamanda insancılığıyla, gerçekliği ve insan doğasını gözlemeyi tercih eden, resmin özüne yönelmiş, görkemli bir güce sahiptir.

Masaccio’nun kariyeri oldukça kısadır, fakat geride bıraktığı birkaç anıtsal fresk, dehasını göstermeye yeterli olmuş, ününü garantilemiştir.

Getirdikleri, döneminde büyük sanatçıların oluşturduğu jenerasyonun tümünü

etkileyerek Floransa resmi üzerinde süratli bir etki sağlamıştır. Figrlerindeki şiddetli fakat kontrol altındaki heyecan ve genel olarak resimsel öğelere bakışındaki mutlak doğruluk, pek çok sanatçı için bir örnek oluşturur. Filippo Lippi, Fra Angelico ve Andrea del Castagno gibi XV. yüzyılın başta gelen Floransalı ressamaları, Masaccio'nun sanatındaki akılcılık, gerçekçilik ve hmanizmadan esinlenirler. Fakat en büyük etkisi, XVI. yüzyıl başında, anıtsal figürleri ve heykelsi ışık kullanımı, daha yeni ve olgun bir şekilde Raffaello, notlarında onun değerini teslim eden Leonardo da Vinci ve fresklerini alışan Michelangelo tarafından ele alındığında, gelmiş olur.

Çok az ressam kendinden sonraki sanat üzerinde Masaccio'nunki kadar etkili olmuştur. Tek başına, rönesans ruhunu bütünüyle yansıtan yeni bir resim yaklaşımını oluşturup geliştirmiştir ve eğer yaklaşık altı yıl süren çalışma aralığıyla yirmi yedi yıldan daha az yaşadığı düşünülürse büyüklüğü, olağandışı bir hal alır.



THE PLACE OF IMPORTANCE OF MASACCIO IN FLORENTINE SCHOOL

SUMMARY

Known as Masaccio, Tommaso di ser Giovanni di Mone Cassai was born in San Giovanni Valdarno, a town sixty five kilometers away from Florence, in 1401.

He is an artist who brings about new horizons and opportunities both for Florentine Painting in the first half of the XVth century and also, in general, for Western Art.

Although he has no immediate predecessors for the direction in which he is to take the art of painting, certain aspects of his style can be traced to the previous century. Masaccio's weighty, dignified treatment of the human figure and his clear and orderly depiction of space, atmosphere, and light renews the idiom of the early XIVth century Florentine and Sienese painters like Giotto and the brothers Lorenzetti and also of the Pisanos' sculpture. Masaccio carries Giotto's realistic style to its logical conclusion by utilizing contemporary advances in anatomy, 'chiaroscuro', and perspective. He is also influenced by the art of his two older contemporaries and friends, Donatello and Brunelleschi. He receives impetus from the discovery of scientific perspective brought about by Brunelleschi and from the sure fluidity and monumentality of Donatello's first period. These two artists contribute, also, Masaccio's intellectual development.

As any other artist, Masaccio, too, is a man of his Age and searching his artistic roots, one should take into consideration of social, cultural and political circumstances of Florence in his period.

He is the first, in Florentine painting, to combine emphatically plastic figurative technique with a thorough use of spatial perspective. With its solid, anatomically convincing figures set in a clear, controlled space lit by a consistent fall of light, Masaccio decisively breaks with the medieval conception of a picture as a world governed by different and arbitrary physical laws. Instead, he embraces the concept of a painting as a window behind which a continuation of the real world is to be found, with the same laws of space, light, form, and perspective that obtain in reality. This approach is to remain the basic idiom of Western painting for several centuries.

Masaccio's art has an imposing power directed at the heart of painting, with its vitality, a naked bitterness of existence, with a severe but at the same time humanistic treatment, that prefers the gaze upon reality and on human nature.

Masaccio's career is all too brief, but the few monumental frescos that he left behind

suffice to assert his genius and ensure his fame.

His achievements make an immediate impact on Florentine painting, influencing an entire generation of important artists. The intense but contained emotive nature of his figures and, in general, the essential truth of his vision serve as examples for many artists. The major Florentine painters of the mid-XVth century, like Filippo Lippi, Fra Angelico and Andrea del Castagno are all inspired by the rationality, realism, and humanity of Masaccio's art. But his greatest impact comes at the beginning of XVIth century, when his monumental figures and sculptural use of light are embraced in a new and more fully way by Raphael, Leonardo da Vinci who pays homage to him in his notes and Michelangelo who studies his frescoes.

Few painters have had a greater impact upon later art than did Masaccio. He alone succeeded in breaking away and developing a new approach to painting fully in keeping with the spirit of the renaissance and when one considers that he lived less than twenty-seven years with a working span lasting only about six years, his feat becomes even more extraordinary.



**T.C. YÜREKÖÇREYERİNDEN
DOKÜMANASYON MERKEZİ**

1. GİRİŞ

İtalyan rönesans resmi incelendiğinde, Masaccio'yu bu oluşuma kaynaklık eden en önemli figürlerden biri olarak buluruz. Masaccio'nun eserleri, XIV. yüzyıl İtalya resmi ile kendisinden sonraki rönesans resmini birleştiren bir noktadadır. O, rönesans resmini ortaya çıkarırken kendi üslubuyla uyuşan eski ustaların resminden esinlenmiş, döneminin antik sanat anlayışına yaklaşan heykelinden yararlanmış ve elde ettiği sentezi resim zeminine taşımıştır. Masaccio'yu, gotikten yüksek rönesansa giden Floransa resim sanatı gelişimi içinde ele almak, İtalyan resminin karakteristiğini çıkarmak açısından temel öneme sahip bir inceleme olacaktır.

XV. yüzyılın başına gelindiğinde, zarif, süslemeci biçimlerin bir biri üzerine yığılarak oluşturduğu derinliği sınırlı kalan resimler ya da yüz yıl öncesi Giotto resminin kuru anıtsallığının gerçek dünyayla uzlaşamayan kopyaları, Floransa resminde baskın tarzların ürünleridir. Böyle bir ortamdan, 1440'lı yıllarda Filippo Lippi'nin, Fra Angelico'nun, Domenico Veneziano'nun ya da Andrea del Castagno gibi sanatçıların olgun, dengeli, doğal resmine giden bu kısa sürede ne gibi olaylar ya da kişilerin rol aldığı, bu tezin değerlendireceği konulardandır.

Bu son derece keskin görünen değişim, aslında herhangi bir başka oluşum gibi tüm bir tarihin yüzyıllar içinde getirdiği, biriktirdiği sosyal, siyasal, kültürel gelişmelerin ve hem bu akışın içinde yer alan, hem de değişen ölçülerde ona yön veren tek tek insan etkinliklerinin bütünsel sonucudur.

Masaccio'nun sanatını, tam anlamıyla değerlendirebilmek için onun esin kaynaklarına göz atmak, yetiştiği sosyal koşulları ve kültürel gelişmeleri hesaba katmak gerekir. Gerçekten de siyasal çalkantıların yoğun bir şekilde yaşandığı, ticaretin, finans sektörünün son derece aktif olduğu ve hümanist ideallerin yeşerdiği böyle bir ortam olmaksızın Masaccio'nun getirdikleri düşünülemez. Bu yüzden bir yüzyıl geriye gidilerek, XV. yüzyıl başındaki sosyal, siyasal, ekonomik ve sanatsal ortamın köklerini araştırılmaya çalışılacaktır. Diğer tarafta Pisanolar'a, Giotto'ya giden sanatsal kökler, Siena sanatının önceki yüzyıldaki katkıları ya da ters açıdan

bakıldığında, Masaccio'nun yaklaşımına uymayan, dönemin popüler sanat akımı uluslararası gotiğin ürünleri, yenilikçi eserlerini daha belirgin olarak ortaya çıkarır.

Tezde ikinci bölümde Floransa'da XIV ve XV. yüzyıllardaki sosyo-ekonomik ve kültürel gelişmeler verilecek, sanat ortamı incelenmeye çalışılacaktır.

Bir sonraki bölümde, XV. yüzyıl Floransa sanatına ve Masaccio'nun eserlerine katkısı olan Floransa ve çevresindeki belli başlı sanatçılar üzerinde durulacaktır. Ele alınacak bu sanatçıların seçiminde, Masaccio'nun sanatıyla yakınlıkları esas olacaktır. Bu bağlamda Masaccio'yla eş zamanlı olarak önemli ilerlemeler kaydeden Flaman resmine ya da Masaccio'nun sanatından belirgin izler taşıyan Piero della Francesca gibi kimi sanatçılara, Floransa okulu içerisinde görülmedikleri için tezde yer verilmeyecektir. Diğer taraftan XV. yüzyıl Floransa resminin ve özel olarak Masaccio'nun sanatının oluşumuna doğrudan ya da başka sanatçılar aracılığıyla etkide bulunan Nicola ve Giovanni Pisano, Donatello, Nanni di Banco gibi heykeltıraşlar, incelenecek sanatçılar arasında olacaktır

Dördüncü bölümde, Masaccio'nun hayatı ve eserleri üzerinde durulacak, sanatsal üslubu ve bu üslubu yansıtmakta kullandığı teknik uygulamaları verilmeye çalışılacaktır.

Beşinci bölümde, Masaccio'nun getirdiği yenilikleri, hazırladığı resim zeminini, çeşitli yönleriyle benimseyen sanatçılar konu edilecek, bu sanatçıların eserlerinde Masaccio'nun izleri aranacaktır. Bu izlerin aranacağı sanatçılar arasında hemen kendisinden sonra gelen çağdaşlarının yanında yüksek rönesansın ustalarına da yer verilecektir.

Bu noktada, Masaccio'nun sanatının kaynağını incelerken nasıl içinde yetiştiği koşullara ve pek çok sanatçının oluşturduğu birikime bakılması gerekiyorsa, doğal olarak kendisinden sonra gelen sanatçıların tek esin kaynağı olarak Masaccio'yu görmek de hatalı olacaktır. Bu yüzden ele alınan belirli sanatçıların kimi eserlerinden Masaccio'yla kurulan bağlar sınırlı ve 'gevşek' tutulacaktır.

Son bölümde Masaccio'nun Floransa resminin gelişiminde oynadığı rol kısaca özetlenecektir.

Tezde konu, İtalyan sanatına bağımlı olduğu için henüz Türkçe'ye yerleşmemiş sanat terimleri, İtalyancalarıyla kullanılacak, bu terimlerin geçtikleri yerlerde Türkçe açıklamaları ya da karşılıkları verilecektir. Resimlerde yer alan Hristiyan

büyüklerinin isimleri, Türkçe İncil’de kullanıldığı şekliyle; İncil’de yer almıyorlarsa incelenen sanatçıların kendi dillerinde, İtalyanca’da kullanıldıkları şekilde geçecektir. Konu isimleri ise Türkçe olarak verilecektir.

Tezin konusu olan resimleri yerinde görebilmek için Floransa ile Berlin’de çeşitli müze ve kiliselerde incelemeler yapılmış, 2001 Eylül ayı içerisinde Floransa’da bir hafta süreyle “XV. Yüzyıl Floransa Resmi” konulu bir kursa devam edilmiştir. Tezde kullanılan kaynaklar, çoğunlukla İngilizce ve kimi İtalyanca kitaplar, gerek Türkiye’den gerekse yurt dışından temin edilmiştir. Çalışmada yer alan görsel malzeme, bu kitaplardan, doğrudan eserden yapılan çekimlerden ve internet ortamından sağlanmıştır.



2. RÖNESANS FLORANSASI

Uygarlığın gelecek yüzyıllardaki süratli ilerlemesine çarpıcı bir ivme veren rönesansın, sanatsal ve entelektüel alanlarda İtalya'da, özellikle de Floransa ve çevresinde filizlenmesinin ve gelişmesinin nedenleri, bu bölgenin o dönemdeki sosyal, siyasal ve kültürel özelliklerinin gözden geçirilmesiyle aydınlatılabilecektir.

Ortaya çıkacak olan genel panorama, ayrıca tek tek sanat olaylarının ya da sanatçıların değerlendirilmesinde de kaynak oluşturacaktır.

2.1. Siyasal ve Sosyo-ekonomik Yapı

Jacob Burckhardt (1958, s.95), İtalyan Rönesansı'nı incelediği 'The Civilization of the Renaissance in Italy' adlı eserinde, "en yüce siyasal düşüncelerin ve insan gelişiminin çok çeşitli formlarının birleşik olarak Floransa tarihinde bulunduğunu, bu anlamda Floransa'nın dünyanın ilk modern devleti unvanını hak ettiğini" savunur. Ona göre Floransa'daki atılım ruhu, üstün bir sanatsal yaratıcılıkla devletin sosyal ve siyasal koşullarını oluşturmuş, böylelikle şehir, siyasal teori ve değişimlerin, aynı zamanda da tüm diğer dünya devletlerinin üzerinde tarih temsiline merkezi haline gelmiştir. İtalya'nın başka bir şehrinde siyasal grupların mücadeleleri, böylesine erken bir dönemde, bu denli sert ve kalıcı olmamıştır.

1300'lü yılların başından itibaren Floransa bir dizi önemli afet yaşar. Olumsuz iklim şartlarının da etkisiyle 1302, 1313, 1339 yıllarında büyük kıtlıklar olur. 1320'lerde İtalya şehirleri, nüfuslarının yüzde on kadarını açlık yüzünden kaybeder. 1333'de Arno Nehri'nin taşması büyük zararlara yol açar. Bu doğal afetlerin sonucunda finans sektöründe büyük bir kriz yaşanır ve 1346'da Floransa bankaları, dönem için önemli bir miktar olan bir milyon yedi yüz bin florin kaybeder. Tüm bu önemli sorunlar, 1348'de Avrupa'yla birlikte İtalyan yarımadasını da harabeye çeviren ve metropollerdeki nüfusun yüzde kırkını öldüren veba salgını düşünüldüğünde sönük kalır. Bu olaylar, sosyal düzeni ortadan kaldırırken zamanın ekonomisinde de kaos yaratır. Topluma kargaşa ve huzursuzluk hakimdir.

Böyle bir ortam içinde Toskana şehir devletlerindeki oligarşi hükümetleri, halkın güvenini önemli ölçüde yitirirken siyasal güçlerini orta sınıfa terk etmek zorunda kalmışlardır. Daha çok mali sektörde yer alan ve ticaretle uğraşan bu sınıf, yeni siyasal güçlerinin farkına vararak bu etkinliklerini sürekli kılmaya çalışır (Rogers, 1999).

XIV. yüzyıl başında İtalyan yarımadasındaki her şehir, kendine özgü bir ekonomik temel üzerine kuruludur. Cenova ve Venedik'te deniz ticareti; Milano'da silah endüstrisi; Floransa'da bankacılık, tekstil endüstrisi ve uluslararası ticaret ön plandadır. Rönesansın arifesinde Floransa, Flaman ülkeleriyle birlikte Avrupa'nın en fazla şehirleşmiş ve endüstrileşmiş bölgesidir. Bu, onların sosyal yapılarını diğer feodal ve aristokrat İtalyan şehirlerinden tamamen farklı kılmıştır. Floransa'nın en güçlü insanları kasabalılar, burjuvalar ve tüccarlar olmuştur. İlk olarak 1252'de çıkarılan şehrin 'Florin'i uluslararası standart para haline gelmiştir. Floransalılar Papalara bankerlik yapmış, Avrupa monarşilerine borç sağlamış, İber Yarımadası'ndan İstanbul'a kadar ticaret kolonileri kurmuşlardır.

Sosyal gelişmeleri, ekonomik platformda değerlendiren Hauser (1999, s.14)'e göre Floransa'da kapitalist ekonomi diğer şehirlerden daha erken ortaya çıkmamış, fakat kapitalist girişimin farklı aşamaları ve bu gelişmeye paralel yürüten sınıf mücadelelerinin nedenleri, burada daha belirgin hale gelmiştir. Bu, üst orta sınıfın esnaf birlikleri aracılığıyla devlet üzerinde güç elde ettikleri ve bu gücü ekonomik üstünlüklerini artırmak için istismar ettikleri bir süreçtir.

Floransa'nın siyasal tarihi, modern devletlerinki gibi, önce burjuvaların eski aristokrat toprak sahiplerine karşı zaferi ve sonrasında çalışan sınıfın siyasal gücü ele geçirme mücadelelerine sahne olur. XIV. yüzyıl, esnaf birliklerini kontrol eden orta sınıfla bu birliklerden dışlanan işçilerin mücadeleleriyle doludur (Durant, 1953, s.70).

Çalışan sınıfın tepkilerinin bastırılmasının kısmen etkili olduğu ekonomik patlama 1328-1338 yılları arasında en yüksek seyrine ulaşmış, fakat sonrasında Bardi ve Peruzzi gibi iki önemli bankanın batması ile ciddi bir finansal kriz ve genel durgunluk yaşanmıştır. Bu durum oligarşinin büyük prestij kaybına yol açmış ve 'Atina Düklüğü' diye adlandırılan despotluk ve sonrasında da burjuva ağırlıklı popüler hükümetler Floransa'da ilk kez kabul görmek zorunda kalmıştır. Villani ve

Boccaccio gibi dönemin yazar ve şairleri, bir zamanlar Atina'da olduğu gibi, yine eski yönetici sınıftan yana olmuşlardır. İşçiler 1378'de Cionpi isyanıyla, yeni kurulan esnaf birliklerinde ve şehrin yönetiminde kısa bir süre söz sahibi olmuşlarsa da birkaç yıl sonra tüm bir sınıfın değil birkaç zengin ailenin idare ettiği bir yönetim şekli yerleşmiştir.

Floransa, XV. yüzyılda Prato, Pistoia, Pisa, Volterra, Arezzo gibi şehirlere ve bunların tarıma dayanan ard bölgelerine de hükmeden bir şehir devletiydi. Kuzey İtalya'daki şehir devletleri, Venedik dışında bir prenslik ailesi tarafından otokrasiyle yönetilirken, Toskana şehirlerinden Lucca, Siena, ve Floransa'da asillerin dışlandıkları cumhuriyet yönetimleri vardı. Bu sistemde, büyük loncalar kendi liderlerini seçiyor; bu lonca liderlerinin oluşturduğu 'signoria' denen kurul da aralarından kanunu uygulayan bir başkan seçerek şehri yönetiyordu. İlk Floransa 'yöneticisi' Colluccio Salutati, İtalya'nın özgürlüğüyle Floransa'nın gerçek anlamdaki özgürlüğünü bağlantılı gören, sıkı bir cumhuriyet özgürlüğü savunucusuydu. XV. yüzyılın sonuna dek sürecek olan bu düzen içerisinde Alberti, Capponi, Uzzano, Albizzi ve bunların destekçilerinden sonra, 1434'de Mediciler iktidarı ele geçirdiler (Hauser, 1999, s.17-18; Durant, 1953, s.70).

Tüccar ve zanaatçı ustalar birliği, loncalar, Floransa ekonomik sisteminin temel yapısını oluşturmuştur. Yedi büyük lonca (Arti Maggiori) (elbise üreticileri, yün imalatçıları, ipekli eşya üreticileri, kürk tüccarları, maliyeciler, hekimler ve eczacılar ve son olarak değişmeyen bir hakimler, noterler ve tüccarlar birliği) ve on dört küçük loncanın üyeleri, yerel memurluklara seçilecek kişileri belirledikleri için bunlara üyelik hayli önemsenmekteydi. Bu yüzden 1282'de bir burjuva darbesiyle yönetimden uzaklaştırılan soylular, oy kullanabilmek için bu birliklere katılmışlardı. Toplam yirmi bir loncanın altında, oy hakkı bulunmayan yetmiş iki işçi birliği, daha altta, organize olmaları yasaklanmış binlerce günlük işçi ve en altta da köleler yer almaktaydı. Loncalar, çıraklık ya da ustalık şartları, malzeme ve işçilik kalitesi ile kendi alanlarında yapılabilecek hilelere karşı önlemleri içeren standartları da koymuştu. Ticari konuların dışında, loncalar din ve hayır işleriyle de ilgiliydiler. Tüm loncalar şehirdeki dini günlere katılır, her biri kendi Azizleri kabul ettikleri farklı din büyükleriyle ilgili kutlamalardan sorumlu olurdu. Ayrıca şehirdeki büyük kiliselerin ve aynı zamanda hayır işleri için kullanılan hastanelerin bakımını ve para desteği sağlanmasını da üstlenmişlerdi (Turner, 1997, s.13).

İtalyan şehir devletleri birbirlerinden pek çok bakımdan farklılık gösterebilirler de, ortak mirasları olan Roma kültürleri ve türlü nedenlerle şehirler arasında sıkça yapılan seyahatler sayesinde birbirleriyle iletişimleri kopmamıştır. Bu arada işlek limanların, ticaret ve seyahat yollarının kesiştiği bir bölgede olmaları bu şehirleri dış dünyayla da sınırsız etkileşime sokmuştur

Papalığın 'evrensel bir kurum' olduğu iddiasının XIII. yüzyılın ortalarından itibaren zayıflamasından sonra ortaçağ boyunca sürdürdüğü gücü azalmaya başlamıştı. 1310'lu yıllardan itibaren Avignon'da kalan Papalığın 1378'de Roma'ya geri dönüşü Kurum'un Avignon'da kalmayı sürdürmesini isteyen Fransız kanadıyla İtalyanlar arasında görüş ayrılığına neden oldu. Fransa kanadı aynı yıl kendine başka bir papa seçti. Bu ayrım 1415'te Roma lehine son buluncaya dek Katolik Hristiyan dünyası siyasal bir zaaf içinde kaldı. Avrupa'nın diğer bir büyük gücü, Almanya merkezli Kutsal Roma İmparatorluğu da, aynı dönem içinde gücünü sürekli koruyamamıştı. Bu ortam içinde oluşan merkezi otorite eksikliğinde, İtalyan şehirleri yaklaşık 1350-1450 arasında farklı siyasal arayışlara, iktidarı ele geçirme çabalarına sahne oldu (Welch, 1997, s.17).

2.2. Floransa'da Rönesansı Hazırlayan Kültür Ortamı

XV. yüzyıla gelindiğinde Avrupa'nın önemli merkezlerinde var olan yerleşik düşünce yapısının dışında, aklı ve bilimi öne çıkaran hümanist bir yaklaşımın etkinliğini giderek artırdığına, bu yaklaşıma yakın olan sanatçıların da doğanın geleneksel temsilini eleştirel bir araştırmadan geçirdiklerine tanık olunur.

Hümanizm; batı düşüncesinde, insan varlığını ve değerlerini düşüncenin odağı durumuna getiren, aklı bütün sorunların çözümünde temel ilke olarak benimseyen bir akımdır. XIV. yüzyılın başlarında Dante (1265-1321)'nin şiirinde ilk belirtileri görülen bu düşünce, Petrarca (1304-1374) ve Boccaccio (1313-1375) gibi düşünürlerin elinde bir kuram niteliği kazanmıştır.

Aklın değerini kavramak için en önemli varlık alanı, ortaya konan insan başarılarıdır; bunların en gelişmiş örnekleri de Yunan-Latin düşüncesinin ürünleridir. İşte bu görüş, hümanizmin yönünü belirler. Böylece XIV. yüzyılda resim, heykel, mimari, edebiyat, müzik, felsefe ve bilim alanlarında akademik hareket olarak insanı konu

edinme, anlama, açıklama eğilimi ağırlık kazanır. İnsan, bir yandan inanan bir yandan da akıl ilkelerine göre düşünen varlık diye tanımlanarak gündeme getirilir.

Hümanistler, medeniyetin gelişmesini doğal, mantıksal bir süreç olarak görüyor, geçmişi ise işi bitmiş gibi değil, aydınlanmanın önemli bir kaynağı ve tarihin bir parçası olarak alıyorlardı. Doğru fikir yürütme ve doğru çözümlemeler için doğa bilgisi; gerçeğin net bir şekilde algılanabilmesi için de özel bir zihin çerçevesi gerekiyordu. XV. yüzyılın başındaki sanat ortamında bilimsel bir zemine oturtulan perspektifle insanın gerçek dünyadaki gibi bir ortamda yerinin belirlenmesi, çevresindekilerle beraber gerçek bir düzene göre yerleştirilebilmesi mümkün oldu. Bu teknik, bireyin dünya üzerindeki özel yerinin ve ayrıca kaderine hükmedebilirliğinin göstergesi olarak görüldü (Clark, 1987, s.81).

XV. yüzyılın başında Floransa gibi şehirler bilim adamlarının, uzmanların pagan klasik kaynaklarından türettikleri hümanist felsefenin merkezleri haline gelmiştir. Özellikle Plutarkhos'un (y.50- y.120) 'Hayatlar'ı gibi klasik eserlerin çalışılması, insanların çağdaşlarını ele alma, görme biçimlerini değiştirmiştir. Bu eserler 'büyük insan' kavramını vurgulayarak XV. yüzyıl İtalya'sında birey kültürünü beslemeye yardım etmiştir (Martindale, 1966, s.10).

Antik kültürün yeniden diriltilmesi, İtalya'da kuzeyde olduğundan farklı şekilde gerçekleşmişti. İtalyanlar geçmişte kendi topraklarının Roma'nın önderliğinde tüm dünyanın merkezi olduğunu düşünüyor, Roma'nın biran önce eski görkemine dönmesini umuyorlardı. Avrupa'nın diğer yerlerinde, insanlar üzerinde düşünerek, değerlendirme yaparak klasik kültürün şu ya da bu kısmını alırken, İtalya'da eskinin hem halkına hem öğretilerine mutlak bir sempati ve bağlılık vardı. Eski Roma kültürü zaman içinde tamamen ortadan kalkmamıştı. Şehirlerde halk, ayakta kalmış eski Roma yapılarının arasında Latince'nin melodik bir varyasyonu olan İtalyanca'yı konuşuyor, eski anıları, pagan mitlerini, yeni inanç şekilleri içinde kaynaştırarak yaşıyordu.

Şehir devletleri arasındaki mücadele Dante'nin birleşmiş İtalya düşüncü yüzyıllarca engellemiş olsa da XIV. yüzyılda sanatçılar ve entelektüeller, Eski Roma kültüründe üzerinde birleşilebilecek bir hümanist ideal buldular.

Floransa, işte tam burada özgünlüğünü sergiledi. Şehir, sanatla bilimin birleşmesi için çok uygun bir ortam yaratıyordu.

Gombrich (1993, s.169) bu konuda: “Eski Roma dönemindeki heybete dönmeğe duyulan umut ve inanç, başka hiç bir yerde Dante ve Giotto’nun kenti, zengin ticaret merkezi Floransa’daki kadar yoğun olmadı. İşte bu kentte XV. yüzyılın ilk çeyreğinde bir grup sanatçı, geçmişin tüm düşünceleriyle bağlarını kopararak yeni bir sanat yaratmayı amaçladı.” der. Ticaretin, alış-verişin, para trafiğinin yoğunluğu Floransalılar’ın kendi dünyalarından elle tutulur, gözlemlenebilir konulara ilgisini artırmış; bu durum hem görsel sanatlarda, din dışı nesne ve konuların çoğalmasına hem de sanatın doğaya yaklaşmasına yardım edebilecek tekniklerin araştırılmasına hız vermiştir.

Sanattaki bu atılım, XV. yüzyılı teorik düşünce açısından verimli kılan entelektüel yenilikle paraleldir. Leon Battista Alberti (1404-1472), resim, heykel ve mimari üzerine incelemelerinde bu düşünceyi formülize etmiştir. İnsanı, ‘zarif bedeni’, ‘keskin duyuları’ ve ‘engin bir hafızasıyla’ adeta ölümsüz bir tanrıya benzeterek “İnsanlar isterlerse her şeyi yapabilirler” diyen Alberti, Floransa’da rönesansı gerçekleştiren insanların kendilerine güvenin, ne derecede olduğunu da göstermektedir (Clark, 1987, s.76).

Floransalı hümanistlerin taktir ettikleri bilginlik ve yöneticilik nitelikleri, şehrin birbirini izleyen iki önemli yöneticisi Coluccio Salutati (1375-1406 arasında yönetici) ve Leonardo Bruni (1411-1444 arasında yönetici) üzerinde odaklanmıştır.

Salutati, Milano Düklüğü’nün şehri ciddi derecede tehdit ettiği 1400’lerin hemen başında Floransa’nın yöneticisidir. Bruni, Masaccio’nun öldüğü yıl, 1428’de Floransa’yı Perikles dönemindeki Antik Atina’yla karşılaştırır. Kenneth Clark (1987, s. 82) bu karşılaştırmaya konu olan iki halkın önemli benzerlikleri olduğunu söyler. Ona göre Floransalılar meraklı, son derece zeki, ve ‘güzelliğe’ tutkulu; felsefi önermelere, soyutlamaya önem veren Atinalılara karşın daha gerçekçi ve düşüncelerini görünür kılmada üstün bir güce sahiplerdir.

Floransalı ticaret ve devlet adamı genellikle klasik dillerin ikisini de öğrenirdi. Hümanistler Aristo’nun ‘Etik’ ve ‘Politika’sını çocuklarına da okutur, ticari ve mali konularda temel kavramlar, aritmetik ve geometri eğitimi verirlerdi. (Burckhardt, 1958, s.147-150). Bankacılıkta, üretim sektöründe ve uluslararası ticarete en önlerde giden bir şehirde, yüksek okuma-yazma oranı beklemek mantıklıdır. Turner (1997,

s.15), bu oranın erkeklerde üçte bir gibi Avrupa'nın en yüksek seviyesinde olduğunu belirtir.

Bu entellektüel hareketin, eğitilmiş olmayan Floransalılar üzerinde ne önemi olduğunu belirlemek güçtür. Hauser (1999, s.43-44)'e göre rönesans, küçük tüccarların ve zanaatçıların ya da yarı eğitilmiş orta sınıfın değil bilgilerini kendilerine saklayan latinleşmiş bir elit gurubun uygarlığıdır. "Bu kesim, hümanizmaya ve yenilikçi siyasal düşünceye bağlı, tek tip, benzer düşünceler üreten insanlardan oluşmaktadır. Önemli sanat eserleri bu çevre için üretilmiştir. Toplumun geri kalan kısmının ya kültürel gelişmelerden haberi yoktur ya da kendilerine has estetik zevklerine göre sanatsal olmayan bir bakışla değerlendirme yapmışlardır".

Martindale (1966, s.13) ise bu konuda şöyle fikir yürütüyor: "Bir yurttaş, cumhuriyetin erdemleri ya da Cicero'nun öğretisi hakkında net bir fikre sahip olmayabilir fakat Floransa'nın özgürlük bağlamında Antik Roma'nın mirasıyla özdeşleştirilmesi her bireyin kafasında kolaylıkla yer edebilir".

2.3. Sanat Ortamı

Floransa, XV. yüzyılın başında sanat tarihinin en büyük çalkantılarından birini yaşadı. Toskanalı sanatçılar, birkaç yıl içinde resim, mimari ve heykelde yepyeni biçimler ve düşünceleri ortaya çıkararak sonradan 'rönesans' adı verilecek olan yeni bir dönemin temellerini attılar.

Bu insanlar, antik çağın uygarlık ve sanat idealinin yeniden doğuşunu sağlamak istiyorlardı. Dönemin sanat kuramcıları ve yazarları, sanatçının ustasının, antik sanat ve doğa olması gerektiğinin altını çizmekteydiler. İtalyanlar, gerçeğin gözlenmesinin yeterli olmadığına inanıyor, sanatlarını bilgi üzerine kurmak istiyorlardı. Sanatçılar bu dönemde dünyayı daha dikkatli bir gözle izlemeye başladılar.

1396'da Padualı hümanist Pier Paolo Vergerio (1370-1444) çağının önemli ressamı arasında sadece yıllarca önce ölmüş Giotto'yu kaydetmiştir. Onun usta-çırak ilişkisiyle yaşatılan sanatsal mirasının son temsilcisi olan Agnolo Gaddi de eski ustasının gerilerde kaldığını belirtircesine bu tespiti yaptığı yıl ölmüştür. (McCorquodale, 1993, s.74)

Burckhardt (1958, s.179), antikitenin plastik sanatlarda kendini Toskana'daki XII. yüzyıl yapıları ve XIII. yüzyıl heykelleri gibi erken dönem eserlerinde gösterdiğini

savunur. Bütün ortaçağ boyunca İtalyan heykeltıraşları klasik süsleme motiflerini taklit etmeyi sürdürmüş ve tipik bir klasik teknik olan yüksek kabartmayı genellikle tercih etmişlerdir. İlk büyük Toskanalı heykeltıraş Nicola Pisano, XIII. yüzyılda yoğun bir şekilde antik çizgileri kullanmaktadır. O yüzden erken XV. yüzyılda heykeltıraşların ilham kaynağı olarak bir kez daha antikiteye dönmelerini ve Brunelleschi gibi kimi sanatçıların Roma'ya giderek klasik döneme ait kalıntıları incelemesini garip karşılamamalıdır. XV. yüzyılın ilk yirmi yılında Floransa'daki yeni rönesans tarzının figüratif sanat yönünden ilerlemeleri büyük ölçüde dönemin heykeltıraşlarınca sağlanmıştır (Hartts, 1987, s.178-180).

Antikitenin ustalarının sanatlarında birebir yansıtmaya çalıştıkları doğa ve insan, XV. yüzyıl Floransası'nın yenileşmeğe uygun ortamında bilimsel yaklaşımın öznesi haline gelir. Doğayı incelemek, gözlemlemek önem kazanır. Yenilikçi sanatçılar eserlerini gözlemledikleri dünyayı aktarmaya başlarlar. Böylece, 'Yeniden Doğuş'un yolu açılmış olur.

Bu ortamda ressamın karşısındaki görev matematiksel, bilimsel bulguların ışığında şekilselliğe düşmeden gerçekçi bir mekan yansıması yaratmaktır. Çizgi perspektifi ve ışık incelemesi sayesinde mekan ve derinlik hissi, en iyi şekilde değerlendirerek daha gerçek gibi algılanan görüntüler yaratmanın yolları araştırılır ve sonuca ulaşılır. Artık derinlik, izleyiciden uzaklaştıkça nesne ve figürlerin boyutlarının küçülmesi yoluyla verilmekte, bu yansıma, resim yüzeyinde bir 'gerçeklik yansıması' oluşturmaktadır.

XV. yüzyıl Sienası önceki yüzyılda eline aldığı İtalyan sanatındaki öncülüğünü kaybetmiş, ekonomik gücünün zirvesindeki Floransa tekrar ön plana çıkmıştır. Bu dönemde Floransa, kendine özgü bir gelişme süreci olan Venedik'le birlikte saraylı gotik tarzından az çok bağımsız olarak bütün gelişmelerin yer bulduğu bir merkez haline gelir. (Hauser, 1999, s.26)

Toskanalılar'ın rönesans kültüründeki öncülüklerinin nedenlerini düşünen Bernard Wall (1956, s.87), Antik Roma döneminden çok önce yüksek bir medeniyet kuran Etrüskler'in bununla bir ilgisi olup olmadığını sorgular: "Bugünkü Toskanalılar büyük ölçüde hemen tüm İtalya'da etkili olan bu insanların torunlarıdır. Dante'nin antik Etrüskler'den bilinçli olarak bir şeyler miras alıp almadığı merak edilebilir; ya

da birlik kuramayan Etrüsk şehirlerinin Toskana topluluklarının ortaçağdaki dağınıklığına bir neden oluşturup oluşturmadığı...”

Toskana şehirleri sanatlarını siyasal çalkantı içinde azimle geliştirmişler, bu karmaşa ve sanat, enerjilerinin ve bireyselliklerinin bir ifadesi olarak yan yana yürümüştür.

Verona, Mantua ve Ferrara gibi şehirlerde kuzeyin etkisiyle bir şövalye ve saray kültürü hakimken, XIV. yüzyıl Floransa orta sınıfında başlangıç olarak bu kültürün getirdiği estetik daha zor kabul görür. Saray çevresinde gelişen sanattan farklı olarak İtalyan şehir devletlerinin sanatı ana hatlarıyla ruhban özelliği taşımaktadır. Dini resimlerin, sanatsallığın ötesinde toplumsal işlevleri vardır. Bunlarla okuma bilmeyenlere dini öğütler vermek, kutsal gizleri çarpıcı ve hatırlanır bir forma sokmak, ve izleyicide hayranlığı alevlendirebilmek amaçlanmaktadır. (Lemaitre ve Lessing, 1994, s.22)

XV. yüzyılın resim ve mimarlık tarihinde yeri olan çoğu eser, dini karakterdedir. Dini yapılarla ilgili işlerde kilisenin yanında laik çevrelerin de siparişleri çok olmuştur. Bu ikinci kesimim zamanla din dışı siparişleri artmış böylece sadece anlatı resmi, portre gibi yeni türler gelişmemiş, aynı zamanda dini resimler dahi ‘sivil’ motiflerle dolmaya başlamıştır. (Hauser, 1999, s.26)

Dönemin bir başka özelliği de sanatçılarla sanat kuramcılarının görüş ve bakış açılarının uyuşmasıdır. Bu uyuşmayla aydınlar, sanatçılara sanattaki uygulamalarını açıklama imkanı sağlayacak gerekçeler elde edilmiş olur ve her iki tarafın birbirine katkısıyla ilerleme sağlanır. Bu, en mükemmel ifadelerinden birini XV. yüzyılın ortalarında hem büyük bir hümanist, hem de mimar olan Alberti’nin eserlerinde bulacaktır.

Micheal Baxandall (1988, s.1), ‘Painting and Experience in Fifteen Century Italy’ adlı eserinin ilk cümlesinde, “XV. yüzyıl resmi, bir sosyal ilişki bağıdır” diyor. Bu, iki taraflı bir ilişkidir. Bir tarafta siparişi veren, bu işi yapacak kişiyi bulan, ödemeyi yapan ‘işveren’ (patron), diğer tarafta siparişi işverenin istediği çerçeve içinde gerçekleştirmeyi üzerine alan, kendi yaratıcılığını ortaya koyan ve karşılığında değişen ölçütlere göre belirli bir para alan sanatçı bulunmaktadır.

“Rönesans değişimi birden değil uzun bir süreçte gerçekleşir. Erken rönesans sanatında eser, sanatçının öznel olarak kendini ifade ettiği yaratma dürtüsünden; anlık ilhamdan değil fakat müşterinin, siparişin doğasına göre değişen isteklerinden hareketle ortaya çıkar. Böylelikle

pazar, arzla değil taleple belirlenmiş olur. Her ürünün hala tarif edilebilir bir yararı ve pratik hayatla somut bir bağlantısı bulunur (Hauser, 1999, s.35).”

‘Florence in the Renaissance’ın yazarına göre, “XV. yüzyılın büyük eserlerinin tümü işverenler tarafından sipariş edilmiştir. Her durumda, ister kutsal ister gündelik hayattan bir konusu olsun; ister sarayın ister bir halk kuruluşunun siparişi olsun, eserin ortaya çıkmasında işveren belirgin bir rol oynamıştır (Lemaitre and Lessing, 1994, s.19).” Sanat işvereni ressamı, heykeltıraşı, mimarları aynı şekilde maddi olanaklar ve yapılacak işin sanatsal cazibesıyla etkilemiştir. Sanat yapıtı genellikle ticari mallardan biri gibi görülmüş ve her iki tarafın üzerinde anlaşmaya vardıkları koşullara bağlanmıştır. İşveren genellikle yapılacak işle ilgili kesin fikirler ileri sürmüş, sanatçıyla doğrudan kendisi bağlantı halinde kalmıştır.

Evelyn Welch (1997, s.114), XIV. ve XV. yüzyıllarda sanatçının yapılan iş üzerinde ne derece özgür olduğu konusunu “Sanatçı ve işveren ilişkisi, meydana getirilen iş üzerinde birinin diğerinden daha fazla özgürlüğe sahip olduğu şeklinde değil, sipariştten siparişe, işverenden işverene farklılık gösterebilen bir devamlılık olarak düşünülmelidir. Çok az sayıdaki sanatçı sadece kendi fikirlerine göre çalışabilmiş ve çok az sayıdaki işveren iş üzerinde mutlak kontrole sahip olmuş ve hatta bunu istemiştir. İlişkilerin çoğunluğu, bu iki uç arasında bir yerdedir.” şeklinde değerlendirir.

Çoğu İtalyan şehrinde sanatçıların etkinlikleri, esnaf birlikleri (lonca; ‘arte’) tarafından düzenlenmekteydi. Floransa’da taş ustalarının kendi loncaları varken, kuyumcular, ipek loncasına bağlıydılar. Ressamlarsa hekimler ve eczacılar loncası ‘Medici e Speziali’ye bağlı olurlardı. Burada lonca üyeliği iktidarla yakın ilişki içinde olmanın koşuluydu. Pek çok sanatçı hükümet daireleriyle güçlü bağlantıları bulunurdu.

Ressamlar ve heykeltıraşlar siparişin yapılacağı yere gidip orda çalışır, böylece bitmiş parçanın taşınmasından doğan risklere girmezlerdi. Sözgelimi bir poliptiğin parçalarını şehirde farklı yerlerde yapıp taşımaktansa, tüm eseri sipariş edilen şapelde gerçekleştirmek daha kolay oluyordu. Welch (1997, s.84), Floransa’da nüfusun altmış bin olduğu 1478’de yaklaşık elli dört taşçı ve heykeltıraş atölyesi, kırk dört kuyumcu, seksen dört ahşap işi yapan, seksen üç ipek üreten işletme ve kırk ressam atölyesi olduğunun hesap edildiğini iletir. Bu dönemde Floransa’da bir heykeltıraş

dükkanının kirası on beş florinken daha az yere gereksinim duyan bir ressamın kirası ikiye katlanmaktadır. Ressam ve heykeltıraşların elimize ulaşan hesap defterleri, sanatçıların pahalı malzemeye, boyaya, mermere ve eşyalarını nakletmek için sandallara yatırım yapmak zorunda olduklarını gösterir (Welch 1997).

Floransalı ressamlar düzenli olarak Roma, Venedik, Urbino gibi merkezlere uğrarlar böylece fikir ve deneyimlerini birbirlerine aktarırlardı. Önemli sayılan ressamlar taşradaki merkezlerde büyük siparişler alırlardı (McCorquodale, 1993, s.74). Büyük Floransalı usta sanatçıların ortaya çıkmaları, sanatsal kişiliklerini yansıtabildikleri siparişlerin kesintisiz devam ettiği böyle bir rekabet ortamıyla açıklanabilir.

XV. yüzyıl başında ressamların uyguladıkları resim tekniklerinden biri freskti. Fresk, gerçekleştirilmesi zor bir teknik olarak kabul edildiğinden bir ressamın kabiliyetinin en önemli kanıtı sayılırdı (McCorquodale, 1993, s.74).

O dönemdeki fresk uygulamasında ressam, bir taş ustasıyla işbirliğine girer. Taşçı, duvarı resimlenmeye uygun olacak düzgünlükte ‘arriccio’ adı verilen bir kat kireçle örter; ressam, bu yüzey üzerine genellikle kompozisyonun ana hatlarını ya karton kullanarak ya da serbest elle çizer. ‘Arriccio’nun üzerindeki bu taslak çizime ‘sinopia’ denir. Bu isim, çizimin uygulandığı kırmızı pigmentin o dönemde çıkarıldığı Sinop şehriden gelmektedir. ‘Arriccio’nun üzerine bu kez daha ince ve düzgün bir katman halinde kireç tabakası, bir günlük resim için yetecek genişlikte uygulanır ve bunun için İtalyanca’da günlük anlamına gelen ‘giornata’ adıyla anılır. ‘Giornata’lar arasında çizgisel bir kabarıklık bulunduğundan çıplak gözle dahi birbirlerinden ayırt edilebilir.

Asıl resim, ‘intonaco’ adı verilen ikinci bir katman üzerine boyanır. Bu katman hacim vermek üzere kullanılan ince kum ya da mermer tozunun kireçle karıştırılmasından elde edilen harçla yapılır. Renkler ‘intonaco’ üzerine doğrudan uygulanır. Tekniğin en doğru şekilde kullanıldığı hal olan ‘Buon fresco’da, renkler su ile karıştırılarak nemli ‘intonaco’ üzerine bir gün içinde uygulanır. Bu renkler kururken, kimyasal reaksiyonla ‘intonaco’yla bütünleşirler. Böylelikle boya, duvarla ayrılmaz hale gelir ve eğer doğru şekilde uygulanmışsa ve nemden uzak tutulabilirse uzun yıllar boyunca dayanır (Beck, 1999, s.58).

‘Buon fresco’nun son derece katı kristalize yüzeyinin estetik etkisi, hayli değerli bulunmaktadır. ‘Intonaco’daki kireç, organik maddeleri yok ettiğinden yalnız belirli

pigmentler 'buon fresco' için uygundur. Bunlar arasında özellikle toprak ve mineral renkler gelir. Bu yüzden 'buon fresco' uygulanmış hemen tüm duvar resimleri ilk boyama sonrasında yüzey kısmen ya da tamamen kuruduğunda uygulanan yeni bir boyamaya tabi tutulurdu.

Kuru duvar üzerine uygulanan 'a secco' resminde boya pigmentleri, yumurtanın beyazı, sarısı, hayvansal tutkallı zambak ya da yağ gibi bir arada tutucu maddelerle duvara sürülür. Bunlar, yüzeyde kalır ve kimyasal olarak plâster dokusuyla birleşmezler. 'A secco' tekniği, sonradan süslemeler, ayrıntılar eklenmesine ya da kurumuş 'buon fresco' yüzeyinin elden geçirilmesine imkan sağlar. Ressam, bu teknikle fresk kuruduktan sonra da mum ya da ince katmanlar halindeki tutkalla renk tonlarını açabilir ya da koyultabilir.

Dönemin İtalyan sanatında yaygın bir biçimde kullanılan panel resmi ise ahşap panel üzerine ve XV. yüzyılın ikinci yarısından itibaren de yaygın bir şekilde kumaş üzerine boyama yapılarak uygulanır. Panelde 'gesso' adı verilen resim alanı, hayvansal tutkallarla birkaç katman halinde kaplanmadan önce dikkatlice pürüzsüzleştirilen ve kum eklenen bir yüzeydir. 'Tempera' diye de adlandırılabilen yumurta sarısı ya da beyazına bulanmış pigmentlerin oluşturduğu boya, bu ince katman üzerine küçük ağır fırça vuruşlarıyla uygulanır. Son kat, katı ve tüm yüzeyi kaplayacak şekilde yapılır. Bazen özel etkiler için panel ressamı çok ince katmanlar halinde transparan özellikli pigmentlerle kaplarlar (Beck, 1999, s.61).

XIV. ve XV. yüzyıl Floransı'nda üretilen büyük işlerin çoğu zorunlu olarak uzmanların, ustaların bir araya gelmesi ile çıkarılırdı. Ancak böyle siparişlerde, çalışanların tümü resmi olarak belirtilmiyordu. Sözgelimi Ghiberti 1407-1415 arasında Floransa'daki Vaftizhane kapılarındaki çalışmasında on dokuz yardımcıdan faydalanmasına karşın resmi evraklarda üç çırak göstermiştir (Welch, 1997, s.93).

Küçük boyutlu işlerde ise, yalnız resimle uğraşan sanatçılar, heykeltıraşların aksine fazla sayıda yardımcıya gereksinim duymazlar, bunun yerine ya kısa süreli bağlantıları olur ya da işin önemine göre gelip giden asistanlarla çalışırlardı.

Bu dönemde usta sanatçıyla yardımcılarının ortak bir eserdeki kişisel katkılarını ayırt etmek epeyce güçtür. Yardımcılar, genellikle çerçevenin ve arka planın yaldızlanmasında, süsleme işinde ve zaman zaman mimari yapıların boyanmasında fırça kullanırdı. Birinci derecede önemli olan figürleri hemen her zaman usta

yapardı. Dönemden günümüze kalan birçok sipariş eser anlaşmalarında resmin temel sayılan bölümlerini özel olarak usta ressamın yapması şart koşuluyordu (Croix and oth., 1991, s.567).

Pahalı bir iş tamamlanınca, işin değerini ortaya çıkarmak için işveren ve sanatçının her ikisini de temsil eden kişilerle bir grup oluşturmak sıkça başvurulmuş bir yoldu. İşveren yaptıracığı iş için sanatçıyı seçmek ve konuyu önce yüzeysel olarak görüşmek durumundaydı. Sanatçı sıkça kabataslak bir çizim şeklinde ya da nadiren birebir ölçekli modeli içeren planlar çizer ve sonuçta, her iki tarafın kabul ettiği bir anlaşma imzalanırdı. İşverene, sanatçıya ve bir notere birer kopya verilirdi. Bu dokümanlarda konu, tarz ya da ikonografyadan çok, malzemeye ilgili sorumluluklar, işverenin istediği kalite konusunda hükümler bulunurdu. Heykel anlaşmaları, taş kalitesi ve tipini belirtmekte titizlik gösterirken bir fresk ya da altarla ilgili resim anlaşmalarında yaygın olarak kullanılan ve önem verilen, ultramarin mavisi tipi ve sanatçının kullanacağı altın yaldızlama miktarı detaylandırılır ve bunları satın almaktan kimin sorumlu olacağı belirtilirdi (Welch, 1997, s.107-108).

Floransa'da XV. yüzyılın başında anlaşmalar, özellikle ultramarin mavisi kullanılacaksa, boya maddesi kalitesiyle anılıyordu. Bu maddelerin en kalitelisi doğudan getirilen 'lapis-lazuli' maddesinden üretilirken bakırbikarbonattan yapılan Alman boya maddesi daha az yoğun ve az kararlı olduğu için pek rağbet görmüyordu. Bu parlak mavi renk, bir figürü, jesti, sahneyi ya da önemli bir nesneyi öne çıkarmak için kullanılmaktaydı. XV. yüzyılın ilerleyen dönemlerindeyse, altın ve 'ultramarin mavisi' gibi maddeler Floransalı ustalar arasında daha az önemli sayıldı. Bu maddelere karşı işverenlerin de talebi yoğun olmadı. Zamanla bunlar sadece çerçevelerde kullanılır oldu. Bu maddelerin önemini yitirmesi resim uygulamasında bir dönüm noktasını işaret eder. Artık dikkat, bu parıldayan maddelerden sanatçının yeteneğine çevrilmiştir.

Anonim eserlerin çoğunlukta olduğu ortaçağdan rönesansa geçerken sanatçının kişisel yeteneğinin işverenlerce bir değerlendirmeden geçirildiğine tanık olundu. İşverenler dağ, tepe, kale, şehir, nehir ya da hayvan çiziminde ustalaşmış ressamlara yöneldiler. (Lemaitre and Lessing, 1994, s.22-24).

XV. yüzyılın ilerleyen yıllarında sanatçı bireyselliğini ve kişiliğini daha da öne çıkarmış, yapılan işte bağımsız yaratısını, sanatını belirgin bir şekilde ortaya

koymuştur. Artık modern anlamlarıyla ‘sanat’ ve ‘sanatçı’ belirmeye başlamıştır. Bu yıllarda kimi öncüler, çağdaşlarına yenilikler sunup yol göstermişlerdir. Onların en önemlilerinden biri de Masaccio’dur.



3. MASACCIO’NUN SANATININ KAYNAKLARI

Masaccio’yu ortaya çıkaran sanatsal gelişmeler, kendisinden bir yüzyıl öncesine kadar giden, Floransa’yla birlikte çevre şehirlerin, özellikle Siena’nın da ele alınmasını gerektirecek ölçüde kapsamlı ve derin ilişkiler, etkileşimler halindedir. Böylelikle, yaşadığı XV. yüzyıl başında çağdaşı Floransalı sanatçıların etkileri yanında, daha eski ustaların gerek kendi dönemine ulaşan eserleri, gerekse öğrencileri yoluyla sürdürülen tarzları, Masaccio’nun sanatına kaynaklık etmiştir.

3.1. XIV. Yüzyıl Floransası ve Çevresinde Resim Sanatının Gelişimi

XV. yüzyıl başında Floransa’da uygulanan resim tarzlarını besleyen önceki yüzyılın iki temel kaynağı, gelişme süreci içinde Giotto’nun merkezde yer aldığı akım ve XIV. yüzyılın ilk yarısında etkin olan Sienalı ustaların öncülük ettikleri yaklaşımdır.

3.1.1. Öncesi ve Takipçileriyle Floransa Resminde Giotto

İtalyan sanatının XIV. yüzyıldaki gelişimi, Avrupa’nın diğer yerleriyle ilişkilendirilmesini neredeyse ortadan kaldıracak bir özgünlük göstermiştir. Bu özel durumla ilgili olarak Giorgio Vasari (1987, s.82), Floransa’nın zihinleri özgür kılan, eleştiri ruhu yaratan doğal atmosferinin sıradanlıkla, orta halle yetinmemeyi beraberinde getirdiğini düşünür.

XIII. yüzyılın sonlarında İtalya’da resmin son derece popüler olduğunu, mimar ve heykeltıraştan daha fazla ressamın bulunduğunu söyleyen Vasari, bu yüzden de bu sanatın daha belirgin bir ilerleme kaydettiğini belirtir.

Bu ortam içinde yetişen Giotto’nun sanatını, döneminin gotik anlayışına tamamen zıt yönde görmek doğru bir değerlendirme olmaz. Onu kültürün ana akışından izole eder ya da çağıyla çatışır kabul edersek, özgünlüğünü ve kavramsal yeniliklerini taktir etmemiş oluruz. Giotto’nun yaptığı, sanatta bir devrim yaratmak ya da geçmişte tamamen gömülmüş olan bir şeyi ışığa çıkarmak değildir (Janson, 1991, s.423).

Gombrich (1993, s.150)'in konuyla ilgili yorumu şöyledir: “Tarihte ne yeni bölümler, ne de yeni başlangıçlar vardır. Giotto'nun yöntemlerinden çoğunu Bizanslı ustalara, amaçlarını ve yönelimlerini kuzey katedrallerinin büyük heykeltıraşlarına borçlu olduğunu anlamak onun büyüklüğünden hiçbir şey eksiltmez” Onun konuyu ele almasındaki büyüklüğü, sanatının genel İtalyan gotik evriminin içinde oluşmadığı anlamına gelmez.

Giotto, içinde bulunduğu resim geleneğini kesip tamamen yeni bir şeyler üretmiyor, geleneğin içinde kalarak Pisanolar ve Arnolfo di Cambio gibi heykeltıraşlarla paylaştığı ‘anıtsal antik ruh’u resme aktarmaya çalışıyordu.

Giotto'nun sanatsal kişiliğini besleyen, oluşturan kökler arasında yukarıdaki ustalar dışında Bizans geleneği ile kuzey gotik etkisi ve özellikle Cimabue ve Pietro Cavallini'nin öne çıktığı Floransa ve Roma gelenekleri yer alır (Janson, 1991, s.423). Cesare Gnudi (1954 s.51)'ye göre, “Cimabue'den çizim gücünü, plastik canlılığını ve yaratısının dramatik gerilimini alırken, klasik bir ritim içinde oluşturulan figürlerin heykelsi niteliğini Cavallini'ye borçludur.”

Pietro Cavallini (y.1250-1330) yapıtlarıyla İtalyan sanatında yerleşik üsluptan ayrılışın, mekan ve figürlerin üç boyutlu ifadesine yönelişin ilk önemli temsilcisi olmuştur. Çizgisel Bizans geleneği yerine koyudan açığa giden yumuşak ve derin modellemesiyle Bizans'ın dinginliği ve Antik Roma'nın katı, güçlü etkisini birleştirerek oluşturduğu eserleri, Giotto'yu önemli ölçüde etkilemiş görünür (Croix and others 1991, s.568; Ana Britanica, 1994, Cilt 7, s.329; McCorquodale, 1993, s.53). Kesin olarak 1273-1308 arasında aktif olduğunu bildiğimiz ressam, mozaikçi Cavallini, Roma'da ve Giotto'nun da 1329-33 arasında çalıştığı Napoli'de eserler vermiştir.

Cavallini'nin 1291'de Roma'da Santa Maria in Trastevere Kilisesi için yaptığı fresklerde, figürleri çizgisel olmaktan çok, renk alanları halinde verilmiştir. Mekanların açıklığı ve figürlerin plastik bir yaklaşımla ele alınması yenidir. Işık, İtalyan sanatında daha önce rastlanmadık bir biçimde, figürü süslemek yerine tek yönden aydınlatmak ve ayrıntıları belirginleştirmek için kullanılmıştır. Işık ve gölge ile modelleme ve kısaltım (rakursi) tekniklerinde ustalaşmıştır. Bu kilisede yaptığı ‘Son Hüküm’ sahnesi (Resim 2.1.), onun yeni yaklaşımının en iyi örneklerindendir. Her biri portre niteliğindeki hayat dolu havariler grubunun oluşturduğu kütle,

çevresindeki mekanla tam bir uyum sağlamıştır; Yumuşak, zengin renk uyumları ve gölgeleri çarpıcıdır.



Resim 3.1 Pietro Cavallini, Son Hüküm (Havarilerden ayrıntı), 1291, Santa Maria in Trastevere Kilisesi, Roma

Cenni di Pepe (Cimabue) (y. 1240-1302), 1272’de Roma’ya geldiğinde olasılıkla Cavallini’den etkilenmiştir. Vasari (1987, s. 49)’ye göre Cimabue, İtalya’nın yaşadığı pek çok felaketlerden sonra, kaderinde resim sanatını önceki konumuna getirecek gücü olan bir sanatçı olarak doğdu. Floransa’ya gelen Yunanlı sanatçıların yanında bir süre kaldı. Zamanla onların tarzlarından sıyrılarak yeni sanat yönünde ilerlemeğe başladı.

Dante, İlahi Komedi’sinin il Purgatoria (Araf) (XI 94-96) adlı bölümünde, “Cimabue’nin, resim alanını elinde tuttuğu düşünülürdü ve şimdiyse Giotto’nun sesi çıkıyor. Bu yüzden Cimabue’nin ünü belirsizleşti.” der. Dante bu sözü ile dünyasal hırsların geçiciliğinden bahsetmek istemişse de ifadesi, Cimabue hakkında tarihi bir değerlendirme olarak alınagelmiştir. Sonraki yazarlar Ghiberti’den Vasari’ye dek, Giotto’nun Cimabue’nin öğrencisi olduğunu iddia etmişlerdir. Vasari, Cimabue’nin geç Bizans gelenekleri içerisinde pek çok eğilimin birleştiği sanatçıların sonuncusu olduğunu söyler. Cimabue’nin etkileyici sanatçı yeteneğinin göstergesi olan eserler arasında, Santa Croce’deki ‘Haça Germe’, ‘Santa Trinita Madonnası’, Assisi’de Yukarı San Francesco Kilisesi’ndeki bir başka ‘Haça Germe’ sahnesi ve 1301 tarihli Pisa Katedrali’ndeki mozaikten yapılmış ‘Aziz Yahya’ figürü yer alır.

1280-90 arasında yaptığı şimdi Uffizzi’de olan Meryem’in melekler ve peygamberler eşliğinde tahtında gösterildiği ve ikonadan altar panosuna geçişin ilk örneklerinden olan ‘Tahtta Madonna’ paneli, hareketsiz, dingin, hacimsiz haliyle Bizans Sanatı’nın son dönemini anımsatan bir eserdir (Baumgart, 1990, s.162-163). Ancak böyle bir eserin varlığı, Cimabue’nin bütünüyle eskiye dönük bir sanatçı olduğunu göstermez. Dönemin kimi sanatçılarının altar panosu türünden eserlerde, sipariş sahibinin yaratıcılığı sınırlandırıcı istekleri doğrultusunda eski geleneğe uygun resim yaptıklarına; aynı sanatçıların diğer eserlerinde, sözgelimi fresk dizilerinde ya da sivil ögelere yer verebildiği panellerde ise yenilikçi olabildiklerine sıkça rastlanmıştır. Nitekim, Cimabue’nin Assisi’de San Francesco Kilisesindeki ‘Haça Germe’sinde, Uffizi’deki panelin aksine figürlerin Giovanni Pisano’nun tarzını andıran bir drama atmosferinde, duygu ve heyecan yüklü oldukları görülür. Aynı kilisede yer alan ‘Melekler ve Aziz Francesco’yla Madonna’ (Resim 2.2) isimli freskte melekler ve çocuk İsa, ‘yeryüzüne yaklaşmış’, insani özellikler kazanmışlardır. Tüm figürlerde hem dramatik atmosfer hem de biçimsel anlamda ortaya konulan yenilik, onun ilerici sanatçıları arasında yer alması için yeterlidir. Cimabue, dönemiyle karşılaştırıldığında kendine özgü tarzıyla öne çıkmış, onun başarısı Giotto’nun ilerlemesine katkı sağlamıştır.



Resim 3.2 Cimabue, Melekler ve Aziz Francesco’yla Madonna (ayrıntı), y. 1277-80, Fresk, 320 x 340 cm., San Francesco Kilisesi, Assisi

Giotto'nun sanatıyla Arnolfo di Cambio'nunkinin ilişkilerini izlemek kolaydır. Arnolfo di Cambio (ö.1302), Siena ve Roma'da çalışmış ve mimar heykeltıraş olarak Floransa'da katedralin yapımında, ayrıca Santa Croce'nin tasarımında pay sahibi olmuş bir sanatçıdır. Pisa'nın gotik atmosferinde yetişen di Cambio'nun temel karakteristikleri, Giotto'nun önde gelen kompozisyon şemasını oluşturur. Bunlar, net bir mekan düzenlemesi ve anıtsal forma yönelimdir.

Giotto'dan önce figürlerinde psikolojiye, tiplermeye, heyecan dolu jestlere yer veren sanatçılar arasında Nicola Pisano ve Giovanni Pisano da vardır. Giotto'nun erken dönem eserleri Giovanni Pisano'nun en verimli dönemiyle çakışır.

Nicola Pisano'nun erken döneminde Pisa ve Lucca'da yaptığı eserlerde ortaçağdan bir ayrılma, klasik dönemden esinlenilen gotik doğalcılık vardır. Yeteneğini, Siena Katedralindeki kürsüden, Perugia'daki çeşmeye kadar izleyebiliriz. Pisa Vaftizhanesi'nin kürsüsünde yaptığı, 'Tapınağa Sunuş'ta (Resim 2.3), tek tek figür portrelerine verilen önem, insanın plastik sanatlarda odak olmaya doğru gittiğini haber verir. Tüm figürler heykel düzleminden çıkıp izleyicilerin arasına karışacaklarmış gibi canlı ve hareketlidir. Perugia'daki çeşmede, iyi dengelenmiş doğalcı bir tavır göze çarpar. Buradaki kimi sahneler, sonradan Giotto'nun fresklerinde görülen mekanın ahenkli düzenlenmesini önceler.



Resim 3.3 Nicola Pisano, Tapınağa Sunuş, (Kürsüden ayrıntı), y.1256, Mermer, yükseklik; 85 cm., Vaftizhane, Pisa

Giovanni Pisano'nun gerçekleştirdiği Siena katedralinin ön yüzündeki heykeller ve Pistoia'da Aziz Andrea Vaiz Kürsüsü sonraki sanatçılara bıraktığı iki önemli anıttır.

Bunlarda yarattığı coşkulu, şiddetli, dramatik jestler, derince oyulmuş kıvrımlar, yüzey dokusundaki sabırsızlık yüz yıl sonra Donatello'ya esin kaynağı olacaktır (Martindale, 1996, s.12). Giovanni, Pistoia'da bulunan Kürsü'deki 'Masumların Katledilmesi' yüksek kabartmasında (Resim2.4) babasından devraldığı dramatik atmosferi daha ileri götürür. Çoklu anlatımın kullanıldığı eserde, sağ üst köşede 'iki yaşından küçük erkek çocukların öldürülmesi' emrini veren kral, bu emrin askerlerince yerine getirilmesini izler. Çocuklarını korumaya çalışan annelerle askerler arasındaki mücadele dönemin ötesine taşan bir canlılık ve gerçekliktir.



Resim 3.4 Giovanni Pisano, Masumların Katledilmesi, (Kürsüden ayrıntı), 1301, Mermer, 84 x 102 cm., Sant'Andrea, Pistoia

Giotto di Bondone (Floransa y. 1267- Floransa 1337), olgun bir aydınlanma dönemi içinde yaşamış ve bu dönemin getirdiklerinin bilincinde olarak neyi atıp neyi alması gerektiğini, Nicola Pisano ya da Dante gibi fark etmiştir. Tüm batı dünyasında o sıralar kültürün genel olarak bir dirilişi gözlenmektedir. Büyük Roma geleneğinde var olan doğalcı ayrıntılar ve klasik kompozisyon İtalya'da büyük ilgi görmektedir (Gnudi, 1954, s.51).

Giotto'nun dünyasında, merkezi insan alır. Yaşadığı dönemin Kuzey ve Orta İtalya'sında, ortaçağ sonrasında insana ve bilimsel yöntemlere yoğun olarak yönelim vardır. Sonuçlarını rönesansla verecek olan hümanizmin öncülerinden Petrarca, ressama günümüzde kayıp olan bir 'Madonna' resmi siparişi vermiştir (Levey, 1997,

s. 10). Onun resminde insana verdiği önemde, bu güçlü akımla olan bağlarını da aramak yerinde olur.

Konuları öz niteliklerine indirgeme becerisinde, Roma yüksek kabartmalarını incelemesinin payı vardır. Gerçekten de tüm XIV. yüzyıl ressamaları, heykeltıraşların yaptıkları gibi sık sık doğrudan esinlendikleri Roma dönemi heykeline dönmüşlerdir.

Giotto, antik dünyada uygulanan doğalcı yaklaşıma dönmenin yanında gözleme dayanan bir resimsel deney metodu ortaya koyar. Dünya ile ilgili bilgi edinmede gözlem yapmanın, görmenin üzerinde durur. Onunki, gerçekten doğan bir idealizm değil, gözlemlerin düzenlenmesi ve birleştirilmesi, gerçekliğin değerlendirilmesinden doğan bir sanattır. Sanatçı, böylelikle ortaçağdaki inanç sisteminden doğan içe dönük gözlem yerine dışa dönük, dış dünyayı tanımaya yönelen bir tavır sergiler. Diğer taraftan, kimi resimlerinde, geleneksel Hristiyan sembolizmi belirgindir.

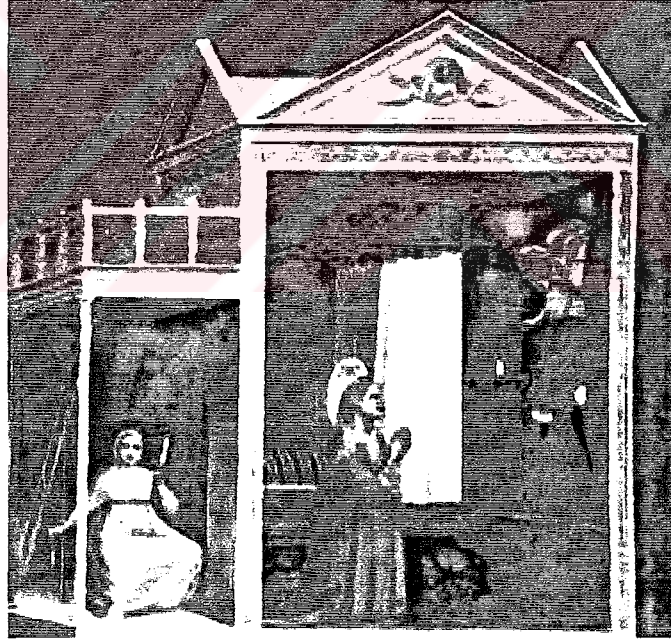
Hauser (1999, s.22)'e göre Giotto, İtalya'da doğalcılığın ilk ustasıdır. Villani ve Boccaccio gibi pek çok çağdaşı, onun doğaya bağlılığına ve ortaya çıktığı dönemlerde hala geniş çapta etkili olan katı ve yapay biçimlerle dolu geleneksel sanat tarzından farklı üslubuna değinmişlerdir.



Resim 3.5 Giotto, Azizlerle Tahtta Meryem ve Çocuk İsa (Ognissanti Madonna), y.1305-1310, ahşap panel, 325 x 204 cm., Uffizi Galerisi, Floransa

Giotto, Bizans geleneğini tümünden değiştirmiş değildir. Onun mekan ve biçimi ele alma tarzıyla Fransız ve Siena ressamalarının çizgi ve renk kompozisyonları arasında zıtlık yoktur. Yüksek gotik dönemin heykeldeki başarılarını resme aktararak bir yenileşme getirir, biçimin dramatik ifade üzerindeki kontrolünü kullanarak önemli gelişme sağlar. Onun resim tarzında, kırılmayan dış hatlar, hareketsiz, cansız gözler, topuk ucunda dikilen ayaklar, sivri eller ve gölgesiz figürlerden uzaklaşılır. (Vasari, 1987, s.88)

Sanatçı, Padua, Napoli, Roma, Floransa ve olasılıkla Bologna ve Avignon'da da çalışmıştır. 1303-10 arasına tarihlenen 'Azizlerle Tahtta Meryem ve Çocuk İsa (Ognissanti Madonna)' panel resmi (Resim 2.5) Floransa'da yaptığı bir eserdir. Resme, tüm figürlerin katıldığı anıtsal bir hava hakimdir. Bakışlar, Çocuk İsa'nın kutsama işareti yapan eline odaklanmış gibidir. Giotto, eserlerinde bu ölçülü durağanlıktan nadiren vazgeçer.



Resim 3.6 Giotto, Anna'ya müjde, 1304-1306, Fresk, 200 x 185 cm., Scrovegni Şapeli, Padua

1303-6 arasında Enrico Scrovegni için yapılan Padua'daki Arena (Scrovegni) Şapeli fresk dizisi, sağlam bir şekilde günümüze gelmiş ve Avrupa resmindeki öncü eserlerden biri olmuştur. Olgun ve kendine güvenen bir sanatçının ürünü oldukları bellidir. Bütün yaklaşım yenilikçidir ve tek tek bölümler dönemlerindeki özgünlükleriyle öne çıkarlar. İncil'den sahnelerin işlendiği toplam otuz sekiz resimde

heybetli, sakince hareket eden figürlerle hadiseler ikna edici bir şekilde anlatılırlar. Geriden görünen figürler orta kademedeki figürleri mekanda daha geriye iterek ön planın vurgulanmasını sağlarlar. Giotto'nun kompozisyonlarında sıkça rastlanan bu yapı eski geleneğin karşıtıdır ve izleyiciyi gözlenen figürlerin arkasına koyar. Hem figür kompozisyonunda hem de figürün çevresiyle olan ilişkisinde parlak bir dram anlatımı gözlemlenebilir. Giotto'nun buradaki figürlerinin en çarpıcı niteliği inandırıcı katılık, bütünlükleridir. Yassı, ağırlıksız Bizans biçimlerinin aksine Giotto'nunkiler yer çekimine tabidirler. 'Azize Anna'ya Müjde' (Resim 2.6) sahnesindeki oturan Anna figürü, sağlam formu ve doğallığıyla Masaccio ile boy ölçüşebilir niteliktedir. Pencereden giren meleğin alışılmadık duruşu, hata yapılmadan verilebilmiştir. Figürlere oranla ev küçük kalmışsa da resimde eşyaların doğru perspektifle yerleştirildiği bir iç mekan buluruz.

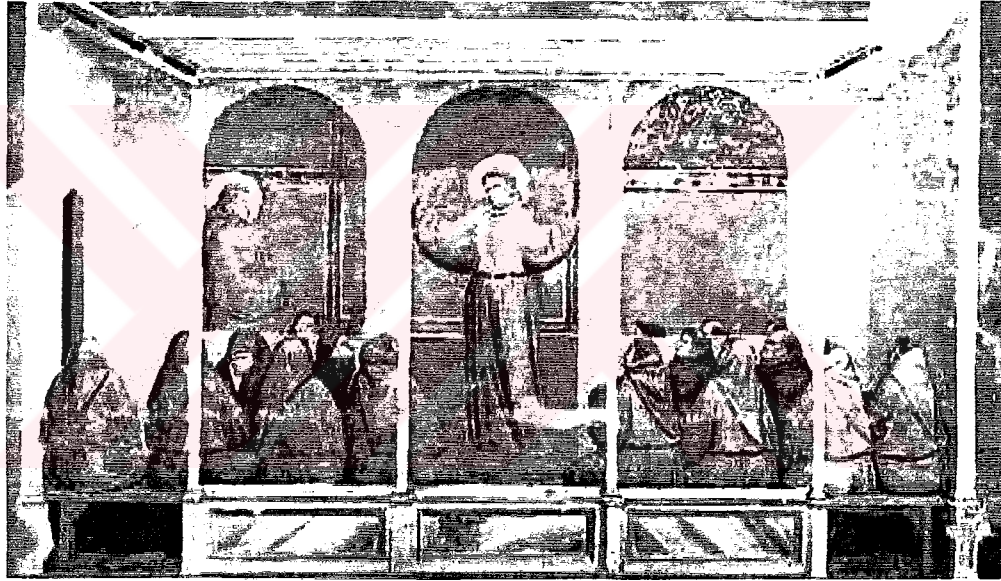
Giotto'nun kuzey sitilleriyle ilişkisi, Arena şapelinde açıkça görülebilir. Özellikle 'Erdemler' ve 'Kötülükler' fresklerinden hareketle Fransız katedrallerini bildiği, onların çizimlerini uyguladığını düşünebiliriz (The Art of the Italian Renaissance, 1999).

Sanatçı, Floransa'da Santa Croce için Aziz Francesco ve Yahya ile ilgili bir fresk dizisi hazırlamıştır. Buradaki freskler Arena'ya göre daha durağan bir atmosferi, açık bir mekan anlayışıyla yansıtır. Doğa ayrıntılarının yerine antik rölyeflerdeki gibi eşyanın plastik özellikleri, hacmi ön plana çıkar. Giotto doğayı en temel özellikleriyle görür ve kaydeder. Olayın ağırbaşlılığı, törenselliği Siena ve gotik resimde de değer verilen tesadüfi ve anlık güzellikleri örter. Katı hacimler, düz ve yatay yeryüzü alanlarında yer alırlar. 'Francesco'nun Arles'de Görünmesi' (Resim 2.7), bu Kilise'deki eserlerden biridir. Resimde ilk anda dikkati çeken bir özellik, figürlerin mekanda önlü arkalı yerleştirilerek, doğru çizilmiş mimarinin de yardımıyla derinlik yanılsaması uyandırmalarıdır. Francesco'nun aniden ortaya çıkmasını hemen hiçbir heyecan belirtisi göstermeden sakince karşılayan figürler, durağan bir atmosfer yaratırlar.

Gotik kavramıyla ilişkilendirilen ve Giotto'nun da benimsediği doğalcı yaklaşım Assisi'deki Yukarı San Francesco Kilisesi fresklerinde ortaya çıkar. Fakat farklı sanatçıların izine rastlanan bu fresk dizisine Giotto'nun katkısı tartışmalıdır. Belirli sahnelerin onun başlangıç dönemi resimlerini hatırlattığını savunanlar varken başka

eleştirmenlerse kimi resimlerin öğrencileri tarafından yapıldığını iddia eder (McCorquodale, 1993, s.55).

Temelde bir duvar resimcisi olan Giotto'nun fresk dizilerinde çözümlemeğe çalıştığı problemlerden biri, figürlerini resim alanında bir mekan yanılsaması içinde verebilmektir. Figürler belirli düzlemlerde silüetler şeklinde toplanmaktan kurtularak mekansal perspektifle uyumlu şekilde yerleştirilmişlerdir. Tüm mekanı, sahneyi rahatlatmak, açmak için kullanır ve ayrıntıları geri plana itecek şekilde organize eder. Giotto'nun iyi düzenlenmiş resimlerinde evler, kayalar, ağaçlar ayrıntılı olarak değil özleriyle verilir. Resminde çok az hareket vardır. Günlük hayattan kimi sahneler ana konunun çevresine serpiştirilmiştir.



Resim 3.7 Giotto, Francesco'nun Arles'de Görünmesi, 1325, Fresk, 280 x 450 cm., Bardi Şapeli, Santa Croce, Floransa

Renk, Giotto'nun dramalarında önemli rol oynayan diğer bir elemandır; ya dikkati bir grup üzerine çeken kompozisyonla ilgili bir bağ ya da sembolik bir aşırı tonlama ile yaratılan öne çıkarma aracı olarak kullanılır. Tek tek figürlerinde derin duygu, heyecan verecek ayrıntılı boyama yerine, gözlerde, ağızda geniş gölgelemelerle izleyiciyi, figürlerin konuya göre tepkilerini değerlendirmeye yönlendirir. Giotto figürlerini anlamlı gruplar halinde; sakin ve ölçülü; jestler ve heyecanlarını zaptederek yerleştirir. Anıtsal, sade, dolaysız anlatımı, sanatının en hatırdadır kalır yanlarından biridir.

Giotto'nun önemli katkısı olan geniş alanlı, sert çizgilerle ifade bulan bu yeni şekil dilinde henüz plastik değerleri tam anlamıyla ortaya çıkaracak özelliklere, örneğin gölge-ışığa önem verilmeyişine şaşmamalıdır. "Sanatın yeni yönüne doğru gelişmesi özellikle Masaccio'ya kismet olacaktır (İpşiroğlu, 1946, s.10)."

Giotto sonrası Floransa'da gelişme Siena'dan hem daha yavaş hem daha az bütünseldir. Taddeo Gaddi, Agnolo Gaddi, Bernardo Daddi, Spinelli Aretino, gibi anlatı resmi yaparlar ve Giotto geleneğinden hareket ederek mekansal derinliği yakalamaya çalışırlar. Fakat diğer taraftan Floransa'da Andrea Orcagna, Nardo di Cione ve bunların öğrencileri ise kısmen ortaçağın katı simetri, resim öğelerini önem sırasına göre dizme, yığılı figür kullanma gibi özellikleri resimlerinde sürdürdüler. Bütün bunların yalnızca doğalcılık karşıtı bir tepki olduğu görüşüne karşı çıkılmış ve resimdeki doğalcılığın sadece mekansal derinlik yanılsaması ve geometrik olarak bağlı biçimlerin çözülmesiyle sınırlı olmadığı ve 'Dokuma Değerleri' adı verilen doğaya yaklaştırma öğeleridir (Hauser, 1999, s.22-23). Figürlerine verdiği plastik hacim, heykelsi ağırlıkla Orcagna temsil edilen mekanın uzanımları ve derinliği ile ele alan Lorenzetti ve Taddeo Gaddi kadar gelişme doğrultusunda mesafe alır. Orcagna'nın tarzında keskin dış hatlar, düzleştirilmiş biçimler ve gerçekdışı, sert kumaş çizimi vardır.



Resim 3.8 Taddeo Gaddi, Anna'yla Joakim'in Buluşması, 1328-30, Fresk, Baroncelli Şapeli, Santa Croce, Floransa

Uzun yıllar Giotto'nun baş asistanı olarak çalışan Taddeo Gaddi'nin (1300?-1366?) Santa Croce'deki fresklerinde, ustasının belirgin izleri görülür. Aynı kilisede Baroncelli şapelindeki fresk dizisi önemli eserlerindendir. 'Anna'yla Joakim'in

Buluşması' sahnesi (Resim 2.8) Giotto'nun Padua'daki aynı konulu freskiyle karşılaştırıldığında bütünsellik ve sadelikten uzaklaşıldığı göze çarpar. Giotto'nun resminde ana figürler ön planda ve dikkat çekiciyken aynı zamanda mimari yapıyla uyum içindedirler. Taddeo Gaddi'de ise daha renkli ayrıntılı figürler, özenli dikkat çekici elbiselerle ilginin tüm resme dağılmasına sebep olunmuş, mimari yapı arka planda figürlerden kopuk kalmıştır (McCorquodale s.57).

Vasari (1987, s. 88), Taddeo Gaddi'nin ten ve giysilerde kullandığı rengi ustasınıninkine göre daha güçlü ve çekici; figürlerini daha dramatik bulur.

Giotto'nun yetenekli öğrencilerinden Maso di Banco, dönemin önde gelen sanatçılarından olmuştur. Eserlerinde kompozisyonun yapısıyla bilinçli ve rasyonel olarak derinden ilgilenir. Onda resim kompozisyonu gevşer, figürlerin hareketleri daha dinamik ve ifadeci olur. Süslemeciliği daha komplikedir. Figürleri üzerinde titizlikle çalışılmış ve bağımsız kişilikler haline dönüştürülmüşlerdir.



Resim 3.9 Maso di Banco, Aziz Sylvester'in Hayatından Sahneler, y. 1340, fresk, Bardi di Vernio Şapeli, Santa Croce, Floransa

Çağında değişen dini atmosferin etkisiyle dini temaları daha mitsel bir yaklaşımla vermiş, böylece eğitilmiş bir sanatçılıkla tutarlı şiirselliğin birleşiminden bir tarz yaratmıştır. Özellikle 'İncilci Yahya'nın Drusina'yı Diriltmesi' ve 'Aziz Francesco'nun Dünya Nimetlerinden Vazgeçmesi'nde Giotto'nun biçimsel ve mekansal yaklaşımını geliştirdiği gözlenir. Santa Croce'de yaptığı bir fresk dizisi olan 'Aziz Sylvester'in Hayatından Sahneler'deki (Resim 2.9) mimari çözümler

ve nesne ve figürlerin yerleşim düzeni, belki de XIV. yüzyıl İtalyan sanatının mekan problemini en iyi çözen bir uygulamadır.

XIV. yüzyıl boyunca Giotto'nun dengeli, sade yaklaşımı devam ettirilmiş; diğer taraftan da klasik biçimli sentezine gerçekçi dokunuşlar, anekdot ayrıntılar eklenerek zenginleştirilmiş ve nihayet tarzı rönesansa bağlanmıştır.

3.1.2. Siena sanat çevresi

İtalya'da XIV. yüzyılın ortalarına doğru sanatta öncülüğü, alt sınıfın etkisinin daha güçlü olduğu, sosyal ve dini geleneklerin daha derin yerleşmiş olduğu, entelektüel gelişmenin krizlerden daha az etkilendiği ve dini hislerin kendilerini güne ve gelişmelere uydurabildiği Siena alırken Floransa geride kalır.

İtalya'da ortaçağ sonrası mimarisi ile bu mimariye uygun iç dekorasyon ve özellikle duvar resimleri bir bütün oluşturmuş ve bu geniş iş ortamı ressamı kendilerini yüceltmek için olanak sağlamıştır. Giotto bu yüce duyguları anlatacak bir dil kullanmışsa da Sienalılar kadar İtalya'nın her yerine ulaşamamıştır.

Duccio'nun, Simone Martini'nin, Lorenzettiller'in Floransa'daki etkileri Siena'da olduğundan da fazladır. Floransa'da XIV. yüzyılın sonundaki resim tarzını bu sanatçıların üslupları belirler. Ayrıca Siena resmi, tüm Avrupa'ya sıçrayarak Kuzey tarzıyla karışır ve uluslararası gotik olarak dönüp yine etkili olur.

1278-1319 arasında aktif olan Duccio di Buoninsegna, Siena sanatında lakabı gibi 'iyi bir öğretmen' oluştur. Adı, XIV. yüzyıl Siena'sında Giotto'yla paralel ve önde gider. Cimabue ile aynı yolda benzer amaçları taşıyorsa da Duccio'nun resmi daha sıcak, çekici ve süslemecidir.

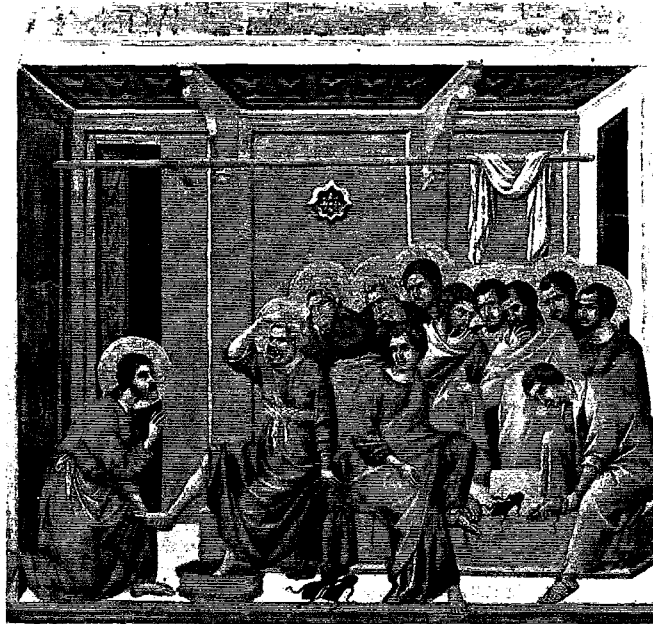
Duccio'nun sanat anlayışı, Floransa'dan farklı ve bağımsız olarak gelişir. Resminde ilahi düşüncüyü öne çıkarmak ve günlük hayatın içine katmak amacındadır. Kutsal sembolizmle gerçekçiliği nasıl dengeleyeceğini iyi bilmektedir. Resminde konunun geçtiği yeri, oda içini figürler kadar önemli hale getirir. Böylece Giotto'nun figürleri lehine koruduğu dengeden uzaklaşmış olur.

1311'de bitirdiği en önemli eseri Maesta altar panosunun Siena'da yaptığı etki olağanüstü olmuş; pek çok panel ve resimden oluşan eser Siena Katedraline taşınırken kilise çanları ve zafer şarkıları eşliğinde halk sokaklara dökülmüştür (Baumgart, 1990, s.162).



Resim 3.10 Duccio, 1311, Melekler ve Azizlerle Meryem, Maesta altar panosu merkez paneli, 1308-11, Ahşap panel üzerine tempera, 214 x 412 cm., Duomo Eserleri Müzesi, Siena

Her iki yüzü de resimlenen panoda dini konular işlenir. Bu tek altar panosuyla Duccio önemli fresk dizilerine rakip olacak bir iş çıkarmış olur. Eser, Duccio'nun olgun sanatının iki karakteristiğini ortaya çıkarır. Panonun ön yüzünde bulunan merkezi panel, 'Melekler ve Azizlerle Meryem' (Resim 2.10) temel olarak Bizans'ı çağrıştıran sanatının anıtsal, biçimsel tarafını gösterirken küçük öykü resimlerinde sembolik, ikonik anlatımının parçası olan biçimselliği gevşetmiş ve yalnızca bir öyküleyici olarak değil yeni resmin araştırmacısı, kuramcısı olarak da kabiliyetini sergilemiştir.



Resim 3.11 Duccio, 1311, Ayak Yıkama , Maesta altar panosundan, 1308-11, Ahşap panel üzerine tempera, 50 x 53 cm., Duomo Eserleri Müzesi, Siena

Maesta panelinin arka yüzündeki yirmi altı sahnede, mekan, figürlerin duruşları ve jestleri, kişiselleştirmeleri hep yenilikçi adımlardır. Birkaç olayın beraber canlandırıldığı 'İsa'ya İhanet' sahnesi, altın renginde gökyüzü ve doğal görünmeyen dağ manzarasıyla geleneksel kalır, ancak öndeki figürler tümünden bu gelenekten kopuktur. 'Ayak Yıkama' (Resim 2.11) sahnesinde figürleri özenli ve zarif resmedilmiştir. Artık figürler hacimsiz ve yalnız ön yüzden ibaret değildir; kütleleri vardır; giysileri inandırıcı boyanmıştır. Son derece yeni ve çarpıcı olan özellik, figürlerin hislerini, heyecanlarını belirgin bir şekilde ortaya koyabilmeleridir. Duruşlar, jestler ve hatta mimiklerle Duccio çok değişik duyguları verebilmiştir. Perspektif uygulaması, henüz tüm resim alanında geçerli olan bütünsel, matematiksel bir anlayışta değildir. Üst üste yığılmış figürleriyle Giotto'dakinin aksine mekan sıkıştırır. Her düzlemin ayrı perspektif uygulaması vardır Ancak bu eksiklerine rağmen kabul edilir bir üçboyutluluk yanılsaması yaratabilen bir mimari çözümleme getirmiştir.

Duccio'nun Bizans formlarına bağlılığına karşın doğadan ayrıntılı çalışması, yüzlerde yakaladığı ifadeleri, onu Giotto'nun tarafında yenilikçilerin arasına koyar. Konuyu insana yöneltme, yaklaştırmada önemli adımlar atar. Gelecek yüzyılda onun bu yaklaşımı daha da güçlenecektir.

Simone Martini (y.1285-1344) Floransa'nın anıtsallığına karşı, Siena'nın daha hafif, ince ve zarif form, çizgi ve renk yaklaşımının temsilcisidir. Bu, Duccio'da başlangıç halinde vardır ama sonrasında Simone Martini'nin katkılarıyla uluslararası gotikte iyice ortaya çıkmıştır (McCorquodale, 1993, s.59).

Martini, Duccio'nun öğrencisi olmuştur. Napoli ve Sicilya'daki Fransız krallığı ve Avignon'daki Papalık için çalışmış, burada Fransız Gotiği ile karşılaşmıştır.

Onun sanatı bu kuzeyli sanatla, içinden çıktığı Siena Okulu'nun birleşiminden çıkmış gibidir. Bu birleşim gelecek yüzyıl içerisinde bütün Avrupa'da etkili olacak uluslararası gotiğe de zemin hazırlamıştır.

Uluslararası gotik, parlak rengin, zengin giysilerin, türlü süslemelerin göze çarptığı, şövalye ve aristokrat çevrenin beğenilerine hitap eden bir akım olmuştur. Martini, bu akımın doruklarına ulaşamamışsa da onun eserleri, akımı zenginleştiren en önemli kaynağı oluşturur. 1333 tarihli bir altar panosu olan 'Müjde'de (Resim 2.12) geniş bir renk aralığında boyanan zarif şekiller, hareketli, oynayan çizgiler, ağırlıksız

figürler, hacimsiz bir sahnede yer alır. Meleğin müjdesiyle Meryem'in heyecan dolu jesti arasında güçlü bir canlılık oluşur. Çizgisellik, eserde çok belirgin bir özelliktir.



Resim 3.12 Simone Martini, 'Müjde' 1333, Ahşap üzerine tempera, 265 x 305 cm., Uffizi Galerisi, Floransa

XIV. yüzyıl resminin aristokratik, saraylı anlayışını, Simone Martini'de bulabiliriz. Martini, bu saray sanatına Giotto'nun ve dönemin anıtsal heykel anlayışının etkisiyle daha insani nitelikler kazandırır.

Siena'da kalan Duccio'nun aksine Simone Martini, ünü uzaklara yayılan bir sanatçı olmuştur. Dostu Petrarca için tutkuyla bağlı olduğu Laura isimli bir kadının günümüze ulaşmayan bir portresini yapmıştır. 'Haçın Taşınması' isimli eserinde (Resim 2.13) tek tek özenle işlediği, kişileştirdiği pek çok figürün bir araya toplandığı, sıkışık, hacimsiz bir mekan yaratmıştır. Duccio'da da olan bu ortaçağa özgü 'yığınık figür' kullanımı, XV. yüzyılın başlarında uluslararası gotik tarzının Floransa'da da etkili olan önemli eserlerinin temel özelliklerinden birini oluşturacaktır. Simone Martini, eserinde insanı öne çıkarmak pahasına gerçekçi bir mekan yanılması yaratmaktan vazgeçmiş görünür. Her iki özelliğin başarıyla birleştirildiği eserler, kendisinden sonraki kimi sanatçılarca yaratılacaktır.

XIV. yüzyılın en önemli sanatçılarından Pietro ve Ambrogio Lorenzetti kardeşlerin çalışmalarında, bir tarafta Giotto'nun temsil ettiği Floransa okulunun anıtsallığı, diğer tarafta da Duccio ve Simone Martini'nin öncüsü olduğu daha hareketli, renkli Siena tarzının karışımını buluruz.



Resim 3.13 Simone Martini, Haçın Taşınması, 1333, Ahşap panel üzerine tempera , 25 x 16 cm., Louvre Müzesi, Paris

Lorenzetti kardeşler, renk kullanımı, figürlerine plastik değerler katmak ve özellikle inandırıcı mekan yanılsaması yaratmadaki başarılarıyla öne çıkan eserler vermişlerdir.

Pietro'nun 1285 civarında doğduğu ve kardeşinden birkaç yaş büyük olduğu sanılıyor. 1320'den sonraki ilk resimlerinde Duccio'nun hiyerarşik bir düzendeki figür yerleştirmesinin yerine daha bütünsel, kaynaşmış bir kompozisyon gözlenir. Bu yıllarda her iki kardeşin eserleri de Giotto'yu anımsatır. Net kompozisyonlar içinde heykelsi duruşların, giysi kıvrımlarının çağrıştırdığı anıtsal hava dikkat çeker. Pietro'nun bu döneme ait resimlerinden biri figürler, mekan ve ışığın doğru değerlendirildiği ve ara tonların renk kütleleri arasında kaynaştırıldığı bir anlatımla Arezzo poliptiğindeki 'Müjde' panelidir.

Pietro'nun genel sanat tarzını daha hareketli ve canlı; ayrıntıların vurgulandığı eserler belirler. Siena'daki San Francesco Kilisesi'ndeki eserlerinde ve günümüzde Cortona'daki Diocesano Müzesi'nde bulunan 'Çarmıha Geriliş' resminde ayrıntılara verdiği önem onu Giotto'dan ayıran öğelerden biridir (Ana Britannica, 1994, s. 100-101).

Resmin konusuna yaklaşımı ruhbilimseldir. Görünür duygulardan çok derin dürtüleri, hisleri yakalamaya çalışır. Pietro'nun insan zihni ve hisleri üzerinde durarak ürettiği değişik konulu eserleri, aslında çağının çeşitliliğiyle uyuşur. Pietro, kompozisyonunda fark edilen yüksek hayal gücü, iç mekanda sağladığı uyum, figürlerin mekandaki doğru yerleşimleriyle, takip ettiği ustaların başarılarını birleştirmiş gibidir. Assisi'de Aşağı San Francesco Kilisesi'ndeki 'Haça Germe'de sahneye canlılık, hareket getirdiği bir düzenleme uygular. Resimde olayın tanığı olan figürlerin değişken duygu ifadelerinin baskın olduğu dinamik atmosfer çarpıcıdır.



Resim 3.14 Pietro Lorenzetti, Meryem'in Doğumu, 1342, 186 x 181 cm., Duomo Eserleri Müzesi, Siena

Değişen konular, biçimler kullanmış olsa da çizgisinin sivriliği, hareketliliği Pietro'nun sanatının özü olarak kalır. 1342'de yaptığı 'Meryemin Doğumu'nda (Resim 2.14) , mekanla yüzey ilişkisini kurmakta Kuzey İtalya'dan Bologna tarzının izleri vardır. Diğer eserleri gibi burada da perspektif için kaçış noktası tekniği henüz uygulanmamaktadır ama bunun sistemli olmayan belirtileri görülür. Sanatçı, eserde gerçek mekanı betimlemeğe çok yaklaşmış, derinliği vermeği başarmıştır. Paneli üç parçaya bölen ahşap ayaklar resim yüzeyini geriye doğru iter ve sanki ahşap bir çerçevedenmiş izlenimini verirler. Yanılsama, bu ayaklardan birinin aşağıya, figürlerden birini kısmen kapatacak bir şekilde inmesi sayesinde güçlenir. Bu mimari

yapının perspektif yanılısamasına katkısı istemli midir, bu belli değildir. Ne olursa olsun böylesi mimari yapıların resme getirdiği yenilikler gelecek yüzyıla kadar anlaşılamamıştır. Pietro burada sadece yapısal bir ilerleme göstermemiş, konu da dünyasal gerçeklik alanında önemli bir gelişme kaydetmiştir. Sahnede, yardıma gelen kadınlar bebeği yıkarken Aziz Anna yorgunca uzanmıştır. Mekan dönemin üst sınıf bir İtalyan evidir. Birkaç dikkatlice seçilmiş iç mekan ayrıntıları ve Meryem'in babası Joakim'in gelecek haberleri beklediği soldaki hol, sahneyi gerçekçi bir ev içine dönüştürür. Sanki ön duvarı açmış ve evin içini gözlüyormuşuz gibidir. Ortaçağ resmini anımsatan tek öge, Anna'nın arka planda yer almasına rağmen diğer figürlerin boyutunda olmasıdır. Eserin bu haliyle Masaccio'nun Santa Trinita'sına öncülük edecek özellikleri olduğu söylenebilir.

Pietro'nun duygusal temalarının aksine Ambrogio Lorenzetti (ö. 1448) özellikle ilk dönem eserlerinde neredeyse metafizik bir atmosfer yaratır. Böylelikle onda mekanı sergileme şekli, Giotto'nun gerçekçi ve dramatik yaklaşımının yerine şiirsel, tinsel, hayali bir görüntü kazanır. Bu, hacimlerin vurgulanmadığı, konunun merkezinde yer alan sahnelerin bile yüzeysel geçildiği, olayların, mekanların öne çıkmayacak şekilde birbiriyle kaynaştığı bir atmosferdir. Yer yer uluslararası gotiğin zarif lirizmini anımsatır.

Ambrogio doğa manzarasının ve derinlik yanılısamalı şehir panoramasının yaratıcılarından. Bütünleşmiş ve devamlılığı olan fakat derinliğin sahnenin dışına uzanmadığı Giotto'nun mekan anlayışının tersine Siena görüntülerinde mekanın nefes aldığı, parçaların mekansal bir bütün içinde birleştiği özelliklerle önceki resmin üstüne çıkar. Hauser (1999, s.23), bu konuda, “bu sahneler öylesine hayat doludur ki insan hala ressamın ana teme olarak şehrin neresini kullandığını anlayabilir” der.

Siena'da Palazzo Pubblico'da yaptığı 'İyi ve Kötü Yönetimin Etkileri' alegorisinde gerçeği doğrudan gözlemle yansıtan , güncel, sosyal sahnelere tanık oluruz. Toplam on iki metre uzunluğundaki bu freskleri, dönemin sivil resminin en önemli örneklerinden olmuştur. Resimde atalet, barış, ılımlılık gibi erdemleri temsil eden sembolik figürler ve bireyler halinde vurgulanmış Siena halkı görülür. Güçlü duyguları öne çıkararak bunları genel kompozisyonla kaynaştırır. Barış içindeki şehir isimli bölümde (Resim 2.15) Siena'nın panoramasına rastlarız. Eserde dağınık bir perspektifle genel hatlarıyla tüm şehrin mimari yapısı, binalar verilirken halk, günlük işlerini yaparken canlandırılmıştır. Barış içindeki kırılık adlı bölümünde kaleler,

şatolar, tarım arazileri ve köylüler gerçekçi bir kır manzarası içinde resmedilmiştir. Bu resmin bir önemi, mekanı, doğayı birebir yansıtmaya çabası ve bunda sağlanan önemli başarıdır.

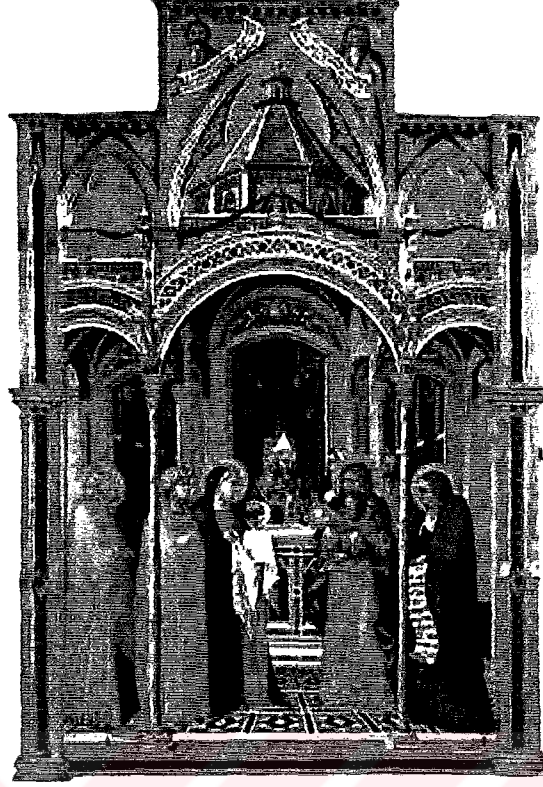


Resim 3.15 Ambrogio Lorenzetti, İyi ve Kötü Yönetimin Etkileri (ayrıntı), 1338-40, Fresk, Palazzo Pubblico, Siena

‘Demonların Arezzo’den Kovuluşu’ resminde Ambrogio, figürle mimari arasındaki ilişki sorununu Giotto’dan daha iyi çözmüş görünür. Oranlar çok daha kesin ve gerçekçi olunca Giotto’nun mimari fantezisinin yerini bir şehir hayatı resmi alır.

Giotto, insan hislerini ve gerçekliğin farklı yönlerini seçip basitleştirerek onları en saf halde verir. Simone Martini’nin yapay çizgilerle getirdiği lirik soyutlama yerine Ambrogio, derin bir zihinsel süreçle hayat ve doğayı bir bütün olarak düşünüp önemli önemsiz ayrımı yapmadan herşeyi resmeder. Dolayısıyla onda bir seçicilik yoktur.

1342’de yaptığı ‘Tapınağa Sunuş’ da (Resim 2.16) Çocuk İsa’nın Meryem ve ailesi tarafından, kutsanması için tapınağa getirilişi sahnelenir. Eserde, resim alanı ve çerçevesinin çok başarılı bir bileşimini, uyumunu görürüz. Aynı uyum resim içinde de devam eder; figürler titizlikle hazırlanmış, hacim kazandırılmış mekanla bütünleşmişlerdir. Döşemedeki renkli karoların da katıldıkları hayali perspektif çizgileri tapınağın apsisinde, tek bir noktada birleşir. Gerek bu tek noktalı çizgisel perspektif, gerekse, eserde sütunları izleyerek anlayabildiğimiz yüzeyden uzaklaştıkça renklerin soluklaştığı hava perspektifi uygulaması, önceki ustaların ulaşamadığı bir başarıdır.



Resim 3.16 Ambrogio Lorenzetti, Tapınağa Sunuş, 1342, Panel, 257 x 168 cm., Uffizi Galerisi, Floransa

Lorenzetti kardeşlerin 1348'deki 'kara ölüm'le birlikte kariyerleri sona erer. Masaccio'ya dek artık onların çıkardığı çeşitlilik ve genişlikte eser verilemediği gibi, perspektif türü resim tekniklerinin gelişimi de gelecek yüzyıla kadar duraklar (Gnudi, 1954, s. 105; Krausse, 1995, s.7-8).

3.2. Masaccio'nun Çağdaşı Sanatçılar ve Resmine Etkileri

3.2.1. XV. Yüzyıl Floransa Resminde Uluslararası Gotik

XIV. yüzyıl sonu ile XV. yüzyılın başında tüm Batı Avrupa'yla birlikte Floransa'da da kendini gösteren uluslararası gotik, bir anlamda ortaçağın son uzantısı sayılabilir. Resim alanında etkili olan uluslararası gotik tarzı, süslemeği soyutlamaya götüren çizim ve renk kullanımı ile doğa gözlemlerine dayanan ayrıntıların yoğun bir şekilde verilmesinin bir birleşimidir.

Fransa'da Dijon'daki Burgundy sarayının önemli bir merkezi olduğu uluslararası gotiğin İtalyan sanatının bazı özelliklerini barındırmasında, Papalığın XIV. yüzyılda yetmiş yıl kadar Kuzey İtalya ile sıkı ilişkileri olan Avignon'da kalması ve Simone

Martini'nin oradaki çalışmaları etkili olmuştur (Murray, 1997, s.22-23; Levey, 1997, s. 20; Beck, 1999, s.37).

Figürlerin üç boyutlu bir mekan yerine sabit iki boyutlu bir fon önüne yerleştirilmeleri, uluslararası gotiğin XV. yüzyılın yenilikçi sanatçılarından ve bu arada Masaccio'dan önemli farklarındandır. Gotik ressamların doğaya yaklaşımlarında derinlik yoktur; genel tavır, katılığı, sertliği, keskin köşeleri yumuşatmak ve böylece hoşı giden, en ileri zarafeti başarmak isteğidir (Gombrich, 1993 s.102).

Akımın başta gelen temsilcileri, Gentile da Fabriano, Pisanello ve özellikle Floransa'da etkili olan Lorenzo Monaco olmuştur.

Gentile da Fabriano'nun (Fabriano 1370 - Roma 1427) sanatının ilk yıllarında Fransız sanatıyla ilişki kurmuş olması olasıdır. Dönemin diğer sanatçıları gibi dış dünyaya karşı ilgilidir ancak tinsel konulardan da uzak değildir.

Venedik, Brescia, Fabriano, Sieno, Orvieto, Floransa ve Roma'da çalışmıştır. 1408'de Venedik'teki Doklar Sarayı'nda gerçekleştirdiği gibi prestijli siparişler, ününün yayılmasını sağlamış; 1420'de Floransa'ya geldiğinde, aldığı işlerin niteliğine bakılırsa şehirdeki diğer resamlardan daha çok önemsenmiştir. Dönemin Floransası'nın en zenginlerinden Palla Strozzi'nin verdiği 'Kahin Kralların Secdesi' altar panosu (Resim 3.17) siparişini bu dönemde almıştır.

1423'de tamamlanan bu eserde uluslararası gotiğin zengin doku ve süslemeci tarzı belirgindir. Gentile da Fabriano, eserde sade bir doğalcılık yerine ayrıntılı ancak yüzeysel kalan bir gerçekçiliğe yönelmiştir. Diğer taraftan nesnelerde zengin süslemecilik göze çarpar. Mücevherlerden türlü hayvan ve bitkilere kadar pek çok nesne birbiri üstüne yığılmıştır. İhtişamlı elbiseleriyle krallar, saraylılar, subaylar, hizmetkarlar, egzotik hayvanlar eşliğinde parlak bir resim yüzeyinde sunulur. Yumuşak, şişkin yüzler, ağır göz kapakları, gevşek, bitkin ifadeler, ipekli giysi kıvrımlarının zarif salınımları hemen dikkat çeker. Tüm bu nesneler, altın yaldızlamanın yoğun olduğu bir renk kuşağı ile verilir. Bu törensel atmosfer, aristokrasi geleneklerine uygun, şövalye ruhunu yansıtır renkliliktedir.

Gentile'nin yüzyıl önceki Sienalı ustaların eserlerinden önemli ölçüde esinlendiği belirgindir. Figürlerin dar bir mekan içerisinde üst üste yığıldığı kompozisyon

anlayışının izini bulmak için Simone Martini'nin 'Haçın Taşınması' (Resim 2.13) isimli eserine göz atmak yeterli olur.



Resim 3.17 Gentile da Fabriano, Kahin Kralların Secdesi, 1422-23, ahşap panel üzerine tempera, Uffizi Galerisi, Floransa

Diğer taraftan Gentile da Fabriano'nun resimlerinde Floransa'daki geç gotik tarzından epeyce farklı, iyi gözlemlenmiş bitki ve hayvan desenleri, Kuzey İtalya resminden de etkilendiğini akla getirir (Hartts, 1987, s.178-180).

Sanatçı, Floransa'daki perspektif gibi yeniliklere tamamen kapalı olmasa da perspektif uygulamasında önceki yüzyıl boyunca var olagelmış figürler ve mekan için iki farklı ölçü kullanımını tercih eder. Ancak gotikle Siena resminin birleşiminden ortaya çıkan dönemin etkili resim tarzından, kısaltım gibi henüz yaygınlaşmamış teknikleri kullanması ve daha doğalcı olmasıyla ayrılır.

Gentile da Fabriano'nun biçimsel anlamda sofistike ve süslemeci tarzı, Masaccio'nun sade anıtsallığından daha fazla ilgi görmüş; Floransa'da çalıştığı dönemde Masolino ve daha genç olan Fra Angelico gibi sanatçılar üzerinde önemli etkisi olmuştur (Beck, 1999, s.38; Croix, 1991, s.567).

Gentile da Fabriano'nun ölümünden sonra süslemeci doğalcılığı özellikle Antonio Pisano (Pisanello) (y.1395-y.1455) tarafından devam ettirildi. Sanatçının Kuzey İtalya ekolünden geldiği sanılır. Fabriano'dan farklı olarak figürlerinin ruhsal yapılarını da yansıtmaya çalışır. Döneminde madalyonları, manzara, yüz ve hayvan

resimlemeleri beğenilmiş; daha çok bir portre ressamı olarak tanınmıştır. Resmi, bir bütün olarak değil tek tek başarılı parçalarla dikkat çeker.

Yüzyıl başında uluslararası gotiğin Floransa'daki en önemli figürlerinden biri Lorenzo Monaco (Siena y.1370/2-Floransa 1425) olmuştur. Lorenzo Monaco, Siena'lı ama Floransa'da yerleşmiş bir sanatçıdır. Asıl adı Piero di Giovanni'dir. 1390'da Santa Maria degli Angeli Manastırı'na girer; Lorenzo adı rahip olduktan sonra verilmiştir. 1402'de Floransa'da Hekimler ve Eczacılar Loncası'na üye olur.



Resim 3.18 Lorenzo Monaco, Kahin Kralların Secdesi, 1422, ahşap üzerine tempera, 115 x 177 cm., Uffizi Galerisi, Floransa

Lorenzo Monaco olasılıkla minyatür ya da el yazması ressamı olarak eğitim görmüştür. Sanatı Gentile ya da Masolino'dan daha stilizedir. Doğum yeri olan Siena'nın XIV. yüzyıl sonundaki sanat ortamıyla bağlarını koparmamıştır. 1413-14'de yaptığı 'Meryemin Taçlandırılması' altar panosunda altın yaldızlı arka plan, düz figür silüetleri, iki boyutlu soyut, doğal olmayan parlak renkli desenler, sınırlı ve sembolik manzara, minyatürize mimari, bedenle uyuşmayan giysiler, dönemin baskın tarzının özellikleridir (Beck, 1999, s.48; Levey, 1997, s. 20).

1422 tarihli 'Kahin Kralların Secdesi' isimli eserinde (Resim 3.18) süslemeci tarzını sürdürür. Resimde zarif ve hafiflemiş bedenler, düzgünce oynayan, akan bir ritim, parlak bir kıvılcın ağır bastığı canlı renkler, manzarasında gezinen yapay bir ışık dikkat çeker. Yer yer rastlanan çizgisinin asabi enerjisi kuzey resmini ve kendisinin de iyi resimlediği minyatürü anımsatır (Gnudi, 1954, s. 192).

3.2.2. Masaccio'nun Yakın Çevresindeki Sanatçılar

XV. yüzyıl başında Floransa'da Taddeo Bartolo (1362-1422), Antonio Veneziano (ö.l.y.1419), Starnina (1390-1414 arası aktif), Giovanni Delponte (1385-1437) gibi ressamınlar arasında, Lorenzo Monaco ve başka nadir yetenekli sanatçılar, uluslararası gotik tarzının biçimsel ve renk alanlarındaki imkanlarına duyarlıdırılar. Bu ressamınlar, genel olarak yenilikçi heykeltıraşların ilham aldıkları antik sanatla ilgili görünmezler. Hartts (1987, s. 180)'ın deyimiyle "Onların ürünleri başka bir döneme ait gibidir."

Uluslararası gotiğin soyut, süslemeci doğalcılığı XV. yüzyılın ilk çeyreğinde yenilikçi sanatçılar arasında bir tepki doğurur; yeni bir gerçekçi resimleme dalgası Alplerin hem kuzeyinde hem güneyinde hissedilir (Gombrich, 1993 s.102).

Açıktır ki, XV. yüzyılın başında Floransa'nın sanatsal hayatı sadece geç gotik resmiyle karakterize edilemez. Özellikle de Masaccio'nun güçlü bireyselciliği, yenilikçiliği düşünüldüğünde bu farklılık daha belirgindir.

Kendisinden önceki kuşağın resmi, Masaccio'nun sanatının kaynakları konusunda fazla veri sunmaz. Öte taraftan figüre dayanan tarzının heykelsi niteliği Nanni di Banco'nun ve erken dönemiyle Donatello'nun heykellerinden büyük ölçüde etkilendiğini gösterir. Bu heykelsi yaklaşımı onu Giotto'dan Michelangelo'ya uzanan kimi Floransalı ressamınlar arasına sokar.

Heykeltıraşlar XV. yüzyılın başlarında sanattaki yenileşme açısından ressamınlardan öndeydiler. 1400'lerin başında Ghiberti, Brunelleschi, Donatello, Nanni di Banco ve Siena'dan Jacopo della Quercia (Siena 1371-1438) gibi sanatçılar, rönesans sanatı kavramını oluşturacak olan mekansal ve figüratif niteliklere, eserlerinde yer veriyorlardı. Bu öncüler, kendi dönemlerinde bulamadıkları nitelikleri aramak için Eski Roma ve Yunan Sanatına yönelmişlerdir. Bu sanatçılar için, aynı yaklaşımı daha XIII. yüzyıl ve XIV. yüzyıl başında eserlerine yansıtan Nicola ve Giovanni Pisano yol gösterici olmuştur.

Bu sanat ortamında form sentezi, mekanla olan ilişki, oranlar, bakış noktasına verilen dikkat, optik düzeltmeler gibi heykel sanatının ilgilendiği özellikler dönem sanatçıları arasında az çok yeni yaklaşımlarla ele alınmaktadır (Borsi, 1998, s.7).

Alberti (1956, s.39), ailesiyle sürgünden Floransa'ya döndüğünde, Brunelleschi'ye attettiği 1435'de yayımlanan 'Della Pittura' (On Painting) adlı kitabının girişinde

ona hitaben, “..anladım ki birçok kişide, fakat özellikle sende Filippo (ayrıca), yakın arkadaşımız heykeltıraş Donato’da ve Nencio, Luca ve Masaccio gibi diğer sanatçılarda herşeyi başaracak övgüye değer yetenek bulunmaktadır. Bu yüzden bu kimseler, aynı sanatlarda ünlü ya da kalıcı olmuş başka sanatçıların yanında küçümsenmemelidirler. Herhangi bir sanat ya da bilimde büyük ün kazanma gücü, doğanın bahsettikleri ya da tarihten çok bizim gayretimizde ve eserlerimizde yatar.”¹ demektedir.

1401’deki Floransa Vaftizhanesi’ne yapılacak bronz panolardan oluşan yeni kapı siparişi için açılan, Sienalı Jacopo della Quercia, Francesco di Valdambrino, Brunelleschi, Donatello ve Nanni di Banco gibi sanatçıların da katıldığı yarışmayı Lorenzo Ghiberti (1378-1455) kazanır.



Resim 3.19 Ghiberti, Yusuf’un Hikayesi, 1425-52, yaldızlanmış bronz, 80 x 80 cm., Vaftizhane’nin doğu kapısı, Floransa

Ghiberti, özellikle bu yarışma sonrasında 1452’ye dek sürecek olan Vaftizhane’nin iki kapısı için bronz panoların yapımında çok sayıda yardımcı çalıştırdığı için Floransa sanatındaki gelişmelerde büyük boyutta bir güce sahip oldu. Kapılar için

¹ Nencio: Lorenzo Ghiberti’nin kısaltılmış adı, Filippo: Filippo Brunelleschi, Luca: Luca della Robbia (y.1400-1482), Donato: Donato Niccolo di Becco Bardi (Donatello) (çev. notu)

yüzlerce kompozisyon, figür ve jestleri ortaya çıkardı. İlk kapıdaki çalışmaları, önceki yüzyılın sonuna doğru bütün Avrupa'ya yayılan ve özellikle kuyumculukta tercih edilen uluslararası gotik uygulamalarındandır.

Ghiberti Kuzey sanatının yanında, özellikle Vaftizhane'nin doğu kapısı yapımına denk düşen son döneminde, antik sanattan da faydalanmıştır. (Resim 3.19)'da bu döneminden 'Yusuf'un hikayesi' panosu gösterilmiştir. Eserde, perspektif anlayışının iyice özümsemiği ortadaki dairesel mimari yapı dikkati üzerinde toplar. Hacimli kumaşlarla giydirdiği figürlerini gruplar halinde yüzeyden derinlere doğru yerleştirir.

Ghiberti, Donatello'yla birlikte kendilerinden sonra gelen ressamı belirgin şekilde etkilemiştir. Eğer Fra Angelico (y.1399-1455) sanatsal olarak Ghiberti'nin doğal bir paraleli gibiye Masaccio'nun sanatı da Donatello'nun ve bu arada Brunelleschi'nin katkısı ve örneği olmaksızın düşünülemez.



Resim 3.20 Donatello, Aziz Markos, 1411-13, mermer, yükseklik; 236 cm., Orsanmichele, Floransa

Donato di Niccolo di Betto Bardi (Donatello) (1386-1466), 'anıtsal akımın' önemli bir temsilcisidir. Ghiberti ile ilk bronz kapının yapımında çalışmıştır. 1408-9'da

yaptığı ‘Davut’ta uluslararası gotiğin izlerini görebiliriz. Ancak hemen birkaç yıl sonra 1414’te Orsanmichele için yonttuğu ‘Aziz Markos’ adlı mermer heykelle (Resim 3.20) kendine özgü anıtsallığa yönelir. Eserde İncil yazarı Markos, sade, antik giysisiyle dikilir. Tek ayağı üzerine verdiği ağırlığıyla ‘conrapposto’ duruşu eski Yunan heykellerinden gelir. Yüzdeki sert ifade, bedenindeki gerilimle uyuşur. Derin oyulmuş çok sayıdaki giysi kıvrımı, sanatçı için temel bir özellik olarak farklı açılarla sertçe dökülür.

Aynı kilise duvarında yaptığı ‘Giorgio’su ile ‘Aziz Markos’ tam olarak hümanist idealleri temsil eden eserlerdir (Clark, 1987, s.79).

Donatello’nun Roma heykelinden öğrendiği dirilik ve doğalcılığı yansıttığı portre gerçekçiliği, dönemin ressamı için karşı konulmaz bir etki yaratır. 1417 civarında yaptığı ‘Aziz Giorgio ve Ejderha’ mermer kabartmasında Brunelleschi tarafından keşfedilen perspektifi başarılı bir şekilde uygulamıştır. Bu kabartma, sanat tarihinde bir kilometre taşıdır. Donatello, figürleri gerçek derinlikleriyle var oldukları yanılsamasını yaratmak için eserdeki perspektif uygulamasında, resim yüzeyine dik, birbirlerine paralel olan ve bir noktada birleşen hayali çizgiler (ortogonal) ve ‘kaçış noktası’ gibi öğeler kullanmıştır.

Gotiğin Donatello üzerindeki etkisi, kimi resimlerinde dramatik ‘siluet’i² kullanmasında görülebilir. Onun siluet kullanımı Floransa sanatına damgasını vuracaktır. Bu uygulamanın çarpıcı bir örneği San Lorenzo’da eski kutsal emanet odası için yaptığı bronzdan çift kapıda görülür. Buradaki panellerde ikişer peygamber figürü, hareket etkisi uyandıran kıyafetleri ve kuvvetli jestleri ön planda olmak üzere düz bir yüzeyde alçak kabartma halinde ayrıntısız profil boy portreleri olarak ifade edilmiştir. Donatello, eserde Ghiberti’nin alçak kabartmadaki resimsel perspektif yanılsamasını reddederek erken dönem Hristiyan fildişi eserlerini önemli ölçüde hatırlatan dramatik hareket ve ifade uğruna kendisinin de katkıda bulunduğu bu yenilikçi teknikten vazgeçer (Murray, 1997, s. 40). Ancak bu eskiye ait etki bile eserlerin çok güçlü olan gerçeklikleri ve anlatım tarzından gelen ‘çirkin’ görünüşlü figürleri sayesinde silinir.

Donatello’nun heykelinde çok belirgin olan dramatik atmosfer, son dönem eserlerinde bir trajedi tutkusuna dönüşür.

² siluet; ayrıntısız profil portre resmi

Sanatçı, eserini entelektüel bir hümanizmanın ötesinde, keskin bir gerçekçilik ve duyguların en dramatik haliyle yansıtarak, antik heykeli halka benimsetebilmiştir.

Masaccio'nun sanatı ile Donatello'nun heykelticiliği arasında çeşitli yakınlıklar, bağlar vardır. Masaccio, ilk eserlerinde perspektif ve hacimleme denemelerinde daha çok Donatello'yu örnek almıştır. Bu etki, Pisa poliptiğinin 'Çarmıha Geriliş' panelinde belirgindir. Brancacci Şapelindeki 'Din Değiştirenlerin Vaftizi', 'Cennetten Kovuluş', 'Vergi Parası' gibi fresklerde Donatello'nun 'Aziz Giorgio ve Ejderha' kabartmasındaki perspektife yaklaşan bir tarz görülür. 'San Giovenale' altar panosu (Resim 4.1) ve 'Çocuk İsa ve Azize Anna ile Madonna' panelinde (Resim 4.2) genç ressam, Donatello'nun heykel ve rölyeflerini inceleyerek biçim ve figür çözümlemelere gider.



Resim 3.21 Donatello, Pazzi Madonnası, 1420-30, mermer, 74,5 x 69,5 cm., Devlet Müzesi, Berlin

Donatello'nun 'Aziz Markos' gibi ilk dönem eserlerinde hissedilen anıtsal durağanlık, Masaccio'nun resmine yansıyan benzerliklerden bir diğeridir. Bu dönemden gelen başka bir eseri, bugün Berlin Devlet Müzesi'nde bulunan Pazzi Madonnası (Resim 3.21), figürlerin temel hatlarıyla son derece doğal bir şekilde verildiği bir alçak kabarmadır. Eserde Çocuk İsa, Masaccio'dakiler gibi hareketli, canlı bir figürdür. Meryem, Masaccio'da var olan sevgisini bastırmış bir anne yerine, oğlunun ilgisine karşılık veren, sevecen bir figür olarak ortaya çıkarılmıştır. Meryem'in elbisesi, elleri heykel düzleminden dışarı taşıyor yanılsaması yaratacak denli başarıyla hacimlendirilmiştir.

Sanatçının, Masaccio'yla uyuşmayan hareket, coşku, enerji dolu kompozisyonları, yoğun olarak Masaccio'nun ölümünden sonrasına denk düşen eserlerinde görülür.

Dönemin diğer bir önemli heykeltıraşı Nanni di Banco'nun kariyerinin sadece 1408'den ölüm yılı olan 1421'e kadar olan bölümü belgelenir. Fakat özellikle Orsanmichele'de yaptığı heykellerle rönesans sanatına izini bırakmıştır. Buradaki 'Taş Oyucuların Dört Azizi' isimli heykel grubuyla (Resim 3.22) yarım dairesel bir mekan düzenlemesi denemiştir. Eserde bir Roma tanrısının heykelini yapmayı reddettikleri için şehit edilen dört Hristiyan azizi canlandırılır. Bu kompozisyonun Masaccio'nun 'Vergi Parası'nda kullandığı figür yerleştirme düzenine kaynaklık ettiği düşünülebilir. Aynı şekilde Nanni di Banco'nun ağırbaşlı, anıtsal Roma figürleri de ressamın eserinde bir yankı bulmuş gibidir.

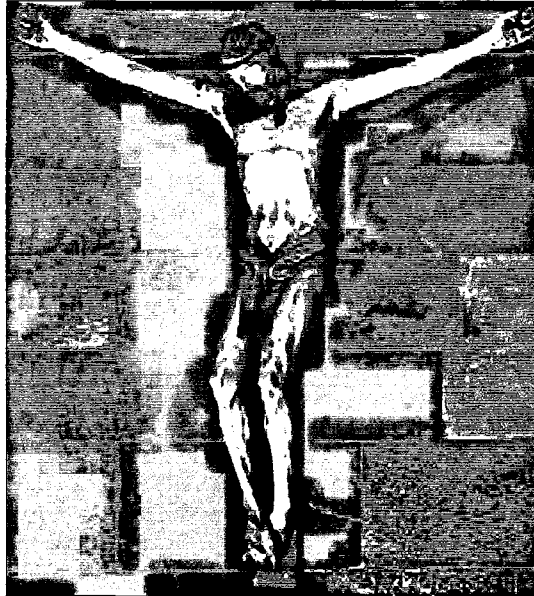


Resim 3.22 Nanni di Banco, Taş Oyucuların Dört Azizi, y. 1408-13, Mermer, yükseklik: y. 185 cm. Orsanmichele, Floransa

Dönem sanatçılarından en yaratıcı ve etkili mimar ve mühendisi Filippo Brunelleschi (1377-1446) olmuştur. Brunelleschi, Floransa'da matematik ve mimari üzerine eğitim alır ama önce kuyumcu çıraklığı yapar; ilk dönemlerinde fazla eserine rastlanmaz.

İlk mimari başarısını, 1418’de Floransa’da Santa Maria Fiore’nin kubbesinin inşası siparişini alarak gösterir. Kubbenin perspektif anlayışında zafere ulaşır. San Lorenzo’nun ‘Kutsal Emanetler Odası’, 1419’da başlanan ‘Yetimler Yurdu’, 1434’te yaptığı Santo Spirito Kilisesi önemli eserlerindendir. Yetimler Yurdu ve San Lorenzo Kilisesisi’nde, klasik formlarla Romanesk Toskana döneminin elemanlarını birleştirmiştir (Beck, 1999, s.34).

Brunelleschi, yalnızca mimari alanda rönesansın bir önderi olmamıştır; düz bir yüzey üzerinde nesne ve figürlerin mekanla uyumlu bir şekilde yerleştirilmesinin matematiksel hesapla uygulaması demek olan perspektifi mimaride olduğu gibi resimde de Brunelleschi’nin bulduğu düşünülür. (Beck, 1999, s.34) Günümüze ulaşamamış merkezi perspektif uygulamalarını sergilediği iki paneli, ‘Floransa Vaftizhanesi’ ve ‘Piazza della Signoria’nın çizimleri, modern resmin gelişmesinde dönüm noktasıdır. 1413-23 arasındaki geniş aralığa tarihlenen bu resimlerin belirli bir ölçeğe göre bilimsel perspektifle işlendikleri üzerinde fikir birliği vardır (Turner, 1997, s.100; Wirtz, 2000, s.66-67). Santa Maria Novella Kilisesi için yaptığı ahşap ‘Haça Germe’si (Resim 3.23) başarılı bir heykel çalışmasıdır. Figür anatomik açıdan hatasızdır. Gövdede ayrıntılar üzerinde özenle durulmuş, bütün kaslar ortaya çıkarılmıştır. Ahşap heykelin boyanmasıyla gerçekçi görüntüsü artmış, mutlak bir dram havası kazanmıştır.



Resim 3.23 Filippo Brunelleschi, Haça Germe, y. 1415, boyalı ahşap, yükseklik: 160 cm. Santa Maria Novella, Floransa

Brunelleschi ve Donatello'yla ilişkili bir şekilde heykel dünyasına ilgi duyan genç Masaccio'nun tüm bu sanatsal yaklaşımlara uzak kalacağı düşünülemez. Brunelleschi'nin mekan üzerine düşünceleri, perspektif problemleri ile ilgili tartışmalar ve deneyimler, Masaccio'nun ufkunu genişletmiştir. Masaccio'nun önceleri heykeltıraş çıraklığı yaptığı iddia edilmişse de bu konuda belge bulunamamıştır (Borsi, 1998, s.8). Masaccio'nun kütleli kumaş kıvrımlarında, Brunelleschi'nin kubbe mimarisindeki ahşap dışbükey kalıp iskeletinin kuvveti vardır. Brancacci Şapeli'ndeki 'Teofelos'un Oğlunun Dirilişi'nde (Resim 4.7), Brunelleschi'nin matematiksel perspektif anlayışı kullanmıştır. 'Kutsal Üçlü' (Resim 4.16) isimli eserindeki alışılmadık mekan, mimarın Santa Felicita'daki Barbadori'sinden esinlenmiş gibidir (Lassaigne and Argon, 1954, s.88). Masaccio'nun bu eserindeki ileri perspektif uygulamasını doğrudan Brunelleschi'nin yönlendirmesiyle kullandığını iddia edenler olmuştur (Beck, 1999, s.34).



Resim 3.24 Masolino da Panicale, Meryem ve Çocuk İsa, 1423, ahşap panel, 96 x 52 cm., Kunsthalle, Bremen,

Masaccio'nun yakın sanatsal ilişkiler kurduğu Masolino da Panicale (y. 1384-y.1443), dönemin öne çıkan ressamlarından biridir. Asıl ismi, Tomasso di Cristofano

Finii'dir. Masolino'nun 1422'den önceki hayatıyla ilgili bir belge olmaması yüzünden sanatsal orijini belirsiz kalmıştır. Vasari, dönemin pek çok sanatçısının yer aldığı Vaftizhane kapısı işinde Ghiberti'nin çırağı olduğunu iddia eder (Borsi, 1998, s.8; McCorcuodale, 1993, s.78).

1423'de Hekimler ve Eczacılar Loncası'na kabul edilir. 1420'lerin ortasından 1430'lara kadar Orta ve Kuzey İtalya'da aldığı siparişlerle geniş bir alanda tanınır. 1423'de yaptığı Bremen'deki 'Madonna ve Çocuk İsa' (Resim 3.24) panosunda yumuşak, sıcak bir resim tarzı sergiler. 1424 civarında Empoli'de 'Gerçek Haçın Hikayesi' fresk dizisini resimler. Eserde giysiler, haç yüzeyi ya da taht mermeri gibi parçalarda ayrıntılı bir gerçekçilik uygulamaya çalışır. Ancak ışığı ele alışında ve perspektif uygulamasında yetkin görünmez. Eylül 1425'te Macaristan'a gitmeden önce ve dönüşünde, 1427 sonrasında Floransa'da Santa Maria del Carmine Kilisesi'nde Brancacci Şapeli'nin resimlenmesi işinde Masaccio'yla birlikte çalışmıştır. Buradaki 'Günaha Teşvik' freskinde (Resim 3.25) durgun ve zarif figürler resmeder. Adem ve Havva, tüm insanlığı yeryüzüne mahkum edecek suçu işlemekte olduklarından habersiz, keyifli bir 'bahçe' gezintisine çıkmış gibidirler. Figürler, gövdelerine göre küçük başlar ve uzun bacaklarla çizilmişlerdir. Yüzeylerde, Masaccio'nun kütesellik kazandırmak için kullandığı sert ışık-gölge alanları yerine, yumuşak geçişler tercih edilmiştir.

Masolino ve Masaccio'nun ortak yaptıkları kimi eserler dışında isimlerini birleştiren bir ilişki kanıtlanmış değildir (McCorcuodale, 1993, s.78). Masolino'nun lakabı, kısa boyundan gelen 'ufak, kısa Tomasso' anlamındadır. İri ve uzun boylu olan Masaccio'nun bu lakabının Türkçe karşılığı ise 'iri, hantal Tomasso' dur.

Masolino ve Masaccio arasında bir usta-çırak ilişkisi olduğu düşünülmüşse de Masaccio'nun eserlerinde kendinden yaklaşık yirmi yaş büyük olan Masolino'nun tarzına doğru bir yönelişe rastlanmaz. Aksine ortak yaptıkları işlerde, özellikle Brancacci'de, Masolino'nun genç meslektaşının anıtsallığından esinlendiği belirgindir. Masaccio, buradaki resimlerde kompozisyonlarındaki hacim hissi, akılcılık ve perspektif ustalığıyla Masolino'yu gölgeler. Masolino'nun 1423 tarihli 'Madonna ve Çocuk' paneli (Resim 3.24) Lorenzo Monaco ve Ghiberti'yle belirgin benzerlikler gösterirken Masaccio'nun halihazırda var olan sert gerçekçiliğini yansıtmaz. Bu, Masaccio'nun Masolino ile hoca çırak ilişkisi varsayımını zayıflatan öğelerden bir başkasıdır. Ayrıca Masolino'nun, üye olmayan ve aidatlarını

ödemeyenlerin çırak kabul edemediği Hekimler ve Eczacılar Loncası'na Masaccio'dan bir yıl sonra katıldığı dikkate alınmalıdır.

1428'de resimlenmeye başlanan Roma'da Santa Maria Maggiore altar panosunda 'Santa Maria Maggiore'nin Kuruluşu', 'Bakirenin Göğe Yükselişi' gibi sahnelerde Masolino, kısmen tempera kullanımının getirdiği imkanlarla figürleri Brancacci Şapeli'ne göre daha ince ve detaylı işlemiştir. 1432'de hala tamamlanmamış olan eserde Masaccio'nun da katkısı vardır.

Masolino'ya atfedilen Roma'daki San Clemente Kilisesi'nde 'İskenderiyeli Caterina ve Ambrosso'nun hayatlarından sahneler' ve büyük bir haça germe resminin de bulunduğu geniş fresk dizisinde Masaccio'yla bir işbirliğini araştıran uzmanlar kesin bir sonuca varamamışlardır. Masolino'da bu dizide, öncesine göre perspektif, mekan anlayışı ve mimarinin resmedilişine ilgi büyümüştür; tam bir başarı sağlayamasa da çizgisel perspektifi de denemiştir.



Resim 3.25 Masolino da Panicale, Günaha Teşvik, 1426-27, fresk, 208 x 88 cm., Brancacci Şapeli, Santa Maria del Carmine Kilisesi, Floransa

Masolino 1440'la 1447 arasında bir tarihte, ve belki Vasari'nin hatalı olarak Masaccio'nun ölüm yılı olarak kabul ettiği 1443'te ölmüştür (Beck, 1999, s.34).

4. MASACCIO

4.1. Hayatı ve Kişiliği

Masaccio lakaplı Tomasso di Ser Giovanni di Mone Cassai, 21 Aralık 1401'de Floransa'nın altmış beş km. güneyinde, günümüzde San Giovanni Valdarno olan Castel San Giovanni kasabasında doğar.

Babası Ser Giovanni di Mone Cassai, noter; annesi, Monna Jacopa di Martinozzo bir hancının kızıdır. Babasının öldüğü yıl, 1406'da doğan kardeşi 'lo scheccia' (kıymık) lakaplı Giovanni, geleneksel tarzdaki eserleriyle bilinen bir ressam olmuştur. Ailenin parasal durumu babasının erken ölümüyle bozulmuştur.

Masaccio'nun San Giovanni Valdarno'daki ilk yıllarına ait bir belge yoktur. Genç Tomasso, belki sandık ve kasa yapan dedesinin yanında bir süre çalışmış ve bu sandıkları boyamaya gelen ressamlardan bir şeyler öğrenmiş olabilir.

Dönemin İtalyası'nda sanat eğitiminde çıraklık önemsenmekte; yetenekli bir çocuk altı-yedi yıl kadar bir ustanın yanında sanatı öğrenmektedir. Masaccio'nun yenilikçi sanatının kaynaklarını öğrenmek için kimin yanında, ne zaman öğrenim gördüğünü bilmek yararlı olacaktır. Ancak bu konuda kesin bir bilgiye ulaşamamıştır.

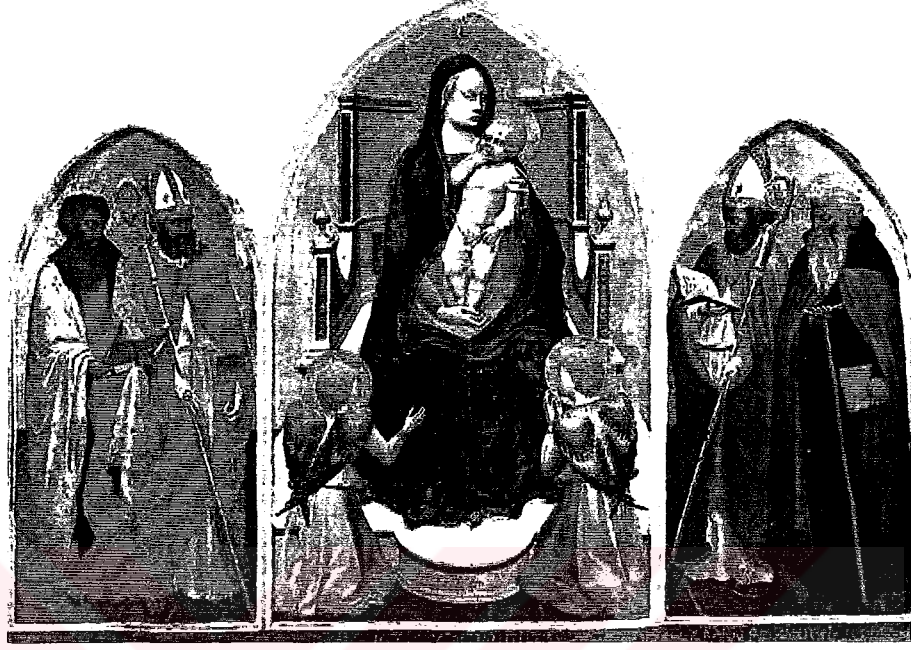
1417'nin sonlarına doğru, bir veba salgınının hemen ardından Floransa'ya gider. Masaccio bu şehirde kardeşi Giovanni'yle birlikte, dede mesleğinden dolayı 'kasacılar' ya da 'kasa boyacıları' anlamına gelebilecek 'cassai' diye anılır.

7 Ocak 1422'de Hekim ve Eczacılar Loncası'na kabul edilir.

Luciano Berti'nin 1961'de keşfettiği San Giovenale'de Cascia di Regello Kilisesi için yapılmış olan üç kanatlı bir pano (Resim 4.1), Masaccio'nun bilinen en erken eseridir. İmzasız ve 23 Nisan 1422'ye tarihli bu eser yüzyıllar boyunca Masaccio'nun çalışmaları arasında geçmemiştir (Borsi, 1998, s.8).

Masolino'nun Masaccio'nun ustası olduğu görüşü, özellikle Masaccio'nun özgün tarzını yansıttığı bu erken dönem eserinin bulunmasıyla geride bırakılır. Eser

Masaccio'nun 1422'den önce doğduğu kasabada mı, yoksa Floransa ya da bir başka yerde mi eğitim aldığını anlamamıza olanak tanımaz (Britannica).



Resim 4.1 Masaccio, San Giovenale altar panosu, 1422, 108 x 65 cm. (Merkez panel), 88 x 44 cm. (Yan paneller) Cascia San Pietro Kilisesi, Floransa

XV. yüzyılın başında Donatello'nun Michelezzo'yla (y.1396-1472) yaptığı gibi Masaccio da 1424 civarında Masolino ile işbirliği yapar. Bu işbirliğinin en önemli sonuçlarından biri Floransa'da Santa Maria del Carmine Kilisesi'ndeki Brancacci Şapeli'nin resimlenmesi işidir.

Brancacci Şapeli'ndeki freskler dışında, 'Çocuk İsa ve Anna'yla Meryem' paneli ve Roma'daki Santa Maria Maggiore Kilisesi için altar panosu bu işbirliğinin sonucunda ortaya çıkar.

Masaccio, 1424'te Floransa'da San Luca ressamı topluluğuna girer. Aynı yılın sonunda Masolino da onu takip eder.

Brancacci Şapeli'nin yapımı sırasında rahipler Masaccio'dan 1422'de kendisinin de aralarında olduğu tüm Floransalı sanatçıların ve şehrin yöneticilerinin hazır bulunduğu Santa Maria Carmine Kilisesi'nin kutsanması törenini (sagra) resme aktarmasını istemişler; büyük sosyal ve dini öneme sahip bu olay, kilisenin ilk manastır hüccresine işlenmiştir.

Carmelit çevresiyle olan ilişkileri onun sonraki siparişlerinde de önemli imkanlar yaratmıştır. Pisa'daki Carmelit Kilisesi için hazırladığı 1426 yılına ait altar panosu bu olumlu ilişkilerin bir sonucudur.

Diğer önemli işlerinden, Santa Maria Novella'daki 'Kutsal Üçlü'ye ait herhangi bir belge günümüze ulaşmamıştır.

Floransa'da 'catasto' denen gelir vergisi ödemesini ilk olarak 1427'de yapmış, vergi beyanında büyük borçlar göstermiştir. Kayıttan anlaşıldığına göre küçük kardeşiyle birlikte annesine bakmak zorunda kalmış ve epeyce yoksulluk çekmiştir. Gerçi bu kayıtlarda sanatçıların hemen hepsi yoksulluktan şikayetçidir.

Masolino'nun Macaristan'dan döndükten sonra Roma'da aldığı işlerden Santa Maria Maggiore altar panosunda yine bir ortak çalışma buluruz. Bu poliptikteki bir yan panel Masaccio'ya atfedilir.

1428'in ilkbaharında Roma'ya gittiklerinde çeşitli siparişler aldıkları düşünülürse epeyce tanınmış olmalıdırlar. Bu seyahat Masaccio için ölüm getirir. Genç yaşına rağmen aşırı çalışmadan yıpranmış ve yorgun düşmüştür. Masaccio'nun o senenin ikinci yarısında öldüğü sanılır. Borsi (1998, s.46)'ye göre Haziran'da ölür, ayın sonunda ölüm haberi Floransa'ya ulaşır ve vergi kayıtlarından düşülür. Vasari (1987, s.131) bu büyük sanatçının böyle erken yaşata ölümünü metaforik bir ifadeyle 'kaderin kıskanmasına' ve 'güzel şeylerin, nadiren uzun süre yaşamasına' bağlar. Ona göre, Brunelleschi Masaccio'nun ölümünü duyduğunda: 'Büyük bir kaybımız oldu' diyerek Masaccio'ya verdiği önemi gösterir. Vasari (1987, s.132), kitabının Masaccio'yla ilgili bölümünün sonuna Annibal Caro'dan şu şiir de eklemiştir:

"Resim yaptım ve resimlerim hayat gibiydi;

Figürlerime hareket, tutku ve ruh verdim;

Nefes aldılar. Böylece benden öğrendi

Buonarotti ve tüm diğerlerine öğretti."

Masaccio'nun sanatına temel oluşturan kaynakları ne derece rahatlıkla ve tutarlı bir seçicilikle özümsemiği düşünülürse kültürsüz, cahil bir sanatçı olmadığı ortaya çıkar. Vasari ve diğer kaynaklarda anlatılan, kılığına özen göstermeyen, sürekli borç içinde olan ve borçlarını ödemek için özensiz eserler çıkarabilen bir sanatçı portresi, eserlerindeki üstün niteliklerin varlığında önemsiz kalır.

Sanatının gelişme sürecinde kaydettiği büyük aşamaları, Masaccio'nun en belirgin yanlarından. Tüm sanatsal etkinliği, altı yıl sürmüştür.

4.2. Sanatı ve Eserleri

Masaccio, dönemin Floransa'sında resim tekniği olarak kullanılan fresk ve panel resminin her ikisini de uygulamış ve yetkin eserler vermiştir.

Masaccio'ya atfedilen bir özellik, onun eserlerini zorlanmadan, süratle ve basitliğe düşmeden verebilmesidir. Freskleri, resim alanının az sayıda parçalara ayrılarak daha süratli boyandığı 'buon fresco' tekniğiyle yapılmıştır.

4.2.1. Eserlerine Genel Bakış

Masaccio'nun bilinen ilk eseri sayılan San Giovenale altar panosu (Resim 4.1), 23 Nisan 1422 tarihlidir. Triptiğin tip ve boyutları geleneksel olmasına karşın, resmin içeriğinde bağımsız ve öznel bir hava sezilir. Bu öznel, eserin bir başka sanatçıya atfedilmesini önler. Triptik, Gentile da Fabriano'nun çok renkli ve süslemeci tarzından uzaktır. Özellikle merkez panelinde figürler mekanla uyum içindedir; tek tek başarıyla hacimlendirilmiş ve farklı kişilikler olarak sunulmuşlardır. Çocuk İsa, ilahi sahnenin dışına taşan bir doğalcılıkla verilmiştir.



Resim 4.2 Masaccio ve Masolino, Çocuk İsa ve Anna'yla Meryem, y.1424, panel, 175 x 103 cm., Uffizi Galerisi, Floransa

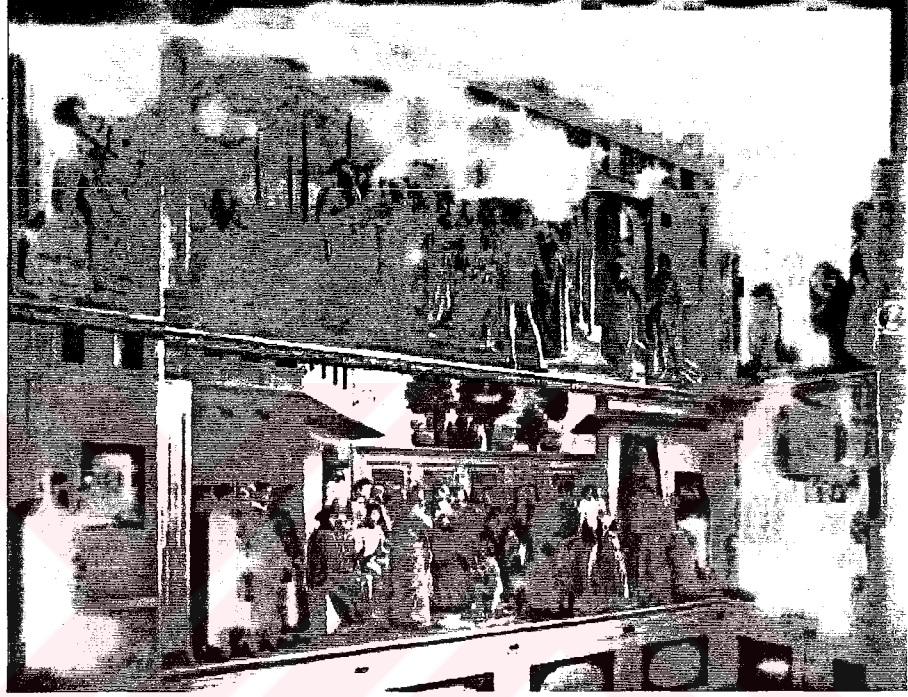
Vasari'nin Floransa'daki Aziz Ambrogio Kilisesi'nde gördüğü ve şimdi Ufizzi'de bulunan 'Çocuk İsa ve Anna'yla Meryem' paneli (Resim 4.2), Masaccio'nun pek çok diğer eseri gibi belgesizdir. Eseri bütünüyle Masaccio'ya atfeden Vasari'nin aksine 1931'de Lindberg, Masolino'yla bir ortaklığın olduğunu öne sürmüş, on yıl sonra da Longhi bugün kabul gören şekilde bu ortaklığı belirginleştirmiştir. Genel kabule göre, Meryem'i, Çocuk İsa'yı ve sağ üst köşedeki melek figürünü Masaccio yapmıştır. Panelin, bir triptiğin parçası olabileceği ihtimali göz ardı edilmemelidir (Borsi, 1998, s.12). Masaccio'nun elinden çıkmış bölümlerde, katı ve hacimselliğin ön planda olduğu tarzı fark edilebilmektedir. Tüm eserlerini karakterize eden ve üç boyutluluğu veren tek kaynaklı, sert ışığı bu eserde de belirgindir.



Resim 4.3 Masaccio, Genç Adam Portresi, y.1423-25, 42 x 32 cm., ahşap panel, Isabella Stewart Gardner Müzesi, Boston

Günümüzde Boston Gardner Müzesi'nde yer alan 'Genç Adam Portresi' (Resim 4.3), Berenson, Salmi, Gigliano, Mesnil, Lacotte, Ragghianti, Berti gibi pek çok uzman tarafından Masaccio'ya atfedilmektedir. Son iki bilim adamı ayrıca resmin Leon Batista Alberti'nin portresi olduğunu da iddia eder. Eser, 1423-25 arasına tarihlenir. Bu dönem sanatçının 'Teofilus'un Oğlunun Dirilişi ve Tahtta Petrus' freskinde yer alan Alberti portresinin öncesine denk gelir (Casazza, 1998, s.8).

Floransa'da, Santa Maria del Carmine Kilisesi'nin Brancacci Şapeli'nde yer alan fresk dizisi (Resim 4.4, 4.5) politikacı, diplomat Felice Brancacci'nin siparişidir. Sipariş, Brancacci, Kahire'deki Floransa büyükelçiliğinden şehre döndükten hemen sonra 1423'de verilmiş olabilir. Kendisi, 1436'da şehirden sürülmüş ve asi ilan edilmiştir (Fossi, 2000, s.85).



Resim 4.4 Masaccio, Masolino, Filippino Lippi, Brancacci fresk dizisi (sol taraf), y.1424-28, Brancacci Şapeli, Santa Maria del Carmine Kilisesi, Floransa

Fresklerde konu olarak Papalığın desteğini almak ve bu kurumu yüceltmek amacıyla ilk papa sayılan Petrus'un hayatından sahneler işlenmiştir.

Kilise transeptinin sağ kolunda yer alan Şapel, Madonna del Popola'ya (Halkın Meryem Anası) adanmıştır. Şapel altarında bir Meryem resmi vardır. Brancacci Ailesi XIV. yüzyılın ortasından 1780'e kadar Şapel'in hamiliğini yapmıştır.

1424'de yapımına başlandığı sanılan freskler Masaccio'nun 1427 ya da 28'de Roma'ya gidişiyle bitirilmeden kalmıştır.

Günümüze Brancacci'deki fresklerin yapımına ilişkin kesin belgeler ulaşmamıştır. Masolino'nun işi tek başına alarak bu yenilikçi ikonografi dizisini oluşturmaya başladığı kesin değildir. Şapeldeki üst dizi kompozisyonları çok daha iyi

dengelenmiş bir programa uygundur. Tarzları farklı olsa da iki ressamın eserleri tek bir plana göre uyumlu bir şekilde gerçekleştirilmiştir. Projenin resimlenecek sahne konularıyla ilgili düzenlemeleri yapan kişinin bir Karmelit din adamı olduğu sanılır (Borsi, 1998, s.16).



Resim 4.5 Masaccio, Masolino, Filippino Lippi, Brancacci fresk dizisi (sağ taraf), y.1424-28, Brancacci Şapeli, Santa Maria del Carmine Kilisesi, Floransa

Fresklerin yapıldığı dönemde Şapel çapraz tonozludur, çok uzun ve ince iki camlı pencereyle aydınlatılmaktadır. Dizide zarar görmüş kimi bölgeler ve hiç başlanmamış sahneler, 1481-82 civarında Filippino Lippi (1457-1504) tarafından tamamlanmıştır.

1670’de iki fresk sırası arasına dört ahşap heykel yerleştirilmiş, olasılıkla Adem’le Havva figürlerine çıplaklıklarını örtmek için eklenen yaprak desenleri de o dönemde çizilmiştir (Web Gallery of Art). Dizinin son hali, 1990’da biten restorasyon çalışmasıyla şekillenmiştir.

Beck’e göre Masaccio’nun fresklere katkısı, Pisa poliptiğinden hemen sonra, Masolino’nun Macaristan’da olduğu süre içerisinde 1427-28 arasında olmuştur. İş aldığı kalan bölümleri kendi ışık gölge kullanımı, perspektif ve manzara anlayışına göre düzenlemiştir. Masolino 1427’nin ortasında döndüğünde

Masaccio'nun yeni programına göre, kendine düşen bölümleri yapmıştır (Beck, 1999, s.124).

'Cennetten Kovuluş' (Resim 4.6) sahnesi, doğal ve dramatik bir hava içinde verilmiş; son derece sade ancak anlamlı olan kompozisyon, sonraki bir çok sanatçı tarafından taklit edilmiştir.



Resim 4.6 Masaccio, Cennetten Kovuluş, fresk, 208 x 88 cm., y.1424-28, Brancacci Şapeli, Santa Maria del Carmine Kilisesi, Floransa

'Teofilus'un Oğlunun Diriltilmesi ve Tahtta Petrus' freskinde (Resim 4.7), Petrus'un kapatıldığı hapisneden kurtulduktan sonra Antioch'un valisi Theofilus'un on dört yıldır ölü olan oğlunu diriltmesi ve sonuçta tüm şehrin Hristiyan olması; sonra da görkemli bir kilise ve Petrus için herkesin görebileceği yükseklikte bir taht yapıp Petrus'u oraya oturtmaları anlatılır. Masaccio'nun freskte yaptığı Brancacci ailesi üyelerinin portreleri, 1430'larda aile şehirden sürüldükten sonra tahrip edilmiş; Filippino Lippi onların yerine kendi zamanından portreler eklemiştir.



Resim 4.7 Masaccio ve Filippino Lippi, Teofilus'un Oğlunun Dirilişi ve Tahtta Petrus, 230 x 598 cm., Brancacci Şapeli, Santa Maria del Carmine Kilisesi, Floransa

'Vergi Parası' (Resim 4.8) olarak isimlendirilen freskte Masaccio, hacim, mekan, ışık-gölge ve genel kompozisyonda en yetkin eserlerinden birini verir. Sahne Matta incilinin 17. bölüm, 24-27. cümleleri arasında anlatılır:

“..Kefernahum'a vardıklarında tapınağın bakımı için vergi toplayanlar Petrus'a yaklaşp, sizin öğretmeniniz tapınağa vergi ödemez mi diye sordular. O da elbette öder dedi.

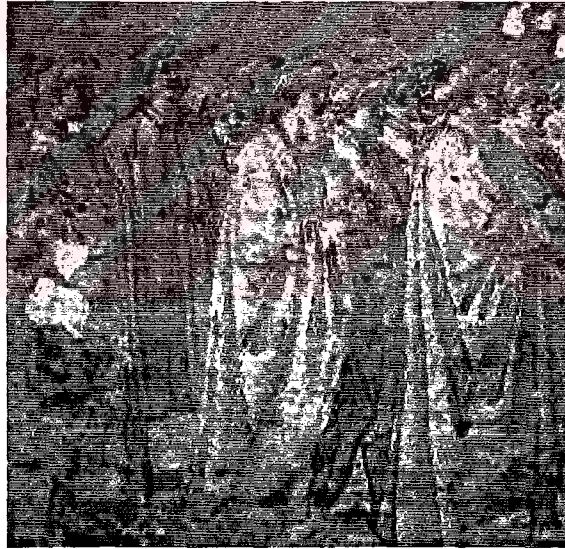
Petrus eve dönünce İsa ondan önce söze koyulup, 'Ey Simon ne düşünüyorsun?' diye sordu, 'Yeryüzünün kralları vergi parasını kimden toplarlar? Kendi oğullarından mı yoksa yabancılardan mı' Petrus: 'Yabancılardan' deyince İsa ona şunu bildirdi: 'Demek oluyor ki oğullar serbesttir. Ama onlara ket vurmamak için denize gidip oltayı at. Oltaya takılan ilk balığı çek. Ağzını açınca gümüş bir para bulacaksın. Onu alıp vergiyi öde. Hem benim için hem senin için.'”

Freskte, üç farklı olay aynı kompozisyonda canlandırılmıştır. Merkezde vergi parasını isteyen görevli, İsa ve havariler yer alır. Sol kenarda İsa'nın isteği üzerine Petrus, tuttuğu balığın ağzından parayı çıkarmaktadır. Sağda ise Petrus, parayı vergi toplayıcısına verirken resmedilmiştir. Petrus ve vergi toplayıcısının bu hareketliliğine rağmen İsa ve diğer havariler, bulundukları yerden olayı seyrediyormuş izlenimi yaratacak şekilde, bir kez resmedilmişlerdir. Onların bu durağanlığına sağdaki mimari yapı ve arka planda ana hatlarıyla çizilen çorak bir dağ manzarası eşlik eder.



Resim 4.8 Masaccio, Vergi Parası, fresk, 255 x 598 cm., y.1424-28, Brancacci Şapeli, Santa Maria del Carmine Kilisesi, Floransa

Kimi uzmanlarca ‘Vergi Parası’nın Floransa’da adil olmadığı düşünülen vergi sistemine yönelik bir eleştiri taşıdığı düşünülmüştür (Web Gallery of Art).



Resim 4.9 Anonim, Masaccio’nun ‘Carmine’nin Kutsanma Töreni’ninden kopya, XVI. yüzyılın ikinci yarısı, Uffizi Galerisi, Floransa

Masaccio’nun aynı kilisede yaptığı ‘kutsanma töreni’ sahnesi (sagra), bu törene katılan zamanın Floransası’nın bütün önemli kişilerini bir arada gösteren bir fresktir. Eser, 1597’den 1614’e kadar süren kilisedeki yenileştirme çalışmaları sırasında tahrip olmuştur. Günümüzde bu freske ait yalnızca aralarında Michelangelo’nunkilerin de bulunduğu çizimlere sahibiz (Resim 4.9, 5.7). 1771’de Kilise’de çıkan yangın fresklere zarar vermiş, daha kötüsü Şapel’in yeniden onarımı

sırasında freskler tamamen kazınmak istenmiş, tonozdakiler yok edilmiş, alt kısımdakilerse Floransalı sanatçıların çabalarıyla kurtulmuştur.

Pisa poliptiği olarak bilinen eser, Pisalı noter Giuliano di Colino degli Scarsi'nin 19 Şubat 1426'da Masaccio'ya Pisa'daki Santa Maria Carmine Kilisesi için verdiği altar panosu siparişi üzerine yapılır. Noterin notlarından, eserin oluşumuyla ilgili yeterli bilgiye sahip oluruz. Poliptiğin yapımı konusunda seksen florinlik bir ücret karşılığı anlaşılır; para eser ilerledikçe parça parça verilir.

Aynı notlardan anlaşıldığına göre Masaccio, rağbet edilen bir sanatçıdır ve başka siparişler de alabilmektedir. İşveren, 1426'nın Ekim'inde altar panosu bitene kadar sanatçının başka eser almayacağı şeklinde bir teminat verdiğini not eder.

Pisa Poliptiği, 'Tahtta Madonna ve Çocuk İsa' ana paneli, çift azizin bulunduğu değişen büyüklüklerdeki yan paneller, bir 'Haça Germe' sahnesinin bulunduğu panel, predella¹ sahneleri ve kimisi kayıp olan 'picco' (tepelik) resimlerinden oluşur. Orijinal eser, XVIII. yüzyıl içerisinde parçalara ayrılmış ve dünyanın çeşitli şehirlerine dağılmıştır. Günümüze eserin on üç bölümü gelebilmiştir.

Vasari (1987, s.127) eseri gördüğünde, Pisa poliptiği, Karmelit Kilisesi'nin transepti üzerinde bir şapelde bulunmaktadır. Merkez panelini Aziz Petrus, Vaftizci Yahya, Juliano ve Nicholo'nun canlı bir şekilde resmedildikleri paneller çevreler. Predellada sözü edilen azizlerin hayatından sahneler ve ortada bir 'Kahin Kralların Secdesi' sahnesi vardır. Merkez panelinin üst tarafındaki 'Haça Germe' sahnesinin etrafında içlerinde aziz resimleri olan karelere ayrılmış süslemeli bir çerçeve vardır. Pisa poliptiğinde tüm figürler mekanda belirli yerler kaplayan üç boyutlu biçimler olarak düşünülmüş, aynı noktadan aydınlatılmış ve aynı perspektif kurallarına göre yerleştirilmişlerdir. Figürlerdeki gerçekçilik, anıtsallık Pisanolar'ın Floransa Vaftizhanesi'ndeki kürsüsü gibi eski ustaların heykelinden türemiş gibidir (Murray, s.48).

Londra'daki 'Dört Melekle Tahtta Madonna ve Çocuk İsa' (Resim 4.10) merkez panelinin yüzeyi ciddi derecede zarar görmüştür. Meryem'in yüzü en üst boya tabakasından yoksundur. Bu büyük kütsel figür tüm altar panosunu domine etmiş olmalıdır. Tahtta, Brunelleschi'nin stilinden alınmış korint başlıklı tek ve çift sütunların da yer verildiği bir anıtsal tapınak havası vardır. Melek figürlerinde son

¹ Predella, altar panolarında genellikle merkez panosunun altında yer alan dar, uzun paneldir

derece başarılı kısaltımlar uygulanmıştır. Eserde genel olarak gözlemlenen ışık oyunları, açıklı koyulu gölgelemeler, anıtsal figürler ve tutarlı bir mekansal derinlik yanılsaması önemli yeniliklerdir.



Resim 4.10 Masaccio, Dört Melekle Tahtta Madonna ve Çocuk İsa, Pisa poliptiği merkez paneli, 1426, 135 x 73 cm., Ulusal Galeri, Londra

Günümüzde, Pisa'da bu poliptikten Aziz Pavlus'un üst sıraya ait dörtte üç bir portresi kalmıştır. (Resim 4.11) Bu sıranın bir başka resmi Aziz Andrea (Resim 4.12), Malibu'daki John Paul Getti Müzesi tarafından 1970'li yıllarda satın alınmıştır. Ana panelin iki yanında yer alan Vaftizci Yahya, Petrus ve Aziz Juliano ve Nichola çiftleri günümüzde kayıptır. Predella Berlin Resim Galerisi'nde bulunur.

Predellanın bir bölümünde Aziz Juliano ve Nicola'nın hayatından sahneler anlatılır (Resim 4.13). Jacopo da Varagine'nin 1275'de yayımlanan 'Legenda Aurea' (Altın Efsane) adlı kitabında derlediği efsanelerden alınan hikayeye göre Juliano, engel olamadığı bir kriz sonunda ailesini öldürür; tüm hayatı boyunca bunun kederini ve pişmanlığını çeker; ancak sonunda Tanrı'nın bağışlanmasını kazanır. Predellada yer alan diğer bir sahnedeysen Aziz Nichola, kızlarını parasızlık yüzünden fahişeliğe

zorlayan bir adamın hikayesini duyar ve bu kızlara birer altın top vererek mutlu evlilikler yapmalarını sağlar. Predellanın diğer ucunda Aziz Petrus'la Vaftizci Yahya'nın şehit edilmeleri işlenir.



Resim 4.11 (solda) Masaccio, Aziz Pavlus, Pisa poliptiği yan paneli, 1426, ahşap panel, 51 x 30 cm., San Matteo Müzesi, Pisa



Resim 4.12 (sağda) Masaccio, Aziz Andrea, Pisa poliptiği yan paneli, 1426, ahşap panel, 51 x 31 cm., J. Paul Getty Müzesi, Malibu

Masaccio'nun gücünün daha ileri bir boyutu predellanın ortasında yer alan 'Kahin Kralların Secdesi' sahnesinde kendini gösterir (Resim 4.14). Fabriano'nun aynı konulu resmiyle karşılaştırıldığında, önemli farklılıklar görülür. Masaccio figürlerin sayı ve zarafetlerini azaltmıştır; iddiasız kıyafetler içinde krallar, Gentile'ninkilerden daha az gösterişlidir. Sahnede, festival niteliğinin yerine bir ağırbaşlılık hakimdir.



Resim 4.13 Masaccio, Aziz Giuliano ve Nicola'nın Öyküleri, Pisa poliptiği predellasının parçası, 1426, 22 x 62 cm., Resim Galerisi, Berlin-Dahlem

Poliptiğin en üstünde yer alan paneldeki 'Haça Germe' sahnesi (Resim 4.15), Masaccio'nun dramatik etkisi, canlılığı en fazla olan kompozisyonlarındanandır. Mecdelli Meryem'in İsa'nın ayakları dibindeki görüntüsü etkileyicidir. Yüzü görünmez, ifadesi iki yana gergince açılmış kollarından çıkarılabilir. Pelerinin koyu kızzılığı, altın sarısı saçlarıyla birlikte dikkatleri üzerinde toplar. Meryem ve İncil yazarı Yahya kederle kıvrınmaktadırlar. Mecdelli Meryem'in haçtaki İsa gibi yana açılmış kolları düşey düzlemde bir simetri yaratırken, Meryem ve İncil yazarı Yahya'nın göğüslerinde kenetlenmiş elleri aynı benzeşmeyi yatay düzlemde gerçekleştirir. Yerdeki figürlerin önden, yandan ve arkadan görüntüşleri özellikle seçilmiş bir çeşitlilik gibidir.



Resim 4.14 Masaccio, Kahin Kralların Secdesi, Pisa poliptiği predellasının parçası, 1426, 21 x 61 cm., Resim Galerisi, Berlin-Dahlem

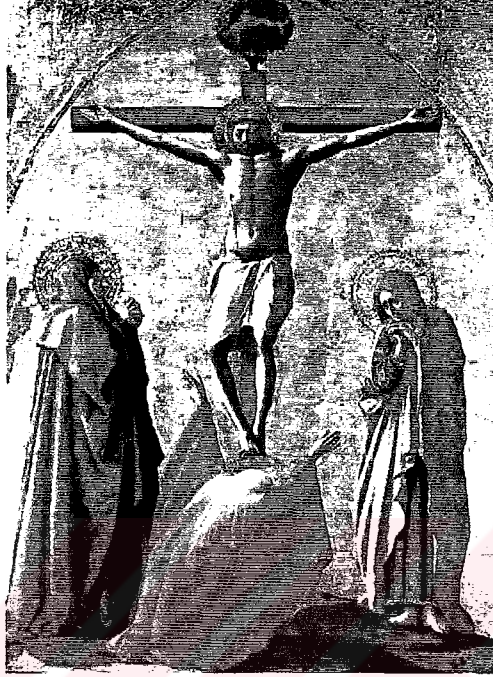
Masaccio eserin yüksek bir yerde sergileneceğini düşünerek birkaç metre aşağıdan bakan izleyici için İsa'nın gövdesinde kısaltım uygulamaya çalışmış, ancak figürün omuzları arasına gömülen kafasıyla bu, aşırı giden bir deneme olmuştur.

1426 yılının hemen tümü Pisa poliptiğinin yapıyla geçer. Donatello'nun o dönemde Pisa'da bir atölyesinin olması ve Michelozzo ile birlikte bu atölyeden yararlanmaları Masaccio'nun bu sanatçılarla daha yakın ilişki kurmasını sağlamış olmalıdır. Masaccio Pisa'da ayrıca Sienalı Luca di Tomme ve Giovanni Pisano gibi heykeltıraşların eserlerini çalışır (Borsi, 1998, s.39).

Floransa'da Santa Maria Novella Kilisesi'ndeki yaklaşık 1427 yılına tarihlenen 'Kutsal Üçlü' adlı eseri (Resim 4.16) sanatsal başarısının önemli bir örneğidir.

Kilise'nin sol nef duvarına yapılan eser, teolojik bir manifestodur. Fresk, otuz 'giornata'ya bölünen bir çalışma sürecine rağmen sağlam ve tutarlı bir yapı gösterir.

Eserin önemli iki özelliği mimari yapısı ve konunun heybetli içeriğidir. Freskte Tanrı Baba, İsa ve güvercinin temsil ettiği kutsal üçlü ve Meryem’le İncil yazarı Yahya’nın bulunduğu ‘Haça Germe’ sahneleri canlandırılır. İsa figürü her iki konuda da merkezdeki eleman olarak iki kompozisyonu birleştirir ve birbiri üzerine bindirir.



Resim 4.15 Masaccio, Haça germe, 1426, Pisa poliptiğinden üst panel, 83 x 63 cm., Capodimonte Müzesi, Napoli

Tanrı’nın elleriyle haçı desteklediği sahne XIV. yüzyılın sonlarında popüler olan bir resim konusudur. Masaccio sahneyi Yahya ve Meryem figürleriyle zenginleştirmiştir. Yaratılan mekanın içerisinde kalan fakat kutsal yerin, tapınağın dışına taşan iki diz çökmüş figür, eseri sipariş eden Lorenzo Lenzi ve karısıdır. Bu kutsal topluluğa bir adım mesafedeymiş gibi resmedilen işverenler, resme maddesel, insani bir hava katarlar.

Eserin zemine yakın alt bölümünde bir insan iskeletinin üzerinde, insanın dünyadaki hayatının geçiciliğini vurgulayan şu cümle yazılıdır: “Bir zamanlar ben sizin gibiydim ve siz de benim gibi olacaksınız.”

Masaccio, burada üç boyutlu gerçekliği düz bir yüzey üzerine yansıtmak için matematik ve geometriden yararlanmıştır. Kütlesel plasterler ve ağır saçaklıklar kutsal sahneyi çerçeveler ve işverenleri ‘Haça Germe’den ayırır. Plasterler arasında beşik tonoz ve arkadaki duvar, Donatello’nun da Papa XXIII. Giovanni için yaptığı, dönemin Floransa mezar duvarlarında bulunan mermer yapılarını anımsatır. Filippo

Brunelleschi freskin yapımı sırasında Floransa Katedrali'nin kubbesi ve San Lorenzo Kilisesi'nin yeniden inşasıyla meşguldür ve Masaccio'ya yenilikçi perspektif konusunda teknik önerilerde bulunmuş olabilir. Aynı kilisedeki yaklaşık 1420 tarihli ahşap oyma 'Haça Germe' heykeli (Resim 3.25), Masaccio'nun kendi eseri için model olarak kullanmış olabileceği Brunelleschi'ye ait bir eserdir. Masaccio, haçtaki İsa'nın duruşuna Donatello'nun dramatik ifadesini de katmışa benzer. Fresk kompozisyonunda Brunelleschi'nin mimarisine kurulabilecek açık analogilerin yanında Orsanmichele'de Donatello'nun ve Michelozzo'nun nişleri de Masaccio'ya mekan yanılsaması yaratmasında önemli bilgiler sağlamış olmalıdır.



Resim 4.16 Masaccio, Kutsal Üçlü, y.1427-28, fresk, 667 x 317 cm., Santa Maria Novella, Floransa

Roma'da Santa Maria Maggiore Kilisesi için yapılan altar panosunda, Masolino ve Masaccio'nun yeni bir işbirliğine rastlanır. Çoğunlukla Masolino'nun Macaristan'dan döndükten bir yıl sonraki 1428'e tarihlenir. Eserde ortadaki ana

panel Masolino tarafından yapılmış, Santa Maria Maggiore'nin kuruluşunu sahneleyen bir eserdir (Resim 3.26). İncil yazarı Yahya ve Martin'in resmedildiği sağ panel de Masolino'nundur. Triptiğin bugün Londra'da, Ulusal Galeri'de bulunan sol paneli ise çoğu uzman tarafından Masaccio'ya atfedilmektedir. Bu panelde Aziz Girolamo ve Vaftizci Yahya figürleri (Resim 4.17), sanatçının yenilikçi tarzının tüm derinliği ve gücüyle Hristiyanlığın antik formdaki kahramanları olarak sergilenir (Borsi, 1998, s.46; Hartts, 1987, s.184).



Resim 4.17 Masaccio, Aziz Girolamo ve Vaftizci Yahya, Santa Maria Maggiore altar panosundan yan panel, 1428, ahşap, Johnson Koleksiyonu, Philadelphia

Masaccio'nun çalışması olduğu düşünülen diğer bir eser, günümüzde Berlin Resim Galerisi'nde bulunan 'Tondo' (yuvarlak panel resmi), ön yüzünde hayli seküler bir doğum töreni (Resim 4.18), arka yüzde ise köpekle oynayan bir 'putto' (peri ya da meleği temsil eden çıplak çocuk) olan bir resimdir. Eser, 1834 yılında Guerrandi Dragomanni tarafından Masaccio'ya atfedildiğinde San Giovanni Valdarno'da özel bir koleksiyona aittir. Müntz, Bode, Venturi, Salmi, Longhi ve Brenson gibi sanat tarihçileri tarafından Masaccio'nun Roma'ya gitmeden önce Floransa'daki son dönemine atfedilir; Berti, eseri rönesansın ilk 'tondo'su olarak görür ve diğer uzmanlarla birlikte resimde Brunelleschi'nin klasizmini gösteren doğru mimari perspektif kullanımına dikkat çeker (Casazza, 1998, s.74).



Resim 4.18 Masaccio, Doğum Töreni, yuvarlak ahşap panel, çap: 56 cm., Resim Galerisi, Berlin-Dahlem

Vasari'nin günümüzde başka sanatçılara atfedilen ya da bize ulaşmamış kimi eserlerden de Masaccio'ya mal ettikleri vardır. Bunlar arasında Masaccio'nun 1426 sonunda Pisa'dan döndükten sonra Floransa'da gerçekleştirdiğini söylediği, o dönemde Rucellai Sarayı'nda bulunan, doğal boyutların iki katı büyüklüğünde çıplak bir erkek ve kadın çiftinin yer aldığı bir panel resmi vardır. Bir diğeri, Santa Maria Maggiore Kilisesi'nde bir 'İsa'nın Doğumu' sahnesi, Meryem, Caterina ve Julliano panelleri ve altta predellada bu azizlerin hayatından sahnelerin bulunduğu bir poliptiktir (Vasari, 1987, s.127).

4.2.2. Sanatçı Kimliği, Üslubu

Masaccio'nun resminde uygulamaya çalıştığı şey, küteselliğin hissedildiği anıtsal, arı bir atmosferi doğal bir mimari düzene sahip kompozisyon içinde vermektir. Figürlerinin sunumunda, zarafet ve şıklık çabasına rastlanmaz. Resmindeki öğeler dengeli ve birbirleriyle uyum içinde yerleştirilmiştir.

Masaccio'yu yeni resim tarzını doğuran kişi olarak gören Vasari (1987, s.125) onun son derece güçlü hüküm verme, değerlendirme gücüne sahip olduğunu söyler.

Plutarkhos'un 'Doğal Tarih' adlı kitabını çevirmiş bir felsefeci ve Latin dili uzmanı olan Cristoforo Landino (1424-1498) 1481'de Dante üzerine yazdığı kitabının ilk bölümünde döneminin sanatı hakkında değerlendirmeler yapmıştır. Landino,

Masaccio ile ilgili şöyle der: “Masaccio başarılı ve anlaşılır ‘rölyef’ (kabartma) resmi, süslemesiz sade tarzıyla doğanın doğru bir taklitçisi idi. Çünkü kendini gerçeğin taklit edilmesine ve figürlerinin kabartmasını çıkarmaya adanmıştı. Çok genç yaşta, yirmi altısında ölmesine rağmen, zamanında perspektif konusunda herkesten daha yetenekli ve kolaylıkla eser verebilen bir sanatçıydı (Baxandall, 1988, s.118).”²

4.2.2.1. Hümanist yaklaşımı

XV. yüzyıl Floransı’nda dinsel dogmaların dayattığı soyut, belirsiz değerler yerine görülene, doğaya ve daha önemlisi insanın kendisine yönelen ‘hümanizm’ anlayışı diğer sayılı öncü sanatçılarla birlikte Masaccio’nun resminde de kendini gösterir.

Yüzyıl öncesinde, Giotto’nun sanatındaki dramatik atmosfer, insanın kutsal bir düzlemde verilmesinden gelir. Masaccio’da ise konular gerçekliğin kalbinde; yeryüzünde geçer. Sanatçı en derin din sahnelerinde bile halktan insanlara merkezi bir rol vererek insanın kendi kaderine hükmedebileceğini anlatmak ister gibidir.

Masaccio’nun Brancacci Şapeli’ndeki fresklerinde, deneyimli bir hümanistin tavrına benzer şekilde, kimi tarihsel problemlerin değer ve anlamlarına derinlemesine bir ilgi sezilir. Dini olaylar, dönemin Floransı’ndan çeşitli mekanlar içerisinde gösterilerek izleyicinin bu olayları tarih içinde somut bir çerçeveye oturtmaları ve günlük hayatta tekrarlanan benzeri sahnelerle analogi kurmaları amaçlanmış gibidir.

‘Cennetten Kovuluş’ sahnesinde çıplak figürler gerçekçi bir tarzda işlenerek Floransa resminde ilk kez insan figürleri hayatın içinden çıkan, yaşayan bedenlerle resmedilir. Diğer taraftan figürlerin anlaşılır bir biçimde verilen ifadeleriyle insanın ahlaki içgüdülerinin dinsel kaynağı da ortaya konulur.

Masaccio’nun diğer eserlerindeki gibi bu resimde de amaçlarından biri insan kişileştirilmesini öne çıkarmak olmuştur. Masolino’nun karşı duvardaki donmuş, saraylı jestleriyle gotik ikonografisinden çıkmışa benzeyen figürleriyle karşılaştırıldığında Masaccio’nunkiler, Toskana’da hala moda olan ortaçağ biçimleriyle belirgin bir ayrım oluşturan dramatik yapıdadır.

² Burada ‘rölyef’ (kabartma) kavramı Landino tarafından, ‘ışık ve gölge ile plastik küteselliği vermek’ anlamında kullanılmıştır.

‘Vergi Parası’nda (Resim 4.8) antikitenin mimari ve heykel formlarına yakınlık gözlenir. Havarilerin yarım dairesel gurubu, klasik kaynaklarda Sokrates ve öğrencilerinin oluşturduğu topluluk için kullanılan kompozisyonu andırır. İfadeli yüzler ve bakışlar, sade, gösterişsiz kıyafetler, Masaccio’nun klasik kaynaklardan esinlenmelerini haber verir şekilde Yunan filozoflarını anımsatır (Lemaitre ve Lessing, 1994, s.37). Figürlerde belden bağlanan tünik, sağ omuzdan atılıp gövdeyi dolaşan pelerinle giysiler bütünüyle Yunanlıdır. Balığın ağzından parayı alan Petrus’nun duruşu, eski Yunan, Roma ya da Etrüks sanatçılarının heykellerinden alınmışa benzer (Web Gallery of Art).

‘Kutsal Üçlü’deki gibi ilahi figürleri kendi döneminin mekanında izleyiciyle buluşturmak dine karşı yeni bir hümanist tavidir. Bu tüm Rönesans’ın bir karakteristiği olacaktır. ‘Kutsal Üçlü’de (Resim 4.15) Masaccio insana sonsuz bir güç verir. Meryem’i temsil eden figürle diz üstü çökmüş işverenin karısı pekala birbirinin yerine geçebilirler; yakınlık öylesine güçlüdür. Freskte aynı bütünlüğün etkisiyle insanlığa ait nitelikler Baba Tanrı figürü tarafından özümsemiş gibidir. Bu nihai birlik konusunda hümanist Pico della Mirandola (1463-1494): “Kendimizi Tanrı’nın evindeki bu uyumlu varoluşa yükseltecek gücümüz vardır. Orada artık kendimiz değil bizi var eden varlık oluruz” der (Levey, 1991, s.133-135).

4.2.2.2. Gerçeklik anlayışı ve anıtsallığı

Masaccio, gotik resminin yumuşak, parlak renkli nesne ve figürlerinin birbiri üzerine yığılan karmaşası yerine gerçekçi, sert bir sadeliği tercih eder. Onda soyut bir ilhamdan çok, insani duygular, anlamlar kattığı yüzleriyle portrelere, sade kumaş dökümlerine, gerçekliğin özüne ulaşmak istermişçesine çıplak çizilen dağ manzaralarına rastlanır; modeli doğadır.

Cristoforo Landino, İ.Ö. I. yüzyılda yaşamış Romalı mimar Vitruvius’un Dorik sütunlar için söylediği ifadeyi Masaccio’nun sanatı için tekrarlayarak, gösterişten, süsten uzak, sade, anlaşılır olduğunu belirtir (Baxandall, 1988, s.122; Fossi, 1998, s.85).

Masaccio, figürlerine bir görkem ve ağırlık kazandırmıştır. Ne yüzler, ne tavırlar geleneksel güzellik standardına uymaz. Diğer taraftan giysi kıvrımları katı bir

kütleselliğe sahiptirler; adeta bir katedral kubbesine destek veren kaburga iskeletine benzerler.

Brancacci Şapeli'nin giriş kemerine resimlediği 'Cennetten Kovuluş' (Resim 4.6) sahnesi, herhangi bir ilahi çağrışım yapmayacak sade biçimler, doğal renklerle verilmiştir. Cennetin kapısı, figürlerde olduğu gibi öze, temel yapıya indirgenmiştir.

'Vergi Parası'ndaki (Resim 4.8) gerçekçi doğa gözlemleri dikkat çekicidir. Petrus'un balığın ağzından parayı alırkenki duruşu, duru, saydam göl ve etrafa yayılan dalga çizgileri bu çalışmalara örnektir. 'Dine Girenlerin Vaftizi'nde (Resim 4.19) Petrus'un kabından nehre dökülen suyun yüzeyde bıraktığı kabarcıklar, nehir suyunun berraklığı dönemin Floransı için ileri uygulamalardır.



Resim 4.19 Masaccio, Dine Girenlerin Vaftizi, fresk, 255 x 162 cm., y.1424-28, Brancacci Şapeli, Santa Maria del Carmine Kilisesi, Floransa

Masaccio, Brancacci Şapeli'ndeki fresk dizisinin alt sırasında Flaman resmine yaklaşacak ölçüde bir gerçekçilik ve tasvir uygulamıştır. 'Teofilos'un Oğlunun Dirilişi' sahnesinde sol tarafta yer alan bina ve karşı taraftaki duvarın hemen üzerinden taşan bitkiler bu açıdan dikkat çeken bölümlerdir.

‘Cennetten Kovuluş’ta ve ‘Aziz Petrus’nun Dine Girenleri Vaftizi’ sahnelerindeki çıplaklar, Masaccio’nun geniş kaslı, hacim kazandırılmış, kütleli figürlerindendir. Adem’de, kısmen oturmamış sağ bacak, sırttaki çıkıntı ve kısa kollar gibi anatomik bozukluklar görülebilir. Masaccio, sonraki sanatçılar arasında yaygınlaşan model ya da cesetler üzerinde yapılan sayısız çizim çalışmalarının da dahil olduğu bir akademik eğitimden geçmemiştir. Kendi gözlemlerine dayanarak çizdiği figürlerinde zaman zaman hatalara rastlansa da beden duruşlarındaki genel etki tatmin edici ve inandırıcıdır.

Kendisinden önce örneği olmayan bu tür çalışmaları cesaretle denemesi, takipçisi olan sanatçıların yolunu açar; değişim hızlanır. Masaccio, doğayı taklit ederken hazır formül ve çözümleri içeren örnek kitaplarından ya da geleneklerden uzaklaşıp doğadan nesnelerin görünüşünü çalışarak, perspektif ve kabartma kullanımıyla belirli bir doğa yansıması ve gerçekçilik yaratan bir sanatçıdır.

Fresklerinde yer alan trajik figürleri karakterize eden gerçekçilik, antikite ile ilişkilidir. Bu zamanın resim tarzında benzeri olmayan mutlak bir yeniliktir (Gombrich, 1993, s.100-102).

‘Kutsal Üçlü’de (Resim 4.16), İtalyan sanatında ilk kez figürlerin, mimarinin ve mekanın birbiriyle uyum içinde olduğu, izleyicinin rasyonel algısını sağlayan bir dünya buluyoruz. Bu tarz daha sonra Pietro della Francesca’nın (y.1420-1492) başı çektiği İtalya’nın pek çok önde gelen ressamı tarafından bir standart olarak kullanılmıştır (Beck, 1999, s.120).

4.2.2.3. Figürlerinin heykelsi küteselliği

Masaccio’nun biçimleri daha bilinen ilk eseri, San Giovenale triptiğinde, dönemin önemli sanatçıları Lorenzo ve Gentile’nin lirik, zarif sanatlarının aksine kütleli ve doğaldır. Triptiğin gevşek, serbest kompozisyonu, Meryem ve çocuğun idealize edilmemiş güçlü ve sade portreleri dönemin Floransa resmine hiç benzemez; Donatello’nun yenilikçi sanatını andırır. Meryem’in ağzı ve göz yuvarlaklarındaki gölgeler, plastik hacim etkisini artırır.

‘Çocuk İsa ve Anna’yla Meryem’ adlı eserde (Resim 4.2), Masaccio’nun elinden çıkmış bölümlerde katı ve hacimselliğin ön planda olduğu tarzı fark edilebilir. Resimde Meryem ilk eserine göre daha heykelsidir.

‘Kutsal Üçlü’de (Resim 4.16) yenilikçi perspektifle hazırlanan mekanın içinde uluslararası gotiğin ince zarafeti, akıcı ve özgür eğriler, çiçekler, değerli taşlar türünden ayrıntılar yerine kütsel ve ağırbaşlı figürler, köşeli, sağlam biçimler buluruz. Çizgilerden çok heykellerden oluşmuş izlenimi veren bu ağırbaşlı resmi canlandıran tek hareket, Meryem’in oğlunu gösteren işaretidir. Masaccio’nun figürlerinde vurgulamak istediği şey, bu heykelsi ağırbaşlılıktır. Figürlere neredeyse dokunulabileceği hissi, onları bize daha yakın, daha anlaşılır kılar.

Pisa altar panosunda yan panellerdeki aziz figürleri kurşundan büstler gibi yüksek kabartma izlenimi veren hareketsiz görünüşlü eserlerdir. Yine de gözlerdeki oynama, ellerin hareketi, vücutlardaki gerilim, bu figürlerin harekete geçmek için zihinlerinin tetikte olduğu izlenimini verir. Aynı eserin predellasında yer alan ‘Kahin Kralların Secdesi’nde figürleri yeni bilimsel perspektife göre ışıklandıran Masaccio, havanın onların etraflarında aktığı ve kapladıkları mekanın derinliği olduğu yanılsamasını yaratır.

Brancacci’deki ‘Cennetten Kovuluş’ (Resim 4.6) sahnesinde dönemin başka bir eserinde bulunmayan bir mekan ölçüsü vardır. Geometrik düzenlemeler, izleyicinin resimde somut kütselliği anlamasına yardım eder. Adem figürünün silindirik parçalar halinde algılanması bunun bir örneğidir. Hacime verilen önem Masaccio’nun heykelle olan yakınlığını da gösterir. Adem’in gövdesi ‘Apollo Belvedere’sini anımsatırken Havva, Giovanni Pisano’nun Pisa Katedrali’nde taklit ettiği ‘Venüs Pudica’ antik heykelinin resme yansımış hali gibidir (Borsi, 1998, s.16).

4.2.2.4. Mekan kullanımındaki derinlik

Masaccio’nun Pisa Politigi’ndeki merkezi panelde, dikey ve yatay elemanların yeni bir dengesini görüyoruz. Yunan ve Roma tapınaklarındaki düzenlemeleri hatırlatan bu elemanlar resimde sütunlar ve eğrisel taht taşıyıcısında yer alır. (Dorra, 1972, s.104)

‘Kutsal Üçlü’de (Resim 4.16) Tanrı’nın evi bir gotik altın yıldız alevi olarak değil, perspektifin sağlam olduğu, inşa edilebilir gerçekçi bir yapı biçiminde izleyiciye sunulur. Aslında bu mekan Brunelleschi’nin binalarındaki üç boyutluluğu anımsatır. (Levey, 1991, s.133)

Freskte mekanın derinliğini sağlayan ve oranları oluşturan yapı elemanları belirgindir. Fakat temel bir problem kalmıştır. Bir ahşap platform üzerinde duran Baba Tanrı, arkadaki duvara bitişik görünür; aynı zamanda ön cephedeki haça gerili İsa'yı tutmaktadır. Halbuki arka duvarla haç arasındaki mesafe, bu eylemin fiziksel anlamda mümkün olamayacağını düşündürür. Bu sorunla ilgili olarak bir grup uzman Masaccio'nun bu çelişkiyi özellikle yarattığını ve bu şekilde Tanrı'nın dünyasal mekan kurallarının dışında olduğunu göstermek istediğini düşünür. Bu yaklaşım mantıklı görünmektedir. Bazı sanat tarihçileriye bunu sanatçının bir çizim hatası olarak kabul eder. Probleme çözüm olacak bir üçüncü bakış açısı da şöyle olabilir: Baba Tanrı'nın üzerinde durduğu platform gerçekte arka duvardan önde haça kadar uzanarak her iki tarafta Meryem ve Yahya'nın görüşü kapattığı bir seviyede yan duvarlara dayanarak destek alıyor olabilir. Bu şekilde Baba Tanrı'nın platformun ucunda dikilerek hemen önündeki haçı tutması doğal bir hale gelir.

Masaccio'nun eserlerinde belirgin olan modern mimari çözümlmeleri, bir ölçüde onun yenilikçi tarzının paralelinde etkinlik gösteren Brunelleschi ve Donatello'dan esinlenilmiştir. Yıllar içerisinde, resimdeki tüm mimari yapının Brunelleschi'ye mal edilmesi Masaccio'nun kabiliyetini göz ardı etmektir.

Sanatçının sanatındaki temel özelliklerden olan sadelikte, Brunelleschi'den ilham alınan, nesnelerin yüzey görünümünü az önemseten fakat özünü, bütünsel yapısını öne çıkaran görüşün etkisini buluyoruz. Brunelleschi için mekan, düşüncenin ya da mantıksal bir oluşumun yansımasıyken Masaccio'da insan ruhunun bütünsel bir modelidir.

4.2.2.5. Portreleri

Masaccio'nun Floransa'daki Santa Maria del Carmine Kilisesi'nin 1422'deki kutsanma törenini resmettiği eseri, 'Kutsanma' (Resim 4.9), hem Masaccio'nun hem de İtalyan sanatının portre resminde bir başlangıçtır. Vasari (1987, s.129), Floransalı Simone Corsi'nin evinde Masaccio'nun Brunelleschi, Donatello, Masolino, Felice Brancacci, Bicci de'Medici gibi döneminin kimi tanınan simalarının başlık ve pelerinle yarım boy panel resimlerini gördüğünü anlatır. Bu resimler, 'Kutsanma'daki portreleri çağrıştırmaktadır.

'Petrus'nun Hastalara Gölgesiyle Şifa Dağıtması' sahnesindeki (Resim 4.20) kimi portreler günümüze kadar uzmanlarca deşifre edilmeye çalışılmıştır. Vasari'ye göre

başında kırmızı bir başlık olan figür Masolino'dur. 'Kahin Kralların Secdesi'nde de yer alan ellerini birleştirmiş figürse bazı tarihçilere göre Donatello'nun portresidir. Yahya olarak çizilen figür, büyük ihtimalle sanatçının kardeşi 'kıymık' Giovanni'dir. (Web Gallery of Art) Bu portrelerde hiç bir idealleştirmeye rastlanmaz. (Resim 4.7)'de gösterilen sahnenin sol tarafında yer alan Karmelit rahipleri doğal ifadeleri ve görünüşleriyle verilir. Sağ tarafta ise Masaccio'nun kendi portresinin de bulunduğu küçük bir sanatçı topluluğu yer alır. Adını kısa boyundan alan Masolino ve Brunelleschi'nin portreleri dışındaki kişi Alberti olabilir (Borsi, s.39). Zira 1428'de ailesinin tekrar şehre kabul edilmesinden bir yıl öncesinde Floransa'ya, Santa Maria Novella Kilisesi'ne önemli din adamlarından Kardinal Albergati'nin maiyetinde sık sık gelmektedir; bu ziyaretlerinde Brunelleschi ve Donatello'yla birlikte hümanist çevresine dahil olan Masaccio ile tanışmış olması akla yakındır.



Resim 4.20 Masaccio, Petrus'un Gölgesiyle Hastaları İyileştirmesi, 1425-26, Frek, 230 x 162 cm., Brancacci Şapeli, Santa Maria del Carmine Kilisesi, Floransa

'Kahin Kralların Secdesi'nde (Resim 4.14) 'Kutsal Üçlü'deki gibi işverenler resme dahil edilmiş, fakat ayrı bir bölgede izole bir şekilde değil olaya katılan diğer figürler gibi aynı mekan içerisinde kompozisyonla bütünleşmişlerdir. Kutsal ve dünyasal

arasındaki farkı vurgulamak amacıyla bu kişiler eserde, keskin profil görüntüleriyle yer alırlar. Başlıklı, noter elbisesi içerisindeki bu ufak figürler daha önceki resimde bulunmayan bir katılıkla resme girmiştir.



Resim 4.7 (ayrıntı) Masaccio ve Filippino Lippi, Teofilus'un Oğlunun Dirilişi ve Tahtta Petrus, 230 x 598 cm., Brancacci Şapeli, Santa Maria del Carmine Kilisesi, Floransa

Masaccio, portrelerinde özellikle Bizans geleneğinden gelen ve XIV. yüzyıl Floransa resminin belirgin bir özelliği olan dar ve uzun gözlü yüzleri kullanmamış, resimdeki gerçekçiliğe bu açıdan da katkı sağlamıştır.

'Vergi Parası'ndaki (Resim 4.8) havariler, Antik Roma madalyon ve kişi özelliklerini yansıtırlar. Longhi'nin ifadesiyle "kapalı bir çember oluşturan ağırlıklı adamlar yoğun, coşkun ışıkla vurgulanırlar (Fossi, 1998, s.85)." Orta gruptaki Petrus'un portresinde yüzün tümü hiç bir idealleştirmeğe gitmeden doğalcılıkla resimlenir. Burun, alın, elmacık kemikleri ve aşağıda boğaz üzerine konulan ışıklı alanlar, hemen yakınındaki gölgelerle plastik etkiyi gerçekçiliğe taşır.



Resim 4.8 (ayrıntı) Masaccio, Vergi Parası, fresk, 255 x 598 cm., y.1424-28, Brancacci Şapeli, Santa Maria del Carmine Kilisesi, Floransa

4.2.3. Üslubunu Resmine Yansıtma Yolları

Masaccio'nun resminde tüm sahne, her öğenin aynı doğayı paylaştıkları bir uyum içindedir. Anıtsal ve katı gerçekçiliği, sistemli üç boyutluluğu, derinliği yansıttığı sanatı, belki de resim tarihinde ilk kez belirli bir düşünce sisteminin -ki Masaccio için bu hümanizmdir- yansıması olarak topluca kullanılan yenilikçi teknik özellikler üzerine kuruludur. Sanatı, hacimle mekanı; çizgi ve kabartmayı; renk ve ışığı ele almada zirveye ulaşır.

4.2.3.1. Perspektif kullanımı

Perspektif, Masaccio'nun resminde olayların geçtiği bir çerçeve değil, sahnenin özü ve tüm insan faaliyetinin ideal bir örneği olan evrensel düzenin göstergesidir.

Masaccio perspektif uygulamasında, izleyicinin bulunduğu gerçek mekanı resmine aktarıp figürlerini doğal boyutlarında çizerek, resmedilmiş dünyanın belirginleşmesine, ortaya çıkmasına olanak sağlar.

Matematiksel çizgi perspektifine göre yapılan ilk eserlerden biri Masaccio'nun 'Kutsal Üçlü' adlı eseri olmuştur. İlk kez burada, Brunelleschi tarafından yeniden keşfedilen lineer perspektifin yardımıyla üç boyutlu bir mekan iki boyutlu bir düzlem

üzerine yansıtılmış olur. Eserde, ortogonal çizgilerinin dikkatlice planlandığı titizlikle kurulan perspektif, kompozisyon boyunca adeta izini bırakmış, kazınmıştır.

Eserde, Masaccio'nun mimari yanılsaması, zihninde önceden oluşturduğu belirli bir düzene uyan kavramsal bir yapıyı gerektirecek denli komplikedir. Başka bir deyişle, Masaccio resmi oluştururken mimari yapının ve genel anlamda tüm mekanın dayanacağı belirli bir matematiksel düzen kurmuş olmalıdır. Ayrıca kurulan bu matematiksel düzenin önce bir perspektif şemasına aktarılması, ardından da tüm bu hesaplamaları resim düzleminde, nesnelerin, figürlerin ve mimarinin uyacağı bir bütüne dönüştürmek karmaşık bir tasarı işlemini gerektirir.

Sütun başlıkları hizasından geçen enine kesitin incelenmesiyle tonoz dizisinin çıkarılan ortagonallerin, işverenlerin diz çıktıkları zeminin hemen aşağısında bir seviyede birleştiği bulunur. Kaçış noktasındaki bu birleşim, tüm resimsel öğelerin bu düzene katılmasıyla önceki benzer perspektif denemelerinden ayrılır.

4.2.3.2. Işık- gölge kullanımı

Masaccio, ışık ve gölge kullanımında da dönemine göre yenilikçidir. Sabit bir ışık kaynağı yanılsaması yaratarak, nesnelerin zemine ya da birbirleri üzerine düşen gölgelerini verebilmiştir. Ayrıca gölgedeki alanların çevreden gelen yansımalarla aydınlanabildiğini görmüş, böylelikle gölgeli ve aydınlık alanları farklılık gösteren tonlarda resmetmiştir. Gölgede kalan kenarların daha belirsizce çizilmesi yine Masaccio'nun önemli yeniliklerindendir. Işık alanlarının aydınlatılması, gölgede kalan alanlarla karşıtlık sağlanarak oluşturulur. Masaccio, renk tonlarının biçimler üzerinde yumuşak geçişlerinden çok, zıt tonların yan yana konmasıyla ışık ve gölge oluşturur. Böylelikle Brunelleschi'nin mimarisinde olduğu gibi fon, bir oranlar sistemiyle sağlanır.

Donatello gibi Masaccio da antik resimlerdeki elbise kıvrımı çizimlerinden etkilenmiştir. Hacmi vurgulamak, girinti ve çıkıntı duygusu yaratmak için ışıktan yararlanır. Işık-gölge kullanımıyla figürlerine büyük bir plastik güç verir. Denemeci Lomazzo, 1584'te Masaccio'nun figürlerini dış çizgisiz, ışık ve gölge alanlarıyla yaptığını söyler (Borsi, 1998, s.16).

Masaccio 1422 tarihli Giovenale triptiğiyle beş yıl kadar önce Donatello'nun 'Aziz Giorgio ve Ejderha' kabartmasındaki yenilikleri özümsemiştir. Resimde çocuk

İsa'nın elleri, dudakları ve hepsinin üstünde meleklerin tüniklerinin kıvrımları doğal gün ışığıyla ortaya çıkarılmıştır.

'Çocuk İsa ve Anna'yla Meryem' (Resim 4.2) adlı eserde sağ üst köşede bulunan Masaccio'nun çizdiği tek melek, diğerlerinden ışık-gölge etkileri ve keskin renk kontrastları ile ayrılır. Eserin önemli yanlarından biri, resim tarihinde ilk kez ışığın tek bir kaynaktan yayılması ve biçimlerin tüm özelliklerini doğalcı bir yaklaşımla doğru olarak ortaya çıkarmasıdır (Ana Britannica, cilt 22, s.101).

'Kutsal Üçlü'de, (Resim 4.16) aynı kaynaktan geliyormuş etkisi verilen ışık, tüm yüzeye dağılmış, üç boyutlu formu verecek aydınlık ve karanlık alanları oluşturan bir işlev gösterir. Böylelikle figürlerin ve mimari elemanların mekan içinde ortaya çıkmasına yardımcı olur.

Brancacci Şapeli'ndeki freskler öğlene doğru gelen ışıkla hacimlendirilmişlerdir (Baxandall, 1988, s.122). Masaccio tüm resimlerde pencereden gelen ışığın yönünde ve dolayısıyla eserlerin değişen yerlerine göre farklı açılarda gölgeleme yapmıştır. Bu uygulama Masolino'nunkilerde daha az tutarlıdır.

'Kahin Kralların Secdesi'nde ise bu kez akşam ışığı vardır (Resim 4.14). Soldan gelen bu ışık uzun figür gölgeleri oluşturur. Figürler üzerindeki ışıklı ve gölgeli alanlar, onları iki boyutlu görünmekten kurtarır, hacim ve kütesellik verir.

4.2.3.3. Renk uygulamaları

Masaccio resminde dış çizgilere çok az dayanır, kütesel figürlerini basit ton ve renk karşıtlıkları üzerine kurar. Böylece onun resminde guruplar, bir iç bağla bir arada tutulur. Masolino tarafından kullanılan renklerin eritilerek birbirine geçtiği ve Vasari'nin 'birlik' dediği özellik, ona uygun gelmemektedir. Mimari bir eleman gibi yontulmuş ve katı olan figürlerini 'terracotta' (pişmiş tuğla) kırmızısı, grimsi yeşiller gibi hep aynı sade renkli kumaşlarla giydirir. Portre başlarında ve çıplaklarında ten rengi kıyafetlerle uyur (Vasari, 1987, s.125).

Brancacci Şapeli'ndeki fresklerinde renk kullanımı, tüm dizi boyunca dikkat çekmez, fakat sahnelerin anlaşılması ya da genel amaç açısından net bir etki ve katkı yapar. Sıcak toprak tonları simgeledikleri biçimleri vurgular. Son yapılan restorasyon, renk kullanımında Masolino ya da Gentile'den çok da farklı olmayan parlaklık ve koyu

ton kullanımına açık olduğunu göstermiş ise de bu, kısmen restorasyon işlemleri sırasında uygulanan abartılı metotlar sonucu da olabilir.

‘Kutsal Üçlü’de renk, kompozisyonda belirgin bir şekilde simetri kurma aracı olarak yer alır. En altta bulunan işveren ve karısı ile haçın dibinde dikilen Meryem ve İncil yazarı Yahya, yatay düzlemde, bir siyah bir pişmiş tuğla kırmızısı renkli giysilerle resmedilmiş figür çiftleridir. En üstte Baba Tanrı, Bu simetriyi iki yanındaki farklı renkteki giysisiyle tek başına oluşturur. Benzeri renk simetrisi düşey düzlemde de devam eder. Resmin hem sağında, hem solunda figürlerden Baba Tanrı’ya doğru çıkılan düzlemlerde renklerin birbiriyle değiştiği gözlemlenir.

‘Vergi Parası’ freskinde merkezde yer alan havarilerden arka planda yüzü ve omzunun bir parçası görülen Yahuda, Masaccio’nun fresk dizisinin başka hiç bir yerinde kullanmadığı, saf beyaz renkli bir giysi içinde resmedilmiştir. İtalyan sanatçı Nino Gorni’nin (Nino Gorni Art Shop) anlattığına göre, bu seçim, Hristiyan inancında kötülüğün simgelerinden biri olan Yahuda’nın bu özelliğini ortaya çıkarmak için yapılmış olmalıdır.

Pisa Altar Panosu merkez panelinde olduğu gibi ‘Kahinlerin Secdesi’ resminde de derin soğuk renk tonları dönemin Floransası’nda yaygın olan pastel tonlardan ve daha açık renklerden farklıdır. Berlin Resim Galerisinde bulunan ‘Tondo’da ise, bina duvarları üzerindeki desenlerle avlu arasında, rengin birbirini takip ettiği bir klasik uyum örneği olan Floransa tarzı belirgindir (Casazza, 1998, s.74).

5. FLORANSA RESMİNDE MASACCIO'NUN İZLERİ

Masaccio, kısa süren sanat kariyerinde ortaya koymayı başardığı eserleriyle, sonraki sanatçılara yeni resimsel olanaklar sunmuş, daha geniş bir ufuk açmıştır. Özellikle Santa Maria Novella'daki 'Kutsal Üçlü' ve Brancacci Şapeli'ndeki freskler, yıllar boyunca Michelangelo'nun da içinde bulunduğu pek çok sanatçının esin kaynakları haline gelmiştir (Hartts, 1987, s.190-191; Wundram, 1997, s.11).

XV. yüzyılın ikinci çeyreğinde Masaccio'nun sanat anlayışı, getirdiği yenilikleri benimseyen Floransalı ustalarca geliştirilmiş, kalıcı kılınmıştır.

Çağdaşı Fra Angelico'nun (y.1400-1455) erken dönem eserlerinde gözlenen, arı bir kompozisyon içinde derinlik yanılsaması yaratma çabası, Masaccio'nun yeniliklerini inceleyip çalıştığı izlenimini verir.



Resim 5.1 Fra Angelico, Müjde, 1440-41, Fresk, 190 x 164 cm., San Marco Manastırı, Floransa

Fra Angelico, kendisinden önce getirilen tüm yenilikleri keskin bir katılık ya da drama havasına girmeden incelikle uygulamayı seçer. Sahne ve figürlerinin işlenmesinde, Masaccio'yu çağrıştıran durağan ve doğalcı bir anlatımı vardır. 1440-41 tarihli 'Müjde' (Resim 5.1) San Marco Kilisesi'nin üst katında keşişler için hazırlanmış onlarca odacığa işlenen resimlerden biridir. Bu resimlerde, odada kalan keşişin inancını güçlendirmek için çeşitli dini sahneler canlandırılmış, genellikle kompozisyona olayı izlemekte olan bir keşiş figürü de eklenmiştir. Böylelikle bu din adamlarının resmedilen sahneyle kendilerini iç içe hissetmeleri amaçlanmıştır.

'Müjde'de de böyle bir figür, ilgiyle meleğin Meryem'e, İsa'yı doğuracağını haber verişini izler. Tavandaki kemerlerin geriye gidildikçe ölçülü bir oranla azalan çapları kabul edilir bir derinlik yanılsaması sağlar. Sahnede Meryem'in önündeki rahle dışında eşya yer almaz. Masaccio gibi Fra Angelico da bu resminde kullandığı az sayıdaki öğeyi, mekanla son derece uyumlu kılmayı başarmış, bu sadelik konunun özünü vermek için yeterli olmuştur.



Resim 5.2 Domenico Veneziano, Azize Lucia'nın Şehit Edilmesi, y. 1445, ahşap üzerine tempera, 25x 29 cm., Resim Galerisi, Berlin

Domenico Veneziano, (y.1410-1461) Venedik'ten getirdiği renkçiliğine Masaccio'nun anıtsallığını, sade kompozisyonunu, perspektif kullanımını katarak Floransa resmine etki edecek eserler yaratmıştır. 'Azize Lucia'nın Şehit Edilmesi', (Resim 5.2) anlatımındaki sadelikle öne çıkar. Eserde, Azize Lucia diz çökmüş dua

ederken arkasındaki figür, elindeki bıçakla Azize'yi öldürmek için üzerine doğru eğilirken resmedilmiştir. Sahnenin her iki yanındaki mimari yapıda uygulanan perspektif, mekana bir ölçüde derinlik kazandırmıştır. Ancak sağ taraftaki yapının üzerinde bulunan figürün ön taraftaki sahneden uzaklığını ve yerden yüksekliğini belirtmek üzere küçültülmesinde başarısız kalınmıştır. Eserin çarpıcı konusuna rağmen durağan atmosferi, figürlerdeki atalet Masaccio'nun resmini anımsatır.

Brancacci Şapeli'nin resimlenmesi sırasında Şapel'in dahil olduğu Santa Maria del Carmine Kilisesi'nde rahip olan Filippo Lippi'nin (1406-1469) hem bu çalışmalar sırasında hem de belki Masaccio'nun ölümüne kadarki birkaç yıl içinde sanatçının yanında çalışmış olabileceği düşünülür (Beck, 1999, s.130). Aynı kilisede yer alan ilk çalışmalarından 'Karmelitler' freski, onun Masaccio'nun sanatıyla yakınlığını en belirgin şekilde sergiler. Hem bu, hem de diğer ilk dönem resimlerinde Masaccio'nunkine benzer bir hacimlendirme ve anıtsallık uygular. Figürleri tek başlarına katıdır. Bu figürlerin içinde bulundukları mekan hem geride, hem de ön tarafta şekillendirilerek başarılı bir derinlik yanılsaması yaratılır.



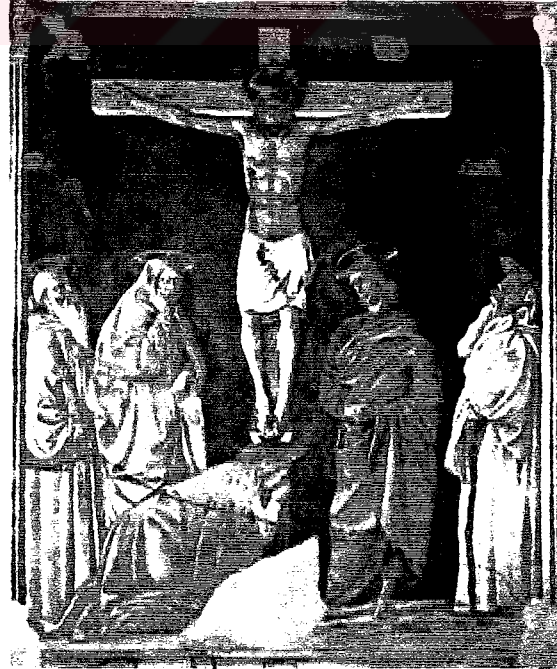
Resim 5.3 Filippo Lippi, İki Melek ile Meryem ve Çocuk İsa, y. 1437, ahşap üzerine altın yaldız ve tempera, 122,6 x 62,9 cm., Metropolitan Sanat Müzesi, New York

Filippo 1437 tarihli 'İki Melekle Meryem ve Çocuk İsa' isimli resminde (Resim 5.3) Masaccio'nun (Resim 4.1), (Resim 4.2) ve (Resim 4.10)'da görülen 'Tahtta Meryem ve Çocuk İsa' kompozisyonlarını belli açılardan takip etmiştir. Meryem'in sakin, düşünceli halinin aksine Çocuk İsa yaşıtları gibi hareketli, oyunbazdır. Elindeki, olasılıkla İncil olan bir kitabı izleyiciye göstermektedir. Meryem'in elbisesi derin katlar oluşturarak yere dökülür. Tahtın arkasında dikilen melekler ve en arkadaki niş başarılı bir perspektife göre boyutlandırılmışlardır. Resmin Masaccio'nunkilerle benzeşen bir tarafı da sadeliğidir.

Filippo'nun Masaccio'ya göre yumuşak olan biçimlendirmesi, sonraki eserlerinde daha da gevşer. Zamanla tasvirsel ayrıntıların arttığına da tanık oluruz.

Floransa'da Masaccio'nun eserlerindeki sade, durgun kompozisyonu, anıtsal figürlerini benimseyen başka bir sanatçı Andrea del Castagno (y.1423-1457) olmuştur.

Andrea del Castagno'nun resminde figür, temel rol oynar. Genellikle ana figürlerini resimde ön cepheye yerleştirerek büyük boyutlu çizme olanağı elde eder. Bunlar, teker teker çok iyi gözlemlenmiş, kişileştirilmiş, gerçekçi figürlerdir. Ancak, resim öğelerine ayrı ayrı odaklanılması yüzünden, bazen kompozisyonda bütünselliğin zayıfladığı olur.



Resim 5.4 Andrea del Castagno, Haça Germe ve Azizler, 1440-41, fresk, Yeni Santa Maria Hastanesi, Floransa

Sanatçı, 1440'ların başında yaptığı 'Haça Germe ve Azizler' freskinde (Resim 5.4), Masaccio'nun Pisa poliptiğindeki aynı konulu resmine (Resim 4.15) benzer bir kompozisyon kurar. Resimde her iki tarafta yer alan iki figür dışında Meryem, İncil yazarı Yahya ve Mecdelli Meryem'in pozisyonları ve duruşları aynıdır. Andrea del Castagno, figürlerine durgun, anıtsal bir hava vermede, Masaccio'nun da ötesine gider. Onun figürleri derin kederlerini bile ölçülü jestlerle gösterirler.

Masaccio'nun bulguları, çağdaşları ve ardıllarının çabalarıyla daha ileri buluşlara yol açar. Bu sanatçılar resim alanında perspektif ya da figür işlenişi gibi farklı kollarda uzmanlaşarak ilerlemeye derinlik kazandırır. Onun ayrıntıya girmede, anıtsal, arı kompozisyonları, hemen kendini takip eden sanatçıların yanında yüksek rönesansın kimi ustaları tarafından da yer yer kabul görmüştür.



Resim 5.5 (solda) Michelangelo Buonorotti, Masaccio'nun 'Vergi Parası'ndan Petrus Çizimi, *Graphische Sammlungen, Münih*



Resim 5.6 (sağda) Michelangelo Buonorotti, Masaccio'nun 'Carmine'nin Kutsanma Töreni'nden kopya, *Albertina, Viyana*

Leonardo da Vinci, yaklaşık 1500 yılına tarihlenen notlarında Masaccio'nun resminden övgüyle bahseder: “Giotto'dan sonra herkes eski resimleri taklit ettiği için resim sanatı geriye gitmiştir. Masaccio diye çağrılan Floransalı Tomasso, resimlerinin mükemmelliğiyle kendilerine doğadan başka bir model seçen ressamların boş yere uğraştıklarını göstermiştir (Baxandall, s. 119; Masaccio).”

Michelangelo Buonarroti'nin Masaccio'nun Brancacci Şapeli'ndeki fresklerini çalıştığı, günümüze ulaşan çizimlerle (Resim 5.5, 5.6) kanıtlanmıştır. Sanatçının diğer resimlerinin yanında Roma'da Sistina Şapeli fresklerindeki çeşitlilikten Masaccio'ya pay çıkarmak hiç de abartılı olmayacaktır. Sistina'daki tavan fresklerinden 'Cennetten Kovuluş' sahnesi (Resim 5.7), Masaccio'nun aynı konulu resminin kompozisyon, figürlerin biçimlendirilmesi, dramatik atmosfer açısından çok yakın bir örneğidir. Michelangelo, figürlerinin kompozisyon içindeki yerlerini değiştirmemiştir. Melekte aynı kısaltımlı duruşu uygulamıştır. Adem'le Havva'nın jestleri değişmekle beraber benzer duruşlarla resmedilmişlerdir. Sürgünler, Brancacci'dekilerin içine kapanık ruh hali yerine daha tepkili görünseler de derin kederleri devam eder gibidir.



Resim 5.7 Michelangelo Buonarroti, Cennetten Kovuluş, 1508-12, Sistina Şapeli tavan freski, Vatikan, Roma

Raffaello'nun Vatikan'daki fresklerinde Masaccio'nun tarzının belirgin izlerine rastlanabilir. Bu fresklerin en bilinenlerinden Signatura Odası'nda resimlediği Atina Okulu isimli eserde (Resim 5.8) hareketin sınırlı olduğu bir atmosfer dikkati çeker. Raffaello, özellikle merkezde yer alan Platon ve Aristo'yla onları çevreleyen gruptaki figürlerinde konuyla bağlantılı olarak antik Yunan heykellerinin ağırbaşlı, anıtsal duruşlarını yansıtmak ister. Merkezdeki bu grup, gerek genel atmosferi, gerekse figürlerin düzeni açısından Brancacci'deki 'Vergi Parası'yla (Resim 4.8) önemli ölçüde örtüşür. Masaccio'nun resminde grubun ortasında duran İsa, Petrus ve vergi toplayıcısının yerini 'Atina Okulu'nda Platon ve Aristo almıştır. Her iki

resimde de bu ortadaki figürler sözlerini elleriyle yaptıkları jestlerle desteklerler. Figürler aynı giysiler içindedir. İsa-Aristo ve Petrus-Platon çiftlerinde bu giysilerin renk tonları da benzer. Masaccio'dakinin aksine 'Atina Okulu'nda konuşmalarını yürüyerek sürdüren filozofların geçmesi için dinleyiciler iki yanda birer sıra oluştururlar. Bu figürler, havarilerdeki gibi bakışlarıyla konuşmacılara yönelmişlerdir. 'Vergi Parası'ndaki anıtsal, durgun hava, Raffaello'nun pek çok eserinde var olan, rengin öne çıktığı, canlı, hareketli üslubunu dizginlediği 'Atina Okulu'nda, önemli ölçüde varlığını sürdürür. Sanatçının aynı salonda bulunan, 'Kutsanma Üzerine Tartışma' ve 'Parnassus Dağı' gibi fresklerinde de ağırbaşlı figürlerin durağan bir havayı soludukları bu yaklaşım devam eder.



Resim 5.8 Raffaello Sanzio, Atina Okulu (Ayrıntı), 1508-11, fresk, Signatura Odası, Vatikan, Roma



Resim 4.8. (ayrıntı) Masaccio, Vergi Parası, fresk, 255 x 598 cm., y.1424-28, Brancacci Şapeli, Santa Maria del Carmine Kilisesi, Floransa

6. SONUÇLAR VE TARTIŞMA

XV. yüzyılın başındaki ‘Yeniden Doğuş’ (Rönesans), zaman zaman tarih akışında oluşan gelişmelerin ve değişimlerin yoğunlaştığı sıçramalardan biridir.

En olgun seviyesine bir sonraki yüzyılda ulaşan İtalyan Rönesans sanatının 1420’lerde resim alanında zeminini belirleyen, eserlerinde dönemine göre çarpıcı yenilikler getiren tek sanatçı olarak Masaccio’yu buluruz.

Duccio, Giotto ya da Lorenzettiler’in resimde önemli gelişmeler sağladıkları sanat ortamıyla karşılaştırıldığında, Masaccio’nun yaşadığı dönem, yenilikçi adımlar için daha az elverişli bir ortam sunmaktadır. Çünkü veba salgınının başı çektiği türlü afetler, sosyal ve siyasal zorlukların ardından XV. yüzyıla gelindiğinde, Floransa sanat ortamında, heykel ve mimarideki çabaların aksine resimsel alanda, klasik sanattaki gerçekçiliği yakalama çabası gözlenmez. Sanatçılar ve halk diğer İtalyan şehirleri ölçüsünde olmamakla birlikte genel olarak kuzeyden gelen süslemeci uluslararası gotik resmini benimsemiştir. Böyle bir ortamda, toplumun kabule istekli olmadığı eserleri, sanatçının tek başına yeniden ortaya çıkarması kolay olmaz.

Cavallini, Duccio ve Giotto’nun yaptıkları şey, yetiştikleri sanat ortamı içinde kalarak da olsa, resmi doğaya yaklaştırmaktı. Lorenzetti kardeşler bunu bir adım ileri götürmüşler, figürün içinde bulunduğu mekanla uyumunu sağlayacak tekniklerin başarıyla uygulandığı eserler vermişlerdi. XV. yüzyıl başında, uluslararası gotik akımı içinde eserler veren Gentile da Fabriano ya da Lorenzo Monaco ise estetik bir kaygıyla, figürlerini, nesnelerini izleyiciye süsleyerek, ahenkli kıvrımlar ve canlı renklerle sunmayı amaçlamışlardı.

Masaccio’nun başardığıysa, resmedilecek öğelerin yerleşimini yeni baştan düzenlemek, perspektifle, tek kaynaktan gelen ışık ve gölge kullanımıyla derinlik, kütesellik, hacim yanılsaması yaratarak bu öğelerin var olacağı zemini, mekanı oluşturmak, formülize etmektir. Onun figürleri ve nesneleri rahatlıkla yerleştikleri, hareket edebildikleri bu yeni ortamlarında tek tek özelliklerini sergileyecek biçimde

bireysel; doğayla ve birbirleriyle uyumu bozmayacak biçimde de bütünsel bir görüntü sergilerler.

Masaccio'nun eserlerinin oluşumunda, tüm diğer öğelerin katkıları yanında yakın ilişkiler kurduğu Brunelleschi ve Donatello'nun payı büyüktür. Bu sanatçılar, hem figürlerine anıtsal bir kütlelilik kazandırmak ve derinlik yanılsaması yaratan perspektifi uygulamakta genç sanatçıya yol göstermişler, hem de hümanist entellektüellerin insanın kendisine, rasyonalizme yönelen yaklaşımlarını özümsemesine yardım etmişlerdir.

Masaccio'nun önemi, öğrendiği, gözlemlediği pek çok etki arasından rönesans resmini şekillendirecek doğru sentezi yapması ve bunu resim ortamına taşımasıdır. Özümstediklerini yeteneğiyle birleştirmiş ve herkesin anlayabileceği evrensel bir dile dönüştürmüştür.

Masaccio'nun resme aktardığı yaklaşımlardan biri de kişileştirdiği bireyleri, şehrinde, sokağında karşılaştığı insanı, eserinde merkeze koymasındır. Böylelikle insana verdiği önemle, geçmişin mistik ve soyutlamaya dayanan bakış açısını değiştiren sanatçılardan olmuştur. Masaccio'nun cesaretle kendi gözlemlerinden, doğrudan yansıttığı insan dramı gelecek yüz yıl ve sonrasında geçerliliğini korumuştur.

Masaccio, çağının sanat ve kültürel birikimini resim alanına aktararak rönesans resmini oluşturacak platformu hazırlanmış olur. Teknik sorunların önemli ölçüde çözülmesiyle önleri açılan sanatçılar, kişisel üsluplarını uygun zemin üzerinde daha gerçekçi yansıtmaya olanağına kavuşurlar. 1430'a gelindiğinde Floransa resminde bir önceki yüzyıla göre belirgin yenilikleri bütünüyle taşıyan eserlere sadece Masaccio'da rastlanırken, 1440'larda bu sayının onlara yaklaşması çarpıcı bir gelişmedir.

Gombrich'e göre, "Masaccio olağanüstü bir deha olmalıdır. Çünkü daha yirmi yedi yaşını doldurmadan öldüğü halde tüm resim sanatında devrim yapmıştır (1992, s.171)." Ondan önce yapılan her şey yapay olarak tasvir edilebilir. Halbuki o yaşayan, gerçekçi ve doğal eserler üretmiştir (Vasari, 1987, s.125).

İngiliz ressam Joshua Reynolds'dan (1723-1892) ünlü Fransız yazar Stendhal'e (1783-1842) kadar, sonraki yüzyılların pek çok önemli siması Masaccio'nun önemini takdir etmiştir (Masaccio). XVIII. ve XIX. yüzyıl resminde etkili olan klasizm

akımının başta gelen temsilcisi Ingres (1780-1867), Brancacci Şapeli'nin 'doğru' resmin beşiği olduğunu söyler (Borsi, 1998, s.15). Aynı yüzyıllarda klasizme tepki olarak doğan romantik yaklaşımı benimseyen Delacroix'nın (1798-1863), Masaccio üzerinde benzeri bir fikre sahip olması anlamlıdır: "Masaccio, resim sanatının yaşadığı en önemli değişimleri tek başına yarattı. Ondan önce, büyük bir saflık ve güzellikle verdiği, kendisine özgü olan gerçekçi ifade keşfedilmemişti. İtalyan okulunun görkemi onunla başladı (Masaccio)."

Çok az ressam, sanat üzerinde Masaccio'nun yarattığı etkiyi yapmıştır. O, tek başına kendinden sonra gelen çoğu rönesans ressamının benimseyeceği sanatsal nitelikleri ortaya koymuştur. Eğer bu önemli, başarılması güç işi yirmi yedi yıllık hayatında ve on yıldan az bir çalışma süresinde gerçekleştirdiği düşünülürse, olağanüstü önemi daha açık anlaşılır.



KAYNAKLAR

- Alberti, Leon Battista**, 1956. On Painting, İngilizceye çeviren; John Spencer, Yale University Press, New Haven.
- Ana Britannica**, 1994. Ana Yayıncılık ve Encyclopedia Britannica Inc., Hürriyet Ofset, İstanbul
- Angelini, Alessandro and others**, 2001. The Protagonists of Italian Art, Scala, Floransa
- Artcyclopedia, The Fine Art Search Engine**, <http://www.artcyclopedia.com>
- Artonline**, <http://www.artonline.it>
- Baumgart, Fritz**, 1990. Piccola Storia dell'Arte, (ilk basım 1972), Arte Oscar Saggi Modadori, Milano.
- Baxandall, Micheal**, 1988. Painting and Experience in Fifteenth Century, Oxford University Press, New York.
- Beck, James H.**, 1999. Italian Renaissance Painting, Könemann, Köln.
- Borsi, Stefano**, 1998. Masaccio, Art Dossier, Guinti Gruppo Editoriale, Floransa.
- Britannica**, <http://www.britannica.com>
- Burchardt, Jacob**, 1958. The Civilisation of The Renaissance in Italy, İngilizceye çeviren; S. Middlemore, Harper Torchbook editions.
- Capretti, Elena**, 1996. Rinascimento, Atlanti Universal Giunti, Floransa.
- Casazza, Ornella**, 1998. Masaccio and Brancacci Chapel, Scala, Milano.
- Cennini, Cennino**, 1960. The Craftsman's Handbook, İngilizceye çeviren; Daniel V. Thompson, Dover Publications Inc., New York.

- Clark, Kenneth**, 1987. Civilization (A Personal View), (İlk basım 1969), Penguin Books.
- Croix de la Horst, Tansey, Richard and Kirkpatrick, Diane**, 1991. Art Through the Ages, 2. cilt, Renaissance and Modern Art, Gardner's.
- Dorra, Henri**, 1972. Art in Perspective, Harcourt Brace Javanovich (HBJ).
- Durant Will**, 1953. The Renaissance: A History of Civilization in Italy from 1304-1576, Simon and Schuster, New York.
- Fossi, Gloria**, 2000. Italian Art, İngilizceye çeviren Catherine Frost, Giunti, Floransa.
- Gnudi, Cesare**, 1954. The Great Centuries of Painting-Gothic Painting, İngilizceye çeviren; Stuart Gilbert, Editör; Albert Skira.
- Gombrich, E. L.**, 1992. Sanatın Öyküsü, (ilk basım 1976), 4. basım, Türkçeye çeviren: Bedrettin Cömert, Remzi Yayınları, İstanbul.
- Gombrich, E. L.**, 1993. Gombrich on the Renaissance, Cilt 4, New Light on Old Masters, Phaidon, Londra.
- Gothic Architecture, Sculpture, Painting**, 1999. Editör; Rolf Toman, Könemann, Oldenburg.
- Gould, Cecil**, 1957. An Introduction to Italian Renaissance Painting, Phaidon Press, Londra.
- Hartts, Frederick**, 1987. History of Italian Renaissance Art: Painting, Sculpture, Architecture, Thames and Hudson, New York.
- Hauser, Arnold**, 1999. The Social History of Art, 2.cilt, Renaissance, Mannerism, Baroque, (ilk basım 1951), Routledge, New York.
- İncil**, 1998. Kitabı Mukaddes Şirketi Yayını, Orhan Matbaacılık, İstanbul.
- İpşiroğlu, Mazhar Şevket**, 1946. Avrupa Sanatı ve Problemleri, cilt 1, İstanbul Üniversitesi Ed. Fak. Yay., İstanbul.
- Janson, H. W.** 1991. History of Art, 4.basım Harry N. Abrams, Inc., New Jersey.
- Krausse, Anna C.**,1995. The Story of Painting: From the Renaissance to the Present, Könemann, Hong Kong.

Labande, Edmond René, 1956. Florence, B. Arthaud Yayınları, Paris.

Lassaigne, Jacques and Argon, Giulio, 1954. The Great Centuries of Painting, XV. Century, İngilizceye çeviren; Stuart Gilbert, Editör; Albert Skira.

Lemaitre, Alain J and Lessing, Erich, 1994. Florence and the Renaissance, (ilk basım 1992), Terrail, Paris.

Levey, Micheal, 1997. From Giotto to Cézanne, (ilk basım 1962), Thames and Hudson, Londra.

Levey, Micheal, 1991. Early Renaissance, (ilk basım 1967), Penguin Books, Clays Lmt.

Listri, Pier Francesco, 1997. Venice-Florence-Rome-Naples: Art and History, Giusti, Milano.

Lucie-Smith, Edward, 1996. Dictionary of Art Terms, (ilk basım 1984), Thames and Hudson, Londra.

Martindale, Andrew, 1966. Man and the Renaissance, 1966, Paul Hamlyn, Londra.

Masaccio, <http://www.masaccio.it>

Mazzaroli, Giuseppe e Pignatti, Terisio, 1957. Storia dell'Arte Italiana, II. cilt, Edizioni Scolastiche Mondadori, İtalya.

McCorquodale, Charles, 1993. The Renaissance European Painting, Studio Editions Ltd., Londra.

Murray, Linda and Peter, 1997. The Art of the Renaissance, (ilk basım 1963), Thames and Hudson, Singapur.

Nino Gorni Art Shop, <http://www.ninogorni.com>

Olga's Gallery, <http://www.abcgallery.com>

Rogers, John, 1999. A Reassessment of Art and society in Florence from 1340 to 1380, <http://sites.netscape.net/kingjohnrogers/thesis4.html>

Steinbart, Kurt, 1947. Masaccio, Anton Schroll and Co., Viyana.

Tais- 1200 Anni di Scultura Italiana, <http://www.tais.it>

The Art of the Italian Renaissance, 1995. Editör; Rolf Toman, Könemann, Madrid.

The Book of Art, 2.cilt, Italian Art to 1850, 1994. Editör; Mario Monteverdi Grolier Editions, Bergamo.

Théma Larousse Tematik Ansiklopedi, 5. cilt, 1993. Milliyet ve Larousse, İstanbul

Turner, Richard A., 1997. The Renaissance in Florence, The Everyman Art Library, Londra.

Türk ve Dünya Ünlüleri Ansiklopedisi, (tarihsiz) 8. cilt, Genel Yayın Yönetmeni; Oya Köymen, Anadolu Yayıncılık, İstanbul.

Vasari, Giorigio, 1987. Lives of the Artists, 1. cilt, (ilk basım 1965), İngilizceye çeviren; George Bull, Penguin Books.

Wall, Bernard, 1956. Italian Art Life and Landscape, William Sloane Associate Editions.

Web Gallery of Art, <http://www.kfki.hu/~arthp/welcome.html>

Webster, The Webster Family Encyclopedia, 1982. Webster Publishing Ltd,.

Welch, Evelyn, 1997. Art and Society in Italy (1350-1500), Oxford University Press.

Wirtz, C. Rolf, 2000. Florence - Art and Architecture, Könemann, Cologne.

Wundram, Manfred, 1997. Painting of the Renaissance, Taschen, Köln.

ÖZGEÇMİŞ

24 Şubat 1970'de Gümüşhane'de doğmuştur. İlk ve orta öğrenimini aynı şehirde tamamlar.

1988'de girdiği İ.T.Ü. Makine Mühendisliği Bölümü'nden, 1992'de tamamlamadan ayrılır. Aynı yıl girdiği Boğaziçi Üniversitesi Felsefe Bölümü'nden 1997'de mezun olur.

1998'de Kısa Dönem Askerlik görevini yerine getirir.

1999 ve 2001 yıllarında İtalya'da toplam üç ay dil ve sanat kurslarına katılmış, sanat eserlerini incelemiştir.

Halen 1999 yılında girdiği İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü'ne bağlı Sanat Tarihi Yüksek Lisans Programına devam etmektedir.

EC TUBERKÜLLERİ
KİTAP