

## Duvarın Dili: Bizans Kenti Ayasoluk’un Erken Rönesans Dönemi Floransa’sına Yansımaları Suna ÇAĞAPTAY<sup>1\*</sup>

<sup>1</sup>Dr. Öğr. Üyesi, Bahçeşehir Üniversitesi Mimarlık ve Tasarım Fakültesi, Mimarlık Bölümü, İSTANBUL  
, University of Cambridge Faculty of Classics CAMBRIDGE/ENGLAND.

\* [scagaptay@gmail.com](mailto:scagaptay@gmail.com)

<sup>+</sup>ORCID: 0000-0002-4362-4134

**Öz–** 1300’lü yılların başında Floransa’da Santa Croce Kilisesi bünyesinde masrafları kentin yerlisi önemli aileler tarafından karşılanarak inşa edilen şapelilerin dekoratif programı pek çok çalışmada incelenmiştir. Bu makale ise, Santa Croce içinde Peruzzi ailesi tarafından inşa edilen Peruzzi Şapel’inde Giotto tarafından yapılan Aziz Yuhanna ve Vaftizci Yahya’nın hayatından sahneler sunan panelleri kısaca tanıtır ardından mikro bir analiz önererek Drusiana’nın diriltilmesi anlatısına odaklanır. Olay, İncil yazarı Aziz Yuhanna’ya atfedilen ve Yuhanna’nın Eylemleri olarak bilinen, Yeni Ahit’e eklenmiş bir yan metinde bahsedilen bir mucizedir ve Bizans dönemi Anadolu’sunun en önemli kutsal kentleri arasında sayılan, ve adını Aziz Yuhanna’dan alan, Ayasoluk kentinde gerçekleşmiştir. Yazı kapsamında, şapelin dekoratif programı genel çerçevesiyle incelendikten sonra, Giotto’nun Aziz Yuhanna’ya atfedilen bu mucizevi eylemi nasıl resme döktüğü, hangi mimari ip uçları sayesinde Ayasoluk kurgusunu yarattığı ve bu görsel kurgunun taşıdığı anlamlar tartışılacaktır. Ayrıca, Geç Orta Çağ veya Erken Rönesans dönemi resim sanatında kent imgesinin vurgulanmasında kent kapıları, surlar, ve dini yapılar ve diğer mimari detayların Giotto tarafından nasıl kullanıldığı Roland Barthes’ın “gerçeklik etkisi” teorisi bağlamında incelenecektir. Ayrıca, Giotto’nun 14. yüzyıl Floransa’sında Ayasoluk’un kentsel dokusunu canlandırması girişiminin Peruzzi ailesinin siyasi, ekonomik ve kültürel gücünün yansıtma aracı olarak kullanması dinamiği de metinde irdelenmektedir.

**Anahtar Kelimeler–** Peruzzi Şapeli, Aziz Yuhanna, Drusiana’nın Diriltilmesi, Efes/Ayasoluk, Giotto, Geç Bizans Sanatı, Erken Rönesans Sanatı, Kent Betimlemeleri, Göstergibilim

### If Walls Could Talk: The Reflections of the Byzantine City of Ayasoluk in the Early Renaissance Florence

**Abstract–** The character and the context of the painted programs of the chapels built by the affluent Florentine families located within the Church of Santa Croce in Florence has been studied extensively. This article focuses on the Peruzzi Chapel, one of the chapels commissioned by the Peruzzi family in the 1300s. The chapel reveals the scenes from the life of St. John the Evangelist and St. John the Baptist painted in the 1330s by Giotto. This article, in particular, narrows its lens to the Raising of Drusiana displayed on the right wall depicting the scenes from the life of St. John the Evangelist. Mentioned in the Acts of John, an appended text added to the New Testament by Saint John the Evangelist, the Raising of Drusiana had been reportedly taken place in Ayasoluk, a city named after the Saint himself, was one of the most sacred cities in Byzantine Anatolia. Giving an overview of the painted program in the Peruzzi Chapel, the article focuses on the depiction of this miraculous event and discusses how Giotto’s “painted architecture” creates the urban image of Ayasoluk and what it means in the fourteenth-century Florentine context. Using comparative evidence from the other pictorial programs done by Giotto and the notion of the “reality effect” borrowing from Roland Barthes’ seminal theory, this article argues that Giotto’s selection of architectural details to depict Ayasoluk’s urban context is a conscious choice. Not only Giotto but also the Peruzzi family was instrumental in choosing the image of Saint John the Evangelist and his city to underscore their urban and civic identity in Florence.

**Keywords –** Peruzzi Chapel, St. John the Evangelist, Raising of Drusiana, Ephesus/Ayasoluk, Giotto, Late Byzantine Art, Early Renaissance Art, City Representations, Semiotics

1908 yılında meşhur İngiliz yazar E.R.M. Forster'ın "A Room with a View" adlı romanında Eleanor Lavish, elinde tuttuğu Baedeker rehberiyle, aynı otelde kaldığı Lucy Honeychurch'e "gerçek İtalya'yi" gösterme vaadiyle Santa Croce Kilisesi'ne gitmeyi önerir. Floransa'nın sokaklarında Eleanor'u kaybeden Lucy, uzun bir aramadan sonra kiliseyi bulur. Kilisenin önünde yine aynı otelde kaldığı baba ve oğul Emerson'lar ile karşılaşır. Eleanor'un Santa Croce hakkında söylediklerinin etkisinde olan Lucy'nin oğul George'dan isteği kesindir. "Giotto'nun yaptığı resimlerine bakmak istiyorum. Bana bu resimlerin nerede olduğunu göster misiniz?"<sup>1</sup>

Forster'in "gerçek İtalya" ile özdeşleştirdiği Santa Croce Kilisesi (Resim 1) bünyesinde yer alan şapelde bazıları Giotto tarafından yapılan resimler pek çok çalışmada incelenmiştir. Bu makale, Peruzzi Şapeli'nde bulunan özellikle Hristiyanlık dininin önemli azizlerinden, İncil yazarı Aziz Yuhanna'nın Patmos'daki sürgününün ardından Efes'e döndüğünde başından geçtiği rivayet edilen Drusiana'yı Diriltmesi sahnesine odaklanacaktır. Panelde, Ayasoluk'un yanı başında Erken Hristiyanlık ve Bizans döneminde gelişen Ayasoluk kentinin surları, kale kapısı ve azize ithaf edilen kiliseyi de gördüğümüz bu sahne yardımıyla Giotto'nun sanatsal kişiliği ve resim sanatına getirdiği yenilikler ve bu dönemin Rönesans'ın da ortaya çıkmasına ön ayak olan kültürel bağlamı ve sanat ortamı hakkında kısa bir yorum önerilecektir.<sup>2</sup> Bu bağlamda, Drusiana'nın diriltülmesine ev sahipliği yapan Ayasoluk'un Bizans dönemine ait yapı çevresinin Rönesans dönemi Floransa'sına nasıl yansıdı ve içerdiği anlam incelenecektir. Bu paneli kullanarak bir yandan gösterilen mimari detayların yarattığı "gerçeklik etkisi" ve Giotto'nun Ayasoluk'u hangi mimari ve kentsel verileri kullanarak yansıtmaya çalıştığı tartışmaya açılacaktır. Diğer yandan ise, Aziz Yuhanna ve Ayasoluk imgesinin ondördüncü yüzyıl Floransası ve Peruzzi ailesi için ne anlam taşıdığına da bakılacaktır.

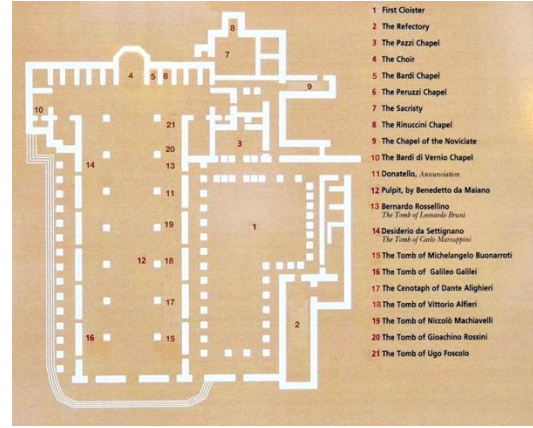


Resim 1. Santa Croce, Genel görünüm

**Yazar notu:** Dr. Öğretim Üyesi, Bahçeşehir Üniversitesi ve University of Cambridge. Bu makale, Cambridge Üniversitesi, Faculty of Classics'te European Research Council desteğiyle yürütülen, eski kentlerin semavi dinlerin etkisiyle geçirdikleri dönüşümü inceleyen Prof. Dr. Andrew Wallace-Hadrill liderliğindeki Impact of the Ancient City Projesi (no: 693418) kapsamındaki araştırmaların dahilinde yazılmıştır. Efes ve Ayasoluk'un Floransa ve İtalya'da izini sürdüğüm sunumuma katkı ve eleştirilerinden dolayı Elizabeth Key Fowden'a ayrıca teşekkür ederim. Proje hakkında bilgi için: <https://www.classics.cam.ac.uk/research/projects/the-impact-of-the-ancient-city-1>. Metni dikkatlice okuyan ve önerilerini ve düzeltmelerini paylaşan Nilay Özlü ve Siren Çelik'e minnettarım.

<sup>1</sup> Edward R. Morgan Forster, *A Room With a View* Dover Thrift, New York, 1995, ss. 13-16.

<sup>2</sup> Yuhanna'nın eyleminde Ayasoluk olarak bahsedilen bu kent, coğrafi olarak Ayasoluk'a tekabül etmesi ve aziz Yuhanna'nın adından türetilen bir yerleşime dönüşmesi nedeniyle makalede yerleşimi tanımlamak için Ayasoluk kelimesi tercih edilecektir. Her iki kentin Bizans döneminde geçirdiği kentsel ve kutsal dönüşüm için, Suna Çağaptay, "Into the Sacred Space: Facing



Resim 2. Kilisenin planı (Peruzzi Şapeli, n. 6)

### Giotto ve Peruzzi Şapeli'nin Ortaya Çıkışı

Rönesans'ın başlamasına öncülük eden sanatçı olarak kabul edilen ve tam adı Giotto di Bondone (1267-1337), olan Giotto Floransa'da doğdu. Bizanten teknikleri kullanarak çalışan ressam Cimabue'nun atölyesinde yetişti.<sup>3</sup> Giorgio Vasari'ye göre Giotto, Bizans ve Orta Çağ geleneklerinin dayattığı stylize edilmiş ve adeta havada uçuran gibi görünen resmetme tekniğinden uzaklaşıp gerçekçi betimleme tekniklerine odaklanan ilk ressamdır.<sup>4</sup> Rönesans döneminin Hümanist yazarı Giovanni Boccaccio, Giotto'dan övgüyle bahsedip, onun resim sanatına yeni bir çığır açtığını su sözlerle ifade eder: "yüzyıllardır resim sanatının erdemlilerin zekasına ve görgüsüne hitap etmek yerine, bilgisizlerin gözlerini memnun etmek için yapılan resimler in idaresinde olduğunu" dile getirir.<sup>5</sup> Giotto, sanatını icra ederken doğayı ve insanı gözlemleyip, edindiği gözlemlere sadık kalmaya çalışmıştır.<sup>6</sup>

Giotto, aralarında Assisi ve Padua'nın yer aldığı pek çok kentte inşa edilen dinî yapı içinde yaptığı resimlerin ardından Floransa'nın ünlü katedrali Santa Croce'nin duvarlarını süsleyen resimleri de tamamlamıştır. Peruzzi ailesine ait gömü şapeli (İtalyanca'da bilinen adıyla Cappella Peruzzi), 1295 yılında yeniden inşa edilmeye başlanmış Santa Croce Kilisesi'sinin ana apsisinin güneydoğusunda yer alır. Latin haç plânına sahip Santa Croce Kilisesi'nde Peruzzi ailesinin haricinde, Floransa'nın 11 nüfuslu ailesine ait gömü şapelleri vardır (Resim 2). Bu şapeller arasında, Bardi, Giugni, Tosinghi-Spinelli adlı ailelere ait şapel sayılabilir. Peruzzi Şapeli ve Aziz Fransis'in hayatına ait sahneleri gösteren Bardi Şapeli, ve Kutsal Havariler'e ait sahneleriyle Giugni Şapeli *secco* (kuru)<sup>7</sup>

Ayasoluk and Its Gate of Persecutions," (Ed. Vasileios Marinis, Amy Papalexandrou, and Jordan Pickett), *Sacred Space: Studies in Honor of Robert Ousterhout*, yayında, Brepols, Turnhout, 2022, ss. 195-208, özellikle s. 197-198 ve Suna Çağaptay, "Yeniden İnşa Edilen Geçmiş: Ayasoluk'taki Takip Kapısı'nın Bizans Dönemindeki Tamiri," *Ege Mimarlık Dergisi*, 108, 4, (2020): 56-63, özellikle s. 61.

<sup>3</sup> Giotto hakkında önemli bir analiz için, Harry Quilter, *Giotto*, London, Sampson Low, 1881.

<sup>4</sup> Giorgio Vasari, *Lives of the Artists*, (Çev. George Bull), Harmondsworth, Baltimore, Penguin Classics, 1965, ss. 15-36 ve 77-80.

<sup>5</sup> Giovanni Boccaccio, (Çev. John Payne), *Decameron*, 3 Cilt, Lawrence & Mullen, Londra, 1895, 6.5. s. 294.

<sup>6</sup> Giotto üzerine yakın zamandan yapılan kapsamlı bir analiz için: Anne Derbes and Mark Sandona, *The Usurer's Heart: Giotto, Enrico Scrovegni, and the Arena Chapel in Padua*, University Park, PA: Pennsylvania State University Press, 2008.

<sup>7</sup> *Secco* veya kuru fresk tekniği, resmin yapılacağı duvar kireç tabakasıyla kaplandıktan hemen sonra kirecin kurummasını beklemeyen boyayı uygulayarak yapılır. Giotto, Santa Croce Kilisesi'ndeki Bardi Şapeli ve

teknisiyle boyanmıştır. *Fresco* (ıslak) tekniğiyle boyanan Tosinghi-Spinelli Şapeli ise Meryem Ana'nın hayatına ait sahneleri içerir.

Santa Croce'nin şapellerindeki dekoratif program, 18. yüzyılda kireçle kapatılmış ve ardından yalnızca Bardi ve Peruzzi Şapellerindeki kireç tabakası 1840 yılında kaldırılmış ve yer yer bozulmalar ve eksikliklerle resimler yeniden gün yüzüne çıkarılmıştır.<sup>8</sup> Her iki şapelde, 1958 yılında ve ardından 2010'da detaylı koruma ve incelemeden geçmiştir.<sup>9</sup>

### Peruzzi Şapeli'ne Genel Bakış ve Tarihleme Tartışmaları

Peruzzi Şapeli, İsa'nın çağdaşı olan erken dönem iki önemli Hristiyanlık figürü olan Vaftizci Yahya ve İncil yazarı Aziz Yuhanna'ya ait yaşam döngülerini karşılıklı duvarlarda betimlemesiyle oldukça etkileyici görsel bir programa sahiptir. Şapelin Giotto tarafından yapılan resimlerle bezenmiş olması ilk kez 1877 yılında Luigi Passerini tarafından yazılan 156 numaralı el yazmasında bahsedilir.<sup>10</sup> Sağ taraftaki duvarda, Yuhanna'ya ait, Patmos'daki sürgün dönemi, Drusiana'nın diriltilmesi ve Yuhanna'nın göğe yükselişi gözlemlenir. Soldaki duvarda ise, Yahya'nın doğuşunun müjdelenmesi, Yahya'ya isim verilmesi ve Herod'un ziyafeti'nin olduğu Vaftizci Yahya'ya ait sahneler yer alır (Resim 3). Sahnelerin birbirleri arasındaki ilişki her panelde ana bir karakterin etrafında anlatılan hikaye olgusuyla belirginleşir. Ardışık anlatı düzenini takip eden bu paneller kronolojik olarak yukarıdan aşağıya doğru okunur.



**Resim 3.** Peruzzi, (sol) Vaftizci Yahya ve (sağ) Aziz Yuhanna sahneleri

Kilisenin ve şapelin inşası konusunda çeşitli belgeler tarihleme saptamalarına yardımcı olur. 1292 yılında ünlü banker ve tüccar Donato Peruzzi tarafından yazılan miras belgesinde Santa Croce Kilisesi'sinin yeniden inşa edilmesi esnasında masrafları kendisi tarafından karşılanmak üzere kilise içinde bir şapel yapılmasını vasiyet eder.<sup>11</sup> Şapelin inşasına işaret eden bu vasiyet belgesi ve

yukarıda bahsedilen Luigi Passerini el yazmasında Giotto'nun adının panelleri yapan sanatçı olarak anılmasına rağmen, Peruzzi Şapel'indeki bu resimlerin Giotto tarafından ne zaman yapıldığı tartışmalıdır. Bu bağlamda, Giotto'nun diğer işleriyle üslup karşılaştırması yaparak inşa tarihi hakkında öneriler sunan şu araştırmacılar ve tarihlerden kısaca bahsetmek gerekir. Şapel, Giovanni Previtali'ye göre 1310-1313 yıllarına tarihlenir.<sup>12</sup> Ferdinando Bologna, 1317'yi inşa tarihi olarak belirlerken, John Stubblebine ise 1330-1340'lı yıllar arasında yapılmış olabileceğini söyler.<sup>13</sup> Bu çalışmalar arasında en detaylı incelemeyi ise Leonetto Tintori ve Eve Borsook yapar ve iki aşamalı bir kronoloji önerirler: 1328'de Ambrogio Lorenzetti tarafından Siena Katedrali'nde yapıldığı bilinen Herod'un ziyafeti sahnesinin detaylarının Giotto'nun Peruzzi'deki panelleriyle büyük benzerlik taşıması nedeniyle, şapeldeki Vaftizci Yahya'ya ait sol duvarın 1320'lerin ortalarında yapılmış olabileceğini savunurlar. 1335'te ise Peruzzi ailesinin Aziz Yuhanna yortusu için yüklü bir para bağışlamasının ardından bu azize ait sahnelerin şapelin sağ duvarında Giotto tarafından boyandığını önerirler.<sup>14</sup> Son olarak ise Alessio Monciatti ve Cecilia Frosinini, inşası 1303 yılında başlayan Santa Croce Kilisesi'nde yer alan Peruzzi Şapeli'nin 1333 yılındaki sel felaketinde büyük zarar gördüğünü söylerler. Giotto tarafından önce panellerin ve ardından 1335-1336 yıllarında Peruzzi ailesinin fertlerine ait büst portrelerin madalyonlar içinde eklendiğini 2010 yılında yürüttükleri restorasyon projesinin sonuçları kapsamında tartışırlar.<sup>15</sup>

### Giotto'nun Cappella Peruzzi'deki Boyama Tekniği

Yerden yüksekliği 12 metreyi bulan bir çapraz tonozla örtülen şapelde sağ ve sol yönde altta ve ortada yer alan paneller (Drusiana'nın diriltilmesi paneli de dahil olmak üzere) 2.80 metre boyunda ve 4.5 metre enine sahipken, en üstteki paneller tonozun timpanisine yerleştiği için 2 metre boyunda ve 4 metre enindedir. Şapel yaklaşık olarak 30 metrekare büyüklüğündedir. Santa Croce'deki yüksek duvarlı, küçük metrekareli şapel alanı yalnızca Fransiskan rahipler ve şapelin sahibi olan ailelerinin kullanımına açıktı. Mekânın darlığı, özellikle yan duvarlardaki resimlerin anlaşılması için uygulanan eğri açılı ve yakınsak perspektifli ve kaçış noktası olmaksızın resmedilen mimari öğeler iç mekandaki derinlik hissini hafif de olsa arttırmakta ve bu sayede çizilen sahneler iki boyutlu olmaktan öte daha derin, mekân içinde mekân algısı yaratmaktadır. Bu bağlamda, mekânsal kısıtlılık, Peruzzi Şapeli'nde Giotto'nun çizim tekniğini belirleyen veya yön veren en önemli etken olmalıdır. Zira, mimari betimlemelerin yakınsak bir perspektifle eğik açı kullanılarak yapılması, Giotto ve onun ardılları tarafından on dördüncü yüzyıldan itibaren yaygın olarak kullanılmıştır.<sup>16</sup> Nitekim, Peruzzi Şapeli'ndeki panellere bakılırken adeta fotoğraf çeker gibi omuz hizasından gözlere doğru odaklanan bir açı yakalanır. Sahneyi tamamen kavramak için ise çok yakından değil, şapelin girişinde durup bakmak yeterlidir (Resim 4).<sup>17</sup>

Assisi'deki Fransis Manastır Kilisesi için *fresco* tekniğini (ıslak yüzeye uygulanan boyama) kullanırken, Peruzzi Şapeli için *secco* (kuru yüzeye bağlayıcı bir madde ile uygulanan boyama) tekniğiyle yapmıştır.

<sup>8</sup> Peruzzi Şapeli'ndeki resim programının detaylı incelemesi için: Leonetto Tintori ve Eve Borsook, *Giotto: The Peruzzi Chapel*, New York, Abrams, 1965, ss. 7-47.

<sup>9</sup> Şapelin geçirdiği onarımların kısa tarihçesi ve 2010'da restorasyonun sonuçları için, Alessio Monciatti and Cecilia Frosinini, "La Cappella Peruzzi in Santa Croce a Firenze," (Ed. A. C. Quintavalle), *Medioevo: i committenti: atti del convegno internazionale di studi, Parma, 21-16 settembre 2010*, Milan, Mondadori-Electa, 2011, ss. 607-622.

<sup>10</sup> Luigi Passerini, nel manoscritto 156 del fondo che lasciò alla Biblioteca Nazionale di Firenze nel 1877 BNCf, Miscellanea Passerini, vol. 41, p. 158.

<sup>11</sup> Tintori ve Borsook, *Giotto: The Peruzzi Chapel*, 95, appendix A, doc. 1.

<sup>12</sup> Giovanni Previtali, *Giotto E La Sua Bottega*, Milano, Fabbri, 1967, ss. 106-107 ve 109-112.

<sup>13</sup> Ferdinando Bologna, *Novità su Giotto, Giotto al tempo della cappella Peruzzi*, (Turin, G. Eiuadi, 1969, ss. 51-56 ve James Stubblebine, *Assisi and the Rise of Vernacular Art* (New York, Harper & Row, 1985, ss. 88-98.

<sup>14</sup> Eve Borsook, "Notizie Su Due Cappelle Di Santa Croce A Firenze," *Rivista D'arte*, 36 1961-1962, ss. 89-106; Tintori ve Borsook, *Giotto: The Peruzzi Chapel*, ss. 8-10.

<sup>15</sup> Alessio Monciatti ve Cecilia Frosinini, "La Cappella Peruzzi in Santa Croce a Firenze," s. 611.

<sup>16</sup> Giotto ve bu dönemin perspektif yöntemleri için, Volker Hoffmann, "Giotto and Renaissance Perspective," *Nexus Network Journal*, 12, 2010, ss. 5-132.

<sup>17</sup> Jules Lubbock, *Storytelling in Christian Art from Giotto to Donatello*, New Haven, Yale University Press, ss. 142-145.



**Resim 4.** Bardi Şapeli (solda) ve Peruzzi Şapeli (sağ) ve Aziz Yuhanna duvarına genel bakış

#### Cappella Peruzzi'nin Görsel Programının Analizi : Genel Bakış

Genel anlamıyla Peruzzi Şapeli'ndeki dekoratif program için Aziz Yuhanna ve Vaftizci Yahya'nın tercih edilmesi ondördüncü yüzyıl Floransa'sındaki dinî, siyasî ve kentsel kimlik kaygılarının sanata yansımaları olarak yorumlanmıştır.<sup>18</sup> Ancak, hem Yuhanna'ya hem de Yahya'ya ait sahnelerin Orta Çağ veya Rönesans sanatında bu azizleri betimleyen diğer resim programlarında tercih edilen sahnelere göre farklılık gösterdiğini vurgulamak gerekmektedir. Örneğin, Yuhanna çoğunlukla ya İncil'i yazarken ya da ölümünün ardından toprağa verildiği sahneleriyle yad edilirken, Peruzzi'de Patmos'taki sürgünü, Drusiana'yı diriltmesi ve göğe yükselişi esnasında gösterdiği sahnelerde, bir anlamda, Yuhanna'nın yaşadıklarının İsa'nın hayatına olan benzerliğinin altı çizilir.<sup>19</sup> Tıpkı İsa gibi Hristiyanlığı yaymaya çalışırken karşılaştığı güçlüklerle referans yapan olaylar, Peruzzi'deki sahne seçimlerinde çarpıcı bir şekilde öne çıkar. Aynı durum, Vaftizci Yahya için de geçerlidir. Yuhanna'ya nispeten İtalya'daki resim sanatında daha sık gördüğümüz bir karakter olmasına rağmen Yuhanna'da Peruzzi'de alışılmışın dışında anekdotlarla anılır. Giotto'nun Peruzzi'de Vaftizci Yahya için seçtiği sahneler onun doğumunu, isminin verilmesini, ardından Herod'un ziyafeti'nde kafasının kesilerek öldürülmesini gösterir. Tıpkı, Yuhanna'nın sahne seçimlerinde olduğu gibi, Yahya'nın hayat çizgisinin aslında İsa'nın hayatına ne denli benzer olduğunun altı çizilir.<sup>20</sup> Julie Codell tarafından tartışıldığı üzere, özellikle Vaftizci Yahya sahneleri, neredeyse İsa'nın hayatına dair bildiğimiz kutsal müjde, doğum ve çarmıha gerilme anekdotlarıyla tematik olarak örtüşür.<sup>21</sup>

Şapelin Peruzzi ailesinin aile kabristanı olduğunu hatırlarsak, kıyım, sürgün, yeniden doğuş başlıkları altında İsa'nın çektiklerine yapılan güçlü vurguyu gömü işlevine sahip olan bir mekânda görmemiz oldukça doğal olduğunu söyleyebiliriz. Ayrıca, şapelde kullanılan diğer dekoratif öğelerle de bu tema güçlendirilmiştir. Bu dinî göstergelerden ilki, apsisin olduğu pencerenin kemerinin kilit taşının üstünde betimlenen ve bugün artık zar zor seçilen bir kuzu desenidir. Kuzu, imge olarak Hristiyan sanatında İsa'nın yerine geçen bir

figürdür. Kuzu imgesiyle ilişkilendirilen İsa, aynı zamanda Hristiyanlık inanışına göre Vaftizci Yahya tarafından müjdelenen peygamberdir. Yuhanna'ya göre ise çekilen acıların, kıyımların sonunda ebedi kurtuluş İsa'yı takip edenlere bahşedilecekti. Bir anlamda Yahya İsa'nın gelişini müjdeleyen, Yuhanna ise İsa'ya inananlara öteki dünyada kurtuluşu müjdeleyen dinî figürlerdir.

Şapelin dinî kurgusunu daha iyi anlamak için, bugün artık şapelde olmayan ve ABD'deki North Carolina Üniversitesi Raleigh Müzesi koleksiyonunda yer alan üç parçalı (triptik) paneli tartışmaya dahil etmek yerinde olacaktır (Resim 5). Bu aşıptan yapıma dilimli panonun ortasında İsa ve onun solunda Meryem Ana ve onun yanında Yuhanna, İsa'nın sağında Vaftizci Yahya, ve onun yanında Santa Croce'yi sahip olan Fransisken rahiplerin babası Aziz Fransis görülebilir.<sup>22</sup> Bu kutsal insan silsilesi, bir anlamda, Santa Croce Kilise'sinin tematik yansımaları gibidir. Bir başka deyişle, kilise kutsal haça yani İsa'nın çarmıha gerildiği haça ithaf edilmiştir; Peruzzi Şapeli'nde Aziz Yuhanna ve Vaftizci Yahya varken, Aziz Fransis'in hayatına ait sahneleri gösteren Bardi Şapeli ve Meryem Ana'lı Tosinghi-Spinelli Şapeli ile tematik olarak uyumludur. Bu anlamda bu triptik yalnızca Peruzzi Şapeli'nin değil, Santa Croce Kilisesi'nin de iki yakasını tematik olarak bir araya getirir. Hem Yuhanna hem de Yahya'nın başlarından geçen olaylar hatırlatılır ve çektikleri çile bakımından İsa'ya ne denli yaklaştıklarının anlatıldığı bir görsel program ortaya çıkar. Öte yandan ise Aziz Fransis ve Meryem Ana'nın hayatı da yad edilmiş olur.



**Resim 5.** A.B.D'deki North Carolina Üniversitesi Raleigh Müzesi koleksiyonunda yer alan (triptik)

Peruzzi'de Aziz Yuhanna ve Vaftizci Yahya'lı sahneleri bir başka şekilde daha okumak mümkündür. Giotto'nun her iki azizin hayatından seçtiği sahneleri şapelin sağ ve sol duvarına yerleştirmesi, apsisdeki pencerede yer alan kuzu betimlemesi ve triptik panel, Santa Croce'nin ve diğer şapellerde kutsal figürlere yaptığı atıflar, bir anlamda bize İsa'nın insani ve ilahî doğasını hatırlatır. Vaftizci Yahya'nın olduğu sahneler, İsa'nın insan olan yanına (doğum ve ölüm) sahnelerine referans yaparken, Yuhanna'nın mucizeleri sayesinde (öleni diriltme ve göğe yükselme) İsa'nın ilahî yanını hatırlarız. Bu anlamda, Peruzzi Şapeli'nde Giotto tarafından seçilen Vaftizci Yahya ve Aziz Yuhanna sahneleri yardımıyla İsa'nın çektiklerinin anırtılması, İsa'ya, Yuhanna'ya ve Yahya'ya ithaf edilen şapelleriyle Roma'da Erken Hristiyanlık dönemine tarihlenen Lateran Vaftizhanesiyle benzerlik içerir. Bu örnekler, yalnızca İtalya ile sınırlı değildir; Jeffrey Hamburger Kuzey Avrupa'daki kiliselerde

<sup>18</sup> Buna bir örnek için: Julie Codell, "Giotto's Peruzzi Chapel Frescoes: Wealth, Patronage and the Earthly City," *Renaissance Quarterly*, 41.4, 1988, s. 593-595.

<sup>19</sup> Jane C. Long, "Parallelism in Giotto's Paintings," (Ed. Sarah Blick ve Laura Gelfand) *Push Me, Pull You: Imaginative, Emotional, Physical, and Spatial Interaction in Late Medieval and Renaissance Art*, Brill, Leiden, 2011, ss. 327-353, özellikle, 339-340.

<sup>20</sup> Long, "Parallelism in Giotto's Paintings," ss. 339-340.

<sup>21</sup> Codell, "Giotto's Peruzzi Chapel Frescoes," ss. 593-595.

<sup>22</sup> Bu altar parçası Tintori ve Borsook, *Giotto: The Peruzzi Chapel*, s. 23'da tartışılmıştır.

bu örneklerin çokluğuna dikkat çeker.<sup>23</sup> Erken Hristiyanlık ve Batı'daki Orta Çağ dönemi kiliselerinde karşılaştığımız bu ikonografik durumun Rönesans Floransa'sına içselleşmiş olarak yansımaları çarpıcıdır. Jane C. Long, Peruzzi'de gördüğümüz bu ikonografik dizilimi Fransisken rahiplerin etkisi olarak yorumlar. Ailenin baniliğinde ve verdiği kararlarda ve belki de Giotto'nun sahne seçiminde Fransiskenlerin etkisi kaçınılmaz bir durumdur.<sup>24</sup> Ancak, Peruzziler gibi Floransa'nın önemli bir ailesi tarafından büyük harcamalar yapılarak inşa edilen bu şapelin nasıl bir resim programına sahip olacağı konusunda tek söz sahibinin Fransisken rahipler olamayacağını da önerebiliriz. Aile üyelerinin yapılacak resimlerin kimi ve neyi anlatacağı konusunda fikir belirtmiş olmaları muhtemeldir. Peruzzi ailesinin Santa Croce çevresindeki bölgede, yaşadıkları meydana adlarını verdikleri ve ayrıca adlarını taşıyan bir kent kapısına sahip oldukları bilinmektedir.

Peruzzi ailesi ticari hayattaki başarılarıyla Ortadoğu'dan Londra'ya kadar uzanan finansal bir gücün yegâne sahibiydi.<sup>25</sup> İtalya'da ondördüncü yüzyılda pek çok ünlü ve varlıklı ailelerin çarpıcı resimlerle süslü aile şapelleri önemli bir statü sembolüne dönüşür. Peruzzi Şapeli ve diğer aile şapelleri, aile bireylerinin günlük ve önemli zamanlarda dinî görevlerini yerine getirecekleri, önemli dinî günlerde ibadet edecekleri ve aile içinde vefat olması durumunda gömülerin de ekleneceği bir mekân özelliğini taşır. Bu şapeller, aynı zamanda ailelerin bağışıyla yapıldığı için bir anlamda aile bireylerini bir arada tutan ve bağışı yapan bireyin hayırseverliğini anımsatan hatıralara da dönüşmüştür. Bir anlamda, bu şapeller, ailenin isminin hem günlük hem de uhrevî hayatta yad edilmesi ve anımsanması anlamı da taşıyordu. Bir yandan, bağışçının kentteki gücü ve varlığını koruma altına alıyor, diğer yandan ise öteki dünya için güvence ve mutluluk anlamına geliyordu.<sup>26</sup> Diğer nüfuzlu aileler gibi Peruzzi ailesi de kentte rekabet içinde oldukları diğer soylu ve zengin ailelere ve sıradan halka vermek istedikleri mesajı Giotto'nun önerileri ve sanatsal dili yardımıyla Peruzzi Şapeli'nin duvarlarına yansıtmış olabilirler. Bu sayede ortaya çıkan dinî sahneler yardımıyla ailenin kentteki diğer ailelere veya dinî oluşumlara karşı duruşlarını belgeleyen sanatsal bir anlatı arayışına. Bu arayışın boyutunu anlamak için Drusiana'nın diriltilmesi panelini dikkatlice incelemek gerekmektedir.

### Giotto'nun Gözünden Bizans Kenti Ayasoluk'ta Diriltilen Drusiana

Floransalı Peruzzi ailesi, neden Aziz Yuhanna'nın hayatından Ayasoluk'te geçen bir sahnenin canlandırılmasını istemiş olabilir? Drusiana'nın diriltilmesi olayından, Yeni Ahit'e eklenmiş bir yan metinde, Yuhanna'nın Eylemleri olarak (Acts of John), bahsedilmektedir. Metin, Aziz Yuhanna'nın seyahatleri ve mucizeleriyle ilgili, Hristiyanlık öğretisine odaklı anlatıları ve öğütleri içermektedir. Azizin Patmos'ta yaşadıklarının anlatıldığı kısmın kayıp olduğu bu kaynağın, Ayasoluk'te geçen ve aralarında Drusiana'nın diriltilmesi ve dünyanın yedi harikasından biri sayılan Helenistik dönemin eşsiz mabedi Artemis Tapınağının tahrip edilmesi gibi olayları içeren kısımları ise halen mevcuttur.<sup>27</sup>

Şimdi, Peruzzi Şapeli'nde gördüğümüz sahnenin öncesini hatırlayalım. Anlatıya göre, Ayasoluk'un yerlisi Drusiana,

Andronikos ile evlidir. Ancak, Kallimahos adında yerli halktan bir erkek, Drusiana ile birlikte olmak ister. Drusiana böyle bir günaha girmektense ölmeyi tercih edeceğini söyler ve ardından ölür. Kallimahos şehvetine yenik düşer ve mezardaki Drusiana'ya kölesi Fortunatus'un da yardımıyla sahip olmaya kalkışır. Bu esnada ortaya çıkan yılan hem Kallimahos and hem de Fortunatus'u sokarak öldürür. Bu olayın ertesi günü, Aziz Yuhanna, Patmos'taki sürgününün ardından Ayasoluk'a varır. Anlatıya bu noktadan itibaren Peruzzi Şapeli'nde gördüğümüz sekans ile devam edebiliriz (Resim 6). Akabinde, ömrünü Yuhanna'nın ve Hristiyanlık öğretilerini yaymaya adanmış,



**Resim 6.** Drusiana'nın Diriltilmesi Paneli, Peruzzi Şapeli, Santa Croce

mütedeyyin Drusiana'nın toprağa verilme haberini alır. Yuhanna ile konuşanlar, Drusiana'nın son isteğinin azizi son bir kez daha görmek olduğundan bahsederler. Kent surları önündeki cenazeye giden aziz, Drusiana'nın başına gelenleri anlamak için önce Kallimahos'u diriltir. Kallimahos olanları anlatır ve pişman olduğunu ve İsa'nın öğretilerine teslim olmak istediğini söyler. Aziz, bunun üzerine Andronikos'a ve cenazeye katılan diğer kişilere defin işlemini durdurmalarını ister. Ardından Drusiana'ya seslenir uyanmasını buyurur. Aziz'in isteği doğrultusunda, Drusiana yattığı yataktan adeta uykudan uyanmışçasına kalkar.

Drusiana'nın diriltilmesi sahnesi, Orta Çağ dönemi el yazmalarında nadiren rastlanılan bir sahnedir. Buna bir örnek olarak, New York'taki Morgan Kütüphanesi ve Müze Koleksiyonunda yer alan ve 1255-1260 yıllarında İngiltere veya Fransa'da yapıldığı düşünülen MS M.524 fol. 21v verilebilir (Resim 7).<sup>28</sup> Giotto'nun ardından, Rönesans sanatının onbeşinci yüzyıldaki önemli temsilcileri sayılan Donatello veya Lippi tarafından yapılan çeşitli resimlerde de bu sahneye yer verilmiştir. Filippino Lippi'nin Floransa'daki Santa Maria Novella içindeki Strozzi Şapeli'nde 1487-1502 yıllarında yapıldığına inanılan Drusiana'nın diriltilmesi sahnesi önemli bir örnektir (Resim 8).<sup>29</sup> Sahnenin Rönesans dönemindeki resimlerde veya ahşap panellerde sıkça yer alması, Cenovalı Başpiskopos

<sup>23</sup> İtalya ve daha geniş çerçevede karşılaştırma için, Jeffrey Hamburger, *St. John the Divine: The Deified Evangelist in Medieval Art and Theology*, Berkeley, University of California Press, ss. 65-82.

<sup>24</sup> Long, "Parallelism in Giotto's Paintings," s. 343.

<sup>25</sup> Peruzzi'lerin Floransa'da hakim oldukları ve yaşadıkları noktalar için, John Larner, *Italy in the Age of Dante and Petrarch, 1216-1380*, London and New York, Longman, 1980, s. 62; Tintori ve Borsook, *Giotto: The Peruzzi Chapel*, s.8'de Peruzzi ailesinin Santa Croce'nin yakın çevresinde yaşadığını söyler. Ailenin ekonomik gücünün etkisi ve dağılımı için Edwin S. Hunt, *Medieval Super-Companies. A Study of the Peruzzi Company of Florence* Cambridge 1994. Ayasoluk'un Floransa ile olan ticari ilişkilerinin tarihi kaynaklara ve arkeolojik verilere yansımaları için, Yaman Dalanay, "Ephesos During the Beylik and Ottoman Periods (14th-16th Centuries)," (Ed. Sabine Ladstätter)

*Die Türbe in Artemision*, vol. 1 (Vienna: Österreichisches Archäologisches Institut, 2015), s. 10-11 ve 13-15.

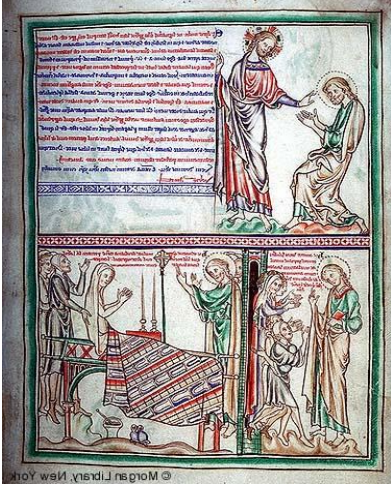
<sup>26</sup> Şapellerin inşasında bağışçı aile ve bireylerin rolü için Jane C. Long, "The Program of Giotto's Saint Francis Cycle at Santa Croce in Florence," *Franciscan Studies*, 52, 1992, ss. 85-133, özellikle 85-86.

<sup>27</sup> Montague Rhodes James, (Ed. ve Çev.), *The Apocryphal New Testament*, Oxford: Clarendon Press, 1924, ss. 63-66.

<sup>28</sup> <http://ica.themorgan.org/manuscript/page/42/110814>, online erişim 5 Kasım 2020.

<sup>29</sup> [https://www.wga.hu/html\\_m/l/lippi/filippino/strozzi/3druisa.html](https://www.wga.hu/html_m/l/lippi/filippino/strozzi/3druisa.html), online erişim 5 Kasım 2020.

Jacobus de Voragine'nin azizlerin hayatlarına dair anekdotları topladığı 13. yüzyıla tarihlenen *Legenda Aurea*'da bahsedilmesine bağlanmıştır.<sup>30</sup> Hem Gotik hem de Giotto'dan sonraki dönemin Rönesans eserlerinde Drusiana'nın resmedilmesinde arka planda kullanılan yapı ya kullanılmamıştır ya da idealize edilmiştir.



**Resim 7.** Drusiana, MS M.524 fol. 21v. (The Morgan Library ve Museum'un izniyle)



**Resim 8.** Drusiana, Strozzi Şapeli, Filippino Lippi

Drusiana'nın diriltilmesi anlatısının ölüm ve ölümden sonra yaşamı imâ eden yeniden doğuş teması ve seçilen diğer sahnelerde benzer bir tema olması nedeniyle, kullanıldığı mekânın amacına oldukça uygun bir sahne olduğunu söyleyebiliriz. Drusiana gibi bir aziz olmayan ve sıradan bir dindar Hristiyan kadının ölümü ve yeniden canlanması, mütedeyyin geçirilmiş bir hayatın ödülleri fanilerle hatırlatma amacına hizmet edebilir. İlahi güçle desteklenmiş mucizeyi dirilişe yapılan vurgu, aynı zamanda şapelin inşa ve süsleme masraflarını üstlenen ve ebedi istirahatine çekilen Peruzzi ailesinin üyeleri için de –eğer erdemli bir hayat sürdürmeyi tercih ettilerse– bir anlamda bir diriliş vaadi olarak görülmüş olabilir.

Peruzzi'de Yuhanna'nın Drusiana'yı dirilttiği sahnedeki en çarpıcı detay, arka planda görülen surlarla çevrili kent imgesidir. Bu arka fon detayına yukarıda tartıştığımız hem Gotik hem de olgunlaşmış

Rönesans dönemi eserlerinde rastlanmaz. Azizin arkasında ve sol tarafta, bugün literatürde Takip Kapısı olarak bilinen ve Ayasoluk'u koruma altına alan kent surlarının güney kapısının anıtsal kemeri ve iki yanda kare kuleleri görülebilir. Drusiana'nın arkasında ise sur duvarları ve Yuhanna'ya adanmış kiliseye ait detayları göze çarpar.

Orta Çağ Döneminde kapılar sur sistemlerinin parçası olarak salt savunma görevi üstlenmiştir. Gerçek hayatta savunma amaçlı olan kent surları ve kapılar, aynı dönemin sanatında betimlendiklerinde ise başka anlamlar taşır. Çoğu zaman sonuna kadar açık kapılarıyla kentin dışarıya açılan davetkâr yüzü gibi görünen kapılar ve sur duvarları, bu ifadeleriyle gerçeklikten uzak, farklı bir kentsel ideali hatırlatmaya yararlar.<sup>31</sup> Bu bağlamda, günümüzde hâlen kısmen Ayasoluk'ta ayakta olan surlar (Resim 9) ve kapı ile bu kentsel elemanların Peruzzi'deki temsili arasındaki karmaşık mimetik ilişkiyi incelemek yerinde olacaktır.



**Resim 9.** Google-earth'ten alınmış hava fotoğrafında Ayasoluk Kalesi



**Resim 10.** (Resim 6'dan detay)

<sup>30</sup> Sherry L. Reames, "The "Legenda Aurea": A Reexamination of Its Paradoxical History," *Renaissance Quarterly*, 39, 1986, ss. 279-282.

<sup>31</sup> Felicity Ratté, "Architectural Invitations: Images of City Gates in Medieval Italian Painting," *Gesta*, 38.2, 1999, ss. 142-153, kent kapılarının gerçek hali ve temsili ifadesi arasındaki farklılıkları çarpıcı bir biçimde tartışır.

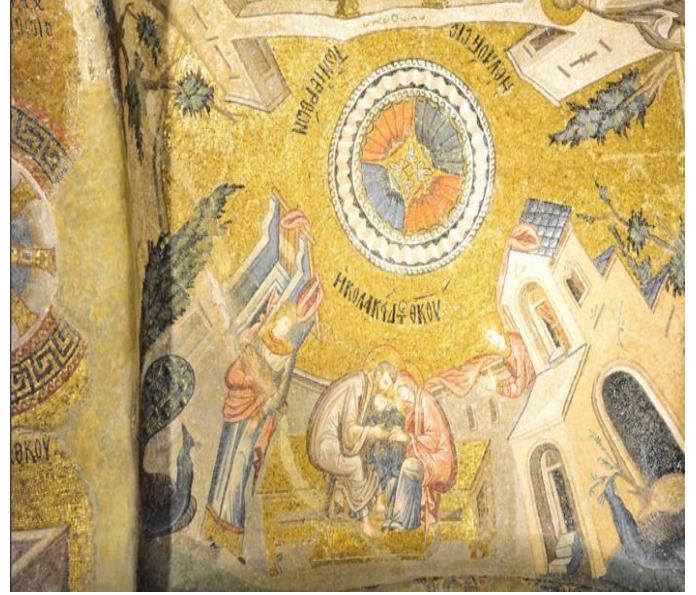


**Resim 11.** Ayasoluk'taki Takip Kapısı

Bu karşılaştırmada iki resim (Resimler 6, 10 ve 11) arasındaki farklılıklar çarpıcıdır. Günümüzde mevcut olanla Giotto'nun betimlediği arasında farklar olmasının nedeni ne olabilir? Bu farklılıkların nedeni için sembolik bir neden olduğu düşünülebilir mi? İtalya'da Orta Çağ ve Erken Rönesans dönemi resim sanatında kent kapısı betimlemelerinin sembolik yansımaları inceleyen çalışmada, Felicity Ratté, gerçek kent kapılarının verdiği izlenimin aksine, bu dönem resminde betimlenen kapıların izleyicisini kente girmeye davet ettiğini söylemiştir.<sup>32</sup> Giotto'nun panelindeki Ayasoluk betimlemesinde ise, betimlenen kilise ile kentin dinî çerçevesi hatırlatılır ve kutsal olanın surlar vasıtasıyla korunduğu hatırlatılır. Ayasoluk'un bu anlamda azizin eylemlerinin anlatıldığı Yeni Ahit'e eklenen metinde bahsedilen olayın geçtiği kutsal mekân algısı surlarla ilişkilendirilerek verilir.

Bu mimari öğeleri biraz daha yakından inceleyecek olursak, Giotto'nun Drusiana panelinde, diğer eserlerinde olduğu yaptığı gibi mimari detayları dikkatli bir biçimde seçip anlatımın çerçevesine yerleştirdiğini söylemek mümkündür. Giotto'nun paneli Ayasoluk'un Erken Hıristiyanlık ve Bizans döneminde azizin adıyla özdeşleşmiş<sup>33</sup> Takip Kapısı ve Aziz Yuhanna'nın Kilisesi'ne ait mimari öğeleri, Rönesans dönemine ait mimari pek çok detayla harmanlandığı bir görsellik sunar.

Giotto'nun çağdaşı olan Konstantinopolis'deki 14. Yüzyıl Palaiologlar dönemi sanatında (Geç Bizans dönemi) ise oldukça farklı bir yaklaşım göze çarpar (Resim 12). Özellikle, Kariye Cami'nin mozaiklerinde göreceğimiz gibi, Bizans sanatında mimari öğeler ve kentsel yapı çevre detayları, çoğunlukla betimledikleri yapı veya kente dair gerçeklik yansıtmayan daha çok boşluk doldurucu öğe gibi kullanılmıştır. Bu nedenle, 1335'de tamamlanmış Peruzzi Şapelindeki Drusiana paneliyle, Kariye'nin 1321'de tamamlanan mozaikleri arasında üslupsal bir karşılaştırma yapılabilir.



**Resim 12.** Kariye Cami, İç narteks, Yohakim ve Anna'nın Meryem'i büyütmeye sahneleri

Palaiologlar dönemi sanatında da aynı dönemde Gotik'ten Rönesans'a geçiş ev sahipliği yapan İtalyan Sanatı da antikiteye ait anlatılardan ve betimleme biçimlerinden ilham almıştır. Her iki dönemin sanatında da antikite yeniden yorumlanmıştır. Zeynep Atas, Palaiologlar dönemi sanatını Batı'daki çağdaşlarıyla kıyasladığı makalesinde, bu dönemin sanatçılarının tıpkı İtalya'daki çağdaşları gibi antik düşüncüyü rasyonalize etmek yerine geleneksel yöntemlerini zenginleştirmek için antikiteye ait biçimleri kullandıklarını söyler. Ancak, Atas'a göre bu çaba, İtalyan ve Bizans sanatındaki farklı yansımaları sahiptir. Giotto'nun başını çektiği İtalya'daki sanatçılar, antik çağı yeniden keşfedip yorumlamak ve bir anlamda geçmişe ait olanı içselleştirme yoluna gitmişlerdir. Bizans sanatında böyle bir içselleştirme yoktur, aksine; iyice araştırılmış olsa da eskiye ait olan, eski olarak korunmuştur.<sup>34</sup> İtalyalı sanatçılar, dünyevi gözlemlerini, antik dönem figürlerini Orta Çağ'a ait dinî sahnelerle harmanlayarak yeni bir dil geliştirmişlerdir. Hareketsiz ve durağan Bizans ve Orta Çağ dönemi figürlerine kıyasla, Erken Rönesans dönemi figürleri daha hareketli ve dinamik betimlemeler olarak karşımıza çıkar. Ayrıca, Palaiologlar dönemi Bizans sanatında özellikle Kariye Cami örneğinde gördüğümüz klasik veya kimi zaman "tersine çevrilmiş perspektif"<sup>35</sup> anlayışından uzak imgeye derinlik veren ve devinim kazandıran perspektif kullanımı ve aynı dönemde Rönesans İtalya'sında ve özellikle Giotto'nun kullandığı yakınsak perspektif uygulamaları ve her iki sanat dünyası arasındaki iletişim ve etkileşimin boyutu hakkında bize yeni fikirler verebilir.<sup>36</sup> Bu bağlamda, Palaiologlar dönemi örneklerle kıyaslandığında, Erken dönem Rönesans sanatının anlatıma derinlik hissi verme konusunda bir adım öne çıktığını söylemek yerinde olur. Rönesans'a özgü perspektif uygulamasının aynı zamanda gözde yanılmasını sağlaması

<sup>32</sup> Felicity Ratté, "Architectural Invitations: Images of City Gates in Medieval Italian Painting," s. 151.

<sup>33</sup> Yerleşim dokuzuncu yüzyıldan itibaren Aziz Yuhanna'nın adıyla özdeşleşen isimler taşımıştır: örneğin, Ayo Theologos, ve Haçlılar tarafından kullanılan, Sanctus Theologus ve İtalyanlar'ın kullandığı Ayo Thologo ve Alto Luogo bunlar arasında sayılabilir. Daha detaylı bilgi için Clive Foss, *Ephesus after Antiquity: A Late Antique, Byzantine and Turkish City*. Cambridge, Cambridge University Press, 1979, s. 120-122.

<sup>34</sup> Zeynep Atas, "The art and architecture of Chora Monastery in Comparison with its East European and Italian Contemporaries," *WIT Transactions on Ecology and The Environment*, 155, 2012, . 1211-1222, özellikle ss. 1217-1218. André Grabar, "The Artistic Climate in Byzantium During the

Palaeologan Period," (Ed. Paul A. Underwood) *The Kariye Djami*, 4 cilt. Routledge, London, 1975, ss. 3-16.

<sup>35</sup> Bizans sanatında perpesktif kullanımı için en kapsamlı çalışma Otto Demus, *The Methods of the Byzantine Artist*, Londra, Routledge, 1948: 64-77.

<sup>36</sup> Otto Demus, *Byzantine Mosaic Decoration: Aspects of Monumental Art in Byzantium*, London, Routledge, 1953, ss. 33-43, ve ibid, Bizans Sanatındaki betimleme sanatının Batı'daki Romanesk ve Gotik dönemlerinden farklı olduğunu söyleyip Kariye Cami ile perspektif kullanımında yeni bir döneme girildiğini savunur. Demus'un bu saptamalarının yeniden değerlendirilmesi için, Jan B. Deregowski, Denis M. Parker, Manfredo Massironi, "The Perception of Spatial Structure with Oblique Viewing: Explanation for Byzantine Perspective?" *Perception*, 23, 1994, s. 5-13.

nedeniyle temsil edilen bina hakkında daha fazla görsel veri sunduğu için de tercih edildiğini eklemeliyiz.<sup>37</sup>

### “Boyanan Mimari”: Giotto'nun Mimari Özellikleri Betimleme Biçimleri

Sonuç olarak, Giotto'nun da Drusiana panelinde mimari öğeleri ve insan figürleri ve objeleri eşyaları yerleştirme biçimiyle tam olarak benzer bir içselleştirme gerçekleştirdiğini söyleyebiliriz. Mesela, Takip Kapısı, bağlı olduğu kent surları, ve Aziz Yuhanna Kilisesi'ne ait detaylar Bizans sanatında sıkça yapıldığı gibi arka fon süslemesi gibi eklemek yerine, bu mimari öğeler anın ve mekânın hatırlatmasını yapan ve gerçekçi detaylarla betimlenmiştir. Örneğin, Drusiana panelinde, duvarlarının kıvrımları sahnenin tam orta noktasında buluşur. Bu gerçekçi detayların, seyyah betimlemelerinde ve hâlâ ayakta olan kalıntılardan anladığımız kadarıyla ortada yuvarlak kemerli bir girişten oluşan ve iki yanda kare planlı kulelerle desteklenen Takip Kapısı'yla büyük benzerlik taşıdığını söylemek gerekir. Arkeolojik kalıntılar ışığında Aziz Yuhanna Kilisesi'nin, Giotto'nun betimlediği gibi, kare haç planlı ve kubbeli bir plana sahip olduğunu da hatırlamak yerinde olacaktır.

Giotto'nun Drusiana'nın diriltilmesi panelindeki sur, kapı ve kilise betimlemesine ait mimari detayların kullanımı için bir analiz daha önerebiliriz. Palaiologlar sanatında bir anlamda kenar süsü veya boşluk doldurucu öge gibi kullanılan mimari öge veya kent betimlemelerinin yerine, Giotto, kente ait görsel çerçeveyi resminin merkezine yerleştirerek bir anlamda, “Bizans mimarisi ve sanatındaki normlara meydan okumaktadır.”<sup>38</sup> Tüm bunlara rağmen, Giotto'nun mimetik Ayasoluk'un surlarını, kent kapısını ve azizin kilisesini betimlediği görsel kurgu Ayasoluk'taki mimari çerçeveye yalnızca yüzeysel olarak benzer. Örneğin, kilisenin gerçekteki hali olan kare haç plânına vurgu yapsa da, mimari ve süsleme detayları, özellikle Lombard işi friz ve gül biçimli pencereler ve ikiz sivri kemerli pencereler (Resim 13) ile ondördüncü yüzyıl başında yeniden inşa edilmiş Floransa'daki Badia Fiorentina Kilisesi'nin cephesiyle (Resim 14) büyük benzerlik taşır.<sup>39</sup> Drusiana'daki Ayasoluk betimlemesini, aynı duvarda ve hemen üstünde yer alan mimari öge kullanımıyla öne çıkan bir başka panel olan Yuhanna'nın göğe yükselişi sahnesindeki iç mekâna ait detaylarla karşılaştırdığımızda ise bir anlamda azizin göğe yükselişiyle ve Drusiana'nın diriltilmesi arasında ölüm ve yeniden dirilme kavramları ve dünyevî ile uhrevî arasındaki geçiş algısının güçlendirilmiş olduğunu görürüz.



**Resim 13.** Drusiana Panelinde Aziz Yuhanna Kilisesi'ne ait



**Resim 14.** Badia Fiorentina Kilisesi, Floransa cephe detayı

Giotto'nun diğer mimari betimlemeleri dikkate aldığımızda ise Giotto'nun iki dünya arasındaki geçişi anlatırken kapı imgesini ne kadar ustaca kullandığını fark ederiz. Palaiologlar dönemi Bizans sanatına ait Kariye Cami mozaiklerindeki Kudüs kent betimlemesinde surla çevrili kapısız bir kent imgesi göze çarpar (Resim 15). Giotto'nun kent betimlemelerinde ise surların parçası olan kapılar önemli bir yer tutar. Mesela, Giotto, 1305 yılında Padua'daki Scrovegni Şapel'inde İncil'den alıntılanan ve İsa'nın hayatından kesitler sunduğu sahnelerde Kudüs'ü görkemli ve çoğunlukla altıgen biçimli kulelerle desteklenen bir kapıyla betimlemiştir. İsa'nın Mısır'dan dönüp Kudüs'e giriş yaptığı sahnede (Resim 16), Kudüs'ün anıtsal Altın Kapısı, yuvarlak bir kemer ve iki yanında altıgen kuleyle desteklenir şekilde betimlenmiştir. Scrovegni'de gördüğümüz bir başka Kudüs sahnesinde ise Altın Kapı'nın önünde Yohakim ve Anna'nın karşılaşması sahnesinde kare planlı iki kule arasındaki kemerli kapı düzeni (Resim 17) Peruzzi Şapel'i'nde gördüğümüz Ayasoluk betimlemesi ile benzerlik içerir.



**Resim 15.** Kariye Cami, Kudüs betimlemesi

<sup>37</sup> John White, *The Birth and Rebirth of Pictorial Space*, Cambridge MA, Belknap, 1987, ss. 27-30 ve M. Trachtenberg, *Dominion of the Eye: Urbanism, Art and Power in Early Modern Florence*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, ss. 165-184.

<sup>38</sup> Carole H. Krinsky, “Representations of the Temple of Jerusalem before 1500,” *Journal of Warburg and Courtauld Institutes*, 33 1970, ss. 1-20.

<sup>39</sup> Francesco Benelli, *The Architecture in Giotto's Paintings*, Cambridge University Press, Cambridge, 2014, ss. 44 ve 118.





Resim 16. Scrovegni Şapeli, Kudüs'e giriş

Resim 17. Scrovegni Şapeli  
Yohakim ve Anna'nın buluşması

Bu noktada Giotto'nun Yohakim ve Anna'nın buluşması sahnesinde ve Drusiana sahnesinde neden sıkça kullandığı çok kenarlı kule sistemini değil de kare plânlı kuleleri tercih ettiğini sorgulayabiliriz. Resim 16'da görülen Scrovegni Şapelindeki İsa'nın Kudüs'e zaferle giriş yaptığı sahnede altıgen biçimli bir kapının Hristiyanlık dinine karşı tahammülsüzlüğü ve toplu kıyımlarıyla ünlü Roma İmparatoru Diokletianus Split'de (günümüzde Hırvatistan'da) inşa ettiği sarayını koruyan kalenin kapılarına dikkat çekici bir benzerlik taşıdığını söylemek yerinde olacaktır. Altıgen planıyla geç Roma dönemine atfedilen bu kapı ve kule düzenlemesi, bir anlamda, Giotto'nun Kudüs'ü Hristiyanların yaşadığı kıyımlar kapsamında tarihselleştirme çabası gibi görülebilir.<sup>40</sup> Öte yandan, hem Scrovegni'deki Yohakim ve Anna'nın buluşması, hem de Peruzzi'deki Drusiana panelinde kare plânlı kule biçiminin kullanılması ise daha bilinçli bir "gerçeklik yaratma" çabasına işaret edebilir. Halen ayakta duran kalıntılarıyla hem Kudüs'teki Altın Kapı'nın hem de Ayasuluk'teki Takip Kapısı'nın kare plânlı kulelere sahip olduğunu hatırlamak yerinde olacaktır.

### Giotto'nun Görsel Arşivinin Kökenleri

Peki, Giotto Kudüs veya Ayasuluk gibi kentlere ait mimari detaylar hakkında hangi yolla bilgi edinmiş olabilir? Francesco Benelli, *Giotto and Architecture* adlı kitabında resmedilen mimari öğeleri varolan, varolması mümkün olan ve hayali diye üç gruba ayırır.<sup>41</sup> Benelli'nin sınıflandırmasına ve yukarıda yapılan analize istinaden Giotto'nun kullandığı bina detaylarının varolan ve hayali kategorisinde olduğunu söyleyebiliriz. Bir anlamda, Giotto'nun Drusiana panelinde gördüğümüz mimari detaylar yüzeysel de olsa bir gerçekçilik hissi yaratır. Giotto, hayali ve stilize edilmiş olan detayları içeren binalarla, olması muhtemel yapıların çarpıcı bir seçkisini sunar. Giotto'nun insan figürlerini çizme konusunda Roma veya Geç Antik dönem lahitlerinden ve Fransa'nın Gotik dönem heykeltıraşlık eserlerinden esinlendiği bilinmektedir.<sup>42</sup> Çizdiği kapı veya kule biçimleri içinse, daha çok İtalya'nın Geç Antik ve Orta Çağ Döneminde Torino'daki Palatina ve Umbria yakınlarındaki Spello'da anıtsal taklar ve Milano'daki sur yapılarında gördüğümüz çok kenarlı (altıgen, sekizgen ve onaltıgen) kuleli kapı sistemlerinden esinlendiğini tartışılmıştır.<sup>43</sup> Bunlara ek olarak, Roma'yı sarmalayan kare ve yarım daire planlı kuleli Markus Aurelius döneminde 3. yüzyılın sonunda yapılan kent surunu da hatırlatmak yerinde olacaktır. Leon Battista Alberti, *De Architectura*'sında mimarın ressamın işlerine bakarak mimari elemanlarını tasarladığını söyler.<sup>44</sup> Bu öneriden hareketle, Benelli, Giotto'nun resmettiği binaların döneminin yapı çevresinden esinlemeler içerdiğini tartışır.<sup>45</sup> Bu bağlamda, Giotto'nun Ayasuluk'taki Takip Kapısı veya Aziz Yuhanna Kilisesi'ne ait betimlemelerin mevcut yapı çevrenin birebir kopyası olmasa da, kare haçlı plânlı ve kubbeli yapısıyla kilise, yuvarlak kemer açıklığı ve iki yanda kare planlı kuleleriyle Ayasuluk kalesini andırır.

Giotto'nun kafasında canlanan ve eline yansıyan Ayasuluk imgesinin Floransa'nın Batı Anadolu ve Dalmaçya sahiliyle kurduğu ticari ilişkiler sonucunda bu şehirleri ziyaret eden tüccarların veya Efes ve Ayasuluk'ta kutsal mekânlara ziyaret eden hacıların anlatıklarına dayandığını da ayrıca önerebiliriz. Bu bağlamda, özellikle Peruzzi ailesine olan yakınlığıyla bilinen Floransa'lı tüccar Pegolotti'nin "La Pratica della Mercatura" 1330'larda oluşturduğu ticaretle ilgili el kitabında Ayasuluk'un da içinde olduğu ticaret ağında satılan mallar, ağırlık birimleri ve fiyatlarla ilgili uzun bir kısım olduğunu eklemeliyiz.<sup>46</sup> Ayrıca Ayasuluk'ta, Aziz Yuhanna'nın mezarını da barındıran bazilika kilisesi ve İncil'ini yazdığı Ayasuluk Kalesi'nde bulunan kürsüsünün Hristiyanlık için önemli bir haç merkezi olması nedeniyle, burayı ziyaret edenlerin anlattıkları doğrultusunda Giotto'nun Ayasuluk'un kentsel peyzajına hayat verdiği saptamasını da yapabiliriz.

Giotto'nun boyadığı Takip Kapısı her ne kadar kemer açıklığı ve iki yandan kare kuleli yapısıyla Ayasuluk'taki örneği anımsatsa da, kapıya onyedinci yüzyılda Ayasuluk'u ziyaret eden seyyahlarca Takip Kapısı adı verilmesini sağlayan, muhtemelen 8. yüzyılda Bizans İmparatoru 6. Konstantinos (780-797) tarafından kapı alınlığına yerleştirilen panellere dair biz ize rastlanmaz. Geç Antik döneme tarihlenen lahit parçalarıyla kapının alınlığı bu dönemde yeniden inşa edilmiştir (Resim 18).<sup>47</sup> Giotto, bunun yerine, bilinçli bir şekilde surların siperine mazgal dişleri çizmiştir. V biçimli bu

<sup>40</sup> John White, "Giotto's Use of Architecture in 'The Expulsion of Joachim' and 'The Entry into Jerusalem' at Padua," *The Burlington Magazine*, cilt 115, sayı 844, 1973, ss. 439-447 ve 449.

<sup>41</sup> Benelli, *The Architecture in Giotto's Paintings*, ss. 1-11.

<sup>42</sup> Cesare Gnudi, *L'arte gotica in Francia e in Italia*, Turin, G. Einaudi, 1982, resimler, 58 ve 59; Anne Markham Telpaz, "Some Antique Motifs in Trecento Art," *Art Bulletin*, 46, 1964, ss. 3, 72-76. Arena Şapel'de Giotto'nun referansları için Péter Bokody, *Images-within-Images in Italian Painting: Reality and Reflexivity*, Burlington, Ashgate, 2015, ss. 70-71 ve 75.

<sup>43</sup> White, "Giotto's Use of Architecture," s. 444.

<sup>44</sup> Rocco Sinisgalli, (Ed.), *Leon Battista Alberti. On painting. A New Translation and Critical Edition*, New York, Cambridge University Press 2011, s. 45.

<sup>45</sup> Benelli, *The Architecture in Giotto's Paintings*, 1-11.

<sup>46</sup> Hunt, *Medieval Super-Companies*, ve Dalanay, "Ephesos During the Beylik and Ottoman Periods," s. 10-11 ve 13-15.

<sup>47</sup> Truva Savaşı temalı lahit parçalarının devşirilerek kapının onarımında kullanılması için, Çağaptay, "Yeniden İnşa Edilen Geçmiş: Ayasuluk'taki Takip Kapısı'nın Bizans Dönemindeki Tamiri," ss. 56-63. 1672 yılında Efes'i ziyaret eden Oxford'lu din adamı Thomas Smith ise klasik döneme ait olduğunu söylediği bu kabartmaların yerel kaynaklar tarafından kendisine "[z]avallı Hristiyanların dinsizlerin zulmünden kaçışını gösterir" şeklinde



**Resim 18.** Tournefort'un 1701 tarihli Takip Kapısı Gravürü (Cambridge Üniversitesi, Nadir Kitap Koleksiyonu)

mazgalların ondördüncü yüzyılda Kutsal Roma İmparatorluğu'nu simgeleyen Jibelinleri temsil eden bir desen olduğu ve Papa'nın destekçisi Gelflerle ilişkilendirilen kare biçimli mazgallardan oldukça farklı olduğu tartışılmıştır.<sup>48</sup> John White, mazgalda bu desenin kullanılmasını Giotto kanalıyla Peruzzi ailesinin siyasi duruşunun dışı vurumu olarak okunabileceğini önermiştir.<sup>49</sup> Sanatta yerel biçim ve detayların içselleştirilip siyasi, dinî veya şahsi mesaj verme kaygısıyla yeniden yorumlanması sıkça rastlanılan bir durumdur. Peruzzi ailesi de benzer bir kaygıyla Giotto'nun sanatı yardımıyla bu mesajı verme arzusu gütmüş olabilir.

Giotto'nun Rönesans dönemi mimari özellikleriyle (mazgallar ve kilisenin cephe detayları) harmanladığı daha eski dönemlere ait referanslar (kare biçimli kule), ilk bakışta anakronistik gibi algılandığında, bu durum, aslında Péter Bokody tarafından tartışıldığı üzere heterokronik olarak yorumlanmalıdır.<sup>50</sup> Çünkü, Drusiana'nın Aziz Yuhanna tarafından diriltildiği dönemde, ne sur duvarları, ne Takip Kapısı, ne de Aziz Yuhanna Kilisesi ayakta. Takip Kapısı'nın parçası olduğu sur sisteminin arkeolojik veriler ve yazılı kaynakların yardımıyla İmparator I. Justinianos (527-565) ve eşi tarafından kutsal alanları koruma altına alma projesinin bir parçası olarak 6. yüzyılın ortasında inşa edildiğini ve 8. yüzyılda Truva savaşından sahneler içeren lahit parçalarıyla yeniden tamir edildiğini biliyoruz. Aziz Yuhanna Kilisesi'nin inşa edilme sürecine baktığımızda ise daha girift bir inşa süreci ile karşılaşırız. I. Konstantinos (306-337) döneminde azizin mezarının hacılar tarafından ilgi görmesi sonucunda, mezarın üstüne önce *martyrion*, ardından ahşap çatılı bazilika planlı bir yapı inşa edilmiştir. Yine Justinianos tarafından 535-536 yıllarında haç planlı ve her bir bölümün kubbeye örtüldüğü

lanse edildiğini ve kapının Takip Kapısı (Gate of Persecutions) olarak bilindiğini söyler. Smith, bu tanımlamasıyla kapıya isim babalığı yapar. Thomas Smith, *Remarks upon the Manners, Religion, and Government of the Turks*. London, Moss Pitt, 1678, 260-261. Smith'in bu okumasının analizi için, Thomas Roebuck, "Antiquarianism in the Near East: Thomas Smith (1638-1710) and His Journey to the Seven Churches of Asia," (Ed. Jane Grogan), *Beyond Greece and Rome: Reading the Ancient Near East in Early Modern Europe*. Oxford, Oxford University Press, 2020, ss. 144-147.

<sup>48</sup> İki grup arasındaki rekabet 1140'lara dayanmaktadır. <https://www.britannica.com/event/Guelf-and-Ghibelline>. 1 Kasım 2020'de erişildi.

<sup>49</sup> White, "Giotto's Use of Architecture," s. 443.

bir kilise yaptırılmış ve yapı bugün arkeolojik kazılar sonucunda ortaya çıkarılan nihai formunu almıştır.<sup>51</sup>

Peruzzi Şapeli'ndeki panelden anlaşılacağı üzere, Ayasoluk'un büyüğü ve Drusiana'nın öyküsü Giotto'nun öğrencisi Taddeo Gaddi'nin de ilgisini çekmiştir. 1360'lı yıllarda Ayasoluk'un yapı çevresi, surları ve Takip Kapısı, Toskana'daki Casentino Vadisi'ndeki Castello dei Conti Guidi'de bulunan Guidi Şapeli'nde yeniden canlandırılmıştır (Resim 19). Bu betimlemede, Gaddi, neredeyse her bir taşı detaylandırarak şehir duvarlarına dikkat çekerken, aynı zamanda kare biçimli kulelerin, kapı girişinin ve Aziz Yuhanna Kilisesi'nin bir kısmını da tasvir etmektedir. İlginç bir şekilde, Gaddi'nin her bir taşın çerçevesiyle belirginleştirilmesi, sanki Takip Kapısı'nın Artemision, *nekropol*, *stadion* ve *gymnasion* alanlarından getirilen mermerden devşirme malzemenin duvar örgüsündeki halini anırtır ve bu haliyle Resim 17'de tartışılan Joseph Pitton de Tournefort tarafından yapılan gravürdeki sur görüntüsüyle büyük bir benzerlik taşır.<sup>52</sup> Gaddi'nin sur duvarlarındaki taşları belirginleştirilmesi, ayrıca Giotto'nun yukarıda bahsedilen Scrovegni'deki Yohakim ve Anna'nın önünde bulunduğu Altın Kapı örneğindeki taşların belirgin bir biçimde duvar örgüsünde gösterilmesine de oldukça benzemektedir. Gaddi'nin kare planlı bir kapıdan çıkan Aziz Yuhanna'yı bazilika planlı gibi görünen kilisesini koruyan sur duvarlarının hemen önüne yerleştirdiği tabutta dirilirken gösterilen Drusiana, Giotto'nun Peruzzi'deki Drusiana sahnesiyle birlikte ele alındığında, her iki sahnede de Ayasoluk kentini ve onun azizi Yuhanna'yı hem kentsel hem kutsal boyutta anma ve hatırlatma amacını güttüğü söyleyebiliriz. Öte yandan, Giotto'nun tarihsel referanslar hakkında daha gerçeğe yakın saptamalar yaparken, Gaddi'nin sahneye bazilika planlı bir kilise eklemesi ve duvarları rustik taş işçiliği ile belirginleştirilmesi ise sanatçının olayların geçtiği dönem olduğu bilinen Erken Hristiyanlık döneminin mimari dokusunu canlandırma girişimi olarak yorumlanabilir.



**Resim 19.** Drusiana'nın diriltilmesi, Taddeo Gaddi, Guidi Şapeli

<sup>50</sup> Alexander Nagel and Christopher S. Wood *Anachronic Renaissance*, New York: Zone Books, 2010, s. 35-44; Bokody, *Images-within-Images*, 78-79.

<sup>51</sup> Kilisede yürütülen kazılar hakkında değerlendirme için Mustafa Büyükkolancı, "Zwei neugefundene Bauten der Johannes- Kirche von Ephesos: Baptisterium und Skeuophylakion," *Istanbuler Mitteilungen*, Sayı 32, 1982, s. 237-253; Çağaptay, "Yeniden İnşa Edilen Geçmiş: Ayasoluk'taki Takip Kapısı'nın Bizans Dönemindeki Tamiri," 57-58.

<sup>52</sup> Şipolyen malzemenin değerlendirmesi için, Michael Immendörfer, *Ephesians and Artemis: The Cult of the Great Goddess of Ephesus in the Epistle's Context*. Tübingen, Mohr Siebeck, 2017, ss. 125-140. Ulrike Muss, *Die Archäologie der ephesischen Artemis: Gestalt und Ritual eines Heiligtums*. Vienna, Phoibos Verlag, 2008.

## Floransa'daki Ayasoluk

Santa Croce, Peruzzi ailesi ve diğer Floransalı ailelerin şapelleriyle genişleyen sanatsal ve mimari çerçevesiyle, bu ailelerin kentin siyasi ve ekonomik hayatındaki görünürlüğüne katkıda bulunmuştur. Peruzzi Şapel'inde Giotto aracılığıyla ortaya çıkan sanatsal ifade, aslında bu aileler arasındaki rekabetin bitmesi durumunda, Floransa'nın adeta "modern" bir Ayasoluk'a dönüşeceği, hem ilahî, hem de kentsel barışın iskân edildiği bir yer olacağı mesajı verilmeye çalışılmış olabilir.<sup>53</sup> Bu anlamda, Floransa'da söz sahibi ailelerden olan Peruzzi ailesinin Aziz Yuhanna'nın yaşam öyküsünde önemli bir yer olan Ayasoluk'un kutsal ve kentsel doğasını çarpıcı bir biçimde özümlediğini hatırlamak önem taşır. Giotto'nun elinden çıkan Floransa'daki Ayasoluk, bir yandan Erken Hristiyanlık ve Bizans döneminin önemli bir kenti olan Ayasoluk'un kutsal peyzajının bir yansımasıdır. Öte yandan ise, Giotto'nun Drusiana'nın hikayesini anlatmak için detaylara gösterdiği dikkat veya seçici kullanımı Ayasoluk'un o dönemde diğer Akdeniz kentleri arasında sahip olduğu ticari cazibeye işaret etmekte, aynı zamanda da kentin Hristiyanlık için önemli bir bir haç merkezi olmasının hatırlanmakta ve mekânsal kutsallığının takdiri ve kabulüne de vurgu yapılmaktadır.

### "Gerçeklik Analizi" ve Sonuç

Giotto'nun Drusiana panelini mimari öğeler ve Ayasoluk peyzajını kullanarak anlatmasıyla ortaya çıkan Floransa'daki Ayasoluk olgusunu, Roland Barthes'ın "reality effect" veya "gerçeklik etkisi" teorisini kapsamında tartışabiliriz. Barthes, bir anlatının içinde sıkça geçen detayın, bir anlamda o anlatının gerçekliğine vurgu yapan ögeye dönüşmesi olarak açıklar.<sup>54</sup> Barthes'ın teorisine katkıda bulunan Joel Fineman'a göre ise, bir yazının içine bir anekdotun eklenmesiyle, yazı ve anekdot birbirlerini pekiştirir ve "gerçeklik etkisi" ortaya çıkar.<sup>55</sup> Bu sayede, örneğin, metin içine eklenen bir yan anlatı, bağlam üzerinde bir pencere açar, böylece yan anlatı ana anlatıyı doğrular ve destekleyebilir duruma gelir. Hatta bazen bu yan anlatı, "gerçeklik" olgusuna daha ikna edici bir şekilde katkıda bulunmak için birincil anlatının dışına çıkar. Bir başka deyişle, sanat eserinin doğduğu bağlamın, metnin kendisi olduğunu ve yorumlanabilecek işaretlerden oluştuğunu düşünürsek, yan anlatıların çeşnisiyle yaptığımız seçimler doğrultusunda ortaya çıkan büyük hikâyeyi okuyabilmek için yeni bir yoruma veya analize ulaşırız.<sup>56</sup>

Barthes'ın sayısız yayınında tartıştığı gibi anlatının aktarılması ve anlaşılması, okuyanın metnin kendisini nasıl ilişkilendirdiğine, sosyo-kültürel deneyimine ve geçmişine ve daha önceden okuduklarıyla yeni okuduğu şey arasındaki ilişkiyle yakından ilgilidir. İmgenin metne benzer olması özelliğinden çıkarak, Barthes'ın Balzac'ın *Sarrasine* öyküsünü beş kodla analiz ettiği *S/Z* başlıklı kitabında olduğu gibi, Peruzzi Şapeli'ndeki Drusiana'nın diriltilmesi sahnesini bu kodlar ışığı altında inceleyebiliriz. Düz anlamın, yani ilk anlamın da kendi üzerine geri dönen bir yan anlamdan ibaret olduğunu hararetle savunan, okuru anlamı çoğaltacak bir uzam olarak kabul eden Barthes, her yazılı metnin beş koddan oluştuğunu savunmuştur. Amelleri belirleyen "enigmatik" kod; bilinmezli, kuşku yaratan ve yorumsamayı sağlayan "yan-anlamsal" kod; metnin ana anlamıyla ilişkili kişiler, yerler veya objelerle ilgili yan anlamlar bulmamızı sağlayan "semik" kod ve belirli unsurları simgesel olarak irdeleyip anlamak için "sembolik" kod; ve son olarak, kişinin dünya hakkında bilmesi gerekenleri ve kültürel stereotipleri simgeleyen "kültürel" kod ise ana kahramanın

kim olduğunu, statüsünü, yaz(p)ılan eserin hangi döneme ve akıma ait olduğunu anlamamızı sağlar. Bu sayede bir anlatı ortaya çıkar.<sup>57</sup> Drusiana'nın diriltilmesi panelinde bu kodların hepsi karşımıza çıkar, panelin kendisi enigmatik iken, Giotto'nun görsel hafızasını nelere dayandırdığı sorusu yan-anlamsal saptamalar yapmamızı sağlar. Panelde bulduğumuz Ayasoluk'a dair gerçeğe yakın mimari biçimler, atlanan ince ayrıntılar, veya eklenen yeni özellikler bizi "semik" bir irdelemeye sevk ederken, Giotto'nun seçkisi sayesinde "sembolik" yorumlamalar yapıp, ve son olarak panelde diriltilmeye çalışılanın aslında Drusiana değil, ondördüncü yüzyılda bir yandan papalık ve Kutsal Roma İmparatorluğu arasındaki rekabet diğer yandan as nüfuzlu aileler arasındaki güç kavganın ortasına düşmüş Floransa olduğunu, Barthes'ın "kültürel" bir kodu sayesinde anlayabiliriz.

Sonuç olarak, Giotto'nun resim içinde yarattığı resim(ler)deki "gerçeklik etkisi" kavramı, mevcut olan yapının bire bir kopyasının betimlenmesi anlamına gelmez. Betimlenen yapıya eklenen bir detay veya bir desen o yapıyı veya yeri tanım(lam)aya veya anımsatmaya yeterli olur. Bu bağlamda, "resmedilen mimari" ile var olan yapı arasında diyalektik bir ilişki ortaya çıkar. İşte bu nedenle, Ayasoluk'un gerçek haliyle "gerçeklik etkisi" yaratılarak boyanmış hali arasında bir ayrım yapmak gerekir. Bu ayrımı fark etmek, Giotto'nun ustası Cimabue'nin sanatından ve tekniğinden uzaklaşıp sanatında kendi dilini yarattığını gösterir.<sup>58</sup> Cimabue'nin olanı kopyalarak yaptığı resimlerle Giotto'nun Drusiana'nın diriltilmesi sahnesi arasındaki fark tam olarak budur. Ayasoluk'a dair mimari referanslar, Floransa'ya ve dönemin mimari öğeleri kullanılarak yansıtılırken, V şeklinde çizilmiş mazgal dişleri "gerçeklik etkisinin" yaratılmasına katkıda bulunur. Resmin içine yedirilmiş resim veya mekân içindeki mekân, gerçeğin ifşası değil, yapıcı çevrenin gerçeğe yakın bir detayı olarak algılanabilir.<sup>59</sup> Bu, Giotto'nun perspektifinden, kent surları ve azizin kilise ile birlikte Takip Kapısı'nın Ayasoluk'un özü ve görsel kodu olduğuna işaret etmektedir. Peruzzi ailesinin de Giotto'nun sanatı aracılığıyla vermek istediği mesaj ise tam olarak budur. Peruzzi Şapeli'ndeki bu sahnede, Giotto, "Sadece müteedeyin Drusiana'yı diriltmez, aynı zamanda Floransa'daki Ayasoluk'u yeniden diriltir."<sup>60</sup>

**Yazar notu:** Bütün görsellerin yayın hakkı yazara aittir.

<sup>53</sup> Codell, "Giotto's Peruzzi Chapel Frescoes," ss. 611-612.

<sup>54</sup> Roland Barthes, "The Reality Effect," (Ed. Tzvetan Todorov), *The French Literary Theory Today: A Reader*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982, s. 11-17.

<sup>55</sup> Joel Fineman, "The History of the Anecdote: Fiction and Fiction," (Ed. Aram Veesser), *The New Historicism*, New York, Routledge, 1989, ss. 49-76.

<sup>56</sup> Mieke Bal and Norman Bryson, "Semiotics and Art History," *The Art Bulletin* 73, 2, 1991, s. 175.

<sup>57</sup> Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, 13, 17-18, 190-191 ve 261. Barthes göstergebilim teorisinin dilimizde yapılan detaylı incelemesi için Ufuk Bircan, "Roland Barthes ve Göstergebilim," *SBARD* 26, 2 2015, ss. 17-41.

<sup>58</sup> Maria Andoloro, "Ancora una volta sull'Ytalia di Cimabue," *Art Medievale* 2, 1984, ss. 143-150.

<sup>59</sup> Bokody, *Images-within-Images*, s. 70.

<sup>60</sup> Codell, "Giotto's Peruzzi Chapel Frescoes," s. 599.

## KAYNAKÇA

### Kitaplar

- Barthes, Roland; *S/Z*, Paris, Seuil, 1970.
- Benelli, Francesco; *The Architecture in Giotto's Paintings*, Cambridge University, Press, Cambridge, 2014.
- Boccaccio, Giovanni; (Çev. John Payne), *Decameron*, 3 Cilt, Lawrence& Mullen, Londra, 1895.
- Bokody, Péter; *Images-within-Images in Italian Painting: Reality and Reflexivity*, Burlington, Ashgate, 2015.
- Bologna, Ferdinando; *Novità su Giotto, Giotto al tempo della cappella Peruzzi*, Turin, G. Einaudi, 1969.
- Demus, Otto; *Byzantine Mosaic Decoration: Aspects of Monumental Art in Byzantium*, London, Routledge, 1953.
- Demus, Otto; *The Methods of the Byzantine Artist*, Londra, Routledge, 1948.
- Derbes Anne, Mark Sandona, *The Usurer's Heart: Giotto, Enrico Scrovegni, and the Arena Chapel in Padua*, University Park, PA: Pennsylvania State University Press, 2008.
- Forster, Edward R. Morgan; *A Room With a View*, Dover Thrift, New York, 1995.
- Foss, Clive; *Ephesus after Antiquity: A Late Antique, Byzantine and Turkish City*, Cambridge, Cambridge University Press, 1979.
- Gnudi, Cesare; *L'arte gotica in Francia e in Italia*, Turin, G. Einaudi, 1982.
- Hamburger, Jeffrey; *St. John the Divine: The Deified Evangelist in Medieval Art and Theology*, Berkeley, University of California Press.
- Hunt, Edwin S.; *Medieval Super-Companies. A Study of the Peruzzi Company of Florence*, Cambridge 1994.
- Immendorfer, Michael; *Ephesians and Artemis: The Cult of the Great Goddess of Ephesus in the Epistle's Context*, Tübingen: Mohr Siebeck, 2017.
- Larner, John; *Italy in the Age of Dante and Petrarch, 1216-1380*, London and New York, Longman, 1980.
- Lubbock, Jules; *Storytelling in Christian Art from Giotto to Donatello*, New Haven, Yale University Press, 2006.
- James, Montague Rhodes; (Ed. ve Çev.), *The Apocryphal New Testament*, Oxford: Clarendon Press, 1924.
- Muss, Ulrike; *Die Archäologie der ephesischen Artemis: Gestalt und Ritual eines Heiligtums*. Vienna, Phoibos Verlag, 2008.
- Nagel, Alexander, Christopher S. Wood, *Anachronic Renaissance*, New York: Zone Books, 2010.
- Previtali, Giovanni; *Giotto e la sua bottega*, Milano, Fabbri, 1967.
- Stubblebine, James; *Assisi and the Rise of Vernacular Art* New York, Harper& Row, 1985.
- Trachtenberg, Marvin; *Dominion of the Eye: Urbanism, Art and Power in Early Modern Florence*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.
- Passerini, Luigi; *nel manoscritto 156 del fondo che lasciò alla Biblioteca Nazionale di Firenze nel 1877 BNCF, Miscellanea Passerini*, vol. 41.
- Sinisgalli, Rocco; (Ed.), *Leon Battista Alberti. On painting. A New Translation and Critical Edition*, New York, Cambridge University Press 2011.
- Tintori, Leonetto, Eve Borsook, *Giotto: The Peruzzi Chapel*, New York, Abrams, 1965.
- Vasari, Giorgio; *Lives of the Artists*, (Çev. George Bull), Harmondsworth, Baltimore, Penguin Classics, 1965.
- White, John; *The Birth and Rebirth of Pictorial Space*, Cambridge MA, Belknap, 1987.

### Makaleler

- Andoloro, Maria; "Ancora una volta sull'Ytalia di Cimabue," *Art Medievale* 2 1984, ss. 143-150.
- Ataş, Zeynep; "The Art and Architecture of Chora Monastery in Comparison with its East European and Italian Contemporaries," *WIT Transactions on Ecology and The Environment* 155, 2012, ss. 1211-1222.
- Bal, Mieke ve Norman Bryson, "Semiotics and Art History," *The Art Bulletin* 73. 2, 1991, ss.174-208.
- Barthes, Roland; "The Reality Effect," (Ed. Tzvetan Todorov), *The French Literary Theory Today: A Reader*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982, ss. 11-17.
- Bircan, Ufuk; "Roland Barthes ve Göstergebilim," *SBARD* 26, 2 2015, ss. 17-41.
- Borsook, Eve; "Notizie Su Due Cappelle Di Santa Croce A Firenze," *Rivista D'arte*, 36 1961-1962, ss. 89-106.
- Büyükkolancı, Mustafa; "Zwei neugefundene Bauten der Johannes- Kirche von Ephesos: Baptisterium und Skeuophylakion." *Istanbuler Mitteilungen*, 32, 1982, ss. 237-253.

- Codell, Julie; "Giotto's Peruzzi Chapel Frescoes: Wealth, Patronage and the Earthly City," *Renaissance Quarterly* 41.4, 1988, ss. 593-595.
- Çağaptay, Suna; "Yeniden İnşa Edilen Geçmiş: Ayasuluk'taki Takip Kapısı'nın Bizans Dönemindeki Tamiri," *Ege Mimarlık Dergisi* 108, 4, 2020, ss. 56-63.
- Çağaptay, Suna; "Into the Sacred Space: Facing Ayasuluk and Its Gate of Persecutions," (Ed. Vasileios Marinis, Amy Papalexandrou, and Jordan Pickett), *Sacred Space: Studies in Honor of Robert Ousterhout*, yayında, Brepols, Turnhout, 2022, ss. 195-208.
- Dalanay, Yaman; "Ephesos During the Beylik and Ottoman Periods (14th-16th Centuries)," (Ed. Sabine Ladstätter) *Die Türbe in Artemision*, vol. 1 (Vienna: Österreichisches Archäologisches Institut, 2015), ss. 9-16.
- Deregowski, Jan B., Denis M. Parker, ve Manfredo Massironi, "The Perception of Spatial Structure with Oblique Viewing: Explanation for Byzantine Perspective?" *Perception*, 23, 1994, s. 5-13.
- Fineman, Joel; "The History of the Anecdote: Fiction and Fiction,"(Ed. Aram Veeser), *The New Historicism*, New York: Routledge, 1989, ss. 49-76.
- Hoffmann, Volker; "Giotto and Renaissance Perspective," *Nexus Network Journal*, 12, 2010, ss. 5-132.
- Grabar, André; "The Artistic Climate in Byzantium During the Palaeologan Period," (Ed. Paul A. Underwood) *The Kariye Djami*, 4 cilt. Routledge, London, 1975, ss. 3-16.
- Krinsky, Carole H.; "Representations of the Temple of Jerusalem before 1500," *Journal of Warburg and Courtauld Institutes*, 33 1970, ss. 1-20.
- Long, Jane C.; "The Program of Giotto's Saint Francis Cycle at Santa Croce in Florence," *Franciscan Studies*, 52, 1992, ss. 85-133.
- Long, Jane C.; "Parallelism in Giotto's Paintings," (Ed. Sarah Blick ve Laura Gelfand) *Push Me, Pull You: Imaginative, Emotional, Physical, and Spatial Interaction in Late Medieval and Renaissance Art*, Brill, Leiden, 2011, ss. 327-353.
- Monciatti, Alessio, Cecilia Frosinini; "La Cappella Peruzzi in Santa Croce a Firenze," (Ed. A. C. Quintavalle), *Medioevo: i committenti: atti del convegno internazionale di studi, Parma, 21-16 settembre 2010*, Milan, Mondadori-Electa, 2011, ss. 607-622.
- Ratté, Felicity; "Architectural Invitations: Images of City Gates in Medieval Italian Painting," *Gesta*, 38.2, 1999, 142-153.
- Reames, Sherry L.; "The "Legenda Aurea": A Reexamination of Its Paradoxical History," *Renaissance Quarterly* 39, 1986, ss. 279-282.
- Telpaz, Anne Markham; "Some Antique Motifs in Trecento Art," *Art Bulletin* 46 1964, 72-76.
- White, John; "Giotto's Use of Architecture in "The Expulsion of Joachim" and "The Entry into Jerusalem" at Padua," *The Burlington Magazine* 115, 844, 1973, ss. 439-447.
- Online Kaynaklar
- <https://www.britannica.com/event/Guelf-and-Ghibelline>. 1 Kasım 2020'de erişildi.
- <http://ica.themorgan.org/manuscript/page/42/110814>, online erişim: 5 Kasım 2020'da erişildi.
- [https://www.wga.hu/html\\_m/l/lippi/flippino/strozzi/3druisa.html](https://www.wga.hu/html_m/l/lippi/flippino/strozzi/3druisa.html). 5 Kasım 2020'da erişildi.