

RÖNESANS DÖNEMİNDE TİNSEL MÜLKİYET KAVRAMININ GELİŞİMİ VE SANATÇI HAKLARI

THE DEVELOPMENT OF INTELLECTUAL PROPERTY CONCEPT AND RIGHTS OF ARTISTS IN RENAISSANCE ERA

Yrd. Doç. Dr. Nilüfer ÖNDİN

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

Fen Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü

ÖZET

Rönesans'ın dış dünya gerçekliğine yönelmesi ve bireycilik kavramı üzerinde yoğunlaşması bilgiyi ön plana çıkartır. Gerçeğin kaynağının iç ve dış deneyde olduğu anlayışının sonucu önem kazanan bilgi, insanın kendisini yetkinleştirmesine olanak sağlar ve bilim bireyseliğe karşı büyüyen ilgiyi karşılamak üzere gelişir. Sanatın da bir bilim olarak ele alınışı, sanatçının toplumdaki konumunu olumlu yönde etkilediği gibi, sivil mesenlerin güçlenmesi sanata ve sanatçıya olan ilgiyi çoğaltır. Sivil mesenlerin katkısıyla lonca kurallarında görülen gevşeme, sanatçıyı zanaatçı statüsünden giderek uzaklaştırır ve sanatçı edimi önem kazanır. Sanatçı ediminin ön plana çıkması ise, tinsel mülkiyet kavramını gündeme getirir. Sanatçının yaratma sürecindeki zihinsel etkinliğinin hak kapsamına dahil edilmesinin ifadesi olan tinsel mülkiyet kavramı, fikri emeği, üzerinde cisimleştiği malzemeden ayırarak, ona (fikri emeğe) artı bir değer yükler. Tinsel mülkiyet bağlamında sanatçı ediminin vurgulanması, sanatçıya birey olarak kimliğini yapıtında görselleştirme olanağını sağlarken, onun (sanatçının) toplum içinde saygınlığını artırır. Böylece Rönesans, sanatçı hakları açısından, kendinden sonraki hukuksal gelişmelere yeni bir şekil ve yön vermiştir.

Anahtar Sözcükler: Rönesans, bireycilik, fikri mülkiyet, sanatçı hakları, lonca.

ABSTRACT

The intention of Renaissance towards the reality of external world and its concentration upon the concept of individualism emphasizes the knowledge. The knowledge that gains significance as a consequence of the development of the understanding that the source of reality is in the internal and external experiment, provides the human being to bring up himself, and thus the science develops to meet the interest enhancing against individualism. Handling of the art as a science influences the positions of the artist in the society positively and the strengthening of civil patrons augments the interest in art and artist. The relaxation observed in rules of guilds by the contribution of civil patrons, moves the artist more and more from the status of artisan so that artistic acts become more significant. And the emphasizing of artistic act brings on the agenda the concept of intellectual property. The concept of intellectual property as an expression of including into the rights of the intellectual activity of the artist during the creation process assigns a plus value to the mental labour by separating it (mental labour) from the material on which it was materialized. The emphasizing of the artistic activity in connection with intellectual property provides the artist to visualize his identity in his work and augments his (of the artist's) esteem in the society. Thus, Renaissance caused

the legal developments after itself to gain a new form and direction in terms of the rights of artists.

Key Words: Renaissance, individualism, intellectual property, rights of artists, guild

GİRİŞ

Merkezinde ‘insan’ın yer aldığı konseptlerden biri olan hukukta toplumsal işlev ve normatif olma ağır basarken, bir diğer konsept olan sanat bireysel olduğu oranda normatif olma açısından daha kuralsızdır. Normatif olan hukuk, insanın ‘birey’ olma özelliğinden yola çıkarak, kişiyi, diğer bireylere ve bireyler topluluğu olarak kamuya karşı korumaya yöneliktir. Hukukun koruma altına aldığı birey kavramı içerisine toplumsal bir statüye sahip olan sanatçıların girmesiyle sanat ve hukuk arasında ilişki oluşur. Bu ilişki doğrultusunda hukukun temelinde yer alan hak kavramı, sanatçı hakları bağlamında karşımıza çıkar.

Hukukun, “adalete yönelmiş toplum düzenini sağlayan kurallar bütünü” (Aral, 1975:13), olarak ilkçağlardan itibaren farklı içerikler taşıması gibi, sanata ve sanatçıya bakış açısı da düşünce yapısına paralel olarak değişimE uğramıştır. Rönesans döneminin evren-birey anlayışı, bireyin varlığını vurguladığı için, insanın kendine bakış açısının değişmesiyle, sanatçı kimliği ön plana çıkarken, sanattaki kolektif ruh öznel olana doğru dönüşüme uğrar.

ÖZNELLİĞE DOĞRU

Rönesans’ın evreni farklı şekilde yorumlaması, insana birey olarak değer vermenin nedenlerinden biri olur ve insanın bu dünyadaki konumu Orta Çağ anlayışından farklı bir boyut kazanır. Rönesans hümanistlerinden Giovanni Pico della Mirandola (1463-1499), ‘İnsan Haysiyeti Üzerine Söylev’ adlı eserinde, Tanrının insanı dünyanın merkezine koyduğunu ve insanın kendi kararı ve yargısının önem kazandığını dile getirir. Adı geçen eserde Tanrı insana şöyle seslenir: “Adem, sana sadece senin olan ve seçebileceğin ne görüntü, ne mekan, ne form sunduk, ne de garanti, sen kendi yargın ve kararınla buna sahip olacaksın. Diğer tüm yaratıklar doğalarını bizim belirlediğimiz yasalara göre aldılar, sen bizim gözetimimiz altında, kendi bağımsız seçiminle kendi doğanın özelliklerini kuracaksın. Seni dünyanın merkezine koyuyorum ki bu durumda, bu dünyada olan her şeyin üstünde, büyük huzurla kendin hakkında araştırma yapabilesin. Biz seni ne gökyüzünün ne yeryüzünün yarattığı ne ölümlü ne ölümsüz yaptık ki sen özgürce ve gururla istediğin formu alabilesin. Sen, gücünün izleyeceği yol ile yaşamın kaba ve aşağı şekline inebilirsin veya aynı şekilde kendi gücünle, kendi seçiminle kutsal yaşamın yüce düzenine çıkabilirsin” (Mirandola, 1967:144). İnsanın kutsal yaşamın yüce düzenine çıkabilmesini sağlayan ise sevgidir. Sevgi, diğer bir deyişle Platon kaynaklı Eros doktrini, insanı tam insan yaptığı oranda onu, mutlağa yöneltir. Eros doktrininin Rönesans’taki önemli temsilcilerinden biri olan Marsilio Ficino’ya (1433-1499) göre, insanın Tanrıya ulaşma uğraşı, eğer Tanrının da insana ulaşma isteği olmasaydı olanaksız olurdu (Cassirer, 1963:133). Tanrı ve

insanın birbirlerine sevgiyle karşılıklı yönelmeleri anlayışı, insana bakış açısına farklı bir boyut kazandırırken, Rönesans'ın kozmoloji alanına sunduğu yenilikler de insanın dünyadaki konumunu değiştirdi.

Orta Çağ'da birbirine zıt olan zihinsel dünya ile duyuşal dünya arasında bir kutuptan diğere, eş deyişle, yüce varlıktan, salt formdan temel maddeye, şekilsizliğe doğru inen hiyerarşik bir düzen düşüncesi başat olduğundan, yeryüzü ve gökyüzünün farklı yapı ve yasalara sahip olduğuy anlayışı geçerli olmuştur. Söz konusu anlayış, Nicolaus Cusanus'un (1401-1464) ortaya attığı evrenin birliği düşüncesi ile ortadan kalkar. Evrenin birliği düşüncesi yeryüzü ve gökyüzü ayırımına karşı çıktığı gibi, yeryüzünü evrenin merkezi olarak da kabul etmez. Nicolaus Cusanus'a göre, evrenin ne merkezi ne çevresi ne aşağısı ne de üstü vardır. Evrendeki her nokta merkez sayılabileceği için, yerin evrenin merkezinde bulunduğuy anlayışı da geçersizdir. Kozmik düzende nasıl aşağı yukarı yoksa, insan da varlığın yüce kaynağına uzak veya yakın değildir. Her bireyin Tanrı ile ilişkisi zihinsel alanda gerçekleştiğinden, insan zihni, özünde bilinen her şeyi taşıyan kutsal bir tohumdur. Bu tohumun çiçeklenip, meyve vermesi için, duyulur dünyanın toprağına ekilmesi gerekir (Cassirer, 1963:45). Böylece, kendi kutsallığının bilincine varan Rönesans insanında, dış dünyaya olan güvensizlik ortadan kalktığı oranda, kendi doğasına olan güven güçlenir. Güven duygusu içinde bilincin dış dünyaya yönelmesi, insana kendini yetkinleştirme olanağı sağlar. İnsanın tüm yetilerini geliştirmesini sağlamaya yönelik olması nedeniyle, öznel deneyimler, insan ve dış dünya ile ilgili bilgi önem kazanır ve bilim bireyselleşmeye karşı büyüyen ilgiyi karşılamak üzere gelişir (Molen, 1974:1). Bireyselliğın önem kazanması, sanatçıyı, kolektif çalışma isteminden kurtardığı gibi, fikri emek ürününün bir değer olduğuy anlayışını da doğurur. Fikri emek ürününün yaratıcı insan zekasının sonucu olması, özneliği ön plana taşıırken sanatçıya toplumda özel bir statü de sağlar.

SOSYAL YAPI DEĞİŞİMİ

Sanatçı haklarından bahsedebilmek ve bunu hukuk kapsamına dahil edebilmek, ancak sanatçının toplumsal statü sahibi olması ile söz konusu olur. Bu bağlamda, Rönesans döneminde ekonomik koşullara bağlı olarak oluşan sosyal yapı değişimi, sanat ve sanatçı konseptini de dönüşüme uğrattır. İtalya ve Kuzey Avrupa'da gelişen ticaret sektörü Orta Çağ anlayışına uymayan bir sosyal yapı ortaya çıkartır, sanat ve bilim merkezleri olarak kentler önem kazanmaya başlar (Özbilgen, 1971:237). Kentlerin önem kazanmasıyla mesenlerin çeşitlilik arzetmesi ve loncaların öğretim tekellerinin kaldırılması ile sanatçı giderek zanaatçı statüsünden uzaklaşır.

Yeni sosyal yapının öne çıkarttığı ve ekonomik alanda egemenliği kimseyle paylaşmak istemeyen burjuvazinin giderek güçlenmesi ve sivil mesen olarak rol oynaması lonca kurallarında gevşemeye neden olur. XIV. yüzyılda sanatçılar lonca düzeninin kurallarına bağlı olmaları nedeniyle sanatçılık yapma hakkını yetenekleri ile değil, aldıkları eğitim ile kazanmışlardır. Bu gelenek, XV. yüzyılda da devam eder. Lonca üyesi olmak mesleği icra etmenin de şartı olduğundan, Erken Rönesans döneminde sanatçıların lonca ilkelerine tabii atölyelerde yetiştiği görülmektedir. Örneğın,

babası ünlü bir kuyumcu olan Ghirlandaio, babasının atölyesinde ilk eğitimini aldıktan sonra, Floransa'nın ressamlar loncası olan Saint Luke'a girmiştir (Quermann, 1998:6). Benzer şekilde, Donatello da önce kuyumculuk eğitimi almış, daha sonra taş oyma atölyesine devam etmiş ve 1412'de girdiği Saint Luke'daki kayıtlarda kuyumcu ve taş oymacı olarak nitelendirilmiştir (Wirtz, 1998:6). Donatello gibi, Brunelleschi, Ghiberti, Uccello, Botticelli de kuyumcu atölyelerinde yetişmiştir.

Lonca atölyelerinde ise ortaklık ruhu egemendir. Sanat yapıtı henüz bireysel değildir. Diğer bir deyişle, sanat yapıtı birden fazla kişinin katkısıyla ortaya çıkar. Örneğin, Ghiberti'nin atölyesinde, Floransa Katetrali'nin vaftizhane kapılarının yapımı sırasında yirmiye yakın eleman çalışmıştır. Ghirlandaio, yanında çok sayıda yardımcı çalıştırdığı gibi, Luca della Robbia da aile çevresinden destek almıştır. Luca della Robbia atölyesi gibi, Pollaiolo atölyesi de aile işletmesi statüsünde etkinlikte bulunmuştur (Hauser, 1999:48).

Sanatsal etkinlik lonca öğretimine bağlı kaldığı sürece zanaat geleneği kırılmayacağından, sanatçı statüsüne adım eğitim alanında atılır, yeni kuşakların yetiştirilmesi için, atölyelerdeki uygulamalı derslerin yerini akademi bünyesindeki kuramsal dersler alır. Antik Yunan'da, felsefe derslerinin verildiği, Atina yakınlarındaki Platon Akademisi'nden kaynaklanan akademi terimi, XV. yüzyılda İtalya'da felsefe ve edebiyat çevreleri için kullanılır. XVI. yüzyılda etkinlik alanlarını genişleten akademiler, sanata da yönelir. Özellikle Leonardo da Vinci ve Michelangelo'nun, sanatsal özgürlükten ziyade uygulamaya önem veren atölye eğitimine karşı çıkmaları ve kuramsal eğitiminin akademi konsepti çerçevesinde söz konusu olabileceğini öne sürmeleriyle, ilk sanat akademileri ortaya çıkar. Bu bağlamda, Floransa'da Lorenzo de'Medici için oluşturulan San Marco Bahçesi, Leonardo da Vinci'nin meseni, Lodovico il Moro'nun Milano'daki sarayı teknik ve kuramsal çalışmaların yapıldığı merkezler olarak sanat akademilerinin öncüsü olmuştur. İlk gerçek akademi ise, 1563'te Floransa'da kurulan Desen Akademisi'dir (Accademia del Disegno).

Atölyelerdeki uygulamalı eğitimin temeltaşı olan ustanın yerine, doğanın örnek alınması da gündeme gelir. Bu bağlamda, ustayı taklit etme yerine doğadan esinlenme özellikle Leonardo da Vinci'de gözlemlenir. Sanatsal yaratı sürecini inceleyen Leonardo da Vinci, resim sanatının yeteneğe dayandığı savıyla, söz konusu yeteneğin nasıl kazanıldığını ve geliştiğini araştırırken, sanatçı ediminin bizzat sanatçının kendisini ifade ettiğini keşfeder. Aslında kendi kendisini arayan sanatçı, yarattığı çeşitli formlarında kendi imgesini bulur. Bu nedenle, içsel olanın dışsallaştırılması için gerekli olan eğitim, yalnızca teknik donanımı sağlamamalı, öznel olanın da ortaya çıkmasına olanak tanınmalıdır. Geleneksel atölye eğitimi ustayı taklit üzerine temellendiğinden, öznelin ifadesine engel olur. Oysa ressamın ideali kendi özneliği çerçevesinde varoluşun en yetkin formlarına ulaşmaktır (Chastel, 2002:191). Bu bağlamda, usta yerine doğa sanatçıyı yönlendirmelidir.

Sanatçı onuru üzerinde de duran Leonardo da Vinci, bir entelektüel sanatçı konumunda, resmi zihinsel bir etkinlik olarak ele aldığından, resim sanatını bilim olarak görmeyenleri zanaatçı olarak niteler. Zanaatçı statüsünde olan ressamlar gelenekseli devam ettirerek, diğer bir deyişle, sırtlarını geleneğe dayayarak etkinliklerini haklı çıkarma çabası içindedirler. Gelenekseli kabul etmeyen

Leonardo da Vinci'nin, sanatçının özneliğini sunabilmesi ve dolayısıyla onur sahibi olması için önerdiği yol doğanın analizidir. Leonardo'nun ifadesiyle, "Resim sanatı, ressamlar model olarak yalnızca seleflerinin resmine sahip olduğu sürece, nasıl çağdan çağa giderek geriliyor ve yok oluyor. Ressam, başkalarının yapıtlarından etkilendiği zaman daha az değerli tablolar üretir, ama bir de doğaya yönelmeye görsün, iyi sonuçlar alır. Romalıları izleyen ressamalarda bunu görüyoruz; sürekli birbirlerini taklit ettiler ve çağdan çağa sanatları geriledi. Onlardan sonra Floransalı Giotto ortaya çıktı; yalnızca keçiler ve benzeri hayvanların uğradığı dağların yalnızlığında yetişmiş biri olarak, sanatında dosdoğru doğaya yöneldi, beslediği keçileri ve çevrede gördüğü bütün hayvanları inceleyerek, onların çeşitli duruşlarını kayalara çizdi, öyle ki, bu uzun araştırmalar sonucunda, yalnızca çağının ustalarını değil, aynı zamanda çeşitli çağlarda ortaya çıkmış ressamaları da geçti. Ondan sonra, sanat yine kötüledi, çünkü hepsi de daha önce yapılan resimlerden etkileniyordu" (Leonardo da Vinci, 1992:93).

Ekonomik ve sosyal işlevi¹ nedeniyle sanatçı için güvence olan loncaların etkisini kaybetmesi, XV. yüzyıldan itibaren sanata duyulan gereksinimin artmasıyla koşutluk gösterir. Özellikle İtalya'da sanatçıların saraydan saraya, kentten kente gezmesi yöresel sınırlar içinde uygulanabilir olan lonca kurallarında gevşemeye neden olur. Bağlı olduğu loncanın bulunduğu yerden başka bir yerde çalışma olanağı bulan sanatçı, çalıştığı yerin lonca kurallarına tabii olmadığından, loncanın etki alanının dışında kalır. Saraylar, yalnızca bölgelerindeki iyi ustalara değil, yabancı sanatçılara da mesenlik yapmışlardır. Yabancı sanatçıların yöresel loncadan çalışma izni almaları ve onun düzenine uymaları söz konusu olmadığından, sanatçılar ayrıcalıklı bir konuma sahip olmuşlardır. Ayrıcalıklı konumları nedeniyle gezginci saray ressamaları loncaların kontrolü dışında kalmış ve kazandıkları ayrıcalığı kentlerde de devam ettirmişlerdir.

Saraylar kadar kentte yaşayanların da sanata olan talebi sanatçının işsiz kalma riskini azalttığından, loncadan giderek kopma süreci başlar ve süreç, XVI. yüzyılın sonlarında yasal bir kararla tamamlanır. Lonca kurallarının bağlayıcı olmadığı yolundaki ilke kararı 1590 yılında, Cenova Ressamlar Loncası'nın, ressam Giovanni Battista Poggi'ye karşı açtığı davanın sonucunda ortaya çıkar, zira, lonca eğitiminden geçmediği gerekçesiyle ressamlık yapmasının önlenmesi için açılan dava, ressam Giovanni Battista Poggi lehine sonuçlanır (Hauser, 1999:50). Cenova Ressamlar Loncası, Giovanni Battista Poggi'nin geleneksel lonca ilkelerine aykırı hareket ettiği için, ressamlık yapamayacağını iddia eder. Ancak, mahkeme ressamlık yapabilmek için lonca eğitiminin şart olmadığına ve dolayısıyla Giovanni Battista Poggi'nin mesleğini icra edebileceğine karar verir.

¹ Loncaların pazarın ihtiyacı karşılayacak üretimde bulunulmasını sağlamak amacıyla işveren statüsünü üstlenmesi ve ihtiyaç olduğu zaman gerek üyelerine gerekse ailelerine mali destek vermesi gibi.

TİNSEL MÜLKİYET

Lonca kurallarındaki gevşeme, kolektif biçimde çalışmadan, bireyselliğe geçiş sürecini de başlatır. Yapıtı başından sonuna kadar kendi eliyle yaratma istemi ilk kez Michelangelo'da ortaya çıkar (Hauser, 1999:48). Sistine Chapel'in tavan freskolarını zamanında tamamlayamayan Michelangelo, meseni Papa II.Julius tarafından görevden azledilmeyle tehdit edilir. Ancak Michelangelo bu tehdidi hiç ciddiye almaz. Zira kendisinden başka hiç kimsenin söz konusu freskleri bitiremeyeceğinden emindir. Gerçekten de tavanın birinci bölümü 1 Kasım 1509'da tamamlandığında, Papa da dahil bütün Roma, bu muhteşem eserin yalnızca Michelangelo'nun imzasını taşıyacağına, bir başka sanatçı veya sanatçılar tarafından yapılamayacağına kanaat getirir. Böylece Michelangelo'ya sanatsal ediminde mutlak özgür olma garantisi verilir (Toman, 1995:321).

Sanat yapıtının sanatçı kimliğinin neleşmesi olarak ele alınması, sanatçı kimliğini, geleneğin üstüne çıkartarak ona artı değer yükler. Sanatçının doğuştan gelen yaratıcı gücünün olduğu düşüncesi, sanatçı edimini ön plana çıkartır. Orta Çağ'daki dinsel otoritenin karşısına sivil mesenlerin çıkması ve özellikle iktidar sahiplerinin propaganda gereksinimi ve bunun için sanata da başvurmaları, sanatçıya olan talebi büyütür. Ancak sanatçı kimliğine ait öznelci tutum kendini yavaş yavaş kabul ettirir. Öznelci tutumun giderek önem kazanması tinsel mülkiyet konseptini gündeme getirir.

Sanatçı haklarının özünü teşkil eden tinsel mülkiyet, yaratıcı insan zekasının sonucu olup, üzerinde cisimleştiği malzemedan ayrı bir varlığa sahip olan fikri emek ürününü ifade eder. Tinsel mülkiyetin nesnesi olan fikri emek ürünü soyuttur ancak bir malzeme üzerinde somutlaşır, taş, tuval, bronz gibi. Ancak, fikri ürün ile üzerinde somutlaştığı malzeme birbirinden farklıdır. Fikri ürün, üzerinde somutlaştığı malzemenin kendisi haline gelmediği gibi, fikri ürünün bir malzeme üzerinde somutlaşması onun soyutluluğunu ortadan kaldırmaz. Örneğin bir tabloda fikri ürün, tuval veya boya olmayıp, resmin kendisidir, tasarımdır. Bir heykel söz konusu olduğunda da fikri ürün taşı, mermeri veya bronzu şekillendiren düşünce, yaratıcı insan zekasıdır, (Tekinalp, 2002:6), diğer bir deyişle sanatçı edimidir.

Sanat yapıtı söz konusu olduğunda, malzeme ile sanatçı edimi arasında ayırım yapılmaması Roma Hukuku'ndan kaynaklanan bir ilke olarak Orta Çağ boyunca devam eder. Bugünkü Avrupa hukuklarının temelini teşkil eden Roma Hukuku, maddi ve gayri-maddi haklar ayırımı yapmasına karşın, bir tablodaki fikri hak ile malzeme arasında ayırım gözetmemiştir. Örneğin, tahta üzerine yapılan bir resim için, eserin mülkiyeti tahtanın mülkiyetine bağlı kılınmış ve gerekçe olarak da tahta olmasaydı resim de mevcut olmayacaktı savı ileri sürülmüştür (Erel, 1998:16). Aynı şekilde bir şiirin yazılı olduğu kağıt mülkiyet açısından değerlendirildiğinde, kağıdın maliki olan kişi şiirin de sahibi olarak kabul edilmiştir.

Tinsel mülkiyet kavramı aklın, zihnin, düşüncenin ya da duygunun ortaya çıkardığı fikri emek ürününün aidiyeti sorunsalına işaret eder. Anonimlik ilkesinin geçerli olduğu Orta Çağ boyunca ressam, heykeltıraşlar, 'bilinmeyen usta' olarak kalmış ve eser sahibinin adı zikredilmemiştir. Anonimlik ilkesi Hıristiyan dünya görüşünün etkisiyle, sanata teolojik bir karakter dikte ettirdiği

sürece, ne tinsel mülkiyetten ne de sanatçının özerkliğinden söz etmek olasıdır. Bu nedenle, tinsel mülkiyet, Hıristiyan kültürünün (inancının değil, kültürünün) yıkılmasıyla gündeme gelir. XIV. yüzyıldan itibaren bireysel girişimlerin varlığını duyurmaya başlamasıyla anonimlik ilkesi kırılır ve sanatçı adları kayıtlara yansımaya başlar.

Tinsel mülkiyet, baskı tekniklerinin bulunması ile birlikte eserlerin çoğaltılmasının ve topluma sunulmasının gündeme gelmesiyle giderek önem kazanır. Matbaanın icadı ve Avrupa'ya yayılması eserlerin çoğaltılmasına olanak sağlarken, fikri ürüne ekonomik bir değer yükler. Fikri ürünün ekonomik değer kazanması başlangıçta eser sahibine değil, yayınevlerine imtiyazlar sağlar. Zira eserlerin basılıp çoğaltılarak satılması hakkı, bazı kuruluşlara yörenin hakiminin izni ile verilir. Eseri basabilmek için bu imtiyaz hakkına sahip olunması gerektiğinden, bu hakka sahip olandan başkasının eseri çoğaltması söz konusu değildir. İmtiyazlar giderek yerini yayınevi mülkiyetineⁱⁱ bıraktıktan sonra, XVIII. yüzyılda sahibinin eseri üzerinde mülkiyet hakkı bulunduğu kabul edilerek, tinsel mülkiyet pozitif hukukunⁱⁱⁱ kapsamına dahil edilmiştir (Tekinalp, 2002:79).

Tinsel mülkiyet kavramı, Stoa felsefesinden kaynaklanan ve aklın buyruğu olduğu öne sürülen doğal hukuk anlayışının Rönesans döneminde önem kazanmasıyla gündeme gelir (Gökberk, 1985:210). Doğal hukuk her türlü pozitif hukuktan önce ve üstün olan, insanın özünde, doğasında yerleşik olan hukuktur. Yunan düşüncesinde kaos ve çatışmanın karşısına düzen isteği ile çıkan dünyayı akli ilkelere bağlamak ereğini taşıyan doğal hukuk, Roma'da Stoa felsefesinin etkisiyle insan doğasının gereği olan ve evrensel bir nitelik taşıyan hukuk görüşüne dönüşür (Güriz, 1999:180). İnsan doğasının gereği olan, değişmez kapsamlı doğal hukuk anlayışı, XVI. yüzyılın sonlarında Hugo Grotius'da (Huig de Groot) (1583-1645) görülür.

Doğal hukuk anlayışından hareket ederek, hak kavramını, etik nitelikli bir yetki olarak tanımlayan, hukuk bilgini Hugo Grotius, belli bir takım hakların insanın doğasında bulunduğunu iddia eder. Hakkın temeli doğal hukuktur, doğal hukuka uygunluktur. Doğal hukuka göre, hak kavramı bütün hakların temeli olan özgürlükten doğar.

SONUÇ

Özgürlük bağlamında, Rönesans dönemi sanatçılarından, Leon Battista Alberti, sanatı özgür zihnin bir ürünü olarak görür. Sanatı özgür zihnin bir ürünü olarak görmek, bireyciliği ön plana taşıyan Rönesans düşüncesinin uzantısıdır. Fiziksel dünyanın gerçeklerinden uzaklaşmaya, kaçmaya neden olan Orta Çağ'ın öteki-dünya anlayışı, bilincin bu dünyaya yönelmesini engeller. Bu engeli ortadan kaldıran ve dünyayı objektif gözle gören Rönesans düşüncesi, “bireyciliği kısıvrak tutan” bağları kopararak atar ve “insan, düşünen ve anlayan (zihni) bir birey haline” (Burckhardt, 1974:208),

ⁱⁱ Bir esere basmak için para ödeyen yayınevlerinin, eserin mülkiyetini kazanması.

ⁱⁱⁱ Pozitif hukuk, belli bir toplumda ve belli bir zamanda fiilen yürürlükte bulunan hukuktur.

gelir. İnsanın zihni bir birey haline gelmesiyle, onun deneyimleri, yetenekleri önem kazanır. Yetenekleri nedeniyle diğer yaratıklardan daha üstün olduğu kabul edilen insanı evrenin merkezine koyan ve onu mikrokozmos olarak makrokozmosun modeli şeklinde ele alan Rönesans'ta, insan ve dış dünya ile ilgili bilgi, dolayısıyla bilim önem kazanır. Bu bağlamda, bilimsel sanat anlayışı, Leon Battista Alberti ile başlayıp, Leonardo da Vinci ile devam eder. Sanatın bilim düzeyine çıkması ve ayrıca doğuştan gelen yetenekle ilişkilendirilmesi ise sanatçının toplumsal statüsünü kuvvetlendirir.

KAYNAKÇA

- Aral, V. (1975). **Hukuk ve Hukuk Bilimi Üzerine**. İstanbul Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- Burckhardt, J. (1974). **İtalya'da Rönesans Kültürü** (Çev.Sıtkı Baykal). Devlet Kitapları, Ankara.
- Cassirer, E. (1963). **The Individual and the Cosmos in Renaissance Philosophy**. (Çev.M.Domandi), Barnes and Noble Inc., Great Britain.
- Chastel, A. (2002). **Leonardo on Art and the Artist**. Dover Publications, New York.
- Erel, Ş. (1988). **Türk Fikir ve Sanat Hukuku**. İmaj Yayınları, Ankara.
- Gökberk, M. (1985). **Felsefe Tarihi**. Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Güriz, A. (1999). **Hukuk Felsefesi**. Siyasal Kitabevi, Ankara.
- Hauser, A. (1999). **The Social History of Art**. Routledge, New York.
- Leonardo da Vinci. (1992). **Defterler**. (Çev.Turhan Ilgaz ve Hakan Yılmaz), Hil Yayınları, İstanbul.
- Mirandola, G.P.D. (1967). **Oration of the Dignity of Man**. Renaissance Philosophy (Ed.A.B.Fallico – H.Shapiro), The Modern Librarian, New York.
- Molen, R.L.D. (1974). **The Meaning of the Renaissance and Reformation**. Houghton Mifflin Company, USA.
- Özbilgen, T. (1971). **Hukuk Sosyolojisi**. İstanbul Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- Quermann, A. (1998). **Ghirlandaio**. Köneman, Germany.
- Tekinalp, Ü. (2002). **Fikri Mülkiyet Hukuku**. Beta Basım, İstanbul.
- Toman, R. (1995). **The Art of the Italian Renaissance**. Könemann, Germany.
- Wirtz, R.C. (1998). **Donatello**. Könemann, Germany.