

121923-12

**RÖNESANS, GEÇİŞ DÖNEMİ VE BAROK
SANATTA İTALYAN HEYKEL ANLAYIŞI**
Ahmet Avcı
(Yüksek Lisans Tezi)

Eskişehir-1997

Mevlânâ Kütüphanesi

T.C.
ANADOLU ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ •

**RÖNESANS, GEÇİŞ DÖNEMİ VE BAROK SANATTA
İTALYAN HEYKEL ANLAYIŞI**

Ahmet Avcı
(Yüksek Lisans Tezi)

Danışmanı: Prof. Şahin ÖZYÜKSEL

Eskişehir - 1997

ÖZET

“Rönesans, geçiş dönemi ve barok sanatta İtalyan heykel anlayışı” konulu bu araştırma tezi iki bölümden oluşmaktadır. Kaynağını Eski Yunan ve Roma’dan alan Rönesans hareketi, bilindiği gibi, önce İtalya’da kendini göstermiştir. Rönesans, sadece bir sanat akımı değil, aynı zamanda hayatın her alanında kendini gösteren ve çok uzun bir çağa ad olan, toplumsal bir reform hareketidir.

Bu yüzden, Rönesansı değerlendirirken, onu hazırlayan nedenleri ve dönemin toplumsal yapısını da gözönünde bulundurmak, çağı daha iyi anlamamızı sağlayacaktır.

Rönesansta İtalyan heykel sanatı ikinci bölümde incelenmiştir. Sanat sürekli bir devinim içerisinde olduğu için, bu çalışmada kronolojik sıra takip edilmiştir. Her ne kadar, bir dönemin sanatı incelense de, dönemi daha iyi anlamak için, bireysel özellikler (farklılıklar) dikkate alınarak, döneme damgasını vurmuş her sanatçıyı, eserleriyle birlikte ayrı ayrı incelemek gereği görülmüştür.

ABSTRACT

The thesis study on "The Transition Period to Renaissance and Italian Approach to Sculptor in Baroque Art" includes two main parts. The Renaissance movement which derived from antique Greek and Rome first appeared in Italy. Renaissance is not only an art movement, but also a social reforming stream which affected all the parts in social structure and marked a long period.

Considering the reasons mentioned above, it would be more meaningful to include the social structure of that period while studying the age of Renaissance.

The Italian Sculptor has been studied in the second of this research. A chronological order has been in a continuous change even though the research has been mainly based on the art of this age all the artists of the age and their works have been presented considering their individual differences.

İÇİNDEKİLER

Resimler Dizini	
Giriş	1

BİRİNCİ BÖLÜM

RÖNESANS SANATI

1.RÖNESANS NEDİR?	4
1.1.Rönesans Nedir?	4
1.2. Avrupa'da Rönesans'ı Hazırlayan Nedenler	5
1.2.1.Sanatçıların Çabaları	7
1.2.2.Giotto	9
2.İTALYA'DA RÖNESANS	11

İKİNCİ BÖLÜM

- İTALYA'DA RÖNESANS HEYKEL SANATI

3.İTALYA'DA RÖNESANS HEYKEL SANATI	14
3.1. Lorenzo Chiberti	14
3.1.1.Cennet Kapıları	14
3.2.Donatello	17
3.2.1.David Heykeli	19
3.2.2.Aziz Giorgio Heykeli	19
3.2.3.Herodes'in Ziyafeti	21
3.2.4.Gattamelata Anıtı	21
3.3.Andra Del Verrocchio	24
3.3.1.Colleoni Anıtı	25
3.4.Leonardo Da Vinci	26
3.5.Michelangelo Buonarrotti	35
3.5.1.La Pieta (Şefkat)	39
3.5.2.David Heykeli	41
3.5.3.Musa Heykeli	43

SONUÇ

46

KAYNAKÇA

47

RESİMLER DİZİNİ

Resim-1; Chiberti,	Cennet Kapıları.	15
Resim-2; Donatello,	David Heykeli	18
Resim-3; Donatello,	Aziz Giorgio Heykeli	20
Resim-4; Donatello,	Herodes'in Ziyafeti	22
Resim-5; Donatello,	Gattamelata Anıtı	23
Resim-6; Verrocchio,	David Heykeli	24
Resim-7; Verrocchio,	Colleoni Anıtı	25
Resim-8; Leonardo Da Vinci,	Anatomi Çalışmaları	29
Resim-9; Leonardo Da Vinci,	Mona Lisa	33
Resim-10; Michelangelo,	Baküs Heykeli	38
Resim-11; Michelangelo,	La Pieta (Şefkat)	40
Resim-12; Michelangelo,	Resim-11'den Detay	40
Resim-13; Michelangelo,	David Heykeli	42
Resim-14; Michelangelo,	Musa Heykeli	43

1. GİRİŞ

Toplumbilim, kültürü “toplumların belirli bir dönemdeki maddi ve manevi yaratılarının bütünü” olarak tanımlamaktadır. Bir toplumun belirli bir dönemde ürettiği hukuk sistemi, teknolojisi, siyasal ve toplumsal kurumları, felsefesi, üretim biçimi, sanatı, moral değerleri, yaşam tarzı ve daha pekçok yarattığı, az-çok tutarlı ve benzeşir bir bütün olarak, o toplumun kültürünü oluşturur.

İnsanlığın çeşitli dönemlerde herhangi bir coğrafyada oluşturdukları uygarlıklar da, genel anlamıyla, kültürlerin niteliğine göre adlandırılırlar. Tarihçiler, gerçekte kesintisiz bir süreç olan insanlık tarihini, belirli dönemlere ya da çağlara ayırıp adlandırırken, toplumların kültürlerini temel almaktadırlar. Kendi içinde belirli bir tutarlılığı olan, belli özellikleriyle bir bütün oluşturan ve belli özellikleriyle kendisini, önceki ve sonraki dönemlerden ayıran kültürler, bir çağ ya da dönem olarak adlandırılmıştır. Belirli bir ad ile adlandırılmış çağlar veya tarihsel dönemlerde, gerçekte birbirlerinden farklı olan felsefe, sanat, hukuk, ekonomi, kurumlar, din, teknoloji, bilim vb. kültür alanları arasında, en azından o çağı, kendi içinde tutarlı bir bütün yapacak kadar benzeşirlik ve paralellik vardır. Bu, hem bu farklı kültür alanlarının birbirlerini etkilemesinin, hem de özgün ve biricik bir zaman, mekan ve tarihsel mirasın, toplumların önüne açtığı belli olanaklar ve dayattığı belli sınırlılıklar bulunmasının bir sonucudur.¹

Bir ülke kültürü, sanat yapıtlarında somutlaşır. Bu yaklaşımla sanat yapıtları, ulusların varolma kanıtlarıdır denilebilir. Bu kanıtlar, ulusların düşünce hayatının geriye bıraktığı anıtlar gibi kabul edilmelidir. Anıtların, yani, toplumların düşün ve varoluş kanıtlarının incelenmesi, birçok problemin birarada sorgulanması anlamını taşımaktadır.²

Bize ölümü anımsatan boşluk düzenlenerek ya da doldurularak, heykel aracılığıyla ortadan kaldırılmak suretiyle, insanın iç dünyası, sanatçı tarafından rahatlatılma-

¹ Engin Akyürek, *Ortaçağ'dan Yeniçağ'a Felsefe ve Sanat*, İstanbul, 1994, s.17-18.

² M. Zahit Büyükişleyen, Kaya Özsezgin, *Sanat Eserlerini İnceleme*, Eskişehir, 1993, s.2.

ya çalışılmaktadır. Uzam ve zamanın ayrılmaz bir parçası olarak boşluğu dolduran heykel, izleyene bir iç huzuru verir. Boşluğa, hiçliğe, ölüme karşı direnen ve bir doluluk, bir varlık ve bir ölümsüzlük örneği sergileyen heykel, soyutun somutlaştırılması, yokluğun varlığa dönüştürülmesidir. Heykel sanatında öne çıkmış olan toplumlara bakınız; onların kendi dönemlerinde, hemen her alanda ilerlemiş, düzeyli toplumlar olduklarını göreceksiniz.

Soyut öğelerin somutlaştırılması olan heykel sanatı aslında kalabalıkların sanatıdır. Bir kitle sanatı olarak o, bütün öteki sanat etkinlikleri gibi, insanların bu dünyada yaşadıklarını, var olduklarını kanıtlama çabasıdadır. Bu bakımdan heykel sanatı, yaşamış, varolmuş insanları yaşayan, varolan insanlara anlatmayı amaçlar; böylece de, gelecekteki yaşama ve varolma koşullarını öngörür.³

Bir yapıtın oluşturulduğu dönemin, sosyo-ekonomik durumu, kültürel yapısı, yakın ve uzak çevreyle ilişkisi ve etkileşimler, o yapıtın oluşturulmasında, çok önemli durumlar olarak karşımıza çıkar. Başka bir deyişle, sanat yapıtının içinde, doğduğu kültürün oluşmasında, başka kültürlerin de payı vardır. Bu açıdan yapılan gözlemler, sanatın sınırları aşan karakterde olduğunu göstermektedir.

İnsanlığın , Eski Taş çağlarından bu yana, eserleri ile çizdiği grafik izlendiğinde, küçük avcı topluluklarından köylere, köylerden site yaşamına, site yaşamından kent devlet yönetimlerine varılır. Toplumun yapı ve kültürünü oluşturan sonsuz faktörlerin yönlendirdiği sanatçıların yapıtı toplum-sanatçı ikilisinin malı olur.⁴ Çünkü sanatçı, toplumun ekonomik ve politik durumunun yarattığı hava içinde yapıtını oluşturur.

Bir toplumun dünya görüşü ve adetleri değişirse, sanatı da değişir. Toplum düzeninin değişimine savaşlar, devlet yönetimi, devrimler, buluşlar ve büyük olaylar neden olabilir. Bu da toplumu yeni bir dünya görüşüne götürür.⁵

³ Nejat Bozkurt, *Eleştiri ve Aydınlanma*, İstanbul, 1994, s.252.

⁴ M. Zahit Büyükişleyen, Kaya Özsezgin, *Sanat Eserlerini İnceleme*, Eskişehir, 1993, s.3.

⁵ Büyükişleyen, a.g.e., s.3.

Doğa ve çevre bir sanatçı için çok önemlidir. Bu atmosfer, sanatçının yapıtına her durumda yansımıştır. Sanat yapıtı, çevre, alışkanlıklar ve genel psikolojik atmosferin oluşturduğu bir bütün tarafından ortaya konur. Bu durum bir jesti, bir tavrı somutlaştırır. Sanatçı bu etkileşim ortamında yapıtını oluşturduğu için, genel karakterin bir uygulayıcısı olmak durumundadır.⁶ Fakat, sanatçının genel karakteri ile toplumun genel karakteri arasındaki iletişimde, sanatçıların, kendine özgü bir duyma ve keşfetme tarzı vardır. Her sanatçı her olay karşısında bir davranış biçimi gösterir. Fakat, her sanatçının ayrı bir tutumu, ayrı bir değerlendirmesi söz konusudur.⁷

6 Büyükişleyen, a.g.e., s.4.

7 Büyükişleyen, a.g.e., s.5.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. RÖNESANS ÖNCESİ AVRUPA

1.1. Rönesans Nedir?

Fransızca'da "Yeniden Doğuş" anlamına gelen bu söz, gerek hazırlığı, gerekse gelişimi bakımından uzun süren bir sanat çağında ad olmuştur.¹ Bu yeniden doğuş düşüncesi İtalya'da da Giotto zamanından beri yayılmaya başlamıştı. O çağda halk, bir ozanı veya sanatçıyı övmek istediğinde, yapıtının, eskilerin yapıtından hiç de aşağı olmadığını belirtirdi. Giotto da, sanatın yeniden doğmasını sağladığı için övülmüştür. Bu yeniden doğma sözüyle anlatılmak istenen şeydu; Onun da yapıtı, Yunan ve Roma yazarlarının övgüsünü kazanan ünlü ustaların sanatıyla eşdeğerti. Özellikle İtalya'da sanatın böyle değerlendirilişi hiç de şaşırtmamalı insanı. İtalyanlar, geçmişte, kendi topraklarının, Roma'nın önderliğinde, tüm dünyanın merkezi olduğunu; Roma'nın güç ve ününün ise Alman kabileleri Gotların ve Vandalların ülkeyi işgal edip Roma İmparatorluğu'nun birliğini parçaladıkları gün sona erdiğini biliyorlardı. Yeniden doğuş düşüncesi İtalyanların kafasında, Roma'nın görkemliliğinin yeniden canlanması düşüncesine bağlanıyordu. Klasik dönemde yeşermiş sanat, bilim ve kültürün kuzeyli barbarlarca yok edildiğine, şimdi ise kendilerinin yeni bir çığır açarak, övünç dolu bir geçmişti yaşatmakla görevli olduklarına inanıyorlardı.²

Gerçekte Antik Çağ'ın klasik gelenekleri İtalya'da hiçbir zaman bütünüyle unutulmamıştı. Bu yeni sanat bir taklit, geçmişin yinelenmesi değil, sayısız büyük sanatçıda görüldüğü gibi, doruğa ulaşmış bir üretkenlikle yeniden yaratmak demektir. Bu miras, kurallarıyla Rönesans'a yön vermemiş, yalnızca ona verimli bir esin kaynağı olmuştur.

"Gotik" sözünü bir çağın simgesi yapan Giorgio Vasari, bu yeni anlayış için de bir kavram ortaya atar. "Renastika" sözü, hemen hemen Giotto'dan beri Ortaçağ gele-

6 Zahir Güvemli, *Sanat Tarihi*, s.62.

7 E.H. Gombrich, *Sanatın Öyküsü*, s.167-169.

neğini ortadan kaldırmayı sürdüren yeni bir üslup anlayışının, İtalyan sanatında yol açtığı değişimi kastetmektedir. Ama bu söz ancak 19. yüzyılda bir üslup ve dönemi anlatan bir kavram haline gelmiştir. Fransızca biçimiyle “Renaissance” deyimini İtalyanca’ya “Rinascimento” olarak çevrilir.¹⁰

1.2. Avrupa’da Rönesansı Hazırlayan Nedenler

Gotik sanatı ilk döneminde, yeni bir toplumsal özün ve yeni toplumsal sınıfların ortaya çıkması sonunda yeni biçimler ve anlatım yolları konusunda büyük bir zenginlikle karşılaştı. Derebeylik düzenin romanesk dünyası bir devrim geçirmiş, insanlara değil de, aşama ve sınıflara dayanan katı bir alt-üst düzeni yıkılmıştı. Tahtlarına kurulmuş derebeylerin yaklaşılmaz kurumu, ayaklarına kapanan köleler, yaldızlı, allı morlu, soğuk parıltılı dünyaları, soylu üstün-insanların ölçülü davranışları, bütün bunlar yerlerini ilk Gotik sanatın coşkun gerçekliğine bırakmıştı.

Derebeylik düzenindeki romanesk geleneğinin özünü de, biçimini de silip süpüren bu yeni sanatın, o çağın toplumsal değişimleri kaynaşmaları ile koşullu olduğu çok iyi bilinmektedir.¹¹ XII. yüzyılın ilk yarısında, Gotik üslup daha yeni gelişirken, Avrupa henüz birer güç ve kültür merkezi sayılan manastırlarda ve baronların şatoalarında toplanmış, nüfusu az bir köylü kıtasıydı.¹² Binlerce topraksız köylü ayaklanmış, onlarla birlikte kiliseden kovulmuş keşiş, öğrenci ve her çeşit aylak insan yollara dökülmüştü. Paranın gittikçe artan gücü derebeylik düzenini temelinden sarsmıştı. Burjuva sınıfının öncüsü olan, kendine güvenen yeni bir şehirli sınıfı geliştiriyor, orta tabaka toplumda kendine önemli bir yer sağlamaya başlıyor, büyük sayıda emekçi ilk olarak ortaçağlarda kurulmuş olan dokuma endüstrisinin işyerlerinde toplanıyordu.

Bu çağın özelliklerinden biri, yapı işlerinde çalışanların aralarında birlikler kurmaları olmuştur. Bu birlikler yeni bir üslubun yayıcısı oldular. Hızla yeni yapıların yükselmesi için girişilen hareket, ortaçağ derebeylik düzeninin yıkılıp, yeni bir

8 Gina Pischenel, *Sanat Tarihi Ansiklopedisi*, Cilt 2, s.350.

9 Ernest Fisher, *Sanatın Gerekliliği*, s.129.

10 E.H. Gombrich, a.g.e., s.155.

dünyanın kurulmasını sağladı.¹³

Büyük piskoposluk bölgelerinin görkemli katedrallere sahip olma tutkusu, kentler bakımından, uyanmakta olan yurttaşlık gururunun ilk belirtisi olmuştur.¹⁴

Kentin çatıları üzerinde yükselen katedral, adeta halkın ağızından Tanrı'ya yönelen, taştan biçimlendirilmiş bir dua gibidir. Halk kendini, katedralin yapımına elinden gelen desteği yapmakla yükümlü sayıyordu. Yoksul olsun, zengin olsun, herkes bunu bir onur sorunu gibi görmekte, çok doğal birşey kabul etmekteydi. Büyük burjuvalar gibi, kentin ileri gelenlerinden olanlar da bu işe iyice sarılıp bütün olanaklarını ortaya koymayı, hatta yapıda çalışmayı bir onur saymaktaydılar. Gerçek dindarların bu yüksek duyguları, içine kentin nüfusundan çok insan alabilecek büyüklükte, dev boyutlu kiliselerin ortaya çıkmasına yol açmıştır.¹⁵

Derebeylik düzeni daha yıkılmadan ortaya çıkan bir burjuva ve akımı diyebileceğim Gotik sanat, önemli bir çelişkiyi de birlikte getiriyordu: bir yanda oldukça yoğun, gözüpek bir gerçekçilik, diğer yanda ise ruhsal, madde-dışı halata, sonsuzluğa uzanan bir uzay özlemine, Gotik katedrallerin sonsuzluğa yönelen kuleleri de, bir yandan göklere tırmalayan bir başkaldırışı, bir yandan da coşkun bir bağışlanma dileğini dile getirmek gibi kırşit bir anlam taşıyordu. Kurtuluşlarını Tanrı'dan uman toplum katları hala derebeylik düzenine ve geleneklerine bağlıydılar. Ama Gotik sanata gerçek anlamını veren başlıca özellik, kutsal temaların insanlaşması olmuştur.¹⁶

XIV. yüzyılda bu kentler, kent soyluların kendilerini gerek kilisenin, gerekse derebeylerin gücünden gittikçe daha bağımsız saydıkları bereketli ticaret merkezlerine dönüşmüştür. Soylular bile, tahkim edilmiş şatolarında sıkıcı bir yalıtılmışlık içinde artık yaşamlarını sürdürmüyorlar, büyüklerin sarylarında zenginliklerini gösterme olanağı yaratacak, rahatlık ve inceliklerle donatılmış kentlere taşınıyorlardı.¹⁷

11 Ernest Fisher, a.g.e., s.130.

12 E.H. Gombrich, a.g.e., s.155.

13 Gina Pischenel, a.g.e., Cilt 2. s.306.

14 Ernest Fisher, a.g.e., s.131.

15 E.H. Gombrich, a.g.e., s.156.

Kuzey İtalya kentleri, XIV. yüzyılda, kuzeyin herhangi bir kentinden daha zengindi. Özellikle hukuk ve tıpta bilgi sahibi din dışı kişilerin sayısı gittikçe artmaktaydı. Kentler bir bağımsızlık ruhuna sahiptiler. Artık imparatorun bir tehlike oluşturmadığı bu tin, papa aleyline dönmeye elverişliydi.

Çağ, rahatça demokratik denebilecek yönelimlerin çok güçlü, ulusal eğilimlerinse onlardan sağlam olduğu bir çağdı. Çok dünyasal bir duruma gelmiş olan papalık, büyük ölçüde, vergi alan bir büro olarak görünmekte ve çok ülkenin kendinde tutmak istediği büyük gelirleri çekmekteydi. Papalar, artık kendilerine güç vermiş olan manevi otoriteye sahip değillerdi.¹⁸

1.2.1. Sanatçıların Çabaları

XIII. yüzyıl sanatçıları, artık, kalıplaşmış örnekleri kopya etmek ve onları kendi amaçlarına uyarlamakla yetirmemişlerdir. Kutsal bir anlatımın geleneksel biçimlerine saygıda kusur etmeksizin, bu biçimleri daha coşturucu ve canlı kılma çabası içine girmişlerdir.

Sadece XIII. yüzyılda, sanatçılar kimi zaman kilisenin saptadığı kalıpları bir yana bırakıp, kendilerini ilgilendiren şeyi betimlemeye başlamışlardır. Bunun için de, esinlendiği zaman doğadan çizimler yapmak için yanlarında küçük bir defter taşır-lardı.¹⁹

Bir Ortaçağ ressamı eğitimine, bir ustanın yanında çıraklık yapmakla başlıyordu. Ustaya yardım ediyor, buyruklarını yerine getiriyordu, bir tablonun az önemli bölümlerini tamamlıyordu. Yavaş yavaş bir havari betimlemeye ve Bir Meryem Ana çizmeye başlıyordu. Eski kitaplardan alınan sahneleri kopya etmesi, onları yeniden uyarlamayı ve değişik kompozisyonlar içine yerleştirmesini öğreniyordu. Sonunda, bir sahneyi modelden yararlanmaksızın resimleyecek denli beceri kazanıyordu. Fakat bu yetişimi sırasında, doğadan birşeyler çizme zorunluluğuyla karşılaşmıyordu. Ken-

16 Bertrand Russel, **Batı Felesfesi Tarihi**, s.213.

17 E.H. Gombrich, **a.g.e.**, s.147.

disinden belirli bir kişinin, bir hükümdar veya bir piskoposun betimlenmesi istendiği zaman bile, bugün bizim benzerlik dediğimiz şeyle hiç mi hiç ilgilenmiyordu. Sanatçı, belirli bir ünvanın belirtgeleriyle göreneğe uygun bir figür çizmekle yetiniyordu. Bu yüzden XIII. yüzyıl sanatçılarının kimi vesilelerle, gerçekten doğaya benzer bir şeyler çizmiş olmaları önemlidir.

XIII. yüzyılda Fransa, tüm Avrupa'nın en zengin ve önemli ülkesiydi. Paris Üniversitesi, Batı'nın kültür merkeziydi. Almanya ve İngiltere'de hırsla taklit edilen büyük Fransız katedral yapıcılarının düşünceleri ve yöntemleri, bölünmüş ve zayıflamış İtalya'da önceleri büyük bir başarı sağlayamadı.

Yalnız XIII. yüzyılın ikinci yarısında, bir İtalyan heykeltisi, Fransız ustalarına özenmeye ve doğayı daha iyi imgeleştirme amacı ile klasik heykel sanatının yöntemlerini incelemeye başladı. Büyük limanlı bir deniz kenti ve ticaret merkezi olan Pisa'da çalışan Nicola Pisano'ydu bu. Nicola Pisano, 1260 yılında bitirdiği bir vaiz kürsüsündeki yüksek kabartmaların birinde, tek bir sahnede birden çok öyküyü biraraya getirme yöntemini uygulamıştır. Sahne biraz kalabalık ve düzensiz görünse bile, heykeltisi herşeye karşın her olaya gerçek yerini vermek ve bunların en diri ayrıntılarını saptamak için çaba göstermiştir. Ondaki bir kuşak önce çalışmış Strasburg ustası veya neredeyse çağdaşı sayılabilecek Naumburg ustası gibi, Nicola Pisano da, kıvrımlamanın altında vücut biçimlerinin belirmesini sağlayan ve figürlere bir özsaygı ve gerçeklik kazandıran tekniği eskilerden öğrenmiştir.

İtalyan ressamı, Gotik ustalarının bu yeni ruhunu benimsemeye heykeltisilerden daha ağır davrandılar. Venedik gibi kentler, Bizans İmparatorluğuyla sıkı ilişki içindeydiler ve İtalyan sanatçıları, esin ve rehberlik umuduya, Paris'ten çok İstanbul'a bakıyorlardı. XIII. yüzyılda, İtalyan kiliseleri hala, Yunan tarzında görkemli mozaiklerle süsleniyordu.

Doğu'nun tutucu üslubuna böylesine bir bağlılık her türlü gelişimi geciktirdi. Ama, XIII. yüzyılın sonuna doğru değişim kendini belli etmeye başlayınca tüm resim sanatını devrimleştirme olanağını İtalyan sanatına veren şey, Bizans sanatının sağlan

temelleri oldu.

Doğayı betimlemeye çabalayan heykeltcinin görevi, aynı amaçları güden ressamınkinden daha kolaydır. Heykeltcinin, yalnızca, açık-koyu ve kısaltım aracılığıyla, bir derinlik yanılması yaratmaktan başka bir endişesi yoktu. Heykeli gerçek mekanda ve gerçek ışıktaki yer alır. İşte bunun için, Strasburg ve Naumburg heykeltcileri, hiçbir XIII. yüzyıl resminin ulaşamayacağı bir gerçeğe benzerlik derecesine varmışlardır.

Sonunda, İtalyanların heykel sanatıyla resim sanatı arasındaki engeli aşmalarını Bizans sanatı sağladı. Tüm katılığına karşın, Bizans sanatında, Batı erken Ortaçağ minyatürlerinden çok daha iyi bir biçimde, Helenistik ressamların bulguları korunmuştu. Bu bulgulardan edinilmiş yöntemlerle iyicene donanmış bir deha, Bizans tutuculuğunun büyümesini paramparça edip, Gotik heykel sanatının canlı figürlerini resme aktararak, yeni bir dünyada serüvene daldı. İtalyan sanatı bu dehayı Floransalı Ressam Giotto di Bondone'de buldu.²⁰

1.2.2. Giotto

Giotto, düz bir yüzeyde derinlik yanılmasını yaratma sanatını bulmuştur. Bu bulgu ona, tüm resim sanatı anlayışını değiştirme olanağı veriyordu. Artık, belirli bir sahnenin en eski betimlemelerine bakmak ve bu saygın örnekleri yeni bir kullanıma uyarlamak yetmiyordu. Giotto, daha çok, papazların, konuşmalarında halka verdiği öğüde uyuyordu: "Kutsal Kitap'ı okurken, azizlerin eylemlerini, bir dülgerin ailesinin Mısır'a kaçışını veya İsa'nın çarmıha gerilişini, sanki bu olayları gerçekten görmüşlercesine belleklerinde canlandırmaları gerektiği" öğüdüne.²¹

İlk Hıristiyan sanatı, bir öyküyü açık bir biçimde anlatmak için, her figürün, hemen hemen Mısır sanatında olduğu gibi, tüm olarak betimlenmesi gerektiğini kabul eden eski anlayışa dönmüştü. Fakat Giotto bu anlayışı bir yana attı. O, içburkucu bir sahnenin her figüre yansıyan acısını öylesine inandırıcı bir biçimde gösterir ki, yüzleri görünmeyen bağdaş kurmuş figürlerde bile bu acıyı hissettirir.

Giotto'nun ünü en uzak ülkelere kadar yayıldı. Floransa halkı onunla övünç duyuyor, yaşamıyla ilgileniyor, dehası ve ustalığı üzerine söylenceler uyduruyordu. Bu da oldukça yeni bir olguydu. Önceleri hiç böyle birşey olmamıştı. Manastırdan manastıra veya piskopostan piskoposa öğütlenip, genel bir saygınlığın tadına varmış ustalar eksik olmamıştır. Ama genellikle bunların adının gelecek kuşaklara iletilmesine gerek duyulmuyordu. Sanatçıları da ün ya da tanınmışlık o denli ilgilendirmiyordu zaten ve çoğunlukla yapıtlarına imzalarını bile atmıyorlardı. Kuşkusuz çağlarında saygınlık görüyorlardı ama, her türlü saygınlığı, çalıştıkları katedrale aktarıyorlardı. Bu açıdan da Floransalı Giotto, sanat tarihinde yepyeni bir sayfa açmıştır.²²

Gioto'nun sanatı, İtalya'da, özellikle de Floransa'da tüm resim sanatı anlayışını değiştirdi. Eski Bizans tarzı, birden, katı ve aşılımış göründü. Ama, İtalyan sanatının Avrupa'nın gerisinden apansızın koptuğunu düşünmek yanlış olur. Tersine, Kuzeyin Gotik ressamlarının bağlı oldukları ülkeleri Güneyin ustalarının etkilemeye başladığı sırada, Alplerin kuzeyindeki bölgelerde, Giotto'nun düşüncelerinin etkisi, gittiçe büyümeye başladı. Floransa'nın, Toskana bölgesindeki rakibi büyük kent Siena'de özellikle, kuzey beğenisi ve sanatı çok derin bir etki uyandırdı. Sienalı ressamlar, Giotto'nun yaptığı gibi, ilkel Bizans geleneğiyle köprüleri birdenbire ve devrimci bir yolla söküp atmadılar. Giotto kuşağının büyük ustası Duccio, eski Bizans biçimlerini hiç umursamayıp atacak yerde, bu biçimlerin içine yeni bir canlılık katmayı başarıyla denemiştir.²³

Sanatçıların ilgisi, yavaş yavaş, kutsal öykünün elverdiğince açık-seçik ve etkileyici bir biçimde anlatımından; doğanın bir görünümünü, aslına en uygun olarak yansıtabilecek bir betimleme yöntemine kaymaya başlamıştı. XIV. yüzyıl ustalarının yaptığı ve onlardan sonraki ustalarında yapacakları gibi, daha yeni kazanılmış bir doğa bilgisini dinsel sanatın hizmetine koymak elbette ki olanaklıydı. Ama sanatçının görevi değişmişti artık. Sanatçının yetişim biçimi, önceleri, kutsal öykünün başlıca kişilerine uygun kimi eski kalıpları öğrenip, bunları yeni uyarlamalara sokmaktan oluşuyordu.

19 E.H. Gombrich. a.g.e., s.153-154.

20 E.H. Gombrich. a.g.e.. s.158-160.

Oysa şimdi, sanatçılık mesleği, değişik bir beceri gerektiriyordu. Doğrudan çizimler yapıp, bu çizimleri resimlerine yerleştirebilecek yetenekte olması isteniyordu sanatçıdan. Bu yüzden bir cep defteri taşımaya, buna, ender ve güzel hayvanlarla bitkilerin ilk taslaklarını doldurmaya başladı.

Seyirci kitlesi, doğanın resmedilişindeki ustalığa ve tabloları zenginleştiren ayrıntıların bolluğuna göre yargısını vermeye başladı. Fakat sanatçılar daha da ileri gitmek istiyorlardı. Yalnızca çiçek veya hayvan gibi ayrıntıların doğadan doğrudan imgeleştirimindeki ustalıkla yetinmediler. Optik yasalarını irdelemek ve Yunanlıların yaptığı gibi, insan vücudunun bilgisine, onu heykel ve tablolarında verebilecek kadar sahip olmak istiyorlardı. Sanatçıların ilgisi bu yönde girdikten sonra, artık Ortaçağ sanatı kesinlikle aşılmış sayılıyordu. Böylece de, genellikle Rönesans denilen çağa varmış oluruz.²⁴

2.İTALYA'DA RÖNESANS

İtalyan Rönesansı, hazırlık safhasıyla da, gelişme devresiyle de, bilhassa Floransa'da kendini gösterdi.²⁵ Floransa, dünyanın en uygar kenti ve Rönesansın belli başlı kaynağıydı. Edebiyattaki hemen bütün büyük adlarla, sanattaki ilk büyük adlar Floransa'ya aittir ya da onunla ilişkilidir.²⁶ Bu kentte, XV. yüzyılın ilk çeyreğinde bir küme sanatçı, geçmişin tüm düşünceleriyle bağları kopararak, yeni bir sanat yaratmayı amaçladı.

Floransalı bu genç sanatçı kümesinin üstün önderi, Floransa Katedrali'nin tamamlanması işinde çalışan mimar Filippo Brunelleschi'dir. O da, Roma'nın büyüklüğünün yeniden canlandırılmasını özleyenlerin ülküsünü benimseyerek, geleneksel üslupla tüm bağları kopardı. Tapınak ve bina kalıntılarının ölçülerini almak, bu kalıntıların biçimlerinin ve süs motiflerinin çizimini yapmak için Roma'ya gitti. Onun amacı

21 E.H. Gombrich, a.g.e., s.165-166.

22 Zahir Güvemli, a.g.e, s.63.

23 Bertrand Russel, a.g.e., s.235.

bu antik yapılara körü körüne öykülenmek olmadı hiçbir zaman. O daha çok, yeni bir yapım yöntemi yaratmanın peşindeydi.²⁷

Brunelleschi antik yapı sanatından kasetli tavan, sütun biçimleri, belirli süsleme öğeleri gibi tek tek parçalar almıştır. Mekanlarını kare ve dikdörtgen gibi temel biçimlerle kurarken, bir yandan da yapının türünü altın kesit oranlarına uygun olarak gerçekleştirir.

Brunelleschi'nin özelliği ve özgünlüğü her şeyden çok yarattığı boş iç mekamlardadır. Yapılarının yüzlerinde büyük bir denge sütun sıraların oluşturduğu zarif ve ritmik bir hareketlilik vardır. Dış duvarlarında, geçmiş dönemlerde pek tutulmuş olan o çok renkli etki hiç görülmez.²⁸

Rönesans her alanda olduğu gibi, heykel sanatında da Antik Çağ'a dönmüş. Yunan örneklerinden yola çıkarak büyük bir atılım yapmıştır. İnsan vücudunun bükülüşünden, kumaş kıvrımlarına kadar, herşeyin en ince ayrıntılarına kadar düşünülüp işlendiği heykel, Michaelangelo gibi dev bir ustayı yaratabilmiştir.²⁹

Bu, dünyayı yepyeni yöntemlerle kavrayan ve yeni toplumsal yapıya uygun temel bir dünya görüşü idi. Toplumsal yaşamdaki her temel değişme, sanatın biçim ve içeriğinde de temel değişmelere yol açtı.³⁰

Eski bir konu yeni bir anlam ve o anlamla birlikte yeni bir anlatım kazanmıştır.³¹

Gerek insana verilen önemin artmasının ve insanın, evrenin merkezine yerleştirilmesinin gerekse doğaya ve antik kültüre duyulan ilginin bir sonucu olarak, insanın fiziksel yanı da Rönesans'ta büyüteç altına konulmuştur. XV. yüzyıl İtalyası'nda insanın dış özelliklerinin ne denli büyük bir ilgi konusu olduğuna, yazarların dahi insanı ne kadar kesin bir biçimde betimlediklerine ve bu insanların dış görünüşlerinin

24 E.H. Gombrich, a.g.e., s.171.

25 Gina Pischel, a.g.e., Cilt 2. s.354.

26 Selçuk Mülayim, *Sanata Giriş*, s.65.

27 Hamdullah Erbil, *Sanat Felsefesi Tartışmaları*, s.33-34.

28 Ernest Fisher, a.g.e.,s.124.

tamlığına şaşmamak güçtür.

XV. ve XVI. yüzyılların resim ve heykellerinde, altında çok titiz ve ampirik bir anatomi çalışmasının yattığı belli olan çıplak insan vücutları, bir anatomi gösterisine dönüşür. Gerçekten de, sanatçılar bu sonuçlara ulaşabilmek için kadvralar üzerinde çalışmışlar, insanın maddesini didik didik incelemişlerdir. Bu konuda Leonardo, otuza yakın kadvra üzerinde bizzat çalışarak insan anatomisine ilişkin bilgileri toplayıp, bunları ünlü defterine aktarmıştır. Bunlar çoğu kez artistik olmaktan çok bilimsel bir merakın ürünleridir. Leonardo, ana rahmindeki çocuğun dahi anatomik çizimini yapmıştır.³²

İKİNCİ BÖLÜM

3.İTALYA'DA RÖNESANS HEYKEL SANATI

XV. yüzyıl Floransa'sının ressam ve heykeltçileri çoğu zaman yeni programları eski geleneğe uyarlamak zorunda kalmışlardır. Eskiyle yeniyi, Gotik gelenekle yeni biçimleri karıştırmak, yüzyılın ortasında, birçok sanatçının özelliğidir.

Yeni buluşları eski geleneklere uzlaştırmayı başaran Floransalı ustalar arasında en büyüğü, Donatello kuşağından, heykeltçi Lorenzo Chiberti oldu.³³

3.1.Lorenzo Chiberti (1381-1455)

Floransa'daki vaftizhanenin bronz kapılarından ikincisi için 1401 yılında yarışma açılır. Katılanlardan, İshak'ın kurban edilişini konu alan bronz bir kabartma yapmaları istenir. Yarışmada birbirlerine rakip olarak Brunelleschi, Sienalı Jacopodella Quercia ve Lorenzo Chiberti vardır. Yaptığı Yüksek Gotik'ten izler taşıyan Chiberti'nin taslağı, geleneğe bağlı Floransalıların hoşuna gider ve yarışmayı kazanır. Chiberti 1403 yılında işe başlar ve genç Donatello'yu döküm kalıplarını temizlemesi için çırak olarak yanına alır.

Vaftiz kurması için biraraya gelen Quercia, Donatello ve Chiberti'nin perspektif üzerine yaptıkları konuşmalar vaftizhaneni üçüncü kapısı için bir taslağın ortaya çıkmasına yol açmış, Chiberti'de bunu 1425'le 1436 yılları arasında gerçekleştirmiştir.³⁴

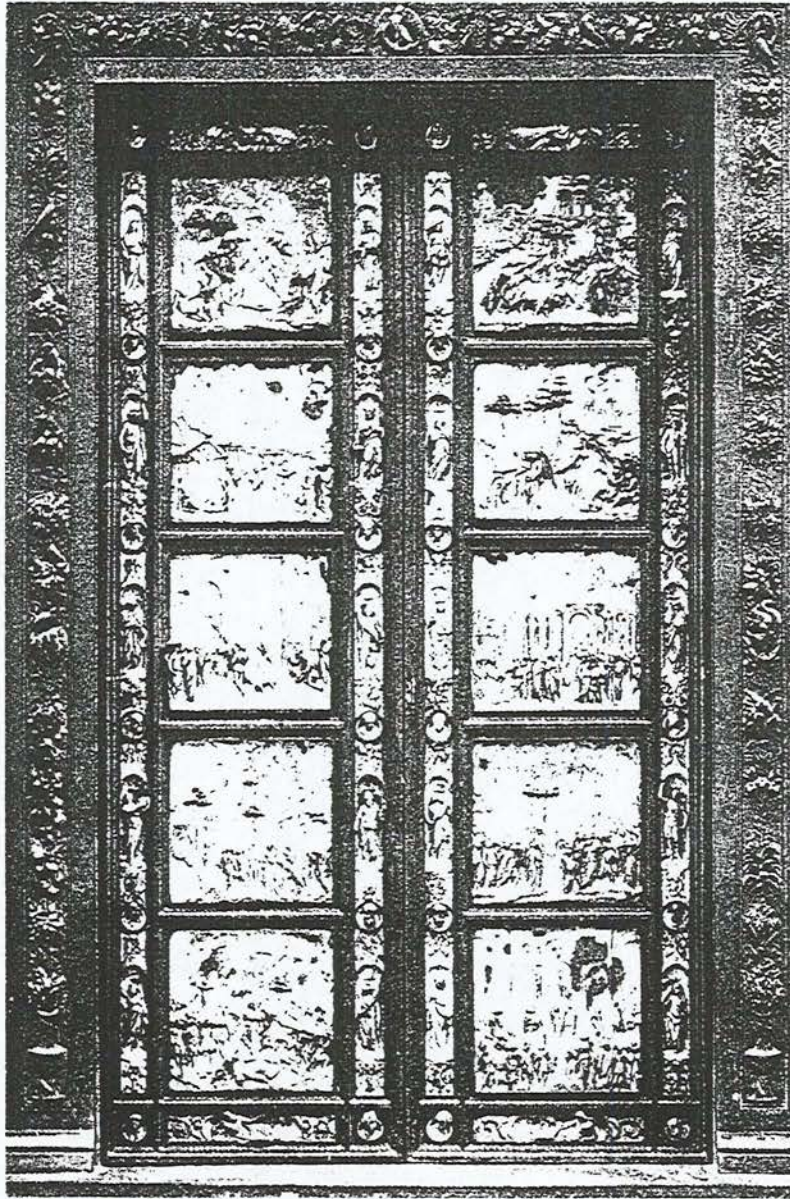
3.1.1.Cennet Kapıları

Chiberti'den kalan en büyük eser; Floransa Katedrali vaftiz kulesinin kuzeydoğusunda bulunan ve üzerleri kabartma gruplarla süslenmiş olan iki bronz kapıdır (Resim 1). Bu iki kapı üzerinde Chiberti, yaklaşık 40 yıl çalışmıştır. Michelangelo bile sık sık bu kapılar önünde durur ve "Eğer cennetin girişine kapı koymak ihtiyacı duyulursa; Chiberti'nin bu kapıları, orası için en uygunları olabilir." demekten kendini

30 E.H. Gombrich, *Sanatın Öyküsü*, s.186.

31 Gina Pischel, *Sanat Tarihi Ansiklopedisi*, Cilt 2, , s.360-361.

alamazmış. Michalangelo'nun bu sözünden sonradır ki, adı geçen kapılar "Cennet Kapıları" adıyla söylenmeye başlanmıştır.



RESİM - 1; Lorenzo Chiberti, CENNET KAPILARI

Her kapı ve iki kapısında her yarı bölümün ayrı ayrı ve küçük parçalardan yapılmıştır. Her parça da, ayrı birer çerçeve içinde kutsal tarih olaylarını tasvir eden birer tablo olarak işlenmiştir. Bütün bu kabartma gruplarındaki insan yüzleri, şekiller ve diğer elemanlar bronzdan dökülmüştür. Grupların yanlarına olduğu gibi, çerçevelerin kenarlarına da İncil'deki olaylardan alınmış ayrı ayrı figürler işlenmiştir. Bunlar, çok küçük ölçü ve oranlarda oldukları ve eritilmiş bronzdan döküldükleri halde, şaşılacak derecede canlı görünmekte ve gayet sanatkarane dökülmüş olup, akıllara durgunluk verecek güzelliktedir. Fakat bunların taşıdıkları ve en büyük değer yalnız bu kadar ve belirtilenden ibaret değildir. Bu işlerin asıl büyük ve tarihi değerleri, dünyaya getirdikleri mutluluktur.

Chiberti'nin bronz kapıları, dünyaya ve dünyada varolan herşeye, artık sıkı sıkıya sarılma zamanının geldiğini telkin eden çok kuvvetli bir Tanrı ilhamı gibi kabul edilmiştir.

Chiberti'nin, her tablosunda, yalnız büyük bir sevgi ve içtenlikle resmedilmiş, İncil'de adları geçen paterleri ve yalvaçları değil, kuşları, kurtları, tilkileri, tavşanları ve çeşitli hayvanlardan başka, çiçekleri de aynı sevgi ve içtenlikle çözmüş ve işlemiş olduğu görülmektedir.

Chiberti, bu en değerli eserlerini oymalar ve kabartmalar olarak yapmış ve geliştirmiştir. Bunun en önemli nedeni, İtalya'da o tarihlerde heykeltraşlığın henüz emekleme döneminde olması, ayakları üzerine basaram yürüyecek bir olgunlaşma evresine henüz erişmemiş bulunması ve sadece duvarlar üzerinde dolaşmaktan kurtulabilmiş durumda kalmasıdır.³⁵

Chiberti'nin ilk kapısı, insanın hayatını canlandırır. İkinci kapı ise dikdörtgen bölümler içinde Tevrat'ten sahneler gösterir. Bu rölyef alanı, bir oylum ve manzara görüntüsüne bürünmüştür. Birinci dikdörtgende melekler arasında Adem hayata

32 Grigoriy Petrov, Büyük Sanatçılar ve Üstün Yapıtları, s.149-150-151.

sokulurken görülmektedir. Çıplaklar ve manzara, ayrıntısız fakat doğa gözlemine dayanılarak modelden yapılmıştır. Bu çizgi akışı, bütün hepsinde kendini gösterir. Çizgiler ve hareketler üsluplaştırılmış bir zerafet içindedir. Her figür ve unsur, bir uyum ve simetriye dayanmıştır. Ayrıca bütün figürler, derine doğru bir mekan perspektifinde görüldüğü gibi küçülürler. Chiberti'ye, muhteşem gösterişli güzel hareketler, vücut oranlarından daha önemli görünmüştür. Figürlerin boyları normalden çok uzundur. Gotik üsluptaki uzatmalar ve "S" biçimli hareketler, burada da yer almıştır.³⁶

3.2.Donatello (1386-1466)

Brunelleschi çevresinin en önemli heykeltisi Floransalı usta Donatello'dur.³⁷

Donatello, eski heykeltraşlardan kalma eserleri ve bunlardaki insan figürlerini, bu insanların duruş ve bakışlarındaki ifadeleri incedikten sonra, dikkatini yaşayan insanlara çevirdi; onların vücut yapılarını, yüzlerini, bakışlarını ve türlü duruş ve davranışlarındaki özellikleri incelemeye başladı. Heykellerdeki duruşlarıyla insanların yüz çizgilerini, bu çizgiler ve duruşlarla sanatçıların neler anlatmak istediklerini düşünüp durdu. Bunları ayrı ayrı inceledi. Dikkat ve ilgi ile yaptığı bu inceleme ve değerlendirme sonunda, heykellerdeki insanların hemen hepsinin yüzlerinin kendisi için yabancı olmadıklarını gördü. Herşeyin tamamıyla etrafında gördüğü insanlara benzedikleri, yerli Floransalı oldukları sonucuna vardı. Ve çalışmaya başladı.³⁸

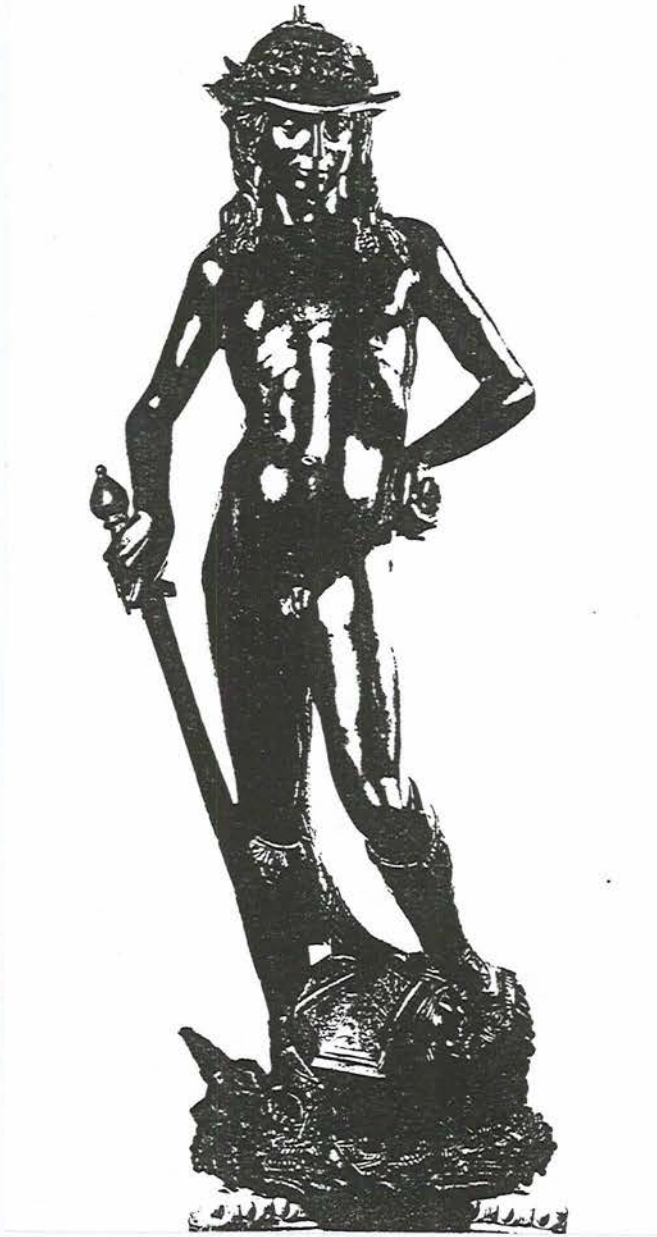
XV. yüzyıl İtalyan heykelinin en önemli yaratıcısı olan Donatello, Chiberti'nin öğrencisi olup, ondan beş yaş küçüktü. O, Chiberti gibi rölyefte ve heykelde bir hat zerafeti değil, gayet iyi algılanmış, görünen karakteri yansıtmak istemişti. Heykellerin başları çağdaşı olan kişilere aittir. Donatello, ilk dönemlerindeki heykellerinin niteliklerini, Geç Antikite'nin sarkofajlarından aldı. Bu dünya ile ilgili motifler onu Antikiteye sürüklemiştir. Bu arayışı, dostu Brunelleschi ile birlikte Roma'ya gitmesine sebep oldu. Donatello Floransa'ya döndüğünde "Bargello Davidi" adlı heykeli ile

33 Adnan Turani, *Dünya Sanat Tarihi*, s.360.

34 E.H. Gombrich, *a.g.e.*, s.173.

35 Grigoriy Petrov, *a.g.e.*, s.153.

“Tebliğ” adlı eserlerini gerçekleştirdi. “Bargello Davidi” Antikite’den buyana yapılmış ilk çıplak heykeldi.³⁹



RESİM - 2; DONATELLO, David Heykeli.

3.2.1. David Heykeli

Donatello'nun ilk eserlerinden biri, "David" heykeli oldu. Donatello'nun, bu heykeldeki çalışma tarzı, sanat alanında henüz çocukluk ve çıraklık aşamasında bulunduğu açıkça göstermektedir. Bu eserde, sanatçının, kendi kişiliğini ortaya koymaktan ziyade, sadece gövdeye önem ve yer veren, fakat ruhu ihmal eden eski çağlar ustalarının etkisi altında kalarak çalıştığı anlaşılmaktadır (Resim 2). Bu bakımdan, Donatello'nun "David"i sadece, genç bir delikanlının güzel ve kuvvetli vücudunu gözler önüne seren bir eser olmaktan ileri gidememiştir. Çünkü o, bu eserinde "David"in ruhunu ihmal etmiştir. "David"in Goliath önünde, ilham gücü ile şahlanmış ruhu hissedilememektedir. Halbuki, asıl önemli olan ve David heykelinin taşıması gereken temel anlam; "David"in fiziksel güç sembolü olarak kabul edilen ve karşısında, hiç kimsenin dayanamayacağı dev yapılı Goliath'ı David'in ruh gücü ile yendiğini canlandıran oyma bir tasvirden alınmıştır. Bunun için de; David'in ruh gücünü belirtmesi gerekirken Donatello, bu noktayı bir tarafa bırakmış, sadece onun vücut gücü üzerinde durmuştur.⁴⁰

3.2.2. Aziz Giorgio Heykeli

Aziz Giorgio heykeli, Donatello'nun, silahçılar loncasının siparişi üzerine yaptığı bir gençlik yapıtıdır. Silahçıların koruyucusu Aziz Giorgio'yu betimleyen bu heykel, bir Floransa kilisesinin (Orsanmichele) dış duvarındaki bir hücreye konulacaktı. Donatello'nun geçmişle bağları ne denli kopardığı hemen anlaşılıyor. Gotik heykeller, anakapıların yanına, başka bir dünyanın yaratıkları gibi, dingin ve ağırbaşlı diziler halinde sıralanıyordu. Oysa Donatello'nun "Aziz Giorgio" heykeli yere sağlamca dayanır, geri çekilmemeye kararlılığını göstermek istercesine ayaklarını kararlılıkla yere basar.⁴¹ Taşlaşmış bir insan gibi, sert ve dimdik bir duruşu vardır. Onun bu duruşuna bakınca insan, hiçbir kuvvetin ve hiçbir saldırganın onu kolayca değiştirmesine imkan olmadığını ve olmayacağını düşünür.⁴² Atiktir ve tepeden tırnağa

37 Grigoriy Petrov, a.g.e., s.153-154.

38 E.H. Gombrich, a.g.e., s.173.

39 Grigoriy Petrov, a.g.e., s.156.

dikkat kesilmiştir. Ellerini kalkanına dayamış, kararlı bir meydan okuyuşun gerginliği içinde, sanki tetikte, canavarın yanaşmasını, onun büyüklüğünü ölçmeyi gözlüyormuş gibidir. Bu heykel, gençlik atılımının ve korkusuzluğun aşılmaz bir anlatımı olarak ün kazanmıştır. Fakat bizim hayranlığımızı, yalnızca, Donatello'nun hayalgücü; şövalye görünümlü azizi bunca tazelik ve somutlukla imgeleştirme yeteneği çekmiyor. Söz konusu olan, aynı zamanda, onun, tümünden yeni bir anlayışla heykel sanatına yaklaşımıdır. Bu heykel canlılık ve devinim izlenimine karşın bir kaya gibi çevre çizgili ve sağlam birşey olarak kalmaktadır.



RESİM - 3; DONATELO, Aziz Giorgio.

Donatello'nun, kendini önceleyen sanatçıların zarif incelmışliği yerine doğanın yeni ve güçlü gözlemine koymadaki istencini belirtmek-tedir. Aziz'in elleri veya kaşları türünden bazı ayrıntılar, geleneksel örnekler karşısındaki kesin bağımsızlığını göstermektedir (Resim 3). Bu ayrıntılar, insanın gerçek çizgilerini yeni ve özerk bir biçimde gözlemlenişinin bir ürünüdür.⁴³

3.2.3 Herodes'in Ziyafeti

Donatello'nun 1427 yılında gerçekleştirdiği Aziz Giorgio heykelinden on yıl sonra, Siena vaftiz kurnası için tunç bir kabartma yapmıştır. Bu kabartma, Vaftizci Yahya'nın yaşamıyla ilgili bir olayı canlandırıyor. Çok güzel dans eden Salome'nin, bu becerisi karşısında Kral Herodes'ten elde etmeyi başardığı, azizin vurulmuş kellesini gösteren tüyler ürpertici bir sahneyi görselleştiriyor (Resim 4). O an içeri giren cellat, kralın önünde diz çökmüş, ona, bir tabak içinde azizin kellesini sunuyor. Kral, ellerini kaldırmış, irkilerek geri çekiliyor. Bebekler ağlayıp kaçıyorlar. Salome'nin bu cinayeti düzenleyen annesi kralla konuşuyor. Gerileyen konuklar kadının çevresinde kocaman bir boşluk yaratıyorlar. Bunlardan birisi bir eliyle gözlerini örtüyor. Ötekileri, o anda dansını kezmeye benzeyen Salome'yi çevrelemişler.

Ayrıntıların getirdiği yenilik açıkça görülmektedir.

Donatello bu yapıtında baştan başa yepyeni. Gotik sanatın açık-seçik ve zarif anlatımına karşılık, Donatello, apansız bir karşılık etkisi yaratmayı amaçlamıştır.

Figürler, sert ve köşeli bir devinim içindeler. Davranışlar şiddetli. Öykünün ürkünçlüğünü yumuşatmaya yönelik hiçbir girişim yok. Bu sahne, çağdaşlara, şaşırtıcı bir dirilikte görünmüş olmalıdır.⁴⁴

3.2.4. Gattamelata Anıtı

Gattamelata ailesi, Venediklilerin emrinde ordu komutanlığında bulunmuş olan

40 E.H. Gombrich, a.g.e., s.173.

41 E.H. Gombrich, a.g.e., s.174-175.

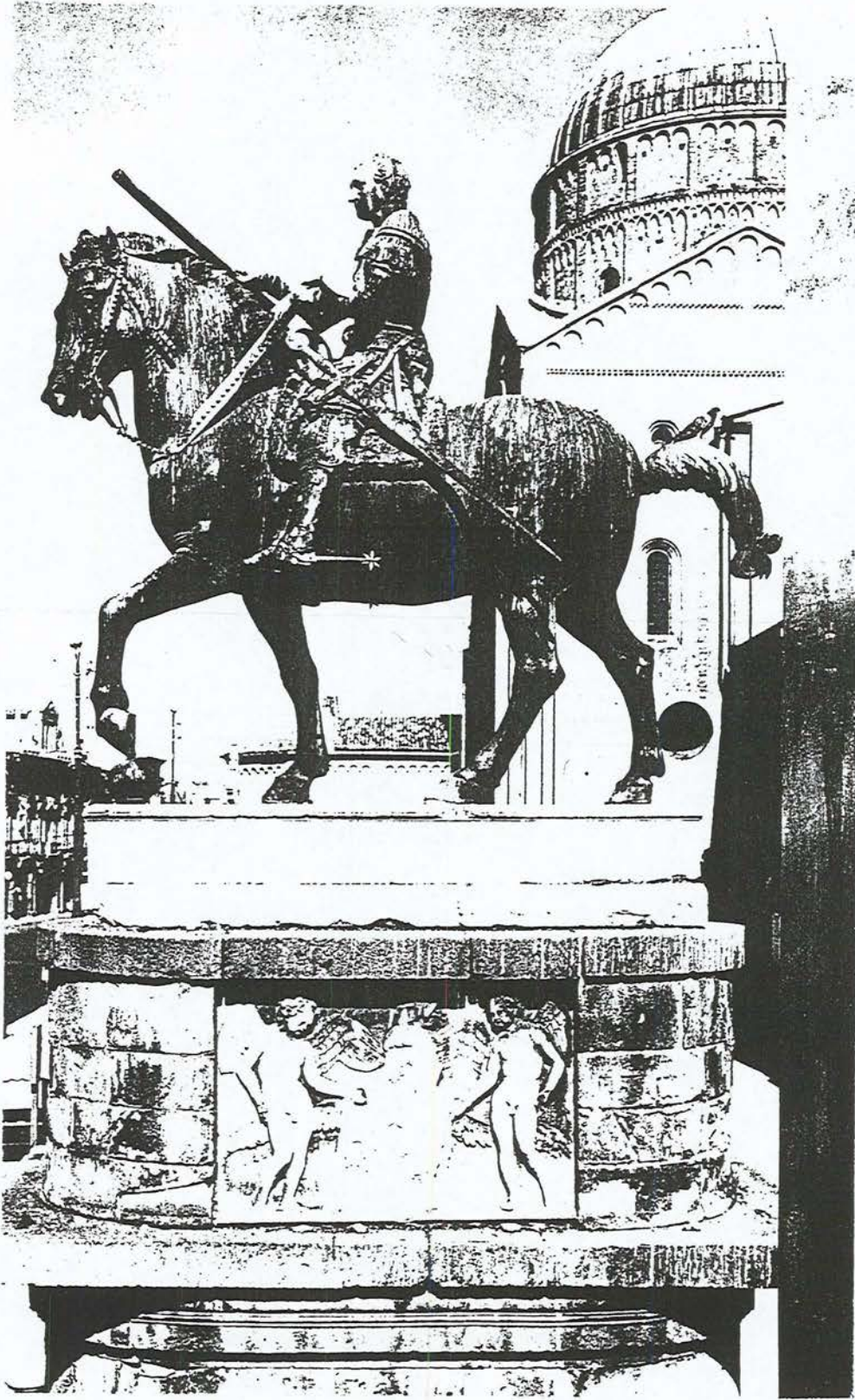
ölmüş bir aile büyüklerinin at üstünde bir lontosunu yaptırmak için Donatello'yu Padua'ya getirir. Bu büyüklükteki bronzdan bir yontu ortaya sayısız güçlük çıkartır. Bronzdan dökülmüş bu tür yapıtların bilinen en son örneği, çalışmaları sırasında Donatello'nun da esinlendiği Marcus anrelus'un Roma'daki atlı yontusudur. Donatello eski komutana görkemli, antik bir anlatım verir, aslına tam benzeyen bir yüz yerine, yetenek ve olanaklarının sınırını çok iyi bilen simgesel bir Rönesans temsilcisi yaratır. Kendi alın yazısına güvenen, görmüş geçirmiş bir insandır bu. Bir kahramana yakışan duruşu, Antik çağı anımsatırsa da, heykeli adeta saran yalnızlık havası hiç de antik değildir (Resim 5).⁴⁵

Padua'da bulunan Condottiere Gattamelata'nın at üzerindeki bu heykeli Rönesans'ın, Eski Yunan'dan beri ilk, en büyük eseridir.⁴⁶

RESİM - 4; DONATELLO, Herodes'in Ziyafeti.

42 Gina Pischenel, a.g.e.,Cilt 2.s.363.

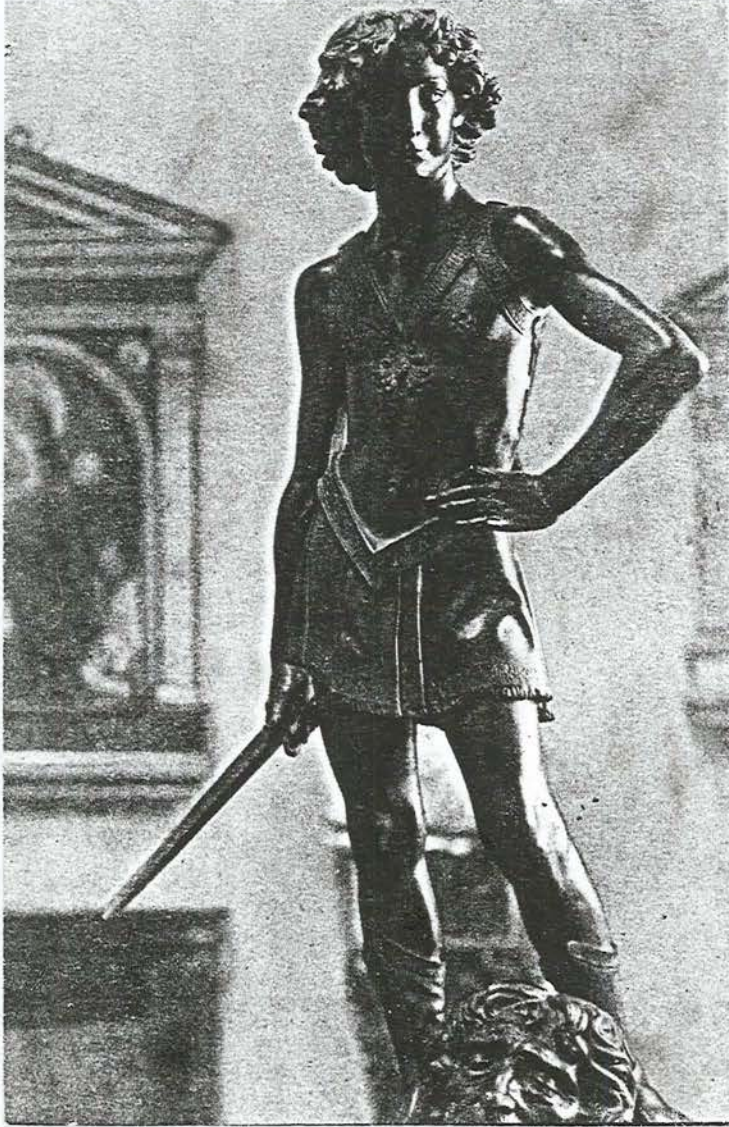
43 Zahir Güvemli, a.g.e., s.80.



RESİM - 5; DONATELLO, Gattamelata Anıtı.

3.3. Andrea Del Verrocchio (1436-1488)

Donatello'nun öğrencileri arasında en çok dikkati çeken ve çabuk parlayan Verrocchio olmuştur. Bu sanatçı daha sonraları, dahi Leonardo da Vinci'nin hocası olmuştur. Verrocchio, yalnız heykeltıraşlıkta değil, aynı zamanda, resimde de usta idi. O da "David" heykeli (Resim 6) yapmıştır.⁴⁷



RESİM - 6; VERROCCHIO, David Heykeli.

XV. yüzyıl sonunda sanatçılar, başlangıçtan benzetme yoluyla benimsemeye çalıştıkları Yunan örneklerinden koparak dünyayı artık kendi gözleriyle görmeye başlıyorlar. Donatello'nun "Gattamelata" ve Verrocchio'nun "Colleoni" anıtları bunu gösterir. Kral ya da bir başkanı at üzerinde gösteren heykeller, Roma sanatında da vardı ve bu gelenek İ.S. VI yüzyıla kadar sürmüştü. Her iki sanatçıda bu komutların anılarını ölümsüzleştirecek anıtlarını yaparken bu geleneğe bağlanıyorlar, fakat yapıtlarını eski örneklere benzetmeye yanaşmıyorlardı artık.⁴⁸

3.3.1. Colleoni Anıtı

Floransa'daki sanatçı dükkanlarının en ünlülerinden birine sahip olan ressam ve heykeltıraş Andrea del Verrocchio'nun ünü çok yaygındı. Öyle ki, Venedik kenti, Bartolomeo Colleoni'ye adanacak olan anıtı ona sipariş etti. Colleoni, askeri kahramanlıklarından çok, kurduğu bazı hayır kurumları nedeniyle Venediklilerin saygı duyduğu komutanlarından birisiydi. Colleoni'nin anısına yaptırılan su at heykeli, Verrocchio'nun Donatello geleneğine ne denli bağlı olduğunu göstermektedir. Sanatçının, atın anatomisini nasıl incelediğine, kasların ve damarların durumunu nasıl dikkatle gözlemlediğine tanık oluyoruz.

Ama insanı daha da hayran bırakan şey binicinin duruşudur. (Resim 7) Atılğan bir meydan okuyuşla askerlerinin başında ilerliyor gibidir. Bütün bu özellikler, heykel kümesinin hemen her yanından görülen açık-seçik profil çizgisinde ve zırlı biniciyle kısrağa çan veren yoğun çeviklikte açıkça görülmektedir.⁴⁹

Donatello atlı heykelinde soylu ve bilge Rönesans insanını canlandırmışsa, Verrocchio da, yaşamını savaştan çıkararak, kendi yasalarını kendi koyan, isteklerini dilediğince ortaya atan Rönesans tipini göstermektedir.⁵⁰

45 Nazan-Mazhar İpşiroğlu, *Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi*, s.80-81.

46 E.H. Gombrich, *a.g.e.*, s.220.

47 Gina Pischenel, *a.g.e.*, Cilt 2, s.363.



RESİM - 7; VERROCCHİO, Colleoni Anıtı.

3.4. Leonardo Da Vinci (1452-1519)

Büyük ustaların en yaşlısı Leonardo da Vinci, bir Toskana kasabasında dünyaya geldi.⁵¹ Vinci kasabasında doğduğu için bu isimle anılan, bütün XVI. yüzyıla hakim olmuş, resme yeni esaslar getirmiş bir devdi. Dehası, çağında onun Borgia'lar, Sfortza'lar, Fransa kralı François tarafından korunmasına yol açtı.⁵²

⁵¹ E.H. Gombrich, a.g.e, s.220.

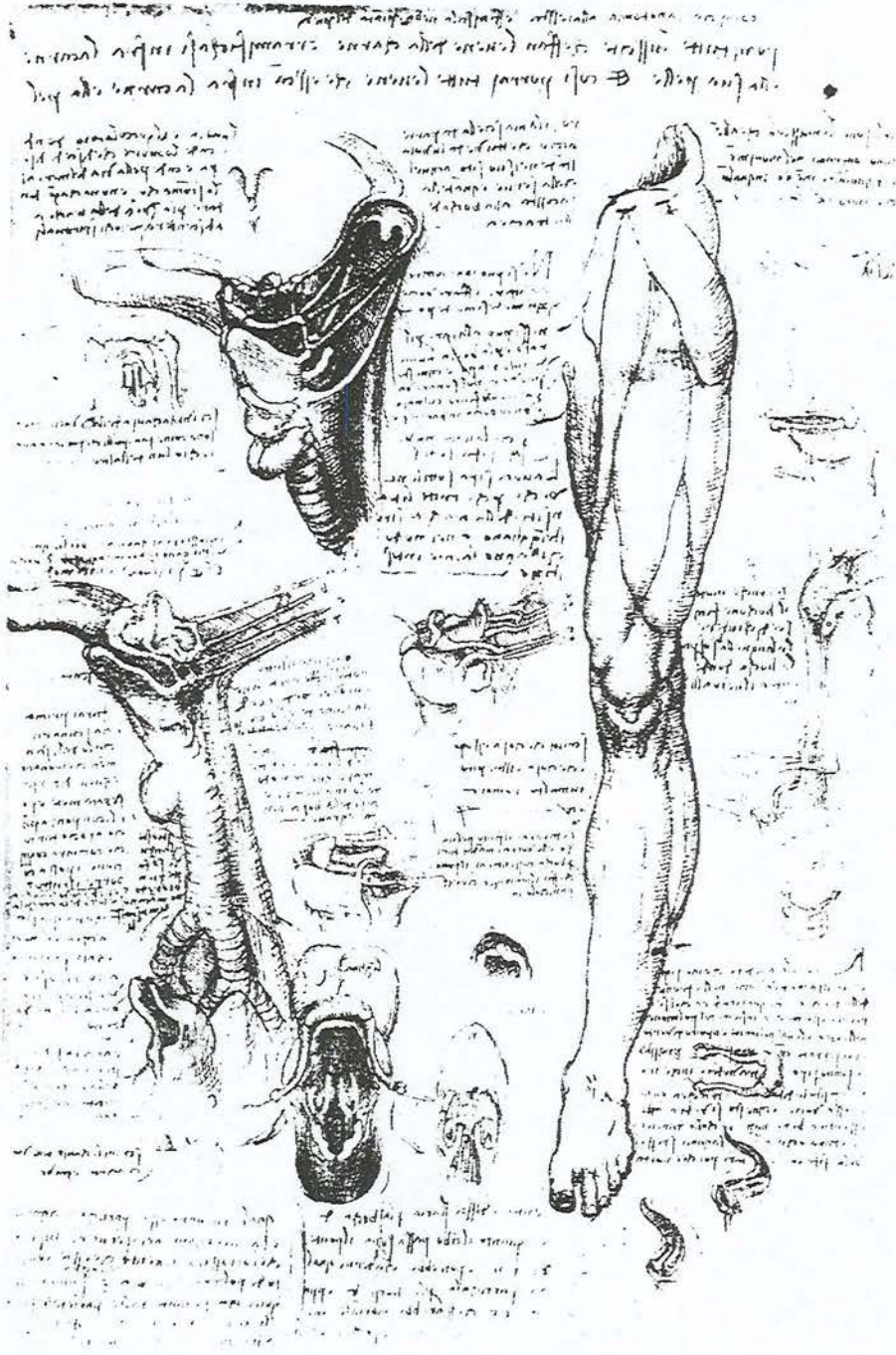
Rönesans'ta evrensel insan tipinin simgesi olan bir Leonardo da Vinci, hem bir ressam ve heykeltıraş, hem de matematikçi ve mühendisti, yani bilimadamıydı.⁵³

Leonardo, iş edindiği ve büyük bir başarı ile yürüttüğü sanatına hayatının en önemli ve biricik ereği olarak sarılmamıştır. Bunu gören dostları ve kendisine özveri ile bağlanmış olan öğrencileri, bütün zamanını sanatına ayırmadığı için devamlı suretle onun uyarırlar ve hatta, zaman zaman yermekten çekinmezlerdi. Ama o, kendisine söylenenlere aldırılmaz, zamanının büyük bir kısmını, dikkatini ve ruhsal yeteneklerini türlü bilimsel konular üzerinde durup çalışmakla geçirir, Matematik, Fizik, Kimya, Anatomi, Hidroteknik ve Astronomi ile ilgili çalışmalara harcar, bütün bu bilimlerin alanlarında, gerçekten, üstün kabiliyet gösterir, yeni bilimsel araştırmalar yapar, yeni teknikler peşinde koşmaktan vazgeçmezdi. Ve, şaşılacak haldir ki, yukarıda sayılan alanlarda hep bir uzman gibi çalışırdı. Çalışmaları sırasında pek çok yeni bulgular yaptığı olurdu. Bunlardan başka, Leonardo da Vinci, askerlikle ilgili işlerde de çok usta ve bilgili bir mühendis olduğunu göstermiştir. Toplar dökmüş, top mermileri yapmış, kanallar açmış, bataklıklar kurutmuştur. Ve nihayet günün birinde, Milano Valisi Sfortza tarafından sarayın ses sanatçısı ve şairi olarak saray hizmetine alınmıştır. Bu görevde bulunduğu sırada, daha önce yazmadan ve hiçbir hazırlık yapmadan, şaşılacak kadar güzel şiirler söylemiş, bu şiirlere çok uygun, güzel besteler yapmış, şiirlerini, bizzat kendisinin buluşu ve yapısı olan bir müzik aleti ile çalarak söylemiştir.

Leonardo'nun daha başka yetenekleri de vardı: herşeyden önce o, güzel ve çok ince bir vücuda sahipti. Güçlü idi. Dikkati çekecek kadar güzel ve yakışıklı idi. Ata binmede çok usta idi. Uçan kuşu vurmakla tanınmış usta bir nişancı idi. Yorulmak bilmez bir yüzücü olarak da ün yapmıştı. Türlü alanlara yönelmiş istidat ve kabiliyetlerle dolu olan Leonardo, hiç durmadan ve adeta inatla çalışmaktan zevk alırdı. Çalışma odasında, ilk başta göze çarpacak bir yerde asılı bir levha üzerinde şöyle bir cümle vardı: Nulla dies sine Linea! (= Bir gününü dahi işsiz geçirme!).

⁵² Zahir Güvemli, a.g.e,s.66.

⁵³ Nejat Bozkurt, a.g.e, s.58.



RESİM - 8; LEONARDO DA VİNCİ, Anatomi Çalışmaları.

(Resim-8). Ana karnındaki dölütün büyümesindeki gizli serüvenine ilk atılanlardan biri oldu. Dalgaların ve akımların yasalarını irdeledi. Birgün kuşkusuz gerçek olacak uçan bir makina yaratma girişiminde, yararlanmak için, böceklerin ve kuşların uçuşunu gözlemleyerek, çözümleyerek yıllarını harcadı. Ona göre, sanatın temeli

kesintisiz bir araştırma olmalıydı. Bu araştırmaların konularını da; kayaların ve bulutların biçimleri, havanın uzak nesnelere rengi üzerindeki etkisi, ağaçların ve bitkilerin büyüme, seslerin uyuşumu gibi sorunlar oluşturuyordu. Prensler ve komutanlar; tahkimatlar, yeni silahlar ve daha başka buluşlar yaptırmak için, bu olağanüstü büyücüyü kendi hizmetlerinde çalıştırmak istediler. Leonardo, barış zamanlarında ise, onları, kendi yarattığı mekanik oyuncaklarla eğlendiriyor, gösteriler, eğlenciler için yeni sahnelemeler uyduruyordu. Büyük bir sanatçı olarak hayranlık görüyor, usta bir müzisyen olarak her yerde aranıyor; ama buna karşın, onun düşüncelerinin önemini ve bilgisinin genişliğini çok az kimse sezebilmiştir. Çünkü Leonardo, yazdıklarını hiç yayımlamamıştır. Yazdıklarının varlığından hemen kimsenin haberi olmamıştır. Solaktı. Sağdan sola doğru yazmaya alışmıştır. Bu yüzden de onun notları ancak bir ayna yardımıyla okunabilirdi. Belki de, düşüncelerinin dine karşı olabileceği korkusuyla bulgularını yaymak istemiyordu.

Leonardo için doğanın bulgulanması, herşeyden önce, sanatın gerektirdiği görünen dünyanın bilgisine ulaşmakta bir araçtı. Çok sevdiği resim sanatını, bilimsel temellere yerleştirdikten sonra, onu basit bir zanaatçılık düzeyinden saygıdeğer bir uğraş haline yücelteceğini düşünüyordu⁵⁷

Leonardo'ya göre sanatçı, sadece perspektifin ve doğru çizimin kurallarını bilmekle yetinmemeli, doğanın yasalarını da çok iyi bilmelidir. Bu da ancak doğayı incelemekle edinilirdi.⁵⁸

Leonardo'ya göre form, doğada olduğu gibi betimlenmeli, ancak gözün ışıktan kaynaklanan etkilenimlerini dikkate almamalıdır; yani, bir körün elle yoklayarak bir kütleyi en ince ayrıntısına değin tanımlaması gibi. Duygularımızın yanıltıcı etkisini resimden uzak tutmalı sanatçı. Evet, doğa betimlenmeliydi resimde kuşkusuz, ama "ideal doğa".⁵⁹

Leonardo, çizim doğruluğunu veya gözlem kesinliğini, kompozisyonun gerekle-

⁵⁷ E.H. Gombrich. a.g.e.,s.223.

⁵⁸ Engin Akyürek. a.g.e., s.151.

⁵⁹ Engin Akyürek. a.g.e., s.152.

rine feda etmeyi gerekli görmemiştir. Hem sonra, resmin güzelliğini bir yana bıraksanız da; inandırıcı ve çarpıcı gerçeklikle karşılaşsınız. Yapıtın büyüklüğünün asıl dayanak noktası. Aslında hayran kalmamız gereken şey, çizimdeki ustalık ve kompozisyon gibi teknik olguların ötesinde, insanın davranış ve tepkilerini kavrayışta Leonardo'nun gösterdiği derin zeka ve onun, olayı gözlerimiz önüne getiren güçlü imgelemidir. Eğer Leonardo, nereye kadar gitmesi gerektiğini kesinlikle bilmeseydi, doğadan korkusuzca ayrılışını, insan tenini mucizevi bir biçimde vermeye çalışarak dengelemeseydi, bütün bu oyunlar, büyük bir sanat yapıtı yerine, ustaca hazırlanmış bir sihirbazlık ürünü koyardı ortaya. Leonardo, doğanın sabırlı gözleminde, onu önceleyen herhangi bir sanatçı kadar kılı kırk yarabilirdi, ama, o, bu gözlemin koşulsuz tutsağı değildi artık. Çok geçmiş bir zamanda insanlar portrelere korkuyla bakıyorlardı, çünkü sanatçının, portresini yaptığı insanın aynı zamanda ruhuna da sahip olacağına inanıyorlardı. Şimdi, koca bilgin Leonardo, imgelerin bu ilk yaratıcılarının düş ve korkularından bazılarının gerçekleşebileceğini göstermiştir.⁶⁰

Leonardo, herkesin daima ilgisini çekmiş olan La Giaconda (Mona Lisa)'yı uzun zaman çalışarak meydana getirmiştir. Keyifli olduğu zamanlar, atölyesinde müzik dinleyerek, modeline şiirler okuyup şarkılar söyleyerek çalışırdı. Bunu da belli bir maksatla yapardı: modelin yüzünde aynı ifadeyi sürdürmek. Leonardo, böylece önem verdiği iki esasa dikkat etmiş oluyordu: insan yüzünde ruh hallerini belirten adale mekanizmasının, yüz çizgilerinin hatta insan teninin ruh hallerine göre değişmelerini unutmamak, onları tesbit etmek; bir de ruh bilgisi, felsefe görüşü olmadan sanat eseri yaratılmayacağına inandığı için bu bilgisini modeline yansıtma...

La Giaconda isimli portrede bu iki şey vardır. Bu tabloda desen, yüze ifade derinliğini veren ışık unsurları, yüzün maddi görünüşünden çok manevi görünüşünü tesbite yardım edecek şekilde ayarlanmıştır. Yüz ifadesini kuvvetlendiren hiçbir karışıklık yoktur. Herşey silik, belirsiz bırakılmıştır. Gölgelede de herhangi bir keskin ayrılış bulunmaz. Işık, yüzün çıkıntılı kısımlarını ve göğsü aydınlatır. Üst yanı

⁶⁰ E.H. Gombrich. a.g.e, s.228-229.

bir yarı gölge içinde erir. Yalnız bu yarı gölgeler, yüzün yapısını, adale mekanizmasını belil edecek şekilde dağıtılmıştır. Böylece, çehre, emsalsiz bir derinlik kazanır. Bu mana derinliğini destekleyen başka unsurlara da başvurulmuştur: ağız gülümseme başlangıcındadır. Altları hafifçe yumuk olan gözlerse düşüncelidir. Portre, yukarıdan aşağıya, ortadan bölünecek olursa, yüzün sol tarafı ciddi, sağ tarağı ise gülümser görünür (Resim 9). Bu karışık hesaplar sonunda, Leonardo, birkaç ruh halini aynı yüz üzerinde tesbit ederek, hangi ruh halinde bakılırsa, resimde bir ortaklık bulunabilmesi gibi bir sonuç elde etmiştir.⁶¹

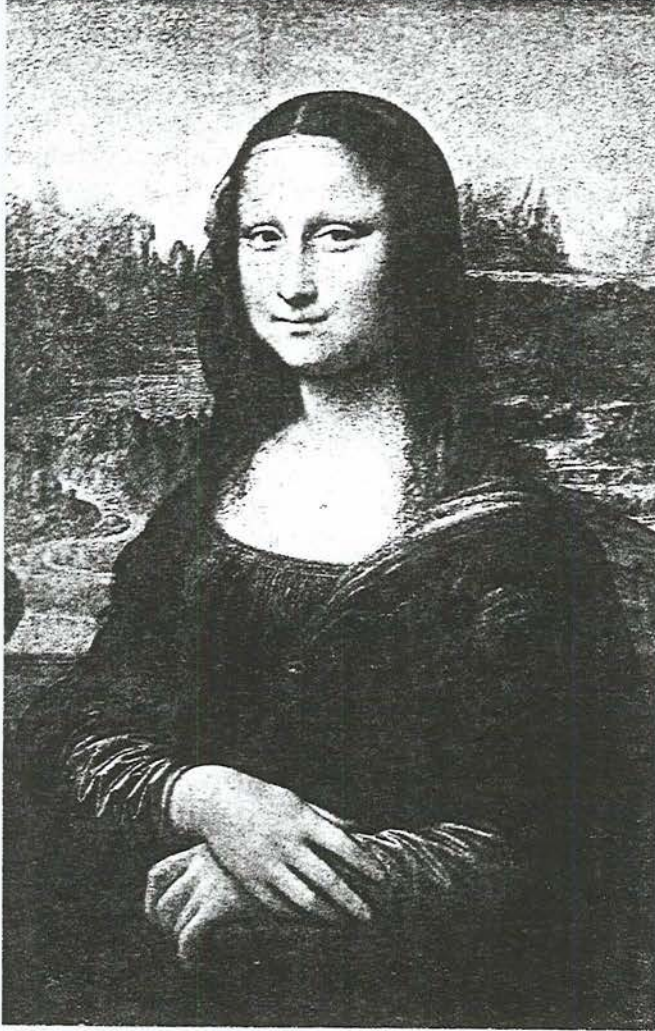
Leonardo'nun annesi Ekaterina'yı tanıyanlar; Leonardo'nun La Gioconda'da canlandığı tebessümün, tıpkı annesinin gülümsemesi olduğunu söylemişlerdir. Ve yine bu kimseler, Ekaterina'nın gülmekten hoşlanmadığını, karşılaştığı insanlara, nerede olursa olsun sadece belirsiz bir gülümseme ile baktığını anlatırlar.

Leonardo'nun öteki portrelerinde de belirttiği gülümsemelerin de La Gioconda'daki tebessümün aynı olduğu söylenebilir.

Eski Yunan'ın büyük filozoflarından Heraklit ile Demokrit'in de çok tuhaf halleri olduğu söylenmektedir. Nitekim, bu iki filozof da, insanların hayatları ve davranışları karşısında düşünceye daldıkları zaman Heraklit'in ağladığı, Demokrit'in de güldüğü bilinmektedir. Heraklit, düşündükçe kendini üzüntülere kaptırır, titizlenir, öfkelenir ve hiddetlenirmiş. Demokrit ise tersine, insanların türlü akılsızca hareket ve davranışları, türlü budalalıkları karşısında, akıllı ve soğukkanlı kimselerin güldükleri gibi gülmüş.

Demokrit'in gülmesi ile Leonardo'nun tebessümü sırasında genel ortak noktalar bulunduğu bellidir. Filozof ruhlu büyük usta, insanların günlük hayatlarında ve işlerinde ne kadar düzensiz olduklarını, ne kadar akılsızca hareket ve davranışlarda bulduklarını, ne garip çılgınlıklar yaptıklarını görüp anlamış olduğu için, onların bu gibi davranışları karşısında eriştiği yüksek güç ve deha tepelerinden, onların bu çirkin tutumlarına, gülerek değilse bile, hafif ve belirtisiz, fakat acı gülümseyişlerle ve hatta acıma ve biraz da aşağılama duygularıyla bakarmış.⁶²

⁶¹ Zahir Güvemli, *Sanat Tarihi*, s.68-69.



RESİM -9; LEONARDO DA VİNCİ,

Leonardo da Vinci, yarattığı yapıtlar üzerinde, yıllar boyunca büyük bir sabırla çalışmıştır. Bu nedenle, meydana getirdiği yapıtların sayısı çok değildir. Buna rağmen az sayıda olan yapıtları, çok ağır ve acı bir talihsizliğe uğramıştır. Bunlardan, Milano'da bulunan, Milano dükası Sfortza'ya ait "Atlı Heykel" vardır ki, bu; daha sonraları yapılan bir savaş sonunda, Fransızların Milano'ya girmeleri sırasında bir asker

⁶² Grigoriy Petrov, a.g.e, s.163-164.

grubu tarafından kırılıp parçalanmış ve bir daha görülmemek üzere dünyadan kalkmıştır. Bu heykelin sadece desenleri günümüzü kadar gelmiştir.

Günün birinde, kudurmuş bir halk yığını, alçıdan yapılmış “Sfortza” heykelini parçaladığı zaman, Leonardo; heykelin bulunduğu meydanın gerilerinde bir yerde, öğrencileri arasında durarak, yapılanlara hiç ses çıkarmadan ve hiçbir tepkide bulunmadan bakmış. Bir dahinin yarattığı bir Baş Yapıt’ı vahşileşmiş, kudurmuş bir ayak takımının nasıl parça parça ettiğini soğukkanlılıkla seyretmiştir. Leonardo’dan başka, öğrencileri de büyük bir üzüntü ile, oldukları yerde olayı seyretmişlerdir.

Atölyesine dönünce Leonardo, hemen yoklama yapmaya başlamış ve bunun arkasından da, kendisini işine verip çalışmaya başlamış. Öğretmenlerinin bu davranışını gören ve üzüntüleri geçmemiş olan öğrencilerinden biri ayağa kalkarak şöyle seslenmiş: “Sayın Ustam! Seni işinden alıkoyacağım için özür dilerim! Görüyorsun hepimiz büyük bir üzüntü içindeyiz. Az önce meydana olanları ve yapılanları gördükten sonra, şimdi nasıl oluyor da Sen; orada hiçbir şey geçmemiş ve hiçbir şey görmemiş gibi, sakın sakın, hemen çalışmaya başladın! Bu emek ve gayretlerin kimi için? Az önce, çılgın bir halk yığınının, büyük eserini ne hale getirdiklerini gördükten sonra nasıl çalışabiliyorsun?” demiş ve ayakta kalarak cevap beklemiş.

Leonardo, yapmakta olduğu işten başını kaldırmış ve öğrencilerine bakarak, onlara şu cevabı vermiş: “O insanlara, neden halk yığını demişler, düşünseniz ya! Kendi oyuncaklarını kıran aptal çocuklar gibi, o halk yığını da, kırıp yıkmaktan başka birşey bilmez ki! Fakat bizler kırmaya değil, yeni birşeyler yapmaya yönelmiş ve alışmış kimseleriz. Halk için, halkı yetiştirmek. Halkı kalkındırmak ve eğitmek için çalışıyoruz. Bunun içindir ki, sakın olmamız, işlerimizi gönül rahatlığı içinde bitirmeye çalışmamız lazım.” delim ve güleç bakışlarla öğrencilerini süzdükten sonra, tekrar işine devam etmiş.⁶³

Leonardo’nun Michelangelo ile giriştiği bir yarışma için hazırladığı ünlü

⁶³ Grigoriy Petrov, a.g.e., s.165-166.

“karton”da, bilinmeyen bir zamanda kaybolmuş, bugüne kadar hiçbir yerde bunun izine rastlanmamıştır.⁶⁴

Koruyucusu Sfortza'nın sürgün edilmesinden sonra Leonardo, önce Roma'ya daha sonrada Floransa'ya gider. Yaşamının sonuna doğru Fransız Kralı I. Françoise'in çağrısını kabul eder ve Amboise yakınlarına çekilir.⁶⁵ Amboise'da Cloux Sarayı'nda kalır ve 1519 yılında orada ölür.⁶⁶

3.5.Michelangelo Buonarrotti (1475-1564)

Michelangelo, zamanla çökmeye başlamış Buonarrotti adında eski bir aristokrat aileye mensuptur. 1475 yılında doğmuş ve 88 yaşında iken 1564 yılında ölmüştür.⁶⁷

Michelangelo Buonarrotti heykeltıraş, ressam, mimar ve ozandır. İnsanüstü bir güç ve enerji ile heykeltıraşlık, resim ve mimarlık dallarında eserler yaratılmıştır.⁶⁸

Michelangelo, özel hayatında pek neşeli bir kişi değildi. Çocukluğu ve daha sonraki hayatı, sürekli, acılar ve ıstıraplarla dolu olarak geçmiştir.

Yapıları, XVI. yüzyıl İtalyan sanatına bunca ün katan ikinci büyük sanatçı da Michelangelo Buonarrotti'dir (1475-1564). Leonardo'dan yirmiiç yaş küçüktü, ama ondan kırkbeş yıl çok yaşadı. Uzun yaşamı boyunca, sanatçının durumunda gerçekleşen tüm bir devrimin tanığı, hatta o devrimi yaratan kişi oldu.

Onüç yaşına gelince, meslek edinmesi için, geç XV. yüzyıl Floransa'sının belli başlı ustalarından olan ve yapıtlarına özel sanatsal değerinden çok, çağın yaşamını renkli bir biçimde yansıttıkları için hayran kalınan ressam Domenico Ghirlandaio'nun işlek dükkanına çırak verildi.⁶⁹

⁶⁴ Grigoriy Petrov, a.g.e., s.160.

⁶⁵ Sanat Tarihi Ansiklopedisi, Görsel Yayınlar, cilt 2, s.393-394.

⁶⁶ Adnan Turani, a.g.e, s.373.

⁶⁷ Grigoriy Petrov, a.g.e, s.167.

⁶⁸ Cahit Kınay, Sanat Tarihi, Kültür Bakanlığı Yayınları, s.40.

⁶⁹ E.H. Gombrich, a.g.e, s.229.

Zihni, engin düşünceler ve planlarla dopdolu idi. Çok şeyler düşünüyor, çok şey yapmak istiyordu ama, yaşadığı ortamdaki insanlar ve içinde bulunduğu koşullar, O'nu sürekli olarak engelliyordu.

Geçirdiği üzüntülerden ve çektiği acılardan sonra Michelangelo, uzun bir süre dış dünyadan elini çekti. Kendi iç dünyasına kapanmak, yalnız kendi duygu ve düşünceleriyle yaşamak istedi.

Michelangelo'nun dalgınlığı, durgunluğu, üzüntülü ve öfkeli hali, O'nun kötü niyetli olmasının, dünyaya ve insanlara küsmüş bulunmasının bir görüntüsü veya bir belirtisi değil, benliğini dolduran umutsuzlukların, ruhunu zedeleyen acıların, yüzüne yansıyan izleri ve bilhassa, hiçkimseden görmediği sevgiden hayatı boyunca yoksun yaşamış olmasının sonucu idi.

Bütün bu olumsuz ve karanlık yönlerine rağmen Michelangelo dünyayı, hayatı ve insanları, yalnız sevinçleri ve neşeleriyle değil, acıları ile de, gerçekten sıcak bir sevgi ve şevkatle severdi. Bu, insan, doğa ve evren sevgibi onda son nefesine kadar devam etmiş ve değerinden hiçbir şey kaybetmemiştir. Bu nedenle Michelangelo'nun çok ve çeşitli olan bütün eserleri güçlü, her bakımdan güzel, bir insanın hayatını dolduran, neşeleriyle sevinçlerini dile getiren gerçek birer değer taşımaktadır.⁷⁰

Genç Michelangelo, Ghirlandaio'nun dükkanında, fresko tekniği ve çizim alanında sağlam bir temel elde ederek, mesleğin tüm yollarını öğrendi. Sanat üzerine çok değişik düşünceleri vardı. Ghirlandaio'nun kolay tarzını öğrenmek yerine, Giotto, Masaccio, Donatello gibi geçmişin ustalarının yapıtlarını ve Medici'lerin derlemesinde (koleksiyonunda) görebildiği Yunan ve Roma heykel ürünlerini incelemeye koyuldu. Güzel insan vücudunu, hareket halindeki tüm kasları ve sinirleriyle birlikte devinim içinde imgeleştirmesini bilen antik heykelticilerin gizlerine girmeye çalıştı. Leonardo gibi o da, anatomi yasalarını, antik heykel sanatından öğrenmekle yetinmedi. Kadavra keserek, gerçek modeller çizerek, insan figürünün artık onun için gizli hiçbir yanı kalmayınca dek, doğrudan çalıştı. Michelangelo, insan figürünü doğanın meraklan-

⁷⁰ E.H. Gombrich, a.g.e., s.167-168-169.

dırıcı bilinmezlerinden biri sayan Leonardo'dan farklı olarak, ona tam egemen olmak için, salt bu sorunda yoğunlaştırdı tüm ereğini. Bir sorun üzerinde yoğunlaşma yeteneği ve güçlü belleği sayesinde, kısa bir zamanda ona çetin gelen ne bir duruş ne bir devinim kalmıştı. XV. yüzyılın birçok büyük ustalarının, inandırıcı bir gerçeklikle betimleyememe korkusuyla, yapıtlarına sokmakta duraksadıkları davranış ve açılar, onun sanatsal tutkusunu kamçulamaya yarıyordu.⁷¹

Michelangelo henüz küçük bir çocukken, Floransa Valisi olan Lorenzo Medici'nin sarayına alınmış. Burada, eski klasik sanat eserlerinin en güzel ve en değerli örneklerini görmek fırsatını bulmuştur.

Henüz 12 yaşında bir çocukken, sarayın bahçesinde küçük bir mermer parçası bulmuş, kimse görmeden bu mermeri yontmaya başlamıştır. Ondan, eski Hollanda'daki Kapitol'de bulunana benzer bir (Fawne) maskı yapmış, bu maskın bir kaç dişini kırarak maskı toprağa gömmüştü. Birgün, hahçe çapalarken, küçük Angelo'nun toprağa gömdüğü ve birkaç ay içinde nemden sararmış hale gelen heykelciği bulunmuş. Bunu, Lorenzo Medici'ye götürmüşler. Lorenzo Medici, Floransa'daki ressam ve heykeltıraşları çağırılmış ve heykelciği inceletmiş. Onlar, bunun eski çağlarda yaşamış, büyük bir sanatkarın eseri olabileceğini kesinlikle söylemişler. Bunun üzerine küçük Angelo, yaptığı maskı toprağa gömmeden önce, ondan söktüğü dişleri getirmiş, böylelikle, sanatkarların önündeki maskın, kendi eseri olduğunu ispatlamıştır. Ve dahi çocuk Michelangelo, böylece sanat ve yaratıcılık hayatına girmiştir.⁷²

Michelangelo, heykel sanatını Medici'lerin Floransa'daki bahçelerinde, antik eserleri inceleyerek öğrenmiştir. Eski Yunan heykeli Lacoön grubunun 1506 yılında toprak altından çıkarılarak tanınması da, Michelangelo'nun heykel ve resim çalışmalarını etkilemiştir.⁷³

71 E.H. Gombrich, a.g.e., s.229-230.

72 Grigoriy Petrov, a.g.e, s.169-170.

73 Cahit Kınay, a.g.e, s.40.



RESİM -10; MİCHELANGELO, Baküs Heykeli.

Bundan sonra, gene bir mermer heykel daha yapmıştır. Bu, bir elinde büyük bir üzüm salkımı, öteki elinde bir şarap kadehi tutan, Jüpiter'in oğlu Baküs adında, çok genç ve güzel vücut yapılı bir Roma'lı şarap tanrısını tasvir etmektedir (Resim-10). Michelangelo insan vücudunu çok iyi tanıdığı ve bildiği için, insanın vücut güzelliğini bütün eserlerinde, kusursuz olarak mermer üzerinde tekrarlamıştır. Fakat o, bununla yetinmemiş, daha ileri gitmek istemiştir. İnsan vücudunda keşfettiği ve eserlerinde sembolleştirdiği güzelliklerden sonra, yeni yollar aramaya başlamıştır. İlerlemek, onun

biricik tutkusu ve düşüncesi olmuştur. Bu güçlü duygu ve düşüncelerle Michelangelo, eserlerine yansıtmak için, insan ruhunun güzelliklerini ve gizli ruhsal güçlerini de araştırmak yolunu tutmuştur.⁷⁴

Michelangelo'nun sanat yaşamı Floransa ve Roma arasında bölünerek sürmüştür. Sanat dünyasında, kişiliği eserleriyle bütünleşen sanatçıların en belirgin ve ileri örneğidir.⁷⁵

3.5.1.La Pieta (Şefkat)

1499 yılında, Michelangelo henüz çok genç bir sanatkar iken, Roma'da beş yıl kalmıştır. Bu süre içinde "Şefkat" adını verdiği, grup halindeki ünlü heykelini bitirmiştir. Bu tabloda sanatkar, Anne Meryem'i, oğlu İsa'nın cesedi önünde çömelmiş, O'nun bir elini kendi eli içine almış olarak tasvir etmiştir (Resim 11). Bu heykel, Roma'da ünlü Saint-Pierre kilisesinde bulunmaktadır. Tablo, bütünü ile olduğu gibi, detayları ile de, bir eşi daha yapılamayacak derecede kusursuz bir şaheser sayılmaktadır. Bu tabloyu inceledikçe insan, bir sanatçının, insan anatomisi hakkında bu derece eksiksiz ve ayrıntılı bilgi sahibi olmasına şaşmaktan kendini alamaz. Bu nedenle, La Pieta tablosundaki insanların elleri, parmakları, ayakları, başları ve bulunulan yerdeki merdiven basamakları bile, birer öğretim aracı gibi kullanılmak üzere, sanatkarların atölyelerine gönderilmiştir.

Fakat, yalnız Michelangelo'yu kıskanan rakipleri değil, ona çok bağlı ve saygılı görünen dostları bile, onun "La Pieta" heykelinde, affedilmeyecek derecede büyük bir hata yaptığını söylemekten çekinmemişlerdir. Onlara göre bu hata, Michelangelo'nun, ölmüş İsa'nın cesedini otuzüç yaşlarında kadar betimlediği halde, onun annesi olan Meryem'i, ancak onaltı-onyedi yaşlarında görünen bir genç kadın olarak göstermiş olmasıdır.

⁷⁴ Grigoriy Petrov, a.g.e, s.169-170-171.

⁷⁵ Cahit Kınay, a.g.e, 1993. s.40.



RESİM - 11; MİCHELANGELO, La Pietà (Şefkat).



RESİM - 12; MİCHELANGELO, Resim-11'den detay.

Genç bir kimsenin yüzünü, yaşlı bir kimsenin yüzü gibi resmetmekte ve bir genci yaşlı gibi göstermekte, Michelangelo'nun sanat dehası aciz değildi. Böyle bir

değişikliği yalnız o değil, her sanatçı, her zaman ve çok kolay yapabilir. Ancak Michelangelo, bu heykelindeki anne Meryem'in yüzünü ve dış görünüşünü değiştirmek ve gençleştirmek konusunda, kendisine anne Meryem'in yüzünü ve görünüşünü yaşlanmaz, ebedi genç olarak bırakmıştır. Çünkü Michelangelo'nun La Pieta'sı, yalnız İsa'nın çarmıha gerilmesinin değil, bütün çağlarda ve uluslarda beğenilen ve değerlendirilen gerçeğin, iyiliğin ve güzelliğin çarmıha gerilmesinin sembolüdür. Bu eserde, evrensel bir trajedi canlandırılmak istenmiştir.⁷⁶

3.5.2.David Heykeli

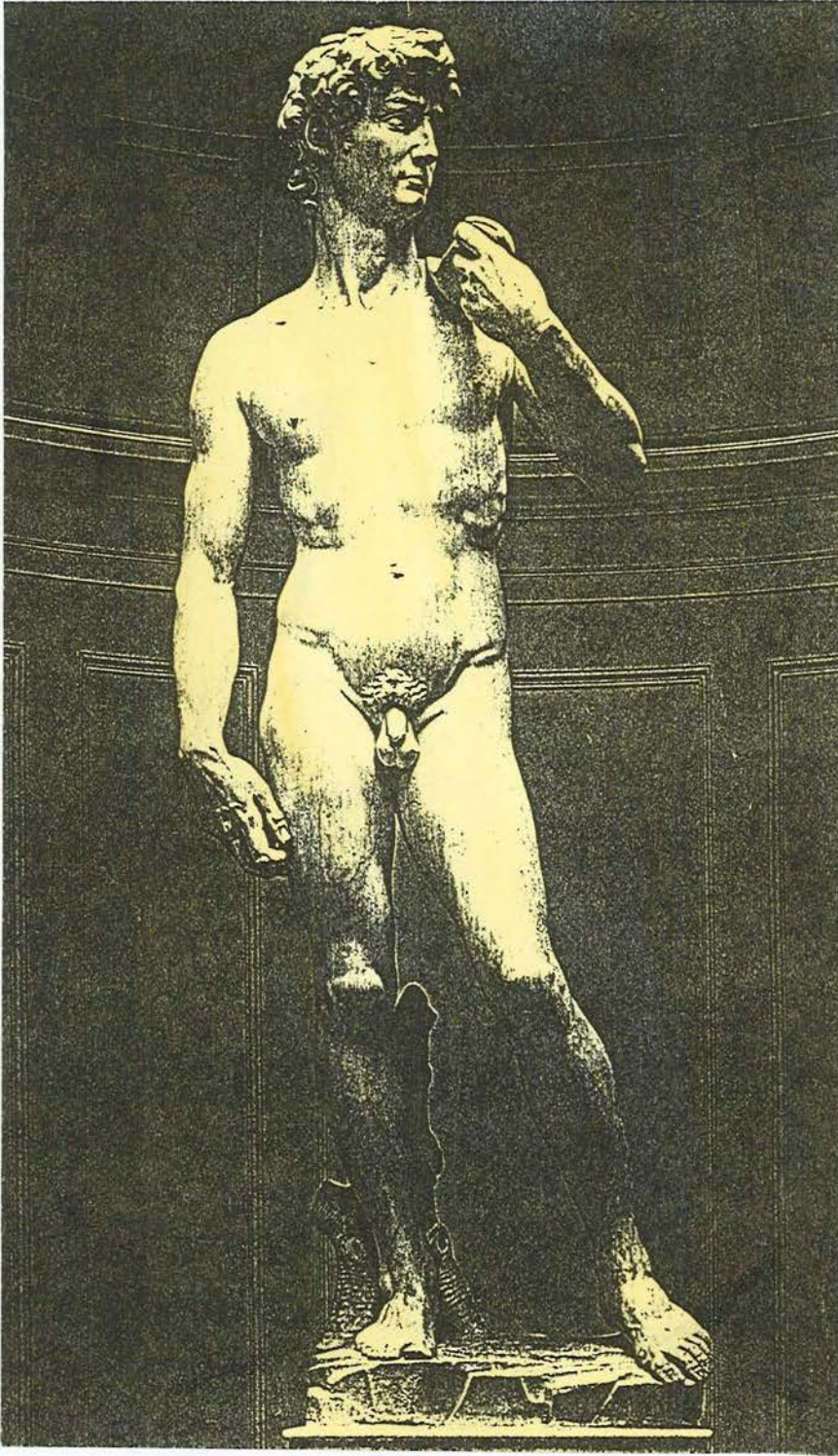
1501 yılında Michelangelo, Roma'dan, doğum yeri olan Floransa'ya dönmüş, 1504 yılında ise burada, başka bir sanatçı tarafından bozulmuş ve bir kenara atılmış olan büyük bir mermer blok üzerinde çalışarak, ondan daha büyük bir "David" heykeli yapmıştır (Resim 13).

Floransa'da Donatello, Verroochio ve Michelangelo adlarındaki üç büyük heykeltıraş da "David" adlı birer heykel yapmışlardır. Bunlardan ilk ikisinin yaptığı heykeller son derece güzeldir. Fakat bunlar, Michelangelo'nun yaptığı "David" heykeli yanında sönük kalırlar.

Heykeldeki güzelliğe, özellikle David'in yüz ifadesine ve bu yüzün bütün organlarında son derece anlamlı ve belirli bir incelik verilmiş olmasına, insan hayran kalır. Bu yüzde dudaklar hafifçe büzülmüş, gözler, sanki kötülüğe, karamsarlığa ve kapkara yüzlü bir düşmana dikilmiştir. Yüzde ve gözlerde en küçük bir şüphe ve tereddüt izi, en küçük bir şaşkınlık ve rahatsızlık belirtisinin gölgesi dahi yoktur. Düşmanın acı ve kapkara gücüne karşı, tamamıyla açık ve belirli bir bilinç ile, kendinin ve davasının haklı olduğundan emin bir görünüştedir.

Michelangelo'nun isteği üzerine David heykeli Plazzo Necchio alanının en işlek

⁷⁶ Grigoriy Petrov. a.g.e, s.172-173-174.



RESİM -13; MİCHELANGELO, David Heykeli.

ve günün her saatinde kalabalık olan bir yerine konulmuştur.⁷⁷

⁷⁷ Grigoriy Petrov, a.g.e., 1979, s.175.



RESİM - 14; MİCHELANGELO, Musa Heykeli.

3.5.3.Musa Heykeli

Michelangelo, insanların davranışları karşısında duyduğu asil ve apaçık öfkeyi “Musa” heykelinde özel ve çok kudretli bir biçimde tasvir etmiştir. “Musa” heykelinde özel ve çok kudretli bir biçimde tasvir etmiştir. “Musa”, yalnızca Michelangelo’nun değil, o çağın ve bütün dünya (Resim 14) heykeltraşlığının en büyük ve eşsiz bir konusu ve yapıtıdır. Bu heykel Roma’daki St. Pietro in Vincoli tapınağında bulunmaktadır. Tapınağa girişin sağında, ortalara bir yere konulmuştur. Boyu, normal bir insan boyundan daha yüksektir. Başlangıçta Papa Jules’ün türbesi olmak için tasarlanmış ve taslağı, insanların başlarından daha yüksekte duracak şekilde hesaplanmıştır.

Bu heykel, insan akıl ve zekası ile dehasının yaptığı Tanrısal yaratıcılığın büyük ve esrarlı gücünü açık bir şekilde anlatmaktadır. Bir insanın bir mermeri yontarak ve işleyerek, ona, aklın alamayacağı derecede mükemmel bir güzellik vermesi, onun, çok büyük ve müstesna bir sanat dehasına sahip olmasından başka, herkesten çok daha başka koşullar altında yaşamış, gelişmiş ve çalışmış olduğunu da düşündürür. Michelangelo’nun Musa heykeli, Musa’nın Sina dağından inişinden sonraki durumunu ve ruh halini yansıtmaktadır. Hikaye edildiği gibi, Musa, Sina dağına çıkınca orada kırk gün ve kırk gece, tek başına kalmıştır. Kırk gün ve gücü sonunda o, aradığını bulmuş, yeni bir buluşa erişmiştir. Memnun ve mutlu bir ruh hali içinde Sina tepelerinden aşağılara inmiş fakat, kavminin yanına geldiği zaman, çölde bıraktığı kavminin düşüncelerinde ve duygularında büyük bir değişiklik olmuştur. Kendisine, kendi kavmi arasından, insanlığı kurtaracak bir ulu kişinin çıkacağı müjdelendiği ve bu haberi kavmine de müjdelediği halde, bu vaadi unutan kavmi, tekrar Mısır’a dönmüştür. Bu durumu büyük bir hayretle gören Musa, dehşet içinde kalarak, bulunduğu yere çöker gibi oturmuştur.

Michelangelo “Musa” heykelini, kurtarıcı Musa’nın o andaki ruh halini canlandırmak için oturmuş olarak yapmıştır.⁷⁸

Michelangelo’nun bu Musa heykelinin sağ elinde, cemaatine getirdiği On Emir’in yazılı bulunduğu levha vardır. Sol elinin parmakları ise, birbirlerinden biraz

⁷⁸ Grigoriy Petrov, a.g.e., 1979, s.183.

aralıklı olmasına rağmen, sanki birşey tutmakta ve sıkmaktadır. Bu haliyle O, karşısındaki kalabalığa büyük bir kararsızlık içinde bakmaktadır. Bacakları, ayakta duramayacak bir dermansızlık içindedir. Cemaatinin budalaca davranışı karşısında duyduğu acılara tahammül edememektedir, kıvrılıp bükülmüştür. Fakat, elleri, Tanrının Emirlerini kapmak için saldırabilecek olan canavarlardan korumak için savunmaya hazır durumdadır.

Michelangelo, yarattığı Musa heykelinin bütünü ile, büyük kurtarıcının ruhunu kaplayan kırgınlık, hiddet ve şiddet yanında, kavmine ve insanlara karşı sönmeyen bir sevgi bulunduğunu belirtmeyi de başarmıştır. Bu nedenle Musa'nın bakışlarının derinliklerinde, büyük bir üzüntünün ve derin ıstırapın izleri de okunmaktadır.

Bütün gördüklerine çok üzülmüş olmakla beraber Musa, kavminden ümidini kesmemiştir. Bu ümit, O'nun büzülmüş dudaklarında, kenetlenmiş çenesi ile sıkılmış dişlerinde kendini göstermektedir. Musa, kavminin tekrar uyanarak birleşebileceğine, bir Peygamberin yönetimi altına girerek mutlu bir hayat yaşayacağına ve dünyaya hizmet edeceğine inanmaktadır. Bu inancın belirtileri, Musa'nın gözlerinde, dudaklarında ve dişlerindeki ifade ile belirtilmiştir.⁷⁹

⁷⁹ Grigoriy Petrov, a.g.e., 1979, s.183-184-185.

SONUÇ

Ortaçağ sanat dünyası içinde ortaya çıkan ve çeşitli etkenlerle büyüyen yeni dünya görüşü, birden ortaya çıkmamıştır. Bu oluşuma, toplumsal yapı içinde gelişen olayların ve düşüncelerin yardımı olmuştur. Sanat hareketlerinin de, bu toplumsal gelişime tamamen paralel olarak belirip gelişmeye başladığı anlaşılır. Yeni dünya görüşünün bir başka özelliği, insanın kendi dünyevi güçlerini anlamasıdır. Ortaçağ dünya görüşünün bütün olarak, tüm toplum kişileri tarafından paylaşılan birliği sarsılmış oluyordu. Bu hareket durmamış, gittikçe büyümüş ve insanın, kendi eleştirisine önem vermesiyle sonuçlanmıştı. Bu eleştiri, Ortaçağ anlayışını da ele alacak ve dinin, Rönesans çağında zayıflamasına sebep olacaktı. Esasen bir dünya görüşünün, toplumlar arasında zayıflamasına o dünya görüşünün eleştirilmesiyle başlanmıştır.

Yeniçağ (Rönesans) mantığı önce resim sanatında biçimlenmeye başladı. Öbür dünyanın mekansız, temsili biçimlenmesine, Rönesans'ta mekan anlatımında kullanılan perspektifin gereği yoktu. Çünkü Yeniçağ'da bakış, insanın bakış açısıydı ve bu bir noktadan bakış, optik görüntüyü zorlayan perspektife gereksinme duyuyordu.

Yeniçağ'ın hayat amacı bu dünya sorunlarının çözülmesiydi. Doğa bilginleri, denizlerin keşfine çıkan cesur kaptanlar ve mucitler, hep bu dünyanın kazanılması görüşündeydiler. Demek ki, bu çağda görülen keşifler tesadüfen başlamıyordu. İnsan anatomisinin keşfedilmeye başlaması, yeni bilim dallarının ortaya çıkması, hep bu döneme rastlamaktadır.

İtalyan kentleri, sanatçılara büyük önem vermişler ve onlara sosyal bir mevki temin etmişlerdi. Devrin aristokrat kesimi sanatçılarla ilgilenmiştir. Sarayın da desteğiyle Floransa sanatın merkezi olmuştur.

KAYNAKÇA

- AKYÜREK, Engin :Ortaçağ'dan Yeniçağ'a Felsefe Ve Sanat,
BOZKURT, Nejat :Eleştiri Ve Aydınlanma, İstanbul, 1994.
ERBİL,Hamdullah. :Sanat Felsefesi Tartışmaları, Ankara 1990.
FİSCHER, Ernest :Sanatın Gerekliliği, Çeviren: Cevat Çapan,
Ankara,1990.
GOMBRİCH, E.H. :Sanatın Öyküsü, Çeviren: Bedrettin Cömert,
İstanbul, 1984.
GÜVEMLİ, Zahir. :Sanat tarihi, İstanbul, 1982.
İPŞİROĞLU, Nazan -Mazhar. :Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi, İstanbul,1993.
KINAY, Cahid. :Sanat Tarihi, Kültür Bakanlığı Yayınları,
Ankara, 1993.
MÜLAYİM, Selçuk. :Sanata Giriş, İstanbul, 1994
RUSSELL, Bertrand. :Batı Felsefesi Tarihi, İstanbul, 1994.
ÖZYÜKSEL, Şahin :Bronz Heykel Döküm Teknikleri, Eskişehir, 1997.
PETROV, Grigoriy :Büyük Sanatçılar Ve Üstün Yapıtları, Çeviren:
Hasip A. Aytuna, İstanbul, 1979.
TURANİ, Adnan. : Dünya Sanat Tarihi, İstanbul, 1974.
PİSSENEL, Gina. :Sanat Tarihi Ansiklopedisi. Görsel Yayınlar,Çeviren:
Hasan Kuruyazıcı - Üstün Alsaç İstanbul, 1980
ÖZSEZGİN, Kaya.
BÜYÜKİŞLEYEN, M,Zahit. :Sanat Eserlerini İnceleme, Anadolu Üniversitesi
Yayınları, Eskişehir, 1993.