

SANAT TARİHİ DEĞERLENDİRMELERİ

Editör: Doç.Dr. Hülya KALYONCU

yaz
yayınları

Sanat Tarihi Değerlendirmeleri

Editör

Doę.Dr. Hlyya KALYONCU

yaz
yayınları

2025

Sanat Tarihi Değerlendirmeleri

Editör: Doç.Dr. Hülya KALYONCU

© YAZ Yayınları

Bu kitabın her türlü yayın hakkı Yaz Yayınları'na aittir, tüm hakları saklıdır. Kitabın tamamı ya da bir kısmı 5846 sayılı Kanun'un hükümlerine göre, kitabı yayınlayan firmanın önceden izni alınmaksızın elektronik, mekanik, fotokopi ya da herhangi bir kayıt sistemiyle çoğaltılamaz, yayınlanamaz, depolanamaz.

E_ISBN 978-625-8508-68-0

Ekim 2025 – Afyonkarahisar

Dizgi/Mizanpaj: YAZ Yayınları

Kapak Tasarım: YAZ Yayınları

YAZ Yayınları. Yayıncı Sertifika No: 73086

M.İhtisas OSB Mah. 4A Cad. No:3/3
İscehisar/AFYONKARAHİSAR

www.yazyayinlari.com

yazyayinlari@gmail.com

info@yazyayinlari.com

İÇİNDEKİLER

Anadolu Selçuklu Döneminde Gülbezekler: Konya Örneği	2
---	----------

Ayşe Nur TAŞDELEN

Michelangelo’nu Heykel Sanatında Devrim: Anatomi, Dinamizm Ve İnsani Duygular	24
--	-----------

Hülya KALYONCU

"Bu kitapta yer alan bölümlerde kullanılan kaynakların, görüşlerin, bulguların, sonuçların, tablo, şekil, resim ve her türlü içeriğin sorumluluğu yazar veya yazarlarına ait olup ulusal ve uluslararası telif haklarına konu olabilecek mali ve hukuki sorumluluk da yazarlara aittir."

ANADOLU SELÇUKLU DÖNEMİNDE GÜLBEZEKLER: KONYA ÖRNEĞİ¹

Ayşe Nur TAŞDELEN²

1.GİRİŞ

Gülbezek, geçmişİ İslam Öncesi dönemlere kadar uzanan ve Anadolu Selçuklu Döneminde inşa edilen yapılarda farklı örneklerini gördüğümüz süsleme açısından tamamlayıcı bir unsurdur. Genel formu itibariyle bir dairenin sınırları içerisine veya dairesel düzlemde oluşturulan bitkisel, geometrik, yazılı ve figürlü kompozisyonları içeren süsleme türüdür. Gülbezek Türk tarihinin erken dönemlerinden itibaren hemen her türlü malzemede karşımıza çıkmaktadır. Anadolu Selçuklu Dönemiyle birlikte uygulandığı konum, boyut ve türleriyle dönemin başlıca süsleme unsurlarından birisi haline gelmiştir. Selçuklu sonrası Beylikler ve Osmanlı döneminde de gelenekselliğın yanı sıra devrin sanat üslubuna göre şekillenen farklı örnekleriyle gülbezeklerin yapımına devam edilmiştir.

Gülbezek, bir dairenin sınırları içerisine veya dairesel düzlemde oluşturulan bitkisel, geometrik, yazılı ve figürlü kompozisyonları içeren süsleme unsurudur. Süsleme sanatları içerisinde önem teşkil eden gülbezekler, özellikle mimari yapılarda oldukça yoğun bir şekilde kullanılmıştır³ (Fotoğraf 1).

¹ Bu çalışma, S.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalında Doç. Dr. Şükrü DURSUN danışmanlığında, 2020 yılında tamamlanan “Konya Türk Devri Yapılarında Bulunan Gülbezekler” başlıklı yüksek lisans tezinin bir bölümünden geliştirilerek hazırlanmıştır.

² Dr. Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Konya. ORCID ID: 0000-0003-2556-8201 ♦ E-mail: aysenurttasdelen@gmail.com

³ Gülbezek ile ilgili ayrıntılı bilgi için bknz: Önkol, 2016, 132-151; Doğan-Yazar, 2013, s.221-244; Taşdelen, 2020; Taşdelen & Dursun, 2022, s.653-671.

Fotoğraf 1. Bitkisel, geometrik, yazılı ve figürlü gülbezek örnekleri

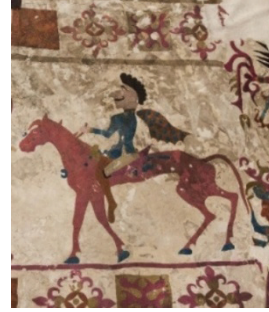


Türk tarihinin erken devirlerinden itibaren hemen her türlü malzeme de karşımıza çıkan gülbezekler, Türk kültürünün vazgeçilmez süsleme unsuru olarak karşımıza çıkar. Gülbezeklerin çok geniş bir coğrafyaya yayılması sebebiyle kaynağını saptamak güçleşmiştir. En eski örneklerine Antik Mısır döneminde (M.Ö.3200-M.S.640) rastlanan gülbezeklerin bu dönemden itibaren etkileşim içerisinde olan uygarlıklarda kullanılmaya devam edilmiştir (Fotoğraf 2). Türk Sanatında ise Pazırık kurganlarında çıkan eserlerde kullanılan gülbezekler ile Uygur döneminde Budistlerin yaygın bir şekilde kullandığı mandala ve lotus kesitli rozetlerin İslam yapılarına öncülük ettiği anlaşılmaktadır (Fotoğraf 3).

Fotoğraf 2. Mısır tanrıçası Hathor⁴



Fotoğraf 3. V. Pazırık Kurgan halısı⁵



Anadolu Türk yapılarında en erken Divriği Sitte Melik Türbesinde (1195-1196), karşımıza çıkmaktadır (Fotoğraf 4). Mengüceklerin yanı sıra diğer erken dönem beylikleriyle birlikte Anadolu Selçuklular tarafından inşa edilen cami, mescit, medrese, türbe, kervansaray ve hamam gibi çeşitli yapılarda oldukça yaygın kullanılan bir süsleme unsuru olmuştur. Selçuklu sonrası Beylikler ve Osmanlı Dönemlerinde de devam etmiş ve gülbezekler her dönemde zengin kompozisyon şemaları ile bulundukları yüzeyi süslemişlerdir.

⁴ Erişim: <https://www.flickr.com/photos/snarfel/3359929803> Erişim Tarihi: 08.02.2020

⁵ Erişim: <https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/> Erişim Tarihi: 12.02.2020

Fotoğraf 4. Divriği Sitte Melik Türbesi, taç kapısı⁶



Özellikle Anadolu Selçuklu döneminde başkent olan, Beylikler ve Osmanlı Dönemlerinde ise önemli bir konuma sahip Konya’da inşa edilen yapılarda çok sayıda gülbezek bulunmaktadır⁷. Ustalar dönem içindeki üslup anlayışını, hayal gücü ve yetenekleriyle birleştirmesiyle zengin kompozisyona sahip gülbezekler ortaya çıkmıştır. Her dönemin kendine özgü oluşturduğu üslup anlayışı ile motiflerin her biri yapıların görsel dili olmakla birlikte dönemlerinin de birer temsilcileri olmuştur.

Gülbezekler, mimari yapılarda taç kapı, giriş kapısı, minare, pencere, sütun ve sütun başlıkları, mihrap, minber, vaaz kürsüsü, mahfil olmak üzere çeşitli bölümlere dağılım göstermiştir. Farklı konumlarda karşımıza çıkan gülbezekler, genellikle yapılarda ilk bakışta göze hitap edebilecek taç kapı, giriş kapısı ve pencere kilit taşı gibi bölümlerde daha yoğun bir şekilde kullanılmıştır.

Taş ahşap, çini, maden, dokuma gibi oldukça geniş malzeme türü üzerinde uygulama alanı bulan gülbezekler, farklı kompozisyonlarla sevilerek kullanılmıştır. Bu çeşitlilik nedeniyle çalışmamızda bütünlüğü sağlamak ve araştırmanın daha nitelikli olabilmesi amacıyla yalnızca taş malzeme üzerinde yer alan gülbezekler çalışmaya dâhil edilmiştir.

⁶ Erişim: <https://www.flickr.com/photos/sinandogan/7685641584> Erişim Tarihi: 18.02.2020

⁷ Konya çeşmelerinde de çok sayıda ve farklı türde gülbezekler bulunmaktadır. Detaylı bilgi için bkz: Taşdelen, 2023, s.147-180.

2. ANADOLU SELÇUKLU DÖNEMİ KONYA YAPILARINDA GÜLBEZEK

Konya’da Selçuklu dönemine tarihlenen üç cami, iki mescit, üç medrese, beş türbe ve bir hangah gibi çeşitli yapılarda çok sayıda gülbezek tespit edilmiştir. Sırçalı Medrese⁸ ve Akşehir Taş Medrese gülbezeklerin en yoğun ve kompozisyon açısından en çeşitli örneklerin görülmektedir (Taşdelen, 2020, s.70-119). Yapıların başta taç kapı olmak üzere pencere, niş, kitabe, mimari parça ve mihrap bölümlerinde gülbezek uygulanmıştır. Gülbezeker, genellikle göze hitap edebilecek nitelikteki bölümlerde, çeşitli türleri ve boyutlarıyla karşımıza çıkmaktadır.

Gülbezeker, bitkisel, geometrik, bitkisel ve geometrik ile yazılı kompozisyona sahip olmakla birlikte kendi içerisinde dört gruba ayrılmaktadır. Çalışmanın asıl konusunun gülbezek olması nedeniyle anlatım yapı üzerinden değil, yukarıda bahsi geçen grupta doğru şekilde gerçekleştirilecektir.

2.1.Bitkisel Kompozisyona Sahip Olan Gülbezeker

Bitkisel kompozisyona sahip gülbezeker: doğada yer alan gül, papatya, karanfil, hatmi, zambak gibi farklı türdeki çiçeklerin üstten görünümün taşla işlenmiş halini yansıtmaktadır (Fotoğraf 5).

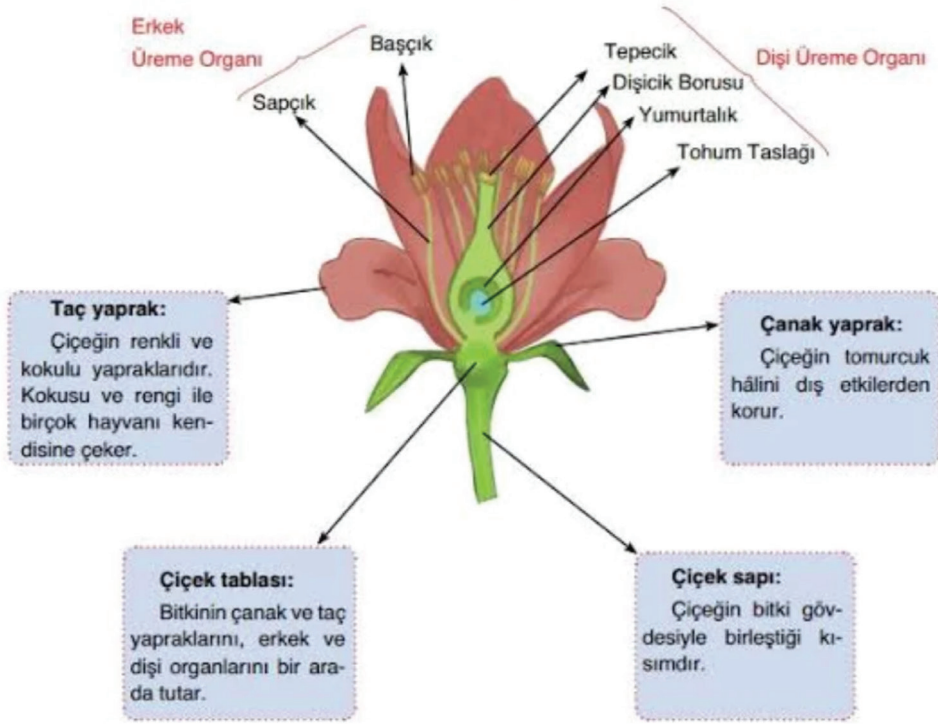
Fotoğraf 5. Doğadaki çiçeklerin taşla yansımış hali



Çiçek anatomisini incelediğimizde merkezde bir tepelik/tomurcuktan açan farklı sayılardaki çanak ve taç yaprakların dairesel düzlemde sırlanması sonucu oluşan çiçeklerden meydana gelmektedir (Fotoğraf 6).

⁸ Sırçalı Medrese taç kapısında bulunan gülbezekerlerle ilgili detaylı bilgi için bkznz: Taşdelen & Dursun, 2022, s.653-671.

Fotoğraf 6. Çiçek Anatomisi⁹



İncelediğimiz örneklerin bir bölümü doğada bulunduğu haliyle, diğer bir kısmı ise sanatçının kendi yorumunu da katmasıyla oluşturulan üsluplaştırılmış çiçeklerdir. İncelediğimiz gülbezeklerin çanak sayısına göre iki farklı yapıda olduğu görülmektedir. Birinci olarak en sade şekliyle tek kademeli (monocotyledone) yapraklardan oluşan çiçek, ikincide ise yaprakların dışı doğru kademeli bir şekilde açılım gösterdiği katmerli (dicotyledonae) gülbezeklerdir (Karamanoğlu,1973, s.247). Bitkisel kompozisyona sahip gülbezekler, yalın çiçek ve katmerli olmak üzere iki grup halinde anlatımı yapılacaktır.

Yalın çiçek şeklinde olan gülbezekler: merkezden ışınsal dağılım gösteren çanak yaprakların dairesel düzlemde sıralanmasıyla çiçek meydana gelmiştir. **Örneklerimiz** formu, boyutu, yüzeyinde uygulanan teknikler ile farklı türlere sahip olmasının yanı sıra yaprak uçlarının yay ve iç bükey sonlanmasıyla da iki farklı tür meydana gelmiştir.

İlk türde merkez etrafında sıralanan yay formunda uçlara sahip yaprakların meydana getirdiği çiçeklerden oluşmaktadır. Örnekler, I. İzzeddin K. Türbesi,

⁹ Erişim: <https://www.fenokulu.net/1/canli-sinifladirma.pdf>

Alaeddin Cami, Akşehir Ulu Cami, Sırçalı Medrese ve Emir Nureddin Türbesinde bulunmaktadır. Alaeddin Camisi'ndeki gülbezekte farklı olarak yapraklar merkezden yukarıya doğru bombelenerek genişlemekte ve aşağı doğru kıvrılmaktadır. Üsluplaştırılmış yaprak formları ile plastik etkiye sahiptir. Boyutları bulundukları alana göre büyük, orta ve küçük olmak üzere farklılık göstermektedir. Sayıları altı (Fotoğraf 8/Çizim 2), sekiz (Fotoğraf 9/Çizim 3) ve on yapraklı (Fotoğraf 10/Çizim 4) olmak üzere değişiklik göstermektedir. Örneklerimizden biri farklı olarak gülbezeğin yarım halini yansıtmaktadır (Fotoğraf 7/Çizim 1).

Fotoğraf 7/Çizim 1. I.

İzzeddin K. Türbesi, mihrabı



Fotoğraf 8/Çizim 2.

Alaeddin Cami, dış cephe



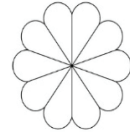
Fotoğraf 9/Çizim 3.

Akşehir Ulu Cami, mihrabiyesi



Fotoğraf 10/Çizim 4.

Sırçalı Medrese, taç kapısı



Fotoğraf 11/Çizim 5.

mir Nureddin Türbesi, giriş kapısı



Taş Mescit taç kapısı (Fotoğraf 12/Çizim 6) ve Küçük Ayasofya Mescit kitabesindeki gülbezekler (Fotoğraf 13/Çizim 7), iç bükey oyulan bir dairenin içerisine işlenerek plastik etki artırılmış ve bu şekilde diğer örneklerden farklı bir görüntüye sahip olmuştur.

Fotoğraf 12/Çizim 6.

Taş Mescit, taç kapısı



Fotoğraf 13/Çizim 7.

Küçük Ayasofya Mescit, kitabesi



Sırçalı Medrese taç kapısında bulunan ikinci türdeki gülbezeklerin yaprak uçlarının içbükey verilmesiyle örneklerimiz arasında farklılık oluşturmaktadır. Ayrıca merkeze doğru oluşturulan derinlik ile adeta bir üç boyutlu bir görünüm elde edilmiştir (Fotoğraf 14-15/Çizim 8-9).

Fotoğraf 15/Çizim 8.

Sırçalı Medrese, taç kapısı



Fotoğraf 16/Çizim 9.

Sırçalı Medrese, taç kapısı



Katmerli gülbezek: doğada açılmış bir gülün üstten görünümünün taş işlenmiş halini yansıtmaktadır. Gül, kışın yapraklarını döken, dikenli, beyaz, sarı ve kırmızı gibi farklı renklere sahip çalı görünümlü önemli bir süs bitkisidir. Türkiye’de bilinen yirmi beş farklı türü bulunmaktadır. Çiçekleri katmerli ve büyük yapraklı olanlara hokka veya okka gülü olarak isimlendirilmiştir (Baytop, 2007, s.123). Çift çenekli ve dikotil (dicotyledonae) olarak da isimlendirilmektedir (Karamanoğlu, 1973, s.247).

Sırçalı Medrese taç kapısı ve Akşehir Ulu Cami dış mihrabında bulunan gülbezeklerin genel formu ile farklı sayılara sahip çanak ve taç yaprakların oluşturduğu kademeli bir görünüm sergileyen çiçeklerden oluşmaktadır. Katmer sayısı iki ve üç arasında değişim göstermektedir. İki katmerli örnekler, genellikle yalın karakterli bir çiçeğin merkezine daha küçük boyutlu bir çiçeğin yerleştirilmesi ile oluştururken (Fotoğraf 17-18/Çizim 10-11), üç

katmerli örneklerimiz merkezdeki çiçeğin dıştan iki kademe halinde yay formundaki yaprak uçları ile çevrelemesinden oluşan bir düzene sahiptir (Fotoğraf 19/Çizim 12).

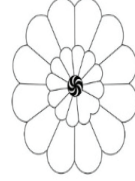
Fotoğraf 17/Çizim 10.

Sırçalı Medrese, taç kapısı



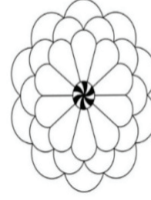
Fotoğraf 18/Çizim 11.

Akşehir Ulu Cami, taç kapısı



Fotoğraf 19/Çizim 12.

Sırçalı Medrese, taç kapısı



2.2. Geometrik Kompozisyona Sahip Olan Gülbezekler

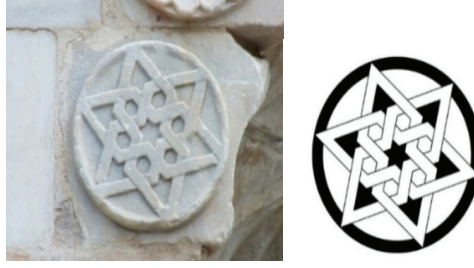
Çizgi, şerit, çember, yıldız ve yay formundaki şeritlerden meydana gelmektedir. Kendi içerisinde geçme yıldızlardan oluşanlar, çok kollu yıldız şeklinde olanlar ve çarkifelek formunda olmak üzere üç gruba ayrılmaktadır.

Geçme yıldızlardan oluşan gülbezekler: şerit, çokgen ve çemberlerin tam bir daire içerisinde farklı açılarda kesişmesi sonucunda meydana gelen yıldız kompozisyonlarından oluşmaktadır. Esas itibariyle Anadolu Selçuklu döneminde sıkça kullanılan sonsuz bir karakter halinde tasarlanmış geometrik kompozisyonların dairesel bir kesitini oluşturan kapalı sistemlerdir (Mülayim, 1982, s.70). Örneklerimizin büyük çoğunluğu Akşehir Taş Medrese taç kapısında olmak üzere Sahip Ata Cami taç kapısı ve İnce Minareli Medresede sergilenen kitabede de örnekler bulunmaktadır. Örneklerimiz altı, sekiz ve on kollu yıldızdan meydana gelmektedir.

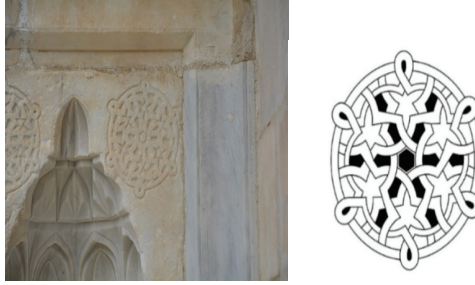
Altı kollu yıldız kompozisyonundan oluşan iki örneğimiz Akşehir Taş Medrese taç kapısında bulunmaktadır. İlkinde düz satırlı şeritlerin kırılmalar yapması sonucu merkezde altı kollu yıldız, dışta ise gizli bir Mühr-ü Süleyman

motifini meydana getirmiştir (Fotoğraf 20/Çizim 13). İkinci örnekte ise farklı olarak yay formundaki şeritlerin yarım daireler çizerek birbirine geçmesi sonucu merkezde altı kollu yıldız oluşmuştur. Ayrıca daire sınırından dışa çıkıntı yapan altı adet dairesel örgü meydana gelmiştir (Fotoğraf 21/Çizim 14).

Foto.20/Çizim.13. Akşehir Taş Medrese, taç kapısı



Fotoğraf 21/Çizim 14. Akşehir Taş Medrese, taç kapısı



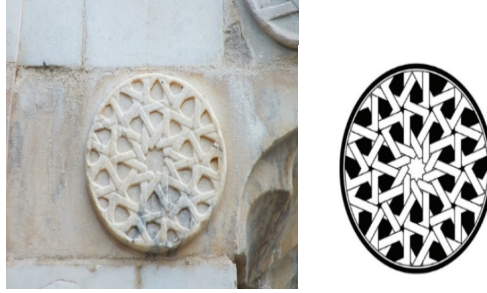
Sekiz kollu yıldızdan oluşan tek örneğimiz Akşehir Taş Medrese taç kapısında yer alır. Gülbezeğin merkezinde sekiz kollu yıldız çevresinde ise radyal düzlemde sıralanan altıgenler geometrik kompozisyonu tamamlayan yardımcı motifleri oluşturmaktadır (Fotoğraf 22/Çizim 15).

Fotoğraf 22/Çizim 15. Akşehir Taş Medrese, taç kapısı



On kollu yıldızdan oluşan Akşehir Taş Medrese taç kapısındaki üç gülbezek, farklı yıldız kompozisyonuna sahiptir. İlk örneğimizde farklı eksenlerde kırılmalar yaparak ilerleyen silindirik satırlı şeritlerin geçme yapmasıyla merkezde on kollu yıldız ortaya çıkmıştır. Geçme sistemine bağlı olarak merkez etrafında düzgün olmayan altıgenler radyal düzlemde sıralanmıştır. Yıldız kollarının birleşim noktalarında küçük boyutlu beş kollu yıldız ve yıldız kollarının dışa doğru kırılmalar yapmasıyla dışa dönük altıgenler kompozisyonu tamamlayan ara motifleri oluşturmaktadır (Fotoğraf 23/Çizim 16).

Fotoğraf 23/Çizim 16. Akşehir Taş Medrese, taç kapısı



Akşehir Taş Medrese taç kapısında yer alan gülbezek, merkezde on kollu yıldız ve çevresinde yıldız kollarının her biri birbirine düğümlenerek dikdörtgen karakterli altıgenler ile birleşim göstermiştir. Merkezdeki yıldız dıştan kapalı formda ongen ile çevrelenmiş ve şeritler ile altı üstlü geçmeler yapmıştır. Bu geçme sistemine bağlı olarak yıldız etrafında radyal düzlemde bir dizilim göstermiş beşgen ve deltoidler ortaya çıkmıştır (Fotoğraf 24/Çizim 17).

Fotoğraf 24/Çizim 17. Akşehir Taş Medrese, taç kapısı



Akşehir Taş Medrese taç kapısındaki bir diğer örneğimiz ise düz satırlı kırk şeritlerin geçme yapmasıyla ortaya çıkan on kollu yıldız kompozisyonunun

merkezini oluşturmaktadır. Yıldız etrafında radyal düzlemde sıralanmış dışa dönük deltoidler ve birleşim noktalarında oluşan küçük boyutlu üçgenler kompozisyonu tamamlayan ara motiflerdir (Fotoğraf 25/Çizim 18).

Fotoğraf 25/Çizim 18. Akşehir Taş Medrese, taç kapısı



Sahip Ata Cami taç kapısındaki gülbezek, çokgen ve yarım keleklerin geçme yapması sonucu merkezde altıgeni anımsatan altı kollu yıldız ile farklı bir kompozisyon sunmaktadır (Fotoğraf 26/Çizim 19).

Fotoğraf 26/Çizim 19. Sahip Ata Cami, taç kapısı



İnce Minareli Medresede 900 nolu envantere kayıtlı kitabenin köşeliklerinde yer alan gülbezekler ise ortası boğumlu üç çemberin dikey ve çapraz eksenlerde kesişmesiyle merkezde altıgen oluşturulmuş bir kompozisyon sunmaktadır (Fotoğraf 27/Çizim 20).

Fotoğraf 27/Çizim 20. İnce Minareli Medrese



Çok kollu yıldızdan oluşan gülbezekler; merkezden gelişim gösteren yıldız kollarının dairesel düzlemde sıralanması ile meydana gelmiştir. Yıldız

kollarının yüzeyi oluklu yüzeye sahiptir. Gülbezekler, bağımsız olarak bulunduğu bölgede bilinçli bir şekilde kullanılabildiği gibi (Fotoğraf 31-32/Çizim 24-25) bazen de geometrik kompozisyonlar da oluşan boşlukları dolgulamak amacıyla da kullanılmıştır (Fotoğraf 28-29-30/Çizim 21-22-23). Yıldızlar, altı, dokuz, on ve on altı kol olmak üzere çeşitli sayılardadır.

Fotoğraf 28/Çizim 21.

Akşehir Ulu Cami, mihrabiyesi



Fotoğraf 29/Çizim 22.

Sırçalı Medrese, taç kapısı

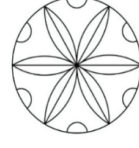


Foto.30/Çizim.23.

Sahip Ata Hangahı, taç kapısı



Foto.31/Çizim.24.

İzzeddin Keykavus Türbesi, mihrabı



Sırçalı Medrese taç kapısındaki gülbezek dıştan dairesel bir bordür ile çevrelenmiş ve alanın içerisi oluklu yüzeylere sahip iki farklı şeridin “S” hatlarda kıvrımlar yaparak geçişler yapmasıyla saç örgüsü motifini meydana getirmiştir (Fotoğraf 32/Çizim 25).

Fotoğraf 32/Çizim 25. Sırçalı Medrese, taç kapısı



Çarkıfelek formundaki gülbezekler; merkezden çıkış yapan farklı sayıdaki eğrisel kolların saat yönünde ve saat yönünün tersine doğru yönlendirilerek dairesel düzlemde dönüş yapar şekilde verilmesiyle oluşan süslemelerdir (Doğan, 2001, s.243). Araştırmacılar, eğrisel kolların dönüş yapar vaziyette verilmesini ustanın bilinçli bir şekilde ikonografik anlamlara

bağlı olarak yapmış olduğu uygulamalar olduğu düşünülmektedir Sağa doğru dönen çarkıfeleğin dünyanın dönüşünü, sola dönüş yapanlar ise dünyanın tersine aktığı şeklinde yorumlanmaktadır (Gümüştekin,2011 s.108). B. Karamağaralı bu dönüşü Mevlevi ayinlerinin dönerek daireler oluşturmalarına da bağlamaktadır (Karamağaralı, 1993, 260). Çarkıfelek genellikle Türk sanatında ayrı bir süsleme türü olarak ele alınmaktadır. Ancak kurgu itibariyle baktığımızda gülbezeklerden ayrılan yönü dönüş yapar şekilde verilmesidir. Bu nedenle biz dairesel düzlemde oluşan örnekleri bütüncül bir şekilde ele aldığımız için çarkıfelek formunda gülbezek grubunda değerlendirmenin daha doğru olacağı kanaatindeyiz. Sırçalı Medrese taç kapısında bulunan örneklerimiz altı (Fotoğraf 33/Çizim 26), yedi (Fotoğraf 34/Çizim 27), sekiz (Fotoğraf 35/Çizim 28), on iki (Fotoğraf 37/Çizim 30), ve yirmi bir eğrisel koldan oluşmaktadır (Fotoğraf 36/Çizim 29).

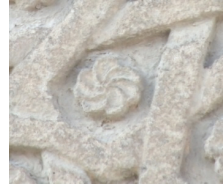
Fotoğraf 33/Çizim 26.

Sırçalı Medrese, taç kapısı



Fotoğraf 34/Çizim 27.

Sırçalı Medrese, taç kapısı



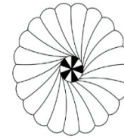
Fotoğraf 35 /Çizim 28.

Sırçalı Medrese, taç kapısı



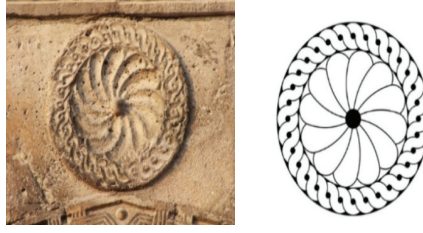
Fotoğraf 36/Çizim 29.

Sırçalı Medrese, taç kapısı



Sırçalı Medrese taç kapısında bulunan on iki kollu çarkıfelek farklı olarak dıştan dairesel örgülü bir zencirek ile çevrelenmiş ve bu da görsel etkiyi artırmıştır (Fotoğraf 37/Çizim 30).

Fotoğraf 37/Çizim 30: Sırçalı Medrese, taç kapısı



2.3. Bitkisel ve Geometrik Sahip Olan Gülbezeler

Bitkisel ve geometrik motiflerin bir arada uygulanmasıyla oluşturulan gülbezeler, oldukça zengin bir süsleme repertuarı sunmaktadır. Bitkisel motiflerde çiçek, palmet ve lotus, geometrik motiflerde ise şeritlerle oluşturulan yıldız kompozisyonu ile çok kollu yıldızlardan oluşmaktadır. Bu gruptaki gülbezeler, yaprak-yıldız birleşimi, yaprak-çarkıfelek birleşimi ve palmet-lotus-rumi ve yıldız birleşimi olmak üzere kendi içerisinde çeşitlilik gösterir.

Çiçek-yıldız birleşiminden oluşan iki gülbezek; Akşehir Taş Medrese taç kapısı ve İnce Minareli Medresede sergilenen mimari parça üzerinde yer alır. Gülbezeler, genel formu ile sade nitelikteki bir çiçeğin çok kollu yıldız ile iç içe veya kademeli olarak verilmesinden oluşan kompozisyona sahiptir (Fotoğraf 38-39/Çizim 31-32).

Fotoğraf 38/Çizim 31.

Akşehir Taş Medrese, taç kapısı



Fotoğraf 39/Çizim 32.

İnce Minareli Medrese



Yaprak-çarkıfelek birleşiminden meydana gelen üç gülbezek: Sırçalı Medrese taç kapısında bulunmaktadır. Genel kurgu merkezde farklı sayıda ve yönde hareket eden çarkıfeleğin dışta yapraklardan oluşan bir çiçek ile çevrelenmesidir. Örneklerden ikisinin merkezindeki çarkıfeleğin kolları saat yönünde (Fotoğraf 40-41/Çizim 33-34), birinin ise saat yönünün tersine dönüş yapar şekildedir (Fotoğraf 42/Çizim 35).

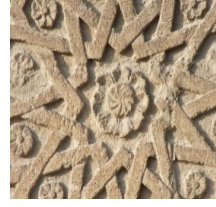
Fotoğraf 40/Çizim 33.

Sırçalı Medrese, taç kapısı



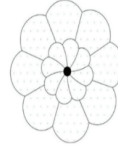
Fotoğraf 41/Çizim 34.

Sırçalı Medrese, taç kapısı



Fotoğraf 42/Çizim 35.

Sırçalı Medrese, taç kapısı



Palmet-lotus-rumi ve yıldız birleşiminden oluşan gülbezekler; dairesel düzlem içerisindeki yıldız kolları geometrik bir sisteme göre düzenlenmiş ve yıldızdan gelişen palmet-lotus ve rumi motifleri radyal düzlemde sıralanmıştır. Bu grupta incelediğimiz üç örnek iki farklı kurguda oluşturulmuştur. Birinci kurguda merkezde sekiz kollu yıldızın kolları birer kıvrımdala dönüşerek palmetlere sap oluşturmuş ve yıldız çevresinde radyal düzlemde sıralanmış beş yapraklı palmet işlenmiştir. Arada kalan boşluklar damla motifiyle dolgulanmıştır (Fotoğraf 43/Çizim 36).

Foto.43/Çizim.36. Sırçalı Medrese taç kapısı



İkinci kurguda ise merkezdeki eşkenar dörtgenden gelişen yatay ve dikey eksenindeki palmetler ve palmetin taç yaprağından gelişen lotuslar kompozisyonu meydana getirmektedir (Fotoğraf 44/Çizim 37).

Fotoğraf 44/Çizim 38. Sırçalı Medrese taç kapısı



2.4. Yazılı Kompozisyona Sahip Olan Gülbezekler

Yazı, Türk-İslam Sanatında kimi zaman bir belge niteliğinde, kimi zaman ise süsleme unsuru olarak uygulanmıştır. Anadolu Selçuklu döneminin önemli eserlerinden olan Sahip Ata Cami ve İnce Minareli Medrese taç kapısında yazılı kompozisyona sahip dört gülbezek bulunmaktadır. Buradaki gülbezekler yapının ustası hakkında bilgi veren birer belge niteliğindedir. Aynı mimar tarafından inşa edilen her iki yapıda da tam bir daire içerisine yapının mimarının adı olan celi sülüs hat ile “*Amel-i Keluk*”- “*Bin Abdullah*” yazılıdır. Gülbezekler kompozisyon olarak benzerlik göstermesinin yanı sıra malzeme, teknik ve tasarım bakımından bazı farklılıklar içermektedir.

Sahip Ata Camisindeki örnekler; mermer malzemeden yapılmış olup küre kesitli kesilen mermer yüzeyde iç bükey oyulmuş olup tam bir dairenin içerisine sonradan yerleştirilmiştir. Harfler ise yüzeye motif oyma tekniği ile işlenmiştir. Tasarım açısından değerlendirdiğimizde oldukça sadedir. Sahip Ata Camisi taç kapısındaki ilk örneğimizde celi sülüs hat ile usta kitabesi “*Amel-i Keluk*” yazısı istiflenmiştir. Daire sınırına kadar uzatılan dikey hattaki “*Lam*” ve “*Kef*” harfleri yukardan aşağı doğru incelmekte ve aşağıda sola doğru sivrilerek kıvrılmaktadır. “*Lam*” harfinin zülfesi kıvrımlı hatlarda ve uçta içe doğru sarmal kıvrım yapmaktadır (Fotoğraf 45/Çizim 39).

Fotoğraf 45/Çizim 39: Sahip Ata Cami



İkinci örneğimizde ise daire içerisine celi sülüs hat ile usta kitabesi “Bin Abdullah” yazılıdır. Harfler, yukardan aşağıya doğru incelmekte ve altta sola doğru kavislenerek kıvrılmaktadır. Dikey hattaki “Elif” harfinin dönemindeki örneklerine nazaran oldukça kısa tutulduğu ve uç kısmında hafif sağa doğru çıkıntı yapan zülfesi bulunmaktadır. Harekeler dışında daire yüzeyinde oluşan boşluğu dolduracak bir öge bulunmamaktadır (Fotoğraf 46/Çizim 40).

Fotoğraf 46/Çizim 40: Sahip Ata Cami



İnce Minareli medresede ise taş malzeme kullanmış ve harfler zemin oyma tekniğinde yazılmıştır. Tasarım açısından daha sık ve girift bir şekilde istiflendiği ve boşluk kaygısı dolayısıyla dairenin içerisi doldurulmaya çalışılmıştır. Kalan bölümlere küçük süsleme unsurları serpiştirilmiştir. İlk örneğimizde oyma tekniğinde celi sülüs hat ile “Amel-i Kelûk” yazılı usta kitabesi işlenmiştir. “Ayın ve Kef” harfinin üstünde palmet motifi ile “fetha” harekesi yapılmış ve bu şekilde estetik bir görünüm kazandırmıştır¹⁰. Dikey hatta yazılan harfler daire sınırına kadar uzatılmıştır. Ayrıca “Kef ile Elif” harfleri kavisli ve kıvrımlı bir şekilde istiflenmesi dönem özelliklerini yansıtmaktadır (Fotoğraf 47/Çizim 41).

¹⁰ Uzunharman,2015, s.42.

Fotoğraf 47/Çizim 41: İnce Minareli Medrese



Usta kitabesinin işlendiği gülbezekte celi sülüs hat ile “bin Abdullah” yazılmıştır. Bir önceki örneğimizde olduğu gibi “Ayn” harfinin üstüne palmet motifi ile “fetha” hareketi yapıldığı görülmektedir. “Elif” harfi daire sınırına kadar uzatılmış ve zülfesin de yarım daire şeklinde sola doğru çıkıntı yapmıştır¹¹. Harfler kıvrımlı olarak uzatılmış ve arada kalan bölümleri doldurmak amacıyla kıvrımlı süslemeler işlenmiştir (Fotoğraf 48/Çizim 42).

Fotoğraf 48/Çizim 42. İnce Minareli Medrese



3. DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Anadolu Selçukluların kadim başkenti Konya, Anadolu’da Türk dönemi mimari ve el sanatlarının erken örneklerinin ortaya konulduğu yerdir. Bu bağlamda çalışma konumuzun ana teması olan gülbezeklerin de çeşitli türlerine rastlanan bir merkez niteliğindedir. Özellikle Anadolu Selçuklu Döneminde inşa edilen yapılarda çeşitli form ve kompozisyonlarda gördüğümüz süsleme açısından tamamlayıcı bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır.

Yaptığımız inceleme sonucunda Selçuklu döneminde Konya’da inşa edilen Alaeddin Cami, II. Kılıçaslan Türbesi, Akşehir Ulu Cami, Taş (Akçe Gizlemez-Hacı Ferruh) Mescidi, I. İzzeddin Keykavus (Yarım) Türbesi, Akşehir Küçük Ayasofya Mescidi, Sırçalı (Muslihiyye) Medrese, Akşehir Taş (Sahip Ata) Medresesi, Sahip Ata (Larende) Cami, İnce Minareli

¹¹ Uzunharman, 2015, s.43.

Medrese ve Sahip Ata Hangahının çeşitli bölümlerinde çok sayıda gülbezek tespit edilmiştir. Yapıların taç kapı, pencere, niş ve mihraplar olmak üzere çeşitli bölümlerinde görülmektedir. Büyük bir çoğunluğunun taç kapılarda olduğu tespit edilmiştir. Bunun temel sebebi dışta en dikkat çeken bölümün taç kapılar olmasıdır.

Malzeme olarak taş ve mermer kullanılmıştır. Gülbezelerin taç kapı, kitabe, mihrap ve minber gibi yapılarda önem arz eden bölümlere işlenmesi nedeniyle mermer malzeme daha yoğun bir şekilde kullanılmıştır. Teknikte ise esas olarak örneklerimizin tümü oyma işlemiyle gerçekleşmiş ancak kompozisyonun yüzeye işlenirken oluşturduğu farklılık nedeniyle zemin ve motif oyma olarak iki şekilde uygulanmıştır. Ayrıca hem gülbezeğin bulunduğu alana işlenmesi hem de içerisindeki motiflerin düz, iç bükey, oluklu gibi farklı tekniklerle işlem görmesi aynı kompozisyona sahip gülbezelerin farklı bir görüntü sunmasına sebebiyet vermiştir.

Gülbezeler, bitkisel, geometrik, bitkisel ve geometrik ile yazı içeren kompozisyonlar olmak üzere geniş bir uygulama alanı bulmuştur. Bitkisel süslemeye sahip gülbezeler de çiçek karakterli ve katmerli olmak üzere iki grupta incelediğimiz örnekler, Konya Selçuklu dönemi yapılarında ve özellikle Sırçalı Medrese taç kapısında yoğun kullanılan örnekleri kapsamaktadır.

Amasya Halifet Gazi Türbesi (1210), Aksaray Sultan Han (1229), kapalı bölüm taç kapısında, Kayseri Tuzhisar Sultan Hanı (1230-1236), avlu taç kapısı, Mahperi Hatun Kervansarayı (1238-1239), avlu taç kapısında, Denizli Ak Han (1253-1254) avlu ve kapalı bölüm taç kapılarında, yalın çiçek şeklindeki gülbezelerle benzer nitelikte örnekler bulunmaktadır. Kayseri Gevher Nesibe Hatun Darüşşifasında (1205), kuşatma kemeri, Aksaray Sultan Han (1229), Ağzıkara Hanı (1231-1240) Karatay Han (1240-1241) avlu taç kapıları ve Avanos Sarı Han (13.yy. ikinci çeyreği) servis kapısı, Sivas Gök Medrese (1271) taç kapısındaki gülbezeler, katmerli gülbezelerle benzer göstermektedir.

Geometrik kompozisyonlarda, geçme ve çok kollu yıldızdan oluşan gülbezeler, iki farklı grup oluşturmaktadır. Geçme yıldızdan oluşanlar, Anadolu Selçuklu dönemi yapılarında gördüğümüz geometrik kompozisyonların dairesel düzlem içerisinde sunulduğu örneklerdir. Özellikle taç kapı ve mihrap silmelerinde uygulanan zengin kompozisyonların benzeri veya tekrarının uygulandığı görülmektedir. Akşehir Taş Medrese

taç kapısında yer alan geometrik kompozisyona sahip gülbezek (Foto.23/ Çizim.17) ise Sahip Ata Hangah, Karatay Medresesi ve Susuz Han taç kapı silmesindeki geometrik kompozisyonu tekrar etmekte ve bu duruma örnek teşkil etmektedir.

Aksaray Sultan Hanı (1229), Ağzıkara Han (1231-1240), Karatay Han (1240-1241), Hunad Hatun Cami (1238), Kayseri Gevher Nesibe Darüşşifa (1205), Amasya Gök Medrese (1267) taç kapısında benzer özellikte gülbezelerle karşılaşmaktadır.

Bitkisel ve geometrik süslemeye sahip gülbezeler de yıldızdan gelişen palmet ve lotus motifinin dönüşümlü olarak sıralandığı örnekler yer almaktadır. İçerdiği kompozisyon bakımından çalışmamızın en zengin örnekleri olmakla beraber sayıca azdır.

Aksaray Sultan (1229), Karatay Han (1240-1241) avlu taç kapısı, Eğirdir Han (1237-1238), Dünder Bey Medresesine taşınan taç kapısı, İncir Hanı (1238-1239), Hacı Kılıç Medresesi (1249), Antalya Karatay Medrese (1250-1251) taç kapısındaki gülbezeler yıldız, palmet ve lotus döngüsünden oluşan kompozisyonuyla örneğimizle birebir aynı olmasa da benzer özellikler göstermektedir.

Yazı içerenler ise dönem içerisinde en az kullanılan kompozisyonlardır. Bu grubun tamamı sanatçı kitabesinin işlendiği gülbezelerdir. Yazılı panoların estetik kaygıdan ziyade bilgi vermeyi amaçlamasından dolayı süsleme ikinci planda tutulmuştur. Örneklerimizin tamamında Anadolu Selçuklu döneminde genellikle tercih edilen celi sülüs hat ile istiflenmiştir. Bu tarz gülbezeler de palmetler, sınırlandırılmış alanda yazıların dışında kalan boşlukları doldurmak amacıyla, adeta fon niteliğinde yapılmıştır.

Sivas Gök Medrese (1271) ve Buruciye Medrese taç kapısında yazı içeren gülbezeler, çalışmamızda örneklere benzerlik göstermektedir.

Sonuç olarak Selçuklu dönemi Konya yapılarında gülbezek önem arz eden bir süsleme unsurudur. Çalışmamız gülbezeleri ayrıntılı bir şekilde ele alıp Selçuklu dönemi çerçevesinde değerlendirmemize imkân sağlamıştır.

KAYNAKÇA

- Baytop, T. (2007). Türkçe Bitki Adları Sözlüğü, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Doğan, N. Ş. (2001). Oklu Çakır/Gök Çığrısı: Selçuklu Süslemesinde Bir Motif. I. Uluslararası Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Kongresi-I-Bildiriler (s.243-624). Konya: Selçuk Üniversitesi Yayınları.
- Dursun, Ş. (2014), Anadolu Selçuklu Kervansaraylarında Süsleme, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Selçuk Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Gümüştekin, N. (2011). Anadolu ve Diğer Kültürlerde İşaret ve Simgelerde Anlam. Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi,14, (11), 103-117.
- Karamanoğlu, K. (1973). Farmasötik Botanik (Ders Notları), Ankara: Çağlayan Kitabevi.
- Karamağaralı, B. (1993), İç içe Daire Motiflerinin Mahiyeti Hakkında, Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar: Güner İnal'a Armağan, 249-270, Ankara.
- Mülayim, S. (1982). Anadolu Türk Mimarisinde Geometrik Süslemeler, Selçuklu Çağı Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Önkol, Ç. E. (2016). Anadolu Selçuklu Dönemi Taç kapılarında Tezyinat, (Yayınlanmamış Doktora Tezi) Süleyman Demirel Üniversitesi/ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı, Isparta.
- Taşdelen, A. (2020). Konya Türk Devri Yapılarında Bulunan Gülbezekler, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Selçuk Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Taşdelen, A. & Dursun, Ş. (2022). Konya Sırçalı Medrese Taç Kapısında Bulunan Gülbezekler, Sosyal, Beşeri ve İdari Bilimlerde Güncel Tartışmalar 2, Duvar Yayınları, s.653-671.
- Taşdelen, A. (2023). Konya Çeşmelerinde Gülbezek. Selçuklu Araştırmaları Dergisi (18), 147-180.
- Uzunharman, Hamdi (2015). İnce Minareli Medrese'nin Taç Kapısındaki Kitabelerin Hat Sanatı Açısından Değerlendirilmesi, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Hitit Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı, Çorum.

Web Sayfaları

Url 1:

Erişim:<https://www.flickr.com/photos/snarfel/3359929803> Erişim Tarihi:
08.02.2020

Url2:

Erişim:[https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/!](https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/) Erişim Tarihi:12.02.2020

Url3:

Erişim:<https://www.flickr.com/photos/sinandogan/7685641584> Erişim Tarihi:
18.02.2020

Url4:

Erişim:<https://www.fenokulu.net/1/canlisinifladirma.pdf>Erişim
Tarihi:09.03.2020

MICHELANGELO’NUN HEYKEL SANATINDA DEVİRİM: ANATOMİ, DİNAMİZM VE İNSANİ DUYGULAR

HÜLYA KALYONCU¹

1. GİRİŞ

“Gerçek sanat eseri, ilahi mükemmelliğin gölgesinden başka bir şey değildir” diyen Rönesans dönemi sanatının en büyük dehalarından olan “Michelangelo Buonartoti”nin (1475-1564) (*Michelangelo di Lodovico Buonarroto Simoni*) onu yüceleştiren lakabı ise *Il Divino* (*The Divine One/İlahi Olan/Tanrısıl*)’dır (Gombrich, 1999:315; Goffen, 2002:120). Michelangelo kendisine gençliğinde yakıştırılan bu lakabını, geç dönemlerinde ise şöyle yorumlamıştır: “Birçoğu Tanrı tarafından bu iş için benim seçilmiş olduğuma inanıyor – ben de inanıyorum- Yaşlılığımaya rağmen pes etmek istemiyorum. Tanrı’ya olan sevgimden dolayı çalışıyorum ve tüm umutlarımı O’na iletiyorum”(Emison, 2004).

Sanatçının en güçlü ifade biçimlerinden biri olan heykel sanatına getirmiş olduğu devrimci yeniliklerle ise yalnızca dönemin estetik anlayışını değil, aynı zamanda sanatın geleceğini de şekillendirmiştir. Eserlerinde form ve anatomiyi yalnızca teknik bir beceri olarak değil, insan ruhunun ve duygularının derinliğini yansıtacak bir araç olarak kullanmış olması, insan figürünün Tanrı’yla olan ilişkisini de tamamen yeniden tanımlamış ve onun sanatını da benzersiz kılmıştır.

Bu çalışma, sanatçının heykel sanatına yönelik yaratıcı yolculuğundaki, devrimci katkılarını ele almayı amaçlamıştır.

1.1.Michelangelo’nun Sanatçılık Yolculuğu

İtalya-Toskana’da Arezzo yakınlarında Caprese’in küçük bir kasabası olan Valtiberine’da doğmuş olan ve soylu bir aileden (Artbook Michelangelo, 2000:8) gelen sanatçı, yalnızca İtalya’da değil tüm dünyada sanatın biçim ve anlamını yeniden şekillendiren bir sanatçı olmuştur. Daha yaşarken öğrencisi

¹ Doç.Dr., İstanbul Topkapı Üniversitesi, Güzel Sanatlar, Mimarlık Fakültesi ve Tasarım Fakültesi, Grafik Tasarım bölümü, e-mail:hulya.kalyoncu@fideltus.com, ORCID: 0000-0002-6325-6009

olan *Ascanio Condivi* (1525 –1574) tarafından biyografisi yazılmış ve yayımlanmış olan sanatçı (Vasari, 2013:280) diğer pek çok büyük sanatçının aksine, yaşarken de büyük bir ün kazanmış, krallar, papalar tarafından saygı görmüş, oldukça da büyük bir servet bırakarak yaşamına veda etmiştir.

Annesinin altı yaşındayken ölümü ile bir mermer ustasının yanına çalışmaya verilen Michelangelo ile mermer arasındaki ilk bağlar bu dönemlerde kurulmaya başlamıştır. Sanatçı 1488 yılında 13 yaşındayken de, dönemin önemli dindar sanatçılarından *Domenico Ghirlandaio*’nun yanına çırak olarak verilmiştir (Robert, Liebert, 1930: 36) Ghirlandaio Floransanın zengin çevrelerinin kutsallaştırılmış öykülerini çağın yaşanan olaylarıymış gibi yeniden canlandıran tablolarıyla ünlüdür (Gombrich, 1999: 304). Michelangelo’nun Ghirlandaio ile çalıştığı bu erken dönem eğitim süreci dehanın, resim ve heykel sanatıyla tanıştığı, çeşitli teknikleri öğrendiği ve sanatçı kimliğinin oluşmaya başladığı yaşamının en önemli süreçlerinden biri olmuştur. Michelangelo henüz 14 yaşında iken atölyenin en iyi öğrencisidir ancak oldukça hırslı ve zor bir kişiliktir.

1.2. Floransa’daki ilk yılları ve dönemin sanat ortamına etkisi

Michelangelo, 1490 yılında henüz 16/ 17 yaşlarında iken Mediciler’in Floransa-Careggi Villası’nda açmış oldukları, “Yeni-Platoncu Akademi”ye kaydolmuş ve bu dönemden sonra seçkin hümanistlerle tanışma fırsatı bulmuştur (Tolnay, 18,19) . Michelangelo’nun akademide erken yaşlardan itibaren itibar görüş olmasının sebebi ise; *Lorenzo de Medici (Muhteşem Lorenzo)* ile aralarında geçmiş olan bir diyalogdur. Lorenzo bir gün okulda Michelangelo’yu çöpe atılan mermerden yapılmış, gülen yüzlü bir heykeli parlatırken görmüştür. Çocuğun yeteneğini fark etmiş olan Lorenzo yarı şaka yarı ciddi bir şekilde; “*oldukça yaşlı bir yüz yapmışsın, bu geçkin budalanın tüm dişleri tam. İnsanların yaşlandıkça dişlerinin döküldüğünü bilmiyor musun?*” diye sormuştur. Lorenzo, keskisini aldığı gibi dişlerden birini kıran çocuğun zekâsından etkilenerek (Vasari, 283) okulda ona özel bir oda ayrılmasını ve Medici ailesinden biriymiş gibi sahip çıkılmasını istemiştir. Michelangelo bu olaydan sonra, ayrıcalık edinmiş ve daima Lorenzo’nun sofrasında, ailenin oğullarıyla ve hükümdarın yanında yaşayan soylular birlikte yemek yemiş (Vasari, 2018: 283 ve ayrıcalıklı konumu sanat yaşamını da oldukça etkilemiştir.

Şair kimliği ile bilinen Michelangelo'nun şiire ilgisi de bu yıllarda başlamıştır. Sanatçı Dante'den oldukça etkilenmiş, aşklarını yazdığı şiirlerdeki dizelerle dile getirmiş ve² yüzlerce sonnet ve madrigal (enstrümentsiz söylenen şarkılar) yazmıştır.

2. MICHELANGELO HEYKELLERİ

2.1. Genç Michelangelo'nun Biyolojik ve Psikolojik Çevresi ve Heykelde İlk Adımlar

Daha sonra, edebiyatçı Poliziano'nun tavsiyesi üzerine Lorenzo'nun kendisine verdiği bir mermer parçası üzerine, genç bir elin değil de, sanki en usta bir elden çıkmış olan *Herakles'in Kentauroslar Savaşını-Battle of the Centaurs* (1491–1492) oymuştur. Eser bir süre Michelangelo'nun yeğeni Lionardo tarafından muhafaza edilmiş (Vasari, 2018: 283) ve bu süreçte ona yavaş yavaş ün getirmeye başlamıştır.

Michelangelo yine bu dönemlerinde 1493 yılında, Floransa'daki *Santo Spirito Kilisesi*'nde çalışmalar yapmaya başlamıştır. Michelangelo ona kilise de çalışma şansı tanıyan rahip için, ahşap Crucifix adı verilen-çarmıha gerili bir İsa yapmıştır (Condivi, 1999: 17). Sanatçı ilk kadavra çalışmalarını da burada yapmış, anatomi bilgisini, insanların kas yapılarını ilk kez burada öğrenmiş ve bir müddet sonra çizmekte zorlandığı bir duruş ya da hareket kalmamıştır. Michelangelo, heykel sanatına bakış açısını ve yaklaşımını büyük ölçüde devrimsel bir biçimde değiştiren bir sanatçıdır. Artık Floransa'da genç sanatçının antik sanatın ünlü ustalarına eşdeğer olmakla kalmayıp, aslında heykel yapımında onları dahi geçtiği, kulaktan kulağa yayılmaya başlanmıştır (Gombrich, 1999:305).

Onun için heykel, sadece taş ya da mermerle şekil verme sürecinden ibaret değildir. Heykel, insan vücudunun derinliklerine inerek, insan ruhunun, duygularının ve doğasının yansımalarıdır. Michelangelo'nun heykel anlayışındaki en önemli kavramı, “eski taşın içindeki insanı bulma” düşüncesidir. O, heykelin sadece taşla şekil almadığını, aslında taşın içindeki bir “ruhun” ortaya çıkması gerektiğini savunmuştur.

² Bir tür mektup biçiminde yazılmış olan şiirleri arkadaşlarına hitap etmektedir. Penguin'in Şiirleri ve Mektupları, sanatçının sevgi ve din hakkındaki şiirlerinden bir seçki içermektedir.

Michelangelo'nun biyografisti Miles Unger'a göre Michelangelo'yu, *“tutkulu, derbeder ve fevri, çevresindekilere karşı çok güçlü sevgi ve nefret duyguları besleyen ancak etrafında çok az yakın arkadaşı ya da çırağı olan bir kişi”* olarak tanımlamış ve Michelangelo'nun bir keresinde *‘Melankoli bana haz veriyor’* dediğinden söz etmiştir. Sanatçının gösterişsiz giyindiği, toz içindeki atölyesinde uyuduğunu, çok az yıkandığını, köpek derisi ayakkabısını ayağından çıkarmadığını ve bir parça ekmekle karnını doyurduğunu yazmıştır (İsaacson, 2017:366).

Michelangelo'nun gösteriştan uzak ve sade yaşamı, onun sanatını da doğrudan etkilemiş olgulardır. Dış dünyadan izole yaşamış, sanatının saf ve temiz kalmasına özen göstermiştir. Az yıkanması, sade giyinmesi sanatında da, dönemin süslü ve idealize edilmiş formlarından uzaklaşıp, insan bedeninin doğal ve duygusal gerçekliğine odaklanması bu yaşam tarzıyla paralellik göstermektedir (İsaacson, 2019:367).

2.2. Michelangelo'nun Heykelde Zirveye Yükselişi

Michelangelo, 1492'de Floransa'dan ayrıldıktan sonra Venedik ve Bologna'da önemli eserler vermiştir. Roma'ya gelişinde, antik Yunan heykellerine olan ilgisi ve ustalığı sayesinde *Uyuyan Aşk İlahı* (Sleeping Cupid) adlı heykelini dolandırıcılık yoluyla kardinale satmış olması (Artbook Michelangelo, 2000: 28) sanatçının kariyerinde bir dönüm noktası olmuş, Michelangelo'nun bu skandaldan zarar görmemesi, onu Roma'da kalmaya teşvik etmiştir.

Capitolino saraylarında toplanan zengin klasik dönem eserlerini, antik kalıntıları izleme fırsatı bulmuştur. Michelangelo bu dönemde antik eserlerin kopyalanmasının suç değil, dönemin sanat dünyasında yeteneğın bir göstergesi olarak kabul edilmiş olmasının da itici gücü olmuştur.

Böylece Roma'da çalışarak heykel sanatında devrimci bir yaklaşım geliştirmiş olan sanatçı; anatomiye dair derinlemesine bilgi ve doğallığı geliştirmiş ve olgular onun eserlerinde büyük bir yenilik olarak ön plana çıkmıştır.

2.2.1. “Pieta” (1498-99): İlahi ve İnsani Duyguların Birleşimi

Michelangelo 1498 yılında, patronaj *Fransız Kardinal’den* San Pietro’daki mezarı için, başyapıtı sayılan *Pieta*³’sının (merhamet) siparişini almıştır. Siparişe göre heykel, “bir esvaba sarılmış olan Meryem Ana’nın kollarında yatan İsa’nın naaşını” betimleyecektir.

İnsanın Tanrı ile olan ilişkisini temsil eden “Pieta heykeli”, sanatçının heykel sanatına getirdiği devrimci anlayışın ve aynı zamanda heykelde figüratif duygusal derinlik oluşturtmasındaki ustalığını sergilediği en çarpıcı örneklerinden biridir. Michelangelo, Meryem Ana’yı yaşlı ve matemi derinden hisseden bir figür olarak değil, aksine genç, saf, zarif ve bakire bir kadın olarak tasvir ederek, onu mükemmel bir insan formu ile idealize etmiştir. Ona yüklenen anlam, yalnızca fiziksel değil, aynı zamanda ruhsal ve duygusal bir kavram taşımakta, Meryem’in İsa’nın ölümüne vermiş olduğu tepki, hem insanlık hem de Tanrı ile olan ilişkisini sembolize etmektedir. İsa’nın bedeninde oluşturmuş olduğu derin bir mimesis (taklit) duygusu aktarımı ile de izleyiciye eserle arasında psikolojik ve duygusal bir bağ kurma fırsatı sunulmuştur.

1499 yılında tamamlanmış olan, insani boyutlardaki Pieta, klasik heykel geleneğinde var olan idealleştirilmiş, abartılı figürlerden farklı olarak, duygusal yoğunluk ve insani dramayı, dini bir tema olarak ön plana çıkarmıştır. Meryem Ana’nın oğlunun cenazesine bakarken yüzündeki acı ve sessizlik, insanın karşılaştığı en derin trajediyi simgelemektedir.

Michelangelo’nun sadece ekmekle karnını doyurması ve lüks eşyadan kaçınması, onun azla yetinme prensibinin bir yansımasıdır. Bu yaklaşım, heykellerinde kullandığı materyallerin sadeliği ve yalınlığıyla paralellik gösterir. Her heykel parçası, sıradan bir taş ya da mermer gibi basit bir malzemeden çıkmasına rağmen, malzeme sanatçı tarafından bir hayat ve derinlik barındıran bir form haline getirilmiştir. Poligonaj (polishing) tekniği ile işlenmiş olan yüzeyler, figürlerin gerçekçi bir şekilde içsel duygularını dışa vurmasına olanak sağlamıştır. Ayrıca, Pieta’nın kompozisyonundaki dinamik figürasyon ve pozisyon kullanımı, Meryem Ana’nın vücudunun naif bir şekilde İsa’yı kucaklarken sergilediği anatomik doğruluk, sanatçının insan vücudu üzerindeki derinlemesine bilgisinin ve doğayı anlamadaki ustalığının

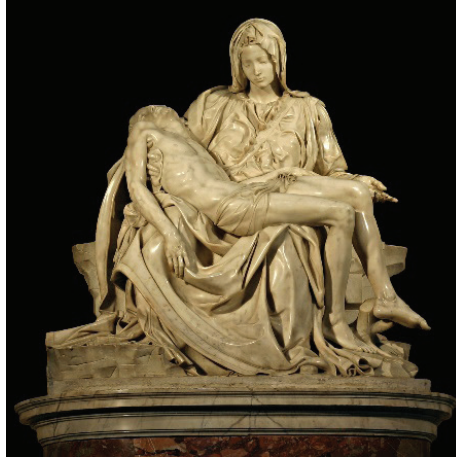
³ Pieta sahnesi; Tanrı’nın oğlu İsa’nın çarmıhtan inen cansız bedeninin, annesinin kollarında yatış sahnesidir. Meryem duruşuyla bu pozisyondaki duruşu ile insanlığa, “sizin kurtuluşunuzun bedeli oğlumun feda edilmesi” dir mesajını vermektedir. O dönemde, İtalya’da Meryem Ana ve İsa’nın bir arada tasvir edildiği mermer yapıtlar henüz alışılmış sahneler değildir.

en büyük yansımasıdır. Bu eserde Michelangelo'nun mermerle insan ruhunu yakalayabilme yeteneği net bir şekilde görünmektedir.

Pietà'daki dramatik etki, mermerin soğukluğuna hayat katmış olan yüzey işlemi, düzgünleştirme teknikleri, figüratif duygusal derinlik (emotional dept) ve mimesis teknikleri ile sağlanmıştır. Heykelin kompozisyonu ile pekiştirilen teknik uygulamalar ve figürlerin fiziksel yerleşim düzeni ile oluşturulan izleyici algılarında, hem görsel hem de duygusal olarak bir bütünlük yaratılmıştır. İsa'nın cesedi, Meryem'in kollarında son derece doğal bir şekilde yer alırken, Meryem'in dingin yüzündeki sakinlik ile dramatik bir tezat yaratılmıştır. Bu çelişki, heykelin hem idealize edilmiş hem de insani bir yönü barındırmasına olanak tanımış, Michelangelo'nun heykel sanatına katmış olduğu bu devrimci yenilik, doğallık ve duygusal derinlik açısından sanat dünyasında yeni bir dönemin kapılarını aralamıştır. İsa'nın yüzündeki dinginlik ise ölümün son değil, başlangıç olduğunun ifadesi gibidir.

Michelangelo, Meryem'in bu denli genç betimlenmiş olmasına yönelik eleştirilere ise; "ıffetinin ona tazelik ve gençlik bağışladığını" söyleyerek cevap vermiştir (Artbook Michelangelo, 2000: 30). Eserde tamamen doğal ve aksiyonu yansıtan bir ifade ile verilen İsa'nın vücudundan yansıyan acı ise bedenin her bir kıvrımı ile yoğun bir şekilde yansıtılmıştır. Eserde kullanılan taş doğal bir form ve yalnızca materyal bir unsur olarak değil, figürlerin derin içsel anlamlarını yansıtan bir araç olarak kullanılmış ve uygulanmış olan ideal form, duygusal derinlik, figüratif anlam ve eserin kavramsal niteliği, heykelin sanatını zirveye ulaştırmıştır.

Şekil 1 Pietà, 1489-1499, 1.74 cm., San Pietro Bazilikası, Vatikan.



Kaynak: (Artbook Michelangelo, 2000:30).

Pieta için kayıtlara geçmiş bir anlatıya göre: Michelangelo bir gün katedralde çalışırken L'ombardiya'dan gelen bir topluluğun konuşmalarına kulak misafiri olmuştur. Topluluğun önce esere büyük övgüler yaptıktan sonra, eserin kime ait olduğunu sorduklarını duyar. Duyduğu cevap ise; '*Milano'dan bizim 'Gobbo'* şeklindedir. Topluluk heykelin genç birine ait oluşu ihtimalini vermez. Bu duruma öfkelenen Michelangelo bir gece keskilerini alıp gelmiş ve kendini bir lambayla kiliseye kapatır ve adını kocaman heykelin üstüne kazımıştır (Goffen, 2002: 118). Böylece bu eser sanatçının imzaladığı tek eseri olmuştur. Heykel günümüzde, vandal hareketlere maruz kaldığı için cam bir muhafazayla korunduğu San Pietro Katedrali'nde özel bir bölümde sergilenmektedir.

2.2.2.“Davut (David) Heykeli” (1501-1504): İdeal İnsan Figürünün Simgesi

Michelangelo, 1499'da Floransa'ya döndükten sonra, 1501 yılında Floransa Cumhuriyeti yün locası konsülleri tarafından, Floransa Katedrali'nin ön cephesine bir Davut⁴ heykeli yapmakla görevlendirilmiştir. Çalışması için verilen mermer blok, 40 yıl önce *Simone Fiole* tarafından yapılmaya başlanan ancak mermerin berbat bir hale getirilerek, bacakları arasında delikler açılmış ve sonunda terk edilerek, yıllarca bir köşeye atılmış olan bir mermerdir (Vasari, 2013: 288). Henüz 26 yaşındaki genç dahi 5.5 metrelik bir mermer kütleden çıkaracağı eseri için, mermer bloğun yanına bir baraka inşa etmiş ve yardımcısız olarak, çoğu zaman geceli gündüzlü çalışmıştır. Yaptığı inanılmaz iş'le ölüme terkedilen bir varlığı hayata döndürerek bir mucize ve aynı zamanda da Rönesans'ın başyapıtlarından birini yaratmıştır. Heykel Rönesans'ın ve Michelangelo'nun insan figürüne verdiği önemin zirvesini temsil etmektedir.

Anatomik doğruluk (anatomical accuracy) ve idealizm tekniklerinin bir arada kullanıldığı kontrappsoto (contrapposto) duruşundaki heykel, sanatçının devrimci dönüşümün de simgesi olmuş bir eserdir. Sanatçı figürün vücut dengesini ve doğal pozisyonundaki duruşunu (pose) mükemmel bir şekilde sergileyerek, izleyicinin heykel ile güçlü bir duygusal etkileşim

⁴ Davud, Eski Ahit'te geçen Kudüs'ün koruyucu kralıdır. Gençliğinde dev Goliath'ı yok etmiş olan kahraman bir savaşçıdır. Leonardo'nun hocası olan Veroccio gibi pek çok sanatçı Davut'u betimlemiştir. Ancak bu kompozisyonlarda genelde Davut, Goliat'ın başını kesmiş ve yanına almış olarak betimlenmiştir. Oysa Michelangelo diğer sanatçıların aksine Davut'u savaşa girmeye hazırlanan, çırpıplak, yetişkin bir erkek olarak tasvir etmiştir.

kurmasını sağlamıştır. Ayrıca proporsiyon (orantı), dönme (rotating), etkileşimli kompozisyon (interactive composition) tekniklerinin kullanımı da heykeltıraşın eseri her açıdan tasarlayabilmesine olanak tanımıştır. Eser özellikle lineer bakış açısı ve dinamik duruş şekli ile çevresi ile etkileşim kurmuş ve figür-mekân algısı yüksek bir esere dönüşmüştür.

Antik Yunan heykel anlayışının klasik biçimlerinden farklı olarak Michelangelo'nun Davud'u, insan vücudunu yalnızca fiziki değil, aynı zamanda ruhsal bir derinlik ve hareketle betimlemesiyle de ön plana çıkmaktadır. Burada vücudun oranları, kas yapıları ve doğal hareketler, sadece estetik değil, aynı zamanda insanın içsel duygularını ve düşüncelerini de ifade etmektedir. Bu eser, sanatçının heykel sanatında anatomiye verdiği önemi kadar figürlerin psikolojik derinliğine de olan bağlılığının bir örneği olmuştur. Michelangelo'nun Davud'u yalnızca bir kahraman olarak değil, bir insan olarak betimlemiş olması heykeli klasik heykel anlayışından farklı bir noktaya taşımıştır. Onun Davud'u, bir meydan okuma ve tehdit anında, içsel bir düşünce ve kararlılık ifadesine dönüşmüş, heykeldeki kas yapıları, figürün gerginliği ve gözlerindeki kararlılık, Michelangelo'nun insan vücudunun sadece fiziksel değil, aynı zamanda psikolojik ve duygusal bir yansımasının nasıl mükemmel şekilde işlenebileceğinin de göstergesi olmuştur.

Michelangelo'nun sadece ekmekle karnını doyurması ve lüks eşyadan kaçınması, onun azla yetinme prensibinin bir yansımasıydı. Bu yaklaşım, heykellerinde kullandığı materyallerin sadeliği ve yalnlığıyla da paralellik göstermektedir. Michelangelo'nun eserleri azla yetinme ve basitliğe değer verme anlayışının sanatına yansımalarıdır. Michelangelo bir yorumunda eseri için; *“Davut, mermer bloğun içindedir ve adeta dışarı çıkarılmayı beklemektedir”* demiştir.⁵ Davud heykeli bu anlamda çok basit bir mermer bloğun, bir hayat ve derinlik barındıran insanın en yüce formuna dönüştürülmüş halinin bir delilidir.

1504 yılında yapımı tamamlanan heykelin nereye koyulacağı da bir tartışma konusu olmuştur. Karar vermek için Botticelli ve Leonardo da Vinci'nin de dâhil olduğu danışmanlardan oluşan, büyük bir üst düzey ekip kurulmuş, alınan karar gör de, heykelin yeni kurulan Floransa Cumhuriyetinin sembolü

⁵ Heykele ait anekdot Giorgio Vasari'den gelmiştir. Vasari'nin belirttiğine göre; Floransa vatandaşı olan Pietro Boderini, Davud'un burnunun çok büyük olmasından şikâyet etmiş,. Michelangelo, eline aldığı keski ve bir avuç mermer tozuyla heykelin tepesine çıkmış ve burnu yontar gibi mermer tozunu aşağı üflemiş ve burnu küçültmüş gibi yapmıştır. Heykeltıraşın işi bittiğinde Soderini “Şimdi ona hayat verdin!” diye haykırmıştır (Vasari, 2018:290).

olması ve şehir meydanına yerleştirilmesine karar verilmiştir (Goffen, 2002: 125).

Şekil 2: Davut (David), 1504, 5.5 m.Galleria dell'Academia, Floransa



Kaynak: (Vasari,2013: 289).

2.2.3.“Musa Heykeli” (1513-1515): İdealizm ve Duygusal Derinlik

Michelangelo'nun 1513-1515 yılları arasında yapılmış olan devasa boyutlu ve heykelsel modelleme tekniklerinin en güzel örneklerinden biri olan Musa heykeli (*Moses*) sanatçının sanatsal dehasını tam anlamıyla yansıttığı eserlerinden biridir.

Papa 2. Julius 1513'te öldüğü zaman mezarının yapımına devam edilmesini vasiyet etmiştir (Wallace, 1998: 81). Michelangelo bu esnada Sistine Şapeli'nin tavan fresklerini yapmakla görevli olduğu için, ancak 1516 yılında mezarın eksik parçası olan görkemli '*Musa heykelini*' tamamlamak için çalışmaya başlamış ve Musa'nın kavmine olan kızgınlık ve öfke anını ölümsüzleştirmiştir. Heykelin her iki yanında, dışa dönüklük ile içe dönüklüğü simgeleyen Lea ve Rahel heykelleri bulunmaktadır. Heybetli duruşu ile mezar anıtının merkezinde bulunan heykelde, Hz. Musa, bir elinde on emir diğer eliyle ise sakalını tutmaktadır.

Bu heykel, hem klasik dönemin etkilerini hem de Michelangelo'nun insan vücudu üzerindeki derin bilgi ve anlayışını barındırmaktadır. Heykel, Eski Ahit'te Tanrı tarafından İsrailoğullarını Mısır'dan çıkaran Musa Peygamber⁶ figürüdür ve heykeldeki betimleme, Tanrı'nın iradesini temsil eden güçlü bir liderin derin duygusal çatışmalarını ve içsel gücünü yansıtmaktadır.

Sanatçı, eserinde heykelsel modelleme tekniğini ustaca kullanarak figürün yüzeyine derinlik ve hacim kazandırmış, doğal bir anatomik akış yaratmıştır. Taşın kaba ve ham yüzeyine brutalizm anlayışını uygulayarak, figürün duygusal gücünü ve fiziksel formunu birbirine paralel şekilde sergilemiştir. Musa, klasik Yunan heykel üslubunun etkilerini barındırmakla birlikte, Michelangelo'nun yaratıcı özgünlüğüyle de şekillenmiştir. Michelangelo'nun devrimci heykel anlayışındaki önemli öge, heykellerin statik olamayacağı düşüncesidir. Heykellerin dinamik bir harekete sahip olması gerektiğine inanmış bir sanatçı olarak, figürlerinin vücut dilini, bir anlık hareketin öncesini yakalamak için çeşitli tasarımlar yapmıştır. David ve Pietà gibi heykellerinde olduğu gibi, Musa heykelinde de Michelangelo'nun bir diğer önemli yeniliği olan “zihinsel heykel” anlayışını görmek mümkündür. Burada da Musa'nın bakışı güçlü ancak endişeli bir lideri simgelerken, aynı zamanda statik olmanın ötesinde, izleyiciye bir duygu yoğunluğu da sunmaktadır. Michelangelo'nun heykel anlayışı, insanın içsel gücünü ve potansiyelini taşla birleşmiş olarak ortaya koymaktadır.

Yunan heykellerinde sıkça görülen idealize edilmiş form, Michelangelo'nun Musa heykelinde de görülebilir. Ancak, bu klasik etkileşimle birlikte sanatçı eserde dinamizm yaratmak için bir denge kurmuş, figürün oturuşundaki duruş, figürün içsel bir hareket ve gücünün temsili olmuştur. Sanatçı, klasik figürün zarıflığından ödün vermeden, aynı zamanda figürdeki insanlık halini ve duygusal gerginliği de en güçlü biçimde eserine yansıtmıştır. Ayrıca, yüksek kabartma tekniğiyle Musa'nın bir yandan ışıkla etkileşimde bulunmasını sağlamış ve ışık yansımaları ile heykelin estetiksel mükemmeliyetini pekiştirmiştir.

⁶ Peygamber Musa, tanrısız on emri almak için Sina Dağı'na çıkmış ve orada kırk gün kırk gece beklemiş, şehre döndüğünde ise halkın altından yaptıkları bir buzağı heykeline taptıklarını görmüştür. Bu onda kendisine ihanet eden İsrail oğullarına büyük bir kızgınlık ve öfke yaratmıştır. Eski Ahitte yer almayan Musa'nın boynuzlarının varlığı önceleri anlaşılamamış, ancak bunun daha sonra bir çeviri hatası olduğu anlaşılmıştır. İbranice de “keren” kelimesinin iki anlamı vardır: ışık yansımaları ve boynuz. Tevrat'ı Rönesans döneminde Latinceye tercüme eden çevirmenin, Hz. Musa'nın başındaki ışık yerine, Hz. Musa'nın başındaki boynuz diye çevirmiş olduğu ve Michelangelo'nun da bu çeviriye istinaden heykeli boynuzlu yapmış olduğu anlaşılmıştır. (Artbook Michelangelo, 2000:8)

Heykeldeki anatomik doğruluk, özellikle Musa'nın kasları ve vücut yapısındaki detaylar, vurgulu ve derin yüz hatları, Michelangelo'nun insan vücudunu nasıl derinlemesine inceleyip, ona nasıl bir hayat vermiş olduğunun göstergesidir. Ancak tüm bunların ötesinde, Musa'nın yüzündeki o derin içsel çatışma ve düşünce hali, heykeldeki “duygusal gerçekçilik” anlayışına doğrudan vurgu niteliği yapmıştır. Heykel o kadar gerçekçidir ki; Michelangelo'nun heykelini tamamladıktan sonra heykele “*konus*” dediği ve bir iki adım geriye giderek elindeki çekici fırlatıp “*kalk gidelim*” dediği söylenmektedir.

Musa heykelinde de, figürün görsel güzelliği ve anatomik doğruluğu, onun içsel dünyasını anlamaya yönelik bir araç haline gelmiştir. Musa, hem fiziksel gücü hem de zihinsel derinliğiyle izleyiciyi de derin etkiler oluşturmaktadır.

Vasari; “*Musa'nın yüzü öyle çarpıcı ve yakışıklıdır ki, peygamber; azizlere ve krallara yaraşır bir yüz ifadesine bürünmüştür. Aslında bu yüz öyle göz kamaştırıcı öyle ıslıl ıslıl görünür ki ve Tanrı'nın Musa'nın en kutsal görünüşüne aşıladığı tanrısallığı Michelangelo mermerde öyle kusursuzca dile getirmiştir ki, insan heykelin yüzü örtülü olsun diye yalvarır*”, sözleri ile heykeli ifade etmiştir (Vasari, 2013:295).

Şekil 3: Musa Heykeli, Papa 2.Julius Mezarı İçin,(1505-1545) San Pietro in Vincoli (Rome).kaynak: (Artbook Michelangelo, 2000: 52).



Musa'nın elindeki kırık tablet heykelin başka dikkat çeken yönüdür. Tabletlerin detaylı tasarımları, figürün anlamsal boyutunu ve yüzündeki dramatik etkiyi daha da derinleştirmiştir.

Tabletlerin üzerindeki kırıklık, Musa'nın halkını Mısır'dan çıkarmak için verdiği mücadeleyi ve onun sürekli içsel bir çatışma içinde olduğunu simgelemektedir. Kırık, gerçekte “yeniden doğuş”un ve Musa'nın Tanrı'nın emirlerine karşı gösterdiği sadakati temsil eder niteliktedir.

Bu bağlamda, Michelangelo'nun Musa heykeli, yalnızca bir dini figürün temsilinden çok daha fazlası olup, sanatçının heykel sanatındaki devrimci bakış açısını, insan bedenini, duyguyu ve içsel çatışmayı betimleme şekliyle pekiştirmektedir. Musa'nın gücü ve kırıklığı arasında bir denge kuran sanatçı, hem klasik estetik anlayışını hem de insanın ruhsal dünyasına dair bir içsel keşif sunmaktadır. Bu heykel, Michelangelo'nun sadece teknik değil, aynı zamanda duygusal ve düşünsel derinlikteki sanatını izleyiciye aktaran başyapıtlardan biri niteliğindedir.

2.2.4.“Ölen Esir” (1513-1516): Zorlanmış Güzellik

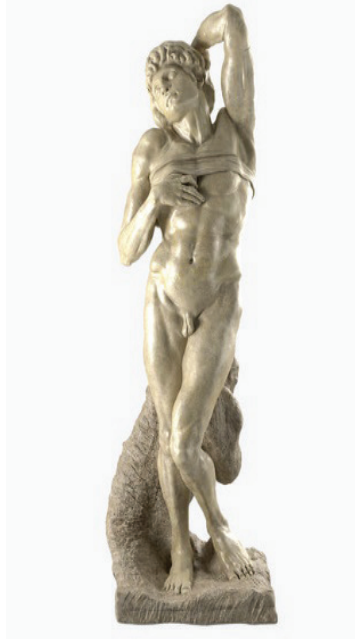
Michelangelo 1512 yılında Sistina Şapelindeki işi sonlanınca, II. Julius'un mezarı için satın alınan mermer bloklara dönüş yapmıştır. Mezarı benzeri Roma anıtlarında örneklerinde gördüğü üzere Ölen Esir ve bir dizi esir heykeli ile çevrelemeyi düşünmüştür (Gombrich, 1999:314).

Michelangelo'nun sade ve gerçek yaşamının sanatsal tercihlerine de yansımış olduğu bu eserinde de görülmektedir. Michelangelo, eserde dış dünyadaki görünüme değil, içsel gerçekliğe odaklanmış ve maddenin çözülme yasalarına (Gombrich, 1999:313) vücudun teslim olma anını betimlemiştir. Ölen Esir heykeli, aynı zamanda Rönesans'ın insanlık ve drama anlayışını yansıtan önemli bir örnektir. Figürlerin etkileşimli bir şekilde doğal hareketi ve duyguyu yansıtmasının simgesel bir örneğidir.

Heykeldeki figür, bir mücadele içinde olan, bir tür içsel direniş sergileyen bir varlık gibi tasvir edilmiştir. Rönesans dönemi, insan doğasının ve duygularının sanatta ön plana çıktığı bir dönemi simgeler ve Michelangelo eserde dönme (rotating) ve çekme (chiseling) tekniklerini kullanarak figürü adeta taştan serbest bırakarak, onu bir türlü tamamlanamamış bir görsellikte bırakmayı tercih etmiştir. Bu yarım kalmışlık hissiyatı, figürün sıkışmış ve esaret altındaki vaziyetini simgelerken, aynı zamanda Rönesans sanatının hümanist bakış açısını da bir gönderme niteliği taşımaktadır. Eserdeki kavram (concept) ve figüratif duygusal derinlik, Michelangelo'nun insan ruhunun içsel mücadelelerini taşla nasıl somutlaştırdığına dair en etkileyici anlatılarından biridir.

Bu figürün bedenindeki acı, içsel çatışma ve özgürlüğe ulaşma arayışı, dönemin insan ruhunun izlediği dramatik yolculuğu anlatımı gibidir. Sanatçı, figürün yaklaşık bir şekilde tamamlanmış olmasına rağmen, bedenın taşla nasıl sıkıştığını göstererek, insani içsel çatışmaları ve ruhsal esareti heykel üzerinden en çarpıcı biçimde ifade etmiştir. Heykeldeki figür, bir kurtuluş, özgürlük arayışı içinde olan ama aynı zamanda taşın içine sıkışmış, hapsolmuş bir görünümündedir.

Şekil 4: Ölen Esir (Dying Slave), 1513, 229 cm.,Louvre Müzesi, Paris.



Kaynak. (Gombrich, 1999:313).

Sanatçının anatomik bilgisiyle ve doğallık anlayışıyla yontulmuş olan figür öylesine gerçekçidir ki, adeta ruh ve beden ilahi bir güçle birbirinden ayrılmaya hazırlanmış ve izleyicide sanki taşın içinden çıkmaya çalışan bir insan ruhunu izlenimi hissi yaratılmıştır. Figürün kaslarının gerginliği, çarpık vücut duruşu, kaslarındaki detaylar, yüzündeki ifadeler ve ellerindeki sıkılış, izleyiciye yalnızca fiziksel bir figür değil, aynı zamanda duygusal bir çıkış arayışındaki kırılğan bir ruh sunmakta, güçlü insan bedeni ise taşın zıddı bir canlılık ve gerginlikle, adeta yüceleşmektedir.

Figüre yüklenmiş olan bu zorlanmış güzellik algısı gerçekte Michelangelo'nun heykel anlayışının en karakteristik özelliklerinden biridir. Heykel, bu görünümü ile yalnızca fiziksel görünümü ile değil, aynı zamanda aktardığı psikolojik yoğunluk etkisi ile de bir başyapıttır. Bu etkinin nedeni ise Michelangelo'ya göre; figürlerini, işlediği mermer kütlesinin içinde saklanmış olduğuna inanması ve bir heykeltarihi olarak görevinin bu figürleri örten taşı kaldırmak olduğuna inanması, olmuştur (Gombrich, 1999: 313).

Bir diğer dikkat çeken nokta, Michelangelo'nun bu figürlere bakış açısının ölümsüzlük arayışıyla ilgisi olabilir. Ölen Esir, adeta bir geçiş noktasında, yani yaşam ile ölüm arasında bir yerde konumlandırılmıştır. Bu, Michelangelo'nun sanatındaki sürekli bir tema olan “ölüm ve yaşam” arasındaki gerilimle de ilişkilendirilebilir. Heykel, bir varlığın ölümünü simgeliyor olsa da, aynı zamanda bir yeniden doğuş'un da arayışı gibidir. Michelangelo'nun bu figürleri tasvir ederken, yaşamın ve ölümün kesin sınırlarını silikleştirme çabası, insanın yaşam ve ölüm arasındaki savaşı, geçici ve kalıcı arasındaki çatışmayı ifade etme isteğinden kaynaklanmış olmalıdır.

Michelangelo'nun Ölen Esir heykeli, sanatçının klasik dönem ve Rönesans arasındaki köprüyü kurarak, figürlerdeki dramayı ve insanın ruhsal çözümlerini en üst düzeyde ifade etmesini sağlamış olduğu bir eserdir. Heykelin yarım kalmışlık hali, bir esirin özgürlüğe kavuşmaya çalışırken taşla sıkışması, Michelangelo'nun heykel sanatındaki en derin felsefi ve psikolojik derinlikleri keşfetmesinin bir göstergesi olmuştur. Ölen Esir, izleyiciyi yalnızca fiziksel bir figürle değil, içsel bir trajedi ve özgürleşme arayışıyla da tanıştıran bir eserdir. Heykel Michelangelo'nun insanın ruhunu ve bedenini tasvir etme biçimindeki devrimci yaklaşımını bir kez daha gözler önüne seren en önemli eserlerinden biridir.

3.SONUÇ

Michelangelo'nun heykel sanatı, sadece dönemin estetik anlayışına değil, aynı zamanda insanlık tarihindeki sanat anlayışına da önemli bir katkı yapmış bir sanat anlayışı geliştirmiştir. Heykellerinin figüratif sanat anlayışı, onun sanatındaki temel estetik prensipleri açıkça ortaya koymuşlar ve sanatçı idealize formlar ve anatomik doğruluk prensipleri doğrultusunda üretmiş olduğu eserlerinde, insan figürünün mükemmel halini yakalayarak, figürleri birer sanatsal mükemmeliyet örneğine dönüştürmüştür. Ayrıca, taşın dokusu ve yüzey işlemleri ile heykelin dış formunun yanında derin bir psikolojik

etkileşim ve görsel dinamizm yaratmış ve heykellerinin her biri, perspektif ve pozisyon teknikleriyle hem estetik hem de dramatik bir derinlik sunarak, izleyiciyi içsel bir yolculuğa çıkarmıştır.

Onun sanatındaki devrimci yaklaşım, heykel figürlerinin anatomiye olan derin bağlılığından, figürlerdeki hareket ve duygusal derinliğe kadar pek çok farklı açıdan kendini göstermiştir. Özellikle Pietà, David ve Baküs gibi eserlerinde figürleri yalnızca statik birer temsil olarak değil, canlı, duygusal ve dinamik varlıklar olarak yansıtmış, özellikle anatomiye dair derin bilgisi ve figürlerindeki dinamizm, Michelangelo'nun heykel sanatında yapmış olduğu devrimci katkıların temel taşlarıdır.

Michelangelo'nun heykel sanatındaki yenilikçi yaklaşımları, klasik sanatın sınırlarını aşarak, devrim niteliğinde bir dönüşüm sağlamıştır. Sanatçının bu katkıları, hem Rönesans'ın sanatsal anlayışını derinleştirmiş hem de sonraki sanatçılara ilham kaynağı olmuştur. Bugün bile, Michelangelo'nun eserleri, yalnızca teknik ve estetik başarılarıyla değil, aynı zamanda insan doğasına dair derin anlayışı ve insanlık durumunun sanatsal ifadesindeki devrimci yaklaşımıyla sanat dünyasında eşsiz bir yere sahiptir.

KAYNAKÇA

- Artbook Michelangelo*. (2000). (çev.C.K.Emek). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Barkan, L. (2011). *Michelangelo: A Life on Paper*. Princeton: Princeton University Press.
- Barolsky, P. (1997). *Michelangelo's Nose: A Myth and its Maker* (University Park: Pennsylvania State University Press, 1997)
- Baldini, U. Liberto, P. (1982). *The Complete Sculpture of Michelangelo*. London. Thames and Hudson.
- Bernadine, B. (2017). *Michelangelo and the Viewer in his Time*. London: Reaction Books,
- Carmen C Bambach, et. al, eds., *Michelangelo: Divine Draftsman & Designer* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 2017)
- Clements, R.J. (1968). *Michelangelo: A Self-Portrait*. New York: New York University Press.
- Condivi, A. (1999). *The Life of Michelangelo*. Edited by Hellmut Wohl. Translated by Alice Sedgwick Wohl. 2nd ed. University Park: Pennsylvania State University Press,
- Emission, P. (2004). *Creating the Divine Artist: from Dante to Michelangelo*. Boston: Brill Leiden. Gayford, M. (2015). *Michelangelo: His Epic Life*. Penguin.
- Goffen, R. (2002). *Renaissance Rivals. Michelangelo, Leonardo, Raphael, Titian*. Yale University Press: New Haven& London.
- Hibbard,H. (1974). *Michelangelo*. 2nd ed. New York: Harper and Row,
- İsaacson, W.(2019). *Leonardo da Vinci*. (çev.E.Gözü). İstanbul: Domingo.
- Robert S., Liebert, M.D. *Michelangelo: A Psychoanalytic Study of his Life and Images*, London: New Haven
- Summers, D. (1981).*Michelangelo and the Language of Art* (Princeton: Princeton University Press,
- Tolnay, C. (1975). *Michelangelo: Sculptor, Painter, Architect* (Princeton: Princeton University Press.

- Öndin, N. (2016). *Rönesans Düşüncesi ve Resim Sanatı*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Vasari, G. (1912). *Lives of the Most Eminent Painters, Sculptors and Architects*, vol. IX, (translated by Gaston du C. de Vere). New York: Alfred A. Knopf.
- Vasari, G. (2018). *Sanatçıların Hayat Hikayeleri*.(çev.E.Gökteke). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Wallace, W, E. (2019). *Michelangelo, God's Architect: The Story of His Final Years and Greatest Masterpiece*. Princeton: Princeton University.
- Wallace, W. E. (1998). *Michelangelo. The Complete Sculpture, Painting, Architecture*. Hong Kong.

SANAT TARİHİ DEĞERLENDİRMELERİ

yaz
yayınları

YAZ Yayınları
M.İhtisas OSB Mah. 4A Cad. No:3/3
İscehisar / AFYONKARAHİSAR
Tel : (0 531) 880 92 99
yazyayinlari@gmail.com • www.yazyayinlari.com