Sanatçıların Hayat Hikâyeleri*

Giorgio Vasari

Türkçesi: Elif Gökteke



*SEL

SANATÇILARIN HAYAT HİKÂYELERİ*

GIORGIO VASARI, (1511, Arezzo-1574, Floransa), ilk sanat tarihçisi olarak nitelendirilen İtalyan ressam, mimar ve yazardır. Cortona'lı bir ailenin çocuğu olan Vasari'nin dedesi ve babası zanaatçıydı. İlk resim derslerini, eniştesi de olan Luca Signorelli'den aldıktan sonra kendi kendine Latince öğrendi, Antonio da Saccone ve Giovanni Pollastra gibi hümanist yazarlardan dersler aldı. Arezzo'da Fransız ressam ve vitray sanatçısı Guillaume de Marcillat'ın atölyesinde çalışmaya başlayan Vasari resim yeteneğiyle Alessandro ve Ippolito de'Medici'nin hocası Cortona Kardinali Silvio Passeri'nin dikkatini çekince Floransa'da Medici'lerin hamiliğinde Andrea del Sarto'nun yanında çalışmaya başladı. 1527 yılında Medici'lerin düşüşünden sonra Arezzo'ya dönen Vasari, burada Kardinal Ippolito de'Medici'nin hizmetine girdi. Roma dönemi sanat ve mimarisine büyük merak duyan Vasari, bu konuda çeşitli çizimler yaptı. 1537 yılında Alessandro de'Medici'nin öldürülmesi üzerinde hamisiz kalan Vasari, sonraki yıllarda bağımsız olarak çalıştı. 1538'de Roma'ya 1541'de Venedik'e seyahatler gerçekleştirdi. 1548 yılında Arezzo'da kendine bir ev inşa etti ve Nicolosa Bacci'yle evlendi. 1540'lı yıllardan itibaren sanatçıların hayatlarıyla ilgili notlar almaya başlayan Vasari'nin ilk sanat tarihi metni olarak nitelendirilen *Sanatçıların Hayat Hikâyeleri* adlı kitabının ilk baskısı 1550'de yapıldı. İki ciltten oluşan kitap, Cosimo de'Medici'ye adanmıştı. Vasari'nin kitabının yayımlanmasından sonra başka sanatçı biyografileri de yayımlandı. 1554'te Floransa'ya yerleşen Vasari, bugün Uffizi Müzesi olan yapının tasarımını üstlendi ve 1560'ta tamamladı. 1568'de kitabının genişletilmiş ikinci baskısını yayımladı. 1572 yılına kadar Floransa'da Palazzo Vecchio'nun yenilenmesi çalışmalarında danışmanlık yaptı. Floransa Katedrali'nin kubbe freskleri üzerinde çalıştığı sırada yaşamını yitirdi, Arezzo'daki aile mezarlığına gömüldü. Arezzo'daki evi bugün ziyarete açık bir müzedir.

*SEL YAYINCILIK
Piyerloti Cad. 11/3 Çemberlitaş - İstanbul
Tel. (0212) 516 96 85

http://www.selyayincilik.com
E-mail: halklailiskiler@selyayincilik.com

SATIŞ - DAĞITIM:
Çatalçeşme Sokak, No: 19, Giriş Kat
Cağaloğlu - İstanbul
E-mail: siparis@selyayincilik.com
Tel. (0212) 522 96 72 Faks: (0212) 516 97 26

*SEL YAYINCILIK: 624
SANAT KİTAPLARI: 09
ISBN 978-975-570-642-9

SANATÇILARIN HAYAT HİKÂYELERİ
Giorgio Vasari

Özgün Adı:
Lives of the Artists
Türkçesi: Elif Gökteke

© George Bull, 1965
© Sel Yayıncılık, 2013

George Bull'un Penguin Classics'ten çıkan 1965 tarihli İngilizce çevirisi esas alınmıştır.

Genel Yayın Yönetmeni: İrfan Sancı
Dizi Editörü: Ahu Antmen
Redaksiyon: Tülay Kazancı
Kapak tasarım ve teknik hazırlık: Gülay Tunç

Birinci Baskı: Eylül 2013

Baskı ve Cilt: Yaylacık Matbaası
Fatih Sanayi Sitesi, 12/197-203
Topkapı-İstanbul, 567 80 03

Sertifika No: 11931

Giorgio Vasari

Sanatçıların Hayat Hikâyeleri

Türkçesi: Elif Gökteke

İÇİNDEKİLER

Sunuş 7
Bir Sanat Yazarı Olarak Giorgio Vasari
Uşun Tükel

Önsöz 25
Cimabue 43
Giotto 73

İkinci Bölüme Önsöz 73
Uccello 83
Ghiberti 92
Masaccio 108
Brunelleschi 115
Donatello 148
Piero Della Francesca 162
Fra Angelico 169
Alberti 177

Fra Filippo Lippi 183
Botticelli 191
Verrocchio 198
Mantegna 206

Üçüncü Bölüme Önsöz 213
Leonardo Da Vinci 219
Giorgione 234
Correggio 239
Raffaello 244
Michelangelo 277
Tiziano 373

SUNUŞ

BİR SANAT YAZARI OLARAK GIORGIO VASARI[1]

Uşun Tükel

Günümüzde bir sanat tarihi öğrencisinin "kusursuz", "tanımlanamaz/anlatılamaz güzellikte", "olağanüstü", "çok güzel/takdire şayan" türünden nitelemelerini gönül rahatlığıyla benimseyecek bir hoca bulmak neredeyse olanaksızdır. Öğrenciye bu belirsiz ve sıradan söylemden uzak durması yolunda uyarı hemen gelir. 19. yüzyılın sonundan bu yana bir bilim dalı haline gelen sanat tarihi, şimdilerde birbirini izleyen yöntem ve kuramlarla zenginleşmiş görünen özgül bir terminolojiyi kullanır. Değer yargıları görece daha öznel olan eleştirmenler bile bu nitelemeleri kullanmaktan kaçınırlar günümüzde... Oysa Vasari bütün bunları, bir yapıtın doğaya bağlı ancak ondan farklı yapısını tanımlamak için ilkçağa dayanan klasik kuralları ölçüt alarak yaptığı yorumlarda kullanır. İlk kez 1550'de, daha sonra çeşitli ekler (yer yer çıkarmalar) ve gravür portreler katılarak 1568'de ikinci baskısı yapılan *Le vite de' piu eccellenti pittori, scultori, ed architettori* (En Yetkin Ressam, Heykeltıraş ve Mimarların *Yaşamöyküleri*)[2], olumlu/olumsuz bütün yönleriyle sonraki kuşakların bakışını belirleyen bir kaynak haline gelmiştir.

---

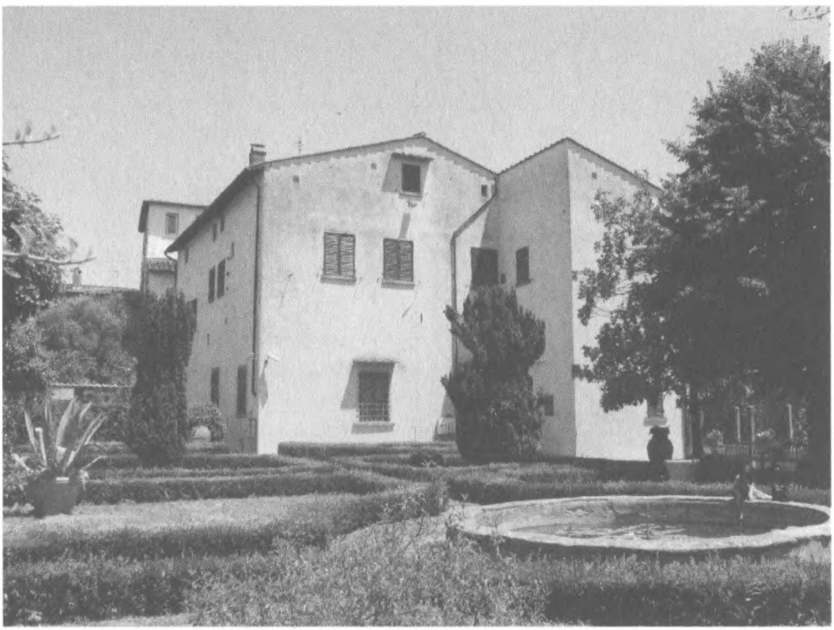
1 Pek çok konuda olduğu gibi, Vasari konusunda da ülkemizdeki ilk tanıtım yazısını kaleme alan ve genç yaşta katledilen Doç. Dr. Bedrettin Cömert'in anısı önünde saygıyla eğiliyorum. (B. Cömert, "Giorgio Vasari'nin Sanat Görüşü", *İtalyan Filolojisi*, yıl 7, sayı 8, 1975, 299-306)

2 Bundan böyle metinde *Yaşamöyküleri* olarak anılacaktır, U.T.

I.

Giorgio Vasari, 30 Temmuz 1511'de Antonio Vasari ve Maddalena Tacci'nin ilk çocukları olarak Arezzo'da doğar. Kendi anlatımına göre, sekiz yaşındayken bir sipariş için Arezzo'ya gelen Luca Signorelli, Vasarilerin evinde kalırken babasına çocuğun çizim dersi almasını öğütler. Vasari, birkaç yıl sonra 1524'te, Floransa'da Kardinal Silvio Passerini'nin koruyuculuğu altında bir yandan hümanist Valeriano'nun gözetiminde Ippolito ve Alessandro de' Medici'yle birlikte eğitim almaya başlar, bir yandan da Andrea del Sarto'nun atölyesinde çalışır. 1527'de Medicilerin kentten sürülmesinden sonra Arezzo'ya dönerek aldığı küçük siparişlerle sanatçı olarak çalışmaya başlar. 1529'da onu yeniden Floransa'da kuyumcu çırağı olarak görürüz. Ancak kentteki savaş ortamı nedeniyle Pisa'ya kaçar. Ertesi yıl da Bologna üzerinden Arezzo'ya döner ve İmparator Şarlken'in gelişi için hazırlanan süslemelerde çalışır. 1532'nin Ocak ayında Roma'ya Kardinal Ippolito de' Medici'nin yanına giderek burada ünlü yapıtlar üzerine çalışıp mitolojik konulu resimler yapar ve yıl sonuna doğru Floransa'ya dönerek Dük Alessandro de' Medici'nin hizmetine girer. Medici Sarayı için kimi freskleri (günümüze ulaşmamıştır) ve *Alessandro de' Medici'nin Portresi* (Uffizi) resimlerini gerçekleştirir. 1537'de Dük'ün öldürülmesi üzerine kenti terk eder ve farklı siparişler üzerinde çalışır: Camaldolesi Manastırı için *Vaftizci Yahya ve Aziz Hieronymus'lu Meryem ve Çocuk İsa, İsa'nın Doğumu* ve *Mezara Konuş* yapıtlarını gerçekleştirir. Bu dönemde aralıklarla Floransa'ya giderek Ottoviano de' Medici için resimler üretir; Şubat 1538'de çalışmalarını sürdürmek üzere Roma'ya gider. 1540'ta Toskana'ya döner ve banker Bindo Altoviti'den Floransa, Santi Apostoli Kilisesi'ndeki aile şapelleri için sipariş alır: *Lekesiz Gebelik*. Yapıt ertesi yıl yerine yerleştirildiğinde başta Pontormo olmak üzere herkesten övgüler alacaktır. Floransa'da Medici ve Rucellai ailelerinden siparişler devam etmektedir; bu arada 700 florine Arezzo'da bir ev alır (Casa Vasari). Yıl sonunda Modena, Parma, Ferrara ve Mantova üzerinden Venedik'e varır; burada arkadaşı Pietro Aretino'nun *La Talanta* oyunu için sahne düzenlemesi yapar. 1542'de Arezzo'daki evin resimlerine başlar; 1542-44 arası Roma ve Floransa arasında geçecektir. 1544'te Monte Oliveto Manastırı için bir dizi yapıt siparişi nedeniyle asistanlarıyla birlikte Napoli'ye gider. 1547'de Floransa'ya yerleştikten sonra ertesi yılı Rimini, Ravenna ve evinin resimlerine devam etmek için Arezzo arasında geçirir.

Niccolosa Bacci ile evlendiği yıl 1549'da Floransa Torrentino yayıncısında *Yaşamöyküleri*'nin basımına başlanır. Aslında böyle bir kitap yazma düşüncesi, birkaç yıl önce Roma'da Kardinal Alessandro Farnese'nin evin-



Casa Vasari, Arezzo (Foto U. Tükel, 21.06.2012)

de aklına düşmüştür Vasari'nin... Tarihçi Paolo Giovio ile yaptığı sohbet sırasında onun ünlü sanatçılara "methiyeler" yazmaya başladığını ancak konuya uzaklığı nedeniyle tamamlamaktan çekindiğini gören Vasari bu işi üstlenir. Zaten öteden beri meslektaşları hakkında notlar almış, anekdotlar toplamış, giderek çok sayıda eskiz ve desen de satın almıştır. Basım işlemi ertesi yıl, mart ayında Vasari kentte dışındayken tamamlanır. Her ne kadar kitabını yardım dileğiyle Dük Cosimo'ya ithaf etşe de bu dönemde geleceğini daha çok Roma'da görmektedir. 1554'ün Aralık ayına kadar olan süre Roma, Floransa, Arezzo ve Cortona'daki resimlemeler ve siparişlerle geçer. Sonunda 15 Aralık'ta Floransa'ya gelir ve yılda 300 dükalık maaşla saraya girer. Aslında bu görev Vasari için saray ressamlığından daha fazlasını ifade etmektedir: O artık sarayın sanat yönetmenidir. Bu kapsamda Palazzo Vecchio'nun iç dekorasyonuna, önce "Elementler Odası", ardından "X. Leo Odası"nın resimlenmesine başlar. 1560'ta, bu kez mimarlık alanında en kapsamlı çalışması olan yönetim binalarının, *Uffizi*'nin yapımına girişir. Palazzo Vecchio'daki resimlemeler, "Dük Cosimo Odası" ve "Düşes Eleonora Odası"yla 1562'ye kadar devam eder. Sarayın ana salonu "Salone dei Cinquecento"nun yenilenişi ve süslemeleri 1565'te tamamlanacaktır. Bu arada, 13 Ocak 1563'te Dük Cosimo pratik eğitimin yanında



G.Vasari-M.Marchetti, Cosimo II Vecchio Odası tavanı,
Palazzo Vecchio, Floransa (Foto U. Tükel 20.06.2012)

kuramsal bir eğitimin de amaçlandığı ilk sanatsal kurum olan *Accademia del Disegno*'yu onaylar.[3] 1564'te, *Yaşamöyküleri*'nde sanatın gelişimi açısından zirveye yerleştirdiği Michelangelo'nun Santa Croce'deki mezar anıtının tasarımına katılır. Ertesi yıl, çoğu Rönesans sanatçısının sorumlu olduğu bir başka etkinlik içinde görürüz Vasari'yi... Francesco de' Medici ile Avusturya Başdüşesi Joanna'nın Floransa'daki evlilik şöleninin sanat yönetmenliğini Borghini ile birlikte tasarlar. Aynı yıl, Palazzo Vecchio ile Palazzo Pitti'yi eski köprü üzerinden birbirine bağlayacak olan birim, *Vasari Koridoru* beş ay içinde tamamlanır. Floransa'daki Santa Maria Novella ve Santa Croce kiliselerinin yeniden ele alınışı da bu yıllarda gerçekleştirilir. (Buna bağlı olarak ileride Santa Croce için *Şüpheci Tomas*, Santa Maria Novella için *Tespih Sunan Meryem* altarpanolarını yapacaktır.) 1566'da *Yaşamöyküleri*'nin yeni düzenlemesini tamamlamadan önce büyük İtalya turuna çıkar. (Kitap iki yıl sonra Giunti Yayınevi tarafından basılacaktır.) 1570'te Vatikan'daki üç şapelin resimlenmesi için asistanlarıyla birlikte Roma'ya gider. Ertesi yıl bir kez daha Roma'da, V. Pius'un hizmetindedir:

3 Vasari'nin bu kurumdaki tartışmalı rolü ve amaçları için bkz. Carl Goldstein, "Vasari and the Florentine Accademia del Disegno", *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 38 bd, h.2 (1975), 145-152.

Görev, Sala Regia'daki çalışmaların gözetimidir. Haziran ayında Papa tarafından "Altın Mahmuz Şövalyesi" ilan edilir. 1572'de Papa'nın ölümünden sonra Floransa'ya döner ve katedralin kubbesi için *Son Yargı* siparişini alır. (Daha sonra çeşitli değişikliklerle F. Zuccaro tarafından tamamlanacaktır.) Uffizi'deki ünlü *Otoportre* de bu yıllarda boyanmıştır. 1572, aynı zamanda Palazzo Vecchio'daki "16. Yüzyıl Salonu"nun resimlerinin de tamamlandığı yıldır. Patronu Cosimo de' Medici'nin 21 Nisan'daki ölümünden iki ay bir hafta sonra, 27 Haziran 1574'te yaşama veda eder. *Yaşamöyküleri*'nde, 1566'da Venedik'te tanıştığında bile oldukça yaşlı olduğundan söz ettiği, Rönesansın büyük ustası Tiziano ise iki yıl daha yaşayacaktır.[4]

II.

Giorgio Vasari, *Yaşamöyküleri*'ni üç bölüm biçiminde tasarlamıştır. Her bölümün önünde ise onun sanatın tarihsel gelişimine ilişkin gözlem ve yorumları yer alır. Önceleri yaşamöykülerindeki yanlışlıklar ve gülümsetici ayrıntılarla uğraşmayı görev edinmiş uzmanlar, artık onun giriş metinlerindeki gelişimci kavrayışını konu edinmekte ve sorgulamaktadırlar. Gerçekten de Vasari, sanatı Ortaçağ'dan sonra kendi döneminde zirveye ulaşan kesintisiz gelişim bir içinde görür. Özellikle ilk iki bölümün giriş metinlerinde kusursuz sanat anlayışının ilkçağda zirveye ulaşmış olduğunun üstünde durarak heykelde Polykleitos'u, resimde de Apelles'i zirveye yerleştirir.[5] Sonrasında, özellikle ilk bölümün giriş kısmında Ortaçağ'ın heykel ve mimarlık alanında nasıl kaba bir tarza yenik düştüğünden söz eder. Ona göre 13.-14. yüzyıllar bir yandan "canavarca ve barbar Gotik tarzın", bir yandan da "Yunan[6] tarzının" boyunduruğu altındadır. Sözgelimi, sivri kemer kullanımına şiddetle karşı çıkarak bu öğeyi "hilkat garibesi bir mimarinin" aptalca uygulaması olarak nitelendirir.[7]

4 Bu bölümün hazırlanmasında *Yaşamöyküleri*'nin 1568 baskısının tam çevirisi olan yayın (Giorgio Vasari, *Lives of the Painters, Sculptors and Architects* [Trans. by G. du C. de Vere with and an introduction and notes by D. Ekserdjian], Everyman's Library, London 1996) ile uzmanların en güvenilir son Vasari araştırmalarından biri olduğunda fikir birliği ettikleri Patricia Lee Rubin, *Giorgio Vasari: Art and History*, Yale University Press, New Haven, 1995, 9-19'dan yararlanılmıştır.

5 Ernst H. Gombrich, Vasari'nin sanatın gelişimi ve tarihsel görelilik çizgisi içinde Plinius ve Quintilianus'tan çok Cicero'nun *Brutus* yapıtından etkilenmiş olduğunu belirtmektedir. E. H. Gombrich, "Vasari's Lives and Cicero's Brutus", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 23, no. 3/4 (Jul.-Dec.), 1960, 309-311.

6 Burada Bizans sözcüğü yerine Vasari'yi izleyerek Yunan tanımını kullandım. Sonradan türetilmiş bir tanım olan Bizans (kendilerine Doğu Romalı derlerdi zaten!), bugün belli bir yaygınlığa ulaşmış olsa bile o dönemde Vasari terminolojisinin bir deyimi olmaktan çok uzaktı.

7 Erwin Panofsky, Vasari'nin kendi çiziminden yola çıkarak onun ve İtalyan Rönesansı'nın

Birinci bölümün ilk sanatçısı Cimabue ile "ışık yeniden belirir". Kuşkusuz o da Santa Maria Novella'da "Yunan ustalardan" eğitim almıştır; ancak ilerleyen dönemde "Yunan tarzından" giderek ayrılır. Üstelik "resim sanatının canlanmasına neden olan hareketi başlattığı için" ilk sırada yer almalıdır. Birinci bölümün yaşamöykülerinde Vasari ressamların birbirleriyle bağlantısını, Ortaçağ loncalarındaki usta-çırak ilişkisinin (C. Cennini'yi de anar bu arada) ötesinde, bir tür "sanat kardeşliği' biçiminde görür. Bu bağlamda Vasari, Gaddo Gaddi örneğinde olduğu gibi bir ustanın belirtilmediği durumlarda, bu konumu arkadaş ve meslektaşlarına verir.[8] Cimabue'nin Giotto'yu düz bir kayanın üzerine sivri uçlu bir taş yardımıyla doğal görünümde, aslına sadık (*di naturale*) bir koyun çizerken görmesiyle başlayan serüven (bu öyküde Vasari'nin kaynağı Ghiberti'dir aslında), Vasari'ye göre Natüralizm'e ulaşma yolunda en temel aşamaların başında gelir. Vasari, tartışmalı Dante portresi[9] ve öteki yapıtlarıyla birlikte Giotto'yu yeni anlayışın merkezine oturtur. Bu bağlamda Giotto'nın portreleri, sanatçının doğaya egemen olmasının ve konumunun yükseltilmesinin bir eğretilemesi olarak yorumlanmıştır.[10] Gerçekten de Vasari, Giotto'yu anlatırken Boccaccio'nun anlatımına da değinerek[11] onu yeni anlayışın ilk ustası olarak görür. Lorenzo di Bicci ile sonlanan ilk bölüm, İtalyan sanatının "çocukluk" dönemini oluşturan sanatçıların bir araya getirilmesidir.

Jacopo della Quercia ile başlayan ikinci bölüm Rönesans'ın kurallarını koyan 15. yüzyıl ustalarına ayrılmıştır. Burada Vasari'nin sanatın gelişimi açısından merkeze aldığı figür ise Masaccio'dur. Sonrasında Brunelleschi, Donatello, Piero della Francesca, Alberti, Lippi, Gozzoli, Ghirlandaio, Ver-

---

Gotik'e bakışını aydınlatıcı bir biçimde gözler önüne sermiştir. Bkz. E. Panofsky, "Das erste Blatt aus dem 'Libro' Giorgio Vasaris: eine Studie über der Beurteilung der Gotik in der italienischen Renaissance mit einem Exkurs über zwei Fassadenprojekte Domenico Beccafumis", *Städel-Jahrbuch*, VI, 1930, s. 25-72. Metnin İngilizcesi yazarın *Meaning in the Visual Arts*, Penguin Books, Harmondsworth, 1983 (repr.), 206-276'da yer alır (ilk baskı Doubleday Books, 1955).

8 Hayden B. J. Maginnis, "Giotto's World through Vasari's Eyes", *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 56 bd., h. 3 (1993), 390 vd.

9 Floransa, Palazzo del Podesta Şapeli'ndeki (Bargello) bu portre için Prof. Ernst H. Gombrich "Giotto's Portrait of Dante?" başlıklı yazısında salt Vasari'yi de içeren tarihsel yorumları tartışmakla kalmaz; bir başka yerdeki (Palazzo dell'Arte della Lana) freskte yer alan figürü de gündeme getirir. Bkz. E. H. Gombrich, *New Light on Old Masters*, Phaidon, Oxford, 1986, 11-31.

10 H. B. J. Maginnis, *a.g.y.*, 390.

11 Boccaccio, Giotto "natüralizmini" şu sözlerle dile getirir: "... öyle güçlü bir yeteneğe sahipti ki, her şeyi doğuran, yıldızları hareket ettiren doğayı kalemiyle, fırçasıyla olduğu gibi resme dökebilirdi. Yaptığı resimler tıpatıp aslına benzer, insan gözü çoğu kez yanılıp, resmi gerçekle karıştırırdı"; Giovânni Boccaccio, *Decameron* (Çev. R. Teksoy), Oğlak Yayınları, İstanbul 1996, cilt 2, 513.

rocchio, Mantegna vd. gelir. Luca Signorelli'yle sonlanan bölümde artık İtalyan sanatının "yetişkinlik" dönemi ele alınmaktadır.

Son bölüm, kuşkusuz, farklı alanlardaki yeteneğine hayran kaldığı ve resim sanatını başka bir boyuta taşıdığına inandığı Leonardo ile başlar. Bu bağlamda Leonardo'nun yaşamına ilişkin pek çok anekdot ve fanteziyi sanat tarihine Vasari'nin sokmuş olduğu rahatlıkla söylenebilir. 16. yüzyılın bütün ustaları üçüncü bölümde boy gösterir. Ayrıca, dönemin Kuzeyli ustalarını da anlattığı küçük bir kısmın yanında 1568 baskısında kendi yaşamöyküsüne de yer verir. Vasari'ye göre bu bölümde artık İtalyan sanatının "olgunluk" dönemine ulaşılmıştır. Ne var ki burada bir isim Vasari için yaşamsaldır: Michelangelo. Onu döneminin *bella maniera* sahibi en üstün ustası olarak görmenin yanında sanatın üç alanındaki (resim, heykel, mimarlık) etkinliğiyle de bu düzeye yükselmiş olmasının üstünde durur. Aslında 1568 baskısındaki Michelangelo metni, ilk yayından (1550) hayli farklıdır. Ustanın ikinci baskıda adeta efsaneleştirilmesinin ardında kuşkusuz Vasari'nin zaman içinde onun sadık hayranı ve dostu olması yanında, Ascanio Condivi'nin Michelangelo biyografisinin (bizzat usta tarafından denetlenmiş olduğuna inanılır) 1553'te yayımlanması da etkili olmuştur[12]. Condivi'nin, Papa III. Julius'a ithaf edilmiş kitabına yazdığı önsözde, Vasari'nin 1550 baskısındaki Michelangelo bölümünü kastederek "ustayı benim kadar yakından tanımayanların bu işe soyunmuş olduğu ve anlattıklarının bazılarının hiç gerçekleşmemiş olması" anlatımına Vasari daha sonraki yayınında yanıt verir.

Bu noktada durup düşünmek gerekir. Durum, aslında bireysel bir rekabetin[13] ötesinde adeta ideolojiktir. Floransa Dükü I. Cosimo'nun, "yaşadıklarından sonra bir daha bu kente ayak basmayacağını" söyleyen ustayı yeniden kentine döndürmeye çabaladığı, bilinen bir gerçektir. Bu çabaya Vasari'nin metin yoluyla katkıda bulunmaya girişmesi, onun Michelangelo'ya neden bu denli önem verdiğinin bir başka gerekçesini daha gözler önüne serer. Vasari'nin Michelangelo'yu yerleştirdiği konum –sonradan tarihçilerce hep mercek altına alınan– yurttaşlık ilişkileri (pratikte Roma'da yaşasa bile Vasari 1550 baskısında, ustadan Floransalı olarak söz eder) ve sanat tarihsel değerlendirmelerinin ötesinde, kuşkusuz belirli çıkar ilişkilerinin

12 Linda Murray, *Michelangelo*, Thames&Hudson, London, 1980, 11.

13 Rekabet ve çekişme aslında Vasari'nin kitabında alttan alta süren bir sabit temadır. Özellikle Brunelleschi ve Michelangelo'nun yaşamöykülerinde iyice beliren bu temayı Vasari'nin kaynaklarından biri olan Yaşlı Plinius'tan aldığı anlaşılıyor. Plinius da *Doğal Tarih*'inde Apelles-Protogenes çekişmesini uzun uzun anlatmaktadır. Vasari'nin bu tutumu için bkz. James Clifton, "Vasari on Competition", *The Sixteenth Century Journal*, vol. 27, no.1 (Spring, 1996), 23-41.

gözetildiği sanatçı-koruyucu (bu bağlamda Vasari-I. Cosimo) ekseninde de anlam bulur.[14] Bu açıdan ele alındığında 1564'te Michelangelo'nun naaşının törenle Floransa'ya getirilmesinde Vasari'nin bir ölçüde etkili olduğunu da söyleyebiliriz. *Yaşamöyküleri*'nin ikinci baskısının yapıldığı yıl, Vasari ayrıca içeriği açısından kitapla neredeyse aynı olan bir Michelangelo ayrıbasımı (*Vita del gran Michelagnolo*) yayımlamıştır. Küçük ölçeği (neredeyse Condivi'nin biyografisiyle aynıdır) ve fiyatı nedeniyle o dönemde okuyucuya anıtsal *Yaşamöyküleri*'nden çok daha rahat ulaşmış olan bu yayın[15], Condivi'yle rekabet açısından Vasari'nin bir başka atılımını daha ortaya koyar.

Böylelikle *Yaşamöyküleri*, İtalyan[16] sanatının üç çağını (çocukluk, yetişkinlik, olgunluk) adeta zamandizinsel bir düzen içinde ele almaktadır. Gerek her bölümün giriş yazısında gerek sanatçıların değerlendirilmesinde Vasari'nin bilinçli bir çizgisellik izlemiş olduğunu görürüz. Bir bakıma, olumlu/olumsuz bütün yönleriyle Vasari'nin pozitivist bir sanat tarihi yazımı kurguladığı rahatlıkla söylenebilir.[17] Öte yandan *Yaşamöyküleri*, yazım tekniği ve izlek seçimi açısından da özgün bir yaklaşım içermektedir.

III.

Yaşamöyküleri, aslında farklı anlatım biçimi ve tekniklerinden oluşan bir bütündür. Bu anıtsal metnin sayfalarında sanatçının değişik yazım anlayışını bir toplam olarak buluruz. Vasari'nin bu yaklaşımı ilkçağ anlayışına olan sempatisi ve egemenliği çerçevesinde, Svetlana L. Alpers tarafından çok yerinde bir biçimde değerlendirilmiştir.[18] Buna göre Vasari'nin metninde dört farklı yaklaşım görülebilir: 1. Ünlülerin yaşamlarının anlatımı geleneğine bağlı olarak sanatçıların yaşamları (Plutarkhos örneği); 2. Retorik

14 Vasari-Condivi "çekişmesi", sanatçı-koruyucu ilişkileri, basılan yayınların ekonomik boyutu, yayıncıların seçimi türünden ilginç konuların yorumu ve Michelangelo'nun o dönemde "sahiplenilmesi" konusunda bkz. Lisa Pon, "Michelangelo's Lives: Sixteenth-Century Books by Vasari, Condivi, and Others", *The Sixteenth Century Journal*, vol. 27, no. 4 (Winter, 1996), 1015-1037.

15 L. Pon, *a.g.y.*, 1035.

16 Vasari'nin yapıtında Floransalı sanatçıları merkeze oturttuğu, Siena ve Bologna (kendisi kentte çalışmıştı) dışında öteki bölgelere önyargılı yaklaştığı, özellikle Venedikli ustaların (Tiziano dışında) hakkını yeterince vermediği türünden eleştiriler hemen her dönemde gündeme gelmiştir.

17 Yaklaşık 250 yıl sonra Georg Friedrich Hegel tinin belirimi ve sanatın genel biçimleri konusunda Vasari'ye koşut bir dizgesellik kurgulayacaktır.

18 S. L. Alpers, "Ekphrasis and Aesthetic Attitudes in Vasari's Lives", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol.23, no. 3/4 (Jul.- Dec., 1960), 192.

ekphrasis geleneğine[19] uygun olarak tek tek yapıtların anlatımı (Homeros, Status, Philostratus ve en önemlisi Lucianus örnekleri); 3. İlkçağ retoriği ve anlayışına dayanarak biçemin gelişiminin anlatımı olan giriş bölümleri; 4. Sanata ilişkin teknik bilgilerin verildiği önsözler (Vitruvius örneği).

Belki de *Yaşamöyküleri*'ni karıştıran günümüz okuyucusunun gözüne daha çok ilk iki yaklaşım çarpacaktır. Ne de olsa Vasari, ressamların yaşamlarını ve yapıtlarını anlatan bir yazardır (!). Oysa daha titiz ve dikkatli bir bakış, onun aslında öngörü sahibi bir kuramcı ve eleştirmen olduğunu gözler önüne serer. Kuşkusuz günümüz sanat tarihçileri, girişte de belirttiğim gibi, gerek söylem ve terminoloji gerek sanatın gelişimine bakış açısından Vasari'den çok farklı konumdalar. Bu noktada Vasari'nin metnini oluştururken –aynı zamanda daha geniş ölçekte, belli bir düşünce dizgesi içinde sanata bakışını açıklayan– söylemsel olarak kulladığı iki yaklaşımın üstünde durmak istiyorum. "Günümüz sanat tarihçilerini Vasari'den bu denli farklı kılan" da aslında kanımca bu iki yaklaşımdır.

İlkin kullandığı dil açısından Vasari bizlerden çok farklıdır. Metin, yapıtların ya da sanatçıların tarzının anlatımında yer yer ağdalı denebilecek bir şiirsellik içerir. Ancak kanımca bu, eski yüzeysel bir tanımlama geleneğinden başka bir şeydir. Bu noktada kendisinin de bir ressam olduğu unutulmamalıdır. Metnini resimsel bir düzenlemeyi oluştururcasına işler; çizgi ve renklerin yerini adeta sözcükler ve tanımlamalar alır. Ayrıca Leonardo'nun deyişiyle "resmin kız kardeşi müziğe" verdiği önem de bu açıdan ele alınabilir. Vasari *Yaşamöyküleri*'nde müziğe yeteneği ve ilgisi olan ressamların bu yönlerine özel bir ilgi duyar.[20] İlk iki bölümde müzisyen-ressam olarak yalnızca üç isim belirtilmiştir: Lorenzo Monaco, Don Bartolomeo ve Verrocchio. Ancak kendi döneminin sanatçılarını kapsayan üçüncü bölümde, bu yöndeki liste hayli zenginleşir. Benvenuto Garofalo, Girolomo da Carpi ve elbette Leonardo bu konuda başı çekmektedir. Öte yandan Giorgione ve Parmigianino gibi müziğe ilgi duyan ressamların bu yöndeki etkinlikleri de söz konusu söylem içinde değerlendirilir. Ancak daha da önemlisi, metin bir yandan resme ilişkin sözcük ve tanımlamalarla oluşurken (resimsel yazı) bir yandan da kimi yapıtların *ekphrasis* geleneğinde anlatımında müzikal bir terminoloji devreye girer. Fra Bartolomeo'nun bir altar resmini

19 Bu geleneğin Vasari'den başlayıp Jacob Burckhardt'ın *Cicerone*'sine uzanan çizgisini tartışan bir yayın için bkz. Raphael Rosenberg, "Von der Ekphrasis zur wissenschaftlichen Bildbeschreibung Vasari, Agucchi, Félibien, Burckhardt", *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 58. bd., h. 3 (1995), 297-318.

20 Bu konuda aydınlatıcı bir çalışma için bkz. Katherine A. McIver, "Maniera, Music, and Vasari", *Sixteenth Century Journal*, vol. 28, no.1 (Spring 1997), 45-55.

anlatırken *maniera* kuramına ilişkin görüşleri için bu terminolojiyi kullanır. Rafaello'nun *Papa X. Leo Portresi*'nde renklerden müzikal tümceler gibi söz eder; bu bağlamda resim görsel bir müzik (*suona*) haline gelir.[21] Vasari'nin bu yöndeki ilgisinin bireysel olmanın ötesinde de bir nedeni vardır kuşkusuz...

Müzik Rönesans'ta salt özgür sanatlardan (*liberal arts*) biri olmakla kalmıyor, soylu çevrelerin ve sarayların olmazsa olmaz bir etkinliği kabul ediliyordu. Kaldı ki bu çevrelerin ideal insanının şarkı söyleyebilmesi ve farklı çalgıları çalabilmesi gerekliliği, Baldassare Castiglione'nin Nisan 1528'de yayımlanan *Il Libro del Cortegiano*'sunda (Saraylının Kitabı) neredeyse bir kural olarak konmuştu.[22] *Saraylı,* hiç kuşku yok ki Vasari'nin başucu kitaplarından biriydi. Sofonisba Anguissola, Irene di Spilimbergo, Properzia de' Rossi[23] gibi kadınlardan müziksel ilgi ve yetenekleri açısından söz ederken "Castiglione kuralları" devreye girmiş görünüyor.[24]

Bu bağlamda Vasari'nin dili ve söylemini yetiştiği kültür ortamı ve bulunduğu çevrenin –kendisi de bilindiği gibi Cosimo de' Medici sarayının bir üyesiydi– bir sonucu olarak görmek gerekir.[25] Ne var ki resimleri açıklamak

21 K. A. McIver, *a.g.y.*, 54. (Yüzyıllar sonra Rus besteci Aleksandr Skriabin (1871-1915) renkleri simgeleyen müzikal düzenlemeler gerçekleştirecektir, U.T.)

22 B. Castiglione, *The Book of the Courtier* (Trans. by G. Bull), Penguin Books, London 1988 (repr.). Vasari on yedi yaşındayken yayımlanmış olan kitapta Baldesar Castiglione bir saraylı için müziğin önemini değişik açılardan ele alır: gücü ve bir saraylı için gerekliliği (s. 95-96); erkekten çok bir kadına yakıştığı (s. 94); ne zaman icra edileceği (s. 121), bunlardan bazılarıdır.

23 Resme de yeteneği olduğu anlaşılan Bolognalı heykelci Properzia de' Rossi, Vasari'nin metninde bir portresi de kullanılarak başlık açılmış tek kadın sanatçıdır. Sanat tarihinde kadınlara yer verilmemesinin müsebbibi olarak en başta Vasari'yi gören feminist sanat tarihçileri, daha çok Sofonisba Anguissola hakkında yazdıklarına odaklanırlar; ancak bu açıdan bakıldığında de' Rossi'nin yaşamını anlattığı bölümdeki kimi tümceler de ("küçük, ipeksi, beyaz ellerle...", "salt ev işlerinde değil...") benzer "üstten ve küçümseyici ifadeler" barındırır. *Yaşamöyküleri*'ni "beyaz erkek sanatçılardan oluşan bir sanat tarihi kanonu" oluşturduğu için sayfalarca eleştiren Nanette Salomon bile sonuçta Vasari'nin bağlı bulunduğu zamana ait ekonomik, kültürel ve toplumsal koşullar çerçevesinde davranmış olduğunu belirtmek zorunda kalmıştır. Bkz. N. Salomon, "Sanat Tarihi Kanonu: Dışlama Günahları", *Sanat ve Cinsiyet* (Ed. A. Antmen), İletişim Yayınları, İstanbul 2008, 161-181. Kaldı ki böylesi bir pencereden bakıldığında –aynı dönem ve ortamın bir ürünü olarak– Castiglione'nin *Saraylı*'daki "müziğin erkekten çok kadınlara yakıştığı" anlatımını da "ayrımcı" bulmamak için hiçbir neden yoktur.

24 Bkz. dipnot 20, 21.

25 Vasari'nin "saraylı" yönünü ele almasının yanında onun mimarlık üretimini Venedik S. Marco Meydanı şeması ve Michelangelo'nun Campidoglio'su ile; Uffizi'deki yaklaşımını Sansovino'nun Venedik Dükalık Sarayı ve yeni kitaplık arasındaki alanın düzenlenmesiyle ilişkilendirirken bu yönde Ralph Lieberman tarafından çekilmiş özel görsellere yer veren

için başvurduğu müzikal terminoloji, kullandığı resimsel-şiirsel tanımlamalar, kuşkusuz bireysel bir yazım biçeminin ürünleridir. Bu nedenle sözgelimi Carlo L. Ragghianti onun konuyu anlatmak için seçtiği sözcükleri tıpkı bir ressamın yapıtını süslemek için kullandığı resimsel araçlara benzetir.[26] Bizzat kendisinin de belirttiği gibi, o bir yazar olmaktan çok sanatçılar hakkında yazan bir sanatçıdır.

Geldiğimiz nokta bizi ikinci ayrıma ulaştırıyor. Günümüz eleştirmeni –eğer yöntemsel bir çözümleme gerçekleştirmiyorsa– klasik kuralları değerlendirmesinin temeline yerleştirmekten kaçınır. Giderek, yorumlarının gücünü kuralsızlığın dinamizminde arar zaman zaman... Oysa Rönesans'ın bir çocuğu, üstüne üstlük 16. yüzyılın bir sanatçısı olarak Giorgio Vasari'nin değerlendirmelerinde ve kuramında ölçütü, sıkı kurallardır: *perfetta regola dell'arte.* Sanatın bu yetkin kuralları ise *regola* (kural), *ordine* (düzen), *misura* (ölçü), *disegno*[27] ve *maniera* (tarz) ile oluşur. Vasari'nin de kuramını dayandırdığı bu kesin klasik yapıyı şu biçimde açıklayabiliriz: Sanatsal üretim sıkı kurallara bağlı bir düzen,[28] ölçülebilir temeller üstüne entelektüel bir tasarımlama yaratıcılığı (*disegno*) ve bireysel bir tarz, bir yaratı çabası (*invenzione*) gerektirir. Onun *bella maniera* dediği şey, bu kavramlara dayanarak göze hoş gelen tarzdır. Vasari, *Yaşamöyküleri*'nde baştan sona bu tür bir yaklaşım içinde sanatçıları değerlendirir ve eleştirir.[29] Bu yüzden de yazım dili ve söyleminde ilkçağ mirasına dayanan klasik bir değerler dizgesi kullanır.

* * *

bir yayın için bkz. Leon Satkowski, *Giorgio Vasari: Architect and Courtier*, Princeton University Press, Princeton, 1993.

26 Alıntılayan S. L. Alpers, *a.g.y.*, 191 (özgün kaynaklar için bu makalede bkz. dipnotlar 8 ve 10, U.T.).

27 Özelde Vasari, genelde de sanat tarihi açısından bu İtalyanca sözcük, "tasarıma" denk gelen düz-anlamından çok daha farklı bir anlam içermektedir. "Entelektüel düzeyde yaratıcılık da içeren bir tasarımlama gücü" olarak karşılayabileceğimiz *disegno*, bir tema, konu ya da alegorinin kusursuz sanat kurallarına bağlı bir sanatsal yaratıcılıkla görselleşmesini ifade eder. Vasari sonrasında ise bu kavrayışa, Federico Zuccaro tarafından zihinsel tasarımlamanın net olması yanında özgür olması gerektiği de belirtilerek sanatçının estetik yaratıcılığını tanımlayan *disegno interno* (sanatçının düşgücü denebilir) anlatımı eklenmiştir.

28 Bir yüzyıl sonra, XIV. Louis'nin kurdurduğu Fransız Krallık Akademisi'nin de temel ilkelerinden biri olacaktır. "En iyi kurallar, en iyi ustalar" adeta bu kurumun sloganıydı ve bu bağlamda Rafaello ve Poussin'in sanatı yüceltilmekteydi. Çizginin tasarımsal gücüne prim veren bu yaklaşımın karşısına hemen modern bir anlayışla "renkçiler" çıkacak ve Rubens'i önder alacaklardır. Artık bu noktadan sonra sanatta "akademik" sözcüğü, günümüzdeki "tutucu", "klasik", "geleneksel" yan-anlamlarını edinecektir.

29 Sözcüğü burada, sonradan Kant'ın "sınıflamak", "tasnif etmek" anlamında kullanımına benzer biçimde ele alıyorum.

Burada belki konunun biraz dışına çıkarak örneklerle anlaşılır kılmak adına, *disegno* kavramının Vasari'nin sanatında izini sürme yolunda üç farklı üretime dikkat çekmek isterim. İlki, Floransa, Casa Vasari'nin süslemelerinde[30] dile gelen sanata ilişkin olguların tasarımlanmasıdır. Bu yapının "Sanatlar Salonu" resimlerinde Vasari, kitabının akışına uyan bir resimleme şeması yaratır. Başrolde ilkçağın ünlü ressamı Apelles'in yer aldığı duvarlarda şu sahneleri görürüz: Apelles'in tanrıça Artemis'i resimleyişi; modellerin sanatçı atölyesine gelişi; Apelles ve ayakkabı tamircisi; resmin kökeni; mimarlık-resim-müzik-heykel-şiir alegorileri ve Vasari'nin sanatın gelişimi kavrayışına bağlı olarak, madalyonlar içinde Cimabue ile Giotto'dan başlayıp Leonardo, Rafaello, Michelangelo, G. Romano, Rosso Fiorentino ve kendisiyle süren çizgi içinde ressam portreleri. Casa Vasari "Sanatlar Salonu"nun tasarlanışı, bir ressamın (yazar ya da kuramcı da denebilir bu noktada) sanatın gelişim çizgisini kavrayışına koşut konu ve alegorilerle sanat tarihsel bir *disegno* örneği olarak seçkinleşir.

İkincisi Arezzo, Casa Vasari'de dile gelen bireysel bir seçimin tasarımlanmasıdır. Bu yapıda Vasari, çoğu zaman kendi özel yaşamının arzu ve istekleri doğrultusunda bir izlek toplamı oluşturmuş ve onlara en uygun formu vermeye çalışmıştır. 1541'de kendi anlatımıyla "kentin en havadar semti S. Vito bölgesinde göz kamaştırıcı bahçelere nazır" (*principata in Arezzo, con un sito per fare orti bellissimi nel borgo San Vito, nella migliore aria della città*) bir ev almış ve bir yıl içinde resimleme işine başlamıştır. İlerleyen yıllarda, genç eşi Niccolasa Bacci ile birlikte sakin ve huzurlu bir yaşam hedefinin mekanı olarak düşünecektir evi... Gerçi, alınan siparişler ve sonrasında gelen Floransa'daki yönetsel görevler nedeniyle çok kısa bir zaman geçirmişlerdir bu şirin evde; ama resim programını bireysel isteklerinin bir sahnesi haline getirmiştir bile Vasari... Örneğin "Sanatlar Odası"nda büyük büyükbabası Lazzaro Vasari'den başlayarak yakınlarının, sanatçı dostlarının grotesk portrelerini resimler. Müzik ve şiirin simgeleriyle zenginleştirilmiş "Apollon ve Esin Perileri Odası"nda pencerenin yanındaki üç tanrıçanın arasında altın sarısı giysili kadının genç eşi olduğuna inanılır. Özel odalarının tavanında barış, uyum, alçakgönüllülük ve erdem alegorilerinin kuşattığı tavan süslemesinde "Tanrı'nın İbrahim'in soyunu kutsaması" konusuna yer verir. Bu bağlamda İbrahim Peygamber doğurganlığı simgelemektedir. "Erdem'in Zaferi Odası"ndaki ressamın atölyesi düzenlemesini buna koşut olarak Efes Artemisi'nin bir resmi zenginleştirmektedir. Ne var ki "Tanrı bu sesi duymayacak" ve çift çocuksuz olarak bu

30 Bu konuda bkz. Fredrika H. Jacobs, "Vasari's Vision of the History of Painting: Frescoes in the Casa Vasari, Florence", *The Art Bulletin*, vol. 66, no. 3 (Sep., 1984), 339-416.

dünyadan ayrılacaktır. Ancak bugün müze olan yapı, ressamın bireysel nitelikli bir *disegno*'su olarak arzularını bir ölçüde günümüzde yaşatmaktadır.

Sonuncusu ise Palazzo Vecchio'nun oda ve salonlarındaki kamusal/yönetsel ya da kent tarihine ilişkin olguların tasarımlanıp boyanmasıdır. 1560'tan başlayarak asistanlarıyla birlikte gerçekleştirdiği çalışmanın tasarımı, doğal olarak bu kez kent yönetimi ve etkinliklerine ayrılmıştır. Örneğin "Cosimo Il Vecchio Odası"nın resim programı (Faenza'lı M. Marchetti ile) Cosimo'nun kentten sürülüşü, sürgünden dönüşü, sanatçı ve akademisyenlerle birlikte gösterilişine ayrılmıştır. "Muhteşem Lorenzo Odası"nda (yine Marchetti ile) ise Floransa'nın bu ünlü yöneticisi yüceltilir. Tavanda en güçlü yabancı devletlerin elçilerinin Lorenzo'ya saygılarını sunmaları yer almaktadır. Öteki duvarlar ise Lorenzo'nun Floransa'ya karşı açılan savaşı (1479-1480) durdurmak amacıyla Kral Ferdinand'la buluşmak için Napoli'ye gidişine; Venedik ve Ferrara arasındaki savaş sırasında Cremona Kurultayı'nda müttefikleriyle buluşmasına ve Herakles'in Hydra canavarını öldürüşüne (cesaret alegorisi olarak tipik bir *disegno* kavrayışı); adil yargı ve şükran alegorileriyle birlikte Genova ve Floransa kentleri arasındaki savaş (1487) sırasında Sarzana kenti ahalisinin kenti Lorenzo'ya teslim edişine ve son olarak Lorenzo'yu şan ve erdem alegorileriyle birlikte akademisyenler ve felsefecilerle (L .B. Alberti, M. Ficino, A. Poliziano, Pico della Mirandola vd.) kuşatılmış olarak gösteren kompozisyonlar yer alır.

Bu bağlamda en ilginç örnek ise Eleonora apartmanlarındaki "Gualdrada Odası"dır. Giovanni Stradano ile birlikte resimlediği bu mekanda Dante'nin *İlahi Komedya*'sında da yer alan Floransalı bir genç kızın öyküsünden hareketle saflık ve alçakgönüllülük erdemleri içinde kentin bağımsızlığına vurgu yapılmaktadır. 12. yüzyılda Floransa'da yaşamış bu genç kız, babasının ısrarına rağmen ancak gelecekteki eşine izin vereceği gerekçesiyle, kenti ziyaret eden İmparator IV. Otto'yu öpmeyi reddetmiştir. Tavandaki bu sahnenin yanı sıra duvarlarda kentin çeşitli etkinlikleri (Vaftizci Yahya yortusu sırasında Duomo Meydanı'nda geçit alayı, Santo Spirito Meydanı'nda geleneksel festival, Santa Maria Novella Meydanı'nda futbol maçı, Santa Croce Meydanı'nda atlı mızrak dövüşü gibi) yer almaktadır. Odanın öteki süsleri ise ana konuya bağlı olarak inanç, umut, adalet ve sabır alegorileridir. Bu örneklerden hareketle Palazzo Vecchio'nun süslemelerini ise kamusal/yönetsel olguların bir *disegno*'su olarak adlandırabiliriz.

* * *

Yeniden metnimize dönersek; yoğun okumalar ve titiz bir hazırlık evresinden sonra[31] kaleme alınan metnin bir amacının da aslında okuyucuyu izleyiciye dönüştürmek olduğunu söyleyebiliriz. O, adeta resimleri anlatmaktan çok *göstermek* ister gibidir. 1568 baskısında, Michelangelo'nun yaşamını anlatırken *Son Yargı*'nın değişik boyutlarda kopya ve baskısının yapılmış olduğu ve hemen her yerde bulunabildiği için uzun uzadıya ele almadığını belirtmesi, onun bu amacını net bir biçimde açıklıyor. Bir yandan da sanatın gelişiminde önemli gördüğü anları (ve sanatçıları) fantastik öyküler ve anekdotlar yoluyla zihnimize sokmak ister. Vasari *Yaşamöyküleri*'ni hazırlarken sanatçılar hakkında ayrıntılı notlar almış (söylenti ve anekdotlar da buna dahildir), giderek kimi çizim ve taslakları kendi koleksiyonuna katmış, çoğu yapıtı yerinde görmek için İtalya çapında uzun yolculuklara çıkmıştır.[32] Aslında her tarihçi gibi Vasari'nin güvenilirliği de kaynaklarına bağlıdır. Hellmut Wohl bu noktada ilginç bir saptamada bulunur ve onun, anekdotların yanı sıra kendisinden önceki iki yüzyılın sanatına ilişkin estetik değerlendirmeleri de derlediğini, dolayısıyla öznel yorumların –çağdaşlarını anlattığı üçüncü kısım hariç– bu kısımlarda yer almadığını belirterek kendi karar ve estetik yargılarını daha çok *Il Libro de'Disegni*'deki[33] 14.-15. yüzyıl çizimlerine yaptığı adlandırmalarda bulabileceğimizi söyler.[34] Belki de bu yüzden *Il Libro*, bir sanatçı-koleksiyoncudan çok ilk sanat tarihçisinin bir ürünü olarak yorumlanmıştır.[35]

Ne var ki bu ölçekte bir kitabın bünyesinde kimi doğruluğu kuşku götürür anlatımlara ve yanlışlara da rastlanmaktadır. Dahası *Yaşamöyküleri*'nde anlattığı kimi anekdotlar, tıpkı metnin bütününün bir sanat tarihi miladı haline gelmesi gibi, efsane boyutuna ulaşmıştır. Bu da anlaşılabilir, dahası nedensellik içeren bir durumdur. Zaman içinde bu türden öyküler, sıradan

31 Vasari'nin okumaları ve kaynakları konusunda en doyurucu bilgiler için bkz. P. L. Rubin, *a.g.y.*, 148 vd.

32 *Yaşamöyküleri*'nde, başta Giorgione olmak üzere kimi sanatçıların bugün için pek ünlü yapıtlarının o ünlü *ekphrasis* geleneği içinde betimlenmesini bulamayız. Bunu bir eksiklik olarak görmeden önce, o dönemde kimi yapı ve şapellerin kapalı (istisnalar bir yana "closed for restoration" modern bir nottur!), kimi yapıtların da günümüze oranla daha ulaşılamaz konumda bulundukları gerçeğini unutmamak gerekir.

33 Vasari'nin bir koleksiyoner olarak topladığı, özellikle kendinden önceki sanatçıların çizimlerinden oluşan ve bugün çeşitli müzelere dağılmış albüm. Burada Vasari salt biçeme bakarak adlandırmalarda bulunmamış, aynı zamanda çizimleri kendi sanat anlayışını yansıtan çerçevelerle de süslemiştir. Kaynakça için bkz. dipnot 7, 34, 35.

34 Hellmut Wohl, "The Eye of Vasari", *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 30. bd., h.3 (1986), 537.

35 Otto Kurz, "Il Libro de' Disegni di Giorgio Vasari", *Studi Vasariani. Atti del convegno internationale per il IV centenario della prima edizione delle "vite" del vasari*, G. C. Sansoni, Firenze, 1952, 226.

okurdan Rönesans araştırmacısına kadar hemen herkesin ilgisini çekmiş, iştah kabartmıştır. Giotto'nun *di naturale* koyunu ve serbest elle çizdiği kusursuz dairenin bir Papalık görevlisini derinden etkilemesiyle başlayan bu türden öyküler (aslında ressamın doğalcılığının boyutunu belirlemek adına kullanıldığı anlaşılıyor), Leonardo'nun kalkanı, Michelangelo'nun pek çok olayıyla sürer ve Amico Aspertini'nin aynı anda iki elini birden kullanarak biriyle ışığı ötekiyle gölgeyi verebildiği türünden fantastik yorumlara kadar varır. Aslında bütün bunlar, sanatçıların yer ve önemlerini (Vasari'nin sanat tarihi diyebiliriz buna) taçlandıran birer hoş fıkra gibidir.

Vasari'nin kullandığı kaynaklara ilişkin sorunlara birkaç örnek vermek gerekirse: Sözgelimi, I. Cosimo'nun sanat danışmanı, dilbilimci Vincenzo Borghini'nin (1515-1580) Vasari'nin yapıtının ikinci baskısı üzerinde hayli etkili olduğu bilinir. Borghini, Vasari için salt bir arkadaş ve redaktör olmanın çok ötesinde, bir düşünsel rehber (*mentor*) işlevi de görmüştür. 1564'te Borghini'nin Vasari'ye yazdığı bir dizi mektuptaki rehberliğinin yanı sıra son araştırma ve belgeler, ona yapıtların yeri ve tanımlanması konusunda da kaynaklık etmiş olduğunu gösteriyor.[36] Bu bağlamda Borghini'nin 1537'de San Gimignano ve Volterra yolculukları sırasında tutmuş olduğu notlardaki yanlışları Vasari'de aynen buluyoruz. 1550 baskısında yalnızca, Gozzoli'nin San Gimignano'da çalışmış olduğu belirtilirken ikinci baskıda Borghini'nin notlarına koşut bir anlatımla yapıtları tanımlar ve bunları sanatçının erken dönemine ait kabul eder. Borghini, Volterra'daki resimleri anlatırken bir yanlışlık yapar (bu hatasını daha sonra düzeltecektir gerçi) ve Luca Signorelli'nin iki altarpanosunu Piero della Francesca'ya atfeder. Vasari de bu yanlışı yinelemekle kalmaz; ressamın ahşap üstüne boyanmış *İsa'nın Sünneti* resminden Borghini'yi izleyerek fresk olarak söz eder.[37] Resimlerden söz ederken zaman zaman aynı konulara farklı isimler verdiği, o anki durumuna göre tanımlamalar yaptığı da görülür: Correggio'nun bir yapıtından (Prado) söz ederken "İsa'nın Mecdelli Meryem'e Görünmesi" ifadesini kullanırken başka bir yerde Michelangelo'nun bir kartonu için "Noli me tangere" deyişine yer verir (Vasari kuşkusuz bu iki tanımın aynı sahneyi anlattığını bilmekteydi). Bu, bir ölçüde anlaşılabilir bir durumdur; ne de olsa 16. yüzyılda bugünkü bir ikonografik tanım kesinliğinden söz edilemezdi. Kaldı ki *Yaşamöyküleri*'nde günümüzün redaksiyon anlayışını aramak büyük ölçüde haksızlık olurdu.

36 Robert Williams, "Notes by Vincenzo Borghini on Works of Art in San Gimignano and Volterra: A Source for Vasari's 'Lives'", *The Burlington Magazine*, vol. 127, no. 982 (Jan., 1985), 17.

37 *A.g.y.*, 19.

Öte yandan Vasari, kimi zaman yanlış hatırlama ya da kuşkulu verileri nedeniyle ciddi hatalar da yapar. Uccello'nun ölüm tarihini 1475 yerine 1432 olarak verir (belki bu nedenle onu Brunelleschi ve Masaccio'dan önceye yerleştirir; ancak ressamı Uluslararası Gotik'e yakın ve "eski moda" değerlendirip böyle davranmış olması da olasıdır); tarihsel gerçeklere ters düşüp[38] Andrea del Castagno'yu Domenico Veneziano'nun katili ilan eder[39]; Luca Pacioli'yi hocası Piero della Francesca'nın çalışmalarını çalıp kendi *Summa*'sına katmakla suçlar; garip ve münzevi bir kişilik olarak tanımladığı Piero di Cosimo'nun ölü bedeninin bir merdiven altında bulunduğunu söyler;[40] Leonardo'ya son nefesini I. François'nın kollarında verdirir (bu konuda öyküyü destekleyen/çürütmeye çalışan farklı yorumlar da bulunmaktadır[41]).

Bu açıdan bakıldığında *Yaşamöyküleri*, retorik bir anlatım içinde tarihsel gerçeklerin, dedikoduların, sözel geleneğin bir ressamın mesleğine ve sanatın gelişimine ilişkin yer yer *öznel yorumlarını* ortaya koyma yolunda bir araya getirildiği sıkı dokunmuş bir duvar halısı gibidir. Büyüteçle bakıldığında ayrıntılar göz kamaştırıcıdır ancak asıl anlamı kavramak için araya uzaklık koymak gerekir. Sözü fazla uzatmadan, ikinci bölümün önsözüne nasıl başladığına bakalım:

38 Öykü şöyledir: "Yağlıboya tekniğini Hollanda'da öğrenen Antonella da Messina, İtalya'ya dönüşünde Venedik'e yerleşerek bildiklerini arkadaşlarına aktarır. Bunlardan biri olan Veneziano ise tekniği Floransa atölyelerine taşır. Onunla arkadaşlığını koyulaştıran Castagno, tekniği öğrendikten sonra rakipsiz kalmak için Veneziano'yu bir demir çubuğun darbeleriyle öldürür." Hayal gücüne gem vuramayan Vasari, Castagno'nun o sıralar Yahuda olarak otoportresi üzerinde çalışmakta olduğunu belirtmektedir. Ne var ki tarihsel gerçekler bu fantastik öyküyü yerle bir ediyor: Antonello da Messina Venedik'e 1475'te, Veneziano'nun ölümünden tam on dört yıl sonra gelmiş, sözde cinayetten de dört yıl sonra ölmüştür. Vasari burada Floransa atölyelerinin –hemen her yer ve iş alanında olabileceği gibi– kara çalma üstüne kurulu, kulaktan kulağa yayılan tatsız bir dedikodusuna kurban gitmiş görünüyor. Castagno bölümü dışında ayrıca bkz. Serge Bramly, *Leonardo da Vinci* (Çev. A. Sarvan-C. Utku), Agora Kitaplığı, İstanbul 2003, 112-113.

39 Andrew Ladis, *Victims and Villains in Vasari's Lives* (Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2008) başlıklı kitabında Castagno'nun yanı sıra Buonamico Buffalmaco ve Baccio Bandinelli gibi Vasari'nin "karşı-kahramanlarını", "zanlılarını" değerlendirmeye alır. Giderek Bandinelli'de "ilahi" Michelangelo'ya karşı bir "deccal" kimliği bulur.

40 Arşiv belgeleri ressamın son nefesini verdiği sırada yalnız olmadığını söylüyor. Bkz. Louis A. Waldman, "Fact, Fiction, Hearsay: Notes on Vasari's Life of Piero di Cosimo", *The Art Bulletin*, vol. 82, no. 1 (March 2000), 172 vd. Yine de Erwin Panofsky, döneminin en bilinen ve anısı canlı tutulan sanatçılarından biri olan Piero di Cosimo'nun Vasari'deki tanımını (Piero öldüğünde Vasari'nin dokuz yaşında olduğu hatırlanırsa) oldukça başarılı bulur. E. Panofsky, "The Early History of Man in Two Cycles of Paintings by Piero di Cosimo", *Studies in Iconology*, Harper and Row, New York, 1962, 65 vd. Türkçesi: E. Panofsky, *İkonoloji Araştırmaları* (Çev. O. Düz), Pinhan Yayınları, İstanbul, 2012.

41 S. Bramly, *a.g.y.*, 405.

"*Bu kitabı yazmaya koyulduğumda amacım hiçbir zaman sanatçıların ve yapıtlarının yalın bir envanterini çıkarmak olmadı (...) öyle olsaydı, kendi yargılarımı ve değerlendirmelerimi katmadan basit bir çizelgeyle kotarabilirdim bu işi.*"[42]

Sonuçta günümüzde Vasari, sanat tarihçiler ve öğrenciler için ne anlama gelmektedir? Sanat tarihinin tarihsel gelişimini 16. yüzyıl ortalarına kadar önümüze koyup bizi "biçimleyen", dahası sanat tarihi yazımını ve beğenisini oluşturan bir kuramcı mıdır? Bireysel egosuna ya da yurttaşlık duygularına (ideolojik de denebilir) esir düşerek zaman zaman coğrafi (giderek biyolojik) önyargılarda bulunan bir sanatçı mıdır? Kimi zaman yanlış verilerle donanmış, yer yer dedikoduların esiri olmuş bir tarihçi midir? Sorular böyle konulduğunda, insan –en azından bir tanesine– evet yanıtını rahatlıkla verebilir. Bütün bunları sorgulamanın (ki yüzlerce kez yapılmıştır) yanı sıra, amaçladığı tarihselciliği gözden uzak tutmadan (eleştirmek ayrı bir konudur ve günümüz sanat tarihçisinin sorunsalıdır) yukarıda özetlemeye çalıştığım nitelikleri barındıran metninin keyfini çıkarmak da Vasari'ye yaklaşımın bir başka boyutudur.

42 G. Vasari, *a.g.y.*, vol. 1, 245.

ÖNSÖZ

Konu hakkında yazan herkesin, kesin biçimde ve oybirliğiyle heykel ve resim sanatlarının ilk önce Mısır halkı tarafından doğadan yola çıkarak türetildiğini ileri sürdüğünün tam anlamıyla bilincindeyim. Fırçanın ve boya kullanmanın keşfi nasıl Yunanlılara atfediliyorsa, mermerden yapılma ilk kaba heykellerin ve ilk kabartmaların Keldanîlere atfedildiğinin de farkındayım. Ne var ki desen bu iki sanatın da temelidir, daha doğrusu bütün yaratıcı süreçlerin hayat veren ilkesidir. Yüce Tanrı uçsuz bucaksız evreni yarattıktan ve göğü parıltılı ışıklarıyla donattıktan sonra yaratıcı aklını daha öteye, temiz havaya ve sağlam toprağa yönelttiği zaman, hiç kuşkusuz desen Yaradılış'tan önce de mutlak bir mükemmellikle vardı. İnsanoğlunu yaratırken Tanrı, ilk resim ve heykel formlarını, yaratılmış şeylerin olağanüstü zarafeti içinde biçimlendirdi. Şurası tartışmasız bir gerçektir ki heykeller, poz ve kontur meseleleri, tıpkı kusursuz bir modelden olduğu gibi, ilk önce insanoğlundan türetildi. İlk resimlerde de, bunlar her ne idiyse, yumuşaklık ve bütünlük fikirleri, ışık ve gölgenin çarpışan ahengi aynı kaynaktan elde edildi.

Tanrı'nın ilk insana biçim vermek için yoğurduğu malzeme bir kil topağıydı. Nedensiz değildi bu, çünkü zamanın ve doğanın Tanrısal Mimarı bütünüyle kusursuz olduğundan, kusurlu bir malzemeye ekleme ve çıkartma yaparak nasıl yaratımda bulunulacağını göstermek istedi. İyi heykeltıraşlar ve ressamlar, ekleme ve çıkartma yaparak kaba modelleri ve eskizleri erişmeye çabaladıkları nihai mükemmelliğe nasıl ulaştırıyorsa Tanrı da aynı şeyi yaptı, modeline canlı renkler kattı. Daha sonra, yeryüzündeki taşocaklarından türetilen bu renkler resimlerde tasvir edilen her şeyi yaratmakta kullanılacaktı.

Resim ve heykeldeki bu güzel modele öykünmek için Nuh Tufanı'ndan önce insanların ne yaptığını kesin olarak bilmediğimiz bir gerçektir. Ne var ki çeşit çeşit üslupta resimler ve heykeller icra ettikleri kuvvetle muhtemeldir. Çünkü daha ileri bir tarihte, Nuh Tufanı'ndan iki yüz yıl sonra, kibirli Nemrud'un oğlu Belos sonradan puta tapmak için kullanılacak olan heykeli yapmıştı. Yine aynı kralın ünlü gelini, Babil kraliçesi Semiramis de Babil kurulurken şehrin süslemelerine gerçek hayattan alınıp renklendirilmiş türlü

türlü hayvan tasvirleri eklemekle kalmamış, kendisinin ve kocası Ninos'un üç boyutlu tasvirlerini, kayınpederinin, kayınvalidesinin ve kayınvalidenin annesinin bronz heykellerini de yaptırtmıştı. Bütün bunları bize söyleyen Diodoros'tur ve söz konusu şahsiyetleri de anakronik olarak Jupiter, Juno ve Ops diye adlandırır.[1] Keldanîler kendi tanrılarının suretlerine nasıl biçim vereceklerini bu heykellerden öğrenmiş olsalar gerektir çünkü Eski Ahid'in Tekvin (Yaradılış) kitabında, yüz elli yıl sonra Rahel'in, kocası Yakub'la Mezopotamya'dan kaçarken, babası Laban'ın putlarını nasıl çaldığını okuruz.

Heykel ve resim yapanlar sadece Keldanîler değildi. Mısırlılar da bu sanatlarda çok yetkindi. Diodoros'un baştan sona tasvir ettiği, eski Mısır kralı Ozimandias'ın muhteşem kabri bunu kanıtlamaktadır. Bir başka kanıt da, Mısır'dan kaçış sırasında Musa'nın verdiği sert emirde bulunmaktadır. Bu emre göre Yahudilerin her ne şekilde olursa olsun Tanrı'nın suretini yapması ölüm cezasıyla yasaklanıyordu. Musa dağdan indiğinde halkının Altın Buzağı'yı yaptığını ve ona taptığını gördü. Bir hayvan suretine ibadet edilişine öfkelenerek sadece putu kırıp paramparça etmekle kalmadı, bu günahı cezalandırmak için Levililere, putperestliğe kalkışan binlerce İsrailoğlunu öldürme emri verdi. Ama heykel yapmak değil, heykellere tapmak günahtı. Mısır'dan Çıkış kitabında, mermer ve çeşitli madenleri işleyerek resim ve heykel sanatı yapmanın Yahuda kabilesinden Betsalel'e ve Dan kabilesinden Oholiab'a Tanrı tarafından öğretildiğini okuruz. Altından iki Kerubî'yi, kandilleri, perdeyi, kâhin giysilerini ve Mişkan'ın[2] bütün güzel maden dökümlerini onlar yaptı. İki ustayı bunları yapmaya yönelten tek şey, halkı onları seyredip hayranlık duymaya razı etmekti.

İnsanlar Nuh Tufanı'ndan önce gördükleri yapıtlardan yola çıkarak, kibirlerinin yönlendirmesiyle, şöhretini ebedî kılmak istedikleri kimselerin heykellerini yapmayı keşfettiler. Yunanlılar heykele farklı bir köken atfetti; Diodoros'un belirttiği gibi, ilk heykellerin Etiyopyalılar tarafından yapıldığını, Mısırlıların Etiyopyalılardan, Yunanlıların da Mısırlılardan öğrendiğini ileri sürdüler. Heykel ve resim Homeros çağında mükemmelliğe ulaşmıştı, esin dolu ozanın anlatımı bunu kanıtlamaktadır. Homeros Akhilleus'un kalkanını öyle ustaca tanıtır ki kalkan sadece tasvir edilmemiş de sanki gözümüzün önünde oymalarla süslenip boyanmış gibi gelir bize.[3] Lactantius Firmianus resim ve heykelin keşfini, tıpkı Tanrı gibi insanın suretini balçıktan oluşturan Prometheus'a atfeder; heykel sanatının ona da-

1 Diodoros, İulius Caesar'ın çağdaşı Sicilyalı Diodoros idi; kırk ciltlik bir dünya tarihi yazmıştı, bu kitaplardan on beşi günümüze kadar ulaşmıştır.

2 İbranice "mesken" anlamına gelen Mişkan ya da Çadır Tapınak, İsrailoğulları Mısır'dan çıktıktan sonra, çölde Musa tarafından inşa edilmiş ve MÖ 950'de Kudüs'teki Süleyman Tapınağı kurulana kadar kullanılmıştır. (ç.n.)

3 *İlyada*, Kitap XVIII, Homeros Akhilleus'un kalkanını son derece ayrıntılı tasvir eder.

yandırılabileceğini belirtir.[4] Plinius'a göre resim Lydia'lı Gyges tarafından Mısır'a getirilmişti. Plinius, Gyges'in bir defasında ateşin aydınlığında duvara düşen gölgesini görüp bir parça kömürle gölgenin dış hatlarını duvara çizdiğini söyler. (Bundan sonra bir süre insanların yapıtlarını meydana getirirken renk kullanmadığını, sadece çizgi kullandığını da ekler.) Bu yöntem daha sonra, daha çok emek harcayarak, Mısırlı Philokles tarafından, ayrıca Korinthos'lu Kleanthes ve Aridikes ve Sikyon'lu Telephanes tarafından tekrar keşfedilmiş.

Korinthos'lu Kleophantes renkleri bu sanata getiren ilk Yunanlıymış, Apollodoros da fırçayı ilk kullanan kişiymiş. Onların ardından Thasos'lu Polygnotos, Zeuksis ve Khalkis'li Timagoras gelmiş. Pythias ve Aglaophon da takip etmiş. Bunların hepsi ünlü sanatçılarmış. Onların ardından, dehasından ötürü Büyük İskender tarafından çok sevilip sayılan, el üstünde tutulan şanlı Apelles gelmiş; Lukianos'tan öğrendiğimize göre, Apelles iftiranın ve sahte iyiliğin doğasını ustalıklı bir şekilde incelemiş.[5] O dönemin ressam ve mimarları, neredeyse istisnasız olarak, hatasız yapıtlar ortaya koyabiliyordu, Pacuvius gibi sadece şiire yetenekleri yoktu, felsefe de biliyorlardı. Örneğin Metrodoros ressam olduğu kadar dört dörtlük bir felsefeciydi; Atinalılar tarafından Paulus Aemilius'a Zafer Alayı'nın[6] dekorlarını düzenlemek üzere gönderildi ama kalıp konsülün oğullarına felsefe öğretti.

Evet, heykel sanatı Yunanistan'da gelişip serpildi, özellikle Atinalı Phidias, Praksiteles, Polykleitos, mükemmel *intaglio* yapan Lysippos ve Pyrgoteles, fildişi kabartma heykel yapan Pygmalion gibi birçok olağanüstü sanatçı tarafından icra edildi.[7] Hikâyeye göre Pygmalion'un dualarına karşılık taştan yonttuğu kız canlanmıştı.

Eski Yunanlılar ve Romalılar ressamları da onurlandırıp ödüllendirirdi: büyük yapıtlar ortaya koyanlara şehrin anahtarı ve başka etkileyici payeler verilirdi. Roma'da resim sanatı öylesine gelişip serpildi ki Fabius, Salus tapınağında yaptığı güzel resimleri Fabius Pictor diye imzalayınca, Pictor onun soyadı olarak kaldı.[8]

---

4 Lactantius dördüncü yüzyılda yaşamış bir Hıristiyan yazarıydı, Vasari'nin alıntı yaptığı *Divinae Institutiones* kitabını kaleme almıştı.

5 Lukianos'un (İS ikinci yüzyılda yaşamış Yunanca yazan hiciv ustası) İftira üstüne denemesinde, Apelles'in Haset, Entrika ve Aldatma'nın ardından gelen İftira'yı tasvir ettiği bir resminden söz edilir.

6 Zafer Alayı (Lat. *Triumphus*): savaştan zaferle dönen komutan ve ordusu için Senato'nun düzenlediği bu törende, yüksek görevliler ve Senato üyeleri önde, savaş tutsakları arkada olmak üzere ordu, çiçeklerle bezeli yola dizilmiş halkın arasından geçer, ganimetler sergilenir; komutan, başına defne tacını takmış, beyaz atların çektiği zafer arabasına binmiştir. (ç.n.)

7 *Intaglio* tersten kabartma yapmak amacıyla bir yüzeye şekiller oymak anlamına gelir.

8 Fabius Pictor: Ressam Fabius.

Roma şehirlerinde kölelerin ressam olarak çalışması resmen yasaktı. Halk resme ve ressamlara en yüksek itibarı göstermekten hiç geri kalmadığı için, dikkate değer sanat yapıtları Roma'da düzenlenen Zafer Alaylarında, öteki ganimetlerin yanısıra sergilenmek üzere muhteşem zafer hatıraları olarak şehre gönderilirdi. Azatlı köleler ünlü birer sanatçı oldu ve cumhuriyetten şerefli ödüller aldılar. Romalılar sanatlara öylesine büyük değer veriyordu ki Marcellus, Siracusa şehrini yağmalarken orada yaşayan şöhretli bir sanatçıya çok büyük saygı gösterilmesini emretti. Şehri yakıp yıkmaya karar verdiğinde ise güzel bir resmin bulunduğu mahalleyi ateşe vermemek konusunda özenli davrandı. Söz konusu resim daha sonra büyük bir törenle Zafer Alayı için Roma'ya getirildi. Zaman içersinde, Roma neredeyse bütün dünyayı yağmaladıktan sonra, sanatçılar olağanüstü yapıtlarıyla şehre kendiliğinden geldiler. Böylelikle şehir dikkat çekici güzellikte bir yere dönüştü çünkü Roma'dakinden çok daha fazla sanat yapıtının bulunduğu yerlerden getirilen heykellerle bol bol süslendi. Sözgelimi Rodos'ta, o pek de büyük olmayan adada, bronz ve mermerden yapılma otuz binden fazla heykel vardı. Atinalılarda da o kadar çok yapıt vardı, Olympos ve Delphoi'de daha da fazlaydı; Korinthos'ta hepsi de son derece güzel ve değerli sayısız heykel bulunuyordu. Lykia kralı Nikomedes'in Praksiteles'in bir heykeline sahip olmak için nasıl yanıp tutuştuğu ve halkının neredeyse bütün kaynaklarını bu heykeli elde etmek için nasıl tükettiği konusunda bir hikâye yok mudur? Attalos da aynı şekilde davranmamış mı? Aristides'in yaptığı bir Baküs resmi için altı bin Sestertius'tan (Antik Roma sikkesi) fazla para vermeye hazır değil miymiş? (Lucius Mummius'un Roma'yı güzelleştirmek için törenle Ceres tapınağına yerleştirttiği resim işte o resimdi.)

Bunlar, resim ve heykel sanatlarına yüksek değer verildiğini kanıtlamasına rağmen sanatların kökenlerini yeterince aydınlığa kavuşturmamaktadır. Daha önce ele aldığımız gibi, resim ve heykel çok eski zamanlarda Keldanîler tarafından icra ediliyordu. Kimisi bu sanatların keşfini Mısırlılara atfeder, Yunanlılar da kendilerinin bulduğunu ileri sürer. Bizim sanatçımız Leon Battista Alberti'nin ifadesine göre, sanatların daha eski dönemlerde Etrüskler arasında gelişip serpildiğini düşünmek için haklı gerekçelerimiz vardır. Chiusi'deki muhteşem Porsena mezarı bunun somut kanıtını sunar. O kadar da uzun olmayan bir süre önce, Labyrinthos duvarları arasına gömülü olarak bulunan yarı-kabartma birtakım *terracotta* tuğlalar öyle ince bir işçiliğe ve üsluba sahiptir ki olgunlaşmamış bir sanatın ürünleri olmadıkları kolayca görülebilir. Tam tersine, o kadar kusursuzdurlar ki doruk noktasına yaklaşan bir sanatın varlığını kanıtlarlar. Aynı sonuca, o kırmızılı-siyahlı Arezzo vazolarının her gün bulunan sayısız parçalarından da ulaşılabilir; üslubuna bakılacak olursa bu vazolar da aşağı yukarı aynı dönemde yapılmıştır. Muhtemelen epeyce yetenek ve beceri sahibi olan dönemin sanatçıları tarafından zekice

yapılmış çok zarif oymalarla, alçak kabartma küçük figürler ve hikâyelerle, birçok küçük yuvarlak maskeyle süslenmişlerdir.

VI. Alexander'in papalığının başlangıcında Viterbo'da bulunan heykellerden, heykel sanatına Toscana'da değer verildiği ve bu sanatın yüksek bir mükemmellik düzeyine çıkartıldığı görülür. Kesin tarih belirtmek olanaksızdır ama figürlerin üslubundan, mezarların ve binaların inşa edilme biçiminden, aynı zamanda Toscana harfleriyle yazılmış yazılardan, bunların çok eski olduğu, görkem ve refah dolu bir çağda yapıldığı söylenebilir. İçinde bulunduğumuz çağda, Arezzo kalesi için hendekler ve surlar inşa edilirken 1554'te bulunmuş, Bellerophontes'in Khimaira'sını temsil eden bronz figürden daha inandırıcı bir kanıt olabilir mi bu konuda? Bu figür, çok erken dönemlerde Toscana'lılar arasında heykel sanatının mükemmelliğe ulaştığını kanıtlar. Etrüsk üslubunda yapılmıştır; üstelik, pençelerden birine oyulmuş bazı harflerin sanatçının adını ve muhtemelen o dönemde kullanılan takvime göre tarihi gösterdiği –bugün hiç kimse Etrüsk dilini anlayamadığı için– tahmin edilmektedir. Güzelliği ve eskiliğinden ötürü bu yapıt günümüzde Dük Cosimo hazretleri tarafından sarayındaki yeni odaların bulunduğu ve benim de kısa süre önce Papa X. Leo'nun hayatından sahneler resmettiğim salona yerleştirilmiştir.[9] Bunun yanısıra, aynı yerde ve aynı üslupta birçok küçük bronz figür de keşfedilmiştir. Bunlar da şimdi dükün muhafazasındadır.

Yunanlıların, Etiyopyalıların ve Keldanîlerin ortaya koyduğu yapıtların hepsi de aynı derecede belirsiz bir eskiliktedir, bizim yapıtlarımız kadar, hattâ bizimkilerden daha eskidirler, dolayısıyla bütün değer yargılarımız büyük bir belirsizlik öğesi içerir. Ne var ki tahminlerimiz büsbütün isabetsiz olacak kadar hayal ürünü değildir; şahsen gerçekten çok uzaklaştığımı düşünmüyorum. Meseleyi dikkatlice değerlendiren herkesin yukarıda ulaştığım sonuçlara ulaşacağından eminim. Yani, ele aldığımız sanatların kökeni doğadır ve ilk suret ya da model dünyanın güzel yapısıdır. Sanatı bize öğreten usta da içimize özel inayetle süzülen, bizi hayvanlardan üstün kılmakla kalmayıp deyim yerindeyse Tanrı'nın kendisi gibi yapan tanrısal nurdur. Şimdi çağımızda (biraz daha ileride birkaç örnekle göstermeyi umduğum üzere), aşağı yukarı ilkel bir çevrede yetişmiş sıradan çocuklar içgüdüsel olarak resim çizmeye başlıyor, yegâne model olarak etraflarındaki ağaçları, doğanın harika resim ve heykellerini kullanıyorlar, tek kılavuzları da kendi canlı zekâları. Ama ilk insanlar daha mükemmel ve daha zekiydi çünkü Yaradılış'a daha yakın bir zamanda yaşamışlardı; kılavuzları da doğaydı, öğretmenleri en saf dimağlardı, güzel modelleri de dünyaydı. Bu yüce sanatları başlattıklarını ve mütevazı başlangıçlardan yola çıkarak, bu

9 Khimaira (Bellerophontes'in öldürdüğü ateş püskürten canavar) figürünün keşfinden Cellini'nin otobiyografisinde de söz edilmektedir.

sanatları ufak ufak ilerleterek en sonunda kusursuzlaştırdıklarını düşünmek için her türlü nedenimiz yok mu?

Söylemeye bile gerek yok, sanatlar herhangi bir kişi tarafından keşfedilmiş olmalıdır. Bu kişinin herhangi bir zamanda bir başlangıç yaptığını düşünüyorum. Elbette bir kişinin bir başkasına yardım etmiş olması, desen, renk ve kabartmayı öğretip zemin hazırlamış olması da muhtemeldir, çünkü sanatımızın her şeyden önce doğanın taklit edilmesinden, ama sonra da, böylesine yükseklere yardımsız çıkamayacağına göre, en başarılı sanatçıların taklit edilmesinden meydana geldiğini biliyorum. Yine de sanatların kökenini şu ya da bu kişiye dayandırmakta ısrar edilmesini tehlikeli buluyorum, zaten bu hiç de umursamamız gereken bir şey değil. Sanatın gerçek kökeninin ve temelinin ne olduğunu gördük. Bir sanatçı yapıtları dolayısıyla yaşar ve üne kavuşur; ama her şeyi tüketen zamanın akışıyla bu yapıtlar –birincisi, sonra ikincisi, sonra üçüncüsü– solup gider. Yazarlar yokken gelecek kuşaklara sanat yapıtlarına ilişkin hiçbir kayıt bırakmak mümkün değildi, dolayısıyla sanatçılar karanlığa gömülüp gittiler. Sonra, yazarlar kendilerinden önce yapılanları anmaya başlayınca, hakkında bir bilginin kendilerine kadar ulaştığı sanatçıları yazıya dökebilir oldular. Dolayısıyla hakkında herhangi bir kayıt düşülen ilk sanatçılar, hatırası en taze olanlardı. Sözgelimi, genel bir kabulle, ilk şairin Homeros olduğu söylenir. Homeros'un zamanından önce şair olmadığı için değildir bu söylenen. Homeros kadar mükemmeli yoktu ama kuşkusuz, Homeros'un yazdıklarından anlayabildiğimiz gibi, bazı şairler vardı. Bu öncüler her kimse, onlar hakkındaki bütün bilinenler, yaklaşık iki bin yıl önce kaybolup gitmişti. Ne var ki bu mesele bizi İlkçağın başlangıcına, kesin bir biçimde ele alamayacağımız kadar gerilere götürür. Daha az karanlık konulara gelelim biz: sanatlarda kusursuzluğu yakalama çabası, sanatların mahvolması, yeniden yapılanması, ya da daha güzel söyleyecek olursak yeniden doğuşu. Böylece konuyu çok daha sağlam bir temele oturtabiliriz.

Eğer anlatıldığı gibi ilk figürler, kral olmak için komplo kuran ve öz babası tarafından tereddütsüz öldürülen Spurius Cassius'un eşyaları arasından alınma madenden yapılmış Ceres tasvirleriyse, sanatların Roma tarihinin geç bir döneminde icra edilmeye başlandığını kabul edelim. On iki Caesar'dan sonuncusunun ölümüne kadar resim ve heykel sanatları icra edilmeye devam etmiş olsa da başlangıçtaki yetkinlik ve mükemmelliğin sürdürülmediğinden eminim. Romalıların inşa ettiği yapılardan, imparatorlardan biri gidip öbürü geldikçe sanatların sürekli çöküşe uğradığını ve sonunda yavaş yavaş tasarımdaki bütün ustalığı yitirdiklerini görebiliriz.

Constantinus döneminde Roma'da üretilen resim ve heykel yapıtlarında, özellikle de Roma halkının Colosseum'da onun için inşa ettiği zafer takında buna ilişkin apaçık kanıtlar mevcuttur. Söz konusu tak, iyi öğret-

menler olmadığı için, Traianus'un döneminde yapılan mermer sahneleri kullanmakla kalmayıp, dünyanın çeşitli yerlerinden getirilen ganimetlerden de yararlandıklarını gösterir. Madalyonlardaki *ex-voto*'nun[10] yani yarı-kabartma heykellerin ve aynı şekilde savaş tutsaklarının, ünlü hikâyelerin, sütunların, kornişlerin ve diğer süslemelerin (bunların hepsi ya daha eski yapıtlardı ya da ganimetlerdi) çok güzel biçimlendirildiğini görürüz. Öte yandan boşlukları doldurmak için yapılmış yapıtların (bunların tek sorumlusu çağdaş heykeltıraşlardır) tam bir beceriksizlik örneği olduğunu görebiliriz. Madalyonların altında küçük mermer figürlerden meydana gelmiş birtakım küçük hikâyeler ve bir-iki zafer tanrıçasının bulunduğu alınlık da böyledir. Yan kemerlerin arasında yine çok derme çatma birtakım ırmak tanrıları vardır; gerçekten de öyle kötü yapılmışlardır ki heykel sanatının onlardan daha önce çöküşe geçtiği açıktır. Ne var ki bu yapıtlar, İtalya'yla birlikte İtalya'daki güzel sanatları da yıkan Gotların ve öbür barbar istilacıların gelişinden öncedir. Aslında mimarlık öbür resim sanatları kadar acıklı bir durumda değildi. Sözgelimi Constantinus tarafından Laterano Sarayı'nın ana revakının[11] girişinde inşa ettirilen Vaftizhane (çok güzel yapılmış ve başka yerden getirilmiş somaki ve mermer sütunları, çifte tabanları göz önüne almasak bile) bir bütün olarak çok iyi düşünülmüş bir kompozisyondur. Öte yandan, hepsi çağdaş sanatçıların ürünü olan stük, mozaik ve duvarlardaki bazı kaplamalar ile büyük çoğunluğu pagan tapınaklarından getirilmiş ve Constantinus tarafından Vaftizhane için kullanılmış süslemeler kıyaslanamaz. Constantinus'un Aequitius bahçesindeki tapınağı inşa ettirirken de aynı yolu izlediği söylenir. İmparator daha sonra burayı bağışlayıp Hıristiyan rahiplerine devretmiştir. Yine Constantinus'un yaptırdığı muhteşem San Giovanni in Laterano kilisesinde, söylediklerime daha çok kanıt bulunur. Çünkü bu kilisedeki heykeller düpedüz yozlaşmış yapıtlardır: İsa'nın ve Oniki Havari'nin Constantinus için yapılan gümüş heykelleri, acemice yapılmış, kötü tasarlanmış, çok düşük kalitede yapıtlardır. Bunun yanısıra, günümüzde Capitolinus'da bulunan Constantinus'un madalyalarını, üç boyutlu tasvirlerini ve o dönemin heykeltıraşları tarafından yapılmış diğer heykelleri dikkatle inceleyen herkes, öbür imparatorların madalyalarındaki ve heykellerindeki mükemmellikten çok çok uzak olduklarını açıkça görür. Bütün bunlar, İtalya'nın Gotlar tarafından istilasından uzun zaman önce heykel sanatının gerilemeye başladığını kanıtlar.

10 *Ex-voto*: Aziz mezarı, türbe, tapınak gibi yerlerde adak olarak bırakılan resim ya da sanat değeri olan nesne. (ç.n.)

11 Revak: Bir yapının önünde yer alan, uzun kenarlarından biriyle bu yapıya bitişik, diğer uzun kenarı boyunca sütunların taşıdığı bir kemer dizisiyle dışa açılan, üstü kubbe, tonoz ya da çatıyla örtülü, uzunlamasına mekân. (ç.n.)

Söylediğimiz gibi mimarlık eskiden olduğu kadar kusursuz olmasa da en azından heykelden daha yüksek standartları korudu. Bu şaşılacak bir durum değildi çünkü mimarlar büyük binalarını neredeyse tümüyle ganimetlerden inşa ediyordu ve yeni bina yaparken hâlâ ayakta duran eski yapıları taklit etmek onlar için basit bir meseleydi. Antik dünyanın iyi heykellerini taklit etmekte beceriksiz olan heykeltıraşlara göre onların işi daha kolaydı. Bunun doğruluğunu Vatikan tepesindeki Havarilerin Prensi Kilisesi[12] kanıtlamaktadır. Söz konusu kilise, güzelliğini hepsi de çeşitli yerlerden getirilen, daha önce inşa edilmiş muhteşem binalardan alınan sütunlara, sütun kaidelerine, sütun başlıklarına, arşitravlara, kornişlere, kapılara, öbür süsleme ve kaplamalara borçludur. Aynı şey, Constantinus'un, annesi Helena'nın ricası üstüne yaptırdığı, Santa Croce in Gerusalemme kilisesi için de söylenebilir, San Lorenzo Fuori Le Mura ve yine Constantinus'un, kızı Constantia'nın ricası üstüne yaptırdığı Sant'Agnese için de geçerlidir. Constantia'nın ve kızkardeşlerinden birinin vaftiz edildiği vaftiz kurnasının çok daha önce yapılmış heykellerle süslendiği herkesçe bilinir. Özellikle üstüne güzel figürler yontulmuş somaki sütun, çok zarifçe dal ve yaprak motifleri yontulmuş mermer şamdan ve şahane güzellikte alçak kabartma *putto*'lar böyledir.

Özetleyecek olursak, bu ve başka birçok nedenden ötürü, Constantinus'un zamanında heykelin, öbür güzel sanatlarla birlikte çoktan çöküşe geçtiği açıktır. Constantinus imparatorluğun başkentini Byzantium'da kurmak üzere Roma'dan ayrılınca, bu sanatların mahvını tamamına erdirmek için gereken ne varsa o koşullar kesin olarak sağlandı. Çünkü Constantinus Yunanistan'a en iyi heykeltıraşları ve başka sanatçıları götürmekle kalmadı, sayısız heykeli, son derece güzel heykel yapıtlarını da yanında götürdü.

Constantinus yola çıktıktan sonra İtalya'da bıraktığı Caesar'lar hem Roma'da hem de başka yerlerde sürekli yeni binalar sipariş etti. İşin olabildiğince iyi yapılmasına çabaladılar, ama heykel, resim ve mimarlığın kötüden berbata doğru amansızca gittiğini görebiliriz. Bu konudaki en inandırıcı açıklama, insanoğlunun işleri bir kere kötülemeye başladı mı en alt noktaya ulaşılana kadar ilerlemenin olanaksız oluşudur. Papa Liberius'un yönetimi sırasında mimarlar Santa Maria Maggiore kilisesini inşa ettiklerinde büyük işler başarmayı açıkça denemişlerdir. Ama başarılı olamamışlardır. Herkesin kabul edeceği üzere, bina (ganimetlerden inşa edilmiştir) doğru oranlara sahiptir. Ancak, başka hataları bir yana bırakacak olursak, sütunların yukarısında kiliseyi çepeçevre dolaşan ve stüklerle ve resimlerle süslenmiş olan mekânın son derece kötü tasarlandığı yadsınamaz. Bu büyük kilisenin başka birçok özelliği de o dönemde sanatların kötü durumda oluşuna tanıklık eder.

12 San Pietro Bazilikası. (ç.n.)

Uzun yıllar sonra Hıristiyanlar Dönek Julianus'un[13] zulmü altındayken Coelia tepesinde bir kilise yapıldı ve din şehitleri Yuhanna ve Pavlus'a ithaf edildi. Bu kilise üslup olarak daha önce sözü edilen kiliselerden öyle aşağı düzeydeydi ki sonuçta o dönemde sanatın neredeyse tümden yok olduğunu kanıtlıyordu.

O dönemde Toscana'da dikilen binalar da bu konuda anlamlı bir tanıklık oluşturur. Birçoğuna değinmeyeceğim ama Arezzo surlarının dışında yapılmış ve Dönek Julianus'un hükümdarlığı sırasında keşiş Hilarion'la birlikte şehit edilen Arezzo piskoposu Aziz Donatus'a ithaf edilmiş kiliseden söz edeceğim sadece. Mimari açıdan yukarıda anılan kiliseden daha gelişmiş bir örnek hiç değildi, bu da sadece iyi mimarların yokluğundan kaynaklanıyordu çünkü kilisenin inşası çok maliyetli olmuş, hiçbir masraftan kaçınılmamıştı. Kendi yaşadığımız çağda görebileceğimiz üzere, kilise tiyatronun, Colosseum'un, şehir Hıristiyanlığa geçmeden önce Arezzo'da bulunan öbür binaların kalıntılarından sekizgen olarak yapılmıştı. Bu binalardan alınma granit, somaki ve alacalı mermerden sütunlarla süslenmişti. Bana kalırsa, kiliseye akıtılan parayı hesaba kattığımda, Arezzo'luların daha iyi mimarları olsaydı muhteşem bir yapı ortaya koyabilirlerdi, bundan eminim. Binayı gösterişli ve iyi orantılı yapmak için hiçbir şeyi esirgemediklerini, ortaya koydukları işten görebiliyoruz. Daha önce de birkaç kez belirttiğimiz gibi, mimarlık öbür sanatlardan daha iyi durumda olduğuna göre Arezzo'luların kilisesinin de birtakım iyi yanları var gerçekten. Santa Maria in Grado kilisesi de o dönemde inşa edilmiş ve Donatus'la birlikte şehitlik mertebesine erişmeden önce uzun süre Arezzo'da yaşayan Hilarion'a ithaf edilmişti.

Ne var ki felek, insanları çarkının tepesine çıkardıktan sonra ya eğlence olsun diye ya da yaptığından pişmanlık duyup çarkını tekrar döndürür genellikle. İşte böyle, anlattığımız olaylardan sonra neredeyse bütün barbar kavimler dünyanın çeşitli yerlerinde Romalılara başkaldırdı, bu da kısa sürede büyük imparatorluklarının aşağılanmasına yol açmakla kalmadı, dünya çapında, özellikle de Roma'da imparatorluğun yıkılmasına neden oldu. Bu yıkım en büyük sanatçıları, heykeltıraşları, ressamları ve mimarları eşit ve kesin biçimde etkiledi. Hem kendileri hem de yapıtları ünlü şehrin hazin yıkıntıları arasına gömülüp kaldı. Resim ve heykel, en çok haz vermek için varolduklarından, kötü duruma düşen ilk sanat dallarıydı. Mimarlık büsbütün somut yaşam için gerekli olduğundan varlığını devam ettirdi, ama başlangıçtaki kusursuzluğuna artık sahip değildi. Bazı kimselerin onuruna yapılan ve bu kimseleri ölümsüzleştirmek amacı taşıyan heykelleri ve resimleri kuşaklar boyu görmek mümkün oldu, öyle olmasaydı, hem heykel hem de resim sanatının hatırası çoktan yokedilirdi. Bazı kişiler sadece me-

13 Flavius Claudius Julianus Augustus (331 – 363), Hıristiyanlığı bırakıp paganizmi seçen imparator. (ç.n.)

zarlara değil özel ve kamusal yapılara (amfitiyatrolar, tiyatrolar, hamamlar, su kemerleri, tapınaklar, dikilitaşlar, dev heykeller, piramitler, kemerler, hazineler) da yerleştirilen üç boyutlu tasvirler ve kitabelerle anılıyordu. Ama bu yapıtların büyük çoğunluğu, sadece adı ve görünüşü açısından insan olan vahşi ve barbar istilacılar tarafından yıkıldı.

Bu barbarlar arasında Vizigotlar vardı, Alaric'in yönetiminde İtalya ve Roma'ya saldırdılar ve şehri iki defa acımasızca yağmaladılar. Afrika'dan gelen ve Kral Genseric'in[14] komutası altındaki Vandallar da Vizigotların izinden gitti. Genseric ne çektirdiği zulümle yetindi, ne de yağma ve talanla elde ettiği ganimetle. Roma halkını köleleştirdi, onları korkunç bir sefalete sürükledi. Kısa süre önce kendi askerleri tarafından öldürülen İmparator Valentinianus'un[15] karısı Eudoksia'yı da köle yaptı. Bu adamlar Romalıların eski kahramanlığını büyük ölçüde unutmuşlardı. Uzun zaman önce, en iyi birlikler Constantinus'la birlikte Byzantium'a gitmişti, kalanlar ise ahlaksızlaşmış ve yozlaşmıştı. Her gerçek asker ve her askerî erdem aynı anda kaybedilmişti. Yasalar, gelenekler, isimler ve dil, hepsi değiştirilmişti. Bütün bu olaylar güzel karakterli, yüksek zekâ düzeyine sahip insanları vahşileştirip alçaltmıştı.

Ama sanatlara sözünü ettiğimiz şeylerden çok daha fazla, hattâ kıyaslanamayacak kadar çok zarar ve ziyan veren olgu yeni Hıristiyanlık dininin hararetli coşkusuydu. Uzun ve kanlı bir mücadelenin ardından Hıristiyanlık, bir yığın mucizenin ve yandaşların ateşli samimiyetinin de yardımıyla, paganların eski inancını bertaraf edip ortadan kaldırdı. Sonra büyük bir şevk ve gayretle, günaha mahal verecek en küçük bir fırsatı bile toplumdan uzaklaştırıp bütünüyle yoketmeye çabaladı. Bunu yaparken de, sahte pagan tanrılarını temsil eden bütün öbür resimler, mozaikler ve süslemelerle birlikte bütün muhteşem heykelleri tahrip etti ya da yıkıp ortadan kaldırdı. Bunun yanısıra, antik dünyanın yaratıcılığıyla heykellerde ya da başka kamusal süslemelerde anılan ünlü kimselerin onuruna yapılmış sayısız anıtı ve kitabeyi de yoketti. Dahası, Hıristiyanlar kendi ibadetleri için kiliseler inşa etmek amacıyla pagan putlarının kutsal tapınaklarını yıktılar. San Pietro'nun başlangıçtaki görkemini güzelleştirip çoğaltmak amacıyla Hadrianus mozolesinin (bugünkü adıyla Castel Sant'Angelo) taş sütunlarını yağmaladılar, günümüzde harabeleri hâlâ duran birçok binaya da aynı muameleyi yaptılar. Hıristiyanlar sanata duydukları nefretten ötürü değil pagan tanrılarını küçük düşürüp devirmek için böyle davrandılar. Ne var ki Hıristiyanların müthiş gayretkeşliği, sanat icra edilmesine büyük zarar verdi, sanat dalları bunun üzerine tam bir karmaşaya düştü.

14 Gaiseric.

15 III. Valentinianus (ç.n.).

Bu felaketler yetmezmiş gibi Roma bir de Totila'nın[16] gazabına uğradı: şehir surları yıkıldı, en güzel ve soylu binalar ateş ve kılıçla yerle bir edildi, sonra da şehir baştan sona ateşe verildi, içinde tek bir canlı bırakılmadı, büyük yangının vereceği zarara terk edildi. On sekiz gün boyunca tek bir canlı kımıltısı olmadı. Totila şehrin olağanüstü heykellerini, resimlerini, mozaiklerini ve stüklerini yıkıp yoketti. Sonuçta Roma, görkemini demeyeceğim ama kimliğini ve canlılığını kaybetti. Roma'daki sarayların ve başka binaların zemin katları stükler, resimler ve heykellerle süslenmişti; bunlar yıkıntılar arasına gömülüp gitti, bu ender yapıtların pek çoğu ancak günümüzde yeniden ortaya çıkarıldı. Felaketlerden sonra hayatta kalanlar her şeyin yitirildiğini düşünerek enkazın üstüne asmalar diktiler, dolayısıyla yıkılan binaların zemin katları yüzyıllarca toprak altında kaldı. İşte bu yüzden çağımızda bu mekânlara *grotta*[17] ve buralardaki resimlere de *grotesk* denir.

Ostrogotların Narses tarafından yokedilişinin ardından Roma yıkıntıları, yüz yıl sonra Bizans imparatoru II. Konstantinos'un gelişine kadar acınası bir şekilde iskân edildi. II. Konstantinos Romalılarca çok sıcak karşılandı, ancak bahtsız şehirde (yağmacıların bile isteyerek değil de tesadüfen bıraktığı) değerli ne varsa bu kez o dağıttı, yağmaladı, alıp götürdü. Ama ganimetinin tadını çıkaramadı çünkü denizdeyken bir fırtınayla Sicilya'ya sürüklendi; burada hak yerini buldu, imparator kendi adamları tarafından öldürüldü. Ganimetlerini, krallığını ve canını kadere kaptırdı. Ne var ki Roma'nın zaten muzdarip olduğu zarar ve kayıplarla yetinmeyen kader, çalınanın yerine geri dönmesini engellemek için adaya Sarazenleri yönlendirdi. Sarazenler, Sicilyalıların servetini ve Roma'dan alınan ganimetleri, İtalya ve Hıristiyan inancı için büyük bir kayıp ve utanç yaratarak, İskenderiye'ye götürdüler. Papaların (özellikle de, binalardan alınmış, geriye kalan bütün heykeller ve sanat yapıtlarıyla ilgili bir kararname yayınladığı söylenen Aziz Gregorius'un) yokedemediği ne varsa o hain Bizanslı yüzünden en sonunda elden gitmişti. İyi sanattan geriye en küçük bir iz bile kalmadı. Yeni kuşak sanatçılar, özellikle de resim ve heykel alanında, beceriksiz ve acemiydi. Yine de doğanın harekete geçirmesi ve içinde yaşadıkları ortamın uygarlaştırmasıyla sanat yapıtları üretmeye başladılar, ama tanıyıp bilmedikleri iyi sanatın kurallarına göre değil her biri kendi düşüncesine göre sanat yapıyordu.

Lombardların İtalya'yı zorbalıkla yönettiği dönemde, bu dönemden önce ve sonra resim sanatlarının durumu böyleydi işte. Değerli pek az şey yapıldı ama en azından sanat icrası devam ediyordu, sanatın gerilemesi de

16 Ostrogotların son kralı Totila en sonunda Bizanslı komutan Narses tarafından yenilgiye uğratıldı.

17 İt. *Grotta*, Yunanca *krypte* yani "gizli mekân" anlamındaki sözcükten türemiştir, "küçük mağara ya da oyuk" anlamına gelir. (ç.n.)

devam etti. Ortaya konulan yapıtlar bundan daha beceriksizce, desen niteliği açısından daha kusurlu olamazdı. Roma'daki San Pietro'nun sütunlu girişindeki kapıların üstünde bulunan bazı figürler sözünü ettiğim duruma bir kanıt oluşturur. Bizans üslubundaki bu figürler bazı Kilise Konsillerinin huzurunda Kutsal Kilise'yi savunmuş bazı Kilise Babalarını anmak için yapılmıştır. Hem Roma'da hem de Ravenna Piskoposluğu'nda başka örneklere rastlanabilir. Özellikle şehrin hemen dışında, Santa Maria Rotonda'da yer alan, Lombardlar İtalya'dan kovulduktan çok kısa bir süre sonra yapılmış bazı figürler bu örneklerdendir. Bu kilisenin etkileyici ve çok dikkate değer bir yönü olduğunu inkâr edemem: yapıyı örten kubbesi. Çapı yaklaşık yirmi kademdir ve bütün binayı örten bir çatı işlevi görür, ama yekpâredir. Bu kadar geniş ve beceriksizce yapılmış, iki yüz bin libreden ağır bir taş levhanın bu kadar yükseğe çıkartılabilmiş olması olanaksız görünmektedir.[18] Ama başta söylediklerime geri dönecek olursak, o dönemin sanatçılarının elinden çıkan şeyler, hâlâ birçok eski yapıtta görebildiğimiz türden tuhaf başarısızlıklardı.

Mimarlık da heykelle aynı kaderi paylaştı. İnsanlar hâlâ yapı inşa etmek zorundaydı ama iyi sanatçıların ölümüyle, yapıtlarının yıkılması ve yıpranmasıyla bütün form ve iyi üslup duygusu kaybedilmişti. Sonuçta mimarlık yapanlar, üslup ve oran açısından zarafetten, tasarımdan, sağduyudan tümüyle yoksun binalar ortaya koydular. Sonra yeni mimarlar geldi ve o dönemin barbarları için günümüzde Germen üslubu dediğimiz üslupta yapılar meydana getirdiler. O günlerin insanlarının hoşuna gitmekten daha çok şu çağda bizleri eğlendiren çeşitli binalar diktiler. Sonra biraz form anlayışı ve eski antik kurallara yakınlaşma daha iyi mimarlar tarafından tekrar keşfedildi; İtalya'nın dört bir köşesinde antik kiliselerden farklı olarak gördüğümüz en eski yapılar bu mimarların bıraktığı üslup örnekleridir. Sözgelimi, İtalya kralı Theodoric için Ravenna'da bir saray inşa ettiler, bir tane Pavia'da, bir tane de Modena'da yaptılar. Ne var ki iki saray da o barbar üslubundaydı, geniş ve süslüydü ancak sağlam mimari ilkelerinin pek kavranmadığını gösteriyordu. Aynı eleştiri Rimini'deki San Stefano, Ravenna'daki San Martino ve aynı şehirde yaklaşık 438'de Galla Placidia tarafından inşa edilen San Giovanni Evangelista kilisesi için, ayrıca 547'de yapılan San Vitale için, Classe di Fuori Manastırı için, kısacası Lombardlar döneminden sonra inşa edilen başka birçok manastır ve kilise için de söylenebilir. Söylediğim gibi bütün bu binalar geniş ve ihtişamlıydı ama mimari açıdan son derece hantaldı. Aralarında Fransa'da inşa edilmiş ve Aziz Benedictus'a adanmış birçok manastır, Monte Cassino kilisesi ve manastırı, Monza'daki San Giovanni Batista kilisesi vardı. San Giovanni Batista kilisesi, Papa Aziz Gregorius'un

18 Libre yaklaşık yarım kiloya eşittir.

Diyaloglar'ını yönelttiği Gotların kraliçesi Theodolinda tarafından yaptırılmıştı. Lombardların hikâyesi kraliçe için bu kitapta tasvir edilmişti. Kitaptaki sahnelerde, Lombardların enselerini traş ettiği, öndeki saçlarını uzun bıraktığı, vücutlarını çenelerine kadar boyadığı görülür. Angluslar ve Saksonlar gibi çuhalar, rengârenk pelerinler giyiyorlardı, ayaklarındaki sandallar açıktı ve bilekte deri bağcıklarla bağlanıyordu.

Theodolinda'nın kızı Gondiberta tarafından inşa edilen Pavia'daki San Giovanni kilisesi yukarıda sözü edilen kiliselere benziyordu, yine aynı şehirdeki San Salvatore kilisesi (kraliçenin kocası Rodoald yerine tahta çıkan ve Gondiberta'nın kardeşi olan Aribert tarafından inşa edilmişti) ve Sant'Ambrogio kilisesi (Aribert'in oğlu Bertrid'i tahttan indiren Lombard kralı Grimoald tarafından inşa edilmişti) de böyleydi. Grimoald'ın ölümünden sonra Bertrid tekrar tahta çıkınca Pavia'da Meryem Ana'nın ve Azize Agatha'nın onuruna Yeni Manastır (Monasterio Nuovo) denilen bir manastır inşa ettirdi, kraliçesi de surların dışında Pertica'da Meryem Ana'ya adanmış bir manastır yaptırdı. Bertrid'in oğlu Cunibert yukarıdakilerle aynı üslupta bir manastır ve Aziz Georgius'un onuruna bir kilise yaptırdı. San Giorgio di Coronate adını taşıyan kilise, Cunibert'in Alahi'yi yenip büyük bir zafer kazandığı yere inşa edilmiştir. Şarlman'ın babası Kral Pépin'in çağdaşı olan Lombard kralı Luitprand'ın Pavia'da inşa ettirdiği kilise de bunlara benziyordu ve San Pietro in Ciel d'Oro adını taşıyordu. Milano piskoposluk bölgesindeki San Pietro Clivate kilisesi (Astolphus'tan sonra hükümdar olan Desiderius tarafından yaptırılmıştı), Milano'daki San Vicenzo manastırı ve Brescia'daki Santa Giulia manastırı da aynı üsluptaydı. Bunların hepsi çok maliyetli işlerdi ama en çirkin, en karışık üsluplarda yapılmışlardı. Daha sonra mimarlık biraz ilerleme kaydetti, Floransa'da Şarlman tarafından inşa ettirilen Santi Apostoli kilisesi küçük olsa da son derece güzeldi. Sütun gövdeleri ayrı parçalardan meydana gelmiştir ama çok zariftir ve güzel oranlanmıştır. Dahası, sütun başlıkları ve iki taraflı koridorların tavanını oluşturan kemerler, o dönemde Toscana'da bir iyi sanatçı kaldığını, daha doğrusu bir iyi sanatçı doğduğunu gösterir. Aslında kilisenin mimarisi Filippo Brunelleschi'nin Floransa'da Santo Spirito ve San Lorenzo kiliselerini inşa ederken bu yapıyı model olarak kullanmaktan utanmayacağı kadar iyiydi.

Aynı ilerleme (Giovanni Morosini'nin 978'de inşa ettiği San Giorgio Maggiore'yi saymazsak) Venedik'teki San Marco kilisesinde de görülebilir. San Marco'nun yapımına San Teodosio yortusuna yaklaşılırken, Markos'un naaşı İskenderiye'den Venedik'e getirildiği zaman, Doj Justiniano ve Doj Giovanni Particiaco'nun yönetimi altında başlandı. Dojlar sarayı ve kilise birkaç kez yangından zarar gördükten sonra aynı temel üstüne Bizans üslubunda bugünkü görünüşüyle, müthiş bir maliyetle ve birkaç mimarın denetimi altında tekrar inşa edildi. Yıl 973'tü, yönetimdeki doj ise

Domenico Selvo'ydu. Sütunları dünyanın dört bir tarafından getirten Selvo oldu. Kilisenin inşası, dediğim gibi birkaç mimarın denetimi altında (tümü de Yunanlı olan bu mimarlar tasarıma nezaret ediyordu) 1140 yılına kadar devam etti, o yıl doj, Piero Polani idi.

Brandenburg markisi Kont Ugo'nun o dönemde Toscana'da yaptırdığı yedi manastır da Floransa Manastırı'ndan, Settimo'daki manastırdan ve ötekilerden anlayabileceğimiz gibi Bizans üslubundaydı. Bütün bu binalar ve öbürlerinin kalıntıları bize mimarlığın çok yozlaştırılmış olmasına ve eski sağlam antik üsluptan son derece uzaklaşmasına rağmen hâlâ yaşadığını göstermektedir. Fiesole yıkıldıktan sonra Floransa'da inşa edilen birçok eski saray da aynı durumu sergilemektedir. Bunlar Toscana'lıların yapıtlarıdır ama, o dönemin yabancı mimarlarının uygulamalarına göre yapılmış gülünç derecede uzun pencerelerin ve kapıların oranlarından, kemerlerin oluşturduğu tavandaki zikzaklardan görebileceğimiz gibi üslup açısından barbarlara özgü bir şekilde karışık ve saflıktan uzaktır. 1013'te güzel San Miniato sul Monte kilisesinin yeniden yapımı mimarlığın eski canlılığına biraz kavuştuğunu gösterdi. Bu dönem Floransa vatandaşı Alibrando'nun Floransa piskoposu olduğu zamandı. Kilisenin içi ve dışı zengin mermer süslemelere sahiptir; ön cephesiyse Toscana'lı mimarların, kendi şehirlerindeki çok eski San Giovanni kilisesinden[19] bir ölçüde âşina oldukları saf antik üslubu kapılarda, pencerelerde, sütunlarda, kemerlerde ve kornişlerde ellerinden geldiğince yeniden yaratmaya çabaladığını gösterir. Aynı dönemde resim sanatı, neredeyse tümüyle ortadan kalktıktan sonra, San Miniato'nun ana şapelinde yapılan mozaikten görebileceğimiz üzere, biraz canlanmaya başladı.

Bu ilk adımlardan sonra tasarım sanatları Toscana'da canlanıp serpilmeye başladı. Örneğin 1016 yılında Pisa'lılar katedrallerini inşa etmeye başladılar; o dönemde içi de dışı da neredeyse tümüyle mermer kaplı ve beş nefli bir kilise yapmaya girişmek ileri doğru atılan büyük bir adımdı. Bu kilise Dulikhion'dan gelme bir Yunanlının, dönemin Buschetto adındaki ünlü bir mimarının tasarımları ve görüşlerinden yola çıkarak inşa edildi. Gücünün doruğundaki Pisa'lılar tarafından, dünyanın dört bir yanından gelen sayısız ganimetle inşa edilip süslendi. Bunu katedralin sütunlarından, sütun kaidelerinden, sütun başlıklarından, kornişlerden ve yapıdaki başka her türlü taştan anlayabiliriz. Bu malzemeler küçük, büyük ve orta olmak üzere çeşit çeşit boydaydı, dolayısıyla malzemeleri birbirine uydururken ve kiliseyi inşa etmek için düzenlerken Buschetto yabana atılmayacak bir beceri sergiledi. Katedralin içi de dışı da güzel inşa edilmiştir. Başka konular bir yana, Buschetto kilisenin ana cephesi için çok sayıda sütun kullandı, kalkan duvarına

19 San Giovanni vaftizhanesi on birinci yüzyılda ya da daha önce inşa edilmiştir.

doğru çok zekice bir küçülme yarattı, kalkan duvarını da çeşitli yontulmuş sütunlar ve antik heykellerle süsledi. Benzer biçimde cephenin ana kapılarını da yaptı; daha sonra işte bu kapılar arasında (*Carroccio*[20] kapısı yakınında) Buschetto'ya şerefli bir mezar yeri verildi. Mezardaki üç kitabeden biri, Latince dizelerle dönemin üslubuna tipik bir örnek oluşturur. Kitabe şöyledir:

Quod vix mille boum possent iuga iuncta movere,
Et quod vix potuit per mare ferre ratis
Buschetti nisu, quod erat mirabile visu,
Dena puellarum turba levavit onus.[21]

Yukarıda Floransa'daki Santi Apostoli kilisesine göndermede bulunduğuma göre, onun başaltarının bir kenarında bulunan bir mermer levhada şöyle bir kitabe olduğunu da ekleyeyim:

viii. v. die vi APRILIS in ressurectione DOMINI KAROLUS Francorum Rex a Roma revertens, ingressus Florentiam cum magno gaudioet tripudio susceptus civium, copiam torqueis aureis decoravit.... ECCLESIA Sanctorum Apostolorum. In altari inclusa est lamina plumbea, in qua descripta apparet praefata fundatio et consecratio, facta per ARCHIEPISCOPUM TURPINUM testibus ROLANDO et ULIVERIO.[22]

Pisa'daki katedralin yapımı İtalya'nın dört bir tarafındaki zanaatkârlarda, ama özellikle Toscana'dakilerde güzel sanat yapıtları yaratma tutkusunu canlandırdı. Pistoia şehrinde San Paolo kilisesinin inşasını teşvik etti; o sırada hazırlanan ve buraya alınamayacak kadar uzun bir sözleşmede okuduğumuz gibi, bu inşaata 1032 yılında Pistoia Piskoposu Kutsal Atto'nun huzurunda başlandı.

Bir süre sonra, 1060 yılında dairesel San Giovanni kilisesinin de aynı meydana, katedralin karşısına inşa edildiğini eklemeliyim. Sütunların, gömme ayakların ve kilisenin tavanının katedralin inşaat işleri bürosundaki

20 *Carroccio*, altarı ve şehrin sancağını taşıyan kutsal arabaydı.

21 Burada bir yük vardı, bin çift öküzün kımıldatamadığı,
Gemilerin denizde taşıyamadığı,
Ama Buschetto çalışıp didinmiş, harika bir iş,
On genç kıza güç vermiş
Cennete kadar çıkarmışlar o yükü.

22 ...Nisan ayının altısında, Hz İsa'nın dirildiği gün, Frankların kralı Karolus (Şarlman) Roma'dan döndü ve Floransa'ya büyük bir sevinç gösterisi içinde girdi, vatandaşlar tarafından dans töreniyle karşılandı, birçoğuna altın kolyeler hediye etti... Santi Apostoli kilisesi. Altara yerleştirilmiş olan kurşun bir levhada kilisenin kurulması ve daha önce sözü edilen Başpiskopos Turpin tarafından Roland ve Olivier'nin huzurunda kutsanması hakkında bir kayıt yazılmıştır.

eski bir belgede kaydedildiği üzere sadece iki haftada dikilip tamamlanmış olması şaşırtıcı, hattâ inanılmaz bir şeydir. Herkesin açıp okuyabileceği aynı kayıtta, kilisenin inşası için her haneye bir kuruşluk vergi getirildiği yazılıdır, ama bunun altın para mı bakır para mı olduğu belirtilmemiştir. O dönemde, yine aynı kayda göre, Pisa'da otuz dört bin hane bulunmaktaydı. Bina kuşkusuz çok paraya mal oldu ve tamamlanmasında, özellikle de armut biçimli olan ve dıştan kurşunla kaplanan tribünün kubbesinin bitirilmesinde büyük zorluk yaşandı. Binanın dışı sütunlar, oymalar ve tarihsel sahneler açısından zengindir, ana kapının frizinde Bizans üslubunda yapılmış alçak kabartma bir İsa figürü ve On İki Havari yer alır.

Aynı dönemde yani 1061'de Pisa'lılarla rekabet içindeki Lucca'lılar Lucca'da San Martino kilisesinin yapımına başladılar, Toscana'da başka mimar olmadığından Buschetto'nun bazı öğrencilerinin tasarımlarını kullandılar. Kilisenin ana cephesine bağlı mermer bir sütunlu girişte, papalığa yükseltilmeden hemen önce Lucca piskoposu olan Papa II. Alexander'in anısına yapılmış birçok süsleme ve oyma vardır. Latınce yazılmış dokuz dizede kilisenin inşasının ve Alexander'in hikâyesi anlatılır. Bu dizeler, revakın altındaki kapıların arasına antik harflerle mermere oyulmuştur. Cephede birtakım figürler vardır, revakın altında da Bizans üslubunda mermere oyulmuş birçok alçak kabartmada Aziz Martinus'un hayatından sahneler tasvir edilmiştir. Ne var ki kapılardan birinin yukarısında bulunan en güzel oymalar yüz yetmiş yıl sonra Nicolò Pisano tarafından yapılmış ve daha ileride anlatacağım gibi 1233'te bitirilmiştir. Başlangıçta kilisenin yapım ve onarımından sorumlu emlak görevlileri aynı yerde mermere oyulmuş bazı sözlerle açıkça belirtildiği üzere Abellenato ve Aliprando idi. Nicolò Pisano'nun elinden çıkma bu figürler sanatçının heykel sanatına ne kadar büyük bir ilerleme sağladığını gösterir.[23] O zamandan 1250'ye kadar İtalya'da dikilen binaların hepsi olmasa bile çoğu yukarıdakine benziyordu çünkü bütün o yıllar boyunca mimarlıkta hiç ilerleme olmamıştı ya da çok az ilerleme kaydedilmişti. Mimarlık sanatı aynı sınırların içine sıkışıp kalmıştı, sürekli aynı çiğ üslubu ortaya koyuyordu; birçok örneği hâlâ ayaktadır, ama daha sonra fırsatını bulacağımız için şimdi dikkatinizi onlara çekmeyeceğim.

Ele aldığımız dönemde iyi resimler ve heykeller İtalya'da kalıntıların altına gömülü kaldı, o zamanın çağdaş ıvır zıvırla meşgul olan insanları bu yapıtlardan habersizdi. Onlar yapıtlarında, geriye kalan Bizanslı bir avuç zanaatkârın yaptığı heykelleri ya da resimleri kullandılar sadece, bunlar kil ya da taş figürlerdi, ya da sırf kaba dış hatları renkli olan grotesk figürlerin resimleriydi. Söz konusu Bizanslı sanatçılar varolan en iyi sanatçılar-

23 13. yüzyılın ortalarında yaşayan Nicolò Pisano, oğlu Giovanni ile birlikte 'modern' heykelin kurucusu kabul edilir.

dı, aslında mesleklerinin hayatta kalmış yegâne temsilcileriydi. İtalya'ya getirildiler ve bu ülkeye mozaikle birlikte resim ve heykel tarzını getirdiler. Böylelikle İtalyanlar kendi biçimsiz ve hantal üsluplarını nasıl kopya edeceklerini öğrendiler ve bir süre daha, birazdan tasvir edeceğim gibi, bu üslubu kullanmaya devam ettiler.

O dönemin insanları, berbat olsa da müthiş sanat yapıtı olarak görülen bu kusurlu yapıtlardan daha iyi bir şey görmemişti. Yine de, İtalya'nın havasından suyundan ileri gelen hoş bir etkiyle, yeni kuşaklar geçmişin kabalığından zihinlerini öyle başarılı biçimde arındırmaya başladılar ki 1250'de Tanrı Toscana'da doğan yetenekli adamlara merhamet etti ve onları bozulmamış, saf formlara yönlendirdi. Ondan önce, Roma'nın yağmalanıp viraneye çevrildiği, yakılıp yıkıldığı yıllarda insanlar kemerlerin ve dev heykellerin, anıtların, köprü ayaklarının, oymalı sütunların kalıntılarını görebilmişti, ama ele aldığımız döneme kadar bu güzel yapıtlardan nasıl yararlanacakları, bunları nasıl kullanacakları konusunda bir fikirleri yoktu. Ne var ki daha sonra gelen sanatçılar iyiyle kötü arasındaki ayrımı güzelce yapabiliyorlardı, eski tarzı bir kenara bıraktılar ve bir kez daha, ellerinden geldiğince dikkatlice ve ustaca, İlkçağ yapıtlarını taklit etmeye koyuldular.

Ben neye eski, neye antik (kadim) dediğim konusunda bir kez daha basit bir tanım vermek istiyorum. Kadim sanat yapıtları ya da antik yapıtlar Korinthos'ta, Atina'da, Roma'da ve öbür ünlü şehirlerde Constantinus'un zamanından önce, Neron, Vespasianus, Traianus, Hadrianus ve Antoninus'un döneminde üretilen yapıtlardır. Eski sanat yapıtları Aziz Silvester zamanından itibaren sağ kalmış birkaç Yunanlı sanatçının ürettiği yapıtlardır. Bu sanatçılar ressam olmaktan çok boyacıydı. Daha önce anlattığımız üzere, daha eski zamanların büyük sanatçıları ve sağ kalan bir avuç Yunanlı, antik dünyaya değil eski dünyaya aitlerdi ve renkli bir zemin üstünde sadece ana hatlar çizebiliyorlardı. İtalya'daki her şehirde ve her eski kilisede, özellikle Pisa katedralinde ve Venedik'teki San Marco'da görülebilen Yunanlıların yaptığı sayısız mozaik bunun kanıtıdır. Tekrar tekrar aynı üslupta, cin çarpmış gibi gözlerini dikmiş bakan, ellerini uzatmış, parmak uçlarında duran figürler ürettiler. Floransa dışındaki San Miniato'da, sakristinin kapılarıyla manastır arasında, yine aynı şehirdeki Santo Spirito'da, kiliseye giden revaklı avlu boyunca, benzer şekilde Arezzo'da, San Giuliano'da ve San Bartolommeo'da ve başka kiliselerde, Roma'daki eski San Pietro'da, pencerelerin çevresindeki sahnelerde bu figürler görülebilir. Çizilme tarzına bakılırsa, hepsi de temsil etmeyi amaçladıkları şeylerden ziyade grotesk figürlere benzemektedir.

Yunanlılar sayısız heykel de ürettiler, bunların örneklerini San Michele'nin kapısının yukarısında alçak kabartma olarak, Floransa'daki Piazza Padella'da, Ognissanti'de ve başka birçok yerde görebiliriz. Mezar-

larda ve kilise kapılarının üstünde görülebilecek örnekler arasında çatıyı tutmak üzere bindirmelik işlevi gören figürler vardır; bunlar öyle çirkin ve hantaldır, öyle kaba bir üslupta yapılmıştır ki daha kötüsü düşünülemez.

Şimdiye kadar heykel ve resmin kökenlerinden söz ettim, belki de bu aşamada gerektiğinden biraz daha fazla uzattım sözü. Ne var ki böyle yapmamın nedeni sanatlara duyduğum büyük aşktan ziyade kendi sanatçılarımıza yararlı ve yardımcı olacak birşeyler söyleme umudundan kaynaklanıyor. Çünkü sanat en ufak adımlardan doruklara ulaştı ve o yüce konumundan en alçaltılmış konuma düştü. Bunu görünce, sanatçılar ele aldığımız sanat dallarının niteliğini kavrayabilirler. Bu sanat dalları, tıpkı öbür sanatlar ve insanlar gibi doğar, büyür, yaşlanır ve ölür. Sanatçılar böylece sanatın nasıl çağımızda yeniden doğduğunu ve kusursuzluğa eriştiğini daha kolayca anlayabilecektir. Eğer, Tanrı korusun, kayıtsızlıktan ya da kötü koşullardan ya da kaderin hükmünden (bu dünyada işlerin tıkırında gitmesinden kader hiç hoşlanmaz adeta) dolayı sanat dalları bir kez daha aynı feci çöküş içine girerse, umarım bu yapıtım, bu haliyle, talihi yaver giderse, daha önce söylediğim ve birazdan yazacağım şeylerden ötürü sanatları yaşatır ya da en azından aramızdan biraz daha becerikli olanların sanat dallarına olabilecek her türlü desteği vermesini sağlar. Böylelikle, iyi niyetlerim ve seçkin kimselerin çabaları, umuyorum ki sanata, şunu açık sözlülükle söylemem ters kaçmıyorsa, bugüne kadar eksikliğini çektiği desteği ve donanımı sağlar.

Şimdi Cimabue'nin hayatına gelmenin tam zamanı. Yeni desen ve resim tarzını o başlattığına göre, kronolojik bir sıra izlemekten ziyade ekollere ve üsluplara göre sanatçıları ele almaya çalışacağım *Hayat Hikâyeleri*'nde haklı ve uygun olarak ilk sırada anlatılacak kişi o olmalıdır. Sanatçıların nasıl göründüğünü tasvir etmekle fazla zaman harcamayacağım çünkü epeyce zaman ve para harcayarak özenle biriktirdiğim portreleri, dış görünüşleri açısından herhangi bir yazılı anlatımın ortaya koyabileceğinden çok daha fazlasını ifşa ediyor. Bir portre eksikse bu benim kabahatim yüzünden değil, portrenin hiçbir yerde bulunamadığındandır. Portrelerden biri kişinin bulunabilen öbür portrelerine benzemiyorsa, okura şunu hatırlatmalıyım ki bir kimsenin örneğin on sekiz-yirmi yaşlarındayken yapılmış portresi on beş-yirmi yıl sonra yapılan portresine asla benzemeyecektir. Bunun yanısıra, bir resimle yakalayacağınız benzerliği siyah-beyaz röprodüksiyonda asla bulamayacağınızı da unutmayın. Ayrıca, pek desen duygusu taşımayan gravürcüler, sureti bir şeyden hep yoksun bırakırlar. Çünkü iyi bir portreyi meydana getiren o küçük ayrıntılara ilişkin yeterince bilgi ve becerileri yoktur ve ahşap oymaların çok ender eriştiği kusursuzluğu yakalayamazlar. Okur, elimden geldiği oranda sadece en iyi orijinalleri kullandığımı gördüğünde bu yapıta harcanan çabayı, masrafı ve özeni takdir edecektir.

Floransalı ressam CIMABUE'nin Hayatı

y. 1240 – 1302 (?)

Bahtsız İtalya diyarını durmadan kasıp kavuran ve iyice kaplayan felaketler dalgası, bina denmeye değer her şeyi yıkmakla kalmadı, orada yaşayan sanatçıları da tümden silip süpürdü; hem bunun sonuçları da çok daha büyük oldu. Ne var ki en sonunda, Tanrı'nın inayetiyle, resim sanatını yeniden başlangıçtaki durumuna kavuşturacak olan Giovanni Cimabue, Floransa şehrinde 1240 yılında dünyaya geldi. Cimabue büyürken, babası ve başka bazı kimseler tarafından mükemmel bir kişilik ve zekâ sahibi olduğu görüldü, okuması için o sıralarda Santa Maria Novella'daki rahip adaylarına gramer dersleri veren bir akrabanın yanına gönderildi. Ama ders çalışmak yerine, sanki Tanrı'dan esin almışçasına, defterlerini ve kitaplarını insanların, atların, evlerin ve hayal ettiği çeşit çeşit şeylerin resimleriyle doldurarak geçirdi bütün zamanını. Talih içgüdüsel bir yeteneği olan bu çocuğun yüzüne kesinlikle güldü. Çünkü, Floransalı yöneticiler o dönemde tümden yok olduğu zamanki kadar kötü bir durumda bulunmayan resim sanatını eski durumuna yeniden kavuşturacakları umuduyla bazı Yunanlı ressamları çağırmaya karar verdiler. Başka projelerin yanısıra, bu zanaatkârlar, ana şapel Santa Maria Novella'nın yanına kurulmuş olan Gondi Şapeli'ni süslemeye başladılar. Gondi Şapeli, zamanla çatısı ve duvarları neredeyse tümden yıkılmış olsa da hâlâ yerli yerinde durmaktadır. Artık Cimabue, kendisine cazip gelen sanatta ilk adımlarını atıyor, hep derslerinden kaçıp bütün gününü o sanatçıları çalışırken seyrederek geçiriyordu. Sonuçta babası ve Bizanslı ressamlar çocuğun resme yeteneği olduğuna, eğer zamanını bu uğraşa vakfederse son derece başarılı olacağına karar verdiler. Böylece, Cimabue'yi sevindirecek bir şey oldu; babası bu sanatçıların yanında çalışması için bir anlaşma yaptı. Sonradan, doğal yeteneklerinin de yardımıyla, Cimabue kendisini işe öyle verdi ki hem çizim hem de renklendirme konusunda ona resim öğretenle-



Cimabue, *Tahtta Oturan Meryem*, 1290-95, Louvre Müzesi, Paris.

ri geçti. Söz konusu zanaatkârlara gelince, onlar hırsı olmayan adamlardı. Floransa'da gerçekleştirdikleri işler, bugün görebildiğimiz gibi, Yunan'ın incelikli antik üslubuyla değil, o döneme özgü katı üslupla yapılmıştı. Cimabue bu Yunanlıları taklit etmesine rağmen resim sanatını son derece ilerletti, onların düzeyinin çok çok yukarılarına taşıdı. Yaptığı iş ve kazandığı şöhretle, doğduğu şehri onurlandırdı. Floransa'da Santa Cecilia'da altarın arkasındaki resim gibi, Santa Croce'de koro yerinin sağ tarafında bir sütuna hâlâ asılı duran Meryem panosu gibi, geride bıraktığı resimlerden şehrini onurlandırdığını anlıyoruz. Bundan sonra, Aziz Francesco'nun altın zemin üstüne küçük bir pano resmini yaptı. Aziz'i en iyi bildiği şekilde yani doğadan çalışarak çizdi. Bu, o zaman için bir yenilikti. Aziz Francesco'nun hayatının bütün hikâyesini anlatan sahneler ekledi ve bunun için altın zemin üstüne küçük figürlerle dolu yirmi küçük resim kullandı. Daha sonra Vallombrosia keşişlerinin Floransa'daki Santa Trinità manastırı için büyük bir pano resimlemeye koyuldu. Bu resminde Cimabue daha önce sağlama aldığı şöhretinin haklılığını kanıtlamak için büyük çaba harcadı. Özgün bir yaratma gücü sergiledi; Meryem'i çok güzel bir vaziyette, kollarında oğlunu tutarken ve çevresini tapınan melekler sarmış olarak, altın bir zemin üstünde tasvir etti. Pano bittiğinde keşişler resmi kiliselerinin başaltarının üstüne astılar. Sonradan, Alesso Baldovinetti'nin bugün hâlâ aynı yerde duran resmine yer açmak için, Cimabue'nin resmi güney sahının yan şapeline aktarıldı. Daha sonra Cimabue Porcellana hastanesinde, Via Nuovo'nun Borgo Ognissanti'ye giden köşesinde freskler yaptı. Ortada ana giriş kapısının bulunduğu ön cephenin bir tarafına Meryem'e Müjde'yi resmetti, öteki tarafına ise İsa'yı Kleopas ve Luka'yla birlikte gösteren resmi yaptı. Bütün figürler doğal boyutlarındaydı. Bu yapıtıyla Cimabue Yunanlıların ölmüş geleneğinden kesinlikle uzaklaştı; zira Yunan resimleri ve mozaikleri ağır çizgiler ve konturlarla kaplıyken, Cimabue'nin resmettiği kumaşlar, giysiler ve öbür aksesuarlar biraz daha yumuşak, daha gerçekçi, daha akıcı idi. (Şurası kesin ki Yunanlıların ham, katı ve vasat üslubunun araştırma incelemeyle ilgisi yoktu; desenini ilerletmeyi denemeyi hiç düşünmemiş, güzel renkler ya da övgüye değer buluşlar peşinde hiç koşmamış ressamların yıldan yıla kuşaktan kuşağa aktardıklarını körü körüne izlemekten kaynaklanıyordu.) Bundan sonra, Cimabue'ye Santa Croce'deki işleri ısmarlamış olan yüksek rütbeli Rahip yine siparişte bulundu. Sanatçı, kilisede bugün hâlâ görülebilen, ahşap üstüne büyük bir Çarmıha Geriliş tablosu yaptı. Rahip o kadar memnun oldu ki Cimabue'yi Pisa'da rahibelerin bulunduğu San Francesco manastırına götürdü. Cimabue burada Aziz Francesco'nun bir pano resmini yaptı. Manastırdakiler bu yapıtın az rastlanır nitelikte bir resim olduğu kanısındaydı çünkü hem Aziz Francesco'nun başının duruşunda hem de kumaşların dökülüşünde tanımlanamaz bir mükemmellik gördüler.

Ne Pisa'da ne de aslında İtalya'nın herhangi bir yerinde Bizans üslubuyla çalışan hiç kimsenin o zamana dek kalkışmadığı bir yöntemdi bu. Daha sonra yine aynı kilise için Cimabue, altın zemin üstünde Meryem'i, oğlunu kollarında tutarken ve etrafı meleklerle kuşatılmış olarak gösteren geniş bir pano resmi yaptı. Kısa bir süre sonra bu resim kaldırılıp yerine bugün hâlâ orada duran mermer altar konuldu, resim de kilisenin içine, kapıdan girince sol tarafa yerleştirildi. Bu yapıtı için Pisa'lılar Cimabue'yi övgülere boğdular ve cömertçe ödüllendirdiler. Sanatçı yine Pisa'da, Ripa d'Arno'daki San Paulo manastırının başrahibinin isteği üzerine, Azize Agnese'nin küçük bir pano resmini yaptı. Azize, yaşamından sahneleri temsil eden çeşitli küçük figürlerle çevrili olarak resmedilmişti. Bugün bu ufak resim aynı kilisede Kutsal Bakireler altarının üstünde bulunmaktadır.

Söz konusu yapıtlar Cimabue'ye şöhret kazandırdı. Ressam, Umbria'daki Assisi şehrine davet edildi. Orada bazı Bizanslı sanatçılarla birlikte çalışarak San Francesco'daki Alt Kilise'nin tonozlarından bir kısmını süsledi, duvarlara İsa'nın ve Aziz Francesco'nun hayatından sahneler ekledi. Bu yapıtlarıyla Bizanslı ressamları kolayca geride bıraktı, daha da fazla hırsa kapılarak hiçbir yardım almaksızın Üst Kilise'ye bazı freskler yapmaya başladı. Koro yerinin üstündeki apsidlere dört bölüm halinde Meryem Ana'nın hayatından çeşitli sahneler resmetti. Meryem'in ölümünü, ruhunun İsa tarafından bulutlardan yapılma bir tahtla cennete çıkarılmasını, altında aziz ve azizelerden oluşan bir sıra, çevresinde meleklerden oluşan bir koro olduğu halde İsa tarafından taç giydirilmesini tasvir etti. Bütün bu freskler zamanla ve toz toprakla aşınıp gitmiştir. Cimabue kilisenin beş tonozunun kesiştiği yerlere de birçok sahne resmetti. Koro yerinin üstünde yer alan ilk sahnede doğal boyutlarından biraz daha büyük olarak dört İncil yazarını tasvir etti, resmi o kadar güzel yaptı ki bugün bile yapıtın ne kadar iyi olduğu görülebilir. Teni resmederken kullandığı renklerin tazeliğinden, Cimabue'nin gayretleriyle fresk sanatında ne kadar müthiş ilerlemeler kaydedildiği anlaşılabilir. İkinci kesişme alanını lacivert zemin üstüne altın yıldızlarla resimledi. Üçüncü alana İsa'yı, annesi Meryem'i, Vaftizci Yahya'yı ve Aziz Francesco'yu gösteren birkaç madalyon resmetti. Tonozun dört kesitinden her birinde birer madalyon, her madalyonda da birer figür yer alıyordu. Üçüncüyle beşinci tonoz arasında, dördüncü tonoza, tıpkı ikinci tonozdaki gibi lacivert zemin üstüne altın yıldızlar yaptı. Beşinci tonozda Dört Kilise Büyüğü'nü[24] tasvir etti; her birine dört büyük mezhebin üyelerinden biri eşlik ediyordu. Çok büyük gayret göstererek icra edilmiş, ressamı tüketen bir yapıttı bu.

24 Dört Kilise Büyüğü (Lat. *Doctores Ecclesiae*): Batı kilisesinde, erken Ortaçağ'da *doctor* unvanını elde eden dört kilise babası kastedilmektedir: Aziz Gregorius, Aziz Ambrosius, Aziz Augustinus ve Aziz Hieronymus. (ç.n.)

Tonozlarla işi bitince Cimabue, kilisenin kuzey tarafındaki duvarın yukarı bölümünün tamamına fresk çalıştı; başaltarın yakınında, pencereler arasından tonoza kadar Eski Ahit'ten sekiz sahne resmetti. Tekvin'in başlangıcıyla başladı, sonraki en çok bilinen olayları sırayla resimleyerek devam etti. Pencerelerin çevresine, triforyumda[25] son buldukları yere kadar, yine sekiz sahne olarak, Eski Ahit'teki başka kitaplardan alınma olaylar tasvir etti. Bu fresklerin tam karşısına, on altı sahne halinde, Meryem Ana'nın ve İsa'nın hayatından olaylar resmetti. Aşağıdaki duvara, kilisenin taçkapısının üstüne ve gülpencerenin çevresine Meryem Ana'nın Göğe Yükselişi'ni, Kutsal Ruh'un Havarilerin Üstüne İnişi'ni resimledi. Cimabue'nin son derece gösterişli biçimde ve ustaca icra ettiği bu gerçekten müthiş yapıt, resim sanatı ilim irfandan uzun zamandır yoksun olduğuna göre, o dönemde herkesi hayrete düşürmüştür bence. Bana gelince, 1563'te bakışlarımı bu yapıta yeniden yönelttiğimde, inanılmaz ölçüde güzel olduğunu düşündüm; birçok gölgeyle kuşatılmış olmasına rağmen, Cimabue'nin sergilediği görme gücüne şaşırdım kaldım. Ama şunu belirtmekte yarar var ki bütün o resimler içinde, sanatçının tonozlara yaptıkları, tozdan ve başka kazalardan daha az zarar gördüğü için en iyi korunmuş olanlardır. Bu yapıtları tamamladığında Giovanni duvarın daha aşağı kısımlarını süslemeye girişti, pencerelerin altından aşağıya doğru ilerlemeye başladı. Bir-iki şeyi tamamladı ama sonra işleri yüzünden Floransa'ya geri dönmek zorunda kaldı, bu yapıtı da yarım bıraktı. Zamanı gelince anlatacağım gibi, yıllar sonra Giotto tamamlayacaktı Cimabue'nin başladığı işi.

Cimabue Floransa'ya dönünce, Santo Spirito manastırında çalıştı. Kilisenin tam karşısına düşen bütün yan cephe başka sanatçıların Bizans üslubunda yaptığı resimlerle kaplıydı. Cimabue üç küçük kemerin üstüne İsa'nın hayatından sahneler resmetti, bunlar son derece ustalıkla çizilmişti. Yine bu sıralarda, Cimabue Floransa'da gerçekleştirdiği çalışmalarından bazılarını Empoli'ye gönderdi. O resimler hâlâ Empoli'de, kasabanın kilisesinde bulunmakta ve büyük bir hürmetle korunmaktadır. Ressam daha sonra Santa Maria Novella kilisesi için bir Meryem panosu resmetti; bu pano resmi, Rucellai Şapeli ile Bardi di Vernio Şapeli arasında yüksekte asılı durmaktadır. Figür o zamana kadar resmedilenlerden daha büyüktü; üstelik, bazı meleklere bakınca görüleceği gibi, Cimabue Bizans üslubunda çalışmış olsa da yavaş yavaş modern zamanların desen becerisinden ve yönteminden birşeyler almaya başlamıştı. Sonuç olarak bu resim daha güzelini daha önce hiç görmemiş olan çağdaşlarını öylesine şaşırttı ki Cimabue'nin evinden davullarla, resmî tören alayının sevinç gösterileriyle alınıp taşındı. Cimabue'ye övgüler yağdırıldı, ressam cömertçe ödüllendirildi. Anlatılan-

25 Triforyum: Romanesk ve Gotik kiliselerde üst kat galerinin ana nefe baktığı yüzeyde yer alan kemerli arkad. (ç.n.)

lara bakılırsa, aslında eski ressamların bıraktığı bazı kayıtlardan da okuyabildiğimiz üzere, Cimabue Porta San Pietro yakınındaki bahçelerde bu resim üstünde çalışırken ihtiyar kral Charles d'Anjou Floransa'dan geçiyormuş, Floransalıların kralı iyi ağırlamak için gösterdiği çeşitli çabalardan biri de onu Cimabue'nin resmini görmeye götürmek olmuş. Resim henüz hiç kimse tarafından görülmediğinden krala gösterilirken bütün Floransa halkı da oraya akın etmiş; itişip kakışıyor, sevinç gösterisinde bulunuyorlarmış. Civarda yaşayanlar o kadar memnun olmuşlar ki o yere Borgo Allegri (Neşeli Mahalle) adını vermişler. Yıllar içinde Borgo Allegri şehir surlarının içine dahil edildiğinde de adı değişmemiş; bu mahalle bugün hâlâ aynı adla anılmaktadır.

Daha önce belirttiğim gibi Cimabue'nin başka birkaç resminin daha bulunduğu Pisa'daki San Francesco'da onun elinden çıkma küçük bir pano vardır. Manastırda, kilisenin kapısına yakın bir köşede duran bu pano *tempera*[26] ile yapılmıştır. Çarmıha gerili İsa'yı İsa'nın başının üstünde yazılı birtakım sözleri ellerinde tutan ve ağlayan birkaç azizi gösterir. Azizler bu sözleri, sağda gözyaşları içinde duran Meryem Ana'nın ve solda kederler içinde görülen Yuhanna'nın kulaklarına doğru uzatırlar. Meryem Ana'ya uzatılan sözler şunlardır: *Mulier, ecce filius tuus*.[27] Yuhanna'ya uzatılanlar şöyledir: *Ecce mater tua*.[28] Bir yanda da bir aziz şu mesajı tutar: *Ex illa hora accepit eam discipulus in suam*.[29] Bundan anlıyoruz ki Cimabue resminin anlamını sözler yardımıyla ifade ederek yeni bir aydınlık getirmeye, yaratıcılığa zemin hazırlamaya başlamıştı. Bu kesinlikle yepyeni ve fantastik bir yön değişikliğiydi.

Cimabue bu yapıtlardan yabana atılamayacak büyüklükte bir şöhret ve epeyce de kazanç sağladıktan sonra, o dönemin son derece yetenekli mimarı Arnolfo Lapi'yle Floransa'daki Santa Maria del Fiore'nin yapımında bir ortaklığa girdi. Cimabue en sonunda, 1300 yılında altmış yaşındayken bu dünyadan göçtü, resim sanatını yeniden diriltmeyi neredeyse başarmıştı. Aralarında Giotto'nun da bulunduğu birçok öğrenci bıraktı ardında. Giotto daha ileride mükemmel bir ressam oldu ve Cimabue'nin ölümünden sonra ustasının Via del Cocomero'daki evinde yaşadı. Cimabue Santa Maria del Fiore'ye gömüldü, mezarında Nini ailesinden biri tarafından yazılan şu kitabe bulunmaktadır:

---

26 *Tempera*: Boyar maddenin tutkallı suyla, genellikle de yumurta akıyla karıştırılmasıyla elde edilen bir boya türü ve bu boya kullanılarak yapılmış resim. *Tempera* Ortaçağ'da sık kullanılmış, XV. yüzyılda yağlıboya resmin gelişimiyle birlikte ortadan kalkmıştır. (ç.n.)

27 Kadın, işte oğlun. (ç.n.)

28 İşte annen. (ç.n.)

29 O saatten sonra şakirt onu (Meryem Ana'yı) kendi evine aldı. 26, 27 ve 28. dipnotlardaki sözler İncil'de Yuhanna'nın 19. bölümünde İsa'nın çarmıha gerilişini anlatan sahneden alınmadır. (ç.n.)

Credidit ut Cimabos picturae castra tenere,
Sic tenuit vivens; nunc tenet astra poli.[30]

Şunu da eklemeliyim ki öğrencisi Giotto, Cimabue'nin görkemini azaltmamış olsaydı, Dante'nin *İlahi Komedya*'sında belirttiği gibi, ustanın şöhreti daha da büyük olurdu. Dante *Araf*'ın onbirinci Canto'sunda Cimabue'nin kitabesine göndermede bulunarak şöyle der:

Credette Cimabue nella pintura
Tener lo campo, ed ora ha Giotto il grido;
Si che la fama di colui oscura.[31]

Bir Dante yorumcusu, şair öldükten yani 1334 yılından on-on iki yıl sonra, Giotto daha sağken, bu satırları yorumladı. Cimabue'den söz ederken tam olarak şu sözleri kullandı:

> Cimabue şairin döneminde yaşamış Floransalı bir ressamdı; göze çarpan bir yeteneği vardı ama o kadar küstah ve kibirliydi ki eğer bir kimse onun bir yapıtında kusur ya da eksiklik fark ederse ya da kendisi öyle bir şey fark ederse (çünkü, sık sık rastlandığı üzere, bir sanatçı malzemelerindeki bir bozukluk ya da kullandığı aletlerdeki bir yetersizlik yüzünden hata yapabilir), yapıt ne kadar değerli olsa da derhal gözden çıkarıyordu. Giotto da Floransa şehrinden çıkan ressamların en büyüğü idi, hâlâ da öyledir; Roma, Napoli, Avignon, Floransa ve Padova'daki yapıtları bunun kanıtıdır...

Bu yorum şu anda saygıdeğer din adamı Vicenzo Borghini'nin elinde bulunmaktadır. Innocenti'nin yöneticisi, soyluluğu, iyiliği ve bilgisiyle tanınmış bir kişi, güzel sanatların hepsini seven ve bu konuda uzman olan Borghini, Dük Cosimo tarafından alınan yerinde bir kararla seçildiği Desen Akademisi'ndeki resmî temsilci görevini fazlasıyla hak etmektedir.

Ama Cimabue'ye dönecek olursak, Giotto'nun şöhreti Cimabue'ninkini gölgelemiş olsa da, çok güçlü bir ışık yanındaki biraz daha hafif olanı nasıl sönük bırakırsa, böyleydi durum. Cimabue resim sanatının yenilenmesini sağlayan ilk itici güçtü. Giotto onun öğrencisi olmasına rağmen, değerli bir tutkudan esinlenerek, Tanrı'nın ve doğal yeteneklerinin yardımıyla daha da

30 Cimabue resim sanatında meydan benimdir sandı,
Yaşarken onundu meydan; ama şimdi gökteki yıldızlar onun.

31 Bir zamanlar Cimabue meydan benim sanırdı
resim sanatında; bugün Giotto revaçta,
Berikinin şöhreti tozlar altında.

yüksekleri hedefledi. Daha sonra, resim sanatını bugün çağımızda ulaştığını ileri sürebileceğimiz büyüklük ve kusursuzluğa taşıyanlara gerçeğin kapısını açan Giotto oldu. Çağımızda her gün görülecek o kadar çok harika, o kadar çok mucizevi olay, aslında olanaksız olan o kadar çok sanatsal başarı var ki ne yapılırsa yapılsın, yapılan insan üstü görünse bile, kimsenin şaşırmadığı bir noktaya geldik artık. Övgüye değer bir biçimde çaba harcayan sanatçılar, takdir ve hayranlık kazanmak yerine suçlanmaktan, çoğunlukla rezil edilmekten kurtulabiliyorsa şanslılar demektir. Cimabue'nin Simone Martini tarafından yapılan portresi Santa Maria Novella'daki papazlar meclisi binasında görülebilir. Simone'nin İman resminde portre profilden yapılmıştır; ince bir yüzü, küçük, sivri, kızılımsı bir sakalı olan figürün, o günlerin modasına uygun olarak başa ve boyuna zarafetle geçirilmiş bir kukuletası vardır. Yanındaki figür, ressam Simone'nin kendisidir; Simone Martini, kendi başını profilden görebilmek için karşılıklı duran iki ayna sayesinde kendi portresini çizmiştir. Aralarında duran ve ağır silahlar taşıyan asker de söylenenlere bakılırsa Kont Guido Novello'dur; kont o dönemde Poppi'lerin hükümdarıydı. Sonuç olarak şunu da belirtmeliyim ki Cimabue'nin fırçasından çıkma, minyatürlere benzeyen birtakım küçük yapıtlar var elimde. Bunlar, Cimabue'nin zamanından günümüze kadar sanatçıların yaptığı çizimleri derlediğim bir kitapta yer alıyor. Bugün o küçük işler epey ham görünebilir ama desen sanatının Cimabue'nin çabalarından ne çok yararlandığını gösteriyor yine de.[32]

32 Vasari'nin *Sanatçıların Hayat Hikâyeleri* adlı yapıtında sık sık gönderme yaptığı desen koleksiyonu (*Libro di Disegni*). Bu kitap artık yoktur ama desenlerin birçoğu bugün Floransa'daki Uffizi Galerisi'nde korunmaktadır.

Floransalı ressam, heykeltıraş ve mimar GIOTTO'nun Hayatı

1266/7 - 1337

Bence ressamlar model olarak sürekli kullandıkları, en zarif, en güzel taraflarını taklit etmeye ve tıpatıp yaratmaya hep çabaladıkları doğaya ne borçlularsa Floransalı ressam Giotto'ya da aynısını borçlular. Çünkü iyi resim yapmanın yöntemleri ve ana hatları uzun yıllar boyunca savaşın yol açtığı harabelerin altında gömülü kaldıktan sonra, Tanrı'nın yardımıyla, sanatı kurtaran ve eski durumuna kavuşturan kişi, yeteneksiz sanatçılar arasında doğmuş olsa da Giotto oldu. Gerçekten de öylesine kaba, öylesine yetersizliklerle dolu bir çağda Giotto'nun öylesine iyi bir amaçtan esinlenmesi, çağdaşlarının hakkında pek az şey bildiği ya da hiçbir şey bilmediği desen sanatını, ortaya koyduğu yapıtlarla tam olarak eski durumuna kavuşturması büyük bir mucizeydi. Üstelik 1276'da Floransa şehrinden on dört mil uzaktaki Vespignano kasabasında dünyaya gözlerini açan bu büyük insan, çiftçilik eden, Bondone adında yoksul bir köylünün oğluydu. Bondone oğluna Giotto adını verdi ve onu kendisi gibi bir köylü çocuğu olarak yetiştirdi.

Giotto on yaşına varınca, bütün o küçük çocuk davranışlarını sergilerken öyle alışılmadık bir kavrayış çabukluğu ve canlılık gösterdi ki sadece babasını değil, hem köyde yaşayanlardan hem daha uzaklarda oturanlardan kendisini tanıyan herkesi sevindirdi. Bondone oğluna birkaç koyun verip gütmeye gönderiyordu, hayvanlar çiftliğin çevresinde orda burda otlarken, içgüdüsel olarak desen sanatının çekimine kapılan çocuk doğada ne görürse ya da kafasında neyi hayal ederse taşların üstüne, yere ya da kuma çiziyordu. Bir gün Cimabue Floransa'dan bir iş için Vespignano'ya giderken Giotto'ya rastladı. Koyunlar yakında otlarken oğlan da onlardan birini, hafifçe sivriltilmiş bir taşla düzgün, pürüzsüz bir kaya parçasının üstüne çiziyordu. Üstelik de doğada gördüklerinin dışında herhangi bir yerden ders almadan önce oluyordu bunlar. Cimabue hayretle durarak oğlanı seyretti, sonra da gelip kendisiyle yaşamak ister miymiş diye sordu. Giotto babası kabul ederse seve seve geleceğini söyledi. Bunun üzerine Cimabue



Giotto, *Aziz Francesco'nun Ölümü*, 1325, Santa Croce Bardi Şapeli, Floransa.

Bondone'nin yanına gitti, çiftçi ressamın isteğini memnuniyetle kabul etti ve çocuğu Floransa'ya götürmesine izin verdi. Giotto Floransa'da yaşamaya başlayınca, doğal yeteneğinin yardımıyla ve Cimabue'nin öğretimiyle çok kısa sürede sadece ustasının üslubunu kapmakla kalmadı, aynı zamanda doğadan çalışarak çizmeyi öyle iyi becermeye başladı ki kaba geleneksel Bizans üslubundan kesin bir kopuşu gerçekleştirdi ve bugün bildiğimiz haliyle yüce resim sanatına hayat verdi. İki yüz yılı aşkın bir süredir ihmal edilmiş olan doğadan tam ve doğru bir biçimde çizme tekniğini getirdi. Daha önce belirttiğim gibi bir-iki kişi bunu denemişti ama kimse Giotto kadar eksiksiz ve çabuk başaramamıştı. O sıralarda yaptığı işlerden biri de, bugün görebildiğimiz gibi, Floransa'daki Podestà sarayının şapelinde bulunan, sevgili dostu Dante Alighieri'yi gösteren bir resimdi. Giotto ressam olarak ne kadar ünlüyse Dante de şair olarak onun kadar ünlüydü. (Giovanni Boccaccio'nun Forese da Rabatta ve Giotto hakkında yazdığı öykünün giriş bölümünde Giotto'ya övgüler düzdüğünü görürüz.)[33]

Giotto'nun ilk resimleri Floransa manastırının başaltarının şapeli için yapılmıştı. Giotto bu manastırda övgüler alan birçok yapıt ortaya koydu. Söz konusu yapıtlar arasında özellikle hayranlık uyandıran bir tanesi, Meryem'e Müjde resmiydi. Giotto, Bakire Meryem'in başmelek Cebrail karşısındaki korkusunu ve titreyişini inandırıcı bir biçimde tasvir etmişti. Meryem o kadar korkmuştur ki sanki kaçıp gitmeye can atıyormuş gibi görünür.

Aynı şapelin başaltarının üstündeki pano resmi de Giotto'ya aittir ama bu yapıt, bu kadar büyük bir sanatçının elinden çıkmış bir şeye duyulan saygıdan ötürü orada tutulmaktadır daha ziyade. Santa Croce'deki şapellerin dördü de Giotto tarafından resimlenmişti; üçü sakristi ile ana şapel arasında, biri kilisenin karşı tarafındaydı. Üç şapelden ilkinde, çan halatlarının bulunduğu Ridolfo di Bardi şapelinde, Aziz Francesco'nun hayatı tasvir edilir. Bu resimde Giotto azizin ölümüne ağlayan bazı keşişlerin gözyaşlarını çok etkili bir biçimde resmetmiştir. İkincide, Peruzzi Şapeli'nde, şapelin ithaf edildiği Vaftizci Yahya'nın hayatından iki sahne yer alır: bu sahnelerde Giotto Herodias'ın dans edip sıçrayışını ve bazı hizmetkârların sofraya çabucak hizmet edişini çok canlı bir biçimde tasvir etmiştir. Aynı yerde İncil yazarı Yuhanna'nın hayatından iki harika sahne de vardır. Yuhanna'nın Drusiana'yı diriltmesi, sonra da göğe yükselmesi anlatılır. Giugni ailesine ait olan ve Havarilere ithaf edilmiş üçüncü şapele Giotto o kutsal kişilerin birçoğunun şehit edilişini gösteren sahneler resmetmiştir. Kilisenin öbür tarafında, kuzey yönünde bulunan, Tosinghi ve Spinelli ailelerine ait Meryem'in Göğe Çıkışı'na ithaf edilmiş dördüncü şapele, Giotto Meryem Ana'nın Doğumu'nu, Nişanlanmasını, Cebrail aracılığıyla gelen Müjde'yi,

33 *Decameron*, 6. gün, 5. öykü.

Müneccim Kralların Tapınması'nı, Çocuk İsa'nın Tapınak'ta Simeon'a Takdim Edilmesi'ni resmetmiştir. Bu çok güzel bir yapıttır, çünkü ihtiyar adamın İsa'yı annesinden alırkenki duygularını tasvir ederken Giotto'nun sergilediği ustalık bir yana, çocuğun tavrından, Simeon'dan korkarak çekine çekine kollarını uzatıp annesine doğru dönmesinden daha dokunaklı ya da güzel bir şey olamaz. Sonra, Meryem Ana'nın Ölümü'nü gösteren resimde Giotto Havarileri ve ellerinde meşaleler tutan melekleri tasvir eder; çok güzel yapılmış bir resimdir bu.

Aynı kilisenin Baroncelli Şapeli'nde Giotto'nun bir temperası vardır. Bu resimde Giotto Meryem Ana'nın Taç Giymesi'ni çok sayıda küçük figürle, meleklerden ve azizlerden oluşan bir koroyla tasvir etmiştir; resim büyük bir özenle tamamlanmıştır. Bu yapıtta altın harflerle Giotto'nun adı ve tarih yer alır. Her sanatçı, çağımızın iyi üslubundan hiçbir feyz almaksızın doğru çizme ve boyama yöntemi konusunda ilk itici gücü yaratanın Giotto olduğunu düşündüğünde, ona en büyük saygıyı duymakla yükümlüdür.

Yine Santa Croce kilisesinde, Arezzo'lu Carlo Marsuppini'nin mermer mezarının üzerinde, Meryem Ana'yı, Yuhanna'yı, Mecdelli Meryem'i çarmıhın dibinde gösteren bir Çarmıha Geriliş tablosu vardır. Bunun tam zıt yönünde, kilisenin öbür tarafında, Arezzolu Leonardo'nun başaltarın yakınındaki mezarının üzerinde bir Meryem'e Müjde resmi yer alır. Bu resim daha sonra gelen ressamlar tarafından rötuşlanmıştır; sonuçlardan anlaşıldığı kadarıyla her kim sorumluysa düşüncesiz davranmıştır. Yemekhanede, hepsi de Giotto'nun elinden çıkma, Aziz Louis'nin hayatından sahneleri içeren bir Çarmıh Ağacı[34] ve bir Son Yemek vardır. Sakristi dolaplarında da İsa'nın ve Aziz Francesco'nun hayatlarından sahneler içeren küçük figürlü birkaç sahne bulunur.

Carmine kilisesindeki Vaftizci Yahya şapeli de Giotto tarafından Aziz Francesco'nun hayat hikâyesini anlatan dört resimle süslenmişti. Floransa'daki Guelfi Sarayı'nda yine onun elinden çıkma bir Hıristiyanlık tarihi yer alır. Kusursuz bir şekilde fresk olarak icra edilmiş bu tabloda, Guelfo'ların hâkimiyetini kuran ve onlara kendi armasını veren (Guelfo'lar hep bu armayı taşırdı) Papa IV. Clemens'in portresi vardı.[35] Bütün bu işler sona erdiğinde Giotto Floransa'dan ayrıldı, Assisi'de Cimabue tarafından başlanan işleri bitirmek üzere oraya gitti. Giderken, Arezzo'daki bölge kilisesinin vaftizhanesinin üstünde bulunan Aziz Francesco şapelini süsledi; çok zarif, antik bir Korint başlık yakınındaki yuvarlak bir sütuna, canlı mo-

34 Çarmıh Ağacı, İsa'nın Eski ve Yeni Ahit'teki peygamberlerin madalyonlarından oluşan soyağacının tasvir edildiği bir çarmıh resmidir.

35 On dördüncü yüzyılda Guelfo Süvarileri'ne (Papalık süvarileri) inşa edilen ve hâlâ ayakta duran Palazzo di Parte Guelfa (Guelfi Sarayı) için Vasari'nin kendisi de bazı işler yapmıştır.

delden çalışarak Aziz Francesco ve Aziz Domenico'nun portrelerini yaptı; ayrıca, Arezzo dışındaki Duomo'nun küçük bir şapeline, çok güzel bir kompozisyonla Aziz Stefanos'un Taşlanması'nı resmetti.

Bundan sonra Giotto Umbria'daki Assisi'ye gitti. O sırada Fransiskenlerin başındaki kişi[36] olan Fra Giovanni di Murro della Marca tarafından çağrılmıştı. Assisi'de, San Francesco bazilikasının Üst Kilise'sinde, pencerelerden geçen galerinin altına, iki tarafa da, Aziz Francesco'nun hayatından ve işlerinden otuz iki hikâye resmetti. Her bir duvarda on altı fresk vardır; bu freskler o kadar kusursuzdu ki Giotto'ya müthiş bir ün kazandırdı. Gerçekten de hem fresk dizisinde gösterilen bütün figürlerin hareket ve duruşlarında hem de her bir sahnenin kompozisyonunda harika bir çeşitlilik vardır; dahası, Giotto'nun o dönemde giyilen çeşitli giysileri nasıl resmettiğini, doğayı nasıl gözlemleyip taklit ettiğini görmek hayret vericidir. En güzel sahnelerden biri, çok susadığı her halinden belli olan bir adamı kana kana su içmek için pınar başına diz çökmüş olarak gösteren bir resimdir. Olay öylesine eksiksiz ve dokunaklı aktarılmıştır ki gerçek bir insana baktığınızı sanabilirsiniz. Dikkatimizi celbeden daha birçok şey vardır bu fresk dizisinde. Kısa ve öz konuşmak adına onların üstünde durmayacağım; figürlerdeki mükemmellikten ötürü Giotto'nun resim yapışındaki canlılık, rahatlık, düzen ve orandan (doğanın ona bağışladığı ama çalışarak büyük ölçüde ilerlettiği, yaptığı her şeyde de açıkça ifade ettiği niteliklerden) ötürü, bu yapıtın, yaratıcısına çok büyük bir ün kazandırdığını kayda düşmek yeterlidir. Doğal bir yeteneğe sahip olmasının yanısıra Giotto son derece çalışkandı; yeni düşünceler için hep doğaya yönelirdi, dolayısıyla da öğretmeninin herhangi bir insan ustadan ziyade doğa olduğunu ileri sürerken kesinlikle haklıydı.

Fresk dizisini bitirdikten sonra Giotto aynı yerde ama Alt Kilise'de birtakım işler daha yaptı. Başaltarın yanındaki duvarların üst kısmını ve Aziz Francesco'nun gömülü olduğu yerin yukarısında, tonozun dört köşesini büyük bir güzellik, hayal gücü ve yaratıcılık dolu resimlerle doldurdu. İlk sahnede Aziz Francesco'yu cennette yüceltilmiş olarak tasvir etti. İnsanın Tanrı'nın huzurunda tam bir inayete kavuşması için gereken erdemlerle çevriliydi aziz. Bir tarafta İtaat önünde diz çöken bir keşişin boynuna boyunduruk takar; boyunduruğun dizginleri göğe doğru çekilir, İtaat ise bir parmağını dudaklarına götürmüş sessizlik uyarısında bulunur, böğründen kan akan İsa figürüne çevirir gözlerini. Birçok erdemin arasında Basiret ve Tevazu yer alır; gerçek itaatin olduğu yerde daima tevazuun da bulunduğu, her adımı akıllıca atmak için basiretin de daima bulunduğu gösterilmek is-

36 Lat. *Generalem ministrum*: Fransisken tarikatının çeşitli kollarının yöneticisini gösteren ve bizzat Aziz Francesco tarafından kullanılan bu tanım eşitliği vurgular ve Fransiskenlere hâkimiyet kuran değil onlara hizmet eden kişi anlamında kullanılır. (ç.n.)

tenmiştir. İffet, tonozun ikinci köşesinde tasvir edilir; sağlam bir kalede güvenlik içinde durur; kendisine teklif edilen krallıklardan, taçlardan, şan şöhretten etkilenmez. Onun ayaklarında Saflık figürü yer alır; çıplakları yıkar, yıkanıp arınacak kişileri getiren Cesaret ona yardım eder. İffet'in yanında Nedamet figürü, disiplinin kamçısıyla Eros'u kovar ve Murdarlık'ı kaçırır. Üçüncü köşede Yoksulluk vardır; yalın ayak dikenlere basa basa yürür; peşinde havlayan bir köpek vardır, hemen yakınında da taş atan çıplak bir oğlan çocuğu ile ayaklarına bir sopayla dikenler batıran bir başkası görülür. Bu Yoksulluk figürünün aynısını, Aziz Francesco'yla evlenmiş görürüz. Umut ve Hayırseverlik'in mistik huzurunda, elini İsa tutar. Tonozun dördüncü ve son köşesinde, yine görkem içinde duran Aziz Francesco vardır, beyaz bir diyakoz cüppesi giymiştir; cennette, meleklerden oluşan büyük bir koronun ortasında muzaffer bir şekilde durur, melekler üstünde bir haç ve yedi yıldız bulunan bir sancak taşır, yukarıda da Kutsal Ruh vardır. Bu resimlerin her birine anlamlarını açıklayan Latince sözler yazılmıştır.

Tonozdaki resimler gibi transeptlerin duvarlarında da gerçekten çok büyük değer verilmeyi hak eden güzel resimler vardır. Sadece kusursuz birer sanat yapıtı oldukları için hak etmezler bu değeri, öyle büyük bir özenle icra edilmişlerdir ki bugün hâlâ yapıldıkları günkü kadar taze oldukları için değerlidirler. Aralarında Giotto'nun mükemmel bir otoportresi vardır. Sakristi kapısının üzerinde yine Giotto'nun yaptığı bir fresk yer alır. Bütün resimler gerçekten güzel ve övgüye değer olsa da Aziz Francesco'yu İsa gibi ellerinden, ayaklarından ve böğründen kanlar akarken, büyük bir iman sergilerken gösteren bu fresk o gruptaki en zarif Giotto gibi görünür bana.

Giotto en sonunda Aziz Francesco resimlerini bitirince Floransa'ya döndü; oraya vardıktan sonra Pisa'ya gönderilecek bir pano yaptı; bu pano Aziz Francesco'yu korkunç La Vernia kayasında dikilirken gösteriyordu. Giotto bu yapıtını ortaya koyarken olağanüstü zahmet çekti, çünkü o dönem için bir yenilik demek olan, ağaçlar ve kayalarla dolu bir manzarayı tasvir etmenin yanısıra, İsa'nın yaraları gibi yaralar almak üzere[37] şevkle diz çöken Aziz Francesco'nun duruşunda, o yaraların bahşedilmesi için duyulan yakıcı bir arzuyu gösterdi. Yukarıda, çevresinde seraphim'lerle[38] görülen ve azize bu yaraları ihsan eden İsa'ya azizin beslediği çok büyük sevgiyi yansıttı; İsa öyle etkileyici bir şefkatle yaralarını verir ki daha güzelini hayal etmek olanaksızdır. Aynı resmin alt kısmında, Aziz Francesco'nun hayatından üç sahne daha vardır, üçü de çok güzel icra edilmiştir.

37 *Stigmata* (ç.n.)

38 Seraf (çoğulu serafim): İbranicede "yananlar" anlamına gelen bu melekler Ortaçağ Hıristiyan teolojisine göre melek hiyerarşisinde en tepede yer alır ve Tanrı'nın tahtının çevresinde O'nun kutsallığını bildirerek uçarlar. (ç.n.)

Campo Santo'nun inşasını Nicoló Pisano'nun oğlu Giovanni'nin çizimlerine göre (daha önce anlattığım gibi) tamamlayan Pisa'lılar, bugün Pisa'daki San Francesco kilisesinin başaltarının yanındaki bir sütunda görülebilen, böyle büyük bir insanın hatırasına orada muhafaza edilen işte bu resimden ötürü Giotto'ya iç mekânın bir bölümünü resimleme görevi verdiler. İç duvarların en soylu resimlerle süslenmesini istediler çünkü yapının dışı büyük masraflara girerek mermerlerle ve oymalarla kaplanmış, çatıya kurşun geçirilmişti; içerisi dünyanın dört bir yanından Pisa'ya getirilmiş, pagan çağlarına ait birçok antik anıt ve mezarla doluydu. Dolayısıyla Giotto Pisa'ya bu amaçla gittiğinde Campo Santo'nun duvarlarından birine, sabırlı peygamber Eyüp'ün hayatından sahneler içeren altı büyük fresk yaparak işe başladı. Giotto, Pisa'daki hemen hemen bütün duvarlar gibi, binanın çalışacağı kısmındaki mermerlerin denize dönük olduğunu, bu yüzden de siroko[39] rüzgârına maruz kala kala hep nemli olduğunu ve terleme yapıp tuz sızdırdığını, sonuçta da renklerin ve resimlerin yene yene solup gittiğini çok akıllıca hareket ederek hesaba kattı. Bu yüzden, yapıtını olabildiğince uzun süre korumak amacıyla, nereye fresk yapmak istiyorsa oraya önce bir astar çekti, yani yüzeyi *intonaco* dediğimiz, tebeşir, alçı ve tuğla tozundan yapılmış bir sıvayla kapladı. Bu teknik öyle başarılı oldu ki yaptığı resimler günümüze kadar ulaştı. Aslına bakılırsa, sorumluların ihmali yüzünden rutubetten büyük ölçüde zarar görmeselerdi daha da iyi durumda olurlardı. Hiçbir önlem alınmamıştı (oysa önlem almak basit bir meseleydi) ve sonuçta da rutubetten kurtulan resimler yer yer tahrip olmuş, ten renkleri kararmış, sıva pul pul kalkmıştı. Zaten alçı tebeşirle karıştırılınca hep bozulup çürür, dolayısıyla kullanıldığında mükemmel ve güvenli bir tespit malzemesi gibi görünse de renkler her zaman bozulur.

Bu öykülerde de Farinata degli Uberti'nin portresinde de çok güzel icra edilmiş birçok figür vardır, özellikle, Eyüp'e uğradığı kayıpların haberini getiren bir grup köylünün figürleri çok güzeldir. Eyüp'ün sığırlarını kaybetmesi ve uğradığı öbür talihsizlikler karşısında onların duyduğu heyecan ve üzüntü daha iyi yansıtılamazdı. Ayrıca, herkesin terkettiği, ağlayıp sızlayan Eyüp'ün yanında, elinde dallardan bir yelpaze tutmuş hizmetkâr figüründe de çok büyük bir zarafet vardır. Hangi gözle bakılırsa bakılsın hizmetkâr figürü güzeldir ama duruşu özellikle çarpıcıdır. Bir eliyle cüzzamlı, pis kokulu efendisine gelmesin diye sinekleri kovar; öbürüyle de iğrenerek, kokuyu duymamak için burnunu tutar.

Bu öykülerdeki öbür figürler, kadın ve erkek başları, incelikle ele alınmış kumaşlar öyle güzeldir ki bu yapıtından dolayı Giotto'nun Pisa'da ve daha da uzaklarda büyük ün kazanması şaşırtıcı değildir. San Pietro bazilikası

39 İtalya ve İspanya'ya doğru güneyden esen sıcak bir rüzgâr. (ç.n.)

için bazı resimler sipariş etmek isteyen Papa IX. Benedictus, Giotto'nun ne menem bir adam olduğunu, yapıtlarının nasıl olduğunu öğrenmek amacıyla saray mensuplarından birini Trevisi'den Toscana'ya gönderdi. Bu saraylı, Giotto'yu görmeye, Floransa'da resim ve mozaik işini iyi yapabilecek başka ustalar olup olmadığını öğrenmeye giderken Siena'da birçok sanatçıyla konuştu. Onlardan bazı desenler aldı, Floransa'ya doğru yoluna devam etti, Giotto'nun atölyesine geldiğinde sanatçıyı çalışırken buldu. Saraylı, Giotto'ya papanın ne düşündüğünü ve ondan nasıl bir hizmet talep ettiğini anlattı, en sonunda da papa hazretlerine göndereceği bir çizim istedi ressamdan. Bunun üzerine çok kibar bir adam olan Giotto eline bir kâğıt bir de kırmızı boyaya batırılmış fırça aldı, kolunu bir pergel oluşturacak biçimde bedenine yapıştırdı, sonra da elini döndürerek öyle kusursuz bir çember çizdi ki bakınca insan hayret ediyordu. Sonra gülümseyerek saraylıya "Buyrun, işte istediğiniz çizim" dedi.

Saraylı kendisiyle alay ediliyormuş duygusuna kapılarak şöyle karşılık verdi:

"Alacağım tek çizim bu mu?"

"Yeter de artar bile," diye yanıt verdi Giotto. "Ötekilerle birlikte gönderin, anlaşılıp anlaşılmadığını görürsünüz."

Papanın elçisi daha fazla bir şey alamayacağını görünce son derece memnuniyetsiz bir şekilde oradan ayrıldı, aptal yerine konduğunu düşünmüştü. Yine de papaya öbür çizimleri ve yapanların isimlerini gönderirken Giotto'nunkini de gönderdi, Giotto'nun çemberi kolunu kıpırdatmadan ve pergel kullanmadan çizdiğini anlattı. Bu açıklama papaya ve bilgili birtakım saraylılara Giotto'nun o dönemdeki bütün öbür ressamlardan ne kadar üstün olduğunu gösterdi. Hikâye adamakıllı yaygınlaştığında, aptal insanlar için hâlâ kullanılan bir deyişe kaynaklık etti: "*Tu se' più tondo dell'O di Giotto*". Bu, sadece deyişi ortaya çıkaran koşullardan ötürü değil, aynı zamanda içerdiği kelime oyunundan ötürü de harika bir nüktedir. Çünkü Toscana'da *tondo* sözcüğü hem kusursuz bir daire anlamına gelir hem de kafası ağır ve zor çalışan demektir.

Sonunda papa Giotto'yu Roma'ya çağırttı, dehasını kabul edip onurlandırdı ve ona San Pietro bazilikasının apsidleri için İsa'nın hayatından beş sahne ve sakristi için asıl resmi sipariş etti. Giotto bu yapıtları öyle özene bezene gerçekleştirdi ki onun elinden çıkan en eksiksiz temperalar bunlardı. Kendisine ne kadar iyi hizmet sunulduğunu gören papa, Giotto'ya ödül olarak altı yüz duka altını verdi ve başka o kadar çok iyiliklerde bulundu ki bütün İtalya'da bundan konuşuldu.

O zamanlarda Roma'da (kayda geçirilmeye değer bir şeyden söz edecek olursak) Giotto'nun Oderisi d'Aggobio adında çok yakın bir dostu vardı. Birinci sınıf bir tezhipçi olduğu için papa tarafından Roma'ya getirtilmiş-

ti ve Vatikan kütüphanesi için birçok kitabı tezhip etmişti. Bu kitapların çoğu zamanın akışına direnip bugüne ulaşamadı. Ne var ki eski desenlerden oluşan kitabımda bu kişinin birkaç yapıtı yer alıyor. Gerçekten de çok yetenekli bir sanatçıydı. Ama Franco Bolognese çok daha iyi bir zanaatkârdı. Franco aynı papa ve kütüphane için, Oderisi'yle aynı üslupta, mükemmel yapıtlar ortaya koydu. Resimler ve tezhipler için yaptığı birtakım çizimleri içeren kitabımda bu görülebilir. Çizimler arasında çok güzel çizilmiş bir kartal ve bir ağaca pençe atan çok zarif bir aslan bulunuyor. Dante, adını andığım bu iki muhteşem tezhipçiden, *Araf*'taki on birinci Canto'da mağrurları tasvir ettiği şu satırlarla söz eder:

O, dissi lui, non se' tu Oderisi,
L'onor d'Agobbio e l'onor di quell'arte,
Ch'alluminare è chiamata in Parisi?
Frate, diss' egli, più ridon le carte
Che pennelleggia Franco Bolognese:
L'onor è tutto or suo, e mio in parte.[40]

Papa Giotto'nun neler yapabileceğini görünce, üslubundan o kadar memnun kaldı ki San Pietro'nun içini Eski ve Yeni Ahit'ten sahnelerle süslemesini emretti. Giotto ilk önce, fresk olarak, şimdi orgun üzerinde bulunan on dört kadem yüksekliğindeki meleği resmetti; başka birçok resim yaptı, bunların bir kısmı çağımızda onarım gördü, bir kısmı da, yeni duvarlarda işe başlandığında ya imha edildi ya da eski San Pietro binasından orgun altındaki yere taşındı. Meryem Ana'yı tasvir eden bir duvar resmi için de böyle oldu. Resim yok olmasın diye duvardan kesilip çıkarıldı; kirişlerle, demir çubuklarla desteklendi ve bu şekilde başka yere taşındı. Floransalı doktor Niccoló Acciaiuoli'nin dine saygısı ve bağlılığı sayesinde seçtiği bir yere konuldu. Büyük sanat yapıtlarına hayran Acciaiuoli, resmi modern resimlere özgü bir çerçeve ve stüklerle bol bol süsledi. San Pietro'nun avlusunda portikonun[41] üç kapısının üzerindeki Navicella mozayiği de Giotto'nun yapıtıdır. Gerçekten harikulade bir yapıttır bu, anlayanların haklı övgülerine konu olmuştur, çünkü çizim mükemmeldir, çeşitli pozlardaki havariler kuduran denizde teknelerine yön vermeye çabalarken rüzgârın şişirdiği bir yelken öylesine yüksek kabartma gibi görünür ki gerçek sanırsınız. O büyük yelkenin ışıklı

40 –Oo! Dedim, sen, Gubbio'nun ve Paris'te 'enluminure' denilen sanatın kıvançla andığı Oderisi değil misin?
–Kardeş, diye cevap verdi, Bologna'lı Franco'nun boyadığı kartonlar daha güzel. Şeref şimdi tümü ile onundur, beni payıma ancak bir kısmı düşüyor. (çev. Feridun Timur, Altın Kitaplar Yay., 2. Cilt, 1984) (ç.n.)

41 Portiko: Antik yapılarda revak niteliğinde kullanılan, sütunlarla taşınan ve genel olarak bir avluyu çevreleyen kolonad. (ç.n.)

ve gölgeli yerlerindeki uyumlu kompozisyonu cam parçacıklarıyla başarmak son derece zor olsa gerek; çok iyi fırça kullanan bir ressama bile bu iş çok çetin gelirdi. Giotto ayrıca, bir kayadan denize oltasını atan ve yüzünde hevesli bir bekleyişin ifadesini taşıyan bir balıkçının duruşu aracılığıyla, o uğraşla ilişkilendirilen olağanüstü sabrı bize aktarmayı başardı. Mozayiğin altında, freskle bezeli üç küçük kemer vardır, ama hepsi de neredeyse harap olduğu için onlar hakkında daha fazla bir şey söylemeyeceğim. Bu yapıt öbür sanatçılardan aldığı övgüyü tam anlamıyla hak ediyor.

Dominiken kilisesi Santa Maria Sopra Minerva için Giotto, temperayla boyadığı büyük bir Çarmıha Geriliş tablosu yaptı; tablo çok coşku dolu övgüler aldı; sonra, altı yıllık bir aradan sonra, memleketine geri döndü. Ne var ki IX. Benedictus öldükten kısa süre sonra V. Clemens Perugia'da papa ilan edildi ve Giotto papanın sarayını kurduğu Avignon'a gidip onun hizmetinde çalışmak zorunda kaldı. Avignon'da ve Fransa'nın başka yerlerinde çok sayıda son derece zarif pano resimleri ve freskler yaptı, papayı ve sarayı çok memnun etti. Dolayısıyla, ayrılık vakti geldiğinde, görevinden azledilirken çok sevilerek ve armağanlarla yüklenerek uğurlandı. Böylece şeref ve şöhret kadar servet de kazanmış olarak memleketine döndü; yanında papanın bir portresini de getirdi, daha sonra bu portreyi öğrencisi Taddeo Gaddi'ye verecekti. Giotto Floransa'ya geri döndüğünde yıl 1316 idi, ama bu şehirde pek uzun kalmasına izin verilmedi çünkü Signori della Scala için çalışmak üzere Padova'ya çağrıldı; bu hükümdarların hizmetinde, yeni inşa edilen Santo kilisesinde çok zarif bir şapeli süsledi. Padova'dan Verona'ya gitti, orada Messer Cane'nin sarayı için birkaç resim yaptı, bunlar arasında özellikle, hükümdarın portresi ve San Francesco keşişleri için bir pano vardır. Bu yapıtlar tamamlandığında, Giotto Toscana'ya geri dönerken Este ailesinin sarayı için bazı resimler yapmak üzere, ayrıca Sant'Agostino'da bugün hâlâ görülmesi mümkün olan birtakım yapıtlar ortaya koymak üzere Ferrara'da konaklamak zorunda kaldı.

Bu arada şair Dante, Giotto'nun Ferrara'da olduğunu duymuştu, işleri öyle bir ayarladı ki sürgünde yaşadığı Ravenna'ya Giotto'nun gelmesini sağladı. Giotto geldiğinde Dante, ressamı, San Francesco kilisesinin içine, Polenta hükümdarları için birtakım freskler yapmaya ikna etti; bu freskler fena sayılmaz. Giotto Ravenna'dan Urbino'ya gitti, orada da birtakım resimler yaptı. Sonra Arezzo'ya uğramaya karar verdiğine göre, kendisine son derece nazik davranan Piero Saccone'yi reddedemedi ve piskoposluk sarayının ana şapelindeki bir sütuna bir fresk yaptı. Fresk, Aziz Martinus'u, pelerinini ikiye kesip, yarısını, karşısında neredeyse çırılçıplak duran bir dilenciye verirken gösterir. Bundan sonra, Santa Fiore manastırı için büyük bir Çarmıha Geriliş panosu yaptı, bu tempera pano şimdi kilisenin ortasındadır; sonra da sonunda Floransa'ya döndü ve başka birçok şeyin yanısıra,

Faenza rahibelerinin manastırı için fresk ve temperalar gerçekleştirdi. Manastır yıkıldığı için bu yapıtlar da günümüze ulaşmamıştır.

Giotto 1322 yılında (çok sevgili dostu Dante önceki yıl ölmüş, ressam buna çok üzülmüştü) gittiği Lucca'da da çalıştı. Doğduğu şehrin o sırada hükümdarı olan Castruccio'nun isteği üzerine, San Martino için bir pano yaptı. Bu panoda İsa gökte resmedilmişti, şehrin dört koruyucu azizi yani Aziz Petrus, Aziz Regulus, Aziz Martinus ve Aziz Paulinus şehri bir papaya ve bir imparatora emanet ederken görülüyordu; bu iki kişinin Bavyeralı Friedrich ile antipapa[42] V. Niccoló olduğu sanılır. Bazıları Giotto'nun San Frediano'daki zaptedilmez Guista şatosunu ve kalesini de aynı şehirde tasarladığına inanırlar.

Daha sonra, Giotto Floransa'ya döndükten sonra, Napoli kralı Roberto, o sırada Floransa'da bulunan en büyük oğlu Calabria kralı Carlo'ya bir mektup yazarak Giotto'yu ne pahasına olursa olsun Napoli'ye göndermesini söyledi, çünkü Santa Chiara manastırı ve kraliyet kilisesinin yapımı tamamlanmıştı ve Roberto, Giotto'nun bu yapıları gerçekten soylu birtakım resimlerle süslemesini istiyordu. Bu kadar şanlı şöhretli bir kralın talebini duyunca Giotto seve seve Napoli'ye gitti, varır varmaz da manastırın birkaç şapeline Eski ve Yeni Ahit'ten birçok sahne resmetti. Daha önce ayrıntısıyla anlattığım, Assisi'deki ünlü resimler için Dante fikir vermiş olabileceği gibi, anlatılanlara bakılırsa, Giotto'nun şapellerden birine yaptığı, Vahiy'den alınma sahneler için de şair birtakım öneriler getirmişti. Elbette Dante artık hayatta değildi ama Giotto ve o, arkadaşların sık sık yaptığı üzere, bu konularda konuşmuş olabilirlerdi. Ama biz Napoli'ye dönecek olursak, Giotto Castel Nuovo'da, özellikle şapelde, çok çalıştı. Sonuçlar kralın çok hoşuna gitti ve kral ressamı o kadar çok sevdi ki Giotto çalışırken kral sık sık sohbete geliyordu. Giotto'yu çalışırken seyretmeyi, anlatacaklarını dinlemeyi seviyordu. Giotto da her zaman bir şakaya ya da zekice bir yanıt vermeye hazırdı, bir yandan resim yapışıyla öte yandan eğlenceli, akıcı bir sohbetle kralın ilgisini canlı tutuyordu. Örneğin bir defasında kral Giotto'ya onu Napoli'nin bir numaralı adamı yapmak istediğini söyledi, Giotto Porta Reale'de, şehrin hemen girişinde oturduğu için zaten bir numara olduğunu belirtti. Bir başka defasında, kral ona "Giotto, senin yerinde olsaydım resim yapmaya biraz ara verirdim, hava çok sıcak" dedi. Giotto şöyle yanıt verdi: "Ben de öyle yapardım, sizin yerinizde olsaydım."

Kısacası Giotto kralı memnun etti ve hem daha sonra Kral I. Alfonso'nun yıkıp yerine kale yapacağı salona hem de Incoronata kilisesine Kral Rober-

42 Antipapa: Katolik Kilisesi'nin meşru kabul etmediği Papa. Antipapa, Roma Piskoposu, Katolik Kilisesi'nin lideri ve Papa olduğu iddiasıyla ortaya çıkardı. 3. yüzyıl ile 15. yüzyıl ortaları arasındaki zaman diliminde papalık iddiasındaki antipapaların, epeyce kalabalık bir kardinal topluluğu ve seküler krallar tarafından desteklendiği olurdu. (ç.n.)

to için çok sayıda resim yaptı. Bu salondaki resimlerin yanısıra, Giotto'nun otoportresi de dahil olmak üzere, birçok ünlü kişinin portresi de vardı. Bir gün kral şaka niyetine Giotto'dan krallığının resmini yapmasını istedi; Giotto da, hikâye bu ya, sırtında eyeriyle bir eşek yaptı, ayaklarının dibine de bir başka eyer çizdi. Eşek yerdeki eyeri kokluyordu hevesle. Hem hayvanın sırtındaki eyerde hem de yerdeki eyerde kraliyet tacı ve âsâsı vardı. Kral Giotto'ya bunların ne anlama geldiğini sorunca, Giotto bunun krallığını ve her gün yeni bir hükümdar isteyen tebaasını temsil ettiğini söyledi.

Giotto Napoli'den ayrılıp Roma'ya doğru yola koyuldu, ama Gaeta'da konakladı, buradaki Annunziata kilisesi için Yeni Ahit'ten birtakım sahneler resmetmesi gerekiyordu. Bu resimler zamanla bozuldu ama yine de geniş ve çok güzel bir Çarmıha Geriliş tablosunun yanında Giotto'nun otoportresini açık seçik görmek hâlâ mümkündür. Bu yapıt tamamlandığında Giotto, Signor Malatesta'nın hizmetinde Roma'da birkaç gün geçirmeye ikna edildi. Oradan da Malatesta'nın yönetimindeki Rimini'ye geçti. Rimini'de San Francesco'da birçok resim yaptı ama daha sonra Pandolfo Malatesta'nın oğlu Gismondo kiliseyi baştan inşa edeceği zaman bu resimleri yoketti.

Giotto San Francesco'nun ön cephesinin tam karşısındaki revak için de bir fresk yaptı, freskte Kutsanmış Michelina'nın hayatı tasvir ediliyordu. Dile getirdiği birçok güzel düşünceden ötürü bu resim Giotto'nun gelmiş geçmiş en zarif ve muhteşem resmiydi. Hem güzel kumaşlar hem de zarif ve canlı başlar olağanüstüdür ama asıl dikkat çeken figür, zina suçlamasını çürütmek için bir kitap üstüne yemin eden güzeller güzeli bir genç kadındır. Kadının hali tavrı, hareketleri harikuladedir. Orada durup dosdoğru kocasının gözlerinin içine bakar; adam, karısının dünyaya getirdiği esmer tenli erkek çocuğun bir türlü kendisinin olduğunu kabul edemez, bunun yarattığı güvensizlik yüzünden, masumiyetini yemin ederek kanıtlamaya zorlar karısını. Kocanın yüz ifadesi kuşku ve aşağılama sergilerken kadının yüzündeki ve gözlerindeki saflık, kendisine dikkatle bakanlara masumiyetini ve sadeliğini ilan eder; onu itiraz etmek zorunda bırakmakla, onu fahişelikle suçlamakla yaptıkları hatanın kötücüllüğünü duyurur. Giotto yaralarla kaplı hasta bir adam figüründe de müthiş bir anlatım gücü sergiledi. Adamın yakınında duran kadınlar iğrenerek ama akla gelebilecek en zarif hareketleri yaparak kıpırdanırlar. Giotto'nun, bir grup biçimsiz dilenciyi tasvir ettiği bir başka resminde kullandığı rakursi[43] tekniği çok övülmeye değer bir tekniktir ve bütün sanatçılar tarafından değeri bilinmelidir çünkü, bu tür bir etki yaratmaya yönelik ilk girişim için bir hayli başarılı olması bir yana yeni bir hamlenin başlangıcı olmuştur. Ne var ki freskin en olağanüstü özelliği, Kutsanmış Michelina'nın yoksullara yardım için sattığı mal-

43 Rakursi ya da öbür adıyla kısaltım tekniği, bir figürün ya da nesnenin derinlik duygusu verecek biçimde betimlenmesi, bu yanılsamayı yaratacak olan perspektif türüdür. (ç.n.)

larının parasını veren tefecilerin karşısındaki duruşudur. Parayı ve başka dünyevi şeyleri nasıl küçümsediğini, onlardan nasıl nefret ettiğini görmek mümkündür; tefecilere gelince, onlarsa insanoğlunun açgözlülüğünün ve tamahkârlığının kişileşmiş halidir. Yine, para sayan, bir yandan da, yazı yazmakla meşgul notere işaretler yapan adamın yüzü gerçekten çok zariftir; ellerini paranın üzerinde tutsa da gözlerini notere dikiş biçimi kazanma hevesini, tamahkârlığını ve kuşkuculuğunu yansıtır. Aziz Francesco'nun elbisesini tutan, İtaat, Sabır ve Yoksulluk'u temsil eden, boşluktaki üç figür de ne kadar övülse azdır çünkü Giotto'nun bu figürlerin giysilerini resmetme tarzı, kıvrımların son derece inandırıcı biçimde dökülüşü, ressamın resim sanatına yeni bir soluk getirmek için dünyaya geldiğini kanıtlar. Bu tablonun yanısıra, Giotto Signor Malatesta'nın çok gerçekçi bir portresini de yaptı; bir teknenin güvertesinde tasvir edilmiş Malatesta o kadar canlı görünür ki adeta nefes alıyor gibidir. Teknede bulunan birkaç gemicinin ve başka insanların canlı hareketleri, konumları ve duruşları (özellikle de ötekilerle konuşurken elini ağzına götürüp denize tüküren adamın hali), hepsi de Giotto'nun müthiş yeteneğini gösterir. Kuşkusuz Giotto'nun bütün resimleri arasında en güzeli budur, tasvir ettiği onca kişiden biri bile öbürüne benzemez ve her biri onun yaratıcı dehasını yansıtır. Dolayısıyla Signor Malatesta tarafından Giotto'nun muhteşem biçimde ödüllendirilmesinde ve övgülere mazhar olmasında şaşılacak bir taraf yoktur.

Malatesta için yaptığı işler bittikten sonra, Giotto, Rimini'deki San Cataldo manastırının Floransalı başrahibinin isteği üzerine, kilise kapısının dış cephesi için Aquino'lu Aziz Tommaso'yu tarikat kardeşlerine birşeyler okurken gösteren bir portre yaptı. Sonra oradan ayrılıp Ravenna'ya gitti, Ravenna'da San Giovanni Evangelista kilisesinde bir şapeli çok övgüler alan fresklerle süsledi. Sonra büyük bir şöhret ve servet kazanmış olarak Floransa'ya döndü ve burada San Marco için altın zemin üstüne, tempera olarak, doğal boyutlarından biraz daha büyükçe bir Çarmıha Geriliş yaptı. Benzer bir Çarmıha Geriliş'i de Santa Maria Novella için, öğrencisi Puccio Capanna'nın yardımıyla gerçekleştirdi. Bu yapıt hâlâ aynı yerde, girişin yakınında, sağ taraftaki ana kapının üstünde, Gaddi ailesinin mezarının yukarısındadır. Yine aynı kilisede Giotto, Paolo di Lotto Ardinghelli için altar perdesinin yukarısına Aziz Louis'nin portresini yaptı, azizin ayaklarının dibine de Paolo ve karısının doğal boyutlardaki portrelerini resmetti.

1327'de, Arezzo'nun piskoposu ve hükümdarı Guido Tarlati da Pietramala, imparatoru ziyarete gittiği Lucca'dan dönerken Massa di Maremma'da öldü; cenazesi muhteşem bir gömme töreniyle onurlandırılmak üzere Arezzo'ya getirildi. Bunun üzerine, Piero Saccone ve piskoposun kardeşi Dolfo da Pietramala, hem ruhani ve dünyevi bir hükümdar hem de Toscana'daki Ghibellino'ların lideri olan bu büyük adama layık bir

mermer mezar inşa edilmesine karar verdiler. Dolayısıyla Giotto'ya mektup yazdılar, olabildiğince soylu, zengin mi zengin bir mezar tasarlamasını istediler. Ona ölçüleri gönderdiler ve İtalya'daki bildiği en iyi heykeltıraşla kendilerini temasa geçirmesini rica ettiler çünkü kendilerini tümüyle onun ellerine bırakmaya hazırdılar. Her zaman son derece nazik olan Giotto onlara mezarın taslağını çizip gönderdi; biraz ileride tasvir edeceğim gibi, mezar bu çizime uygun olarak inşa edildi. Giotto'nun yeteneklerine sonsuz bir hayranlık duyan Piero Saccone çizimi aldıktan kısa bir süre sonra Borgo di San Sepolcro'yu ele geçirdi ve Giotto'nun yaptığı, çeşitli küçük figürlerin bulunduğu bir pano resmini Arezzo'ya getirdi ama resim daha sonra parçalandı. Ne var ki yetenekli kimselere ve güzel sanatlara düşkün olan Baccio Gondi adında Floransalı bir beyefendi o sırada Arezzo'da görev yapıyordu, çok çaba harcayarak parçaları aradı, bir kısmını buldu, Floransa'ya getirdi, Giotto'nun elinden çıkma birçok başka yapıtla birlikte bu parçaları da özenle muhafaza etti; aslında Giotto o kadar çok yapıt vermişti ki burada hepsini tasvir etsem pek inandırıcı olmayacaktır.

Birkaç yıl önce, saygıdeğer rahipler için epey bir iş yaptığım Camaldoli inzivagâhına[44] yolum düştüğünde, Pisa'lı Don Antonio hazretleri tarafından götürüldüğüm hücrelerden birinde Giotto'nun imzasını taşıyan bir resim gördüm. Altın zemin üstüne küçük bir Çarmıh resmiydi bu, çok güzel bir yapıttı; yine Camaldoli tarikatından bir keşiş olan Saygıdeğer Don Silvano Razzi'nin bana söylediğine göre, bugün bu yapıt Floransa'daki Angeli manastırında, başrahibin hücresindedir; Giotto'nun elinden çıkma değerli bir yapıt olarak, Urbino'lu Raffaello'nun çok güzel küçük bir resmiyle birlikte muhafaza edilmektedir.

Floransa'da Ognissanti'deki Umiliati keşişleri için Giotto bir şapel ve dört pano resmetti, bunların içinde bir Meryem ve Çocuk, bir de İsa'yı haç üstünde gösteren ahşap üstüne büyük bir resim vardı. Giotto'nun üslubu konusunda uzman olan Puccio Capanna bu resmin motifini kullandı ve daha sonra İtalya'nın çeşitli yerlerinde birçok kopyasını yaptı. Benim "Ressamların, Heykeltıraşların ve Mimarların Hayatları" adlı yapıtım ilk basıldığında, Ognissanti'nin transeptinde Giotto'nun büyük bir özenle yaptığı ve Meryem Ana'nın ölümünü gösteren küçük bir tempera pano da bulunuyordu. Meryem bir grup havariyle ve ruhunu kollarına alan İsa figürüyle birlikte tasvir edilmişti. Bu yapıt ressamlardan, özellikle de, başka yerde belirttiğim gibi, büyük bir üstünlüğe ve sahiciliğe sahip bir resim olduğunu söyleyen Michelangelo Buonarroti'den bol bol övgü aldı. Evet, dediğim gibi, bu küçük resim, kitabım ilk kez yayınlandıktan sonra büyük bir ilgi uyandırdı ama sonra birisi, şairimizin dediği gibi, sanata duyduğu bağlılık

44 Camaldoli tarikatı 982'de kurulmuş bir keşiş tarikatıydı.

ve sevgiden ötürü insafsızca davranarak resmi yerinden kaldırdı, çünkü yapıta yeterince saygı gösterilmediğini düşünmüştü. O günlerde Giotto'nun bu kadar üstün bir zarafetle resim yapabilmesi, özellikle de sanatını öğretmensiz öğrendiğini düşünecek olursak, mucizevi bir olaydı.

Bundan sonra, 9 Temmuz 1334'te, Giotto Santa Maria del Fiore'nin çan kulesine el attı; yaklaşık kırk kadem derinliğe, su ve çakıl çıkarıldıktan sonra, sağlam bir taş temel döşendi, bu temel üstüne de Giotto yaklaşık yirmi dört kadem iyi cins kırmataş döşedi, geri kalan on altı kademe de duvar ördü. Şehrin piskoposu törende hazır bulundu, bütün din adamları ve yüksek memurların huzurunda ilk taşı törenle koydu. İnşaat çağdaş Alman üslubuna göre hazırlanan başlangıçtaki plana göre yürütüldü. Giotto süsleme öğelerinin tümünü tasarladı, modeli beyaz ve siyah renklerle, mermerlerin ve frizlerin konulacağı yerleri kırmızı renklerle özenle işaretledi. Temel yaklaşık 200 kademdi, yani her yüzü elli kademdi, yükseklik ise yaklaşık 288 kademdi. Lorenzo di Cione Ghiberti'den kalan yazılar doğruysa ki eminim doğrudur, Giotto sadece çan kulesinin modelini çizmekle kalmamış, bütün heykel ve kabartma sanatlarının başlangıcını içeren birtakım mermer sahneleri de yapmıştı. Lorenzo Giotto'nun elinden çıkma kabartma modeller gördüğünü, özellikle de yukarıda sözü edilen yapıtlar için hazırlanmış modeller gördüğünü ileri sürer. Buna rahatça inanabiliriz çünkü tasarım ve yaratıcılık sadece birinin değil bütün sanatların anası ve babasıdır.

Giotto'nun modeline göre çan kulesinin sivri bir tepeyle, daha doğrusu yaklaşık 100 kadem yüksekliğinde dört yüzlü bir piramitle son bulması gerekiyordu. Ama o modası geçmiş Alman üslubu yüzünden modern mimarlar bunu inşa etmeye değer bulmadılar, çan kulesini olduğu gibi bırakmanın daha iyi olduğunu düşündüler. Bütün bu çalışmalarından ötürü Giotto'ya Floransa hemşehriliği verildiği gibi ressama bir de şehir yönetimi tarafından yılda yüz altın florin (o zamanlar bu büyük bir meblağ idi) bağlandı. Ayrıca Giotto çan kulesindeki inşaatın ustabaşısı yapıldı, onun ölümünden sonra çalışmalar Taddeo Gaddi tarafından bitirildi.

Çan kulesinde inşaat devam ederken Giotto San Giorgio rahibeleri için bir pano yaptı; Floransa manastırının içinde, taçkapının üstündeki bir kemere yarı beline kadar tasvir edilmiş üç figür resmetti. Kiliseyi aydınlatmak için bu figürler o zamandan beri beyaz badanalıdır. Floransa'daki Podestà'nın büyük salonuna birçok kişinin yağmaladığı şehri temsil eden bir resim yaptı. Figür, elinde âsâsıyla oturan bir yargıç olarak temsil edilmiştir; başının üstünde adaletin dengedeki terazisi durur, yanında da dört erdem yer alır: cömertlikle Cesaret, yasalarla Basiret, silahlarla Adalet ve kelamla İtidal.

Daha sonra Giotto Padova'ya döndü, burada birkaç şapeli süslediği ve başka birçok yapıt ortaya koyduğu gibi, Arena kilisesi için bir Dünyevi Zafer resmi yaptı, bu resim ona büyük ölçüde şeref ve servet kazandırdı.

Milano'da da birtakım yapıtlar gerçekleştirdi, bunlar şehrin değişik yerlerine dağılmıştır ve hâlâ son derece iyi yapıtlar olduğu düşünülmektedir.

En sonunda, 1336 yılında, Milano'dan döndükten kısa bir süre sonra, bunca güzel sanat yapıtları ortaya koyan ve dindar Hıristiyan hayatı ressam olarak kazandığı başarılarla örtüşen Giotto, hemşehrilerini, onu tanıyan ya da sadece adını duymuş olan herkesi büyük bir üzüntüye boğarak ruhunu Tanrı'ya teslim etti. Yaptığı işlerin layık olduğu biçimde büyük bir saygıyla gömüldü. Sağken herkesçe sevilmişti, özellikle de mesleklerinin erbabı olan kişiler tarafından. Daha önce sözünü ettiğim Dante dışında, Petrarca da Giotto'ya ve yapıtlarına son derece büyük değer veriyordu, öyle ki Petrarca'nın Padova hükümdarı Signor Francesco da Carrara'ya bıraktığı vasiyetnamesinde özenle sakladığı mallarının yanısıra nadir bulunan ve sevindirici bir armağan olarak Giotto'nun elinden çıkma bir Meryem resmi bulunduğunu okuyoruz. Vasiyetnamenin söz konusu maddesi şöyledir:

> *Transeo ad dispositionem aliarum rerum; et praedicto igitur domino meo Paduano, quia et ipse per Dei gratiam non eget, et ego nihil aliud habeo dignum se, mitto tabulam meam sive historiam Beatae Virginis Mariae, opus Jocti pictoris egregii, quae mihi ab amico meo Michaele Vannis de Florentiamissa est, in cujus pulchritudinem ignorantes non intelligunt, magistri autem artis stupent: hanc inconem ipsi domino lego, ut ipsa Virgo benedicta sibi sit propitia apud filium suum Jesus Christum etc.*[45]

Petrarca *Epistolae Familiares* adlı yapıtının beşinci kitabında yer alan Latince bir mektubunda şöyle yazar:

> *Atque (ut a veteribus ad nova, ab externis ad nostra transgrediar), duos ego novi pictores egregios, nec formosos, Joctum Florentium civem, cujus inter modernos fama ingens est, et Simonem Senensem. Novi scultores aliquot etc.*[46]

---

45 Şimdi öbür mallarımın tasfiyesine geleyim. Daha önce sözünü ettiğim Padova'lı efendime, hem kendisi Tanrı'nın lütfu neticesi yokluk içinde yaşamadığından hem de benim ona layık başka bir şeyim olmadığından, arkadaşım Floransa'lı Michele Vannis'in bana bıraktığı, büyük ressam Giotto tarafından yapılmış Kutsal Bakire Meryem portresini daha doğrusu tasvirini bırakıyorum. Cahiller bu resmin güzelliğini anlamaz ama sanatın erbabı olanlar hayran kalır; dolayısıyla efendime miras olarak bu resmi bırakıyorum, Kutsal Bakire ve oğlu İsa Mesih'in ona şefaat etmesini umut ediyorum.

46 Dahası (eskiden yeniye, yabancı ülkelerden yurdumuza dönecek olursak), sadece letafet değil bir de izzet sahibi iki ressam tanıdım: biri Floransalı Giotto, çağdaş sanatçılar arasında sınırsız bir şöhreti var onun, öteki de Siena'lı Simone. Bazı heykeltıraşlarla da tanıştım...

Giotto Santa Maria del Fiore'ye, kiliseye girerken sol tarafa gömüldü; anısına beyaz bir mermer blok dikildi. Cimabue'nin hayat hikâyesinde sözünü ettiğim gibi, büyük Giotto'nun çağdaşı olan bir Dante yorumcusu şöyle demişti:

> Giotto Floransa şehrinden çıkan ressamların en büyüğü idi, hâlâ da öyledir; Roma, Napoli, Avignon, Floransa, Padova ve dünyanın pek çok yerindeki yapıtları bunun kanıtıdır.

Giotto'nun öğrencileri arasında, daha önce söylediğim gibi ressamın vaftiz evladı olan Taddeo Gaddi ve Floransalı Puccio Capanna vardı. Rimini'de, Dominiken keşişlerine ait San Cataldo kilisesinde Capanna, insanlar eşyalarını suya atarken dalgalara gömülen bir geminin terkedilişini gösteren muhteşem bir fresk yaptı. Gemiciler arasında Puccio'nun otoportresi de bulunuyordu. Giotto'nun ölümünden sonra Puccio, Assisi'deki San Francesco kilisesinde birçok yapıtı tamamladı. Floransa'daki Santa Trinità kilisesinde Strozzi Şapeli'ni süsledi, binanın ırmağa bakan cephesindeki kapının yanına fresk olarak, melekler korosuyla birlikte tasvir edilmiş Meryem'in Taç Giymesi'ni resmetti; bu fresk Giotto'nun üslubuna çok şey borçluydu. Duvarlara Azize Lucia'nın hayatından sahneleri büyük bir zarafetle icra etti. Floransa manastırında, sakristiye yakın olan, Yuhanna'ya adanmış Covoni Şapeli'ni resimledi. Pistoria'da, San Francesco kilisesinin ana şapeline ve San Lodovico şapeline Aziz Francesco ve Aziz Lodovico'nun hayatından sahneler içeren, oldukça güzel freskler yaptı. Aynı şehirde, San Domenico kilisesinin ortasında, Puccio'nun elinden çıkma, büyük bir sevgiyle resmedilmiş Meryem ve Yuhanna'yı gösteren bir Çarmıha Geriliş bulunmaktadır. Bu iki figürün ayakları dibinde bir iskelet yer alır; bu iskelet, Puccio'nun sanatın ilkelerini keşfetmeye, böyle bir şeyin henüz hiç duyulmadığı bir dönemde çabaladığını kanıtlar. Yaratıcısı söz konusu yapıtı şöyle imzalamıştır: PUCCIO DI FIORENZA ME FECE. Yine aynı kilisede, Santa Maria Novella'nın kapısının üstündeki kemer tablasında, yarı beline kadar tasvir edilmiş üç figür vardır: oğlunu kollarında tutan Meryem Ana, bir tarafında Aziz Petrus, öbür tarafında Aziz Francesco.

Daha önce belirttiğim gibi Puccio Assisi'de de çalıştı; San Francesco bazilikasındaki Alt Kilise'ye İsa'nın Çilesi'nden sahneler, usta ve güçlü bir biçimde tasvir ettiği bazı freskler yaptı. Santa Maria degli Angeli kilisesinin şapeli için de İsa'yı tüm ihtişamı ile tahtında otururken tasvir eden, Meryem'i bütün Hıristiyanlar adına İsa'dan inayet dilerken gösteren bir fresk yaptı; bu yapıt çok zariftir ama içeride sürekli yanan birçok lamba ve mumun isinden kararmıştır. Puccio hakkında bir hükme varılabildiği kadarıyla, aslında o, ustası Giotto'nun kişisel üslubunu ve yaklaşımını yakalamış, ortaya koyduğu yapıtlarda bunları çok başarılı bir biçimde ifade ede-

bilmişti (gerçi Puccio'nun erken öldüğü çünkü çok fazla freskle uğraşmanın sağlığını bozduğu ve canına mal olduğu ileri sürülür). Aziz Martinus'un hayatından sahneleri tasvir eden freskleriyle de beğeni kazanmıştı. San Francesco bazilikasında söz konusu azize adanmış şapele (San Martino şapeli), Kardinal Gentile için yapmıştı bu freskleri. Via Portica adı verilen yolun ortasında ise kamçılanmak üzere direğe bağlanmış İsa freski ile Meryem Ana'yı Azize Caterina ile Assisi'li Azize Clara arasında gösteren bir resim vardır.

Puccio Capanna'nın resimleri İtalya'nın başka birçok yerinde de bulunur. Örneğin Bologna'da kilisenin nefinde İsa'nın Çilesi'ni tasvir eden bir pano ile Aziz Francesco'nun hayatından sahneler vardır. Kısacası, Puccio burada anlatması çok uzun sürecek başka birçok yapıt bırakmıştır geride. Yine de Capanna'nın yapıtlarının birçoğunun bulunduğu ve bence, Giotto'ya yardım ettiği Assisi'de, sanatçının oralı kabul edildiğini, Capanni ailesinin hâlâ yaşayan bazı üyelerinin bu şehirde olduğunu belirtmekte yarar vardır. Bundan rahatlıkla, onun (kendisi öyle yazdığına göre) Floransa'da doğduğu, Giotto'nun öğrencisi olduğu ama daha sonra Assisi'den bir kadınla evlenip çocuk yaptığı ve o çocukların soyundan gelenlerin hâlâ orada yaşadığı sonucunu çıkarabiliriz. Ama bunun tam olarak doğru olup olmadığı konusunda endişelenmenin pek bir anlamı yoktur; Puccio Capanna iyi bir sanatçıydı, aslolan budur.

Giotto'nun öğrencilerinden bir başkası, çok uzman bir ressam olan Ottaviano da Faenza idi: Ferrara'daki San Giorgio'da, Monte Oliveto keşişlerine ait kilisede birtakım resimler yaptı. Yaşadığı ve öldüğü Faenza'da San Francesco'nun kapısının üstündeki kemer tablasında, Aziz Pavlus ve Aziz Petrus'la birlikte resmettiği bir Meryem Ana figürü yer alır. Ottaviano da Faenza doğduğu şehirde ve Bologna'da başka birçok yapıt verdi.

Giotto'nun bir başka öğrencisi ise, uzun süre ressamın yanında kalan ve ona çok sık yardım eden Pace da Faenza idi. Bologna'da, San Giovanni Decollato'nun ön cephesinde onun elinden çıkma birtakım freskler vardır. Pace, özellikle küçük figürler konusunda çok yetenekli bir ressamdı, Forlì'deki San Francesco kilisesinde bulunan çok başarılı iki resminden bunu anlayabiliriz: Bir Çarmıh Ağacı ile İsa'nın hayatını ve Meryem Ana'nın hayatından dört küçük konuyu tasvir eden küçük bir tempera pano. Assisi'deki Sant'Antonio şapelinde, oğullarından biriyle birlikte oraya gömülen Spoleto'lu bir dük için, Padova'lı Aziz Antonio'nun hayatından bazı sahnelerin tasvir edildiği birtakım freskler yaptığı söylenir. (Dük ve oğlu, mezarlarındaki uzunca bir kitabeden anlaşılabileceği gibi, Assisi'nin dış mahallelerinde dövüşürken öldürülmüştü.) Ressamlar Loncası'nın kadim kitabında, Üstat Giotto'nun öğrencisi diye bir Francesco kayıtlıdır ama bu konuda ben daha fazla bir şey bilmiyorum.

Guglielmo da Forlì de Giotto'nun öğrencilerindendi, aldığı pek çok sipariş arasında memleketi Forlì'de bulunan San Domenico kilisesinin başaltar şapelinin resimlenmesi de vardı. Giotto'nun öbür öğrencileri Pietro Laureati, Siena'lı Simone Memmi, Floransalı Stefanos ve Romalı Pietro Cavallini idi. Ama onları, hayatlarını yazacağım zaman anlatacağım; şimdi burada, Giotto'dan ders aldıklarını kayda düşüyorum sadece. Giotto'nun yaşadığı çağda ne kadar iyi çizdiği, kişisel üslubunun nasıl olduğu desen kitabımdaki birtakım parşömenlerden anlaşılabilir; bunlar arasında yer alan suluboyalar, kurşun kalem ve mürekkeple yapılmış çizimler, aydınlık yerlerin beyazla gösterildiği *chiaroscuro*'ların[47] tümü de onun elinden çıkmadır. Giotto'dan önce yaşamış sanatçıların yapıtlarıyla karşılaştırıldığında bu desenler gerçekten olağanüstüdür.

Daha önce de belirttiğim gibi Giotto çok keskin zekâlı, şen şakrak bir adamdı; Floransa'da hep hatırlandığı üzere, kendisine söylenenlere zekice bir karşılık verivermeye hazırdı daima. Giovanni Boccaccio'nun yazdıklarının dışında, Franco Sacchetti de "Üç Yüz Hikâye"sinde Giotto'nun veciz sözlerinden pek çoğunu kayda geçirmiştir. Franco'nun söylediğini tekrarlayacak olursam, bu deyişlerin bir kısmını kaydetmenin önemli olduğunu düşünüyorum, böylece insanlar bu öykülerden birini okurken o günlerde kullanılan cümlecikleri ve konuşma biçimlerini hatırlamış olacak. İşte o öykülerden birini özgün başlığıyla veriyorum:

Önemsiz bir adam, büyük ressam Giotto'dan kalkanını resimlemesini ister. Giotto da şaka yaparak öyle bir resimler ki adam şaşırıp kalır.

HİKÂYE LXII

Herkes Giotto'yu ve onun bütün öbür ressamlardan ne kadar üstün olduğunu duymuştur. Giotto'nun şöhreti, sıradan bir işçinin kulağına kadar gitmiş, adam da bir nedenden ötürü, belki derebeyinin hizmetine girmek üzere, kalkanının üstünü resimletmeye karar vermiş. Bunun üzerine dosdoğru Giotto'nun atölyesine gitmiş, yanındaki kişi de kalkanı taşıyormuş. Varıp da Giotto'yu bulunca şöyle demiş.

"İyi günler beyefendi. Şu kalkanın üstüne armamı resmetme iyiliğinde bulunun lütfen."

Giotto bir adama bakmış, bir haline tavrına, sonra da sadece "Ne zamana kadar bitmesini istiyorsunuz?" diye sormuş.

Yanıtını alınca "Kalkanı bana bırak" diye eklemiş.

Adam yoluna gitmiş, geride kalan Giotto kendi kendine düşünmeye başlamış:

"Nedir bu böyle? Adam bana bir şaka yapmak için mi gönderildi acaba buraya?

47 *Chiaroscuro*: Yağlıboya resimde keskin karşıtlıklar yaratacak biçimde düzenlenmiş ışık-gölge dağılımı. (ç.n.)

Neyse, her halükârda, daha önce bir kalkana resim yapmamı isteyen olmamıştı hiç. Getiren adam zavallı budalanın tekiydi, sanki Fransa kraliyet ailesindenmiş gibi armasını resmetmemi istiyor. Evet evet, ona kesinkes orijinal bir arma yapacağım."

Giotto kendince düşüncelere daldı, kalkanı eline aldı, doğaçlama olarak bir desen çizdi, sonra da öğrencilerinden birine resmi bitirmesini söyledi. Bittiğinde resimde bir miğfer, bir boğaz zırhı, bir çift kolluk, bir çift demir zırh eldiveni, bir çift göğüslük zırh, bir çift kalça zırhıyla bacak zırhı, bir kılıç, bir hançer ve bir mızrak görülüyordu.

Hiç kimsenin hakkında hiçbir şey bilmediği muhterem kalkan sahibi geri geldi ve "Evet efendim, kalkan hazır mı?" diye sordu.

"Elbette hazır. Getirin buraya" dedi Giotto.

Kalkan getirildi, beyefendi namzedi kalkana baktı, sonra da Giotto'ya dönüp "Kalkanın üstünü sıvadığınız bu saçmalık da ne?" dedi.

"O saçmalığı alıp da parasını ödeseniz iyi edersiniz" dedi Giotto.

"Size bir kuruş bile vermem."

"İyi de benden ne resmi yapmamı istemiştiniz?"

"Armamı."

"Yaptığım o değil mi?" diye karşılık verdi Giotto. "Eksik bir şey mi var?"

"Elbette var."

"Cehenneme kadar yolun var" dedi Giotto. "Aptalın tekisin galiba. Biri sana kim olduğunu sorsa ne cevap vereceğini zor bulursun, yine de buraya gelmiş 'armamın resmini yapın' diyorsun. Güzel olurdu tabii – eğer Bardi sülalesinden olsaydın. Silahların nerede? Nerelisin? Ataların kimler? Kendinden utanmıyor musun? Sanki Bavyera düküymüşsün gibi armandan konuşmaya başlamadan önce, birşeyler yap da insanlar senin varolduğunu fark etsin. Bütün silahlarını kalkanına resmettim. Daha başka varsa söyle de ilave edeyim."

"Bana hakaret ediyorsunuz, üstelik kalkanımı mahvettiniz."

Adam oradan ayrıldı, dava açtı ve Giotto mahkemeye çağrıldı.

Giotto mahkemeye çıktı, o da karşılığında adamı mahkemeye çağırttırdı, resme iki florin ödemesi için dava etti, kendisine de aynı tutarda dava açıldı. Yargıçlar şikâyetleri dinledikten sonra, Giotto derdini öbür adamdan çok daha iyi anlattığı için işçinin resimlenmiş kalkanını alıp, Giotto haklı olduğundan, ressama altı liret ödemesine hükmetti. Dolayısıyla adam kalkanı aldı, gereken parayı ödedi ve bırakıldı.

Böylece haddini bilmeyene haddi bildirilmiş oldu; babası kimsesizler yurdundan çıkmış olup da kendilerine arma isteyerek soyluluk taslayanlara böyle muamele edilmelidir.

Bir de şöyle bir hikâye anlatılır: Giotto, Cimabue'nin atölyesinde henüz bir delikanlıymış, Cimabue'nin yaptığı figürlerden birinin burnuna bir sinek resmi yapmış, sinek o kadar canlı görünüyormuş ki Cimabue geri gelip de tekrar işinin başına geçtiği zaman eliyle birkaç defa sineği kovmaya çalış-

mış, gerçek sanmış, yanıldığını sonra fark etmiş. Giotto'nun başka birçok numarasını ve nüktesini hatırlatabilirim ama daha yukarıda, sanat için önem taşıyan şeyler konusunda Franco ve öbür yazarlara gönderme yaparak söylediklerimle yetineceğim.

İzin verirseniz son olarak şunu belirteyim: Giotto'nun hatırası sadece yaptığı resimlerde değil o dönemin yazarlarından kalan çalışmalarda da korunmalıdır, çünkü resim sanatı yıllar önce yoldan çıkmışken onu yeniden yoluna sokan Giotto idi. Dolayısıyla bir kararnameyle, büyük Lorenzo de' Medici'nin kişisel sevgisi ve desteği sayesinde Giotto'nun sanatsal becerilerine duyulan hayranlığın bir ifadesi olarak mükemmel sanatçı Benedetto da Maiano tarafından ressamın mermerden yontulan büstü Santa Maria del Fiore'ye yerleştirildi, büste tanrısal esin sahibi Messer Angelo Poliziano'nun aşağıdaki dizeleri eşlik ediyordu. Giotto'dan sonra gelen ve mesleklerinde üstünlük gösterenler, Giotto'nun yetenekleriyle tam anlamıyla kazandığı ve hak ettiği anıta benzer anıtlara sahip olma umudunu taşısınlar diye böyle yapılmıştı:

Ille ego sum, per quem pictura extincta revixit,
Cui quam recta manus, tam fuit et facilis.
Naturae deerat nostrae quod defuit arti:
Plus licuit nulli pingere, nec melius.
Miraris turrim egregiam sacro aere sonantem?
Haec quoque de modulo crevit ad astra meo.
Denique sum Jottus, quid opus fuit illa referre?
Hoc nomen longi carminis instarerit.[48]

Gelecekte, sanatçılar Giotto'nun elinden çıkma desenleri görebilecek ve böylece bir sanatçı olarak üstünlüğünü tam anlamıyla anlayabileceklerdir. Çünkü daha önce sözünü ettiğim kitabımda bazı harikulade örnekler var; bunları biriktirmek için çok zaman harcadım, çok zorluk çektim, epey de masraf yaptım.

48 Ben o adamım işte, marifetlerim sayesinde
Ölüler arasından dirildi resim sanatı.
Elim hem becerikli hem kendine güvenli,
Yeteneğimde ne eksikse Doğa'da da eksiktir.
Resim yapmak için kimseye bahşedilmedi böyle ayrıcalıklı bir hayat.
Kutsal bir çan sesiyle yankılanan güzeller güzeli bir kuleye
Eğer hayran kaldıysan, erişti yıldızlara benim kule resmim de.
Ama Giotto'yum ben, niye sayayım ki bu ettiklerimi,
Salt adım yeter, upuzun bir kasideye değer.

İKİNCİ BÖLÜME ÖNSÖZ

Bu *Hayat Hikâyeleri*'ne ilk giriştiğim zaman sanatçıların yapıtlarının dökümüyle birlikte bir listesini oluşturmak niyetinde değildim. Sanatçıların sayısı, adı, memleketi konusunda ayrıntılar vermenin; resimlerinin, heykellerinin ya da yaptıkları binaların hangi şehirde, tam olarak hangi noktada bulunabileceğini bir bir sayıp dökmenin kitabım (seçkin bir yapıt olmasa da uzun süren ve yorucu bir yapıt olduğu âşikâr) açısından kayda değer bir hedef olduğunu düşünmekten çok uzaktım. Öyle yapıp kendime ait düşünceleri hiç belirtmeden dosdoğru bir liste verebilirdim. Ama fark ettim ki en sağlam yapıtları ortaya koyduğu herkesçe kabul gören tarihçiler, olayların çıplak bir anlatısını sunmakla yetinmemiş, büyük bir gayret ve son derece büyük bir merakla başarılı insanların giriştikleri zorlu işleri yürütürken kullandığı yol yordamları, yöntemleri araştırmışlar. Onların işlerini yürütürken bazen başvurduğu ihtiyatlı tutumları, incelikli tarzları, buldukları çareleri gösterdikleri gibi yanılgılarını da göstermeyi denemişler. Kısacası, en iyi tarihçiler insanların nasıl akıllıca ya da aptalca davrandığını, ihtiyatla mı yoksa merhametle ve yüce gönüllülükle mi hareket ettiğini sergilemeye çalışmışlar; tarihin yaşamın gerçek aynası olduğunu kabul ederek, falanca hükümdara ya da filanca cumhuriyete ne olduğunu olaylara dayalı bir şekilde kuru kuru anlatmakla kalmamışlar sadece, insanları başarılı ya da başarısız eylemlere götüren düşünceleri, tavsiyeleri, kararları ve planları da açıklamışlar. Tarihin gerçek ruhu budur işte, insanların ihtiyatlı davranmasını sağlamakla, geçmiş olayları bugün oluyormuşçasına sunarak keyif vermenin dışında nasıl yaşamaları gerektiğini onlara göstermekle gerçek amacını yerine getirir. Bu nedenle, elimden geldiğince seçkin sanatçıları onurlandırmak ve sanata katkıda bulunmak amacıyla onların tarihini yazmaya girişirken, büyük tarihçilerin yöntemlerine olabildiğince öykünmeyi denedim. Sadece sanatçıların neler yaptığını kayda geçirmeye çabalamakla kalmadım, iyi, daha iyi ve en iyiyi birbirinden ayırdetmeye, ressam ve heykeltıraşların yöntemlerini, tarzlarını, üsluplarını, davranışlarını ve düşüncelerini dikkatle kaleme almaya da çalıştım. Çeşitli üslupların kaynaklarını ve kökenlerini, sanatın çeşitli dönemlerde ve çeşitli uluslarda ilerleme ya da

çökme nedenlerini kendi kendine anlayamayanlara bildiğim en iyi şekilde yardım etmeye çabaladım.

Hayat Hikâyeleri'nin başlangıcında, sanatın soylu kökenleri ve kadimliği konusunda gerektiği kadar çok şey söyledim; Plinius'tan ve başka yazarlardan pek çok şeyi kitaba almadım; belki de çelişkili bir biçimde, her okuru, öteki insanların düşüncelerini özgün kaynaklardan öğrenmekte serbest bırakmayı istemiş olmasaydım o yazarlardan yararlanırdım. Sıkıcı ve dikkat dağıtıcı bir biçimde yazmaktan kaçınarak daha önce yapamadığımı şimdi yapmanın ve amacım ve niyetim konusunda daha açık bir fikir vermenin, bu *Hayat Hikâyeleri*'nin içindekileri neden üç bölüme ayırdığımı açıklamanın tam sırası gibi geliyor bana.[49]

Bazı insanların gayretle çalışarak, kimilerinin okuyup yazarak, kimisinin taklit ederek, kimisinin fen bilgisi sayesinde (fen, sanata çok yardımcıdır), kimisinin de bunların çoğunu ya da tümünü biraraya getirerek büyük birer sanatçı olduğu elbette doğrudur. Ben biyografilerimde yöntemleri, yetenekleri, özel üslupları, iyi, üstün ya da mükemmel zanaatkârlığın nedenlerini tartışmaya yeterince zaman harcadım, dolayısıyla burada meseleyi genel hatlarıyla dile getireceğim, tek tek sanatçılardan ziyade çağların niteliği üstünde daha çok duracağım. Çok fazla ayrıntıya girmemek için sanatçıları üç bölüme, ya da isterseniz döneme diyelim, ayırdım. Her dönemin kendine özgü tanınabilir ayrı bir karakteri var, sanatın yeniden doğuşundan başlayıp günümüze kadar geliyor.

Birinci ve en eski dönemde üç sanat mükemmellikten epey uzak elbette; birtakım iyi nitelikleri olsa da o kadar çok kusurlu yönleri var ki fazla övgüyü kesinlikle hak etmiyorlar. Yine de, daha sonra gelecek daha iyi yapıtların önünü açarak yeni bir başlangıç oluşturuyorlar; işte sırf bu nedenle onlar hakkında olumlu konuşmam, o dönemin yapıtlarının –sanatın kesin kurallarıyla değerlendirilecek olursa– hak ettiğinden çok daha iyi bir yere koymam gerekecek söz konusu işleri.

İkinci dönemde buluşlar ve icra alanında açıkça yabana atılamayacak bir ilerleme söz konusuydu, daha çok desen, daha iyi bir üslup, daha özenli bir son cila; sonuç olarak sanatçılar eski üslubun paslarını, birinci dönemin toyluğuna özgü katılık ve orantısızlıkla birlikte temizleyip attılar. Öyle de olsa, ikinci dönemde yaratıcılık, desen ve renk açısından bugünkülere benzer yapıtlar ortaya koyan, her alanda mükemmel bir sanatçı bulunduğunu kim ileri sürebilir? O dönemde, aydınlık kısımların sadece kabartmalı alanlarda kalacağı şekilde figürlerini yumuşaklıkla karartarak yapan kim vardı, bugün yapılan mermer heykellerde gördüğümüz delikleri ve çeşitli muhteşem perdahları kim başarmıştı?

49 Vasari'nin daha önce ve bundan sonra Plinius'tan (İS 23 – 79) yaptığı alıntılar *Naturalis historiae*, Kitap VII, XXXIV-XXXVII'dendir.

Bu başarılar kesinlikle üçüncü döneme aitti, gönül rahatlığıyla söyleyebilirim ki sanat, doğayı taklitte mümkün olabilecek her şeyi başarmıştı. O kadar ilerlemişti ki daha çok ilerleme kaydedeceğini ummaktan ziyade geri adım atmaktan korkmakta haklıydı.

Bütün bunları zihnimde dikkatle evirip çevirdikten sonra şu sonuca vardım: mütevazı başlangıçlardan adım adım ilerlemek ve en sonunda kusursuzluğun doruğuna erişmek, bu sanatların doğasında olan bir şey. Kültürün öbür dallarında da hemen hemen aynı ilerlemeyi gördüğüm için buna inanıyorum; matematik, geometri, mantık, retorik gibi temel sanat ve bilimlerin hepsinin bir biçimde birbiriyle bağlantılı olması, söylediklerim için ikna edici bir argüman. Eski zamanlardaki resim ve heykele gelince, birbirine öylesine benzer kulvarlarda gelişmiş olsalar gerek ki birinin tarihi sadece isimleri değiştirerek ötekinin tarihi yerine geçebilir. Antik dünyadan çok kısa bir süre sonra yaşamış, o dünyanın yapıtlarını görüp değerlendirebilmiş olanların söylediklerine inanmak zorundayız. Onlardan öğrendiğimize göre Kanakhos'un heykelleri çok katı ve cansızmış, hiçbir hareket duygusu yokmuş, dolayısıyla da gerçek bir temsil sunmaktan uzakmış. Aynı şey Kalamides'in yaptığı heykeller için de söylenir ama onlarda biraz daha fazla cazibe varmış. Sonra Myron gelmiş, doğada bulduğumuz gerçekliği büsbütün yeniden üretmemiş olsa da yapıtlarına öyle bir zarafet ve oran vermiş ki haklı olarak çok güzel oldukları söylenebilirmiş. Üçüncü evrede, kesinlikle kusursuz yapıtlar ortaya koyan Polykleitos ve başka heykeltıraşlar yetişmiş. Aynı ilerleme resim sanatında da meydana gelmiş olsa gerek, çünkü söylendiğine göre (kesinkes doğrudur) sadece bir renk kullananların yani tekrenkçilerin yapıtları mükemmellikten çok uzakmış. Sonra, sadece dört renk kullanan Zeuksis, Polygnotos, Timanthes ve başkalarının yapıtları çizgisel kompozisyonlar diye coşkulu övgüler almış ama elbette eksik bir yanları varmış. En sonunda da Erione, Nikomakhos, Protogenes ve Apelles'e ulaşıyoruz; bu sanatçılar her ayrıntısıyla kusursuz olan, daha fazla ilerletmesi olanaksız, güzel yapıtlar ortaya koymuşlar çünkü sadece muhteşem biçim ve hareketler resmetmekle kalmamış, ayrıca ruhun duygularını ve tutkularını da tasvir etmişler.

Ne var ki saptamalarım için en iyi yazarlara başvurmuş olsam da, değerlendirmeleri, dahası, tarihleri birbiriyle çelişen insanların görüşlerine dayanmak zorunda olduğumuz için, sözünü ettiğim sanatçılar konusunda artık başka bir şey söylemeyeceğim. Kendi çağımıza bakalım biz, kendi gözlerimizin kılavuzluğuna ve yargısına dayanabiliriz burada, kulaktan dolma bilgilerle hareket etmekten çok daha iyidir böylesi.

Sanatlardan birini ele alacak olursak, mimarlığın Yunanlı Buschetto'dan Alman Arnolfo ve Giotto'ya kadar olan dönemde büyük ölçüde ilerletilmiş ve geliştirilmiş olduğu açık değil midir? O dönemin yapılarındaki gömme

ayaklar, sütunlar, kaideler, sütun başlıkları ve biçimi bozulmuş öğeleriyle bütün kornişler bu gerçeği gösterir. Floransa'daki Santa Maria del Fiore, San Giovanni'nin dışındaki kakmalar, Fiesole'de piskoposluk sarayındaki San Miniato sul Monte, Milano'daki katedral, Ravenna'daki San Vitale, Roma'daki Santa Maria Maggiore ve Arezzo'nun dışındaki eski Duomo bu konuda örnek sağlar. Birtakım antik parçalardaki ince işçiliğin dışında iyi bir üslup ya da icra belirtisi yoktur. Bununla birlikte, Arnolfo ve Giotto bu alanı kesinlikle geliştirmiş, onların döneminde mimarlık sanatı oldukça ilerleme kaydetmiştir. Arnolfo ve Giotto binalarının oranlarını geliştirmiş, sadece yıkılmaz ve sağlam olmakla kalmayan, belli ölçüde süslü binalar kurmuşlardır. Elbette, süslemeleri karmakarışık ve kusurluydu, deyim yerindeyse süslemeden çok uzaktı. Çünkü sütunlarda doğru ölçü ve oranlara uymayı beceememiş, üslupları birbirinden ayırdedememişlerdi: sütunlar açık seçik Dor, Korint, İyon ya da Toscana düzeninde olmak yerine birbirine karışmıştı, anarşik ve doğaçlama bir kurala dayanıyordu. Sanatçılar sütunları, en iyisi böyle diye düşündükleri şekilde, ya son derece kalın ya da ipincecik yapmıştı. Yarattıkları bütün desenler antik kalıntılardan kopya edilmiş ya da hayalgüçlerinden fışkırmıştı. Dolayısıyla o dönemin bina planları hem sağlam mimarinin hem de çağdaş doğaçlamanın etkisini yansıtıyordu; sonuçta da duvarlar yükseldiğinde ortaya çıkan yapılar, model alınanlardan bambaşka oluyordu. Yine de her kim o dönemin yapıtlarını daha öncekilerle karşılaştırırsa, Roma'da San Giovanni in Laterano'daki stük kaplı küçük tuğla kiliseler gibi günümüzde bize nahoş gelen bazı tarafları bulunsa da, o dönem yapılarının her açıdan daha iyi olduğunu görecektir.

Aynı şey heykel için de geçerlidir. Heykel sanatının yeniden doğuşunun ilk döneminde çok iyi birtakım yapıtlar ortaya konmuştur. Çünkü heykeltıraşlar, sanatçının yeteneğinden çok taşocağını akla getirecek ölçüde zarafetten uzak olan ve büklümlerden, hareketten ya da duruştan tümüyle yoksun heykeller –tabii bunlara heykel denilebilirse– üretilmesine yol açan katı Bizans üslubunu bırakmıştı. Giotto desende ilerleme sağladıktan sonra bazı sanatçılar mermer ya da taştan güzel yapıtlar ortaya koydular. Bunlar arasında Andrea Pisano, oğlu Nino ve onun başka öğrencileri vardı, hepsi de seleflerinden çok daha yetenekliydi. Heykellerinde daha fazla plastisite ve tarz vardı; örneğin, Arezzo piskoposu Guido'nun mezarını yapan Siena'lı iki sanatçının, Agostino ve Agnolo'nun yapıtlarında ve Orvieto'nun ön cephesini yapan Almanların çalışmalarında bunu görüyoruz.

Dolayısıyla o dönemde heykel sanatı kesin bir ilerleme kaydetmişti: figürler daha iyi biçimlendirilmişti, kıvrımları ve kumaşları daha güzel dökülüyordu, başlarına zaman zaman daha iyi bir poz verilmişti ve duruşları da eskisi kadar katı değildi; kısacası heykeltıraşlar doğru yoldaydı. Ama aynı ölçüde açık bir biçimde, sayısız kusur da vardı çünkü o dönemde de-

sen, mükemmelliğe ulaşmış olmaktan hâlâ çok uzaktı ve taklit edilecek çok az iyi yapıt vardı sadece. Sonuç olarak, birinci döneme yerleştirdiğim sanatçıların, günümüzün mimarları ve ressamları gibi seleflerinden yardım almadıklarını ve kendi yollarını kendilerinin bulmak zorunda kaldığını göz önüne alacak olursak, yaptıkları işlerden ötürü övülmeyi ve takdir edilmeyi hak ettiği bir gerçektir, hem ne kadar mütevazı olsa da her başlangıç biraz övgüden daha fazlasını hak eder daima.

Resmin de bahtı daha iyi değildi o zamanlarda, şu farkla ki halkın hevesinden ötürü resme talep daha fazlaydı, mimar ve heykeltıraştan daha çok ressam vardı ve dolayısıyla resim sanatı daha belirgin bir ilerleme kaydetti. Dolayısıyla eski Bizans üslubundan tümüyle vazgeçilmişti –ilk adımları Cimabue atmış, onu Giotto takip etmişti– ve onun yerini yeni bir üslup aldı: ben bunu Giotto'nun kendine özgü üslubu olarak adlandırmaktan hoşlanıyorum çünkü bu üslup, o ve öğrencileri tarafından keşfedildi ve daha sonra genel bir hayranlık uyandırarak herkesçe taklit edildi. Bu resmetme üslubunda kesintisiz konturlar, dik dik bakan gözler, parmak ucuna basan ayaklar, pürüzsüz eller, gölgenin bulunmayışı ve öteki Bizans'a özgü saçmalıklar dışarıda bırakılmıştı; onların yerini zarif başlar ve hoş bir renklendirme almıştı. Özellikle Giotto, figürlerine daha cazip bir tavır verdi, başlarda biraz hareketlilik sergilemeye başladı, kumaşlarını kıvrımlar içinde tasvir ederek onlara daha gerçekçi bir görünüm kazandırdı; bir dereceye kadar getirdiği yenilikler içinde, rakursi (kısaltım) mahareti de vardı. Bunun yanısıra, Giotto duyguları ifade eden ilk sanatçıydı, öyle ki insan onun resimlerinde korku, nefret, öfke ya da aşk ifadelerini fark edebilir. Katı ve haşin bir üsluptan zarif bir üslup çıkardı. Gözleri doğal canlılığında resmetmediği, ağlayan figürlerinin ifadesiz olduğu, yaptığı saç ve sakallarda sahici incelik ve yumuşaklığın eksik kaldığı, ellerde doğal kas ve eklemlerin gösterilmediği ve çıplaklarının gerçekçi olmadığı doğrudur ama Giotto sanatın zorluklarından dolayı ve kendisinden daha iyi hiçbir ressam görmediği için mazur görülmelidir. Üstelik, genel ve sanatsal anlamda bir çöküşün yaşandığı bir dönemde, Giotto'nun resimlerinde sağlam bir muhakeme sergilediğini kabul etmeliyiz. İnsan ifadelerini nasıl gözlemlediğine ve düşüncelerini resimlere nasıl bir rahatlıkla dönüştürdüğüne bakınız. İnsan onun figürlerinin niyetleriyle nasıl örtüştüğünü görebiliyor; bundan, muhakeme gücünün kusurlu da olsa son derece sağlam olduğu anlaşılıyor.

Giotto'nun ardından gelen ressamlarda da aynı şeyi görebiliriz. Örneğin, renklendirmenin özellikle ten ve kumaşlarda daha güçlü ve çekici olduğu, figürlerin daha dramatik bir biçimde hareket ettiği Taddeo Gaddi'nin yapıtlarında; sonra, sahnelerini edebe uygun bir biçimde düzenleyen Simone Martini'nin resimlerinde; hâlâ Giotto'nun üslubunu izleseler de teknik ressam yönleriyle yabana atılamayacak kazanımlar sağlayan, perspektife

yeni boyutlar katan, gölgelendirme ve renkleri karıştırma işlemlerini geliştiren Stefano Scimmia ve oğlunun yapıtlarında aynı şey mevcuttur. Benzer bir yetenek ve ustalık Spinello Aretino, oğlu Parri, Jacopo di Casentino, Antonio Veneziano, Lippi, Gherardo Starnini tarafından ve Giotto'nun ardından gelen, onun tarzını, konturlarını, rengini, üslubunu izleyen, onun üslubundan tam anlamıyla asla uzaklaşmasalar da zaman zaman birtakım geliştirmelerde bulunan öbür ressamlar tarafından sergilendi.

Şimdi eğer okur anlattıklarım üstünde düşünürse, o noktaya kadar üç sanatın da oldukları gibi, etkili ama ham bir halde kaldığını ve hak ettikleri mükemmellikten hâlâ uzak olduğunu anlayacaktır; aslında hikâye burada bitseydi şimdiye dek kayıtlara geçmiş ilerleme pek fazla ve pek değerli olmayacaktı. Giotto, Andrea Pisano, Nino'nun ve birinci dönem içinde (üslup benzerliklerinden ötürü) gruplandırdığım bütün öbür sanatçıların yapıtlarını daha sonra yapılanlarla kıyaslarsak, birincilerin, koşulsuz övgü bir yana, mütevazı bir övgüye bile layık olmadığını bilemeyecek kadar akıl yürütmeden yoksun ve budala birisi olduğumu düşünmesini istemem hiç kimsenin. Elbette, onları överken bu durumun açıkça farkındaydım. Yine de, insan onların yaşadığı çağı, sayılarının azlığını, iyi yardımcılar bulmanın güçlüğünü göz önüne alınca, yapıtlarının, az önce söylediğim gibi, mükemmel olduğu değil ama düpedüz mucizevi olduğu sonucuna varıyor ister istemez. Resim ve heykelde yeniden belirmeye başlayan güzellik kıvılcımlarını ve ana ilkeleri gözlemlemekten sonsuz bir haz alınıyor. Lucius Marcius'un İspanya'da kazandığı zafer, Romalıların daha önce daha büyüğünü yaşamış olmakla övünemeyeceği kadar büyük bir zafer değildi. Ama zaman, mekân ve koşullar göz önüne alınacak olursa, katılanların niteliği ve sayısı düşünülecek olursa, harikulade bir başarı olarak görülüyordu. Bugün bile, söz konusu zaferin, tarihçilerin bol bol düzdüğü bütün o övgüleri hak ettiği düşünülmektedir.

Dolayısıyla bütün bu konuları göz önünde bulundurarak karar verdim ki birinci dönemin sanatçıları sadece yaptıklarının dikkatli bir biçimde kayda geçirilmesini değil, onlara yönelttiğim sıcak ve coşkulu övgüyü de hak ediyorlar. Sanatçı meslektaşlarımın, onların hayat öykülerini dinlemeyi, üsluplarını ve yöntemlerini incelemeyi sıkıcı bulacağını sanmıyorum; belki de bundan azımsanmayacak bir yarar sağlayacaklardır. Kuşkusuz bu bana büyük bir zevk verecek, elimden geldiğince meslektaşlarıma hizmet etmek ve onları eğlendirmek amacından başka bir amaç taşımayan yapıtım için harika bir ödül olarak göreceğim bunu.

Şimdi üç sanatı sütninelerinin kucağından alıp çocuklukları boyunca takip ettiğimize göre, ikinci döneme geliyoruz. Bu dönemde baştan başa ve müthiş bir ilerleme gerçekleşti. Kompozisyonların daha çok sayıda figür ve daha zengin süslemelerle gerçekleştirildiğini, desenin ayakları yere daha

sağlam basan ve daha gerçekçi, daha canlı bir görünüm aldığını göreceğiz. Hepsinden öte, pek büyük bir nitelik taşımayan yapıtlarda bile dikkatli bir düzenleme ve amaç bulunduğunu göreceğiz: üslup daha hafif, renkler daha hoştur, sanatlar da doğanın hakikatini bire bir kopya ettikleri tam bir mükemmellik durumuna yaklaşırlar. Her şeyden önce, Filippo Brunelleschi'nin araştırmaları ve çabaları sayesinde mimarlık, İlkçağın oranlarını ve ölçülerini yeniden keşfetti, bunları yuvarlak sütunlarda, yassı gömme ayaklarda, düz ya da rustik görünüşlü çıkmalarda uyguladı. Sonra çeşitli düzenler arasında dikkatli bir ayrıma gidildi, bu düzenler arasındaki fark konusunda hiçbir kuşkuya yer bırakılmadı; klasik kurallara ve tarzlara, doğru mimari oranlara uymak için özen gösterildi; desen daha etkili ve yöntemli hale geldi. Mimarlık, üretilen zarif yapıtlarda üstünlüğünü ortaya koydu; büyük bir güzellik ve çeşitlilik arzeden kornişler ve sütun başlıklarının nasıl yapılacağını yeniden keşfetti. Kilise ve başka yapıların planları çok iyi tasarlandı, oranları ve bezemeleri çok güzel bir biçimde gerçekleştirilen binalar son derece görkemliydi. Floransa'daki Santa Maria del Fiore'nin kubbesinin heybetli yapısı, fenerinin güzelliği ve zarafeti, değişik, güzelce süslenmiş ve zarif Santo Spirito, güzellikte onlardan aşağı kalmayan San Lorenzo, sekizgen Angioli kilisesinin sergilediği düşsel yaratıcılık, Fiesole'deki harikulade bir şekilde havadar yapılmış Badia kilisesi ve kızlar manastırı, Pitti Sarayı'nın hırs ve görkem dolu girişi, sözü edilen güzellik ve görkeme örnek oluşturmaktadır. Bunun başka örnekleri Francesco di Giorgio'nun sorumluluğundaki büyük, geniş ve kullanışlı inşaatlarda görülebilir: o dönemde yapılmış birçok kayda değer yapıyı bir yana bırakacak olursak, Urbino'daki Duomo sarayı ve kilisesi, Napoli'deki sağlam ve muhteşem kale, Milano'daki zaptedilmesi olanaksız kale bu örneklerdendir. Daha sonraları mimarlar kornişleri belli bir incelikle, müthiş bir zarafetle yaptılar, yaprakları hafif ve yumuşak bir üslupla oydular, yaprak ve dallardaki ayrıntıları mükemmelleştirdiler; üçüncü bölümde göreceğimiz üzere, bunlara başka incelikler eşlik etti. Üçüncü bölümde inceleyeceğimiz sanatçılar, eski mimarların tersine, yukarıda sözünü ettiğim her şeyi kusursuz bir biçimde gerçekleştirdiler, zarif ve güzel bir şekilde tamamlanmış yapıtlardan oluşan bir zenginliği kolayca yarattılar. Burada tartıştığımız mimarlık o nitelikler açısından biraz yoksul olsa da kesinlikle iyi ve güzeldi. O dönemdeki yapıların kusursuz olduğunu söyleyemem, mimarlık sanatı daha büyük başarılara imza atabildiğini kanıtladığına göre, akla yatkın olarak, o yapılarda birşeylerin eksik olduğu söylenebilir. Yine de günümüzde bile aşılamamış, belki de asla aşılamayacak birtakım harikulade yapıtlar ortaya kondu: örneğin Santa Maria del Fiore'nin kubbesindeki fener gibi, büyüklük açısından kubbenin kendisi gibi. Filippo binanın ana gövdesinde eski ustalarla rekabet etmeye kararlıydı ama bununla da yetinmeyerek duvarların yüksekliği

açısından onları geçmeyi aklına koymuştu. Ne var ki o dönemden bir bütün olarak söz ediyoruz, tek bir yapıtın güzelliğini ve üstünlüğünü kullanarak her şeyin kusursuz olduğunu kanıtlayamayız.

Aynı saptamalar resim ve heykel için de geçerlidir, ikinci dönemin sanatçılarından kalan müstesna ölçüde güzel birtakım örnekler bugün hâlâ elimizdedir. Örneğin Masaccio tarafından Carmine'de gerçekleştirilmiş, aralarında soğuktan titreyen çıplak bir adam figürünün de bulunduğu yapıtlar, başka bazı canlı ve güçlü resimler bunlardandır. Ama bir bütün olarak, daha sonra ele alacağım üçüncü dönemin kusursuzluğuna erişemezler, şimdilik ben ikinci döneme odaklanıyorum. Öncelikle heykeltıraşlar ilk sanatçıların üslubundan epeyce uzaklaştığı ve birçok büyük ilerlemeler kaydettiği için üçüncü kuşağın tamamlaması gereken pek az şey kalmıştı. Onların üslubu çok daha zarif, daha canlı, daha katıksızdı; bu sanatçılar daha iyi bir desen ve oran anlayışına sahipti. Sonuç olarak, heykelleri düpedüz birer heykelden başka bir şey olmayan birinci dönem sanatçılarının yaptığı figürlerin tersine, ikinci dönem sanatçılarının yaptıkları heykeller neredeyse canlı gibi görünmeye başladı. Hayat Hikâyeleri'nin ikinci bölümünde bu üslupsal yenilenme dönemi sırasında üretilen yapıtları tartışırken bu farkı göreceğiz. Örneğin Jacopo di Siena'nın figürleri daha çok hareket, zarafet, tasarım ve özenli bir zanaatkârlık sergiler. Filippo'nunkiler daha eksiksiz bir anatomi araştırması, daha iyi oranlar ve üstün bir akıl yürütme yansıtır; onların öğrencilerinin çalışmaları da aynı nitelikleri gösterir. Ne var ki en büyük ilerleme Lorenzo Ghiberti tarafından San Giovanni'nin kapıları üstünde çalışırken gerçekleştirilmiştir; Ghiberti'nin sergilediği yaratıcılık, üslup açısından katıksızlık ve tasarım, figürlerinin hareket eder ve soluk alıp verir gibi görünmesini sağlar. Donatello bu sanatçıların çağdaşı olmasına rağmen, yapıtlarının eski dünyanın üstün sanatçılarının yaptıklarına denk olduğunu görünce, onu üçüncü dönem sanatçıları arasına yerleştirip yerleştirmemekte tereddüt ettim. Her nasılsa, bu bağlamda, geri kalanlar için ölçütü onun belirlediği söylenebilir, çünkü kendisi, ötekilerin paylaştığı bütün nitelikleri taşıyordu. Figürlerine hareket veriyor, onlara öyle bir canlılık ve hayatiyet katıyordu ki, az önce söylediğim gibi, Donatello'nun yapıtları hem eski dünyanın hem de modernlerin yapıtları arasına konulmaya değerdi.

Bu dönem boyunca resim sanatı heykelle aynı şekilde ilerleme kaydetti. Muhteşem Masaccio kendini Giotto'nun üslubundan tümüyle kurtardı; çizdiği başlar, kumaşlar, binalar ve çıplaklar için, renklendirme ve kısaltım için yeni bir tarz benimsedi. Böylece, o dönemden başlayarak günümüze dek bütün sanatçılarımız tarafından kullanılan, zaman zaman yeni buluşlar, süslemeler ve zarafetle zenginleştirilip güzelleştirilen modern üslubu yarattı. Bunun örnekleri tek tek biyografilerde verilecektir; bu biyografiler

boyama ve kısaltımda, gerçeğe sadık duruşlarda yeni bir üslubun ortaya çıktığını, duyguların ve fiziksel hareketlerin çok daha doğru bir biçimde yorumlandığını, doğayı daha gerçekçi biçimde kopya etme konusundaki değişmeyen çabayı gözler önüne serecektir. Yüz ifadeleri öyle gerçeğe sadıktır ki portrelenen insanlar, bizzat ressamın gördüğü haliyle belirirler önümüzde.

Böylelikle sanatçılar doğada gördüklerinden ne fazlasını kopya etmeye çalışmışlardır ne de azını; sonuçta da yapıtları daha dikkatli bir gözlem ve kavrayış yansıtmaya başlamıştır. Bu da onları perspektife ilişkin kesin kurallar koymaya; kısaltımı tam anlamıyla doğal kabartma biçiminde gerçekleştirmeye; aydınlık, karanlık, gölge ve başka sorunları göz önüne alarak ilerlemeye yöneltmiştir. Sanatçılar resimlerini gerçek görünüşleri daha çok göz önünde bulundurarak yapmaya çabalamış, manzaralarını ağaçlar, otlar, çiçekler, gökyüzü, bulutlar ve başka doğa olaylarıyla birlikte daha gerçekçi kılmaya çalışmışlardır. Bunu da öyle iyi başarmışlardır ki sanatlar gençliğinin çiçek açtığı düzeye ulaştırılmıştı ve yakın gelecekte altın çağa gireceğini vaat ediyordu.

(...)

Floransalı ressam
PAOLO UCCELLO'nun Hayatı
1396/7 - 1475

Paolo Uccello perspektifin inceliklerine harcadığı ve kaybettiği zamanı insan figürlerine ve hayvanlara vakfetmiş olsaydı, Giotto'dan beri yaşamış en büyüleyici ve en yaratıcı ressam olabilirdi. Öylesi ayrıntılar kuşkusuz ilgi çekici ve ustalık gerektiren şeylerdir ama bunlar üstünde aşırı çalışan kişi, zamanını ve enerjisini boşa harcar, zor sorunlarla zihnini boğar, çoğunlukla da verimli ve doğal bir yeteneği kısır ve zorlanır hale getirir. Figürlerden çok perspektife özen gösteren sanatçılar, şeyleri aşırı titizlikle inceleme endişesi yüzünden kuru ve katı bir üslup benimser, üstelik çoğunlukla yalnızlığa, melankoliye, yabancılığa ve yoksulluğa düşerler ki Paolo Uccello'ya da böyle olmuştur. Doğanın keskin ve kavrayışlı bir akıl bağışladığı Uccello, sadece zor, daha doğrusu olanaksız birtakım perspektif sorunlarını araştırmaktan zevk almıştır; bu çalışma oyalayıcı ve ilginç olsa da figür çizimine gelince sanatçıyı öyle engellemiştir ki Uccello yaşlandıkça daha da kötü çizer olmuştur.

Şurası yadsınamaz bir gerçektir ki aşırı araştırmalarla doğasına eziyet eden kişi dehasının bir yüzünü parlatabilir ama ılımlı bir biçimde, sakin ve sağgörülü bir zekâyla her fırça darbesini tam yerine oturtan ressamlara özgü kolaylık ve zarafetle bir yapıt ortaya koyamaz. Öyle ressamlar, sanat yapıtını kararsız, kuru, zorlu ve kötü bir tür kişisel üslupla ağırlaştıran, hayranlıktan çok acıma uyandıran inceliklerden kaçınırlar. Çünkü bir sanatçının yaratıcı zekâsı, ancak aklı tarafından harekete geçirilirse ve sanatçı esinle kendinden geçmiş bir haldeyse kendini ifade edebilir. Sanatçı Tanrı vergisi güçlerini ve yüce fikirlerini ancak o zaman bol bol sergileyebilir.

Paolo'ya gelince, o hep en zor sanatsal sorunlarla uğraşıyordu ve kendisine bir an bile soluklanma fırsatı tanımıyordu, sonunda evlerin ifraz planından ve binaların profilinden perspektif çizmek için bir yöntem geliştirdi; önce istediği gibi alçak ya da yüksek olarak göz seviyesini belirledikten sonra bir merkez noktasına yönlendirdiği kesişen çizgiler aracılığıyla, kor-



Uccello, *San Romano Savaşı*, 1450'ler, National Gallery, Londra.

nişlerin ve çatıların tepelerine kadar uzatıyordu o plan ve profilleri. Öyle dikkat sarfederek çalışıyordu ki figürlerini yer düzleminde sağlamca durdurmak için bir yöntem ve kural keşfetti, figürlerde azar azar kısaltım yapıyor, oransal olarak onların geri çekilip küçülmesini sağlıyordu; eskiden bu işlem herhangi bir yerleşik yönteme bağlı olmaksızın gerçekleştirilirdi. Tonozlu çatıların kemerleri ve kesişim yerlerini döndürmenin, ışınları bir odağa yönelterek zeminlerde kısaltım yapmanın ve sütunları perspektif içinde çizmenin yolunu keşfetti; sütunları öyle bir perspektifle çiziyordu ki resmedildikleri duvarda bir dar açı olsa bile sütunlar doğru bir hat üstünde gibi görünüyordu. Bütün bu araştırmalar yüzünden Uccello bir keşiş gibi yaşar oldu, tanıdığı çok az kişi vardı, haftalarca hattâ aylarca evine kapanıp kimselere görünmüyordu.

Yaptığı işler zahmetli ve ilginçti ama figür çalışmalarına aynı miktarda zaman harcasaydı (aslında yeterince iyi figür çizebiliyordu) sonunda kusursuz bir şekilde çizecek hale gelirdi. Ne var ki onca zamanı bu yapbozlara harcıyordu, dolayısıyla da ömrü boyunca şöhretten çok yoksulluk içinde yaşadı. Yakın arkadaşı heykeltıraş Donatello'ya sivri uçlarıyla ve yüzeyleriyle çeşitli açılardan perspektifli çizdiği *mazzocchio*'ları,[50] elmas gibi yetmiş iki yüzü görünen ve her yüzde sopalara sarılmış yongaların bulunduğu küreleri, ayrıca başka tuhaf perspektif çizimlerini gösterirdi. Bütün vaktini bunlara harcıyordu. Donatello da ona çoğunlukla "Ah Paolo, şu senin perspektifin, bilinmeyen uğruna bilineni ihmal etmene yol açıyor. Bu şeyler mobilyacılıktaki kakma işinden başka bir şeye yaramaz – sarmallar, daireler, kareler ve benzer şeyleri olan yongalara o tür işlerde gerek duyulur" diyordu.

Paolo'nun ilk resimleri Lelmo hastanesinde perspektiften resmedilmiş bir diktörtgen niş içinde yer alan, başkeşiş Aziz Antonios'u Aziz Kosmas ile Aziz Damianos arasında gösteren fresklerdi. Annalena Kadınlar Manastırı'nda iki figür yapmıştı; Santa Trinità'da ise, kilisenin içinde sol kapının üstüne Aziz Francesco'nun hayatından alınma, azizi İsa'nın yaraları[51] kendi bedeninde oluşurken, Kilise'yi omuzlarında taşırken ve Aziz Dominicus'a sarılırken gösteren sahneleri fresk olarak resmetmişti. Uccello, Santa Maria Maggiore'de de, San Giovanni'ye giden yan kapının yanındaki bir şapel için bazı resimler yaptı; söz konusu şapelin pano resmi ve *predella*'sı[52] Massaccio'nun elinden çıkmadır. Burada Uccello'nun yaptığı

50 *Mazzochio (*çoğulu *mazzocchi)*: Bunlar kumaş kaplı ahşap daireler ya da kasnaklardı, on beşinci yüzyıl Floransa'sında yüksek mevkideki hükümet görevlilerinin taktığı başlıkların bir bölümünü oluştururdu.

51 Lat. *stigmata*: Hıristiyan inancına göre, İsa'nın çarmıha gerilmesiyle ellerinde, bileklerinde ve ayaklarında meydana gelmiş yaralara tekabül eden birtakım bedensel işaretlere, yaralara ya da acılara verilen addır. (ç.n.)

52 *Predella*: Kilisede altar panosunun en alt parçası. Yatay bir dikdörtgen biçimindedir ve genellikle resimlenir. (ç.n.)

Meryem'e Müjde freskinde dikkate değer bir bina bulunmaktadır; bu yapıt özgün bir başarıydı çünkü iyi bir üslupla yapılmış ve sanatçılara, nasıl zarif ve orantılı bir biçimde çizgilerin bir kaçış noktasına doğru gerileyeceğini, nasıl düz bir yüzeydeki küçük ve sınırlı bir alanın uzak ve geniş görünecek şekilde uzatılabileceğini gösteren ilk resimdi. Sanatçılar bu etkiyi uyandırmayı başardığında, sonra da sağduyu ve zarafetle, doğru yere gölge ve ışık katmak için boyayı kullandığında, gözü öyle kesin bir şekilde yanıltırlar ki resim gerçekten kabartmaymış gibi durur. Ama bu Uccello'yu tatmin etmedi, o daha da büyük sorunların nasıl çözüldüğünü göstermek istiyordu; bunu da perspektifte kısaltıma uğratılmış, dönerek eğim yapan ve dört İncil yazarının bulunduğu tonozlu yapının çıkık açısını kıran bazı sütunlarda gerçekleştirdi. Bu, üstün ve zor bir başarı olarak görüldü, gerçekten de Paolo yapıtının bu bölümünde büyük bir yetenek ve maharet sergilemişti.

Uccello, Floransa dışındaki San Miniato manastırında *terra verde*[53] ve boyayla birtakım yapıtlar gerçekleştirdi. Kilise Babaları'nın hayatlarından sahneler resmetti, bu resimlerde renklendirmede tutarlılığı yok saydı çünkü tarlaları mavi, şehirleri kırmızı, binaları da hoşuna gittiği gibi çeşitli renklerde yaptı. Böyle yapmakla hata ediyordu çünkü taşı temsil etsin diye yapılmış bir şey başka bir tonda renklendirilemez ve renklendirilmemelidir. Anlatılanlara bakılırsa Paolo bu resim üstünde çalışırken başrahip ona yemek olarak peynirden başka hemen hemen hiçbir şey vermemiş. Paolo da bundan bıkmış usanmış ama nazik bir adam olduğu için sadece bir daha oraya gitmemeye karar vermiş. Başrahip ona manastırdan rahipler göndermiş ama Paolo keşişlerin kendisini sorduğunu duyar duymaz bir punduna getirip evde bulunmamayı beceriyormuş. Floransa'da keşişlerle karşılaşırsa da tabanları yağlayıp ters yönde kaçıyormuş. Ötekilerden daha meraklı ve daha hızlı koşan iki keşiş bir gün ressamı yakalamış ve neden bir daha asla geri dönüp başladığı tabloyu bitirmediğini ve neden bir keşiş görür görmez hemen kaçtığını sormuşlar. Paolo şöyle demiş:

"Beni o kadar berbat bir hale soktunuz ki sizi gördüğüm anda kaçmak şöyle dursun, marangozların çalıştığı yerlere bile gitmiyorum. Bütün kabahat sizin o kıt anlayışlı başrahibinizde. O peynirli börekleri ve peynirli çorbalarına ne demeli, peynirle karnımı öyle tıka basa doldurdu ki beni tutkal yapacaklar diye korkuyorum. Biraz daha devam etseydi Paolo Uccello değil peynir tenekesi olacaktım."

Keşişler kahkahalarla gülmüşler, başrahibe de Uccello'nun dediklerini anlatmışlar; bunun üzerine başrahip ressamı geri dönmeye ikna etmiş, yemeklerde de başka şeyler ikram etmiş.

53 *Terra verde* tek renk resim için kullanılan doğal yeşil bir topraktır.

Daha sonraları Paolo Carmine kilisesindeki San Girolamo de' Pugliesi şapelinde Aziz Kosmas ve Aziz Damianos'u gösteren altar panosunu resmetti. Medici'lerin konağında tuval üstüne tempera ile birtakım hayvan sahneleri yaptı. Öteden beri hayvan resmi yapmayı seviyordu, iyi yapmak için de hayvanları çok dikkatli incelemişti, hattâ evinde çizim yapabileceği bir sürü kuş, kedi, köpek ve çeşit çeşit tuhaf hayvan resimleri vardı, çünkü Uccello canlı hayvan barındıramayacak kadar yoksuldu. En çok kuşları sevdiği için Paolo Uccello (Kuşların Paolo'su) diye çağrılıyordu. Evindeki hayvan resimleri arasında, öylesine müthiş bir enerji ve öfkeyle kavgaya tutuşmuş aslanları gösteren bir resim vardı ki aslanlar canlı gibi görünüyordu. Aslanla dövüşen bir yılanın tasvir edildiği olağanüstü bir resim vardı; resim, yılanın sallanarak ağzından ve gözlerinden zehir püskürtürkenki öfkesini, az ötede de, bir öküzle ilgilenen ve harika bir kısaltımla çizilmiş bir köylü kızını gösteriyordu. Hem bu resim için Paolo'nun yaptığı taslak, hem de aslan ve yılandan ödü koparak kaçmak üzere olan köylü kızının gösterildiği çizim bizim desen kitabımızda yer almaktadır. Aynı sahnede çok sahici görünen çobanlar ve yapıldığında çok güzel kabul edilmiş bir de manzara vardır. Başka tuvallerde Uccello kendi dönemine ait, at sırtında birtakım silahlı adamları tasvir etmiştir; bunlardan bazıları canlı modelden çalışılmıştır.

Daha sonra Santa Maria Novella manastırı için Paolo Uccello'ya bazı sahneler ısmarlandı. Bunların ilki, kiliseden manastıra girişte yer alan resim, hayvanlar âleminin yaratılışını temsil eder ve karada, denizde ya da havada bulunan yaratıklardan sonsuz bir çeşitlilik içerir. Uccello bu resimlerde nasıl da hoş bir düşsel yaratıcılığa sahip olduğunu ve daha önce belirttiğim gibi, hayvanların kusursuz resimlerini yapmayı nasıl sevdiğini göstermiştir. Örneğin, çizdiği aslanların birbirlerine boyun eğdirmeye çalışırkenki müthiş soyluluğu, erkek geyik ve antilopların çevikliği ve ürkekliği fark edilebilir. Uccello kuşları ve balıkları da son derece gerçekçi kanatlar ve pullarla resmetti. İlk erkeğin ve kadının yaratılışını, cennetten kovuluşlarını da bu konuyu büyük bir özenle resmederek, güzel ve ustaca bir üslupla yansıttı. Bu yapıtta ağaçları renklendirmekten büyük bir zevk aldı ki o dönemde pek iyi yapılmayan bir işlemdi ağaç boyamak. Dahası, Uccello manzaraları dolayısıyla büyük takdir kazanan eski ressamlardan ilkiydi, kendinden önceki sanatçılardan çok daha ustalıklı manzaralar yapmıştı ama sonra gelenler tarafından geçildi. Bu da kısmen, Paolo'nun olanca çabasına rağmen çağımızın yağlıboya tablolarında bulduğumuz yumuşaklık ve ahengi veremeyişinden kaynaklanır. Perspektif kurallarına uymaktan, konularını aynen gördüğü gibi çizmekten ve kısaltıma uğratmaktan, görünen her şeyi, çayırları, sürülmüş tarlaları, saban izlerini ve kır yaşamının öbür ayrıntılarını o kuru ve katı üslubuyla resmetmekle yetiniyordu. Eğer seçici davransaydı

ve yapıtlarına sadece resmedilmeye uygun konuları dahil etseydi, resimleri kesinlikle kusursuz olurdu. Bütün o yapıtları bitirdiğinde, aynı manastırda başka sanatçıların elinden çıkma iki sahnenin altına biraz daha resim yaptı. Daha aşağıya Tufan'ı ve Nuh'un Gemisi'ni resmetti. Bu resimde büyük zahmetlere girerek, büyük bir özen ve ustalık sergileyerek ölü bedenleri, fırtınayı, rüzgârın şiddetini, çakan şimşekleri, ağaçların kökünden sökülmesini ve insanların dehşetini tasvirlere meydan okuyan bir tarzda yansıttı. Kısaltım yaparak çizdiği bir ölüyü, gözlerini bir karga oyarken resmetti; boğulmuş bir çocuğun suyla şişmiş bedenini grotesk bir biçimde yay gibi gerilmiş olarak gösterdi. Resmine insana özgü çeşit çeşit duygu da kattı. Sözgelimi, at sırtında birbiriyle dövüşen iki adamda, tufanın hiç mi hiç umursanmadığı görülebilir. Üstüne bindikleri öküz sulara gömüldüğü için kurtulma umudunu kaybetmiş bir adamla kadının ifadelerinde ise en büyük ölüm korkusunu okumak mümkündür. Bu resim her açıdan o kadar mükemmeldir ki Uccello'ya epeyce büyük ün kazandırmıştır. Figürlerinde perspektif çizgilerine göre kısaltım yapmış, bazı erkeklerin taktığı *mazzocchi* gibi birtakım öğeleri çok güzel tasvir etmişti. Bu sahnede Uccello Nuh'un sarhoşluğunu ve oğlu Ham'ın (Floransalı ressam ve heykeltıraş arkadaşı Dello'nun portresiydi Ham) saygısızlığını tasvir etti; Nuh'un öbür oğulları Sam ve Yafet'i de babalarının çıplaklığını örterken gösterdi. Bu sahnede çok hayranlık uyandıran, kısaltıma uğratılmış, her tarafı kıvrık bir miğfer çizdi, ayrıca bir de kafes işi kaçış noktasına doğru uzaklaşan, asmalarla kaplı bir kameriye resmetti. Ama Uccello burada bir hata yaptı çünkü figürlerin durduğu düzlemin çizgileri kameriyeninkilere paralel olarak uzaklaşır oysa miğfer aynı çizgileri takip etmez. Bunca dikkatli ve tedbirli bir ressamın böylesine belirgin bir hatayı nasıl yapabildiğini hep merak etmişimdir. Uccello Santa Maria Novella'da Nuh'un Tanrı'ya sungular adamasını da resmetti, açık gemiyi üst kısmında kuşların sıra sıra tünekleriyle birlikte perspektiften çizdi; kuşlar da sürüler halinde uçup giderken perspektiften resmedilmiştir. Nuh ve oğullarının sungularının üzerindeki gökte Tanrı figürü belirir; bu yapıtta Uccello'nun resmettiği bütün figürler içinde en zoru Tanrı figürüdür çünkü başına kısaltım yapılarak duvara doğru uçar. Öyle güçlü bir figürdür ki kabartma gibi görünür ve adeta duvarı yarıp geçer gibidir. Bu figürün yanısıra Nuh'un çevresinde de çok güzel resmedilmiş sayısız hayvan vardır. Kısacası Uccello bütün yapıtı öyle bir yumuşaklık ve zarafetle doldurmuştur ki bu resim onun yaptığı bütün öbür resimlerden kat be kat üstündür, dolayısıyla da o günden beri büyük övgü kazanmıştır.

Uccello Santa Maria del Fiore'de, Floransalıların 1393'te ölen İngiliz yüzbaşısı Giovanni Acuto'nun hatırasına *terra verde* ile bir at resmi yaptı; kilisenin bir duvarının ortasında, yirmi kadem yüksekliğindeki freskin üst kısmında yüzbaşı figürünün *chiaroscuro* tekniğiyle ve *terra verde* ile

yapıldığı, olağanüstü heybetli ve güzel bir yapıttır bu. Paolo naaşı içeren lahdi perspektiften çizmiş, bunun üstüne de yüzbaşıyı at sırtında ve zırhını giymiş olarak gösteren resmi yapmıştır. Bu fresk bu tür yapıtların çok zarif bir örneği olarak görülür hep. Ne yazık ki Paolo'nun atı sadece tek taraftaki ayaklarını hareket ettirirken resmedilmiştir, bu da atların düşmeden yapamayacağı bir harekettir. Belki de Paolo at binme alışkanlığı olmadığı, öbür hayvanlar gibi atları da yakından tanımadığı için bu hatayı yapmıştır. Her neyse ama o hata olmasaydı resim kesinlikle kusursuz olacaktı: çok iri ve heybetli görünen at güzel bir perspektifle gerçekleştirilmiştir, kaidenin üstünde de PAULI UCCELLI OPUS ibaresi bulunmaktadır.

O dönemde Uccello, yine aynı kilisenin ana girişinin üstündeki saat kadranını da, köşelerde dört kafa freskiyle resimledi. Angeli Manastırı'nın bahçesine bakan, batıya dönük portiko üstünde de *terra verde* ile çalıştı, her kemerin altına başrahip Aziz Benedictus'un hayatından bir sahne resmetti, azizin hayatındaki en önemli olayları bu sahnelerde yansıttı. Söz konusu sahnelerin en güzellerinden biri şeytan yüzünden manastırın yıkılışını gösterir; ölmüş bir keşişin bedeni taş ve kalaslar arasına sıkışmıştır. Bir başka rahibin yüzündeki korku da dikkate değer niteliktedir, bu rahip kaçarken üstündeki giysiler çıplak vücudunun etrafında zarafetle dönmektedir. Bu sahne başka sanatçılara da esin kaynağı olmuş, onlar aynı üslupsal düzeni daha sonra hep taklit etmiştir. Dindar ve ağırbaşlı Aziz Benedictus figürü çok güzeldir; aziz, ölü keşişi yaşama döndürmeye çalışan rahipleriyle birlikte gösterilmiştir. Gerçekten de bütün bu sahneler, özellikle de perspektifin çatıdaki kiremitlere ve arduvazlara taşındığı durumlarda yakından incelenmeye değer ayrıntılar içerir. Aziz Benedictus'un ölüm sahnesinde sakat ve ihtiyar insanları gösteren son derece zarif birtakım tasvirler vardır; azizi görmeye gelmiş bu insanlar onun cenaze törenini düzenleyen ve yasını tutan rahipleriyle karşılaşır. Azizin çok sayıdaki dindar ve sevgi dolu takipçisi arasında iki koltuk değneği ile topallayarak yürüyen bir ihtiyar rahip vardır; onun duyguları harikulade bir biçimde ifade edilmiştir, rahip belki de sağlığına yeniden kavuşmayı umut etmektedir. Bu yapıtta renkli manzaralar, birçok yapılar ya da zor perspektifler bulunmamasına rağmen resim cesurca tasarlanıp güzel icra edilmiştir.

Birçok Floransa evinde Uccello'nun elinden çıkma epey resim bulunabilir, tümü de küçük boyutludur; divanların, yatakların vb yan taraflarını süslemek amacıyla perspektifle yapılmışlardır. Özellikle Valfonda'da, bir zamanlar Bartolini'ye ait bir bahçedeki taraçada Uccello'nun ahşap üstüne resimlediği dört savaş sahnesi yer alır; bu resimlerde atlar ve o zamanların güzel kostümlerine bürünmüş silahlı adamlar vardır. O adamlar arasında, hepsi de dönemin komutanları olan Polo Orsini, Ottobuono da Parma, Luca da Canale ve Rimini hükümdarı Carlo Malatesta'nın portreleri bulunur.

Günümüzde, bu resimler zarar görüp bozulmuş olduğu için Giuliano Bugiardini tarafından restore edilmiştir ama Bugiardini'nin yarardan çok zararı dokunmuştur yapıtlara.

Donatello Padova'ya çalışmaya gittiği zaman Uccello'yu çağırtmış, Uccello da Vitaliani Sarayı'nın girişine, Girolamo Campagnola'nın filozof Leonico Tomeo'ya yazdığı Latince bir mektuptan daha sonraları öğrendiğime göre, Andrea Mantegna'nın güzelliğinden ötürü son derece hayranlık duyduğu birtakım *terra verde* devler resmetmiş. Paolo, Peruzzi'nin tonozlarını da perspektifle üçgen kesitlerle süsledi, köşe açılarına da doğanın dört öğesini birer hayvanla temsil etti: toprak için köstebek, su için balık, ateş için semender, hava için de havada yaşayan ve renkten renge giren bir bukalemun. Daha önce hiç bukalemun görmediği için Uccello ağzını açan ve hava yutarak karnını şişiren bir deve resmi yaptı: deveyle aslında küçük, büzüşmüş bir kertenkeleyi andıran bir hayvanı ima ederek ve o hayvanı kocaman hantal bir hayvanla tasvir ederek kesinlikle ne kadar saf olduğunu gösterdi.

Paolo hiç kuşkusuz mesleğine çok emek vermişti; o kadar çok resim çiziyordu ki eşine dostuna, onların bana söylediğine göre, çizimlerle dolu sandıklar bıraktı. Ama çizimler kendi başlarına iyi şeyler olsa da onları daha uzun ömürlü yapıtlara dönüştürmek daha iyidir. Kitabımızda Uccello'nu çizdiği birçok figür, perspektif, kuş ve harikulade zarif hayvanlar vardır, ama en güzeli bir *mazzocchio* etüdü idi, sadece ana hatlarıyla çizilmiş bu *mazzocchio* o kadar güzel bir biçimde girintili çıkıntılıydı ki sadece Paolo onu yapacak sabrı göstermiş olabilirdi. Aykırı biri olsa da, Paolo meslektaşı zanaatkârlarda gördüğü yeteneği seviyordu; gelecek kuşaklar için onların hatırasını saklamak amacıyla, uzun bir pano üstüne beş seçkin kimsenin portresini yaptı ve onların hatırasına bu panoyu evinde sakladı. Portrelerin biri Giotto'nundu, ışığı ve resmin kökenini temsil ediyordu; ikinci portre mimarlığı temsilen Filippo Brunelleschi'nindi; sonra heykeli temsilen Donatello'nunki, perspektif ve hayvan resimleri için Uccello'nun kendi portresi, matematiği temsilen arkadaşı Giovanni Manetti'nin portresi geliyordu. Uccello Manetti'yle sık sık görüşür ve Öklid problemleri üstüne tartışırdı.

Hikâyeye bakılırsa, Uccello bir zamanlar Eski Çarşı yerindeki San Tommaso kilisesinin kapısı üstüne Aziz Tomas'ı İsa'nın böğründeki yaraları yoklarken gösteren bir fresk yapma siparişi almış. Elinden gelen her çabayı göstermiş, bu resmin bütün becerisini ve bilgisini yansıtmasını istediğini söylemiş. Resim hazır olana kadar da onu gizlesin diye etrafına bir tahta perde çekmiş. Bir gün Donatello ressama yalnızken rastlamış ve şöyle demiş:

"Bu nasıl bir yapıt böyle ki tahta perdenin arkasına gizliyorsun?"

Paolo "Bekle ve gör," diye yanıt vermiş. Donatello daha çok üstüne gitmemiş, her zamanki gibi vakti geldiğinde bir mucize göreceğini umuyormuş. Sonra bir sabah Eski Çarşı'da biraz meyva satın alırken Paolo'nun yapıtını açtığını görmüş. Paolo'yu kibarca tebrik etmiş, Donatello'nun fikrini öğrenmeye can atan Paolo da resim konusunda ne düşündüğünü sormuş. Donatello resmi yakından inceledikten sonra şöyle yorum yapmış:

"Ah Paolo, şimdi örtülmesi gerekirken sen açmış bütün dünyaya gösteriyorsun."

Paolo bu sözlerden çok incindi, beklediği övgüler yerine bu son yapıtının sert bir eleştiri aldığını görünce kendini öyle aşağılanmış hissetti ki bir daha canı hiç dışarı çıkmak istemedi, evine kapanıp bütün zamanını perspektife vakfetti, bu yüzden de ölünceye kadar yoksul ve yalnız yaşadı. Yaşlandı yaşlanmasına ama pek mutlu bir ihtiyar olmadı, 1432'de seksen üç yaşındayken öldü. Santa Maria Novella'ya gömüldü.[54]

Biraz çizimden anlayan kızını, bir de eşini bıraktı geride. Karısı Paolo'nun bütün gece masasının başında kaldığını, perspektifin kaçış noktalarını bulmaya çabaladığını, yatağa çağırdığında da "Ah, şu perspektif ne tatlı şey!" dediğini anlatırdı herkese.

Gerçekten de perspektif, çalışmalarının sonucu olarak Uccello'ya tatlı geldiği gibi, onun ardından perspektif kullananlara da önemli ve yararlı gelmiştir.

54 Uccello 1475'te ölmüş ve Santo Spirito kilisesine gömülmüştür.

Floransalı ressam LORENZO GHIBERTI'nin Hayatı

1378 - 1455

Dünyanın her tarafında dehası tescilli insanlar hem gelecek kuşakların hem de çağdaşlarının onlara saygı göstereceğini, benzemeye çalışacağını umabilir; hiç kuşkusuz yaşarlarken de bol bol övgüler ve ödüller alırlar. Aslında, yapıtlarının kendilerine en sonunda saygı ve zenginlik kazandıracağı umudu kadar insanlara esin veren, iş yükünü hafif gösteren bir şey yoktur. Bu tür ödüller zorlu girişimleri kolay gösterir; insanlar alkışla kamçılanırsa yeteneklerini iki kat hırsla besleyip büyütürler. Başkalarının övgüler aldığını görüp duydukları zaman, bazı hemcinslerinin çoktan kazandığını elde etmek için çalışıp çabalayacak olan insanlar saymakla bitmez. İşte bu yüzden eski zamanlarda sivrilip ötekilerden ayrılan kişiler mal mülkle ödüllendiriliyor, zafer alayları ve heykellerle taltif ediliyordu. Ne var ki yeteneğin kıskançlığa yol açmadığına pek ender rastlanır, kıskançlık dolu hücumlar karşısında başarıyı hattâ sağ kalmayı garanti etmek için yeteneği olan insanlar ya bütünüyle üstün olduklarını kanıtlamalıdır ya da, en azından, tamama erdirdikleri işlerin sağlam bir temele dayandığını ve eleştirilere göğüs gereceğini ortaya koymalıdır. Bunun nasıl yapılacağı Lorenzo di Cione Ghiberti (Lorenzo di Bartoluccio diye de bilinir) tarafından, hem kendi ustalığı hem de iyi giden talihi sayesinde, kusursuz biçimde gösterilmiştir. İki seçkin zanaatkâr, heykeltıraş Donatello ile heykeltıraş ve mimar Filippo Brunelleschi doğal eğilimleri gereği başka türlü davranmaya yatkın olsalar da seve seve ikinci plana geçerek meydanı Ghiberti'ye bıraktılar çünkü onun bronz dökme işinde kendilerinden kat kat usta olduğunu açıkça kabul ettiler. Bu tutumları onlara büyük bir saygınlık kazandırdı ama daha iyi sanatçıların önüne geçecek, işe yaramaz bir şey yaratmak için bir ömür tüketecek, kendi kıskançlıkları ve kötü niyetleriyle başkalarının yeteneğini boşa çıkarıp altüst edecek kadar küstah olanların da kafasını karıştırdı.



Ghiberti, *İshak'ın Kurban Edilişi*, 1401, Museo Nazionale del Bargello, Floransa.

Lorenzo, Bartoluccio Ghiberti'nin oğluydu. Daha çocukluk yıllarından itibaren babasının yanında kuyumculuğu öğrendi; Bartoluccio dört dörtlük bir zanaatkâr olmasına rağmen Lorenzo kısa sürede babasını geçti. Ne var ki daha çok heykele ve çizime ilgi duyuyor, bazen renk kullanıyor ya da bronzdan küçük figürler döküyordu; çok zarif bir biçimde perdahlıyordu bunları. Antik madalyonların kalıplarını taklit etmeyi de seviyordu, birçok arkadaşının portresini yaptı. 1400 yılında hâlâ Bartoluccio'yla çalışırken ve mesleğinde ilerlemeye çabalarken Floransa'da veba salgını patlak verdi (Ghiberti sanat üstüne yazdığı ve Floransalı centilmen Cosimo Bartoli'nin mülkiyetinde bulunan kitabında aynen böyle anlatıyordu).[55] Floransa, vebanın yanısıra iç çatışmalar ve başka sorunlarla çalkalanıyordu; dolayısıyla Ghiberti, bir başka ressamla birlikte Floransa'dan ayrılıp Romagna'ya gitmek zorunda kaldı. Rimini'de iki ressam Signor Pandolfo Malatesta'nın

55 Söz konusu kitap, Ghiberti'nin, sanatın gelişimini kısaca anlattığı *Commentarii* adlı yapıtıdır. Kitabın dikkate değer otobiyografik bölümünden Vasari büyük ölçüde yararlanmıştır. Bu bölümün İngilizce çevirisi Ludwig Goldscheider'in *Ghiberti* adlı kitabında (Phaidon, 1949) yer almaktadır. Ghiberti, Cione di Ser Bonaccorso ve Monna Fiore'nin oğluydu; annesi daha sonra Lorenzo'nun üvey babası Bartolo (Bartoluccio) ile evlendi. Ne var ki bir dönem Ghiberti'nin Bartoluccio ile Monna Fiore'nin evlilik dışı çocuğu olduğu ve Cione ölmeden önce doğduğu ileri sürüldü.

bir odasını süslediler, çok özene bezene bitirdikleri ve prensi çok memnun eden başka birçok iş çıkardılar. Henüz genç bir adam olmasına rağmen Malatesta çizim sanatından büyük zevk alıyordu.

Lorenzo tek başına öğrenimine devam etti; balmumu, stük ve benzer malzemelerle kabartma çalıştı; bu tür küçük yapıtların bir heykeltıraşın nihaî yapıtında mükemmelliğe erişmek için hazırlık niteliğinde taslaklar oluşturduğunu biliyordu.

Lorenzo şehirden ayrıldıktan kısa bir süre sonra Floransa'da veba ortadan kalktı; Senyörler ve Kumaş Tacirleri Loncası, hem yerli hem de yabancı birçok birinci sınıf heykeltıraşın o dönemde mevcut olduğunu görerek, sık sık tartışıldığı üzere, şehrin çok eski ve en önemli kilisesi San Giovanni'nin öbür iki kapısına da başlanması gerektiğine karar verdiler. İtalya'nın en iyi zanaatkârlarını Floransa'ya davet etmeyi kararlaştırdılar; gelenler, Andrea Pisano'nun daha önce ilk kapı için yaptıklarından birine benzer bir sahneyi çalışmalarının örneği olarak yapacak ve bununla yarışacaklardı. Bartoluccio bu kararı bir mektupla Lorenzo'ya bildirdi; Lorenzo o sırada Pesaro'da çalışıyordu. Bartoluccio Lorenzo'ya Floransa'ya geri dönmesi ve neler yapabileceğini göstermesi konusunda ısrar etti. Lorenzo'ya adını duyurma, yeteneğini ve becerisini kanıtlama şansı verileceğini ileri sürüyordu. Üstüne üstlük, bu işin ona o kadar büyük bir getirisi olabilirdi ki bir daha hiçbiri incik boncuk[56] yaparak geçinmek zorunda kalmazdı.

Lorenzo Bartoluccio'nun söylediklerinden öyle heyecanlandı ki Signor Pandolfo ile bütün maiyetinin ve beraberindeki öbür ressamın gösterdiği olanca ilgi ve sevgiye rağmen prensin hizmetinden ayrılmakta ısrar etti. Gerçekten de gidişinin geciktiği her saat Lorenzo'ya yüz yıl gibi geliyordu. En sonunda, vaatlerde bulunarak ya da daha fazla para teklif ederek onu caydırmayı başaramayınca ressamın ayrılmasına büyük bir isteksizlik ve memnuniyetsizlikle izin verdiler, Lorenzo da neşeyle evine doğru yola koyuldu.

Birçok yabancı çoktan gelip Lonca'nın temsilcilerine kendini tanıtmıştı; temsilciler, üçü Floransalı geri kalanı Toscana'lı olmak üzere toplam yedi sanatçı seçtiler, onlara bir maaş biçtiler, yıl sonuna kadar, her birinin çalışmasına örnek oluşturacak biçimde, birinci kapıdaki sahneler gibi ve aynı büyüklükte birer bronz sahne yapmasını şart koştular. Jüri konu olarak oğlu İshak'ı Tanrı'ya kurban eden İbrahim'i seçti; bunun yarışmacıların zanaatini her yönüyle sınayacağını düşündüler çünkü söz konusu sahne manzaralar, hem çıplak hem de örtülü figürler, ayrıca çeşitli hayvanlar yapma becerisi gerektiriyordu; üstelik en öndeki figürler tam kabartma, ikinciler yarı

56 Vasari "küpe" diye yazar. Ludwig Goldscheider *Ghiberti* adlı kitabında şöyle der: "Rönesans'ın ilk zamanlarında Floransalı biri bir sanatçının atölyesine girip... siparişini verirdi – çünkü süslü bir düğmeden resimli bir altar panosuna ya da bir mermer mezara varıncaya kadar her şey aynı atölyeye sipariş edilebilirdi."

kabartma, üçüncüler ise alçak kabartma olarak gösterilmeliydi. Yarışmacılar Filippo Brunelleschi, Donatello, Lorenzo di Bartoluccio (üçü de Floransalı), Siena'lı Jacopo della Quercia, öğrencisi Niccolò Aretino, Francesco di Valdambrino ve Simone de' Bronzi diye çağrılan Simone dal Colle idi. Bu sanatçılar sahnelerinin son halini şart koşulan zamanda yapmayı taahhüt ettiler, büyük bir gayret ve coşkuyla işe koyuldular, birbirlerini geride bırakmak için olanca güç ve bilgilerini ortaya döktüler, birbirlerinin fikirlerini kopya etmesinler diye yaptıklarını kıskançlıkla sakladılar. Sadece Lorenzo (üstünde çalışacağı birini seçmek üzere birkaç model yapmasını söyleyen Bartoluccio'nun öğütleriyle) hemşehrilerini, hattâ yolu oradan geçen yabancılar arasında sanattan anlayan varsa onları, yapıtı konusundaki görüşlerini söylesinler diye sürekli tutup getirdi. Onların önerilerinin yardımıyla kusursuz bir model yaptı. Kalıpları hazırlayıp yapıtı bronzdan dökünce çok iyi bir sonuç ortaya çıktı. Bunun ardından Lorenzo, babası Bartoluccio'nun yardımıyla yapıtını öylesine bir sabır ve aşkla perdahladı ki hiçbir şey bundan daha iyi icra edilmiş ya da rötuşlanmış olamazdı.

Artık sahnelerin değerlendirilme vakti gelmişti. Lorenzo'nunki de öbür sanatçıların işleri de tamamlandı ve karar için Tüccarlar Loncası'na verildi. Yapıtlar lonca temsilcileri ve başka Floransalılar tarafından incelendikten sonra çeşit çeşit bir sürü görüş ifade edildi. Floransa'daki birçok yabancı ressam, heykeltıraş ve kuyumcu, bunun yanısıra çeşitli Floransalı zanaatkârlar değerlendirmeye katılmaları için temsilciler tarafından çağrıldı.

Toplam otuz dört jüri üyesi vardı, her biri kendi sanatının uzmanıydı; görüşler birbirinden epey farklı olsa da, kimisi bir sanatçının üslubunu kimisi bir başkasınınkini beğense de bütün üyeler Filippo Brunelleschi ile Lorenzo di Bartoluccio'nun sahnelerini daha iyi düzenleyip tamamladığında görüş birliğine vardı. Donatello'nun sahnesi tasarım açısından üstün nitelikler sunmasına rağmen Brunelleschi ile Lorenzo di Bartoluccio'nunkilerde daha zengin bir figür çeşitliliği vardı. Jacopo della Quercia'nın sahnesindeki figürler iyiydi ama gösterilen olanca özen ve tasarıma rağmen zarafetten yoksundular. Francesco di Valdambrino birtakım güzel başlar yapmıştı ve sahnesi iyi tamamlanmıştı, ne var ki kompozisyon karışıktı. Simone dal Colle dökme işinde usta olduğu için bronzu güzel dökmüştü ama sahnesi iyi tasarlanmamıştı. Niccolò Aretino'nun yapıtı iyi bir zanaatkârlık sergiliyordu ama figürleri bodur bırakılmıştı ve yapıt iyi bitirilmemişti. Sadece Lorenzo'nun örnek olarak sunduğu sahne, ki bugün hâlâ Tüccarlar Loncası'nın kabul salonunda görülebilir, her ayrıntısında kesinlikle kusursuzdu: yapıt bütünlüklü bir tasarıma sahipti ve çok iyi kompoze edilmişti. Güzel duruşlu figürler, üslubunun bireyselliğini yansıtıyordu, incelik ve zarafetle yapılmışlardı; sahne öyle büyük bir özenle tamamlanmıştı ki sanki bronza dökülüp demir aletlerle perdahlanmamıştı da can verilip şekil

almış gibi görünüyordu. Donatello ve Filippo, Lorenzo'nun nasıl bir gayretle çalıştığını görünce kenara çekildiler ve kendi aralarında kilise işinin Lorenzo'ya verilmesi gerektiğine karar verdiler. Böylelikle hem kamusal hem de özel çıkarlara en iyi şekilde hizmet edileceğini; henüz yirmi yaşına bile gelmemiş bir delikanlı olan Lorenzo'ya fırsat tanınırsa, ötekilerin yapıtlarından kat kat iyi olduğuna inandıkları o güzel sahnenin vaat ettiği daha da görkemli ürünler ortaya koyabileceğini düşündüler. Siparişi ona vermek ne kadar âdilce bir tutumsa, işi ona vermemenin de çok daha büyük bir ayıp olacağını belirttiler.

Dolayısıyla Lorenzo, San Giovanni mütevelli heyeti salonunun karşısındaki giriş kapıları üstünde çalışmaya başladı; bronzun bir bölümü hangi boyda olacaksa tam o boyutta bir ahşap iskelet yaptı, çerçeve yapmadı ama sahneler için gereken alanların köşelerindeki dekoratif başları, bunları çevreleyen frizleri de gerçekleştirdi. Sonra Santa Maria Novella'nın karşısında, Harman Yeri denilen ve bugün Dokumacılar hastanesinin yükseldiği yerde kiraladığı bir odada, büyük bir dikkatle kalıbı yapıp kuruttu, kocaman bir fırın (ben de gördüğümü hatırlıyorum o fırını) inşa ederek yukarıda sözü geçen iskeleti bronzdan döktü. Ne yazık ki döküm iyi çıkmadı ama Lorenzo paniğe kapılmadan, cesaretini kaybetmeden neyin ters gittiğini buldu ve hemen yeni bir kalıp hazırlayıp gizlice tekrar döküm yaptı; bu kez döküm muhteşem oldu. Lorenzo bu şekilde çalışmaya devam etti, her sahneyi ayrı döküyor, hazır olunca yerine yerleştiriyordu. Sahnelerin düzenlenmesi, Andrea Pisano'nun daha önce ilk kapı için benimsediği, Giotto tarafından tasarlanmış düzene uyuyordu. Lorenzo Yeni Ahit'ten yirmi sahne yaptı, bunların altında sekiz alan bıraktı. Bu alanlara, kapının her kanadına ikişer olmak üzere dört İncil yazarını ve benzer biçimde dört Kilise Büyüğünü koydu. Bütün bu figürlere ayırdedici duruşlar ve giysiler verdi: biri yazar, bir başkası okur, öbürleri derin düşünceye dalmıştır. Tümü de canlı gibidir ve çok çeşitlidir, çok güzel icra edilmiştir. Bunun yanısıra her sahnenin çerçevesinde Lorenzo sarmaşık yapraklarından ve başka türde yapraklardan bir kenar yaptı, her köşede, tam kabartma olarak peygamberleri ve kâhin kadınları temsil eden bir erkek ya da kadın başını kalıba döktü. Bunlar da son derece çekici ve çeşitliydi, Lorenzo'nun dehasını fazlasıyla kanıtlıyordu. Kilise büyüklerini ve İncil yazarlarını gösteren panoların üstünde, Santa Maria del Fiore'ye yakın tarafta alttan başlayarak devam edersek, dört resimden ilki Meryem'e Müjde'yi gösterir. Lorenzo Meryem Ana'nın duruşunda, melek belirdiği zaman Meryem'in benzersiz bir zarafetle dönerek kapıldığı ani korkuyu ve telaşı yansıtır. Bu sahnenin yanında Lorenzo İsa'nın Doğuşu'nu tasvir eder; Meryem Ana'yı doğumdan sonra dinlenirken, Aziz Yusuf'u derin düşüncelere dalmışken, çobanları ve melekleri de ilahiler okurken gösterir. Kapının öbür tarafında, aynı hat üzerin-

de, Müneccim Kralların gelişini gösteren sahne yer alır. Müneccim Krallar İsa'ya secde etmekte, ona armağanlar sunmaktadır. Hizmetkârları, atları ve maiyetindekiler peşlerinden gitmektedir ve çok ustaca tasvir edilmiştir. Yandaki sahne Tapınak'ta din bilginleri arasında tartışan İsa'yı gösterir. Bu sahnede Lorenzo din bilginlerinin İsa'yı dinlerken gösterdiği hayranlık ve dikkati, Meryem ve Yusuf'un İsa'ya yeniden kavuşmaktan duyduğu sevinci yansıtır. Bu dört sahnenin üstünde Meryem'e Müjde'nin üstündeki panodan itibaren, birinci sırada, İsa'nın Erden nehrinde Vaftizci Yahya tarafından vaftiz edilişi yer alır. Bu sahnede iki figürün duruşları, birinin huşu göstermesini öbürünün de iman etmesini kusursuz biçimde aktarmaktadır. Sonra İsa'nın Şeytan tarafından ayartılması sahnesi gelir; Şeytan İsa'nın sözlerinden dehşete kapılmış tir tir titremektedir, İsa'nın Tanrı'nın oğlu olduğunu kabul ettiğini gösteren bir duruş içindedir. Lorenzo, öbür tarafta bunlara denk gelecek şekilde, İsa'yı sarrafları Tapınak'tan kovarken, paraları dökerken, kurbanları, güvercinleri ve mallarının geri kalanını devirirken tasvir eder. Müthiş bir ustalık ve yaratıcılıkla bazı sarrafları birbirinin üstüne devrilip paldır küldür düşerken gösterir. Sonra Havarilerin bindiği kayığın devrilişi sahnesi gelir. Aziz Petrus kayığı terk eder, sulara gömülmeye başlar ama İsa tarafından yukarı çekilir. Kayıkta çaba harcayan Havarilerin duruşları çok güzel tasvir edilmiştir; Aziz Petrus'un inancı da İsa'ya doğru yürüyüşüyle yansıtılmıştır. Öbür tarafa geri dönecek olursak, Vaftiz sahnesinin üstünde Tabor dağında İsa'nın yüzünün değişmesi sahnesi yer alır. Lorenzo üç Havarinin duruşunda ölümlü insanların bir doğaüstü olay karşısında nasıl hayrete düştüğünü ifade etmiştir. Burada İsa tanrısallığının en üst noktasında, İlya ila Musa arasında kollarını açmış vaziyette gösterilir. Bu sahnenin yanında Lazar'ın Dirilişi vardır; ayağı eli bağlı vaziyette mezarından kalkan Lazar, seyredenlerin meraklı bakışları karşısında dikilir. Marta'yı, İsa'nın ayaklarını büyük bir hürmet ve alçak gönüllülükle öpen Mecdelli Meryem'i görürüz. Kapının öbür tarafında İsa'nın bir sıpanın sırtında Kudüs'e girdiğini, Yahudi çocukların giysilerini, zeytin ve hurma dallarını İsa'nın önüne yerlere serdiğini ve Havarilerin Kurtarıcı'yı takip ettiğini gösteren sahne vardır. Sonra Son Yemek gelir; Havariler çok güzel düzenlenmiş bir sahnede, uzun bir sofra başında otururken gösterilmiştir; yarısı bir tarafta yarısı öbür taraftadır. İsa'nın Suretinin Değişmesi[57] sahnesinin üstünde önce, İsa'nın Getsemani bahçesinde sıkıntı çektiği sahne vardır; üç Havari değişik duruşlar içinde uykuya dalmıştır. Bunun yanında Lorenzo, İsa'yı yakalanırken ve Yahuda tarafından öpülürken gösterir, kaçıp giden Havariler ve ellerini uzatıp hoyratça İsa'yı tutan Yahudiler gibi dikkate değer birçok ayrıntının bulunduğu bir sahnedir bu.

57 Transfigürasyon. (ç.n.)

Öbür tarafta, aynı hat üstünde Lorenzo İsa Mesih'i direğe bağlanmış, kamçılanmanın verdiği acıdan yüzü buruşmuş, şefkat ve merhamet dolu bir duruş içinde tasvir eder; İsa, korkunç öfke ve nefret ifadeleriyle kendisini döven Yahudilerle karşıtlık oluşturur. Bunun yanında İsa'yı Pilatus'un huzuruna götürülürken görürüz; Pilatus ellerini yıkar ve İsa'yı çarmıha gerilmeye mahkûm eder. İsa'nın Getsemani bahçesinde çektiği sıkıntı ve kederi tasvir eden sahnenin üzerinde, öbür tarafta, son sırada, İsa haçı taşırken ve ölüme yürürken gösterilir; bir grup asker kaba hareketlerle zorla İsa'yı sürüklemektedir; ayrıca, sanki görgü tanığıymışızcasına, iki Meryem'in gözyaşlarını ve ağlayışlarını görürüz. Bu sahnenin yanında Lorenzo, İsa'nın Çarmıha Gerilişi'ni yaptı; o tasvirde Meryem Ana ve Yuhanna perişan ve harap olmuş bir halde yerde otururken gösterilir. Kapının öbür tarafında İsa'nın Dirilişi yer alır: muhafız askerler gök gürlemesinden şaşkına dönmüştür, ölü gibi bakarlar, İsa ise, bedeninin güzelliğinde Lorenzo'nun yeteneğiyle kusursuzca ifade edilmiş bir görkem içinde göğe yükselir. Son olarak Kutsal Ruh'un Havarilerin üstüne inmesini görürüz; Havarilerin beklenti içindeki duruşları harikulade şekilde tasvir edilmiştir.

İşte böylece Lorenzo yapıtını nihai kusursuzluğa eriştirdi; başka hiçbir bronz üstünde bu kadar emek ve zaman harcanmamıştır. Çıplak figürlerin uzuvları her ayrıntısında son derece güzeldir, giyim kuşam (Giotto'nun dönemindeki eski moda üsluptan birşeyler barındırsa da) modernlerin üslubunu hatırlatan genel bir hava taşır ve o boyuttaki figürlerde eşsiz bir zarafet izlenimi yaratır. Her sahnenin kompozisyonu öyle iyi düzenlenip hazırlanmıştır ki Lorenzo daha işe başlamadan Filippo'nun dile getirdiği övgüleri fazlasıyla haklı çıkarmıştır. Hemşehrilerinden tam not almış, hem onlar tarafından hem de yerli yabancı başka bütün sanatçılar tarafından coşkuyla övülmüştür. Meyva ve hayvan figürlü kabartma çevre süsleriyle (onlar da bronzdan yapılmadır) birlikte yapıt yirmi iki bin florine mal oldu; bronz kapılar yaklaşık on altı ton çekiyordu.

Kapılar bittikten, Lorenzo da başarısından dolayı takdir topladıktan sonra Tüccarlar Loncası'nın temsilcileri kendilerine çok iyi hizmet edildiği kanısına vardılar ve Lorenzo'ya dokuz kadem yüksekliğinde bronzdan bir Vaftizci Yahya heykeli sipariş etmeyi kararlaştırdılar. Heykel, kumaşçılara ait Orsanmichele'nin dışındaki gömme sütunların nişlerinden birine yerleştirilecekti. Lorenzo bitene kadar bu heykel üstünde hiç durmadan çalıştı. Heykel çok beğenildi; Lorenzo heykelin harmanisinin kenarına adını koydu. 1414'te yerine yerleştirilen heykel, başıyla, canlı gibi duran bir koluyla, elleriyle ve figürün toplam duruşuyla güzel modern üslubun başlangıcını gösterir. Aslında Lorenzo çok dikkatle incelediği (iyi iş çıkarmak isteyen herkesin incelemesi gerektiği gibi) eski Romalıların yapıtlarını taklit eden

ilk sanatçıydı. Heykeldeki kutsal emanet sandığının alınlığına, bir peygamberin yarı uzunluktaki figürünü mozaik denemesi olarak yaptı.

Günümüze dek Lorenzo'nun bronz dökmede en becerikli sanatçı olarak şöhreti bütün İtalya'ya yayılmış, ülke dışına taşmıştır. Sonuçta Jacopo della Fonte, Siena'lı Vecchietta ve Donatello, San Giovanni kilisesinin vaftiz kurnasını süslemek amacıyla Siena'nın senyörleri için birtakım bronz sahneler ve figürler yaptıktan sonra, Lorenzo'nun Floransa'daki yapıtını gören Siena halkı Vaftizci Yahya'nın hayatından ek olarak iki sahne yapması konusunda heykeltıraşla anlaşmaya vardılar. Bu sahnelerden hem çıplak hem de giyimli birçok figür içeren biri Yahya'yı İsa'yı vaftiz ederken gösteriyordu; öteki ise Yahya'nın yakalanıp Hirodes'in karşısına çıkartılmasını tasvir ediyordu. Bu yapıtta Lorenzo ötekileri geride bıraktı, hem Siena'lılardan hem de yapıtı gören herkesten bol bol övgü kazandı.

Floransa'da Darphane yöneticilerinin Orsanmichele'nin çevresinde Yün Loncası'na bakan bir nişe bir heykel koyması gerekiyordu. Daha önce sözü edilen Vaftizci Yahya ile aynı yükseklikte bir Aziz Matta heykeli olması gerekiyordu bunun. İşi Lorenzo'ya verdiler, o da kusursuz biçimde yerine getirdi; heykel üslup olarak daha modern olduğu için de Lorenzo, Vaftizci Yahya için aldığından daha fazla övgü aldı. Bu heykel Yün Loncası temsilcilerinin Vaftizci Yahya heykelinin yanındaki niş için bir bronz figür daha ısmarlamasına yol açtı, bu da öbür ikisiyle aynı büyüklükte olacaktı. Koruyucu azizleri Aziz Stefanos'u tasvir edecekti. Lorenzo bronzu çok güzel perdahlayarak işi tamamladı ve önceki yapıtları kadar memnuniyet yarattı.

O dönemde Dominiken Keşişlerinin önderi Leonardo Dati and içtiği Santa Maria Novella'da halka kendinden bir hatıra bırakmak istedi. Dolayısıyla Lorenzo'ya bronz bir mezar siparişi etti, mezarın üstünde onun büstü yer alacaktı. Bu yapıt o kadar hayranlık uyandırdı ki Lorenzo'dan Santa Croce'de Lodovico degli Albizzi ve Niccolò Valori için birer anıt yapması istendi.[58] Daha sonra, Cosimo ve Lorenzo de' Medici, Protus, Hyacinthus ve Nemesius adındaki üç din şehidinin naaşlarını ve eşyalarını onurlandırmak isteğiyle, bu kalıntıları yıllardır yeterince saygı görmeden tutuldukları Casentino'dan getirttiler ve Lorenzo'ya bronz bir röliker[59] yaptırttılar. Bu rölikerin ortasında alçak kabartma olarak iki melek vardı. Melekler, din şehitlerinin adlarını çevreleyen, zeytin dallarından bir çelenk tutuyordu. Azizlerin kalıntıları ve eşyaları bir büyük kaba konulup Floransa'daki Angeli manastırının kilisesine yerleştirildi; aşağıdaki sözler de keşişlerin kilisesine bakan tarafta, rölikerin alt kısmına mermere oyuldu:

58 Aslında Lodovico degli Obizzi ve Bartolommeo Valori.

59 Röliklerin yani kutsal kalıntıların korunması için yapılmış özel kutu, mahfaza.(ç.n.)

> Clarissimi viri Cosmas et Laurentius fratres, neglectas studio ac fidelissima pietate, suis sumptibus aereis loculis condendas colendasque curarunt.[60]

Küçük kilisenin sokağa baktığı dış tarafta da, üstünde toplar bulunan bir hanedan armasının altında mermere oyulmuş şu sözler vardır:

> Hic condita sunt corpora sanctorum Christi martyrum Prothi et Hyacinth et nemesii. Ann. Dom. MCCCCXXVIII.[61]

Bu yapıt çok başarılı oldu ve Santa Maria del Fiore'nin yöneticilerini Floransa piskoposu Aziz Zenobius için bir bronz mahfaza ve anıt siparişinde bulunmaya ikna etti.

Lorenzo bu mezarın (uzunluğu yedi kadem, yüksekliği iki kademdi) ön cephesini, Aziz Zenobius'u kendisine emanet edilmiş ve annesi hac ziyaretindeyken ölmüş bir çocuğu diriltirken gösteren bir sahneyle süsledi. İkinci bir sahnede bir arabanın ezdiği bir çocuk Aziz Zenobius tarafından diriltilir; Aziz Ambrosius'un gönderdiği hizmetkârlardan Alpler'de öldü diye bırakılan birini de Aziz Zenobius diriltir: merhamet dolu azizin huzurunda ikinci hizmetkâr kederler içinde gösterilir. Aziz, hizmetkâra "O uyuyor sadece, git, onu sağ bulacaksın" der.

Arka planda altı melek, karaağaç yapraklarından bir çelenk tutar, çelengin içinde azizin anısına onu öven bir yazıt yer alır. Lorenzo bu yapıtı büyük bir yetenek ve ustalıkla meydana getirmiştir; yapıt, güzelliğinden ötürü son derece hayranlık uyandırmıştır.

Lorenzo şöhretine şöhret katmaya, bronz, gümüş ve altından sayısız siparişi gerçekleştirmeye devam ederken Giovanni de' Medici'nin eline oymalı bir akik geçti. Taşın üstünde Apollon'un emriyle Marsyas'ın derisinin yüzülüşünü gösteren bir sahne vardı. Bir zamanlar İmparator Neron'un mührü olarak kullanıldığı söyleniyordu. Taşın ağırlığı ve boyutu ve üstündeki harika oymadan dolayı çok nadir bir parçaydı; Giovanni bunu Lorenzo'ya verdi ve altın üstüne oturtmasını istedi. Aylarca çalıştıktan sonra Lorenzo en sonunda zemini tamamladı, taşın güzel oyması kadar mükemmel bir oyma yaptı. Bu da sanatçının buna benzer birçok altın ve gümüş yapıt siparişi almasına yol açtı ama bunlar elimize ulaşamamıştır. Lorenzo ayrıca, Papa Martinus'un cübbesi için, üstünde tam kabartma figürler ve değerli

60 En soylu Cosimo ve Lorenzo kardeşler, bağlılıkları ve iman dolu sevgileri ile ve masrafını bizzat karşılayarak, bu ihmal edilmiş kalıntılara hürmet gösterilmesi için bu bronz mahfazayı yaptırdılar.

61 Burada İsa'nın kutsal şehitleri Protus, Hyacinthus ve Nemesius'un naaşları yatmaktadır. MS 1428.

mücevherler bulunan, göz kamaştırıcı bir altın kopça yaptı. Yine papa için üstüne altın yapraklar nakşedilmiş, tam kabartma olarak, çok güzel olduğu düşünülen bir sürü küçük figür işlenmiş muhteşem bir mitra [62]yaptı. Bu işi Lorenzo'nun ününe ün katmanın yanısıra sanatçıya çok daha kazançlı geldi çünkü papa çok cömert davrandı. Sonra, 1439 yılında Papa Eugenius Rum ve Latin Kiliselerini birleştirmek umuduyla bir konsil düzenlemek üzere Floransa'ya geldi. Lorenzo'nun yapıtını görüp beğendi, Lorenzo'yu da en az yapıtları kadar sevdi; ona, yaklaşık üç kiloluk inciler içeren yedi buçuk kilo ağırlığında altın bir mitra sipariş etti. Öbür mücevherlerle birlikte bu incilere otuz bin duka altını değer biçiliyordu. Bu mitranın üstünde fındık iriliğinde altı inci bulunduğu söylenir. Daha sonra çizilen bir desene bakacak olursak, mücevherlerin yerlerinden, değişik ve zarif birer süs işlevi gören çeşit çeşit *putto*'lardan[63] ve başka figürlerden daha güzel ve ilginç bir şey tasavvur etmek olanaksızdır. Lorenzo mitranın yapımı için ilk ödeme dışında hem papadan hem de dostlarından sayısız lütuf gördü.

Lorenzo'nun çalışmasının niteliği ve mükemmelliği Floransa şehrine o kadar çok saygınlık kazandırdı ki Tüccarlar Loncası'nın temsilcileri San Giovanni'nin üçüncü kapısını da ona yaptırmaya karar verdiler, o kapı da bronz olacaktı. Temsilcilerin talimatları üzerine, Lorenzo üslup ve icra açısından, ilk kapısında, figürleri çevreleyen ve iki tarafta da iskeleti örten bezemeler dahil olmak üzere, Andrea Pisano'nunkine denk bir iş çıkarmıştı. Lorenzo'nun Pisano'yu kat be kat aştığını görünce, temsilciler Andrea'nın merkezde bulunan kapısını kaldırıp Misericordia'nın[64] karşısına koymaya karar verdiler. Lorenzo'nun yeni kapısını orta kısım için yapması gerektiğini kararlaştırdılar; bütün enerjisini ve yeteneğini işine vereceğinden emin olarak kendilerini Lorenzo'nun ellerine bıraktılar; ne istiyorsa onu meydana getirmesini, kapıyı elinden geldiğince zengin, süslü, kusursuz ve güzel yapmasını söylediler. Zamanı da parayı da dert etmemeliydi, o zamana kadar bütün öbür heykeltıraşları geride bıraktığına göre şimdi de kendini aşmalıydı.

Lorenzo bütün bilgi ve becerisini işe koşarak kapıyı yapmaya başladı. Her bir tarafta beşer olmak üzere kapıyı on panoya böldü; sahneleri içeren alanlar yaklaşık iki buçuk kadem boyundaydı. Sahneleri çevreleyen kafesin süslemelerinde neredeyse tam kabartma figürlerin bulunduğu nişler yer almaktadır; hepsi de son derece güzel, yirmi dikey figür vardır. Örneğin kolunu bir sütuna dolamış, elinde bir çene kemiği tutan çıplak Samson, İlk-

62 Mitra: Başkeşişlerin ve piskoposların giydiği bir tür âyin başlığı. (ç.n.)

63 *Putto* (İt. "küçük erkek çocuk"): Batı sanatında kanatlı ya da kanatsız şişman erkek bebek tasviri. Kökeni Yunan aşk tanrısı Eros'tur. (ç.n.)

64 Misericordia, on üçüncü yüzyılda muhtaçlara (özellikle vebadan muzdarip olanlara) yardım için kurulmuş bir Katolik hayır kurumuydu. (ç.n.)

çağ sanatçılarının yaptığı herhangi bir bronz ya da mermer Herakles heykeli kadar kusursuzdur. Ordusuna seslenen Yeşu figürü de aynı derecede güzeldir. Ayrıca farklı farklı giyim kuşamlar içinde, saçları başları ve süsleri değişik şekillerde düzenlenmiş birtakım peygamberler ve kâhin kadınlar vardır. Ek olarak, çapraz kenarlardaki nişlerde boylu boyunca uzanmış dört figür, sahnelerin köşelerinde ise kadınların, gençlerin ve ihtiyar adamların başlarını içeren yirmi dört adet daire bulunmaktadır.[65] Lorenzo bunlar arasına, kapının ortasında adını yazdığı yerin yakınına, babası Bartoluccio'nun portresini koydu; daha genç olan erkek başıysa Lorenzo'ya aittir. Başların yanında, bordürleri harika çeşitlilikte yaprak ve dal şekilleri, silmeler ve başka bezemelerle süsledi.

Sahneler Eski Ahit'ten alınmadır. Birincisi Âdem ve Havva'nın yaratılışını gösterir. Âdem'le Havva Tanrı'nın yarattığı en güzel varlıklar olduğu için, bu figürlerin kusursuz biçimi ve yapılışından, Lorenzo'nun, çok isabetli olarak, bunların o zamana kadar yaptığı en güzel figürler olmasını istediğini görürüz. Aynı sahnede Âdem'le Havva elmayı yer ve Cennetten kovulurlar. Günahın ilk etkilerini hissederek çıplaklıklarının farkına varır ve vücutlarını elleriyle örterler; melek tarafından Cennetten kovulurken yüzlerindeki pişmanlığı okuruz. İkinci alanda Âdem'le Havva çocukları Habil ve Kabil'le birliktedir. Habil'in toprağın ilk ürünlerini Tanrı'ya sunuşunu ve Kabil'in daha az kabul gören sungusunu görürüz.[66] Kabil'in hareketleri kardeşine duyduğu kıskançlığı ifade eder, Habil'in duruşu ise Tanrı sevgisini yansıtır. Bu sahnenin olağanüstü güzel bir ayrıntısı Kabil'i bir çift öküzle toprağı sürerken, sabanı boyundurukla gerçekçi bir biçimde çekerken gösterir. Habil sürüsünü güderken onu öldüren Kabil'in tasvir edildiği ayrıntı da aynı derecede etkileyicidir. Kabil kardeşine öldüresiye vururken acımasız ve zalim görünür; Habil'in güzel bedeninin cansız uzuvları için kullanılan bronzun kendisi de gevşekçe düşer adeta. Tanrı figürü daha uzakta, alçak kabartma olarak gösterilmiştir, Tanrı Kabil'e, Habil'e ne yaptığını sorar: dört olay tek bir resim meydana getirecek biçimde birleştirilmiştir.

Dördüncü resimde Lorenzo, Nuh'u karısı, oğulları, kızları ve gelinleriyle birlikte gemiyi terk ederken tasvir eder. Hem kuşları hem öbür hayvanları gösterip, her birini kendi türüne göre doğanın sanatla erişilebilecek en kusursuz taklidi olarak yapmıştır: gemi açıktır ve etrafın ıssızlığı perspektifli alçak kabartma dökümle o kadar zarifçe ifade eder ki anlatılamaz. Bunun yanısıra, Nuh Tanrı'ya sungular verirken Nuh ve oğullarının figürleri de harika bir gerçekçilik ve canlılıkla ifade edilir, gökkuşağı Tanrı ile Nuh arasında bir barış göstergesi olarak belirir. Ama Nuh'un asma dikip sonra

65 Vasari (ya da matbaacısı) uzanmış figürlerin sayısını on iki, dairelerinkini otuz dört yaptı.

66 Aslında "toprağın semeresinden Rabbe takdime" getiren Kabil, yani Tevrat'ta geçen adıyla Kain'dir (Tekvin, Bap 4). (ç.n.)

sarhoşluktan çıplak olduğu ve oğlu Ham'ın onunla alay ettiği sahne hepsinden üstündür. Sarhoşlukla sere serpe yatmış uyuyan Nuh'u ya da öbür iki oğulun babalarının üstünü örterken gösterdiği güzel hareketlerdeki saygı ve sevgiyi daha da iyi tasvir etmek olanaksızdır. Bunlara ek olarak Lorenzo fıçıları, asmaları ve şarap yapımında kullanılan aletleri öyle yerinde ve ustaca kullanmıştır ki bu öğeler anlatıyı engellemekten ziyade güzelleştirir.

Dördüncü sahne için Lorenzo, Mamre vadisinde üç meleğin belirmesini seçti, onları birbirine benzeterek yaptı, kutsal ihtiyarı da ellerinde ve yüzünde en uygun ve gerçeğe yakın ifadeyle meleklere secde ederken tasvir etti. Aynı zamanda oğlunu kurban etmeye giden İbrahim'i dağın eteğinde, yanlarında eşekle bekleyen uşakların figürleri de çok etkileyicidir. Oğlan bir sunağın üstünde çıplak olarak diz çökmüştür, İbrahim ise kolunu kaldırmış, Tanrı'ya olan bağlılığını kanıtlamak üzeredir, melek İbrahim'e engel olarak İshak'ı ölümden kurtarır, bir eliyle İbrahim'i tutar, öbürüyle oğul yerine kurban edilecek olan koçu işaret eder. Bu gerçekten güzel bir sahnedir, örneğin İshak'ın narin uzuvlarıyla uşakların daha kaba uzuvları arasındaki karşıtlığı öyle çarpıcı bir biçimde gösterir ki her fırça darbesi tam bir ustalıkla uygulanmış olsa gerektir. Lorenzo binaları çizerken, İshak'ın, Yakub ve Esav'ın doğumunu gösteren olayları yaparken, Esav'ın babasına itaat edip avlanışını, Yakub'un Rebeka'nın talimatları üzerine, babası İshak'a kızarmış oğlağı ikram edişini, İshak'ın boynuna oğlak derisini dolamış Yakub'a dokunup onu kutsayışını tasvir eden sahneyi gerçekleştirirken gerçekten kendini aşmıştır. Yakub, İshak ve Rebeka yaşarken, davranışları hangi etkiyi yarattıysa, Lorenzo'nun heykelinde de figürleri aynı etkiyi yaratır. Bu figürlerin yanısıra, son derece güzel ve gerçekçi biçimde yapılmış köpekler de vardır bu sahnede.

Lorenzo pratik yapa yapa, deneyim edine edine daha çok hüner kazandı ve daha zor ve iddialı konuları denemeye cesaretlendi. Dolayısıyla altıncı sahnede Yusuf'un kardeşleri tarafından kuyuya atılmasını, tacirlere satılmasını, tacirlerin onu Firavun'a teslim etmesini, Yusuf'un kıtlık rüyasını yorumlamasını, tedbir olarak erzak depolanmasını, Yusuf'un Firavun tarafından onurlandırılıp ödüllendirilmesini tasvir etti. Ayrıca Yakub'un oğullarını buğday almaya Mısır'a göndermesi, Yusuf'un onları tanıyarak babalarına geri göndermesi de anlatılıyordu. Bu ayrıntı için Lorenzo epey büyük sorunları çözerek perspektif kullanarak yuvarlak bir tapınak yaptı. Tapınak, mısır ve un taşıyan çeşitli figürler, aynı zamanda da inanılmaz derecede çok sayıda eşek içeriyordu. Yusuf'un kardeşleri için düzenlenen şöleni, altın kupanın Benyamin'in çuvalına saklanmasını, bulunmasını, Yusuf'un kardeşlerine kendini tanıtıp onları öpmesini de bu sahnede görürüz.

Heykelin bu dalında Lorenzo'nun zekâsının niteliği, işinin seçkinliği ve zarafeti o derecedeydi ki Lorenzo çarpıcı güzellikte figürler ortaya koyu-

yordu mutlaka. Örneğin Sina dağını ve dağın tepesinde saygıyla diz çökmüş Musa'yı Tanrı'dan emirleri alırken gösterdiği yedinci sahne de bunlardan biriydi. Dağ yolunun yarısında Yeşu bekler, dağın eteğinde de insanlar çeşitli duruşlarda ama hepsi de gök gürlemesi, şimşek ve yer sarsıntısından dehşete düşmüş olarak çok gerçekçi bir biçimde tasvir edilir. Bundan sonra Lorenzo sevgi dolu bir gayretle kendini sekizinci sahneye verdi, çok canlı figürlerle Yeşu'nun Eriha'ya gitmesini, Erden'i geçmesini, on iki kabile için on iki çadır kurmasını tasvir etti. Ahit sandığının tören alayıyla Eriha duvarları çevresinde taşındığı, boruların sesinden duvarların yıkılmasıyla Yahudilerin şehri ele geçirmesine olanak verdiği zamanı gösteren alçak kabartma, en dikkate değer kısımdır. Burada son derece iyi yapılmış döküm arka plandaki figürlerden dağlara doğru, dağlardan şehre doğru, şehirden de uzaklardaki manzaranın en alçak engebesine doğru perspektifle yerli yerince küçülür. Lorenzo'nun döküm becerisi günden güne mükemmelleştikçe sanatçı dokuzuncu panoyu gerçekleştirdi. Bu pano dev Golyat'ın kafasının uçurulmasını, Davud'un gururlu ve çocukça bir tavırla Golyat'ın kafasını kesişini, Filistin ordusunun Tanrı'nın ordusu karşısında bozguna uğrayışını gösterir. Bu panoda atlar, arabalar ve başka savaş aletleri vardır. Sonra Ghiberti canlı ve iyi düşünülmüş bir ayrıntıda Davud'u elinde Golyat'ın başıyla dönerken gösterir, halk müzik ve dansla kahramanı karşılar. Geriye kalan, Lorenzo'nun zorlu çabalarını gerektiren onuncu sahnedir. Bu sahnede Saba Melikesi'nin yanında kocaman alayıyla Süleyman'ı ziyaret edişi gösterilir; Lorenzo buraya, öbür sahnedekilere benzer figürlerle birlikte perspektiften görülen bir bina koymuştur. En sonunda, onuncu sahneyle birlikte Lorenzo kapıyı çevreleyen arşitravların[67] meyvalar ve festonlardan[68] oluşan ve yapıtıyla aynı mükemmeliği taşıyan süslemelerini de gerçekleştirdi.

Lorenzo'nun kapılarının tek tek her ayrıntısı, yetkin bir heykeltıraşın, figürlerini müstakil, yarı kabartma, alçak kabartma ya da çok alçak kabartma olarak dökerken, beceri ve dehasının nasıl sonuç verebileceğini yansıtır. Yaratıcı kompozisyonda, erkek ve kadın figürlerinin çarpıcı duruşlarında, perspektiflerde, hem kadınların hem erkeklerin daima zarif tavırlarında, Lorenzo edebe uygunluk ve yerindelik anlayışını son derece iyi kavradığını, yaşlılarda ağırbaşlılık gençlerde ise hafiflik ve zarafet ifade ederek kanıtlar. Kapılar her açıdan yadsınamaz ölçüde mükemmeldir, eski zamanlarda olsun modern zamanlarda olsun şimdiye kadar yaratılmış en güzel başyapıt sayılmalıdır. Lorenzo'yu ne kadar övsek azdır, çünkü Michelangelo Buonarroti bir gün kapılara bakarken kendisine ne düşündüğü, kapıların güzel

67 Arşitrav ya da epistil: Baştaban da denir, antik mimarlıkta sütunların taşıdığı üst yapının en alt parçası. Kiriş görevi yapar. (ç.n.)

68 Feston: Karmaşık bir düzen oluşturan bitkisel örgelerden meydana gelmiş bezeme öğesi. (ç.n.)

olup olmadığı sorulunca şöyle demiştir: "O kadar güzeller ki Cennet'in girişini süsleyebilirler."

Bu övgü gerçekten uygun düşüyordu, üstelik yargıda bulunabilecek konumda birisinden geliyordu. Lorenzo kapıları tamamlamaya fazlasıyla hak kazanmıştı çünkü bunları yapmaya yirmi yaşındayken başlamıştı, kırk yılı aşkın bir süre köle gibi çalıştı.

Yapıtın dökümünden sonra perdahlayıp parlatmakta Lorenzo'ya birçok genç yardım etti, bu gençler daha sonra başarılı birer sanatçı oldular: kuyumcular Filippo Brunelleschi, Masolino da Panicale ve Niccolò Lamberti, ayrıca Parri Spinelli, Antonio Filarete, Paolo Uccello, o dönemde epey genç olan Antonio Pollaiuolo ve başka birçok kimse Lorenzo'ya yardımcı oldu. Kapılar için yakın bir işbirliği içinde çalışarak, bir ekip olarak birbirlerine danışarak Lorenzo kadar kendilerine de yararları dokundu. Lonca temsilcilerinden ücret almanın yanısıra Lorenzo'ya Signoria tarafından Settimo manastırına yakın güzel bir çiftlik verildi. Kısa bir süre sonra heykeltıraş, Signoria'nın bir üyesi oldu ve şehrin en yüksek görevlilerinden biri olma onuruna erişti. Lorenzo'ya davranışlarından ötürü Floransalılar övgüye değer, ama başka birçok yetenekli hemşehrilerine nankörlük ettikleri için de kınanmalıdırlar. Lorenzo kapılardaki harikulade çalışmasını tamamladıktan sonra, aynı kilisenin Misericordia karşısındaki kapısı için bronz süslemeyi gerçekleştirdi, yaprak ve dallardan oluşan muhteşem motifi koydu. Ama, her şeyi düzenlemesine ve Andrea Pisano'nun yaptığı kapının rekonstrüksiyonu için modeli neredeyse tamamlamasına rağmen, bu yapıtı bitiremeden ansızın öldü. Son zamanlarda bu model çok yıprandı ama ben gençken, Lorenzo'nun mirasçıları harap olmasına göz yummadan önce, onu Borgo Allegri'de bir kez görmüştüm.

Lorenzo'nun Bonaccorso adında bir oğlu vardı.[69] Herhangi bir yerde görülebilecek en ender, en harika bronz işi olduğunu düşündüğüm frizi ve bezemeyi gayretle tamamlayan odur. Bonaccorso, çok güzel meydana çıkacak biçimde bronz dökme sırrını miras aldığından ve bronzu Lorenzo'nun yapıtlarında gördüğümüz türde delmek için gereken bilgi ve deneyime sahip olduğundan, daha gençken ölmemiş olsaydı birçok büyük yapıt ortaya koyardı. Lorenzo vârislerine sadece gerçekleştirdiği yapıtları bırakmakla kalmadı, son derece dikkate değer bir yapıt olan Polykleitos'un yatağı gibi birçok mermer ve bronz antika, gerçek boyutlarda bir bronz bacak, birtakım erkek ve kadın başları, Yunanistan'dan ucuza temin ettiği birtakım vazolar da bıraktı. Lorenzo'nun bıraktığı bazı torsolar ve başka birçok şey mal mülküyle birlikte dağıtıldı; bir kısmı, o dönemde Camera Apostolica'da[70] kâtiplik eden Giovanni Gaddi'ye satıldı. Gaddi'ye satılanlar arasında Polykleitos'un

69 Bonaccorso, Ghiberti'nin torunuydu.

70 Camera Apostolica, papalık yönetim sistemi içindeki merkezî mali kuruldur. (ç.n.)

yatağı ve bırakılanların en güzelleri bulunuyordu. Bonaccorso'nun geride bıraktığı oğlu Vittorio kendini heykele adadı ama Napoli'deki Gravina dükünün sarayında yaptığı, kötü birer örnek oluşturan başlardan anlayabileceğimiz gibi, pek kazançlı bir sonuç vermedi bu tutum çünkü Vittorio asla sevgi ya da gayretle sanat icra etmedi, dedesinin ve babasının bıraktığı mal mülkün ve başka şeylerin mahvolmasına göz yumdu. En sonunda, Papa III. Paulus'a mimar olarak Ascoli'ye giderken kendisini soymak isteyen bir uşak tarafından boğazı kesilerek öldürüldü. Böylece Ghiberti ailesi yok oldu ama Lorenzo'nun şöhreti tükenmedi, sonsuza dek de yaşayacaktır.

Lorenzo'ya dönecek olursak, o ömrü boyunca çok çeşitli şeylere ilgi duydu, resim yapmayı ve cam üstünde çalışmayı sevdi. Santa Maria del Fiore için kubbenin çevresindeki yuvarlak pencereleri yaptı, sadece Meryem Ana'ya İsa tarafından taç giydirilmesini gösteren sahne Donatello'nun elinden çıkmadır. Santa Maria del Fiore'nin ana girişi üstündeki üç pencereyi, şapeller ve tribünlerdeki bütün pencereleri, Santa Croce'nin ön cephesindeki gülpencereyi de Lorenzo yapmıştır. Sanatçı Arezzo'da bölge kilisesinin ana şapeli için Meryem Ana'nın taç giymesini içeren bir pencere yaptı; ayrıca Lazzaro di Feo di Baccio adında çok zengin bir tüccar için iki figür gerçekleştirdi. Ama bunlar çok renkli Venedik camından yapıldığı için konulduğu yerlerde mekânı karartmaya eğilimlidir. Brunelleschi'ye Santa Maria del Fiore'nin kubbesini yükseltme işi verildiğinde birlikte çalışması için Lorenzo tayin edildi ama daha sonra –Filippo'nun hayatında anlatacağım üzere– bundan vazgeçildi.

Lorenzo Ghiberti birçok konuyu hem de çok yararlı bir biçimde ele aldığı İtalyanca bir kitap yazdı. Bence kitap hakkında söylenebilecek her şey şundan ibarettir: Lorenzo birtakım eski ressamları (özellikle Plinius'un sözünü ettiklerini) tartıştıktan sonra kısaca Cimabue'ye, Giotto'ya ve o dönemdeki çeşitli sanatçılara değinir; ama bunlara ilişkin tartışmayı çok kısa keserek kendine ilişkin güzel bir söylev çeker ve kendi yapıtlarının özenli bir listesini verir. Lorenzo'nun kitabın sanki bir başkasının kaleminden çıkmışçasına okunmasını hedeflediği gerçeğini saklamayacağım, ama metin ilerledikçe, Lorenzo çizim yapmakta, oyma kalemini kullanmakta ya da bronz dökmekte hikâye uydurmaktan daha hünerli olduğu için, kendinden söz ederken birinci şahıs zamiri kullanmaya başlar, "Ben şöyle dedim" ya da "ben şunu yaptım" diye yazar.

Sonunda Lorenzo ağır ve düşmeyen bir ateşe tutuldu ve altmış dört yaşında öldü,[71] geride yapıtlarından ve hakkında yazılanlardan kaynaklanan hiç ölmeyecek bir şöhret bıraktı. Şanlı şerefli bir şekilde Santa Croce'ye gömüldü. Bronz portresi San Giovanni'nin ana kapısında yer alır, kapı

71 Gerçekte yetmiş yedi yaşında ölmüştür.

kapalıyken orta kenardaki portre Lorenzo'yu yanında yer alan babasına benzer ve kel bir adam olarak gösterir. Hemen yakında LAURENTII CIONIS DE GHIBERTIS MIRA ARTE FABRICATUM[72] ibaresi okunabilir. Lorenzo'nun yaptığı çizimler çok güzeldi ve desen kitabımızda görülebileceği gibi yüksek kabartmayla gerçekleştirilmişti. Kitapta İncil yazarlarından birini gösteren çizimin yanısıra *chiaroscuro* ile çok güzel yapılmış başka birkaç kişi de görülebilir. Lorenzo'nun babası Bartoluccio da kitabımdaki bir başka İncil yazarının tasvirinden anlaşılabileceği üzere epey iyi bir teknik ressamdı ama söz konusu çizim Lorenzo'nunkinden açıkça daha aşağı düzeydedir. Ben bu desenleri Giotto ve başka bazı ressamların çizimleriyle birlikte, henüz gençken, 1528'de Vittorio Ghiberti'den aldım, o zamandan beri de hem güzelliklerinden ötürü hem de böylesine büyük insanlara duyduğum saygıdan ötürü değerini bildim. Lorenzo'yu anmak amacıyla çeşitli zamanlarda yazılmış birçok Latince ve İtalyanca şiir arasından, okuru daha fazla sıkmamak için şu aşağıdakini alıntılamakla yetineceğim:

Dum cernit valvas aurato ex aere nitentes
In templo, Michael Angelus obstupuit:
Attonitusque diu, sic alta silentia rupit:
O divinum opus: O janua digna polo![73]

72 Ghiberti'lerden Lorenzo Cio'nun harika yeteneğiyle yapılmıştır.

73 Michelangelo panoları görünce
kiliseye ışık saçan, yaldızlı bronzdan yapılma,
Hayretle dikildi, uzun uzun seyretti hayranlıkla
Sonra bozuldu o vakur sessizlik: "Ey tanrısal yapıt!
Ey cennete yaraşır kapı!"

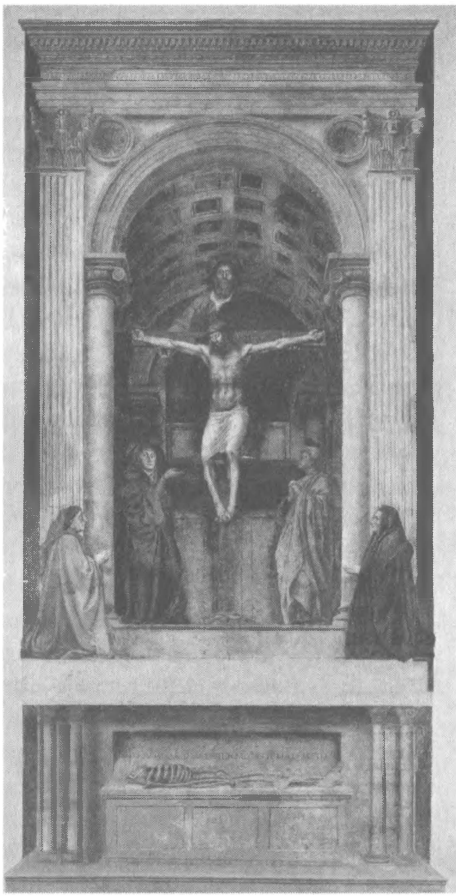
San Giovanni di Valdarno'lu ressam MASACCIO'nun Hayatı

1401 - 28?

Çarpıcı bir yaratma yeteneğine sahip bir adamın ortaya çıkmasına, dünyanın aynı kesiminde aynı dönemde bir başka büyük sanatçının ortaya çıkması eşlik eder çoğunlukla ki ikisi birbirine esin verebilsin ve birbirine öykünebilsin. Her iki rakibe de yabana atılamayacak üstünlükler sağlamanın yanısıra, bu doğa olayı, seleflerine atfedildiğini her geçen gün işittikleri o güzel şan şöhreti kazanmaya vargüçleriyle çabalayan sonraki kuşakların sanatçılarına da müthiş bir esin kaynağı oluşturur. Bunun ne kadar doğru olduğunu, Filippo Brunelleschi, Donatello, Lorenzo Ghiberti, Paolo Uccello ve Masaccio'nun Floransa'da aynı dönemde yetişmiş olmasından anlayabiliriz. Bu isimlerin her biri önemli birer sanatçıydı ve onların çabaları sayesinde o zamana dek süregelen ham ve hantal üslup en sonunda ıskartaya çıkartılmıştı. Dahası, onların güzel yapıtları haleflerine öyle kuvvetle bir teşvik ve esin oluşturdu ki sanat teknikleri bugün bildiğimiz büyüklük ve mükemmelliğe ulaştırıldı. Dolayısıyla bizler, yapıtlarıyla sanatı kusursuzluğun doruğuna nasıl ulaştırılacağını gösteren bu yenilikçilere çok şey borçluyuz kesinlikle. Özellikle de Masaccio'ya modern resimdeki iyi üslup için minnettarız, zira en iyi ressamların doğayı olabildiğince yakından izlediğini kavrayan Masaccio olmuştu çünkü resim doğadaki bütün yaşayan varlıkların, tıpkı gerçek yaşamdaki renkleri ve biçimleriyle taklidinden ibarettir. Bunu bilen ve şöhrete susayan Masaccio, bitmek bilmeyen incelemelerinden öyle çok şey öğrendi ki resmi katılığından, zorluklarından ve kusurlarından neredeyse tümüyle arındıran öncüler arasında sayılabilir. Güzel duruşlara, hareketlere, canlılığa ve hayatiyete başlangıç sağladı, üç boyutluluğu tipik ve doğal bir biçimde, daha önce hiçbir ressamın kalkışmadığı bir yolla çalıştı.

Masaccio son derece sağlam bir muhakemeye sahipti, dolayısıyla kısaltımla ayaklarını sıkıca yere basmak yerine parmak ucunda gibi resmedilen figürlerin, iyi üsluba ilişkin bütün temel öğelerden yoksun kaldığını ve öyle resim yapanların da kısaltımdan herhangi bir şey anlamadığını fark etti. Paolo

Uccello bu sorunu epeyce başarıyla ele almış olsa da, Masaccio birçok yeni teknik getirdi ve her açıdan resmettiği kısaltımlarını daha önce yapılanlardan kat kat iyi gerçekleştirdi. Resimleri dikkate değer ölçüde yumuşak ve uyumluydu; Masaccio başların ve çıplakların ten renklerini, tıpkı gerçek yaşamdaki gibi birkaç kıvrımla resmetmeyi sevdiği giysi ve kumaşların renkleriyle eşleştirdi. Bütün bunlar daha sonraki sanatçılara büyük yarar sağladı. Gerçekten de Masaccio'nun yeni bir resim üslubunu başlattığı söylenebilir. Kesinlikle ondan önce yapılan her şey yapay diye tanımlanabilir, oysa o yaşayan, gerçekçi ve doğal yapıtlar ortaya koymuştur.



Masaccio, *Teslis*, 1425-28, Santa Maria Novella, Floransa.

Masaccio Valdarno'daki San Giovanni köyünde doğdu, anlatılanlara bakılırsa çocukken yaptığı bazı figürler orada hâlâ görülebilir. Çok dalgın ve düzensiz biriydi, aklını fikrini sanata takmıştı, kendisine hiç özen göstermiyor, başkalarını da hiç umursamıyordu. Dünyevi işlere, mala mülke zaman ayırmayı reddediyor, başka şeyler bir yana, giyim kuşamına bile aldırmıyordu; ihtiyacı çok elzem olmadıkça borçlulardan alacağını talep etmiyordu. Bu yüzden gerçek adıyla Tommaso diye çağırmak yerine herkes Masaccio[74] diyordu ona. Kötü biri olduğundan değil. Tam tersine, iyiliğin ta kendisiydi, iş başkalarına yardım ya da mutluluk vermeye gelince olağanüstü nazikti.

Masolino da Panicale'nin Floransa'da Carmine kilisesindeki Brancacci şapelinde çalıştığı sırada Masaccio resim yapmaya başladı. Ressam olmasına rağmen, elinden geldiğince Filippo ve Donatello'nun izinden gitti; figürlerinde doğanın canlılığını ve güzel hareketliliğini ifade etmeye çalıştı hep. Taslakları ve resimleri o kadar modern ve özgündü ki yapıtları, çizim ve renk açısından

74 Şapşal Tommaso.

modern işlerle rahatlıkla kıyaslanabilir. Resimlerinde ve perspektif sorunlarıyla ilgili araştırmalarında son derece özenliydi. Yaptığı tarihsel resimlerden bugün Ridolfo del Ghirlandaio'nun evinde bulunan birinde görülebileceği üzere çok yetkin ve etkileyici sonuçlara ulaştı. Bu resimde, cinli bir adamı kurtaran İsa'nın yanısıra, perspektiften çizilmiş çok güzel birtakım binalar da vardır. Aynı anda hem içi hem dışı görülebilir bu yapıların çünkü Masaccio cepheden görüş noktasını değil köşelerden bakışı seçmiştir ki bu daha zordur. Masaccio çıplağı ve kısaltıma uğratılmış figürleri öbür sanatçılardan daha fazla kullandı, bu duruma gerçekten de daha önce çok ender rastlanıyordu. Çok rahat çalışıyordu, söylediğim gibi resmettiği kumaşlar da çok basitti.

Masaccio'nun yaptığı bir tempera pano resmi vardır, Meryem Ana'yı Azize Anna'nın kucağında, kollarında oğlunu tutarken gösterir. Bu resim bugün Floransa'daki Sant'Ambrogio'da, rahibelerin salonuna giden kapının yanındaki şapeldedir. San Niccolò sopr'Arno kilisesinin enine bölmesinde Masaccio'nun ahşap pano üstüne yaptığı resimlerinden bir başkası yer alır; bu resimde meleği ve Meryem Ana'yı gösteren Meryem'e Müjde konusunun yanısıra Masaccio perspektiften çok güzel tasvir edilmiş bir sürü sütunu olan bir bina da resmetmiştir. Çizgileri kusursuz bir biçimde yansıtmanın dışında, renkleri gölgelendirerek perspektif anlayışını öylesine ortaya koymuştur ki bina yavaş yavaş gözden kaybolur gibidir. Floransa'daki manastırda, başaltarın kemerini taşıyan sütunların karşısındaki bir sütunun nişine Brötanyalı Aziz Ives'in bir freskini yaptı, alttan görünen azizin ayaklarında kısaltıma gidilmiştir. O zamana kadar hiç bu kadar iyisi yapılmamıştı ve sanatçıya epey ün kazandırdı. Aziz Ives'in altına, bir başka kornişin üstünde azizin yardım ettiği dulları, yetimleri ve dilencileri resmetti.

Santa Maria Novella'da koroyerinin altına Teslis'i gösteren bir fresk yaptı. Aziz Ignatius altarının üstündeki bu freskte, çarmıha gerilmiş İsa'nın bir yanında Meryem Ana bir yanında İncil yazarı Yuhanna vardır, çarmıhtaki peygamberi seyretmektedirler. Kenarlarda diz çökmüş iki figür yer alır. Söyleyebileceğimiz kadarıyla yapıtı sipariş edenlerin portreleridir bunlar ancak altın bezemelerle kaplandıkları için pek iyi seçilemezler. Ama figürler dışında en güzel şey, perspektiften çizilmiş beşiktonozlu tavandır; tavan, her biri kısaltıma uğratılmış rozetler içeren dörtgen bölmelere ayrılmıştır; rozetler git gide uzaklaşacak şekilde öyle ustalıkla yapılmıştır ki yüzey sanki girintili çıkıntılı gibi görülür. Santa Maria Maggiore'de San Giovanni'ye giden yan kapıya yakın bir şapelde Masaccio Meryem Ana'yı, Azize Katerina'yı, Aziz Julien'i gösteren bir pano resmi yaptı. *Predella*'ya Azize Katerina'nın hayatından sahneler yansıtan birkaç küçük figür, bunların yanısıra da annesiyle babasını öldüren Aziz Julien'i resmetti;[75] ortada İsa'nın doğumunu tipik bir sadelik ve canlılıkla tasvir etti.

75 Konuksever Aziz Julien yanlışlıkla annesini ve babasını öldürür, sonra da bütün ömrünü bu cinayetin kefaretini ödemekle geçirir. (ç.n.)

Pisa'daki Santa Maria del Carmine kilisesinde, transeptteki bir şapelin içinde, Masaccio'nun elinden çıkma, Bakire ile Çocuk İsa'yı gösteren bir pano resmi bulunur. Meryem Ana'nın ayaklarının dibinde çalgı çalan birtakım melekler vardır, meleklerden biri lavta çalmaktadır ve başını eğerek kendi yaptığı müziğe çok dikkatle kulak vermiştir. Meryem Ana'nın çevresinde Petrus, Vaftizci Yahya, Aziz Julien ve Aziz Nikola yer alır, tümü de son derece canlı ve hareketlidir. Aşağıdaki *predella*'da bu azizlerin hayatından sahneleri gösteren bazı küçük figürler vardır, ortalarında da İsa'ya getirdikleri armağanları sunan üç Müneccim Kral görülür. Bu bölümde yer alan canlı modelden çalışılarak resmedilmiş bazı atların güzelliğine diyecek yoktur. Üç kralın maiyetindekiler o günlerde giyilen çeşitli giysilere bürünmüştür. Bu pano resminin üstünde bazı dörtgenlere bölünmüş birtakım bezemeler vardır, bunlar bir haçın etrafında toplanmış azizlerden oluşan bir kalabalığı gösterir. Kadınlar manastırına giden kapının yanında, piskopos giysisi içindeki bir azizi gösteren freskin de Masaccio tarafından yapıldığına inanılır ama ben o freskin Masaccio'nun öğrencisi Fra Filippo[76] tarafından yapıldığından eminim. Masaccio Pisa'dan Floransa'ya döndükten sonra gerçek boyutlarda biri kadın biri erkek iki çıplağı gösteren bir pano resmi yaptı, bu resim şimdi Palla Rucellai Sarayı'ndadır.

Daha sonraları Masaccio Floransa'da epey memnuniyetsizlik hissettiğinden resme duyduğu sevgi ve coşkunun da teşvikiyle işinde yetkinleşmek amacıyla Roma'ya gitmeye ve öbür ressamlardan üstün hale gelmeye karar verdi ki bunu da başardı. Roma'da çok ünlü oldu, kardinal San Clemente için, San Clemente kilisesindeki bir şapeli süsledi, İsa'nın Çilesi'ni fresk olarak resmetti, bu freskte çarmıha gerilmiş hırsızları ve Azize Katerina'nın din uğruna şehit edilişinden sahneleri gösteriyordu. Tempera olarak bir miktar pano resmi de yaptı ama bunlar Roma'daki karışıklıklar sırasında ya kayboldu ya da yokedildi. Santa Maria Maggiore kilisesinde, sakristi yakınındaki küçük bir şapele bir başka resim yaptı: bu resim dört azizi gösterir, azizler öyle ustalıkla resmedilmiştir ki kabartma gibi görünürler, ortada Karların Meryemi,[77] Papa Martinus'un canlı modelden yapılma bir portresi yer alır. Papa kilisenin temellerini bir çapayla işaretlemektedir, onun yanında da İmparator II. Sigismund durur. Bir gün Michelangelo ve ben bu resme bakarken, Michelangelo yaptı çok övdü ve bu insanların Masaccio'nun çağdaşları olduğunu belirtti.

Pisanello ve Gentile da Fabriano, Papa Martinus için San Giovanni kilisesinin duvarlarına resim yapıyorlardı. İşin bir kısmını Masaccio'yla paylaş-

76 Fra Filippo Lippi.

77 Karların Meryemi –Santa Maria della Neve– Meryem Ana'ya verilen adlardan biri; bu ad Santa Maria Maggiore'nin Ağustos ayındaki mucizevi kar yağışı üzerine inşa edildiği efsanesinden kaynaklanır.

tılar ama daha sonra Masaccio, destek ve himayesinden yararlandığı Cosimo de' Medici'nin sürgünden geri çağrıldığını duyunca Floransa'ya döndü; bu şehirde Santa Maria del Carmine kilisesindeki Brancacci Şapeli'ni süsleme işi, siparişi alan Masolino da Panicale'nin ölümü üzerine Masaccio'ya devredildi. Masaccio bu işe başlamadan önce, ressamlıkta kaydettiği ilerlemeyi göstermek için, çan iplerinin yakınına Pavlus'u resmetti. Bu resimde kesinlikle kendini aştı; azizin yüzünde (Bartolo di Angiolino Angiolini'nin canlı modelden çalışılmış bir portresidir bu) öyle huşu veren bir ifade vardır ki figür bir de dile gelse canlanacak gibidir. Pavlus hakkında hiçbir şey bilmeyen birinin, azizin bir Roma yurttaşı olarak büyüklüğünü ve imanın yayılmasına adanmış, azizlere özgü irade gücünü anlamak için bu resme bakması yeter. Aynı resimde Masaccio figürleri gerçekten harika bir şekilde alttan kısaltıma uğratma tekniğindeki bilgisini sergiledi. Kısa bir süre önce belirttiğim gibi, her figürün sanki parmak ucundaymışçasına tasvir edildiği daha eski zamanların çiğ üslubuyla karşıtlık oluşturacak biçimde, havarinin ayaklarını başarıyla yansıtmasından anlaşılabilir bugün bu durum. Söz konusu üslup Masaccio'nun zamanına kadar düzeltilmeden devam etti; resmi bugün bildiğimiz mükemmelliğine herkesten önce tek başına Masaccio ulaştırdı. Masaccio bu işe girişmişken Santa Maria del Carmine kilisesi kutsandı; Masaccio bu olayı anmak amacıyla bütün töreni tıpkı yapıldığı gibi, *chiaroscuro* ve *terra verde* ile, kadınlar manastırına giden revaktaki kapının üstüne resmetti. Tören alayını takip eden sayısız Floransalıyı pelerinleri ve kukuletalarıyla tasvir etti, bunlar arasında tahta pabuçlar giymiş Filippo Brunelleschi, Donatello, kendi hocası Masolino da Panicale, Massacio'ya şapel siparişini veren Antonio Brancacci, Niccolò da Uzzano, Giovanni di Bicci de' Medici ve Bartolommeo Valori yer alıyordu. Bu kişilerin hepsinin Floransalı centilmen Simon Corsi'nin evindeki resimleri de Masaccio'nun elinden çıkmıştı. Masaccio o dönemde Floransa Cumhuriyeti'nin Venedik'teki elçisi Lorenzo Ridolfi'yi de resmetti buraya. Bu soyluları canlı modelden tasvir etmekle kalmadı, kadınlar manastırının kapısını da tıpkı eski haline göre, elinde anahtarları tutan kapıcıyla birlikte resimledi.

Bu yapıtın bir sürü üstün niteliği vardır çünkü Masaccio bu insanları meydanda beş-altı sıra halinde ve geriye doğru öylesine bir orantı ve sağduyu ile tasvir etmiştir ki sergilediği yetenek gerçekten de şaşırtıcıdır. İşin daha da çarpıcı olan tarafı, Masaccio'nun bu insanları gerçekten oldukları gibi resmetmekte gösterdiği keskin zekâdır. Hepsini aynı büyüklükte resmetmek yerine, kısa ve şişmanları uzun ve incelerden ayıracak belli bir maharetle tasvir etmiştir. Figürler ayakları zemine sağlamca basacak biçimde dururlar, aynı hat üstünde öyle iyi bir kısaltıma uğratılmışlardır ki gerçek hayatta görünecekleri gibi görünürler.

Bu yapıtın ardından Masaccio yeniden Brancacci Şapeli'nde çalışmaya girişti. Masolino'nun başladığı Aziz Petrus'un hayatından sahnelere devam etti, bir kısmını da bitirdi. Bitirdiği sahneler Aziz Petrus'un tahta çıkarılması, hastaların iyi edilmesi, ölülerin diriltilmesi, sakatların ayağa kalkması idi. Bu son sahnede, Aziz Petrus Yuhanna'yla birlikte Tapınağa yürürken, gölgesi, iyileşen sakatların üstüne düşer. Söz konusu sahneler arasında en dikkate değer olanı, Aziz Petrus'un vergi vermek için, İsa'nın emriyle, balığın karnından parayı aldığı sahnedir. Havarilerden sonuncusu, Masaccio'nun ayna yardımıyla öyle ustaca gerçekleştirdiği bir otoportredir ki soluk alıp verir gibi görünür. Aziz Petrus İsa'ya sorular sorarken öbür havariler de çeşitli pozlarda İsa'nın çevresinde dikkatle durur, İsa'nın kararını öyle canlı hareketlerle beklerler ki sahiden yaşıyormuş gibi görünürler. Petrus balığın karnından parayı almak için eğilmişken çaba harcadığı için yüzünün kızarmasıyla özellikle dikkat çekicidir. Vergiyi verirken daha da çarpıcıdır zira parayı sayarken Petrus'un hissettiği duyguyu ve parayı alan sonra da büyük bir memnuniyetle avucundaki paralara bakan adamın açgözlülüğünü görebiliriz.

Masaccio bu yapıtta Romalı hâkimin oğlunun Petrus ve Pavlus tarafından diriltilmesini de resmetti ama yapıt bitmeden öldüğü için tablo daha sonra Filippino tarafından tamamlandı.[78] Petrus'u vaftiz sırasında gösteren sahnede, öbür vaftiz edilenlerle birlikte ayakta duruken soğuktan tir tir titreyen çıplak bir adam görülür. Çok zarif bir biçimde sanki üç boyutluymuş gibi yapılan ve çok etkileyici bir üslupla gerçekleştirilen bu figür büyük beğeni kazanmıştır, sanatçılar tarafından öteden beri övgü ve hayranlıkla karşılanmıştır.

Masaccio'nun yapıtından ötürü Brancacci Şapeli o zamandan bu yana öğrenci ve ustaların bitmek bilmeyen akınına uğramıştır. Bu mekânda hâlâ öyle güzel ve canlı gibi görünen birtakım insan başları vardır ki o dönemdeki hiçbir ressamın modern resim üslubuna Masaccio kadar yaklaşmadığı rahatça söylenebilir. Özellikle, Masaccio resminde günümüzün güzel üslubunu biçimlendirdiği için, yapıtı bol bol övgüyü hak eder. Bunun ne derece doğru olduğunu ise, o dönemden günümüze kadar yaşamış en tanınan heykeltıraş ve ressamların hepsinin de söz konusu şapelde eğitim görerek ve çalışarak son derece usta ve ünlü olması kanıtlar. Örneğin Fra Giovanni da Fiesole, Fra Filippo, Filippino (şapeli bitiren odur), Alesso Baldovinetti, Andrea del Castagno, Andrea del Verrochio, Domenico Ghirlandaio, Sandro Botticelli, Leonardo da Vinci, Pietro Perugino, Fra Bartolommeo di San Marco, Mariotto Albertinelli ve yetenekli Michelangelo Buonarroti bu sanatçılardandır. Ayrıca Raffaello da Urbino da harika üslubu için ilk esin kaynağını bu şapelde bulmuştur. Masaccio Granaccio, Lorenzo di Credi, Ridolfo Ghirlandaio, Andrea del Sarto, Rosso, Franciabigio, Baccio Ban-

78 Fra Filippo'nun oğlu Filippino Lippi.

dinelli, Alonso Spagnuolo, Jacopo Pontormo, Pierino del Vaga ve Toto del Nunziata'yı da etkiledi. Kısacası, resim sanatını öğrenmeye çabalayan herkes, Masaccio'nun figürlerin doğru biçimde temsil edilmesi için gösterdiği ilke ve kuralları kavramak üzere Brancacci Şapeli'ne gitmiştir hep. Şapele inceleyip öğrenme amacıyla giden başka birçok yabancı ve Floransalı ressamın adını anmakta kusur ettiysem, salt şunu söylememe izin veriniz ki büyük sanatçıların akın ettiği yere daha önemsizler de geldiler.

Masaccio'nun yapıtları hep büyük bir ün kazanmış olsa da, sanatçı vaktinden önce, henüz yirmi altı yaşındayken bu dünyadan göçüp gitmemiş olsaydı çok daha etkileyici sonuçlar ortaya koyacağına inananlar, daha doğrusu bu konuda ısrar edenler vardır. Ne var ki talihin kıskançlığı yüzünden ya da iyi şeyler genellikle uzun sürmediğinden, Masaccio gençliğinin baharındayken öldü, ölümü öyle âni oldu ki zehirlendiğinden kuşkulananlar bile oldu.

Anlatılanlara bakılırsa, Masaccio'ya perspektif ve mimarlığın püf noktalarını öğretmek için epey zahmetlere giren Filippo Brunelleschi haberi duyunca büyük bir kedere kapılarak ağlamış: "Masaccio'nun ölümüyle korkunç bir kaybımız oldu" demiş.

Masaccio 1443 yılında Santa Maria del Carmine'ye gömüldü. Sağlığında mütevazı bir isim yapmıştı, dolayısıyla ölünce herhangi bir anıt dikilmedi. Ama şu mezar kitabeleriyle onurlandırıldı:

Resimler yaptım, resmim gerçeğe denkti
Hareket, tutku ve ruh kattım figürlerime,
Soluk alıp verirlerdi. Bu yüzden de,
Herkesin hocası Buonarroti bir tek benden öğrendi

Annibale Caro

Invida cur, Lachesis, primo sub flore juventae
Pollice discindis stamina funereo?
Hoc uno occiso, innumeros occidis Apelles:
Picturae omnis obit, hoc obeunte, lepos.
Hoc Sole extincto, extinguuntur sydera cuncta.
Heu! decus omne perit, hoc pereunte, simul.[79]

Fabio Segni

79 Ey kıskanç Kader, neden parmağını indirdin de
gençliğin ilk açan çiçeğini yoldun?
Bu katliamla sayısız Apelles katledildi
Bu bir tek ölümle resmin büyüsü gitti
Bu güneşin sönünce bütün yıldızlar söndü
Bu düşüşle, heyhat! güzellik yerlebir oldu.

Floransalı heykeltıraş ve mimar FILIPPO BRUNELLESCHI'nin Hayatı

1377 - 1446

Yaradılışın küçük ve önemsiz kıldığı birçok insan vardır ama heyecandan ve hırstan öyle bir deliye dönmüşlerdir ki zor ya da aslında neredeyse olanaksız birtakım görevler üstlenip şaşırtıcı sonuçlara ulaşmadıkça rahat nedir bilmezler. Böylesi insanlar neye sarılırlarsa sarılsınlar, giriştikleri iş ne kadar sıradan ya da değersiz gözükürse gözüksün, onu geliştirir, ona değer kazandırırlar. Dolayısıyla, yaradılışın bütün sanatçılara dünyaya gelirken vermesi gereken incelik ve üretkenliği taşımayanlara kişi tepeden bakmamalıdır. Toprak yığınlarının altında çoğunlukla altın damarları gizlidir. Görünüşü cazibeli olmayan insanlar çoğunlukla ruh yüceliğine ve yürek temizliğine sahiptir; hem öteki niteliklerine bir de soyluluk eklenince, mucizeler yaratmaları güvenle beklenebilir. Filippo Brunelleschi söz konusu olunca bu durum açıkça görülebilir; tıpkı Forese da Rabatta ve Giotto gibi o da görünüşte önemsiz biriydi ama dehası öylesine baskındı ki mimarlık sanatını yenilemek için gökten indirildiğini söyleyebiliriz kesinlikle. İnsanlar yüzyıllarca bu sanatı ihmal etmiş, servetlerini üslup taşımayan, kötü tasarlanmış ve kurulmuş yapılara, tuhaf buluşlarla dolu, zarafetten utanç verici ölçüde yoksun ve berbat süslemelerle yüklü binalara harcamışlardı. Dünyada yüce bir ruha ya da tanrısal esin dolu bir yeteneğe sahip sanatçılar çok uzun zamandır bulunmadığından, eski ve yeni çağların en müthiş, en büyük, en zarif yapısının Filippo'nun elinden çıkmasını buyurdu Tanrı, Toscana dehâsının can çekişmekte olsa da henüz ölmediğini gösterdi.

Dahası, Filippo göze çarpan birtakım niteliklerle donatılmıştı; öyle nazik bir yaradılışı vardı ki ondan daha yumuşak, daha sevilesi kimse yoktu. Karar verirken duygularına yenik düşmüyordu, kendi yararının ya da dostlarının çıkarlarının başkalarının hak ve değerlerini perdelemesine izin vermiyordu asla. Kendini biliyor, başarısından başkalarının yararlanmasına izin veriyordu, ihtiyaç içindeki birine yardıma daima hazırdı. Bütün kötü-



Brunelleschi, *İshak'ın Kurban Edilişi*, 1401, Museo Nazionale del Bargello, Floransa.

lüklerin samimi düşmanı, erdemlilerin dostuydu. Zamanını hiç boşa harcamazdı, doğrudan ya da dolaylı yoldan başkalarına yardım etmeye çalışırdı hep. Yürüye yürüye arkadaşlarını ziyaret ederdi, onlara hizmet etmeye daima hazırdı.

Floransa'da, Brunellesco di Lippi Lapi adında, yaşamda iyi bir yol izlemeye gayret eden, son derece saygın bir adam yaşadığı anlatılırdı. Dedesi Cambio çok eğitimli biriydi ve o günlerde çok ünlü olan Ventura Bacherini adındaki bir hekimin oğluydu. Brunellesco, soylu Spini ailesinden gelme, çok iyi yetişmiş bir genç hanımla evlendi. Genç kızın drahomasında getirdiği evde Brunellesco ve oğulları ömür boyu yaşadılar. Bu ev Piazza degli Agli'yi geçince San Michele Berteldi'nin karşı köşesinde yer alır. Brunellesco hareketli ve rahat bir yaşam sürerken 1398'de karısının dünyaya getirdiği erkek evlat onu çok sevindirdi. Brunellesco ölen babasının ardından bu çocuğa Filippo adını verdi. Filippo daha küçükken babası ona edebiyatın ilkelerini öğretmeye çalıştı endişeyle, ama oğlan öyle bir zekâ ve kayıtsızlık sergiledi ki sanki aklını daha önemli şeylere özellikle veriyormuş gibi görünüyor, kendisine öğretilenlerden sanki bunlar hiç ilgisini çekmiyormuş gibi uzaklaşıyordu. Oğlunun ya kendisi gibi noter olmasını ya da büyük büyük dedesinin mesleğini sürdürmesini isteyen Brunellesco son derece

kızıp üzülmüştü bu duruma. Yine de çocuğun sanat ve mekaniğin usta işi meselelerini araştırdığını görünce aritmetiği ve yazı yazmayı öğrenmesini sağladı, sonra da desen öğrenebilsin diye bir arkadaşının yanına kuyumcu çırağı olarak verdi. Filippo bu işe çok sevindi, bu sanatı öğrenmeye başladıktan sonra yıllar geçmesine gerek kalmadı, kısa bir süre içinde deneyimli zanaatkârlardan daha iyi yerleştirir olmuştu değerli taşları. *Niello*[80] ile ve gümüş figürler gibi daha büyük parça işlerle uğraşıyordu, Pistoia'daki San Jacopo kilisesinin altarının baş tarafında bulunan iki peygamber büstü bu işlerdendi. (Şehir meclisi üyeleri için Filippo tarafından yapılan bu figürlerin son derece güzel olduğu kabul edilmiştir.) Filippo alçak kabartma birtakım figürler de gerçekleştirdi, bu zanaati son derece iyi kavradığını, dolayısıyla zihninin kaçınılmaz olarak daha yüce şeylere yöneleceğini gösteriyordu. Yüksek eğitim almış bazı insanlarla ahbap oldu ve hareket ve zamanla, ağırlıklar ve çarklarla ilgili meseleler üstüne kafa yormaya koyuldu. Çarkların dönecek biçimde nasıl yapılabileceği ve hangi yolla hareket halinde tutulabileceği üstüne düşündü; kendi elleriyle son derece görkemli, güzel mi güzel saatler yaptı.

Bütün bunlarla tatmin olmayınca heykel yapma tutkusu büyüdü içinde. Bu tutkusunu gerçekleştirdi çünkü, o dönemde kendisi de genç olan, çok yetenekli bulunan ve epey umut vaadeden Donatello'nun değişmez arkadaşı oldu. Birbirlerinde gördükleri harika niteliklerden dolayı aralarında öyle büyük bir sevgi doğdu ki biri olmazsa öbürü de yaşayamazmış gibi görünüyordu. Sonra eli her işe yatkın olan Filippo bazı zanaatlerde kendini denedi, bu değişik alanlarda çalışmaya başlayalı fazla uzun bir zaman olmamıştı ki son derece bilgili kişiler tarafından çok iyi bir mimar olarak kabul edildi. Çeşitli evlerin inşasında sergilediği çalışmadan da bu durum açıkça anlaşılmaktadır: sözgelimi Eski Çarşı'ya giderken Ciai'nin köşesinde bulunan ve yapımı sırasında Filippo'nun çok çabaladığı, akrabası Apollonio Lapi'nin evi, ayrıca Floransa dışında Castello'daki Petraia kulesi ve evi. Palazzo della Signoria'da Monte[81] memurlarının çalışma odalarını düzenledi, eski dünyada kullanılmış ama çağdaş mimarinin çiğliği yüzünden o sıralarda gözden düşmüş bir üslupta kapı ve pencereler inşa etti. Bu arada, Floransa'daki Santo Spirito keşişleri şapellerinden biri için tövbekâr Mecdelli Meryem'i gösteren kireçtaşından bir heykel sipariş etmek istediler; küçük boyutlu birçok güzel yapıt gerçekleştirmiş olan Filippo daha büyük boyutlarda çalışarak da başarılı olabileceğini kanıtlamak istedi ve siparişi kabul etti. Yapıt bitirilip de yerine konulduğunda heykel sanatının çok güzel bir örneği olarak değerlendirildi ancak 1471'de çıkan bir yangında başka birçok değerli yapıtla birlikte yokoldu.

80 *Niello* gümüş kakma sanatıdır.

81 Monte, fon toplayan ve kamu borcunu yöneten bir tür kurumdu. (ç.n.)

Filippo, uygulama hataları yüzünden o dönemde acınası bir durumda bulunan perspektif konusunda özenli bir inceleme yaptı; uzun süre çalıştıktan sonra perspektifi doğru ve eksiksiz biçimde aktaracak, yani perspektifi zemin planı ve profille çizerek ve kesişen çizgiler kullanarak ortaya koyacak bir teknik keşfetti. Bu zekice keşif desen sanatına büyük katkı sağladı. Filippo'ya öyle büyük bir tatmin verdi ki sanatçı Piazza San Giovanni'yi çizme ve bütün siyah-beyaz mermer dörtgenleri çok güzel bir şekilde geriye doğru gitgide küçülürken gösterme zahmetine girdi; Misericordia binasını de aynı şekilde çizerken *cialdone*[82] yapılan dükkânları, Pecori kemerini, öteki tarafta da Aziz Zenobius sütununu resmetti. Yaptıkları uzmanlardan o kadar çok övgü aldı ki Filippo daha da büyük bir hevese kapılarak çok geçmeden yeni bir yapıta girişti: bu yapıtı sarayı, *piazza*'yı ve Signori'nin *loggia*'sını, aynı zamanda Pisani'nin çatısını ve çevredeki bütün binaları gösteriyordu. Filippo'nun bu yapıtları, çağdaşlarını aynı yollardan coşkuyla ilerlemek konusunda teşvik etti.

Filippo, aynı zamanda yakın arkadaşı olan genç ressam Masaccio'ya birşeyler öğretmek için özellikle epey zahmete katlandı. Masaccio yapıtlarındaki binalardan görebileceğimiz üzere öğretmeni için onur vesilesi oldu. Filippo *tarsia* yani renkli ahşaba kakma işlemede çalışanlara da yöntemini öğretti. Bu alanın zanaatkârları üstündeki etkisi öyle verimli oldu ki o sırada ve daha sonraları varılan mükemmel sonuçların, Floransa'ya yarar ve şöhret getiren birçok güzel yapıtın şeref payı ona aittir denebilir.

Akşamlardan bir akşam, Paolo dal Pozzo Toscanelli Filippo'yu işi bittiğinde bahçesine gelmesi için çağırdı; yemekte bazı arkadaşlarını ağırlıyordu. Filippo geldi ve Paolo'nun matematik sanatından söz ettiğini duydu. Çok geçmeden onunla sıkı bir dostluk kurdu ve ondan geometri dersleri almaya başladı. Filippo teorik eğitim almamış olsa da uygulamadaki deneyimlerinden dolayı öyle ustaca konuşabiliyordu ki çoğunlukla tartışmada Paolo'yu geride bırakıyordu. Daha sonraları Filippo Hıristiyan kutsal metinlerini incelemeyi sürdürdü; vakit bulduğunda derin bilgiye dayalı tartışmalar ve vaazler dinlemeye gidiyordu. Muhteşem belleği işittiklerinden çok büyük oranda yararlanmasını sağladı. Paolo sanatçıyı överken, Filippo'yu dinlediği zaman sanki yeni bir Aziz Pavlus'u dinliyormuş gibi olduğunu söylerdi. O sıralarda Filippo, Dante'nin yazılarını da özenle inceledi; tasvir edilen mekânlar ve bunların oranları açısından yazıları tam anlamıyla kavradı; sohbetlerinde sık sık Dante'den alıntılar yapıyor, kıyaslamalarda onun yapıtını kullanıyordu. Usta işi ve zor problemleri nasıl kurmak ve çözmek gerektiği konusunda hep düşünüyordu, Donatello'dan başka, idrak ve muhakeme açısından kendisine karşılık veren kimseyi bulamıyordu hiç. Filip-

82 *Cialdone* çıtır çıtır bir yufka mamulüdür. (ç.n.)

po ve Donatello birbirleriye dostluk ve sohbet etmekten çok keyif alıyordu; sanatlarının sorunları üstüne tartışıyorlardı.

O sıralarda Donatello ahşap bir çarmıha gerili İsa tasviri yaptı. Bu ahşap haç Floransa'daki Santa Croee'de, Taddeo Gaddi'nin yaptığı Aziz Francesco tarafından diriltilen çocuk resminin altına yerleştirildi. Donatello, Filippo'nun fikrini merak ediyordu ama çok geçmeden pişman oldu çünkü Filippo arkadaşına çarmıhta asılı duran bir köylü tasvir ettiğini söylemişti. Donatello da artık atasözü gibi herkesçe bilinen bir cümleyle sertçe karşılık vermişti: "Biraz tahta al da kendin yap." (Donatello'nun Hayat Hikâyesi içinde bu öyküyü daha etraflıca anlatıyorum.) Filippo kışkırtma ne olursa olsun serinkanlılığını hiç kaybetmedi, bu durumda yaptığı şey sadece birkaç ay sessizliğini korumak oldu, bu süre içinde de aynı boyutlarda bir ahşap haç üstünde çalıştı. Büyük bir özen ve ustalıkla gerçekleştirdiği yapıt öyle iyi tasarlanmıştı, öyle güzeldi ki şaka niyetine hiçbir şeyden kuşkulanmayan arkadaşını eve davet ettiğinde, Donatello hayretten donakaldı, yemek için önlüğünde taşıdığı yumurtaları ve öteberiyi yere düşürdü, ağzı bir karış açık, öylece kalakaldı; Filippo'nun figürünün bacaklarında, gövdesinde ve kollarında sergilediği olağanüstü ustalık ve sanat yeteneğinden büyülenmişti; bu uzuvlar öyle bir uyumla biraraya getirilmişti ki Donatello yenik düştüğünü kabul etti ve bunun bir mucize olduğunu söyledi. Bugün bu yapıt Santa Maria Novella'da, Strozzi ile Bardi da Vernia şapelleri arasında bulunmaktadır ve modern sanatçılar tarafından hâlâ coşku dolu övgülere konu olmaktadır. Daha sonraki bir tarihte, Filippo ve Donatello'nun nitelikleri herkesçe kabul gördükten sonra, Kasaplar Loncası ile Kumaşçılar Loncası iki mükemmel sanatçıya kilisenin dışındaki nişler için iki mermer heykel sipariş etti. Ne var ki Filippo başka bir iş üstlendiğinden heykellerin yapımını Donatello'ya bıraktı, o da kusursuz birer yapıt ortaya koydu.

Bundan sonra, 1401 yılında heykel sanatının yeni bir kusursuzluk düzeyine eriştiği görülünce, San Giovanni kilise ve vaftizhanesinin iki bronz kapısının yeniden yapılması kararı alındı. Andrea Pisano'nun zamanından o zamana kadar bu işi yapacak derecede ehil kimse çıkmamıştı. İstenen şey, o sırada Toscana'da bulunan bütün heykeltıraşlara duyuruldu, heykeltıraşlar Floransa'ya çağrıldı, her birine uygun bir ücret verildi, kapılara bir sahne yapmaları için bir yıl süre tanındı. Hem Filippo'dan hem de Donatello'dan birer sahne ortaya koyması istenmişti, Lorenzo Ghiberti, Jacopo della Quercia, Simone da Colle, Francesco di Valdambrino ve Niccolò Aretino ile yarışıyorlardı. Sanatçılar aynı yıl içinde yapıtlarını tamamladılar ve sahneler birlikte sergilendi. Donatello'nunki iyi tasarlanmış ama kötü icra edilmişti; Jacopo della Quercia'nınki iyi tasarlanmış, ustalıkla icra edilmişti ama figürler iyi bir kompozisyon ortaya koyacak şekilde küçülmüyordu; bir başka sahne pek yaratıcı sayılmazdı ve küçücük figürler içeriyordu, Francesco

di Valdambrino sahnesini böyle yapmıştı işte. Ne var ki en kötü sahneler Niccolò d'Arezzo ve Simone da Colle'ye, en güzeli de Lorenzo di Cione Ghiberti'ye aitti. Lorenzo'nun yapıtı iyi tasarlanmış, ustalıkla ve gayretle icra edilmişti ve yaratıcıydı, figürler de güçlü kuvvetli görünüyordu. Ama Filippo'nun panosu da neredeyse aynı derecede iyiydi: İbrahim'in İshak'ı kurban etmeye kalkıştığını gösteren sahnede, eşek otlarken İbrahim'i bekleyen bir uşak ayağına batan dikeni çıkarmaktadır. Bu yapıt fazlasıyla övülmeyi hak eder. Bütün sahneler sergilendiğinde Filippo ve Donatello sadece Lorenzo'nun yapıtının tatminkâr olduğuna karar verdiler ve verilecek iş için kendilerinden ya da başkalarından ziyade Lorenzo'nun gerekli yeterliğe sahip olduğu konusunda görüş birliğine vardılar. Dolayısıyla meclis üyelerine yaklaşıp son derece ikna edici bir üslupla siparişin Lorenzo'ya verilmesi gerektiğini belirttiler, bu sayede hem kamusal hem de kişisel açıdan yarar sağlanacağını açıkça ortaya koydular. Böylelikle gerçek bir dostluk, kıskançlığın erişemediği bir yetenek, kendi becerileri konusunda sağlıklı bir değerlendirme sergilediler ve bu nedenle de, işi kusursuz biçimde bizzat gerçekleştirmiş olsalardı kazanacakları övgüden çok daha fazlasını hak etmiş oldular. Ne mutlu insanlardı onlar! Birbirlerine yardım ediyor, başkalarının işlerini övmekten zevk duyuyorlardı. Birbirine fenalık etmeye doymayan, hırçınlıkla ve kıskançlıkla başkalarını da hırpalayan modern sanatçılarımız ne acınası bir tezat sergiliyorlar!

Meclis üyeleri Filippo'ya Lorenzo'yla işbirliği yapıp yapmayacağını sordu ama Filippo red cevabı verdi çünkü o projede sadece bir ortak olmak ya da ikinci planda kalmaktansa bir başka sanat alanında üstünlük göstermeye kararlıydı. Dolayısıyla yaptığı bronzu Cosimo de' Medici'ye verdi, daha sonra Medici bu yapıtı bugün de bulunduğu yere yani San Lorenzo'daki eski sakristiye, altarın arka tarafına yerleştirtti. Donatello'nun yapıtı ise Bankerler Loncası'na verildi.

Filippo ve Donatello, iş Lorenzo Ghiberti'ye sipariş edilince kendi kendilerine kaldılar, Floransa'dan ayrılıp birkaç yıl Roma'da yaşamaya karar verdiler. Roma'da biri mimarlık öbürü de heykel okuyacaktı. Filippo, insanlığa heykel ya da resimden daha yararlı olduğu gerekçesiyle mimarlığı seçti; mimar olarak yapacağı işlerle hem Lorenzo'yu hem de Donatello'yu aşacağını umuyordu. Settignano'da sahip olduğu küçük bir çiftliği sattı, sonra Donatello'yla birlikte Floransa'dan ayrılıp Roma'ya gitti. Roma'da dolaşırken binaların ihtişamını ve kiliselerin kusursuz bir biçimde inşa edilmiş olduğunu ilk kez görünce hayretten kalakaldı, yıldırım çarpmışa döndü. O ve Donatello binaların çapını almak ve kornişleri ölçmek için hazırlıklar yaptılar, zamana ya da masrafa aldırmaksızın işe koyuldular. Hem Roma'da hem de çevredeki sayfiyelerde görülecek ne varsa gördüler, karşılaştıkları her güzel işin ölçülerini kayda geçirdiler. Filippo herhangi bir ev-aile

bağı olmadığı için kendini bütünüyle çalışmalarına verebiliyordu, aç ya da uykusuz kaldığına aldırmıyordu. Bütünüyle geçmişin mimarisi üstünde yoğunlaşmıştı; geçmişin mimarisi derken o sıralarda revaçta olan barbar Germen üslubunu değil güzel antik mimari tarzlarını kast ediyorum. Filippo iki büyük heves büyüttü içinde: Birincisi, iyi mimarlığın yeniden icra edilmesini sağlamak; öyle yaparsa gelecek kuşakların gözünde adının Cimabue ve Giotto'nun adı kadar değerli görüleceğine inanıyordu. İkincisi de, becerebilirse, Floransa'daki Santa Maria del Fiore'nin kubbesini yükseltmenin bir yolunu bulmak. Bu işe girişmek öyle zordu ki Arnolfo Lapi'nin ölümünden sonra, ahşap bir yapı iskeletine aşırı masraf yapmadan bu işe kalkışmayı düşünme cesareti göstermemişti hiç kimse. Filippo arzusunu ne Donatello'ya söyledi ne de başka bir kişiye. Ama Roma'dayken Pantheon'a kubbe inşa edilmesine ilişkin bütün problemleri araştırdı durmaksızın. Bütün antik kubbeleri not edip çizimlerini yaptı ve inşa biçimlerini inceledi. Donatello'yla birlikte sütun başı, sütun, korniş ya da bina temeli parçaları gibi kalıntıları topraktan çıkaracaklarsa kazıya başlıyor, ayrıntılı bir inceleme için bunların tümüyle kazılıp çıkartılmasını sağlıyorlardı. Roma'da bu yüzden "define avcıları" diye tanındılar, keşif gezileri sırasında kılık kıyafetlerine hiç özen göstermeden sokaklardan geçerken insanlar ikiliye böyle sesleniyordu. Gömülü hazineleri bulmak amacıyla falcılıkla uğraştıkları düşünülüyordu, bu düşüncenin nedeni, bir defasında topraktan madalyonlarla dolu eski bir çömlek çıkarmalarıydı.

Filippo para sıkıntısı çekmeye başladı ve ihtiyaçlarını karşılamak üzere, bazı kuyumcu arkadaşları için mücevher kakmacılığı yapmak zorunda kaldı. Artık Roma'da tek başınaydı çünkü Donatello Floransa'ya geri dönmüştü. Eskisinden daha büyük bir istek ve kuvvetle harabeleri incelemeye devam etti. Çizmediği bina yoktu: yuvarlak, kare ve sekizgen tapınaklar, bazilikalar, su kemerleri, hamamlar, kemerler, tribünlü büyük spor alanları, amfitiyatrolar ve tuğla tapınaklar. Bunların tonozlarını yerlerine tespit etmekte, bağlarla tutturmakta ve tonozların etrafını çevirmekte kullanılan yöntemleri not etti. Taşları birbirine tespit etmek, dengelemek ve kırlangıçkuyruğu geçmeyle birleştirmekte kullanılan bütün yöntemleri kayda geçirdi; bütün büyük taşların ortasında ve alt tarafında neden bir oyuk açıldığını araştırdı, taşları taşımakta kullanılan, *ulivella* adını verdiğimiz demirler için böyle oyuk açıldığını keşfetti. Bunun üzerine *ulivellla*'yı tekrar kullanıma soktu ve bizzat kullandı. Daha sonra bazı sütun başlığı türlerini birbirinden ayırdetti: Dor düzeni, İyon düzeni ve Korint düzeni. Çalışmalarını öyle kapsamlı ve akıllıca yürütüyordu ki zihninde Roma'yı yıkılmadan önceki haliyle canlandırabiliyordu.

Ne var ki 1407'de Roma'daki hava koşulları Filippo'da biraz sıkıntı yarattı, dostları hava değişikliği tavsiye ettiler. Dolayısıyla o da Floransa'ya

döndü. Birçok inşaat projesi onun yokluğunda sekteye uğramıştı; geri döndüğünde çeşitli planlar ve öneriler getirdi.

Aynı yıl[83] Santa Maria del Fiore binalarının muhafazasından sorumlu memurlar, Yüncüler Loncası'nın üyeleriyle birlikte, kubbenin nasıl inşa edileceğini tartışmak üzere yerel mimarlar ve mühendisleri toplantıya çağırdılar. Filippo toplantıya katılanlar arasındaydı. Arnolfo'nun planlarının bir tarafa bırakılmasını, kubbeyi doğrudan doğruya çatıdan yükseltmek yerine, her kenarında genişçe bir yuvarlak pencere bulunan otuz kadem yüksekliğinde bir friz inşa etmeleri gerektiğini önerdi. Bu friz tribünlerin mesnetlerinden ağırlığı alacak ve kubbenin inşa edilmesini kolaylaştıracaktı. Bunun üzerine bazı modeller çizilip yapıldı.

Filippo rahatsızlığı geçtikten birkaç ay sonra bir sabah Santa Maria del Fiore meydanında Donatello ve başka birkaç sanatçıyla Antikçağ yapıları ve heykel konusunda tartışıyordu. Donatello Roma'dan geri dönerken, üstünde birçok sanatçının çalıştığı ve o dönemde çok dikkate değer bulunan Duomo'nun ünlü mermer cephesini görmek için Orvieto'dan geçtiğini söyledi. Cortona'dan geçerken de bir kiliseye girdiğini, burada çok güzel bir antik lahit gördüğünü, lahdin üstünde mermere oyulmuş bir sahne bulunduğunu ekledi. O dönemde, bugün zevkle seyrettiğimiz eski zaman kalıntıları günışığına çıkarılmadan önce, çok önemli bir keşifti bu. Donatello, sanatçıların bu mermeri nasıl yaptığını tasvir etmeyi sürdürdü, işçilikteki kusursuzluğa, ustalığa, mükemmelliğe övgüler düzdü. Donatello konuşurken Filippo bu yapıtı görmek konusunda müthiş bir arzu duymaya başladı, hazır üstünde pelerini, kukuletası ve tahta pabuçları varken, nereye gittiğini söylemeden yola çıktı, zorlu bir yürüyüşle Cortona'ya ulaştı, heykel sanatına duyduğu sevgi ve istek onu bu şehre çekmişti. Lahdi gördü, hayran oldu, bir eskizini çizdi, Donatello ya da bir başkası yokluğunu fark etmeden Floransa'ya geri döndü. Dönüşte onca zahmete girerek gerçekleştirdiği çizimi Donatello'ya gösterdi, Donatello arkadaşının bu özverili coşkusu karşısında hayretler içinde kaldı.

Filippo aylarca Floransa'da kalarak kubbe için sessizce modeller ve mekanik düzenekler hazırladı, her gün öbür zanaatkârlarla konuşup şakalaşıyordu (Şişman Adam ve Matteo'yla ilgili fıkrayı anlattığı zamandı bu). Sık sık da oyalanmak için Lorenzo Ghiberti'nin yanına, kapıları parlatırken ona yardım etmeye gidiyordu. Ne var ki bir süre sonra Roma'ya dönmeyi kafaya koydu, kubbeyi kemerle çevirmek için bazı mühendisler ayarlanacağı söyleniyordu, Filippo Floransa'da kalmaktansa bu iş için arandığında daha çok değer kazanacağını düşündü. O Roma'dayken proje tartışıldı, insanlar onun ne kadar zeki olduğunu hatırladılar çünkü önerilerinde, şimdi

83 Aslında 1417'de.

duvarcılarla birlikte hayal kırıklığı içinde hiçbir şey yapmadan oturan öbür sanatçıların göstermediği bir güven ve cesaret sergilemişti. Ötekiler, kubbeye kemer geçirmenin bir yolunu ya da bu kadar büyük bir yapının kütlesini ve iskeletini taşıyacak güçte bir köprü kurmak için gereken kirişleri asla bulamayacaklarından emindiler. Girişimin sonuçlanmasına karar vererek Roma'daki Filippo'ya bir mektup gönderdiler, Floransa'ya dönmesi için yalvardılar; Filippo'nun istediği tam da buydu, kendisinden isteneni çok nazik bir şekilde yerine getirdi.

Filippo Floransa'ya geldikten sonra, Santa Maria del Fiore'nin mütevellileri ve Yüncüler Loncası'nın üyeleri bir toplantı yaptılar, toplantıda hazır bulunan öbür sanatçıların ortaya koyduğu irili ufaklı bütün güçlükleri açıkladılar. Filippo bütün anlatılanları dinledikten sonra şöyle dedi:

> Beyler, elbette büyük projeler her zaman büyük meseleler çıkartır, özellikle de bu iş sandığınızdan daha da fazla güçlüklere yol açar, çünkü eskiler insanın gözünü bunun kadar korkutan bir kubbe yapmış mıdır merak ediyorum. Çalışma güvenlik içinde yürütülebilsin diye hem içeriden hem de dışarıdan gerek duyulan iskele konusunda epeyce düşündüm ama bir türlü aklımı toplayamadım, inşaatın yüksekliğinden az olmayan genişlik beni dehşete düşürdü zira kubbe yuvarlak olacaksa Romalıların Pantheon'a kubbe yaparken yani Rotonda'yı inşa ederken kullandığı yöntemi kullanmak mümkün ama halihazırda sekiz kenardan hareket ederek bağlar kullanmamız ve taşları kırlangıçkuyruğu geçmelerle birleştirmemiz gerekecek. Bu da müthiş bir girişim olacak. Ama bunun Tanrı'ya ve Meryem Ana'ya adanmış bir kilise olduğunu hatırlayınca, Meryem'in onuruna inşa edildiğine göre eksik olan bilgiyi bize onun vereceğinden, işten kim sorumluysa o kişiye güç, akıl ve anlayış bağışlayacağından emin oluyorum. Ama projenin sorumluluğu bana yüklenmediğine göre nasıl yardım edebilirim ki? Kesinlikle söyleyebileceğim şu: kubbeye kemer geçirmek amacıyla güçlükleri aşmanın bir yolunu bulmak için cesur ve kararlı davranırdım. Henüz yeterince düşünmedim bile ama sizler benden hangi yöntemi kullanmak gerektiğini açıklamamı bekliyorsunuz! Yine de beyler, devam etmeye karar verirseniz, sadece benimle kalmayıp daha çok kişiyi denemelisiniz çünkü bu kadar büyük bir girişim konusunda tek başıma tavsiyede bulunabileceğimi sanmıyorum. Ayrıca masrafa girip Floransa ve Toscana'dan, ayrıca Almanya, Fransa ve başka ülkelerden mimarların gelecek yıl Floransa'da biraraya gelmesini sağlamalısınız; sonra onlara söz konusu girişimi açıklarsınız, bunca sanatçının arasında tartışılıp bir karara bağlandıktan sonra işe başlanabilir, becerisinin somut kanıtını gösteren, en iyi çalışma yöntemini ve muhakemeyi sergileyen kişiye sipariş verilir. Bundan daha iyi bir plan ya da tavsiye bilemiyorum.

Lonca üyeleri ve kilise mütevellileri Filippo'nun planı ve önerilerinden memnun olmuştu ama geçici bir süre için üstünde çalışabilecekleri bir model yapması konusunda ısrar ettiler. Ne var ki Filippo buna razı gelmedi, bir mektupla Roma'ya çağrıldığını söyleyerek huzurlarından ayrıldı. Lonca üyeleri ne kendi ricalarının ne de mütevellilerin ricasının Filippo'ya etki etmediğini görünce sanatçının birçok arkadaşının da kalması için ona yalvarmasını sağladılar. Ama Filippo yine de reddetti. Böylece, 26 Mayıs 1417 sabahı, kilise mütevellileri Filippo'yu ikna etmek için ona belli bir ücret bağlamaya karar verdiler (kilisenin inşaat işleri bürosunun hesaplarında bu maaşın Filippo'ya verildiği görülebilir). Ama Filippo hâlâ fikrini değiştirmeyi kabul etmiyordu; Floransa'dan ayrılıp Roma'ya gitti, bütün zamanını kubbenin nasıl inşa edileceğini araştırmaya vakfetti; bunu yapabilecek tek kişinin kendisi olduğuna inanıyordu haklı olarak. Başka mimarlara da danışılması konusundaki tavsiyesine gelince, onların tribünün üstüne kemer çevirebileceğini, hattâ kendileri için çok zor olan bu işe girişebileceğini düşündüğünden değil kendi zekâsının üstünlüğünü kanıtlamak istediğinden böyle bir tavsiyede bulunmuştu.

Epey bir süre sonra dünyanın çeşitli yerlerinden mimarlar geldi; Fransa, Almanya, İngiltere ve İspanya'da yaşayan Floransalı tüccarlara verilmiş emirle çok uzaklardan çağrılmışlardı; o ülkelerin hükümdarlarının en yetenekli ve zeki sanatçıları toplayıp Floransa'ya göndermesini sağlamak için tüccarlara hiçbir masraftan kaçınmamaları söylenmişti. 1420 yılına gelindiğinde, Alpler'in kuzeyinden ve Toscana'dan gelen bütün uzmanlar en becerikli Floransalı tasarımcılarla birlikte Floransa'da toplandı. Filippo da Roma'dan döndü. Santa Maria del Fiore'deki inşaat işleri bürosunda, mütevellilerin, lonca üyelerinin ve en yetenekli birtakım Floransalıların huzurunda toplandılar. Her sanatçının önerileri dinlenecek, sonra kubbenin nasıl inşa edileceği konusunda bir karara varılacaktı. Dolayısıyla herkes dinlendi, herkes sırayla düşündüklerini söyledi, her mimar kendi planını açıkladı. Konu hakkındaki alışılmadık ve çeşit çeşit görüşleri duymak harikaydı: kimileri zeminden payeler inşa etmek gerektiğini, kemerlerin bu taşıyıcı ayaklara bağlanması ve ağırlığı taşımak için ahşap köprüleri desteklemesi gerektiğini söyledi; kimileri daha hafif olsun diye kubbeyi ponza taşından inşa etmenin daha iyi olacağını ileri sürdü; birçokları da merkezî bir paye bulunması ve kubbenin Floransa'daki San Giovanni'nin kubbesi gibi geçme tonoz biçiminde yapılması gerektiğinde görüş birliğine vardılar. Hattâ en iyi yöntemin kiliseyi toprak ve bozuk para karışımıyla doldurmak olduğunu söyleyenler çıktı. Böylece kubbe yükseldiğinde isteyenlere toprağı taşıyıp çıkarma izni verilecek, mekân da masrafsızca boşaltılıp temizlenmiş olacaktı. Bir tek Filippo kubbenin fazla ahşap işi yapılmadan, taşıyıcı unsurlara ya da toprağa gerek kalmadan inşa edilebileceğini, kemerlerin ge-

rektirdiğinden çok daha az bir masrafla, herhangi bir iskele kurulmaksızın çok kolayca yapılabileceğini söyledi.

Filippo'nun güzel bir plan açıklamasını bekleyen lonca üyelerine, kilise mütevellileri ile orada hazır bulunan bütün kent sakinlerine Filippo saçmalıyormuş gibi geldi. Alay edip güldüler, başka şey söylemesi gerektiğini, düşüncelerinin de kendisi kadar çılgınca olduğunu söyleyerek sırt çevirdiler. Filippo söylenenlere gücenerek şöyle konuştu:

> Beyler, sizi temin ederim ki kubbeyi başka türlü inşa etmek olanaksızdır. Bana gülebilirsiniz ama inatçı değilseniz şunu anlamalısınız ki başka türlü yapılmamalı ve yapılamaz da zaten. Geliştirdiğim plan kullanılacaksa, kubbeye sivri bir kemerin eğimi verilmesi ve kubbenin çift kat yapılması gerekiyor. İkisinin arasında bir adamın dik durarak yürüyebileceği şekilde içeride bir kubbe, dışarıda da bir kubbe olması gerekiyor. Sekiz kenarın köşelerinde, kırlangıçkuyruğu geçmelerle taşları tutturarak malzemeyi enine birleştirmek gerekiyor. Aynı şekilde kenarlar da meşe rabıtalarla tutturulmalı. Işığa, merdivenlere ve yağmur suyunun tahliyesi için oluklara dikkat edilmeli. Mozaikleri ve başka bir sürü zor şeyi yapmak için içeriden iskele kurmak gerekeceği hiçbirinizin aklına gelmedi. Oysa ben kubbenin tamamlanmış halini kafamda canlandırabiliyorum ve onu inşa etmenin açıkladığımdan başka bir yolu ya da yöntemi olmadığını biliyorum.

Filippo konuştukça heyecanlandı, insanlar anlayıp kabul edebilsin diye kafasındakini açıklamaya çalıştıkça dinleyenler öneri konusunda daha da kuşkuya kapıldı, en sonunda Filippo'yu ahmak ve boşboğaz diye kovdular. Birkaç kez mekânı terk etmesini söylediler ama Filippo kesinlikle reddetti, bunun üzerine teşrifatçılar tarafından tutulup dışarı çıkartıldı, toplantıda bulunan herkes onun tam bir kaçık olduğunu düşündü. Bu çirkin olay yüzünden, daha sonra Filippo insanların, "Bakın deli gidiyor" diye arkasından bağıracağından çekindiği için şehirde herhangi bir yere dolaşmaya gidemediğini itiraf edecekti.

Lonca üyeleri kabul salonunda kaldılar, hem öbür sanatçıların önerdiği zor çözümlerden hem de Filippo'nun planından iyice kafaları karışmıştı. Filippo'nun görüşlerinin saçma olduğunu ve iki nedenden ötürü başarısızlığa uğrayacağını düşünüyorlardı: birincisi, kubbeyi çift kat yapmak (kuşkusuz bu çok büyük ve hantal bir kütle demekti), ikincisi de kubbeyi çatkısız inşa etmekti. Bu siparişi kazanmak için yıllarını çalışarak geçiren Filippo'ya gelince, ne yapacağını bilemiyordu ve Floransa'dan ayrılma düşüncesine kapılmıştı yeniden. Ne var ki sonunda zafere ulaşmak için şimdi sabır silahını kuşanmalıydı, üstelik Floransa şehrinde kimsenin fikrini uzun süre değiştirmeden kalmayacağını bilecek kadar da akıllıydı. Aslında dinle-

yicilerine proje için yaptığı küçük bir modeli gösterebilirdi ama hiç içinden gelmedi çünkü lonca üyeleri arasındaki anlayışsızlığı, öteki sanatçılardaki kıskançlığı ve canı istediği gibi bugün falancanın yarın filancanın tarafını tutan Floransalılardaki dönekliği fark etmişti. Bu durum da beni hiç şaşırtmıyor çünkü Floransa'daki herkes, sanatı deneyimli uzmanlar kadar anladığını iddia eder, oysa gerçekten anlayan çok az kişi var; ama bunu söylerken bilgili kimseleri gücendirmek istemem.

Filippo toplantıda bir karara varacak olanların karşısında kanıtlayamadığı şeyi başka yerde kanıtlamaya kalkıştı; kâh falanca lonca üyesiyle kâh filanca mütevelliyle, ayrıca çeşitli Floransalılarla konuşuyordu. Yaptığı çizimin bir bölümünü gösterdikten sonra işi ya kendisine ya da yabancılardan birine vermeleri konusunda karar vermeye yönlendiriyordu onları. Sonuçta lonca üyeleri, mütevelliler ve daha önceki tartışmalara katılmış kent sakinleri bir toplantı daha yapmaya razı oldular, mimarlar konuyu bir kez daha tartıştı. Ama Filippo karşısındakileri ikna edecek çok çeşitli kanıtlar öne sürerek hepsini ezdi geçti. Anlatıldığına göre yumurta tartışması o sırada ortaya çıktı. Şöyle olmuştu: Filippo'nun aklındakileri ayrıntısıyla açıklamasını ve kendileri nasıl modellerini gösterdilerse onun da yaptığı modeli göstermesini istediler. Filippo'nun model göstermeye niyeti yoktu, hem Floransalı hem de yabancı ustalara, kim bir yumurtayı düz bir mermer zeminde bir ucu üstünde durdurursa kubbeyi o yapsın önerisinde bulundu, çünkü böylece kimin daha zeki olduğu meydana çıkacaktı. Dolayısıyla bir yumurta getirildi, sanatçılar sırayla yumurtayı bir ucu üstünde dik tutmayı denediler ama hiçbiri beceremedi. Sonra Filippo'ya sıra geldi, Filippo yumurtayı nazikçe aldı, dibini mermere vurup çatlatarak dik durmasını sağladı. Ötekiler kendilerinin de bunu yapabileceğini söyleyerek itiraz ettiler; Filippo benim modelimi ya da planlarımı görseydiniz kubbenin de nasıl oturtulacağını bilebilirdiniz diyerek alay etti. Bunun üzerine kubbeyi inşa etme işinin Filippo'ya verilmesi kararlaştırıldı ve sanatçıdan lonca üyelerine ve mütevellilere daha fazla ayrıntı vermesi istendi.

Filippo evine gitti, kurula verilmek üzere aklındakileri olabildiğince açık bir biçimde bir kâğıda yazdı:

> Saygıdeğer beyler, bu yapıda söz konusu olan güçlükleri etraflıca düşündüm ve tamamen yuvarlak yapılmasının hiçbir yolu olmadığını keşfettim zira gördüm ki kubbe fenerini taşıyan yüzey o kadar büyük olurdu ki üstüne herhangi bir ağırlık konulduğunda hemen çökerdi. İnşa ettikleri şeyin sonsuza dek ayakta kalmasını garantilemeye çalışmayan mimarlar kalıcı anıtları sevmiyorlar ve ne yaptıklarının farkında değiller gibi geliyor bana. Bense, sivri kemerin oranlarını ve kavislerini kullanarak, tonozun iç kısmını dış kenarlara denk gelecek kesitler halinde yapmaya karar verdim; çünkü bu tür kemerin kavisi hep yukarıya doğru

baskı yapar, dolayısıyla da kubbe feneri kubbeye yüklendiğinde ikisi birleşip yapıyı dayanıklı kılacaktır. Tonozlu yapının taban kısmında yedi buçuk kadem kalınlığında olması ve kubbe fenerini taşımak için kesişme yerinde kapandığı noktaya doğru daralarak tıpkı bir piramit gibi yükselmesi gerekiyor. O noktada iki buçuk kadem kalınlığında olmalı. Sonra bu tonozlu yapının üstünde, tabanı beş kadem kalınlığında bir başka tonoz olmalı ki içtekini hava şartlarından korusun. Bu dış tonoz da piramit gibi tepeye doğru orantılı olarak küçülmeli ve öteki gibi kubbe feneriyle birleşmeli. O birleşme yerinde de kalınlığı bir buçuk kadem olmalı. Her köşede bir adet olmak üzere toplam sekiz kaburga olması gerekiyor. Her yüzün ortası için iki kaburga olmalı ki bu da toplamda on altı kaburga eder. Hem içersi hem dışarsı için köşeler arasına iki kaburga inşa edilmeli, her kaburga taban kısmında sekiz kadem kalınlığında olmalı. Piramit biçiminde inşa edilen iki tonoz, kubbe fenerinin kapadığı tepedeki kubbe kasnağına kadar orantılı olarak birlikte yükselmelidir. Yirmi dört kaburga ve bunların çevresine inşa edilen tonozların yanısıra, gri-mavi kumtaşı bloklarından altı adet çapraz kemer yapılmalı, kemerler sağlam ve uzun olup demirlerle güzelce tutturulmalıdır. Demirler kalayla kaplanmalı, blokların üstüne de tonozlu yapıyı kaburgalara bağlayacak demir bir zincir geçirilmelidir. İnşaat sağlam olmalı, on buçuk kadem yüksekliğe kadar tonozlar arasında boşluk bırakılmamalıdır; o yükseklikten itibaren kaburgalar devam etmeli ve iki tonoz birbirinden ayrılmalıdır. Tabandaki birinci ve ikinci sıralar yatay konulmuş gri-mavi kumtaşı bloklarıyla baştan sona takviye edilmeli ki kubbenin iki tonozu da onlara dayansın. Her on sekiz kademde bir, tonozların bir kaburgadan ötekine uzanan küçük çapraz kemerleri bulunmalıdır, iç tonozu tutan kaburgaları birbirine bağlamak için bu kemerlerin kalın meşe rabıtaları olmalıdır. Meşe rabıtalar merdivenler yüzünden demir levhalarla kaplanmalıdır. Bütün kaburgalar kumtaşından ve serttaştan yapılmalı, kubbenin kenarları da tamamen serttaştan olmalı, kırk sekiz kadem yüksekliğe kadar kaburgalarla birleşmelidir. İnşaatçı kütleyi olabildiğince hafif yapmak isterse, buradan tepe noktasına kadar tuğla ya da ponza taşı kullanılmalıdır. Dışarıda, pencerelerin üstünde bir geçenek inşa edilmeli, altta da, kafes oyma parapetleri bulunan, dört kadem yüksekliğinde bir galeri oluşturmalıdır. Bu parapetler alttaki küçük tribünlerinkilere denk düşmelidir. Ya da, üst üste iki geçenek olmalı, bunlar zengin bezemeli bir kornişe dayanmalı, üstteki geçenek açık bırakılmalıdır. Yağmur suyu kubbeden, sekiz parmak çapında mermer bir oluğa dökülmeli, serttaştan yapılma çıkışlardan oluğun altına akmalıdır. Kubbenin dış yüzlerinde köşeler için sekiz mermer kaburga bulunmalı, bunlar gerekli görülen kalınlıkta yapılmalı, dört kadem genişliğinde bir kornişle birlikte kubbenin iki kadem üstüne yükselerek çatı görevi yapmalı, bütün yapı için kalkan duvarı ve saçak işlevi görmelidir. Kaburgalar tabandan tepeye kadar piramit gibi yükselmeldir. Kubbenin iki tonozu da tasvir ettiğim gibi, çatkısız olarak, altmış kadem yüksekliğe kadar inşa edilmelidir, oradan da inşaatçılar neye karar verirse öyle devam edilir çünkü deneyim ne yapılması gerektiğini gösterir.

Filippo bunu yazmayı bitirince sabahleyin kurulun huzuruna çıktı, kâğıdı onlara verdi, kuruldakiler de yazılanları dikkatle incelediler. Filippo'nun yazdıklarını kavramaktan âcizdiler ama Filippo'nun ne kadar hazır ve hevesli göründüğünü, öbür mimarlardan hiçbirinin daha iyi konumda olmadığını (çünkü Filippo kesinlikle özgüven içinde görünüyordu, habire aynı sözleri tekrarladıkça daha önce on kubbe dikmiş gibi geliyordu insana) göz önüne alınca baş başa verip görüştüler ve işi Filippo'ya vermeye niyetlendiler. Ama uygulamada kubbenin hiçbir kemer kalıbı kurmadan nasıl yapılacağını görmek istediler, geri kalan her şeyi onaylamaya hazırdılar. Raslantı bu ya, dilediklerini görmek açısından şanslıydılar çünkü Bartolommeo Barbadori, Filippo'ya Santa Felicita'da inşa ettirmek istediği bir şapelden söz etmişti, Filippo da işe koyulmuş ve kilisenin girişinde sağda, kutsal su kurnasının yanında yer alan şapele çatkı kullanmaksızın tonoz yapmıştı. Filippo aynı dönemde San Jacopo sopr'Arno'da, başaltar şapelinin yanında, Stiatta Ridolfi için gerçekleştirilen bir başka tonozun da mimarıydı. Bu tonozlar sözlerinden daha çok güven verdi insanlara.

Dolayısıyla, Filippo'nun yazdığı şeyler ve kendi gördükleri işler sayesinde güveni tazelenen lonca üyeleri ve mütevelliler mimara kubbenin siparişini verdiler, fasulyeyle oylama yaparak onu şef yaptılar. Ama işin nasıl ilerlediğini görmek istediklerini söyleyerek Filippo'nun ancak yirmi dört kadem yüksekliğe kadar çıkması için anlaşma yaptılar; işler Filippo'nun öngördüğü gibi yürürse kubbenin geri kalanını da ona yaptıracaklardı. Filippo bunca inat ve güvensizlikten ötürü şaşırmış kalmıştı, işi yerine getirebilecek tek kişinin kendisi olduğunu bilmeseydi hiç uğraşmazdı. Ama bu kubbenin kendisine kazandıracağı şöhreti çok arzu ediyordu dolayısıyla işe koyuldu, mükemmel bir şekilde tamamlayacağına söz verdi. Hem yazılı raporu hem de bu taahhüdü, ahşap ve mermer hesaplarını tutan vekilharcın defterine kaydedildi ve öbür kalfalara önceden verilen ücretin aynısı Filippo'ya da verildi.

Zanaatkârlar ve Floransalılar işin Filippo'ya sipariş edildiğini öğrendiklerinde bir kısmı bunu onayladı ama bazıları da, avamın, düşüncesiz ve kıskanç kişilerin görüşlerine özgü bir şekilde bu duruma içerledi. İnşaat hazırlıkları yapılırken işçilerle halk arasından bir hizip kuruldu, lonca üyeleri ve kilise mütevellilerine kararın çok aceleye getirildiği söylendi. Bu tür bir projeye bir kişinin önerisiyle girişilmemesi gerektiğini, böyle yapmalarının ancak birinci sınıf sanatçılardan yoksun olsalardı mazur görülebileceğini oysa aslında ellerinin altında yığınla iyi sanatçı bulunduğunu ileri sürdüler. Kararın şehre itibar kazandırmadığı söylendi, çünkü bir bina dikilirken zaman zaman olduğu gibi bir kaza olsaydı, halkın maruz kalacağı zararı ve utancı göz önüne almadan tek kişiye çok fazla sorumluluk yükledikleri için

haklı olarak suçlanacaklardı. Dolayısıyla Filippo'nun aceleciliğini frenlemek için yanına bir ortak verilmesi gerektiği ileri sürüldü.

Lorenzo Ghiberti San Giovanni'nin kapılarını yaparken sergilediği müthiş yetenekten ötürü büyük övgü kazanmıştı; şimdi de buna ek olarak Floransa yönetiminde son derece etkili bazı kişiler tarafından ne çok sevildiği açıkça görülüyordu. Bu kişiler Filippo'nun şöhretinin arttığını görünce, söz konusu yapıya ilgi ve sevgi duydukları bahanesiyle, lonca üyeleri ve mütevellileri etkilemede öyle başarılı oldular ki projeyi paylaşması için Ghiberti görevlendirildi. Mütevellilerin yaptığını duyunca Filippo'nun nasıl bir umutsuzluk ve acı hissettiği, Floransa'dan kaçıp gitme noktasına kadar gelmesinden anlaşılabilir. Eğer mimarı teselli eden Donatello ve Luca della Robbia olmasaydı Filippo aklını bile kaçırabilirdi. Kıskançlık ve hırslarıyla başkalarının şerefini ve güzel işlerini tehlikeye sokacak ölçüde körleşenlerin garezi gerçekten inanılmazdır! Filippo hazırladığı modelleri kırmadıysa, çizimlerini yakmadıysa, tamamlaması yıllarca süren çalışmaları birkaç dakikada yoketmediyse onların etkisi yüzünden değildi. Önce mütevelliler özür dileyip Filippo'yu devam etmek konusunda teşvik ettiler; bu yapının mucidi ve yaratıcısının bir tek o olduğunu söylediler; ama Lorenzo'ya da aynı ücret bağlandı. Filippo coşku duymadan projeye devam etti, yapılacak iş için çok ter dökeceğini ama işin getireceği itibar ve şöhreti Lorenzo'yla eşit olarak paylaşmak zorunda kalacağını biliyordu. Ne var ki Lorenzo'nun işin başında çok uzun süre kalmamasını sağlamanın bir yolunu bulmaya karar verdi, bundan hoşnut olarak Lorenzo'yla çalışmayı sürdürdü, mütevellilere verilen yazılı rapordaki planı takip ediyordu.

Bu arada Filippo daha önce yapılmış her şeyden daha üstün bir model yapma hırsına kapıldı; tasarımı yapmaya girişti, sonra da, atölyenin yakınlarında oturan Bartolommeo adında bir marangoza çizdiği taslağı yaptırttı. Tamı tamına ölçüye göre hazırlanan bu modelde, aydınlatılmış ve karanlık merdivenler, çeşit çeşit yuvarlak pencere, kapı, rabıta ve payanda gibi bütün zor yapılar, üstelik galerinin de bir kısmı yapıldı. Lorenzo modeli duyunca görmeye kalkıştı. Ama Filippo kabul etmeyince öfkeye kapıldı ve kendi modelini yaptırtma hazırlığına girişti, böylece gerçekten maaşını hak eden, işe yarar bir adam gibi görünecekti. Migliori di Tommaso'nun hesap defterindeki 3 Ekim 1419 tarihli kayıttan görebildiğimiz üzere, Filippo kendi modeli için elli liret ve onbeş *soldi*[84] ödemişti; Lorenzo Ghiberti'nin modeli için hizmet ve masraf karşılığı olarak 300 liret görünüyordu. Ama modelinin inşaata herhangi bir yarar ya da kazanç sağlayacağından ziyade Lorenzo'ya iltimas geçildiği ve dostluk gösterildiği için Filippo'dan daha çok para ödenmişti.

84 İt. *Soldo* (çoğulu *soldi*): Ortaçağ İtalyası'nda 11. yy'dan itibaren basılan gümüş para. (ç.n.)

Filippo bu hırpalamaya 1426'ya kadar katlanmak zorunda kaldı. Lorenzo'nun arkadaşları, onun, projenin yaratıcısı olarak Filippo'yla eşit düzeyde bulunduğunu iddia ediyordu. Filippo bu sıkıntı yüzünden şiddetli ıstırap içindeydi. Bu arada birçok yeni gereçler tasarlamıştı, iş açısından fazla önem taşımadığını bildiği Lorenzo'dan kurtulmaya karar verdi en sonunda. Yirmi dört kadem yüksekliğe kadar iki tonoz dahil olmak üzere kubbeyi çepeçevre inşa etmişti, artık üstlerine ahşap ve taş rabıtaları yerleştirmesi gerekiyordu. Bu zor bir işlemdi; konuya ilişkin sorunlar üstüne düşünüp düşünmediğini anlamak için bunu Lorenzo'yla tartışmak istedi. Ama Lorenzo'nun, meseleyi etraflıca düşünmek şöyle dursun, tasarımcı sen olduğuna göre işi sana bıraktım demekle yetindiğini gördü. Filippo bu yanıtı duyduğuna sevinmişti çünkü ona göre bu ifade, Lorenzo'yu işten nasıl uzaklaştıracağını gösteriyordu; Lorenzo'nun, arkadaşlarının sandığı kadar zeki ve yetenekli olmadığını ortaya koyuyor, bulunduğu konuma gelmesini sağlayan kayırmacılığı açığa çıkarıyordu.

Şimdi bütün duvarcılar çalışmayı bırakmış, yirmi dört kademin üstündeki yeni bölüme girişmek için, tonozları inşa edip onları rabıtalarla tutturmak için kendilerine emir verilmesini bekliyordu. Kubbe tepe noktasına doğru yükselmeye başladığından iskele kurulması gerekiyordu ki işçiler ve duvarcılar tehlikesizce çalışabilsin, çünkü öyle bir yükseklik söz konusuydu ki en cesur adam bile aşağı bakarken dehşete kapılıyordu. Duvarcılar ve öbür inşaat ustaları rabıtalar ve iskele için talimat bekliyordu, Lorenzo da Filippo da herhangi bir talimat vermeyince homurdanmaya başladılar, başlangıçtaki gibi acele edilmediğini sezmişlerdi. Elinin emeğiyle geçinen yoksul insanlardı bunlar; mimarların ikisi birden işe devam etme cesaretine sahip değil diye kuşkuya kapıldılar. Bilgileri elverdiğince, ellerinden geldiğince inşaat alanında yapacak birşeyler buldular, o zamana dek inşa edilen yerlere yeniden sıva vurup rötuş yaptılar.

Bir sabah Filippo inşaat alanına gelip ortalıkta görünmedi; onun yerine kafasına bir kuşak sardı, yatağına yattı, durmaksızın sızlanarak çevresindekileri telaşlandırdı, sıcak tuğlalar ve battaniyeler hazırlattı, karın ağrısı tutmuş gibi yaptı. Sağda solda talimat bekleyen inşaat ustaları olanları duyunca Lorenzo'ya ne yapmaları gerektiğini sordular. Lorenzo programın Filippo'ya ait olduğunu ve onu beklemeleri gerektiğini söyledi. İnşaatçılardan biri "Peki ama onun ne düşündüğünü siz bilmiyor musunuz?" diye sordu. Lorenzo da "Biliyorum ama onsuz bir şey yapmam" dedi.

Durumu örtbas etmek için böyle söylemişti çünkü Filippo'nun modelini hiç görmediğinden ve ona izlenecek programı hiç sormadığından, işle ilgili bir şeyden söz ederken cahil görünmemek için doğrudan yanıt vermekten kaçınmak zorundaydı. Bu yüzden, hele hele Filippo'nun iradesine karşı işe ortak olduğunu bildiğinden, hep belirsiz sözler söylüyordu. Bu arada,

Filippo'nun hastalığı iki günden uzun sürünce, vekilharç ve inşaat ustalarının çoğu onu görmeye gittiler, ne yapmaları gerektiğini ısrarla sordular. Ama Filippo sadece "Lorenzo var, ona bir şey yaptırın" diye karşılık verdi.

Filippo'yu başka bir şey söylemeye ikna edemediler. Bu durum duyulunca projenin tamamı etraflıca tartışıldı, ciddi eleştirilere hedef oldu. Kimileri Filippo'nun üzüntüden yataklara düştüğünü çünkü kubbeyi inşa edecek cesareti olmadığını, girişimde bulunduğuna pişman olduğunu söylediler. Arkadaşları ise, Lorenzo'nun işe ortak koşularak Filippo'ya hakaret edildiği için mimarın öfkeli olduğunu, kubbeye sarfettiği çabadan dolayı gerçekten karın ağrısı çektiğini söyleyerek onu savundular. Bütün bu görüşler dile getirilirken çalışmalar durmuş, duvarcıların ve taş yontucuların işlerinin neredeyse tamamı askıya alınmıştı. Adamlar Lorenzo aleyhinde söylenip duruyordu: "Maaşını almaya gelince iyi ama işi planlamaya gelince hiçbir şey yaptığı yok. Ya Filippo olmasaydı, ya uzun süre hasta yatsaydı, Lorenzo durumu nasıl idare edecekti o zaman? Hastalandıysa Filippo'nun suçu mu bu?"

İşlerin bu hale gelmesinin kendileri için bir utanç vesilesi olduğunu gören kilise mütevellileri gidip Filippo'yla görüşmeye karar verdiler. Yanına ilk vardıklarında hastalığıyla ilgilenip yakınlık gösterdiler, sonra da inşaatın nasıl bir karışıklık içine düştüğünü, hastalığının onlara nasıl berbat bir sıkıntı yarattığını söylediler. Bunları işitince, Filippo'nun yalandan hastalığı ve işe olan bağlılığı, son derece hararetli bir şekilde şöyle demesine yol açtı: "Ah, meslektaşım Lorenzo yok mu orada? Hiçbir şey yapamıyor mu? Çok şaşırdım – size de şaşırdım!"

Mütevelliler "Siz olmadan hiçbir şey yapmıyor" diye karşılık verdi.

Bunun üzerine Filippo cevabı yapıştırdı: "Ben onsuz epey iyi iş yapardım."

Bu keskin ve çift anlamlı yanıt mütevellilere yetmiş de artmıştı bile; Filippo'nun işi tek başına yürütmek istediği için hastalandığını kavrayarak geri döndüler. Sonra onu yataktan çıkmaya ikna etsinler diye arkadaşlarını gönderdiler ve Lorenzo'yu projeden azletmeye kesin karar verdiler. Dolayısıyla Filippo inşaatın başına geri döndü. Ama Lorenzo'nun hâlâ müthiş derecede kayırıldığını, çalışmak zorunda kalmadan maaşını alacağını öğrenince onu rezil etmenin, sonuç olarak mesleğe ilişkin ne kadar az bilgi sahibi olduğunu göstermenin başka bir yolunu düşündü. Lorenzo'nun da hazır bulunduğu bir sırada mütevellileri şöyle ikna etti:

> Beyler, öleceğimizden emin olduğumuz kadar ne kadar yaşayacağımızdan da emin olsaydık, başlanan bazı projeler yarım bırakılmaktansa bitirilirdi kuşkusuz. Talihsizlik eseri tutulduğum hastalık hayatımı benden çalabilir ve bu işi durdurabilirdi. Dolayısıyla yeniden hastalanırsam

ya da Tanrı korusun Lorenzo hastalanırsa diye, birimizin ya da öbürümüzün işin kendi payımıza düşen kısmına devam edebilmemiz için şunu öneriyorum: zât-ı âlileriniz ücreti nasıl aramızda bölüştürdüyseniz işi de bölüştürmelisiniz. Böylelikle her birimiz bildiğimizi sergilemeye teşvik edilecek, cumhuriyetten şeref ve yarar kazanacağımızdan emin olacağız. Şimdi tamamlanması gereken çok zor iki aşama var. Birincisi, duvarcılar işe devam edebilsin diye iskele kurulması gerekiyor, iskelenin insanları, taşları ve kireçtaşını taşıması, ağırlıkları kaldırmak için vinci ve o türden başka gereçleri çekmesi için inşaatın hem içinde hem dışında kurulması gerekli. Daha sonra, kubbenin sekiz kenarını birleştirmek ve çatkıyı tespit etmek amacıyla, yirmi dört kadem yüksekliğin üstündeki rabıtaların icabına bakmalıyız, yukarı konulan bütün kütleyi sağlama almalı, ağırlığın rabıtaları zorlamasını ya da germesini önlemeliyiz ve yapının tümünün sağlam bir biçimde kendi üstüne oturmasını sağlamalıyız. Dolayısıyla Lorenzo'nun bu işlerden birini üstlenmesine izin vermenizi öneriyorum, en iyi yürütebileceğini düşündüğü işi o alsın, ben de öbürünü üstlenirim. Böylece daha fazla zaman kaybetmeyiz.

Bu konuşmadan sonra Lorenzo iyi bir isim yapmış olduğu için işlerden birini kabul etmek zorunda kaldı, hiç istemeye istemeye, rabıtalarla uğraşmaya karar verdi, bunun daha kolay olacağını düşünüyordu, duvarcıların kendisine tavsiyelerde bulunacağına bel bağlamıştı; hatırladığı kadarıyla San Giovanni'nin kubbesindeki taş rabıtalardan oluşan bir silsile sayesinde, planın tamamını olmasa da bir kısmını öğrenebilecekti. Böylece Filippo iskele üstünde, Lorenzo da rabıtalar üstünde çalışmaya koyuldu, sonunda ikisi de işlerini bitirdi.

Filippo'nun inşaat iskelesi öyle bir zekâ ve ustalıkla kurulmuştu ki insanların önceden söylediklerini tümüyle yalancı çıkardı, çünkü duvarcılar sanki toprak zemine basarmışçasına güvenle iskelede duruyor, güvenle çalışıyor, yukarı malzeme çıkartıyordu. (Bu yapı iskelesinin modelleri kilisenin inşaat işleri bürosunda muhafaza edilmektedir.) Lorenzo sekiz kenardan birinin rabıtasını çok büyük güçlükle tamamladı. Bittiğinde mütevelliler bunu Filippo'ya gösterdi ancak mimar herhangi bir yorum yapmadı. Ne var ki bazı arkadaşlarına bundan söz etti ve başka türlü bir bağlantı düzeneğine ihtiyaç duyulduğunu, daha farklı yerleştirilmesi gerektiğini, üstüne binecek yük için bu yapılanın uygun olmadığını çünkü yapıyı gerektiği biçimde tespit etmediğini söyledi. Lorenzo'ya verilen malzemenin de yaptığı zincirle birlikte çöpe atılması gerektiğini ekledi. Filippo'nun görüşü öğrenildi, zincirin nasıl yapılması gerekiyorsa bunu göstermesi istendi. Filippo işverenlere daha önceden yaptığı planları ve modelleri derhal gösterdi; mütevelliler ve öbür sanatçılar bunları görünce Lorenzo'yu kayırarak ne büyük bir hata yaptıklarını anladılar. Bunu telafi etmek ve neyin iyi olduğunu anladıklarını

göstermek için onu ömür boyu bütün yapının ustabaşı ve şefi olarak görevlendirdiler, onun emri dışında hiçbir şey yapılmayacağına söz verdiler. Onu onayladıklarını daha da fazla göstermek amacıyla Filippo'ya yüz florin verdiler. Paranın lonca üyeleri ve mütevelliler tarafından Gherardo di Filippo Corsini'ye verildiği 13 Ağustos 1423 tarihli bir kayıtla belirtiliyordu. Bu kayıt, inşaat işleri bürosu noteri Lorenzo Paoli'nin elyazısıyla tutulmuştu. İşverenler Filippo'ya ömür boyu yılda yüz florin tutarında bir bağışta da bulundular.

İşin ilerlemesine ilişkin emir alan Filippo öyle titiz, öyle dikkatli bir şekilde devam etti ki onun gözetimi dışında bir taş bile konulmadı. Lorenzo'ya gelince, hezimete uğradıktan, aslında rezil olduktan sonra yine de arkadaşlarından yardım ve iltimas gördü, maaşını almaya ve üç yıl daha görevden azledilemeyeceğini iddia etmeye devam etti.

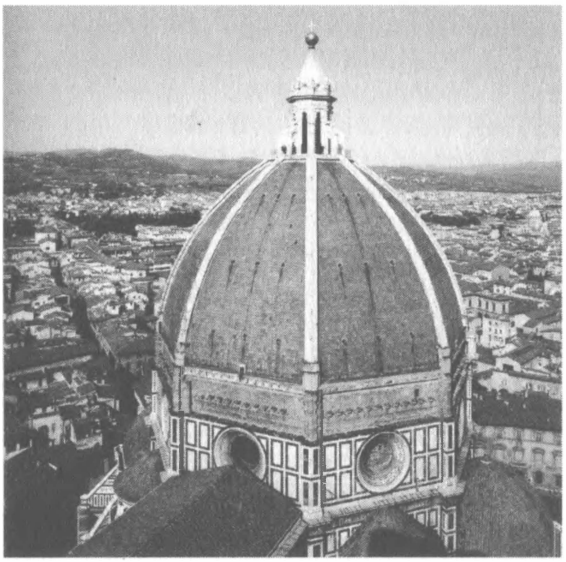
Bu arada Filippo, en ufak bahaneyle, inşaatçılar için iskelelerin ve yük kaldıracak makinaların planlarını ve modellerini yapmaya devam ediyordu. Ama bu durum, bazı kötü niyetli insanların (Lorenzo'nun arkadaşları) Filippo'nunkilerle rekabet için sürekli başka modeller yaptırıp durarak, mimarı umutsuzluğa itmesine engel olamadı. Antonio da Verzelli ve iltimas geçilen başka birtakım sanatçıların yaptığı modeller zaman zaman şu ya da bu kişi tarafından öne çıkarılıyor, bu kişilerin ne kadar dönek olduğunu, ne kadar az bildiğini ve az anladığını, ellerinin altında kusursuz bir iş bulunsa da kusurlu ve değersiz şeyleri desteklemeye hazır olduğunu gösteriyordu.

Kubbenin sekiz kenarında da çepeçevre rabıtalar yapılıp bitirilmişti, bundan cesaret alan duvarcılar canla başla çalışıyordu; ama bir süre sonra Filippo onları her zamankinden daha çok taciz etmeye başladı; hele de çıkardıkları iş konusunda azar işitince ve günlük birtakım olaylar yüzünden iyice rencide oldular. Hem bu olanlardan dolayı hem de kendi hırslarından ötürü başkalfalar bir çete oluşturdu, ortalamanın üzerinde kazandıkları halde, daha yüksek ücret almazlarsa kubbeyi inşa etmeyeceklerini bildirdiler. Böylelikle Filippo'dan intikam alacaklarını ve kendilerine de iyilik edeceklerini sandılar. Mütevelliler ve Filippo buna çok sinirlendiler, Filippo biraz düşünüp taşındıktan sonra bir Cumartesi akşamı herkesi işten çıkarmaya karar verdi. İçinde bulundukları kötü durumun bilincine varan ve meselenin nasıl sonuçlanacağını bilemeyen başkalfaların morali berbattı. Ertesi Pazartesi Filippo on Lombardiyalıyı işe aldı, başlarında durup "Şöyle yap, şimdi de böyle yap..." diye diye bir günde öyle çok şey öğretti ki adamlar işi birkaç hafta sürdürebilecek hale geldiler. Duvarcılara gelince, işsiz güçsüz kalıp, üstelik de bu rezaletin ardından aynı ücreti alabilecekleri başka işler bulamayınca, Filippo'ya bir arabulucu göndererek seve seve geri döneceklerini bildirdiler, mimarın yüce gönüllülüğüne teslim ettiler kendilerini. Filippo birkaç gün adamları muallakta bıraktı, bu süre boyunca kalfalar

reddedileceklerinden korktular. Sonunda Filippo öncekinden daha düşük ücretle onları geri aldı; dolayısıyla umdukları gibi daha fazlasını elde etmek yerine zarar ettiler, üstelik kinlerini Filippo'dan çıkarmaya kalkışmakla kendilerini zarara sokup rezil etmiş oldular.

Bu olaydan sonra homurdanmalar kesildi, inşaatın pürüz çıkmadan ilerlediği görülünce mimarın dehası herkesçe kabul edildi. Önyargılı olmayanlar, Filippo'nun o zamana kadar belki de hiçbir eski ya da yeni mimarın sergilemediği bir cesaret sergilediğini ileri sürdüler. Çünkü Filippo kubbe için yaptığı modeli ortaya çıkardı ve merdivenleri planlamak için ne kadar çok düşünüp taşındığını herkesin görmesini sağladı. Hem dışarda hem de içerde ışık vardı (böylece kimse karanlık yüzünden korkmayacak ya da yaralanmayacaktı), ayrıca çıkışın dik olduğu yerlere bazı demir korkuluklar yerleştirilmişti. Her şey büyük bir dikkatle düzenlenmişti. Bunun yanısıra, Filippo, mozaik ya da resim yapmak gerekirse diye, yapı iskelesini içerden sabitlemek için demir çubuklar koymayı da akıl etmişti. Ayrıca, en az tehlike arz edecek düzeylere, bazısı açık bazısı kapalı çeşitli oluklar yerleştirdi; bunların yanısıra rüzgârın gücünü kırmak, buhar ya da depremlerin yapıya herhangi bir zarar vermesini önlemek için çeşitli delikler ve açıklıklar tasarladı. Böylelikle, Roma'da yıllarca sürdürdüğü incelemelerden nasıl yarar sağlamış olduğunu gösterdi. Taşlara kırlangıçkuyruğu geçme, kakma, birleştirme ve bağlama işlemleri uygulayarak ortaya koyduğu iş göz önüne alındığında, Filippo'nun yaptığı kadar çok şeyi tek bir kişinin becerebileceğini düşünmek insanların huşu içinde titremesine yol açtı. Filippo öyle bir ilerleme kaydetmeyi sürdürdü ki ne kadar zor ve ürkütücü görünürse görünsün onun kolay ve basit kılamayacağı hiçbir iş yoktu. Sözgelimi, yük kaldırmak için denge ağırlıkları ve tekerlekler kullanarak, daha önce altı çift öküzün zar zor kaldırabildiği yükü tek bir öküzün kaldırmasını sağladı.

Yapı öyle yükselmişti ki tepeye tırmanmak ve aşağı inmek müthiş çaba gerektiriyordu, inşaatçılar yemeye içmeye gidince çok vakit kaybediyordu, ayrıca gündüzün sıcaklığından son derece rahatsız oluyordu. Bunun üzerine Filippo, kubbede mutfak donanımı olan, şarap da veren yemekhaneler açmanın bir yolunu buldu. Dolayısıyla akşama kadar kimsenin işinin başından ayrılması gerekmiyordu, hem adamların işine geliyordu bu, hem de işe uygundu. Filippo inşaatın başarıyla ilerlediğini gördükçe öyle mutlu oluyordu ki hiç dinlenmiyordu. Tuğlaların yapıldığı fırınları ziyaret ediyordu sık sık, kili görüp ellemek istiyor, tuğlalar pişmişse binbir özenle kendi elleriyle seçmekte ısrar ediyordu. Taş yontucuların kullandığı taşları da sert ve çatlaksız olup olmadığını görmek için yokluyordu. Geçmeler ve ekleme parçaları için ahşap ya da balmumundan yapılma, hattâ şalgamdan kesilme modeller veriyordu. Benzer biçimde, demirciler için de demir aletler yaptı. Başı ve mili olan menteşeler icat etti. Mimarlığa bütün bütün müthiş bir



Brunelleschi, *Kubbe*, Santa Maria del Fiore (Duomo), Floransa.

ivme kazandırdı; mimarlık, onun aracılığıyla, daha önce Toscana'lılar arasında muhtemelen hiç erişilmemiş bir standarda erişti.

1423 yılında Filippo, San Giovanni seçim bölgesi tarafından Mayıs ve Haziran ayları için Signoria'ya[85] seçildiğinde ve Lapo Niccolini de Santa Croce seçim bölgesi tarafından Adalet *Gonfaloniere*'si olarak seçildiğinde Floransa en mutlu ve sevinçli dönemini yaşıyordu. (Mimarın adının sicil defterine Filippo di ser Brunellesco Lippi diye geçtiğine kimse şaşırmasın çünkü de' Lapi diye değil dedesinin adıyla yani Lippo diye çağrılıyordu. Sicil defterinde bu tür sayısız örneğe rastlanabilir, defteri görmüş olanların ya da o döneme özgü kullanımları bilenlerin kafası karışmayacaktır.) Filippo seçilerek geldiği görevi yürüttü, ayrıca Floransa'da yüksek hükümet mevkilerinde de bulundu, hep çok ağırbaşlı ve sağgörülü davrandı.

Artık iki tonozu kubbe fenerinin yükseleceği gözpencereye doğru birleştirip kapatmanın zamanı gelmişti. Floransa'da ve Roma'da ikisinin de ahşaptan ve kilden modellerini yapmış olan Filippo bu modelleri kimseye göstermeden hangisini inşa edeceğine karar vermek zorundaydı. Galeriyi bitirmeye kararlıydı, yaptığı birkaç tasarım ölümünden sonra inşaat işleri bürosunda kalmıştı ama görevlilerin ihmalkârlığı yüzünden günümüze ulaş-

85 Signoria, Ortaçağ ve Rönesans döneminde dokuz üyeli Floransa hükümetinin adıdır. Bu üyelerden altısı büyük loncalardan, ikisi küçük loncalardan seçilirken dokuzuncu kişi ise Adalet *Gonfaloniere*'si olarak seçiliyordu. (ç.n.)

madı. Bizim zamanımızda, yapıyı bitirmek amacıyla, galerinin bir kısmı sekiz kenardan biri üstüne kuruldu ama Filippo'nun planıyla ters düştüğü için, Michelangelo Buonarroti'nin önerisiyle reddedildi ve yarım bırakıldı.

Filippo kubbe feneri için de kendi eliyle bir model hazırlamıştı; bunun sekiz kenarı vardı, kubbeyle orantılıydı, yaratıcılık, çeşitlilik ve süsleme açısından son derece başarılıydı. Filippo modeline fenerdeki küreye dek tırmanan bir merdiven eklemişti, bu gerçekten de harika bir yapıttı ama girişi alttan sokulan bir tahta parçasıyla tıkadığından Filippo'dan başka varlığını bilen yoktu. Övgüler almasına, artık insanların kıskançlık ve kendini beğenmişliğini altetmesine rağmen, bu durum Floransa'daki sanatçıların tümünü yıldırmadı, Filippo'nun yaptıklarını gördükleri halde kendileri de çeşitli modeller yapmaya kalkıştı. Nihayet, Gaddi ailesinden bir kadın bile Filippo'nun planıyla yarışmaya girecek cesareti gösterdi! Ne var ki Filippo onların haddini bilmezliğine gülüp geçti; arkadaşlarından birçoğu, modelini öğrenirler korkusuyla başka hiçbir sanatçıya göstermemesini öğütlese de Filippo sadece bir tek iyi model olduğunu ve ötekilerin değer taşımadığını söyledi. Bazı sanatçılar Filippo'nun modelinden bazı ayrıntıları kendi modellerine aldılar gerçekten ama Filippo böyle bir şeye rastladığında sadece şu yorumu yapıyordu: "Bu adamın yapacağı bir sonraki model benimkinin aynısı olacak."

Herkes Filippo'nun modeline övgüler yağdırıyordu ama küreye giden merdiveni göremediklerinden modelin eksik olduğunu sanıyorlardı. Yine de, Filippo'nun tırmanılacak yolun nereye yapılacağını göstermesi koşuluyla mütevelliler işi ona sipariş etmeye karar verdiler. Dolayısıyla Filippo aşağıdaki küçük tahta parçasını kaldırıp bir gömme ayak içindeki merdiveni bugün görüldüğü şekliyle ortaya çıkardı. Merdiven içi boş bir üfleme borusu biçimindeydi, bir tarafında bronz basamak çubukları bulunan bir oluğu vardı ve bu çubuklar sayesinde adım adım tepeye tırmanmak mümkündü. Filippo artık ihtiyarladığı ve kubbe fenerinin yapımının tamamlanmasına ömrü yetmeyeceği için vasiyetnâmesinde, kubbe fenerinin, bırakacağı modele ve talimatlara göre inşa edilmesini şart koştu. Yoksa kütlenin çökeceğini zira gotik kemer biçiminde tonozla örtüldüğünü ve sağlam durması için tepeden aşağı doğru baskı yapan ağırlığa ihtiyaç duyduğunu vurguluyordu. Filippo ölmeden bu yapının tamamlandığını göremedi ama birkaç kadem yüksekliğe kadar çıkartmayı başardı ve yapı için öngörülen mermerin neredeyse tamamının gerektiği gibi hazırlanmasını ve parlatılmasını sağladı. İnsanlar hazır edilen mermerleri görünce kubbenin tepesine böylesi bir kütleyi yerleştirmeye kalkışmasından hayrete düştüler. Kubbenin bu ağırlığı taşımayacağı kanısındaki birçok zeki kimse Filippo'nun şansı yaver gittiği için bu kadar ilerleyebildiğini ve yapıya bu kadar ağırlık yüklemenin Tanrı'ya meydan okumak anlamına geldiğini düşünüyordu. Filippo bütün

bunlara sadece gülüyordu. Kubbeyi dikmek için bütün düzenekler ve gereçler hazırlandığında Filippo bütün zamanını ve kafasını en ufak ayrıntıyı önceden düşünüp tedarik etmeye ve hazırlamaya vakfetti; hattâ mermerler yukarı çekilirken kenarları çentilmesin diye *tabernaculum*'ların[86] kemerlerini koruyucu ahşap kaplamalarla örttü. Geri kalan şeyler için de daha önce belirttiğim gibi yazılı talimat ve modeller bıraktı.

Projenin ne kadar güzel olduğuna gelince, yapının kendisi bunun en iyi kanıtıdır. Zeminden kubbe fenerine kadar yükseklik 308 kademdir, kubbe fenerinin gövdesi yetmiş iki kadem, bakır küre sekiz kadem, haç on altı kadem, yapının tümü de 404 kademdir.[87] Şu kesinlikle söylenebilir ki eskiler bu kadar yükseğe çıkan hiç bina yapmamış, göğe meydan okuma riskine de girmemiştir çünkü görünüşe bakılırsa bu bina gerçekten gökyüzüne meydan okumaktadır, bunca yükseğe çıkarak Floransa çevresindeki dağlarla boy ölçüşür gibidir. Gerçekten de gökyüzü bu yapıyı kıskanır görünüyor zira kubbeye her gün yıldırım çarpıyor.

Bütün bu çalışmalar devam ederken Filippo şimdi sırayla tasvir edeceğimiz başka birtakım binalar da yaptı. Pazzi ailesi için, Floransa'da Santa Croce'deki papazlar meclisi binasının modelini kendi elleriyle yaptı. Büyük bir güzellik ve çeşitlilik sunan bir yapıttı bu. Busini'ye, iki aile için inşa ettirecekleri sarayın modelini gerçekleştirdi. Aynı şekilde, Innocenti binası ve *loggia*'sının modelini de yaptı; söz konusu yapının kubbesi yapı iskelesi kurulmadan tamamlandı, hâlâ yaygın biçimde kullanılan bir yöntemdir bu. Söylenilenlere göre, Filippo Milano'ya, Dük Filippo Maria için inşa edilecek bir kalenin modelini yapmak üzere çağrıldı. Innocenti için süren inşaatın başına ise yakın arkadaşı Francesco della Luna'yı bıraktı. Hikâyeye göre Francesco arşitravı aşağı dönük yaptı, mimari bakımdan bir hataydı bu. Filippo geri döndüğünde böyle bir şey yaptığı için onu payladı, Francesco da bunu eski bir yapı olan San Giovanni kilisesinden örnek aldığını söyledi. Filippo şöyle dedi: "O binada sadece bir tek hata var, sen de onu kopya etmişsin."

Filippo'nun Innocenti binası için yaptığı model uzun yıllar Por Santa Maria Loncası'nın elinde bulundu, işin bir kısmı henüz tamamlanmadığı için özenle muhafaza edilmiş olan model bugün kayıptır.

Filippo Cosimo de' Medici için Badia di Fiesole'nin modelini yaptı, zengin süslemelere sahip bu mimarlık örneği güzel, kullanışlı, aynı zamanda da görkemliydi. Beşik tonozlu kilise son derece ferahtı, sakristi ise manastırın geri kalanı gibi çok kullanışlı tasarlanmıştı. Ama en dikkate değer

86 *Tabernaculum*: Kiliselerde altara yerleştirilen, içinde kutsal hamur ve âyin kadehinin korunduğu mahfaza; âyin dolabı. (ç.n.)

87 Burada da başka yerlerde de *braccio* –yaklaşık 23 parmağa tekabül eder– iki kadem olarak alınmıştır.

özellik, Filippo'nun temeli nasıl kullandığıydı zira yapının, dağın yamacına rağmen düz bir plana göre yükseltilmesi gerekiyordu. Filippo mahzenleri, çamaşırhaneleri, fırınları, ahırları, mutfakları, yakacak depolarını ve öbür ek yapıları alt kısma öyle yerleştirdi ki daha iyisini tasarlamak olanaksızdı. Bu sayede, kulübeleri, yemekhaneyi, reviri, çömezlerin bölümünü, yatakhaneyi, kütüphaneyi ve manastırın öbür bölümlerini taşıyan düz bir taban üstünde yükseltti binayı. Bütün bu yapım giderleri, hem Hıristiyanlığa duyduğu değişmez bağlılıktan hem de tarikatın üstün vaizi Don Timoteo da Verona'ya duyduğu sevgiden ötürü muhteşem Cosimo de' Medici tarafından karşılandı. Cosimo, Timoteo da Verona'nın sohbetinden daha kolayca yararlanmak üzere manastırda istediği zaman kullanabileceği birkaç daire de inşa ettirmişti. Bir yazıtta görülebileceği üzere, Cosimo bina için yüz bin gümüş para harcamıştı.

Filippo, Vicopisano kalesi için de bir model hazırladı. Pisa'daki eski hisarı tasarladı. Ponte a Mare onun tarafından tahkim edildi. Benzer biçimde, yeni hisar için köprünün iki kuleyie kapatıldığı planları hazırladı. Pesaro'daki limanın surları için de bir model gerçekleştirdi. Milano'ya geri döndüğü zaman dük için ve katedralin inşasıyla görevli olan kimseler için birçok şeyin tasarımını yaptı.

O sırada Floransa'daki San Lorenzo kilisesinde, kilise cemiyeti üyelerinin emriyle yapım çalışmaları başlamıştı. Üyeler, başrahibi şef yaptılar. Başrahip mimarlıktan anladığını iddia ediyordu ve boş zamanlarında mimarlıkla uğraşmaktan büyük zevk alıyordu. Kilise cemiyeti üyelerine ve başrahibe sakristi ve bir şapelin masraflarını kendi cebinden ödeyeceği sözünü veren Giovanni di Bicci de' Medici bir gün Filippo'yu akşam yemeğine davet ettiğinde bina için tuğla payeler çoktan yapılmıştı. Çeşitli konulardan söz ettikten sonra Giovanni, mimara San Lorenzo'da başlanan çalışma konusunda sorular sordu ve görüşünü almak istedi. Giovanni o kadar ısrarcıydı ki Filippo düşündüklerini söylemek zorunda kaldı, doğru sözlü olmak istediği için de bazı açılardan projeyi eleştirdi, planlamanın, bu tür bir yapıda deneyimli olmaktan ziyade belki de edebiyat alanında daha bilgili biri tarafından yapıldığını gösterdi. Giovanni bunun üzerine Filippo'ya daha iyi ve güzel bir şey yapıp yapamayacağını sordu, Filippo şöyle karşılık verdi:

> Elbette yapabilirim, üstelik bu girişime önayak olan sizin, birkaç bin gümüş para bağışta bulunmayışınıza, bölgeye yaraşır, buraya gömülecek soylu ailelere yaraşır bir kilisenin ana bölümünü inşa ettirmeyişinize de şaşıyorum. Zira soylular inşaata etkileyici bir başlangıç yapıldığını görürlerse, hele hele binalarımızın duvarlarının geride bıraktığımız yegâne şey olduğunu ve onları dikenlerin yüzlerce, binlerce yıl hatırlanmasını sağladığını göz önüne alacak olurlarsa, kendi şapellerini yaptırmaya heveslenirlerdi.

Filippo'nun sözlerinden esinlenen Giovanni sakristinin, ana şapelin ve kilisenin ana bölümünün yapımını üstlenmeye karar verdi. Ne var ki sadece yedi soylu aile onun izinden gitmeye niyetlendi zira ötekilerin yeterli olanağı yoktu. Söz konusu yedi aile Rondinelli, Ginori, Dalla Stufa, Neroni, Ciai, Marignolli, Martelli ve Marco di Luca idi. Şapelleri transeptte inşa edilecekti. İlk kurulacak kısım şapeldi, sonra da yavaş yavaş kilisenin kendisi yapılacaktı. Sonra kilisenin uzunluğu boyunca, kilise cemiyeti üyeleri için öbür şapeller teker teker inşa edilecekti. Giovanni de' Medici sakristinin çatı örtüsü tamamlanmadan bu dünyadan göçtü, oğlu Cosimo babasından daha yüce gönüllüydü, anıtlara düşkün biriydi, inşaatın devamı için gerekeni yaptı. Bu ona öyle büyük bir tatmin duygusu verdi ki o günden itibaren son nefesini verene kadar hep inşayla uğraştı. Cosimo daha büyük bir coşkuyla sürdürdü yapım çalışmasını, bir kısım bitmeden bir başka kısma başlanması için hazırlıkları tamamlıyordu. Bu işe bir eğlence olarak girişmişti, sonra neredeyse bütün zamanını ve dikkatini buna verdi; onun ısrarları üstüne Filippo sakristiyi tamamladı, Donatello da stükleri, bronz kapıları ve küçük kapıların taş süslemelerini yaptı. Cosimo, rahiplerin âyin için cüppe giydiği sakristinin ortasına, dört küçük sütunun taşıdığı büyük bir mermer levha altına babasının mezarını yaptırdı. Aynı yere, kendi aile üyeleri için de mezarlar inşa ettirdi, kadınlarınkilerle erkeklerinkileri ayırdı. Sakristinin her iki yanında bulunan iki küçük odadan birinin bir köşesine bir kuyu ve bir lavabo yaptırdı. Kısacası, binadaki her şeyin mükemmel bir sağduyuyla inşa edildiği görülebilir.

Giovanni ve öbürleri koroyerini ortaya, tribünün altına koymayı planlamıştı; ama Cosimo, başlangıçta daha küçük ölçekli tasarlanmış ana şapeli çok daha büyük inşa eden Filippo'nun ricası üzerine bu planı değiştirdi, koroyeri de bugün gördüğümüz yere inşa edildi. Bunlar yapıldıktan sonra nefi ve kilisenin geri kalanını inşa etmek kalıyordu geriye: ama bütün bu bölümlerin çatıyla kaplanması Filippo'nun ölümünden sonraya kadar tamamlanmadı. Kilise 288 kadem uzunluğundadır ve yapımında birçok hatalar gözlemlenebilir. Sözgelimi sütunlar, basamakların üstündeki gömme ayakları taşıyan temellerin düzeyinde bir süpürgeliğe yükseltilmek yerine zemine yerleştirilmiştir. Gömme ayak, sütundan kısa olduğu için bütün yapı bir tarafa meyilli gibi görünür. Filippo'dan sonra gelen, onun şöhretini kıskanan ve Filippo henüz sağken ona duyulan güveni sarsacak modeller hazırlayan kişilerin verdiği tavsiyelerin sonucuydu bu. Buna karşılık Filippo da birtakım incitici soneler yazmıştı bu kimseler hakkında. Ölümünden sonra, söz konusu kimseler sadece anlattığımız yapıttan değil tamamlamaları için kendilerine bırakılan her şeyden intikam aldılar. Filippo San Lorenzo'nun modelini bitirmiş, ayrıca rahipler için ayrılan, kilise danışma kurulu binalarının bir kısmını da tamamlamıştı, revakı 288 kadem uzunlukta yapmıştı.

Sözünü ettiğimiz bina inşa edilirken Cosimo de' Medici kendi sarayını yaptırtmaya karar verdi. Ne istediğini Filippo'ya açıkladı, Filippo da her işi bir yana bırakıp geniş ve çok güzel bir saray modeli hazırladı. San Lorenzo'nun karşısındaki meydanda, tek başına yükselen bir saray yapmak istiyordu. Filippo bütün yeteneğini hazırladığı model üstünde öyle bir sergiledi ki Cosimo binanın fazlasıyla büyük ve görkemli olacağını düşünerek masraftan kaçmaktan ziyade kıskançlık uyandırmamak amacıyla projeyi sürdürmekten geri durdu. Filippo, model üstünde çalışırken kendisine başvurulmasının ve yıllardır gerçekleştirmek istediği böyle bir saray yapımına girişmenin Tanrı'dan gelen bir lütuf olduğunu söylüyordu sık sık. Ama daha sonra Cosimo'nun modeli kullanmayacağını öğrenince soğukkanlılığını kaybederek modelini paramparça etti. Cosimo öbür sarayı inşa ettirdiğinde Filippo'nun planlarını kullanmadığına bin pişman oldu; Filippo'dan daha incelikli bir ruha ve zekâya sahip birisiyle o zamana kadar hiç konuşmadığını anlatıp dururdu.

Filippo, o tuhaf Angeli kilisesi için de bir model hazırladı. Soylu Scolari ailesi tarafından ısmarlanan bu kilise bugün gördüğümüz gibi yarım kaldı; söylenenlere bakılırsa, Floransalılar kilise inşası için Monte'ye konmuş parayı Lucca'lılara karşı yürütülen savaşın bazı giderlerini karşılamakta kullandıkları için böyle olmuş. (Başka bir yerde uzun uzadıya açıklayacağım gibi, Niccolò da Uzzano'nun Sapienza'nın inşası için bıraktığı paraya da aynısını yapmışlar.) Yapılan iş pek fazla övgüye değer olmadığına göre, hiç kuşkusuz, Brunelleschi'nin modeli Angeli kilisesi için kullanılsaydı, kilise İtalya'daki en çarpıcı binalardan biri olurdu. Bu sekizgen kilisenin zemin planı ve cephesi için Filippo'nun elinden çıkma çizimler, sanatçının başka çizimleriyle birlikte kitabımda yer almaktadır. Filippo, Floransa'daki San Niccolò kapısının dışında, Ruciano denilen bir yerde Luca Pitti için zengin ve göz kamaştırıcı bir saray tasarlamıştı; ama o yapı, aynı kişi için Floransa içinde yapımına başlanan saraya erişemiyordu. Floransa içindeki saray ikinci kata kadar öyle bir ihtişam ve azametle inşa edildi ki Toscana üslubunda bu kadar etkileyici ve çarpıcı bir yapı o zamana dek görülmemişti. Sarayın kapıları çifttir, kapı açıklığı otuz iki kadem yüksekliğinde ve onaltı kadem genişliğindedir. Birinci ve ikinci kattaki pencereler kapılarla bire bir aynıdır ve tonoz örme de çifttir. Bütün yapı bir tasarım başyapıtıdır, daha güzel ya da görkemli bir mimari hayal edilemez. Sarayı inşa eden kişi Luca Fancelli adında Floransalı bir mimardı; Filippo için birçok bina yapmış, Leon Battista Alberti için Floransa'daki Annunziata kilisesinin ana şapelini inşa etmişti (Alberti kiliseyi Ludovico Gonzaga için tasarlamıştı. Daha sonra Ludovico Gonzaga Luca'yı Milano'ya götürdü. Luca bu şehirde birçok bina yaptı, evlenip ömrünün geri kalanını burada geçirdi, ardında bıraktığı mirasçıları hâlâ Luchi adını taşımaktadır.)

Birkaç yıl önce sarayı, ünlü Leonora di Toledo hanımefendi, kocası ünlü beyefendi Dük Cosimo'un tavsiyesi üzerine satın aldı. Arsayı epeyce genişletti, kısmen ovaya kısmen tepeye kısmen de bayıra çok geniş bir bahçe yaptırdı; bahçeyi çok çeşitli bahçe ve orman ağaçlarıyla doldurtup güzelce düzenletti; türlü türlü her dem yeşil bitkiyle zevkli küçük korular yaptırdı, sular, çeşmeler, kanallar, balık havuzları, kümesler, dalları yelpaze gibi açılmış meyva ağaçları, yüce gönüllü bir hükümdara yaraşacak sayısız şeyler koydurdu. Ben bunlar konusunda hiçbir şey söylemeyeceğim çünkü kendi gözleriyle görmeyen, bu yerin ne kadar güzel ve görkemli olduğunu hayal edemez. Üstelik Dük Cosimo yüce ve cömert ruhuna, görünüşe bakılırsa ünlü ekselansları için Brunelleschi'nin planlarını kullanan Luca Pitti tarafından inşa edilecek bu saraydan daha çok yaraşacak bir şey elde edemezdi. Luca devlet işleri yüzünden sarayı yarım bıraktı; yapımı tamamlayacak olanakları bulunmayan mirasçıları da sarayı düşese devrederek harabeye dönmekten kurtardıklarına memnun oldular. Düşes ömrü boyunca saraya masraf yaptı ama yakında biteceğine ilişkin hiçbir taahhüdü desteklemeye yetmiyordu harcanan para. Yine de şurası bir gerçek ki, ya da ben öyle işittim, düşes yaşasaymış sarayın bitirildiğini olmasa da bitirilmeye yaklaşıldığını görmek için sadece bir yılda kırk bin duka harcamaya niyetlenmişmiş. Filippo'nun modeli ortadan kalktığı için ekselansları Bartolommeo Ammanati adındaki mükemmel heykeltıraş ve mimara yenisini yaptırdı. Onun modelini kullanarak yapım çalışmaları devam ettirildi, avlunun büyükçe bir bölümü, dış mekâna benzer biçimde, rustik tarzda tamamlandı. Bu tutkulu projeyi düşünen herkes Filippo'nun böylesine muazzam bir yapıyı, sadece dış cephe açısından değil bütün bölümlerin düzenlenmesi açısından gerçekten göz kamaştırıcı bir binayı tasavvur edebilmesine hayret edecektir ancak. Son derece güzel olan manzara hakkında hiçbir şey demeyeceğim, surların yönünde sarayı çevreleyen harika tepelerin oluşturduğu bir tür tiyatrodan da söz etmeyeceğim çünkü daha önce belirttiğim gibi tam bir tasvir yapmak çok zaman alır, zaten kendi gözüyle görmeyen, bu sarayın bütün öbür kraliyet binalarından son derece üstün olduğunu kafasında canlandıramaz.

Aynı şehirde, Piazza'daki San Felice'nin Cennet'inde bulunan düzeneğin, Filippo tarafından, Floransa'da eski çağlarda âdet olduğu üzere burada kutlanan Meryem'e Müjde bayramı ve dinsel oyun[88] için icat edildiği de söylenir. Bu düzenek gerçekten harikaydı ve onu tasarlayan kişinin yeteneğini ve yaratıcılığını sergiliyordu. Yukarıda kıpırdaşan canlı figürlerle ve şimşek gibi yanıp sönen sayısız ışıkla dolu bir cennet temsili vardı. Düzeneğin nasıl çalıştığını tam olarak betimleme görevinden kaçmayacağım

88 Buradaki 'dinsel oyun'la kast edilen gösteriler, Ortaçağ Avrupası'nda başta Meryem ve Aziz Nikola olmak üzere azizlerin, sıradan insanların hayatlarına mucizeleriyle müdahalelerini anlatan tiyatro oyunlarıdır. (ç.n.)

çünkü düzenek felakete kurban gitti, kendi bilgisiyle onu tasvir edebilecek kimseler de öldüler; dahası, düzeneğin yeniden inşa edilebilmesi gibi bir umut da yok zira bu mekânda, daha önce orada yaşayan Camaldoli rahiplerinin yerine Pietro Martire rahibeleri bulunuyor, üstelik Karmelit manastırı yıkıldı çünkü düzenek, çatıyı taşıyan keresteleri çökertti.

Ortaçağa özgü dinsel oyun için Filippo çatıyı taşıyan kirişlerin arasına kâse gibi ya da ters çevrilmiş bir berber çanağı gibi bir yarıküre astı. Bu yarıküre, çemberin çevresinden geçen demir bir yıldıza bağlanmış ince bağdadî çıtalardan meydana geliyordu. Çıtalar, merkezde bulunan ve düzeneği dengede tutan büyük bir demir halkaya doğru daralıyordu. Yarıküreyi tutan demir yıldız, bu demir halka çevresinde dönüyordu. Bütün bu düzeneği çam ağacından sağlam bir kiriş taşıyordu, kiriş demirle güzelce raptedilmişti ve çatının keresteleri arasında uzanıyordu. Asılmış ve dengelenmiş yarıküreyi tutan halka bu kirişe raptedilmişti; aşağıdan bakıldığında yarıküre tıpkı cennet gibi görülüyordu. Yarıkürenin alt kenarının iç kısmında, bir kişinin ayakta durmasını sağlayacak büyüklükte ahşap konsollar vardı; bunların iki kadem yukarısında, yine iç kısımda bir başka demir kanca bulunuyordu. Her konsolun üstünde on iki yaşlarında bir çocuk duruyordu, iki kadem yukarıdaki demir kancayla öyle güvenli bir şekilde sağlama alınmıştı ki istese de düşemezdi. Konsolların üstünde duran, yaldızlı kanatları, altın saçlarıyla melek gibi giydirilmiş bu *putto*'lardan on iki tane vardı. Zamanı gelince el çırpıyorlar, kollarını sallıyorlardı, özellikle de küre sürekli sallanıp dönerken hep birlikte dans eder gibi görünüyorlardı. Yarıkürenin içinde, meleklerin başlarının yukarısında, üç ışık çemberi bulunuyordu. Devrilmez cinsten minik fenerlerden oluşuyordu bu ışık çemberleri. Yerden bakıldığına ışıklar yıldızlar gibi görünüyordu, pamukla kaplı kirişler de bulutlara benziyordu.

Halkadan aşağı kalın bir demir çubuk iniyordu, çubuğun üstünde bir halka daha vardı; bu halkaya, şimdi anlatacağım üzere, yere kadar inen ince uzun bir kablo bağlıydı. Bu kalın demir çubuğun bütün yarıküre boyunca bir yay üstünde dönen sekiz kolu bulunuyordu. Her kolun ucunda, dokuz yaşlarında bir *putto*'yu taşıyan bir levha genişliğinde düz bir yüzey vardı, kolun üst kısmına lehimlenmiş bir demir kancayla iyice sağlama alınmıştı ama istenilen yöne dönecek hareket özgürlüğünü sağlıyordu. Yavaş yavaş gevşetilen bir vinç sayesinde, kalın demir çubuğun taşıdığı bu sekiz melek, yarıküreden çatıyı taşıyan ahşap doğramanın on altı kadem aşağısına kadar indiriliyordu, öyle ki bakan kişinin iç kısımda çepeçevre duran meleklerin tamamını görmesi engellenmiyordu.

Sekiz melekten oluşan çelengin (bu adlandırma çok uygun düşüyordu) ortasında bakır bir *mandorla*[89] ya da ışık çemberi vardı; bu *mandorla*'nın

89 Avrupa sanatında, kutsal kişilerin vücudunun etrafını saran badem biçimli ışık halesi. (ç.n.)

içi oyuktu, üstünde açılan deliklere demir tüplere bağlı küçük lambalar yerleştirilmişti; bir yaya basılınca bakır *mandorla*'nın oyuğunda saklı kalıyorlardı; yay bırakılınca hepsinin de deliklerden parıldadığı görülebiliyordu. Meleklerden oluşan çelenk yerine ulaşınca, ince uzun kabloyla asılı bu mandorla bir başka vinçle çok ama çok yavaş bir şekilde, oyunun sahnelendiği platforma doğru alçaltılıyordu. *Mandorla*'nın durduğu platformda, tıpkı altarın üstündeki taht gibi, dört basamaklı yükseltilmiş bir bölüm vardı; *mandorla* indirildiğinde demir ucunun girmesi için bu yükseltilmiş yerin tam ortası delinmişti. Tahtın içine gizlenen bir adam *mandorla* gerekli konuma geldiğinde demir ucu sabitliyordu, *mandorla* da güvenli bir şekilde yerinde kalıyordu.

Mandorla'nın içinde melek rolü oynayan on beş yaşlarında bir delikanlı vardı; *mandorla*'nın ortasına demir bir kancayla bağlanmıştı, alt taraftan da sağlama alınmıştı ki düşmeden diz çökebilsin. Çünkü delikanlı diz çökerken, demir kanca kolayca birbirinin içine geçen üç bölümden oluşuyordu. Dolayısıyla çelenk indirildiğinde ve mandorla tahtın üstünde durduğunda, *mandorla*'yı sabitleyen adam meleği tutan demir kancayı salıyordu; melek de ileri çıkıyor, Bakire Meryem'in durduğu platformda yürüyor ve Tanrı'dan gelen vahyi bildiriyordu. Melek *mandorla*'ya geri döndüğünde ve o ayrılırken sönen ışıklar tekrar yandığında meleği sağlam bir şekilde tutan kanca aşağıda saklanan adam tarafından yeniden takılıyordu. Sonra *mandorla*'yı tutan kilit açılıyor, *mandorla* da yukarı çekiliyordu. Bu sırada meleklerden oluşan çember ilahiler söylüyor, göktekiler hareket ediyor ve özellikle melekler korosuyla çelenk gibi bir de Tanrı eklendiği için (meleklerin çevrelediği kâse biçimli düzeneğin dış tarafına yakın, yine ötekiler gibi demir kancalarla güvenceye alınmış bir Tanrı) düzeneğin gerçek bir cennet gibi görünmesini sağlıyordu. Dolayısıyla Cennet, gökkubbe, çelenk, Tanrı ile ve bir sürü ışığın ve çok âhenkli bir müziğin eşliğindeki *mandorla* ile gerçekçi bir biçimde tasvir edilmişti.

Dahası, gök açılıp kapanabilsin diye Filippo iki tarafa da her biri on kadem yüksekliğinde, geniş birer kapı yapmıştı. Kapıların altındaki yivlerde gidip gelen demir ya da bakır silindirler vardı. Yivler güzelce yağlanıyordu ki her iki taraftaki ince uzun kablo küçük bir vinçle çekildiğinde kapılar istendiği gibi açılıyor ya da kapanıyordu. Bu kapılar iki efekt yapılmasını sağlıyordu: birincisi, öyle ağırdılar ki hareket ederken gök gürültüsü gibi ses çıkarıyorlardı. İkincisi de, kapatıldıkları zaman melekleri yerleştirmek ve sahne dışında yapılacak başka işleri yapmak için bir iş iskelesi görevi görüyorlardı.

Bu ve başka birçok düzenek Filippo tarafından yapılmıştı ama bunların uzun süre önce icat edildiğini ileri sürenler vardı. Ne olursa olsun ben tasvir etmeyi uygun buldum çünkü tümüyle kullanımdan kalktılar.

Filippo'ya dönecek olursak, öyle ünlü olmuştu ki önemli binalar sipariş etme ihtiyacındaki kimseler çok uzaklardan ona temsilci gönderip eşsiz tasarımlarını ve modellerini istetiyordu. Filippo'nun hizmetini garantilemek üzere dostlarını ya da nüfuzlu kimseleri kullananlar oluyordu. Filippo'nun hizmetinden yararlanmak isteyen biri de Mantova markisiydi, ısrarla Floransa'daki Signoria'ya yazmış ve Filippo'nun Mantova'ya gönderilmesini sağlamıştı. Filippo oraya vardıktan sonra, kendisine son derece yakın davranan hükümdarın emrettiği şekilde, Po üstündeki baraj inşaatları ve çeşitli başka projeler için planlar hazırladı. Marki Floransa'nın Filippo gibi bir hemşehriye sahip olmayı hakettiğini, Filippo'nun da memleket olarak böyle soylu ve güzel topraklara yaraştığını söylüyordu. Benzer biçimde Pisa'da, bazı hisarların yapımında Filippo, Niccolò da Pisa'yı geride bırakınca, hem Niccolò da Pisa hem de Kont Francesco Sforza Filippo'nun yüzüne karşı övgülerde bulundular, her devletin hizmetinde Filippo gibi bir adam olsa silaha ihtiyaç duymayacağını söylediler.

Filippo yine Floransa için, San Jacopo mahallesinde, Rossi kulesi yakınlarında Barbadori Sarayı'nı tasarladı ama yapım gerçekleşmedi. Ayrıca Piazza d'Ognissanti sopr'Arno'da da Giuntini sarayını tasarladı. Daha sonra, Floransa'daki Guelfo partisinin liderleri parti merkezi için bir kabul salonu ile bir toplantı salonu bulunan bir bina inşa ettirmeye karar verince, bunu Francesco della Luna'ya ısmarladılar. Ama bina yerden yaklaşık yirmi kadem yüksekliğe eriştiğinde birçok kusuru olduğu görüldü ve iş Filippo'ya verildi, o da inşaatı tamamlayarak bugün gördüğümüz muhteşem yapıyı ortaya çıkardı. Bunu yaparken birçok destekçisi bulunan Francesco'yla rekabet etmek zorunda kalmıştı. Aslında, Filippo ömrü boyunca değişik zamanlarda değişik kimselerle rekabete girmek zorunda kaldı; rakipleri onun tasarımlarını kullanarak isim yapmaya kalkıştılar çoğunlukla. Sonunda Filippo yaptığı her şeyi gizli tutacak ve kimseye güvenemeyecek hale geldi. Günümüzde söz konusu sarayın toplantı salonu artık parti liderleri tarafından kullanılmamaktadır çünkü Monte evrakları 1557 sel baskınında çok kötü derecede zarar görünce Dük Cosimo hazretleri o salona Monte bürosuyla birlikte, daha güvenli bir biçimde korunsunlar diye evrakları (çok önemli evraklardı bunlar) da koymaya karar verdi. Liderler işlerini sarayın başka bir bölümünde, şimdi Monte için kullanılan salondan uzakta görmeye gidiyorlardı. Ama eski saraydan yararlanabilsinler diye Ekselansları, Giorgio Vasari'ye bugün Monte salonuna giden kullanışlı merdiveni sipariş etti. Aynı sanatçının tasarladığı taş balkon ise günümüzde inşa edilmiş ve Filippo'nun planlarına göre *macigno*[90]'dan yapılma yivli gömme ayaklar üstüne yerleştirilmiş bulunmaktadır.[91]

90 Yerinden kopmuş iri kaya parçası. (ç.n.)

91 Vasari'nin Palazzo di Parte Guelfa için yaptığı taş balkon Via Capaccio'da hâlâ görülebilir.

Yıllardan bir yıl, Floransa'daki Santo Spirito'da Büyük Perhiz vaazları, o sıralarda halkın çok sevdiği Francesco Zoppo tarafından veriliyordu. Zoppo manastırın, erkek okulunun ve özellikle, o dönemde yangından yıkılan kilisenin taleplerini ısrarla dile getiriyordu. Bunun üzerine bölgenin önde gelenleri, yani Lorenzo Ridolfi, Bartolomeo Corbinelli, Neri di Gino Capponi, Goro di Stagio Dati ve başka birçok Floransalı Santo Spirito kilisesinin yeniden inşası için Signoria'dan aldıkları siparişle görevi Stoldo Frescobaldi'ye verdiler. Stoldo da, eski kiliseye duyduğu ilgiden ötürü (ana şapel ve başaltar onun ailesine aitti) bütün gücünü bu işte yoğunlaştırdı. Aslında, en başta, kilisede mezarları ve şapelleri olanlardan alınan vergiler toplanmadan önce, binlerce kuron harcamıştı ama daha sonra kendi parası ona geri ödendi.

Her şey düşünülüp taşınıldıktan sonra Filippo'ya birisi gönderildi, bir Hıristiyan kilisesine yaraşacak bütün yararlı ve uygun özellikleri içeren bir model yapması istendi. Filippo hemen, kilisenin zemin planının yuvarlak olması gerektiği konusunda ısrar etti çünkü, Cenova'dan, Riviera'dan, Lunigiana'dan, Pisa ve Lucca bölgelerinden gelen herkesin, kilisenin ne kadar muhteşem bir bina olduğunu görebilmesi için yaya meydanının Arno kıyısına kadar uzanmasını çok arzu ediyordu. Ne var ki bazı Floransalılar kendi evlerinin yıkılmasına yol açacağı için öyle yaptırmakta gönülsüzdü, dolayısıyla Filippo'nun istekleri gözardı edildi.

Filippo hem kilise için hem de keşişlerin kalacağı ev için bugünkü biçimde bir model yaptı. Kilise 322 kadem uzunluğunda, 108 kadem enindeydi, sütunların düzeni ve öbür süslemeler açısından öyle iyi planlanmıştı ki bundan daha gösterişli, daha hoş, daha zarif bir yapı inşa etmek olanaksızdı. Hiç kuşkusuz, üstün bir anlayışa sahip olduğunu idda edenlerin kötü yürekliliği, onları daima, başkalarının başladığı güzel işleri mahvetmeye yöneltmeseydi, bu yapı bugün Hıristiyan âlemindeki en mükemmel kilise olarak sınıflandırılacaktı. Modele her ayrıntısında uyulmamış olsa bile, bina bu haliyle, bütün öbür kiliselerden daha hoş ve daha iyi düzenlenmiş bulunmaktadır. İçeride izlenen düzenle uyuşmayan bazı dış özelliklerden, sözgelimi kapılar ile pencere çerçevelerinden, bu durumu görmek mümkündür. Filippo'ya atfedilen ancak burada anlatmayacağım bazı kusurlar var ama binanın yapımına kendisi devam etseydi bu kusurları hoşgörürdü diye düşünülemez, çünkü o, yaptığı her şeyi sağduyu, ihtiyat, akıl ve yetenekle yapıyor, mükemmelliğe ulaştırıyordu. Bu kilise Filippo'nun gerçekten esin dolu bir zihni ve ruhu olduğunu kanıtlamaktadır.

Filippo esprili bir konuşmacıydı, hazırcevaplık yeteneği çok büyüktü. Sözgelimi bir defasında Lorenzo Ghiberti hakkında keskin bir yorum yapmak istedi. Lorenzo, Monte Morello'da Lepriano adında bir çiftlik almış, bu çiflikten kazandığının iki katını buraya harcamıştı. Bu durumdan öyle

nefret etmişti ki çiftliği satmıştı. Filippo'ya Lorenzo'nun o zamana kadar yaptığı en büyük işin ne olduğu sorulunca (belki de aralarındaki düşmanlıktan ötürü Lorenzo'nun canını yakması bekleniyordu), Filippo şu yanıtı verdi: "Lepriano'yu satmak."

En sonunda, Filippo çok yaşlanınca (altmış dokuz yaşındaydı), 16 Nisan 1446'da daha güzel bir âleme göçtü, ona bu dünyada şeref, cennette de istirahat edecek bir yer sağlayan yapıtlarla uğraşmıştı bütün ömrü boyunca. Ölümü anlatılamayacak kadar büyük bir üzüntü yarattı ülkesinde (öldükten sonra değeri, sağken olduğundan daha çok bilindi) ve ailesinin mezarı San Marco'da bulunmasına rağmen Filippo büyük bir debdebeyle Santa Maria del Fiore'ye, kapının karşısındaki kürsünün altına gömüldü. İki incir yaprağı ile altın rengi bir tarla üstünde yeşil dalgaları gösteren bir hanedan arması vardı kürsüde zira Filippo'nun ailesi Ferrara bölgesinden, daha doğrusu Po kıyısındaki Ficaruolo kasabasından geliyordu. Armadaki yapraklar kasabayı, dalgalar da ırmağı simgeliyordu.

Birçok sanatçı, özellikle de hep yardım ettiği en yoksul sanatçılar Filippo için derinden yas tuttu. O bir Hıristiyan gibi yaşadı, dünyaya iyiliğinin ve soylu dehasının hatırasını bıraktı. Bence eski Yunanlıların ve Romalıların çağından günümüze kadar ondan daha yetenekli ve seçkin bir sanatçı gelmediği söylenebilir. İtalya'nın dört bir yanında eski sanatçılar tarafından Alman sanat üslubunun benzersiz bir itibar gördüğüne, birçok binada kullanıldığına bakılınca Filippo daha da çok övgüyü hak etmektedir. Zira antik kornişlerin kullanımını yeniden keşfetmiş, Toscana, Korint, Dor ve İyon düzenlerini orijinal formlarına geri döndürmüştür.

Borgo a Buggiano'dan gelen Il Buggiano onun öğrencilerinden biriydi. Santa Reparata'nın sakristisi için vaftiz kurnasını o yaptı, su atan çocuk figürlerini oydu, ayrıca ustasının doğal boyutlarda bir mermer baş heykelini gerçekleştirdi. Bu yapıt Filippo'nun ölümünden sonra Santa Maria del Fiore'ye, kilise girişinde kapının sağına yerleştirildi. Aşağıdaki mezar yazıtı, Brunelleschi yaşarken nasıl ülkesini onurlandırdıysa halkın da onu onurlandırmak için koyduğu yerde, hâlâ aynı noktada görülebilir:

D.S.
Quantum Philippus architectus arte Daedala valuerit, cum huius celeberrimi templi mira testudo, tum plures aliae divino ingenio ab eo adinventae machinae documento esse possunt. Quapropter ob eximias sui animi dotes, singularesque virtutes ejus XV Kal. Majas anno MCCCCXLVI ejus B.M. corpus in hac humo supposita grata patria sepeliri jussit.[92]

92 Hem bu ünlü kilisenin muhteşem kubbesi hem de mimar Filippo'nun dehasının icat ettiği başka birçok düzenek, onun üstün becerisine tanıklık etmektedir. Dolayısıyla, onun istisnai

Bununla birlikte, Filippo'ya daha çok saygılarını sunmak isteyen başkaları da şu iki satırı ekledi:

Philippo Brunellesco Antiquae architecturae instauratori
S.P.Q.F. civi suo benemerenti.

Giovanbattista Strozzi ise şunu ekledi:

Taş taş üstüne olduğu gibi,
döne dolaşa sonsuzca yükseldim,
Böylece adım adım daha da yükseğe çıkarak
cennete geri döndüm.[93]

Filippo'nun öğrencileri arasında Lugano'dan Domenico del Lago, mükemmel bronz işler çıkaran Geremia da Cremona, Venedik'te bazı yapıtlar gerçekleştiren bir Sclavonia'lı, Eczacılar Loncası için Orsanmichele'deki Meryem'i yaptıktan sonra Tagliacozzo kontu için önemli bir işe başladığı sırada ölen Simone, 1461'de Ferrara'da Dük Borso için bronz bir at yapan Floransalı Antonio ve Niccolò, ayrıca da adlarını teker teker belirtmenin çok uzun süreceği başka birçokları vardı.

Filippo bazı açılardan talihsizdi: şu ya da bu kişiyle mücadele etmek zorunda kalıyordu hep, üstelik bunun yanısıra, bazı yapıtları sağlığında bitirilememiş ve yarım kalmıştı. Sözgelimi, daha önce de belirttiğim gibi, Angeli rahiplerinin onun başladığı kiliseyi bitirememiş olması tam bir trajediydi. Bugün görebildiğimiz yapıya üç bin kuronu aşkın para harcadıktan sonra (para kısmen Tüccarlar Loncası'ndan kısmen de fonun yatırıldığı Monte'den gelmişti) anapara çarçur edildi, inşaat da tamamlanmadı, bugün de hâlâ öyledir. Niccolò da Uzzano'nun hayat hikâyesinde söylediğim gibi, bundan çıkartılacak ders şudur: Kim geride kendisine ait bu türden anıtsal bir şey bırakmak isterse, yaşarken tamamlamalıdır yapıtını, başladığı işi başkası bitirecek diye hiç kimseye güvenmemelidir. Bu kilise konusunda söylediklerim, Filippo Brunelleschi'nin tasarladığı başka birçok bina içinde geçerlidir.

yeteneklerine ve dikkat çekici meziyetlerine bir övgü olarak, minnettar ülke onun aziz hatırasının simgesi naaşının buraya bu toprağa gömülmesini istemiştir. 17 Nisan 1446.

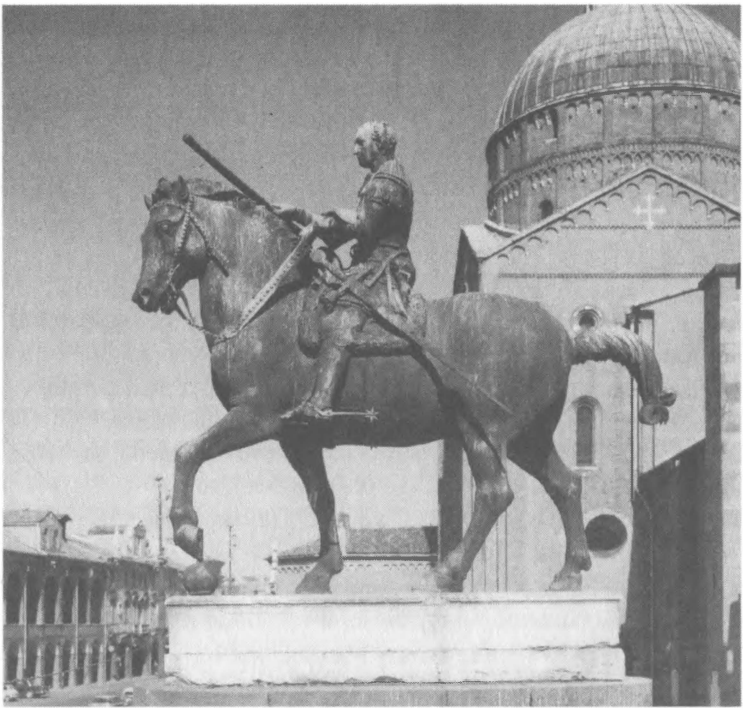
93 Tal, sopra sasso sasso,
Di giro in giro eternamente io strussi:
Che cosí passo passo
Alto girando al ciel mi ricondussi.

Floransalı heykeltıraş DONATELLO'nun Hayatı

1386 - 1466

Yakınları tarafından Donatello diye çağrılan ve bazı yapıtlarını da bu adla imzalayan Donato 1386'da Floransa'da doğdu. Yaşamını sanata adadı, hem müstesna bir yontucu ve harika bir heykeltıraş olduğunu hem de stükte, perspektifte ve çok itibar gördüğü mimarlıkta yetenekli ve becerikli bir işçi olduğunu kanıtladı. Yapıtları zarafet ve tasarım açısından öyle kusursuz nitelikler sergiliyordu ki eski Yunanlıların ve Romalıların yaptıklarına en yakın bulunan yapıtlar onunkilerdi. Dolayısıyla, düşünceli, hünerli ve ustalıklı bir biçimde gerçekleştirdiği alçak kabartma sahneleri iyi kullanan ilk sanatçı olarak görülüyordu haklı olarak. Derin bilgisini ve teknikteki ustalığını sergilediği çalışmalarıyla alışılmadık güzellikte heykeller ortaya koyuyordu. Sadece çağdaşlarından üstün olmakla kalmıyordu, bizim zamanımızın sanatçılarından da üstündü.

Donatello çocukluk yıllarından itibaren Ruberto Marelli'nin evinde yetiştirildi. Güzel karakteri ve yeteneklerini uygulama biçimi sayesinde Ruberto'nun ve onun bütün soylu ailesinin sevgisini kazandı. Daha gençken birçok yapıt ortaya koydu, aslında öyle çok yapıt üretti ki bunlar pek az ilgi çekti. Yine de Donatello, gri kum taşından oyduğu ve Floransa'daki Santa Croce'ye, Cavalcanti Şapeli'nin altarı yakınına koyulan bir Meryem'e Müjde gerçekleştirince adını duyurdu, kim olduğunu gösterdi. Bu yapıt için, kaidesinde çeşitli ve birbirine sarılmış işler bulunan grotesk üslupta bir süsleme yaptı, kaidenin üstünde de altı *putto*'yu taşıyan bir çeyrek daire yer alıyordu. Çelenkle süslenmiş bu *putto*'lar sanki yüksekten korkuyormuş da kendilerini sağlama almaya çalışıyormuşçasına birbirlerine kollarını dolamıştı. Donatello'nun yaratıcılığı ve yeteneği özellikle Meryem figüründe açıkça görülür: Meleğin beklenmedik tezahüründen korkan Meryem büyüleyici, çekingen bir hareketle alçakgönüllü bir reverans yapar, melek onu selamlarken o da nefis bir zarafetle meleğe doğru döner. Meryem'in hareketi ve yüz ifadesi hem onun yumuşak başlılığını hem de beklenmedik



Donatello, *Gattamelata*, 1447-50,
Piazza del Santo, Padova.

armağana, özellikle böyle büyük bir armağana yaraşan minnet duygusunu ortaya koyar. Dahası, Donatello, çıplak figürlerin biçimini akla getirerek ve eskilerin yıllardır kaybolup gitmiş olan güzelliğini yeniden yaratmaya çabaladığını göstererek Meryem'in ve meleğin üstündeki giysilerde kumaş kıvrımlarının ve katlarının ustaca dökülmesini sağlamıştır. Öyle bir yetenek ve hüner sergilemiştir ki kısaca belirtecek olursak, hiç kimse onun tasarımından, muhakemesinden, keski kullanımından, yapıtı icrasından daha iyisini yapamazdı.

Aynı kilisede paravanın altında, Taddeo Gaddi'nin imzasını taşıyan sahnenin yanında, Donatello'nun olağanüstü zahmetler çekerek yaptığı bir ahşap haç bulunur. Sanatçı, haçı bitirdiğinde, çok ender bulunacak cinsten bir yapıt ortaya koyduğundan emin bir şekilde, yakın arkadaşı Filippo Brunelleschi'ye görüşünü sorar. Ama Filippo, Donatello'nun daha önce kendisine anlattıklarına dayanarak çok daha iyi bir şey görmeyi beklemektedir, ne olduğunu görünce kendi kendine gülümser sadece. Bunun üzerine Donatello aralarındaki arkadaşlığın hatırına ne düşündüğünü söylemesi için

yalvarır. Karşısındakini memnun etmeye her zaman hazır olan Filippo da yanıt verir: Donatello haçın üstüne, çok daha narin ve her yanıyla o zamana dek yaratılmış en kusursuz insan formuna sahip İsa Mesih'in bedenini değil bir köylünün bedenini koymuş gibi gelmiştir ona. Umduğu gibi övgüler almak yerine eleştirildiğini, hem de tahmin edebileceğinden çok daha keskin eleştiriler aldığını görünce Donatello sitem eder: "Bir şeyi yapmak eleştirmek kadar kolay olsaydı, benim İsa'm sana gerçekten İsa gibi görünürdü. Öyleyse git bir tahta bul ve kendin yapmaya çalış bakalım."

Filippo başka bir şey söylemeden eve döner ve gizlice bir haç üstünde çalışmaya başlar, Donatello'dan baskın çıkarak yaptığı değerlendirmenin haklılığını kanıtlamaya kararlıdır. Birkaç ay sonra kusursuz bir hale getirir yapıtı. Bir sabah Donatello'yu birlikte akşam yemeği yemeye çağırır, Donatello da daveti kabul eder. Filippo'nun evine giderlerken Eski Çarşı'ya gelirler, Filippo biraz alışveriş yapıp aldıklarını Donatello'ya verir: "Sen bunları eve götür ve beni bekle. Çabucak geleceğim."

Dolayısıyla Donatello doğruca eve gider, salona girince Filippo'nun güzel bir ışık altına yerleştirdiği haç üstündeki İsa heykelini görür. Durup inceler, o kadar mükemmel bulur ki son derece etkilenir, elleri şaşkınlıktan iki yana düşer; bunun üzerine önlüğü de düşer ve yumurtalar, peynirler, alışveriş malzemeleri yere yuvarlanır, her şey kırılıp dökülür. Donatello sanki aklını kaçırmış gibi orada öyle şaşkınlık içinde dikilip dururken Filippo çıkagelir, "N'aptın yahu Donatello? Her şeyi kırdın, ne yiyeceğiz şimdi?" der gülerek.

"Ben şahsen bu sabahki payımı aldım. Sen de kendininkini al istersen. Ama n'olursun bana yetti bu kadarı. Senin işin İsa'lar yapmak, benimki de köylüler."

Donatello aynı şehirde, San Giovanni Vaftizhanesi'nde, Konstanz Konsili tarafından papalıktan azledilen papa Johannes Coscia için bir mezar yaptı. Bu mezar, Coscia'nın çok yakın arkadaşı Cosimo de' Medici tarafından sipariş edilmişti. Donatello mevtanın altın kaplama bronzdan büstünü ve mermerden Umut ve Hayırseverlik heykellerini kendi eliyle yaptı. Öğrencisi Michelozzo da İnanç heykelini gerçekleştirdi. Aynı kilisede, mezarın karşısında, Mecdelli Meryem'i nedamet getirirken gösteren bir ahşap heykel görülebilir. Zarafetle icra edilmiş, etkileyici bir yapıttır bu. Mecdelli Meryem, perhiz ve oruçtan mum gibi erimiş olarak tasvir edilmiştir. Figürün her bölümünün kusursuz doğruluğu Donatello'nun anatomi konusundaki uzman bilgisini sergilemektedir. Eski Çarşı'da bir granit sütun üstünde, Donatello'nun gri kum taşından oyduğu, kendiliğinden dimdik duran bir Bereket heykeli yer alır. Bu heykel öylesine mükemmeldir ki heykel sanatını uygulayan ve anlayan herkesten en yüksek övgüleri alır. Bu sütun daha önce Vatizhane'deydi, öbür granit sütunlarla birlikte galeriyi taşıyordu.

Sonra kaldırıldı, kilisenin ortasından alınan yivli bir sütun konuldu yerine. Bu yivli sütun, Floransalılar Hıristiyanlığa geçip Mars heykelini kaldırtmadan önce o heykeli taşıyordu.

Donatello gençken Santa Maria del Fiore'nin ön cephesi için Daniel peygamberin mermer bir heykelini de yaptı; daha sonra da Aziz Yuhanna'nın sekiz kadem yüksekliğinde, havariyi basit giysiler içinde ve oturmuş vaziyette gösteren bir heykelini gerçekleştirdi. Bu heykel çok övgü aldı. Aynı mekânda Via del Cocomero'ya bakan tarafın köşesinde iki sütun arasında duran yaşlı bir adamın heykeli görülebilir. Donatello'nun bıraktığı yapıtların hepsinden çok, bu yapıt eski üslupla benzerlikler taşımaktadır. Adamın başı, yıllar içinde zamanın ve meşakkatin ezdiği bir kimsenin düşüncelerini yansıtır. Donatello Santa Maria del Fiore'nin içinde, eski sakristinin kapısının üstünde bulunan orgun süslemesini de gerçekleştirdi. Figürler öyle güçlü bir biçimde oyulmuştur ki, tıpkı anlatıldığı üzere, gerçekten canlı ve kımıldıyormuş gibi görünürler. Bu yapıt Donatello'nun elleriyle olduğu kadar beyniyle de çalıştığını gösterir. Birçok sanat yapıtı yapıldığında güzel görünür ama sonra, atölyeden alınıp yerine konulduğunda, değişik bir ışık altına ya da zeminden daha yükseğe yerleştirildiğinde bir başka görünüş sunar, büsbütün farklı görünür. Ama Donatello heykellerini öyle iyi yapıyordu ki çalıştığı odadan kaldırılıp, asıl yerlerine konulduğu zaman çok daha güzel görünüyordu işleri.

Santa Maria del Fiore'nin yeni sakristisi için Donatello, frizin çevresindeki festonları tutan küçük oğlan çocuklarının tasarımını yaptı, ayrıca kubbenin altındaki yuvarlak pencerenin camına işlenmiş figürlerin çizimini yani Meryem'in Taç Giymesi'ni gösteren tasviri de gerçekleştirdi. Açıkça görülebileceği üzere onun yaptığı, öbür pencereler için yapılan çizimlerden çok daha iyiydi.

Donatello Kasaplar Loncası için, Floransa'da Orto'daki San Michele'de[94] görebileceğiniz bir mermer heykelde bilgece ve fevkalade bir Aziz Petrus figürü yaptı. Kumaşçılar Loncası için de havari Markos'un heykelini yonttu. Filippo Brunelleschi'yle anlaşarak, sipariş ikisine birlikte verilmiş olmasına rağmen, heykeli tek başına tamamladı. Donatello bu yapıtta öyle büyük bir sağduyu sergiledi ki, herhangi bir açıdan muhakemeden yoksun olanlar yapıtın mükemmelliğini algılamayı başaramadılar ve loncanın yöneticileri de heykelin yerine konulması konusunda isteksiz davrandılar. Bunun üzerine Donatello heykelini yüksekçe bir yere yerleştirmeye izin vermelerini istedi, üzerinde çalışacağını ve onlara bambaşka bir heykel sunacağını söyledi. Lonca bunu kabul edince Donatello on beş gün boyunca heykelin üstünü örttü sadece, sonra da hiçbir değişiklik yapmadan örtüyü kaldırdı, herkes hayretler içinde kaldı.

94 Daha ziyade Orsanmichele adıyla bilinir.

Zırh ve Silah Yapımcıları Loncası için Aziz Georgius'u zırhlar içinde gösteren çok canlı bir figür gerçekleştirdi; bu azizin başında gençliğin güzelliğini, silah kuşanmış cesaret ve yiğitliği, müthiş bir gayreti ifade etti. Taşın içinde hayatın ta kendisi büyük bir enerjiyle hareket eder gibi görünmektedir. Kuşkusuz, hiçbir modern heykel, doğa ve sanatın Donatello'nun eli aracılığıyla bu mermerde yarattığı ruh ve canlılığa sahip değildir. Donatello bu figürün bulunduğu nişin kaidesine, Aziz Georgius'u ejderhayı öldürürken gösteren, mermerden bir alçak kabartma yaptı. Azizin atı çok büyük övgü ve takdir kazanmıştır. Alınlığa da yine alçak kabartma olarak Tanrı'yı yarı beline kadar gösteren bir figür gerçekleştirdi. Orsanmichele'deki ibadet odasının karşısına, Mercatanzia[95] için mermerden bir *tabernaculum* yaptı, bunu yaparken Alman üslubundan bütünüyle uzaklaşarak Korint düzeni diye bilinen İlkçağ üslubunu kullandı. Bu nişe iki heykel yerleştirilecekti ama fiyatta anlaşma sağlanamadığı için Donatello o heykelleri yapmayı reddetti. Sanatçının ölümünden sonra bu figürler, Andrea del Verrochio tarafından, hayat hikâyesinde anlatacağını üzere, bronzdan yapıldı.

Santa Maria del Fiore'nin çan kulesinin ana cephesi için Donatello dört mermer figür gerçekleştirdi; her biri on kadem yüksekliğindeki bu figürlerden ortada bulunan iki tanesi için canlı modelden çalışılmıştı. Bu iki figürün biri, Francesco Soderini'yi genç bir adam olarak tasvir ediyordu, öteki de günümüzde Il Zuccone diye bilinen Giovanni di Barduccio Cherichini'yi gösteriyordu. Il Zuccone'yi temsil eden figür önemli bir yapıt olarak görülüyor, Donatello'nun bütün öbür yapıtlarından daha zarif bulunuyordu, dolayısıyla Donatello herhangi bir şeyin doğruluğu konusunda inandırıcı bir biçimde yemin etmek istediği zaman "Zuccone'me duyduğum inanç üstüne" diye yemin ederdi.

Ve bu heykel üstünde çalışırken de bakıp bakıp "Konuş, kahrolası, konuşsana!" diye mırıldanırdı.

Çan kulesinin piskoposluğa bakan kapısının üst kısmına İshak'ı kurban etmek üzere olan İbrahim'i ve bir başka peygamberi tasvir etti; bu figürler iki heykelin arasına yerleştirilmişti.

Floransa Signoria'sı için Donatello, yaya meydanına, *loggia*'daki kemerlerden birinin altına yerleştirilen ve Yudit'i Holofernes'in başını keserken gösteren madenî bir döküm yaptı. Bu mükemmel ve ustaca gerçekleştirilmiş yapıtta Donatello, Yudit'in görünüşü ve giysilerinin sadeliği aracılığıyla izleyiciye kadının gizli cesaretini ve Tanrı'dan aldığı içsel gücünü yansıtır. Benzer biçimde, Holofernes'in yüz ifadesinde de şarabın ve uykunun etkisi görülmekte, ruhu bedenini terk ederken soğuk ve gevşek uzuvlarında ölümün varlığı hissedilmektedir. Donatello öyle iyi çalışmıştır ki son derece zarif ve

95 Floransa ticaret mahkemesi.

güzel bir döküm ortaya çıkarmıştır, sonra da öyle güzel perdahlamıştır ki yapıtın seyrine doyum olmaz. Basit bir tasarıma sahip granit parmaklıktan oluşan kaide de göze çok hoş görünür ve son derece zariftir. Donatello sonuçtan o kadar memnun olmuştu ki ilk kez bir yapıtının üstüne adını koymaya karar verdi, bu kararını şu sözcüklerde görmek mümkündür: *Donatello Opus*.

Signoria sarayının[96] avlusunda Davud'un bronz bir heykeli bulunur, doğal boyutlarda çıplak bir figürdür bu. Golyat'ın kafasını kesen Davud, ayağını kaldırıp devin üstüne koymaktadır, sağ elinde de bir kılıç vardır. Bu figür canlılığı ve yumuşaklığı açısından öyle doğaldır ki sanatçılar canlı modelden kalıba dökülmediğine inanmakta güçlük çekerler. Heykel, önceleri Medici'lerin villasının bahçesinde duruyordu ama Cosimo'nun sürgüne gönderilmesinden sonra yeni yerine taşındı. Günümüzde Dük Cosimo bir çeşmeye yer açmak için heykeli yine oradan kaldırttı, yapıt eskiden aslanların durduğu yerde, dükün sarayın arkasında yaptırmak istediği başka bir geniş bahçe için saklanmaktadır. Lorenzo della Volpaia'nın saatinin bulunduğu salonda, sol tarafta, mermerden yapılma çok zarif bir Davud heykeli yer alır Golyat'ın ölüsünün tepesinde bacaklarını açmış dikilmektedir, elinde de devi öldürürken kullandığı sapan vardır.

Medici villasının ilk avlusunda sekiz adet mermer madalyon bulunur. Antikçağ kabartmalı değerli taşların kopyalarını içeren bu madalyonların arka yüzlerinde Donatello'nun gerçekleştirdiği birtakım güzel sahneler yer alır. Bu madalyonlar pencereler ile *loggia*'ların kemerlerinin üstündeki arşitravın arasında yer alan frize inşa edilmiştir. Donatello, Marsyas'ın tasvir edildiği, bahçenin girişine yerleştirilmiş beyaz mermerden yapılma bir Antikçağ heykelini de restore etmiştir. Kapıların üstüne yerleştirilmiş birçok Antikçağ büstü de onun tarafından restore edilip ustalıkla stükten yapılmış kanatlar ve elmaslarla (Cosimo'nun amblemi) süslenmiştir. Suların dökülmesi için iki adet çok güzel granit vazo yapmıştır, bunlardan biri Floransa'daki Pazzi bahçesi içindir. Medici Sarayı'nda da mermer ve bronzdan alçak kabartma çeşitli Madonna'lar, birtakım nefis figürler içeren ve mermere düz kabartma olarak muhteşem bir şekilde yontulmuş başka sahneler bulunmaktadır. Cosimo, Donatello'nun yeteneğini öyle takdir ediyordu ki sanatçıyı hiç boş bırakmadı. Buna karşılık da Donatello Cosimo'yu öyle çok seviyordu ki en ufak bir işaretinden bütün istediklerini anlayabiliyordu ve onu hiç hayal kırıklığına uğratmadı.

Anlatılanlara bakılırsa, Cenovalı bir tüccar Donatello'ya doğal boyutlarda bir bronz büst sipariş etmiş. Uzun bir mesafeye götürüleceği için çok hafif yapılmış bu güzel büstün siparişini Donatello Cosimo'nun tavsiyesi üzerine almış. Büst yapılıp bitirilince tüccar ödemeyi yapmak istemiş

96 Palazzo Vecchio.

ama Donatello çok yüksek bir fiyat istiyor diye itiraz etmiş. Anlaşmazlık Cosimo'ya bildirilmiş, Cosimo büstü sarayın üst avlusuna taşıtmış, caddeye bakan mazgalların arasına, daha iyi görülebileceği bir yere yerleştirtmiş. Sonra, meseleyi bir çözüme bağlamaya çalıştığında, tüccarın Donatello'nun istediğinden çok daha düşük bir fiyat teklif ettiğini görmüş, kendisi de teklifi çok düşük bulduğunu söylemiş. Bunun üzerine, fiyatı çok yüksek bulan tüccar, Donatello'nun işi bir ay ya da biraz daha uzun bir sürede bitirdiğine göre günde yarım florinden fazla kazanmış olacağını belirtmiş. Donatello bu sözden dolayı büyük bir hakarete uğradığını düşünerek öfkeyle tüccara dönmüş, bir yıllık zahmetin semeresini bir saniyede mahvedebilecek türden bir adam olduğunu söylemiş ve ansızın büstü itip caddeye düşürmüş, heykel paramparça olmuş, tüccarın bronzdan ziyade bakla pazarlığı yapmaya alışkın olduğunu gösterdiğini de eklemiş sözlerine. Tüccar yaptığına pişman olmuş, Donatello heykeli yeniden yaparsa iki katını ödeyeceğini vaat etmiş ama ne onun vaatleri ne de Cosimo'nun ricaları Donatello'yu ikna edememiş.

Martelli ailesine ait konutlarda mermerden ve bronzdan birçok sahne yer alır. Donatello, bunlar arasında altı kadem yüksekliğinde ayakta duran bir Davud heykelinin de bulunduğu birtakım yapıtları sevgisinin ve bağlılığının nişanesi olarak sunmuştur. Özellikle, altı kadem yüksekliğinde, zemine yapışık olmayıp müstakil duran, mermerden bir Aziz Yuhanna heykeli vardır ki bugün Ruberto Martelli'nin mirasçılarının evinde görülebilen bu heykel son derece nadir bir yapıttır. Söz konusu heykel, ağır para cezalarına karşılık rehine konulması, satılması ya da verilmesini engelleyen bir koşulla emanet bırakılmıştı. Martelli ailesinin Donatello'ya duyduğu saygının bir kanıtı ve taahhüdüydü bu. Donatello da yeteneğine sağlanan fırsatlar ve himaye için duyduğu minnetle karşılık veriyordu bu tavra.

Donatello, bir başpiskopos için Napoli'ye gönderilen mermer bir mezar yapmıştı. Mezar bugün Sant'Angelo di Seggio di Nido'da bulunmaktadır. Bu mezarda müstakil duran üç figür başlarıyla lahdi taşır, lahdin üstünde de alçak kabartma olarak öyle güzel bir sahne vardır ki ne kadar övsek azdır. Aynı şehirde, Matalone kontunun malikânesinde Donatello'nun yaptığı bir at başı vardır. Bu yapıt o kadar zariftir ki birçok kimse bunun antika olduğunu sanır.

Donatello Prato kasabasında, üstünde Meryem'in kuşağının sergilendiği mermer bir kürsü yaptı. Çevresine dans eden çocuk figürleri oydu, bu figürleri öylesine güzel ve etkileyici bir ustalıkla gerçekleştirdi ki öbür yapıtlarından hiç de aşağı kalmayan bu yapıtıyla mutlak kusursuzluğa erişmiş heykeli icra ettiği söylenebilir. Ayrıca, kürsüyü taşıması için iki bronz sütun başı yaptı. Bu sütun başlarından biri hâlâ yerindedir ama öbürü, şehri yağmalayan İspanyollar tarafından yağmalanmıştır.

O dönemde, Venedik Signoria'sı Donatello'nun şöhretini işitince Padova şehrindeki Gattamelata anıtını yapması için sanatçıya elçi gönderdi.

Donatello çabucak Padova'ya gitti ve Sant'Antonio meydanındaki bronz at heykelini gerçekleştirdi. At horuldayıp titrerken tasvir edilmiştir. Donatello binicinin büyük cesaretini ve gururunu çok canlı bir biçimde ifade etmiştir. Aslında, bu devasa dökümün oranları ve mükemmelliği açısından uzmanlığını öylesine kanıtlamıştır ki hareketi ifade etme, tasarım, beceri, gayretli çalışma ve oranlarda Antikçağ zanaatkârlarıyla boy ölçüşür. Yapıt gören herkesi hayrete düşürmüştür, bugün de görenleri şaşırtmaya devam etmektedir. Padovalıların, Donatello hemşehrileri olsun ve başka bir yere gitmeyip onların şehrinde kalsın diye ellerinden geleni yapmasına, her türlü sevimliliği göstermesine yol açtı bu at heykeli. Bu amaçla Padovalılar, Fransisken kilisesindeki başaltarın *predella*'sı için Padovalı Aziz Antonio'nun yaşamından bazı sahneler ısmarladılar Donatello'ya. Söz konusu sahneler alçak kabartmadır ve ince farkları öylesine ayrıntılı göstererek icra edilmiştir ki en iyi heykeltıraşlar bu sahnelerin karşısında durup kabartmanın güzel ve çeşitlilik içeren kompozisyonu, olağanüstü figürlerin bolluğu ve uzaklaşan perspektifler karşısında hayretten neredeyse serseme dönerler. Donatello'nun altar arkalığına yaptığı, ölmüş İsa'ya ağlayan Meryem'ler de çok güzeldir. Sanatçı, Capodilista kontlarından birinin evinde ahşaptan bir at iskeleti yaptı (heykel bugün hâlâ görülebilir ama başı yoktur); heykelin çeşitli kısımlarını öyle bir yöntemle birleştirdi ki yapıtın nasıl gerçekleştirildiğini inceleyen herkes Donatello'nun aklından geçen özgün fikirleri ve yaratıcılığını takdir edebilir.

Donatello'nun yapıtlarından birisi de, hem kendinin hem de rahibelerin arkadaşı olan bir Floransalı papazın ricası üzerine bir rahibe manastırı için gerçekleştirdiği ahşap Aziz Sebastianus heykelidir. Papaz, Donatello'ya rahibelerin elindeki eski çirkin heykeli getirip aynı onun gibi bir heykel yapmasını rica etti. Dolayısıyla rahibi ve rahibeleri memnun etmek için Donatello eski heykeli kopya etmeye zorladı kendini. Ama çirkin bir yapıtı taklit etse bile, her zamanki mükemmellik ve ustalığını işin içine katmadan edemedi. Bu heykelle birlikte kil ve stükten başka birçok figür yaptı, rahibelerin bahçelerinden birindeki eski bir mermer parçasının bir ucuna çok güzel bir Madonna oydu. Donatello'nun gerçekleştirdiği sayısız yapıt Padova'nın çeşitli yerlerine dağılmıştı ve bu şehirde biraz idrak sahibi herkes ona bir mucize gözüyle bakıyordu. Ne var ki Padovalıların övgülerine rağmen Donatello Floransa'ya dönmeye karar verdi. Olduğu yerde biraz daha kalırsa bildiği herşeyi pohpohlamalar yüzünden unutacağını söylüyordu. Kendi memleketine, durmadan eleştirilere uğradığı yere dönmeye can attığını çünkü böylece araştırma yapmak ve daha büyük bir şöhret kazanmak için itici bir nedeni olacağını ifade ediyordu. Dolayısıyla Padova'dan ayrılıp Venedik üzerinden Floransa'ya döndü, iyi niyetinin bir işareti olarak, Venedik'te, Floransalı cemaate ahşaptan bir Vaftizci Yahya heykeli

bıraktı. Bu hediyesini Fransisken kilisesinin Floransa şapeli için, büyük bir özen ve çabayla gerçekleştirmişti. Faenza şehrinde ahşaptan iki heykel yonttu, bir Aziz Yuhanna ile bir Aziz Hieronymus. Bu iki heykel de en az öbür yapıtları kadar beğenilmektedir.

Sonradan, Toscana'ya döndükten sonra, Montepulciano'daki bölge kilisesinde, çok güzel bir sahneyle süslenmiş bir mermer mezar yaptı. Floransa'daki San Lorenzo'nun sakristisi için de üzerinde Andrea Verrocchio'nun da çalıştığı bir mermer kurna gerçekleştirdi. Lorenzo della Stufa'nın evinde çok canlı ve sahici görünen birtakım başlar ve figürler yaptı.

Donatello daha sonra Floransa'dan ayrılıp Antikçağ dünyasına ait olabildiğince çok sayıda yapıtı taklit etmek üzere Roma'ya gitti. Orada incelemelerini yürütürken ekmek-şarap âyini için taş bir *tabernaculum* yaptı. Bu mahfaza bugün San Pietro'da bulunmaktadır. Floransa'ya geri dönerken Siena'dan geçti, orada San Giovanni'nin vaftizhanesi için bronz bir kapı yapmaya söz verdi. Ahşap modeli yaptı, balmumu kalıpları neredeyse bitirmiş ve döküme hazır dış kabukla bunları güzelce kaplamıştı ki yakın bir arkadaşı, Bernardetto di Mona Papera adındaki Floransalı bir kuyumcu Roma'dan dönerken buraya uğradı. Şu ya da bu nedenle öyle ikna edici oldu ki kendisine ait bir takım nedenlerle ya da başka gerekçelerle Donatello'nun kendisiyle birlikte Floransa'ya dönmesine yol açtı. Dolayısıyla kapının bitirilmesi şöyle dursun daha yapımına doğru dürüst başlanmamıştı bile. Donatello'nun bu şehirden ayrılırken bıraktığı tek yapıt, Siena katedralinde, kilise malları yönetim bürosundaki bronz bir Vaftizci Yahya figürüydü. Heykelin sağ dirseğinden aşağıdaki kısmı yoktu; söylenenlere bakılırsa Donatello ücretini tam olarak alamadığı için heykel bu haldeydi.

Floransa'ya dönüşünde Donatello, San Lorenzo'nun sakristisine Cosimo de' Medici için bazı stük işleri yani tonozun pandantiflerine dört madalyon yaptı. Madalyonların zemini perspektifliydi, kısmen boyanmış kısmen de alçak kabartma olarak gerçekleştirilmiş bu yapıtlar İncil yazarlarının yaşamından sahneler içeriyordu. Yine aynı mekân için alçak kabartma olarak iki adet çok zarif küçük kapı yaptı, bu kapılarda Havariler, Din Şehitleri ve Günah Çıkaran Papazlar tasvir edilmişti. Bunların üzerine de çok derin olmayan bazı nişler yaptı, birinde Aziz Laurentius ile Stefanos'un, bir başkasında Aziz Kosmas ile Damianos'un figürleri yer alıyordu. Kilisenin transeptine, çok ustaca bir tarzda, her biri on kadem yüksekliğinde, stükten dört aziz yaptı. İsa'nın Çilesi'ni içeren bronz kürsüleri de o çizdi. Hem çizgilerdeki kuvvet ve yaratıcılık hem de figürlerin ve yapıların çokluğu açısından dikkate değer bir yapıt ortaya koydu. Ne var ki yaşı iyice ilerlediği için bu işlerini tamamlayamadı, kürsüler öğrencisi Bertoldo tarafından bitirildi. Santa Maria del Fiore'de Donatello tuğla ve stükten iki dev figür gerçekleştirdi. Bu figürler kilisenin dışına, şapellerin yan taraflarına süsleme olarak

yerleştirildi. Santa Croce'nin kapısının üzerinde hâlâ görmenin mümkün olduğu bir Aziz Louis heykeli vardır. Donatello'nun bronzdan yaptığı heykel on kadem yüksekliğindedir. Birisi Donatello'ya bu heykeli yüzüne gözüne bulaştırdığını, bunun belki de o zamana kadar çıkardığı en kötü iş olduğunu söylemiş, Donatello özellikle böyle yaptığını, çünkü azizin kendisinin de bir manastır uğruna krallığı bırakarak işi yüzüne gözüne bulaştırmış olduğunu belirterek karşılık vermiş. Sanatçı Cosimo de' Medici'nin karısının bronz büstünü yaptı, bu büst Dük Cosimo'nun Donatello'ya ait başka birçok bronz ve mermer yapıtın da bulunduğu odasında korunmaktadır. Söz konusu yapıtlar arasında, hayal edilebilecek en güzel şeylerden biri olan, mermerden yapılma çok hafif kabartma bir Meryem ile Çocuk İsa figürü vardır. Fra Bartolommeo tarafından minyatür sahnelerle çerçevelenmiştir, o sanatçının hayat hikâyesinde anlatacağım üzere gerçekten şaşırtıcıdır bu sahneler. Dük Cosimo, Donatello'nun elinden çıkma bir Çarmıha Gerilen İsa heykeline de sahiptir, yapıt öyle güzeldir ki mucize gibi görünür. Dük bu yapıtı çalışma odasında, nadir bulunan sayısız antika ve güzel madalyonlarla birlikte saklamaktadır. Ayrıca İsa'nın Çilesi'ni gösteren bronz bir pano dükün eşyaları arasında yer alır. Alçak kabartma olarak yapılmış bu panoda birçok figür vardır, yine bir başka bronz panoda da İsa'nın Çarmıha Gerilişi bulunmaktadır. Zarif bir Floransalı ve gerçek bir beyefendi olan Jacopo Capponi'nin mirasçılarına ait evde yarım kabartma olarak oyulmuş, Meryem figürünü içeren bir mermer vardır. Bu kabartma dikkate değer bir sanat yapıtı olarak görülür. Ekselanslarının mutemeti olan Antonio de' Nobili de Donatello'nun elinden çıkma bir Madonna'ya sahipti. Alçak kabartma olarak mermere oyulmuş bu yarı-figür öyle güzeldi ki Antonio de' Nobili bütün servetinden daha çok değer veriyordu ona. Alışılmadık bir erdem ve idrak sahibi olan, bütün sanatçıların ve değerli kimselerin dostu olan oğlu Giulio da aynı derecede değerini biliyordu yapıtın. Floransalı bir soylu olan Giovanbattista d'Agnol Doni'nin evinde Donatello'nun yaptığı bronz bir Merkür vardır. Bütünüyle tam kabartma olarak yapılmış, üç kadem yüksekliğindeki ve tuhaf bir giyim kuşam içindeki bu Merkür son derece cazip görünür. O güzel evi süsleyen öbür yapıtlardan hiç de aşağı kalmaz. Giotto'nun yaşam öyküsünde sözü edilen Bartolommeo Gondi, yarım kabartma bir Madonna'ya sahiptir. Donatello bu yapıtı öyle büyük bir sevgi ve özenle gerçekleştirmiştir ki Meryem'in başının duruşu ve giydiği zarif giysiler bakımından daha iyisini bulmak ya da daha hoş bir üslup hayal etmek olanaksızdır.

Dük hazretlerinin baş hesap kontrolörlüğünü ve sekreterliğini yürüten, soylu mesleklerin, sanat ve bilimlerin dostu, seçkin bir hukukçu olan Lelio Torelli de yine Donatello'nun elinden çıkma mermer bir Madonna panosuna sahiptir.

Donatello'nun yaşamının ve yapıtlarının öyküsünü baştan sona anlatmak isteyen bir kimse, benim sanatçılarımızın hayat hikâyelerinde anlatmayı niyet ettiğimden çok daha fazasını yazmak zorundadır. Zira, benim birtakım ayrıntılar vererek dile getirdiğim belli başlı yapıtları dışında, Donatello, sanatının kapsadığı en küçük şeylere de el atmıştır. Örneğin, şömine pervazları ve şehir sakinlerinin evlerinin ön cepheleri için armalar yapmıştır. Bunların çok zarif bir örneği Vacca fırınının karşısındaki Sommai evinin dışında görülebilir. Donatello, Martelli ailesi için, cesetlerin küllerini koymak üzere beşik biçiminde bir hasır sandık yaptı. Bu sandık, San Lorenzo kilisesinin altına yerleştirildi zira yukarıda o türden hiçbir mezar görülmez, sadece Cosimo de' Medici'nin mezarı üstündeki kitabeyi görmek mümkündür, ama ötekiler gibi bu mezarın da ağzı aşağıdadır.

Anlatılanlara bakılırsa, Donatello'nun kardeşi Simone, Papa V. Martinus'un mezar modelini bitirdikten sonra ağabeyini çağırmış, döküm yapılmadan önce modeli göstermek istemis. Bunun üzerine Donatello Roma'ya gitmek üzere yola koyulmuş, tam İmparator Sigismund'a Papa IV. Eugenius tarafından taç giydirileceği sırada şehre varmış. Dolayısıyla kardeşiyle birlikte şenlik için başlıca süslemelerin yapılmasıyla uğraşmış ve bu çabalarıyla büyük bir onur ve ün kazanmış. Urbino dükü Guidobaldo'nun eşyaları arasında Donatello'nun yaptığı çok güzel bir mermer büst vardır; bu heykelin, dükün atalarına, Giuliano de' Medici tarafından o görkemli sarayı ziyaretinde hediye edildiği söylenir.

Uzun sözün kısası, Donatello öyle yüksekleri hedeflemiş ve o kadar çok iş başarmıştı ki çalışmaları, sağduyusu ve bilgisiyle modern zamanlarda heykel ve nitelikli tasarım sanatına ışık tutan ilk insanlardan biri olduğu söylenebilir. Onun döneminde sütunlar, lahitler ve zafer takları dışındaki Antikçağ yapıtlarının henüz keşfedilip topraktan çıkarılmadığı göz önüne alınacak olursa Donatello çok daha fazla övgüyü hak eder. Cosimo de' Medici Floransa'ya Antikçağ yapıtlarını tanıtma hevesine büyük ölçüde Donatello'dan ötürü kapılmıştır. Bu yapıtlar hâlâ Medici'lerin malikânesinde bulunmaktadır ve tümü de Donatello tarafından onarılıp yenilenmiştir. Donatello son derece yüce gönüllü, cana yakın ve nazik bir insandı, kendinden çok dostlarını düşünürdü. Paraya hiçbir zaman fazla önem vermedi. Elinde avucunda ne varsa tavana asılı bir sepete koyardı, yanında çalışanlar ve dostları sormadan istedikleri kadar alabilirdi bu sepetten. Yaşlılığında çok mutlu bir insandı ama bunadığında ve çalışamaz hale geldiğinde Cosimo ve öteki dostlarından yardım almak zorunda kaldı.

Anlatılanlara göre Cosimo ölüm döşeğindeyken Donatello'yu oğlu Piero'ya emanet etmiş; babasının istediğini saygıyla yerine getirmeye hevesli Piero da, Donatello'ya Cafaggiuolo'da bulunan, geliriyle sanatçının rahat yaşayabileceği bir çiftlik bağışlamış. Bu durum Donatello'yu çok

mutlu etmiş çünkü açlıktan ölme olasılığından onu kurtarıyormuş en azından. Ne var ki heykeltıraş bir yıl bile geçmeden Piero'nun yanına geri dönmüş ve çiftiği yeniden alenen Piero'nun üstüne geçirmiş, bir evi idare etme derdine düşerek ve kiracının tacizine uğrayarak iç huzurunu kaybetmek istemediğini, habire yoluna çıkıp kâh rüzgâr güvercinliğin damını uçurdu, kâh vergiler yüzünden sığırlara komün el koydu, ya da fırtına bağını da üzümlerini de mahvetti diye şikâyet edip duran bir köylüyle uğraşamayacağını söylemiş ısrarla. Donatello bütün bunlardan öyle bıkıp usanmış ki bunca şey düşünmek zorunda kalacağına açlıktan ölmeyi yeğleyeceğini belirtmiş. Piero bu samimiyete gülmüş, sonra da Donatello'yu azaptan kurtarmak için, sanatçının ısrarı üzerine çiftliği kabul etmiş. Kendi banka hesabından, en az çiftliğin sağladığı kadar bir tutarı her hafta nakit ödenmek üzere ona ayırmış. Donatello bu düzenlemeden son derece memnun olmuş. Medici ailesinin bir dostu ve hizmetkârı olarak ömrünün geri kalanını tasasız ve mutlu geçirmiş ama seksen yaşına geldiğinde her tarafına öyle bir felç inmiş ki hiçbir biçimde çalışamaz hale gelmiş, San Niccolò kadınlar manastırı yakınlarında, Via del Cocomero'daki küçük fakirhanesinde yatağından hiç çıkamaz olmuş. Günden güne kötüleyen, yavaş yavaş eriyip giden Donatello 13 Aralık 1466'da öldü. San Lorenzo kilisesine, nasıl sağken ruhen hep Cosimo'nun yakınındaysa bedeni de ölümden sonra ona yakın olabilsin diye, kendi talimatı üzerine Cosimo'nun mezarının yakınına gömüldü.

Donatello'nun ölümü Floransa'nın halkını ve sanatçılarını, heykeltıraşı tanımış olan herkesi yasa boğdu. Yaşarken olduğundan daha büyük bir saygı göstererek sanatçıyı San Lorenzo'ya gömdüler. Bütün ressamlar, mimarlar, heykeltıraşlar ve kuyumcular, neredeyse bütün şehir cenazesine katıldı. Aşağıda verdiğim birkaç örnekte görüleceği üzere, ölümünden uzun bir zaman sonra, Donatello'yu övmek için değişik dillerde çeşitli dizeler yazılmaya devam edildi.

Söz konusu kitabelere gelmeden önce şunu belirtmek yanlış olmayacaktır. Donatello hastayken, ölmeden kısa bir süre önce, bazı akrabaları onu görmeye geldi. Alışılmış hal hatır sorma faslından sonra, Prato'daki çiftliğini onlara bırakmasının bir görev olduğunu söylediler. Çiftlik küçük, geliri de çok az olmasına rağmen ısrarla yalvarıp yakardılar. Büyük bir adalet duygusu taşıyan Donatello bunu işitince şöyle dedi:

> Korkarım ki sizi memnun edemeyeceğim çünkü çiftliğe hiçbir şey vermeyen ama hep bir gün sahip olacağını düşünen, şimdi de sadece şu ziyaretle bunu başaracağını uman sizlere orayı bırakmak yerine, çiftliği hep işleten, orada nice emek harcayan köylüye bırakmak daha doğru geliyor bana. Şimdi çıkın gidin buradan. Tanrı sizi korusun.

Sadece kazandıkları ya da kazanmayı umdukları yüzünden sevgisini veren akrabalara yapılacak yegâne muamele budur. Her nasılsa, Donatello noteri çağırıp, çiftliği öteden beri çalıştıran ve heykeltıraş ihtiyaç duyduğunda ona karşı o akrabalarından kuşkusuz çok daha iyi davranmış olan rençbere bıraktı çiftliği.

Donatello mesleğine ilişkin eşyalarını da öğrencilerine bıraktı. Bu öğrenciler Bertoldo (bugün Dük Cosimo'nun eşyaları arasında bulunan ve at sırtındaki adamları gösteren çok zarif bir bronz savaş sahnesinden anlaşılabileceği üzere, ustasının yapıtlarına çok benzer yapıtlar üreten Floransalı bir heykeltıraş), Nanni d'Anton di Banco (Donatello'dan önce öldü), Rossellino, Desiderio ve Padovalı Vellano idi. Ama aslında, Donatello öldüğünden beri kabartma olarak güzel işler çıkarmak isteyen herkes onun öğrencisi olmuştur denebilir.

Donatello'nun teknik ressamlık yönü de kuvvetliydi. Çizimlerini öyle ustaca, öyle gözüpek bir biçimde yapıyordu ki bunların eşi benzeri yoktu. Donatello'nun elinden çıkma, hem çıplak hem de kumaşlara bürünmüş figürlerin, görenleri hayrete düşüren çeşitli hayvanların ve bu türden başka güzel şeylerin bulunduğu desen kitabımdan anlaşılabilir.

Sanatçının portresi, Uccello'nun yaşam öyküsünde anlattığım üzere, Paolo Uccello tarafından yapılmıştı. Kitabeler de şunlardır:

> *Sculptura H. M. a Florentinis fieri voluit Donatello, utpote homini, qui ei, quod jamdiu optimis artificibus, multisque saeculis, tum nobilitatis tum nominis acquisitum fuerat, injuriave tempor., perdiderat ipsa, ipse unus, una vita, infinitisque operibus cumulatiss. restituerit: et patriae benemerenti hujus restitutae virtutis palmam reportarit.*[97]

> *Excudit nemo spirantia mollius aera:*
> *Vera cano: cernes marmora viva loqui.*
> *Graecorum sileat prisca admirabilis aetas,*
> *Compedibus statuas continuisse Rhodon.*
> *Nectere namque magis fuerant haec vincula digna*
> *Istius egregias artificis statuas.*[98]

97 Heykelcilik Tanrıçası, Donatello'nun Floransa halkından en yüksek itibarı görmesini diledi çünkü tanrıçanın yüzyıllar içinde büyük sanatçılar sayesinde kazandığı ama zamanın akışıyla gelen yıpranma yüzünden yitirdiği görkemi ve şöhreti, Donatello bir başına, ömrü boyunca ürettiği sayısız yapıtlarıyla tanrıçaya yeniden kazandırdı; değerli ülkesine de, tanrıçayı eski görkemine kavuşturmanın şan ve şerefini kazandırdı.

98 Soluk alıp veren bronza daha zarif biçim veren kimse olmadı;
şarkım doğruyu söyler; mermerin konuştuğuna tanıksınız.
Yunan ülkesinin görkemli eski çağları övünmesin artık
Rodos adası zincire vursun heykellerini
Şu son ustanın harika yapıtlarını koruyan bağlar
Daha çok işe yarar.

> Birçok hünerli elin bir zamanlar heykel sanatı için yaptığını Donatello tek başına başardı. Mermere can verdi, duygu verdi, devinim verdi. Doğa daha fazla ne verebilirdi ki dilden gayri?[99]

Dünya Donatello'nun yapıtlarıyla öyle dolup taştı ki gelmiş geçmiş hiçbir sanatçının ondan daha fazla ürün vermediğini güvenle söyleyebiliriz. Her şeyden hoşlanıyordu, dolayısıyla da yaptığı şeyin zahmete değer olup olmadığını dert etmeden her şeye el attı. Bununla birlikte, Donatello'nun her tür kabartma alanında (yüksek, yarım, alçak, çok alçak) bu müthiş çalışması heykel sanatı için vazgeçilmezdi. Zira Eski Yunanlıların ve Romalıların parlak dönemlerinde heykelcilik birçok usta tarafından mükemmel bir düzeye ulaştırılmıştı ama çağımızda sadece Donatello, birçok yapıtıyla heykel sanatını görkemine ve mükemmelliğine yeniden kavuşturdu. Dolayısıyla sanatçılar bu sanatın büyüklüğünü, modern zamanlarda doğan birisinden ziyade ona dayandırmalıdır. Çok çeşitli türlerde yapıt vererek heykelin sorunlarını çözmenin yanısıra Donatello, yaratıcılık, tasarım, ustalık, sağduyu sahibiydi. İnsanın esin dolu bir dehada bulmayı makul olarak umduğu bütün öbür niteliklerı de taşıyordu. Donatello çok kararlı ve süratli biriydi, yapıtlarını son derece kolay yaratıyor, vaat ettiğinden daima çok daha fazlasını başarıyordu.

Üzerinde çalıştığı bütün işleri, özellikle de San Lorenzo'daki bronz kürsüleri öğrencisi Bertoldo'ya bıraktı. Bu kürsüler büyük oranda Bertoldo tarafından parlatılarak bugünkü durumuna getirildi.

Bir başka bağlamda adını andığım, çok bilgili ve çok saygıdeğer Don Vincenzo Borghini'den de söz etmeden geçmemeliyim. Büyük bir kitapta, hem eski hem de yeni bazı önemli ressamların ve heykeltıraşların sayısız çizimini biraraya getiren Borghini, Donatello ve Michelangelo Buonarroti'nin desenlerini içeren karşılıklı iki sayfanın kenarlarına şu Yunanca cümleleri not etmiştir: Donatello için: Ἢ Δωυατὸς' Βουαρρωτίζει ve Michelangelo için: ἢ Βουαρρωτὸς' Δωυατίζει. Latincede şöyle deniyordu: *Aut Donatus Bonarrotum exprimit et reert, aut Bonarrotus Donatum.* Çevrildiğinde şu anlama geliyor: Ya Donatello'nun ruhu Buonarroti'yi harekete geçiriyor, ya da Buonarroti'ninki Donatello'yu harekete geçirdi önce.

99 Quanto con dotta mano alla scultura
Giá fecer molti, or sol Donato ha fatto:
Renduto ha vita a' Marmi, afetto, ed atto:
Che piú, se non parlar, può dar natura?

Borgo San Sepolcro'lu Ressam PIERO DELLA FRANCESCA'nın Hayatı

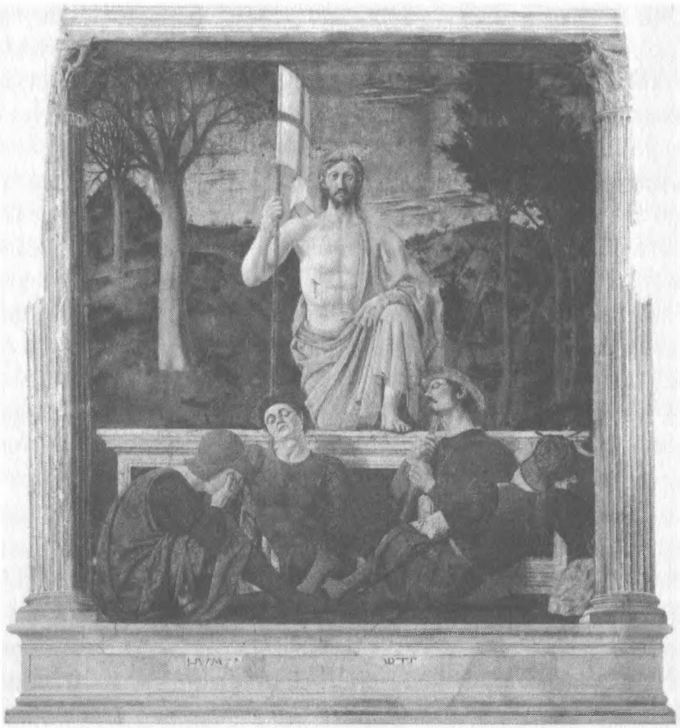
1410/20 – 92

Bir insanın başına gelebilecek en kötü şeylerden birisi, başka insanlara yararlı olmak ve isim yapmak amacıyla çok çalışıp araştırmak ama sonra hastalık, belki de ölüm yüzünden başladığı işi tamamlayamamak olsa gerektir. Kişi çoğunlukla ardında neredeyse bitmiş ya da güzelce şekillenmeye başlamış yapıtlar bırakır ama bunları soylu aslan postuna bürünmeye çalışan haddini bilmez eşekler gasp eder. Açıkçası, zaman doğrunun babasıdır derler, er ya da geç gerçeği ortaya çıkarır, yine de işi yapan kişinin hak ettiği şan şerefi bir süreliğine çalarlar. Borgo San Sepolcro'lu Piero della Francesca'nın başına gelen de bu olmuştur. Düzgün çokyüzlülere ilişkin hem geometrik hem de aritmetik problemlerin büyük ustası olarak görülüyordu ama yaşlılığında pençesine düştüğü körlük, sonra da ölüm, parlak araştırmalarını ve yazdığı birçok kitabı tanıtmasına engel oldu.[100] Kitapları hâlâ, doğduğu yer olan Borgo'da muhafaza edilmektedir. Piero bildiği her şeyi öğrencisine öğrettiği için Piero'nun şanını şöhretini pekiştirmek üzere elinden geleni yapması gereken adam, alçakça ve ahlaksızca, hocasının adını silmeye, tümüyle Piero'ya ait olan onuru gasp etmeye kalkıştı. Sözünü ettiğim bilim dallarında usta olmanın yanısıra büyük bir ressam olan, hayranlık verici ihtiyarın yaptığı bütün incelemeleri kendi adıyla – adı Fra Luca dal Borgo[101] idi – yayınladı.

Piero della Francesca, günümüzde şehre dönüşmüş olan Borgo San Sepolcro kasabasında doğdu. Annesi hamileyken babası öldüğü için ona annesinin soyadı (Francesca) verildi. Onu büyütüp yetiştiren, kaderinin davet ettiği yüksek mevkiye erişmesini sağlayan annesi oldu. Gençliğinde Piero

100 Piero resimlerindeki bağıntıları Öklid geometrisi yasalarına dayandırıyordu. Düzgün çokyüzlüler sanatçıya sabit ya da kesin olarak ölçülebilir bağıntılar sağlayabileceği düşünülen, sanatın doğanın düzenini ortaya koyup yeniden yaratmasını sağlayan, teorik olarak kusursuz formlardı.

101 Luca Pacioli.



Piero della Francesca, *İsa'nın Dirilişi*, 1463-65, Pinacoteca Comunale, Sansepolcro.

kendini matematiğe verdi. Çocuğun ressam olması gerektiği on beş yaşına geldiğinde kararlaştırıldığı halde, Piero ilk öğrenimine aksatmadan devam etti. Aslında, hem matematikçi hem de ressam olarak kazandığı başarılardan dolayı önceki Urbino dükü Guidobaldo da Montefeltro tarafından işe alındı. Piero, dük için küçük figürler içeren çok güzel birçok pano resmi yaptı. Urbino'nun savaşla yakıp yıkıldığı pek çok kereler bu resimlerin de çoğu tahrip oldu. Bununla birlikte Piero'nun geometri ve perspektif üstüne bazı yazıları orada muhafaza edildi. Bu yazılar Piero'nun bu bilimlerde, çağdaşı olan ya da başka çağlarda yaşamış hiç kimseden hiç aşağı kalmadığını göstermektedir. Perspektiflerle dolu olan bütün çalışmaları, özellikle bir kareler sistemi üstüne çizdiği bir vazo bu durumu örneklemektedir. Vazonun ağzı ve tabanı önden, arkadan ve yanlardan gösterilmiştir. Bu şaşırtıcı yapıtta Piero her küçük ayrıntıyı müthiş bir ustalıkla çizdi, bütün dairelerin kavislerine çok zarif bir biçimde kısaltım uyguladı.

Urbino sarayında iyi bir isim yaptıktan sonra, Piero başka yerlerde de tanınmak istedi, dolayısıyla Pesaro ve Ancona'ya gitti. Orada çok meş-

gulken Dük Borso onu Ferrara'ya çağırttı. Piero, Ferrara'da saray odalarından pek çoğunu süsledi. Ne var ki daha sonra bu süslemeler yaşlı Dük Ercole tarafından saray yeniletilirken tahrip edildi. Dolayısıyla Ferrara'da, Sant'Agostino'nun bir şapelindeki freskler dışında, Piero'dan geriye kalan hiçbir şey yoktur, o freskler da rutubetten çok kötü etkilenmiştir.

Daha sonra Piero, Papa V. Nicholaus tarafından Roma'ya çağrıldı. Orada, Milano'lu Bramante ile rekabete girerek sarayın üst dairelerinde iki sahne resmetti ama bu yapıtlar da Papa II. Julius tarafından tahrip edildi. Onların yerini Urbino'lu Raffaello'nun yaptığı Petrus'un hapisten kurtulmasını, Bolsena'daki ekmek-şarap âyini mucizesini ve daha önce Bramantino[102] tarafından tasvir edilmiş başka sahneleri gösteren resimler aldı.

Bu Bramantino kendi döneminde mükemmel bir ressamdı, ondan biraz söz etmek istiyorum burada. Bütün yapıtları kaybolmuştur, dolayısıyla hayatı ve çalışmaları üstüne burada uzun uzadıya yazmanın anlamı yoktur. Duyduğuma göre kaybolan yapıtlar arasında canlı modelden kopya ettiği birtakım portreler öyle güzelmiş, öyle iyi icra edilmiş ki tek eksiği konuşma yetisiymiş. Ancak bu portrelerin pek çoğu Raffaello sayesinde muhafaza edildi çünkü ünlü kimselerin hatırasına yapıldıkları için Raffaello onları kopya etmişti. Bu portreler arasında Niccolò Fortebaccio, Fransa Kralı VIII. Charles, Salerno Prensi Antonio Colonna, Francesco Carmignuola, Giovanni Vitellesco, Kardinal Bessarion, Francesco Spinola ve Battista da Canetto'nunkiler vardı. Bütün bu portreler Urbino'lu Raffaello'nun öğrencisi ve vârisi Giulio Romano tarafından Giovino'ya verildi. Giovino da onları Como'daki müzesine koydu. Milano'daki San Sepolcro'nun kapısının üstünde, ölmüş İsa'nın kısaltım uygulanarak yine aynı kişi tarafından yapılmış bir resmini gördüm. Resim yaklaşık iki kadem boyunda olmasına rağmen sanatçı bedenin bütün uzunluğunu büyük bir beceri ve sağduyuyla yaptığı resme dahil ederek olanaksızı başarmış. Aynı şehirde, genç Marki Ortanesia'nın evinde, Bramantino'nun yaptığı başka bazı yapıtlar da bulunmaktadır. Ressam, bu konutun çeşitli odalarını ve revaklı avlularını çok ustaca süslemiş, figürlerine çok etkileyici bir kısaltım uygulamayı başarmıştı. Kalenin yakınındaki Vercellina kapısının dışında, günümüzde yıkılmış olan bazı ahırları, tımarlanan atların resimleriyle süsledi. Bu resimlerden biri o kadar iyi yapılmıştı, o kadar sahici görünüyordu ki bir at o resmi gerçek sanarak durmaksızın duvara çifte atıyordu.

Piero della Francesca'ya dönecek olursak, Roma'daki işini bitirdi, sonra da annesinin ölümünün ardından Borgo'ya geri döndü. Bölge kilisesinde, orta kapının iç kısmına fresk olarak iki aziz resmetti. Bu fresk büyük hayranlık uyandırmaktadır. Piero, Augustinusçuların manastırına başaltar için

102 Bartolomeo Suardi.

bir pano resmi yaptı ve bu resim de büyük övgüler almaktadır. Piero della Francesca bir lonca tarafından sipariş edilen bir Madonna della Misericordia (Merhamet Eden Meryem) freski yaptı. Palazzo dei Conservatori'de ise İsa'nın Dirilişi'ni resmetti. Borgo'da ya da başka yerde yaptığı en iyi resmin bu olduğu kabul edilmektedir.

Piero, Domenico Veneziano'yla birlikte Loreto'daki Santa Maria'nın sakristisinin kubbesini süslemeye başladı. Ama ressamlar veba korkusundan işi yarım bıraktılar. Resim daha sonra, ileride anlatacağım gibi, Piero'nun öğrencisi Luca da Cartona[103] tarafından bitirildi.

Piero, Loreto'dan Arezzo'ya gitti. Burada Luigi Bacci adında birisi için, San Francesco'nun başaltar şapelini resimledi. Bu şapelin kubbesini süslemeye Lorenzo di Bicci daha önce başlamıştı. Bu fresk dizisi, Adem'in oğullarının babalarını gömerken dilinin altına Gerçek Haç'ın yapılacağı ağacın tohumlarını koyduğu zamandan İmparator Herakleios'un omuzlarında haçla yalın ayak Kudüs'e girdiği Haç'ı Yüceltme sahnesine kadar, Gerçek Haç hikâyesini tasvir eden sahneleri göstermektedir. Yapıt hayranlık uyandıran düşünce ve tavırlarla doludur. Sözgelimi Saba Melikesi'nin maiyetindeki kadınların giyim kuşamı büyüleyici ve yeni bir üslupta tasvir edilmiştir. Eski dünya insanlarının birçok sahici ve aslına benzer portresi vardır. Muhteşem biçimde iyi oranlanmış bir sıra Korint sütunu vardır. Bir de, üç haç mezardan çıkartılırken kazmasını tutarak uzanan bir köylü vardır. Adam Azize Helena'nın söylediklerini öyle dikkatli bir havayla dinlemektedir ki yaratılan etki bundan daha inandırıcı olamazdı. Haçın temasıyla diriltilen adam figürü de, neşe dolu bir Azize Helena ve hayretle diz çökmüş tapınan seyircilerle birlikte çok iyi icra edilmiştir. Ama bütün beceri ve ustalık değerlendirmelerini aşan, Piero'nun Gece tasviridir. Ressam burada uçan bir meleği, başı aşağıya gelecek biçimde kısaltıma uğratarak resmetmiştir. Melek, gecenin karanlığında belli belirsiz seçilen birtakım silahlı adamların ve bir hizmetkârın koruduğu çadırında uyuyan Constantinus'a zafer işaretlerini getirmiştir. Melekten yayılan ışık çadırı, askerleri ve çevreyi aydınlatmaktadır. Bu kompozisyon fevkalade bir şekilde tasarlanmıştır çünkü Piero karanlığı resmederken şeyleri doğadaki halleriyle kopya etmenin ve kopya edilene sürekli atıfta bulunmanın ne kadar önemli olduğunu anlamamızı sağlar. Bunu kendisi o kadar iyi yapmıştır ki bugün gördüğümüz mükemmelliğe ulaşan çağımız sanatçıları onun izinden gitmiştir.

Yine Gerçek Haç hikâyesini tasvir eden dizide Piero korku, husumet, atiklik, sertlik ve savaşan insanlara özgü öbür duyguları çok etkili bir şekilde ifade etmek için bir savaş sahnesi kullandı. Neredeyse inanılmaz katliam sahnelerinde yaralıları, vurulup düşenleri ve ölüleri tasvir ederek savaşta-

103 Luca Signorelli.

ki çeşitli olayları da gösterdi. Piero'nun savaşçıların silahlarının parıltısını freskte taklit ettiği bu yapıt en büyük övgüyü hak eder. Öbür duvarda yer alan ve Maxentius'un kaçışının ve suya batışının tasvir edildiği resimde kısaltımla gösterilmiş bir grup at figürü de aynı derecede övgüye değer. Atlar o kadar görkemli bir biçimde icra edilmiştir ki o döneme göre fazlasıyla güzel ve mükemmel oldukları söylenebilir. Piero della Francesca aynı resim içinde, cılız bir ata binmiş, Sarazenler gibi yarı çıplak yarı giyinik bir erkek figürü de resmetti ve bu figürde o günlerde ender bulunan bir anatomi bilgisi sergiledi. Bu yapıtı dolayısıyla Luigi Bacci tarafından cömertçe ödüllendirildi. (Ressam, bir kralın kafasının uçurulmasını tasvir ettiği sahneye, Luigi Bacci'nin portresini, Carlo ve öbür kardeşlerinin ve tanınmış edebiyatçılar olan başka birçok Arezzo'lunun portreleriyle birlikte koymuştu.) Piero, onun çalışmalarıyla ünlenen Arezzo'da, Gerçek Haç fresklerinden sonra kendisine gösterilen sevgi ve hayranlığı tümüyle hak ediyordu.

Piero yine Arezzo'da, piskoposun sarayına, sakristi kapısının yanına bir Mecdelli Meryem freski yaptı. Compagnia dell'Annunziata için geçit töreninde taşınmak üzere bir sancak resmetti. Şehrin dışında, Santa Maria delle Grazie'deki revaklı avlunun başına, Aziz Donatus'un perspektifli bir resmini yaptı. Piskoposluk giysileri içinde oturan aziz, *putto*'larla çevriliydi. San Bernardo'da, Monte Oliveto rahipleri için, duvarın üst tarafında bir niş içine, sanatçıların hayranlık duyduğu bir Aziz Vicente resmi yaptı. Arezzo'nun dışında, Sargiano'da, Fransiskenlere ait bir şapele geceleyin Getsemani Bahçesi'nde dua eden İsa'yı tasvir ettiği çok güzel bir resim yaptı.

Ayrıca Perugia'da bugün hâlâ görebileceğiniz birçok yapıt ortaya koydu. Sözgelimi Sant'Antonio di Padova rahibeleri için, kucağında Çocuk İsa'yla Meryem'i, Aziz Francesco, Azize Elizabeth, Vaftizci Yahya ve Padova'lı Aziz Antonio'yu tasvir ettiği bir tempera pano resmi yaptı. Yukarıda çok zarif bir Meryem'e Müjde yer almaktadır. Bu resimdeki melek dosdoğru gökten inmiş gibi görünür, dahası çok güzel resmedilmiş bir dizi sütun perspektifle gitgide küçülmektedir. *Predella*'daki bazı sahnelerde, bir erkek çocuğunu dirilten Aziz Antonio, kuyuya düşmüş bir çocuğu kurtaran Azize Elizabeth ve İsa'nın çarmıha gerilirkenki yaralarının azizin bedeninde belirdiği Aziz Francesco figürleri görülür. Piero, Ancona'daki San Ciriaco'da Hz. Yusuf altarı için Meryem'in evlenmesini gösteren çok zarif bir resim yaptı.

Daha önce söylediğim gibi, Piero resim ve perspektif üstüne çok yoğun araştırma yapmıştı. Öklid'i derinlemesine biliyordu, düzgün çokyüzlülere dayanarak çizilen mükemmel eğrilerin niteliğini herkesten iyi kavramıştı ve bu konudaki en net açıklamalar onun kaleminden çıkmıştı. Düzgün geometrik çokyüzlüler üstüne yazan Fransisken Luca dal Borgo onun öğrencisiydi.

Piero birçok kitap yazdıktan sonra ileri yaşında öldüğünde bu Luca söz konusu kitapları kendine mal etti, hocasının ölümünden sonra eline geçenleri kendi çalışmaları gibi ileri sürerek yayınladı.[104] Yeri gelmişken söyleyeyim, Piero kilden modeller yapıp bunları çeşit çeşit kıvrımlar halinde düzenlediği ıslak kumaşlara sarmayı çok seviyordu, sonra bu modelleri çizim yapmak gibi amaçlarla kullanıyordu.

Arezzo'lu Piero Lorentino d'Angelo, Arezzo'da yaptığı birçok resimde Piero'nun üslubunu taklit eden ve Piero'nun ölümüyle yarım bıraktığı yapıtlarını tamamlayan bir öğrencisiydi. Lorentino, Santa Maria delle Grazie'de Piero'nun yaptığı Aziz Donatus resminin yanına Aziz Donatus'un hayatından bazı sahneleri gösteren freskler yaptı. Sanatçı, Arezzo'da ve çevresinde çok faaldi; bu kısmen, çalışmadan duramayışından, kısmen de ailesinin o zamanlar çok yoksul oluşundan kaynaklanıyordu. Lorentino, Santa Maria delle Grazie için, Papa IV. Xystus'u Mantova kardinali ile Kardinal Piccolomini (daha sonraki Papa III. Pius) arasında durmuş o mekâna endüljans verirken gösteren bir resim yaptı. Bu sahneye, diz çökmüş dua ederken tasvir ettiği, Arrezzo'lu kilise görevlilerinin yani Tommaso Marzi, Piero Traditi, Donato Rosselli ve Giuliano Nardi'nin doğal büyüklükteki portrelerini dahil etti. Palazzo dei Priori'nin salonu için Pietramala kardinali Galeotto'nun, Piskopos Guglielmino degli Ubertini'nin ve hukuk doktoru Angelo Albergotti'nin canlı modelden portrelerini yaptı. Lorentino'nun şehrin dörtbir tarafına dağılmış başka birçok yapıtı da bulunmaktadır.

Anlatılanlara göre, bir seferinde, karnaval zamanı yaklaşırken, Lorentino'nun oğulları, orada gelenek olduğu üzere, bir domuz kesmesi için yalvarıp yakarmışlar. Gereken paranın olmadığını da bildiklerinden "Parası yoksa babamız domuzu nasıl alacak?" diye sormuşlar.

Lorentino buna karşılık sadece "Eh şimdi bir aziz kesinkes yardım eder bize" demiş.

Ama bu sözü birkaç kere duyduktan ve karnaval zamanı da gelip geçtikten sonra, çocuklar umutlanmaktan vazgeçmişler. Gelgelelim Pieve a Quarto'dan bir köylü çıkagelmiş, adağını yerine getirebilmek için Lorentino'dan Aziz Martinus'un bir resmini yapmasını istemiş. Ama resmin ücretini ödeyecek hiç parası yokmuş, sadece beş liret değerinde bir domuzu varmış. Lorentino'yu arayıp bulduğunda ve istediği şeyi söylediğinde, resmin karşılığında bir domuz verebileceğini ilave etmiş. Anlaşmaya varmışlar, Lorentino adama bir Aziz Martinus resmi yapmış, o da Lorentino'ya bir domuz getirmiş. Dolayısıyla aziz, ressamın yoksul çocukları için en sonunda bir domuz bulmuş olmuş.

Piero'nun bir başka öğrencisi, Sant'Agostino'nun bir kemerini resim-

104 Bu, Piero'nun yapıtlarını kendininmiş gibi sunmaktan ziyade onları yayına hazırladığı düşünülen Luca Pacioli için acımasız bir yorumdur.

leyen Piero da Castel della Pieve idi. Bu ressam ayrıca Arezzo'daki Santa Caterina rahibeleri için bir Aziz Urbanus yaptı. Bu resim kısa süre önce kilise yeniden yapılırken imha edilmiştir. Piero'nun takipçilerinden bir başkası da, hocasını herkesten fazla yücelten Luca Signorelli da Cortona'ydı.

Resimleri yaklaşık 1458'de yapılan Piero, altmış yaşında nevazil yüzünden kör oldu ama seksen altı yaşına kadar yaşadı. Borgo'da çok güzel bir mülk ve kendi inşa ettiği bazı evler bıraktı ama bu yapılar 1586'daki iç kargaşalıkta yakılıp yıkıldı. Sanatçı hemşehrileri tarafından, o dönemde Camaldoli rahiplerinin yükümlülüğünde bulunan, bugün de bir katedrale dönüşmüş olan ana kilisede onuruna yaraşır bir biçimde toprağa verildi. Kitaplarının büyük bölümü Urbino dükü II. Federigo'nun kütüphanesindedir. Piero, bu kitapların niteliği sayesinde döneminin önde gelen geometricisi olmakla haklı bir nam salmıştır.

Dominiken tarikatına mensup ressam FRA GIOVANNI DA FIESOLE'nin (FRA ANGELICO) Hayatı

y. 1400 - 1455

Fiesole'li Fra Giovanni Angelico (Guido adıyla bilinir) hem dört dörtlük bir ressam ve tezhipçi hem de çok değerli bir rahipti. Her iki nedenden ötürü de gelecek kuşaklar tarafından saygıyla anılmalıdır. Hayatını din adamı olmaksızın son derece refah içinde geçirebilirdi. Gençken bile çok yetkin olduğu sanatları icra ederek bütün maddi arzularını karşılayabilirdi. Ama kendi iç huzuru ve tatmini için, yaradılışı gereği ciddi ve dindar biri olarak her şeyden çok ruhunu doyurmak için, Dominiken tarikatına katılmayı seçti. Hayatın her alanında Tanrı'ya hizmet etmek mümkünse de selametini dış dünyadan ziyade bir manastırın içinde araması gerektiğini düşünenler vardır. (Namuslu adamlar söz konusuysa bu tam anlamıyla yerinde bir seçimdir ama bir adam haksız yere rahip olduğunda sonuç değişmez biçimde utanç verici ve uygunsuz olur.)

Fra Angelico'nun Floransa'daki San Marco manastırında, sanatçının elinden çıkma soluk kesici tezhiplerle süslenmiş, elyazması kilise korosu kitapları vardır. Ressam, Fiesole'de bulunan San Domenico'daki birtakım koro kitapları üstünde de inanılmaz bir azimle çalışmıştır. (Tezhipçi ve deneyimli bir ressam olan yaşça büyük bir keşişten yardım aldığı doğrudur.)

Fra Angelico'nun ilk resimlerinden biri Floransa'daki Certosa manastırı için yaptığı bir pano resmiydi, Cardinal degli Acciaiuoli ana şapeline yerleştirilen bu resim Meryem ve Çocuk İsa'yı, ayakları dibinde müzik çalıp ilahiler söyleyen harika meleklerle birlikte tasvir ediyordu. Meryem'in yanında Aziz Laurentius, Mecdelli Meryem, Aziz Zenobius ve Aziz Benedictus vardır ve panonun *predella*'sı bu azizlerin hayatlarından alınma, olağanüstü özenle icra edilmiş küçük figürler içeren sahnelerle süslenmiştir. Aynı şapelin paravanı üstünde Fra Angelico'nun yaptığı iki pano resmi daha vardır. Çok güzel lacivertle[105] yapılmış bu resimlerden biri Meryem'in Taç Giymesi'ni tasvir

105 Ultramarin mavisi (ç.n.)



Fra Angelico, *Meryem'e Müjde*, 1430-32,
Museo del Prado, Madrid.

eder, öbürü ise Meryem'i iki azizle gösterir. Fra Angelico daha sonra Santa Maria Novella'nın koridoruna, koroyerinin karşısındaki kapının yanına, Aziz Dominicus, Siena'lı Azize Caterina, Aziz Pietro Martire'yi gösteren, ayrıca Meryem'in Taç Giymesi'nin tasvir edildiği, şapel için birtakım küçük sahneleri de içeren bir fresk yaptı. Eski orgun kapıları için tuval üstüne bir Meryem'e Müjde resmi yaptı. Resim bugün manastırın revakları arasındaki aşağı yatakhanenin kapısının karşısında yer alır.

Cosimo de' Medici Fra Angelico'ya sevgi ve hayranlık duyanlar arasındaydı, dolayısıyla, San Marco kilisesi ve manastırını tamamladıktan sonra, Cosimo ressamın papazlar meclisi toplantı salonundaki bir duvara Hazreti İsa'nın Çilesi'ni resmetmesini istedi. Bu resimde bir tarafta, tarikatları kurmuş ya da önderliğini yapmış bütün azizler çarmıhın başında kederli ve ağlar vaziyette gösteriliyordu. Öbür tarafta ise İncil Yazarı Markos figürü, Kurtarıcı'nın Çarmıha Gerilişi'ni görünce bayılan Tanrı'nın Annesi, onu tutarken ağıt yakan Meryem'ler, Aziz Kosmas ve Aziz Damianos vardı (Fra Angelico'nun Aziz Kosmas olarak heykeltıraş arkadaşı Nanni d'Antonio di Banco'yu tasvir ettiği söylenir.) Fra Angelico bu sahnenin aşağısına, sü-

pürgeliğin üstündeki bir frize, bir ağacın dibine Aziz Dominicus'u resmetti. Ağacın dallarında, o zamana kadar Dominiken tarikatından çıkmış bütün papaların, kardinallerin, piskoposların, azizlerin ve ilahiyatçıların madalyon şeklinde portreleri asılıydı. Keşişler, Fra Angelico'ya çeşitli yerlerden portreler göndererek yardım etmişti, dolayısıyla buradaki birçok portre gerçeğe sadık yapılmıştır. Aziz Dominicus ortada durmuş ağacın dallarını tutmaktadır. Fransız Papa V. Innocentius, tarikatın ilk kardinali Kutsal Ugolino, Floransa piskoposu Kutsal Paolo, Floransa başpiskoposu Aziz Antoninus, tarikatın ikinci lideri Alman Giordano ve Floransalı din şehidi Kutsal Niccolò Boninsegno tasvir edilmiştir. Bütün bu figürler sağ taraftadır. Fra Angelico sol tarafa Treviso'lu Papa XI. Benedictus, Floransalı kardinal Giandomenico, Kudüs piskoposu Pietro da Palude, Alman Albertus Magnus, tarikatın üçüncü lideri Katalunyalı Kutsal Ramon, Roma dinî idare bölgesinin başı Floransalı Kutsal Chiaro, Valencia'lı Kutsal Vicente ve Floransalı Kutsal Bernardo'yu resmetti. Bütün bu portreler çok güzel ve zariftir. İlk revakta bulunan lünetlere,[106] fresk olarak çok güzel birtakım figürler ve dibinde Aziz Dominicus'un bulunduğu bir çarmıha gerili İsa resmetti; bu yapıt çok takdir edilmektedir. Keşişlerin hücrelerindeki birçok şeyin ve yatakhane duvarlarının yanısıra, Yeni Ahit'ten anlatılamayacak kadar güzel bir sahne resmetti. Daha da güzeli, başaltar için yaptığı muhteşem altar panosuydu. Bu pano resmindeki Meryem'in sadeliği, tıpkı onu çevreleyen azizler gibi, resme bakan kişiye dindarlık esinlemektedir. Aziz Kosmas ve Damianos'un ve başka azizlerin şehit edilmelerinden sahneler içeren *predella* o kadar güzeldir ki bundan daha özenle icra edilmiş ya da bu kadar narin, bu kadar ustalıkla gerçekleştirilmiş küçük figürler içeren başka bir yapıt hiç görülmemiştir.

Fra Angelico, Fiesole'deki San Domenico başaltarı için de bir altar panosu yaptı. Bu yapıt belki de bozulmaya başladığı için başka sanatçıların rötuşlarına maruz kaldı. Ama *predella* ve *ciborium*[107] daha iyi korunmuştur. Burada göksel bir görkem içinde görebileceğiniz küçük figürler o kadar harikadır ki gerçekten Cennet'teymiş gibi dururlar; insan sonsuza kadar onları seyredebilir. Aynı kilisedeki şapellerden birinde Fra Angelico'nun yaptığı bir Meryem'e Müjde resmi vardır. Meryem ve Cebrail profilden görünür, yüz hatları öyle iyi yapılmıştır, öyle zarif ve dini bütün niteliktedir ki sanki bu dünyaya değil de cennete aitmiş gibidirler. Manzarada Âdem ve Havva görülebilir; onlar yüzünden Kurtarıcı, Bakire'den doğacaktır. *Predella*'da başka birtakım çok zarif sahneler de vardır.

106 Lünet: Avrupa mimarlığında pencere ve kapı üstlerinde bulunan yarım dairesel alınlık. (ç.n.)

107 *Ciborium*: Kilisede altarın üstünü örten küçük baldaken ya da çardağa benzer örtü öğesi. (ç.n.)

Bununla birlikte, Fra Angelico'nun yaptığı bütün resimler arasında kendini aştığı bir tanesi vardır ki sanatçı ressam olarak yeteneğini ve bilgisini kusursuz bir şekilde sergilemiştir. Bu, San Domenico'da kiliseye girerken sol tarafta göreceğiniz bir pano resmidir. Meryem'e İsa tarafından Taç Giydirilmesi'ni gösteren bu yapıtta bir melekler korosu, kalabalık bir aziz ve azizeler topluluğu vardır. Aziz ve azizeler öyle güzel tasvir edilmiş, duruşlarında ve ifadelerinde öyle bir çeşitlilik yansıtılmıştır ki onlara bakarken insanın içi zevk ve mutlulukla dolar. Bu kutsanmış ruhlar cennette tıpkı Fra Angelico'nun onları resmettiği gibi görünüyorlardır herhalde, daha doğrusu bedenleri olsaydı böyle görünürlerdi diye düşünüyor insan. Çünkü kadını erkeği, resimde yer alan bütün ermiş kişiler hayat doludur, yumuşak ve cazibeli yüz ifadeleri vardır; dahası, renklendirme düpedüz meleklerden ya da azizlerden birinin elinden çıkmış gibi durur. Dolayısıyla bizim keşişin neden hep Fra Giovanni Angelico[108] diye çağrıldığını anlıyoruz. Bunlara ek olarak, *predella*'da Meryem ve Aziz Dominicus'a ilişkin çok güzel hikâyeler vardır. Kendi payıma açık yüreklilikle söyleyebilirim ki bu resmi ne zaman görsem ilk defa görmüş gibi oluyorum, hiç bıkmıyorum. Fra Angelico'nun çok titizlikle icra edilmiş küçük figürler içeren birtakım resimleri de Floransa'da, Annunziata'daki Piero de' Medici şapelinde, gümüş eşyanın saklandığı bir dolabın kapaklarında yer almaktadır.

Floransa evlerinde Fra Angelico'nun o kadar çok resmi vardır ki bir adamın, uzun yıllar içinde olsa bile bunca mükemmel yapıtı tek başına ortaya koyabilmesine sık sık hayret ederim. Fra Angelico'nun resimlerinden biri, küçük ve harika bir Meryem, Innocenti yetimhanesinin yöneticisi Muhterem Peder Don Vincenzo Borghini'nin elinde bulunmaktadır. Sanat aşkı öbür Floransalı soylularınkine denk olan Bartolommeo Gondi, Fra Angelico'nun yaptığı bir büyük bir küçük resme, bir de haça sahiptir. Fra Angelico, San Domenico'nun girişinde yer alan kemerin üstündeki resimleri de yaptı. Santa Trinità'nın sakristisinde İsa'nın Çarmıhtan İndirilmesi'ni gösteren bir pano resmi bulunmaktadır. Fra Angelico söz konusu resmi öyle bir gayret ve titizlikle yaptı ki bu yapıt onun en iyi yapıtları arasında yer almaktadır. San Francesco'da, San Miniato kapısının dışında, yine onun elinden çıkma bir Meryem'e Müjde vardır. Fra Angelico, Santa Maria Novella'da, şimdiye kadar sözünü ettiğim yapıtlara ek olarak, âyinlerde altarın üstüne konulan Paskalya mumunu ve kutsal emanet kutularını küçük hikâyelerle süsledi. Floransa manastırında, revaklı avlunun kapısının üstüne, Aziz Benedictus'u suskunluğu emrederken gösteren bir resim yaptı. Ayrıca Kumaşçılar Loncası için de bir resim yaptı. Resim bugün loncanın bürosunda bulunmaktadır. Cortona'da Dominiken kilisesinin

108 Meleksi Birader.

kapısının üstündeki küçük bir kemeri resimledi, ayrıca başaltar panosunu da yaptı. Orvieto'da katedralin Meryem şapelinin kubbesinin bir kısmına, bazı peygamberlerin resmini yapmaya başladı, daha sonra bu resimler Luca Signorelli tarafından tamamlandı. Floransa'da Compagnia del Tempio için ölmüş İsa'yı gösteren bir altar panosu yaptı. Santa Maria degli Angeli içinse, çok ustaca yorumlanmış küçük figürler içeren bir Cennet ve Cehennem resmi gerçekleştirdi. Kutsanmış kişiler, cennetin mutluluğuyla güzel ve coşku içinde tasvir edilirken lanetliler cehennem azabına hazır, yüzlerinde günahlarının ve değersizliklerinin damgasını taşır vaziyette, çeşitli kederli pozlarda tasvir edilmiştir. Kutsanmış olanlar göksel bir dansla cennetin kapılarından girerken görülür, lanetliler ise iblisler tarafından cehennemin sonsuz işkencelerine doğru sürüklenirler. Bu resim başaltara doğru yürürken kilisenin sağ tarafında, rahibin ilahi söylenirken çekildiği yerde bulunmaktadır. San Pietro Martire rahibeleri için (bu rahibeler, günümüzde, eskiden Camaldoli tarikatına ait olan San Felice in Piazza'da yaşamaktadır) Fra Angelico Meryem, Vaftizci Yahya, Aziz Dominicus, Aziz Tomas ve San Pietro Martire'yi gösteren, birtakım küçük figürler de içeren bir pano resmi yaptı. Yine onun elinden çıkma bir başka pano resmi ise Santa Maria Nuova'nın koridorunda görülebilir.

Bu yapıtlar sayesinde Fra Angelico'nun şöhreti bütün İtalya'ya yayıldı, ressam, Papa V. Nicholaus tarafından çağırtıldı ve papanın Vatikan'da âyine katıldığı özel şapelini, İsa'nın Çarmıhtan İndirilişi'ni gösteren bir resimle ve Aziz Laurentius'un hayatından çok güzel bazı sahnelerle süsledi, ayrıca son derece güzel bazı kitaplara tezhip yaptı.[109] Ek olarak, Roma'dayken, Santa Maria sopra Minerva'nın başaltarını resimledi, bir de günümüzde ana şapelin yanındaki duvarda bulunan bir Meryem'e Müjde resmi yaptı. Aynı Papa için Vatikan'daki Santissimo Sacramento şapelini süsledi (burası daha sonra III. Paulus tarafından merdiven yapılacağı gerekçesiyle yıktırıldı). Fra Angelico kendine özgü farklı üslubuyla görevini muhteşem biçimde yürüterek İsa'nın hayatından bazı sahneleri fresk olarak resmetti, aynı zamanda kendi çağının birçok seçkin kişisinin portrelerini yaptı. Giovio müzesi için saklamamış olsaydı bu yapıtlar da kaybolup gidebilirdi. Söz konusu portreler, Papa V. Nicholaus, o dönemde İtalya'yı ziyaret eden İmparator Friedrich, daha sonra Floransa başpiskoposu olan Fra Antoninus, Biondo da Forlí ve Ferrante d'Aragona'nın resimleriydi. Papa, Fra Angelico'nun mütevazı ve barışçıl bir adam olduğunu, çok temiz bir hayat sürdüğünü görünce, boşalan Floransa başpiskoposluğu makamına uygun bir aday olduğunu düşündü. Ama bunu duyan keşiş, papa hazretlerine başka bir aday bulması için yalvardı. Kendini başkalarını yönetebilecek

109 Aslında sanatçı, Papa IV. Eugenius tarafından çağırtılmıştı. Burada ve başka yerlerde Papaların *palazzo*'su (anakronik olarak) Vatikan diye çevrilmiştir.

durumda hissetmediğini söyledi, ancak tarikatından bir başka keşişin, bilgili ve içinde Tanrı korkusu taşıyan, fakir fukara dostu, yöneticilikten anlayan birinin bu makama daha uygun düşeceğini belirtti. Papa kendisine bu sözler iletilince Fra Angelico'nun dediklerinin doğru olduğunu hatırladı, Dominiken tarikatından Fra Antoninus'u Floransa'nın yeni başpiskoposu olarak seçti. Fra Antoninus mukaddes kişiliği ve bilgili oluşu nedeniyle haklı bir nam salmıştı ve layık olduğu üzere, günümüzde Papa VI. Adrianus tarafından azizler mertebesine yükseltildi. Fra Angelico ise en yüce ruhani liderin böylesine saygın ve onurlu bir görev için yaptığı teklifi, tertemiz yargı gücü ve samimiyetiyle algıladığı şekilde bu göreve kendisinden daha çok yaraşan birisi lehine geri çevirerek alışılmadık, mükemmel nitelikler sergilemiş oldu.

Layıkıyla yerine getiremedikleri sorumluluklar üstlenmek yerine, çağımızın din adamları, söz konusu görevlere tam anlamıyla yaraşan kişilere yol vermeyi bu mukaddes adamdan öğrenmeliler İyiler üstüne alınmasın, ama keşke bütün ömrünü Tanrı'ya hizmet etmeye, insanların iyiliğine, komşusuna adamış bu gerçekten melek gibi keşişin yaptığı şekilde, bütün din adamları zamanlarını Tanrı'ya vakfetse! Erdemli bir hayat sürerek göklerdeki krallığı kazanmaktan, işinin niteliğiyle yeryüzünde sonsuz bir nam salmaktan daha fazla ne isteyebilir bir insan? Fra Angelico'nun nail olduğu nadir ve mükemmel yetenek, baştan sona tertemiz bir hayat sürmeyen kimseye bahşedilemez. Dinsel ya da kutsal bir işe kendini adamış sanatçıların kendileri de sahiden mukaddes ve dindar olmalıdır. Dinine pek aldırış etmeyen ya da imanı pek kuvvetli olmayanların yaptığı resimler zihni alçakça arzularla ve iffetsiz özlemlerle doldurur, sonuçta da yapıt ahlaksız olduğu için sert eleştiriler alır ama işçilik ve ustalık açısından övülür. Ne var ki bu sözlerden, benim çirkin ve hantal yapıtların dindar olduğunu kastettiğim, alışılmadık ölçüde cazibeli gençlerin ya da kadınların çok güzel süslenmiş resimlerini görünce bu resimleri hemen müstehcen diye suçlayan bazı kimseler gibi, zarif ve güzel yapıtların da şehvet uyandırıcı diye ayıplanması gerektiğini kastettiğim anlaşılmasın. O kimselerin anlamadığı şey şu ki cennet nasıl bu dünyadan üstünse, cennetteki azizlerin güzelliği de insanoğlunun güzelliğinden üstün olmalıdır diye düşünen ressamın mantığını haksız yere eleştiriyorlar. Daha da beteri, ressamın cennet özlemini, en mükemmel ve güzel halinden bütün mükemmellik ve güzelliğin türediği Yaradan'ın gözünde figürlerini makbul kılmak arzusunu gösteren yapıtlarda kötülük bularak, ahlaksız niyetler bularak kendi kafa yapılarının hastalıklı ve kokuşmuş halini sergiliyorlar. Eğer kör gayretkeşlikleri kadar hakikate âşık olsalardı, resimlerin aslında neyi işaret ettiğini düşünürlerdi. Böyle kimseler sadece bir resimle, güzelliğin gölgesiyle bunca galeyana geldiklerine göre, kendilerini, şehvetli tavırlar takınmış, tatlı sözler söyleyen, zarif hareketler ya-

pan, büyüleyici, davetkâr gözlerle bakan güzel canlı varlıkların karşısında bulsalardı ne yaparlardı – ne yapacaklarını düşünebiliriz – acaba? Gene de kiliselere resmedilmiş neredeyse çıplak figürleri onayladığım düşünülsün istemem, çünkü bu figürler ressamın çevresine yeterince dikkat etmediğini gösterir. Bir sanatçı yeteneğini sergilemek istediğinde zamanı, mekânı ve insan öğesini çok iyi göz önünde bulundurmalıdır.

Fra Angelico yalın ve dindar bir hayat sürdü. Sözgelimi bir sabah, Papa Nicholaus ressamın kendisiyle yemek yemesini istediğinde, Fra Angelico manastır başrahibinin izni olmadan et yiyemeyeceğini söyleyerek özür diledi; bu konuda papanın ona hükmü geçmiyordu. Bu olay ressamın düzgün yaşam biçimine tipik bir örnekti. Fra Angelico bütün dünyevî entrikalardan kaçındı, tertemiz, namuslu bir hayat sürdü, bence şimdi Tanrı onun ruhuna nasıl yardım ediyorsa o da hayattayken fakir fukaraya yardım etti. Hep resim yapmakla uğraştı, sadece kutsal konular seçiyordu. Zengin olabilirdi ama servetle ilgilenmiyordu. Aslında, gerçek zenginliğin azla yetinmekten ibaret olduğunu söylerdi. Birçok insan üstünde otorite sahibi olabilirdi ama başkalarına itaat etmenin daha dertsiz ve hatasız olduğu gerekçesiyle bunu geri çevirdi. İsteseydi hem tarikatında hem toplumda daha yüksek bir makama gelebilirdi ama istediği tek yüksek makamın cehennemden kurtulup cennete gitmek olduğunu söyleyerek bunu reddetti. Gerçekten de hangi rütbe, hangi onur, Tanrı'yı bulmak ve erdemli bir yaşam sürmenin – her din adamının, daha doğrusu her insanın amaçlaması gereken şey – onuruyla kıyaslanabilir? Fra Angelico son derece yumuşak ve ölçülü bir adamdı, namuslu bir hayat sürdü, dünyanın tuzaklarından çekilip uzaklaşmıştı. Sık sık derdi ki resim sanatını icra edenler sakin, dingin ve durgun bir hayat sürmelidir ve İsa'ya ilişkin konularla uğraşanlar İsa'yla yaşamalıdır. Bana olağanüstü, neredeyse inanılmaz gelen şey, keşişlerin onu bir kez bile öfkeli görmemiş olmasıdır. Arkadaşlarını paylayacaksa bunu gürültü patırtı çıkarmadan, gülümseyerek yapıyordu. Kendisinden iş isteyenlere, son derece sevimli bir biçimde, önce başrahibin rızasını almaları gerektiğini, sonra kendisinin onları yüzüstü bırakmayacağını söylüyordu.

Yaptığı her işte, söylediği her sözde son derece alçakgönüllü ve gösterişsiz olan, resimlerini böylesine ustalık ve dindarlıkla yapan bu kutsal rahibi ne kadar övsek azdır. Fra Angelico'nun resmettiği azizler, duruşları ve yüz ifadeleri açısından, başka bir sanatçının yaptığı figürlerden çok daha fazla yaklaşır gerçeğe. Fra Angelico resimlerini asla rötuşlamaz ya da düzeltmezdi, resmedildikleri gibi bırakırdı, çünkü Tanrı onların böyle olmasını istiyor derdi. Fra Angelico'nun dua etmeden fırçayı eline almadığı da söyleniyordu. Ne zaman bir Çarmıha Geriliş resmi yapsa, gözyaşları sel gibi akıyordu, dolayısıyla figürlerinin yüzleri ve duruşlarının Hıristiyan inancının derinliğini ve samimiyetini ifade etmesi şaşırtıcı değildir.

Fra Angelico 1455 yılında altmış sekiz yaşındayken öldü. Geride bıraktığı öğrencileri, hep onun üslubunu taklit eden Floransalı Benozzo ile Floransa'daki birçok meskene resimler ve panolar yapan Zanobi Strozzi idi. Zanobi Strozzi'nin bir pano resmi Santa Maria Novella'nın koridorunda, Fra Angelico'nun yaptığı bir resmin yanında bulunmaktadır. Strozzi, San Benedetto'ya da (eskiden Camaldoli tarikatına ait olan, Pinti kapısının dışındaki yıkık manastır) bir resim yapmıştır. Söz konusu resim bugün Angeli manastırında, San Michele şapelinde, ana kiliseye girmeden önce, altara giderken sağ taraftaki duvarda yer almaktadır. Zanobi Strozzi ayrıca Santa Lucia'daki Nasi şapeli için bir pano resmi yaptı, San Romeo için de bir resim yaptı. Dükün özel eşyaları arasında onun elinden çıkma bir tek resim vardır. Bu resim Giovanni de' Bicci de' Medici ile Bartolommeo Valori'nin portrelerini içerir. Fra Angelico'nun öğrencileri arasında Gentile da Fabriano ve Domenico di Michelino da vardı. Domenico di Michelino Floransa'daki Sant'Apollonia'da Aziz Zenobius altar panosunu yaptı.

Fra Angelico keşişler tarafından Roma'daki Santa Maria sopra Minerva bazilikasına, sakristi yakınındaki yan girişin olduğu tarafa, yuvarlak mermer bir mezara gömüldü. Mezarın üstünde ressamın kabartma sureti vardır ve mermere şu kitabe oyulmuştur:

Non mihi sit laudi, quod eram velut alter Apelles,
Sed quod lucra tuis omnia, Christie, dabam:
Altera nam terris opera extant, altera coelo.
Urbs me Joannem flos tulit Etruriae.[110]

Santa Maria del Fiore'de kocaman iki tane kitap vardır; Fra Angelico'nun enfes tezhiplerini içeren bu kitaplar el üstünde tutulur. Zengin süslemelerle doludurlar ve sadece âyinlerde ortaya çıkartılırlar.

110 Bana övgü diye, ey Tanrım, Apelles'e denkti demesinler,
Onun yerine desinler ki bütün maaşını senin halkına verdi;
Çünkü dünyada muteber işler göktekilerden başkadır.
Bu şehirde doğdum ben, ben Giovanni,
Bu şehir ki Toscana'nın çiçeği.

Floransalı mimar
LEON BATTISTA ALBERTI'nin Hayatı
1404 - 72

Çeşitli konularda okumayı seven sanatçılar, hele de heykeltıraş, ressam ya da mimar iseler, bu okumalarının büyük yararını görür. Kitaplardan öğrenilenler zanaatkârların yaptıkları işlerde daha yaratıcı olmalarını sağlar, hem hiç kuşku yok ki doğuştan gelen yetenekleri hangi yönde olursa olsun, eğer sağlam bilgi ve teoriyle donanmış değillerse kararlarında hataya düşebilirler. Sözgelimi, yeni bir bina için bir yer aranırken, doğa biliminin öngördüğü gibi yıkıcı rüzgârlardan, sağlıksız bir havadan, pis ve durgun suların yaydığı kötü kokudan uzak durmak gerektiğini herkes bilir. Ama herkes şunu da bilir ki sanatçı çalışma sırasında neyi reddedip neyi kabul edeceğini dikkatle düşünmeli, pratik sonuçlarını görmeden başkalarının teorilerine yaslanmak yerine kendi kararlarını vermelidir. Sanatta teori ile pratiğin buluşmasından daha verimli bir şey yoktur. Çünkü sanatsal beceriler öğrenerek geliştirilir ve mükemmeliyete kavuşur; bilgili sanatçıların önerileri ve yazıları, elde ettikleri sonuçların niteliği ne olursa olsun yalnızca pratikle ilgilenenlerin sözlerinden ya da işlerinden daha etkilidir.

Bu açıklamaların doğruluğunu kanıtlayan sanatçı Leon Battista Alberti'dir. Kendisini Latince öğrenmeye, mimarlık, perspektif ve resim pratiğine adamış olan bu sanatçı, sonraki kuşaklara birkaç kitap da bırakmıştır. Günümüzdeki zanaatkârlardan hiçbiri bu konular hakkında yazmayı becerememiştir ve pek çoğu Alberti'den daha iyi çalışmalar yapmış olsa da, Alberti'nin yazıları, bilgili kimselerin kalemi ve kelamı üzerinde o kadar etkili olmuştur ki sanatçının, ondan üstün olanlardan daha üstün olduğuna inanılmıştır. Demek ki şan ve şöhret söz konusu olduğunda yazı her şeyden daha kalıcı ve etkilidir, çünkü kitaplar, eğer doğru sözlü ve yalansızsa, özgürce yolculuk eder ve nereye götürülürse götürülsün güvenle karşılanır.

Dolayısıyla ünlü Leon Battista Alberti'nin yaptıklarıyla değil de yazdıklarıyla daha çok tanınması şaşırtıcı olmasa gerektir. Alberti, Floransa'da soylu Alberti ailesinin (bu aileden başka yerde söz ettim) çocuğu olarak



Alberti, *San Francesco Kilisesi* (Tempio Malatestiano), 1450, Rimini.

dünyaya geldi. Zamanını, yaşadığı dünyayı keşfetmekle ve eski eserlerin oranlarını incelemekle geçirdi, ama bunun ötesinde, doğuştan gelen yaratıcı yeteneğine uyarak, uygulamalı işler yerine yazmaya ağırlık verdi. Dört dörtlük bir matematikçi ve geometriciydi, mimarlık üstüne kaleme aldığı on ciltlik Latince yapıtını 1481'de yayımladı. (Günümüzde bu yapıtı, Floransa San Giovanni katedrali sorumlusu Muhterem Peder Cosimo Bartoli'nin çevirisinden Floransa dilinde okumak mümkündür). Alberti resim üstüne de üç ciltlik bir çalışma bıraktı; bu yapıt Toscana diline Ludovico Domenichi tarafından çevrildi. Alberti ayrıca çekiş gücü ve yükseklikleri hesaplama kuralları üstüne bir bilimsel inceleme kaleme aldı; *vita civile* üstüne kitaplar yazdı; hem nesir hem nazım formunda bazı erotik yapıtlar ortaya koydu. Bir mektubundan anlaşılacağı üzere, İtalyanca yazılmış şiirler için Latince vezin kullanan ilk insandı:

Questa per estrema miserabile pistola mando
A te che spregi miseramente noi.[111]

111 Alberti, ailesinin Floransa'daki siyasal çekişmelerden kaçıp yerleştiği Cenova'da doğdu. Mimarlık üstüne yapıtı –*De Re Aedificatoria*– 1485'te yayınlandı. Resim üstüne kaleme aldığı yapıt –*De Pictura*– Venedik'te, Ludovico Domenichi'nin çevirisiyle, 1547'de yayınlandı. 'Sivil yaşam' üstüne dört ciltlik *Della Famiglia* adlı yapıtı, eğitim, evlilik, ev

Leon Battista Alberti, yeni bina projeleriyle şehri altüst eden V. Nicholaus'un papalığı sırasında Roma'ya geldi ve yakın arkadaşı Biondo da Forlí sayesinde papayla tanıştı. Nicholaus mimari meselelerde o güne kadar Floransalı heykeltıraş ve mimar Bernardo Rossellino'dan (kardeşi Antonio'nun hayatını anlatırken ondan söz edeceğim) tavsiyeler alıyordu, ama Alberti, Papa'nın isteği üzerine Vatikan'ı restore etmeye ve Santa Maria Maggiore'de çalışmaya başladıktan sonra Rossellino hep Leon Battista'ya danışır oldu. Birinin fikirlerini öbürünün hayata geçirmesinden yararlanan Papa, birçok yararlı ve övgüye değer proje yaptırmaya başladı. Bu projeler arasında Acqua Vergine çeşmesindeki harap su kemerinin restorasyonu, Piazza de' Trevi'deki çeşmenin yapımı yer alıyordu. Çeşmede V. Nicholaus'un ve Romalıların armalarını taşıyan mermer süslemeler bugün hâlâ yerli yerindedir.

Alberti daha sonra, Rimini hükümdarı Sigismondo Malatesta'nın hizmetine girdi; hükümdar için San Francesco kilisesini, özellikle kilisenin mermer ön cephesini tasarladı, Rimini'nin ileri gelenlerinin lahitlerinin yer aldığı, güneye bakan büyük kemerli avlunun da tasarımını yaptı. Alberti San Francesco'da öyle başarılı bir iş çıkardı ki kilise, hiç tartışmasız, İtalya'daki en iyi kiliseler arasında sayılmaktadır. San Francesco'nun altı tane çok güzel şapeli vardır; Aziz Yakub'a adanan son derece süslü şapelde Kudüs'ten gelme rölikler muhafaza edilmektedir. Bu şapelde ayrıca, Sigismondo ve karısı için 1450'de son derece gösterişli bir biçimde mermerden yapılan mezarlar da bulunmaktadır. Mezarlardan birinin üstünde Sigismondo'nun portresi, yapıtın başka bir köşesinde Leon Battista'nın tasviri yer alır. 1457'de, Alman Johann Gutenberg'in kitap basmak için o pek yararlı yöntemi icat ettiği yıl, Alberti de doğal perspektifleri çizmenin ve perspektif içinde figürlerin küçülmesini kâğıda geçirmenin, ayrıca küçük nesneleri daha büyük boyutlarda temsil etmenin yöntemlerini buldu. Bunlar, sanat açısından büyük değer taşıyan, son derece dahice ve ilginç keşiflerdi.

Leon Battista'nın yaşadığı dönemde ayrıca Giovanni di Paolo Rucellai, Santa Maria Novella'nın girişine mermer bir ön cephe yaptırmak istediğinde yakın arkadaşı olan Alberti'yi buldu ve onun tavsiyelerinin yanısıra, Rucellai ailesinin ismini yaşatacak bir model de aldı. Böylece işe başlandı ve kilisenin ön cephesi 1477'de tamamlandı. Görenler özellikle kapıya hayranlık duydu. Alberti'nin bu projeye özel bir önem verdiği görülüyordu.

idaresi ve dostluk üstüne bir diyalogdu. Vasari'nin alıntıladığı iki dizede şöyle yazıyordu: 'Bizi böyle zalimce hor gören sana, şu en rezil mektubu yolluyorum.'

Cosimo Rucellai için Alberti, La Vigna Sokağı'nda inşa edilmekte olan sarayı ve sarayın karşısındaki *loggia*'yı[112] tasarladı. Bu *loggia*'da ön cephede birbirine yakın duran sütunların üzerine ve çıkma dirseklerine kemerler yerleştirdi, böylece dışarıdaki bir dizi kemerin içeride de tekrar edilmesini sağladı. Kemerler arasındaki her köşede bir boşluk bıraktığında böylesi bir yansıma yapması gerekmişti. İçeriyi tonozla kaplaması gerektiğinde beşiktonoz kullanması mümkün olmadı çünkü öylesi kötü ve hantal görünecekti, dolayısıyla köşeden köşeye küçük kemerler yapmak gibi bir çare buldu. Burada bir tasarım ve düşünce hatası yaparak teorik bilginin deneyimle sabitlenmesi gerektiğini gözler önüne serdi: hiç kimse öğrendiklerini pratikle pekiştirmedikçe kusursuz bir muhakeme yapamaz.

Alberti'nin Rucellai ailesinin Via della Scala'daki bahçeli evini de tasarladığı söylenir. Büyük bir sağduyuyla yapılmış bu son derece ferah evde, biri güneye öbürü batıya bakan ve kemerleri gereksiz kılan iki *loggia* bulunmaktadır. Antik dünyada da uygulanan gerçek ve doğru yöntem işte budur: kıvrılan bir kemerin dört kenarını köşelerini yoketmeden yuvarlak bir sütun üzerine oturtmak olanaksızdır, arşitravlar ise bir sütunlar dizisinin başlıkları üzerinde rahatlıkla durabilir. Aslında iyi binalarda arşitravlar sütunlar için kullanır; kemere gerek duyuluyorsa, sütunların yerini gömme ayaklar almalıdır.

Rucellai ailesi için Alberti San Pancrazio içinde benzer üslupta bir şapel de yaptı. Bu şapel, aşağıdaki kiliseninin duvarını delen iki sütun ve iki gömme ayağın desteklediği büyük arşitravlara oturtulmuştu. Bu, zor ama sağlam bir işti, Alberti'nin yaptığı en iyi işlerdendi. Şapelin ortasında uzun, oval bir mermer mezar vardır; üstünde yazıldığı gibi, İsa'nın Kudüs'teki kabrini andırır.

O dönemde Mantova markisi Ludovico Gonzaga, Floransa'da bir Serviti[113] kilisesi olan Annunziata'nın ana şapelindeki tribünü Alberti'nin planlarına ve modeline göre inşa ettirmeye karar verdi. Kilisenin başındaki kare şapeli yıktırdı (bu eski ve küçük şapel antik üslupta süslenmişti) ve yerine yeni tribünü yaptırdı. Bu tribün son derece usta işi, zor bir yapıydı; bir çember üstünde yer alan ve niş gibi açılan dokuz şapeliyle yuvarlak bir tapınak biçimindeydi. Bu şapellerin sütun başlıklarının üstünde, duvarları süsleyen giriş kemerleri, farklı bir düzlemde kıvrılıp tribünün bütün olarak içbükey biçimine kendini uydurmak zorundaydı. Buna karşılık, giriş kemerlerine yandan bakarsanız öne doğru uzar gibi görünürler ve kurallara

112 *Loggia*: Bir yapıya eklemlenmiş ya da bağımsız kemerli arkad. İtalyan mimarlığı ürünleri için kullanılan bir terimdir. (ç.n.)

113 İt. *Ordine dei Servi di Maria*, ya da *Serviti*, Lat. *Ordo Servorum Beatae Virginis Mariae*, Floransa'da muhtemelen 1233'te kurulan bir Katolik tarikatıdır: Meryemana'nın Hizmetkârları Tarikatı. (ç.n.)

uyulmasına ve başarması zor bir iş olmasına rağmen biçimsiz dururlar (ki gerçekten öyledirler). Leon Battista'nın böyle bir şey denememesi gerektiği ona söylenmiş olsa iyiydi çünkü zorluğuna rağmen öyle kemerler küçük işlerde de büyük işlerde de güzel durmuyor, hiçbir zaman başarılı olmuyor. Sahından tribüne giden çok büyük giriş kemeri gibi büyük mimari öğelerde muhteşem bir etki uyandırıyor, ama iç tarafta, tribün duvarının eğimini takip etmesi gerektiği yerde, yana yatık gibi görünüyor ve son derece hantal duruyor. Belki de Alberti'nin pratik mimarlık deneyimi teorik bilgisine denk olsaydı bunu böyle yapmazdı. Başkası olsa, bu zorluktan kaçınıp daha güzel ve zarif bir bina inşa etmeyi tercih ederdi. Ama başka bakımlardan, yapı kendi içinde son derece incelikli, ustalıklı ve çetrefildir. Alberti, tribünü o şekilde yükselterek yaşadığı çağa göre büyük bir cesaret sergilemiştir.

Daha sonra Ludovico sonra Alberti'yi Mantova'ya getirterek ona Sant'Andrea kilisesinin modelini ve başka birkaç iş yaptırdı. Mantova'dan Padova'ya giderken Alberti'nin üslubunda yapılmış çeşitli kiliseler görmek mümkündür. Alberti'nin çizim ve modellerinin pek çoğu, yetenekli sayılabilecek Floransalı mimar Silvestro Fancelli[114] tarafından kullanıldı. Fancelli Alberti'nin arzusu üzerine Floransa'da giriştiği bütün işlerinde çok özenli çalıştı. Alberti, Mantova'daki çalışmaları için, Luca Fancelli adında bir Floransalıyı işe aldı. Daha sonra Mantova'ya yerleşip bu şehirde ölen Luca Fancelli, Filarete'ye göre, adını, bugün hâlâ orada yaşayan Luchi ailesine bıraktı. Alberti kendisini anlayan, hizmetine girmeye hazır ve hevesli dostlar bulduğu için son derece talihliydi, çünkü mimarlar her zaman işlerinin başında bulunamazlar, dolayısıyla tasarladıkları işi sadakatle ve sevgiyle uygulayacak birilerini bulabilmeleri çok önemlidir. Ben bunun ne kadar doğru olduğunu kişisel deneyimlerimden biliyorum.

Alberti resim alanında çok önemli ve güzel işler çıkaramadı. Günümüze kadar gelmiş çok az sayıdaki resmi mükemmellikten çok uzaktır; ama o, kendini ressamlıktan çok okuma araştırmaya vakfettiği için bu durum pek şaşırtıcı değildir. Yine de, kitabımızdaki Sant'Angelo köprüsünü gösteren bazı etüdlerinden ve köprüyü yazın güneşten kışın yağmurdan ve rüzgârdan korumak için tasarladığı *loggia*'dan anlaşılabileceği üzere, çizimlerinde düşüncelerini gayet açık bir biçimde ifade edebilmişti. Roma'nın dörtbir tarafında birçok benzer projeyi hayata geçirmek isteyen Papa Nicholaus tarafından görevlendirildi ama papanın ölümü bu isteklerin gerçekleşmesini engelledi. Floransa'da Carraia Köprüsü'nün ayağında Meryem'e adanmış küçük bir şapelde Alberti'ye ait bir altar *predella*'sı vardır. Bu yapıtta yer alan üç küçük sahnenin perspektiflerini Alberti fırçasından ziyade kalemiyle daha iyi tasvir etmiştir. Yine Floransa'da, Palla Rucellai ailesinin evinde,

114 Aslında Luca Fancelli.

Alberti'nin ayna yardımıyla yaptığı otoportresi, *chiaroscuro* uyguladığı ve büyükçene figürlerin yer aldığı bir pano resmi yer almaktadır. Alberti'nin San Marco'yu gösteren, perspektif kullanarak yaptığı bir Venedik manzarası da vardır, ama bu yapıttaki figürler başka sanatçılar tarafından resmedilmiştir. Bu resim mimarın elimizdeki en iyi resimlerinden biridir.

Leon Battista hayranlık uyandıran bir yurttaş, kültürlü bir insandı. Yetenekli kimselerin dostuydu, herkese nazik ve açık davranan biriydi. Hep namusuyla yaşadı, soylu kimselere yaraşır bir hayat sürdü. Sonunda epeyce yaşlanarak dinginlik ve huzur içinde daha güzel bir hayata göçtü; ardında çok saygın bir ad ve şöhret bıraktı.

Floransalı ressam
FRA FILIPPO LIPPI'nin Hayatı
y. 1406 – 69

Bir Karmelit olan Fra Filippo di Tommaso Lippi Floransa'da, Canto alla Cucilia ile Karmelit Manastırı'nın aşağı tarafında, Ardiglione adındaki bir sokakta doğdu. Doğumundan kısa süre sonra annesi ölmüştü, babasının da ölümüyle iki yaşındayken öksüz ve yetim, kederli ve yalnız bir çocuk oldu. Tommaso'nun kızkardeşi olan Mona Lapaccia çocuğun bakımını üstlendi. Ama halaya bu iş zahmetli geldi, başa çıkamaz olunca yeğeninin rahip olması için onu sekiz yaşındayken Karmelit Manastırı'na gönderdi. Manastırda çocuk, elleriyle yaptığı her işte marifetli ve hünerli olduğunu gösterdi, ama iş kitaplardan öğrenmeye gelince bir o kadar kalın kafalı ve beceriksizdi, dolayısıyla hiç ama hiç sevmediği edebiyata hiç çalışmıyordu. Dinsel olmayan adıyla Filippo diye çağrılan oğlan, ne öğrenebileceğini görmek için, öbür keşiş adaylarıyla birlikte gramer öğretmeninin sorumluluğuna verilmişti; ama ders çalışmak yerine bütün vaktini kendi kitaplarına ve arkadaşlarınınkilere resimler çiziktirmekle geçiriyordu, dolayısıyla en sonunda manastırın başrahibi ona resim öğrenmesi için her türlü olanağı tanımaya karar verdi.

O dönemde Carmine şapeli Masaccio tarafından resimlerle yeni donatılmıştı, bu mekânın müthiş güzelliği Fra Filippo'yu o kadar cezbediyordu ki delikanlı her gün boş vaktinde oraya gidiyor, orada hep çizim yapan genç sanatçıların yanında alıştırma yapıyordu. Yetenek ve bilgi açısından ötekilere öyle üstünlük sergiledi ki bir gün harika işler çıkaracağına kesin gözüyle bakılıyordu. Gerçekten de olgunluğa erişmeden, henüz başında kavak yelleri eserken böylesine güzel yapıtlar ortaya koyması şaşırtıcıydı. Çok geçmeden revaklı avluya, Masaccio'nun Kutsanma'sının yakınına, Karmelitlerin Yasası'nı onaylayan bir papayı tasvir ettiği *terra verde* bir resim yaptı; kilisenin birçok yerinde duvarlara çeşitli freskler, özellikle de Vaftizci Yahya ve onun yaşamından bazı sahneleri gösteren bir fresk yaptı. Çalışmaları gün geçtikçe ilerledi; Fra Filippo, Masaccio'nun üslubunu



Fra Filippo Lippi, *Hirodes'in Şöleni*, 1452-65, Duomo, Prato.

sonunda öyle iyi anladı ki kendi resimleri Masaccio'nunkilere benzemeye başladı, sık sık Masaccio'nun ruhunun delikanlının içine girdiği söyleniyordu. Kilisedeki bir gömme ayağa, orgun yakınına bir Aziz Marziale resmi yaptı; bu resim Masaccio'nun işleriyle kıyaslanacak kadar iyiydi ve şöhret kazanmasını sağladı. Daha sonra, dörtbir taraftan duyduğu övgülere karşılık on yedi yaşında keşiş cübbesini çekinmeden çıkarıp attı.

Fra Filippo bir gün bazı arkadaşlarıyla küçük bir teknede Marca Anconitana açıklarında eğlenirken, o civarları karış karış gezen Mağrip kalyonları tarafından yakalandılar, Berberistan'a tutsak olarak götürüldüler ve zincire vuruldular. Filippo on sekiz ay boyunca bu feci durumda kaldı. Ama bir gün fırsat çıkınca, çok samimi olduğu efendisinin portresini yapmayı kafaya koydu, yanmış bir kömür parçası alıp adamın beyaz duvar üstüne Mağripli giysileri içinde tam boy bir resmini yaptı. Öbür köleler bunu efendiye haber verdi, o bölgede çizim ya da resim bilinmediğinden herkes Filippo'nun yaptıklarına şaşırdı ve sonuçta Filippo onca süredir bağlı tutulduğu zincirlerden azad edildi. Yasal olarak mahkûm edip cezalandırma yetkisine sahip birinin tersini yapmasına, kölesine işkence ve ölüm yerine şefkat ve özgürlük bağışlamasına yol açmak, resim sanatı açısından harika bir şeydi.

Dolayısıyla Fra Filippo, efendisi için bazı renkli resimler yaptıktan sonra sağ salim Napoli'ye götürüldü, orada, o dönemde Calabria dükü olan

Kral Alfonso için kalenin bugün muhafız koğuşunun bulunduğu şapeline tempera bir pano resmi yaptı. Sonra Floransa'ya dönmeye karar verdi, birkaç ay kaldığı Floransa'da Sant'Ambrogio rahibeleri için çok güzel bir altar panosu resmetti. Bu pano resmi sayesinde Cosimo de' Medici'nin muhabbetini kazandı ve onunla yakın dost oldu.

Fra Filippo Santa Croce'deki papazlar meclisinin toplantı binası için bir pano resmi yaptı, İsa'nın Doğumu'nu tasvir ettiği bir başka pano resmi de Medici'lerin konutundaki şapele yerleştirildi. Bunun yanısıra, Cosimo de' Medici'nin karısı için İsa'nın Doğumu'nu Vaftizci Yahya ile birlikte tasvir ettiği bir pano resmi yaptı. Bu yapıt Camaldoli inzivagâhında, kadının bir dindarlık örneği olarak inşa ettirdiği Vaftizci Yahya'ya adanmış münzevi hücrelerinden birine konuldu. Fra Filippo, Cosimo'nun Venedikli Papa IV. Eugenius'a armağan olarak gönderdiği birtakım küçük sahneler de resmetti. Bu yapıt sayesinde Filippo papanın teveccühünü kazandı.

Anlatılanlara göre Fra Filippo öyle şehvet dolu biriydi ki arzuladığı bir kadını elde etmek için, eğer ona sahip olabileceğini düşünüyorsa, nesi var nesi yoksa verebilirdi; istediğini alamazsa, ateşini kadının portresini yaparak ve aklın sesine kulak vererek söndürüyordu. Şehveti öyle şiddetliydi ki, benliğini sarınca, Filippo asla yaptığı işe konsantre olamıyordu. Bu yüzden de Cosimo de' Medici için Cosimo'nun malikânesinde resim yaparken Cosimo onu, aylak aylak gezip vakit harcamasın diye, odasına kilitletmişti. Birkaç gün hapis kaldıktan sonra Fra Filippo'nun şehvanî daha doğrusu hayvanî arzuları bir gece eline makası alıp yatak çarşaflarından halat yaparak pencereden kaçmasına ve günlerce haz peşinde koşmasına yol açtı. Cosimo ressamın gittiğini fark edince onu aratıp buldurdu ve sonunda işinin başına geri döndürdü. Ama bundan sonra da istediği gibi gidip gelmesine izin verdi, daha önce onu hapsettiğine pişman oldu, böyle bir delinin hapsedilmesinin ne kadar tehlikeli olduğunun farkına vardı. Cosimo gelecekte Filippo'yu sevgi ve nezaketle elinde tutmaya karar verdi, kendisine çok daha kolayca hizmet edilmeye başlanınca, dâhi sanatçıların saygı görmesi, onlara yük hayvanı gibi davranılmaması gerektiğini söyler oldu.

Fiesole'deki *piazza*'da bulunan Santa Maria Primerana kilisesi için, Fra Filippo Meryem'e Müjde'yi tasvir ettiği bir pano resmi yaptı. Sanatçının muhteşem bir özenle tamamladığı bu resimde melek figürü öyle güzeldir ki gökten indiğinden kimse şüphe edemez. Sanatçı, dış dünyaya kapalı bir tarikat olan Le Murate rahibeleri için iki pano resmi yaptı: biri başaltar için Meryem'e Müjde'yi gösteren bir resim, öbürü de aynı kilisedeki bir başka altarın üstüne yaptığı, Aziz Benedictus ile Aziz Bernard'ın hayatlarından sahneler içeren bir resim. Palazzo della Signoria'da, kapılardan birinin yukarısına, Meryem'e Müjde'yi tasvir ettiği bir pano resmi, bir başka kapının üstüne de bir Aziz Bernard resmi yaptı. Floransa'daki Santo Spirito'nun

sakristisi için Meryem'i meleklerle çevrili olarak ve iki tarafında azizlerle tasvir ettiği bir pano resmi yaptı. Bu, önde gelen sanatçılarımızın öteden beri derin saygı duyduğu seçkin bir yapıttır.

San Lorenzo'da kilise mütevellilerinin şapelinde, Fra Filippo yine Meryem'e Müjde'yi tasvir eden bir pano resmi yaptı. Della Stufa Şapeli için yaptığı resim ise yarım kaldı. Floransa'daki Santi Apostoli'de şapellerden biri için, Meryem'in çevresinde toplanmış çeşitli figürler içeren bir pano yaptı. Arezzo'da ise Carlo Marsuppini tarafından, Monte Oliveto keşişleri için San Bernardo şapelinin altar panosunu resimlemek üzere görevlendirildi. Bu pano resminde Meryem'in Taç Giymesi birtakım azizlerle birlikte tasvir edilmiştir. Fra Filippo bu resmi yaptığında (resim hâlâ o kadar ışıl ışıl durur ki adeta yeni bitirilmiş gibidir) Carlo ondan ellerin tasvirine özellikle dikkat etmesini istemişti çünkü çalışmaları bu açıdan olumsuz eleştiriler alıyordu. Dolayısıyla o andan itibaren Filippo resmettiği elleri daima kumaşlarla örttü ya da sert eleştirilerden kurtulmak için başka bir teknik kullandı. Bu resimde Carlo Marsuppini'nin canlı modelden bir portresini yaptı. Bu arada, Floransa'daki Annalena rahibeleri için İsa'yı yemlikte gösteren bir pano resmi yaptı. Padova'da da onun yaptığı bazı resimler vardır. Roma'daki Kardinal Barbo'ya, ustalıkla icra ettiği ve çok özenle tamamladığı minik figürler içeren iki küçük sahne gönderdi. Aslında burada, resimlerinin daima şaşırtıcı bir zarafetle yapıldığını, çok güzel bir şekilde meydana getirilip tamamlandığını ve sonuçta Fra Filippo'nun hem yaşayan hem de artık aramızda olmayan sanatçılardan bol bol övgü aldığını ve takdir gördüğünü söyleyebiliriz. Sayılamayacak kadar çok miktardaki yapıtları zamanın yıkıcı etkilerinden yara almadan kurtulduğu sürece, nitelikleriyle her zaman en yüksek saygıyı görecektir.

Fra Filippo bazı yakınlarının bulunduğu Floransa yakınlarındaki Prato'da aylarca kaldı ve Prato'daki Karmelit manastırından Fra Diamante eşliğinde bölgenin çeşitli kesimlerinde birçok iş yaptı. Fra Diamante ressamın keşiş adayı olduğu dönemden arkadaşıydı. Daha sonra rahibeler Fra Diamante'den sanatçının Santa Margherita'nın başaltarı için altar panosunu yapması istediler. İşte bu iş üstünde çalışırken, bir gün, Floransalı Francesco Buti'nin orada rahibe adayı ya da manastır görevlisi olarak yaşayan kızını gördü. Fra Filippo, Lucrezia adındaki bu çok güzel ve zarif kıza kur yaptı ve resminde Meryem figürü için model olarak kızı kullanmak konusunda rahibeleri ikna etmeyi başardı. Bu fırsat, kıza daha da tutkuyla bağlanmasına yol açtı, türlü türlü yollarla kızı rahibelerden çalmayı becerdi, Prato'daki önemli kutsal emanetlerden biri olan Meryem'in Kuşağı'nı görmeye gideceği gün Lucrezia'yı kaçırdı. Bu olay rahibeleri yerin dibine soktu, kızın babası Francesco da bir daha hiç gülmedi. Fra Filippo kızı geri getirmek için elinden geleni yaptı ama Lucrezia ya korkudan ya da başka bir neden-

den ressamı kesinlikle bırakmadı. Ondan Filippo adında bir oğlan doğurdu, oğlan da babası gibi ünlü ve başarılı bir ressam oldu.[115]

Fra Filippo'nun pano resimlerinden ikisi Prato'daki San Domenico'dadır, San Francesco kilisesinin tribününde de bir Meryem resmi vardır. Bu resmi başlangıçtaki konumundan şimdi bulunduğu yere, duvarı kesip çıkartarak ve resmi ahşap çerçeveye koyarak, zarar vermeden aktarmak mümkün olmuştur. Francesco di Marco düşkünler yurdunun avlusundaki kuyunun üstünde Fra Filippo'nun yaptığı küçük bir pano resmi bulunmaktadır. Bu panoda, bu hayır kurumunun yaratıcısı ve kurucusu Francesco'nun portresi yer alır. Prato'daki bölge kilisesinde yine ona ait küçük bir pano vardır, merdivenleri çıkarken yan kapının üstündeki bu resimde Aziz Bernard'ın ölümü tasvir edilir. Azizin tabutunun dokunuşuyla birçok sakat sağlığına kavuşmaktadır. Bu resimde ölen ustalarına ağıt yakan birtakım keşişler vardır. Fra Filippo'nun, azizlerin başlarının duruşunda yas ve kederi ne kadar aslına uygun ve ustaca ifade ettiğini görmek harikadır. Bu yapıttaki kumaşlar yani keşişlerin cübbeleri çok güzel kıvrımlarla resmedilmiştir. Fra Filippo'nun resmin tamamını yaparken gözettiği zarafet ve oranlama kadar, kumaşların mükemmel tasarımı, renkleri ve kompozisyonu da her türlü övgüyü hak eder.

Bölge kilisesinin mütevellileri ondan bir hatıra olsun diye, Fra Filippo'ya başaltar şapelini resimleme işini verdiler. O da bir bütün olarak yapıtın mükemmelliği ve sanatsal niteliğinde, özellikle de harika kumaşlarda ve baş figürlerinde, yeteneklerini kanıtladı. Bu fresklerde Fra Filippo figürlerini doğal boyutlardan daha büyük yaptı, böylece çağımızın sanatçılarına günümüzdeki üslup görkemine erişmenin yolunu gösterdi. Bu freskler o güne özgü olmayan giysilere bürünmüş çeşitli figürler de içermektedir, Fra Filippo bu farklılıkla, dönemin sanatçılarını, kadim dünyanın üslubunu yansıtmak şöyle dursun düpedüz modası geçmiş olan sadelikten vazgeçmeye teşvik etti. Yapıt, kilisenin koruyucu azizi Aziz Stefanos'un hayatından sahneler içerir; ilk din şehidinin Konuşması, Taşlanması ve Ölümü'nün tasvir edildiği bu sahneler sağ taraftaki duvarı kaplar. Fra Filippo Aziz Stefanos'un Yahudilerle tartışırkenki yüzünü öyle bir şevk ve coşkuyla yapmıştır ki anlatmak şöyle dursun tasavvur etmek bile zordur. O Yahudilerin yüz ifadelerindeki ve çeşitli duruşlarındaki küçümseme ve nefret, yenilgiye uğramanın yarattığı kızgınlık için bu söylediklerim az gelir. Fra Filippo Aziz Stefanos'u öldürenlerin korkutucu biçimde dişlerini gıcırdatarak, zalim ve çirkin el kol hareketleri yaparak ellerine boy boy taşlar alıp sergiledikleri öfke ve gaddarlığı daha da inandırıcı biçimde tasvir etmişti. Yine de Aziz Stefanos bu dehşet verici saldırı karşısında soğukkanlılıkla

115 Filippino Lippi (1457/8 – 1504).

durur, yüzü göğe dönüktür, kendisini katleden insanlar için büyük bir merhamet ve coşkuyla Yüce Tanrı'ya dua eder. Bu kavramlar son derece güzeldir, öteki ressamlara yeni düşünceleri ifade edebilmenin ve duyguları aktarabilmenin ne kadar önemli olduğunu gösterir. Fra Filippo bu açıdan o kadar uzmanlaşmıştı ki Aziz Stefanos'u gömenlerin yas dolu tavırlarına ve ağlayanlardan bazılarının kederli yüz ifadelerine insan içi sızlamadan bakamaz.

Fra Filippo, şapelin öbür tarafına Vaftizci Yahya'nın hayatından sahneler resmetti. Doğumu, Çölde Vaaz Vermesi, İsa'yı Vaftiz Etmesi, Hirodes'in Şöleni ve Yahya'nın Başının Kesilmesi. Vaizin yüzünde tanrısal esinin ışığı parlar, kalabalığın çeşitli hareketleri Vaftizci Yahya'nın görevini yerine getirişine dalmış insanların kederini ve sevincini ifade eder. Vaftiz sahnesinde güzellik ve iyilik gözle görülmektedir. Hirodes'in şölenini gösteren resimde ise bu olayın bütün debdebesinin, Herodias'ın hünerinin, konukların kendinden geçmiş halinin ve azizin kafası bir tepside sunulduğu andaki dehşet dolu hayretin tasvir edildiğini görürüz. Fra Filippo sofranın çevresine, çok güzel icra edilmiş kumaşlar ve ifadelerle, çok anlamlı pozlarda birçok figür resmetti. Bu figürlerin arasına, aynayla çizdiği, siyah rahip kıyafeti giymiş kendi portresini de dahil etti. Aziz Stefanos için tutulan matemi gösterdiği sahnede ise öğrencisi Fra Diamante'yi tasvir etti. (Bu yapıt, hem daha önce sözünü ettiğim nedenlerden ötürü hem de figürleri doğal boyutlarından biraz daha büyük resmettiği için, sanatçının kuşkusuz en iyi yapıtıydı. Bu tarz, kendisinden sonra gelenleri daha heybetli resimler yapmaya yöneltti. Fra Filippo iyi özellikleri ve ustalıkları nedeniyle öyle büyük bir takdir toplamıştı ki yaşamındaki birçok ayıplanası durumlara insanlar suskun kalarak göz yumdu.) Fra Filippo anlattığım yapıtta, Cosimo de' Medici'nin gayrimeşru oğlu Carlo'yu da portreledi. O dönemde Carlo kilisenin sorumlu rahibiydi ve kilise ondan da ailesinden de yüklü bağış almıştı.

Fra Filippo bu freskleri bitirdikten sonra, 1463'te, Pistoia'daki San Jacopo kilisesi için tempera bir pano resmi yaptı. Bu pano resminde çok güzel bir Meryem'e Müjde tasviri ile işi sipariş eden Jacopo Bellucci'nin canlı bir portresi yer alıyordu. Pulidoro Bracciolini'nin evinde Fra Filippo'nun Meryem'in Doğumu'nu tasvir ettiği bir resmi vardır. Ressam, Floransa'daki Sekizler Mahkemesi'nin salonunda bir lünete Meryem ile Çocuk İsa'yı tempera ile tasvir etti. Lodovico Capponi'nin evinde yine onun elinden çıkma çok güzel bir Meryem resmi vardır. Son derece başarılı ve değerli bir Floransalı soylu olan Bernardo Vecchietti'de de Fra Filippo tarafından yapılmış, Aziz Augustinus'u çalışırken tasvir eden küçük ve güzel bir resim vardır. Dük Cosimo'nun değerli eşyalarını muhafaza ettiği odasında bulunan, Tövbe Eden Aziz Hieronymus'un tasvir edildiği aynı boyutlardaki resim daha da güzeldir.

Fra Filippo'nun bütün yapıtları mükemmeldi ama daha küçük boyutlu resimlerinde sanatçı kendini de aştı, pano resimleri için yaptığı bütün *predella*'larda görebileceğimiz gibi benzersiz bir güzellik ve zarafet içeren resimler ortaya koydu. Ressam olarak öyle bir saygınlığı vardı ki çağdaşlarından hiçbiri onu geçemedi, günümüz ressamlarından da pek azı onu geride bırakabildi. Michelangelo şahsen ona daima övgüler düzdü, hattâ birçok açıdan onu taklit etti. Fra Filippo'nun yaptığı resimlerden biri, Perugia'daki San Domenico Vecchio kilisesi için gerçekleştirdiği, Meryem, Petrus, Pavlus, Aziz Louis ve Aziz Antonios'u içeren bir pano resmiydi (bu resim daha sonra başaltara yerleştirilmiştir). Fra Filippo'nun o dönemde bir şövalye olan arkadaşı Alessandro degli Alessandri Fiesole sırtlarındaki Vincigliata'da bulunan villasının kilisesi için ressama Aziz Laurentius'u ve başka azizleri tasvir eden bir pano resmi sipariş etti. Fra Filippo bu azizler arasına Alessandro'yu ve iki oğlunu da resmetti.

Fra Filippo, hem kendisi hem de dostları çok neşeli bir hayat sürdüğünden çevresinde şen şakrak insanlar olmasından hoşlanıyordu. Resim sanatını öğrettiği Fra Diamante Prato'daki Carmine için birçok resim yaptı ve ustasının üslubunu çok sadık bir biçimde taklit ederek en yüksek mükemmellik düzeyine ulaştı. Gençliğinde Fra Filippo'nun yanında eğitim görenler arasında Sandro Botticelli, Pesellino ve Floransalı Jacopo del Sellaio vardı. Jacopo del Sellaio, San Frediano için iki, Carmine için de bir tempera pano resmi yaptı. Fra Filippo'nun resim sanatını sevgiyle öğrettiği sayısız sanatçı vardı. Ressam, yapıtlarıyla şerefli bir biçimde geçimini sağladı, öldüğü güne kadar sürdürdüğü gönül maceraları için, kazandığını har vurup harman savurdu.

Cosimo de' Medici aracılığıyla, Spoleto ilçesi halkı, Fra Filippo'dan ilçenin ana kilisesindeki Meryem'e adanmış şapeli süslemesini istedi. Fra Filippo, Fra Diamante'yle çalışarak mükemmel bir ilerleme kaydetti ama işi bitiremeden öldü. Şu her zamanki müthiş aşk maceralarından birinde, kadının yakınları tarafından zehirlendiği söylendi. Ne olursa olsun, Fra Filippo 1438 yılında, elli yedi yaşında hayata gözlerini yumdu.

Vasiyetinde, o sırada on yaşında olan oğlu Filippo'yu Fra Diamante'ye emanet etti; Fra Diamante oğlanı Floransa'ya geri götürüp ona resim sanatını öğretti. Fra Diamante Floransa'ya dönerken Spoleto ilçesinin borcu olan üç yüz duka altınını da yanında götürdü, paranın birazını oğlana verdi, geri kalanını da kendisine harcadı. Oğul Filippo, o dönemde birinci sınıf bir sanatçı olarak görülen Sandro Botticelli'nin yanına yerleştirildi. Fra Filippo ise resimlerle süslediği kilisede Spoleto halkı tarafından dikilen kırmızı-beyaz mermer bir mezara defnedildi.

Filippo'nun ölümü birçok arkadaşını, ancak özellikle Cosimo de'Medici ve Papa Eugenius'u derin üzüntüye sevketti. Filippo hayattayken papa, Fran-

cesco Buti'nin kızı Lucrezia'yı eşi yapabilsin diye bir af çıkartmak istedi, ancak Filippo özgür kalabilmek ve arzularına gem vurmamak için bu teklifi reddetti. Papa IV. Xystus'un sağlığında Floransa elçisi yapılan Lorenzo de' Medici, Fra Filippo'nun naaşının Spoleto'dan Floransa'daki Santa Maria del Fiore'ye aktarılması için Spoleto'lulardan izin almaya gitti. Ancak onlar da Spoleto'nun ayırt edici bir özelliği olmadığını, özellikle de seçkin kişilerin bulunmadığını belirterek sanatçının naaşının Spoleto'da kalıp orayı onurlandırmasına izin vermesini rica ettiler. Ayrıca Floransa'da sayısız ünlü yurttaş bulunduğunu ve hattâ bu sayının lüzumundan fazla olduğunu belirterek Filippo'nun eksikliğinin hissedilmeyeceğini belirttiler. Böylece Lorenzo, istediğini alamadan döndü. Buna rağmen, sonradan, sanatçının oğlu Filippino'yu Napoli kardinaline ait bir şapeli babasının hatırasına uygun şekilde bezemek üzere Roma'ya yollayarak Fra Filippo'yu onurlandıracak en önemli davranışı sergiledi. Filippino yolculuğu sırasında Spoleto'dan geçerken Lorenzo ona orgun altında, sakristinin üstünde mermer bir mezar siparişi verdi. Bunun için de Medici Bankası yöneticisi Nofri Tornabuoni tarafından ödenen yüz duka altını harcadı. Angelo Poliziano'dan ise, mezarın üstüne antik harflerle yazılmış bir epigram alındı:

Conditus hic ego sum picturae fama Philippus,
Nuli ignota meae est gratia mira manus.
Artifices potuit digitis animare colores,
Speretaque animos fallere voce diu.
Ipsa meis stupuit natura expressa figuris,
Meque suis fassa est artibus esse parem.
Marmoreo tumulo Medices Laurentius hic me
Condidit, ante humili pulvere tectus eram.[116]

Fra Filippo, en ünlü ressamların çizimlerinin bulunduğu kitabımızda, özellikle de Santo Spirito'nun ve Prato Şapeli'nin çizimlerini içeren bazı sayfalarda da görüleceği üzere, birinci sınıf bir teknik ressamdı.

116 Resmin şöhretli ismi, ben Filippo,
Hiçliğe vardım işte, bilinmez oldu elimin zarafeti.
Zanaatkâr parmaklarımla renge can vermiştim
Yaşayanları kandırırdım rengin özlenen sesiyle
Konuşan figürlerimle sükûnet bulan doğa itiraf etmişti
Benim hünerlerime denksin sen demişti.
Önceden bir avuç toprakta yatarken
Lorenzo Medici bu mermer mezara koydu beni.

Floransalı ressam SANDRO BOTTICELLI'nin Hayatı

y. 1445 - 1510

Muhteşem Lorenzo (Lorenzo Il Magnifico) diye anılan Lorenzo de' Medici'nin hükümdarlığı zamanında, yetenekli insanlar için gerçekten bir altın çağ olan o dönemde, Alessandro adında (kısaltarak Sandro diyoruz) bir sanatçının yıldızı parladı. Biraz ileride göreceğimiz nedenlerden ötürü soyadı Botticelli idi bu sanatçının. Mariano Filipepi adında bir Floransalının oğluydu. Adam, Sandro'yu son derece bilinçli bir şekilde yetiştirdi ve gençlere bir yere çırak verilmeden önce genellikle öğretilen her şeyi öğretti. Ne var ki oğlan istediği her şeyin kolayca üstesinden gelmesine rağmen okumakla, yazmakla ve aritmetikle yetinip yola gelmedi. En sonunda, oğlunun huzursuzluğundan bıkıp usanan baba, Sandro'yu kuyumculuk yapan yakın bir arkadaşının yanına çırak verdi. Botticelli adındaki bu kuyumcu çok yetkin bir zanaatkârdı. O dönemde kuyumcularla ressamlar arasında çok yakın bir bağlantı – neredeyse sürekli bir temas – vardı; çok kıvrak zekâlı bir delikanlı olan ve bütün ilgisini ve dikkatini desen sanatlarına vermiş bulunan Sandro resme hayran oldu ve kendisini resim sanatına vakfetmeye karar verdi. Babasına bu arzusundan söz etti; Mariano da oğlunun gönlünün neye yatkın olduğunu görerek onu çağın büyük ressamı Fra Filippo del Carmine'ye götürdü. Sandro'nun istediği gibi, onu resim öğrenmesi için Fra Filippo'nun yanına yerleştirdi.

Botticelli bütün enerjisini işine verdi, ustasını öyle iyi takip ve taklit etti ki Fra Filippo da öğrencisini çok sevdi ve ona öyle etkili ders verdi ki çok geçmeden Sandro'nun yeteneği kimsenin tahmin edemeyeceği kadar büyüdü. Botticelli daha gençken Floransa'daki Mercanzia'da, erdem tanrıçalarının Antonio ve Piero Pollaiuolo tarafından yapılmış resimleri arasına, Cesaret'i simgeleyen bir figür yaptı. Floransa'daki Santo Spirito'da, Bardi Şapeli için, çok özenle boyanmış ve çok güzel tamamlanmış bir pano resmi yaptı. Bu resimde zeytin ağaçları ve palmiyeler, sevgi dolu bir özenle ya-



Botticelli, *Müneccim Kralların Tapınması*, 1475,
Galleria degli Uffizi, Floransa.

pılmıştı. Botticelli ayrıca Convertite Manastırı için bir pano resmi yaptı, bir tane de Santa Barnaba rahibeleri için gerçekleştirdi. Ognissanti Kilisesi'nde, koroyerine giden kapının yanındaki galeriye, Vespucci ailesi için Aziz Augustinus'un bir freskini yaptı. Bütün çağdaşlarını, özellikle öbür tarafa bir Aziz Hieronymus resmi yapmış olan Domenico Ghirlandaio'yu geride bırakmak için bu fresk üstünde çok çaba sarfetti. Bu yapıt çok olumlu eleştiriler aldı; çünkü Botticelli, zor ve yüce meselelerde hiç durmadan düşünen bilge adamlara özgü o derin tefekkür ve incelikli kavrayış havasını azizin yüzünde ifade etmeyi başarmıştı. Ghirlandaio'nun hayat hikâyesinde belirttiğim gibi, o yıl (1564) Botticelli'nin bu resmi başlangıçta durduğu yerden sağ salim kaldırıldı.

Aziz Augustinus resmiyle kazandığı saygınlık ve şöhretten dolayı, Botticelli'ye Porta Santa Maria Loncası tarafından San Marco için bir pano resmi sipariş edildi. Sanatçı, bir melekler korosunun çevrelediği Meryem'in Taç Giymesi'ni gösteren bu resmi çok ustaca tasarlayıp icra etti. Ayrıca Medici sarayında Muhteşem Lorenzo için birçok iş yaptı, özellikle ateş gibi çalılarla kaplı bir kalkan üstüne yaptığı doğal büyüklükteki bir Pallas ve bir

Aziz Sebastianus bu yapıtlardandı. Floransa'daki Santa Maria Maggiore'de, Panciatichi Şapeli'nin yanında, Botticelli'nin yaptığı, küçük figürler içeren çok güzel bir Pietà vardır.

Botticelli Floransa'daki çeşitli evler için, aralarında birçok çıplak kadın figürünün de bulunduğu birtakım yuvarlak resimler yaptı. Söz konusu çıplaklardan ikisi günümüze kadar ulaşmıştır; Castello'da, dük Cosimo'nun villasında bulunmaktadır. Biri, rüzgârların ve meltemlerin karaya sürüklediği, yanında aşk melekleri bulunan Venüs'ün Doğuşu'nu gösterir. Öbür resimde ise, Venüs ilkbahar simgesidir, Üç Güzeller[117] tarafından çiçeklerle süslenmiştir. Bütün bu yapıtlar olağanüstü bir zarafetle meydana getirilmişti. Via de' Servi'de, Giovanni Vespucci'nin evindeki (ev günümüzde Pierro Salviati'ye aittir) bir odanın duvarlarına Botticelli birçok güzel ve canlı figürü gösteren bazı resimler çizdi; bu resimler ceviz kaplama ve süsleme ile çevrilmiştir. Sanatçı, Pucci ailesinin evinde – yabana atılamayacak bir cazibe ve güzellik taşıyan dört resimdeki çeşitli küçük figürlerle birlikte – Boccaccio'nun Nastagio degli Onesto hakkında yazdığı hikâyeyi[118] resimledi, ayrıca Müneccim Kralların Tapınması'nı gösteren yuvarlak bir resim de yaptı. Cestello keşişlerine ait bir şapel için Meryem'e Müjde'yi tasvir eden bir altar panosu gerçekleştirdi. Sonra, San Piero Maggiore'de, yan kapının olduğu yere, Matteo Palmieri için bir pano resmi yaptı. Çok sayıda figürün bulunduğu ve Meryem'in Göğe Çıkışı'nı gösteren bu resimde göğün katları, Eski ve Yeni Ahit'teki peygamberler ve havariler, İncil yazarları, din şehitleri, imanı yüzünden işkence görmüş azizler, kilise uluları, bakireler ve mertebelerine göre sıralanmış melekler yer alır; hepsi de, çok bilgili ve yetenekli bir kişi olan Matteo'nun Botticelli'ye verdiği çizimden alınmıştır. Botticelli bu yapıtı mükemmel bir özen ve özgüvenle yaptı, Matteo'nun ve ayakları dibine diz çökmüş karısının portrelerini de resme dahil etti. Resim haseti susturacak kadar müthiş olmasına rağmen, başka bir konuda kusur bulamayan bazı kötü niyetli eleştirmenlerin hem Matteo hem de Sandro'nun sapkınlık günahı işlediğini iddia etmelerine yol açtı. Öyle miydi değil miydi bunu söyleyecek kişi ben değilim; Sandro'nun bu resimde yaptığı figürlerin, ressamın fazlasıyla titizlenmesinden ötürü çok güzel olması ve göğün katlarını gösterme biçimi benim için yeterli. Botticelli çeşitli biçimlerde düzenlenmiş melek gruplarıyla başka figürlerin arasına aralıklar ve kısaltımlar koymuş, yapıtın tamamını ince bir tasarım anlayışıyla gerçekleştirmiştir.

117 Göze hoş olanı simgeleyen, insanların yüreğine neşe serpen tanrıçalar yani Kharit'ler, Aphrodite (Venüs) doğar doğmaz onun ardına koyulur, onu süslerler. (ç.n.)

118 *Decameron*, 5. gün, 8. hikâye.

O sırada Sandro'ya, figürlerin uzunluğu bir buçuk kadem olan küçük bir pano resmi sipariş edildi, resim Santa Maria Novella'da ana kapıdan girince sola, ana cephenin iki kapısı arasına yerleştirildi. Konu Müneccim Kralların Tapınması idi. Bu yapıt, ihtiyar adamın İsa'nın ayağını müthiş bir şefkatle öperkenki duygusunu yansıtması açısından dikkat çekicidir; ihtiyarın uzun yolculuğunun sonuna gelmekten duyduğu rahatlamayı aktarır. Müneccim krallardan ilkini gösteren bu figür yaşlı Cosimo de' Medici'nin portresidir ve onun günümüze ulaşan portrelerinden en doğal ve inandırıcı olanıdır. İkinci kral (Papa VII. Clemens'in babası Giuliano de' Medici'nin portresi) tam bir huşu içinde armağanını Çocuk İsa'ya sunarken saygıyla eğilmiş halde tasvir edilmiştir. Yine dizleri üstüne çökmüş olan üçüncüsü, gerçek Mesih olarak kabul ettiği Çocuk İsa'ya minnetle tapınırken gösterilmiştir. Bu üçüncü figür Cosimo'nun oğlu Giovanni'dir. Sandro'nun bu resimde tasvir ettiği başların güzelliği anlatılamayacak kadar üstündür: çeşitli pozlarda, kimi önden, kimi profilden, kimi dörtte üçlük oranda, kimi aşağı bakarken resmedilmiştir; gençlerin figürleriyle ihtiyarların figürlerinde çok büyük bir ifade ve duruş çeşitliliği vardır; bütün o yaratıcı ayrıntılar sanatçının sanatına tam anlamıyla egemen olduğunu kanıtlar. Çünkü Botticelli üç kraldan her birinin maiyetini açıkça birbirinden ayırmış, tamamladığında öyle harika bir resim ortaya koymuştur ki yapıt günümüzde renkleriyle, çizimiyle ve kompozisyonuyla her sanatçıyı hayrete düşürmektedir.

Müneccim Kralların Tapınması adlı yapıtı Boticelli'ye hem Floransa'da hem de başka yerlerde öyle ün kazandırdı ki Roma'daki sarayının şapelinin inşasını bitirmiş olan Papa IV. Xystus, şapelin içine resimler yaptırmak istiyordu ve bu iş için Botticelli'nin görevlendirilmesine karar verdi. Dolayısıyla şapel için aşağıdaki sahneleri Botticelli bizzat resmetti: İsa şeytan tarafından ayartılıyor; Musa Mısırlı'yı öldürüyor ve Midyanlı kâhin Yetro'nun kızları ona içecek veriyor; Harun'un oğullarının sunusu üstüne gökten ateş iniyor. Bunlara ek olarak, üstteki nişlerde azizlik mertebesine çıkarılmış çeşitli papaların portreleri de Botticelli'nin elinden çıkmıştır. Botticelli, Floransalı ya da başka yerden gelmiş ve onunla birlikte çalışan birçok rakibinden çok daha fazla şan şöhret kazanarak papanın cömertliğinden yararlandı. Ama her zamanki plansız programsız yaşam tarzı yüzünden kazandığı bütün parayı Roma'da kaldığı süre boyunca çarçur etti. Sonra, kendisine sipariş edilen işi bitirip ortaya çıkardıktan sonra, hemen Floransa'ya döndü, araştırmaya öğrenmeye meraklı biri olduğu için Dante'nin yapıtının bir bölümü üstüne hazırladığı yorumu tamamlayıp bastı, *Cehennem*'i resimledi. Ama bunun üstünde o kadar çok zaman harcadı ki işlerini ihmal etti, hayatını sekteye uğrattı. Öbür çizimlerinin birçoğunu da bastı ama sonuçlar kalitesiz çıktı çünkü baskı kalıpları iyi işlenmemişti. En iyisi, Ferrara'lı

Fra Girolamo Savonarola'nın İmanının Zaferi başlıklı çizimdi. Botticelli Savonarola'nın yandaşıydı, işte bu yüzden resmi bıraktı ve başka gelir kaynağı olmadığı için de epey sıkıntıya düştü. Yine de cemaatin üyesi olarak kalmakta direterek *piagnoni*'ye (o zamanki adıyla "sızlananlar") katıldı ve çalışmalarını bir yana bıraktı; dolayısıyla ihtiyarladığında o kadar yoksul düştü ki eğer Lorenzo de' Medici (Botticelli, Medici için başka işlerin yanısıra Volterra'daki küçük hastane için de bazı yapıtlar ortaya koymuştu), dostları ve başka değerli kimseler yeteneğinden ötürü onu sevdikleri için yardımına koşmasalardı, neredeyse açlıktan ölecekti.

Sandro'nun resimlerinden biri, San Francesco'da Porta a San Miniato'nun dışında görebileceğiniz çok beğenilen bir yapıtı, doğal büyüklükte bir Meryem'le bazı melekleri tasvir ettiği yuvarlak bir tablodur.

Botticelli çok güleryüzlü bir adamdı; öğrencileri ve arkadaşlarıyla şakalaşmayı çok seviyordu. Hikâyeye bakılırsa, Biagio adındaki bir öğrencisi tıpkı Boticelli'nin yukarıda sözü edilen resmi gibi yuvarlak bir resim yapmış, Sandro da onu Floransalılardan birine altı altın florine satmış, sonra Biagio'yu bulup ona şöyle demiş:

"En sonunda şu senin resmini sattım. Bu akşam yüksekçe bir yere as ki daha güzel görünsün, yarın sabah git satın alan adamı bul, ona iyi bir ışıkta güzelce sergilenmiş olarak resmini göster, o da sana paranı versin."

Biagio "Oo, çok iyi etmişsiniz" deyip dükkâna gitmiş, resmini epeyce bir yükseğe asmış ve oradan çıkmış. Bu arada Sandro ve Jacopo adındaki bir öğrencisi bazı kâğıt şapkalar yapmışlar (Floransalıların giydiği türden şapkalar) ve Meryem'i çevreleyen meleklerin başlarına balmumuyla yapıştırmışlar. Sabah olunca Biagio resmi satın alan (ve şakaya dahil edilen) adamla birlikte dükkâna gelmiş. Biagio yukarı bakınca Meryem'i meleklerin arasında değil de kâğıt şapkalarını takmış Floransa meclisi üyeleri arasında oturur vaziyette bulmuş! Tam öfkeyle kükreyecek ve özürler dileyecekken yanındaki adamın hiçbir şey demediğini ve aslında resme övgüler düzmeye başladığını fark etmiş... dolayısıyla kendisi de sesini çıkarmamış. En sonunda adamla birlikte eve gitmiş ve Botticelli'yle kararlaştırılan altı florinini almış. Sandro ve Jacopo o kâğıt şapkaları kaldırdıktan hemen sonra Biagio dükkâna geri dönmüş ve resmettiği meleklerin cidden melek olduğunu görünce o kadar şaşırmış ki dili tutulmuş. Sonunda Sandro'ya dönüp "Efendim, hayal mi görüyorum yoksa gerçek mi bilmem ama ben az önce buradayken bu melekler kırmızı şapka takmıştı, şimdi başlarında şapka yok. Ne demek bu?" demiş.

Sandro da "Sen aklını kaçırmışsın" diye karşılık vermiş. "Bütün o aldığın para başına vurmuş. Söylediğin doğru olsaydı, adam sence resmini satın alır mıydı?"

"Doğru, tek kelime etmedi" demiş Biagio. "Ama yine de bana çok garip geldi bu durum."

Bunun üzerine bütün öbür çıraklar Biagio'nun etrafına toplanmış, onu sersemletici bir büyüye tutulduğuna ikna etmişler.

Bir başka seferinde de, bir dokumacı Sandro'nun yanındaki eve taşınmış, sekiz tezgâh birden kurmuş, tezgâhlar işlemeye başlayınca pedalların ve kasnakların gürültüsü zavallı Sandro'yu sağır etmekle kalmamış, evin zaten yeterince sağlam olmayan duvarlarını da sarsmış. Sandro ne çalışabiliyormuş ne de evde durabiliyormuş. Birkaç defa komşusuna bu sıkıntıya bir çare bulması için yalvarmış ama dokumacı kendi evinde canı nasıl isterse öyle davranacağını söyleyerek karşılık vermiş. En sonunda Sandro öyle sinirlenmiş ki komşusununkinden daha yüksek olan çatısına kocaman bir taşı (yük arabasını dolduracak kadar büyük bir taş) dengede kalacak şekilde yerleştirmiş, duvarın en küçük bir titreşiminde düşme tehlikesi arzeden taş, komşunun çatısını, tavanını, döşemesini ve tezgâhlarını haşat edecek gibiymiş. Bu olasılıktan dehşete kapılan dokumacı, Sandro'nun yanına koşmuş ama Botticelli, adamın ağzından çıkan sözlerin aynısını söyleyerek, evde canı nasıl isterse öyle davranacağını belirtmiş. Yapacak başka bir şey olmadığından adam Sandro'ya makul davranmak ve iyi komşuluk etmek zorunda kalmış.

Bir başka hikâyeye göre, Sandro şaka olsun diye bir arkadaşını mahalle papazına heretik diye ihbar etmiş. Adam ortaya çıkıp kendisini kimin neyle suçladığını öğrenmek istemiş. Suçlayan kişinin Sandro olduğu söylenmiş, Sandro, arkadaşının Epikurosçular gibi ruhun da bedenle öldüğüne inandığını iddia etmişmiş. Adam bunu duyunca Sandro'yu yargıcın huzurunda görmek istemiş. Sandro gelince, arkadaşı şöyle demiş: "Bu adam söz konusuysa, hayvanın teki olduğuna göre, inancım hiç kuşkusuz o yönde. Bu bir yana, okuma yazmayı doğru dürüst bilmediği halde Dante üstüne bir yorum yaparak boş yere onun adını andığına göre asıl heretik kendisi değil mi?"

Sandro hakkında söylenenlerden biri de resme ciddiyetle sarılan öğrencilere müthiş düşkün olduğuydu. Ayrıca çok para kazandığı ama savrukluktan, düzensizlikten hepsini çarçur ettiği anlatılıyordu. Zaten yaşlanıp işe yaramaz hale geldiğinde, dik duramaz, koltuk değneklerinin yardımı olmadan yürüyemez hale geldiğinde, hasta ve kocamış olarak, yetmiş sekiz yaşında öldü, Floransa'daki Ognissanti'ye gömüldü.[119]

Dük Cosimo'nun özel eşyaları arasında Botticelli'nin yaptığı profilden çok güzel iki kadın başı vardır. Birinin Lorenzo'nun kardeşi Giuliano de' Medici'nin metresini, ötekinin de Lorenzo'nun karısı Madonna Lucrezia de' Tornabuoni'yi tasvir ettiği söylenir. Aynı yerde Sandro'nun yaptığı

119 Botticelli 1510 yılında, altmış beş yaşında öldü.

bir Baküs de vardır. Bu son derece zarif figür iki eliyle kaldırdığı fıçıyı dudaklarına götürürken tasvir edilmiştir. Pisa'daki Duomo'da, Impagliata Şapeli'nde, Botticelli bir melekler korosuyla İsa'nın Göğe Yükselişi'ni resmetmeye başladı ama yaptığı hoşuna gitmeyince yarım bıraktı. Montevarchi'deki San Francesco'da başaltar panosunu yaptı. Ayrıca Empoli'deki mahalle kilisesi için, Rossellino'nun Aziz Sebastianus'unun olduğu tarafa iki melek yaptı.

Botticelli, sancakları ve başka kumaşları, renklerin akmadan iki tarafta da görüneceği şekilde malzemeyi örerek nasıl yapacağını bulan ilk insanlardandı. Hepsi de birbirinden farklı ve güzel Meryem tasvirleriyle dolu Orsanmichele baldakenini o yaptı. Kumaşı böyle işleme yönteminin, asit kullanmaktan daha iyi olduğu ve ürünü daha iyi muhafaza ettiği açıktır. Asit, malzemeyi aşındırır ama nispeten ucuz olduğu için günümüzde daha yaygın kullanılan tekniktir.

Sandro alışılmadık derecede iyi bir çizim uzmanıydı, ölümünden bir süre sonra sanatçılar onun çizimlerini arar oldular; kitabımdaki bazı çizimleri büyük bir beceri ve muhakeme örneğidir. Santa Maria Novella keşişlerinin geçit töreninde taşıdıkları haçın frizi için çizdiği dekoratif yapıtta görüleceği üzere, Botticelli tasvir ettiği sahnelerde bol bol figür kullanıyordu.

Her şeye rağmen, Sandro Botticelli'nin resimleri en büyük övgüyü hak eder; daha önce tasvir ettiğim ve muhteşem bir resim olan Santa Maria Novella'daki Müneccim Kralların Tapınması adlı yapıtında görülebileceği gibi o, kendisini heves ve gayretle işine vermişti. Floransa'daki Angeli manastırının başrahibinin odasında görebileceğiniz küçük yuvarlak resim de mükemmeldir; figürler küçücüktür ama çok zariftir ve çok güzel düzenlenmiştir. Floransalı soylu bir beyefendi olan Fabio Segni'nin elinde, Müneccim Krallar'ı gösteren pano resmiyle aynı boyutta bir resim vardır; bu resmin konusu Apelles'in Uğradığı İftira'dır. Segni bu akıl almaz derecede güzel resmi yakın dostu Antonio Segni'ye vermiştir, resmin altında Fabio'nun yazdığı şu satırlar okunabilir:

Iudicio quemquam ne falso laedere tentent
Terrarum reges, parva tabella monet.
Huic similem Aegypti regi donavit Apelles;
Rex fuit et dignus munere, munus eo.[120]

120 Bu küçük resim dünyanın hükümdarlarını uyarır
Yanlış yargılamanın zulmünden kaçınsınlar diye.
Apelles bir benzerini Mısır kralına vermişti; o kral
Layıktı o hediyeye, hediye de krala.

Floransalı ressam, heykeltıraş ve mimar ANDREA DEL VERROCCHIO'nun Hayatı

y. 1435 – 88

Floransalı Andrea del Verrocchio kuyumcu, perspektif ustası, heykeltıraş, ahşap oymacı, ressam ve müzisyendi. Şu kabul edilmelidir ki heykellerinin ve resimlerinin üslubu sert ve çiğ olmaya eğilimliydi çünkü bunlar, doğuştan gelen herhangi bir yetenek ya da yatkınlıktan ziyade, durmaksızın yürüttüğü araştırma ve çalışmanın ürünleriydi. Ama yoğun çalışması ve gayreti nedeniyle, doğuştan gelen hiçbir yeteneği olmasaydı da Andrea bu sanat dallarında başarı gösterirdi. Kusursuz yapıtlar üretmek için ressamlar ve heykeltıraşlar hem uygulamaya hem de doğa vergisi yeteneğe ihtiyaç duyarlar. Bunların ikisi de bulunmazsa sanatçının en yüksek mertebeye çıktığı pek enderdir. Gelgelelim o iki özellikten daha önemli olanı uygulamadır; Andrea da bol bol uygulama yaptığı için, bütün zanaatkârlardan daha çok iş ortaya koyduğu için, en yetkin, en önde gelen sanatçılarımızdan sayılmaktadır.

Gençken, Andrea fen öğrenimi gördü, özellikle geometri öğrendi. Kuyumcuyken yaptığı birçok iş arasında Floransa'daki Santa Maria del Fiore'de bulunan birtakım rahip cübbesi tokaları vardı. Biraz daha büyükçe işler de yaptı, özellikle, çok sayıda hayvan ve çelenk figürleriyle ve başka yaratıcı ayrıntılarla süslenmiş bir kâse vardı ki bunun kalıbı hâlâ mevcuttur ve bütün kuyumcular tarafından kullanılmaktadır. Orada yaptığı bir başka kâsenin üstünde çok güzel bir grup dans eden çocuk yer almaktadır. Andrea neler yapabileceğini gösteren bu örnekleri sunduktan sonra, Tüccarlar Loncası ona San Giovanni altarının iki ucu için iki gümüş kabartma sipariş etti. Bu kabartmalar bittiğinde, sanatçının büyük övgü ve şöhret kazanmasını sağladı.

O sıralarda, Roma'da Papa Şapeli'nin altarındaki büyük havari heykellerinin bazılarının yerine yenilerinin yapılması, tahrip olmuş bazı gümüş

işlerinin yenilenmesi gerekiyordu. Dolayısıyla Papa Xystus Andrea'yı çağırttı, istenenlerin tamamını ona ısmarlama teveccühünde bulundu. Andrea işi mükemmel bir şekilde yaptı, harika bir özen ve sağduyuyla çalıştı. Roma'dayken, orada keşfedilen birçok heykele ve antikalara ne kadar değer verildiğini gördü, Papanın bronz atı San Giovanni in Laterano bazilikasına nasıl yerleştirttiğine, koca koca heykeller bir yana, gün be gün topraktan çıkartılan küçücük parçalara nasıl önem verildiğine tanık oldu. Dolayısıyla kendini heykele vakfetme ve kuyumculuğu bırakma kararı aldı. Önce bronzdan birtakım küçük figürler döktü, bu dökümlerin aldığı övgüden cesaretlenerek mermerden işler yaptı. Tam o sırada, Francesco Tornabuoni'nin karısı çocuk doğururken öldü, kadını çok seven ve hatırasını en iyi şekilde onurlandırmak isteyen koca, Andrea'dan onun anıtını yapmasını istedi. Andrea mermer lahit üstüne, üç Erdem'i tasvir ederek, kadının loğusalığını ve öbür âleme göçmesini temsil eden taştan bir suretini oydu; çok güzel bulunan bu heykel onun ilk mermer yapıtıydı. Mezar daha sonra Santa Maria sopra Minerva'ya yerleştirildi.



Verrocchio, *Davud*, 1473-75,
Museo Nazionale del Bargello, Floransa.

Andrea para, ün ve şerefle Floransa'ya geri döndü; burada sanatçıya beş kadem boyunda, bronzdan bir Davud heykeli sipariş edildi. Heykel bitince, en çok da sanatçıyı onurlandırmak için, Palazzo della Signoria'da, eskiden zincirin durduğu merdivenin başına yerleştirildi. Andrea bu heykel üstünde

çalışırken, Santa Croce'de Arezzo'lu Leonardo Bruni'nin mezarının üstündeki mermer Meryem heykelini de yaptı. Bunu henüz gençken, mimar ve heykeltıraş Bernardo Rossellino için gerçekleştirdi; Rossellino bir başka yerde belirttiğim gibi bütün mermer işini yürüten kişiydi. Andrea ayrıca bir mermer levha üstüne yarım kabartma olarak yarım boy bir Meryem ile Çocuk İsa tasviri yaptı. Bu kabartma eskiden Medici'lerin malikânesindeydi, günümüzde müthiş güzellikte bir yapıt olarak Floransa düşesinin dairesinin kapılarından birinin üzerinde yer almaktadır. Andrea yine yarım kabartma olarak iki ayrı bronz baş yaptı; biri Büyük İskender'in profilden tasviriydi, ötekiyse ilkiyle karşıtlık oluşturan, sorguçlar, zırh vb ile hayal ürünü bir Darius portresiydi. Bu iki baş kabartması çeşitli başka yapıtlarla birlikte Muhteşem Lorenzo tarafından Macaristan kralı Matthias Corvinus'a gönderildi.

Bu yapıtlar (özellikle de yapmayı sevdiği bronz heykel) Andrea'nın şöhretini son derece arttırdı. Daha sonra Giovanni ve Piero de' Medici için San Lorenzo'da bronz bir mezar yaptı. Zemine yapışık olmayan bu mezarın somaki lahdini, üstünde incelikli bir biçimde örülmüş ve olağanüstü özenle tamamlanmış kıvrımlı dal ve yapraklar bulunan, bronzdan yapılma dört köşetaşı tutuyordu. Bu mezar, Santissimo Sacramento şapeli ile sakristi arasında durur. Hiç kimse bundan daha iyi bir bronz döküm yapamazdı, çünkü Andrea mimarlık yeteneğini sergileyerek mezarı, yirmi kadem yüksekteki yaklaşık on kadem eninde bir pencere boşluğuna yerleştirmiş ve Santissimo Sacramento şapeli ile eski sakristiyi ayıran bir kaideye oturtmuştu. Lahdin üzerinde, *mandorla* biçiminde bronz halatlardan meydana gelen ve pencere boşluğunu tonoza kadar kapatan bir ağ inşa etmişti. Halatların hepsi çok doğal görünüyordu, yer yer çiçekli bezeklerle, göze çarpan ve yaratıcı başka süslerle donatılmış, büyük bir beceri, sağduyu ve yaratıcılıkla gerçekleştirilmişti. Bu arada Donatello Mercanzia'daki Altılar Mahkemesi için, günümüzde Orsanmichele kilisesindeki Markos heykelinin karşısında bulunan mermer mihrabı yapmıştı. Ama İsa'nın böğründeki yaraya dokunan havari Tomas'ın tasvir edildiği bronz heykel için hiçbir şey yapılmamıştı çünkü sorumlulardan bazıları işin Donatello'ya verilmesini isterken, bazıları da Lorenzo Ghiberti'nin bu heykeli yapmasını istedi. Donatello ve Lorenzo hayattayken durum böyle sürüp gitti, ama en sonunda Andrea'dan iki heykeli de yapması istendi. Andrea maketler ve kalıplar yaptı, heykelleri son derece başarılı bir biçimde döktü, sağlam, eksiksiz ve çok güzel şekil verilmiş figürler ortaya koydu. Sonra da bunları perdahlayıp tamamladı, bugün gördüğümüz eşsiz mükemmelliğe ulaştırdı. Tomas figüründe sanatçı, bir yandan şüpheciliği ve gerçeği öğrenmek için sabırsızlanmayı ifade ederken, bir yandan da azizin elini çok güzel bir etki yaratarak İsa'nın böğrüne koymaya zorlayan sevgisini yansıttı. Harika bir doğallık içeren hareketiyle tek kolunu kaldırıp giysisini açarak şüpheci havarisinin şüphelerini gideren

İsa figüründe ise, deyim yerindeyse, sanatın aktarabileceği bütün zarafet ve tanrısallık görülmektedir. Bu heykellerin son derece güzel ve iyi düzenlenmiş kıvrımlı kumaşları, Andrea'nın bu mesleği Donatello, Lorenzo ve kendinden önce gelmiş öbür heykeltıraşlar kadar anladığına bizi inandırmaktadır. Bu yapıt Donatello'nun yaptığı bir mihraba yerleştirilmeyi, öteden beri aldığı övgüleri ve gösterilen itibarı hiç kuşkusuz hak ediyordu.

Artık Andrea'nın heykeltıraş olarak öyle parlak bir şöhreti vardı ki üstesinden geleceği hiçbir şey kalmamıştı. Ama sadece bir sanat dalında başarı kazanmakla asla yetinemeyecek bir insandı, başka sanat dallarında da öne çıkmayı istediği için resim çalışmalarına başladı. Duvara yapılacak olan, savaş halindeki çıplak figürlerden oluşan bir sahne için çok güzel birtakım taslaklar hazırladı. Sonra daha başka taslaklar hazırlayıp bunların resimlerini kendi çizmeye başladı. Ama bir nedenden ötürü bu resimler tamamlanmadı. Kitabımda, büyük bir sabır ve sağduyuyla yaptığı bazı çizimleri yer almaktadır. Bunlar arasında öyle harika yüz ifadelerine ve saçlara sahip kadın başları vardı ki Leonardo da Vinci güzelliklerinden ötürü bunları taklit ediyordu. Bende iki at deseni de var, onları daha büyük ölçekte doğru boyutlarda çoğaltmak için ölçüler ve iletkiler mevcut. Ayrıca elimde, antikasından kopya edilerek yapılmış çok değerli, *terracotta* bir at başı bulunuyor. Çok Saygıdeğer Don Vicenzo Borghini'nin kitabında, daha önce sözünü ettiğim, kâğıt üstüne yapılmış başka bazı çizimler var. Bu çizimler arasında Andrea'nın Venedik'te doj'lardan biri için yaptığı bir mezarın tasarımı, Müneccim Krallar'ı İsa'ya secde ederken gösteren bir resim ve kâğıt üstüne resmedilmiş son derece alımlı bir kadın başı var.

Lorenzo de' Medici'nin Careggi'deki villasının çeşmesi için Andrea, bir balığı kucaklamış bronz bir erkek çocuğu figürü yaptı. Bugün görebileceğimiz gibi, Dük Cosimo'nun sarayının bahçesindeki çeşmeye diktirdiği bu heykel gerçekten harika bir sanat yapıtıdır.

Santa Maria del Fiore'nin kubbesi tamamlandıktan sonra, epeyce bir tartışmanın ardından, kubbenin tepesine yerleştirilecek bakır küre üstünde, Filippo Brunelleschi'nin bıraktığı talimatlara göre, çalışmalara başlanmasına karar verildi. İş Andrea'ya sipariş edildi. Andrea küreyi sekiz kadem yüksekliğinde yaptı, düğme biçiminde bir diskin üstünde dengeleyip zincirledi ki haçı güvenli bir biçimde taşıyabilsin. Her şey hazır olduğunda, halkın büyük sevinç gösterileriyle küre yerine yerleştirildi. Alt taraftan küreye girmek ve onu rüzgâra dayanıklı hale getirmek için çalışma büyük bir özen ve beceri gerektiriyordu.

Andrea resim ya da heykel yaparken bir an bile mola vermedi, pek çok kimse gibi aynı işi yapmaktan bıkıp usanmamak için çoğunlukla bir işi bırakıp öbürüne geçiyordu. Daha önce sözünü ettiğim taslakları hiç kullanmamasına rağmen birtakım resimler yaptı, bunlar arasında Floransa'daki

San Domenico rahibeleri için yaptığı ve kendisini fazlasıyla memnun eden bir pano resmi vardı. O yüzden kısa süre sonra bir pano resmi daha yaptı. Bu sefer San Salvi'de, Vallombrosa keşişleri için yaptığı pano resminde İsa'nın Vaftizci Yahya tarafından vaftiz edilişini gösterdi. Bu yapıtı gerçekleştirirken o sırada öğrencisi olan genç Leonardo da Vinci ressama yardım etti. Leonardo'nun resmettiği melek, yapıtın geri kalanından o kadar üstündü ki Andrea, Leonardo'nun çok daha iyi bir zanaatkâr olduğunu ispatladığını görünce eline bir daha fırça almamaya karar verdi.

Bir seferinde, Cosimo de' Medici'nin eline Roma'dan birtakım antikalar ulaştığında, bahçesinin daha doğrusu Via de' Ginori'ye açılan avlusunun kapısının iç tarafına çok güzel bir Marsyas heykeli yerleştirtti. Beyaz mermerden yapılma bu heykel ağaca bağlanmış ve derisi yüzülmek üzere olan Marsyas'ı tasvir ediyordu. Cosimo'nun torunu Lorenzo yine Marsyas'ı gösteren, çok eski bir başka baş ve gövde edinmişti. Kırmızı taştan yapılma bu baş ve gövde ilk heykelden çok daha güzeldi, Lorenzo mermer heykelle bunu yan yana koymak istiyordu ama ikinci figür bu kadar eksikli olduğundan yapamıyordu. Dolayısıyla heykeli onarıp tamamlaması için Andrea'ya verdi. Andrea eksik bacakları, kalçaları ve kolları kırmızı mermer parçalarından öyle ustaca yaptı ki Lorenzo fazlasıyla memnun oldu, heykeli ilkinin karşısına, kapının öbür tarafına yerleştirtti. Marsyas'ın derisi yüzülmüş bedenini gösteren bu antika gövde heykeli öyle büyük bir özen ve sağduyuyla yapıldı ki kırmızı taştaki bazı ince beyaz damarlar usta bir yontma işlemiyle tam doğru yerlerde görünür kılınmıştı; bunlar, insanın derisi yüzüldüğünde ortaya çıkan küçücük kas kirişleri gibi görünüyordu. Tamamlandığında bu yapıt herhalde tam anlamıyla gerçek yaşamda olduğu gibi duruyordu.

Bu arada Venedikliler, onlar için birçok zafer kazanan asker Bartolommeo da Bergamo'nun kahramanlığını, başkaları da örnek alsın diye onurlandırmaya karar verdiler. Andrea'nın ününü duyduklarından, sanatçıyı Venedik'e gelmeye ikna ettiler. Burada, Piazza di Santi Giovanni e Paolo için komutanın ata binmiş bronz bir heykelinin yapımı konusunda Andrea'ya gereken talimatlar verildi. Andrea at için maketi hazırladı, bronz döküm için gereken teçhizatı kurmaya başladığında, bazı soyluların etkisiyle, Vallano da Padova'nın figürü, Andrea'nın da sadece atı yapmasına karar verildi. Andrea bunu duyunca maketinin bacaklarını ve başını kırıp parçaladı ve tek kelime etmeden öfke içinde Floransa'ya geri döndü. Signoria olup bitenleri duyunca sanatçının Venedik'e dönmese iyi edeceğini yoksa kellesinin uçurulacağını ima etti. Andrea da buna yanıt olarak gelmemeye dikkat edeceğini, çünkü onların bir insanın kafasını –hele de böyle bir kafayı– keserlerse tekrar yerine koyamayacaklarını ama kendisinin atın başının yerine yenisini, hem de daha güzelini koyabileceğini yazdı. Bu

yanıtı alınca (hiç de kızmadılar) sanatçıyı Venedik'e geri getirtip ücretini iki katına çıkardılar. Andrea ilk maketi onardı ve bronzdan döktü ama tam anlamıyla bitiremedi çünkü döküm işini yaparken soğuk aldı ve birkaç gün içinde öldü. Heykeltıraş sadece bronz atı değil (aslında at neredeyse hazırdı ve önceden belirlenen yerine konuldu), Pistoia'da başladığı bir başka işi yani Kardinal Forteguerri'nin mezarını da bitiremedi. Tanrı'yı ve üç teolojik Erdem'i tasvir ettiği bu mezar daha sonra Floransalı heykeltıraş Lorenzo Lotti tarafından tamamlandı.

Andrea ölümüyle birçok arkadaşını ve öğrencisini, özellikle de Nanni Grosso'yu kedere boğduğunda elli altı yaşındaydı. Heykeltıraş Nanni Grosso hem insan hem de sanatçı olarak çok alışılmadık biriydi. Anlatılanlara göre Grosso, atölyesinden ayrılmasını gerektiren hiçbir siparişi kabul etmiyormuş, hele de keşişler ya da rahiplerin işlerini, istediği zaman izin almadan yiyip içebilmek için onların mahzenlerine ya da kilerlerine serbestçe girme hakkı kendisine verilmiyorsa, reddediyormuş. Bir başka hikâyeye göre ise, yakalandığı hastalıktan iyileşip döndüğünde, Santa Maria Novella'da arkadaşları onu ziyaret etmişler ve halini hatırını sormuşlar. O da "Çok berbat durumdayım" diye yanıt vermiş. Arkadaşları "Ama iyileşmişsin" diye karşı çıkmışlar.

"İşte bu yüzden berbat haldeyim ya, çünkü rahat ettiğim, ihtimam gördüğüm hastanede kalabilmek için biraz ateşimin çıkması gerek."

Daha sonra hastaneye son nefesini vermeye geldiği zaman, yanına kötü yapılmış bir haç getirmişler. O çirkin şeyi gözünün önünden kaldırsınlar ve yerine Donatello'nun yaptığı bir haç getirsinler diye yalvarmış, "Kötü sanat yapıtlarını görmekten o kadar nefret ediyorum ki kederimden öleceğim yoksa" demiş.

Andrea'nın öbür öğrencileri Piero Perugino, Leonardo da Vinci (daha sonra ondan söz edeceğim) ve Floransalı Francesco di Simone idi. Francesco di Simone Bologna'daki San Domenico kilisesi için üstünde bir sürü küçük figür bulunan mermer bir mezar yapmıştı. Figürlerin üslubundan Andrea'ya ait oldukları düşünülebilir. Bu mezar Imola'lı bir hukuk doktoru olan Alessandro Tartagni için yapılmıştı. Francesco aynı onun gibi bir mezar da Pier Minerbetti adındaki bir şövalye için Floransa'daki San Pancrazio'nun bir şapeliyle sakristi arasına yaptı.

Agnolo di Polo da Andrea tarafından eğitilmişti. Şehri yapıtlarıyla dolduran yetenekli bir kil ustasıydı, heykele ciddiyetle sarılmış olsaydı çok güzel işler çıkarabilirdi.

Ama Andrea hepsinden çok, Lorenzo di Credi'yi severdi. Andrea'nın kemiklerini Venedik'ten getirip Sant'Ambrogio'ya, Michele di Cione'nin mezarına yerleştirten oydu. Mezarın üstünde şu sözler kazılıdır:

Ser Michaelis de Cionis et suorum;

Ardından da:

Hic ossa jacent Andreae Verrocchii qui obiit
Venetiis MCCCCLXXXVIII.[121]

Andrea alçı dökümler hazırlamayı çok seviyordu. Bunun için Volterra ve Siena bölgelerinde ve İtalya'nın başka birçok kesiminde çıkartılan yumuşak bir taş kullanıyordu. Bu taş ateşte pişirilip sonra ezilerek ılık suyla macun haline getirilince o kadar yumuşak oluyordu ki istenen şekle sokulabiliyordu, kuruyunca da öyle katılaşıyordu ki figürlerin yekpare dökümü yapılabiliyordu. Andrea bu taştan yaptığı kalıplara diz, kol, bacak ve gövde gibi doğal formları döküm yapıyor ve bu dökümleri kopyalamak amacıyla yanında bulunduruyordu. Andrea hayattayken, ölenlerin başlarının ucuz dökümlerini yapma geleneği başladı, dolayısıyla Floransa'daki her evde, şöminelerin, kapıların, pencerelerin, pervazların üstünde böyle portrelerin sayısız örneklerine rastlanabilir; bunlar öyle iyi ve doğal yapılmıştır ki canlı gibi görünür. Bu uygulama günümüze kadar devam etmiştir ve Dük Cosimo'nun sarayına resmedilmiş sahnelerde görülen kimselerin çoğunun portresini elde etmemiz açısından çok yararlı olmuştur. Bunun için, bu tür dökümler kullanmış ilk sanatçılardan biri olan Andrea'nın yeteneklerine minnettarız.

Sadece Floransa'da değil, bütün ibadet merkezlerinde çok daha mükemmel imgeler yaratma tekniği de Andrea'dan kaynaklandı. Bu mekânlarda imanlı kimseler adak sunularıyla ya da bu sunulara verilen adla söyleyecek olursak 'mucize resimleri'yle Tanrı'ya şükranlarını ifade eder. Başlangıçta bunlar gümüşten yapılma küçük resimlerdi, ya da boyanmış küçük panoların üstünde yer alıyordu ya da kaba bir biçimde balmumundan yapılmıştı. Andrea'nın zamanında çok daha iyi bir üslup kullanılmaya başlandı. Andrea, Floransa'da balmumu işiyle uğraşan Orsino adında çok yetenekli bir zanaatkârla çok samimiydi. Orsino ona bu meslekte mükemmelliğe nasıl ulaşılacağını öğretmeye başladı. Sonra Santa Maria del Fiore'de Giuliano de' Medici öldürülüp ağabeyi Lorenzo yaralandığında, Lorenzo'nun arkadaşları ve yakınları, Tanrı Lorenzo'nun hayatını koruduğu için şükranlarının ifadesi olarak şehrin her tarafına resimlerinin asılmasını emrettiler. Dolayısıyla Orsino, Andrea'nın yardımı ve tavsiyeleriyle, ahşap çerçeve içine balmumundan doğal büyüklükte üç figür yaptı (bunu başka bir yerde tasvir

121 Michele di Cione ve ailesinin mezarı. 1488'de Venedik'te ölen Andrea Verrocchio'nun kemikleri burada yatıyor.

ediyorum), bunları hasırla ve mumlu bez kaplamayla tamamladı. Malzeme öyle iyi kıvrılıp katlanmış ve düzenlenmişti ki sonuç olağanüstü çekici ve sahiciydi. Daha sonra başları, elleri ve ayakları yaptı, daha kalın bir balmumu kaplama kullandı, yüz hatlarını canlı modelden kopya etti ve saçları ve öbür takıları yağlıboyayla resmetti. Bu hünerli çalışmanın sonuçları öyle doğaldı ki, bugün de görülebileceği gibi, balmumu figürler gerçek ve canlı gibi duruyordu. Figürlerden biri, Via di San Gallo'da Chiarito rahibelerinin kilisesinde, mucizevi haçın önündedir. Lorenzo boğazından yaralıyken sargılar içinde evinin penceresine çıktığı ve onun sağ olup olmadığını görmeye, ölümünün intikamını alıp almayacaklarını öğrenmeye gelmiş halka kendini gösterdiği zaman nasıl durduysa, bu heykel tıpkı öyle dikilmiştir.

Heykellerden ikincisine, Floransa yurttaşlarının giydiği cübbe giydirilmiştir ve bu yapıt Serviti tarikatının kilisesinde (Annunziata), mumların satıldığı masanın yanındaki alt kapının yukarısında bulunmaktadır. Üçüncü ise Assisi'deki Santa Maria degli Angeli'ye gönderilerek Meryem'in önüne yerleştirilmiştir. (Başka yerde anlattığım gibi) Lorenzo de' Medici'nin Santa Maria'dan San Francesco'nun karşısındaki kapıya kadar uzanan yola tuğla döşettiği yer işte bu şehirdeydi. Lorenzo, dedesi Cosimo'nun buraya yaptırdığı çeşmeleri de onartıp yeniletmişti.

Ama balmumu figürlere dönecek olursak, Serviti kilisesinde Orsino'nun yaptığı bütün figürlerin dibinde iri bir O harfi, O'nun içinde R, üstünde de haç vardır. Figürlerin hepsi o kadar güzel yapılmıştır ki o zamandan beri bu figürlerle kıyaslanabilecek pek az yapıt ortaya konmuştur. Bu meslek günümüze kadar yaşatılmıştır ama şimdilerde, ya yeterince dindarlık kalmadığından ya da bir başka nedenden ötürü, kullanımdan kalkmaya başlamıştır.

Neyse, ben Verrocchio'ya geri döneyim. Sözünü ettiğim onca işin yanısıra, Verrocchio birtakım ahşap haçlar ve çeşitli *terracotta* objeler yaptı. Hem San Giovanni'nin altarı için yaptığı kabartmaların maketlerinden ve çok güzel birtakım *putto*'lardan hem de cidden harika diye değerlendirilen bir Aziz Hieronymus başından görebileceğimiz üzere, bu işte çok ustalaşmıştı. Verrocchio Mercato Nuovo'daki saatte, kollarını kaldırmış, elinde tuttuğu çekiçle her saat başını duyuran *putto*'yu da yaptı; o zamanlar bu yapıt çok cazip ve yenilikçi diye niteleniyordu. Böylece, bu en seçkin heykeltıraşın yani Verrocchio'nun hayat hikâyesinin sonuna gelmiş olduk.

Mantova'lı ressam ANDREA MANTEGNA'nın Hayatı

y. 1431 – 1506

İhtiraslı ve epeyce başarılı her sanatçının bildiği üzere cömertlik, yeteneği teşvik eden güçlü bir unsurdur. Zanaatkârlar yeteneklerini besleyen ve daha iyi tanınmalarını sağlayan birtakım ödülleri ve şeref payelerini almayı umut edebildikleri zaman, yorgunlukları, sıkıntıları yok sayarak daha sıkı çalışırlar. Ressam Andrea Mantegna'nın durumunda olduğu gibi, dehanın her zaman takdir edilip ödüllendirilmediği de kuşkusuz doğrudur. Andrea Mantegna, Mantova ilinde, çok mütevazı bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelmişti. Küçükken tarlalarda çalıştı ve birazdan anlatacağım üzere, kendi çabalarıyla ve talihin yardımıyla, şövalye mertebesine yükseldi.

Yaşı neredeyse kemale erdiğinde, Andrea şehre götürüldü ve Padovalı ressam Jacopo Squarcione'nin[122] himayesinde resim eğitimi aldı. Girolamo Campagnuola, Padova'daki Carrara hanedanına hizmet etmiş bazı eski ressamlardan söz ettiği ve Leonido Tomeo'ya Latince olarak yazdığı bir mektupta, delikanlıya evini açan Jacopo Squarcione'nin kısa süre sonra Andrea'nın zekâsını fark ederek onu evlat edindiğini belirtiyordu. Squarcione kendisinin dünyanın en büyük ressamı olmadığını biliyordu, dolayısıyla Andrea kendisinin öğretebileceğinden daha fazlasını öğrensin diye, çeşitli yerlerden, özellikle Toscana ve Roma'dan getirttiği tuval üstüne yapılmış resimlerle ve antik heykellerin maketleriyle çalıştırdı onu. Andrea daha gençken bunlarla ve başka birtakım yollarla çok şey öğrendi. Ayrıca, hepsi de babalığı ve ustası Squarcione'nin öğrencisi olan Bologna'lı Marco Zoppo, Dario da Treviso ve Padova'lı Niccolò Pizzolo ile girdiği rekabet ona yabana atılmayacak bir yardım ve teşvik sağladı.

Yaşı daha on yediyi bile bulmadan Andrea, Padova'daki Santa Sofia'nın başaltarı için bir pano resmetti; olgun ve deneyimli zanaatkârlara yaraşır bir resim yaptı. Squarcione'ye Padova'da Ermiş Augustinus tarikatına ait

122 Aslında Francesco Squarcione.



Mantegna, *Kerubimli Madonna*, 1485,
Pinacoteca di Brera, Milano.

Eremitani Kilisesi'ndeki San Cristoforo şapelini süsleme işi verildiğinde, usta bu işi Niccolò Pizzolo ve Andrea'ya devretti. Niccolò, Tanrı'yı Kilise Büyükleri arasında görkemli bir biçimde otururken tasvir etti; daha sonra Niccolò'nun resimleri Andrea'nın bu şapelde yaptıklarına eşit değerde görüldü. Aslında, pek fazla yapıt ortaya koymamış olsa da yaptıkları mükemmeldi; eline kılıç almaktan çok fırça tutmayı sevseydi, Niccolò çok büyük ve kuşkusuz daha uzun ömürlü bir sanatçı olurdu. Ama hep silahlı dolaşıyordu ve pek çok düşmanı vardı, bir gün evden işe giderken, haince bir saldırıya uğrayarak öldürüldü. San Cristoforo'daki resmi dışında benim bildiğim ona ait yegâne resim, belediye başkanının şapeline yaptığı bir Tanrı resmidir.

İşi kendi başına bitirmesine izin verilen Andrea, dört İncil yazarının freskini yaptı; bu resim çok büyük takdir topladı. Bu ve başka resimlerinden ötürü ondan çok büyük yapıtlar bekleniyordu; er geç başarılı olacağı tahmin ediliyordu. Venedikli ressam Jacopo Bellini (Gentile ile Giovanni'nin babası, Squarcione'nin rakibi) Andrea'yı kızıyla evlendirmeyi planladı. Ama Squarcione bunu duyunca Andrea'ya o kadar öfkelendi ki o ândan itibaren birbirlerine düşman oldular. Eskiden Andrea'nın resimlerini nasıl hiç

durmadan övüyorduysa, artık herkesin önünde sürekli olumsuz eleştiriler yağdırıyordu bu resimler hakkında. Saldırı için Andrea'nın San Cristoforo şapelinde yaptığı resimleri seçti, Andrea o resimleri yaptığında mermer heykelleri taklit ettiği için resimlerin değersiz yapıtlar olduğunu söyledi. Taş özünde sert bir maddedir diyordu Squarcione. Tenin ve doğal nesnelerin yumuşaklığını ve tazeliğini, çeşitli hareketlerini ve kıvrımlarını taşın asla aktaramayacağını söylüyordu. Andrea'nın resimleri, yaşayan yaratıklardan ziyade eski heykelleri ve benzeri şeyleri andırdığına göre, figürlerini çeşitli renklerde değil de sanki mermerdenmişçesine yapsaydı daha iyi iş çıkartırdı diyordu.

Bu sert eleştiriler Andrea'yı öfkeden deliye döndürdü ama aynı zamanda da çok yararlı oldu; çünkü Andrea Squarcione'nin söylediklerinde büyük ölçüde doğruluk payı olduğunu fark etti ve yaşayan insanların portrelerini resmederek alıştırma yapmaya başladı. Öyle büyük ilerleme kaydetti ki şapelde yapmak zorunda olduğu sahnelerden birinde doğayı ve canlı varlıkları kullanması sanata bakarak yaptıkları kadar etkili oldu. Yine de Andrea hâlâ İlkçağ heykellerinin yaşayan doğadaki her şeyden daha mükemmel olduğu, daha güzel öğelerden meydana geldiği görüşünü savunuyordu. Kendi gözleriyle gördükleri tarafından doğrulanan teorisine göre, eski dünyanın heykeltıraşları, doğanın tek bir biçimde nadiren biraraya getirdiği mükemmelliği ve güzelliği yaratmak için çeşitli canlı modeller kullanmışlardı. Bir bedenden bir parçayı, başka bir bedenden de başka bir parçayı almayı gerekli görmüşlerdi. Bunun yanısıra, kopya ettiği heykeller Andrea'ya, doğanın, ihtiyarlar ve çok zayıf kimseler dışındaki insanlarda, etten meydana gelen yumuşak bir örtüyle gizlediği kaslar, damarlar, sinirler vb açısından daha ayrıntılı ve daha açıkça belirlenmiş görünüyordu; zaten ihtiyarlar ve zayıflar da başka nedenlerden ötürü ressamlar tarafından model olarak kullanılmayacaktı. Andrea'nın bu teoriye düşkünlüğü yapıtlarında görülebilir; aslında yapıtlardaki üslubu epeyce keskindir ve bazen, tenden ziyade taşı akla getirir.

Zaten şapel için yaptığı (ve büyük memnuniyet uyandıran) son sahnede Andrea Squarcione'yi mızrak ve kılıç taşıyan, koca göbekli çirkin bir figür olarak resmetti. Hepsi yakın arkadaşı olan kimselerin portrelerini de bu resme dahil etti: Palla Stozi'nin oğlu Floransalı Noferi, birinci sınıf bir hekim olan Girolamo dalla Valle, hukuk doktoru Bonifazio Frigimelica, Papa VIII. Innocentius'un kuyumcusu Niccolò ve Baldassare da Leccio. Hepsini de güzel bir üslupla, sahici gibi görünen parlatılmış ve ışıl ışıl beyaz zırhlar içinde resmetti. Şövalye Borromeo'yu ve Macar bir piskoposu da tasvir etti. (Piskopos sabahtan akşama kadar Roma sokaklarında dilenerek dolaşan ve geceleri tıpkı bir hayvan gibi yatıp uyuyan tuhaf bir deliydi.) Andrea, otoportresini ve Aziz Yakub'un kafasını uçuran bir cellat olarak Marsilio

Pozzo'nun portresini de resme koydu. Bu yapıtın kusursuzluğu, sanatçının şöhretini büyük ölçüde arttırdı.

Mantegna şapelde çalışırken Santa Giustina'daki Aziz Luka altarına yerleştirilen bir pano da yaptı. Bundan sonra ise Sant'Antonino kapısının üstündeki kemere bir fresk yapıp imzasını koydu. Verona'da Santi Cristoforo e Antonio'nun altarı için bir pano yaptı; Piazza della Paglia'nın köşesine birtakım figürler resmetti. Santa Maria in Organo'da, Monte Oliveto keşişleri için, başaltara çok güzel bir pano resmi yaptı; San Zeno'daki altar panosunu da gerçekleştirdi. Verona'da çalışırken ve çeşitli yerlere gönderildiği dönemde yaptığı resimler arasında, dostu ve akrabası Fiesole başrahibinin eline geçen bir resim vardı. Yarım boy Meryem ve Çocuk İsa ile şarkı söyleyen bazı meleklerin başlarını içeriyordu bu resim. Nefis bir zarafetle resmedilmiş bu yapıt bugün, öteden beri büyük bir özenle korunduğu manastır kütüphanesinde bulunmaktadır. Andrea Mantova'da yaşarken kendini Marki Lodovico Gonzaga'nın hizmetine vakfetmişti. Andrea'nın yeteneklerine hep değer ve destek veren bu hükümdar ona Mantova kalesinin şapeli için küçük bir pano resmi sipariş etti; resim küçük ama çok güzel birtakım figürlü sahneler içeriyordu. Andrea, yine Mantova kalesinde birçok figür resmetti. Kumaşları ele alma biçimi epeyce kaba ve ayrıntıcı ve üslubu biraz yavan olmasına rağmen aşağıdan yukarı doğru kısaltım uyguladığı bu figürler pek çok övgü aldı, yapıt bir bütün olarak yabana atılamayacak bir beceri ve gayretle icra edilmişti.[123]

Andrea yine aynı marki için, Palazzo di San Sebastiano'nun salonuna Caesar'ın Zaferi'ni tasvir eden bir resim yaptı. En iyi yapıtı buydu. Bu resimde biraraya getirilmiş ve akıllıca yerleştirilmiş olarak süslü ve güzel savaş arabasını, muzaffer öndere lanet okuyan bir erkek figürünü, muzaffer önderin akrabalarını, parfümleri, tütsü ve sunguları, rahipleri, boynuna çelenkler takılmış kurbanlık boğaları, tutsakları, birliklerin ele geçirdiği ganimetleri, sıra sıra süvarileri, filleri, savaş ganimeti silah ve eşyaları, çeşitli savaş arabalarında temsil edilen şehirleri ve kaleleri, mızraklara geçirilmiş yığınla ganimeti, miğferler ve zırhları, çeşit çeşit başlıkları, süsler ve sayısız madenî kapları görebiliriz. Geçit alayını seyreden büyük kalabalığın arasında bir kadın, ayağına diken batmış bir oğlan çocuğunu elinden tutmaktadır. Çocuk ayağını delip geçen dikeni, son derece zarif ve doğal bir tavırla, gözyaşları içinde annesine göstermektedir. Daha önce muhtemelen söylediğim gibi, bu sahnede Andrea çok hoş ve cazip bir düşünceyi hayata geçirmiş, figürlerinin durduğu düzlemi göz hizasının yukarısına koyarak, sonra da en öndeki figürlerin ayaklarını dış kenara yerleştirerek ötekilerin gitgide

123 "Aşağıdan yukarı doğru kısaltım uygulanmış" figürler, cisimlerin seyircinin tepesindeki boşlukta yüzdüğü yanılsamasını yaratmak amacıyla *di sotto in su* resmedilmişti – ilk olarak ve tam anlamıyla Mantegna tarafından geliştirilen bir teknikti bu.

uzaklaşmasını sağlamış, dolayısıyla figürlerin ayakları ve bacakları tam istenen oranlarda gözden kaybolmuştur. Andrea del Castagno, Santa Maria Novella'nın yemekhanesindeki İsa'nın Son Yemeği adlı resmini yaparken aynı düşünceyi titizlikle göz önüne almıştı. Dolayısıyla görüyoruz ki o dönemde dört dörtlük sanatçılar doğanın gerçek özelliklerini zekice araştırmaya ve gayretli bir şekilde taklit etmeye girişmişlerdi. Ne olursa olsun, tek kelimeyle ifade edecek olursak, Andrea'nın Zafer adlı resmi bundan daha güzel ya da daha iyi yapılamazdı; marki önceden ressamı seviyorduysa, ona artık uçsuz bucaksız bir sevgi duyuyor, sonsuz değer veriyordu.

Dahası da var: Andrea öyle ünlü oldu ki Papa VIII. Innocentius onun ne kadar mükemmel bir ressam olduğunu, ona harikulade bir biçimde bahşedilmiş öbür güzel nitelikleri duyduktan sonra, yeni inşa edilen Belvedere'nin duvarlarını süslemesi için onu (ve başka birçok sanatçıyı) getirtti. Dolayısıyla, Andrea'yı daha da onurlandırmak için ona şövalye unvanı veren markinin çok olumlu tavsiyeleri üzerine, Andrea Roma'ya gitti. Papa burada ressamı çok sıcak karşıladı ve derhal, Belvedere'de küçük bir şapeli resimlemesini istedi. Andrea'nın şapeldeki çalışması öyle özenliydi, sanatçı her ayrıntıya öyle sevgi dolu bir ihtimam gösterdi ki duvarlar ve kubbe üzerlerine resim yapılmış gibi değil de tezhip edilmiş gibi görünmektedir. Her şey gibi, fresk olarak resmedilen en büyük figürler altarın üstündedir ve İsa'yı vaftiz eden Vaftizci Yahya ile elbiselerini çıkartarak vaftiz olmaya can atan bir grup insanı temsil etmektedir. Bunlar arasında, terden bacağına yapışmış çorabını çıkarmaya çalışan bir erkek figürü vardır. Adam bacak bacak üstüne atmış, çorabı dışarı doğru sıyırmaktadır, zahmeti ve gayreti yüzüne açıkça yansımıştır. Bu dâhice ayrıntı o günlerde gören herkesi şaşkına çeviriyordu.

Anlatılanlara bakılırsa, Papa'dan birçok talepte bulunulması yüzünden, Papa Hazretleri Mantegna'ya ressamın dilediği kadar sık ödeme yapmıyormuş. Andrea şapelde monokrom olarak bazı Kutsal Erdemler'i resmederken Basiret'i de yapıta dahil etmiş, bir gün resmi görmeye gelen Papa o figürün neyi temsil ettiğini sormuş. Andrea açıklayınca papa şu yorumu yapmış: "Ona eşlik edecek uygun bir arkadaş arıyorsan, Metanet göster..."

Ressam, Papa Hazretlerinin neyi kastettiğini anlamış ve tek kelime etmemiş. Yapıt tamamlandığında Papa, Andrea'yı güzelce taltif edip ödüllendirerek Lodovico Gonzaga'nın yanına geri göndermiş.

Andrea Roma'da kaldığı sırada, şapelin yanısıra, Meryem'i kucağında uyuyan İsa ile gösteren küçük bir resim yaptı. Resmin arka planı, mağaraların bulunduğu bir dağdan oluşmaktadır; Andrea işçilerin taşocaklarından taş çıkardığı bu sahneyi büyük bir sabır ve zarafetle tasvir etmiştir. Aslında, böylesine ince bir işin fırçayla yapılmış olması pek mümkün görünmez. Günümüzde bu resim en şanlı şerefli hükümdarın, Floransa prensi Don

Francesco Medici'nin mülkiyetindedir; hükümdar, yapıtı en değerli eşyaları arasında muhafaza etmektedir.

Kitabımda Andrea'nın *chiaroscuro* kullanarak tamamladığı ve Yudit'i, Mağripli kölelerinden birinin tuttuğu heybeye Holofernes'in kellesini koyarken gösteren büyük boy yarım sayfalık bir çizimi var. *Chiaroscuro* artık kullanılmayan bir tarzda yapılmış, çünkü Andrea ışıklı bölgeler için üstübeç kullanmak yerine kâğıdın o kısımlarını boş bırakmış. Tek tek saçları ve başka ayrıntıları öyle titizlikle yapmış ki bunlar bir fırçayla dikkatle boyanmış olabilir. Aslında bu çalışmanın çizimden ziyade renkli bir yapıt olduğu söylenebilir.

Andrea tıpkı Pollaiuolo gibi bakır gravürler yapmayı seviyordu; çeşitli gravürlerin yanısıra Zafer resimlerinin gravürlerini de yaptı. O zamana dek görülmüş her şeyden daha iyi olduğu için bu gravürlere büyük değer verildi.

Mantegna'nın yaptığı son yapıtlardan biri, Santa Maria della Vittoria için yaptığı bir pano resmiydi. Marki Francesco tarafından, Mantegna'nın planları ve talimatlarıyla inşa edilen kilise, marki Fransızlara karşı Venedik kuvvetlerine komuta ettiğinde Taro nehrinde kazandığı zaferi anmak amacıyla yapılmıştı. Tempera tekniğiyle yapılıp altara konulan resim bir kaide üstüne oturmuş Meryem ile Çocuk İsa'yı göstermektedir. Başmelek Mikail, Azize Anna ve Yohakim, Meryem'e gerçekçi bir biçimde canlı modelden tasvir edilmiş markiyi takdim etmektedir (Meryem elini markiye doğru uzatmıştır). Daima beğenilen bu yapıt markinin de öyle hoşuna gitmiştir ki Andrea'nın yeteneğini ve çabasını son derece büyük bir cömertlikle ödüllendirmiştir. Aslında Andrea, prenslerin saraylarında kabul ve takdir gördüğü için, ömrü boyunca şövalye rütbesini onurlu bir biçimde taşıyabilmiştir.

Andrea'nın rakipleri arasında Lorenzo da Lendinara vardı. Padova'da yabana atılamayacak bir şöhreti bulunan bu sanatçı, Sant'Antonio kilisesi için kilden bazı objeler ve birtakım önemsiz yapıtlar ortaya koymuştu. Andrea, Squarcione'nin himayesinde birlikte çalıştığı Dario da Trevisi ve Bologna'lı Marco Zoppo ile sıcak bir dostluk sürdürdü. Marco, Padova'daki Frati Minori keşişlerinin toplantı salonu olarak kullandığı bir binayı resimledi; Pesaro'dayken de günümüzde yeni San Giovanni Evangelista kilisesinde bulunan bir panoyu yaptı. Guidobalo da Montefeltro Floransalıların kumandanıyken, Marco onun da bir portresini gerçekleştirdi.

Mantegna'nın bir başka arkadaşı, az sayıda ama iyi yapıtlar vermiş olan ressam Stefano da Ferrara'ydı. Padova'daki Sant'Antonio'nun kemer süslemesini ve Madonna del Pilastro adı verilen Meryem freskini yapan oydu.

Ama biz Andrea'ya dönelim yine. Mantova'da kendisi için çok güzel bir ev inşa edip resimlerle süsledi ve 1517'de altmış altı yaşında ölene dek bu evde mutlu mesut yaşadı. Törenle gömüldüğü Sant'Andrea'da mezar taşına, bronz portresinin altına aşağıdaki kitabe yazıldı:

Esse parem hunc noris, si non praeponis, Apelli,
Aenea Mantineae qui simulacra vides.[124]

Andrea her zaman öyle nazik ve cana yakındı ki sadece kendi ülkesinde değil dünyanın dörtbir köşesinde daima hatırlanacaktır. Ariosto, Canto XXXIII'ün başlangıcında ressama (resimlerinin mükemmelliği için olduğu kadar nazik davranışları için de) haklı olarak övgüler düzmüş, onu çağının en büyük ressamları arasına koymuştur:

Leonardo, Andrea Mantegna, Gian Bellino.

Andrea aşağıdan yukarı doğru bir perspektifle figürleri resmetmenin son derece gelişmiş bir yöntemini keşfetmiştir. Bu çok zor ve usta işi bir buluştu. Daha önce söylediğim gibi, Andrea bakır gravür yapmayı seviyor, gerçekten çok dikkat çekici bir işlem kullanıyordu; bu işlem, sadece Baküs şenlikleri, deniz canavarlarının savaşı, İsa'nın çarmıhtan indirilmesi, İsa'nın mezara konuluşu, İsa'nın Aziz Andreas ile Aziz Longinus arasında dirilişi gibi, tümü Mantegna'nın elinden çıkmış bu yapıtları değil, şimdiye dek yaşamış bütün sanatçıların kişisel üslubunu da lıerkesin inceleyebilmesini sağladı.

124 Ey Mantegna'nın bronz heykeline bakan kişi,
Doğrusu şunu bilmelisin ki
bu üstat, Apelles'in dengi,
belki de ondan daha ileri.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜME ÖNSÖZ

Bu hayat hikâyelerinin ikinci bölümünde anlatılan seçkin sanatçılar mimarlık, heykel ve resim sanatına önemli katkıda bulundular, ilk dönem sanatçılarının başardıklarına doğru ölçü, düzen, oranlama, desen ve üslup gibi özellikler eklediler. Yapıtları birçok bakımdan kusurluydu ama üçüncü dönem sanatçılarına (onları şimdi ele alacağım) yol gösterdiler. Onların, verdikleri örnekleri izleyerek ve geliştirerek, en güzel ve en tanınmış yeni yapıtlarda açıkça görülen mükemmelliğe ulaşmalarını sağladılar.

Ama bu sanatçıların kaydettiği ilerlemenin niteliğini netleştirmek amacıyla, yukarıda değindiğim beş özelliği kısaca tanımlamak ve günümüz sanatını antik dünyanınkinden çok daha görkemli kılan mükemmelliğin kökenlerini ele almak istiyorum.

Mimarlıkta ölçü derken, antik yapıtları ölçmekte ve çağdaş yapıtları eski binaların planlarını temel alarak oluşturmakta kullanılan yöntemi kast ediyoruz. Düzen bir mimari üslupla öbürü arasındaki ayrımdır, öyle ki her birinin kendine özgü tarafları vardır ve Dor, İyon, Korint ve Toscana üslupları arasında karışıklık yoktur. Oranlama, mimarlık ve heykelde (ayrıca resimde), her cismin düzgün biçimde sıralanmış ve çeşitli kısımlarının gereğince düzenlenmiş olmasını öngören evrensel yasadır. Desen, ister heykelde ister resimde olsun bütün figürlerin yaratılmasında kullanılan, en güzel doğa unsurlarının taklit edilmesidir. Bu özellik, sanatçının, gözleriyle gördüklerini tam ve doğru bir şekilde kâğıtta, ahşap panoda ya da kullandığı herhangi bir düz yüzeyde yeniden üretmekteki el ve zihin becerisine bağlıdır. Aynı şey heykeldeki kabartmalı yapıtlar için de geçerlidir. Bunun üzerine sanatçı, doğadaki en güzel şeyleri kopya ederek ve en güzel uzuvları, elleri, başı, gövdeyi ve bacakları biraraya getirerek bütün yapıtlarında model olarak kullanmak için olabilecek en güzel figürü üretir ve üsluptaki en yüksek mükemmellik düzeyine erişir. İnce üslup diye bildiğimiz duruma işte böyle ulaşır.

Giotto'nun ve öbür erken dönem zanaatkârlarının yapıtları, bu kimseler sanatsal meseleleri çözmek için doğru ilkeleri keşfetmiş ve bu ilkeleri ellerinden geldiğince uygulamaya geçirmiş olsalar da, söz konusu niteliklere

sahip değildir. Sözgelimi çizimleri, daha önce yapılmış bütün çizimlerden çok daha doğru ve gerçeğe sadıktı, boyalarını karıştırma, figürlerini kompoze etme ve daha önce ele aldığım öteki ilerlemeleri yapma biçimleri de öyleydi. Ne var ki ikinci dönem sanatçıları daha fazla ilerleme kaydetmiş olmalarına rağmen, tam bir mükemmelliğe ulaşamadılar. Çünkü yapıtları, doğru ölçüme dayansa da, düzen ve üslup arılığıyla çatışmaksızın ölçümün ötesine geçen o kendiliğindenlikten yoksundu. Söz konusu kendiliğindenlik sanatçının salt sanatsal açıdan doğru olana sayısız yaratıcı ayrıntılar ekleyerek ve yapıta nüfuz eden bir güzellik katarak yapıtını pekiştirmesini sağlar. Yine konu oranlamaya gelecek olursa, ilk dönem zanaatkârları, ölçümü bir tarafa koyacak olursak, sanatçının figürlerine, boyutlarıyla gerektiği şekilde orantılı olarak, düpedüz ölçülemeyecek nitelikte bir zarafet veren o görsel muhakemeden yoksundular. Desenin bütün olanaklarını kavramayı da beceremediler, örneğin kollar yuvarlak ve bacaklar düzgün olduğu halde, kasları tasvir ederken, canlı öznelerde apaçık ortaya konmaktan ziyade hissettirilen o büyüleyici ve zarif serbestliği görmezden gelerek daha hassas noktaları gözden kaçırdılar. Bu bakımdan figürleri üstünkörü yapılmış ve derisi yüzülmüş gibi görünüyor, göze çok nahoş geliyor, üslup açısından kaba duruyordu. Üslupları, bir sanatçının figürlerini narin ve zarif kılan o hafif dokunuştan yoksundu. Özellikle, erkek figürleri kadar gerçekçi yapılması gereken ama, canlı bedenlerdeki hantallıktan ziyade doğru muhakeme ve planlamadan türetilmiş bir yuvarlaklık ve dolgunluk taşıması gereken kadın ve çocuk figürlerinin bu dokunuşa ihtiyacı vardı. Söz konusu sanatçıların yapıtlarında, bugün tasvir edildiğine tanık olduğumuz bol bol güzel giysiler, yaratıcı ayrıntılar, büyüleyici renkler, çeşit çeşit yapılar ve türlü türlü manzaralar da eksikti. Kuşkusuz, Andrea Verrocchio, Antonio Pollaiuolo ve onların izinden giden başkaları gibi bu sanatçıların çoğu, figürlerini güzelleştirmeye, yapıtlarının kompozisyonunu geliştirmeye, yapıtlarını doğaya daha uyumlu kılmaya çabaladı. Ne var ki kesin biçimde doğru yönde ilerlemelerine rağmen mükemmelliğe erişemediler ve ortaya koydukları yapıtlar elbette antik dünyanın yapıtlarıyla kıyaslama yapılmasına davetiye çıkardı. Sözgelimi Verrocchio Floransa'daki Casa Medici için mermer Marsyas heykelinin kollarını ve bacaklarını restore ettiğinde bu durum açıkça görülüyordu. Yapıtın perdahı eksik olmasına rağmen mutlak mükemmellik ayaklarda, ellerde, saçta ve sakalda elden kaçmış gitmişti. Yine de Verrocchio'nun yaptığı, orijinaliyle tutarlıydı ve doğru bir şekilde oranlanmıştı. Eğer sözünü ettiğim zanaatkârlar sanatın en büyük başarısını oluşturan ayrıntılı inceliklerin üstesinden gelmiş olsalardı, en güzel resmin ve heykelin vazgeçilmez unsurları hassasiyet, parlaklık ve fevkalade zarafeti taşıyan sağlam ve dayanıklı yapıtlar yaratırlardı. Ne var ki onca gayret ve özen göstermelerine rağmen figürlerinde bu nitelikler yoktu. Aslında,

bu elde edilmesi zor inceliklere asla ulaşamamış olmaları şaşırtıcı değildir çünkü aşırı çalışma ve gayret amaç haline gelirse kuru bir üslup ortaya konulmasına yol açar.

Başarıyı daha sonraki sanatçılar yakalamıştır, zira Plinius'un sözünü ettiği en güzel sanat yapıtlarından bazılarının topraktan çıkarıldığını görmüşlerdir. Laokoon, Herakles, Belvedere'deki büyük heykel gövdesi, Venüs, Kleopatra, Apollon ve başka birçok yapıt bunlardandı. Hepsi de yaşayan bedenin cazibesine ve canlılığına sahipti ve canlı modellerin en güzel özelliklerinden elde edilmişti. Duruşları tümüyle doğal ve serbestti, muhteşem derecede zarifti ve hareket doluydu. Bu heykeller, sayacağım sanatçıların aşırı çalışmasıyla sanatın ulaştığı kuru, sert, haşin üslubun ortadan kaybolmasına yol açtı. Piero della Francesca, Lazzaro Vasari, Alesso Baldovinetti, Andrea del Castagno, Pesello, Ercole Ferrarese, Giovanni Bellini, Cosimo Rosselli, San Clemente başrahibi,[125] Domenico Ghirlandaio, Sandro Botticelli, Andrea Mantegna, Filippino Lippi ve Luca Signorelli, bu sanatçılar çabalaya çabalaya imkânsızı deneyip gerçekleştirmeye zorladı kendilerini, özellikle çirkin kısaltım ve perspektifleri hem göze kötü görünüyordu hem de yapılması zordu. Yapıtlarının büyük bölümü iyi tasarlanmış ve hatasız olmasına rağmen canlılık duygusundan da, ilk defa Bologna'lı Francia'nın ve Piero Perugino'nun yapıtlarında görülen ahenkli renk karışımından da yoksundu. (O karışım yüzünden insanlar bir daha benzerini hiç göremeyecekmişçesine bu yeni ve gerçekçi güzelliği görmek üzere deli gibi akın etmişti.)

Ama adını saydığım sanatçıların ne kadar yanıldığını Leonardo da Vinci'nin yapıtları herkese gösterdi. Modern çağ adını verdiğimiz üçüncü üslubu ya da dönemi başlatan Leonardo oldu çünkü çizerliğinin gücüne ve sağlamlığına, doğadaki her ayrıntıyı üstün ve doğru bir şekilde kopya etmesine ek olarak, yapıtlarında bir ölçü anlayışı, daha iyi bir düzen bilgisi, doğru oranlama, kusursuz desen ve esin dolu bir zarafet ortaya koydu. Büyük bir görme gücüne, yeteneğe ve bereketli kaynaklara sahip bir sanatçı olan Leonardo'nun hareket eden ve nefes alıp veren figürler resmettiği söylenebilir. Bir süre sonra Castel Franco'lu Giorgione takip etti onu. Resimleri, renk tonlarının derece derece harmanlandığını ve gölge kullanımının çok iyi ele alınmasıyla müthiş bir hareket izlenimi yaratıldığını gösterir. Etki, derinlik duygusu, albeni ve zarafet açısından ondan hiç de aşağı kalmayan resimlerse San Marco'lu Fra Bartolommeo'nun resimleriydi. Ama hepsinin arasında en zarifi Urbino'lu Raffaello'ydu. Hem eski hem de çağdaş ustaların ortaya koyduklarını inceledi, onların bütün yapıtlarından en güzel nitelikleri seçti ve böylece resim sanatını, antik dünyada Apelles ve Zeuksis'in

125 Bartolomeo della Gatta (1448 – 1502). (ç.n.)

resmettiği figürlerin hatasız mükemmelliğine denk olacak kadar geliştirdi. Hattâ yapıtlarını onlarınkiyle kıyaslamak mümkün olsaydı, onları geride bıraktığı bile söylenebilirdi. Yazılı bir hikâyenin anlatım akışına sahip sahnelerine bakarak herkesin fark edebileceği üzere Raffaello'nun renkleri doğada bulunanlardan daha güzeldi, yaratıcılığı orijinaldi, zorlama değildi. Bu sahneler gözlerimizin önüne mekânları ve binaları, hem bizim gelenek göreneklerimizi hem de yabancı halklarınkini Raffaello'nun göstermek istediği haliyle getirir. Resimlerindeki başların zarif niteliklerine ek olarak, ister genç ister yaşlı, ister kadın ister erkek, onun figürleri, temsil ettikleri kimselerin karakterini mükemmel biçimde ifade etmiştir, mütevazısı da küstahı da oldukları gibi gösterilmiştir. Resimlerindeki çocuklar kâh gözlerinde bir haylazlıkla kâh oyuncu duruşlarda tasvir edilmiştir. Kumaşlar ne çok basittir ne de fazla karışık; tümüyle gerçekçi görünürler.

Raffaello'nun üslubu Andrea del Sarto'yu etkiledi. Andrea'nın yapıtları o kadar sağlam olmamasına, renkleri daha yumuşak olmasına rağmen, dikkat çekici derecede hatasızdı. Benzer biçimde Antonio Correggio'nun yaptığı resimlerin büyüleyici canlılığını tarif etmek de neredeyse olanaksızdır. Bu sanatçı, örneğin saçları yepyeni bir tarzda resmediyordu. Daha önceki sanatçıların yapıtlarında saç doğal olmayan, sert ve kuru bir üslupta tasvir edilirken onun resimlerinde yumuşak ve ipek gibi görünür. Her bir altın saç teli çok iyi ayırdedilip boyanmıştır, öyle ki sonuç gerçek hayattakinden daha güzeldir. Benzer sonuçlara Parma'lı Francesco Mazzola (Parmigianino) da ulaşmıştır. O, bazı bakımlardan –zarafet, süsleme, ince üslup– Correggio'yu bile geride bırakmıştır; birçok resminde görüldüğü üzere, fırçasını zahmetsizce, kolaylıkla kullanışı gülümseyen yüzler ve anlamlı gözler tasvir etmesini sağlamıştır, kan damarları sahiden atar gibi görünmektedir. Polidoro ve Maturino'nun duvar resimlerini inceleyenler, inanılmaz ölçüde etkileyici figürler keşfedecektir. Bu sanatçıların, Romalıların kahramanlıklarını gerçek hayatta meydana gelmiş haliyle gösteren ve müthiş yaratıcılık, yetenek ve ustalık güçleri sergileyen sahneleri sözle değil (öylesi çok kolaydır) fırçayla nasıl tasvir edebildiğine şaşıracaktır. Bugün kendisi hayatta olmayan ama resmettikleri figürleri renkleriyle dirilten başka birçok sanatçı vardır: yaşayan birçok seçkin sanatçıyı saymazsak Rosso, Sebastiano, Giulio Romano, Perino del Vaga söz konusu sanatçılardandır. Önemli olan şudur: Bu sanatçılar sanatlarını öyle akıcı bir mükemmellik düzeyine çıkarmıştır ki günümüzde desenden, yaratıcılıktan, renklendirmeden anlayan bir ressam yılda altı resim yapabilir, oysa daha erken dönem sanatçıları bir resmi altı yılda bitiriyordu. Hem gözlemlerimden hem de kişisel deneyimimden yola çıkarak bunu doğrulayabilirim. Şunu da eklemeliyim ki bugün birçok yapıt, geçmişteki büyük ustaların yapıtlarından daha kusursuzdur ve daha iyi tamamlanmıştır.

Ama yapıtları, ölü ya da diri bütün öbür sanatçıların yapıtlarını aşan ve gölgede bırakan kişi esin dolu Michelangelo Buonarroti'dir, sadece bir sanat dalında değil üçünde birden üstündür o. Yapıtlarının doğadan üstün olduğu söylenebilecek kimseleri geride bırakmakla kalmaz, üstünlüğü tartışılmaz olan antik çağ sanatçılarına da taş çıkartır. Michelangelo esin dolu dehasının müthiş uygulama, desen, sanatçılık, muhakeme ve zarafetiyle birlikte kolaylıkla geride bırakamadığı hiçbir şey üretmemiş olan (üretilenler ne kadar zorlu ya da olağanüstü olsa da) son dönem sanatçılarına, eski dünyanın sanatçılarına, doğanın kendisine galip geldi. Sadece resimde ve boyamada (düz ya da kıvrımlı, somut ya da soyut, ulaşılabilir ya da ulaşılamaz, olası bütün şekiller ve cisimler bu sanat dallarında ifade edilmiştir) değil heykel yapıtlarının yaratılmasında da dehasını gösterdi. Onun verimli ve esin veren çabaları dallarını şimdiden öyle geniş alanlara yaydılar ki dünya bol bol nefis meyvalarla doldu, üç güzel sanat tam bir mükemmellik düzeyine erişti. Michelangelo heykel sanatını öyle geliştirdi ki, itiraz edileceğinden korkmadan, onun heykellerinin her bakımdan antik dünyanın heykellerinden üstün olduğunu söyleyebiliriz. Eğer yapıtları yan yana konsaydı, Michelangelo'nun yonttuğu başlar, eller, kollar ve ayaklar İlkçağ sanatçılarının yaptıklarıyla kıyaslansaydı, Michelangelo'nunkilerin daha sağlam ilkelere göre biçimlendirilmiş, daha çok zarafet ve kusursuzlukla icra edilmiş olduğu görülürdü. Onun zarif üslubunun sanki hiç çaba sarf edilmeden yaratılmış yoğun etkisi, her türlü kıyaslamaya meydan okur. Michelangelo'nun resimleri için de aynı şey geçerlidir: o anlı şanlı Yunanlı ve Romalıların resimlerinin yanına Michelangelo'nunkileri koymak mümkün olsaydı, onun resimlerine daha da çok değer verilirdi, resimleri de heykelleri kadar İlkçağ yapıtlarından üstün görülürdü.

Büyük yapıtlar yaratmış anlı şanlı sanatçılara haklı olarak hayranlık duyarız. Ödüllerinin mutlu bir yaşam sürme, cömertçe taltif edilme olduğunu biliriz. Öyleyse, paha biçilmez yapıtlar ortaya koyan ama sadece ödüllendirilmemekle kalmayıp berbat bir yoksulluk içinde yaşayan şu ender dehalara çok daha fazla övgüler düzmeliyiz! Şurası inkâr edilemeyecek bir gerçektir ki çağımızın sanatçıları adil bir şekilde taltif edilselerdi daha da büyük sanat yapıtları, eski dünyanınkilerden çok daha üstün yapıtlar ortaya koyarlardı. Oysa, günümüzün sanatçısı şöhret kazanmaya çabalamak yerine açlıktan korunmaya çabalıyor, bu durum da yeteneğini ezip örtüyor, adını karanlığa gömüyor. Sanatçının yardımına koşabilecek ama bunu yapmayı reddeden kişiler için bir ayıptır, bir yüz karasıdır bu.

Bu konuda bu kadarı yeter çünkü artık hayat hikâyelerine geri dönmenin ve üçüncü dönemde seçkin yapıtlar ortaya koymuş bütün sanatçıları ayrı ayrı anlatmanın vakti geldi. Bunlardan ilki, onunla başlayacağım, Leonardo da Vinci idi.

Floransalı ressam ve heykeltıraş LEONARDO DA VINCI'nin Hayatı

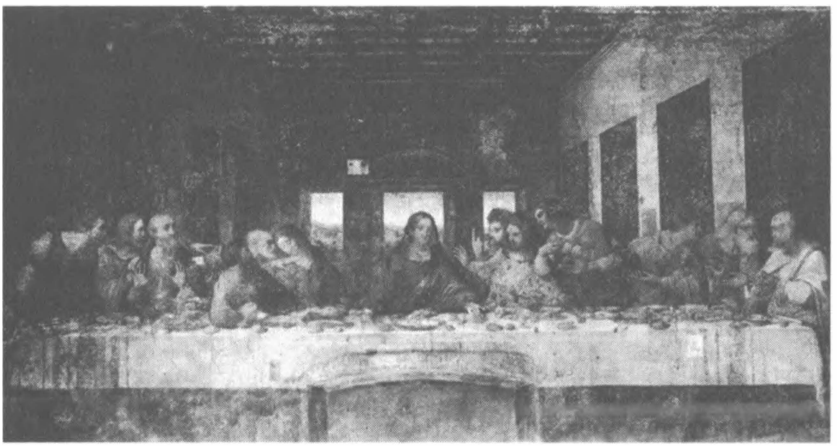
1452 - 1519

Olayların doğal akışı içinde birçok insan çeşitli çarpıcı nitelikler ve yeteneklerle doğar. Ama zaman zaman, doğayı aşan bir biçimde, tek bir kişiye Tanrı öyle harikulade ve öylesine bol miktarda güzellik, zarafet ve yetenek bahşeder ki o kişi öteki insanları çok gerilerde bırakır, bütün hareketleri Tanrı'dan esin almışa benzer, aslında yaptığı her şey, beşerî hünerden ziyade düpedüz Tanrı'dan gelir.

Bu söylediklerimin Leonardo da Vinci için geçerli olduğu herkesçe kabul ediliyordu. Göze çarpan bir fiziksel güzelliğe sahip bu sanatçı yaptığı her şeyde sonsuz bir zarafet sergiliyordu, dehasını öyle parlak bir başarıyla geliştiriyordu ki üstünde çalıştığı her problemi kolaylıkla çözüyordu. Büyük bir kuvveti ve mahareti vardı; soylu bir ruha, müthiş derecede özgür bir kafa yapısına sahipti. Adı öyle ün kazandı ki insanlar ona sadece yaşarken değer vermekle kalmadı, sanatçının şöhreti öldükten sonra da devam etti, hattâ daha da arttı.

Bu harikulade ve Tanrı esini taşıyan Leonardo, Piero da Vinci'nin oğluydu. Böylesine uçarı ve istikrarsız olmasaydı ilk derslerinde son derece başarılı olabilirdi. Birçok şey öğrenmeye kalkışıyor ama neredeyse hemencecik yarım bırakıyordu. Dolayısıyla aritmetik öğrenmeye başladı, birkaç ay içinde öyle büyük bir ilerleme kaydetti ki sorduğu sorular ve problemlerle öğretmenini şaşkına çevirdi. Kısa bir süreliğine müzik derslerine gitti, çok geçmeden lir çalmayı öğrenmeye karar verdi çünkü doğuştan yüksek ve kibar bir yaradılışı vardı. Bu aletle, doğaçlama söylediği büyüleyici şarkılara eşlik etti. Bununla birlikte Leonardo bütün öbür işlerini yaparken yaradılışına en uygun uğraşlar olan desen çizmekten ve rölyef yapmaktan hiç vazgeçmedi.

Bunu fark eden ve oğlunun zekâsının özelliğini göz önüne alan Piero, bir gün Leonardo'nun desenlerinden birini yakın dostu Andrea del



Leonardo da Vinci, *Son Akşam Yemeği*, 1498, Santa Maria delle Grazie, Milano.

Verrocchio'ya[126] götürdü ve oğlanın resim eğitimi almasının iyi olup olmayacağını söylemesini ısrarla rica etti. Andrea, Leonardo'nun nasıl olağanüstü bir başlangıç yaptığını görünce hayretler içinde kalmıştı ve Piero'yu oğlunun bu alanda eğitim alması konusunda teşvik etti. Dolayısıyla Piero oğlunun Andrea'nın atölyesine girmesine karar verdi. Oğlan bu karardan çok memnundu, dolayısıyla sadece bir sanat dalında değil, desenin rol oynadığı bütün sanat dallarında talim yapmaya koyuldu. Harikulade bir yeteneği vardı, heykeltıraş ve mimar olarak yaptığı çalışmalarda birinci sınıf bir geometrici olduğunu gözler önüne serdi. Leonardo gençken, kilden birtakım kadın ve erkek başları yaptı, gülümseyen yüzlere sahip bu figürlerin günümüzde halen alçı dökümleri yapılmaktadır. Ressam, bunların yanısıra, adeta olgun bir sanatçının elinden çıkmışa benzeyen çocuk başları ortaya koydu. Ayrıca, hem temel planı hem de başka katların birçok mimarî çizimini yaptı. Daha gençken, Arno ırmağını Pisa ile Floransa arasında gemi seferlerine elverişli bir kanala dönüştürme önerisinde bulunan ilk insan oldu. Değirmenler, dinkleme makinaları ve su gücüyle işleyen makinalar için tasarımlar yaptı; meslek olarak ressamlığa niyetlendiği için canlı modelden çizim üstünde özenle çalıştı. Zaman zaman kilden modeller yaptı, figürlerini alçıya batırılmış paçavralarla sarmaladı, sonra da bunları ince Reims kumaşı ya da işlenmiş keten üstüne binbir özenle çizdi. Bu çizimler fırçanın ucuyla, siyah-beyaz yapılmıştı ve desen kitabımdaki örneklerden görülebileceği üzere sonuç harikuladeydi. Bunun yanısıra, Leonardo kâğıt üstüne çok güzel ve ayrıntılı çizimler yaptı, bitmiş halinin mükemmelli-

126 Andrea del Verrocchio: Ressam ve kuyumcu. Donatello'nun ölümünden sonra Floransa'daki baş heykeltıraş.

ği açısından bu çizimlerin eşi benzeri yoktur. (Elimdeki, gümüş kalemle yapılıp renklendirilmiş harika bir baş çizimi bunlara müthiş bir örnektir.) Dehası Tanrı'nın inayetinden öyle muhteşem bir şekilde esin almıştı, anlatım becerileri hevesli bir bellek ve zihinle öyle güçlü besleniyordu ve yazıları da düşüncelerini öyle kesin bir biçimde dile getiriyordu ki, savları ve akıl yürütmeleri en yaman eleştirmenleri şaşkına çeviriyordu. Bunlara ek olarak, bir düzeyden öbür düzeye geçebilmek için dağların nasıl kolayca kazılıp tünel açılacağını gösteren modeller ve planlar yapıyordu; kaldıraçlar, palangalar ve vinçlerle büyük ağırlıkların nasıl kaldırılıp çekileceğini gözler önüne serdi, çok derinlerden suyu çekecek pompalar kullanmanın ve limanları temizlemenin yollarını ortaya koydu. Beyni hep böyle aletlerle meşguldü; günümüz zanaatkârlarının elinde onun düşüncelerinin ve deneylerinin çizimlerine rastlayabilirsiniz. Ben pek çoğunu bizzat gördüm. Leonardo bir dizi düğümün örneğini çıkarmakla da uzun zaman uğraştı, düğümler öyle yapılmış ki bağlantı ipi bir uçtan öbürüne takip edilebiliyor ve çizimin tamamı yuvarlak bir alanı dolduruyor. Bu zarif ve girift çizimlerden birinin şahane bir gravürü var, ortada şu sözler yazıyor: *Leonardus Vinci Academia.*

Modelleri ve planları arasından, Leonardo'nun o dönemde Floransa'yı yöneten yurttaşların –bu kimselerin çoğu büyük feraset sahibiydi– önüne sık sık koyduğu bir tanesi, San Giovanni kilisesinin dokusunu bozmadan yapıyı nasıl yükseltip altına basamaklar koyacağını gösteriyordu. İddiaları öyle inandırıcıydı ki yöneticilerin tümü ikna oldu, ama her biri kendi yoluna gidince Leonardo'nun önerilerinin olanaksızlığını fark ettiler.

Leonardo'nun öyle güzel bir huyu vardı ki herkesin sevgisini kazanıyordu. Neredeyse hiç malı mülkü yoktu ve çok az çalışıyordu ama yine de hem hizmetkârları hem de atları vardı. Atlar ona büyük bir haz veriyordu, aslında, olağanüstü bir aşk ve sabırla ele aldığı bütün hayvanlar âleminden çok zevk alıyordu. Sözgelimi, sık sık, kuş satılan yerlerden geçerken, istenen ücreti ödeyip kuşları kafeslerinden çıkarıyor, yitirdikleri özgürlüğü onlara geri vererek hayvancıkları havaya salıyordu. Buna karşılık doğa da ona öyle cömert davranıyordu ki zihnini ya da düşüncelerini neye çevirse sonuç daima esin dolu ve kusursuz oluyordu; hayat dolu ve enfes yapıtları hiçbir şeyle kıyaslanamayacak ölçüde zarif ve gerçekçiydi.

Açıkçası, Leonardo'nun bu kadar çok işe başlayıp sona erdirmemesi, derin resim bilgisi yüzündendi; çünkü ellerinin, bu eller ne kadar maharetli olursa olsun, hayal gücünün yüce ve harikulade düşüncelerini asla mükemmel bir biçimde dile getiremeyeceğine inanmıştı. Çeşitli ilgi alanları arasında doğanın incelenmesi de vardı; Leonardo bitkilerin özelliklerini araştırdı, sonra gök hareketlerini, ayın izlediği yolu ve güneşin rotasını gözlemledi.

Leonardo'nun henüz gençken Andrea del Verrocchio'nun atölyesine girdiğini daha önce belirtmiştim. O dönemde Verrocchio, İsa'nın Vaftizci Yahya tarafından Vaftiz Edilmesi'ni gösteren bir pano resmi üstünde çalışıyordu; bu panoda Leonardo bazı giysileri tutan bir meleği resmetmişti. Genç olmasına rağmen öyle bir tarzda yapmıştı ki onun meleği Andrea'nın resmettiği figürlerden kat kat iyiydi. İşte bu yüzden Andrea bir daha boyalara dokunmadı, bir oğlan çocuğunun renklerin kullanımını kendisinden çok daha iyi anlaması onu çok utandırmıştı. Bunun üzerine Leonardo'ya, Felemenk'te altın ve ipekten dokunacak ve Portekiz kralına gönderilecek bir duvar halısı için, Cennet Bahçesi'nde Âdem'le Havva'nın günah işlemesini gösteren büyük bir resim taslağı sipariş edildi. Leonardo taslak için fırçayla *chiaroscuro* tekniği kullanarak, ışıkları kurşun beyazı resmederek, çeşitli hayvanlarla dolu gür bir çayır çizdi. Açık yüreklilikle denebilir ki titizlik ve doğaya sadakat açısından bundan daha esin dolu ya da mükemmel bir resim olamazdı. Sözgelimi bir incir ağacı vardır, Leonardo yaprakları kısaltım kullanarak resmetmiş, dalları çeşitli açılardan çızmiştir. Ağaç öyle aşk dolu bir özenle çizilmiştir ki bir insanın böylesine sabır göstermiş olması kafayı allak bullak eder. Bir palmiye ağacı vardır, ağacın dörtbir yana fışkırır gibi duran tepesi öylesine harika bir beceriyle çizilmiştir ki Leonardo'nun anlayışına ve sabrına sahip olmayan hiç kimse o resmi yapamazdı. Bu çalışma daha ileri götürülmemiştir, dolayısıyla taslak günümüzde hâlâ Floransa'da, Muhteşem Ottaviano de' Medici'nin mübarek malikânesinde bulunmaktadır. Uzun zaman önce Leonardo'nun amcası tarafından bu şahsiyete hediye edilmiştir.

Hikâyeye göre, Piero da Vinci'nin çiftliğindeki köylülerden biri, kendine, kestiği incir ağacından küçük bir kalkan yapmış, Piero kır evindeyken bu köylü ona kalkanı Floransa'ya götürüp resimletmesini rica etmiş. Piero bunu büyük bir memnuniyetle yapacakmış çünkü adam kuşlara kapan kurmakta ve balık avlamakta çok ustaymış, Piero bu işlerde ondan sık sık yararlanıyormuş. Kalkanı Floransa'ya götürmüş, kime ait olduğu konusunda tek kelime etmeden Leonardo'dan aletin üstüne bir resim yapmasını istemiş. Birkaç gün sonra Leonardo kalkanı incelemiş, eğri büğrü ve hantal olduğunu, çok kötü bir işçilikle yapıldığını görünce ateşte tesviye etmiş, bir tornacıya verip o kaba ve hantal nesneyi düzgün ve pürüzsüz hale getirtmiş. Bir kat astar attıktan ve kalkanı kendince hazırladıktan sonra Leonardo, bunun üstüne, göreni dehşete düşürecek ve Medusa başıyla aynı etkiyi yaratacak şekilde ne resmi yapabileceğini düşünmeye koyulmuş. İstediğini gerçekleştirmek için, kendinden başka kimsenin girmediği bir odaya bir miktar yeşillik, çeşitli kertenkeleler, cırcır böcekleri, yılanlar, kelebekler, çekirgeler, yarasalar, bu cinsten türlü türlü yaratıklar getirmiş; bütün bunların değişik taraflarını alıp birleştirmiş ve ortaya, zehirli bir nefes yayan, havayı ateşe çeviren korkunç, ürkünç bir canavar çıkarmış. Yaratığı bir kayanın karanlık yarığından çıkarken tasvir

etmiş; yaratık, açılmış gırtlağından zehir püskürtüyor, gözlerinden ateş, burun deliklerinden duman çıkarıyormuş, bunları da öyle ürpertici bir şekilde yapıyormuş ki yaratılan etki canavarca ve dehşet vericiymiş. Leonardo yapıtının üstünde öyle uzun süre çalışmış ki odadaki ölü hayvanların kokusu dayanılmaz bir hal almış ama kendisi büyük resim aşkı yüzünden kokunun farkında bile değilmiş. Resmi bitirdiğinde hem köylü hem de babası işin gidişatını sormayı çoktan bırakmışlarmış ama yine de Leonardo babasına, işi bitirdiğine göre, ona ne zaman uygun olursa kalkanı alabileceğini söylemiş. Bir sabah Piero kalkanı almak için odaya gitmiş, kapıyı vurmuş. Leonardo babasından biraz beklemesini istemiş, içeri geri dönüp kalkanı aydınlıkta bir şövaleye koymuş, pencerenin perdesini örtmüş, sonra da Piero'ya içeri girip işi görmesini söylemiş. Piero'nun bakışları kalkana yönelince, adam bütünüyle hayretler içinde kalmış ve ansızın irkilip sıçramış, kalkana baktığının farkına varamamış, gördüğü şeklin aslında kalkanın üstüne resmedildiğini anlayamamış. Babası geri çekilirken Leonardo ona bakıp "Bu yapıt amacına kesinlikle ulaştı. Doğru tepkiye yol açtı, dolayısıyla artık alıp götürebilirsin" demiş.

Piero resmin anlatılamayacak derecede harika olduğunu düşünmüş ve Leonardo'nun yaratıcılığına sık sık ve açıkça övgüler düzmüş. Sessiz sedasız, bir çerçiden, okun delip geçtiği bir kalp şekliyle süslenmiş başka bir kalkan satın almış ve bunu köylüye vermiş, adam da ölene dek Piero'ya minnettar kalmış. Daha sonra Piero, Leonardo'nun resimlediği kalkanı Floransa'daki bazı tüccarlara yüz duka altınına satmış; kısa süre sonra kalkan, bu tüccarlara üç yüz duka altını ödeyen Milano dükünün eline geçmiş.

Bundan sonra Leonardo, bir Meryem resmi yaptı bu, Papa VII. Clemens'in mülkiyetine geçen çok güzel bir yapıttı. Bu resimdeki ayrıntılardan biri, harika bir gerçekçilikle resmedilmiş, içinde çiçekler bulunan bir vazoydu. Çiçeklerin üstündeki çiy taneleri, sahicisinden daha inandırıcı görünüyordu.

Çok yakın dostu Antonio Segni için Leonardo bir kâğıda bir Neptün çizdi. Bu figür öyle iyi bir teknik ressam becerisiyle ve öyle büyük bir titizlikle yapılmıştı ki baştan aşağı inandırıcıydı. Bu resimde çalkantılı deniz ve denizatlarının çektiği Neptün'ün arabası, cinler, deniz canavarları, rüzgârlar ve birtakım deniz tanrılarının çok güzel icra edilmiş başları görülebiliyordu. Antonio'nun oğlu Fabio tarafından Giovanni Gaddi'ye şu kitabeyle sunulmuştu:

Pinxit Virgilius Neptunum, pinxit Homerus,
Dum maris undisoni per vada flectit equos.
Mente quidem vates illum conspexit uterque,
Vincius ast oculis; jureque vincit eos.[127]

127 Vergilius ve Homeros, ikisi de Neptün'ü gösterdi bize
Atlarını kükreyen enginin dalgaları arasında sürüyordu tanrı.

Daha sonra Leonardo, aklına yağlıboya bir resim yapmayı koydu. Bu resim, akla gelebilecek en tuhaf, en abartılı bu buluş, Medusa'nın başını sarmaş dolaş yılanlarla kaplanmış olarak gösterecekti. Ama zaman harcamayı gerektiren bir işti bu, dolayısıyla başladığı pek çok şey gibi Leonardo bu resmi de asla bitirmedi. Günümüzde söz konusu resim Dük Cosimo'nun sarayında güzel sanat yapıtları arasında, tek kolunu havaya kaldıran, tek eliyle göğsünü tutan bir melek figürüyle (kola omuzdan dirseğe doğru kısaltım uygulanmıştır) birlikte muhafaza edilmektedir.

Leonardo'nun yeteneğinin çarpıcı yönlerinden biri, desende sağlamlığa erişme kaygısı, mürekkep gölgelerini kullanması açısından aşırıya kaçmasıydı. Dolayısıyla olabilecek en koyu astar boyasını elde etmek için Leonardo daha koyu gölgeler meydana çıkaran ve her siyahtan daha siyah olan siyahları seçti, ışıklı yerleri kontrastla çok daha parlak yapmaya çabaladı. Ne var ki sonunda bunda öyle başarılı oldu ki resimleri tümüyle ışıktan yoksun kaldı, nesneler gün ışığında açıkça ortaya konmuş olmaktan ziyade geceleyin görülmüş gibiydi. Bütün bunlar, daha fazla hacim elde etmek ve sanatını mutlak mükemmelliğe eriştirmek çabasından kaynaklanıyordu. Leonardo'nun başka bir alışkanlığından da söz etmeliyim: dış görünüşü göze çarpan, saçı ya da sakalı tuhaf bir adam gördüğünde daima büyüleniyordu; ona cazip gelen kim olursa olsun bütün gün o kişiyi takip ediyor, sonunda adamı zihin gözüyle öyle açık seçik görmeyi başarıyordu ki eve döndüğünde adam sanki etten kemikten karşısında duruyormuşçasına çizebiliyordu onu. Bu şekilde yaptığı birçok erkek ve kadın başı deseni vardır. Bende, daha önce sıkça sözünü ettiğim o çizim kitabında birtakım örnekleri var, sözgelimi karakalemle çizilmiş çok yakışıklı bir yaşlı erkek başını gösteren Amerigo Vespucci eskizi ya da Giambullari'nin daha sonra San Lorenzo papazı Arezzo'lu Donato Valdambrini'ye bıraktığı, çingenelerin başı Scaramuccia'yı gösteren eskiz bunlardandır.

Leonardo, Müneccim Kralların Tapınması'nı gösteren bir pano resmi üstünde çalışmaya başladı; bu resim güzel bazı ayrıntılar, özellikle başlar içeriyordu; ne var ki Loggia de' Peruzzi'nin karşısında, Amerigo Benci'nin evinde bulunan bu yapıt, sanatçının birçok yapıtı gibi yarım bırakılmıştır.

Bu sırada Milano'da, Dük Gian Galeazzo'nun ölümünün ardından, Lodovico Sforza devlet yönetimini ele geçirdi (1494 yılında); Leonardo'yu Milano'ya davet ederek onurlandırdı. Böylece yeni dük, Leonardo'yu çok sevdiği bir çalgı olan liri çalarken dinleyebilecekti.[128] Leonardo, ses daha kuvvetli ve tınlamalı olsun diye, büyük bölümü gümüşten oluşan, at başı

Ama bu ozanlar salt zihin gözüyle görmüştü onu,
Vinci ise sahici bir görme gücüyle,
Selam olsun galip gelen Vinci'ye.

128 Leonardo Milano'ya muhtemelen 1482'de gitti, Ludovico çoktan yönetime geçmişti.

biçiminde, kendi yaptığı bir liri (çok tuhaf ve yeni bir tasarım) yanında götürdü. Leonardo'nun icrası bu sebepten Ludovico'un sarayına gelmiş bütün öbür müzisyenlerden üstündü. Ayrıca Leonardo döneminin en ünlü doğaçlama şiir okuyan kişilerindendi. Dahası, parlak bir konuşmacıydı, dük onunla karşılıklı konuştuktan sonra yeteneklerine karşı sınırsız bir sevgi ve hayranlık duymaya başladı. Leonardo'dan İsa'nın Doğumu'nu tasvir eden bir altar panosu resmetmesini istedi. Sonra bu resmi imparatora gönderdi.

Leonardo yine Milano'da, Santa Maria delle Grazie kilise ve manastırının Dominiken keşişleri için İsa'nın Son Yemeği'ni gösteren çok güzel ve harikulade bir resim yaptı. Havarilerin başlarını heybetli ve görkemli bir şekilde tasvir ederken, İsa'nın başını, gereken tanrısal ruhaniliği veremeyeceğine inanarak, kasten yarım bıraktı. Bu neredeyse tamamlanmış yapıt, o zamandan beri hem Milano'lular hem de başkaları tarafından el üstünde tutulmaktadır. Bu yapıtta Leonardo, üstadlarına kimin ihanet ettiğini öğrenmenin havarilere verdiği azap dolu endişeyi tasavvur edip canlandırmakta son derece başarılı olmuştur; dolayısıyla havarilerin yüzlerinde sevgi, umutsuzluk ve öfke, ya da daha ziyade İsa'nın hikmetini kavramakta başarısız olmanın kederi okunabilir. Bu görüntü, Yahuda'nın yüzünde, öbür ifadelerle karşıtlık oluşturan inat, nefret ya da ihanet kadar, ya da yapıtın her ayrıntısındaki inanılmaz titizlik ve özen kadar hayranlık uyandırmaktadır. Sofra örtüsünün dokusu öyle kurnazca taklit edilmiştir ki keten bundan daha gerçekçi görünemezdi.

Anlatılanlara bakılırsa, başkeşiş elini çabuk tutarak işi bir an önce bitirmesi için Leonardo'ya ısrarla baskı yapıp duruyormuş çünkü Leonardo'nun bazen o âna kadar yaptıklarını seyre dalarak yarım gün geçirme alışkanlığı onu hayretler içinde bırakıyormuş. Başkeşişe kalırsa, Leonardo'nun bahçeyi çapalayan ırgatlar gibi çalışması ve fırçayı hiç elden bırakmaması gerekiyormuş. Durumdan memnun olmayan başkeşiş düke şikâyette bulunmuş, meseleyi o kadar büyütmüş ki Leonardo sırf başkeşişin ısrarı yüzünden böyle davrandığını açıkça ortaya koymasına rağmen, dük ressamı çağırtıp resim hakkında sorgulamak zorunda kalmış. Leonardo keskin ve kavrayışlı bir zekâya sahip bir hükümdarla karşı karşıya olduğunu bilerek, aklından geçenleri uzun uzadıya açıklamaya (başkeşişle hiç yapmadığı şekilde) razı olmuş. Düke uzun uzun resim sanatından söz etmiş. Deha sahibi kimselerin bazen en az çalıştıklarında en çok iş bitirdiğini açıklamış. Çünkü daha sonra elleriyle ifade edip üretecekleri buluşları, o sırada dikkatle tasarlayıp kafalarında kusursuz düşünceler oluştururlar, diye eklemiş. Leonardo iki baş daha resmetmesi gerektiğini belirtmiş: biri İsa'nın başıymış, ama bunun için bir insan modeli aramaya niyeti yokmuş, ete kemiğe bürünen Tanrı'ya özgü güzelliği ve tanrısal zarafeti kendi hayal gücünün tasavvur edebileceğini düşünmeye de yeltenmiyormuş. Yapması gereken öbür baş

da Yahuda'nınkiymiş. Ama bu durum çok canını sıkıyormuş çünkü, mürşidi ve dünyanın yaratıcısı olan kişiye ihanet etmek için, kendine bahşedilen onca lütfa rağmen, iradesini bu kadar zalimce katılaştırabilen bir adamın çehresini oluşturacak özellikleri tasavvur edebileceğini sanmıyormuş. Yine de Yahuda için bir model bulmaya çalışacağını eklemiş Leonardo, "eğer bulmayı başaramazsam şu münasebetsiz ve ısrarcı başkeşişin başı var hiç olmazsa" demiş. Dük bu söz üstüne kahkahalarla gürlemiş, Leonardo'nun böyle demekte sonuna kadar hakkı olduğunu belirtmiş. Bahtsız başkeşiş mahcubiyet içinde dükün huzurundan çekilip bahçesindeki ırgatların ensesine binmeye gitmiş, Leonardo'yu tedirgin etmekten vazgeçmiş. Ressam da Yahuda'nın başını ustalıkla tamamlamış, hainliğin ve insaniyetsizliğin ete kemiğe bürünmüş hali olarak göstermiş onu. Daha önce söylediğim gibi İsa'nın başı tamamlanmadan bırakılmış.

Bu soylu resim öyle mükemmel bir biçimde düzenlenip icra edilmiş ki Fransa Kralı yapıtı kendi krallığına götürmek istemiş. Resmin muhafaza edilip emin bir şekilde Fransa'ya götürülmesini sağlamak üzere ahşap ve demirden çapraz gergiler yapacak mimarlar bulmak için elinden geleni yapmış, bu yapıta sahip olma arzusu öyle büyükmüş ki masrafa aldırmıyormuş. Ama resim bir duvara yapıldığı için majestelerinin isteği gerçekleşememiş ve yapıt Milano'lularda kalmış. Leonardo, Son Yemek freski üstünde çalışırken, yine aynı yemekhanede, dip duvarda eski tarzda yapılmış bir İsa'nın Çilesi resminin bulunduğu yerde, Ludovico'yu büyük oğlu Massimiliano'yla birlikte tasvir etti, öbür tarafa da Düşes Beatrice'yle birlikte, öbür oğlu Francesco'yu resmetti; oğlanların ikisi de daha sonra Milano düklüğü yaptılar. Bütün bu figürler çok güzel bir şekilde resmedilmişti.

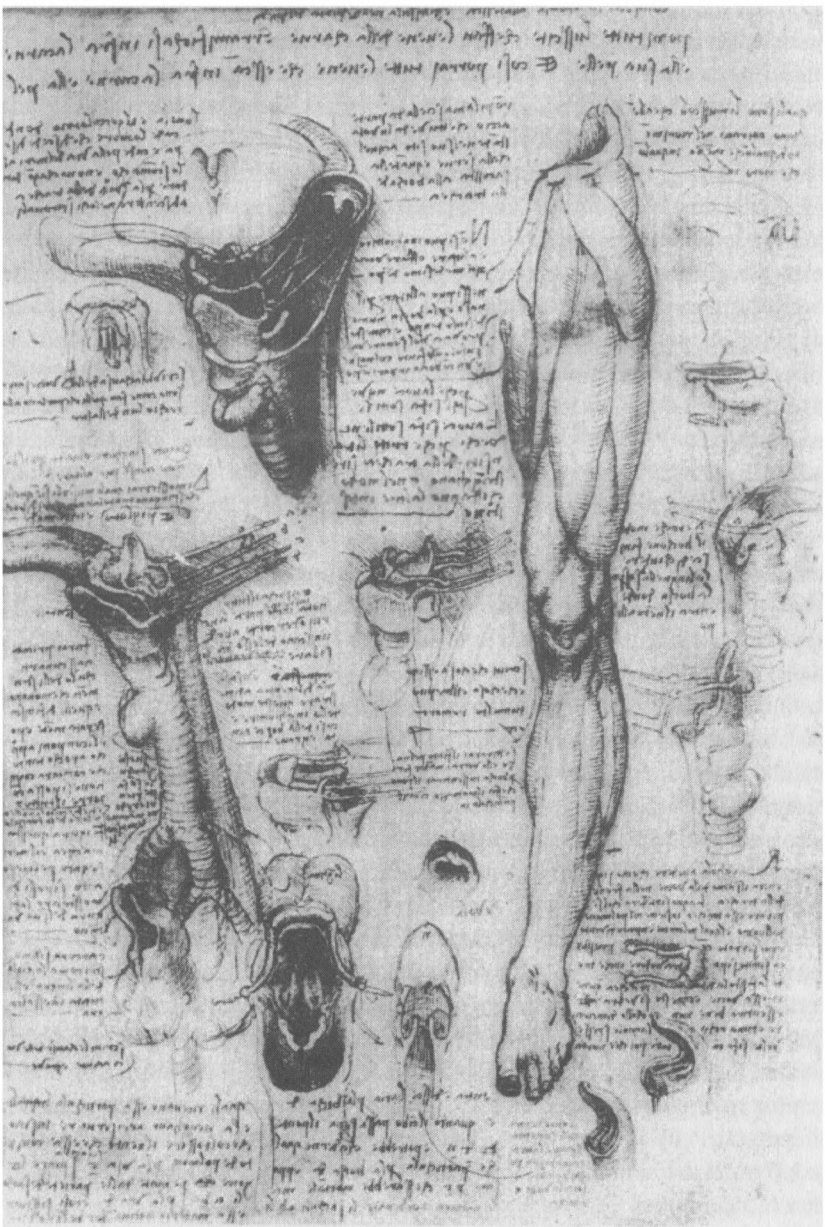
Leonardo bu resim üstünde çalışırken, düke, babasının hatırasına bronzdan kocaman bir atlı heykelini yapması gerektiğini söyledi; sonra heykele başlayıp yapıtı öyle bir ölçekte devam ettirdi ki bitirmek olanaksızdı. Hattâ Leonardo'nun daha başlarken bitirmeye niyeti olmadığını söyleyenler oldu (insanların görüşleri çok çeşitlidir, çoğunlukla da son derece haset ve garez yüklüdür). Çok büyük olduğu için heykelin dökümünü tek parça halinde yapmak çözülmez bir probleme dönüşmüştü; sonuç böyle olunca, Leonardo'nun yapıtlarının çoğunun yarım kaldığını gören pek çok kişinin dediğim gibi bir sonuca neden vardığı anlaşılabilir. Oysa işin aslı, Leonardo'nun derin ve kavrayışlı zihninin başlı başına bir engel teşkil edecek kadar hırslı olmasıydı kuşkusuz. Sanatçının işi bitirememesinin nedeni, mükemmelliğe mükemmellik, kusursuzluğa kusursuzluk ekleme çabasıydı. Petrarca'nın dediği gibi, arzu mükemmelliğe üstün gelir. Aslında, Leonardo'nun yaptığı müthiş kilden maketi görenler, daha önce bundan daha muhteşem, daha güzel bir yapıt görmediklerini düşünmüştü. Kral Louis önderliğinde Milano'ya gelen Fransızlar, o zamana kadar muhafaza

edilen maketi paramparça ettiler. Yine kusursuz olduğu söylenen balmumundan yapılmış küçük bir maket de, Leonardo'nun at anatomisi üstüne hazırladığı bir başvuru kitabıyla birlikte, kaybolup gitti. Bunun üzerine Leonardo, her zamankinden büyük bir gayretle, insan anatomisinin incelenmesine verdi kendini. O dönemde Pavia'da ders veren ve bu konu hakkında yazmış olan mükemmel düşünür Marcantonio della Torre ile işbirliği yaptı. Duyduğuma göre Della Torre, Galenos'un öğretilerinden yararlanarak tıp meselelerini açıklayan ve o zamana kadar cehaletin gölgesinde kalmış anatomiye ışık tutan ilk insanlardandı. Bu açıdan Leonardo'nun zekâsı, çalışması ve elinden harika bir biçimde yararlandı. Leonardo kurşunkalem ve mürekkeple not düştüğü bir kitap hazırlamış, bizzat teşrih ettiği vücutların kırmızı tebeşirle titiz çizimlerini yapmıştı. Bütün kemik yapısını göstermiş, sırasına göre bütün sinirleri eklemiş ve üzerlerini kaslarla kaplamıştı: ilk öğeler iskelete bağlıydı, ikinciler onu sağlamca tutuyor, üçüncüler de hareket ettiriyordu. Kitabın çeşitli bölümlerinde gözlemlerini anlaşılmaz birtakım harflerle (sol eliyle tersten) yazmıştı. Aynadan okumayı bilmeyen kimse bu yazıyı sökemiyordu.

Leonardo'nun anatomi elyazmalarının çoğu Milano'lu soylu bir beyefendi olan Francesco Melzi'nin elinde bulunmaktadır. Leonardo hayattayken yakışıklı bir çocuk olan ve onun tarafından çok sevilen Francesco, bu sayfaları, sanatçının portresiyle birlikte, Leonardo'nun yadigârları olarak bağrına basıp muhafaza etmektedir. İnsan Leonardo'nun yazılarını okurken, bu esin dolu sanatçının sanatı ve anatomiyi (kaslar, sinirler ve damarlar), aslında her tür konuyu, bu kadar derinlemesine ele alışındaki göz alıcı üsluba şaşırır. Sanatçının, resim sanatını, çizim ve boyama yöntemlerini ele aldığı bazı belgeleri de (yine sol elle tersten yazılmış belgeler) Milano'lu bir ressamın elinde bulunmaktadır. Kısa süre önce bu adam, elindeki yapıtları bastırmak amacıyla Floransa'ya beni görmeye geldi. Sonra da bunu hayata geçirmek için Roma'ya gitti. Ama sonra ne olduğunu bilmiyorum.

Neyse, Leonardo'nun yapıtlarına dönecek olursak, Leonardo hayattayken Fransa Kralı Milano'ya geldiğinde, sanatçıdan alışılmamış bir eğlence tertip etmesi istendi, o da bir aslan yaptı; aslan birkaç adım attıktan sonra göğsü açılıyor, içinden bir demet zambak çıkıyordu. Leonardo Milano'da yanına Salai adında bir hizmetkâr aldı, bu çok çekici bir delikanlıydı, alışılmamış bir zarafeti ve yakışıklılığı vardı, lüle lüle yaptığı harikulade saçları efendisinin çok hoşuna gidiyordu. Leonardo Salai'ye resim hakkında çok şey öğretti, Milano'da Salai'ye mal edilen bazı yapıtlar Leonardo tarafından rötuşlanmıştı.

Leonardo Floransa'ya geri döndüğünde, Serviti keşişlerinin Filippino'ya Annunziata'nın başaltarının altar panosunu sipariş ettiklerini öğrendi. Leonardo bilseydi işi kendisinin seve seve üstlenebileceğini belirtti, iyi yürekli



Leonardo da Vinci, *Anatomi Çalışmaları* (Gırtlak ve Bacak),
1510, Royal Library, Londra.

Filippino bunu duyunca işten el çekmeye karar verdi. Leonardo'nun hizmetini sağlama bağlamak için onu kendi mekânlarına getirip hem ressamın hem de ev halkının masraflarını üstlendiler. Leonardo herhangi bir şeye girişmeden keşişleri uzun süre bekletti, en sonunda Meryem'i Azize Anna ve Çocuk İsa'yla birlikte gösteren bir resim taslağı çizdi. Bu yapıt bütün sanatçıların hayretle karışık hayranlığını kazanmakla kalmadı, tamamlandığında iki gün boyunca sergilendiği salona genciyle yaşlısıyla büyük bir kalabalık akın etti, sanki bir festivale gelirmiş gibi Leonardo'nun yarattığı harikaları şaşkınlıkla seyretmeye gelmişlerdi. Çünkü Meryem'in yüzünde, İsa'nın annesine bahşedilebilecek bütün sadelik, sevimlilik ve zarafet görülüyordu. Çünkü Leonardo, Oğlunun güzelliğini görünçe neşeyle dolup taşan Bakire Meryem'in görüntüsüne yaraşır iffet ve tevazuu göstermek istemişti. Meryem, Oğlunu şefkatle kucağında tutmaktadır, saf bakışları, kuzuyla oynayan küçük bir çocuk olarak tasvir edilmiş Vaftizci Yahya'ya yönelmiştir. Dünya yüzündeki soyunun tanrısallığını seyrederken fevkalade sevinç duyan Azize Anna ise gülümsemektedir. Bu düşünceler Leonardo'nun aklı ve zekâsına gerçekten yaraşıyordu. Birazdan anlatacağım üzere, taslak daha sonra alınıp Fransa'ya götürüldü.

Leonardo, Amerigo Benci'nin karısı Ginevra'nın bir portresini yaptı. Çok güzel bir resimdi bu. Ressam, keşişler için yaptığı işi yarıda bıraktı, keşişler de tekrar Filippino'ya döndüler, ne var ki Filippino resmi bitiremeden öldü.

Leonardo, Francesco del Giocondo için karısının portresini, Mona Lisa'yı yapmaya girişti. Bu resim üstünde dört yıl çalıştı ama bitirmeden bıraktı. Günümüzde bu portre Fransa Kralı François'nın elinde, Fontainebleau'da bulunmaktadır. İnsan sanatın doğayı nasıl sadakatle taklit edebileceğini görmek isteseydi, bu portreden kolayca anlayabilirdi, çünkü burada Leonardo her canlı ayrıntıyı ustaca yapmıştı. Gözler doğal parıltısına ve nemine sahipti, gözlerin çevresinde kirpikler, icrada en büyük nezaketi gerektiren bütün o pembe ve şeffaf tonlar mevcuttu. Kaşlar tümüyle doğaldı, bir yerde gür çıkmış, başka bir yerde seyrelmişti, derinin gözeneklerine uyuyordu. Burun çok zarif bir şekilde resmedilmişti, gerçek hayattaki gibi pembe ve narin burun delikleri vardı. Yüzün ten renklerine dudakların kırmızısıyla katılan ağız, boya gibi değil kanlı canlı görünüyordu. Boğazının çukuruna bakınca, damarların attığına yemin edebilirdi insan. Bu resim, kim olursa olsun en kendinden emin sanatçının umudunu ve cesaretini kıracak bir şekilde yapılmıştı. Leonardo şöyle bir hileye de başvurmuştu: çok güzel bir kadın olan Mona Lisa'nın resmini yaparken, modelinin keyfi dört dörtlük olsun ve genellikle ressamların portrelerine yüklediği melankoli uzak dursun diye şarkıcı ve çalgıcıları ya da soytarıları çalıştırmıştı. Sonuç olarak Leonardo'nun bu resminde öyle hoşa giden bir gülümseme vardı ki insana

özgü değil tanrısal görünüyordu; resmi görenler, portrenin gerçeği gibi canlı olduğunu fark ederek şaşırıyordu.

Bu esin dolu sanatçının büyük başarıları saygınlığını öylesine arttırdı ki sanatı seven herkes, daha doğrusu Floransa'daki her insan, onun şehre bir anıt bırakmasını çok arzu ediyordu. Devletin onun kavrayışlı yeteneği, zarafeti ve sağduyusuyla bezenip onurlanması için, her yerde, Leonardo'ya dikkate değer, muazzam bir iş sipariş edilmesi öneriliyordu. Bu arada, büyük şehir meclisi salonu, yeri geldiğinde daha uzun uzadıya anlatacağım üzere, Giuliano Sangallo, Simone Pollaiuolo (Cronaca adıyla bilinirdi), Michelangelo Buonarroti ve Baccio d'Agnolo'nun mimarî yönetimi altında inşa ediliyordu. Yapı alelacele bitirildi, hükümetin başı ve önde gelen yurttaşlar biraraya gelip müzakere yaptılar, bu görüşmeden sonra, Leonardo'ya görkemli bir resim sipariş edileceği halka duyuruldu. *Gonfaloniere di Giustizia*[129] olan Piero Soderini, sanatçıdan meclis salonuna dekoratif bir resim yapmasını istedi. Başlangıç olarak Leonardo, Santa Maria Novella'daki Papa Salonu'nda, Milano dükü Filippo'nun komutanlarından Niccolò Piccinino'nun yaşamından bir olayı gösteren bir taslak üstünde çalışmaya başladı. Bir sancak için savaşan bir grup atlıyı tasvir etti; savaşın yorumlanmasında ifade ettiği olağanüstü düşüncelerinden ötürü bu desen çok güzel ve başarılı bulundu. Desende şiddet, öfke ve öç duyguları hem insanlar hem de atlar tarafından yansıtılmaktadır. Atlardan ikisinin ön ayakları birbirine kenetlenmiştir, hayvanlar sancak için mücadele eden binicileri kadar kızışmış bir şekilde dişleriyle kavga etmektedir; sancağın sopasını kavrayan bir asker kaçmak için dönüp atını mahmuzlarken, öbür dört savaşçının ellerinden sopayı çekip almaya çalışmaktadır. Atlılardan ikisi tek elle mücadele ederken öbür elleriyle de sancağın sopasını kılıçla kesmeye kalkışmaktadır. Kırmızı başlıklı ihtiyar bir asker sopayı tek eliyle kavrarken haykırmaktadır, öbür eliyle de palasını kaldırmıştır; sancaklarını diş gıcırdatarak yaman bir biçimde savunan askerlerin ellerini kesmek için sert bir darbe indirmeye niyetlenmiştir. Bunun yanısıra, yerde atların bacakları arasında iki figür vardır, boğuşan bu figürler kısaltımla yapılmıştır. Yerdeki figürün üstünde, hançerini düşmanın boğazına daha büyük bir güçle saplamak için kolunu olabildiğince yukarı kaldırmış bir asker vardır. Karşısındaki adam ölümden kurtulmak için kollarıyla bacaklarıyla deli gibi mücadele etmektedir.

Leonardo'nun, askerlerin giyim kuşamını ayırdedici farklarıyla tasvir ederken, miğferlerin sorguçlarını ve öbür süslemeleri resmederken gösterdiği üstün teknik beceriyi aktarmak olanaksızdır. Atların biçimlerinde ve

129 *Gonfaloniere di Giustizia*: Ortaçağ ve Erken Rönesans dönemi Floransa'sında bir resmî unvan; sancaktar. Floransa Cumhuriyeti'nin sancağını taşıyan bu görevli, güvenlik güçlerinden ve kamu düzeninin korunmasından sorumluydu. İki ayda bir kurayla seçilen ve hükümeti oluşturan dokuz yurttaştan biri *Gonfaloniere* idi. (ç.n.)

çizgilerinde inanılmaz bir ustalık sergileyen Leonardo, hayvanların atılganlığını, kaslarını ve mevzun güzelliğini hiçbir sanatçının yapamadığı şekilde resmetmiştir. Anlatılanlara bakılırsa, Leonardo resim taslağını çizmek için usta işi bir yapı iskelesi kurmuş, bu iskeleyi alçaltıp yükseltebiliyor, kısaltıp uzatabiliyormuş. Resmi yağlıboya yapmayı istemiş ama bunun için duvara sürülemeyecek kadar koyu bir karışım hazırladığından, salonda resme devam ederken, yaptığı kısımlar duvardan akıp bozulmaya başlamış. Dolayısıyla çok geçmeden sanatçı işi bırakmış.

Leonardo son derece gururlu ve içtenlikle eliaçık biriydi. Bir hikâyeye göre, bir defasında, Piero Soderini'den aldığı her zamanki aylığını çekmek üzere bankaya gitmiş, veznedar ona birkaç kese bozuk para vermeye kalkışmış, ama Leonardo "üç-beş kuruşluk ressam" olmadığını söyleyerek parayı geri çevirmiş. Resim tamamlanmayınca, Leonardo Piero Soderini'yi kandırmakla suçlanmış ve hakkında söylentiler başlamış, dolayısıyla ressam, arkadaşlarını dolaşıp Soderini'ye parasını geri verecek tutarı toplamış, ama Piero parayı kabul etmemiş.

Leonardo, doğa felsefesi, özellikle simya alanında büyük bir araştırmacı olan Papa Leo'nun göreve seçilmesi üstüne dük Giuliano de' Medici'yle birlikte Roma'ya gitti. Orada bir tür balmumundan elde edilen macunla denemelere girişti, hayvan biçiminde birtakım hafif ve şişirilebilir figürler yaptı. Yürürken bunları ağzıyla şişiriyor, bu figürler havası kaçana kadar yerden yükselip uçuyordu.[130] Belvedere'nin bahçıvanı tarafından bulunan çok tuhaf görünüşlü bir kertenkelenin sırtına, bir civa karışımıyla kanat yapıştırdı, kanatlar başka kertenkelelerden koparılmış pullardan yapılmıştı ve hayvan yürüdükçe titreşiyordu. Kertenkeleye göz, boynuz ve sakal yaptıktan sonra onu evcilleştirdi. Hayvanı bir kutuda tutuyor, arkadaşlarına gösterip onların ödünü koparıyordu. Ayrıca Leonardo, iğdiş edilmiş bir boğanın barsaklarını alıyor, yağlarını iyice sıyırdıktan sonra temizleyip öyle ince bir hale getiriyordu ki barsak tek elin avcuna sığıyordu. Sonra barsağın bir ucunu başka bir odadaki körüğe bağlıyordu, barsak şişirildiğinde Leonardo ve arkadaşlarının bulunduğu odayı dolduruyor, insanlar köşelere kaçmak zorunda kalıyordu. Bu saydam ve içi hava dolu nesneyi, azıcık yer kaplarken geniş bir alanı dolduracak kadar şişirebiliyordu ve bunu dehaya benzetiyordu.[131] Bu türden yüzlerce çılgınlık yapan Leonardo aynalarla da deneyler yaptı, resim yapmak için yağ ve bitmiş yapıtların muhafazası için vernik keşfetmek üzere en acayip deneyleri yürüttü.

O dönemde, papalık mahkemesi görevlisi Pescia'lı Baldassare Turini

130 Sözcüğü sözcüğüne şöyle: "içlerine üfleyerek bunları havaya uçuruyor, ama sonra rüzgâr (*vento*) kesilince, figürler yere düşüyordu". Bu figürlerin gerçekten ne olduğu konusunda epey spekülasyon olmuştu. Büyük olasılıkla Leonardo düpedüz uçurtma uçurmuştu.

131 *Virtù*'ya benzetiyordu – muhtemelen "erdem" anlamında.

için Leonardo, olağanüstü bir gayret ve ustalıkla, küçük bir Meryem ve Çocuk İsa resmi yaptı. Ama ya panoyu tutkallı alçıyla (*gesso*) astarlayan her kimse onun hataları yüzünden, ya da Leonardo'nun her zeminle boyayı karıştırmak gibi hevesleri yüzünden, bugün resim bozulmuştur. Sanatçının bir oğlan çocuğunun portresini yaptığı bir başka küçük resim inanılmaz ölçüde güzel ve zariftir. Bu resimlerin ikisi de günümüzde Pescia'da Giulio Turini'nin elinde bulunmaktadır.

Bir keresinde, Papa'dan bir resim siparişi aldığında, söylenenlere bakılırsa, Leonardo vernik hazırlamak üzere ilkönce yağları ve çeşitli bitkileri damıtmaya koyulmuş. Papa şöyle haykırmış: "Aman Tanrım, bu adam hiçbir zaman hiçbir şey yapamayacak. Daha başlamadan işi bitirmeyi düşünüyor!"

Leonardo ve Michelangelo birbirlerinden hiç mi hiç hoşlanmıyordu, bu yüzden Michelangelo, San Lorenzo'nun ön cephesinin tamamlanmasını görüşmek üzere Papa'nın huzuruna çıktıktan sonra, Leonardo'yla aralarındaki rekabetten ötürü (Dük Giuliano'nun izniyle) Floransa'dan ayrıldı. Bunu duyunca Leonardo da Floransa'dan ayrıldı ve Fransa'ya gitti. Kral bazı yapıtlarını edinmişti ve Leonardo'ya çok değer veriyordu. Ressamdan Azize Anna'nın büyük bir resim taslağını yapmasını istedi. Ama Leonardo her zamanki gibi uzun süre sadece sözlerle kralı oyaladı.

Sonunda Leonardo ihtiyarlayınca birkaç ay hastalanıp yatağa düştü, ölüme yakın olduğunu hissederek Katolik inancının, kutsal ve iyi Hıristiyanlık dininin öğretilerini öğrenmeye samimiyetle karar verdi. Bunun üzerine, acı acı sızlanarak günah çıkardı, nedamet getirdi, ayakta duramasa da, arkadaşlarının ve hizmetkârlarının desteğiyle yatağında ekmek-şarap âyinine katıldı. Çoğunlukla ressama sevgi dolu ziyaretlerde bulunan kral da yanındaydı. Leonardo saygılı bir biçimde yatağında doğrulduktan sonra krala hastalığından, hastalığının nedeninden söz etti, gerektiği gibi sanatını icra etmeyerek Tanrı'ya ve insanlığa karşı suç işlediğini ileri sürdü. Bunun üzerine, ölümün habercisi olan şiddetli bir nöbete tutuldu; kral ona teveccühünü göstermek ve acısını hafifletmek için ressamın başını tuttu. Kendisine bahşedilen bu büyük onurun bilincinde olan esin dolu Leonardo, kralın kollarında son nefesini verdi; yetmiş beş yaşındaydı.[132]

Leonardo'yu tanıyan herkes bu kayıptan dolayı ifade edilemeyecek kadar kederliydi çünkü gelmiş geçmiş hiç kimse resim sanatına böylesine parlak bir ışık tutmamıştı.

Dış görünüşte göz alıcı ve yakışıklıydı; muhteşem varlığı en çalkantılı ruha huzur veriyordu; öyle bir ikna yeteneği vardı ki insanların onun iradesine boyun eğmesini sağlayabiliyordu. Bedensel açıdan öyle güçlüydü ki

132 Leonardo altmış yedi yaşında ölmüştür.

her türlü şiddete karşı koyabilirdi; sağ eliyle bir kapı zilinin demir halkasını ya da bir at nalını kurşunmuş gibi bükebilirdi. Öylesine cömertti ki zengin yoksul demeden bütün dostlarına, yeter ki bir yetenekleri ya da meziyetleri olsun, barınacak yer veriyor, karınlarını doyuruyordu. Leonardo her hareketiyle en yoksul ve âciz evleri donatıyor, onurlandırıyordu. Dolayısıyla onun dünyaya gelmesi Floransa'ya büyük bir armağandı; şehir, Leonardo'nun ölümüyle, tahmin edilemeyecek kadar büyük bir kayba uğradı. Resimde, yağlıboya resim tekniğine getirdiği gölgeleri koyultma tarzı, bugünkü ressamların figürlerine müthiş bir canlılık ve hacim kazandırmalarını sağladı. San Giovanni'nin kuzey kapısı üstündeki üç bronz figürle bir heykeltıraş olarak yeteneğini sergiledi. Leonardo'nun denetimi altında, Giovanfrancesco Rustici tarafından gerçekleştirilen bu figürler, boyutlandırma ve son rötuşlar açısından şimdiye dek görülmüş en zarif döküme sahiptir.

Leonardo sayesinde insan anatomisi ve at anatomisi konusunda daha derin bilgiler edindik. Onun birçok muhteşem armağanı sayesinde (fiilen tamamladıklarından ziyade, sözle ortaya koydukları daha fazla ise de) adı ve şöhreti asla dünya yüzünden silinmeyecektir. Giovan Battista Strozzi, Leonardo'ya övgü olarak şöyle yazmıştır:

Vince costui pur solo
Tutti altri, e vince Fidia e vince Apelle,
E tutto lor vittoriosi stuolo.[133]

Leonardo'nun öğrencilerinden biri Milano'lu Giovanni Antonio Boltraffio idi. Çok yetenekli ve zeki bir sanatçı olan Boltraffio, 1500 yılında, Bologna dışındaki Misericordia'nın kilisesinde, Meryem ile Çocuk İsa, Vaftizci Yahya, çıplak Aziz Sebastianus ve diz çökmüş dua eden bağışçıyı tasvir ettiği, titizlikle tamamlanmış, yağlıboya bir resim yapmıştı. Bu çok güzel panoya imzasını koymuş ve Leonardo'nun öğrencisi olduğunu eklemişti. Milano'da ve başka yerlerde başka yapıtlar da ortaya koydu ama en iyilerini belirtmek yeterlidir.

Leonardo'nun öğrencilerinden bir başkası da Marco Uggioni idi. Uggioni, Santa Maria della Pace'de, Meryem'in Göğe Çıkışı'nı ve Celile'deki Kana Düğünü'nü resmetmişti.

133 Da Vinci tek başına hakkından geldi herkesin,
Phidias'ı yendi, Apelles'i yendi,
Onların muzaffer seleflerini de altetti.

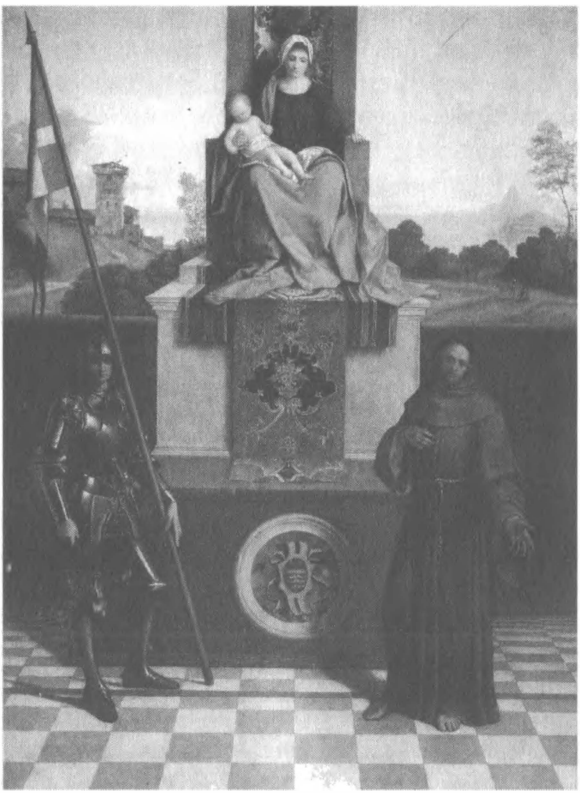
Venedikli ressam GIORGIONE DA CASTELFRANCO'nun Hayatı

y. 1476/8 – 1510

Floransa Leonardo'nun yapıtlarıyla ün kazanırken, Venedik de yurttaşlarından birinin yetenekleri ve başarıları sayesinde şan şöhret açısından Floransa'dan aşağı kalmıyordu. Bu sanatçı, Venediklilerin el üstünde tuttuğu Bellini'leri[134] kat be kat geride bırakması bir yana o döneme dek yaşamış bütün öbür Venedikli ressamları da geçiyordu. Bu sanatçının adı Giorgio idi; 1478'de Treviso yakınlarındaki Castelfranco'da, Doj Piero'nun kardeşi Giovanni Mocenigo Venedik Doj'u iken doğmuştu. Fiziksel görünüşü, ahlakî ve entelektüel duruşu yüzünden daha sonraları Giorgione olarak tanındı. Mütevazı bir aileden gelmesine rağmen bütün ömrü boyunca son derece kibar ve soylu biriydi. Venedik'te yetiştirilmişti. Daima aşka meyilliydi, lavtaya çok düşkündü. Kendi söylediği şarkılara öyle güzel lavta çalarak eşlik ediyordu ki resitallere ve dost meclislerine sık sık çağrılıyordu. Desen sanatını öğrenmişti, bundan müthiş bir haz alıyordu, bu alanda doğuştan yetenekliydi; doğanın güzelliklerine öyle derin bir tutkuyla bağlanmıştı ki yapıtlarında sadece gerçek hayattan kopya ettiği şeyleri temsil ediyordu. Doğayı her zaman öyle büyük bir sadakatle taklit ve takip ediyordu ki sadece Gentile ve Giovanni Bellini'yi geride bırakmış olmasıyla değil Toscana'da çalışan ve çağdaş üslubu yaratan kimselerle rekabet etmesiyle de tanınıyordu.

Giorgione, Leonardo'nun ustaca renk ve ton geçişleri içeren, daha önce tasvir ettiğim üzere gölgelerle aktarılmış olağanüstü hacimli bazı yapıtlarını görmüştü. Bu üslup ona öyle cazip gelmişti ki bütün ömrü boyunca bu üsluba dayanmış, kendi çalışmalarında bunu temel almıştı. En çok da yağlıboya resimlerinde bu üslubu taklit etti. Zanaatkârlıktan çok zevk alan Giorgione yapıtları için en güzel ve çeşitli konuları arıyordu. Müthiş bir doğal kavrayışa ve yeteneğe sahip bir sanatçıydı. Dolayısıyla yağlıboya resimlerinde ve fresk-

134 Bellini'ler Venedikli üç ressamdı: Jacopo (y. 1400 – 70/1) ve oğulları Gentile ile Giovanni.



Giorgione, *Tahtta Oturan Meryem Aziz Francesco ve Aziz Liberalis ile*, 1505, Duomo Castelfranco, Veneto.

lerinde canlı formlar, öyle yumuşak, öyle uyumlu tasvirler yarattı, bunları öyle incelikli bir biçimde gölgelendirip harmanladı ki döneminin birçok büyük sanatçısı Giorgione'nin, resmedilen figürlere can vermek, canlı formların tazeliğini Venedik'te ya da başka yerlerdeki bütün ressamlardan daha inandırıcı bir biçimde tasvir etmek için doğduğunu kabul ettiler.

Giorgione ilkönce Venedik'te birçok Meryem resmi ve portre yaptı. Venedik piskoposu Muhterem Grimani Hazretleri'nin çalışma odasındaki üç güzel yağlıboya portreden anlaşılacağı gibi, bunlar güçlü ve güzel resimlerdi. O zamanlarda moda olduğu üzere omuzlarına dökülen saçlarıyla tasvir edilmiş bu başlardan birinin Giorgione'nin otoportresi olduğu söylenir. Portre harika bir enerji ve gerçekçilikle resmedilmiş Hz. Davud'u göstermektedir. Davud'un göğsü de Golyat'ın kesik başını tutan kolu da zırhlıdır. İkinci ve daha büyük boyutlu baş resmi, elinde bir komutanın kırmızı beresini tutan, canlı modelden çalışılmış bir erkeğin portresidir. Figür,

antik tarzda, tunik üstüne kürk pelerin giymiştir. Bu portrenin bir başkomutanı tasvir ettiği sanılmaktadır. Son derece güzel olan üçüncü resim, saçları koyun postu gibi tasvir edilmiş bir oğlanı göstermektedir. Bu yapıtlar Giorgione'nin yeteneğine, daima ve haklı olarak resimleri el üstünde tutan o büyük piskoposun dinmeyen tutkusuna tanıklık etmektedir.

Floransa'da, Giovanni Borgherini'nin oğullarının evinde, Giorgione'nin elinden çıkma bir Giovanni portresi vardır. Giovanni'yi Venedik'te genç bir adamken gösteren bu resimde delikanlının öğretmeni de tasvir edilmiştir. İki baş resmi de benzersiz derecede zarif ten rengi tonları ve gölgelerle yapılmıştır. Anton de' Nobili'nin evinde zırhlar giymiş bir başka komutanın başı vardır. Bu çok canlı ve hareketli resmin, Gonsalvo Ferrante'nin Doj Agostino Barberigo'yu Venedik'e ziyarete geldiğinde yanında getirdiği komutanlardan biri olduğu söylenir. Bu vesileyle Giorgione'nin büyük Gonsalvo'nun zırhlı bir portresini de yaptığı söylenir. Gonsalvo'nun giderken yanında götürdüğü ileri sürülen, essiz bir zarafette, dikkat çekici bir yapıttır bu. Giorgione, İtalya'nın çeşitli yerlerine dağılmış başka birçok portre yapmıştı; bunlar, sözgelimi Leonardo Loredano'nun portresinden anlaşılacağı üzere (Giorgione Loredano doj iken yapmıştı bu resmi) çok zarif yapıtlardı. Ben bu resmi Uruç Günü sergilendiğinde gördüm; o yüce hükümdar etten kemikten yapılmış gibi görünüyordu. Giorgione'nin portrelerinden bir başkası Faenza'da, Giovanni da Castel Bolognese'nin evindedir. Bu kişi, kabartmalı mücevherler ve kristallere işlemeler yapan yetenekli bir oymacıdır. Portre bu kişinin kayınpederi için yapılmış, gerçekten esin dolu bir sanat yapıtıdır çünkü tonların açıktan koyuya ahenkle geçişi, yapıtın resimden ziyade kabartma gibi görünmesine yol açmıştır.

Giorgione fresk yapmayı seviyordu, yaptığı birçok fresk arasında, Piazza di San Polo'daki Cá Soranzo'nun ön cephesinin tamamı vardı. Buraya, alçı üstüne yaptığı birçok resme, sahneye ve hayal gücü ürününe ek olarak, yağmura, güneşe, rüzgâra dayanan ve günümüze dek taptaze kalan yağlıboya bir resim de yaptı. Giorgione'nin en güzel fresklerinden biri olarak gördüğüm bir İlkbahar freski vardır, ne yazık ki zaman bu yapıta çok zalim davranmıştır. (Kendi payıma, fresk resimlere siroko[135] kadar zarar veren başka bir şey bilmiyorum, hele hele denize yakın yerlerde tuzlu bir rutubet getirir bu rüzgâr.)

1504 yılında Venedik'te, Rialto köprüsü yakınlarında, Fondaco dei Tedeschi'de korkunç bir yangın çıktı. Burası bütün mal stoklarıyla birlikte tümüyle yanıp kül oldu, tüccarlar büyük kayba uğradı.[136] Dolayısıyla Vene-

135 İt. *Sirocco*, Sahra'dan gelen, Kuzey Afrika ve Güney Avrupa'da çok kuvvetli esen Akdeniz rüzgârı. (ç.n.)

136 Büroları, depoları ve kalacak yerleriyle Alman tüccar cemaatinin merkezi Fondaco dei Tedeschi 1505'te yanıp yıkıldı.

dik Senyörlüğü bu merkezin yeniden inşa edilmesini hükme bağladı, inşaat çabucak bitirildi, çok daha iyi bir konaklama yeri, daha görkemli, süslü ve güzel bir yapı ortaya çıktı. Bu arada, projeden sorumlu olan kimseler, Giorgione'nin gitgide artan şöhretini göz önünde bulundurarak, burası şehirdeki en güzel yer, en zarif mevki olduğuna göre, sanatçının birinci sınıf bir iş çıkarmak üzere elinden geleni yapması koşuluyla, yapıyı fresklerle dilediği gibi renklendirmesini emrettiler. Dolayısıyla Giorgione çalışmaya başladı. Ama kendi zevkine göre çeşitli figürler tasvir ederek ressam niteliğiyle tekniğini sergilemeyi düşündü sadece. Gerçekten de bu yapıda herhangi bir düzen izleyen sahneler yoktur, ister eski zamanlardan ister günümüzden olsun seçkin bir kimsenin başarılarını temsil eden sahneler de yoktur. Ben şahsen onun figürlerini hiç anlayamadım, onca sorup soruşturmama rağmen anlayan birine de rastlamadım. Bu fresklerde, çeşitli pozisyonlar içinde, bir yerde bir erkek, başka bir yerde ayakta duran bir kadın, aslan başının eşlik ettiği bir figür, aşk tanrısı görünümüne bürünmüş bir meleğin yanında bir başka figür görülmektedir, bütün bunlar ne anlama geliyor Tanrı bilir! Merceria'nın içine açılan ana kapının üstünde oturan bir kadın figürü vardır, kadının ayakları dibinde ölü bir devin başı durur, kadın Yudit'i temsil etmek üzere yapılmıştır sanki. Bu figür, başı bir kılıçla yukarı kaldırmıştır ve alt tarafında duran bir Almana seslenmektedir. Giorgione bu kadın figürünü Germania'yı temsil etsin diye yapmadıysa, ben bu sahnenin anlamını yorumlayamadım. Gelgelelim, sanatçının resmettiği figürlerin iyi gruplanmış olduğu, ressamın yapıtını sürekli geliştirdiği açıkça görülüyor: başlar ve figürlerin bazı bölümleri çok zarifçe resmedilmiş ve çok hayat dolu bir biçimde renklendirilmiş. Hem Giorgione, her figüründe, doğrudan doğayı model alarak çalışmaya ve başka ressamların yaptıklarını kopya etmekten kaçınmaya özen göstermiş. Bina, ticarete elverişli ve devlete yararlı oluşu kadar, Giorgione'nin fresklerinden ötürü de bütün Venedik'te ün salmıştır.

Giorgione İsa'yı çarmıhı taşırken, bir Yahudiyi de onu çekiştirirken tasvir eden bir resim yaptı. San Rocco kilisesine yerleştirilen bu resim, günümüzde, yapıta gösterilen büyük saygı ve bağlılıktan ötürü, herkesin kendi gözleriyle görebileceği gibi mucizeler yaratmaktadır.

Giorgione, aralarında Castelfranco ve Treviso bölgesinin de bulunduğu çeşitli yerlerde çalıştı; çeşitli İtalyan hükümdarları için birçok portre yaptı; yapıtlarından pek çoğu İtalya'dan ihraç ediliyordu çünkü, madem Toscana'nın her çağda çok sayıda sanatçısı vardı, bu yapıtlar da daha ilerideki dağlara yakın bölgenin Tanrı tarafından her zaman unutulmamış ve ihmal edilmemiş oluşunun kanıtı gibi görülüyordu.

Hikâye bu ya, Andrea Verrocchio bronz atını yaparken Giorgione bazı heykeltıraşlarla tartışmaya girmiş. Bu heykeltıraşlar, heykel, çevresinde do-

laşan kişiye farklı görünümler ve duruşlar gösterdiğine göre, heykel sanatının, belli bir konunun sadece bir yönünü tasvir edebilen resimden üstün olduğunu savunuyormuş. Giorgione, tam tersine, ressamın, tek bir sahnede, tek bir yerde kıpırdamadan duran gözlemciye, tek bir figürün değişik hareketlerini tasvir ederek çeşitli görünümlerini gösterebileceğini ileri sürmüş, oysa bir heykel yapıtıyla aynı etkiyi yaratmak için, gözlemcinin konumunu ve bakış açısını değiştirmek zorunda olduğunu söylemiş. Üstüne üstlük, bir resme tek bakışta, resmedilmiş figürün önünü, arkasını ve iki profilini göstermeyi teklif etmiş. Heykeltıraşların kafa patlatmasına yol açtıktan sonra, Giorgione sorunu şöyle çözmüş: çıplak bir erkek resmi yapmış, sırtı dönük figürün ayakları dibinde, yüzünün yansıdığı berrak bir akarsu varmış. Bir tarafta, adamın üstünden çıkardığı parlak bir zırh duruyormuş, bu zırh sol profili yansıtıyormuş (çünkü zırhın parlatılmış yüzeyi her şeyi açıkça gösteriyormuş); öbür tarafta da çıplak figürün öbür profilini yansıtan bir ayna varmış. Bu çok kurnazca ve acayip bir düşünceymiş, Giorgione bu düşünce sayesinde resim sanatının daha fazla beceri ve çaba gerektirdiğini, heykelin tersine, dış dünyanın daha fazla görünümünü tek bir sahnede gösterebildiğini kanıtlamış. Söz konusu resim, güzelliği ve yaratıcılığından ötürü, çok büyük övgüler almış, hayranlık uyandırmış.

Giorgione, Kıbrıs kraliçesi Caterina'nın canlı modelden portresini yaptı. Ben portrenin, seçkin ve soylu beyefendi Giovanni Cornaro'nun mülkiyetinde olduğunu görmüştüm. Desen kitabımda, yağlıboyayla yapılmış bir baş resmi vardır; bu resim, o dönemde Venedik'teki önde gelen Alman tüccarlardan biri olan ve Fugger ailesine mensup bir Almanın portresidir. Bu hayranlık verici yapıtın yanısıra elimde Giorgione'nin kurşun kalem ve mürekkeple yaptığı birtakım eskizleri ve çizimleri de bulunmaktadır.

Giorgione kendisine ve ülkesine onur kazandırmakla uğraşırken, sürdürdüğü hareketli toplumsal yaşamın akışında, sayısı epeyce kabarık olan arkadaşlarını müziğiyle eğlendirirken, bir hanıma âşık oldu. İkili çok mutlu bir aşk ilişkisi yaşadı. Ne var ki 1511 yılında söz konusu hanım vebaya yakalandı ve bunu bilmeden onunla arkadaşlık eden Giorgione de hastalığı kaptı. Ressam çok kısa bir süre içinde, otuz dört yaşındayken, bu dünyadan göçtü. Yetenekleriyle dostluğunu ve sevgisini kazandığı birçok kişi için ölümü büyük üzüntü kaynağı oldu, aslında bütün dünya için acı bir kayıptı bu. Yine de ardında bıraktığı dört dörtlük öğrencileri sayesinde bu kaybın acısı katlanılabilecek düzeydeydi. Sonradan Roma'da Piombo[137] keşişi olan Venedikli Sebastiano ve yapıtları Giorgione'ninkilere denk olmak şöyle dursun ustasının işlerini kat be kat geride bırakan Cadora'lı Tiziano idi bu öğrenciler.

137 1531'de Papanın kurşun mührünü ("*il piombo*") taşıma görevi kendisine verilen ressam, Sebastiano del Piombo adıyla anılmaya başlandı.

Ressam
ANTONIO CORREGGIO'nun Hayatı
y. 1489 – 1534

İtalya'nın, doğanın, adaletsizlikle suçlanmaktan kaçınmak için, dünyaya harikulade yetenekli insanları getirdiği o bölgesinden ayrılmak istemiyorum. Yıllarca ve yıllarca Toscana bölgesini o insanlarla donattı doğa. Bu kimseler arasında, çok seçkin, dört dörtlük ressam Antonio Correggio da vardı. Çağımızın üslubunu öyle kusursuzca benimsemişti ki birkaç yıl içinde, doğuştan gelen yetenekleri ve meslekteki deneyimi sayesinde müthiş derecede sivrilip saygınlık kazanan bir zanaatkâr oldu. Çok yumuşak huylu bir adamdı, bütün ömrü boyunca, ailesinin hatırına, işinin kölesi oldu ama bu ona büyük sıkıntı yaşattı. Ruhunun iyiliğiyle, içinin temizliğiyle hareket ediyordu ama ahbaplarının kaçınılmaz dertlerine destek olacağım derken makul ölçüleri aştı.

Üstüne üstlük, Correggio dur durak bilmeden ırgat gibi çalıştığı sanatını icra ederken çok hüzünlüydü. Parma'daki katedrale yaptığı fresklerdeki birçok figürde açıkça görüleceği üzere, sanatsal sorunlar konusunda azimli bir öğrenciydi. Bu ustalıkla tamamlanmış ve olağanüstü bir görkem etkisi yaratmak için aşağıdan yukarıya doğru kısaltıma uğratılmış figürler, kilisenin büyük kubbesinde görülmelidir. Correggio ayrıca Lombardiya'da çağdaş üslupta çalışan ilk sanatçıydı; bu usta ressam Lombardiya'dan ayrılıp Roma'ya gitseydi, hiç kuşkusuz mucizeler yaratır, büyük ün salmış birçok çağdaşına kök söktürürdü. Dahası, antik eserleri ya da iyi bir çağdaş sanat yapıtını hiç görmeden ortaya koyduklarına bakacak olursak, eğer Roma'ya gelmiş olsaydı üslubunun tahmin edilemeyecek kadar ilerleme kaydedeceği ve ressamın sonunda mutlak mükemmelliğe ulaşacağı sonucuna varabiliriz. Kuşkusuz, kimsenin Correggio'dan daha iyi renk kullanmayı beceremediği, daha narin ve ferah resimler yapamadığı gibi, resmettiği figürlerin yumuşaklığı ve tamamladığı yapıtların zarafeti de eşsizdi.



Correggio, *Leda ve Kuğu*, 1531-32, Staatliche Museen, Berlin.

Parma'da Correggio iki büyük yağlıboya tablo da yaptı; biri Ölmüş İsa'nın da aralarında bulunduğu birçok figür içeriyordu ve bu resim büyük övgü aldı. Yine aynı şehirde, San Giovanni Evangelistica'da, kubbeye yaptığı fresk bir sürü melek ve aziz arasında göğe yükselen Meryem'i tasvir ediyordu.[138] Bu yapıtı icra etmesi şöyle dursun, hayalinde canlandırması bile yeterince olanaksız görünmektedir, zira uçuşan kumaşlar ve figürlerin yüz ifadeleri çok güzeldi. Bu figürlerin bazı çizimleri benim kitabımda yer almaktadır. Correggio'nun kırmızı tebeşirle yaptığı bu çizimlerde, süsleme olarak eklediği, *putto*'lardan oluşan çok zarif bordürler ve kadim tarzda kurban törenlerine ilişkin düşsel sahneleri gösteren başka bordürler vardır. Ne var ki Antonio tamamlanmış yapıtlarına halen sahip oldukları mükemmelliği vermeseydi, sanatçının çizimleri (harika üsluba, narinliğe ve ince işçiliğe rağmen) ona bugünkü şöhretini tek başına kazandıramazdı. Resim sanatı öylesine zordur ve öyle çok dalı vardır ki çoğunlukla bir sanatçı bu dalların hepsinde aynı ölçüde yetkin olamaz. Çizimleri esin dolu ama renk kullanımı hatalı olan birçok sanatçı vardır; kimileri de renkleri fevkalade iyi kullanırlar ama onun yarısı kadar bile iyi çizim yapamazlar. Bu durum sanatçının gençken yaptığı seçime, zamanını boyama öğrenmeye mi çizim öğrenmeye mi verdiğine bağlıdır. Bir sanatçının eğilimi ne olursa olsun, amacı iyi renklendirmenin iyi desene eşlik ettiği kusursuz yapıtlar üretmektir. Correggio yağlıboya yapıtlarında ya da fresklerinde ulaştığı mükemmel-

138 Aslında bu yapıt Parma'daki katedraldedir.

likten ötürü övgüyü kesinlikle hak eder. Sözgelimi, ayakları çıplak olmayan Fransiskenlerin[139] Parma'daki kilisesinde Correggio Meryem'e Müjde'nin öyle iyi bir freskini yaptı ki binada yapılacak birtakım tadilattan dolayı duvarı yıkmak gerektiğinde keşişler resmin çevresindeki duvarı demir ve keresteyle desteklediler ve resmin çevresini küçük küçük keserek yapıtı zarar görmeden muhafaza ettiler. Sonra aynı manastırda daha güvenli bir yere yerleştirdiler.

Correggio şehir kapılarının üstüne bir Meryem ve Çocuk İsa resmi yaptı. Oradan geçen ve sanatçının hiçbir yapıtını görmemiş olan yabancıların bile ressama en coşkulu övgüler düzmesini sağlayan bu freskin nefis renklerini görmek şaşırtıcıdır. Correggio Parma'daki Sant'Antonio'ya, Meryem'le Mecdelli Meryem'i gösteren bir pano resmi yaptı. Figürlerin hemen yakınında küçük bir melek gibi giyinmiş, elinde kitap tutan bir oğlan çocuğu öyle doğal bir gülümsemeyle durur ki resme kim bakarsa gülümsemek zorunda kalır, en kederli kimse bile neşeyle tepki vermekten kendini alamaz. İçinde Aziz Hieronymus'un da bulunduğu bu yapıt şaşırtıcı ve güzel renklendirmesi açısından başka ressamların hayranlığını uyandırmıştır, bu resimden daha iyisini düşünmek biraz zordur.

Correggio Lombardiya'daki birçok yerel yönetici için de çeşitli resimler ve tablolar yaptı. Bunlardan ikisi, imparatora armağan olarak gönderilmek üzere Mantova'da Dük II. Federigo için yaptığı ve gerçekten büyük bir hükümdara yaraşır nitelikte yapıtlardı. Giulio Romano bu resimleri görünce bu kadar kusursuzluğa erişmiş bir renklendirmeye o zamana kadar hiç tanık olmadığını söyledi. Resimlerden biri çıplak bir Leda figürünü tasvir ediyordu, öbürü ise bir Venüs resmiydi; ikisi de öyle yumuşak renklerle boyanmış, ten tonları öylesine ustalıkla resmedilmişti ki boyadan ziyade etten kemikten yapılmış gibi duruyordu.[140] Resimlerden birinde harika bir manzara vardı, aslında Correggio bütün Lombardiyalılardan daha iyi manzara resmi yapıyordu. Aynı şekilde, onun saçları resmetme tarzını da geliştirmek olanaksızdı, titizlik dolu bir özen ve hassasiyetle yaptığı saçı çok güzel renklendiriyordu. Üstün bir zanaatkârlıkla resmettiği bazı aşk melekleri de kurşun ya da altın oklarını bir taşa atıyorlardı. Taşların üstünden akan ve Venüs'ün ayaklarını, bu ayakların beyaz ve narin güzelliğini seyirciden saklamadan yıkayan temiz ve berrak su, tanrıçanın zarafetini daha da arttırıyordu. Dolayısıyla Antonio hayattayken şükran ve onuru, öldükten sonra da her türlü yazılı ve sözlü övgüyü kesinlikle hak ediyordu.

Modena'da pano resmi olarak bir Meryem yaptı. Bütün ressamların hayranlık duyduğu bu yapıt, şehirdeki en iyi resim olarak görülüyordu.

139 İt. *Francescani calzati*: Yalın ayak olmayan Fransiskenler, *Francescani scalzi* yani "yalın ayak Fransiskenler"e karşılık tarikatın farklı bir kolunu ve anlayışını temsil eder. (ç.n.)

140 Resimler, Leda ve Danae'nin resimleridir.

Bologna'da soylu Ercolani ailesinin evinde Correggio'nun yaptığı resim, bahçede Mecdelli Meryem'e görünen İsa'yı tasvir eder, çok güzel bir yapıttır bu.

Reggio'da da Correggio'nun yaptığı çok nadir ve güzel bir resim vardı; o kadar da eski olmayan bir tarihte, güzel resimleri seven Luciano Pallavicino bu şehirden geçerken söz konusu resmi gördü ve masrafa aldırmadan, çok değerli bir yapıt diye, Cenova'daki evine göndertti. Reggio'da İsa'nın Doğumu'nu tasvir eden bir pano resmi de vardır. Bu resimde İsa figüründen yayılan görkem, çevresindeki çobanlara ve peygamberi hayranlıkla seyredenlere ışık saçar. Bu resimdeki unsurlardan biri, İsa'ya hevesle bakmak isteyen ama fani gözleri nedeniyle doğaüstü ışığa dayanamayarak elini gözlerine siper eden bir kadın figürüdür. Düşüncenin ne kadar kusursuzca ifade edildiğini görmek harikadır. Yemliğin üstünde ilahi söyleyen bir melekler korosu vardır; o kadar güzel resmedilmişlerdir ki bir sanatçının eliyle yaratılmamış da dosdoğru cennetten inmiş gibi görünürler.

Aynı şehir, Correggio'nun bütün yapıtları içinde en nadir ve en güzel olan yapıta sahiptir. Yaklaşık bir metrekare büyüklüğünde, küçük figürler içeren ufak bir resimdir bu. İsa'yı Getsemani Bahçesi'nde gösteren bu resimde gece etkisi yaratılmak istenmiştir. Melek İsa'ya görünürken tasvir edilmiştir, yaydığı ışığın görkemiyle onu aydınlatmaktadır; sahne o kadar gerçekçidir ki bundan daha iyi düşünülüp ifade edilemezdi. Daha aşağıda, İsa'nın dua ettiği dağın eteğindeki düzlükte üç havari uyuyakalmıştır. Dağın gölgesi, bu figürlere tarif edilmez bir güç verir. Uzaktaki arka planda şafak sökmektedir, bir taraftan Yahuda'nın eşlik ettiği askerler belirir. Bu minyatür sahne öyle iyi tasarlanmıştır ki bu türden başka hiçbir yapıt sabırlı işçilik ve çalışma açısından söz konusu resimle boy ölçüşemez. Bu ustanın yapıtlarını anlatmaya devam edebilirdim ama daha fazla bir şey söylemeyeceğim çünkü yaptığı her şeyin zamanımızın önde gelen sanatçıları tarafından gerçekten esin dolu olarak nitelendiğini görüyorum. Portresini elde etmek için elimden geleni yaptım ama başarılı olamadım çünkü Correggio kendi resmini hiç yapmamış, hep herkesten uzak yaşadığı için de bir başka sanatçı tarafından portresi yapılmamış. Aslında kendisini pek beğenmiyormuş, güçlükleri de bildiği için, ressam olarak istediği mükemmelliğe ulaşabileceğine inanmıyormuş. Correggio çok azla yetinerek iyi bir Hıristiyan gibi yaşadı.

Ailesini geçindirmenin yükünü taşıyan Antonio, her zaman tasarruf yapma telaşındaydı ve sonunda çok cimrileşti. Anlatılanlara bakılırsa bir günün sonunda altmış kuronluk ücretinin tamamını bozuk para olarak almış, parayı Parma'dan Correggio'ya aktarıp bazı harcamalarını karşılamak için yaya olarak yola koyulmuş, bozuklukları sırtında taşımış. Güneşin sı-

caklığından muzdarip olduğu için biraz su içmiş ve çok yüksek ateşi çıkmış, yatmak zorunda kaldığı yatağından bir daha hiç kalkamamış.

Correggio öldüğünde yaklaşık kırk yaşındaydı. Resimleri yaklaşık 1512 tarihini taşır. Sanatçı, renk kullanımı sayesinde, resim sanatına önemli katkıda bulunmuştur. Yapıtları, Lombardiyalı sanatçılar için iyi resmin niteliğini açıklığa kavuşturmuştur. Birçok yetenekli ressam Correggio'nun izinden giderek çok güzel ve unutulmayacak resimler yapmıştır. Sözgelimi, Correggio ona çok şey borçlu olan sanatçı çağdaşlarına saçları nasıl tasvir etmek gerektiğini öğretiyordu. Kendisinin bütün zorlukları aşarak müthiş kolay yaptığı bir şeydi bu. Floransalı bir soylu olan Fabio Segni aşağıdaki nükteli şiiri yazdı:

Hujus cum regeret mortales spiritus artus
Pictoris, Charites supplicuere Iovi:
Non alia pingi dextra, Pater alme, rogamus:
Hunc praeter, nulli pingere nos liceat.
Annuit his votis summi regnator Olympi,
Et juvenem subito sydera ad alta tulit,
Ut posset melius Charitum simulacra referre
Praesens, et nudas cerneret inde Deas.[141]

O dönemde yaşayan bir başka sanatçı, Andrea del Gobbo adında Milano'lu bir ressamdı. Büyüleyici bir renk ustasıydı. Onun birçok yapıtını Milano'daki evlerde bulmak mümkündür. Pavia'daki Certosa Manastırı için Meryem'in Göğe Çıkışı'nı gösteren büyük bir pano resmi yaptı ama resmi bitiremeden öldü. Yine de söz konusu yapıt Andrea del Gobbo'nun ressam olarak yetkinliğini ve sanat aşkını yansıtmaktadır.[142]

141 Hayatın ruhu bu ressamın dünyevi uzuvlarına can veriyorken daha,
Üç Güzeller Zeus'a yalvarmış: "Aziz Babamız, bizim resmimizi, n'olur,
Bundan başka bir el yapmasın; bu görev ondan başka herkese yasaklansın."
Yakarıları yüce Olympos tanrısına ulaşmış, o da delikanlıyı kapıp
yukardaki yıldızlara kaçırmış, kaçırmış ki bu kadar yakından resmedebilsin Üç Güzeller'in suretini
çırçıplak görebilsin onların güzelliğini.

142 Andrea Solari, heykeltıraş Cristoforo'nun kardeşidir.

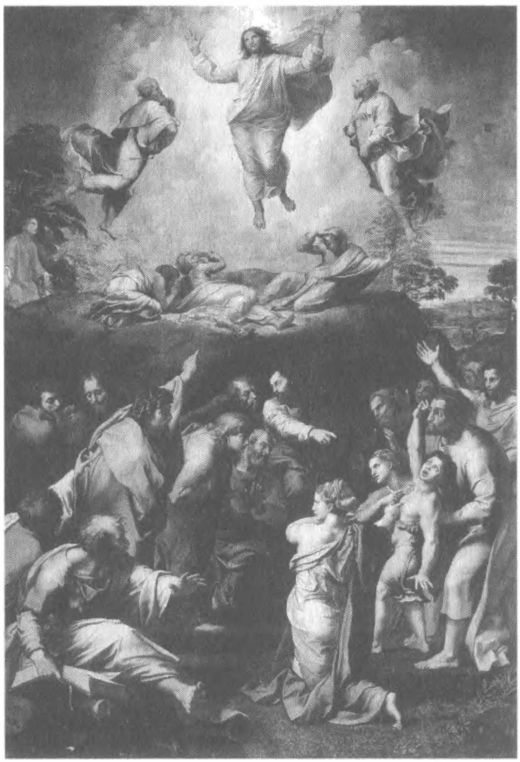
Ressam ve mimar
URBINO'LU RAFFAELLO'nun Hayatı
1483 - 1520

Tanrı bazen, bereketli ve bitmez tükenmez hazinelerinin içinden olağanüstü bir hoşgörü ve yüce gönüllülük yağdırır tek bir kulunun üstüne, yıllar içinde birçok kişinin paylaştığı bütün lütufları ve değerli armağanları verir ona. İşte Urbino'lu Raffaello Sanzio için açıkça bu durum söz konusuydu. Yetenekli mi yetenekli, yetenekli olduğu kadar da zarif bir sanatçıydı o. Soylu insanlığını dost canlısı ve sevimli bir tavrın pekiştirdiği bütün o sıradışı kimselerde bulunan türden bir iyilik ve alçakgönüllülük vardı yaradılışında, her zaman herkese karşı kendini çok zarifçe ifade eden bir kişiydi.

Michelangelo'nun sanatı tarafından mağlubiyete uğratılan doğa Raffaello'yu gönderdi yeryüzüne, Raffaello aracılığıyla, karakter açısından da mağlup olmaya hazırdı. Aslında, Raffaello'ya gelinceye kadar çoğu sanatçının mizacında bir parça kabalık, hattâ onları tuhaf ve eksantrik kılan bir delilik vardı; kötülüğün karanlık gölgeleri insanoğlunu ölümsüzlüğe götürebilecek erdemlerin parlak ışığından daha belirgindi bu sanatçıların yaşamlarında. Dolayısıyla bütün bunların tersine, Raffaello yaradılışı gereği en üstün zihin özelliklerini ve bunlara eşlik eden zarafeti, çalışkanlığı, yakışıklılığı, tevazuu, ayrıca, ne kadar ciddi olursa olsun her türlü kusuru ve ne kadar çirkin olursa olsun her tür bozukluğu telafi edecek bir karakter mükemmelliğini sergiliyordu. Raffaello kadar çarpıcı ölçüde hünerli sanatçıların sadece basit birer insan değil, deyim yerindeyse ölümlü tanrılar olduğunu çelişkiye düşmekten korkmaksızın ileri sürebiliriz. Bu dünyada şan şöhret defterlerinde onurlu bir isim bırakanların cennette de çalışmaları ve yeteneklerinden ötürü adil bir ödülün keyfini sürmeyi umut edebileceklerini söyleyebiliriz.

Raffaello İtalya'nın önemli bir şehri olan Urbino'da, 1483 yılının Kutsal Cuma[143] günü, gece saat üçte doğdu. Babası Giovanni Santi vasat bir res-

143 Paskalyadan önceki son Cuma. (ç.n.)



Raffaello, *İsa'nın Başkalaşımı: İsa'nın Suretinin Değişmesi*, 1518-20, Pinacoteca, Vatikan.

samdı ama, gençken bahtsızlığından kendisine gösterilememiş doğru yolda çocuklarını yetiştirmeyi bilen akıllı bir adamdı. Giovanni sütannelerden ziyade çocukların öz analarının sütünü emmesinin ne kadar önemli olduğunu da anlamıştı, dolayısıyla ilk çocuğu (talih bu ya, aynı zamanda da son çocuğu) Raffaello'nun (vaftiz için çok isabetli bir şekilde seçtiği isim buydu) kendi annesinin sütünü emmesini ve köylülerin ya da pek kibar olmayan, daha doğrusu kaba tavır ve davranışları olan sıradan insanların evlerinde büyümesi yerine kendi evinde kendi ailesinin terbiyesini alması konusunda ısrar etti. Raffaello büyürken Giovanni ona resim eğitimi vermeye başladı çünkü oğlanın sanata ilgi duyduğunu ve çok zeki olduğunu görmüştü. Uzun yıllar geçmesine gerek kalmadan, Giovanni'nin Urbino'da gerçekleştirdiği birçok işte Raffaello babasına büyük yardımlarda bulundu.

Sonunda Raffaello'nun nazik ve fedakâr babası, oğlunun onun dizi dibinde pek bir ilerleme kaydedemeyeceğini bildiğinden, çocuğu Pietro Perugino'nun yanına yerleştirmeye karar verdi; işittiği kadarıyla Pietro Pe-

rugino dönemin en seçkin ressamıydı.[144] Dolayısıyla Giovanni Perugia'ya gitti ama Perugino'yu bulamadı, zamanını yararlı bir biçimde değerlendirmek için San Francesco'daki bazı resimler üstünde çalışmaya koyuldu.

Pietro Roma'dan dönünce, iyi yetişmiş ve görgülü bir adam olan Giovanni onunla dostluk kurdu, zamanlamayı uygun bulunca da isteğini ressama mümkün olduğunca zarif bir biçimde ifade etti. Kendisi de çok nazik biri olan ve yeteneğe büyük hayranlık duyan Pietro, Raffaello'yu yanına almayı kabul etti. Bunun üzerine Giovanni Urbino'ya çok memnun ve mesut bir şekilde döndü, sonra oğlunu alıp tekrar Perugia'ya gitti, bu sırada oğlunu çok seven anne epey gözyaşı döktü. Pietro, Raffaello'nun ne kadar iyi çizim yapabildiğini, ne kadar iyi bir terbiyesi ve kişiliği olduğunu görünce hakkında çok iyi düşünceler beslemeye başladı, zamanla bu kanaatinin ne kadar yerinde olduğu meydana çıktı.

Pietro'nun üslubunu öğrenirken Raffaello onun çalışmasını her ayrıntısıyla öyle bire bir taklit etti ki Raffaello'nun yaptığı kopyalarla ustasının orijinal yapıtları arasındaki farkı bulmak olanaksızdı. Bu çok çarpıcı bir durumdu. Maddalena degli Oddi için Perugia'daki San Francesco kilisesindeki bir pano resmine yaptığı bazı figürlerden anlaşılacağı üzere, Raffaello'nun kendi özgün yapıtları ile Pietro'nunkileri birbirinden açıkça ayırt etmek de olanaksızdı. Bu figürler Meryem'in Göğe Çıkışı'nı, Meryem'in Taç Giymesi'ni temsil ediyordu; aralarında Meryem'in mezarı çevresinde ayakta duran ve göksel manzarayı seyreden on iki havari de vardı. Pano resminin alt kısmında, üç sahneye bölünmüş *predella*'da, Meryem ve meleğin bulunduğu Meryem'e Müjde'yi, Müneccim Kralların Tapınması'nı ve İsa'nın Tapınağa Takdimi'ni (Çocuk İsa Simeon'un kollarındadır) canlandıran bazı figürler yer alır. Bu yapıt olağanüstü bir titizlikle gerçekleştirilmiştir ve uzman olmayan bir kimse resmin Raffaello'nun değil de Pietro'nun elinden çıktığına yeminler edebilir. Yapıt kesinlikle Raffaello'ya aittir.

Pietro iş için Floransa'ya gidince Raffaello bazı arkadaşlarıyla birlikte Perugia'dan ayrılıp Città di Castello'ya gitti. Burada Sant'Agostino için, kısa süre önce bitirdiği resimle aynı üslupta bir pano resmi yaptı. San Domenico için İsa'nın çarmıha gerilmesini gösteren benzer bir yapıt gerçekleştirdi; adı resmin üstünde yazmasaydı herkes bunun Pietro'nun elinden çıktığını düşünebilirdi. Aynı şehirdeki San Francesco kilisesi için Meryem'in Düğünü'nü gösteren küçük bir pano resmi yaptı. Bu küçük yapıt Pietro'nun çalışmalarını geride bırakırken kendi üslubunun nasıl ilerlediğini çok etkili bir biçimde gösteriyordu. Söz konusu resimde perspektiften büyük bir titizlik ve sadakatle çizilmiş bir tapınak, Raffaello'nun şaşırtıcı ölçüde zor sorunları nasıl ele almaya hazır olduğunu yansıtıyordu.

144 Pietro Perugino (y. 1445/50 – 1523).

Perugino'nun tarzında yaptığı resimler Raffaello'ya epeyce ün kazandırdı, Bu sırada Papa II. Pius, Pintoricchio'ya Siena'daki katedralin kütüphanesini süsleme işi vermişti. Raffaello'nun arkadaşı olan ve teknik ressamlığındaki kusursuzluğu bilen Pintoricchio sanatçıyı Siena'ya götürdü. Raffaello burada kütüphane için birtakım çizimler ve resim taslakları hazırladı.[145] Yaptığını yarım bırakmasının nedeni Siena'dayken, bazı ressamların, Leonardo'nun Floransa'daki Papalık Salonu'nda büyük salon için çizdiği güzel resim taslağını ve Michelangelo'nun Leonardo'yla rekabete girerek yaptığı ve hattâ daha büyük başarı kazandığı çıplak figürleri coşkuyla övdüklerini duymasıydı. Raffaello resim aşkından dolayı, bu yapıtları görmeye öyle can attı ki yaptığını bir kenara bırakıp kendi kazancını gözardı etti ve Floransa'ya gitti.

Şehre vardığında, Leonardo ve Michelangelo'nun yapıtları kadar şehri de sevdi (gerçekten de bir aydınlanma etkisi yarattı bu yapıtlar onda) ve bir süre Floransa'da kalmaya karar verdi. Aralarında Ridolfo Ghirlandaio, Aristotile Sangallo ve başkalarının bulunduğu bir grup ressamla dostluk kurdu. Floransa'da, özellikle onu daima evinde ve sofrasında görmekten çok hoşlanan, yetenekli insanların hayranı Taddeo Taddei'den büyük saygı gördü. Kibarlığın ete kemiğe bürünmüş hali olan Raffaello, nezaket açısından altta kalmamak amacıyla Taddei için iki resim yaptı. Bu resimleri Pietro'dan aldığı özgün üslubunda ve de o sıralarda benimsemeye başladığı ve birazdan açıklayacağım üzere kat be kat üstün olan tarzda gerçekleştirdi. (Bu resimler halen Taddeo Taddei'nin mirasçılarına ait evdedir.) Raffaello, Lorenzo Nasi ile de yakın arkadaş oldu. Lorenzo yeni evlendiğinde Raffaello, dostu için Meryem'i Çocuk İsa'yla gösteren bir resim yaptı. Resimde, Vaftizci Yahya gülerek, ana-oğulu çok sevindirip mutlu edecek şekilde, İsa'ya bir kuş armağan eder. Çocuklar diri bir sadelikle resmedilmiştir, görmeye doyamazsınız; dahası, figürler öyle iyi renklendirilmiş ve öyle titizlikle tamamlanmıştır ki boyadan değil etten kemikten yapılmış gibi dururlar. Meryem de sahiden zarafet ve kutsallıkla dolu görünür. Son olarak, ön plan, manzara, resmin geri kalan her yeri son derece güzeldir. Lorenzo Nasi, hem çok büyük dostu olan Raffaello'nun hatırasına hürmeten hem de yapıtın görkemi ve mükemmelliğinden ötürü, yaşadığı sürece bu resmi el üstünde tuttu. Ama ne yazık ki 17 Kasım 1548'de San Giorgio tepesindeki bir toprak kaymasında Lorenzo'nun evi yakınındaki konutlarla birlikte yıkıldı, bunlar arasında Marco del Nero'nun mirasçılarına ait süslü ve güzel evler de bulunuyordu. Yine de resmin parçaları yıkılan evin enkazı arasında bulundu ve Lorenzo'nun sanata son derece düşkün oğlu Battista tarafından elinden geldiğince biraraya getirildi.

145 Bernardino Pintoricchio'nun (y. 1454 – 1513) Vatikan'daki Borgia Daireleri'nde ve Siena'daki Piccolomini kütüphanesinde yaptığı fresk dizileri geride bıraktığı başlıca yapıtlarıydı.

Raffaello bu yapıtları gerçekleştirdikten sonra Floransa'dan ayrılıp Urbino'ya gitmek zorunda kaldı çünkü hem babası Giovanni, hem annesi ölmüştü, dolayısıyla bütün aile işleri arapsaçına dönmüştü. Raffaello Urbino'da otururken, Guidobaldo da Montefeltro için (Guidobaldo o dönemde Floransa birliklerinin komutanıydı) küçük ama çok güzel iki tane Meryem resmi yaptı (ikinci üslubunda); günümüzde bu resimler Urbino'nun en ünlü dükü Guidobaldo'nun elinde bulunmaktadır. Ressam, aynı sanat koruyucusu için, İsa'yı Getsemani bahçesinde dua ederken ve biraz ötede de üç havariyi uyurken gösteren bir resim yaptı. Bu resim öyle güzel tamamlanmıştır ki mükemmel bir minyatüre benzer. Uzun zaman Urbino dükü Francesco Maria'nın mülkiyetinde bulunan yapıt, dükün son derece ünlü eşi Signora Leonora tarafından, Camaldoli keşişhanesinin keşişleri Venedikli Don Paolo Giustiniano ve Don Pietro Quirini'ye takdim edildi. Signora Leonora'nın onuruna, keşişler daha sonra bu yapıtı (kutsal bir emanet ve nadir bir sanat yapıtı, tek kelimeyle Urbino'lu Raffaello'nun yaratımı) keşişhanenin başrahibinin odasına yerleştirdiler; resim burada lâyık olduğu saygıyı gördü.

Raffaello söz konusu yapıtı gerçekleştirdikten ve işlerini yoluna koyduktan sonra Perugia'ya geri döndü; Serviti kilisesinde Ansidei şapeli için Meryem, Vaftizci Yahya ve Aziz Nikola'yı gösteren bir pano resmi yaptı. San Severo'daki (Camaldoli tarikatına ait küçük bir manastır) Meryem şapeli için İsa'yı tahta oturmuş dünyaya hükmederken gösteren bir fresk yaptı. Bu freskte Tanrı çevresinde meleklerle tasvir edilmişti ve üçü sağda üçü solda olmak üzere altı tane de oturan aziz figürü yer alıyordu: Aziz Benedictus, Aziz Romualdus, Aziz Laurentius, Aziz Hieronymus, Aziz Maurus ve Aziz Placidus. O dönemde son derece güzel bir fresk örneği olarak görülen bu yapıta Raffaello adını büyük ve çok okunaklı harflerle yazdı. Aynı şehirde ressama Sant'Antonio di Padova rahibeleri tarafından bir pano resmi sipariş edildi. Resimde Meryem kucağında çocuk İsa'yla tasvir edilecek, yanında Aziz Petrus, Aziz Pavlus, Azize Cecilia ve Azize Caterina figürleri yapılacaktı. (Bu basit ve mukaddes kadınların hoşuna gidecek şekilde, İsa giyinik olarak resmedilecekti.) Raffaello iki kutsal bakireyi en güzel ve zarif yüz ifadeleriyle, hiçbir yerde görülemeyecek kadar harika saç biçimleriyle betimledi. O günlerde bu, alışılmadık bir uygulamaydı. Pano resminin üst tarafındaki lünete çok zarif bir Tanrı figürü yaptı, altarın *predella*'sına küçük figürlerle üç sahne resmetti: İsa Bahçe'de dua ederken, çarmıhı taşırken (bu sahnede İsa'yı sürükleyen askerlerin hareketleri çok güzel ifade edilmiştir) ve annesinin kucağında ölü olarak yatarken. Bu kesinlikle muhteşem ve dindarca bir sanat yapıtıdır. Hem resmi sipariş eden rahibeler tarafından el üstünde tutulmuş, hem de bütün ressamlar tarafından övgülere boğulmuştur. Şunu belirtmeliyim ki Raffaello'nun, Floransa'da

bulunduktan sonra, büyük ustaların yaptığı birçok resimden etkilenerek resim üslubunu daha önceki tarzıyla ilgisi kalmayacak kadar çok değiştirip geliştirdiği kabul edilmektedir. Aslında iki üslup iki farklı sanatçının, biri ötekinden çok daha yetkin olan iki sanatçının ürünü gibi görünüyordu.

Raffaello Perugia'ya gitmek üzere yola çıkmadan önce, Madonna Atalanta Baglioni, San Francesco kilisesindeki şapeli için bir pano resmi yapmaya razı olması konusunda ressama yalvardı. Ne var ki Raffaello resmi o sırada yapamayacağından, Floransa'dan dönüşte (işlerini halletmek için Floransa'ya gitmek zorundaydı) Baglioni'yi hayal kırıklığına uğratmayacağına söz verdi. Floransa'ya gidince, kendini resim sanatını araştırıp incelemeye verdi, istenen resmin taslağını hazırladı, fırsatını bulur bulmaz geri dönüp resmi yapmak niyetindeydi. Bu niyetini de sonunda gerçekleştirdi.

Raffaello Floransa'dayken, Agnolo Doni (başka şeylerde parasını pek sakınan ama, olabildiğince tasarruflu davranmakla birlikte, sonsuz zevk aldığı resim ve heykele seve seve harcayan bir kimse) Raffaello'ya kendisinin ve karısının portrelerini sipariş etti. Raffaello'nun yeni üslubuyla gerçekleştirdiği bu portreler Doni'nin oğlu Giovanbattista'nın mülkiyetinde, Agnolo'nun Floransa'da Canto degli Alberti yakınlarında, Corso de' Tintori'de inşa ettirdiği geniş ve güzel evde bulunmaktadır.

Raffaello, Domenico Canigiano için bir Meryem resmi yaptı, bu resimde Çocuk İsa Azize Elizabet'in getirdiği küçük Vaftizci Yahya'yı karşılamaktadır. Azize, Yahya'yı önünde tutarken çok canlı bir ifadeyle Yusuf'a bakar. Yusuf ise iki eliyle bir değneğe dayanmış, başını azizeye doğru eğmiştir, sanki Tanrı'nın yüceliğini övmekte, azizenin bu yaşta bu kadar küçük çocuk sahibi olmasına hayret etmektedir. Bütün figürler, iki kuzenin küçücük olmalarına rağmen birbirlerini okşarken gösterdiği şefkat ve hürmete hayretle bakar vaziyette tasvir edilmiştir. Başlardaki, eller ve ayaklardaki her renkli fırça darbesi, salt sanatçının eliyle vurduğu boya olmaktan ziyade, kanlı canlı görünmektedir. Günümüzde bu muhteşem resim, Domenico Canigiano'nun mirasçılarına aittir, söz konusu kimseler Urbino'lu Raffaello'nun elinden çıkma bir yapıta yaraşır bir saygıyla değer vermektedir resme.

Bu büyük ressam Floransa'da Masaccio'nun eski resimlerini inceledi; Leonardo ve Michelangelo'nun yapıtlarında gördüklerinden esinlenerek daha da yoğun araştırmalara girişti, dolayısıyla üslubunda ve becerisinde çok çarpıcı bir ilerleme kaydetti. Raffaello özellikle San Marco'lu Fra Bartolommeo'yu seviyordu; Fra Bartolommeo ressamın Floransa'daki eş dost çevresindendi. Raffaello onun renk kullanımına büyük hayranlık duyuyor, taklit etmek için çok çaba harcıyordu. Buna karşılık kendisi de bu iyi yürekli rahibe daha önce bilmediği perspektif ilkelerini öğretti.

Ne var ki aralarındaki dostluk doruk noktasındayken Raffaello tekrar Perugia'ya çağrıldı. Burada her şeyden önce Madonna Atalanta Baglioni'ye söz verdiği resmi bitirdi; daha önce belirttiğim gibi taslağı Floransa'dayken yapmıştı. Bu çok güzel resimde mezara taşınan ölü bir İsa vardır, öyle sevgi dolu bir özenle resmedilmiştir ve öyle parlak görünür ki sanki resim yeni bitirilmiş gibidir. Raffaello bu resmi meydana getirirken, çok sevilen bir kimsenin en yakın ve en değerli akrabaları tarafından mezara konurken hissedilen ve bütün ailenin mutluluğunu, esenliğini, ağırbaşlılığını askıya alan kederi hayal etmiştir. Bayılan Meryem figürü ve öbür ağlayan figürlerin zarif başları görülmektedir. Özellikle elleriyle sıkıca kefeni tutan Yuhanna başını öyle bir yana atmıştır ki en katı kalpleri bile yumuşatır. Bu yapıtta ifade edilen gayret, beceri, dindarlık ve zarafet gerçekten muhteşemdir. Resmi her gören, figürlerin duruşuna, kumaşların güzelliğine, kısacası her ayrıntıdaki kusursuzluğa hayret eder.

Raffaello bu yapıtı tamamladıktan sonra Floransa'ya döndü. Floransalı bir aile olan Dei'ler ona Santo Spirito'daki şapelleri için bir altar panosu sipariş etti. Bu yapıtın taslağını hemen hemen bitirmişti ama bu arada daha sonra Siena'ya gönderilen bir resim daha yaptı. (Bu resim, Raffaello Floransa'dan ayrıldığında, mavi bir kumaş parçasını resmetmeyi tamamlaması için Domenico Ghirlandaio'da kaldı.) O sıralarda II. Julius'un yanında çalışan Urbino'lu Bramante, ressamın hem uzaktan akrabasıydı hem de onunla aynı memlekettendi, dolayısıyla Raffaello'ya, Papa'yı yeni birtakım daireler inşa ettirmeye ikna ettiğini ve burada Raffaello'nun becerisini sergileme fırsatı yakalayacağını yazdı.

Bu öneri Raffaello'nun hoşuna gitti, sanatçı Floransa'daki işini bırakıp Roma'ya doğu yola koyuldu. Dei ailesi için yaptığı panoyu yarım bırakmıştı; daha sonra Baldassare, Raffaello'nun ölümünün ardından, bu yapıtı doğduğu kasabadaki bölge kilisesine yerleştirtti. Raffaello Roma'ya varınca Vatikan'daki salonları süsleyen bazı sanatçıları iş başında buldu, bazı salonlar çoktan bitirilmişti. Piero della Francesca bir salondaki bir sahneyi tamamlamış, Luca da Cortona bir başkasının duvarını neredeyse bitirmişti. San Clemente başrahibi Don Pietro della Gatta birkaç resme başlamıştı. Dahası, Milano'lu Bramantino çoğunluğu canlı modelden portreler olmak üzere, son derece güzel bulunan birçok figür yapmıştı. Ne var ki Raffaello Papa Julius tarafından çok sıcak karşılandıktan sonra, Stanza della Segnatura'da ilahiyatçıları Felsefe ve Astroloji'yi İlahiyat'la uzlaştırırken gösteren bir fresk yaptı, bu freskte dünyanın bütün bilgelerini aralarında çeşitli şekillerde tartışırken gösteren portreler vardır.[146] Bazı küçük levhalara

146 Vasari'nin Raffaello'nun yapıtını anlatışı çok karışıktır. Çok kısaca özetlersek: Raffaello 1509'da Stanza della Segnatura'da (Julius'un dekore ettirdiği salonlardan biri, "İmza Salonu") çalışıyordu. Buradaki başlıca iki fresk *Atina Okulu* ve *Kutsal Tartışma* olarak

falcılık ve astrolojiyle ilgili çeşitli figürler ve harfler çizmiş bazı müneccimler ayrı durur. Çok güzel birtakım meleklerin eliyle, açıklamaları için İncil yazarlarına gönderirler bu çizimleri. Aralarında Diogenes, elinde çanağıyla merdivenlere uzanmış, derin düşüncelere dalmıştır. Bu, tam kararında bir özensizlikle resmedilmiş giyim kuşamıyla ve güzelliğiyle bol bol övgüye lâyık, çok iyi tasarlanmış bir figürdür. Yapıtta ayrıca Aristoteles ve Platon da vardır, biri elinde *Timaios*'u, öbürüyse *Nikomakhos'a Etik*'i tutar. Çevrelerinde büyük bir filozoflar okulu çember olmuştur. Gökbilimciler ve geometriciler tabletlerine sayısız şekiller ve harfler çizmek için pergeller kullanır; ne kadar görkemli göründüklerini tasvir etmek neredeyse olanaksızdır. Aralarında, başını eğmiş, kollarını hayranlıkla ileri uzatmış, yakışıklı bir delikanlı vardır. Bu, o sırada Roma'da bulunan Mantova'lı Dük II. Federigo'nun portresidir. Benzer biçimde, öne eğilmiş, elindeki pergelle bir tablete daireler çizen bir figür daha vardır. Söylendiğine göre bu figür, mimar Bramante'dir, öyle gerçekçi tasvir edilmiştir ki canlı gibi durur. Sırtı dönük, elinde gök küreyi tutan bir figürün yanında Zerdüşt'ün portresi vardır, onun yanında da Raffaello'nun ayna yardımıyla çizdiği otoportresi yer alır. Genç bir yüzü, büyük tevazu içeren bir havası, zarif ve çekici bir tavrı vardır bu figürün; siyah bir başlık takmıştır. İncil yazarlarının başları ve figürlerindeki güzellik ve iyilik de tasvir edilemeyecek kadar olağanüstüdür. Raffaello bu kişilerin, özellikle de yazı yazanların yüzlerinde çok sahici bir dikkat ve konsantrasyon havası tasvir etmiştir. Nitekim, bir meleğin uzattığı yazılı levhalardaki harfleri bir kitaba kopya eden Matta'nın arkasında, dizlerine bir deste kâğıt koymuş ve Matta'nın yazdığı her şeyi kopya eden ihtiyar bir adam vardır. Bu tuhaf pozisyonda bütün dikkatini toplarken sanki dişlerini sıkıp kaleminin hareketine göre başını da aşağı yukarı hareket ettirir gibi görünür. Raffaello'nun düşüncelerini ifade ettiği birçok ince ayrıntının yanısıra, sahnenin tümünün kompozisyonu da gözden kaçırılmamalıdır; zira öyle bir düzen ve orantıyla öyle inandırıcı biçimde yerleştirilmiştir ki Raffaello bu yapıtta sergilediği dehasıyla, eli fırça tutan herkesin tartışmasız ustası olduğunu açıkça kanıtlamıştır. Sanatçı ayrıca, perspektiften bir görünümle ve birçok figürle resmi güzelleştirmiştir. Bunları öyle yumuşak ve narin bir üslupla gerçekleştirmiştir ki Papa II. Julius öbür sanatçılar tarafından resmedilmiş eski ya da yeni bütün sahneleri imha ettirmeye, böylelikle daha önce orada ter dökmüş herkesin huzurunda Raffaello'yu onurlandırmaya karar vermiştir.

---

bilinir. Stanza d'Eliodoro'da ("Heliodoros Salonu") başlıca konular *Heliodoros'un Tapınaktan Kovulması*, *Aziz Petrus'un Kurtulması* ve *Bolsena Âyinindeki Mucize*'dir. Stanza dell'Incendio'daki (*Borgo'da Yangın* bu salondadır) ve Sala di Constantino'daki sahneler büyük oranda Raffaello'nun yardımcıları tarafından gerçekleştirilmiştir.

Vercelli'li Giovanni Antonio Sodoma'nın Raffaello'nun yapıtının üstünde bulunan resmi Papa'nın emriyle imha edilecekti ama Raffaello bu resmin bölmelerinden ve arabesklerinden yararlanmaya karar verdi. Dört tane madalyon da vardı; Raffaello her birinin içine alttaki sahneleri simgeleyen birer figür resmetti. Her figür temsil ettiği hikâyeyle aynı taraftaydı. Raffaello'nun Felsefe, Astroloji, Geometri ve Şiir'i İlahiyat'la barış yaparken tasvir ettiği ilk sahne için, Bilgi'yi temsil eden bir kadın, iki tarafında tanrıça Kybele figürünün desteklediği bir tahta oturmuştu. Antikçağ sanatçılarının Diana Polymastes'i tasvir ettiği şekilde, Kybele figürünün birçok memesi vardı. Bilgi'yi simgeleyen kadın figürünün elbisesi çeşitli elementleri temsil ediyordu: başından aşağıya ateşin rengi, göğüs kuşağının altında havanın rengi, cinsel organından dizlerine kadar toprağın rengi, oradan da ayaklarına kadar suyun rengi. Onunla birlikte çok güzel birkaç *putto* resmedilmişti.

Belvedere'ye tepeden bakan pencereye doğru bir başka yuvarlak resimde Raffaello Şiir'i defne tacı takmış Polyhymnia olarak tasvir etti. Polyhymnia bacak bacak üstüne atmış, bir elinde arkaik bir müzik aleti, öbüründe de bir kitap tutmaktadır. Yüz ifadesi ve duruşu doğaüstü bir güzelliktedir, gözlerini göğe dikmiş duran figüre canlı ve şen şakrak iki *putto* eşlik eder. Bu *putto*'lar Polyhymnia ve öbür figürlerle çok değişik ve güzel bir grup oluşturur. Yine bu tarafta, pencerenin üst kısmında, Raffaello daha sonra Parnassos Dağı'nı resmetmiştir.

Madalyonlardan bir başkasında, Kilise Büyüklerini ekmek ve şarap âyininin biçimine karar verirken gösteren sahnenin üstüne, Raffaello İlahiyat'ı kitaplar ve başka uygun nesnelerle çevrili olarak tasvir etti. Ayrıca bu figüre birçok güzel *putto* eşlik ediyordu. Avluya bakan öbür pencerenin üst tarafına, dördüncü madalyonun içine de Adalet'i terazisiyle, havaya kalkmış kılıcıyla ve öbür figürlere eşlik eden *putto*'ların aynılarıyla tasvir etti. Yaratılan etki son derece güzeldir, çünkü yeri geldiğinde anlatacağım gibi, aşağıdaki duvara Raffaello, medeni hukukla kilise hukukunun verilişini tasvir etmiştir.

Benzer biçimde, aynı tavana, pandantiflerin köşelerine titizlikle çizip boyadığı dört sahne yaptı. Ama figürler büyük boyutlu değildi. İlahiyat resminin yakınında, büyük bir özenle yaptığı sahnede, elmayı yiyerek günah işleyen Âdem'i tasvir etti. İkinci sahnede, Astroloji'nin yakınında, sabit yıldızları ve gezegenleri yerlerine yerleştiren Astroloji figürünü gösterdi. Sonra, Parnassos Dağı'nın yakınında, bir ağaca bağlanmış, Apollon'un emriyle derisi yüzülen Marsyas'ı tasvir etti. Dinsel hükümlerin duyurulmasını gösteren sahnenin yakınında da, çocuğun ikiye kesilmesini öneren Süleyman'ın Yargısı'nı resmetti. Dört sahne de anlatımla ve duyguyla do-

ludur, teknik açıdan mükemmel bir çizerlikle, büyüleyici ve zarif renklerle gerçekleştirilmiştir.

Şimdi kubbeyi daha doğrusu dairenin tavanını bitirdiğime göre, Raffaello'nun aşağıda resim yaptığı duvarları teker teker anlatmak düşüyor bana.

Raffaello Parnassos Dağı'nı ve Helikon pınarını gösterdiği Belvedere yönündeki duvarda, dağın çevresinde, koyu gölgeli bir defne koruluğu tasvir etti. Bu yeşillikte insan tatlı batı rüzgârlarının önünde yaprakların titreştiğini görür adeta. Havada bir grup çıplak aşk tanrısı, sevimli özellikleri ve ifadeleriyle, dağın etrafına saçmak üzere çelenkler yapmak için defne dalları toplamaktadır. Figürler öyle güzel, kompozisyon öyle mükemmeldir ki sahnenin tamamı doğaüstü bir niteliğe bürünmüş gibidir. İnsan zekâsının boya gibi kusurlu bir mecrayla, resmedilmiş nesneleri nasıl hayata geçirdiğine şaşmadan hiç kimse dikkatle inceleyemez bu yapıtı. Nitekim, dağda dağınık olarak resmedilmiş şairler son derece sahici durur, Raffaello'nun düzenlemesine göre, kimisi ayakta, kimisi oturmuş, kimisi yazı yazmaktadır, bazıları tartışırken bazıları da dörtlü-altılı gruplar halinde şarkı söyleyip birbiriyle konuşmaktadır. Raffaello'nun zamanında hâlâ yaşayanlar da dahil olmak üzere, yeni ve eski çağların en ünlü şairlerinin portreleri gerçek hayattan alınmıştır. Bazıları heykellerden ya da madalyalardan, birçokları da eski resimlerden kopya edilmiştir, hâlâ hayatta olanların resimleri bizzat Raffaello tarafından canlı modelden yapılmıştır. Bir taraftan başlarsak, Ovidius, Vergilius, Ennius, Tibullus, Catullus, Propertius ve kör Homeros'u görebiliriz. Homeros başını havaya kaldırmış ezberden dizeler okumaktadır, ayaklarının dibinde oturan bir oğlan da bunları yazıya geçirmektedir. Sonra bir grupta, Apollon'la birlikte dokuz Musa yer alır; bu figürler öyle inanılmaz güzelliktedir ki zarafet ve canlılıkla soluk alıp verir gibi görünürler. Sonra yine, bilge Sappho ile yaratıcı Dante'yi, zarif Petrarca ile aşk dolu Boccaccio'yu, capcanlı tasvir edilmiş halde görürüz; birçok çağdaş şairle birlikte Tebaldi de oradadır. Bu sahne olağanüstü bir incelik ve titizlikle gerçekleştirilmiştir.

Bir başka duvara Raffaello, İsa ve Meryem'in, Vaftizci Yahya, havariler, İncil yazarları ve din şehitlerinin bulunduğu bir gök resmetmiştir. Hepsi de bulutların üstünde tahta oturmuş bu kutsal kimselerin yanısıra betimlediği Tanrı, Kutsal Ruh'u aşağıya, özellikle Ekmek-Şarap Âyininin biçimini belirleyen ve altarın üstündeki Kutsal Ekmeğin niteliği konusunda tartışan kalabalık bir azizler grubuna göndermektedir. Figürler arasında dört Kilise Babası bulunur, aralarında Dominicus, Francesco, Aquino'lu Tommaso, Bonaventura, Scotus, Nicolaus Lyranus, Dante, Ferrara'lı Fra Girolamo Savonarola'nın bulunduğu sayılamayacak kadar çok aziz ve bütün Hıristiyan ilahiyatçılar bu Kilise Büyüklerinin çevresini sarmıştır; çoğu

ilahiyatçının portresi gerçek hayattan alınmadır. Havada süzülen dört çocuk dört İncil'i açık tutmaktadır. Hiçbir ressam bunlardan daha zarif ya da daha mükemmel figürler yaratamazdı. Havada daire şeklinde oturan azizler öyle güzel renklendirilmiştir ki canlı gibi dururlar, aynı zamanda, öyle bir tarzda uzaklaşırken tasvir edilmiş ve kısaltıma uğratılmışlardır ki rölyef gibi görünürler. Dahası, çok çeşitli giysilere bürünmüşlerdir, kumaşlar en güzel kıvrımlarla tasvir edilmiştir, figürlerin yüz ifadeleri gerçekten göksel bir nitelik taşır. Örneğin İsa'nın yüzünde, resim yoluyla ölümlülere yansıtılması mümkün olan bütün o tanrısal bağışlayıcılık ve kutsallık görülebilir. Gerçekten de Raffaello yaradılışı gereği, olağanüstü sevimli ve zarif yüz ifadeleriyle baş resimleri yapma becerisine sahipti. Ellerini göğsüne koymuş, hayranlıkla oğlunu seyreden ve kendinden istenen hiçbir yardımı geri çeviremeyen Meryem figüründe de aynı nitelik görülmektedir. Dahası, bu yapıt Raffaello'nun ince terbiye ve görgü anlayışını da güçlü bir biçimde kanıtlamaktadır çünkü ressam, kutsal kilise ululanının yüz ifadelerinde ihtiyarlığı, havarilerinkinde sadeliği ve din şehitlerinin yüzlerinde de imanı yansıtmıştır. Altılı, üçlü ya da ikili gruplar halinde orada burada ayakta duran, tartışmaya dalmış Kilise Büyüklerini tasvir ederken daha da fazla yetenek ve beceri sergilemiştir. Figürlerin yüz ifadeleri entelektüel meraklarını ve tartışılan konudaki doğruyu saptama kaygılarını ortaya koyar: el kol hareketleri yapar, vücutlarıyla türlü biçimlerde devinir, dinlemek için kulaklarını uzatır, kaşlarını çatar, çeşitli şekillerde hayretlerini ifade ederler; her hareketleri gerçekten bambaşka ve yerli yerindedir. Öteki figürlerden ayrı duran Kilise Büyükleri Kutsal Ruh tarafından aydınlatılmıştır, havada süzülen çocukların tuttuğu İnciller'deki bütün meseleleri kutsal yazılar aracılığıyla açıklayıp yorumlamaktadırlar.

Öbür pencerenin bulunduğu duvarda Raffaello bir tarafa Justinianus'u Kilise Büyükleri tarafından gözden geçirilecek kanunları verirken resmetmiştir. Üst kısma da İtidal, Cesaret ve Basiret'i[147] tasvir etti. Öbür Tarafta Papa'yı kilisenin dinsel hükümlerini bildirirken tasvir etti, Papa Julius'un gerçek hayattan alınma bir portresini ve ona eşlik eden Kardinal Giovanni de' Medici (kardinal daha sonra Papa Leo olacaktı), Kardinal Antonio di Monte'yi ve Kardinal Alessandro Farnese'yi (daha sonra Papa III. Paulus), ayrıca başka portreleri de yapıta dahil etti.

Papa bu yapıttan çok memnun oldu, resimlere yaraşır bir ahşap duvar kaplaması yaptırtmak için Siena bölgesindeki Monte Oliveto di Chiusuri'den Fra Giovanni da Verona'yı çağırttı. Sanatçı o dönemde ahşap kakmalarda perspektifli görünümlerin büyük ustasıydı. Fra Giovanni ahşap duvar kaplamalarını yapmakla kalmadı, çok güzel birtakım kapılar ve

147 Hıristiyanlığın dört ana erdemi: Cesaret, Basiret, Adalet, İtidal. (ç.n.)

sandalyeler de yaptı. Bu çalışmasıyla Papa'dan bol bol övgü ve armağanlar kazandı. Fra Giovanni, bu işi tartışmasız derecede iyi tasarlayıp gerçekleştirdi, hem Santa Maria in Organo'da (memleketi Verona'da) yaptığı perspektif kakmalı çok zarif bir sakristi, hem Chiusuri'deki Monte Oliveto'da ve Siena'daki San Benedetto'da bulunan koroyerleri, hem de Napoli'deki Monte Oliveto'da bulunan sakristi ve yine aynı civardaki Paolo da Tolosa şapeli bunu kanıtlamaktadır. Yapıtları ona haklı olarak din kardeşlerinin övgüsünü ve saygısını kazandırdı. Fra Giovanni 1537'de altmış sekiz yaşında öldü. (Bu üstün ve seçkin sanatçıyı, yeteneği bunu gerektirdiği için ve, daha sonra anlatacağım üzere, öbür zanaatkârların birçok güzel yapıtında payı bulunduğu için burada andım.)

Raffaello'ya dönecek olursak, öyle ilerleme kaydetmişti ki Papa, çalışmaya devam ederek Büyük Salon'a yakın bir ikinci salonu resimlemesini talep etti. O sıralarda, şöhreti gerçekten de çok büyükken, Raffaello Papa Julius'un bir yağlıboya portresini yaptı. Söz konusu portre öyle sahici, öyle canlıydı ki gören herkes, sanki Papa bizzat karşısındaymışçasına huşuyla titriyordu. Günümüzde bu portre, aynı dönemde yapılmış çok güzel bir Meryem resmiyle birlikte, Santa Maria del Popolo'da bulunmaktadır. Söz konusu resimde İsa'nın Doğumu tasvir edilmiş, Meryem, oğlunun üstüne bir tül örterken gösterilmiştir. Çocuğun başının duruşu ve vücudunun her tarafı öyle güzeldir ki Tanrı'nın gerçek oğlu olduğu apaçıktır. Meryem'in başı ve yüzü de güzellikte bundan aşağı kalmaz, Kutsal Bakire'nin dingin güzelliği dindarlığını ve sevincini olağanüstü bir biçimde ifade eder. Yusuf ellerini bir değneğe dayamış, kutsal ihtiyarlara özgü dindarca bir hayretle Cennet'in kralını ve kraliçesini seyrederken tasvir edilmiştir. Bu iki yapıt da önemli bayram günlerinde sergilenmektedir.

Artık Raffaello Roma'da büyük nam salmıştı. Herkesin hayranlık duyduğu akıcı ve zarif bir üslup geliştirmişti, söz konusu şehirdeki eski yapıtları görmüştü ve sürekli araştırma yapıyordu. Ne var ki figürleri, şimdi onlara vermeye başladığı anlatılmaz heybet ve haşmetten hâlâ yoksundu.

O sırada Michelangelo Sistina Şapeli'nde Papa'ya karşı o dehşet verici öfke patlamasının ardından (onun hayatını anlatırken bunu da anlatacağım) Floransa'ya kaçmak zorunda kalmıştı. Şapelin anahtarlarına sahip olan Bramante, Raffaello'nun arkadaşıydı ve ressamı Michelangelo'nun yapıtını görmesi, tekniğini incelemesi için oraya götürdü. İşte bu nedenle Raffaello, Roma'daki Sant'Agostino'da, Andrea Sansovino'nun yaptığı Azize Anna resminin üstünde bulunan İşaya'yı neredeyse bitirmiş olmasına rağmen derhal yeni baştan resmetti. Michelangelo'nun resimlerinden gördüğü, kendi üslubuna daha fazla heybet ve haşmet kazandırmasını sağladı, böylece o resmi tanınamayacak kadar geliştirdi. Michelangelo daha sonra Raffaello'nun

yapıtını gördüğünde haklı olarak şöyle düşündü: Bramante, Raffaello'nun şöhreti ve çıkarı için bile bile kendisine bu kötülüğü yapmıştı.

Bu olaydan kısa süre sonra, usta adamların gerçek dostu olan Agostino Chigi adındaki Siena'lı çok zengin bir tüccar, Raffaello'ya kendisi için bir şapel süsleme işini sipariş etti. Bu siparişi vermesinin nedeni, kısa süre önce Raffaello'nun, tüccarın sarayının (günümüzde Trastevere'de Chigi adı verilen saray) bir revaklı galerisine en yumuşak üslubunda bir Galateia resmetmesiydi. Galateia denizde yunusların çektiği bir arabadaydı, birçok deniz tanrıları ve Triton'larla kuşatılmıştı. Raffaello şapel için resim taslağını hazırladıktan sonra (şapel Santa Maria della Pace kilisesinin girişinde, ana girişin sağ tarafındadır), yapıtı, önceki tarzından çok daha muazzam ve muhteşem yeni üslubunda, fresk olarak gerçekleştirdi. Michelangelo'nun şapeli halka açılmadan önce ama Raffaello'nun Michelangelo'nun yaptıklarını gördükten sonra yaptığı bu resimde, sanatçı birkaç peygamber ve kâhini[148] tasvir etti. Bu resmin, Raffaello'nun yapıtlarından en iyisi, birçok güzel yapıtı arasında en güzeli olduğu kabul edilir. Sözgelimi kadınlar ve çocuklar son derece canlı durur ve kusursuz bir biçimde renklendirilmiştir. Yaptığı en güzel ve en önemli yapıt olarak bu resim sanatçının hem sağlığında hem de öldükten sonra büyük övgülere mazhar olmasını sağlamıştır.

Daha sonra, Papa Julius'un mabeyincilerinden birinin üstelemesi sonucunda, Raffaello Ara Coeli'nin başaltar panosunu resimledi; Meryem'i cennetin bulutları arasında, çok güzel bir manzarayla tasvir etti, aynı yapıtta Vaftizci Yahya, Aziz Francesco ve kardinal olarak Aziz Hieronymus'u resmetti. Meryem figüründe İsa'nın annesine özgü iffet ve tevazuu yansıttı; çocuğu çok güzel bir el hareketiyle annesinin elbisesiyle oynarken gösterdi; Vaftizci Yahya'nın yüzünde genellikle oruçtan kaynaklanan nedamet havası görülmekte, azizin başında, dünyadan el etek çekenlere, dünyayı küçük görenlere ve insanlarla ilişkisinde yalandan uzak durup sadece doğruyu söyleyenlere özgü derin içtenlik ve güçlü özgüven okunmaktadır. Bu arada Aziz Hieronymus başını yukarı kaldırmış, hayranlıkla Meryem'i seyrederken resmedilmiştir; yazılarında sergilediği bütün bilgi ve bilgelik gözlerinden okunabilmektedir. Ellerinin bir hareketiyle, Meryem'den mabeyinciyi korumasını dilemektedir. Mabeyincinin portresi bundan daha sahici olamazdı. Aynı şey, yere diz çöküp tek kolunu ileri uzatan ve başını Meryem'e doğru kaldırmış olan Aziz Francesco'nun portresi için de geçerlidir. Yüz ifadesi sevgiyle parlamaktadır, yüzünün özellikleri ve renkleri, Meryem'in yumuşak ve güzel bakışından huzur ve esin alırkenki derin coşkusunu yansıtmaktadır. Pano resminin ortasında, Meryem figürünün aşağısında, Raf-

148 Kâhin: Apollon kültüne bağlı, geleceği bilen, tanrı esiniyle dolup onun ağzından fal bakan, çok uzun yaşayan ya da ölümsüz bilici kadın; *sybilla*. En ünlü *sybilla*'lar Cumae, Delphoi, Erythreia *sybilla*'larıdır. (ç.n.)

faello küçük bir erkek çocuğu resmetmiştir. Çocuk başını Meryem'e doğru kaldırmış, elinde bir kitabe tutmaktadır. Bu figür öyle yakışıklı, öyle güzel orantılıdır ki insan daha güzel ya da daha zarif bir figür hayal edemez. Bunlara ek olarak, resimdeki manzara da benzersiz bir güzellik ve mükemmelliktedir.

Raffaello daha sonra, sarayın çeşitli dairelerinde çalışmaya devam ederken, Orvieto'daki, ya da bazen ileri sürüldüğü üzere Bolsena'daki, altar örtüsü mucizesini gösteren bir sahne resmetti. Bu resimde rahibin, âyini yürütürken, inançsızlığı yüzünden altar örtüsünün üstündeki kutsanmış ekmeği kana dönüştürdüğünü fark edince utançtan kızardığını görürüz. Gözlerinde dehşetle, cemaatin huzurunda şaşkına dönmüş ve perişan, ne yapacağını bilemez haldedir. Böyle bir durumda olması beklenen korku ve titreme, el hareketlerinde neredeyse görülmektedir. Bu resimde Raffaello çeşitli figürler tasvir etmiştir: kimisi âyine katılmaktadır, kimileri basamakların yanında diz çökmüştür, hepsi de olup biten şeyin tuhaflığından telaşa kapılmış, çeşitli güzel el-kol ve vücut hareketleri yapmaktadır, kadınlı erkekli pek çoğu kendilerinin suçlu olduğuna inanır gibi görünmektedir. Kadınlardan biri sahnenin alt kısmında yere oturmuş, kucağında bir çocuk tutmaktadır. Rahibin başına gelenleri açıklayan bir adamı dinlemektedir, dinlerken bedenini öyle harika bir şekilde çevirir ki o kadınsı zarafet son derece doğal ve sahicidir. Öbür tarafa Raffaello Papa Julius'u âyini dinlerken resmetti; bu olağanüstü sahne Kardinal San Giorgio ve daha birçoklarının portrelerini içerir. Sanatçı pencere açıklığını üst kata çıkan merdivenleri tasvir etmekte kullanmıştır. Bu, kompozisyonu kusursuz biçimde tamamlar ve aslında pencere açıklığı orada olmasaymış resim eksik kalacakmış gibi gösterir. Bu durum da kompozisyon sanatında konu ne olursa olsun Raffaello'nun ustalık, yetenek ve beceride herkesi geride bıraktığı yolundaki iddianın haklılığını kanıtlar.

Sanatçı aynı yerde, az önce anlattığım sahnenin karşısındaki bir sahnede bunu yine gözler önüne sermiştir: Aziz Petrus'u Hirodes'in eline düşmüş, silahlı adamların gözetimi altında hapishanede tasvir etmiştir. Raffaello'nun bu resimde gösterdiği mimari kavrayış ve hapishane binasıyla yarattığı etki öyle üstündür ki Raffaello'dan sonra gelen ressamların yapıtları bununla kıyaslandığında, Raffaello'nun resmi ne kadar güzelse öbürleri de o ölçüde karmaşık görünür. Çünkü Raffaello her zaman sahnelerini sanki yazılı birer hikâyeymiş gibi resmetmeye çabalamış, ilginç dekoratif ayrıntılarla güzelleştirmeye çalışmıştır, söz konusu durum, bu resimde de hapishanenin dehşetinden anlaşılmaktadır. Bu resimde Raffaello iki silahlı muhafızın arasında demir zincire vurulmuş ihtiyar Petrus'u, uykuya dalmış muhafızları, gecenin karanlık gölgelerini delip geçen meleğin göz kamaştırıcı nurunu

tasvir ederken hapishanenin her ayrıntısını aydınlatmak istemiş. Askerlerin silahlarının öyle gözalıcı bir şekilde parlamasını sağlamıştır ki silahların parlak ışıltısı gerçeğinden daha sahici görünmektedir. Sanatçı, Petrus'un hareketini tasvir ederken de benzer bir yetenek ve deha sergilemiştir. Havari, zincirlerinden kurtulunca meleğin refakatinde hapisten çıkar. Petrus bir rüyada olduğuna inanır gibi görünür, hapishanenin dışında duran başka bazı muhafızların yüzleri, demir kapının gıcırtısını işitince dehşet ve hayret ifadesine bürünür, elinde meşale tutan bir nöbetçi ötekileri uyandırır. Nöbetçi öbür muhafızlara ışık verirken, nöbetçinin meşalesinin alevi adamların silahlarına yansır, bu aydınlığın solduğu noktada yerini ay ışığı alır. Raffaello bu kompozisyonu pencerenin üst tarafına, duvarın en karanlık olduğu yere resmetmiştir, dolayısıyla insan resme bakınca ışık yüzüne vurur; doğal ışık resimdeki gecenin çeşitli renkleriyle rekabet eder; meşalenin dumanı, meleğin nuru ve karanlık gölgeler öyle doğal ve sahici görünür ki insan bunun sadece bir resim olduğuna zar zor inanır. Raffaello karmaşık düşüncelerini son derece kusursuz bir biçimde ifade etmiştir. Bu resimdeki zırhta sanatçı gölgelerin oyununu, ışıkların titreşen yansımasını, meşalelerin ortamın kasvetine karışan buğulu parıltısını öyle hünerli bir biçimde tasvir etmiştir ki Raffaello'nun bütün ressamların ustası olduğu söylenebilir gerçekten. Gece etkisini ortaya koyan bir yapıt niteliğiyle bu resim bütün resimlerden daha sahicidir, dünya çapında, seçkin ve esin dolu bir yapıt olarak görülür.

Raffaello çıplak duvarlardan birine Ahit Sandığı ve Şamdan'la birlikte İbranilerin Tapınması'nı resmetmiş, Papa Julius'u Açgözlülük'ü Tapınak'tan kovarken tasvir etmiştir. Bu sahne yukarıda anlatılan Gece kadar güzel ve kusursuzdur. Resim, çok sahici bir Papa Julius'u tahtırevanında taşıyan, o dönemde hayatta olan birtakım papalık görevlilerinin portrelerini de içerir. Aralarında kadınların da bulunduğu bir topluluk Papa'ya yol açarken, iki yayanın refakat ettiği silahlı bir atlının öfkeli hamlesini görürüz. Atlı, Tapınak'ta dul ve yetimler için biriktirilmiş serveti Antiokhos'un emriyle yağmalamaya çalışan kibirli Heliodoros'u ezip geçmektedir. Alınıp götürülen paraları ve hazineleri görürüz; sonra Heliodoros'un, yukarıda sözünü ettiğim üç figürün şiddetli saldırısına maruz kalıp ayakları altında çiğnenmesi (sadece Heliodoros'un görebildiği bir ziyaret) biçimindeki tuhaf kaderinin yarattığı panik yüzünden, yağmalanan şeyler altüst olup yerlere saçılır. Yağmacılar Heliodoros'un peşinden gelmiş herkesi pençesine alan ani korku ve dehşetle yere fırlatılır. Dahası, başkâhin Onias'ı cüppesini giymiş, servetini kaybetmek üzere olan bahtsız masumlara duyduğu merhametten ötürü gözlerini ve ellerini göğe kaldırmış büyük bir coşkuyla dua ederken görürüz, aynı zamanda sevinmektedir de çünkü Tanrı'nın çoktan yardım gönderdiğini sezinler. Bunun yanısıra Raffaello, esin dolu bir itkiyle, sütunların kaidelerine tırmanıp sarılmış ve olup bitenleri görmeye

çalışan kalabalık bir topluluğu da resmetmiştir. Bütün seyirciler sonucun ne olacağını beklerken şaşkınlıklarını farklı biçimlerde sergilerler.

Bu yapıt her bakımdan o kadar muhteşemdi ki taslakları bile değerli kabul edilmektedir. Dolayısıyla Raffaello'nun Heliodoros için hazırladığı resim taslağının bazı parçaları Cesena'lı soylu bir beyefendi olan Francesco Masini'nin elinde bulunmaktadır. Öğretmeni olmayan ama çocukluğundan beri doğal içgüdülerinin rehberliğinde ilerleyen Masini, desen ve resim çalışmalarının sonucunda, zevk sahibi eleştirmenlerden büyük övgüler alan resimler ortaya koymuştur. Masini, desenler ve antik mermer kabartmalardan oluşan zengin koleksiyonu içinde Raffaello'nun taslak parçalarına lâyık oldukları değeri vermektedir. Şunu da eklemeliyim ki bana bunları anlatan Niccolò Masini sanata son derece bağlı, çok yönlü ve hünerli birisidir.

Raffaello'ya dönecek olursak, sanatçı tavana sırasıyla şu dört sahneyi yaptı: Tanrı'nın İbrahim'e görünmesi ve zürriyetini çoğaltacağını vaat etmesi; İshak'ın Kurban Edilmesi, Yakub'un Merdiveni ve Musa'nın Yanan Çalı'sı. Bu sahnelerde de Raffaello'nun öbür yapıtlarındaki kadar marifet, yaratıcılık, teknik beceri ve zarafet görülür.

Bu ayrıcalıklı sanatçı böyle olağanüstü yapıtlar üretirken, dehanın koruyucusu, iyi yapılmış her tür sanatı seven II. Julius'a felek haset etti, Papa ölüme yenik düştü. Onun yerine geçen X. Leo yapılan çalışmaların devam etmesi konusundaki kaygısını belli etti, böylece Raffaello'nun dehasının daha da yükseklere çıkmasını sağladı. Raffaello gerçekten de Leo'dan gelen sayılamayacak kadar çok destek ve armağana mazhar oldu çünkü resim sanatına bağlılık konusunda Medici ailesinin geleneklerini takip eden büyük bir hükümdarın yörüngesine girmişti. Dolayısıyla çalışmalarına devam etmeye teşvik edilen sanatçı öbür duvara Attila'nın Roma'ya inişini ve Monte Mario'nun eteğinde Papa III. Leo'yla karşılaşmasını resmetti, sadece Papa III. Leo'nun kutsamasıyla Attila defedilebildi. Bu sahnede Raffaello, Petrus ve Pavlus'u ellerinde kılıçlarla, Kilise'yi savunmak için havada uçarken tasvir etti. (III. Leo'nun tarihinde böyle bir şey yoktur ama belki de hikâyeyi böyle anlatmak Raffaello'nun fikriydi çünkü tıpkı şiirler gibi resimler de kompozisyonu daha yetkin kılmak için, hikâyenin belli başlı hakikatine halel getirmeksizin, çoğunlukla konudan sapar.) İki havari figüründe, kutsal dinimizi savunmakla görevli olduklarında Tanrı elçilerinin yüzlerine tanrısal adaletin genellikle bahşettiği doğaüstü gazabı ve gayreti görebiliriz. Bunun bir kanıtını da Attila sergilemektedir (alnında beyaz yıldızı olan beyaz ayaklı siyah bir ata binmiş olarak görülür) çünkü başını dehşetle savurmuş, kaçmak için arkaya dönmüştür. Raffaello birkaç güzel at daha resmetti, özelikle de, balık gibi pullarla kaplı bir figürün bindiği, benekli küçük bir İspanyol atı yaptı. Bu figür Traianus Sütunu'ndan kopya edilmişti, bu sütunda timsah derisinden yapılma olduğuna inanılan zırhlar

giymiş figürler vardı. Resimde Monte Mario da görülebilir, askerler çadır söktüğünde ordugâhın her zaman kasten ateşe verildiğini göstermek üzere alevlerle kaplı olarak tasvir edilmiştir. Raffaello bu resim için Papa'ya eşlik eden, tören âsâsı taşıyan bazı görevlileri de tasvir etti; hem bu âsâ taşıyanlar hem de bindikleri atlar son derece gerçekçidir. Kardinallerden oluşan kafile ve Papa'nın saraylılardan oluşan bir kalabalık eşliğinde bindiği atı tutan seyisler için de aynı şey geçerlidir. Bu yapıt, X. Leo'yu baştan aşağı papalık giysilerine bürünmüş olarak gösteren ve bütün öbür portreler kadar sahici bir portredir. Sahnenin tamamı büyükleyici bir seyirlik oluşturur, yapıtın geri kalanıyla uyum içindedir, öbür ressamlar için, özellikle de Raffaello'nun tasvir ettiği konuları kolayca bulamayan ressamlar için son derece yararlıdır.

O dönemde Raffaello Napoli'ye gönderilecek bir pano resmi gerçekleştirdi, yapıt Napoli'de San Domenico kilisesine, Aquino'lu Aziz Tommaso'yla konuşan çarmıha gerili İsa heykelinin bulunduğu şapele yerleştirildi. Söz konusu altar panosunda Meryem, kardinal cübbesi giymiş Aziz Hieronymus ve Tobias'a eşlik eden Melek Rafael yer alır.

Meldola beyi Leonello da Carpi için (Carpi doksanını aşmış olmasına rağmen hâlâ sağdır) Raffaello harika renklere ve çarpıcı güzelliğe sahip bir resim yaptı. Öyle bir gücü, öyle büyüleyici bir zarafeti olan bir yapıttır ki bu nasıl aşılabilir, aklım almıyor. Meryem'in çehresinde yansıtılan doğaüstü ifade ve duruşundaki tevazudan daha zarif olamaz hiçbir şey. Meryem ellerini kavuşturmuş oturmakta, kucağındaki oğluna secde etmektedir, İsa ise Azize Elizabet ve Yusuf gibi kendisine tapınan küçük Vaftizci Yahya'yı okşamaktadır. Bu resim eskiden, Leonello'nun oğlu olan ve sanatı çok seven Saygıdeğer Kardinal Hazretleri Carpi'ye aitti, günümüzde mirasçılarının mülkiyetinde olsa gerektir.

Daha sonra, Santi Quattro kardinali Lorenzo Pucci kilise mahkemesi başkanı olduğunda, Raffaello'ya Bologna'daki San Giovanni in Monte için bir altar panosu siparişi verme lütfunda bulundu. Günümüzde bu pano Kutsanmış Elena dall'Olio'nun naaşının bulunduğu şapelde yer almaktadır. Raffaello'nun incelikli işçiliğinden süzülen zarafet ve marifetin harika bir örneğidir. Resimde, gökteki bir melekler korosuyla mest olmuş Azize Cecilia onların şarkı söyleyişini dinlerken kendini tümüyle müziğe kaptırmıştır. Azizenin yüzünde vecd halindeki insanların yüzlerinde görülen düşünceli ifade görülebilir. Yere dağılmış çeşitli müzik aletleri boyayla yapılmış gibi değil de sahici gibi görünürler; Azize Cecilia'nın olağanüstü resmedilmiş kıl gömleğini örten ipek ve sırma dokuma elbisesiyle birlikte taktığı başörtüsü de aynı derecede sahicidir. Sağ elini bir kılıca koymuş, başını da öbür eline dayamış ayakta duran Pavlus'un ifadesinde de Raffaello, havarinin derin bilgelik havasını, ateşli gururunun dönüştüğü vakarı kadar yansıtmış-

tır. Aziz Pavlus havarilere özgü bir şekilde, yeşil bir harmaniyi örten sade bir kırmızı elbiseye bürünmüştür, ayakları çıplaktır. Pano resminde, etkileyici bir pozda tasvir edilmiş Mecdelli Meryem de vardır; elinde taştan yapılma zarif bir vazo tutar, nedametinden ötürü duyduğu büyük sevinci yansıtan bir ifadeyle başını çevirmiştir. Gerçekten bu tür resimlere daha iyi bir örnek düşünemiyorum. Aziz Augustinus ve Yuhanna'nın başları da son derece güzeldir.

Aslında, başkalarının yaptığı resimlere sadece resim denebilir ama Raffaello'nun resimleri gerçeğin ta kendisidir. Çünkü onun figürlerinde bedenler hareket eder gibidir, soluk alıp verirler, nabızları atar, son derece aslına sadıktırlar. Dolayısıyla, çoktan büyük övgülere mazhar olmuş olan Raffaello daha da fazla şan şöhret sahibi oldu, onun şerefine birçok Latince dize yazıldı. Onun hayat hikâyesini daha da fazla uzatmamak için sadece iki dizeyi buraya alacağım:

Pingant sola alii referantque coloribus ora;
Caeciliae os Raphael atque animum explicuit.[149]

Azize Cecilia'dan sonra Raffaello küçük figürler içeren küçük bir resim yaptı; o resim de Bologna'da, Kont Vincenzio Ercolano'nun evinde bulunmaktadır. Söz konusu yapıtta İsa figürü Zeus gibi evrenin hâkimi olarak yer alır, çevresinde de Hezekiel'in tasvir ettiği şekilde dört İncil yazarı durur: biri insan biçiminde, biri aslan, üçüncüsü kartal ve dördüncüsü de öküz suretindedir. Altta minyatür bir manzara vardır. Raffaello'nun öbür yapıtları görkemleri açısından ne kadar olağanüstü ve güzelse bu resim de küçük boyutlarıyla aynı derecede güzeldir.

Raffaello Verona'daki Canossa kontlarına mükemmellikte aşağı kalmayan büyük bir resim gönderdi. Bu resim, çok güzel bir İsa'nın Doğumu sahnesi içeriyordu, hem bu sahnedeki tan vakti, hem Azize Anna figürü, aslında resmin tamamı çok beğeni toplamıştı. Yapıtın Raffaello'nun elinden çıkma olduğunu söylemek en iyi övgü olacaktır. Nitekim o soylu kimseler resme büyük bir saygı ve takdir göstermiş, birçok hükümdarın önerdiği yüksek meblağlara rağmen resimden ayrılmayı hiç kabul etmemişlerdir. Raffaello, Bindo Altoviti'nin genç adam olarak portresini de yaptı; Bindo'yu şaşırtıcı bir çalışma olarak görülen bir resimle tasvir etti.

Raffaello bir başka zarif Meryem resmini Floransa'ya göndermişti. Günümüzde bu yapıt Dük Cosimo'nun sarayında, inşa ve dekorasyonu benim tarafımdan gerçekleştirilen yeni dairelerin şapelinde altar panosu olarak bulunmaktadır. Bu resimde çok ihtiyar bir Azize Anna oturmuş, Meryem'e

149 Başkaları modelin yüzünü resmedebilir ve gerçek renklerini yakalayabilir; Raffaello ise Cecilia'nın hem yüzünü hem zihnini göstermiştir.

çıplak oğlunu uzatmaktadır, bebeğin bedeni öyle güzel, yüzü o kadar sevimlidir ki gülümsemesi, bakan herkesin yüreğini aydınlatır. Meryem figüründe ise Raffaello Bakire Meryem imgesine ait olanca güzelliği göstermiştir: gözlerinde tevazu, alnında onur, burnunda zarafet, ağzında iffet. Meryem'in giysisinin ise onun sonsuz sadeliğini ve saflığını yansıttığını belirtelim. Bu türden başka hiçbir resmin bundan daha iyi olabileceğine inanmıyorum. Dahası, resimde oturan çıplak bir Vaftizci Yahya ve yine çok güzel tasvir edilmiş bir azize vardır. Arka plan olarak yer alan yapıda, Raffaello'nun figürleri yerleştirdiği odaya ışık vermesi için keten perdeyle kapattığı bir pencere bulunmaktadır.

Raffaello Roma'dayken Papa Leo, Kardinal Giulio de' Medici ve Kardinal de' Rossi'nin portrelerini içeren büyük bir resim yaptı. Bu yapıtta figürler resmedilmiş olmaktan ziyade üç boyutlu gibi durur. Kat kat kadifeleri, Papa'nın hışırdayan ve parlayan damasko cübbesini, astarların yumuşak ve doğal kürkünü, gerçek altın ve ipek gibi görünecek derecede ustalıkla taklit edilmiş sırmayı ve ipeği görebiliriz. Ayrıca, son derece sahici görünen, tezhipli bir parşömen kitap ve dövme gümüşten, anlatılamayacak kadar güzel, küçük bir çan vardır. Öbür ayrıntılar arasında, Papa'nın tahtındaki parlatılmış altın topuz öyle parlaktır ki pencerelerden gelen ışığı, Papa'nın omuzlarını ve odanın duvarlarını ayna gibi yansıtır. Aslında bu resimdeki her şey öyle titizlikle icra edilmiştir ki muhtemelen başka hiçbir ressam bunu gölgede bırakamazdı. Papa çok duygulanarak Raffaello'yu son derece cömertçe ödüllendirdi; günümüzde yapıt Floransa'da, dükün değerli eşyalarını muhafaza ettiği odada görülebilir.

Raffaello, Dük Lorenzo ve Dük Giuliano'nun portrelerini de yaptı, bunlar benzersiz bir zarafetle renklendirilmiştir. Bu kusursuz yapıtlar bugün Ottaviano de' Medici'nin vârislerine aittir ve Floransa'da bulunmaktadır.

Raffaello her zamankinden daha büyük armağanlara ve şan şöhrete mazhar olmuştu, artık geride kendisine ilişkin bir anıt bırakmak istiyordu. Dolayısıyla Roma'da Borgo Nuovo'da, Bramante'nin talimatlarıyla, kalıba dökme stükten yapılma sütunları olan bir saray inşa etti. Bu ve öbür çalışmaları şöhretinin Fransa ve Felemenk kadar uzaklara yayılmasını sağladı. Olağanüstü Alman ressamı ve güzel bakır gravürlerin ustası Albrecht Dürer çalışmalarında ondan etkilendi, otoportresini gönderdi. Bu, saydam patiska üstüne guaşla yapılmış bir baş resmiydi, böylece desen kumaşın iki tarafında da aynı görünüyordu. Ressam, zemin ve renkler için suluboya kullanmış, ışıklar için kumaşın beyazından yararlanmıştı. Raffaello bunun harika bir yapıt olduğunu düşünerek resme karşılık kendi çizimlerinden birkaçını Dürer'e gönderdi; Dürer bunları koruyup el üstünde tuttu. (Söz konusu baş resmi Mantova'da, Raffaello'nun vârisi Giulio Romano'nun eşyaları arasındaydı.) Bu sırada, Raffaello Albrecht Dürer'in gravür yöntemini gördükten

sonra, kendi çalışmaları için bu zanaatle ne yapılabileceğini öğrenmeye can attı, dolayısıyla Bologna'lı Marcantonio'nun çok kapsamlı bir araştırmaya girişmesine neden oldu. Marcantonio öyle yetkinleşti ki Raffaello ona ilk yapıtlarının baskılarını sipariş etti, bunlar Mukaddes Masumlar'ın çizimi, bir Son Yemek, Neptün ve diri diri yağda kızartılan bir Azize Cecilia idi. Daha sonra Marcantonio sanatçı için bir dizi gravür yaptı, Raffaello bunları, metreslerinden birine bakan genç uşağı Baverio'ya verdi. Raffaello ölene dek sevdiği o kadının çok güzel canlı gibi görünen bir portresini yaptı, bu portre günümüzde Floransa'da, yetenekli insanların, özellikle ressamların dostu ve sırdaşı, seçkin Floransalı tüccar Matteo Botti'nin elindedir. Matteo sanat aşkından ötürü, her şeyden çok da Raffaello'ya bağlılığından ötürü, bu portrenin üstüne titrer. Kardeşi Simone Botti de resme ve ressamlara en az onun kadar düşkündür; en incelikli sanat koruyucularından biri olarak görülmesinin yanısıra, sağlam sanat bilgisi ve değerlendirme becerisi şöyle dursun, ben de gelmiş geçmiş en iyi ve yakın dostum olarak ona büyük sevgi ve saygı duyarım. Ama gravür konusuna dönecek olursak: Raffaello'nun Baverio'ya teveccüh göstermesi Ravenna'lı Marco'yu ve daha birçoklarını öylesine cesaretlendirdi ki bakır gravürler pek ender görülürken bugünkü kadar yaygınlık kazandılar. Kafası göz kamaştırıcı ve dâhice düşüncelerle ve buluşlarla dolu olan Ugo da Carpi adlı sanatçı, yarım tonları, ışıkları ve gölgeleri göstermek, gölgeli desen etkisi yaratmak için üç parçalı ahşap gravür sanatını[150] keşfetti. Bu kesinlikle çok güzel ve zekice bir buluştu; Bologna'lı Marcantonio'nun hayat hikâyesinde anlatacağım gibi, günümüzde bu türde çok sayıda baskı görülebilir.

Palermo'daki Monte Oliveto keşişlerinin Santa Maria dello Spasmo adlı manastırı için Raffaello, İsa'yı çarmıhı taşırken gösteren bir pano resmi yaptı. Bunun harika bir sanat yapıtı olduğu kabul edilmektedir. İsa'yı çarmıha germek üzere olanların, peygamberi Golgota'da ölüme götürürken kutsal şeylere karşı gaddarca saygısızlığı, İsa'nın Çilesi (ölüm yaklaşırken acı çekmesi, çarmıhın ağırlığı altında yere düştükten sonra, tere ve kana bulanmış halde, acı acı ağlayan Meryem'lere dönmesi) tasvir edilmiştir. Raffaello, Veronica figürünü de şefkatle kolunu uzatıp İsa'ya bir örtü sunarken resmetti. Resmin at sırtında ya da yaya birçok silahlı adamla dolu olduğunu da belirtelim, bu silahlı figürler çok çeşitli ve güzel duruşlarda, ellerinde adalet sancakları, Kudüs kapısından fışkırmaktadır.

Bitmiş resim teslim edilmeden önce neredeyse harap olacaktı çünkü (hikâyeye bakılırsa) Palermo'ya deniz yoluyla götürülürken şiddetli bir fırtına çıktı ve geminin bir kayaya çarpmasına neden oldu. Gemi param-

150 Ugo da Carpi'nin keşfettiği ışık ve gölgeye dayalı bu teknikte, tek bir baskı yapmak için çeşitli ahşap bloklar kullanılır ve blokların her biri aynı rengin farklı bir tonunu verecek şekilde oyulurdu. (ç.n.)

parça oldu, yükü ve mürettebatı kayboldu, ama sağlam bir şekilde sandığa yerleştirilmiş altar panosu Cenova'da kumsala vurdu. Sudan çıkartılıp kuru toprağa alındığında mucizevi bir yapıt olduğu görülünce emin bir yere konuldu. Hiçbir hasar ve zarar görmemişti, rüzgârın ve dalgaların öfkesi bile resmin güzelliğine saygı göstermişti. Olup bitenlerin haberi uzak diyarlara ulaşınca, keşişler resmi geri almak için girişimde bulundu. Papa'nın arabuluculuğu sayesinde yapıtı elde ettikten sonra, onu kazadan kurtaran kişileri cömertçe ödüllendirdiler. Resim bir kez daha gemiye yüklendi ve Sicilya'ya götürüldü, Palermo'da yerine yerleştirildi; dünyanın o köşesinde Etna Dağı'ndan bile daha büyük nam saldı.

Raffaello bu resimleri yaparken (önemli ve seçkin kimselere hizmet etmek zorundaydı, ayrıca da kendi ihtiyaçlarından ötürü hayır diyemeyecek konumdaydı), bütün öbür işlerine rağmen, papalık dairelerinde ve salonlarında başladığı çalışmaları sürdürdü. Hizmetindeki çeşitli yardımcılar onun desenlerinden hareketle işi devam ettirdiler, Raffaello ise her şeye gözetmenlik ediyor, bu büyük projeye elinden gelen yardımı sunuyordu. Çok geçmeden Borgia Kulesi'nde, ikisi pencerelerin üstüne, ikisi de yanlara olmak üzere her duvara bir sahne resmettiği daireyi ziyarete açtı.

Sahnelerden biri Roma'daki Borgo Vecchio'nun yanmasını anlatıyordu. Aziz IV. Leo'nun Vatikan'ın balkonundan yaptığı kutsamayla yangının en sonunda söndürüldüğü ân tasvir edilmişti. Bu yapıtta çeşitli tehlikeler temsil edilmiştir. Bir kısımda, saçları ve giysileri rüzgârın korkunç şiddetiyle savrulan kadınlar görürüz, başlarının üstünde ve ellerinde su dolu kaplar taşıyarak yangını söndürme telaşındadırlar. Alevlere su dökmeye çalışırken dumandan sersemleyip körleşen insanlar vardır. Öbür tarafta sakat bir ihtiyar tasvir edilmiştir, güçsüzlükten ve alevlerden dolayı kendinden geçmiştir, Vergilius'un anlattığı gibi nasıl Ankhises Aeneas tarafından taşındıysa, bu ihtiyar da, kuvveti ve cesareti yüzünden okunan, sırtına yığılmış figürün yükünü bedeniyle yansıtan bir genç tarafından taşınmaktadır. Genç adamın arkasından, yangından kaçan, üstü başı perişan, yalın ayak, ihtiyar bir kadın gelmektedir, önlerinde de çıplak bir çocuk vardır. Yıkıntıların tepesinde bir başka çıplak figür yer alır, iyice aklı başından gitmiş bir kadın, alevlerden kurtulmuş bir akrabasına çocuğunu fırlatmaktadır. Sokakta parmakucunda duran adam, hâlâ kundağa sarılı olan çocuğu tutmak üzere kollarını uzatmıştır. Hırçın alevler yaklaşırken kadının çocuğu kurtarma telaşı da paniği kadar açıkça okunmaktadır yüzünden. Çocuğu alacak olan adamın yüzündeyse ölüm korkusuyla mücadele eden bir şefkat ifadesi görülebilir. Yine, bu büyük ve usta sanatçının, üstü başı darmadağın, çıplak ayaklı bir anneyi tasvir ederkenki yaratıcı becerisini sözlerle ifade etmek neredeyse olanaksızdır. Kadın çocuklarını önüne almış, elbisesinin bir kısmını sıkıca kavramış, çocukları yıkılan duvarlardan ve azgın alevlerden uzaklaştırmak için

onlara vurmaktadır. Papa'nın önünde diz çökmüş yangını durdurması için ona yalvaran kadınlar da vardır.

Raffaello, yine Aziz Leo'nun yer aldığı öbür sahnede, Ostia limanını Papa'yı tutsak almaya gelen Osmanlı donanmasının saldırısına uğrarken tasvir etti. Hıristiyanları denizdeki düşmanla çarpışırken görürüz. Bu arada bir grup tutsak çoktan limana getirilmiştir; göz kamaştırıcı görünen, yiğit tavırlar sergileyen askerler tutsakları sürükleyerek bir tekneden çıkartmaktadır. Çeşitli kürek mahkûmu giysileri içindeki tutsaklar Aziz Leo'nun huzuruna getirilirler. Aziz Leo figürü Papa X. Leo'nun portresiyle temsil edilmiştir; Papa, Kardinal Santa Maria in Portico (yani Bibbiena'lı Bernardo Dovizi) ve Kardinal Giulio de' Medici (daha sonra Papa Clemens) arasında, papalık giysileriyle yer alır. Istırap, korku ve ölüm duygularını sessizce yansıtan tutsakların görünüşünde Raffaello'nun ifade ettiği parlak fikirleri lâyıkıyla anlatmak olanaksızdır.

İki sahne daha vardır: Biri, Papa X. Leo'yu, "En Hıristiyan Kral" Fransa kralı I. François'yı kutsarken gösterir. Papalık giysileri içinde âyini yürütmekte, kutsal yağları ve krallık tacını kutsamaktadır. Raffaello bu sahneye, dinsel giysileri içinde âyine katılmış kardinaller ve piskoposlardan oluşan bir kalabalığı, ayrıca, kimisi o dönemki Fransız tarzında giyinmiş bazı elçileri ve başka gözlemcileri de dahil etti.

Öbür sahnede Raffaello I. François'nın taç giyme törenini, Papa ve I. François'nın portreleriyle tasvir etti, ilki papalık giysilerine öteki de zırhlarına bürünmüştü. Sanatçı bütün kardinalleri, piskoposları, mabeyincileri, silahtarları, uşakları rütbelerine göre geleneksel biçimde giyinip kuşanmış ve oturmuş olarak resmetti. Bütün bunlar, sözgelimi, Raffaello'nun yakın dostu olan Troyes piskoposu Giannozzo Pandolfini'nin ve o dönemin başka pek çok ileri gelen kişisinin tasvirleri gerçek hayattan alınma portrelerdi. Kralın yanında diz çökmüş krallık tacını tutan bir delikanlı vardır; bu ileride kardinal ve arşiv görevlisi yardımcısı[151] olan Ippolito de' Medici'nin portresidir. Bu son derece saygın kimse bütün sanatların koruyucusuydu, özellikle ben onun aziz hatırasına minnettarım çünkü kendi kariyerimin başlangıcını ona borçluyum. Raffaello'ya gelince, onun yapıtının en güzel noktalarını muhtemelen anlatamam, zaten onun suskunluğu yeterince konuşuyor. Tasvir ettiğim sahnelerin altında Kilise'nin savunucuları ve bağışçılarının figürleri vardır, her biri farklı bir sınırla çevrelenmiş, müthiş bir duygu ve düşünceyle, incelikle, daha iyisini yapmanın mümkün olmadığı bir renk uyumuyla icra edilmiştir. Bu dairenin tavanı Pietro Perugino ta-

151 Roma Katolik Kilisesi'ne bağlı bir piskoposluk bölgesinde arşiv görevlisine yardım eden kişi. (ç.n.)

rafından resimlendiği için, Raffaello ustasının hatırasına bir saygı ifadesi olarak, kendisini şan şöhret yoluna sokan adama hissettiği bağlılıktan ötürü, tavana dokunmadı.

Raffaello'nun öyle bir prestiji vardı ki İtalya'nın dört bir yanında, Pozzuolo'da, hattâ Yunanistan'da onun hesabına çalışan çizimciler bulunuyordu. Sanatçı yapıtında kullanabileceği güzel desenler arıyordu her zaman. Havarilerin ve başka azizlerin kilden figürlerinin muhafazasında kullanılan bazı *tabernaculum*'ların durduğu bir salonu dekore etti; bu salonda öğrencisi Giovanni da Udine (hayvan ressamı olarak rakipsizdir) Papa Leo'nun sahip olduğu bütün hayvanları yani bukalemun, misk kedileri, maymunlar, papağanlar, aslanlar, filler ve daha da egzotik başka hayvanları tasvir etti.

Sarayı birçok grotesk figürle ve rengârenk döşemelerle süslemenin yanısıra, Raffaello papalık merdivenleri ile Bramante'nin başlayıp da ölümüyle yarım kalan revaklı galeriler için de tasarımlar yaptı. Söz konusu mimari öğelerin inşası Raffaello'nun plan ve projesiyle devam etti. Raffaello, Bramante'nin çalışmasından çok daha süslü ve üslup açısından daha saf bir ahşap model hazırlamıştı. Papa bu ihtişam ve zenginliğin daha fazla örneğini herkese göstermeye can atıyordu, dolayısıyla stük süslemeler ve o mekâna resmedilecek sahneler için, ayrıca çeşitli bölmeler için tasarımları Raffaello'nun yapmasını istedi. Raffaello stükler ve grotesk figürler için Giovanni da Udine'yi, figürler için Giulano Romano'yu (ne var ki Romano orada sadece kısa bir süre çalıştı) görevlendirdi. Giovanni Francesco, Bologna, Perin del Vaga, Pellegrino da Modena, Vincenzio da San Giminiano, Polidoro da Caravaggio ve başka birçok ressamı işe aldı. Bunlar istenen çeşitli sahneleri, figürleri ve başka ayrıntıları ortaya koydular. Raffaello bu yapıtı kusursuz bir şekilde tamamlamak için öyle çok zahmete girdi ki Floransa'ya Luca della Robbia'nın yaptığı döşemeleri bile getirtti. Kuşkusuz resimlerden, stük bezemelerden, genel mimariden ya da çeşitli buluşlardan daha güzel bir şey hayal etmek çok zordur. Bu yapıt o kadar güzeldi ki Raffaello Vatikan'da yapılan bütün resim ve mimarlık işlerinden sorumlu hale getirildi.

Raffaello'nun yüce gönüllü oluşuna örnek olarak anlatılanlara bakılırsa, sanatçı, bazı arkadaşlarının rahat etmesi için, duvarcı ustalarından, yekpare ve içi dolu duvarlar inşa etmek yerine zemin kattaki eski odaların yukarısında, arkadaşlarının miğferlerini, kavanozlarını ve odunlarını istifleyebileceği çeşitli boşluklar ve açıklıklar bırakmalarını istedi. Ne var ki bu durum duvarların tabanını zayıflattı ve daha sonra çatlaklar belirmeye başlayınca açıklıkların kapatılması gerekti. Büyüleyici ve güzel bir şekilde yapılan bütün o kapıların kakmaları ve ahşap kaplamalar için Raffaello Giovanni Barile'yi çalıştırdı.

Raffaello, Papa'nın Villa Madama'sının ve Borgo'daki çeşitli evlerin, özellikle Giovanni Battista dall'Aquila'ya ait çok zarif sarayın mimari çizimlerini de yaptı. Troyes piskoposu için bir başka saray tasarladı, bu yapı Floransa'da Via di San Gallo'da inşa edildi.

Piacenza'daki San Sisto'nun Dominiken keşişleri için başaltara, Meryem'i Aziz Xystus ve Azize Barbara'yla birlikte gösteren bir pano resmi yaptı. Bu, nadide ve mükemmel bir yapıttı.

Raffaello Fransa'ya gönderilecek birçok resim yaptı, bunlardan özellikle bir tanesi, kral için yaptığı, Aziz Mikail'i şeytanla savaşırken gösteren resimdi. Bu çarpıcı resimde dünyanın merkezini temsil etmek için, ateşin kavurduğu, çatlaklarından alev ve kükürt çıkan bir kaya yaptı. Yanık uzuvları çok çeşitli et tonlarıyla renklendirilmiş Lusifer figüründe Raffaello, kendisini kovan, huzurlu bir egemenlikten yoksun bırakan, sonsuz bir eziyete mahkûm eden Tanrı'ya, şeytanın kabarmış ve zehirli kibiriyle yöneltiği bütün öfke nüanslarını gözler önüne serer. Buna karşılık, demir ve altın bir zırha bürünmüş Aziz Mikail neredeyse doğaüstü bir varlık gibi tasvir edilmiştir, dimdik dururken dehşet verici bir gözüpeklik ve güç sergiler, mızrağıyla Lusifer'i gökten aşağı fırlatmıştır. Bu resim, Raffaello'nun kraldan aldığı ödülden çok daha fazlasını hak ediyordu.

Raffaello Ferrara'lı Beatrice'nin ve kendi metresi de dahil daha birçok kibar fahişenin portrelerini yaptı. Aslında çok şehvet dolu bir adamdı, büyük bir düşkünlük gösterdiği kadınlara daima hizmet etmeye can atıyordu. Sanatçı cinsel isteklerine hiç karşı koyamıyordu; bu açıdan dostları muhtemelen gereğinden fazla anlayışlı ve hoşgörülü davranıyordu. Yakın dostu Agostino Chigi sarayındaki ilk revaklı galerinin dekorasyonunu ona sipariş ettiğinde Raffaello metresine duyduğu delicesine aşktan dolayı işe aklını veremiyordu. Agostino neredeyse umutsuzluğa kapılmıştı ki kadının gidip evin Raffaello'nun çalıştığı bölümünde oturmasını başkalarının yardımıyla güç bela ayarladı, resim ancak öyle bitirilebildi.

Raffaello yapıtı için gereken bütün resim taslaklarını hazırladı, freskteki birçok figürü de kendisi boyadı. Kubbede gökteki Tanrılar Meclisi'ni gösterdi, burada Eski Yunan ve Roma üslubundan aldığı birçok biçim ve giysiyi canlı bir çizim tekniği ve zarafetle ortaya koydu. Aynı şekilde Psykhe'nin düğününü, Zeus'un elçileriyle ve çiçekler saçan Üç Güzeller'le tasvir etti. Pandantiflerde çok çeşitli sahneler resmetti, bunlardan birinde kavalıyla Hermes uçarken göğü yarar gibi görünüyordu. Sanatçı Zeus'u da göksel bir vakarla Ganymedes'i öperken resmetti, bunun altına Venüs'ün arabasını ve Psykhe'yi Hermes'in refakatinde göğe çıkaran Üç Güzeller'i yaptı. Öbür pandantiflere de başka birçok güzel sahne tasvir etti. Pandantifler arasına ve kemerlerin üstüne birtakım güzel *putto*'lar yaptı, kısaltıma uğratarak resmettiği bu *putto*'lar Tanrıların çeşitli araçlarıyla havada süzül-

mektedir: biri Zeus'un şimşeklerini ve oklarını taşır, bir başkası Mars'ın miğferini, kılıcını ve kalkanını. Vulcanus'un çekiçleri, Herakles'in sopası ve aslan postu, Hermes'in değneği, Pan'ın flütü ve Vertumnus'un tırmığı da oradadır. Tanrıların her birine, mizacına uygun bir hayvan eşlik eder ve kompozisyonun tümü harika güzellikte bir şiir ve resim meydana getirir. Raffaello, Giovanni da Udine'den bu sahneler için çiçekli, yapraklı, meyvalı festonlardan bir bordür yapmasını istedi, söz konusu bordür kıyaslanamayacak kadar güzeldi.

Raffaello, Chigi ahırlarından ve Santa Maria del Popolo'daki Agostino şapelinden de sorumluydu. Şapeli resimlemenin yansıra burası için olağanüstü bir mezar da tasarladı. Mezar için Floransalı heykeltıraş Lorenzetto'ya iki figür sipariş etti; söz konusu figürler Roma'da Macello di Corvi'deki evinde görülebilir. Ne var ki önce Raffaello, ardından da Agostino ölünce, iş Sebastiano del Piombo'ya verildi.

Bu arada Raffaello öyle yükselmişti ki X. Leo, Constantinus'un Zaferleri'nin tasvir edildiği üst kattaki Büyük Salon'da çalışmaya başlaması gerektiği emrini verdi. Raffaello bu iş üstünde çalışmaya başladı ama bu sırada Papa altın ve ham ipekten yapılma çok pahalı ve güzel duvar halıları istedi. Dolayısıyla Raffaello bütün taslakları istenen biçim ve boyutlarda kendi elleriyle çizip boyadı, bu taslaklar halı dokunması için Felemenk'e gönderildi. Duvar halıları dokununca Roma'ya gönderildi. Tamamlanmış yapıt öyle olağanüstü bir güzellikteydi ki görenler sadece ilmeklerle saçların ve sakalların nasıl bu kadar ince, tenin nasıl bu kadar yumuşak yansıtılmış olduğuna şaşırıyordu. Duvar halıları insan becerisiyle değil de mucizeyle yaratılmış gibi görünüyordu çünkü geniş alanlar halinde sular ve hayvanlar içeriyordu ve yapılar öyle incelikli bir biçimde gerçekleştirilmişti ki resmedilmiş gibi duruyordu. Bu yapıt yetmiş bin kurona mal oldu ve hâlâ Sistina Şapeli'nde muhafaza edilmektedir.

Raffaello, Kardinal Colonna için tuval üstüne bir Vaftizci Yahya resmetti. Bu çok güzel bir yapıt olduğundan kardinal resmi son derece seviyordu. Ama hastalanıp yatağa düşünce, onu iyileştiren hekim Jacopo da Carpi resmi istedi. Jacopo gönlünü resme kaptırdığından, kardinal de hekime kendini çok borçlu hissettiğinden, yapıtı Jacopo'ya verdi. Günümüzde bu resim Floransa'da Francesco Benintendi'nin elinde bulunmaktadır.

Kardinal ve arşiv görevlisi yardımcısı Giulio de' Medici için Raffaello, İsa'nın Suretinin Değişmesi'ni gösteren, Fransa'ya gönderilecek bir pano resmi yaptı. Bu resim üstünde durup dinlenmeden bizzat çalıştı ve yapıtı tam bir mükemmelliğe ulaştırdı. Resim, Tabor dağında sureti değişen İsa'yı ve aşağıda onu bekleyen on bir havariyi gösterir. İsa dağdan indikten sonra iyileştirsin diye, cin çarpmış bir delikanlı getirilmiştir. Delikanlı inleyip gözlerini döndürmekte, bedenini baştan aşağı eğip bükmektedir; ıstırabı

kötü ruhun etki altına aldığı teninden, damarlarından, nabzının atışından anlaşılmaktadır. Korkutucu bir şiddetle el kol hareketleri yaparken ölü gibi solgundur. Bu figürü ihtiyar bir adam tutar, delikanlıya sarılıp ona cesaret verirken gözlerini faltaşı gibi açmış bakmaktadır, alnını kırıştırıp kaşlarını kaldırırken yüzünden hem korku hem de azim okunur. Gözlerini havarilere dikmiş, onlara bağladığı umuttan güç alır gibidir. Fark edilmesi gereken birçok kadın arasında biri, resmin ana figürüdür, havarilerin önünde diz çökmüş, başını onlara doğru çevirmiştir, cin tutmuş delikanlının zavallılığına dikkat çekmek için kollarıyla o yönü işaret eder. Onun ilerisinde, bazı havariler ayakta, bazıları oturmuş ya da diz çökmüş olarak, böyle bir perişanlık karşısında duygulanıp büyük bir merhamet hissettiklerini gösterirler. Gerçekten de Raffaello bu sahnede olağanüstü güzellikte başlar ve figürler yaratmıştır. Öyle çeşitli ve özgündürler ki, sanatçıların yaygın görüşü, Raffaello'nun gerçekleştirdiği birçok yapıt arasında en görkemli, en güzel, en esin dolu olanının bu resim olduğu yolundadır. İsa'nın Suretinin Değişmesi'ni kim kafasında canlandırıp resimle ifade etmek istiyorsa, peygamberin dağın yukarısındaki ışıklı gökte süzülürken tasvir edildiği bu yapıttaki İsa'yı incelemelidir. Kısaltıma uğratılmış İsa figürü, ışıkla yıkanan ve İsa'nın nurunu yansıtan Musa ile İlya arasında görülür. Petrus, Yakup ve Yuhanna çok çeşitlilik ve güzellik sergileyen duruşlarda, yere kapanmış olarak gösterilir: biri başını toprağa koymuştur, öbürü gözlerini ışınlardan ve İsa'nın göz kamaştırıcılığının parlak ışığından korumak için ellerini siper etmiştir. Kar beyazı giysilere bürünmüş İsa kollarını uzatıp başını yukarı kaldırır, Raffaello'nun kusursuz sanatı sayesinde kendi şahsında birleşen Teslis'in üç Zâtının da Özünü ve Tanrısallığını ortaya koyar. Raffaello, İsa'nın yüzünde sanatının kuvvetini ve dehasını göstermek için bütün gücünü toplamış gibidir; çünkü bu yapıtı bitirdiğinde, yapacağı tek şeyi yaptı, fırçayı tekrar eline almadan bu dünyadan göçtü.

Buraya kadar bu yetenekli ressamın yapıtlarını anlattığıma göre, hayatı ve ölümü hakkında daha fazla ayrıntılara girmeden önce, sanatçılarımız yararlansın diye, onun kullandığı çeşitli resim üsluplarını ele almaya çalışacağım. Gençliğinde ustası Pietro Perugino'nun üslubunu taklit etti, çizim, renklendirme ve yaratıcılık açısından bu üslubu epeyce geliştirdikten sonra yeterince tava geldiğini düşündü. Ama daha olgun bir yaşa geldiğinde, hâlâ katedecek çok uzun bir yolu olduğunu fark etti. Sonra, hem kadın hem de erkek başlarının ifadeleri konusunda eşi benzeri olmayan, figürlerine zarafet ve hareket katmakta bütün öbür ressamları geride bırakan Leonardo da Vinci'nin yapıtlarını gördü. Leonardo'nun yapıtları Raffaello'yu hayret ve hayranlık içinde bıraktı; uzun sözün kısası, Leonardo'nun tarzını o zamana dek gördüğü bütün tarzlardan daha çok severek incelemeye başladı. Perugino'dan öğrendiklerini çok zor da olsa yavaş yavaş terk ederek, bece-

risinin ve bilgisinin elverdiğince Leonardo'nun üslubunu taklit etmeye çabaladı. Ne var ki olanca gayretine ve araştırmasına rağmen bazı meselelerde Leonardo'yu asla aşamadı. Pek çok kimse Raffaello'nun Leonardo'yu yumuşaklıkta ve bir tür doğal ustalıkta geride bıraktığını düşünse de ressam, Leonardo'nun temel anlayışlarının yüceliğine ya da sanatının ihtişamına asla ulaşamadı. Yine de bu bağlamda, Leonardo'yla kıyaslanabilecek pek az sanatçı arasında Raffaello özellikle renklendirmedeki zarafet açısından büyük ressama en çok yaklaşandı.

Leonardo'yu bırakıp Raffaello'ya geri dönecek olursak, ressamın genç-ken Pietro'dan zahmetsizce alıp benimsediği üslup zamanla gelişmesini engelleyip kısıtlamaya başladı çünkü aşırı ayrıntıcı, haşin ve teknik çizim açısından zayıf bir üsluptu bu. Bu üsluptan kurtulamadığı için nü resmin daha incelikli noktalarını öğrenmekte, Michelangelo Buonarroti'nin Floransa'daki Meclis Salonu için yaptığı şekilde, taslaktan yola çıkarak zor kısaltımları yapmayı öğrenmekte epeyce zorlandı. Ne kadar yetenekli olursa olsun başka hiçbir sanatçı, o zamana dek vaktini boşa harcadığı kanısındaki Raffaello'nun başardıklarını başaramazdı. Çünkü her açıdan son derece zor olan bir üslubu Michelangelo'nun yapıtlarından öğrenmek amacıyla, Pietro'nun üslubu gibi bir yükten tümüyle kurtuldu, kendisini bir kez daha ustadan öğrenciye çevirdi. Sonsuz emek harcadı, gençliğin verdiği zahmetsiz yatkınlığı ve yıllarca çalışmayı gerektiren bir şeyi, yetişkin bir adam olarak birkaç aylık bir sürede öğrenmeye çabaladı. Şurası kesindir ki benimsemek istediği ilkeleri ve üslubu başlangıçta öğrenmeyen ve sanatının meselelerini uygulamayla adım adım çözmeyen sanatçı, bunların her yönünü iyice öğrenip uzmanlaşmaya çabalarken mükemmeliğe nadiren erecektir. Mükemmel olmayı başarırsa da bu çok daha uzun zaman alacak, çok daha fazla çaba gerektirecektir.

Raffaello üslubunu değiştirip ilerletmeye karar verdiği dönemde, nü resmi gerektiği kadar yoğun olarak araştırmamıştı hiç. Çünkü, figürlerine içgüdüsel olarak kavradığı bir zarafet kazandırsa da, sadece canlı modelden kopya etmiş, Perugino'nun kullandını gördüğü yöntemleri kullanmıştı. Dolayısıyla çıplak formu incelemeye, anatomi çizimlerinde ya da teşrih edilmiş vücutlarda açığa çıkan kasları canlı bedende o kadar belirgin biçimde görülmeyen kaslarla karşılaştırmaya başladı. Yumuşak ve etli kısımların nasıl oluştuğunu, farklı görüş açılarından nasıl çeşitli zarif kıvrımların gözüktüğünü gördü, bütün vücudu ya da bir uzvu şişirmenin, yükseltmenin ya da alçaltmanın görsel etkilerine tanık oldu. Kemiklerin, sinirlerin ve damarların nasıl birbirine bağlandığını da inceledi, büyük bir ressamın bilmesi gereken bütün noktaları iyice öğrendi.

Ne var ki Raffaello bu konuda Michelangelo'nun başarılarıyla asla rekabet edemeyeceğini anladı ve dolayısıyla, makul bir adam olduğundan,

ressamların çıplağa ilişkin binbir araştırma yapmakla sınırlı olmadığını, çok geniş bir alana yayılabileceğini düşündü. En iyi ressamlar arasına, çeşitli sahnelerini, buluşlarını ve düşüncelerini beceri, ustalık ve sağduyu ile ifade etmeyi bilenler, resimlerini meydana getirirken çok fazla ayrıntıya boğmaktan ya da çok az ayrıntı koyarak resmi çoraklaştırmaktan kaçınmayı bilenler ve üslup açısından güzel bir saflık ve düzen ortaya koyanlar da dahil edilebilirdi. Onlar da yetenekli ve sağduyulu sanatçılar olarak görülmeliydi. Bu niteliklerin yanısıra sanatçı, resimlerini, uygun bir dirilik ve hareketle donattığı çeşitli ve alışılmadık perspektiflerle, yapılarla ve manzaralarla, harika kumaşlarla, gölgeler içinde eriyip giden ya da parlak bir ışıkta öne çıkan figürlerle, genci, yaşlısı, kadını, çocuğu çok güzel icra edilmiş insan başlarıyla güzelleştirebilmeliydi. Raffaello bir savaşta atların hareketini ve askerlerin şiddetini gösterebilmenin, her tür hayvanı tasvir etmeyi bilmenin, her şeyin ötesinde de tam anlamıyla capcanlı görünecek ve hemen tanınabilecek derecede aslına sadık portreler yapmanın ne kadar önemli olduğunu göz önünde bulunduruyordu. Ayrıca kumaşlar, ayakkabılar, miğferler, zırhlar, kadınların saç süsleri, saçlar, sakallar, vazolar, ağaçlar, mağaralar, kayalar, ateşler, bulutlu ya da bulutsuz gökler, bulutlar, yağmur, şimşek, güzel hava, gece, ayışığı, parlak güneş ışığı gibi sayısız şeyi ve günümüzde ressamların kullandığı daha başka birçok konuyu tasvir edebilmek önemliydi.

Bütün bunları göz önünde bulunduran Raffaello, el attığı resim dalında Michelangelo'yla rekabet edemeyince, sanatçıyı başka bakımlardan taklit etmeyi ve belki de geride bırakmayı aklına koydu. Dolayısıyla Michelangelo'nun üslubunu taklit ederek vaktini boşa harcamamaya, resmin az önce anlattığım başka alanlarında genel bir mükemmeliyete erişmeye karar verdi. Onun oluşturduğu örneği, çağdaşı olan birçok sanatçı takip edebilirdi çünkü kendilerini Michelangelo'nun yapıtlarını incelemekle sınırladıkları için onu taklit etmeyi ya da onun kusursuzluk düzeyine erişmeyi başaramamışlardı. Vakitlerini boşa harcamak, çok kaba ve zahmetli, cazibesi olmayan, renklendirme ve yaratıcılık açısından kusurlu bir üslup yaratmak yerine Raffaello'nun ardından gitselerdi, genel bir mükemmelliği hedefleyerek ve resmin başka alanlarında yetkinleşmeye çalışarak hem kendilerinin hem de başkalarının bundan yarar görmesini sağlarlardı.

Raffaello ne yapacağına karar verince dikkatini Bartolommeo di San Marco'nun yapıtlarına yöneltti. Fra Bartolommeo, daha fazla üç boyutluluk etkisi elde etmek uğruna aşırı gölge kullanımına kaçsa da işinin ehli bir ressamdı, çizim tekniği esaslıydı, hoş bir renklendirme tarzı vardı. Raffaello bu ressamdan ihtiyaçlarına ve eğilimine uygun olan yönleri aldı, yani çizimle renklendirme arasında bir orta yol tutturdu. Buna başka ressamların en güzel yapıtlarından seçilmiş çeşitli yöntemler ekledi, birçok farklı üsluptan hareketle tümüyle kendine mal ettiği, öteden beri çok büyük bir

hayranlık uyandıran ve her zaman da uyandıracak olan apayrı bir tarz oluşturdu. Daha önce belirttiğim gibi, Santa Maria del Pace için gerçekleştirdiği yapıtında kâhinleri (*sybilla*'ları) resmederken bu üslubu kusursuzluğa taşıdı. Bunu yaptığı sırada, Michelangelo'nun Sistina Şapeli'ndeki resimlerini görmüş olmasının ona büyük yararı dokundu.

Raffaello kendi üslubuyla yetinseydi ve yapıtlarına daha büyük bir çeşitlilik ve azamet kazandırmaya çabalayarak çıplak resmini nasıl Michelangelo kadar iyi tasvir edeceğini anladığını göstermeye çalışmasaydı, parlak şöhretinin birazını kaybetmezdi; çünkü Borgia Kulesi'ndeki odada (Borgo'da Yangın'ın temsil edildiği yerde) resmettiği çıplaklar birçok niteliklerine rağmen mükemmelliğe erişememişti. Trastevere'de Agostino Chigi'nin sarayının tavanına yaptığı çıplaklar da yeterince tatminkâr değildi çünkü bu figürler sanatçının karakteristik zarafetinden ve yumuşaklığından yoksundu. Bu durum, kendi desenlerine göre başkalarına bu çıplakları boyatmasından kaynaklanıyordu büyük ölçüde. Ne var ki hatasından pişmanlık duydu, sağduyulu bir adam olduğundan San Pietro in Montorio için altar panosunu kimsenin yardımı olmaksızın bizzat resmetmeye karar verdi. İsa'nın Suretinin Değişmesi'ni gösteren bu pano resminde, söylediğim gibi, iyi bir resmin sahip olması gereken bütün nitelikler sergileniyordu. Bir hevese kapılıp da matbaacı siyahını kullanmamış olsaydı (bu boya, sıkça belirtildiği üzere, zamanla yavaş yavaş koyulaşır ve karıştırıldığı öbür renklere zarar verir) bu resmi ilk yapıldığı günkü kadar canlı görünecekti. Oysa bugün gölgeli tonlardan oluşan bir kütleye benziyor.

Bu konuları Raffaello'nun hayat hikâyesinin sonuna doğru ele almak istedim çünkü bu ünlü sanatçının nasıl zahmetli bir araştırma ve çabalamaya giriştiğini göstermeyi, her şeyden çok da, Raffaello'nun bilgeliği ve dehası sayesinde kurtulduğu hatalardan başka ressamların nasıl kaçınacaklarını öğrenmelerine yardımcı olmayı amaçladım. Şunu da söylememe izin verin lütfen: herkes kendine doğal gelen şeyi yapmakla yetinmeli ve sırf başkalarına öykünecekim diye doğuştan yeteneği olmayan bir şeye asla el atmaya kalkışmamalı, aksi takdirde boşu boşuna çabalayıp durur ve çoğunlukla da mahcup olup kayba uğramaktan başka yere varamaz. Üstüne üstlük, bir ressam elinden gelenin en iyisini yaptığında, Tanrı'nın ve doğanın çok üstün bir yetenek bahşederek yapıtlarının neredeyse birer mucize eseri gibi görünmesine yol açtığı kimseleri geride bırakacağım diye daha da iyisini yapmaya çalışmamalıdır. Çünkü eğer yeteneği yoksa, ne kadar çabalarsa çabalasın, bir başka ressamın, yaradılışı sayesinde rahatça hallettiği şeyi asla başaramayacaktır.

Erken dönem ressamları arasında bunun bir örneğine rastlarız: Paolo Uccello, doğuştan gelen yeteneklerinin tersine resim becerisini geliştirmeye çalıştı ama sadece gerilemeyi becerdi. Çağımızda (kısacık bir süre önce) Ja-

copo Pontormo da aynı bahtsızlığı yaşadı. Daha önce söylediğim ve tekrar söyleyeceğim gibi, düpedüz aynı şeyi yaşayan başka birçok sanatçı vardır. Belki de, herkes doğuştan gelen yeteneğinden memnun ve razı olsun diye böyle oluyordur.

Şimdi bu meseleleri ele aldığıma göre, belki de fazlasıyla uzun uzadıya anlattım, Raffaello'nun hayatına ve ölümüne geri döneyim. Raffaello Bibbiena'lı Kardinal Bernardo Dovizi'yle çok samimiydi; kardinal yıllarca, evlensin diye ressamın başının etini yedi. Kardinale doğrudan evet ya da hayır demeden Raffaello üç-dört yıl daha beklemek istediğini söyleyerek meseleyi uzunca bir süre erteledi. Dolayısıyla yıllar akıp gitti; kardinal, hiç beklemediği bir anda Raffaello'ya sözünü hatırlattı. Kendini zorunlu hisseden Raffaello kibar bir adam olduğundan sözünden dönmek istemedi ve kardinalin bir yeğeniyle evlenmeye razı oldu. Ama bu karışıklığa içerledi ve konuyu ertelemeye devam etti. Birkaç ay sonra hâlâ düğün yapılmamıştı. Gelgelelim gerekçesi çok onursuz değildi, zira işin aslı, saraya yıllarca hizmet ettiğinden ve Papa Leo'nun sanatçıya borcu epeyce yüksek bir meblağ olduğundan, kulağına gelen habere göre, resimlediği salon bittiğinde emeğinin ve yeteneğinin ödülü olarak Papa'nın ona bir kırmızı şapka vereceğini duymuştu. (Çünkü Papa yeni kardinaller seçmeye çoktan karar vermişti ve bunlar arasında bazıları bu mevkii Raffaello kadar hak etmiyordu.)

Bu arada Raffaello gizli gönül maceralarına ara vermedi, ölçü ayar bilmeden zevk peşinde koştu. Bir defasında çok aşırıya kaçtı ve eve şiddetli ateşle döndü, doktorlar sıcak çarpması teşhisi koydular. Raffaello kendini tutamayışı konusunda sessizliğini korudu; bu yüzden de doktorlar, ressamın ihtiyacı olan enerji verici maddeleri vermek yerine, körü körüne, bitkin düşüp fenalaşana kadar Raffaello'yu hacamat ettiler. O da vasiyetini hazırladı: önce, iyi bir Hıristiyan olarak, metresine düzgün bir hayat sürebileceği olanakları bırakıp kadını uzaklara yolladı. Sonra malını mülkünü çömezleri arasında, yani her zaman çok sevdiği Giulio Romano, Il Fattore diye çağırdığı Floransalı Giovanni Francesco ve hakkında hiçbir şey bilmediğim, Urbino'dan gelen ve akrabası olan bir rahip arasında paylaştırdı. Daha sonra, servetinin bir kısmının, Santa Maria Rotonda'daki eski *tabernaculum* nişlerinden birinin yeni duvarlarla onarımında ve mermerden bir Meryem heykelinin olduğu bir altar yapımında kullanılmasını şart koştu. Defin ve ebedî istirahat yeri olarak da yine bu kiliseyi, diğer bir adla anılan Pantheon'u seçti. Malının mülkünün geri kalanını Giulio ve Giovanni Francesco'ya bıraktı, o dönemde Papa mahkemesinde *datarius*[152] olan Baldassare da Pescia'yı vasiyeti tenfiz memuru tayin etti. Günah çıkartıp nedamet getirdikten sonra Raffaello doğduğu günkü gibi bir Kutsal Cuma

152 Bağış, ödenek, izin vb. konularda doğrudan papayı temsil eden yüksek düzeyde bir görevli. (ç.n.)

günü son nefesini verdi. Öldüğünde otuz yedi yaşındaydı; yeteneğiyle dünyayı nasıl güzelleştirdiyse, ruhunun da şimdi cenneti süslediğinden emin olabiliriz.

Naaşı çalıştığı salonda yatarken, baş tarafına Kardinal De' Medici için yaptığı İsa'nın Suretinin Değişmesi resmi yerleştirildi. Bu yaşayan sanat yapıtının ressamın ölü bedeniyle birlikte yarattığı görüntü, orada bulunan herkesin yüreğini hüzünle doldurdu. Raffaello'nun anısına, kardinal daha sonra bu resmi San Pietro in Montorio kilisesinin başaltarına koydurttu. Burada Raffaello'nun yaptığı her şeyin asaletinden ötürü bu resim hep el üstünde tutuldu. Raffaello'ya soylu ruhunun lâyık olduğu şerefli bir cenaze töreni yapıldı, mezara giderken ona eşlik eden sanatçıların hepsi kederle ağladı.

Ölümü papalık sarayını da derin bir üzüntüye boğdu, birincisi, sağken Papa'nın Vekilharcı unvanını taşıması, ikinci neden de Papa tarafından çok sevilmesiydi. Papa ressam öldüğünde acı acı ağladı. Ne kutsanmış, ne mutlu bir ruh Raffaello'nunki! Herkes ondan söz etmeyi, yaptıklarına övgüler düzmeyi ve geride bıraktığı bütün çizimlere hayranlık duymayı seviyor. Bu soylu zanaatkâr öldüğünde resim sanatı da pekâlâ onunla birlikte ölebilirdi, çünkü Raffaello hayata gözlerini yumduğunda resim âdetâ kör kaldı.

Onun ardından hayata devam eden bizlere düşen, bize örnek olarak bıraktığı güzel yöntemi, daha doğrusu olağanüstü derecede kusursuz yöntemi taklit etmek olacaktır. Hem görevimizin gerektirdiği hem de onun değerine yaraşan davranış, yaptıklarını daima minnettarlıkla hatırlayıp onu şerefle anmaktır. Çünkü kuşkusuz Raffaello sayesinde sanat, renklendirme ve yaratıcılık hemen hemen hiç umulmayacak bir mükemmellik noktasına ulaşmıştır. Kimse Raffaello'yu aşabileceği umuduna kapılmasın. Gerçek bir sanat dostu olarak resme kazandırdığı yararların yanısıra, sağlığında, büyük adamlarla, orta düzeydekilerle ve aşağı tabakayla muhatap olurken nasıl davranmamız gerektiğini hep gösterdi bize. Olağanüstü yetenekleri arasında, içimi hayretle dolduran çok değerli bir yeteneğini de belirtmeliyim: ressam olarak bizlerin kişiliğine tümüyle yabancı bir olguyu mesleğimize getirme gücünü bahşetmiş ona Tanrı. Raffaello'yla çalışan zanaatkârlar doğal bir uyum ve uzlaşma ortamında yaşamaya başladılar. (Sadece sıradan yeteneğe sahip sanatçılar için değil büyük adam pozları takınan ressamlar için de geçerliydi bu ki emin olun resim işinde öyle tipler çıkıyor.) Raffaello'yu göre göre bütün kötü huyları yok olup gitti, her tür alçakça ve uygunsuz düşünce zihinlerinden silindi. Raffaello hayattayken bu uyum doruk noktasına ulaşmıştı; gidişat böyle oldu çünkü Raffaello'nun başarıları ve çelebiliği, her şeyden çok da yaradılışındaki sevecen nezaket, sanatçıların gönlünü fethetmişti. Raffaello öyle yumuşak ve şefkatliydi ki insanlar bir yana hayvanlar da onu seviyordu.

Söylendiğine göre, Raffaello'yu tanıyan bir ressam (hattâ tanımayan biri bile) ondan bir desen isterse büyük usta elindeki işi bırakıp yardım edermiş. Her zaman çok sayıda sanatçıya iş olanağı sağlamış, insanın meslektaşlarından ziyade öz evlatlarına duyduğu bir sevgiyle onlara yardım edip yol göstermişti. Evinden saraya gitmek için çıktığını gören olmamıştı hiç; her zaman, hepsi de becerikli ve mükemmel birer sanatçı olan elli ressam Raffaello'ya şeref verir, ona eşlik ederdi.

Kısacası Raffaello ressamdan çok bir hükümdar gibi yaşadı. Resim sanatı, erdemleri ve dehası aracılığıyla bu sanatı göklere yücelten bir zanaatkârın sadakatini kazanmakla son derece talihliydi. Bugün de Raffaello'nun izinden yürüyen çömezlere sahip olduğu için resim sanatı yine bahtiyardır. Çünkü Raffaello nasıl yaşanacağını, erdemi ve sanatı nasıl birleştireceğini onlara gösterdi; üstelik onun kişiliğindeki bu nitelikler muhteşem II. Julius'u ve cömert X. Leo'yu öylesine etkiledi ki yüce ve yüksek makamlarına rağmen ressamla yakın arkadaş olup ona her tür teveccüh ve lütfu gösterdiler. Onların yardım ve armağanları sayesinde Raffaello hem kendisi hem de sanatı için büyük onur kazandı. Raffaello'nun hizmetinde bulunanlar, ona bağlı çalışanlar da bahtiyar addedilebilir. Çünkü onun izinden kim gittiyse güvenli bir limana vardığını gördü. Aynı şekilde, gelecekte de Raffaello'nun yolundan yürüyenler bu dünyada şan şöhret kazanacaktır, hayatını örnek alıp öyle bir hayat sürerlerse de cennette mükâfatlandırılacaklardır.

Aşağıdaki mezar kitabesini Bembo, Raffaello için yazmıştır:

D.O.M.
RAPHAELI · SANCTIO · IOAN · F · VRBINAT ·
PICTORI · EMINENTISS · VETERVMQ · AEMULO
CVIVIS · SPIRANTEIS · PROPE · IMAGINEIS
SI · CONTEMPLERE
NATVRAE · ATQUE · ARTIS · FOEDVS
FACILE · INSEXPERIS
IVLII · II · ET LEONIS · X · PONTT · MAXX ·
PICTVRAE · ET · ARCHITECT · OPERIBVS
GLORIAM · AVXIT
VIXIT · AN · XXXVII · INTEGER · INTEGROS
QVO · DIE · NATVS · EST · EO · ESSE · DESIIT
VIII · ID · APRIL · MDXX
ILLE · HIC · EST · RAPHAEL · TIMVIT · QVO · SOSPITE · VINVI
RERVM · MAGNA · PARENS · ET · MORIENTE · MORI.[153]

153 Giovanni Santi Urbino oğlu Raffaello'nun anısına: Eski ustaların rakibi, büyük ressam: eğer bakarsanız neredeyse soluk alıp veren portrelerine, Doğayla Sanatın birleştiğini görürsünüz hemen. Resim ve mimarlıktaki başarılarıyla Yüce Papa Hazretleri II. Julius ve X. Leo'nun şan şöhretini daha da büyüttü. Otuz yedi yıl hayırlı bir ömür sürdü ve 6

Kont Baldesar Castiglione de Raffaello'nun ölümü üstüne şöyle yazdı:

Quod lacerum corpus medica sanaverit arte,
Hippolytum Stygiis et revocarit aquis,
Ad Stygias ipse est raptus Epidaurius undas;
Sic precium vitae mors fuit artifici.
Tu quoque dum toto laniatam corpore Romam
Componis miro, Raphael, ingenio,
Atque Urbis lacerum ferro, igni, annisque cadaver
Ad vitam, antiquum jam revocasque decus;
Movisti Superum invidiam, indignataque mors est,
Et quod longa dies paullatim aboleverat, hoc te
Mortali spreta lege parare iterum.
Sic miser heu! Prima cadis intercepte juventa,
Deberi et morti nostraque nosque mones.[154]

Nisan 1520'de doğumgününde bu dünyadan göçtü.
O Raffaello'dur ki sağlığında,
Kudretli Tabiat Ana ona yenilmekten korkmuştu
Ve öldüğünde, Tabiat da ölmekten korktu
Pietro Bembo (1470 – 1547) kardinal, şair ve edebiyat kuramcısı idi.

154 Hekimlik becerisiyle iyileştirmişti parçalanmış bedeni
Ve çağırmıştı Hippolytos'u Styks'in sularından geri
Ama Epidauros'un gururu Styks ırmağına kapılıp gitti
Ustanın ölümüyle hayatın diyeti böylece ödendi*
Sen de Raffaello, harikulade becerinle,
Roma'nın yarılmış kasnağını onardın,
Ateşin, kılıcın, yılların şehrimizde açtığı yarayı
Kadim güzellikleri canlandırarak kapattın,
Ama Tanrıların kıskançlığını uyandırdın
Ve Ölüm öfkelendi, kendi yasasına karşı koyarak
Zamanın ağır yürüyüşüyle ertelediği şeye,
Şimdi bir kez daha dirilmeliydin sen, ama ey bahtsız!
Gençliğin ilk çiçek açışında kesilip düştün,
Varımızla yoğumuzla hepimizin Ölüme yazgılı olduğunu hatırlattın bize.
Baldesar Castiglione (1478 – 1529) *Il libro del Cortegiano* (Saraylının Kitabı) adlı yapıtın yazarı.

* Efsaneye göre, Phaidra'nın kendisine tecavüz etti diye suçladığı oğlu Hippolytos, babası Theseus'un dileğiyle Poseidon tarafından gönderilen bir ejderin ürküttüğü atları yüzünden dizginlere dolanıp kayalara çarparak parçalanır, ama tanrıça Artemis'in isteği üzerine Epidauros'lu hekim Asklepios tarafından diriltilir. (ç.n.)

Floransalı ressam, heykeltıraş ve mimar MICHELANGELO BUONARROTI'nin Hayatı

1475 - 1564

Şöhretli Giotto ve onun okulunun elde ettiği başarılarla aydınlanmış bütün kudretli ve seçkin sanatçılar, talihin ve mutlu yaradılışlarının onlara bağışladığı yetenekleri dünyaya kanıtlamak için büyük çaba gösteriyorlardı. Hepsi yapıtlarında doğanın görkemini yansıtmaya ve kusursuz sanatsal sezgi ya da anlayışa olabildiğince erişmeye (çabaları boşuna olsa da) can atıyorlardı. Bu sırada cennetin şefkatli efendisi merhametle yeryüzüne baktı, yapılanların değersizliğini, yoğun ama sonunda meyva vermeyen çalışmaları, gece gündüzden ne kadar uzaksa gerçek sanattan o kadar uzak insanların haddini bilmezliğini gördü ve bizi hatalarımızdan kurtarmayı tasarladı. Dolayısıyla dünyaya her zanaat dalında yetenekli olan bir sanatçı göndermeye karar verdi; bu sanatçının yapıtları, desende mükemmelliğe (resimde hacim elde edecek şekilde doğru çizim yapma, kontur, ışık ve gölge kullanma yoluyla) nasıl ulaşılacağını, heykelde doğru muhakemenin nasıl yapılacağını, mimarlıkta konforlu, güvenli ve sağlıklı, göze güzel görünen, iyi oranlanmış ve zengin süslemeli binaların nasıl kurulacağını öğretecekti bizlere. Dahası, Tanrı bu sanatçıya gerçek ahlak bilgisini ve şiirsel ifade yeteneğini de bağışlamaya karar verdi, böylece herkes ona hayranlık duyacak, kusursuz örnek diye yaşamlarında, işlerinde, davranışlarında ve giriştikleri her şeyde onu model alacaktı, bu sanatçı tanrısal kabul edilecekti. Tanrı resim, heykel ve mimarlık gibi yüce bilim ve sanat dallarının uygulanmasında Toscana yaratıcılığının hep üstün geldiğini gördü çünkü Toscana'lılar sanatın çeşitli dallarına İtalya'nın bütün öbür halklarından çok daha fazla emek ve çaba harcıyorlardı. İşte bu yüzden Tanrı Michelangelo'nun Floransalı olarak doğmasını sağladı, böylece Floransa'nın zaten haklı bir şöhrete sahip olduğu başarıları yine o şehrin yurttaşlarından biri mutlak mükemmelliğe eriştirecekti.

Dolayısıyla Casenino'da, 1474 yılında, kaderi belirleyen ve uğurlu bir yıldız altında, Lodovico di Leonardo Buonarroti'nin iffetli ve soylu karısı



Michelangelo, *Son Yargı*, 1537-41, Sistina Şapeli, Vatikan.

bir erkek bebek doğurdu. O yıl Lodovico (Canossa kontlarının en soylu ve en eski ailesiyle akraba olduğu söyleniyordu), Arezzo piskoposluk bölgesindeki Sasso della Vernia yakınlarında (Aziz Francesco'da *stigmata*'nın belirdiği yer) Chiusi ve Caprese ilçesinde konuk yargıçtı. Çocuk 6 Mart Pazar günü, akşam sekiz sularında doğdu; babası, gökten ilham alarak ve oğlunda yaşam deneyiminin ötesinde, doğaüstü bir şey gördüğüne inanarak, daha fazla düşünmeden ona Michelangelo adını koymaya karar verdi. Bu durum çocuğun yıldız falında da açıkça görülüyordu, Merkür ve Venüs uyumlu açılarla Jüpiter evinde bulunuyordu, bir başka deyişle çocuğun zihni ve elleri yüce ve muhteşem sanat yapıtlarını biçimlendirmeye yazgılıydı. Lodovico görevini tamamlayınca Floransa'ya geri döndü, şehirden üç mil uzakta, bir aile çiftliğinin bulunduğu Settignano köyüne yerleşti. Ülkenin bu kesimi taş açısından, özellikle, çoğu yöre halkından olan taşçıların ve heykeltıraşların sürekli işlediği gri taş ocakları açısından çok zengindi. Michelangelo, ona sütannelik etsin diye taşçılardan birinin karısına verildi. Bu yüzden sanatçı bir defasında Vasari'yle konuşurken şaka yollu şöyle demişti:

"Giorgio, zekâm biraz iyiyse, senin memleketin Arezzo'nun kırlarının tertemiz havasında doğduğum içindir. Heykellerimi yaparken kullandığım çekiç ve keskiler de emdiğim ana sütünden geçti."

Zaman geçtikçe ve ailesi genişledikçe, Lodovico, düşük bir geliri olduğundan, kendini çok güç koşullar altında buldu ve oğullarını Yün ve İpek Loncalarına yerleştirmek zorunda kaldı. Michelangelo uygun yaşa geldiğinde Urbino'lu Francesco'dan ders alacağı ilkokula gönderildi. Ama çizim yapmaya o kadar kafasını takmıştı ki bütün vaktini bununla geçiriyordu. Sonuçta, akrabaları Michelangelo'nun zamanını onlar için hiç anlam taşımayan bir sanata vermesini köklü aileleri için yakışıksız buluyordu, bu yüzden çocuk, babasından ve ailenin yaşça büyük üyelerinden hep azar işitir, bazen de dayak yer oldu. İşte o sıralarda Michelangelo genç Francesco Granacci'yle arkadaşlık etmeye başladı, Granacci çocukken resim sanatını öğrenmesi için Domenico Ghirlandaio'nun[155] yanına gönderilmişti. Francesco Michelangelo'nun desene çok büyük bir yatkınlığı olduğunu gördü; onu çok sevdiğinden, sadece Floransa'da değil İtalya'nın her tarafında yaşayan en iyi ressamlardan biri olarak kabul edilen Ghirlandaio'dan ona her gün desenler getirmeye başladı. Sonuçta Michelangelo her geçen gün biraz daha tutkuyla bağlandı bu işe ve Lodovico, oğlunu çizim yapmaktan vazgeçirmeye zorlama umudu olmadığını anlayınca, oğlunun arzularını işe yarar hale getirmeye ve bu sanatı doğru dürüst öğrenmesini sağlamaya karar ver-

155 Domenico Ghirlandaio (1449 – 94) özellikle fresk alanında yetkin bir ressamdı, Floransa'da geniş bir aile atölyesi işletiyordu.

di. Dolayısıyla arkadaşlarının tavsiyesi üzerine, Michelangelo'yu Domenico Ghirlandaio'nun yanına çırak verdi.

Çırak verildiğinde Michelangelo on dört yaşındaydı. Aklıma gelmişken, Michelangelo'nun biyografisini 1550'den sonra (ben bu hayat hikâyelerini ilk kez kaleme aldığım sırada) yazan kişi, bazı kimselerin Michelangelo'yu şahsen tanımadıkları için onun hakkında asla doğru olmayan şeyler söylediklerini ve söz edilmesi gereken başka şeyleri de es geçtiklerini söylüyor.[156] Sözgelimi kendisi Domenico'yu kıskançlıkla suçluyor ve Michelangelo'ya hiçbir zaman yardım etmediğini ileri sürüyor. Ama bu suçlama, Michelangelo'nun babası Lodovico'nun Domenico'ya ait olan ve bugün mirasçılarının elinde bulunan kayıt defterlerinden birine yazdığı cümlelerden de anlaşılacağı üzere, düpedüz yalandır. Defterdeki kayıt şöyledir:

> 1488. Nisanın birinci günü, ben Lodovico di Leonardo Buonarroti, oğlum Michelangelo'yu Domenico ve David di Tommasodi Currado'ya gelecek üç yıllığına aşağıdaki koşullar altında çırak olarak verdiğimi kayda geçiyorum: adı geçen Michelangelo taahhüt edilen zaman zarfında yukarıda adı geçen kişilerin yanında resim sanatını öğrenmek ve uygulamak amacıyla kalacaktır, onların emirlerine itaat etmek zorundadır, David ve Domenico da bu üç yıl için, ilk yıl altı, ikinci yıl sekiz ve üçüncü yıl on olmak üzere Michelangelo'ya toplam yirmi dört florin (doksan altı liret) ödeyecektir.

Bunun altında yine Lodovico'nun elyazısıyla aşağıdaki kayıt yer alır:

> Yukarıda adı geçen Michelangelo Nisanın on altıncı günü iki altın florin aldı ve ben babası Lodovico di Leonardo onun hesabına on iki liret ve on iki soldi aldım.

Daha önce yazdığım her şeyin ve şimdi yazdıklarımın doğru olduğunu göstermek için bu pasajları doğrudan doğruya o defterden kopya ettim. Michelangelo'yla benden daha içli dışlı olanlar ya da onun daha yakın dostu ve daha sadık hizmetkârı olduğunu ileri sürenler bulunmayacağının farkındayım. Dahası, Michelangelo tarafından yazılmış ve bana gönderilmiş mektuplardan daha sevgi dolu ya da daha çok sayıda mektup yazabilecek birisinin olduğuna da inanmıyorum. Gerçeklerin hatırına böyle konu dışına çıktım, sanatçının hayat hikâyesinin geri kalanı için bu kadarı yeterli olsa gerektir. Şimdi biz tekrar Michelangelo'ya dönelim.

Michelangelo'nun yeteneklerinin ve kişiliğinin gelişimi, kendi ya-

156 Michelangelo'nun öğrencisi Ascanio Condivi'nin yazdığı ve bizzat Michelangelo'nun yakından denetlediği *Vita di Michelagnolo* [sic] *Buonarroti* (Michelangelo'nun Hayatı) 1553'te yayınlandı.

şıtı çocuklar için alışılmış olanın epeyce dışında işler yaptığını, sadece başka birçok öğrenciyi geride bırakmakla kalmayıp çoğunlukla ustasının başardıklarıyla rekabet ettiğini gören Domenico'yu şaşırttı. Bir seferinde Domenico'nun yanında öğrenim gören gençlerden biri Domenico'nun yapıtından birtakım örtülü figürleri mürekkeple kopya etmişti. Michelangelo bu gencin çizdiğini aldı, daha kalın bir kalem kullanarak figürlerden birinin konturları üstünden geçti ve figürü mükemmelliğe eriştirdi. İki üslup arasındaki farkı, hocasının yaptığını düzeltecek cesareti gösterecek kadar hevesli ve kendinden emin bu delikanlının üstün beceri ve muhakemesini görmek harikaydı. Bugün bu desen benim en değer verdiğim eşyalar arasında bulunmaktadır. Desen kitabım için o çizimi Michelangelo'nun elinden çıkma başka çizimlerle birlikte Granaccio'dan aldım. 1550'de Giorgio Vasari Roma'dayken söz konusu çizimi Michelangelo'ya gösterdi, sanatçı yaptığı işi tanıdı ve tekrar görmekten memnuniyet duydu. Alçakgönüllü bir şekilde, çocukken daha iyi çizim yapmayı bildiğini, şimdi ihtiyarken o kadarını beceremediğini söyledi.

Bir başka seferinde, Domenico Santa Maria Novella'nın ana şapelinde çalışırken, Michelangelo gelip yapı iskelesini, tezgâhları, çeşitli araçgereci ve malzemeyi, ayrıca orada çalışan bazı gençleri çizmeye başladı. Domenico geri döndüğünde Michelangelo'nun yaptıklarını görünce "Bu oğlan bu işi benden iyi biliyor" dedi. Bu kadar genç bir sanatçının kendini göstermesini sağlayan doğuştan gelme muhakeme duyusuna, delikanlının taklitteki özgünlüğüne ve becerisine hayret ederek kalakaldı. Kuşkusuz, yapıt, yılların deneyimine sahip bir sanatçıdan beklenecek bütün nitelikleri gözler önüne seriyordu. Bu durum, Michelangelo'nun içgüdüsel zarafetinin çalışma ve uygulamayla pekişmesinden kaynaklanıyordu. Sanatçı her geçen gün çok daha esin dolu yapıtlar ortaya koyuyordu. Sözgelimi, Alman sanatçı Martin'in[157] bir gravürünü işte o sıralarda kopya etti ve büyük ün kazandı. Michelangelo gravür Floransa'ya getirildikten kısa süre sonra, Aziz Antonios'u iblisler tarafından eziyet edilirken gösteren bu bakır gravürün mürekkeple çizilmiş mükemmel bir kopyasını yaptı. Sahneyi renkli olarak da resmetti; resimdeki tuhaf görünüşlü bazı iblisleri kopya etmek amacıyla, çarşıya gidip iblisler gibi fantastik pulları olan balıklar satın aldı. Bu kopyayı yaparken sergilediği beceri ona büyük bir şöhret kazandırdı. Michelangelo başka ustaların yapıtlarını da tam bir sadakatle kopya etti; kopyalarını hafifçe renklendirir ve tütsülemek gibi çeşitli yöntemler kullanarak zamanla kararmış görünmelerini sağlardı, böylece kopyalar orijinallerinden ayırdedilemezdi. Kopyalarını orijinalleriyle değiş tokuş edebilmek için böyle yapardı, orijinallere mükemmelliklerinden ötürü hayranlık duyar

157 Martin Schongauer (1453 – 91) Colmar'lı bir ressam ve gravürcüydü.

ve kendi yapıtlarında o orijinalleri geride bırakmaya çalışırdı, bu deneyler de sanatçıya ün kazandırdı.

O dönemde Muhteşem Lorenzo'nun büyük harcamalar yaparak topladığı ve Piazza di San Marco'daki bahçesinde koruduğu bütün güzel eski eserleri muhafazadan sorumlu kişi heykeltıraş Bertoldo idi.[158] Bertoldo Donatello'nun öğrencisi olmuştu. Lorenzo'nun onu hizmetinde bulundurmasının nedeni, birinci sınıf ressamlar ve heykeltıraşlar yetiştirecek bir okul kurmayı kafasına koymuş olmasıydı. Bertoldo'nun o çocuklara öğretmenlik etmesini, onların başında durmasını istiyordu. Bertoldo artık çalışamayacak kadar ihtiyarlamıştı, yine de çok deneyimli ve çok ünlüydü, sadece Donatello'nun döktüğü bronz vaiz kürsülerini parlattığı için değil, Floransa'da kimsenin aşık atamayacağı bir yetkinlikle bizzat yaptığı savaş sahnelerinin bronz dökümleri ve başka ufak tefek işlerden ötürü de tanınmış bir sanatçıydı. Dolayısıyla, coşkulu bir resim ve heykel âşığı olan Lorenzo, yetenek ve şöhret sahibi birçok çağdaş ressamla kıyaslanabilecek büyük ve soylu heykeltıraşlar bulamadığına üzülerek, az önce dediğim gibi kendisi bir okul kurmaya karar verdi. Bu nedenle Domenico Ghirlandaio'ya atölyesinde heykele yatkın genç varsa bahçesine göndermesini söyledi, gençler burada hem Lorenzo'yu, hem Domenico'yu, hem de bütün şehri onurlandıracak bir şekilde eğitilip yetiştirilecekti. Dolayısıyla Domenico Lorenzo'ya genç öğrencilerinden aralarında Michelangelo ve Francesco Granacci'nin de bulunduğu en iyi birkaçını gönderdi. Gençler bahçeye geldiklerinde Torrigiano'yu (Torrigiani ailesinden bir genç)[159] Bertoldo'nun yapsın diye verdiği birtakım kilden figürler üstünde çalışırken buldular. Michelangelo söz konusu figürleri gördükten sonra kendisi de bunlardan yapmaya heveslendi; Lorenzo oğlanın hırslı yaradılışını görünce ortaya koyacağı işler konusunda çok büyük umutlar beslemeye başladı. Michelangelo öyle cesaretlendirilmişti ki birkaç gün sonra bahçede bulduğu antika bir kır tanrısı başını mermerden kopya etmeye girişti. Kır tanrısının yüzü çok ihtiyar ve kırışıktı, burun zarar görmüştü, ağız gülüyordu. Michelangelo ilk defa keskiyi eline almasına ya da mermer üstünde ilk defa çalışmasına rağmen öyle iyi kopya etmeyi başardı ki Lorenzo şaşkına dönmüştü. Sonra Michelangelo'nun modelden biraz uzaklaşıp kendi hayal gücüne kulak vererek tanrının yüzüne bir ağız oyup buna dil ve dişler eklediğini görünce her zamanki hoş gülüşüyle güldü ve şöyle dedi:

"Ama eski insanların dişlerinin asla tamam olmadığını, dişlerinden hep birkaçının eksik olduğunu bilmen gerekirdi."

158 Giovanni di Bertoldo (y. 1420 – 91).

159 Pietro Torrigiano (1472 – 1528) İngiltere'de, özellikle VII. Henry'nin mezarı üstünde çalışmış olan Floransalı bir heykeltıraş.

Bu hükümdarı seven ve ondan korkan Michelangelo, tüm saflığıyla, Lorenzo gider gitmez kır tanrısının dişlerinden birini kırıp dişetini oydu, böylece diş düşmüş gibi duruyordu; sonra endişeyle Lorenzo'nun geri gelmesini bekledi. Michelangelo'nun saflığının ve becerisinin sonucunu gören Lorenzo bu olaya pek çok kereler güldü ve şaşılacak bir hikâye diye dostlarına anlatır oldu. Genç Michelangelo'ya yardım ve iyilikte bulunmaya karar verdi, önce babası Lodovico'yu çağırtıp oğlanı alıkoyup koyamayacağını sordu, kendi oğullarından biri gibi yanında yaşamasını istediğini ekledi. Lodovico bu teklifi seve seve kabul etti. Daha sonra Lorenzo, Michelangelo'ya kendine ait bir oda verilmesini ve Medici ailesinden biriymiş gibi sahip çıkılmasını sağladı. Michelangelo daima Lorenzo'nun sofrasında, ailenin oğullarıyla ve hükümdarın yanında yaşayan başka seçkin ve soylu kimselerle birlikte yemek yiyordu, Lorenzo da çocuğa her zaman büyük saygı gösterdi. Bütün bunlar Michelangelo Domenico'nun yanına yerleştirildikten sonraki yıl, çocuk on beş ya da on altı yaşındayken meydana geldi. Michelangelo, Muhteşem Lorenzo 1492'de ölene kadar, tam dört yıl Medici'lerin sarayında yaşadı. O dönemde Michelangelo'ya babasına da yardım edebilsin diye maaş olarak ayda beş duka altını veriliyordu. Lorenzo oğlanı mutlu etmek için ona mor bir pelerin verdi ve babasını gümrükte bir göreve getirdi. Doğrusunu isterseniz, bahçedeki bütün gençlere, yaşadığı sürece onları destekleyen bu soylu ve muhteşem yurttaşın cömertliği sayesinde değişik maaşlar veriliyordu. İşte o dönemde, seçkin bir edebiyatçı olan Poliziano'nun tavsiyesi üzerine, Michelangelo Lorenzo'nun kendisine verdiği bir mermer parçasına Herakles'in Kentauroslar'la Savaşı'nı oydu. Bu yapıt o kadar güzeldi ki günümüzde onu inceleyenlere genç bir adamın değil de ardında bol bol çalışma ve deneyim biriktirmiş büyük bir ustanın işiymiş gibi görünür bazen. Söz konusu yapıt günümüzde Michelangelo'nun hatırasına ithafen, onu nadir bir eser olarak el üstünde tutan yeğeni Lionardo tarafından korunmaktadır. Birkaç yıl önce Lionardo, evinde, amcasının hatırasına ithafen, yüksekliği iki kademden biraz fazla, alçak kabartma mermer bir Meryem de muhafaza ediyordu. Michelangelo bu alçak kabartmayı henüz gençken Donatello'nun tarzında yapmıştı, öyle iyi iş çıkarmıştı ki kabartmayı bizzat Donatello yapmış gibi görünüyordu, ama bundaki zarafet ve kompozisyon onun yaptıklarındakinden daha fazlaydı. Lionardo daha sonra bu yapıtı Dük Cosimo de' Medici'ye verdi, Michelangelo'dan geriye kalan tek alçak kabartma bu olduğu için dük, heykeli benzersiz olarak değerlendirmektedir.

Muhteşem Lorenzo'nun bahçesine dönecek olursak, mekân antika eserlerle doluydu, hem güzelliklerinden ötürü, hem de incelemek ve zevk almak için toplanmış mükemmel resimlerle baştan aşağı donatılmıştı. Michelangelo ötekilerden çok daha çalışkan olduğu, yaptığı her işte daima uyanık, gözüpek ve kararlı olduğu için bahçenin anahtarları onda duruyordu. Söz-

gelimi, Carmine kilisesinde Masaccio'nun resimlerinden hareketle desenler yaparak aylar geçirdi; Masaccio'nun resimlerini öyle bir muhakeme yeteneğiyle kopya etti ki zanaatkârlar ve desenleri gören başka herkes hayretler içinde kaldı, sanatçı şöhreti tattığı kadar hasete de maruz kalmaya başladı.

Söylenenlere bakılırsa, Michelangelo'yla dostluk kurmuş olan Torrigiano sanatçının kendisinden daha fazla onurlandırıldığını, işinde daha usta olduğunu görerek kıskançlık duyar oldu. En sonunda Torrigiano Michelangelo'yla alay etmeye başladı, burnuna öyle sert vurdu ki kırdı ve sanatçının ömrü boyunca geçmeyecek bir iz bıraktı. Başka bir yerde anlattığım gibi, Torrigiano bu yüzden Floransa'dan kovuldu.

Muhteşem Lorenzo ölünce Michelangelo geri dönüp babasıyla yaşamaya başladı, her tür yetenekli kimseyle dostluk kurmuş büyük bir adamın ölümünden dolayı yüreği keder doluydu. Babasının yanındayken, elde ettiği büyük bir mermer bloktan sekiz kadem yüksekliğindeki Herakles'i oydu, bu heykel uzun yıllar Palazzo Strozzi'de durdu. Çok beğenilen bu yapıt daha sonra (Floransa kuşatma altındayken) Giovanbattista della Palla tarafından Fransa'ya Kral François'ya gönderildi. Anlatılanlara göre, babası Lorenzo'nun vârisi olan Piero de' Medici kameolar[160] ya da oymalı taşlar gibi antika eşyalar satın almak istediğinde çoğunlukla yıllardır içli dışlı olduğu Michelangelo'yu çağırtıyordu. Bir kış Floransa'ya çok kar yağdığında Michelangelo'ya avlusunda kardan çok güzel bir heykel yaptırdı. Piero yeteneklerinden dolayı Michelangelo'ya birçok iyilikte bulundu, Michelangelo'nun babası önemli kimseler arasında oğluna bunca değer verildiğini görünce eskisinden çok daha şık giysiler vermeye başladı delikanlıya.

Floransa'daki Santo Spirito kilisesi için Michelangelo ahşap bir çarmıha gerili İsa figürü yaptı; bu heykel başaltarın yukarısındaki lünete yerleştirildi, günümüzde de hâlâ oradadır.[161] Michelangelo bu heykeli bazı odaları onun hizmetine açan başrahibi memnun etmek için yaptı. Sanatçı bu odalarda anatominin sırlarını keşfetmek üzere cesetlerin derisini yüzüyordu. Bu yolla, desen alanında daha sonra sergileyeceği müthiş yeteneklerini mükemmelleştirmeye başladı.

Medici'ler Floransa'dan sürülmeden birkaç hafta önce Michelangelo Bologna'ya hareket etmiş, sonra da yolculuğa devam edip Venedik'e gitmişti çünkü Piero de' Medici'nin saygısızlığını ve kötü yönetimini görünce, kendisinin Medici ailesiyle bağlantısı yüzünden başının derde gireceğini düşünmüştü. Venedik'te geçinmek için bir yol bulamayınca Bologna'ya geri döndü. Ama düşüncesizlik ederek şehrin kapısından girince tekrar çıkmak için gereken parolayı bilemedi. (Giovanni Bentivogli bir önlem olarak,

160 Kameo: Kabartma bezeli değerli taş. (ç.n.)

161 Bu heykel, akkavaktan oyulmuş olan ve Floransa'da 1963'te (tartışmalı biçimde) keşfedilen çarmıha gerili İsa figürüdür.

parolayı söyleyemeyen yabancıların elli Bologna lireti ceza ödemesini emretmişti.) Onaltılar Hükümeti'nden Giovanfrancesco Aldovrandi, başına bu tatsızlık gelip de cezayı ödeyecek parası olmayan Michelangelo'yu tesadüfen gördü, haline acıdı, hikâyesini dinledikten sonra salıverilmesini sağlayıp bir yılı aşkın bir süre kendi evinde sanatçıyı konuk etti. Bir gün Aldovrandi, Michelangelo'yu, Aziz Dominicus'un daha önceki heykeltıraşlar (Giovanni Pisano, daha sonra da Niccolò dell'Arca) tarafından gerçekleştirilen mezarını görmeye götürdü. İki figür eksikti: kollu, büyük bir şamdan tutan bir melek ve bir Aziz Petronius. İkisi de yaklaşık iki kadem boyunda olacaktı. Aldovrandi Michelangelo'ya bu figürleri yapacak cesareti olup olmadığını sordu, sanatçı olumlu yanıt verdi. Dolayısıyla Aldovrandi Michelangelo'ya mermer getirtti, o da iki figürü yaptı, bunlar mezardaki en güzel heykeller oldu. Aldovrandi bu iş için heykeltıraşa otuz duka altını ödedi.

Michelangelo bir yılı aşkın bir süre Bologna'da kaldı, Aldovrandi'nin nezaketinin karşılığını verebilmek için daha da uzun kalabilirdi. (Aldovrandi heykeltıraşı yeteneğinden ötürü bir sanatçı olarak seviyordu, bunun yanısıra Michelangelo'nun ona Dante, Petrarca, Boccaccio ve başka şairlerin yapıtlarını okurkenki Toscana şivesinden de çok hoşlanıyordu.) Ne var ki Michelangelo vaktini boşa harcadığını fark edince Floransa'ya dönmekten büyük mutluluk duydu. Orada, Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici için mermerden küçük bir Vaftizci Yahya yaptı. Bundan hemen sonra da bir başka mermer figür üstünde çalışmaya başladı: doğal büyüklükte, uyuyan bir Aşk Tanrısı. Heykel bittiğinde Baldassare del Milanese güzel bir yapıt diye bunu Lorenzo di Pierfrancesco'ya gösterdi, onunla aynı kanıyı paylaşan soylu, Michelangelo'ya şöyle dedi:

"Bu heykeli gömseydin ve eski görünmesini sağlayacak işlemleri yapsaydın, sonra da Roma'ya gönderseydin eminim ki antika sanılırdı, sen de buradakinden çok daha fazlasını kazanırdın."

Michelangelo'nun bunun üzerine heykeli bazı işlemlerden geçirdiği ve yapıtın antika gibi göründüğü söylenir, sanatçı her şeyi yapacak kadar yetenekli olduğuna göre bu hiç de şaşılacak bir şey değildir. Kimileri de Milanese'nin heykeli Roma'ya götürüp kendine ait bir üzüm bağına gömdüğünü, sonra da antika diye Kardinal San Giorgio'ya iki yüz duka altınına sattığı konusunda ısrar ederler. Bazı kimseler ise Milanese'nin Michelangelo'nun onun için yaptığı heykeli kardinale sattıktan sonra Pierfrancesco'ya yazıp ona Michelangelo'ya otuz kuron ödemesi gerektiğini, Aşk Tanrısı için sanatçının bu meblağı aldığını söylediğini ileri sürerler. Böylece Milanese hem kardinali, hem Lorenzo di Pierfrancesco'yu hem de Michaelangelo'yu aldatmıştır. Ama daha sonra kardinal bir görgü tanığından Aşk Tanrısı'nın Floransa'da yapıldığını duydu, bir haberci aracılığıyla olayın aslını öğrendi ve Milanese'nin temsilcisini parasını iade etmeye ve

heykeli geri almaya zorladı. Heykel daha sonra Dük Valentino'nun eline geçti, o da bu yapıtı Mantova Markizi'ne takdim etti. Markiz heykeli kendi yaşadığı yere götürdü, bugün de yapıt orada görülebilir. Kardinal San Giorgio olanlar konusunda sert eleştirilere maruz kalmaktan kaçamadı çünkü Michelangelo'nun çalışmasındaki apaçık mükemmelliği görememişti. İşin aslı şudur ki öbür koşullar eşit olduğunda, çağdaş sanat yapıtları da antikalar kadar güzeldir. Şeyleri nasıl olduklarına göre değil nasıl adlandırıldıklarına göre değerlendirmek kadar beyhude bir tutum yoktur. Ne var ki olgulardan ziyade görünüşleri önemseyen türden insanlar her çağda ortaya çıkıyor.

Yine de bu yapıt Michelangelo'nun şöhretine öyle katkıda bulundu ki heykeltıraş derhal Roma'ya, Kardinal San Giorgio'nun hizmetine girmeye çağrıldı ve onun yanında yaklaşık bir yıl kaldı ama güzel sanatlardan pek anlamayan kardinal Michelangelo'ya yapacak hiçbir iş vermedi.[162] O sırada, kardinalin ressam olan ve çok titiz bir şekilde tempera çalışan berberi, Michelangelo'yla dostluk kurdu. Berberin teknik çizim becerisi yoktu, Michelangelo onun için Aziz Francesco'yu gökten *stigmata*'yı aldığı sırada tasvir eden bir resim taslağı hazırladı. Berber çok dikkatli bir biçimde bu deseni ahşap pano üstüne resmetti; söz konusu resim San Pietro in Montorio kilisesine girince soldan ilk şapelde yer almaktadır. Michelangelo'nun yetenekleri o dönemde Jacopo Galli adındaki Romalı bir soylu beyefendi tarafından açıkça takdir edildi; bu seçkin kimse heykeltıraşa mermerden doğal büyüklükte bir Aşk Tanrısı, sonra da Baküs heykeli sipariş etti. Baküs heykeli on karış boyundadır, sağ elinde bir kupa, sol elinde de bir kaplan postu ve birkaç salkım üzüm tutmaktadır. Küçük bir satir üzümlerden biraz yemeye çalışır. Bu figürde Michelangelo'nun, özellikle bir gencin narinliğini, kadın formunun dolgunluğu ve yuvarlaklığıyla birleştirerek, çeşitli öğeler arasında olağanüstü bir uyum elde etmeye çalıştığı açıktır. Bu göz kamaştırıcı başarı Michelangelo'nun çağdaş dönemin bütün heykeltıraşlarını geride bırakabildiğini gösterdi. Roma'dayken giriştiği araştırmalar sayesinde öyle büyük bir beceri kazandı ki inanılmaz ölçüde zor problemleri çözebiliyor, en yüce kavramları zahmetsizce ve ustalık dolu bir tarzda ifade edebiliyordu; bu şekilde, sadece bu işleri değerlendirebilecek deneyimden yoksun kimseleri değil mükemmel yapıtlara alışık insanları da büsbütün hayrete düşürüyordu. O dönemde yaratılan bütün öteki yapıtlar Michelangelo'nun ortaya koyduklarıyla kıyaslandığında sıradan ve önemsiz görülüyordu. Sonuç olarak, Kardinal Rouen denilen Saint-Denis'nin Fransız kardinali[163], büyük Roma

162 Michelangelo Roma'ya ilk olarak 1496'da gitti. Hizmetinde bulunduğu papalar II. Julius (1503 – 13), X. Leo (1513 – 21), VII. Clemens (1523 – 34), III. Paulus (1534 – 49), III. Julius (1550 – 5), IV. Paulus (1555 – 9) ve IV. Pius (1559 – 65) idi.

163 Bu kişi, Saint-Denis manastırının başrahibi ve Santa Sabina kardinali Jean Villier de la Grolaie idi.

şehrinde kendisine yaraşır bir anıt bırakması için sanatçının ender rastlanan yeteneklerinden yararlanmaya can atıyordu, dolayısıyla Michelangelo'ya mermer bir Pietà[164] heykeli ısmarladı; bu heykel bitince, bir zamanlar Mars tapınağının bulunduğu San Pietro'daki Madonna della Febbre şapeline yerleştirildi. Ne kadar parlak olursa olsun hiçbir zanaatkârın ya da heykeltıraşın bu yapıtın zarafetini ya da tasarımını aşması, mermeri Michelangelo'nun sergilediği beceriyle yontup parlatmaya çalışması olanaksızdı. Çünkü Pietà, heykel sanatının bütün olanaklarının ve gücünün ortaya serilmesiydi. Bunu özellikle ortaya koyan öğe, yapıtın birçok güzel özelliğinin yanısıra (esin dolu kıvrımlı kumaşlar da bunlara dahildir) İsa'nın bedenidir. Daha büyük bir sanatsal ustalığı gösteren, daha güzel uzuvlara sahip bir başka beden bulmak, ya da kemiklerin üzerine gerilmiş kaslarında, damarlarında, sinirlerinde daha fazla ayrıntıyı yansıtan bir çıplağı, daha ölümcül bir cesedi bulmak olanaksız olurdu. Başın harika ifadesi, eklemlerdeki, kolların, bacakların ve gövdenin birbirine bağlanışındaki uyum, nabızların ve damarların incecik çizilişi öyle harika ki bir sanatçının elinin bu esin dolu ve hayranlık uyandırıcı yapıtı bunca kusursuz bir şekilde ve bu kadar kısa sürede gerçekleştirdiğine ilişkin inancımızı sarsıyor. Şekilsiz bir taş blokunun yaradılışın etten kemikten meydana getirmeyi nadiren başarabildiği bir kusursuzluğa vardırılması kuşkusuz mucizedir. Michelangelo bu yapıta öyle büyük bir sevgi ve çaba kattı ki (bir daha hiç öyle yapmayacaktı) adını Meryem'in göğsündeki kuşağa yazdı. Gerekçesi de şuydu: bir gün heykelin olduğu yere gitti ve Lombardiya'dan gelen kalabalık bir topluluğun yapıta övgüler düzdüğünü gördü. Topluluktan bir kişi bir başkasına heykeli kimin yaptığını sorunca "Milano'dan bizim Gobbo"[165] yanıtını aldı.

Michelangelo orada tek kelime etmeden durdu ama bütün çabalarının bir başkasına atfedilmesi çok tuhafına gitti. Bir gece, keskilerini yanına alıp kendini bir lambayla kiliseye kapattı ve adını heykelin üstüne kazıdı. Gerçeklik ve hayat dolu Pietà'yı ince ruhlu bir şair yerli yerinde şöyle tasvir ediyordu:

Bellezza ed onestate,
E doglia, e pieta in vivo marmo morte,
Deh, come voi pur fate,
Non piangete si forte,
Che anzi tempo risveglisi da morte.
E pur, mal grado supo,
Nostro Signore, e tuo

164 Pietà: Hıristiyan sanatında, özellikle heykelde, Bakire Meryem'i ölmüş İsa'yı kucağında tutarken gösteren tasvir. (ç.n.)

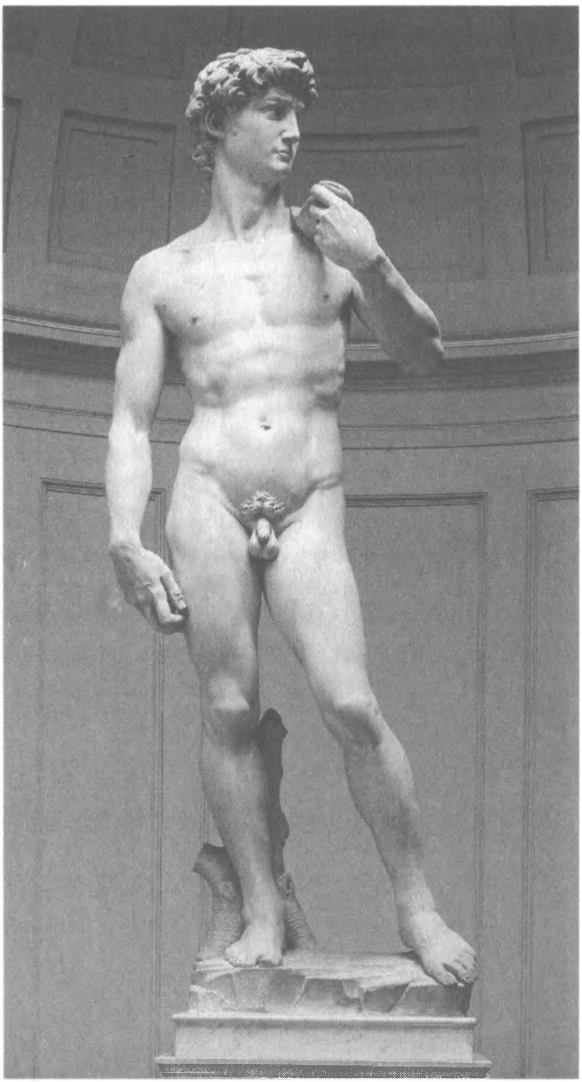
165 Cristoforo Solari.

Sposo, figliuolo e padre,
Unica sposa sua figliuola e madre.[166]

Bu yapıt Michelangelo'nun şöhreti konusunda harikalar yarattı. Elbette, sanatçının Meryem'i çok genç yaptığını söyleyen az çok ahmak bazı eleştirmenler var. Bekâretini lekesiz koruyanların uzun zaman taze ve genç kaldığını, İsa kadar dert çekenlerin de tersine uğradığını görememişler. Neyse, bu yapıt Michelangelo'nun dehasına daha önce yaptıklarından çok daha fazla şan şeref ve parlaklık kattı.

O sırada bazı arkadaşları Floransa'dan Michelangelo'ya yazıp geri dönmesi için ısrar ettiler çünkü Opera del Duomo'da duran bir mermer blokunu alabilecek olması kuvvetle muhtemeldi. O dönemde yaşam boyu *Gonfaloniere* seçilen Piero Soderini, mermeri Leonardo da Vinci'ye vermekten sık sık söz etmişti ama tam o sıralarda, bloku almaya çok heveslenen, dört dörtlük bir heykeltıraş olan Monte Sansovino'lu Andrea Contucci'ye vermeye hazırlanıyordu. O bloktan tam bir figür yontmak olanaksız göründüğü halde (sadece Michelangelo yeni parçalar eklemeksizin bunu deneyecek cesarete sahipti) Buonarroti söz konusu blok üstünde çalışmayı uzun yıllar önce arzulamıştı ve Floransa'ya geri döndüğünde mermeri almaya çalıştı. Mermer on sekiz kadem yükseklikteydi ama ne yazık ki Simone da Fiesole adında bir sanatçı dev bir figür yontmaya başlamıştı ve işi öyle yüzüne gözüne bulaştırmıştı ki bacaklar arasında bir delik açmış, bloku iyice berbat edip biçimsizleştirerek bırakmıştı. Dolayısıyla Santa Maria del Fiore'nin görevlileri (katedralin yapımından onlar sorumluydu) bloku bir kenara attılar, mermer olduğu yerde terk edilmiş halde yıllarca durdu ve süresiz olarak öyle kalacağa benziyordu. Ne var ki Michelangelo taşı tekrar ölçtü, duruşunu taşın biçimine uydurarak bloktan tatminkâr bir figür yontup yontamayacağını hesapladı. Sonra mermeri istemeye karar verdi. Soderini ve Opera del Duomo'nun görevlileri sanatçının taşı pek değerli bir şey olmadığı için almasına izin vermeyi kararlaştırdılar, taşın kendi binalarına bir yararı olmadığına göre, Michelangelo ne yaparsa yapsın bu berbat halinden ya da kırılıp parçalanmış halinden değerli olacağını düşündüler. Dolayısıyla Michelangelo genç Davud'u elinde sapanla gösteren balmumundan bir model yaptı. Bu yapıtın Saray için bir özgürlük sembolü olması isteniyordu. Davud halkını nasıl koruyup onları âdilce yönettiyse Floransa'ya hükmedenlerin de şehri canla başla savunup adaletli bir şekilde yönetmesi

166 Şiir, şair ve madrigal şarkıcısı Giovan Battista Strozzi il Vecchio'nun kalemindendi ve çok anlaşılmazdı. Kabaca ve sözcüğü sözcüğüne şöyle çevrilebilir: "Güzellik ve iyilik. Keder ve merhamet, ölü mermerde diri, Böyle yüksek sesle ağlama, ölümden vaktinden önce uyanmasın, Kendine rağmen, Efendimiz, ve Eşin, oğlun ve baban, Ah bakire, tek eş, kız evlat ve ana."



Michelangelo, *Davud*, 1504, Galleria dell'Accademia, Floransa.

gerektiğini simgeliyordu. Michelangelo Santa Maria del Fiore'nin inşaat işleri bürosunda, mermerin çevresine kalas ve çatkılardan bir bölme dikerek heykel üstünde çalışmaya başladı, sürekli çalışarak kimsenin görmesine izin vermeden kusursuz bir şekilde tamamladı.

Söylediğim gibi Simone mermeri çatlatıp biçimsizleştirmişti, Michelangelo bazı yerlerinde istediği gibi çalışamıyordu, dolayısıyla Simone'nin baş-

langıçta yaptığı birtakım keski izlerini mermerin kenarlarında olduğu gibi bıraktı, bunlar bugün hâlâ görülebilir. Enine boyuna düşünüldüğünde, Michelangelo ölüme terk edilen bir şeyi hayata döndürerek mucize yaratmıştı.

Heykel bittikten sonra büyük boyutlu olması, Piazza della Signoria'ya nasıl taşınacağı konusunda bitmek bilmez tartışmalara yol açtı. Ne var ki Giuliano da Sangallo kardeşi Antonio ile birlikte çok güçlü ahşap bir yapı iskelesi kurdu, mermeri bu iskeleye halatlarla astılar, böylece yerinden hareket ettirildiğinde kırılmadan hafifçe sallanacaktı. Sonra, yere döşenen kalasların üstünden heykeli vinçlerle çektiler ve yerine yerleştirdiler. Sangallo, asılı figürü tutan halata aşağı-yukarı inip çıkabilen bir ilmek attı, ağırlık artınca ilmek de sıkılıyordu. Bu güzel ve akıllıca bir düzenekti. (Kitabımda, ağırlıkları asmak için kullanılan bu hayranlık verici, kuvvetli ve güvenli düzeneğin onun elinden çıkma bir çizimi bulunmaktadır.)

Piero Soderini, Davud'u yerinde görünce memnun oldu ama Michelangelo rötuş yaparken Soderini burnun fazla kalın olduğunu düşündüğünü belirtti. Sancaktarın Dev'in arkasında durduğunu ve bulunduğu yerden figürü doğru dürüst göremediğini fark eden Michelangelo, adamı memnun etmek için heykelin omuz hizasındaki iskeleye tırmandı, sol eline bir keski aldı, kalasların üstündeki mermer tozundan da avuçladı, heykelin hiçbir yerini değiştirmeden keskiyle hafifçe burna vururken tozu azar azar döktü. Aşağıya, artık heykele bakmayan Sancaktar'a bakıp şöyle dedi:

"Şimdi bakın lütfen."

"Oo, böyle çok daha iyi oldu" diye karşılık verdi Soderini. "Şimdi gerçekten can verdiniz heykele."

Bunun üzerine Michelangelo, pek bilgili göründüğünü sanan ama saçma sapan konuşan şu eleştirmenlere acıyarak aşağı indi. Yapıt en sonunda tamamlandığında sanatçı herkesin görmesi için heykelin üstündeki örtüyü kaldırdı. Hiç kuşkusuz bu figür, eski ya da yeni, Yunan ya da Roma yapımı bütün öbür heykelleri gölgede bıraktı. Bitmiş yapıtın tatminkâr oranları ve güzelliği öyleydi ki ne Roma'daki Marforio, ne Belvedere'nin Tiber'i ve Nil'i ne de Monte Cavello'nun devasa heykelleri Michelangelo'nun Davud'uyla kıyaslanabilirdi. Bacakların konturları ustalıkla çizilmiş, gövdenin narin yan tarafları çok güzel biçimlendirilmiş, uzuvlar gövdeye kusursuzca bağlanmıştı. Bu figürün zarafeti ve duruşundaki dinginlik asla aşılamadı, uyumlu orantıları ve güzelliği geri kalan özellikleriyle atbaşı giden ayakların, ellerin ve başın da daha iyisi yapılamadı. Kesinlikle Michelangelo'nun Davud'unu gören kimsenin, sağ ya da ölü hiçbir heykeltıraşın hiçbir yapıtını görmeye ihtiyacı yoktur.

Davud (Piero Soderini bu heykel için Michelangelo'ya dört yüz kuron ödedi) 1504 yılında yerine yerleştirildi. Michelangelo'nun heykeltıraş olarak ününü pekiştirdi, sanatçı da çalışmaya devam ederek Sancaktar için bronz-

dan çok zarif bir Davud yaptı, Soderini bunu Fransa'ya gönderdi. O dönemde Michelangelo iki yuvarlak mermer parçası üstünde de çalıştı (ama bitirmedi); biri Taddeo Taddei için (günümüzde bu yapıt Taddei'nin evindedir), öbürü de Bartolommeo Pitti için (kozmografi ve başka konularda, özellikle resimde müthiş bir öğrenci olan Monte Oliveto'lu Fra Miniato Pitti bu yapıtı sevgili arkadaşı Luigi Guicciardini'ye verdi). Söz konusu yapıtlar büyük bir hayranlık ve takdir topladı. Bunlara ek olarak, Michelangelo Santa Maria del Fiore'nin inşaat işleri bürosunda Aziz Matta'nın mermer bir heykelini yapmaya başladı. Tamamlanmamış bu heykel, öbür heykeltıraşlara hiç hata yapmadan mermerden nasıl heykel yontulduğunu, taşı akıllıca kesip çıkararak figürün aşama aşama nasıl mükemmeleştirildiğini ve gerektiğinde yapılanın değiştirilebildiğini öğreten kusursuz bir sanat yapıtıdır.

Michelangelo, Mouscron ailesine mensup birtakım Flaman tüccarların isteği üzerine bronzdan döktüğü bir Meryem tondosu[167] da yaptı. Kendi ülkelerinde son derece seçkin insanlar olan bu tüccarlar sanatçıya yüz kuron ödemede bulunarak yapıtı Bruges'e gönderdiler. Daha sonra, eski ya da çağdaş sanatçıların ürettiği güzel yapıtlara sahip olmayı seven Angelo Doni adında bir Floransalı, dostundan onun için bir şey yapmasını arzu etti. Dolayısıyla Michelangelo yuvarlak bir Meryem resmi üstünde çalışmaya başladı. Bu resim Meryem'i diz çökmüş olarak ve çocuk İsa'yı Hz. Yusuf'a uzatırken gösterir. İsa'nın annesi başını çevirmiş, oğlunun üstün güzelliğini, olağanüstü bir gönül ferahlığı havasıyla, dikkatle seyretmektedir. Bu duygusunu sevgiyle paylaşan Hz. Yusuf da, yüzündeki bakıştan görebileceğimiz gibi, çocuğu aynı şefkat, muhabbet ve huşuyla tutar. Michelangelo bu başarısıyla yetinmeyip, resimdeki müthiş ustalığını sergilemek için arka plana, kimisi uzanmış, kimisi ayakta ve oturmuş birtakım çıplak figürler resmetti. Bu yapıtı öyle bir titizlik ve gayretle meydana getirdi ki resim hiç kuşkusuz sanatçının yaptığı pek az pano resmi arasında en güzel ve mükemmeli olarak değerlendirilmektedir. Resim hazır olduğunda Michelangelo yapıtı sarıp sarmalayarak yetmiş duka ücret istediğini belirten bir notla birlikte Angelo'nun evine gönderdi. Parasına puluna pek dikkat eden Angelo bir resme bu kadar para harcaması istendiğine bozuldu, oysa aslında yapıtın çok daha fazla edeceğini biliyordu. Ulağa kırk duka vererek bu tutarın yeterli olduğunu söyledi. Bunun üzerine Michelangelo parayı geri gönderip Angelo'nun ya yüz duka vermesi ya da resmi iade etmesi gerektiğini belirten bir haber yolladı. Resmi beğenen Angelo "Peki, yetmiş veririm" dedi.

Ne var ki Michelangelo hiç memnun olmadı. Gerçekten, Angelo güvenini sarstığı için, en başta istediğinin iki katını istedi, yani Angelo resmi almak istiyorsa yüz kırk duka vermeliydi.

167 Tondo: Yuvarlak biçimli resim ya da kabartma (ç.n.)

Büyük ressam Leonardo da Vinci (onun hayat hikâyesinde anlattığım gibi) Meclis Salonu'nda çalışırken o sırada Sancaktar olan Piero Soderini Michelangelo'nun yeteneklerini takdir ederek salonun yarısını resimleme işini ona verdi. İşte bu yüzden Michelangelo Leonardo'yla rekabete girerek öbür duvarı boyadı, Pisa savaşından bir sahneyi konu edinmişti. Bu proje için Michelangelo Kumaş Boyacıları Loncası'nın Sant'Onofrio Hastanesi'ndeki bir odasını kullandı, önce hiç kimsenin görmesine izin vermediği geniş bir taslak üstünde çalışmaya başladı. Çıplak erkeklerle doldurduğu bu taslakta, onları sıcak yüzünden Arno ırmağında yıkanırken birdenbire düşman saldırısı üzerine karargâhta alarm verildiği sırada tasvir etti. Askerler sudan dışarı fırlayıp giyinirken Michelangelo'nun esinli eli, kimisini yoldaşlarına yardım getirmek amacıyla alalecele silahlanırken, kimisini göğüs zırhlarını bağlayıp tuttururken, birçoğunu başka zırh parçalarını takarken, daha birçoklarını da at üstünde dövüşmeye dalarken gösterdi. Geri kalan figürlerden biri, başına gölge yapsın diye sarmaşıktan bir taç takmış olan ihtiyar bir adamdır. Yere oturmuş çoraplarını çekiştirir ama giyemez çünkü bacakları ıslaktır, askerlerin naralarını ve gürültü patırtısını, davulların çalınışını işittikçe çorabının tekini zorla giymeye çabalar. Yüzündeki sinirler ve kaslar ve çarpılmış ağzı bütün vücuduyla harcadığı delice çabayı ve emeği yansıtır. Ayrıca bazı davulcular ve başka çıplak figürler de vardır, giysilerini tortop etmiş savaşmaya acele etmektedirler, bunlar çeşitli duruşlarda tasvir edilmiştir: kimi dimdiktir, kimisi diz çökmüş ya da öne uzanmıştır, ya da iki pozisyon arasında bir yerlerdedir, hepsi de en zor kısaltımları sergiler. Çeşitli şekillerde çizilmiş birçok figür grupları da vardır: kimisinin konturları karakalemle çizilmiştir, kimisinin taslağı birkaç fırça darbesiyle yapılmıştır, kimisi aşama aşama gölgelendirilmiş ve kurşun beyazıyla belirginleştirilmiştir. Michelangelo sanatı hakkında ne çok şey bildiğini göstermek için bu resmi yaptı. Resim taslağını gördüklerinde bütün öbür sanatçılar hayret ve hayranlığa kapıldılar çünkü yapıt resim sanatının ulaşabileceği mükemmelliğin açığa vurulmasıydı. Bu esin dolu figürleri gören insanlar Michelangelo'nun kendisi ya da başkası tarafından bunların asla aşılamadığını, kimsenin bir daha bu yüceliklere erişemeyeceğini belirtirler. Buna can-ı gönülden inanılabilir, çünkü taslak bitip de Michelangelo'ya onur verecek biçimde Sala del Papa'ya, bütün sanatçıların müthiş tezahüratlarıyla taşındıktan sonra, resmi inceleyip figürleri kopyalayanların (Floransa'da yerli sanatçılar ve başkaları yıllarca böyle kopya yaptılar) kendileri de mükemmel ressamlar oldu. Bildiğimiz gibi resim taslağını inceleyenler arasında Aristotile da Sangallo (Michelangelo'nun arkadaşı), Ridolfo Ghirlandaio, Urbino'lu Raffaello Sanzio, Francesco Grancacci, Baccio Bandinelli ve İspanyol sanatçı Alonso Beruguete vardı. Onları Andrea del Sarto, Franciabigio, Jacopo Sansovino, Rosso, Maturino, Lorenzetto ve Tribolo (o zaman

çocuktu), ayrıca Jacopo da Pontormo ve Perin del Vaga izledi. Bütün bu kimseler önde gelen Floransalı sanatçılardı.

Zanaatkârlar için böylece bir okul haline gelen resim taslağı Medici'lerin sarayında büyük üst salona kondu. Ama bu, zanaatkârların eline düşüncesizce verildiği anlamına geliyordu. Dük Giuliano hastalanınca resim de kimseye haber verilmeden paramparça yırtıldı. Günümüzde çeşitli yerlere dağılmış durumdadır. Sözgelimi bazı parçalar Mantova'da Uberto Strozzi'nin konağında görülebilir. Bu Mantovalı soylu beyefendi parçaları büyük bir hürmetle muhafaza etmektedir. Hiç kuşkusuz, bunları gören herkes resmin insansal değil tanrısal bir kökeni olduğunu düşünmeye eğilim gösterir.

Michelangelo, Pietà'sı, Floransa'daki devasa Davud heykeli ve bu resim taslağı dolayısıyla o kadar ün kazandı ki 1503'te VI. Alexander ölüp de yerine II. Julius Papa seçildiğinde (o sırada Buonarroti yaklaşık yirmi dokuz yaşındaydı) Julius çok lütufkâr davranarak mezarını yaptırmak üzere sanatçıyı Roma'ya çağırttı. Michelangelo'ya yolculuk masrafları için Papa'nın temsilcisi tarafından yüz kuron verildi. Ne var ki Michelangelo Roma'ya vardıktan sonra aylar boyunca kendisinden herhangi bir iş istenmedi. Ama en sonunda Papa, Michelangelo'nun yaptığı tasarımı mezarı için seçti. Bu tasarım Michelangelo'nun dehasının dokunaklı bir kanıtıydı, çünkü güzellik ve görkem, süslemelerin bolluğu ve heykellerin zenginliği açısından gelmiş geçmiş bütün antikçağ ya da imparatorluk mezarlarını geride bırakıyordu. Papa Julius tasarımı görünce daha büyük bir heves ve hırsa kapılarak Roma'daki San Pietro kilisesini yeniden inşa ettirip mezarını içine yaptırtmaya karar verdi.

Dolayısıyla Michelangelo çok büyük umutlarla işe koyuldu, her şeyden önce iki yardımcıyla Carrara'ya bütün mermeri çıkarttırmaya gitti, bunun için de Floransa'daki Alamanno Salviati'den bin kuron aldı. Dağlarda geçirdiği sekiz ay boyunca para ya da erzak olarak başkaca bir şey almadı. Taş kütlelerinden esinlenerek, tıpkı eski sanatçıların yaptığı gibi kendisinden bir hatıra bırakmak amacıyla taş ocaklarında devasa heykeller yontmak için birçok fantastik fikirler geliştirdi. İstenen bütün mermeri seçtikten sonra bunu gemiye yükletip Roma'ya götürdü; orada taş blokları, Santa Caterina çevresinde, Castel Sant'Angelo'ya giden geçitle kilise arasında San Pietro meydanının yarısını doldurdu. Michelangelo kalede figürleri meydana getirmek ve mezarın geri kalanını yapmak için yerini hazırlamıştı, Papa rahatça gelip onu çalışırken görebilmek için geçitten odaya bir asma köprü inşa edilmesini emretmişti. Bu köprü papayla sanatçının arasında büyük bir samimiyet doğmasına yol açtı ancak zamanla papanın Michelangelo'ya gösterdiği teveccüh sanatçıya epeyce sıkıntı, hattâ işkence yarattı ve heykeltıraşın meslektaşları arasında büyük haset doğurdu.

Michelangelo bu yapıttan hareketle Julius'un sağlığında ve ölümünden sonra dört heykel gerçekleştirdi, birazdan anlatacağım gibi sekiz heykel de sadece taslak halindeydi. Mezarın tasarımı Michelangelo'nun olağanüstü yaratıcılık gücünü örneklediğine göre burada onun izlediği planı tasvir edeceğiz. Bir ihtişam duygusu vermek için mezarın dört taraftan görülebilecek şekilde bağımsız durmasını istedi. Anıtın yüzleri bir tarafta yirmi dört kadem, öbüründe otuz altı kademdi, dolayısıyla boyutu bir buçuk kare biçimindeydi. Mezarın öbür tarafında çepeçevre bir dizi niş vardı, bunlar birbirinden bitiş figürleriyle (ortadan yukarı doğru giydirilmiş figürler) ayrılıyordu ve bu figürler başlarıyla ilk kornişi destekliyordu. Her figürün, ona zincirle bağlı, ilginç ve tuhaf bir duruşta tasvir edilmiş, tabanın çıkıntısında duran bir çıplak kölesi vardı. Bu köleler Papa'nın boyunduruk altına aldığı ve Apostolik Kilise'ye itaat eder hale getirdiği bütün eyaletleri temsil ediyordu. Bütün temel sanat ve bilimleri[168] temsil eden, yine zincire vurulmuş başka birçok heykel de vardı; bu şekilde tasvir edilmiş olmaları, onları şerefli bir şekilde kullanan papa gibi ölüme boyun eğdiklerini gösteriyordu. İlk kornişin köşelerindeki dört büyük figür, Faal Hayat'la Tefekkür Hayatı'nı, Aziz Pavlus'u ve Musa'yı temsil ediyordu. Mezar kornişin üstünde gitgide küçülen basamaklarla yükseliyordu, süslemeli bronz bir friz, başka figürler, *putto*'lar ve çepeçevre süslemeler vardı. En tepede yapıyı tamamlayan iki figür yer alıyordu, biri gülümseyen ve omzunda bir tabut tutan Cennet, öbürü de yeryüzü tanrıçası Kybele idi. Kybele böylesine büyük bir adamın ölümüyle bütün erdemlerinden yoksun bırakılmış bir dünyada kalmak zorunda olduğu için kederli görünürken, buna karşılık Cennet, papanın ruhu göksel mutluluğa eriştiği için sevinirken tasvir edilmiştir. Mezar içine girilip dörtgenin sonunda nişler arasından çıkılabilecek biçimde düzenlenmişti, iç kısım ise bir tapınak gibi kıvrılan bir oval şeklindeydi. Papa'nın naaşının konulacağı lahit ortaya yerleştirilecekti. Son olarak da, öbür sahneleri, *putto*'ları ve süslemeyi, zengin oymalı kornişleri ve öbür mimari öğeleri saymazsak, mezarda kırk heykel bulunacaktı. Michelangelo işi hızlandırmak için mermerin bir kısmının Floransa'ya götürülmesini ayarladı, Roma'daki sıtmadan kaçınmak için zaman zaman yazı Floransa'da geçirmek niyetindeydi; dolayısıyla Floransa'da yapıtın, en ufak ayrıntısına kadar birkaç bölüm halinde bir yüzünü tamamladı. Roma'da kendi eliyle, gerçekten esin dolu iki köleyi ve asla aşılamamış başka heykelleri bitirdi. Bu köle figürleri mezar için hiç kullanılmayınca, Michelangelo tarafından evinde hasta yatan Roberto Strozzi'ye verildi. Daha sonra söz konusu köleler armağan olarak Kral François'ya gönderildi, bugün o iki heykel Fransa'da Écouen'da bulunmaktadır. Michelangelo Roma'da sekiz, Floransa'da beş heykelin tas-

168 Klasik çağın temel sanat ve bilimleri (Lat. *artes liberales,* "özgür sanatlar") şunlardır: gramer, diyalektik, retorik, aritmetik, geometri, müzik, astronomi. (ç.n.)

lağını hazırladı, bir de bir kölenin üstüne çıkmış bir Zafer figürü yaptı, bu heykel taslaklarının hepsi, Michelangelo'nun yeğeni Lionardo tarafından Dük Cosimo'ya verilmiştir ve günümüzde onun elindedir. Ekselansları, Zafer heykelini sarayının Vasari tarafından resimlenen Büyük Salon'una yerleştirdi. Michelangelo ayrıca Musa'yı da yonttu; Musa, on kadem yüksekliğinde, mermerden yapılma güzel bir heykeldi. Bu heykel hiçbir çağdaş yapıtla (aslında eski dünyanın heykelleriyle de) kıyas kabul etmez. Çünkü çok vakur bir biçimde oturmuş Musa bir kolunu tek eliyle kavradığı levhalara dayamıştır, öbür eliyle de uzun bukleler halinde dökülen sakalını tutar. Sakal mermerden öyle ince yontulmuştur ki kıllar (heykeltıraş için temsil edilmesi son derece zordur) tüy gibi ve yumuşaktır ve öyle ayrıntılıdır ki Michelangelo keski yerine fırça kullanmış gibi görünür. Dahası, Musa'nın yüzü çarpıcı ölçüde yakışıklıdır; peygamber, azizlere ve krallara yaraşır bir yüz ifadesine bürünmüştür. Aslında bu yüz öyle göz kamaştırıcı, öyle ışıl ışıl 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. Üstüne üstlük, Musa'nın üstündeki kıvrımlı kumaşlar etek kısmında çok güzel kıvrımlarla yontulup tamamlanmıştır. Kaslı kollar, kemik ve kirişleriyle eller öyle olağanüstü bir güzelliktedir, bacaklar, dizler ve ayaklara öyle titizlikle biçimlendirilmiş çorap ve çarıklar giydirilmiştir, yapıtın her bölümü öyle ustalıkla tamamlanmıştır ki Musa her zamankinden daha çok bugün gerçekten Tanrı'nın yoldaşı diye adlandırılabilir. Zira, Michelangelo'nun yeteneği aracılığıyla Tanrı herkesinkinden önce Musa'nın bedenini Diriliş için yenileyip hazırlamak istemiştir. Yahudiler her Şabbat'ta tıpkı sığırcık sürüleri gibi kadınlı erkekli gittikleri şekilde oraya gidip heykeli ziyarete ve tapınmaya devam etsinler çünkü insansal değil daha ziyade tanrısal bir şeye tapınıyor olacaklar.

Sonunda her şey kararlaştırıldı ve yapıtın bitirilmesi yaklaştı, daha sonra, dört cepheden biri, daha kısa bir cephe, San Pietro in Vincoli'ye dikildi. Söylenenlere göre Michelangelo mezar üstünde çalışırken Carrara'da kalan mermerler Roma'daki Ripa Grande limanına getirilmiş, sonra da San Pietro meydanına taşınmış. Taşıyanlara ücret ödenmesi gerektiğinden Michelangelo (genellikle yaptığı gibi) Papa'yı görmeye gitmiş. Ama o gün Papa Hazretleri Bologna'yla ilgili bazı önemli işlerle uğraştığından Michelangelo eve geri dönüp mermer için ödemeyi kendisi yapmış, Papa Hazretlerinin ona bu tutarı dosdoğru vereceğini düşünmüş. Sonra bir başka zaman bu konuyu konuşmak için tekrar Papa'ya gitmiş ama girişte zorlukla karşılaşmış çünkü uşaklardan biri sabırlı olması gerektiğini, kendisine onu içeri almaması konusunda emir verildiğini söylemiş. Tesadüfen orada bulunan bir piskopos bunu duyunca uşağa dönüp "Bu adamın kim olduğunu bilemezsin" demiş.

"Ben onu çok iyi tanıyorum" diye karşılık vermiş uşak, "ama üstlerim ve Papa tarafından bana söyleneni yapmak işimin gereği."

Bu tutum daha önce hiç böyle bir muameleyle karşılaşmamış olan Michelangelo'yu çileden çıkarmış; heykeltıraş, sinirli bir şekilde, uşağa, Papa Hazretleri gelecekte onu görmek isterse başka yere gitmiş olacağını bildirmesini söylemiş. Sonra çalıştığı yere geri dönmüş, evdeki her şeyi Yahudilere satıp ardından Floransa'ya gelecek iki hizmetkârı geride bırakarak, güneş battıktan iki saat sonra posta atlarıyla yola çıkmış. Floransa topraklarındaki Poggibonzi'ye vardıktan sonra Michelangelo kendini güvende hissetmiş. Ama çok geçmeden Papa'dan sanatçıyı geri getirmesi yolunda talimat almış beş haberci gelmiş. Bütün üstelemelerine ve ceza tehdidiyle Roma'ya dönmesini emreden mektuba rağmen Michelangelo söylenenlerin tek kelimesini bile dinlemeyi reddetmiş. Ne var ki sonunda haberciler sanatçıyı Papa Hazretlerine yanıt olarak bir-iki satır yazmaya ikna etmişler, Michelangelo mektubunda bağışlanmayı dileyerek Papa'nın huzuruna bir daha asla dönmeyeceğini çünkü Papa'nın kendisini bir caniymiş gibi kovduğunu, sadık hizmetinin böyle bir muameleyi hak etmediğini ve Papa'nın kendisine hizmet edecek başkasını bulması gerektiğini yazmış.

Michelangelo Floransa'ya varınca, orada kaldığı üç ay boyunca Büyük Salon için yaptığı ve Piero Soderini'nin icra etmesini istediği resim taslağını tamamlamaya vakfetti kendini. Ne var ki bu süre boyunca, Papalıktan gelen ve Michelangelo'nun Roma'ya geri gönderilmesini emreden üç resmî yazı Signoria'ya ulaştı. Papa'nın hararetini görünce, Michelangelo ona güvenmediği için İstanbul'a gidip Osmanlı Padişahı'na hizmet etmeye niyetlendi. Padişah İstanbul'dan Pera'ya bir köprü inşa etmek için bazı Fransiskenler aracılığıyla Michelangelo'nun hizmetinden yararlanmaya can atıyordu. Ne var ki sanatçı Floransa'nın kamu görevlisi olarak, elçi unvanıyla korunarak gidip Papa'yla görüşmeye Piero Soderini tarafından istemeye istemeye ikna edildi. En sonunda Sancaktar, heykeltıraşı Papa'ya takdim edilmesi için kardeşi Kardinal Soderini'ye tavsiye etti ve onu Bologna'ya gönderdi. Papa Hazretleri Roma'dan çoktan Bologna'ya gelmişti.

(Michelangelo'nun Roma'dan kaçışı için başka bir açıklama daha verilir: Papa heykeltıraşa kızdı çünkü Michelangelo hiçbir yapıtının görülmesine izin vermiyordu; Michelangelo kendi adamlarına güvenmiyordu ve Papa'nın kılık değiştirip o yokken gelerek yapılanları gördüğünden (ki bu bir kereden daha fazla oldu) şüpheleniyordu. Bir seferinde Papa, daha sonra anlatacağım üzere Michelangelo'ya resimlettiği amcası Xystus'un şapelini görmek için sanatçının yardımcılarına rüşvet verdi, ama Michelangelo bu ihanetten kuşkulanarak saklandı, Papa içeri girdiğinde kim olabileceğini düşünmeden ona kalaslar fırlattı ve öfkeyle çıkıp gitmesine yol açtı. Her

neyse, ne olduysa oldu, öyle ya da böyle Michelangelo Papa'yla kavga etti, sonra da korkup kaçmak zorunda kaldı.)

Michelangelo Bologna'ya vardı, binici çizmelerini çıkarır çıkarmaz Papa'nın hizmetkârlarının eşliğinde, Onaltılar Sarayı'nda bulunan Papa'nın huzuruna götürüldü. Kardinal Soderini hasta olduğu için heykeltıraşın yanına piskoposlarından birini göndermişti. Papa'nın huzuruna çıktıklarında Michelangelo diz çöktü, Papa Hazretleri kızmış gibi yan gözle sanatçıya bakıp "Bizimle görüşmeye gelmek yerine bizim gelip seninle görüşmemizi bekledin demek?" dedi. (Böyle derken Bologna'nın Floransa'ya Roma'dan daha yakın olduğunu kastediyordu.)

Michelangelo nazik bir hareketle ve kararlı bir sesle, alçakgönüllü bir şekilde Papa'nın kendisini bağışlaması için yalvardı, öyle kapı dışarı edilmeye dayanamayarak öfkeyle davrandığı için özür diledi ama hata ettiyse Papa Hazretlerinin kendisini bir kez daha bağışlamasını rica etti. Bunun üzerine Michelangelo'yu Papa'ya takdim eden piskopos heykeltıraşın yerine özürler dilemeye başladı. Papa Hazretleri'ne böyle insanların cahil yaratıklar olduğunu, sanatları dışında beş para etmediklerini, Michelangelo'yu kolaylıkla bağışlaması gerektiğini söyledi. Papa bu sözleri duyunca küplere bindi, elinde tuttuğu süslü âsâyla piskoposa vurarak ona "Aklımıza hayalimize gelmeyecek bir şekilde ona hakaret ederek asıl cahil olan sensin" diye bağırdı.

Sonra uşak yumruklaya yumruklaya piskoposu dışarı çıkartınca, öfkesi yatışan Papa Michelangelo'yu kutsadı. Papa Hazretleri ona on kadem yüksekliğinde bronz bir figürünü yapmasını emredene kadar heykeltıraş Bologna'da armağanlar ve vaatlerle alıkonuldu. Julius'un bu heykeliyle Michelangelo güzel bir sanat yapıtı ortaya koydu, duruşunda hem heybet hem ihtişam ifade etti, zengin ve görkemli kumaşlar ekledi, yüz ifadesinde de cesaret, kararlılık, uyanıklık ve müthiş bir vakar sergiledi. Heykel hazır olduğunda San Petronimo'nun kapısının üstündeki bir nişe yerleştirildi.

Söylenenlere göre Michelangelo bu yapıt üstünde çalışırken, Francia adında dört dörtlük bir kuyumcu ve ressam onu ziyarete geldi. Buonarroti ve yapıtları hakkında çok övgü duyduğu ama hiçbirini görmediği için Francia sanatçının neler yaptığını görmek istiyordu. Adama heykeli incelemesi için izin verildi ve gerekli düzenlemeler yapıldı. En sonunda Michelangelo'nun sanatçılığını ilk elden görünce gerçekten şaşırdı. Ama sonra, figür hakkında ne düşündüğü sorulunca, bunun çok güzel bir döküm olduğunu, çok güzel malzemeden yapıldığını söyledi. Francia'nın, heykeldeki ustalıktan ziyade bronzu övdüğünü duyan Michelangelo "Evet, bana bronzu veren Papa Julius'a ne borçluysam sen de resim için boyaları veren kimyagerlere o kadar borçlusun" dedi.

Sonra sinirlerine hâkim olamayarak oradaki bütün soyluların huzurunda Francia'ya ahmak dedi. Aynı hikâyeye göre, Francia'nın bir oğlu çok yakışıklı bir delikanlı diye Michelangelo'ya tanıtılınca, Michelangelo ona "Babanın yaptığı canlı figürler resmettiklerinden iyi" dedi.

Orada bulunan soylu beylerden biri (ben adını bilmiyorum) Michelangelo'ya Julius'un heykeli mi yoksa bir çift öküz mü daha büyük diye sordu. Michelangelo cevabı yapıştırdı:

"Eh, öküzüne bağlı. Floransa'nın öküzü Bologna'nın öküzü kadar büyük değil."

Papa Bologna'dan ayrılıp Roma'ya gitmeden önce Michelangelo kilden heykeli bitirdi, dolayısıyla Papa Hazretleri yapıtı görmeye gitti. Heykelin sol eline ne konulacağını Papa bilmiyordu, sağ elin buyurucu bir hareketle yukarı kalktığını görünce bunun kutsama mı lanetleme mi olduğunu sordu. Michelangelo figürün Bologna halkına makul davranmalarını tembih ettiğini söyledi. Sonra Papa'ya sol ele kitap yerleştirsin mi yerleştirmesin mi diye sordu. Papa Hazretleri şu karşılığı verdi:

"Oraya bir kılıç koy sen. Ben okumaktan hiç anlamam."

Michelangelo yapıt üstünde on altı ay emek harcadıktan sonra San Petronio'nun ana cephesine yerleştirilen heykelin bitirilmesi için Papa, Anton Maria da Lignano'nun bankasına bin kuron yatırdı (Daha sonra yapıt Bentivogli tarafından yıkıldı, bronz Ferrara Dükü Alfonso'ya satıldı, o da bunu *La Giulia* adı verilen bir topun yapımında kullandı. Heykelin tek kurtulan kısmı günümüzde Dük'ün değerli eşyalarını muhafaza ettiği odasında bulunan baştır).

Papa Roma'ya döndü, Michelangelo ise heykeli bitirmek için Bologna'da kaldı. Papa'nın kafasından Michelangelo'ya mezarı bitirtme işini çıkarmak amacıyla, heykeltıraşın yokluğunda Bramante sürekli Urbino'lu Raffaello ile entrika çevirdi. Raffello'nun dostu ve akrabası olan ve dolayısıyla Michelangelo'ya dost olmayan Bramante, Papa Hazretlerinin Michelangelo'nun heykeltıraşlığını nasıl sürekli övüp yücelttiğini duyunca böyle davrandı. O ve Raffaello, Papa Julius'a, mezar tamamlanırsa hazretin ecelini yaklaştıracağını, insan sağken mezarını inşa ettirmesinin uğursuzluk getireceğini söylediler. En sonunda Papa Hazretlerini, Michelangelo geri döndüğünde, papanın amcası Xystus'un hatırasına, Xystus'un Vatikan'da inşa ettirdiği şapelin tavanını resimletmeye ikna ettiler. Böylece, sanatçının heykel dalında en üstün olduğunu fark eden Bramante ve Michelangelo'nun öbür rakipleri, onun güç ve gayretini başka yöne çevirteceklerini sandılar. Bunun Michelangelo'yu umutsuz bir duruma düşüreceğini öne sürdüler, fresk konusunda deneyimi olmadığına göre ressam olarak kesinlikle daha az beğenilen işler çıkaracağına inandılar. Hiç kuşkusuz elverişsiz bir konumda kalarak Raffaello'yla kıyaslanacağını, hattâ başarılı bir iş ortaya koysa bile,

bunu yapmak zorunda kaldığı için Papa'ya kızacağını düşündüler. Dolayısıyla öyle ya da böyle ondan kurtulma amacına ulaşacaklardı. Michelangelo Roma'ya dönünce Papa'nın mezarı şimdilik olduğu gibi bıraktırmaya karar verdiğini gördü. Sanatçıya şapelin tavanını resimlemesi söylendi. Mezarı bir ân önce bitirmek isteyen ve şapeli resimleme işinin büyüklüğünü ve zorluğunu, hem de kendi deneyimsizliğini göz önünde bulunduran Michelangelo bu yükü omuzlarından atmak için her yolu denedi. Ama o reddettikçe, yaradılışı gereği inatçı olan ve her surette Michelangelo'nun rakipleri tarafından, özellikle de Bramante tarafından kışkırtılan Papa'nın daha da kararlı davranmasına yol açtı. En sonunda, kolay öfkelenen Papa Hazretleri neredeyse küplere binecekti.

Ne var ki Papa Hazretlerinin talebinde direttiğini gören Michelangelo onun istediğini yapmaya razı oldu. Bunun üzerine Papa, Bramante'ye tavanı resim yapmaya hazırlamasını emretti, o da yüzeyi delip iskeleyi halatlarla asarak hazırlık yaptı. Michelangelo bunu görünce resim bittiği zaman delikleri kapatmak için ne yapması gerektiğini sordu. Bramante "Zamanı gelince düşünürüz" dedi. Bunun başka bir yolu olmadığını ekledi. Michelangelo Bramante'nin ya konu hakkında hiçbir şey bilmediğini ya da kendisine dost olmadığını fark ederek Papa'ya gitti, iskelenin yetersiz olduğunu, Bramante'nin iskeleyi nasıl yapacağını bilemediğini söyledi. Papa da Bramante'nin önünde Michelangelo'nun kendi usulünce iskeleyi kurması gerektiği yanıtını verdi. Dolayısıyla Michelangelo iskelenin kazıklar üstünde yükselerek duvarı bertaraf etmesini sağladı; tonozlarda kullanılan bu yöntemi (onunla birçok güzel yapıt ortaya kondu) Michelangelo daha sonra Bramante de dahil çeşitli kimselere öğretti. Bu seferinde, yoksul bir marangozun öyle çok halatı kullanmadan iskeleyi kurmasını sağladı ki fazlaları marangoza verince adam bunları satıp kızına yeterli drahoma denkleştirdi.

Michelangelo tonozlar için resim taslaklarını hazırlamaya başladı. Papa, daha önceki sanatçıların Xystus'un zamanında resimlediği duvarların tertemiz kazınmasına, Michelangelo'nun işin karşılığında on beş bin duka almasına ve bu ücrete Giuliano da Sangallo'ya başvurarak karar verilmesine karar verdi. Michelangelo işin büyüklüğü yüzünden istemeye istemeye birkaç yardımcı almaya zorlanınca Floransa'dan yardım istedi. Kendi resimlerinin orada daha önce yapılan çalışmaları aşacağını göstermeye can atıyordu, çağdaş sanatçılara nasıl desen çizilip resim yapıldığını göstermeye kararlıydı. Gerçekten, bu girişimin koşulları hem kendi şöhreti hem de resim sanatı uğruna Michelangelo'yu çok yüksekleri hedeflemesi konusunda yüreklendirdi, işte bu ruh hali içinde başlayıp bitirdi taslakları. Artık fresklere başlamaya hazırdı ama gerekli deneyimi yoktu. Bu arada ressam olan bazı arkadaşları Floransa'dan Roma'ya ona yardım etmeye ve kendi tekniklerini ona göstermeye geldiler. Bazıları yetenekli fresk ressamlarıydı, aralarında

Granaccio, Giuliano Bugiardini, Jacopo di Sandro, yaşlı Indaco, Angelo di Donnino ve Aristotile vardı. Michelangelo işe başlayınca onlardan yapabileceklerine ilişkin bazı örnekler hazırlamalarını rica etti. Ama yapılanların hiç de istediği gibi olmadığını görünce memnun olmadı, bir sabah onların yaptığı her şeyi rafa kaldırmaya karar verdi. Şapele kapandı, o ressamları içeri almayı reddetti, bir daha da evdeyken bile kendisini görmelerine izin vermedi. Ressamlar şakanın tadının kaçtığını düşününce azledildiklerini kabullenerek utanç içinde Floransa'ya döndüler.

Bunun üzerine, bütün resimleri kendi başına yapmayı planlayan Michelangelo işi sonuna kadar güzel götürdü. Olanca özen, emek ve gayretle çalışırken ne resmi yaptığını göstermek zorunda kalır endişesiyle kimsenin kendisini görmesine izin vermedi. Sonuçta her geçen gün insanların sabırsızlığı daha da arttı.

Papa Julius Michelangelo'nun ne yaptığını hep merak ederdi, dolayısıyla kendinden ne saklandığını görmeye her zamankinden daha fazla can attı. Bir gün gidip yapıtı görmeye karar verdi, ama Michelangelo hiç razı gelmediği için içeri alınmadı. (Daha önce anlattığım, sanatçının Papa'ya ne resmi yaptığını göstermediği için Roma'dan ayrılmak zorunda kaldığı zamanki kavganın nedeni buydu.) Kışın kuzey rüzgârı eserken işin üçte biri tamamlandığında (herhangi bir belirsizliği ortadan kaldırmak için bunu Michelangelo'nun kendisinden öğrendim) resim yüzeyinde bazı yerlerde küf belirmeye başlamış. Nedeni şudur: rengi beyaz olan ve travertenden yapılan Roma kireci çok çabuk kurumaz, kahverengimsi renkteki puzolanla[169] karıştırılınca, iyice oturana kadar çok sulu, koyu renk bir karışım oluşturur. Duvar baştan başa sıvıyı emince, kururken çoğunlukla çiçeklenme yapar. İşte bu tuz çiçeklenmesi, zamanla hava onu kurutsa da, birçok yerde ortaya çıkmış. Michelangelo meydana gelen şeyi görünce bütün projeden umudunu kesmiş ve canı devam etmek istememiş. Ne var ki Papa Hazretleri, Giuliano da Sangallo'yu onu görüp lekelerin nedenini açıklamaya göndermiş. Sangallo küflerin nasıl ortadan kaldırılacağını anlatmış ve sanatçıyı devam etmeye teşvik etmiş. Sonra, yapıt yarı yarıya tamamlandığında, birkaç kez teftişe gelen Papa (merdivenlerden çıkmasına Michelangelo yardım etmiş) mekânın halka açılıvermesini istemiş. Yaradılışı gereği aceleci ve sabırsız olan Papa, yapıt mükemmel hale gelene ve deyim yerindeyse son fırça darbesi vurulana kadar bekleyemiyormuş bir türlü.

Mekân halka açılır açılmaz, bütün Roma akın akın resimleri görmeye geldi. İskelelerin sökülmesinden sonra tozun yatışmasını bekleyecek sabrı olmadığından, yapıtı ilk görmeye gelen de Papa oldu. Raffaello da Urbino (büyük bir taklit yeteneği vardı) Michelangelo'nun yapıtını görür görmez

169 Puzolan: Pozzuoli yakınında bulunan volkanik toz.

üslubunu değiştirdi ve becerisini göstermek için hemencecik Santa Maria della Pace'ye peygamberleri ve kâhin kadınları resmetti. Daha sonra Bramante, Raffaello'nun şapelin öbür yarısını resimlemesine izin vermesi için Papa'yı ikna etmeye çalıştı. Michelangelo bunu duyunca Bramante'den yakındı ve Papa'ya hiç sözünü sakınmadan Bramante'nin yaşamındaki ve mimarî yapıtlarındaki birçok hatayı ifşa etti. (Daha sonra, Bramante'nin San Pietro'nun inşasında yaptığı hataları kendisi düzeltecekti.) Ne var ki Papa Michelangelo'nun dehasını her geçen gün daha açıkça kavrıyordu ve işe tek başına devam etmesini istedi; resimleri gördükten sonra, Michelangelo'nun öbür yarıyı daha da iyi yapacağını düşündü. Dolayısıyla yirmi ayda Michelangelo, boyalarını toz haline getirecek birinin yardımı bile olmadan, projeyi kusursuz bir şekilde tamamladı. Sanatçı zaman zaman, Papa'nın onu acele ettirmesi yüzünden işi istediği gibi tamamlayamamaktan şikâyet ediyordu, çünkü Papa Hazretleri çok ısrarcı bir tavırla resimlerin ne zaman hazır olacağını sorup duruyordu. Papa'nın yine böyle, tavanın ne zaman biteceğini sorduğu bir seferinde, Michelangelo "sanatçı olarak beni tatmin ettiği zaman" yanıtını verdi.

Papa da buna "Biz de senin bizi tatmin edip işi yakında bitirmeni istiyoruz" diye karşılık verdi.

En sonunda Papa, Michelangelo tavanı çabucak bitirmezse, onu iskeleden attıracağı tehdidinde bulundu. Papa'nın öfkesinden korkmakta haklı olan Michelangelo vakit kaybetmeden istenenleri yaptı, iskelenin kalanını söktükten sonra, Azizler Yortusu'nda sabahleyin, Papa âyin için şapele geldiğinde, tavanı halka açtı ve bütün şehri memnun etti.

Michelangelo resmin bazı yerlerini, tıpkı eski ustaların aşağıdaki sahnelere yaptığı gibi, *a secco* rötuşlamak istedi, görsel etkiyi zenginleştirip arttırmak amacıyla arka planları, kıvrımlı kumaşları ve gökleri laciverde boyayacak, yer yer altın süslemeler ekleyecekti.[170] Papa bu süslemenin eksik olduğunu öğrenince ve gören herkesin yapıtı bunca coşkuyla övdüğünü işitince, sanatçının işe devam etmesini istedi. Ne var ki iskeleyi yeniden kurduracak sabrı yoktu, dolayısıyla tavan olduğu gibi kaldı. Papa Hazretleri Michelangelo'yu sık sık görmeye gidiyordu ve ondan, tavan yoksullaşmış göründüğü için şapeli renklerle ve altınla zenginleştirmesini istedi. Michelangelo samimiyetle karşılık verdi:

"Muhterem Papa Hazretleri, o günlerde insanlar kendilerini altınla donatmazdı, şurada resmini gördükleriniz hiç zengin olmadılar. Onlar serveti hor gören mukaddes kişilerdi."

Papa, bu yapıt için Michelangelo'ya birkaç taksitte üç bin kuron ödedi. Sanatçı yirmi beşini boyaya harcadı. Freskleri son derece rahatsız bir pozis-

170 *Fresco secco –buon fresco*'nun tersine– kuru sıva üstüne yapılır ve Michelangelo'nun zamanında rötuş için bile ender kullanılırdı.

yonda yaptı, sırtüstü yatarak çalışmak zorunda kaldı, bu da görme duyusuna öyle zarar verdi ki kafasını geriye çevirmeden okuyamıyor ya da çizimlere bakamıyordu. Bu durum iş bittikten sonra da birkaç ay devam etti. Bu konuda kendi kişisel deneyimimden söz edebilirim çünkü Dük Cosimo'nun sarayındaki büyük dairelerin beş odasını resimlediğim sırada eğer kafamı koyup ara sıra dinlenebileceğim bir iskemle yapmamış olsaydım işi asla bitiremezdim. Öyle olduğu halde bu yapıt gözlerimi o kadar mahvetti ve başıma öyle zarar verdi ki etkilerini hâlâ hissediyorum ve Michelangelo'nun o rahatsızlığa bu kadar iyi katlanmış oluşuna da hayret ediyorum. Aslında, her gün işi onu daha büyük bir coşkuya sevkediyordu, kaydettiği ilerleme onu öyle kamçılıyordu ki yorgunluk hissetmiyordu ve bütün o rahatsızlığı yok sayıyordu.

Şapelin tavanındaki resim, her bir yanda altı pandantif, gerideki ve öndeki duvarların ortasında da bir pandantif olarak düzenlenmişti. Michelangelo bunların üstüne on iki kadem yüksekliğindeki peygamberleri ve kâhin kadınları resmetti.[171] Tonozların ortasına Yaradılış'tan Tufan'a kadar olan kısmı ve Nuh'un Sarhoşluğu'nu tasvir etti. Lünetlerde de İsa'nın Ataları'nı gösterdi. Bu bölmelerdeki kısaltımlar için tutarlı bir perspektif kuralı kullanmadı, buralarda sabit bir bakış açısı da yoktur. Figürlerini bölmelere uyarlamaktan ziyade çeşitli bölmeleri figürlere uyarladı çünkü, hem kıvrımlı kumaşlar içeren figürlerini hem de çıplakları, teknik çizerlikteki kusursuz niteliğini sergilemesi için resmetmeye kararlıydı. Mükemmellik açısından bu yapıtla kıyaslanabilecek başka bir yapıt yoktur, olamaz da. Michelangelo'nun ulaştığı noktayı taklit etmek bile neredeyse olanaksızdır. Tavan, sanatımız için gerçek bir kılavuz olmuş, bütün ressamlara paha biçilmez bir yarar sağlamış, yüzyıllardır karanlığa gömülmüş olan dünyaya tekrar ışık getirmiştir. Aslında, ressamların artık yeni buluşlar, değişik tavırlar, giyinik figürler, taptaze ifade biçimleri, farklı düzenlemeler ya da yüce konular peşinde koşması gerekmez çünkü bu yapıt bu başlıklar altındaki olası bütün kusursuzlukları içermektedir. Michelangelo çıplaklarda eksiksiz bir ustalık sergiledi: onun çıplakları kusursuz kısaltım uygulanmış halleriyle, harika yuvarlak konturlarıyla, zarafet, narinlik ve orantılarıyla gerçekten hayret vericidir. Heykeltıraş, sanatının muazzam kapsamını göstermek için her yaştan, kimi zayıf kimi dolgun vücutlu, çeşitli ifadeler ve duruşlar sergileyen, oturan, dönen, meşe yapraklarından ve palamutlarından yapılma festonlar (Papa Julius'un amblemini temsil etmek ve onun hüküm-

171 Aslında her bir yanda beş pandantif vardır. Ne var ki Vasari'nin tasviri özünde doğrudur, tarihçeleri tasvir ederken fresklerin resmedildikleri sırayı değil mantık silsilesini takip eder. Michelangelo 1508'de tavan üstünde çalışmaya başladı, freskler 1511 yazında halka açıldı, proje 1512'de tamamlandı, Michelangelo böylece yaşayan en büyük sanatçı olarak şöhretini mühürlemiş oldu.

ranlığının, günümüzdeki sancılı ve ıstıraplı süreçten önce, İtalya'nın altın çağına damgasını vurduğunu göstermek için) tutan çıplaklar yaptı. Tavanın ortasındaki çıplaklar altın ya da bronz gibi resmedilmiş madalyonlar tutar, bunlardaki konular Krallar Kitabı'ndan alınmadır. Dahası, sanatın kusursuzluğunu ve Tanrı'nın ululuğunu göstermek için Michelangelo öykülerden birinde Tanrı'yı Işığı Karanlıktan Ayırırken, kollarını yukarı uzatmış, sevgi ve yaratma kudretini ortaya koyarak tek başına dururken bütün görkemiyle resmetti.

İkinci öyküde, güzel bir değerlendirme ve beceriyle, Güneşin ve Ayın Yaradılışı'nı gösterdi, birçok *putto*'nun tuttuğu Tanrı'yı, kolların ve bacakların belirgin bir biçimde kısaltıma uğratılmasıyla yansıtılan yüce bir kudret tavrı içinde tasvir etti. Aynı sahnede Michelangelo Tanrı'yı Yeryüzü'nü Kutsadıktan Sonra tasvir etti ve Hayvanların Yaradılışı'nı resmetti, tonozdaki bu resimde Tanrı havada uçan, kısaltıma uğratılmış bir figür olarak görülür, insan şapelin içinde gezindikçe Tanrı figürü dönüp yön değiştirir. Aynı şey bir sonraki öyküde, Tanrı'nın Suları Karalardan Ayırması'nı gösteren sahnede de yaşanır. Bu figürler sadece Michelangelo'nun esin yüklü ellerinin yaratabileceği güzel formlardır ve dehanın en süzme halidir. Sanatçı Âdem'in Yaradılışı'yla yapıtına devam etmiş, Tanrı'yı genç yaşta bir grup çıplak melek tarafından taşınırken göstermiştir, bu melekler sanki tek bir figürü değil dünyanın ağırlığını taşır gibi görünürler. Bu etki Tanrısal Form'un yüce görkemi ve hareket tarzıyla yaratılmıştır. Tanrı sanki kendine dayanak olsun diye tek koluyla bazı *putto*'ları kucaklar, sağ elini de Âdem'e doğru uzatır; güzelliği, duruşu ve konturlarıyla Âdem figürü sanki ölümlü bir insanın çiziminden ve fırçasından çıkmış gibi değil de o ânda ilk ve yüce yaratıcı tarafından biçimlendirilmiş gibi görünür. Bunun ötesinde bir başka sahnede Michelangelo Tanrı'yı Havva Anamızı Âdem'in yan tarafından çıkarıp alırken tasvir etti. Burada iki çıplak figürü görürüz, biri uykuya öyle köle olmuştur ki ölmüş gibi görünür, öteki de tanrısal kutsamayla hayata uyandırılmaktadır. Bu olağanüstü yetenekli zanaatkârın fırçası, uykuyla uyanıklık arasındaki farkı çarpıcı biçimde ortaya koyar, tanrısal görkemin insanların anlayacağı sağlam ve elle tutulur ifadelerle nasıl resmedilebileceğini gösterir.

Bundan sonra Âdem'in, yarı kadın yarı yılan bir figürün ikna etmesi üzerine, elma aracılığıyla kendine ve hepimize ölüm getirdiği sahne gelir. Burada yine Âdem'le Havva'yı görürüz, öfkeli bir Tanrı'nın emirlerini yerine getirmek için olağanüstü bir heybet içinde görünen melek tarafından artık Cennet'ten kovulmaktadırlar. Âdem günah işlediği için duyduğu pişmanlığı ve ölüm korkusunu sergiler. Kadın da kollarıyla memelerini örterken utancını, aşağılanışını, bağışlanma arzusunu gösterir, avuçlarını birbirine bastırıp boynunu göğsüne gömer, başını meleğe çevirirken tan-

rısal mağfiret umudundan ziyade Tanrı'nın adaletinden duyduğu korkuyu yansıtır. Kabil ile Habil'in Tanrı'ya kurban sunmasını gösteren sahne de güzellikte bundan aşağı kalmaz, bazı figürler odun getirir, kimisi eğilip ateşi yakar, kimileri de kurbanın boğazını keser. Michelangelo bu resmi öbürleri kadar titizlikle ve akıllıca yapmıştır. Nuh Tufanı'nın öyküsünde benzer bir yaratıcılık ve sağduyu sergilemiştir. Olup bitenler yüzünden dehşet ve umutsuzluğa yenik düşerek can çekişen ve çeşitli şekillerde olanca güçleriyle kendilerini güvenceye almaya çabalayan bazı insanları tasvir etmiştir. Çünkü bu figürlerin yüzlerinde insan, yaşamın korku, keder ve umutsuzluk içinde ölümün pençesine düştüğünü görür. Michelangelo bir kayanın tepesine tırmanıp güvenliğe kavuşmak için birbirine yardım eden birçok insanın iyilik dolu hareketlerini de gösterir. Bu insanlar arasında yarı ölü birini tutmuş olan ve onu kurtarmak için vargücüyle çabalayan bir adam da vardır. Gerçek yaşamda bundan daha iyisini görmek olanaksızdır. Nuh'un hikâyesinin ne kadar güzel tasvir edildiğini anlatamam. Şaraptan sarhoş olmuş, çırılçıplak uzanmış Nuh'un yanında ona gülen bir oğlu ile babalarının üstünü örten öbür iki oğul vardır: kendi ölçütlerini oturtmuş, sanat niteliği açısından güzel bir sahnedir bu. Sonra, adetâ Michelangelo'nun dehası daha önce yaptıklarından cesaret almışçasına daha da yükseklere çıkmıştır ve sanatçının tavana resmettiği beş kâhin kadın ve yedi peygamberle daha fazlasını başarmıştır. Her biri on kadem ya da daha büyük olan bu figürler çeşitli duruşlarda gösterilmiştir, türlü türlü giysiler giymiş, güzel kumaşlara bürünmüşlerdir. Hepsi de olağanüstü bir sağduyu ve yaratıcılıkla icra edilmişlerdir, duruşlarını ve ifadelerini inceleyen herkese gerçekten esin dolu görünürler.

Nitekim, Yeremya bacaklarını çapraz yapıp oturmuş, tek eliyle sakalını tutarken dirseğini dizine dayamış olarak görülebilir. Öbür eli de kucağındadır. Başını eğme biçimi, hüznünü ve endişe içinde düşüncelere daldığını, halkının ona dayattığı karamsarlığı açıkça ifade eder. Onun ilerisinde, kapı yönünde resmedilmiş iki *putto* ve ilk kâhin kadın da aynı derecede güzeldir. Michelangelo bu figürde ihtiyarlığın ruhunu ifade etme kaygısı taşıyordu; kâhin kadın zamanın geçip gidişiyle kanının donduğunu düşündürecek şekilde kıvrımlı kumaşlara bürünmüştür. Kadının gözleri eskisi gibi görmediği için Michelangelo kâhin kadını okuduğu kitabı gözüne çok yakın tutarken tasvir etmiştir. Bu figürün ardından Hezekiel peygamber gelir, hareket ve zarafet dolu bir ihtiyardır, tek elinde bir kehanet tomarı tutar, öbür elini kaldırır, başını çevirerek yüce anlamlar içeren sözler söylemeye hazırlanır. Arkasındaki iki *putto* peygamberin kitaplarını tutar.

Yukarıda tasvir edilen Erythreia kâhininin tersine, peygamberden sonra gelen kâhin kadın kitabı belli bir mesafede tutar ve sayfalardan birini çevir-

mek üzeredir, tek bacağı öbürünün üstünde, derin düşünceye dalmıştır ve ne yazacağını düşünmektedir. Arkasındaki küçük bir oğlan çocuğu kâhin kadının lambasını yakmak için elindeki meşaleye üflemektedir.[172] Bu figürün birçok yönü olağanüstü güzeldir: yüzündeki ifade, saçları ve baş süsü, kıvrımlı kumaşların düzeni. Çıplak kolları da öbür öğeler kadar güzeldir. Michelangelo bu kâhin kadından sonra Yoel peygamberi resmetti. Kendi içine gömülmüş bu peygamber eline bir tomar almış, dikkatle ve heyecanla okumaktadır; bütün düşüncelerini önündeki meseleye yoğunlaştırmış canlı bir insan gibi görünür. Yüzündeki ifadeden okuduğundan memnun olduğu anlaşılmaktadır. Şapel kapısının üst tarafında Michelangelo ihtiyar Zekeriya peygamberi yerleştirdi. Peygamber elinde tuttuğu kitapta aradığı şeyi bulamaz, tek bacağı geride, öbürü daha önde olmak üzere çömelmiştir. Arayışının yoğunluğundan bu duruşun rahatsızlığını unutmuştur. İlerlemiş yaşında olağanüstü bir figürdür bu, neredeyse tam formundadır, biraz kıvrımları olan güzel kumaşlara bürünmüştür. Sonra, öbür taraftaki altara doğru, Delphoi kâhini resmedilmiştir. Bazı yazılar gösteren bu figürün, maiyetindeki küçük çocuklarla birlikte, hayranlık uyandırmak açısından, ötekilerden aşağı kalır tarafı yoktur. Onun ilerisinde İşaya peygamberi görürüz. Düşüncelere dalıp gitmiştir. Bacaklarını çapraz tutmuş, bir elini okuduğu yeri kaybetmemek için kitabının sayfaları arasına koymuş, öbür dirseğini kitabın yanına bırakmış, elini de yanağına dayamıştır. Arkasındaki *putto*'lardan biri onu çağırmaktadır ama peygamber kıpırdamadan durur, sadece başını çevirir. Gerçeğe son derece sadık bir şekilde kopya edilmiş olan ve resim sanatının düpedüz anası konumundaki bu figürü inceleyen herkes, iyi bir ressamın uyması gereken bütün kuralları tam anlamıyla öğretebilecek nitelikte, çok güzel kompozisyona sahip bir yapıt bulacaktır karşısında. İşaya peygamberin ilerisinde ihtiyar kâhin kadın (Cumae Sybilla'sı) vardır, çok güzel bir oturan figürdür, yanında iki güzel *putto* ile bir kitabın sayfalarını incelerken olağanüstü bir zarafet içinde durur. Bundan sonra Daniel peygamberi temsil eden genç bir adam figürü gelir. Daniel büyük bir kitaba birşeyler yazarken, başka bazı yazılardan birşeyleri şevk ve gayretle kopya ederken tasvir edilmiştir. Michelangelo ağırlığa destek olarak, Daniel'in bacakları arasına, peygamber yazarken kitabı tutan bir *putto* yerleştirmiştir. Başka hiçbir sanatçının fırçası bu kadar harikulade bir grup asla çizemez. Aynı şey Libya Sybilla'sı için de geçerlidir. Bu kâhin kadın birçok kitaplardan alınma koca bir cilt yazmıştır ve kadınca bir zarafetle ayakları üstünde doğrulmak üzeredir. Üstelik tek hamlede ve aynı ânda hem doğrulup hem kitabı kapar gibidir; ustadan başka herkes için tasvir edilmesi olanaksız demesek de en zor olan şey budur.

172 Vasari iki kâhin kadının yerini değiştirmiş: ilki Pers kâhinidir, ikincisi de Erythreia.

Tavanın köşe kemer tablalarındaki dört sahne hakkında ne söyleyeyim? Bir sahnede Davud delikanlılara özgü olanca gücünü ortaya çıkararak Golyat'ın kafasını kesiyor, arka plandaki bazı askerler hayretle bu olayı seyrediyor. Karşı köşede bulunan sahnedeki figürlerin güzel duruşları da aynı derecede şaşırtıcı. Bu sahnede Michelangelo Holofernes'in başsız ve kıvranan bedenini, bir hizmetçi kadının başı üstündeki derin olmayan bir sepete Yudit'in kesik başı koymasını tasvir etmiştir. Bu ihtiyar hizmetçi öyle uzun boyludur ki hanımının kesik başı doğru dürüst yerleştirebilmesi için eğilmek zorunda kalmıştır. Hizmetçi sepetteki yükü iki yandan desteklemek ve üstünü örtmek için ellerini kullanırken yüzünü de Holofernes'in cansız olsa da bir kolunu ve bacağını dikleştirerek çadırın içindeki sessizliği bozan gövdesine doğru çevirir. Holofernes'in yol açtığı bu rahatsızlık hizmetçinin yüz ifadesinde açıkça görülen bir dehşet ve telaş yaratır. Bir bütün olarak ele alacak olursak bu resim olağanüstü bir düşünce ve titizlikle meydana getirilmiştir.

Bu sahneden ve öbür sahnelerden çok daha güzel ve esin dolu olan bir sahne ise altarın sol tarafının yukarısında bulunan Musa'nın yılanlarının hikâyesidir. Burada, yağmur gibi yağan yılanlar ısırıp soktukça onların meydana getirdiği ölümcül kargaşayı ve Musa'nın bir direğe koyduğu tunç yılanı görürüz. Michelangelo yılanların ısırıklarıyla ölüme mahkûm olanların çeşit çeşit can çekişmesini çok canlı bir şekilde tasvir etti. Ölümcül zehir, sayısız kadın ve erkeğin dehşet içinde ve kıvranarak ölmesine yol açar; bunun yanısıra resimde, ısırıldıkları ânda oldukları gibi kalıveren, kımıldayamayan insanların kaskatı bacakları ve çarpılmış kolları, dahası yine çok güzel resmedilmiş olarak titreyen ve umutsuzlukla geriye atılmış başlar yer alır. Yürekten duyduğu bir heyecanla tunç yılana gözlerini dikmiş figürler de öbürleri kadar olağanüstü bir şekilde tasvir edilmiştir; tunç yılanın görüntüsü acılarını hafifletmeye başlamıştır bile. Bu figürler arasında, yılanlar tarafından ısırılmış ve dehşete kapılmış bir kadın gözle görülür ve büyük bir ihtiyaç içindeyken, bir başka figür ona belirgin ve hoş bir şekilde yardımını sunar.

Bir sonraki sahnede daha güzel figürler vardır. Ahaşveroş yatağa uzanmış güncelerini okumaktadır. Bir masada yemek yiyen üç adam, Yahudi halkını kurtarmak ve Haman'ın asılmasını buyurmak için toplanan meclisi temsil eder. Haman da kısaltıma olağanüstü bir örnek oluşturacak şekilde tasvir edilmiştir çünkü Michelangelo, Haman'ın ağırlığını çeken ağaç gövdesini ve vezirin ileri uzattığı kolunu canlı bir kabartma gibi görünecek şekilde resmetmiştir. Haman'ın öne uzattığı bacağında ve vücudunun içeri doğru eğilen öbür kısımlarında da aynı etki görülür. Michelangelo'nun meydana getirdiği bütün güzel ve zor figürler arasında bu figür kuşkusuz en güzel ve en zor olanıdır. Nuh'un oğullarından başlayarak bütün Kilise Uluları'nın soyağacını

gösteren İsa'nın Ataları hikâyesini resmetmek için kullandığı çok çeşitli ve harika hareketleri ve duruşları anlatmak çok uzun sürer. Michelangelo'nun yapıtının bu bölümündeki figürlerin türlü türlü bütün özelliklerini layıkıyla dile getirmek de olanaksızdır. Her ayrıntı Michelangelo'nun dehasını yansıtır. Bütün figürler ustaca ve çok güzel bir şekilde kısaltıma uğratılmıştır ve her bir özellik açıkça esin dolu ve kusursuzdur.

Şapeldeki son figür olan müthiş Yunus peygamber figürünü görünce kimin içi hayret ve hayranlıkla dolmaz ki? Tonoz duvarın eğimini izleyerek ileri doğru çıkıntı yapar, ama sanatın gücü sayesinde, ters yöne eğilen Yunus figürüyle görünür bir şekilde kuvvetlendirilmiştir. Işık ve gölgeleriyle desen sanatının mağlubiyete uğrattığı tavan, böylece geri çekilir gibi görünür.

Ne kutlu bir çağda yaşıyoruz biz! Michelangelo'nun ışık ve görme gücü verdiği, bu harika ve eşsiz sanatçı tarafından zorluklarından kurtarılan zanaatkârlarımız ne talihli! Michelangelo'nun başarılarının görkemi onlara onur ve şöhret kazandırdı; Michelangelo onların zihinlerini karanlıkta tutan örtüyü çekip kaldırdı, kavrayışlarını gölgeleyen sahteliklerden gerçeği nasıl ayırdedeceklerini gösterdi. Siz sanatçılar olup bitenlerden ötürü Tanrı'ya şükretmeli ve yaptığınız her işte Michelangelo'ya öykünmeye çalışmalısınız.

Yapıt halka açıldığında bütün dünya koşa koşa Michelangelo'nun yaptıklarını görmeye geldi; herkesin hayretten dilinin tutulmasına yol açacak nitelikte bir yapıttı bu. Sonuçlara çok sevinen ve çok daha görkemli girişimleri başlatmak konusunda cesaretlenen Papa, Michelangelo'yu para ve türlü armağanlarla cömertçe ödüllendirdi. Michelangelo Papa'nın gösterdiği bu olağanüstü lütuflar karşısında, bu destek ve ödüllerin, Papa Hazretlerinin yeteneklerini tam anlamıyla onayladığını kanıtladığını söylerdi, zaman zaman, aralarındaki yakınlıktan dolayı, Papa kendisini biraz incittiyse de olağanüstü armağanlar ve teveccühlerle bunu giderdiğini belirtirdi. Bu küçük anlaşmazlığa şöyle bir örnek vereyim: Bir defasında Michelangelo Papa'dan Aziz Yahya yortusunu kutlamaya Floransa'ya gitmek için izin istedi ve biraz da para talep etti, Papa şöyle dedi:

"Peki şapel ne olacak? İş ne zaman bitecek?"

"Yapabildiğim zaman, Papa Hazretleri" dedi Michelangelo.

Bunun üzerine Papa elinde tuttuğu âsâyla Michelangelo'ya vurdu:

"Yapabildiğim zamanmış! Ne demek istiyorsun? Ben sana yakında bitirteceğim bu işi."

Ne var ki Michelangelo Floransa yolculuğuna hazırlanmak üzere eve döndükten sonra, Papa, sanatçıyı sakinleştirmek için, mabeyincisi Cursio'yla derhal ona beş yüz kuron gönderdi çünkü her zamanki gibi ne yapacağı belli olmaz da tepki gösterir diye çekiniyordu. Mabeyinci, Papa Hazretleri adına özürlerini sundu, Papa'nın tavrının bir lütuf, bir sevgi göstergesi olduğunu açıkladı. Bunun üzerine Michelangelo, Papa'nın huyunu

anladığından ve sonuçta Papa'yı çok sevdiğinden, her şeyin kendi yararına ve çıkarına olduğunu, Papa'nın aralarındaki dostluğu korumak için her şeyi yapacağını gördüğünden, bu duruma gülüp geçti.

Şapel bittikten sonra, Papa ölümün pençesine düşmeden önce, Kardinal Santiquattro'ya ve yeğeni Kardinal Aginense'ye ölürse mezarının tamamlanmasını, ama en başta planlanandan daha küçük ölçekte yapılmasını güvenceye almalarını buyurdu. Dolayısıyla Michelangelo bir kez daha ve büyük bir hevesle mezar üstünde çalışmaya başladı, önceki kadar engellemeyle karşılaşmadan işi tamamlamayı umuyordu. (Ama geri kalan ömrü boyunca, bu mezar, sanatçıya yarattığı her yapıttan çok daha fazla ve bitmek bilmez aksilikler, sıkıntılar ve tatsızlıklar çıkardı, kendisini bunca seven ve destekleyen Papa'ya nankörlük ettiği yolunda nam salmasına yol açtı.) Dolayısıyla Michelangelo mezara dönüp sürekli orada çalıştı, ayrıca şapelin dış cepheleri için çizimler hazırlayacak zamanı da buldu. Ama kem talih çok iyi bir başlangıç yapmış olan bu anıtın asla bitirilmemesine hüküm vermişti. Çünkü o sırada Papa Julius öldü ve Papa X. Leo'nun seçilmesinden dolayı da çalışma yarım bırakıldı. Hem kafa hem ruh olarak Julius kadar görkem ve gösterişe düşkün olan Papa Leo doğduğu şehirde (oradan çıkan ilk papaydı kendisi) hem kendisini hem de esin dolu hemşehrisi Michelangelo'yu anıtlaştırmak için ancak kendisi gibi büyük bir hükümdarın yaptırmaya kalkışacağı harikalar bırakmak istedi geride.

Dolayısıyla Medici'lerin aile kilisesi San Lorenzo'nun dış cephesinin tamamlanması için emir verdi. İşte bu yüzden Papa Julius'un mezarı yarım kaldı, çünkü Leo Michelangelo'dan bu konuda danışmanlık edip planlar vermesini ve projenin başına geçmesini istedi. Michelangelo elinden geldiğince kesin biçimde direndi, Santiquattro ve Aginense'ye karşı mezar üstünde çalışma yükümlülüğü taşıdığını söyleyerek itiraz etti. Ama Papa, sanatçıyı, bu konuyu kendisinin çoktan hallettiğini ve kardinallerin sanatçıyı serbest bırakmasını ayarladığını söyleyerek yanıtladı, hattâ Michelangelo'ya Floransa'dayken mezarın figürleri üstünde başladığı gibi çalışmayı sürdürebileceği sözünü de verdi. Papa'nın ileri sürdüğü bu fikirler hem kardinalleri hem Michelangelo'yu çok üzdü, gözyaşları içinde Papa'nın huzurundan ayrıldılar.

Sonra yapının dış cephesiyle ilgili sonu gelmez tartışma ve çekişmeler ortaya çıktı, bu tür bir projenin birkaç sanatçının sorumluluğuna verilmesi gerektiği savunuluyordu. Mimariyle bağlantılı olarak Papa'yı görmeye Roma'ya akın akın zanaatkârlar geldi; Baccio d'Agnolo, Antonio da Sangallo, Andrea ve Jacopo Sansovino ve zarif Raffaello da Urbino tarafından çizimler yapıldı. Raffaello daha sonra Papa'nın ziyareti sırasında Floransa'ya çağrıldı. Bunun üzerine Michelangelo bir maket yapmaya ve dış cephenin mimarisinde kılavuz ya da denetçi olarak kimseyi kabul etmemeye karar

verdi. Ama bu işte her türlü yardımı reddettiği için çalışmayı ne kendisi ne de başkası gerçekleştirdi, zanaatkârlar umutsuzluk içinde kendi işlerinin başına döndüler. Carrara'ya gidecek olan Michelangelo, Jacopo Salviati'nin kendisine bin kuron ödeyeceğine ilişkin bir emir almıştı. Ama Salviati'nin yanına vardığında, onu odasında başka Floransalı yurttaşlarla iş yaparken bulunca görüşmek için beklemeyi kabul etmedi, tek kelime etmeden çıkıp gitti ve Carrara'ya doğru yoluna devam etti. Bu arada, Michelangelo'nun geldiğini duyan ama onu Floransa'da bulamayan Jacopo Salviati sanatçının bin kuronunu Carrara'ya gönderdi. Ulak sanatçıdan parayı aldığına ilişkin bir makbuz istedi, Michelangelo bunun Papa'nın harcamalarına dahil olduğunu, kendisiyle bir ilgisi olmadığını, başkalarının adına makbuz ya da senet imzalama alışkanlığı bulunmadığını söyleyerek ulağa parayı geri götürebileceğini belirtti. Bunun üzerine ulak panik içinde makbuz almadan Jacopo'nun yanına döndü. Michelangelo Carrara'dayken, mezarı bitirebileceği düşüncesiyle hem mezar için hem de kilisenin dış cephesi için taş ocağından mermer çıkarttırırken kulağına bir söylenti ulaştı: Papa Leo Floransa topraklarında, Seravezza yakınlarındaki Pietrasanta dağlarında, en yüksek dağın, Monte Altissimo'nun doruğunda Carrara mermerleri kadar güzel ve kaliteli mermerler olduğunu duymuştu. Michelangelo bunu çoktan biliyordu ama bu konuda birşeyler yapmaya gönlü yoktu çünkü Carrara beyi Marki Alberigo ile dostluk ediyordu ve onun hatırına Seravezza'dan ziyade Carrara'da çıkartılan mermeri kullanmayı yeğliyordu. Ya da bunun sürüncemede kalacak bir iş olduğunu ve bu iş üstünde çok zaman harcayacağını düşünmüştü ki gerçekten de öyle oldu. Her neyse, Seravezza'dan mermer çıkartma fikrine karşı çıkarak bunun daha elverişsiz ve daha masraflı olacağını (özellikle başlangıçta gerçekten öyle oldu), dahası, belki de mermer konusunda anlatılanların yanlış olduğunu ileri sürmesine rağmen Seravezza'ya gitmek zorunda kaldı. Gelgelelim Papa bu söylediklerinin tek kelimesini bile dinlemedi. Belli bir zemin elde etmek için kayaları çekiç ve kazmalarla kırarak, bataklık bölgelere kazıklar çakarak dağlar arasında birkaç kilometre uzunluğunda bir yol yapmak zorunlu hale geldi. Michelangelo böylece Papa'nın emirlerini yerine getirerek birkaç yıl geçirdi ve en sonunda gereken boyutta beş sütun çıkarttı; bunlardan biri Floransa'da Piazza di San Lorenzo'da, öbürleriyse deniz kıyısında bulunmaktadır. İşte bu yüzden, işinin mahvolduğunu gören Marki Alberigo, olup bitenlerden ötürü Michelangelo hiçbir şekilde suçlanamayacak konumda olsa da, daha sonra sanatçının amansız düşmanı haline geldi.

Michelangelo bu sütunların yanısıra başka birçok mermer de çıkarttı – bu mermerler hâlâ taş ocağındadır, otuz yılı aşkın bir süre önce orada bırakılmıştır. Ne var ki Dük Cosimo mermerlerin taşınması için artık yolun tamamlanması emrini vermiştir. Yaklaşık üç buçuk kilometrelik yolun ya-

pılacağı zorlu bir zemin vardır. Dük, birçok güzel proje gerçekleştirilebilsin diye, Michelangelo'nun keşfettiği ve mükemmel mermer çıkan yeni bir taş ocağından gelecek bir başka yol yapılmasını da planlamıştır. Seravezza'da Michelangelo, bir dağ köyü olan Stazzema yakınlarında çok sert ve güzel karışık taşların bulunduğu bir tepe de keşfetmiştir. Dük Cosimo bu taşların denize taşınması için altı kilometreden daha uzun, kaldırım taşı döşeli bir yol yaptırmıştır.

Michelangelo'nun hayatına dönecek olursak, sanatçı Carrara'dan Floransa'ya döndü. Bu şehirde, şunu bunu yapayım derken, çok zaman harcadı. Sonra Medici Sarayı için, köşedeki dairelere ait pencereleri destekleyici başlık kıvrımları bulunan bir maket hazırladı. Giovanni da Udine odayı stük ve resimle dekore etti ve sonuç büyük hayranlık yarattı. Michelangelo kuyumcu Piloto'ya kepenkleri delikli bakırdan yapması için talimat verdi, bunlar gerçekten son derece etkileyiciydi.

Michelangelo ömrünün uzun yıllarını mermer çıkartmaya adadı, ama taş bloklar çıkartılırken, kilisenin dış cephesi için balmumundan maketler ve başka şeyler yaptığı da doğrudur. Ne var ki proje öyle uzun zaman ertelendi ki Papa'nın bu projeye tahsis ettiği para Lombardiya'daki savaşa harcandı, Leo ölünce de iş yarım kaldı, ön tarafta cepheyi taşıyacak bir temel atılması ve Carrara'dan Piazza di San Lorenzo'ya büyük bir mermer sütun getirilmesi dışında hiçbir şey tamamlanmadı.

Leo'nun ölümü hem Floransa'da hem Roma'da çeşitli sanatlara ve sanatkârlara korkunç bir darbe indirdi. VI. Adrianus'un papalığı sırasında Michelangelo Floransa'da kalıp dikkatini ve çabasını Julius'un mezarına yöneltti. Sonra VI. Adrianus, yerine VII. Clemens geçti. Clemens, ardında mimarlık, heykel ve resim sanatlarının yücelttiği bir isim bırakmak konusunda Leo ve öbür selefleri kadar hevesliydi. İşte o dönemde, 1525 yılında, Giorgio Vasari küçük bir oğlan çocuğuyken Cortona kardinali tarafından Floransa'ya getirildi ve Michelangelo'nun yanına çırak olarak yerleştirildi. Ne var ki Michelangelo Papa Clemens tarafından Roma'ya çağrıldı. Papa, San Lorenzo kütüphanesinden ve yeni sakristiden işe başlamaya hazırdı. Ataları için yaptırdığı mermer mezarları buraya koydurtmak istiyordu. Michelangelo yola çıkmadan önce, kendisi tekrar serbest kalana kadar, Vasari'nin Andrea del Sarto'nun yanında çalışmaya gitmesine karar verdi. Vasari'yi Andrea'nın atölyesine bizzat götürdü ve onu ressamla tanıştırdı.

Sonra alelacele Roma'dan ayrıldı. Julius'un yeğeni, Urbino dükü Francesco Maria, Michelangelo'yu bir kez daha tedirgin etti, sanatçının mezar için on altı bin kuron aldığından ama yine de Floransa'da kalıp gününü gün ettiğinden yakınıyordu, işine devam etmezse onu pişman edeceğini söyleyerek öfkeyle tehditte bulundu. Michelangelo Roma'ya geldikten sonra, onun hizmetlerinden yararlanmak isteyen Papa Clemens sanatçıya, dükün

görevlileriyle hesabını görmesini öğütledi. Çünkü Papa bütün yaptıklarını göz önüne alınca Michelangelo'nun borçludan ziyade alacaklı olduğuna inanıyordu, mesele bu halde bırakıldı. Papa'yla Michelangelo birçok konuyu görüşüp konuştuktan sonra Floransa'da San Lorenzo'nun yeni sakristisini ve kütüphanesini tamamlamaya karar verdiler.

Dolayısıyla Michelangelo tekrar Roma'dan ayrıldı, bugün gördüğümüz şekliyle sakristinin kubbesini dikti. Kubbeyi karma bir üslupta tasarladı, kuyumcu Piloto'dan kubbe için yetmiş iki yüzlü çok güzel bir küre yapmasını istedi. Kubbe yükselirken Michelangelo'ya bazı arkadaşları "Kubbe fenerini Filippo Brunelleschi'ninkinden çok farklı yapmayacak mısın?" diye sordular.

Michelangelo "Elbette farklı yapabilirim, ama daha iyisini yapamam" diye karşılık verdi.[173]

Michelangelo sakristiye iki papanın babalarının naaşlarının konulacağı dört mezar yaptı: yaşlı Lorenzo ve kardeşi Giuliano'nun mezarları ile Leo'nun kardeşi Giuliano ve Leo'nun yeğeni Dük Lorenzo'nun mezarları. Michelangelo, Filippo Brunelleschi'nin inşa ettiği eski sakristiyi taklit ederek ama değişik dekoratif öğelerle yeni sakristiyi meydana getirmek istedi, dolayısıyla süslemeyi karma tarzda, ister eski ister yeni olsun hiçbir ustanın erişemediği kadar çeşitli ve özgün bir üslupta yaptı. Çünkü güzel kornişler, sütun başlıkları, kaideler, kapılar, *tabernaculum*'lar ve mezarlar son derece yenilikçiydi, bunları yaparken Michelangelo oran, düzen ve kuralın denetimi altında bulunan ve öbür sanatçıların, Vitruvius'u ve İlkçağ yapıtlarını (Michelangelo onlardan kopmak istiyordu) takip ederek, yaygın kullanıma uyarak ortaya koyduğu mimari türünden epeyce uzaklaştı.[174]

Kendine özgürlük tanıması onu örnek alıp izinden yürüyecek olanlara büyük bir cesaret verdi ve sonradan, kural ya da mantıktan çok grotesk nitelik içeren yeni yeni fantastik süslemelerin meydana getirildiğine tanık olduk. Dolayısıyla sanatçılar Michelangelo'ya karşı sürekli ve büyük bir minnet borcu duymaktadır çünkü o, sanatçıları geleneksel formlar yaratmakla sınırlandıran bağları ve zincirleri koparmıştır.

---

173 San Lorenzo'nun eski sakristisi, bazilika 1423'te yangında yıkıldıktan sonra Brunelleschi tarafından yeniden inşa edilmişti. Michelangelo Medici'lerin kilisesini tamamlama planlarına 1515'ten sonra dahil oldu. İlk projeden –bir cephe yapımı– vazgeçildi; 1520'de sanatçı San Lorenzo'ya bağlı Medici Şapeli'ni tasarlamaya başladı; daha sonra revaklı avludaki Laurenziana Kütüphanesi'ni tasarlama işi de ona verildi. Şapelin olağanüstü heykel süslemeleri (Michelangelo'nun heykeltıraş olarak ortaya koyduğu öbür yapıtlarıyla birlikte) John Pope Hennesy'nin *Italian High Renaissance and Baroque Sculpture* (Phaidon, 3 cilt, 1963) adlı kitabında ele alınmıştır.

174 Bkz. Üçüncü Bölüme Önsöz. Vasari önsözünde bu terimlerin anlamını ele alır. Vitruvius Romalı bir mimardı (Marcus Vitruvius Pollo). Onun *De Architectura, Libri X* adlı onbeşinci yüzyılda yeniden keşfedilen yapıtı, Rönesans'ın mimarlık kuramı üstünde büyük etki yarattı.

Daha sonra Michelangelo San Lorenzo kütüphanesinde yani pencerelerin güzelce dağılışında, tavanın biçim düzeninde ve vestibülün muhteşem girişinde yeni fikirlerini daha da etkili biçimde tanıtıp sergilemeye çabaladı. Hem ayrıntı hem de toplam etki açısından konsollarda, *tabernaculum*'larda ve kornişlerde hiç bu kadar cesur bir zarafet olmamıştı. Buradakinden daha ferah ve kullanışlı bir merdiven de yoktu hiçbir yerde. Michelangelo bu merdivende basamakların tasarımında öyle tuhaf kesintiler yaptı, olağan uygulamadan öyle çok ayrıntıda ve öyle geniş ölçüde uzaklaştı ki herkes şaşırıp kaldı.

İşte o dönemde Michelangelo yardımcısı Pistoia'lı Pietro Urbino'yu Roma'ya, çarmıhı taşıyan çok güzel bir İsa figürünü tamamlamaya gönderdi. Bu figür Antonio Metelli adına Santa Maria sopra Minerva'nın ana şapelinin yanına yerleştirilmişti. Kısa süre sonra Roma yağmalandı ve Medici'ler Floransa'dan sürüldü. Hükümet değişikliğiyle, şehrin surlarının yeniden inşa edilmesine ve Michelangelo'nun bu işten sorumlu olarak atanmasına karar verildi. Sanatçı bunun üzerine planlar çizdi, şehrin çeşitli kesimleri için surlar inşa ettirdi, en sonunda da San Miniato tepesini tabyalarla çevreledi. Bu tabyaları alışılagelmiş toprak yığınları, odunlar ve çalıçırpı demetleriyle değil kuvvetli, birbirine geçirilmiş kestane ve meşe odunları ve başka sağlam malzemelerle, toprak yığınlarının yerine kıtık ve gübreden yapılıp çok iyi kare şekli verilmiş pişmemiş tuğlalarla oluşturdu. Floransa Signoria'sı sanatçıyı, Dük I. Alfonso'nun surlarını, topçu birliğini ve cephanesini incelemesi için Ferrara'ya gönderdi. Dük, Michelangelo'ya çok nazik davrandı, boş vaktinde onun için bizzat eliyle bir şey yapması ricasında bulundu, Michelangelo seve seve kabul etti. Sonra Floransa'ya dönünce sürekli surlar üstünde çalıştı. Ama onu oyalayan bu işe rağmen, dük için gizlice bir Leda resmi üstünde (kendi eliyle tempera yaptığı bu resim daha sonra anlatacağım gibi esin dolu bir yapıttır) ve San Lorenzo'daki mezarların heykelleri üstünde çalışarak harcadı vaktini. O sırada Michelangelo yaklaşık altı ayını da tepedeki tabyanın yapımını hızlandırmak amacıyla San Miniato'da geçirdi çünkü eğer düşman o noktayı ele geçirseydi şehir elden giderdi. Bütün bu işleri son derece büyük bir titizlik ve gayretle yürüttü. Bu arada, San Lorenzo'nun sakristisi üstünde çalışmaya devam etti, burada kısmen bitirilmiş kısmen yarım bırakılmış yedi heykel vardı. Hem bunları hem de mezarlardaki mimari buluşları göz önünde bulunduracak olursak Michelangelo'nun üç sanat dalında da herkesi geride bıraktığı açıkça söylenmelidir. Hiç kuşkusuz, San Lorenzo'da görebileceğiniz, taslak olarak hazırladığı ya da bitirdiği mermer heykeller bu görüşe ikna edecek ölçüde kanıt oluşturmaktadır. Söz konusu heykeller arasında sağ bacağını sol ba-

cağının üstüne atıp oturmuş bir Meryem figürü vardır. Meryem'in üstteki bacağına ata biner gibi oturmuş Çocuk İsa çok büyüleyici bir duruşta dönüp annesinin memesini arar. Tek eliyle İsa'yı tutan, öbürünü de kendine destek yapan Meryem çocuğuna meme vermek için öne uzanır. Taslağı hazırlanıp bir kenara bırakılan ve keski izleri taşıyan bu heykel yarım kalmışsa da, insan bu bitmemiş taş blokunda, tamamlanmış yapıtın mükemmelliğini sezebilir. Michelangelo'nun Dük Giuliano ve Dük Lorenzo de' Medici'nin mezarları hakkındaki fikirleri daha da hayret dolu bir hayranlık yarattı. Çünkü bu mezarlar konusunda Michelangelo, adı geçen düklerin yüceliğine yaraşır şerefli bir cenazeye dünyanın yeterli gelmeyeceğini, dünyanın dörtbir tarafının onlara eşlik etmesi gerektiğini düşünüyordu. Dolayısıyla kabirlerinin çevresinde ve üzerinde dört heykel bulunmasına karar verdi. Bir mezara Gece ile Gündüz'ü, öbürüne de Şafak ile Akşam'ı yaptı; bu heykellere öyle güzel biçim verilmişti, duruşları o kadar muhteşemdi, kasları öyle ustaca işlenmişti ki heykel sanatı ortadan kaybolsa bu sanatın başlangıçtaki görkemini ona yeniden kazandıracak olan bu heykeller olurdu.

Öbür heykeller arasında zırhlar giymiş iki komutan vardı: biri düşünceli Dük Lorenzo, bilgeliğin ete kemiğe bürünmüş haliydi, bacakları öyle zarif bir biçimde işlenmişti ki bundan daha iyisi olamazdı. Öbür komutansa kibirli bir figür olan Dük Giuliano idi, başı, boğazı, gözlerinin konumu, burnun profili, ağzın açıklığı ve saçları, tıpkı elleri, kolları, dizleri, ayakları, aslında her ayrıntısı gibi öyle esin dolu bir zanaatkârlıkla yapılmıştı ki insan bakmaya doyamıyordu. Sırf ayağındaki Romalılara özgü sandalların ya da zırhın güzelliğini incelemek heykelin insan elinden çıkmadığına inanmaya yeterdi. Peki ya insanın ruhunda melankoli uyandıracak ve heykel sanatını hayrete düşürecek çıplak bir kadın olan Şafak için ne diyeyim? Duruşunda, uykudan sersemlemiş bir halde yumuşacık döşeğinden kalkarkenki endişesini görürüz. Çünkü uyanınca büyük dükün gözlerini bu dünyaya yumduğunu görmüştür ve umutsuz kederinin bir ifadesi olarak ağlarken kahrından ölümsüz güzelliğine gölge düşmüştür. Sadece nadir değil eşsiz olan bir heykele, Gece'ye ne diyeyim öyleyse? Bu yapıtla kıyaslayabilecek, eski ya da yeni, herhangi bir döneme ait bir heykeli kim görmüştür? Çünkü bu yapıtta, sadece uyuyan birinin kımıltısızlığını değil büyük ve soylu bir şeyi yitiren bir kimsenin elemini ve melankolisini de görürüz. Bu heykel, heykel ve desen alanında Michelangelo'yu geride bırakmayı demeyeceğim de ona denk olmayı bir süreliğine düşünen herkesi karanlığıyla örten Gece'yi temsil eder. Michelangelo bu heykelde uykunun özünü tasvir etmiştir. Bu yapıt için çeşitli bilgin kimseler birçok Latince dizeler, yerel dilde kafiyeler yazmıştır; yazarı bilinmeyen şu aşağıdaki cümleler buna bir örnektir:

> Böylesi bir güzellik içinde uyuduğunu gördüğün şu Gece, taşa bir melek tarafından yontuldu; uyuyuşuyla canlı o; inanmıyorsan uyandır, konuşacaktır seninle.

Michelangelo Gece'nin ağzından buna yanıt verir:

> Uyku değerli benim için, kötülük ve kepazelik hüküm sürdükçe taştan olmak daha da değerli; görmemek, işitmemek ne büyük bir nimet; o yüzden uyandırma beni, usulca konuş.

Hiç kuşkusuz, servetle deha arasındaki husumet, birindeki hasetle öbüründeki yetenek arasındaki husumet bu yapıtın tamamlanmasına izin verseydi, sanat, bu yapıtın doğayı her açıdan geride bıraktığını gösterecekti. Ne var ki 1529'da Michelangelo büyük bir aşkla ve arzuyla bu yapıtlar üstünde çalışırken Floransa kuşatıldı, bu durum yapıtların tamamlanmasını kesin olarak engelledi. Kuşatma yüzünden Michelangelo heykeller üstünde çok az çalışabildi, hattâ hiç çalışamaz oldu, çünkü Floransalılar tarafından San Miniato tepesini, ek olarak da daha önce belirttiğim gibi şehri tahkim etmek görevi verilmişti ona. Cumhuriyet'e bin kuron borç verdikten ve Nove di Milizia'ya (savaş konseyi) seçildikten sonra Michelangelo bütün düşüncesini ve enerjisini tahkimatı eksiksiz biçimde tamamlamaya yöneltti. Ama sonunda düşman ordusu şehri çepeçevre kuşattığında, bütün kurtuluş umutları yavaş yavaş yok olurken ve direniş zorlukları artarken, Michelangelo kişisel açıdan ciddi bir tehlike içinde olduğunu fark etti, Floransa'dan kaçıp Venedik'e giderek canını kurtarmaya karar verdi. Dolayısıyla, yanına öğrencisi Antonio Mini'yi ve sadık dostu kuyumcu Piloto'yu alarak San Miniato tepesi yoluyla gizlice şehirden ayrıldı. Kapitone ceketlerinin için diktikleri bir miktar para taşıyorlardı, Ferrara'ya varınca orada kalmaya karar verdiler. Savaşın yol açtığı karışıklık ve imparatorla Floransa'yı kuşatan Papa arasındaki ittifak yüzünden Dük Alfonso d'Este Ferrara'da durumu yakından takip ediyor, yolculara konaklama imkânı sunanlardan gelenlerin adlarını gün be gün öğrenmek istiyordu. Her gün bütün yabancı ziyaretçilerin eşkali ve nereden geldiği kendisine bildiriliyordu. Michelangelo arkadaşlarıyla şehre ulaşıp kendisini tanıtmadan Ferrara'da kalmak istediğinde geldiği düke haber verildi, dük sanatçının dostluğundan zaten çok keyif aldığı için bu habere sevindi. Alfonso (ömrü boyunca sanattan çok hoşlanan yüce gönüllü bir hükümdardı) maiyetindeki ileri gelenlerden bazılarını Michelangelo'yu ekselansları adına saraya getirmeleri, atlarını ve eşyalarını da taşıtmaları için gönderdi ve heykeltıraşa konforlu bir mekân hazırlattı. Michelangelo kendini bir başka hükümdarın buyruğu altında bulunca içtenlikle boyun eğmekten başka çıkar yol göremedi. Dolayısıy-

la eşyalarını handa bırakarak saraylılarla birlikte dükü görmeye gitti. Dük mesafeli durduğu için Michelangelo'ya çıkıştı ama sonra onu çok sıcak karşılayıp ağırladı ve ona pahalı armağanlar verdi. Bunun üzerine, Ferrara'da kendi hizmetine girmesi için heykeltıraşı ikna etmeye çalıştı, yüksek bir maaş vaadetti. Ne var ki başka planları olan Michelangelo'nun kalmaya gönlü yoktu. Dük, en azından savaş sürerken kalmasını rica etti ve gücünün yettiği her şeyi sanatçıya verme vaadini tekrarladı. Michelangelo nezakette altta kalmak istemediğinden içtenlikle teşekkürlerini sundu, iki arkadaşına dönerek Ferrara'ya on iki bin kuron getirdiğini, eğer dükün ihtiyacı varsa hem bu paranın hem de kendisinin onun emrine amade olduğunu söyledi. Bunun üzerine dük daha önce de bir vesileyle yaptığı gibi sanatçıya sarayı gezdirdi, sahip olduğu bütün güzel sanat yapıtlarını gösterdi, bu yapıtlar arasında Tiziano'nun elinden çıkma portresi de vardı. Michelangelo portreye coşkuyla övgüler düzdü. Ne var ki dük Michelangelo'yu sarayda kalmaya ikna edemedi, Mihelangelo hana geri dönmekte ısrar etti. Bunun üzerine dük hancıya Michelangelo'yu onurlandırması için bazı şeyler gönderdi ve giderken sanatçıdan para kabul etmemesini tembihledi.

Michelangelo Ferrara'dan Venedik'e geçti, orada Giudecca adasında kaldı. Ama toplumun çeşitli kesimlerinden kimseler heykeltıraşın peşinde koşunca, öteden beri insanların sanatını kavrayamadıklarını düşündüğünden, Venedik'ten de ayrıldı. Ancak Venedik'teyken, Doj Gritti'nin talebi üstüne, Rialto köprüsü için hem yaratıcılık hem de süsleme açısından göze çarpan bir tasarım yaptığı söylenmektedir.

Bu arada, sanatçıya, memlekete dönmesi ve Floransa'daki çalışmasını yüzüstü bırakmaması konusunda şiddetli baskı yapılıyordu, hattâ bir güvenli geçiş belgesi gönderildi. En sonunda, memleketine duyduğu özlem de ağır basınca Michelangelo tehlikeye atılmak pahasına geri dönmeye karar verdi. Dük Alfonso için yaptığı Leda resmini o sırada bitirdi. Resim daha sonra yardımcısı Antonio Mini tarafından Fransa'ya götürüldü. O dönemde Michelangelo San Miniato çan kulesini kurtardı. Kuledeki iki top düşman kuvvetlerine öyle müthiş bir zarar vermişti ki düşman saflarındaki topçular ağır toplarıyla kuleye gülle yağdırdı. Kule yarı yarıya yıkıldı, çok geçmeden tam bir harabeye dönüşecekti. Ancak Michelangelo urganlara asılı yün balyaları ve kalın şiltelerle kuleyi öyle iyi korudu ki yapı hâlâ ayaktadır.

Söylenenlere göre Floransa kuşatması sırasında Michelangelo'ya eski bir tutkusunu gerçekleştirme fırsatı verilmişti ve sanatçı, Carrara'dan, on sekiz kadem yüksekliğinde bir mermer bloku almıştı. Papa Clemens'in Baccio Bandinelli'ye verdiği mermerdi bu. Taş artık kamu malı haline geldiğinden Michelangelo Gonfaloniere'den mermeri istedi, blok kendisine iyi kullanması talimatıyla verildi. Baccio bir model yapıp taşın büyük bölümünü yontmuştu. Mermer kendisine verilince Michelangelo da kendi mo-

delini yaptı. Ne var ki Medici'ler iktidara döndükten sonra blok Baccio'ya geri verildi. Antlaşma imzalandıktan sonra Papa'nın elçisi Baccio Valori, siyaseten etkin olmuş bazı yurttaşları tutuklayıp hapsetme emri aldı. Mahkeme Michelangelo için de tutuklama emri çıkarttı. Bunun böyle olacağından kuşkulanan Michelangelo gizlice dostlarından birinin evine kaçmıştı, kargaşa dinene kadar birkaç gün bu evde kaldı. Michelangelo'nun yeteneğine ve becerisine önem veren Papa Clemens sanatçının bulunması için elden gelenin yapılmasını ve Michelangelo'ya suç yüklemek şöyle dursun sanatçının eski görevlerine iade edilmesini emretti. Papa Clemens San Lorenzo'daki işe vekâlet etmesi için, Medici ailesinin eski bir hizmetkârı olan San Lorenzo başrahibi Giovanbattista Figiovanni'yi yerleştirmişti. Papa, Michelangelo bulunduğunda onun San Lorenzo'da çalışmasını da emretti. Bu şekilde şüphe ve endişeleri giderilen Michelangelo, Baccio Valori'nin saygısını kazanmak amacıyla, mermer bir figür üstünde çalışmaya başladı. Altı kadem yüksekliğindeki bu figür Apollon'u sadağından bir ok çıkartırken gösteriyordu. Sanatçı bu yapıtı hemen hemen tamamladı. Günümüzde bu heykel Floransa hükümdarının dairesinde bulunmaktadır ve tam bitirilmemiş olsa da çok değerli bir yapıttır.[175]

O dönemde Michelangelo'yu Ferrara Dükü Alfonso'nun sarayından bir beyefendi ziyarete geldi, dük için olağanüstü bir yapıt gerçekleştirdiğini duyduğundan böyle bir mücevheri elinden kaçırmamak için telaş ediyordu. Adam Floransa'ya gelince Michelangelo'yu arayıp buldu, ona tavsiye mektubunu sundu. Michelangelo adamı dostça karşıladı, tempera olarak çok çabucak bitirdiği, kuğuyu öpen Leda ile yumurtadan çıkan Kastor ve Polluks'u tasvir ettiği resmi gösterdi. Dükün elçisi, Michelangelo'nun büyük şöhreti hakkında duyduklarını unutmamıştı ama resmin mükemmelliğini ve sanatsal niteliğini algılayacak düzeyde değildi, sanatçıya "Oo, ama bu ucuz bir yapıt" dedi.

Michelangelo adama mesleğini sordu, hiç kimsenin, eleştirdiği konuda deneyimli bir adamdan daha iyi hakem olamayacağını biliyordu. Saraylı alaycı bir ifadeyle yanıt verdi: "Ben tüccarım." Michelangelo'nun kendisini tanıyamadığını düşünerek, hem böyle bir soru sorulmasına gülerek hem de Floransalıların ticaret içgüdülerini küçümsediğini göstererek böyle söylemişti. Adamın amacını çok iyi anlayan Michelangelo lafı yapıştırdı:

"İyi hoş da patronun için kötü bir ticaret yaptın, şimdi gözümün önünden çekil."

O sırada, Michelangelo'nun yardımcısı Antonio Mini'nin kız kardeşleri için drahoma bulması gerekiyordu. Mini ustasından Leda'yı istedi, o da seve seve verdi, yanına da, resim için yaptığı muhteşem taslakların ve

175 Aslında söz konusu yapıt bir Davud heykelidir.

çizimlerin çoğunu, modellerle dolu iki sandığı, çok sayıda bitmiş resim taslağını ve bitirilmiş birtakım resimleri ilave etti. Antonio Fransa'ya gitmeyi kafasına koyunca bütün bunları yanında götürdü. Leda'yı bazı tüccarlar aracılığıyla Fransa kralına sattı, yapıt günümüzde Fontainebleau'dadır. Ama Mini kısa süre sonra ölünce taslaklar ve çizimler harap oldu, bazısı da çalındı. Michelangelo'nun birçok büyük yapıtının üzücü bir şekilde kaybolması Floransa'yı zarara uğrattı. Daha sonra Leda resminin taslağı Floransa'ya geri getirildi, günümüzde taslak Bernardo Vecchietti'nin elinde bulunmaktadır. Benzer biçimde, sanatçının şapel için hazırladığı çıplakları ve peygamberleri içeren dört parça taslak heykeltıraş Benvenuto Cellini tarafından şehre geri getirildi, bu taslaklar Girolamo degli Albizzi'nin vârislerinin elinde bulunmaktadır.

Michelangelo'nun Papa Clemens'e hizmet etmek için Roma'ya gitmesi zorunlu hale geldi, sanatçıya kızgın olsa da Papa yetenekli kimselerin dostu olarak onun her yaptığını bağışladı. Papa, Michelangelo'ya Floransa'ya dönüp San Lorenzo'nun kütüphanesini ve sakristisini bitirme talimatı verdi. Zamandan tasarruf etmek için, bu mekânlara konacak çok sayıda heykel çeşitli heykeltıraşlara sipariş edildi. Michelangelo iki heykelin yapımını Tribolo'ya, birini Raffaello da Montelupo'ya, birini de Serviti keşişi Fra Giovanni Angelo'ya verdi. Sanatçı bu heykeltıraşlara çalışırken yardım etti, taslak halindeki kil kalıpları hazırladı. Heykeltıraşların hepsi şevkle çalışmaya koyuldu, Michelangelo da bu arada kütüphaneyle uğraştı. Mükemmel birer marangoz ve ahşap oyma ustası olan Floransalı Carota ve Tasso, Michelangelo'nun modellerinden yola çıkarak tavanı oyma ahşap işi olarak tamamladılar. Benzer biçimde kitap rafları Michelangelo tarafından tasarlandı, bu tür işlerde yetenekli olan Battista del Cinque ve arkadaşı Ciappino tarafından gerçekleştirildi. Yapıtı daha da güzelleştirmek için yaratıcı sanatçı Giovanni da Udine Floransa'ya getirtildi. Giovanni da Udine kendi yardımcılarından bir kısmı ve çeşitli Floransalı zanaatkârlarla birlikte kilisenin tribününü stükle dekore etti. Dolayısıyla herkes projeyi tamamına erdirmek için büyük bir özenle çok çalıştı.

Michelangelo heykelleri yontmaya hazırlanıyordu ki Papa tam o sırada sanatçının bizzat yanında bulunmasını kafaya koydu çünkü, Michelangelo'nun, Xystus'un yeğeni II. Julius için tavanı resimlediği Sistina Şapeli'nin duvarlarına resim yaptırtmak istiyordu. Papa Clemens, altarın arkasındaki ana duvara Michelangelo'nun Son Yargı'yı resmetmesini istedi. Bunun bir başyapıt olmasında kararlıydı. Karşı duvara, ana kapının üst kısmına Şeytan'ın kibirinin cezası olarak cennetten kovulmasını ve onunla birlikte günaha giren bütün meleklerle birlikte cehennemin derinliklerine fırlatılmasını gösteren bir sahne tasvir etmesini emretti. (Yıllar önce Michelangelo'nun bu konularda birçok çizim ve eskiz yaptığı ortaya

çıktı, bunlardan biri daha sonra Roma'daki Santissima Trinità kilisesinde Sicilyalı bir ressam tarafından resmedildi. Söz konusu ressam aylarca Michelangelo'nun yanında çalışmış, onun boyalarını öğütmüştü. Bu yapıt kilisenin transeptindeki Aziz Gregorius şapelinde bulunmaktadır. Fresk olarak resmedilmiş ama sonuç iyi olmamıştır. Yine de gökten yağmur gibi yağan çıplak figürlerin dünyanın merkezine değince tuhaf ve ürkütücü görünüşte iblislere dönüşmesinde belli bir farklılık ve korkunçluk göze çarpar: hayal gücünün garip bir uçuşudur bu kesinlikle.)[176]

Michelangelo ilk duvara Son Yargı'yı resmetmek üzere taslak ve çizimleri yapmaya hazırlanırken, heykeltıraşın, mezarını yontmak için Papa Julius'tan on altı bin kuron aldığını ileri süren Urbino dükünün temsilcileri tarafından rahatsız edilmediği tek gün olmuyordu. Bu suçlama Michelangelo'nun kaldırabileceği türden değildi. Aslında, yaşlanmış olsa da, bir gün mezarı bitirmeye kararlıydı. Bu amaçla Roma'da kalmaya can atıyordu (böylece Floransa'ya dönmemek için aramasına gerek kalmadan bir bahane bulmuştu) çünkü Dük Alessandro de'Medici'den son derece korkuyordu. Michelangelo, Alessandro'nun dostu olmadığına inanmıştı çünkü bir seferinde dük, Alessandro Vitelli aracılığıyla heykeltıraşa Floransa kalesi ve surları için en iyi yeri seçmesi gerektiğini duyurduğuna Michelangelo sadece Papa Clemens emrederse oraya gideceği yanıtını vermişti.

En sonunda mezarın şöyle bitirileceği konusunda anlaşmaya varıldı: bağımsız duracak dörtgen bir mezar planı rafa kaldırıldı, onun yerine orijinal cephelerden sadece biri Michelangelo'ya uygun gelen şekilde yapılacaktı ve sanatçı kendi elinden çıkma altı heykeli de bu cepheye dahil edecekti. Urbino düküyle yapılan bu anlaşmada, ekselansları Michelangelo'nun yılın dört ayı, ya Floransa'da ya da Papa Clemens'in sanatçıyı çalıştırmak istediği bir yerde, Papa'nın emrinde olmasına razı geldi. Ne var ki Michelangelo en sonunda biraz huzura kavuşacağını düşündüyse de mezarı o kadar da kolay bitiremeyecekti. Çünkü sanatçının dehasının nihai kanıtını görmeye can atan Papa Clemens, Michelangelo'nun vaktini Son Yargı taslağı üstünde çalışmaya vakfetmesini istedi. Ne var ki Michelangelo Papa'yı söz konusu taslak üstünde çalıştığına ikna etse de gizli gizli ve elinden geldiğince sıkı bir şekilde mezarın heykelleri üstünde çalışmaya devam etti.

1534'te Papa Clemens bu dünyadan göçünce Floransa'daki sakristi ve kütüphane çalışması kesintiye uğradı, harcanan onca emeğe rağmen iş yarım kaldı. Michelangelo artık bütün vaktini II. Julius'un mezarını bitirmeye ayırmak konusunda özgür olduğuna iyice inanmıştı. Ama III. Paulus se-

176 Burada ve başka yerlerde *terribile* genellikle "korkunç" ya da "müthiş" olarak çevrilmiştir. Michelangelo'nun üslubunun ve konularının *terribilità*'sı çağdaşlarının çoğu tarafından kabul edilmişti. Sözcüğün çeşitli anlamları *Michelangelo's Theory of Art* adlı kitapta Robert J. Clemens tarafından ele alınmıştır (Routledge and Kegan Paul, 1963).

çildikten sonra hiç vakit kaybetmeden Michelangelo'yu huzuruna çağırdı, ona iltifatlarda bulunduktan ve çeşitli armağanlar sunduktan sonra sanatçıyı hizmetine girip yanı başında kalması için ikna etmeye çalıştı. Michelangelo Julius'un mezarı bitene kadar Urbino düküne bir sözleşmeyle bağlı olduğunu belirterek teklifi reddetti. Bunun üzerine Papa öfkelenerek şöyle dedi:

"Ben bu arzuyu otuz yıldır besledim, artık Papa olduğuma göre arzumu tatmin edemeyecek miyim? Sözleşmeyi yırtacağım. Ne olursa olsun seni hizmetime almaya kararlıyım."

Papa'nın kararlılığını görünce Michelangelo Roma'dan ayrılıp öyle ya da böyle mezarı bitirmenin bir yolunu bulmaya özendi. Gelgelelim ihtiyatlı bir adam olduğu ve Papa'nın kudretinden korktuğu için Papa'nın hoşuna gidecek sözler söylemeye ve koşullar değişene kadar (Papa'nın ihtiyar olduğunu görmüştü) işi uzatmaya karar verdi. Bu arada Papa, Michelangelo'nun elinden çıkma göze çarpan birtakım yapıtlara sahip olmaya can atıyordu. Bir gün, yanında on kardinalle birlikte, heykeltıraşı evinde ziyarete geldi. Papa Hazretleri içeri girince, Julius'un mezarı için yapılan bütün heykelleri görmek istedi, hepsinin de harika olduğunu düşündü. Özellikle Musa heykeli, Mantova kardinaline göre, Papa Julius'u onurlandırmaya tek başına yeterdi. Michelangelo'nun şapel duvarları için hazırladığı çizimleri ve taslakları görünce, Papa bunların muhteşem olduğunu düşünerek sanatçıdan büyük bir ısrarla kendi hizmetine girmesini tekrar rica etti. Urbino dükünü üç heykelle yetinmesi ve öbür heykelleri Michelangelo'nun modellerinden hareketle başka yetkin sanatçılara yaptırması konusunda ikna edeceğini vaadetti. Bunun üzerine Papa Hazretleri aracılığıyla mesele dükün temsilcileriyle halledildi, yeni bir sözleşme hazırlandı ve dük tarafından onaylandı. Michelangelo öbür üç heykel için ödeme yapıp mezarı diktireceğini taahhüt etti ve bu amaçla Strozzi bankasına 1580 duka altını yatırdı. Bu adımı atması gerekmiyordu. Kuşkusuz artık, bu can sıkıcı ve endişe verici projeden kendini kurtarmak için yeterince çaba gösterdiği kanısındaydı. Sonra da mezarı San Pietro in Vincoli'de aşağıda anlatılan gibi inşa ettirdi:

Mezarın alt kısmına, başlangıçta planlanan dört tutsağın yerine, dört terminal figürü[177] barındıran dört çıkıntılı bir süslemeli taban yerleştirdi. Bu ikame alt katı zayıflattığından, her figürün dibine birer kaide üstünde duran ters çevrilmiş birer çıkma yerleştirdi. Dört terminal arasında üç niş vardı, bunlardan ikisi (yanlardakiler) daireseldi ve Zafer Tanrıçaları'nı içerecekti. Ne var ki Zafer Tanrıçaları yerine, nişlerden birine, Faal Hayatı temsil etmek için Laban'ın kızı Lea'yı gösteren bir figür yerleştirdi. Lea, bir elinde, işlerimizi düşünüp taşınarak yürütmemiz gerektiğini simgeleyen bir ayna tutmaktadır, öbür elinde ise, dünya yüzündeki yaşamımızda yete-

177 Sınırtaşı olarak da kullanılan, taşıdığı insan ya da hayvan figürüyle kaynaşmış, kısa sütun biçimli kaide. (ç.n.)

neklerimizle süsleyen ve ölümden sonra da bunları yüceltenleri simgelemek amacıyla çiçeklerden bir çelenk vardır. Michelangelo, öteki nişe, Tefekkür Hayatı'nı temsil etmek için Lea'nın kardeşi Rahel'i gösteren bir figür yerleştirdi: ellerini kavuşturmuş, tek dizini hafifçe kırmış Rahel'in yüzünde büyük bir sevinç ifadesi vardır. Michelangelo bu heykelleri bir yıldan kısa bir sürede yaptı. Başlangıçtaki planda, merkezde, dörtgen lahdin bulunduğu küçük oval mabede giden kapılardan birinin olması gerekiyordu ama onun yerine dikdörtgen bir niş vardı ve bu nişin içindeki mermer kaide inanılmaz güzellikteki dev Musa heykelini taşıyordu. Bu heykel hakkında şimdiye kadar yeterince söz söylendi. Terminal figürlerin sütun başlığı işlevi gören başları üstünde arşitrav, friz ve korniş yer alır. Bunlar terminal figürlerin üstünde çıkıntı yapar, oyma yaprak motifleriyle, yumurta biçimli silmelerle, dendanlarla[178] bolca süslenmiş ve başka zengin süslemelerle birleştirilmiştir. Kornişin yukarısında ön cephenin üst katı yer alır; burada, alt kattaki terminal figürlerin üstüne dik olarak yerleştirilmiş dört farklı terminal figür vardır, bu figürler, üstünde farklı kalıplanmış kornişlerin yer aldığı süssüz gömme ayaklar biçimine bürünmüştür. Ön cephenin bu kısmı çok çeşitli ayrıntılarıyla alt kata tekabül eder, Michelangelo böylece (Musa heykelini içeren nişe uygun gelsin diye) bir açıklık yapmış, alt kornişin çıkmalarına dayanan mermer bir lahdi buraya yerleştirmiştir, lahit Papa II. Julius'un sırtüstü yatmış heykelini taşır. Papa figürünü heykeltıraş Tommaso Boscoli gerçekleştirmiştir. Julius figürünün ötesindeki nişte Çocuk İsa'yı kucağında tutan bir Meryem heykeli vardır. Meryem heykeli Michelangelo'nun modelinden hareketle heykeltıraş Scherano da Settignano tarafından yapılmıştır. Bu figürlerin ikisi de oldukça iyidir. Öbür iki dikdörtgen nişte (Tefekkür Hayatı ve Faal Hayat heykellerinin yukarısında) sırasıyla bir kâhin kadın bir de peygamber vardır. Bu oturan iki figürü de Baccio da Montelupo'nun hayat hikâyesinde anlatıldığı gibi oğlu Raffaello da Montelupo yapmıştır. Ama bu heykeller Michelangelo'nun pek hoşuna gitmemişti. En tepede cepheye bir başka korniş daha eklenmişti; bu, yapıtın ön tarafına çıkıntı yapan alt kat kornişi gibi çıkıntı yapıyordu. Terminal figürlerin yukarısında, söz konusu korniş üstünde duran mermer şamdanlar vardı. Ortada ise, peygamberle kâhin kadının yukarısında Papa Julius'un arması yer alıyordu. Nişlerin boşluklarına da, kilisede hizmet eden keşişler için pencereler inşa edildi. Böylece, koro mezarın arkasında yer aldığında, keşişlerin sesi işitilebilecek ve kendileri de âyini seyredebilecekti. Mezar başlangıçta planlandığı kadar etkileyici olmasa da başarılı bir yapıttı.

Michelangelo başka türlüsünü pek beceremeyeceğinden Papa Paulus'un hizmetine girmeye razı oldu. Papa Paulus, sanatçının buluşlarda ve ka-

178 Dendan: Mimaride sıra halindeki diş biçimli bezeme şeridi. (ç.n.)

rarlaştırılan şeyin genel anlayışında hiçbir değişiklik yapmaksızın Papa Clemens'in ısmarladığı işe devam etmesini istiyordu, Papa heykeltıraşın müthiş yeteneklerine böyle bir saygı duyuyordu. Aslında, Papa Paulus Michelangelo'ya öyle bir sevgi ve saygı besliyordu ki onu memnun etmek için her zaman zahmete katlanıyordu. Örneğin, Papa Hazretleri şapelde, Papa Julius'un arması yerine, Yunus'un altına kendi armasının resmedilmesini istedi, ama bu öneri Michelangelo'ya iletilince, Papa Julius ve Papa Clemens'e haksızlık etmek istemeyen sanatçı Paulus'un armasının orada iyi durmayacağını söyleyerek karşı çıktı. Papa Hazretleri de Michelangelo'yu kırmamak için kararını kabullendi. Kuşkusuz Papa, Michelangelo'nun mükemmelliğini baştan aşağı takdir ediyordu, onun, birtakım zevata dalkavukluk etmeksizin, ayrıcalık gözetmeksizin, daima âdil ve şerefli olanı yaptığını anlamıştı. Hükümdarların ender karşılaştığı bir durumdu bu.

Michelangelo şapelin duvarı için, resmin üstüne kir toz yer etmesin diye, tepeden yaklaşık bir kadem sarkan, özellikle seçilip pişirilmiş tuğlalardan oluşan bir çıkıntıyı özenle inşa etti. Son Yargı resminin buluşlarının ve kompozisyonunun ayrıntıları üstünde durmayacağım çünkü boy boy öyle çok kopyası basıldı ki tasvir ederek vakit kaybetmenin gereği yok. Şunu anlamamız yeterli: Bu olağanüstü adam, en güzel orantılı ve mükemmel formlarıyla ve en çeşitli duruşlarıyla insan vücudu dışında bir şeyin resmini yapmaktan hep imtina etti ve böylelikle ruhun heyecan ve sevinçlerinin geniş yelpazesini ifade etmeyi seçti. Çıplaklarını görkemli bir üslupta resmederek ve desen meselelerine ilişkin müthiş anlayışını sergileyerek, bütün meslektaşlarından üstün olduğu alanda kendini kanıtlamakla yetindi. Böylece resim sanatının temel uzmanlık alanında yani insan formunun çoğaltılmasında ustalığa nasıl erişebileceğini gösterdi. Bu konu üstünde yoğunlaşarak renklendirmenin cazibesini, başka birçok sanatçının bazı nedenlerle büsbütün savsaklamadığı bazı küçücük ve hassas incelikleri, geçici heves ve alışılmadık fantezileri bir yana bıraktı. Çünkü bazı sanatçılar, Michelangelo'nun desene ilişkin derin bilgisine sahip olmadıklarından, çeşitli ton ve nüanslar kullanarak, alışılmadık ve tuhaf nitelikte çeşitli buluşları yapıtlarına dahil ederek (kısacası, öbür resim yöntemini izleyerek) en seçkin ustalar arasında kendilerine bir yer edinmeye çalıştılar. Ama Michelangelo derin sanat anlayışına daima sıkı sıkıya bağlı kalarak, anlayanlara, mükemmelliğe nasıl erişebileceklerini gösterdi.

Son Yargı'ya dönecek olursak, Papa Paulus yapıtı görmeye geldiğinde Michelangelo resmin dörtte üçünden fazlasını çoktan bitirmişti. Bu vesileyle, çok ahlakçı bir kimse olan teşrifatçı Biagio di Cesena şapelde Papa'nın yanındaydı ve resim konusunda ne düşündüğü kendisine soruldu. Biagio yanıt olarak, bu kadar kutsal bir mekânda, kendini böylesine rezilce teşhir eden bütün bu çıplak figürlerin tasvir edilmesinin son derece yüz kızartıcı

olduğunu, yapıtın bir papa şapeline değil hamamlara ya da meyhanelere uygun düştüğünü söyledi. Bu yorumdan öfkeye kapılan Michelangelo intikamını almaya karar verdi. Biagio çıkıp gider gitmez akıldan teşrifatçının portresini Minos olarak çizdi. Minos bacaklarına dolanmış koca bir yılanla, cehennemde bir iblis güruhunun arasında tasvir edilmişti. Biagio Papa'ya ve Michelangelo'ya ne kadar yalvarsa da figürü ortadan kaldırtamadı, olayı tescil etmek için figür olduğu gibi bırakıldı, bugün de yerindedir.

Daha sonra Michelangelo şapeldeki iskeleden epeyce bir mesafeden yere düştü ve bacağını kırdı; acı ve öfke içinde hiç kimseden tedavi kabul etmedi. O dönemde Baccio Rontini adında bir Floransalı vardı, Michelangelo'nun arkadaşı ve hayranıydı, hem de becerikli bir hekimdi. Michelangelo için üzülerek bir gün onu evinde ziyarete geldi; kapıyı vurduğu halde Michelangelo'dan da komşulardan da karşılık alamayınca gizli bir yoldan odadan odaya dolaşarak vahim bir haldeki Buonarroti'yi buldu. Bunun üzerine, Michelangelo iyileşene kadar Baccio evden uzaklaşmayı, sanatçının yanından ayrılmayı kabul etmedi. Tedavi olduktan sonra Michelangelo şapele geri döndü ve her şey bitene kadar sürekli çalıştı. Yaptığı resimler öyle bir kudretle doluydu ki Michelangelo Dante'nin sözlerini haklı çıkarıyordu: "Ölüler ölü, yaşayanlarsa sahiden yaşıyor..."[179] Cehennemliklerin sefaleti ve cennetliklerin sevinci gösterilir bize.

Son Yargı gözler önüne serildiğinde, Michelangelo'nun daha önce orada çalışan ustalardan üstün olmakla kalmadığı, bunca ün kazandırdığı tonozu da geride bırakmak için çabaladığı görüldü. Çünkü Son Yargı açık farkla çok daha güzeldi ve bu resimde Michelangelo kendini aşmıştı. Kıyametin olanca dehşetini tahayyül etmiş, iyi bir yaşam sürmemiş olanların daha çok cezalandırılması için, İsa'nın Çilesi'ni baştan sona gözler önüne sererek, havada çarmıhı, direği, kargıyı, süngeri, çivileri ve dikenli tacı taşıyan çeşitli çıplak figürler tasvir etmişti. Bu figürler farklı duruşlarda gösterilmiş ve dört dörtlük bir beceriyle mükemmelen gerçekleştirilmişti. Oturan İsa figürünü, haşin ve dehşet verici bakışını cehennemlikleri lanetlemek üzere onlara yöneltirken görürüz, Meryem Ana böyle muazzam bir kasaveti görüp işitirken büyük bir korku içinde harmaniyesine bürünür. İsa figürünün çevresindeki bir dairede sayısız peygamber ve havari vardır. En dikkate değer olanı da Âdem ve Petrus figürleridir, artık yargılanmak üzere Tanrı'nın huzuruna çıkan bu figürlerin sırasıyla insan ırkının ilk atası ve Hıristiyan Kilisesi'nin ilk temel taşı oldukları için resme dahil edildiğine inanılır. İsa'nın ayakları dibinde, yüzülmüş derisini sergileyen çok güzel bir Aziz Bartholomeos vardır. Ayrıca çıplak bir Aziz Laurentius figürünü, buna ek olarak, sonsuz sayıda aziz ve azize ile başka figürlerin İsa'nın çev-

179 *Morti li morti, e i vivi paren vivi. Araf* xii, 67.

resinde, uzak ya da yakın, kucaklaşarak bayram ettiğini görürüz çünkü iyi amellerinin ödülü olarak, Tanrı'nın inayetiyle sonsuz mutluluğa erişmişlerdir. İsa'nın ayakları altında, Yuhanna'nın tasvir ettiği, Yedi Borazan tutan Yedi Melek vardır; melekler kıyameti haber veren borazanları çalarken yüz ifadelerindeki müthiş gazapla kendilerine bakanların tüylerini diken diken ederler. Öbür figürler arasında, ellerinde Sefer Hayim'i (Hayat Kitabı) tutan iki melek vardır, onların yakınında da bir tarafta, mükemmel bir sağduyuyla tasvir edilmiş, iblis görünümündeki yedi ölümcül günah görülebilir. Bu iblisler, cennete doğru uçan, en güzel duruşlarda tasvir edilip muhteşem bir şekilde kısaltıma uğratılmış ruhlara saldırıp onları cehenneme sürüklemeye çalışırlar. Michelangelo, ölüler dirilirken nasıl topraktan kalkıp ete kemiğe büründüklerini, çoktan dirilmiş olanların yardımıyla nasıl cennete yükseldiklerini, orada da, çoktan kutsanmış olanların ruhlarının bunlara yardım ettiğini dünyaya göstermekte tereddüt etmemiştir. Bütün bunlar uygun düşünce ve değerlendirme ile resmedilmiştir. Resmin başından sonuna görebileceğiniz çeşitli alıştırma ve etüdlerin mükemmelliği Kharon'un sandalını gösteren önemli bir ayrıntıyla açıkça gözler önüne serilmiştir. Kharon, çılgın bir tavır içinde, iblislerin sandalına sürüklediği ruhlara küreğiyle vurmaktadır. Burada Michelangelo, en sevdiği şair Dante'nin tasvirine uyuyordu:

> Kharon, kızgın demir gibi kırmızı gözleriyle,
> Ağırdan alıp gecikenleri döver küreğiyle,
> Biraraya toplar onları, eliyle işaret edip çağırır.[180]

Michelangelo iblislerinin başlarını öyle harika bir kuvvet ve çeşitlilikle resmetmiştir ki bu figürler gerçekten cehennemden çıkma canavarlara benzer. Cehennemliklerin figürlerinde ise günahın varlığını, sonsuz ceza korkusunu görebiliyoruz. Her bir ayrıntıdaki güzelliğin dışında, bitmiş haliyle bu resmin, nasıl da sanki bir günde yapılmışçasına bir uyum etkisi yarattığını görmek olağanüstüdür, ve hatta hiç bir minyatürün yarışamayacağı bir kusursuzlukla tamamlanmıştır. Hiç kuşkusuz, muazzam kalabalık figürleriyle bu resmin mükemmelliği ve görkemi öyle kuvvetlidir ki tarif edilemez, çünkü bu resimde insanoğlunun yaşayabileceği bütün duygular harikulade bir şekilde tasvir edilmiştir. Görmeyi bilen gözler kibirlilerle haset edenleri, cimrileri, şehvet düşkünlerini ve başka günahkârları kolayca seçer, çünkü Michelangelo bu resimde konuya uygun üslubun bütün kurallarına uymuş, figürlerine uygun ifadeleri, duruşları ve ortamları vermiştir. Bu büyük ve harika bir başarıydı ama yine de sanatçının gücü dahilindeydi çünkü Michelangelo hep gözü açık ve gözlemci biriydi ve çok insan tanımıştı, dolayı-

180 Canto III, *Cehennem.*

sıyla da filozofların kitaplardan ve kurgusal düşünceden edindiği kavrayışı günü gününe yaşamla temas ederek kazanmıştı. Anlayışı kuvvetli eleştirmenlere göre Son Yargı sanatın yüce gücünü kanıtlar, Michelangelo'nun figürleri sadece onun ifade etmeyi becerdiği düşünce ve duyguları ortaya serer. Dahası, değerlendirme yapabilecek durumdaki herkes, figürlerin parmak ısırtan çeşitliliğine de hayret edecektir, genç-yaşlı, erkek-kadın figürlerin değişik ve alışılmadık hareketleri bu çeşitliliği yansıtmaktadır. Bütün bu ayrıntılar becerinin doğuştan gelen doğal bir zarafetle birleştiği Michelangelo'daki olağanüstü sanat kudretine tanıklık eder. Michelangelo'nun figürleri, resimden anlayanlar bir yana, resim hakkında hiçbir şey bilmeyen insanların bile duygularını harekete geçirir. Gerçekten rölyef gibi görünen kısaltımlar, ustanın tatlı bir yumuşaklık ve zarafet yaratmak için boyaları karıştırma tarzı ve her ayrıntıyı incelikli bir şekilde tamamlayışı, bunlar iyi ve gerçek bir sanatçının nasıl resim yapması gerektiğini göstermeye yarar. Başka hiçbir sanatçının boy ölçüşemeyeceği şekilde yuvarlanan konturlarda Michelangelo insanlara gerçek Kıyamet'i, gerçek Cehennem Azabı'nı ve Diriliş'i gösterdi.

Son Yargı, doğrudan doğruya Tanrı'dan esin alan muazzam resim tarzının büyük örneği olarak kabul edilmelidir. Bu resim tarzı, tanrısal lütuf ve irfanla dolu olağanüstü zekâya sahip bir sanatçı dünyaya geldiğinde ortaya çıkan çok önemli sonuçları insanlığın görmesini sağlamıştır. Michelangelo'nun yapıtının ardından, zincirlere vurulmuş olarak, resim sanatında usta olduğuna inanan bütün o sanatçılar gelir. Michelangelo'nun figürlerini çizerkenki fırça darbeleri her akıllı ve duyarlı sanatçının, teknik açıdan ne kadar güçlü olursa olsun meraka düşüp titremesine yol açar. Öteki sanatçılar Michelangelo'nun emeklerinin meyvasını incelediğinde, geçmiş ya da gelecek bütün öbür resimler bu başyapıtla yan yana konduğunda nasıl görünürdü diye düşünerek, salt bu düşünceyle bile hayretler içinde kalırlar. Çağımızın bu gerçekten müthiş mucizesini görenler ne talihli kimseler, üstelik de ne güzel hatıraları oldu! Papa III. Paulus'u iki kat talihli ve mutlu sayabiliriz. Onun himayesi altında bu yapıtın meydana gelmesini sağladığına göre Tanrı, hem Papa Hazretleri hem de Michelangelo'nun gelecekte şan şöhret sahibi olmasını kesinleştirdi. Papa'nın sanatçının dehasıyla pekişen sevapları ne büyük! Michelangelo'nun doğumu, içinde bulunduğumuz çağın bütün sanatçıları için gerçekten bir şanstı çünkü ressam, heykeltıraş ve mimar olarak çalışmaları parlaklığıyla her sorunu ve zorluğu aydınlattı.

Michelangelo Son Yargı üstünde sekiz yıl uğraştı, sanıyorum 1541 yılının Noel günü, bütün Roma'nın daha doğrusu bütün dünyanın merak ve hayretini uyandırarak, yapıtını halka açtı. O yıl ben de Venedik'ten yola çıkıp yapıtı görmek için Roma'ya gittim; öbürleriyle birlikte, gördüklerimden şaşkına döndüm.

Antonio da Sangallo'nun hayat hikâyesinde anlattığım gibi, Papa Paulus aynı katta, V. Nicholaus'un şapeline öykünerek, Capella Paolina denilen bir şapel inşa ettirdi. Bu şapel için de Michelangelo'nun iki büyük sahne içeren iki resim yapmasına karar verdi. Dolayısıyla resimlerden birinde Michelangelo Pavlus'un imana gelmesini tasvir etti. Yukarıya İsa ve en zarif hareketleri yapan birçok çıplak meleği, aşağıya da atından yere düşmüş, sersemlemiş ve dehşete kapılmış haldeki Pavlus'u resimledi. Pavlus'un askerleri çevresindedir, kimisi onu yerden kaldırmaya çalışır, kimileri de İsa'nın görkemi ve sesinden serseme dönmüş olarak, paniğe kapılmış hareketler içinde gösterilmişlerdir, kaçmaya davranırken en güzel ve çeşitli duruşları alırlar. At alelacele koşup kaçarken onu tutmaya çalışan adamı da sürükleyip götürür. Bütün bu sahne olağanüstü bir yetenek ve teknik beceriyle meydana getirilmiştir. Öbür sahne Petrus'un Çarmıha Gerilişi'ni içerir. Petrus ender güzellikte bir figürle çıplak olarak çarmıha gerilmiş halde tasvir edilmiştir, onu çarmıha gerenler yerde bir çukur açmış, azizi ayakları yukarı gelecek şekilde tutarak çarmıhı yukarı dikmeye çalışmaktadır. Burada da çarpıcı derecede akla uygun ve güzel birçok ayrıntı vardır. Başka yerde değinildiği gibi, Michelangelo enerjisini en iyi becerdiği işte mutlak mükemmelliğe erişmeye yoğunlaştırmıştı, dolayısıyla bu sahnelerde görülecek ne manzara vardır, ne ağaçlar, binalar ya da başka süslemeler ve çeşitlemeler, çünkü, belki de dehasını küçük düşürme korkusuyla Michelangelo böyle şeylere asla zaman harcamadı. Yetmiş beş yaşında resmettiği bu sahneler yaptığı son resimlerdi ve gerçekten de sanatçının büyük emek harcamasına yol açtı çünkü resim, özellikle de fresk, belli bir yaşı geçenlerin harcı değildir.

Michelangelo, dört dörtlük bir ressam olan Perin del Vaga'nın kubbeyi kendi desenlerinden yola çıkarak stük ve çeşitli resimlerle süslemesini sağladı, Papa III. Paulus'un arzusu da böyleydi. Ama iş ertelendi ve daha fazla bir şey yapılmadı (kısmen sanatçıların kararsızlığı kısmen de donorlarının onları teşvik etmekteki yetersizliği yüzünden pek çok proje yarım bırakılır).

Papa Paulus, Borgo'yu istihkâm ederek bir başlangıç yapmıştı, sonra aralarında Antonio da Sangallo'nun da bulunduğu birçok soyluyu toplantıya çağırdı. Michelangelo'nun da bu toplantıda hazır bulunmasını istedi çünkü San Miniato tepesi etrafındaki burçları onun tasarladığını biliyordu. Epeyce bir tartışmanın ardından Michelangelo'ya görüşü soruldu, sanatçı hem Sangallo hem de ötekilerin çoğuyla aynı fikirde olmamasına rağmen düşüncelerini özgürce dile getirdi. Bunun üzerine Sangallo Michelangelo'ya mesleğinin istihkâm işi değil resim ve heykel olduğunu söyledi. Michelangelo yanıt olarak, resim ve heykel konusunda sadece biraz bilgi sahibi olduğunu, ancak, üstünde çok düşündüğü ve uygulama deneyimi kazandığı istihkâm meselesine gelince, bu konuda Sangallo'dan da onun öbür aile fertlerinden de daha fazla şey bildiğini ifade etti. Sonra da herkesin huzurunda Sangallo'ya

pek çok hata yaptığını ispatladı; tartışmalar karşılıklı atışmaya dönüşünce Papa herkesin susmasını istemek zorunda kaldı. Bu toplantıdan kısa bir süre sonra Michelangelo Papa'ya Borgo'nun bütün tahkimatı için bir plan getirdi, daha sonra karara bağlanıp gerçekleştirilen her şeyin temelini bu plan oluşturdu. Sangallo'nun denetimi altında tamamlanmak üzere olan büyük Santo Spirito kapısı işte bu yüzden yarım bırakıldı.

Michelangelo'nun ruhu ve dehâsı boş duramazdı. Dolayısıyla, sanatçı resim yapamadığından, bir mermer parçası üstünde çalışmaya başladı, hem kendini oyalayıp meşgul etmek için hem de bizzat dile getirdiği gibi çekiç sallamak bedenini sağlıklı tuttuğu için, doğal boyutlarından biraz daha büyükçe dört müstakil figür (bunlar arasında ölmüş İsa figürü de vardı) yontmak istiyordu. Söz konusu İsa figürü, çarmıhtan indirilmiş, Meryem, Nikodimos (ayakları üstünde sapasağlam durup öne eğilerek Meryem'e yardım eder) ve öbür Meryem'lerden biri (Meryem'in kederi yüzünden yükünün dayanılmaz hale geldiğini ve gücünün tükendiğini anlayarak ona yardım eder) tarafından tutulmaktadır. Hiçbir yerde bu İsa figürüyle kıyaslanabilecek bir ölü formu görülemez. İsa, kolları bacakları cansız ve gevşek bir halde sarkmış olarak yığılırken tasvir edilmiştir. Michelangelo'nun başka bir figüründen de şimdiye dek yapılmış herhangi bir figürden de bütünüyle farklı bir duruşu vardır. Yoğun bir çalışmanın ürünü olan bu heykel yekpare taştan oyulmuş ve gerçekten esin dolu nadir bir yapıttı. Ama daha sonra dile getireceğim gibi, Michelangelo heykelin kendi mezarını yerleştirmeyi planladığı altarın dibine konulması niyetiyle işe giriştiği halde, heykel yarım bırakıldı ve birçok talihsizliğe uğradı.

1546'da Antonio da Sangallo öldü, dolayısıyla artık San Pietro'nun inşasını denetleyen kimse kalmadığından işi kimin devralacağı konusunda kalfalar Papa'ya çeşitli öneriler götürdüler. Uzun zaman sonra (eminim Tanrı'nın esiniyle) Papa Hazretleri Michelangelo'yu çağırtmaya razı oldu; ama Sangallo'nun yerine geçmesi istendiğinde Michelangelo kendini bağışlatmak için mimarlığın mesleği olmadığını söyleyerek teklifi reddetti. En sonunda, ricalar bir işe yaramayınca, Papa görevi kabul etmesini emretti. Böylece, gelişmeden son derece kaygı duyarak ve hiç ama hiç istemeyerek Michelangelo işe girişmek zorunda kaldı. Bir gün Sangallo'nun ahşaptan yaptığı makete bakmak ve inşaatı bizzat incelemek üzere San Pietro'ya gitti. Oraya varınca gördü ki bütün Sangallo taraftarları toplanıp karşısına geçmiş, olabildiğince nazik bir biçimde, inşaatın sorumluluğunun ona verilmesinden memnuniyet duyduklarını ve Sangallo'nun maketinin otu hiç eksik olmayan bir çayıra benzediğini söylüyorlardı.

"Bu çok ama çok doğru" dedi Michelangelo. Bu sözle (bir dostuna söylediği üzere) maketin sanattan hiç anlamayan aptal öküzler ve salak koyunlar için ot sağladığını ima etmek istemişti. Michelangelo daha sonraları

Sangallo'nun maketinin nüanslar açısından eksik olduğunu, dış kısımda Sangallo'nun üst üste çok fazla sütun sırası yaptığını, bütün o çıkıntıları, kuleleri ve alt bölümleriyle, eski dünyanın sağlam yönteminden ya da çağdaş sanatçıların takip ettiği zarif ve güzel üsluptan ziyade Alman tarzından türediğini açık açık söylüyordu. Bunun yanısıra sanatçı, inşaatta elli yıllık zamandan ve üç yüz bin kurondan fazla paradan tasarruf edilebilirdi. Yapı da çok daha fazla heybet, ihtişam ve kolaylıkla, daha düzgün bir tasarımla, çok daha güzel ve külfetsiz inşa edilebilirdi diyordu. Bunun üzerine Michelangelo yapıyı, günümüzde görebildiğimiz ana hatları izleyerek tamamlanmış haliyle gösteren, kendi yaptığı bir maketle sözlerinin doğruluğunu inandırıcı bir biçimde ortaya koydu. Bu maket ona yirmi beş kurona mal oldu ve on beş günde yapıldı. Tersine, Sangallo'nun (daha önce söylediğim gibi) maketi dört bin kuron tutmuş ve yapımı yıllar sürmüştü. Bundan ve başka birçok olaydan açıkça görüldü ki inşa, işi belirsizce uzatarak tekeline almaya çalışanların para kazandığı bir dükkâna dönüşmüştü. Bu yöntemler Michelangelo gibi namuslu bir adam için çok iğrençti. Papa sanatçıyı başmimarlık görevini kabul etmesi için sıkıştırırken, Michelangelo suçlulardan kurtulmak için, Papa'ya arkadaşlarının yaptığı yardımı bir yere kaydetmesi ve kendisinin suçlanmasını engellemek için elinden gelen her şeyi yapması gerektiğini açık açık söyledi. Ben olsaydım hiçbirinin inşaat alanına girmesine izin vermezdim diye de ekledi. Halkın huzurunda dile getirilen bu sözler tahmin edebileceğiniz üzere çok kötü karşılandı. Yapım işinden çıkar sağlamış olanların, Michelangelo'ya karşı neden –sanatçının içeride de dışarıda da bütün planları değiştirdiğini gördükçe– günden güne artan amansız bir kin beslediğini de açıklıyordu bu sözler. Michelangelo'nun yaşıyor oluşuna dayanamaz hale gelmişlerdi. Anlatacağım üzere, her geçen gün Michelangelo'ya azap çektirecek yeni yeni yollar buluyorlardı.

En sonunda Papa Michelangelo'yu tam yetkiyle inşaatın başına getiren, ona neyi isterse yapma ya da bozma, herhangi bir şeyi dilediği şekilde ekleme, kaldırma ya da değiştirme salahiyeti veren bir bildirge (*motu proprio*) yayınladı. Papa yapımda görev alan bütün resmî görevlilerin de Michelangelo'dan emir almasını buyurdu.[181] Michelangelo, Papa'nın ona yüklediği büyük inanç ve güveni görünce, kendi iyi niyetini kanıtlamak amacıyla Papalığın kararnamesine, zamanını Tanrı aşkıyla bu işe vakfettiğinin ve hizmetine başkaca bir karşılık almayacağının yazılmasını sağladı. (Papa'nın daha önce ona Piacenza'daki ırmak geçiş ücretini bağışladığı ve sanatçının bundan yaklaşık altı yüz kuron kazandığı doğruydu, ama Pier Luigi öldüğünde Michelangelo bu geçiş ücretini kaybetti ve onun yerine kendisine Rimini'de bir kançılarya verildi ancak daha değersiz ve onun için

181 Michelangelo'nun San Pietro'ya başmimar olarak atanması Ocak 1547'de onaylandı. Sanatçı ölümüne kadar bu muazzam projenin sorumlusu olarak kaldı.

pek fazla anlam taşımayan bir görevdi bu. Papa ona maaş olarak birkaç kez para gönderse de Michelangelo hiç kabul etmedi. Bunun doğruluğuna, o dönemde Papa'nın mabeyincisi Alessendro Ruffini ve Forlì piskoposu Pier Giovanni Aliotto tanıklık etmişti.)

Papa sonunda Michelangelo'nun yaptığı makete onay verdi. Uzman olduğunu iddia eden (uzmanlığını kanıtlayamayan) ve maketi onaylamayanlar olsa da bu maket, San Pietro'nun boyutunu küçültmüş ama yapıtı değerlendirebilecek nitelikteki herkesin hoşuna gidecek şekilde ihtişamını arttırmıştı. Michelangelo, Bramante'nin yaptığı ve Antonio da Sangallo'nun muhafaza ettiği, kubbenin ağırlığını taşıyacak olan dört ana payenin güçsüz olduğunu keşfetti. Dolayısıyla payeleri kısmen doldurdu, her iki tarafına da iki sarmal merdiven yaptırdı, kemerlerin en üst seviyesine kadar yük hayvanlarının malzemelerle tırmanabileceği, at sırtındaki adamların çıkabileceği merdivenlerdi bunlar. İlk kornişi traverten kemerlerin yukarısına yaptı. Bu korniş zarif bir kavis çizer, harika ve kendine özgü bir yapıttır, türünün en iyi örneğidir. Michelangelo transeptin iki büyük yarımdairesini de yapmaya başladı; daha önce Bramante, Baldassare Peruzzi ve Raffaello'nun denetiminde, kilisenin Campo Santo'ya bakan tarafında sekiz *tabernaculum* inşa edilmişken (ve aynı plana Sangallo tarafından da uyulmuşken) Michelangelo bu sayıyı üçe indirdi ve arkalarına üç şapel koydurdu. Bunların tepesine traverten bir tonoz yerleştirdi ve ışıkla can bulan, değişik şekillerde ve müthiş görkemli bir dizi pencere koydurdu. Ancak bu öğeler hâlâ mevcut olduğuna ve gravürlerde de incelenebileceğine göre (hem Sangallo'nun hem Michelangelo'nun gravürlerinde) tasvir edilmelerine gerek yoktur. Michelangelo'nun, olabildiğince gayretli bir şekilde, yapıda tasarımın değişmesi gereken bu kısımlardaki işi, başka kimse değişiklik yapamasın diye hızlandırdığını belirtmek yeterlidir. Bu kurnazca ve basiretli bir önlemdi çünkü daha sonra olabilecekleri öngörmeden iyi iş çıkarmak beyhudedir. Bir şeyi bildiği farz edilenlerin aceleci cüreti (eğer işlerden çok sözlere güvenilecekse) cahillerin onayıyla kolayca feci sonuçlar doğurabilir.

Roma halkı, Papa Paulus'un rızasıyla, Capitolino tepesine yararlı, kullanışlı ve güzel bir şekil vermeye can atıyordu ve bölgeyi güzelleştirmek amacıyla, sıra sütunlar, rampalar, basamaklı ya da basamaksız eğimli yollarla orada zaten bulunan antik ve güzel heykellerle süslemek istiyordu. Bu amaçla Michelangelo'ya danıştılar, o da Roma halkı için çok canlı ve güzel bir tasarım yaptı, Palazzo Santorio'nun yanında (doğuda) traverten bir cephe düzenledi; iki yandan yukarı çıkan birer merdiven, destek görevi yapan parmaklıklar ve korkuluklarla donatılmış süslü kavisli kanatların bulunduğu bir sahanlıkta buluşup saray salonunun ortasına geçiş olanağı sağlayacaktı. Yarattığı etkiyi daha da arttırmak için Michelangelo merdivenlerin önündeki kaidelere, biri Tiber'i öteki de Nil'i simgeleyen ve yan

uzanmış iki antik mermer figür yerleştirdi. (Her biri on sekiz kadem uzunluğundaki bu iki nadir heykelin arasına, Jupiter'in heykelinin bulunacağı bir niş planlandı.) Güney yönünde, Palazzo dei Conservatori'yi de öbür yapıya uydurmak amacıyla, bu saray için son derece süslü bir ön cephe tasarladı, alt kısımdaki sütunlu giriş sütunlarla ve birçok antik heykelin duracağı nişlerle doluydu. Çepeçevre çeşitli kapı ve pencere süslemeleri tasarladı, bunlardan bazıları şimdiden yerini almıştır. Sonra karşı tarafa, kuzeye doğru, Araceli'nin aşağısına, benzer bir cephe yapılacaktır; bunun da önüne, batı yönünde, korkuluklu alçak basamaklardan neredeyse eşit düzeyde bir rampa olacaktır. Piazza'ya ana giriş bir sütun dizisiyle burada bulunacaktır, Capitolino'yu günümüzde bol bol donatan antik heykel koleksiyonu buradaki çeşitli kaidelere yerleştirilecektir. Piazza'nın ortasına, oval bir kaideye, Marcus Aurelius figürünü taşıyan ünlü bronz at dikildi. Bu atı, IV. Xystus'un koyduğu Piazza di Laterano'dan kaldırtıp buraya getirten Papa Paulus oldu. Günümüzde bütün bu proje üstündeki çalışmalar öyle güzel sonuçlar vermektedir ki Michelangelo'nun en büyük başarıları arasında sayılmaya değer. Tommaso de' Cavaleri'nin (Romalı bir beyefendi, Michelangelo'nun gelmiş geçmiş en iyi dostlarından biri) denetimi altında tamamlanmak üzeredir.

Papa III. Paulus, Sangallo hayattayken ona Farnese ailesinin sarayının yapımına devam etmesini söylemişti ama çatının dış kenarını tamamlayan büyük üst kornişin hâlâ inşa edilmesi gerekiyordu, Papa Hazretleri bu kornişin yapımını Michelangelo'nun üstlenmesini ve kendi tasarımlarını kullanmasını istedi. Kendisine bu kadar değer veren ve taltif eden Papa'yı reddedemeyecek durumdaki Michelangelo ahşaptan on iki kadem uzunluğunda tam ölçekli bir maket hazırladı, yapının bitmiş şeklinin yaratacağı etkiyi göstermek üzere sarayın bir köşesine bu maketi yerleştirtti. Papa Hazretleri ve Roma'daki herkes sonuçtan memnun olunca, bugün görülebilen kısım tamamlandı, gelmiş geçmiş en güzel ve değişik korniş ortaya çıktı. Sonuçta, Sangallo öldükten sonra Papa, Michelangelo'nun bütün inşaatın sorumluluğunu üstlenmesini istedi. Bunun üzerine Michelangelo, sarayın ana kapısının üstündeki büyük mermer pencereyi yaptı, pencere alacalı taşlardan meydana gelmiş güzel sütunlardan oluşuyordu. Üstünde, mermerden yapılma, sarayın kurucusu Papa III. Paulus'a ait olan, son derece güzel ve orijinal, büyük bir arma vardı. Michelangelo sarayın içinde, avlunun bulunduğu katın üstüne, kıyaslanamayacak kadar güzel, zarif ve değişik pencereleri, süslemeleri ve tepe kornişi bulunan iki kat daha inşa etti. Böylece, bu adamın çabaları ve dehası sayesinde, avlu Avrupa'nın en güzel avlusuna dönüşmüştü. Michelangelo büyük salonu genişletip büyüttü, ön koridoru yeniden inşa etti, yarım oval biçiminde yeni ve usta işi bir tür kemerle kubbeyi tamamladı. Aynı yıl içinde Antonius Hamamları'nda

eni de boyu da on dört kadem ölçüsünde bir mermer bloku keşfedilmişti. Mermerde, İlkçağ sanatçılarının yonttuğu, bir tepenin üstünde ayakta duran ve boğayı boynuzlarından tutan bir Herakles figürü vardı. Bir başka figür Herakles'e yardım ediyor, kahramanı bir grup çoban, su perisi ve hayvan çevreliyordu. Gerçekten olağandışı güzellikteki bu yapıtın bir çeşme için gerçekleştirildiği sanılıyordu. Michelangelo mermerin Farnese Sarayı'nın ikinci avlusuna taşınmasını ve orada mermerden tıpkı başlangıçtaki gibi su fışkırtılmasını önerdi. Böyle yapılması kararlaştırıldı. Çalışma, Farnese ailesinin emirleriyle, günümüzde büyük bir çaba ve özenle hâlâ sürdürülmektedir. Michelangelo aynı zamanda, sarayla düz bir hat üstünde inşa edilecek ve Tiber nehrini aşacak bir köprünün de tasarımını yaptı. Böylece ailenin Trastevere'de sahip olduğu bir başka saraya ve bahçelere doğrudan doğruya gitmek mümkün olacaktı. Campo di Fiore karşısındaki ana kapıdan avluyu, çeşmeyi, Strada Giulia'yı, köprüyü, öbür bahçenin güzelliklerini ta Strada di Trastevere'ye açılan öbür kapıya kadar bir bakışta ve düz bir hat üstünde görmek de mümkün olacaktı. Bu hem Papa'ya hem de Michelangelo'nun yeteneğine, sağduyusuna ve tasarım becerisine layık, olağanüstü bir girişimdi.

Papalık Mührünün Muhafızı (Piombatore Papale) Fra Sebastiano 1547'de öldü, o sırada Papa Paulus sarayındaki eski heykellerin restore edilmesini istedi. Michelangelo, Sebastiano'nun gelecek vaadeden bir genç diye tavsiye ettiği Milano'lu heykeltıraş Guglielmo della Porta'yı desteklemekten mutluydu. Çalışmalarını beğendiğinden, heykellerin restorasyonu için Guglielmo'yu Papa Paulus'a takdim etti. İşler öyle yolunda gitti ki Michelangelo Guglielmo için Papalık Mührünün Muhafızlığı görevini elde etti, sonra da heykellerin onarımına girişildi ki bazıları bugün sarayda görülebilir. Ancak Michelangelo'dan gördüğü yararları unutan Guglielmo daha sonra sanatçının düşmanlarından biri oldu.

1549'da III. Paulus öldü, III. Julius'un Papa seçilmesinin ardından Kardinal Farnese Papa Paulus için (papa kardinalin hemşehrisiydi) Fra Guglielmo'ya büyük bir mezar sipariş etti. Fra Guglielmo mezarı San Pietro'nun içinde, yeni kilisenin ilk kemerinin altına, tribünün aşağısına inşa edecekti. Ne var ki bu, kilisenin zemin katında mezarın engel teşkil edeceği anlamına geliyordu, seçilen konum epeyce yanlıştı. Dolayısıyla Michelangelo mezarın orada duramayacağı ve durmaması gerektiği şeklinde akıllıca bir tavsiyede bulundu. Fra Guglielmo sanatçının hasedinden böyle söylediğini düşünerek ona karşı kin beslemeye başladı. Ama daha sonra, Michelangelo'nun doğru söylediğini, mezar yapım fırsatının kendisine verildiği ve bunu tamamına erdirmediği için kendisinin hatalı olduğunu anladı en sonunda. Buna ben şahsen tanıklık edebilirim çünkü 1550'de Papa III. Julius bana Roma'ya gelip hizmetine girmemi emretmişti (ben de

Michelangelo'ya duyduğum sevgiden ötürü seve seve gitmiştim) ve tartışmaya ben de katılmıştım. Michelangelo mezarın günümüzde Colonna degli Spiritati'nin bulunduğu nişlerden birine dikilmesini istedi, uygun yer orasıydı. Papa Julius'un kendi mezarını da öbür nişe yaptırtmasına razı gelmesi yolunda çaba harcadım, onunki de Papa Paulus'unkini dengelesin diye aynı tasarıma göre yapılacaktı. Ama Fra Guglielmo bu plana karşı çıktı, en sonunda Papa Paulus'un mezarının da öbür Papa'nın mezarının da hiç bitirilememesine neden oldu. Michelangelo bütün bunları önceden söylemişti.

Aynı yıl Papa Julius, San Pietro in Montorio kilisesinde mermer bir şapel inşa ettirmeye karar verdi, amcası kardinal Antonio de' Monte ve şanlı ailesinin şöhretini yaratan dedesi Fabriano'nun mezarları bu şapelde yer alacaktı. Mezarların tasarımı ve maketleri Vasari tarafından yapıldı. Bunun üzerine, Michelangelo'nun dehasına her zaman hayranlık duymuş ve Vasari'yi hep sevmiş olan Papa Julius, Michelangelo'dan ücret belirlemesini istedi. Vasari'ye gelince, o da, Papa'dan, Michelangelo'yu kendisinin denetiminde işe koyulmaya ikna etmesini rica etti. Vasari, oyma işlerini Simone Mosca'nın, heykelleri de Raffaello da Montelupo'nun yapmasını önermişti. Ne var ki Michelangelo, mermer mezarların olduğu yerde başka şeye gerek duyulmayacağını söyleyerek mimari kısımlarda bile oyma yaprak motifleri bulunmasına karşı çıktı. Bu yüzden Vasari tamamlanmış işin zayıf kalacağından korktu, ama daha sonra, yapının bitmiş halini görünce Michelangelo'nun hiç de sağgörüsüz davranmadığını kabul etmek zorunda kaldı. Michelangelo Montelupo'nun heykelleri yapmasına karşı çıktı çünkü Papa II. Julius'un mezarı için Montelupo'nun bizzat tasarladığı heykellerle ne kadar rezil olduğunu görmüştü. Heykel işinin Bartolommeo Ammanati'ye (Vasari'nin tavsiye ettiği biri) verilmesine çok daha fazla memnun oldu ama Ammanati'yle de, Nanni di Baccio Bigio'yla da arası açıktı. Aslında önemsiz bir olaydan kaynaklanıyordu bu durum: Çocukken, sanatçıya zarar verme isteğinden ziyade heykele duydukları sevgiden ötürü Michelangelo'nun evine girip uşağı Antonio Mini'den Michelangelo'nun birçok çizimini sinsice aşırmışlardı; daha sonra, yargıçların müdahalesiyle çizimler iade edilmiş, Michelangelo da San Lorenzo bazilikasının rahibi Giovanni Norchiati'nin yardımıyla delikanlıları daha fazla ceza almaktan kurtarmıştı.

Vasari Michelangelo'yla bu haylazlıktan söz ederken, sanatçıya, gülerek, delikanlıların suçlanmayı hak etmediği kanısında olduğunu söylemiş, kendisi eğer fırsatını bulsaydı birkaç çizim almakla yetinmeyip sanatı öğrenmek için eline geçirebildiği her şeyi çalacağını belirtmişti. Kişi kendisini geliştirmeye çalışanları teşvik etmeli ve ödüllendirmelidir, diye devam etmişti Vasari, sanki birinin parasını ya da başka önemli bir malını çalmışlar gibi davranmamalıdır onlara. Böylelikle bütün mesele bir şakaya dönüşüvermişti.

Dolayısıyla San Pietro in Montorio'da çalışma başlatıldı, aynı yıl Vasari ve Ammanati mermerleri Carrara'dan Roma'ya getirmeye gittiler. O dönemde Vasari Michelangelo'yu her gün ziyaret ederdi, bir sabah (o yıl Jübile yılı idi) Papa lütfedip onlara yedi kiliseyi at sırtında ziyaret etme izni verdi. İkisinin birlikte, kilise tarafından günahlarının bağışlanmasını sağladı. Vasari ve Michelangelo bir kiliseden ötekine giderken güzel sanatlar üstüne çok şevkle, verimli bir sohbete daldılar; bu ufuk açıcı konuşmadan yola çıkan Vasari uygun bir fırsatta (sanat üstüne başka malzemelerle birlikte) yayınlanacak bir diyalog kaleme aldı.[182]

Yine aynı yıl Papa Julius, Papa III. Paulus'un çıkardığı, San Pietro'nun inşasıyla ilgili kararnameyi onayladı. Sangallo yanlısı grubun üyeleri Michelangelo hakkında kötü konuşmalarına rağmen, Papa'nın, söylediklerinin tek kelimesini bile dinlemeye niyeti olmadığını gördüler. Çünkü Vasari, Michelangelo'nun aslında yapıya hayat üflemeyi başardığına Papa Hazretlerini inandırmış, Michelangelo'nun tavsiyesini almadan hiçbir şey planlamamaya onu ikna etmişti. Papa bu sözünü tuttu, Michelangelo'nun görüşünü almadan ne Villa Giulia'da bir şey yaptı, ne de daha önce Bramante'nin inşa ettiği eski merdivenin yerine şimdiki merdivenin yapıldığı Belvedere'de. (Bramante'nin merdiveni, Belvedere'nin ortasındaki ana niş için, her birinde sekiz basamak bulunan iki yarım daireden meydana geliyordu, bir dışbükey merdiven kolunu içbükey olan takip ediyordu.) Michelangelo, peperino taşından korkulukları olan son derece güzel dört köşe merdiveni tasarlamış ve inşa etmişti; merdiven günümüzde yerinde durmaktadır.

Vasari ressamlar, heykeltıraşlar ve mimarların yaşam öykülerinin o yıl Floransa'da basımının tamamlandığını gördü. Michelangelo dışında, (hâlâ hayatta bulunan birkaç ihtiyar sanatçı olmasına rağmen) hiçbir yaşayan ustanın yaşam öyküsünü yazmamıştı. Dolayısıyla yapıtını Michelangelo'ya sundu, o da büyük bir memnuniyetle karşıladı. Aslında bu kitabın içinde, Vasari'nin, zanaatkârların en yaşlısı ve en bilgesi Michelangelo'nun bizzat ağzından duyduğu birçok şeyin ayrıntısı yer alıyordu. Çok uzun zaman geçmeden, yapıtı okuyan Michelangelo, Vasari'ye kendi yazdığı ve onun sevecen nezaketinin hatırasına buraya aldığım şu soneyi gönderdi:

Şimdiye dek kalemle ve paletle,
Sanatını yüce Doğa'nın kusursuz örneği yaptın
Yok hayır, doğadan asıl ödülü kazandın
Onun yarattığını göze daha güzel görünür kıldın
Şimdi o uz elin yeni bir çaba içine girdi
Kalem ve mürekkeple daha değerlisini bitirdi
Eskiden sende olmayan, hâlâ Doğa'nın elindeki

182 Bu "diyalog" kaybolmuştur.

Hayat verme kudreti, artık sana da geldi.
Her çağda insanlar güzel ve usta işçilikte
Doğa'yla aşık attıysa da, kaçınılmaz sona erince
Adları yıllarla, çaresiz boyun eğdiler bu duruma.
Sense, ölen hatıraları tekrar ışıl ışıl yaktın,
Zamana ve Doğaya rağmen
Hem onlar için hem kendin için
Sonsuz bir şöhreti ortaya koydun.[183]

Vasari Floransa'ya giderken Michelangelo'dan San Pietro in Montorio'daki çalışma için hazırlık yapmasını istedi. Ne var ki, o dönemde Roma'daki Floransa kolonisinin konsolosu olan büyük dostu Bindo Altoviti'ye de mezarların San Giovanni de' Florentini kilisesine dikilmesinin daha iyi olacağını, bunu Michelangelo'ya önerdiğini, Michelangelo'nun olumlu yanıt verdiğini, bunun kilisenin yapımını tamamlamak için iyi bir fırsat olacağını söyledi. Bindo öneriyi beğendi, Papa'yla çok samimi olduğu için Papa Hazretlerinin Montorio için yaptırdığı şapelin ve mezarların orası yerine San Giovanni de' Florentini'ye konulması konusunda epeyce ısrar etti. Bunun, Roma'daki Floransalılara, kiliselerinin tamamlanması yolundaki masrafı karşılamak için fırsat ve teşvik oluşturacağını da ekledi. Papa hazretleri ana şapeli inşa ettirirse, tüccarlar da altı tane daha yaptırır ve yavaş yavaş bütün iş tamamlanır dedi. Bu yüzden, maket yapılmış ve ücrette anlaşılmış olmasına rağmen Papa fikrini değiştirdi; Montorio'ya gidip Michelangelo'yu yanına çağırttı. Bu arada, Vasari her gün Michelangelo'ya mektup yazıyordu, Michelangelo da olup bitenler konusunda ona haber gönderiyordu. 1 Ağustos 1550'de Vasari'ye Papa'nın plan değişikliğinden söz eden bir mektup yazdı; mektubu şöyleydi:

Sevgili Giorgio,
San Pietro in Montorio'daki yeni temelleri soracak olursan, Papa onlar hakkında bir şey dinlemek istemediğinden sana yazmadım, buradaki adamından haberleri zaten aldığını biliyordum. Şimdi sana şunu söylemeliyim ki dün sabah Papa, Montorio'ya gittikten sonra beni çağırttı. O geri dönüş yolundayken köprüde karşılaştık ve sana sipariş edilen mezarlarla ilgili uzun uzun konuştuk. En sonunda bana, mezarları tepede değil Florentini kilisesinde inşa ettirmeye karar verdiğini söyledi. Bana fikrimi sordu, bir tasarım istedi, ben de, böylece kilisenin tamamlanacağını düşünerek Papa'yı son derece destekledim. Senden gelen üç mektuba gelince, ben şahsen bu kadar yükseklere heves edemem, ama bir ölçüde senin dediğin gibi olmayı arzu etseydim, sen değerli

183 "*Se con lo stile e co' colori avete*" başlıklı sonenin İngilizceye çevirisi John Addington Symonds'a aittir.

> bir hizmetkâra sahip olabilesin diye ederdim. Gelgelelim, senin ölüleri dirilten bir adam olduğunu görünce, yaşayanların da canına can katıyor oluşun, daha doğrusu ucu ucuna yaşayanları, benim gibi, ölümün pençesinden alıp ölümsüzleştiriyor oluşun beni hiç şaşırtmıyor. Onun için de bütün benliğimle hizmetindeyim. Michelangelo Buonarroti. Roma.

Bu meseleler halledilirken ve Roma'da yaşayan Floransalılar gereken parayı bulmaya çalışırken birtakım güçlükler ortaya çıktı, hiçbir şey çözüme kavuşturulamadı ve coşku küllenmeye başladı. Bu sırada Vasari ve Ammanati Carrara'daki bütün mermerleri çıkarttırdılar, mermerler Roma'ya gönderildi. Ammanati mermerlerle birlikte Buonarroti'ye yazılmış bir mektupla yola çıktı. Vasari mektuba, Papa'dan mezarın nereye yapılmasını istediğini öğreneceğini, emir verildiğinde Michelangelo'nun temeli hazırlaması gerektiğini yazmıştı. Michelangelo mektubu alır almaz Papa Hazretleriyle konuştu ve Vasari'ye yazdı:

> Sevgili Giorgio
> Bartolommeo buraya varır varmaz ben Papa'yla görüşmeye gittim; hazırlıkların Montorio'da yapılmasını istediğini görünce San Pietro'dan bir duvarcı ustası aradım. Kel Kâhya bunu öğrendi ve kendine uygun birini yollamak istedi. Rüzgârları estiren bir adama karşı çabalamaktan uzak durmak için, tüy gibi hafif olduğumu görerek ve havalara uçmaya niyetim olmadığını düşünerek bir kenara çekildim. Neyse, bence Florentini kilisesiyle ilgili her şeyi unutmamız gerek. Çabuk dön ve sağlığına dikkat et. Söyleyecek başka şeyim yok. 13 Ekim 1550.

"Kel Kâhya" Michelangelo'nun Forlì piskoposuna taktığı isimdi çünkü piskopos her şeye burnunu sokuyordu. Papa'nın başmabeyincisi olarak madalyalardan, mücevherlerden, renkli kabartmalardan, küçük bronz figürlerden, resimlerden ve desenlerden sorumluydu, her şeyin kendisine bağlı olmasını istiyordu. Michelangelo piskoposun yoluna çıkmamaya çalışıyordu çünkü onun işlere karışmasını daima tehlikeli buluyor, tutkuları yüzünden başını ciddi derde sokacağı noktaya gelmekten korkuyordu. Neyse, Floransalılar kiliselerini inşa etmek için mükemmel biir fırsatı kaçırdılar, bir daha böyle bir fırsat karşılarına çıkar mı Tanrı bilir. Bu durum beni çok üzdü, ama Michelangelo'nun nasıl her zaman kendi halkına ve dostlarına ve de mimarlık mesleğine yardım etmeye çalıştığını göstermek için olup bitenleri kısaca kayda geçirmem gerektiğini düşündüm.

1551 yılı başlamadan hemen önce, Vasari Roma'ya henüz dönmüştü ki Sangallo yandaşları Michelangelo'ya bir komplo kurdu ve bütün yapı ustalarını ve inşaat kalfalarını San Pietro'da bir toplantıya çağırması için Papa'yı ikna etti. İftira dolu suçlamalarla Papa Hazretlerini Michelangelo'nun yapı-

yı mahvettiğine inandırmayı umuyorlardı. Michelangelo kubbe için Fransa kralının yarım dairesini (üç şapelin bulunduğu yer) yukarıdaki üç pencereyle inşa etmişti; iftiracılar kubbeyle ne yapılacağını bilmediklerinden ve kendi kötü değerlendirmelerine dayanarak, yaşlı Kardinal Salviati'yi ve Marcello Servini'yi (Servini daha sonra Papa oldu) San Pietro'da aydınlatmanın yetersiz kalacağına inandırdılar. Hepsi toplandıktan sonra Papa, Michelangelo'ya, temsilcilerin yarım dairenin çok az ışık alacağını ileri sürdüklerini söyledi.

Michelangelo "Çıkıp kendilerinin konuşmasını tercih ederdim" dedi.

Kardinal Marcello "İşte buradayız" dedi.

Michelangelo ona "Efendim, travertenden inşa edilecek kubbedeki şu pencerelerin üst tarafına üç tane daha yapılacak" dedi.

"Ama siz bize bunu hiç söylemediniz" dedi Kardinal.

Bunun üzerine Michelangelo "Siz Ekselanslarıyla ya da başka biriyle ne yapmam gerektiğini ya da ne yapmaya niyetlendiğimi tartışmaya zorunlu değilim ve zorunlu olmak da istemiyorum. Sizin göreviniz parayı toplamak ve hırsızlardan korumak, tasarım ve inşa işini de bana bırakmalısınız" dedi.

Sonra Papa'ya doğru dönerek şu sözleri ekledi: "Papa Hazretleri, bu işten ne kazandığımı biliyorsunuz, çabalarım bana manevi tatmin getirmezse bütün vaktimi ve emeğimi boşa harcadığımı da biliyorsunuz."

Michelangelo'yu seven Papa elini sanatçının omzuna koydu ve "Hem ruhun hem de bedenin istifade edecek, sakın korkma" dedi.

Ötekileri başından savdıktan sonra Papa'nın Michelangelo'ya duyduğu sevgi neredeyse sınırsız bir sevgiye dönüştü; ertesi gün Papa Michelangelo ve Vasari'ye Villa Giulia'ya gitmelerini emretti, orada birlikte yaptıkları pek çok tartışma, yapıtı neredeyse bugünkü güzelliğine kavuşturdu. Tasarımın hiçbir yönü, Michelangelo'nun tavsiye ve değerlendirmesi olmaksızın planlanıp hayata geçirilmedi. Papa bir defasında ısrar etmişti (Michelangelo'nun Vasari'yle birlikte onu görmeye gittiği birçok seferden birinde, hem de o seferinde Papa'yı Acqua Vergine çeşmesinin yanında on iki kardinalle birlikte görmüşlerdi) tekrarlıyorum, Papa, Michelangelo'nun alçak gönüllülükle direnmesine rağmen, yanında oturması için ısrar etmişti çünkü onun dehasına her zaman büyük saygı gösterirdi.

Papa Hazretleri San Rocco'nun yanında yaptırtmak istediği bir saray için Michelangelo'ya ön cephenin maketini sipariş etti. Augustus Mozolesi'ni duvarların geri kalanı için kullanmayı düşünüyordu. Bunun üzerine Michelangelo kıyaslanamayacak zenginlik, çeşitlilik ve orijinallikte bir tasarım hazırladı çünkü yaptığı hiçbir şeyde, ister eski ister yeni olsun mimarlık kurallarına ihtiyaç duymuyordu. Geçmişteki yapıtlar kadar güzel, çeşitli ve orijinal şeyler icat etme kudretine sahip bir sanatçıydı. Söz konusu maket günümüzde Dük Cosimo de' Medici'ye aittir. Dük Roma'ya gittiği zaman

Papa IV. Pius tarafından kendisine verilen bu maketi değerli eşyaları arasında muhafaza etmektedir.

Papa, Michelangelo'ya öyle büyük değer veriyordu ki o kardinallere ve sanatçıya iftira atmaya çalışan başka kimselere karşı onu sürekli koruyordu. Başka sanatçıların, ne kadar yetenekli ya da seçkin olurlarsa olsunlar, Michelangelo'yu evinde ziyaret etmeleri gerektiğinde ısrar ediyordu. Papa Hazretleri Michelangelo'ya öyle bir saygı gösteriyordu ki ihtiyarlayan Michelangelo'yu yormamak için, sanatçının hiç kuşkusuz yapabileceği şeyleri ondan talep etmekten kaçınıyordu.

III. Paulus hayattayken Michelangelo onun emri üstüne, zamanla ve suların durmaksızın akışı yüzünden güçsüz düşüp harap olan Santa Maria köprüsünü yeniden inşa etmeye başlamıştı. Kesonlar kurdu ve payandaları onarmaya ve yeniden yapmaya başladı. Ahşap ve traverten açısından epeyce masrafa girerek işin önemli bir kısmını bitirmeyi başardı. Sonra III. Julius'un papalığı sırasında papalık yöneticilerinin bir toplantısında işin bitirilmesi önerisi getirildi. Mimar Nanni di Baccio Bigio'nun sözleşmeyle işi üstlenerek paradan ve zamandan büyük tasarruf edeceği ileri sürüldü. Michelangelo'nun ihtiyar olduğu ve işe ilgi duymadığı gerekçesiyle, onu görevden almanın sanatçının yararına olacağı, hiçbir şey yapılmazsa inşaatın asla bitirilemeyeceği söylendi. Papa herhangi bir sürtüşmeden kaçınmayı istiyordu, dolayısıyla sonucun ne olacağını kestiremeden din adamlarına istediklerini yapmaları için izin verdi, konuyu kendi yetkileri dahilindeymiş gibi ele almalarını söyledi. Bunun üzerine din görevlileri Michelangelo'ya söylemeden, kısıtsız bir sözleşme ve bütün malzemeyle, işi Nanni'ye devrettiler. Ama temelleri sağlam kurmak için gerekenleri yapmak yerine Nanni uzun yıllar önce köprüyü güçlendirmek için döşenen traverten bloklarının büyük bölümünü söktürdü. Köprünün ağırlığını ve sağlamlığını arttıran traverteni sattı, iç yapı sağlam görünsün diye onun yerine çakıl ve başka malzemeler koydu. Dış kısma baştan sona yeniden inşa edilmiş gibi görünsün diye korkuluklar ve çeşitli destekler koydu. Ama köprü büsbütün güçsüz bırakıldığı için beş yıl sonra 1557'de o yılki taşkının şiddeti öyle bir yıkım yarattı ki Michelangelo'yu görevden alan din adamlarının basiretsizliği ve Michelangelo'nun tavsiyesini kulak ardı etmekle Roma'nın uğradığı kayıp gözler önüne serildi. Çünkü Michelangelo köprünün yıkılacağını dostlarına ve bana pek çok defa söylemişti. At sırtında ikimiz birlikte köprüden geçerken onun "Giorgio köprü sallanıyor. Sakın biz üstündeyken yıkılıvermesin, daha hızlı sürelim atlarımızı" dediğini hatırlıyorum.

Daha önce konuştuğumuz konuya geri dönecek olursak, Montorio'daki iş bitirildiğinde, çok mutlu mesut bir şekilde Floransa'ya, Dük Cosimo'ya hizmet etmeye döndüm. Yıl 1554 idi. Hem Michelangelo (hasımları öyle

ya da böyle ona sürekli eziyet çektiriyordu) hem Vasari ayrı düştükleri için büyük üzüntü duyuyordu ve her gün birbirlerine mektup yazıyorlardı. Aynı yılın Nisan ayında Vasari Michelangelo'ya, yeğeni Lionardo'nun bir oğlu olduğunu ve birçok soylu hanımla birlikte bebeği vaftize götürdüklerini, bebeği Buonarroto diye vaftiz ederek bu adı canlandırdıklarını haber verdi; Michelangelo da Vasari'yi şöyle bir mektupla yanıtladı:

> Sevgili Giorgio,
> Şu zavallı ihtiyarı hâlâ hatırladığını gördüğüm için, dahası anlattığın sevinçli olayda yani bir başka Buonarroto'nun doğumunda hazır bulunduğun için, mektubun bana muazzam bir zevk verdi. Bu haber için gönülden teşekkürlerimi sunarım; ne var ki bu kadar tantanayı onaylamıyorum çünkü bütün dünya ağlarken insanlar bayram etmemelidir. İyi bir ömür sürmüş bir kimsenin ölümünde gösterilmesi gereken sevinci Lionardo'nun bir doğumu kutlarken göstermesi için bir neden olmadığı kanısındayım. Hemen karşılık vermediğime şaşırma; sadece bir işadamı gibi görünmek istemediğimden öyle yaptım. Mektubundaki bütün o pohpohlayıcı sözlere gelince, sadece bir tanesini hak etmiş olmayı isterdim; sana kendimi ruhen ve bedenen vererek borcumun küçücük bir kısmını ödemiş olabilirdim böylece. Sana geri verebileceğimden çok daha fazlasını borçlu olduğumun sürekli bilincindeyim. Ne kadar yaşlı olduğumu düşünürsek, bu hayatta hesabı kapatmayı asla umut edemem, öbür hayatı beklemem gerek. O yüzden sabırlı olmanı rica ediyorum, her zaman hizmetindeyim. Burada işler güçler her zamanki gibi.[184]

III. Paulus'un papalığı sırasında Dük Cosimo, Michelangelo'yu Floransa'ya dönüp San Lorenzo'nun sakristisini tamamlaması yolunda ikna edip edemeyeceğini görmek için Tribolo'yu Roma'ya göndermişti. Ama Michelangelo yaşlandığı için artık iş yükünü kaldıramayacağını bahane etti, Roma'dan ayrılamayışına çeşitli mazeretler gösterdi. En sonunda, Tribolo San Lorenzo'nun kütüphanesinin merdivenini sordu; Michelangelo merdiven için hiçbir maket olmamasına, merdivenin kesin biçimi konusunda belirsizlik olmasına rağmen birçok taş hazırlattırmıştı. Bir kaplamanın üstünde bazı işaretler ve kilden birtakım kaba modeller vardı ama gerçek ve nihai planlar bulunamıyordu. Gelgelelim, Tribolo'nun dükün da adını anarak çok üstelemesine rağmen Michelangelo'nun bütün söylediği planları hatırlamadığıydı.

Bunun üzerine Dük Cosimo, Vasari'ye Michelangelo'ya mektup yazması yolunda talimat verdi. Vasari mektupta Michelangelo'ya merdivenin

184 Michelangelo'nun mektuplarının (1506 – 1563) İngilizcedeki ilk eksiksiz baskısı 1963'te yayınlandı (*The Letters of Michelangelo*, çev. E.H. Ramsden, Peter Owen, Londra).

nihai biçimini soracaktı. Vasari'ye beslediği sevgi ve dostluk nedeniyle sanatçının bir sonuca götürecek ve yapımın tamamlanmasını sağlayacak bir şey söyleyebileceği umut ediliyordu.

Dolayısıyla Vasari Michelangelo'ya dükün ne istediğini yazdı, kalan işi bitirme görevinin kendisine verileceğini, Michelangelo'nun bildiği üzere, onun için çalıştığında hep gösterdiği sadakat ve özenle bu görevi yerine getireceğini de ekledi. Bunun üzerine Michelangelo 28 Eylül 1555 tarihli bir mektupla merdivenin yapımı için gereken talimatları gönderdi.

> Giorgio, sevgili dostum benim,
> Bana bunca sorulan kütüphane merdiveni hakkında diyeceğim şudur ki inan bana nasıl planladığımı hatırlayabilseydim soru sorulmasına gerek kalmazdı. Hayal meyal bir merdiven geliyor aklıma ama bu kadar tuhaf göründüğüne göre en başta kafamdaki merdivenin o olduğunu sanmıyorum. Yine de sana tarif edeceğim: önce, sanki bir sürü oval kutu almışsın gibi düşün, her biri yaklaşık bir karış derinlikte ama enleri ya da boyları aynı değil. Bu kutuların en genişini, merdivene ne kadar eğim verilmek isteniyorsa ona bağlı olarak, kapının bulunduğu duvardan uzağa ya da o duvarın yakınına yerleştireceksin. Sonra sanki ilk kutunun üzerine ikinci bir kutu koymuşsun gibi düşün, ikinci kutu ilkinden daha küçük olacak ve etrafında ayağın bir basamak çıkmasına yetecek kadar yer kalmış olacak. Böyle böyle, basamakları küçülterek ve kapıya doğru çekerek, ama hep yukarı çıkmaya yeterli yer bırakarak devam edeceksin; son basamak kapının açıklığıyla aynı boyda olmalı. Bu oval merdivenin, her iki yanda birer tane olmak üzere iki kanadı bulunmalı, orta basamakları takip etmeli ama oval değil düz olmalı. Başlangıcından yarı yola kadar olan orta basamak ana merdiven olmalı. İki kanadın uçları duvarlara bakmalı ve bütün merdiven boşluğuyla birlikte duvardan üç karış uzak olmalı, giriş salonunun her bir duvarının alt kısmını hiç kapatmamalı. Saçma sapan şeyler yazıyorum ama sen işine yarayacak birşeyler bulursun bunların içinde, biliyorum.

O dönemde Michelangelo Vasari'ye III. Julius ölüp Marcellus Papa seçilince kendisine karşı düşmanca davranan hizbin onu yine hırpalayacak fırsatı yakaladığını da yazdı. Dük bunu işitince bu duruma o kadar canı sıkıldı ki Giorgio'ya bir mektup yazdırarak Michelangelo'ya Roma'dan ayrılıp Floransa'ya gelmesini söyletti. Binaları için ara sıra tavsiyeler ve planlar dışında sanatçıdan bir şey istemeyeceğini, Michelangelo'nun hiçbir iş yapması gerekmeden istediği ücreti alacağını yazdırdı mektupta. Dükün özel kalemi Leonardo Marinozzi Michelangelo'ya hem Ekselanslarından hem de Vasari'den yeni mektuplar götürdü. Ama Marcellus öldü ve Michelangelo yeni seçilen IV. Paulus'un ayaklarını öpmeye gittiğinde kendisine sayısız teklifler sunuldu. Michelangelo San Pietro'nun bitirilişini görmeye can atı-

yordu, kendisini de bu yapı için taahhüt altında hissediyordu, bu yüzden olduğu yerde kaldı. Özürler dileyerek düke şimdilik ona hizmet edemeyecek durumda olduğunu yazdı. Aşağıdaki mektubu da Vasari'ye gönderdi:

> Sevgili Giorgio,
> Tanrı şahidim olsun ki on yıl önce Papa III. Paulus tarafından San Pietro'nun inşasında işi başlatmaya zorlandım; yapım çalışması bugüne kadar başladığı gibi sürdürülseydi, eve dönmeyi kabul etmem için yeterince ilerleme kaydedilmiş olurdu. Ama parasızlıktan iş sürekli ertelendi, inşaat en yorucu ve zor kısma gelmişken şimdi yine durduruldu. Dolayısıyla işi bu aşamada yüzüstü bırakmak on yıldır Tanrı sevgisiyle verdiğim bütün emeklerin utandırıcı bir biçimde boşa harcanması anlamına gelir. Ben bunları hem senin mektubuna karşılık olarak hem de dükten bir mektup aldığım için yazıyorum, dük hazretlerinin bana böylesine nezaketle seslenmeye tenezzül etmesine şaşırdım. Bunun için ona da Tanrı'ya da son derece minnettarım. Konudan uzaklaşıyorum çünkü hafızamı ve doğru dürüst düşünme yetimi kaybettim, yazmak mesleğim olmadığından bana çok yorucu geliyor. Sonuç olarak, inşaatı bırakıp Roma'dan ayrılsaydım neler olacağını açıklayayım sana: öncelikle, birçok hırsızı mutlu ederdim; işin harap olmasından, belki de sonsuza dek kapıya kilit vurulmasından sorumlu olurdum.

Michelangelo Giorgio'ya yazdığı bu mektupta, düke özür mahiyetinde, Roma'da binlerce kuron değerinde bir evi ve başka malları olduğunu ekledi; bunun yanısıra, bütün ihtiyarlar gibi, böbrek rahatsızlığı, kolik ve taş yüzünden hayatının tehlikede olduğunu, hâlâ hayatta oluşundan ötürü Tanrı'dan sonra ikinci sırada minnet duyduğu doktoru Üstat Realdo'nun buna tanıklık edebileceğini belirtti. Dolayısıyla bütün bu nedenlerle Roma'dan ayrılamayacağını ve aslında ölümden başka hiçbir şeyi gönlünün çekmediğini söyleyerek devam etti. Bugün Vasari'de bulunan başka birkaç mektupta da Michelangelo Vasari'den kendisini bağışlaması için düke yalvarmasını istedi. Daha önce söylediğim gibi ayrıca kendisi de doğrudan doğruya düke yazdı. Hiç kuşkusuz, Floransa'ya tereddüt etmeden gidebilseydi, dükün kendisine gösterdiği nezaket ve sevgiden öyle duygulanmıştı ki Roma'ya asla geri dönmek istemeyeceğinden eminim. Bu arada San Pietro'nun çeşitli bölümleri üstünde çalışmaya devam etti, yapılanların değiştirilmesini olanaksız kılmayı amaçlıyordu.

Bu sırada bazı kimseler Papa IV. Paulus'un, Son Yargı resminin bulunduğu şapelin cephesini değiştirtmeyi düşündüğünü haber verdiler çünkü Papa'nın dediğine göre oradaki figürler çıplaklıklarını çok utanmazca sergiliyordu. Michelangelo bunu duyunca şu yorumu yaptı: "Papa'ya bunun önemsiz bir mesele olduğunu ve kolayca halledilebileceğini söyleyin; o

dünyayı yoluna koysun çünkü resimler kısa sürede yoluna konulur."

Rimini'deki kançılarya görevi artık Michelangelo'nun elinden alınmıştı ama sanatçı aslında bu konuyu hiç bilmeyen Papa'yla meseleyi tartışmadı. Karar, Papa'nın mabeyincisi tarafından verilmişti, San Pietro'daki çalışması için sanatçıya aylık yüz kuron ödenmesini istiyordu. Ama ilk ayın ödemesi evine götürüldüğünde Michelangelo parayı reddetti. Aynı yıl Michelangelo'nun uşağı Urbino, daha doğrusu artık yoldaşı haline gelmiş olan Urbino öldü. Urbino ilk olarak kuşatma yılı olan 1530'da, ustanın öğrencisi Antonio Mini Fransa'ya gittikten sonra Michelangelo'yla birlikte yaşamaya başlamıştı. Sadık bir hizmetkâr olduğunu kanıtladı, Michelangelo'yla yaşadığı yirmi altı yıl boyunca sanatçı tarafından zengin bir adam haline getirildi. Michelangelo onu öyle çok seviyordu ki Urbino hastalanınca, yaşlı olmasına rağmen, ona baktı, onun isteklerine karşılık verebilmek için geceleri kıyafetiyle uyudu. Vasari, Urbino'nun ölümünden sonra Michelangelo'yu teselli etmek için mektup yazdı ve şu yanıtı aldı:

> Sevgili Giorgio,
> Kolay yazamıyorum ama mektubuna yanıt olarak birşeyler söyleyeceğim. Urbino'nun öldüğünü biliyorsun. Tanrı'ya çok büyük şükran borçluyum ama kaybım çok ağır, kederim uçsuz bucaksız. Tanrı'ya çok şükran borçluyum çünkü Urbino hayattayken bana nasıl yaşanacağını gösterdi, ölümüyle de nasıl ölüneceğini öğretti, hüzünle değil arzuyla. Yirmi altı yıl yanımda tuttum onu, nadide ve vefalı bir dost buldum onda. Tam onu zengin etmişken, ihtiyarlığımda bana destek olacağını, beni rahat ettireceğini umarken, elimden alındı gitti. Onu cennette görmekten başka hiçbir umudum kalmadı geriye. Tanrı bunun işaretini bana Urbino'nun mutlu ölümüyle gösterdi. Bu hain dünyada bunca dertle beni bırakıp gitmek ölümden daha çok üzdü onu, oysa benim en iyi tarafım da onunla birlikte göçüp gitti. Açıkçası, geriye kalan tek şey sonsuz kederim. Kendimi sana emanet ediyorum.

IV. Paulus'un döneminde Michelangelo Roma surlarının birçok bölümünde çalıştırıldı. Buna bağlı olarak Salvestro Peruzzi'ye de hizmet etti. Bir başka yerde anlatıldığı üzere, Papa bugün yarı harabe durumundaki Castel Sant'Angelo'nun büyük kapısını Peruzzi'ye sipariş etmişti. Michelangelo bu iş için heykel dağıtımıyla, heykeltıraşların modellerini inceleyip düzeltmekle meşgul oldu. O dönemde Fransız ordusu Roma'ya yaklaşıyordu, Michelangelo şehirle birlikte şiddet dolu bir akıbete uğrayacağından korktu. Urbino'nun ölümünden sonra Michelangelo'ya hizmet etmesi için bıraktığı Castelduranteli Antonio Franzese Roma'dan kaçmaya karar verdi; Michelangelo gizlice Spoleto dağlarına gitti ve orada çeşitli keşiş kulübelerinde kaldı. O sıralarda Vasari Michelangelo'ya mektup yazdı. Floransa

yurttaşı Carlo Lenzoni'nin ölürken Cosimo Bartoli'ye bıraktığı, Bartoli'nin de bastırıp Michelangelo'ya ithaf ettiği küçük bir kitabı gönderdi. Michelangelo Vasari'nin yolladığı kitabı alınca şöyle yazdı:

> Sevgili dostum Giorgio,
> Bana gönderdiğin Cosimo'nun küçük kitabını aldım, saygılarımla ona iletmeni rica ettiğim bir teşekkür yolluyorum sana.
> Son birkaç gündür bana çok çaba ve paraya mal olmasına rağmen Spoleto dağlarındaki keşişleri ziyaret ediyorum, sonuçta Roma'ya istemeye istemeye döndüm çünkü huzur sadece bu ormanlarda bulunabilir. Sana söyleyecek daha fazla bir şeyim yok, iyi ve mutlu olduğuna sevindim, her zaman hizmetindeyim. 18 Eylül 1556.[185]

Michelangelo her gün oyalanmak için, daha önce sözünü ettiğimiz dört figürlü taş bloku üstünde çalışıyordu. O defasında taşı paramparça etti. Ya taş sert ve zımpara dolu olduğu ve keski sık sık kıvılcım çıkarttığı için, ya da belki, yaptığı hiçbir şeyden asla memnun olmayarak kendini çok acımasızca yargıladığı için taşı parçalamıştı. Bu ikinci olasılığın doğru olduğu, olgunluk çağında yaptığı her şey içinde bitmiş ve görülecek durumda pek az heykel bulunmasından ve tamamıyla bitirdiği heykellerin Baküs, San Pietro'daki Pietà, Floransa'daki dev Davud ve Minerva'daki İsa gibi gençken yaptığı heykeller olmasından anlaşılabilir. Bu heykelleri mahvetmeden yapıtlara bir ekleme yapmak ya da onlardan tek bir zerreyi çıkarmak olanaksızdır. Öteki heykelleri, Dük Giuliano ve Dük Lorenzo, Gece, Şafak, Musa ve iki heykel dışında, ki bunların hepsi on bir etmez, öteki heykelleri diyorum, hem de pek çok vardır onlardan, ötekilerin tümü bitirilmeden bırakılmıştır. Çünkü Michelangelo "yaptığımdan memnun olmuş olsaydım pek az heykel ortaya çıkartırdım, daha doğrusu hiç yapmazdım" derdi hep. Çünkü sanatını ve muhakeme yetisini öyle geliştirmişti ki figürlerinden birini ortaya koyarken en küçük hatayı gördüğünde heykeli bir tarafa bırakır ve bunun bir daha olmayacağını umarak başka bir taş bloku üstünde çalışmaya başlardı. Sık sık işte bu yüzden bu kadar az heykeli ya da resmi tamamına erdirdiğini söylerdi. Yine de kırık Pietà'yı Francesco Bandini'ye verdi. O dönemde, Francesco Bandini ve Floransalı heykeltıraş Donato Giannotti'nin tanıştırdığı Tiberio Calcagni Michelangelo'yla yakın dost oldu. Bir gün Tiberio sanatçının evindeyken ikisi uzun uzun sohbet ettikten sonra Tiberio Michelangelo'ya Pietà'yı (yapıt evdeydi) neden kırdığını ve bütün o muhteşem emekleri boşa harcadığını sordu. Michelangelo bunun nedeninin, her gün heykeli bitirmesi için başının etini yiyen uşağı Urbino'nun usandırıcı ısrarı olduğunu söyledi. Pietà'nın yanısıra Meryem'in kolundan da bir par-

185 Aslında mektubun tarihi 28 Aralık idi.

ça kırılıp düşmüştü. Michelangelo bunlar ve mermerde bir çatlak keşfetmesi gibi başka aksilikler yüzünden yapıttan son derece nefret eder hale geldiğini, soğukkanlılığını kaybederek heykeli kırdığını belirtti. Uşağı Antonio, heykeli olduğu gibi başka birine vermesi konusunda kendisini ikna etmeseydi paramparça edeceğini de ekledi. Bunu duyduktan sonra Tiberio Michelangelo'nun elinden çıkma bir yapıt edinmeye can atan Bandini'yle konuştu, Bandini de Tiberio'yu şu konuda ikna etti: Tiberio Antonio'ya iki yüz kuron altın vaadedecekti, bunun karşılığında Antonio da efendisi Michelangelo'ya, Tiberio'nun heykeli Michelangelo'nun modellerinden yararlanarak Bandini için bitirmesi konusunda izin versin diye yalvaracaktı. Bandini, böylece Michelangelo'nun emeklerinin boşa gitmeyeceğini söyledi. Michelangelo bu anlaşmadan memnun oldu ve mermer blokunu onlara hediye etti. Tiberio heykeli hemen alıp götürdü ve Tanrı bilir kaç tane yeni parça ekleyerek toparladı. Yine de yapıt, Bandini'nin, Michelangelo'nun ve de Tiberio'nun ölümüyle yarım kaldı. Günümüzde, Francesco'nun oğlu Pierantonio Bandini'nin Montecavallo'daki villasında bulunmaktadır.

Michelangelo'ya dönecek olursak, artık yeni bir mermer bloku bulması gerekiyordu ki her gün keskisini kullanmaya devam edebilsin. Dolayısıyla çok daha küçük bir blok buldu, bu blokta kabaca yontulmuş ama çok farklı bir düzenlemeye sahip bir Pietà vardı.

Bu arada, IV. Paulus'un hizmetine mimar Pirro Ligorio girmişti, Ligorio da San Pietro'nun inşasıyla ilgiliydi. Michelangelo bir kez daha taciz ediliyordu, her gün sanatçının ikinci çocukluk çağında olduğunu söyleyip duruyorlardı. Buna öfkelenerek Floransa'ya seve seve dönerdi, Giorgio Vasari ona yazdığı mektuplarla dönüşünü ertelemesi konusunda baskı yaptığı için sanatçı dönmüyordu. Ama Michelangelo çok yaşlandığını biliyordu çünkü artık seksen bir yaşına gelmişti. Özel ulağıyla Vasari'ye mektup yazarak çeşitli dinsel soneler gönderdiğinde, dostuna, ömrünün sonuna geldiğini, düşüncelerini ne tarafa yönelttiğine dikkat etmesi gerektiğini söyledi; bu yazdıklarını okuyunca Vasari'nin onun son demlerini yaşadığını ve ölümün resminin her düşüncesine kazılı olduğunu göreceğini dile getirdi. Mektuplarından birinde şöyle diyordu:

> Birkaç yıl daha sefalet içinde yaşamaya devam etmemi, Vasari, Tanrı istiyor. Sone yazmak istediğim için benim aptal bir ihtiyar olduğumu söyleyeceksin, biliyorum, ama ikinci çocukluğumu yaşadığımı söyleyen birçok kişi olduğuna göre ben de söylenenlere uygun davranmak istiyorum. Mektubundan beni ne çok sevdiğini anlıyorum, şundan emin ol ki şu yorgun kemikleri, benden istediğin gibi, babamınkilerin yanına yatırmaktan memnuniyet duyardım. Ama işi burada bıraksaydım San Pietro'nun inşasının mutlak mahvına yol açardım, bu da büyük bir rezillik ve günah olurdu. Ama yapım çalışması asla değişiklik yapılama-

yacak kadar ilerletildiğinde, istediğin her şeyi yapmayı umut ediyorum. Tabii eğer göçüp gitmemi bekleyemeyen bazı açgözlüleri hayal kırıklığına uğratmakla günah işlemezsem.

Bu mektuba, Michelangelo'nun elyazısıyla yadığı aşağıdaki sone eşlik ediyordu:

Fırtınalı bir denizdeki hayatım artık, tıpkı çelimsiz bir sandal gibi,
iyinin ve kötünün ahiret için hesaplanışından önce
herkesin çağrıldığı o geniş limana vardı.
Artık iyi biliyorum, ruhumun dünyevi şeylere tapmasına,
kul köle olmasına yol açan o pervasız fantezinin
nasıl da beyhude olduğunu;
bütün insanların istemeden peşinde koştuğu şeyin
nasıl da canice olduğunu.
Hafif mi hafif giyinmiş o şehvet dolu düşünceler,
Çifte ölüm yaklaşınca nedir ki?
Biri kesinkes bildiğim, öbürü dehşet.
Ne resim ne heykel ninniyle yatıştırabilir şimdi,
O'nun gökteki büyük aşkına çevrilen ruhumu,
O ki çarmıhtaki bizleri kavramaya uzatmış kollarını.[186]

Bundan anlaşıldığı üzere, Michelangelo, yavaş yavaş dünyadan uzaklaşıp Tanrı'ya yaklaşıyor, sanat endişelerinden sıyrılıyordu. O kötü yürekli sanatçılar Michelangelo'ya sıkıntı vermiş, San Pietro'nun inşasından sorumlu olan ve ustanın sık sık dediği gibi kavga çıkartmaktan hoşlanan bazıları onu baskı altında bırakmıştı. Dük Cosimo'nun emriyle Vasari Michelangelo'nun mektubuna kısa bir yanıt verdi, onu evine geri dönmeye teşvik etti ve Michelangelo'nun kullandığı kafiyelere uyan kafiyelerle yazdığı bir sone gönderdi ona.

Michelangelo Roma'dan memnuniyetle ayrılırdı ama o kadar ihtiyarlayıp güçsüz düşmüştü ki azmine rağmen (ileride bundan söz edeceğim) bedeni ruhuna ihanet etti. 1557 Temmuzunda, kral şapelinin üstündeki kubbenin inşası sırasında (şapel travertendendi ve Michelangelo onun için bir model hazırlamıştı), Michelangelo eskiden olduğu kadar sık gidip denetleme yapamadığı için bir hata meydana geldi.[187] Ustabaşı bütün kubbeyi birkaç merkez yerine tek bir merkezden çıkan tek bir kavisin üstüne biçimlendirdi. Vasari'nin dostu ve sırdaşı olarak Michelangelo olan planları gönderdi, iki planın altına da şöyle yazdı:

186 *"Gianto è gi'l corso della vita mia"* adlı sonenin İngilizce çevirisi Symonds'a aittir.

187 Kral şapeli (*la capella del re*) San Pietro'nun transeptinin güney yarım dairesine tekabül eder.

> Çizimde kırmızı işaretli kavisi ustabaşı bütün kubbenin biçimi olarak aldı, öyle ki kavis kubbenin tepe noktasında bir yarım daire haline geldiğinde ustabaşı kavisin biçimi konusunda, buradaki çizimde siyahla gösterildiği gibi, tümden yanıldığını anladı. Bu hatayla kubbe, taş yerine tuğladan örüldüğü için çok sayıda taşın sökülmesi gereken bir noktaya kadar ilerledi. Kemerin çapı, çevreleyen kornişi hariç tutarsak, yirmi iki karış. Hata meydana geldi (her zaman yaptığım üzere birebir bir model hazırlamış olmama rağmen) çünkü ihtiyarlığımda o kadar sık gidemedim görmeye. Şimdiye kadar kubbenin biteceğini umuyordum ama iş bütün kış devam edecek. İnsanlar utanç ve kederden ölebilseydi çoktan ölmüş olurdum. Lütfen düke neden Floransa'da olmadığımı açıkla.

Çizimlerden binanın planını gösteren bir başkasının üstüne Michelangelo şöyle yazdı:

> Giorgio,
> Tonoz yapımı meselesini daha iyi anlayabilmen için, yer seviyesinden nasıl yükseldiğine ve gördüğün gibi gömme sütunlarla ayrılmış alt pencerelerin yukarısında zorunlu olarak üçe bölündüğüne dikkat et. Merkezde, kubbenin en tepe noktasına doğru, piramit biçiminde yükseliyorlar, uçlar ve yanlar da öyle. Kavisin sonsuz sayıda merkezden çıkması gerekiyor, bu merkezlerin de noktadan noktaya durmaksızın değişmesi, öyle ki sabit bir kural oluşturmak olanaksız olsun; merkeze doğru düzlemlerin hareketlerinin yarattığı daireler ve dikdörtgenler öyle çok yönde aynı anda çoğaltılıp azaltılmalı ki bunu yapmanın doğru yolunu bulmak zor olsun. Gelgelelim ellerinde model var (her zaman yaptığım gibi), tek bir kubbe kavisinin üç kubbe bölmesi için iş görmesine uğraşmak gibi böylesine büyük bir hata yapmamaları gerekirdi. İşte bu yüzden, çok mahcup olup zarara uğrayarak kubbeyi yeniden inşa etmek zorundayız, çok sayıda taş yerinden söküldü. Kubbe süslemeleri ve bölümleriyle tümüyle traverten, tıpkı şapelin alt kısmı gibi, bu da Roma'da ender rastlanan bir şey.

Dük Cosimo bütün engelleri görünce, Michelangelo'nun Floransa'ya dönmemesini hoş karşıladı. Onun kafasının huzurlu olmasının ve San Pietro'nun yapımına devam edilmesinin kendisi için dünyadaki her şeyden daha önemli olduğunu ve konuyu dert etmemesini söyledi. Yukarıda alıntı yaptığım mektupta Michelangelo Vasari'den, gösterdiği nezaketten ötürü düke gönülden teşekkür etmesini istemiş ve şunları eklemişti: "Tanrı nasip etsin de şu bedenimle ona hizmet edebilecek halde olayım."

Çünkü hafızam ve idrakim gitmiş başka yerde bekliyor beni, diye devam etmişti Michelangelo. (Bu mektubun tarihi Ağustos 1557 idi). Böylece

Michelangelo dükün kendisini yanında çok istemesine rağmen mevcudiyetinden çok hayatını ve şerefini önemsediğini görmüş oldu. Ben bütün bunları ve başka pek çok şeyi, tekrar etmeye gerek yok ama Michelangelo'nun bizzat yazdığı mektuplardan öğrendim.

San Pietro'da Michelangelo, iç pencerelerle ve kubbenin oturtulacağı kocaman yuvarlak kornişi takip eden dıştaki ikiz sütunlarla birlikte frizin büyük bir bölümünü gerçekleştirmişti. Ama artık pek az iş yapılıyordu. Michelangelo'nun yakın dostları, sağlık durumunu da göz önüne alarak, kubbenin dikilmesindeki gecikmeden ötürü, bir model hazırlaması için ona başvurdular. Aralarında Carpi kardinali, Donato Giannotti, Francesco Bandini, Tommaso Cavalieri ve Lottino'nun da bulunduğu kimselerdi bunlar. Michelangelo karar veremeden birkaç ay geçirdi ama en sonunda çalışmaya başladı ve adım adım, kilden küçük bir model yaptı; onun plan ve kesitleriyle birlikte daha sonra bu modelden yola çıkarak daha büyük bir ahşap maket yapmak mümkün olacaktı. Michelangelo ahşap maket üstünde çalışmaya başladı, bir yıldan biraz daha uzun bir sürede Giovanni Franzese'ye bu maketi yaptırdı. Giovanni bu işte büyük çaba ve coşkuyla çalıştı ve maketi öyle yaptı ki eski Roma karışı ölçüsündeki küçük oranların mükemmel ve tam olarak kubbeye tekabül etmesini sağladı. Maket sütunlar, tabanlar, sütunbaşları, kapılar, pencereler, kornişler, çıkıntılar ve her türlü küçük ayrıntısıyla, bu türden çalışmalarda gerektiği gibi, özenle meydana getirildi. Kuşkusuz Hıristiyan ülkelerde, daha doğrusu bütün dünyada bundan daha görkemli ve daha zengin süslemelere sahip bir yapı bulunamaz.[188]

Michelangelo modeli bitirerek bütün dostlarını ve bütün Roma'yı çok mutlu etti; böylece binanın formunu tayin ve tesis etmiş oldu. Daha sonra, IV. Paulus öldü, yerine IV. Pius geçti. IV. Pius, Belvedere korusundaki küçük sarayın yapımını Pirro Ligorio'nun sürdürmesini sağlarken (Ligorio saray mimarı olarak kaldı) Michelangelo'ya da birçok cömert teklifte bulundu. Michelangelo'nun başlangıçta III. Paulus'tan aldığı, III. Julius ve IV. Paulus'un yenilediği San Pietro'nun inşasına ilişkin bildirgeyi (*motu proprio*) IV. Pius sanatçının lehine onayladı. IV. Paulus tarafından Michelangelo'nun elinden alınan gelirlerin ve ödeneklerin bir kısmını sanatçıya geri verdi ve onu inşa projelerinin birçoğunda çalıştırdı. Papalığı sırasında San Pietro'daki çalışmanın çok dinamik bir şekilde ilerlemesini

188 Vasari çok sayıda ve biraz da karışık ayrıntılarla Michelangelo'nun San Pietro'nun kubbesi için yaptığı modeli tasvir etmeye devam eder. Michelangelo'nun San Pietro'daki çalışması üstüne kısa bir anlatı Nikolaus Pevsner'in *An Outline of European Architecture* adlı kitabında (Penguin Books) bulunabilir. Michelangelo'nun mimar olarak akademik açıdan yapılmış ayrıntılı bir değerlendirmesi için öğrenciler James S. Ackerman'ın *The Architecture of Michelangelo* adlı kitabına başvurmalıdır. (Zwemmer, Londra, 1961).

sağladı. Michelangelo Papa'nın ağabeyi Marignano Markisi'nin mezarı için yaptığı tasarımla Papa'ya büyük hizmette bulundu. Birinci sınıf bir heykeltıraş ve Michelangelo'nun yakın dostu olan Il Cavaliere Aretino Leone Leoni'ye mezarı Milano katedraline dikmesi sipariş edilmişti. (Yapıt yeri geldiğinde tasvir edilecektir.) O dönemde Leone bir madalyon üstüne Michelangelo'nun çok sahici bir portresini yaptı, madalyonun arka yüzüne, bir köpeğin kılavuzluk ettiği bir kör figürünü tasvir ederek şunları yazdı: DOCEBO INIQUOS VIAS TUAS, ET IMPII AD TE CONVERTENTUR.[189] Bu Michelangelo'nun öyle hoşuna gitti ki ona birkaç çizimini takdim etti, Herakles'i Antaios'u sıkıştırırken gösteren balmumundan bir modelini verdi.

Biri Bugiardini öbürü de Jacopo del Conte elinden çıkma iki resim, bir de Daniele Ricciarello'nun bronz kabartması dışında Michelangelo'nun başka hiç portresi yoktur elimizde. Ama Leone'nin portresinin birçok kopyası yapılmıştır, gerçekten ben de hem İtalya'da hem de başka ülkelerde bu kopyadan pek çok gördüm.

Aynı yıl Dük Cosimo'nun oğlu Kardinal Giovanni de' Medici IV. Pius'tan kardinal şapkasını almak üzere Roma'ya gitti; dostu ve hizmetkârı olarak Vasari de ona eşlik etmesi gerektiğini düşündü. Kardinalle birlikte çok mutlu bir şekilde gidip Roma'da yaklaşık bir ay kaldı, sürekli ziyaret ettiği sevgili dostu Michelangelo'yla birlikte olmanın keyfini çıkardı. Ekselanslarının emriyle, Vasari Floransa'daki dükalık sarayı için yapılmış ahşap maketi ve kendisinin inşa ve dekore ettiği yeni dairelerin çizimlerini yanında götürmüştü. Michelangelo yaşlandığı için yapıtların kendilerini göremediğinden bu model ve çizimleri görmek istedi. Resimler kapsamlı, farklı idi, çeşitli buluşlar ve fantezilerle doluydu, Uranos'un hadım edilişini, Saturnus'un, Ops'un, Ceres'in, Jupiter'in, Juno'nun ve Herakles'in hikâyelerini gösteriyordu. Her daire, çeşitli bölmelere ayrılmış olarak bu tanrılardan birine ilişkin hikâyeleri içeriyordu. Benzer biçimde, aşağıdaki oda ve salonlar Medici ailesinin bütün kahramanlarının hikâyeleriyle süslenmişti, Yaşlı Cosimo'dan başlayarak Lorenzo, X. Leo, VII. Clemens, Senyör Giovanni, Dük Alessandro ve Dük Cosimo ile devam ediyordu. Hayatlarından bazı sahnelerin yanısıra, çocuklarının ve eski çağlardaki ünlü kimselerin portreleriyle birlikte portreleri yapılmıştı. Devlet işleri, savaş ya da edebiyat alanında önde gelen bu kimselerin portrelerinin tümü de gerçek hayattan alınmaydı. Vasari bu resimlerle ilgili bir diyalog yazdı, diyalogda hikâyeleri, buluşların anlamını, yukardaki odalarda yer alan masallarla aşağıdaki dairelerde yer alan hikâyeler arasındaki ilişkiyi açıkladı. Bu diyalog Annibale Caro tarafından Michelangelo'ya okundu, sanatçının çok hoşuna

189 Günahkârlara senin usullerini öğreteceğim, kâfirler sana dönecek.

gitti. Vasari daha fazla vakit bulduğunda bu diyalogu yayınlamak istemektedir.[190]

Bununla bağlantılı olarak, vasari Büyük Salon'da çalışmayı başlatmayı isteyince tavanın yükseltilmesi gerektiğine karar verdi çünkü tavan öyle alçaktı ki odayı daraltıyor, ışıktan yoksun bırakıyordu. Ama dük maliyetten endişe duyduğu için değil (bu daha sonra açıkça görülecekti), direkleri yirmi altı kadem yükseltmenin tehlikesi yüzünden buna izin vermedi. Ne var ki Ekselansları daha sonra sağduyulu bir şekilde, Michelangelo'dan görüşünün sorulmasına karar verdi. Michelangelo'ya salonun modeli önce orijinal şekliyle, sonra da kirişler yenilendiğinde, tavan ve duvarlar için yeni bir tasarım yapıldığında görüneceği şekliyle gösterildi ve resmedilecek çeşitli sahnelerin çizimleri de gösterildi. Michelangelo bütün bunları irdeleyip, direkleri ve çatıyı yükseltmekte kullanılacak yöntemi ve işi çabucak yerine getirmek için atılacak adımları inceledikten sonra hakemden ziyade taraf haline geldi. Vasari Floransa'ya dönünce düke bir mektup götürdü. Mektupta Michelangelo dükü ona gerçekten layık bu girişimi devam ettirmeye teşvik ediyordu. Aynı yıl Dük Cosimo eşi Düşes Leonora ile birlikte Roma'ya bir ziyarette bulundu. Çift şehre varır varmaz Michelangelo dükü görmeye gitti. Dük müthiş yeteneklerine duyduğu saygıdan ötürü Michelangelo'yu çok sıcak karşıladı, yanı başına oturttu ve çok samimi bir şekilde Floransa'da sipariş ettiği bütün resimler ve heykeller üstüne, gelecekte ne yapmak istediği hakkında, özellikle de Büyük Salon hakında sanatçıyla görüştü. Michelangelo bir kez daha dükü cesaretlendirdi, o proje konusunda içini rahatlattı. Cosimo'ya bizzat hizmet edecek kadar genç olmadığına ona duyduğu sevgiden ötürü hayıflandığını belirtti. Sohbet sırasında Ekselansları somakiyi işlemenin yolunu bulduğunu söyledi. Michelangelo'nun inanmadığını görünce, daha sonra (yapıtımın teknik kısmındaki ilk bölümde değindiğim gibi) ona Francesco del Tadda'nın yaptığı bir İsa başını gönderdi, bu heykel Michelangelo'yu hayrete düşürdü.[191] Michelangelo dük Roma'dayken birkaç kez ziyaretine giderek çok memnun etti, ayrıca dükün oğlu şanlı Don Francesco de' Medici bir süre sonra Roma'ya geldiğinde sanatçı onu da görmeye gitti. Ona büyük bir sevgi ve saygı gösteren, onunla konuşurken bunca seçkin bir insana duyduğu saygıdan dolayı şapkasını hep elinde tutan Don Francesco'dan çok memnun olmuştu. Vasari'ye, güçsüz ve hasta oluşuna üzüldüğünü çünkü Don Francesco için bir şey yapmak istediğini, bunun yerine güzel bir antika almaya çalışıp Floransa'ya göndereceğini yazdı.

İşte o dönemde Papa, Michelangelo'dan Porta Pia için bir tasarım istedi. Michelangelo üç tane çok güzel ve abartılı tasarım yaptı. Papa en az mali-

190 *Ragionamenti*, 1588'de Vasari'nin yeğeni tarafından yayınlandı.

191 Teknik kısım (*teoriche*) Hayat Hikâyeleri'nin Mimarlık, Heykel ve Resim'e ilişkin üç bölümlü girişinde yer almaktadır.

yetli olanını seçti, bugün tamamlanmış halde görülebilen bu tasarım büyük övgü almaktadır. Papa'nın Roma'nın öbür kapılarını da restore ettirmeye niyetlendiğini gören Michelangelo onun için daha fazla çizim yaptı. Ayrıca, Papa'nın ricası üzerine, Hıristiyan ibadethanesine dönüştürülecek olan Diocletianus Hamamları'ndaki yeni Santa Maria degli Angeli kilisesi için de bir çizim hazırladı. Michelangelo'nun tasarımı, çok iyi çeşitli mimarların sunduğu birçok tasarıma tercih edildi. Certosini[192] keşişlerinin rahatı için (onlar yapımı neredeyse tamamladılar) o kadar çok güzel ve uygun özellik içeriyordu ki Papa Hazretleri ve Papalık sarayının bütün piskoposları ve soyluları onun muhakeme gücüne hayret ettiler. Michelangelo'nun fikirleri sayesinde bu hamamların bütün iskeletinden yararlanıldı ve hamamlardan gerçekten güzel bir kilise yapıldı. Kilisenin girişi bütün mimarların beklentilerini aşıyordu. Böylece sanatçı sınırsız övgü ve itibara mazhar oldu. Michelangelo Papa Hazretleri için bronz bir *ciborium* da tasarladı (Papa bunu yeni kilise için istemişti). *Ciborium*'un büyük bölümü Jacopo Ciciliano tarafından yapıldı. Jacopo Ciciliano Michelangelo'nun büyük hayranlık duyduğu, ender rastlanacak türden bir zanaatkârdı; dökümleri öyle hassas ve pürüzsüzdü ki perdahlamaya hemen hemen hiç gerek duyulmuyordu.

Birkaç kez, Roma'da yaşayan Floransalılar, Strada Giulia'daki San Giovanni kilisesinde işe en iyi şekilde nasıl başlanacağını görüştüler. Toplantılardan birinde en varlıklı ailelerin reisleri kendi olanakları çerçevesinde binanın yapımına katkıda bulunmaya söz verdi ve iyi bir meblağ toplandı. Sonra orijinal planlara mı uymaları yoksa daha iyi bir şey mi yapmaları gerektiği konusunu tartıştılar, sonunda eski temeller üzerinde yeni bir yapı yükseltilmesine karar verildi ve projeden üç kişiyi sorumlu kıldılar, bunlar Francesco Bandini, Uberto Ubaldini ve Tommaso de' Bardi idi. Floransalıların bu kadar çok parayı boşuna harcamasının utanılacak bir şey olduğunu ileri sürerek Michelangelo'dan bir tasarım istediler, işi bitirmek için onun dehasından yararlanılmazsa kendilerinin hiçbir şey yapamayacağını da eklediler. Michelangelo, hem ihtiyarlığında kutsal işlerle uğraşarak Tanrı'nın takdirine şayan olmaktan memnuniyet duyduğu için hem de kendini hiç bırakmayan ülkesine sevgi beslediği için, her zaman yaptığı gibi özveriyle çalışarak istediklerini yerine getireceğine söz verdi.

Görüşme sırasında Michelangelo'nun yanında Tiberio Calcagni adında Floransalı genç bir sanatçı vardı. Calcagni heykel öğrenmeye can atıyordu ve Roma'ya gittikten sonra mimarlığa da zaman ayırmaya başlamıştı. Daha önce değindiğim gibi, Calcagni'ye düşkün olan Michelangelo kendi kırdığı mermer Pietà'yı, ayrıca yine mermerden, hafif keskiler kullanarak sadece başını yaptığı, doğal boyutları epeyce aşan bir Brutus büstünü bitirmesi için

192 Certosini: Şartrö keşişleri olarak da bilinen bu keşişler, Aziz Bruno tarafından 1084'te kurulmuş bir tarikata (İt. *Ordine Certosino*, Lat. *Ordo cartusiensis*) bağlıdır. (ç.n.)

ona vermişti. Bu, Michelangelo'nun Kardinal Ridolfi için (yakın dostu Donato Giannotti'nin ricası üzerine), Giuliano Cesarino'ya ait, akikten oyma çok eski bir Brutus portresinden kopya ettiği, ender güzellikte bir yapıttır.

Dolayısıyla mimarlık çalışmaları için Michelangelo, ihtiyarlığından ötürü artık net çizgiler çizemediğinden, alçak gönüllü ve terbiyeli bir delikanlı olan Tiberio'dan yararlanıyordu. San Giovanni kilisesi için Tiberio'nun hizmetinden yararlanmak istedi ve ona, orijinal temellerin zemin planını çıkartmasını söyledi. Planlar hazır olur olmaz Michelangelo'ya getirildi. Bunun üzerine, Michelangelo, Tiberio aracılığıyla, henüz bir şey hazırlamadığını sanan işverenlere onlar için çalıştığını haber verdi ve en sonunda beş güzel kilise için yapılan çizimleri gösterdi, işi sipariş edenler hayretler içinde kaldı. Michelangelo'nun önerdiği gibi, kendileri çizimlerden birini seçmeye isteksizdi. Michelangelo'nun değerlendirmesine güvenmeyi yeğlediler. Ama Michelangelo kendilerinin karar vermesi konusunda ısrar etti, onlar da oybirliğiyle en gösterişli çizimi seçtiler. Seçim yapıldıktan sonra Michelangelo, tasarımı hayata geçirirlerse Yunanlıların ya da Romalıların yaptığından üstün bir yapıt ortaya koyacaklarını söyledi. Bunlar Michelangelo'nun daha önce de daha sonra da hiç kullanmadığı sözlerdi çünkü o alçak gönüllü bir adamdı. En sonunda işi Michelangelo'nun denetlemesine ve Tiberio'nun uygulamaya koymasına karar verildi. Michelangelo binayı sipariş edenlere iyi hizmet vereceği taahhüdünde bulundu. Bu anlaşmayla, işi verenler son derece memnun oldu. Binanın iç ve dış dikey kesitleriyle temiz bir kopyasını yapması için Tiberio'ya plan verildi. Ayrıca, Michelangelo kil modeli nasıl oluşturacağını da gösterdi. On gün içinde Tiberio sekiz karışlık bir maket hazırladı. Bu maket Floransalı cemaatin öyle hoşuna gitti ki ona bir de ahşap maket yaptırdılar, söz konusu maket bugün konsolosluktta bulunmaktadır. Bina, süsleme çeşitliliği açısından hiçbir kilisenin görmediği kadar nadir bir yapıdır. Ama çalışmalara başlandıktan ve beş bin kuron harcandıktan sonra para kaynaklarının tükenmesi Michelangelo'ya büyük üzüntü yarattı, proje o zamandan beri askıya alındı.

Michelangelo Kardinal Santa Fiore için Santa Maria Maggiore'de bir şapelin kendi denetimi altında bitirilmesi işinin de Tiberio'ya verilmesini sağladı. Ama bu şapel de Tiberio'nun, kardinalin ve Michelangelo'nun talihsiz ölümleri sonucunda yarım kaldı.

Michelangelo on yedi yıl San Pietro'nun inşasında bulundu. İnşaat kalfaları defalarca sanatçının yetkisinin elinden alınmasını denediler. Bunda başarılı olamayınca başka her konuda, zaman zaman abartılı bahanelerle ona muhalefet etmeye çalıştılar, hiçbir şey yapamayacak kadar ihtiyar olduğuna göre onu sırf yorgunluktan işten çekilmeye zorlayacaklarını umdular. Gelgelelim ustabaşı Cesare da Casteldurante öldü, Michelangelo da binanın esenliği için uygun bir halef ararken çok genç ama çok yetkin

biri olan Luigi Gaeta'yı yapım yerine gönderdi. Papalık temsilcilerinden bazıları Nanni di Baccio Bigio'nun işin başına getirilmesini sağlamaya kalkışmıştı (çünkü Nanni onları hep teşvik edip olmayacak vaatler veriyordu). Kendi bildiklerini okumak için Luigi Gaeta'yı kovdular. Bunu işittikten sonra Michelangelo öfkeyle bir daha San Pietro'ya gitmeyi reddetti. Bunun üzerine aynı adamlar yurtdışında sanatçının artık işlerin üstesinden gelemediğini ve yerine başkasının bulunması gerektiğini yaydılar. Ayrıca, Michelangelo'nun kendilerine artık inşaat konusuyla daha fazla rahatsız edilmek istemediğini söylediğini iddia ettiler. Bütün bunlar Michelangelo'nun kulağına geldi, sanatçı Volterra'lı Daniele Ricciarelli'yi işi verenlerden biri olan Piskopos Ferratino'ya gönderdi. Piskopos, Kardinal Carpi'ye, Michelangelo'nun, hizmetkârlarından birine artık inşaat konusuyla daha fazla rahatsız edilmek istemediğini söylediğini haber vermişti. Daniele piskoposa Michelangelo'nun arzusunun bu olmadığını söyledi, piskopos da karşılık olarak Michelangelo'nun aklından geçenleri tartışmaya dökmediğine üzüldüğünü ama bir görev değişikliğine gerek duyulduğunu ve Daniele'yi iş için seve seve kabul edeceğini belirtti. Michelangelo bu düzenlemeden memnuniyet duyduğunu gösterdi. Ne var ki işverenlere Michelangelo'nun seçtiği bir kişinin görev başına getirileceği ima edilince Ferratino Daniele'yi değil Nanni Bigio'yu öne sürdü. Bigio kabul edilip işe yerleştirildikten sonra, tepenin kenarında Papa'nın ahırlarından kilisenin o tarafındaki büyük tribüne doğru dikilecek kirişler için bir iskele ayarladı çünkü malzemeleri getirmek için çok fazla ip kullanıldığını ve onları böyle taşımanın daha iyi olduğunu ileri sürüyordu. Ama Michelangelo bunu işitince doğruca Papa'yı görmeye gitti, Papa'yı Capitolino meydanında buldu. İtirazlarına başlayınca, Papa Hazretleri onu özel bir odaya götürdü; Michelangelo şunları söyledi:

> Papa Hazretleri, yetkililer benim yerime hakkında hiçbir şey bilmediğim birisini işe almışlar. Yine de eğer onlar ve siz Papa Cenapları benim artık yeterli olmadığımı düşünüyorsanız Floransa'ya çekileceğim. Böylece yanında hazır bulunmamı sık sık istemiş olan Büyük Dük'e yakın oturabileceğim ve ömrümün son günlerini kendi evimde geçireceğim. Bu yüzden nezaket gösterip beni azletmenizi rica ediyorum.

Papa işittiklerinden dolayı öfkeye kapıldı, Michelangelo'yu teselli ederek ertesi gün geri gelip Araceli'de kendisiyle konuşmasını söyledi. Sonra kilisenin inşasıyla ilgili bütün yetkilileri çağırıp olanların nedenini sordu. Adamlar binanın yıkılmak üzere olduğunu ve inşaatta hatalar yapıldığını ileri sürdüler. Ama Papa bunların doğru olmadığını bildiğinden, yapıyı incelemesi ve suçlamaları yönelten Nanni'den hataları göstermesini talep etmesi için

Agabrio Scierbellone'ye emir verdi. Söylenen yapıldı; Agabrio şikâyetlerin kıskançlıktan kaynaklandığını ve tümüyle asılsız olduğunu keşfetti. Nanni birçok soylunun huzurunda küçültücü bir biçimde görevinden azledildi. Nanni, Santa Maria köprüsünü mahvetmekle de suçlanıyordu. Üstelik, Ancona'daki limanı düşük bir maliyetle temizleyeceğine söz verdikten sonra, denizin on yılda yaptığından daha fazlasını bir günde yapıp iyice tıkadı. Nanni'nin San Pietro'yla bağlantısının sonuydu bu. Michelangelo bazı kimseleri hayal kırıklığına uğratacak şekilde, on yedi yıl boyunca binanın temel niteliklerini oturtmaya tamamıyla adamıştı kendini. O kimselerin hasedi yüzünden sanatçı, ölümünden sonra değişiklikler yapacaklarını düşünmüştü. Sonuç olarak bugün bina güvenli bir şekilde kubbesi inşa edilecek kadar sağlamdır. Böylece görüyoruz ki iyi insanları gözeten Tanrı, Michelangelo'ya ömrü boyunca lütufta bulundu, hem onu hem San Pietro'yu korumaktan hiç vazgeçmedi. Michelangelo'dan daha uzun yaşayan IV. Pius, sanatçının ölümünden sonra, inşaat kalfalarına Michelangelo'nun yaptığı hiçbir şeyi değiştirmemelerini söyledi. Onun halefi V. Pius aynı politikayı daha da kesin biçimde izledi. Karışıklık olmasın diye, mimarlar Pirro Ligorio ve Jacopo Vignola'ya, Michelangelo'nun çizimlerine şaşmaz bir sadakatle uymalarını söyledi. Aslında, Pirro birtakım değişiklikler önerecek kadar küstah davranınca gözden düşerek görevden alındı. V. Pius, San Pietro'nun şanı şöhreti konusunda Hıristiyanlık konusunda olduğu kadar azimliydi. Öyle ki 1565'te Vasari papanın ayaklarını öpmeye gittiğinde ve yine daha sonra 1566'da huzuruna çağrıldığında Papa V. Pius Michelangelo'nun çizimlerine uyulmasının nasıl sağlanacağından söz etti sadece. Herhangi bir karışıklığı önlemek için Papa Hazretleri Vasari'ye hazinedarı Guglielmo Sangaletti'yi görmeye gitmesini emretti. Papa, Vasari'ye, inşaat ustalarına nezaret eden Piskopos Ferratino'ya Vasari'nin kendisine vereceği bütün önemli tezkere ve kayıtlara harfi harfine titizlik göstermesini söylemesini de buyurdu. Böylece kötü yürekli ve haddini bilmez adamların Michelangelo'nun dehasından gelecek kuşaklara kalan düzenlemeleri ya da ayrıntıları bozmaya gücü yetmeyecekti. Vasari'nin dostu bir sanatsever olan Giovanbattista Altoviti de bu vesileyle orada bulunuyordu. Ferratino Vasari'nin söylediklerini dinledikten sonra, elde hazır bulunan her belgeyi hevesle kabul etti ve kendisi de dahil herkesin Michelangelo'nun binadaki düzenleme ve tasarımlarına mutlaka uyacağına söz verdi. Büyük Michelangelo'nun yapıtını koruyacağını, kollayacağını ve sürdüreceğini söyledi.

Michelangelo'ya dönecek olursak, ölümünden yaklaşık bir yıl önce Vasari gizlice Dük Cosimo de' Medici'yi bir konuda razı etti. Şöyle ki Dük, elçisi Averardo Serristori aracılığıyla, Papa'yı Michelangelo'ya bakanları ya da sanatçıya evinde hizmet edenleri dikkatli bir gözetim altında tutmaya ikna edecekti çünkü Michelangelo çok güçsüz düşmüştü. Vasari, yaş-

lıların sıkça başına geldiği gibi Michelangelo'nun başına bir kaza gelirse, San Pietro'daki çalışmanın esenliği açısından, ustanın bütün giysilerinin, çizimlerinin, taslaklarının, modellerinin, parasının ve başka mallarının bir envantere kaydedilip güvenli bir yere yerleştirilmesi konusunda Papa'nın gerekli ayarlamaları yapması gerektiğini önerdi. Böylece, San Pietro'yla ya da sakristiyle, kütüphaneyle, San Lorenzo'nun cephesiyle ilgili herhangi bir şey varsa, böyle durumlarda sık sık olduğu gibi, hiç kimse bir şey çalıp götüremeyecekti. Böyle bir şey olduğu takdirde, söz konusu tedbirlerin zahmete değer olduğu görülmüştü.

Michelangelo'nun yeğeni Lionardo bir sonraki Büyük Perhiz'de Roma'ya gitmek istiyordu çünkü amcasının ömrünün sonuna geldiğini düşünüyordu; Michelangelo bu öneriyi iyi karşıladı. Kronik ateşle yatağa düşünce hemen Daniele'ye Lionardo'yu yanına çağıran bir mektup yazdırdı. Ama doktor Federigo Donati'nin ve başkalarının özenli bakımına rağmen hastalığı daha da ilerledi. Bunun üzerine, bilinci tam anlamıyla yerindeyken üç cümlede vasiyetini hazırladı, ruhunu Tanrı'ya, bedenini toprağa, sahip olduğu maddi varlıkları da en yakın akrabalarına bıraktı. Dostlarından, ölürken, İsa'nın çektiği ıstırapları kendisine hatırlatmalarını istedi. 17 Şubatta, Floransa hesabına göre 1563 (Roma hesabına göre 1564) yılında yirmi üçüncü saatte son nefesini verip daha iyi bir hayata göçtü.[193]

Michelangelo'nun emek harcadığı sanatlara karşı muazzam bir yeteneği vardı ve ne kadar zor olursa olsun yaptığı her şeyde başarı kazanıyordu. Çünkü yaradılış ona kendini şevkle yüce resim sanatlarına vakfeden bir zihin vermişti. Mükemmelliğe ulaşmak amacıyla, Michelangelo bitmez tükenmez anatomi incelemeleri yaptı, vücut yapısının ilkelerini, kemiklerin, kasların, sinirlerin ve damarların birbirine nasıl bağlandığını, insan vücudunun bütün değişik hareket ve duruşlarını keşfetmek için kadavraları teşrih etti. Sadece insanları değil hayvanları, özellikle sahip olmayı sevdiği atları da inceledi. Bütün bunlardan, sanatını ilgilendirdiği ölçüde, anatomi ilkelerini ve yasalarını öğrenmeye can atıyordu ve yapıtlarında bu bilgiyi öyle güzel ortaya koydu ki anatomi dışında hiçbir şey öğrenmeyenler daha fazlasını beceremezler. Sonuçta, ister fırçayla ister keskiyle olsun, yaptığı her şey taklide meydan okur ve (daha önce belirtildiği üzere) öyle bir sanatla, zarafetle, özgün bir canlılıkla dolmuştur ki, eğer kimseyi gücendirmeden dile getirecek olursak, Michelangelo eski ustaları geride bırakmış, onlara üstün gelmiştir. Çünkü gerçekleştirmesi zor etkileri öyle müthiş bir hünerle meydana getirmiştir ki zahmetsizce yaratılmış gibi görünürler oysa onun yapıtını kim kopya etmeye kalkışmışsa çok çaba harcamak gerektiğini fark etmiştir.

193 Michelangelo 18 Şubat 1564'te öldü.

Michelangelo'nun dehası, pek çoklarının başına geldiği gibi ölümünden sonra değil sanatçının sağlığında kabul ve teslim edilmişti. Gördüğümüz üzere, II. Julius, X. Leo, VII. Clemens, III. Paulus, III. Julius, IV. Paulus ve IV. Pius, bütün bu yüce papalar onu hep yanı başlarında istediler. Ayrıca, yine bildiğimiz gibi, Osmanlı imparatoru Kanuni Sultan Süleyman, Valois hanedanından Fransa kralı François, İmparator V. Karl (Şarlken), Venedik Signoria'sı ve son olarak da anlattığım gibi Dük Cosimo de' Medici, bunların hepsi onun muazzam yeteneklerinden yararlanmak amacıyla sanatçıya çok yüce olanaklar sundular. Açıkça kabul edildiği üzere, üç sanat dalında da, güneşin dünya çevresinde dönüp durduğu bunca yıldır, eski çağlarda ya da günümüz dünyasında Tanrı'nın başka kimseye bahşetmediği kusursuz bir ustalığa ulaşan Michelangelo gibi, çok büyük değer taşıyan insanlara olur sadece böyle bir şey. Michelangelo'nun hayal gücü öyle güçlü ve mükemmeldi ki muazzam ve müthiş fikirlerini, ellerinin ifade edemeyeceği yapıtlarını çoğunlukla gözden çıkarmıştı. Aslında yapıtlarını çoğunlukla yoketti. Ölümünden kısa süre önce, mükemmel görünmem korkusuyla, çektiği zahmetleri kimse görmesin, dehasını sınama yollarını kimse bilmesin diye desenlerinin, eskizlerinin, resim taslaklarının büyük bölümünü yaktığını ben biliyorum. Elimde onun yapıtlarından, Floransa'da bulunmuş ve desen kitabıma konulmuş bazı örnekler var. Bunlar onun dimağının büyüklüğünü gözler önüne sermekle kalmıyor, Minerva'yı Jupiter'in kafasından yaratmak istediğinde Vulcanus'un çekicini kullanmak zorunda kaldığını da gösteriyor. Michelangelo figürlerini dokuz, on hattâ on iki "baş"ın toplamı olarak yapardı, onları biraraya getirerek yaradılışın sunmadığı belli bir toplam zarafete ulaşmaya çalıştı sadece. Üstelik pergelin kişinin ellerinde değil gözlerinde olması gerektiğini çünkü ellerin icra ettiğini ama muhakeme edenin göz olduğunu söylerdi. Sanatçı bu yöntemi mimarlıkta da kullandı.

Michelangelo'nun yalnızlığı sevmesi kimseye garip gelmemelidir çünkü insanın bütün düşüncelerini sırf ona vermesini isteyen sanatına deliler gibi âşıktı. Sanat çalışmasına kendini adamak isteyen herkes başkalarının dostluğundan uzak durmalıdır. Aslında, zamanını sanat meselelerine veren bir insan asla yalnız değildir ve düşüncelerini besleyecek gıdadan hiç yoksun kalmaz. Hem bir sanatçının yalnızlığı sevmesini tuhaflığa ve eksantrikliğe yoranlar yanılırlar çünkü iyi bir iş çıkarmak isteyen herkes kendini bütün tasalardan ve yüklerden kurtarmalıdır. Sanatçının düşünme, yalnız kalma ve konsantrasyon için zamanı ve fırsatı olmalıdır. Bütün bunlar doğru olmasına rağmen, Michelangelo, gerektiği zaman, birçok yüce insanın, birçok yetenekli ve bilgili kimsenin dostluğuna değer verdi ve bu dostluğu sürdürdü. Nitekim, yüce Kardinal Ippolito de' Medici onu çok sevdi, hattâ bir defasında, kendisine ait güzel bir Arap atını Michelangelo'nun çok beğendiğini işitince, saman yüklü on katır ve bir seyisle birlikte atı hediye

olarak ona yolladı, Michelangelo da seve seve kabul etti. Michelangelo'nun bir başka büyük dostu, iyiliğine ve yeteneklerine sanatçının özellikle saygı ve hayranlık duyduğu şanlı Kardinal Pole idi. Kardinal Farnese ve Santa Croce'nin (Santa Croce daha sonra Papa Marcellus oldu), Kardinal Ridolfi, Kardinal Maffeo, Monsinyor Bembo, Carpi ve adlarını sıralamaya gerek duymadığım başka birçok kardinal, piskopos ve yüksek rütbeli papazın dostluğunu kazanmıştı. Öbür arkadaşları Monsinyor Claudio Tolomei, Muhteşem Ottaviano de' Medici (onun bir arkadaşının oğlunu vaftiz sırasında Michelangelo tutmuştu), Bindo Altoviti (Michelangelo ona şapel için hazırladığı resim taslağını verdi; resimde, oğullarından biri sarhoş Nuh peygamberle alay ederken öbür ikisi Nuh'un çıplaklığını örtmeye çalışıyordu), Lorenzo Ridolfi, Annibale Caro ve Volterralı Giovan Francesco Lottini idi. Ama Michelangelo, sanatla son derece ilgili, soylu bir Romalı olan genç Tommaso de' Cavalieri'yi bunların hepsinden çok daha fazla sevdi. Tommaso'ya nasıl resim çizildiğini göstermek için Michelangelo, siyah ve kırmızı tebeşirle çok güzel başları tasvir ettiği soluk kesici desenler yaptı. Daha sonra, Zeus'un kartalıyla göğe kaçırılan bir Ganymedes çizdi, kalbini bir akbabanın yediği bir Tityus yaptı, Güneş'in Phaeton'la birlikte Po nehrine düşen arabasını ve çocukların Baküs şenliğini çizdi, bu desenlerin hepsi eşi benzeri görülmemiş üstün çizimlerdir. Michelangelo taslak olarak Tommaso'nun gerçek boyutlarda bir portresini yaptı ama ne daha önce ne de daha sonra gerçek modelden bir başka bir portresini yapmadı çünkü olağanüstü güzelliği yoksa canlı bir konuyu çizmekten nefret ediyordu. Tommaso sanatçının bu desenlerinden büyük zevk aldığı için Michelangelo'nun bir zamanlar Fra Sebastiano Viniziano'ya icra etsin diye yaptığı başka birçok çizimi de sanatçı ona verdi. Bunlar gerçekten mucizevi çizimlerdi ve Tommaso bunları kutsal emanetlermişçesine koruyup el üstünde tutmakta, zanaatkârların yararlanması için cömertçe sergilemektedir. Aslında Michelangelo erdemli, soylu ve değerli insanlara duyduğu sevgiyi bol bol gösterirdi çünkü o her alanda sağduyu ve zevk sahibiydi. Tommaso Michelangelo'yu dostları için birçok çizim yapmak konusunda da ikna etmişti, bunlar arasında Kardinal di Cesis için yeni bir üslupta yaptığı, Meryem'e Müjde'yi tasvir ettiği bir pano resmi de vardı. Bu çizim daha sonra Mantovalı Marcello[194] tarafından boyanıp kardinalin Roma'daki Pace kilisesinde inşa ettirdiği mermer şapele yerleştirildi. Yine Marcello'nun resmettiği bir başka Meryem'e Müjde ise San Giovanni in Laterano kilisesindeki bir panoda görülebilir. Bu resim için yapılmış çizim Dük Cosimo de' Medici'nin elinde bulunmaktadır. Dükün mücevhermişçesine koruyup el üstünde tuttuğu söz konusu çizimi düke Michelangelo'nun ölümüden sonra

194 Marcello Venusti (1512 – 79).

yeğeni Lionardo Buonarroti vermişti. Ekselansları'nda, Getsemani Bahçesinde Dua Eden İsa ve Michelangelo'nun elinden çıkma başka birçok çizim, eskiz ve resim taslağı, bunların yanısıra, altında bir tutsakla tasvir edilmiş, on kadem yüksekliğinde bir Zafer heykeli bulunmaktadır. Kabataslak haldeki dört tutsak figürü, taşı ziyan etmeye mahal bırakmayan bir yöntemle mermerden nasıl figür yontulacağını bize öğretmeye yarar. Bu yöntem şöyledir: balmumundan ya da başka bir katı malzemeden bir figür alınır ve bir su teknesinin içine yatay olarak konulur. Su elbette düz ve eşit seviyededir, figür su üstüne yavaş yavaş çıkartılırken, ilk önce en fazla çıkıntı yapan yerleri belirir, daha alçak kısımlar (figürün alt tarafındaki kısımlar) suyun altında kalır, en sonunda figürün tamamı görünür hale gelir. Figürler mermerden keskiyle aynı şekilde yontulmalıdır; en çok rölyefli kısımlar önce görünür hale getirilmeli, sonra da yavaş yavaş daha alçak kısımlar gözler önüne serilmelidir. Yukarıda belirtilen tutsakların heykellerinde Michelangelo'nun bu yöntemi izlediği anlaşılmaktadır, Ekselansları bu heykellerin eğitimcileri tarafından model olarak kullanılmasını istemektedir.

Michelangelo, Jacopo Sansovino, Rosso, Pontormo, Daniele da Volterra ve Arezzo'lu Giorgio Vasari gibi meslektaşı olan zanaatkârların dostluğunu sevmiş, bu dostluktan keyif almıştı. Onlar için sayısız iyi niyet gösterisinde bulunmuştu. Michelangelo günün birinde becerisinden yararlanma niyetiyle, Vasari'yi mimarlıkla ilgilenmeye yöneltmişti; onunla her zaman görüşmeye ve sanat meselelerini konuşmaya hazırdı. Michelangelo'nun hiç kimseye hiçbir şey öğretmeyeceğini öne sürenler yanılıyorlar çünkü o, yakın dostlarına ve tavsiye isteyen herkese yardım etmeye daima istekliydi. (Ben bunun böyle olduğu pek çok durumda bizzat orada bulunuyordum, ama başkalarının eksikliklerini göz önünde tutarak daha fazla bir şey söylemeyeceğim.) Kuşkusuz, Michelangelo onunla evinde yaşamaya gelenler açısından şanssızdı, ama bu durum, onu izlemeyi zar zor becerebilecek öğrencilere rastgelmiş olmasından kaynaklanıyordu. Sözgelimi, yardımcısı Pistoia'lı Pietro Urbino yetenekli biriydi ama hiç gayret sarf etmiyordu. Antonio Mini yeterince hevesliydi ama kafası ağır işliyordu; balmumu sert oldu mu iyi kalıp tutmaz. Ascanio dalla Ripa Transone[195] gerçekten çok sıkı çalıştı ama ne tasarım ne de bitmiş yapıt olarak hiçbir sonuç ortaya koyamadı. Ascanio Michelangelo'nun taslağını verdiği bir resim üstünde yıllarını harcadı, ama sonuçta, uyandırdığı yüksek beklentiler buhar oldu gitti. Michelangelo'nun Ascanio'nun beceriksizliğine acıyarak ona bizzat yardım ettiğini hatırlıyorum ama bu pek işe yaramıyordu. Eğer uygun birisini bulsaydı, yaşlı olduğu için, çömezleri de çoğunlukla yanlış yola saptığından, onların yararlanacağı şekilde anatomi incelemeleri ve yorumlamaları yaptırtacaktı bulduğu kişiye

195 Ascanio Condivi.

(bunu bana pek çok defa söylemişti). Ne var ki düşüncelerini aktarmadaki beceriksizliği yüzünden tereddüt etti çünkü mektuplarında istediğini çok yerli yerinde ve özlü bir biçimde söylese de, İtalyan şairlerinin yapıtlarını okumayı sevse de yazınsal anlatım alanında pratik yapmamıştı. Özellikle Dante'ye düşkündü, ona büyük hayranlık duyuyordu, onun düşünce ve buluşlarının izinden yürüyordu. Ayrıca Petrarca'yı seviyordu, şairden aldığı esinle çok derinlikli madrigaller ve soneler kaleme aldı, bu yazdıkları üstüne yorumlar yazıldı. Sözgelimi Benedetto Varchi Floransa Akademisi'nin huzurunda, sanatçının aşağıdaki gibi başlayan bir sonesi üstüne hayranlık uyandıran bir konuşma yapmıştı:

> Bir mermer parçasında saklı olandan başka
> Fikri yoktur en iyi sanatçının bile[196]

Michelangelo çok sayıda dizesini Pescara Markizi'ne gönderdi, markiz de hem şiir hem düzyazı olarak sanatçıya yanıt verdi. Markiz marifetlerinden dolayı sanatçının sadakatini kazandı ama aşkını geri çevirdi; sık sık Viterbo'dan Roma'ya Michelangelo'yu ziyarete giderdi. Michelangelo onun için, iki küçük melekle birlikte, İsa'yı Meryem'in kucağında gösteren bir Pietà yaptı. Bu hayranlık veren yapıtın yanısıra, başını yukarı kaldırmış ve ruhunu Baba Tanrı'ya emanet eden, çarmıha çivilenmiş esin dolu bir İsa ve Samiriyeli kadınla kuyunun başında duran bir İsa resmetti.

Dini bütün bir Hıristiyan olan Michelangelo Kutsal Metinler'i okumayı seviyordu, kürsüden vaazini dinlediği Fra Girolamo Savonarola'nın kaleminden çıkmış yapıtlara da büyük saygı duyuyordu. Sanattaki kullanımı açısından insanoğlunun güzelliğini son derece seviyordu; sadece insan formunu kopya ederek ve güzeller arasından en güzelini seçerek kusursuzluğa erişebilirdi. Bu inancı, son derece sade ve süssüz yaşam biçiminin kanıtladığı gibi, şehvetli ya da utandırıcı hiçbir düşünce taşımaksızın benimsemişti. Sözgelimi, gençken çalışmaya öyle dalıyordu ki azıcık ekmek ve şarapla idare ediyordu, yaşlandığında da, şapelde Son Yargı'yı resmedene kadar aynı şekilde davranmaya devam etti. Son Yargı üstünde çalıştığı sırada, çalışmayla geçen günün sonunda akşamleyin hafif ama daima son derece sade bir yemek yiyordu. Çok zengin olmasına rağmen yoksul biri gibi yaşadı; dostlarını sofrasına çok ender davet etti, kimseden hediye de kabul etmedi çünkü bunun kendisini bir tür sürekli yükümlülük altına sokacağından korkuyordu. Bu sade yaşam biçimi sanatçıyı diri tutuyor, çok az uyku uyumasına yol açıyordu. Çoğunlukla, yatıp dinlenmeyerek geceleyin kalkıyor, keskisiyle işe koyuluyordu, kafasına da kalın kâğıttan yapılma bir şapka ta-

196 *Non ha l'ottimo artista alcun concetto, Ch'un marmo solo in se non circonscriva...* dizelerinin İngilizce çevirisi Symonds'a aittir.

kıyordu, yaptığını görebilsin ve elleri serbest kalsın diye kafasının ortasında bir mum yakıyordu. Vasari bu şapkayı birçok kez gördü, Michelangelo'nun balmumundan değil de saf keçi donyağından yapılma birinci sınıf mumlar kullandığını görünce sanatçıya bunlardan toplam kırk libre ağırlığında dört deste gönderdi. Vasari'nin uşağı büyük bir nezaketle bu mumları Michelangelo'ya götürdü ve takdim etti. (Karanlık bastıktan iki saat sonra oluyordu bunlar.) Michelangelo mumları kabul etmeyince uşak şöyle dedi:

"Efendim, bu mumlar köprüyle burası arasında kollarımı mahvetti, geri götürmeye hiç niyetim yok. Kapınızın önünde büyük bir toprak yığını var, mumlar orada çok güzel durur, arzu ederseniz sizin için hepsini yakarım."

Michelangelo buna karşılık "Şuraya koy onları öyleyse. Kapımda maskaralık istemem" dedi.

Michelangelo bana gençken, çalışmaktan bitkin düştüğü ve sonra tekrar giymek üzere giysilerini üstünden çıkarmak istemediği zamanlarda sık sık onları çıkarmadan uyuduğunu söylemişti. Michelangelo'yu cimrilikle suçlayan bazı kimseler vardır ama yanılıyorlar çünkü hem sanat yapıtlarıyla hem de servetiyle bunun tam tersini kanıtladı. Söylediğimiz gibi, çeşitli yapıtlarını Tommaso de' Cavalieri'ye ve Bindo'ya, büyük değer taşıyan çizimlerini Fra Bastiano'ya verdi. Çömezi Antonio Mini'ye de çizimleri, resim taslaklarını, Leda resmini, balmumundan ve kilden yaptığı ve daha önce açıkladığım gibi Fransa'da kalan bütün modelleri verdi. Büyük dostu olan Floransalı soylu beyefendi Gherardo Perini'ye kara tebeşirle yapılmış ve gerçekten esin dolu çeşitli baş çizimlerini içeren üç sayfa verdi. Perini'nin ölümünden sonra bu sayfalar Floransa hükümdarı şanlı Don Francesco'nun eline geçti. Don Francesco kuşkusuz birer mücevher niteliğindeki bu çizimleri el üstünde tutmaktadır. Michelangelo Bartolommeo Bettini'ye, annesi Venüs'ü öpen bir Cupido'yu tasvir ettiği bir resim taslağı verdi; bu esin dolu yapıt günümüzde Bettini'nin Floransa'daki mirasçılarında bulunmaktadır. Michelangelo Vasto Markisi için ise, bir başka seçkin yapıt gerçekleştirmiş, bir *Noli me tangere* taslağı hazırlamıştı. Bu iki taslak da daha önce söylediğim gibi Pontormo tarafından çok güzel bir şekilde resim haline getirildi. Michelangelo iki tutsağı Ruberto Strozzi'ye, kırık mermer Pietà'yı uşağı Antonio'ya ve Francesco Bandini'ye verdi. Binlerce kuron kazanabileceği bu kadar çok şeyi hediye eden bir adamı nasıl olur da cimrilikle suçlarlar, anlayamıyorum. Kişisel deneyimlerimden biliyorum ki birçok tasarım yaptı, hizmetleri için ücret talep etmeksizin birçok resmi ve binayı görmeye gitti, bunun dışında söylenecek daha fazla bir şey yok.

Ne kadar parası olduğu konusuna gelelim. Bu para kiralardan ya da ticaretten gelmedi. O bu parayı alnının teriyle kazandı, çalışmalarının ve gayretlerinin karşılığında aldı. Onun gibi, birçok yoksula yardım eden, birçok genç kıza gizlice drahoma sağlayan, çalışmalarında kendisine yardım ve

hizmet edenleri servet sahibi yapan bir adama cimri denebilir mi? Örneğin, yıllarca kendisine yardım eden asistanı Urbino'yu zengin etmişti. Bir keresinde ona "Ben ölürsem sen ne yapacaksın?" diye sordu.

Urbino "Başka birisinin bakımını üstlenmek zorunda kalacağım" dedi.

Michelangelo da "Ah seni gidi zavallıcık, ben seni böyle bir sefaletten kurtaracağım" diye karşılık verdi.

Sonra da Urbino'ya bir seferde tam iki bin kuron verdi, sadece hükümdarlardan ve papalardan beklenebilecek bir jestti bu. Bunun yanısıra, Michelangelo yeğenine bir seferde üç-dört bin kuron verirdi; en sonunda ona Roma'daki mülküyle birlikte on bin kuron bıraktı.

Michelangelo'nun öyle engin ve kuvvetli bir hafızası vardı ki başkalarının yapıtlarını gördükten sonra tam olarak hatırlayabiliyordu ve kendi amaçları için öyle ustaca kullanıyordu ki hemen hemen hiç kimse bunu fark etmiyordu. Kendi yapıtlarında da asla kendini tekrara düşmüyordu çünkü yaptığı her şeyi hatırlıyordu. Bir defasında, gençken, bazı ressam arkadaşlarıyla birlikteydi, bir tür yarışa kalktılar, mürekkep yalamamış tiplerin duvarlara çiziktirdiği o kibrit çöpüne benzer adamlar gibi kaba ve hantal figürleri en iyi kim çizerse akşam yemeğini o ısmarlayacaktı. Michelangelo hafızasından yararlanarak bir duvarda gördüğü o kaba hatları hatırladı ve sanki gözlerinin önündeymişçesine tam olarak çizdi, ressam arkadaşlarının hepsinden daha iyi yaptı. Onun çapında bir ressam için özellikle zor bir işti bu, çünkü Michelangelo sofistike yapıtlar ortaya koymaya alışıktı.

Sanatçı kendisine hakaret edenleri haklı olarak aşağılardı ama kin tuttuğu hiç görülmemişti. Tam tersine, çok sabırlı bir adamdı, davranışlarında mütevazı, sözlerinde temkinli ve makuldü. Saptamaları genellikle meselelerin derinine iniyordu ama o, zekice ve zarif şakalar da yapabiliyordu. Söylediği birçok şeyi not etmiştim ama vakitten tasarruf etmek için sadece birkaç tanesini buraya alacağım.

Bir keresinde bir arkadaşı ona ölümden söz etmeye başlamış ve Michelangelo bütün zamanını dur durak bilmeden sanata vakfettiğine göre ölümü düşünmenin onu muhtemelen kederlendirdiğini belirtmiş. Michelangelo durumun böyle olmadığını söyleyerek karşılık vermiş, hayat güzel geliyorsa ölüm de güzel gelmeli çünkü aynı efendinin elinden çıkıyor demiş. Bir keresinde Orsanmichele yakınlarında durmuş Donatello'nun Markos heykelini seyrediyormuş. Yoldan geçen biri heykel konusunda ne düşündüğünü sormuş. Michelangelo iyi bir insan havasını bundan daha çok veren başka bir figürü hiç görmediğini söylemiş, Markos böyle bir adam idiyse yazdıklarına inanılabilir demiş. Yine bir defasında Michelangelo'ya üstadın ilgisini çekebileceğini umdukları bir ressam adayının yaptığı bir deseni göstermişler, delikanlıyı mazur göstermek isteyen destekçileri sanat öğrenimi-

ne daha yeni başladığını söylemişler. Michelangelo sadece "Belli oluyor" demiş. Vasat bir Pietà yapan bir ressam için de benzer bir şey söylemiş, aslında resmi görmenin acı verdiğini belirtmiş.[197]

Michelangelo'ya, Sebastiano Veneziano'nun San Pietro in Montorio şapelinde bir keşişin resmini yapacağı söylenince, sanatçı bunun mekânı berbat edeceği şeklinde bir yorum yapmış. Neden böyle dediği sorulunca da, keşişler bu kadar kocaman bir dünyayı berbat ettiğine göre bu kadar küçük bir şapeli berbat etmelerinin şaşırtıcı olmayacağını söylemiş. Bir seferinde bir ressam çok zaman ve çaba harcamasına yol açan bir yapıt için yüklü bir miktarda para kazanmış. Michelangelo'ya ressam hakkında ne düşündüğü sorulunca sanatçı "Zengin olmak istediği sürece yoksul kalacak" demiş.

Bir defasında Michelangelo'nun papazlığa girmiş ve ekmek şarap âyinini düzenleyen bir arkadaşı, hacı gibi giyinip kuşanarak Roma 'ya gelmiş, Michelangelo'ya selam vermiş, usta onu tanımıyormuş gibi yapmış. Adam kim olduğunu açıklamak zorunda kalmış, Michelangelo onu böyle cübbeli falan gördüğüne şaşırmış numarası yapmış. Sanki tebrik ediyormuş gibi bağırarak "Aa, harika görünüyorsun! Dıştan göründüğün kadar içten de iyi olsaydın ruhun için iyi olurdu" demiş.

Bu rahip Michelangelo'ya bir arkadaşını tavsiye etmiş, sanatçı icra etmesi için bu arkadaşa bir heykel vermiş. Rahip daha sonra arkadaşına daha fazla iş vermesini istemiş Michelangelo'dan, o da son derece iyi huylu davranarak söyleneni yapmış. Ne var ki rahip sırf reddedileceğini düşünerek bu lütufları talep ediyormuş ve tersi olunca hasedini sergilemiş. Michelangelo'ya bu durum anlatılınca sanatçı böyle aşağılık insanlara aldırmadığını, çift ağızlı kimselerle insanın ilişkisi olmaması gerektiğini söylemiş.

Bir arkadaşı Michelangelo'ya, en ünlü antik heykellerden bazılarının mermerden taklitlerini yapan ve kopyalarının orijinallerden daha iyi olduğunu ileri sürerek böbürlenen bir adam hakkında ne düşündüğünü sormuş. Michelangelo şöyle yanıt vermiş:

"Başkalarını takip eden bir kimse asla onların önüne geçemez, kendi adına iyi iş çıkartamayan kimseler de başkalarının yaptıklarını hemen hemen hiç iyi kullanamaz."

Yine bir seferinde, bir ressamın yaptığı bir resimde en iyi şey bir öküzmüş. Michelangelo'ya ressamın neden öküzü geri kalan her şeyden daha inandırıcı resmettiği sorulunca Michelangelo "Her ressam iyi bir otoportre yapar" demiş.

Michelangelo Floransa'da San Giovanni'nin yanından geçerken,

197 İtalyancada *pietà* "acıma, merhamet" demektir ve sanatta ölü oğlunu (İsa) kollarında tutan acılı ananın (Meryem) tasviridir, burada Michelangelo bir sözcük oyunu yapıyor. (ç.n.)

Ghiberti'nin kapıları hakkında ne düşündüğünü sormuşlar, "O kadar güzeller ki Cennetin girişinde durabilirler" demiş.

Michelangelo her gün planlarını değiştiren ve bir türlü bir karara varamayan bir hükümdar için çalıştığı sırada, bir arkadaşına "Şu hükümdarın kafası rüzgâr gülü gibi, üstüne değen her rüzgârla dönüyor" demiş.

Michelangelo sergilenmeye hazır bir heykeli görmeye gitmiş, heykeltıraş en iyi şekilde görünmesi için doğru ışıkta dursun diye binbir zahmete giriyormuş, Michelangelo ona "Bu kadar zahmet etme, asıl önemlisi meydandaki ışık olacak" demiş.

Bir sanatçının yapıtı halkın seyrine sunulduğunda yapıtın iyi mi kötü mü olduğuna halkın karar verdiğini kast ediyormuş.

Bir başka seferinde, Roma'daki çok soylu bir beyefendi mimar olmayı kafasına koymuş. Birçok niş inşa ettirmiş, içlerine çeşitli heykeller yerleştirmek niyetindeymiş. Her nişin tepesinde bir halka varmış ve yüksekliklerine göre nişler fazlasıyla derinmiş. Heykeller yerlerine konulunca sonuç hayal kırıklığı olmuş, soylu bey de Michelangelo'ya bunların yerine ne koyabileceğini sormuş. Michelangelo "Halkalara birkaç demet yılanbalığı asın" demiş.

Bir defasında, Vitruvius'u anladığını ve kendisinin üstün bir eleştirmen olduğunu iddia eden bir beyefendi San Pietro'nun inşasından sorumlu heyete katılmış. Michelangelo'ya "Şimdi büyük deha sahibi birisi inşaattan sorumlu oldu" demişler. O da "Doğru, ama sağduyusu yok" diye karşılık vermiş.

Bir başka seferinde, bir ressam ayrıntıların çoğunu başka resim ve desenlerden kopya ederek bir sahne resmetmiş, gerçekten de resimde orijinal hiçbir şey yokmuş. Bu resmi Michelangelo'ya göstermişler, sonra sanatçının yakın bir dostu görüşünü sormuş.

Michelangelo "iyi iş çıkarmış" diye yorum yapmış, "ama Son Yargı olduğunda herkes kendisine ait olanı geri aldığında bu resim n'apacak bilemiyorum çünkü geride hiçbir şey kalmayacak."

Bu söz özgün yapıtlar ortaya koymaları için sanatçılara bir uyarıydı.

Modena'da dolaşırken Michelangelo birçok güzel terracotta figür görmüş, mermer gibi görünecek şekilde boyanmış bu figürleri Modena'lı heykeltıraş Antonio Begarelli yapıyormuş. Michelangelo figürlerin mükemmel olduğunu düşünmüş, Begarelli'nin mermeri nasıl işleyeceğini bilmediğini görünce şöyle demiş:

"Eğer bu kil mermere dönüşecek olsaydı, antik yapıtlar için felaket olurdu!"

Nanni di Baccio Bigio'nun onunla hep rekabet etmeye çabalamasına sinirlenmesi gerektiğini söylediklerinde, Michelangelo "İşe yaramaz biriyle kavga eden hiçbir şey kazanmaz" demiş.

Bir defasında, arkadaşı olan bir papaz ona "Bir kadınla evlenip bir sürü oğul sahibi olmaman ne yazık, bütün güzel yapıtlarını onlara miras bırakabilirdin" demiş.

Michelangelo cevabı yapıştırmış: "Şu çok emek isteyen sanatım bana hiç rahat vermeyen bir eş oldu, geride bıraktığım yapıtlar ise oğullarım olacak. Hiçbir şey değillerse de bir süre yaşayacaklar. San Lorenzo'nun kapılarını yapmamış olsaydı Lorenzo Ghiberti için bir felaket olurdu bu durum, çünkü kapılar hâlâ duruyor oysa çocukları ve torunları geride bıraktığı her şeyi satıp çarçur ettiler."

Bir defasında Vasari, III. Julius tarafından karanlık bastıktan sonra Michelangelo'nun evine bir desen almaya gönderildi. Michelangelo'yu daha sonra kırdığı mermer Pietà üstünde çalışırken buldu. Kapının vuruluşundan gelenin kim olduğunu anlayan Michelangelo işini bırakıp elinde bir lambayla Vasari'yi karşıladı. Vasari ne için geldiğini söyleyince sanatçı, Urbino'yu deseni alması için üst kata gönderdi ve iki dost başka şeylerden konuşmaya başladılar. Bu sırada Vasari'nin bakışları Michelangelo'nun üstünde çalışıp bazı değişiklikler yapmakta olduğu İsa figürünün bacağına takıldı ve Vasari daha yakından bakmaya başladı. Ama Vasari'nin görmesini engellemek için Michelangelo lambayı elinden yere düşürdü, ikisi de karanlıkta kaldılar. Bunun üzerine Michelangelo ışık getirmesi için Urbino'yu çağırdı, çalıştığı bölmeden çıkıp şöyle dedi:

"Öyle yaşlıyım ki, ölüm onunla gideyim diye sık sık pelerinimi çekiştiriyor. Bir gün bedenim tıpkı şu lamba gibi düşecek ve ışığım sönecek."

Yine de Michelangelo, Valdarno'lu acemi ve alelade bir ressam olan Menighelli gibi insanlarla dostluk etmekten hoşlanıyordu, ama Menighelli çok tatlı bir adamdı. Bir defasında taşra halkına resim yapması için kendisine Aziz Roch ve Aziz Antonios'un çizimini veren Michelangelo'yu sık sık ziyarete gelirdi. Aslında, kralların geçimsiz dediği Michelangelo, Menighelli'nin istediği gibi basit işleri yapmak için başka işlerini bir tarafa bırakırdı. Menighelli başka şeylerin yanısıra ona çok güzel bir haç modeli yaptırmıştı. Menighelli daha sonra bundan bir kalıp çıkardı ve *papier-mâché*'den[198] ve başka malzemelerden kopyalar yaptı, sonra taşrada bunları sattı. Özellikle başına gelen bazı olayları anlatarak Michelangelo'yu kahkahalarla güldürürdü. Örneğin bir köylü Menighelli'den bir Aziz Francesco resmi istemiş, ama cübbenin griye boyandığını görünce hayal kırıklığına uğramış, çünkü daha gösterişli bir şey istiyormuş, Menighelli azizin sırtına brokar bir cübbe koyunca köylü mutluluktan havalara uçmuş.

198 Islatılmış kâğıdın zamk ya da tutkalla karıştırılmasıyla elde edilen hamur. (ç.n.)

Michelangelo, uzman bir heykeltıraş olduğunu sanan ama aslında son derece vasat biri olan taş ustası Topolino'yu da çok severmiş. Topolino Carrara ocaklarında yıllarını geçirmiş, oradan Michelangelo'ya mermer gönderiyormuş. Sevkiyatın içine kendisinin kabaca yonttuğu üç-dört figürü de koymadan edemezmiş, Michelangelo figürleri görünce gülmekten ölecek gibi olurmuş. En sonunda, Carrara'dan döndüğünde Topolino mermerden bir Merkür yontmuş, figürü tamamlamaya kararlıymış. Neredeyse bitirince Michelangelo'dan figüre bakıp dürüstçe fikrini söylemesini istemiş.

"Topolino, heykel yapmak isteyerek aptallık ediyorsun" demiş Michelangelo, "Görmüyor musun, dizinden ayağına bu Merkür'ün yaklaşık yirmi beş santimi eksik, onu hem cüce yaptın hem sakat!"

Topolino "A, önemli değil, hepsi o kadarsa ben hallederim, bana bırak" demiş.

Michelangelo adamın naifliğine gülmüş ama o gittikten sonra Topolino bir mermer parçası alıp Merckür'ü dizlerinin altından ikiye bölmüş, gereken uzunluğu eklemiş, eklentileri gizlemek için figüre bir çift Romalı sandaleti yontmuş. Sonra da Michelangelo'dan gelip yaptığını görmesini istemiş, Michelangelo gene epeyce güldükten sonra, böyle beceriksizlerin, mecbur kalınca, nasıl olup da en yetkin sanatçıların bile aklına gelmeyen yollara başvurduğuna şaşmış kalmış.

Michelangelo San Pietro in Vincoli'de II. Julius'un mezarını tamamlarken bir taş ustasının süs amaçlı terminal figürlerden birini yapmasını sağlamış. "Şurayı kes, burayı aynı hizaya getir, şurayı parlat..." diye diye ona kılavuzluk etmiş. Adam ne olup bittiğini anlayamadan bir figür yontmuş. Figür bitince taş ustası hayretle eserine bakarken Michelangelo "Ee, ne düşünüyorsun?" diye sormuş.

Adam "Bence güzel" demiş, "ve size minnettarım."

"Nedenmiş o? "

"Çünkü sizin sayenizde daha önce hiç bilmediğim bir yeteneğimi keşfettim."

Şimdi sözü fazla uzatmadan şunları da belirtmeliyim: Michelangelo'nun bünyesi çok sağlamdı, zayıf ve kaslıydı, çocukken narin ve dayanıksızdı, yetişkinlik çağında da iki ağır hastalık geçirmişti ama her türlü yorgunluğa katlanabiliyordu ve sakatlığı yoktu. Sadece ihtiyarlığında idrar zorluğu çekiyor ve kum döküyordu, muhtemelen bunlar böbrek taşına dönüştü. Yıllar boyunca, onu özveriyle tedavi eden sevgili hekim dostu Realdo Colombo'nun elinden iğne yedi. Michelangelo orta boylu, geniş omuzluydu, vücudunun geri kalanı orantılıydı. Yaşlandıkça bacaklarına köpek derisinden yapılma Romalı sandaletleri giyer oldu; bunları aylarca ayağından çıkarmıyordu, çıkardığında da çoğunlukla derisi de soyuluyordu. Çoraplarının üstüne rutubetten korusun diye içten bağlanan kunduracı çizmeleri gi-

yiyordu. Yüzü yuvarlak, alnı dört köşeli ve yüksekti, yedi tane düzgün çizgi vardı alnında, şakakları da kulaklarından epeyce ileri çıkıyordu, kulakları oldukça iri ve kepçeydi. Gövdesi yüzüyle orantılıydı ya da biraz daha büyüktü. Daha önce söylediğim gibi Torrigiano'dan yediği darbe yüzünden burnu bir miktar basıktı; gözleri ise en iyi şöyle tasvir edilebilir: açık gri renkteydiler, üstlerinde mavimsi ve sarımsı benekler vardı. Kaşları seyrekti, dudakları inceydi (alt dudağı daha kalındı ve biraz çıkıntı yapıyordu), çenesi biçimli ve yüzünün geri kalanıyla orantılıydı, saçları siyahtı ama pek çok ak düşmüştü, epeyce kısa kestiriyordu, sakalı da kısaydı, ortadan çatallanmıştı ve pek gür değildi.

Sanatçının hayat hikâyesinin başlangıcında söylediğim gibi, hiç kuşku yok ki sanat icra edenler, onun davranışından nasıl yaşanacağını, yapıtlarından da gerçek ve mükemmel bir zanaatkâr olarak nasıl çalışılacağını öğrensinler diye Michelangelo Tanrı tarafından dünyaya örnek olarak gönderilmişti. Bizim meslekteki insanların pek ender yaşadığı sayısız mutluluğu Tanrıya şükürler olsun yaşama fırsatı bulan ben, meslektaşlarımın en şanslılarındanım çünkü Michelangelo'nun yaşadığı bir çağda doğdum, onun bana hocalik etmesine değer bulundum, herkesin bildiği gibi ve onun bana yazdığı mektupların kanıtladığı gibi, onun yakın dostluğuna mazhar oldum. Hem gerçeğin uğruna hem de onun gösterdiği sevgiye ve nezakete minnet borçlu olduğum için, onun hakkında birçok şey yazmaya, üstelik başka birçoklarının yapamadığı şeyi yapıp doğruları yazmaya giriştim. Tanrı'nın lütfu olan öbür mutluluk da Michelangelo'nun bana şu mektubunda hatırlattığı şeydi:

> Giorgio, seni Dük Cosimo'nun hizmetine soktuğu için Tanrı'ya şükret; Dük, bina dikip resim yapmanı ve böylece onun düşüncelerini ve projelerini hayata geçirmeni sağlamak amacıyla hiçbir harcamadan kaçınmıyor, oysa hayat hikâyelerini yazdığın öbür sanatçıları düşünecek olursan, onlar böyle bir desteğe nail olmadılar.

Michelangelo mezara götürülürken naaşına sanatçılar, dostlar ve Floransalılardan oluşan büyük bir topluluk eşlik etti. Sanatçı bütün Roma'nın huzurunda, Santi Apostoli kilisesine şerefli bir şekilde gömüldü. Papa Hazretleri San Pietro'da onun anısına bir anıt ve bir kabir yaptırma arzusunu dile getirdi.

Yeğeni Lionardo posta arabasıyla yolculuk etmesine rağmen her şey bittiğinde gelebildi. Bu arada Dük Cosimo sağken onurlandıramadığı adamı, ölümünden sonra Floransa'ya getirtip ona pahalı ve soylu bir gömme töreni yaptırtmaya karar vermişti. Düke Roma'da olup bitenler aktarılınca, Michelangelo'nun naaşı dükün planını bozacak bir kargaşa çıkmasın diye

bir balyanın içine saklanarak bazı tüccarlar tarafından gizlice Roma'dan çıkarıldı. Naaş Floransa'ya varmadan önce Michelangelo'nun ölüm haberi şehre ulaştı, Akademi'nin o dönemki başkanı Muhterem Peder Don Vicenzo Borghini'nin isteği üzerine önde gelen ressamlar, heykeltıraşlar ve mimarlar toplandı, Akademi kurallarına göre bütün sanatçı kardeşleri için resmî cenaze töreni düzenlemek zorunda oldukları kendilerine hatırlatıldı. Borghini, nasıl büyük bir sevgi ve bağlılıkla, herkesi memnun edecek şekilde, Fra Giovann'Agnolo Montorsoli'ye (Akademi'nin kuruluşundan sonra ilk ölen sanatçı) tören düzenledilerse, Floransalı sanatçılar tarafından oybirliğiyle ilk Akademi üyesi ve hepsinin başkanı seçilen Buonarroti'yi de aynı şekilde onurlandırmaları gerektiğini sözlerine ilave etti. Bu öneriye karşılık sanatçılar, Michelangelo'yu seven ve onun dehasına teşekkür borçlu insanlar olarak onu en yüksek düzeyde onurlandırmak için her türlü çabayı harcayacaklarını söylediler. Bu karar alındıktan sonra sanatçılar her gün toplanma zahmetine girmesin diye şöhreti son derece yayılmış ve becerisi kanıtlanmış dört kişi protokolü ve cenaze törenini ayarlamak üzere seçildi. Bu kişiler ressam Angelo Bronzino ve Giorgio Vasari ile heykeltıraş Benvenuto Cellini ve Bartolommeo Ammanati idi. Bu sanatçılar Borghini'ye de danışarak kendi aralarında düzenlemelerin her ayrıntısına karar vermeleri için seçildiler ve Akademi'nin bütün kaynaklarından yararlanmaları için kendilerine yetki verildi. Yaşlısı genci bütün sanatçıların törenler için gereken resimleri ve heykelleri yapmak üzere hevesle ortaya atıldığını görünce çok daha büyük bir istekle kabul ettiler bu görevi. Akademi'nin ve sanatçılar derneğinin adına, konsolosların ve Borghini'nin (resmî pozisyonu gereği) düke planlarını söylemesi ve dükten ihtiyaç duydukları destek ve yardımları istemesi gerektiğine karar verdiler, özellikle de cenaze töreninin, şanlı Medici ailesinin kilisesi olan San Lorenzo'da, Michelangelo'nun Floransa'da ortaya koyduğu yapıtların çoğunun bulunduğu bu kilisede düzenlenmesi için dükten izin alınması gerektiğini düşündüler. Ekselanslarından, Benedetto Varchi'nin cenaze töreni konuşmasını kaleme alıp okuması konusunda da rızası istenmeliydi. Böylece Michelangelo'nun büyük dehası Varchi'nin müthiş belagati sayesinde gerektiği şekilde övgü alabilirdi. Varchi'nin bu görevi üstlenmesi için dükün onayına ihtiyacı vardı çünkü o, Ekselanslarının kişisel hizmetindeydi. Töreni düzenleyecek olanlar, Varchi yüce gönüllü bir adam olduğu ve Michelangelo'nun hatırasına son derece bağlı olduğu için kendisinin bu teklifi asla reddetmeyeceğinden emindiler.[199]

199 Benedetto Varchi (1503 – 65), Floransalı tarihçi. Cellini ondan otobiyografisinin üslubunu düzeltmesini istemiş ancak reddedilmişti.

Akademi ile ressamlar ve heykeltıraşlar derneği, hem gelmiş geçmiş belki de en büyük sanatçının (kendi memleketlerinden çıkan ve özellikle de Floransalılar olarak çok değer verdikleri bir kimse) dehasına borçlu olduğumuz minnet dolayısıyla hem de sanat dallarının onun eşsiz yapıtlarından ve buluşlarından sağladığı kazanımlar dolayısıyla, eğer siz şanlı Ekselanslarının itirazı yoksa, Michelangelo Buonarroti'nin hatırasını bir nebze onurlandırmaya karar verdi. Michelangelo'nun başarılarına mümkün olan en büyük kadirşinaslığı göstermek zorunda olduklarını düşünerek, aralarından biri tarafından dileklerinin siz Ekselanslarına ifade edilmesini istediler ve haklı olarak da Ekselanslarının desteğini talep ettiler. Onların ricası üzerine, benim de görevim olduğu için (çünkü Ekselansları bu yıl beni onlar nezdindeki temsilcisi yapmaktan memnundu) bu işe soyundum. Hiç kuşkusuz, söz konusu girişim bu dürüst ve hünerli adamlara layık görünüyor bana; dahası, siz Ekselanslarının sanatları nasıl koruyup geliştirdiğinizin ve –günümüzde yetenekli kimseler için biricik kaynak ve koruma olarak– yetenekli sanatçılara olağanüstü lütuflarda bulunan atalarınızı bile geride bıraktığınızın farkındayım. Muhteşem Lorenzo'nun uzun zaman önce ölmüş olan Giotto için katedrale bir anıt konulmasını sağladığını, tamamını kendi kesesinden ödeyerek, Fra Filippo Lippi için çok zarif bir mermer kabir inşa ettirdiğini ve çok değişik vesilelerle başka sanatçılara da büyük ayrıcalıklar ve şerefler bahşettiğini biliyoruz. Bütün bu nedenlerden ötürü Ekselanslarına, Lorenzo ekolünün ayrıcalıklı öğrencisi Michelangelo'nun dehasını onurlandırma çabasındaki Akademi'nin ricasını sunma cesaretini buldum. Bu onları çok memnun edecek ve halkın da coşkulu desteğini kazanacak; sanat icra edenlere hiç de küçümsenmeyecek bir teşvik sağlayacak ve bütün İtalya'ya siz yüce Ekselanslarının yüce gönüllülüğünü ve iyiliğini gösterecek. Hem halkınızın iyiliği hem de sanatın yararı için Tanrı mutluluğunuzu daim etsin.

Bu mektuba dük aşağıdaki gibi yanıt verdi:

Muhterem ve Aziz Peder,
Akademi'nin, daha iyi bir âleme göçmüş olan Michelangelo Buonarroti'nin hatırasını onurlandırmak için yaptığı hazırlıklarda gösterdiği ve göstermekte olduğu şevk, bu seçkin sanatçının kaybından duyduğumuz üzüntüyü büyük ölçüde hafifletmiştir. Dilekçede talep edilen hususta onay vermekle kalmayacağız, ayrıca, bize söylendiği kadarıyla bizzat arzuladığı şeyi yani kemiklerinin Floransa'ya getirilmesi konusunu da halledeceğiz. Bütün bunları, Akademi'ye, bu büyük insanın başarılarını mümkün olan her şekilde onurlandırması yönünde üyelerini teşvik etmesi için yazıyoruz. Tanrı iç huzurunuzu eksik etmesin.

Akademi'nin düke hitaben yazdığı, yukarıda sözü edilen mektup, daha doğrusu dilekçe, şöyle devam ediyordu:

> Yüce Ekselansları
> Akademi ve siz Ekselanslarının inayeti ve lütfuyla kurulan resim derneğinin üyeleri, Michelangelo Buonarroti'nin naaşını Floransa'ya getirtmek üzere Roma'daki elçiniz aracılığıyla nasıl ilgi ve çabayla girişimlerde bulunduğunuzu işitti. Biraraya gelerek, sanatçının cenaze törenini olabilecek en iyi şekilde düzenlemeye oybirliğiyle karar verdiler. Michelangelo'nun Ekselanslarına nasıl büyük bir saygı ve hayranlık duyduğunu, karşılığında da büyük bir sevgiyle karşılandığını bilerek, sizden, sizin sonsuz iyiliğinizden ve cömertliğinizden şu hususları onaylamanızı rica ediyorlar. Birincisi, sanatçının cenaze törenini, atalarınızın inşa ettirdiği ve Michelangelo'nun heykelciliğinin ve mimarlığının birçok göz kamaştırıcı örneğini barındıran kilisede, hemen yanı başında mimarlık, heykel ve resim çalışmaları için daimi bir merkez olarak Resim Akademisi'ne hizmet edecek bir atölyenin inşasını seyrettiğiniz San Lorenzo'da düzenleme izni istiyorlar. İkincisi, cenaze konuşmasını sadece kaleme alması için değil bizzat okuması için de Benedetto Varchi'yi görevlendirmenizi rica ediyoruz. Varchi sizin onayınız olduğu takdirde bunu can-ı gönülden kabul edeceğini belirtti. Üçüncü olarak, yine iyiliğiniz ve cömertliğinizden ötürü sizden, Akademi'nin cenaze töreni için kendi sınırlı kaynaklarıyla karşılayamayacağı hususlarda bize destek çıkmanızı istirham ediyoruz. Bu konular, Ekselanslarının Resim Akademisi'ndeki temsilcisi, Innocenti başrahibi Muhterem Peder Vincenzo'nun huzurunda ve onun muvafakatiyle ele alınmıştır.

Dük Akademi'ye şöyle yanıt verdi:

> Değerli Dostlar,
> Michelangelo'nun ender rastlanan dehasına duyduğumuz ve hepinizin mesleğine beslediğimiz muhabbetten ötürü bütün taleplerinizi kabul etmekten memnuniyet duyuyoruz. Cenaze töreni için planladığınız her şeyi yerine getirmekten sakınmayınız, ihtiyaçlarınızda size yardımcı olmaktan geri durmayacağız. Bu arada, cenaze konuşması hususunda Benedetto Varchi'ye, ayrıca bu konuda ihtiyaç duyulabilecek başka noktalar hakkında da yetimhane müdürüne yazdık. Sağlıcakla kalın. Pisa.[200]

Varchi'ye yazılan mektup şöyleydi:

> Sevgili Benedetto Varchi,
> Michelangelo Buonarroti'nin ender rastlanan dehasına sadakatimizden

200 "Yetimhane müdürü" on beşinci yüzyıl başlarında kurulan yetimhanenin yani Innocenti'nin başrahibi Vincenzo Borghini idi.

ötürü hatırasının mümkün olacak her şekilde onurlandırılıp yüceltilmesini arzu ediyoruz. Dolayısıyla, Akademi yetkililerinin aldığı karar uyarınca cenaze töreninde yapılacak konuşmayı hazırlama görevini kabul ederseniz çok memnun olacağız ve bu konuşmayı bizzat yaparsanız bizi özellikle memnun edersiniz. Sağlıcakla kalın.

Bernardino Grazzini de temsilcilere yazarak dükün kendisinden umulabilecek olanca coşkuyu sergilediğini, Ekselanslarından her tür yardım ve desteği almayı bekleyebileceklerini söyledi. Bütün bunlar Floransa'da hazırlanırken Michelangelo'nun yeğeni Lionardo Roma'daydı; amcasının hasta olduğunu öğrenince yola çıkmıştı ama posta arabasıyla yolculuk etmesine rağmen şehre vardığında çok geç kalmıştı. Michelangelo'nun çok değerli bir dostu olan Daniele da Volterra ve bu sofu ve saygıdeğer sanatçıya yakın olan başkaları tarafından Lionardo'ya Michelangelo'nun naaşının memleketine, daima çok sevdiği muhteşem Floransa'ya götürülmesini istediği ve bunun için dua ettiği söylendi. Dolayısıyla Lionardo büyük bir kararlılık ve süratle naaşı gizlice Roma'dan çıkardı ve satılacak bir malmış gibi bir balyanın içinde Floransa'ya gönderdi.

Michelangelo'nun son arzusunun muhtemelen doğru olan bir noktayı (çoğu kişi tersini düşünüyor olsa da) teyid ettiğini vurgulamam gerek, bir başka deyişle, sanatçının bunca uzun süre Floransa'dan uzak kalışı iklim yüzündendi. Floransa'nın sert ve soğuk havası sağlığı için son derece kötüydü, oysa Roma'nın daha yumuşak ve ılıman iklimi onu sağlıklı tutuyordu, bütün melekelerinin neredeyse doksan yaşına kadar diri ve sağlam kalmasını, sanatçının son demlerine kadar çalışmaya devam etmesini sağladı.

Michelangelo'nun naaşı Floransa'ya çabucak ve beklenmedik bir biçimde ulaşınca naaşı karşılamak için bazı hazırlıklar henüz tamamlanmamıştı. Naaşın geldiği gün yani 11 Mart'ta, bir Cumartesi günü, Akademi temsilcilerinin isteğiyle, naaş San Pietro Maggiore'nin başaltarının arkasındaki basamakların altında bulunan Confraternita dell'Assunta'nın mezar odasına yerleştirildi. O gün başka bir şey yapılmadı, ertesi gün yani Büyük Perhiz'in ikinci Pazar günü, bütün ressamlar, heykeltıraşlar ve mimarlar gizlice kilisede toplandılar, zengin süslemeleri bulunan, altın işlemeli, kadifeden bir tabut örtüsü getirmişlerdi sadece. bu örtüyü tabut sehpasının ve üstünde bir haç bulunan tabutun üzerine örttüler. Sonra, akşam karanlığında, naaşın etrafında toplandılar, en yaşlı ve en seçkin ustalar tören için getirilen çok sayıda meşaleden birer tane aldılar, gençler de o sırada sehpasıyla birlikte tabutu havaya kaldırdı. Bunu öyle büyük bir şevkle yaptılar ki yaklaşabilen ve sehpayı omuzlayabilenler kendilerini şanslı sayıyordu çünkü gelecekte, sanatlarındaki gelmiş geçmiş en büyük insanın naaşını taşımış olmakla övüneceklerini fark etmişlerdi. Kaçınılmaz olarak, kilise çevresindeki hareket-

lilik bir kalabalığın toplanmasına yol açtı. Michelangelo'nun naaşının orada olduğu ve Santa Croce'ye taşınacağı açıklandıktan sonra kalabalık daha da arttı. Söylediğim gibi, töreni gizli tutmak ve söylentilerin yayılmasını engellemek amacıyla her tür önlem alınmıştı çünkü kalabalık toplanırsa düzensizlik ve kargaşa çıkacağından korkuluyordu, üstelik bu aşamada herşeyin sessiz sakin ve tumturaksız bir biçimde yapılmasını istiyorlardı, bu işin aleniyete dökülmesi daha uygun ve elverişli bir zamana saklanıyordu. Ne var ki şu bu derken istenenin tam tersi oldu. Kalabalıkta haberler kulaktan kulağa yayıldı ve göz açıp kapayıncaya kadar kilise öyle bir dolup taştı ki naaş, örtülerinden arınacağı ve istirahate başlayacağı sakristiye çok büyük güçlükle taşınabildi. Törenin ihtişamına gelince, mum ışıklarından oluşan bir denizin, rahiplerden ve yardımcılarından oluşan büyük bir kalabalığın, hepsi de siyahlara bürünmüş yas tutanların ortasındaki cenaze alayını görmek kuşkusuz son derece etkileyici ve göz kamaştırıcı olsa da, çoktan son derece büyük onura nail olmuş ve gelecekte daha da fazlasını vaadeden bunca seçkin sanatçıyı bu vesileyle, Michelangelo'nun naaşı çevresinde böyle sevgi ve bağlılıkla törene katılmak üzere toplanmış görmek de aynı derecede etkileyiciydi. Hiç kuşkusuz, bu sanatçıların sayısı (ki hepsi oradaydı) sanatların her zaman gelişip serpildiği Floransa'da daima çok büyük olmuştur. (Öbür şehirlere haksızlık etmek istemem ama bilimin ilk ve ana merkezi nasıl Atina ise sanatın ilk ve başlıca merkezinin de Floransa olduğunu söyleyebileceğim kanısındayım.)

Zanaatkârların yanısıra onların arkasından gelen öyle çok Floransalı ve alaya katılan başka o kadar çok kişi vardı ki mekâna sığmayıp sokaklara taştılar. İşin daha da etkileyici tarafı, Michelangelo'ya düzülen övgüler dışında hiçbir şey duyulmuyordu. Herkes, büyük bir sanatçının daha büyük şan şöhret ya da başarı göstermesi umudu kalmadığı halde, gerçek dehanın, sırf kendi iyiliği ve değerinden ötürü sevilip onurlandırılmaya devam edecek kadar büyük bir kudreti olduğu konusunda hemfikirdi. Bu nedenlerle, sevgi ve saygı gösterisi, altınla ve bayraklarla yapılacak zengin bir gösteriden daha samimi ve muhteşemdi. Böylece, seçkin refakatçileriyle birlikte, Michelangelo'nun naaşı Santa Croce'ye taşındı, orada keşişler ölüler için düzenlenen geleneksel dinî töreni yerine getirdiler. Daha sonra (büyük kalabalık yüzünden, anlatıldığı gibi kolayca olmamakla birlikte) naaş sakristiye konuldu. Dükün temsilcisi göreviyle orada bulunan Vincenzo Borghini, birçok kişiyi memnun edecek bir şey yapmayı düşünerek ve ayrıca (daha sonra itiraf ettiği üzere) sağken hiç görmediği bu insanı ölüm halinde görmeye can attığı için tabutun açtırılmasına karar verdi. Tabut açılınca, o ve orada hazır bulunan bizler, hepimiz çoktan çürüyüp dağılmakta olan bir ceset bulacağımızı sanırken (çünkü Michelangelo yirmi beş gün önce ölmüştü ve yirmi iki gündür tabuttaydı) tam tersine her tarafı pırıl pırıl, hiçbir kötü

koku yaymayan bir bedenle karşılaştık, öyle ki Michelangelo'nun sadece tatlı ve huzurlu bir uykuya dalmış olduğunu inanmaya meylettik. Yüz hatları sağken nasılsa (ölüm solgunluğu gelmiş olsa da) aynen öyleydi ama kolları ve bacakları temiz ve sağlamdı, yüzü ve yanakları sanki birkaç saat önce ölmüş gibi görünüyordu.

İzdiham bitip kalabalık dağılınca, naaşı kilisenin bir mezarına, Cavalcanti ailesinin altarının yakınına, papazlar meclisinin revaklı avlusuna açılan kapının yanına koymak için düzenlemeler yapıldı. Bu arada, neler olup bittiği şehre yayıldı, naaşı görmeye o kadar çok genç koştu ki mezarı kapatmak güçlükle mümkün oldu. Vakit gece değil de gündüz olsaydı, insanları memnun etmek için mezarın saatlerce açık kalması gerekecekti. Ertesi sabah ressamlar ve heykeltıraşlar törene hazırlanırken Floransa'da her zaman bol bol bulunan o yetenekli insanların birçoğu mezarın üstüne Latince ve Floransa lehçesinde yazılmış çeşitli dizeler iliştirdi, bu durum bir süre devam etti; daha sonra yayınlanan derlemeler yazılanların sadece küçük bir bölümünü oluşturuyordu.

Cenaze törenine gelecek olursak, planlandığı gibi Aziz Yahya Günü'nden[201] bir gün sonra tören yapılmamış, 14 Temmuza ertelenmişti. Üç akademi temsilcisi (dördüncüsü Benvenuto Cellini biraz rahatsız olduğu için olayda hiç rol oynamamıştı) kendilerine vekil olarak heykeltıraş Zanobi Lastricati'yi seçtiler, şatafatlı ve pahalı bir şeyden ziyade, sanatlarına yaraşır, yaratıcı bir gösteri düzenlemeye karar verdiler. Michelangelo gibi bir insanın, kendi mesleğinden gelme ve serveti dünya kadar mülk değil de sanatsal becerileri olan kişiler tarafından nasıl onurlandırılması gerektiği meselesini vurguladılar. Yanıt, krallara özgü debdebeden ya da gereksiz gösterişten kaçınmak, zanaatkârlarımızın bilgisi ve el becerisiyle yaratılmış maharetli buluşlar, zindelik ve cazibe yüklü yapıtlar sergilemek ve böylece sanatı sanatla onurlandırmak oldu.

Ekselanslarından talep ettiğimiz bütün parayı almış olmamıza ve gerekebilecek daha fazlasının da verileceğinden emin olmamıza rağmen, büyük harcamalar ve karmaşık donanım gerektiren savurgan bir gösteriden ziyade, özgünlüğü ve güzelliği yetenekten ve hayal gücünden fışkıran bir şey ortaya koymamız bekleniyordu. Yine de cenaze sırasında törenin ihtişamı Akademi üyelerinin yarattığı yapıtlara denk düştü, merasimin debdebesi hayranlık uyandıracak derecede usta işi ve hayal ürünü buluşlarla boy ölçüştü.

Son düzenlemeler şöyleydi: San Lorenzo'nun ana nefinde ve iki yan kapı arasında (kapıların biri sokağa, öbürü revaklı avluya açılıyordu) otuz altı kadem yüksekliğinde, yirmi iki kadem boyunda ve on sekiz kadem eninde dikdörtgen bir katafalk kuruldu. Katafalkın tepesinde bir Zafer Tanrıçası fi-

201 24 Haziran. (ç.n.)

gürü vardı. Katafalkın tabanında, yerden dört kadem yukarıda, kilisenin ana kapısına bakan tarafta, uzanıp yatmış bir halde iki tane güzel nehir tanrısı figürü yani Arno ve Tiber yer alıyordu. Arno'nun elinde, çiçekler ve meyvalarla dolu bir bereket boynuzu vardı. Bu, Floransa'nın, bütün dünyayı, özellikle de Roma'yı olağanüstü bir güzellikle dolduracak kadar muazzam ve çok sayıdaki sanatsal başarılarını simgeliyordu. Bu düşünce Tiber figürünün duruşuyla da uygun bir şekilde temsil ediliyordu; Tiber bir kolunu uzatmış, eli karşısındaki bereket boynuzundan çıkan çiçekler ve meyvalarla dolu olarak tasvir edilmişti. Bu figürün Arno'nun meyvalarından yararlanması, Michelangelo'nun ömrünün uzun yıllarını, dünyayı şaşırtan o harikulade yapıtları yarattığı Roma'da geçirmiş oluşunu simgeliyordu. Arno'nun alameti aslan, Tiber'inki bebek Romulus ve Remus ile kurttu. İki nehir tanrısı da olağandışı bir heybet ve güzellik taşıyan dev figürlerdi, ikisi de mermer gibi görünüyordu. Tiber, Bandinello'nun öğrencisi olan Castello'lu Giovanni di Benedetto tarafından, Arno ise Ammanati'nin öğrencisi Battista di Benedetto tarafından yapılmıştı. Bunların ikisi de oldukça gelecek vaadeden mükemmel genç sanatçılardı.[202]

Bu şekilde donatılıp ışıklarla süslenen kilise sayılamayacak kadar çok kişiyle doldu çünkü öbür meşguliyetlerini bir yana koyan herkes bu muhteşem gösteriyi seyretmeye koşmuştu. Cenaze alayı kiliseye girince önce dükün temsilcisi geldi, ona dükün muhafız alayının komutanı ve kargılı piyadeler eşlik ediyor, arkalarından elçiler ve Akademi üyeleri ve, kısacası, Floransa'nın bütün ressamları, heykeltıraşları ve mimarları geliyordu. Bu kişilerin hepsi katafalkla başaltar arasında yerlerini alınca (soylular ve kibar beylerden oluşan, kişisel rütbelerine göre oturtulmuş büyük bir topluluk uzunca bir süre onları beklemişti) müzik ve her tür merasimi içeren görkemli bir cenaze âyini başladı. Dinsel âyin sona erince Varchi, Dük Cosimo'nun kızı şanlı Ferrara Düşesi'nin ölümünden beri yapmadığı bir görevi icra etmek üzere kürsüye çıktı. Kendi hitabet üslubuna özgü zarafetiyle, deyimler-

202 Vasari katafalkı tasvir etmeye devam ediyor, resimlerini (Michelangelo'nun hayatından sahneler gösteren resimler), üstündeki "gelmiş geçmiş en büyük ressam, heykeltıraş ve mimar"a yazılmış kitabeyi, çeşitli dev figür ve heykelleri anlatıyor. Kaydettiğine göre kilisenin kendisi de Antikçağ'ın ve yeni çağların büyük sanatçılarını temsil eden asma süslerle, resimlerle ve heykellerle, Michelangelo'ya sağlığında yöneltilmiş sevgi ve saygıyı gösteren başka sahnelerle zengin bir şekilde dekore edilmiş. Vasari'nin çağdaşları tarafından Michelangelo'nun bir aziz ve "tanrısal" br sanatçı olarak görüldüğü, baştan sona olağanüstü bir saygı ve yüceltme gösterisi niteliğindeki bir törenmiş bu. Michelangelo'nun cenaze töreninin ve Vasari'nin rolünün büyüleyici bir anlatımı Rudolf ve Margot Wittkower'in yazdığı *The Divine Michelangelo* (Phaidon, 1964) adlı kitapta okunabilir. Bu yapıt Vasari'nin anlatısıyla yakından bağlantılı olan ve cenaze töreni üstüne yazılmış bir kitapçığın tıpkıbasımını içermektedir: Söz konusu kitapçık Jacopo Giunti'nin *Esequie del divino Michelagnolo* adlı yapıtıdır (1564).

le, ses tonuyla, tanrısal Michelangelo'ya övgüler düzdü, onun meziyetlerini, hayatını ve yapıtlarını tasvir etti. Akademimizin sanatçının ölümünü ne kadar fevkalade bir şatafat ve merasimle onurlandırdığına bakılacak olursa, Akademi kurulmadan önce ölmediği için Michelangelo'nun çok talihli olduğu söylenebilir gerçekten. Varchi'den önce ebedî hayata ve mutluluğa göçmüş olması da talihli addedilmelidir çünkü Michelangelo daha belagatli ya da daha bilgili birisi tarafından övgülere mazhar olamazdı. Benedetto Varchi'nin cenaze konuşması, Michelangelo'yu ve resim sanatını öven bir başka güzel konuşmayla birlikte epeyce kısa süre sonra yayınlandı. Söz konusu övücü konuşma, o dönemde yaklaşık yirmi ikisinde genç bir adam olan soylu ve bilgili Leonardo Salviati tarafından hazırlanmıştı. Salviati hem Latince hem Toscana lehçesinde yazan başarılı ve çok yönlü bir yazardır, bugün takdir edilen ve gelecekte bütün dünyanın keşfedeceği bir kimsedir.

Evet ama Çok Muhterem Vincenzo Borghini'nin gösterdiği dirayet, iyilik ve basiret konusunda ne söyleyeyim, daha doğrusu uygun düşecek ne söyleyebilirim? Şunu belirtmek yeterli olsun: Resim Akademisi'nin başarılı sanatçıları Michelangelo'nun cenaze törenini Borghini'nin liderliği, rehberliği ve danışmanlığı sayesinde düzenlediler. Her bir sanatçı cenaze töreninin gerektirdiğinden çok daha fazlasını kendi sanat dalında yapabilmeye muktedir olmasına rağmen, bu etkinlikte, bir girişimin layıkıyla gerçekleştirilmesi gerektiğinde hep olduğu üzere, bütün düzenlemelerden sorumlu tek bir kişiyi tam yetkiyle başa getirmek gerekiyordu. Bütün şehrin Santa Croce'deki süslemeleri (dükün dilediği gibi) tek bir günde görmesi mümkün olmadığından her şey birkaç haftalığına yerli yerinde bırakıldı, bu da Floransa halkını ve çevre bölgelerden ziyarete gelen yabancıları memnun etti.

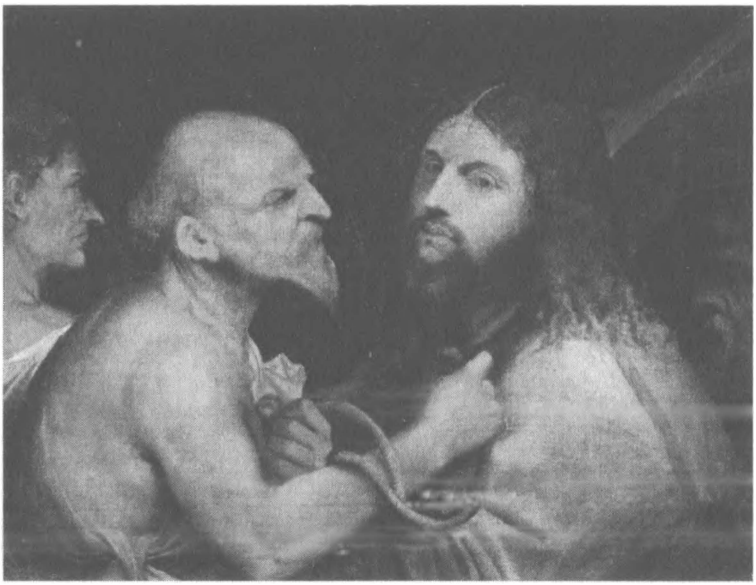
Şimdi, Michelangelo'nun onuruna çeşitli yetenekli kimselerce Latince ve Toscana lehçesiyle yazılmış çok sayıdaki mezar kitabesini buraya koymayacağım çünkü onlar başlı başına bir cilt gerektirir, hem zaten başka yerlerde alıntılanıp yayınlandılar. Ama bu hayat hikâyesine son verirken şuna değinmeden geçmeyeceğim: Michelangelo yukarıda anlattığım türlü şekillerde onurlandırıldıktan sonra dük kendisinin de atalarıyla birlikte gömülmeyi dilediği Santa Croce'de sanatçının mezara konmasını emretti. Ekselansları Michelangelo'nun yeğeni Lionardo'ya kabir için gereken bütün mermerleri ve rengârenk taşları verdi. Kabir, Giorgio Vasari tarafından tasarlandı ve usta bir heykeltıraş olan ve Michelangelo'nun büstünü de yapan Battista Lorenzi tarafından gerçekleştirildi. Resim, Heykel ve Mimarlık'ı temsil eden üç heykel mezarı süsleyecektir. Bunları yapma görevi Floransalı heykeltıraşlar Battista, Giovanni dell'Opera ve Valerio Cioli'ye verilmiştir. Heykeller ve mezar üstündeki çalışmalar halen devam etmektedir, yapıtlar

yakında tamamlanıp yerlerine konulacaktır. Mezarın masrafı (dükten gelen mermerler sayılmazsa) Lionardo Buonarroti tarafından karşılanmaktadır. Ama büyük Michelangelo'nun hatırasını onurlandırmaktan hiçbir şekilde geri kalmamak için, Ekselansları sanatçının büstünün, bir anma kitabesiyle birlikte, başka seçkin Floransalıların büstlerinin ve adlarının bulunduğu katedrale konmasını önermektedir.

Ressam
TIZIANO DA CADORE'nin Yapıtları
y. 1487/90 – 1576

Tiziano, Alpler'in geçidinden yaklaşık beş mil uzakta, Piave nehri üstündeki küçük bir kasaba olan Cadore'de 1480 yılında doğdu. Ailesi (Vecelli) bölgenin en soylu ailelerinden biriydi. Tiziano ince ruhlu, keskin zekâlı bir çocuk oldu. On yaşındayken saygıdeğer bir Venedik yurttaşı olan amcasının yanına gönderildi. Yeğeninin ressam olmaya can attığını gören amca onu, dört dörtlük ve çok ünlü bir ressam olan Giovanni Bellini'nin yanına yerleştirdi. Bellini'nin disiplini altında Tiziano çok sıkı çalıştı ve çok geçmeden, resim sanatı için gereken bütün zekâ ve muhakeme özelliklerini doğuştan taşıdığını gösterdi. O dönemde Giovanni Bellini ve İtalya'nın o kesimindeki öbür ressamların eski sanat eserlerini inceleyecek olanağı yoktu, çoğunlukla, daha doğrusu her zaman, canlı modelden yaptıklarını yavan, çiğ ve zahmetli bir şekilde kopya ediyorlardı. Dolayısıyla, o sırada Tiziano da onların çalışma üslubuna uydu.

Ama daha sonraları (yaklaşık 1507 yılında) Giorgione da Castelfranco o dönemde kullanılan yöntemlerden memnun olmadığı için resimlerine daha fazla yumuşaklık ve derinlik vermeye başladı. Daha ince bir üslup geliştirmesine rağmen Giorgione, hâlâ, canlı ve doğal nesnelerin karşısına geçip, gerçek yaşamdakine göre boyayı sert ya da yumuşak tonlarda iri lekeler halinde uygulayarak modelleri kopya etmek alışkanlığındaydı. Başlangıç olarak çizim yapmıyordu çünkü desene başvurmadan boyalarla doğrudan resim yapmanın çalışmanın en doğru ve en iyi yolu olduğuna, gerçek resim sanatının bu olduğuna inanıyordu. Giorgione, ressamın, kompozisyonlarını dengelemek ve çeşitli yaratılarını iyi düzenlemek istiyorsa, her şey birbirine uyuyor mu görmek için, önce kâğıt üstüne değişik etüdler yapması gerektiğini görememişti. Sanatçının, zihnindeki düşünceyi gözlerin görebileceği bir şekle dönüştürülmesi gerekir, işte ancak o zaman gözlerin yardımıyla,



Tiziano, *Çarmıhı Taşıyan İsa*, 1506-07, Scuola Grande di San Rocco, Venedik.

sanatçı zihninde tasarladığı yaratıların sağlıklı bir değerlendirmesini yapabilir. Buna ek olarak, eğer sanatçı nü'yü kavramak istiyorsa son derece dikkatli bir şekilde incelemelidir, bunu da ancak desenleri kullanarak yapabilir. Ressam, çalıştığı süre boyunca karşısında bir çıplak ya da kumaşlara örtünmüş bir model tutma gereği duyarsa köle haline gelir. Öte yandan, kâğıt üstüne sürekli çizim yaparsa, sıra nihai yapıtı ortaya koymaya geldiğinde nasıl desen çizip kolaylıkla boyayacağını yavaş yavaş öğrenmiş olur. Bu yolla deneyim kazandığında mükemmel bir muhakeme ve üslup geliştirir; üstelik, daha önce sözünü ettiğimiz sanatçıların çalışmasına özgü zahmet ve çabanın yükü altında bunalmaz. Dahası, desenlerden yararlanmak sanatçının zihnini güzel tasarımlarla donatır, doğadaki her şeyi ezbere tasvir etmesine yardımcı olur. Uzun yıllar boyunca Venedikli ressamların (Roma'yı ya da tam anlamıyla kusursuz sanat yapıtlarını hiç görmedikleri için), Giorgione, Palma, Pordenone ve başkalarının yaptığı gibi, konusunu sürekli gözü önünde tutması gerekmez, ya da nasıl çizeceği konusundaki bilgisizliğini sürdüğü renklerin cazibesi altına gizlemek ihtiyacı duymaz.

Tiziano, Giorgione'nin üslubunu ve çalışma yöntemini gördükten sonra, Giovanni Bellini'nin tarzından, o tarzı uzun zaman uygulamasına rağmen, vazgeçti ve Giorgione'ninkini benimsedi. Çok geçmeden Giorgione'nin yapıtlarını öyle iyi taklit etmeye başlamıştı ki (daha ileride tasvir edeceğim

gibi) bazen onun resimleri Giorgione'nin elinden çıkmış sanılıyordu. Yaşı ilerledikçe deneyim ve muhakeme açısından da olgunlaşan Tiziano birçok fresk yaptı ama çeşitli yerlere dağıldığı için bu yapıtları sırasına göre tek tek saymak olanaksızdır. Şu kadarını belirtmekle yetinelim: Tiziano'nun bu freskleri o kadar başarılıydı ki birçok kültürlü kimse onun gerçekten büyük bir ressam olacağını söyledi; nitekim öyle oldu. Önceleri Giorgione gibi resim yapmaya başladığında – on sekizinden büyük değildi henüz – bir arkadaşının portresini yaptı. Barberigo ailesine mensup bu soylunun portresi son derece beğenildi çünkü ten rengi çok gerçekçi ve doğru bir şekilde tasvir edilmişti, saç telleri öyle iyi seçiliyordu ki tek tek sayılabilirdi adeta, yaldızlı saten yeleğin dikişleri de öyleydi. Kısacası resmin büyük bir gayret ve titizlik örneği sergilediği ve çok başarılı olduğu düşünülüyordu. Tiziano koyu renk zemine imzasını koymuştu ama koymamış olsaydı resmi Giorgione'nin yaptığı sanılabilirdi.

Bu arada, Giorgione Fondaco de' Tedeschi'nin ana cephesini yaptıktan sonra, Barberigo aracılığıyla Tiziano'ya, aynı binada Merceria'nın üstüne, birtakım sahneler resmetme siparişi verildi. Tiziano bunun ardından, doğal büyüklükte figürler içeren büyük bir resim yaptı. Söz konusu resim bugün San Marcuola yakınlarında yaşayan Andrea Loredano'nun salonunda bulunmaktadır. Bu resim Meryem'i Mısır yolculuğu sırasında, büyük bir ormanın ortasında tasvir eder ve çeşitli manzaralar içerir. Bu manzaralar çok güzel icra edilmiştir çünkü Tiziano, yeşillikli sahnelerde ve manzaralarda uzmanlaşmış bazı Alman ressamları konuk ettiğinde, aylar boyunca bu tür resimleri incelemişti. Sanatçı, ormana birtakım hayvanlar resmetmişti, canlı modelden çizilen bu hayvanlar gerçekten son derece inandırıcı ve gerçekçiydi. Tiziano daha sonra, Giovanni van Haanen adında, tüccarlık yapan bir Flaman dostunun evine, onun portresini yaptı. Bunun yanısıra, birçok figür içeren bir *Ecce Homo* resmetti. Hem Tiziano hem de başka pek çok kişi bu İsa resmini son derece güzel buluyordu. Tiziano, doğal büyüklükte erkek ve çocuk figürleri içeren bir Meryem resmi de yaptı. Söz konusu figürler için ev halkından çeşitli kimseleri model almıştı.

1507 yılında (İmparator Maximilian Venediklilere savaş açtığında) Tiziano, kendi anlatımına göre, San Marziale kilisesi için melek Rafael'i Tobias ve bir köpekle gösteren bir resim yaptı. Arka plandaki manzarada, Vaftizci Yahya ormanda diz çökmüş, göğe doğru dua ederken tasvir edilmiş, peygamberin üstüne gökten nur inmiştir. Tiziano'nun Fondaco de' Tedeschi'nin cephesi üstünde çalışmaya başlamadan önce bu resmi yaptığı sanılmaktadır. (Bu cepheyle bağlantılı olarak, Tiziano yaptığının bir kısmını insanlara gösterdi, bunun üzerine birçok soylu kimse, orada Giorgione yerine Tiziano'nun çalıştığını fark etmeksizin, Giorgione'yle karşılaştıkla-

rında onu neşeyle tebrik ettiler, Merceria'ya doğru olan cephede, Büyük Kanal'a bakan kısma yaptığından daha iyi bir iş çıkardığını söylediler. Bu durum Giorgione'yi öyle çileden çıkardı ki Tiziano yaptığını tam olarak bitirene kadar ve onun işteki payı herkes tarafından öğrenilene kadar Giorgione pek evinden çıkmadı. Ve o günden sonra Tiziano'nun kendisiyle ortak iş yapmasına ya da arkadaşlık etmesine asla izin vermedi.)

Ertesi yıl, 1508'de, Tiziano, sayısız figür içeren İmanın Zaferi adlı yapıtının ahşap baskısını yayınladı: Bu yapıtta, ilk ana-babamız, Eski ve Yeni Ahit'teki peygamberler, kâhin kadınlar, Mukaddes Masumlar, din şehitleri ve havariler, dört İncil yazarıyla Dört Kilise Büyüğü tarafından zafer sevinciyle taşınan İsa, arkalarında ise şehit edilen azizler[203] yer alıyordu. Büyük bir kuvvet, incelikli bir üslup içeren bu resimde Tiziano uzmanlık bilgisini sergilemişti. Fra Sebastiano del Piombo'nun bu resimden söz ettiğini, o dönemde Tiziano Roma'da olsaydı, İlkçağ heykellerinin yanısıra Michelangelo ile Raffaello'nun çalışmalarını görseydi ve bir de desen eğitimi alsaydı, renklendirmeye olağanüstü bir yatkınlık gösterdiğine bakılırsa, gerçekten müthiş işler çıkarırdı dediğini hatırlıyorum. Fra Sebastiano söylediklerine ilaveten, Tiziano'nun renk açısından doğanın en yetkin ve en büyük kopyacısı olarak kutlanması gerektiğini, üstün çizim yöntemine ilişkin bir temeli olsaydı hem Urbino'lu ressamla hem de Buonarroti'yle[204] boy ölçüşeceğini belirtmişti.

Daha sonra Tiziano Vicenza'ya gitti, mahkeme salonuna bir fresk yaptı. Süleyman'ın Yargısı'nı gösteren bu resim çok seçkin bir yapıttı. Venedik'e dönünce Palazzo Grimani'nin cephesini resimledi; sonra Padova'da, Sant'Antonio kilisesi için birkaç fresk daha yaparak Aziz Antonio'nun hayatından bazı olayları resmetti. Santo Spirito kilisesi için de Markos'u çeşitli azizlerin ortasına oturmuş halde gösteren küçük bir altar panosu yaptı. Azizlerin yüzleri için, olağanüstü bir gayret ve titizlikle, canlı modelden yağlıboya portreler yapmıştı. Birçok kişi bu pano resminin Giorgione tarafından yapıldığını sandı. O sıralarda Giovanni Bellini'nin ölümünden dolayı Büyük Meclis salonu için yapılan bir sahne yarım kalmıştı. Bu sahne, San Marco kilisesinin kapısında, Friedrich Barbarossa'yı Papa III. Alexander'in önünde diz çökmüş, papayı imparatorun ensesine ayağını koyarken gösteriyordu. Tiziano bu resmi tamamladı, birçok ayrıntıyı değiştirdi, kendi arkadaşlarının ve başkalarının portrelerini resme dahil etti. Senato da Fondaco de' Tedeschi'de ona Temsilcilik[205] diye nitelenebilecek bir görev vererek sanatçıyı ödüllendirdi. Yılda üç yüz kuron getiren bu görevi Senatörler şe-

203 Simeon Metaphrastes'in 10. yüzyılda azizlerle ilgili yazdığı kitapta adları geçen Shamuna, Guria ve Habib. (ç.n.)

204 Kastedilen sanatçılar Raffaello ve Michelangelo'dur.

205 İt. *la Senseria.* (ç.n.)

hirdeki en iyi ressama veriyordu ama bir koşul vardı. Şehrin yöneticisi yani doj seçildiği zaman, sanatçının onun resmini, doj'dan alacağı sekiz kurona yapmayı kabul etmesi gerekiyordu. Bu portreler yapıldıkça, San Marco sarayında halkın beğenisine sunuluyordu.

1514 yılında Dük Alfonso da Ferrara küçük bir odanın[206] süslenmesini istedi; Aeneas, Mars ve Venüs'ün hikâyelerini gösteren, bir mağarada Vulcanus ve ocağın başında iki demirciyi tasvir eden çeşitli bölümleri resimlemesi için yerel ressam Dosso'yu görevlendirdi. Dük, Giovanni Bellini'nin de buraya bazı resimler yapmasını istedi. Bellini bir başka duvara bir kırmızı şarap küpü resmetti, küpün çevresine Baküs şenliği yapanları, müzisyenleri, satirleri ve erkekli kadınlı başka sarhoş figürleri koydu. Onların yakınına resmettiği, çıplak ve çok güzel bir Silenos, elleri üzümler ve başka meyvalarla dolu çeşitli figürlerin ortasında eşeğini sürüyordu. Bu yapıt öyle büyük bir titizlikle boyanıp bitirilmişti ki, kumaş kıvrımlarında Alman üslubunu anımsatan bir keskinlik olmasına rağmen, Giovanni Bellini'nin en seçkin resimlerinden biridir. (Resmin Alman üslubunu andırması şaşırtıcı değildir çünkü Bellini, o dönemde Venedik'e getirilerek San Bartolomeo kilisesine yerleştirilen bir Albrecht Dürer resmini taklit etmişti; bu resim, yağlıboya resmedilmiş güzel figürler içeren nadir bir sanat yapıtıydı.) Giovanni Bellini resmettiği küpün üstüne *Ioannes Bellinus Venetus p. 1514* yazdı. Yaşlı bir adam olduğu için yapıtını tamamlayamadığından, ressamlar içinde en becerikli görülen Tiziano resmi bitirmesi için çağrıldı. Kendini geliştirmeyi ve isim yapmayı çok arzu eden Tiziano büyük bir çaba ve titizlikle işe koyuldu, boş kalan yeri doldurmak için gereken iki sahneyi yaptı. Bu sahnelerden ilkinde su yerine parlak kırmızı şarap akan bir nehir, kadınlı erkekli sarhoş şarkıcılar ve çalgıcılar, bir de, çeşitli figürlerle birlikte, uyuyakalmış bir çıplak kadın resmetti. Çıplak kadın figürü o kadar güzeldi ki canlı gibi duruyordu. Bu resme Tiziano kendi imzasını koydu. Bu sahnenin yanında bulunan ve içeri girer girmez ilk görülen öbür sahnede, çeşitli pozlarda sevimli Cupido'lar ve *putto*'lar tasvir etti. İlk sahne gibi bu da dükün çok hoşuna gitti. En harika ayrıntılardan biri, *putto*'lardan birinin nehre çiş yaparken sudaki yansımasını seyretmesidir, öbür *putto*'lar ise altar biçiminde bir kaidenin önünde ilerlemektedir. Kaidenin üstünde, sağ elinde deniz kabuğu tutan bir Venüs heykeli vardır, onun yakınında da, olağanüstü titizlikle icra edilmiş iki muhteşem form olarak Zarafet ve Güzellik figürleri yer alır. Bir gardrobun kapısına Tiziano, İsa'nın belden yukarısını gösteren bir resmini yaptı; bu yapıtta, bir Yahudi İsa'ya Caesar'ın sikkesini göstermektedir. Bu harika, bu şahane İsa resmi ve aynı odadaki öbür resimler önde gelen zanaatkârlarımız tarafından, Tiziano'nun yapıtları arasında en güzel,

206 İt. *camerino*. (ç.n.)

en iyi yapılmış resimler olarak kabul edilmektedir. Hiç kuşkusuz bunlar üstün resimlerdir ve Tiziano dükün son derece büyük bir cömertlikle emeğinin karşılığını ödemesini ve onu ödüllendirmesini fazlasıyla hak etmiştir. Sanatçı dükü, tek kolunu büyük bir top namlusunun üstüne koymuş halde gösteren mükemmel bir portre yapmıştı. Tiziano, daha sonra dükün eşi olan Signora Laura'nın da portresini yaptı; hem de soluk kesici bir resim ortaya koydu. Şurası kesin ki armağanlar hükümdarların cömertliğiyle teşvik edilir ve sanat aşkıyla ter dökenlere harikalar yaptırabilir.

O dönemde Tiziano yaratıcı Lodovico Ariosto'yla dostluk kurdu, Ariosto çok seçkin bir ressam olarak kabul ettiği Tiziano'yu *Orlando Furioso* adlı yapıtında şöyle övüyordu:

... e Tizian che onora
Non men Cador, che quei Venezia e Urbino.[207]

Tiziano, Venedik'e döndükten sonra, Giovanni da Castel Bolognese'nin kayınpederi için tuval üstüne yağlıboya bir resim yaptı. Son derece güzel bir manzaranın görüldüğü bu resimde çıplak bir çoban ve ona çalması için kaval veren bir köylü kızı tasvir etti. Günümüzde bu resim Faenza'da, Giovanni'nin evinde bulunmaktadır. Daha sonra, Ca'Grande adındaki Frari kilisesi için Tiziano başaltar panosunu gerçekleştirdi. Panoda, göğe yükselen Meryem, onun altında da Meryem'in göğe çıkışını seyreden on iki havari tasvir edilmişti. Ama bu yapıttan geriye görülecek pek bir şey kalmamıştır çünkü bez üstüne yapılmıştır ve belki de pek iyi gözetilip korunmamıştır. Aynı kilisede, Pesari ailesinin şapeli için Tiziano kollarında Çocuk İsa'yı tutan Meryem'i, Petrus ve Aziz Georgius'u tasvir etti. Bu figürlerin çevresinde yapıta maddi destek verenleri, tümünü de canlı modelden çalışarak, diz çökmüş vaziyette tasvir etti. Bu kimseler arasında, Türkler'e karşı zafer kazanarak ülkeye henüz geri dönmüş olan Baf piskoposu ve kardeşi de vardı. Aynı manastırdaki küçük San Niccolò kilisesi için Tiziano bir altar panosu gerçekleştirdi, bu panoda Aziz Nikola, Aziz Francesco, Azize Caterina, ayrıca canlı modelden çalışılmış çıplak bir Aziz Sebastianus tasvir etti. Sebastianus'un zarif uzuvları ve gövdesi yapmacıksız bir şekilde, Tiziano'nun gerçek yaşamda gördüğü halde sunulmuştur, öyle ki azizin bedeni canlı bir figürün baskısı gibi görünür, son derece doğal, etten kemikten yapılmış gibi durur. Bu resmin de, kollarında Çocuk İsa'yı tutan ve bütün azizlerin baktığı enfes Meryem figürünün de son derece güzel olduğu düşünülmektedir. Bu resmin konusu Tiziano tarafından ahşap üstüne çizilmişti, sonra gravür yapılıp başkaları tarafından basılmıştı.

207 Nasıl onlar Venedik ve Urbino'nun yüz akıysa Tiziano da Cadore'nin onur kaynağı.

Tiziano yukarıda sözü edilen yapıtları gerçekleştirdikten sonra, Rocco kilisesi için İsa'yı omzunda çarmıhı taşırken ve bir Yahudi tarafından ipin ucunda sürüklenirken gösteren bir resim yaptı. Bu resim (birçok kişinin Giorgione'ye atfettiği bu resim) günümüzde Venedik'te el üstünde tutulmaktadır. Tiziano ve Giorgione'nin ömürleri boyunca kazandığından çok daha fazlası bu yapıta bağış olarak verilmiştir.

Bundan sonra Tiziano Bembo tarafından (Bembo o dönemde Papa X. Leo'nun sekreteriydi ve Tiziano onun bir portresini yapmıştı) Roma'yı görüp Urbino'lu Raffaello'yu ve başka sanatçıları ziyaret etsin diye Roma'ya çağrıldı. Ama Tiziano bu ziyareti günden güne erteleyince önce 1520'de Raffaello öldü, sonra Papa Leo öldü, en sonunda da Tiziano Roma'ya gitmedi.

Ressam, Santa Maria Maggiore kilisesi için Vaftizci Yahya'yı çölde birkaç kayanın arasında tasvir etti; resimde, canlı gibi görünen bir melek, uzakta da nehir kenarındaki ağaçları gösteren küçük bir manzara vardı, hepsi de son derece zarifti. Prens Grimani ve Loredan'ın canlı modelden portrelerini yaptı, bu yapıtlar çok beğenildi. Çok geçmeden, Fransa'ya dönmek üzere İtalya'dan ayrılan Kral François'nın portresini de yaptı. Tiziano Andrea Gritti doj seçildiği yıl onun bir portresini yaptı; ender rastlanacak türden bir yapıt ortaya koyarak Meryem, Markos ve doj'un çehresini taşıyan bir Andreas'ı tasvir etti. Bu harika resim Sala del Collegio'da bulunmaktadır. Ve daha önce dediğim gibi, yükümlülük altında olduğu için, yukarıda saydığım kimselere ek olarak, o dönemde doj olanların da resmini yaptı: Pietro Lando, Francesco Donato, Marcantonio Trevisan ve Veniero. Ne var ki yaşı çok ilerlediği için kısa süre önce iki kardeş doj (Priuli) tarafından bu görevden muaf tutuldu.

Roma'nın yağmalanmasından önce, en ünlü çağdaş şairlerimizden biri olan Pietro Aretino yerleşmek üzere Venedik'e gitmiş, burada Sansovino ve Tiziano ile yakın dostluk kurmuştu. Bu durum Tiziano'ya büyük bir onur ve birtakım avantajlar sağladı çünkü Aretino kaleminin ulaştığı her yerde, özellikle de önemli hükümdarlara (yeri geldiğinde anlatacağım gibi) ressamı tanıtmıştı.[208] Bu arada Tiziano'nun yapıtlarına dönecek olursak, Santi Giovanni e Paolo kilisesindeki San Pietro Martire altarı için bir altar panosu yaptı, doğal boyutundan biraz daha büyükçe bir figürle kutsal din şehidini tasvir etti; Pietro Martire çok yüksek ağaçlardan oluşan bir ormanda yere serilmiştir, şiddetle saldıran bir asker tarafından başından öyle ağır yaralanmıştır ki yarı ölü bir halde oracıkta yatarken yüzünde ölümün dehşeti okunur. Oradan kaçan bir başka keşişin yüz ifadesi de aynı şekilde dehşet ve ölüm korkusunu yansıtır. Yukarıda havada iki çıplak melek vardır, bir

208 Pietro Aretino (1492 – 1556) küfürbaz, yetenekli ve çok yönlü bir yazardı.

şimşek çakmasıyla gökten inmektedirler. Bu şimşek hem güzel manzarayı hem de yapıtın geri kalanını aydınlatır. Tiziano'nun o zamana dek yaptığı bütün resimler arasında en mükemmel, en çok övgü alan, en güzel, en iyi biçimde tasarlanıp gerçekleştirilmiş olanı bu resimdir. Gritti bu yapıtı gördüğünde (Gritti, Tiziano ve Sansovino'ya karşı hep çok dostça davranıyordu) Tiziano'ya Büyük Meclis salonuna, Ghiaradadda bozgununu gösteren büyük bir sahne resmetme görevi verdi. Burada Tiziano müthiş bir yağmur altında kıyasıya savaşan askerleri tasvir etti. Tümüyle gerçek yaşamdan alınmış bu yapıtın salondaki sahnelerin en iyisi ve en güzeli olduğu düşünülmektedir. Tiziano aynı sarayda, bir merdivenin aşağı ucuna bir Meryem freski yaptı.

Kısa bir süre sonra, Contarini ailesinden soylu bir beyefendi için, sofrada Kleopas ve Luka'yla oturan çok zarif bir İsa resmi gerçekleştirdi. Soylu kişi, haklı olarak, resmin herkesçe görülmeye değer olduğuna karar verdi. Dolayısıyla ülkesini ve devletini seven biri olarak, yapıtı Signoria'ya takdim etti. Resim uzunca bir süre doj'un dairesinde muhafaza edildi, ama günümüzde Onlar Meclisi'nin salonunun önündeki Salotto d'Oro'da, kapının üstünde, herkesin görebileceği bir yerde halka sergilenmektedir.

Hemen hemen aynı dönemde Tiziano, Scuola della Carita için, Tapınağın[209] merdivenlerinden çıkan Meryem'i gösteren bir resim yaptı, bu resmine, gerçek yaşamdan alınma çeşit çeşit portre koydu. San Faustino okulu için Tövbe Eden Aziz Hieronymus'u tasvir ettiği küçük bir resim yaptı. Öbür sanatçılardan büyük övgüler alan bu yapıt, iki yıl önce kiliseyle birlikte yanıp kül oldu.

Anlatılanlara göre, 1530 yılında İmparator V. Karl Bologna'dayken, Kardinal Ippolito de' Medici, Pietro Aretino aracılığıyla, Tiziano'dan Bologna'ya gitmesini istemiş. Sanatçı o şehirde majestelerini tepeden tırnağa zırh kuşanmış gösteren çok güzel bir portre yapmış. Bu resim imparatorun öyle hoşuna gitmiş ki ressama bin kuron verdirmiş. Ne var ki daha sonra Tiziano bu paranın yarısını, imparatorun başının mermerden yapılmak üzere maketini hazırlayan heykeltıraş Alfonso Lombardi'ye vermek zorunda kalmış.

Anlatılanlara göre, Tiziano Venedik'e döndükten sonra, Pordenone'ye kol kanat geren birtakım soylular (Pordenone'nin Sala de' Pregai'nin tavanına ve başka yerlere yaptığı işlere büyük övgüler düzüyorlardı) Pordenone'nin San Giovanni Elemosinario kilisesi için küçük bir altar panosu yapma işini almasını sağlamışlar. Tiziano'yla rekabet ederek bir şey yapsın diye böyle olmuş çünkü kısa süre önce Tiziano aynı mekânda Mer-

209 Kudüs Tapınağı. (ç.n.)

hametli Yuhanna'yı piskopos cübbesiyle gösteren bir resim yapmıştı.[210] Ne var ki onca gayret ve titizlik göstermesine rağmen, Pordenone'nin altar panosu Tiziano'nun yapıtına erişebilmekten çok uzaktı. Bu arada Murano'daki Santa Maria degli Angeli kilisesi için Tiziano, Meryem'e Müjde'yi tasvir ettiği çok zarif bir altar panosu yaptı. Ama panoyu sipariş eden adam, istenen beş yüz kuronu ödemeye gönülsüzdü, dolayısıyla Tiziano Pietro Aretino'nun tavsiyesi üzerine resmi İmparator V. Karl'a gönderdi. Buna son derece memnun olan imparator ressamı iki bin kuronla ödüllendirdi. Bu resmin konacağı yere Pordenone'nin bir yapıtı yerleştirildi.

Bundan pek de uzun olmayan bir süre sonra, ordusuyla Macaristan'dan dönüp Bologna'da Papa Clemens'le görüşecek olan V. Karl, bir kez daha Tiziano'dan portresini yapmasını istedi. Tiziano Bologna'dan ayrılmadan önce, Kardinal Ippolito de' Medici'nin Macar üniforması içinde bir portresini gerçekleştirdi, aynı kardinali bu kez tepeden tırnağa zırh kuşanmış olarak gösteren daha küçük boyutlu bir resim de yaptı. Bu iki resim de günümüzde Dük Cosimo'nun değerli eşyalarını muhafaza ettiği odasındadır. Bu sıralarda Tiziano, Del Vasto markisi Alfonso d'Avalos'un ve Pietro Aretino'nun portrelerini de yaptı. Aretino sanatçıyı Federigo Gonzaga'nın dostu ve hizmetkârı olması konusunda ikna etti. Tiziano, Gonzaga'yla birlikte onun memleketine gitti, burada hükümdarın canlı gibi duran bir portresini yaptı, ayrıca Gonzaga'nın kardeşi olan kardinalin portresini de gerçekleştirdi. Bu işler bitince, Giulio Romano'nun odalarından birisini süslemek için on iki Caesar'ın yarım boy portresini yaptı. Daha sonra Giulio bu portrelerin her birinin altına bu hükümdarların hayatlarından alınma birer hikâye resmetti.

Tiziano doğum yeri olan Cadore'de Meryem'i diz çökmüş piskopos San Tiziano ve kendi portresiyle birlikte tasvir ettiği bir pano resmi yaptı. Papa III. Paulus'un Bologna'ya, sonra da Ferrara'ya gittiği yıl, Tiziano saraya gitti, burada papanın portresini (çok güzel bir yapıt) resmetti, aynısından bir tane de Kardinal Santa Fiore için yaptı. Papanın karşılığını çok cömertçe ödediği bu iki portre bugün Roma'da, biri Kardinal Farnese'nin değerli eşyalarını muhafaza ettiği odasında, öbürü de Kardinal Santa Fiore'nin mirasçılarındadır. Bu portrelerin birçok kopyası yapılmış ve İtalya'nın dörtbir yanına dağılmıştır. Yaklaşık aynı dönemde Tiziano Urbino dükü Francesco Maria'nın bir portresini yaptı. Bu harika yapıt, Piero Aretino'nun şöyle başlayan bir soneyle ressamı övmesine yol açtı:

210 Giovanni Antonio Pordenone (1483/4 – 1539) Venedik'e yerleşmiş Kuzey İtalyalı bir ressamdı. Venedik'te kısa bir süre Tiziano'nun üstünlüğüne rakip çıkar gibi görünmüştü.

İskender'in yüzünü ve bedenini resmetmek için
Büyük Apelles sanatını kullandığında...

Aynı dükün değerli eşyalarını muhafaza ettiği odasında yine Tiziano'nun yaptığı çok güzel iki kadın başı, bir de çiçekler ve hafif kumaşlara bürünerek boylu boyunca uzanmış genç bir Venüs yer alır; bunlara ek olarak aynı yerde, saçları omuzlarına dökülen yarım boy bir Mecdelli Meryem figürü vardır, gerçekten göze çarpan bir resimdir bu. V. Karl, genç bir adam olarak Kral François, Dük II. Guidobaldo, Papa IV. Xystus, Papa II. Julius, eski Lorraine kardinali III. Paulus ve Kanuni Sultan Süleyman'ın portreleri de buradadır. Dediğim gibi hepsi de Tiziano'nun elinden çıkmıştır ve hepsi çok güzeldir. (Aynı odada bulunan başka birçok yapıt arasında, Kartacalı komutan Anibal'in antika bir akik üstüne işlenmiş başı ve Donatello'nun yaptığı harika bir mermer baş vardır.)

1541'de Venedik'teki Santo Spirito keşişleri için, Tiziano başaltar panosunu gerçekleştirdi. Kutsal Ruh'un havarilerin üstüne inmesini tasvir etti, Tanrı'yı ateş suretinde, Kutsal Ruh'u da bir güvercin biçiminde gösterdi. Bu pano resmi çok çabuk bozuldu, epey bir hukukî ihtilaftan sonra Tiziano resmi yeniden yapmak zorunda kaldı, günümüzde altarın üstünde duran bu ikinci versiyondur. Brescia'daki San Nazzaro kilisesi için sanatçı başaltara beş sahneden oluşan bir pano resmi yaptı: ortada dirilen İsa, çevresinde de bazı asker figürleri vardır; kenarlarda Aziz Nazarius, Aziz Sebastianus, Cebrail ve İsa'ya gebe kalacağı müjdesini alan Meryem görülmektedir. Tiziano, Verona katedralinin girişindeki bir duvar için Meryem'in Göğe Çıkışı'nı ve aşağıdaki zeminde havarileri gösteren bir tablo yaptı. Bu resim, çağımızın yapıtlarından bu şehirde bulunanların en iyisi olarak kabul edilir.

1541 yılında Tiziano, o sırada V. Karl'ın Venedik'teki elçisi olan Don Diego di Mendoza'nın portresini yaptı. Tam boy ayakta duran bu muhteşem figürle birlikte Tiziano, o zamandan beri moda haline gelen tam boy portreleri başlatmış oldu. Aynı şekilde Trent Kardinali'nin genç bir adam olarak portresini yaptı; Francesco Marcolin için Pietro Aretino'nun bir portresini gerçekleştirdi ama bu yapıt, yine Tiziano'nun yaptığı ve Aretino'nun Dük Cosimo de' Medici'ye armağan olarak gönderdiği öbür portresi kadar güzel değildi. Aretino ayrıca düke, dükün babası Signor Giovanni de' Medici'nin başını da gönderdi. Bu baş resmi Giovanni Mantova'da öldüğünde onun yüzünden alınmış bir kalıptan kopya edilmişti. Bu iki resim, başka soylu resimlerle birlikte Dük Cosimo'nun değerli eşyalarını muhafaza ettiği odada bulunmaktadır.

Aynı yıl, Vasari, Giovanni Cornaro için bir tavan, Çorapçılar Loncası için de bazı işler yapmak üzere üzere on üç aylığına Venedik'e gelince,

Santo Spirito'nun inşaatını yöneten Sansovino, Vasari'nin tavana yapacağı üç büyük yağlıboya resmin taslaklarını yine Vasari'nin kendisine çizdirdi. Ama Vasari Venedik'ten ayrıldı ve bu resimleri yapma işi Tiziano'ya verildi. Sanatçı resimleri çok güzel bir şekilde yaptı, harika bir sanat becerisi sergileyerek aşağıdan yukarı doğru figürlerine kısaltım uyguladı. Bir resimde İbrahim'i İshak'ı kurban etmek üzereyken tasvir etti, öbüründe Davud'u Golyat'ın kafasını kesmiş halde gösterdi, üçüncüde de ağabeyi Kabil tarafından katledilen Habil'i resmetti. O dönemde Tiziano çocuklarına hatıra olarak kalması için bir de otoportre yaptı. Sonra 1546'da, Kardinal Farnese'nin daveti üzerine, Roma'ya gitti, Napoli'den dönmüş olan ve kardinal için Palazzo della Cancellaria'nın salonu üstünde çalışan Vasari'yle görüştü. Kardinal Tiziano'yu Vasari'ye tavsiye etti, Vasari de seve seve ressama eşlik ederek ona Roma'nın görülmeye değer yerlerini gezdirdi. Tiziano birkaç gün dinlendikten sonra, bir kez daha Papa Paulus'un, Farnese ve Dük Ottaviano'yla birlikte tam boy portresini yapmaya koyulması için ona Belvedere'de yer tahsis edildi. Ressam bu portreleri son derece iyi icra etti, söz konusu soylu yöneticiler ressamın çıkardığı işten çok memnun kaldılar. Papa'ya sunmak üzere, *Ecce Homo* sahnesi olarak yarım boy bir İsa figürü resmetmesi için sanatçıyı ikna ettiler. Bu resim, ya Michelangelo, Raffaello, Polidoro ve başkalarının yapıtları sanatçının cesaretini kırdığı için ya da bir başka nedenden ötürü, bütün nitelikleri açısından, ressamlara, Tiziano'nun başka pek çok resmi, özellikle portreleri kadar iyi görünmedi. Derken bir gün, Michelangelo ve Vasari Tiziano'yu Belvedere'de ziyaret etmeye gittiler, orada Tiziano'nun tamamladığı bir çıplak kadın resmi gördüler. Danae'yi temsil eden bu figürün kucağında altın yağmuruna dönüşmüş Zeus vardı. Elbette sanatçının yanındayken ne yapılırsa öyle yaptılar, Tiziano'yu hararetle övdüler. Onun yanından ayrıldıktan sonra, Tiziano'nun yöntemini tartışmaya başladılar, Buonarroti bu yöntemi epeyce methetti, Tiziano'nun boyama biçiminin ve üslubunun çok hoşuna gittiğini ama Venedik'te en baştan iyi çizim yapmayı öğrenmemelerinin ve bu ressamların eğitimlerini daha yöntemli bir biçimde sürdürmemesinin yazık olduğunu söyledi. Sözlerine ilaveten, 'işin doğrusu, Tiziano özellikle canlı konuların resmedilmesinde doğuştan gelen yeteneği kadar teknik ve desenin desteğini de almış olsaydı, kimse ondan daha iyisini başaramaz, daha iyi çalışamazdı çünkü ince bir ruhu, canlı ve büyüleyici bir üslubu var' dedi. Hiç kuşkusuz, Michelangelo'nun söyledikleri bütünüyle gerçektir, çünkü eğer bir sanatçı bol bol çizim yapmadıysa, eski ve yeni seçme yapıtları dikkatle incelemediyse, kendi başına ezberden iyi çalışamaz ya da gerçek hayattan kopya ettiğini geliştiremez, dolayısıyla yaradılışın ötesine geçen zarafet ve mükemmelliği yapıtına veremez.

En sonunda, Tiziano, sözü edilen soylulardan birçok armağan (oğlu Pomponio için epeyce kârlı bir papazlık makamı da vardı bunlar arasında) aldıktan sonra Venedik'e dönmek üzere Roma'dan ayrıldı. Ama önce, ikinci oğlu Orazio, mükemmel bir kemancı olan Battista Ceciliano'nun çok güzel bir portresini yaptı, Tiziano'nun kendisi de Urbino dükü Guidobaldo'nun birkaç portresini gerçekleştirdi. Floransa'ya varıp şehrin nadir sanat yapıtlarını gördüğünde Roma'ya gittiği zamanki gibi etkilendi ve şaşırdı. Dük Cosimo'yu ziyaret etti (dük o sırada Poggio a Caiano'daydı) ve portresini yapmayı teklif etti, ancak ekselansları, belki de kendi egemenliği altında ve şehrinde yaşayan seçkin sanatçılara saygısızlık etmek istemediğinden, teklife pek ilgi göstermedi.

Tiziano Venedik'e döndükten sonra Del Vasto Markisi için, bu soylunun birliklerine seslenişini resmetti. Ondan sonra da V. Karl'ın, Katolik kralın ve başka birçok kimsenin portrelerini yaptı. Bütün bunlar bitince, Venedik'teki Santa Maria Nuova kilisesi için Meryem'e Müjde'yi tasvir ettiği küçük bir pano resmi yaptı. Daha sonra, genç yardımcılarının katkısıyla, Santi Giovanni e Paolo'nun yemekhanesi için bir Son Yemek resmi yaptı. San Salvadore kilisesinin başaltarı için, Tabor Dağında İsa'nın Suretinin Değişmesi'ni tasvir ettiği bir altar panosu yaptı, aynı kilisedeki bir başka altar için de Meryem'e Müjde'yi resmetti. Ama, birtakım iyi yönleri olmasına rağmen bu resimlere bizzat Tiziano pek değer vermez; gerçekten de öbür resimlerinin mükemmelliğinden epey uzaktırlar. Ne olursa olsun, Tiziano'nun resimlerinin, özellikle portrelerinin sayısı çok kabarık olduğu için hepsinden söz etmem olanaksız, dolayısıyla en çok hatırlanmaya değer yapıtlarına dikkatinizi çekeceğim ama yapıldıkları sıraya koyarak anlatmayacağım çünkü hangisinin önce hangisinin sonra yapıldığının önemi yok.

Daha önce belirtildiği gibi, Tiziano V. Karl'ın portresini pek çok kez yaptı, en sonunda bu amaçla saraya çağrıldı ve burada V. Karl'ı son yıllarındaki görünüşüyle tasvir etti. Yenilmez imparator, Tiziano'nun çalışmasından o kadar memnun oldu ki tanışmalarından sonra bir daha kimseye portresini yaptırmadı. Tiziano'nun portresini her yapışında onu bin altın kuronla ödüllendirdi. Majesteleri Tiziano'ya asalet unvanı da verdi, Napoli Hazinesi'nin teminatında iki yüz kuronluk maaş bağlattı. Aynı şekilde, ressam, V. Karl'ın oğlu İspanya kralı Felipe'nin portresini yaptığında, ondan da ek olarak iki yüz kuronluk sabit bir ücret almaya başladı. Dolayısıyla yukarıda sözü edilen dört yüz ve Fondaco de' Tedeschi'deki mevkii dolayısıyla Venedik yöneticilerinden (Signoria) aldığı üç yüzle birlikte, Tiziano kendisini çok yormadan yıllık düzenli yedi yüz kuron gelire sahipti. V. Karl ve Kral Felipe'nin portreleri Tiziano tarafından Dük Cosimo'ya gönderildi, dük bu resimleri değerli eşyaları muhafaza ettiği odasına koydu. Tiziano

ayrıca, Romalıların Kralı[211] Ferdinand'ın (Ferdinand daha sonra imparator seçildi) ve oğulları Maximilian (günümüzde imparator) ile kardeşinin portrelerini yaptı. Kraliçe Maria'nın ve İmparator V. Karl için Saksonya dükünün (dük tutsakken) portresini yaptı.

Ama bu nasıl da bir zaman kaybıdır böyle! Çünkü nam salmış tek bir hükümdar, prens ya da soylu kadın yoktur ki Tiziano portresini yapmamış olsun. Tiziano sanatın bu dalında olağanüstü yetenekliydi. Fransa Kralı I. François'nın (daha önce belirtildiği üzere), Milano dükü Francesco Sforza'nın, Pescara Markisi'nin, Antonio da Leva'nın, Massimiano Stampa'nın, Giovanbattista Castaldo'nun ve daha sayısız hükümdarın portrelerini yaptı. Daha önce sözünü ettiğim yapıtların yanısıra çeşitli zamanlarda daha birçok yapıt ortaya koydu.

Sözgelimi Venedik'te, V. Karl'ın emriyle, Teslis'i tahta çıkmış olarak gösteren büyük bir altar panosu yaptı: Meryem ve Çocuk İsa, İsa'nın tepesinde, ateşten bir zemin üstünde sevgiyi simgeleyen Güvercin, ve ateşten meleklerin çevrelediği Tanrı. Bir tarafta V. Karl, öbür tarafta imparatoriçe durur, ikisi de keten kumaşlara bürünmüş, dua etmek üzere ellerini kavuşturmuştur. Çevrelerinde birçok aziz vardır. Tiziano sahneyi imparator hazretlerinin emrettiği gibi tasvir etti, o dönemde zaferlerinin doruğunda olan imparator dünyevi şeylerden el etek çekmeye (ki sonradan öyle yaptı) ve Tanrı'dan korkan, selamete erişmek isteyen gerçek bir Hıristiyan olarak ölmeye eğilim göstermeye başlamıştı. İmparator, Tiziano'ya, bu resmi, daha sonra hayata gözlerini yumacağı manastıra koymak istediğini söyledi. (Resim üstün bir yapıt olduğu için kısa süre içinde gravür olarak yayınlanacağı sanılmaktadır.) Tiziano, Kraliçe Maria için de Kafkas dağında zincire vurulmuş, Zeus'un kartalı tarafından parçalanan Prometheus'u, cehennemde kayasını sırtına yüklenmiş Sisyphos'u ve akbabanın didikleyip yediği Tityos'u tasvir ettiği bir resim yaptı. Prometheus tasviri dışında bütün öbür resimler, ayrıca tuval üstüne yağlıboya olarak yapılmış (öbürleri gibi doğal boyutta) bir Tantalos, kraliçeye gönderildi. Tiziano gerçekten muhteşem bir Venüs ile Adonis de yaptı, Venüs'ü yerde kendinden geçmiş bir halde, delikanlıyı da tanrıçanın yanından ayrılmak üzereyken tasvir etti, ayrıca çok sahici görünen köpekler resmetti. Aynı boyutlardaki bir pano üstüne kayaya zincirlenmiş Andromeda'yı Perseus tarafından deniz ejderinden kurtarılırken tasvir etti; doğrusu hiçbir şey bu resim kadar büyüleyici olamazdı. Nympha'larıyla birlikte derede yıkanan Artemis'in Aktaion'u geyiğe dönüştürmesini tasvir ettiği resim de aynı derecede muhteşemdir. Tiziano bir boğanın sırtında denizleri aşan Europa'yı da resmetmişti. Bütün bu resimler

211 Lat. *Romanorum rex*, Kutsal Roma Germen İmparatorluğu'nda hükümdarların kullandığı bir unvan. (ç.n.)

Katolik kralının elinde bulunmaktadır ve Tiziano'nun boyamasının figürlere kazandırdığı canlılıktan ötürü (figürler gerçekten sahici ve canlı gibi görünür) yapıtlara çok büyük değer verilmektedir. Tiziano'nun bu son resimleri yaparken kullandığı yöntemin gençliğindeki çalışma biçiminden çok farklı olduğu kesinlikle doğrudur. Çünkü erken dönem yapıtları inanılmaz bir incelik ve titizlikle yapılmıştır, onlara ister yakından ister uzaktan bakılabilir; öte yandan bu son dönem yapıları kalın ve geniş fırça darbeleriyle ve iri renk alanları halinde gerçekleştirilmiştir, sonuçta bunlara yakından bakılamaz, uzaktan mükemmel görünürler. Bu resim yöntemi, Tiziano'yu taklit etmeye çalışan ve kendilerini deneyimli bir usta gibi gösteren birçok sanatçı tarafından hantal resimler yapılmasının nedenidir. Tiziano'nun yapıtları pek çok kimseye fazla çaba harcamaksızın yapılmış gibi görünse de işin aslı öyle değildir, öyle olduğunu düşünenler kendilerini aldatmaktadır. Doğrusu, Tiziano'nun resimlerini rötuşladığı, boyayla defalarca üstünden geçtiği besbellidir, açıkça çok zahmet çekmiş olsa gerektir. Sanatçının kullandığı yöntem akla uygun, güzel ve şaşırtıcıdır çünkü resimlerin canlı gibi durmasını, büyük bir ustalıkla yapılmış gibi görünmesini sağlar ama resimlere verilen emeği gizler.

Kısa süre önce, altı kadem boyunda ve sekiz kadem eninde bir resimde Tiziano, Çocuk İsa'yı Meryem'in kucağında tasvir etti. İsa'ya secde eden Müneccim Krallar'ı, her biri yaklaşık iki kadem boyundaki epeyce çok sayıda figürle birlikte resmetti. Bu da, Tiziano'nun bundan kopya ederek yaşlı Kardinal Ferrara'ya verdiği resim de çok güzel birer yapıttır. İsa'yı Yahudiler tarafından aşağılanıp alay edilirken gösterdiği son derece güzel bir başka pano resmi Milano'daki Santa Maria delle Grazie kilisesinin bir şapeline yerleştirildi. Tiziano, Portekiz kraliçesi için, doğal büyüklükten biraz daha küçük olarak, İsa'yı direğe bağlanmış bir halde, Yahudiler tarafından kırbaçlanırken tasvir ettiği güzel bir resim yaptı. Ancona'daki San Domenico kilisesinin başaltarı için, İsa'yı çarmıhta gösteren, çarmıhın dibinde de çok güzel icra edilmiş Meryem, Yuhanna ve Aziz Dominicus figürlerinin bulunduğu bir pano resmi yaptı; bu yapıt sanatçının geç dönem üslubunda yapılmış, daha önce belirttiğim gibi iri renk alanlarıyla gerçekleştirilmişti.

Venedik'teki Crocicchieri kilisesinde, Aziz Laurentius altarının üstünde, Tiziano'nun azizin şehit olmasını ve figürlerle dolu bir yapıyı tasvir ettiği bir pano resmi vardır. Aziz Laurentius büyük bir ateşin üstündeki ızgaraya yarı yatmış vaziyette, kısaltıma uğratılarak resmedilmiştir; etraftaki bazı adamlar ateşi canlandırmaktadır. Tiziano gece etkisi yarattığı için, ızgaranın altında yoğun bir şekilde alev alev yanan ateşin ulaşamadığı yerleri aydınlatan meşaleleri tutmuş iki hizmetkâr vardır. Tiziano ateşin ve meşalelerin aydınlığını bastırmak üzere gökte ansızın belirerek bulutları yaran bir

şimşek de resmetmiştir, şimşeğin ışığı azizin ve öbür ana figürlerin üstünde parlar. Bu üç ışık kaynağının yanısıra, uzakta, binanın pencerelerinde resmettiği figürler yakındaki lamba ve mumların parıltısında yıkanır. Kısacası yapıtın tümü güzel bir ustalık, deha ve sağduyu ile icra edilmiştir.

San Sebastiano kilisesinde, Aziz Nikola altarında Tiziano'nun yaptığı küçük bir pano resmi vardır, Aziz Nikola'yı taşa benzer resmedilmiş bir koltukta otururken gösteren bu yapıtta bir melek, azizin sivri külahını tutmaktadır. Bu resim avukat Niccolò Crasso tarafından ısmarlanmıştı. Daha sonra, Katolik kralına göndermek üzere, Tiziano bir Mecdelli Meryem resmi yaptı; kalçalarının yarısına kadar tasvir ettiği azizeyi perişan bir vaziyette, saçları omuzlarına, boynuna ve göğsüne dökülmüş olarak resmetti. Mecdelli Meryem bakışlarını göğe dikmiş, başını kaldırmış haliyle, gözlerinin kırmızılığında pişmanlığını, döktüğü gözyaşlarında günahlarından duyduğu üzüntüyü belli eder. Bu resim bakan herkesin duygularını ayağa kaldırır; üstelik, Mecdelli Meryem figürü son derece güzel olmasına rağmen, insanı arzudan ziyade acıma duymaya yöneltir. Tamamlandıktan sonra bu resim Silvio adındaki bir Venedikli soylunun o kadar hoşuna gitti ki adam coşkulu bir resim sever olduğundan yapıta sahip olabilmek için Tiziano'ya yüz kuron verdi. Sonuçta Tiziano Katolik kralına göndermek üzere aynı resimden bir tane daha yapmak zorunda kaldı, o resim de güzellikte ilkinden aşağı kalmıyordu.

Tiziano'nun yaptığı portreler arasında, sanatçının büyük dostu olan Sinistri adında bir Venediklinin, ayrıca Paolo da Ponte adında bir başka Venediklinin portreleri vardı. Sanatçı, hem Paolo da Ponte'nin genç ve güzel kızı Giulia'nın (ressamın sırdaşıydı genç kız) portresini, hem de güzel Signora Irene'ninkini yaptı. Desen öğrenimi gören genç kadın edebiyat ve müzik konusunda çok bilgiliydi. (Yaklaşık yedi yıl önce öldüğünde, neredeyse her İtalyan yazarı tarafından onurlandırılmıştı.) Tiziano kuvvetli bir belleği olan hatip Francesco Filetto'nun portresini yaptı. Resimde oğullarından biri Filetto'nun karşısında durmakta ve canlı gibi görünmektedir. (Bu resim sanatsever Matteo Giustiniano'nun elindedir; Giustiniano kendi portresini Jacopo da Bassano'ya yaptırmıştı. Bassano tarafından yapılmış başka birçok resim gibi o portre de güzel bir yapıttır. Sanatçının özellikle küçük resimleri ve çeşit çeşit hayvan resmi Venedik'in dörtbir tarafına dağılmıştır ve el üstünde tutulmaktadır.)

Tiziano Bembo'nun (Bembo kardinal olduktan sonra) ikinci portresini yaptı; Fracastoro'nun, Ravenna kardinali Accolti'nin birer portresini yaptı, bu portreler Dük Cosimo'nun değerli eşyalarını muhafaza ettiği odadadır. Ve bizim heykeltıraş Danese'nin[212] Venedik'teki evinde Delfini ailesinden

212 Danese Cattaneo (1509 – 73).

bir soylunun Tiziano tarafından yapılmış bir portresi vardır. Buna ek olarak, Niccolò Zono, Tiziano'nun yaptığı, Osmanlı padişahının eşi Hürrem'in ve kızının portresini gördü. On altı yaşındaki bu genç hanım da kızı Mihrimah da harika giysiler ve süsler içinde tasvir edilmişti. Tiziano'nun ahbabı avukat Francesco Sonica'nın evinde Tiziano'nun yaptığı bir Francesco portresi, bir de Meryem'i Mısır yolculuğu sırasında gösteren büyük bir resim vardır. Kutsal Bakire eşekten inmiş, yol kenarındaki bir kayaya oturmuştur; hemen yakınında Yusuf ve küçük Yahya vardır. Yahya bir meleğin, hayvanlarla dolu bir ormandaki ağacın dallarından kopardığı çiçekleri İsa'ya sunmaktadır. Uzakta eşek otlamaktadır. Bütün bu formlar son derece zarif bir resim oluşturur; sözünü ettiğim soylu beyefendi bu resmi Padova'da Santa Giustina yakınında yaptırdığı saraya koymuştur.

Pisani ailesinden bir soylunun evinde, San Marco yakınlarında, Tiziano'nun elinden çıkma harika bir hanım portresi vardır. Hem asaleti hem kültürüyle günümüzün seçkin bir şahsiyeti olan Floransalı Monsignore Giovanni della Casa için Tiziano bu soylunun Venedik'teyken âşık olduğu bir hanımın portresini yaptı. O da karşılığında Tiziano'yu şöyle başlayan bir soneyle onurlandırdı:

> Tiziano, şimdi yeni bir kılıkta görüyorum
> Çok sevgili mabudemi, gözlerini açarken...

Kısa süre önce, bu üstün ressam Katolik kralına, İsa ve havarileri tasvir ettiği, on dört kadem uzunluğunda ve ender rastlanacak güzellikte bir Son Yemek tablosu gönderdi.

Yukarıda anılan yapıta ve sözü uzatmamak amacıyla es geçilen, o kadar değerli olmayan başka birçok resme ek olarak Tiziano'nun evinde, etüdü yapılıp başlanmış şu yapıtlar bulunmaktadır: daha yukarıda tasvir edilen resme benzeyen ve ressamın Katolik kralına göndermeye niyetlendiği bir Aziz Laurentius'un şehit edilmesi resmi; Giovanni d'Anna için yaptığı, İsa'yı iki hırsızın arasında çarmıhta gösteren, aşağıda da cellatları tasvir eden büyükçe bir resim; Aquileia piskoposunun babası Doj Grimani için başladığı bir resim. Tiziano daha sonra, Brescia'lı ressam Cristofano ve kardeşinden söz ederken belirttiğimiz gibi, Brescia'daki Büyük Saray'ın salonu için tavan süslemelerinin birer parçası olacak üç büyük resme başladı.

Tiziano ayrıca yıllar önce, Ferrara dükü I. Alfonso için tanrıça Minerva'nın önünde eğilen çıplak bir genç kadın figürünü tasvir ettiği bir resim üstünde çalışmaya başladı. Resimde, bu çıplak kadın figürüne yakın bir başka figür daha vardır, uzakta ise merkezde Neptün'ün arabasıyla yer aldığı bir deniz parçası bulunmaktadır. Ancak, Tiziano'nun fikirlerine ita-

at ettiği bu hükümdarın ölümünden dolayı resim asla bitirilmedi, hâlâ da Tiziano'nun elindedir. Tiziano'nun bitirmeye çok yaklaştığı ama bitirmediği bir başka resmi de bahçede Mecdelli Meryem'e bahçıvan kisvesinde görünen İsa'yı tasvir eder. Bu yapıttaki figürler, tıpkı annesi Meryem ve öbür Meryem'lerin huzurunda İsa'nın mezara konuluşunun tasvir edildiği öteki resimdeki figürler gibi doğal büyüklüktedir. Tiziano'nun evinde görülecek güzel şeyler arasında, bir Meryem resmi ve bir de, söylediğimiz gibi, dört yıl önce bitirilmiş, çok sahici görünen ve çok güzel bir otoportre vardır. Son olarak, Pavlus'u okurken gösteren bir resim vardır. Bu yarım boy figür o kadar iyi resmedilmiştir ki Kutsal Ruh'tan esin alan Pavlus'un ta kendisi gibi görünür. Dediğim gibi, bütün bu yapıtları ve bıktırıcı olmayayım diye buraya almadığım daha pek çok yapıtı, şu anda yetmiş altı yaşındaki Tiziano ortaya koymuştur. O her zaman sağlıklı ve soyundaki hiç kimsenin olmadığı kadar talihli olmuştur. Tanrıdan sadece yardım ve lütuf görmüştür. Venedik'teki evine bütün hükümdarlar, edebiyatçılar, o dönem Venedik'te kalan ya da o şehirde yaşayan seçkin kimseler gelmiştir. Çünkü ressam olarak saygınlığının dışında Tiziano seçkin bir aileye mensup bir beyefendidir, en kibar tarz ve davranışların adamıdır. Venedik'te bazı rakipleri vardır ama hiçbiri kayda değer değildir. Dolayısıyla sanatçı yapıtlarının mükemmelliğiyle, soylu kimselerle kaynaşıp onların dostluğunu kazanma becerisiyle rakiplerini kolayca geride bırakmıştır. Tiziano çok para kazandı çünkü resimleri hep yüksek fiyattan sipariş ediliyordu. Ama bu son birkaç yıldır oyalanmak dışında hiç çalışmasa iyi ederdi çünkü böylece, doğal yetenekleri azalmaya başlamadan önce, en verimli yıllarında kazandığı şöhretine daha düşük düzeyde yapıtlarla halel getirmekten kaçınmış olurdu. Bu tarih kitabının yazarı Vasari 1566'da Venedik'teyken sevgili dostu Tiziano'nun ziyaretine gitti ve onu, onca yaşına rağmen elinde fırçalarıyla resim yapmaya çalışırken buldu.[213] Bu vesileyle Vasari Tiziano'yla sohbet etmekten ve yapıtlarına bakmaktan büyük zevk aldı. Tiziano da ona yetenekli genç bir Venedikli arkadaşını, Giovan Maria Verdezzotti'yi tanıştırdı. Verdezzotti, kendi eliyle yaptığı çok güzel bazı manzaralarıyla ortaya koyduğu gibi, çok yetkin bir desenci ve ressamdı. Bu genç beyefendi baba gibi sevip saydığı Tiziano'nun iki niş içinde yağlıboyayla yaptığı iki figüre yani Apollon ve Artemis'e sahiptir.

213 1566'da Vasari, Tiziano'yu Venedik'te gördüğünde, ressam Vasari'nin daha önce söylediği gibi yetmiş altı değil yaklaşık doksan yaşındaydı.

Venedik şehrini, daha doğrusu bütün İtalya'yı ve dünyanın başka yerlerini görkemli resimlerle süsleyen Tiziano, ona birçok açıdan hayranlık duyup öykünmesi gereken bütün sanat erbabı kimselerin sevgisini ve saygısını hak etmektedir. Çünkü sınırsız övgüler alan ve ünlü kimselerin hatırası yaşadıkça yaşayacak olan yapıtlar üretmiştir ve hâlâ da üretmektedir.

"Olayların doğal akışı içinde birçok insan çeşitli çarpıcı nitelikler ve yeteneklerle doğar. Ama zaman zaman, doğayı aşan bir biçimde, tek bir kişiye Tanrı öyle harikulade ve öylesine bol miktarda güzellik, zarafet ve yetenek bahşeder ki o kişi öteki insanları çok gerilerde bırakır, bütün hareketleri Tanrı'dan esin almışa benzer, aslında yaptığı her şey, beşeri hünerden ziyade düpedüz Tanrı'dan gelir. Bu söylediklerimin Leonardo da Vinci için geçerli olduğu herkesçe kabul ediliyordu…"

Giorgio Vasari, İtalyan Rönesansı'nın belli başlı sanatçılarının hayat hikâyelerini yayımladığında, sanat tarihi disiplininin temellerini de attı. Vasari'nin kullandığı biyografik yöntem, asırlar boyunca sanat tarihi yazımına öncülük etti ve model oluşturdu. İlk baskısı 16. yüzyılda gerçekleştirilen ve ilk sanat tarihi kitabı olarak nitelendirilen *Sanatçıların Hayat Hikâyeleri*'nden yapılan bu kapsamlı seçki, Rönesans'ın doğuşunu ve gelişimini dönemin belli başlı sanatçılarının hayatları ve yapıtları üzerinden anlatıyor. Cimabue ve Giotto'dan Alberti gibi perspektif teorisyenlerine ve Rönesans sanatının doruğunu temsil eden Raffaello, Leonardo ve Michelangelo gibi büyük ustalara uzanan Vasari, sanatçılarla ilgili ilginç anekdotların yanı sıra yapıtları hakkında da son derece ayrıntılı bilgiler veriyor.

İtalyan Rönesansı'na tanıklık etmiş Floransa, Roma, Venedik gibi kentlere, mimari ve resimsel başyapıtların sırlarına, Medici ailesinin dünyasına, sanatçıların esin kaynaklarına uzanan renkli bir geçmiş yolculuğu…

ISBN: 978-975-570-642-9

28 TL

www.selyayincilik.com