T.C.

ANKARA ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

BATI DİLLERİ VE EDEBİYATLARI

(İTALYAN DİLİ VE EDEBİYATI)

ANABİLİM DALI

BİR RÖNESANS ŞAİRİ: MICHELANGELO BUONARROTI VE ŞİİRLERİ ÜZERİNE BİR İNCELEME

Doktora Tezi

Cumhur Kuzu

Ankara-2020

T.C.

ANKARA ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

BATI DİLLERİ VE EDEBİYATLARI

(İTALYAN DİLİ VE EDEBİYATI)

ANABİLİM DALI

BİR RÖNESANS ŞAİRİ: MICHELANGELO BUONARROTI VE ŞİİRLERİ ÜZERİNE BİR İNCELEME

Doktora Tezi

Cumhur Kuzu

Tez Danışmanı
Prof. Dr. Nevin Özkan

Ankara-2020

T.C.

ANKARA ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

BATI DİLLERİ VE EDEBİYATLARI

(İTALYAN DİLİ VE EDEBİYATI)

ANABİLİM DALI

BİR RÖNESANS ŞAİRİ: MICHELANGELO BUONARROTI VE ŞİİRLERİ ÜZERİNE BİR İNCELEME

Doktora Tezi

Tez Danışmanı
Prof. Dr. Nevin Özkan

Tez Jürisi Üyeleri

Adı ve Soyadı	**İmzası**
Prof. Dr. Nevin ÖZKAN	…….
Prof. Dr. Ufuk ÖZDAĞ	…….
Prof. Dr. Emin ÖZCAN	…….
Doç. Dr. Dürrin ALPAKIN MARTİNEZ CARO	……
Dr. Öğr. Üyesi Ebru BALAMİR	…….

Tez Sınavı Tarihi:

T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Bu belge ile, bu tezdeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu beyan ederim. Bu kural ve ilkelerin gereği olarak çalışmada bana ait olmayan tüm veri, düşünce ve sonuçları andığımı ve kaynağını gösterdiğimi ayrıca beyan ederim. (…. /…. /2020)

Tezi Hazırlayan Öğrencinin

Adı ve Soyadı

Cumhur KUZU

İmzası

……

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ

GİRİŞ…….i

I. BÖLÜM

XV. VE XVI. YÜZYILLARDA RÖNESANS BAĞLAMINDA İTALYA'NIN SOSYAL, POLİTİK VE KÜLTÜREL DURUMU……...1

I.a. Papalık Devleti'nin Önemi ve Hamilik, Papalığın Rönesans'ın Gelişmesine Katkıları……...……..4
I.b. Floransa Cumhuriyeti, Medici Ailesi ve Önemi……7

II. BÖLÜM

MICHELANGELO'NUN YAŞAMI İLE GÖRSEL VE EDEBİ ESERLERİNİN TARİHSEL BİR BAKIŞ AÇISIYLA İNCELENMESİ……..12

II.a. Bir Sanatçı Doğuyor……13
II.b. Roma ve Papa II. Giulio Dönemi……...…….33
II.c. Papa X. Leo Dönemi ve Floransa Çalışmaları…….49
II.d. Papa VII. Clemente Dönemi ve Floransa İsyanı……...……..54
II.e. Papa III. Paolo Dönemi ve "Son Yargı" Freski…….…..63
II.f. Michelangelo'nun Son Yılları…….…….70

III. BÖLÜM

MICHELANGELO VE YENİ PLATONCULUK……..……76

III.a. Eskiçağ'dan Rönesans'a Platon Felsefesi…….…….78
III.b. Michelangelo'nun Şiirlerinde Yeni Platoncu Felsefenin Yansımaları…..96

SONUÇ VE DEĞERLENDİRME……...……...140

KAYNAKÇA

ÖZET

ABSTRACT

ÖNSÖZ

Bu çalışmayı gerçekleştirebilmem için gerekli becerileri bana kazandıran, üzerimde çok emeği olan Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi, İtalyan Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı'nda aramızdan ayrılan, emekli ve halen aktif görevde olan her bir hocama öncelikli olarak bir teşekkür borcum var. Lisans, Yüksek Lisans ve Doktora olmak üzere okul yaşamım boyunca onların emekleri ve rehberliği olmaksızın böyle bir tez ortaya çıkamazdı.

Bu tez çalışmasının doğmasına sebep ilk fikri veren ve Michelangelo'nun şiirleri üzerine verdiği derslerle beni aydınlatan Doç. Dr. Raniero Speelman'a özel olarak teşekkür etmek isterim. Tezin oluşturulması aşamasında bana daima rehberlik eden ve hiçbir zaman desteklerini esirgemeyen tez danışmanlarım ve Tez İzleme Komitesinin kıymetli üyeleri ve hocalarım Prof. Dr. Nevin Özkan, Prof. Dr. Ufuk Özdağ ve Dr. Öğr. Üyesi İlhan Karasubaşı'na teşekkürü bir borç bilirim.

Tez süresince, umutsuzlandığım ve yıldığım anlarda daima manevi destek veren, sanat konusunda değerli fikirleriyle ve perspektifi ile tez çalışmama katkıları olan değerli arkadaşım Dr. Öğr. Üyesi Savaş Kurtuluş Çevik'e de teşekkür etmem gerek.

Son olarak tüm doktora sürecim boyunca bana destek olan, sabır gösteren ve birçok fedakarlıkta bulunan sevgili eşim Yaprak Kuzu'ya teşekkür ederim.

GİRİŞ

XIV. yüzyılda Floransa'da Petrarca rehberliğinde yeşeren hümanizm ve insan merkezli, seküler bir dünya görüşü, Eski Yunan uygarlığının değerlerini yücelten bir yaşam anlayışı ve özgürlük gibi ilkeler doğrultusunda, insan yaşama daha faal bir biçimde katılır.[1] Hümanizm ve Rönesans ile birlikte, insanın dünyada her şey üzerinde egemenlik kurabileceği fikri yaygınlık kazanır; insan, sahip olduğu düşünce ve eylemleri ile kendini geliştirebilir ve erdemleri sayesinde daha yücelebilir ya da tam tersi kendini daha da geri götürebilir. Hümanist bir Rönesans filozofu olan Pico della Mirandola *"Yozlaşarak hayvansal olan daha aşağı hayat biçimlerine dönüşme gücüne de sahipsin; ruhunun yargıları sayesinde kutsal olan daha yüksek hayat biçimlerine yeniden doğma gücüne de sahipsin."*[2] diyerek, bunun tamamen insan kaynaklı olduğunu vurgular.

Rönesans İtalya'sı göz önüne alındığında, Floransalıların, kendi sınırlarını aşarak, sadece tek bir alanda değil, birçok alanda yeteneklerini sergiledikleri belirgin bir şekilde görülebilir.[3] Matematik, edebiyat ve bilim ile ilgilenmesinin yanı sıra ressamlık ve mimarlık da yapan Leon Battista Alberti en iyi örneklerden biridir. Muhteşem Lorenzo iyi bir diplomat olmasının yanında, dönemin filozofları ile tartışabilecek kadar bilgiye sahip bir felsefeci, birçok sanatçının hamiliğini üstlenen bir sanatsever ve bir şairdir. Leonardo da Vinci mühendis, ressam ve bilim insanı olmasının dışında mimarlık, heykeltıraşlık, anatomi ve müzik ile ilgilenir. İtalyan sanatının en önemli isimlerinden biri olan Michelangelo da, kendisinin ısrarla bir heykeltıraş olduğunu

---

[1] N. Abbagnano, e G. Fornero, *La ricerca del pensiero – dall'Umanesimo all'Empirismo*, Pearson Paravia, Milano, 2015, s. 11.
[2] V. H. Minor, *Sanat Tarihinin Tarihi*, çev. Cem Soydemir, Koç Universitesi Yayınları, İstanbul, 2013, s. 86.
[3] E. Akyürek, *Ortaçağ'dan Yeniçağ'a Felsefe ve Sanat*, Kabalcı, İstanbul, 1994, s. 148.

söylese de, ressamlık ve mimarlıkla ilgilenmenin yanı sıra birçok şiir de yazmış bir sanatçıdır.[4]

Hümanizm ile yüzünü eski Yunan uygarlığının yaşam anlayışına dönen İtalya'da, özellikle Floransa'da, sanatçı değer kazanmakta ve yeni gelişen düşünceler çerçevesinde zanaatkar ile arasındaki farklılık belirginleşmektedir. M.Ö. 556-469 yılları arasında yaşayan Yunan şair Simonides'in *"resim sessiz şiirdir, şiir de konuşan resimdir"*[5] sözleri, Rönesans'ın eşiğinde Cennino Cennini'nin *Il libro dell'arte* (Sanatın Kitabı) adlı eserinde tekrar canlanır ve sanatçılar neredeyse şairler kadar itibar görürler:

> *"Kendilerini doğal nesnelerin gölgesinde gizleyen, görülmeyen şeyleri bulup ortaya çıkarabilmek ve gerçekte var olmayan bu şeylerin gözle görülmesini sağlamak üzere el ile sabitleyebilmek için insanın hayal gücünü ve el becerisini gerektiren bir uğraştı resim. Bu nedenle, şiirle birlikte zirveye oturtulan kuramın hemen yanına yükselmeyi hak eder."*[6]

Rönesans'ın en büyük sanatçılarından biri olmasının yanında Michelangelo'nun gerçek bir şair olup olmadığı o dönemden başlayan ve bugün hala çokça tartışılan bir sorunsaldır. Kimilerine göre Michelangelo, gerçek ve yetkin bir şairdir fakat şairliği, görkemli eserler verdiği mimarlık, heykel ve resim gibi alanların gölgesinde kalmıştır. Kimileri ise aslında gerçek bir şair olmadığını, büyük bir sanatçı olduğundan şiirlerinin abartıldığını ve onlara hak ettiğinden daha fazla değer verildiğini öne sürerler. Michelangelo, asla kendisinin bir şair olduğunu iddia etmez. Bu yüzdendir ki bir şair

[4] J. A. Symonds, *La vita italiana nel Cinquecento*, Fratelli Treves, Milano, 1897, s. 330.
[5] B. Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2008, s. 18.
[6] V. H. Minor, 2013, s. 27.

olmadığını iddia edenlerin başvurabileceği en iyi kaynak yine Michelangelo'dur. Condivi, ustası hakkında yazdığı biyografide *"kendini küçümseyerek, şiir konusunda pek bir şey bilmediğini, şairliği meslek olarak benimsediğinden değil hoşuna gittiği için şiir yazdığını"*[7] aktarır. Ancak sanatçı, Sistina Şapeli'ndeki muhteşem freskleri yaparken karşılaştığı zorlukları anlattığı 5 numaralı sonesinde bir ressam da olmadığını iddia eder:

Giovanni, sen savun bundan sonra
resim sanatını ve onurumu benim,
burada halim iyi değil, ressam da değilim.[8]

Bir şair olmadığını iddia etse de Lorenzo de' Medici'nin sarayında, Marsilio Ficino ve Pico della Mirandola gibi filozofların, Angelo Poliziano gibi şairlerin bulunduğu kültür ortamında yetişen ve kendini geliştiren Michelangelo, daha genç yaşında edebiyat ve felsefe ile iç içe bulur kendini. Hümanistlerin ve Yeni Platoncu filozofların tartışmaları, Lorenzo de Medici'nin şiire duyduğu ilgi, Luigi Pulci ve Poliziano'nun şiirleri hemen her gün istemeden bile olsa maruz kalabileceği eşsiz bir kültürel atmosfer yaratır.[9] Şiire ilgisinin o dönemlerde başlamış olması oldukça mümkün gözükmektedir.

Edebi anlamda kendini geliştirmesi -düzensiz aralıklarla da olsa- oldukça uzun solukludur. Girdiği her entelektüel çevrede şiire olan ilgisini gösterir ve şairce bir tutum sergiler. Örneğin, Bologna'da, Aldovrandi'nin evinde misafir olduğunda, ona çok sevdiği Toskana aksanıyla Dante, Petrarca ve Boccaccio'dan bölümler okuduğu

---

[7] A. Condivi, *Vita di Michelangelo Buonarroti*, Niccolò Capurro, Pisa, 1823, s. 86.
[8] M. Buonarroti, *Cennetin Anahtarları -Seçme Şiirler-*, çev. Sait Talat Halman, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2015, s. 7.
[9] G. Cascio, *Michelangelo in Parnaso*, Marsilio, Venezia, 2019, s. 24.

bilinmektedir.[10] Dante'ye büyük bir hayranlık besler. Hatta çağdaşları olan Ascanio Condivi ve Benedetto Varchi, Dante'nin eserlerinden bazı bölümleri ezbere bildiğini belirtirler. Öyle ki, Mediciler tarafından Floransa'dan sürülen, yazar ve cumhuriyetçi bir politikacı olan arkadaşı Donato Giannotti, *İlahi Komedya* üzerine yazdığı *Dialogi de' giorni che Dante consumò nel cercare l'Inferno e 'l Purgatorio* (Dante'nin Cehennem ve Araf'ı Ararken Geçirdiği Günler Üzerine Diyaloglar) kitabında Michelangelo'nun Dante ve eseri üzerine yaptığı yorumlara yer verir.[11] Aynı şekilde Petrarca'ya karşı da büyük bir hayranlık duyar sanatçı. Şiir uğraşına başlarken de, İtalyan edebiyatının bu iki büyük ozanını kendisine rehber ve kaynak olarak seçer.

Doğduğu ve yetiştiği dönem, dahası, içinde bulunduğu kültürel ortam göz önüne alındığında, Michelangelo'nun şiire ve edebiyata ilgi duymaması olanaksız gibi görünür. Çevresindeki hemen herkes şiir yazar, felsefe ile ilgilenir. Michelangelo da buna kayıtsız kalamaz ve bu itkiyle *Davud* heykeli üzerine çalışırken ilk şiirlerini ya da şiir parçalarını oluşturmaya başlar. Condivi, *Davud*'un tamamlanmasının ardından Papa II. Giulio tarafından Roma'ya çağırılana kadar sanatçının Floransa dilinde yazan şairleri çalışmaya kendini adadığının altını çizer.[12]

Michelangelo şiirlerini çizim yaptığı kağıtların boş bir kenarına, mektupların arkalarına ya da boş yer bulduğu herhangi bir kağıda yazar. Bu, onun sadece kendi zevki için şiir yazmaya başladığının bir göstergesidir. Sistemli bir şekilde, tamamen kendini adayarak ve ana uğraşı olarak şiirlerini oluşturmaz. Bazı şiirleri, Vasari'ye teşekkür etmek için yazılan şiirde olduğu gibi, övgü ya da bir hediye olarak mektuplarında yer alır. Dolayısıyla ulaşmayı amaçladığı bir okuyucu kitlesi yoktur,

[10] A. Gotti, *Vita di Michelangelo Vol.I*, Tipografia della Gazzetta d'Italia, Firenze, 1876, s. 14.
[11] B. Sanminiatelli, *Vita di Michelangelo*, Canesi, Roma, 1965, s. 151.
[12] A. Condivi, 1823, s. 23.

şiirlerini okuyan ya sadece kendisi, ya da mektubu gönderdiği kişi olmuştur.[13] İstisna olarak, yayımlama düşüncesi ile Luigi del Riccio ve Donato Giannotti'ye beğenilen şiirlerini gözden geçirmeleri için gönderdiği dönem gösterilebilir: kendini bir şair olarak görmese de, her yaptığı işte mükemmeliyeti amaçladığından, bazı şiirleri birçok kez üzerinden geçerek düzeltecek kadar bu uğraşa önem verir.

Michelangelo'nun, şiir yazmaktaki başlıca amacı kendini ifade etmektir. Bu, Rönesans döneminin bireyselci bilincinin bir göstergesidir.[14] Yaptığı her şeye kendinden bir şeyler katar, hem görsel hem de yazınsal eserleri düşüncelerini ve duygularını yansıttığı bir aynadır. Bu nedenle eserleri bazen az bazen çok, bazen açık bazen saklı ve karmaşık bir şekilde kendi duygu dünyasını yansıttığı bir nevi otoportresidir.[15]

Michelangelo'nun *Sagrestia Nuova*[16] için yaptığı *La notte* (Gece) heykeli örneğinde olduğu gibi, görsel ve edebi betimlemeleri arasındaki dikkat çekici paralellikler, duygu ve düşüncelerinin her ikisine de yansıması, şiirlerinin eserlerin ardındaki anlamları açığa vurması bakımından sadece İtalyan değil, Avrupa kültüründe yeni ve emsalsiz bir örnek oluşturur. Büyük miktarda yazılı ve görsel eser yarattığından, özel ve sosyal kişiliği ile bunların arasındaki ilişkinin her iki alanda yarattıkları ile aydınlanmasını sağlayabilen ilk sanatçı olmuştur. Ayrıca Rönesans'ın dehalarından biri olarak kabul edildiğinden, Michelangelo'yu her yönüyle tanımaya olanak verdiği için şiirleri büyük önem taşımaktadır. Leonardo da Vinci de birçok yazılı kaynak ve not

---

[13] C. Ryan, *The Poetry of Michelangelo*, Fairleigh Dickinson University Press, Teaneck, 1998, s. 3.
[14] E. Akyürek, 1994, s. 122.
[15] M. Buonarroti, *Poesie, con prefazione*, ed. Giovanni Amendola, R. Carabba, Lanciano, 1920, s. 10.
[16] *Sagrestia Nuova*, San Pietro Bazilikası'ndaki Medici şapellerinden biridir. Nemours dükü Giuliano ve Urbino dükü Lorenzo de' Medici'nin mezarları için Michelangelo tarafından tasarlanmıştır.

bırakmıştır geride, ancak Michelangelo'dan farklı olarak duygu dünyasını ve yaşama ilişkin düşüncelerini yansıtmamıştır yazdıklarında.[17]

Ayrıca nicelik bakımından değerlendirildiğinde Michelangelo'nun şiirleri daha önce pek çok büyük sanatçının ulaşmadığı sayıdadır. Ölmeden önce evinde bulunan tüm çizimlerini yaktığından, muhtemelen üzerlerinde bulunan şiirleri kimse tarafından okunamadan yok olmuştur.[18] Bu yüzden kaç şiir yazdığı tam olarak bilinmemekle birlikte bugün Michelangelo tarafından yazıldığı bilinen 302 şiir ve bazıları bir dizeden, bazıları en fazla yedi dizeden oluşan 41 şiir parçası vardır.[19]

Petrarca, konu ve üslup bakımından XV. yüzyılın en fazla taklit edilen ve esinlenilen şairidir. Doğal olarak çağdaşı başka birçok şair gibi Michelangelo da özellikle Petrarca'ya öykünerek ilk şiirlerini oluşturur.[20] Aşk, özlem, zamanın geçiciliği, ölüm, sanat ve kurtuluş gibi evrensel temaların yanı sıra, Sistina Şapeli'nin tavanını resmederken duyduğu rahatsızlık üzerine[21] yazdığı ya da Papa II. Giulio'ya sitem ettiği şiirindeki gibi kişisel nedenlerle de yazdığı birçok şiir bulunmaktadır. Diğer taraftan onun şiirleri, yaşamayıp kurguladığı dizelerden değil, çoğunlukla birebir yaşanmışlıklardan doğar.[22] Dönemin egemen olan şiir geleneğinden kopyalanan alışılmış ve bayağı benzetmelerle yetinmez, düşüncesini özgün bir şekilde dizelere aktarmaya gayret eder. Michelangelo'nun şiirlerindeki farklılığı gören çağdaşı, burlesk

---

[17] J. M. Saslow, *The Poetry of Michelangelo*, Yale University Press, New Haven, 1991, s. 5.
[18] G. Vasari, *Sanatçıların Hayat Hikayeleri*, çev. Elif Gökteke, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2013, s. 353.
[19] M. C. Tarsi, "Per l'edizione del canzoniere di Michelangelo: il caso dei componimenti doppi e tripli", *Testo: studi di teoria e storia della letteratura e della critica*, 67 (2014), 1: 7-29, s. 7.
[20] A. Colasanti, A. C. Tartaglino, T. Iannini, *Letteratura Italiana*, De Agostini, Novara, 2010, s. 117.
[21] Michelangelo, Sistina Şapeli'nin tavanını dört yıl boyunca, tek başına, fresklerle donatmaya çalışmıştır. Bu süre zarfında sürekli tavana bakarak çalışmak bazı fiziksel rahatsızlıklara neden olmuştur. 5 numaralı şiirinde duyduğu rahatsızlıkları detaylıca anlatmıştır.
[22] R. Taruffi, *Michelangelo Poeta*, Tipografia della Gazzetta d'Italia, Firenze, 1875, s. 11.

bir şair olan Francesco Berni, Dante ve Petrarca'yı taklit etmeye çalışan şairleri eleştirerek sanatçının özgünlüğünü vurgulayan şu dizeleri yazar:

Siz susun yine, soluk menekşeler,

berrak sular ve çevik canavarlar[23]*,*

o gerçekleri söyler, sizse sözcükler.[24]

Şiirlerinde, içerik bakımından Dante ve Petrarca'nın dışında, Lorenzo de Medici ve çevresindeki aydınların, Yeni Platoncu felsefenin, Savonarola'nın vaazlarının, Tommaso Cavalieri ve Vittoria Colonna ile arkadaşlıklarının büyük etkisi vardır. Şiirleri ve düşünceleri zaman içinde bu kişilerin etkileri ile farklılaşır. İlk dönem aşk şiirlerinde Petrarca'nın tarzını örnek alan yazınsal aşk, Cavalieri'nin hayatına girmesiyle platonik ve daha felsefi bir aşka dönüşür. Vittoria Colonna ile ise aşk artık daha ilahi ve dini bir karakter kazanır. İlk şiirlerinde ironi ve mizah bulunuyorken, özellikle son şiirlerinde karamsarlık artar ve birçok yakını ile sevdiğini kaybettiğinden günah, pişmanlık ve ölüm gibi temalar ağırlık kazanır.

Michelangelo hayattayken, şiirlerinin bir bölümü yayımlanma düşüncesi ile gözden geçirilerek hazırlanır fakat bu işi üstlenen dostu Luigi del Riccio'nun ölümü ile proje gerçekleşemez. Yine de şiirleri, o daha ölmeden yayımlanmamış olsalar bile, birçok kişi tarafından takdir edilir. 1518 yılında *Com'arò dunque ardire* adlı şiiri, Veronalı besteci Bartolomeo Tromboncino tarafından bestelenir. Floransa'da o dönem önemli bir tarihçi ve edebiyat insanı olarak kabul edilen Benedetto Varchi, Michelangelo'nun şiirlerinin bilinmesine önemli bir katkı yapar. 1547 yılında Floransa

[23] Şiirde geçen "pallide viole" (soluk menekşeler), "liquidi cristalli" (berrak sular) ve "fiere snelle" (çevik canavarlar) Dante ve Petrarca'dan alınmış ve o dönemin şiirlerinde sıkça kullanılan tamlamalardır.

[24] E. N. Girardi, *Petrarca tra Dante e Michelangelo*, Italianistica: Rivista di letteratura italiana Vol. 35, No. 3 (Settembre/Dicembre 2006), s. 11-22, s. 18.

Akademisi'nde Michelangelo'nun şiirleri üzerine *Lezzioni* (Dersler) adı ile bilinen, övgülerle dolu iki ders verir. Bu dersler, 1549 yılında yayımlanır.[25] Varchi, Michelangelo'nun cenaze töreninde yaptığı konuşmada, onun üst düzey bir sanatçı olduğu kadar iyi bir şair olduğunu da vurgular.

Condivi, Michelangelo henüz hayattayken yazdığı biyografinin son cümlelerinde, sanatçının sone ve madrigallerini ondan ve başka kişilerden toplayarak bir araya getirmeye çalıştığını ve kısa bir süre sonra yayımlayacağını kaydeder, fakat onun bu çabası sonuçsuz kalır.[26]

Hayattayken yayımlanamayan şiirlerinin, Michelangelo öldükten sonra da talihsiz bir yazgısı olur. Bunun en büyük nedeni olarak, karşıt görüşlere karşı gittikçe sert bir tavır alan Kilise'nin birçok açıdan kültürel ve toplumsal hayatı etkilemesi görülebilir. Kilise, ilk kez 1545 yılında toplanan Trento Konsili ile Karşı Reform'u başlatmıştır. Bu kapsamda, 1559'da Machiavelli'nin tüm eserleri, Dante'nin *De Monarchia*'sı ile Boccaccio'nun *Il Decamerone*'si dahil olmak üzere birçok eser, yasaklı kitaplar listesine alınmıştır.[27] Böyle bir ortamda, Michelangelo'nun şiirlerinin basılması mümkün olamaz. Şiirler, ilk olarak, *Rime* başlığıyla ancak 1623 yılında, kendisiyle aynı adı taşıyan yeğeni Michelangelo Buonarroti tarafından yayımlanabilecektir. Fakat Genç Michelangelo[28], şiirleri olduğu gibi yayımlamak istemez. Şiirleri basım için hazırlamaya başladığında, İtalya'daki atmosfer, şiirlerin yazıldığı dönemden oldukça farklıdır. XVI. yüzyılın ilk yarısında İtalya edebi ve sanatsal açıdan Avrupa'nın en özgür ve yaratıcı merkezlerinden biridir. Ancak henüz

---

[25] O. Schiavone, *Michelangelo Buonarroti: Forme del sapere tra letteratura e arte nel Rinascimento*, Edizioni Polistampa, Firenze, 2013, s. 42
[26] A. Condivi, 1823, s. 86.
[27] *Il Piacere dei testi Vol. II*, a cura di Gigi Livio, Pearson Paravia, Milano-Torino, 2012, s. 563-566.
[28] Michelangelo'nun yeğeni olan Michelangelo Buonarroti, kişilerin karışmaması için tezde "Genç Michelangelo" olarak adlandırılmıştır.

1550'lerde bile kültürel yaşam üzerinde Karşı Reform'un etkileri görülmeye başlamıştır. Bundan yaklaşık 60 yıl sonra ise Karşı Reform, entelektüel yaşam üzerindeki olumsuz etkileriyle neredeyse tüm yarımadaya egemen olur.[29]

Michelangelo'nun kaleme aldığı 302 şiirden yalnızca uygun gördüğü 137 tanesini yayımlar. O dönemin şartları göz önünde bulundurulduğunda, Genç Michelangelo'nun Kilise'yi eleştiren ve Kilise tarafından bazı hoş görülmeyecek öğeler barındırdığını düşündüğü şiirleri yayımlamaktan vazgeçmesi kabul edilebilirdi. Ancak Genç Michelangelo sadece uygunsuz bulduğu şiirleri çıkarmakla kalmayıp daha da ileri giderek, eksik kalan şiirleri tamamlamış ve çoğu şiir üzerinde hem içerik hem de dil bakımından birçok değişiklik yapmıştır.[30] Genç Michelangelo'nun döneminde kabul gören şiir anlayışı, doğal olarak Kilise'nin hoşuna gitmeyecek herhangi bir içerik barındırmayan, *Stil Nuovo* tarzında aşırı arı bir dil kullanan tatlı, yumuşak ve akıcı lirik şiirler içeren XIV. yüzyıl şiir modeline benzer.[31] O da, yaşadığı çağa uygun olan bu şiir biçimi doğrultusunda şiirleri özgün biçimlerinden uzaklaştırır. Böylece iki yüzyıl boyunca, Michelangelo'nun olmayan dizeler onun sanılarak yorumlanır. Ugo Foscolo da, Michelangelo'nun şiirleri üzerine yazdığı eleştirel denemesinde, bu değiştirilmiş şiirleri yorumlar. Her ne kadar bazıları değiştirilmiş, bazıları hiç basılmamış olsa da Genç Michelangelo, şiirleri bir araya getirerek unutulmamasına ve gelecek nesillere aktarılmasına katkıda bulunur.

1863 yılında Cesare Guasti sadece Michelangelo'nun şiirlerinin üzerinde oynanmamış ve özgün hallerini doğrudan elyazmalarından ortaya çıkarmakla kalmaz, Genç Michelangelo'nun 1623 basımında yer vermediği şiirleri de ekleyerek tamamının

---

[29] *Il Canone Letterario*, *la letteratura italiana nella tradizione europea*, a cura di Hermann Grosser, Principato, Milano, 2010 s. 980.
[30] G. Cascio, 2019, s. 99-104.
[31] C. Ryan, 1998, s. 5.

bir bütün olarak yayımlanmasını sağlar. Guasti'nin bu çabasının, Michelangelo'nun gerçek şiirlerinin ortaya çıkması ve doğru bir şekilde yorumlanması yolunda ilk ciddi adım olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Şiirlerin doğru bir şekilde okunması için onları belli bir mantıksal düzene koyar ve her şiire açıklayıcı metinler de ekleyerek anlaşılması güç Michelangelo dizelerinin zorluğunu bir nebze azaltır ve okunmasını kolaylaştırır. Ayrıca Benedetto Varchi ve Mario Guiducci'nin Michelangelo'nun şiirleri hakkında verdiği dersleri de kitabına dahil eder. Guasti'nin bu çalışması büyük takdir toplar ve başarı kazanır. Bununla birlikte kusursuz değildir. Örneğin şiirleri kronolojik bir düzende sıralamak yerine, türlerine göre seçip ayırmıştır[32]. Yine de Guasti, Michelangelo'nun gerçek şiirlerine hakkını teslim ettiğinden ve ardından yapılacak çalışmalara yol açtığından oldukça önemli bir iş başarmıştır.

Guasti'nin çalışmasındaki bazı eksiklerini giderip, filolojik açıdan daha ince eleyip sık dokuyarak şiirleri ele alan Alman araştırmacı Carl Frey, 1897'de detaylı çalışmasını bitirir ve yayımlar. Guasti'nin çalışmasını bir adım öteye taşıyan Frey, Michelangelo'nun şiirleri konusunda yapılan çalışmalara yaklaşık 60 yıl boyunca kaynak kitap olacak bir eser yazma başarısını gösterir. Fakat Frey'in eserinin de kendine özgü kusurları vardır. Guasti'nin çalışması ile karşılaştırıldığında en önemli eksikliği şiirlere açıklayıcı yorumlar eklememesidir. Kronolojik bir sıraya koyduğu bazı şiirlerin sıralamasında bariz yanlışlar vardır. Örneğin; Michelangelo'nun Luigi del Riccio ve Donato Giannotti'ye gönderdiği ve yayımlanması düşünülen 105 şiir, daha önce yazılmış ve son halini almış olsa da hepsi tek bir yıla, Riccio'nun ölüm yılı olan 1546 yılına tarihlenmiştir.[33]

[32] M. Buonarroti, *Rime*, a cura di Ettore Barelli, Rizzoli, Milano, 1975, s. 20.
[33] J. M. Saslow, 1991, s. 55.

Günümüzde Michelangelo şiirleri için en güncel ve yaygın bir şekilde kullanılan kaynak ise 1960 yılında Enzo Noè Girardi'nin yayımladığı çalışmadır.[34] Girardi, ilk olarak Michelangelo'nun tüm şiirlerini mümkün olan en iyi şekilde kronolojik bir sıraya koyar ve alıntılanan ya da daha sonra tamamlanmak üzere bırakılmış 41 şiir parçasını da ekler. Aynı zamanda yazım ve imlaya titizlikle daha modern bir görünüm vermeye de çalışmıştır.[35] Ardından, her şiirin el yazmasındaki orijinal yazımı ve imlası ile birlikte kendisinden önce yapılan çalışmalarda verilen farklı yorumlamaları da dahil ederek okuyucuya karşılaştırma olanağı sunan, ayrıca Guasti'nin yaptığı gibi düz yazı halinde ve daha anlaşılır bir biçimde şiirleri açıklayan ikinci bir bölüm oluşturur. Michelangelo'nun el yazısındaki değişimi ve şiir uğraşının evrimini genel hatlarıyla ortaya koyarak daha doğru bir kronolojik sıralama yapması, farklı çalışmalar arasında karşılaştırma imkanı sağlaması ve her bir şiiri güncel bir dille açıklaması gibi birçok yönüyle Girardi'nin araştırmasının, Frey'inkinden üstün olduğu açıktır.[36]

Nitekim Girardi'nin yaptığı çalışma, bugün Michelangelo'nun şiirlerinin değerlendirilmesinde kullanılan kaynaklardan en önemlisidir. Bu çalışmanın ışığında, Michelangelo'nun şiirlerinde kullanmayı tercih ettiği üç temel şiir biçimi bulunur: Sone, madrigal ve dörtlük. Girardi'nin yer verdiği, Michelangelo'nun 1503-1560 yılları arasında yazdığı 302 şiirin içinde, 79 tamamlanmış ve 37 tamamlanmamış sone, 95 tamamlanmış ve 4 tamamlanmamış madrigal ve 60 dörtlük bulunur. Geri kalan 27 şiir ise, *canzone* (şarkı), *ottave* (sekizlikler), *sestine* (altılıklar) gibi farklı şiir biçimlerine sahiptir.

[34] Girardi'nin çalışması için bkz. M. Buonarroti, *Rime*, a cura di Enzo Noè Girardi, Laterza, Bari, 1960.
[35] E. Barelli,1975, s. 20.
[36] C. Ryan, 1998, s. 8-9.

Bir Rönesans Şairi: Michelangelo Buonarroti ve Şiirleri Üzerine Bir İnceleme başlıklı doktora tez çalışmasında, Michelangelo'nun şiirleri üzerine en kapsamlı ve doğru şekilde hazırlanmış Enzo Noè Girardi'nin *Rime* adlı çalışmasında yer alan şiir sıralaması temel alınmıştır. Tezde kullanılan şiir çevirilerinin bazıları Sait Talat Halman'ın *Cennetin Anahtarları -Seçme Şiirler-*[37] adlı kitabından alınırken, özellikle çevirileri bulunmayan şiirler, hece ölçüsü, kafiye gibi estetik kaygılar taşımadan anlamı doğru bir şekilde verilmeye çalışılarak tez yazarı tarafından Türkçe'ye aktarılmıştır.

Bir Rönesans Şairi: Michelangelo Buonarroti ve Şiirleri Üzerine Bir İnceleme başlıklı doktora tez çalışması, üç ana bölümden oluşmaktadır. *XV. ve XVI. Yüzyıllarda Rönesans Bağlamında İtalya'nın Sosyal, Politik ve Kültürel Durumu* başlıklı tezin I. bölümünde, Michelangelo'nun yaşadığı dönemde İtalya'nın politik, sosyal ve kültürel koşullarını genel bir çerçevede özetlemek ve bilgi vermek amaçlanmıştır. Ayrıca bu bölümde bulunan *Papalık Devleti'nin Önemi ve Hamilik, Papalığın Rönesans'ın Gelişmesine ve Katkıları*; *Floransa Cumhuriyeti, Medici Ailesi ve Önemi* adlı iki alt başlık altında Michelangelo'nun yaşamının büyük bir bölümünü geçirdiği iki İtalyan şehir devleti, Floransa Cumhuriyeti ve Papalık Devleti'nde yaşanan gelişmeler ele alınmıştır.

Tezin II. bölümü, *Michelangelo'nun Yaşamı ile Görsel ve Edebi Eserlerinin Tarihsel Bir Bakış Açısıyla İncelenmesi*, altı alt başlıktan oluşmaktadır. Bunlar, sırasıyla *Bir Sanatçı Doğuyor*; *Roma ve Papa II. Giulio Dönemi*; *Papa X. Leo Dönemi ve Floransa Çalışmaları*; *Papa VII. Clemente Dönemi ve Floransa İsyanı*; *Papa III. Paolo Dönemi ve "Son Yargı" Freski*; *Michelangelo'nun Son Yılları*'dır. Michelangelo'yu

[37] Michelangelo Buonarroti'nin *Rime* adı ile derlenen şiirlerinden bazılarını çeviren Sait Talat Halman *Cennetin Anahtarları -Seçme Şiirler-* adı altında kitaplaştırır. Bkz. M. Buonarroti, *Cennetin Anahtarları -Seçme Şiirler-*, çev. Sait Talat Halman, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2015.

daha iyi tanımayı amaçlayan bu bölümde biyografik eleştiri yöntemi ile yaşamı, görsel eserleri ve şiirleri arasındaki ilişki irdelenmeye çalışılmıştır. Bu bölümde, ayrıca, İtalya'da ya da yaşadığı şehirlerde yaşanan olumlu ya da olumsuz toplumsal gelişmelerden sanatçının hayatına giren insanlara kadar birçok farklı etkinin Michelangelo'yu ve eserlerini nasıl şekillendirdiğini ortaya koymak amaçlanmıştır. Sanat tarihi alanına girdiğinden sanatçının görsel eserleri ile ilgili detaylı açıklamalara yer verilmemiş, tez kapsamı dışında bırakılmıştır.

Tez çalışmasının III. ve son bölümü, *Michelangelo ve Yeni Platonculuk*, Rönesans döneminde son derece önemli bir rol oynayan ve Michelangelo'nun Medici sarayında geçirdiği yıllardan başlayarak ilgi duyup öğrendiği Yeni Platoncu felsefeye yaklaşımını ve bu felsefenin sanatçı üzerindeki edebi etkilerini ortaya koymayı amaçlamıştır. İlk alt başlık olan *Eskiçağ'dan Rönesans'a Platon Felsefesi,* Platon felsefesinin ve Yeni Platoncu felsefenin Michelangelo'ya kadar İtalyan edebiyatında nasıl ve kimler tarafından savunulduğunu ve yüzyıllar içinde felsefi bir sistemden dini bir teoriye evrilmesini geniş bir çerçevede sunar. İkinci alt başlık, *Michelangelo'nun Şiirlerinde Yeni Platoncu Felsefenin Yansımaları*, Michelangelo'nun ilk olarak Petrarca rehberliğinde ve Floransa Yeni Platonculuğu temelinde bu felsefeye hangi açılardan yaklaştığından ve aşk, güzellik, sanat, din gibi temel konuları işlediği şiirlerinde Yeni Platoncu felsefenin etkilerinden bahseder.

I. BÖLÜM

XV. VE XVI. YÜZYILLARDA RÖNESANS BAĞLAMINDA İTALYA'NIN SOSYAL, POLİTİK VE KÜLTÜREL DURUMU

Michelangelo'nun doğduğu XV. yüzyıl sonları, Avrupa tarihinde Yeniçağ'ın başlangıcı sayılmaktadır. Artık bireyler, Ortaçağ Kilisesi'nin topluma kabul ettirdiği, dünya hayatının göz ardı edildiği öte dünyanın egemen olduğu karanlık ve kapalı düşünce sisteminden kurtularak kendi özgürlüklerini, bireysel yetenek ve kapasitelerini ilan etmeye başlarlar. Günümüz Avrupa'sının temellerini atan bu derin değişiklik, düşünce yapısını, insana, dünyaya ve yaşama bakışı değiştiren tinsel bir değişimdir. Artık insan dünyayı ve Tanrı'yı, Kilise'nin dayattığı normları bir kenara bırakarak, kendi hür aklı ve vicdanı ile kavramak istemektedir. Bunun sonucu olarak, modern bilim ve sanat fikri gelişmeye başlar.

İtalya'da yüzyıllar boyunca birleşik bir ulusal devletin kurulamaması, farklı birçok şehir devleti arasında bölünmesi ve İtalya'nın bu şehir devletleri arasındaki iç savaşların sahnesi olması, Petrarca, Dante, Machiavelli gibi birçok büyük İtalyan aydınının eserlerine konu olur. XV. yüzyılın ilk yarısında beş büyük devlet, Milano Dukalığı, Venedik Cumhuriyeti, Floransa Cumhuriyeti, Papalık hükümeti ve Napoli Krallığı, İtalya'da üstünlük sağlayabilmek ve topraklarını genişletmek için birbirleri ile ve diğer küçük devletlerle devamlı mücadele halindedirler. Bu da, devletler arası ittifak arayışını doğurur. Ancak ittifak arayışları sadece İtalyan devletleri ile sınırlı değildir, İspanya ve Fransa krallıklarından sık sık yardım istenmektedir.[38] İtalya'da var olan politik kargaşa, ulusal bütünlüklerini sağlamış bu güçlü krallıkların, kültürel ve ekonomik açıdan zengin İtalyan şehir devletlerini istila etme isteğini artırır. Bunun sonucunda İtalya Savaşları (1494–1559) başlayacaktır.[39]

[38] N. Abbagnano, G. Fornero, 2015, s. 5.
[39] H. İnalcık, *Rönesans Avrupası*, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2011, s. 51.

İtalya Savaşları'ndan 40 yıl önce, 1454 yılında, Milano, Floransa, Cenova, Mantova, Venedik, Napoli, Savoia ve Monferrato arasında imzalanan Lodi Barışı, İtalya'da devletler arasındaki savaşlara bir nokta koyar. Böylelikle beş büyük şehir devleti başka devletlerin zararına olacak şekilde topraklarını genişletmeme garantisi verir. Ayrıca Lorenzo de Medici'nin denge politikası sayesinde 40 yıllık bir barış süreci yaşanır.[40] Bu barış döneminde, İtalya'da ekonomik açıdan refah düzeyi artar, şehirler gittikçe kalabalıklaşır. Bu dönem Avrupa'sında kent yaşamının en çok geliştiği, burjuvazinin en güçlü olduğu yer İtalya'dır. Zenginliğin ve refahın artmasıyla birlikte, edebi ve sanatsal açıdan da büyük bir gelişme gerçekleşir. Politik mücadele yerini, artık ekonomik ve kültürel bir mücadeleye bırakır. Her bir devlet, rakiplerinden daha güzel, parlak ve gelişmiş bir merkez yaratma kaygısını taşır. Şehirleri yöneten tiranlar ya da şehir yönetiminde söz sahibi olan büyük ve zengin burjuva aileler, Rönesans'ın yayılmasında itici güç olarak saraylarında önemli sanatçıları, şairleri ve düşünürleri bir araya getirir ve desteklerler.[41]

[40] W. Roscoe, *The Life of Lorenzo de' Medici*, The sixth edition Vol. II, T. Cadell, Strand, London, 1825, s. 34.

[41] J. Burckhardt, *İtalya'da Rönesans Kültürü*, çev. Bekir Sıtkı Baykal, Okuyan Us Yayınlar, İstanbul, 2013, s. 36.

I.a. Papalık Devleti'nin Önemi ve Hamilik, Papalığın Rönesans'ın Gelişmesine Katkıları

Papalık, XV. yüzyıl ilk yarısında, *Pragmatique Sanction de Bourges* gibi düzenlemeleri yürürlüğe sokan[42] Avrupa krallıkları ile yaptığı anlaşmalar yüzünden Hristiyan dünyasındaki etkisini, Ortaçağ'dakine oranla büyük ölçüde yitirmiştir. Papalık Devleti, ulusal kiliselerdeki haklarının kısıtlanmasıyla, artık tüm dikkatini İtalya Yarımadası'ndaki toprakları üzerine yoğunlaştırır.[43] Ancak Papalık Devleti Milano gibi Kuzey Avrupa'yı Akdeniz'e bağlayan bir stratejik bir konuma sahip değildir, Venedik gibi övüneceği bir donanması ya da Floransa gibi önemli bir endüstrisi ya da finans sistemi de yoktur. Dolayısıyla bu dönemde Papalar kendi ya da Papalık Devleti'nin çıkarları için ellerindeki en etkili gücü kullanırlar: bu da dindir.

Seçilen Papalar, ailelerinin temsilcileri gibi davranmakta ve kendi ailelerine çıkar sağlamak için tüm yetkilerini kullanabilmektedirler. Kendi güç ve şanlarını artırmak için Papalığın zenginliğinden faydalanırlar. Bazı Papalar için dünyevi işler, dini işlerden daha önemli hale gelmiştir artık. Bir zamanlar tüm Hristiyan dünyasının ruhani lideri olan Papa, o dönemde daha siyasi bir kimliğe bürünür ve Machiavelli'nin "Prens" kitabında betimlediğinden farksız, herhangi bir İtalyan şehir devletinin hükümdarıymışcasına, aforoz gibi manevi silahlarını kullanmaktan çekinmeden İtalya'daki politik oyunlara dahil olur, diğer Hristiyanlara karşı savaş açar, uygun gördüğünde topraklarını işgal eder ve yönettiği devleti daha güçlü kılmaya çalışır.[44]

---

[42] F. Delaruelle, P. Ourliac, E. R. Labande, *Storia della Chiesa – La Chiesa al tempo del Grande Scisma e della crisi conciliare (1378-1449)*, a cura di Giuseppe Alberigo, Editrice S.A.I.E, Torino, 1967, s. 464-473.
[43] H. İnalcık, 2011, s. 16.
[44] H. G. Koenigsberger, G. L. Mosse, G. Q. Bowler, *L'Europa del Cinquecento*, Gius. Laterza & Figli, Roma-Bari, 2004, s.156-157.

IV. Sisto (1414–1484) gibi Papaların lükse düşkünlükleri, kendi ailelerini koruma ve zenginleştirmeleri, Papalık Devleti'ni daha güçlendirmek için politik oyunlarda aktif rol almaları, kanun ve ahlaktan yoksun yöntemler kullanmaları, manevi inandırıcılıklarına ve güçlerine büyük darbe vurur.[45] Avrupalı devletlere üstünlüğünü kabul ettirmek isterken, manevi etkinliği giderek azalır ve Papalığın yuvarlandığı ahlaki çukur daha da derinleşir. Papalık Devleti, artık bir monarşi haline gelmiştir.

Elbette bu değişim olumlu sonuçlar da doğurur: Papalık Devleti, kültürel açıdan da gelişmekte olan İtalyan şehir devletlerinden farksızdır. Papalar, şehirlerini güzelleştirmeye ve sanata büyük önem vererek Hümanizm ve Rönesans'ın gelişmesinde ve yayılmasında önemli bir rol üstlenirler.[46] Papa V. Niccolò (1447–1455), Pier Candido Decembrio, Giovanni Tortelli, Giannozzo Manetti, Lorenzo Valla gibi değerli hümanist ve alimleri etrafında toplar ve önemli bulduğu Yunanca eserleri Latince'ye çevirtir. Böylece Vatikan Kütüphanesi'nin ilk nüvesini oluşturur ve Avrupa'nın en büyük kütüphanesi haline getirir. V. Niccolò'nun yakın arkadaşı olan Papa II. Pio da (1458-1464), XV. yüzyılın önemli hümanistlerinden biridir. Yazdığı *Commentarii, Epistole, Chrysis* adlı eserleriyle, dönemin Rönesans ve hümanist kültürünün portresini çizer.[47] Sanata ve bilime olumlu yaklaşan Papalar sadece bu isimlerle sınırlı değildir. Michelangelo'nun yaşamı incelendiğinde, XV. yüzyılın ikinci yarısında ve XVI. yüzyılın başlarında, birçok Papa'nın bilime ve sanata karşı özel bir sevgi ve ilgi duydukları açıkça görülmektedir. Görev aldıkları yıllar içerisinde, büyük sanatçıları ve alimleri Roma'ya getirmeye ve Papalık Devleti için büyük eserler üretmelerini sağlamaya gayret gösterirler. Bunun sonucunda, doğal olarak, dini konular işlenir ve sanatçıların verdiği büyük eserlerde dini öğeler ağır basar.

---

[45] C. Rendina, *I Papi. Storia e segreti Vol. II*, Newton & Compton Editori, Roma, 2004, s. 590.
[46] A. A. Rosa, *Storia europea della letteratura italiana – Le origini e il Rinascimento*, Einaudi, Torino, 2009, s. 423.
[47] ibid, s. 371, 374.

XV. yüzyılda ve XV. yüzyılın başında Papaların verdiği kararlarla kendi ailelerini çıkarlarını koruması ve gözetmesi, Hristiyanlığın temelinde var olan tevazu ve yoksulluk ilkesini çiğneyerek lükse ve zenginliğe verdiği önem, manevi gücünü aldığı öte dünya hayatını temel alan bir siyaset yerine daha çok bu dünya hayatını ön plana koyan bir siyaset izleyerek politik savaşlara girişmesi, bu mücadelelere dini alet etmesi ile kendi zevkleri ve sanat eserleri için yaptığı büyük harcamalar bazı dindarlar tarafından sert bir biçimde eleştirilir ve huzursuzluklar baş gösterir. Bazı kesimler tarafından Kilisenin artık yozlaştığı, bu nedenle Hristiyanlığın ona verdiği büyük gücün azaltılması ve bir reform gerektiği sıkça dile getirilmeye başlanır. Yukarıda bahsedilen tüm bu koşullar, 1517 yılında Martin Luther'in büyük ses getiren 95 maddeden oluşan tezinin doğmasına, Hristiyan dünyasını alt üst eden büyük dini devrime, Reformasyon'a ve Protestanlığın doğuşuna neden olacaktır.[48]

[48] E. Akyürek, 1994, s. 126.

I.b. Floransa Cumhuriyeti, Medici Ailesi ve Önemi

Floransa Cumhuriyeti XV. yüzyılda, şehrin büyük, zengin ve önemli ailelerinin başında olduğu *arti maggiori* olarak adlandırılan büyük esnaf ve tüccar localarından ve *arti minori* denilen daha küçük esnaf birliklerinin üyelerinden seçilen yurttaşlardan oluşan ve *Signoria* adıyla anılan bir hükümet tarafından yönetilir. Bu hükümetin yasama ve dış politika için başvurduğu *Dodici Buonomini* ve *Sedici Gonfalonieri* olarak bilinen iki seçilmiş konsey vardır. Bunlar dışında ihtiyaç halinde güvenlik, savaş ve ticaret için bakanlıklara benzer konseyler oluştururlar. Floransalılar, özgürlüklerinin garantisi olarak gördükleri bu yönetim şekliyle yönetilmekten gurur duyarlar.[49]

Şehrin yönetiminde, büyük loncalara üye olan zengin aileler etkin rol oynarlar. Floransa, sanayi ve bankacılık bakımından Avrupa'da ileri gelen merkezlerden biridir. Floransalı bankerler, İtalya'nın ve Avrupa'nın birçok noktasında para işlerini yönetir, prenslere hatta Papa'ya borç para verir, Papalığın Hristiyan dünyasının dört bir yanında sahip olduğu paraların toplanmasını sağlarlar. Bankacılıkla uğraşan ailelerden biri de Medici ailesidir. Giovanni di Bicci de' Medici, bankacılık mesleği sayesinde hatrı sayılır bir servet sağlamıştır. Oğlu Cosimo de' Medici de, babasından devraldığı mesleği daha da geliştirerek, Medicileri Floransa'nın en önemli ailesi konumuna getirir.[50]

Cosimo de' Medici, genç yaşında Latince, Almanca, Fransızca, İbranice, Yunanca ve Arapça öğrenir. Cosimo, diğer zengin ailelerin çocukları ile birlikte klasik eğitime ve klasik ideallere derin bir saygı besleyen ve insanoğlunun dünya yaşamına

---

[49] C. Hibbert, *The House of Medici: Its Rise and Fall*, Harper Collins Publishers, New York, 2003, s. 27.
[50] T. Parks, *Medici Money*, Profile Books, London, 2006, s. 2-3.

önem veren bir hümanist olan dönemin ünlü hocası Roberto de' Rossi'den eğitim alır.[51] Zaten henüz XIV. yüzyılda, yine bir Floransalı olan Petrarca ile birlikte antik Romalıların ve Yunanlıların, kendi zamanları ile karşılaştırıldığında daha yüce ve muhteşem bir tarihe sahip oldukları fikri giderek güçlenmeye başlamıştır. Antik çağlarda yapılan eserler model alınmakta ve büyük eserler olarak anılmaktadır. Birçok aydın, Ortaçağ'da kaybolmaya yüz tutmuş düşünce hazinelerini barındıran, bir kenara atılarak unutulan el yazmalarını tekrar gün ışığına çıkarmak ve derinlemesine incelemek arzusunu ve heyecanını taşımaktadır.[52] Cosimo de' Medici, çağının modasına uygun şekilde, birçok değerli el yazmasını bularak ve kitapları arasına katarak, ünlü kütüphanesi oluşturmaya başlar.

Cosimo, şehir yaşamında ve yönetiminde kasıtlı bir şekilde öne çıkmak istemez, iş hakkında kendisine danışanları dikkatli bir şekilde dinleyerek, onlara kısa ve öz cevaplarla tavsiyelerde bulunur. Mütevazi kalmaya özen göstererek, halkın büyük bir çoğunluğu tarafından sözüne güvenilen ve sevilen bir kişi haline gelir. Cosimo, artık sadece İtalya'da değil, Brugge, Londra, Paris gibi Avrupa'nın önemli şehirlerinde şubeleri bulunan geniş bir banka ağını yönetmektedir.[53] Papalarla olan iyi ilişkileri ve onlara sağladıkları yardımlar sayesinde, işleri daha da kolaylaşır. Floransa'da kazandığı güven ve güç sayesinde rakiplerini ve düşmanlarını da bertaraf ederek, mutlak bir güce ulaşır. Floransa hala cumhuriyet ile yönetiliyordur, ancak artık fiilen şehrin kontrolü Medici ailesindedir. [54]

Cosimo de' Medici, şehrin gelişmesi ve güzelleşmesi için mimari anlamda da Floransa'ya büyük katkılar yapar. Toskana'ya kendi izini bırakabilmek için büyük

[51] C. Hibbert, 2003, s. 37.
[52] H. İnalcık, 2011, s. 55.
[53] T. Parks, 2006, s. 109.
[54] W. Roscoe, 1825, s. 9.

miktarlarda para harcamaktan çekinmeyerek birçok villa ve saray, manastır ve hayır kurumu inşa ettirir, kiliselerin restore edilmesine ve güzelleştirilmesine büyük özen gösterir. Böylelikle, Donatello, Brunelleschi, Filippo Lippi, Paolo Uccello, Lorenzo Ghiberti, Andrea del Castagno, Desiderio da Settignano, Luca della Robbia ve Michelozzo gibi dönemin birçok ünlü sanatçısına işler verir ve onları destekler.[55]

Cosimo'nun Floransa'da prestijini artıran ve şehrine büyük katkı sunan bir diğer etken ise; 1054 yılında Doğu ve Batı Kiliselerinin ayrılmasının ardından, İstanbul Osmanlı İmparatorluğu tarafından ele geçirilme tehlikesi ile karşı karşıya kaldığında, Batılı Katolik devletlerin yardımını uman Ortodoks Kilisesi ile Katolik Kilisesi'nin birleşmesi amacıyla yapılan konsillerin Ferrara'dan Floransa'ya taşınmasını sağlamaktır. Arkadaşı olan Papa IV. Eugenio'yu ikna eder ve her iki temsilci kurulun da en üst düzeyde ağırlanacağını ve masrafların karşılanacağını temin ettikten sonra Floransa'daki ilk konsil 1439'da toplanır. Konsilin Floransa'da toplanması, şehre ekonomik, politik ve kültürel birçok kazanç sağlar: Doğu İmparatorluğu'nun önemli isimleri ile tanışmak ve yakın ilişkiler kurmak hem politik açıdan hem de bankerler için bulunmaz bir fırsattır. Bunun yanında, birçok Yunan bilgininin bu konsilde yer alması, tarih, sanat, felsefe ve klasik metinlere karşı var olan ilgiyi daha da artırır. Bessarion ve Gemistos Plethon gibi Platon felsefesinde otorite sayılan bilginler, Cosimo'nun teşvikiyle, bir süre daha Floransa'da kalmayı kabul ederek dersler verirler.[56]

Plethon'un Platon üzerine verdiği derslere bizzat kendisi de katılan ve ilgiyle dinleyen Cosimo, Floransa'da bir Platon Akademisi kurmayı hayal eder. Ancak Cosimo'nun başka işlerle ilgilenmek zorunda olması ve Plethon'un Floransa'dan

[55] G. Livio, 2012, s. 5-6.
[56] P. Strathern, *The Medici: Godfathers of Renaissance*, Vintage Publishing London, 2007, s. 91-93.

ayrılması bu arzusunu ertelemesine neden olur. Daha sonra, hekimlerinden birinin oğlu olan Marsilio Ficino'nun Platon'a duyduğu ilgi, Cosimo'nun akademi kurma fikrini tekrar canlandırır. Cosimo, Ficino'nun gelişmesi ve eğitimi için gereken her şeyi yaparak, genç adamın Yunanca çalışabilmesi ve Platon'un tüm eserlerini Latince'ye çevirmesi için bir villasını ona tahsis eder. Böylece hep hayalini kurduğu Platon akademisinin temelleri Marsilio Ficino ile atılır.[57] Careggi'deki villada, Floransa Konsili'nden sonra İtalya'dan ayrılan ve 1456 yılında Cosimo'nun tekrar Floransa'ya geri çağırdığı Yunan bilgin ve hümanist Giovanni Argiropulo ile birlikte Platon felsefesi ve felsefi sorunlar tartışılır. Avrupa'nın dört bir yanından birçok aydın Platon felsefesini ve Yunan filolojisini öğrenmek için Floransa'ya akın eder.[58] Bu nedenle Floransa'daki bu akademinin Avrupa düşüncesinin gelişiminde derin bir etkisi olduğu yadsınamaz.[59]

Görüldüğü gibi şehri için yaptıklarıyla Cosimo, Floransa'yı Rönesans'ın ve Avrupa kültürünün merkezi konumuna getirir.

Cosimo'dan sonra XV. yüzyılda Floransa'nın tarihine damga vuran bir başka Medici ise "Muhteşem Lorenzo" olarak anılan torunu Lorenzo de' Medici'dir. Çocukluğundan itibaren hümanist bir eğitim alır ve Floransa'nın yüksek kültür ortamında yetişir. Lodi Barışı'ndan sonra İtalya'da barışın sürmesini sağlayan kişidir, bu yüzden onun için "İtalya'yı dengede tutan terazinin ibresi" denir.[60]

Lorenzo de' Medici'nin yaşamı boyunca sanata, edebiyata ve felsefeye verdiği önem çok büyüktür. Saraylarında ve Akademi'de Marsilio Ficino, Pico della Mirandola,

---

[57] C. Bologna, P. Rocchi, *Rosa Fresca Aulentissima 2 – Umanesimo, Rinascimento e Manierismo*, Loescher, Torino, 2010, s. 154.
[58] M. Fumaroli, *Edebiyat Cumhuriyeti*, çev. Adnan Kahiloğulları, ed. Mehmet Emin Özcan, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2004, s. 46
[59] H. Grosser, 2010 s. 531.
[60] R. Fubini, *Italia quattrocentesca*, Francoangeli Edizioni, Milano, 1994, s. 185.

Angelo Poliziano, Cristoforo Landino, Leon Battista Alberti, Nicola Cosano, Bartolomeo Scala, Luigi Pulci gibi ünlü isimler ile edebiyat ve felsefe üzerine tartışır; Antonio Pollaiolo, Filippino Lippi, Sandro Botticelli, Andrea Del Verrocchio, Giuliano da Sangallo, Domenico Ghirlandaio, Luca Signorelli, Leonardo da Vinci, Perugino, Giorgio Vasari ve son olarak Michelangelo gibi birçok büyük sanatçıyı yanına alır, işler ısmarlar ve destek verir. Floransa'da Cosimo de' Medici ile başlayan sanatsal ve düşünsel gelişme, Lorenzo de' Medici ile doruk noktasına ulaşır, hem sanatsal hem de kültürel anlamda Avrupa'yı derinden etkiler.[61]

[61] H. İnalcık, 2011, s. 63.

II. BÖLÜM

MICHELANGELO'NUN YAŞAMI İLE GÖRSEL VE EDEBİ ESERLERİNİN TARİHSEL BİR BAKIŞ AÇISIYLA İNCELENMESİ

II.a. Bir Sanatçı Doğuyor

Michelangelo Buonarroti, babasının geçici bir süreliğine görev yaptığı, Arezzo yakınlarındaki küçük bir Toskana kasabası olan Caprese'de, 6 Mart 1475'te doğar.[62]

İki çağdaşı Giorgio Vasari ve Ascanio Condivi'nin biyografilerinde yazdıkları, o dönemde Michelangelo'ya bakışı anlamak açısından önemlidir:

> *"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. […] 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 giriştikleri her şeyde onu model alacaktı, bu sanatçı tanrısal kabul edilecekti. […] 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."*[63]

[62] C. Clement, *Michelangelo*, Sampson Low, Marston, Searle&Rivington, London, 1892, s. 5.
[63] G. Vasari, 2013, s. 277.

Hem Vasari'nin hem de Condivi'nin işaret ettiği bir başka nokta, Michelangelo'nun doğduğu andaki gezegenlerin konumudur. Merkür, Venüs ve Jüpiter'in belli bir konumda bulunmasının, yıldız falına göre, çocuğun *"resim, heykel ve mimari gibi duyulara hitap eden sanatlarda büyük bir deha"* olabileceğini gösterdiğini vurgularlar.[64] Başka bir deyişle, o dönemki egemen düşünce, Michelangelo'nun büyük bir sanatçı olmasının rastlantısal bir şey değil, önceden kaderine yazılan ve ilahi bir olay olduğu yönündedir.

Ludovico Ariosto da ünlü eseri "*Orlando Furioso*"nun (Çılgın Orlando) 33. kantosunda Michelangelo'yu adıyla bir kelime oyunu yaparak ilahi olarak tanımlar: "*Michel, ölümlü olmaktan çok, ilahi bir melek*".[65]

Michelangelo, Lodovico di Lionardi Buonarroti Simoni ve Francesca di Neri'nin beş çocuğundan ikincisi olarak dünyaya gelir. Babası Lodovico, aristokrat kökenli fakat artık ekonomik ve sosyal statüsü zayıflamış eski bir Floransa ailesinden gelmektedir.[66] Condivi ve Vasari, daha da ileri giderek, ailenin XI. yüzyılda Toskana'nın yöneticisi olan Canossa ailesinden geldiğini ileri sürerler. Annesi Francesca hakkında, sanatçı henüz 6 yaşındayken ölmesinin dışında fazla bir bilgi bulunmamaktadır.

Michelangelo'nun doğumundan kısa bir süre sonra, babasının Caprese'deki kısa süreli görevi bittiğinde aile Floransa'ya, Santa Croce kilisesi yakınındaki evine döner. Bebek Michelangelo ise, Settignano'daki aile çiftliğinde bulunan, babası ve kocası taş ustası olan bir sütannenin yanına gönderilir.[67] Annesinin erken ölümü ve bundan dolayı duyulan eksikliği ile babasının otoriter olması, sanatçının karakterini ve eğilimlerini

[64] ibid, s. 279; A. Condivi, 1823, s. 3.
[65] J. H. Beck, *Three worlds of Michelangelo*, W.W. Norton & Company, New York, 1999, s. 2.
[66] A. Forcellino, *Michelangelo – Una vita inquieta*, Laterza, Bari, 2010, s. 6
[67] V. Terraroli, *Michelangelo*, Arnoldo Mondadori Arte, Milano, 1991, s. 8.

derinden etkiler. Çocukluk döneminde yaşadıklarının ve eksikliklerinin yaşamında etkili olduğunu Vasari'de geçen şu ifade açıkça ortaya koymaktadır: *"Giorgio, zekam biraz iyiyse, senin memleketin Arezzo'nun kırlarının tertemiz havasında doğduğum içindir. Çekiç ve keskileri kullanmadaki becerimi ise anne sütünden almışım."*[68] Babası ile olan ilişkisinin de onu duygusal olarak hassas, kolay incinir, güçlü erkek karakterlerden kolay etkilenir hale getirdiği birçok araştırmacı tarafından öne sürülmektedir.

İlk eğitimini alması için babası tarafından, Floransa'da bulunan hümanist Francesco Galateo da Urbino'nun okuluna gönderilir. Ancak Michelangelo daha o yaşlarda babasının kendisi için çizdiği yolu takip etmeyi reddederek derslerine düzenli olarak devam etmez, çizim yapmak için sık sık okulu aksatır. Arkadaşı ve Domenico Ghirlandaio'nun öğrencisi olan Francesco Granacci ile çizim yapmayı ve Ghirlandaio'nun atölyesinde zaman geçirmeyi tercih eder. Böyle bir işle uğraşmanın ailesinin adına yakışmayacağını düşünen babası, Michelangelo'nun okula devam etmeyip, zanaatla uğraşmasına şiddetle karşı çıksa da, sonunda oğlunun isteğine boyun eğmek zorunda kalır. Böylece 1487 yılında Michelangelo'yu Floransa'nın ünlü ressamlarından Ghirlandaio'nun atölyesine ressam çırağı olarak verir. Her ne kadar Condivi, Ghirlandaio'nun yanında bir şey öğrenmediği konusunda ısrar etse de, burada fresk ve tablo ressamlığının temel kurallarını öğrendiği söylenebilir.[69]

Ghirlandaio'nun atölyesindeki çıraklığı uzun sürmez. Sanatçı, mimar, edebiyatçı ve felsefecilerin hamisi olduğundan "Muhteşem" lakabını almış ve şehrin fiili yöneticisi olan Lorenzo de' Medici, Medici Sarayı ile San Marco Meydanı'nın arasındaki bir bahçeyi antik heykellerle ve resimlerle bir açık hava müzesine dönüştürüp ünlü

---

[68] G. Vasari, 2013, s. 279.
[69] B. Barnes, *Michelangelo and the Viewer in His Time*, Reaktion Books, London, 2017, s 14.

heykeltraşlar yetiştirmeyi amaçlayarak, Donatello'nun eski bir öğrencisi olan Bertoldo di Giovanni'nin başında bulunduğu bir okul kurmuştur ve ünlü atölyelerden genç yetenekleri burada toplamaya başlamıştır. Ghirlandaio'nun tavsiyesiyle ve Lorenzo'nun dikkatini çekmesiyle Michelangelo, 1487 yılında Ghirlandaio'nun atölyesinden ayrılıp, Bertoldo'nun gözetiminde çalışacağı Medicilerin heykel bahçesine geçer. Burada Michelangelo'nun Lorenzo de' Medici ile ilk karşılaşması sanatçının yaşamında bir dönüm noktasıdır. Mermerle ilk defa çalışma olanağı bulan genç sanatçı, antik bir satir heykelini başarıyla kopya eder. Yapılan iş karşısında etkilenen Lorenzo, yaşlı bir satirin ağzındaki dişlerin tam olamayacağını söylediğinde Michelangelo, keski darbeleriyle satirin ağzındaki bir dişi yerinden söker. Sanatçının yeteneğine hayran olan Muhteşem Lorenzo, babası Lodovico'yu çağırtarak, Michelangelo'nun artık Medici Sarayı'nda, kendi himayesinde kalması için onu ikna eder. Michelangelo, 1492'ye, yani Lorenzo'nun zamansız ölümüne kadar, Medicilerin evinde kalır. Burada bir misafir ya da çalışan gibi değildir, aralarında sanatçı, edebiyatçı ve felsefeciler bulunan diğer seçilmiş ünlü kişilerle ve soylularla birlikte Lorenzo'nun masasında yemek yer, Medici hanesinin bir bireyi gibi sevgi ve saygı görür.[70] Kaldığı süre zarfında Michelangelo, Yeni Platoncu hümanist kültürün derin etkileri altında kalır. İşleri ve inançları, mimar Giuliano da Sangallo, ressam Sandro Botticelli ve Luca Signorelli, filozof Marsilio Ficino, Pico della Mirandola, şair Angelo Poliziano gibi Mediciler tarafından desteklenen, edebiyatın, felsefenin ve sanatın önemli temsilcilerinden derin bir şekilde etkilenir. Carmine Kilisesi'ndeki Masaccio'nun fresklerinden öykünerek çizimler yapar ve bulunduğu yüksek kültür ortamından oldukça çok faydalanır. [71]

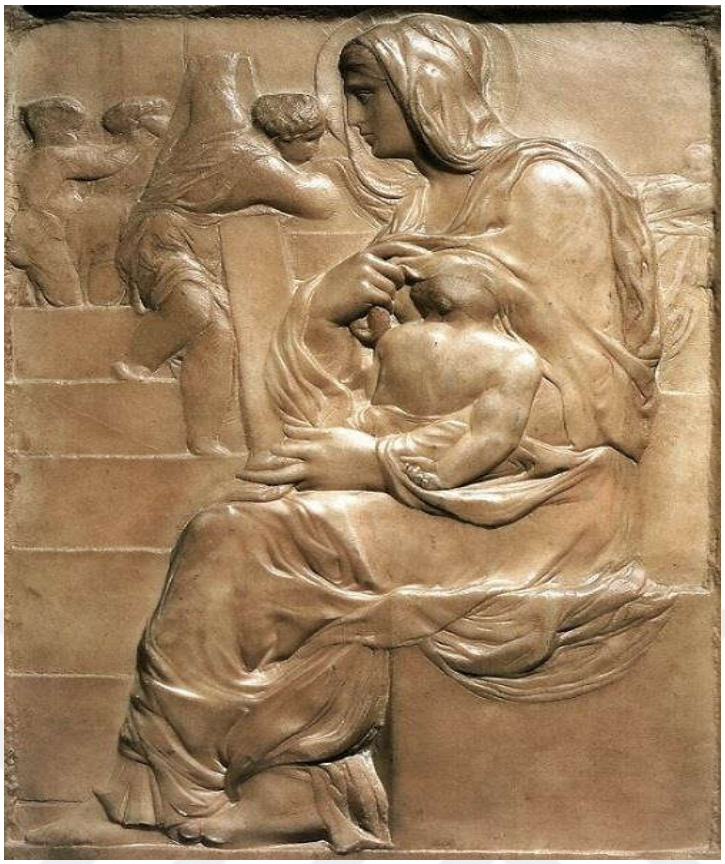
---

[70] R. Steiner, *I tre grandi del Rinascimento*, Editrice Antroposofica, Milano, 2010, s. 59.
[71] M. L. Rizzatti, *The Life & Times of Michelangelo*, çev. C. J. Richards, Curtis Publishing, New York, 1967, s. 10.

Medici himayesinde yaptığı ilk eser, Donatello'nun etkilerinin açıkça görüldüğü *Merdivendeki Madonna* adıyla bilinen bir alçak kabartmadır.[72] İkinci eseri ise, *Sentorlar Savaşı*, mermer üzerine yüksek kabartma olarak yapılan eserin konusu Angelo Poliziano tarafından önerilir ve sanatçı, Hippodamia ile Peirithoos'un düğününde Sentorların ettiği kavgaların anlatıldığı klasik bir mitolojik sahneyi yorumlar.[73] Michelangelo'nun Medicilerin Sarayı'nda üç yıl gibi uzun bir sürede sadece iki kabartma yapması, orada sadece sanat eğitimi görmekle kalmadığının, aynı zamanda birçok büyük felsefecinin ve edebiyatçının bulunduğu o ortamda kendini yetiştirdiğinin göstergesidir.

Gençlik çağındaki Michelangelo, bu dönemde iki farklı dünyayı aynı anda yaşar: Bir yandan Marsilio Ficino, Pico della Mirandola, Poliziano ve Benivieni gibi aydınların sohbet ve tartışmalarını izleyerek Yeni Platoncu felsefeyi ve klasik dünyanın ideallerini daha yakından tanıma olanağı bulur, diğer yandan Floransa'da gittikçe daha fazla ilgi çeken Domeniken rahip Girolamo Savonarola'nın vaazlarını dinler ve dini görüşlerinin ilk tohumları burada atılır.[74]

[72] J. A. Symonds, 1897, s. 331.
[73] R. Duppa, The Life and Literary Works of Michel Angelo Buonarroti, Evans, London, 1806, s. 13-14.
[74] B. Sanminiatelli, 1965, s. 17.



Resim 1. Michelangelo, Merdivendeki Madonna, (1491), Casa Buonarroti, Floransa

Resim 2. Michelangelo, Sentorler Savaşı, (1492), Casa Buonarroti, Floransa

Girolamo Savonarola, Lorenzo'nun heykeltraş okuluna komşu olan San Marco Manastırı'nda 1489 yılında vaaz vermeye başlamıştır. Savonarola vaazlarında Floransa'daki ahlaksızlığa, zenginliğe ve dünya yaşamına savaş açıp, İsa'nın yoksulluğunu ve Hristiyanlığın temel değerlerini yüceltir. Kendisini dinlemeye gelen ve gittikçe sayıları artan Floransalı kitleleri ateşli vaazlarıyla etkilemekte ve kutsal kitabı öylesine iyi yorumlamaktadır ki onlara bazı sahneleri adeta yaşatır.[75] 1491 yılında cemaati o kadar büyür ki artık San Marco onlar için yeterli değildir ve vaazlarını Santa Maria del Fiore Katedrali'nde de vermeye başlar.[76] Savonarola, geleceği önceden gördüğüne inandırır kendini ve sözcüklerinin ilahi bir esinle geldiğini, söylediklerinin gerçekliğini reddedenin, Tanrı'nın irfanını da reddedeceğini iddia eder: *"Vaaz veren ben değilim, Tanrı benim aracılığımla konuşuyor."*[77] Savonarola Floransa'nın yöneticisi konumundaki Medicilere sert eleştirilerde bulunsa da Lorenzo, onu sabır ve hoşgörü ile dinler. Savonarola'yı dinlemeye giden Pico della Mirandola, Botticelli, Poliziano gibi birçok aydın korkuyla karışık bir saygıyla bahsederler rahipten. Vaazları o kadar etkilidir ki Michelangelo, Condivi'ye 50 yıldan fazla zaman geçtikten sonra bile Savonarola'nın sesinin hala kulaklarında olduğunu söyleyecektir. Şiirlerinde de artarak öne çıkan öğe, Savonarola'nın sesidir.[78]

8 Nisan 1492'de Lorenzo de' Medici öldüğünde, Michelangelo derin bir hüzne boğulur ve baba evine geri döner. Bu dönemde, ilk kez bir otopsiye katılarak insan anatomisi üzerine yaşam boyu sürecek incelemelerine başlar. Aslında yasak olmasına rağmen, Piero de' Medici'nin ricasıyla, Santo Spirito Bazilikası'nın başrahibinden ölüler üzerinde anatomi incelemeleri yapmak için izin alır. Başrahip, ona bir çalışma

---

[75] A. Forcellino, 2010, s. 45-47.
[76] P. Strathern, *Death in Florence – The Medici, Savonarola and the Battle for the Soul of the Renaissance City*, Random House, London, 2011, s. 71.
[77] C. Hibbert, 2003, s. 182.
[78] V. Terraroli, 1991, s. 9.

odası tahsis ederek kadavraları kesip insan anatomisini inceleyebileceği ve insan bedeni çizimlerinde daha büyük bir yetkinliğe ulaşmasını sağlayacak fırsatı verir. Böylelikle Michelangelo, bu çalışmalar sayesinde birçok eserinde görülen insan bedeninin tüm detaylarını ve hareketlerini kolaylıkla ve ustalıkla betimleme yeteneğini kazanır. Michelangelo, başrahip tarafından yapılan bu iyilik karşısında, bazilika için, halen Santo Spirito Bazilikası'nda bulunan ahşap bir *Çarmıha Gerilmiş İsa* heykeli yapar.[79]

Lorenzo'nun ölümünden sonra şehri yönetmeye başlayan oğlu Piero, politik açıdan babası kadar yetenekli değildir ve Fransa'nın yaratacağı tehlikeyi iyi sezemez. 1494 yılının Ekim ayında VIII. Carlo'nun Napoli Krallığı'nı ele geçirmek için Alpleri aşması karşısında alacağı tavır merak konusudur ve Piero, tarafsız bir politika izlemeyi seçer. Hiçbir şart sunmayarak, aksine, Carlo'nun tüm şartlarını kabul ederek, teslimiyet gösterir. Bu da halk arasında huzursuzluğa yol açar ve Medici karşıtları için bir fırsata dönüşür. Fransa'nın İtalya'yı işgal etmesiyle oluşan karışıklığı fırsat bilerek bir ayaklanma çıkarırlar. Cumhuriyet adı altında, Savonarola, kendisinin başı olduğu dini bir oligarşik hükümet kurar.[80] Piero de' Medici isyan çıktığında canını kurtarmak için gizlice Venedik'e kaçar ve Cumhuriyet tarafından sürgün cezasıyla cezalandırılır. VIII. Carlo, Floransa'ya gelerek şehir yönetimi ve Savonarola ile yeni bir anlaşma yapar: Pisa'yı ve aldığı kaleleri Fransa'ya dönerken tekrar Floransa'ya bırakacaktır, ayrıca mevcut yönetimi tanıyarak, Piero'nun sürgün cezasını da onar. 1494 yılı Kasım ayı itibariyle neredeyse tüm kontrol, şehri Tanrı adına yönettiğini iddia eden Savonarola'nın elindedir. Savonarola, Santa Maria del Fiore Katedrali'nin ve San Marco Kilisesi'nin kürsüsünden şehri yönetmeye, Papalığı eleştiren ve istilacı Fransa'yı öven vaazlar vermeye devam eder. Bu durumdan rahatsız olan Papa VI. Alessandro, Savonarola'nın

[79] J. H. Beck, 1999, s. 71-72.
[80] H. G. Koenigsberger, G. L. Mosse, G. Q. Bowler, 2004, s.112-114.

vaaz vermesini yasaklar. Kısa bir süre Papa'nın bu emrine uyan Savonarola, 1496'nın Şubat ayında bu yasağı tanımayarak, bu kez daha ateşli ve şiddetli eleştiriler yönelten vaazlar vermeye başlar ve 3 Nisan 1496'ya kadar her gün Katedral'de vaazlarına devam eder. Bunun üzerine, Papa Alessandro, 1497'de Savonarola'yı dinden aforoz eder ve rahip 1498 yılında yakılarak idam edilir.[81]

Michelangelo, sanki Piero'ya olacakları daha öncesinden biliyormuş gibi, veya belki de Medicilerle olan birlikteliğinden korkup zarar görebileceğini düşünerek önce kısa süreliğine Venedik'e, oradan da Bologna'ya kaçar. Yasalar gereği Bologna'ya girerken parmağına mühür vurdurmayı unuttuğundan cezalandırılır, fakat sanatçı olduğunu öğrenen ve Bologna hükümetinin bir üyesi olan Giovan Francesco Aldrovandi tarafından para cezası ödenerek kurtarılır. Kendisi de bir şair ve hümanist olan Aldrovandi, Toskanalı Michelangelo'nun aksanıyla Dante, Petrarca ve Boccaccio'nun eserlerini dinlemeyi çok sever, böylece sanatçıyı evinde bir yılı aşkın bir süre misafir eder. Bu süre zarfında, San Domenico Kilisesi'ndeki Aziz Domenico mezarı için üç heykel siparişi verir: bir melek, Aziz Petronio ve Aziz Procolo heykelleri.[82] Heykelleri bitirdikten sonra, artık kendisi için tehlikenin geçtiğini düşünen Michelangelo, 1495 yılının sonbaharında Floransa'ya geri döner.

Piero'nun şehirden kovulmasından sonra, Lorenzo'nun sürgündeki kuzeni Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici Floransa'ya geri döner. Michelangelo'ya, uzun bir süre ortadan yok olan ve halihazırda İspanya'daki Prado müzesinde bulunan bir çocuk *Aziz Yahya* heykeli sipariş eder. Ardından bir *Uyuyan Eros* heykeli siparişi verir. Michelangelo'nun heykellerinin antik eserlerle boy ölçüşecek derecede güzel olduğunu

[81] R. Aubenas, R. Ricard, *Storia della Chiesa – La Chiesa e il Rinascimento*, a cura di Carlo Dolza, San Paolo, Torino, 1963, s. 175-186.
[82] E. Riccòmini, *Quando Bologna distrusse un Michelangelo*, Il Giornale dell'Arte numero 322, 2012.

gören Lorenzo, bunları eskitme işlemine uğratarak antik eser olarak daha yüksek fiyatlara Roma'da satabileceği fikrini verir. *Uyuyan Eros* heykeli, sanat simsarı Baldassarre del Milanesi aracılığıyla San Giorgio Kardinali ve Papalığın önemli bir ismi olan Raffaele Riario'ya antik bir esermiş gibi satılır. Kandırıldığını anlayan, fakat heykelin güzelliğinin de farkında olan Riario, intikam için değil, bu sanatçıyı himayesine almak için heykeli kimin yaptığını bulmaya çalışır. Heykeli Michelangelo'nun yaptığı anlaşılınca, heykeltıraşı Roma'ya çağırtır.[83] Böylece sanatçının yaşamının büyük bir bölümünü geçireceği Roma'ya ilk ziyareti gerçekleşir.

Raffaele Riario, Michelangelo'ya bir başka heykel siparişi verir: *şarap tanrısı Bacco*. Nedeni bilinmez, ancak Kardinal Riario heykeli almaktan vazgeçer. Riario'nun bankeri ve Papalığın yüksek düzey noteri olan Jacopo Galli, genç heykeltıraşın yeteneğini ve dehasını anlayıp, heykeli satın alarak kendi bahçesine koyar ve ardından sanatçıdan desteğini esirgemez.[84]

O sırada, Fransız kardinal Jean de Bilhères, elçisi olduğu ve kısa zaman önce ölen Fransız kralı VIII. Carlo'nun anısına, San Pietro Kilisesi'ndeki Fransa Kralı Şapeli'ne koyulacak güzel bir heykel yaptırmak istemektedir. Bunu öğrenen Galli, kardinal ile 1497 yılında sözleşme yaparak, çok güvendiği Michelangelo'nun işi almasını sağlar.[85] Böylece hala bir şaheser olarak görülen ve günümüzde San Pietro Kilisesi'nde bulunan Michelangelo'nun tek imzalı eseri *Pietà* ortaya çıkar.

Sanatçıların Hayat Hikayeleri adlı kitabında, *Pietà* için *"Ne kadar parlak olursa olsun hiçbir zanaatkarın ya da heykeltıraşın bu yapıtın zarafetini ya da tasarımını*

[83] B. Nardini, *Michelangelo*, çev. Kemal Atakay, Can Yayınları, İstanbul, 2011, s. 38-41.
[84] B. Sanminiatelli, 1965, s. 32.
[85] M. L. Rizzatti, 1967, s. 16.

aşması, mermeri Michelangelo'nun sergilediği beceriyle yontup parlatmaya çalışması olanaksızdı. Çünkü Pietà, heykel sanatının bütün olanaklarının ve gücünün ortaya serilmesiydi" der Vasari.[86] Gerçekten de Michelangelo, 1499 yılında *Pietà*'yı bitirdiğinde, 25 yaşında genç bir heykeltıraşın böylesine ustalık isteyen bir heykeli yapmasını hayal etmek bile güçtür. Michelangelo, aynı mermer bloktan iki ayrı figürü çıkarma zorluğunu büyük bir beceriyle aşmıştır. Yaptığı anatomi çalışmaları sayesinde, İsa'nın ölü bedenini, sinirlerini ve kaslarını yontmaktaki ustalığı, Meryem'in elbisesindeki kıvrımlar, daha da önemlisi, her ikisindeki yüz ifadelerinin ve duyguların gerçekliği bu eseri eşsiz kılmaktadır. Yine de Meryem'i oldukça genç tasvir etmesi, bazıları tarafından eleştirilir. Buna yönelik birçok yorum bulunmaktadır. Örneğin, Vasari ve Condivi, bakirelerin çok daha uzun süre genç ve taze kaldıklarını, İsa örneğinde olduğu gibi acı çekenlerin ise daha çabuk yaşlandıkları için sanatçının yorumunun böyle olduğunu belirtmektedir.[87] Belki de aklına sadece Dante'nin şu sözleri gelmiştir[88]: "*Bakire Ana, oğlunun kızı.*"[89] Bu başyapıt, tüm İtalya'da Michelangelo'nun adının duyulmasını sağlar.

1500 yılının Aralık ayında Roma'da Michelangelo'yu ziyaret eden kardeşi Buonarroto, Floransa'ya geri döndüğünde babasına sanatçının zor ve kötü yaşam koşullarını ve sağlık durumunu anlatır. Bu nedenle babası, yazdığı mektupta her zamankinden daha ısrarlı bir şekilde Michelangelo'nun Floransa'ya geri dönmesini ister. Michelangelo 1501 yılı başında Floransa'ya geri döner. Dönmeden önce, daha sonra Pio III adıyla Papa olacak Kardinal Francesco Piccolomini'den Siena Duomo'sunda bulunan kendi şapelleri için yapılacak 15 aziz ve havari heykeli siparişi almıştır. İşe koyulan heykeltıraş bu heykellerden sadece 4 tanesini tamamlayabilir: *Aziz*

[86] G. Vasari, 2013, s. 287.
[87] ibid, s. 288; A. Condivi, 1823, s. 20.
[88] B. Sanminiatelli, 1965, s. 36.
[89] D. Alighieri, *İlahi Komedya*, çev. Rekin Teksoy, Oğlak Yayıncılık, İstanbul, 2011, s. 799.

Pietro, *Aziz Paolo*, *Aziz Pio* ve *Aziz Gregorio* heykelleri. 1503 yılında Piccolomini'nin Papa seçilmesi ile tamamlayamadığı iş yüzünden Michelangelo'nun başı derde girebilecekken Papalık tahtında sadece 23 gün kalabilen Piccolomini'nin ölmesinden sonra Michelangelo zamanla bu yükümlülükten kurtulur.[90]

Michelangelo'nun Floransa'ya dönmesini sağlayan bir başka neden, Santa Maria del Fiore'nin inşaat alanında terkedilmiş halde duran büyük bir mermer bloğun büyük bir heykel için tekrar gündeme gelmiş olması olabilir. Bazı arkadaşları Michelangelo'nun bu mermer parçasını alıp, muhteşem bir heykel çıkarabileceği konusunda ısrar ederler. Bu büyük mermer blok 1464 yılında Carrara'dan Agostino di Duccio için getirilmiştir, ancak Duccio bir heykel yapmayı başaramamış ve mermerin bir bölümünü bozmuştur.[91] Yaşam boyu Gonfaloniere seçilen Pier Soderini, mermeri o sırada Floransa'da bulunan Leonardo da Vinci'ye verebileceğinden sık sık söz eder. Andrea da Sansovino, aynı mermerden parçalar ekleyerek bir heykel yapabileceğini öne sürer ve mermerin kendisine verilmesini teklif eder. Michelangelo ise mermeri ölçüp biçtikten sonra başka herhangi bir parça eklemeden tek bir figür çıkartabileceğini iddia ederek balmumundan elinde sapan tutan bir *Davud* heykeli modeli hazırlar ve mermeri almayı başarır. Kimsenin yaptığını görmesine izin vermeden hemen çalışmaya başlar ve 18 ay süren insan üstü bir çaba ile başyapıtlarından biri olacak heykelini bitirir.[92] Vasari'nin deyimiyle "*Michelangelo, ölüme terk edilen bir şeyi hayata döndürerek mucize yaratmıştı.*"[93]

---

[90] R. S. Gower, *Michael Angelo Buonarroti*, George Bell and Sons, London, 1903, s. 12.
[91] *Storia dell'arte italiana Vol. III*, diretta da Carlo Bertelli, Giuliano Briganti, Antonio Giuliano, Bruno Mondadori, Milano, 1995, 54.
[92] W. W. Lace, *The Importance of Michelangelo*, Lucent Books, San Diego, California, 1993, s. 38-39.
[93] G. Vasari, 2013, s. 290.

Yaklaşık 5 metre yüksekliğindeki devasa *Davud* heykelinin nereye konacağına karar vermek için, aralarında Leonardo da Vinci, Botticelli, Giuliano da Sangallo, Simone Pollaiolo, Davide Ghirlandaio, Filippino Lippi ve Perugino gibi ünlü sanatçıların bulunduğu bir komisyon oluşturulur. Leonardo heykelin Loggia dei Lenzi'ye koyulmasını önermesine karşın, en uygun yerin cumhuriyetçi yönetimin merkezi olan Palazzo della Signoria'nın önüne, Donatello'nun *Yudit ve Holofernes* heykelinin yerine konması kararlaştırılır. Floransa yönetimi için özgürlük sembolü olan bu dev heykel Antonio ve Giuliano da Sangallo'nun yaptığı bir ahşap iskele ile 14 Mayıs 1504'de taşınmaya başlanır ve 8 Haziran 1504'de Piazza della Signoria'ya getirilir.[94] Floransa halkının huzuruna çıkan *Davud* heykelini Vasari şöyle anlatır:

> *"Hiç kuşkusuz bu figür, eski ya da yeni, Yunan ya da Roma yapımı bütün öbür heykelleri gölgede bıraktı. Bitmiş yapıtın tatminkar 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 daha iyisi yapılamadı."*[95]

Michelangelo, Floransa'da *Davud* heykelinin yanı sıra birçok başka iş alır. 1503'de III. Pio adıyla Papa seçilen ve kısa bir süre sonra ölen Francesco

[94] A. Gotti, 1876, s. 28-29.
[95] G. Vasari, 2013, s. 290.

Piccolomini'nin Siena'daki Piccolomini altarı için sipariş verdiği, mirasçıları Andrea ve Jacopo Piccolomini'nin takip ettiği heykeller hala yapılmak için onu beklemektedir. Fransa ile ilişkilerini iyi tutmak isteyen Pier Soderini, 1502 yılında Kral XII. Louis'in gözdelerinden Rohan beyi ve Gié mareşali için Donatello'nunkine benzer bir *Davud* heykeli sipariş eder Michelangelo'ya. Yapılan bu bronz *Davud* heykeli, mareşal gözden düşünce, kralın yeni gözdesi Haznedar Florimond Robertet'e 1508 yılında hediye edilir. Fransa'ya giden heykelin bugün nerede olduğu bilinmemektedir.[96] 1503'de Yüncüler Loncası, Santa Maria del Fiore Katedrali için her sene bir tanesi yapılacak 12 havari heykeli siparişi verir Michelangelo'ya. Bu 12 heykelden sadece bir tanesini, yarısı mermere hapsolmuş şekilde tamamlayabilecektir.[97] 1503-1505 yılları arasına tarihlenen bir başka eseri, Belçikalı Mouscron ailesi tarafından sipariş edilen *Brugge Madonnası* olarak bilinen *Meryem Ana ve Bebek İsa* heykelidir.[98] 1503–1504 yılında Agnolo Doni için Meryem Ana, Yusuf ve Çocuk İsa'yı resmettiği *Doni Tondosu*'nu yapar. Aynı yıl Bartolomeo Pitti'den Meryem Ana, Çocuk İsa ve Aziz Yahya'nın çocukluğunu tasvir eden bir mermer tondo siparişi alır. Alçak rölyef olarak 1504'de bitirilen ve daha sonra Luigi Guicciardini'ye hediye edilen bu eser, bugün Floransa'daki Bargello müzesinde bulunmaktadır. 1504 yılında Taddeo Taddei tarafından başka bir tondo sipariş edilir. Bu eserde Michelangelo, mermer üzerine alçak rölyef biçiminde Meryem, Bebek İsa ve Aziz Yahya'nın çocukluğunu tasvir eder. 1506'da bitirilen *Tondo Taddei*, bugün Londra'daki Kraliyet Sanat Akademisi'nde bulunmaktadır.[99]

[96] C. Clement, 1892, s. 17-22.
[97] B. Sanminiatelli, 1965, s. 45.
[98] A. Gotti, 1876, s. 28-34.
[99] B. Nardini, 2011, s. 63-64.

Artık kendine fazla yüklenen ve birçok iş alan Michelangelo'nun eserleri arasında, eleştirmenlerin öne sürdüğü bitmemiş yapıtların ilk örnekleri görülmeye başlanır.[100]

Pier Soderini, Rönesans'ın iki büyük ustasının aynı anda Floransa'da olmasından muhtemelen daha fazla faydalanma isteğiyle Palazzo della Signoria'da bulunan Büyük Meclis Salonu'nun bir duvarına büyük bir savaş freski yapmasını 1503 yılının Mayıs ayında Leonardo da Vinci'den ister. Bu duvara resmedilmek üzere Leonardo, Floransalıların Anghiari'de Milanoluları yenmelerini tasvir eden bir sahne seçer. Kısa bir süre sonra, aynı salondaki bir başka duvar ise *Davud* heykeli ile ününün doruğuna ulaşan Michelangelo'ya verilir. Bu, belki de Michelangelo'ya göre, kendi "Golyat"ına[101] meydan okumak için iyi bir fırsattır. Michelangelo, bu duvar için Cascina Savaşı'na hazırlanan Floransa askerlerinin Arno nehrinde yıkanırken, düşman Pisalı askerlerin yaptığı ani bir baskınla silah başına çağrılmalarını ve oradaki hengameyi tasvir etmeyi planlamıştır. Böylelikle, farklı duruşlardaki çıplak ya da yarı çıplak askerlerin giysilerini ve zırhlarını giydiği anı çizerken, insan anatomisi üzerine sahip olduğu bilgisini ve yeteneğini gösterebilecektir. Fresklerinin yapılması planlanan resim taslakları 1505 yılında bittiğinde ortaya dönemin birçok sanatçısını etkileyecek iki çizim çıkar. Bu iki çizim taslağı, Medici Sarayı'nda sergilendiğinde, Perino del Vaga, Battista Franco, Andrea del Sarto, Fra Bartolommeo, Cellini, Jacopo Sansovino, Ridolfo Ghirlandaio, Aristotele da Sangallo gibi dönemin adı duyulmuş birçok sanatçısının bu çizimleri kopya ettiği, üzerine çalıştığı ya da onlardan esinlendiği bilinmektedir. Benvenuto Cellini, bu eserler sergilendiği sürece, Medici Sarayı'nın "*dünya okulu*"

---

[100] Sanatçının yaptığı mermer tondolar ve Cascina Savaşı için yaptığı çizimler ile başlayan ve *non-finito* olarak tanımlanan bitmemiş yapıtlar hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Cosmo, Giulia, *Michelangelo – La scultura*, Giunti, Firenze, 1997, s. 20.

[101] İnanışa göre Golyat, Davud peygamberin bir sapan ile mağlup ettiği dev bir savaşçıdır. Michelangelo, *Davud* heykelini yaparken yazdığı bir dize ile kendini Davud ile özdeşleştirir. Bkz. s. 28.

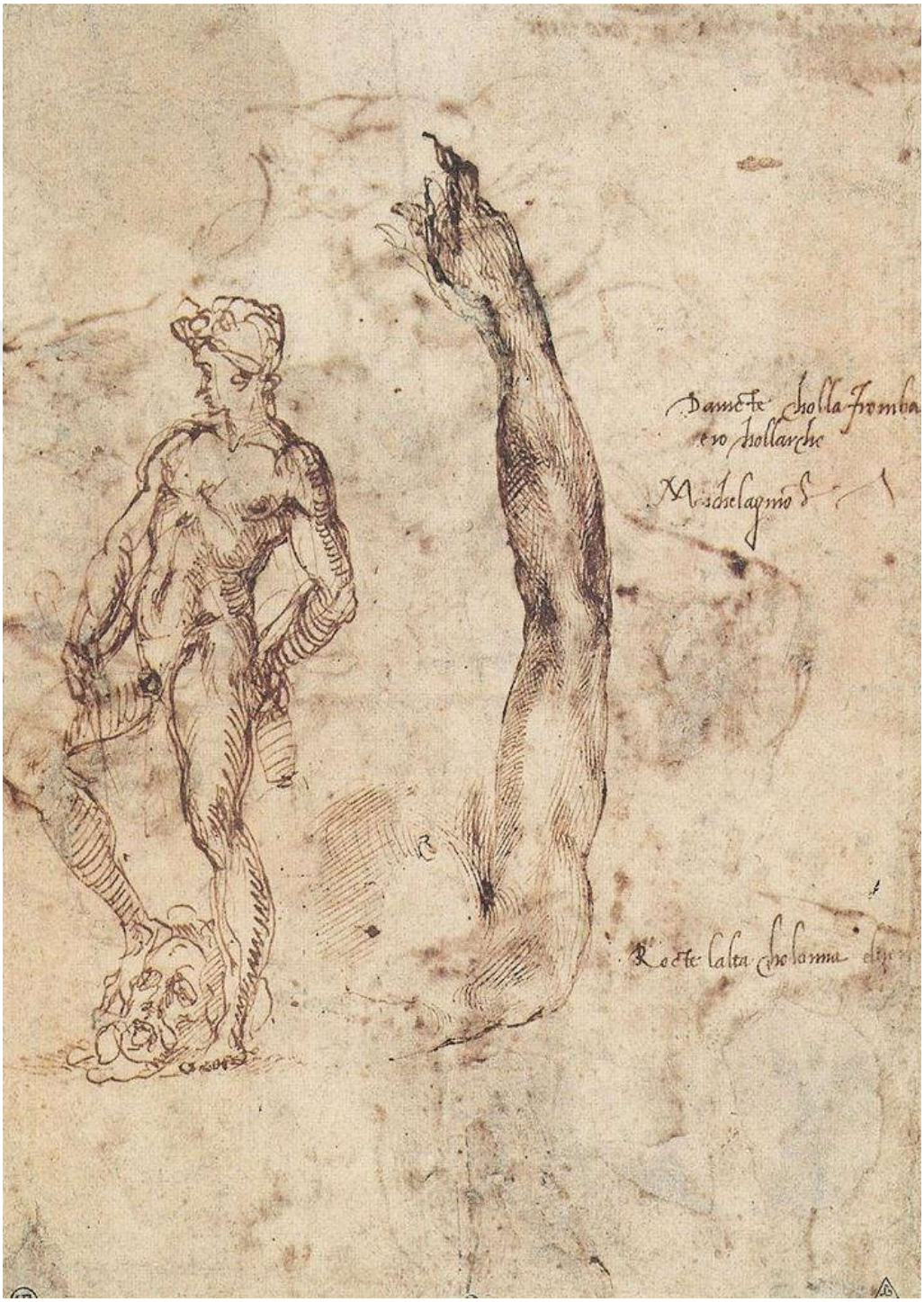
haline geldiğini söylemiştir.[102] O dönemde Floransa'da bulunan genç ressam, Raffaele Sanzio da bu çizimleri dikkatle inceler ve birçok kez kopyalarını çıkarır. Rönensans'ın bu iki dehasının tekniklerinden oldukça etkilenir ve kendi tekniğini geliştirmek için onlardan bir şeyler öğrenmeye çalışır.[103] Ancak bu çizimler farklı nedenlerle hiçbir zaman freske dönüşemez. Leonardo farklı bir teknik yoluyla yağlı boya kullanmayı dener, fakat başarısızlığa uğradığında, freski yapmaktan vazgeçer.[104] Michelangelo ise 1505 yılında Papa II. Giulio tarafından Roma'ya çağrıldığı için Floransa'dan ayrılmak zorunda kalır ve bu yüzden freske hiç başlayamaz. *Cascina Savaşı* çizimi, 1512 yılında Floransa'da çıkan bir iç karışıklıkta paramparça edilir, 1575 yılında bazı parçaların Mantovalı Strozzi ailesi tarafından muhafaza edildiği bilinse de, sonrasında bu parçalar da ortadan kaybolur.[105]

İşte tam bu yıllarda Michelangelo'nun şiire olan ilgisi ilk meyvelerini vermeye başlar. Michelangelo, önce başka bir şairden alıntılanan ya da bir cümlelik dizeden oluşan şiir parçaları ile başlar şiir ile uğraşmaya. İlk şiir parçası 1501 tarihli eskiz çalışmaları yaptığı bir kağıdın altına yazdığı ve Petrarca'nın *I Trionfi* (Utku Şiirleri) adlı eserinden alıntılanan bir cümledir: *"Ölüm, karanlık bir hapsin sonudur".*[106] Yine aynı yıllarda, *Davud* heykeli için yaptığı bir çizimin yanına yazılan, kendisini Davud ile özdeşleştirdiği *"Davud sapanıyla, ben yayımla"*[107] dizesi ünlüdür. Buradaki paralelliğin kesin anlamı tartışmaya açık olmakla birlikte, *Davud* heykelinin yapılış mücadelesini Davud'un Golyat'la mücadelesiyle özdeşleştirir.[108] Heykeltıraşlığı kirli bir el işi olarak değerlendiren, heykeltıraşı da una bulanmış bir fırıncıya benzeten Leonardo da Vinci'ye

---

[102] R. Rolland, *Michelangelo*, çev. Frederick Street, Duffield&Company, New York, 1921, s. 23.
[103] W. W. Lace, 1993, s. 44.
[104] *Storia dell'arte italiana Vol. III*, diretta da Carlo Bertelli, Giuliano Briganti, Antonio Giuliano, Bruno Mondadori, Milano, 1995, 56-57.
[105] A. Gotti, 1876, s. 28-35.
[106] M. Buonarroti, *Rime*, a cura di Enzo Noè Girardi, Laterza, Bari, 1960, s. 473.
[107] ibid, s. 473.
[108] J. M. Saslow, 1991, s. 10.

verilen bir yanıt olduğu düşünülebilir. Daha bu ilk cümlelerinde bile Michelangelo'nun şiirlerinin birçoğunun odak noktası olan ölüm konusu ve kendini eserleriyle özdeşleştirmesi, net bir şekilde görülebilmektedir.



Resim 3. Michelangelo, Bronz *Davud* heykeli için yapılan bir çizim, (1503), Louvre Müzesi, Paris

Michelangelo, kendine ait ilk şiir denemelerini 1503 yılında, 28 yaşında, Floransa'da *Davud* heykeli ve Duomo için havari heykelleri ile uğraştığı dönemde yazmaya başlar. Condivi yazdığı Michelangelo biyografisinde, *Davud*'u yaptığı dönemden ve aldığı birçok işi bitirdikten sonra bir süre hiçbir şey yapmadığını, kendini sadece "*halk dilinde yazan şair ve hatipleri incelemeye ve sone yazmaya adadığını"* kaydetmiştir.[109] Elde kalan ve yazıldıkları tarihler saptanabilen ilk şiirler Condivi'nin verdiği bilgiyi doğrular niteliktedir. Böylelikle Michelangelo'nun "poetik çıraklığı" olarak adlandırılan dönem başlar.[110]

1503 yılından 1532 yılına kadar süren bu dönemde 55 şiir yazar, sanatçı. Saslow'a göre bu ilk dönemin şiirleri de iki döneme ayrılarak incelenebilir. İlk 20 şiirinin yer aldığı çıraklık döneminin ilk evresi, 1503 ile 1523 yılları arasını kapsamaktadır. Sanatçı bu dönemde yılda ortalama bir şiir yazmıştır.[111] Michelangelo'nun şiirlerinde işlediği konular, ilk şiirlerinden itibaren çok farklılık göstermez. Aşk, ölüm, hayatın geçiciliği yine temel konular olsa da yaşamından anlık ya da dönemsel kesitleri bu dönem şiirlerine daha fazla aktardığı söylenebilir. Tür olarak ise; sone (3, 4, 5, 6 ve 10 numaralı şiirler), madrigal (7, 8, 11, 12 ve 15 numaralı şiirler) ve dörtlük (2 ve 9 numaralı şiirler) bu dönemden başlayarak Michelangelo'nun tercih ettiği şiir biçimleridir. Tıpkı heykellerinde olduğu gibi şiirlerinde de anlam olarak tam olmakla beraber, biçim olarak tamamlanmamış ve yarım bırakılmış olanlar bulunmaktadır.

---

[109] A. Condivi, 1823, s. 23.
[110] *The Cambridge History of Italian Literature*, ed. Peter Brand ve Lino Pertile, Cambridge University Press, Cambridge, 2008, s. 260.
[111] J. M. Saslow, 1991, s. 11.

Petrarca ve Dante gibi büyük ozanların yanı sıra döneminin ünlü din adamı Savonarola'nın vaazlarının ve Rönesans'ın olumlu havasına rağmen Ortaçağ din anlayışı ve karamsarlığının doğrudan etkisi daha ilk şiirinde görülür:

Yaşayanlar var yılların olanca mutluluğunu,
ızdıraba ve mateme sürüklenirler bir anda;
kimisi ünlüdür, soylu olagelmiş her batında,
karanlıklara gömülür parlak yaşamlarının sonu.

Dipdiri hiçbir varlık yoktur ki güneş altında
ölüm dize getirmesin, yazgısı bozmasın onu.[112]

Bu dönem yazdığı aşk şiirlerinde ise, içerik bakımından geleneksel kalıplardan kurtulamayarak, XIV. ve XV. yüzyıllarda egemen olan şiir anlayışına uygun olan şiir denemeleri kaleme alır ve henüz şiirlerine kendi damgasını vuracak yetkinliğe ve olgunluğa ulaşamaz.[113] 4 numaralı şiirinde aşkın verdiği mutluluğu dile getirirken, diğer şiirlerinde aşkın neden olduğu ızdırap ve acıyı konu edinir. Birçok şair tarafından Petrarca tarzında yazılan tüm diğer şiirlerde olduğu gibi, "acımasız oklar", "güzel gözler" ve "öldürücü bakışlar" bu ilk şiirlerde (3 numaralı şiir) de kendilerini gösterir:

Eskiden kalbime yönelttiğin acımasız oklar
düşmediydi hiçbir vakit hedefe yakın yere,
haydi, sen bu sefer öcünü al güzel gözlerinle,

[112] M. Buonarroti, 2015, s. 3.
[113] G. Cambon, *Michelangelo's Poetry*, Princeton University Press, New Jersey, 1985, s.12, 59.

çünkü öldürücü bir güç var bakış darbelerinde.[114]

[114] M. Buonarroti, 2015, s. 5.

II.b. Roma ve Papa II. Giulio Dönemi

Papa IV. Sisto'nun yeğeni olan Giuliano della Rovere 1471 yılında amcasının desteğiyle genç yaşta kardinal olur ve Papa olmak için sırasını bekler. Beklediği fırsatı, sadece çok kısa bir süre papalık yapabilen III. Pio'dan sonra yakalar ve 1503 yılında 60 yaşında iken papalığa seçilir. Kaybedilen zamanı telafi etmek ve Papalığı büyük ve korkulan bir devlet haline getirmek için derhal işe koyulur. Öncelikle Kilise'nin otoritesine karşı baş kaldıran beylere ve prenslere karşı savaşarak Hristiyanlığın merkezini genişleterek güçlendirmek niyetindedir. Bir yandan yapacağı savaşlara hazırlanırken, askeri zaferlerinin yanı sıra, Roma şehrini güzelleştirerek ve adını sonsuza dek yaşatacak görkemli sanat eserleri yaptırarak güzel sanatlar alanında da Rönesans İtalya'sında en büyük olmayı istemektedir. Bu amaçla ilk olarak o dönem İtalya'nın en ünlü mimarlarından biri olan Bramante'yi hizmetine alır, onu Floransalı Giuliano da Sangallo izler. *Pietà* ve *Davud* gibi muhteşem eserleriyle ünü tüm İtalya'ya yayılan Michelangelo, Sangallo'nun da tavsiyesiyle, Papa tarafından 1505 yılında Roma'ya çağırılır. Bu ünlü sanatçılar grubuna, kısa bir süre sonra, hemşerisi Bramante'nin tavsiyesiyle, Raffaello da eklenir.[115]

Michelangelo, Papa için 40 heykel içeren devasa bir anıt mezar projesi hazırlar ve bu projeyi görür görmez çok beğenen Papa, derhal işe konulmasını emreder. Mezarın yapılacağı yer olarak San Pietro Bazilikası belirlense de Papa, kendi mezarının bulunacağı kiliseyi daha görkemli bir hale getirmek için tekrar inşaa ettirmeye karar verir. Bu durumda Bazilika'yı tekrar inşa ettirme fikrini Michelangelo'nun anıt mezar projesinin doğurduğunu söylemek yanlış olmaz. Bunun üzerine Papalığın iki mimarı Giuliano da Sangallo ve Bramante San Pietro için tasarımlarını hazırlarlar ve

[115] A. Forcellino, 2010, s. 105-110.

aralarından Bramante'ninki seçilir. Michelangelo ise mezar yapımında kullanılacak mermerlerin çıkarılmasını denetlemek ve seçmek için Carrara'ya gider ve orada 8 ay kalır. Böylelikle sanatçının biyografisini yazan ve daima yakınında bulunan Condivi ve birçok araştırmacının "Mezar Trajedisi" olarak adlandırdığı süreç başlar. Zira bu mezar projesi hayatının 40 yılını, hatta daha fazlasını kısmen mahveder. Michelangelo, çeşitli nedenlerle bitiremediği mezar için haksız bir kazanç elde etmekle suçlanır ve Della Rovere ailesine mensup Papa'nın akrabaları ile yıllarca uğraşmak zorunda kalır. Ayrıca en çok sevdiği şey olan heykeltıraşlığa ve birçok kez denemesine rağmen böylesi büyük bir projeye kendini adayamamanın üzüntüsünü yaşar. Proje devamlı ertelenir ve yenilenen anlaşmalarla giderek küçülür; birçok tartışma yaratarak 1545 yılında Michelangelo'nun gözetiminde ve rehberliğinde başka heykeltıraşların da yardımıyla baştaki halinden epey farklı bir şekilde bitirilecektir.[116]

Mermerleri seçtikten ve bazıları Roma'ya gönderildikten sonra Michelangelo, bir hizmetkarını Carrara'da bırakarak Roma'ya döner ve mezar üzerinde çalışmaya başlar. Kendi adına yapılacak anıtı merak eden ve bitmesi için sabırsızlanan Papa II. Giulio sık sık Michelangelo'yu ziyaret eder ve işlerin nasıl gittiğini denetler. Hatta sanatçıyı daha kolay ziyaret edebilmek için saray ile sanatçının çalıştığı yer arasında gizli bir iner kalkar köprü yaptırmıştır. Michelangelo'nun gördüğü bu büyük ilgi ve sevgi, Papa'nın gözdelerinden biri olan ve bulunduğu konumu yitirmekten korkan Bramante'de huzursuzluk ve kıskançlığa yol açar. Bu nedenle, halk arasında da inanıldığı gibi, henüz yaşarken kendi mezarını yaptırmanın uğursuzluk getireceğine Papa'yı inandırmaya çalışır. Belki Bramante'nin etkisi, belki de planladığı fetihlerin ya

[116] J. A. Symonds, 1897, s. 334-336.

da San Pietro'nun tekrar inşa ettirmesinin yüklü maliyetleri, Papa'nın anıtmezar konusundaki coşkusunu yitirmesine yol açar.[117]

Michelangelo, Carrara'dan gelen son mermerlerin parasını, Papa o anda başka işler ile meşgul olduğu için, kendi cebinden karşılar. Nasıl olsa Papa'nın bu parayı kendisine geri vereceğini düşünmektedir. Fakat birkaç kez bu konuda Papa ile görüşmeye gitse de hiçbirinde onunla konuşmayı başaramaz. Son kez gittiğinde Papa'nın yanına girmesine izin verilmez, adeta bir yabancı gibi kapıdan kovulur. Böyle bir muameleyi hak etmediğini düşünerek oldukça sinirlenir ve bir an önce Floransa'ya geri dönmek ister. Aynı gün Roma'dan ayrılarak Floransa'ya doğru gizlice yola çıkar ve Floransa topraklarında bulunan Poggibonsi'ye ulaşıncaya kadar durmaz. Artık Papa'nın askerleri yetişip yakalasa bile onu Roma'ya zorla geri götüremeyeceklerdir. Nitekim sanatçının kaçışından haberdar olan Papa, ulaklarını göndererek Michelangelo'nun derhal Roma'ya dönmesini emreder. Her ne kadar Papa İtalya'nın en güçlü kişilerinden biri olsa da Michelangelo, onun buyruğunu dinlemeyerek Roma'ya dönmeyeceğini ulaklar vasıtasıyla iletir.[118]

Michelangelo'nun Roma'dan kaçışıyla ilgili ilginç bir detay ise sanatçının 17 Nisan 1506 tarihinde Roma'dan apar topar ayrılmasıdır. 18 Nisan 1506'da, yani Michelangelo'nun ayrıldığının ertesi günü, ilk taş Papa II. Giulio tarafından koyularak Bramante'nin projesi olan San Pietro'nun yenileme çalışmaları büyük bir törenle başlamıştır. Bu da Michelangelo'nun Roma'dan kaçışının Bramante ile ilişkili olduğunu savunan tezleri güçlendirmektedir.[119]

---

[117] M. L. Rizzatti, 1967, s. 26.
[118] C. Clement, 1892, s. 27-28.
[119] R. Rolland, 1921, s. 31.

Bu tezi, yaklaşık olarak 1511 yılında yazdığı ve bu olaya ilişkin tepkilerini içeren 6 numaralı şiiri de destekler. Şiirin tonu eleştirel ve sitemkardır:

Efendim, eğer doğru bir eski atasözü varsa,
o da budur işte: kim yapabilirse, bunu istemez asla.
Sen inandın söylenenlere ve masallara
ödül verdin doğruluğun düşmanına.

İlk dizedeki "Efendim" hitabı, şiirin yöneldiği kişinin Michelangelo'nun üstünde bir mevkiye sahip olduğunun bir göstergesi olarak yorumlanabilir. Ayrıca örnek gösterdiği atasözü, bu kişinin bir şeyi yapabilme kudreti olduğunu, fakat yapmak istemediğini akla getirir. Bu iki dize bile, Michelangelo'nun şiiri yazdığı dönem düşünüldüğünde, kim için yazıldığı hakkında bir fikir verir. Şiirin kesin olarak kime yazıldığı belli olmasa da, bazı ifadelerden ve yazıldığı tarih itibariyle bu kişinin Papa II. Giulio olma ihtimali ağırlık kazanmaktadır. Michelangelo, büyük bir istekle çalıştığı ve bitirmeyi arzuladığı II. Giulio'nun mezar projesinin ertelenip Sistina Şapeli'ndeki freskleri yapmakla görevlendirildiğinde, bu işin sorumlusu olarak gördüğü Bramante ve Raffaello'yu suçlamıştır.[120] Nitekim Bramante, sağlığında mezar yaptırmanın uğursuzluk getireceğine sonunda Papa'yı ikna etmiştir. Sanatçı, Bramante'yi yalancılık, Papa'yı ise yalanlara inanmak ve böylelikle yalancılara ödül vermekle itham eder:

Geçmişte de iyi bir hizmetkar oldum sana, bugün de,
ışınları nasıl sadıksa güneşe, ben de sana öyle,
üzmez seni harcanan zamanım, ama nafile,
ne kadar çok çabalasam, o kadar az layığım sevgine.

[120] B. Nardini, 2011, s. 87.

Sanatçı her ne kadar 1506 yılında, Papa'ya kızarak Roma'dan gizlice kaçmış ve daha sonra Papa'nın ısrarları ve tehditlerine boyun eğerek tekrar hizmetine girmişse de her zaman onun iyi bir hizmetkarı olduğunu dile getirir şiirinde. Sistina Şapeli'nin fresklerini, çok gönülden olmasa da, yapmayı kabul etmiş olması sadakatinin ve iyi hizmetinin bir kanıtıdır, sanatçının gözünde. Şiirin 7. dizesinde mezarı yapmak için harcadığı zamanın Papa'yı üzmemesinden yakınır. Gören herkese hayranlık veren *Pietà*'yı iki yılda, devasa *Davud* heykelini üç yılda yaptığı göz önüne alındığında, Michelangelo gibi bir dahinin, en verimli döneminde, sonuçlanmayan bir iş için üç yılını harcaması, hem sanat hem de kendi adına gerçekten de oldukça acı vericidir.

Umdum senin sayende yükselmeyi göğe,
güçlü kılıç ve doğru ağırlık gerekti kefeye,
kulak vermek boşuna yankılanan seslere.

Michelangelo, Hristiyan aleminin en üst mevkisinde bulunan Papa'nın mezarını yaparak kurtuluşa ermeyi ve bu sayede cennete gitmeyi ummuştur. Bu dize, sadece iman ederek değil, bu dünyada iyi işler yaparak ve güzel eserler yaratarak da kurtuluşa erişilebileceğini savunan Rönesans anlayışının bir göstergesidir.[121] "Güçlü kılıç" ifadesi ile birçok savaşa girişen ve sadece dini değil politik bir lider de olan II. Giulio'nun ima edildiği, birçok araştırmacı tarafından savunulan bir tezdir. Nitekim, sanatçı Bologna'da yapacağı Papa'nın bronz heykeli için sol eline dua kitabı koymayı önerdiğinde, II. Giulio'nun itiraz ederek düşmanlarını korkutan bir kılıç koymasını istemesi, sıkça

[121] Pico della Mirandola'nın düşünceleri ve Leon Battista Alberti'nin "*Quidquid ingenio esset hominum cum quadam efectum elegantia, id prope divinum ducebat.*" (İnsanoğlunun güzellik yasalarına uyarak yarattığı her çeşit eseri neredeyse tanrısal niteliktedir) sözü göz önüne alındığında, bu sonuca varılabilir. Bkz. J. Burckhardt, *İtalya'da Rönesans Kültürü*, çev. Bekir Sıtkı Baykal, Okuyan Us Yayınlar, İstanbul, 2013, s. 184.

aktarılan ve bu tezi destekleyen bir anekdottur.[122] Ayrıca sanatçı, Papa'nın uydurulan boş sözlere ve yalanlara inanıp mezar projesini iptal ederek doğru bir karar vermediğinden yakınmıştır.

Son dizelerinde ise sözcük oyunuyla Papa'yı ima eden daha güçlü bir ifade kullanır:

Ama gökyüzünün buysa isteği,
kuru ağaçtan toplamam meyveyi,
Hor görür yeryüzündeki her erdemi.[123]

Papa II. Giulio, anlamı meşe ağacı olan "Rovere" ailesine mensuptur. "Kuru ağaç" ifadesiyle II. Giulio'yu kastederek[124], Tanrı'nın, verimli olamadığı ve eser üretemediği Papa için çalışmasını istemesiyle, iyi işler yaparak kurtuluşa erme isteğini hor gördüğünü belirterek şiirini sonlandırır.

Michelangelo, Floransa'ya vardıktan sonra Giuliano da Sangallo'ya durumu detaylı şekilde açıklayan ve mezarın yapımına Floransa'da devam edeceğini belirten bir mektup yazar. Signoria hükümeti, Michelangelo'ya destek verse de, II. Giulio gibi güçlü ve tehlikeli bir Papa'ya karşı gelerek onun düşmanı olmak istemez. Papa'nın Michelangelo için gönderdiği diğer iki bildiriden daha sert olan üçüncü bildirisi, şehir yönetimini telaşlandırmıştır. Sancaktar Soderini, Michelangelo'yu Roma'ya dönmeye ikna etmeye çalışır. Michelangelo ise, Roma'ya geri dönmektense, İstanbul ile Pera'yı birleştirecek bir köprü inşaa etmek için Fransisken rahipler aracılığıyla onu davet eden

[122] C. Ryan, 1998, s. 44.
[123] M. Buonarroti, 1960, s. 5.
[124] C. Ryan, 1998, s. 45.

Osmanlı sultanı II. Bayezid'in hizmetine girmeyi ve İstanbul'a gitmeyi dahi düşünmektedir. Ancak Papa ile diplomatik bir gerginlik yaşamak istemeyen Sancaktar Pier Soderini, sonunda Michelangelo'yu ikna etmeyi başarır. Papa II. Giulio, Perugia'nın Papalık Devleti'ne bağlılığını sağladıktan sonra Giovanni Bentivoglio'nun hakimiyetindeki Bologna üzerine yürür ve şehri ele geçirir. Michelangelo, Floransa Cumhuriyeti'nin bir elçisi olarak, Sancaktar'ın kardeşi kardinal Soderini refakatinde Papa ile 1506 yılının Kasım ayında Bologna'da görüşecektir.[125]

Michelangelo'nun 6 numaralı şiirdeki Papa'ya karşı bireysel sitemi, yerini 1512 yılında yazılan 10 numaralı şiirinde -her ne kadar yine otobiyografik unsurlar içerse de- yerini daha genel bir eleştiriye bırakır ve Papalık Devleti'ne ve Papa'nın yürüttüğü savaş politikasına yönelir. Vaazlarında Papa'yı sert bir dille eleştiren ve aforoz edilen Savonarola'nın da etkisi şüphesiz bu şiirde kendini göstermekle birlikte, 1517'de Martin Luther'i 95 tezi açıklamaya iten din adamları arasındaki fikir çatışmalarının ve toplumsal rahatsızlıkların nedenlerini de kısmen içermektedir:

Burada kılıç yapılıyor kadehlerden
ve avuç avuç satılıyor İsa'nın kanı,
haçlar ve dikenler ise oldu kalkan ve kargı,
İsa'nın bile taştı sabrı.

Fakat gelmez artık buralara,
çünkü kanı saçılabilir yıldızlara bile,
ve satarlar derisini burada, Roma'da,
çünkü kapalı giden her yol iyiliğe.

[125] A. Gotti, 1876, s. 28-45.

Şayet para kazanmak istemeyeceğim an varsa tam zamanı,

zaten işim de elimden alındı,

Papa yapabilir bana Medusa'nın Atlas'a yaptığını.

Michelangelo, Papa'ya ve mezar işinin elinden alınarak sonlandırılmamasına halen kızgın olduğunu ifade eder. Şiirdeki ilginç nokta, sanatçının edebi uğraşı boyunca neredeyse hiç yararlanmadığı mitolojik figürler barındırmasıdır: Medusa ve Atlas. Özellikle bu iki figürün kullanmasının nedeni, Medusa'nın gözleri ile baktığı kişiyi taşa çevirmesi olabilir. Nitekim Michelangelo'nun hem şiirlerinde hem de heykeltıraşlık mesleğinde "göz" ve "taş" unsurları oldukça önemlidir.

Eğer yukarıda gökte yoksulluk takdir ediliyorsa,

ne olacak bizim halimizin karşılığı,

başka bir şey, öte dünya umudumuzu elimizden alırsa?[126]

Yukarıdaki son dizelerde ise Michelangelo'nun "kurtuluşa" yönelik duyduğu güvensizlik görülmektedir. Eğer Tanrı'nın katında yoksulluğa değer veriliyorsa, dünyada yoksulluk içinde yaşayabileceğini ifade eder, ancak başka bir günah kurtuluş umudunu elinden alırsa, çektiği yoksulluğun karşılığının ne olacağını sorgular. Görüldüğü gibi, Michelangelo yaşamı boyunca kurtuluşa ermenin yollarını arar, doğruya ve iyiye ulaşma amacındaki bu arayışı giderek daha yoğun bir şekilde şiirlerine yansıtır.

[126] M. Buonarroti, 1960, s. 6-7.

Bu şiirde diğer hiçbir şiirinde bulunmayan ilginç bir ayrıntı vardır. Michelangelo, şiirin sonuna "*Vostro Miccelangniolo in Turchia*" (Türkiye'deki Michelangelo'nuz) notunu düşer.[127]

Papa, Bologna'da görüşmelerinin ardından Michelangelo'yu affederek zaferini taçlandırmak için sanatçıdan bronz bir heykelini yapmasını ister. Michelangelo, birçok güçlükle karşılaşmasına rağmen devasa heykeli yaklaşık iki yılda bitirir ve heykel 21 Şubat 1508'de halka açılır, fakat maalesef bu heykelin ömrü uzun olmayacaktır. Bentivoglio 1511 yılında Bologna'ya geri döndüğünde, bronz heykel eritilerek top yapımında kullanılır. Papa'yı aşağılamak amacıyla heykelin döküldüğü bronzdan yapılan bu topa "La Giulia" ismi verilir.[128]

Michelangelo, Papa'nın bronz heykelini yapmak için Bologna'da bulunduğu dönemde 4 numaralı şiirini yazar. Bolognalı güzel bir kadına (*bella bolognese*) yazıldığı düşünülür, ancak kim olduğu ya da gerçekten var olup olmadığı bilinmemektedir. Bu yüzden özgünlükten uzak, geleneksel Petrarca tarzında bir şiir denemesi olarak değerlendirilir:

O altın başı süsleyen çelenk taç nasıl da şen şakrak,
hem de bir sevinç kaynağı rengarenk çiçekleriyle
ve çelenkteki her çiçek yarışıyor birbiriyle,
o alnı ilk öpen olmak için öne atılarak.

[127] Michelangelo, şiiri yazdığı 1512 yılında Roma'da olmasına rağmen Roma'nın içinde bulunduğu durumdan duyduğu rahatsızlık ve kızgınlık nedeniyle "Türkiye'deki Michelangelo'nuz" notunu düşer. Michelangelo'nun amacı aslında Roma'nın, Hristiyanlığın büyük bir düşmanı olarak görülen Türklerin ülkesinden pek bir farkı olmadığını vurgulamaktır.
[128] T. McNeese, *Michelangelo*, Chelsea House, Philadelphia, 2006, s. 84-86.

Bir içim su farbalalı giysi mutlu sarılarak

güzelim göğüslere, gününü gün ediyor diye,

altın yaldızlı telleri sarkaraktan biteviye,

yumuşacık yanakları ve gerdanı okşayarak.

Bundan çok memnun her iki ucu tezkipli kurdele,

entari fırfırlı, büzgülü, kırmalı, tenteneli;

oh keka, göğüslere bastırıp duruyor danteller.[129]

Bu şiir, bariz bir şekilde bu dönemde yazılan diğer aşk şiirlerinde ayrılır, hatta aşık olunan kadının kıyafetindeki tasvirin açıklığı, sanatçının duygusallığı ve sevinci bakımından Michelangelo'nun tüm aşk şiirlerinden de farklıdır. Kadının başındaki çelenk taç, giysisi, danteller vücudunu gizlemekten çok ortaya çıkaracak şekilde tasvir edilir. Tüm bu öğeler Michelangelo'nun diğer şiirleri ile bir tezat oluşturur. Çünkü diğer şiirlerde aşk duyulan kişinin fiziksel görünüşü hiç üzerine düşülmeyen bir unsurdur, kıyafetinin detayları ise hiç verilmez. En tutkulu şiirlerde bile, aşkının fiziksel nesnesi hiçbir zaman uzun uzadıya anlatılmaz.

Heykelin açılışından sonra Floransa'ya dönen Michelangelo, bir müddet burada kalmayı ve yarım bıraktığı bazı projelere devam etmeyi ummaktadır. Hatta Pier Soderini, Michelangelo'dan bir Herkül heykeli ister. Ancak Michelangelo'nun Floransa'ya döndüğünü öğrenen Papa, sanatçının derhal Roma'ya gelmesini talep eder.[130] Sanatçı bir kez daha isteğini geri çevirerek Papa'yı kızdırmayı istemez.

[129] M. Buonarroti, 2015, s. 6.
[130] A. Gotti, 1876, s. 69.

Papa II. Giulio'nun Michelangelo'yu tekrar Roma'da görmek istemesinin nedeni, anıtmezar projesi değildir. Aklında, amcası Papa IV. Sisto'nun yaptırdığı ve Perugino, Botticelli, Ghirlandaio ve Pinturicchio gibi birçok ünlü ressamın eserleri ile bezeli Sistina Şapeli'nin tavanını fresklerle Michelangelo'ya süsletmek vardır.[131] Aslında, Pietro Rosselli, arkadaşı Michelangelo'ya henüz 1506 yılının Mayıs ayında gönderdiği bir mektupta, Papa'nın bir akşam yemeğinde Bramante'ye bu konudan söz ettiğini, fakat Bramante'nin Michelangelo'nun bu işin altından kalkabilecek cesareti ve yeteneği olmadığını söylediğini yazmıştır.[132] Birçok araştırmacı ise, bu işin Michelangelo'ya verilmesinde Bramante'nin de payı olduğunu savunmuştur: Bramante, her yerde heykeltıraş olduğunu dile getiren ve mükemmelliğe ulaşan Michelangelo'yu fresk gibi daha az üzerine çalıştığı bir alanda mağlup etmek ve Papa'nın gözünden düşmesini sağlamak istemiş olabilir. Bramante'nin planına göre, eğer Michelangelo, Sistina Şapeli'nin tavanına fresk yapmayı kabul ederse, aynı yıllarda Stanza della Segnatura'da[133] ünlü fresklerini yapmakta olan Raffaello ile karşılaştırılacak ve resimdeki muhtemel başarısızlığından dolayı bu rekabetten mağlup ayrılacaktır. Eğer yapmayı kabul etmezse, bir kez daha Papa'nın isteğini geri çevirerek Papa'nın kendisine duyduğu güveni yitirmiş olacaktır. Her halükarda Bramante, Vatikan'da önemli bir rakibini devre dışı bırakacağını düşünmektedir.[134]

Michelangelo, kendisi yerine Raffaello'nun bu freskleri yapmasını önermiş olsa da, Papa'nın inadını kıramayacağını anladığından 1508 yılının Mayıs ayında ona teklif edilen bu meydan okumayı kabul eder. İlk aşamada yapılması planlanan freskler oldukça basittir; 12 havari ile geometrik şekiller kullanarak süslemeler yapması istenir.

---

[131] T. McNeese, 2006, s. 87.
[132] R. Rolland, 1921, s. 35.
[133] Stanza della Segnatura, Papalık Sarayı'nın imza odasıdır. Raffaello, 1508-1511 yılları arasında bu odanın duvarlarını fresklerle donatır. Ünlü eseri *Atina Okulu* da bu fresklerden biridir.
[134] M. L. Rizzatti, 1967, s. 26.

Fakat tüm eserlerinde mükemmeliyeti amaçlayan Michelangelo, bununla yetinmeyerek Eski Ahit'ten Dünyanın yaratılışı, Adem ve Havva, İlk Günah, Tufan gibi önemli sahneleri konu alan ve üç yüzü aşkın figür içeren fresklerle çok daha büyük ve ihtişamlı bir şekilde tavanı süslemeyi tasarlar. Bramante'nin freskleri yapmak için kurduğu iskeleyi tavana zarar verdiğinden istemeyerek kendisi tavanda delik açmadan freskleri yapabileceği başka bir iskele tasarlar. Yapılacak işin büyüklüğü nedeniyle Floransa'dan çağırdığı yardımcıların yaptığı işleri beğenmeyerek hepsini kovar ve boyaları bile kendi hazırlayarak tüm tavanın fresklerini hiçbir yardım almadan dört sene boyunca insanüstü bir gayretle çalışarak tek başına bitirir.[135] Ancak, Vasari'nin de kaydettiği üzere, uzun süre rahatsız bir pozisyonda çalışmak Michelangelo'nun sağlığını olumsuz yönde etkilemiştir: "*görme duyusuna öyle zarar verdi ki kafasını geriye çevirmeden okuyamıyor ya da çizimlere bakamıyordu. Bu durum iş bittikten sonra da birkaç ay devam etti*."[136]

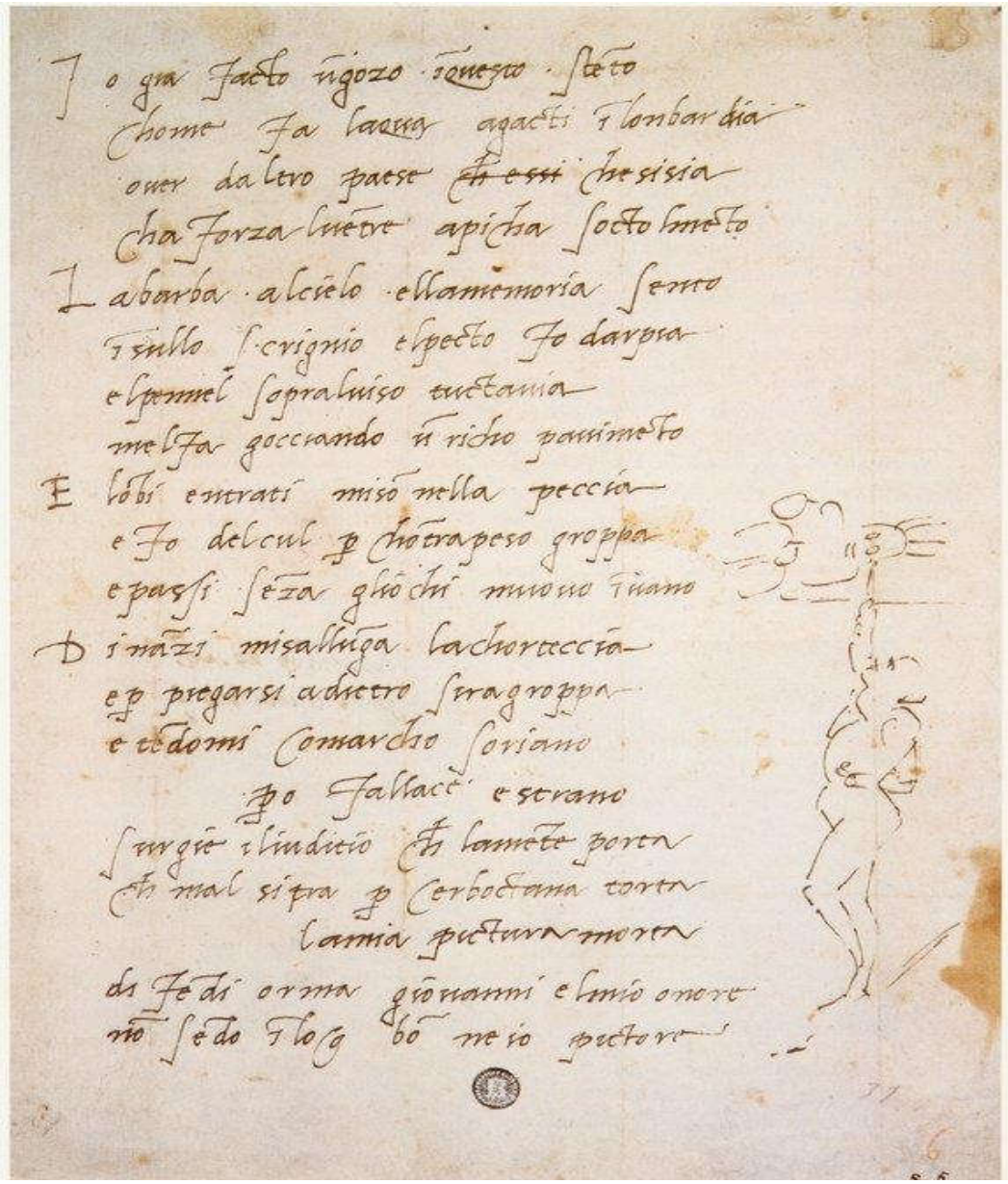
Sistina Şapeli'ninde yaklaşık 4 yıl boyunca iskelenin üzerinde devamlı yukarı, tavana bakarak tavan fresklerini yaparken yaşadığı bu zorlukları, oldukça canlı bir şekilde ve kendine has benzetmelerle 5 numaralı şiirinde anlatır sanatçı:

Kaburgalarım karnımın içine kadar girmiş de,
arkamla dengeliyorum, ağırlıktan belim bükülmüş,
gözlerimin feri sönük, adımlarım şaşkın artık.

Derim, gözümün önünde uzanıp gidiyor işte,
çözülmesi zor bir düğüm gibi arkamda büzülmüş,

[135] W. W. Lace, 1993, s. 56-57.
[136] G. Vasari, 2013, s. 302.

ayakta duruşum Asurlunun yayı gibi çarpık.



Resim 4. 5 numaralı şiirin bulunduğu el yazması, (1509-1510), Casa Buonarroti, Floransa

Sanatçı, 1509-10 yıllarına tarihlenen şiirin yazıldığı aynı kağıda, freskleri yaparkenki duruşunu ve anlattıklarını somutlaştıran basit bir çizim yapar. Şapelde üstlendiği işin ağırlığı ve zor koşulların sadece bedenini değil, aklını ve ruhunu da zorladığını belirtir:

Bu yüzden aklımın vardığı yargı,

garip ve aldatıcı

çünkü ok doğru gitmez, yamuksa yayı.

Michelangelo, bir heykeltıraş olarak geldiği Roma'da ressam olarak görevlendirildiyse de bulduğu her fırsatta asıl işinin heykeltıraşlık olduğunu belirtir. Mezar projesi iptal edilip Sistina Şapeli'ndeki fresk işi Papa tarafından kendisine verilince de aynı savunmayı yapar. Nadiren kullandığı bernesk[137] ve grotesk[138] öğelerle başlayan şiir, Michelangelo'nun ünlü karamsarlığını yansıtan dizeler ile son bulur. İşin başarısız sonuçlanması durumunda, şiiri gönderdiği Giovanni di Benedetto da Pistoia'dan kendisini savunmasını ve yardımını ister:

Giovanni, sen savun bundan sonra

resim sanatını ve onurumu benim,

burada halim iyi değil, ressam da değilim.[139]

31 Ekim 1512'de şapelin tavanı biter ve halka açılır.[140] Dönemin en büyük heykeltıraşı -her ne kadar kendisi kabul etmese de- ortaya koyduğu başyapıtla resimdeki dehasını tüm İtalya'ya kanıtlar. Vasari, Sistina Şapeli tavanı hakkında şunları kaydeder:

---

[137] Bernesk, Franceco Berni tarafından kullanılan ve onun adıyla anılan mizahi öğeler içeren şiir türüdür. Bkz. *Encyclopedia of Italian Literary Studies*, Routledge, 2007, s. 186.

[138] Grotesk, Floransa'da özellikle Rönesans döneminde komik şiir türünün özelliklerinden biridir. Şairler, kahramanlarının fiziksel özelliklerini değişime uğratarak komik ve karikatürel bir hale sokarlar. Luigi Pulci, Lorenzo de' Medici ve Francesco Berni şiirlerinde sıklıkla grotesk öğeler kullanırlar. Bkz. *Il Piacere dei Testi Vol. II*, a cura di Gigi Livio, Pearson Paravia, Milano-Torino, 2012, s. 32, 58, 89.

[139] M. Buonarroti, 2015, s. 7.

[140] R. Rolland, 1921, s. 45.

"Ne kutlu bir çağda yaşıyoruz biz! Michelangelo'nun ışık ve görme gücü verdiği, bu harika ve eşsiz sanatçı tarafından zorluklarından kurtarılan zanaatkarlarımız ne talihli! Michelangelo'nun başarılarının görkemi onlara onur ve şöhret kazandırdı; Michelangelo onların zihinlerini karanlıkta tutan örtüyü çekip kaldırdı, kavrayışlarını gölgeleyen sahteliklerden gerçeği nasıl ayırt edeceklerini 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."[141]

Michelangelo'nun o dönemin sanatçıları üzerindeki etkisi yadsınamaz bir gerçektir. Nitekim, Michelangelo'nun Sistina Şapeli'ndeki çizimlerini gören Raffaello'nun aynı yıllarda Santa Maria della Pace Kilisesi'nde yaptığı fresklerde, özellikle kahin çizimlerinde Michelangelo'dan ne kadar etkilendiği açıkça görülmektedir.[142]

Diğer taraftan 1512 yılı, Floransa şehri için zor bir yıl olur. Fransız kardinaller, Papa'nın egemenliğini tanımaz ve bu amaçla ayrılıkçı kardinaller 1510'da Pisa'da bir konsey toplarlar.[143] Bunun üzerine Papa II. Giulio, Floransa yönetimine çeşitli yaptırımlar uygulamaya ve Medicileri desteklemeye başlar. Floransa yönetiminin Fransa'ya karşı kurulan Lega Santa'ya katılma konusundaki kararsızlıkları da Papa'nın nefretini üzerlerine çekmektedir; bunu fırsat bilen Sancaktar Pier Soderini'ye

[141] G. Vasari, 2013, s. 307.
[142] C. Clement, 1892, s. 42.
[143] R. Aubenas, R. Ricard, 1963, s. 210-214.

muhalifler, Medici yanlılarına dönüşür, böylece Mediciler Floransa'da tekrar güçlenir. Fransa karşıtı birlikler Floransa'ya savaş ilan ederek Toskana'ya yürüdüğünde, şehri panik havası kaplar. Prato yağmasının ardından Pier Soderini gizlice şehri terk eder. Signoria Sarayı işgal edilerek, Cumhuriyet'in kurumları kaldırılır ve Medici yanlılarından oluşan bir yüksel kurul kurulur. Böylece Kardinal Giovanni ve kardeşi Giuliano de' Medici tekrar via Larga'daki saraylarına dönerler.[144]

Michelangelo, Sistina Şapeli'ndeki fresklerini bitirdikten kısa bir süre sonra, 21 Şubat 1513'te Papa II. Giulio hayata gözlerini yumar. Vasiyetinde, Michelangelo'nun bir an önce anıtmezarını bitirmesini istemiştir. Bunun üzerine sanatçı ile Papa'nın varisi ve yeğeni Kardinal Leonardo Grosso della Rovere ve Papalık yazmanı Lorenzo Pucci[145] arasında, daha küçük ölçekte bir mezarın yedi yıl içerisinde bitirmesini öngören yeni bir anlaşma yapılır. Bu yeni anlaşmaya göre, mezar için 40 değil 28 heykel yapılacaktır.[146]

[144] C. Hibbert, 2003, s. 213-215.
[145] R. S. Gower, 1903, s. 24.
[146] B. Sanminiatelli, 1965, s. 97.

II.c. Papa X. Leo Dönemi ve Floransa Çalışmaları

Michelangelo, yapılan anlaşmaya sadık kalmak ve II. Giulio'ya minnet borcunu ödemek için, hemen mezar üzerine çalışmaya başlar. II. Giulio'nun ölümünün ardından, Michelangelo'nun aynı evde kardeş gibi büyüdüğü, Muhteşem Lorenzo'nun oğlu Giovanni de' Medici, X. Leo adıyla Papa seçilir. Yeni Papa, sanatçıyı iyi tanımaktadır. Bu yüzden gözdesi, uzlaşması kolay olmayan, inatçı ve zor bir karaktere sahip Michelangelo yerine Raffaello olur.[147] Papalığının ilk dönemlerinde Michelangelo'nun II. Giulio'nun mezarı üzerinde çalışmasına izin verir ve sanatçı bugün San Pietro in Vincoli'deki Musa ve Louvre müzesinde bulunan *Schiavo morente* (Ölen Esir) ve *Schiavo ribelle* (İsyankar Esir) heykellerini yapar. Raffaello bu durumdan oldukça faydalanır ve 1514'te Bramante'nin ölümüyle, San Pietro inşaatının başmimarı ve yöneticisi olur. [148]

X. Leo Papa olduktan sonra karşılaştığı ilk sorun, II. Giulio döneminde yapılan büyük harcamalardır. Eski Papa, yaptığı savaşlar, San Pietro'nun inşaatı, anıtmezarın yapımı gibi görkemli projelerle Papalık hazinesini neredeyse boşaltmıştır. Medici Papası X. Leo, hazineyi tekrar doldurmak için bir mucize gerçekleştirmelidir ve o mucizenin adı da Endüljans'tır.[149] Böylece Papa, Roma'ya gelemeyenlerin dahi belli miktarlarda para karşılığında günahlarının bağışlanmasına olanak sağlar. Bunun üzerine zaten eleştirilen ve eskiye oranla Avrupa'daki gücünü ve inandırıcılığını kaybeden Roma Kilisesi, birçok tepki ile karşı karşıya kalır. Bunlardan en önemlisi, Wittenberg Üniversitesi'nde teoloji dersleri veren Alman keşiş Martin Luther'in 1517 yılında

---

[147] J. H. Beck, 1999, s. 170.
[148] R. Rolland, 1921, s. 47-50.
[149] Latince "indulgentia" sözcüğünden gelen, bağışlama anlamında kullanılan Endüljans, Katolik Kilisesi'nin belli bir para karşılığında işlenen günahları kısmen ya da tümüyle affetmesidir. Papaların Kilise Devleti'nin boşalan kasasını doldurmak amacıyla sıklıkla Endüljans'a başvurmasını ve para kazanma aracı olarak görmesini Martin Luther şiddetle eleştirir.

yazdığı, Katolik Kilise'sini ve Endüljans ticaretini eleştiren 95 maddelik tezdir. Papa, Almanya'da olayların bir başkaldırıya dönüşmesi üzerine Martin Luther'i Papalık bildirisiyle aforoz eder. Aforoz edilmesine, halkın bulunduğu meydanda Papalık bildirgesini yakarak cevap veren Martin Luther, büyük bir değişimin öncüsü haline gelir ve böylece Hristiyanlar arasında Protestanlık mezhebine evrilecek büyük bir reform hareketi başlar.[150] Martin Luther, Avrupa'yı dini, toplumsal ve siyasal olarak derinden etkileyecek olan bu hareketin fitilini ateşlemiştir.

Diğer taraftan Muhteşem Lorenzo'nun ihtişamlı Floransası'nda büyüyen, dolayısıyla sanata, gösterişe düşkün olan ve şehrini eski görkemli günlerine kavuşturmayı arzulayan Papa, aile kilisesi olan San Lorenzo Kilisesi'nin bir türlü tamamlanamayan dış cephesini yaptırmak amacıyla sanatçılar arasında bir yarışma düzenler. Bu yarışmaya Baccio d'Agnolo, Antonio ve Giuliano da Sangallo, Jacopo Sansovino, Raffaello ve sonrasında Papa'nın isteğiyle Michelangelo katılır. Michelangelo'nun tasarımını çok beğenen Papa, 19 Ocak 1518'de yapılan kontratla cephe projesi için Michelangelo'yu görevlendirir ve sanatçı gerekli mermerin çıkarılması için Carrara'ya gider. Ardından Papa'nın emriyle, Carrara'dan Floransa topraklarında bulunan Pietrasanta dağlarındaki mermer ocaklarına gönderilmek istenir. Sanatçı Pietrasanta'daki mermerlerin daha kalitesiz ve taşınmasının daha masraflı olacağını iddia ederek itiraz etse de fayda etmez. [151] Papa, kuzeni Lorenzo'nun Urbino düküne karşı açtığı savaşlar için oldukça para harcar. Bunun sonucu olarak, 1520 yılında, hem zorluğu ve artan maliyeti hem de başka bir proje nedeniyle X. Leo, San

[150] G. Martina, *Storia della Chiesa da Lutero ai nostri giorni*, Morcelliana, Brescia, 2013, 134-137.
[151] B. Sanminiatelli, 1965, s. 100-102.

Lorenzo Kilisesi'nin dış cephe projesini iptal eder.[152] Böylece Michelangelo, somut bir eser ortaya koyamadan değerli yıllarını mermer ocaklarında harcamış olur.

Papa, kilise cephesinin yapılmasında vazgeçtikten sonra, kuzeni Kardinal Giulio de' Medici'nin önerisiyle San Lorenzo Kilisesi'nde babası Muhteşem Lorenzo, amcası Giuliano de' Medici, kısa bir süre önce ölen Nemours dükü Giuliano ve Urbino dükü Lorenzo de' Medici'nin mezarlarının yer alacağı, *Sagrestia Nuova* olarak adlandırılan şapel için Michelangelo'dan bir tasarım yapmasını ister. 1520 yılının Mart ayında imzalanan anlaşma ile Michelangelo, burada sadece heykeltıraş olarak değil, mimar olarak da görev yapmaya başlar. Ancak 1521'de Papa X. Leo'nun ölümü ile çalışmalar kesintiye uğrar.[153]

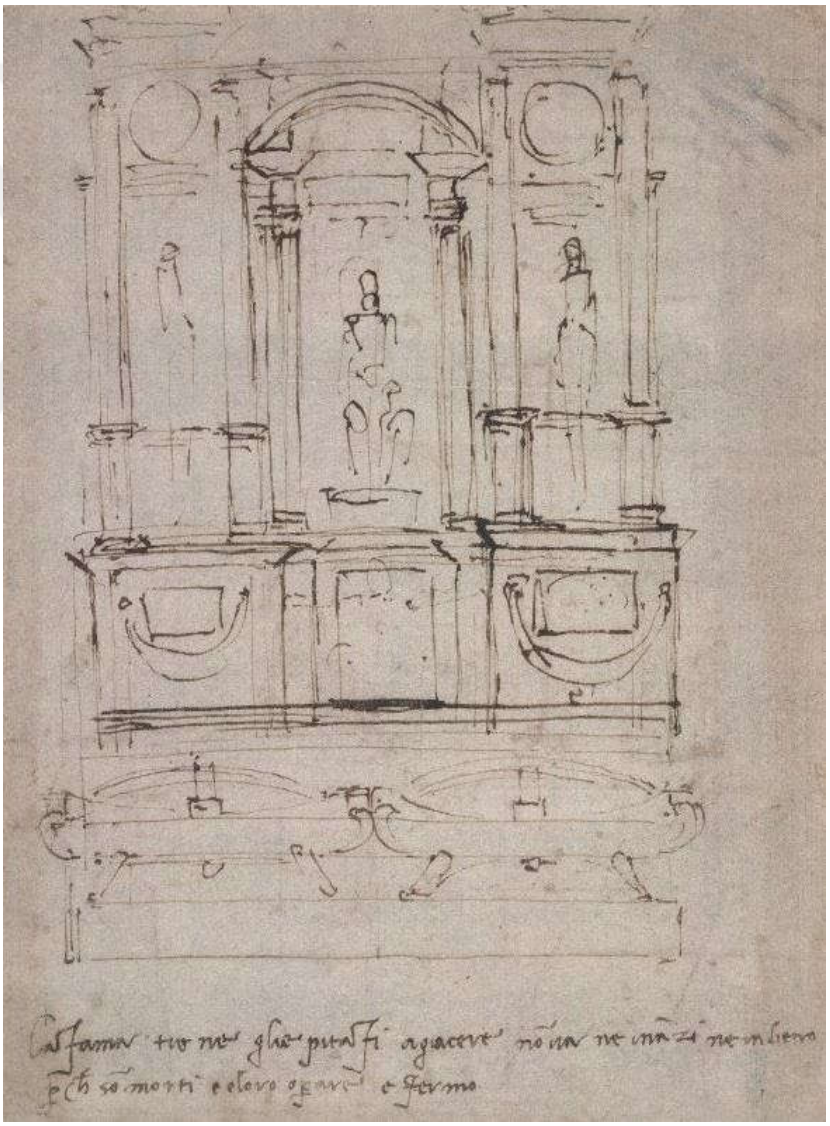
İşin başlangıç aşamasında, 1920 yılında yazdığı, eserlerle doğrudan ilişkili iki şiir taslağı bulunur. Mezar projesinin çizimlerini yaptığı kağıtların üzerindeki 13 ve 14 numaralı şiirler aşağıdaki gibidir:

Ün yerinde tutuyor mezar yazıtlarını;
ne ileri, ne geri, çünkü ölmüş hepsi,
yapıtlarının sesi susturulmuştur artık.[154]

14 numaralı şiir taslağı, projede yer alan Gece ve Gündüz heykellerinin diyaloğunu konu alır:

[152] ibid, s. 106.
[153] B. Nardini, 2011, s. 107.
[154] M. Buonarroti, 2015, s. 13.

Gün ve Gece konuşurlar aralarında ve şöyle derler: - Biz hızla takip ederek birbirimizi, ölüme sürdük Dük Giuliano'yu; şu an yaptığı gibi bizden intikam almakta haklı aslında. İntikamı da şu: onu biz öldürdüğümüzden, ölünce o da kesti ışığımızı, kapayarak gözlerini bizimkileri de kapadı, artık parlayamayız yeryüzünde. O halde ne yapardı bize, yaşasaydı?



Resim 5. Sagrestia Nuova için yaptığı eskiz çalışması ve 13 numaralı şiir parçasının yazılı olduğu elyazması, 1520, Casa Buonarroti, Floransa

Sanatçının 14 numaralı şiirde ifade ettiği sevilen kişinin güneş ile kişiselleştirilmesi ve ölümü ile dünyanın karanlığa gömüldüğü düşüncesi, Dante ve Petrarca'nın şiirlerinde de bulunabilir[155]. Petrarca, 234 numaralı sonesinin ilk dizelerinde, Laura'nın ölümü ile güneşin artık kendisi için parlamadığını ifade eder:

Gözlerim, gölgelendi Güneşimiz,

göklere yükseldi artık, orada parlıyor ışıl ışıl.[156]

Dante ise bunu, *İlahi Komedya*'nın Cennet bölümü XXVII. Kanto'nun 35 ve 36. dizelerinde, İsa'nın çarmıha gerildiği anla ilişkilendirir:

sanırım yüce güç acı çektiğinde de,

böyle bir tutulma olmuştur gökyüzünde.[157]

[155] J. M. Saslow, 1991, s. 84.
[156] F. Petrarca, *Divan*, çev. Necdet Adabağ, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2001, s. 259.
[157] D. Alighieri, 2011, s. 752.

II.d. Papa VII. Clemente Dönemi ve Floransa İsyanı

Felemenk Papa VI. Adriano'nun iki yıldan az süren papalığının ardından, Giuliano de' Medici'nin evlilik dışı oğlu Kardinal Giulio de' Medici 1523'te VII. Clemente adıyla Papa seçilmiş ve Michelangelo'yu tekrar Sagrestia Nuova'daki işine devam etmesi için görevlendirmiştir. Ayrıca 1924'te Papa Clemente, Michelangelo'ya yeni bir görev daha verir: Yine San Lorenzo'da, Cosimo ve Muhteşem Lorenzo'nun ünlü elyazması kitap koleksiyonunun toplanacağı bir kütüphane yapacaktır.[158] Ancak bu iki proje de ne yazık ki birçok kez kesintiye uğrar.

Kardinal iken Floransa'yı başarılı bir şekilde yöneten, fakat aynı başarıyı Papa olarak Roma'da gösteremeyen VII. Clemente, sürekli Fransa Kralı I. Francesco di Valois ve Kutsal Roma İmparatoru V. Carlo d'Asburgo arasında kararsız kalarak her defasında büyük zararlara yol açan ittifaklar yapar ve sonunda yenilgiye uğrar. 1527'de İtalya'da fethe başlayan V. Carlo'nun ordusuna bağlı Almanlardan oluşan paralı askerler, imparatorun isteği dışında Roma'yı istila ederek şehri yağmalamaya başlar. Bu olay tarihe "Roma yağması" olarak geçer ve büyük iz bırakır. Şehri istila ve yağma altında olan Papa Clemente, Castel Sant'Angelo'ya sığınır ve ardından burada hapsedilir.[159]

Halk tarafından çok sevilmeyen Alessandro de' Medici'nin yönetiminden kurtulmak ve cumhuriyetçi yapıyı tekrar tahsis etmek için Floransa'daki cumhuriyetçi güçler Roma'nın yağmalanmasını, Medici Papasının küçük düşürülmesini ve Castel Sant'Angelo'da hapsedilmesini bir fırsat olarak görür ve yönetimi ele geçirir. Medicileri

[158] R. Duppa, 1806, s. 79.
[159] C. Clement, 1892, s. 49.

Floransa'dan kovarlar ve kurullar yenilenerek Floransa Cumhuriyeti kurulur.[160] Ancak Papa ile İmparator'un bir süre sonra tekrar uzlaşmaya varabileceğini öngören Signoria yönetimi, şehri savunmak için hazırlanmaya başlamıştır bile. Bu amaçla, şehir yönetimi tarafından dönemin en yetenekli sanatçısı olan Michelangelo, Floransa'nın *Nove di Milizia* adlı savaş konseyine seçilir ve "Tahkimat Yöneticisi" olarak atanır. Ferrara'ya gidip dük Alfonso d'Este'nin savunma yöntemlerini de inceledikten sonra Floransa'ya dönerek şehri savunma için hazırlar. Ancak durumun ciddileşmesinden kaygılanan ve korkan Michelangelo, 21 Eylül 1529'da gizlice Venedik'e kaçar. Floransa, ilk başlarda sanatçıyı bir asi olarak suçlasa da daha sonra affederek geri çağırır. Fransa'ya kaçmayı düşünen ancak istediğini gerçekleştiremeyen Michelangelo, aynı yılın Kasım ayında Floransa'ya döner.[161]

Papa, yüklü bir tazminat ödeyerek V. Carlo tarafından serbest bırakılmıştır ve 29 Haziran 1529'da taraflar arasında Barselona Barışı imzalanır. Anlaşmaya göre Carlo, Floransa'da cumhuriyeti yıkarak, Medicilerin hakim olmasını sağlayacak, Papa ise Carlo'ya imparator olarak Bologna'da taç giydirecektir. Böylece fiilen Floransa'ya savaş açılmış olur. Floransa, bir yandan veba, diğer yandan kuşatma yüzünden oldukça zor ve umutsuz bir duruma düşer. 1530 yılında açlıktan ve hastalıklardan artık kendini savunacak durumu kalmayan şehir, kumandan Malatesta Baglioni'nin ihaneti sonrasında yenilir ve anlaşma görüşmelerine başlamak zorunda kalır. Bunun sonucu olarak cumhuriyet yönetimi bir kez daha yıkılır, İmparator Carlo'nun söz verdiği gibi, Medici yanlıları tekrar yönetimi ele geçirir. Şehrin savunmasında aktif bir şekilde görev alan ve şehir düşünce bir arkadaşının evinde saklanan Michelangelo, her ne kadar

[160] ibid, s. 50.
[161] W. W. Lace, 1993, s. 71-72.

cezalandırılmak üzere aransa da bulunamaz. Ancak kısa bir süre sonra Papa Clemente tarafından affedildiğinde ortaya çıkar.[162]

Papa, 1531'de sanatçının derhal yarım kalan Sagrestia Nuova ve Medici Kütüphanesi için çalışmalarına devam etmesini ister. Aynı zamanda II. Giulio'nun mirasçıları, Michelangelo'ya mezar çalışmaları konusunda baskı yapar ve bir an önce bitirilmesini ister. Papa Clemente, bir Papalık bildirisiyle araya girerek, tarafların dördüncü kez şartları hafifletilen ve Michelangelo'nun elinden çıkacak altı heykelin kabul edildiği bir anlaşma yapmalarını sağlar.[163] Sagrestia Nuova tam olarak tamamlanamasa da Michelangelo, Nemours dükü Giuliano ve Urbino dükü Lorenzo'nun mezarını bitirebilmeyi başarır. Burada mezarların üzerine uzanmış Şafak, Gurup, Gündüz ve Geceyi temsil eden 4 alegorik heykelin yanı sıra, bir de *Madonna Medici* olarak adlandırılan bir Meryem heykeli bulunmaktadır. Michelangelo, Medici Kütüphanesi projesi üzerindeki çalışmalarına da Floransa'dan ayrıldığı 1534 yılına kadar devam eder.[164]

Proje tamamlandıktan sonra, Giovanni di Carlo Strozzi[165], Gece heykelini öven bir dörtlük yazar:

Böylesi tatlı bir tavırla uyuduğunu gördüğün şu Gece,
bir Melek tarafından yontuldu bu taşa,
canlı o, sadece derin bir uykuda,
inanmıyorsan uyandırsana, konuşacaktır seninle.[166]

[162] C. Clement, 1892, s. 50-55.
[163] R. S. Gower, 1903, s. 26.
[164] J. A. Symonds, 1897, s. 343.
[165] Floransa'nın eski ve ünlü ailelerinden birine mensup olan Giovanni di Carlo Strozzi, iyi bir eğitim almış, Floransa Akdemisi'nde ve Bologna Üniversitesi'nde dersler vermiş bir aydındır.

Michelangelo, Strozzi'nin bu övgüsüne 247 numaralı şiirle karşılık verir. Ancak Strozzi ile aynı fikirde değildir sanatçı; Floransa'nın içinde bulunduğu o dönemki politik durumdan rahatsızlığını dile getirerek Gece heykelinin uyandırılmasını istemez:

Uyku değerli benim için, daha da değerli taştan olmak,
sürdükçe kötülük ve kepazelik;
ne büyük nimet görmemek, işitmemek;
O yüzden uyandırma beni, usulca konuş.[167]

1533 yılında Michelangelo, Papa ile görüşmek için San Miniato'ya gittiğinde Clemente, Sistina Şapeli'nde altarın arkasındaki ana duvara büyük bir fresk yaptırma arzusunu sanatçıya bildirir. Böylece sanatçı hem II. Giulio'nun mezarı üzerine çalışmak istediğinden, hem de Floransa'yı yöneten ve verdiği işi reddettiğinden öfkesini ve nefretini kazandığı dük Alessandro de' Medici'den kurtulmak için Roma'ya gitmeye iyi bir bahane bulmuştur. Ayrıca, babasının da ölümüyle, onu Floransa'ya bağlayan tüm bağlar artık kopmuştur. Bu görevi tam olarak ne zaman kabul ettiği bilinmese de, 1934 yılında bir daha dönmemek üzere Floransa'dan ayrılıp, Roma'ya doğru yola çıkar.[168] Sanatçının Roma'ya gitmesinin nedenlerinden biri, 1532 yılında şehre yaptığı ziyaretlerden birinde tanıştığı Tommaso de' Cavalieri de olabilir. Büyük bir hayranlık ve sevgi beslediği Cavalieri'ye resim dersleri verir, mitolojik konuları içeren eskizler yapar ve birçok şiir yazar.[169]

---

[166] A. Gotti, 1876, s. 153.
[167] G. Vasari, 2013, s. 314.
[168] B. Nardini, 2011, s. 121.
[169] M. Marongiu, "*I disegni di Michelangelo per Tommaso de' Cavalieri*". Horti Hesperidum IV (2014), 1: 12-55, s. 12.

1524'ten Cavalieri'yi tanıdığı 1532 yılına kadar geçen süre Michelangelo'nun poetik çıraklığının ikinci evresi olarak tanımlanır. 21-55 numaralı şiirler bu döneme aittir ve yılda ortalama 4 şiir yazar. İlk evreye göre daha üretkendir. Bu da şiire gösterdiği ilginin ve verdiği zamanın arttığını gösterir. İlk şiirlerinde yaşamında karşılaştığı zorluklardan ve kendi ile alakalı durumlardan doğan dizeler bulunurken, bu dönemdeki birçok şiir aşk ile ilgilidir. Bu aşk belirlenebilir bir karaktere yönelir ve bu da bir kadındır. Ancak Michelangelo'nun o dönemde bir kadınla ilişkisi ya da bir kadına ilgisi olduğuna dair net bir bulgu yoktur. Bu yüzden yaşanan gerçek bir tecrübenin ürünü olmasından çok, genelde Petrarca'nın izinde ve onun ortaya koyduğu idealler doğrultusunda şiir denemeleri oldukları varsayılabilir. Temel konular aşkın verdiği zevk ve keyif, aşkın çeşitli yollarla alevlenmesi ve sevilen kişiye itiraf edilmesi ya da aşkın yarattığı acı ve ızdıraptır. Bazen bu konulardan birkaçı aynı şiirde konu edilir.[170]

Bu dönemin şiirlerinde aşk ilk kez günah ile ilişkilendirilir, ancak sanatçının fikri bu konuda kesin ve değişmez değildir. Zira yaşamının son yıllarına kadar Yeni Platoncu felsefe bağlamında ruhu yücelten bir aşkın günah olup olmadığı çelişkisini şiirlerine yansıtır. Örneğin, birçok Yeni Platoncu aşk öğesi barındıran ve 1524-1526 yılları arasında yazıldığı tahmin edilen 30 numaralı şiirde aşk sanatçıyı karanlıktan aydınlığa kavuşturur:

Sevgilimin gözlerinden fışkırıp da uçar ışık,
yanarken ışıltıları öyle coşkulu parlar ki
kapalı gözlerimden geçer yüreğimi yararak.
Bu yüzden de aşk yürür ağır aksak, topallayarak;
sırtlandığı yükünde öyle bir dengesizlik var ki,

[170] J. M. Saslow, 1991, s. 14.

karanlığımı götürüp bana getirir aydınlık.[171]

1525 tarihli bir mektubun arkasına yazdığı 32 numaralı sonede ise, aynı dönemlerde yazılmasına rağmen, yukarıda bahsedilen şiirdeki aşkın olumlu etkisinden eser yoktur. Aynı aşk bu kez sanatçıya günah ve ölümden başka bir şey getirmez:

Günahlarla yaşıyorum, hep kendime ölerekten,
yaşamım benim değil de günahlarımındır artık;
göktendir iyiliklerim, kendimdendir her fenalık,
iradem serbestti ama, ondan da yoksun kaldım ben.

Özgürlüğüm köle oldu ve tanrısal benliğimden
ancak ölümlülük kısmet bana. Ne günlere kaldık!
Izdırap için doğmuşum; şu yaşamım perişanlık![172]

1530'da yazdığı yarım kalmış 50 numaralı sonenin ilk dörtlüğü zamanın güzellik ve ün karşısındaki zaferini konu edinir. Böylece dünyevi şeylerin geçiciliği, birçok şiirinde olduğu gibi, bu şiirde de vurgulanır. Dörtlük, Petrarca'nın Aşk, İffet, Ölüm, Ün, Zaman ve Ebedilik kavramlarının sırasıyla birbirine üstün gelmesini ve "*günahtan kurtuluşa, zamandan sonsuzluğa doğru yapılan alegorik bir yolculuğu*"[173] anlattığı *I Trionfi* (Utku Şiirleri) adlı eserini çağrıştırır:

Bunca yıl geçtikten sonra ne kalacak sanki ondan,
ey Aşk, zaman yıkıma yol açarsa güzelliğinde?

[171] M. Buonarroti, 2015, s. 23.
[172] ibid, s. 24.
[173] F. Petrarca, *I Trionfi*, çev. Kemal Atakay, Everest Yayınları, İstanbul, 2014, s. 16.

Ünü kalacak. Gel gör ki ün bile durmaz yerinde,

uçup gider, solar daha hızlı senin umduğundan.[174]

Michelangelo, Petrarca'nın oluşturduğu aynı izleği takip eder. Petrarca, eserinde birbirini izleyen altı epik zafer sürecini özetler ve her biri temel bir insan idealini veya "Tanrısal İlke"nin kişileştirmesini yüceltir: "Aşk", "İffet" tarafından alt edilir. "İffet" ise "Ölüm"e boyun eğer. Ama "Ün" ölümden uzun yaşar, ancak "Zaman" "Ün"ü de siler. "Zaman"ın da üstünde "Tanrısal Sonsuzluk" vardır.[175] Michelangelo'nun bu ve diğer şiirlerinde belirtilen hiyerarşik sıralamanın izlerini bulmak mümkündür. Bu şiirde, güzellik ölümün yıkıcılığı tarafından mağlup edilir, güzellikten geriye ün kalsa da onu da zaman yok eder. Hepsinin üzerinde ise ebedilik bulunur. O da her şeyin kaynağı olan Tanrı'dır.

1532 yılında Tommaso Cavalieri'yi tanıması ve ona karşı büyük bir sevgi beslemesiyle, Michelangelo'nun şiirlerinde yeni bir dönem başlar: sanatçı artık "olgunluk dönemi" şiirlerini oluşturmaya başlar. 1532'de başlayan ve 1548'de bittiği düşünülen bu dönemde sanatçı 200'ü aşkın şiir yazar. Bu da Michelangelo'nun şiirsel açıdan en verimli dönemidir, yılda ortalama 13 şiir yazar. Bu sayıya ne daha önce ulaşmış ne de daha sonra ulaşabilecektir. Olgunluk dönemi Cavalieri, Vittoria Colonna, kim olduğu bilinmeyen *Donna bella e crudele* (zalim ve güzel kadın) ve yakın arkadaşı Luigi del Riccio'nun yeğeni Francesco de' Bracci'nin ölümü üzerine yazılan şiirleri içerir. [176]

---

[174] M. Buonarroti, 2015, s. 29.
[175] J. M. Saslow, 1991, s. 25
[176] C. Ryan, 1998, s. 10-11.

Cavalieri için yazılanlar en fazla tartışılan, yanlış anlaşılan ve yanlış yorumlamalara neden olan şiirlerdir. Şiirleri anlayabilmek ve doğru yorumlayabilmek için Yeni Platoncu felsefenin aşk kavramını bilmek gerekir.[177] Michelangelo'da, Platon'da olduğu gibi, "Güzellik", bizim ölümlü duyularımıza ilahi fikrin görünüşüdür. Tanrı'nın ete kemiğe bürünen en büyük eseri "insan biçimi"dir. Sevilen bir insanda güzelliğe duyulan aşk, tensel bir aşk ya da basit bir arzu değil, insandaki o ilahi özün bilinmesidir. Böyle bir aşk ruhu yüceltir, aşığı Tanrı'ya daha fazla yaklaştırır ve cismani dünyayı aşarak ebedi olana kavuşma isteğini arttırır, orada "Güzellik" beden engelinden sıyrılmıştır artık.[178] Savunduğu bu düşünceyi en iyi açıklayan 1535-1541 yılları arasında yazdığı tahmin edilen 105 numaralı sonedir:

Hiçbir ölümlü nesneyi artık gözüm görmez oldu,
senin güzel gözlerinle ben huzura kavuştum da,
her kötülükten nefret eden bir ruh vardı onlarda,
benim ruhum onunla aşka ilham kaynağı buldu.

Benimle eş değerde doğmasaydı Tanrı'nın ruhu,
hiçbir şeye can atmazdım ki dış güzellikten başka;
o hoş görünür ya göze, ama bu bir aldatmaca
asıl güzellik gider dışa, evrenselliğe doğru.

Erdemli yaşayanlara ölümlü can – dediğim bu –
yatıştırmaz arzuları, sonsuzluk da aramayız
zaman içinde, değişim olur bedendeki ette.

[177] M. Marongiu, 2014, s. 18.
[178] J. A. Symonds, 1897, s. 349.

Gem vurulmamış arzular, aşk değil sadece duyu,

ruhu öldürür, can dostu yapar bizleri aşkımız

dünyada, ama dahası, ölümden sonra cennette.[179]

Cavalieri, Michelangelo için, Tanrı'ya yaklaşma ya da ulaşma çabasında bir aracı ve yoldaştır, sadece. Daha sonraki yıllarda yakınlık duyduğu Vittoria Colonna da aynı görevi üstlenecektir. Ancak aralarındaki fark, Cavalieri için yazılan şiirlerde Yeni Platoncu güzellik anlayışı daha baskınken, Colonna için yazılan şiirlerde doğrudan Tanrı'ya yönelme eğilimi ve dini duygular ağırlık kazanmıştır.

[179] M. Buonarroti, 2015, s. 49.

II.e. Papa III. Paolo Dönemi ve *Son Yargı* Freski

Michelangelo, çizimlerini hazırladığı *Son Yargı* freskine başlayamadan, 25 Eylül 1534'te Papa Clemente hayata gözlerini yumar. 13 Ekim 1534'te, III. Paolo adıyla, Alessandro Farnese Papa seçildikten sonra, uzun zamandır Michelangelo ile çalışmak için beklediği fırsatı sonunda elde eder. Her ne kadar sanatçı, II. Giulio'nun mezarı üzerine çalışması gerektiğini bildirse de, Papa Paolo, VII. Clemente tarafından yaptırılmak istenen *Son Yargı* freskinin yapımına devam etmesini ister ve Michelangelo'yu Papalığın başressamı, heykeltıraşı ve mimarı olarak atar.[180] Ayrıca Della Rovere varisleriyle anlaşarak, fresk ile uğraştığı süre içerisinde başka herhangi bir işle uğraşmayacağını bildiren 17 Kasım 1536 tarihli bir Papalık bildirisi yayımlar.[181]

Papa, büyük bir kısmı tamamlanan freski görmek için şapele gittiğinde, yanında bulunan tören sorumlusu Biagio da Cesena, öyle kutsal bir mekanda ahlaka aykırı çıplak figürlerin bulunmasını ağır bir dille eleştirir. Michelangelo, haksız bulduğu Biagio'nun eleştirilerine cevap olarak, Biagio'yu freskte Minos olarak resmeder.[182] Sanatçı, Biagio'nun dışında, sevdiği ya da nefret ettiği birçok tanıdık yüze *Son Yargı*'da yer verir: Dante, Savonarola, II. Giulio, VII. Clemente, III. Paolo, Meryem olarak resmedilen Vittoria Colonna, hatta şair Aretino olarak çizdiği San Bartolomeo'nun elinden sarkan deride beliren kendi yüzüdür.

Michelangelo, mahşerin dramını görkemli bir devinim ve canlılıkla anlattığı devasa freski 1541 yılında bitirir ve eser Noel günü halka açılır. Bu eserin özellikle cehennem ile ilgili olan bölümlerinde Dante'nin *İlahi Komedya* adlı eserinin muazzam

[180] B. Barnes, 2017, s. 129.
[181] R. Duppa, 1806, s. 109.
[182] C. Clement, 1892, s. 65.

etkisi açıkça görülmektedir.[183] *Son Yargı* freski, bazıları tarafından çok beğenilirken, bazı kesimler tarafından Vatikan gibi kutsal bir yerde çıplak figürler ve müstehcen sahneler içerdiğinden oldukça sert bir şekilde eleştirilir. Yıllar sonra, 1564 yılında, Papa IV. Pio çıplak figürlerin müstehcen yerlerinin boyayla giydirilerek sansürlenmesi emrini verecektir. Bu işte görevlendirilen ve Michelangelo'nun arkadaşlarından biri olan Daniele da Volterra, tarihe "pantaloncu" olarak adını yazdırır.[184] Fakat fresk sansürlenmeden önce, Michelangelo'nun öğrencilerinden biri olan Marcello Venusti, freski kopya etmiştir. Bu kopya halen Napoli'deki Capodimonte müzesinde bulunmaktadır.[185]

Sistina Şapeli'nde *Son Yargı* freski ile uğraşmakta olduğu yıllarda, yaşamında büyük bir öneme sahip başka bir figür olan Vittoria Colonna'yı tanır, Michelangelo. Michelangelo'nun Colonna ile arkadaşlığı ve ona duyduğu büyük hayranlık giderek şairlik damarını harekete geçiren bir sevgiye dönüşür. Colonna için birçok şiir yazar ve *Çarmıha Gerilmiş İsa*, *Pietà* gibi İsa'nın yaşamını konu alan çizimler yapar. Hayatı boyunca çoğunlukla yalnız kalmayı tercih eden Michelangelo'nun iç dünyasını açtığı ve derin bir sevgi bağıyla bağlandığı nadir kişilerden biridir, Vittoria Colonna.[186]

Ferrara Markisi Ferdinando Francesco d'Avalos'tan dul kalan Colonna şairdir, oldukça dindardır ve bilgi birikimi geniş, entelektüel bir kadındır. Bernardino Ochino, Pietro Carnesecchi gibi dönemin Protestanlığa yakın ünlü dini figürleri ile arkadaşlıklarının yanı sıra Kardinal Gasparo Contarini, Jacopo Sadoleto ve Reginald Pole ile birlikte Kilise'nin ruhani bir yenilenmeye ihtiyacı olduğunu savunan *Spirituali*

---

[183] B. Barnes, "Metaphorical Painting: Michelangelo, Dante and The Last Judgment, *The Art Bulletin*, Vol. 77, No. 1 (Mar., 1995), s. 64-81.
[184] J. A. Symonds, *The Life of Michelangelo Buonarroti Vol. II,* John C. Nimmo, London, 1893, s. 57-58.
[185] ibid, s. 274.
[186] R. Rolland, 1921, s. 82.

adlı Katolik reform hareketinin destekçisidir, Colonna. Bu dini hareketin temsilcileri Tanrı'nın, insanlığı kurtarmak için İsa'yı kurban ettiği ve verilen bu "hediye" sayesinde, nüvesini Luther'in fikirlerinin oluşturduğu, insanın sadece bireysel inancı ile kurtuluşa ulaşabileceği fikrini savunurlar. Sanatçı, Colonna'nın ve çevresinin yenilikçi fikirlerinde gençliğinde dinlediği ve derinden etkilendiği Savonarola'nın vaazlarının yankılarını bulur. İlk şiirlerinde Papa ve Kilise'yi sert bir dil ile eleştiren dizeler varken, bu dönemki şiirlerinde Protestanlığı ve Reform'u öven ya da Kilise'yi eleştiren dizeler bulunmaz. Sanatçının Reform hakkında ne düşündüğü belirsizdir, ancak sonraki şiirlerinde Colonna'nın ve fikirlerinin kişisel ve edebi etkisi açıktır. Colonna'ya yazdığı 160 numaralı şiirde, kendisini "ölümden yaşama geri döndüren" olarak tanımlar. *Son Yargı*'yı yaparken, freskin merkezinde bulunan İsa'nın hemen yanında duran Meryem'e Colonna'nın yüzünü vermesi ona duyduğu sevgi ve verdiği değerin bir kanıtıdır adeta.[187]

1545-46 yıllarında yine Colonna'ya yazdığı 235 numaralı sonesinde Colonna'nın sanatçının üzerinde ne kadar etkili olduğu ve onda nasıl bir değişim yarattığı okunabilir:

Bir kadının içinde bir erkek ya da bir tanrı
konuşur onun ağzıyla, ben de
onu dinledim de,
hiç kendim olmayacağım artık, oldum o kadar apayrı.
Şuna inanıyorum ben,
o kadın benliğimi aldı da benden,
kendimin dışındayım ya, acıyorum kendime;

[187] B. Nardini, 2011, s. 128-132.

onun güzel yüzü beni yöneltti de

aşaraktan beyhude arzuları

ölümü görüyorum başka her güzelde.

Ey ruhları ateşten ve sudan geçiren kadın,

bana mutlu günleri yaşattın,

yalvarırım, sakın beni eski benliğime döndürme.[188]

Nasıl Beatrice Cennet'te Dante'ye rehberlik ettiyse, Michelangelo da Colonna'nın Cennet'e ve kurtuluşa giden yolda ona rehberlik ettiğini hisseder.

Michelangelo, Colonna'ya doğrudan gönderdiği ya da onu açıkça ima eden birçok övgü dolu şiire eş zamanlı olarak, güzel ancak acısını dindirmeyen ve aşkına karşılık vermeyen, bu yüzden de acımasız olarak nitelendirdiği bir başka kadına da şiirler yazar. Birçok Michelangelo araştırmacısı, yaptıkları incelemelerde Colonna'ya benzemeyen bu kadının kim olduğuna ya da varlığına dair ne biyografilerde ne de mektuplarında bilgi bulamamıştır. Bu yüzden *donna bella e crudele*, diğer bir deyişle "zalim ve güzel kadın"a şiirler, ayrı bir şiir grubu olarak ele alınır.[189]

Michelangelo'nun yaşadığı manevi değişim ve Colonna ile farklılaşan Tanrı'ya ulaşma perspektifi göz önüne alındığında bu kadın, İtalyanca'da dişi bir sözcük olan *filosofia neoplatonica* (Yeni Platoncu felsefe) olabilir. Çünkü sanatçı yıllarca Tanrı'ya yakınlaşmak ve ulaşmak için savunduğu düşünce hakkında şüphe duymaya başlar ve Colonna'nın ona sunduğu yeni anlayış karşısında bir ikileme düşer. Son yıllarda yazdığı

[188] M. Buonarroti, 2015, s. 129.
[189] G. Cambon, 1985, s. 71.

şiirler de bu kırılmayı ve şüpheyi doğrular niteliktedir. Şiirlerinde sık sık kendini sorgulayan Michelangelo, 169 numaralı şiirde hatayı kendinde bulur:

Ben o kadının aşkıyla yanıp tutuşurken bile
o dalga geçiyor benimle;
sevecen görünse de zalim, taştandır kalbi.
Aşkım, sana çoktan söylediğim gibi,
hayır gelmez, bu bir hile.
Birinden bir şey beklersen yiter gider elindeki.
O şimdi benim ölmemi isterse,
kabahat de bende, hasar da, kadına çok güvendim;
aşırı bel bağladım ya, demek suçlu olan bendim.[190]

Michelangelo bir yandan yukarıda bahsedilen derin manevi değişimleri yaşarken, diğer yandan da Papa tarafından 1538 yılında Campidoglio Meydanı'nın düzenlemesini yapmakla görevlendirilir.[191] Aynı yıl sanatçı, Lorenzino de' Medici tarafından despot Floransa dükü Alessandro'nun öldürülmesi anısına Cumhuriyetçi Donato Giannotti'nin Kardinal Niccolò Ridolfi için ısmarladığı Brutus büstünü yapar.[192]

Michelangelo, artık onun için bir kabusa dönüşen Papa Giulio'nun mezarı üzerine çalışmayı planlar. 1542 yılında, Papa, Michelangelo'nun rehberliğinde ve başka sanatçıların yardımlarıyla mezarın bitirilmesi için beşinci kez II. Giulio'nun varisleriyle

[190] M. Buonarroti, 2015, s. 73.
[191] A. Gotti, 1876, s. 328.
[192] B. Barnes, 2017, s. 184.

anlaşır. Michelangelo'nun yaptığı *Musa*, *Rachele* ve *Lia* heykelleri ile proje 40 yıl önce tasarlandığından oldukça farklı bir şekilde 1545 yılında nihayet tamamlanır.[193]

Papa, Michelangelo'yu uzun yıllar boyunca bitiremediği ve bir trajedi haline gelen mezar işinden kurtarmasının ardından, sanatçıya kendi adını taşıyan Paolina Şapeli'ni fresklerle süsleme işini verir. Burada iki fresk yapar: 1542-1545 yılları arasında *Aziz Paolo'nun Hristiyanlığı Kabul Edişi* ve 1545-1550 yılları arasında *Aziz Pietro'nun Çarmıha Gerilmesi*. Bu freskler, yaşamının son yıllarında yaşadığı derin karamsarlık ve yoğun dindarlığının birer ifadesidir. Yaptığı son fresklerdir ve sanatçı bir daha fırçalarını hiç eline almayacaktır.[194]

Paolina Şapeli'nde freskleri yapmaya başladığı 1542 yılında *fuorusciti*, diğer bir deyişle Floransalı politik sürgünlerden yakın arkadaşları Luigi del Riccio ve Donato Giannotti'ye birçok şiirini gözden geçirilmesi için gönderir, Michelangelo. Seçilen ve düzeltilen şiirlerden bir seçki yayımlanması planlanır.[195] 1544 yılında Roma'da bulunan Floransalı sürgünler tarafından oldukça sevilen, kendisinin de oldukça düşkün olduğu yeğeni Francesco de' Bracci'nin 15 yaşında beklenmedik şekilde hayatını kaybetmesiyle, Riccio Michelangelo'dan yeğeninin anıt mezarını tasarlamasını ve onun anısına 15 dörtlük yazmasını ister. Sanatçı Riccio'nun bu isteğine, hepsi aynı yıl olmak üzere 48 dörtlük, bir sone ve bir madrigalden oluşan tek kapsamlı ve birleşik şiir grubunu oluşturarak cevap verir (179-228 numaralı şiirler). Şiirlerin çokluğu ve matem konusunun kısıtlılığı nedeniyle tekrarlar bulunsa da, dizelerinde Yeni Platonculuğun izlerinin, güzellik vurgusunun görülmesi ve sanatçının ölüme bakış açısını yansıtmaları

[193] W. W. Lace, 1993, s. 86.
[194] M. L. Rizzatti, 1967, s. 68-69.
[195] G. Costa, "Michelangelo e la stampa: la mancata pubblicazione delle Rime", *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano* Vol. 60 (2007), 3: 211-244, s. 214.

bakımından önem taşırlar.[196] 196 numaralı şiirindeki gibi, sanatçının dizelerinde ölüm matemle karşılanmaz, aksine tekrar gerçek yuvasına dönen ruh için sevinç duyulur:

Talihim var, kendimi ölmüş gördüm ya, yeter:

fazla yaşatılmadım, cennetten armağan bu;

dünyada daha güzel hiçbir armağan yoktu,

çünkü benim için her şey ölümden beter.[197]

[196] G. Cambon, 1985, s. 66-67.
[197] M. Buonarroti, 2015, s. 93.

II.f. Michelangelo'nun Son Yılları

1544 ve 1546 yıllarında ağır bir şekilde hastalanan sanatçı, yakın arkadaşı ve başka bir Floransalı sürgün olan Roberto Strozzi'nin evinde istirahat eder ve tedavi görür. Bu iyiliğinin karşılığında Strozzi'ye II. Giulio'nun mezarı için yaptığı iki *Esir* heykelini hediye eder.[198] 1546 yılı itibariyle artık yaşlılığını daha fazla hissettiğinden, fiziksel açıdan daha yorucu olan resim ve heykel yerine mimari projelerde görev almayı tercih eder. Aynı yıl Antonio da Sangallo'nun ölümüyle Papa, yapımları devam etmekte olan Palazzo Farnese ve San Pietro Bazilikası'nın şantiyelerinin başına başmimar ve yönetici olarak Michelangelo'yu getirir. Ancak rekabetçi bir meslekte bulunduğunu ve karşılaşabileceği zorlukları bildiğinden San Pietro Bazilikası'nda görev almayı iki şartla kabul eder: birincisi, kimsenin işine karışmaması için tam yetki verilmesi; ikincisi ise, bu görevi sadece ruhunun kurtuluşu için kabul etmesi ve karşılığında hiçbir ücret ödenmemesi. San Pietro Bazilikası'nda Bramante'nin projesini temel alan bir tasarım yapar, ardıllarının yaptığı eklemeleri yıktırarak ilk projeye uygun bir şekilde çalışmaların ilerlemesine özen gösterir. Ölen Sangallo'nun yandaşları, Michelangelo'dan pek hoşlanmayan çalışanlar ve bu projeden daha fazla para kazanmayı hedefleyen bazı sanatçılar birçok kez görevinden alınması için uğraşsalar da başarılı olamazlar.[199]

1546 sonrası, acı kayıplar yaşadığı yıllardır ve Michelangelo daha çok yalnızlığa gömülür. Sanatçının şiirlerinden yaklaşık 105 tanesini seçip bir şiir derlemesi yayımlamak isteyen yakın arkadaşı Luigi del Riccio 1546'da hayatını kaybeder ve

[198] B. Sanminiatelli, 1965, s. 180.
[199] G. Vasari, 2013, s. 326-327.

ölümüyle de şiirlerin yayımlanması işi gerçekleşemez. 1547'de Vittoria Colonna ölür.[200] Ertesi yıl, 9 Ocak 1548'de kardeşi Giovansimone'yi kaybeder.[201] Bu yıllarda ölümü daha yoğun ve acı bir şekilde hisseden Michelangelo'nun şiirlerinde de önemli bir geçiş olur. En üretken olduğu dönemden, şiir sayısının azaldığı, hüznün hakim olduğu son evreye geçer. Ölüm düşüncesi ve varoluşun kırılganlığı duygusu yoğunlaşır. 1548-1560 yılları arasındaki bu son dönemde, yılda ortalama iki şiir olmak üzere, 23 şiir yazar. Hemen hemen tüm şiirlerde aynı konular işlenir: eli kulağındaki ölüm, geçmiş zevklerden ve başarılardan vazgeçme, işlenen günahlar, İsa'nın dayandığı işkenceler ve acılar aracılığıyla kurtuluş umudu.[202] Son yıllarında yaşadığı pişmanlığı ve ruhunun kurtulması umuduyla ihtiyaç duyduğu yardım için Tanrı'ya yakarışını dizelere aktardığı 288 numaralı şiir yaşlılık döneminin eserlerine iyi bir örnektir:

Dünyanın boş masalları çaldı benden
Tanrı'yı hayal etmem için verilen zamanı,
yalnızca güzelliklerini görememekle kalmadım,
gittikçe daha çok günaha battım.

Başkalarını bilgeliğe götüren, beni etti kör ve ahmak,
üstelik geciktirdi tanımamı hatamı;
Umudum azalıyor, yine de büyüyor
kendi aşkımdan beni kurtarman arzusu.

Tanrım, yarıya indir cennete giden yolu,
çünkü muhtacım senin yardımına,

[200] A. Forcellino, 2010, s. 401.
[201] A. Gotti, 1876, s. 331.
[202] J. M. Saslow, 1991, s. 21.

çıkmak için o sarp yokuşu.

Nefret ettir beni dünyanın hazinelerinden,

itibar ettiğim ve kutsal saydığım tüm o güzelliklerden,

ölmeden önce, ebedi yaşamı elde edebilirim böylece.[203]

Bu şiir, Michelangelo'nun yaşamının son yıllarında var olan duygularının ve düşüncelerinin net bir dışavurumudur. Dünyevi şeylere önem vererek işlediğini düşündüğü günahlardan duyduğu pişmanlık öne çıkar, hatta bu dönemin diğer şiirlerinde çok sevdiği ve ömrünü verdiği mesleğinin bile artık ona huzur vermediğini dile getirir. Aradığı ve umduğu tek şey Tanrı'ya kavuşmak ve kurtuluşa erebilmektir. Ruhunun kurtuluşa ermesi ve ebedi hayata kavuşabilmek için Tanrı'dan yardım ve bağışlanmayı diler.

1547'de Benedetto Varchi'nin Floransa'da Michelangelo'nun ünlü 151 numaralı şiiri üzerine yaptığı konuşmalar sanatçının şiirlerinin daha geniş çevrelerce bilinmesine katkıda bulunur ve bu konuşmalar 1550 yılında *Due lezzioni* adıyla basılır.[204]

Yukarıda 253 numaralı şiirde belirttiği gibi, heykeltıraşlık artık huzur vermese de 1550 yılında, *Pietà Bandini* adıyla bilinen *Pietà dell'Opera del Duomo*'ya başlar, ancak daha sonra bir kızgınlık anında heykelin bazı kısımlarını parçalayarak ona zarar verir. Tiberio Calcagni, heykeli eksik parçaları ekleyerek ve bitirilmemiş haldeki Meryem figürünü yaparak tamamlar. *Pietà Rondanini*, ölümünün son günlerine kadar

[203] M. Buonarroti, 1960, s. 135-136.
[204] *The Cambridge History of Italian Literature*, ed. Peter Brand ve Lino Pertile, Cambridge University Press, Cambridge, 2008, s. 221.

üzerinde çalıştığı fakat bitiremediği bir başka heykeldir.[205] Heykel halihazırda bitirilmemiş eserlerinden biri olarak Milano'da Castello Sforzesco'da bulunmaktadır.

1550 yılında Giorgio Vasari, Rönesans'ın birçok ünlü sanatçısının yer aldığı *Sanatçıların Hayat Hikayeleri* adlı kitabını basar. Halen yaşamakta olup bir kitapta biyografisi yer alan ilk sanatçı Michelangelo olur. Vasari'nin övgü dolu sözlerine rağmen hoşuna gitmeyen ve doğru bulmadığı kısımlar olduğundan, öğrencisi Ascanio Condivi'ye olayları kendi açısından anlattığı yeni bir biyografi yazdırır.[206] Bunun üzerine Vasari, 1568 yılında yenilenen haliyle kitabının ikinci bir basımını yapar. Bu ikinci basımda, ayrıca, kendisine teşekkür etmek için Michelangelo'nun bir sone gönderdiğini de kaydeder:

Şimdiye dek kalemle ve paletle
sanatını yüce doğanın kusursuz örneği yaptın,
yok hayır, asıl ödülü doğadan kazandın,
onun yarattığını göze daha güzel görünür kıldın.

Şimdi o mahir elin yeni bir çaba içine girdi,
kalem ve mürekkeple daha değerlisini bitirdi,
eskiden sende olmayan, hala doğanın elindeki
hayat verme kudreti, artık sana da geldi.

Her çağda insanlar güzel ve usta işçilikte
doğayla aşık atsalar da, kaçınılmaz sona erince

[205] J.A. Symonds, 1893, s. 202-203.
[206] A. Forcellino, 2010, s. 397.

adları yıllarla, çaresiz boyun eğdiler bu duruma.

Sense, yaktın tekrar ölen hatıraları.

Zamana ve doğaya rağmen

hem onlar hem kendin için

sonsuz bir şöhreti koydun ortaya.[207]

1555 yılında kardeşi Gismondo ve uzun yıllardır hizmetinde bulunan Urbino hayata gözlerini yumarlar.

Son yıllarında, III. Giulio, IV. Paolo ve IV. Pio gibi farklı papaların himayesinde, kendini adadığı en temel şey San Pietro Bazilikası'nın yapımı olur. Bu projeyi bitirilmese bile artık geri döndürülemez bir şekilde bırakmak ister sanatçı. Cosimo ısrarla Floransa'ya davet etse de, Michelangelo San Pietro'da devam eden görevini öne sürerek birçok kez bu teklifi reddeder.[208] 1560 yılında Papa IV. Pio'nun isteğiyle Porta Pia, 1561 yılında ise Santa Maria degli Angeli Kilisesi'nin restorasyon çalışmaları için tasarımlar yapar.[209]

Vasari'nin önerisiyle Cosimo I de' Medici'nin 1563 yılında kurduğu Accademia e Campagnia dell'Arte del Disegno'ya oybirliğiyle Cosimo'dan sonra ikinci başkan olarak seçilir.[210]

Papa IV. Pio'nun önderliğinde toplanan Trento Konsili'nin *Son Yargı*'daki müstehcen sahnelerin sansürlenmesine karar verdikten kısa bir süre sonra, 18 Şubat

[207] G. Vasari, 2013, s. 333.
[208] A. Forcellino, 2010, s. 407.
[209] C. Holroyd, *Michael Angelo Buonarroti*, Duckworth and Co., London, 1903, s. 271.
[210] A. Gotti, 1876, s. 352.

1564'te, yaklaşık 89 yaşında, Macel de Corvi'de bulunan evinde hayata gözlerini yumar. Öldüğünde, çok sevdiği dostu Tommaso de' Cavalieri ve Daniele da Volterra'nın da aralarında olduğu yakın çevresi yanındadır.[211]

Ölmeden önce sanatçı, yaptığı tüm çizimlerini yakmıştır. Yarım kalan projeleri için hiçbir rehber kalmamakla birlikte, muhtemelen aynı kağıtların üzerine yazılmış bazı şiirleri de çizimlerle birlikte hiç okunamadan yok olmuştur.

Yeğeni Leonardo, Floransa dükü I. Cosimo'nun ısrarıyla ve amcasının yaşarken birçok kez dile getirmesi üzerine naaşını, Santi Apostoli Kilisesi'nde düzenlenen törenden sonra, Papa'nın izni olmadan, gizlice Roma'dan kaçırarak Floransa'ya götürür. Cosimo, yaşarken sanatçıyı Floransa'ya getirmeyi başaramasa da, sonunda ölü bedeni Roma'dan gelmektedir. Sanatçının tabutu, büyük bir kalabalıkla birlikte Santa Croce Kilisesi'ne taşınır.[212] 14 Temmuz'da görkemli bir cenaze töreni düzenlenir, bu törende yaklaşık iki saat süren bir anma konuşması yapan Benedetto Varchi, Michelangelo'nun resim, heykel ve mimarideki başarılarının yanı sıra şiir alanındaki olağanüstü başarılarını da över. Tören için yapılan çizimlerden birinde Michelangelo, Apollo tarafından taç giydirilirken çizilmiştir. Apollo, görsel sanatların değil, edebiyatın ve şiir sanatının tanrısı olduğundan, bu resim aslında Michelangelo'nun şiirsel yönüne bir övgüdür.[213]

[211] B. Sanminiatelli, 1965, s. 190.
[212] W. W. Lace, 1993, s. 97.
[213] J. M. Saslow, 1991, s. 22.

III. BÖLÜM

MİCHELANGELO VE YENİ PLATONCULUK

Çağdaşı ve öğrencisi Ascanio Condivi, Michelangelo'nun biyografisinde, "*Michelangelo'dan sık sık Aşk üzerine söylevlerini ve düşüncelerini dinledim, daha sonra öğrendim ki Aşk hakkında bana anlattıkları Platon'un yazdıklarından başka bir şey değil*"[214] diye belirtir. Bir diğer çağdaşı olan şair Francesco Berni ise, sanatçıdan ve şiirlerinden övgüyle bahsettiği bir şiirinde şöyle yazar:

Gördüm kendisinin birkaç şiirini,
cahilimdir; yine de söyleyeyim
Platon'da okumuştum hepsini.[215]

Hem Platon'un eserlerini okuyabilecek kadar Yunanca ve Latince bilmemesi hem de idelerin taklitlerinin taklitlerini yaptıklarını ve insanları hakikatten uzaklaştırdıklarını düşündüğü sanatçıların ideal devletinde yeri olmadığını öne süren Platon'un felsefesine[216] ve fikirlerine bağlılığı, en büyük sanatçılardan biri olarak görülen Michelangelo için bir çelişki gibi görünse de, aslında öyle değildir. Sanatçı, yaşadığı dönemin ve çevrenin etkisiyle doğrudan ya da dolaylı yollarla Platon'u, felsefesini ve özellikle de Rönesans'ta tekrar yorumlanmış haliyle Yeni Platonculuğu tanımakla kalmayıp, yaşamının hemen her alanında bu felsefenin temel ilkelerini ön planda tutmuş ve uygulamaya çalışmıştır.

Ancak Michelangelo'da Platon felsefesi ve Yeni Platonculuğa ait unsurları ayırt etmek ve anlamlandırabilmek için Platon felsefesinin ve onun bir yorumu olan Yeni Platonculuğun yüzyıllar içerisindeki evriminin, İtalya ve İtalyan edebiyatına etkisinin ve Rönesans'taki önemli rolünün genel bir çerçevesini çizmek zorunludur.

---

[214] A. Condivi, 1823, s. 80.
[215] B. Nardini, 2011, s. 153.
[216] I. Murdoch, *Ateş ve Güneş, Platon Sanatçıları Niçin Dışladı?*, çev. Serdar Rıfat Kırkoğlu, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2008, s. 14.

III.a. Eskiçağ'dan Rönesans'a Platon Felsefesi

Ünlü Yunan filozofu ve Sokrates'in öğrencisi Platon yaşamı boyunca hakikati arar. Ona göre hakikat değişken, görece, ölümlü ve duyularla algılanan bu dünyada bulunamaz. Bu nedenle her şeyin başlangıcı olan mükemmel, ezeli-ebedi ve eksiksiz, duyuların ötesinde sadece düşünceyle kavranılabilir başka bir dünyanın varlığını öne sürer. Duyusal dünyadaki her bir nesnenin eksiksiz ve mükemmel hali idealar evrenindedir. Her şeyin kaynağı olan bu evren mutlak gerçektir.[217] Duyusal evrendeki nesneler ise her ne kadar ideal özlerine benzeseler de onlar kadar mükemmel olmadıklarından, kusurlu ve madde ile birleştiklerinden ölümlü bir yok olma durumundan öteye geçemezler. Platon bu iki evreni, *Devlet* kitabının yedinci bölümünde bulunan ünlü mağara alegorisi ile açıklar:

> "*Önünde ışığa açılan bir giriş olsun bu mağaranın. İçinde de ışığa sırtlarını çevirmiş yerde oturan, zincire vuruldukları için hiçbir yere kıpırdayamayan, başlarını bile oynatamayan tutuklu insanlar. Bu insanların arkasında yüksekçe bir yerde bir ateş yanıyor olsun. Bu ateş ile sırtı dönük insanlar arasında da boylu boyunca alçak bir duvar ve bu duvarın arkasında da başka insanlar bulunsun ve bunlar ellerinde tahtalardan, taşlardan oyulmuş kuklalar tutuyor olsun. Mağaranın içindekiler sırtları dönük olduğundan bu insanları göremezler, sadece yanan ateşin ışığı sayesinde karşılarındaki duvara vuran gölgelerini ya da yansılarını görebilirler. Bu yüzden onlar ancak o duvardaki yansılara adlar verip gerçek nesneleri bu adlarla tanıdıklarını*

[217] B. Moran, 2008, s. 20-21.

sanırlar. Bu arada kulaklarına çarpan seslerin de bu gölgelerden geldiğini zannederler. İçlerinden biri zincirleri çözülüp mağara dışına çıkarılsa, gün ışığı gözlerini adeta kör edercesine kamaştıracak ve hemen mağaranın içine dönmek isteyecektir. Çünkü eski gördükleri onun için hala esas gerçeklerdir. Dışarıdaki nesneleri görmesi için bir süre orada kalması ve gözlerini ışığa alıştırması gerekecektir. Gözleri ışığa alıştıktan sonra bile her şeyi bir anda göremeyecektir. Önce yine insanların ve şeylerin suda yansılarını, yani gölgelerini görecektir, sonra nesnelerin kendilerini görecektir ve yüzünü göğe doğru kaldırdığında da yıldızları, Ay'ı ve Güneş'i görecektir."[218]

İnsanın, çevresinde duyularıyla algıladığı aldatıcı ve madde halinde bulunan nesneler, tam ve eksiksiz olan idealların birer gölgesinden başka bir şey değildir. Diğer bir deyişle, sadece kesin ve nesnel gerçekliğin öznel kopyasıdırlar. O halde biricik bilgiye ve hakikate ulaşmak için idealar evrenine yükselmek ve ideaları bilmek gereklidir, Platon'a göre.

Her şeyin mükemmel ve eksiksiz halinin bulunduğu bu idealar evreninin doruğunda "İyi" ideası bulunur. Platon, "İyi"nin tüm idealların ideası olduğunu varsayar. Mağara alegorisindeki Güneş, işte bu idea ile özdeşleşir. "İyi" ideası aynı zamanda "Güzel" ideasıdır da, çünkü mükemmel olan hem "güzel" hem de "iyi" olmak zorundadır ve idealların ideası olarak her ideanın içinde bulunur.[219]

[218] Ç. Dürüşken, *Antikçağ Felsefesi*, Alfa Yayınları, İstanbul, 2016, s. 184-185.
[219] ibid, s. 189.

Duyusal dünyanın ve içinde bulunan her şeyin kusurlu, eksik ve bir sonu olmasının nedeni, madde ile karışmış olmasındandır. Yani, diğer bir deyişle, madde kötüdür. Bu yüzden Platon, duyusal dünyayı insanın zindanı olarak tanımlar. İnsanın nihai amacı ise bu zindandan kurtulmak ve asıl yurdu olan idealar alemine yükselmek olmalıdır. Peki ama nasıl? Bunun cevabı, Platon için, insan ruhunda ve ruhun ölümsüzlüğünde saklıdır.[220]

İnsan ruhu, bedenden önce de vardır, sonra da olacaktır ve bir beden ile biçim kazanıp maddeye hapsolmadan önce idealar aleminde bulunur. O halde ruh bir taraftan idealar alemine aitken, diğer taraftan da duyusal aleme bağlıdır. Platon'un bu iki dünyası arasında orta bir yerde bulunur ruh ve her iki dünyada da bulunabilen yegane varlık olarak ayrıcalıklıdır. Platon, ruhun bu durumunu daha anlaşılır kılabilmek için *Phaidros* adlı eserinde Sokrates'in ağzından ruhu atlı bir arabaya benzettiği bir metafor yaratır:

> "*Ruh, iki kanatlı atla çekilen bir arabaya benzetilir. Atlı araba kanatlarıyla göklerin üstünde bir bölgede her şeyi temaşa etmek üzere idealar alemine yol almaktadır. Ama öyle bir an gelir ki, iki atın hızını dizginlemek mümkün olmaz ve araba devrilir, atlar kanatlarını kaybeder ve ruh da aşağıya düşüp bir bedende biçimlenir. Ruh, ideaları bir anlığına bile görebilmişse, bu beden insanın bedeni olabilir ancak, bir hayvanın bedeni değil. Buna uygun olarak, yani ruhun ideaları az çok temaşa edebilme*

[220] E. V. Aster, *İlkçağ ve Ortaçağ Felsefe Tarihi*, çev. Vural Okur, İm Yayınları, İstanbul, 2005, s. 209.

imkanına göre ruhlar arasında kendiliğinden bir hiyerarşi oluşur."[221]

Öyleyse idealların bilgisi ve hakikat aslında ruhta içkindir. Ancak kanatlarını yitirip duyusal dünyaya düşerek madde ile bir olduğunda, tıpkı Yunan mitolojisindeki Lethe nehrinin sularından içmişçesine, hakikate ilişkin her şeyi unutur. Platon için "*beden, ruhun mezarıdır*"[222] ya da onu bu dünyaya bağlayan zincirlerdir. Her ne kadar bir bedene girince idealara ilişkin bilgi unutulmuşsa da, duyusal dünyadaki doğumdan itibaren ruhta bu kavramlar mevcuttur ve sadece hatırlanmaları gerekmektedir. Bir bedene sahip olarak kusurlu ve sonlu bir yaşam sürdüren insan, mükemmelliğe ve idealar alemine tekrar kavuşmak istiyorsa, duyusal dünyada tek tek nesnelerdeki "iyi" ve "güzeli" bulmalı ve unuttuğu idealları tekrar hatırlamalıdır.[223] Böylelikle kaybettiği kanatlar tekrar gelişmeye başlar ve idealar alemine doğru tekrar yükselebilir.[224] Bu da sadece düşünce ile mümkündür.

İnsan, ilk olarak, çevresinde güzellik ve iyilik bulunan şeyleri keşfetmeli ve ruhunun derinliklerinde bunların kaynağını ve özünü bulmaya çalışmalıdır. İdealların gölgesi olan somut nesneler gerçek idealları hatırlatmakta ruha yardımcı olurlar, Platon'a göre. Platon, *Şölen* adlı kitabında hocası Sokrates ile Diotima'nın diyaloğunda yüce sırlara ermenin yolunun öncelikle duyusal dünyanın nesnelerinden başladığını vurgular:

"Bu dünyanın güzelliklerinden başlayacaksın, hiç durmadan basamak basamak yüce güzelliğe yükseleceksin, bir güzel bedenden ikisine, ikisinden bütün güzel bedenlere, sonra güzel

[221] Ç. Dürüşken, 2016, s. 188.
[222] Platon, *Şölen*, çev. Cüneyt Çetinkaya, Bordo Siyah Yayınları, İstanbul, 2010, s. 31.
[223] I. Murdoch, 2008, s. 12.
[224] E. V. Aster, 2005, s. 221-222.

bedenlerden güzel işlere, güzel işlerden güzel bilgilere, güzel bilgilerden de sonunda bir tek bilgiye varacaksın: Bu bilgi de o tek başına var olan salt güzelliğe varmaktan, asıl güzelin özünü tanımaktan başka bir şey değildir."[225]

Yunan mitolojisindeki Aşk Tanrısı Eros, Platon'un felsefi sisteminde idealar alemine ulaşmak için kullandığı anahtardır. Duyusal alemde görülen güzellikler, Eros vasıtasıyla ruhu idealara götürecektir:[226]

"*Eros, ölümlü insanın duyumsal dünyanın sınırlarını aşıp manevi/ruhsal/zihinsel dünyaya, ölümsüzlüğe çıkma ve bu dürtüyü başkalarının içinde de uyanık tutma itkisidir. [...] Güzel ile kurulan bütün ilişkiler bizi Eros'a yaklaştırır.*"[227]

Platon'a göre idealara ulaşmak isteyen ruhu bekleyen bir tehlike vardır. Eros bir değildir, iki tanedir, tıpkı Eros'un sıkı sıkıya bağlı olduğu Afrodit yani Güzellik Tanrıçasının iki tane olması gibi: biri; bir anneden doğmayan Göksel Afrodit, diğeri ise; Zeus ve Dione'nin birlikteliğinden doğan Dünyevi Afrodit.[228] Bunun gibi Aşk da, göksel aşk ve dünyevi aşk olarak ikiye ayrılır. Eğer insan tutkularını dizginleyemeyip duyusal evrendeki kusurlu, eksik ve ölümlü bedenlerin güzelliğine kapılır ve tüm aşkını ve sevgisini maddeye yöneltirse, idealar alemine giden yolu hiçbir zaman bulamaz. Platon'a göre bu sadece "*aşağılık kişilerin sevgisidir*"[229] ve o aşıklar gerçek güzelliği

---

[225] Platon, *Şölen – Dostluk*, çev. Sabahattin Eyüpoğlu-Azra Erhat, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2018, s. 56.
[226] N. Abbagnano, G. Fornero, Giovanni, 2015, s. 26.
[227] Platon, 2010, s. 25.
[228] Platon, 2018, s. 16.
[229] ibid, s. 17.

asla göremeyeceklerdir. Öyleyse aşk kadar aşkın biçimi de önemlidir, ruh aşkı bedene değil, karşısındaki ölümsüz ruhun güzelliğine ve iyiliğine yönlendirmesi gerekmektedir.

Platon'un düşünceleri ve felsefesi sadece yaşadığı dönemde kalmamış, etkisini yüzyıllarca sürdürmüştür. Birçok felsefi ve dini akımın temelinde Platon'un düşünceleri bulunur. Bunlardan ilki, Plotinos'un öncüsü olduğu Yeni Platonculuk'tur.

Hristiyan bir aileden gelen, ancak paganlığı seçen Platoncu hocası Ammonios Sakkas'tan öğrendikleri ile, başta Platon ve Aristoteles olmak üzere, Stoacılığı ve Pythagorasçılığı da içeren birçok farklı öğretiden bilgiyi derleyerek kendi felsefe okulunu kurar Plotinos (M.S. 205-270).[230] Antik Yunan felsefesinin son büyük filozofudur. Bir yüzü büyük oranda pagan Yunan felsefesine dönükken, diğer yüzü, semavi dinlerle ortak unsurlar içerdiğinden, Yahudilik ve hızla yayılmakta olan Hristiyanlığa dönüktür. Bu yüzden de "*ilk Çağ dünyasından Orta Çağ dünyasına geçişi gayet güzel bir biçimde temsil eden bir öğretinin sahibi olmak gibi bir özelliği vardır*".[231]

Plotinos için "Yüce Varlık" ne Platon'daki gibi "İyi" ideası ne de semavi dinlerdeki gibi Tanrı'dır, bu iki kavramın ötesinde sonsuz ve her şeyin başlangıcı olan "Bir"dir. Bir'in özellikleri, Ruh'un ölümsüzlüğü ve konumu, idealar, aşkın işlevi ile maddi ve duyusal aleme ilişkin düşüncelerinin temelini Platon'dan alır ve bu düşünceleri kendi yorumları ile geliştirir. Ancak Plotinos'un öğretisi Platon'unki gibi iki evrene ayrılmaz. Üç katman, üç basamak veya üç temel ilke olarak nitelendirilebilecek

[230] Ç. Dürüşken, 2016, s. 12.
[231] Z. Kurtoğlu, *Plotinos'un Aşk Kuramı*, Asa Kitabevi, Bursa, 2000, s. 9.

hipostazlar vardır: Bir, Nous ve Ruh.[232] Her şeyin nedeni ve en mükemmel olan "Bir", ışınlarını çevresine yayan fakat kendi özelliklerinden bir şey kaybetmeyen bir güneş gibi, sudur eder, diğer bir deyişle taşar ve Platon'un idealarının bulunduğu Nous'u oluşturur. Böylelikle çokluk başlar. Nous'un sudur etmesiyle ise Ruh oluşur. Kaynağı "Bir" olmasına rağmen her sudur etme sonucunda ortaya çıkan yeni varlıkların mükemmeliyeti de giderek azalır ve Bir'den uzaklaşırlar. Bu üç basamağın altındaysa ölümlü ve kusurlu, maddeden oluşan nesneler alemi bulunur.

Plotinos da maddeyi duyusal dünyadaki kötülük olarak addeder. Bu yüzden beden de kötüdür. Ruh ise, bir bedene hapsolup duyusal dünyaya indiğinde, o bedene güzellik ve değer katarken onu ayakta tutan tinsel güçtür. Nitekim madde özünde güzel değildir, bedenin ve duyusal dünyanın görülür güzelliği yalnızca ruhun güzelliğinin ve değerinin bir yansımasıdır.[233] Plotinos'un felsefesinde, ilk hareket noktası olan duyusal güzelliklerden başlayan ruhun içsel görüsüyle Bir'e yaklaşma ve ulaşma çabasındaki rehberi, Platon'da olduğu gibi yine Aşk'tır. Çünkü Plotinos'a göre rehberi aşk olanlar, "*bedensel güzelliklerle yetinmez, tersine, Ruh'a ait olan erdem, bilgi, şerefli meslekler, yasalar gibi şeylerin güzelliklerine sığınır ve oradan bir adım daha yükselerek Ruh'un güzelliğinin kaynağına ulaşır. Ulaştığı yer neresi olursa olsun daima yukarıya yükselir, ta ki en nihayettekine ulaşana kadar*."[234]

Plotinos'un getirdiği yenilik, Bir'e ulaşmak için öne sürdüğü üç yoldur: Akıl, Estetik Duyarlılık ve Aşk. Bu yollarda ilerleyebilecek üç grup olduğunu varsayar: akla

[232] E. V. Aster, 2005, s. 336.
[233] ibid, s. 334-335.
[234] Z. Kurtoğlu, 2000, s. 154.

sahip bilgiye ve hakikate aşık filozoflar; estetik duyarlılığa sahip mutlak güzelliğin arayışındaki sanatçılar; sevilen ruhun güzelliğinde Bir'i arayan aşık.[235]

Platon, idealar aleminin bir gölgesi olan nesnenin kopyasını yaptığı ve hakikatten uzaklaştırdığı için sanatçıyı ideal devletine almazken, Plotinos sanatçının aslında idealların kopyasını yapmaya çalışarak ideaları çağrıştırdığı, aynı zamanda estetik duyarlılığı sayesinde madde halindeki duyusal dünyanın biçimsiz nesnelerine güzellik ve ruh kattığı için sanatçıyı yüceltir ve Bir'in arayışında onu filozofla aynı konuma yükseltir.[236] Sanatçı, duyusal dünyadaki nesnelerin güzelliklerini "*kalp gözü*"[237] vasıtasıyla görüp bir araya getirerek ruhunda ve zihninde gerçek güzelliğin imgesini yaratır. Bu, Rönesans'ta ve özellikle Michelangelo'da sanatçının eserlerini yapmadan önce sahip olduğu *disegno interno* (içsel tasarım) ya da *concetto'*nun (fikir, kavram) temelidir.[238]

Plotinos'un, Platon'un düşüncelerini temel alarak yarattığı ve Yeni Platonculuk olarak adlandırılan bu yeni felsefi öğreti, pagan Yunan felsefesinden doğmasına rağmen özellikle Bir, Ruh ve bedene yönelik düşünceleri nedeniyle Yahudi, Hristiyan ve sonrasında birçok İslam felsefecisini ve düşünürünü etkisi altında bırakır.[239] Ardından doğan mistik pek çok dini akımın temelinde yine Plotinos ve Yeni Platonculuğun izleri görülür. Bu düşünürlerden biri, Hristiyan din felsefesinde, İtalyan kültüründe ve edebiyatında büyük bir öneme sahip olan Sant'Agostino'dur (M.S. 354-430).

---

[235] ibid, s. 154.
[236] P. Hadot, *Plotinos ya da Bakışın Saflığı*, çev. Özcan Doğan, Doğu Batı Yayınları, Ankara, 2016, s. 57.
[237] E. V. Aster, 2005, s. 342.
[238] V. H. Minor, 2013, s. 66.
[239] Ç. Dürüşken, 2016, s. 348.

Hristiyan bir anne ve pagan bir babanın çocuğu olarak dünyaya gelen Agostino, Plotinos'a benzer şekilde "*İlkçağ'dan Ortaçağ'a geçişin sembolü*"[240] olarak görülür. İki çağı ayıran bir nehir düşünülürse, Plotinos Eski Çağ kıyısının en uç noktasındayken, Sant'Agostino ise Ortaçağ kıyısına ilk adımı atandır. Aradaki köprü ise Yeni Platonculuktur.[241]

Sant'Agostino, aldığı iyi eğitim ve Latin edebiyatı hakkındaki geniş bilgisi ile oluşturduğu entelektüel temelle hep hakikati arar, Platon gibi. Önce Maniheizm[242] sonrasında Şüphecilik ile kafasındaki sorulara cevap arar, ancak aradığı cevapları her ikisinde de bulamaz.[243] Yaşadığı derin ruhsal bunalımı Platon'un öğretisi ve aynı düşünceleri farklı yorumlarla aktaran Plotinos'un eserleri sayesinde aşar ve hakikati bulabileceğine dair umudu tekrar yeşerir. Platon ve Plotinos'un düşünceleri doğrultusunda ilk olarak cevabı ruhunda araması gerektiğinin farkına varır:

> *"(Bilgiler), demek ki hafızamdaydılar, ama mağaraların en karanlık köşesine itilmiş gibi ücralara, arkalara itilmiş olmalılar, çünkü başka birinin dikkatini çekip de ortaya çıkarılmamış olsalardı, belki de ben onları hiç düşünmeyecektim."*[244]

Agostino'nun bahsettiği "başka biri" Platon'dan başkası değildir. Çünkü ruh, dünyaya gelmeden önce idealar alemini görmüş, fakat bedenlenince tüm bildiklerini

---

[240] ibid, s. 14.
[241] E. Garin, 1966, s. 246; Abbagnano, Nicola e Fornero, Giovanni, *La Ricerca del Pensiero – Dall'ellenismo alla scolastica*, Pearson Paravia, Milano, 2014, s. 149-150.
[242] Maniheizm, "Karanlık" ve "Aydınlık", "İyi" ve "Kötü" gibi iki temel ilkenin çatışması üzerine temellenen, birçok farklı tektanrılı ve çoktanrılı dini anlayış ile ortak unsurlar içeren dini bir öğretidir. Bkz. N. Abbagnano e G. Fornero, *La Ricerca del Pensiero – Dall'ellenismo alla scolastica*, Pearson Paravia, Milano, 2014, s. 142.
[243] Ç. Dürüşken, 2016, s. 365.
[244] ibid, s. 378.

unutmuştur. Şimdi ise tekrar hatırlama (Anamnesis) zamanıdır Agostino için.[245] Platon ve Plotinos'un eserleri ile Kitap-ı Mukaddes'i karşılaştırmalı olarak okur ve bu iki büyük Yunan filozofunun hakikate oldukça yaklaştığını duyumsar. Fakat ne "idea" ne de "Bir" olarak adlandırır hakikati, onun için hakikatin adı Tanrı'dır artık. 387 yılında vaftiz olarak Hristiyanlığı kabul eder. Ancak felsefeden bir kopuş yaşamaz, aksine Yeni Platoncu felsefe ile Hristiyanlığı birleştirerek, her ikisini ortak bir noktada buluşturur.[246] Böylelikle Hristiyanlığa felsefi bir temel kazandırır. En önemli eserlerinden biri olan "İtiraflar"ın anlatımında ve nitelendirmelerinde Yeni Platonculuğun etkileri göz ardı edilemeyecek kadar fazladır:

> *"Seni çok geç sevdim ey en eski, en yeni Güzellik, seni çok geç sevdim! İşte artık içimdesin ve ben dünyanın dışındayım. Ben seni orada aradım ve çirkinleşip senin yarattığın alemin güzelliğine kapıldım. Sen benimleydin, bense seninle değildim. Bu güzellikler beni senden uzak tutuyordu, sen onlarda olmasan zaten varolmayacak olan güzellikler."*[247]

Sanata ilişkin görüşleri de Plotinos'unki ile paralellik gösterir. Sanatçı, yaratıcılığıyla ve yeteneğiyle Tanrı'nın bir hizmetkarıdır:

> *"[...] ruhlar aracılığıyla sanatçının ellerine aktarılan tüm o güzel şeyler, ruhların üzerinde bulunan ve ruhumun gece gündüz hasretini çektiği o Güzellik'ten kaynaklanıyordu."*[248]

---

[245] ibid, s. 378
[246] E. Garin, *Storia della filosofia italiana Vol. I*, Einaudi, Torino, 1966, s. 376.
[247] St. Augustinus, *İtiraflar*, çev. Çiğdem Dürüşken, Alfa Yayınları, İstanbul, 2014, s. 425.
[248] V. H. Minor, 2013, s. 77.

Sant'Agostino'nun Hristiyanlığa getirdiği yeni bakış açısı ve Yeni Platonculuk temelinde kurduğu Hristiyanlık felsefesi, onun ardından birçok Hristiyan teolog tarafından da benimsenmiş ve yorumlanmıştır. Bunların en önemlileri daha çok Latince adıyla, Boethius olarak bilinen Severino Boezio[249], Pseudo-Dionigi l'Areopagita[250], San Bernardo, San Bonaventura ve San Tommaso[251] olarak gösterilebilir. XII. yüzyılda yaşayan San Bernardo'nun sözleri dikkatle incelendiğinde, aslında Yeni Platonculuğun yüzyıllar geçmesine rağmen Hristiyan geleneğinin içinde varlığını sürdürebildiği açıkça görülebilmektedir:

> *"Ey güzel ruh, yetersiz, aciz bir bedende yaşasan da, semavi güzellik seni yanına almaktan yüksünmemiş, yüce meleksi doğa sana sırt çevirmemiş, tanrısal ışık seni reddetmemiştir!"*[252]

Ancak her ne kadar bu etkilerin kaynağı Platon ya da Yeni Platonculuk olsa da, Sant'Agostino'dan sonra Hristiyan felsefi anlayışı ile birleştiğinden özgünlüğü zayıflamış ve kısmen farklılaşmış olduğunun altını çizmek gerekmektedir.

Sant'Agostino vasıtasıyla Hristiyan felsefesine giren Yeni Platonculuğun etkileri sadece teoloji alanı ile sınırlı kalmaz. Düşünceleri sanat ve edebiyat alanında da oldukça büyük bir iz bırakmıştır. Etkiledikleri arasında, Michelangelo'nun en sevdiği ve şiirlerinde yansımalarının sıkça görüldüğü, İtalyan edebiyatının iki büyük ozanı Dante ve Petrarca da bulunur.

---

[249] E. Garin, 1966, s. 381.
[250] S. Howlett, *Marsilio Ficino and His World*, Palgrave Macmillan, New York, 2016, s. 36
[251] *Laus Platonici Philosophi - Marsilio Ficino and His Influence*, ed. by Stephen Clucas, Peter J. Forshaw, Valery Rees, Brill, Leiden Boston, 2011, s. 59.
[252] U. Eco, *Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik*, çev. Kemal Atakay, Can Yayınları, İstanbul, 2012, s. 30.

Dante'nin de içinde bulunduğu *Dolce Stil Nuovo* ozanları için ilahi mükemmelliğe ulaşmanın yolu aşktan geçer. Bu akımın şairleri, soylu, güzel ve erdemli bir kadının, aşığının ruhunu Tanrı katına yükseltebileceğini savunurlar. Bu yüzden şiirlerinde aşık olunan kadının fiziksel güzelliğinden bahsetmezler, daima ruhun soyluluğu ve güzelliği ön plandadır. Kadın, Tanrı tarafından gönderilen meleksi bir varlıktır, ilahi özelliklere sahiptir ve gerçek güzellliği simgeler. Dante'nin *Vita Nuova* (Yeni Hayat) adlı eserinde aşk aracılığıyla onu Tanrı'ya yükseltecek olan o soylu ruh Beatrice'dir. Tüm şiirlerinde sevdiği o ruhun ilahi özelliklerini över ve onu sevdiği için Tanrı'ya şükreder. Ancak onun ölümüyle büyük bir hüzne kapılan ozan teselliyi, Beatrice'nin anısını koruyarak başka bir genç, güzel ve soylu kadın olarak alegorik bir biçimde ortaya çıkan felsefede bulacaktır.

Ölümünden sonra Cennet'e giden Beatrice, *İlahi Komedya*'da ozanın kutsal yolculuğu yapmasının ve kurtuluşunun ana nedeni olarak bir kez daha ortaya çıkar. Böylelikle Aşk, Platoncu bir yaklaşımla hem duyusal dünyada, hem de ilahi evrende ruhun en mükemmele ulaşmasının aracıdır. Cehennem ve Araf'ta ozanın rehberi aklı ve bilgeliği simgeleyen Virgilio iken, Cennet'teki rehberi Beatrice olur. Her ne kadar Hristiyanlıktan önce yaşadığından ve dolayısıyla vaftiz edilmediğinden dolayı Cehennem'in Limbo olarak adlandırılan ilk dairesinde bulunan filozoflar arasında, Ortaçağ anlayışına ve skolastik felsefeyi bağlılığı nedeniyle bilginlerin bilgini olarak gördüğü Aristoteles'i Sokrates ve Platon'un üzerinde konumlandırsa da Platoncu ve Yeni Platoncu birçok öğe içerir başyapıtı *İlahi Komedya*. Ayrıca Yeni Platonculuğa gönülden bağlı ve bu felsefi öğretiyi Hristiyan anlayışı ile harmanlayan Sant'Agostino, Cennet'in en yüksek ve Tanrı'ya en yakın konumlarından birinde bulunur. Dante'deki Platoncu etkiyi örneklemek gerekirse, Cennet'te Tanrı'ya yaklaştıkça artan saf ışığın

şiddeti ve bolluğu gösterilebilir. Dante, *Komedya*'nın Cennet bölümündeki VII. Kanto'nun 73-75 arası dizelerinde Tanrı ile ışık özdeşleştirmesini şöyle ifade eder:

Ona ne denli benzerse, o denli hoşnut eder onu;
çünkü her nesneyi aydınlatan kutsal ışık
daha fazla ışır kendine benzeyen nesnede.[253]

Umberto Eco'ya göre, Tanrı'nın ışığın kaynağı olduğu düşüncesi, Platon'un İyi ideasından başlayarak Yeni Platonculuk ve ardından Sant'Agostino aracılığıyla Dante'ye kadar uzanır.[254] Ayrıca Rönesans'ta Dante'deki Yeni Platoncu öğelerin bilinmesi ve öne çıkmasının nedeni, Cristoforo Landino'nun *Komedya*'daki her dizeyi Yeni Platoncu bir bakış açısıyla yorumladığı çalışmasının, eserin neredeyse o dönemki neredeyse tüm basımlarında yer alması olarak gösterilir.[255]

Petrarca'da da, Dante de olduğu gibi aşık olunan kadın, Laura, göksel niteliklere sahiptir. Diğer taraftan ise güzelliğiyle ve soyluluğuyla duyusal dünyaya aittir. Petrarca için Tanrı'dan gelen ruhu ile insan bu dünyanın en değerli varlığıdır ve bu yüzden de şiirlerinde onu Tanrı'ya ulaştıracak kadının yalnızca göksel niteliklerini değil, dünyevi özelliklerini de yüceltir. Petrarca, insanın soyluluğu, ruh güzelliği, erdemleri ve eylemleri ile de Tanrı'ya ulaşılabileceğine inanır. Bu yüzden Aristoteles'in düşünceleri üzerine kurulan ve tefekkür yaşamına ağırlık veren skolastik felsefeden uzaklaşarak Sant'Agostino başta olmak üzere ilk Hristiyan düşünürlerin ve büyük hayranlık duyduğu Eskiçağ'ın ünlü şair ve filozoflarının düşüncelerini benimser.[256]

---

[253] A. Dante, 2011, s. 594.
[254] U. Eco, 2012, s. 86.
[255] E. Panofsky, *İkonoloji Araştırmaları*, çev. Orhan Düz, Pinhan Yayıncılık, İstanbul, 2012, s. 279.
[256] E. Garin, 1966, s. 242.

Petrarca'ya göre Tanrı'yı anlamak ve ona ulaşmak için Ortaçağ skolastik felsefesinin dayattığı doğayı değil, öncelikle insan ruhunu tanımak gerekmektedir. Bu nedenle Dante'nin aksine Platon felsefesini, Aristoteles'inkinden üstün tutar. Petrarca, *Utku Şiirleri* adlı eserinin üçüncü bölümü olan "Ünün Utkusu"nda bu görüşünü şu dizelerle dile getirir:

Sol yana dönüp Platon'u gördüm,
o safta en yakın gidendi hedefe,
kişinin göğün izniyle ulaşabildiği.[257]

"Aristoteles daha fazla kişi tarafından övülse de, Platon daha yüce kişiler tarafından övülür"[258], Petrarca'ya göre. Anlaşıldığı üzere, Antik Çağ kültürüne büyük bir hayranlık beslese de, Platon'u Hristiyanlık geleneğinin içinde ve Sant'Agostino'nun benimsediği şekilde değerlendirir ve Hristiyan olmayan filozoflar arasında Tanrı'nın bilgisine ve ideal mükemmelliğe ulaşmaya en yakın filozof olarak görür.[259]

Latince kaleme aldığı *Secretum* ya da *De Secreto Conflictu curarum mearum* (Dertlerimin gizli çekişmesi) adlı eserinde, Yeni Platoncu Sant'Agostino ozanın dini ve felsefi anlamda bir akıl hocası olarak baş kahramanlardan biridir. Güzel bir kadın kılığındaki "Hakikat" huzurunda ünlü teolog ile bir an bile huzur vermeyen içsel çatışması üzerine tartışır ve bir sonuca ulaşmaya çalışır.[260] Bu eser, ozanın Sant'Agostino'nun düşüncelerine duyduğu güveni ve değeri yansıtır.

---

[257] F. Petrarca, 2014, s. 92.
[258] P. O. Kristeller, *Eight Philosophers of the Italian Renaissance*, Stanford University Press, Stanford, 1964, s. 9.
[259] E. Garin, 1966, s. 249-251.
[260] N. Abbagnano, G. Fornero, Giovanni, 2015, s. 19.

Skolastik felsefe adıyla Kilise tarafından kurumsallaştırılan Aristoteles felsefesi, Ortaçağ'da İtalya'nın dini ve kültürel yaşamının hemen her alanında egemendir. Buna karşın Platon felsefesi ve Yeni Platonculuk, kısmen Sant'Agostino'nun eserlerinde varlığını sürdürerek tikel bir felsefi öğreti olarak değil, Hristiyan felsefi geleneği içerisinde üstü örtülü bir biçimde değerlendirildiğinden arka plana atılır. Ancak Kilise'nin giderek uluslararası otoritesini kaybetmesi ve zayıflaması ile birlikte Ortaçağ'ın sonlarına doğru dini, politik, sosyal ve toplumsal birçok nedenden ötürü bir yenilenme ihtiyacı hissedilmeye başlanır.[261]

Bu ihtiyacın belki de ilk sözcüsü olan Petrarca'nın skolastik felsefeye karşı tutumu, Ortaçağ Hristiyanlık anlayışının aksine insanın dünyevi varlığına verdiği değer, Tanrı'ya giden yolda Aristoteles yerine Platon'un felsefesini benimsemesi, tefekkür hayatı yerine faal yaşamı tercih etmesi ile Hümanizm ve Rönesans'ı doğuran anlayışın nüvesini oluşturur[262] ve sonraki yıllarda Marsilio Ficino ile Pico della Mirandola başta olmak üzere, önde gelen birçok düşünürün ve hümanistin fikirlerine yön vererek yol gösterir.

Michelangelo'nun Yeni Platonculuğu tanıması ve hakkında bilgi sahibi olmasında en büyük neden, Floransa'da doğup büyümesidir. Zira o dönem Floransa kültürel açıdan tarihinin en parlak günlerini yaşamaktadır. Avrupa'da kültürün ve sanatın başkenti olmasındaki en büyük pay ise Medici ailesinindir.[263]

Halihazırda Petrarca'nın öncülük ettiği Hümanizmin güçlü etkileri mevcutken, Cosimo de' Medici, büyük çabalarla Doğu ve Batı Kiliselerinin birleşmesi için

[261] E. Akyürek, 1994, s. 91
[262] *Storia della Filosofia Occidentale – Medioevo e Rinascimento*, a cura di Giuseppe Cambiano, Luca Fonnesu, Massimo Mori, il Mulino, Bologna, 2014, s. 261.
[263] H. İnalcık, 2011, s. 63.

oluşturulan Konsilin Floransa'da toplanmasını sağlamıştır. Bu konsile katılmak için aralarında Yeni Platoncu Georgios Gemistos Plethon ve Basilius Bessarion'un da bulunduğu birçok Bizanslı bilgin Floransa'ya gelir ve o zamana kadar Avrupa'da pek bilinmeyen Platon eserlerini de beraberlerinde getirirler. İstanbul'un fethinin ardından, Cosimo'nun ricasıyla Floransa'ya yerleşip Platon üzerine dersler vererek Yeni Platonculuğun tanınmasına ve yeniden keşfedilen antik metinlerin okunabilmesi için o döneme dek pek bilinmeyen Yunanca'nın öğrenilmesine büyük katkıda bulunurlar.[264] Aynı amaçla Cosimo, Careggi'deki villasını tahsis ederek, Marsilio Ficino'nun önderliğinde, Bizans İmparatoru Justinyen tarafından kapatılan son Platon Akademisi'nden yaklaşık 950 yıl sonra, 1462 yılında *Accademia neoplatonica*'nın (Yeni Platoncu Akademi) kurulmasını destekler.[265] Bu akademiye Ficino'nun yanı sıra Pico della Mirandola, Cristoforo Landino, Angelo Poliziano ve Leon Battista Alberti gibi dönemin ünlü aydınları ve hümanistleri, hatta Medici ailesinden Muhteşem Lorenzo da katılır.

Yeni Platoncu Akademi, üç aşamalı bir görev üstlenir. Bunlardan ilki; özverili bir çalışmayla Ortaçağ Avrupası'nda *Timaios* dışında eserleri tanınmayan[266] Platon'dan başlayarak Plotinos'un *Enneadlar'*ını (Dokuzluklar) ve Proclus, Iamblichus gibi daha birçok önde gelen Yeni Platoncu filozofun eserlerini Latince'ye çevirmek ve yorumlamaktır.[267] Böylelikle Yeni Platonculuğun temel kaynaklarını daha fazla kişiye ulaşılabilir kılarak okunmalarını ve bilinmelerini sağlayarak Yeni Platonculuğun yayılmasında etkin bir rol oynarlar. İkinci aşama; İlkçağ'dan başlayarak o zamana değin Virgilio, Cicero, Sant'Agostino, Dante ve Petrarca gibi yüce kişilerin eserlerinde dağınık bir şekilde bulunan bilgi birikimini Floransa Yeni Platonculuğu çatısı altında

[264] E. Garin, 1966, s. 358-359.
[265] E. Bloch, *Rönesans Felsefesi Üzerine*, çev. Hüsen Portakal, Cem Yayınevi, İstanbul 2002, s. 13.
[266] U. Eco, 2012, s. 227.
[267] G. Cambiano, L. Fonnesu, M. Mori, 2014, s. 266.

tutarlı bir felsefi sistem olarak bir araya getirmektir. Bunu yaparken Aristoteles felsefesini de yadsımazlar, Platon felsefesi ile arasında var olduğu düşünülen karşıtlığı uyuma dönüştürmeye çalışırlar. Üçüncü aşama; ortaya çıkan bu felsefi sistemin Hristiyanlık ile olan uyumunu ortaya koymaktır.[268] Nitekim bunun için Ficino, en önemli eserlerinden biri olarak görülen *Theologia Platonica*'yı (Platonik Teoloji) yazar.

Ficino, teoloji ile felsefeyi uzlaştırmak için sistemini, Platonculuğun ve Hristiyanlığın ortak öğeleri olan "Ruhun ölümsüzlüğü" ve "Sevgi" üzerine kurar.[269] Gerçekte bunu yaparken çok büyük zorluklar yaşamaz, *Kitab-ı Mukaddes*'te güçlü dayanakları vardır. Floransa Yeni Platoncuları için Hristiyanlık ve Yeni Platonculuk tek doğrunun iki farklı şekilde ifade edilmesinden başka bir şey değildir. Örneğin; *Kitab-ı Mukaddes*'in Yaratılış bölümünde Tanrı'nın insanı kendi suretinde yaratmasından bahsedilmesi, Yeni Platoncu felsefede insan ruhunun tanrısal bir töze sahip olduğu düşüncesiyle özdeştir. Bu bağlamda ölümsüz bir ruha sahip olması, onu maddenin egemen olduğu duyusal dünyanın en değerli varlığı konumuna getirir. Böylece Ortaçağ'ın Tanrı merkezli anlayışından, Hümanizm ve Yeni Platonculuk ile birlikte insan merkezli bir dünya anlayışına da geçiş yapılır.[270]

O dönemde dindar bir Hristiyan'ın gözünden bakılacak olursa, Yuhanna 3:16'da "*Tanrı dünyayı o kadar çok sevdi ki, biricik Oğlu'nu verdi. Öyle ki, O'na iman edenlerin hiçbiri mahvolmasın, hepsi sonsuz yaşama kavuşsun*" sözleri hem ruhun ölümsüzlüğünün, hem de insanın kurtuluşundaki sevginin öneminin altını çizer. Tanrı yarattığı insanı ve dünyayı sever. İnsan da aynı şekilde Tanrı'ya sevgi bağıyla bağlıdır ve sadece sevgi aracılığıyla O'na ve kurtuluşa erişecektir. Ficino da din ile felsefeyi

[268] E. Panofsky, 2012, s. 218.
[269] G. Cambiano, L. Fonnesu, M. Mori, 2014, s. 268.
[270] U. Eco, 2012, s. 227.

birleştirirken her ikisinde de, *Amor*'un (Aşk, Sevgi) "*Tanrı'dan dünyaya ve dünyadan Tanrı'ya doğru kendini tersine çeviren akımın (circuitus spiritualis) diğer bir adından başka bir şey"*[271] olmadığını vurgular.

Ficino'nun felsefesinde "Güzellik" kilit bir sözcüktür. Dünya, bir taraftan Tanrı'nın eseri olduğundan ilahi bir güzellik barındırır, diğer taraftan ise semavi alem ile kıyaslandığında bedene hapsolan ruh için bir zindana dönüşür. İnsanın amacı dünyadaki tanrısal güzelliği kavrayarak adım adım ilahi ve en mükemmel olana yaklaşmaktır. Ficino, bu noktada görsel sanatlara ve sanatçılara büyük bir misyon yükler. Sanatçı, Tanrı'dan aldığı esin ile dünyaya yansıyan tanrısal ışığı ve güzelliği yakalayarak, yaratma edimi vasıtasıyla diğer insanlara ilahi evrendeki mükemmelliği ve güzelliği hatırlatma işlevini üstlenmelidir.[272]

Floransa Yeni Platonculuğu, sıklıkla karanlık bir dönem olarak nitelendirilen Ortaçağ'ın ardından modern dünyayı biçimlendirmeye başlayan Hümanizm ve Rönesans'a felsefi ve tinsel temelini vermesi bakımından son derece önemlidir. Halil İnalcık'a göre, "*bu idealist felsefenin yalnız İtalya'da değil, bütün Avrupa düşünce hayatında derin etkileri olmuştur"*.[273]

---

[271] E. Panofsky, 2012, s. 229.
[272] M. Ficino, *Teologia Platonica Volume Primo*, çev. Michele Schiavone, Zanichelli editore Bologna, 1965, s. 211; M. Ficino, *Teologia Platonica Volume Secondo*, çev. Michele Schiavone, Zanichelli editore Bologna, 1965, s. 217.
[273] H. İnalcık, 2011, s. 65.

III.b. Michelangelo'nun Şiirlerinde Yeni Platoncu Felsefenin Yansımaları

Michelangelo'nun düşüncelerinde, sanatında ve şiirlerinde Platon'un ya da Yeni Platoncu felsefenin etkilerinin varlığından bahsetmek bir sav, bir varsayım olmaktan öte, kuşku götürmez bir gerçektir. Kaldı ki, daha önce belirtildiği üzere, Condivi ve Berni gibi çağdaşları daha o dönemde bu etkinin apaçık farkındaydılar. Son yıllarda Michelangelo üzerine yapılan çalışmalar da bu gerçeği göz ardı etmez. Örneğin XX. yüzyılın önemli sanat tarihçilerinden biri olan Erwin Panofsky, *İkonoloji Araştırmaları* adlı eserinde, Michelangelo'nun, Yeni Platonculuğu zamanın modası olduğundan değil, "*kendi benliğinin metafiziksel bir izahı olarak*" benimsediğini, hatta tüm çağdaşları içinde "*Yeni Platonculuktan etkilenmiş pek çok sanatçı arasında tek hakiki Platoncu*" olduğunu ifade eder.[274]

Michelangelo'nun Platon felsefesine ya da Yeni Platonculuğa olan ilgisi ve bu felsefenin temel düşüncelerini benimsemesi, Floransa'da büyüyüp yetişmesinden kaynaklanır. Michelangelo'nun sanatı ve şiirlerinde o dönemin koşulları ve fikirleri büyük rol oynar. Cosimo de' Medici'nin çabalarıyla ve desteğiyle başlayan ve Lorenzo de' Medici ile devam eden sanatsal, entelektüel ve kültürel gelişim sayesinde Floransa sanat, felsefe gibi birçok alanda Avrupa'nın öncü şehirlerinden biri haline gelir. Michelangelo, Floransa'nın Yeni Platoncu atmosferinden derinden etkilenir. Henüz genç bir sanatçı adayıyken Lorenzo de' Medici tarafından Medici Sarayı'na davet edilmesiyle Marsilio Ficino, Pico della Mirandola, Angelo Poliziano, Girolamo Benivieni ve Cristoforo Landino gibi XV. yüzyılın önemli Yeni Platoncuları ve hümanistleri ile aynı havayı soluma fırsatını elde eder.[275] Medici Sarayı'ndaki tecrübesi,

[274] E. Panofsky, 2012, s. 280.
[275] V. Terraroli, 1991, s. 9.

Michelangelo'nun sanatsal ve entelektüel formasyonunun çerçevesini ve arka planını oluşturur. Her ne kadar Ficino ve Mirandola gibi aydınlar fikirlerini eserlerinde Latince ifade etseler ve Michelangelo Latince bilmediğinden[276] bu eserleri okuyamasa da yapılan bazı sohbetlere ve tartışmalara en azından dinleyici olarak katıldığından ve Floransa Yeni Platonculuğunun merkezi olan sarayda bu aydın grubuyla birlikte iki yıl boyunca yaşadığından dil ve biçimsel olarak olmasa da konu ve içerik bakımından bu felsefenin temel öğelerini birinci ağızdan öğrenme şansına sahip olur[277].

Michelangelo'ya Yeni Platoncu felsefeyi benimseten önemli bir diğer unsur Dante ve eseri *İlahi Komedya*'dır. Sanatçının Dante'ye derin bir hayranlık duyduğu ve neredeyse her bir dizesini ezberleyecek kadar *İlahi Komedya* üzerinde çalıştığı bilinmektedir. Oysa Dante ne Platoncudur ne de Yeni Platoncu felsefeyi eserlerinde öne çıkarır. Fakat Cristoforo Landino'nun *İlahi Komedya*'yı Yeni Platoncu bir bakış açısıyla inceleyerek yazdığı yorumları içeren ve Floransalı aydın çevreler arasında Yeni Platonculuğun yayılmasına büyük katkılar sağlayan çalışması o yıllarda eserin birçok basımında yer alır.[278] Michelangelo *İlahi Komedya* kadar bu çalışmaya da hakimdir, bunu Giannotti'nin *Dialogi* adlı eserinde dile getirir.[279]

XV. yüzyılda egemen olan şiir anlayışı hem konu hem de biçim bakımından Petrarca'yı örnek alır. Petrarca zaten Platon'u Aristoteles'in üzerinde görür ve onun felsefesini kendine daha yakın bulur. Örneğin, Dante'nin aralarında bulunduğu Yeni Biçemciler (*Stil Nuovo*) için aşık olunan kadın göksel bir varlıkken, Petrarca'ya göre diğer tüm varlıklar gibi Tanrı'nın dünyadaki gölgesi ve bir simgesidir ve Yeni Platoncu

---

[276] D. Giannotti, *Dialogi de' giorni che Dante consumò nel cercare l'Inferno e 'l Purgatorio*, Tipografia Galileiana, Firenze, 1859, s. 30.
[277] J. M. Saslow, 1991, s. 45.
[278] E. Panofsky, 2012, s. 279.
[279] D. Giannotti, 1859, s. 11.

felsefe ile uyumlu bir şekilde, sadece göksel değil aynı zamanda bu dünyaya aittir.[280] Böylelikle Yeni Platoncuların şiirlerini yorumlamasını ve anlam çıkarmasını kolaylaştırır. En çok öykünülen ve taklit edilen ozan Petrarca Yeni Platonculuğun yayılmasında ve benimsenmesinde dolaylı olarak büyük katkı sağlar. Bu yüzden o dönem aşk üzerine yazan tüm diğer şairlerinki gibi Michelangelo'nun şiirleri de Petrarca tarzına yakındır. Öğrencisi Condivi, sanatçının biyografisinde, Michelangelo'nun şiirlerini oluştururken Petrarca'dan yararlandığının ve bazı sonelerin Petrarca'nın dizelerine oldukça benzediğinin altını çizerek bu görüşü doğrular.[281]

Özellikle şiirsel çıraklık dönemi (1503-1532), Michelangelo'nun kendine has, özgün şiirler üretebilecek yetkinlikte bir şair olarak nitelendirmek için çok erken bir aşamadır. Bu dönemde Michelangelo, Petrarca'nın kullandığı imgeleri parça parça şiirlerden alarak kişisel duygularını ifade etmek ve konuya ilişkin tecrübesiyle bir fikir geliştirmek için tekrar düzenlediği şiir denemeleri yapar.[282]

XV. yüzyıl şiirinde revaçta olan en temel konu, insanın maddeden sıyrılmasını sağlayarak farklı boyutlara yükseltebilme kudretine sahip ve Tanrı'ya yaklaşmasına müsaade eden mükemmel aşk kavramıdır. Michelangelo'nun şiirlerinde aşk kavramı, Yeni Platoncu felsefede kabul edildiği gibi sevilen nesnenin ruh saflığı modeline dayanmaz, ne de daha dinsel anlamda ruhun zayıflığına. Bu kavram, sevme tecrübesine dayanır. Özellikle ilk şiirlerinde bulunan Yeni Platoncu unsurlar, felsefi bir kabullenişin sonucu olmaktan çok Petrarca etkisindendir ve tıpkı onun gibi kişisel bir ikilemi çözme çabasının ürünüdür. Kısaca ifade etmek gerekirse, ilk aşamada Yeni Platoncu ya da dini metinleri yorumlarken ve şiirlerine konuya ilişkin fikirlerini aktarırken faydalandığı

[280] F. Petrarca, 2001, s. XVIII.
[281] A. Condivi, 1823, s. 79.
[282] O. Schiavone, "*An Introduction to Michelangelo's Petrarchism*", L'Ellisse – Studi storici di letteratura italiana, Anno X/2, 2015, L'Erma, s. 13-36, s. 16.

rehber öncelikli olarak Petrarca'dır.[283] Tommaso de' Cavalieri'yi tanıdığı 1532 yılından sonra yazdığı şiirlerde ise artık geleneksel imgeler ve fikirler üzerine kendi şiirlerini oluşturabilecek seviyeye gelir. Ele aldığı konuları kendi bilgi birikimi, düşünce ve bakış açısıyla dizelere döker. Zaten şairliğinin olgunluk dönemi olarak tanımlanan bu dönemde (1534 – 1545) eserleri nicelik ve nitelik bakımından en üst noktaya ulaşır.

Michelangelo, bir Rönesans insanı olarak dünyevi yaşam ile iyi bir Hristiyan olmaya çalışan dindar biri olarak ölümün ardından gelecek kurtuluş ve süreceği ebedi yaşam arasındaki çatışmaya ve uyumsuzluğa dair aklındaki sorulara Yeni Platoncuların öne sürdüğü aşk teorisinde aradığı tatmin edici cevapları bulur. Nitekim kökleri yüzyıllar öncesine dayanan bu felsefe, geleneksel Hristiyan değerleri ile yeniden büyük değer gören Antik çağın imge ve düşünceleri arasındaki uyumsuzluğu, alegorik bir şekilde temsil edilen mitolojik karakterlerin ve hikayelerin arkasındaki batıni anlamı ortaya çıkarıp Hristiyanlıkla uzlaştırarak aşmaya çalışır. Yeni Platonculara göre, her ikisi de farklı şekillerde aynı doğruya ulaştıran yollardır sadece. Bu nedenle, örneğin, Jüpiter tarafından kendisine saki olarak hizmet etmesi için alıkonulan Ganymede - Michelangelo, Cavalieri için bu olayı resmeden bir çizim de yapar-[284], hikayenin bazı kısımları atılarak ve kaçırılması kabul edilebilir bir konuya dönüştürerek, ilahi aşk sayesinde cennete yükseltilen masum bir ruh olarak yorumlanır.

Sears Reynolds Jayne, Ficino'nun felsefesini "*Hristiyan Rönesans Platonculuğu*"[285] olarak tanımlar. Aslında Ficino'nun yaptığı, antik düşünceyi mistik yorum ile Hristiyanlaştırmaktan başka bir şey değildir. Platon'un *Şölen*'indeki Sokrates

[283] ibid, s. 17-18.
[284] M. Marongiu, 2014, s. 12.
[285] S. R. Jayne, *Marsilio Ficino's Commentary on Plato's Symposium*, University of Missouri, Columbia, 1944, s. 20.

ile Diotima'nın diyaloğu hatırlandığında, Ficino'nun aşk teorisinde güzelliğin kaynağı dışında herhangi bir konuda farklılık görülmez.

Michelangelo'nun hem bir sanatçı hem de bir şair olarak Yeni Platoncu felsefeden hangi açılardan etkilendiğine gelince; özellikle aşk kavramı ve aşkın ruhu yüceltmedeki rolü, güzellik kavramı, ruhun ölümsüzlüğü ile bedenin kusurlu oluşu ve Yeni Platoncu felsefenin ruha aşk aracılığıyla Tanrı'ya yaklaşmaya izin veren mistik yönü öne çıkar.

Hümanizmin de etkisiyle o dönem Floransa'da oldukça kabul gören, insanın aslında evrenin özeti olduğu ve içinde evrene ilişkin her şeyi barındırdığını ileri süren *Microcosmos* kavramı ve Ficino'nun dile getirdiği insan ruhunun Tanrı özünden geldiği ve onun bir parçası olduğu anlayışı[286] Ortaçağ'a göre insanı farklı bir yere konumlandırır. Her ne kadar Michelangelo için insanın dünyadaki varlığı genel itibariyle olumsuz bir anlam ifade etse de, ölümsüz parçası olan ruh Tanrı'ya giden yolda gerekli en temel şeydir. Bu nedenle şiirlerinde ruh, işlevi ve kaynağı önem kazanır ve sanatçının bu konu hakkında görüşlerini içeren birçok dizeye rastlanır (106 numaralı şiir):

Daha sonra dönmek için geldiği yere,
ölümsüz ruh gelir girer dünya hapishanesine,
merhametli bir melek gibi iyileştirir her aklı
ve onurlandırır dünyayı.

[286] M. Ficino, *Teologia Platonica Volume Primo*, çev. Michele Schiavone, Zanichelli editore Bologna, 1965, s. 311-321.

Sanatçı, Tanrı'dan gelen ruh için dünyayı bir hapishane olarak görür, ancak şiirin son dizelerinde içinde bulunduğu bu durumu olumlar:

Tanrı, ölümlü bir bedenden başka bir yerde
göstermez kendini bana, ve sevmemin tek nedeni
onun yansıması orada.[287]

Aynı şekilde 103 numaralı, geceyi övdüğü şiirinde Tanrı'nın bahşettiği ruha sahip ve akıl ile donattığı insan, yaratılanlar arasında en güzel ve en kıymetli varlıktır onun için:

Ama karanlıkta ekerler insanın tohumunu.
Geceler gündüzlerden daha kutsaldır işte bundan,
nasıl ki tüm ürünlerden daha değerlidir insan.[288]

Michelangelo'nun şiiri yazdığı kişinin ya da zamanın aslında önemi yoktur. Ruha ilişkin düşüncesi hep aynıdır. Vittoria Colonna için bir şiirde "*Varlığımın yarısı cennetten gelmedir, / kanat açıp dönmeye can atar oraya*"[289] derken, Cecchino Bracci'nin ölümünün ardından ona ithaf ettiği 206 numaralı şiirde yine benzer bir dil kullanır: "*Cennettendi mükemmel ve kutsal güzelliğim benim, / babamdan gelen yalnızca şu ölümlü beden işte*".[290]

275 numaralı şiirinde ruhunun Tanrı katından dünyaya geldiğini bu kez kaya ve taş metaforlarını kullanarak dizelere döker:

[287] M. Buonarroti, 1960, s. 60-61.
[288] M. Buonarroti, 2015, s. 48.
[289] ibid, s. 72.
[290] ibid, s. 103.

Bir zamanlar koskoca bir kaya içinde gizliydim,

sonra yuvarlandım irademe karşı,

indim yüce dağlardan düzlüğe, aşağı,

küçücük bir taşa sığınıp kalıverdim.

Güneş doğunca cennetin buyurduğu kader bu…[291]

Michelangelo, bu şiirde olduğu gibi Tanrı'ya daha yakın olduğu ilahi ve yüce alemden isteği dışında madde, diğer bir deyişle beden ile bütünleştiği duyusal aleme gelişindeki memnuniyetsizliği sıklıkla ve açıkça ifade etse de, 9 numaralı şiirinde dünyanın Tanrı'nın bir eseri olduğunu da vurgular:

Her varlığı var eden, parça parça yarattı,

sonra o parçalardan seçti en güzelleri-

şimdi görülsün diye yaratmanın zaferi;

bu onun yücelerden yüce kutsal sanatı.[292]

Burada Tanrı bir sanatçıya benzetilir, dünya ise tüm güzellikleri ile birlikte onun en muhteşem eseridir. Bu şiirin önemli bir başka yönü, Michelangelo'nun eserlerini yaratırken izlediği yaratım sürecini, sanatçıya benzettiği Tanrı'nın dünyayı yaratmasıyla özdeşleştirmesidir. Condivi, sanat teorisi hakkında geride hiçbir yazılı kaynak bırakmayan ustası Michelangelo'nun benzer şekilde çalıştığını ima eder biyografisinde:

[291] ibid, s. 148.
[292] ibid, s. 10.

"[...] eserlerinde kullanacağı doğadaki güzelliği seçerken aynı çiçeklerden bal toplayan arılar gibi davrandı: resim sanatında ses getiren herkes de böyle yapmıştır. Usta, bir Venüs resmedeceği zaman, tek bir bakire görmekle yetinmedi, birçok bakireyi inceledi ve her birinin en güzel ve en mükemmel parçasını alarak Venüs'ünde kullandı."[293]

Condivi'nin bu sözleri, Platon'un eseri *Şölen*'deki Diotima ve Sokrates'in güzellik üzerine diyaloğunu hatırlatır: bir güzelden diğerine, onlardan güzel işlere, güzel işlerden güzel bilgilere ve en sonunda her şeyin asıl kaynağına ulaşabilir insan. Platonculuğun farklı bir yorumu olan Yeni Platonculukta da Tanrı bu dünyadaki iyi, gerçek ve güzelin kaynağıdır. İnsanın en temel amacı ise erdem ve akıl sayesinde saf ve temiz bir hale ulaşmak ve böylelikle Tanrı'ya yaklaşmaktır. Bunu yapmak için insan, dünyada bulunduğu süre içerisinde bilinçli bir şekilde güzellik, aşk ve inanç gibi insani erdemleri izleyerek Tanrı'ya giden merdivenleri tırmanmalıdır. Güzellik kavramı ele alındığında, Ficino'nun *Şölen* için yazdığı yorumlarda, her şeyin başlangıcı ve kaynağı olan Tanrı, tüm evreni ve son olarak da dünyayı aydınlatan bir güneşe benzetilmektedir.[294] Dolayısıyla güzellik, dünyaya yansıyan Tanrı'nın ışığı ve ihtişamıdır. Diğer bir deyişle, bu dünyadaki güzellik en yüksek cennetlerden gelen Tanrı'nın görkemini yansıtır. İnsandaki Tanrı'nın ilahi niteliklerinin ve saflığının bir uzantısı olan güzellik bir kez görüldüğünde, dış güzellik tüm önemini yitirir ve insandaki ilahi öğe olan ruhun güzelliği görülebilir. Ruh ve bedenin güzelliği arasında sıkı bir ilişki vardır: beden, ruhun bir görüntüsünden ibarettir. Çünkü ölümsüz olan ruh, doğası gereği ölümlü bedenden üstündür. Bunun için güzelliğin kaynağı beden olamaz.

[293] A. Condivi, 1823, s. 80.
[294] S. R. Jayne, 1944, s. 134.

Eğer ruh güzellikten yoksunsa, bedenin güzelliği de artık bir önem taşımaz. Ancak ruh güzelse, bedensel güzelliğe ne olursa olsun, zamanla hangi değişime ya da bozulmaya uğrarsa uğrasın, o insan artık güzelliğini sevenin gözünde ve kalbinde kaybetmez. Ficino, benliğini iyinin, gerçeğin ve güzelin arayışına adayan herkesin kademe kademe yükselerek Tanrı'ya ulaşacağını savunur. Anlaşılacağı üzere Tanrı'ya ulaşmanın çeşitli yolları vardır. Örneğin bir aziz için bu çetin ve sarp yol iyiyi izlemekken, bir bilim insanı ya da felsefeci için gerçeğin arayışıdır. Michelangelo gibi bir sanatçı için ise dünyada var olan somut güzelliklerin özündeki güzelliği görüp kavramak, mutlak ve ilahi güzelliğe ulaşmak en önemli amaçtır.[295]

Condivi, Michelangelo'nun odağında Tanrı'nın yaratığı en değerli varlık olan insanın güzelliği olsa da, "*güzel bir ata, güzel bir bitkiye, güzel bir dağa, güzel bir ormana*", kısacası güzel olan her şeye ve her yere büyük bir hayranlık ve sevgi duyduğunu belirtir.[296] Michelangelo, güzelliğin tanımını ya da tarifini yapmaz şiirlerinde, fakat kaynağı konusunda kesin bir fikre sahiptir: Güzellik, tıpkı ruh gibi Tanrı'dan gelir. 83 numaralı şiiri bu düşünceyi açık bir şekilde dile getirdiği şiirlerinden biridir:

Görmesini bilenler için buradaki her güzellik
her şeyden daha çok
benzer hepimizin geldiği o eşsiz kaynağa.

Yoktur Cennetin ne başka örneği yeryüzünde
ne de başka meyvesi; her kim sizi severse inançla

[295] A. Bizziccari, *L'Idea della bellezza nelle poesie di Michelangelo*, Italica, Vol. 41, No. 3 (Sep., 1964), s. 252-265, s. 252.
[296] A. Condivi, 1823, s. 80.

yükselir Tanrı'ya ve ölüm hoş gelir ona.[297]

Tommaso Cavalieri için yazılan bu şiirde, Cavalieri'nin fiziksel zerafetinin, iyiliğin ve güzelliğin en yüce kaynağı olan Tanrı'nın bir yansıması olduğunu gösteren bir metafor kullanır. Ancak güzellik tek başına yeterli değildir, onu görmeyi bilen gözlere ve doğru şekilde yorumlayabilecek bir ruha da gerek vardır, Tanrı'ya yükselebilmek için. Tanrı'ya yükselen ruh için bu dünyaya geldiğinde giyindiği bedenin ölümü üzüntü ve keder verici bir durum değil, aksine mutluluk verici bir olaydır. Özellikle Bracci'nin ölümü üzerine yazdığı şiirlerde bunu sıkça tekrar eder:

Ölümlüyken Cecchino'ydum, ama kutsal oldum şimdi;
Dünyada az kaldım, artık bende cennetin tüm zevki.
Enfes bir değişim bu, ölümden memnunum, nedeni
Doğurdukları ölü de, benim yaşamım ebedi.[298]

Artık ölümü daha yakın hissettiği yaşlılık döneminin şiirlerinden biri olan 281 numaralı şiirinde kendi fani sonunu da aynı şekilde sevinçle karşılar:

Çünkü eridi o kopartılması güç düğüm,
yaşadığım mutlu şölen, benim için artık ölüm.[299]

Ölüm, sanatçı için, tekrar Tanrı'ya kavuşmaktır. Dindar bir insan olarak Michelangelo, dünyevi ve tensel aşktan daha yüce bir amaç arar kendine: Tanrı'ya duyulan tinsel bir aşk. Bunun bir sonucu olarak, onun en büyük dünyevi kaygısı,

[297] M. Buonarroti, 1960, s. 46.
[298] M. Buonarroti, 2015, s. 120.
[299] ibid, s.152.

bedenin zayıflığı ve sınırlılığının ötesinde sadece Tanrı'nın sağlayabileceği kurtuluştur. Ancak bu şekilde cennete yükselmek mümkündür. Kurtuluşunun arayışında olan ruhu, bu yüzden tek bir şeyi amaçlar. Bunu, 107 numaralı şiirinin ilk dörtlüğünde açıklar:

Güzelliği arayan gözlerime
ve kurtuluşu arzulayan ruhuma
cennete yükselmek için yoktur başka deva
tüm o güzelliklerin temaşasının dışında.[300]

Bu şiir de, dünyevi güzelliği ilahi yaratıcı gücün bir kanıtı olarak gören Ficino kaynaklı düşünceyi ifade eder. Güzelliğin kaynağı olan ideal güzellik doğada değil, Tanrı'dadır. Böylelikle felsefe ve din arasında bir köprü kurulur ve Yeni Platoncu güzellik ideali ile her şeyi Tanrı'nın var ettiğini savunan Hristiyan anlayışı arasında bir uyum ve uzlaşma sağlanır.

Yeni Platoncuların din ve felsefe arasında kurdukları bu köprüde, güzellik tanrıçası olan Venüs[301] büyük bir öneme sahiptir. Ruh, gerçek vatanı olan göklerden bedenlenerek dünyaya adeta bir sürgüne gönderilmiştir ve tekrar vatanına dönmek için büyük bir arzuyla yanıp tutuşur. Platonik anlamda bir aşk, onu tekrar Tanrı'ya ulaştıracak olan araçtır. Marsilio Ficino, Platon'un *Şölen*'ini yorumladığı eseri *De Amore*'de iki farklı Venüs'ü ele alarak bunu açıklar. Platon'un *Şölen*'inde iki farklı Venüs vardır: biri, Homeros'un bahsettiği göğün kızı ve göksel olan Jüpiter ve Dione'nin kızı Venüs; diğeri *mater,* yani bir anne karnından doğan ikinci Venüs. Benzer

[300] M. Buonarroti, 1960, s. 61.
[301] Tezde, güzellik tanrıçası için Platon döneminde Yunan mitolojisinden Afrodit, Michelangelo ve Floransa Yeni Platonculuğu döneminde ise Roma mitolojisindeki karşılığı olan Venüs kullanılmıştır.

şekilde, insan ruhunda da biri göksel biri dünyevi iki farklı Venüs vardır.[302] Bu konudaki kafa karışıklığını gidermek için Michelangelo, 42 numaralı şiirinde doğrudan Aşk'a yönelir:

Ey Aşk, söyle bana lütfen, gözlerim
arzuladığım gerçek güzelliği mi görüyor,
yoksa nereye baksam karşımda heykelini gördüğüm
onun yüzü içimde mi benim?

Bu ilk dizelerde sanatçı, gözleri ile gördüğü somut güzelliğin mi yoksa ruhunda oluşan güzellik imgesinin mi aradığı gerçek olduğu hakkında şüpheye düşer ve Aşk'tan bir cevap bekler. Şiirin devamında Michelangelo, Aşk'ın ağzından konuşur:

Gördüğün güzellik o kadından gelir,
fakat büyür imgesi ve daha güzel bir yere yükselir,
fani gözlerin aracılığıyla ulaşırsa ruhuna.

İşte burada olur, güzel, saf ve ilahi,
çünkü ruh ölümsüz şeyler ister kendi gibi:
gözlerine ilk görünen değil, işte şimdi görünen sana.[303]

Aşk'ın cevabı, Yeni Platoncu felsefenin aşk teorisine dayanır. Ficino'ya göre, Venüs'ün yani güzelliğin iki çeşidi varsa, o halde aşkın da iki çeşidi olmalıdır: dünyevi ve ilahi. Yeni Platoncular, dünyevi güzelliğin, her şeyin kaynağı ve en mükemmeli olan

[302] S. R. Jayne, 1944, s. 142.
[303] M. Buonarroti, 1960, s. 21-22.

Tanrı'nın bir gölgesi olduğunu iddia ederler. Böylece Ficino, Tanrı'nın yansıması olan dünyevi ve maddi güzellikten başlayıp güzeli, erdemi ve iyiyi arzulayan bir sevgi aracılığıyla insanın, bu güzelliğin yaratıcısını tefekkür ederek ilahi bir aşka yöneleceğini ve Tanrı'ya yaklaşabileceğini öne sürer. Dolayısıyla görünen güzellik somuttur ve hep aynı şekilde kalamayacağı için aldatıcıdır. Fiziksel anlamda güzelliği sevmek ve arzu duymak boş bir çabadır. Ancak güzellik duyular yoluyla algılandıktan sonra akıl ile kavranabilirse, mahkum olduğu dünyaya ait onu saran değersiz kalıptan kurtulur ve tekrar öz ve ilahi biçimine ulaşabilir. Çünkü ilahi aklın bir parçası olan insan aklı, ebedi özleri ve kavramları görebilir, ancak bunları kavrayabilmek için kendileri gibi ebedi ve sonsuz bir özde paylaşılmaları gerekir, yani ruhta. Aksi halde kavranamazlar. O halde dış ve görülür dünyevi güzellikler insana gerçek güzelliğin ihtişamını ve ışığını işaret eden birer gölgeden ibarettir. Bununla birlikte, ruhun anılarında bulunan gerçek ve ilahi güzelliği hatırlatma ve canlandırma gücüne sahiptirler (44 numaralı şiir):

Gözlerle gören ruhu yönlendirince
daha doğmadan gördüğüm güzelliğe,
imgesi büyür içimde, görünen güzellik kalır öylece
değersiz ve anlamsız bir şekilde.

Aşk, kullanır tüm zekasını ve mükemmelleşir,
koparmayayım diye, o bağ geri döner ve yerleşir yerine.[304]

Ancak kurtuluş için hem Yeni Platonculukla hem de Hristiyanlıkla uyumlu bu çözüm, Michelangelo'da bazı soru işaretleri ve açmazlara neden olur. Özellikle şiirsel olgunluk döneminin son şiirlerinde bir taraftan Yeni Platoncu aşk teorisine olan inancı

[304] M. Buonarroti, 1960, s. 22-23.

sürerken diğer taraftan daha sonra dallanıp budaklanacak şüphelerin ilk filizleri görülmeye başlanır. 279 numaralı şiirin son dörtlüğünü kesin bir yargıyla değil, bir soru ile bitirir:

Neye yönlendirir beni güzel bir yüzün gücü?
Yoktur dünyada bundan başka bir şey mutlu eden beni:
yaşarken hala, yükselmek yüce ruhlar arasına
öyle bir nimet ki her şey daha değersiz görünür yanında.

Eğer benziyorsa eserleri Yaratıcısına,
seviyorsam her bir soylu insanı, yanıyorsam hatta,
saygı duyuyor ve onurlandırıyorsam ilahi düşüncelerle,
hangi adalet bekler kendimi suçlu hissetmemi?[305]

Michelangelo'nun bu şüphesi yine Yeni Platonculuk kökenlidir. Çünkü Floransa Yeni Platonculuğu, cinsiyetten bağımsız bir güzellik anlayışına dayanmaktadır. Michelangelo, Giannotti'nin eseri *Dialogi*'de arkadaşlarına kendini şöyle ifade etmekten çekinmez: "*biliyorsunuz ki insanları sevmeye en eğilimli insanım ben. Ne zaman bir şeyi diğerlerinden daha yetkin bir şekilde söylemeyi ya da yapmayı bilen, bazı erdemlere sahip, zeka pırıltısı gösteren birini görsem, kendimi ona aşık olmaya mecbur hissederim*".[306]

Michelangelo, tüm şiirleri göz önüne alındığında birçok kişi tarafından bir aşk şairi olarak tarif edilir. İster Cavalieri, ister Vittoria Colonna için yazılmış olsun, konu,

[305] ibid, s. 133.
[306] D. Giannotti, 1859, s. 32.

dil ve üslup bakımından aşk üzerine yazdığı şiirlerinde pek büyük farklar görülmez. Zira aşk, karşısındakinin cinsiyeti fark etmeksizin dini ve felsefi bir açıdan değerlendirilmiştir. Ahlaki açıdan iyi bir rehber olabilecek ve Tanrı yolunda onu cennete yükseltebilecek soylu ruhların arkadaşlığı arzusundadır, Michelangelo. Bu yüzden Cavalieri ve Colonna, amacının gerçekleşmesini sağlayacak birer araçtan ibarettir aslında. Sanatçının ruhunda hissettiği aşk ve ideal güzellik soylu olduğundan, kendisi de soylu olacaktır. Çünkü duyduğu sevgi fiziksel bir sevgi değil, ruhsal bir sevgidir; beden güzelliği gibi geçici ve ölümlü bir güzellikten ziyade, ebedi ve ilahi güzelliğe aşık olmuştur.

Michelangelo, şiirlerinde güzelliğin tanımını yapamaz veya onu betimlemez ama aşkın ne olduğunu, işlevini ve insanı nasıl etkilediğini bazen 38 numaralı şiirindeki gibi doğrudan dile getirir bazense birçok şiirinde olduğu gibi dolaylı bir şekilde anıştırır:

Aşk, akıl ve hayat veren bir erdem,
uyandırır uykudan ruhları, odur en iyi şifa.
Cevap verir bana: - Kim bensiz yaşarsa,
yaşar ölü misali. -

Güzellikten doğan bir kavram, Aşk,
görülür ve imgelenir gönülde,
arkadaşıdır erdemin ve zarafetin.[307]

Michelangelo için basit ve dünyevi bir duygudan ibaret değildir aşk, daha yüce bir şeyi ifade eder. Yıldızlı cennette başlar, dünyaya gelir, gözler vasıtasıyla insanın

[307] M. Buonarroti, 1960, s. 20.

ruhuna işler, insanlığa Tanrı'nın güzelliğini ve mükemmelliğini yansıtarak ilahi olur ve sonunda yine asıl kaynağına geri döner (107 numaralı Şiir):

Yıldızlardan ta uzakta
bir ışık iniyor aşağıya
yönlendiriyor arzuyu o yıldızlara,
adı Aşk diye bilinir bu dünyada.[308]

Yunan mitolojisinde Eros ya da Roma mitolojisinde Cupido ile özdeşleşen ve bir Tanrı olan aşk, Yeni Platoncular tarafından Hristiyanlaştırılarak ilahi bir güç olarak yorumlanır. Doğrudan Ficino'dan alıntılamak gerekirse:

> *"Tanrı'nın ona şefkatle bağışladığı içsel erdem nedeniyle, güzel görünen bir insanın görünüşü, ona bakanların gözleri vasıtasıyla ruhlarına görkeminin ışığını yayar. Oltanın ucundaki iğneye takılmış bir balık misali bu kıvılcım tarafından çekilen ruhlar, onu çekene doğru hızla yönelirler. Aşk olan bu cazibeyi ya da çekme gücünü, güzel, iyi ve kutlu olandan kaynaklandığından ve yine aynı şeylerden cezbedildiğinden, İyilik, Güzellik, Kutluluk ya da bir Tanrı olarak adlandırmakta tereddüt etmeyiz".*[309]

Michelangelo'nun Ficino tarafından Latince kaleme alınan *De Amore*'yi okumadığı bilinse de aşk üzerine olan şiirlerinde kullandığı bazı imgeler, Yeni Platoncu felsefeyi sanıldığından çok daha yakından tanıdığını kanıtlar niteliktedir. Örneğin

[308] ibid, s. 61.
[309] S. R. Jayne, 1944, s. 183.

mitolojik figürlerden alınan ve Platon'un, ardından Plotinos'un ve son olarak da Ficino'nun eserlerinde çokça kullandığı alegorik kanatlar, aynı şekilde Michelangelo'nun şiirinde de karşımıza çıkar (49 numaralı şiir):

Aşk, senin güzelliğin ölümlü değil asla:
yürekteki imgeye benzer bir yüz yok bizlerde,
bambaşka bir alevle sen onu ateşler de
uçuşa geçirirsin, bambaşka kanatlarla.[310]

Sadece Floransa'da bulunduğu ve Yeni Platonculara yakın olduğu dönemin şiirlerinde rastlanmaz bu imgeye. Aradan yıllar geçmesine rağmen 260 numaralı şiirde aşkın verdiği kanatlar şiirlerinde varlığını sürdürür:

Uçan boş coşkuları aşk yavaşlatmaz, ancak
uykudan kaldırarak bize kanatlar verir;
önce ruh ilk adıma hoşnutsuzluk gösterir,
ama Yaradan'ına doğru hep tırmanacak.[311]

Yukarıda Ficino'dan alıntılanan parça, aşkın şair için insan üstü bir şeyi ifade ettiğini ve ilahi olana doğru bir çekme kuvveti olduğunu gösterir. Nitekim Floransa Yeni Platoncuları aşkın kozmolojik bir gücü olduğuna inanırlar. Tanrı tarafından ilk olarak yaratılan "İlahi Zihin" başta şekilsiz ve karanlıktır. Fakat içsel bir arzuyla, Tanrı'nın güzelliğinin cazibesine kapılır ve kaynağına, o güzelliğe bakma isteği duyar. İlahi güzelliğe doğru ilk dönüşünde şekil kazanır, Tanrı'nın ışığıyla aydınlanır ve

[310] M. Buonarroti, 2015, s. 28.
[311] ibid, s. 141.

yaratılma süreci tamamlanır. Floransa Yeni Platoncuları, yarattıklarını kendisine çeken, Tanrı'nın güzelliğine "İlahi Zihin"i döndüren gücün "aşk" olduğuna inanırlar ve bunu aynı zamanda "ilk aşkın doğuşu" olarak nitelendirirler. Dolayısıyla aşk, güzelliğe duyulan arzudur ve ilahi güzelliğe ulaşmaktaki araçtır. Bu süreç diğer iki evren olarak adlandırılan "Evrensel Ruh" ve "Doğa", ya da diğer bir deyişle dünya için de aynı şekilde işler.[312] Ficino, aşkı açıklarken, iyi, güzel ve kutsal olandan kaynaklandığını ve tekrar ona döneceğini ifade eder. Aşk, yıldızlı cennette başlar, dünyaya ulaşır, gözler aracılığıyla insanın ruhuna girer, insanlığa Tanrı'nın güzelliğini ve mükemmelliğini yansıtarak ilahi olur ve sonunda yine gerçek kaynağına döner.[313] Bu nedenle aşk, Cennet ile dünya arasındaki bağlantıyı sağlayan bir araçtır. Michelangelo da bu Yeni Platoncu düşünceyi tüm benliğiyle benimser ve şiirlerinde aşkı basit bir duygu olarak değil, kozmolojik bir güç olarak betimler:

Sende beni görüyorum ve uzaklardan çağırıyorum kendimi
kaynaklandığım göğe yaklaşmak için,
sana geliyorum, güzelliğin büyülemiş halde beni,
tıpkı iğneye takılmış ve sana çekilen bir balık gibi.[314]

Ryan, söz konusu 15 numaralı şiirde, Michelangelo'nun oltanın iğnesine takılan balık gibi banal bir imge kullanarak şiirin anlatımını bozduğunu düşünse de[315], bu imge doğrudan Ficino'dan alınmıştır. Sanatçı, güzelliğe duyulan aşk karşısında savunmasız kaldığını ve daha yüce bir alemden gelen ruhun istemsiz bir şekilde güzelliğe doğru çekildiğini dile getirir şiirlerinde:

[312] S. R. Jayne, 1944, s. 127-128.
[313] ibid, s. 133.
[314] M. Buonarroti, 1960, s. 8.
[315] C. Ryan, 1998, s. 39.

Kim bu, irademe karşı beni sürükleyen sana,

eyvah, eyvah, eyvah,

hem bağlayarak kıskıvrak, hem de özgür bırakarak?[316]

Özellikle Tommaso de' Cavalieri için duyduğu büyük sevgi ve hayranlıktan doğan şiirler hem kendi döneminde, hem de daha sonrasında farklı yorumlamalara ve hakkında olumsuz dedikodulara yol açar. Ancak aşkının amacı ve hedefi konusunda asla şüpheye düşmez, Michelangelo. 259 numaralı şiirinde inandıklarına bir onay beklercesine sorular sorar:

Bu şiddetli arzumla yükselmek Tanrı'ya

boş bir umut değil,

sevgimizden hoşnut olmasa gökyüzü,

hangi amaçla yaratmış olabilir ki yeryüzünü?

Her soylu kalbi saf ve kutsal kılan,

sevdiğim ruhunun kaynaklandığı

o ebedi huzuru onurlandırmaktan

daha doğru bir nedeni olabilir mi seni sevmemin?

Fakat Michelangelo için ölümlü güzelliğe duyulan aşk ile ilahi güzelliğe duyulan aşk arasındaki ayrım çok nettir ve şiirin devamında bu ayrımı açıklar:

[316] M. Buonarroti, 2015, s. 9.

Ölümlü güzelliğe tutulanın boştur umudu,

bozulur çünkü geçen her dakika,

sadece güzel bir çehreye bağlıysa.

Tatlıdır saf bir yürekteki umut oysa,

bedenin bozulması ya da ölümle ermez sona,

vadeder dünyada Cenneti aşığa.[317]

105 numaralı şiiri aynı duyguları ifade ettiği bir başka eseridir:

[...]

zaman içinde, değişim olur bedendeki ette.

Gem vurulmamış arzular, aşk değil sadece duyu,

ruhu öldürür; can dostu yapar bizleri aşkımız

dünyada, ama dahası, ölümden sonra cennette.[318]

Özellikle olgunluk döneminin son şiirlerinde hakkında yapılan dedikodulara cevap vererek savunmaya geçer ve karşısındakinin hangi yaştan ya da cinsiyetten olduğuna aldırmaksızın duyduğu aşkın ilahi bir aşk olduğunun altını çizer:

Bir güzeller güzeli için şiddetle yanmak

ille sert, ölümcül bir günahkarlık değildir;

[…]

Benim söz ettiğim aşk yönelir yücelere;
[…]

[317] M. Buonarroti, 1960, s. 122-123.
[318] M. Buonarroti, 2015, s. 49.

Bir aşk göğe yükseltir, biri indirir yere;

birinin yurdu ruhtur, ötekinin duyular.[319]

Söz ettiği aşk, tüm dikkatini beden güzelliği üzerine yoğunlaştıran ve duyusal bir zevk arayan bedensel bir aşktan öte, ruhsal ve cennete yakışır bir aşktır. Bu bağlamda Michelangelo, beslediği aşktan herhangi bir suçluluk duymaz. Condivi'nin belirttiği üzere "*güzelliğe olan bu aşkı anlamayan ve aklı sadece beden güzelliğinde olanlar onu anlayamaz ve suçlarlar*"[320]. Oysa suçu kendilerinde araması gereken asıl bu kişilerdir, çünkü duydukları aşk bedene yöneliktir (276 numaralı şiir):

Ateşli arzunun yolu biterse ölümlü güzellikte,

demek ki inmemiştir o göklerden ruhla birlikte,

bu, dünyevi bir tutkudur o halde.[321]

Eğer gözü güzellikteki ilahiliği görmekte, akıl kavramakta, ruhu o erdemi hissetmekte yetersiz kalırsa, bu o insanın suçudur. Çünkü ilahi güzellik, bireyin içinde saklı, ruhun bir parçası olan ilahi bir erdemdir ve onu görmek isteyenler muhakkak hem o kutsallığın ayırdına varabilecek sağlıklı gözlere, hem de doğru ve yozlaşmamış bir akla sahip olmalıdır (164 numaralı şiir):

Cüretkâr ve aptallar hüküm verirlerse

her doğru aklı gökyüzüne götüren güzelliğin

duyulardan kaynaklandığına;

---

[319] ibid, s. 141.
[320] A. Condivi, 1823, s. 79.
[321] M. Buonarroti, 1960, s. 132.

bilsinler ki hastalıklı gözler yükselemez ilahiye,

ayrılamaz, daima kalır baktığı yerde,

erdem olmadan yükselmek beyhude bir düşünce.[322]

Sonuç olarak, Michelangelo, her ne kadar bedensel güzelliği yükselmenin ilk adımlarından biri olarak görse de, hiçbir zaman salt maddi güzelliği övmez. Aksine, bedenin ve dünyadaki varlığının faniliğinin ve zayıflığının altını çizer. Ruh bedenden ayrılınca, Michelangelo'nun gözünde beden, tıpkı *Son Yargı* freskinde San Bartolomeo'nun elinde tuttuğu ve üzerine deforme edilmiş bir şekilde otoportresini çizdiği çirkin bir paçavra gibi kalır. Sanatçının bedene yönelik bu olumsuz görüşü sırasıyla Platon, Plotinos ve doğal olarak Floransa Yeni Platoncularından mirastır.

Yeni Platonculuk kaynaklı, dünyadaki yaşama ve bedene ilişkin olumsuz görüşü şiirlerine de yansır. 64 numaralı şiirinde "*kurumuş, iğrenç bir tutam samana*"[323] benzetir bedeni; 106, 188, 215, 265 ve 274 numaralı şiirlerinde bedeni, ruhu saran "*ölümlü*" ya da "*dünyevi bir örtü, bir giysi*"[324] olarak betimler ve sanatçı için göksel olan ölümsüz ruhun aksine, "*ölümlü, kanatsız, yere bağlıdır insanda gövde*"[325] (166 numaralı şiir). Ruhun dünyadaki varlığını ve bedenle birleşmesini ise 106, 264 ve 274 numaralı şiirlerinde "*hapsolma*" olarak nitelendirir[326] ve sürekli olarak o hapishaneden kurtulma arzusunu ifade eder. Şiirlerindeki bu Yeni Platoncu öğeler, sanatçıdan neredeyse 1300 yıl önce yaşamış olan ilk Yeni Platoncu olan Plotinos'un yankılanan sesidir adeta:

[322] M. Buonarroti, 1960, s. 88.
[323] M. Buonarroti, 2015, s. 38.
[324] M. Buonarroti, 1960, s. 60, 97, 105, 126, 131.
[325] M. Buonarroti, 2015, s. 70.
[326] M. Buonarroti, 1960, s. 60, 125, 131.

"Bedene yerleşen insan ruhu ıstırap ve kötülüğe mahkumdur. O, pişmanlık, arzu, korku ve kötünün formları içinde yaşamını sürdürür. Beden ruh için bir hapishane ve bir mezardır, dünya ise onun ini ve mağarası."[327]

Michelangelo'nun şiirlerinde kesin ve açık bir şekilde olumsuz ifadelerle nitelemesine rağmen bedende ayrı tuttuğu, onun için büyük bir öneme sahip olan ve dizelerinde sıklıkla kullandığı tek bir organ vardır: Göz. Dolce Stil Nuovo'dan Petrarca ve Rönesans'taki Petrarca taklitçiliği döneme kadar gözler aşk şiirlerinde daima büyük bir yer tutar. Üstelik Michelangelo, sadece XIV. ve XV. yüzyıl İtalyan edebiyatının ve Yeni Platonculuğun önemli bir unsuru olduğundan değil, aynı zamanda estetik duyarlığı en üst seviyede bir sanatçı olduğundan göz ve görme duyusu iki kat önem kazanır. Sanatçı, bu gücün farkındadır ve 34 numaralı şiirinde bunu ifade eder:

Ayrılırken Tanrı'dan ruhlarımız
Aşk, bana iyi bir göz, sana ışık ve parıltı bahsetmiş;
benim bu büyük arzum Tanrı'yı bulur tekrar,
günahlarımız yüzünden ölüme yazgılı güzelliğinde.

Nasıl ki sıcaklık ayrılmaz ateşten,
benim gözüm de ilahi güzellikten,
yüceltirim ondan geleni ve ona daha çok benzeyeni.

Senin gözlerinde bulduğumdan cenneti,
dönmek için seni ilk sevdiğim o yere,

[327] Z. Kurtoğlu, 2000, s. 41.

sığınıyorum aşkla kaşlarının altına.[328]

Platon'da göz ve görme yetisi, mutlak güzelliğin arayışındaki ve ruhun yükselmesini sağlayacak olan aşkın ilk adımıdır, fakat eserlerinde bunun öneminden etraflıca bahsetmez. Göz, bir gölgeden ibaret olan dünyevi güzelliğe ulaşmaktaki aracılardan biridir sadece. Platon için asıl önemli olan ve üzerinde ısrarla durduğu şey, düşünce ve aklın gücüdür. Bu yüzden her ne kadar iyi bir göze sahip olurlarsa olsunlar, mutlak güzelliğe ve gerçeğe asla ulaşamayacaklarını ve ancak kopyanın kopyasını üretebileceklerini düşündüğü sanatçılara ideal devletinde yer vermez. Oysa Plotinos, aşkın rehberliğinde estetik duyarlığı Bir'e ulaşmanın bir yolu olarak sunar[329]. Platon'un düşüncesinin aksine sanatçıların, güzelin ideal formunu duyumsayabileceğini savunur. Dünya'da bulunan güzellikler, gözler vasıtasıyla güzelliğin gerçek kaynağını ruha hatırlatacak ve ruhun görülür güzelliğin ardındaki yüce kaynağa ulaşma arzusunu perçinleyecektir. "*Güzellik çoğunlukla görmededir*"[330] önermesiyle sadece görme duyusuyla sınırlı tutmamış olsa bile aşk teorisinde gözün işlevinin altını çizer. Floransa Yeni Platoncuları da büyük oranda Plotinos'un düşüncelerini takip eder, hatta insanın ilahi ve ölümsüz yanı olan ruhun duyusal dünyanın güzelliği ile bağlantı kurmasını mümkün kıldığından, teorilerinde görme yetisine daha ciddi bir rol verirler.

Ficino'ya göre duyusal dünyada ruhun bilmeye ve öğrenmeye ait altı gücü vardır: bunlar akıl, görme, işitme, koku alma, tat alma ve dokunma duyularıdır. Ruhun bu altı gücünden ilk üçü olan akıl, görme ve işitme ruhla ilişkilidir ve ruhu daha fazla etkiler; diğer üç duyu, dokunma, tatma ve koku alma ise bedene aittir ve daha çok bedeni etkiler. Floransa Yeni Platoncuları, ilahi olana yükselebilmek için ilk olarak

[328] M. Buonarroti, 1960, s. 18.
[329] Z. Kurtoğlu, 2000, s. 154.
[330] ibid, s. 155.

dünyadaki tanrısal güzelliğin izlerinin arayışına çıkılması gerektiğine inanırlar. Dünyada bulunan bu güzellik, aslında, temel olarak bazı unsurların mükemmel bir uyumda bir araya gelerek oluşturduğu cazibedir. Ruh üç duyu ile güzelliği algılayabildiği için cazibe de üç çeşittir: bilgi, ahlak ve erdemlerin uyumu ile oluşan ruhta bulanan cazibe; biçimlerin ve renklerin uyumu ile oluşan maddi nesnelerdeki cazibe; son olarak tonların uyumu ile oluşan sesteki cazibe. Sonuçta, Yeni Platoncular insana değer katan ve ilahi olanı çağrıştıran üç tür güzellik üzerinde durur: ruhun, bedenin ve sesin güzelliği.[331] Bu üç güzellik arasında da önem sırasına göre hiyerarşik bir sıralama olduğu söylenebilir. Ruh güzelliği en değerlisidir ve akıl ile kavranabilir. Akıl maddi değil, soyuttur ve aralarındaki en tanrısal olduğundan bedenin hiçbir bölümünde bulunmaz. Dünyada madde ile karışmış nesnelerin en mükemmeli olan insan bedeninin güzelliği göz ile kavranabilir. Görme duyusu olan gözler, insanın en önemli duyusu olarak kabul edildiğinden bedenin en üst bölümünde bulunur ve yaratılış doğası gereği ışığı algılarlar. Akıl ve görme duyusunun ardından gelen, fakat bedene ait diğer duyuların üzerinde bulunan işitme duyusu olan kulaklar sesin güzelliğini kavrayabilirler ve bedende konum olarak gözlerin daha aşağısında yer alırlar.[332] Sonuç olarak, akıl, görme ve işitme duyuları ilahi güzelliğin yansımasını kavrayabileceğimiz, takdir edebileceğimiz ve haz alabileceğimiz yegane duyulardır.

Ficino, aşkın "*güzellikten zevk alma arzusu*"[333] olduğunu belirtir. Güzellik de insan ruhunu kendine çeken ve mükemmel bir uyumdan doğan bir cazibe olduğuna göre, güzellikten haz duyabilecek insan bedenindeki en önemli ve ayrıcalıklı organ gözlerdir. 106 numaralı şiir hatırlanırsa, Michelangelo, dünyada Tanrı'nın yansımasını sadece insan bedeninde bulabildiğini ifade eder:

---

[331] S. R. Jayne, 1944, s. 130.
[332] ibid, s. 167-169.
[333] ibid, s. 146.

Tanrı, ölümlü bir bedenden başka bir yerde

göstermez kendini bana, ve sevmemin tek nedeni

O'nun yansıması orada.[334]

Bu nedenle bedensel güzellik, Michelangelo için, duyusal dünyada kavranabilme ayrıcalığına sahip tek ilahi gerçektir ve dolayısıyla kurtuluşunu arayan ruhuna, gözleriyle aradığı güzellik tek çaredir.

Gözler maddi olan güzelliği ışık vasıtasıyla algıladıktan sonra onu maddi biçiminden kurtararak tinsel güzelliğe dönüştürür ve bedensel güzelliği ruha iletir. Ruh ise ondaki ilahi güzelliğin yansımasını keşfeder ve onu daha büyük ve yüce imgelere dönüştürür. Bu yüzden Yeni Platoncular tüm aşkların görme ile başladığını savunur. Fakat gözlerle kavranılan güzellikten akıl ile değil de, bedene ait daha düşük duyularla, örneğin dokunma duyusuyla, haz duyulmaya çalışılırsa bunun adı aşk olmaz, bu ancak şehvet olarak adlandırılır.[335] Akıl ile seven bir ruhun aşkı ilahi olarak tanımlanırken, gördüğü güzelliği şehvet ile seven bir insanın aşkı hayvani olarak tanımlanır.

Ayrıca Ficino "*gözlerin ruhun pencereleri*" olduğunu ifade eder.[336] Böylelikle gözlerin iki farklı işleve sahip olduğu sonucu ortaya çıkar. Gözler sadece ruha güzelliği iletmek için bir yol sağlamakla kalmaz, ruhtaki içsel güzelliğin kavranması için de bir yol açar. Michelangelo 105 numaralı şiirin ilk dörtlüğünde bu Yeni Platoncu düşünceye ilişkin inancını doğrular:

---

[334] M. Buonarroti, 1960, s. 60.
[335] S. R. Jayne, 1944, s. 130.
[336] ibid, s. 199.

Hiçbir ölümlü nesneyi artık gözüm görmez oldu,

senin güzel gözlerinle ben huzura kavuştum ya,

her kötülükten nefret eden bir ruh vardı onlarda,

benim ruhum aşka ilham kaynağı buldu onlarda.[337]

Michelangelo için görme duyusu öylesine önemlidir ki şiirlerinde *occhio* ve *occhi*, yani tekil ve çoğul haliyle "göz" sözcüğü 127 defa; *vedere*, "görmek" fiili ise mastar ve çekimli halleriyle 59 defa geçerek kullandığı sözcüklerin en başında gelir. Başka hiçbir duyudan bu sıklıkla bahsetmez. Colonna'ya yazdığı 166 numaralı "*Gözlerim kolay erişir senin güzelim yüzüne / neredeyse, nereye bakarsam, yakındaysan, uzaktaysan*" dizeleriyle başlayan şiirini, "*Sen her şeye kadirsen yeryüzünde de, göklerde de / yeter ki bedenimin tümünü çevir sen tek bir göze*"[338] dizeleriyle sürdürür. Aslında Michelangelo sadece güzellik ve gözler arasındaki ilişkiyi ortaya koymaz bu şiirde, aynı zamanda tüm bedeninden vazgeçip sadece bir göz olmayı dileyerek görme yetisinin kendisi için ne kadar önemli olduğunu da vurgular.

Buraya kadar bahsedilen aşk, güzellik, ruh ve bedene ilişkin Yeni Platoncu öğeler, o dönemde Floransa'da yetişen, Medicilerin çevresinde ve Yeni Platoncularla bir arada bulunma şansını elde etmiş herhangi bir aydın ve şair tarafından da kullanılabilirdi. Michelangelo'yu onlardan ayıran ve özgün kılan en önemli özelliği Yeni Platoncu öğeleri şiirlerinde asıl uğraşı olan resim ve heykel sanatıyla da birleştirebilmesidir. Üstelik bunu sadece şiirlerinde ifade etmekle kalmaz, yaşamında, sanat teorisinde ve eserlerini yaratım sürecinde de Yeni Platoncu felsefenin derin

[337] M. Buonarroti, 2015, s. 49.
[338] ibid, s. 70.

etkileri görülür. Her ne kadar Michelangelo, sanata ilişkin düşüncelerini içeren yazılı bir kaynak bırakmamış olsa da, Roma'da Vittoria Colonna, Michelangelo ve dönemin bazı önemli isimleriyle sanat üzerine yaptığı konuşmaları kaydeden Portekizli ressam Francisco d'Olanda'nın "Dialoghi Romani" (Roma Diyalogları) adlı eseri[339] ve sanatçının yazdığı şiirler sanat teorisinin Yeni Platoncu bir temele dayandığını kanıtlar niteliktedir.

Michelangelo, şiirlerinde sanatsal yaratım konusunu da işler. 9 numaralı şiirinde olduğu gibi, daha ilk şiirlerinde bile sanatın ilahi kaynağına gönderme yapılır ve Tanrı'nın en yüce sanatçı olması metaforu kullanılır. Bu düşünce tümüyle Yeni Platoncu felsefe kaynaklıdır ve Ficino'nun eserlerinde aynı benzetmeye birçok yerde rastlanır.[340] Bu bağlamda sanatçı bir taraftan kendi uğraşının değerini ve saygınlığını artırırken diğer taraftan yaratıcı gücünün ardındaki ilahi gücü de vurgular: sanatçılar ayrıcalıklıdır. Platon'un felsefesinde yer almayan, ilk olarak Plotinos'un ortaya attığı sanatçının idealara, ya da daha dini bir anlamda ilahi öze ulaşabileceği şöyle ifade edilir:

> *"Tabiattaki nesnelerin taklitlerini veriyor diye sanatları hor görmemeliyiz; unutmamalıyız ki görünen nesneleri kopya etmez sanat; tabiatın kendisinin kopya ettiği formlara (idealara) uzanır doğrudan doğruya… Tabiatın eksiklerini giderir. Fidias, Zeus'un heykelini yaparken duyu dünyasından bir model kullanmadı, fakat Zeus görünür olmak isteseydi nasıl bir form alırdı diye düşündü ve bunu kavradı."*[341]

---

[339] C. Holroyd, 1903, s. 280, 319, 323-324.
[340] S. R. Jayne, 1944, s. 152, 172, 213; M. Ficino, *Teologia Platonica Vol. I*, a cura di Michele Schiavone, Zanichelli, Bologna, 1965, s. 113, 293, 319.
[341] B. Moran, 2008, s. 35.

Sanatçının duyu dünyasında gözleri vasıtasıyla topladığı ilahi güzelliği, ruhunda ve zihninde daha yüce bir kavrama dönüştürerek ideal olana ulaştığını savunan bu düşünce Plotinos'un ardından gelen Yeni Platoncular tarafından da devam ettirilir.[342] Özellikle de Rönensans'ta doruğa ulaşır. Girardi, XV. yüzyıldan XVIII. yüzyıla kadar olan, Hümanizm ve Rönesans'ın yaşandığı ara dönemin Ortaçağ ve modernlikten çok net bir şekilde ayrılan, kendine has özellikleri olduğunu belirtir. Bu özelliklerin en başında ise "*diğer her bir kültürel aktivitenin üzerinde güzelin üretimi, aşkın ve sanatın üstünlüğü*" gelir.[343] Şüphesiz, güzelin, aşkın ve sanatın bu denli öne çıkmasında Platon ve Plotinos'un çevirilerini yapan, yorumlayan ve bu felsefeyi yayan Floransa Yeni Platoncuları'nın katkısı göz ardı edilemez. Michelangelo'nun sanat anlayışında da Yeni Platoncu felsefenin güçlü etkisini görmek mümkündür.

Michelangelo, bir sanatçı olarak maddi güzellikte bulunan ilahi ışığı, görme duyusuyla algılayabilecek "iyi bir göze" doğuştan sahip olduğunu ifade eder, 35 numaralı şiirinde. Aynı şekilde 164 numaralı şiirinde, ruhuyla daha doğmadan önce gördüğü bu güzelliği hatırlayabilmek için gerekli olan akli yeteneğe de sahip olduğunu ima eder:

Yeteneğime sadık bir rehber olarak
doğuştan bahşedildi güzellik bana,
aydınlatır beni ve yansır her iki sanatımda da.
Başka türlü düşünen, yanılır uğraşım hakkında.
Çünkü güzellik yükseltebilir yalnızca

[342] M. Ficino, *Platonic Theology*, çev. Michael J. B. Allen, Vol. 4 Books XII-XIV, Harvard University Press, London, 2004, s. 171.
[343] E. N. Girardi, 2006, s. 12.

resmetmeye ve yontmaya çalıştığım o yüce kavramlara.[344]

Sanatçı, ilahi güzelliği sadece algılamakla kalmaz, eriştiği yüce kavramları yeteneği ve sanatı vasıtasıyla eserine aktarır, böylece soyut güzelliği görünür kıldığını vurgular bu dizelerde. Michelangelo, Francisco d'Olanda ile konuşmalarında bu düşüncesini birçok kez ifade eder:

> *"Tanrı'ya yaklaştıran ve onunla birleşmesini sağlayan mükemmeliyetin zorluğu kadar hiçbir şey bilge insanlardaki Tanrı sevgisini harekete geçirmeyeceğinden ve kamçılamadığından iyi resmetmekten daha kutsal ve soylu bir şey yoktur. Nitekim iyi resmetmek Tanrı'nın mükemmelliğinin bir kopyasından başka bir şey değildir, ilahi ve yüce sanatın bir hatırlatıcısıdır. Sonuç olarak, iyi sanat eseri aklın büyük bir zorlukla kavrayabildiği bir müzik, bir melodidir."*[345]

Sanatın ilahi gücü ve kaynağı konusunda düşüncesi sabittir ve hiçbir şüphe duymaz. Konuşmasının ilerleyen bir bölümünde şu hükme varır: *"Gerçekten de bu soylular soylusu bilim hiçbir diyara ait değildir, çünkü cennetten gelmiştir".*[346]

Michelangelo'nun sanat anlayışında ve dolayısıyla sanat ile ilgili şiirlerindeki kilit sözcük *concetto*, yani sanatçının eserine başlamadan önce aklı ile ulaştığı neredeyse kusursuz tasarı, model ya da niyettir. Eğer *concetto* kavramının kaynağına inmek

[344] M. Buonarroti, 1960, s. 88.
[345] C. Holroyd, 1903, s. 280.
[346] ibid, s. 281.

istersek, yine ilk olarak Plotinos karşımıza çıkar. Plotinos, *Enneadlar V, VIII*'de biri sanatçı tarafından oyulmuş ve bir eser yaratılmış, diğeri dokunulmamış halde duran iki mermer bloğunu karşılaştırır. Güzel bir sanat eserine dönüşen mermer kütlesinin insana daha fazla zevk verdiğini, bunun sebebinin de mermer değil, sanatın ona kattığı "Idea" ya da "Form" olduğunu ifade eder. Dolayısıyla "*bu form mermerde değildir, mermere girmeden önce sanatçıdadır*".[347] Ficino ise "*güzelliğin Tanrı'nın etrafında, tabiri caizse, dönen dört daireye dolan Tanrı'nın ışığı olduğunu, ve bu ışığın bu dört dairede tüm her şeyin imgesini oluşturduğunu*"[348] belirtir. Floransa Yeni Platoncuları, her biri Tanrı'nın ışığı ile aydınlanan bu imgeleri "*İlahi Zihin'de İdealar, Evrensel Ruh'ta 'Concetto'lar, Doğa'da Tohumlar, Madde'de ise Şekiller*"[349] olarak adlandırırlar. Sonuç olarak Michelangelo, *concetto* terimi ile, neredeyse ilahi olarak tanımlanabilecek bir ilham süreci sonrasında duyusal dünyada maddenin izin verdiği ölçüde gerçekleştirebileceği ve bu nedenle arzuladığı mükemmellik düzeyine -büyük olasılıkla- kısmen ulaşabileceği sanatsal bir projenin ruhunda ve zihninde oluşturduğu ideal ve daha önceden var olan imgeyi kasteder.

Michelangelo'nun sanat ile ilgili birçok şiirinde geçen (62, 144, 151, 236, 241, 279, 282, 284 numaralı şiirler) *concetto*, "tasarı" olarak çevrilerek ilk kez Tommaso Cavalieri için yazılan 62 numaralı şiirde karşımıza çıkar: "*Demirci tasarısını yalnızca harlı bir ateşle / dökerek biçime sokup yaratır güçlü bir eser".*[350] Bu şiirlerden en ünlüsü ve Rönesans'ın en bilindik kuramcılarından Benedetto Varchi'nin Michelangelo'nun şiirleri hakkında verdiği derslerde ısrarla üzerinde durduğu ise sanatçının 151 numaralı şiiridir:

---

[347] Plotinos, *The Six Enneads*, çev. Stephen Mackenna, B.S. Page, Publisher William Benton, Chicago, 1955, s. 239.
[348] S. R. Jayne, 1944, s. 137.
[349] ibid, s. 137.
[350] M. Buonarroti, 2015, s. 36.

En iyi yontucunun bile yoktur hiçbir tasarısı
eğer tek bir mermer kütle o tasarıyı
saklamıyorsa kabuğuyla, ulaşılır ona sadece
aklın buyruklarına eller itaat ederse.

Sakındığım kötülük ve arzuladığım iyilik,
işte aynı böyle saklanır senin içinde,
zarif, değerli ve kutsal kadın, cenneti kaybedeyim diye
sanatım çıkaramıyor dışarı arzuladığım iyiliği.

Yüklenemez suçum o halde ne aşka,
ne senin güzelliğine, hiddetine, hor görmene,
ne de benim yazgıma ve kaderime;
taşırken sen aynı anda yüreğinde ölümü ve merhameti,
benim kıt aklım, yanarken senin için,
çıkaramıyorsa ölümden başka bir şey.[351]

Varchi bu şiirden hareketle, Michelangelo'nun *concetto*'sunu şu şekilde açıklar derslerinde:

> *"Burada Şair'in 'concetto'su, […] Yunanca'da fikir, Latince'de örnek, bizdeyse 'model' anlamına gelen şeyi ifade eder; yani, bazı insanların 'tasarı' veya 'niyet' olarak adlandırdığı o biçimi veya imgeyi ifade eder; istemeye, yapmaya veya söylemeye*

[351] M. Buonarroti, 1960, s. 82.

niyetlendiğimiz her şeye dair, imgelemimizde sahip olduğumuz şeyi ifade eder; tinsel olsa bile… tam da bu sebeple, yapılabilecek ve söylenebilecek her şeyin üretken nedeni olan şeyi ifade eder.”[352]

Michelangelo’ya göre, sanat eseri her şeyden önce bir *concetto*’nun ifadesidir. Her ne kadar üstün olursa olsun teknik beceri, akıldan sonra gelir. Bu nedenle Michelangelo’nun sanat görüşü öncelikli olarak akli niteliklidir. Söz konusu olan 151 numaralı şiirin ilk dörtlüğünde, bir eserin yaratılış sürecine ilişkin sanat görüşünü ortaya koyar. Eser, potansiyel olarak kaba mermer kütlesinin altında gizlidir. İlk olarak sadece aklın kavrayabileceği *concetto*’ya, gerçekleştirilecek eserin en saf hali olan ilahi fikre ulaşılmalıdır. Ardından sanatçı el becerisi ve tekniği ile aklın ulaştığı fikre uygun bir şekilde mermeri yontmalı ve saklanan figürü ortaya çıkarmalıdır. O halde yaratılan sanat eseri, tasarıyı oluşturan akli beceri ile işi yapanın, yani o fikri mermere yontanın birleşiminin sonucudur.

Michelangelo’nun özgünlüğü, şiirin ikinci dörtlüğü ile birlikte bu sanatsal düşünceyi, tinsel bir yükselme ve mükemmellik arzusu taşıyan aşık figürüne, dolayısıyla insana uygulamasındadır. Diğer bir deyişle, sanat anlayışı ile Yeni Platoncu aşk teorisini şiirlerinde birleştirmesidir. Kullandığı metaforlarla belirginleşen heykeltıraş ile aşık arasındaki benzerlikler, hem sanatta hem de aşkta bulunan karşılıklı ilişkiyi ortaya koyar. Nitekim şiirin son dizelerinde, aşkın ateşi ile yansa da aşık, akli unsurun yetersiz kalması nedeniyle kadının yüreğindeki merhamete ulaşmayı başaramaz ve sevdiğinin kalbinde sadece ölümü bulur. Oysa, yüce ve güzel bir tasarı ile mermeri işleyen bir heykeltıraş gibi, aşık daha iyi ve erdemli bir fikir doğrultusunda kadının

[352] V. H. Minor, 2013, s. 96.

kalbini işleseydi, arzuladığı merhamete ulaşabileceği sonucuna varır. Michelangelo, sanatçı ve eseri, aşık ile aşık olunan arasındaki ilişkiyi 152 numaralı şiirinde benzer, fakat daha açık bir şekilde dizelere döker:

Kaldırarak fazlalıkları,
konur sert ve kaba taşın içine
canlı bir figür,
küçüldükçe taş, büyür imge.
Bedenin fazlalığı saklar sert, kaba kabuğuyla
böyle güzel işleri, kökleri ruhta oysa,
titrer bedenin yükü altında.
Sadece sen, ey kadın,
kurtarabilirsin beni bu kabuktan,
zira bunu yapabilecek ne istek ne de güç var bende.[353]

Bu şiirde roller değişir, bu kez sevdiği kadının metaforu olan sanatçı tarafından hayat verilecek bir taş kütlesidir, şair. Michelangelo'ya göre gerçek heykeltıraşlık doğrudan tek bir mermer bloğun fazlalıklarını kaldırarak, diğer bir deyişle, eksilterek eserini ortaya çıkarmaktır. Fakat bu teknik terim, burada daha derin bir anlama gelir. Heykeltıraş, sert ve kaba olarak nitelenen taşı onu saran dış yüzeyinden kurtararak, *concetto* olarak mükemmellikten uzak, maddi bir forma yerleştirdiği mükemmele yakın ve ilahi denebilecek imgesini ortaya çıkarır. Taş azaldıkça ve yontuldukça canlı bir figür gelişir ve şekil alır. Buradaki örnek sadece heykeltıraşın çalışma prensibi ve sanat görüşü değildir, aynı zamanda bir bedene girerek cismaniliğin ağırlığı altında titreyen insan ruhunun kurtarılmasının metaforudur. Heykeltıraş kadın iken, kaba bir taş

[353] M. Buonarroti, 1960, s. 82.

yığınından ortaya çıkacak canlı figür, zaman zaman yeniden doğuş olarak da nitelendirdiği, tinsel bir dönüşüm geçiren şair olur.

Michelangelo, taş ya da mermeri aşk ve sanat temalarını birlikte işlediği tüm şiirlerinde daima insanın içinde bulunduğu varoluşsal durum ile özdeşleştirir. Mermerin içinde sıkışıp kalan sanatçının tasarısı gibi, ruh da bedene hapsolmuştur. Bedenlenen ruh, dünyada, doğası gereği sahip olduğu sınırlamalar ve kusurlar yüzünden acı çekmeye mahkumdur ve bu nedenle hayat onun için bir bekleyiştir. Tıpkı fazlalıkları kaldırarak, mermerin içine hapsolmuş tasarısını özgür bırakan bir heykeltıraş gibi, kaderine doğuştan yazgılı olan kötülüklerden arındırarak içindeki cevheri ortaya çıkaracak bir kurtarıcı bekler. Bu, Michelangelo için şiirsel bir üslup yaratma çabası değildir, tüm yaşamına ve uğraşlarına nüfuz eden bir hayat felsefesidir. Şiirlerinde tarif ettiği sanatçı gibi, kendi ruhunu özgürleştirecek ve yüceltecek birine ihtiyaç duyar, bu bazen Cavalieri, bazense Colonna olur. Colonna'ya yazdığı ve aynı konuyu işlediği 236 numaralı şiir bu görüşüne örnektir:

İlahi parçası akıl iyi kavrarsa
birinin çehresini ve hareketlerini, şekil verir önce
iki yetisiyle kısa ömürlü ve değersiz maddeye,
sonra hayat verir taşa, ama gücü değildir bu sanatın.

Başka türlü değildir resmetmek bir şeyi,
yetkin bir el alır önce kalemi,
keşfeder en güzel ve de en akıllıca fikri,
sonra başlar resmetmeye hikayesini.

Ey soylu ve erdemli kadın, işte böyle oluyor bana da,

çok değerli değildim doğduğumda, daha değerlendim

sizin sayenizde yeniden doğumumla.

Eğer tamamlıyorsa eksiklerimi sizin erdeminiz,

yontuyorsa fazlalıklarımı, hangi ceza uygundur bu arzuma,

zaten beni cezalandırıyor ve doğruyu öğretiyorsa?[354]

Michelangelo, sanatla aşkı bir araya getirdiği şiirlerde, sadece heykel sanatı ile sınırlamaz kendini. Yeni Platoncu felsefenin unsurları ile eser yaratma sürecini birleştirebileceği herhangi bir sanat dalından yararlanmakta bir sakınca görmez. Örneğin, 62 numaralı şiirde olduğu gibi, heykellerini ya da fresklerini oluştururken hiç yararlanmadığı ateşi arınmayı sağlayan bir dönüşüm aracı olarak kullanır:

Demirci tasarısını harlı bir ateşle ancak

Dökerek biçime sokup yaratır güçlü bir eser;

De ki ateş kullanmıyor bir sanatçı – ne gezer-

Altın en yüce değere asla ulaşamayacak.

Anka önce yanmamışsa yeniden yaşamayacak;

bana gelince ben alev olarak ölürsem eğer,

Yeni cana kavuşurum kazanıp yüksek bir değer;

artık acı çekmeksizin varlığım ışıldayacak.

[354] M. Buonarroti, 1960, s. 111-112.

Ben ne kadar mutluyum ki anlattığım ateş de
canevimde bir yer bulup yaratır beni yeniden,
karışmış olsam bile ölüler kafilesine.

Ateş, doğası gereği, yükseltecektir cennete;
mademki ben de ateşe dönüşmüştüm önceden,
oraya nasıl götürmez beni giderken?[355]

Sanatçı, ilk dörtlükte hem demircinin hem de kuyumcu ustasının ateş kullanarak eserlerinde en yüce düzeye ve değere ulaşabileceklerini vurgular. İkinci dörtlükte ise, düşüncesini mitolojiden bir canlı, yanarak ölen ve küllerinden tekrar doğan Anka kuşu ile destekler. Bu benzetmelerin ardından, aşk ateşinin aynı şekilde onu daha değerli kılacağını ve ruhunu daha saf hale dönüştürerek kendisini de beraberinde cennete taşıyacağını ifade eder. 63 numaralı şiirinde belki biraz daha karmaşık bir şekilde, bu kez mimari bilgisinden yararlanarak, taş-ateş arasındaki etkileşimi Yeni Platoncu felsefenin temel unsurlarından biri olan ruh-aşk ilişkisi ile kıyaslar:

İçindeki ateş nasıl da arkadaştır soğuk taşa,
çıkınca dışarı, sarar etrafını,
öyle ki yakar, parça parça eder, yaşar başka bir biçimde,
bağlayarak diğer taşları sonsuza dek birbirine.
Ve kalıp da fırında dayanırsa ateşe, hem yazı alt eder
hem de kışı; üstelik öncekine kıyasla artar ona verilen eder,
tıpkı günahlarından arınan ve cehennemden cennete,
yüce ve ilahi olanların arasına dönen bir ruh misali.

[355] M. Buonarroti, 2015, s. 36.

İşte gizliden gizliye kımıldayan ateş içimde,

dışarı çıktığında yakacak böyle beni de,

yanıp söndükten sonra, geçeceğim başka hayata.

İşte ben de yaşarsam, güçlenirken ateşte,

dönüşeceğim toza ve dumana;

demir değil altındır ama, kıvılcımı veren bana.[356]

Şiirin ilk bölümüne dahiyane bir şekilde ateş-taş ilişkisini ortaya koyabileceği kireç taşının içinde bulunan çakmaktaşı ile başlar. Çakmaktaşının çıkardığı kıvılcımın etrafını saran bir ateş ile kireçtaşının fırınlarda yakılarak yapı malzemesi olarak kullanılan, sağlamlaşan ve daha değerli bir hale gelen sönmüş kirece dönüştüğünü ifade eder. Şiirin ikinci bölümünde, kendi içinden çıkan ateş ile taşın geçirdiği başkalaşımı, aşk ateşi ile dönüşüm geçirecek kendi ruhuna uyarlar. Ateşin kireçtaşını yakarak daha değerli kıldığı gibi, eğer dayanabilirse, aşkın da ruhunu daha değerli kılacağını savunur. Ruh ve taş arasında paralel şekilde ilerleyen süreçteki tek farkı son dizede dile getirir Michelangelo: taştan ateş çıkarmak için kullanılan eğe demirdenken, ruhunda aşk ateşini yakan sevdiğinin çok daha değerli olan altından olduğunu belirterek bir karşılaştırma yapar. Böylece aşk sayesinde tinsel bir dönüşüme uğrayacak aşık kadar o aşkı başlatan ve aşık olunan kişinin de sahip olduğu değerin önemli olduğunun altını çizer. Buradan şu sonuç çıkarılabilir: Michelangelo için aşk tek taraflı değildir, karşılıklıdır ve hem aşığı hem de aşık olanı daha iyi, değerli ve mükemmel kılar.[357] Bunun örneğini bir başka sanat şiirinde görmek mümkündür:

[356] M. Buonarroti, 1960, s. 33.
[357] S. Barsella, "Michelangelo. Le rime dell'arte", *Letteratura e arte*, 1 (2003), 213-225, s. 221.

Sadece kalıp beklemez

ateşle eriyen gümüş ve altınla dolmayı,

kaldı ki sadece parçalanırsa çıkar o kalıptan

mükemmel bir sanat yapıtı.

İşte ben de böyle dolduruyorum

içimdeki sonsuz güzellik arzusunu

yanarak aşk ateşiyle taptığım kişiye,

o, kırılgan hayatımın ruhu ve kalbi.

O soylu kadın girer dar yollardan içeri,

ve sonra çıkarmak için onu dışarı, parçalanmam gerekse de.[358]

153 numaralı şiirde, aşkın karşılıklı mükemmelleştirme niteliğini, ateş ile erimiş altın ya da gümüş ile doldurulan bir kalıptan çıkarılacak mükemmel bir sanat eseri ile açıklamaya çalışır. Aşığın kalbi ve ruhu, duyduğu tutkunun ateşi sayesinde sevdiği kişinin aşkı ile dolar. Sanatçının "dar yollar" olarak işaret ettiği, şüphesiz dünyevi, somut güzelliği algılayan ve soyut bir şekilde ruha ileten gözlerdir. Aşkın gücü ile her iki kişi de karşılıklı olarak bir dönüşüm geçirerek ortak bir mükemmelliğe ulaşır. Michelangelo, kendi benliğinin parçalanması ile bu dönüşümün gerçekleştiğini belirtir. Michelangelo'nun bu düşüncesi yine Yeni Platoncu felsefe kaynaklıdır. Ficino, *Şölen*'i yorumladığı eserinde, karşılıklı aşkta seven kişinin kendi içinde öldüğünü, fakat sevdiği sayesinde kendini keşfederek tekrar hayata döndüğünü ve onun ruhunda birlikte yaşamaya devam ettiğini detaylı bir şekilde açıklar.[359]

[358] M. Buonarroti, 1960, s. 83.
[359] S. R. Jayne, 1944, s. 144-146.

Michelangelo'nun Rönesans'ın en büyük sanatçılarından biri olmasının yanında benimsediği sanat eseri yaratma süreci ile ilgili görüşünü, Yeni Platoncu felsefenin temel düşünceleri ile böylesine özgün bir şekilde şiirlerinde birleştirmesi, o zamana kadar eşi benzerine rastlanmayan bir şeydir. Bu, onu dönemin diğer tüm şairlerinden ayıran en önemli özelliğidir.

Sanatçı, son şiirlerine kadar sanatın doğayı ve ölümü yeneceğine, Yeni Platoncu anlamda bir aşkın onu cennete yükselteceğine neredeyse sarsılmaz bir inanç duyar. Geç dönem şiirlerinden biri olmasına rağmen 239 numaralı şiirinde açık bir anlatımla ifade eder bu düşüncesini:

Uzun deneyimlerden biliriz ki canlı bir imge
yüce dağdan gelmiş bir kaya, mermere dönüşmüşse,
yontucudan fazla yaşar, adam yaşlanıp kül olur.

Yaratıcısı eserine boyun eğip kul olur;
buradan belli, sanat doğayı uğratır yenilgiye,
bilmez miyim, kanıtladım bunu güzel heykellerle,
zamanın da, ölümün de tüm tehditleri son bulur böylece.[360]

Her ne kadar bazen kendini sorgulasa ve dünyevi güzelliğin ve aşkın Yeni Platoncu felsefe temelli gücüne dair belli belirsiz, geçici bazı şüpheler duysa da, hayatının çok büyük bir bölümünde benimsediği düşünceden vazgeçme eğilimi göstermez. Fakat 1546 yılında dostu Luigi del Riccio'nun, 1547 yılında ise Vittoria Colonna'nın ölümü sanatçıyı büyük bir yalnızlık ile baş başa bırakır. Dahası, insanın,

[360] M. Buonarroti, 2015, s. 132.

felsefenin ve sanatın son derece öne çıktığı Rönesans'ın ulaştığı uygarlık ve özgürlükçü fikirler yerlerini giderek 1545'te toplanmaya başlayan Trento Konsili'nin alacağı sert kararlara ve eli kulağındaki Karşı Reform'un baskıcı atmosferine bırakmaktadır.[361] Ficino ve diğer Floransa Yeni Platoncularının felsefe ve din arasında kurmaya çalıştıkları bağ kopma noktasına gelir. İtalya'da yavaş yavaş hissedilmeye başlanan bu yeni toplumsal hava, Michelangelo'nun ruhunda da kendini gösterir. Nitekim Michelangelo'nun düşüncelerinde ve şiirlerinde tam da bu dönemde, 1547 yılında radikal bir değişim görülür. Sanatçı, Tanrı'ya ulaşmanın bir yolu olarak gördüğü ve ilham aldığını düşündüğü ilahi güzellik ile sıradan dünyevi güzellik arasında imgeleminin bir ayrım yapabileceğinden şüphe duymaya başlar. Colonna'nın ölümüyle birlikte sanki Platonik aşkın ruhunu cennete taşıyabileceği inancı da ölmüştür:

Yıllar yılı besledim ben Aşkım, senden ve seninle,
tümden değilse de epey bir kısmıyla vücudumu,
hem de gıdasını umutlardan alan şu ruhumu;
o güçlendi senin mucize yaratan hünerinle.

Artık soylu bir ruhla emin bir manevi mahale
kanat açıyorum gidermek için yorgunluğumu.
Kağıt üstünde ettiğin bütün vaatler doğru mu?
Şerefin üzerine ant içmiştin - hepsi nafile.[362]

[361] C. Bologna, P. Rocchi, 2010, s. 545.
[362] M. Buonarroti, 2015, s. 147.

Ölümü artık daha yakından hisseden sanatçı, 280 numaralı şiirinde boşa çıkan umudunu bir hata, günah olarak tanımlarken, gözlerini dünyevi güzellikten tamamen çekip doğruca Tanrı'ya yönelir[363] ve merhamet diler:

Şaşırmıştım, kafam allak bullak, ruhumda ararım,
ama nedenini ancak vahim bir günah olarak bulurum;
gizli bir şey değilse de ben aslını bilmiyorum,
o, mutsuzlara teselli olan merhamet sanırım.

Bunca çabam boşa çıkıyor; seslendiğim sensin Tanrım,
bir fani kutsansın diye muhtacım senin kanına:
Doğduğumu görmüştün ya, merhamet eyle bana;
bu yeni bir şey değil, ben bağlıyım senin yasana.[364]

Sadece aşk, güzellik gibi Yeni Platoncu ideallerden değil, adını tüm dünyaya duyurmasını sağlayan ve tüm yaşamını adadığı sanatın ilahi gücünden de emin olamamaya başlar. Sanatın ölüm üzerindeki egemenliğini savunmaz artık, aksine, nafile bir uğraş olacağını dile getirir şiirlerinde:

Ben senin adını anarak bir imge tasarlarsam,
onun adaşı -ölüm- yanı başındadır daima;
eriyip gider sanatım dehamla.[365]

[363] E. N. Girardi, 2006, s. 22.
[364] M. Buonarroti, 2015, s. 151.
[365] ibid, s. 155.

Yıllar yılı felsefe ve dini kaygıları arasında kurduğu hassas denge bozulur. Vittoria Colonna ve çevresinin etkisiyle değişmeye başlayan düşünceleri ön plana çıkar ve ruhunun kurtuluşunu sadece doğrudan Tanrı'ya yakararak elde edeceği merhamet ve bağışlama ile ulaşabileceğini dile getirir son dönem şiirlerinde. En büyük tutkusu ve var olma nedeni olan heykeltıraşlık bile bir anlam ifade etmez artık Michelangelo'ya. 285 numaralı şiiri son dönem düşüncelerini yansıtan en güçlü ve önemli şiiridir:

Benim yolculuğum artık yaklaştı sonuna,
kırık dökük bir teknede, fırtınalı bir ummanda,
her faninin geçmek zorunda olduğu son limanda
her hayrın ve günahın hesabı verilecek ona.

Ne vahim hatalar varmış, şimdi belli oldu bana,
sanatı varlığım için egemen de, kahraman da
yapan o sevecen hayal gücünde, şu son anda,
tüm insanların umduğu menfaatlerin rağmına.

[…]

Ressamlık ve yontuculuk huzur veremez ki ona,
çünkü benim tedirgin ruhum kutsal aşka yöneldi,
haç üstünde aşk bekliyor bizi, açmış kucağını.[366]

Sanatçının dizelerinde korkudan ve şüpheden eser yoktur ve dingin bir hava hakimdir. İç hesaplaşmalarının sonucunda bir aracıya ihtiyaç duymaksızın ruhu

[366] ibid, s. 156.

doğrudan kutsal aşka yönelmiştir ve ömrü boyunca aradığı huzur ve kurtuluşu bulmanın getirdiği rahatlama hissedilir. Aşk sözcüğü, Michelangelo için artık sadece bir şeyi işaret eder, o da Tanrı'dır. Bu şiir, sanatçının tüm klasik ideallere ve sanatına bir veda şiiri olarak da değerlendirilebilir.

SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

İtalyan yarımadasında XIV. ve XVI. yüzyıllar arasında yaşanan gelişmeler sayesinde Avrupa'da modern uygarlığın ilk tohumları atılır. İlk olarak, Petrarca'nın öncülüğünde Eskiçağ eserlerinin tekrar gün yüzüne çıkarılması, filolojik ve edebi açıdan tekrar değerlendirilmesi o dönemin birçok aydını tarafından benimsenir. Ardından bulunan antik eserlerin incelenmesiyle Eskiçağ insanına, yaşayışına, edebiyatına ve kültürüne duyulan hayranlık toplumda giderek artar ve bu doğrultuda Ortaçağ anlayışından farklı yeni düşünceler filizlenmeye başlar. Filolojik ve edebi alanda başlayan ve Hümanizm olarak anılan bu akım tarih, sanat, politika gibi farklı alanlara da etki ederek Rönesans adı verilen uzun bir döneme yayılır. Ortaçağ'dan Yeniçağ'a geçişin belirlenmesinde, diğer bir deyişle bir çağın kapanıp başka bir çağın açılmasında Rönesans'ın büyük rolü olduğunu söylemek yanlış olmaz. Nitekim modern dünyanın temellerinin o dönemde atıldığının ve Rönesans döneminde düşünce ve eserleriyle ölümsüzleşen, yüzyıllar geçmesine rağmen bugün hala adlarını sıkça andığımız Francesco Petrarca, Giovanni Boccaccio, Leonardo da Vinci, Baldassare Castiglione, Niccolò Machiavelli, Francesco Guicciardini, Giordano Bruno, Tommaso Campanella ve Galileo Galilei gibi birçok büyük İtalyan şair ve yazarın tarihe damga vurduğunun altını çizmek gerekir.

Rönesans, anlam itibariyle "yeniden doğuş" demektir. Ancak Rönesans'ı yalnızca Eskiçağ'ın ve onun edebiyatının, sanatının ve kültürünün yeniden doğuşu olarak nitelendirmek, anlamını ve önemini büyük ölçüde yitirmesine neden olur. Rönesans, gücü, yetenekleri, zekası ve ruhu ile insanın yeniden doğuşudur. Rönesans dönemi incelendiğinde, gerçekleşen çok yönlü değişim hareketinin merkezinde daima insan ve insanın dünyevi yaşamı bulunur. Ortaçağ anlayışında dini bir perspektiften

bakılarak günahkar bir şekilde yaşama başlayan ve tek amacı kurtuluşa ermek için Tanrı'nın buyruklarını yerine getirerek günahlarından arınmak olan insan, Rönesans ile birlikte bu önyargıdan sıyrılarak kendi kaderinin yaratıcısı haline gelir. Böylece elini kolunu bağlayan Ortaçağ düşüncesinin zincirlerini kırarak özgürleşen yeni bir insan modeli doğar. İnsana yönelik bu değişen anlayışın en güzel örneklerini İtalyan edebiyatının en büyük yazarlarından biri olan Boccaccio'nun *Decameron* adlı eserinde görmek mümkündür.

Rönesans insanı, tıpkı Dante'nin *Cehennem*'inde bulunan, dünyanın bilinen sınırı Herkül sütunlarını aşarak bilginin de sınırlarını zorlamak isteyen Odysseus gibi kendini ve evreni keşfetmeyi arzular. Benzer şekilde, "*Aslınızı düşünün isterseniz; hayvanlar gibi yaşamak için gelmediniz, erdem ve bilgi peşinde koşmak göreviniz*"[367] diyerek arkadaşlarına seslenen Odysseus'un sözleri, Pico della Mirandola'nın ruhunda yankılanır: her şey özünde tanrısal nitelikler bulunan insanın elindedir; yozlaşarak hayvan seviyesine de inebilir, yükselerek tanrısal bir yaşam düzeyine de erişebilir. Dante'de cehenneme hapsolan Odysseus'un aksine Rönesans'ta insan, bu yeni dönem anlayışına göre cennetin kapılarını zorlar.

İnsana yönelik bu yeni anlayışın ve özgür düşüncelerin cumhuriyet ile yönetilen ve Dante, Petrarca, Boccaccio gibi İtalyan edebiyatının en önemli ustalarının yetiştiği Floransa'da ortaya çıkmasına şaşırmamak gerekir.

Belki de tarihinin en görkemli günlerini yaşayan Floransa'da yetişen ve Rönesans denince akla ilk gelen sanatçılardan biridir Michelangelo. Büyük tarihçi Halil İnalcık *Rönesans Avrupası* adlı eserinde "*Michelangelo'nun kişiliği, İtalyan*

[367] D. Alighieri, 2011, s. 220.

Rönesansı'nı özetleyen bir tarihtir"[368] yorumunda bulunur. Yukarıda bahsedildiği üzere, yaşadığı dönemde var olan yüksek kültür ortamı ve İtalya'nın, özellikle de Floransa ve Roma'nın içinde bulunduğu koşullar Michelangelo'yu Michelangelo yapan en önemli etkenlerdir. *Bir Rönesans Şairi: Michelangelo Buonarroti ve Şiirleri Üzerine Bir İnceleme* başlıklı bu tez çalışması, İtalyan yarımadasındaki genel durumun çerçevesini çizdikten sonra Michelangelo'nun neredeyse yaşamının tümünü geçirdiği Floransa ve Roma şehirleri özelinde XV. ve XVI. yüzyıllarda yaşanan politik, sosyal ya da kültürel gelişmelerin sanatçının üzerinde bıraktığı etkiyi ve kişiliğini nasıl şekillendirdiğini gözler önüne sermeyi amaçlamıştır. Burada varılan önemli bir sonuç, Rönesans döneminde Floransa ve Roma şehirlerinde yaşamını sürdürmesinin Michelangelo'nun kişiliği, sanatı ve şiirlerinde etkin bir rol oynadığıdır.

Tez çalışmasında, sanatçının doğumundan itibaren yaşamı, belirli dönüm noktaları göz önünde tutularak farklı dönemlere bölünmüş, kronolojik bir sıralamayla eserleri hakkında temel bilgileri de kapsayacak şekilde incelenmiştir. Heykelleri, freskleri ve mimari çalışmalarıyla Rönesans'ın en büyük sanatçılarından biri olarak görülen Michelangelo'nun ülkemizde pek bilinmeyen başka bir özelliği, şiire olan tutkusu ve şiir uğraşı yaşamına paralel bir şekilde ortaya konmaya çalışılmıştır.

Tezde, sanatçının Dante, Petrarca ve Toskana halk dilinde yazılan şiirlere duyduğu hayranlıkla başlayan şiir sevgisinin, Lorenzo de' Medici'nin sarayında kaldığı süre boyunca Marsilio Ficino, Pico della Mirandola, Angelo Poliziano gibi birçok felsefeci ve şairle birlikte bulunduğu atmosfer sayesinde gerekli kültürel, felsefi ve edebi donanımı edinerek şiir yazmaya dönüştüğü ortaya konulmaya çalışılmıştır.

[368] H. İnalcık, 2011, s. 86.

Çalışmanın sonucunda ortaya çıkan bir husus da, Michelangelo'nun ilk şiirlerinde biçem ve içerik açısından, dönemin şiir geleneğine bağlı olarak Dante ve Petrarca etkilerinin hakim olmasıdır. Ancak şiir yazmaya yoğunlaştıkça, giderek daha fazla özgünlük kazandığı görülmektedir. Şiirsel gelişimini daha net bir şekilde anlayabilmek için Michelangelo'nun şiir uğraşı "çıraklık", "olgunluk" ve "yaşlılık" şiirleri olmak üzere üç farklı evreye bölünür. Yaşamının şiirleri ile birlikte incelenmesi, hem şiir evrelerinin belirlenmesinde etkin öğelerin neler olduğunu hem de yaşamı ve şiirleri arasındaki sıkı ilişkiyi de ortaya koymaktadır.

Ayrıca Michelangelo'nun büyük bir sevgiyle bağlı olduğu Tommaso Cavalieri ve Vittoria Colonna'ya karşı hislerinin hem kişiliğinde hem de şiirlerinde bir değişim yarattığı saptanarak ilgili şiirlerden örnekler üzerinde durulmuştur. Bunun bir sonucu olarak, Michelangelo'nun iç dünyasında yaşadığı ve şiirlerinde açığa vurduğu duyguların düşüncelerini ve yaşamı algılama biçimini hangi açılardan değiştirdiği görülmüştür.

Michelangelo'nun şiirlerine daima bireysel ilişkilerine yönelik kendi duygularını ve düşüncelerini yansıtması ve öznesinin her zaman kendisi olması birçok bakımdan şairlik uğraşını daha da değerli kılar. Bu uğraşın ilk aşamasında, İtalya şehir devletlerinin o dönemki politikalarında belirleyici bir rol oynayan ve en önemli figürlerinden biri olan Papa II. Giulio ile yaşadığı anlaşmazlıktan doğan şiirler sanatçının Papalık Devleti'nin politikalarından duyduğu rahatsızlığı ve Michelangelo'nun Papa ile ilişkisini daha detaylı bir şekilde anlamayı sağlar. Ancak Michelangelo'nun şiirleri sadece otobiyografik unsurlar içermesi bakımından değil, aynı zamanda Sistina Şapeli fresklerinden ya da *Gece* heykelinden hareketle yazdığı şiirlerde olduğu gibi görsel eserlerin ardında gizlenen duygu ve düşüncelerini açığa çıkarması

bakımdan oldukça önemlidir. Bu nedenle tez çalışmasında, yaşamı boyunca oluşturduğu görsel eserleri ve şiirleri eşzamanlı bir şekilde incelenerek yaşamı, görsel eserleri ve şiirleri arasındaki ortak unsurların altı çizilmeye çalışılmıştır.

Varılan sonuçta açık bir şekilde görülmektedir ki Michelangelo'nun eserlerinde ve şiirlerinde ana kaygısı daima insan olmuştur. *Davud*, *Pietà*, *Musa* heykellerinde ya da *Cascina Savaşı* çizimi, Sistina Şapeli tavanı ve *Son Yargı* fresklerinde sanatçının temel konusu dünyada Tanrı'nın yarattıkları arasında en mükemmel olan varlık, yani insandır. Bu yüzden Michelangelo, fresklerini ve heykellerini güzel bir manzara veya gösterişli kıyafetlerle süslemeye ihtiyaç duymaz. Francisco d'Olanda ile konuşmalarında bu düşüncesini açık bir şekilde dile getirir: "*Bir adamın ayağının ayakkabısından soylu olduğu nasıl anlaşılamaz ki*?"[369] Benzer şekilde şiirlerinde de sadece bir istisna dışında (4 numaralı şiir), hiçbir zaman sevdiğinin giysilerini, doğayı ya da herhangi başka bir nesneyi betimlemez. Sanatçının odaklandığı şey sadece insandır. Görsel eserlerinde insana bir beden verirken, şiirlerinde onlara ruh üfler adeta. Böylelikle sanat tarihi alanında Michelangelo ve eserleri üzerine araştırma yapacaklar için sanatçının görsel eserlerine daha derin bir anlam vermeyi ve daha doğru bir değerlendirme yapmayı sağlayabilecek edebi yönünü açıklayan bir kaynak olarak faydalı olacağı umulmaktadır.

Sıklıkla bir aşk şairi olarak tanımlanan Michelangelo'nun, aşkı kavrayış biçimi ve aşk ile varmak istediği kurtuluşun Yeni Platoncu felsefe kaynaklı olduğu tezde ortaya konmaya çalışılmıştır. Dahası, sanatçının sadece aşka dair değil, güzellik, ruh, beden, insan, dünya ve ölüme ilişkin düşüncelerinde Yeni Platoncu felsefenin ve Floransa Yeni Platoncularının önemli bir etkisi olduğu örneklerle açıklanmıştır.

[369] C. Holroyd, 1903, s. 324.

Tez çalışmasında varılan bir diğer önemli sonuç ise, Michelangelo'nun şiirlerinde sanat eserlerini yaratma süreçleri ile Yeni Platoncu bağlamda bir aşkın işlevi ve aşık-aşık olunan ilişkisini özdeşleştirmesidir. Nitekim bu özdeşleştirme neredeyse başka hiçbir kaynakta dile getirmediği sanat görüşünü şiirlerinde açığa vurması bakımından kayda değerdir. Ama daha da önemlisi, Yeni Platoncu felsefenin temel unsurlarını, ana uğraşı olarak gördüğü sanat ile aynı noktada ve amaçta birleştirebilmesidir. Sanatçı, dünyaya gelerek bir bedene giren insanı yontulmamış kaba bir taş parçasına benzetir. Onu yontacak usta, bulduğu neredeyse ilahi denilebilecek bir fikir ile etrafını saran fazlalıklarından arındırıp içinde barındırdığı güzelliği ortaya çıkararak güzel bir sanat eserini nasıl yaratıyorsa, insan da büyük bir sevgi duyduğu kişinin dünyaya ait bedeninin içindeki tanrısal öze, yani ruhun güzelliğine öyle ulaşabilir. Sanatçı aracılığıyla mükemmel bir sanat eserine dönüşen kaba taş parçası gibi, cennete yükselme arzusundaki ruh aşk sayesinde benzer bir dönüşüm geçirir. Buradan çıkarılacak önemli bir sonuç, sanatsal açıdan Michelangelo'nun eserlerinde mükemmele ulaşmaya çalışmasının ardında Yeni Platoncu felsefe bağlamında Tanrı'ya ulaşma arzusunun yattığıdır. Michelangelo'nun Yeni Platoncu felsefeye özgü beden-aşk-ruh ilişkisi ile kaba taş parçası-sanatçı-sanat eseri arasında kurduğu bağlantının metaforik anlatımı kendi çağında benzerine rastlanmayan bir şiir örneği oluşturur. Diğer bir deyişle bu, Michelangelo'nun şiirlerinin özgünlüğünü göstermekle kalmaz, aynı zamanda onu dönemin diğer şairlerinden de farklı kılar.

Michelangelo'nun ölümünün ardından, yaşarken takdir edilen ancak yayımlanamayan şiirleri unutulmaya yüz tutar. Her ne kadar yeğeni Genç Michelangelo, bazı şiirlerinden bir seçki hazırlayarak 1623 yılında yayımlamış olsa da, seçtiği şiirlerde de birçok değişiklik yapmış olduğundan Michelangelo'ya ait olmayan dizeler

okuyucuyla buluşur. Bunun bir sonucu olarak, yıllar boyunca aslında Michelangelo'nun olmayan şiirler yorumlanır. Dolayısıyla Michelangelo'nun bir şair olarak yetkinliği ve şiirleri doğru bir şekilde değerlendirilemez. İlk olarak Cesare Guasti ile başlayan, Enzo Noè Girardi'nin çalışmasıyla devam eden süreçte Michelangelo'nun şiirlerine olan ilgi ve araştırmalar giderek artmıştır. Bu, XII. ve XIII. yüzyıllarda net bir ifadeyle şair olarak görülmeyen sanatçının, yazdığı şiirlerin sayısal olarak fazlalığı ve yetkinliği göz önüne alındığı günümüzde tartışmasız bir Rönesans şairi olarak kabul edildiğinin göstergesidir.

Michelangelo ve şiirleri hakkında yapılan bu çalışmada, ister otobiyografik ister Yeni Platoncu felsefe ile ilgili olsun, şimdiye dek pek incelenmeyen ya da çevirileri olmayan şiirler ele alınmaya gayret gösterilmiştir. Bunun sonucunda Michelangelo'nun şiirlerinin en azından bir kısmı dilimize kazandırılmıştır.

Bir Rönesans Şairi: Michelangelo Buonarroti ve Şiirleri Üzerine Bir İnceleme başlıklı bu tez çalışmasının, Rönesans'ın dehalarından biri olan ve sanat tarihinde çok önemli bir yere sahip büyük usta Michelangelo'nun ülkemizde pek tanınmayan şiirlerine yönelik ilginin uyanması ve daha kapsamlı bir şekilde anlaşılabilmesi için yararlı olacağı umulmaktadır.

KAYNAKÇA

Abbagnano, Nicola, Fornero, Giovanni, *La ricerca del pensiero – dall'Umanesimo all'Empirismo*, Pearson Paravia, Milano, 2015.

Akyürek, Engin, *Ortaçağ'dan Yeniçağ'a Felsefe ve Sanat*, Kabalcı, İstanbul, 1994.

Alighieri, Dante, *İlahi Komedya*, çev. Rekin Teksoy, Oğlak Yayıncılık, İstanbul, 2011.

Altizer, Alma Barker, *Self and Symbolism in the Poetry of Michelangelo, John Donne and Agrippa D'Aubigné*, Kluwer Academic Publishers, Den Haag, 1973.

Aster, Ernst V., *İlkçağ ve Ortaçağ Felsefe Tarihi*, çev. Vural Okur, İm Yayınları, İstanbul, 2005, s. 209.

Aubenas R., Ricard R., *Storia della Chiesa – La Chiesa e il Rinascimento*, a cura di Carlo Dolza, San Paolo, Torino, 1963.

Barnes, Bernadine, "Metaphorical Painting: Michelangelo, Dante and the Last Judgment", *The Art Bulletin*, Vol. 77, No. 1 (Mar., 1995), s. 64-81.

Barnes, Bernadine, *Michelangelo and the Viewer in His Time*, Reaktion Books, London, 2017.

Barsella, Susanna, "Michelangelo. Le rime dell'arte", *Letteratura e arte*, 1 (2003), s. 213-225.

Beck, James H, *Three worlds of Michelangelo*, W.W. Norton & Company, New York, 1999.

Biagoli, Nicolà Giosafatte, *Rime di Michelagnolo Buonarroti, Il Vecchio*, Parigi, 1821.

Bizziccari, Alvaro, "L'Idea della bellezza nelle poesie di Michelangelo", *Italica*, Vol. 41, No. 3 (Sep., 1964), s. 252-265.

Bloch, Ernst, *Rönesans Felsefesi Üzerine*, çev. Hüsen Portakal, Cem Yayınevi, İstanbul, 2002.

Blunt, Anthony, *Artistic Theory in Italy 1450-1600*, Oxford University Press, London, 1959.

Brundin, Abigail, *Vittoria Colonna – Sonnets for Michelangelo*, The University of Chicago Press, Chicago, 2005.

Burckhardt, Jacop, *İtalya'da Rönesans Kültürü*, çev. Bekir Sıtkı Baykal, Okuyan Us Yayınlar, İstanbul, 2013.

Buonarroti, Michelangelo, *Cennetin Anahtarları -Seçme Şiirler-*, çev. Sait Talat Halman, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2015.

Buonarroti, Michelangelo, *Poesie, con prefazione*, ed. Giovanni Amendola, R. Carabba, Lanciano, 1920.

Buonarroti, Michelangelo, *Rime*, a cura di Ettore Barelli, Rizzoli, Milano, 1975.

Buonarroti, Michelangelo, *Rime*, a cura di Enzo Noè Girardi, Laterza, Bari, 1960.

Bologna Corrado, Rocchi Paola, *Rosa Fresca Aulentissima 2 – Umanesimo, Rinascimento e Manierismo*, Loescher, Torino, 2010.

Cambon, Glauco, *Michelangelo's Poetry*, Princeton University Press, New Jersey, 1985.

Campeggiani, Ida, *Le varianti della poesia di Michelangelo. Scrivere per via di porre*, Pacini Fazzi, Lucca, 2012.

Cascio, Gandolfo, *Michelangelo in Parnaso*, Marsilio, Venezia, 2019.

Clement, Charles, *Michelangelo*, Sampson Low, Marston, Searle&Rivington, London, 1892.

Clements, R. J., “Eye, Mind and Hand in Michelangelo’s Poetry”, *PMLA*, Vol. 69, No. 1 (Mar., 1954), s. 324-336.

Colasanti A., Tartaglino A. C., Iannini T., *Letteratura Italiana*, De Agostini, Novara, 2010.

Condivi, Ascanio, *Vita di Michelangelo Buonarroti*, Niccolò Capurro, Pisa, 1823.

Costa, Giorgio, “Michelangelo e la stampa: la mancata pubblicazione delle Rime”, *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell’Università degli Studi di Milano*, Vol. 60 (2007), 3: 211-244.

De Sanctis, Natale, *La lirica amorosa di Michelangelo Buonarroti*, Alberto Reber, Palermo, 1898.

Delaruelle F., Ourliac P. ve Labande E. R., *Storia della Chiesa – La Chiesa al tempo del Grande Scisma e della crisi conciliare (1378-1449)*, a cura di Giuseppe Alberigo, Editrice S.A.I.E., Torino, 1967.

Duppa, Richard, *The Life and Literary Works of Michel Angelo Buonarroti*, Evans, London, 1806.

Dürüşken, Çiğdem, *Antikçağ Felsefesi*, Alfa Yayınları, İstanbul, 2016.

Eco, Umberto, *Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik*, çev. Kemal Atakay, Can Yayınları, İstanbul, 2012.

Edelbeit, Amos, *Ficino, Pico and Savonarola*, Brill, Leiden-Boston, 2008.

Farinelli, Arturo, *Michelangelo e Dante*, Fratelli Bocca, Milano-Roma, 1918.

Ficino, Marsilio, *Platonic Theology*, çev. Michael J. B. Allen, Vol. 4 Books XII-XIV, Harvard University Press, London, 2004.

Ficino, Marsilio, *Teologia Platonica Volume Primo*, çev. Michele Schiavone, Zanichelli editore Bologna, 1965.

Ficino, Marsilio, *Teologia Platonica Volume Secondo*, çev. Michele Schiavone, Zanichelli editore Bologna, 1965.

Forcellino, Antonio, *Michelangelo – Una vita inquieta*, Laterza, Bari, 2010.

Fubini, Riccardo, *Italia quattrocentesca*, Francoangeli Edizioni, Milano, 1994.

Fumaroli, Marc, *Edebiyat Cumhuriyeti*, çev. Adnan Kahiloğulları, ed. Mehmet Emin Özcan, Dost Kitabevi Yayınları, 2004.

Garin, Eugenio, *Storia della filosofia italiana Vol. I*, Einaudi, Torino, 1966.

Giannotti, Donato, *Dialogi de' giorni che Dante consumò nel cercare l'Inferno e 'l Purgatorio*, Tipografia Galileiana, Firenze, 1859.

Girardi, Enzo Noè, "Petrarca tra Dante e Michelangelo", *Italianistica: Rivista di letteratura italiana*, Vol. 35, No. 3 (Settembre/Dicembre 2006), s. 11-22.

Gotti, Aurelio, *Vita di Michelangelo Vol.I*, Tipografia della Gazzetta d'Italia, Firenze, 1876.

Gower, Ronald Sutherland, *Michael Angelo Buonarroti*, George Bell and Sons, London, 1903.

Hadot, Pierre, *Plotinos ya da Bakışın Saflığı*, çev. Özcan Doğan, Doğu Batı Yayınları, Ankara, 2016.

Hibbert, Christopher, *The House of Medici: Its Rise and Fall*, HarperCollinsPublishers, New York, 2003.

Holroyd, Charles, *Michael Angelo Buonarroti*, Duckworth and Co., London, 1903.

Howlett, Sophia, *Marsilio Ficino and His World*, Palgrave Macmillan, New York, 2016.

Il Canone Letterario, la letteratura italiana nella tradizione europea, a cura di Hermann Grosser, Principato, Milano, 2010.

Il Piacere dei Testi Vol. II, a cura di Gigi Livio, Pearson Paravia, Milano-Torino, 2012.

Insinga, Arturo, *Michelangelo Poeta*, Libreria Moderna, Palermo, 1919.

İnalcık, Halil, *Rönesans Avrupası*, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2011.

Jayne, Sears Reynolds, *Marsilio Ficino's Commentary on Plato's Symposium*, University of Missouri, Columbia, 1944.

Koenigsberger H. G., Mosse G. L., Bowler G. Q., *L'Europa del Cinquecento*, Gius. Laterza & Figli, Roma-Bari, 2004.

Kristeller, Paul Oskar, *Eight Philosophers of the Italian Renaissance*, Stanford University Press, Stanford, 1964.

Kurtoğlu, Zerrin, *Plotinos'un Aşk Kuramı*, Asa Kitabevi, Bursa, 2000.

Lace, William W., *The Importance of Michelangelo*, Lucent Books, San Diego, California, 1993.

Lavin, Marilyn Aronberg, *Artists' Art in the Renaissance*, The Pindar, London, 2009.

Laus Platonici Philosophi - Marsilio Ficino and His Influence, ed. by Stephen Clucas, Peter J. Forshaw, Valery Rees, Brill, Leiden-Boston, 2011.

Marongiu, Marcella. "I disegni di Michelangelo per Tommaso de' Cavalieri", *Horti Hesperidum* IV (2014), 1: 12-55.

Martina, Giacomo, *Storia della Chiesa da Lutero ai nostri giorni*, Morcelliana, Brescia, 2013.

McNeese, Tim, *Michelangelo*, Chelsea House, Philadelphia, 2006.

Minor, Vernon H., *Sanat Tarihinin Tarihi*, çev. Cem Soydemir, Koç Universitesi Yayınları, İstanbul, 2013.

Moran, Berna, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2008.

Murdoch, Iris, *Ateş ve Güneş, Platon Sanatçıları Niçin Dışladı?*, çev. Serdar Rıfat Kırkoğlu, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2008.

Nardini, Bruno, *Michelangelo*, çev. Kemal Atakay, Can Yayınları, İstanbul. 2011.

Panofsky, Erwin, *İkonoloji Araştırmaları*, çev. Orhan Düz, Pinhan Yayıncılık, İstanbul, 2012.

Parks, Tim, *Medici Money*, Profile Books, London, 2006.

Petrarca, Francesco, *Divan*, çev. Necdet Adabağ, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2001.

Petrarca, Francesco, *Utku Şiirleri*, çev. Kemal Atakay, Everest Yayınları, İstanbul, 2014.

Platon, *Şölen*, çev. Cüneyt Çetinkaya, Bordo Siyah Yayınları, İstanbul, 2010.

Platon, *Şölen – Dostluk*, çev. Sabahattin Eyüpoğlu-Azra Erhat, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2018.

Plotinos, *The Six Enneads*, çev. Stephen Mackenna, B.S. Page, Publisher William Benton, Chicago, 1955.

Rendina, Claudio, *I Papi. Storia e segreti Vol. II*, Newton & Compton Editori, Roma, 2004.

Riccòmini, Eugenio, "Quando Bologna distrusse un Michelangelo", *Il Giornale dell'Arte,* numero 322, 2012.

Rizzatti, Maria Luisa, *The Life & Times of Michelangelo*, çev. C. J. Richards, Curtis Publishing, New York, 1967.

Rolland, Romain, *Michelangelo*, çev. Frederick Street, Duffield&Company, New York, 1921.

Rosa, Alberto Asor, *Storia europea della letteratura italiana – Le Origini e il Rinascimento, Einaudi*, Torino, 2009.

Roscoe, William, *The Life of Lorenzo de' Medici*, The sixth edition Vol. II, T. Cadell, Strand, London,1825.

Ryan, Christopher, *The Poetry of Michelangelo*, Fairleigh Dickinson University Press, Teaneck, 1998.

Sanminiatelli, Bino, *Vita di Michelangelo*, Canesi, Roma, 1965, s. 151.

Saslow, James M., *The Poetry of Michelangelo*, Yale University Press, New Haven, 1991.

Schiavone, Oscar, "An Introduction to Michelangelo's Petrarchism", *L'Ellisse – Studi storici di letteratura italiana*, Anno X/2, 2015, L'Erma, s. 13-36.

Schiavone, Oscar, *Michelangelo Buonarroti: Forme del sapere tra letteratura e arte nel Rinascimento*, Edizioni Polistampa, Firenze, 2013.

St. Augustinus, *İtiraflar*, çev. Çiğdem Dürüşken, Alfa Yayınları, İstanbul, 2014.

Storia dell'arte italiana Vol. III, diretta da Carlo Bertelli, Giuliano Briganti, Antonio Giuliano, Bruno Mondadori, Milano, 1995.

Storia della filosofia occidentale – Medioevo e Rinascimento, a cura di Giuseppe Cambiano, Luca Fonnesu, Massimo Mori, il Mulino, Bologna, 2014.

Strathern Paul, *Death in Florence – The Medici, Savonarola and the Battle fort he Soul of the Renaissance City*, Random House, London, 2011.

Strathern, Paul, *The Medici: Godfathers of Renaissance*, Vintage Publishing London, 2007.

Steiner, Rudolf, *I tre grandi del Rinascimento*, Editrice Antroposofica, Milano, 2010.

Symonds, J. Addington, *La vita italiana Nel Cinquecento*, Fratelli Treves, Milano, 1897.

Symonds, J. Addington, *The Life of Michelangelo Buonarroti Vol. II*, John C. Nimmo, London, 1893.

Tarsi, Maria Chiara, "Per l'edizione del canzoniere di Michelangelo: il caso dei componimenti doppi e tripli", *Testo: studi di teoria e storia della letteratura e della critica*, 67 (2014), 1: 7-29.

Taruffi, Riccardo, *Michelangelo Poeta*, Tipografia della Gazzetta d'Italia, Firenze, 1875.

Terraroli, Valerio, *Michelangelo*, Arnoldo Mondadori Arte, Milano, 1991.

The Cambridge History of Italian Literature, ed. Peter Brand ve Lino Pertile, Cambridge University Press, Cambridge, 2008.

Vasari, Giorgio, *Sanatçıların Hayat Hikayeleri*, çev. Elif Gökteke, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2013.

ÖZET

Çok yönlülük Rönesans'ı diğer tarihi dönemlerden ayırt edici temel özelliklerden biridir. Nitekim Rönesans denince ilk akla gelen isimlerinden biri olan Michelangelo sadece iyi bir heykeltıraş, ressam ve mimar değil, aynı zamanda yüzlerce şiir yazmış bir Rönesans şairidir.

Giriştiği her işte mükemmeliyeti amaçladığından aynı şiiri defalarca düzeltecek kadar bu uğraşa önem vermiştir. Çok çeşitli olmasa da, Dante, Petrarca gibi güçlü edebi kaynaklardan beslenir. Öyle ki birçok çağdaşı Michelangelo'nun İtalyan edebiyatının bu iki büyük ozanının şiirlerini ezbere bildiğini ifade eder. Onların rehberliğinde ve onlara öykünerek yazmaya başladığı şiirleri, yaşamına giren kişilerin etkisiyle ve kazandığı deneyim ile giderek daha fazla özgünleşir. Özellikle o dönemin Floransa'sında yeniden önem kazan Yeni Platoncu felsefenin aşk teorisi ile kendi sanat görüşleri arasında bir paralellik yaratarak hem yaşamına ve görsel eserlerine hem de şiirlerine bunu yansıtır. Bu bağlamda şiirleri, Rönesans'ın bu büyük dehasının görsel eserlerinin ardındaki duygu, düşünce ve niyetin anlaşılmasını sağlar. Henüz hayatta iken bazı şiirleri bestelenir ve üzerine dersler verilecek kadar takdir toplar.

Bir Rönesans Şairi: Michelangelo Buonarroti ve Şiirleri Üzerine Bir İnceleme başlıklı bu tez çalışması üç ana bölümden oluşur: bu bölümler sırasıyla, 1) *XV. ve XVI. Yüzyıllarda Rönesans Bağlamında İtalya'nın Sosyal, Politik ve Kültürel Durumu*, 2) *Michelangelo'nun Yaşamı ile Görsel ve Edebi Eserlerinin Tarihsel Bir Bakış Açısıyla İncelenmesi*, 3) *Michelangelo ve Yeni Platonculuk* başlıklarını taşır.

Tezin *XV. ve XVI. Yüzyıllarda Rönesans Bağlamında İtalya'nın Sosyal, Politik ve Kültürel Durumu* başlıklı I. bölümü, ilk olarak şehir devletlerinin hakim olduğu İtalya'daki durumun genel bir çerçevesini çizmesinin ardından iki alt başlığa ayrılır ve Michelangelo'nun neredeyse yaşamının tümünü geçirdiği Floransa ve Roma şehirleri üzerine odaklanır.

Çalışmanın *Michelangelo'nun Yaşamı ile Görsel ve Edebi Eserlerinin Tarihsel Bir Bakış Açısıyla İncelenmesi* başlığını taşıyan II. bölümünde, altı alt başlık açılarak paralel bir şekilde aktarılmaya çalışılan Michelangelo'nun yaşamı ve şiirsel evrimi dönemlere ayrılır.

Çalışmanın son bölümü olan *Michelangelo ve Yeni Platonculuk* başlıklı III. bölümde, ilk olarak Platon'dan başlayarak Rönesans'a kadar devam eden Platon felsefesinin ve Yeni Platoncu felsefenin İtalyan edebiyatına etkileri genel bir çerçevede sunulmuştur. Ardından *Michelangelo'nun Şiirlerinde Yeni Platoncu Felsefenin Yansımaları* başlığıyla ana bölüme başka bir alt başlık oluşturularak Michelangelo'nun şiirlerinde var olan Yeni Platoncu öğeler ve bu öğelerin sanat ile özdeşleştirilmesi irdelenmiştir.

ABSTRACT

Versatility is one of the key features that distinguish the Renaissance from other historic periods. As a matter of fact, Michelangelo, who is one of the first names that comes to one's mind when the topic in question is the Renaissance, is not only a good sculptor, artist and architect but also a Renaissance poet who has written hundreds of poems.

Since he aims at excellence in everything he does, the importance he places on this profession causes him to edit the same poem over and over again. Even though his resources are not so diversified, he makes use of powerful literary resources such as Dante and Petrarch. In fact, many who lived in the same period as Michelangelo claim he knows the poems of the two great poets of the Italian literature by heart. Poems he starts to write under their guidance and with their inspiration gradually become more authentic with the influences of individuals who walk into his life and with experience he gains over time. He creates a parallelism between his theory of art and the theory of love of the Neoplatonist philosophy that regained importance in the Florence of the period and reflects it on his life, his visual art works and his poems. In this regard, his poems allow emotions, thoughts and intents of this great genius of the Renaissance to be understood. Some of these poems are set to music while he is still alive and win so much recognition that lectures are given about them.

This dissertation study titled *A Renaissance Poet: A Research on Michelangelo Buonarroti and His Poems* consists of three main sections: These sections are respectively titled as 1) *Social, Political and Cultural Status of Italy in the Context of the Renaissance*

during XV. and XVI. Centuries, 2) *Examination of Michelangelo's Life and His Visual and Literary Work Through a Historic Point of View*, 3) *Michelangelo and Neoplatonism*.

The section I of the dissertation titled *Social, Political and Cultural Status of Italy in the Context of the Renaissance during XV. and XVI. Centuries* is divided into two subsections after providing a general picture of the status in Italy where city-states dominate and focuses on the cities of Florence and Rome where Michelangelo spent almost all of his life.

In the section II of the study titled *Examination of Michelangelo's Life and His Visual and Literary Work Through a Historic Point of View*, Michelangelo's life and poetic evolution is divided into six different subsections in an attempt to present the related periods in a parallel manner.

The section III of the study titled *Michelangelo and Neoplatonism* initially presents the influence on Michelangelo of Plato's philosophy that was started by Plato and lasted until the Renaissance and the Neoplatonist philosophy on the Italian literature in a general framework. Afterwards, another subsection titled *Reflections of the Neoplatonist Philosophy in Michelangelo's Poems* is created to examine Neoplatonist elements that exist in Michelangelo's poems and the identification of these elements with art.