

## BERNİNİ'NİN "APOLLO VE DAPHNE" HEYKELİ

 Sebla ARIN ENSARIOĞLU<sup>a</sup>

### Öz

Bu makalede Barok Sanatın öncü sanatçılarından Gian Lorenzo Bernini'nin "Apollo ve Daphne" heykeli incelenmektedir. Barok sanatın özgün nitelikleri ve biçimsel dilinin irdelenmesinin ardından, Barok heykel ve mimari arasındaki ilişki irdelenmiş, incelenen yapıtın heykeltıraşı olan Bernini hakkında bilgi verilmiş, başlıca yapıtları incelenmiştir. Makalenin devamında "Apollo ve Daphne" heykelinin mitolojik kökeni, yapım sürecinin nasıl şekillendiği, eserin biçimsel özellikleri ele alınmıştır. Son olarak yapıtın özgün nitelikleri değerlendirilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Bernini, Apollo ve Daphne Heykeli, Barok sanat, mitoloji ve heykel.



### "APOLLO AND DAPHNE" SCULPTURE BY BERNINI

#### Abstract

In this article, "Apollo and Daphne" sculpture by Gian Lorenzo Bernini, one of the leading artists of Baroque Art, is examined. After examining the original qualities and figurative language of Baroque art, the relationship between Baroque sculpture and architecture, artistic identity of Bernini, who is the sculptor of the studied work, and his main works are examined. In the rest of the article, the mythological origin of the sculpture "Apollo and Daphne", construction process of the sculpture and the figurative features of the work are discussed. Finally, the original qualities of the art-work are evaluated

**Key Words:** Bernini, Apollo & Daphne Sculpture, Baroque art, mythology and sculpture.



### Giriş

Barok sanatın önemli yapıtlarından biri olan "Apollo ve Daphne" heykeli (Şekil-1), heykeltıraş Gian Lorenzo Bernini tarafından Kardinal Scipione Borghese'nin İtalya'nın Roma kentindeki villası için yapılan dört gerçek boyutlu heykelden biridir. Yapımı yaklaşık üç yıl (1622-1625) süren Carrara mermerinden yontulan bu heykel, Işık Tanrısı Apollo ve bir nymph (su perisi) olan Daphne arasında geçen mitolojik hikâyeyi anlatmaktadır (Gonzales-Palacios, 1995, s. 529). Zamanın akışını ve bu süreç içerisindeki dönüşümü gözler önüne seren heykel, Apollo'nun kendisinden kaçmakta olan Daphne'yi yakalamak üzereyken, Daphne'nin bir ağaca dönüşmeye başladığı anı tasvir etmektedir. 17. yüzyılda Kardinal'in konutu olarak kullanılan Roma'daki Villa Borghese, günümüzde bir müze olarak hizmet

<sup>a</sup>Dr. Öğr. Üyesi, Bursa Uludağ Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, seblaarin@uludag.edu.tr

vermektedir. Apollo ve Daphne heykeli, sergilendiği Villa Borghese içindeki odanın merkezinde yer alan bir kaidenin üzerinde ziyaretçilerin izlenimine sunulmuştur. İçinde bulunduğu odanın dekorasyonu ve yerleşimi zaman içerisinde heykelle uyumlu olarak dönüşüm geçirmiştir.



**Şekil-1** Bernini, "Apollo ve Daphne", 1622-1625, Villa Borghese, Roma  
Kaynak: Url-1

Bu çalışmada, Bernini'nin "Apollo ve Daphne" heykelinin anlamsal ve biçimsel olarak irdelenmesi, geometri ve kompozisyon bakımından anlatım dilinin incelenmesi hedeflenmiştir. Çalışma kapsamında literatür araştırması ve yerinde gözlem yöntemleri kullanılmıştır. İlk olarak Barok Sanat anlayışının temel nitelikleri, ardından Barok Sanat'ın İtalya'daki en önemli temsilcilerinden olan, "Apollo ve Daphne" heykelinin heykeltıraşı Gian Lorenzo Bernini hakkında bilgi verilmiştir. "Apollo ve Daphne" heykelinin biçimsel özelliklerinin ve mitolojik kökeninin incelenmesinin ardından, heykelin sanatsal nitelikleri ve özgün tarafları değerlendirilmiştir.

#### **A. BAROK SANATIN TEMEL NİTELİKLERİ**

Barok Sanat gücünü kiliseden ve aristokrat sınıftan almıştır. Katolik Kilisesi, Barok Sanat'ı Protestan Reformu'na karşı insanların dini temalarla duygusal bir bağ kurabilecekleri bir iletişim yolu olarak görmüş; aristokrasi ise Barok Sanat'ı gücü, iktidarı, ihtişamı sergileme aracı olarak kullanmıştır. İtalya'da doğan Barok Sanat'ın etkileri kısa sürede tüm Avrupa'ya yayılmıştır. Dönemin önemli sanatçıları arasında Bernini, Borromini, Poussin, Rubens, Rembrandt, Velasquez, Tiepolo gibi isimler sayılabilir. Barok sanatın çıkış noktası son derece akılcı olan Rönesans sanatına bir dönüşüm getirmek, beklenmeyeni yaratmak, sanat eserine dinamizm katmaktır. Bu amaçla uçuşan, kıvrımlı biçimler, burgular, hafiflik hissi uyandıracak kompozisyonlar kullanılır. Resim ve heykellerde hayatın içinden

olaylar ve konu edilen olay yanı başınızda tezahür etmekteymiş hissini uyandıracak ifade biçimleri kullanılır. İzleyicinin gözleri önünde bir illüzyon yaratılır. Barok sanatçıların bu illüzyonu yaratabilmesinde üstün teknik bilgilerinin de etkisi bulunmaktadır. Mermeri kumaşın türünü, insan teninin yaşını belli edebilecek nitelikte bir ustalıkla işleyebilmişlerdir. İllüzyon yaratmak için kullanılan bir diğer yöntem de ışık-gölge oyunlarına başvurmadır. Barok sanatın bir başka özelliği tüm sanat dallarının bir arada kullanılmasıdır. Ortaya çıkan eserde mimari-heykel-sahne tasarımı ayrımı yapabilmek, eserin hangi kategoride değerlendirilmesi gerektiğini saptamak güçtür (Kitson, 1966).

15. ve 16. yüzyıllarda mimarinin ve sanatın her dalında aklın ön plana çıktığı Rönesans'ın ardından, 17. yüzyılda ilk örnekleri görülen Barok sanat karmaşıklığın vücut bulmuş halidir. Rönesans'ın akılcı, yalın, açık mimari anlayışına karşın Barok dönem mimarisi muğlaklık, karışıklık, heykelsi plastisite ve mekânsal derinliğe vurgu yapmaktadır. Tüm bu unsurlarla coşkusal bir etki yaratılması hedeflenmektedir. Giriş formların kullanılması, ışık-gölge oyunları gibi yöntemler ile bilinçli bir karmaşa yaratılırken; yüzeylerde ağır şekilde süslemeler, dinamik şekiller, çıkıntılı mimari elemanların kullanılması ve cephelerin heykel figürleriyle hareketlendirilmesi ile "uygun" mimarlıktan sapan özgün bir dil oluşturulması söz konusudur. Barok mimaride sıklıkla sarmal sütunlar, kıvrık saçaklar, eğimli bezemeler kullanılır. Bu karmaşık formların sıklıkla kullanılması sonucunda dönemi adlandırırken şekilsiz incileri tanımlayan "barok" kelimesi alegorik olarak kullanılmıştır. Normdan bilinçli olarak sapma halini tarifleyen "barok" tanımı, 17. ve 18. yüzyıllarda küçümseyici bir ifadeyle kullanılmaktayken, 19. yüzyılın sonlarına doğru Wölfflin'in incelikle işlenmiş, süslü ve karmaşık formları betimlemek için barok terimini kullanması ile olumlu bir anlam kazanmıştır (Roth, 2000).

Barok sanatta teatral dilin ön plana çıkmasında 17. yüzyılda tiyatro sanatının doruğa ulaşması ve opera sanatının doğmasının da etkisi bulunmaktadır. İtalyan kutu sahne bu çağda özellikle operanın ihtiyaçlarını karşılamak için ortaya çıkmıştır. Perspektifin yoğun olarak kullanıldığı dekorlar, sahne tasarımları bu devrin özelliğidir. Rönesans sanatı daha akıllı uslu, daha ağırbaşlı, ayakları yere basan bir sanatken; barok heykel ele avuca sığmayan, hareketli bir dile sahiptir. Bir anı ele alır. Heykelde hareketin kendisi görünür hale getirilmiştir. Heykel, bakıldığı anda sahnelenmekte olan bir tiyatro oyunu etkisi yaratmaktadır. Barok heykelde bir hareketi ölümsüzleştirmeyi amaçlayan bir tür fotografik nesnellik göze çarpar (Conti, 1978, ss. 3-4). Dönemin önde gelen heykeltıraşlarından Bernini: "*hareketsiz duran model ancak hareket haline geçtiğinde kendine benzeyebilir.*" diyerek, bunu sağlayabilmek adına modellerinin poz verirken sabit durmalarını değil, hareket halinde olmalarını tercih etmiştir. Bu, heykellerindeki her an harekete geçeceklermiş hissini yaratmak için kullandığı bir yöntemdir (Yetkin, 1977, s. 46).

Barok, beklenmeyen ya da tiyatro deyimi ile "efekt" in elde edilmesi için uğraşmıştır. Barok sanatta izleyiciyi "şaşırtma" teatral bir strateji olarak plastik ve estetik değere taşınmıştır (Polat ve Antel, 2015, s. 110). Bu efekte ulaşmak için de tiyatrodaki olduğu gibi ışıklandırmadan yararlanarak yapılan tasarımın bir bölümü karanlıkta ya da gölgede bırakılırken, öteki bölümü yoğun ışık altında tutulmuştur (Conti, 1978, s. 17). Bu; gerek resim, gerek heykel, gerekse mimaride kullanılan "chiaroscuro" adı verilen bir tekniktir. Barok heykellerin tamamında dışarı doğru fıskıran bir enerji hissedilir. Asla statik olmayan bu heykeller, üç boyutlu bir hareket, devinim oluştururlar (Kitson, 1966, s. 46). Barok sanat; illüzyon,

duygusal ve psikolojik yaklaşım, ihtişam, hareket, farklı sanat dallarının iç içe geçmesi gibi nitelikleriyle özetlenebilir.

Barok Dönem mimarisi propaganda olarak sanat biçimlerinin kaynaştırımına dönüşmüş durumdadır (Roth, 2000). Sanatın ve mimarlığın hedefi, kullanıcıyı / izleyiciyi zamanın akışı içerisinde anlık bir duyguyla baş başa bırakmaktır. Bunu yaparken hareket, dinamizm, akışkanlık, sıra dışılık gibi kavramları kullanarak ruhsal deneyimi kışkırtacak kaotik bir ortam yaratır. Kişiyi çepeçevre saran bu ortam, bireyi teatral bir kurgunun içine çeker. Mekânsal unsurlar, ışık, heykel, bezeme, freskler ile desteklenerek teatral etkinin pekiştirilmesi sağlanır. Barok dönemdeki heykellerin bir kısmı başlı başına birer yapıt olarak tasarlanırken, bir kısmı ise mimariye son görünüşünü vermek üzere süsleme amacıyla yapılmıştır (Conti, 1978, s. 56-57). Bir bütün olarak yoğun ve heykelsi süslemeler, Barok cephede klasik biçim ve oranlarından çok farklı şekillerde yorumlanmış süsleme öğeleri olarak görülebilmektedir. Bu süslemeler, kıvrımların vurgulandığı ve çarpıtılmış, irrasyonel etkilerin gözlemlendiği formlar olarak karşımıza çıkmaktadırlar (Polat ve Antel, 2015, s. 115). Bu anlamda Barok mimari, daha önce hiçbir dönemde olmadığı kadar plastik sanatlarla iç içe geçmiş durumdadır. Farago (2006), bu bütünlüğü mimar, ressam, heykeltıraş ve şairin; formların çokluğu, dışsal, içsel ve tinsel bağlamdaki genişlemeler üzerinden etrafındaki, karşısındaki ve içindeki uzamı kaplaması olarak tanımlamaktadır. Tüm bu disiplinlerin bir araya gelmesi ile oluşan Barok kenti, mimarlığı ve sanatı karmaşık ve sentetik biçimde "zamanın kompozisyonu"nu kurgulamaktadırlar. Bir başka deyişle, zamansallık Barok sentezin özünü oluşturmaktadır (Doukhan, 2001, ss.263-265). Kompozisyonlarda kullanılan hareket, dinamizm, akışkanlık, karmaşa, kıvrımlı hatlar gibi unsurların tamamı bu zamansallık etkisini pekiştirmeyi hedeflemektedir.

Barok sanatçılar açıklıktan bilinçle kaçınarak öznel yorumu açık kapı bırakırlar. Formu olduğu gibi ortaya koymak yerine bir parçayı ortaya çıkararak bütünü anlaşılabileceğini savunan Barok sanatçılar mutlak bir anlam aktarımının yerine, izleyicinin kendi yorumunu katabileceği muğlak bir anlatım biçimini tercih ederler. Bu sayede kişiyi sürekli bir akışın bir anlık görünümünü içine çekip, düşün dünyasını harekete geçirmeyi hedeflemektedirler (İpşiroğlu ve İpşiroğlu, 2010).

## B. HEYKELTIRAŞ: GIAN LORENZO BERNİNİ

Bernini 1598'de Napoli'de dünyaya gelmiş ve kısa bir süre sonra ailesiyle Roma'ya yerleşmiştir. Babası da bir heykeltıraş olan Bernini küçük yaştan itibaren onun atölyesinde çalışmaya başlamış ve çok genç yaşta ilk eserlerini ortaya koymuştur. Bir heykeltıraş, ressam, mimar, şehir plancısı ve sahne tasarımcısı olan Bernini, tüm bu alanlarda çok sayıda eser vermiş olan son derece üretken bir sanatçıdır (Warwick, 2004, ss. 354-355).

Roth (2000, s. 482), Barok Dönemin önemli mimar ve heykeltıraşlarından olan Bernini'yi "sanatların coşku uyandırma işlevine sahip olduğu anlayışının "prototipi"ni yaratan kişi" olarak tanımlamaktadır. Roma'da kilisenin himayesi altında (yaşamı boyunca toplam sekiz papa ile çalışmıştır) çalışma imkânı bulan Bernini bu sayede Barok dönemde Roma'da ortaya çıkan eserlerin çok büyük bir bölümüne imzasını atmıştır. Eserlerinin biri dışında (Paris'teki XIV. Louis'nin at üstündeki heykeli) tamamı Roma'dadır.

Bernini'nin sanatsal yaklaşımını ortaya koyabilmek adına farklı ölçeklerde hayata geçirdiği yapıtlarından örnekler incelenecektir. Bu incelemede yapıtın bulunduğu yer, oluşturulduğu tarih, kullanılan teknikler ve biçimsel özelliklerine değinilecektir. Örneklerin seçiminde sırasıyla büyük ölçekten küçük ölçeğe doğru giden tasarımlar ele alınmış; kentsel, mimari ve tekil nesne (heykel) ölçeğinde sanatçının tasarım yaklaşımının ortaya konulması amaçlanmıştır.

Bernini'nin mimari ile heykel sanatını buluşturduğu kentsel ölçekteki en büyük yapı projesi, Roma / Vatikan'daki St. Pietro Meydanı'dır (Şekil-2). Tasarım 1656-1667 yılları arasında hayata geçirilmiştir. St. Pietro Katedrali'yle bütünleşik hale gelmiştir. Katedralin planı ve kubbesi Michalengelo, plana yapılan ilave ve cephesi Maderna tarafından tasarlanmıştır. Bernini, meydanın tasarımına başladığında St. Pietro Katedrali önündeki alanın mevcut yapılarla çevrelenmiş olması ve bu yapıların konumu yalın, geometrik bir tasarım yapılmasını imkânsızlaştırmıştı (Roth, 2000, s. 490). Bernini, mevcut çevresel verileri, Barok sanatın düzgün geometrileri bir yana bırakıp sıra dışı formları ön plana çıkararak anlayışıyla yorumlamıştır. Katedral önündeki meydanı 284 sütundan oluşan 23 m. yüksekliğinde, 17 m. genişliğinde üstü tonozlu üç yollu elips biçiminde bir revakla sınırlandırmıştır. Arşitrav üzerinde bulunan 162 ermiş heykelinin en az 22 tanesinin bizzat Bernini tarafından yapıldığı bilinmektedir (Yetkin, 1977, ss. 23,24). Bernini, Vatikan Sarayı'nın var olan yapılarına uyan kolon adları kilisenin müşfik kolları olarak nitelendirmiştir (Roth, 2000, s. 490).



Şekil-2 Bernini, "St. Pietro Meydanı", 1656-1667, Vatikan  
Kaynak: Url-2

Barok mimaride kamusal açık alanı oluşturan meydanlar ve yapılar kentsel yaşama dekor olacak biçimde tasarlanmışlardır. Bu bağlamda meydanları oluşturan unsurlar bir tür "kentsel sahne düzenlemesi" olarak görülmüş ve teatral bir etki oluşturacak biçimde tasarlanmıştır. Meydanlar, kentin yaşanan, kentlilerin bireysel alışveriş içine girebildikleri kamusal merkezleri olmaksızın büyük kentsel aksların süslü buluşma noktaları olmuşlardır (Ergin, 1998, s. 45). Söz konusu teatral dekor etkisini pekiştirebilmek adına meydan tasarımlarında heykellere, su ögesi ile heykel kompozisyonlarının iç içe geçtiği çeşme tasarımlarına yer verilmiştir. Roma'nın en tanınan meydan çeşmelerinden biri olan Dört İrmak Çeşmesi (Şekil-3) Bernini tarafından 1648-1651 yılları arasında yapılmıştır. Sanatçının kamusal mekân tasarımı ölçeğinde hayata geçirdiği bu çalışma, Piazza Navona'da bulunan bir dikilitaşın etrafına yer almaktadır. Çeşme tasarımının merkezinde yer alan heykeller, dört büyük nehrin [Tuna, Nil, Ganj,

Rio de la Plata] sembolik figürleriyle süslüdür. Bernini, tasarımında kompozisyonu oluşturan figürlerin dikilitaş ve su öğeleriyle bütünleşmesine, kentteki bir meydanın merkezinde yer alan bu yapının her yönden farklı bakış açıları sunmasına ve bakan kişide etrafında dönüp dolaşarak tamamını algılama isteği uyandırmasına özen göstermiştir.



Şekil-3 Bernini, "Dört Irmak Çeşmesi", 1648-1651, Piazza Navona, Roma  
Kaynak: Url-3

Kamusal açık alandan kapalı mekâna gelindiğinde, Bernini'nin mimari ve heykel sanatının ara kesitinde tasarladığı bir yapı örneği St. Pietro Kilisesi içinde yer alan Baldaken'dir (Şekil-4). 1624-1633 yılları arasında hayata geçirilmiştir. İçinde bulunduğu ortamda anlık bir görüntüyü donduran, içinde bulunan, izleyen, mekânı deneyimleyen kişiyi zamanın akışı içerisindeki bir ana taşıyan bu yapı, bir nevi sahne tasarımı niteliğinde biçimlenmiştir. Üst kısımdaki püsküllü saçaklar rüzgârda havalanıyormuş izlenimi verecek şekilde gelişigüzel yerleştirilmiştir. 29 m. yüksekliğindedir. Geleneksel, geçici altar formunu kalıcı bir hale getirmiş ancak bunu yaparken barok mimarının hareketliliğini, devingenliğini, teatral formunu da ortaya koymuştur.



**Şekil-4** Bernini, “*Baldaken*”, 1624-1633, St. Pietro Kilisesi içinde, Roma  
Kaynak: Harris, 2008, s. 99

Bernini'nin mekân tasarımından tekil obje (heykel) tasarımına geçişin ara kesitinde tasarladığı Roma'daki Santa Maria della Vittoria Kilisesi bünyesindeki Cornaro Şapeli sanatçının teatral tasarım anlayışının bir uzantısıdır. Odağına Azize Terasa figürünün yontulduğu heykeli konumlandıran bu tasarım yan duvarlardaki localar, mermer kaide ve fresklerle desteklenmiştir. Şapelin üst kısmında Bernini tarafından tasarlanan dalgalı bulutların ve meleklerin yer aldığı; Azize Terasa'nın üstüne göğün açıldığı illüzyonunu yaratan bir fresk bulunmaktadır. Yan localarda şapelin banisi olan Cornaro ailesinin fertleri resmedilmiştir. Merkezde ise mermer bir yapı içerisinde “Azize Teresa'nın Vecdi” Heykeli bulunmaktadır (Şekil-5). Heykel ve içinde bulunduğu şapel 1645-1652 yılları arasında inşa edilmiştir. Heykel, Azize Teresa'nın kendi günlüğünde anlattığı bir anısdan yola çıkarak yapılmıştır. Meleğin altın oku ile kendinden geçen Teresa, Tanrı aşkı ile yanmaktadır. Bir açıdan bu heykel, “Apollo ve Daphne” heykeli ile mukayese edilebilir. Her ikisinde de Tanrı'nın bir bakireye dokunuşu anlatılmaktadır. Birinde görünmeyen Tanrı melek aracılığıyla, diğesinde ise cismani bir Tanrı bizzat kendi dokunur. Her iki heykel de bir coşku anını anlatmaktadır.



**Şekil-5** Bernini, "Azize Teresa'nın Vecdi", 1645-1652, Cornaro Şapeli, Santa Maria della Vittoria, Roma  
Kaynak: Harris, 2008, s.110

Tekil obje (heykel) ölçeğine gelindiğinde bu makale kapsamında yer verilecek yapıtlar, makalenin konusunu oluşturan "Apollo ve Daphne" heykelinin de dahil olduğu, Kardinal Scipione Borghese'nin Roma'daki villası için sipariş ettiği dört adet gerçek boyutlu heykeldir. "Apollo ve Daphne" heykelinin çözümlemesine geçilmeden önce, mitolojik ve öyküsel kurgunun bütünlüğünü aktarabilmek adına aynı yapı içinde konumlanmak üzere tasarlanmış diğer üç heykele kısaca değinilecektir. Bu kapsamda tamamı Roma'daki Villa Borghese'de bulunan heykellerin, yapım yılları, malzemesi ve hikâyesi ele alınacaktır.

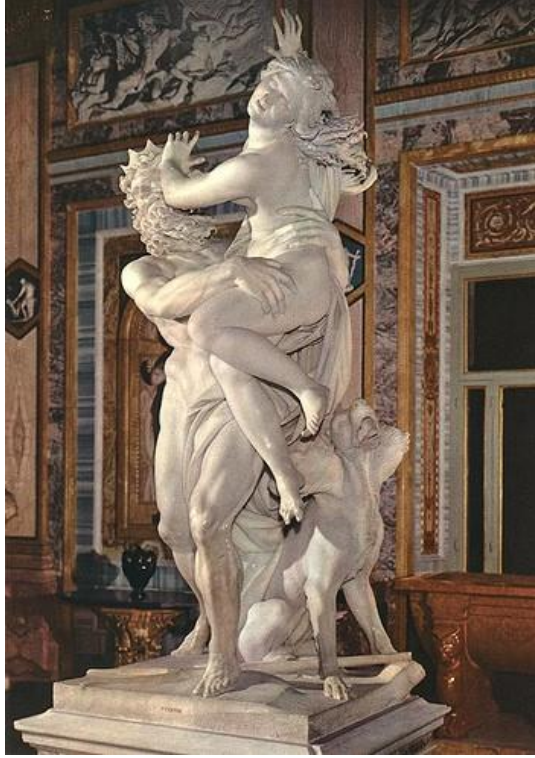
Söz konusu dört heykel arasında kronolojik olarak ilk yapılan eser "Aeneas, Anchises ve Ascanius" heykelidir (Şekil-6). Heykel, 1618-1619 yılları arasında yapılmıştır. Beyaz mermerden yapılan heykelin yüksekliği 220 cm. dir. Aeneas'ın ailesinin üç farklı nesilden ferdiyi konu almaktadır. Heykelin ikonolojik teması Truva Savaşı'na ve Roma'nın kuruluş hikâyesine dayanmaktadır. Yunanlılar'ın Truva'yı ele geçirmesinden sonra kent yanarken Tanrıça Afrodit, Truvalı savaşçılardan biri olan oğlu Aeneas'a görünür ve Truva'yı hemen terk ederek halkına yeni bir ülke aramasını söyler. Aeneas, yaşlı babası Anchises'i sırtına alıp, sağ kalan az sayıda Truvalı'yla beraber oradan ayrılır. Annesinin sözünü ettiği yeni ülkeyi bulmak için yıllarca denizlerde dolaşan Aeneas ve beraberindekiler sonunda İtalya'ya ulaşırlar. Mitolojik hikâyede yer alan, göç sırasında yanlarında olan Aeneas'ın eşi Creusa'nın heykel grubu içinde yer almaması; kompozisyonun ailenin üç farklı neslini olduğu kadar insan yaşamının üç farklı evresini temsil etmek amacıyla oluşturulduğu izlenimini vermektedir.





**Şekil-6** Bernini, “Aeneas, Anchises ve Ascanius”, 1918-1919, Villa Borghese, Roma, (Kaynak: Url-4)

Villa Borghese’de yer alan, Bernini imzasını taşıyan bir diğer heykel 1621-1622 tarihlerinde yapılmış olan “Pluto ve Proserpina”dır (Şekil-7). Carrara mermerinden yapılan heykel 225 cm. yüksekliğindedir. Tanrı Pluto’nun (Hades) Proserpina’yı kaçırıp tecavüz etmesini konu alır. Figürlerin biçimlenişinde Proserpina’nın yüzündeki endişe, kurtulmak için verdiği mücadele, Pluto’ya karşı gösterdiği direnç, bununla birlikte Pluto’nun kaçmaya çalışan kadının bedenine hakim olabilmek için uyguladığı kuvvet, bu kuvvetin kaslarında yarattığı gerilim okunabilmektedir. Dönemin üslubuna uygun biçimde heykel, hareketin en tepe noktasının temsili olarak tasarlanmıştır. Villa Borghese içerisinde heykelin konumlanacağı mekânın seçiminde ilk olarak bu grubun da “Apollo ve Daphne” ile aynı odada sergilenmesi, böylece şehvet düşkünlüğüne karşı verilmek istenen ahlak dersinin kuvvetlendirilmesi düşünülmüştür. Ancak daha sonra farklı bölümlerde sergilenmesine karar verilmiştir.

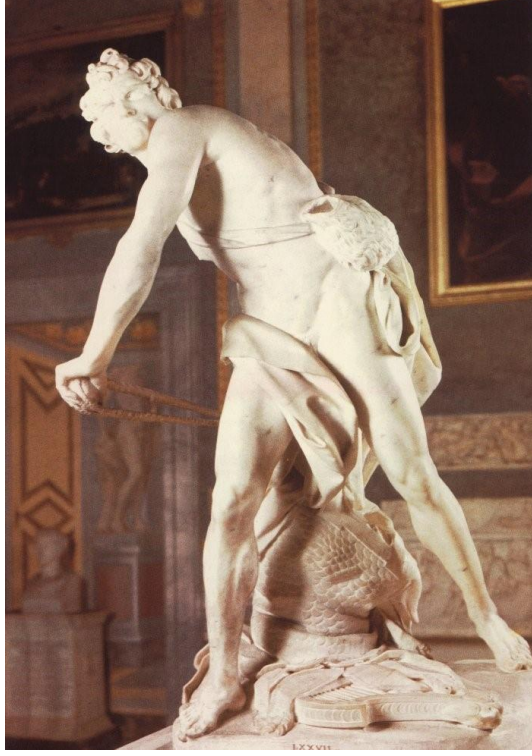


**Şekil-7** Bernini, "Pluto ve Proserpina", 1621-1622, Villa Borghese, Roma  
Kaynak: Url-5

Dörtlünün kronolojik olarak üçüncü sırada yapılan parçası, yapımına 1623 yılında başlanıp 1624'te tamamlanan Davut heykelidir (Şekil-8). Beyaz mermerden yapılan heykel 170 cm. yüksekliğindedir. Davut ile köle Golyat'ın hikâyesini konu almaktadır. Kompozisyon içinde Golyat görülmemektedir. Figürün bedeni gergin biçimde, düşmanını gördüğü ve ona hamle yaptığı anda canlandırılmıştır. Bernini, hareketin akışını, dinamizmini yansıtabilmek adına Davut'un bedenini yoğun bir kumaş parçası içerisinde göstermiştir. Bu sayede kumaşın kıvrımları ile andaki devinim daha belirgin hale getirilmiştir.

Davut heykeli oldukça sert ve abartılı bir yüz ifadesi ile yapılmıştır. Bernini'nin, Davut'un yüzünü yaparken kendini model olarak kullandığı bilinmektedir. (Hibbard, 1965, s. 54). Yüz ifadesindeki kararlılık ve abartı, hedeflenen zaferin habercisine dönüşmüştür.

Eseri benzer temalı yapıtlardan ayıran en özgün özellik, Tevrat'ta bahsi geçen detayların heykele aktarımıdır. Davut'un boynunda asılı olan çoban kesesi ve sağ elinde tuttuğu sapan bu ayrıntıların örnekleridir (Toluyavaş, 2020, s. 274).



Şekil-8 Bernini, "David" (Davut), 1623-1624, Villa Borghese, Roma  
Kaynak: Url-6

### C. APOLLO VE DAPHNE HEYKELİ

Kardinal Scpione Borghese'nin Roma'daki villası için sipariş ettiği heykeller arasında en son tamamlanan "Apollo ve Daphne" heykeli hareketin ve dönüşümün vücut bulmuş hali olarak ifade edilebilir. Bernini'nin mermeri kullanmadaki ustalığını ortaya koyduğu bu yapıt, Yetkin (1977, s. 44) tarafından "olanı değil, oluşu canlandıran" bir kompozisyon olarak nitelendirilmektedir. Heykel, MÖ.43-MS.17 yılları arasında yaşamış olan Romalı şair Ovidius'un Metamorfozlar kitabındaki dizelerde dile getirdiği Daphne'nin insan formundan çıkıp defne ağacına dönüşümünü görselleştirmektedir:

*"Sevgiden kanat takmış seven, hız almış.*

*Yakalar kaçan kızı sonunda, değerdi soluğu*

*Uçuşan saçlarına kızım. Tükenmiş kızın gücü,*

*Ezilmiş bu yorucu koşuştan, sarardı bakınca*

*Peneid sularına. Korktu. Göster kendini. Yetiş.*

*Ey baba. Kurtar beni, ey yeryüzü. Varsa senin gibi*

*Tanrılık gücü ırmaklarının da ... Dönüştür beni.*

*Kaldır güzelliğimi. Kurtar beni. Bir gevşeme*

*Başlamış elinde kolunda yavaştan, yakarınca.*

*İncecik kabuklar örtmüş yumuşacık göğsünü.*

*Saçları yaprağa dönüşmüş, kolları dallara.*

*Birer kök olmuş çevik ayakları toprakta."* (Ovidius, 1994, ss. 36-37)

### 1. Biçimsel Özellikleri ve Yapım Süreci

Heykel (Şekil-9), Kardinal Scipione Borghese tarafından Roma'da bulunan villası için sipariş edilmiştir. Heykelin yapımı Ağustos 1622'den Kasım 1625'e kadar devam etmiştir. Carrara mermerinden yapılan heykelin yüksekliği 243 cm. dir.



Şekil- 9 Heykelin farklı açılardan görünüşleri  
Kaynak: Url-7

Tablo 1: Yapıt Künyesi

ADI	Apollo ve Daphne
TARİH	1622-1625
SANATÇI	Gian Lorenzo Bernini (1598-1680)
EBAT	h: 243 cm.
MALZEME	Carrara Mermeri
BULUNDUĞU YER	Galleria Borghese, Roma, İtalya
DÖNEM - USLUP	17. yy. – Barok
YAPTIRAN KİŞİ	Kardinal Scipione Borghese

Bernini, heykel grubunu oluşturan figürlerin postürlerini kavisli hatlarla oluşturmuş, bu sayede hareketin hızını izleyiciye geçirmeye çalışmıştır (Şekil-10). Figürler tek bir kütle üzerinde durmaktadır. Daphne'nin ağacın köklerine dönüşen ayakları kütle ile bütünleşmiş durumdadır. Ayakları ağaç

köklerine dönüşürken, bacakları ve gövdesi bir ağaç kabuğuyla kaplanmaktadır. Apollo'nun ise tek ayağı kütle ile birleşmişken, diğer ayağı havadadır. Bu pozisyon koşma eyleminin anlık etkisini vurgulamaktadır. Daphne figürünün başı, gövdesi ve bacakları gergin biçimde bir yay çizerek, karakterin uçarcasına kaçarak Apollo'dan uzaklaşmaya çalıştığı anı görselleştirir. Apollo figürü ise Daphne'yi yakalamak amacıyla ona doğru koşarken bedeniyle Daphne'ye doğru yaklaşmakta, bu arada ağaca dönüşmeye başlamış olan su perisini görmenin şaşkınlığıyla başını geriye atmaktadır. Böylece Apollo'nun başı, gövdesi ve bacakları Daphne'nin bedeniyle uyumlu bir yay çizmektedir. Heykeli oluşturan iki figürde de kullanılan eğrisel vücut duruşu, 17. yüzyıl sanatında sıklıkla rastlanılan bir biçim dilidir. "Serpentinata" adı verilen yilankavi hatların kullanılması, Barok sanatta önemli yer tutan hareket durumunun izleyiciye en etkili biçimde aktarılabilmesi için tercih edilen bir yöntemdir (Conti, 1978, s. 60). Apollo'nun gövdesinin bazı bölümleri bir kumaş parçası ile sarılmışken, Daphne'nin yarı kadın, yarı ağaç bedeni farklı dokularla ifade edilmiştir. Daphne'nin alt bedeni ağaca dönüşerek zeminle bütünleşmiş biçimde daha durağanken; üst bedeni devam etmekte olan dönüşümün hareketliliğini yansıtmaktadır. Saçları uçuşmakta, elleri ve kolları gökyüzüne doğru uzanmaktadır. Saçları ve el parmakları yer yer defne yapraklarına dönüşmüştür. Yüzünde korku ve şaşkınlık dolu bir ifade bulunmaktadır. Apollo'nun gövdesi ise hareketi çok daha etkin biçimde göstermektedir. Bir koluyla Daphne'ye sarılmaktayken, diğer kolu geriye doğru açılarak vücudunun dengesini sağlamaktadır.



### Şekil-10 Apollo ve Daphne heykeli geometrik analiz

Roma'daki Galeria Borghese içinde yer alan, heykelin sergilendiği mekânın girişinde heykelin ilk olarak algılandığı açı, üzerine oturduğu dikdörtgen kaidenin uzun kenarının sağ tarafıdır. Heykel, önceleri girişte sağ duvara (arka kısmı duvara bitişik olarak) yerleştirilmiştir. Daha sonra yapılan restorasyonlar sırasında odanın merkezine taşınmıştır. Bu sayede her açıdan çok daha rahat izlenebilmesi sağlanmıştır (Şekil-11).



Şekil-11 "Apollo ve Daphne" odası, Villa Borghese, Roma  
Kaynak: Gonzales-Palacios, 1995, s. 530

Ancak heykelin oda içinde yerleştirildiği her iki pozisyonda da izleyicinin ilk karşılaştığı kare aynı kalmıştır. Bu noktadan bakıldığında, Apollo'nun Daphne'yi saran eli ve mutluluktan şaşkınlığa geçen yüz ifadesi görülmektedir. Buradan başlayarak heykelin etrafında dönüldüğünde koşmakta olan iki figürün hareketi, hareketin hızı, Apollo'yu sarmalayan drapelerdeki rüzgâr, hareketin hızından dolayı bedeniyle üstündeki kumaş arasında oluşan boşluktan geçen hava ve artık neredeyse tamamen bir ağaca dönüşmüş olan Daphne görülmektedir. Heykelin arka yüzü de en az önü kadar incelikle çalışılmıştır (Şekil-12).

Passeri gibi dönemin bazı eleştirmenleri, heykelin arka tarafındaki saç ve yaprak detaylarının Bernini'nin asistanı olan Giuliano Finelli tarafından tamamlanmış olabileceğini belirtmekteledir. Buna kanıt olarak da, bu sırada Bernini'nin St. Pietro'daki Baldaken'in inşası ile ilgilenmesini göstermekteledir (Harris, 2008, s. 91). Heykel, Roma'da bulunan Villa Borghese'nin zemin katında yer alan, günümüzde heykelin adıyla anılmakta olan dört numaralı odaya ilk yerleştirildiği zaman Bernini'nin arzusuyla arka kısmı duvara dayalı olarak konumlandırılmıştır. Bu durum, söz konusu iddianın doğru olabileceğini düşündürmektedir. Bernini'nin teknik gücünü etkin bir biçimde sergilediği yapıtlardan biri olan "Apollo ve Daphne", Bernini'nin Kardinal Borghese için yaptığı son gerçek boyutlu heykel olmuştur. Söz konusu heykelin tamamlanması sembolik bir biçimde Bernini ile Kardinal

arasındaki ilişkinin dönüşümünü de simgelemektedir. Bu tarihten sonra Kardinal Borghese yavaş yavaş politik gücünü yitirirken, Maffeo Barberini papalığa yükselmiştir. Bernini bundan sonra çoğunlukla Barberini'nin himayesinde çalışmıştır.



Şekil-12 Heykelden detay görüşleri  
Kaynak: Url-7

Heykelin sergilendiği odanın tavanında Giovanni Battista Marchetti tarafından yapılan bir fresko ve bu freskonun merkezinde de Pietro Angeletti tarafından 1785 yılında yapılan Apollo ve Daphne konulu bir yağlı boya tablo bulunmaktadır (Şekil-13) (González-Palacios, 1995, s. 533).



Şekil 13 "Apollo ve Daphne" odası tavanı, Villa Borghese, Roma  
Kaynak: Gonzales-Palacios, 1995, s. 533

Heykelin yerleştirildiği mermer kaide Agostino Radi adlı bir taş ustasına yaptırılmıştır. Heykelin kaidesi üzerine yerleştirilen yazıt, izleyene aktarmak istediği mesajı da ortaya koymaktadır. Kaideye yerleştirilen yazıttaki iki dize şöyledir (Şekil-14) (Warwick, 2004, s. 357):

*"The lover, who would fleeting beauty clasp*

*Finds bitter fruit, dry leaves are all he'll grasp*"

"Her kim ki geçici güzelliğın zevkleri peşinde koşar,

Ancak acı meyveler ve kuru yapraklar kucaklar." (Çeviri: Yazar)



**Şekil-1** "Apollo ve Daphne" heykelinin kaidesi üzerindeki yazıt  
Kaynak: Warwick, 2004, s. 359)

Barok sanat, gizemli, kesin bir biçimde açığa çıkarılmayan, seyircinin kendi öznel yorumunu yapabilmesine olanak tanıyan bir anlatım dilini kullanmaktadır. Barok dönemde sıklıkla kullanılan vanitasların

<sup>1</sup> bir örneği olan "Apollo ve Daphne" heykelinin kaidesinde böylesi bir açıklama yazısının yer alması; heykelin yerleştirileceği konutun sahibi olan yüksek kademeli bir din görevlisinin bu temayı tercih etme nedenini ortaya koymaya yöneliktir. Heykelin çalışması devam ederken, Kardinal Borghese, Kardinal de Sourdis ve Kardinal Maffeo Barberini (daha sonra papa olmuştur) ile birlikte Bernini'yi atölyesinde ziyaret ederler. Kardinal de Sourdis, böyle çıplak bir kadın heykelinin görenleri rahatsız edebileceğini ve kendisinin asla evinde böyle bir şey bulundurmayacağını söyler. Barberini ise eseri savunur ve bunun aslında ahlaki bir mesaj içermekte olduğunu, peşinde koşulan hazzın aslında asla yakalanamayacağını, yakalansa bile sadece ağızda acı bir tat bırakacağını ifade eder. Bunun üzerine Barberini'nin yazdığı bir kuble heykelin altındaki kaideye yerleştirilir (Warwick, 2004, s. 358).

## 2. Mitolojik Hikâye

Bir su perisi olan Daphne, nehir tanrısı Peneus'un kızıdır. Babası onun evlenmesini ve kendisine torun vermesini istese de özgürlüğüne son derece düşkün olan Daphne, Artemis gibi kimseyle evlenmemeyi ve bekâretini korumayı arzulamaktadır. Işık tanrısı Apollo, son derece yakışıklı ve

<sup>1</sup> Vanitas: Yaşamın gelip geçici, zevklerin boş, ölümün ise kaçınılmaz olduğunu göstermeyi hedefleyen, sembolik anlamlar barındıran sanat eserleridir.



alımlıdır. Birçok Tanrıça ve ölümlü dişi ona hayrandır ancak Apollo hiç kimseye gönlünü kaptırmaz. Eros'un gücünü hafifsemekte ve onun taşıdığı oklarla alay etmektedir. Bu nedenle ondan intikam almak isteyen Eros bir gün Apollo'yu altın bir okla vurur ve onun Daphne'ye âşık olmasını sağlar. Eros, Daphne'yi ise kurşun bir okla vurur ve zaten bekâret yemini etmiş olan Daphne, Apollo'dan tamamıyla uzaklaşır. Apollo büyük bir aşk ve tutkuyla Daphne'nin peşinden koşmaya, Daphne ise ondan kaçmaya başlar. Apollo tam onu yakalamak üzereyken Daphne son bir ümitle babasına kendisini bu durumdan kurtarması için yakarır. Babası Peneus ise bu yakarıya cevaben onu bir defne ağacına dönüştürür. Apollo tam da Daphne'yi yakalamış ve onun bedenine dokunmuşken genç kızın teninin bir ağaç kabuğuna dönüştüğünü; sevdiğine kavuşmanın verdiği coşkuyla öptüğü saçlarının acı birer yaprağa dönüştüğünü fark eder. Ancak hala hızla atan kalbinin sesini hissedebilmektedir. Bundan sonra defne yaprakları Apollo'nun simgesi olur; kahramanların, şairlerin başlarını defne yapraklarından yapılmış taçlar süsler.

Daphne aynı zamanda "şafak"ı da simgeler. O günden sonra her sabah parlak güneş onu yakalamak için koşar fakat Şafak yakalanmak istemez, kaçır. Güneş onu, ışıklarıyla kucaklamak isterken, o birdenbire güneşin önünde kaybolur (Can, 1997).

### Sonuç

İtalyan Barok sanatına farklı ölçeklerde verdiği eserlerle damgasını vuran Bernini, yaşamı boyunca çok sayıda yapıta imza atmıştır. Eserlerinin tamamında, ölçek ve bağlamlarından bağımsız olarak, ön plana çıkan olgu; izleyiciyi / kullanıcıyı devam etmekte olan bir akışın içine çekmektir. Kentsel, mimari ve heykel tasarımlarında donmuş bir durumu değil, devam etmekte olan bir eylemi görselleştirmeyi hedeflemiştir. Bunu başarabilmek adına Barok sanatın öne çıkan unsurlarını; ışık-gölge oyunlarını, kavisli hatları, karmaşık formları ustalıkla kullanmıştır. Kamusal mekân için yaptığı tasarımlar, akmakta olan kent yaşamına en az onun kadar canlı bir dekor oluşturmaktadır. Yaşantı ne kadar hızlıysa, ona ortam oluşturan bu mekânlar da bir o kadar devinim halindedir. Teatral anlatım biçimi, büyük ölçekten küçük ölçeğe tüm eserlerine yansımıştır.

Bernini'nin heykellerinde öne çıkan en önemli özellik, anatomiyi yansıtmadaki teknik yetkinliğin yanı sıra, karakterlerin ruh hallerini, duygu durumlarını aktarmadaki ifade gücüdür. Tüm heykellerindeki yüz ifadeleri, postürleri, karakterlerin sahip oldukları duyguları izleyiciye aktarabilmektedir. Bunun yanı sıra bu makale kapsamında ele alınan heykellerin tamamı devam etmekte olan bir hareketi betimlemektedir. Bu etkiyi pekiştirebilmek adına, sanatçı heykelin farklı açılardan bakıldığında eylemin farklı safhalarını ortaya koymasına özen göstermiştir. Bu durum, izleyicide heykeli farklı fiziksel perspektiflerden inceleyerek zamansallığı deneyimleme güdüsü uyandırmaktadır.

Barok sanatın sinematografik olarak nitelendirilebilecek hareket odaklı, coşkuyu, dinamizmi önceleyen ifade biçimi, ışık-gölge oyunları ile ulaştığı derinlik duygusu Bernini'nin "Apollo ve Daphne" heykelinde son derece başarılı biçimde vücut bulmuştur. Barok sanatın simgesi niteliğindeki "hareket" in oluşunun temsili, bu heykelde detaylı biçimde izlenebilmektedir. Bernini, yapıtında bu hareket anını figürlerin bedenleriyle oluşturduğu kavisli hatlarla olabildiğince okunur kılmaktadır. Sanatçı, bu heykelinde de, diğer bir çok eserinde olduğu gibi bir tiyatro sahnesini kurgularcasına, Apollo karakterinin Daphne'ye yaklaşmasını, Daphne'nin çaresizce kaçış anını, yakarışını, bu yakarıya cevaben

bir ağaca dönüşümünü yontu sanatıyla görselleştirmeyi başarmıştır. İzleyici, bir sahne yapıtı izlercesine, taştan yontulmuş figürlerin suretinde dönüşümün hızını, rüzgârını, soluğunu hissetmekte; bir anlamda karakterlerin seslerini duyabilmektedir. Bu niteliği ile Bernini'nin "Apollo ve Daphne" heykeli, bir akışı, bir devinimi taş ile ölümsüzleştirmiştir.

Eserin en önemli başarısı; rüzgârı, ortamı, karakterlerin duygu durumlarındaki değişimi etkili biçimde yansıtabilmesidir. Bernini, 25 yaşındayken yaptığı "Apollo ve Daphne" heykelinde zamanın akışı içinden bir anı çekip çıkarmıştır. Durağan bir figürü değil, seyircinin gözleri önünde metamorfoz geçirmekte olan bir figürü heykelleştirmiştir. İzleyici, heykelin etrafında döndüğünde fiziksel dönüşümü bir film akışkanlığında algılayabilmektedir. Figürler o anı yaşamakta, hatta koşmaktadır. Daphne, izleyicinin mekân içindeki devinimiyle aşama aşama bir defne ağacına dönüşmektedir. Ayakları köklere, bacakları ve gövdesi ağacı saran kabuğa, kolları ve saçları ise dallar ve yapraklara evrilmektedir. Ayaklarının altındaki taşlar, kayalar toprakla kaynaşması etkisini kuvvetlendirmektedir.

Bernini'nin özgün ve nitelikli üslubuyla ortaya çıkardığı eserlerin, İtalya'nın 300 yılı aşkın bir süre boyunca Avrupa'nın sanatsal ve entelektüel merkezi olmasını sağladığı ileri sürülmektedir (Hibbard, 1965; Harris, 2008). Bernini'nin bu denli üstün nitelikte eserler verebilmesinin sırrı yaptığı işe duyduğu tutkudur. Oğlu Domenico Bernini'nin babasının hayatını anlattığı kitabında belirttiğine göre, ilerleyen yaşlarında uzun saatler atölyede çalışan Bernini, asistanları ve yakınları tarafından dinlenmesi için uyarılınca onlara şu cevabı vermiştir: "Beni rahat bırakın, görmüyor musunuz ki aşığım". Bu sözler Bernini'nin, Pygmalion hikâyesini anımsatan bir tutkuyla yaptığı işe ve eserlerine bağlı olduğunu gözler önüne sermektedir (Bolland, 2000, s. 324).



## KAYNAKÇA

- Bolland, A. (2000). Desiderio and Diletto: Vision, Touch and the Poetics of Bernini's Apollo and Daphne. *The Art Bulletin*, 82(2), 309-330.
- Can, Ş. (1997). Klasik Yunan Mitolojisi. *İnkılap Yayınevi*, 55-57.
- Conti, F. (1978). Barok Sanatı Tanıyalım. *İnkılap ve Aka Kitabevleri*
- Doukhan, I. (2001). Baroque City: The Conception of Time and History. *Academiae Artium Vilmensis*. 21, 263-275.
- Ergin, N. (1998). Heykel ve Çevre İlişkisi [Yayımlanmamış sanatta yeterlilik tezi]. Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
- Farago, F. (2006). Sanat. *Doğu Batı Yayınları*, 99-115.
- González-Palacios, A. (1995). The Stanza di Apollo e Dafne in the Villa Borghese. *The Burlington Magazine*. 137(1109), 529-549.
- Harris, A. S. (2008). *Seventeenth-Century Art ve Architecture*. Pearson Education Inc., 86-113.
- Hibbard, H. (1965). *Bernini*. Penguin Books.
- İpşiroğlu, N. Ve İpşiroğlu, M. (2010). *Oluşum Süreci İçinde Sanat Tarihi*. Hayalbaz Kitap

- Kitson, M. (1966). *The Age of Baroque*. Paul Hamlyn Ltd., 8-70.
- Ovidius. (1994). *Dönüşümler*. Eyüpoğlu, İ. Z. (çev.). Payel Yayınları, 36-37.
- Polat, T. ve Antel, A. F. (2015). Postmodern Cephe Estetiğinde Barok Bir Yöntem Olarak Teatral Anlatım İlkeleri. *Tasarım + Kuram*. 19, 109-122.
- Roth, L. M. (2000). *Mimarlığın Öyküsü*. Kabalcı Yayınevi, 476-523.
- Toluyuş, D. (2020). Geçmişten Günümüze Heykel Sanatında Mitolojik İmgeler. *İdil*. 66, s. 267-282. doi: 10.7816/idil-09-66-09
- Warwick, G. (2004). Speaking Statues: Bernini's Apollo and Daphne at the Villa Borghese. *Art History*. 27(3), 353-381.
- Yetkin, S. K. (1977). *Barok Sanat*. Cem Yayınevi, 9-52.
- Url-1: [meisterdrucke.at/kunstdrucke/Gian-Lorenzo-Bernini/289919/ Apollo-und-Daphne,-1622-25](http://meisterdrucke.at/kunstdrucke/Gian-Lorenzo-Bernini/289919/ Apollo-und-Daphne,-1622-25) (Erişim Tarihi: 23.03.2020)
- Url-2: [wallhere.com/en/wallpaper/](http://wallhere.com/en/wallpaper/) (Erişim Tarihi: 12.03.2020)
- Url-3: [thais.it/citta\\_italiane/roma/fontane/piazze/piazza\\_navona/pag\\_01.htm](http://thais.it/citta_italiane/roma/fontane/piazze/piazza_navona/pag_01.htm) (Erişim Tarihi: 12.03.2020)
- Url-4: [https://en.wikipedia.org/wiki/Aeneas,\\_Anchises,\\_and\\_Ascanius](https://en.wikipedia.org/wiki/Aeneas,_Anchises,_and_Ascanius) (Erişim Tarihi: 15.03.2020)
- Url-5: [wikimedia.org/wiki/File:Gianlorenzobernini,\\_rattodiproserpina,\\_1621-22,02.jpg](http://wikimedia.org/wiki/File:Gianlorenzobernini,_rattodiproserpina,_1621-22,02.jpg) (Erişim Tarihi: 20.03.2020)
- Url-6: [wikimedia.org/wiki/File:Gianlorenzo\\_bernini,\\_david,\\_1623-24,\\_02.jpg](http://wikimedia.org/wiki/File:Gianlorenzo_bernini,_david,_1623-24,_02.jpg) (Erişim Tarihi: 23.03.2020)
- Url-7: [sanatkaravani.com/ruhu-heykele-donusturmek-lorenzo-bernini/](http://sanatkaravani.com/ruhu-heykele-donusturmek-lorenzo-bernini/) (Erişim Tarihi: 23.03.2020)

