T.C.
GAZİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

AVRUPA TASVİR SANATINDA DİNİ İKONOGRAFİDE PETER PAUL RUBENS

NUR SENA DEMİR

SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI

AĞUSTOS 2021


GAZİ ÜNİVERSİTESİ
Gazi
1926

AVRUPA TASVİR SANATINDA
DİNİ İKONOGRAFİDE PETER PAUL RUBENS

Nur Sena DEMİR

YÜKSEK LİSANS TEZİ
SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI

GAZİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

AĞUSTOS 2021

ETİK BEYAN

Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmasında; tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, tez çalışmasında yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi, kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı, bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu, bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.

Nur Sena DEMİR

10/08/2021

AVRUPA TASVİR SANATINDA
DİNİ İKONOGRAFİDE PETER PAUL RUBENS
(Yüksek Lisans Tezi)

Nur Sena DEMİR

GAZİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
Ağustos 2021

ÖZET

Peter Paul Rubens, sanatsal uygulamaları ile Barok Dönem'in en önemli isimlerinden biri haline gelmiştir. Başlangıçta İtalyan sanatının mirasına bağlı kalan Rubens, içinde bulunduğu Barok Dönem'den ve dönemin usta sanatçılarından etkilenerek bir sentez haline getirdiği kendine has üslubuyla eserlerini oluşturmuştur. Rubens; kendisinden sonraki sanatçılara, özgün sanat anlayışı ve ortaya koyduğu başarılı çalışmaları ile yol göstermiştir. 1577-1640 yılları arasında yaşamış olan sanatçının dini, mitolojik ve profan konularda yapmış olduğu -büyük kısmı abidevi boyutlarda- çok sayıda eseri bulunmaktadır. Eserlerinde insana özgü değerleri vurgulamayı tercih eden Rubens, insanın merhametini, metanetini, kendini feda etme olgusunu; klasik edebiyat, Antik Dönem tarihi ve mitolojiden aldığı kahramanlık örnekleri ile bağdaştırmıştır. Sanatçı bu anlayışla sıradan bir olayı dahi mitoloji ve alegori ile derinlemesine işleyerek, insan figürlerini mitolojik birer kahraman gibi yaratma yetisine sahiptir. Eserlerinin müthiş bir dehanın ürünü olduğunu söylemek mümkündür. Çalışmamızda dini ikonografi ile bağlantılı eserler incelenmiş, bu anlamda sanatçının dini ikonografide yapmış olduğu 68 eser tespit edilmiştir. Rubens tarafından yapılan bu eserlerin öncelikle kendi içinde daha sonra geçmiş dönem sanatçıları ve çağdaşları yahut geç dönem sanatçıları tarafından oluşturulan eserler ile karşılaştırması yapılmıştır. Eserlerin geleneklerine bağlılığı, sanatçının ikonografiye olan sadakati ve eserlerine yansıyan üslubu Erwin Panofsky'nin "İkonografik ve İkonolojik Sanat Eleştirisi" yöntemine göre incelenmiş ve irdelenmiştir.

Bilim Kodu : 1164
Anahtar Kelimeler : Peter Paul Rubens, Barok Dönem, İkonografi, Panofsky
Sayfa Adedi : 487
Danışman : Prof. Dr. Gül TUNÇEL

RELIGIOUS ICONOGRAPHY OF PETER PAUL RUBENS IN EUROPEAN DEPICTION ART

(M.S. Thesis)

Nur Sena DEMİR

GAZİ UNIVERSITY

GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES

August 2021

ABSTRACT

Peter Paul Rubens has become one of the most important names of the Baroque Period with his artistic practices. At the beginning, Rubens adhered to the heritage of Italian art and created his works with his unique style, which he synthesized by being influenced by the Baroque Period and the master artists of the period. Rubens; He guided the artists after him with his original sense of art and successful works. The artist, who lived between 1577 and 1640, has many works -mostly monumental- on religious, mythological and profane subjects. Preferring to emphasize human values in his works, Rubens emphasized human compassion, perseverance and sacrifice; He associated it with examples of heroism taken from classical literature, ancient history and mythology. With this understanding, the artist has the ability to create human figures like mythological heroes by deeply processing even an ordinary event with mythology and allegory. It is possible to say that his works are the product of great genius. In our study, works related to religious iconography were examined, and in this sense, 68 works of the artist in religious iconography were identified. These works made by Rubens were firstly compared within themselves and then with the works made by artists of the past and their contemporaries or by late artists. The adherence of the works to the traditions, the artist's commitment to iconography and the style reflected in his works were examined according to Erwin Panofsky's method of “Iconographic and Iconological Art Critique”.

Science Code : 1164
Key Words : Peter Paul Rubens, Baroque Period, Iconography, Panofsky
Page Number : 487
Supervisor : Prof. Dr. Gül TUNÇEL

TEŞEKKÜR

Tez çalışmamın özünü, bir araştırmayı hazırlarken konusundan ziyade belirlenen konu üzerinde elde edilen verilerin doğru ve yerinde kullanımı oluşturmaktadır. Sanat Tarihi alanında akademik yetkinliğe ulaşmayı hedeflediğim eğitim sürecimin bu ilk aşamasıyla, hayalini kurduğum geleceğe adımlayabildiğim için gururluyum.

Bu anlamda öncelikle çalışma sürecimde güleryüzü ve pozitif yaklaşımı ile desteğini ve ilgisini esirgemeyerek engin bilgilerini aktaran çok sevgili danışmanım ve kıymetli hocam Sayın Prof. Dr. Gül TUNÇEL'e saygılarımı sunar, teşekkürlerimi arz ederim.

Hayatıma yön veren mesleğimde daha iyi noktalara ulaşabilmem için birikimini, ilgisini ve özverisini esirgemeyen, daima desteğini hissettiğim değerli hocam Sayın Doç. Dr. Murat ÇERKEZ'e teşekkürlerimi sunarım.

Çalışmam süresince, tüm dünyayı etkisi altına alan Covid-19 Pandemisi dolayısıyla yaşanan aksaklıklar neticesinde yaşadığım duygu iniş çıkışlarına rağmen desteğini ve ilgisini eksik etmeyen annem Nurdan DEMİR, babam Mehmet DEMİR ve abim Av. Cihat DEMİR'e; değerli arkadaşlarım Kübra BOZKURT'a ve Arash YOUSEFI'ye; ve teknik yardımları için sevgili Hacı ÇELEĞEN'e teşekkürlerimi sunarım.

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖZET iv

ABSTRACT v

TEŞEKKÜR vi

İÇİNDEKİLER vii

RESİMLERİN LİSTESİ xi

1. GİRİŞ 1

2. BAROK RESİM SANATINA KISA BİR BAKIŞ 7

3. PETER PAUL RUBENS'İN HAYATINA KISA BİR BAKIŞ 13

4. KATALOG 21

4.1. Tevrat İkonografisi 21

4.1.1. Adem ve Havva 21

4.1.2. İbrahim ve Melkisedek'in Tanışması 27

4.1.3. Hacer'in İbrahim'in Evinden Ayrılması 38

4.1.4. Lut'un Sodom'dan Kaçışı 42

4.1.5. Davut ve Abigail'in Tanışması 46

4.1.6. Samson ve Delila 51

4.1.7. Yudit'in Holofernes'in Başını Kesmesi 56

4.2. İncil İkonografisi 68

4.2.1. Meryem'e Müjde 68

4.2.2. Lekesiz Gebelik 78

4.2.4. Müneccim Kralların Secdesi 104

4.2.5. İsa'nın Sünneti 121

4.2.6. Kutsal Aile 126

4.2.7. Çocuk İsa ve Vaftizci Yahya 141

Sayfa

4.2.8. Vaftizci Yahya'nın Başının Kesilmesi 147
4.2.9. İsa ve Maria Magdalene 152
4.2.10. İsa ve Ferisi Simon 156
4.2.11. Son Akşam Yemeği 163
4.2.12. İsa'nın Kırbaçlanması 170
4.2.13. Dikenli Taçlı İsa (Ecce Homo-İşte O Adam) 174
4.2.14. Çarmıhın Taşınması 178
4.2.15. Çarmıhta İsa 183
4.2.16. Aziz Francis Assisi'in Damgalanması 211
4.2.17. Çarmıhtan İndiriliş 217
4.2.18. Ölü İsa'ya Ağıt 232
4.2.19. Kutsal Üçlü 249
4.2.20. İsa'nın Defnedilmesi 253
4.2.21. İsa'nın Dirilişi 259
4.2.22. Mucizevi Balık Avı 272
4.2.23. Emmaus'ta Yemek 282
4.2.24. Şüpheci Thomas 291
4.2.25. Cennet Anahtarlarının Petrus'a Verilişi 295
5. KARŞILAŞTIRMA VE DEĞERLENDİRME 303
5.1. Tevrat İkonografisi 306
5.1.1. Adem ile Havva 306
5.1.2. İbrahim ve Melkisedek 313
5.1.3. Hacer'in İbrahim'in Evinden Ayrılması 318
5.1.4. Lut'un Ailesi ile Sodom'dan Kaçışı 323
5.1.5. Davut ile Abigail'in Tanışması 328
5.1.6. Samson ve Delila 333

Sayfa

5.1.7. Yudit'in Holofernes'in Başını Kesmesi 339
5.1.8. Davut ve Batşeba 344
5.2. İncil İkonografisi 349
5.2.1. Meryem'e Müjde 349
5.2.2. Lekesiz Gebelik 354
5.2.3. Çobanların Secdesi 358
5.2.4. Müneccim Kralların Secdesi 364
5.2.5. İsa'nın Sünneti 370
5.2.6. Kutsal Aile 375
5.2.7. Çocuk İsa ve Vaftizci Yahya 379
5.2.8. Vaftizci Yahya'nın Ölümü 383
5.2.9. İsa ve Maria Magdalene 388
5.2.10. İsa Simon Petrus'un Evinde 392
5.2.11. Son Akşam Yemeği 397
5.2.12. İsa'nın Kırbaçlanması 403
5.2.13. Dikenli Taçlı İsa 407
5.2.14. Çarmıhın Taşınması 412
5.2.15. İsa'nın Çarmıha Gerilmesi 417
5.2.16. Aziz Francis'in Damgalanması 425
5.2.17. İsa'nın Çarmıhtan İndirilişi 430
5.2.18. Ölü İsa'ya Ağıt 436
5.2.19. Kutsal Üçlü 441
5 2.20. İsa'nın Defnedilmesi 445
5.2.21. İsa'nın Dirilişi 450
5.2.22. Mucizevi Balık Avı 455
5.2.23. Emmaus'ta Yemek 461

Sayfa

5.2.24. Şüpheci Thomas 466
5.2.25. Cennet Anahtarlarının Petrus'a Verilişi 470
5.2.26. Dört Evangelist 475
6. SONUÇ 479
KAYNAKLAR 483
ÖZGEÇMİŞ 487

RESİMLERİN LİSTESİ

Resim **Sayfa**

Resim 4.1. İnsanın Düşüşü 21
Resim 4.2. İbrahim ve Melkisedek'in Tanışması 28
Resim 4.3. İbrahim ve Melkisedek'in Tanışması 32
Resim 4.4. İbrahim ve Melkisedek'in Tanışması 35
Resim 4.5. Hacer'in İbrahim'in Evinden Ayrılması 38
Resim 4.6. Lut'un Ailesi ile Sodom'dan Kaçışı 42
Resim 4.7. Abigail ve Davut'un Tanışması 46
Resim 4.8. Samson'un Tıraş Edilişi 51
Resim 4.9. Yudit Holofernes'in Başıyla 57
Resim 4.10. Yudit Holofernes'in Başıyla 61
Resim 4.11. Davut ve Batşeba 64
Resim 4.12. Müjde 69
Resim 4.13. Müjde 74
Resim 4.14. Lekesiz Gebelik 78
Resim 4.15. Çobanların Secdesi 82
Resim 4.16. Çobanların Secdesi 87
Resim 4.17. Çobanların Secdesi 92
Resim 4.18. Çobanların Secdesi 96
Resim 4.19. Çobanların Secdesi 100
Resim 4.20. Müneccim Kralların Secdesi 105
Resim 4.21. Meryem'e Tapınma 110
Resim 4.22. Meryem'e Tapınma 114
Resim 4.23. Meryem'e Tapınma 118
Resim 4.24. İsa'nın Sünneti 121
Resim 4.25. Azize Anna ile Kutsal Aile 126

Resim **Sayfa**

Resim 4.26. Meryem, Çocuk İsa ve Vaftizci Yahya 129
Resim 4.27. Meryem ve Çocuk İsa ile Vaftizci Yahya 132
Resim 4.28. Kutsal Aile ile Vaftizci Yahya ve Azize Elizabeth 135
Resim 4.29. Kutsal Aile ile Vaftizci Yahya 138
Resim 4.30. Çocuk İsa ve Vaftizci Yahya 141
Resim 4.31. Çocuk İsa, Vaftizci Yahya ve Kuzu 144
Resim 4.32. Vaftizci Yahya'nın Başının Kesilmesi 147
Resim 4.33. İsa ve Maria Magdalene 152
Resim 4.34. İsa Ferisi Simon'da 156
Resim 4.35. Son Akşam Yemeği 163
Resim 4.36. İsa'nın Kırbaçlanması 170
Resim 4.37. Dikenli Taçlı İsa - İşte O Adam 174
Resim 4.38. Çarmıhın Taşınması 178
Resim 4.39. Çarmıhın Yükselişi 186
Resim 4.40. Çarmıhın Yükselişi 191
Resim 4.41. Çarmıha Gerilmiş İsa 196
Resim 4.42. İki Hırsızın Arasında Çarmıhta İsa 199
Resim 4.43. Üç Haç 202
Resim 4.44. Çarmıhta İsa 205
Resim 4.45. İki Hırsızın Arasında Çarmıhta İsa 208
Resim 4.46. Aziz Francis'in Damgalanması 211
Resim 4.47. Assisi Aziz Francis'in Damgalanması 214
Resim 4.48. Çarmıhtan İndiriliş 219
Resim 4.49. Çarmıhtan İndiriliş 225
Resim 4.50. Çarmıhtan İndiriliş 229
Resim 4.51. Tanıklık Etme 232

Resim **Sayfa**

Resim 4.52. Ağıt 235
Resim 4.53. Ağıt 238
Resim 4.54. İsa'nın Ölümü Üzerine Ağıt 240
Resim 4.55. Ağıt 243
Resim 4.56. İsa'ya Ağıt 246
Resim 4.57. Kutsal Üçlü 250
Resim 4.58. Defin 253
Resim 4.59. İsa'nın Dirilişi 261
Resim 4.60. Günah ve Ölüm Üzerinde Muzaffer İsa 265
Resim 4.61. İsa'nın Dirilişi 269
Resim 4.62. Mucizevi Balık Avı 273
Resim 4.63. Mucizevi Balık Avı 278
Resim 4.64. Emmaus'ta Yemek 283
Resim 4.65. Emmaus'ta Yemek 287
Resim 4.66. Nikolaas Rockox ve Eşi Adriana Perez'in Mezar Kitabesi 291
Resim 4.67. Cennet Anahtarlarının Petrus'a Verilişi 295
Resim 4.68. Dört Evangelist 300
Resim 5.1. Jan Gossaert (Mabuse), 1510 312
Resim 5.2. Tiziano Vecellio, 1550 312
Resim 5.3. Dieric The Elder Bouts, 1664-1667 317
Resim 5.4. Claude Lorrain, 1646 322
Resim 5.5. Nicolas Poussin, 1660 322
Resim 5.6. Albrecht Dürer, 1498 327
Resim 5.7. Nicolaes Maes, 1675-1680 327
Resim 5.8. Frans Pourbus the Elder, 1570 332
Resim 5.9. Claes Corneliszoon Moeyaert, 1620 332

Resim **Sayfa**

Resim 5.10. Chistiaen van Couwenbergh, 1630 338
Resim 5.11. Pompeo Batoni, 1766..... 338
Resim 5.12. Tiziano Vecellio, 1515..... 343
Resim 5.13. Artemisia Gentileschi, 1614-20 343
Resim 5.14. Lucas the Elder Cranach, 1526 348
Resim 5.15. Hans von Aachen, 1612-15..... 348
Resim 5.16. Benvenuto Tisi-Garofalo, 1550 353
Resim 5.17. Nicolas Poussin, 1657..... 353
Resim 5.18. Francisco de Zurbaran, 1630-35 357
Resim 5.19. Martino Altomonte, 1719 357
Resim 5.20. Giovanni Girolamo Savoldo, 1540 363
Resim 5.21. Bartolome Esteban Murillo, 1668..... 363
Resim 5.22. Benvenuto Tisi-Garofalo, 1508-10 369
Resim 5.23. Francisco de Zurbaran, 1639-40 369
Resim 5.24. Benvenuto Tisi-Garofalo, 1519 374
Resim 5.25. Livio Agresti, 1558 374
Resim 5.26. Francesco Francia, 1510 378
Resim 5.27. Ceasar van Everdingen, 1660 378
Resim 5.28. Lucas The Elder Cranach, 1534..... 382
Resim 5.29. Jose Antolinez..... 382
Resim 5.30. Lucas The Elder Cranach, 1515..... 387
Resim 5.31. Michelangelo Merisi da Caravaggio, 1608..... 387
Resim 5.32. Antonio Allegri da Correggio, 1525 391
Resim 5.33. Brescia da Moretto, 1550-54 396
Resim 5.34. Claude Vignon, 1635 396
Resim 5.35. Valentin de Boulogne, 1625-26 402

Resim **Sayfa**

Resim 5.36. Philippe de Champaigne, 1652 402
Resim 5.37. Guercino, 1641-44 406
Resim 5.38. Guercino, 1657 406
Resim 5.39. Domenico Fetti, 1600-10 411
Resim 5.40. Mateo The Younger Cerezo, 1665 411
Resim 5.41. Jacopo Bassano, 1544-45 416
Resim 5.42. Giovanni Battista Tiepolo, 1737-38 416
Resim 5.43. Harmenszoon van Rjin Rembrandt, 1633 423
Resim 5.44. Rogier van der Weyden, 1460 423
Resim 5.45. Diego Rodriguez de Silva Velazquez, 1632 424
Resim 5.46. El Greco, 1570 429
Resim 5.47. Cigoli, 1596 429
Resim 5.48. Cosimo Roselli, 1485 435
Resim 5.49. Jean-Baptiste Jouvenet, 1697 435
Resim 5.50. Hans Memling, 1475-80 440
Resim 5.51. Anthony van Dyck, 1634-40 440
Resim 5.52. Flemalle of Master, 1433-35 444
Resim 5.53. Jusepe de Ribera, 1635-36 444
Resim 5.54. Garofalo, 1520 449
Resim 5.55. Michelangelo Merisi da Caravaggio, 1602-03 449
Resim 5.56. Dieric The Elder Bouts, 1450-60 454
Resim 5.57. Luca Giordano, 1665 454
Resim 5.58. Konrad Witz, 1443-44 460
Resim 5.59. Lodewijk Toeput, 1587-89 460
Resim 5.60. Tiziano Vecellio, 1530 465
Resim 5.61. Michelangelo Merisi da Caravaggio, 1601 465

Resim **Sayfa**

Resim 5.62. Hendrick ter Brugghen, 1604 469

Resim 5.63. Matthias Stom, 1620 469

Resim 5.64. Lorenzo Veneziano, 1370 474

Resim 5.65. Jean Auguste Dominique Ingres, 1820 474

Resim 5.66. Palma il Giovane, 1575 478

Resim 5.67. Jacob Jordeans, 1620-25 478

1. GİRİŞ

Avrupa Sanatında 17. yüzyılda kendini göstermeye başlayan Barok Dönem başta resim sanatı olmak üzere, bütün sanat dallarında çeşitli yeniliklere ortam hazırlamıştır. Resim sanatında öne çıkan dini ve mitolojik temaların yanı sıra *Profan* olarak tanımlanan din dışı konularda eserler verilmeye başlanmış, günlük hayattan sahneler resim sanatında yerini almış ve portre geleneği daha fazla öne çıkmıştır. Batı'da 15.yüzyıl ile sanatı etkisi altına alan ve sanatçıların sayısız eser ortaya koyduğu Rönesans'ın mükemmeliyetçi anlayışının yerini Barok Dönem'de durağanlıktan uzak, canlı ve hareketli, hayatın içinden figürler ve sahneler almaya başlamıştır. Böylelikle Barok Dönem ile birlikte sanatta hayatın olağan akışında var olan her şey olduğu gibi resimlere aktarılmaya başlanmış, daha gerçekçi bir üslupla eserler ortaya koyulmuştur. Bu yeniliklerin yanı sıra sanatçıların kendilerini geri plana atmayarak eserlerinde bireyselliklerini ön plana çıkarıyor olması da dikkat çeken dönem özelliklerindendir. Ancak dönemin en belirgin karakteristiğini şüphesiz eserlerde görülen ışık ve gölge uygulamaları oluşturmaktadır. Barok Dönem'de ortaya koyulan eserlerde üslup açısından önemli farklılıklar olsa da, eserler konu açısından genel olarak önceki dönemlerle aynı nitelikleri taşımaktadır. Sanatçılar geçmiş dönemlerle aynı konularda vermiş oldukları eserlerini değişen dünyayla birlikte benimsenen yeni görüşler, sanat anlayışlarındaki değişimler, üslup ve teknik farklılıkları ile bireysel görüşleri doğrultusunda oluşturmuşlar ve Sanat Tarihi'ne kazandırmışlardır.

Çocukluğunu geçirdiği Anvers'ten ayrılarak kendini geliştirme imkanı bulan Peter Paul Rubens, Flaman Sanatı'nın etkilerine maruz kalmış olsa da bilhassa İtalya'da bulunduğu zaman dilimi içinde beğenisini kazanan Barok Sanat'a eğilim göstermiştir. Barok Sanat'ın doğallığa öykünmesi, mükemmellik fikrinden tamamen uzaklaşması ve gerçekliği abartılı formlarla ortaya koyuyor olması sanatçıyı etkisi altına alan özelliklerinden olmuştur. Dönemde sanatçılar günlük yaşam imgelerini *Pitoresk* bakış açısıyla ortaya koymayı tercih ederken; Peter Paul Rubens eserlerine kattığı mitolojik karakterlerle, günlük yaşam imgelerinden uzaklaşarak döneme bambaşka bir bakış açısı kazandırmıştır. Avrupa Sanatı'nda resim başlangıçta dini anlatmak ve yaymak için bir araç olarak görülmüş neticede kilisenin yönlendirmeleri ile sanatçılar Hristiyanlarca kutsal kitap kabul edilen İncil ve Tevrat ikonografilerini resmetmişlerdir. Ancak Barok Dönem'de benimsenen gerçeklik algısı ile sanatçılar dini ikonografideki eserlerinde kilise etkisinden tamamen koparak bireysel uygulamaları ile dikkat çekmişlerdir. Bu yaklaşımları ile sanata boyut kazandıran

sanatçılar arasında eserleri ile en çok dikkat çeken isimlerden biri Peter Paul Rubens olmuştur. Barok Dönem içerisinde etkinlik göstermiş en önemli sanatçılardan biri olan Rubens, babasının ölümünden sonra küçük yaşta annesinin müdahalesi ile koyu Katolik inancıyla yetiştirilmiş, dindar hümanistlerin yönlendirmesi ve gördüğü resim eğitimi ile kendini geliştirmiştir. Sanatçı çok sayıda ülkede bulunmuş, önemli ressamlardan eğitim almış, dünyaca ünlü sanatçıların resimlerini inceleyerek kendine has bir üslup yaratarak dini, mitolojik ve profan konularda binlerce eser ortaya koymuştur. Hayatında çeşitli iniş-çıkışlar yaşayarak, yeni yerler keşfederek ve çok çalışarak dünyaca ünlü bir ressam haline gelen Rubens'in eserlerinin büyük kısmını dini ikonografide ortaya koymuş olduğu resimler oluşturmaktadır.

Peter Paul Rubens'in sanatçı kişiliği, eserleri ve resim sanatına katkıları üzerine gerekli bilgileri edineceğimiz kısıtlı sayıda kaynak bulunmaktadır. Bu noktada özellikle, uzman Sanat Tarihçiler Maria Varshavskaza ve Xenia Egorova'nın birlikte yazmış olduğu "*Rubens"* adlı eser dikkat çekmektedir. Zira Rubens ve eserleri üzerine nitelikli bir çalışma bulunmamaktadır. Ancak söz konusu kaynakta sanatçının ve eserlerinin genel olarak tanıtılmasına karşın çalışmamızda Rubens'in hayatı, sanatçı kişiliği ve dini ikonografide yapmış olduğu eserler kapsamlı şekilde değerlendirilmiştir. Bu anlamda yabancı literatürde yer alan söz konusu kaynaklara karşılık, Rubens'in dini ikonografide yapmış olduğu eserleri nitelikli bir incelemeye tabii tutmak, kendi içinde orijinal bir çalışma ortaya koymak ve literatüre katkı sağlamak bu çalışmanın önemini oluşturmaktadır.

Çalışmamızın amacı; Rubens'in dini ikonografide yapmış olduğu resimlerin Alman Sanat Tarihçi Erwin Panofsky'nin "*İkonolojik ve İkonografik Eleştiri Yöntemi"* olarak isimlendirdiği "*Görsel Sanatlarda Anlam"* teorisi üzerinden değerlendirmelerini yapmak, farklı perspektiflerle eserleri detaylı olarak incelemek ve Avrupa Tasvir Sanatı içindeki yerini belirlemektir. "*Avrupa Tasvir Sanatında Dini İkonografide Peter Paul Rubens"* isimli çalışmamızda eserleri analiz ederken üzerinde duracağımız en önemli nokta resimlerin dini ikonografiyle olan bağlantısıdır. En genel tanımı ile *"ikonografi, sanat eserlerinin biçimleri karşısında konuları veya anlamlarıyla ilgilenen sanat tarihinin bir koludur*" (Panofsky, 2012: 25). Sanat Tarihi'nde dini konularla yer edinmiş, gündelik hayattaki bilgilerimizle yorumlayamadığımız eserlerde, söz konusu durum ve olayları açıklayabilmek için başvurulan yazılı veya sözlü kaynaklar *ikonografi* olarak isimlendirilmektedir (Demir, 2020). Bir eserde aranılacak anlamları sınıflandırma yoluna giden Panofsky'nin, Sanat

Tarihçiler tarafından eserlerin anlaşılması için kabul görmüş olan "*İkonografik ve İkonolojik Eleştiri Yöntemi*"ne göre eserler: doğal anlam, ikonografik anlam ve ikonolojik (asıl anlam-içerik) anlam olarak üç aşamada incelenmektedir (Demir, 2020). Rubens'in dini ikonografide yapmış olduğu eserlerin çözümlemesi Panofsky'nin bu uygulaması esas alınarak yapılmıştır. Ancak Panofsky, eserleri incelerken söz konusu olan "Doğal Anlam"ı kendi içerisinde "Olgusal Anlam" ve "İfadesel Anlam" şeklinde ikiye ayırmaktadır. Buna karşılık çalışmamızda ikonografinin gerektirdiği ifadesel anlamı pekiştirerek eserlerdeki bütünlüğü vurgulamayı amaçlamaktayız. Bu anlamda eserler konuları itibariyle tasnif edilmiş, kronolojik olarak sıralanmış ve resimlerin her biri detaylı olarak "Olgusal Anlam", "İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik" ve "İkonolojik Anlam" başlıkları altında değerlendirilmiştir. Sanatçının eserlerini ortaya koyarken hangi yöntemleri izlediği, nasıl bir gelişim ve dönüşüm içinde bulunduğu, dini ikonografiye sadakati ve uygulama çeşitliliği ile ikonolojik başarısı bu çalışmanın amacını oluşturmaktadır.

17. yüzyılda etkinlik gösteren Ressam Peter Paul Rubens'in Avrupa Tasvir Sanatına kazandırdıkları, eserlerinin günümüze olan yansımaları, kendinden önceki sanatçılar ile çağdaşları ve sonraki dönem sanatçıları arasındaki benzerlik ve farklılıklarını incelemek çalışmamız açısından büyük önem arz etmektedir. Başlangıçta belirlemiş olduğumuz amaç doğrultusunda kütüphane ve arşiv çalışması yapılarak, çeşitli yayın, belge ve resimler taranmış, konu ile ilgili gerekli bilgiler toplanmıştır. Çalışmamızda yer verdiğimiz eserleri bizzat yerinde inceleme imkanı bulamayışımız zorluk yaratmış, eserlere müze katalogları ve yabancı literatür üzerinden erişim sağlanmıştır. Eserler ayrı ayrı incelenmiş, resimlerin sırasıyla adları, tarihleri, ölçüleri, yapım teknikleri ve bulundukları yerler detaylandırılmış, sanatçının eserlerinin ikonografiyle olan bağları ile uygulamalarındaki değişim ve gelişim irdelenmiştir.

"Avrupa Tasvir Sanatında Dini İkonografide Peter Paul Rubens" isimli çalışmamız "GİRİŞ", "BAROK RESİM SANATINA KISA BİR BAKIŞ", "PETER PAUL RUBENS'İN HAYATINA KISA BİR BAKIŞ", "KATALOG", "KARŞILAŞTIRMA VE DEĞERLENDİRME", "SONUÇ" ve "KAYNAKLAR" olmak üzere yedi ana bölümden oluşmaktadır.

“GİRİŞ” Bölümünde incelemiş olduğumuz konunun önemi ve amacı üzerine gerekli bilgiler verilmiştir. Tez çalışmamızda konuyu ele alış biçimimize ve izlediğimiz yönteme değinilmiştir.

“BAROK RESİM SANATINA KISA BİR BAKIŞ” Başlığı altında dönem özellikleri, Barok’un kendisinden önce gelen dönemden başlayarak ortaya çıkışı, gelişimi ve sanatçıların Barok Dönem’e etkileri üzerine kısa bilgiler verilmiştir. Çalışmamızda incelemiş olduğumuz eserlerin Barok Dönem’de ortaya koyulmuş olmaları sebebiyle en doğru şekilde anlaşılabilmeleri açısından dönem özelliklerinin yanı sıra kendinden önceki dönemin özellikleri ile ilgili temel bilgilere sahip olmak oldukça önemlidir. Bu sebeple söz konusu başlık altında Barok Dönem’i anlatmadan önce, kendisinden önceki dönem olan Maniyerizm ve Rönesans ile ilgili çeşitli bilgilere yer verilmiştir. Devamında ise Barok Dönem’in teknik ve üslup açısından gösterdiği farklılıklar ile eserlerdeki gelişmelerden söz edilmiştir.

“PETER PAUL RUBENS’İN HAYATINA KISA BİR BAKIŞ” Başlığı altında sanatçının özel hayatı, mesleği ve mesleğindeki gelişim süreci anlatılmıştır. Doğumundan başlayarak ölümüne değin geçen sürenin yanı sıra sanatçı kişiliği, hayata baktığı perspektifler ve insanların onun eserlerine ve sanatçı kişiliğine dair çıkarımları üzerine bilgiler verilmiştir.

“KATALOG” Bölümünde sanatçı Peter Paul Rubens tarafından dini ikonografide yapılmış olan resimler, Hristiyan sanatına kaynaklık eden kutsal kitaplardan Tevrat ve İncil ikonografisi üzerine iki başlık altında incelenmiştir. Söz konusu başlıklar altında her eserin adı, yeri, tarihi, ölçüsü ve yapım tekniği detaylı olarak verilmiştir. Bu aşamada eserler Erwin Panofsky’nin “*Görsel Sanatlarda Anlam Teorisi”* yani “*İkonografik ve İkonolojik Eleştiri Yöntemi”* temel alınarak; “Olgusal Anlam”, “İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik” ve “İkonolojik Anlam” başlıkları altında detaylı olarak incelenmiştir.

“KARŞILAŞTIRMA VE DEĞERLENDİRME” Bölümünde katalogda monografik olarak incelediğimiz eserler öncelikle kendi içerisinde karşılaştırılmış, daha sonra Ressam Peter Paul Rubens’ten önceki dönemin sanatçıları ve kendi ile aynı dönemde yahut daha geç dönemlerde etkinlik gösteren sanatçılar tarafından ortaya koyulmuş resimlerle mukayese edilmiştir. Bu mukayesede “Katalog*”* bölümünde olduğu gibi Sanat Tarihçi Erwin

Panosfky'nin "*Görsel Sanatlarda Anlam"* teorisine uygun olarak her eser; "Olgusal", "İkonografik ve İfadesel" ve "İkonolojik" olarak irdelenmiştir.

"SONUÇ" Kısmında ise çalışma konumuz genel hatları ile bir kez daha ele alınarak, önemli noktalara vurgulamalar yapılarak sonlandırılmıştır.

"KAYNAKLAR" Başlığı altında çalışmaya kaynaklık eden yayınlar verilmiştir.

2. BAROK RESİM SANATINA KISA BİR BAKIŞ

Toplum düzenindeki hareketlilik, din, dil, bilim ve felsefede yaşanan gelişmeler ve dahi siyasi etmenlerle sanat sürekli bir dönüşüm içinde ilerleme kaydeder. Çağlar boyunca varlık gösteren her sanat akımının oluşumunun arka planında değişim ve gelişim fikri yer almakta ve hiçbir sanat akımı doğrudan ortaya çıkmamaktadır. Sanatla ilintili herhangi bir materyali anlayabilmek için ait olduğu dönemi kavramak gerekirken, o dönemi doğru şekilde anlayabilmenin temeli de kendinden önce var olan sanat anlayışlarını derinden irdelemekle mümkündür.

Barok Sanat'ın ortaya çıkışını, gelişimini ve etkilerini doğru şekilde anlayabilmek için kendisinden hemen önce yaşanan ve pek çok sanatçıyla beraber toplumun her kesimine uzunca bir süre hakim olan Rönesans Dönemi'ni ve daha kısa süreli olmasıyla bir geçiş dönemi olarak değerlendirebileceğimiz Mariyerist Dönemi incelememiz gerekmektedir. Kelime anlamı "Yeniden Doğuş" olan Rönesans 15 ve 16.yüzyıllarda Avrupa'da etkin olan bir akımdır (Akyürek, 1994: 120-121; Germaner, 1997: 1584; Lavin, 2009: 1-14; Myers, 1979: 412; Wundram, 1988: 125). Önceleri toplum üzerindeki tesiri ile dikkat çeken kiliseler gerçekleşen reformlarla gücünü yitirmeye başlamıştır. Sözü edilen reformlar ile ortaya çıkan Rönesans bilim ve felsefenin ışığında insana verilen değerin kat kat çoğalmasını sağlamıştır. Toplum üzerindeki etkisi sanatçıların bu akımı benimsemesi ile hızla yayılan Rönesans, ilk olarak İtalya'da ünlü ressam Giotto di Bondone'un eserlerinde kendisini göstermiştir (Arenas, 1990: 7; Campbell, 2003: 130; Plumb, 1987: 18). Giotto, Rönesans'ın "*Yeniden Doğuş"* fikri ile özümsenmiş perspektif algısı ve renklerle insanı öne çıkaran eserleriyle dikkat çekmiştir (Gombrich, 2009: 223). Rönesans ile sanatçıların benimsediği temel anlayış gerek figürler gerekse mekanlar ile oluşturulan kompozisyonlarda *mükemmellik* fikridir (Akyürek, 1994: 138-139). Bu mükemmellik anlayışı Antikite'ye dönüş düşüncesi ile bütünleşmiştir (Akyürek, 1994: 139). Eserler her ne kadar sahip oldukları ikonografiye bağlı olarak oluşturulsalar da, sanatçıların bireysel özellikleri daha net şekilde görülmeye başlamıştır.

Rönesans Dönemi resim sanatında;

- Antikiteye dönüş fikri benimsenmiş, resimlerde uygulanan insan figürlerinin tam ve kusursuz oran fikri ile adeta Antik Çağ'daki Yunan heykellerini andırır şekilde resmedilmesi önem kazanmıştır.
- Renkler daha hafif tonlarla uygulanmış, hareketli ve canlı tasvirlerden kaçınılmış, resmin bütününe hakim olan bir mükemmellik anlayışı özümsenmiştir.
- Perspektif uygulamalarında önemli gelişmeler yaşanmıştır.
- Sahnelerin arka planında dikkat çeken antik mimari uygulamalarına yer verilmiştir.
- Ölçülü uygulamalar ile doğallık ve sadelikten yana bir anlayış sanatçıların üsluplarına yansımıştır.
- Rönesans öncesinde Ortaçağ'da insana önem verilmezken, Rönesans ile birlikte mantık ve insani değerler yeniden önem kazanmıştır. Bu sayede eserlerde insan ve tabiat sevgisine dair uygulamalar görülmeye başlanmıştır.
- Dönemin önemli sanatçıları arasında; Leonardo Da Vinci, Rafaello, Albrecht Dürer, Rogier Van der Weyden, Tiziano Vecellio, Correggio, Hans Memling gibi isimler yer almaktadır.

Rönesans döneminden hemen sonra Avrupa'da Roma ve Floransa merkezli yaşanan Protestan reformu ile oluşan karmaşa sanatçıların fikirlerinde bazı çözülmelere ortam hazırlamıştır. Sanatçılar Rönesans ile sanatta gelinebilecek en son noktaya ulaşıldığını düşünmektedirler. Bu durumu aşabilmek için yeni bir arayışa giren sanatçılar Rönesans ile benimsenen *kusursuzluk* anlayışının yanı sıra resmin her anlamda klasik noktaya ulaşmış olması, figürlerin Yunan heykellerini andıran görüntüleri, renklerin ışıltılı, doğal ve yerinde kullanımından uzaklaşmayı hedeflemişlerdir. Söz konusu hedef yeni bir üslup arayışı ile ortaya çıkan *Üslupçuluk*'tur. Rönesans ile dayatılan estetik algısı bu dönem sanatçılarının daha öznel, içten ve duygusal bir üslubu benimseme arzularını öne çıkarmıştır. Usta sanatçı Leonardo Da Vinci'nin "Ustasını aşamayan bir öğrenci, zavallı bir öğrencidir" (Gombrich, 2009: 362) sözü bu dönem sanatçıları için bir çıkış noktası kabul edilebilir. İşte tüm bu düşünceler ışığında 16.yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan ve İtalyanca "Üslup" anlamına gelen "Maniera" kelimesinden türetilmiş olan "Maniyerizm Dönemi" başlamıştır (Myers, 1979: 413). Türkçe'de "*Yapmacıklı Üslup"* olarak da değerlendirilen bu dönemi ilk olarak İtalyan Sanat Tarihçi Giorgio Vasari "*Maniyerizm"* adı ile kullanmıştır. Ona göre bu dönem, sanatçıların Rafaello, Leonardo Da Vinci ve Michelangelo resimlerini taklit etmeleri ve

onların sanatlarına özenmeleri ile doğru orantılı olarak şekillenmiştir (Vasari, 2013: 373). 1520 ve 1580 yılları arasında etkinlik gösteren Maniyerist Dönem, Rönesans'ın insan figürlerinde mükemmellik anlayışına karşılık, figürlerde aşırıya kaçan deformasyonlarla dikkat çekmeyi başarmıştır. Abartılı formlarla oluşturulan vücutlar, şişirilmiş ve bozulmuş vücut kasları, keskin olmayan hatlar ve dağınık kompozisyonlar dönem sanatçıları tarafından resimde özellikle yapılan uygulamalardır (Sayar, 2019: 9-10). Dönemin en önemli iki sanatçısı Michelangelo ve El Greco'dur. Michelangelo'nun bu dönem sanatçıları tarafından örnek alınması ve dönem içerisinde değerlendirilmesinin en önemli sebebi Sistine Şapeli'ne yapmış olduğu resimlerde, figürlerde görülen Rönesans'ın kusursuz insan formlarının dışına çıkılmış deformasyonlardır (Gombrich, 2009: 361-362). Resimde mükemmellik algısı bozuldukça sanatçıların hayal güçleri daha çok ön plana çıkmaya başlamıştır. Kısa süreli bu dönem Rönesans'tan Barok Sanata uzanan bir geçiş dönemidir. Adnan Turani'nin (1992: 394) Maniyerist Dönem ile ilgili, "maniyerist bir resim mantıktan yoksun hareketlerin ve kişilerin tiyatrovari bir kompozisyonudur" şeklindeki tanımlaması bu dönem resminin bir diğer önemli özelliğini ortaya koymaktadır. Resimde figürlerde deformasyonların yanı sıra figürlerin hareketlerinde dikkat çeken bir devinim görülmektedir. Eserler adeta bir tiyatro sahnesinin tuvale aktarılmış hali gibi değerlendirilebilir. Burada amaç Rönesans ile figürlere yansıyan heykelsi, durağan ve cansız görünümün aksini yaratmaktır.

Maniyerist Dönem'in hemen ardından 1580 yılında ortaya çıkan ve 1750'li yıllara kadar ulaşarak oldukça uzun bir süre sanatı etkisi altına alan Barok Dönem ise Avrupa'da Protestanlar ve Katolikler arasında yaşanan çatışmalarla beslenmiş bir akımdır (Gombrich, 2015: 68; Öndin, 2018: 16-17). Her ne kadar Barok Sanat, Maniyerizm'in bir uzantısı olsa da ve Rönesans'ın benimsemiş olduğu sanat görüşünün aksine bir duruş sergilese de temelinde siyasi ve ideolojik durumlar söz konusudur. Protestanlar tarafından *dini sanat* kısıtlamalara maruz kalmış, kiliselerde sanat eserlerine izin verilmemeye başlanmıştır. Buna karşılık zayıflamaya başlayan Katolik inancına güç kazandırmak isteyen Katolik Kilisesi, dini sanatı desteklemeyi bir çözüm olarak görmüştür. Sanatçıyı destekleyen kiliselerde, dini konulu resim ve heykellerin çoğalmasına ortam hazırlayan Katolikler tarafından ortaya çıkarılan bu dönem "*Karşı-Reformasyon"* olarak isimlendirilmiştir (Öndin, 2018: 16). Karşı-Reformasyon yani Barok Dönem ile bilhassa resim sanatında Rönesans ile benimsenen; kapalı kompozisyonlar, insanın kusursuzluğu anlayışı, ışığın dengeli kullanımı, figürlerdeki durağan hava, mükemmel oranla oluşturulmuş vücutlar, heykeli andıran figürlerin resimde bir dekormuş gibi uygulanması ve buna karşılık mimarinin resmin

temelini oluşturan başarılı yansımaları reddedilmiştir. Rönesans'ın tüm bu anlayışlarına karşı çıkan reform hareketi Barok Dönem'de açık kompozisyonlar, doğal hareketler içindeki figürler, insanın kusurları ve çirkin sayılabilecek yönleri yahut izleyiciyi rahatsız edebilecek ancak gerçekte mümkün olan en korkutucu ve tiksindirici görünümler ve insanı her şeyi ile resmin ana unsuru yapan uygulamalar öne çıkmıştır. İnsan ve doğa bu dönem resminin temelini oluşturmuş, ideal güzellik algısının dışına çıkarak insanı olduğu gibi içtenlikle yansıtmak önem kazanmıştır. Ancak Maniyerist Dönem'de olduğu gibi figürlerdeki deformasyonlarda aşırılığa kaçılmamış gerçeğe daha yakın uygulamalar yapılmıştır. Derin perspektif algısı ile oluşturulan eserlerde sahneler o kadar yoğun bir hareketlilik içerisindedir ki izleyici adeta resmin içine çekilmektedir. Sahne resmin dışına taşarmışçasına uygulanmakta, böylelikle açık kompozisyonlar ile üst düzey bir gerçeklik algısı yaratılmaktadır. İzleyicide, resimde gerçekleşen o ana şahit olduğu algısı bu şekilde oluşturulmaktadır. Resim sahnelenen söz konusu anın fotoğraflanmış bir hali gibidir. Resimde ışık ise sanatçının özellikle vurgulamak istediği noktalara uyguladığı ve diğer kısımlarla arasında kontrast oluşturmasını sağlayan bir araçtır. Dönemin karakteristiğini oluşturan ışık ve gölge uygulamaları sahnenin daha derin ve daha gerçek olmasına ortam hazırlamaktadır. İzleyici figürlerin içlerinde bulundukları ruh hallerinin başarılı yansımaları karşısında aynı duygulanımları yaşamalıdır. Sanatçılar insanın, insani yönlerini resimde daha çok ön plana çıkarmayı hedeflemişlerdir. İnsan Antik Çağ'da benimsendiği gibi tertemiz ve hatasız bir varlık değil kusurları kötü ve acınası yanları da olabilen bir varlıktır. Bu yüzden sanatçılar hayal güçlerini insanın gerçek yönlerini aktarırken; coşkulu, gösterişli, hareketli ve derin kompozisyonlara yansıtmışlardır. Bunu yaparken canlı ve pastel renkler ile mat ve soluk görünümler arasındaki tezatı resimde başarıyla bir bütün halinde uygulamışlardır.

17.yüzyılda ortaya çıkan Barok Dönem, görsel sanatlarda resim ve heykel alanında önemli değişimlere sebep olmuş; İtalya, İspanya, Hollanda, Belçika ve Fransa gibi Avrupa ülkelerinde dikkat çeken bir gelişim göstermiştir (Neuman, 2018: 31-37; Wöfflin, 1985: 25). Barok Sanat, duyulara ve hayal gücüne hitap etmeyi amaçlamış; kendinden önce etkinlik gösteren Rönesans ve Maniyerizm'de geçerli sanat anlayışlarına aykırı sayılabilecek özellikleri ile dikkat çekmiştir.

Resim sanatında gerek sanatçıların yaşadıkları dönemin sanata tanıdığı esneklik gerekse sanatçıların bireysel tercihi ile benimsenmiş konular bulunmaktadır. Bunlardan ilki şüphesiz

dini konularda yapılan resimlerdir. Ancak dini konuların yanı sıra mitolojik konular, günlük hayattan sahneler, portreler, manzara ve natürmort uygulamaları da Barok Dönem resim sanatında önemli yer tutmaktadır. Barok Sanat'ta tüm bu konularda eserler olmakla beraber bilhassa din, mitoloji ve portre geleneğini içeren resimler ön plana çıkmaktadır. Barok'tan söz açıldığında akla ilk gelen ve döneme damgasını vurmuş sanatçı şüphesiz *Barok'un Babası* olarak isimlendirilen "Michelangelo Merisi da Caravaggio" olmuştur. Caravaggio, Barok'un kimliğini oluşturan ışık ve gölge oyunları ile bu dönem resmine boyut kazandırmıştır (Debono, 2014: 67-68; Witting ve Patrizi, 2008: 107-109). Bu sanatı benimseyen diğer önemli sanatçılar ile ivme kazanan Barok Dönem kendine has özellikleri ile 18.yüzyılın sonuna kadar Avrupa'yı etkisi altına almıştır.

Barok Sanat'ta;

- Resimde doğallık anlayışı ön plana çıkmıştır, bu sayede figürler doğal bir hareketlilik ve akış içinde resmedilmektedir.
- Figürlerin her biri kendi özelinde detaylandırılmaktadır.
- İnsan tasvirlerinde vücut anatomisi en ince ayrıntıları ile zaman zaman mükemmele yakın zaman zaman ise abartılı formlarda resmedilmiştir.
- Sahnelere teatral bir hava katılarak söz konusu gerçeklik anlayışı yansıtılmak istenmekte, bu sayede bir resmi incelerken sahne adeta figürlerin o anki hallerinin fotoğraflanmış olduğu izlenimini yaratmaktadır.
- Uçuşan kat kat kumaşlar, abartılı hareketleriyle savrulan insanlar, korku-endişe-mutluluk gibi ifadelerin yine abartılı yansıtıldığı yüzleri ile figürlerden izleyiciye ulaşması arzulanan hissiyat, resimde doğallığa öykünmenin temelini oluşturmaktadır.
- Resimlerde yalnızca canlı figürlerin tasvirinde değil çevresel unsurların ve arka plan uygulamalarının da detaylandırıldığı görülmektedir. Bu anlamda arka planda derin ve başarılı perspektif algısı ile oluşturulan manzaralar ve dönem özelliklerini içeren mimari unsurlar tüm gerçekliği ile dikkat çekmektedir.
- Eserlerde en dikkat çeken unsur ışık ve gölge ile yapılan başarılı uygulamalardır. Bu uygulamalarda ışık resmin bütününe eşit olarak yayılmamakta, sanatçıların tercihleri ile parça parça resme yansıtılmakta, böylece istenilen teatral hava ile derinlik desteklenmektedir. Yanı sıra canlı ve sıcak renklerin öne çıktığı resimlerde bilhassa sarı ve kırmızı renklerin uygulama sıklığı dikkat çekmektedir.

- Rönesans Dönemi ile özümsenen Antikite'ye dönüş fikri insan tasvirlerinde öne çıkan "mükemmellik" algısıyla kusursuz çizgilerle oluşturulan figürleri ortaya koyarken, Barok Dönem'de sanatçılar insanı kusurları ve tüm gerçekleri ile kabul etmektedir. Figürlerin jest ve mimiklerine yansıyan her halin izleyicide aynı duygulanımları oluşturması amaçlanmaktadır.
- Devasa boyutlarda, çok sayıda figürle oluşturulan, özellikle üst düzey devlet adamları ve saraylar ile soylu kesime yapılan resimler bu dönemde oldukça dikkat çekmektedir. Bu resimlerle Barok Dönem'de portre geleneği de önemli yer kazanmıştır.
- Dönemin önemli temsilcileri olarak; Michelangelo Merisi da Caravaggio, Peter Paul Rubens, Diego Rodriguez de Silva Velazquez, Artemisia Gentileschi, Anthony Van Dyck, Philippe de Champaigne, Bartolome Esteban Murillo, Nicolas Poussin ve Francisco de Zurbaran gibi önemli isimlerden söz edilebilir.

3. PETER PAUL RUBENS'İN HAYATINA KISA BİR BAKIŞ

Dünyaca ünlü ressam Peter Paul Rubens 17.yüzyılın en büyük Barok ressamlarındandır. Yapıtlarında insanın varoluşunu derinden vurgulayan sanatçı hissettirdiği yaşama sevincini farklı ülkelerde çok çeşitli insanlar ve görevlerle edindiği tecrübeler ile izlenimlerinden kazanmıştır.

Rubens 28 Haziran 1577'de Almanya Siegen'de doğdu (Altuna, 2019: 79). Babası Anversli Hukuk Müşaviri Jan Rubens, annesi ise Maria Pypelinckx'tir (Varshavskaza ve Egorova, 2019: 5). Ailenin altıncı çocuğu olan Rubens, ülkesinde çeşitli çatışmaların ortasına doğmuştu. Protestanlar ve İspanyol güçleri arasında yaşanan sıkıntılar sebebiyle Rubens ailesinin de içlerinde bulunduğu çok sayıda Protestan ülkeyi terk etmek zorunda kalmıştır. Bu süreçle birlikte 1578'de Köln'e yerleşen aile 1589'da baba Jan Rubens'in ölümü ile yeniden Anvers'e dönmüştür (Varshavskaza ve Egorova, 2019: 5). Annesinin tek amacı Rubens'i dilediği şekilde yetiştirebilmektir. Bu yüzden onun eğitimine önem vermiş, koyu Katolik temelleriyle yetişmesini amaçladığı için bilhassa dindar hümanistlerden ders alması için uğraşmıştır (Altuna, 2019: 80). Çocukluk yıllarını geçirdiği Köln'de resim eğitimi almaya başlayan Rubens, Anvers'te Latince Okulu'na başlamıştır (Varshavskaza ve Egorova, 2019: 5). 1591 yılında Anversli ressamlar Tobias Verhaegl ve Adam Van Noort'tan daha sonra ise Otto Van Veen 'den eğitim almıştır (Altuna, 2019: 80). Rubens'in sanat anlayışının küçük yaşta şekillenmesini sağlayan hocası ise Venedik eğitimine hayranlık duyan ressam Otto Vaenius olmuştur (Altuna, 2019: 80). Çıraklık eğitiminin ardından 1598'de St. Lukas Esnaf ve Sanatkarlar Loncası'na usta olarak kabul edilen Rubens 1600 yılında İtalya'ya gittiğinde bambaşka öğretileri keşfetmiş; Venedik'te Montua Dükü Vincenzo Gonzaga'ya hizmet etmeye başlamıştır (Varshavskaza-Egorova, 2019: 5). İtalya'da bulunduğu sürede gördüklerini eleştirel olarak değerlendirmiş olsa da Venedik'te Tiziano ve Tintoretto'nun, Roma'da ise Michelange'ın eserlerini inceleme imkanı bulmuştur. Başka pek çok sanatçının eserlerini yakından inceleme fırsatını yakalayan Rubens Michelangelo'nun figür gücünden, Leonardo Da Vinci'nin eserlerinde yarattığı dinamizmden, Coreggio'nun ise açık ve koyu renk uygulamalarının derinliğinden etkilenmiştir (Altuna, 2019: 80; Lavin, 2009: 114-115). Ancak tüm bunların dışında onu en çok etkileyen sanatçı Caravaggio olmuştur. Eserlerinde Caravaggio etkilerine de yer veren Rubens, Montua Dükü'nün ve ailesinin portrelerine yer verdiği çalışmalarında İtalyan üslubuna ve usta sanatçılardan çeşitli kopyalamalara yer vermiştir. İtalya'da geçirdiği sekiz

yıl içinde statü sahibi çeşitli insanlara hizmet etme fırsatı bulmuştur. 1603 yılında Montua Dükü tarafından İspanya'ya Kral III.Philip ve Lerma Dükü'ne hediye edilecek sanat eserlerini teslim etmek üzere elçi sıfatıyla gönderilmiş ve bir yıl boyunca İspanya'da kalmıştır. Burada kralın kardeşi Isabel Eugenia Clara tarafından büyük destek görmüştür (Öndin, 2018: 259). Venedik'e döndükten sonra yeni çalışmalar yapan Rubens 1606-1608 yıllarında Roma'da yaşamaya başlamıştır. Roma'da Oratoriyan Tarikatı'nın isteği ile Santa Maria Kilisesi'nin altar tablosunu boyamıştır (Varshavskaza ve Egorova, 2019: 5). Bu gelişmelerin ardından annesinin hastalığı ile Anvers'e dönen Rubens, Güney Hollanda valisi Arşidük Albert ve Arşidüşes Isabella'nın saray ressamı olarak çalışmaya başlamıştır. Aynı yıl Anversli bir avukatın kızı Isabella Brant ile evlenmiştir (Varshavskaza ve Egorova, 2019: 5). Antwerp (Anvers) Aristokrasisi'ne mensup olan eşi sayesinde sosyal statüsü artmış ve buna bağlı olarak büyük siparişler almaya başlamıştır. İlerleyen yıllarda arzuladığı gibi tasarlayıp süsleyebileceği bir ev almış ve burada kendine has çalışmalarını koleksiyonuna katmayı amaçlamıştır. 1610-1611 yıllarında Anvers'te Walburgis Kilisesi için üç kanatlı "*Çarmıha Geriliş"* tablosunu yapmış; bu süreçte bir de atölye kuran Rubens'in her geçen gün öğrenci sayısı artmıştır (Varshavskaza ve Egorova, 2019: 5). 1611-1614 yıllarında bu defa Anvers Katedrali'ne üç kanatlı "*Çarmıhtan İndiriliş"* tablosunu yapmıştır (Varshavskaza ve Egorova, 2019: 5). 1610 yılında kaybettiği kardeşine yer verdiği ve ona ithaf ettiği 1611 tarihli "*Dört Filozof"* tablosu onun sanat anlayışının önemli bir yansıması olmuştur (Öndin, 2018: 259). Sanatçı eserlerinde, yaşadıkları dönemin karmaşıklığına karşın bilhassa ailesi ve kendi içinde taşıdığı hümanist atmosferi resmetmeyi amaçlamıştır. İtalya'da benimsemiş olduğu sanat dili, eserlerinde yaşama sevinciyle dolu enerji yayan bir üsluba dönüşmüştür. İnsani değerleri her şeyin üstünde görmüş, erdemli olmak fikrini bilhassa eserlerinde uyguladığı figürlerde ön plana çıkarmak istemiştir. Kimilerinin deyimiyle onun sanatı; insanların umutlarını ve arzularını ifade eden genel bir hareketin parçası haline gelmiştir. Nitekim aynı şekilde düşünmeyen ve sanatçının eserlerini ciddi anlamda eleştiren insanların sayısı bir hayli fazladır. Zira 17. yüzyılda -yaptığı eserlere kıyasla- şaşırtıcı derecede az ilgi çekmiş ve toplum nazarında o dönem için kabul edilmesi güç bir ressam halini almıştır. Hak ettiği ilgiyi görememesinde Avrupa'da 17. yüzyılın ilk yarısında ulusların ve otoriter devletlerin kurulma dönemi olarak niteleyebileceğimiz, tarihsel dönüm noktasının yaşanmasının büyük etkisi olmuştur (Varshavskaza ve Egorova, 2019: 28). Sanatçı dini, mitolojik ve tarihsel konulu tasvirleri, manzaraları, portreleri, natürmortları, abidevi tabloları ve saray siparişleri üzerine yapmış olduğu çıplak portreleri ile çeşitli janrlara ait çalışmalarda bulunmuştur. Bilhassa dini konularda ortaya koymuş

olduğu eserler onu "Tanrıtanımaz" olarak nitelemelerine yol açmıştır. Bunun sebebi eserlerindeki dinamizm ve insan figürlerindeki cüretkarlıktır. Ancak o aslında döneminin adamıdır ve eserlerinde ilahi ve ebedi olanla, dünyevi ve fani olan arasında bir karşıtlık kurmayı reddetmiştir. Ona göre insan Tanrı'nın suretidir ve o insanın haysiyetini savunmayı kendine görev addetmiştir (Varshavskaza ve Egorova, 2019: 110). Buna bağlı olarak ortaya koyduğu eserlerde insan figürlerini daima ön planda tutmayı ve her figürün kendi içinde ayrı bir değere sahip olarak resmin dinamiği içerisinde kaybolmamasını amaçlamıştır. İnsana özgü değerleri içtenlikle yansıtma güdüsüyle hareket kattığı figürlerin iç dünyalarını da tuvale aktarmak istemiştir. Benimsediği bu üslup, sanatının mükemmelleşmesi için büyük bir basamak olmuştur. 1611-1615 yılları arasında çalışmalarıyla daha da ön plana çıkan Rubens; 1615 yılında Bavyera Seçmeni I.Maximilian tarafından Schleissheim'daki Eski Saray için sipariş edilen dört av sahnesi ile insan ve vahşi doğa arasındaki mücadeleyi üst düzey bir gerçekçilikle tuvale taşımıştır (Öndin, 2018: 259). Devasa boyutta eserler ortaya koyan sanatçının çalışmalarında hayvan figürleri, natürmortlar ve manzaralar çoğunlukla atölyesindeki öğrenciler tarafından çizilmiştir (Altuna, 2019: 82). Çeşitli konularda, farklı çalışmalara aynı anda başlanan atölyede, Rubens'in talimatı üzerine atölye çalışanları resimlere eklemelerde bulunmuştur. Sanatçının binlerce resmin üretildiği atölyesi adeta bir "resim fabrikası" halini almıştır. Rubens ciddi bir kompozisyon bilgisine sahiptir, resimlerinin büyük boyutlarda olmasının yanı sıra zaman zaman figürleri de gerçeküstü boyutlarda resmetmiş; onları canlı hareketler ve renklerle desteklemiştir. Sanatının etkin yılları olan 1615 sonrasında çok yoğun siparişler almaya başlamıştır. Buna bağlı olarak da durmaksızın çalışmaya ve üretmeye devam etmiştir. 1620 yılında Anvers Cizvit Kilisesi'ne 39 tavan freski yapmış olması -her ne kadar 1718 yılında kilisede gerçekleşen yangınla tüm eserler yok olmuş olsa da- onu daha da ön plana çıkarmıştır (Varshavskaza ve Egorova, 2019: 6). Ancak tüm bunların dışında sanatında ivme kazanmasını sağlayan, 1622 yılında Kral IV. Henri'nin karısı Fransa Kraliçesi Maria de Medici'nin siparişi üzerine yapmış olduğu 22 resimlik koleksiyon olmuştur (Varshavskaza-Egorova, 2019: 6). Paris'teki Luxembourg Sarayı Galerisi için yapılan bu koleksiyon *"Maria de Medici'nin Yaşamı"* isimli bir tablo serisinden oluşmaktadır. Çalışma Kral IV. Henri ve Maria de Medici'nin hayatlarının en önemli anlarını ve aile portrelerini içermektedir; Rubens kraliyet methiyelerinden de yararlanarak oluşturduğu eserlerle büyük bir üne sahip olmuştur (Altuna, 2019: 87; Öndin, 2018: 261). Üretimi üç yıl süren eserlerde Rubens, kraliçenin hayat hikayesini içeren sıradan tarihi konuya mitolojik uygulamalarla boyut kazandırmış ve kraliçeyi de mitolojik bir kahraman gibi resmederek adeta bir dahi olduğunu kanıtlamıştır

(Altuna, 2019: 87). Bu eserlerin bitmesiyle tekrar Anvers'e dönen ve Arşidüşes Isabella tarafından 1623'te maaşa bağlanan Rubens aynı yıl diplomatik faaliyetlere başlamış, 1624 yılında Asalet Unvanı almıştır (Varshavskaza ve Egorova, 2019: 6). Albert ve Nikalaus isimli iki oğlu ve Clara Serena adlı bir kızı olan sanatçının; 1625 yılında kızı, 1626 yılında ise eşi Isabella Brant ölmüştür (Altuna, 2019: 90; Varshavskaza ve Egorova, 2019: 6). 1628'de Anvers'ten ayrılarak diplomatik temsilci sıfatıyla Madrid'e gitmiş, burada İspanya Sarayı mensuplarının portrelerini yapan Rubens, hayranı olduğu Tiziano'nun eserlerini kopya etmiştir (Altuna, 2019: 90). Bunlar arasında "*Yıkanan Diana", "Europa", "Venüs ile Adonis", "Venüs ile Eros"* ve "*Adem ile Havva"* tasvirleri yer almaktadır (Altuna, 2019: 90). İspanya Kralı tarafından Güney Hollanda Konseyi Katibi makamına atandığı 1629 yılından sonra İspanya-İngiltere barış görüşmelerini yürütmek için Londra'ya gitmiştir (Varshavskaza ve Egorova, 2019: 6). Alegorik "*Savaş ve Barış"* tablosunu 1629-1630 yıllarında yapan sanatçı bu eseri I.Charles'a hediye etmiş ve Londra'daki Whitehall Sarayı'na 9 adet tavan freski yapmakla görevlendirilmiştir (Varshavskaza ve Egorova, 2019: 6). Bu gelişmelerden sonra 3 Mart 1630 yılında I.Charles tarafından kendisine "Şövalye" unvanı verilmiş, hemen ardından Oxford Üniversitesi onu Fahri Sanat Doktorası ile onurlandırmıştır (Varshavskaza ve Egorova, 2019: 6). Aynı yıl döndüğü Anvers'te halı tüccarı Daniel Fourment'in kızı Helene Fourment ile evlenmiştir. 1631 yılında IV. Philip tarafından da Şövalye unvanı alan Rubens gittikçe daha büyük bir şöhrete sahip olmuştur. Sanatçı çalışmalarına devam ederken 1635 yılında Elewijt'te Stehen Şatosu'nu satın aldıktan sonra yazlarını burada geçirmeye başlamış ve eşsiz manzara tablolarını oluşturmuştur. 1636 yılında Kardinal Ferdinand tarafından saray ressamlığına atanmış ve IV. Felipe'nin Madrid'deki av evi için "*Vergilius'un Dönüşümleri*"ni konu edinen 112 adet tabloyu yapmakla görevlendirilmiştir (Varshavskaza ve Egorova, 2019: 6). Önemli eserlerinden "*Savaşın Dehşeti*"ni 1637-1638 yıllarında tamamladıktan sonra ölümünün yaklaştığını hisseden Rubens durmadan ve dinlenmeden üretmeye devam etmiştir (Altuna, 2019: 93; Varshavskaza ve Egorova, 2019: 6). Artık kendi zevki için eserler yapmaya başlayan Rubens çok sayıda kompozisyonlar, portreler ve manzaralar resmetmiştir. Eserlerinde daima insanı yücelterek insanın evrendeki yerini tespit ederken; şiddetli toplumsal çatışmalardan doğan kahramanlık duygusunun figürlerin tamamına tezahür etmiş olması onun eserlerini dönemin mücadelelerinin temsilcisi haline getirmiştir.

Peter Paul Rubens, 27 Mayıs 1640 tarihinde vasiyetini hazırlamasının ardından 30 Mayıs günü ölmüştür. Krallara layık olarak nitelendirilebilecek bir törenle Anvers'te St. Jakobs

Kilisesi'nde ona özel hazırlanan yere defnedilmiştir (Altuna, 2019: 94). 1618'de Batı Avrupa'da başlayıp Rubens'in ölümünü izleyen yıllarda hala devam eden Otuz Yıl Savaşı ve ülkelerin iç savaşları ile yenileşmenin sonucu olarak otoriter rejimin hüküm sürmeye başlaması toplumu ikiye bölmüştür (Varshavskaza ve Egorova, 2019: 30). Toplumda muhafazakar güçler ile ilerlemeci güçler arasında büyüyen çatışma sonucunda Rubens'in sanatının yarattığı algı değişmiş ve sanatçıya yönelik muğlak bir tutum oluşmuştur. Bazı eserlerinin ortadan kaybolması ve müze ya da özel koleksiyonlarda envanter kayıtlarında tablolarına nadir rastlanmasının sebebi budur (Varshavskaza ve Egorova, 2019: 34). Sanatçıya duyulan ilgi 18.yüzyılda yeniden canlanmıştır ve ölümünden sonra üç yüzyıl boyunca dahi estetik değerinden hiçbir şey kaybetmeyen sanatsal mirası çeşitli şekillerde yorumlanmıştır (Varshavskaza ve Egorova, 2019: 34). Çağdaşları onu *"Yüzyılın Apellesi"* olarak tanımlamış, ölümünden sonra *"Kralların Ressamı yahut Ressamların Kralı Rubens"* olarak anılan sanatçının hatırası daima yaşatılmıştır (Altuna, 2019: 79). Günümüzde başlıca dünya müzelerinin en değerli demirbaşlarından olan Rubens'in 18 ve 19.yüzyılda izinden gitmek isteyen çok sayıda sanatçı olsa da kimse onun yaratıcı gücüne erişmeyi başaramamıştır.

Yaşadığı dönemde adına oluşturulmuş bir literatür mevcut olmayan sanatçının, eserlerine sunulan iltifatlar ve övgüler çağdaşları tarafından ne kadar çok saygı gördüğünü ortaya koymaktadır. Hayatı ve sanatı her ne kadar övgüyü hak eden mühim başarılarla dolu olsa da olumsuz yönde eleştirilerin de hedefi olduğu bilinmektedir. Zaman zaman çeşitli sanat eleştirmenleri tarafından üzerine konuşulan sanatçı bir dönem İtalyan yorumcu Vincenzo Guistinias tarafından "Doğalcılar" grubuna dahil edilmiş, 17.yüzyıl sonunda ise Fransız sanat teorisi ve resim sanatında "Rubensçiler" adı verilen bir akım doğmuştur (Varshavskaza-Egorova, 2019: 40). Bu akımın öncüsü olan Rogier de Piles, Rubens'i "Kolori (Renklilik) Ustası" olarak tanımlamıştır (Varshavskaza ve Egorova, 2019: 46). Kolori gözü memnun etmeyi amaçlayan bir estetik anlayışını ifade ederken, ilerleyen zamanda ortaya çıkan yeni Klasisizm akımı ile kolori anlayışı "kokuşmuş" olarak yorumlanmıştır. Onlara göre Rönesans ruhunda yaşanan mükemmeliyetçilik benimsenmelidir. Bu düşünceleri ortaya koyan Alman Sanat Tarihçi Johan Joachim Winckelmann, Rubens'in olumsuz eleştirilerin doğrudan hedefi haline gelmesine ortam hazırlamıştır; buna karşın yine Almanya'da kurulan "Fırtına ve Coşku" isimli akımın temsilcileri, sanatta bireyselliği sanatın biricik kaynağı ilan ederek Rubens'e büyük hayranlık beslemişlerdir (Varshavskaza ve Egorova, 2019: 48-50). Sürekli yeni akımların

ortaya çıktığı Batı'da bu defa Romantizm ile muhafazakar anlayıştaki milliyetçi bir akımın savunucuları Rubens'i "yolunu şaşırmış bir yetenek" olarak eleştirmiştir. 18.yüzyılda bu karmaşık fikirlerle sürekli olarak gündeme gelen sanatçı 19.yüzyıl başlarında Fransa'nın en güçlü Romantik ressamlarından Eugene Delacroix tarafından adeta ilahlaştırılmıştır (Varshavskaza ve Egorova, 2019: 54). Sanat Tarihi, 19.yüzyılın sonunda düşünce tarihi kapsamında başlı başına bir araştırma alanı halini almış, İsviçreli Sanat Tarihçi Jacob Burchardt sanatçının insanı yücelten uygulamalarını gündeme getirmiştir (Varshavskaza ve Egorova, 2019: 66). Rubens her ne kadar İtalyan resim anlayışı ile kendini geliştirmiş olsa da Kuzey Hollanda ekolüne ve Flaman Sanatı'na bağlı kalmıştır. Söz konusu Flaman Sanat, Flaman sanatçılar tarafından geliştirilmiş bir resimleme yöntemidir (Kutlu Beyhan, 2018; Yaşar, 2018). Bu yöntemi geliştiren ilk isim Jan van Eyck olarak ifade edilmekle birlikte, Flaman Sanatı aslında yağlı boyanın keşfini ifade etmektedir (Vasari, 1986: 374). Ancak Rubens esas itibariyle Flaman üslubunda Hollandalı sanatçılar tarafından *yaratılan izleyiciye etik davranış konusunda yol gösterme* fikrini özümsemiştir. Bu anlayışla; resimlerde küçük objeler ve günlük yaşamdan kesitlerin sembolik uygulamalarıyla insanın faniliği, ölüm bilinci ve Tanrı'nın tek yargılayıcı olduğu fikri yansıtılmak istenmektedir (Önüçak Bozdurgut, 2013). Rubens hümanist anlayışını Flaman üslubunun *etik* fikri ile desteklemiştir. Buna bağlı olarak Bruchardt, Rubens'in İtalyan sanatçılardan farklı olarak eserlerinde figürlere teatral bir hava katmıyor oluşunu, doğrudan canlı figürlere yer vermesini, ışık ve gölgenin yanı sıra renklilik anlayışı ile dengeyi kurmasını ancak tüm bunlara karşın sanatının ahlaki boyutunu her şeyin üstünde tutmasını takdir etmiştir. Yüzyılın başında *"Pasif Kösnüllüğün (cinsel arzu) Peygamberi"* sıfatıyla dahi anılan sanatçı, Bruchardt'a göre tüm dünyaya yayılan Barok Sanat'ın altın çağının temsilcisidir. Eleştiriler son bulmamış sanatçı bu kez de *"L'art-pour-l'art-Kunst"* yani *"Sanat için sanat"* taraftarları tarafından materyalizm ve realizm karşıtı olarak yorumlanmıştır (Varshavskaza ve Egorova, 2019: 72). Eserlerinde -bilhassa saraya özel yapmış olduğu çalışmalarda- gösterişli giysiler, çıplak yahut dekoltesi bol figürler ve görkemli mekanlar ile sanatçının kilise ve kraliyeti yücelttiğini öne sürmüşlerdir. Nitekim tüm bu tartışmalara son verebilecek en doğru yorumlardan birini Belçikalı sanat araştırmacısı Leo van Puyvelde, *"Rubens'in tabloları gerçek dünyanın bütün seslerinin boğuklaştığı baş döndürücü bir yüksekliktedir"* ifadesiyle yapmıştır (Varshavskaza ve Egorova, 2019: 80).

Ressam Peter Paul Rubens ile ilgili zaman içerisinde yapılmış olan araştırmalar onun bilinenin ötesinde bir sanatsal gücü olduğunu ortaya koymaktadır. Rubens, gerçekle

bütünleştirdiği fakat izleyicide gerçeküstü izlenimler yaratan öznel bir dünyayı resmetmiştir. Katı güzellik ideallerinden uzak resmetme anlayışı ile sanatını devleştirmiştir.

4. KATALOG

4.1. Tevrat İkonografisi

4.1.1. Adem ve Havva



Resim 4.1. İnsanın Düşüşü
(https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/adam-and-eve/de0047db-6f8b-4761-a55b-ad41e959cca2)

Katalog No	**:**	1
Adı	**:**	İnsanın Düşüşü (The Fall of Man)
Eserin Yeri	**:**	Museo Del Prado (Prado Müzesi)
Eserin Tarihi	**:**	1628-1629
Kullanılan Teknik	**:**	Tuval Üzerine Yağlı Boya
Ölçü	**:**	238 x 184,5

Olgusal Anlam

Eserde bir erkek ve kadın figürü ile gövdesinin yarısı görünen bir çocuk figürü bulunmaktadır. Anlatılan olay ormanlık bir alanda geçmektedir. Kadın ve erkek figürü resmin merkezine yerleştirilen bir elma ağacının iki yanında resmedilmiştir. Ağacın sağ tarafında kadın figürü ayakta durmakta, sol tarafındaki erkek figürü ise yerdeki bir kayanın üstünde oturmaktadır. Merkezdeki ağacın dalları arasından üst gövdesi açıkça görünen çocuk resimdeki kadına bir elma uzatmakta kadın da bu elmayı tutmaktadır. Çocuğun alt bedeni yılan kuyruğuna benzer şekilde ağacın dalları arasında uzanmış gibi resmedilmiştir ve yüzünde hafif tebessüm eden hınzır bir ifade vardır. Kadın sol eli ile çocuğun uzattığı elmaya uzanmış tutmakta, sağ eli ile bir başka ağacın dalını yaprakları belden aşağısını örtecek şekilde tutmaktadır. Dolgun ve kusurları belli olan çıplak vücudu yukarı doğru uzanmasından dolayı sağa doğru eğilmiş gibidir. Kolları ve bacakları gövdesine ve başına göre orantısız bir uzunluktadır. Uzun, açık kahverengi saçları dirseklerine kadar uzanmaktadır. Yüzünde ise saf ve ikna olmuş bir ifade vardır, yüzü 3/4 profilden resmedilmiştir. Ancak bedeni doğrudan izleyiciye dönüktür. Toprağa basan çıplak ayakları ardında, yüzünde sert ifadesi ile yatan bir tilki vardır. Kadının bulunduğu sağ tarafta arka planda bir başka meyve ağacı ve ayakları dibinde koyu pembe renkli çiçekler yer almaktadır. Eserin sol tarafında kayanın üzerinde oturan erkek figürünün yüzü sağ profilden resimlenmiştir. Yüzünde telaşlı bir ifade olduğu söylenebilir. Ağzı açık bir şekilde bakışlarını karşısındaki kadına çevirmiş, sol eli ile kadının göğsüne uzanmıştır. Sağ elini oturduğu kayanın üzerine yerleştirmiştir, sol ayağı hafif önde sağ ayağı ise yerden destek alır şekilde geridedir. Açık kahverengi saçları ve sakalları vardır. Vücudu yağlı ve dolgun hatlara sahiptir. Sol arka planda büyük incir yaprakları ile başka bir ağaç ve ağacın dalında kırmızı büyük bir papağan bulunmaktadır. Papağan bakışlarını ağaçtaki çocuk ve kadının elinin buluştuğu elmaya doğru çevirmiştir. Resmin arka planında beyaz bulutların dağıldığı mavi gökyüzü görülmektedir. Figürlerin ayakları altında yeşil, yabanıl otlar ve kahverengi toprak vardır.

İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

> *Göğün ve yerin yaratılış öyküsü: RAB Tanrı göğü ve yeri yarattığında, yeryüzünde yabanıl bir fidan, bir ot bile bitmemişti. Çünkü RAB Tanrı henüz yeryüzüne yağmur göndermemişti. Toprağı işleyecek insan da yoktu.* Yerden *yükselen buhar bütün toprakları suluyordu. RAB Tanrı Adem'i topraktan yarattı ve burnuna yaşam soluğunu*

> *üfledi. Böylece Adem yaşayan varlık oldu. RAB Tanrı doğuda, Aden'de bir bahçe dikti. Yarattığı Adem'i oraya koydu. Bahçede iyi meyve veren türlü türlü güzel ağaç yetiştirdi. Bahçenin ortasında yaşam ağacıyla iyiyle kötüyü bilme ağacı vardı. Aden'den bir ırmak doğuyor, bahçeyi sulayıp orada dört kola ayrılıyordu. İlk ırmağın adı Pişon'dur. Altın kaynakları olan Havila sınırları boyunca akar. Orada iyi altın, reçine ve oniks bulunur. İkinci ırmağın adı Gihon'dur, Kûş sınırları boyunca akar. Üçüncü ırmağın adı Dicle'dir, Asur'un doğusundan akar. Dördüncü ırmak ise Fırat'tır. RAB Tanrı Aden bahçesine bakması, onu işlemesi için Adem'i oraya koydu. Ona, "Bahçede istediğin ağacın meyvesini yiyebilirsin" diye buyurdu,"Ama iyiyle kötüyü bilme ağacından yeme. Çünkü ondan yediğin gün kesinlikle ölürsün." Sonra, "Adem'in yalnız kalması iyi değil" dedi, "Ona uygun bir yardımcı yaratacağım." RAB Tanrı yerdeki hayvanların, gökteki kuşların tümünü topraktan yaratmıştı. Onlara ne ad vereceğini görmek için hepsini Adem'e getirdi. Adem her birine ne ad verdiyse, o canlı o adla anıldı. Adem bütün evcil ve yabanıl hayvanlara, gökte uçan kuşlara ad koydu. Ama kendisi için uygun bir yardımcı bulunmadı. RAB Tanrı Adem'e derin bir uyku verdi. Adem uyurken, RAB Tanrı onun kaburga kemiklerinden birini alıp yerini etle kapadı. Adem'den aldığı kaburga kemiğinden bir kadın yaratarak onu Adem'e getirdi. Adem, "İşte, bu benim kemiklerimden alınmış kemik, Etimden alınmış ettir" dedi, "Ona 'Kadın ' denilecek, Çünkü o adamdan alındı."Bu nedenle adam annesini babasını bırakıp karısına bağlanacak, ikisi tek beden olacak. Adem de karısı da çıplaktılar, henüz utanç nedir bilmiyorlardı."* (Tekvin 2: 4-24) *"RAB Tanrı'nın yarattığı yabanıl hayvanların en kurnazı yılandı. Yılan kadına, "Tanrı gerçekten, 'Bahçedeki ağaçların hiçbirinin meyvesini yemeyin' dedi mi?" diye sordu. Kadın, "Bahçedeki ağaçların meyvelerinden yiyebiliriz" diye yanıtladı, "Ama Tanrı, 'Bahçenin ortasındaki ağacın meyvesini yemeyin, ona dokunmayın; yoksa ölürsünüz' dedi." Yılan, "Kesinlikle ölmezsiniz" dedi, "Çünkü Tanrı biliyor ki, o ağacın meyvesini yediğinizde gözleriniz açılacak, iyiyle kötüyü bilerek Tanrı gibi olacaksınız." Kadın ağacın güzel, meyvesinin yemek için uygun ve bilgelik kazanmak için çekici olduğunu gördü. Meyveyi koparıp yedi. Yanındaki kocasına verdi, o da yedi. İkisinin de gözleri açıldı. Çıplak olduklarını anladılar. Bu yüzden incir yaprakları dikip kendilerine önlük yaptılar.* (Tekvin 3: 1-7)

Eserde Adem ile Havva'nın cennetten kovuluşuna sebep olan "*Yasak Meyve"* sahnesi anlatılmaktadır. Yasak meyvenin yenmesi olayı Tevrat'ta "*Yaratılış"* kısmında anlatılmıştır. İkonografisine göre; Adem ve Havva Tanrı tarafından cennete yerleştirilmiş, cennette her tür imkandan yararlanmalarına izin verilmiş fakat tek bir ağacın meyvesinden yemeleri Tanrı tarafından yasaklanmıştır. Ancak bahçedeki bir yılan Havva'yı oyuna getirmiş ve bu ağacın meyvesini Adem ile Havva'nın yemesini sağlamıştır. Bunun üzerine Tanrı Adem ile Havva'yı cennetinden kovmuştur. Burada "*Yasak Meyvenin Yenmesi"* olarak anlatılan ikonografi Adem ile Havva'nın birlikteliğini ifade etmektedir. Resmin merkezindeki ağaç, ikonografide "(...)*bahçenin ortasında yaşam ağacıyla iyiyle kötüyü bilme ağacı vardı*" ifadesiyle sözü edilen ağaçtır. Ağaçtan sarkan ve alt bedeni yılana benzeyen çocuk figürü ise Adem ve Havva'yı oyuna getiren yılanı ifade etmektedir. "(...)*RAB Tanrı'nın yarattığı yabanıl hayvanların en kurnazı yılandı. Yılan kadına, "Tanrı gerçekten, 'Bahçedeki*

ağaçların hiçbirinin meyvesini yemeyin' dedi mi?" diye sordu" (Tekvin 3:1) ifadelerinden anlaşıldığı gibi yılan Havva'yı kandırmıştır. Sanatçının ikonografiye bu noktada sadık kalmayarak, yılanın gövdesini bir çocuk olarak resmetmesi dikkat çekmektedir. Yılanın çocuk sureti ile resmedilmesi çocuğun masumiyeti ve ikna edebilirliği ile ilişkilendirilebilir. Sanatçı çocuk figürünün devamını yılan kuyruğu ile tamamlayarak ikonografiye gönderme yapmıştır. Bu noktada sanatçı bireyselliğini kullanarak ikonografiyi birebir yansıtmamıştır. Yılanın, "(...)*kadına, "Tanrı gerçekten, 'Bahçedeki ağaçların hiçbirinin meyvesini yemeyin' dedi mi?" diye sordu"* (Tekvin 3:1) ifadesinde de görüldüğü üzere doğrudan kadına yönelmiş olması resimde kadın ve çocuk arasındaki bağlantının doğrudan olması ile karşılaştırıldığında sanatçının bu noktada ikonografiye sadık kaldığını göstermektedir. *"(...)Kadın, "Bahçedeki ağaçların meyvelerinden yiyebiliriz" diye yanıtladı, "Ama Tanrı, 'Bahçenin ortasındaki ağacın meyvesini yemeyin, ona dokunmayın; yoksa ölürsünüz' dedi." Yılan, "Kesinlikle ölmezsiniz" dedi, "Çünkü Tanrı biliyor ki, o ağacın meyvesini yediğinizde gözleriniz açılacak, iyiyle kötüyü bilerek Tanrı gibi olacaksınız"* (Tekvin 3:2-5) ikonografisinden, iki ana figür olan Adem ve Havva'nın ortasında yer alan ve resmin merkezinde konumlanmış görünen ağacın bahçenin ortasındaki ağaç olduğu bilgisini anlamaktayız. Çocuğun yüzündeki masum ve hafif tebessüm eder şekilde görülen ifade Havva'yı kandırmakta olduğunu izleyiciye yansıtmaktadır. Sanatçı ifadesel özellik açısından ikonografiyi başarılı şekilde yansıtmıştır. Zira ikonografide, "(...)*kadın ağacın güzel, meyvesinin yemek için uygun ve bilgelik kazanmak için çekici olduğunu gördü. Meyveyi koparıp yedi"* (Tekvin 3:6) şeklinde devam eden olay kadının resimde saf, ikna edilmiş ve istekli ifadesi ile bağdaşmaktadır. Farklı olarak kadının meyveyi koparıp yediği ifadesine karşılık resimde kadın meyveyi ağaçtaki çocuğun elinden almaktadır. Burada sanatçı yine bireyselliğini kullanmış ve kadının yılan tarafından oyuna getirildiği ikonografisini vurgulamak istemiştir. "(...)*Meyveyi koparıp yedi. Yanındaki kocasına verdi, o da yedi. İkisinin de gözleri açıldı"* (Tekvin 3:6-7) şeklinde devam eden ifadelerde Adem'in de meyveyi yediği söylenmiştir. Ancak resimde Adem elini Havva'ya uzatmış ve ona engel olmak ister şekilde resmedilmiştir. Yasak meyvenin yenmesi ikonografisi ile kastedilen Adem ve Havva'nın birlikteliği gerçekleştikten sonra "(...)*çıplak olduklarını anladılar. Bu yüzden incir yaprakları dikip kendilerine önlük yaptılar"* (Tekvin 3:7) şeklinde yer verilen ifadeye göre iki figür de çıplaklıklarını fark ederek belden aşağısını örtmüştür. Avrupa tasvir sanatında Adem ve Havva sahnelerinde figürlerin belden aşağısının yaprakla örtülü olması yasak meyvenin yenmesi ile söz konusu birlikteliğin gerçekleştiğini ifade etmektedir. Resimde örtünme yoksa yasak meyvenin yenmesinden önceki sahne olduğunu

anlamaktayız. Bu bilgilerle incelediğimiz resimde Havva'nın belden aşağısını birkaç yaprağın örtüyor olduğunu fakat Adem'in belden aşağısının çıplak resmedildiğini görmekteyiz. Sanatçı bireysel uygulaması ile gerçekleşmekte olan yasak meyve sahnesini sanki anın içinde gibi yansıtmayı amaçlamıştır. Zira Havva elmayı tutarken Adem ona engel olur şekilde resmedilmiş, henüz yasak meyveyi yememiştir ve bu yüzden de çıplaklığının farkında değildir. Havva ise yasak meyveyi yılandan alarak çıplaklığını fark etmiş ve bu sebeple belden aşağısı örtülmüştür. Sanatçı eserde Adem ve Havva'nın birlikteliğinin başlangıcını uygulamıştır. Bu anlamda eser söz konusu ikonografi ile bağdaşmaktadır. Havva'nın belden aşağısını örten yapraklar da incir yaprakları değil başka bir bitkinin yapraklarıdır, lakin sanatçı Adem'in arkasında duran diğer bir ağaçla bu eksikliği de gidermek istemiştir. Bu ağaç büyük incir yaprakları ile bir incir ağacıdır. Sanatçı ikonografiyi yansıtmak istese de bunu sembolik uygulamalar ile yapmayı tercih etmiş, genel kompozisyon açısından ikonografiyi birebir uygulamamıştır. Ancak resmi ifadesel özellik açısından incelediğimizde; Adem'in gerek duruş pozisyonundaki gerekse yüz ifadesindeki tedirgin hali, Havva'nın vücudu ve bakışlarıyla etki altına girmişçesine merakla elmaya uzanıyor oluşu ve ağaçtaki çocuğun Havva'yı kandırıyor oluşunu yansıtan masum yüzü ikonografiye sadık kalındığını göstermektedir. Aynı şekilde ortam bazında incelediğimizde ise eserde Adem'in ardındaki canlı doğa, mavi gökyüzü, yeşil ağaçlar ve kırmızı papağana karşılık; Havva'nın ardında gri bulutların yükselmiş olması, çiçeklerin hafif boynunu bükmüş görüntüsü, yapraklarının tamamı aşağı bakan bir diğer meyve ağacı ve yerdeki solmuş otların üzerinde hüzünlü bakışlarla oturan tilki dikkat çekmektedir. Burada Havva'nın yasak meyveye uzanması ile resimde onun bulunduğu yerdeki canlı doğa görüntüsü kaybolmuştur. Sanatçının ortam bazında da ikonografiyi başarıyla uyguladığını söylemek mümkündür. Resimde yer verilen papağan ve tilki ile cennette her çeşit bitki ve hayvan türünün yaşadığı ikonografisine dair bir uygulamadır.

<u>İkonolojik Anlam</u>

Rubens tarafından 1628-29 yıllarında yapılan "*Adem ve Havva"* tasviri her ne kadar Barok Dönem içerisinde yer alsa da teknik özellikleri açısından Maniyerist Dönem etkilerini de taşımaktadır. Gerek Adem gerekse Havva figürlerinin vücutlarındaki deformasyonlar kusursuz olmaktan oldukça uzak gerçekçi görünümlerdir. Bu durum Rönesans ile benimsenen insan figürlerinde mükemmellik anlayışına tepki olarak ortaya çıkan Maniyerist Dönem'in bir karakteristiğidir. Maniyerizm'in bir uzantısı olan Barok Dönem'de ise bu

deformasyonlar gerçeğe yakın formlarla daha gösterişli hale getirilmiştir. Bu anlamda eser ikonolojik anlam açısından tipik bir Barok resim olarak nitelendirilemez. Ancak olayın geçtiği ortamın oldukça gerçekçi şekilde uygulanmış olması arka plandaki yeşil doğa ve bulutlarla kaplı gökyüzünün yanı sıra figürlerin jest ve mimikleri ile içlerinde bulundukları karmaşık ruh halinin başarıyla yansıtılması Barok Dönem uygulamalarındandır. Zira sanatçı gerek ortam gerek figür bazında ifadesel özelliği dönemin anlayışına uygun olarak izleyicide aynı duyguları canlandırmayı hedefleyerek yansıtmıştır. Figürlerin hareketlerindeki doğallık, çevresel unsurların figürlerle uyumu ve her figürün kendi içinde detaylandırılması sahneyi bir fotoğraf karesi gibi gerçekçi hale getirmiştir. Bu özellikleri açısından değerlendirildiğinde eser Barok Dönem niteliklerini taşımasıyla ikonolojik açıdan başarılıdır.

4.1.2. İbrahim ve Melkisedek'in Tanışması

Avram Kedorlaomer'le onu destekleyen kralları bozguna uğratıp dönünce, Sodom Kralı onu karşılamak için Kral Vadisi olan Şave Vadisi'ne gitti. Yüce Tanrı'nın kahini olan Şalem Kralı Melkisedek ekmek ve şarap getirdi. Avram'ı kutsayarak şöyle dedi: "Yeri göğü yaratan yüce Tanrı Avram'ı kutsasın, Düşmanlarını onun eline teslim eden yüce Tanrı'ya övgüler olsun." Bunun üzerine Avram her şeyin ondalığını Melkisedek'e verdi. Sodom Kralı Avram'a, "Adamlarımı bana ver, mallar sana kalsın" dedi. Avram Sodom Kralı'na, "Yeri göğü yaratan yüce Tanrı RAB'bin önünde sana ait hiçbir şey, bir iplik, bir çarık bağı bile almayacağıma ant içerim" diye karşılık verdi, "Öyle ki, 'Avram'ı zengin ettim' demeyesin. Yalnız, adamlarımın yedikleri bunun dışında. Bir de beni destekleyen Aner, Eşkol ve Mamre paylarına düşeni alsınlar. (Tekvin 14: 17-24)



Resim 4.2. İbrahim ve Melkisedek'in Tanışması
(https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-meeting-of-abraham-and-melchizedek/c83a26fc-68b4-4d84-b397-00c1b4401b95)

Katalog No	**:**	2
Eserin Adı	**:**	İbrahim ve Melkisedek'in Tanışması (The Meeting of Abraham and Melchisedek)
Eserin Yeri	**:**	Musee du Louvre, Paris (Louvre Müzesi)
Eserin Tarihi	**:**	1625
Kullanılan Teknik	**:**	Tuval Üzerine Yağlı Boya
Ölçü	**:**	-

Olgusal Anlam

Eserde dokuz insan figürü görülmektedir. Mermer merdiven basamakları üzerinde gerçekleşen sahnede merkezde birbirlerine yönelen iki erkek figürü bulunmaktadır. Bu erkeklerden sağdaki daha üst basamakta durmaktadır, ikisi de bakışlarını birbirlerine yönlendirmişlerdir. Soldaki erkek minnet ifade eder görünen bakışları ile sağ profilden resmedilmiş, aşağıdaki basamaktan yukarı çıkar şekilde bir ayağını öne atmıştır. Üzerinde dizlerinin üzerinde biten gri kısa kollu bir giysi, çelik bir zırh ve omuzlarından sarılarak aşağı uzayan kırmızı pelerini, ayaklarında ise ipli sandaletleri vardır. Giysisinin belinde takılı kemere sağ tarafta asılı kılıcı bulunmaktadır. Açık kahverengi kısa saçları ve uzun sakalları vardır. İki eli arasında ekmek tutmaktadır. Sol taraftaki bu adamın arkasında beyaz bir atın başı, atın yanında başlarında çelik kaskları ile iki asker ve askerlerin önünde bir elini atın yelesine uzatmış mavi giysili çocuk figürü görülmektedir. Ellerinde mızrakları ile duran askerlerden arka plandaki bakışlarını izleyiciye çevirmiş görünürken öndeki asker ve çocuk figürü bakışlarını merkezdeki olaya çevirmiştir, hepsinin yüzünde şaşkın bir ifade vardır. Resmin sağ tarafında merkezdeki erkek figürü beyaz saçları ve uzun beyaz sakalları ile yaşlı bir adamdır. Bulunduğu basamaktan hafifçe öne eğilmiş, karşısındaki adama gülümseyerek uzanmaktadır. Üzerinde etek uçları işlemeli beyaz bir elbise ve elbisenin sırtından kat kat uzanan sarı pelerini bulunmaktadır. Başında çiçeklerden bir taç vardır. Yaşlı adamında arkasında gövdesinin tamamı görülmeyen başında pembe bir örtü sarılı olan yaşlı bir kadın vardır. Kadın bakışlarını yaşlı adama doğru yönelen diğer adama çevirmiştir. Kadının yanında üst bedeni çıplak bir başka erkek figürü vardır, bu erkek omuzları üstünde içi dolu bir sepet taşımakta bu sebeple yüzü görülmemektedir. Yaşlı kadın elleriyle yanındaki adamın taşıdığı sepete uzanmıştır. Sepet taşıyan adamın yanında düzlemde ön planda kalan beyaz giysili sarı saçlı çocuk ise yaşlı adamın sarı pelerinini taşımaktadır. Resmin tam merkezinde karşı karşıya duran iki erkek figürünün ortasında elinde bir şey taşıyan mavi giysili, beyaz tenli, çocuk yüzlü ve kanatları olan figür bir melek tasviridir. Altın yaldızlarla süslenen mermer yapının orta kısmında figürlerin ayakuçlarında görünen iki büyük, altın yaldızlı ve işlemeli testi vardır. Eserin arka planında mavi gökyüzü vardır ancak ön tarafına bakıldığında basamaklarda geçen sahne süslemeli mermer sütunlardan oluşan bir çerçeve içinde verilmiştir. İki yanda duran sütunların gövdesi kıvrılarak uzanır şekilde hareketlendirilmiş, üzerinde çizgiler ve süslemelere yer verilmiş, C ve S kıvrımları ile hareketlendirilmiş sütun başlıkları ile sonlandırılmıştır. En üst kısımda ortada çiçeklerden yapılan bir süse asılarak aşağıdaki sahneyi izler gibi resmedilen bebek figürü görülmektedir.

İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

Eserde, Tekvin'de Avram olarak geçen İbrahim'in Sodom Kralı Melkisedek ile tanışması ikonografisi resmedilmektedir. İkonografiye göre başkaldıran krallara karşı halkı ve toprakları müdafaa eden İbrahim krallara karşı açtığı savaşı kazanmıştır. Dönüş yolunda Sodom Kralı onu karşılamış, kendisine ikramda bulunmuş ve ona övgülerini sunmuştur. Sanatçı ikonografide anlatılan bu sahneyi eserinde resmetmiştir. "*Avram Kedorlaomer'le onu destekleyen kralları bozguna uğratıp dönünce, Sodom Kralı onu karşılamak için Kral Vadisi olan Şave Vadisi'ne gitti"* (Tekvin 14: 17) ifadesine göre olay Kral Vadisi'nde geçmektedir. Ancak esere baktığımızda olayın mermer basamaklar üzerinde, mermer sütunlarla çevrili saraya benzer bir yapının girişinde gerçekleştiğini görmekteyiz. Bu anlamda resim ortam bazında ikonografiyle bağdaşmamaktadır. "(...)*Yüce Tanrı'nın kahini olan Şalem Kralı Melkisedek ekmek ve şarap getirdi. Avram'ı kutsayarak şöyle dedi: "Yeri göğü yaratan yüce Tanrı Avram'ı kutsasın, Düşmanlarını onun eline teslim eden yüce Tanrı'ya övgüler olsun"* (Tekvin 14: 18-20) ifadelerine göre eserde başında çiçekli tacı, üzerinde gösterişli giysileri ve beyaz sakallı yüzü ile sağ tarafta resmedilen yaşlı adamın Sodom Kralı Melkisedek olduğunu söyleyebiliriz. Karşısında zırhlı giysileri ve belinde kılıcı ile resmedilen figür ise savaştan dönen İbrahim'dir. İbrahim elinde ekmek tutmakta resmin ön planında ise büyük testiler görülmektedir. Bu testiler de ikonografide İbrahim'e sunulan şaraplar olduğu düşünülebilir. Kral Melkisedek yüzünde gülümseme ve minnet dolu bir ifadeyle resmedilmiştir. Bu anlamda sanatçı ikonografiye ifadesel özellik açısından sadık kalmıştır. Aynı zamanda ikonografiye göre Tanrı'nın kahini olarak da adlandırılan Kral Melkisedek ihtişamlı görüntüsü ile dikkat çekmekte ve İbrahim'i övgüleriyle kutsarken, arkasında hizmetkarları olduğunu düşünebileceğimiz diğer figürlerin ellerinde taşıdıkları ikramları İbrahim'e sunmaktadır. Tüm bunlar ikonografide detaylandırılmasa da İbrahim'e gösterilen ikramın ve ilginin resimde uygulandığı bilgisini vermektedir. Sanatçı resimde genel olarak ikonografiden kopmamıştır. İkonografinin devamında, "(...)*bunun üzerine Avram her şeyin ondalığını Melkisedek'e verdi. Sodom Kralı Avram'a, "Adamlarımı bana ver, mallar sana kalsın" dedi"* (Tekvin 14: 20-21) geçen ifadelere göre İbrahim de Melkisedek'e savaşta kazandıklarından sunmaktadır. Eserde İbrahim'in arkasında askerler ve atı görülürken, Melkisedek'in arkasında hizmetkarları ve pelerinini taşıyan çocuk figürü vardır. Kral Melkisedek figürü, giysileri ve ardındaki figürlerle desteklenirken; İbrahim de ardındaki askerlerle savaştan dönüşü ve onlara liderlik edişi fikriyle vurgulanmıştır. İbrahim'in ardındaki askerler aynı zamanda ikonografide "(...)*Sodom Kralı Avram'a,*

"Adamlarımı bana ver, mallar sana kalsın" dedi" (Tekvin 14: 21) şeklinde sözü edilen Melkisedek'in adamları olabilir. Sanatçı ikonografiye sadık kalmış, figür bazında başarılı bir çalışma ortaya koymuştur. Ancak ifadesel özellik açısından ortam bazında sahnenin bir vadide geçmiyor olması ikonografi ile örtüşmemektedir. Sanatçı sahneyi resmettiği mermer yapıyı aynı zamanda resmin çerçevesi haline getirmiş, adeta sahneye boyut kazandırmış ve bu anlamda da bireysel uygulamasını ön plana çıkarmıştır.

İkonolojik Anlam

"İbrahim ve Melkisedek'in Tanışması" ikonografisi ile oluşturduğu 1625 tarihli eserinde Rubens, Barok Dönem özelliklerini ince ayrıntılarıyla uygulamıştır. Zira figürler oldukça başarılı, gerçekçi vücut hatları ve yüz ifadeleri ile resmedilmiş; figürlerin jest ve mimikleri izleyicide o an yaşanılan duygu durumunu canlandırmayı başarmaktadır. Sahne bir sarayın girişinde gerçekleşmekte ve sahnenin iki yanına yerleştirilen altın yaldızlı yüzeyi C ve S kıvrımları ile hareketli sütunlar, üst kısımdaki çelenk ve perde uygulamaları resme bir çerçeve oluşturmuş gibi görülmektedir. Buradaki mimari uygulamalar, özellikle altın yaldızlı işlemeleriyle sahnenin ortasına yerleştirilen yine altın yaldızlı süslü testiler Barok Dönem'in en dikkat çeken uygulamalarıdır. Sanatçı dönem mimarisinde görülen uygulamaları eserine yansıtmıştır. Aynı zamanda figürlerin üzerindeki giysiler, kat kat kumaşlardan oluşan pelerinler ve canlı renklerle oluşturulan tezat Barok Dönem özelliklerindendir. En küçük ve en arada kalmış figür bile atlanmamış, her birinin yüz ifadeleri ve vücutları ayrıntılı olarak resimde canlandırılmıştır. Kral Melkisedek'in heybetli görüntüsü, İbrahim'in giysileri ve arkasındaki askerlerin görünümleri ile diğer figürlerin yaşanan tanışmaya şahit olurken günlük hayattan kopmayışları, hareketlerinin durağanlıktan uzak olması ve durumu meraklı bakışlarla izliyor olmaları Barok Dönem'in en belirgin özelliklerindendir. Eser hem gerçekçi hem dikkat çekici hem de başarılı perspektif uygulamasıyla izleyiciyi içine çeken bir çalışmadır. İkonolojik açıdan oldukça başarılıdır.



Resim 4.3. İbrahim ve Melkisedek'in Tanışması
(https://www.wga.hu/support/viewer/ z.html)

Katalog No	**:**	3
Eserin Adı	**:**	İbrahim ve Melkisedek'in Tanışması (The Meeting of Abraham and Melchisedek)
Eserin Yeri	**:**	Musee du Louvre, Paris (Louvre Müzesi)
Eserin Tarihi	**:**	1620-1621
Kullanılan Teknik	**:**	Tuval Üzerine Yağlı Boya
Ölçü	**:**	49 x 65 cm

Olgusal Anlam

Eser merdiven basamakları üzerinde karşılıklı duran insanların resimlendiği bir olayı anlatmaktadır. Resimdeki figürlere basamakların altından bakılıyormuş gibi bir algı oluşturulmuştur. Eserin zemininde basamakların keskin köşeleri ile yükselen görüntüsü dikkat çekmektedir. Altı adet insan figürünün görüldüğü resimde sağ tarafta biri kadın dört figür varken sol tarafta iki erkek figürü görülmektedir. Resmin merkezinde iki erkek figüründen soldaki elinde bir şey tutmakta sağdaki de ona doğru uzanmaktadır. Soldaki adamın beyaz uzun sakalları, başında üzerinde beyaz tüyler olan çelik kaskı vardır. Üzerinde siyah dizlerine kadar uzanan bir elbise, ayaklarında kahverengi çizmeleri ve elbisesinin üzerinde sol omzundan çapraz şekilde sarılı kırmızı kalın bir kumaş bulunmaktadır. Bakışlarını karşısındaki adama çevirmiş, sağ ayağını önündeki basamağa atmış ve sol ayağını arka basamağa yerleştirmiştir. Karşısındaki adam ise koyu renk sakalları, başına sarılı ve omuzlarına uzanan kırmızı örtüsü, omuzlarından aşağı uzayan sarı pelerini ve beyaz giysisi ile görülmektedir. Yaşlı bir erkek figürü olduğunu söylemek mümkündür. Bakışlarını bir alt basamakta duran adama yönlendirmiş ve sağ eli ile adamın elinde tuttuğu nesneyi altından tutuyor gibi resmedilmiştir. İki figürün ortasında uzun ince ağızlı bir testi yerde durmaktadır. Arka planda gökyüzü ve yapının mimari unsurları göze çarpmaktadır. Resmin en solunda vücudunun bir kısmı görünen diğer erkek figürü ise elinde uzun bir sopa taşımaktadır. Sopanın ucunda tozpembe kalın bir kumaş vardır, bayrak taşıdığı düşünülebilir. Bayrağın arka tarafında sönmüş bir meşalenin ucu ve mızrak başı görülmektedir. Eserin sağ tarafında ise mermer sütunların yanında basamakta duran insanlardan en sağdaki erkek figürünün çıplak vücudunu belden aşağısı yeşil bir kumaşla sarılıdır. Önünde duran bir başka erkek öne doğru uzanmış alt basamakta üzerinden beyaz örtü sarkan içi dolu bir sepeti tutmaktadır. Ardında sarı saçlı beyaz giysili bir çocuk figürü ayakta durmakta yanındaki yaşlı adamdan uzanan sarı pelerini taşımaktadır.

İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

Eserde İbrahim'in Sodom Kralı Melkisedek ile tanışması ikonografisi anlatılmaktadır. Sanatçı savaştan gelen İbrahim'i ardında askerleri, üzerinde zırhlı giysisi ve belinde kılıcı ile resmederken; karşısında duran Kral Melkisedek'i gösterişli giysisi ve heybetli görüntüsü ile ön plana çıkarmıştır. Melkisedek'in İbrahim'e ekmek uzatıyor olması, yerde duran büyük testiler ve Kralın arkasındaki hizmetkarların taşıdığı ikramlar ikonografide geçen, "(...)*Yüce*

Tanrı'nın kahini olan Şalem Kralı Melkisedek ekmek ve şarap getirdi" (Tekvin 14: 18) ifadesini karşılamaktadır. İkonografide *"Avram Kedorlaomer'le onu destekleyen kralları bozguna uğratıp dönünce, Sodom Kralı onu karşılamak için Kral Vadisi olan Şave Vadisi'ne gitti"* (Tekvin 14: 17) ifadeleriyle söz edilen *Şalem Vadisi* adı verilen Krallar Vadisi'nde gerçekleşen olay resimde Melkisedek'in sarayının girişi olduğunu düşünebileceğimiz merdivenler üzerinde geçmektedir. Bu anlamda eser ikonografi ile olayın gerçekleştiği ortam açısından uyuşmamaktadır. Resimde çevresel unsurlara fazlasıyla yer verilmemiş, kalabalık bir görüntüden ziyade resme ikonografide geçen ana figürler ve nesneler ile anlam kazandırılmıştır. Aynı zamanda sanatçı resmi sanki merdivenlerin altında duruyor ve olayı izliyormuş gibi bir görüntü ile resmetmiştir. Eser çevresel unsurlar ve ifadesel özellik açısından açısından ikonografiyle uyuşmaktadır.

<u>İkonolojik Anlam</u>

"İbrahim ve Melkisedek" konulu 1620-21 tarihlerinde yapılmış eserde; bir sarayın girişindeki merdivenlerde gerçekleşen söz konusu sahne, izleyici olayı merdivenlerin altından izliyormuş gibi bir açı ile oluşturulmuştur. Bu başarılı bir perspektif uygulaması olmasının yanında Barok'un benimsediği izleyiciyi resmin bir parçası haline getirircesine içine çekmesi anlayışının yansımasıdır. Bu anlamda eser dönem özelliğini karşılar niteliktedir ve ikonolojik anlam açısından başarılıdır. Figürlerin tamamı genel görünümleri açısından detaylı olarak uygulansa da yüz ifadelerinde deformasyon görülmektedir. Resimde hacimli kumaşlarla sarılı iki ana figür merkezde dikkat çekmekte, diğer figürler hayatın olağan akışından kopmayarak duruma iştirak etmektedirler. Bu durum Barok özellikleri arasında yer alsa da eserin geneline yayılan deformasyon, figürlerin keskin hatlarla uygulanmamış olması ve yüz ifadelerinin net olarak anlaşılmaması Maniyerist Dönem özellikleri arasındadır. Bu anlamda eser Barok Dönem'e tarihlenenmiş ancak Maniyerist etkiler taşıyan bir çalışmadır. Ancak eserde izleyiciye göre resmin sağ tarafındaki aydınlığa kıyasla sol tarafındaki gölgelendirme ile oluşturulan tezat, Barok Dönem'e damgasını vuran ışık ve gölge uygulamalarının bir yansımasıdır. Eser bu noktada ikonolojik anlamı karşılamaktadır.



Resim 4.4. İbrahim ve Melkisedek'in Tanışması
(https://www.wga.hu/support/viewer/ z.html)

Katalog No	**:**	4
Eserin Adı	**:**	İbrahim ve Melkisedek'in Tanışması (The Meeting of Abraham and Melchisedek)
Eserin Yeri	**:**	National Gallery of Art, Washington (Ulusal Sanat Galerisi)
Eserin Tarihi	**:**	1625
Kullanılan Teknik	**:**	Tuval Üzerine Yağlı Boya
Ölçü	**:**	66 x 82 cm

Olgusal Anlam

Resimde çok sayıda figüre yer verilmiş ve oldukça hareketli bir eser ortaya koyulmuştur. Bu figürlerden on dokuz tanesi insan figürüdür. Figürler bir sarayın girişinde yer alan mermer merdiven basamakları üzerinde bulunmaktadır. Resmin sol tarafında kahverengi bir at ve atın yanında karışık olarak sıralanmış başlarında çelik kasklar ve ellerinde mızraklar ile asker olduklarını düşünebileceğimiz figürler yer almaktadır. Askerlerin arasında daha genç bir figür sağ elini atın yelesine atmış bakışlarını resmin merkezine çevirmiştir. Resmin merkezinde birbirlerine doğru uzanan iki erkek figürü görülmektedir. Bunlardan soldaki elinde iki ekmek tutmaktadır. Üzerinde zırhlı giysisi, belinde kılıcı, omzundan uzanan kırmızı pelerini ve ayaklarında sandaletleri ile resmedilen figür siyah saçlı ve sakallıdır. Bakışlarını doğrudan karşısındaki yaşlı adamın bakışlarına çevirmiştir. Yaşlı adam ise beyaz saçı ve sakalları ile saçlarındaki çiçekten taçla resmedilmiştir. Üzerinde mavi giysisi ve omuzlarından aşağıya uzanan, ağır görüntülü sarı bir pelerin vardır. Sağ elini karşısındaki adama doğru uzatmıştır. Arka planda beyaz giysili bir çocuk yaşlı adamın pelerinini tutmaktadır. Yaşlı adamın daha geri planında kırmızı başörtülü yaşlı bir kadın ve omuzları üzerinde içi dolu bir sepet taşıyan erkek figürü görülmektedir. Yaşlı kadın bakışlarını merkeze çevirmiş, elleriyle ile yanındaki adamın taşıdığı sepete uzanmıştır. Merkezdeki yaşlı adamın ayakları hizasında resmin ön tarafında yerde oturan iki erkek figürü vardır. Bunlardan sağdaki sakallı yüzü ile bakışlarını izleyiciye çevirmiş, sırtı izleyiciye dönük şekildedir. Elinde büyük bir testi taşımaktadır ve sol omzunu açıkta bırakan mavi giysi giymiştir. Bu adamın önünde yüzü görülmeyen sırtı izleyiciye dönük olarak resmedilmiş diğer figür kollarıyla bir büyük testiyi kucaklamış önünde aynı testinin ikincisi yerde durmaktadır. Üzerinde sol omzunu ve bacaklarını açıkta bırakan yeşil renkli bir kumaş sarmıştır. Resmin sol tarafında ön planda yere uzanmış işlemeli krem renkli bir halı vardır. Üst kısımda ise üç ayrı kanatlı bebek figürü çiçekli süslemeler ve kumaş üzerinden uzanarak aşağıdaki sahneyi izler şekilde resmedilmiştir. En sağda gövdesi hareketlendirilmiş, altın yaldızla süslenmiş ve hareketli sütun başlığı ile sonlandırılmış bir büyük sütun görülmektedir.

İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

Resim "*İbrahim'in Sodom Kralı ile Tanışması"* ikonografisini konu edinmiştir. Savaştan gelen İbrahim ardında kalabalık asker grubu, atı ve ganimetleri ile resmedilirken;

Melkisedek kürklü pelerini, çiçekli tacı, yaşlı yüzü ile ihtişamlı bir görüntü içerisinde ve çevresinde hizmetkarları ile görülmektedir. *"(...)Yüce Tanrı'nın kahini olan Şalem Kralı Melkisedek ekmek ve şarap getirdi. Avram'ı kutsayarak şöyle dedi: "Yeri göğü yaratan yüce Tanrı Avram'ı kutsasın, Düşmanlarını onun eline teslim eden yüce Tanrı'ya övgüler olsun." Bunun üzerine Avram her şeyin ondalığını Melkisedek'e verdi"* (Tekvin 14: 18-20) ifadeleri ile resmi incelediğimizde ikonografi ile bağdaştığını söylemek mümkündür. Melkisedek ikonografide sözü edildiği şekilde resimde İbrahim'e doğru yönelimi ile onu kutsuyor olduğu ifadesini karşılamaktadır. Gösterişli giysileri ve görüntüsü ile *Şalem Kralı* olmasının vurgulandığını düşünmek mümkündür. Eser figür bazında ve konunun uygulanışı açısından ikonografi ile birebir uyuşmakta, ancak olayın sarayın hemen önünde gerçekleşmesi açısından ikonografi ile uyuşmamaktadır. Zira ikonografideki *"Avram Kedorlaomer'le onu destekleyen kralları bozguna uğratıp dönünce, Sodom Kralı onu karşılamak için Kral Vadisi olan Şave Vadisi'ne gitti"* (Tekvin 14: 17) ifadelerinden anlaşıldığı üzere olay bir vadide geçmektedir. Resim; melekler, kalabalık asker grubu, yerde oturan insanlar, ikramlar, mermer sütunlar, altın işlemeli mermer mimari unsurlar ve kullanılan canlı renkler ile dinamik bir görüntü içerisindedir.

<u>İkonolojik Anlam</u>

1625 tarihli "*İbrahim ve Melkisedek'in Tanışması"* isimli eserde Barok Dönem'e has kalabalık insan tasvirleri dikkat çekmektedir. Bir sarayın girişinde gerçekleşen olayda; Komutan İbrahim'in arkasındaki askerler, atlar, armağanlar ve Kral Melkisedek'in arkasındaki halk tüm detaylarıyla tuvale aktarılmıştır. Resimde anlatılan sahne en ince ayrıntısıyla oldukça gerçekçi formlarla oluşturulmuştur. Giyisilerdeki gösteriş, canlı ve renkli kumaşlardan pelerinler, askerlerin başlarındaki miğferler ve ellerindeki mızraklar, armağan olarak getirilen halı, testi vb. figürler ile sarayın mimarisinden başarılı yansımalarla eser oldukça başarılı bir Barok resmidir. Üst kısımda yer alan *cupid (aşk tanrısı)* figürleri de bu dönem eserlerinde sıkça karşımıza çıkan uygulamalardandır.

4.1.3. Hacer'in İbrahim'in Evinden Ayrılması



Resim 4.5. Hacer'in İbrahim'in Evinden Ayrılması
(Varshavskaza ve Egorova, 2014: 73)

Katalog No	**:**	5
Eserin Adı	**:**	Hacer'in İbrahim'in Evinden Ayrılması
Eserin Yeri	**:**	Ermitaj Müzesi, St. Petersburg
Eserin Tarihi	**:**	1615
Kullanılan Teknik	**:**	Tuval Üzerine Yağlı Boya
Ölçü	**:**	62,8 x 72 cm

Olgusal Anlam

Eserde bir erkek iki kadın ve bir de köpek figürü bulunmaktadır. Taş malzemeli bir evin kapısının önünde gerçekleşen olayda kadınlardan biri resmin sol tarafında evin açık kapısının önünde durmaktadır. Eserin ön planında olan bu kadının üzerinde üst kısmı beyaz alt kısmı kırmızıya çalan renkte bir elbise vardır. Yüzü sağ profilden resimlenmiş, kızgın bir ifade ile bakışlarını resmin sağ tarafındaki kadına yöneltmiştir. Sağ elini savurur gibi havaya kaldırmıştır, giysisinin kolları siyahtır. Başında beyaz bir örtü vardır, örtüsünün üzerinden sırtından aşağıya sarı bir kumaş uzanmaktadır. Sol elini elbisesinin eteğini toplayarak beline yaslamış, başından uzanan sarı kumaş sol kolu üzerinden sarkmıştır. Eteğini topladığı için ayakları açıkta kalmış, ayaklarında terlikleri görülmektedir. Kapının eşiğinde ise iç mekandan başını dışarı uzatır şekilde duran erkek görülmektedir. Bu erkek figürü siyah bir giysi giymiş ve kapının ardındaki karanlıktan yalnızca uzattığı başı açık şekilde görülmüştür. Sol elini kapının kenarına yaslayan adamın beyaz teni, beyaz kaşları ve beyaz uzun sakalları ile oldukça yaşlı olduğunu söylemek mümkündür. O da bakışlarını resmin sağ tarafındaki kadına çevirmiştir. Sağ tarafta ise evden uzaklaşmakta gibi görünen diğer kadını görmekteyiz. Bu kadın genç bir yüze sahiptir, vücudu izleyiciye dönük olarak resmedilmiştir. Yüzü 3/4 profilden verilen kadının ifadesinden korkmuş ve çekinir bir hal içerisinde olduğu görülmektedir. Üzerinde kahverengi eteğinin üstüne gelen kırmızı bir elbise vardır. Elbisesinin yakası yuvarlak ve yakasının etrafı sarı bir tül ile çevrilidir. Beline kadar olan kısmı toplanmış belden alt kısmını kahverengi etekle kapamış fakat bedeninin iki yanından elbisesi uzamıştır. Elbise kabarık görüntüsü ile bilhassa genç kadının göbeğini ön plana çıkarmıştır. Genç kadın hamiledir, yanaklarında al bir görüntü ile saçları yukardan topuz yapılmıştır. Sağ kolu tedirginlikle yana açmıştır, sol kolunda ise sarı bir bohça taşımaktadır. Başının üzerinde evin duvarından saran asma yaprakları görülmektedir. Sol taraftaki erkek ve kadının ayakucunda başı kahverengi vücudu beyaz ve gövdesinin yarısı görünen bir köpek vardır. Köpek ağzı açık ve kızgın bir şekilde genç kadına doğru havlarken resmedilmiş gibidir. Resmin sağ tarafından baktığımızda arka planda günün ağarmakta ya da kararmakta iken büründüğü sarı renkli bir gökyüzü dikkat çekmektedir.

İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

> *Karısı Saray Avram'a çocuk verememişti. Saray'ın Hacer adında Mısırlı bir cariyesi vardı. Saray Avram'a, " RAB çocuk sahibi olmamı engelledi" dedi, "Lütfen, cariyemle yat. Belki bu yoldan bir çocuk sahibi olabilirim." Avram Saray'ın sözünü*

> *dinledi. Saray Mısırlı cariyesi Hacer'i kocası Avram'a karı olarak verdi. Bu olay Avram Kenan'da on yıl yaşadıktan sonra oldu. Avram Hacer'le yattı, Hacer hamile kaldı. Hacer hamile olduğunu anlayınca, hanımını küçük görmeye başladı. Saray Avram'a, "Bu haksızlık senin yüzünden başıma geldi!" dedi, "Cariyemi koynuna soktum. Hamile olduğunu anlayınca beni küçük görmeye başladı. Seninle benim aramda RAB karar versin." Avram, "Cariyen senin elinde" dedi, "Neyi uygun görürsen yap." Böylece Saray cariyesine sert davranmaya başladı. Hacer onun yanından kaçtı. RAB'bin meleği Hacer'i çölde bir pınarın, Şur yolundaki pınarın başında buldu. Ona, "Saray'ın cariyesi Hacer, nereden gelip nereye gidiyorsun?" diye sordu. Hacer, "Hanımım Saray'dan kaçıyorum" diye yanıtladı. RAB'bin meleği, "Hanımına dön ve ona boyun eğ" dedi, "Senin soyunu öyle çoğaltacağım ki, kimse sayamayacak. "İşte hamilesin, bir oğlun olacak, adını İsmail koyacaksın. Çünkü RAB sıkıntı içindeki yakarışını işitti.* (Tekvin 16: 1-11)

Eserde İbrahim'in eşi Saray ve cariyesi Hatice arasında yaşanan bir olay anlatılmaktadır. Hristiyan coğrafyasında yalnızca Tevrat'ta yer verilen bu ikonografiye göre, Saray'ın çocuğu olmamaktadır. Bu yüzden kocası İbrahim'e Hacer'den çocuk yaparak soyunu devam ettirmesini söyler. Nitekim Hacer'in hamile kalması neticesinde bu durumdan doğan rahatsızlıkla, Saray Hacer'e kötü davranmaya başlar ve bunun üzerine Hacer evden kaçar. Sanatçı eserde tam olarak Hacer'in evden kaçması sahnesini resmetmiştir. Resmin sağ tarafında gördüğümüz genç kadın Hacer'dir. Hacer'in resimde büyük karnı ile hamile olduğunu düşündüren görüntüsü, "(...)*Avram Hacer'le yattı, Hacer hamile kaldı."* (Tekvin 16: 4) ifadelerindeki gibi ikonografiyle uyuşmaktadır. Saray'ın ikonografide "(...)*bu haksızlık senin yüzünden başıma geldi!" dedi, "Cariyemi koynuna soktum. Hamile olduğunu anlayınca beni küçük görmeye başladı. Seninle benim aramda RAB karar versin""* (Tekvin 16: 5) ifadeleri ile İbrahim'e serzenişte bulunmasından sonra İbrahim'in ,"(...)*cariyen senin elinde' dedi, 'Neyi uygun görürsen yap"*(Tekvin 16: 6) demiş olması resimde İbrahim ve Saray'ın bir tarafta birlik halindeyken diğer tarafta Hacer'in yalnız olması durumuna bir işarettir. Zira devamında "(...)*böylece Saray cariyesine sert davranmaya başladı. Hacer onun yanından kaçtı"* (Tekvin 16: 6) ifadelerine yer verilmiştir. Bu ifadeler ile resimde Saray'ın yüzündeki öfkeli ifadeyi, sağ elini savururcasına havaya kaldırmış olmasını daha doğru yorumlamak mümkündür. Sanatçı ikonografiyi bu anlamda ifadesel özellik açısından başarılı şekilde uygulamıştır. Aynı şekilde Hacer'in yüzündeki tedirgin hal ile İbrahim'in duruma müdahil olmayışı da ikonografideki ifadelerle ifadesel özellik açısından örtüşmektedir. Fakat "(...)*RAB'bin meleği Hacer'i çölde bir pınarın, Şur yolundaki pınarın başında buldu. Ona, "Saray'ın cariyesi Hacer, nereden gelip nereye gidiyorsun?" diye sordu. Hacer, "Hanımım Saray'dan kaçıyorum" diye yanıtladı"* (Tekvin 16: 7) ifadelerine göre Hacer kaçarken Saray ve İbrahim tarafından fark edilmemiştir. Ancak resimde Hacer

evden kaçmak üzereyken yakalanmış yahut evi terk ederken İbrahim ve Saray tarafından seyredilmiş gibi resmedilmiştir. Bu anlamda eser ikonografiyle uyuşmamaktadır. İkonografiye göre Hacer evden kaçtığında çölde Tanrı'nın meleği ile karşılaşmaktadır. Sanatçı olayı yorumlarken yüz ifadeleri ve ortam ile ikonografiyi izleyiciye doğru şekilde yansıtmayı istemiş ancak birebir ikonografiye sadık kalmamıştır. Sanatçı ikonografinin tamamını tek bir sahnede yansıtmayı amaçlamıştır.

İkonolojik Anlam

"Hacer'in İbrahim'in Evinden Ayrılması" ikonografisi ile oluşturulan 1615 tarihli resimde, figürlerin jest ve mimikleri, duruş pozisyonları, giysileri her anlamda Barok Dönem'i yansıtmaktadır. Figürlerin hareketlerindeki doğallık izleyiciye aynen geçmektedir. Yanı sıra resmin izleyiciye göre sağ tarafından yayılan sarı ışık sol taraftaki figürlere de aydınlık bir görüntü vermektedir. Figürlerin dışında kalan kısımlarda yoğun bir karanlık görülmektedir. Işıkla oluşturulan bu uygulama Barok Dönem resminin en belirgin karakteristiğidir. Çevresel unsurların olmadığı, yalnızca sağ arka planda ağarmakta olan gökyüzünün görüldüğü eser ikonolojik anlam açısından başarılıdır.

4.1.4. Lut'un Sodom'dan Kaçışı



Resim 4.6. Lut'un Ailesi ile Sodom'dan Kaçışı (Mulvihill, 2012: 76)

Katalog No	**:**	6
Eserin Adı	**:**	Lut'un Ailesi ile Sodom'dan Kaçışı (The Flight of Lot and His Family from Sodom)
Eserin Yeri	**:**	The John and Mable Ringling Museum of Art (John ve Mable Ringling Sanat Müzesi)
Eserin Tarihi	**:**	1613-1615
Kullanılan Teknik	**:**	Tuval Üzerine Yağlı Boya
Ölçü	**:**	220,3 x 243,8 cm

Olgusal Anlam

Resimde altı insan figürü görülmektedir. Arka plandaki gri bulutlu karanlık gökyüzü ve bir büyük mermer sütun dışında çevresel unsur görülmeyen resimde figürler resmin tamamına nüfuz etmiştir. Resmin izleyiciye göre en solunda arkasından resmedilen figürün üzerinde kırmızı bir kumaş, uçuşarak uzanmakta, etek uçlarından yeşil bir başka kumaş görülmekte ve yalın ayakları ile yürürken resmin sağ tarafında kalan figürlere elleri ile yol göstermektedir. Bu figürün diğerlerinden farklı olarak sırtında büyük, beyaz tüylü kanatları vardır. Sarı kısa saçlar ve beyaz teni ile resmedilen figürün yüzü görülmemektedir. Melek tasviri olan bu figür sol eli ile yol gösterirken sağ eli ile yanında duran yaşlı adamı kolundan tutmaktadır. Yaşlı adam uzun ve parlak siyah giysisi ile resmedilmiş, başını ardına doğru çevirmiştir. Yüzü izleyiciye göre tam karşıdan çizilmiş, bakışları ise arkasındaki üç genç kadın figürüne dönüktür. Beyaaz uzun saçları ve uzun sakalları vardır. Yaşlı bir yüze sahip olan figürün aynı zamanda üzgün, kederli bakışları olduğu görülmektedir. Melek ile yaşlı adamın arasında görünen beyaz tenli kırışık yüzlü kadının başında siyah bir örtü ve yüzünde umutsuz bir ifade vardır. Yaşlı adamın arkasında duran üç kadından adamın yanında duran Vücuduna tamamen sarılı kırmızı bir kumaşla resmedilmiş kısa açık kahverengi saçları beyaz teni ve şaşkın bakışları ile yaşlı adamın yanındaki meleği izlemektedir. Genç kadının sırtında uzanan kanadının bir kısmı görülmekte buradan onun da melek tasviri olduğu sonucu çıkarılmaktadır. Bu melek figürünün yanında altın sarısı saçları ve beyaz teni ile açık mavi giysili diğer kadın figürü beline dayadığı içi dolu bir sepeti taşımaktadır. Bakışları yere dönüktür. Resmin izleyiciye göre en sağında kalan üçüncü kadın ise başı üzerinde sol eli ile tuttuğu krem rengi bir kalın kumaş taşımakta, sağ elini karnının üzerine yerleştirmiş olarak görülmektedir. Üzerinde bordo ancak gümüş gibi parlayan bir elbise, belinde sarı kalın kumaş parçası vardır. Göbeği büyük olarak resimlenmiş olan figür hamile bir kadın gibi görülmektedir. Ancak bu konuda net bir şey söylemek mümkün değildir. Bakışlarını karşıya çevirmiştir. Resmin solundaki meleğin ayakucunda beyaz bir köpeğin koştuğu görülür.

İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

> *İki melek akşamleyin Sodom'a vardılar. Lut kentin kapısında oturuyordu. Onları görür görmez karşılamak için ayağa kalktı. Yere kapanarak, "Efendilerim" dedi, "Kulunuzun evine buyurun. Ayaklarınızı yıkayın, geceyi bizde geçirin. Sonra erkenden kalkıp yolunuza devam edersiniz." Melekler, "Olmaz" dediler, "Geceyi kent meydanında geçireceğiz." Ama Lut çok diretti. Sonunda onunla birlikte evine gittiler. Lut onlara yemek hazırladı, mayasız ekmek pişirdi. Yediler. Onlar yatmadan, kentin*

> *erkekleri –Sodom'un her mahallesinden genç yaşlı bütün erkekler– evi sardı. Lut'a seslenerek, "Bu gece sana gelen adamlar nerede?" diye sordular, "Getir onları da yatalım." Lut dışarı çıktı, arkasından kapıyı kapadı. "Kardeşler, lütfen bu kötülüğü yapmayın" dedi, "Erkek yüzü görmemiş iki kızım var. Size onları getireyim, ne isterseniz yapın. Yeter ki, bu adamlara dokunmayın. Çünkü onlar konuğumdur, çatımın altına geldiler." Adamlar, "Çekil önümüzden!" diye karşılık verdiler, "Adam buraya dışardan geldi, şimdi yargıçlık taslıyor! Sana daha beterini yaparız." Lut'u ite kaka kapıyı kırmaya davrandılar. Ama içerdeki adamlar uzanıp Lut'u evin içine, yanlarına aldılar ve kapıyı kapadılar. Kapıya dayanan adamları, büyük küçük hepsini kör ettiler. Öyle ki, adamlar kapıyı bulamaz oldu. İçerdeki iki adam Lut'a, "Senin burada başka kimin var?" diye sordular, "Oğullarını, kızlarını, damatlarını, kentte sana ait kim varsa hepsini dışarı çıkar. Çünkü burayı yok edeceğiz. RAB bu halk hakkında birçok kötü suçlama duydu, kenti yok etmek için bizi gönderdi." Lut dışarı çıktı ve kızlarıyla evlenecek olan adamlara, "Hemen buradan uzaklaşın!" dedi, "Çünkü RAB bu kenti yok etmek üzere." Ne var ki damat adayları onun şaka yaptığını sandılar. Tan ağarırken melekler Lut'a, "Karınla iki kızını al, hemen buradan uzaklaş" diye üstelediler, "Yoksa kent cezasını bulurken sen de canından olursun." Lut ağır davrandı, ama RAB ona acıdı. Adamlar Lut'la karısının ve iki kızının elinden tutup onları kentin dışına çıkardılar. Kent dışına çıkınca, adamlardan biri Lut'a, "Kaç, canını kurtar, arkana bakma" dedi, "Bu ovanın hiçbir yerinde durma. Dağa kaç, yoksa ölür gidersin." Lut, "Aman, efendim!" diye karşılık verdi, "Ben kulunuzdan hoşnut kaldınız, canımı kurtarmakla bana büyük iyilik yaptınız. Ama dağa kaçamam. Çünkü felaket bana yetişir, ölürüm. İşte, şurada kaçabileceğim yakın bir kent var, küçücük bir kent. İzin verin, oraya kaçıp canımı kurtarayım. Zaten küçücük bir kent…" Adamlardan biri, "Peki, dileğini kabul ediyorum" dedi, "O kenti yıkmayacağım. Çabuk ol, hemen kaç! Çünkü sen oraya varmadan bir şey yapamam." Bu yüzden o kente Soar adı verildi. Lut Soar'a vardığında güneş doğmuştu. RAB Sodom ve Gomora'nın üzerine gökten ateşli kükürt yağdırdı. Bu kentleri, bütün ovayı, oradaki insanların hepsini ve bütün bitkileri yok etti. Ancak Lut'un peşisıra gelen karısı dönüp geriye bakınca tuz kesildi. İbrahim sabah erkenden kalkıp önceki gün RAB'bin huzurunda durduğu yere gitti. Sodom ve Gomora'ya ve bütün ovaya baktı. Yerden, tüten bir ocak gibi duman yükseliyordu. Tanrı ovadaki kentleri yok ederken İbrahim'i anımsamış ve Lut'un yaşadığı kentleri yok ederken Lut'u bu felaketin dışına çıkarmıştı.* (Tekvin 19: 1-29)

Eserde Lut peygamberin ailesi ile Sodom'dan ayrılışı sahnesi resmedilmiştir. İkonografi Tevrat'ın Tekvin (Yaradılış) kısmında anlatılmaktadır. İkonografisine göre; Lut'un Tanrı tarafından gönderildiği kavmin sapkınlık içerisinde olması üzerine melekler yine Tanrının emri ile Lut peygamberin yanına gelmiş ve ona ailesi ile şehri terk etmesini, şehrin yok edileceğini söylemişlerdir. Bunun üzerine Lut ailesini de alarak meleklerin söylediği yere yani Sodom'a gitmiştir. Resimde melekler tarafından yönlendirilen Lut eşi ve iki kızı ile gösterilmektedir. "(...)*İki melek akşamleyin Sodom'a vardılar"* (Tekvin 19: 1) ifadesine bakıldığında resimde iki melek olması ile bağdaştığını görmekteyiz. "(...)*Tan ağarırken melekler Lut'a, "Karınla iki kızını al, hemen buradan uzaklaş" diye üstelediler, "Yoksa kent cezasını bulurken sen de canından olursun"* (Tekvin 19: 15) ifadesi ise melekler ve Lut'un

dışında gördüğümüz figürlerin Lut'un eşi ile iki kızını işaret ettiği bilgisini vermektedir. Sanatçı ikonografide geçen bilgileri aynı şekilde uygulamıştır. Lut karısı ve iki kızı ile henüz gün aydınlanmadan yola koyulmuş olarak resmedilmiştir. İkonografide geçen "(...)*Lut ağır davrandı, ama RAB ona acıdı. Adamlar Lut'la karısının ve iki kızının elinden tutup onları kentin dışına çıkardılar"* (Tekvin 19: 16) ifadelerine baktığımızda da Lut'un kederli ifadeyle ardına bakıyor oluşundan şehrini terk etmektedki tedirginliğini ve meleklerin onları kentin dışına çıkarması olayını daha iyi anlamaktayız. Eserde Lut tıpkı ikonografide ifade edildiği gibi ağırdan alır gibi görülmekte melekler ise iki yanında ona yol göstermektedir. Sanatçı ikonografiyi başarılı şekilde yansıtmıştır. Devamında, "(...)*kent dışına çıkınca, adamlardan biri Lut'a, "Kaç, canını kurtar, arkana bakma" dedi, "Bu ovanın hiçbir yerinde durma. Dağa kaç, yoksa ölür gidersin." Lut, "Aman, efendim!" diye karşılık verdi"* (Tekvin 19: 17) bilgisi verilmektedir. Sahne hem bu ifadeyi hem de meleklerin Lut'a ve ailesine kent dışına kadar eşlik ettikleri ikonografisini yansıtıyor olabilir. Her iki şekilde de sanatçı figür ve ortam bazında ikonografiye sadık kalmıştır. Lut üzgün ve kederli, kızları ifadesiz, karısı ise diğer figürlere kıyasla asık yüzlüdür. Kızlarının ellerinde eşyalar taşıyor olmaları da şehri terk ettikleri ikonografisini karşılayan diğer detaylı uygulamalardır.

<u>İkonolojik Anlam</u>

Rubens tarafından 1613 yılına tarihlenen "*Lut'un Ailesi ile Sodom'dan Kaçışı"* isimli eser sanatçının Barok Dönem'de kendi bakış açısıyla sentezlemiş olduğu sanat anlayışının bir yansımasıdır. Eser her detayı ile çok gerçektir. Figürlerin yüz ifadeleri, vücutları, giysileri, içinde bulundukları ruh hali ile melek figürünün bir insan formunda ve oldukça başarılı olarak yansıması dikkat çekici uygulamalardır. Eserde merkezde yer alan Lut figürünün ikonografiye göre şehrini terk ederken içinde bulunduğu çaresizlik ve üzüntü ile ardına dönüp bakışı, meleğin onu kolundan tutarak gitmesi için yönlendirmesi, kızlarının ellerindeki eşyalar vd. detaylar o anın aynen aktarılması gibidir. Sahne adeta fotoğraflanmıştır, yoğun bir dinamizm esere hakimdir. Bunların dışında figürlerin giysilerinde kullanılan canlı kırmızı, sarı, açık mavi gibi renkler ile her bir figürün yüzüne ve bedenine yansıyan çok yoğun ışık Barok Sanata özgüdür.

4.1.5. Davut ve Abigail'in Tanışması



Resim 4.7. Abigail ve Davut'un Tanışması
(https://www.wga.hu/support/viewer/z.html)

Katalog No	**:**	7
Eserin Adı	**:**	Abigail ve Davut'un Tanışması (The Meeting of David and Abigail)
Eserin Yeri	**:**	The National Gallery, London (Londra Ulusal Galeri)
Eserin Tarihi	**:**	1615-1622
Kullanılan Teknik	**:**	Tuval Üzerine Yağlı Boya
Ölçü	**:**	44,7 x 66,3

Olgusal Anlam

Eserde ormanlık bir alanda karşılıklı yerleştirilen iki grup insan ve atlardan oluşan bir kalabalık vardır. Resimde on altı insan figürü görülmekte bunlardan izleyiciye göre resmin sağ tarafındaki figürlerin tamamı erkek sol tarafındaki figürlerden ise en soldaki üç erkek figürü dışında dördü kadın figürüdür. Sağda kendi içlerinde bir kalabalık oluşturan figürler başlarında miğferleri, üzerlerinde zırhları ve ellerinde taşıdıkları mızraklarla askerlerdir. Askerlerden bir kısmı ayakta resmedilirken ikisi at üzerinde görülmektedir. Biri hariç hepsi başlarını merkezde gerçekleşen olaya çevirmiştir. Asker figürlerinin önünde iki genç erkek figürü daha görülmekte, biri boşta duran atı tutmaktadır. Yüzleri ve hatları keskin çizgilerle resmedilmemiştir. Figürlerin önünde resmin merkezinde askerleri komuta ettiğini düşünebileceğimiz, kızıl saçlı ve sakallı, orta yaşlı, yapılı vücut hatları ile resmedilen bir diğer erkek figürü dikkat çekmektedir. Bu erkek üzerinde omuzlarından dolanan kırmızı bir kumaş altında zırhlı bir giysi ve belinde kılıcı ile resmedilmiştir. Adam karşısında yere çökmüş ve kendisine elleriyle ardında duran ikramları işaret eden kadını kollarından tutup kaldırmak için öne eğilmiş gibi görülmektedir. Sol profilden resimlenen erkeğe karşılık; kadının 3/4 profilden, mahcup bir ifade ile resmedilen yüzü dikkat çekmektedir. Kadın mavi bir elbise giymiş, sağ elini ardına uzatmış sol elini ile göğsüne yaslamıştır. Hafif toplu bir vücudu, ardına uzanan uzun saçları ve saçlarını örten ince, uzun ve beyaz bir örtüsü vardır. Kadının ardındaki üç kadın figüründen biri dizleri üzerine çökmüş, yaşlı, başı örtülü ve ellerini önünde kenetleyerek af diler şekilde resmedilmiş; diğer ikisi ise ayakta birbirlerine sarılarak destek olurken görülmektedir. Birbirine sarılan iki genç kadından biri beyaz diğeri ise sarı renkli, kabarık ve omuzlarını açıkta bırakan elbise giymiştir. Kadın figürlerinin devamında resmin izleyiciye göre en solunda yer alan üç erkek figüründen en soldaki yaşlı adam başının üzerinde büyükçe bir sepet ile ekmek taşımaktadır. Üzerinde gövdesini açıkta bırakan mavi bir kumaş sarılıdır. Yanındaki erkek genç yüzü, bir omzundan sarılı kırmızı giysisi ve yanındaki eşeğe sardığı kolları ile görülmektedir. Bu iki figürün önünde ise üçüncü erkek figürü dizleri üzerine çökmüş, önünde duran içi dolu sepeti tutmaktadır. Figürler bakışlarını merkezde karşılaşan kadın ve erkek figürüne çevirmişlerdir. Resmin solundaki figürler ellerinde taşıdıkları malzemeleri mahcup ifadelerle, af diler gibi bir görüntü içerisinde karşılarındaki askerlere doğru sunmaktadır. Ormanlık alanda gerçekleşen sahnenin arka planında yeşil ağaçlar ve aydınlık gökyüzü görülmektedir.

İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

> *Naval'ın uşaklarından biri, Naval'ın karısı Avigayil'e, "Davut efendimiz Naval'a esenlik dilemek için kırdan ulaklar gönderdi" dedi, "Ama Naval onları tersledi. Oysa adamlar bize çok iyi davrandılar. Bizi incitmediler. Kırda onlarla birlikte kaldığımız sürece hiçbir şeyimiz kaybolmadı. Koyunlarımızı güderken, yanlarında kaldığımız sürece gece gündüz bizi korudular. Şimdi ne yapman gerektiğini iyi düşün. Çünkü efendimize ve bütün ailesine kötülük yapmayı tasarlıyorlar. Üstelik efendimiz o kadar kötü ki, kimse ona bir şey söyleyemiyor." Bunun üzerine Avigayil, hiç zaman yitirmeden, iki yüz ekmek, iki tulum şarap, hazırlanmış beş koyun, beş sea kavrulmuş buğday,, yüz salkım kuru üzüm ve iki yüz parça incir pestili alıp eşeklere yükledi. Sonra uşaklarına, "Önümden gidin, ben arkanızdan geliyorum" dedi. Kocası Naval'a hiçbir şey söylemedi. Avigayil eşeğe binmiş, dağın öbür yolundan inerken, Davut'la adamları da ona doğru ilerliyorlardı. Avigayil onlarla karşılaştı. Davut, "Bu adamın kırdaki malını doğrusu boş yere korudum" demişti, "Onun mallarından hiçbir şey eksilmedi. Öyleyken bana iyilik yapacağına kötülükle karşılık verdi. Eğer sabaha dek adamlarından tek birini bile sağ bırakırsam, Tanrı bana aynısını, hatta daha kötüsünü yapsın!" Avigayil Davut'u görünce hemen eşekten indi; Davut'un önünde eğilip yüzüstü yere kapandı. Onun ayaklarına kapanarak şöyle yalvardı: "Efendim, suçu ben, yalnız ben üstüme alıyorum. İzin ver, ben kölen seninle konuşsun, onun söyleyeceklerini dinle. Yalvarırım, efendim, o kötü adam Naval'a aldırma. Çünkü kişiliği tıpkı adı gibidir. Adı akılsız anlamına gelir; kendisi de akılsızın biridir. Ben kulun, efendim Davut'un gönderdiği ulakları görmedim. "Ama şimdi, ey efendim, RAB senin kan dökmene ve kendi elinle öç almana engel oldu. Yaşayan RAB'bin adı ve senin yaşamın hakkı için yalvarırım, düşmanların ve efendime kötülük tasarlayanların tümü Naval gibi olsun. Ben kölenin efendime getirdiği bu armağan, seni izleyen adamlarına verilsin. Lütfen kölenin suçunu bağışla. RAB kesinlikle efendimin soyunu sürdürecektir; çünkü efendim RAB'bin savaşlarını sürdürüyor. Yaşadığın sürece sende hiçbir haksızlık bulunmasın. Biri kalkıp seni öldürmek amacıyla ardına düşerse, yaşamını Tanrın RAB güven altında tutacaktır; düşmanlarını sapanla taş atar gibi fırlatıp atacaktır. RAB, efendime söz verdiği bütün iyilikleri yerine getirip onu İsrail'e önder atadığında, kendi öcünü almak uğruna boş yere kan dökmediğin için pişmanlık ve üzüntü duymayacaksın. RAB efendimi başarıya ulaştırdığında köleni anımsa." Davut, "Bugün seni karşıma çıkaran İsrail'in Tanrısı RAB'be övgüler olsun!" diye karşılık verdi, "Anlayışını kutlarım! Bugün kan dökmemi ve öcümü elimle almamı engellediğin için seni kutlarım. Doğrusu sana kötülük etmemi önleyen İsrail'in Tanrısı yaşayan RAB'bin adıyla derim ki, beni karşılamak için hemen gelmemiş olsaydın, gün doğuncaya dek Naval'ın adamlarından hiçbiri sağ kalmayacaktı." Avigayil'in kendisine getirdiklerini kabul eden Davut, "Esenlikle evine dön. Sözlerine kulak verip dileğini kabul ettim" dedi.* (1.Samuel 25: 14-35)

Eserde Tevrat'ın I.Samuel bölümünde yer alan "*Davut'un Abigail ile Tanışması"* ikonografisi anlatılmaktadır. Davut İsrailoğullarının krallığına yükselecek olan bir çoban olarak anlatılmasının yanı sıra müzisyen, savaşçı ve devlet adamı olarak da ifade edilmektedir. Hristiyan sanatında İsa'nın ön belirimi hatta atası olarak kabul edilmektedir. Resimde ise Davut ardında askerleri ile bir savaşçı olarak resmedilmiştir. İkonografiye göre

halkı arasında Golyat'ı öldürmesinden sonra kahraman ilan edilen Davut kral Saul tarafından kıskanılmakta ve öldürülmek istenmektedir. Saul'den kaçan Davut yolu üstünde varlıklı bir adam olan Nabal'a haber gönderip evinde konaklaması için hazırlık yapmasını ister. Nabal ise kabalık eder ve bu isteği reddeder. Bunun üzerine öfkelenen Davut adamları ile Nabal'a doğru yola çıkar, haberi alan Nabal'ın karısı Abigail ise hazırlıklar yaparak onları yolda karşılar. Davut'a ikramlar sunarak ona yalvarır ve eşini bağışlamasını ister. Bu olay yalnızca Tevrat'ta 1.Samuel bölümünde anlatılmaktadır. İkonografiye göre, "(...)*Avigayil, hiç zaman yitirmeden, iki yüz ekmek, iki tulum şarap, hazırlanmış beş koyun, beş sea kavrulmuş buğday, yüz salkım kuru üzüm ve iki yüz parça incir pestili alıp eşeklere yükledi"*(I.Samuel 25: 18) ifadelerine baktığımızda resmin sol tarafındaki figürlerin taşıdıkları içi dolu sepetlerle Abigail'in hazırladığı ikramları sunduklarını anlamaktayız. "(...)*Avigayil eşeğe binmiş, dağın öbür yolundan inerken, Davut'la adamları da ona doğru ilerliyorlardı. Avigayil onlarla karşılaştı"* (I.Samuel 25: 20) ifadelerinin devamında ise;

> (...)*Avigayil Davut'u görünce hemen eşekten indi; Davut'un önünde eğilip yüzüstü yere kapandı. Onun ayaklarına kapanarak şöyle yalvardı: "Efendim, suçu ben, yalnız ben üstüme alıyorum. İzin ver, ben kölen seninle konuşsun, onun söyleyeceklerini dinle. Yalvarırım, efendim, o kötü adam Naval'a aldırma. Çünkü kişiliği tıpkı adı gibidir. Adı akılsız anlamına gelir; kendisi de akılsızın biridir. Ben kulun, efendim Davut'un gönderdiği ulakları görmedim. "Ama şimdi, ey efendim, RAB senin kan dökmene ve kendi elinle öç almana engel oldu. Yaşayan RAB'bin adı ve senin yaşamın hakkı için yalvarırım, düşmanların ve efendime kötülük tasarlayanların tümü Naval gibi olsun. Ben kölenin efendime getirdiği bu armağan, seni izleyen adamlarına verilsin. Lütfen kölenin suçunu bağışla. RAB kesinlikle efendimin soyunu sürdürecektir; çünkü efendim RAB'bin savaşlarını sürdürüyor. Yaşadığın sürece sende hiçbir haksızlık bulunmasın. Biri kalkıp seni öldürmek amacıyla ardına düşerse, yaşamını Tanrın RAB güven altında tutacaktır; düşmanlarını sapanla taş atar gibi fırlatıp atacaktır. RAB, efendime söz verdiği bütün iyilikleri yerine getirip onu İsrail'e önder atadığında, kendi öcünü almak uğruna boş yere kan dökmediğin için pişmanlık ve üzüntü duymayacaksın. RAB efendimi başarıya ulaştırdığında köleni anımsa(....)* (I.Samuel 25: 23-31) şeklinde Abigail'in suçu üstlenip Davut'tan af dileyişine yer verilmiştir.

Resimde yerde dizleri üzerine çökmüş, ardındaki ikramları gösteren Abigail telaşlı ve mahcup bir ifade içinde verilmiştir; bu anlamda sanatçı ikonografiyi birebir uygulamıştır. Karşısında duran Davut ise Abigail'e doğru eğilmiş, ona elleriyle kalkması için destek olmaktadır; ikonografide geçen "(...) *Davut, "Bugün seni karşıma çıkaran İsrail'in Tanrısı RAB'be övgüler olsun!" diye karşılık verdi, "Anlayışını kutlarım! Bugün kan dökmemi ve öcümü elimle almamı engellediğin için seni kutlarım."* (I.Samuel 25: 32-33) ifadeleri resimde Davut'un Abigail'e olan iyi yaklaşmıyle bağdaşmaktadır. *"...Doğrusu sana kötülük*

etmemi önleyen İsrail'in Tanrısı yaşayan RAB'bin adıyla derim ki, beni karşılamak için hemen gelmemiş olsaydın, gün doğuncaya dek Naval'ın adamlarından hiçbiri sağ kalmayacaktı" (I.Samuel 25: 34) ifadeleriyle Davut'un Naval'ın evine gidiş sebebi dile getirilmiş ve sahneyle ikonografi arasında bağlantı sağlanmıştır. "(...)*Avigayil'in kendisine getirdiklerini kabul eden Davut, "Esenlikle evine dön. Sözlerine kulak verip dileğini kabul ettim" dedi"* (I.Samuel 25: 35) şeklinde bitirilen ikonografiyle resim arasında bağdaşmayan hiçbir unsur bulunmamaktadır. Zira iki ayrı grubun ormanlık alanda karşlaşması, bir tarafta Davut ve askerler varken diğer tarafta Abigail ve uşaklarının olması, önlerindeki ikramlar, figürlerin af dileyişi ve Davut'un kabul eden ifadesi ile eser sanatçı tarafından ikonografinin başarıyla uygulandığını göstermektedir. İkonografi figür ve ortam bazında ifadesel özellik ile de tamamen doğru yansıtılmıştır.

<u>İkonolojik Anlam</u>

1615-1622 yıllarında ortaya koyulan "*Davut ve Abigail'in Tanışması"* isimli eser her ne kadar üslup açısından doğal bir hareket içerisindeki figürlerden oluşturulmuş olsa da Barok Sanatta görmeye alışık olduğumuz keskin hatlarla değil de Maniyerizm'e özgü uygulamalarla oluşturulmuştur. Sahnede kalabalık figürler ile oluşturulan bir kompozisyon mevcuttur. İzleyiciye göre resmin sağ tarafında yer alan atlı askerler ve önlerindeki komutanları Davut sol tarafta yer alan Abigail ile uşaklarına doğru yönelmiştir. Bu yönelimde figürlerin hareketleri gerçekçi bir dinamizm içerisindedir. Abigail'in ardında yer alan figürlerin ellerinde taşıdıkları ikramlar ile yüz ifadelerindeki yorgun ve tedirgin görünüm dikkat çekmektedir. Arka planda bulutlar ve batmakta olan günün ışığı ile oluşturulmuş bir manzara ve resmin sol tarafında da ormanlık alanın görüntüsü bulunmaktadır. Bu uygulamalar resmi gerçek hayattan bir kesitin izleyiciye aktarımı haline getirmiştir. Söz konusu bu uygulama eseri Barok Dönem unsurları ile değerlendirmemize ortam hazırlamaktadır. Sanatçı gerek Maniyerizm gerekse Barok etkilerden yararlanarak eserini oluşturmuştur.

4.1.6. Samson ve Delila



Resim 4.8. Samson'un Tıraş Edilişi
(https://www.wga.hu/support/viewer/z.html)

Katalog No	**:**	8
Eserin Adı	**:**	Samson'un Tıraş Edilişi
Eserin Yeri	**:**	National Gallery, London (Londra Ulusal Galeri)
Eserin Tarihi	**:**	1609
Kullanılan Teknik	**:**	Tuval Üzerine Yağlı Boya
Ölçü	**:**	185 x 205 cm

Olgusal Anlam

Eserde yedi insan figürünün kapalı bir mekan içerisinde yer aldığını görmekteyiz. Bunlardan biri yaşlı diğeri ise genç bir kadın figürü, geri kalan beşi ise erkek figürüdür. Resmin sol tarafında genç kadın sedir gibi bir yapının üzerinde bacaklarını uzatmış oturmakta kucağında ise uyur vaziyette bir adam yatmaktadır. Kadının başı öne doğru eğik, yüzü sağ profilden resimlenmiştir. Sarı kıvırcık saçları sol omzundan sarkarken yine sol omzunu örten sarı bir kumaş görülmektedir. Elbisesinin omuzları aşağı düşmüş ve göğüsleri elbisenin yırtılmış gibi görünen üst kısmından açığa çıkmıştır. Üzerinde üst kısmı beyaz, göğsünün altından itibaren kat kat toplanmış kalın kumaştan kırmızı bir elbise vardır. Sağ ayağını sol dizinin üzerine atmış, sağ elini ise oturduğu yere destek alır şekilde yaslamıştır. Sol elini kucağında yatan adamın çıplak sırtına yerleştirmiştir. Siyah saçlı ve sakallı adam sol tarafından 3/4 profilden resmedilirken başını kadının kucağına koyduğu sağ elinin üzerine yerleştirmiştir, sol eli ise kadının bacaklarının yanından yere düşmüş gibi uzanmaktadır. Kemerli burnu ve keskin yüz hatlarının yanı sıra, kaslı kolları ve sırtının devamında alt bedeni de aynı şekilde hareketsiz bir görüntü ile resmedilmiştir. Belinden aşağısında kahverengi bir kumaş sarılıdır. Bu kadın ve erkek figürünün yerleştirildiği zeminde kadının altında parlak sarı renkli kumaş görülürken adamın bulunduğu tarafta kırık beyaz üzerine çeşitli çiçek motifleriyle hareketlendirilmiş kilime benzeyen bir örtü vardır. Genç kadının arkasında ahşap bir sehpanın üzerinde duran altın sarısı gövdeli şamdandan ışık yayılmaktadır. Kadının çıplak omzuna ve boynuna yansıyan ışık arka planda kadının hemen üst kısmında bakışlarını kucağında yatan adama çevirmiş yaşlı bir kadının yüzünü de aydınlatmaktadır. Yaşlı kadının başında beyaz bir örtü üstünde gri elbise vardır. Sarı soluk teni, çizgili ve küçük yüzü ile oldukça yaşlı görülmektedir. Yaşlı kadın yer de yatan genç kadının başının üstünden sol eli ile bir mum tutmaktayken, sağ elini mumun sönmesine engel olmak ister gibi kaldırmıştır. Resmin merkezinde genç kadının kucağında yatan iri yapılı adam yer alırken adamın başının hizasında başka bir genç erkek figürü görülmektedir. Bu genç erkek figürü bir eli ile uyuyan adamın saçını tutmakta diğer elindeki makasla ise adamın saçını kesiyor gibi görülmektedir. Yakası beyaz görünen lacivert bir giysi giymekte olan genç adamın dalgalı saçları ve ince kirli sakalları vardır; bakışlarını adamın başına çevirmiş ve tam karşıdan resmedilmiştir. Resmin sağ tarafında daha geri planda açık bir kapı ve kapının girişinden içeriye bakan iki erkek figürü ile onların gerisinde daha aydınlık resmedilen bir başka erkek figürü görülmektedir. Bu erkeklerin başlarındaki demir kaskları, üzerlerindeki üniformaya benzer tek tip koyu mavi giysileri ve ellerinde tuttukları silahlar ile asker oldukları düşünülebilir.

Dar ve küçük bir oda olduğu düşünülebilecek iç mekanda; arka plandaki duvarda küçük niş içinde, üst bedeni çıplak, alt bedeni kumaşla sarılı görünen kadın ve kadının sol tarafından bacağına sarılmış çıplak bir çocuk heykeli görülmektedir. Duvarda net olarak seçilmese de mermer malzemeden yapılmış raflar üzerinde çeşitli nesneler dikkat çekmektedir. Eserin sol kısmına yoğunlaşmış ve ön planda olan figürlerin üst kısmında, tavanda toplanmış vaziyette, parlak lacivert renkli kumaş vardır.

İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

> *Delila Şimşon'a, "Lütfen, söyle bana, bu üstün gücü nereden alıyorsun?" diye sordu, "Seni bağlayıp yenmek olası mı?" Şimşon, "Beni kurumamış yedi taze sırımla bağlarlarsa sıradan bir adam gibi güçsüz olurum" dedi. Bunun üzerine Filist beyleri Delila'ya kurumamış yedi taze sırım getirdiler. Delila bunlarla Şimşon'u bağladı. Adamları bitişik odada pusuya yatmıştı. Delila, "Şimşon, Filistliler geldi!" dedi. Şimşon sırımları ateş değdiğinde dağılıveren kendir lifleri gibi koparıp attı. Gücünün sırrını vermemişti. Delila, "Beni kandırdın, bana yalan söyledin" dedi, "Lütfen söyle bana, seni neyle bağlamalı?" Şimşon, "Beni hiç kullanılmamış yeni urganla sımsıkı bağlarlarsa sıradan bir adam gibi güçsüz olurum" dedi. Böylece Delila yeni urgan alıp Şimşon'u bağladı. Sonra, "Şimşon, Filistliler geldi!" dedi. Adamlar hala bitişik odada pusu kurmuş bekliyorlardı. Şimşon urganları iplik koparır gibi koparıp kollarından sıyırdı. Delila ona, "Şimdiye kadar beni hep kandırdın, bana yalan söyledin" dedi, "Söyle bana, seni neyle bağlamalı?" Şimşon, "Başımdaki yedi örgüyü dokuma tezgahındaki kumaşla birlikte dokuyup kazıkla burarsan sıradan bir adam gibi güçsüz olurum" dedi. Şimşon uyurken Delila onun başındaki yedi örgüyü dokuma tezgahındaki kumaşla birlikte dokuyup kazıkla burdu. Sonra, "Şimşon, Filistliler geldi!" dedi. Şimşon uykusundan uyandı, saçını tezgah kazığından ve kumaştan çekip kurtardı. Delila, "Bana güvenmiyorsan nasıl olur da, 'Seni seviyorum' diyorsun?" dedi, "Üç kezdir beni kandırıyorsun, üstün gücünün nereden geldiğini söylemiyorsun." Bu sözlerle Şimşon'u sıkıştırıp günlerce başını ağrıttı. Sonunda Şimşon dayanamayıp yüreğini kadına tümüyle açtı. "Başıma hiç ustura değmedi" dedi, "Çünkü ben ana rahmindeyken Tanrı'ya adanmışım. Tıraş olursam gücümü yitiririm. Sıradan bir adam gibi güçsüz olurum." Delila Şimşon'un gerçeği söylediğini anlayınca haber gönderip Filist beylerini çağırttı. "Bir kez daha gelin" dedi, "Şimşon bana gerçeği söyledi." Kadının yanına gelen Filist beyleri gümüşü de birlikte getirdiler. Delila Şimşon'u dizleri üzerinde uyuttuktan sonra adamlardan birini çağırtıp başındaki yedi örgüyü kestirdi. Sonra alay ederek onu dürtüklemeye başladı. Çünkü Şimşon gücünü yitirmişti. Delila, "Şimşon, Filistliler geldi!" dedi. Şimşon uyandı ve "Her zamanki gibi kalkıp silkinirim" diye düşündü. RAB'bin kendisinden ayrıldığını bilmiyordu. Filistliler onu yakalayıp gözlerini oydular.* (Hakimler 16:6-21)

Eserde Tevrat'ın Hakimler Kitabı'nda anlatılan ve *Kahramanlar* arasında anılan Samson'un, Delila tarafından oyuna getirilerek gücünün kaynağı olan saçlarının kesilmesi ikonografisi anlatılmaktadır. Buna göre Samson Delila'ya aşık olmuştur, Filistinliler Samson'un Delila'ya olan aşkını kullanarak onu alt etmek istemişlerdir. Delila defalarca kez Samson'a

gücünün kaynağını sormuş ancak Samson her seferinde ona başka şeyler söyleyerek bu oyuna gelmekten kurtulmuştur. Neticede aşkını sorgulayan Delila'ya güvenerek gerçeği söylemiş ve neticesinde gücünü kaybederek mahkûm olmuştur. "(...)*Delila, "Bana güvenmiyorsan nasıl olur da, 'Seni seviyorum' diyorsun?" dedi, "Üç kezdir beni kandırıyorsun, üstün gücünün nereden geldiğini söylemiyorsun"* (Hakimler 16: 15) ifadelerinde gördüğümüz gibi Delila bu sözler ile Samson'u ikna etmeyi başarmıştır. Nihayetinde ikonografide geçen, "(...)*sonunda Şimşon dayanamayıp yüreğini kadına tümüyle açtı. "Başıma hiç ustura değmedi" dedi, "Çünkü ben ana rahmindeyken Tanrı'ya adanmışım. Tıraş olursam gücümü yitiririm. Sıradan bir adam gibi güçsüz olurum."* (Hakimler 16: 16-17) ifadelerinde anlatılan sahnenin resimde gerçekleştiğini görmekteyiz. Samson'un sırrını öğrenen Delila ikonografiye göre, "(...)*Delila Şimşon'un gerçeği söylediğini anlayınca haber gönderip Filist beylerini çağırttı. "Bir kez daha gelin" dedi, "Şimşon bana gerçeği söyledi." Kadının yanına gelen Filist beyleri gümüşü de birlikte getirdiler"* (Hakimler 16: 18) ifadelerinde de geçtiği üzere askerleri çağırdı. Resimde sağ arka planda kapının önünde bekleyen ve içeriyi izleyen askerler ikonografideki bu bilgiyi karşılamaktadır. "(...)*Delila Şimşon'u dizleri üzerinde uyuttuktan sonra adamlardan birini çağırtıp başındaki yedi örgüyü kestirdi"* (Hakimler 16: 19) ifadesine baktığımızda ise resimde Delila'nın dizleri üzerinde yatan Samson'un saçlarını kesen adam ile ikonografinin birebir örtüştüğünü görmekteyiz. Yanı sıra Samson'un saçlarında ikonografide sözü edilen yedi örgü net olarak seçilememektedir bu noktada eserin ikonografi ile uyuşmadığını söylemek mümkündür. Devamında ise "(...)*sonra alay ederek onu dürtüklemeye başladı. Çünkü Şimşon gücünü yitirmişti. Delila, "Şimşon, Filistliler geldi!" dedi"* (Hakimler 16: 19-20) ifadesine yer verilmekteyken, resimde Delila'nın yaptığından üzgün yahut düşünceli bir ifade içerisinde olan görüntüsü dikkat çekmektedir. Hatta Delila da Samson gibi uykulu bir anında gibi görülmektedir. Bu anlamda ikonografiden farklı bir uygulamanın olduğunu söylemek mümkündür. Sanatçı çevresel unsurlar, keskin hatlı figürler, mimari ve dekoratif ögelerle resme boyut kazandırmış ve başarılı bir çalışma ortaya koymuştur. İkonografiyi başarılı şekilde yansıtırken, çoğu çalışmasında gördüğümüz kişisel uygulamalarını resmin tamamında yansıtmıştır. Güçlü Samson'un baygın hali, askerler, Samson'un saçını kesen adam ve ona ışık tutan hizmetkar ile Samson'u oyuna getiren Delila ikonografiyi bir film sahnesi gibi yansıtmaktadır.

İkonolojik Anlam

"Samson'un Tıraş Edilişi" isimli eserde gerek ışık ve gölge uygulamaları, gerek figürlerin uygulanış şekli gerekse dekoratif çevresel unsurlarla Barok Dönem'e has unsurların hepsi bir aradadır. Eserde söz konusu ikonografi başarılı şekilde yansıtılırken, sanatçı resmin ana karakterleri olan Samson ve Delila ile hizmetkar ve Samson'un saçını kesen adam figürlerini çok yoğun bir ışık ile bütünleştirmiştir. Delila'nın bedenini saran yoğun kırmızı kumaş, yerdeki oryantalist desenleriyle dikkat çeken örtü, resmin üst kısmındaki lacivert kumaşlar Barok Dönem'de sahnenin dinamizmini artırmak için yapılan uygulamalardandır. Delila'nin giysisinden taşan göğüsleri bu dönemde ve Rubens'in resimlerinde görülen çıplaklık fikri ile bağdaşmaktadır. Samson ise ikonografiyi karşılar şekilde heybetli bir vücuda sahip olmasının yanı sıra Delila'nın dizlerinde yatarken öne doğru düşmüş kolunun yüzü ve bedenine göre daha uzun görünmesi bir deformasyon gibi görülse de aynı zamanda başarılı perspektif uygulamasından kaynaklıdır. Söz konusu iki özellik de Barok Dönem'in Maniyerizm ile devraldığı tipik unsurlarıdır. Arka planda duvarda Meryem ve çocuk İsa'yı andıran bir kabartma uygulaması görülmektedir. Bu uygulama da eserin ikonolojik anlamda başarılı olduğunu göstermektedir. İzleyiciye göre resmin solunda askerler karanlık bir görünümün ardından açılan kapının önünde durmakta ve uygulanan ışıkla dikkat çekmektedirler. Eser dönem özelliklerini her anlamda karşılamaktadır.

4.1.7. Yudit'in Holofernes'in Başını Kesmesi

(...)Geç oldu ve Holofernes'in kurmay subayları çıkıp gittiler. Bagoas o zamana değin efendisinin yanında olan konukları dışarıya çıkarttı ve çadırı dışarıdan kapattı. İçkili bir durumda herkes yatmaya gitti. Yudit çadırda içtiği şarapla kendinden geçip yatağına uzanan Holofernes'le yalnız kaldı. Yudit hizmetçisine yatak odasının dışında kalmasını ve her sabah yaptığı gibi onu beklemesini söyledi. Yudit dua edeceğini herkese söylemişti ve Bagoas'a bundan söz etmişti. Artık herkes Holofernes'i yalnız bırakmıştı. Yatak odasında önemli veya önemsiz hiç kimse kalmamıştı. Yatağın yanında Yudit kendi kendine şöyle mırıldandı: "Tanrım, tüm güç sendedir, Bileğimin girişimi başarılı olsun, Yeruşalim'in ününe ün katsın. Mirasını kurtarmak için Tasarılarımda bana yardımcı ol ki, Düşmanın ordusunu yeneyim." Holofernes'in başına yaklaşan Yudit onun palasını aldı. Yatağa daha da yaklaştı, Holofernes'i saçlarından yakaladı ve şöyle dedi: "İsrail'in Tanrısı, bugün bana güç ver!" Tüm gücüyle iki defa ensesine vurdu ve başını kesti. Sonra Holofernes'in vücudunu yere yuvarladı ve gölgeliği karyola direklerinden aşağı yırttı. Dışarıya çıkıp Holofernes'in başını hizmetçisine verdi. O da verilen nesneyi yemek çantasına koydu. (Yudit 13: 1-10)



Resim 4.9. Yudit Holofernes'in Başıyla
(https://www.wga.hu/support/viewer/z.html)

Katalog No	**:**	9
Eserin Adı	**:**	Yudit Holofernes'in Başıyla (Judith with the Head of Holofernes)
Eserin Yeri	**:**	Herzog Anton Ulrich Museum, Braunschweig (Almanya Herzog Anton Ulrich Müzesi)
Eserin Tarihi	**:**	1616
Kullanılan Teknik	**:**	Tuval Üzerine Yağlı Boya
Ölçü	**:**	120 x 111 cm

Olgusal Anlam

Eserde iki kadın ve bir erkek başı görülmektedir. Resmin merkezinde beyaz tenli, dolgun vücutlu bir kadın durmaktadır. Kadının gövdesi tam karşıdan yüzü ise 3/4 profilden resmedilmiştir. Bakışlarını doğrudan izleyiciye çeviren kadının yüzünde kendinden emin ve kızgın bir ifade vardır. Siyah gözlerinin altında kırmızı ince halkalar bulunmaktadır. Sarı ve kıvırcık saçları hafif karanlıkta kalmış, arkadan toplanmıştır. Üzerine göğsünün birini tamamen açıkta bırakan derin dekolteli lacivert bir elbise giymiştir. Sol elinde kesik bir erkek başını saçlarından tutarken sağ eliyle ise bir kılıcın kabzasını tutmaktadır. Sağ elinde tuttuğu kılıcın tamamı görülmemektedir. Kadının elinde tuttuğu erkek başına baktığımızda yüzünde gergin bir ifade ile alnının kırışmış ve damarlarının belirginleşmiş görüntüsü dikkat çekmektedir. Gözleri kapalı ağzı hafif aralıktır, sakallı ve uzun saçlıdır. Resmin sağ tarafında duran yaşlı kadın adamın başını çenesinden sol eli ile tutmaktadır. Yaşlı kadın sağ elinde yanmakta olan bir mum taşımaktadır, başına beyaz bir örtü sarmıştır. Yüzü kırışık ve ten rengi sarıya çalan soluk bir görüntü içerisindedir, sol profilden resmedilmiştir. Kolunu dirseğine kadar kırmızı gömleğinin üzerine kahverengi bir jile giymiştir. Herhangi çevresel unsura yer verilmeyen resimde arka plana karanlık bir görüntü hakimdir. Kadının kılıcı tuttuğu sağ elinin arkasında beyaz buluta benzer bir görüntü vardır.

İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

Eserde kadın kahraman Yudit'in (Judith) Asur Kralı Nebukadnezar'ın komutanlarından Holofernes tarafından kuşatılan kenti Betulya'yı kurtarmak için cesaretli davranıp Holofernes'i öldürmesi ve kentini kurtarması ikonografisi anlatılmaktadır. İkonografi yalnızca apokrif Yudit Kitabı'nda anlatılmaktadır. Yudit Kitabı'na göre Betulya halkı kuşatma sonrası yenilgiyi kabul etmiş ve şehri teslim etmek için üç gün süre istemişlerdir. Ancak dul bir kadın olan Yudit Yahudilere yapılan bu zulmü kabul edememiş ve buna karşı çıkmak için Holofernes'i bir kadın olarak etkileyerek onu oyuna getirmiş ve başını kesmiştir. Sahnede Yudit'i elinde Holofernes'in başını tutarken görmekteyiz. "(...)*herkes Holofernes'i yalnız bırakmıştı. Yatak odasında önemli-önemsiz hiç kimse kalmamıştı. Yatağın yanında Yudit kendi kendine şöyle mırıldandı: "Tanrım, tüm güç sendedir, Bileğimin girişimi başarılı olsun, Yeruşalim'in ününe ün katsın. Mirasını kurtarmak için Tasarılarımda bana yardımcı ol ki, Düşmanın ordusunu yeneyim"* (Yudit 13: 4-5) ifadelerinden Yudit'in Holofernes ile yalnız kalmayı başarmasının ardından onu öldürmeden önce dua edişini anlamaktayız.

Devamında ise, "(...)*Holofernes'in başına yaklaşan Yudit onun palasını aldı. Yatağa daha da yaklaştı, Holofernes'i saçlarından yakaladı ve şöyle dedi: "İsrail'in Tanrısı, bugün bana güç ver!" Tüm gücüyle iki defa ensesine vurdu ve başını kesti. Sonra Holofernes'in vücudunu yere yuvarladı ve gölgeliği karyola direklerinden aşağı yırttı"* (Yudit 13: 6-9) ifadelerine yer verilmektedir. Yudit resimde tıpkı ikonografide olduğu gibi Holofernes'in başını saçlarından tutmaktadır. Sağ elinde ise bir kılıç taşımaktadır. Yüzünde öfkeli ve kendinden emin hatta korkusuz olarak nitelenebilecek bir ifade ile resmedilmiştir. Tüm bunlara baktığımızda çevresel unsurlar, hikayenin başlangıç ve gelişme kısımları haricinde resmin ikonografiye sadık kalınarak oluşturulduğunu görmekteyiz. İkonografide, "(...)*dışarıya çıkıp Holofernes'in başını hizmetçisine verdi. O da verilen nesneyi yemek çantasına koydu."* (Yudit 13: 9-10) şeklinde geçmekte ancak resimde Yudit'in yanında duran hizmetçi sanki olay sırasında da yanındaymış ve hatta ona yardım ediyormuş gibi görülmektedir. Sağ elinde tuttuğu mum ve sol eli ile Holofernes'in başını alttan destekleyen hizmetçi duruma oldukça donuk bir ifade ile resmedilmiştir. Ancak ikonografiye göre hizmetçi dışarıda beklemekte ve Yudit'in verdiği başı çantasına koymaktadır. Bu noktada resim ikonografi ile birebir örtüşmemektedir. Aynı zamanda elinde bir çantasının da olmayışı ikonografiden farklı bir uygulamadır. Çevresel hiçbir unsura yer verilmezken Yudit'in arka planında karanlık bulutlar görülmesi ve keskin korkusuz bakışları ile kendinden emin duruşu *Kahraman Kadın* imajını belirgin şekilde yansıtan bir uygulama olmuştur. Sanatçı bireysel unsurlarla ikonografinin ana konusunu kahraman kadın imgesi üzerine yoğunlaştırarak resmetmiştir.

<u>İkonolojik Anlam</u>

"Yudit'in Holofernes'in Başını Kesmesi" ikonografisini konu alan eserde Yudit figürü Holofernes'in gövdesinden ayırdığı başını elinde tutarken, öfkeli ve kendinden emin bakışlarını doğrudan izleyiciye yönlendirmiştir. Sanatçı burada özellikle resmin konusu olan Yudit ve Holofernes'in başını vurgulamak istemiş bu sebeple Barok'a has yoğun ışık uygulamasını iki figüre yoğunlaştırmıştır. Buna karşılık arka plan tamamen karanlıktır. Yudit'in İfadesi oldukça gerçek olmakla birlikte, elbisesinden taşan göğüsleri ile açıkta kalan kolları yüzüne oranla daha büyük ve erkeksidir. Yudit'in yanında yer alan hizmetkar figürünün yüzündeki kırışıklıklar yaşlılığını gerçeğe en yakın haliyle ortaya koymaktadır. Aynı şekilde Holofernes'in yüzünde gerginlikten belirginleşmiş damarlar ve açık kalan ağzı da ikonografinin ne denli başarıyla yansıtıldığını ortaya koyarken yaşanan olayın aktarımında hiçbir güzelleme yapılmadığını ve tamamen Barok unsurlarla oluşturulduğunu

göstermektedir. Eser her şeyi ile tipik bir Barok Dönem resmidir ve ikonolojik açıdan başarılıdır.



Resim 4.10. Yudit Holofernes'in Başıyla (Varshavskaza ve Egorova, 2014: 109)

Katalog No	**:**	10
Eserin Adı	**:**	Yudit Holofernes'in Başıyla (Judith with the Head of Holofernes)
Eserin Yeri	**:**	Uffizien, Floransa (Uffizi Müzesi)
Eserin Tarihi	**:**	1620
Kullanılan Teknik	**:**	Tuval Üzerine Yağlı Boya
Ölçü	**:**	113 x 89 cm

Olgusal Anlam

Eserde bir kadın ve bir erkek figürü vardır. Kadın genç bir yüze ve vücuda sahiptir. Yanakları gençliğini ifade eder şekilde kızarmış olarak resimlenmiş, bakışları yanındaki adama doğru ifadesiz şekilde yönelmiştir. Saçları özenli bir şekilde toplanmıştır. Üzerinde kolları dirseklerine kadar sıyırılmış kabarık kollu, yuvarlak ve açık yakalı koyu mavi bir elbise bulunmaktadır. Elbisenin yakasında sarı renk nakışlar, omuzlarında taşlı broşlarla tutturulmuş beyaz fırfırlı süslemeleri vardır. Boynunda iki sıra inci kolye ve kulağında küpesi görülmektedir. Elbisesinin belden aşağısı kabarık olarak inmektedir. Kadın sağ elinde kabzası görünen bir kılıç, sol elinde ise Bir erkek başını saçlarından tutmaktadır. Bu erkek başı soluk tenli, siyah saçlı ve sakallıdır. Kaşları çatık, gözleri hafif aralık gibi görünmekte; bakışları aşağı yönelmiş vaziyette ve yüzü keskin hatlara sahiptir. Genç kadın bu erkeğin başını yanında duran diğer erkek figürünün iki eliyle tutuyor olduğu beyaz bir bezin içine koymaktadır. Resmin sağ tarafında duran bu erkeğin, yaşlı ve hafif kırışık bir yüzü vardır. Başında bezden ince bir sarık vardır, bakışlarını önündeki erkek başına çevirmiştir. Üzerinde siyah bir giysi vardır ve gövdesinin tamamı görülmemektedir. Kadının vücudu tam karşıdan yüzü ise hafif sola dönük şekilde, yanında duran adamın ise yüzü 3/4 profilden resmedilmiştir. Arka planda büyük kırmızı bir kumaş görülmekte; kırmızı kumaşın altında kadının sağ kolunun arkasında kolu yataktan aşağı sarkan bir insan bedeni dikkat çekmektedir.

İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

Eserde sanatçının *"Yudit'in Holofernes'in Başını Kesmesi"* ikonografisi resmedilmiştir. Yudit gösterişli giysileri ile güzel bir görüntü içerisinde fakat ifadesiz ve soğuk yüzü ile resmedilmiştir. Sağ elinde kılıcı ve sol elinde Holofernes'in saçlarından tuttuğu kesik başı ile "(...)*Holofernes'in başına yaklaşan Yudit onun palasını aldı. Yatağa daha da yaklaştı, Holofernes'i saçlarından yakaladı ve şöyle dedi: "İsrail'in Tanrısı, bugün bana güç ver!" Tüm gücüyle iki defa ensesine vurdu ve başını kesti"* (Yudit 13: 6-9) şeklindeki ikonografiyle örtüşmektedir. Yanında hizmetçisi ile resmedilen Yudit Holofernes'in başını hizmetçisinin tuttuğu beyaz bir bezin içine doğru koyarken görülmektedir. İkonografide "(...)*dışarıya çıkıp Holofernes'in başını hizmetçisine verdi. O da verilen nesneyi yemek çantasına koydu"* (Yudit 13: 9-10) ifadesine göre incelendiğinde hizmetçinin Yudit'in yanında bulunuyor olması farklı bir uygulamadır. Bu anlamda sanatçı ikonografideki ifadeyi

kısmen değiştirerek doğru şekilde yansıtmıştır. İkonografide, "(...)*sonra Holofernes'in vücudunu yere yuvarladı ve gölgeliği karyola direklerinden aşağı yırttı"* (Yudit 13: 9) ifadesine yer verilse de Yudit'in arkasında yatakta yatan insan bedeni Holofernes'in başından ayrılan bedenidir. İkonografideki gibi yere yuvarlanmamış olması ile ikonografiyle bağdaşmasa da, eserde Holofernes'in bedenine de yer verilmiş olması ikonografi açısından başarılı bir uygulamadır. Sanatçı genel kompozisyonuyla oldukça detaylı ve ikonografi ile bağdaşan bir eser ortaya koymuştur.

İkonolojik Anlam

1620 tarihli "*Yudit'in Holofernes'in Başını Kesmesi"* isimli resim Barok Dönem'e tarihlense de Maniyerist Dönem unsurlarıyla oluşturulduğunu söylemek mümkündür. Zira resimde figürler keskin hatlarla değil daha dağınık hatlarla uygulanmıştır. Plandaki kırmızı kumaş, Yudit, Holofernes ve hizmetkarın yüzleri, giysileri soluk, cansız ve mattır. Yudit sağ eli ile kılıcı tutmakta elbisesinin kolları dirseklerine kadar katlanmış vaziyettedir. Burada sağ kolunun kaslı, güçlü ve erkeksi görünümü ile yüzündeki naif ifade ve zarif giysileri tezat oluşturmaktadır. Kolunda bedeni ile tezat oluşturan bir deformasyon da söz konusudur. Bunlar tam anlamıyla Maniyerizm'e ait uygulamalardır. Eser ikonolojik açıdan dönem özelliklerini karşılamamaktadır.

4.1.8. Davut ve Batşeba



Resim 4.11. Davut ve Batşeba (Tükel ve Yüzgüller, 2018: 126)

Katalog No	**:**	11
Eserin Adı	**:**	Davut ve Batşeba
Eserin Yeri	**:**	Gemaldegalerie, Dresden (Almanya Dresden Resim Galerisi)
Eserin Tarihi	**:**	1635
Kullanılan Teknik	**:**	Tuval Üzerine Yağlı Boya
Ölçü	**:**	-

Olgusal Anlam

Eserde iki kadın ve bir siyahi adam resmedilmiştir. Kadınlardan biri ön planda oturur vaziyettedir. Üzerinde göğüslerini açıkta bırakan beyaz bir giysi, göğsünden altını örten siyah bir kumaş ve dizlerinden sarkan sarı eteği bulunmaktadır. Bacaklarını gövdesi ile aynı hizada sola doğru yatırmış, başını ise tam tersi yönde sağa doğru çevirmiştir. Uzun sarı saçları, beyaz teni, dolgun vücudu ve genç bir yüzü vardır. Sol kolunu oturduğu yere yaslamış sağ elini dizlerinin üzerine koymuştur. Uzaklarda bir şeyi izler gibi görülmektedir. Bu genç kadının arkasında duran diğer kadın ise onun hizmetkarı niteliğinde bir figürdür. Sol kolu üzerine aldığı önünde oturan kadının uzun saçlarını sağ elindeki tarakla taramaktadır. Siyah kısa saçları, başına alnından doladığı ince beyaz kuşağı ve genç bir yüzü vardır. Beyaz tenli ve al yanaklı olarak resmedilmiştir. Elbisesinin kollarını dirseğinin üzerine doğru katlamıştır. Resmin izleyiciye göre en solunda siyahi, kısa boylu bir adamın gövdesinin üst kısmı görülmektedir. Adam bakışlarını oturan kadına yönlendirmiş, elindeki beyaz kağıdı kadına doğru uzatmaktadır. Adam ve kadının arasında ağır koyu renkli kumaş uzanmakta, kadının ayaklarının yanında küçük bir köpek bulunmaktadır. Resmin arka planında oldukça büyük kemerli, mermer bir yapı görülmektedir. Yapının üstünde balkona benzer bir alan vardır, arında ise mavi gökyüzü bulunmakta resimde başka çevresel unsur görülmemektedir. Balkonda çok net seçilemeyen bir insan figürü dikkat çekmektedir.

İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

> *Bir akşamüstü Davut yatağından kalktı, sarayın damına çıkıp gezinmeye başladı. Damdan yıkanan bir kadın gördü. Kadın çok güzeldi. Davut onun kim olduğunu öğrenmek için birini gönderdi. Adam, "Kadın Eliam'ın kızı Hititli Uriya'nın karısı Bat-Şeva'dır" dedi. Davut kadını getirmeleri için ulaklar gönderdi. Kadın Davut'un yanına geldi. Davut aybaşı kirliliğinden yeni arınmış olan kadınla yattı. Sonra kadın evine döndü. Gebe kalan kadın Davut'a, "Gebe kaldım" diye haber gönderdi. Bunun üzerine Davut Hititli Uriya'yı kendisine göndermesi için Yoav'a haber yolladı. Yoav da Uriya'yı Davut'a gönderdi. Uriya yanına varınca, Davut Yoav'ın, ordunun ve savaşın durumunu sordu. Sonra Uriya'ya, "Evine git, rahatına bak" dedi. Uriya saraydan çıkınca, kral ardından bir armağan gönderdi. Ne var ki, Uriya evine gitmedi, efendisinin bütün adamlarıyla birlikte sarayın kapısında uyudu. Davut Uriya'nın evine gitmediğini öğrenince, ona, "Yolculuktan geldin. Neden evine gitmedin?" diye sordu. Uriya, "Sandık da, İsrailliler'le Yahudalılar da çardaklarda kalıyor" diye karşılık verdi, "Komutanım Yoav'la efendimin adamları kırlarda konaklıyor. Bu durumda nasıl olur da ben yiyip içmek, karımla yatmak için evime giderim? Yaşamın hakkı için, böyle bir şeyi kesinlikle yapmayacağım." Bunun üzerine Davut, "Bugün de burada kal, yarın seni göndereceğim" dedi. Uriya o gün de, ertesi gün de Yeruşalim'de kaldı. Davut Uriya'yı çağırdı. Onu sarhoş edene dek yedirip içirdi. Akşam olunca*

> *Uriya efendisinin adamlarıyla birlikte uyumak üzere yattığı yere gitti. Yine evine gitmedi. Sabahleyin Davut Yoav'a bir mektup yazıp Uriya aracılığıyla gönderdi. Mektupta şöyle yazdı: "Uriya'yı savaşın en şiddetli olduğu cepheye yerleştir ve yanından çekil ki, vurulup ölsün." Böylece Yoav kenti kuşatırken Uriya'yı yiğit adamların bulunduğunu bildiği yere yerleştirdi. Kent ha/lkı çıkıp Yoav'ın askerleriyle savaştı. Davut'un askerlerinden ölenler oldu. Hititli Uriya da ölenler arasındaydı. Yoav savaşla ilgili ayrıntılı haberleri Davut'a iletmek üzere bir ulak gönderdi. Ulağı şöyle uyardı: "Sen savaşla ilgili ayrıntılı haberleri krala iletmeyi bitirdikten sonra, kral öfkelenip sana şunu sorabilir: 'Onlarla savaşmak için kente neden o kadar çok yaklaştınız? Surdan ok atacaklarını bilmiyor muydunuz? Yerubbeşet oğlu Avimelek'i kim öldürdü? Teves'te surun üstünden bir kadın üzerine bir değirmen üst taşını atıp onu öldürmedi mi? Öyleyse niçin sura o kadar çok yaklaştınız?' O zaman, 'Kulun Hititli Uriya da öldü' dersin." Ulak yola koyuldu. Davut'un yanına varınca, Yoav'ın kendisine söylediklerinin tümünü ona iletti. "Adamlar bizden üstün çıktılar" dedi, "Kentten çıkıp bizimle kırda savaştılar. Ama onları kent kapısına kadar geri püskürttük. Bunun üzerine okçular adamlarına surdan ok attılar. Kralın adamlarından bazıları öldü; kulun Hititli Uriya da öldü." Davut ulağa şöyle dedi: "Yoav'a de ki, 'Bu olay seni üzmesin! Savaşta kimin öleceği belli olmaz. Kente karşı saldırınızı güçlendirin ve kenti yerle bir edin!' Bu sözlerle onu yüreklendir." Uriya'nın karısı, kocasının öldüğünü duyunca, onun için yas tuttu. Yas süresi geçince, Davut onu sarayına getirtti. Kadın Davut'un karısı oldu ve ona bir oğul doğurdu. Ancak, Davut'un bu yaptığı RAB'bin hoşuna gitmedi.* (II.Samuel 11: 2-27)

Eserde Davut'un uzaktan gördüğü genç kadın Batşeba'yı beğenmesi ve ona haber göndermesi ikonografisi resmedilmiştir. Söz konusu ikonografi yalnızca Tevrat'ın II.Samuel bölümünde geçmektedir. İkonografisine göre Davut Batşeba'yı uzaktan yıkanırken görür ve güzelliğinden çok etkilenir. Kim olduğunu öğrendikten sonra ona birini gönderip yanına çağırır ve kadınla birlikte olur. "(...)*Bir akşamüstü Davut yatağından kalktı, sarayın damına çıkıp gezinmeye başladı. Damdan yıkanan bir kadın gördü. Kadın çok güzeldi"* (II.Samuel 11: 2) ifadelerinde Davut'un sarayın damından Batşeba'yı uzaktan gördüğü anlatılmaktadır. Resimde ise arka planda mermer ve gösterişli kemerli ayaklar üzerinde taşınan balkonda görülen insan tasviri Davut'u işaret etmektedir. Ön planda görülen Batşeba yıkanırken görünmese de saçları ıslaktır ve hizmetkarı saçlarını tamaktadır. Batşeba ise tamamen giyinik değildir. "(...)*Davut onun kim olduğunu öğrenmek için birini gönderdi. Adam, "Kadın Eliam'ın kızı Hititli Uriya'nın karısı Bat-Şeva'dır" dedi. Davut kadını getirmeleri için ulaklar gönderdi. Kadın Davut'un yanına geldi"* (II.Samuel 11: 3-4) ifadelerinden ise Batşeba'ya kağıt uzatan siyahi adamın Davut'un gönderdiği ulak olduğunu anlamaktayız. Ulak elindeki kağıtla Batşeba'ya Davut'un kendisini çağırdığı haberini vermektedir. İkonografiye göre Batşeba evlidir fakat buna rağmen Davut ona aşık olmuş, onunla birlikte olmuş ve daha sonra Batşeba'nın kocasının savaşta ölmesi için plan yapmıştır. Nitekim

Davut'un planı ile kocası ölen Batşeba Davut ile evlenmiştir. Resimde ikonografinin devamında verilen bu bilgilere ait bir uygulama görülmemektedir. Eser yalnızca Davut ve Batşeba'nın birlikteliğinin başlangıvı olan sahneyi yansıtmaktadır. Davut'un Batşeba'yı saray balkonundan izlemesi, ona ulakla haber göndermesi ve Batşeba'nın içinde bulunduğu hal ikonografi ile uyuşmaktadır. Ancak yıkanırken değil yıkandıktan sonraki hali resmedilmiş gibidir. Aynı zamanda ikonografinin ana konusu olan Davut resimde bir siluet halinde çok uzakta resmedilmiş, resmin bütününe Batşeba, hiztmetçisi ve ulak hakim kılınmıştır. Sanatçı sanatındaki bireysel uygulaması ile Batşeba'yı dolgun hatları ve beyaz teni ile gösterişli biçimde resmetmiş, ikonografiye sadık kalmayı amaçlamış ancak birebir ikonografiyi uygulamaktan kaçınmıştır.

İkonolojik Anlam

"Davut ve Batşeba" isimli eserde ön planda yer alan Batşeba'nın bedeni çok soluk beyaz renkle oldukça aydınlık gösterilmiştir. Resimde ışık Batşeba'da yoğunlaşmaktadır. Arka plandaki sarayın balkonu dışında kalan kısımlar ise daha karanlık resmedilmiştir. Bu uygulama Barok Dönem özelliğidir. Ancak Batşeba'nın zarif yüzü ve ayaklarına karşılık bedeni daha iyi resmedilmiş, ardında saçlarını tarayan kadın hizmetkarın kolu ise kaslı olarak uygulanmıştır. Bir siyahi olan Ulak resimdeki karanlık ile bütünleşmiş gibi olmasının yanında perspektif açısından ön planda olmasına karşın Batşeba'dan daha küçük görülmektedir. Bu her ne kadar sanatçının ana karakteri ön plana çıkarma çabasından kaynaklanabilecek olsa da uygulama açısından Maniyerist etki görülmektedir. Arka plandaki kemerli balkon mimari açıdan Barok Dönem'i yansıtmakta ancak yer yer dağınık bir uygulamayla resmedilmiş olduğu dikkat çekmektedir. Eser Maniyerizm etkileri ve Barok unsurları bir arada taşımaktadır.

4.2. İncil İkonografisi

4.2.1. Meryem'e Müjde

Elizabet'in hamileliğinin altıncı ayında Tanrı, Melek Cebrail'i Celile'de bulunan Nasıra adlı kente, Davut'un soyundan Yusuf adındaki adamla nişanlı kıza gönderdi. Kızın adı Meryem'di. Onun yanına giren melek, "Selam, ey Tanrı'nın lütfuna erişen kız! Rab seninledir" dedi. Söylenenlere çok şaşıran Meryem, bu selamın ne anlama gelebileceğini düşünmeye başladı. Ama melek ona, "Korkma Meryem" dedi, "Sen Tanrı'nın lütfuna eriştin. Bak, gebe kalıp bir oğul doğuracak, adını İsa koyacaksın. O büyük olacak, kendisine 'Yüceler Yücesi'nin Oğlu' denecek. Rab Tanrı O'na, atası Davut'un tahtını verecek. O da sonsuza dek Yakup'un soyu üzerinde egemenlik sürecek, egemenliğinin sonu gelmeyecektir." Meryem meleğe, "Bu nasıl olur? Ben erkeğe varmadım ki" dedi. Melek ona şöyle yanıt verdi: "Kutsal Ruh senin üzerine gelecek, Yüceler Yücesi'nin gücü sana gölge salacak. Bunun için doğacak olana kutsal, Tanrı Oğlu denecek. Bak, senin akrabalarından Elizabet de yaşlılığında bir oğula gebe kaldı. Kısır bilinen bu kadın şimdi altıncı ayındadır. Tanrı'nın yapamayacağı hiçbir şey yoktur." "Ben Rab'bin kuluyum" dedi Meryem, "Bana dediğin gibi olsun." Bundan sonra melek onun yanından ayrıldı. (Luka 1: 26-38)



Resim 4.12. Müjde
(https://www.wga.hu/support/viewer/z.html)

Katalog No	**:**	12
Eserin Adı	**:**	Müjde (Annunciation)
Eserin Yeri	**:**	Kunsthistorisches Museum, Vienna (Viyana Sanat Tarihi Müzesi)
Eserin Tarihi	**:**	1609-1610
Kullanılan Teknik	**:**	Tuval Üzerine Yağlı Boya
Ölçü	**:**	224 x 200 cm

Olgusal Anlam

Eserde gerçekleşen sahne bir odada geçmektedir. Sahnenin sağ ve sol tarafında birbirlerinin karşısına yerleştirilmiş iki kadın figürü, üst kısımda ise sırtlarındaki kanatlardan dolayı melek olduğunu düşünebileceğimiz bebek suretinde beş figür görülmektedir. Eserin üst kısmında merkezde resmi ortalayan beyaz bir güvercin vardır. Kanatlarını iki yana açmış şekilde görülen güvercinin etrafında aydınlık bir görüntü ile ışık huzmesi dikkat çekmektedir. Güvercinin alt kısmında karanlık bulutlara benzeyen bir görüntü hakimken, güvercinden yayılan ışık karanlıklar arasından süzülerek resmin izleyiciye göre sol tarafında yer alan kadın figürünü işaret etmektedir. Kadın dik bir şekilde ayakta durmaktadır. Sağ profilden resmedilen yüzünde ciddi bir ifade vardır ve bakışlarını karşısında duran figürün gözlerine çevirmiş gibi görülmektedir. Yanağının hafif kızarmış görüntüsü ile genç bir yüze sahiptir, başında koyu kumral saçlarını yarısından itibaren örten ve omuzlarına sarkan beyaz renkli şeffaf bir örtü bulunmaktadır. Beyaz, uzun ve belden itibaren kabarık şekilde uzanan bir elbise giymiştir; elbisenin üzerinde ise omzundan aşağı kat kat süzülen, canlı koyu mavi renkte bir pelerin vardır. Pelerin ağır bir görüntüye sahiptir ve etek kısımları kadının üstünde durduğu basamaktan hafifçe sarkarak yerde toplanmış vaziyettedir. Kadın karşısında duran diğer kadın figüründen daha yüksekte görülmektedir, sağ elini göğüs hizasında yukarı kaldırmış ve sol elini ise arkasında yer alan mermer sehpanın üzerinde duran açık bir kitabın sayfası üzerine yerleştirmiştir. Kitabın arkasında aynı hizada yer alan altın sarısı parlak bir vazo vardır, kadının sol elinin üst kısmından omzundan süzülen pelerinin bir kısmı görülmektedir. Sehpanın alt kısmı köşeli bir forma sahiptir, üzerinde bazı taş süslemelerine yer verilmiş, görünen köşesinde ise küçük bir insan büstü dikkat çekmektedir. Resmin sağ tarafında yer alan, boyun hizasındaki sarı kıvırcık saçları ile sol profilden resmedilen figür genç bir kız görüntüsünde gibidir. Öne doğru hafifçe eğilerek diz çökmüş, sol elini sol dizinin üzerine yerleştirmiş ve sağ elini hafif bir hareketle öne uzatmıştır. Üzerinde rengi griye çalan parlak uzun bir elbise vardır, elbisenin etek kısmı biraz toplanmış altından çıplak sol ayağının bir kısmı görünmektedir. Sırtında oldukça büyük gri kanatları olan genç kız suretindeki melek figürünün üzerinde kanatlarını örterek iki omzundan aşağı kat kat süzülen kırmızı bir kumaş yer almaktadır. Bakışlarını doğrudan karşısında kendisinden biraz daha yüksekte ayakta duran kadının gözlerine çevirmiştir. Sol taraftaki kadının arkasında resmin geri planında kırmızı bir kumaş bulunmaktadır. Bu kumaşın üzerinde bebek suretinde iki melek figürü görülmektedir, biri sarı diğeri koyu kahverengi kıvırcık saçlı olan figürlerden sarı saçlı olan genç kadının üst kısmından iki eliyle tuttuğu çiçekleri uzatır şekilde

resmedilmiştir. Resmin sağ tarafında üst kısımda ise yine bebek suretinde üç melek figürü bakışlarını sol tarafta yer alan genç kadına çevirmişlerdir.

İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

Eser Meryem'in İsa'ya gebe kalacağını Tanrı'nın meleği Cebrail'den öğrendiği sahneyi konu almaktadır. İkonografide *"Meryem'e Müjde"* olarak geçen konuya kanonik İncillerden yalnızca Luka İncili'nde yer verilmiştir. Resimde sol tarafta masanın üzerinde duran kitabı bir eliyle tutarak karşısındaki meleğe bekan kadın Meryem'dir. Meryem beyaz elbisesi ve lacivert ağır görünümlü pelerini ile dikkat çekmektedir. Meryem'in yüzünde kendinden emin bir ifade vardır, aynı zamanda sanatçı Meryem'i melekten daha yukarda resimlemeyi tercih etmiş ve ona görkemli bir hava katmıştır. Burada amaç Tanrı'nın lütfuna erişen Meryem'i yüceltmek olabilir. İkonografide bu durum, "(...)*Tanrı, Melek Cebrail'i Celile'de bulunan Nasıra adlı kente, Davut'un soyundan Yusuf adındaki adamla nişanlı kıza gönderdi. Kızın adı Meryem'di. Onun yanına giren melek, "Selam, ey Tanrı'nın lütfuna erişen kız! Rab seninledir" dedi"* (Luka 1: 26-28) ifadeleri ile anlatılmaktadır. Meleğin resimde Meryem'in bulunduğu ortama giriyor şekilde görülmesi ikonografideki bilgilerle uyuşmaktadır. "(...)*Söylenenlere çok şaşıran Meryem, bu selamın ne anlama gelebileceğini düşünmeye başladı. Ama melek ona, "Korkma Meryem" dedi, "Sen Tanrı'nın lütfuna eriştin"* (Luka 1: 29-30) ifadelerinden de anlaşılacağı üzere melekle karşılaşan Meryem korkmuş bir ifade içerisinde olmalıdır. Ancak resimde Meryem'in yüzünde şaşırmış yahut korkmuş bir ifadeden ziyade metanetli ve güçlü bir kadın ifadesi dikkat çekmektedir. Bu uygulama ifadesel özellik açısından ikonografi ile uyuşmamaktadır. Resimde gördüğümüz melek uzun sarı saçları ile genç bir kız yüzüne sahip olsa da cinsiyeti üzerine yorum yapmak oldukça zordur. Nitekim ikonografide belirtilen *Melek Cebrail*'in tasvirinde sanatçının meleği algılayış şekli daha mühimdir. Meleklerin görünümü yahut cinsiyetleri üzerine net bir bilgi olmayışı bireysel uygulamaları bu anlamda daha çok ön plana çıkarmıştır. İkonografiye sadık kalan sanatçı kişisel görüleri ile sahneyi yorumlamıştır. "(...)*Bak, gebe kalıp bir oğul doğuracak, adını İsa koyacaksın. O büyük olacak, kendisine 'Yüceler Yücesi'nin Oğlu' denecek. Rab Tanrı O'na, atası Davut'un tahtını verecek. O da sonsuza dek Yakup'un soyu üzerinde egemenlik sürecek, egemenliğinin sonu gelmeyecektir"* (Luka 1: 31-33) şeklinde devam eden ikonografi Meryem'e gebeliğinin Tanrı lütfu ile geldiğini ve oldukça önemli bir olay olduğunu ifade etmektedir. İkonografide geçen, "(...)*Meryem meleğe, "Bu nasıl olur? Ben erkeğe varmadım ki" dedi. Melek ona şöyle yanıt verdi: "Kutsal Ruh senin üzerine*

gelecek, Yüceler Yücesi'nin gücü sana gölge salacak. Bunun için doğacak olana kutsal, Tanrı Oğlu denecek" (Luka 1: 34-35) ifadeleri resimde üst kısımda içeri doğru yayılan ve Meryem'e doğru uzanan ışık huzmesini açıklar niteliktedir. Adeta, "(...)*Kutsal Ruh senin üzerine gelecek"* (Luka 1: 35) ifadesini karşılar nitelikte olan bu uygulama ile sanatçı Meryem'in ikonografide eriştiği ifade edilen Tanrı lütfunu ve önemini vurgulamak istemiştir. Bu ışık huzmesinin ve resmin üst orta kısmına konumlanan beyaz güvercin ise resim sanatında bilhassa Batı sanatı Hristiyan ikonografisinde güzel haber, haberci kuş ve müjde gibi anlamlara gelmektedir. İkonografide geçen *"Meryem'e Müjde"* isminden de anlaşılacağı üzere sanatçı güvercinle Meryem'e gebeliğinin müjdelenmesine sembolik bir gönderme yapmıştır. Güvercinin çevresinde konumlanan bebek tasvirli, kanatlı melekler ise gebeliğin müjdelendiği bu sahnede bebeğin masumiyetini ifade etmek amacıyla yine sanatçı tarafından yapılmış bireysel sembolik uygulamalardandır. "(...)*Bak, senin akrabalarından Elizabet de yaşlılığında bir oğula gebe kaldı. Kısır bilinen bu kadın şimdi altıncı ayındadır. Tanrı'nın yapamayacağı hiçbir şey yoktur." "Ben Rab'bin kuluyum" dedi Meryem, "Bana dediğin gibi olsun." Bundan sonra melek onun yanından ayrıldı."* (Luka 1: 36-38) ifadeleri ile sonlandırılan ikonografiye baktığımızda Meryem'in resimde gördüğümüz kabullenen yüz ifadesinin bu bilgi ile bağdaştığını görmekteyiz. Bu anlamda sanatçının ikonografideki müjde sahnesi gerçekleşip Meryem'in durumu kabul ettiği anı canlandırmak istediği bir sahneyi resmettiği söylenebilir. İkonografinin bu kısmı ile resmin bütünlüğünü incelediğimizde, *"...ben Rab'bin kuluyum" dedi Meryem, "Bana dediğin gibi olsun"* (Luka 1: 38) ifadesindeki tefekkür ve kabulleniş Meryem'in gerek duruş pozisyonunda gerekse bakışlarında dikkat çekmektedir. Sanatçı ikonografiye ifadesel özelliğin figür bazında sadık kalmıştır. İkonografide olayın gerçekleştiği ortama dair bir bilgi verilmemiştir. Bu yüzden resimde gördüğümüz ortam sanatçının hayal gücünün bir yansımasıdır. Evinde ve odasında müjdelendiğini resmederek sanatçı gündelik hayatına devam eden Meryem'in karşılaştığı olağandışı bu durumu çevresel unsurlarla desteklemiştir. Son olarak Meryem'in sağ eli ile yapmış olduğu işaret, İsa'ya dair yapılan resimlerde sıklıkla rastlanan ikonik el hareketiyle aynıdır. Çoğunlukla *"Pantakrator İsa"* sahnelerinde gördüğümüz bu işaret kutsama anlamına gelen takdis işaretidir. İsa'nın kutsallığını vurgulayan bu takdis işareti ile sanatçı Meryem'den doğacak olan İsa'nın ruhuna da bir gönderme de bulunmuştur denilebilir.

İkonolojik Anlam

"Meryem'e Müjde" ikonografisi ile yapılan 1609-1610 tarihli resim Barok Dönem özellikleri ile oluşturulmuştur. Resme bakıldığında Meryem'in yüzündeki temkinli ifade, duruş pozisyonundaki kendinden emin hal karşısında Meleğin diz çöküşündeki dinamizm dikkat çekmektedir. Ancak tüm bunların yanı sıra Meryemin üzerindeki abartılı ve göz dolduran kumaşlardan elbisesi ile pelerini, Melek figürünün aynı şekilde hacimli kumaşlardan giysisi ile turuncu uçuşan kat kat kumaştan pelerini sahnedeki hareketi destekleyen çok başarılı Barok uygulamalardandır. Resmin üst kısmındaki cupid tasvirlerinin dışında arka plan karanlık görülmekte, üst orta kısımdan süzülüp Meryem'e yansıyan ışık ve ışığın içinde süzülen beyaz güvercin çok gerçekçi ve keskin hatlarla uygulanmıştır. Figürler o kadar gerçeğe yakın ifadelerle resmedilmişlerdir ki, resmi derinleştiren perspektif yaratılan dinamizm izleyiciyi içine çekmektedir. Abartılı, dolu dolu bir sahne olmasına rağmen her uygulamanın bir bütünlük yaratmış olması dönemin anlayışını yansıtmaktadır. Işığın resmin her yerine eşit dağılımı ve arka plandaki karanlık ile yarattığı kontrast da eserin tipik bir Barok Dönem resmi olduğunu ortaya koymaktadır. İkonolojik anlam açısından oldukça başarılı bir çalışmadır.



Resim 4.13. Müjde
(https://www.wga.hu/support/viewer/z.html)

Katalog No	**:**	13
Eserin Adı	**:**	Müjde (Annunciation)
Eserin Yeri	**:**	Rubens House, Antwerp (Anvers Rubens Evi)
Eserin Tarihi	**:**	1610
Kullanılan Teknik	**:**	Tuval Üzerine Yağlı Boya
Ölçü	**:**	310 x 178,6

Olgusal Anlam

Eserde, resimde yer alan ahşap zemin ve resmin ortasındaki masa gibi çevresel unsurlar olayın bir odada geçtiği izlenimini uyandırmaktadır. Resimde beş insan figürüne yer verilmiştir. Resmin ortasındaki tek ayaklı yuvarlak masanın üzerinde küçük bir vazo içinde çiçekler bulunmakta, masanın yarısını sağ tarafta yer alan kadın figürünün gövdesi kapamaktadır. Kadının gövdesi hafifçe sola doğru eğilmiş başı ise gövdesinin aksine sağ tarafa yukarıya doğru çevrilmiştir. Bakışlarını çaprazında yukarda yer alan başka bir figüre çeviren kadının yüzü 3/4 profilden resmedilmiştir. Kadın sağ elini göğsüne doğru kaldırmış, sol elini ise resmin en sağında yer alan üzerinde yere sarkan uzun siyah bir kumaş bulunan kare formlu sehpa üzerine yerleştirmiştir. Bu sehpadan destek alıyor gibi görülmektedir, sehpanın üzerinde beyaz bir kitap ve çelik kaska benzeyen bir unsur yer almaktadır. Kadının üzerinde beyaz, beli ince pembe bir kuşakla bağlı uzun ve uçuşan kat kat inen bir elbise vardır. Elbisenin etek ucundan sağ ayağı hafifçe görülmektedir. Elbisesinin üzerinden sağ omzundan yere uzanan koyu lacivert bir pelerini vardır. Açık kahve saçlarının üzerinden belli belirsiz şeffaf bir tül boynunu da sararak göğüs kısmını örtmektedir. Yüzünde şaşırmış bir ifade vardır aynı zamanda genç bir kadın yüzü olduğunu söylemek mümkündür. Kadının hizasında resmin sağ alt kısmında gri bir kedi kıvrılmış uyumakta, kedinin arkasında içi kumaş dolu bir sepet yer almaktadır. Arka planda kırmızı bir kumaş, üst kızımda ise genç kadının başına kırmızı gül yaprakları serpen bebek suretinde iki melek yer almaktadır. Meleklerin sol tarafında resmin tam ortasında üst kısımdan süzülen kanatları açık bir güvercin resmedilmiştir. Güvercinin sahneye girişini vurgulayan ışık huzmesi resmin sağ tarafındaki genç kadını işaret etmektedir. Resmin sol tarafında bakışlarını aşağıdaki kadına çeviren, sırtındaki büyük gri kanadı, başındaki halesi ve ayakları yerden kesilmiş görüntüsü ile uçar vaziyette gördüğümüz figür bir melektir. Ancak bebek suretindekilere kıyasla resmin merkezinde olması sebebiyle ana figürlerden biridir. Sol bacağını açıkta bırakan beyaz etekli giysisi ve onu beline kadar örten ve sırtından aşağı doğru süzülen sarı bir kumaş vardır. Yüzünde dingin bir ifade gördüğümüz figürün açık kumral dalgalı saçları vardır. Fakat yüzünden yahut vücudundan erkek veya kadın olduğu yorumunu yapmak zordur. Sağ elini işaret parmağını da uzatarak resmin üst kısmındaki aydınlığa doğru kaldırmıştır. Arkasında süzülen sarı kumaşa sarılmış vaziyette görünen bir diğer melek olduğunu düşünebileceğimiz bebek suretindeki figür dikkat çekmektedir. Resmin geneline canlı bir görüntü hakimdir.

İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

Eserde, Meryem'e İsa'ya gebe kalacağının müjdelenmesi ikonografisi resmedilmiştir. Resmin sağ tarafında şaşkın ve telaşlı gibi görülen kadın Meryem'dir. Üzerine yukardan uzanan ışık huzmesi ve hemen yanında duran Melek'e çevirdiği bakışları ile duruma olan şaşkınlığını duruş pozisyonu ile de yansıtmaktadır. Meryem ikonografide melekten duydukları karşısında şaşırmış ve korkmuştur. Bu durum ikonografide "*onun yanına giren melek, "Selam, ey Tanrı'nın lütfuna erişen kız! Rab seninledir" dedi. Söylenenlere çok şaşıran Meryem, bu selamın ne anlama gelebileceğini düşünmeye başladı"* (Luka 1: 28-29) ifadeleriyle anlatılmaktadır. Resimde Meryem'in ikonografide geçen bu bilgiyi karşılar şekilde resmedildiğini görmekteyiz. Çevresel unsurlar açısından yine bir ev ortamı içerisinde görülen Meryem, görkemli bir görüntüden ziyada daha tekdüze bir hal içindedir. Başında hafifçe bir aydınlık oluşturan haleden Meryem'in kutsallığının ifade edilmek istendiğini anlamaktayız. İkonografide geçen, "*ama melek ona, "Korkma Meryem" dedi, "Sen Tanrı'nın lütfuna eriştin. Bak, gebe kalıp bir oğul doğuracak, adını İsa koyacaksın. O büyük olacak, kendisine 'Yüceler Yücesi'nin Oğlu' denecek"* (Luka 1: 30-32) ifadelerden yola çıkarak resimde Meryem'in aydınlık görüntü içinde vurgulanmasının kutsiyet ifadesi olduğunu anlamaktayız. İkonografiye göre Tanrı'nın lütfuna erişen Meryem'in bakışlarını yönlendirdiği Meleğin parmağı ile resmin üst kısmında karanlık bulutlar arasından süzülen ışıkla gelen beyaz güvercini işaret ediyor olması, müjdenin Tanrı'nın lütfu olduğuna işaret eden bir başka uygulama olmuştur. Bu durum ikonografide *"Kutsal Ruh senin üzerine gelecek, Yüceler Yücesi'nin gücü sana gölge salacak. Bunun için doğacak olana kutsal, Tanrı Oğlu denecek"* (Luka 1: 35) ifadeleriyle anlatılmaktadır. İkonografide sözü edilen *Kutsal Ruh* resimde aydınlık bir görüntü içinde odaya süzülür gibi görülen *beyaz güvercin* ile yansıtılmıştır. Sanatçı resimde ikonografiye gerek figür gerek ortam bazında ifadesel özellik açısından ve dahi kaynak bilgisi açısından tamamen sadık kalmıştır. Özgün ve başarılı bir çalışma ortaya koyarken, çok canlı ve belirgin renklerdense daha soluk renkleri tercih etmiştir.

İkonolojik Anlam

Sanatçının 1610 tarihinde yapmış olduğu *"Meryem'e Müjde"* isimli resimde, Maniyerist etkilerin çok yoğun şekilde göze çarptığını söylemek mümkündür. Melek figürünün açıkta kalan bacağının uzunluğu ve şişirilmiş kasları ike gövdesinin daha normal ölçülerde

resmedilmiş olması arasındaki uyuşmazlık Maniyerizm‘in benimsediği deformasyon anlayışının bir yansımasıdır. Meryem figürünün duruş pozisyonu açısından oldukça gerçekçi bir ifade içerisinde resmedilmesi ile yoğun bir ışıkla vurgulanmış olması Barok Dönem özellikleri arasında değerlendirilebilir. Yerde kıvrılmış yatan kedi resmin üst kısmındaki cupid figürleri Barok Dönem’in gerçeklik ve hayal gücü ile harmanlanmış uygulamaları arasındadır. Aynı zamanda sanatçı cupid figürleriyle dini konudaki bu resmi mitoloji ile birleştirmeyi amaçlamıştır. Resimde her ne kadar ışık ile gölge başarılı şekilde uygulanmış olsa da; resmin genelinde soluk, ışıltısız ve mat bir görünüm dikkat çekmektedir. Uçuşan kumaşların kıvrımlarındaki belirginliğin aksine resmin belli kısımlarında dağınık ve yüzeysel uygulamalar görülmektedir. Resim gerek Barok Dönem özelliklerini gerekse Maniyerist Dönem özelliklerini içermektedir.

4.2.2. Lekesiz Gebelik



Resim 4.14. Lekesiz Gebelik
(https://www.wga.hu/support/viewer/z.html)

Katalog No	**:**	14
Eserin Adı	**:**	Lekesiz Gebelik (Immaculate Conception)
Eserin Yeri	**:**	The Hermitage Museum, St. Petersburg
Eserin Tarihi	**:**	1628
Kullanılan Teknik	**:**	Tuval Üzerine Yağlı
Ölçü	**:**	198 x 135 cm

Olgusal Anlam

Resimde merkezde bir kadın ve iki yanında kanatları ile bebek suretinde iki melek tasviri bulunmaktadır. Kadın gökyüzünde, bulutların üzerinde, dünyaya benzeyen yuvarlak bir topa basarken resmedilmiştir. Üzerinde kırmızı uzun bir elbise kollarına attığı mavi bir pelerin vardır. Uzun açık kahverengi saçlara ve masum, genç bir yüze sahiptir. Bakışları aşağı çevrilmiştir. Sol eli bedeninin iki yanında, sağ elini hafif göğsüne yakın havaya kaldırmıştır. Başının üzerinde yıldızlardan bir taç havada durmaktadır. Kadının ardından güneş gibi ışık yayılmaktadır. Ayağının hemen altında kıvrılmış bir yılanı ezmektedir. Yılan ise ağzıyla bir elmayı sapından tutmaktadır. Kadının sağında kahverengi saçlı, çıplak, sırtında beyaz kanadı olan bir erkek çocuğu elinde uzun bir ot tutmakta; solunda ise sarı kıvırcık saçlı bir çocuk kadına bakarak elinde tuttuğu yapraklardan yapılmış tacı uzatmaktadır.

İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

(...)*ve gökte büyük bir alamet, güneşle giyinmiş ve ayakları altında ay ve başı üzerinde on iki yıldızdan tacı olan bir kadın göründü(....)* (Vahiy 12 :1)

Eserde Rubens tarafından yapılan ve aynı adla anılan *"Lekesiz Gebelik"* sahnesini görmekteyiz. Resimde Meryem genç bir kadın olarak, donuk bir yüz ifadesi ile üzerinde kırmızı elbisesi ve omuzlarında mavi pelerini içinde resmedilmiştir. Sağ elini havaya kaldıran Meryem temkinli bir duruş içerisinde görülmektedir. Meryem'in bedeninin arkasından güneş ışınları misali ışıklar yayılmakta, başının üzerinde ise havada asılı yıldızlı bir taç bulunmaktadır. Sahnenin temeli olarak kabul edilen, *"*(...)*ve gökte büyük bir alamet, güneşle giyinmiş ve ayakları altında ay ve başı üzerinde on iki yıldızdan tacı olan bir kadın göründü"* (Vahiy 12 :1) ifadesine göre resim ikonografi ile uyuşmaktadır. Tıpkı ikonografideki gibi sahne gökyüzünde bulutların üzerinde gerçekleşmekte; Meryem'in ardında güneş ve ayakları altında ay bulunmaktadır. Ve dahi başının üzerindeki yıldızlı taç da bu ikonografiyi doğrulayan bir başka uygulamadır. Meryem uzun, açık kahverengi saçları, hafif kızarmış yanakları ve genç yüzü ile tefekkür içinde görülmektedir. Ayaklarını bastığı ayın üzerinde bir yılanı ezmekte, yılan ise ağzında elma taşımaktadır. Meryem'in ayakları altında ezdiği yılan Adem ile Havva'yı *İlk Günah'a* teşvik eden yılanı, yılanın ağzındaki elma ise *Yasak Meyve'*yi ifade etmektedir. Sanatçı ikonografiyi, Meryem'in ifadesel özelliğini ve izleyicide uyandırmak istediği düşünceyi oldukça başarılı şekilde

yansıtmıştır. Meryem'in iki yanında duran melek tasvirleri sanatçının ikonografiye kattığı bireysel uygulamalarıdır. Meleklerden biri Meryem'i taçlandırmak isterken diğer elinde tuttuğu zambak yaprağı ile Meryem'in ayakları altındaki yılana dokunmaktadır. Meryem sanatçının imzası niteliğinde olan kırmızı renge boyanmış giysisi içinde resmedilmiştir.

İkonolojik Anlam

"Lekesiz Gebelik" isimli eser Barok Dönem'e tarihlenmiş olsa da uygulama şekli açısından Maniyerizm'in etkilerini daha belirgin şekilde hissettirmektedir. Merkezde yer alan Meryem'in yüzü ile bedeni arasındaki proporsiyon uyuşmazlığı, yüz ifadesi ve hatlarının belirgin şekilde verilmemiş olması, Rubens'in geç dönem eserlerinde sıklıkla gördüğümüz figürde çıplaklık anlayışından uzak oluşu ve arka plandaki sade mavi gökyüzü görünümü Barok Dönem uygulamalarından uzaktır. Resimde Meryem'in iki yanına yerleştirilen *Cupid* tasvirlerinin vücutlarındaki deformasyon da dikkat çekmektedir. Eser ikonolojik açıdan değerlendirildiğinde dönem özelliklerinden ziyade Maniyerist etkileri taşımaktadır.

4.2.3. Çobanların Secdesi

Aynı yörede, sürülerinin yanında nöbet tutarak geceyi kırlarda geçiren çobanlar vardı. Rab'bin bir meleği onlara göründü ve Rab'bin görkemi çevrelerini aydınlattı. Büyük bir korkuya kapıldılar. Melek onlara, "Korkmayın!" dedi. "Size, bütün halkı çok sevindirecek bir haber müjdeliyorum: Bugün size, Davut'un kentinde bir Kurtarıcı doğdu. Bu, Rab olan Mesih'tir. İşte size bir işaret: Kundağa sarılmış ve yemlikte yatan bir bebek bulacaksınız." Birdenbire meleğin yanında, göksel ordulardan oluşan büyük bir topluluk belirdi. Tanrı'yı överek,*
"En yücelerde Tanrı'ya yücelik olsun*,*
Yeryüzünde O'nun hoşnut kaldığı insanlara
Esenlik olsun!" dediler.
Melekler yanlarından ayrılıp göğe çekildikten sonra çobanlar birbirlerine, "Haydi, Beytlehem'e gidelim, Rab'bin bize bildirdiği bu olayı görelim" dediler. Aceleyle gidip *Meryem'le Yusuf'u ve yemlikte yatan bebeği buldular. Onları görünce, çocukla ilgili kendilerine anlatılanları bildirdiler. Bunu duyanların hepsi, çobanların söylediklerine şaşıp kaldılar. Meryem ise bütün bu sözleri derin derin düşünerek yüreğinde saklıyordu. Çobanlar, işitip gördüklerinin tümü için Tanrı'yı yüceltip överek geri döndüler. Her şeyi, kendilerine anlatıldığı gibi bulmuşlardı.* (Luka 2: 8-20)



Resim 4.15. Çobanların Secdesi
(https://www.wga.hu/support/viewer/z.html)

Katalog No	**:**	15
Eserin Adı	**:**	Çobanların Secdesi (Adoration of the Shepherds)
Eserin Yeri	**:**	The Hermitage, St. Petersburg
Eserin Tarihi	**:**	1608
Kullanılan Teknik	**:**	Tuval Üzerine Yağlı Boya
Ölçü	**:**	64 x 47 cm

Olgusal Anlam

Eserde söz konusu sahne karanlık bir alanda geçmektedir. Resmin merkezinde yerden yükseğe konumlanmış bir zemin üzerinde kundağa sarılı vaziyette bir bebek ve bebeğin etrafında altı insan figürü görülmektedir. Merkezdeki bebek figüründen adeta resmin tamamını aydınlatan bir ışık yayılmaktadır ve bebeğin hatları net olarak seçilememektedir. Resmin izleyiciye göre sağ tarafında hafif öne eğilmiş şekilde ayakta duran genç kadın figürü bebeğin kundağını iki eli ile tutmaktadır. Sol profilden resmedilen genç kadın kırmızı bir elbise giymiştir, başının yarısını ve göğsünü örten omzundan geriye atılmış açık sarı bir örtü ile sol omzunu kapatarak üstüne sarılmış siyah bir pelerini bulunmaktadır. Pelerinin kat kat resmedilen kumaşının altından kadının sol ayağı görülmektedir. Kollarını açıkta bırakan pelerinin üst kısmından uzattığı sol elinin baş ve işaret parmağı ile ince bir tül tutuyormuş gibi kundağı bir ucundan bebeğin üstünü açar şekilde havaya kaldırmıştır. Genç kadının yüzünde hafif ürkek bir ifade olduğu söylenebilir. Resmin geri planında kadının arkasında ön plandaki figürlere kıyasla pek belirgin olmayan, beyaz sakalları ile yaşlı erkek figürü yüzünde şaşkınlığını gösteren bir ifade ile profilden resmedilen başını yukarı çevirmiştir. Bebeğin başındaki genç kadının izleyiciye göre solunda, merkezdeki bebeğe yukardan bakar şekilde ayakta olduğu düşünülen başka bir kadın figürü bulunmaktadır. Çok net hatlarla ifade edilmemiş olan yüzünde masum ve hafif tebessüm eden bir ifade görülmektedir. Yalnızca gövdesinin üst kısmının belli bir bölümü görülen figürün üzerinde gri bir giysi başında da giysisi ile aynı renkte bir şapka yer almaktadır. Merkezdeki bebeğin izleyiciye göre sol tarafında olan bir diğer figür oturarak resmedilmiş ve bakışlarını bebeğin sağ tarafındaki genç kadına çevirmiştir. Yüzündeki ifadeden yaşlı bir kadın olduğunu düşünebileceğimiz bu figür, bebekten yayılan ışığa şaşırmış bir duruşla ellerini avuç içleri karşıya dönük şekilde kaldırmıştır. Figürün başında beyaz bir örtü üzerinde ise koyu renk bir giysi vardır. Yaşlı kadının izleyiciye göre solunda hizalı şekilde duran iki erkek figürü vardır. Bu erkeklerden yaşlı kadının yanındaki diz çökmüş vaziyettedir; sağ bacağını öne doğru uzatmış ve sol bacağından destek almaktadır. Üzerinde bulunan kırmızı elbisesini dizinin üzerinden toplamıştır ve iki eli ile bacaklarının arasından boynuna kadar uzanan ince bir sopa tutmaktadır. Başını omzunun üstünden ayakta duran diğer erkek figürüne doğru yukarı çevirmiştir. Seyrek kirli sakallı yüzü, şaşırmış ifadesi, siyah saçları ile genç bir adam olduğu düşünülebilir. Eserin en solunda yer alan diğer erkek figürü ise resim düzleminde en ön planda gördüğümüz figürdür. Ayakta resmedilen figür sağ dizini hafif bükmüş, merkezdeki bebeğe bakmaktadır. Sağ eliyle uzun, yerdeki ucu kıvrık bir sopadan destek almakta; sol

elini ise bebekten yayılan ışığı engellemek ister gibi gözlerinin üzerini gölgelemek için kaldırmıştır. Hafif kır sakalları ve saçları ile orta yaşın üstünde olduğunu düşünebileceğimiz figür sağ profilden resmedilmiştir. Üzerinde soluk renkli, kat kat kumaşlardan oluşan ve sağ omzundan dolandırılmış pelerinli bir elbise bulunmaktadır. Erkek figürlerinin resimde açık şekilde görülen kol ve bacakları oldukça kaslı şekilde resmedilmiştir. Resimde figürlerin hemen üstünde ise uçuyormuş gibi resmedilen üç melek figürü bulunmaktadır. Bu melek figürlerinden ön planda olan yüzünü bebeğe dönmüş aşağıda olan biteni izler gibidir. Sarı saçları, sağ omzunu açıkta bırakan sarı pelerini ile iki elinde bir kumaş tutarken resmedilmiştir. Arkadaki iki melekte aynı kumaşın ucundan tutmaktadırlar ve ön plandaki meleğe kıyasla daha belirsiz çizgilerle resmedilmişlerdir. Adeta birer siluet gibi görünen arka plandaki meleklerin kanatları ve yüzlerinde yer alan hafif tebessüm hali dikkat çekmektedir. Resmin geneline bakıldığında merkezdeki bebekten yayılan ışık tüm figürleri aydınlatır gibi görülmektedir, buna karşılık figürlerin dışında resme karanlık bir görüntü hakimdir.

İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

Eserde İsa'nın bir ahırda doğumunun ardından haberi alan çobanların İsa'ya secde etmeleri olayı anlatılmaktadır. Bu ikonografi Kanonik İncillerden yalnızca Luka İncili'nde geçmektedir. İkonografiye göre Meryem İsa'yı Beytlehem'de bir ahırda doğurmuştur. "(...)*Aynı yörede, sürülerinin yanında nöbet tutarak geceyi kırlarda geçiren çobanlar vardı"* (Luka 2: 8) şeklinde başlayan ikonografi Çobanların Secdesine işaret etmektedir. *Rab'bin bir meleği onlara göründü ve Rab'bin görkemi çevrelerini aydınlattı. Büyük bir korkuya kapıldılar. Melek onlara, "Korkmayın!" dedi. "Size, bütün halkı çok sevindirecek bir haber müjdeliyorum: Bugün size, Davut'un kentinde bir Kurtarıcı doğdu. Bu, Rab olan Mesih'tir"* (Luka 2: 9-11) ifadelerinden de anlaşıldığı üzere bir melek bölgede sürülerini gezdiren çobanlara görünerek onlara İsa'nın doğumunu müjdelemiştir. Meleğin sözleri üzerine Beytlehem'e varan çobanlar, Kutsal Aile'nin bulunduğu ahırda Çocuk İsa'ya secde etmişlerdir. İkonografide, "(...)*Melekler yanlarından ayrılıp göğe çekildikten sonra çobanlar birbirlerine, "Haydi, Beytlehem'e gidelim, Rab'bin bize bildirdiği bu olayı görelim" dediler. Aceleyle gidip Meryem'le Yusuf'u ve yemlikte yatan bebeği buldular"* (Luka 2: 15-16) ifadeleri ile anlatılan bu olay üzerine Luka İncili'nde Çobanlara Müjde ve Çobanların Secdesi olmak üzere iki anlatım bulunmaktadır. Ancak sanatçı eserde İsa'nın doğumunun çobanlara müjdelenmesinin ardından ikonografide sözü geçen ahırdaki secde

sahnesini resmetmiştir. Resimde merkezde kundağa sarılı vaziyette aydınlık bir görüntü içerisinde resmedilen bebek, İsa'dır. Bebeğin yüz ve vücut hatları belli olmasa da, bebekten yayılan güçlü bir ışık dikkat çekmektedir. Bu ışık adeta resmin tamamını aydınlatır niteliktedir ve İsa'nın kutsiyetini ifade etmektedir. Sahnenin ahırda geçmesine dair çevresel unsur bulunmamakla birlikte, bebeğin samanların üzerinde yatıyor olması sanatçı tarafından olayın geçtiği ortama bir işarettir. Bu anlamda sanatçı ikonografiye sadık kalmıştır. Bebek İsa'nın sağ tarafında ayakta duran ve kundağın bir ucundan tutup kaldıran kadın Meryem'dir. Meryem'in yüzünde sakin bir ifade vardır. Yorgun hali ve duruş pozisyonu yakın zamanda doğum yapmış bir kadının ifadesini yansıtır niteliktedir diyebiliriz. "(...)*Bunu duyanların hepsi, çobanların söylediklerine şaşıp kaldılar. Meryem ise bütün bu sözleri derin derin düşünerek yüreğinde saklıyordu"* (Luka 2: 18-19) ifadelerinden de anlaşıldığı gibi çobanların yaşadıkları olayı anlatması üzerine Meryem'in sakin ve kendinden emin duruşu ikonografi ile uyuşmaktadır. Adeta durumun böyle olacağını önceden biliyormuş gibi bir hali vardır. Bu anlamda resim ifadesel özellik açısından ikonografi ile örtüşmektedir. Resmin sol tarafında yer alan genç ve orta yaşlı iki erkeğin giysileri ve ellerinde tuttukları uzun sopaları ile olayda geçen çobanlar olduğunu söyleyebiliriz. İkonografide çobanların İsa'ya secde ettiğini açıkça ifade eden bir bilgi bulunmamaktadır. Eserde figürler ya birbirlerine ya Meryem'e yahut kundaktaki bebek İsa'ya bakar şekilde resmedilmiştir. Resimde Meryem dışında hem insan hem de melek figürlerinin yüzlerinde görülen şaşkın ifade ikonografide geçen, "(...)*bunu duyanların hepsi, çobanların söylediklerine şaşıp kaldılar"* (Luka 2: 18) anlatımı ile bağdaşmaktadır. Bu anlamda sanatçı ikonografiye sadık kalmıştır. İsa'ya çobanların secde etmesine dair ikonografilerde genel bir anlatım hakimdir ve detaylı bilgi mevcut değildir. Bu yüzden çobanların ve diğer insanların duruşları ve resmin üst kısmındaki melekleri ikonografiyle bağdaştırmak oldukça zordur. Bunlar sanatçının bireysel uygulamaları olarak değerlendirebileceğimiz unsurlardır. "*Çobanlar, işitip gördüklerinin tümü için Tanrı'yı yüceltip överek geri döndüler. Her şeyi, kendilerine anlatıldığı gibi bulmuşlardı"* (Luka 2: 20) ifadelerinde anlatıldığı gibi resimde çobanların yüzlerinden ve duruşlarından şaşırdıkları bu durumun gerçekliğini kabullenmiş oldukları görülmektedir. Bu durum sanatçının ikonografiyi kişisel görüsü ile yorumladığını göstermektedir zira resmin üst kısmındaki melekler ile aslında çobanlara İsa'nın doğumunu müjdeleyen ve ikonografide geçen meleklere gönderme yapmak istemiş olabilir. Aynı zamanda melekler İsa'nın kutsiyetini ve korunması gerektiğini ifade etmek amacıyla da resmedilmiştir diyebiliriz. İkonografide, "(...)*aceleyle gidip Meryem'le Yusuf'u ve yemlikte yatan bebeği buldular"* (Luka 2: 16) ifadesinde ahırda Meryem ve bebek İsa'nın yanında Meryem'in nişanlısı

Yusuf'un da olduğu bilgisi verilmektedir. Resimde çok net olarak verilmese de Meryem'in arkasında başını yukarı kaldırarak melekleri izler şekilde resmedilen sakallı ve yaşlı erkeğin Yusuf olduğu düşünülebilir. Sanatçı genel anlamda sadık kalmış, ikonografiyi doğru şekilde algılamış ve başarılı bir uygulama ortaya koymuştur. Ancak ikonografideki bilgilerin yetersizliği onu olayı bireysel uygulamaları ve kendi sanat anlayışı ile resmetmeye teşvik etmiştir. Netice itibariyle resim figür ve ortam bazında ikonografi ile örtüşmektedir. Resmin geneline İsa'dan yayılan ışıktan yola çıkarak sarı bir renk hakim olmuştur. Bunun yanı sıra sanatçının resimlerinde muhakkak gördüğümüz kırmızı renk resimdeki çobanlardan birinin ve Meryem'in üzerinde uygulanmıştır.

İkonolojik Anlam

"Çobanların Secdesi" ikonografisi ile oluşturulan 1608 tarihli resimde Maniyerizm'in etkilerini görmekteyiz. Eserde figürleri pastel tonlarda giysilerle değil resmin tamamına sirayet eden sarı renk bir ışıkla bütünleşmiş olarak görmekteyiz. Bu sarı ışıkla resmin arka planındaki karanlık arasında kontrast oluşturulmuş olsa da; figürlerin her birinin kendi içerisinde değerlendirilemediğini, yüz ifadelerinin sarı ışıkla daha silik bir hal aldığını ve net olarak anlaşılmadığını görmekteyiz. Barok Dönem'de her figür kendi içinde değerlendirilir ve resmin içinde kaybolmaz, buna karşılık eserde figürlerden bazılarının yüz ifadelerinin hiç anlaşılmıyor olması dönem özelliğini karşılamamaktadır. Uçuşan kumaşlar ve yoğun dinamizm görülmemekte, çevresel unsurlar bulunmamaktadır. Ancak figürlerde kaslı ve iri yapılı vücut hatlarını görmek mümkündür. Eser Maniyerist etkilerle oluşturulmuştur.



Resim 4.16. Çobanların Secdesi
(https://www.wga.hu/support/viewer/z.html)

Katalog No	**:**	16
Eserin Adı	**:**	Çobanların Secdesi (Adoration of the Shepherds)
Eserin Yeri	**:**	Sint-Pauluskerk, Antwerp (Aziz Paulus Kilisesi)
Eserin Tarihi	**:**	1608
Kullanılan Teknik	**:**	Tuval Üzerine Yağlı Boya
Ölçü	**:**	-

Olgusal Anlam

Resimde yer alan saman yığınlarından eserdeki olayın bir ahırda geçtiği söylenebilir. Eserin merkezinde bir saman balyası üzerinde beyaz bir örtünün içinde kundağa sarılı vaziyette profilden resmedilen sarı saçlı beyaz tenli bir bebek vardır. Bebeğin etrafında altı insan figürü ve resmin üst kısmında üç adet melek figürü görülmektedir. Bebeğin izleyiciye göre sağında 3/4 lük profil ve duruş ile resmedilen kadın figürü iki eli ile bebeğin örtüsünü tutmaktadır. Sol eli ile bebeğin beyaz örtüsünün ucundan tutup hava kaldırmıştır. Üzerinde Mavi uzun bir elbise, dizinde soluk kırmızı renkte bir kumaş ve omzunda başını da hafifçe örten sarı bir şal bulunmaktadır. Altın sarısı saçlarının bir kısmı başının sağ tarafından göğsüne doğru uzanmıştır, göğsü biraz açık şekilde resmedilmiştir. Yüzünde gençliğini belli eden canlı bir görüntü vardır. Toplu yanakları, ince dudakları, gözleri ve kaşları ile bu genç kadının yüzünde donuk bir ifade olduğu söylenebilir. Genç kadının arkasında başını yukarıda uçuşan meleklere çevirmiş siyah sakallı bir adam görülmektedir. Bebeğin ardında onunla aynı hizada duran bir başka kadın figürü ise başında şapkası, tebessüm eden ifadesi, iri göğüslerini açıkta bırakan elbisesi ile dikkat çekmektedir. Etkilenmiş bir ifade ile bebeği izlemekte olan bu kadının izleyiciye göre solunda daha aşağıdan muhtemelen oturur vaziyette resmedilen, yüzü ve boynundaki çizgiler ve kırışıklıklardan yaşlı olduğunu düşünebileceğimiz kadın ise bakışlarını bebeğin başında duran genç kadının yüzüne çevirmiştir. İki elini avuç içleri karşıyı gösterir şekilde göğüs hizasında yukarı kaldırmıştır. Başında beyaz bir örtü bulunmakta, yüzünde bir olayı kabul edermişçesine hüzünlü ve şaşkın bir ifade görülmektedir. Yaşlı kadının yanında sol dizinin üzerinde eğilmiş olan erkek figürü sağ bacağını öne uzatmıştır. Kırmızı elbisesi dizinin üst kısmında toplanmış, iki eli ile uzunca bir sopa tutmaktadır. Kıvırcık siyah saçları, çenesinde toplanan sakalı, yanaklarındaki hafif kızarıklık ile genç bir erkek olduğu söylenebilir. Bu genç erkek başını ayakta duran diğer erkek figürüne çevirmiş, havaya kalkan kaşları ile bakışlarına şaşkınlık hakimdir. Ayaktaki erkek siyah gür sakalları ile orta yaşlı, çatık kaşları ile huysuz biri görüntüsü çizmektedir. Sağ dirseği ile uzun bir sopaya dayanmaktadır, sol elini ile yüzüne vuran ışığı engellemek ister şekilde kaldırmıştır. Üzerinde dizinin üstünde biten koyu gri kürklü bir giysi vardır. Bakışını yukarı çevirmiş, meleğe bakıyor gibi görülmektedir. Yüzü sağ profilden resmedilmiştir. Resmin üst kısmında havada resmedilen üç melekten sol taraftaki bakışlarını bebeğin başındaki genç kadına çevirmiştir. Vücudu çıplaktır, büyük gri kanatları vardır. Saçları kıvırcık ve sarı renkte olan meleğin Sol omzundan aşağı hafifçe sarkan, kat kat toplanmış sarı bir kumaş bulunmaktadır. Bu sarı kumaşın ardında diğer iki

melek görülmekte, ortadaki melek sarı kıvırcık saçlı başını resmin solunda kalan meleğe çevirmiştir ve yüzü görülmemektedir. Belirgin ve çıplak vücut hatlarının yanı sıra kanatları ve belden aşağısını örten kırmızı kumaş dikkat çekmektedir. Son olarak en solda kalan melek diğer iki melekten farklı olarak küçük bir çocuk suretindedir. Kıvırcık sarı saçları, masum ifadesi ve küçük bedeniyle havada durmaktadır. Bu meleğin elinden diğerlerine uzanan beyaz bir kuşak görülmekte kuşağın üzerinde ise Latince bir yazı yazmaktadır. Resmin orta kısmına bakıldığında arka planda karanlık gökyüzünün resmedildiği düşünülebilir.

İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

Resimde İsa'nın doğumunun ardından haberi alan Çobanların İsa'ya secde etmeleri ikonografisi anlatılmaktadır. Çobanların bebek İsa'ya secde etmesine dair ikonografi kanonik İncillerden yalnızca Luka İncili'nde geçmektedir. İkonografiye göre Meryem ve Yusuf yapılacak nüfus sayımı için Beytlehem'e gittiler, ancak Meryem'in doğum vakti geldiğinde handa yer olmadığı için doğum sonrası bir ahıra girmeleri gerekti. Bulundukları yerin yakınında bulunan çobanlar Tanrı'nın meleği aracılığıyla İsa'nın doğumundan haberdar oldular. Meleğin söyledikleri doğrultusunda İsa'nın doğduğu ahıra giden çobanlar ona secde etmişlerdir.

> *Aynı yörede, sürülerinin yanında nöbet tutarak geceyi kırlarda geçiren çobanlar vardı. Rab'bin bir meleği onlara göründü ve Rab'bin görkemi çevrelerini aydınlattı. Büyük bir korkuya kapıldılar. Melek onlara, "Korkmayın!" dedi. "Size, bütün halkı çok sevindirecek bir haber müjdeliyorum: Bugün size, Davut'un kentinde bir Kurtarıcı doğdu. Bu, Rab olan Mesih'tir*. İşte size bir işaret: Kundağa sarılmış ve yemlikte yatan bir bebek bulacaksınız.* (Luka 2: 8-12)

İkonografideki bu ifadeler incelemiş olduğumuz resimdeki sahnenin hemen öncesi hakkında bilgi vermektedir. İkonografinin devamındaki;

> *(...)Melekler yanlarından ayrılıp göğe çekildikten sonra çobanlar birbirlerine, "Haydi, Beytlehem'e gidelim, Rab'bin bize bildirdiği bu olayı görelim" dediler. Aceleyle gidip Meryem'le Yusuf'u ve yemlikte yatan bebeği buldular. Onları görünce, çocukla ilgili kendilerine anlatılanları bildirdiler. Bunu duyanların hepsi, çobanların söylediklerine şaşıp kaldılar. Meryem ise bütün bu sözleri derin derin düşünerek yüreğinde saklıyordu. Çobanlar, işitip gördüklerinin tümü için Tanrı'yı yüceltip överek geri döndüler. Her şeyi, kendilerine anlatıldığı gibi bulmuşlardı* (Luka 2: 15-20).

ifadeleriyle söz konusu secde olayının gerçekleştiğini anlamaktayız.

Eseri ikonografik çerçevede incelediğimizde sanatçının sahneyi ikonografiyle aynı doğrultuda oluşturduğunu görmekteyiz. Ahırda geçen sahnede şaşkın bakışlar içindeki çobanlar, kundağa sarılı vaziyette resmin merkezinde yer alan bebek İsa ve onun yanı başında duran Meryem ikonografiye sadık kalınarak oluşturulmuştur. Resimde figürlerin yüzleri son derece belirgin olarak görülmektedir. Giysilerindeki canlı renkler, dolgun vücut hatları, ifadelerindeki gerçeklik resmin adeta canlı bir sahnenin fotoğraflanmış hali olarak algılanmasını sağlamaktadır. Bebek İsa, kundağının içinde gerçekçi bir şekilde resmedilmiştir. Başında kundağının ucundan tutan Meryem figürü yüzündeki canlılık ve kendinden emin ifadesi ile görülmektedir. Meryem'in karşısında ellerinde uzun sopaları ile biri oturur diğeri ayakta durur şekilde gördüğümüz çobanlar durumu şaşkınlıkla karşılayan ifadeleri ve duruşları ile dikkat çekmektedir. Bebeğin başında duran biri yaşlı diğeri ise orta yaşlı iki kadının yüzlerindeki hafif tebessüm ile duruma kabulleniş ve şaşkınlık içinde şahit oldukları görülmektedir. Figürlerin hepsine sirayet eden bu gerçekçi yüz ifadeleri ikonografide geçen "*...bunu duyanların hepsi, çobanların söylediklerine şaşıp kaldılar. Meryem ise bütün bu sözleri derin derin düşünerek yüreğinde saklıyordu"* (Luka 2: 18-19) şeklindeki ifade ile birebir örtüşmektedir. Ancak ikonografide İsa, İsa'ya secde eden çobanlar, sahırdaki Meryem ve Yusuf'tan bahsedilse de resimde gördüğümüz kadın figürlerine dair bir ifade mevcut değildir. Bu anlamda sanatçı ikonografiyi yorumlamış ve sahneyi çeşitli figürlerle kalabalıklaştırmıştır. Meryem'in ihtiyatlı hali doğrudan "*Meryem ise bütün bu sözleri derin derin düşünerek yüreğinde saklıyordu"* (Luka 2: 19) ikonografisini karşılamaktadır. Sanatçı bu şaşırtıcı olayı figürlerin ifadelerinde tüm canlılığı ile yansıtmış ve bu anlamda ikonografiye ifadesel özellik bazında da sadık kalmıştır. Resmin üst kısmındaki melekler görülmektedir. Sanatçı bireysel uygulamasını burada da hissettirmiştir. Meleklerin ellerinde tuttukları beyaz kumaşın üzerinde bir yazı yazmaktadır fakat bunun ne ifade ettiği konusunda net bir bilgi vermek mümkün değildir. Resimde Meryem'in arkasında durup yukardaki melekleri izleyen erkek figürünün Yusuf olduğu yorumunda bulunmuş olmakla birlikte, figür genç bir erkek olarak resmetmiştir. Arka plan ve bulundukları ortam karanlıktır, İsa'nın üzerinde yattığı saman balyası ikonografide olayın geçtiği ifade edilen ahıra işaret etmek için uygulanmıştır. Sanatçı ikonografiyi oldukça başarılı bir şekilde resmetmiştir.

İkonolojik Anlam

1608 tarihli "*Çobanların Secdesi"* isimli resim her unsuru ile bir Barok resmidir. Dönem özelliklerini başarıyla karşılayan resimde; figürlerle yoğun dinamizm içerisinde bir kalabalık oluşturulmuş, figürlerin gerek yüz ifadeleri gerekse hareketleri ile sahneye doğal bir hava katılmıştır. Çok sayıdaki figürle göz dolduran resimde hiçbir figür kompozisyon içerisinde kaybolmamıştır. Her figürün yüz ifadesi anlaşılır şekilde ve içinde bulunduğu ruh halini ifade ederek resmedilmiştir. Resmin gerek arka planında gerekse figürlerin etrafında yoğun bir karanlık hakimken, bilhassa sahnenin merkezine bebek İsa'ya yoğunlaşan ışık her bir figürün yüzünde de görülmektedir. Resimde oldukça başarılı bir ışık-gölge kontrastı vardır. Eser ikonolojik açıdan oldukça başarılıdır. "*Çobanların Secdesi"* ikonografisi ile 1617 tarihinde yapılan resimde, hem Barok hem de Maniyerist etkileri görmek mümkündür. Eserin genelindeki soluk ve dağınık uygulamaların yanında resmin üst kısmında iç içe resmedilen melek tasvirleri ile oluşturulan katmanlar Maniyerist etkilerdir. Ancak figürlerdeki gerçeğe yakın dinamizm ve kimi figürlerde kullanılan pastel tonlardaki giysiler ile hayvan figürlerindeki gerçekçi uygulamalar Barok Dönem özelliklerini yansıtmaktadır.



Resim 4.17. Çobanların Secdesi
(https://www.wga.hu/support/viewer/z.html)

Katalog No	**:**	17
Eserin Adı	**:**	Çobanların Secdesi (Adoration of the Shepherds)
Eserin Yeri	**:**	-
Eserin Tarihi	**:**	1616
Kullanılan Teknik	**:**	Tuval Üzerine Yağlı Boya
Ölçü	**:**	46 x 34 cm

Olgusal Anlam

Eserde sahne bir samanlıkta geçmektedir. Merkezde yerden yüksek bir zemin üzerinde bir bebek figürü görülmektedir. Bebeğin başı hale ile çevrelenmiş, beyaz teni ise ışık gibi parlamaktadır. Resmin alt zeminine paralel olarak yatar şekilde, sağ profilden verilen bebeğin etrafında sekiz insan figürü bulunmaktadır. Bunlardan izleyiciye göre resmin solunda, bebeğin kundağını iki eliyle tutar şekilde görülen kadın sağ profilden resmedilmiştir. İçinde kırmızı uzun kollu bir elbise, üzerinde siyah yere kadar uzanan bir pelerin vardır. Sarı saçları yüzünün iki yanında hafifçe düşmüştür ve yüzünde donuk bir ifade ile resmedilmiştir. Genç kadının hemen arkasında resmin tamamına hakim olan sarı rengin arasında çok net seçilemeyen sakallı ve yaşlı bir erkek figürü merkezde gerçekleşen olayı izlemektedir. Resmin izleyiciye göre sağ tarafında, ön planda sol eli ile büyük bir su testisi tutan kadın figürü görülmektedir. Aynı kadın sağ eli ile bir kabı öne doğru uzatmıştır. Üzerinde beyaz gömleğinin üstüne giydiği koyu lacivert bir elbise bulunmaktadır. Sarı saçlarını düzenli bir şekilde arkasında topuz yapmıştır. Sol profilden resmedilen kadının yüzü seçilmemektedir. Testi tutan kadının solunda resmin alt bitiş çizgisinden başını uzatarak kundaktaki bebeği izleyen ve gövdesinin yarısı görülen siyah bir köpek figürü vardır. Bebekle birlikte resmin merkez noktasında bebeğin hemen ardında oturan ellerini önde birleştirmiş orta yaşlı bir kadın, arkasında ise ayakta duran ve sol eli ile bir sopadan destek alan genç bir erkek figürü görülmektedir. Kadının başında beyaz bir örtü bulunmaktadır. Bu iki figürde bakışlarını doğrudan bebeğe çevirmişlerdir. Ancak ne vücut ne de yüz hatları net olarak görülmemektedir. Yanlarında izleyiciye göre resmin sağ tarafına doğru sıralanmış diğer üç figürden bebeğin yanında duranlardan biri kır sakallı kırmızı giysili bir erkek figürüdür. Ellerini tapınır vaziyette ortada birleştirmiştir. Bu erkek figürünün arkasında hafif öne eğilmiş şekilde ayakta duran, yüzü ve giysileri çok seçilmeyen sarı saçlı bir kadın ve kadının arkasında üzerinde yeşil uzun bir giysi, sağ elinde bir sopanın ucundan tutarken resmedilen erkek figürü görülmektedir. Resmin en sağında yer alan bu figür de şaşkın bakışlarını diğer figürler gibi bebeğe çevirmiştir. Üst kısımda beyaz kanatları, küçük bedenleri ile uçarken ve keskin çizgilerle resmedilmeyen üç melek figürü görülmektedir. Ortadaki melek aşağıda gerçekleşen olayı izlemektedir. Resmin arka planında açık kapıdan görünen gökyüzü ve izleyiciye eserin geçtiği ortamın ahır olduğunu düşündüren saman balyaları görülmektedir. Başka çevresel unsur bulunmamaktadır.

İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

Eserde İsa'nın doğumunun melekler tarafından müjdelendiği çobanların doğumun gerçekleştiği ahıra gelip İsa'ya secde etmeleri ikonografisi anlatılmaktadır. Eserin ikonografisi yalnızca Luka İncili'nde anlatılmakta ve olayla ilgili detaylı bilgi verilmemektedir. İkonografide resimde anlatılan secde sahnesinden ziyade meleklerin İsa'nın doğumunu çobanlara müjdelemesi olayı ön plandadır. *"Çobanların Secdesi*" sanatçının çok kez resimlediği bir sahne olarak karşımıza çıkmaktadır. Sanatçı ikonografiye sadık kalarak, saman balyası üzerinde kundağa sarılı olarak yatan bebek İsa'nın etrafında çobanları, halktan insanları ve başucunda duran annesi Meryem'i resmetmiştir. *"Melekler yanlarından ayrılıp göğe çekildikten sonra çobanlar birbirlerine, "Haydi, Beytlehem'e gidelim, Rab'bin bize bildirdiği bu olayı görelim" dediler. Aceleyle gidip Meryem'le Yusuf'u ve yemlikte yatan bebeği buldular. Onları görünce, çocukla ilgili kendilerine anlatılanları bildirdiler"* (Luka 2: 15-17) şeklindeki ikonografiden olayın bir ahırda geçtiği ve çobanların bebek İsa ile Meryem ve Yusuf'u burada buldukları anlaşılmaktdır. Bu anlamda sanatçı genel kompozisyon açısından ikonografiye sadık kalarak eserini oluşturmuştur. İkonografide sahnede yer aldığı söylenen Yusuf'un figürlerden hangisi olduğu konusunda belirgin bir yorumda bulunmak doğru olmamakla beraber, Meryem'in arkasında duran erkek figürünün Yusuf olduğu düşünülebilir. Figürlerin yüzünde ikonografideki *"bunu duyanların hepsi, çobanların söylediklerine şaşıp kaldılar"* (Luka 2: 18) ifadesi ile doğru orantılı olarak belirgin bir şaşkınlık vardır. Duruş pozisyonları ile İsa'ya doğru eğilmiş olmaları, bir erkek figürünün ellerini önde kavuşturarak tapınır vaziyette olması, Meryem'in İsa'yı daha çok korumak ister gibi kundağının iki yanından tutması gibi uygulamalar dikkat çekmektedir. Aynı zamanda sanatçı bu resimde arka planda da görülen samanlar ve açık kapının ardındaki doğa manzarası ile olayın geçtiği ahırı vurgulamak istemiştir diyebiliriz. Sanatçı ikonografiyi figür ve ortam bazında doğru şekilde uygulamayı amaçlamış ve sadık kalmıştır. Bunun yanı sıra bazı kişisel uygulamaları ile sembolik anlatımlara yer verdiği yorumunu da yapmak mümkündür. Örneğin resmin düzlemdeki bitiş çizgisinde alt tarafta resmetmiş olduğu köpek Batı sanatında bilhassa İsa üzerine yapılan resimlerde sadakati simgelemektedir. Köpeğin önünde resmin sağ tarafında dizleri üzerinde çöken kadın figürü ise bir elinde su testisi diğer elinde ise bir tas tutmakta ve bunu İsa'ya sunar vaziyette görülmektedir. Bu durum ikonografide geçmemekte, eser bu anlamda ikonografiyle bağdaşmamaktadır. Resimde figürlerde canlı renkler kullanılmakla birlikte genel olarak resmin tamamına sarı bir ton hakimdir. Bu sarı tonun İsa'nın başındaki haleden yayılan

aydınlıktan kaynaklandığını söylemek mümkündür. Sanatçı figürleri çok belirgin hatlarla resmetmemiş ancak ifadeleri ve duruşları ile olayı doğru şekilde yansıtmayı başarmıştır. Resmin üst kısmında melek tasvirlerine (cupid) yer vermiştir. Bu anlamda sanatçı ikonografiye olayın seyri ile bağlantılı olarak sadık kalmış, figür ve ortam bazında ifadesel özelliği ikonografiye uygun şekilde uygulamıştır. Tüm bunların yanında aşırıya kaçmayan uygulamaları ile bireysel özelliğini resmin bütününe yansıtmıştır.

İkonolojik Anlam

1616 yılına tarihlenen "*Çobanların Secdesi"* isimli resimde tam anlamıyla Maniyerist özellikler görülmektedir. Eserde oldukça dikkat çekici bir deformasyon mevcuttur. Figürlerin hiçbirisi net olarak anlaşılmamakta resme yoğun sarı bir ışık hakim olarak görülmekte uçuşan kumaşlar çevresel unsurlar canlı renkler gibi Barok Dönem'e has özelliklerin hiçbirisi resimde görülmemektedir. Bu anlamda eser ikonolojik açıdan başarılı değildir.



Resim 4.18. Çobanların Secdesi (https://smartify.org/artworks/peter-paul-rubens-adoration-of-the-shepherds-5)

Katalog No	**:**	18
Eserin Adı	**:**	Çobanların Secdesi (Adoration of the Shepherds)
Eserin Yeri	**:**	-
Eserin Tarihi	**:**	1617
Kullanılan Teknik	**:**	Tuval Üzerine Yağlı Boya
Ölçü	**:**	68 x 100 cm

Olgusal Anlam

Eserde anlatılan olay bir ahırda geçmektedir. Resimde aydınlık bir görüntü ile verilen bebek, dört ayaklı ahşap bir sofada saman yığınları üzerinde kundağına sarılı vaziyette yatmaktadır. Bebek figürü sağ profilden resmedilmiştir, beyaz tenli olmasının dışında yüz ve vücut hatları seçilmemektedir. Bebeğin hemen arkasında oturur vaziyette resmedilen kadın, sağ eli ile bebeğin başının altından tutmakta sol eliyle ise bebeğin üzerindeki örtüyü hafifçe açar şekilde görülmektedir. Yüzünde yorgun bir ifade olan genç kadın figürünün üzerinde, üst kısmında kırmızı bacaklarında ise açık mavi renkle tamamlanan bir giysi bulunmaktadır. Koyu kahverengi saçlarında arkasına uzanan hafifçe görünen siyah bir örtü, başında ise ışık huzmesi şeklinde görülen bir hale bulunmaktadır. Yüzü 3/4 profilden resmedilmiştir, başını sol omzuna doğru eğmiştir. Kadının arkasında, resmin sol tarafında sakallı, orta yaşlı bir erkek figürü bulunmaktadır. Bu erkek sol eli ile genç kadını okşamakta sağ eli ile kundaktaki bebeği göstermektedir. Vücudu öne doğru eğilmiş, yüzü profilden ve bakışları karşısındaki diğer insanlara dönük şekilde resmedilmiştir. Üzerinde bol ve dökümlü açık kahverengi bir elbise bulunmaktadır. Adamın hemen arkasında silik bir görüntü ile verilmiş insan siluetinde fakat tam olarak seçilemeyen iki figür bulunmaktadır. Birisi küçük bir çocuğa benzerken diğeri genç bir yüze sahiptir ve ahırda gerçekleşen olayı izlemektedirler. Resmin ön planında sol tarafta boynuzlu bir ineğin başı onun altında ise arkası dönük vaziyette oturmuş ve başını resmin merkezine çevirmiş bir at figürü bulunmaktadır. Genç kadın ve bebeğinin merkezdeki görüntüsünün sağ tarafında art arda sıralanmış beş adet insan vardır. Bunlardan bebeğe en yakın olan dizleri üzerinde yere çökmüş, üzerinde sarı bir elbise ellerini göğsünde birleştirmiş, başında beyaz örtü ile yaşlı bir kadın figürüdür. Bebeği izleyen kadının dizlerinin dibinde yerde bir hasır sepet ve sepetin yanında ters vaziyette duran ayaklarından bağlanmış iki tavuk vardır. Yaşlı kadının arkasında resmin geri planındaki iki sakallı erkekten öndeki kır saçlı arkadaki siyah saçlıdır. Arkada duran erkeğin yalnızca başı görülmektedir. Öndeki erkeğin üzerinde siyah bir pelerin vardır ve ellerini tapınır vaziyette önde kavuşturmuştur. Kır saçlı yaşlı adamın yanında ayakta bir başka genç kadın figürü vardır. Genç kadın sarı saçlı başının üzerinde elleriyle tutmakta olduğu oldukça büyük altın sarısı bir testi taşımaktadır. Üst kısmı gri eteği mavi olan giysisinin üzerine beline yeşil bir kumaş bağlamıştır. Eteği çıplak ayaklarını açıkta bırakmaktadır, bakışları ayakuçlarına dönüktür. Resmin en sağında yer alan son insan figürü ise gür siyah sakalları, kel başı, kırmızı dizlerinin üstünde biten tuniği ile bir diğer erkektir. Sırtından resmedilen figürün bakışları merkezdeki bebeği izlemektedir, sol elinde soluk renkli sarı bir şapka tutmaktadır.

Resmin zemininde saman taneleri görülmekte, figürlerin arka planında ahşap kolonlar dikkat çekmektedir. Eserde başka çevresel unsur bulunmamaktadır, genel olarak resme sarı tonlarında aydınlık bir görüntü hakimdir.

İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

Eserde Luka İncili'nde yer alan *"Çobanların Secdesi"* ikonografisi sahnelenmiştir. Buna göre; Meryem İsa'yı bir ahırda doğurmuş, çevrede sürülerini otlatan çobanlara görünen melekler onlara bu olayı müjdelemişler ve çobanlar da bu haber üzerine ahıra gelerek İsa'ya secde etmişlerdir. Resmin sol tarafında yer alan at ve inek figürleri, samanla örtülü zemin ve bebeğin üzerinde bulunduğu dört ayaklı ahşap sandık üstündeki saman yığınları ile arka plandaki ahşap sütun olayın bir ahırda geçtiğini açıkça ifade etmektedir. Oldukça geniş olan ahırda İsa ve Meryem resmin tam merkezinde değil de sol tarafında resmedilmiştir. Meryem İsa'yı kucağında tutmaktadır, yüzünde mahzun bir ifade vardır. Ama aynı zamanda Meryem 'in yüzündeki ifadenin ikonografide "(...)*Meryem ise bütün bu sözleri derin derin düşünerek yüreğinde saklıyordu"* (Luka 2: 19) şeklinde geçen ifadedeki gibi bu duruma dair bir kabullenişi yansıttığını söyleyebiliriz. Bu anlamda ifadesel özellik açısından sanatçı ikonografiye sadık kalmıştır. Resmin sol tarafında Meryem'in yanında duran erkek figürünün ikonografideki *"*(...)*aceleyle gidip Meryem'le Yusuf'u ve yemlikte yatan bebeği buldular"* (Luka 2: 16) ifadesine göre, Yusuf olduğunu düşünebiliriz. Zira resimde *Kutsal Aile* ifadesini karşılar bir şekilde İsa, Meryem ve Yusuf yan yana durmakta karşısındaki insanlar ise İsa'ya saygılarını sunmaktadır. Yusuf adeta Meryem ve İsa'yı korumak ister gibi bir duruş içerisindedir. Sanatçı ikonografideki bilgileri isteği doğrultusunda resme yansıtmış ve bireyselliğini ortaya koymuştur. İsa'ya saygılarını ve hediyelerini sunduğunu gördüğümüz insanlar resmin sağ tarafındadır. Aralarında çobanların da olduğunu bildiğimiz figürlerden bazıları ellerini önlerinde tapınır vaziyette birleştirmiş, öne doğru eğilmiş ve İsa'ya secde eder gibi resmedilmişlerdir. En sağda duran ve çobanlardan biri olduğunu düşünebileceğimiz erkek figürü elinde şapkasını tutmaktadır. Bu görüntü ile İsa'ya duyduğu saygı dolayısıyla çobanın şapkasını çıkardığını anlamaktayız. Çobanın önünde bakışlarını yere çevirmiş olan genç kadın ise başının üzerinde oldukça büyük bir testi taşımaktadır. Kadının taşıdığı testi İsa'ya sunulan bir hediyeyi ifade ederken, bakışlarını ayakuçlarına yöneltmiş olması ise yine bir saygı belirtisidir. Ancak ikonografide İsa'ya secde edenler arasında kadınların olmasından yahut İsa'ya hediyeler sunulmasından söz edilmemektedir. Bu anlamda eser ikonografi ile bağdaşmamaktadır. İsa'nın yattığı ahşap sandığın önünde

bulanan sepet ile sepetin yanında duran ayaklarından bağlı iki tavuk yine İsa'ya sunulan hediyelerdir. Resmin en sağ tarafında başını uzatarak ahırda gerçekleşen olayı izleyen köpek ise İsa'ya duyulan sadakati simgelemektedir. Eserin izleyiciye göre en sol tarafında Yusuf olduğunu düşündüğümüz erkek figürünün arkasında birer siluet halinde resmedilen melekler dikkat çekmektedir. İsa'yı kucaklayan Meryem, onların yanında duran Yusuf ve Yusuf'un ardında bakışlarını İsa'ya çevirmiş olan melekler; hepsi aynı anda İsa'yı korumayı amaçlar gibi görülmektedir. Aynı zamanda İsa'nın kutsiyetini vurgulamak isteyen bu uygulama ve Meryem ile İsa'nın başlarını çevreleyen haleler dikkat çekmektedir. Eser ifadesel özellik açısından oldukça başarılıdır.

İkonolojik Anlam

"Çobanların Secdesi" ikonografisi ile 1617 tarihinde yapılan resimde, hem Barok hem de Maniyerist etkileri görmek mümkündür. Eserde Maniyerizm ile benimsenen vücutta deformasyon uygulaması özellikle resmin izleyiciye göre sağ tarafında yer alan erkek figürünün bacaklarında ve başında testi taşıyan kadının kaslı kollarında görülmektedir. Yanı sıra resmin genelindeki soluk ve dağınık uygulamalar Maniyerist etkilerdir. Ancak figürlerdeki gerçeğe yakın dinamizm ve kimi figürlerde kullanılan pastel tonlardaki giysiler ile hayvan figürlerindeki gerçekçi uygulamalar Barok Dönem özelliklerini yansıtmaktadır. Aynı zamanda söz konusu deformasyonlar Barok Dönem içerisinde de dikkat çekmektedir bu anlamda eser ikonolojik açıdan oldukça başarılıdır.



Resim 4.19. Çobanların Secdesi
(https://www.wga.hu/support/viewer/z.html)

Katalog No	**:**	19
Eserin Adı	**:**	Çobanların Secdesi (Adoration of the Shepherds)
Eserin Yeri	**:**	Musee Departemental Des Antiquites, Rouen, France (Eski Eserler Müzesi)
Eserin Tarihi	**:**	1615
Kullanılan Teknik	**:**	Tuval Üzerine Yağlı Boya
Ölçü	**:**	-

Olgusal Anlam

Eserde resmedilen sahne karanlık bir ahırda geçmektedir. Resmin sol üst kısmına tamamen karanlık bir görüntü hakimken sağ tarafı ve figürlerin tamamında etkin olan bir aydınlık mevcuttur. Eserin merkezinde sağ tarafta kırmızı elbisesinden bir göğsünü çıkarmış şekilde kucağında emzirdiği bebek ile kadın figürü yer almaktadır. Bebek tamamen aydınlık bir görüntü içinde resmedilmişken kadının başının etrafında hale bulunmaktadır. 3/4 profilden verilen kadının yüzünde donuk bir ifade vardır. Sağ omzundan aşağı koyu mavi bir pelerin sarkmaktadır. Kadının arkasında yalnızca gövdesinin üst kısmı görünen ve göğsüne dayadığı sağ eli ile sakallı bir adam görülmektedir. Genç kadının hizasında resmin sol üst kısmında içeriye süzülen bir ışıkla birlikte sarı saçlı, beyaz tenli ve çıplak olarak bebek suretinde resmedilin üç melek figürü bulunmaktadır. Bunlardan ikisinin yalnızca vücudunun yarısı görülürken ön plandaki melek sağ omzundan sırtına inen kırmızı küçük bir kumaşla dikkat çekmektedir. Melekler aşağıdaki olayı izlemektedirler. Kucağında bebekle oturan genç kadının izleyiciye göre sağ tarafında başını uzatan bir at, ayaklarının dibinde samanlar, samanların önünde yerde uzanan ve gövdesinin yarısı görülen boynuzlu bir inek vardır. İneğin başının hemen yanında altın sarısı, geniş gövdeli bir su testisi vardır. Su testisinin önünde çömelerek oturmuş boyu yere uzanan lacivert jilesinin içine beyaz gömlek giymiş genç bir kadın görülmektedir. Kadının öne doğru uzattığı sol elinin hizasında samanların üstüne üç küçük yumurta vardır. Resmin sol tarafında ortada başında beyaz örtü ile yaşlı bir kadın, kadının yanında kırmızı elbiseli ayakta duran ellerini birbirine kenetlemiş tapınır vaziyette dururken kollarının arasında sarı bir şapka tutan genç bir erkek ve ön plandaki bu iki figürün arkasında üç erkek figürü daha bulunmaktadır. Arkadaki diğer üç erkekten ortadaki al yanakları ile genç bir görüntü içerisindeyken diğer ikisi sakallı ve orta yaşlıdır. Ortadaki yaşlı kadının arkasında duran siyah giysili orta yaşlı adam sol eli ile başındaki şapkayı çıkarmaktadır. Resmin arka planında ahşap korkuluklu açık bir kapı, kapının üstünde ahşap bir rafta demir bir tekerlek ve çeşitli malzemeler ile ağaç dalları ve karanlık gökyüzü görülmektedir.

İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

Resimde yeni doğan İsa'ya, çobanların secde etmesi ikonografisi anlatılmıştır. Bu ikonografi yalnızca Luka İncili'nde "*Çobanların Secdesi"* olarak anlatılmaktadır. Sanatçı Beytlehem'de İsa'nın doğumunun gerçekleştiği ahırda geçen sahneyi uygularken figürlere

dinamizm katmış, ışık ve gölge oyunlarının yanı sıra çevresel unsurlara ağırlık vermiştir. Resmin en sağ tarafında Meryem İsa'yı emzirirken Yusuf onun arkasında durmaktadır. Meryem İsa'yı emziriyorken resmedilmiştir. Burada sanatçı ikonografiye kıyasla tamamen bireyselliğini ortaya koymuştur. Bu anlamda ikonografi ile uyuşmayan bir uygulama olduğunu söyleyebiliriz zira ikonografide ahırda geçen bu sahneye dair bir detay verilmemiştir. İkonografiye göre Meryem İSa'yı Beytlehem'de bir ahırda doğurmuş, aynı anda kırda bulunan çobanların karşısına çıkan Tanrı'nın meleği İsa'nın doğumunu onlara müjdelemiştir. Bunun üzerine *"*(...)*aceleyle gidip Meryem'le Yusuf'u ve yemlikte yatan bebeği buldular. Onları görünce, çocukla ilgili kendilerine anlatılanları bildirdiler. Bunu duyanların hepsi, çobanların söylediklerine şaşıp kaldılar"* (Luka 2: 16-18) ifadelerinde olduğu şekilde İsa'yı bulmuşlardır. Resmin sol tarafında çoban olduğunu düşündüğümüz erkek figürlerin şapkalarını çıkarmaları, kırmızı giysili adamın ellerini ile tapınma pozisyonunda olması yine İsa'nın kutsallığını ifade eden uygulamalardır. Bu uygulamalar ikonografiyle bağdaşmaktadır. Meryem ve İsa'nın önünde diz çöken kadının önünde duran altın sarısı büyük testi ve İsa'nın yattığı samanların üzerinde bulunan üç yumurta İsa'ya sunulan hediyeleri sembolize etmektedir. İsa, Meryem ve Yusuf'un hizasında üst kısımda bebek şeklinde resmedilen melekler sanki bir ışık huzmesi içinden olayı izliyor gibi görünmektedirler. Aynı zamanda meleklerden yayılan ışık, Meryem'in başındaki hale ve İsa'nın yaydığı aydınlık görüntü ile bir bütün halinde aksettirilmiştir. Sanatçı izleyicinin ilgisini bu aydınlık noktaya çekmek istemiş, resmin geri kalanında figürler ve ortam net olarak verilse de koyu tonlarla daha karanlık bir görüntü oluşturulmuştur. Sanatçı, ifadesel anlamda figür bazında başarısını ortaya koyarken ortam bazında da ikonografiye sadık kalmayı amaçlamıştır. Bu anlamda ikonografide geçen ahırı resmederken; ahırın ahşap sürgülü kapısını, kapının üst kısmında yer alan büyük demir tekerleği, çeşitli malzemeleri, Meryem'in ayakları dibinde yatan inek ve kenarda başı görünen atı başarılı bir şekilde uygulamıştır. Resme bakan insanlarda olayın nerede geçtiğine dair oluşacak fikir ikonografiyi doğrudan karşılamakta, sanatçı eserde ikonografiyi başarılı bir şekilde yansıtmaktadır.

<u>İkonolojik Anlam</u>

"Çobanların Secdesi" ikonografisi ile oluşturulan 1615 tarihli resimde Barok Dönem'e ait çarpıcı özellikler dikkat çekmektedir. Eserde bilhassa merkezdeki Meryem ve bebek İsa tasvirinde görülmek üzere her bir figür yoğun beyaz ışıkla vurgulanmıştır. Buna karşılık

resmin arka planı ve figürlerin çevresi oldukça karanlıktır. Resimde kendi içinde oldukça başarılı ışık ve gölge uygulaması vardır. Bu uygulama ile eser Rubens'in Barok'u olarak öne çıkmaktadır. Eserde ışık ile yaratılan söz konusu kontrast Barok'un karakteristiğini oluşturmasıyla dikkat çekmektedir. Bu anlamda eser ikonolojik açıdan başarılıdır. Ayrıca figürler jest ve mimiklerindeki gerçeklik, duruş pozisyonlarındaki doğallık ve canlı renklerdeki giysileriyle Barok Dönem özelliklerini yansıtmaktadır. Resimde doğal bir dinamizm söz konusudur.

4.2.4. Müneccim Kralların Secdesi

İsa'nın Kral Hirodes devrinde Yahudiye'nin Beytlehem Kenti'nde doğmasından sonra bazı yıldızbilimciler doğudan Yeruşalim'e gelip şöyle dediler: "Yahudiler'in Kralı olarak doğan çocuk nerede? Doğuda O'nun yıldızını gördük ve O'na tapınmaya geldik."Kral Hirodes bunu duyunca kendisi de bütün Yeruşalim halkı da tedirgin oldu. Bütün başkahinleri ve halkın din bilginlerini toplayarak onlara Mesih'in nerede doğacağını sordu. "Yahudiye'nin Beytlehem Kenti'nde" dediler. "Çünkü peygamber aracılığıyla şöyle yazılmıştır:
'Ey sen, Yahuda'daki Beytlehem,
Yahuda önderleri arasında hiç de en önemsizi değilsin!
Çünkü halkım İsrail'i güdecek önder
Senden çıkacak.' "
Bunun üzerine Hirodes yıldızbilimcileri gizlice çağırıp onlardan yıldızın göründüğü anı tam olarak öğrendi. "Gidin, çocuğu dikkatle arayın, bulunca bana haber verin, ben de gelip O'na tapınayım" diyerek onları Beytlehem'e gönderdi. Yıldızbilimciler, kralı dinledikten sonra yola çıktılar. Doğuda görmüş oldukları yıldız onlara yol gösteriyordu, çocuğun bulunduğu yerin üzerine varınca durdu. Yıldızı gördüklerinde olağanüstü bir sevinç duydular. Eve girip çocuğu annesi Meryem'le birlikte görünce yere kapanarak O'na tapındılar. Hazinelerini açıp O'na armağan olarak altın, günnük ve mür sundular. Sonra gördükleri bir düşte Hirodes'in yanına dönmemeleri için uyarılınca ülkelerine başka yoldan döndüler. (Matta 2: 1-12)



Resim 4.20. Müneccim Kralların Secdesi
(https://www.wga.hu/support/viewer/z.html)

Katalog No	**:**	20
Eserin Adı	**:**	Müneccim Kralların Secdesi (Adoration of the Magi)
Eserin Yeri	**:**	Musée des Beaux-Arts, Lyon (Güzel Sanatlar Müzesi)
Eserin Tarihi	**:**	1618-1619
Kullanılan Teknik	**:**	Tuval Üzerine Yağlı Boya
Ölçü	**:**	245 x 325 cm

Olgusal Anlam

Resimde sahnelenen olay insanlardan oluşan kalabalıkla çevresel unsurları geri planda bırakmıştır. Eserde yirmi üç insan figürü yer almaktadır. Bu insanlar kapalı bir ortama giriş yapmış şekilde resimlenmiştir. Eserin sağ arka planında ahşap kapı ve duvara benzer bir görüntü vardır. Sol arka planda ise kararmak üzere olan gökyüzünden ufak bir kesit insanların ardından görünmektedir. Resmin sağında eserdeki tek kadın figürünü görmekteyiz. Kadın hafifçe öne eğilmiş, elleriyle bir bebeği tutmaktadır. Yüzünde sakin ancak aynı zamanda çekingen bir ifade olduğunu söylemek mümkündür. Genç bir yüze sahiptir, sol profilden resmedilmiştir. Koyu renk saçlarının yarısından itibaren sırtından yere kadar uzanan ve kollarının üzerinden atılmış siyah bir pelerini vardır. Pelerinin alt kısmında soluk beyaz renkli uzun elbisesi görülmektedir. Kadının arkasında yine sol profilden resimlenmiş sakallı bir erkek başını uzatmıştır. Kadın elleriyle beyaz tenli bir bebeği kollarından tutarak ayakta durmasına destek olmaktadır. Bebek dört ayakla ahşap bir sofa üzerindeki saman yığınına basmaktadır. Samanların üzerinde altın renkli taca benzeyen bir nesne bulunmaktadır. Önünde bebeğin sağ ayağını eliyle tutup öpmekte olan yaşlı, kır sakallı bir erkek figürü dizlerinin üzerine çökmüş şekilde bulunmaktadır. Bebek bu erkeğin başına sağ elini yerleştirmiş, bakışlarını ise onun yüzüne doğru çevirmiştir. Yaşlı erkek figürünün üzerinde sarı renkte kadifeye benzer yaldızlı ve sırt kısmı beyaz kürklü gibi görünen pelerini vardır. Adamın sol tarafında yalnızca yüzü görünen beyaz tenli, al yanaklı ve koyu kıvırcık saçlı bir çocuk figürü bulunmaktadır. Yaşlı adamın hizasında resmin soluna doğru ön planda olan bir başka erkek figürü ise sağ profilden resimlenmiş, ayakta durmakta ve sol elini bebeğin önünde eğilmiş olan adama doğru hafifçe uzatmıştır. Uzun koyu renk sakalları, başında beyaz bir sarığı bulunan adamın sırtında; omzu kahverengi kürklü ve resmin sol tarafında zemin boyunca uzanan, kırmızı, gösterişli bir pelerin bulunmaktadır. Pelerinin etek uçlarında sarı renkle yapılmış desenli süslemeler ve taş işlemeleri mevcuttur, alt kısmında ise koyu renk dizinin altında biten bir elbise vardır ve ayakları çıplak olarak görülmektedir. Bu figürün hizasında resmin en solunda sarı saçlı sağ profilden resimlenmiş küçük bir çocuk adamdan uzanan pelerinin etek ucunu tutmaktadır. Resmin sol tarafında kırmızı pelerinli adama göre daha yüksek bir zeminde duran, esmer erkek figürü tam karşıdan resmedilmiştir ve bakışları doğrudan izleyiciye dönüktür. Yüzünde gergin bir ifade, siyah bıyıkları ve başında beyaz yüksek bir sarık vardır. Üzerine altın sarısı parlak bir elbise giymiş, beline beyaz bir kuşak bağlamıştır. Giysisinin üzerinden kadifeye benzer koyu renkli bir belerin omuzlarından aşağı uzanmaktadır. Elbisesinin etek uçlarında taşlı süslemeler, pelerinin iki

yakasını birleştiren taşlı bir kolye ve pelerininde işlemeler mevcuttur, ayaklarında ise açık renk çizmeler vardır. Adam ellerini beline koymuştur, sağ eli pelerinin altından belindeki beyaz kuşağın üzerinde yumruk şeklinde görülmektedir. Resmin en solundan hafif üst kısımda bu sarı giysili adamın arkasında çizgili kahverengi giysi giymiş, başında kırmızı küçük takkeye benzeyen bir başlığı bulunan, sakallı siyahi bir adam görülmektedir. Bu siyahi adam elinde içi altın solu ve dışı işlemeli bir sandık taşımaktadır, adamın arkasında ise kahverengi bir at bulunmaktadır. Eserin ön kısmındaki kırmızı pelerinli adamın gerisinde resmin arka tarafına doğru kalabalık bir erkek grubu görülmektedir, bunlardan en öndeki üzerinde çelik zırh ve başında beyaz tüylü kask ile bir askerdir. Asker bakışlarını karşıya yöneltmiş, düşünceli görülmektedir. Askerin ardında eliyle sakallarını tutan düşünceli ve şaşkın bir başka erkeğin başı görülmektedir. Resmin geri kalanında sözünü ettiğimiz kalabalığı oluşturan on erkek figürü bulunmakta bunların bazısı bakışlarını yukarı, bazısı ise merkezdeki bebeğe çevirmiş vaziyettedir. Ancak hepsinin yüzünde aynı şaşkın ifadeyi görmek mümkündür. Aynı zamanda kalabalıktan gövdeleri görülmeyen figürlerin yanlarından uzanan mızrak başlıkları ve sönmüş meşaleler görülmektedir.

İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

Eserde İsa'nın doğumunu yıldızlardan haber alan *Yıldızbilimcilerin (Müneccimlerin)* İsa'ya tapınmak için gelmeleri ikonografisi resmedilmiştir. Bu konudaki ikonografi yalnızca kanonik İncillerden Matta İncili'nde geçmektedir. İkonografiye göre Kral Hirodes devrinde Beytlehem'de doğan İsa'nın doğumunu yıldızlardan haber alan Müneccimler Tanrı'nın oğlu Mesih İsa'nın yerini bulmak için Kral Hirodes'e gelirler. Hirodes duyduklarından korkar ve o da İsa'yı araştırmaya başlar, bu sırada Müneccimler İsa'ya ulaşarak ona tapınırlar ve ona hediyeler sunarlar. Devamında kendilerine yine yıldızlar aracılığı ile verilen haberle Kral Hirodes'e uğramadan başka yoldan evlerine dönerler. "(...)*İsa'nın Kral Hirodes devrinde Yahudiye'nin Beytlehem Kenti'nde doğmasından sonra bazı yıldızbilimciler doğudan Yeruşalim'e gelip şöyle dediler: "Yahudiler'in Kralı olarak doğan çocuk nerede? Doğuda O'nun yıldızını gördük ve O'na tapınmaya geldik."Kral Hirodes bunu duyunca kendisi de bütün Yeruşalim halkı da tedirgin oldu"* (Matta 2: 1-3) ifadeleri ile Hirodes'e ulaşan Müneccimlerin durumu bildirişi ikonografisi yer almaktadır. İkonografiye göre, "(...)*Yıldızbilimciler, kralı dinledikten sonra yola çıktılar. Doğuda görmüş oldukları yıldız onlara yol gösteriyordu, çocuğun bulunduğu yerin üzerine varınca durdu. Yıldızı gördüklerinde olağanüstü bir sevinç duydular. Eve girip çocuğu annesi Meryem'le birlikte*

görünce yere kapanarak O'na tapındılar" (Matta 2: 9-11) ifadelerinden yola çıkarak resmi incelediğimizde resimde gösterişli kıyafetler içerisinde, altın ve taş işlemeli, kürklü, değerli ve parlak pelerinlerle resmedilen figürlerin Müneccimler olduklarını anlamaktayız. Resimdeki bebek ve bebeği tutan kadın ise elbette bebek İsa ve Meryem'i ifade etmektedir. Resimde İsa'nın önündeki Müneccim İsa'nın ayağını öpmekte İsa ise bir elini adamın başına koymuş vaziyette görülmektedir. Burada bebek İsa, kendine tapınan Müneccimi kutsar gibi yahut tapınmasını kabul eder şekilde resmedilmiştir. Arka plandaki kalabalık, Müneccimlere eşlik eden adamları yahut haberi alan halktan bazıları olarak yorumlanabilir. Ancak ikonografide resimde gördüğümüz kalabalıktan söz edilmemesi eseri ikonografiden ayıran bireysel bir uygulamadır. İsa'nın ahırda doğmuş olmasından yola çıkarak bulundukları ortamın da bir ahır olarak resmedildiğini görmekteyiz. Sanatçı ikonografiye bu anlamda sadık kalmış ve gerçeklikle bütünleştirerek başarılı bir çalışma ortaya koymuştur. İkonografiye göre İsa'yı gören Müneccimler yere kapanmış olarak anlatılmakta ancak resimde yalnızca İsa'nın önündeki adam dizleri üzerine çökmüş vaziyette görülmektedir. Sanatçı burada bireyselliğini kullanarak figürleri doğal bir hava içerisinde resmetmeyi tercih etmiştir. "(...)*Hazinelerini açıp O'na armağan olarak altın, günnük ve mür sundular"* (Matta 2: 11) ifadesine göre baktığımız resimde İsa'nın yanında duran altın kase, sol arka planda siyahi bir adamın taşıdığı içi altın dolu sandık ikonografideki bu bilgiyi de karşılar niteliktedir. Kalabalık ve meraklı bakışlar içerisinde izlenen ve tapınılan İsa başında halesi ile kutsiyetini gösterir şekilde resmedilmiştir. İnsanlar duruma şaşıran ifadeler içerisindeyken, Meryem kendinden emin ve sakin bir tavır içerisinde görülmektedir. Sanatçı bireysel uygulamaları ile ikonografiye sadık kalarak, gerek figür gerek ortam bazında ifadesel özelliği başarılı şekilde yansıtmıştır.

<u>İkonolojik Anlam</u>

1618-1619 yıllarında yapılan "*Müneccim Kralların Secdesi"* isimli eser başarılı uygulamalarıyla Barok Dönem özelliklerini taşımaktadır. İkonolojik olarak incelediğimizde eserde çok sayıda figürün uygulandığını, buna karşın hiçbir figürün yüzeysel olarak resmedilmediğini, her figürün gerek yüz ifadesi gerekse duruş pozisyonları ile kompozisyon içinde kaybolmadan uygulandığını görmekteyiz. İnsan figürlerinin yanı sıra bu figürlerin ellerinde taşıdıkları nesneler, giysilerindeki işlemeler ve diğer çevresel unsurlar da detaylandırılmıştır. Özellikle Müneccimlerin üzerlerindeki altın yaldızlı, taşlı, işlemeli ve parlak renkli pelerinler oldukça dikkat çekicidir. Resimde bebek İsa ve Meryem'e

uygulanmış olan ışık göze çarparken resmin geri kalanında daha soluk ve karanlık bir hava hakimdir. Ancak her figürün yüzü net olarak seçilebilmektedir. Saydığımız tüm bu özellikler Barok Dönem resim sanatında öne çıkan unsurlardır. Bilhassa Müneccimlerin gösterişli görünümleri ve resme hakim olan başarılı kontrast dönemin en çarpıcı özellikleri olarak değerlendirilebilir. Bu anlamda eser ikonolojik açıdan oldukça başarılıdır.



Resim 4.21. Meryem'e Tapınma
(https://www.wga.hu/support/viewer/z.html)

Katalog No	**:**	21
Eserin Adı	**:**	Meryem'e Tapınma (Adoration of the Magi)
Eserin Yeri	**:**	Sint-Janskerk, Mechelen (Aziz John Kiilisesi)
Eserin Tarihi	**:**	1619
Kullanılan Teknik	**:**	Tuval Üzerine Yağlı Boya
Ölçü	**:**	318 x 276 cm

Olgusal Anlam

Eserde yirmi bir insan figürüne yer verilmiştir. Tüm bu insanlardan oluşan kalabalık resmin ön planında izleyiciye göre sol tarafta bir kadının tuttuğu duran bebek (İsa) figürünün etrafında şekillenmiştir. Bebek başında halesi ve vücudunu aydınlatan bir ışıkla beyaz tenli olarak resmedilmiştir. Resimdeki tek kadın (Meryem) figürü oturur vaziyette duran bebeği tutmaktadır. Kadın üzerine buz mavizi uzun bir elbise giymiş, sırtından bir başka mavi pelerin uzanmaktadır. Kahverengi toplu saçları, al yanaklı ve beyaz tenli bir yüzü vardır. Oldukça genç bir kadındır ve yüzünde durgun bir ifade vardır. Sağ profilden resmedilmiştir, bakışlarını bebeğe çevirmiştir. Tıpkı bebek gibi kadın da diğer figürlerden farklı olarak ışık yayıyormuşçasına aydınlık bir görüntü içinde resimlenmiştir. Kadının arkasında üzerinde sarı pelerini olan sakallı orta yaşlı bir adam vardır. Bebeğin önünde; uzun kır saçları ve sakallarından oldukça yaşlı olduğu görülen, sırtında beyaz kürkü ve altında sarı üzerine lacivert işlemeli, oldukça gösterişli ve uzun pelerini ile bir adam durmaktadır. Adam sağ eliyle kendi yakasını tutarken sol eli ile altın bir kaseyi bebeğe uzatmaktadır. Bebekse kasenin içine bakmakta ve sol elini kasenin içine sokmuş vaziyette görülmektedir. Yaşlı adamın arkasında ayakta resmedilen diğer erkek figürü hafif bir tebessümle sağ profilden resmedilen yüzü ve öne eğilmiş vaziyette bebeğe doğru adımlayan duruşu ile dikkat çekmektedir. Siyah sakalları ve tepesi hafif kırlaşmış uzun saçları bulunmaktadır. Üzerinde kırmızı bir pelerin vardır. Pelerinin üzerinde altın rengi ufak ışıltılar, etek uçlarında ise mavi taşlar ve altın rengi işlemeler bulunmaktadır. İki eliyle ucunda altın renkli testiye benzer bir nesnenin asılı olduğu altın bir zincir tutmaktadır. Bu figürün arkasında iki küçük çocuk figürü vardır ikisi de meraklı bakışlar içerisindedir ancak önde beyaz giysili olan karşısındaki sahneyi izlerken arkada koyu renk giysisi olan al yanaklı çocuk bakışlarını izleyiciye çevirmiş gibi görülmektedir. Resmin orta kısmında kadına yakın olarak duran erkek bıyığı ve çenesindeki ince sakalıyla görülmektedir. Figürün başında beyaz büyük bir sarık ve üzerinde yakası işlemeli yeşil rengi bir giysi giyinmiştir. Bakışlarını ise kadının arkasında duran adama şüpheli bir ifade ile çevirmiş gibi görülmektedir. Beyaz sarıklı bu adam elinde altın rengi bir sandığı kapağını açmış vaziyette tutmaktadır. Resmin sağ tarafına doğru olayın geçtiği mekana yüksek merdivenlerden inen ve bu yüzden basamaklarda olduklarını düşüneceğimiz şekilde resmedilen kalabalık erkek figürlerini görmekteyiz. Bu erkekler üzerlerinde zırhları yahut siyah pelerinleri ve çoğunlukla sakallı, yaşlı ve dahi yorgun yüzleriyle resmedilmiştir. Ön planda duran zırhlı erkek kumsal saçları ve sakalsız yüzü ile önünde yerden destek aldığı kılıcını tutmakta ve merkezdeki sahneyi izlemektedir.

Gövdesi sola doğru dönükken o başını sağ tarafına geriye doğru çevirmiş ve resmin izleyiciye göre solunda kalan bebek ve kadının olduğu yere bakmaktadır. Bu askerin arkasında sadece başı görülen siyahı bir adam beyaz dişleri ile hafifçe gülerken resmedilmiştir. Resmin sağ arka planında karanlıkta kalan başlarında miğferleri ile görülen asker figürlerinin yanı sıra üç farklı sarıklı figür de görülmektedir. Eserde olayın geçtiği alana açılan kemerli girişe sol taraftan sağa doğru dönerek inen merdiveninde sıralı figürlerden sol üst kısımda görülen iki figür ise ellerinde meşaleleri ve başlarında sarıklarla dikkat çekmektedir. Bu figürlerden ön planda olan kırmızı bir kumaşla sarınmıştır. Arka planda hafif aydınlanan bir gökyüzü görülmektedir. Figürler genel itibariyle bakışlarını resmin merkezinde gerçekleşen olaya yönlendirirken bazıları bakışlarını şaşkınlıklarını gösterir bir ifade ile farklı yönlere yahut birbirlerine çevirmişlerdir.

İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

Eserde, İsa'ya "*Müneccim Kralların Secdesi"* adıyla Yıldızbilimcilerin tapınmasını anlatan ikonografi sahnelenmiştir. Yalnızca Matta İncili'nde yer verilen ikonografiye göre İsa'nın doğumunu haber alan Müneccimler İsa'ya tapınmak üzere bulundukları yere gelmiş ve ona tapınarak, hediyeler sunmuşlardır. Bu durumun başlangıcı ikonografide *"*(...)*İsa'nın Kral Hirodes devrinde Yahudiye'nin Beytlehem Kenti'nde doğmasından sonra bazı yıldızbilimciler doğudan Yeruşalim'e gelip şöyle dediler: "Yahudiler'in Kralı olarak doğan çocuk nerede? Doğuda O'nun yıldızını gördük ve O'na tapınmaya geldik.""* (Matta 2: 1-2) şeklinde anlatılmaktadır. Burada Yıldızbilimciler yani Müneccimler Kral Hirodes'in karşısına çıkmışlardır. Kral Hirodes İsa'nın doğumundan endişe duymuştur. İkonografiye göre "*gidin, çocuğu dikkatle arayın, bulunca bana haber verin, ben de gelip O'na tapınayım" diyerek onları Beytlehem'e gönderdi"* (Matta 2: 8) ifadelerinin üzerine Müneccimler yola çıkarak İsa'nın bulunduğu yere gitmişlerdir. Bu ifadeler resimdeki olayın ikonografisinin çıkış noktasıdır. Sanatçı resimde kişisel görüşleri ile farklı teknik ve figürlerle özgünlüğünü koruyan sanatçı ikonografiyi başarılı şekilde yansıtırken, olayın geçtiği mekanı merdivenlerle inilen bir yer olarak uygulamıştır. Müneccimleri gösterişli giysileri içerisinde resmederken, arka planda askerlere ve merdivenin başında ellerinde meşalelerle gelen halktan bazı kimselere yer vermiştir. Resmin odak noktası olan Meryem ve bebek İsa'yı diğer figürlerden farklı olarak çok belirgin bir aydınlık içerisinde resmetmiş, onların kutsiyetini vurgulamayı amaçlamıştır. Meryem'in ardında duran erkek Yusuf'tur. Yusuf, İsa'nın doğumu sahnelerinin tamamında Meryem'in ardında farklı karakterlerle aynı duruş

ve pozisyonda resmedilmektedir. Resimde Müneccimler İsa'ya altın kaseler, hediyeler ve ikonografide geçtiği gibi testi şeklindeki kapla *Mür* sunmaktadır. *"Eve girip çocuğu annesi Meryem'le birlikte görünce yere kapanarak O'na tapındılar. Hazinelerini açıp O'na armağan olarak altın, günnük ve mür sundular"* (Matta 2: 11) ikonografisinden yola çıkarak da sanatçının ikonografiye sadık kaldığını söylemek mümkündür. İnsanların yüzünde şaşkın, Meryem'in yüzünde tevekkül içinde bir ifade görülmektedir. Eser ifadesel özellik açısından hem figür hem ortam bazında ikonografiyi karşılamaktadır.

İkonolojik Anlam

"Müneccim Kralların Secdesi" ikonografisi ile oluşturulan "*Meryem'e Tapınma"* isimli 1619 tarihli resimde Barok Dönem ve yanı sıra Maniyerist Dönem etkileri dikkat çekmektedir. Eserde söz konusu sahne derin bir perspektif algısı ile oluşturulmuş, ön plandaki Meryem ve bebek İsa ile Müneccimler, arka plandaki figürlere kıyasla çok daha yoğun ışık uygulaması ile vurgulanmıştır. Meryem ve İsa'da yoğunlaşan ışık onların kutsiyetini ifade eden halelerle bütünleşmiş ve diğer figürlere kıyasla daha yoğun olarak işlenmiştir. Resmin izleyiciye göre sağ kısmında yer alan Müneccim kırmızı kumaştan giysisi ile dikkat çekerken, arkasındaki askerlerin siyah giysiler ile daha karanlık bir ortam içerisinde resmedilmiş olması dönemin ışık ve gölge ile yaratılan kontrast uygulamasını karşılamaktadır. Her figürün yüzünde meraklı ve şaşkın olduklarını anlayabileceğimiz ifadeler dikkat çekmekte, hiçbir figür bir diğerinin altında ezilmemektedir. Bu durumda Barok Sanat'ın en belirgin özellikleri arasındadır. Yanı sıra resmin ön planında ortada yer alan Müneccimin üzerindeki parlak sarı renkli, sırtı kürklü ve işlemeli pelerin dönemin gösterişli giysilerini ifade eder niteliktedir. Resim yalnızca uzak arka planda kalan figürlerin ve manzaranın soluk çizgilerle ve dağınık olarak resmedilmiş olmasıyla Maniyerist etkileri de içinde barındırmaktadır. İkonolojik açıdan oldukça başarılı bir eserdir.



Resim 4.22. Meryem'e Tapınma
(https://www.wga.hu/support/viewer/z.html)

Katalog No	**:**	22
Eserin Adı	**:**	Meryem'e Tapınma (Adoration of the Magi)
Eserin Yeri	**:**	Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerp (Anvers Kraliyet Güzel Sanatlar Müzesi)
Eserin Tarihi	**:**	1624
Kullanılan Teknik	**:**	Tuval Üzerine Yağlı Boya
Ölçü	**:**	447 x 336 cm

Olgusal Anlam

Eserde anlatılan olay bir ahırda geçmektedir. Resmin izleyiciye göre sağ tarafında masum ifadesiyle kırmızı elbiseli, sırtından siyah pelerini ve sağ omzundan açık kumral saçları uzanan kadın figürü önünde samanlar üzerinde beyaz yastıkta oturan beyaz tenli ve sarı saçlı bir bebeği tutmaktadır. Bebek çıplaktır, kadının sağ eline doğru uzanmış karşısında diz çöken figürlere bakmaktadır. Bebeğin başında ince bir hale görülmektedir. Karşısında bir erkek ve genç kadın diz çökmüştür. Kadın adamın gövdesinin arkasında kalmış yalnızca yüzü görülmektedir ve bakışlarını doğrudan bebeğe çevirmiştir. Önündeki adam omuzlarına düşen hafif kırlaşmış saçları ve sakalları ile yaşlı yüzünde şükran dolu ifadesi ile bebeğe bakmaktadır. Üzerinde oldukça gösterişli, ağır görünümlü beyaz bir pelerini vardır. Pelerinin omzundan ve etek uçlarından beyaz bir hayvan postunu andıran kürk görülmektedir. Ön kısmında işe altın sarısı üzeri taş işlemeli bir kumaşla giysisi tamamlanmıştır. Sağ elini göğsüne yaslamış devamında sol eli ile de taşıdığı altın bir zinciri tutmakta, zincirin ucunda testiye benzer bir nesne sallanmaktadır. Adamın arkasında ayakta duran erkek kaşlarını çatmış, bakışları izleyiciye yönelmiş kızgın ve kuşku duyan bir ifade ile resmedilmiştir. Göğsüne kadar uzayan beyaz sakalları ve kel başının iki yanında beyaz saçları vardır. Üzerine kat kat görünen kırmızı, ağır ve altın sarısı ince işlemeleri olan kumaş sarmıştır. Sağ eliyle öne doğru ayaklı bir altın kase uzatmaktadır. Ayakları öne doğru adımlar vaziyettedir ve sandaletlerinin devamında beyaz çoraba benzer bir giysi ile görünümü tamamlanmıştır. Arkasında at üstünde resmedilen kadın kabarık kollu siyah elbisesi ve başında tüylü ve taşlı siyah şapkasıyla görülmekte, anlamlı bakışlarla bebek ve bebeği tutan kadını izlemektedir. Resmin ortasında sol elini beline yaslamış, başında beyaz kumaştan desenli bir sarıkla, yakasında taşlı broşu ve yeşil uzun giysisinin omzundan sarkan kahverengi kürkü ile gördüğümüz erkek figürü gözlerini büyükçe açmış bebeğe bakmaktadır. Siyah kısa sakalları ve kulağında küpesi vardır. Belinde beyaz bir kuşak sarılıdır, sağ elinde ise altın bir kap taşımaktadır. Bu adamın sağ omzunun gerisinde iki miğferli asker figürü vardır. Öndekinin miğferinin üzerinde fırçaya benzer büyükçe bir tüy bulunmaktadır. Resmin izleyiciye göre sağ tarafında kadının ardında sakallı bir adam, üst kısımda ise içinde bulundukları ahırın tavanını taşıyan ahşap ayaklardan tutunarak aşağıdaki olayı izleyen biri siyahi iki erkek ve bir de köşede duran çocuk figürü vardır. Resmin arka planında iki deve ile üzerlerinde görülen iki erkek figürünün üst bedenleri çıplaktır. Öndekinin başında kırmızıbiberli başlık vardır, arkadaki ise kel ve bıyıklıdır. İkisi de bebeğe doğru bakmak için yukardan uzanmaktadır. Bu figürlerin devamında mavi gökyüzü görülürken resmin sol tarafında

mermer ve başlığı işlemeli bir sütun dikkat çekmektedir. Resmin ön planında bebeğin bulunduğu yerin alt kısmında boynuzlu bir inek figürü vardır. Zemin taş ve samanla örtülüdür

İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

"Müneccim Kralların Secdesi" ikonografisinin anlatıldığı 1624 tarihli resimde bir ahırdaki çok sayıda figür göze çarpmaktadır. Develer üzerindeki figürler, at üstündeki gösterişli giysisi ile kadın figürü ve figürlerdeki dinamizmin her anlamda detaylı olarak yansıtıldığı dikkat çekmektedir. Resmin ikonografisi Kanonik İncillerden yalnızca Matta İncili'nde yer almaktadır. İkonografiye göre Yıldızbilimciler bir yıldız aracılığıyla İsa'nın doğumundan haberdar olarak Yahudiye Kralı Hirodes'in karşısına çıkmış ve ona İsa'yı sormuşlardır. Müneccimlerin *"Yahudiler'in Kralı olarak doğan çocuk nerede? Doğuda O'nun yıldızını gördük ve O'na tapınmaya geldik"* (Matta 2: 2) şeklinde Hirodes'e yönelttiği soru üzerine Kral Hirodes ve halk Mesih'in doğumundan korkmuştur. Ancak bu durumu Müneccimlere belli etmeyerek onlara İsa'yı bulup kendisine haber vermelerini söylemiştir. Nihayetinde ikonografiye göre Müneccimler, *"doğuda görmüş oldukları yıldız onlara yol gösteriyordu, çocuğun bulunduğu yerin üzerine varınca durdu. Yıldızı gördüklerinde olağanüstü bir sevinç duydular. Eve girip çocuğu annesi Meryem'le birlikte görünce yere kapanarak O'na tapındılar"* (Matta 2: 9-11) ifadelerinden anlaşıldığı üzere İsa'yı bularak ona secde etmişlerdir. Sanatçı ikonografiye sadık kalmıştır. Eserde dikkat çeken bir diğer durum ise resmin izleyiciye göre en solunda yer alan, çatık kaşlı ve memnuniyetsiz ifadesi ile karşıdan resmedilen erkek figürüdür. Figür yüzünde isteksiz bir ifade ile adımlarını bebek İsa'ya doğru atmakta ve elindeki altın kaseyi uzatmaktadır. İkonografiye göre Müneccimler İsa'yı görünce tereddütsüz yere kapanarak ona secde etmişlerdir ki resmin orta kısmında dizleri üstünde olan figürleri de görmekteyiz. Bu adamın görüntüsü ikonografide Müneccimlerden İsa'nın doğumunu haber aldıktan sonra "(...)*Kral Hirodes bunu duyunca kendisi de bütün Yeruşalim halkı da tedirgin oldu"* (Matta 2: 3) ifadesiyle tedirgin olduğu anlatılan Kral Hirodes ile bağdaştırılabilir. Burada net bir bilgi verememekle birlikte sanatçının bu uygulamaya yer vermiş olduğu düşüncesine ulaşılabilir. Yanı sıra sanatçı figür ve ortam bazında, bireysel uygulamalarını ön planda tutarak ifadesel özelliği büyük başarı ile yansıtmayı başarmıştır.

İkonolojik Anlam

1624 tarihli "*Müneccim Kralların Secdesi"* ikonografisi ile oluşturulan "*Meryem'e Tapınma"* sahnesi bir Barok Dönem resmidir. Resimde insan figürlerinin yanı sıra deve ve at figürleri de dikkat çekmektedir. Oldukça kalabalık bir sahne olan resimde figürlerin yüz ifadeleri en ince ayrıntılarına kadar detaylandırılmıştır. Bu şekilde figürlerle yaratılan kalabalık görüntü Barok Dönem'de eserlerde dikkat çeken uygulamalar arasındadır. Her figürün yüzünde o an içinde bulunduğu ruh halinin yansımasını görmek mümkündür. İkonografi ile birlikte değerlendirildiğinde bu ifadelerin yerinde kullanımı ve dönem özellikleri ile bağdaşıyor olması eseri ikonolojik anlam açısından oldukça başarılı hale getirmektedir. Eserde başarılı ışık uygulaması ile yaratılan derinlik ve kontrast dikkat çekmektedir. Müneccimlerin giysilerindeki gösteriş, süslü başlıkları ve askerlerin başlarındaki miğferler ile arka planda develerin üzerindeki köleler dönem özellikleri açısından değerlendirildiğinde oldukça önemlidir.



Resim 4.23. Meryem'e Tapınma
(https://www.wga.hu/support/viewer/z.html)

Katalog No	**:**	23
Eserin Adı	**:**	Meryem'e Tapınma (Adoration of the Magi)
Eserin Yeri	**:**	Musee du Louvre, Paris
Eserin Tarihi	**:**	1626-1629
Kullanılan Teknik	**:**	Tuval Üzerine Yağlı Boya
Ölçü	**:**	283 x 219 cm

Olgusal Anlam

Eserde merkezde samanların üzerinde yanındaki kadın tarafından yatar vaziyette tutulan bir bebek figürü vardır. Çevresindeki figürler bebeğim etrafında dizilerek onu izlemektedir. Çıplak bebek figürünün başında ince bir hale vardır ve beyaz teni oldukça aydınlık görülmektedir. Bebeği tutan kadın genç bir yüze sahiptir. Sakin bakışlarla bebeği izlemekte olan yüzü 3/4 profilden resmedilmiştir. Kırmızı bir elbise giymiştir, elbisesinin kolları ve etek uçları mavi renklidir. Elbisesinin omuzlarından krem bir kumaş sarkmaktadır. Başının etrafında tıpkı bebekte olduğu gibi bir hale görülmektedir. Kadının arkasında sakallı, bakışlarını hafif yukarı çevirmiş, orta yaşlı bir adam bulunmaktadır. Bebeğin izleyiciye göre sağında önünde diz çöken iki erkek figürü vardır. Bunlardan hemen bebeğin yanında olan beyaz saçlı ve sakallı, yaşlı bir yüze sahiptir. Üzerinde kolları gri sırt kısmı altın sarısı ve işlemeli bir pelerin vardır. Elinde tuttuğu altın kaseyi bebeğe uzatmıştır. Arkasında duran adam ise yine kur sakalları ve hafif kırlaşmış siyah uzun saçları ile yaşlı bir figürdür. Sol omzunda beyaz kürkünün altında kırmızı kabarık pelerini uzanmaktadır. Sırtı hafif izleyiciye dönük şekilde resmedilmiş, oturur vaziyettedir ve sol elini dizine yerleştirmiştir. Resmin ortasında bebeğin yanında duran adamı hizasında ayakta duran esmer erkek durgun bakışları ile karşıdan resmedilmiştir. Başında beyaz büyük bir sarık vardır. Siyah sakallı yüzü ifadesizdir. Sarığının sağ tarafından omzuna uzanan bir kumaş görülmekte, siyah pelerininin yakası iki sıra düğmelenmiş vaziyettedir. Ancak vücudunun devamı görülmemektedir. Resmin sağ tarafında başlarında miğferleri ve ellerinde mızrakları ile yüzlerinde şaşkın ifadelerle duran askerler ve kuramızı başlıklı siyahi bir erkek figürü dikkat çekmektedir. Arka planda uzakta gökyüzü görülmekte, mekanın çevresel unsurlar ve duvarları ile ahşap malzemeli bir ahır olduğu anlaşılmaktadır. Resmin alt bitiş çizgisinde zeminde taş ve saman taneleri görülmektedir. Bebek ise üst üste koyulmuş ahşap sandıkların üzerine koyulan samanların üzerinde yatmaktadır.

İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

Sanatçının "*Müneccim Kralların Secdesi"* ikonografisine göre İsa'nın doğumunu yıldızlar aracılığı ile öğrenen Müneccimler Beytlehem'e ona tapınmaya gelmiştir. İkonografide bu durum *"Yahudiler'in Kralı olarak doğan çocuk nerede? Doğuda O'nun yıldızını gördük ve O'na tapınmaya geldik"* (Matta 2: 2) şeklinde ifade edilmektedir. Resimde üç adet Müneccim figürü bulunmaktadır. Meryem ve İsa'yı haleleri ile kutsiyetlerinin ifadesi

içerisinde resmetmiş, Müneccimlerin İsa'ya sundukları hediyeler için İsa'nın yanındaki altın kaseyi sembolik olarak uygulamıştır. İkonografide "*Yıldızı gördüklerinde olağanüstü bir sevinç duydular. Eve girip çocuğu annesi Meryem'le birlikte görünce yere kapanarak O'na tapındılar. Hazinelerini açıp O'na armağan olarak altın, günnük ve mür sundular"* (Matta 2: 10-11) şeklindeki ifadelere karşın resimde İsa ve Meryem'in yanında Yusuf'a yer verilmiş olması ikonografiden bağımsız bir uygulamadır. Aynı zamanda İsa'nın doğumunun ahırda gerçekleşmiş olduğunu bilmekle beraber, *Müneccim Kralların Secdesi* ikonografisinde buna yer verilmemiştir. Sanatçı ise resimdeki saman balyası ve yerdeki samanlar ile İsa'nın doğduğu ahıra atıfta bulunmuştur. Bu uygulama sanatçının bireyselliğinin yansımasıdır. Müneccimler ikonografide olduğu gibi İsa'nın önünde diz çökmüşler ve hayran bakışlarlar ona yönelmişlerdir. Meryem'in ardında duran Yusuf ifadesiz bir bakış içerisinde durumu seyretmekte, diğer figürler şaşkın bakışlarla resmedilirken Meryem her zamanki gibi dingin bir görünüm içerisindedir. Sanatçı ikonografiye sadık kalmış, ikonografiden hiç kopmayarak çalışmasında figürlerin ve ortamın çeşitliliğine yön vermiştir. Müneccimlerin giysileri ve pelerinleri ile gösterişli görünümler içinde olmaları önemli kimseler olduklarını ifade etmektedir. Bu anlamda da sanatçının uygulamasının başarısından söz etmek mümkündür. İfadesel özellik açısından başarılı uygulamaları ile ikonografiyi bilhassa figür bazında doğru şekilde yansıtmıştır.

<u>İkonolojik Anlam</u>

"Meryem'e Tapınma" isimli 1626-1629 tarihlerinde yapılan eser içinde bulunduğu Barok Dönem'e aittir. Figürlerin, resme çeşitli noktalardan uygulanan ancak özellikle Meryem ve bebek İsa üzerine yoğunlaşan ışık ile vurgulandığı görülmektedir. Buna karşılık arka plan daha karanlık koyu tonlarla resmedilmiştir. Bu durum Barok'ta öne çıkan kontrast ile ilişkilendirilmektedir. Dönem özelliği başarıyla yansıtılmıştır. Figürlerin yüzlerindeki ifadeler izleyicide o anki duygu durumlarına tanıklık etme hissini oluşturmaktadır. Meryem ile Müneccimlerden birinin üzerindeki kırmızı, kat kat kumaştan giysiler dönem özelliklerini karşılar niteliktedir. Figürler abartılı olmaktan uzak, gerçeğe çok yakın doğal hareketler içerisindedirler. Bu şekilde resimde öne çıkan dinamizm, izleyiciye yansıyan sahnedeki dolu görünüm, gösterişli giysiler ve hacimli kumaşlar Barok Dönem resminin önemli özellikleri arasındadır. Eser ikonolojik açıdan başarılıdır.

4.2.5. İsa'nın Sünneti



Resim 4.24. İsa'nın Sünneti
(https://www.wga.hu/support/viewer/z.html)

Katalog No	**:**	24
Eserin Adı	**:**	İsa'nın Sünneti (The Circumcision)
Eserin Yeri	**:**	Akademie Der Bildenden Künste, Vienna (Viyana Güzel Sanatlar Akademisi)
Eserin Tarihi	**:**	1605
Kullanılan Teknik	**:**	Tuval Üzerine Yağlı Boya
Ölçü	**:**	105 x 74 cm

Olgusal Anlam

Eserde anlatılan olay dar bir odanın içinde çok sayıda ve çeşitli figürle resmedilmiştir. Eserde toplam on yedi figür bulunmaktadır. Bunlardan on tanesi resmin alt kısmında yer alan insanlardır. Geri kalan yedi figür ise resmin üst kısmında kanatları ve uçuşur haldeki görüntüleri ile melek olduklarını düşünebileceğimiz figürlerdir. Üst kısımdaki meleklerden bazısı çocuk formunda verilmiş bazısı ise yetişkin suretinde resmedilmiştir. Genel olarak çıplak resmedilen figürlerden sol tarafta olan iki tanesi belden aşağısını ve gövdesini örten koyu gri bir kumaşla görülmektedir. Resmin üst kısmında tam ortada adeta güneş gibi görünen sarı bir yuvarlak ışık içeri süzülmektedir, melekler ise bu ışığın altında uçmaktadır. Melekler birbirleri ile temas halinde, sahnenin aşağısında gerçekleşen olayı izlemektedir. Ancak yukarıdaki aydınlığın sağ ve sol tarafında yer alan yetişkin suretindeki iki melekten soldaki ellerini başının üzerinde birleştirerek tapınma pozisyonunda resmedilmiş bakışlarını ışığa çevirmiştir; sağ taraftaki ise kollarını iki yana açmış vaziyette bakışlarını izleyiciye yöneltmiş gibi görülmektedir. Eserin üst kısmındaki melekler, karanlık bulutlara benzeyen gölgeler içinde uçuşuyor gibi görülmektedir. Resmin orta ekseninde arka planda gecenin manzarası vardır. Ön planda ise sıralı halde yerleştirilen insan figürleri dikkat çekmektedir. Merkezde beyaz kumaşlar üzerinde, beyaz tenli bir bebek yer almakta, diğer figürler ise onun etrafında toplanmış vaziyettedir. Resmin en sağında sakallı ve orta yaşlı bir erkek başını yukarı kaldırmış melekleri izlemektedir. Bu adamın önünde yeşil giysisinin üzerini yere kadar uzanarak kapatan sarı bir pelerinle, sakallı yüzü 3/4 profilden, sırtı hafifçe izleyiciye dönük şekilde resmedilen başka bir erkek figürü görülmektedir. Ellerini öne doğru bebeğin bacakları arasına uzatan bu erkeği yanında yer alan biri genç diğeri orta yaşlı iki erkek başlarını öne doğru uzatarak izlemektedir. Bebeğin hizasında ortada yer alan iki kadın figürü başlarını tam yukarı kaldırmış şaşırmış ifadelerle yukardaki olayı izlemektedirler. Gövdeleri görülmeyen bu iki kadının devamında resmin sağ tarafında daha ön planda olarak gördüğümüz bir diğer kadın figürü hüzünlü bir ifade ile bakışlarını yere çevirmiş oturur vaziyette resmedilmiştir. Duruşu ile izleyiciye dönük gibi görünen figür başını hafifçe sağa eğmiş, sağ eliyle yanağına dokunmaktadır. Yüzünde hüzünlü bir Sol elini ise bebeğin altında serili olan örtüye yaslamıştır. Başının iki yanından uzanan açık kahverengi saçları, kırmızı uzun bir elbisesi ve dizlerinin üzerine serili lacivert bir kumaş vardır. Üzerindeki kumaş kat kat resimlenmiş etek ucundan ayağı hafifçe görülmektedir. Resmin en solunda ise sağ profilden resmedilen ayakta duran bir kadın yer almaktadır, kadının hizasında alt kısımda

eteğine sarılmış beyaz tenli çıplak bir bebek bulunmaktadır ve bebek bakışlarını doğrudan izleyiciye çevirmiştir.

İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

> (...)*Sekizinci gün, çocuğu sünnet etme zamanı gelince, O'na İsa adı verildi. Bu, O'nun anne rahmine düşmesinden önce meleğin kendisine verdiği isimdi. Musa'nın Yasası'na göre arınma günlerinin bitiminde Yusuf'la Meryem çocuğu Rab'be adamak için Yeruşalim'e* götürdüler. Nitekim Rab'bin Yasası'nda, "İlk doğan her erkek çocuk Rab'be adanmış sayılacak" diye yazılmıştır. Ayrıca Rab'bin Yasası'nda buyrulduğu gibi, kurban olarak "bir çift kumru ya da iki güvercin yavrusu" sunacaklardı. O sırada Yeruşalim'de Şimon adında bir adam vardı. Doğru ve dindar biriydi. İsrail'in avutulmasını özlemle bekliyordu. Kutsal Ruh onun üzerindeydi. Rab'bin Mesihi'ni görmeden ölmeyeceği Kutsal Ruh aracılığıyla kendisine bildirilmişti. Böylece Şimon, Ruh'un yönlendirmesiyle tapınağa geldi. Küçük İsa'nın annesi babası, Kutsal Yasa'nın ilgili kuralını yerine getirmek üzere O'nu içeri getirdiklerinde, Şimon O'nu kucağına aldı, Tanrı'yı överek şöyle dedi:*
> *"Ey Rabbim, verdiğin sözü tuttun; Artık ben, kulun huzur içinde ölebilirim. Çünkü senin sağladığın, Bütün halkların gözü önünde hazırladığın kurtuluşu, Ulusları aydınlatıp, Halkın İsrail'e yücelik kazandıracak ışığı, Gözlerimle gördüm."*
> *İsa'nın annesiyle babası, O'nun hakkında söylenenlere şaştılar. Şimon onları kutsayıp çocuğun annesi Meryem'e şöyle dedi: "Bu çocuk, İsrail'de birçok kişinin düşmesine ya da yükselmesine yol açmak ve aleyhinde konuşulacak bir belirti olmak üzere belirlenmiştir. Senin kalbine de adeta bir kılıç saplanacak. Bütün bunlar, birçoklarının yüreğindeki düşüncelerin açığa çıkması için olacak." Anna adında çok yaşlı bir kadın peygamber vardı. Aşer oymağından Fanuel'in kızıydı. Genç kız olarak evlenip kocasıyla yedi yıl yaşadıktan sonra dul kalmıştı. Şimdi seksen dört yaşındaydı. Tapınaktan ayrılmaz, oruç tutup dua ederek gece gündüz Tanrı'ya tapınırdı. Tam o sırada ortaya çıkan Anna, Tanrı'ya şükrederek Yeruşalim'in kurtuluşunu bekleyen herkese İsa'dan söz etmeye başladı. Yusuf'la Meryem, Rab'bin Yasası'nda öngörülen her şeyi yerine getirdikten sonra Celile'ye, kendi kentleri Nasıra'ya döndüler.* (Luka 2: 21-30)

Eserde İsa'nın doğumundan sonra sünnet edilişi ikonografisi görülmektedir. Kaynaklardan yalnızca kanonik Luka İncili'nde yer verilen bu ikonografiye göre İsa doğumundan sonraki sekizinci günde sünnet edilmiştir. "*Sekizinci gün, çocuğu sünnet etme zamanı gelince, O'na İsa adı verildi."* (Luka 2: 21) ifadelerinden de bu bilgiyi daha doğru şekilde görmekteyiz. "(...)*Musa'nın Yasası'na göre arınma günlerinin bitiminde Yusuf'la Meryem çocuğu Rab'be adamak için Yeruşalim'e* götürdüler. Nitekim Rab'bin Yasası'nda, "İlk doğan her erkek çocuk Rab'be adanmış sayılacak" diye yazılmıştır"* (Luka 2: 22-23) ifadelerinden sünnet olayının Tanrı'ya adanmak olduğu bilgisini almaktayız. Tanrıya adanmak üzere getirilen İsa'nın yanında ikonografiye göre, "(...)*ayrıca Rab'bin Yasası'nda buyrulduğu gibi, kurban olarak "bir çift kumru ya da iki güvercin yavrusu" sunacaklardı"* (Luka 2: 24) şeklinde

ifade edilmiş ancak resimde kumru yahut güvercine yer verilmemiştir; bu anlamda eser ikonografi ile uyuşmamaktadır. *"…Kutsal Ruh onun üzerindeydi. Rab'bin Mesihi'ni görmeden ölmeyeceği Kutsal Ruh aracılığıyla kendisine bildirilmişti. Böylece Şimon, Ruh'un yönlendirmesiyle tapınağa geldi. Küçük İsa'nın annesi babası, Kutsal Yasa'nın ilgili kuralını yerine getirmek üzere O'nu içeri getirdiklerinde, Şimon O'nu kucağına aldı"* (Luka 2: 25-28) ifadelerinde geçen Simon'un resimde İsa'yı sünnet eden adam olduğu düşünülebilir. Resimde merkezdeki bebek İsa'nın yanında hüzünlü bir ifade ile oturan kadın Meryem'dir. İsa'yı sünnet eden adamın ardında resmin üst kısmındaki melekleri izleyen ise Yusuf olarak yorumlanabilir. İkonografinin devamında Simon, "(...)*Tanrı'yı överek şöyle dedi: "Ey Rabbim, verdiğin sözü tuttun; Artık ben, kulun huzur içinde ölebilirim… Çünkü senin sağladığın, Bütün halkların gözü önünde hazırladığın kurtuluşu, Ulusları aydınlatıp Halkın İsrail'e yücelik kazandıracak ışığı Gözlerimle gördüm"* (Luka 2: 28-32) ifadeleriyle İsa'yı kutsamıştır. Buna bağlı olarak resimde bebeğin üzerinde beliren yoğun ışığı ve yine bebek İsa'nın üst kısmında uçuşur şekilde görülen melek tasvirlerini sünnet neticesinde kutsiyetinin işareti olarak yorumlamak mümkündür. Sanatçı bu kutsiyeti özellikle vurgulamak istemiştir, öyle ki arkada görülen gecenin karanlığına karşın bebek İsa'nın üzerine güneşe benzer bir kaynaktan ışık yansımıştır. "(...)*İsa'nın annesiyle babası, O'nun hakkında söylenenlere şaştılar. Şimon onları kutsayıp çocuğun annesi Meryem'e şöyle dedi: "Bu çocuk, İsrail'de birçok kişinin düşmesine ya da yükselmesine yol açmak ve aleyhinde konuşulacak bir belirti olmak üzere belirlenmiştir. Senin kalbine de adeta bir kılıç saplanacak"* (Luka 2: 33-35) ifadeleri ise resimde Meryem'in bir elini yüzüne koyarak düşünceli, hüzünlü ve kederli bir ifade ile duruyor oluşunu açıklamaktadır. Meryem Simon'dan oğlunun geleceği ile ilgili duydukları karşısında, adeta o anda ikonografide geçen, *"*(...)*senin de kalbine kılıç saplanacak."* (Luka 2: 35) ifadesinin bir karşılığı olarak keder içinde resmedilmiştir. İkonografide "*Anna adında çok yaşlı bir kadın peygamber vardı"* (Luka 2: 36) ifadesi ile sözü edilen kadına benzer yaşlı biri resimde görülmemektedir. Sanatçı ikonografide belirtilen detaylara çok fazla yer vermemiş, genel olarak resmin konusunu ikonografiden almıştır. Daha çok kendi görüsüne yer vermiş ve başarılı çalışmasında bireyselliğini ön plana çıkarmıştır. Ancak resimde yarattığı atmosfer ile *Sünnet* adı verilen bu sahnede aslında Tanrı'ya adanan İsa'nın Tanrı ile arasındaki bağı ve kutsiyetini oldukça dinamik bir görüntü ile ortaya koymuştur. Bu anlamda ifadesel özelliği bilhassa ortam bazında olmak üzere, figür bazında ikonografiye sadık kalarak oluşturduğunu söylemek mümkündür.

İkonolojik Anlam

"İsa'nın Sünneti" isimli 1605 tarihli resimde Maniyerizm Dönemi etkisi göze çarpmaktadır. Eserde gerek merkezdeki figürlerin gerekse üst kısımda uçuşan Cupid tasvirlerinin vücut proporsiyonları açısından deforme edilerek resmedildiği görülmektedir. Özellikle resmin izleyiciye göre sol alt kısmında ayakta duran bebek tasviri vücudundaki yoğun deformasyon ile dikkat çekmektedir. Bir bebeğe göre belki de kusursuz olması gereken vücudu kaslı ve bozuk bir görüntü içerisindedir. Meryem'in başı bedenine göre oldukça küçük resmedilmiştir. Yanı sıra resimde üst kısımdaki Cupid tasvirleri ile yaratılan katmanlı görüntü Maniyerizm ile resim sanatında öne çıkan bir uygulamadır. Resmin genelinde mat bir görünüm hakimdir. Tüm bu özellikleri ile eser ikonolojik açıdan döneminin özelliklerini tam anlamıyla yansıtmamaktadır. Ancak eserde görülen ışık kontrastı Barok Dönem'e has bir uygulamadır. Bu uygulama ile sanatçı eserde her bir figürün detaylı olarak resmedilen yüzünün daha net olarak algılanmasını ve çevresel unsurları karanlıkta bırakarak resmin odağının bilhassa merkezdeki İsa'ya yönlendirilmesini sağlamaktadır.

4.2.6. Kutsal Aile



Resim 4.25. Azize Anna ile Kutsal Aile
(https://www.wga.hu/support/viewer/z.html)

Katalog No	**:**	25
Eserin Adı	**:**	Azize Anna ile Kutsal Aile (The Holy Family with Saint Anne)
Eserin Yeri	**:**	Museo del Prado (Prado Müzesi)
Eserin Tarihi	**:**	1630
Kullanılan Teknik	**:**	Tuval Üzerine Yağlı Boya
Ölçü	**:**	115 x 90 cm

Olgusal Anlam

Eser dört insan figüründen oluşmaktadır. Resmin merkezinde bir kadın kucağında ayakta duran bir çocukla resmedilmiştir. Kadının yüzü ve vücudu sol tarafından 3/4 görünümden uygulanmıştır. Yüzü belirgin hatlarla çizilmiş, iri gözlerinde boş bakışlar hakimdir. Koyu kahve saçları topuz şeklindedir. Üzerinde kırmızı uzun bir elbise ve koyu mavi bir pelerin bulunmaktadır. Pelerinin yakasında sarı bir örtü omzuna asılıdır. Elbisesinin yakasından sağ göğsü dışarı çıkmıştır. Kucağında beyaz tenli, sarı saçlı çıplak bir çocuk tam karşıdan resmedilmiştir. Ayakta duran çocuk ellerini kadının boynuna dolamış, başını sola doğru hafif yukarı kaldırmıştır. Kadın sağ eli ile çocuğu gövdesinden, sol eli ile de ayağından tutmaktadır. Resmin izleyiciye göre sol tarafında; sol elini çenesine dayamış, düşünceli bakışlarla çocuğu izleyen sakallı ve orta yaşlı bir adam bulunmaktadır. Adam sol tarafından 3/4 profil ile resmedilmiştir. Resmin arka planında, kadın ve çocuğu kollarıyla çevreleyen yaşlı bir kadın bulunmaktadır. Kadının üzerinde koyu renk giysisi ve başında beyaz bir örtü bulunmaktadır. Yüzündeki tebessüm ile çocuğu izlemektedir. Yüzü izleyiciye göre karşıdan resmedilmiştir.

İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

Eserde resmedilen "*Kutsal Aile"* sahnesinde merkezde yer alan Meryem, kucağında çocuk İsa ve Meryem'in izleyiciye göre sağında Yusuf'un olmasının yanı sıra sanatçı, Meryem'in annesi Anna'ya de yer vermiştir. Meryem bir göğsü açık vaziyette bakışları İsa'ya dönük olarak resmedilirken, İsa ise altın rengi saçlarla resmedilmiştir. Yusuf elini çenesine dayamış düşünceli bir ifade içerisindeyken, Anna ise yüzünde tebessüm ile Meryem ve İsa'yı kolları arasına almak ister şekilde görülmektedir. Eserde İsa'nın yahut Meryem'in başında kutsiyetlerini ifade eden halelerinin olmaması dikkat çekmektedir. Bu uygulama onların kimliğini algılamaları açısından izleyicide farklı izlenimler de doğurabilir. Resmin arka planında bir yapının mermer duvarları dikkat çekse de herhangi bir çevresel unsura yer verilmemiştir.

İkonolojik Anlam

1630 tarihli "*Azize Anna ile Kutsal Aile"* isimli tablo Rubens tarafından Barok Dönem içerisinde dönem özelliklerine uygun olarak resmedilmiştir. Resimde herhangi bir çevresel

unsur bulunmamakla birlikte ön planda yer alan Meryem ve kucağındaki çocuk İsa figürü çok yoğun bir ışık ile aydınlık görüntü içinde verilmiştir. İki figürün arkasında yer alan Yusuf ve Azize Anna tasvirleri ise daha soluk tonlarla resmedilmişlerdir. Figürlerin yüz ifadeleri, oldukça anlaşılır şekilde keskin hatlarla ve ruh hallerinin başarılı şekilde yansımış olmasıyla dikkat çekmektedir. Çocuk İsa figürünün vücudundaki deformasyon, bacakları ve gövdesi arasındaki orantısızlık ile oluşturulmuştur. Aynı şekilde Meryem'in genç yüzü küçük ve zarif görünmesine karşın bedeni oldukça büyük resmedilmiştir. Resimde yaratılan deformasyon her ne kadar Maniyerist Dönem ile dikkat çekse de, Barok Dönem'de daha gelişmiş şekilde uygulandığı bilinmektedir. Eserde söz konusu olan deformasyonun abartılı uygulamalar ve keskin hatlar ile öne çıkması Barok Dönem özellikleri içinde değerlendirilebilir. Bu anlamda eser ikonolojik açıdan başarılıdır. Arka plan ve Azize Anna ile Yusuf koyu tonlarla karanlıkta resmedilirken, Meryem'in üzerindeki kırmızı giysi, lacivert pelerin ve omzundaki altın sarısı şal ile Barok'un konstrast algısı resimde yansıtılmak istenmiştir. Eser Barok Dönem'in özelliklerini taşımasıyla ikonolojik anlam açısından başarılıdır.



Resim 4.26. Meryem, Çocuk İsa ve Vaftizci Yahya
(https://www.wga.hu/support/viewer/ z.html)

Katalog No	**:**	26
Eserin Adı	**:**	Meryem, Çocuk İsa ve Vaftizci Yahya (Madonna of the Basket)
Eserin Yeri	**:**	Galleria Palatina Palazzo Pitti, Floransa/Dijon Museum (Palatina Pitti Sarayı Galerisi)
Eserin Tarihi	**:**	1615
Kullanılan Teknik	**:**	Tuval Üzerine Yağlı Boya
Ölçü	**:**	-

Olgusal Anlam

Eserde sepet şeklindeki bir bebek yatağının içinde iki bebek oturmakta, bebeklerin başında ise ikisi kadın biri erkek üç insan figürü yer almaktadır. Ön plandaki bebek bedeninin sol tarafından resmedilmiş, resmin bitiş çizgisine paralel şekilde ayaklarını uzatmıştır. Açık kahverengi saçları, masum ve gülümseyen bir yüzü vardır. Çıplak bedeninde omuzları ve belden alt kısmını örten beyaz bir kumaş serilidir. Karşısında sarı saçlı bir bebek sağ profilden kendisine bakarken resmedilmiştir. Sarı saçlı erkek çocuğunun altında bir hayvan postu sarılıdır ve iki elini göğsünün üstüne yerleştirmiştir. Buna karşılık karşısındaki kahverengi saçlı çocuk sağ elini onun yanağına yerleştirmiştir. İki bebeğin bulunduğu yatağı iki yanından kollarıyla çevreleyen kadın tam karşıdan resmedilmiş ve resmin tam ortasına yerleştirilmiştir. Üzerinde kırmızı bir elbise ve kolları üzerinde siyah bir kumaş bulunmaktadır. Bakışlarını bebeklere doğru aşağı çevirmiş, başını hafif soluna yatırmıştır. Arkasına doğru uzayan koyu renk saçları vardır. Genç kadının izleyiciye göre sol tarafında yaşlı bir kadın ellerini birbirine kenetlemiş, küçük çocukları izlemektedir. Kadın 3/4 profilden resmedilmiş, başına krem bir kumaş dolamıştır. İzleyiciye göre en sağ tarafta ise bir erkek figürü merkezdeki genç kadının sol omzu üzerinden çocuklara bakmaktadır. Üzgün bir ifadesi vardır. Sakallı ve orta yaşlı erkek karşıdan resmedilmiş, yüzü hafif sağına dönük şekildedir. Eserde çevresel unsur bulunmamakta, bebeklerin bulundukları yataktan sarkan işlemeli kilime benzer bir örtü dikkat çekmektedir.

İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

Eserde gördüğümüz "*Kutsal Aile"* tasvirinde Meryem, İsa ve Yusuf'un dışında yaşlı bir kadın ile Vaftizci Yahya'ya yer verilmiştir. Bir sepet içinde otururken resmedilen çocuk İsa ve Vaftizci Yahya birbirlerine bakmaktadır. İsa Yahya'nın yüzüne dokunmakta, Yahya ise ellerini göğsünde birleştirerek ona biat ettiğini göstermektedir. Yahya'nın ardında yer alan Elizabeth ve sepetin başındaki Meryem tebessüm içinde resmedilirken Yusuf önceki resimde olduğu gibi derin bir düşünce içerisinde görülmektedir. İsa açık kahverengi saçlarıyla, Yahya ise altın sarısı saçları ve altında atribüsü olan hayvan postu ile sarılı vaziyette resmedilmiştir.

İkonolojik Anlam

Meryem, Çocuk İsa ve Vaftizci Yahya isimli 1615 tarihli resimde Maniyerist Dönem etkileri görülmektedir. Eserde her ne kadar anlatılmak istenen ikonografi başarılı bir kompozisyon ile ortaya koyulmuş olsa da resmin geneline yüzeysel işlenmiş dağınık bir görüntü hakimdir. Bebek İsa figürünün vücudundaki orantısızlık ile yaratılan deformasyon ve perspektifin Barok Dönem'e göre daha yüzeysel kalması gibi uygulamalar Maniyerist Dönem'de benimsenen kusursuzluk algısını yıkma fikrinin bir yansıması gibidir. Eserde Meryem'in eli oldukça uzun, İsa'nın yüzü bir çocuğa göre yetişkin bir bireyi andırır gibi görülmekte ve bacakları gövdesine göre oldukça kısa şekilde resmedilmiştir. Bu anlamda eser Maniyerist etkiler taşıması açısından ikonolojik açıdan başarılı değildir.



Resim 4.27. Meryem ve Çocuk İsa ile Vaftizci Yahya (https://smartify.org/artworks/peter-paul-rubens-virgin-and-child-with-the-infant-st-john)

Katalog No	**:**	27
Eserin Adı	**:**	Meryem ve Çocuk İsa ile Vaftizci Yahya (Virgin and Child with The Infant St. John)
Eserin Yeri	**:**	Santa Maria Zobenigo, Venice (Santa Maria Zobenigo Kilisesi)
Eserin Tarihi	**:**	-
Kullanılan Teknik	**:**	Kağıt Üzerine Yağlı Boya
Ölçü	**:**	-

Olgusal Anlam

Eserde hiçbir çevresel unsurun olmadığı bir alanda bir kadın, iki çocuk ve bir kuzu resmedilmiştir. Kadın izleyiciye göre resmin sol tarafında sağ profilden resmedilmiş, üzerinde kırmızı bir elbise ile göğüsleri açık vaziyette oturmaktadır. Koyu renk saçlarının tepesinde çok sayıda ince örgü ile kabarık bir görüntü elde edilmiştir. Kadın başını önüne eğmiş düşünceli bir hal içerisinde gibidir. Kucağında başını ve bakışlarını ona çevirmiş, açık kahverengi kıvırcık saçlı bir erkek çocuğu oturmaktadır. Yanında ise ayaklarının altında kuzu yatan sarı saçlı bir erkek çocuğu sol profilden resmedilmiş, ayakta durmaktadır. İki bebek de çıplak resmedilmiş, üzerlerinde ince beyaz kumaşlar sarılmıştır. Yerdeki kuzu kadının kucağındaki çocuğa başını uzatmış, çocukta elleri ile kuzunun çenesine dokunmaktadır.

İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

"Kutsal Aile" sahnesi sanatçı tarafından Yusuf olmadan uygulanmıştır. Meryem ve çocuk İsa'nın yanında bulunan Vaftizci Yahya'nın dışında bir de İsa'nın eliyle seviyor olduğu kuzu tasvirine yer verilmiştir. İsa'nın kaderini simgeleyen *kuzu* ile oynaması bu konuda yapılan resimlerde dikkat çekici bir uygulamadır. Kuzu; İsa'nın doğumu ile hem bir kurtarıcı hem de Tanrı'ya bir adak oluşunu simgelemektedir. Aynı zamanda Yuhanna İncil'nde; *"Yahya ertesi gün İsa'nın kendisine doğru geldiğini görünce şöyle dedi: "İşte, dünyanın günahını ortadan kaldıran Tanrı Kuzusu!"* (Yuhanna 1: 29) ikonografisine yer verilmektedir. Bu ikonografiden yola çıkarak sanatçının resimdeki "*Kuzu"* ile İsa'yı *"(...)dünyanın günahını ortadan kaldıran Tanrı kuzusu"* ifadesiyle bağdaştırılmak istediği anlaşılmaktadır. Sanatçı ikonografiye atıfta bulunmuştur. Eserde anaç bir tavırla İsa'yı kucağında tutan Meryem oğluna bakmaktadır; Vaftizci Yahya, İsa'nın hemen yanında kuzuyu severken resmedilmiştir.

İkonolojik Anlam

"Meryem ve Çocuk İsa ile Vaftizci Yahya" isimli eserde Barok Dönem ve Maniyerizm etkisi bir arada görülmektedir. Arka plan tamamen karanlık, öndeki üç figür ışık ile aydınlık bir görüntü içerisinde resmedilmiştir. Bu kontrast uygulama Barok Dönem özelliğidir. Figürlerde özellikle bebek İsa'nın vücudunda ciddi deformasyonlar dikkat çekmektedir.

Bacakları oldukça kaslı ve adeleli resmedilmiştir ve ayakları bacaklarına göre oldukça küçüktür. Resimde pastel renkler değil, soluk ve cansız renkler kullanılmıştır. Bu uygulamalar Maniyerist Dönem özellikleri içinde değerlendirilmektedir. Figürlerin yüz ifadeleri gerçeğe çok yakındır. Sahnedeki dinamizm ise Barok Dönem özelliğini karşılar niteliktedir. Buradan yola çıkarak eserde Maniyerist ve Barok etkilerin bir arada uygulanmasıyla eser ikonolojik anlamı karşılamamaktadır.



Resim 4.28. Kutsal Aile ile Vaftizci Yahya ve Azize Elizabeth (https://www.wga.hu/ support/viewer/z.html)

Katalog No	**:**	28
Eserin Adı	**:**	Kutsal Aile ile Vaftizci Yahya ve Azize Elizabeth (The Holy Family with St. Elizabeth and St. John The Baptist)
Eserin Yeri	**:**	The Wallace Collection, Londra
Eserin Tarihi	**:**	1614-15
Kullanılan Teknik	**:**	Tuval Üzerine Yağlı Boya
Ölçü	**:**	136 x 100 cm

Olgusal Anlam

Resimde iki kadın, bir erkek ve iki küçük erkek çocuğu bulunmaktadır. Ön planda sol profilden otururken resmedilen orta yaşlı bir kadın resmin sağ kısmında görülmekte, kucağında sarı saçlı küçük çocuk oturmaktadır. Çocuk ve kadın resmin sol tarafında ayakta duran açık kahverengi saçlı diğer çocuğa bakmaktadırlar. Yaşlı kadın lacivert bir giysi giymiş ve başını lacivert örtü ile örtmüştür. Ayakta duran çocuk tam karşıdan be tamamen çıplak resmedilmiştir. Arkasında ayakta durması için ona destek olan kırmızı giysili, başına siyah örtü dolamış ve örtünün altından açık kahverengi saçları görülen bir kadın bulunmaktadır. Genç kadın figürü yüzünde donuk bir ifade ile yaşlı kadına bakmaktadır. Kadınların arkasında resmin izleyiciye göre sol tarafında siyah sakalları ağzını tamamen kapamış, kemerli büyük burnu, düşünceli ve mahzun bakışları ile orta yaşın üzerinde bir adam bulunmaktadır. Adam izleyiciye göre karşıdan resmedilmiştir. Resimde çevresel unsur bulunmamaktadır.

İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

Eserde sanatçının "*Kutsal Aile"* ikonografisini, İsa ve Meryem'in yanında Elizabeth ve Vaftizci Yahya'ya yer vererek resmetmiş olduğunu görmekteyiz. Burada sanatçı teknik bilgisini ön plana çıkararak, keskin hatlarla uyguladığı figürleri canlı ifadelerle resmetmiştir. İsa, Meryem ve Yusuf tam karşıdan resmedilirken, Vaftizci Yahya ve Elizabeth sol profilden resmedilmişlerdir. Resmin merkezinde ana figür olan İsa çıplak bedeni ile dikkat çekmektedir. Meryem oldukça genç, Yusuf yaşlı ve düşünceli olarak görülmektedir. Elizabeth ise durağan bir ifade ile İsa'yı izlerken, orta yaşlı olduğu görülmektedir. Vaftizci Yahya atribüsü olan hayvan postuna sarılı vaziyette arkadan resmedilmiştir. Eser *Kutsal Aile* ikonografisini oldukça başarılı şekilde yansıtmaktadır.

İkonolojik Anlam

*"Kutsal Aile"*nin resmedildiği 1614 tarihli resimde Barok Dönem özellikleri görülmektedir. Sanatçı bebek İsa ve Vaftizci Yahya figürlerine dolgun ve bir bebeğe göre abartılı vücut hatları ile resmetmiştir. Bu anlamda eserde deformasyon söz konusudur. Ancak yüz ifadeleri çok gerçekçi ve başarılı şekilde uygulanmıştır. Aynı şekilde Meryem, Yusuf ve Azize Elizabeth de yüzlerindeki ifadelerin gerçekliği ve duruş pozisyonlarının ifadelerini

tamamlaması açısından oldukça başarılıdır. Yanı sıra figürlerin doğal bir hareketlilik içerisinde resmedildiği görülmektedir. Resim izleyicide o ana tanık olduğu hissini uyandıran bir fotoğraf karesi gibidir. Renklerin uygulanışı, ışık ve gölge ile yaratılan kontrast, figürlerde deformasyon, abartılı uygulamalar ve figürlerin ifadelerindeki gerçeklik ile eser ikonolojik anlam açısından başarılı bir Barok Dönem resmidir.



Resim 4.29. Kutsal Aile ile Vaftizci Yahya
(https://www.wga.hu/support/viewer/z.html)

Katalog No	**:**	29
Eserin Adı	**:**	Kutsal Aile ile Vaftizci Yahya (The Holy Family with St.John The Baptist)
Eserin Yeri	**:**	-
Eserin Tarihi	**:**	-
Kullanılan Teknik	**:**	Tuval Üzerine Yağlı Boya
Ölçü	**:**	-

Olgusal Anlam

Eserde mermer bir sütunun dibindeki basamakta oturan kadın figürünün kucağında ve bacağının yanında iki küçük çocuk ile bir kuzu görülmekte; arkasında ise düşünceli ifadesi ile sol elini çenesine yaslamış sakallı bir erkek figürü bulunmaktadır. Erkek ve kadın ikisi de sol kollarını mermer sütuna yaslamışlardır. Kadının vücudu tam karşıdan resmedilmiş başını ise sağına çevirmiştir. Üzerinde yakası açık, kırmızı uzun elbise ve başının arkasından dizlerine dolanan lacivert bir kumaş vardır. İfadesiz bir yüzü olduğu söylenebilir. İzleyiciye göre sakallı adam resmin sağ kısmındayken çocuklar ve kuzu resmin sol tarafında bulunmaktadır. Kadının kucağındaki çıplak çocuk, sarı saçlıdır. Bakışlarını kadına çevirmiş kadın da aynı şekilde ona bakmaktadır. Çocuk ellerini yanında ayakta duran kahverengi saçlı çocuğun yüzüne dayamıştır. Diğer çocuk da aynı şekilde kadına bakmakta, yüzü ve gövdesi ile sağ görünümden resmedilmiş olduğu görülmektedir. Resmin en solunda yerde bir beyaz kuzu başını öne uzatmıştır. En sağda yine yerde içi çamaşır dolu bir sepet bulunmaktadır.

İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

Eserde "*Kutsal Aile"* ikonografisi canlandırılmıştır. İsa ve Meryem ile Yusuf, Vaftizci Yahya ve kuzu figürüne yer verilen resimde Meryem kucağındaki İsa'yı izlemekte İsa ise annesine bakarken eliyle Yahya'ya uzanmaktadır. Yahya'nın yüzünü severken görülen İsa diğer figürlere kıyasla açık beyaz teni ile aydınlık bir görüntü içerisinde resmedilmiştir. Yahya'nın altında sarılı olan hayvan postu ve ardında bir kuzu görülmektedir. Kuzu İsa'nın kurban edilişine dair olan kaderini ve masumiyetini simgelemektedir. "*Kuzu"* figürü *"(...)Yahya ertesi gün İsa'nın kendisine doğru geldiğini görünce şöyle dedi: "İşte, dünyanın günahını ortadan kaldıran Tanrı Kuzusu!"* (Yuhanna 1: 29) ikonografisiyle bağdaştırılabilir. Meryem'in arkasında resmedilen Yusuf ise düşünceli ve hatta kederli bir ifade içerisinde görülmektedir. İzleyiciye göre sağ ön planda görülen içi dolu sepet, sahnenin evin içerisinde geçiyor olması farklı uygulamalardır. Aynı zamanda *Kutsal Aile*'nin günlük hayatından bir kesit gibi olması açısından başarılı bir uygulamadır.

İkonolojik Anlam

"Kutsal Aile ile Vaftizci Yahya" isimli eser figürlerde deformasyon, yüz ifadelerindeki gerçeklik, pastel tonlarda renklerin ağırlıklı kullanımı ve çevresel unsurlarda verilen

detaylarla insana özgü sıradan bir anın, günlük hayattan bir kesitin sahnelenmiş olduğu algısını yaratmaktadır. Eserde en dikkat çeken özellik bilhassa Yahya tasvirinin gövdesine göre uzun ve dolgun hatlarla resmedilen bacakları ile göbeğidir. Bir çocuğa göre bedeni oldukça deformasyona uğramıştır. Meryem tasvirinin büyük gövdesi üstünde küçük kalan başı, boynunun orantısız uzunluğu ve sol elinin uzun görünümü dikkat çeken diğer deformasyonlardır. Eserlerde görülen deformasyon Maniyerizm ile öne çıksa da gelişmiş örnekleri Barok ile görülmeye başlamıştır. Eserdeki yoğun kırmızı renk, Meryem'in giysisindeki hacim olgusu, Yusuf'un Meryem'e kıyasla karanlıkta kalması ve Meryem'in ışık ile kontrast sağlaması önemli dönem özellikleridir. Tüm bu özellikleri ile eser başarılı bir Barok Dönem resmidir.

4.2.7. Çocuk İsa ve Vaftizci Yahya



Resim 4.30. Çocuk İsa ve Vaftizci Yahya
(https://www.goodfon.com/wallpaper/pieter-paul-rubens-piter-paul-rubens-malenkie-iisus-ioann-kr.html)

Katalog No	**:**	30
Eserin Adı	**:**	Çocuk İsa ve Vaftizci Yahya (The Child Jesus and The St. Baptist John)
Eserin Yeri	**:**	-
Eserin Tarihi	**:**	-
Kullanılan Teknik	**:**	Tuval Üzerine Yağlı Boya
Ölçü	**:**	76 x 122 cm

Olgusal Anlam

Resimde izleyiciye göre en sağda bir ağaç ve önünde oturan dört çocuk figürü ile bir kuzu görülmektedir. Ağaca sırtı dönük olarak ön planda sol profilden verilen küçük çocuk altın sarısı saçları ve al yanakları vardır. Sol eliyle önünde oturan diğer çocuğun yanağına dokunmaktadır. Önünde oturan çocuğun yüzü görülmemektedir. Kahverengi saçları ve sırtı izleyiciye dönük şekilde resmedilmiştir. Sol eli ile bacağının üzerine yüzü değen beyaz bir kuzuyu tutmaktadır, bakışları ise sarı saçlı bebeğe dönüktür. İzleyiciye göre solda ayakta duran çocuk hafifçe öne eğilmiş kuzuyu taşımaktadır. Sırtında kanadı olduğu görülen bu çocuğun melek figürü olduğu anlaşılmaktadır. Sağ tarafta sarı saçlı çocuğun arka planında duran çocuksa sağ elinde bir üzüm salkımı tutmakta ve öndeki çocuklara uzatmaktadır. Sol eli ile ise ardındaki ağacın dalına tutunmaktadır. Eserin arka planında mavi gökyüzü ön planında ise sağ alt kölede çeşitli meyveler bulunmaktadır.

İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

Resimde İsa ve Vaftizci Yahya'nın çocukluklarının resmedildiğini görmekteyiz. İsa'nın çocukluğuna ve Yahya ile olan bağına dikkat çeken bu çalışma oldukça önemlidir. Resimde sarı saçları ile ön planda sağ tarafta oturan çocuk Yahya'dır, buna karşılık eliyle yanağına dokunduğu çocuk İsa'dır. Çünkü İsa açık kahverengi saçlıdır ve çocukluğuna dair resimlerde atribüsü olarak kabul edilen kuzu ile resmedildiği bilinmektedir. Kuzuyu severken görülen İsa'ya aynı zamanda iki yanda bulunan melekler eşlik etmektedir. Yahya'nın arkasında yer alan melek elinde tuttuğu üzümü İsa'ya uzatarak ona hizmet etmektedir. Her ne kadar Kanonik İncillerde İsa ve Yahya'nın çocukluğuna dair ikonografilere yer verilmese de, Yuhanna İncili'nde Yahya'nın İsa'nın Mesihliğini kabul edişi ve öğrencilerine anlatışı ile ilgili bir ikonografi söz konusudur. İkonografiye göre, Yahya İsa'nın Tanrı'nın Oğlu olduğuna tanıklık etmiştir. *"(...)Yahya ertesi gün İsa'nın kendisine doğru geldiğini görünce şöyle dedi: "İşte, dünyanın günahını ortadan kaldıran Tanrı Kuzusu!* (Yuhanna 1: 29) ifadesi ile resimde İsa'nın atribüsü olarak uygulanan kuzu ifadesi bağdaşmaktadır. Buna göre sanatçı resimde Yuhanna İncili'nde yer alan ikonografiye atıfta bulunmuştur.

İkonolojik Anlam

"Çocuk İsa ve Yahya" isimli eserde İsa ve Yahya yanında melekler ve bir kuzu ile resmedilmiştir. Eserde çıplak olarak görülen bebek tasvirleri; oldukça dolgun, kıvrımlı, göbekli, gövdesi bacaklarından uzun, ayakları bedenine göre küçük olarak ciddi deformasyonlarla resmedilmişlerdir. Söz konusu deformasyonlar Maniyerizm ile resim sanatında öne çıkan uygulamalardandır. Eserde Maniyerizm'in tesirini fazlasıyla görmek mümkündür. Arka planda çok net anlaşılmayan bir gökyüzü manzarası, ön planda ise meyve tasvirleri yer almaktadır. Bu özellikleri ile resim tarihi bilinmemekle birlikte Barok Dönem içinde bulunan Rubens tarafından Maniyerist etkilerle yapılmıştır.



Resim 4.31. Çocuk İsa, Vaftizci Yahya ve Kuzu
(https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-christ-child-saint-john-and-the-lamb/c100fb8e-0855-4387-b6a7-6e39707eec30)

Katalog No	**:**	31
Eserin Adı	**:**	Çocuk İsa, Vaftizci Yahya ve Kuzu (The Christ Child, St. John and The Lamb)
Eserin Yeri	**:**	Museo Del Prado (Prado Müzesi)
Eserin Tarihi	**:**	1618
Kullanılan Teknik	**:**	Tuval Üzerine Yağlı Boya
Ölçü	**:**	131 x 75 cm

Olgusal Anlam

Eserde iki çocuk ve bir kuzu figürü görülmektedir. Ön planda kahverengi saçlı, al yanaklı, masum yüzlü ve sol profilden resmedilen beyaz elbiseli bir erkek çocuğu vardır. Çocuğun başının ardından belirgin ışık huzmeleri çıkmaktadır. Önünde başını ve bakışlarını çocuğa doğru kaldırmış bir kuzu vardır. Kuzu ile çocuk birbirlerine bakmakta, çocuk kuzunun çenesine dokunmaktadır. Öndeki bu çocuğun arkasında ise doğrudan izleyiciye bakar şekilde resmedilen sarı saçlı, al yanaklı ve güzel yüzlü diğer çocuk görülmektedir. Çocuk sol eli ile üzerinde yazı yazan ince bir kumaşın dolanmış olduğu haç şeklinde bir sopa taşımaktadır. Resmin izleyiciye göre sol tarafında kuzu sağ ön planında ise bir çeşme bulunmaktadır. Çeşmenin üzerinde iki aslanın kabartması vardır ve su bu aslanların ağzından fışkırmaktadır.

İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

Eserde isminden de anlaşıldığı üzere "*Çocuk İsa ve Vaftizci Yahya"* resmedilmiştir. Ön planda yer alan İsa önünde kendisine uzanan kuzuyu sevmektedir. Kuzu İsa'nın doğumu ile halkı için hem bir kurtarıcı hem de Tanrı'ya bir adak oluşunu ve kurban edileceğini simgelemektedir. Bu durum ikonografide *"(...)Yahya ertesi gün İsa'nın kendisine doğru geldiğini görünce şöyle dedi: "İşte, dünyanın günahını ortadan kaldıran Tanrı Kuzusu! Kendisi için, 'Benden sonra biri geliyor, O benden üstündür. Çünkü O benden önce vardı' dediğim kişi işte budur" (*Yuhanna 1: 29-30) şeklinde ifade edilmektedir. Yahya, İsa'nın Mesih olmasına ve Tanrı tarafından bir kurtarıcı olarak gönderilmesine tanıklık etmiştir. İkonografinin devamında *"(...)ben O'nu tanımıyordum, ama İsrail'in O'nu tanıması için ben suyla vaftiz ederek geldim." Yahya tanıklığını şöyle sürdürdü: "Ruh'un güvercin gibi gökten indiğini, O'nun üzerinde durduğunu gördüm. Ben O'nu tanımıyordum. Ama suyla vaftiz etmek için beni gönderen, 'Ruh'un kimin üzerine inip durduğunu görürsen, Kutsal Ruh'la vaftiz eden O'dur' dedi. Ben de gördüm ve 'Tanrı'nın Oğlu budur' diye tanıklık ettim"* (Yuhanna 1: 31-34) ifadeleriyle İsa'nın varlığının önemini anlatmıştır. Resimde ise Yahya ve İsa'nın henüz çocuk olduğu zamanlardan bir kesiti görsek de bu uygulama ile Yahya'nın İsa'ya olan sadakati vurgulanmak istenmiştir. İsa, başının üzerinde kutsiyetinin ifadesi olan ışık huzmeleri ile resmedilmiştir. Al yanakları ve kahverengi saçları ile dikkat çeken İsa'nın arkasında bakışları doğrudan izleyiciye dönük olan Yahya üzerinde atribüsü olan hayvan postundan giysisi ve sarı saçları ile görülmektedir. O da tıpkı İsa gibi al yanaklı

ve oldukça masum şekilde resmedilmiştir. Elinde sembolik bir haç taşımaktadır. Resim ikonografik açıdan başarılıdır.

İkonolojik Anlam

"Çocuk İsa, Vaftizci Yahya ve Kuzu" isimli 1618 tarihli resim, figürlerin gerçeğe daha yakın görünümler ve doğal bir hareketlilik içinde resmedilmiş olmaları dolayısıyla Barok Dönem etkisiyle ortaya koyulmuştur. Resimde İsa üzerinde beyaz bir elbise giyinmekte, bir eliyle kuzuyu severken diğer eliyle elbisesinin eteğini tutmakta ve tüm bu hareketler olağan bir akış içinde görülmektedir. İsa'nın arkasında atribüsü olan hayvan postundan giysisi ile bakışları izleyiciye yönelmiş olan Vaftizci Yahya da gerçekçi ve naif bir ifadeyle resmedilmiştir. Eserde figürler aydınlık bir görüntü ile dikkat çekerken, arka plan oldukça karanlıktır. Yanı sıra resmin izleyiciye göre sağ tarafında yer alan çeşme ve üzerindeki aslan kabartması ile sanatçı Barok Dönem mimarisine atıfta bulunmaktadır. Kuzu figüründe gerçekçi bir uygulama söz konusudur. Eserde renkler ve ışık oldukça başarılı şekilde uygulanmıştır. Işık ile yaratılan kontrast ön planda tutulmuş, eser başarılı bir perpsektifle oluşturulmuştur. Figürlerin kıyafetlerindeki kat izleri, kıvrımları ve hacim olgusu resimdeki dinamizme katkı sağlamıştır. Bu dinamizm Barok Dönem'de dikkat çeken doğal bir hareketliliği ifade etmektedir. Yahya'nın bakışlarını izleyiciye yönlendirmiş şekilde görülmesi ise izleyicide sahneye tanıklık ettiği algısını yaratmaktadır. Tüm bu uygulamalar ile eser ikonolojik anlamı başarıyla karşılamaktadır.

4.2.8. Vaftizci Yahya'nın Başının Kesilmesi



Resim 4.32. Vaftizci Yahya'nın Başının Kesilmesi (https://smartify.org/artworks/peter-paul-rubens-beheading-of-st-john-the-baptist)

Katalog No	**:**	32
Eserin Adı	**:**	Vaftizci Yahya'nın Başının Kesilmesi (Beheading of st John the Baptist)
Eserin Yeri	**:**	Özel Koleksiyon
Eserin Tarihi	**:**	1610
Kullanılan Teknik	**:**	Tuval Üzerine Yağlı Boya
Ölçü	**:**	-

Olgusal Anlam

Resimde yedi insan figürü görülmektedir. Figürlerden dördü erkek üçü kadındır. Eserin izleyiciye göre en sağındaki kadın sol profilden resmedilmiş; turuncuya çalan kızıl saçları toplanmış, sağ omzundan ve sırtından sarkmaktadır. Üzerine göğüs dekoltesine kadar omzu açık, yakası sarı alt kısmı kırmızı uzun bir elbise giydiği ve elbisenin üzerinde sarı bir kumaşla sarılmış olduğu görülmektedir. Sol eli ile sarıldığı sarı kumaşı tutmakta, sağ elinin işaret parmağı ile önündeki tepsiyi göstermektedir. Yanında bakışları ile durumu yadırgar şekilde görülen bir başka kadının başı görülmekte, onun yanında ise başında beyaz örtüsü, üzerinde gri elbisesi ve elinde tuttuğu tepsi ile orta yaşlı bir kadın bulunmaktadır. Tepsinin üzerinde bir erkeğe ait olan kesik baş sağ profilden resmedilmiştir. Sakallı erkek figürünün gözleri kapalı ağzı açıktır, başının altından beyaz bir örtü sarkmaktadır. Yerde bu erkeğin başından ayrılan bedeni yüz üstü yatar vaziyettedir. İki eli zincirle bağlanmıştır, kesilen başının olduğu yerden kanlar fışkırmaktadır. Çıplak vücudu üzerinde sırtından resmedilen bir başka erkek figürü sağ ayağını gövdesine bastırmakta elindeki kılıcı belinde yerleştirmektedir. Belden altında siyah ince bir kumaş bağlamıştır. Yüzü görülmeyen bu figürün arka planında başında miğferi ile bir asker silüeti görülür. Eserin izleyiciye göre en solunda kırmızı giysili, başında tüylü şapkası ve belimde kılıcı ile bir başka erkek figürü sağ profilden resmedilmiştir.

İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

> *O günlerde İsa'yla ilgili haberleri duyan bölge kralı Hirodes, adamlarına, "Bu, Vaftizci Yahya'dır" dedi. "Ölümden dirildi. Olağanüstü güçlerin onda etkin olmasının nedeni budur." Hirodes, kardeşi Filipus'un karısı Hirodiya yüzünden Yahya'yı tutuklatmış, bağlatıp zindana attırmıştı. Çünkü Yahya Hirodes'e, "O kadınla evlenmen Kutsal Yasa'ya aykırıdır" demişti. Hirodes Yahya'yı öldürtmek istemiş, ama halktan korkmuştu. Çünkü halk Yahya'yı peygamber sayıyordu. Hirodes'in doğum günü şenliği sırasında Hirodiya'nın kızı ortaya çıkıp dans etti. Bu, Hirodes'in öyle hoşuna gitti ki, ant içerek kıza ne dilerse vereceğini söyledi. Kız, annesinin kışkırtmasıyla, "Bana şimdi, bir tepsi üzerinde Vaftizci Yahya'nın başını ver" dedi. Kral buna çok üzüldüyse de, konuklarının önünde içtiği anttan ötürü bu dileğin yerine getirilmesini buyurdu. Adam gönderip zindanda Yahya'nın başını kestirdi. Kesik baş tepsiyle getirilip kıza verildi, kız da bunu annesine götürdü. Yahya'nın öğrencileri gelip cesedi aldılar ve gömdüler. Sonra gidip İsa'ya haber verdiler.* (Matta 14: 1-12)

> *Kral Hirodes de olup bitenleri duydu. Çünkü İsa'nın ünü her tarafa yayılmıştı. Bazıları, "Bu adam, ölümden dirilen Vaftizci Yahya'dır. Olağanüstü güçlerin onda etkin olmasının nedeni budur" diyordu. Başkaları, "O İlyas'tır" diyor, yine başkaları,*

> *"Eski peygamberlerden biri gibi bir peygamberdir" diyordu. Hirodes bunları duyunca, "Başını kestirdiğim Yahya dirildi!" dedi. Hirodes'in kendisi, kardeşi Filipus'un karısı Hirodiya'nın yüzünden adam gönderip Yahya'yı tutuklatmış, zindana attırıp zincire vurdurmuştu. Çünkü Hirodes bu kadınla evlenince Yahya ona, "Kardeşinin karısıyla evlenmen Kutsal Yasa'ya aykırıdır" demişti. Hirodiya bu yüzden Yahya'ya kin bağlamıştı; onu öldürtmek istiyor, ama başaramıyordu. Çünkü Yahya'nın doğru ve kutsal bir adam olduğunu bilen Hirodes ondan korkuyor ve onu koruyordu. Yahya'yı dinlediği zaman büyük bir şaşkınlık içinde kalıyor, yine de onu dinlemekten zevk alıyordu. Ne var ki, Hirodes'in kendi doğum gününde saray büyükleri, komutanlar ve Celile'nin ileri gelenleri için verdiği şölende beklenen fırsat doğdu. Hirodiya'nın kızı içeri girip dans etti. Bu, Hirodes'le konuklarının hoşuna gitti. Kral genç kıza, "Dile benden, ne dilersen veririm" dedi. Ant içerek, "Benden ne dilersen, krallığımın yarısı da olsa, veririm" dedi. Kız dışarı çıkıp annesine, "Ne isteyeyim?" diye sordu. "Vaftizci Yahya'nın başını iste" dedi annesi. Kız hemen koşup kralın yanına girdi, "Vaftizci Yahya'nın başını bir tepsi üzerinde hemen bana vermeni istiyorum" diyerek dileğini açıkladı. Kral buna çok üzüldüyse de, konuklarının önünde içtiği anttan ötürü kızı reddetmek istemedi. Hemen bir cellat gönderip Yahya'nın başını getirmesini buyurdu. Cellat zindana giderek Yahya'nın başını kesti. Kesik başı bir tepsi üzerinde getirip genç kıza verdi, kız da annesine götürdü. Yahya'nın öğrencileri bunu duyunca gelip cesedi aldılar ve mezara koydular.* (Markos 6: 14-29)

> *Bölgenin kralı Hirodes bütün bu olanları duyunca şaşkına döndü. Çünkü bazıları Yahya'nın ölümden dirildiğini, bazıları İlyas'ın göründüğünü, başkaları ise eski peygamberlerden birinin dirildiğini söylüyordu. Hirodes, "Yahya'nın başını ben kestirdim. Şimdi hakkında böyle haberler duyduğum bu adam kim?" diyor ve İsa'yı görmenin bir yolunu arıyordu.* (Luka 9: 7-9)

Eserde Kral Hirodes'in emri ile Vaftizci Yahya'nın başının kesilmesi ve Salome'ye tepside sunulması ikonografisi resmedilmiştir. Bu ikonografiye Yuhanna İncili dışındaki Kanonik İnciller olan Matta, Markos ve Luka İncillerinde yer verilmiştir. Matta ve Markos'ta aynı şekilde anlatılan ikonografi Luka'da daha kısa bir şekilde geçmektedir. İkonografiye göre Kral Hirodes kardeşinin karısı Hirodiya ile evlenmiş, Yahya da yaptığının kutsal yasaya aykırı olduğunu söylemiştir. Bu sebeple Hirodiya Yahya'ya karşı kinlenmiştir. Kral Hirodes Yahya'yı zindana kapatmıştır ancak aynı zamanda ondan çekinmektedir. Sarayda düzenlediği yemekte Hirodya'nın kızı Salome misafirlerin önünde dans etmiş, bundan memnun olan Hirodes ona dilek hakkı vermiştir. Salome da buna karşılık annesinin isteği ile Yahya'nın başını istemiştir. "(...)*Hirodiya'nın kızı ortaya çıkıp dans etti. Bu, Hirodes'in öyle hoşuna gitti ki, ant içerek kıza ne dilerse vereceğini söyledi"* (Matta 14: 6-7) ve *"Dile benden, ne dilersen veririm" dedi. Ant içerek, "Benden ne dilersen, krallığımın yarısı da olsa, veririm" dedi. Kız dışarı çıkıp annesine, "Ne isteyeyim?" diye sordu. "Vaftizci Yahya'nın başını iste" dedi annesi"* (Markos 6: 22-24) ifadeleri ile Hirodes'in verdiği sözü Matta ve Markos'ta görmekteyiz. Annesinin dileğini soran Salome, "(...)*bana şimdi, bir tepsi*

üzerinde Vaftizci Yahya'nın başını ver" dedi." (Matta 14: 8) ve *"...Kız hemen koşup kralın yanına girdi, "Vaftizci Yahya'nın başını bir tepsi üzerinde hemen bana vermeni istiyorum" diyerek dileğini açıkladı"* (Markos 6: 25) ifadeleriyle resimde sahnelenen olayın gerçekleşmesine sebep olmuştur. Resmin merkezindeki tepsi ve üzerindeki erkek başı ikonografi ile birebir örtüşmektedir. Tepsinin sağında duran kadın Salome'dur. Sahnede başının kesilmesi olayı gerçekleşmiş ve hizmetkar Salome'a tepsi ile Yahya'nın başını ona getirmiştir. İkonografide bu olay "(...)*Kral buna çok üzüldüyse de, konuklarının önünde içtiği anttan ötürü bu dileğin yerine getirilmesini buyurdu. Adam gönderip zindanda Yahya'nın başını kestirdi. Kesik baş tepsiyle getirilip kıza verildi"* (Matta 14: 9-11) ve *"*(...)*Kral buna çok üzüldüyse de, konuklarının önünde içtiği anttan ötürü kızı reddetmek istemedi. Hemen bir cellat gönderip Yahya'nın başını getirmesini buyurdu. Cellat zindana giderek Yahya'nın başını kesti. Kesik başı bir tepsi üzerinde getirip genç kıza verdi"* (Markos 6: 26-28) ifadeleri ile anlatılmaktadır. Buradan yola çıkarak resmi incelediğimizde resimde sırtı dönük ve üst bedeni çıplak olarak resmedilen figürün Cellat olduğunu anlamaktayız. Celladın ayakları altında yatan beden ise Yahya'ya aittir. Yahya'nın elleri ardında bağlı olarak resmedilmiştir, bu öncesinde zindanda tutsak olduğu fikrini desteklemektedir. İkonografiye göre cellat zindanda Yahya'nın başını kesip Salome'a getirmiş olsa da resimde herkesin aynı ortamda bulunduğunu görmekteyiz. Sanatçı ikonografiye bu anlamda tamamen sadık kalmamıştır. Ancak konunun işlenişi ve karakterlerin yerleşimi açısından ikonografiyi başarıyla uygulamıştır. Celladın ve resmin solunda görülen kırmızı giysili başında büyükçe tüylü başlığı ile ayakta duran figür Kral Hirodes'tir. Üzgün ifadesi ile resmedilen Kral, Yahya'nın başı tepside Salome'a sunulurken durumu izlemektedir. İfadesel anlamda başarılı şekilde yansıtılmıştır zira ikonografide Kralın bu duruma olan üzüntüsüne de yer verilmiştir. "(...)*Kesik baş tepsiyle getirilip kıza verildi, kız da bunu annesine götürdü"* (Matta 14: 11; Markos 6: 28) ikonografide aynı cümle ile geçen bu ifadelerle resmi incelediğimizde eserin ikonografi ile uyuşmadığını görmekteyiz. eserde Salome'un arkasında kızgın ve tiksinen bakışlarla bakan kadın annesi Hirodya'dır. Yahya'nın başı Salome'a tepside sunulurken annesi de aynı sahnenin içindedir ve ikonografideki gibi ayrıca annesine Yahya'nın başını götürmemiştir. Ancak annesinin tiksinen-öfkeli ifadesi, Salome'un güzel bir genç kadın olarak resmedilişi ikonografiye ifadesel özellik açısından figür bazında uyum sağlamaktadır. Sanatçı bu anlamda ikonografiyi başarıyla yansıtmıştır. Ortam bazında incelediğimizde ise sahnenin sarayın içinde, karanlık bir alanda gerçekleştiğini çevresel unsurlardan anlamamız açısından başarılı olduğunu söylemek mümkündür. Tepsiyi tutan yaşlı kadın hizmetkar ve arkasındaki asker de sahnenin bütünlüğü

açısından başarılı uygulamalardır. İkonografinin yalnızca küçük bir kısmının yer verildiği Luka İncili'nde ise olay, "(...)*Hirodes, "Yahya'nın başını ben kestirdim. Şimdi hakkında böyle haberler duyduğum bu adam kim?" diyor"* (Luka 9: 9) ifadeleri ile anlatılmaktadır. Detaylı bilginin verilmediği ikonografiden yalnızca Yahya'nın başını kestirenin Hirodes olduğunu anlamaktayız. Ancak bu noktada da resimdeki Kral Hirodes uygulamasının doğruluğunu vurgulamak mümkündür. Sanatçı ikonografiye çıkış noktası ve figürler açısından sadık kalmıştır.

İkonolojik Anlam

"Vaftizci Yahya'nın Başının Kesilmesi" isimli resim 1610 tarihinde yapılmasıyla Barok Dönem içinde yer alsa da özellikleri açısından Maniyerizm etkisi ile oluşturulduğu görülmektedir. Eser Maniyerizm'in bir tepki olarak ortaya koyduğu abartılı uygulamaların ve figürlerde aşırıya kaçan deformasyonların tamamını içinde barındırmaktadır. Özellikle başı gövdesinden ayrılmış olan Yahya'nın yerdeki bedeni oldukça iri, şişirilmiş kaslar ve ciddi deformasyonla uygulanmış; tepsideki başı ise bedenine göre oldukça küçük görülmektedir. Bu durum resmin ana karakterlerinden Salome'un da tasvirinde gözümüze çarpmaktadır. Salome'un başı bedenine göre oldukça küçüktür, göğsü dolgun, gövdesi oldukça iri ve elleri bir kadın elinin zarif görütüsünden uzaktır. Üzerindeki elbisenin kırmızı hacimli kumaştan kat kat görüntüsü ve ışık ile yapılan parlak görünümler Barok özelliklerdir. Figürlerin ifadeleri gerçeğe yakın olsa da çok keskin hatlarla uygulanmamıştır. Özellikle ışık uygulamaları, giysilerdeki kumaşlar ve canlı renkler Barok Dönem uygulamalarındandır. Resme hakim olan gerçeğe yakın dinamizm gerek Barok gerekse Maniyerist Dönem'de benimsenen bir uygulamadır. Eser ikonolojik açıdan dönem özelliklerini tam anlamıyla karşılamamaktadır.

4.2.9. İsa ve Maria Magdalene



Resim 4.33. İsa ve Maria Magdalene
(https://smartify.org/artworks/peter-paul-rubens-christ-and-mary-magdalene)

Katalog No	**:**	33
Eserin Adı	**:**	İsa ve Maria Magdalene (Christ and Mary Magdalene)
Eserin Yeri	**:**	Bavarian State Painting Collections (Bavyera Devlet Resim Koleksiyonu)
Eserin Tarihi	**:**	1618
Kullanılan Teknik	**:**	Tuval Üzerine Yağlı Boya
Ölçü	**:**	-

Olgusal Anlam

Eserde biri kadın dördü erkek beş insan figürü bulunmaktadır. Resmin izleyiciye göre sağ tarafında çıplak olarak resmedilmiş, başında halesi, kahverengi uzun saçları ve sakalları olan bir erkek figürü bulunmaktadır. Gövdesi hafif sağa dönük, yüzü ise sol profilden resmedilmiştir. Karşısındaki insanlara bir şey anlatır gibi ellerini öne uzatmış ve yüzünde durağan bir ifade vardır. Üzerine sol kolundan uzanan ve beline dolanmış kırmızı bir kumaş sarılmıştır. Vücudu yapılı bir görüntü içerisindedir. Önünde sarı uzun saçları sol omzundan sarkan bir kadın eğilmiştir. Karşısındaki adama saygı gösterir ve çekinir bir ifade içerisinde resmedilen kadın sağ profilden resmedilmiştir. Vücuduna krem rengi kalın bir kumaş sarmış fakat kumaş bedeninin üst kısmını çıplak bırakmıştır. Kadın sol omzundan sarkan saçlarını da tutarak ellerini göğsüne kapamıştır. Yorgun bir ifadesi vardır. Kadının ardında en solda duran genç erkek figürü büyük bir haç tutmakta, iki kolunu bu haça dolamış şekildeyken başını resmin sağındaki adama çevirmiştir. Üst bedeni çıplak resmedilmiş ve gövdesi izleyiciye dönük görülmektedir. İnce siyah sakalları ve uçuşan siyah saçları vardır. Bu genç erkek figürünün yanında duran diğer iki erkek figüründen hemen yanındakinin yalnızca yüzü görülmektedir. Manalı bakışları olduğu söylenebilir ve sanki kederli gibi görünen ifadesi ile sağdaki adamı izlemektedir. Sakallı bir yüzü vardır. Resmin ortasında kalan son erkek figürü ise hayran ve itikat dolu bir ifade ile sağdaki adama bakmakta, tapınır vaziyette önünde birleştirdiği ellerinin parmaklarını birbirine kenetlemiş şekilde görülmektedir. Başı keldir, yanlardan uzayan beyaz saçları ve beyaz sakalları vardır. Üzerine lacivert bir giysi giydiği görülmekte vücudunun tamamı ise görülmemektedir.

İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

> *İsa ise Zeytin Dağı'na gitti. Ertesi sabah erkenden yine tapınağa döndü. Bütün halk O'nun yanına geliyordu. O da oturup onlara öğretmeye başladı. Din bilginleri ve Ferisiler, zina ederken yakalanmış bir kadın getirdiler. Kadını orta yere çıkararak İsa'ya, "Öğretmen, bu kadın tam zina ederken yakalandı" dediler. "Musa, Yasa'da bize böyle kadınların taşlanmasını buyurdu, sen ne dersin?" Bunları İsa'yı denemek amacıyla söylüyorlardı; O'nu suçlayabilmek için bir neden arıyorlardı. İsa eğilmiş, parmağıyla toprağa yazı yazıyordu. Durmadan aynı soruyu sormaları üzerine doğruldu ve "İçinizde kim günahsızsa, ilk taşı o atsın!" dedi. Sonra yine eğildi, toprağa yazmaya başladı. Bunu işittikleri zaman, başta yaşlılar olmak üzere, birer birer dışarı çıkıp İsa'yı yalnız bıraktılar. Kadın ise orta yerde duruyordu. İsa doğrulup ona, "Kadın, nerede onlar? Hiçbiri seni yargılamadı mı?" diye sordu. Kadın, "Hiçbiri, Efendim" dedi. İsa, "Ben de seni yargılamıyorum" dedi. "Git, artık bundan sonra günah işleme!* (Yuhanna 8: 1-11)

Eserde İsa'nın günahkar bir kadını bağışlaması ikonografisi anlatılmaktadır. Bu ikonografi kanonik İncillerden yalnızca Yuhanna İncili'nde geçmektedir. Buna göre halktan bazı insanlar zina yaparken yakaladıkları bir kadını İsa'ya getirmişler, İsa ise beklenmedik bir şekilde kadını bağışlamıştır. "(...)*Ertesi sabah erkenden yine tapınağa döndü. Bütün halk O'nun yanına geliyordu. O da oturup onlara öğretmeye başladı.* , şeklinde başlayan ikonografiden olayın tapınakta gerçekleştiğini anlamaktayız. Devamında "…*kadını orta yere çıkararak İsa'ya, "Öğretmen, bu kadın tam zina ederken yakalandı" dediler. "Musa, Yasa'da bize böyle kadınların taşlanmasını buyurdu, sen ne dersin?" Bunları İsa'yı denemek amacıyla söylüyorlardı; O'nu suçlayabilmek için bir neden arıyorlardı"* (Yuhanna 8: 4-6) ifadelerine yer verilmiştir. Bu ifadeler üzerine resme baktığımızda önde duran kadının ikonografide sözü edilen *Günahkar Kadın* olduğunu ve İsa'nın karşısında başını önünde eğdiğini görmekteyiz. İkonografiye göre zina yaparken yakalanan kadın çıplak bedenini bir kumaşla göğüslerini ise elleri ve saçları ile kapamaya çalışırken görülmektedir. Bu anlamda sanatçının ikonografiyi doğru yorumladığını görmekteyiz. "(...)*İsa eğilmiş, parmağıyla toprağa yazı yazıyordu. Durmadan aynı soruyu sormaları üzerine doğruldu ve "İçinizde kim günahsızsa, ilk taşı o atsın!" dedi. Sonra yine eğildi, toprağa yazmaya başladı"* (Yuhanna 8: 6-8) ifadelerine baktığımızda ise sanatçının resimde İsa'nın doğrulmuş vaziyette olmasıyla, tam da oradaki erkeklere "(...)*"içinizde kim günahsızsa, ilk taşı o atsın!""* (Yuhanna 8: 7) serzenişinde bulunduğu anı resmetmiş olduğu düşünülebilir. İkonografiye göre, "(...)*bunu işittikleri zaman, başta yaşlılar olmak üzere, birer birer dışarı çıkıp İsa'yı yalnız bıraktılar. Kadın ise orta yerde duruyordu"* (Yuhanna 8: 9) uzaklaşan erkekler sahnede orada bulunmalarıyla bu durumu doğrulamaktadır. İsa onlara büyük bir öğütte bulunmuş, herkesin günahkar olduğunu ve kimsenin bir diğerini yargılayabilecek kadar temiz olmadığını vurgulamak istemiştir. Resimde düşünceli ve hayran bakışlarla İsa'yı izleyen erkekler bu öğüt karşısında bir şey yapamamışlardır. Sanatçı ikonografiyi bu noktada oldukça güzel yansıtmıştır. Kadının duruşundaki mahcubiyette ikonografinin ifadesel anlamda figür bazında oldukça doğru yansıtıldığını göstermektedir. İkonografi "(...)*İsa doğrulup ona, "Kadın, nerede onlar? Hiçbiri seni yargılamadı mı?" diye sordu. Kadın, "Hiçbiri, Efendim" dedi. İsa, "Ben de seni yargılamıyorum" dedi. "Git, artık bundan sonra günah işleme"* (Yuhanna 8: 10-11) şeklinde neticelenmiştir. Buradan İsa'nın affediciliği ve yüceliğini anlamaktayız, resimde ise diğer figürlerden daha gösterişli resmedilmiş olması bu durumu izleyiciye yansıtmaktadır.

İkonolojik Anlam

"İsa ve Maria Magdalene" isimli resimde yoğun sarı ışık ile çevresel unsurlara yer verilmeksizin yalnızca figürlerden oluşan bir kompozisyon görülmektedir. Bu kompozisyonda figürler gerçekçi ifadeleri, ikonografi ile bağdaşan ve izleyiciye geçen duygu durumları, canlı ve hareketli görünümleri ile Barok Dönem özelliklerini karşılamaktadır. Maria Magdalene figürünün vücudundaki deformasyon da dönem özelliği olarak dikkat çekmektedir. Eserde daha soluk ve hafif çizgilerin kullanılmış olması sanatçının bireyselliği ve yer yer Maniyerist etkiye yönelmiş olmasından kaynaklanabilir.

4.2.10. İsa ve Ferisi Simon



Resim 4.34. İsa Ferisi Simon'da
(https://www.wga.hu/support/viewer/z.html)

Katalog No	**:**	34
Eserin Adı	**:**	İsa Ferisi Simon'da (Christ at Simon the Pharisee)
Eserin Yeri	**:**	The Hermitage, St. Petersburg (Ermitaj Müzesi)
Eserin Tarihi	**:**	1618-1620
Kullanılan Teknik	**:**	Tuval Üzerine Yağlı Boya
Ölçü	**:**	189 x 285 cm

Olgusal Anlam

Eserde anlatılan olay bir odada yemek masasının etrafında oturan insanlar arasında gerçekleşmektedir. Resimde on dört insan figürü görülmektedir. Eserin en sağ tarafında masanın başında oturan erkek figürünün gövdesi hafif izleyiciye dönük şekilde resmedilirken yüzü sol profilden verilmiştir. Kahverengi saçı ve sakalları, ciddi yüz ifadesi ile bir şey anlatmakta gibi görünen bu erkeğin üzerinde mavi bir elbise ve sağ kolunun üzerinden beline doğru sarılmış kırmızı bir kumaş vardır. Kumaş adamın üzerinde oturduğu mermer sandalyenin sol tarafından sarkmış ve arkasında toplanmıştır. Sağ elini öne doğru uzatmış sol elini sağ bacağının üzerine yerleştirmiştir. Vücut dili bir şey anlatıyor olduğunu göstermektedir. Sol ayağı yere değmeyen adamın önünde dizleri üzerine çöken bir kadın sağ ayağını elleri arasına almış yüzünü sürmektedir. Kadının yüzünde dingin bir ifade vardır, sarı saçları sol omzundan aşağı sarkmış yere değmekte, elbisesi sağ omzunu ve göğsünün bir kısmını açıkta bırakmaktadır. Koyu gümüş rengi elbisesinin kuyruğu ardında toplanmıştır. Kadın yere değen sarı saçlarını sol eline dolamış, adamın ayağını silmektedir. Önünde küçük bir gümüş rengi kap bulunmaktadır. Masanın sağ başında bulunan adamın yanında sıralı olarak oturan erkek figürleri yüzlerinde düşünceli ifadelerle sakallı olarak resmedilmiştir. Hemen yanındaki erkek figürü beyaz bir örtüyü sağ eli ile ağzına bastırmış bakışlarını yerdeki kadına çevirmişken yanındaki iki erkek birbirleri ile konuşuyor gibi görülmektedir. Sola doğru sıralı olarak oturan erkeklerden dördüncüsü kilolu sakalsız ve duyarsız bir ifade ile başını yanında konuşan adamlara çevirmiştir. Masanın en soluna doğru ilerlerken oturan son üç erkek başlarında örtülerle resimlenmiş, üçü de bakışlarını masanın en sağındaki erkek figürüne doğru merakla çevirmişlerdir. Uzun sakalları ile orta yaşlı erkek figürleri olduğunu düşünebileceğimiz erkeklerden sol baştaki ikisi lacivert elbise sağdaki kırmızı bir elbise giymiştir. Resmin en solunda oturan erkek işlemeli ahşap bir sandalye üzerinde sırtından sarkan kırık beyaz bir kumaş ile resimlenmiştir. Siyah saçı ve sakalları ile diğer figürlerden daha genç bir yüze sahiptir. Sağ elini sandalyenin koluna dayamış, doğrudan masanın en sağındaki adama bakıyor şekilde görülmektedir. Sol arka planda gür beyaz sakallı, kel ve yaşlı bir adam burnunun ucunda siyah gözlükleri ile resmedilmiş bu adamın arkasında elinde tepsiyle yemek taşıyan siyahi bir adam görülmektedir. Onun yanında sıralı olarak üç kadın figüründen biri başının üzerinde bir sepet ve diğer ikisi de ellerinde çeşitli ikramlar taşırken hareketli olarak resmedilmiştir. Bir evin odası olacağını düşünebileceğimiz yapıda figürlerin oturdukları sandalyeler oldukça büyük ve ayakları işlemeli yahut bir hayvanın ayaklarına benzer şekilde uygulanmış, mermer sütunlar arka

planda resmedilmiştir. Sağ arka plan karanlıkken resmin orta arka planında mavi gökyüzü görülmektedir. Resmin en solunda alt köşede siyaha çalan koyu gri renkli bir köpek kızgın bir ifade ile resimlenmiştir.

İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

İsa Beytanya'da cüzamlı Simun'un evindeyken, yanına bir kadın geldi. Kadın kaymaktaşından bir kap içinde çok değerli, güzel kokulu yağ getirmişti. İsa sofrada otururken, kadın yağı O'nun başına döktü. Öğrenciler bunu görünce kızdılar. "Nedir bu savurganlık?" dediler. **9** *"Bu yağ pahalıya satılabilir, parası yoksullara verilebilirdi." Söylenenleri farkeden İsa, öğrencilerine, "Kadını neden üzüyorsunuz?" dedi. "Benim için güzel bir şey yaptı. Yoksullar her zaman aranızdadır, ama ben her zaman aranızda olmayacağım. Kadın bu güzel kokulu yağı, beni gömülmeye hazırlamak için bedenimin üzerine boşalttı. Size doğrusunu söyleyeyim, bu Müjde dünyanın neresinde duyurulursa, bu kadının yaptığı da onun anılması için anlatılacak."* (Matta 26: 6-13)

İsa Beytanya'da cüzamlı Simun'un evinde sofrada otururken yanına bir kadın geldi. Kadın kaymaktaşından bir kap içinde çok değerli, saf hintsümbülü yağı getirmişti. Kabı kırarak yağı O'nun başına döktü. Bazıları buna kızdılar; birbirlerine, "Bu yağ niçin böyle boş yere harcandı? Üç yüz dinardan fazlaya satılabilir, parası yoksullara verilebilirdi" diyerek kadını azarlamaya başladılar. "Kadını rahat bırakın" dedi İsa. "Neden üzüyorsunuz onu? Benim için güzel bir şey yaptı. Yoksullar her zaman aranızdadır, dilediğiniz anda onlara yardım edebilirsiniz; ama ben her zaman aranızda olmayacağım. Kadın elinden geleni yaptı, beni gömülmeye hazırlamak üzere daha şimdiden bedenimi yağladı. Size doğrusunu söyleyeyim, Müjde dünyanın neresinde duyurulursa, bu kadının yaptığı da onun anılması için anlatılacak."(Markos 14: 3-9)

Ferisiler'den biri İsa'yı yemeğe çağırdı. O da Ferisi'nin evine gidip sofraya oturdu. O sırada, kentte günahkar olarak tanınan bir kadın, İsa'nın, Ferisi'nin evinde yemek yediğini öğrenince kaymaktaşından bir kap içinde güzel kokulu yağ getirdi. İsa'nın arkasında, ayaklarının dibinde durup ağlayarak, gözyaşlarıyla O'nun ayaklarını ıslatmaya başladı. Saçlarıyla ayaklarını sildi, öptü ve yağı üzerlerine sürdü. İsa'yı evine çağırmış olan Ferisi bunu görünce kendi kendine, "Bu adam peygamber olsaydı, kendisine dokunan bu kadının kim ve ne tür bir kadın olduğunu, günahkar biri olduğunu anlardı" dedi. Bunun üzerine İsa Ferisi'ye, "Simun" dedi, "Sana bir söyleyeceğim var." O da, "Buyur, öğretmenim" dedi."Tefeciye borçlu iki kişi vardı. Biri beş yüz, öbürü de elli dinar borçluydu. Borçlarını ödeyecek güçte olmadıklarından, tefeci her ikisinin de borcunu bağışladı. Buna göre, hangisi onu çok sever?" Simun, "Sanırım, kendisine daha çok bağışlanan" diye yanıtladı. İsa ona, "Doğru söyledin" dedi. Sonra kadına bakarak Simun'a şunları söyledi: "Bu kadını görüyor musun? Ben senin evine geldim, ayaklarım için bana su vermedin. Bu kadın ise ayaklarımı gözyaşlarıyla ıslatıp saçlarıyla sildi. Sen beni öpmedin, ama bu kadın eve girdiğimden beri ayaklarımı öpüp duruyor. Sen başıma zeytinyağı sürmedin, ama bu kadın ayaklarıma güzel kokulu yağ sürdü. Bu nedenle sana şunu söyleyeyim,

> *kendisinin çok olan günahları bağışlanmıştır. Çok sevgi göstermesinin nedeni budur. Oysa kendisine az bağışlanan, az sever." Sonra kadına, "Günahların bağışlandı" dedi. İsa'yla birlikte sofrada oturanlar kendi aralarında, "Kim bu adam? Günahları bile bağışlıyor!" şeklinde konuşmaya başladılar. İsa ise kadına, "İmanın seni kurtardı, esenlikle git" dedi.* (Luka 7: 36-50)

> *İsa, Fısıh Bayramı'ndan altı gün önce, ölümden dirilttiği Lazar'ın bulunduğu Beytanya'ya geldi. Orada kendisi için bir ziyafet düzenlediler. Marta hizmet ediyordu. İsa'yla birlikte sofrada oturanlardan biri de Lazar'dı. Meryem, çok değerli saf hintsümbülü yağından yarım litre kadar getirerek İsa'nın ayaklarına sürdü ve saçlarıyla ayaklarını sildi. Ev yağın güzel kokusuyla doldu. Ama öğrencilerinden biri, İsa'ya sonradan ihanet eden Yahuda İskariot, "Bu yağ neden üç yüz dinara satılıp parası yoksullara verilmedi?" dedi. Bunu, yoksullarla ilgilendiği için değil, hırsız olduğu için söylüyordu. Ortak para kutusu ondaydı ve kutuya konulandan aşırıyordu. İsa, "Kadını rahat bırak" dedi. "Bunu benim gömüleceğim gün için saklasın. Yoksullar her zaman aranızdadır, ama ben her zaman aranızda olmayacağım."* (Yuhanna 12: 1-7)

Eserde İsa'nın Simun adında bir adamın evinde yemek yemesi sahnesi canlandırılmıştır. Söz konusu ikonografi kanonik İncillerden dördünde de geçmekte ancak anlatımlarında farklılıklar görülmektedir. Öncelikle eserin ismi üzerinden ikonografideki farklı anlatımlara değinmemiz gerekmektedir. Eserin adı "İsa Ferisi Simon'da"dır. Matta ve Markos İncili'ne göre İsa'nın evine konuk olduğu kişi Cüzamlı Simun olarak geçerken, Luka Ferisilerden biri olduğunu belirtmekte, Yuhanna ise konuk olunan kişinin kimliğinden söz etmemektedir. Bu anlamda sanatçının Luka İncili'nde sözü edilen İsa'nın Ferisi Simun'un evinde bulunduğu ikonografisi üzerine yoğunlaşmış olduğunu görmekteyiz. Resmin ana konusu İsa'nın konuk olduğu evde kendisinin ayaklarını yağlayan kadındır. "(...)*İsa Beytanya'da cüzamlı Simun'un evindeyken, yanına bir kadın geldi. Kadın kaymaktaşından bir kap içinde çok değerli, güzel kokulu yağ getirmişti. İsa sofrada otururken, kadın yağı O'nun başına döktü."* (Matta 26: 6-7), ve *"*(...)*İsa Beytanya'da cüzamlı Simun'un evinde sofrada otururken yanına bir kadın geldi. Kadın kaymaktaşından bir kap içinde çok değerli, saf hintsümbülü yağı getirmişti. Kabı kırarak yağı O'nun başına döktü"* (Markos 14: 3) ifadelerine baktığımızda resimle büyük bir fark olduğunu görmekteyiz. Resimdeki kadın önünde duran küçük kabı kullanarak İsa'nın ayaklarını yağlamış ve saçları ile ayaklarını kurulamaktayken resmedilmiştir. Ancak Matta ve Markos'ta yer verilen ikonografiye göre kadın yağı İsa'nın başından aşağı dökmektedir. Bu anlamda resim Matta ve Markos'taki bu ikonografiyle uyuşmamaktadır. Luka İncili'nde yer verilen, "(...)*kentte günahkar olarak tanınan bir kadın, İsa'nın, Ferisi'nin evinde yemek yediğini öğrenince kaymaktaşından bir kap içinde güzel kokulu yağ getirdi. İsa'nın arkasında, ayaklarının dibinde durup ağlayarak, gözyaşlarıyla O'nun ayaklarını*

ıslatmaya başladı. Saçlarıyla ayaklarını sildi, öptü ve yağı üzerlerine sürdü" (Luka 7: 37-38) ifadeleri ise sanatçının resimlediği sahneyle birebir uyuşmaktadır. Aynı şekilde, "(...)*orada kendisi için bir ziyafet düzenlediler. Marta hizmet ediyordu. İsa'yla birlikte sofrada oturanlardan biri de Lazar'dı. Meryem, çok değerli saf hintsümbülü yağından yarım litre kadar getirerek İsa'nın ayaklarına sürdü ve saçlarıyla ayaklarını sildi"* (Yuhanna 12: 2-3) ifadeleriyle Yuhanna İncili'nde de benzer anlatıma yer verilmiş ve eserde bu iki İncil'deki uygulama ön plana çıkmıştır. Resimde kadın tıpkı Luka ve Yuhanna'da geçen ikonografilerde olduğu gibi İsa'nın ayağına yüzünü sürmekte, saçları ile ayaklarını silmekte ve önünde bir yağ kabı durmaktadır. Ancak birebir uygulama açısından yorumladığımızda sanatçının resimde Luka İncili'ndeki ikonografiye tamamen sadık kaldığını söylemek mümkündür. Sanatçı eserde uyguladığı ikonografi için genel olarak Luka İncili'nden yararlanmıştır. "…*Öğrenciler bunu görünce kızdılar. "Nedir bu savurganlık?" dediler. "Bu yağ pahalıya satılabilir, parası yoksullara verilebilirdi." Söylenenleri farkeden İsa, öğrencilerine, "Kadını neden üzüyorsunuz?" dedi"* (Matta 26: 8-10), "(...)*Bazıları buna kızdılar; birbirlerine, "Bu yağ niçin böyle boş yere harcandı? Üç yüz dinardan fazlaya satılabilir, parası yoksullara verilebilirdi" diyerek kadını azarlamaya başladılar. "Kadını rahat bırakın" dedi İsa."* (Markos 14: 4-6) ve "(...)*İsa'ya sonradan ihanet eden Yahuda İskariot, "Bu yağ neden üç yüz dinara satılıp parası yoksullara verilmedi?" dedi. Bunu, yoksullarla ilgilendiği için değil, hırsız olduğu için söylüyordu. Ortak para kutusu ondaydı ve kutuya konulandan aşırıyordu. İsa, "Kadını rahat bırak" dedi"* (Yuhanna 12: 4-7) ifadelerini incelediğimizde ikonografide yine benzer anlatımlara yer verildiğini görmekteyiz. Resimde İsa'nın yanında oturan ve beyaz bir bezle ağzını kapatarak ayıplar bir gözle kadına bakışlarını çeviren adam kadını yağı boşa kullandığı için ayıplarken görülmektedir. Bu da ikonografideki anlatımla bağdaşan bir uygulamadır. Yuhanna bu adamı İsa'ya sonradan ihanet edecek olan Yahuda İskariot olarak anlatmakta, resimde sanatçı adamın memnuniyetsizliğini yüzündeki görünümle yansıtmaktadır. "(...)*İsa'yı evine çağırmış olan Ferisi bunu görünce kendi kendine, "Bu adam peygamber olsaydı, kendisine dokunan bu kadının kim ve ne tür bir kadın olduğunu, günahkar biri olduğunu anlardı" dedi"* (Luka 7: 39) ifadesi ise İsa'nın ayaklarını yıkayan kadının günahkar bir kadın olduğunu vurgulayarak Simun'u düşünceli hale sokan durumu anlatmaktadır. Resimde İsa'nın karşısında masanın başında oturan düşünceli ve memnuniyetsiz ifadeye sahip erkek Ferisi Simun'dur. Simun Luka'da geçen bu ikonografi ile uyuşan ifadesel özellik içerisinde resmedilmiştir. İkonografide, "…*tefeciye borçlu iki kişi vardı. Biri beş yüz, öbürü de elli dinar borçluydu. Borçlarını ödeyecek güçte olmadıklarından, tefeci her ikisinin de borcunu*

bağışladı. Buna göre, hangisi onu çok sever?" Simun, "Sanırım, kendisine daha çok bağışlanan" diye yanıtladı. İsa ona, "Doğru söyledin" (Luka 7: 41-43) şeklinde gerçekleşen konuşma İsa'nın Simun'a öğüdüdür. Devamında, "(...)*senin evine geldim, ayaklarım için bana su vermedin. Bu kadın ise ayaklarımı gözyaşlarıyla ıslatıp saçlarıyla sildi. Sen beni öpmedin, ama bu kadın eve girdiğimden beri ayaklarımı öpüp duruyor"* (Luka 7: 44-45) ifadeleriyle devam eden öğütle İsa'nın resimdeki duruş pozisyonu ve karşısındaki öğrencilerin onu dinleyişi uyuşmaktadır. *"...Sen başıma zeytinyağı sürmedin, ama bu kadın ayaklarıma güzel kokulu yağ sürdü. Bu nedenle sana şunu söyleyeyim, kendisinin çok olan günahları bağışlanmıştır. Çok sevgi göstermesinin nedeni budur. Oysa kendisine az bağışlanan, az sever"* (Luka 7: 46-47) şeklinde anlatılan ikonografi de resimde İsa'nın bakışlarını doğrudan karşısında oturan Simun'a çevirerek ona bir şeyler anlatıyor oluşunu doğrular niteliktedir. Sanatçı bu noktada da ikonografiye sadık kalmıştır. Sırası ile "(...)*yoksullar her zaman aranızdadır, ama ben her zaman aranızda olmayacağım. Kadın bu güzel kokulu yağı, beni gömülmeye hazırlamak için bedenimin üzerine boşalttı. Size doğrusunu söyleyeyim, bu Müjde dünyanın neresinde duyurulursa, bu kadının yaptığı da onun anılması için anlatılacak."* (Matta 26: 11-13), *"...Yoksullar her zaman aranızdadır, dilediğiniz anda onlara yardım edebilirsiniz; ama ben her zaman aranızda olmayacağım. Kadın elinden geleni yaptı, beni gömülmeye hazırlamak üzere daha şimdiden bedenimi yağladı. Müjde dünyanın neresinde duyurulursa, bu kadının yaptığı da onun anılması için anlatılacak"*(Markos 14: 7-9) ve *"Kadını rahat bırak" dedi. "Bunu benim gömüleceğim gün için saklasın. Yoksullar her zaman aranızdadır, ama ben her zaman aranızda olmayacağım"*(Yuhanna 12: 7-8) ifadelerine yer verilen üç İncil Matta, Markos ve Yuhanna benzer anlatımlarla İsa'nın masanın etrafındaki herkese kadını müdafaa edişini anlatmaktadır. Resimde İsa her ne kadar bir şey anlatıyor şekilde görülse de ikonografi üzerinden incelediğimizde başından itibaren Luka İncili ile aynı doğrultuda uygulamalar yapıldığı görülmektedir. Luka'da, "(...)*sonra kadına, "Günahların bağışlandı" dedi. İsa'yla birlikte sofrada oturanlar kendi aralarında, "Kim bu adam? Günahları bile bağışlıyor!" şeklinde konuşmaya başladılar. İsa ise kadına, "İmanın seni kurtardı, esenlikle git" dedi"* (Luka 7: 48-50) ifadeleriyle tamamlanan ikonografide günahları bağışlanan kadından söz edilirken; Matta ve Markos'ta kadının kimliğinden söz edilmez. Yuhanna'da ise kadının Mecdelli Meryem olduğu ifadesine yer verilir. İkonografi açısından dört sahih İncil'de farklı anlatılara yer vermiştir. Sanatçı tüm bu İncillerdeki bilgileri harmanlamış, ikonografiye sadık kalmış, Luka'da anlatılan ikonografiyi daha ön plana çıkararak eserini oluşturmuştur. Eseri oluştururken İsa ve havarilerinin evlerinde yemek yedikleri Ferisiler başlıkları ile

Yahudi kimlikleri vurgulanarak resmedilmiştir (Tükel ve Yüzgüller, 2018: 181). Bu da sanatçının sembolik uygulamalardan bir kez daha kaçınmadığını ve eserlerinin her alanında çeşitli unsurlarla bu uygulamaya başvurduğunu göstermektedir. Oldukça başarılı bir eser ortaya koyan sanatçı, İsa'ya hizmet için hareketli ve telaşlı bir görünüm içerisinde resmettiği hizmetkarlar ve masanın etrafında İsa'yı dinleyen figürler ile onu ön plana çıkarmayı amaçlamıştır.

İkonolojik Anlam

"İsa Ferisi Simon'da" isimli resimde çok sayıda figür bulunmasına ve oluşan kalabalığa rağmen hiçbir figürün kompozisyon içinde kaybolmaması, her birinin kendi içinde detaylı olarak resmedilmesi, oldukça hareketli ve yoğun bir dinamizm içinde uygulanmaları en belirgin Barok Dönem özellikleridir. Aynı zamanda her figür ikonografi ile de bağlantılı olarak birbirinden farklı ve çok canlı ifadeler ile resmedilmişlerdir. Resimde mimari ve dekoratif unsurlarla Barok Dönem'e has uygulamalara yer verilmiş, figürlerin giysileri hacimli kumaşlarla resimdeki kalabalığı desteklemiştir. İsa'nın ayakları dibindeki kadının boyun kıvrımının abartılı görüntüsü, iri yapılı gövdesi, elbisesinin parlak ve hacimli kumaşlarla resmin alt kısmında uzayan görüntüsü dikkat çeken dönem özellikleridir. Yanı sıra İsa figürünün başının gövdesine göre daha ufak olması Maniyerizm ile gördüğümüz deformasyonun bir yansıması gibidir. Ancak bu deformasyın Barok ile daha gelişmiş ve resmin dinamizmi içinde eritilmiş şekilde karşımıza çıkmaktadır. Bu anlamda eser bu özelliği karşılaması ile öne çıkmaktadır. Resimdeki dinamizm oldukça doğal görülmekte ve figürler Barok'a has bir kalabalık içinde doğal bir akış ile resmedilmişlerdir. Tüm bu özellikleri, figürlerde dikkat çeken deformasyonlar ve abartılı formlar ile eser tipik bir Barok Dönem resmidir.

4.2.11. Son Akşam Yemeği



Resim 4.35. Son Akşam Yemeği
(https://www.wga.hu/support/viewer/z.html)

Katalog No	**:**	35
Eserin Adı	**:**	Son Akşam Yemeği (Last Supper)
Eserin Yeri	**:**	Pinacoteca di Brera, Milan (Brera Sanat Galerisi)
Eserin Tarihi	**:**	1631-1632
Kullanılan Teknik	**:**	Tuval Üzerine Yağlı Boya
Ölçü	**:**	304 x 250 cm

Olgusal Anlam

Eserde sahne bir masa etrafında geçmektedir. Karanlık odanın merkezindeki masa ve etrafındaki figürler adeta, resmin sağ tarafında yer alan oldukça gösterişli iki adet şamdanda ışıyan mum ile aydınlatılmış şekilde tasvir edilmiştir. Şamdanların ortasında bir kitap sayfaları açık olarak resmedilmiş, sayfalar üzerinde belirgin bir yazı yazılmıştır. Arka planda C ve S kıvrımları ile hareketlendirilmiş sütun başlıkları dikkat çekmektedir. Resmin ön kısmında sağ tarafta geniş dairesel bir kap içerisinde şişeye benzer bir nesne yer almaktadır. Resimde bunların haricinde çevresel bir unsur görülmemektedir. Resmin merkezinde masanın başında oturan bir erkek ve iki yanına eşit şekilde altışar olarak yerleştirilmiş toplam on iki erkek figürü bulunmaktadır. Merkezdeki erkek üzerinde kırmızı bir kaftan, sakallı yüzü ve uzun saçları ile resmedilirken, elinde bir ekmek tutmakta ve önünde içi dolu bir şarap kadehi yer almaktadır. Kadehin bize göre sağında aradan görülen bir adet mum ışımaktadır. Bu figür kutsiyetin simgesi olarak başı hale ile çevrelenmiş vaziyette gözleri yukarı çevrilmiş şekilde resmedilmiştir. Yüzü oldukça net ve aydınlık şekilde verilmiştir. Elindeki ekmek ve önündeki şarap kadehinin vurgulanmış olmasının yanı sıra çevresinde oturan erkek figürlerinden bazıları meraklı bakışlarla merkezdeki kırmızı kaftanlı erkek figürünü izlemektedir. Özellikle merkezdeki erkeğin sağında yakınında duran figür net bir şekilde meraklı bakışlarını elindeki ekmeğe yöneltmiştir. Bazıları ise kendi arasında konuşur gibi resmedilmiş ancak hepsinin gözlerinde aynı meraklı ve şaşkın ifadeye yer verilmiştir. Figürlerin bir kısmı profilden resmedilmişken bazılarının yalnızca başlarının arkası görülmektedir. Masanın ön tarafında merkezdeki erkek figürünün paralelinde dikkat çekici bir şekilde bakışlarını izleyiciye çevirmiş halde vücudu hafif sola dönmüş vaziyette oturduğu görülen bir diğer erkek figürü dikkat çekmektedir. Figür sağ elini çenesine dayamış sol elini ise masanın kenarına koymuştur, tedirgin ve düşünceli bir ifade ile 3/4 lük profilden resmedilmiştir. Bu figür siyah elbise üzerine hardal sarısı bir kaftan giyinmiştir, bacaklarını üst üste atmış oturur vaziyettedir ve ayaklarının altında karanlıkta kalmış siyah-beyaz renkli bir köpek bulunmaktadır. Köpek gözlerini açmış, şaşırmış bir ifade ile resmedilmiştir ve bakışları direk izleyiciye yönelmiş vaziyettedir. Öndeki yüzü izleyiciye dönük erkek figürü, arkasında bize göre resmin sağında kalan yeşil giysili ve kır saçlı figürün hemen önünden arka plandaki havarilerden biri tarafından parmakla ile işaret etmektedir. Diğer figürler koyu renk giysiler içerisindedir ve merkezdeki figürün arkasındaki diğerlerinde kıyasla genç olan figür dışındaki bütün figürler sakallı olarak resmedilmiştir.

İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

Mayasız Ekmek Bayramı'nın ilk günü öğrenciler İsa'nın yanına gelerek, "Fısıh yemeğini yemen için nerede hazırlık yapmamızı istersin?" diye sordular. İsa onlara, "Kente varıp o adamın evine gidin" dedi. "Ona şöyle deyin: 'Öğretmen diyor ki, zamanım yaklaştı. Fısıh Bayramı'nı, öğrencilerimle birlikte senin evinde kutlayacağım.' " Öğrenciler, İsa'nın buyruğunu yerine getirerek Fısıh yemeği için hazırlık yaptılar. Akşam olunca İsa on iki öğrencisiyle yemeğe oturdu. Yemek yerlerken, "Size doğrusunu söyleyeyim, sizden biri bana ihanet edecek." dedi. Bu söz onları kedere boğdu. Teker teker, "Ya Rab, beni demek istemedin ya?" diye sormaya başladılar. O da, "Bana ihanet edecek olan" dedi, "Elindeki ekmeği benimle birlikte sahana batırandır. İnsanoğlu, kendisi için yazılmış olduğu gibi gidiyor, ama İnsanoğlu'na ihanet edenin vay haline! O adam hiç doğmamış olsaydı, kendisi için daha iyi olurdu." O'na ihanet edecek olan Yahuda, "Rabbî, yoksa beni mi demek istedin?" diye sordu. İsa ona, "Söylediğin gibidir." karşılığını verdi. Yemek sırasında İsa eline ekmek aldı, şükredip ekmeği böldü ve öğrencilerine verdi. "Alın, yiyin." dedi, "Bu benim bedenimdir." Sonra bir kase alıp şükretti ve bunu öğrencilerine vererek, "Hepiniz bundan için" dedi. "Çünkü bu benim kanımdır, günahların bağışlanması için birçokları uğruna akıtılan antlaşma kanıdır. Size şunu söyleyeyim, Babam'ın egemenliğinde sizinle birlikte yenisini içeceğim o güne dek, asmanın bu ürününden bir daha içmeyeceğim." İlahi söyledikten sonra dışarı çıkıp Zeytin Dağı'na doğru gittiler. (Matta 26: 17-30)

Fısıh kurbanının kesildiği Mayasız Ekmek Bayramı'nın ilk günü öğrencileri İsa'ya, "Fısıh yemeğini yemen için nereye gidip hazırlık yapmamızı istersin?" diye sordular. O da öğrencilerinden ikisini şu sözlerle önden gönderdi: "Kente gidin, orada su testisi taşıyan bir adam çıkacak karşınıza. Onu izleyin. Adamın gideceği evin sahibine şöyle deyin: 'Öğretmen, öğrencilerimle birlikte Fısıh yemeğini yiyeceğim konuk odası nerede?' diye soruyor." Ev sahibi size üst katta döşenmiş, hazır büyük bir oda gösterecek. Orada bizim için hazırlık yapın." Öğrenciler yola çıkıp kente gittiler. Her şeyi, İsa'nın kendilerine söylediği gibi buldular ve Fısıh yemeği için hazırlık yaptılar. Akşam olunca İsa Onikiler'le birlikte geldi. Sofraya oturmuş yemek yerlerken İsa, "Size doğrusunu söyleyeyim" dedi, "Sizden biri, benimle yemek yiyen biri bana ihanet edecek." Onlar da kederlenerek birer birer kendisine, "Beni demek istemedin ya?" diye sormaya başladılar. İsa onlara, "Onikiler'den biridir, ekmeğini benimle birlikte sahana batırandır" dedi. "Evet, İnsanoğlu kendisi için yazılmış olduğu gibi gidiyor, ama İnsanoğlu'na ihanet edenin vay haline! O adam hiç doğmamış olsaydı, kendisi için daha iyi olurdu." İsa yemek sırasında eline ekmek aldı, şükredip ekmeği böldü ve "Alın, bu benim bedenimdir." diyerek öğrencilerine verdi. Sonra bir kase alıp şükretti ve bunu öğrencilerine verdi. Hepsi bundan içti. "Bu benim kanımdır." dedi İsa, "Birçokları uğruna akıtılan antlaşma kanıdır." Size doğrusunu söyleyeyim, Tanrı'nın Egemenliği'nde yenisini içeceğim o güne dek, asmanın ürününden bir daha içmeyeceğim." İlahi söyledikten sonra dışarı çıkıp Zeytin Dağı'na doğru gittiler. (Markos 14: 12-26)

Fısıh kurbanının kesilmesi gereken Mayasız Ekmek Günü geldi. İsa, Petrus'la Yuhanna'yı, "Gidin, Fısıh yemeğini yiyebilmemiz için hazırlık yapın." diyerek önden gönderdi. O'na, "Nerede hazırlık yapmamızı istersin?" diye sordular. İsa onlara,

"Bakın" dedi, "Kente girdiğinizde karşınıza su testisi taşıyan bir adam çıkacak. Adamı, gideceği eve kadar izleyin ve evin sahibine şöyle deyin: 'Öğretmen, öğrencilerimle birlikte Fısıh yemeğini yiyeceğim konuk odası nerede?' diye soruyor. Ev sahibi size üst katta, döşenmiş büyük bir oda gösterecek. Orada hazırlık yapın." Onlar da gittiler, her şeyi İsa'nın kendilerine söylediği gibi buldular ve Fısıh yemeği için hazırlık yaptılar. Yemek saati gelince İsa, elçileriyle birlikte sofraya oturdu ve onlara şöyle dedi: "Ben acı çekmeden önce bu Fısıh yemeğini sizinle birlikte yemeyi çok arzulamıştım. Size şunu söyleyeyim, Fısıh yemeğini, Tanrı'nın Egemenliği'nde yetkinliğe erişeceği zamana dek, bir daha yemeyeceğim." Sonra kaseyi alarak şükretti ve "Bunu alın, aranızda paylaşın." dedi. "Size şunu söyleyeyim, Tanrı'nın Egemenliği gelene dek, asmanın ürününden bir daha içmeyeceğim." Sonra eline ekmek aldı, şükredip ekmeği böldü ve onlara verdi. "Bu sizin uğrunuza feda edilen bedenimdir. Beni anmak için böyle yapın" dedi. Aynı şekilde, yemekten sonra kaseyi alıp şöyle dedi: "Bu kase, sizin uğrunuza akıtılan kanımla gerçekleşen yeni antlaşmadır. Ama bana ihanet edecek kişinin eli şu anda benimkiyle birlikte sofradadır. İnsanoğlu, belirlenmiş olan yoldan gidiyor. Ama O'na ihanet eden adamın vay haline!" Elçiler, aralarında bunu kimin yapabileceğini tartışmaya başladılar. (Luka 22: 7-23)

İsa bunları söyledikten sonra ruhunda derin bir sıkıntı duydu. Açıkça konuşarak, "Size doğrusunu söyleyeyim, sizden biri bana ihanet edecek." dedi. Öğrenciler, kimden söz ettiğini merak ederek birbirlerine baktılar. Öğrencilerinden biri İsa'nın göğsüne yaslanmıştı. İsa onu severdi. Simun Petrus bu öğrenciye, kimden söz ettiğini İsa'ya sorması için işaret etti. O da İsa'nın göğsüne yaslanmış durumda, "Ya Rab, kimdir o?" diye sordu. İsa, "Lokmayı sahana batırıp kime verirsem O'dur" diye yanıtladı. Sonra lokmayı batırıp Simun İskariot'un oğlu Yahuda'ya verdi. Yahuda lokmayı alır almaz, Şeytan onun içine girdi. İsa da ona, "Yapacağını tez yap!" dedi. Sofrada oturanların hiçbiri, İsa'nın ona bu sözleri neden söylediğini anlamadı. Para kutusu Yahuda'da olduğundan, bazıları İsa'nın ona, "Bayram için bize gerekli şeyleri al." ya da "Yoksullara bir şey ver." demek istediğini sandılar. Yahuda lokmayı aldıktan hemen sonra dışarı çıktı. Gece olmuştu. (Yuhanna 13: 21-30)

Eserde, İsa'nın yakalanmasından önce Havarileri ile yediği son akşam yemeğini anlatan bu ikonografi; Markos, Matta, Luka ve Yuhanna isimli kanonik İncillerin dördünde de detaylı olarak anlatılmıştır. İkonografiye göre İsa'nın on iki havarisinden biri olan Yahuda kendisine ihanet edecek ve İsa yakalanacaktır. Kendisine yapılacak ihaneti önceden bilen İsa son kez yediği bu yemekte havarilerine bu ihanetten ve son akşam yemeğinden söz edecektir. Dört büyük İncil'e genel olarak baktığımızda İnciller arasında diğerlerine kıyasla en geç dönemde ortaya koyulan Yuhanna İncili'nde; resme konu olan Fısıh Yemeği'nin(Yahudi Bayramı-Hamursuz Bayramı) nerede ve nasıl yeneceği, yemeğin içeriği ekmek ve şarap konularına değinilmeden direk esas içerik olan havarilerden birinin İsa'ya olan ihanetinden söz edilmiştir. Bunun dışında İncillerde genel itibariyle üsluptaki ufak farklılıklar dışında ortak bir anlatımın söz konusu olduğu görülmektedir. Sanatçı ise ortaya koymuş olduğu bu eserde İncillerde de söz edildiği gibi geniş bir odada, bir masa etrafında on iki havari ile İsa'yı

oturur vaziyette resmetmiştir. "…*Sofraya oturmuş yemek yerlerken İsa, "Size doğrusunu söyleyeyim" dedi, "Sizden biri, benimle yemek yiyen biri bana ihanet edecek."* (Markos 14: 18), *"…Yemek yerlerken, "Size doğrusunu söyleyeyim, sizden biri bana ihanet edecek." dedi"* (Matta 26: 21) bu iki ikonografide o esnada yemek yedikleri anlamı çıkarılıyor olsa da Rubens'in resminde sofrada yalnızca bir kadeh şarap ve İsa'nın elinde bir ekmek vardır. Dolayısıyla eserdeki bu durum ikonografi ile bağdaşmamaktadır. Luka ve Yuhanna İncillerinde ise direk olarak kendisine yapılacak ihaneti dile getirdiği ve havarilerin kim tarafından yapılacağı sorularını kendisine yöneltmesi üzerine; *"…Onikiler'den biridir, ekmeğini benimle birlikte sahana batırandır"* (Markos 14: 20*), "…Bana ihanet edecek olan" dedi, "Elindeki ekmeği benimle birlikte sahana batırandır."* (Matta 26: 23) ifadelerinin yer verildiği ikonografilerde sofradaki sahandan söz edilmesi, *"…lokmayı sahana batırıp kime verirsem O'dur"* (Yuhanna 13: 26) ifadelerinde İsa'nın bir kişiyi işaret ediyor olması dikkat çekmektedir. Buna karşın eserde sofrada kadeh dışında hiçbir şeyin olmaması ve İsa'nın bir elinde ekmek, diğer eli havadayken, düşünür bir ifade ile başını ve gözlerini yukarıya çevirmiş olması sanatçının bireyselliğini kullanarak kendince ikonografiyi yorumlamış olduğunu göstermektedir. Resimde yüzleri görülen figürlerin meraklı ve tedirgin olarak yorumlanabilecek bakışlarla İsa'yı izliyormuş gibi görülmesine karşın masanın ön tarafında diğer figürlerden farklı bir şekilde resmedilmiş olan figürün ikonografide İsa'ya olan ihanetiyle yer alan Yahuda olduğu anlaşılmaktadır. İkonografiye bakıldığında Luka İncili'nde diğerlerinden farklı olarak "…*ama bana ihanet edecek kişinin eli şu anda benimkiyle birlikte sofradadır"* (Luka 22: 21) ifadesine yer verilmiştir. Resimde ise Yahuda olduğu düşünülen figürün bir eli çenesinde diğer eli ise masanın üzerindedir. Bu noktada sanatçının ikonografiye sadık kalmaya çalıştığını söylemek mümkündür. Yahuda oldukça tedirgin bir ifadeyle yüzünü adeta izleyiciye çevirmiş bir şekilde resmedilmiş ve İsa'ya ihanet edecek olan havari olduğu özellikle vurgulanmıştır. "…*O'na ihanet edecek olan Yahuda, "Rabbî, yoksa beni mi demek istedin?" diye sordu."* (Matta 26: 25), "…*Sonra lokmayı batırıp Simun İskariot'un oğlu Yahuda'ya verdi"* (Yuhanna 13: 26) ifadelerinde Yahuda ve İsa'nın bir iletişim içinde olduğu ifade edilmiş olsa da durum eserde bu şekilde yansıtılmamıştır. Bu noktada da sanatçının ikonografiye birebir sadık kalmadığı görülmektedir. Fakat genel olarak resme bakıldığında merkezde yer alan İsa ile onun paralelinde diğerlerine kıyasla daha ayrıntılı ve vurgulu şekilde resmedilmiş Yahuda ikonografide olduğu gibi ön planda tutulmuştur. İsa başında kutsiyetini simgeleyen halenin yanı sıra, sanatçının resimlerinde figürleri yahut desenleri vurgularken en çok kullandığı ve onun üslubunu ifade eden kırmızı renkle boyanmış bir kaftanla resmedilmiştir. Bu sayede

resmin odağı haline gelmesi kaçınılmaz olmuştur. "…*Onlar da kederlenerek birer birer kendisine, "Beni demek istemedin ya?" diye sormaya başladılar."* (Markos 14: 19), *"...Bu söz onları kedere boğdu."* (Matta 26: 22), *"Elçiler, aralarında bunu kimin yapabileceğini tartışmaya başladılar."* (Luka 22: 23) *ve "...Öğrenciler, kimden söz ettiğini merak ederek birbirlerine baktılar"* (Yuhanna 13: 22) ifadelerine bakıldığında; eserdeki figürlerin kederli ve sorgular vaziyette, meraklı bakışlarla resmedilmiş olması ifadesel özellik açısından ikonografi ile örtüşmektedir. İkonografinin devamına baktığımızda; "…*İsa yemek sırasında eline ekmek aldı, şükredip ekmeği böldü ve "Alın, bu benim bedenimdir." diyerek öğrencilerine verdi. Sonra bir kase alıp şükretti ve bunu öğrencilerine verdi. Hepsi bundan içti. "Bu benim kanımdır." dedi"* (Markos 14: 22-24), "…*İsa eline ekmek aldı, şükredip ekmeği böldü ve öğrencilerine verdi. "Alın, yiyin. Bu benim bedenimdir." dedi. Sonra bir kase alıp şükretti ve bunu öğrencilerine vererek, "Hepiniz bundan için" dedi. "Çünkü bu benim kanımdır, günahların bağışlanması için birçokları uğruna akıtılan antlaşma kanıdır"* (Matta 26: 26-28) ve "…*sonra eline ekmek aldı, şükredip ekmeği böldü ve onlara verdi. "Bu sizin uğrunuza feda edilen bedenimdir. Beni anmak için böyle yapın" dedi. Aynı şekilde, yemekten sonra kaseyi alıp şöyle dedi: "Bu kase, sizin uğrunuza akıtılan kanımla gerçekleşen yeni antlaşmadır"* (Luka 22: 19-20) ifadelerini görmekteyiz. Bu ifadelerle birlikte incelediğimiz eserde İsa'nın elinde tutmuş olduğu ekmek ikonografide açık şekilde ifade edildiği gibi onun etini, masada duran bir kadeh şarap ise onun kanını simgelemektedir. İsa'nın tek bir şaraptan kendisi içtikten sonra diğerlerine kadehi uzatmış olması ve resimde tek bir kadeh bulunması, merkeze konumlandırılmış İsa'nın havaya kaldırdığı elinde bütün bir ekmeği tutuyor olması dikkat çekicidir. İsa yüzünde oldukça düşünceli bir ifade ile resmedilmiştir, içinde bulunduğu durum düşünüldüğünde ifadesel özellik açısından bu noktada da ikonografi ile bağdaşmaktadır. Sanatçı bireysel özelliklerini katarak, ikonografide kullanılan dini kitaplardaki öğretilere yer yer sadık kalmış ve bununla beraber özgün bir eser ortaya koymuştur.

İkonolojik Anlam

"Son Akşam Yemeği" isimli eser figürlerin konumlandırılışı, duruş pozisyonları, üzerlerindeki kumaşların kıvrımları, arka plandaki sütunlar, mumlar vd. dekoratif unsurlarla Barok Dönem özelliklerini yansıtmaktadır. Aynı zamanda resimde İsa'nın yanında yer alan 12 erkek figürünün her birinin yüzünde görülen şaşkın, tedirgin, meraklı ve temkinli ifadeler olanca gerçekliğiyle resme yansıtılmıştır. Her figür doğal bir hareket içindedir resimde

durağanlık söz konusu değildir. Sahne adeta fotoğraflanmış gibi görülmektedir. Arka plan karanlık, figürlerin bulunduğu kısım ise aydınlık olarak resmedilmiştir ve böylelikle Barok Dönem'in ışık ile yapılan kontrast uygulaması da resimde yer edinmiştir. Eser ikonolojik açıdan oldukça başarılı bir Barok Dönem resmidir.

4.2.12. İsa'nın Kırbaçlanması



Resim 4.36. İsa'nın Kırbaçlanması
(https://www.wga.hu/support/viewer/z.html)

Katalog No	**:**	36
Eserin Adı	**:**	İsa'nın Kırbaçlanması (The Flagellation of Christ)
Eserin Yeri	**:**	Museum Voor Schone Kunsten, Ghent (Güzel Sanatlar Müzesi)
Eserin Tarihi	**:**	1609
Kullanılan Teknik	**:**	Tuval Üzerine Yağlı Boya
Ölçü	**:**	37,4 x 35,1

Olgusal Anlam

Eserde sahne arka planda köşe sütunların görüldüğü kapalı bir mekanda geçmektedir. Dört erkek figürü yer almaktadır. Resim düzleminde ön planda bize göre solda olan figür elinde bir kırbaçla vuruş pozisyonu almış şekilde resmedilmiştir. Bir ayağı önde diğer ayağı ile arkadan destek almakta sağ kolu havada başı arkadan görülmektedir. Vücudu kaslı olarak resmedilmiş üzerinde sağ omzunu açıkta bırakan koyu gri renginde uçuşan bir kumaştan elbise vardır. Bu figürün önünde resmin merkezinde yüzü profilden verilmiş, üst bedeni çıplak ve belden aşağısı beyaz bir kumaşla sarılı vaziyette bir erkek figürü (İsa) görülmektedir. Başı ve vücudu öne doğru eğilmiş, bacakları hafif bükülmüş vücudunu taşıyamıyor vaziyette görülmektedir. Sırtında yer yer açılan yaralardan akan kanlar vardır. Kanların bir kısmı altındaki beyaz kumaşa doğru sızmış halde resmedilmiştir. Sağ kol arkaya doğru çekilmiştir ve ellerinin bağlı olduğu görülmektedir. Merkezdeki figürün omzunun üzerinde arkadaki üçüncü erkek figürünün eli ve elinde otlardan yapılmış olabileceği düşünülen süpürgeye benzer bir nesne bulunmaktadır. Bununla önündeki adama vuruyor olduğu gösterilmek istenmiştir. Başı hafif eğik, yüzü seçilmemekte ve sol eli ile alnından akan teri silmektedir. Bu figürün sağında yine yüzü belirgin olmayan bir diğer erkek figürü merkezdeki figürün belden aşağısını saran beyaz kumaşın uzayan bir ucunu sol koluna dolamış eliyle çekiştirmektedir. Sağ eli çok net çizgilerle verilmese de yukarı kalkmış uzunca bir kırbaç tutuyor şekildedir. Üzerinde bir omzunu açıkta bırakan siyah elbise vardır. Figür sol bacağıyla merkezdeki figürün baldırına tekme atarak onu düşürmeye çalışır şekilde resmedilmiştir. Olayın ardında mermer bir sütuna benzeyen nesne göze çarpmaktadır. Sağ alt köşede ise gövdesi tamamen çizilmemiş, öne doğru bir patisini atmış ve başını uzatmış siyah bir köpek vardır.

İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

> *Pilatus, "Öyleyse Mesih denen İsa'yı ne yapayım?" diye sordu. Hep bir ağızdan, "Çarmıha gerilsin!" dediler. Pilatus, "O ne kötülük yaptı ki?" diye sordu. Onlar ise daha yüksek sesle, "Çarmıha gerilsin!" diye bağrışıp durdular. Pilatus, elinden bir şey gelmediğini, tersine, bir kargaşalığın başladığını görünce su aldı, kalabalığın önünde ellerini yıkayıp şöyle dedi: "Bu adamın kanından ben sorumlu değilim. Bu işe siz bakın!" Bütün halk şu karşılığı verdi: "O'nun kanının sorumluluğu bizim ve çocuklarımızın üzerinde olsun!" Bunun üzerine Pilatus onlar için Barabba'yı salıverdi. İsa'yı ise kamçılattıktan sonra çarmıha gerilmek üzere askerlere teslim etti.* (Matta 27: 22-26)

> *Pilatus onlara tekrar seslenerek, "Öyleyse Yahudiler'in Kralı dediğiniz adamı ne yapayım?" diye sordu. "O'nu çarmıha ger!" diye bağırdılar yine. Pilatus onlara, "O ne kötülük yaptı ki?" dedi. Onlar ise daha yüksek sesle, "O'nu çarmıha ger!" diye bağrıştılar. Halkı memnun etmek isteyen Pilatus, onlar için Barabba'yı salıverdi. İsa'yı ise kamçılattıktan sonra çarmıha gerilmek üzere askerlere teslim etti.* (Markos 15: 12-15)

> *Pilatus, başkahinleri, yöneticileri ve halkı toplayarak onlara, "Siz bu adamı bana, halkı saptırıyor diye getirdiniz" dedi. "Oysa ben bu adamı sizin önünüzde sorguya çektim ve kendisinde öne sürdüğünüz suçlardan hiçbirini bulmadım. Hirodes de bulmamış olmalı ki, O'nu bize geri gönderdi. Görüyorsunuz, ölüm cezasını gerektiren hiçbir şey yapmadı. Bu nedenle ben O'nu dövdürüp salıvereceğim." Ama onlar hep bir ağızdan, "Yok et bu adamı, bize Barabba'yı salıver!" diye bağırdılar. Barabba, kentte çıkan bir ayaklanmaya katılmaktan ve adam öldürmekten hapse atılmıştı. İsa'yı salıvermek isteyen Pilatus onlara yeniden seslendi. Onlar ise, "O'nu çarmıha ger, çarmıha ger!" diye bağrışıp durdular. Pilatus üçüncü kez, "Bu adam ne kötülük yaptı ki?" dedi. "Ölüm cezasını gerektirecek hiçbir suç bulmadım O'nda. Bu nedenle O'nu dövdürüp salıvereceğim*." (Luka 23: 13-22)

> *O zaman Pilatus İsa'yı tutup kamçılattı. Askerler de dikenlerden bir taç örüp O'nun başına geçirdiler. Sonra O'na mor bir kaftan giydirdiler. Önüne geliyor, "Selam, ey Yahudiler'in Kralı!" diyor, yüzüne tokat atıyorlardı. Pilatus yine dışarı çıktı. Yahudiler'e, "İşte, O'nu dışarıya, size getiriyorum. O'nda hiçbir suç bulmadığımı bilesiniz" dedi.* (Yuhanna 19: 1-4)

Eserde İsa'nın yakalandıktan sonra Vali Pilatus'un önüne çıkarılmasının ardından, halkın isteği üzerine çarmıha gerilmeye karar verilmesi neticesinde çarmıha götürülmeden evvel kırbaçlanması ikonografisi anlatılmaktadır. İkonografiye kaynaklık eden İnciller incelendiğinde bu olayın evveliyatının daha detaylı verildiğini görmekteyiz. Olayın kendisi kanonik dört İncil'de de birer cümle ile verilmiştir. "…*İsa'yı ise kamçılattıktan sonra çarmıha gerilmek üzere askerlere teslim etti"* (Markos 15: 15), "…*İsa'yı ise kamçılattıktan sonra çarmıha gerilmek üzere askerlere teslim etti."* (Matta 27: 26) ve "…*O zaman Pilatus İsa'yı tutup kamçılattı"* (Yuhanna 19: 1) ifadelerini incelediğimizde durumun tek bir cümle ile ve ortak bir dille anlatıldığını üç İncil'de de görmekteyiz. Eseri incelediğimizde İsa'nın kırbaçlanışının oldukça açık bir şekilde resmedildiğini görmekteyiz bu anlamda eser ikonografiye birebir uymaktadır. Farklı olarak Luka İncili'nde, "…*görüyorsunuz, ölüm cezasını gerektiren hiçbir şey yapmadı. Bu nedenle ben O'nu dövdürüp salıvereceğim"* (Luka 23: 15-17) şeklinde ifade edilmiş olan durumda İsa'nın kırbaçlanmasına dair bir ifade verilmemiş fakat dövüleceği söylenmiştir. İkonografi açısından değerlendirdiğimizde eserin olayın seyri açısından tüm İncillerdeki anlatımlara uygun olduğu düşünülebilir ancak tam anlamıyla Luka İncili dışındaki İncillerdeki ifadelere birebir sadık kalınmıştır demek daha

doğru olacaktır. İkonografide başka bir detayı verilmeyen bu olayı sanatçı bir yapı içerisinde resmetmiş, ortam karanlık olmasa da kasvetli görülmektedir. İsa yüzü seçilmese de vücudundaki yaralar, akan kanlar ve duruş pozisyonu ile çektiği acıyı izleyiciye hissettirmektedir. İsa'yı kırbaçlayan insanların da yine aynı şekilde yüzleri görülmese ve net çizgilerle resmedilmemiş olsa da duruşları, kırbacı kullanışlarında kol kaslarının hareketli geçişleri ile güç kullanır şekilde verilmişlerdir. Tüm bunlar da sanatçı bir cümleden oluşan ikonografiyi bireyselliği ile harmanlamış olayı bir gerçeklik içerisinde izleyiciye geçirmeyi amaçlamıştır diyebiliriz. Bu anlamda gerek ifadesel anlam açısından gerekse figür ve ortam bazında sanatçı ikonografiye sadık kalarak başarılı bir eser ortaya koymuştur.

İkonolojik Anlam

"İsa'nın Kırbaçlanması" isimli eser; figürlerin bozulan vücut hatları, şişirilmiş kasları, orantısız görünümleri ve abartılı formlarla resmedilmiş olmasının yanında çevresel unsurlara yer verilmemesi, keskin hatlarla değil silik ve yüzeysel çizgilerle oluşturulmuş olması açısından Maniyerist Dönem özellikleri taşıyan bir resimdir. İsa'nın yüzü net olarak görülmemekte, ayakları gövdesine göre oldukça küçük resmedilmiştir. Eserde dikkat çeken bir diğer unsur Maniyerizm ile benimsenen kötü ve tiksindirici olabilecek anların da resme yansıtılması anlayışı resimde İsa'nın kırbaç darbeleri neticesinde sırtından akan kanlar ile vurgulanmıştır. Bu uygulamalar ile eser Maniyerizm Dönemi özelliklerini taşımaktadır. Ancak bunlara ek olarak eserde arka planda görülen mermer sütun başlığı ve kemerin mimari yansımalar olarak resimde yer etmesi, ön plandaki askerler ve İsa'nın yaşanan kırbaç sahnesinde oldukça doğal hareketlerle resmedilmiş olmaları ve teatrallikten uzak gerçek bir görüntü izleniminin yaratılması eseri Barok Dönem ile bağdaştıran uygulamalardır. Eser bu anlamda ikonolojik açıdan başarılı olarak değerlendirilebilir.

4.2.13. Dikenli Taçlı İsa (Ecce Homo-İşte O Adam)



Resim 4.37. Dikenli Taçlı İsa - İşte O Adam
(https://dashburst.com/david-goldberg/706)

Katalog No	**:**	37
Eserin Adı	**:**	Dikenli Taçlı İsa - İşte O Adam (Ecce Homo)
Eserin Yeri	**:**	The Hermitage Museum, St. Petersburg, (Rusya Ermitaj Müzesi)
Eserin Tarihi	**:**	1612 öncesi
Kullanılan Teknik	**:**	Tuval Üzerine Yağlı Boya
Ölçü	**:**	125,7 x 96,5 cm

Olgusal Anlam

Arka plandaki duvarlar dışında çevresel unsur bulunmayan eserde üç erkek figürü görülmektedir. Figürler oldukça yakından resmedilmiş vücutlarının tamamı verilmemiştir. Resmin merkezinde üst gövdesi tamamen çıplak olarak resmedilmiş erkek figürünün belinden aşağısı beyaz bir kumaş ile sarılmıştır. Kolları arkadan bağlanmış şekilde durmaktadır, vücudu kaslı ve proporsiyon açısından başarılı bir şekilde resmedilmiştir. Figürün sağ kolu ile beli arasına uzun bir kamış sıkıştırılmıştır. Vücudunda yer yer çizikler görülür. Yüzü 3/4 profilden verilmiştir, başı hafif yukarı kalkık ve bakışları izleyiciye yönelmiş şekildedir. Çok net verilen yüz hatlarında gözaltlarında morluklar, yüzü ve dudaklarındaki yaralar ile ten renginin solukluluğu oldukça dikkat çekicidir. Bakışlarında kederli fakat içinde bulunduğu durumu kabullenmiş bir ifade vardır. Omzuna dökülen açık kahverengi saçları ve saçları ile aynı renkte sakalları vardır. Saçlarının bir kısmı alnına düşmüştür, başında ise dikenli bir taç vardır. Resimdeki diğer iki figür ellerindeki kırmızı kumaşı öndeki figürün üzerine geçiriyor gibi görülmektedir. Merkezdeki figürün iki yanından görünen kırmızı kumaş bir nevi arkadaki iki figürün vücutlarını perdelemiş gibi resmedilmiştir. Bize göre resmin solunda yer alan figür yaşlı ve kır saçlı bir erkektir. Kıvırcık saçları ve dalgalı hafif uzun sakalları vardır. Yüzü tam karşıdan verilmiştir ve bakışları ifadesizdir. Üzerinde lacivert bir giysi olduğu sağ omzunun görülen kısmından anlaşılmaktadır. Sağ elini koluna attığı kırmızı kumaşın altından çıkarmış parmağıyla hafifçe karşısındaki bir şeyi işaret ediyor gibidir. Resmin bize göre sağında kalan figür ise daha az görülmektedir. Kahverengi sakalları ağzını tamamen kapamış, gözleri ve burnu keskin hatlarla verilmiştir. Yüzünde kızgın bir ifade var gibidir, kaşlarını çatmıştır. Başında askerlerin ve şövalyelerin taktığı çelik bir kask vardır. Kaskın yüzeyine ellerinde tuttukları kırmızı kumaşın rengi yansımıştır ve üst kısmında çok sayıda beyaz tüy bulunmaktadır. Sağ eliyle kırmızı kumaşı ucundan kavramış ve yukarı kaldırmış, sol elinin parmakları ise yan tarafta yine kumaşı tutuyor şekilde görülmektedir.

İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

> *(...)Sonra valinin askerleri İsa'yı vali konağına götürüp bütün taburu başına topladılar. O'nu soyup üzerine kırmızı bir kaftan geçirdiler. Dikenlerden bir taç örüp başına koydular, sağ eline de bir kamış tutturdular. Önünde diz çöküp, "Selam, ey Yahudiler'in Kralı!" diyerek O'nunla alay ettiler. Üzerine tükürdüler, kamışı alıp başına vurdular. O'nunla böyle alay ettikten sonra kaftanı üzerinden çıkarıp kendi giysilerini giydirdiler ve çarmıha germeye götürdüler.* (Matta 27: 27-31)

> *Askerler İsa'yı, Pretorium denilen vali konağına götürüp bütün taburu topladılar. O'na mor bir giysi giydirdiler, dikenlerden bir taç örüp başına geçirdiler. "Selam, ey Yahudiler'in Kralı!" diyerek O'nu selamlamaya başladılar. Başına bir kamışla vuruyor, üzerine tükürüyor, diz çöküp önünde yere kapanıyorlardı. O'nunla böyle alay ettikten sonra mor giysiyi üzerinden çıkarıp kendi giysilerini giydirdiler ve çarmıha germek üzere O'nu dışarı götürdüler.* (Markos 15: 16-20)

> *(...)O zaman Pilatus İsa'yı tutup kamçılattı. Askerler de dikenlerden bir taç örüp O'nun başına geçirdiler. Sonra O'na mor bir kaftan giydirdiler. Önüne geliyor, "Selam, ey Yahudiler'in Kralı!" diyor, yüzüne tokat atıyorlardı. Pilatus yine dışarı çıktı. Yahudiler'e, "İşte, O'nu dışarıya, size getiriyorum. O'nda hiçbir suç bulmadığımı bilesiniz" dedi. Böylece İsa, başındaki dikenli taç ve üzerindeki mor kaftanla dışarı çıktı. Pilatus onlara, "İşte o adam!" dedi (....)*(Yuhanna 19: 1-5)

Eserde İsa'nın Vali Pilatus'un önünde yargılanmasının ardından çarmıha gerilmesine karar verildikten sonra, çarmıha gerilmek üzere götürülürken askerler ve halk tarafından aşağılanmasını anlatan *"İşte O Adam (Ecce Homo)"* ikonografisi anlatılmaktadır. İkonografiyi incelediğimizde eserdeki olayın Markos, Matta ve Yuhanna İncillerinde geçtiğini görmekteyiz. "(...)*Askerler İsa'yı, Pretorium denilen vali konağına götürüp bütün taburu topladılar. O'na mor bir giysi giydirdiler, dikenlerden bir taç örüp başına geçirdiler"* (Markos 15: 16-17), *"...sonra valinin askerleri İsa'yı vali konağına götürüp bütün taburu başına topladılar. O'nu soyup üzerine kırmızı bir kaftan geçirdiler. Dikenlerden bir taç örüp başına koydular"* (Matta 27: 28-29) ve *"(...)o zaman Pilatus İsa'yı tutup kamçılattı. Askerler de dikenlerden bir taç örüp O'nun başına geçirdiler. Sonra O'na mor bir kaftan giydirdiler"* (Yuhanna 19: 1-2) ifadelerini incelediğimizde eserle ikonografinin genel anlamda uyuştuğunu söyleyebiliriz. Üç İncil'de de İsa'nın askerlerin yanına götürüldüğü, sırtına kaftan geçirildiği ve başına dikenlerden taç yapıp taktıkları anlatılmaktadır. Fakat eserde kırmızı renkte bir kaftan giydirildiğini görmekteyiz, Matta İncili'nde kırmızı kaftan diye söz edilirken Markos ve Yuhanna'da mor kaftan giydiği yazmaktadır. Sanatçı burada hem ikonografiye sadık kalmış hem de üslup özelliği olarak benimsediği ve neredeyse her resminde bir simge haline getirdiği kırmızı rengi bireyselliği ile kullanmayı tercih etmiştir diyebiliriz. Resimde İsa'nın ardında görülen iki figürün asker olduğunu düşünülebilir, özellikle bize göre sağda kalan figür başında dönemin askerlerine has bir kask takarken resmedilmiştir. Bu anlamda da eser ikonografi ile örtüşmektedir. "…*Başına bir kamışla vuruyor, üzerine tükürüyor, diz çöküp önünde yere kapanıyorlardı"* (Markos 15: 19) *ve"...sağ eline de bir kamış tutturdular"* (Matta 27: 29) ifadelerinde ise İsa'nın aşağılanmasının anlatılmasının yanında koluna sıkıştırılmış kamışla ilgili gereken bilgiyi

edinmekteyiz. Fakat Matta'da eline tutuşturulduğu söylenen kamış resimde kolunun arasına sıkıştırılmıştır ve elleri görülmemektedir. Markos ve Yuhanna'da ise eline tutuşturulan kamıştan söz edilmemektedir. Bu anlamda sanatçı yine ikonografiyi yorumlamış ve bireyselliğini resme aktarmıştır. Yuhanna İncili'ndeki ikonografinin devamında, "…*böylece İsa, başındaki dikenli taç ve üzerindeki mor kaftanla dışarı çıktı. Pilatus onlara, "İşte o adam!" dedi"* (Yuhanna 19: 5) ifadelerine yer verilmiştir. Bu ifadelere göre değerlendirecek olursak şayet, eserde bize göre solda kalan figürün Vali Pilatus olduğu da düşünülebilir. Bu anlamda İsa'nın arkasında tutulan kaftan İsa'ya giydiriliyor olabileceği gibi çıkarılıyor da olabilir ve halkın önüne çıkarıldığı an gösteriliyordur şeklinde yorumlayabiliriz. Soldaki erkek figürünün kumaşın altından uzattığı eliyle bir şeyi işaret ediyor gibi gözükmesi ikonografide yer alan "İşte O adam!" ifadesine bir gönderme olabilir. Eseri ikonografik açıdan incelediğimizde ikonografi ile ufak bireysel uygulamalar dışında birebir uyuştuğunu söyleyebiliriz. Gerek figür gerekse ortam bazında başarılı bir çalışma olan eserde yorumlamaya açık uygulamalar ve ifadesel özellik açısından durumun vahametini gösteren yerinde uygulamalar mevcuttur.

<u>İkonolojik Anlam</u>

"Dikenli Taçlı İsa" isimli resim sanatçı Rubens tarafından yapılan çok başarılı bir Barok Dönem resmidir. Resimde İsa çıplak bedeni, gerçeğe yakın kaslı ve güzel vücudu ile dikkat çekmekte izleyiciye yönelen donuk ve bitkin bakışları içinde bulunduğu ruh halini aynen yansıtmaktadır. Belinden aşağısını saran beyaz örtü ve ardındaki adamlarca üstüne giydirilen kırmızı kaftanı Barok Dönem'de sıkça karşımıza çıkan hareketli kumaş uygulamalarını karşılamaktadır. Figürler oldukça gerçekçi yüz ifadeleri ile resmedilmişlerdir. Resimde göze doğrudan çarpan bir deformasyon söz konusu değildir, aksine İsa'ya has bir görkemli hava mevcuttur. İkonografiye kıyasla resimde görülen bu abartılı uygulama da Barok Dönem uygulamaları arasında değerlendirilebilir. Eserde özellikle İsa'ya yansıyan yoğun bir ışık dikkat çekmektedir. Eser ikonolojik açıdan oldukça başarılıdır.

4.2.14. Çarmıhın Taşınması



Resim 4.38. Çarmıhın Taşınması (http://totallyhistory.com/wp-content/uploads/2012/07/ carrying-the-cross-by-ruben-large.jpg)

Katalog No	**:**	38
Eserin Adı	**:**	Çarmıhın Taşınması (Golgota Yolu)
Eserin Yeri	**:**	-
Eserin Tarihi	**:**	1637
Kullanılan Teknik	**:**	Tuval Üzerine Yağlı Boya
Ölçü	**:**	64 x 50 cm

Olgusal Anlam

Eseri incelediğimizde oldukça hareketli bir görüntü ile karşılaşmaktayız. Genç-yaşlı, kadın ve erkek olmasının yanında bebek figürlerine de yer verilen resim çok sayıda insan figürü içermektedir. Eserde anlatılan olay bir tepeye çıkılan rampa yolda geçer şekilde resmedilmiştir. Mavi bir gökyüzü altında yaşanan olayda sağ tarafta kayalıkları andıran bir tepecik vardır. Bu tepeciğin üzerinde çok net seçilemeyen iki erkek figürü görülmektedir. Sol tarafta gökyüzünün hemen altında iki erkek figürü iki ayrı at üstünde resmedilmiştir. Bunlardan bize göre soldaki 3/4 profilden verilmiş, at üstünde ardına bakar şekilde durmuştur. Başında kahverengi bir sarık ve sakallı bir yüzü vardır, atının arkasından yeleleri görülmektedir. Yanındaki figür atıyla birlikte izleyiciye dönük şekilde görülmektedir. Açık kahverengi rengindeki atın yüzü çok net seçilmektedir. Üstündeki erkek figürü bir askerdir üzerinde yeşil bir elbise üzerine askerlerin giydiği zırhlı giysilerden olduğu söylenebilir, başında ise bir şapka vardır, hafif uzun saçlarının yanı sıra genç bir yüze sahiptir. Elinde ise soluk kırmızı renkte bir bayrak taşımaktadır. Atlıların ardında sağ tarafta kayalıkların dibinde üç erkek figürü vardır bunlar da aynı şekilde üzerlerinde zırhları ve başlarında kaskları ile resmedilmiştir. Bunlardan en önde olan at üstündedir ve sol elinde tuttuğu mızrağın arka ucu ile resmin merkezinde ortada yer alan bir başka erkek figürüne vurmaktadır. Ardındaki iki askerden birinin yalnızca kaskı ve mızrağı görünmekte, diğerinin ise önünde tuttuğu bir kalkan, sağ elinde mızrak ve profilden verilmiş yüzü görülmektedir. Askerlerin solunda üst bedeni çıplak olan iki erkek figürü, oldukça büyük tahta bir haçı iki yandan kucaklamış önlerinde bulunan kırmızı elbiseli soluk benizli bir figürün sırtına yüklemektedirler. Haçı tutanlardan ön planda olanın yüzü görülmemekte üzerinde bronz rengi sağ omzunu açık bırakan bir kumaştan elbise vardır. Figürlerin ayakları çıplaktır. Resmin merkezinde yer alan erkek figürü üzerinde mavi elbisesi, çıplak ayakları ile dizleri üzerine düşmüş ve çevresindekiler tarafından sopalarla darp edilir şekilde resmedilmiştir. Beyaz tane turuncuya çalan açık kahverengi saçları ve saçları ile aynı renk olan sakalları ile dikkat çeken figürün yüzü 3/4 profilden verilmiştir. Yüzünde yorgun bir ifade vardır. Bu figürün paralelinde yer alan sırası ile yerleştirilmiş üç erkek figürü de ellerinde sopalar tutmakta ve ona doğru savurur şekilde görülmektedir. Bunlardan biri resmin ortasında bir omzu açık siyah bir elbise giymiştir, hemen solda yer alan genç bir yüze sahiptir yeşil bir elbise giymiştir. En solda yer alan erkek figürünün ise üzerindeki zırha benzer giysi dolayısıyla yine bir asker olduğu düşünülebilir. Başında küçük siyah bir şapka vardır sakallı bir yüzü ve öfkeli bir ifadesi olduğu görülmektedir. Bu figürün önünde ise profilden

verilmiş, üzüntülü bir ifadeyle ellerini öne doğru uzatmış, lacivert pelerinli ve gri elbiseli uzun siyah saçlı bir kadın figürü vardır. Kadının alt kısmında oturan sarı saçlı pembe elbise üzerine sarı bir kaftan geçirmiş yüzü kızgın resmedilmiş genç bir kadın figürü vardır. Bu kadın elinde beyaz bir bez tutmaktadır, bezin üzerine ise bir erkek başının silueti resmedilmiştir. Kadının arkasında iki ayrı kadın figürü daha vardır. Bunlardan biri beyaz bir örtü ile başı kapalı, diğeri ise sarı uzun saçları resmedilmiştir. İkisi de önlerindeki kadının ardından uzanarak olaya bakmaya çalışır şekilde görülmektedir. Sarı kaftanlı oturan kadının kaftanının eteklerinde iki bebek figürü vardır, biri tek eliyle kadının kaftanını tutuyor şekilde durmaktadır ve yüzleri belirgin değildir. Resmin en altında ise solda bir başka asker başında kasketi üzerinde zırhı ile görülür bir eli yukarda önündeki üst bedeni çıplak erkek figürünün başından tutmaktadır (Resim 4.38). Önündeki figürün elleri ardından bağlıdır ve yüzü görülmez. Aynı şekilde bu iki figürün sağında yer alan iki erkek figüründen biri yeşil elbiseli ve yüzü izleyiciye dönük şekilde verilmiştir. Elleriyle önündeki diğer figürü tutmaktadır. Önündeki figür ise duruş itibariyle sanki bir şeye direnir gibi görülmekte, başı arkaya doğru yaslı ve üzerinde bir omzundan atılmış kırmızı bir kumaş ile beyaz bir giysi vardır. Resmin bize göre sağ en alt köşesinde ise başını uzatmış, merkezdeki olayı izler şekilde resmedilmiş bir köpek figürü dikkat çekmektedir. Oldukça hareketli ve renkli görülen bu resimde vücutları çıplak görülen figürlerin hatları oldukça belirgin ve kaslı olarak resmedilmiştir. Anlatılan olay insanlarda çeşitli tepkilere sebep olmuş şekilde figürlerin yüzlerine yansımıştır.

<u>İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik</u>

> *(...)Dışarı çıktıklarında Simun adında Kireneli bir adama rastladılar. İsa'nın çarmıhını ona zorla taşıttılar* (Matta 27: 32).

> *Kırdan gelmekte olan Simun adında Kireneli bir adam oradan geçiyordu. İskender ve Rufus'un babası olan bu adama İsa'nın çarmıhını zorla taşıttılar. İsa'yı Golgota, yani Kafatası denilen yere götürdüler* (Markos 15: 21-22).

> *(...)Askerler İsa'yı götürürken, kırdan gelmekte olan Simun adında Kireneli bir adamı yakaladılar, çarmıhı sırtına yükleyip İsa'nın arkasından yürüttüler. Büyük bir halk topluluğu da İsa'nın ardından gidiyordu. Aralarında İsa için dövünüp ağıt yakan kadınlar vardı. İsa bu kadınlara dönerek, "Ey Yeruşalim kızları, benim için ağlamayın" dedi. "Kendiniz ve çocuklarınız için ağlayın."* (Luka 23: 26-28)

> *(...)Bunun üzerine Pilatus İsa'yı, çarmıha gerilmek üzere onlara teslim etti. Askerler İsa'yı alıp götürdüler. İsa çarmıhını kendisi taşıyıp Kafatası –İbranice'de Golgota– denilen yere çıktı. Orada O'nu ve iki kişiyi daha çarmıha gerdiler. Biri bir yanda, öbürü öteki yanda, İsa ise ortadaydı.* (Yuhanna 19: 16-17-18)

Eserde İsa'nın Vali Pilatus'un önünde yargılanmasının ardından çarmıha gerilmesine karar verilmesi neticesinde Golgota (Kafatası) adı verilen yere götürülürken çarmıhın taşınması ikonografisi anlatılmaktadır. "…*Kırdan gelmekte olan Simun adında Kireneli bir adam oradan geçiyordu. İskender ve Rufus'un babası olan bu adama İsa'nın çarmıhını zorla taşıttılar."* (Markos 15: 21), *"...dışarı çıktıklarında Simun adında Kireneli bir adama rastladılar. İsa'nın çarmıhını ona zorla taşıttılar."* (Matta 27: 32) ve *"...askerler İsa'yı götürürken, kırdan gelmekte olan Simun adında Kireneli bir adamı yakaladılar, çarmıhı sırtına yükleyip İsa'nın arkasından yürüttüler."* (Luka 23: 26) ve "…*İsa çarmıhını kendisi taşıyıp Kafatası –İbranice'de Golgota– denilen yere çıktı"* (Yuhanna 19: 17) ifadelerini incelediğimizde Matta, Markos ve Luka İncili'nde askerlerin İsa'nın çarmıhını başka birine taşıttıkları söylenmesine karşın Yuhanna İncili'ne göre İsa çarmıhı kendisi taşımıştır. Eserde ise çarmıhı İsa taşımamaktadır, bu anlamda ikonografi Markos, Matta ve Luka İncillerindeki ifadeler ile örtüşmektedir. Çarmıhı taşıyan kırmızı giysili adam İncillerde sözü edilen *Kireneli Simun* adındaki adamdır. Yüzündeki ifadeden isteksizliği anlaşılmakta bu da ikonografideki çarmıhı zorla taşıttıkları ifadelerini doğrulamaktadır, dolayısıyla sanatçı ikonografiye sadık kalmıştır diyebiliriz. İkonografiyi incelediğimizde Matta ve Markos İncillerinde çevresel unsurlardan söz edilmemiştir. Fakat resimde çok sayıda insan figürü, kalabalık bir halde olayın çevresinde yer almaktadır. "…*Büyük bir halk topluluğu da İsa'nın ardından gidiyordu. Aralarında İsa için dövünüp ağıt yakan kadınlar vardı. İsa bu kadınlara dönerek, "Ey Yeruşalim kızları, benim için ağlamayın" dedi. "Kendiniz ve çocuklarınız için ağlayın* (Luka 23: 27-28) ifadelerine göre eserde sol tarafta gördüğümüz ellerini uzatan kadın figürü, olayı izleyen halk ikonografideki bu ifadelerle bağdaşmakta ve sanatçının bireyselliği ile karşımıza çıkmaktadır. Yuhanna İncili'nde gördüğümüz "…*orada O'nu ve iki kişiyi daha çarmıha gerdiler. Biri bir yanda, öbürü öteki yanda, İsa ise ortadaydı* (Yuhanna 19: 18) ifadeleri ise bizlere resmin alt kısmında askerler tarafından İsa'nın peşinden elleri arkadan bağlanmış vaziyette götürülen iki erkek figürü için fikir vermektedir. Bu iki figür İsa ile birlikte çarmıha gerilmeye götürülen suçlulardır. Sanatçı ikonografi için yararlandığımız kaynakların her birine ayrı ayrı sadık kalmıştır. Eserde dikkat çeken bir diğer unsur resmin izleyiciye göre sol tarafında oturan sarı saçlı kadının elinde taşıdığı mendil üzerindeki insan siluetidir. Eser ikonografi ile gerek figür gerekse ortam bazında

uyuşmaktadır. Aynı zamanda olayın ciddiyeti, insanların öfkeli ve kederli halleri açık bir şekilde resmedilmiştir. İsa'nın yüzünde görülen yorgun ifade yaşadığı durumu, aşağılanmayı ve fakat aynı anda kabullenmeyi de ifade etmektedir. Sanatçı ifadesel özellik açısından ikonografiyi bireyselliğini de katarak doğru şekilde uygulamıştır.

İkonolojik Anlam

"Çarmıhın Taşınması" ikonografisinin resmedildiği eserde çok sayıda figür ile kalabalık bir kompozisyon oluşturulmuştur. Bu kompozisyon içinde bazı figürler net olarak seçilememekte yüz ifadeleri ve vücutları keskin hatlar içinde görülmemektedir. Çevresel unsurlar, giysilerin sıradanlığının yanında; figürlerin içlerinde bulundukları ruh halleri izleyicide o anın hissini yaşatacak derinlikte değildir. Figürlerde ciddi deformasyonlar söz konusudur. Çizgisel perspektif ile oluşturulan resimde figürler kendi içinde detaylandırılmış, ancak kalabalık bir ortam ile gerçekten uzak formlarla resmedilmişlerdir. Canlı renkler kullanılmış, Barok'ta öne çıkan ışık-gölge gibi uygulamalara yer verilmemiştir. Ancak figürleri öne çıkarmak amacıyla parlaklık ile yer yer kontrast görüntüler yaratılmıştır. Eser Maniyerist Dönem etkisi ile yapılmıştır.

4.2.15. Çarmıhta İsa

Golgota, yani Kafatası denilen yere vardıklarında içmesi için İsa'ya ödle karışık şarap verdiler. İsa bunu tadınca içmek istemedi. Askerler O'nu çarmıha gerdikten sonra kura çekerek giysilerini aralarında paylaştılar. Sonra oturup yanında nöbet tuttular. Başının üzerine, 'BU, YAHUDİLER'İN KRALI İSA'DIR' diye yazan bir suç yaftası astılar. İsa'yla birlikte, biri sağında öbürü solunda olmak üzere iki haydut da çarmıha gerildi. Oradan geçenler başlarını sallayıp İsa'ya sövüyor, "Hani sen tapınağı yıkıp üç günde yeniden kuracaktın? Haydi, kurtar kendini! Tanrı'nın Oğlu'ysan çarmıhtan in!" diyorlardı. Başkahinler, din bilginleri ve ileri gelenler de aynı şekilde O'nunla alay ederek, "Başkalarını kurtardı, kendini kurtaramıyor" diyorlardı. "İsrail'in Kralı imiş! Şimdi çarmıhtan aşağı insin de O'na iman edelim. Tanrı'ya güveniyordu; Tanrı O'nu seviyorsa, kurtarsın bakalım! Çünkü 'Ben Tanrı'nın Oğlu'yum' demişti." İsa'yla birlikte çarmıha gerilen haydutlar da O'na aynı şekilde hakaret ettiler. Öğleyin on ikiden üçe kadar bütün ülkenin üzerine karanlık çöktü. Saat üçe doğru İsa yüksek sesle, "Eli, Eli, lema şevaktani?" yani, "Tanrım, Tanrım, beni neden terk ettin?" diye bağırdı. Orada duranlardan bazıları bunu işitince, "Bu adam İlyas'ı çağırıyor" dediler. İçlerinden biri hemen koşup bir süngер getirdi, ekşi şaraba batırıp bir kamışın ucuna takarak İsa'ya içirdi. Öbürleri ise, "Dur bakalım, İlyas gelip O'nu kurtaracak mı?" dediler. İsa, yüksek sesle bir kez daha bağırdı ve ruhunu teslim etti. O anda tapınaktaki perde yukarıdan aşağıya yırtılarak ikiye bölündü. Yer sarsıldı, kayalar yarıldı. Mezarlar açıldı, ölmüş olan birçok kutsal kişinin cesetleri dirildi. Bunlar mezarlarından çıkıp İsa'nın dirilişinden sonra kutsal kente girdiler ve birçok kimseye göründüler. İsa'yı bekleyen yüzbaşı ve beraberindeki askerler, depremi ve öbür olayları görünce dehşete kapıldılar, "Bu gerçekten Tanrı'nın Oğlu'ydu!" dediler. Orada, olup bitenleri uzaktan izleyen birçok kadın vardı. Bunlar, Celile'den İsa'nın ardından gelip O'na hizmet etmişlerdi. Aralarında Mecdelli Meryem, Yakup ile Yusuf'un annesi Meryem ve Zebedi oğullarının annesi de vardı. (Matta 27: 34-56)

İsa'yı Golgota, yani Kafatası denilen yere götürdüler. O'na mürle karışık şarap vermek istediler, ama içmedi. Sonra O'nu çarmıha gerdiler. Kim ne alacak diye kura çekerek giysilerini aralarında paylaştılar. İsa'yı çarmıha gerdiklerinde saat dokuzdu. Üzerindeki suç yaftasında, 'YAHUDİLERİN KRALI' diye yazılıydı. İsa'yla birlikte, biri sağında öbürü solunda olmak üzere iki haydudu da çarmıha gerdiler. Oradan geçenler başlarını sallayıp İsa'ya sövüyor, "Hani sen tapınağı yıkıp üç günde yeniden kuracaktın? Çarmıhtan in de kurtar kendini!" diyorlardı. Aynı şekilde başkahinler ve din bilginleri de O'nunla alay ederek aralarında, "Başkalarını kurtardı, kendini kurtaramıyor" diye konuşuyorlardı. "İsrail'in Kralı Mesih şimdi çarmıhtan insin de görüp iman edelim." İsa'yla birlikte çarmıha gerilenler de O'na hakaret ettiler. Öğleyin on ikiden üçe kadar bütün ülkenin üzerine karanlık çöktü. Saat üçte İsa yüksek sesle, "Elohi, Elohi, lema şevaktani" yani, "Tanrım, Tanrım, beni neden terk ettin?" diye bağırdı. Orada duranlardan bazıları bunu işitince, "Bakın, İlyas'ı çağırıyor" dediler. Aralarından biri koşup bir süngeri ekşi şaraba batırdı, bir kamışın ucuna takarak İsa'ya içirdi. "Dur bakalım, İlyas gelip O'nu indirecek mi?" dedi. Ama İsa yüksek sesle bağırarak son nefesini verdi. O anda tapınaktaki perde yukarıdan aşağıya yırtılarak ikiye bölündü. İsa'nın karşısında duran Yüzbaşı, O'nun bu şekilde son nefesini verdiğini görünce, "Bu adam gerçekten Tanrı'nın Oğlu'ydu" dedi. Olup bitenleri uzaktan izleyen bazı kadınlar da vardı.

Aralarında Mecdelli Meryem, küçük Yakup ile Yose'nin annesi Meryem ve Salome bulunuyordu. İsa daha Celile'deyken bu kadınlar O'nun ardından gitmiş, O'na hizmet etmişlerdi. O'nunla birlikte Yeruşalim'e gelmiş olan daha birçok kadın da olup bitenleri izliyordu. (Markos 15: 22-41)

Kafatası denilen yere vardıklarında İsa'yı, biri sağında öbürü solunda olmak üzere, iki suçluyla birlikte çarmıha gerdiler. İsa, "Baba, onları bağışla" dedi. "Çünkü ne yaptıklarını bilmiyorlar." O'nun giysilerini aralarında paylaşmak için kura çektiler. Halk orada durmuş, olanları seyrediyordu. Yöneticiler İsa'yla alay ederek, "Başkalarını kurtardı; eğer Tanrı'nın Mesihi, Tanrı'nın seçtiği O ise, kendini de kurtarsın" diyorlardı. Askerler de yaklaşıp İsa'yla eğlendiler. O'na ekşi şarap sunarak, "Sen Yahudilerin Kralı'ysan, kurtar kendini!" dediler. Başının üzerinde şu yafta vardı: 'YAHUDİLER'İN KRALI BUDUR.' Çarmıha asılan suçlulardan biri, "Sen Mesih değil misin? Haydi, kendini de bizi de kurtar!" diye küfretti. Ne var ki, öbür suçlu onu azarladı. "Sende Tanrı korkusu da mı yok?" diye karşılık verdi. "Sen de aynı cezayı çekiyorsun. Nitekim biz haklı olarak cezalandırılıyor, yaptıklarımızın karşılığını alıyoruz. Oysa bu adam hiçbir kötülük yapmadı." Sonra, "Ey İsa, kendi egemenliğine girdiğinde beni an" dedi. İsa ona, "Sana doğrusunu söyleyeyim, sen bugün benimle birlikte cennette olacaksın" dedi. Öğleyin on iki sularında güneş karardı, üçe kadar bütün ülkenin üzerine karanlık çöktü. Tapınaktaki perde ortasından yırtıldı. İsa yüksek sesle, "Baba, ruhumu ellerine bırakıyorum!" diye seslendi. Bunu söyledikten sonra son nefesini verdi. Olanları gören Yüzbaşı, "Bu adam gerçekten doğru biriydi" diyerek Tanrı'yı yüceltmeye başladı. Olayı seyretmek için biriken halkın tümü olup bitenleri görünce göğüslerini döve döve geri döndüler. Ama İsa'nın bütün tanıdıkları ve Celile'den O'nun ardından gelen kadınlar uzakta durmuş, olanları seyrediyorlardı. (Luka 23: 33-49)

Askerler İsa'yı alıp götürdüler. İsa çarmıhını kendisi taşıyıp Kafatası –İbranice'de Golgota– denilen yere çıktı. Orada O'nu ve iki kişiyi daha çarmıha gerdiler. Biri bir yanda, öbürü öteki yanda, İsa ise ortadaydı. Pilatus bir de yafta yazıp çarmıhın üzerine astırdı. Yaftada şöyle yazılıydı: 'NASIRALI İSA - YAHUDİLER'İN KRALI' İsa'nın çarmıha gerildiği yer kente yakındı. Böylece İbranice, Latince ve Grekçe yazılan bu yaftayı Yahudiler'in birçoğu okudu. Bu yüzden Yahudi başkahinler Pilatus'a, " 'Yahudiler'in Kralı' diye yazma" dediler. "Kendisi, 'Ben Yahudiler'in Kralı'yım dedi' diye yaz." Pilatus, "Ne yazdımsa yazdım" karşılığını verdi. Askerler İsa'yı çarmıha gerdikten sonra giysilerini alıp her birine birer pay düşecek biçimde dört parçaya böldüler. Mintanını da aldılar. Mintan boydan boya tek parça dikişsiz bir dokumaydı. Birbirlerine, "Bunu yırtmayalım" dediler, "Kime düşecek diye kura çekelim." Bu olay, şu Kutsal Yazı yerine gelsin diye oldu: "Giysilerimi aralarında paylaştılar, Elbisem üzerine kura çektiler." Bunları askerler yaptı. İsa'nın çarmıhının yanında ise annesi, teyzesi, Klopas'ın karısı Meryem ve Mecdelli Meryem duruyordu. İsa, annesiyle sevdiği öğrencinin yakınında durduğunu görünce annesine, "Anne, işte oğlun!" dedi. Sonra öğrenciye, "İşte, annen!" dedi. O andan itibaren bu öğrenci İsa'nın annesini kendi evine aldı. Daha sonra İsa, her şeyin artık tamamlandığını bilerek Kutsal Yazı yerine gelsin diye, "Susadım!" dedi. Orada ekşi şarap dolu bir kap vardı. Şaraba batırılmış bir süngeri mercanköşk dalına takarak O'nun ağzına uzattılar. İsa şarabı tadınca, "Tamamlandı!" dedi ve başını eğerek ruhunu teslim etti. Yahudi yetkililer Pilatus'tan çarmıha gerilenlerin bacaklarının kırılmasını ve cesetlerin kaldırılmasını istediler. Hazırlık Günü olduğundan, cesetlerin

Şabat Günü çarmıhta kalmasını istemiyorlardı. Çünkü o Şabat Günü büyük bayramdı. Bunun üzerine askerler gidip birinci adamın, sonra da İsa'yla birlikte çarmıha gerilen öteki adamın bacaklarını kırdılar. İsa'ya gelince O'nun ölmüş olduğunu gördüler. Bu yüzden bacaklarını kırmadılar. Ama askerlerden biri O'nun böğrünü mızrakla deldi. Böğründen hemen kan ve su aktı. Bunu gören adam tanıklık etmiştir ve tanıklığı doğrudur. Doğruyu söylediğini bilir. Siz de iman edesiniz diye tanıklık etmiştir. Bunlar, "O'nun bir tek kemiği kırılmayacak" diyen Kutsal Yazı'nın yerine gelmesi için oldu. Yine başka bir Yazı'da, "Bedenini deştiklerine bakacaklar" deniyor. (Yuhanna 19: 17-37)



Resim 4.39. Çarmıhın Yükselişi
(https://www.wga.hu/support/viewer/z.html)

Katalog No	**:**	39
Eserin Adı	**:**	Çarmıhın Yükselişi (Raising of the Cross)
Eserin Yeri	**:**	Musee du Louvre, Paris (Louvre Müzesi)
Eserin Tarihi	**:**	1609-1610
Kullanılan Teknik	**:**	Tuval Üzerine Yağlı Boya
Ölçü	**:**	68 x 107 cm

Olgusal Anlam

Eser üç ayrı panelin birleşimi ile oldukça büyük bir şekilde oluşturulmuştur. Resmin orta panelinde kaslı erkek figürleri üzerinde bir başka erkeğin el ve ayaklarından çivilendiği çarmıhı kaldırırken görülmektedir. Sekiz erkek figürünün kaldırdığı çarmıhın üzerindeki adam resmin odak noktasını oluşturmaktadır. Çıplak bedeninde yalnızca belden alt kısmını örten beyaz bir kumaş sarılıdır. Vücudu, hatları belirgin şekilde hafif kaslı resmedilmiştir. Ayaklarının üzerinden ve avuç içlerinden çarmıha çivilenmiş, çivilerin saplandığı yerlerden kanlar sızmaktadır. Bakışlarını kederli bir ifadeyle yukarı çevirmiş, ağzı açıktır. Sakallı yüzü ve uzun saçları vardır. Başının üzerine dikenli bir taç yerleştirilmiş, aynı hizada çarmıha üzeri yazılı bir kağıt asılmıştır. Arka planda mavi gökyüzü altında toprak arazi üzerinde at üstünde askerler ve bir adamı başından tutan asker figürü görülmektedir. Figürlerden çarmıhın izleyiciye göre sağ tarafındaki iki erkekten birinin yüzü görülmemekte, tuttuğu halatla çarmıhı dik konuma getirmek için çekmektedir. Üst bedeni çıplak olarak verilen bu figürün önünde yine çarmıhı kaldırmak için destek olan değer erkek ise başında sarığı, kırmızı giysisi ve sakallı, çatık kaşlı yüzü ile dikkat çekmektedir. Çarmıhın ayakucuna kel ve sakallı bir erkek sarılmış destek vermektedir. Resmin orta panelinde izleyiciye göre sol kısımdaki dört erkek figüründen biri hariç diğerlerinin üst bedeni çıplak resmedilmiş, yüzleri görülmemekte ve hepsi çarmıhı dik konuma getirmek için güç sarf ediyorken görülmektedir. Soldan planda yüzü sağ profilden görülen figür üzerine zırhlı bir giysi giymiştir. Asker olduğu düşünülebilecek bu figürün ayakucunda kahverengi ve beyaz renkli bir köpek çarmıhtaki adama doğru bakmaktadır. Orta panelin sağ arka tarafında sağdan resmedilen çarmıh üzerinde bir başka erkek figürü görülmektedir.

Eserin izleyiciye göre solda kalan panelini incelediğimizde burada kadınlar, iki çocuk ve bir genç erkekten oluşan, üzüntü içerisindeki figürler dikkat çekmektedir. Sağ tarafta üzerinde uzun koyu mavi pelerini ve başında siyah örtüsü ile beyaz yüzlü, soluk bakışlı, başını sola doğru yatırmış bir kadın figürü görülmektedir. Bakışları doğrudan orta panelde çarmıha gerilen erkek figürüne yönelmiştir. Öyle soluk tenli resmedilmiştir ki görüntüsü adeta ölü bir bedeni andırmaktadır. Kadın yanında duran, bakışlarını kendisine çevirmiş, üzerinde bordo ve lacivert renkli, kalın kumaştan pelerini olan genç erkeğin ellerini tutmaktadır. Solda uzun sarı saçlı, soluk tenli, kederli bakışlarıyla izleyiciye dönük olarak resmedilen bir kadın figürü; onun önünde ellerini iki yana açmış, korkmuş bir ifade ile orta paneldeki sahneyi izleyen, kırışık yüzlü, yaşlı bir kadın figürü bulunmaktadır. Yaşlı kadının başındaki beyaz

örtü omuzlarından sarkmış, sol kolunun ardında korkulu bakışlarla ona sarılan küçük bir çocuk görülmektedir. En önde sırt üstü düşer gibi resmedilen, uzun sarı saçları ardında uçuşan, sağ profilden resmedilen bir kadın vardır. Kadının göğüslerini ve omzunu açıkta bırakan kırmızı bir elbisesi, kucağında ise ona sarılan ve bir eli ile kadının göğsünden tutan sarı saçlı, dolgun vücutlu bebek figürü bulunmaktadır. Bakışları çarmıhtaki adama yönelmiş, yüzü gergin ve korkmuş bir ifadesi vardır. Sol elini ardından destek almak ister gibi yukarı kaldırmış sağ eli ile kucağındaki bebeği tutmaktadır. Destek almak için uzandığı yerde başını öne eğmiş, siyah saçlı ve siyah giysili bir başka kadın figürü görülmektedir.

İzleyiciye göre sağ tarafta kalan panelde ise ön planda bir at üzerinde sakallı ve kızgın bakışlı bir erkek figürü sol profilden resmedilmiştir. At figürünün hüzünlü bakışları, üzgün bir yüzü vardır ve doğrudan izleyiciye bakar gibi görülmektedir. Atın üstündeki adam sağ elindeki sopa ile karşıyı göstermektedir. Ardında at üstünde, başında miğferi ile bir asker figürü vardır. Atlı erkek figürlerinin üst kısmında mızraklar ve bir sancak uzanmaktadır. Resmin arka planında beyaz gökyüzü, gri bulutlar ve ağaçlık alanlar vardır.

<u>İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik</u>

Eserde "*İsa'nın Çarmıha Gerilişi"* ikonografisi resmedilmiştir. İkonografi kanonik İncillerin tamamında ufak farklar dışında aynı ifadelerle geçmektedir. İkonografiye göre Golgota'ya (Kafatası Vadisi) vardıklarında İsa ve beraberinde getirilen iki hırsız da çarmıha gerilmiştir. Etraflarında İsa'nın ölümünü izleyen insanlar ve İsa'nın annesi Meryem, öğrencisi Arimetealı Yusuf ve Mecdelli Meryem bulunmaktadır. Resmin merkezinde ana figür olarak henüz yükseltilmekte olan çarmıhta İsa bulunmaktadır. Sanatçı burada doğrudan "Çarmıhta İsa" betimini yapmamıştır. Eserin adı olan "Çarmıhın Yükselişi" ifadesinden de anlaşıldığı üzere sanatçı çarmıh sahnelerinin öncesinde geçiş niteliğinde bir eser oluşturmuştur. "(...)*Golgota, yani Kafatası denilen yere vardıklarında içmesi için İsa'ya ödle karışık şarap verdiler. İsa bunu tadınca içmek istemedi. Askerler O'nu çarmıha gerdikten sonra kura çekerek giysilerini aralarında paylaştılar. Sonra oturup yanında nöbet tuttular"* (Matta 27: 33-36), *"*(...)*İsa'yı Golgota, yani Kafatası denilen yere götürdüler. O'na mürle karışık şarap vermek istediler, ama içmedi. Sonra O'nu çarmıha gerdiler. Kim ne alacak diye kura çekerek giysilerini aralarında paylaştılar"* (Markos 15: 22-24), *"*(...)*Kafatası denilen yere vardıklarında İsa'yı, biri sağında öbürü solunda olmak üzere, iki suçluyla birlikte çarmıha gerdiler. İsa, "Baba, onları bağışla" dedi. "Çünkü ne yaptıklarını*

bilmiyorlar." O'nun giysilerini aralarında paylaşmak için kura çektiler. Halk orada durmuş, olanları seyrediyordu" (Luka 23: 33-35) ve *"*(...)*Askerler İsa'yı alıp götürdüler. İsa çarmıhını kendisi taşıyıp Kafatası –İbranice'de Golgota– denilen yere çıktı. Orada O'nu ve iki kişiyi daha çarmıha gerdiler. Biri bir yanda, öbürü öteki yanda, İsa ise ortadaydı"* (Yuhanna 19: 17-18) ifadeleri ile İsa'nın hemen çarmıha gerildiğini anlamaktayız. Aynı zamanda çarmıha gerilirken iki yanında ayrı çarmıhlarda iki hırsızın da bulunduğu ikonografide geçmektedir. Ancak resimde İsa'nın çarmıhı yükseltilirken çevrede iki hırsıza değil, orta panelin sağ arka planında tek bir hırsıza yer verilmiştir. Uzak planda ise askerlerin diğer hırsızı getiriyor oldukları görülmektedir. Bu anlamda sanatçı ikonografiyi birebir uygulamıştır demek yanlış olur. Ancak sanatçı sahnenin öncesini ve nasıl gerçekleştiğini aşamalarıyla izleyiciye yansıtmak istemiş gibidir. Bu açıdan düşünüldüğünde oldukça başarılı bir çalışma olduğunu söylemek mümkündür zira sahne adeta oradaymışsınız gibi tüm gerçekliği ile canlandırılmıştır. Hareket halindeki insanlar, çarmıhı kaldıran erkekler, çarmıhın o anda yükseliyor oluşu ve iki yan panelde verilen üzüntülü insanlar ile asker betimleri oldukça başarılıdır. İkonografide geçen İsa'nın kıyafetlerinin paylaşılmasına yönelik bir uygulama resimde görülmese de İsa'nın bedeninin alt kısmı dışında tamamen çıplak resmedilmesi ikonografideki bilgiyi doğrulamaktadır denilebilir. "(...)*Halk orada durmuş, olanları seyrediyordu"* (Luka 23: 35) şeklinde yer verilen ikonografi ile de çevredeki insan kalabalığının bağdaştığı görülmektedir. Sol panelde acı içerisinde, solgun teni, matem halinde gösteren siyah örtüsü ve giysileri ile boynu bükük Meryem figürü sahnenin atmosferi ve gerçekliği ile tamamen uyuşmaktadır. Bir yakarış içerisinde değildir ancak çektiği acı yüzüne derinlemesine yansıtılmıştır. Meryem'in yanında yer alan erkeğin ise İncil yazarı Yuhanna yahut İsa'nın öğrencilerinden biri olduğu düşünülmektedir. "(...)*İsa, annesiyle sevdiği öğrencinin yakınında durduğunu görünce annesine, "Anne, işte oğlun!" dedi. Sonra öğrenciye, "İşte, annen!" dedi. O andan itibaren bu öğrenci İsa'nın annesini kendi evine aldı"* (Yuhanna 19: 26-27) ifadelerinin yer verildiği ikonografiden yola çıkarak resimde Meryem'i teselli eden figürün İsa'nın öğrencisi olduğu düşünülebilir. Yalnızca Luka'da yer verilen bu ikonografi ile resimde el ele tutuşurken, yas içindeki Meryem'i yalnız bırakmadığı görülen erkek tasviri birebir uyuşmaktadır. Sahnenin sol panelinde, ön planda yer verilen sarı saçlı, kucağında bir çocuk tutan kadın Mecdelli Meryem'dir. Tüm resimlerde uzun altın saçlı ve çoğunlukla üst kısmı çıplaklığa yakın şekilde resmedilen Mecdelli Meryem İsa'ya olan bağlılığı sebebiyle ve ikonografide de orada bulunduğunun açıkça ifade edilmesinden yola çıkarak sahnelerde yer verilen önemli figürlerden olmuştur. İsa'yı çarmıhta yükselirken görmesiyle arkaya doğru savrulmuş bir şekilde resmedilmiştir.

Resimde İsa henüz ruhunu teslim etmemiş, gözleri açık ve kederli bir ifade ile bakışlarını yukarı çevirmiş olarak resmedilmiştir. Ancak aynı zamanda yüzünde durumu kabullenişini gösteren bir ifade olduğunu söylemek mümkündür. Sahne kalabalık figürler ile başlangıçta karmaşık bir görüntü sunsa da sanatçı üç aşamada resmettiği ikonografiyi çok doğru şekilde yansıtmıştır. Her panel kendi içerisindeki figürler ile o an içerisinde bulundukları durumu anlatır nitelikte resmedilmiştir. Figürlerin duruş pozisyonları, üzüntü içerisindeki insanlar yahut İsa'ya öfkeli olan askerler ve olayın gerçekleştiği ortam açısından sanatçı ikonografiye sadık kalmıştır. Askerlerin üniformaları, ellerinde taşıdıkları mızraklar, atlarla sahneye giriş yapmaları, korkmuş çocuklar, kasvetli hava vb. tüm uygulamalar resimdeki gerçekliği ön plana çıkarmaktadır.

İkonolojik Anlam

Triptikon şeklinde yapılan "*Çarmıhın Yükselişi"* isimli eser ikonografinin doğal bir akış içinde resmedilmesi, figürlerin uygulanış şekli ve sahneye oldukça doğal bir hareketliliğin hakim olması ile Barok Dönem özelliğini karşılamaktadır. Ancak eserde özellikle arka planda yer verilen sahne ve gökyüzünün görünümü oldukça yüzeysel resmedilmiş, güçlükle anlaşılmaktadır. Eserin sol panelinde yer alan Meryem ve İncil yazarı Yuhanna ile İsa'nın çarmıha gerilişini izleyen kadınlar yüzeysel bir görünümle resmedilmişlerdir. İsa'nın gövdesinin kıvrımlarında ve gövdesine göre oldukça uzun görünen bacakları ile yaratılan deformasyonlar dikkat çekmektedir. Bu uygulamalar ile resim bir Barok Dönem eseri olmaktan ziyade Maniyerizm Dönemi etkisiyle değerlendirilmelidir.



Resim 4.40. Çarmıhın Yükselişi
(https://www.wga.hu/support/viewer/z.html)

Katalog No	**:**	40
Eserin Adı	**:**	Çarmıhın Yükselişi (Raising of the Cross)
Eserin Yeri	**:**	O.L.Vrouwekathedraal, Anvers (Meryem Ana Katedrali)
Eserin Tarihi	**:**	1610
Kullanılan Teknik	**:**	Tuval Üzerine Yağlı Boya
Ölçü	**:**	460 x 340 cm

Olgusal Anlam

Eser, triptikon şeklinde oluşturulmuştur. Resmin orta panelinde kaslı erkek figürleri üzerinde bir başka erkeğin el ve ayaklarından çivilendiği çarmıhı kaldırırken görülmektedir. Sekiz erkek figürünün kaldırdığı çarmıhın üzerindeki adam resmin odak noktasını oluşturmaktadır. Çıplak bedeninde yalnızca belden alt kısmını örten beyaz bir kumaş sarılıdır. Vücudu, hatları belirgin şekilde hafif kaslı resmedilmiştir. Ayaklarının üzerinden ve avuç içlerinden çarmıha çivilenmiş, çivilerin saplandığı yerlerden kanlar sızmaktadır. Bakışlarını kederli bir ifadeyle yukarı çevirmiş, ağzı açıktır. Sakallı yüzü ve uzun saçları vardır. Başının üzerine dikenli bir taç yerleştirilmiş, aynı hizada çarmıha üzeri yazılı bir kağıt asılmıştır. Arka planda dağ yamacına benzer bir görüntü içinde ağaç dalları arasında kır sakallı yaşlı bir erkek çarmıhın baş kısmından tutmakta, çarmıhın alt kısmında ise bir başka erkek sırtıyla çarmıha destek vermektedir. Figürlerden çarmıhın izleyiciye göre sağ tarafındaki iki erkekten birinin yüzü görülmemekte, tuttuğu halatla çarmıhı dik konuma getirmek için çekmektedir. Üst bedeni çıplak olarak verilen bu figürün önünde yine çarmıhı kaldırmak için destek olan değer erkek ise başında sarığı, kırmızı giysisi ve sakallı, çatık kaşlı yüzü ile dikkat çekmektedir. Çarmıhın ayakucuna yine beyaz saçlı ve sakallı yaşlı bir erkek sarılmış destek vermektedir. Resmin orta panelinde izleyiciye göre sol kısımdaki dört erkek figüründen biri hariç diğerlerinin üst bedeni çıplak resmedilmiş, yüzleri görülmemekte ve hepsi çarmıhı dik konuma getirmek için güç sarf ediyorken görülmektedir. Soldan planda yüzü sağ profilden görülen figür üzerine zırhlı bir giysi giymiştir. Asker olduğu düşünülebilecek bu figürün ayakucunda kahverengi ve beyaz renkli bir köpek çarmıhtaki adama doğru bakmaktadır.

Eserin izleyiciye göre solda kalan panelini incelediğimizde burada kadınlar, iki çocuk ve bir genç erkekten oluşan, üzüntü içerisindeki figürler dikkat çekmektedir. Sağ tarafta üzerinde uzun koyu mavi pelerini ve başında siyah örtüsü ile beyaz yüzlü, soluk bakışlı, başını sola doğru yatırmış bir kadın figürü görülmektedir. Bakışları doğrudan orta panelde çarmıha gerilen erkek figürüne yönelmiştir. Öyle soluk tenli resmedilmiştir ki görüntüsü adeta ölü bir bedeni andırmaktadır. Kadın yanında duran, bakışlarını kendisine çevirmiş, üzerinde bordo ve lacivert renkli, kalın kumaştan pelerini olan genç erkeğin ellerini tutmaktadır. Solda uzun sarı saçlı, soluk tenli, kederli bakışlarıyla izleyiciye dönük olarak resmedilen bir kadın figürü; onun önünde ellerini iki yana açmış, korkmuş bir ifade ile orta paneldeki sahneyi izleyen, kırışık yüzlü, yaşlı bir kadın figürü bulunmaktadır. Yaşlı kadının başındaki beyaz örtü omuzlarından sarkmış, sol kolunun ardında korkulu bakışlarla ona sarılan küçük bir

çocuk görülmektedir. En önde sırt üstü düşer gibi resmedilen, uzun sarı saçları ardında uçuşan, sağ profilden resmedilen bir kadın vardır. Kadının göğüslerini ve omzunu açıkta bırakan kırmızı bir elbisesi, kucağında ise ona sarılan ve bir eli ile kadının göğsünden tutan sarı saçlı, dolgun vücutlu bebek figürü bulunmaktadır. Bakışları çarmıhtaki adama yönelmiş, yüzü gergin ve korkmuş bir ifadesi vardır. Sol elini ardından destek almak ister gibi yukarı kaldırmış sağ eli ile kucağındaki bebeği tutmaktadır. Destek almak için uzandığı yerde başını öne eğmiş, siyah saçlı ve siyah giysili bir başka kadın figürü görülmektedir.

İzleyiciye göre sağ tarafta kalan panelde ise ön planda bir at üzerinde sakallı ve kızgın bakışlı bir erkek figürü sol profilden resmedilmiştir. Doğrudan izleyiciye bakar gibi görülen at figürünün yüzünde üzgün bir ifade vardır ve atın üstündeki adam sağ elindeki sopa ile karşıyı göstermektedir. Bu figürün ardında at üstünde, başında miğferi ile bir başka asker figürü vardır. Sol tarafta yerde çıplak bir adam yatmakta, adamın arkasında bir başka asker önünde duran üst bedeni çıplak elleri bağlı olan erkeğin başından tutmaktadır. Atlı erkek figürlerinin üst kısmında mızraklar ve bir sancak uzanmaktadır. Resmin sol ve orta panelinde arka planda kayalık yahut bir dağ yamacı olan manzara görülürken, sağdaki panelin arka planında beyaz gökyüzü ve gri bulutlar vardır.

<u>İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik</u>

Sanatçı eserde "*İsa'nın Çarmıha Gerilişi"* ikonografisini resmetmiştir. İkonografi dört kanonik İncil'in tamamında bazı farklar dışında genel olarak aynı ifadelerle geçmektedir. Eser, triptikon şeklinde resmedilmiştir. Sağ panelde ön planda at üstündeki asker figürlerini görürken, arka planda askerler tarafından tutulan bir erkek figürü ile yerde yatan bir başka erkek dikkat çekmektedir. Gökyüzünde gri bulutlar ile sahneye kasvetli bir hava hakimdir. Bulutların ardında turuncuya çalan rengi ile güneş görülmektedir. Burada askerlerin önündeki iki erkek figürünün ikonografide; "(...) *İsa'yla birlikte, biri sağında öbürü solunda olmak üzere iki haydut da çarmıha gerildi"* (Matta 27: 38), "(...) *İsa'yla birlikte, biri sağında öbürü solunda olmak üzere iki haydudu da çarmıha gerdiler"*(Markos 15: 27-28), *"*(...)*Kafatası denilen yere vardıklarında İsa'yı, biri sağında öbürü solunda olmak üzere, iki suçluyla birlikte çarmıha gerdiler"*(Luka 23: 33) ve *"(...)İsa çarmıhını kendisi taşıyıp Kafatası –İbranice'de Golgota– denilen yere çıktı. Orada O'nu ve iki kişiyi daha çarmıha gerdiler. Biri bir yanda, öbürü öteki yanda, İsa ise ortadaydı"* (Yuhanna 19: 17-18) ifadeleri ile sözü edilen iki hırsız olduğunu söylemek mümkündür. Söz konusu iki hırsız

ikonografide geçen; ifadelerinden de anlaşıldığı üzere göre İsa ile birlikte çarmıha gerilmiştir. Sanatçı iki hırsızın Golgota'ya getirildikleri sahneyi canlandırmıştır. Bu noktada ikonografiye bağlı olarak bireyselliğini ön plana çıkarmıştır. Orta panele baktığımızda çarmıhın üzerine yükselirken gördüğümüz İsa resmin ana figürüdür. İsa; izleyiciye göre karşıdan resmedilmiş, çarmıh yükseltilmiş, figürlerin kaslı vücutları, İsa'nın yüz ifadesi ve duruş pozisyonu oldukça net resmedilmiştir. İsa ve çarmıh resimde daha fazla ön planda tutularak, vurgulanmak istenmiştir. İsa belden aşağısını örten beyaz bir örtü ile bedeni çıplak olarak resmedilmiştir. Başında çarmıha gerilmeden önce takılan dikenli taç bulunmaktadır. Elleri ve ayakları çarmıha çivilenmiş vaziyettedir, başının üzerinde ise ikonografide sözü edilen yafta asılıdır. Yüzünde kederli fakat içinde bulunduğu durumu kabullenmiş bir ifade vardır. Tüm dikkati üzerine çeken sahnede detaylarıyla her şeyi net olarak algılamak mümkündür. Sol alt köşede durumu izleyen köpek İsa'ya yahut İsa'nın Tanrıya olan sadakatini vurgulayan bir uygulamadır; yorumlamak gerekirse sahnede üzüntüleriyle yer verilen figürlerin veya sanatçının sadakatinin bir ifadesi olduğu da düşünülebilir. Sol panelde ise ön planda acılı kederli ve ağlamaklı ifadeleri ile oturmakta olan dört kadın figürü vardır. Kadınların yaşanan olayı üzüntüyle izliyor olması ikonografideki;

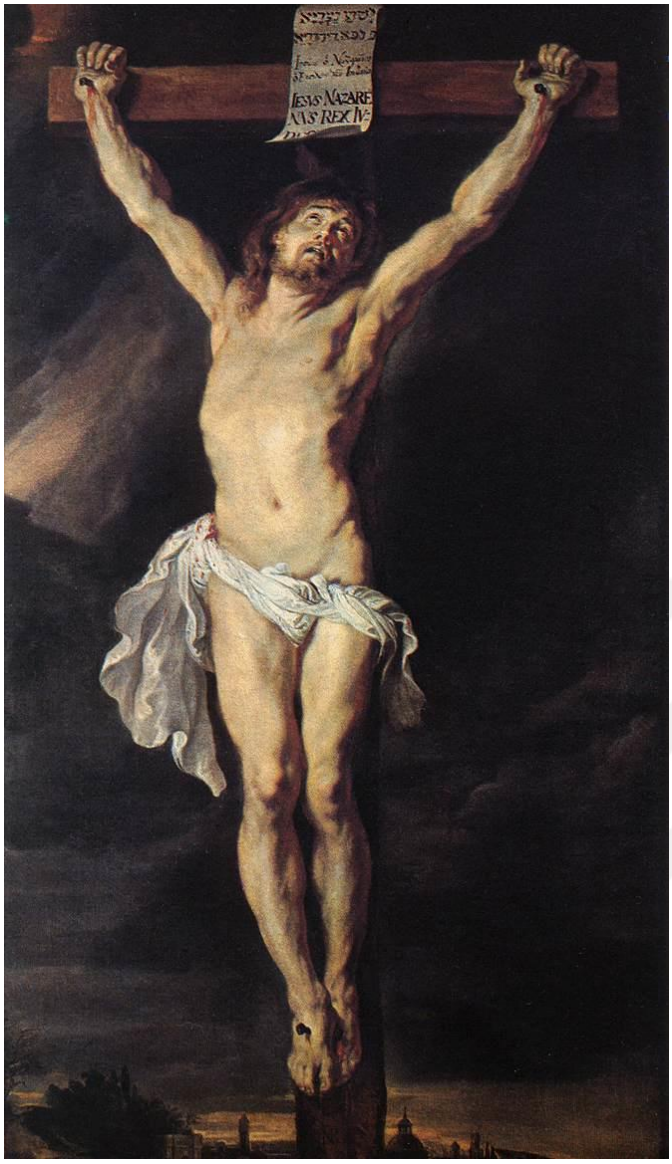
> *(...)Orada, olup bitenleri uzaktan izleyen birçok kadın vardı. Bunlar, Celile'den İsa'nın ardından gelip O'na hizmet etmişlerdi. Aralarında Mecdelli Meryem, Yakup ile Yusuf'un annesi Meryem ve Zebedi oğullarının annesi de vardı."* (Matta 27: 34-56). *Olup bitenleri uzaktan izleyen bazı kadınlar da vardı. Aralarında Mecdelli Meryem, küçük Yakup ile Yose'nin annesi Meryem ve Salome bulunuyordu. İsa daha Celile'deyken bu kadınlar O'nun ardından gitmiş, O'na hizmet etmişlerdi. O'nunla birlikte Yeruşalim'e gelmiş olan daha birçok kadın da olup bitenleri izliyordu."* (Markos 15: 22-41). *Ama İsa'nın bütün tanıdıkları ve Celile'den O'nun ardından gelen kadınlar uzakta durmuş, olanları seyrediyorlardı(...)* (Luka 23: 33-49) ifadeleri ile birebir uyuşmaktadır.

Sanatçı ikonografiye sadık kalmıştır. Söz konusu kadınlardan en önde oturan uzun sarı saçlı kadının Mecdelli Meryem olduğu düşünülebilir. Figürün kollarında bir küçük çocuk bulunmaktadır. Yine sol panelin arka planında solgun yüz ifadesi, bitkin ve kederli duruşuyla Meryem ile ikonografide Meryem'in yanında bulunduğu söylenen İsa'nın öğrencisi görülmektedir. Aynı figürün İncil yazarı Yuhanna olduğu da düşünülmektedir. İkonografide geçen ifadeleri ile resmin bu anlamda başarılı şekilde uygulandığını söylemek mümkündür. Sanatçı ikonografiye sadık kalmıştır. Bu sahnede sanatçı İsa'yı henüz çarmıha gerilirken ve çarmıh yükseltilirken resmetmiştir. Çok sayıda erkek figürü resmin merkezinde yer alan İsa'nın çarmıhanın yükselti işi sahnesinde çarmıhı kaldırmaya çalışmaktadır. Figürler kaslı

ve gösterişli vücutlar ile resmedilmişlerdir. Eserde çevresel unsurlara yer verilmemiş, arka planda sahnenin gerçekleştiği arazinin görüntüleri yerine kayalık-dağlık bir görüntü dikkat çekmektedir. Eserde ikonografi oldukça başarılı şekilde ortaya koyulmuştur. Resimde figürlerin ve çevresel unsurların net çizgilerle uygulanmış olması dikkat çekmektedir. Figürlerin ve sahnenin gerçekliği kullanılan canlı renklerle pekiştirilerek ön plana çıkarılmıştır.

İkonolojik Anlam

1610 yılına tarihlenen "*Çarmıhın Yükselişi"* isimli eser triptikon şeklinde oluşturulmuştur. Resimde figürler oldukça gerçekçi bir akış içinde doğal bir hareketlilik ile resmedilmişlerdir. Kalabalık bir kompozisyon olmasına karşın her figür detaylı olarak uygulanmış ve resimdeki dinamizmde kaybolmamıştır. Figürlerin bazısının bedenlerinde döneme has abartılı uygulamalardan kaynaklanan deformasyonlar görülmektedir. İfadesel özellik açısından ise özellikle İsa ve Meryem tasvirinin içlerinde bulundukları ruh hali başarılı şekilde yansıtılmıştır. Tüm bu özelliklerin yanı sıra eserde çok yoğun beyaz tonlu bir ışık uygulaması görülmekte, yer yer uygulanan koyu renklerle kontrast sağlanmaktadır. Eser tüm bu uygulamalar ile ikonolojik açıdan oldukça başarılı bir Barok Dönem resmidir.



Resim 4.41. Çarmıha Gerilmiş İsa
(https://www.wga.hu/support/viewer/z.html)

Katalog No	**:**	41
Eserin Adı	**:**	Çarmıha Gerilmiş İsa (The Crucified Christ)
Eserin Yeri	**:**	Royal Museum of Fine Arts, Belgium (Belçika Kraliyet Güzel Sanatlar Müzesi)
Eserin Tarihi	**:**	1615-1622
Kullanılan Teknik	**:**	Tuval Üzerine Yağlı Boya
Ölçü	**:**	219 x 122 cm

Olgusal Anlam

Resimde tek bir erkek figürü vardır. Tam merkezde resmedilen figür bakışlarını göğe çevirmiş, kaşlarını kaldırarak kederli bir ifadeyle resmedilmiştir. Ağzı hafif açık, gözleri yukarı dönüktür. Çarmıh üzerinde asılı görülen figür yalnızca belden alt kısmında özel bölgesini saran beyaz bir örtü ile örtülmüş, tüm bedeni çıplaktır. Ellerinden ve ayaklarından tahtaya çivilenmiştir. Bileklerinde çivilerin altından kan sızmaktadır. Vücudu zayıf ancak tamamen çelimsiz değildir. Hatları belirgin şekilde resmedilmiştir. Figürün başının hizasında yukarıya üzerinde yazı yazan bir kağıt asılmıştır. Arkasında karanlık gökyüzü ve resmin bitiş çizgisinde ağaç, evlerin çatıları vb. çevresel unsurlar görülür.

İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

Eserde çarmıha gerilmiş olan İsa görülmektedir. İkonografisi dört kanonik İncil'de de detaylı olarak anlatılan sahneyi incelediğimizde ikonografiye birebir sadık kalınmadığı görülmektedir. Resimde yalnızca çarmıhtaki İsa'ya yer verilmiştir. İsa'nın dışında çarmıha gerilen iki hırsız figürü, İsa'nın annesi Meryem, Mecdelli Meryem, İncil yazarı Yuhanna vd. ikonografide adı geçen figürler, çarmıh sahnesini izleyen insanlar ve askerler hiçbiri resimde bulunmamaktadır. Sanatçı yalnızca İsa'yı çarmıhta resmetmiş, İsa'nın çıplak bedeni çarmıhta tüm detayıyla göze çarpmaktadır. Arka planda kalan karanlık gökyüzünün önünde beyaz teniyle görülen İsa aydınlık bir görüntü içinde resmin bütününe hakimdir. Belden alt kısmında bir parça beyaz kumaş sarılı, ayakları ve elleri çarmıha çivilenmiş ve bakışları yukarı çevrilmiştir. Acı çektiği ifadesine yansımıştır. Çarmıha ilk gerildiği anın gösterildiği düşünülebilir çünkü İsa'nın bedeninde ikonografiye göre askerlerden birinin mızrağı ile açılan yara görülmemektedir. Sanatçı ikonografiye İsa'nın çarmıhta olması, çarmıhtaki detaylar ve ifadesel özellik açısından sadık kalmıştır. İsa'nın başının üzerindeki kağıt ikonografide; "(...)*başının üzerine, 'BU, YAHUDİLER'İN KRALI İSA'DIR' diye yazan bir suç yaftası astılar."* (Matta 27: 37), "(...)*Üzerindeki suç yaftasında, 'YAHUDİLERİN KRALI' diye yazılıydı."* (Markos 15: 26), "(...)*Başının üzerinde şu yafta vardı: 'YAHUDİLER'İN KRALI BUDUR.'"* (Luka 23: 38) ve "(...)*Pilatus bir de yafta yazıp çarmıhın üzerine astırdı. Yaftada şöyle yazılıydı: 'NASIRALI İSA - YAHUDİLER'İN KRALI'"* (Yuhanna 19: 19) ifadeleri ile sözü edilen yaftadır. İsa'nın bakışlarını yukarı çevirmesi çektiği acı karşısında Tanrı'dan yardım beklediği şeklinde yorumlanabilir. Matta ve Markos İncili'nde, "(...)*İsa yüksek sesle, "Eli, Eli, lema şevaktani?" yani, "Tanrım,*

Tanrım, beni neden terk ettin?" diye bağırdı." (Matta 27: 46) ve "(...)*Saat üçte İsa yüksek sesle, "Elohi, Elohi, lema şevaktani" yani, "Tanrım, Tanrım, beni neden terk ettin?" diye bağırdı."* (Markos 15: 34) ifadeleri ile benzer şekilde İsa'nın Tanrı'ya acı ile yakarışı anlatılmıştır. Luka ve Yuhanna İncili'nde geçen "(...)*İsa yüksek sesle, "Baba, ruhumu ellerine bırakıyorum!" diye seslendi. Bunu söyledikten sonra son nefesini verdi."* (Luka 23: 46) ve "(...)*İsa şarabı tadınca, "Tamamlandı!" dedi ve başını eğerek ruhunu teslim etti."* (Yuhanna 19: 30) ifadeleri ise İsa'nın yakarış içerisine girmeksizin kabulleniş ile ruhunu teslim edişini ortaya koymaktadır. Ancak dört İncil'de de sözü edilen bu ifadeler ile sahnedeki İsa'nın ruhunu teslim etmeden önceki son anında olduğu yorumu yapılabilir. Sanatçı İsa'nın çarmıhta olduğu sahneyi ön plana taşıyarak başarılı şekilde yansıtmıştır.

İkonolojik Anlam

"Çarmıha Gerilmiş İsa" tasviri yalnızca İsa'nın çarmıhtaki görünümü ile oluşturulmuştur. Çevresel unsurlara yer verilmeyen eser, İsa'nın acı içindeki yüz ifadesi, Tanrı'ya yakarış içindeki bakışları, karanlık bulutlarla kaplı arka plana karşılık bembeyaz bir görüntü ile resmedilen bedeni ve çivilenmiş bileklerinden süzülen kanları gibi uygulamalarla Barok Dönem özelliklerini yansıtmaktadır. İsa'nın vücut proporsiyonu başarılı şekilde resmedilmiştir, teni soluk beyazdır. Vücut hatlarında dikkat çeken hafif deformasyonlar Barok Dönem'de Maniyerizm'e kıyasla daha gelişmiş şekilde görülen uygulamalardandır. Arka planla İsa'nın bedeninden yayılan ışık arasında kontrast sağlanmıştır. Barok'un karakteristiğini oluşturan ışık-gölge uygulaması ile de eser ikonolojik açıdan başarılı bir çalışmadır.



Resim 4.42. İki Hırsızın Arasında Çarmıhta İsa
(https://www.wga.hu/support/viewer/z.html)

Katalog No	**:**	42
Eserin Adı	**:**	İki Hırsızın Arasında Çarmıhta İsa (Christ On The Cross Between The Two Thieves)
Eserin Yeri	**:**	Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerp (Anvers Kraliyet Güzel Sanatlar Müzesi)
Eserin Tarihi	**:**	1619-1620
Kullanılan Teknik	**:**	Tuval Üzerine Yağlı Boya
Ölçü	**:**	429 x 311 cm

Olgusal Anlam

Eserde çarmıha gerili üç erkek ve çevresinde onları izleyen insanlar resmedilmiştir. Bedenleri çıplak olarak resmedilen üç figürün belden alt kısımları örtülüdür. Sağda ve solda görülen figürlerin yüzleri seçilmemekte ölü oldukları anlaşılmaktadır. Merkezdeki figür ise el bileklerinden ve ayaklarının üzerinden çarmıha çivilenmiştir. Başının üzerinde uzun yazılı bir kağıt asılıdır. Beyaz tenli vücudunda karnının sağ tarafına aşağıda karşısında olan bir erkek figürü mızrak saplamaktadır. Mızrağın saplandığı yerden kan fışkırmakta, sızan kan belden altını örten beyaz örtüyü kana bulamıştır. Başı önüne doğru düşmüş olan figürün saçları üzerinde dikenlerden bir taç vardır. Ayağının dininde sarı saçlı bir kadın ellerini yukarı kaldırmış, mızraklı askeri durdurmak ister gibidir. Asker resmin izleyiciye göre sol tarafında, at üzerinde, kırmızı pelerini ve zırhlı giysisi ile resmedilmiştir. Siyah sakallı ve çatık kaşlıdır. Ardında bir başka at üstündeki askerin gövdesinin bir kısmı görülür. Askerin atı ise sanki selam verir gibi başını öne eğmiş bir ayağını havaya kaldırmıştır. Başında tüylü miğferi ile görülen asker merkezdeki adamı izlemektedir. Resmin izleyiciye göre sağ tarafındaki üç figürden ortada, siyah giysili ve siyah başörtülü, kederli bir kadın ellerini önünde birleştirir vaziyette resmedilmiştir. Oldukça solgun ve ağlamaklı yüzüyle başını sola yatırmış bakışlarını yukarı çevirmiştir. İki yanındaki figürden biri sağ omzuna yaslanan kırmızı kumaşa sarılı bir erkek, diğeri ise matem içindeki kadının sol omzunun ardında ellerini tapınır şekilde birleştirerek yukarı bakan kadın figürüdür. Bu figürlerin ardında en sağda çarmıhtaki adamın önündeki ahşap merdivene oturan bir başka asker görülmektedir. Merkezdeki çarmıhın yerde arka planında ise iki insan figürünün başı görülmekte, onlar da olayı izlemektedir.

İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

Eserin isminden de anlaşıldığı gibi "*İki Hırsızın Arasında Çarmıhta İsa"* tasviri görülmektedir. İsa ikonografide sözü eilen iki hırsızın arasında resmedilmiştir. Çarmıha gerilen İsa ve iki hırsız da ölmüştür. Askerler onların etrafında durmakta; resmin sağ alt tarafında Meryem, İncil yazarı Yuhanna yahut İsa'nın öğrencisi Arimetealı Yusuf olduğu düşünülen figür ve İsa'nın ayakları dibindeki Mecdelli Meryem dikkat çekmektedir. Kaynaklara göre İsa ile birlikte çarmıha gerilen iki suçlunun suçlarına dair bilgi verilmemektedir. Ancak İncillerde ikisi de hırsız olarak anılmaktadır. Matta, Markos ve

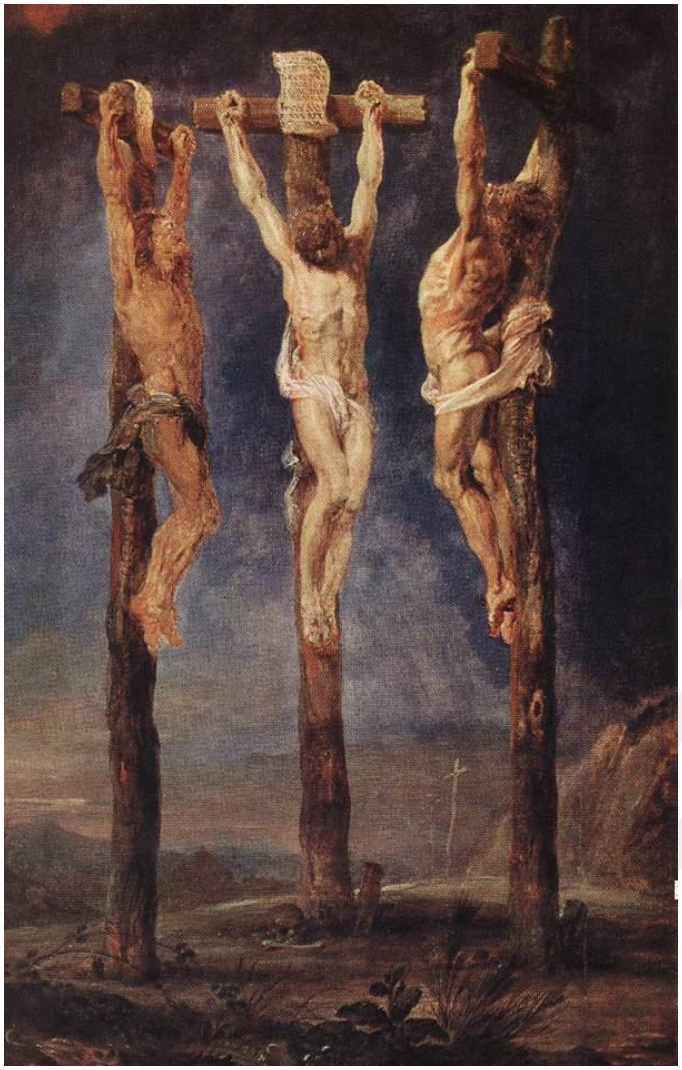
Luka İncili'nde çarmıha gerildiklerinde İsa'ya hakaret eden diğer insanlar gibi iki hırsız da İsa'yı suçlamaktadır.

> (...)*Çarmıha asılan suçlulardan biri, "Sen Mesih değil misin? Haydi, kendini de bizi de kurtar!" diye küfretti. Ne var ki, öbür suçlu onu azarladı. "Sende Tanrı korkusu da mı yok?" diye karşılık verdi. "Sen de aynı cezayı çekiyorsun. Nitekim biz haklı olarak cezalandırılıyor, yaptıklarımızın karşılığını alıyoruz. Oysa bu adam hiçbir kötülük yapmadı." Sonra, "Ey İsa, kendi egemenliğine girdiğinde beni an" dedi. İsa ona, "Sana doğrusunu söyleyeyim, sen bugün benimle birlikte cennette olacaksın" dedi*(....) (Luka 23: 39-43)

Sanatçı ikonografiye sadık kalarak, ifadesel özelliği de figür ve ortam bazında başarı ile uygulamıştır. Eserde sanatçı resmetmiş olduğu diğer çarmıh sahnelerinden farklı olarak İsa'nın böğrünün mızrakla delindiği sahneyi canlandırmıştır. Resimde asker mızrağı İsa'nın sağ kaburgasının altına sokmuş vaziyette görülmektedir. Bu ikonografi yalnızca Yuhanna İncili'nde, "(...)*askerler gidip birinci adamın, sonra da İsa'yla birlikte çarmıha gerilen öteki adamın bacaklarını kırdılar. İsa'ya gelince O'nun ölmüş olduğunu gördüler. Bu yüzden bacaklarını kırmadılar. Ama askerlerden biri O'nun böğrünü mızrakla deldi. Böğründen hemen kan ve su aktı"* (Yuhanna 19: 32-34) ifadeleri ile anlatılmaktadır. Bu noktada da ikonografiye sadık kaldığı görülmektedir.

<u>İkonolojik Anlam</u>

1619 tarihli "*İki Hırsızın Arasında Çarmıhta İsa"* isimli resimde, Maniyerist etkiler olmakla beraber Barok Dönem etkilerinin daha baskın olduğu görülmektedir. Eserde merkezde yer alan İsa'nın gövdesi bacakları ve başına göre daha iri yapılı resmedilmiştir. İzleyiciye göre resmin sağ tarafındaki Meryem figürü içinde bulunduğu kederli hali yansıtır şekilde resmedilmiş, perspektif açısından değerlendirildiğinde ise ön planda olmasına karşın arka plandaki figürlerle aynı ölçülerde uygulanmış olduğu anlaşılmaktadır. Bu tarz uygulamalar Maniyerist dönemin resimde figürlerde gözle görülür bozulmalar yaratma fikri ile örtüşür niteliktedir. Bunların yanı sıra eserde figürler üst düzey bir gerçeklikte dinamizm içinde resmedilmişlerdir. Uygulanan renkler arasında kırmızı dışında canlı bir renk görülmemekte; resme hakim olan matem havası cansız ve soluk renklerle yaratılan karamsarlıkla desteklenmiştir. Resim ikonografik açıdan başarılı olduğu gibi gerçekçi uygulamalarla ikonolojik anlam açısından da oldukça başarılıdır.



Resim 4.43. Üç Haç
(https://www.wga.hu/support/viewer/z.html)

Katalog No	**:**	43
Eserin Adı	**:**	Üç Haç (The Three Crosses)
Eserin Yeri	**:**	Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam (Boijmans Van Beuningen Müzesi)
Eserin Tarihi	**:**	1620
Kullanılan Teknik	**:**	Tuval Üzerine Yağlı Boya
Ölçü	**:**	96 x 60,5 cm

Olgusal Anlam

Eserde ıssız bir alanda, üç ayrı çarmıhta, üç ölü erkek bedeni resmedilmiştir. Merkezdeki figür tam karşıdan resmedilmiş, beyaz tenli vücudu oldukça zayıf görülmektedir. Elleri ve ayaklarından çarmıha çivilenmiş, başının üzerinde yazılı bir kağıt asılıdır. Belden alt kısmı beyaz bir örtü ile sarılıdır. Başı öne düşmüş, karnında sağ tarafta bir kesik vardır ve bu kesikten kan sızmaktadır. İzleyiciye göre sağdaki figür tamamen soldan resmedilmiş ve yüzü görülmemektedir. Başı yukarı dönük ve gözleri açıktır. Elleri ve ayaklarından çarmıha çivilenmiştir. En solda yer alan figür de aynı şekilde çarmıha çivilenmiş, daha koyu tenli resmedilmiş ve belden aşağısını örten kumaş siyah renklidir. Çarmıhla beraber tamamen sağ profilden resmedilmiştir. Üç çarmıh üçgen oluşturur şekilde yerleştirilmiş gibidir. Arka planda karanlık bir gökyüzü, zeminde ise toprak arazi üzerinde otlar vardır. Merkezdeki çarmıhın dibinde bir kurukafa bulunmaktadır.

İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

"Üç Haç" olarak isimlendirilen eserde ortada çarmıhta İsa, iki yanında onunla birlikte çarmıha gerilen iki hırsız görülmektedir. İkonografideki "(...) *İsa'yla birlikte, biri sağında öbürü solunda olmak üzere iki haydut da çarmıha gerildi"* (Matta 27: 38), "(...) *İsa'yla birlikte, biri sağında öbürü solunda olmak üzere iki haydudu da çarmıha gerdiler"* (Markos 15: 27-28), *"*(...)*Kafatası denilen yere vardıklarında İsa'yı, biri sağında öbürü solunda olmak üzere, iki suçluyla birlikte çarmıha gerdiler"* (Luka 23: 33) ve *"(...)İsa çarmıhını kendisi taşıyıp Kafatası –İbranice'de Golgota– denilen yere çıktı. Orada O'nu ve iki kişiyi daha çarmıha gerdiler. Biri bir yanda, öbürü öteki yanda, İsa ise ortadaydı"* (Yuhanna 19: 17-18) ifadelerine göre İsa Golgota'da çarmıha gerildiğinde onunla beraber iki hırsız da çarmıha gerilmiştir. Bu konuda ikonografi ile bağdaşmasına karşın ikonografide aynı zamanda İsa'nın ailesinden kimselerin yanı sıra halktan insanlar ile askerlerin de orada bulunduğu anlatılmaktadır. Ancak eserde sahne karanlık bir arka planla, çevrede başka hiçbir figüre yer verilmeden kasvetli bir ortam içinde resmedilmişlerdir. Ortamın kasvetli oluşu ifadesel özelliği ortam bazında başarılı şekilde karşılamış olsa da yalnızca üç figüre yer verilmiş olması ikonografi ile bağdaşmamaktadır. Bilhassa İsa'nın annesi Meryem ile Mecdelli Meryem'in resimde uygulanmayışı ikonografinin tamamen dışındadır. Bu anlamda sanatçı bireyselliğini ön planda tutmuştur. Uygulanan figürler net olarak seçilmemekte, İsa başının üzerinde asılı olan yafta ile ve çarmıhın dibindeki kurukafa figürü ile dikkat

çekmektedir. Sanatçı ifadesel özelliği ortam bazında başarıyla yansıtmış, İsa'nın ve diğerlerinin ölümünü resmetmiştir. Figür bazında ana karakterlere yoğunlaşsa da ikonografide adı geçen diğer figürlere yer vermeyişi ile ikonografiye tamamen sadık kalmamıştır. Çevresel unsurlara yer verilmeyen eser yüzeysel bir çalışma olarak değerlendirilebilir.

İkonolojik Anlam

"Üç Haç" isimli eser tipik bir Maniyerist resimdir. Eserde İsa ile birlikte çarmıha gerilen iki hırsız figürü de görülmekte ancak figürlerin ayırt edici özellikleri neredeyse bulunmamaktadır. İkonografi ile bağlantılı olarak kompozisyonun çözümlemesi yapılabilse de figürler Barok Dönem'e kıyasla ciddi bir deformasyon ile resmedilmişlerdir. Üç figürün de cansız bedenleri yüzeysel hatlarla, zayıf ve çelimsiz bir görüntü ile resmedilmiştir; hiçbirinin yüz ifadesi görülmemektedir. Karanlık arka plan ve figürlerdeki aydınlık görüntü ile yapılan gölgelendirme dikkat çekmektedir. Eser yapıldığı tarih itibariyle dönem özelliklerini karşılamamaktadır.



Resim 4.44. Çarmıhta İsa
(https://www.wga.hu/support/viewer/z.html)

Katalog No	**:**	44
Eserin Adı	**:**	Çarmıhta İsa (Christ On The Cross)
Eserin Yeri	**:**	Rockox House, Antwerp (Rockox Evi)
Eserin Tarihi	**:**	1627
Kullanılan Teknik	**:**	Tuval Üzerine Yağlı Boya
Ölçü	**:**	51 x 38 cm

Olgusal Anlam

Resim merkezde çarmıha gerili vaziyette görülen bir erkek figürünün etrafında şekillenmiştir. Figürün etrafında kalabalık insan grubu vardır. Oldukça zayıf resmedilen erkek elleri ve ayaklarından çivilenmiş, başı sağ tarafına düşmüş, yüzü çok net görülmemektedir. Uzun saçları ve sakalları vardır. Çıplak bedeninde belden alt kısmı beyaz bir kumaşla sarılıdır ve başının üzerinde yazılı bir kağıt asılıdır. Diğer tam karşıdan resmedilmiştir, ayakucunda dizleri üstünde çarmıha sarılan bir kadın adamın ayaklarını öpmektedir. İzleyiciye göre eserin sol tarafında iki figür bulunmakta kederli ifadelerle çarmıhtaki adama bakmaktadırlar. Ön plandaki lacivert yanındaki ise kırmızı bir giysi giymiştir. Lacivert giysili kadın ellerini birbirine kenetlemiş tapınır vaziyettedir. Resmin izleyiciye göre sağ tarafında ise beyaz at üzerinde başında miğferi ile bir asker yanında başlarında sarıkları ile iki erkek figürü ve ön kısımda elinde uzun sopa tutan bir erkek ile yine miğferli, kırmızı pelerinli ve zırhlı giysisi ile bir asker figürü bulunmaktadır. Bakışları merkezdeki adama yönelmiştir. Resim keskin hatlarla oluşturulmamıştır

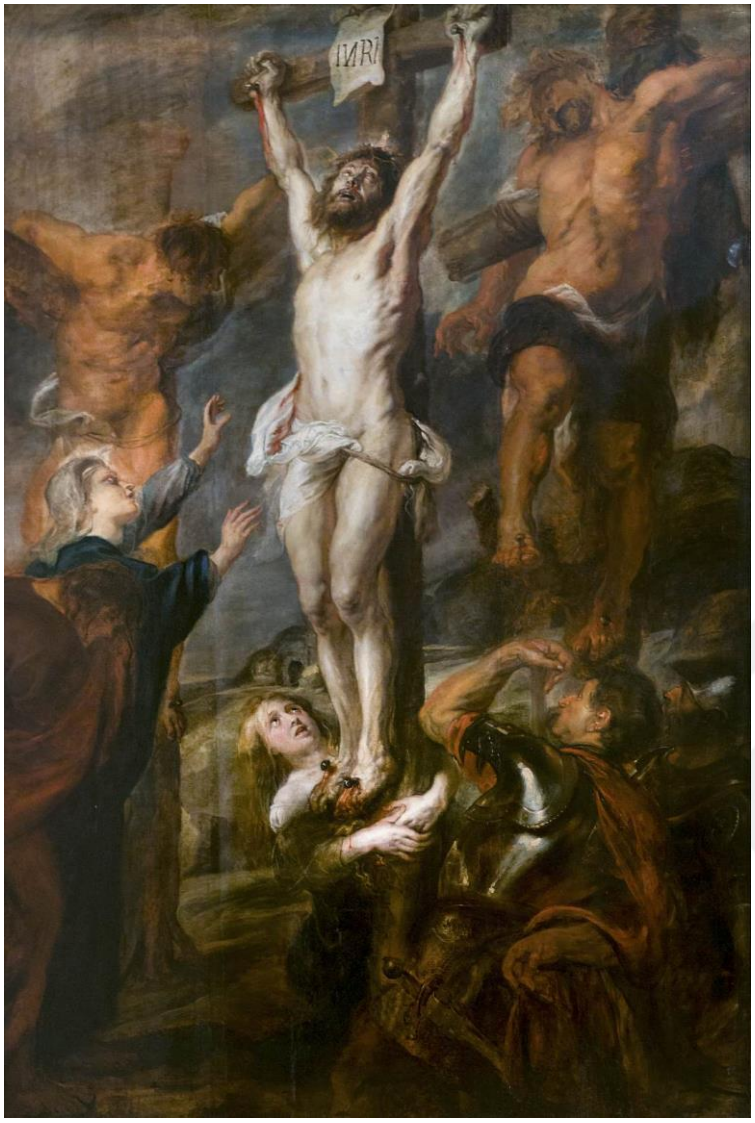
İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

"Çarmıhta İsa" adlı eser İsa'nın çarmıha gerilmiş olduğu anı ifade etmektedir. Eserde sanatçının yansıtmak istediği ikonografiye göre İsa Golgota adı verilen yerde çarmıha gerilmiş ve ruhunu Tanrı'ya teslim etmiştir. İkonografide çarmıha gerilmesi esnasında onu oraya götüren askerler, olayı izleyen halk, annesi Meryem, öğrencisi İncil yazarı Yuhanna ve Mecdelli Meryem'in de orada bulunduğu ifade edilmektedir. Resmi incelediğimizde merkezde çarmıhtaki İsa, İsa'nın ayakları altında Mecdelli Meryem, resmin solunda annesi Meryem ve yanında İncil yazarı Yuhanna görülmektedir. Resmin sağında atları üzerinde yahut ayakta resmedilen askerler dikkat çekmektedir. Eser tüm bu uygulamalar ile ikonografiyi aynen karşılamaktadır. Ancak ikonografide İsa'nın yanında çarmıha gerildiklerinden söz edilen iki hırsıza resimde yer verilmemiştir. Yalnızca İsa'nın etrafında şekillenen bir çarmıh sahnesidir. Sanatçı sahneyi ikonografiden yola çıkarak İsa odaklı olarak resmetmeyi tercih etmiştir. İsa cılız bir bedenle, soluk teni, yana düşmüş başı ve yaralarından sızan kanları ile acı içerisinde görülmektedir. Aynı şekilde annesi Meryem de tapınır vaziyetteki elleri ile Tanrı'ya yakarır gibi görülmekte ve keder içerisindeki ifadesi ile dikkat çekmektedir. Mecdelli Meryem İsa'nın ayaklarına kapanmıştır ve o da içinde bulundukları durumun acısı içerisindedir. Askerlerin yanında halktan kimseler olduğunu

düşünebileceğimiz erkek figürleri vardır. Ancak olayı izlediği söylenen diğer kadın figürlerine de eserde yer verilmemiştir. İsa resimde bakışlarını aşağıya çevirmiştir, içinde bulunduğu durumu kabullenmiş gibi bir görüntüsü vardır. Bu durum Luka ve Yuhanna İncili'ndeki ikonografide geçen "(...)*İsa yüksek sesle, "Baba, ruhumu ellerine bırakıyorum!" diye seslendi. Bunu söyledikten sonra son nefesini verdi."* (Luka 23: 46) ve "(...)*İsa şarabı tadınca, "Tamamlandı!" dedi ve başını eğerek ruhunu teslim etti."* (Yuhanna 19: 30) ifadeleri ile İsa'nın tam teslimiyetle ölümü kabullenişini ortaya koymaktadır. Bu noktada sanatçı ikonografiyi başarıyla ortaya koymuştur. Arka plan oldukça karanlık ve kasvetlidir. Yaşanan olayın vahameti esere tam anlamıyla sirayet etmiştir. Sanatçı ikonografiye sadık kalarak eserlerini oluşturmuştur.

<u>İkonolojik Anlam</u>

1627 tarihli "*Çarmıhta İsa"* isimli resimde figürlerin içinde bulundukları ruh hallerinin başarılı şekilde uygulanması, İsa tasvirinin çarmıhta oldukça çelimsiz ve zayıf bir görüntü ile resmedilmesi ve arka plandaki Askerler ile halktan kimselerin yaşanan olayı merakla izliyor oluşları gibi uygulamalar Barok Dönem özellikleri arasında değerlendirilebilir. İsa'nın annesi Meryem, İncil yazarı Yuhanna ve merkezde İsa'nın ayaklarını öpen Mecdelli Meryem figürlerinin üzerlerindeki giysilerin kumaşlarının kıvrımlı ve yoğun görüntüsü yaşanan durağan ana dinamizm katmaktadır. Bu durum da Barok Dönem özellikleri içinde değerlendirilmekle birlikte, arka plandaki figürlerin görünümlerindeki bozulmalar ile resme hakim olan mat görüntü Maniyerizm etkisi olarak değerlendirilebilir. Ancak eser genel anlamda ikonolojik olarak başarılıdır.



Resim 4.45. İki Hırsızın Arasında Çarmıhta İsa
(https://www.wga.hu/support/viewer/z.html)

Katalog No	**:**	45
Eserin Adı	**:**	İki Hırsızın Arasında Çarmıhta İsa (Christ Between The Two Thieves)
Eserin Yeri	**:**	Musee des Augustins, Toulouse (Augustins Müzesi)
Eserin Tarihi	**:**	1635
Kullanılan Teknik	**:**	Tuval Üzerine Yağlı Boya
Ölçü	**:**	297 x 194 cm

Olgusal Anlam

Eserde üç erkek figürü ayrı ayrı çarmıhlar üzerinde resmedilmiştir. Bu figürlerden ortadaki erkeğin bulunduğu tahta sütunun alt kısmında iki kadın ve iki erkek figürü vardır. Merkezdeki erkek figürü elleri ve ayaklarından üzerinde bulunduğu çarmıha çivilenmiştir. Çivilerin bulunduğu yerlerden kanlar sızmaktadır. Teni diğer figürlere kıyasla oldukça beyazdır. Sakallı yüzü ve uzun saçları vardır; bakışlarını yukarı çevirmiş, ağzı açık olarak resmedilmiştir. Başının üzerinde üstünde yazı yazılı bir kağıt asılıdır. Bedeni çıplak resmedilmiş yalnızca belden aşağısı beyaz bir kumaşla sarılmıştır. Hafif sola dönük olarak yerleştirilen figür 3/4 profille resmedilmiştir. Bu figürün sağı ve solunda çıplak bedenleri ile kendisi gibi çarmıha asılı olan iki erkek görülmektedir. Bu iki figürün de belden alt kısımları örtülü, başları yana düşmüş vaziyettedir. İzleyiciye göre sol tarafta bir kadın merkezdeki adama uzanmak ister gibi iki kolunu yukarı uzatmış, yüzü çok solgundur. Başında beyaz bir örtü ve üzerinde lacivert bir giysi ile resmedilmiştir. Hemen yanında elini yüzüne kapayan bir başka figür görülmektedir ancak net çizgilerle çizilmediği için figürün detayları anlaşılmamaktadır. Resmin merkezinde çarmıhtaki figürün ayakucunda sarı uzun saçlı, beyaz tenli ve kederli bir kadın figürü çarmıha kollarını sarmış ve yukardaki adama bakmaktadır. Eserin izleyiciye göre en sağında ise üzerinde zırhlı giysisi, belinde kılıcı ve kırmızı pelerini ile erkek figürü vardır.

İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

Eserde çarmıha gerilmiş İsa'yı ve iki yanında onunla birlikte çarmıha gerilen iki hırsızı görmekteyiz. Bu eserde dört İncil ikonografisinde de yer verilen ana karakterler resmedilmiştir. Bunlar elbette ki merkezde yer alan İsa, yanındaki iki hırsız, İsa'nın sağında ona uzanmak ister gibi görünen Meryem, ayakları dibindeki Mecdelli Meryem ve asker figürüdür. İsa henüz ölmemiştir. Ölmek üzereyken bakışlarını göğe çevirip, son bir yakarışta yahut kabullenişte bulunduğu şeklinde ikonografide anlatılan sahnenin gerçekleştiği görülmektedir. Her ne kadar dört sahih İncil'de bu durum benzer şekillerde anlatılmış olsa da İsa'nın resimde bir yakarışta bulunduğu anlamını çıkarmak daha doğrudur. "(...)*İsa yüksek sesle, "Eli, Eli, lema şevaktani?" yani, "Tanrım, Tanrım, beni neden terk ettin?" diye bağırdı."* (Matta 27: 46) ve "(...)*Saat üçte İsa yüksek sesle, "Elohi, Elohi, lema şevaktani" yani, "Tanrım, Tanrım, beni neden terk ettin?" diye bağırdı."* (Markos 15: 34) ikonografilerinden yola çıkarak sanatçının Matta ve Markos İncillerinde yer alan bu

ifadelerdeki gibi İsa'nın Tanrı'ya yakarışını resmetmiş olduğu düşünülebilir. İki hırsız Luka İncili'nde;

> (...)*Çarmıha asılan suçlulardan biri, "Sen Mesih değil misin? Haydi, kendini de bizi de kurtar!" diye küfretti. Ne var ki, öbür suçlu onu azarladı. "Sende Tanrı korkusu da mı yok?" diye karşılık verdi. "Sen de aynı cezayı çekiyorsun. Nitekim biz haklı olarak cezalandırılıyor, yaptıklarımızın karşılığını alıyoruz. Oysa bu adam hiçbir kötülük yapmadı." Sonra, "Ey İsa, kendi egemenliğine girdiğinde beni an" dedi. İsa ona, "Sana doğrusunu söyleyeyim, sen bugün benimle birlikte cennette olacaksın" dedi*(....) (Luka 23: 39-43).

ifadeleri ile iyi ve kötü karakterlere karşılık gelmektedir.

İsa oldukça beyaz ve soluk tenli resmedilmiştir. Başının üzerindeki yafta görülmektedir. Sanatçı ikonografiye sadık kalmıştır. Figürlerin bilhassa İsa ile Mecdelli Meryem'in yüzlerindeki acı çok net resmedilmiştir.

<u>İkonolojik Anlam</u>

"İki Hırsızın Arasında Çarmıhta İsa" isimli resimde; izleyicinin bakışlarını doğrudan resmin tam ortasında çarmıhta bulunan İsa'ya yoğunlaştırmak isteyen sanatçı onu soluk ve bembeyaz çıplak bedeni ile resmetmiştir. İki yanında çarmıha gerilmiş olan diğer erkek figürleri İsa'ya kıyasla çok daha silik ve yüzeysel olarak resmedilmişlerdir. Meryem ve özellikle İsa'nın ayakları altında duran Mecdelli Meryem figürlerinin çehresi aydınlık şekilde verilmiştir. Mecdelli Meryem İsa'ya yönlendirdiği bakışlarıyla yaşanan duruma inanamayan bir ifade içindedir. İsa'nın annesi Meryem ise beyaz saçları, solgun ve kederli yüzü ile kollarını İsa'ya uzatmış feryat eder gibidir. İsa başını yukarı kaldırmış Tanrı'ya bir yakarış ya da sesleniş içinde gibi görülmektedir. Tüm bu uygulamalardaki doğal hareketler, duyguların izleyiciye başarıyla yansıması Barok Dönem için önemli özelliklerdir. İsa'nın ardında çarmıha gerilen iki hırsızın resmin dinamizmi içinde kaybolan dağınık ve soluk görünümleri ise daha çok Maniyerizm'i karşılayan uygulamalardır. Bu anlamda eser ikonolojik açıdan başarılı olsa da Maniyerist etkileri de taşıdığını söylemek mümkündür.

4.2.16. Aziz Francis Assisi'in Damgalanması



Resim 4.46. Aziz Francis'in Damgalanması (https://smartify.org/artworks/peter-paul-rubens-the-stigmatization-of-st-francis)

Katalog No	**:**	46
Eserin Adı	**:**	Aziz Francis'in Damgalanması (The Stigmatization of St. Francis)
Eserin Yeri	**:**	Wallraf-Richartz Müzesi, Köln, Almanya
Eserin Tarihi	**:**	1615-1622
Kullanılan Teknik	**:**	Tuval Üzerine Yağlı Boya
Ölçü	**:**	382 x 243 cm

Olgusal Anlam

Eserde üç erkek figürü ile kayalık bir alanda gerçekleşen sahne resmedilmiştir. Resmin merkezinde ellerini iki yana açmış, dizleri üzerinde çöken ve yüzünde donuk bir ifadeyle resmedilen erkek figürü görülmektedir. Sakallı yüzü ve siyah saçları; üzerinde ise yamalı ve belinde bir ipin bağlı olduğu kahverengi giysisi vardır. İki yana açtığı ellerinin avuç içlerinde birer siyah delik gibi görünen noktalar vardır. Arkasında üzerinde otların yeşerdiği kayalar görülür. Resmin izleyiciye göre sağ kısmında elleri ve ayakları bağlı gibi görülen, sol profilden resmedilmiş, vücudu çıplak bir başka erkek figürü vardır. Bu figürün sırtında ve belden aşağısını saran beyaz büyük kanatları vardır. Figürden bulundukları yeri aydınlatan bir ışık yansımakta, yansıyan ışığın içinde bebek tasvirli meleğe benzeyen uçuşan figürler dikkat çekmektedir. Arka planda karanlık gökyüzü, bulutlar ve ağaçlar görülmektedir. Resmin ön planında ise izleyiciye sırtı dönük vaziyette yerde uzanırken resmedilen figür sağdaki figürden yayılan ışığı engellemek ister gibi sağ elini yüzüne siper etmiştir. Üzerinde merkezdeki adamla aynı giysiden vardır. Kahverengi ve yamalı gibi görülen belinde ipten kuşağı olan giysisi ve ayağında terlikleri ile resmedilmiştir. Yere düşmüş gibi bir görüntüsü olduğu söylenebilir. Merkezdeki figürün önünde yerde bir kitap açıktır, bir ağacın kırılan kökü görülmektedir.

İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

Eserde Batı sanatında en sık resmedilen Azizlerden St. Francis'in "*Stigmata"* sahnesinin canlandırıldığı görülmektedir. Kutsal kitaplara dayanan belli ikonografisi olmayan sahne için Aziz Francis'in yaşantısı üzerine sözü edilen bilgilerden yola çıkarak İsa'nın çarmıhtaki tasvirinin azizin üzerine yansıması ile Stigmatanın gerçekleşmesinin anlatıldığı yorumunu yapmak mümkündür. Resimde sağda çarmıhta, bedenini kaplayan büyük kanatları ve yaydığı ışıkla resmedilen İsa doğrudan Francis'in karşısında bulunmaktadır. İsa'dan yayılan yoğun ışık Aziz Francis'e yönelmiş olarak görülmekteyken, Francis ise şaşkın bir ifade ile kollarını iki yana açmış şekilde resmedilmiştir. Üzerinde atribüleri olarak ifade edilen, kahverengi, yamalı bir görüntüsü var gibi görülen giysisi ve belindeki üç düğümlü halat ile Francis yoksul bir adam gibi görülmektedir. Dünyevi zevklerden ve zenginlikten uzak yaşayan Azizin resimde bu şekilde uygulanması doğrudur. Francis'in sol tarafında yer alan kurukafa tasviri de yine kendisini ifade eden sembollerinden biridir. Sanatçı ikonografiye sadık kalmış, St. Francis'i kaynaklarda anlatıldığı gibi bir görüntü içerisinde resmetmiştir.

Sağ kaburgasının altındaki kesik, avuçlarının içinde görülen delik izleri ise İsa'nın çarmıha gerildiğinde bedeninde açılan yaralardan üçüdür. Stigmatadan kasıt da bu yaralardır ve sanatçı bu yaraları başarıyla yansıtmıştır. Her ne kadar diğer yaralara dair belirtiler olmasa da başarıyla ortaya koyulan bu eserde sanatçı bireyselliğini de ön plana çıkarmıştır denebilir. Ön planda yerde bulunan diğer erkek figürü üzerindeki giysileri ile Aziz Francis'in destekçilerinden biri olabilir. Eserde yer verilmesi sanatçının kişisel görüsü olmasının yanında, Aziz Francis'e bu olayın yaşandığına dair şahitlik edebilecek biri olarak yorumlanabilir. Öyle ki Rubens efsaneleşmiş bu ikonografiyi gerçek kılmak istemiştir. Sahnenin atmosferi açısından karanlık bir ortamda gerçekleşmiş olması da bir başka dikkat çekici noktadır. Sanatçı ifadesel özelliği figür ve ortam bazında üst düzey bir başarı ile resmetmiştir.

İkonolojik Anlam

"Aziz Francis'in Damgalanması" isimli eserde yaratılan karanlık ortam, koyu tonlarla resmedilen figürler ve sahneyi tek bir noktadan yayılan ışıkla yaratılan kontrast Barok'un en dikkat çeken özelliklerindendir. Eserde Aziz Francis ve arka plandan resmedilen diğer figür oldukça gerçekçi formlarla resmedilmişlerdir. Aziz Francis, *Stigmata* sahnesini yaşarken gerek duruş pozisyonu gerekse bakışları ile ikonografiyi karşılamakta ve bu uygulama ile eser ikonolojik açıdan oldukça başarılı görülmektedir. Sahnedeki hareketlerin doğallığı ve içtenliği dönem özelliklerini karşılamaktadır. Yalnızca Aziz Francis'in karşısında gördüğü büyük kanatlarıyla çarmıhtaki İsa tasviri, proporsiyon açısından bozulmalara uğramıştır. Maniyerist etkilerin de göze çarptığı resim genel anlamda başarılı bir Barok Dönem eseridir.



Resim 4.47. Assisi Aziz Francis'in Damgalanması
(https://www.wga.hu/support/viewer/ z.html)

Katalog No	**:**	47
Eserin Adı	**:**	Assisi Aziz Francis'in Damgalanması (St. Francis of Assisi Receiving the Stigmata)
Eserin Yeri	**:**	Museum voor Schone Kunsten, Ghent (Güzel Sanatlar Müzesi)
Eserin Tarihi	**:**	1635
Kullanılan Teknik	**:**	Tuval Üzerine Yağlı Boya
Ölçü	**:**	264 x 192 cm

Olgusal Anlam

Resimde üç insan figürü görülmektedir. Sahnenin ön planında kayalık alanda dizleri üzerine çöken erkek figürü orta yaşın üzerinde, siyah saçlı ve sakallı, saçlarının tepesi biraz açık, solgun yüzlü ve kederli bir ifade ile resmedilmiştir. Üzerinde kahverengi, eski ve yamalı gibi duran bir elbise vardır. Elbisenin belinde kalın bir ip sarılıdır. Sol elini avucunun içi gözükür şekilde hafif öne uzatmıştır ve avuç içinde bir delik vardır. Karnının sağ tarafında belindeki kuşağın hemen üzerinde giysininde ve bedeninde kanlı bir kesik izi olduğu görülmektedir. Yanında bir ağaç, yerden uzanan dallar ve hemen altında bir kurukafa ile açık kitap vardır. Resmin izleyiciye göre en solunda bir başka erkek figürü sağ elini kendine siper eder gibi başının üzerine kaldırmış, korkmuş bir ifade ile bakışlarını yukarı çevirmiştir. Aynı adamın üst kısmında yine resmin izleyiciye göre sol tarafında elleri ve ayakları ile bir tahtaya bağlı görülen erkek figürünün çıplak bedeninin ardında beyaz büyük kanatları vardır. Figür tamamen sağdan resmedilmiş, yüzünün sakallı olduğu görülmektedir. Karnının sağ tarafında bir kesik ve ayaklarında ise çivi dikkat çekmektedir. Ardından kara bulutlarla çevrilen bu figürün üzerinde sanki içinden çıkarmış gibi görülen büyük ışık huzmeleri vardır. Resmin arka planında aydınlık bir gökyüzü ve beyaz bulutlar görülmektedir.

İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

Eserde Aziz Francis'in *"Stigmata"* sahnesini görmekteyiz. Eserde dağlık bir alanda ve kasvetli bir ortamda gerçekleşen sahnede St. Francis ön planda görülmektedir. Dizleri üzerinde ve bakışları doğrudan izleyiciye dönük olarak resmedilen Francis düşünceli ve acı içinde bir ifade içerisindedir. Resmin sol arka tarafında vücudundan yayılan yoğun ışıkla çarmıhta resmedilen İsa göğe dönük bir şekilde uygulanmıştır. Vücudunu saran büyük kanatları ve ışıklı görüntüsü sanatçı tarafından, İsa'nın ruhunun göğe alınarak huzura erişinin vurgulanmak istenmesi olarak yorumlanabilir. Ön plandaki Francis ikonografide ifade edildiği gibi elleri ve karnındaki yaralarla İsa'nın yaralarını taşırken resmedilmiştir. Üzerindeki kahverengi giysisi, belindeki kuşağı da aynı şekilde ikonografideki ifadesel unsurları karşılar niteliktedir. Sanatçı burada sol tarafta bir başka şaşırmış ve korkmuş figüre yer vermiştir. İkonografiye sadık kalmış, ifadesel özelliği figür ve ortam bazında doğru şekilde uygulamıştır.

İkonolojik Anlam

"Aziz Francis'in Damgalanması" isimli 1635 tarihli eserdeki çevresel unsurlar, ışık ve gölgenin uygulanma şekli, figürlerin ifadeleri ve duruş pozisyonları ile oldukça doğal bir devinim içinde olmaları eseri tipik bir Barok Dönem resmi yapmaktadır. Resimde Aziz Francis bakışlarını doğrudan izleyiciye yönlendirmiş, yüzünde üzgün ve kabullenmiş bir ifade görülmektedir. Francis'in vücudunun doğal hareketlerini üzerindeki giysinin kıvrımları desteklemektedir. Işık resme parça parça dağıtılmış aynı zamanda koyu renklerle yoğun bir gölgelendirme resimde dikkat çekmektedir. Eser ikonolojik açıdan oldukça başarılıdır.

4.2.17. Çarmıhtan İndiriliş

Öğleyin on ikiden üçe kadar bütün ülkenin üzerine karanlık çöktü. Saat üçe doğru İsa yüksek sesle, "Eli, Eli, lema şevaktani?" yani, "Tanrım, Tanrım, beni neden terk ettin?" diye bağırdı. Orada duranlardan bazıları bunu işitince, "Bu adam İlyas'ı çağırıyor" dediler. İçlerinden biri hemen koşup bir sünger getirdi, ekşi şaraba batırıp bir kamışın ucuna takarak İsa'ya içirdi. Öbürleri ise, "Dur bakalım, İlyas gelip O'nu kurtaracak mı?" dediler. İsa, yüksek sesle bir kez daha bağırdı ve ruhunu teslim etti. O anda tapınaktaki perde yukarıdan aşağıya yırtılarak ikiye bölündü. Yer sarsıldı, kayalar yarıldı. Mezarlar açıldı, ölmüş olan birçok kutsal kişinin cesetleri dirildi. Bunlar mezarlarından çıkıp İsa'nın dirilişinden sonra kutsal kente girdiler ve birçok kimseye göründüler. İsa'yı bekleyen yüzbaşı ve beraberindeki askerler, depremi ve öbür olayları görünce dehşete kapıldılar, "Bu gerçekten Tanrı'nın Oğlu'ydu!" dediler. Orada, olup bitenleri uzaktan izleyen birçok kadın vardı. Bunlar, Celile'den İsa'nın ardından gelip O'na hizmet etmişlerdi. Aralarında Mecdelli Meryem, Yakup ile Yusuf'un annesi Meryem ve Zebedi oğullarının annesi de vardı. Akşama doğru Yusuf adında zengin bir Aramatyalı geldi. O da İsa'nın bir öğrencisiydi. Pilatus'a gidip İsa'nın cesedini istedi. Pilatus da cesedin ona verilmesini buyurdu. Yusuf cesedi aldı, temiz keten beze sardı(....) (Matta 27: 45-59)

Öğleyin on ikiden üçe kadar bütün ülkenin üzerine karanlık çöktü. Saat üçte İsa yüksek sesle, "Elohi, Elohi, lema şevaktani" yani, "Tanrım, Tanrım, beni neden terk ettin?" diye bağırdı. Orada duranlardan bazıları bunu işitince, "Bakın, İlyas'ı çağırıyor" dediler. Aralarından biri koşup bir süngeri ekşi şaraba batırdı, bir kamışın ucuna takarak İsa'ya içirdi. "Dur bakalım, İlyas gelip O'nu indirecek mi?" dedi. Ama İsa yüksek sesle bağırarak son nefesini verdi. O anda tapınaktaki perde yukarıdan aşağıya yırtılarak ikiye bölündü. İsa'nın karşısında duran Yüzbaşı, O'nun bu şekilde son nefesini verdiğini görünce, "Bu adam gerçekten Tanrı'nın Oğlu'ydu" dedi. Olup bitenleri uzaktan izleyen bazı kadınlar da vardı. Aralarında Mecdelli Meryem, küçük Yakup ile Yose'nin annesi Meryem ve Salome bulunuyordu. İsa daha Celile'deyken bu kadınlar O'nun ardından gitmiş, O'na hizmet etmişlerdi. O'nunla birlikte Yeruşalim'e gelmiş olan daha birçok kadın da olup bitenleri izliyordu. O gün Hazırlık Günü, yani Şabat Günü'nden önceki gündü. Artık akşam oluyordu. Bu nedenle, Yüksek Kurul'un* saygın bir üyesi olup Tanrı'nın Egemenliği'ni umutla bekleyen Aramatyalı Yusuf geldi, cesaretini toplayarak Pilatus'un huzuruna çıktı, İsa'nın cesedini istedi. Pilatus, İsa'nın bu kadar çabuk ölmüş olmasına şaştı. Yüzbaşıyı çağırıp, "Öleli çok oldu mu?" diye sordu. Yüzbaşıdan durumu öğrenince Yusuf'a, cesedi alması için izin verdi. Yusuf keten bez satın aldı, cesedi çarmıhtan indirip beze sardı(….)* (Markos 15: 33-46)

Öğleyin on iki sularında güneş karardı, üçe kadar bütün ülkenin üzerine karanlık çöktü. Tapınaktaki perde ortasından yırtıldı. İsa yüksek sesle, "Baba, ruhumu ellerine bırakıyorum!" diye seslendi. Bunu söyledikten sonra son nefesini verdi. Olanları gören Yüzbaşı, "Bu adam gerçekten doğru biriydi" diyerek Tanrı'yı yüceltmeye başladı. Olayı seyretmek için biriken halkın tümü olup bitenleri görünce göğüslerini döve döve geri döndüler. Ama İsa'nın bütün tanıdıkları ve Celile'den O'nun ardından gelen kadınlar uzakta durmuş, olanları seyrediyorlardı. Yüksek Kurul üyelerinden Yusuf adında iyi ve doğru bir adam vardı. Bir Yahudi kenti olan Aramatya'dan olup Tanrı'nın Egemenliği'ni umutla bekleyen Yusuf, Kurul'un kararını ve eylemini

onaylamamıştı. Pilatus'a gidip İsa'nın cesedini istedi. Cesedi çarmıhtan indirip keten beze sardı (....)(Luka 23: 44-53).

İsa'nın çarmıha gerildiği yer kente yakındı. Böylece İbranice, Latince ve Grekçe yazılan bu yaftayı Yahudiler'in birçoğu okudu. Bu yüzden Yahudi başkahinler Pilatus'a, " 'Yahudiler'in Kralı' diye yazma" dediler. "Kendisi, 'Ben Yahudiler'in Kralı'yım dedi' diye yaz." Pilatus, "Ne yazdımsa yazdım" karşılığını verdi. Askerler İsa'yı çarmıha gerdikten sonra giysilerini alıp her birine birer pay düşecek biçimde dört parçaya böldüler. Mintanını da aldılar. Mintan boydan boya tek parça dikişsiz bir dokumaydı. Birbirlerine, "Bunu yırtmayalım" dediler, "Kime düşecek diye kura çekelim." Bu olay, şu Kutsal Yazı yerine gelsin diye oldu: "Giysilerimi aralarında paylaştılar, Elbisem üzerine kura çektiler." Bunları askerler yaptı. İsa'nın çarmıhının yanında ise annesi, teyzesi, Klopas'ın karısı Meryem ve Mecdelli Meryem duruyordu. İsa, annesiyle sevdiği öğrencinin yakınında durduğunu görünce annesine, "Anne, işte oğlun!" dedi. Sonra öğrenciye, "İşte, annen!" dedi. O andan itibaren bu öğrenci İsa'nın annesini kendi evine aldı. Daha sonra İsa, her şeyin artık tamamlandığını bilerek Kutsal Yazı yerine gelsin diye, "Susadım!" dedi. Orada ekşi şarap dolu bir kap vardı. Şaraba batırılmış bir süngeri mercanköşk dalına takarak O'nun ağzına uzattılar. İsa şarabı tadınca, "Tamamlandı!" dedi ve başını eğerek ruhunu teslim etti. Yahudi yetkililer Pilatus'tan çarmıha gerilenlerin bacaklarının kırılmasını ve cesetlerin kaldırılmasını istediler. Hazırlık Günü olduğundan, cesetlerin Şabat Günü çarmıhta kalmasını istemiyorlardı. Çünkü o Şabat Günü büyük bayramdı. Bunun üzerine askerler gidip birinci adamın, sonra da İsa'yla birlikte çarmıha gerilen öteki adamın bacaklarını kırdılar. İsa'ya gelince O'nun ölmüş olduğunu gördüler. Bu yüzden bacaklarını kırmadılar. Ama askerlerden biri O'nun böğrünü mızrakla deldi. Böğründen hemen kan ve su aktı. Bunu gören adam tanıklık etmiştir ve tanıklığı doğrudur. Doğruyu söylediğini bilir. Siz de iman edesiniz diye tanıklık etmiştir. Bunlar, "O'nun bir tek kemiği kırılmayacak" diyen Kutsal Yazı'nın yerine gelmesi için oldu. Yine başka bir Yazı'da, "Bedenini deştiklerine bakacaklar" deniyor. Bundan sonra Aramatyalı Yusuf, İsa'nın cesedini kaldırmak için Pilatus'a başvurdu. Yusuf, İsa'nın öğrencisiydi, ama Yahudi yetkililerden korktuğundan bunu gizli tutuyordu. Pilatus izin verince, Yusuf gelip İsa'nın cesedini kaldırdı. Daha önce geceleyin İsa'nın yanına gelen Nikodim de otuz litre kadar karışık mür ve sarısabır özü alarak geldi. İkisi, İsa'nın cesedini alıp Yahudiler'in gömme geleneğine uygun olarak onu baharatla keten bezlere sardılar (Yuhanna 19: 20-40).



Resim 4.48. Çarmıhtan İndiriliş
(https://www.wga.hu/support/viewer/z.html)

Katalog No	**:**	48
Eserin Adı	**:**	Çarmıhtan İndiriliş (Descent from the Cross)
Eserin Yeri	**:**	O.L. Vrouwekathedraal, Anvers (Meryem Ana Katedrali)
Eserin Tarihi	**:**	1612-1614
Kullanılan Teknik	**:**	Tuval Üzerine Yağlı Boya
Ölçü	**:**	421 x 311 cm

Olgusal Anlam

Eser triptikon şeklinde oluşturulmuştur. Çok sayıda insan figürünün bulunduğu resimde her panel aynı olayın ayrı sahnelerdeki etkisini gösterir niteliktedir. Ortadaki panelde merkezdeki çarmıhın iki hanından biri yaşlı biri genç iki adam ölü bir erkeği beyaz kumaşa sararak indirmeye çalışmaktadır. Düşmesini istemez şekilde tutarak aşağıda adamın bedenini tutan insanlara uzatır gibi görülmektedirler. Resmin merkezinde duruş pozisyonu ve görüntüsü ile ölü olduğu anlaşılan erkek figürü ana karakterdir. Sol kolu havada, bedeni sağa doğru düşmüş, bacaklarından insanlar tutmaktadır. Dudakları siyah, teni oldukça beyaz ve solgundur. Uzun kahverengi saçları ve çenesinde seyrek sakalları vardır. Gözleri kapalı olan figürün el bilekleri, ayaklarının üzeri ve sağ kaburgasının altından kanlar akmaktadır. Sırtından sarmaya çalıştıkları beyaz kumaşın haricinde alt bedenine ince beyaz bir kumaş sarılıdır. Kolları ve bacaklarında yer yer morarmalar görülmektedir. Resmin izleyiciye göre sağ tarafında ahşap merdiven üzerinde adamı indirmeye yardım eden siyah giysili bir erkek, onun önünde yerde kırmızı giysili bir başka erkek figürü görülmektedir. Kırmızı giysili erkek ölü figürün bacaklarından tutmaktadır. Ölü erkek figürünün ayaklarının ucunda sarı saçlı, dizleri üzerine çökmüş genç bir kadın arkadan resmedilmiştir. Genç kadının yanında yine dizleri üzerinde, mor elbiseli, uzun kızıl saçlı bir kadın bulunmaktadır. İzleyiciye göre solda kalan bu figürlerin ardında ayakta duran, oldukça soluk beyaz tenli, koyu lacivert giysili ve başında siyah örtüsü ile matem içerisinde olan kadın dikkat çekmektedir. Kadının yüzünden kederli ve endişeli hali anlaşılmaktadır. Kollarını ölü adamın bedenine doğru uzatmıştır. Bu kadının üst kısmında adamı çarmıhtan indirmeye yardımcı olanlar arasında, gösterişli ve işlemeli giysisi, küçük kırmızı başlığı ve uzun kızıl sakalları ile bir adam görülmektedir. İzleyiciye göre sağda kalan merdivenin ayakucunda bir bakır tas içinde kanlı su ile dikenli bir taç vardır. Bunların yanında ise üzerine taş koyulmuş, yazılı bir kağıt bulunmaktadır. Arka planda karanlık bir gökyüzü vardır.

Resmin izleyiciye göre sol panelinde altı kemerli bir merdivenin üzerinde üç kadın ve iki erkek figürü görülmektedir. Ön planda merdivenin tırabzanından sağ eli ile tutan, sol elini karnının üzerine yerleştirmiş şapkalı bir hamile kadın figürü bulunmaktadır. Kadın üzerine kırmızı ve lacivert renkli bir elbise giymiş, beline pembe kumaş bağlamıştır. Sarı uzun saçları ve üzgün bir yüzü olan genç kadının karşısında siyah giysili, orta yaşlı bir başka kadın sol profilden resmedilmiştir. Bu iki figürün arka planında birbiri ile konuşan iki sakallı erkek figürünün başı görülmektedir. Resmin izleyiciye göre en solunda, basamaklar üzerinde

duran ve başında içi dolu bir sepet taşıyan, sarı saçlı, siyah elbiseli bir başka kadın figürü bulunmaktadır. Arka planda mermer sütunların taşıdığı bir giriş revakı görülmektedir. Merdivenin altında ise arkası dönük, siyah bir *tavus kuşu* ile *tavuk* bulunmaktadır.

Eserin izleyiciye göre sağda kalan panelinde merkezde kırmızı gösterişli giysisi ve uzun beyaz sakalları ile yaşlı bir adam vardır. Adamın başında kırmız bir başlık, kucağında küçük bir bebek ve elbisesinin üzerinde sarı işlemeler bulunmaktadır. Önünde diz çöküp şapkasını çıkarmış lacivert giysili bir erkek figürü sırtı izleyiciye dönük şekilde resmedilmiştir. Yerdeki adamın yanında ayakta duran genç bir kadın elleri ile çocuğa uzanmaktadır, üzerinde lacivert bir pelerin vardır ve yüzü sol profilden resmedilmiştir. Kadının arkasında yüzleri görülen iki ayrı insan figürü bulunmakta, kadın ve yaşlı adamın arasında arka planda ise yaşlı bir kadın figürü görülmektedir. Yaşlı kadın tam karşıdan resmedilmiş, elini bebeğe doğru uzatmıştır. Yaşlı adamın arkasında seyrek sakallı siyah giysili bir adam ve arkasında da sarı saçlı bir başka adamın yüzü görülmektedir. Bu olayın gerçekleştiği sahne oldukça büyük ve işlemeli bir mimari yapının giriş revakının altı gibidir. Arka planda yapının mimari detayları dikkat çekmektedir.

<u>İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik</u>

Eserde "*İsa'nın Çarmıhtan İndirilişi"* ikonografisi resmedilmiştir. Resim triptikon şeklinde ile oluşturulmuş ancak bu triptikonun merkezinde yer alan "*İsa'nın Çarmıhtan İndirilişi"* sahnesini konu almıştır. Diğer iki panelde merkezdeki sahneye bağlı farklı iki anlatıma sanatçı bireysel olarak yer vermiştir.

> (...)*Orada, olup bitenleri uzaktan izleyen birçok kadın vardı. Bunlar, Celile'den İsa'nın ardından gelip O'na hizmet etmişlerdi. Aralarında Mecdelli Meryem, Yakup ile Yusuf'un annesi Meryem ve Zebedi oğullarının annesi de vardı. Akşama doğru Yusuf adında zengin bir Aramatyalı geldi. O da İsa'nın bir öğrencisiydi. Pilatus'a gidip İsa'nın cesedini istedi. Pilatus da cesedin ona verilmesini buyurdu. Yusuf cesedi aldı, temiz keten beze sardı*(....) (Matta 27: 55-59).

> (...)*Olup bitenleri uzaktan izleyen bazı kadınlar da vardı. Aralarında Mecdelli Meryem, küçük Yakup ile Yose'nin annesi Meryem ve Salome bulunuyordu. İsa daha Celile'deyken bu kadınlar O'nun ardından gitmiş, O'na hizmet etmişlerdi. O'nunla birlikte Yeruşalim'e gelmiş olan daha birçok kadın da olup bitenleri izliyordu. O gün Hazırlık Günü, yani Şabat Günü'nden* önceki gündü. Artık akşam oluyordu. Bu nedenle, Yüksek Kurul'un* saygın bir üyesi olup Tanrı'nın Egemenliği'ni umutla bekleyen Aramatyalı Yusuf geldi, cesaretini toplayarak Pilatus'un huzuruna çıktı,*

> *İsa'nın cesedini istedi. Pilatus, İsa'nın bu kadar çabuk ölmüş olmasına şaştı. Yüzbaşıyı çağırıp, "Öleli çok oldu mu?" diye sordu. Yüzbaşıdan durumu öğrenince Yusuf'a, cesedi alması için izin verdi. Yusuf keten bez satın aldı, cesedi çarmıhtan indirip beze sardı*(....)(Markos 15: 40-46).

> (...)*Ama İsa'nın bütün tanıdıkları ve Celile'den O'nun ardından gelen kadınlar uzakta durmuş, olanları seyrediyorlardı. Yüksek Kurul üyelerinden Yusuf adında iyi ve doğru bir adam vardı. Bir Yahudi kenti olan Aramatya'dan olup Tanrı'nın Egemenliği'ni umutla bekleyen Yusuf, Kurul'un kararını ve eylemini onaylamamıştı. Pilatus'a gidip İsa'nın cesedini istedi. Cesedi çarmıhtan indirip keten beze sardı*(....) (Luka 23: 49-53).

> (...)*Bundan sonra Aramatyalı Yusuf, İsa'nın cesedini kaldırmak için Pilatus'a başvurdu. Yusuf, İsa'nın öğrencisiydi, ama Yahudi yetkililerden korktuğundan bunu gizli tutuyordu. Pilatus izin verince, Yusuf gelip İsa'nın cesedini kaldırdı. Daha önce geceleyin İsa'nın yanına gelen Nikodim de otuz litre kadar karışık mür ve sarısabır özü alarak geldi. İkisi, İsa'nın cesedini alıp Yahudiler'in gömme geleneğine uygun olarak onu baharatla keten bezlere sardılar*(....) (Yuhanna 19: 38-40).

Yukarıda yer verilen ve dört kanonik İncil'de geçen ifadeler üzerinden resmi incelediğimizde eserin ikonografiye birebir sadık kalınarak oluşturulduğunu söylemek mümkündür. İsa ağırlaşmış ölü bedeni ile sanatçının diğer tüm resimlerde Meryem'in yanında resmettiği İncil yazarı Yuhanna yahut Arimatealı Yusuf olduğu düşünülen figürün kucağına doğru bırakılmaktadır. Yukarıda çarmıhın üst kısmından İsa'yı indirmekte olan figürler arasında Ferisilerden Aziz Nicodemus da bulunmaktadır. Çarmıhtan İndiriliş sahnelerinde çoğunlukla uygulanan ana karakterlerden Yuhanna'nın yanı sıra "Üç Meryem"de görülmektedir. İsa'nın annesi Meryem ayakta resmedilirken ikonografide sözü edilen Yakup ile Yose'nin annesi Meryem ve Mecdelli Meryem'de yerde İsa'nın ayakları dibindedir. Üç figüründe jestlerinde acı ifadesi vurgulanmaktadır. İsa vücudundaki beş yara izi ve akan kanı, solgun teni ile resmin odak noktasıdır. "Çile Gereçleri" arasında yer alan çiviler ve dikenli taç resmin sağ alt kısmında dikkat çekmektedir.

Resmin sol panelinde yer verilen kadın figürleri ile ilgili net bir bilgi vermek mümkün değildir. Sanatçı sipariş üzerine yaptığı bazı çalışmalarında zaman zaman statü sahibi kimseleri resmederken panellerin merkezine İsa tasvirini yerleştirmektedir. Bu çalışmanın da öyle olması muhtemeldir. Şayet kişiye özel bir çalışma değilse de sol tarafta görülen hamile kadın ve karşısındaki yaşlı kadın figürünün Meryem ile Elizabeth olduğu yorumu yapılabilir. Arka planlarında görülen erkek figürü de Yusuf olarak düşünülebilir. Kadınların bulunduğu merdivenin alt kısmında görülen *tavus kuşu* motifi dikkat çekmektedir.

Eserin sağdaki panelinde yer alan sahnede ise yine aynı şekilde sanatçının resme dair bir açıklamasının olmaması sebebi ile net bir bilgi verilememekle birlikte; İsa'nın tapınağa takdimi sahnesinin gerçekleştiği yorumu yapılabilir. İkonografiye göre *Musa'nın Kutsal Yasası* olarak adlandırılan *Arınma Günü* geldiğinde Meryem ve Yusuf çocuk İsa'yı Kudüs'teki tapınağa götürürler. Burada daha evvel bundan haberi olan Simon çocuğu kucağına alarak onu "(...)*ey Rabbim, verdiğin sözü tuttun; Artık ben, kulun huzur içinde ölebilirim. Çünkü senin sağladığın, Bütün halkların gözü önünde hazırladığın kurtuluşu, Ulusları aydınlatıp, Halkın İsrail'e yücelik kazandıracak ışığı, Gözlerimle gördüm"*(Luka 2: 29-32) ifadeleri ile kutsamaktadır. Aynı zamanda tapınakta bulunan Anna isimli kadın peygamber de Tanrı'ya ettiği dualar ile İsa'ya dair güzel şeyler söyler. Bu ikonografi *"İsa'nın Sünneti"* adı altında yalnızca Luka İncili'nde anlatılmaktadır. Eserde gösterişli giysiler içinde görülen figür Simon, kucağındaki bebek İsa, karşısındaki kadın Meryem ve dizleri üzerine çöken erkek Yusuf olabilir. Meryem'in ardında ayakta duran siyah giysili yaşlı kadın ise ikonografide sözü edilen kadın peygamber Anna şeklinde yorumlanabilir. Sahne dönemin sanat anlayışı olan Barok Sanat'a uygun olarak tasarlanan ihtişamlı ve oldukça yoğun süslemelere yer verilen mimari bir yapının içerisinde gerçekleşmektedir. Tapınak olduğunu düşünmek yersiz bir yorum olmayacaktır. Çevredeki diğer figürler de sahnenin yansıttığı ikonografiyi destekler niteliktedir.

Sanatçı triptikon olarak resmettiği bu eserle, İsa'nın doğumu öncesini ve doğumundan sonra tapınağa takdiminde Tanrı'ya kurban edilmesi ile insanlığı günahtan arındıracak kurtarıcı olması durumunu ortaya koyarak; nihayetinde merkezde yer verdiği çarmıh sahnesinde kurtarıcının görevini tamamladığını göstermek istemiştir denilebilir. İkonografiye sadık kalarak oluşturduğu "*Çarmıhtan İndiriliş"* sahnesinin yanı sıra bireysel uygulamaları, gerçekçi figürleri, canlı renkleri ve sahne geçişleri ile tamamlayıcı özelliği açısından oldukça başarılı bir çalışmadır.

<u>İkonolojik Anlam</u>

"Çarmıhtan İndiriliş" isimli 1612-14 tarihli eserde ikonografiyi oluşturan esas resim triptikonun orta panelinde bulunmaktadır. Resmin sağ ve sol panellerinde İsa'ya dair farklı sahnelere yer verilmiştir. Bu uygulama dönemin gelişmişliğinin, resimde sanatçının özgürlüğünün ve bireyselliğinin güzel bir örneği olarak değerlendirilebilir. Orta panelde İsa çarmıhtan indirilirken görülmekte, *Üç Meryem* figürü derin bir üzüntü içerisindeyken,

Arimetealı Yusuf ve Aziz Nicodemus ile diğer erkek figürleri İsa'yı çarmıhtan indirmektedirler. İsa'nın ardındaki beyaz örtü onu sardıkları keten bezidir. Resmin ikonografik açıdan tüm detayları ile en ince ayrıntısına kadar uygulanmış olması, resimde üst düzey bir dinamizmin görülmesi; figürlerin duruş pozisyonları, jest ve mimikleri ve giyim-kuşamları ile dönemin tüm özelliklerini başarılı şekilde taşıması ikonolojik anlam açısından başarısını göstermektedir. Resmin sol panelinde bir merdivenin üzerinde görülen ve yanında hizmetkarı ile olduğu düşünülen hamile Meryem tasviri, arka planda yapının mermer sütunu, merdivenin alt kısmındaki tavus kuşu ve horoz figürü bir bütün halinde oldukça gerçekçidir. Sağ panelde ise Meryem ve Yusuf'un İsa'nın sünneti için onu kiliseye götürdükleri ve Aziz Simon'un İsa'yı kutsadığı sahneyi adeta fotoğraflanmışçasına resmedilmiş olarak görmekteyiz. Üç farklı resim üç panelde uygulanarak ve orta panelde İsa'nın akıbetine yer vererek sanatçı onun hayatının akışından -doğumunun müjdelenmesi, kutsanması ve ölümü gibi- kesitleri yansıtmış gibidir. Tüm bu uygulamalar resmin yapıldığı Barok Dönem'de bireysellik ve sanatçıların hayal güçlerinin resimlerine başarılı yansımaları neticesinde kendini göstermiştir. Eser her anlamda ikonolojik açıdan oldukça başarılıdır.



Resim 4.49. Çarmıhtan İndiriliş
(https://www.wga.hu/support/viewer/z.html)

Katalog No	**:**	49
Eserin Adı	**:**	Çarmıhtan İndiriliş (Descent from the Cross)
Eserin Yeri	**:**	Palais des Beaux- Arts, Lille (Güzel Sanatlar Sarayı)
Eserin Tarihi	**:**	1616-1617
Kullanılan Teknik	**:**	Tuval Üzerine Yağlı Boya
Ölçü	**:**	425 x 295 cm

Olgusal Anlam

Eserde merkezde oldukça beyaz tenli bir erkek figürü beyaz bir kumaşa sarılarak çarmıhtan indirilmektedir. Ölü bir beden olduğu anlaşılmaktadır. Ayaklarının üzerinden kollarından ve karnının sağ tarafındaki kesikten kanlar sızmaktadır. Dudakları siyah, göz kapakları kırmızı ve kolları hafif mor renktedir. Yerdeki çok sayıda insan figürü adamın ölü bedenini taşımaya çalışmaktadır. Resmin en sağında ahşap bir merdiven uzanmakta, merdivenin üst kısmında üst bedeni çıplak alt kısmına gri bir kumaş sarılı erkek figürü; merdivenin alt kısmında ise başında sarığı ve lacivert giysisi ile arkadan resmedilen bir erkek figürü bulunmaktadır. İki figürde ölü adama doğru uzanmaktadır. Adamın ardında çarmıh ve çarmıhın orta kısmında üzeri yazılı bir kağıt asılıdır. Çarmıhın izleyiciye göre solunda üstünden bir başka kır saçlı ve sakallı erkek figürü öne doğru uzanmaktadır. Figürün aşağısında üzerinde durduğu merdiveni sırtı ile destekleyen kırmızı sarıklı ve giysili sakallı bir erkek görülmektedir. Ön planda tam orta kısımda ölü adamın bedenini kavramaya çalışan yeşil giysili belden alt komşu kırmızı kumaşla sarılı bir başka erkek figürü bulunmakta; bu figürün izleyiciye göre solunda dizleri üzerinde acı çeker gibi görülen iki kadın oturmaktadır. Kadınlardan öndekinin altın sarısı saçları ve ardında uzanan sarı kumaştan pelerini vardır. Ölü adamın sağ eline sarılmıştır. Bu iki figürün arkasında ayakta duran kadın tıpkı ölen adam gibi beyaz tenli ve acı içinde resmedilmiştir. Üzerinde lacivert pelerin ve başında siyah bir örtü vardır. Sağ profilden resmedilmiştir. Eserin izleyiciye göre en solunda üzgün yüzü, öne eğilmiş bedeni ile yaşlı bir kadın bulunmakta; kadının üzerinde siyah bir pelerin ve başında beyaz bir örtü görülmektedir. Sağ profilden resmedilmiş ve merkezdeki olayı üzüntüyle izlemektedir. Resmin bitiş çizgisine yakın yerde sarı bir tas ve içinde dikenli taç, çiviler, sünger ve ince beyaz kumaş bulunmaktadır. Eserin arka planında karanlık bir gökyüzü görülmektedir.

İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

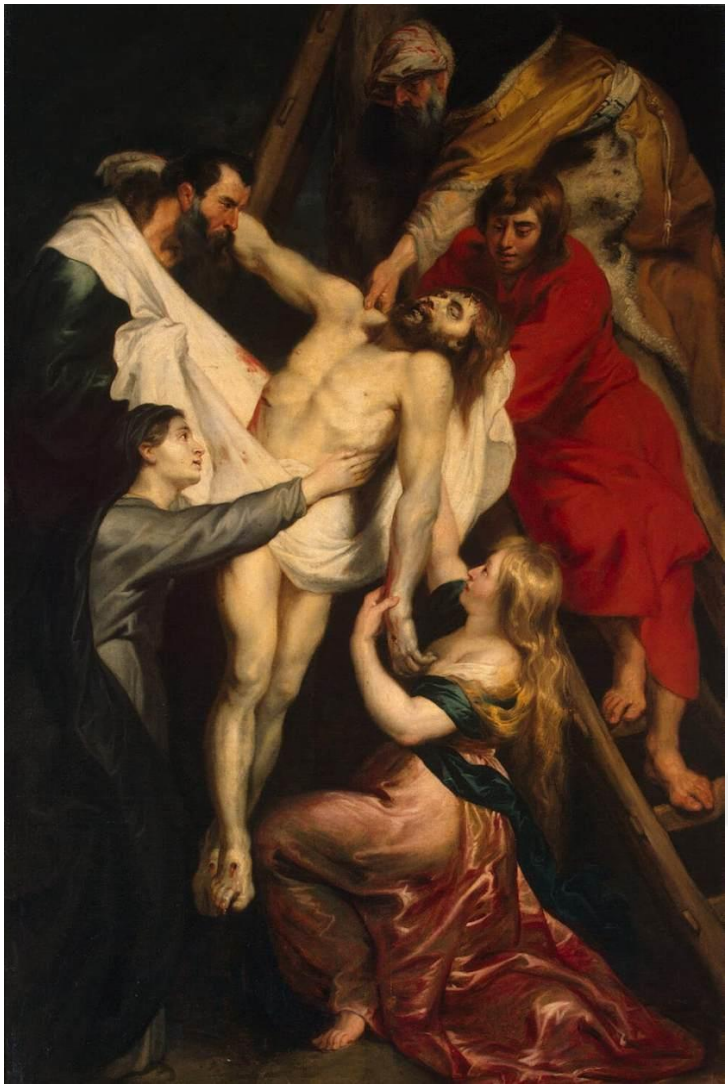
Eser, "*İsa'nın Çarmıhtan İndirilişi"* ikonografisinin ön plana taşındığı bir çalışmadır. İkonografisi dört kanonik İncil'de de benzer ifadelerle yer almaktadır. İsa çarmıha gerilmesi ve çarmıhtaki ölümünün gerçekleşmesinden sonra ikonografiye göre öğrencisi Aramatyalı Yusuf tarafından çarmıhtan indirilmiştir. Dört sahih İncil'de söz konusu ikonografiyi; *"Akşama doğru Yusuf adında zengin bir Aramatyalı geldi. O da İsa'nın bir öğrencisiydi. Pilatus'a gidip İsa'nın cesedini istedi. Pilatus da cesedin ona verilmesini buyurdu. Yusuf*

cesedi aldı, temiz keten beze sardı(...)*"* (Matta 27: 55-59), "(...)*Aramatyalı Yusuf geldi, cesaretini toplayarak Pilatus'un huzuruna çıktı, İsa'nın cesedini istedi. (...) Yüzbaşıdan durumu öğrenince Yusuf'a, cesedi alması için izin verdi. Yusuf keten bez satın aldı, cesedi çarmıhtan indirip beze sardı…"*(Markos 15: 40-46), "*Yüksek Kurul üyelerinden Yusuf adında iyi ve doğru bir adam vardı. Bir Yahudi kenti olan Aramatya'dan olup Tanrı'nın Egemenliği'ni umutla bekleyen Yusuf, Kurul'un kararını ve eylemini onaylamamıştı. Pilatus'a gidip İsa'nın cesedini istedi. Cesedi çarmıhtan indirip keten beze sardı…"*(Luka 23: 49-53) ve *"Bundan sonra Aramatyalı Yusuf, İsa'nın cesedini kaldırmak için Pilatus'a başvurdu. Yusuf, İsa'nın öğrencisiydi, ama Yahudi yetkililerden korktuğundan bunu gizli tutuyordu. Pilatus izin verince, Yusuf gelip İsa'nın cesedini kaldırdı."* (Yuhanna 19: 38) ifadeleriyle görmekteyiz. Çarmıha merdivenle çıkan erkek figürler İsa'yı indirmekte ve alt kısımda arkası dönük olarak görülen Arimatealı Yusuf İsa'nın gövdesini taşımaktadır. "*Orada, olup bitenleri uzaktan izleyen birçok kadın vardı. Bunlar, Celile'den İsa'nın ardından gelip O'na hizmet etmişlerdi. Aralarında Mecdelli Meryem, Yakup ile Yusuf'un annesi Meryem ve Zebedi oğullarının annesi de vardı"* (Matta 27: 55-56), *"Olup bitenleri uzaktan izleyen bazı kadınlar da vardı. Aralarında Mecdelli Meryem, küçük Yakup ile Yose'nin annesi Meryem ve Salome bulunuyordu" (*Markos 15: 40), *"*(...)*Celile'den O'nun ardından gelen kadınlar uzakta durmuş, olanları seyrediyorlardı"* (Luka 23: 49), *"İsa'nın çarmıhının yanında ise annesi, teyzesi, Klopas'ın karısı Meryem ve Mecdelli Meryem duruyordu"* (Yuhanna 19: 25) ifadelerinde sözü edilen kadınlar resimde çarmıhın alt kısmında yer alan kadınlardır. Ancak ikonografiye göre dört İncil'de de çok sayıda kadının İsa'nın Çarmıhtan İndirilişi esnasında olayı izlediklerinden söz edilmektedir. Resimde ise ikonografide özellikle vurgulanan üç kadın figürünün ön plana çıkarıldığı görülmektedir. Bu anlamda sanatçı ikonografiye kısmen sadık kalmıştır. Resimdeki üç kadın figürü Batı Sanatı'nda, aynı isme sahip olmaları ve İsa sahnelerinde sık sık uygulanmaları dolayısıyla *Üç Meryem* olarak isimlendirilmektedirler. Üç Meryem resimde acı içerisindeki yüzleri ile dikkat çekmektedir. Ön planda yer alan ve altın sarısı uzun saçları ile dikkat çeken Mecdelli Meryem İsa'nın eline sarılmaktayken görülmektedir. Eserde İsa ve Üç Meryem'in ten rengi diğer figürlere kıyasla çok beyaz bir renkle vurgulanmış; soluk tenleri ile çektikleri acı ve ana karakterler olmaları ön plana çıkarılmak istenmiştir. İsa'nın ölü bedenindeki yaralar dikkat çekerken, sol kolundaki morarma da sahnenin gerçeklik unsurlarından bir diğeridir. Resmin alt kısmında *Çile Gereçleri* çiviler, sünger ve dikenli taç görülmektedir. Annesi Meryem İsa'nın yüzüne yakın şekilde resmedilmiştir. Sağ profilden resmedilen yüzünün griye çalan rengi, gözlerinin etrafındaki kızarıklık ve şişmiş bir şekilde resmedilen yüzü

acısını net olarak izleyiciye yansıtan bir diğer uygulamadır. Sanatçı ikonografiye sadık kalmış, bilhassa ifadesel özelliği figür bazında oldukça başarılı şekilde uygulamıştır.

İkonolojik Anlam

"Çarmıhtan İndiriliş" isimli resimde her ne kadar tarih olarak 1616 yılında yapılmış olsa da, geç döneme özgü Barok resim gelişmişliğini görmek mümkündür. Eserde çarmıhtan ölü bedeni indirilen İsa'nın çıplak bedeni beyaz olarak uygulanmıştır. Aynı şekilde annesi Meryem'in yüzü de bembeyaz resmedilmiştir. Onların dışındaki diğer figürler normal görünümler içindedir. Mecdelli Meryem İsa'nın eline sarılmış oldukça kederli bir görünüm içinde ve yorgun görülmektedir. Sahnede figürlerin hareketleri ve yaşadıkları olayın onlarda yarattığı duygu durumu başarılı ve gerçekçi bir şekilde izleyiciye yansımaktadır. İsa'nın bedeni ve annesi Meryem'in yüzündeki aydınlık resmin tamamında hakim olan ışık uygulaması ile bütünleşmiş, arka plandaki karanlık ve bazı figürlerin koyu renk giysileri ile kontrast yaratılmıştır. Eser sanatçının bireysel uygulamaları ile de başarılı bir Barok Dönem resmidir.



Resim 4.50. Çarmıhtan İndiriliş
(https://www.wga.hu/support/viewer/z.html)

Katalog No	**:**	50
Eserin Adı	**:**	Çarmıhtan İndiriliş (Descent from the Cross)
Eserin Yeri	**:**	The Hermitage, St. Petersburg (Ermitaj Müzesi)
Eserin Tarihi	**:**	1617-1618
Kullanılan Teknik	**:**	Tuval Üzerine Yağlı Boya
Ölçü	**:**	297 x 200 cm

Olgusal Anlam

Resmin merkezinde beyaz tenli bir erkek figürü çevresindeki insanlar tarafından taşınmaktadır. Figür tam karşıdan resmedilmiş, bedeni çıplak, alt bedenini örten ve aynı zamanda sırtından dolanan beyaz bir kumaşla çevrelenmiştir. Bedeni sola doğru eğilmiş, başı ardına düşmüştür. Yüzü ve kollarında kararmaya başlayan bir renk görülmektedir. Açık kahverengi saçları ve sakalları vardır. Ayaklarının üzerinde, ellerinde ve sağ kaburgasının altında kanlı yara izleri vardır. Karnındaki kan üzerindeki beyaz kumaşa bulaşmıştır. İzleyiciye göre sol tarafta gri elbiseli, başından sırtına uzanan siyah pelerinli bir kadın merkezdeki adama uzanmaya çalışmaktadır. Sağ profilden resmedilen kadın ifadesiz görülmektedir. Adamın solunda yerde ona doğru uzanan bir diğer kadın ise sol profilden resmedilmiş; uzun sarı saçları beline kadar sarkmış, omuzlarını açık bırakan tozpembe bir elbise giymiştir. Merkezdeki adamı bulunduğu yerden indirmek için iki yanında ahşap merdivenler üzerinde erkek figürleri vardır. Soldaki orta yaşlı kadının üst kısmında orta yaşlı, sakallı bir erkek sağ profilden resmedilmiştir. İzleyiciye göre sağda kalan merdivenin üzerinde ise ön planda kırmızı giysili genç bir erkek karşıdan resmedilirken arkasında gösterişli, altın sarısı ve kürklü pelerini ile başındaki beyaz örtüye kanlar bulaşmış yaşlı bir adam vardır. Arka plan karanlıktır ve çevresel unsur görülmemektedir.

İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

"Çarmıhtan İndiriliş" olarak isimlendirilen bu resimde ikonografinin başarılı şekilde uygulandığı görülmektedir. İkonografiye göre İsa çarmıha gerilmesinin ardından öldükten sonra öğrencilerinden biri İsa'yı gömmek için gerekli izinleri alarak çarmıhtan indirmiştir. Bu kişide ikonografide sözü edilen Arimetealı Yusuf'tur. Resimde ise İsa'yı taşımak için kucaklar gibi görülen kırmızı giysili figürün Arimetealı Yusuf olduğu düşünülebilir. Sahnede İsa'nın çarmıhtan indirilmesine yardım eden erkek figürlerinin yanı sıra iki kadın figürü de görülmektedir. Bunlardan biri kederli ifadesi ile yaşlı ve solgun yüzlü resmedilen İsa'nın annesi Meryem'dir. Ön planda İsa'nın ellerine sarılmış vaziyette, uzun sarı saçlarıyla dikkat çeken genç kadın Mecdelli Meryem figürüdür. İkonografide pek çok kadın figüründen söz edilirken, İsa'nın annesi Meryem ve Mecdelli Meryem'in yanı sıra "*Yakup ile Yusuf'un annesi Meryem ve Zebedi oğullarının annesi de vardı"* (Matta 27: 56), *"*(...)*küçük Yakup ile Yose'nin annesi Meryem ve Salome bulunuyordu" (*Markos 15: 40) ve *"*(...)*teyzesi, Klopas'ın karısı Meryem(….)"* (Yuhanna 19: 25) başka kadın karakterler de

vurgulanmıştır. Ancak sanatçı yalnızca Mecdelli Meryem'e ve İsa'nın annesi Meryem'e yer vermiştir. Bu noktada sanatçı ikonografiye kısmen sadık kalarak, bireyselliğini ön plana çıkarmıştır. Sanatçı bu resimde çevresel faktörlere yahut figür kalabalığına yer vermemiş yalnızca ana figürleri resimde uygulamıştır. Merkezde yer alan İsa'nın bir yanında Yusuf, diğer yanında Ferisilerden Aziz Nicodemus ile Arimatealı Yusuf onu çarmıhtan indirirken görülmektedir. Yusuf'un hizasında annesi Meryem ve ayakları dibinde ise Mecdelli Meryem bulunmaktadır. Annesi Meryem İsa'nın gövdesine sarılmak ister şekildedir, Mecdelli Meryem ise İsa'nın elini tutmaktadır. Resimde her ne kadar gözler merkezdeki İsa'ya yönelse de sanatçı İsa'yı özellikle öne çıkarma çabasına girmemiştir, diğer tüm figürleri de aynı ölçüde belirgin resmetmiştir. İsa'nın bedenindeki yara izleri, solgun bedeni, yüzündeki ve bileklerindeki morarmalar oldukça başarılıdır. Çarmıha el ve ayaklarından çivilenmiş olması dolayısıyla bedenindeki deformasyonlar gerçekçi uygulamalardır. Sanatçı eseri genel kompozisyon açısından ikonografiye sadık kalarak oluşturmuştur. İfadesel özellik açısından eser oldukça başarılıdır.

İkonolojik Anlam

"Çarmıhtan İndiriliş" isimli 1617 tarihli resimde figürlerde deformasyona yer verilmeden, olağanüstü bir gerçeklikle ikonografinin aktarıldığını görmekteyiz. Resimde ışık İsa'nın bedenindeki ve diğer figürlerin yüzlerindeki aydınlık ile oluşturulmuş; arka plan ve Meryem ile Yusuf'un siyah giysileri resimde yaratılmak istenen tezat ışık uygulamasını desteklemiştir. Figürler gerçeğe yakın vücut hatları ile resmedilmişlerdir. Aynı zamanda hareketleri oldukça içten ve doğal bir görüntü içindedir. Resim adeta bir tiyatro sahnesi gibidir. Mecdelli Meryem, Arimetealı Yusuf ve Aziz Nicodemus'un giysilerindeki pastel renkler ve gösterişli kumaşlar dönem özelliklerini karşılamaktadır. Tüm özellikleri ile eser oldukça başarılı bir Barok Dönem resmidir.

4.2.18. Ölü İsa'ya Ağıt



Resim 4.51. Tanıklık Etme
(https://www.wga.hu/support/viewer/z.html)

Katalog No	**:**	51
Eserin Adı	**:**	Tanıklık Etme (The Deposition)
Eserin Yeri	**:**	Borghese Galerisi, Roma
Eserin Tarihi	**:**	1602
Kullanılan Teknik	**:**	Tuval Üzerine Yağlı Boya
Ölçü	**:**	180 x 137 cm

Olgusal Anlam

Eserde mermer bir lahit üzerinde baygın bir erkek figürü oturmaktadır. Arka da bir kadın figürü bu figürü kollarından tutmaktadır. Erkek figürünün başı ve sağ kolu sağ tarafa doğru düşmüştür. Ellerinin üzerinde ve ayakları üzerinde birer delik şeklinde yara izleri vardır. Çıplak bedeni altında bir kumaş uzanmaktadır. Kahverengi uzun saçları ve gür sakalları vardır. Arkasında kolları altından onu taşıyan kadın siyah giysili siyah saçlı bir figürdür. Kadın bakışlarını gökyüzünden üzerlerine süzülen ışık huzmesine çevirmiştir. Resmin izleyiciye göre sol tarafında kel ve sakallı bir erkek kızgın bakışlarla karşısındaki kadını izlemektedir. Merkezde duran siyah giysili kadının solunda resmin ise izleyiciye göre sağ kısmında kırmızı giysili genç bir erkek figürü kadının kolunun altından tutup ona destek vermektedir. Bu erkeğin kolunun altında yüzü seçilmeyen kahverengi kabarık saçlı bir figür ölü erkek figürünün sol elindeki yaraya bakmaktadır. En sağda ise bir göğsünü açıkta bırak gri giysili, diğer figürlere kıyasla daha özenli bir görüntü içerisindeki sarı uzun saçlı kadın tam karşıdan izleyiciye dönük şekilde resmedilmiştir. Sol elini yanağına yaslamış sağ eli ile merkezdeki adamın yaralı elini tutmaktadır. Arka planda karanlık bulutlar arasından süzülen bir ışık huzmesi ve ağaçlar vardır. Mermer lahitin üzerinde kabartma melek, koç ve insan tasvirleri bulunmakta; lahitin izleyiciye göre sol kısmında yerde dikenli bir taç bulunmaktadır.

İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

"Ölü İsa'ya Ağıt" ikonografisinin uygulandığı sahnede İsa bir mermer lahit üzerinde uzanmakta, annesi Meryem ise arkasında onu kolları arasına almış vaziyette görülmektedir. İsa'nın bedeni ölü olduğunu gösterecek kadar beyaz resmedilirken, elleri ve ayakları üzerindeki yaralardan dolayı kolunda oluşan morarmalar da dikkat çekmektedir. Kaburgasının altındaki yaradan akan kanlar çektiği acının bir başka işaretidir. Aynı zamanda tüm bu yara izleri İsa'nın çarmıha gerildiği sırada el ve ayaklarından çivilenmiş ve karnına asker tarafından mızrak sokulmuş olduğu ikonografilerini yansıtan uygulamalardır. Yerde lahidin yanında duran dikenli taç da aynı şekilde İsa çarmıha gerilmeden önce onu aşağılayan askerler tarafından başına geçirilen taçtır. Annesi Meryem oğlunun ölümünden dolayı duyduğu üzüntüyü yansıtan, matem rengi olarak ifade edilebilecek siyah giysiler içerisinde resmedilmiştir. Başını göğe çevirmiş olması Tanrı'ya yakarışı olarak yorumlanabilir. Meryem'in sağında görülen adam İsa'nın öğretilerini dikkate alan Nikodemus; arkasında

kollarından tutarak Meryem'e destek olan ise İsa'nın öğrencilerinden biridir. Sağda İsa'nın elini tutan üzüntülü kadın ise Mecdelli Meryem'dir. İkonografisi bulunmayan bu eseri sanatçı başarıyla ortaya koymuştur. Aynı zamanda mermer lahit üzerine çok sayıda kabartma figürler uygulamış bununla da Barok Dönem'in sanat anlayışını yansıtmayı amaçlamıştır.

İkonolojik Anlam

"Ölü İsa'ya Ağıt" ikonografisi ile oluşturulan "*Tanıklık Etme"* isimli eser ikonolojik açıdan değerlendirildiğinde, resimde bilhassa merkezdeki İsa figürünün vücudundaki üst düzey deformasyon dikkat çekmektedir. Aynı şekilde diğer figürlerde de Maniyerist Dönem etkisi ile oluşturulmuş abartılı uygulamalar ve bazı bozulmalar mevcuttur. Işığın uygulanış şekli, figürlerin doğal hareketleri ve İsa'nın üstünde oturduğu kabartmalarla bezeli mermer lahit Barok Dönem özelliklerinin resme yansımaları olarak değerlendirilmektedir. Eser genel anlamda içinde bulunduğu Barok Dönem etkilerini taşımakla birlikte Maniyerizm etkilerinin de görüldüğü başarılı bir çalışmadır.



Resim 4.52. Ağıt
(https://www.wga.hu/support/viewer/z.html)

Katalog No	**:**	52
Eserin Adı	**:**	Ağıt (The Lamentation)
Eserin Yeri	**:**	Cummer Sanat ve Bahçeler Müzesi, Jacksonville
Eserin Tarihi	**:**	1606
Kullanılan Teknik	**:**	Tuval Üzerine Yağlı Boya
Ölçü	**:**	28 x 24 cm

Olgusal Anlam

Eserde merkezde ölü bir adam ve etrafında sekiz insan figürü bulunmaktadır. Adam sırt üstü yatmakta, belden alt kısmı sağa dönük vaziyette kıvrılmaktadır. Başı ardına düşmüş, yüzünden bir ışık yayılmaktadır. Kollarını iki yana açmıştır. Belden alt kısmı beyaz bir kumaşla örtülü, altında ise bu beyaz kumaşın bir kısmı serilidir. Ayaklarına kapanmış sarılan bir kadın figürü resmin izleyiciye göre sağ tarafında görülmekte bu kadının üst kuşamında başka bir kadın dikkat çekmektedir. Matem havasının hakim olduğu sahnede bu kadının altın sarısı saçları sol omzundan düşmekte, göğüsleri çıplak vaziyette bakışlarını yukarı çevirmiş olduğu görülmektedir. Yüzü 3/4 profilden resmedilmiştir. Yanında adamın önünde kapanmış bir figür görülse de seçilmemektedir. Resmin orta kısmına doğru kırmızı giysili genç bir erkek ayakta görülmektedir. Genç erkeğin devamında adamın kolundan tutan siyah saçlı ve sakallı bir erkek ve onun yanında da beyaz sakallı yaşlı bir adam vardır. Resmin izleyiciye göre en solunda, ölü erkek figürünün başında yüzünü ona çevirmiş, üzüntülü bir kadın sağ profilden resmedilmiştir. Sol alt kısımda ise sarı uzun saçları arkasında uzanan bir kadın sırtından resmedilmiştir. Resmin sağ arka planında gökyüzü sol arka planında ise karanlık bir alan görülmektedir. Eserdeki figürler net olmayan, birbirine karışan hatlarla resmedilmiştir.

İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

Çarmıhtan indirilen İsa'nın ölümünden duyulan üzüntünün anlatılmak istendiği bu "*Ağıt"* sahnesinde İsa annesi Meryem'in kolları arasında resmedilmiştir. İsa'nın ayaklarına kapanan kadın figürü ve diğer figürlerin hepsi İsa'nın ölümünden duydukları üzüntüyü yansıtır niteliktedir. Ancak figürlerin vücut hatları ve yüzlerinin belirgin çizgilerle resmedilmeyişi açısından gerçeklikten uzak bir eserdir. Sanatçı ağıt sahnesini temel hatları ve sahnede var olduğu söz edilen figürler ile yansıtmış, İsa'yı vücudundaki yaralarla ölü bir beden olarak resmetmiştir. Aynı zamanda İsa'nın yüzünden yayılan ışıkla onun kutsiyetini vurgulamıştır.

İkonolojik Anlam

"Ağıt" isimli 1606 tarihli resim her şeyi ile doğrudan bir Maniyerist resimdir. Resimde olağanüstü bir deformasyon mevcuttur. Bu deformasyon hem figürlerin vücutları ve yüzlerinde hem de kullanılan renkler ile uygulama şeklinde görülmektedir. Eserde doğala

yakın hareketler görünse de figürler de izleyiciye geçmesi beklenen ve içinde bulundukları anı yansıtan duygu durumu hissedilmemektedir. Eser ikonolojik anlam açısından dönem özelliklerini taşımamaktadır.



Resim 4.53. Ağıt
(https://www.wga.hu/support/viewer/z.html)

Katalog No	**:**	53
Eserin Adı	**:**	Ağıt (The Lamentation)
Eserin Yeri	**:**	Staatliche Museen zu Berlin (Berlin Devlet Müzeleri)
Eserin Tarihi	**:**	1609
Kullanılan Teknik	**:**	Tuval Üzerine Yağlı Boya
Ölçü	**:**	34 x 27 cm

Olgusal Anlam

Resim tamamen karanlık bir ortamda geçmektedir. Merkezde beyaz bir kumaş üzerinde yatan ve duruş pozisyonundan ölü olduğu anlaşılan erkek figürü resmin ana kahramanıdır. Adam beyaz teni ile adeta altında serili olan beyaz kumaşla bütünleşmiştir. Sağ kolu bedeninin yanından yere düşmüştür. Uzun kahverengi saçları ve sakalları vardır. Yüzü sağ profilden resmedilmiştir. Başı izleyiciye göre sol tarafta, ayakları sağ taraftadır; figür resmin zeminine paralel olarak yerleştirilmiştir. Bu erkeğin başında iki kadın figürü görülmektedir. Kadınlardan biri sarı saçlarını önüne atmış elleri ile yüzünü kapamıştır. Yanındaki ise ellerini başının iki yanına yerleştirmiş, balını hüzünle sağa yatık şekilde yukarı kaldırmıştır. Üzerinde siyah bir elbise olduğu görülmektedir. Resmin izleyiciye göre sağında büyük bir şamdan üzerinde mum yanmaktadır. Eserde bunun dışında hiçbir çevresel unsur görülmemektedir. Figürlerin hatları net çizgilerle belirtilmemiştir.

İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

Eserde resmedilen "*Ağıt"* sahnesinde herhangi bir çevresel unsura yer verilmemiş, karanlık bir odada, beyaz bir kumaş üzerinde yatay pozisyondaki İsa resmin bitiş çizgisine paralel olarak yerleştirilmiştir. Dikey olarak İsa'nın ardında resmin tam ortasında bulunan iki kadın figüründen birinin yüzü görülmese de elleriyle başını tutan iki figür de çektikleri acıyı yansıtır niteliktedir. Yüzü görünen ve bakışları yukarı dönük olan figürün Meryem olduğu düşünülebilir. Çünkü bu sahnenin temel iki karakteri İsa ve Meryem'dir.

İkonolojik Anlam

"Ağıt" isimli 1609 tarihli resim sahnedeki karamsarlık ve figürlerin içinde bulundukları ruh hallerinin izleyiciye başarılı şekilde yansıması ile dönemi içinde dikkat çekmektedir. Ancak yine de resmin daha yüzeysel ve dağınık hatlara sahip olması, resimde soluk renklere yer verilmesi ve canlı hiçbir rengin kullanılmaması, yalnızca beyaz ve siyah ile oluşturulan tezatın dikkat çekmesi Maniyerist tarzda depresif uygulamalar olarak değerlendirilebilir. Yanı sıra yaratılan tezat Barok Dönem'in ışık uygulamalarını da karşılamaktadır. Aynı zamanda İsa'nın kol ve bacaklarındaki orantısız uzunluk, başında üzüntüyle resmedilen kadının kaslı kolları da Maniyerizm'de öne çıkan deformasyon uygulamasının yansımalarıdır. Bu anlamda eser ikonolojik açıdan başarılı değildir.



Resim 4.54. İsa'nın Ölümü Üzerine Ağıt
(https://www.wga.hu/support/viewer/z.html)

Katalog No	**:**	54
Eserin Adı	**:**	İsa'nın Ölümü Üzerine Ağıt (Lamentation over the Dead Christ)
Eserin Yeri	**:**	Liectenstein Museum, Vienna (Viyana Lihtenştayn Sanat Müzesi)
Eserin Tarihi	**:**	1613-1614
Kullanılan Teknik	**:**	Tuval Üzerine Yağlı Boya
Ölçü	**:**	151 x 204 cm

Olgusal Anlam

Resmin merkezinde mermer bir taşın üzerinde solgun ve hareketsiz bir bedenle yatan ölü erkek figürü bulunmaktadır. Figürün etrafında ise üzüntülü pozisyonlarda insan figürleri yer almaktadır. Ölü erkek figürünün bacakları iki yana açılmış, sol kolu bacağının üstüne düşmüş sağ kolu ise yanında duran bir adamın kolları üzerindedir. Çıplak beyaz tenli vücudunun altında serili beyaz bir kumaş belden alt kısmını örtmektedir. Teni oldukça solgundur, el ve ayakları ise artık grileşmeye başlamıştır. Ayak tabanlarında birer delik şeklinde yara izleri vardır. Bileklerinde ve elinin üstünde kan lekeleri, karnının sağ tarafında kesik şeklinde bir yara izi bulunmaktadır. Ağzı açık, başı ardına düşmüş, gözleri kapalıdır. Dudaklarının rengi siyaha yakındır. Omzuna düşen saçları ve sakalları vardır. Adamın sol tarafında soluk beyaz tenli, siyah giysili ve başında siyah örtüsü olan bir kadın; donuk ifadesi ile görülmektedir. Erkek figürünün sol gözüne parmağı ile dokunmaktadır. Ardında kadını teselli etmek için kollarından turan kırmızı giysili genç bir erkek figürü ve yanında dudak kenarları aşağı sarkmış üzüntülü bir kadının yüzü görülmektedir. Resmin izleyiciye göre sağ kısmında kalan bu figürlerin devamında en sağda genç bir kadının başı görülmekte, gözlerinden yaşlar süzülen kadın kederli bakışlarını yukarı çevirmiş şekildedir. Önünde siyah giysili ve örtülü bir kadın elindeki beyaz mendil ile yüzünü silmektedir. Ölü adamın sol bacağının dibinde oturan yaşlı bir kadın ise ellerini önünde birleştirmiş başını öne eğmiştir. Üzerine siyah bir pelerin örtmüştür. İzleyiciye göre eserin en solunda iki yaşlı erkek figürü görülmektedir. Arka plandaki adamın başında gri bir sarık ve yüzünde gri sakalları vardır. Önündeki adamın ise beyaz ve gür sakalları görülmekte, üzerine yakası kürklü ve etek kısımları işlemeli bir giysi bulunmaktadır. Bu iki erkek figürü de sağ profilden resmedilmiş ve ikisinin de yüzünde üzgün ifadeler dikkat çekmektedir.

İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

Eserde İsa'nın ölümüne ağıt sahnesi resmedilmiştir. İsa annesi Meryem'in kucağında resmedilmemiş, bir yanında Ferisilerden Aziz Nikodemus diğer tarafında da Meryem görülmektedir. Meryem'in teni griye dönüktür. Parmağıyla İsa'nın gözüne dokunurken görülen Meryem İsa'nın gözünden akan yaşı silmektedir. Sanatçı burada İsa'nın çarmıhta çekmiş olduğu acıyı vurgulamıştır. İsa'nın teni beyaz, kolları bileklerinden aldığı yaradan dolayı mordur. Dudakları siyah olarak verilmiş ardına düşen başı ve hareketsiz duruşu ölü bedenini net olarak yansıtmaktadır. Nikodemus'un arkasında Yusuf ve Meryem'in arkasında

ise Arimatealı Yusuf resmedilmiştir. Resimdeki diğer figürler de aynı acıyı yaşar şekilde derin bir üzüntü içinde resmedilmiştir. İsa'nın altındaki samanlar, ahırda doğan İsa'nın doğumu ile Tanrı'ya adanmış bir kurtarıcı ve masumiyete dönüşünün simgesi niteliğindedir denilebilir. Eser ifadesel özellik açısından oldukça başarılıdır.

İkonolojik Anlam

"İsa'nın Ölümü Üzerine Ağıt" isimli resim adeta bir geç dönem Barok resmidir. Resimde özellikle İsa figürü çıplak vücudu ile bir heykel gibi donuk resmedilmiştir. İkonografisi itibari ile ölü olan İsa'nın bu şekilde resmedilmesi üst düzey bir başarıdır. Sahnede her şey o kadar gerçektir ki eser izleyiciyi adeta içine çekmektedir. Böylelikle sanatçı eserde izleyicide o ana tanık olduğu hissini yaratmaktadır. Abartılı bir dinamizm söz konusu değildir. Çok gerçek ve doğal hareketler söz konusudur. Figürlerin yüzleri, elleri, duruş pozisyonları, jest ve mimikleri o an yaşanan derin üzüntü halini en ince ayrıntısıyla izleyiciye yansıtmaktadır. Bu üstün özellikleriyle eser yapıldığı Barok Dönem'in unsurlarını birebir yansıtırken sanatçı Rubens'in yetkinliğinin en başarılı örneklerinden biridir. Eserde İsa'nın kol ve bacaklarındaki orantısızlık ile yaratılan deformasyonlar da Barok unsurlar olarak dikkat çekmektedir.



Resim 4.55. Ağıt
(https://www.wga.hu/support/viewer/z.html)

Katalog No	**:**	55
Eserin Adı	**:**	Ağıt (The Lamentation)
Eserin Yeri	**:**	Kunsthistorisches Museum, Vienna (Viyana Sanat Tarihi Müzesi)
Eserin Tarihi	**:**	1614
Kullanılan Teknik	**:**	Tuval Üzerine Yağlı Boya
Ölçü	**:**	41 x 53 cm

Olgusal Anlam

Eserde mağaraya benzeyen kayalık bir alanda altı insan figürü görülmektedir. Merkezde beyaz teniyle ölü bir adam bir kadının kucağında yatmaktadır. Bacakları hareketsiz açılmış, sol kolu sol bacağının üzerine düşmüş sağ kolu başucunda oturan başka bir kadının kucağındadır. Altında beyaz kırışmış bir çarşaf serili, kumaşın ufak bir kısmı belden alt kısmını kapamaktadır. Bunun dışında figür tamamen çıplak resmedilmiş, dağ kolu ve ayak tabanları beyaz tenine kıyasla soluk gri bir renktedir. Başı ardına düşmüş, uzun açık kahve saçları ve sakalları vardır. Ağzı açık, gözleri hafif aralıktır. Ayak tabanlarında kanlı birer delik izi görülmektedir. Üzerinde durduğu çarşafın altında bir miktar saman yığını bulunmaktadır. Adamın başını tutan kadının yüzü beyaz ve ifadesizdir; üzerinde siyah bir giysi ve başında siyah bir örtü vardır. Bakışları kucağındaki adamın yüzüne dönüktür ve sağ eli ile adamın sağ gözünü kapamaktadır. Resmin izleyiciye göre sol tarafında, ölü adamın yanı başında oturan kadın mahzun ifadesiyle adamı izlemekte, ellerini sol omzunun üzerinden sarkan uzun sarı saçlarına dolamaktadır. Omzu ve yakasını açık bırakan lacivert bir elbise giymiştir ve dizleri üzerinde oturmaktadır. Kadının genç bir yüzü ve dolgun yapılı bir vücudu vardır. İzleyiciye göre resmin sağ tarafında acı içerisinde gibi görülen üç figür daha bulunmaktadır. Bunlardan ölü erkek figürüne em yakın olan kırmızı bir kumaşı üzerine sarmış, soluk tenli kadını teselli etmek ister gibi görülen genç bir erkek figürüdür. En sağda yüzü görünen genç kadın ağlamaklı ifadesi ile başını yukarı kaldırmıştır. Önünde dizleri üstüne çökmüş kadın ise sol profilden resmedilmiş, üzerine başını da örten lacivert bir pelerinle sarınmıştır. Ellerinde bir mendil tutmakta ve yüzünü silmektedir, bakışları önünde ve üzgün bir ifade içerisindedir. Resmin izleyiciye göre en sol alt köşesinde ise, bakır bir testi, üç siyah çivi ve dikenli bir taç bulunmaktadır.

İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

"Ölü İsa'ya Ağıt" ikonografisinin canlandırıldığı resimde; İsa ölü bedeni ile annesi Meryem'in kucağındayken, sağında acı içinde onu izleyen figür ise Mecdelli Meryem'dir. Sahne öncekilerle aynı kompozisyonda resmedilmiştir. Farklı olarak kayalık bir alanda resmedilmiş olması, İsa'nın daha sonra bir kaya mezarına koyulacak olmasına gönderme olarak düşünülebilir. Aynı zamanda ön planda bir tas, dikenli taç ve İsa'nın vücudundan çıkarılan çiviler bulunmaktadır. Çarmıh sahnesine işaret eden bu nesneler arasındaki kap;

Arimetalı Yusuf tarafından İsa'nın damlayan kanının koyulduğu düşünülen *Kutsal Kase*'ye bir gönderme olabilir.

İkonolojik Anlam

"Ağıt" isimli eserde figürlerin konumlandırılışı, duruş pozisyonları, ruh halleri ve yüz ifadeleri ile oldukça başarılı ve gerçekçi olarak resmedildiğini görmekteyiz. Aynı zamanda özellikle İsa ve Mecdelli Meryem figürlerine yansıyan yoğun ışık uygulaması ve arka plandaki koyu tonlar arasında zıtlık yaratılmış olması dikkat çeken dönem özelliklerindendir. İsa'nın annesi Meryem ve yanında oturan Mecdelli Meryem figürlerinin yüz ve vücutlarında görülen ufak deformasyonlar Maniyerist etkilerdir. Ancak eser bunların dışında tipik bir Barok resmidir. Figürlerdeki gelişmişlik, abartılı vücut formları, ışıkla yaratılan parlaklık, pastel renkler, arka plandaki karanlık ile oluşturulan tezat görüntü Barok Dönem'e has uygulamalardandır.



Resim 4.56. İsa'ya Ağıt
(https://www.wga.hu/support/viewer/z.html)

Katalog No	**:**	56
Eserin Adı	**:**	İsa'ya Ağıt (Lamentation of Christ)
Eserin Yeri	**:**	Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerp (Anvers Kraliyet Güzel Sanatlar Müzesi)
Eserin Tarihi	**:**	1617-1618
Kullanılan Teknik	**:**	Tuval Üzerine Yağlı Boya
Ölçü	**:**	138 x 98 cm

Olgusal Anlam

Eser triptikon şeklinde oluşturulmuştur. Triptikonun ortasındaki panel diğerlerine kıyasla daha geniş tutulmuştur, burada ön planda baygın bir erkek bedeni üzerinde samanların olduğu taş bir zeminde oturur vaziyette durmaktadır. Erkeğin başı sol omzuna düşmüş, ağzı aralık, gözleri kapalıdır. Teni solgun, vücudunun iki yanına düşen kollarının bileklerinde kan izleri vardır. Görüntüsünden ölü bir erkeğin bedeni olduğunu anlamak mümkündür. Sağ kaburgasının hemen altında bir kesik vardır ve buradan sızmış kan lekeleri teninde görülmektedir. Belden alt kısmı dizlerini de kapatır şekilde beyaz bir kumaşla örtülmüştür. Arkasında başında siyah bir örtü ile resmedilen kadın beyaz örtünün bir kısmını tutmuş, adamın başının üzerine doğru kaldırmıştır. Kadının gözleri yaşlı, bakışları yukarı dönüktür. Beyaz ve solgun bir teni ile kederli bakışları vardır. Yanında ellerini birbirine kenetlemiş, üzgün yüzlü genç bir kadın vardır. Arkasında ise bir erkek figürünün üzgün yüzü görülmekte ancak ön plandaki figürler kadar net resmedilmemiştir. Ölü erkek figürünün sağ omzundan destekleyen, orta panelin izleyiciye göre sol tarafında, hafif kırlaşmış siyah saçları ve gür sakalları ile yaşlı bir adam bulunmaktadır. Adamın yüzü kırışmış, yüzü oldukça üzgün ve bakışları ölü bedeniyle önünde duran erkeğe dönüktür.

Resmin izleyiciye göre sol panelinde bir bebek ve kadın figürü vardır. Bebek ayakta durmakta, arkasındaki kadın ayakta durması için ona destek olmaktadır. Açık kahverengi saçları, toplu yüzü ve çıplak vücudu ile resmedilen bebeğin ayakları altında krem rengi bir kumaş serilidir. Kadın kırmızı bir elbise giymiş, siyah saçlarını arkasına taramış, bakışlarını ise bebeğe yöneltmiştir. Bebek ise orta panele doğru bakışlarını çevirmiş gibidir.

Sağ panelde ise tek bir genç erkek figürü ile başının üzerinde kanatlarını açmış siyah bir kartal bulunmaktadır. Genç erkek elinde ağır bir kitap açmış, sol eli ile kitabı tutmakta ve sağ eli ile sayfasını değiştirmektedir. Başını sol omzundan yukarı kaldırmış, bakışlarını kartala çevirmiştir. Masum bir ifadesi vardır. Uzun saçları omuzlarına düşmüş, figür üzerine siyah bir giysi ve kırmızı pelerin giymiştir.

İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

"İsa'ya Ağıt" isimli eser triptikon şeklinde resmedilmiştir. Triptikonun orta panelinde *"Ağıt"* sahnesini görmekteyiz. "*Ağıt"* sahnesinde İsa yatar pozisyonda değil oturur

pozisyonda ve belden alt kısmı tamamen örtülü şekilde resmedilmiştir. Meryem, Yusuf ve Mecdelli Meryem sahnedeki yerini almıştır; ancak Mecdelli Meryem de kenarda üzüntüyle gösterilmiş, İsa'nın ayaklarına kapanırken yahut yanı başında resmedilmemiştir. Resmin izleyiciye göre sol panelinde görülen bebek ve kadın İsa'nın doğumuna bir gönderme olabilir. Meryem ve çocuk İsa tasvirlerinden olduğu düşünülebilir. Ancak başlarında hale vb. kutsiyet ifade eden bir uygulama olmayışı bu konuda net bir yorum yapmaya engel oluşturmaktadır. En sağdaki panelde ise İncil yazarı Yuhanna elinde kitapla ve başının üstünde atribüsü olan uçan kartalla görülmektedir. Konuya Hristiyan öğretileri doğrultusunda sadık kalan Rubens söz konusu ikonografiyi yorumlamıştır. Bireysel uygulamaların ön planda olduğu eserde ifadesel özellik figür bazında başarılı olarak yansıtılmıştır.

İkonolojik Anlam

1617-18 yıllarında resmedilen "*İsa'ya Ağıt"* isimli eser triptikon şeklinde oluşturulmuştur. Orta panelde ölü İsa, annesi Meryem ve Yusuf'un kucağında görülmektedir. Sol panelde bebek İsa ve Meryem'e yer verilirken, sağ panelde ise İncil yazarı Yuhanna atribüsü olan kartal figürü ile dikkat çekmektedir. İsa'nın hayatının belli kesitlerine yer verilmiş gibi olan bu eser kompozisyon açısından ikonolojik anlamı karşılamaktadır. Aynı zamanda figürlerin uygulanışındaki başarı, anlatılmak istenen duygunun resme doğru şekilde yansıması ve sahnenin dinamizmi Barok Dönem özelliklerini yansıtır niteliktedir. Eserin sol panelinde yer alan bebek İsa tasvirinde görülen vücut deformasyonu Maniyerist bir etkidir. Aynı etki orta panelde yer alan İsa'nın uzun kolları ve gövdesinde de dikkat çekmektedir. Ancak genel kompozisyon açısından eser Barok özellikler ile oluşturulmuştur.

4.2.19. Kutsal Üçlü

"(...)*İsa yanlarına gelip kendilerine şunları söyledi: "Gökte ve yeryüzünde bütün yetki bana verildi. Bu nedenle gidin, bütün ulusları öğrencilerim olarak yetiştirin; onları Baba, Oğul ve Kutsal Ruh'un adıyla vaftiz edin."*(Matta 28:18-19)



Resim 4.57. Kutsal Üçlü
(https://www.wga.hu/support/viewer/z.html)

Katalog No	**:**	57
Eserin Adı	**:**	Kutsal Üçlü (Holy Trinity)
Eserin Yeri	**:**	Royal Museum of Fine Arts, Anvers (Anvers Kraliyet Güzel Sanatlar Müzesi)
Eserin Tarihi	**:**	1615-1622
Kullanılan Teknik	**:**	Tuval Üzerine Yağlı Boya
Ölçü	**:**	-

Olgusal Anlam

Resimde dört figür bulunmaktadır. Bunlardan en önde tam karşıdan resmedilen erkek figürü resmin ana karakteridir. Figür baygın bedeni ile ardında duran yaşlı adama yaslanmış gibi resmedilmiştir. Ancak duruş pozisyonu ve görüntüsü ile ölü bir beden olduğu anlaşılmaktadır. Beyaz tenli vücudunda; bileklerinde, ayaktan tabanlarında, sağ kaburgasının altında ve başının üzerinde kan izleri ve yaralar bulunmaktadır. Açık kahverengi saçları ve sakalları vardır. Başı sol omzuna düşmüş, kolları ve bacakları iki yana açılmıştır. Beyaz bir kumaşla belden alt kısmı örtülmüş ve aynı kumaş altına serilmiştir. Adamın ardında kır uzun saçlı ve sakallı bir adam izleyiciye göre tam karşıdan resmedilmiş ve bakışlarını da doğrudan izleyiciye yöneltmiş şekilde görülmektedir. Kaşlarını kederle çatmış, ellerini yana açmıştır. Sağ kaşının üstünde başında kanlı bir yara izi vardır. Yaşlı adamın ardında çevresini saran bir ışık halinde halesi bulunmaktadır. İzleyiciye göre adamın solunda başının yanında bir beyaz güvercin uçmaktadır. Resmin izleyiciye göre solunda üstünde ince kırmızı kumaşla, elinde mızraklar ve mızraklara geçirilmiş bir dikenli taçı taşıyan, kahverengi saçlı çocuk figürü ayakta durmaktadır. Sağ tarafta ise sarı saçlı, mutsuz ifadeli bir başka küçük çocuk ayakta resmedilmiş, sol elini yanağına doğru kaldırmış ve sağ elinde siyah büyük çiviler tutmaktadır. Figürler bulutların üzerinde resmedilmiştir.

İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

Eserde Hristiyanlığın temel öğretilerinden biri olarak kabul edilen *"Kutsal Üçlü"* ilkesi betimlenmiştir. Kutsal Üçlü ilkesi yalnızca Matta İncili'nde, "(...)*bu nedenle gidin, bütün ulusları öğrencilerim olarak yetiştirin; onları Baba, Oğul ve Kutsal Ruh'un adıyla vaftiz edin"* (Matta 28: 19) şeklinde geçen ikonografi üzerine temellendirilmiştir. Bu anlamda, Eserde yaşlı ve sakallı olarak resmedilen figür Tanrı'yı temsil etmektedir. Tanrı kucağında çarmıha gerilmenin acısını yansıtan yaraları ile yatan İsa'nın ardında resmedilmiştir. İsa ve Tanrı bir bütündür ve ikisinin üzerinden ışıklar arasından gelen *Güvercin, Kutsal Ruh'u* simgelemektedir. "*Kutsal Üçlü"* birlik içerisinde resmedilmiştir. Bulutların arasında resmedilen figürlerin iki yanındaki melekler sembolik olarak yerleştirilmiştir. Meleklerin üzüntülü halleri ve ellerinde tuttukları dikenli taç, çiviler ve mızraklar İsa'nın çarmıha gerilişi sırasında kullanılan ve ona acı çektiren nesnelerdir. Tanrı'nın kucağında baygın yatan İsa'nın çektiği acı vurgulanmak istenmiştir. Ancak aynı zamanda İsa'yı kolları arasına almış Tanrı tasviri ile sanatçı İsa'nın acılarının son bulduğunu ifade etmek istemiş olabilir.

Sanatçı ikonografiyi doğru şekilde yorumlamış ve sembolik anlatımlarla başarılı bir çalışma ortaya koymuştur.

İkonolojik Anlam

Maniyerist etkilerle oluşturulmuş olan "*Kutsal Üçlü"* isimli eserde İsa'nın vücudunda bazı deformasyonlar dikkat çekmektedir. İsa'nın iki yanında yer alan melek tasvirlerinin bebek vücutlarına karşın yüzlerinin daha çok yetişkin birer insan gibi uygulandığı görülmektedir. Bu uygulama Maniyerizm ile resimlerde dikkat çeken deformasyonun bir sonucudur. Ancak ifadeleri oldukça gerçekçi ve detaylıdır. Resimde abartılı hiçbir unsur yoktur. Doğal hareketler ve gerçekçi uygulamaların yanı sıra renklerin uygulanış şekli ile eser başarılı bir Barok Dönem resmidir. Aynı zamanda figürler bilhassa İsa tasviri abartılı vücut formu ve görkemli görüntüsü ile resmi doldurmaktadır. İsa'nın bedenindeki parlaklık ile dönemin ışık uygulamasına yer verilmek istenmiştir. Söz konusu bu uygulamalar da Barok Dönem özellikleridir.

4.2.20. İsa'nın Defnedilmesi



Resim 4.58. Defin
(https://www.wga.hu/support/viewer/z.html)

Katalog No	**:**	58
Eserin Adı	**:**	Defin (The Entombment)
Eserin Yeri	**:**	National Gallery of Canada, Ottawa (Kanada Ulusal Galerisi)
Eserin Tarihi	**:**	1611-1612
Kullanılan Teknik	**:**	Tuval Üzerine Yağlı Boya
Ölçü	**:**	88 x 66 cm

Olgusal Anlam

Eserde sahne karanlık bir ortamda geçmektedir. Resimde üçü kadın dördü erkek figürü olmak üzere yedi insan figürü görülmektedir. Ön planda iki erkek karşılıklı tuttukları bir başka erkeği taşımaktadır. Taşıdıkları erkek oldukça beyaz soluk bir tenle resmedilmiş, gözleri kapalı, ağzı açık ve başı arkaya düşmüş şekilde görülmektedir. Ölü bir erkek figürü olduğu düşünülebilir. Bu figürü belden alt kısmı ve üzerine sarılmak istenen beyaz bir kumaşla örtülmüştür ancak bacakları ve üst bedeni çıplaktır. Sağ kolu cansız bir şekilde vücudunun yanından aşağı düşmüş gibi görülmektedir. Sağ taraftaki erkek cansız bedenin bacaklarını dizlerinin olduğu kısımdan kollarını sararak tutmaktadır. Açık kahverengi gür sakalları vardır, yüzü 3/4 profilden resmedilmiştir. Bakışlarında hüzünlü bir ifade olan figür, belini bükerek öne eğilmiş, bacakları çıplak ve üzerinde eski gri bir giysi vardır. Resmin sol tarafında ölü adamın kolunun altından tutarak onu taşıyan diğer figür ise gemi bir erkektir. Bakışlarını elleriyle taşıdığı adamın yüzüne çevirmiştir. Üzerine kırmızı bir gömlek ve altına koyu renk pantolon giymiştir. Arka plandaki üç kadın figürünün yalnızca üst bedenleri görülmektedir. Bu kadınlardan en sağdaki genç kadın özenli toplanmış koyu kahve saçları ile başını matem havasında önüne eğmiş ve sağ elinin parmaklarını alnına yaslamıştır. Ortadaki kadın koyu mavi bir kumaşla başını örtmüş, örtü yüzünü gölgelemiş falan yorgun bir ifade ile resmedilmiştir. En soldaki kıvırcık saçlı genç kadın ise üzgün ve kederli görülmektedir. Ön plandaki aydınlık görüntüye kıyasla arkadaki figürler karanlıkta kalmıştır. En sağda bu karanlığın içinde yaşlı sakallı bir erkek figürünün başı görülmektedir. Başını yukarı kaldırmış ve üzgün bir ifade içinde resmedilmiştir.

İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

> *Öğleyin on ikiden üçe kadar bütün ülkenin üzerine karanlık çöktü. Saat üçe doğru İsa yüksek sesle, "Eli, Eli, lema şevaktani?" yani, "Tanrım, Tanrım, beni neden terk ettin?" diye bağırdı. Orada duranlardan bazıları bunu işitince, "Bu adam İlyas'ı çağırıyor" dediler. İçlerinden biri hemen koşup bir sünger getirdi, ekşi şaraba batırıp bir kamışın ucuna takarak İsa'ya içirdi. Öbürleri ise, "Dur bakalım, İlyas gelip O'nu kurtaracak mı?" dediler. İsa, yüksek sesle bir kez daha bağırdı ve ruhunu teslim etti. O anda tapınaktaki perde yukarıdan aşağıya yırtılarak ikiye bölündü. Yer sarsıldı, kayalar yarıldı. Mezarlar açıldı, ölmüş olan birçok kutsal kişinin cesetleri dirildi. Bunlar mezarlarından çıkıp İsa'nın dirilişinden sonra kutsal kente girdiler ve birçok kimseye göründüler. İsa'yı bekleyen Yüzbaşı ve beraberindeki askerler, depremi ve öbür olayları görünce dehşete kapıldılar, "Bu gerçekten Tanrı'nın Oğlu'ydu!" dediler. Orada, olup bitenleri uzaktan izleyen birçok kadın vardı. Bunlar, Celile'den İsa'nın ardından gelip O'na hizmet etmişlerdi. Aralarında Mecdelli*

*Meryem, Yakup ile Yusuf'un annesi Meryem ve Zebedi oğullarının annesi de vardı. Akşama doğru Yusuf adında zengin bir Aramatyalı geldi. O da İsa'nın bir öğrencisiydi. Pilatus'a gidip İsa'nın cesedini istedi. Pilatus da cesedin ona verilmesini buyurdu. Yusuf cesedi aldı, temiz keten beze sardı, kayaya oydurduğu kendi yeni mezarına yatırdı. Mezarın girişine büyük bir taş yuvarlayıp oradan ayrıldı. Mecdelli Meryem ile öteki Meryem ise orada, mezarın karşısında oturuyorlardı. (*Matta 27: 45-61)

Öğleyin on ikiden üçe kadar bütün ülkenin üzerine karanlık çöktü. Saat üçte İsa yüksek sesle, "Elohi, Elohi, lema şevaktani" yani, "Tanrım, Tanrım, beni neden terk ettin?" diye bağırdı. Orada duranlardan bazıları bunu işitince, "Bakın, İlyas'ı çağırıyor" dediler. Aralarından biri koşup bir süngeri ekşi şaraba batırdı, bir kamışın ucuna takarak İsa'ya içirdi. "Dur bakalım, İlyas gelip O'nu indirecek mi?" dedi. Ama İsa yüksek sesle bağırarak son nefesini verdi. O anda tapınaktaki perde yukarıdan aşağıya yırtılarak ikiye bölündü. İsa'nın karşısında duran Yüzbaşı, O'nun bu şekilde son nefesini verdiğini görünce, "Bu adam gerçekten Tanrı'nın Oğlu'ydu" dedi. Olup bitenleri uzaktan izleyen bazı kadınlar da vardı. Aralarında Mecdelli Meryem, küçük Yakup ile Yose'nin annesi Meryem ve Salome bulunuyordu. İsa daha Celile'deyken bu kadınlar O'nun ardından gitmiş, O'na hizmet etmişlerdi. O'nunla birlikte Yeruşalim'e gelmiş olan daha birçok kadın da olup bitenleri izliyordu. O gün Hazırlık Günü, yani Şabat Günü'nden önceki gündü. Artık akşam oluyordu. Bu nedenle, Yüksek Kurul'un saygın bir üyesi olup Tanrı'nın Egemenliği'ni umutla bekleyen Aramatyalı Yusuf geldi, cesaretini toplayarak Pilatus'un huzuruna çıktı, İsa'nın cesedini istedi. Pilatus, İsa'nın bu kadar çabuk ölmüş olmasına şaştı. Yüzbaşıyı çağırıp, "Öleli çok oldu mu?" diye sordu. Yüzbaşıdan durumu öğrenince Yusuf'a, cesedi alması için izin verdi. Yusuf keten bez satın aldı, cesedi çarmıhtan indirip beze sardı, kayaya oyulmuş bir mezara yatırarak mezarın girişine bir taş yuvarladı. Mecdelli Meryem ile Yose'nin annesi Meryem, İsa'nın nereye konulduğunu gördüler.* (Markos 15: 33-47)

Öğleyin on iki sularında güneş karardı, üçe kadar bütün ülkenin üzerine karanlık çöktü. Tapınaktaki perde ortasından yırtıldı. İsa yüksek sesle, "Baba, ruhumu ellerine bırakıyorum!" diye seslendi. Bunu söyledikten sonra son nefesini verdi. Olanları gören Yüzbaşı, "Bu adam gerçekten doğru biriydi" diyerek Tanrı'yı yüceltmeye başladı. Olayı seyretmek için biriken halkın tümü olup bitenleri görünce göğüslerini döve döve geri döndüler. Ama İsa'nın bütün tanıdıkları ve Celile'den O'nun ardından gelen kadınlar uzakta durmuş, olanları seyrediyorlardı. Yüksek Kurul üyelerinden Yusuf adında iyi ve doğru bir adam vardı. Bir Yahudi kenti olan Aramatya'dan olup Tanrı'nın Egemenliği'ni umutla bekleyen Yusuf, Kurul'un kararını ve eylemini onaylamamıştı. Pilatus'a gidip İsa'nın cesedini istedi. Cesedi çarmıhtan indirip keten beze sardı, hiç kimsenin koyulmadığı, kayaya oyulmuş bir mezara yatırdı. Hazırlık Günü'ydü ve Şabat Günü başlamak üzereydi. İsa'yla birlikte Celile'den gelen kadınlar da Yusuf'un ardından giderek mezarı ve İsa'nın cesedinin oraya nasıl konulduğunu gördüler. Evlerine dönerek baharat ve güzel kokulu yağlar hazırladılar. Ama Şabat Günü, Tanrı'nın buyruğu uyarınca dinlendiler. (Luka 23: 44-56)

İsa'ya gelince O'nun ölmüş olduğunu gördüler. Bu yüzden bacaklarını kırmadılar. Ama askerlerden biri O'nun böğrünü mızrakla deldi. Böğründen hemen kan ve su aktı. Bunu gören adam tanıklık etmiştir ve tanıklığı doğrudur. Doğruyu söylediğini bilir. Siz de iman edesiniz diye tanıklık etmiştir. Bunlar, "O'nun bir tek

kemiği kırılmayacak" diyen Kutsal Yazı'nın yerine gelmesi için oldu. Yine başka bir Yazı'da, "Bedenini deştiklerine bakacaklar" deniyor. Bundan sonra Aramatyalı Yusuf, İsa'nın cesedini kaldırmak için Pilatus'a başvurdu. Yusuf, İsa'nın öğrencisiydi, ama Yahudi yetkililerden korktuğundan bunu gizli tutuyordu. Pilatus izin verince, Yusuf gelip İsa'nın cesedini kaldırdı. Daha önce geceleyin İsa'nın yanına gelen Nikodim de otuz litre kadar karışık mür ve sarısabır özü alarak geldi. İkisi, İsa'nın cesedini alıp Yahudiler'in gömme geleneğine uygun olarak onu baharatla keten bezlere sardılar. İsa'nın çarmıha gerildiği yerde bir bahçe, bu bahçenin içinde de henüz hiç kimsenin koyulmadığı yeni bir mezar vardı. O gün Yahudiler'in Hazırlık Günü'ydü. Mezar da yakın olduğundan İsa'yı oraya koydular. (Yuhanna 19: 33-42)

Eserde İsa'nın çarmıhta ölümünden sonra öğrencilerinden Arimetealı Yusuf tarafından alınan cesedinin defnedilmesi sahnesi resmedilmiştir. Kanonik İncillerin dördünde de yer verilen ikonografi bazı ufak farklar dışında aynı şekilde anlatılmaktadır. İkonografiye göre İsa'nın çarmıha gerilmesi kararında bulunan yüksek kurulun üyelerinden ve aynı zamanda zengin bir adam olan Yusuf İsa'nın öğretilerini dikkate alarak ona saygı duyan kimselerdendi. Çarmıha gerilmesinin ardından İsa'nın ölü bedenini Vali Pilatus'tan istemiş ve kendisi için hazırlattığı kaya mezara gömmüştür.

(...)Yusuf adında zengin bir Aramatyalı geldi. O da İsa'nın bir öğrencisiydi. Pilatus'a gidip İsa'nın cesedini istedi. Pilatus da cesedin ona verilmesini buyurdu. Yusuf cesedi aldı, temiz keten beze sardı, kayaya oydurduğu kendi yeni mezarına yatırdı. Mezarın girişine büyük bir taş yuvarlayıp oradan ayrıldı. Mecdelli Meryem ile öteki Meryem ise orada, mezarın karşısında oturuyorlardı. (Matta 27: 57-61).

(...)Aramatyalı Yusuf geldi, cesaretini toplayarak Pilatus'un huzuruna çıktı, İsa'nın cesedini istedi. Pilatus, İsa'nın bu kadar çabuk ölmüş olmasına şaştı. Yüzbaşıyı çağırıp, "Öleli çok oldu mu?" diye sordu. Yüzbaşıdan durumu öğrenince Yusuf'a, cesedi alması için izin verdi. Yusuf keten bez satın aldı, cesedi çarmıhtan indirip beze sardı, kayaya oyulmuş bir mezara yatırarak mezarın girişine bir taş yuvarladı. (Markos 15: 43-46).

(...)Yusuf adında iyi ve doğru bir adam vardı. Bir Yahudi kenti olan Aramatya'dan olup Tanrı'nın Egemenliği'ni umutla bekleyen Yusuf, Kurul'un kararını ve eylemini onaylamamıştı. Pilatus'a gidip İsa'nın cesedini istedi. Cesedi çarmıhtan indirip keten beze sardı, hiç kimsenin koyulmadığı, kayaya oyulmuş bir mezara yatırdı. (Luka 23: 50-53).

(...)Aramatyalı Yusuf, İsa'nın cesedini kaldırmak için Pilatus'a başvurdu. Yusuf, İsa'nın öğrencisiydi, ama Yahudi yetkililerden korktuğundan bunu gizli tutuyordu. Pilatus izin verince, Yusuf gelip İsa'nın cesedini kaldırdı. Daha önce geceleyin İsa'nın yanına gelen Nikodim de otuz litre kadar karışık mür ve sarısabır özü alarak geldi. İkisi, İsa'nın cesedini alıp Yahudiler'in gömme geleneğine uygun olarak onu baharatla

> *keten bezlere sardılar. İsa'nın çarmıha gerildiği yerde bir bahçe, bu bahçenin içinde de henüz hiç kimsenin koyulmadığı yeni bir mezar vardı. O gün Yahudiler'in Hazırlık Günü'ydü. Mezar da yakın olduğundan İsa'yı oraya koydular*. (Yuhanna 19: 38-42).

"İsa'nın Defnedilmesi" ikonografilerini incelediğimizde eserde merkezde ölü bedeni ile ana figür olan İsa'yı görmekteyiz. İsa'nın baş kısmından tutan figür Arimetealı Yusuf, ayaklarından tutan ise Nicodemus'tur. Arka planda gördüğümüz üç kadın figüründen ise ortadaki, yüzünü gölgeleyen örtüyle başı kapalı olarak acı içerisinde resmedilen kadın Meryem'dir. Meryem'in yanında Mecdelli Meryem ve Yusuf'un annesi Meryem de resmedilmiştir. İsa ağzı açık şekilde ölü bir beden olarak resmedilse de, bedenindeki yaralar belirgin değildir. Burada sanatçı gömülmeden önce yaralarının temizlenmiş olduğunu vurgulamak istemiştir. Mezar detaylı olarak resimde görülmemektedir. Ancak taşıyor oldukları İsa'yı iki figürün öne eğilen bedenleri ile mezarın içine bırakmak üzere oldukları anlaşılmaktadır. Sanatçı anı canlandırmak istemişçesine, gerçeklik katarak resmetmek istemiştir. Resimde izleyici sahneyi sanki mezarın olduğu çukurun sağ tarafından, aşağıdan izler gibidir. Figürlerin üzüntülü halleri, İsa'nın ölü bedeni ve Nikodemus ile Arimetealı Yusuf'un duruş pozisyonları ikonografiyi başarıyla karşılamaktadır. Ancak İkonografilerin tamamında, "(...)*Yusuf cesedi aldı, temiz keten beze sardı"* (Matta 27: 59), *"*(...)*Yusuf keten bez satın aldı, cesedi çarmıhtan indirip beze sardı"* (Markos 15: 46), *"*(...)*Cesedi çarmıhtan indirip keten beze sardı" (*Luka 23: 53) ve *"*(...)*İsa'nın cesedini alıp Yahudiler'in gömme geleneğine uygun olarak onu baharatla keten bezlere sardılar*(...)*"* (Yuhanna 19: 40) ifadeleri ile İsa'nın bedeninin sarılmış olduğu anlatılsa da resimde İsa'nın bedeni sarılı değildir. Aynı zamanda kullanılan yağlar vb. herhangi başka unsura eserde yer verilmemiştir. Burada resim ikonografi ile bağdaşmadığı gibi ikonografide yalnızca Yuhanna İncilinde "(...)*Yusuf gelip İsa'nın cesedini kaldırdı. Daha önce geceleyin İsa'nın yanına gelen Nikodim de otuz litre kadar karışık mür ve sarısabır özü alarak geldi. İkisi, İsa'nın cesedini alıp Yahudiler'in gömme geleneğine uygun olarak…"*(Yuhanna 19: 38-40) ifadeleriyle Yusuf'un İsa'yı tek başına değil Nikodemus ile gömdüğüne yer verilmiştir. Diğer tüm kaynaklarda Yusuf'un İsa'yı tek başına gömdüğü ifadesine yer verilmektedir. Bu anlamda sanatçı ikonografiye bütünlük açısından sadık kalmamış, Yuhanna İncili'ni diğer İncillere kıyasla referans kabul etmiştir yorumunu yapmak mümkündür.

İkonolojik Anlam

"İsa'nın Defnedilmesi" isimli eser bir fotoğraf karesinden farksızdır. İsa'nın ölü bedeni ağırlaşmış ve yığılmış bir vaziyette onu taşıyanların kucağındadır. Annesi Meryem, Mecdelli Meryem ve Yose'nin annesi Meryem olduğu düşünülen *Üç Meryem* figürü arka planın karanlığı içinde oldukça kederli hallerde görülmektedir. Ön plandaki İsa beyaz bedeni ile resimdeki yoğun ışığı yansıtmaktadır. Eserde görülen ışık-gölge uygulaması Caravaggio resimlerinde görülen kontrastı andırmaktadır. Onu taşıyan Nicodemus ve Arimetealı Yusuf da olanca gerçeklikleri ile dikkat çekmektedirler. Eserde perspektif oldukça başarılı şekilde uygulanmıştır. Eser oldukça başarılı bir Barok resim olması ile ikonolojik anlam açısından başarılıdır.

4.2.21. İsa'nın Dirilişi

Şabat Günü'nü (Yahudilerin dinlenme gününü ifade eden Cumartesi günü) izleyen haftanın ilk günü, tan yeri ağarırken, Mecdelli Meryem ile öbür Meryem mezarı görmeye gittiler. Ansızın büyük bir deprem oldu. Rab'bin bir meleği gökten indi *ve mezara gidip taşı bir yana yuvarlayarak üzerine oturdu. Görünüşü şimşek gibi, giysileri ise kar gibi bembeyazdı. Nöbetçiler korkudan titremeye başladılar, sonra ölü gibi yere yıkıldılar. Melek kadınlara şöyle seslendi: "Korkmayın! Çarmıha gerilen İsa'yı aradığınızı biliyorum. O burada yok; söylemiş olduğu gibi dirildi. Gelin, O'nun yattığı yeri görün. Çabuk gidin, öğrencilerine şöyle deyin: 'İsa ölümden dirildi. Sizden önce Celile'ye gidiyor, kendisini orada göreceksiniz.' İşte ben size söylemiş bulunuyorum." Kadınlar korku ve büyük sevinç içinde hemen mezardan uzaklaştılar; koşarak İsa'nın öğrencilerine haber vermeye gittiler. İsa ansızın karşılarına çıktı, "Selam!" dedi. Yaklaşıp İsa'nın ayaklarına sarılarak O'na tapındılar. O zaman İsa, "Korkmayın!" dedi. "Gidip kardeşlerime haber verin, Celile'ye gitsinler, beni orada görecekler."* (Matta 28: 1-10)

Şabat Günü geçince, Mecdelli Meryem, Yakup'un annesi Meryem ve Salome gidip İsa'nın cesedine sürmek üzere baharat satın aldılar. Haftanın ilk günü sabah çok erkenden, güneşin doğuşuyla birlikte mezara gittiler. Aralarında, "Mezarın girişindeki taşı bizim için kim yana yuvarlayacak?" diye konuşuyorlardı. Başlarını kaldırıp bakınca, o kocaman taşın yana yuvarlanmış olduğunu gördüler. Mezara girip sağ tarafta, beyaz kaftan giyinmiş genç bir adamın oturduğunu görünce çok şaşırdılar. Adam onlara, "Şaşırmayın!" dedi. "Çarmıha gerilen Nasıralı İsa'yı arıyorsunuz. O dirildi, burada yok. İşte O'nu yatırdıkları yer. Şimdi öğrencilerine ve Petrus'a gidip şöyle deyin: 'İsa sizden önce Celile'ye gidiyor. Size bildirdiği gibi, kendisini orada göreceksiniz.' " Kadınlar mezardan çıkıp kaçtılar. Onları bir titreme, bir şaşkınlık almıştı. Korkularından kimseye bir şey söylemediler. (Markos 16: 1-8)

Kadınlar haftanın ilk günü, sabah çok erkenden, hazırlamış oldukları baharatı alıp mezara gittiler. Taşı mezarın girişinden yuvarlanmış buldular. Ama içeri girince Rab İsa'nın cesedini bulamadılar. Onlar bu durum karşısında şaşırıp kalmışken, şimşek gibi parıldayan giysilere bürünmüş iki kişi yanlarında belirdi. Korkuya kapılan kadınlar başlarını yere eğdiler. Adamlar ise onlara, "Diri olanı neden ölüler arasında arıyorsunuz?" dediler. "O burada yok, dirildi. Daha Celile'deyken size söylediğini anımsayın. İnsanoğlu'nun günahlı insanların eline verilmesi, çarmıha gerilmesi ve üçüncü gün dirilmesi gerektiğini bildirmişti." O zaman kadınlar İsa'nın sözlerini anımsadılar. Mezardan dönüp bütün bunları Onbirler'e* ve ötekilerin hepsine bildirdiler. Bunları elçilere anlatanlar, Mecdelli Meryem, Yohanna, Yakup'un annesi Meryem ve bunlarla birlikte bulunan öbür kadınlardı. Ne var ki, bu sözler elçilere saçma geldi ve kadınlara inanmadılar. Yine de, Petrus kalkıp mezara koştu. Eğilip içeri baktığında keten bezlerden başka bir şey görmedi. Olay karşısında şaşkına dönmüş bir halde oradan uzaklaştı.* (Luka 24: 1-12)

Haftanın ilk günü erkenden, ortalık daha karanlıkken Mecdelli Meryem mezara gitti. Taşın mezarın girişinden kaldırılmış olduğunu gördü. Koşarak Simun Petrus'a ve İsa'nın sevdiği öbür öğrenciye geldi. "Rab'bi mezardan almışlar, nereye koyduklarını

da bilmiyoruz" dedi. Bunun üzerine Petrus'la öteki öğrenci dışarı çıkıp mezara yöneldiler. İkisi birlikte koşuyordu. Ama öteki öğrenci Petrus'tan daha hızlı koşarak mezara önce vardı. Eğilip içeri baktı, keten bezleri orada serili gördü, ama içeri girmedi. Ardından Simun Petrus geldi ve mezara girdi. Orada serili duran bezleri ve İsa'nın başına sarılmış olan peşkiri gördü. Peşkir keten bezlerle birlikte değildi, ayrı bir yerde dürülmüş duruyordu. O zaman mezara ilk varan öteki öğrenci de içeri girdi. Olanları gördü ve iman etti. İsa'nın ölümden dirilmesi gerektiğini belirten Kutsal Yazı'yı henüz anlamamışlardı . (Yuhanna 20: 1-9)



Resim 4.59. İsa'nın Dirilişi
(https://www.wga.hu/support/viewer/z.html)

Katalog No	**:**	59
Eserin Adı	**:**	İsa'nın Dirilişi (The Resurrection of Christ)
Eserin Yeri	**:**	O.L Vrouwekathedraal, Anvers (Meryem Ana Katedrali)
Eserin Tarihi	**:**	1611-12
Kullanılan Teknik	**:**	Tuval Üzerine Yağlı Boya
Ölçü	**:**	138 x 98 cm

Olgusal Anlam

Eserde merkezde çıplak vücudu sağ omzundan sarkan beyaz bir kumaşla örtülü bir erkek figürü bulunmaktadır. Figür sol elinde uzun bir asa taşımakta sağ elinde ise buğday başakları bulunmaktadır. Beyaz tenli ve kaslı bir vücudu vardır. Açık kahverengi sakalları ve omuz hizasında saçları vardır. Yüzü 3/4 profilden resmedilmiş başı hafif sola dönük ancak bakışları sağ tarafına yönelmiştir. Elinde taşıdığı asanın üzerinden kat kat sarkmış bir kırmızı kumaş görülmektedir. Figürün başının çevresinde ışık huzmeleri bulunmaktadır. Merkezdeki bu erkek figürü bir kayaya sağ ayağı ile adım atmış, kayanın dibinde ise yere yığılmış onu izleyen erkek figürleri bulunmaktadır. Yerdeki altı erkek figüründen üçü ön planda yer almaktadır. Bunlardan biri resmin izleyiciye göre en sağında yalnızca vücudunun bir kısmı görülür şekilde resmedilmiştir. Diğeri eserin bitiş çizgisine paralel olarak tam ortada, sırtı dönük vaziyette resmedilmiştir. Yere düşmüş gibi görülen bu figür iki eli ile yerden destek alarak merkezdeki figürü izler şekilde görülmektedir. Resmin izleyiciye göre solunda yer alan ön plandaki diğer figür ise dizlerini bükerek eğilmiş, sol elini başına siper eder vaziyettedir. Bu figürün ardında bulunan diğer üç erkek figürü birbiri ardına resmediliken yalnızca yüzleri görülmekte ve her birinin yüzünde şaşkın ve korkmuş bir ifade bulunmaktadır. Arka planda kalan erkek figürünün başında demir bir başlık bulunmaktadır. Eserin arka planında ise gri bulutlarla kaplı bir gökyüzü ve ağaç görülmektedir.

İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

Eserde İsa'nın ölümünden sonra dirilişinin gerçekleştiği sahne resmedilmiştir. Sahnenin ikonografisi dört Kanonik İncil'de de anlatılmaktadır. İkonografiye göre Meryem ve Mecdelli Meryem İsa'nın mezarını ziyarete gittiklerinde Tanrı'nın meleği ile karşılaşırlar. Mezar bıraktıkları gibi değildir. Melek korkmuş olan Meryem ve Mecdelli Meryem'e İsa'nın dirildiğini ve mezarda olmadığını müjdeler. Dört İncil'de de ikonografi farklı şekillerde anlatılmıştır. "(...)*Şabat Günü'nü (Yahudilerin dinlenme gününü ifade eden Cumartesi günü) izleyen haftanın ilk günü, tanyeri ağarırken, Mecdelli Meryem ile öbür Meryem mezarı görmeye gittiler"* (Matta 28: 1), *"*(...)*Şabat Günü geçince, Mecdelli Meryem, Yakup'un annesi Meryem ve Salome gidip İsa'nın cesedine sürmek üzere baharat satın aldılar. Haftanın ilk günü sabah çok erkenden, güneşin doğuşuyla birlikte mezara gittiler"* (Markos 16: 1-2), *"*(...)*kadınlar haftanın ilk günü, sabah çok erkenden, hazırlamış oldukları baharatı alıp mezara gittiler. Taşı mezarın girişinden yuvarlanmış buldular. Ama içeri*

girince Rab İsa'nın cesedini bulamadılar" (Luka 24: 1-2) ve *"*(...)*haftanın ilk günü erkenden, ortalık daha karanlıkken Mecdelli Meryem mezara gitti. Taşın mezarın girişinden kaldırılmış olduğunu gördü. Koşarak Simun Petrus'a ve İsa'nın sevdiği öbür öğrenciye geldi"* (Yuhanna 20: 1-2) ifadeleri ile başlayan ikonografileri incelediğimizde her birinin birbirinden farklı olduğunu görmekteyiz. Ortak olan tek ifade İsa'nın kabrine gidenler ve onun mezarda olmayışına dair anlatımlardır. Resimde ise bir kaya üzerine adım atan isa başını göğe çevirmiş, sol elinde taşıdığı asası ile dikkat çekmektedir. İsa'nın önünde yere yığılan erkek figürleri bakışlarını İsa'yı yönlendirmiş, karşılaştıkları duruma şaşırmış ve korkmuş görülmektedirler. İkonografinin devamında; "(...)*Rab'bin bir meleği gökten indi ve mezara gidip taşı bir yana yuvarlayarak üzerine oturdu. Görünüşü şimşek gibi, giysileri ise kar gibi bembeyazdı. Nöbetçiler korkudan titremeye başladılar, sonra ölü gibi yere yıkıldılar"* (Matta 28: 2-4), "(...)*aralarında, "Mezarın girişindeki taşı bizim için kim yana yuvarlayacak?" diye konuşuyorlardı. Başlarını kaldırıp bakınca, o kocaman taşın yana yuvarlanmış olduğunu gördüler. Mezara girip sağ tarafta, beyaz kaftan giyinmiş genç bir adamın oturduğunu görünce çok şaşırdılar"* (Markos 16: 5) ve "(...)*onlar bu durum karşısında şaşırıp kalmışken, şimşek gibi parıldayan giysilere bürünmüş iki kişi yanlarında belirdi. Korkuya kapılan kadınlar başlarını yere eğdiler"* (Luka 24: 4-5) ifadeleriyle İsa'nın mezarı başında Tanrı'nın meleği ile karşılaştıkları anlatılmaktadır. Resme baktığımızda İsa'nın dirilişinin gerçekleştiği anda arka plandaki kasvetli havaya karşın ön planda İsa'dan yayılan aydınlık karşısında yüzlerini siper eden figürler dikkat çekmektedir. "(...)*nöbetçiler korkudan titremeye başladılar, sonra ölü gibi yere yıkıldılar"* (Matta 28: 4) ifadesinde sözü edilen nöbetçiler resimde yere yığılan erkek figürleri ile bağdaştırılabilir. Ancak ikonografide İsa ile değil melek ile karşılaştıkları bilgisine yer verilmektedir. Bu anlamda eser ikonografi ile birebir uyuşmamaktadır. Sanatçı, "*İsa'nın Dirilişi"* ikonografisini İsa'nın ölüm karşısında kazanmış olduğu bir zafer gibi resmetmiştir. İsa'nın yüzündeki mağrur ve muzaffer ifade dikkat çekmektedir. İkonografide ifadesel özellik açısından eserle mukayese edebileceğimiz bilgilere yer verilmemiş olması dolayısıyla bu anlamda ikonografiden bağımsız olarak sanatçının bireysel uygulamalarda bulunduğunu söylemek mümkündür. İsa'nın sağ elinde taşıdığı görülen buğday başakları ile sanatçının *İlk Günah'a* sembolik bir gönderme yaptığı düşünülebilir. İsa doğumunda Tanrı'ya adanırken, ölümü ile de ilk insanın işlediği günahtan insanoğlunu arındırmış olarak yorumlanmaktadır. İkonografide yer verilmeyen bu tarz uygulamalar sanatçının bireyselliğini ön planda tutmuş olduğunu göstermektedir.

İkonolojik Anlam

"İsa'nın Dirilişi" resmi İsa'nın bedenindeki şişirilmiş kaslarına karşın duruşundaki olağanlık ile dikkat çekmektedir. İsa'nın bedeninde görülen deformasyon Maniyerizm etkileri olarak değerlendirilse de Barok Dönem etkisinde daha keskin hatlarla vurgulanan bir hal aldığı anlaşılmaktadır. Aynı zamanda yere yığılan ve korkan insan figürlerinin hareketleri çok doğaldır. O an, İsa dirilmiş ve diğerleri kendini korkarak yere atmış gibi görülmektedir. Rubens'in resimlerinde söz konusu ikonografiyi gerçek hayattan figürlerle canlandırarak tuvale aktarması şeklinde benimsediği üslubu bu eserde görmek mümkündür. Sahne çok doğal bir akış ile resmedilmiştir. Resimde sarı alt tonlu bir ışık ve yer yer karanlık uygulamalar mevcuttur. Eser yapıldığı Barok Dönem'in özelliklerini karşılaması açısından ikonolojik anlamda oldukça başarılıdır.



Resim 4.60. Günah ve Ölüm Üzerinde Muzaffer İsa
(https://www.wga.hu/support/viewer/ z.html)

Katalog No	**:**	60
Eserin Adı	**:**	Günah ve Ölüm Üzerinde Muzaffer İsa (Christ Triumphant over Sin and Death)
Eserin Yeri	**:**	Liechtenstein Museum, Vienna (Viyana Lihtenştayn Sanat Müzesi)
Eserin Tarihi	**:**	1615-1622
Kullanılan Teknik	**:**	Tuval Üzerine Yağlı Boya
Ölçü	**:**	182 x 230 cm

Olgusal Anlam

Eserde mermer bir lahitin üzerinde oturan erkek figürü resmin merkezinde verilmiştir. Yüzü ve üst bedeni tam karşıdan resmedilmiştir. Bakışları doğrudan izleyiciye dönüktür ve ifadesiz siyah gözleri donuk bir şekilde görülmektedir. Kahverengi ensesine uzanan saçları ve gür sakalları vardır. Başının üzerinde ışık saçan bir hale bulunmaktadır. Sol elini oturduğu lahite yaslamış sağ eli ile asaya benzeyen bir sopa taşımaktadır. Sopanın ucuna beyaz renkli üzerinde kırmızı haç işareti bulunan bir kumaş bağlıdır. Figürün gövdesinin üst kısmı çıplaktır, alt kısmında beyaz bir örtü onun üstünde ise sağ kolundan sarkan büyük kırmızı bir kumaş dolanmış vaziyettedir. Sol ayağı ile kıvrılmış bir yılana basarken sağ ayağı ile yerde uzanan bir iskeletin kafasına basmaktadır. Yerdeki kurukafa figürü sanki gülüyormuş gibi ve dişleri ile resmedilmiştir. Sağ alt köşede yanan odunlar ve ateş görülmektedir. Merkezdeki bu erkek figürünün izleyiciye göre sol tarafında büyükçe kanatları ve çocuk yüzüyle bir melek figürü; elinde tuttuğu zurnaya benzeyen uzun borulu müzik aletini üflüyor gibi görülmektedir. Adamın izleyiciye göre hemen sağında başının üzerine yapraklardan taç yerleştiren, beyaz kanatlı, çocuk yüzlü bir başka melek vardır. Bu meleğin yanında ise daha küçük bir çocuk figürü çıplak olarak havada resmedilmiştir. Sol elinde çalıya benzer bir nesne tutmaktadır. Resmin arka planı karanlıktır ve başka çevresel unsur görülmemektedir.

İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

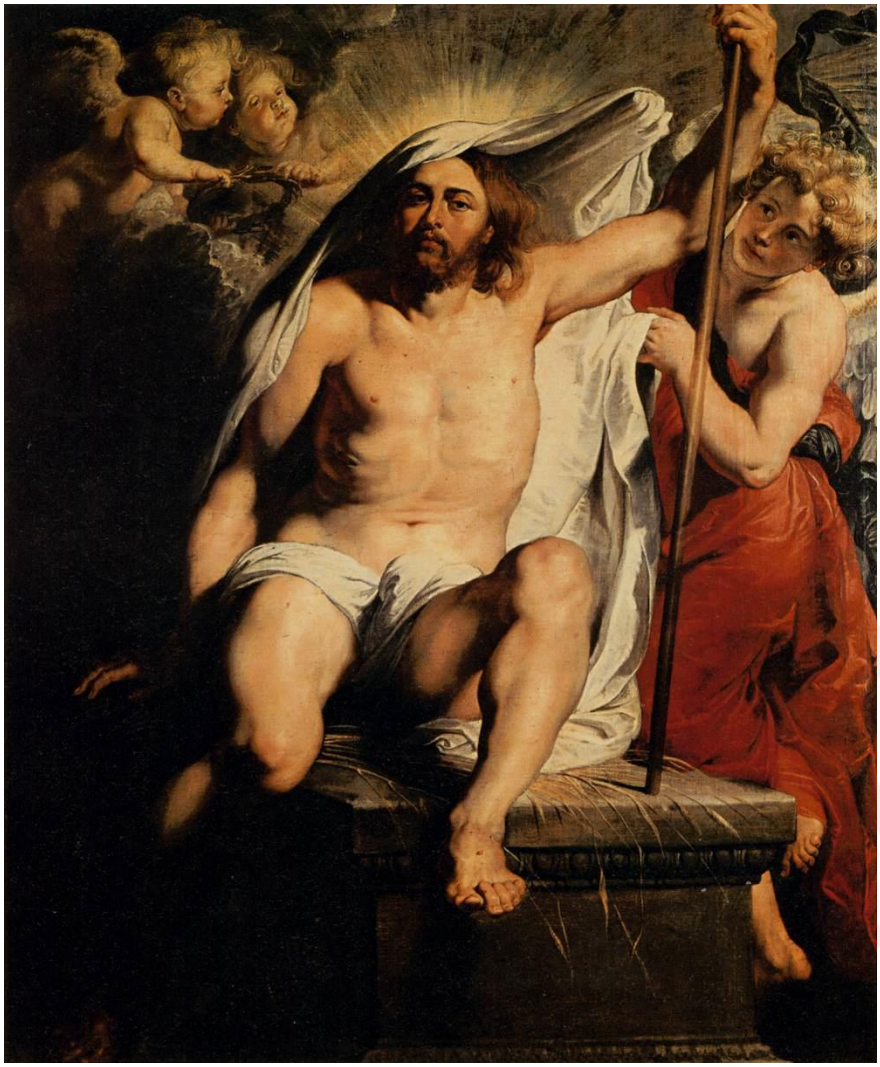
Eserde İsa'nın dirilişinin gerçekleştiği sahne resmedilmiştir. Sahnenin ikonografisi Kanonik İncillerde anlatılmaktadır. Matta ve Markos İncili'nde; "(...)*Şabat Günü'nü (Yahudilerin dinlenme gününü ifade eden Cumartesi günü) izleyen haftanın ilk günü, tanyeri ağarırken, Mecdelli Meryem ile öbür Meryem mezarı görmeye gittiler"* (Matta 28: 1) ve *"*(...)*Şabat Günü geçince, Mecdelli Meryem, Yakup'un annesi Meryem ve Salome gidip İsa'nın cesedine sürmek üzere baharat satın aldılar. Haftanın ilk günü sabah çok erkenden, güneşin doğuşuyla birlikte mezara gittiler"* (Markos 16: 1-2) şeklinde benzer ifadelere yer verilmiştir. Luka ve Yuhanna İncili'nde de; *"*(...)*kadınlar haftanın ilk günü, sabah çok erkenden, hazırlamış oldukları baharatı alıp mezara gittiler. Taşı mezarın girişinden yuvarlanmış buldular. Ama içeri girince Rab İsa'nın cesedini bulamadılar"* (Luka 24: 1-2) ve *"*(...)*haftanın ilk günü erkenden, ortalık daha karanlıkken Mecdelli Meryem mezara gitti. Taşın mezarın girişinden kaldırılmış olduğunu gördü. Koşarak Simun Petrus'a ve İsa'nın sevdiği öbür öğrenciye geldi"* (Yuhanna 20: 1-2) şeklinde birbirine yakın ifadelerle

ikonografinin oluşturulduğunu görmekteyiz. Ancak söz konusu ikonografilerle resmi incelediğimizde sanatçının ikonografiden farklı uygulamaları tercih ettiğini görmekteyiz. İkonografide sözü edilmeyen ve hatta mezarı boş bulunduğu söylenen İsa eserin ana kahramanı olarak resmedilmiştir. Bu anlamda eser ikonografiden bağımsızdır. Resimde merkezde mermer bir lahit üzerinde oturmakta olan İsa görülmektedir. İsa'nın başının çevresinde halesi, elinde asa, çevresinde uçuşan melekler ve ayakları altında bir iskelet ile yılan bulunmaktadır. Ancak başka figürlere yer verilmemiştir. Resme baktığımızda melek figürlerine yer verildiğini görmekle beraber bu meleklerin ikonografide sözü edilen melek olmadığı anlaşılmaktadır. Kaftanlı, büyük kanatlı, şimşek gibi parıldayan giysili vd. tanımlamalara uygun hiçbir melek figürüne yer verilmeyen eserde melekler çocuk suretinde resmedilmişlerdir. Sanatçı ikonografiden bağımsız bir eser oluşturmuştur. "Günah ve Ölüm Üzerinde Muzaffer İsa" şeklinde isimlendirilen eserde İsa'nın ayakları altındaki iskeletin ölümü, yılanın ise günahı simgelediği düşünülebilir. Bilhassa yılan ile *İlk Günah'a* sembolik bir göndermede bulunmuştur. Resmin sağ alt tarafında yanan ateş de aynı şekilde *günahın* ifadesi olabilir. İsa'nın etrafındaki meleklerden biri zurnaya benzeyen bir boruya üflemektedir; bu uygulama ile sanatçı meleğin dirilişi müjdelemesini yahut kutluyor olduğunu ifade etmek istemiştir denilebilir. İsa elindeki asası, oturuş pozisyonu, ayakları altındaki iskelete basıyor oluşu ve yüz ifadesi ile güçlü ve bir zafer kazanmış gibi görülmektedir. Bakışları izleyiciye dönük şekilde karşıdan resmedilirken, başının üzerine meleklerden birinin tacını takmak üzere olduğu görülür. Vücudunda çarmıhta oluşan yaralardan izler bulunmamaktadır. Yalnızca sol ayağı üzerinde ufak bir iz görülmekte bu da ölümden sonra dirildiği bir anın canlandırıldığını ifade etmektedir. İyileşen yaralar ise İsa'nın ölümden dirilişi ile Tanrı tarafından acılarına son verilmiş olduğu fikrini desteklemektedir. Sanatçı oluşturduğu eserde İsa'yı kırmızı bir kumaşla sarınırken resmederek ikonografideki bireyselliğinin yanı sıra imzası niteliğindeki kırmızı rengine de yer vermiştir.

<u>İkonolojik Anlam</u>

"Günah ve Ölüm Üzerine Muzaffer İsa" isimli resimde İsa ve çevresinde uçuşan *Cupid* tasvirleri dikkat çekmektedir. İsa tamamen sanatçının bireysel bakış açısından resmedilmiştir. Böyle bir uygulama ancak Barok Dönem'de karşımıza çıkmaktadır. Aynı zamanda resimde kullanılan ışık-gölgenin yanında İsa'nın üstünü örten kırmızı kıvrımlı kumaş dikkat çekmektedir. Kumaş sahneye *Cupid* figürlerinde görülen gibi bir dinamizm

katmıştır. Ancak İsa figürü daha durağan görülmektedir. Yanı sıra İsa'nın gövdesindeki bozulan kaslı görüntüler ile yaratılan deformasyonlar da dikkat çekmektedir. Arka plan karanlık ön plandaki figürler ise aydınlık bir görüntü ile resmedilmiştir. Bu sayede kontrast etki yaratılmıştır. Eser Barok Dönem özelliklerini bu uygulamalar ile başarıyla taşımaktadır.



Resim 4.61. İsa'nın Dirilişi
(https://www.wga.hu/support/viewer/z.html)

Katalog No	**:**	61
Eserin Adı	**:**	İsa'nın Dirilişi (Christ Resurrected)
Eserin Yeri	**:**	Galleria Palatina (Palazzo Pitti), Floransa
Eserin Tarihi	**:**	1616
Kullanılan Teknik	**:**	Tuval Üzerine Yağlı Boya
Ölçü	**:**	183 x 155 cm

Olgusal Anlam

Eserde taş malzemeli köşeli bir lahit üzerinde oturan erkek figürü merkezde resmedilmiştir. Vücudu belden alt kısmında özel bölgesini örten beyaz kumaş dışında çıplak resmedilmiştir. Üzerinde başını ve sırtını örten beyaz bir kumaş vardır. Başının üzerinden çok yoğun ışık huzmeleri yayılmaktadır. Yüzü hafif sağa dönük fakat gövdesi, bakışları ve ifadesi tam karşıdan izleyiciye yönelir şekilde resmedilmiştir. Sağ eli ile oturduğu lahitten, sol eli ile ise lahitin üzerine yerleştirdiği asadan destek almaktadır. Sol ayağını ön kısımda lahite yaslamış sağ bacağı dizinden itibaren karanlıkta kalmıştır. Yüzünde donuk bir ifade vardır, sakallı ve uzun saçlı olarak resmedilmiştir. Teni beyazdır, göbeği hafif katlanmış, karnının sağ tarafında bir kesik işareti vardır. Oturduğu lahitin üzerinde saman taneleri vardır. Resmin en sağ tarafında beyaz tenli, kıvırcık sarı saçlı bir çocuk figürünün üzerine sol omzunu açık bırakan kırmızı bir kumaş sarılmıştır. Çocuk bakışlarını merkezdeki erkeğe merakla çevirmiştir ve sol eli ile adamın sırtına beyaz kumaşı örtmek ister gibi görülür. Sırtında koyu gri bir kanat olduğu çok az seçilmektedir. Resmin izleyiciye göre en solunda üst kısımda ise bebek suretinde, çıplak ve kanatları ile melek olduğunu düşünebileceğimiz iki figür; ellerinde yapraklardan taşıdıkları bir tacı erkeğin başına beraber takmak üzereyken resmedilmiştir.

İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

Eserde "*İsa'nın Dirilişi"* ikonografisi resmedilmiştir. İkonografisine sahih kabul edilen dört İncil'de de yer verilen sahne için sanatçı ikonografiden farklı olarak İsa'yı resmin ana kahramanı şeklinde uygulamıştır. İkonografide olayın gelişimi "(...)*Şabat Günü'nü (Yahudilerin dinlenme gününü ifade eden Cumartesi günü) izleyen haftanın ilk günü, tanyeri ağarırken, Mecdelli Meryem ile öbür Meryem mezarı görmeye gittiler"* (Matta 28: 1), *"*(...)*Şabat Günü geçince, Mecdelli Meryem, Yakup'un annesi Meryem ve Salome gidip İsa'nın cesedine sürmek üzere baharat satın aldılar. Haftanın ilk günü sabah çok erkenden, güneşin doğuşuyla birlikte mezara gittiler"* (Markos 16: 1-2), *"*(...)*kadınlar haftanın ilk günü, sabah çok erkenden, hazırlamış oldukları baharatı alıp mezara gittiler. Taşı mezarın girişinden yuvarlanmış buldular. Ama içeri girince Rab İsa'nın cesedini bulamadılar"* (Luka 24: 1-2) ve *"*(...)*haftanın ilk günü erkenden, ortalık daha karanlıkken Mecdelli Meryem mezara gitti. Taşın mezarın girişinden kaldırılmış olduğunu gördü. Koşarak Simun Petrus'a ve İsa'nın sevdiği öbür öğrenciye geldi"* (Yuhanna 20: 1-2) ifadeleri ile

aktarılmaktadır. Eser ise bu anlatımdan tamamen bağımsızdır. İsa mermer bir lahit üzerinde, sol elinde taşıdığı asası ve başının etrafındaki hale ile zafer kazanmış bir ifade içerisinde görülmektedir. Üst bedeni çıplak resmedilen İsa'nın belden altında çarmıh sahnelerinde de gördüğümüz gibi beyaz bir kumaş sarılıdır. Sırtında da aynı şekilde beyaz bir kumaşın başının üstünden uzandığı görülür. Bu kumaşın İsa mezara koyulurken bedenine sarılan kumaş olduğu düşünülebilir. İsa'nın lahidin üzerine koyduğu sol ayağı üzerinde ve sağ kaburgasının altında görülen yara izleri çarmıhta aldığı yaralardır. Kanamayan ve birer iz halinde görülen yaralar sahnenin ölümden sonraki diriliş olduğu fikrini doğrular niteliktedir. Resmin sol üst tarafındaki bebek suretindeki melekler İsa'nın başına yerleştirmek üzere taç taşımaktadırlar. Resmin sağında İsa'nın yanında duran diğer melek ise genç bir erkek suretindedir. Sırtındaki büyük beyaz kanatları ile dikkat çeken figür ikonografide sözü edilen melek tasvirinden bağımsızdır. Sanatçı ikonografiye sadık kalmamıştır. Bireysel olarak resmettiği "*Diriliş"* sahnesinde sanatçı İsa'nın dirildiği ve bu sayede kendisine inanmayanlara karşı kazandığı zaferi vurgulamak ister gibidir. Lahidin üzerinde İsa'nın altında yayılan saman taneleri de doğumu ahırda gerçekleşen İsa'nın dirilişi ile yeniden doğmuş olmasına sanatçının yaptığı sembolik bir göndermedir. Sanatçı bireyselliğini başarı ile uygulamış, sahnede ikonografiye bağlı kalmamış ancak resmin duygusunu ifadesel özellik açısından figür bazında doğru şekilde yansıtmıştır. Aynı zamanda sahnenin lahidin üzerinde geçiyor olması ifadesel anlamı ortam bazında da karşılayan bir uygulama olmuştur.

<u>İkonolojik Anlam</u>

"İsa'nın Dirilişi" isimli resim İsa figüründe görülen abartılı vücut formuna rağmen oldukça gerçekçidir. Ancak sahne doğası gereği gerçek üstü nitelikler taşımaktadır. Melek tasviri ile cupid figürleri bu gerçek üstü boyutu yansıtırken içinde bulundukları hareketli hal resme dinamizm katmıştır. Ancak İsa ve bakışları oldukça durağandır. Kendinden emin bakışları doğrudan izleyiciye yönelmiştir. Böylelikle sanatçı izleyiciyi sahneye tanıklık etmiş gibi göstermiştir. Bu anlamda eser Barok Dönem özelliğini taşımaktadır. Aynı zamanda kullanılan renkler ve yoğun ışığın resmin alt kısmında yarattığı gölgenin gerçekliği de dikkat çeken başarılı dönem özelliklerindendir. Ancak İsa'nın gövdesinde görülen deformasyon daha çok Maniyerist etkileri yansıtır niteliktedir.

4.2.22. Mucizevi Balık Avı

(...)Bundan sonra İsa Taberiye Gölü'nün kenarında öğrencilerine yine göründü. Bu da şöyle oldu: Simun Petrus, "İkiz" diye anılan Tomas, Celile'nin Kana Köyü'nden Natanel, Zebedi'nin oğulları ve İsa'nın öğrencilerinden iki kişi daha birlikte bulunuyorlardı. Simun Petrus ötekilere, "Ben balık tutmaya gidiyorum" dedi. Onlar, "Biz de seninle geliyoruz" dediler. Dışarı çıkıp tekneye bindiler. Ama o gece bir şey tutamadılar. Sabah olurken İsa kıyıda duruyordu. Ne var ki öğrenciler, O'nun İsa olduğunu anlamadılar. İsa, "Çocuklar, balığınız yok mu?" diye sordu. "Yok" dediler. İsa, "Ağı teknenin sağ yanına atın, tutarsınız" dedi. Bunun üzerine ağı attılar. O kadar çok balık tuttular ki, artık ağı çekemez olmuşlardı. İsa'nın sevdiği öğrenci, Petrus'a, "Bu Rab'dir!" dedi. Simun Petrus O'nun Rab olduğunu işitince üzerinden çıkarmış olduğu üstlüğü giyip göle atladı. Öbür öğrenciler balık dolu ağı çekerek tekneyle geldiler. Çünkü karadan ancak iki yüz arşın kadar uzaktaydılar. Karaya çıkınca orada yanan bir kömür ateşi, ateşin üzerinde balık ve ekmek gördüler. İsa onlara, "Şimdi tuttuğunuz balıklardan getirin" dedi. Simun Petrus tekneye atladı ve tam yüz elli üç iri balıkla yüklü ağı karaya çekti. Bu kadar çok balık olduğu halde ağ yırtılmamıştı. İsa onlara, "Gelin, yemek yiyin" dedi. Öğrencilerden hiçbiri O'na, "Sen kimsin?" diye sormaya cesaret edemedi. Çünkü O'nun Rab olduğunu biliyorlardı. İsa gidip ekmeği aldı, onlara verdi. Aynı şekilde balıkları da verdi. İşte bu, İsa'nın ölümden dirildikten sonra öğrencilere üçüncü görünüşüydü. (Yuhanna 21: 1-14)



Resim 4.62. Mucizevi Balık Avı
(https://www.wga.hu/support/viewer/z.html)

Katalog No	**:**	62
Eserin Adı	**:**	Mucizevi Balık Avı (Miraculous Catch of Fish)
Eserin Yeri	**:**	Onze Lieve Vrouw over de Dijlekerk, Mechelen (Belçika'da bir Katolik Kilisesi)
Eserin Tarihi	**:**	1619
Kullanılan Teknik	**:**	Tuval Üzerine Yağlı Boya
Ölçü	**:**	-

Olgusal Anlam

Eser bir kilisenin şapelinde yer alacak şekilde triptikon olarak yapılmıştır. Bu üç bölümlü (triptikon) resimde sahne bir sahil kenarında geçmektedir. Mavi ve yer yer bulutlu bir gökyüzü altında balık tutan figürleri görmekteyiz. Sol taraftaki resme baktığımızda üzerlerinde kaftanları, çıplak ayakları bir duruma şaşırmış ve aralarında tartışır vaziyette dört adam resmedilmiştir. En soldaki adam üzerine gri bir kaftan giymiş ve başına kırmızı bir şapka takmıştır. Yanındaki adam ise koyu yeşil bir kaftan ile tüm vücudunu sarmış şekildedir yalnızca ayakları açıktadır. Siyah saçı ve sakalları ile figürün yüzü tam karşıdan resmedilmiştir. Arkasında yer alan iki erkek figürünün yalnızca yüzleri görülmektedir. Bu resimde en sağda duran diğer figürün ise elinde büyük bir balık vardır. Gökyüzünde uçan iki martı görülmektedir. Ortadaki siyah sakallı ve onun arkasındaki figür dışındakiler profilden resmedilmiştir. Figürlerin kuma basan ayaklarının diplerinde deniz kabukları yer almaktadır.

Sağ taraftaki resimde ise bir ağacın kenarında iki figür görmekteyiz. Bu figürlerden lacivert kıyafetli olan elinde oldukça büyük bir balık tutmaktadır; yanındaki figür ise sarı bir kaftan giymiştir. Farklı olarak elinde asaya benzeyen uzun bir sopa, sırtında büyük beyaz kanatları ve sarı saçları ile bu figürün bir insan değil melek tasviri olduğu anlaşılmaktadır. Ayaklarının altında su dalgaları, arkalarındaki ağaçla diğerlerinden ayrı bir ortammış gibi görülen bu resimde insan figürü yüzünü meleğe dönmüş 3/4 profilden resmedilmiştir. Melek ise parmağı ile balığı işaret ederek kendisine bakan erkek figürüne bir şey söyler gibi profilden resmedilmiştir.

Son olarak ortadaki resme baktığımızda iki yanında yer alan resimlerden daha farklı ve detaylı bir resim olduğunu görmekteyiz. Merkeze yerleştirilen bu resimde; bulutlu gökyüzünün altında sahile yanaşmış bir kayık ve sekiz adet erkek figürü yer almaktadır. Bu figürlerden en önde yer alan erkek kırmızı gömleği, siyah pantolonu ve uzun kahverengi çizmeleri ile diğer figürlerden farklı görülmektedir. Sarı saçları ve sakalları vardır, figür kayıktakiler tarafından tutulan balıkları ağlarından sahile çekmeye çalışır şekilde yüzü profilden resmedilmiştir. Balık ağını çekerken güç kullanıyor olduğu duruşundan anlaşılmaktadır. Kayığın arka tarafında yüksekte sanki kayığa atlıyor ya da kayıktakilere yardıma geliyormuş gibi görünen figürler biraz arka planda kalmıştır. Fakat gerek duruş gerekse ifadeleri açısından şaşırmış bir halleri var gibi görünmektedir. Kayığın içinde dört figür bulunmaktadır; bunlardan biri arkasını dönmüştür ve yüzü görülmemektedir.

Vücudunun üst kısmı açık ve alt kısmında siyah bir kumaşla sarılı vaziyettedir. Bu figürün yanında yüzü 3/4 profilden çizilmiş olan diğer figürlere kıyasla nispeten yaşlı, gür ve kır sakallı bir adam kollarıyla ağlara asılmış kayığa doğru çekmektedir. Ağa takılmış çok sayıda balık figürü ise dikkat çekmektedir. Arkasında yer alan diğer figür üzerinde açık kahve bir kumaş bir omzu kapalı şekilde giyinmiştir. Saygı duyar bir şekilde eğilmiş, bir elinde başından çıkardığı mavi şapkasını tutmaktadır. Bu şekilde duruşunun sebebi elbette ki resmin en önemli figürü olduğunu düşünebileceğimiz, kayıkta ayakta duran uzun kırmızı kaftanlı figürdür. Kaftanının altından lacivert elbisesinin eteği görülmektedir. Önünde saygıyla duran figür, ayaktaki kırmızı kaftanlı erkek figürünün önemli biri olduğunu vurgular niteliktedir. Kayığın üstünde kırmızı kaftanı ile dikkat çeken ayaktaki erkek figürü bir durumu anlatıyor gibi görülmekte, ellerinin duruşu da bunu destekler niteliktedir. Uzun açık kahverengi saçları ve saçları ile aynı renkte sakalları vardır. Yüzü profilden resmedilmiştir. Figürlerin yüzlerinde genel olarak bakıldığında, şaşkın, yer yer kızgın ve kederli bir ifade olduğunu söyleyebiliriz.

<u>İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik</u>

Eserde İsa'nın çarmıha gerilmesinden sonra üçüncü kez dirilmesinin ardından gölde balık tutmaya çalışan insanlara gözükmesi ve onların çok sayıda balık tutmasını sağlaması mucizesi anlatılmaktır. İkonografiye bakıldığında kanonik İncillerden yalnızca Yuhanna İncili'nde bu mucizeye yer verildiğini görmekteyiz. Sanatçı bu eseri İncil'de Taberiye Gölü (İsrail'de bulunan bir göl) kıyısında geçen sahneyi hem kıyıda hem de teknede resmederek üç bölümlü olarak ortaya koymuştur. Dolayısıyla bu noktada ikonografi ile birebir örtüşmediğini söyleyebiliriz. "…*Dışarı çıkıp tekneye bindiler. Ama o gece bir şey tutamadılar. Sabah olurken İsa kıyıda duruyordu. Ne var ki öğrenciler, O'nun İsa olduğunu anlamadılar"* (Yuhanna 21: 3-4) ifadesine baktığımızda İsa'nın havarilerin karşısına kıyıda durarak çıktığını anlıyoruz. Oysa resimde kayıkta ve resmin merkezinde olduğu görülmektedir. "(...)*İsa, "Çocuklar, balığınız yok mu?" diye sordu. "Yok" dediler. İsa, "Ağı teknenin sağ yanına atın, tutarsınız" dedi. Bunun üzerine ağı attılar. O kadar çok balık tuttular ki, artık ağı çekemez olmuşlardı"* (Yuhanna 21: 5-6) kayığın sağ tarafına atılmış olan ağ ve ağa takılmış çok sayıdaki balık bu ifadelerle örtüşmektedir. Bu anlamda sanatçı ikonografiye sadık kalmıştır diyebiliriz. "…*İsa'nın sevdiği öğrenci, Petrus'a, "Bu Rab'dir!" dedi. Simun Petrus O'nun Rab olduğunu işitince üzerinden çıkarmış olduğu üstlüğü giyip göle atladı. Öbür öğrenciler balık dolu ağı çekerek tekneyle geldiler. Çünkü karadan ancak*

iki yüz arşın kadar uzaktaydılar" (Yuhanna 21: 7-8) ifadelerine baktığımızda üzerini çıkarıp denize atlayan bir figürü resimde görmesek de, figürlerin yüzlerindeki şaşkınlık, balık dolu ağı çekiyor oluşları, bazı figürlerin koşar gibi resmedilmesi ve adeta yardıma gelir vaziyette olmaları ikonografi ile örtüşmektedir. Nitekim İsa'nın önünde saygıyla eğilmiş gibi duran bir eliyle onun eteğine uzanmış diğer eliyle ise başındaki şapkasını çıkarmış tutan figürün İsa'nın sevdiği öğrencisi olduğu düşünülebilir. Kendilerine yardıma gelen kişiyi başta tanıyamamışlardır. Balık tutamamış oldukları için yüzlerinde yer yer kederli ifadeler varken, İsa'yı tanıdıklarında aynı ifadenin üzerine şaşkınlık yaşamış olduklarını ikonografiyi de bilerek resme baktığımızda anlayabilmekteyiz. Bu durum sanatçının ikonografiyi ne denli başarı ile uyguladığını bize ayrıca göstermektedir. "…*Karaya çıkınca orada yanan kömür ateşi, ateşin üzerinde balık ve ekmek gördüler. İsa, "Şimdi tuttuğunuz balıklardan getirin" dedi. Simun Petrus tekneye atladı ve tam yüz elli üç iri balıkla yüklü ağı çekti. Bu kadar çok balık olduğu halde ağ yırtılmamıştı"* (Yuhanna 21: 9-11) bu ifadelere bakıldığında üst bedeni çıplak vaziyette, kayıktan ağları büyük bir güç kullanır şekilde çekerken resmedilen figürün ise Simun Petrus olduğu düşünülebilir. Fakat bunun dışında ikonografide sözü edilen kömür ateşi ve ateş üzerinde yanan balık ve ekmeğin resimde yeri yoktur dolayısıyla bu noktada eser ikonografi ile uyuşmamaktadır. Çok balık tutmuş oldukları bir kez daha yinelenmiştir. Yuhanna İncili'nde bu ifadelerin devamında İsa'nın öğrencilerini yemeğe çağırdığı, onlara ekmek verdiği ve herkesin onun İsa olduğunu sorgulamadan kabul ettiği söylenmiştir. Ve İsa'nın ölümünden sonra üçüncü kez dirilişi, "…*işte bu, İsa'nın ölümden dirildikten sonra öğrencilere üçüncü görünüşüydü"* (Yuhanna 21: 14) şeklinde ifade edilmiştir. İsa'nın varlığını sorgulamadan kabul ettikleri figürlerin ifadelerinden ve duruşlarından anlaşılmakla birlikte sorgulayan bir ifadeleri yoktur. Sanatçı birebir olmasa da figür ve ortam bazında ikonografiye sadık kalmıştır. Fakat ikonografiye sadık kalırken elbette ki bireyselliğini elden bırakmamış, özellikle renkler ve güçlü figür uygulamalarında bunu açık bir şekilde hissettirmiştir.

İkonolojik Anlam

"Mucizevi Balık Avı" isimli eser triptikon şeklinde oluşturulmuştur. Triptikon şeklindeki eserde söz konusu ikonografi detayları ile aktarılmıştır. Eserde figürler doğanın içinde güzel bir deniz kıyısında en doğal hareketleri ile adeta günlük hayattan bir sahnenin yansıması gibi resmedilmişlerdir. İkonografisini bilmeyen biri için çok başarılı bir profan resim gibidir. Bu üst düzey gerçeklik ve kullanılan pastel renkler, canlı doğa görüntüleri, dinamik figürler

Barok Dönem özellikleridir. Eserde her bir figürün kendi içinde detaylandırılarak resmedilmesi, arka plandaki deniz manzarası, figürlerin hareketlerine aşırıya kaçmayan görüntülerin hakim olması oldukça dikkat çeken dönem özellikleridir. Çizgisel perspektifle oluşturulan eser ikonolojik açıdan başarılıdır.



Resim 4.63. Mucizevi Balık Avı
(http://totallyhistory.com/wp-content/uploads/2012/07/ miraculous-fishing.jby-rubens-large.jpg)

Katalog No	**:**	63
Eserin Adı	**:**	Mucizevi Balık Avı (Miraculous Catch of Fish)
Eserin Yeri	**:**	National Gallery, London (Londra Ulusal Sanat Galerisi)
Eserin Tarihi	**:**	1619
Kullanılan Teknik	**:**	Tuval Üzerine Yağlı Boya
Ölçü	**:**	55 x 85 cm

Olgusal Anlam

Eserde söz konusu sahne sahil kenarında geçmektedir. Canlı renkler ve kesin çizgilerle belli esilmemiş figürler ve çevresel ögeler görülmektedir. Mavi gökyüzü bulutlar ile birlikte oldukça hareketlendirilerek resmedilmiştir. Sol tarafta uzakta silik bir şekilde ufuk çizgisi görülmekte, sağ tarafta büyük bir bulutun ardından güneşin ışık huzmeleri yukarı doğru sızmaktadır. Gökyüzünde uçan martılar resmedilmiştir. Aşağıda dalgalı bir deniz üzerinde iki kayık vardır. Kayıklardan biri bize göre sol tarafta daha arka plandadır ve üzerinde üç erkek figürü yer almaktadır. Bunlardan biri kayığın ucunda oturup kürek çeker şekilde resmedilmiş, biri ayakta durmaktadır. Üçüncüsü ise kayığın kenarından bir ayağı suyun içinde iner şekilde resmedilmiştir. Yüzleri çok belirgin değildir fakat sakallı oldukları görülmektedir. Öndeki kayık ise çok daha kalabalıktır. Üzerinde beş erkek figürü görmekteyiz. Bunlardan biri kayığın en ucunda ayakta arkaya doğru gerilmiş bir pozisyonda resmedilmiştir. Üzerinde yer yer sarı, beyaz bir elbise vardır ve genç bir erkek figürüdür. Önce arkadan resmedilmiş, üst bedeni çıplak yüzü görülmeyen figür sağ eliyle kayığa çekilen ağı tutmaktadır. Yanındaki erkek figürü ise yine üst bedeni çıplak, sakallı olarak resmedilmiştir. İki eliyle kayığa içinde çok sayıda balık olan ağı çekmeye çalışırken resmedilmiştir. Bu figürün arkasında hafif eğilmiş şekilde resmedilen figür bir omzunu açıkta bırakan, soluk kırmızı bir giysi giymiştir. Bir elinde koyu renk şapkasını göğsüne bastırmış şekilde tutmakta diğer elini öne doğru uzatmıştır. Yüzü yaşlı bir erkek yüzüdür, açık kahverengi saçları ve sakalları vardır, yüz hatları çok belirgin değildir. Kayığın bize göre sağdaki ucunda ise diğerlerinden farklı olarak daha belirgin hatlarla resmedilmiş beyaz kumaştan bir elbise giymiş erkek figürü görülmektedir. Profilden resmedilen figürün uzun saçları vardır. Önünde eğilmiş duran figüre bir şey anlatır gibi bir duruşu vardır. Kayığın önünde denizin içinde yalnızca çıplak üst bedenleri görülen iki erkek figürü görülür. Bunlardan biri sakallı diğeri ise sakalsız daha genç bir yüze sahiptir fakat yüzleri çok seçilmez. Bu iki figürde sudaki balık ağının kıyıya çekilmesine yardım etmektedir. En önde kıyıda ayakta duran erkek figürü ise arkadan resmedilmiş, üzerinde soluk kırmızı renkte bir tunik altında kahverengi bir pantolon ve çizmeleri vardır. Diğer figürlerden farklı olduğunu söyleyebiliriz. Sakallı olduğu görülen figür güçlü bir şekilde ağı çeker vaziyettedir. Duruş olarak kendini geriye doğru yatırması ağı çekerken güç kullandığını doğru şekilde ifade etmektedir. Ayakuçlarına beyaz dalgalar vurmakta, ardında sahildeki kumların üzerinde küçük taşlar, deniz kabuğu ve denizyıldızı ile kayığın ipi görülmektedir.

İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

Eserde İsa'nın Taberiye Gölü üzerinde balık tutan insanlara gözükmesi olayı anlatılmıştır. Bu olay yalnızca Yuhanna İncili'nde, *"Mucizevi Balık Avı"* olarak geçmektedir. İkonografiye göre;

> *(...)Simun Petrus, "İkiz" diye anılan Tomas, Celile'nin Kana Köyü'nden Natanel, Zebedi'nin oğulları ve İsa'nın öğrencilerinden iki kişi daha birlikte bulunuyorlardı. Simun Petrus ötekilere, "Ben balık tutmaya gidiyorum" dedi. Onlar, "Biz de seninle geliyoruz" dediler. Dışarı çıkıp tekneye bindiler. Ama o gece bir şey tutamadılar. Sabah olurken İsa kıyıda duruyordu. Ne var ki öğrenciler, O'nun İsa olduğunu anlamadılar. İsa, "Çocuklar, balığınız yok mu?" diye sordu. "Yok" dediler. İsa, "Ağı teknenin sağ yanına atın, tutarsınız" dedi. Bunun üzerine ağı attılar. O kadar çok balık tuttular ki, artık ağı çekemez olmuşlardı. İsa'nın sevdiği öğrenci, Petrus'a, "Bu Rab'dir!" dedi.* (Yuhanna 21: 1-7)

İfadelerinden yola çıkarak eserde ikonografiye uygun bir anlatımın gerçekleştiğini görmekteyiz. Kayığın ucundaki İsa öğrencilerinin karşısına çıkmış ve onların balık tutmalarına yardım etmiştir. Öğrencilerin vücut dilleri, duruşları ve çok net seçilemeyen yüz ifadeleri durumun onlar için şaşırtıcı olduğunu göstermektedir. Bu anlamda ikonografide önce tanıyamadıkları İsa'yı, balıkları tuttukları zaman tanıdıklarında durumu sorgulamadıkları ifadeleri ile eser ifadesel özellik açısından örtüşmektedir. Ancak ikonografide, "*Simun Petrus O'nun Rab olduğunu işitince üzerinden çıkarmış olduğu üstlüğü giyip göle atladı"* (Yuhanna 21: 7) şeklinde yer verilen ifadelere göre resmi incelediğimizde böyle bir sahnenin olmadığını görmekteyiz. Eserde İsa'nın önünde heyecanla eğilen ve elinde başlığını tutan figürün Simun Petruz olduğunu düşünebiliriz. Bu anlamda eserin ikonografiye birebir sadık kaldığını söyleyemeyiz. "(...)*Öbür öğrenciler balık dolu ağı çekerek tekneyle geldiler. Çünkü karadan ancak iki yüz arşın kadar uzaktaydılar"* (Yuhanna 21: 8) şeklinde ikonografide geçen bilgiyle resimde teknenin kara ile olan mesafesi, ağın balıkla dolu olması ve figürlerin ağı taşımakta zorlanıyor olması aynı doğrultudadır. İkonografinin devamında, "(...)*karaya çıkınca orada yanan bir kömür ateşi, ateşin üzerinde balık ve ekmek gördüler. İsa onlara, "Şimdi tuttuğunuz balıklardan getirin" dedi"* (Yuhanna 21: 9-10) ifadelerine yer verilmiş olsa da resimde böyle bir uygulama görülmemektedir. Resimde ikonografide tekne üzerinde geçtiği anlatılan sahneye yer verilmiştir. Balık ağlarını çeken figürlerin telaşlı ve güç sarf eden halleri sanatçının bireyselliğini kullanmış olduğunu gösteren detaylardır.

İkonolojik Anlam

"Mucizevi Balık Avı" isimli resim kendi içinde dinamizmi ve doğal akışı olan bir çalışmadır. Ancak dönemi içinde değerlendirildiğinde bütünüyle Barok özellikler taşımamaktadır. Hareketli figürler ve dalgalı denizden görünümlerle gerçekçi bir hava yaratılmıştır. Figürler net değildir ve her bir figür kendi içinde detaylı olarak resmedilmemiştir. Aksine resimde dağınık bir uygulama söz konusudur. Sanatçı bu eserde soluk renkler kullanmış doğayı fotoğraflar gibi resmetme alışkanlığını burada çok yansıtmamıştır. Bu sebeple resim ikonolojik açıdan tam olarak başarılı değildir. Zira eserde görülen özellikler daha ziyade Maniyerizm Dönemi uygulamalarını yansıtmaktadır. Bilhassa figürlerin keskin hatlarla resmedilmeyişi, ifadesel özelliği karşılamayışı, hareketlerinin resmin dinamizmi içinde erimesi ve renklerdeki soluk uygulamalar Maniyerist etkilerdir.

4.2.23. Emmaus'ta Yemek

(...)Aynı gün öğrencilerden ikisi, Yeruşalim'den (Kudüs) altmış ok atımı uzaklıkta bulunan ve Emmaus denilen bir köye gitmekteydiler. Bütün bu olup bitenleri kendi aralarında konuşuyorlardı. Bunları konuşup tartışırlarken İsa yanlarına geldi ve onlarla birlikte yürümeye başladı. Ama onların gözleri O'nu tanıma gücünden yoksun bırakılmıştı. İsa, "Yolda birbirinizle ne tartışıp duruyorsunuz?" dedi. Üzgün bir halde, oldukları yerde durdular. Bunlardan adı Kleopas olan O'na, "Yeruşalim'de bulunup da bu günlerde orada olup bitenleri bilmeyen tek yabancı sen misin?" diye karşılık verdi. İsa onlara, "Hangi olup bitenleri?" dedi. O'na, "Nasıralı İsa'yla ilgili olayları" dediler. "O adam, Tanrı'nın ve bütün halkın önünde gerek söz, gerek eylemde güçlü bir peygamberdi. Başkahinlerle yöneticilerimiz O'nu, ölüm cezasına çarptırmak için valiye teslim ederek çarmıha gerdirdiler; oysa biz O'nun, İsrail'i kurtaracak kişi olduğunu ummuştuk. Dahası var, bu olaylar olalı üç gün oldu ve aramızdan bazı kadınlar bizi şaşkına çevirdiler. Bu sabah erkenden mezara gittiklerinde, O'nun cesedini bulamamışlar. Sonra geldiler, bir görümde, İsa'nın yaşamakta olduğunu bildiren melekler gördüklerini söylediler. Bizimle birlikte olanlardan bazıları mezara gitmiş ve durumu, tam kadınların anlatmış olduğu gibi bulmuşlar. Ama O'nu görmemişler." İsa onlara, "Sizi akılsızlar! Peygamberlerin bütün söylediklerine inanmakta ağır davranan kişiler! Mesih'in bu acıları çekmesi ve yüceliğine kavuşması gerekli değil miydi?" dedi. Sonra Musa'nın ve bütün peygamberlerin yazılarından başlayarak, Kutsal Yazılar'ın hepsinde kendisiyle ilgili olanları onlara açıkladı. Gitmekte oldukları köye yaklaştıkları sırada İsa, yoluna devam edecekmiş gibi davrandı. Ama onlar, "Bizimle kal. Neredeyse akşam olacak, gün batmak üzere" diyerek O'nu zorladılar. Böylece İsa onlarla birlikte kalmak üzere içeri girdi. Onlarla sofrada otururken İsa ekmek aldı, şükretti ve ekmeği bölüp onlara verdi. O zaman onların gözleri açıldı ve kendisini tanıdılar. İsa ise gözlerinin önünden kayboldu. Onlar birbirine, "Yolda kendisi bizimle konuşurken ve Kutsal Yazılar'ı bize açıklarken yüreklerimiz nasıl da sevinçle çarpıyordu, değil mi?" dediler. Kalkıp hemen Yeruşalim'e döndüler. Onbirler'i (Havariler) ve onlarla birlikte olanları toplanmış buldular. Bunlar, "Rab gerçekten dirildi, Simun'a görünmüş!" diyorlardı. Kendileri de yolda olup bitenleri ve ekmeği böldüğü zaman İsa'yı nasıl tanıdıklarını anlattılar. (Luka 24: 13-35)



Resim 4.64. Emmaus'ta Yemek
(http://totallyhistory.com/wp-content/uploads/2012/07/ the-supper-at-emmaus.by-rubens-large.jpg)

Katalog No	**:**	64
Eserin Adı	**:**	Emmaus'ta Yemek (The Supper at Emmaus)
Eserin Yeri	**:**	Özel Koleksiyon
Eserin Tarihi	**:**	1610
Kullanılan Teknik	**:**	Tuval Üzerine Yağlı Boya
Ölçü	**:**	205 x 188 cm

Olgusal Anlam

Eseri incelediğimizde çevresel unsurların olmadığını, karanlık bir odada küçük bir masa etrafındaki insan figürlerini görmekteyiz. Masanın etrafında beş adet insan figürü vardır. En solda yalnızca yüzü görülen genç, beyaz tenli bir erkek figürü resmedilmiştir. Başını ve bakışlarını yukarıya çevirmiş, gözlerinde anlamsız bir ifade taşır vaziyettedir. Bu figürle aynı hizada, yerde ayakuçlarında çok net görülmeyen başı ve patileri seçilebilen bir köpek bulunmaktadır. Siyah başı ve beyaz patileri karanlık odada zor seçilir bir şekilde resmedilmiştir. Köpeğin bize göre sağında ayakta duran erkek figürü, sol ayağını sağlam şekilde yere basmış sağ ayağı hafif havada sağ eli ile ise masadan destek alır şekilde arkadan resmedilmiştir. Üzerinde siyah bir elbise vardır. Sol koluyla sandalyeden destek alırken yine sol omzundan aşağı krem rengi büyük bir kumaş sarkmaktadır. Masaya koyduğu sağ elinin altında beyaz bir bez tutmaktadır. En sağda üzerinde siyah bir pelerin içinde siyah kıyafetleri ve alt bedeni karanlıkta seçilemeyen bir erkek figürü vardır. Figür genç bir erkek olarak resmedilmiş, yüzü profilden verilmiştir. Yüzünde şaşırmış bir ifade vardır ve elleri yüzündeki ifadeyi doğrular niteliktedir. Sol elini yana doğru açmış sağ elini ise yukarı kaldırmıştır. Gerek duruşu gerekse yüz ifadesi ile durumu anlamak isteyen bir ifadesi var gibi görülmektedir. Bu genç erkek figürünün hemen arkasında başında beyaz bir kumaş sarılı olan yüzü oldukça yaşlı resmedilmiş bir başka insan figürü yer almaktadır. Bu yaşlı insan figürünün bir kadın olduğu düşünülebilir. Yüzü tam karşıdan resmedilmiş, ifadesiz bir şekilde önündeki genç erkek figürüne bakışlarını çevirmiştir. Resmin merkezinde en ortada ise masanın başında oturan, bu karanlık odada diğerlerine kıyasla daha net bir şekilde ve canlı kırmızı renk elbise ile resmedilmiş erkek figürü yer almaktadır. Bize göre sağda figüre göre sol omzunda lacivert bir pelerin yer almaktadır. Başını hafifçe yukarı kaldırmış, gözlerini doğrudan yukarda bir noktaya çevirmiş gibidir. Açık kahverengi saçları ve saçlarıyla aynı renkte kısa sakalları olan bu figürün başının üzerinde çok belirgin olmayan bir ışık huzmesi yer almaktadır. Başı hale ile çevrili bu erkek figürü iki eliyle bir ekmeği böler vaziyette tutmaktadır. Yüzü bize göre sağ taraftan biraz karanlık verilse de tam karşıdan resmedilmiş sol taraftan ise aydınlık bir görüntü ile ortaya çıkarılmıştır. Masanın üzerinde beyaz bir örtü, iki adet siyah tabak yer almaktadır. Masanın altından ise belli belirsiz, merkezdeki figürün ayakları görülmektedir.

İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

Eserde İsa'nın dirilmesinin ardından bazı insanlara görünüp onların evinde yemek yemesi olayı anlatılmaktadır. İkonografisine göre İsa çarmıha gerilmesinin ardından defnedildikten sonra mezarında bulunamayışının ertesinde halk arasında şaşkınlık oluşturan bu konuya dahil olur. İnsanlar kendisini tanımaz ve ona İsa'nın dirilmesi olayını duydukları şekilde anlatırlar. Daha sonra onları gittikleri köyde yemeğe davet ederler ve burada yemek esnasında onun İsa olduğunu anlarlar. İkonografi için kaynaklık eden İncillerden yalnızca kanonik Luka İncili'nde *"Emmaus'ta Yemek"* sahnesi anlatılmaktadır. Resimde, "*…gitmekte oldukları köye yaklaştıkları sırada İsa, yoluna devam edecekmiş gibi davrandı. Ama onlar, "Bizimle kal. Neredeyse akşam olacak, gün batmak üzere" diyerek O'nu zorladılar. Böylece İsa onlarla birlikte kalmak üzere içeri girdi"* (Luka 24: 28-29) kısmından sonra İsa'nın yemekte bulunduğu kısım resmedilmiştir. Öncesi ile ilgili bir ikonografi söz konusu değildir. "(...)*Onlarla sofrada otururken İsa ekmek aldı, şükretti ve ekmeği bölüp onlara verdi"* (Luka 24: 30) ifadelerine göre resmi incelediğimizde resimde merkezde oturan kırmızı giysili, başı hale ile çevrili erkek figürünün İsa olduğunu ve elinde tuttuğu ekmeği böler vaziyette resmedildiğini görmekteyiz. Bu noktada eser ikonografi ile birebir örtüşmektedir. Devamında, "*…o zaman onların gözleri açıldı ve kendisini tanıdılar. İsa ise gözlerinin önünden kayboldu"* (Luka 24: 31) ifadelerine Luka İncili'nde yer verilmiştir. Bu ifadelere göre ise eserdeki diğer figürlerin İsa ekmeği bölerken ona olan şaşkın bakışları, ellerinin duruma olan tepkisel duruşları dikkat çekmektedir. Yüzleri görülen figürler durumu sorgular bir ifadeyle resmedilmiştir. Arkası dönük olan ön plandaki erkek figürü ise vücudunun duruşu, bir eliyle masadan destek alışı ile durumu yadırgamış ve ayağa kalkmış gibi resmedilmiştir diyebiliriz. En soldaki figürün başını yukarı anlamsız bakışlarla çevirmiş olması ve sağdaki yaşlı insan figürünün ifadesiz bakışları da öyle gösteriyor ki eser tümüyle ifadesel özellik açısından ikonografi ile bağdaşmaktadır. Karanlık bir odada resmedilmiş bu sahnede ikonografide yer aldığı şekilde olağanüstü bir olay olarak İsa'nın dirilişi sonrası insanlara kendini göstermesi anlatılmıştır ve bu anlamda ortam bazında durumun ciddiyetini yansıttığını söyleyebiliriz. Yerde yatan köpek ise sadakatin simgesi olarak kabul edilebilmektedir. İsa'nın olduğu resimlerde genellikle köpek figürüne yer verilmekle beraber sanatçı bireyselliğini eserde çokça yansıtmıştır.

İkonolojik Anlam

"Emmaus'ta Yemek" isimli eser uygulanan renkler, figürlerin yüz ifadeleri ve duruş pozisyonları ile dönem özelliklerini yansıtmaktadır. Resimde çok keskin bir kontrast söz konusudur. Eserde hem arka plana hem de figürlere karanlık ve koyu tonlar hakimdir. Yalnızca masa, İsa tasviri ve figürlerin yüzleri aydınlıktır. Bu ışık uygulaması en karakteristik Barok unsurudur. Aynı zamanda İsa'nın bakışlarındaki teatral görüntü döneme has uygulamalardandır. Bu durum sanatçının bireysel uygulamasının dışında doğrudan bir dönem özelliğidir. Eser adeta bir Caravaggio resmini andırmakta ve bu özelliği ile de tipik bir Barok resmi olduğu anlaşılmaktadır. Tüm özellikleri ile ikonolojik açıdan başarılı bir Barok Dönem eseridir.



Resim 4.65. Emmaus'ta Yemek
(https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-supper-at-emmaus/1086e8ad-8cda-424d-860c-3d147545ae48)

Katalog No	**:**	65
Eserin Adı	**:**	Emmaus'ta Yemek (The Supper at Emmaus)
Eserin Yeri	**:**	Museo Del Prado (Prado Müzesi)
Eserin Tarihi	**:**	1638
Kullanılan Teknik	**:**	Tuval Üzerine Yağlı Boya
Ölçü	**:**	-

Olgusal Anlam

Resimde masanın etrafında dört erkek figürü ve en sağ alt köşede bir köpek figürü vardır. En sağda beyaz örtülü masanın başında lacivert elbiseli, omzundan kolları üzerine sarkan uzun kırmızı pelerinli, kahverengi uzun saçlı ve sakallı bir erkek oturmaktadır. Bakışlarını ifadesiz bir şekilde yukarı çevirmiştir. Sağ elini havaya kaldırmış sol eli ile ise masanın üzerinde bir ekmek tutmaktadır. Masanın üzerinde içi dolu büyük bir tabak vardır. Bu erkeğin arkasında yerde başını yukarı doğru uzatmış, gövdesinin yarısı görülen köpek figürü dikkat çekmektedir. Adamın karşısında masanın sol başında bir başka erkek figürü oturmaktadır. Daha rahat bir oturuşla resmedilen bu erkek sağ profilden resmedilmiştir. Uzun sakalları vardır, bakışlarını resmin izleyiciye göre en sağında kalan erkeğe çevirmiştir. Hafif sırtı dönük şekilde resmedilen figürün üzerinde yeşil bir elbise ve elbisesinin üzerinde siyah kısa kollu bir yelek vardır. Sol dirseğini oturduğu sandalyenin sırtına yaslamış sağ elini ise masaya koymuştur. Sağ ayağından destek alarak sol ayağını öne doğru uzatmış rahat bir oturuş içerisinde görülmektedir. Resmin izleyiciye göre en solunda ayakta duran ise orta yaşın üzerinde, kilolu, beyaz tenli bir erkek figürüdür. Üzerinde Siyah bir gömlek, gömleğinin belinde ince kırmızı bir kuşak ve altında dizine kadar uzanan kahverengi bir pantolon vardır. Sol elini belindeki kuşağa yerleştirmiş, sağ elinde bir su testisi taşımaktadır. Bakışlarını resmin en sağında yer alan adama çevirmiş, yüzü 3/4 profilden resmedilmiştir. Gömleğinin yakası açık, boynunun altında gıdığı toplanmış, şişman bir yüze sahip olan figürün başında siyah küçük bir şapka vardır. Masanın geri planında, resmin orta kısmında ayakta duran dördüncü figür ise sakalsız yüzü, açık kumral saçları ve yüzündeki masum ifade ile genç bir erkek figürüdür. Genç adam elinde başından çıkardığı şapkasını tutmakta, selam verir şekilde hafifçe öne eğilmiş olarak görülmektedir. Üzerinde mavi bir gömlek vardır, belden aşağısı görülmemektedir. Belinde omzundan asılı ince kırmızı kuşağa bağlı bir nesne taşımaktadır. Duruşu ile telaşlı yahut heyecanlı bir ifade içerisinde olduğunu söylemek mümkündür. Bu genç erkek figürünün hemen üst kısmında üzengi çizgisi üzerinde kırmızı bir papağan vardır. Resimde figürlerin dışında çevresel unsurları incelediğimizde, sahnenin geçtiği mekanın çapraz tonozlarla örtülü olduğunu ve örtü sistemini taşıyan mermer sütunları görmekteyiz. Bu mimari uygulamanın devamında kemer açıklığından arka planda mavi bir gökyüzü görülmekte, gökyüzünde bulutlar ve kuşlar dikkat çekmektedir. Aynı zamanda dışarıda da çeşitli mimari yapıların olduğu görülmektedir. İki figürün oturduğu sandalyeler ise ahşap malzemeli ve işlemelidir. Sandalye ayakları dışa doğru açılan farklı uygulama ile dekoratif bir görüntü oluşturmaktadır.

İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

Eserde İsa'nın ölümden sonra dirilişinin ardından bazı insanlara görülmesinin akabinde evlerinde misafir olup yemek yemesi olayı resimlenmiştir. Bu olay İnciller arasında yalnızca Luka İncili'nde *"Emmaus'ta Yemek"* adı altında anlatılmaktadır. Resimde gördüğümüz sahne ikonografide İsa'nın insanlara görünüp onu tanımamaları üzerine onlara bazı öğretilerde bulunmasının peşine evlerine konuk olup yemek yediği sahnedir. İsa elinde ekmek tutmakta, onlara bir şey anlatıyor gibi görülmektedir. Bu durum ikonografideki *"onlarla sofrada otururken İsa ekmek aldı, şükretti ve ekmeği bölüp onlara verdi"* (Luka 24: 30) ifadesi ile birebir örüşmektedir. Bakışlarını yukarı çevirmesi, ayakta duran genç adamın şapkasını çıkarmış şaşkın ve telaşlı hali, karşısındaki diğer iki erkek figürünün yüz ifadeleri ve duruş pozisyonları ifadesel özellik açısından ikonografi ile uyuşmaktadır. İkonografideki, *"o zaman onların gözleri açıldı ve kendisini tanıdılar. İsa ise gözlerinin önünden kayboldu"* (Luka 24: 30-31) ifadeler resimdeki figürlerin İsa'yı tanıdıklarında, onun dirilmiş olmasının yarattığı şaşkınlıkla bağdaşmaktadır. Bu anlamda sanatçı ikonografiye sadık kalmıştır. Ancak sanatçı yapıda çeşitli çevresel unsurlara, mekandaki mimari uygulamalara yer vererek farklı bir atmosfer yaratmış ve bunu yaparken bireyselliğini ön plana çıkarmıştır. Aynı şekilde resmin sağ alt tarafında bulunan köpek ve üzengi çizgisi üzerinde duran kırmızı papağan da sanatçının bireysel uygulamalarındandır. Netice itibariyle sanatçı ikonografide geçen olayı doğru şekilde anlatmış ancak ortama dair fikir verilmediği halde görsel anlamda farklı ve başarılı bir çalışma ortaya koymuştur. Eser ikonografiyle uyuşmakta, figür bazında ikonografiyi karşılamaktadır.

İkonolojik Anlam

"Emmaus'ta Yemek" isimli resimde adeta günlük hayattan çok doğal bir kesit karşımıza çıkmaktadır. Figürler olağan bir akış içinde çok doğal hareketler ile resmedilmişlerdir. Bulundukları ortam çapraz tonoz örtülü mermer malzemeli bir yapıdır. Resimde bu şekilde mimari unsurlara yer verilmesi bilhassa bu unsurların da Barok özellikler içeriyor olması dönem özelliklerini karşılayan uygulamalardandır. Arka planda başarılı bir perspektifle manzaraya yer verilmiştir. İsa'nın hareketleri çok doğaldır aynı zamanda önünde saygıyla şapkasını çıkaran erkek figürü dikkat çekmektedir. Figürlerin yüz ifadeleri ve duruş pozisyonları duygu durumlarını izleyiciye yansıtır nitelikte başarıyla resmedilmiştir. Kullanılan renklerdeki çeşitliliğe karşın resimde yer yer koyu renkli yerlerle tezat

sağlanmıştır. Resim geçmişe tanıklık eden bir fotoğraf karesinden farksızdır. İkonolojik anlam açısından oldukça başarılı bir Barok Dönem eseridir.

4.2.24. Şüpheci Thomas



Resim 4.66. Nikolaas Rockox ve Eşi Adriana Perez'in Mezar Kitabesi (https://www.wga.hu/support/viewer/z.html)

Katalog No	**:**	66
Eserin Adı	**:**	Nikolaas Rockox ve Eşi Adriana Perez'in Mezar Kitabesi (Epitaph Of Nikolaas Rockox And His Wife Adriana Perez)/Şüpheci Thomas (The İncredulity of St. Thomas)
Eserin Yeri	**:**	Koninklijk Museum Voor Schone Kunsten, Anvers (Kraliyet Güzel Sanatlar Müzesi)
Eserin Tarihi	**:**	1613-1615
Kullanılan Teknik	**:**	Tuval Üzerine Yağlı Boya
Ölçü	**:**	143 x 123

Olgusal Anlam

Eser üç panelden oluşmaktadır. Orta panelde dört erkek figürü görülmektedir. Bu figürlerden üzeri çıplak olup, sol omzu ve kolundan sarkarak belden aşağısını örten kırmızı kumaşla resmedilen erkek figürü ön plandadır. Figür sağ profilden resmedilmiş, yüzü sakallı, uzun kahverengi saçlı, üst bedeni hafif kaslı ve çıplaktır. Bakışlarında yorgun bir hal var gibidir, ellerini iki yana açmış bir şey anlatır şekilde görülmektedir. Başında çok hafif beliren ince bir hale vardır. Sol elinde avucunun içinde deliğe benzeyen kırmızı bir nokta görülür. Adamın yanında uzun sakallı orta yaşlı bir başka erkeğin yalnızca başı görülür ve bakışlarını yanındaki adama çevirmiştir. Bu figüründe yanında duran iki erkekten ortadaki kır ve gür sakallı yaşlı bir adam ve onun yanındaki sakalsız açık kumral saçlı genç bir erkektir. İki figür de doğrudan karşılarında konuşan adamın açtığı avcundaki ize bakmaktadır. Resmin izleyiciye göre sağ panelinde kraliyet soyundan gibi görünen gösterişli kıyafetli bir kadın figürü vardır. Tamamen siyah elbisenin boynunda beyaz büyükçe ve fırfırlı detayı bulunmakta, yakasında ve elbisenin kollarında beyaz işlemeler görülmektedir. Elinde kırmızı taşlı bir tespih taşımaktadır. Yüzü ve gövdesi hafif sağa meyilli resmedilmiş, beyaz tenli yüzündeki organları oldukça küçüktür. Güçlü bakışları vardır. Saçı sıkıca toplanmış, başına siyah taca benzeyen bir başlık yerleştirilmiştir. Arka planda kırmızı kat kat bir kumaş vardır. Resmin sol panelinde ise üzerinde siyah giysisi, yakasında beyaz fırfırlı boyunluğu ve kürklü pelerini ile sağ profilden gövdesi sola dönük şekilde resmedilmiş bir erkek figürü vardır. Saçları kısa, sakalı ise çenesinde sivri şekilde toplanmıştır. Sağ elini göğsüne yaslayan diğer sol elinde oldukça küçük bir kitaba benzer nesne tutmaktadır. Arka planda mermer malzemeli bir kemerin başlangıç noktası görülmektedir.

İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

> *Haftanın o ilk günü akşam olunca, öğrencilerin Yahudi yetkililerden korkusu nedeniyle bulundukları yerin kapıları kapalıyken İsa geldi, ortalarında durup, "Size esenlik olsun!" dedi. Bunu söyledikten sonra onlara ellerini ve böğrünü gösterdi. Öğrenciler Rab'bi görünce sevindiler. İsa yine onlara, "Size esenlik olsun!" dedi. "Baba beni gönderdiği gibi, ben de sizi gönderiyorum." Bunu söyledikten sonra onların üzerine üfleyerek, "Kutsal Ruh'u alın!" dedi. "Kimin günahlarını bağışlarsanız, bağışlanmış olur; kimin günahlarını bağışlamazsanız, bağışlanmamış kalır." Onikiler'den biri, "İkiz" diye anılan Tomas, İsa geldiğinde onlarla birlikte değildi. Öbür öğrenciler ona, "Biz Rab'bi gördük!" dediler. Tomas ise, "O'nun ellerinde çivilerin izini görmedikçe, çivilerin izine parmağımla dokunmadıkça ve elimi böğrüne sokmadıkça inanmam" dedi. Sekiz gün sonra İsa'nın öğrencileri yine evdeydiler. Tomas da onlarla birlikteydi. Kapılar kapalıyken İsa gelip ortalarında durdu, "Size esenlik olsun!" dedi. Sonra*

> *Tomas'a, "Parmağını uzat" dedi, "Ellerime bak, elini uzat, böğrüme koy. İmansız olma, imanlı ol!" Tomas O'nu, "Rabbim ve Tanrım!" diye yanıtladı. İsa, "Beni gördüğün için mi iman ettin?" dedi. "Görmeden iman edenlere ne mutlu!"* (Yuhanna 20: 19-29)

Eserde İsa'nın dirilişinin ardından dirildiğine inanmayan öğrencilerinden Thomas'a yaralarını göstererek serzenişte bulunması sahnesi anlatılmaktadır. Şüpheci Thomas ikonografisi, Kanonik İncillerden yalnızca Yuhanna'da geçmektedir. İkonografiye göre İsa öğrencilerinin karşısına çıkıp onlara yaralarını göstermiş, öğrenciler bu duruma sevinmişlerdir. Daha sonra İsa onlara Tanrı kelamı ile seslenmiş ve üzerlerine Kutsal Ruhu üflemiştir. İsa'nın yanından ayrılan öğrenciler o sırada yanlarında olmayan Thomas'a olayı anlattıklarında Thomas onlara; "(...)*onun ellerinde çivilerin izini görmedikçe, çivilerin izine parmağımla dokunmadıkça ve elimi böğrüne sokmadıkça inanmam"* (Yuhanna 20: 25) şeklinde cevap vermiştir. İkonografinin devamında sekiz gün sonra aralarında Thomas'ın da bulunduğu öğrencilerin evine gelen İsa; "(...)*gelip ortalarında durdu, "Size esenlik olsun!" dedi. Sonra Tomas'a, "Parmağını uzat" dedi, "Ellerime bak, elini uzat, böğrüme koy. İmansız olma, imanlı ol""* (Yuhanna 20: 26-27) demiştir. Bu ifadeye göre eseri incelediğimizde bir odada İsa ve karşısında da öğrencilerinin olduğunu görmekteyiz. İsa tam karşısındaki genç erkek Thomas'a bakmakta ve konuşur gibi görülmektedir. Elini öne doğru açmış ve sol avcunun içindeki yara izini göstermektedir. Bu anlamda sahne ikonografi ile bağdaşmaktadır. Devamında; "(...)*Tomas O'nu, "Rabbim ve Tanrım!" diye yanıtladı. İsa, "Beni gördüğün için mi iman ettin?" dedi. "Görmeden iman edenlere ne mutlu""* (Yuhanna 20: 28-29) ifadelerinden yola çıkarak eserde Thomas'ın tedirgin hali ve ellerini öne doğru kaldırmış oluşundan mahcubiyeti anlaşılmaktadır. İsa'nın Thomas'a kızıyor oluşu ve Thomas'ın durumdan pişmanlığı doğru şeklide yansıtılmıştır. Sanatçı ikonografideki bilgileri doğru şekilde uygulamış, gerek figür gerek ortam bazında başarılı şekilde ikonografiyi uygulamıştır. Yalnızca İsa'nın kaburgasının altında mızrakla açılan yara izi olmayışı ve İsa'nın oldukça iyi bir görüntü içerisinde olması sanatçının bu konudaki bireysel uygulamalarından olarak yorumlanabilir. Sanatçı bu uygulama ile ölümünden sonra Tanrı'nın yanına aldığı ve ardından dirilen İsa'nın acılarının dindiğini ve daha güçlü olarak hayata dönmüş olduğunu ifade etmek istemiştir denebilir.

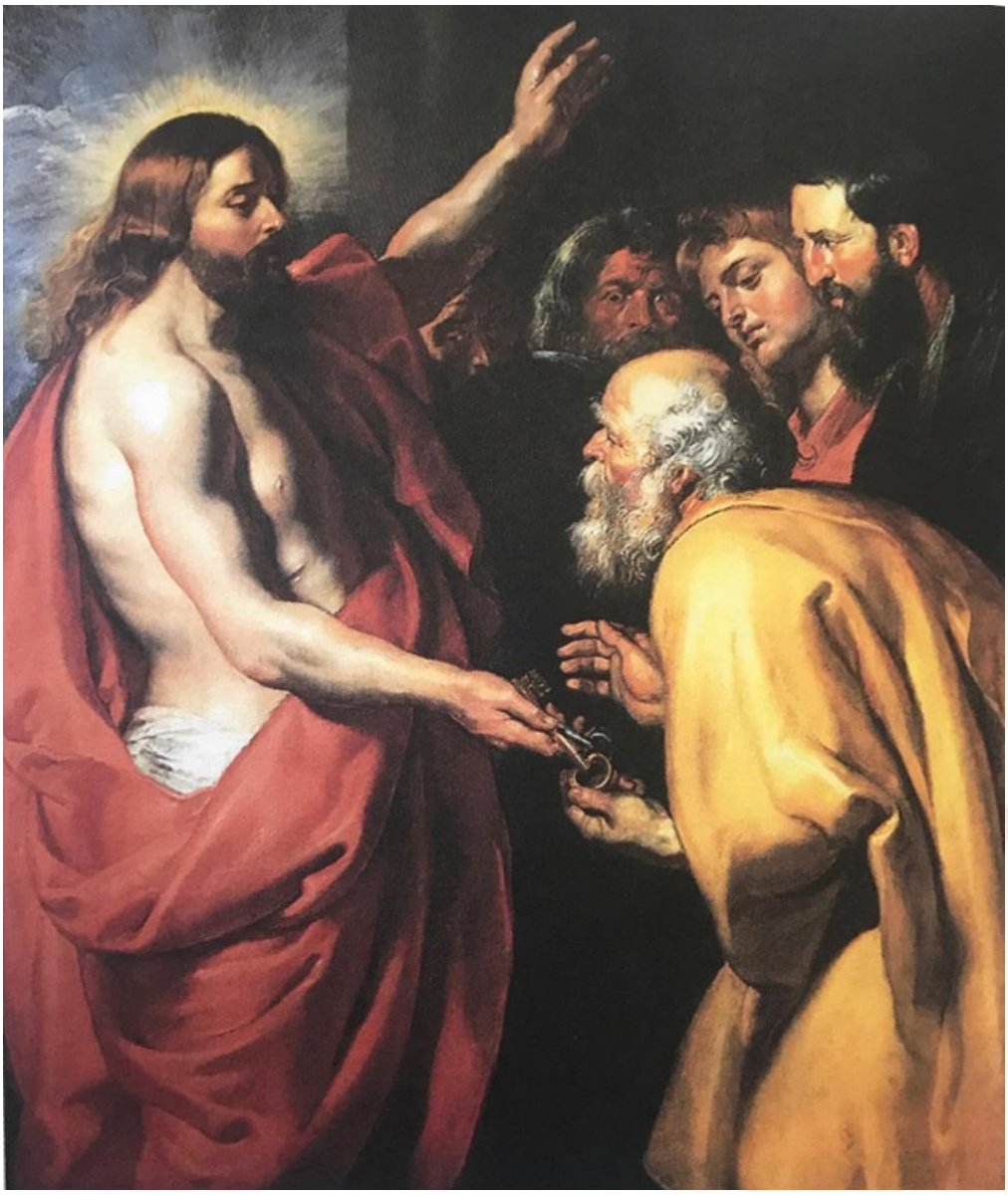
Eserin sağ ve sol panelinde uygulanan kadın ve erkek figürleri Rubens'in doğduğu ve yaşadığı Antwerp'deki soylu insanlardan Nikolaas Rockox ve eşi Adriana Perez'dir. Sipariş üzerine Rubens'ten istedikleri bu resmi daha sonra mezar kitabeleri olarak atfetmişlerdir.

Sanatçı bu kişileri üzerlerindeki giysileri ve duruşları ile statülerini yansıtır şekilde resmetmiştir. Eser buna bağlı olarak orta paneldeki "Şüpheci Thomas" sahnesinin haricinde "Nikolaas Rockox ve eşi Adriana Perez'in mezar kitabesi" adını almıştır.

İkonolojik Anlam

"*Nikolas Rockox ve Eşi Adriana Perez'in Mezar Kitabesi/Şüpheci Thomas"* isimli eser üç panelde oluşturulmuştur. Resmin orta panelinde *Şüpheci Thomas* ikonografisiyle İsa ve havarilerine; sağ ve soldaki panellerde ise Nikolas Rockox ile eşi Adriana Perez'in portrelerine yer verilmiştir. Eserde İsa kaslı, güzel ve gerçekçi bir vücutla oldukça canlı şekilde ve doğal hareketlerle resmedilmiştir. İsa'nın karşısında duran üç havarinin onun eline ve yüzüne şaşkınlık içinde bakıyor oldukları görülmektedir. Buradaki yüz ifadeleri oldukça gerçekçidir. Sahnede arka plan tamamen karanlıktır ve çevresel hiçbir unsur bulunmamaktadır. Sağ ve sol panellerdeki portrelerde ise figürler döneme has yakası fırfırlı, kürklü, işlemeli ve gösterişli giysiler giymişlerdir. Bu giysilerle ve görünümleri ile dönemin soylu ailelerinden oldukları anlaşılmaktadır. Aynı zamanda arka planlarında yer verilen mimari unsurlar ve canlı kırmızı renkteki kıvrımlı kumaş da Barok Dönem özelliklerini yansıtmaktadır. Eser her bir paneli ile ayrı ayrı geç dönemin özelliklerini taşıyacak derecede başarılı bir Barok resmidir.

4.2.25. Cennet Anahtarlarının Petrus'a Verilişi



Resim 4.67. Cennet Anahtarlarının Petrus'a Verilişi (Tükel ve Yüzgüller, 2018: 266)

Katalog No	**:**	67
Eserin Adı	**:**	Cennet Anahtarlarının Petrus'a Verilişi (Christ Giving the Keys to St. Peter)
Eserin Yeri	**:**	Gemaldegalerie, Berlin (Resim Galerisi)
Eserin Tarihi	**:**	1614
Kullanılan Teknik	**:**	Tuval Üzerine Yağlı Boya
Ölçü	**:**	-

Olgusal Anlam

Eserde altı erkek figürü görülmektedir. Resmin izleyiciye göre solunda yer alan erkek diğerlerine kıyasla daha ön plandadır. Yüzü ve gövdesi sağdan 3/4 profilden resmedilmiştir. Uzun kahverengi saçları ve koyu renk sakalları vardır. Başının üzerinde yoğun bir ışık yayan hale bulunmaktadır. Ardında karanlık gökyüzünden bir kesit görülmektedir. Bakışlarını önünde hafifçe eğilen adama doğru aşağıya çevirmiştir. Sol elini havaya kaldırmış, sağ eli ile önünki adama iki büyük anahtar uzatmaktadır. Üzerinde sol omzundan beline uzanan ve sağ omzu ile gövdesini açıkta bırakan kırmızı bir kumaş sarılıdır. Belinde beyaz bir bez sarılı görülmekte, sağ kolunun hizasında karnında bir kesik işareti vardır. Vücudu yapılı, iri ve dolgun hatlarla resmedilmiştir. Üzerindeki kırmızı kumaş ise kat kat ve kalın bir kumaştır. Önünde hafifçe eğilen adamın başının üst kısmı keldir, arkasında beyaz dalgalı saçları ve yüzünde beyaz uzun sakalı vardır. Yüzü tam görülmemektedir, figür izleyiciye hafif sırtı dönük şekilde resmedilmiştir. Ancak mahcup bir ifade içerisinde olduğu söylenebilir. Sol eli ile karşısındaki adamın uzattığı anahtarları almaktadır. Üzerine büyük sarı kumaştan bir giysi giymiştir. Resmin en sağında uzun siyah sakallı ve siyah saçlı bir erkek solda anahtarları uzatan adama bakmaktadır. Kemikli bir buruna sahiptir, bakışlarında sorgulayan bir ifade vardır. Bu adamın yanında duran figür, sakalsız kızarık yanakları ile daha genç bir erkektir. Açık kahverengi saçları ve yakası görünen kırmızı bir giysisi vardır. Manidar bir ifade ile önünde duran yaşlı adamı izlemektedir. Resmin orta arka planında gözlerini büyükçe açmış ve izleyiciye göre tam karşıdan resimlenmiş erkek figürü ön plandaki yaşlı adama şaşkın bir şekilde bakmaktadır. Sakallı ve uzun saçlıdır, yüzündeki kırışık görüntülerden orta yaşın üstünde olduğu düşünülebilir. Altıncı erkek figürü ise karanlığın içinden resmin en solundaki erkeğin havaya kaldırdığı kolunun altından merkezde gerçekleşen olayı izlemektedir. Siyah sakallıdır, karanlıkta kaldığı için tam seçilemeyen bir görüntüsü vardır. Eserde herhangi bir çevresel unsura yer verilmemiştir. İnsan figürleri resmin bütününe sirayet etmiştir.

İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

> *(...)İsa, Filipus Sezariyesi bölgesine geldiğinde öğrencilerine şunu sordu: "Halk, İnsanoğlu'nun* kim olduğunu söylüyor?" Öğrencileri şu karşılığı verdiler: "Kimi Vaftizci Yahya, kimi İlyas, kimi de Yeremya ya da peygamberlerden biridir diyor." İsa onlara, "Siz ne dersiniz" dedi, "Sizce ben kimim?" Simun Petrus, "Sen, yaşayan Tanrı'nın Oğlu Mesih'sin*" yanıtını verdi. İsa ona, "Ne mutlu sana, Yunus oğlu Simun!" dedi. "Bu sırrı sana açan insan değil, göklerdeki Babam'dır. Ben de sana*

> *şunu söyleyeyim, sen Petrus'sun ve ben kilisemi bu kayanın üzerine kuracağım. Ölüler diyarının kapıları ona karşı direnemeyecek. Göklerin Egemenliği'nin anahtarlarını sana vereceğim. Yeryüzünde bağlayacağın her şey göklerde de bağlanmış olacak; yeryüzünde çözeceğin her şey göklerde de çözülmüş olacak." Bu sözlerden sonra İsa, kendisinin Mesih olduğunu kimseye söylememeleri için öğrencilerini uyardı.* (Matta 16: 13-20)

> *(...)Yemekten sonra İsa, Simun Petrus'a, "Yuhanna oğlu Simun, beni bunlardan daha çok seviyor musun?" diye sordu. Petrus, "Evet, ya Rab" dedi, "Seni sevdiğimi bilirsin." İsa ona, "Kuzularımı otlat" dedi. İkinci kez yine ona, "Yuhanna oğlu Simun, beni seviyor musun?" diye sordu. O da, "Evet, ya Rab, seni sevdiğimi bilirsin" dedi. İsa ona, "Koyunlarımı güt" dedi. Üçüncü kez ona, "Yuhanna oğlu Simun, beni seviyor musun?" diye sordu. Petrus kendisine üçüncü kez, "Beni seviyor musun?" diye sormasına üzüldü. "Ya Rab, sen her şeyi bilirsin, seni sevdiğimi de bilirsin" dedi. İsa ona, "Koyunlarımı otlat" dedi. "Sana doğrusunu söyleyeyim, gençliğinde kendi kuşağını kendin bağlar, istediğin yere giderdin. Ama yaşlanınca ellerini uzatacaksın, başkası seni bağlayacak ve istemediğin yere götürecek." Bunu, Tanrı'yı ne tür bir ölümle yüceltteceğini belirtmek için söyledi. Sonra ona, "Ardımdan gel" dedi. Petrus arkasına döndü, İsa'nın sevdiği öğrencinin kendilerini izlediğini gördü. Bu öğrenci, akşam yemeğinde İsa'nın göğsüne yaslanan ve "Ya Rab, sana kim ihanet edecek?" diye soran öğrencidir. Petrus onu görünce İsa'ya, "Ya Rab, ya bu ne olacak?" diye sordu. İsa, "Ben gelinceye dek onun yaşamasını istiyorsam, bundan sana ne?" dedi. "Sen ardımdan gel!"*(Yuhanna 21: 15-22)

Eserde İsa'nın cennet anahtarlarını havarilerden Petrus'a verdiği sahne resmedilmiştir. Solda ihtişamlı bir görüntü ile başında halesiyle gördüğümüz erkek İsa'dır. Karşısında eğilen yaşlı adam Petrus ve ardında duran erkekler ise havarilerdir. "*Cennet Anahtarlarının Petrus'a Verilişi"* olarak isimlendirilen resmin ikonografisi yalnızca Matta ve Yuhanna İncillerinde geçmektedir. Bu iki incilde de ikonografide farklılıklar mevcuttur. Sanatçı Rubens'e ait bu resim Yuhanna İncili'ni temel alsa da isminden dolayı kayıtlarda Matta İncili referans alınmıştır şeklinde yorumlanabilir. Matta İncili'nde, "(...)*halk, İnsanoğlu'nun kim olduğunu söylüyor?" Öğrencileri şu karşılığı verdiler: "Kimi Vaftizci Yahya, kimi İlyas, kimi de Yeremya ya da peygamberlerden biridir diyor." İsa onlara, "Siz ne dersiniz" dedi, "Sizce ben kimim?" Simun Petrus, "Sen, yaşayan Tanrı'nın Oğlu Mesih'sin" yanıtını verdi"* (Matta 16: 13-16) ifadeleriyle başlayan ikonografiye göre İsa kendisinin Mesih olduğunu bilmeyen havarilere bu konuda öğüt vermektedir. Kendisini tanıyan Simun Petrus'a, "(...)*sana şunu söyleyeyim, sen Petrus'sun ve ben kilisemi bu kayanın üzerine kuracağım. Ölüler diyarının kapıları ona karşı direnemeyecek. Göklerin Egemenliği'nin anahtarlarını sana vereceğim. Yeryüzünde bağlayacağın her şey göklerde de bağlanmış olacak; yeryüzünde çözeceğin her şey göklerde de çözülmüş olacak"* (Matta 16: 18-19) ifadelerinde geçtiği şekilde memnuniyetini dile getirmiştir. İkonografide geçen, "(...)*ben kilisemi bu kayanın üzerine*

kuracağım" ve "(...)*Göklerin Egemenliği'nin anahtarlarını sana vereceğim"* (Matta 16: 18-19) ifadeleri ise İsa'nın Petrus'a cenneti vadedişini anlatmaktadır. Resimde ise ikonografide sözü edilen Simun İsa'nın kendisine uzattığı anahtarları almaktadır. İsa havaya kaldırdığı sol eli ve ihtişamlı görüntüsü ile havarilere hitap etmektedir. Sanatçı ikonografiye sadık kalırken bilhassa ifadesel özellik açısından başarıyla ikonografiyi yansıtmayı amaçlamıştır. Matta İncili'nde yer verilen bu ifadeler İsa hayattayken gerçekleşir şekilde anlatılmaktadır. Bu anlamda ikonografinin doğrudan Matta İncili'nden alındığını söylemek yanlış olur zira İsa'nın karnında bir kesik işareti bulunmaktadır. İşaretin İsa'nın çarmıha gerilmesi sonrası askerlerden birinin böğrüne mızrak saplaması neticesinde oluştuğu bilinmektedir. Buradan yola çıkarak sanatçının bu sahnede İsa'nın dirilişi sonrasında gerçekleşen bir sahneyi resmetmeyi amaçladığını söylemek daha doğru olacaktır. Nitekim eserin ismi dolayısıyla müze kayıtlarına Matta İncili'ni referans gösterilerek geçirilmiş olması iki ikonografinin de değerlendirmeye alınmasını gerektirmektedir. Yuhanna İncili'ne göre ise, "(...)*İsa, Simun Petrus'a, "Yuhanna oğlu Simun, beni bunlardan daha çok seviyor musun?" diye sordu. Petrus, "Evet, ya Rab" dedi, "Seni sevdiğimi bilirsin." İsa ona, "Kuzularımı otlat" dedi"* (Yuhanna 21: 15) şeklindeki ikonografide İsa Simun Petrus'a bu soruyu üç kez daha sormuş ve her seferinde aynı cevabı almasının ardından Petrus'u *"Koyunlarımı güt."* diye yanıtlamıştır. Petrus ise İsa'nın kendisine aynı soruyu tekrarlayarak sormasına üzülmüş aralarında, "(...)*ya Rab, sen her şeyi bilirsin, seni sevdiğimi de bilirsin" dedi. İsa ona, "Koyunlarımı otlat" dedi. "Sana doğrusunu söyleyeyim, gençliğinde kendi kuşağını kendin bağlar, istediğin yere giderdin. Ama yaşlanınca ellerini uzatacaksın, başkası seni bağlayacak ve istemediğin yere götürecek"* (Yuhanna 21: 17-18) konuşması geçmiştir. Burada İsa'nın Petrus'a doğrudan öğütte bulunuyor olduğunu görmekteyiz. Aynı zamanda İsa Petrus'a olan güvenini ifade etmektedir. Resimde ise İsa'nın doğrudan Petrus'a yönelen duruşu ve bakışları ile ona uzanıyor olması, Petrus'un da mahcup ifadeyle adeta efendisinin karşısındaki hizmetkar gibi eğilmiş görüntüsü ikonografideki bilgilerle uyuşan ifadesel unsurlardır. "(...)*Sonra ona, "Ardımdan gel" dedi. Petrus arkasına döndü, İsa'nın sevdiği öğrencinin kendilerini izlediğini gördü. Bu öğrenci, akşam yemeğinde İsa'nın göğsüne yaslanan ve "Ya Rab, sana kim ihanet edecek?" diye soran öğrencidir… "Sen ardımdan gel"* (Yuhanna 21: 19-22) ifadeleriyle ise resimde kendilerini izleyen havarilerin bağdaştığını görmekteyiz. Petrus'un yanında genç yüzündeki manidar ifade ile kendilerini izleyen öğrenci ikonografide sözü edilen öğrencidir. Yuhanna İncili'nde anahtarlarla ilgili bir bilgi geçmemektedir. Ancak İsa Petrus'a koyunlarını otlatma görevini vermektedir. Bu noktada iki ikonografiyi ve resmi incelediğimizde sanatçının ikonogafiyi Matta İncili'nden

aldığı ancak aynı zamanda Yuhanna'daki öğretileri de benimseyerek çalışmasını ortaya koyduğunu görmekteyiz. *Cennetin Anahtarları* ifadesinden yola çıkarak Matta İncili'ni temel almış, İsa'nın dirilişi sonrası Petrus'a olan güvenini ve ona koyunlarını gütmesi görevini vermesi ve havarilerle alakalı uygulamaları açısından ise Yuhanna İncili'nde geçen ikonografiyi uygulamıştır. Sonuç itibariyle sanatçı eserini oluştururken dini ikonografiye sadık kalmıştır.

İkonolojik Anlam

"Cennet Anahtarlarının Petrus'a Verilişi" isimli eserde çevresel hiçbir unsur görülmemekte, İsa ve özellikle Petrus olmak üzere havariler dikkat çekmektedir. Resmin geri kalanı karanlıktır. İsa resmin odağını oluşturmakta, çıplak bedeni şişkin haliyle dolgun görülmekte yüzü ise bedenine göre daha küçük resmedilmiştir. Söz konusu deformasyon Barok Dönem'e has bir başarıyla ortaya koyulmuştur. Hareketleri doğal bir akış ile resmin dinamizmine uyum sağlamaktadır. Vücudunu saran kırmızı kalın kumaş ile hareketleri desteklenmektedir. Karşısında anahtarları İsa'dan almakta olan Petrus bir insana özgü mahcubiyetle ve saygıyla eğilmiş görülmekte, sarı giysisi hem rengi hem kalın kumaşı ile dikkat çekmektedir. Diğer havariler arka planın karanlığında yüzleri çok aydınlık şekilde resmedilmişlerdir. Eser ışığın uygulanışı açısından da çok başarılı bir Barok resmidir. İfadesel özellik açısından incelendiğinde figürlerin ifadelerinin gerçeğe oldukça yakın şekilde resmedilmiş olmaları ile duygu durumlarının izleyiciye geçmesi dikkat çeken dönem özellikleri arasındadır. Eserin bu uygulamalar ile dönem için gelişmiş bir örnek olduğunu söylemek mümkündür.

4.2.26. Dört Evangelist



Resim 4.68. Dört Evangelist
(https://www.wga.hu/support/viewer/z.html)

Katalog No	**:**	68
Eserin Adı	**:**	Dört Evangelist (The Four Evangelists)
Eserin Yeri	**:**	Sanssouci Sarayı, Potsdam, Almanya
Eserin Tarihi	**:**	1614
Kullanılan Teknik	**:**	Tuval Üzerine Yağlı Boya
Ölçü	**:**	224 x 270 cm

Olgusal Anlam

Eser bir odada küçük bir masa etrafında oturan insanlar arasında gerçekleşen bir sahneyi göstermektedir. Sahnede dört insan figürü ve kanatları olması dolayısı ile genç bir çocuk suretindeki melek tasviri bulunmaktadır. Resmin izleyiciye göre en sağında sol görünümden resmedilen erkek başını yukarı kaldırmıştır. Yanakları koyarım, sakalsız bir yüzü ve uzun kahverengi saçları vardır. Üzerinde beyaz ağır bir kumaş sarılı altında ise tozpembe bir elbise bulunmaktadır. Elinde kalın bir kitap taşımaktadır. Bu genç erkeğin başının üst kısmında siyah bir kartal görülmekte, kartal bakışlarını ona çevirmiş vaziyettedir. Yine aynı erkeğin ayaklarının önünde başı görünen ve yerde yatan, tüyleri uzun, aslana benzeyen, sarı renkli bir köpek vardır. Köpeğin üst kısmında altında siyah bir kumaşın sarılı olduğu, üst bedeni çıplak bir adam sandalyede oturmaktadır. Sol profilden resmedilen adam orta yaşa yakın, sakallı ve kumral bir figürdür. Resmin orta kısmında siyah giysili, gri sakallı, kel bir adam tam karşıdan resmedilmiştir. Oturan adam sağ elindeki kalemle ortadaki alçak sehpa üzerinde, önünde açık olan deftere yazı yazmaktadır. Adamın sağında havada duran kanatlı melek tasviri bir şeyler anlatır gibi görülmekte, yaşlı adamsa onu izlemektedir. Meleğin beyaz kanatları ve belden alt kısmında kırmızı bir kumaş vardır. Bu kumaş aynı zamanda resmin arka planını da kaplamaktadır. Eserin izleyiciye göre en solunda, sırtı dönük şekilde resmedilen son erkek figürü görülmektedir. Erkek sarı bir giysi giymiş, sol omzundan sarkan siyah bir kumaşı üzerine dolamıştır. Siyah saçlı ve sakallıdır ancak yüzü görülmemektedir. Bu erkeğin altında resmin en sol alt köşesinde beyaz renkli, boynuzlu bir öküzün başı görülmektedir.

İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

Eserde İncil yazarları olan ve "*Evangelistler (İncili Yayanlar)"* olarak adlandırılan dört İncil yazarı Matta, Markos, Luka ve Yuhanna herhangi bir ikonografileri olmaksızın resmedilmiştir. Eserin adıysa sahneyle bağdaşır şekilde *"Dört Evangelist"*tir. Sahnede "*Dört Evangelist"e* bir *Melek* eşlik etmekte, yazarlar ise birlikte çalışıyor gibi görülmektedir. Öyle ki sahnede İncillerin yazılışı canlandırılmak istenmiştir. Melekse onlara yol gösterir nitelikte resme dahil edilmiştir denilebilir. Ancak aynı zamanda *Melek* Batı sanatında Matta'nın atribüsü olarak uygulanmaktadır. Buna bağlı olarak resimde ortada meleğin yanında oturan iki figürden yaşlı olan Matta yanındaki ise Markos'tur. Zira Markos'un atribüsü olan *Kanatlı Aslan* tasviri de ayakları altında yatar vaziyette resmedilmiştir. Aynı

zamanda Matta ve Markos İncilinin diğerlerine kıyasla birbirleri ile daha yakın bilgiler içermesi de iki yazarın bir arada resmedilmesinin sebebi olarak görülebilir. İki figür birbirleri ile fikir alışverişinde ve meleği dinlerken görülmektedir. Karşılarında sırtı dönük resmedilen figür ise Luka'dır. O da yazdıkları ile Matta ve Markos İncilleri ile aynı doğrultudadır denilebilir ancak zaman zaman ayrılıkları ve daha ayrıntıcı anlatımları olmuştur. Luka'nın atribüsü olan *Öküz* figürünün başı ayakları altında dikkat çekmektedir. En sağda ayakta duran ve elinde büyük bir defter taşıyan figür İsa'nın çarmıha gerilmesi, ölümüne ağıt vb. sahnelerde çoğunlukla yer verilen Yuhanna'dır. Yuhanna "İsa'nın Sevdiği Havari" olarak tanıtılmaktadır (Tükel ve Yüzgüller, 2018: 319). Belki de bu sebeple İsa ile ilgili pek çok resimde yer verilen karakterlerden olmuştur. Yuhanna, sanatçının diğer resimlerinde de aynı görüntü içerisinde resmedilmiştir. En genç İncil yazarı olan Yuhanna'nın başının üzerinde uçar gibi resmedilen ve ona bakan *Kartal* daha önceki resimlerde de beraberinde resmedilmiştir. *Kartal* figürü Yuhanna'nın Batı sanatındaki atribüsü olması sebebiyle uygulanmıştır. Sanatçı ikonografide yer verilemeyen zira ikonografileri aldığımız İncilleri yazan kişileri resmederek bireysel bir çalışma ortaya koymuştur. Ancak yarattığı atmosfer dönemin şartlarına oldukça uygundur. Başarılı bir çalışma ortaya çıkarmış, özgünlüğünü bir kez daha ön plana koymuştur.

<u>İkonolojik Anlam</u>

"Dört Evangelist" isimli eser dört İncil yazarının gerçeğe olabildiğince yakın olarak uygulanmalarının yanı sıra atribüleri, doğal halleri ve giysilerinin Barok'a has şekilde resmedilmesi ile dönem açısından oldukça başarılıdır. Her bir figür kendi için kendi karakterine uygun şekilde detaylı olarak resmedilmiştir. Atribülerine ayrı ayrı resimde yer verilmesine karşın resimdeki doğal hava asla bozulmamıştır. Bu da resmin hayatın içinden olağan bir anın yansıması gibi görülmesini sağlamıştır. Figürler oldukça gerçekçi yüz ifadelerine sahiptir. Resmin geçtiği mekan sıradan bir yerdir. Melek figüründen uzanan ve arka plana yayılan kırmızı kumaş ile gerek Yuhanna gerekse Luka'nın giysilerindeki hareketli kumaşlar dönem özelliklerini yansıtır özelliklerdir. Eser ikonolojik anlam açısından oldukça başarılıdır.

5. KARŞILAŞTIRMA VE DEĞERLENDİRME

1600'lü yılların başında ortaya çıkan Barok Sanat, Avrupa'da kendisinden önce varlık gösteren Rönesans ve Maniyerist Dönem'den farklı bir yol izlemiştir. 1400'lü yıllarda ortaya çıkıp sanatın gelişmesine ve büyük kitlelere ulaşmasına ortam hazırlayan, *Yeniden Doğuş* anlamına gelen Rönesans Dönemi insanı mükemmelleştirmeyi hedeflemiştir. Buna bağlı olarak özünde Antikite'ye dönüş fikrini barındıran Rönesans ile eserlerde insanın kusursuzluğu ön planda tutulmuştur. Antikiteye dönüş düşüncesi sanat eserlerinde insan figürlerini Yunan heykelleri gibi mükemmel oranla uygulamayı beraberinde getirmiştir. Tıpkı Yunan heykelleri gibi kusursuz ve haliyle doğallıktan uzak uygulamalar benimsenmiştir. Rönesans'ın bu fikrine tepki olarak ortaya çıkan Maniyerist Dönem'de ise figürlerde deformasyon dikkat çekmiştir. Eserlerin konuları her dönemde sıkça karşılaşılan dini ve mitolojik konulu eserlerle sınırlı kalmamış, Barok Dönem ile profan tema eserlerde daha fazla uygulanmaya başlamıştır. Yanı sıra manzara resimleri, natürmortlar ve portre geleneği ivme kazanmıştır. Barok Dönem'in temel prensibi insanı doğasında olduğu gibi tüm gerçekliği ve samimiyeti ile eserlere yansıtmaktır. Bu düşünce ile sanatçılar eserlerde insan figürlerinin içinde bulundukları durumları ve ruh hallerini izleyiciye aynı şekilde aktarmayı amaçlamaktır. Buna bağlı olarak sahneler adeta fotoğraflanmış gibi bir dinamizm içinde, figürler oldukça gerçekçi formlarda vücut hatları kusursuz olmanın aksine doğal ve bazı deformasyonlara sahip şekilde yansıtılmıştır. Kimi zaman bu deformasyonlar sanatçılar tarafından abartılı formlarla eserlerde kendini göstermiştir. Tüm bunların yanı sıra Barok Sanat'ın ortaya çıkmasının temelinde dönemde etkili olan dini görüşlerin çatışması da yer almaktadır.

Barok Dönem'in etkinlik göstermeye başlamasından hemen önce Protestanlık inancı oldukça yayılmış ve Protestanlarca sanata ve sanatçıya çeşitli kısıtlamalar getirilmiştir. Protestanlık karşısında tehlikeye düşen Katolik inanç ise Katolik Kilisesi tarafından yeniden canlandırılmak istenmiştir. Bu anlamda Katolik Kilisesi sanatı ve sanatçıları dini ikonografileri resmetmeye teşvik etmişlerdir. Protestanlar kiliselerde dini resim ve heykel uygulamalarını yasaklarken, Katolik Kilisesi din temalı sanatı desteklemiştir. Böylece Katolikler sanatı inancı kuvvetlendirmek, duyguları canlandırmak ve geniş kitlelere ulaşmak için araç olarak kullanmaya başlamışlardır. İşte bu amaçla Katolik Kilisesi tarafından başlatılan harekete "*Karşı Reformasyon"* ismi verilmiş, bu isim ise Barok Dönem'in başlangıcı olmuştur. Karşı Reformasyon ile birlikte yalnızca dini konularla sınırlı kalmayan

resim sanatı sanatçıları uygulamalarında bireyselliğe de yönlendirmiştir. Bu sayede sanatçılar özgürce sanatlarını icra ederken eserlerinde daha cesur uygulamalara yer vermişlerdir. Neticede sanatın konusu din ve mitoloji ile sınırlı olmaktan çıkmıştır. Bu özgür anlayış sanatçıların sanatlarını devleştirmelerine ortam hazırlamıştır. Döneme damga vuran ve adından söz ettiren çok sayıda sanatçı bulunmaktadır. Tüm bu sanatçılar Barok Dönem'in üslubunu kendine has yorumlamaları ile eserlerine yansıtmışlardır. Eserlerin en belirgin özelliği olan gerçeğin aynen aktarılması fikri Caravaggio tarafından sanata kazandırılan başarılı ışık-gölge uygulamalarının dönemin karakteristiği haline gelmesi ile boyut kazanmıştır (Zeri, 1998: 16-19). Resimler uygulanan sahnenin en gerçek haliyle, durağanlıktan uzak doğal bir dinamizm içindeki figürlerle, birbiriyle tezat oluşturabilecek canlı renkler, uçuşan kat kat kumaşlar ve abartılı formlarla oluşturulmuştur. Figürlerde belirgin bir çeşitlilik, resimlerde daha dolu ve kalabalık bir görüntü dikkat çekmeye başlamıştır. Söz konusu tüm bu dönem özellikleri usta sanatçı Peter Paul Rubens'in dehası ile birleştiğinde oldukça başarılı eserler ortaya çıkmıştır.

Peter Paul Rubens, başlangıçta doğup büyüdüğü ortama özgü Flaman Sanatı'nın etkileri ve yetiştirilme tarzı dolayısıyla sanatıyla ilgili kararsızlık yaşamıştır. Yaşadığı ortamda hakim Protestan düşüncesine karşılık annesi tarafından yoğun Katolik inancı ile yetiştirilmiş olması ve hümanist hocalardan gördüğü eğitim Barok Sanat'ın özünde benimsediği anlayış ile sanatçının bir bağ kurmasına ortam hazırlamıştır. Böylelikle resimle ilgilenmeye başladığı küçük yaşlardan itibaren usta sanatçıların uygulamalarını titizlikle incelemiş, dönem özelliklerini bireyselliği ile harmanlayarak kendine has üslubunu geliştirmiştir. Sanatçı kişiliğinin yanında siyasi kimliği ile kurduğu bağlantılar neticesinde pek çok ülkede bulunmuş ve her gittiği yerde yeni şeyler öğrenerek kendini geliştirmiştir. Caravaggio, Correggio, Michelange ve Tiziano gibi usta sanatçılar onun için büyük önem taşımaktadır. Her sanatçının belirgin özelliklerinden etkilenmiş, kendini geliştirebilmek için zaman zaman bu sanatçıların eserlerinden kopyalamalar yapmış ve çok başarılı eserler ortaya koymuştur. Resimlerinde Barok Dönem'in ışık ve gölge uygulamalarını, canlı ve soluk renklerin tezatlığında da buluşturmayı amaçlamıştır. Çok sayıda figürle oluşturduğu resimlerinde her figürü kendi içinde detaylandırmış ve yüzeysel uygulamalardan kaçınmıştır. Eserlerinde üst düzey bir dinamizm hakimdir, böylelikle bir sahneyle izleyicide o ana şahit olduğu izlenimini yaratmayı amaçlamaktadır. Fotoğraf karesini andıran bu resimlerde; figürlerin abartılı vücut hatları, coşkulu hareketleri, içinde bulundukları duygu durumlarının izleyiciye aynen geçmesi anlayışı ile yaratılan doğal bir hava söz konusudur.

Özgün çalışmalarıyla dikkat çeken Rubens, dönemin çıkış noktası olan hümanizmi sanatındaki cüretkarlık ile harmanlamıştır. Çok sayıda eser veren sanatçının söz konusu cüretkarlığı mitolojik ve profan temalı eserlerinde uygulamasının yanı sıra dini ikonografide yapmış olduğu resimlerle de ön plana çıkarması oldukça dikkat çekmiştir. Sanatçının dini ikonografide ortaya koyduğu toplam 68 eser tespit edilmiş, söz konusu eserler "Tevrat İkonografisi" ve "İncil İkonografisi" başlıkları altında detaylı olarak anlatılmıştır. "Tevrat İkonografisi" alt başlığında "Adem ile Havva", "İbrahim ve Melkisedek'in Tanışması", "Hacer'in İbrahim'in Evinden Ayrılması", "Lut'un Sodom'dan Kaçışı", "Davut ve Abigail'in Tanışması", "Samson ve Delila", "Yudit'in Holofernes'in Başını Kesmesi" ile "Davut ve Batşeba" ikonografilerine yer verilmiştir. "İncil İkonografisi" başlığı altında; "Müjde", "Lekesiz Gebelik", "Çobanların Secdesi", "Müneccim Kralların Secdesi", "Sünnet", "Kutsal Aile", "Çocuk İsa ve Vaftizci Yahya", "Vaftizci Yahya'nın Başının Kesilmesi", "İsa ve Maria Magdalene", "İsa ve Ferisi Simon", "Son Akşam Yemeği", "İsa'nın Kırbaçlanması", "Dikenli Taçlı İsa", "Çarmıhın Taşınması", "Çarmıhta İsa", "Aziz Francis Assisi'nin Damgalanması", "Çarmıhtan İndiriliş", "Ölü İsa'ya Ağıt", "Kutsal Üçlü", "İsa'nın Defnedilmesi", "İsa'nın Dirilişi", "Mucizevi Balık Avı", "Emmaus'ta Yemek", "Şüpheci Thomas", "Cennet Anahtarlarının Petrus'a Verilmesi" ve "Dört Evangelist" ikonografileri işlenmiştir. Çalışmamızın bu bölümünde ise Rubens'in dini ikonografide yapmış olduğu eserleri öncelikle kendi arasında; daha sonra da kendinden önceki, çağdaşları ve geç dönem sanatçıları tarafından yapılmış eserler ile karşılaştırma ve değerlendirmelerine yer verilmiştir.

5.1. Tevrat İkonografisi

5.1.1. Adem ile Havva

Bu başlık altında sanatçı Rubens tarafından yapılmış bir eser (Kat. No: 1) incelenmiştir. İncelediğimiz eserin (Kat. No: 1) adı *"İnsanın Düşüşü"* dür.

Eser İspanya Madrid'deki Prado Müzesi'nde yer almaktadır. Barok Dönem içerisinde yer alan resim 1628-1629 tarihinde, tuval üzerine yağlı boya tekniğinde yapılmıştır.

Olgusal Anlam

Çalışmamızda "*Adem ile Havva"* başlığı altında yer verdiğimiz eseri (Kat. No: 1) Panofsky'nin olgusal anlamı ölçüsünde değerlendirdiğimizde ormanlık bir alanda geçen sahnenin arka plandaki büyük bir ağacın iki yanında duran bir kadın, bir erkek ve ağaçta duran yüzü ve gövesi ile çocuk suretindeki yılan figürü ile oluşturulduğunu görmekteyiz. Resmin merkezine yerleştirilen ağacın bir elma ağacı olduğu ve ağaçtaki çocuğun kadına uzanarak elindeki elmayı verdiği görülmektedir. Çocuğun bedeninin alt kısmının bir yılanın kuyruğuna benzer şekilde tamamlanmış olması, yüzünde yer alan hafif tebessüm dikkat çekmektedir. Kadın bir elini çocuğa uzatırken diğer elindeki yapraklarla belden aşağısını örtmektedir. Ağacın diğer yanında oturur vaziyette resmedilen erkek figürü ise bakışlarını kadına çevirmiş aynı zamanda sol elini kadına doğru uzatmıştır. Resimde izleyiciye göre sol tarafta ağacın dalında duran kırmızı papağan ile sağ tarafta kadının ayakları dibinde yatan tilki figürü dikkat çeken başka unsurlardır. Çalışmamızda yer alan eseri (Kat. No: 1) olgusal anlam açısından Erken Rönesans ve Yüksek Rönesans Dönemlerinde yapılmış olan örneklerle karşılaştırabiliriz. Bu örnekler Erken Rönesans sanatçılarından Jan Gossaert'ın 1510 yılında, Yüksek Rönesans sanatçılarından Tiziano Vecellio'nun ise 1550 yılında yapmış oldukları "*Adem ve Havva"* isimli eserleridir (Resim 5.1-5.2). Gossaert'ın eseri (Resim 5.1) Madrid'de Thyssen-Bornemisza Müzesi'nde, Tiziano'nun eseri (Resim 5.2) ise Prado Müzesi'nde yer almaktadır.

İlk olarak Jan Gossaert tarafından yapılmış olan "*Adem ve Havva"* tasvirini (Resim 5.1) incelediğimizde arka planda yaşayan bir doğa resmedilmiştir. Rubens'in çalışmasında olduğu gibi ağaç figürünün burada da merkezde uygulandığını görmekteyiz. Ağacın iki

yanında ayakta duran kadın ve erkek figürünün belden alt kısımları oldukça ufak birer yaprakla sembolik olarak örtülmüştür. Ağaçta gerçekçi şekilde resmedilen yılan figürü, kadının eline meyveyi bırakır şekilde uzanmıştır. Kadın bakışlarını izleyiciye çevirmiş, erkek figürünün bakışları ise kadına yönelmiş vaziyettedir. Figürlerin vücut hatları oldukça belirgindir, vücutlarının kaslı görüntüsü ve kıvırcık saçları dikkat çeken uygulamalardır. Tezimizde yer alan çalışma (Kat. No: 1) ile mukayese ettiğimizde arka planda yeşilin tonlarına ağırlık verilerek daha karanlık bir görüntünün hakim olması, figürlerin belirgin vücut hatları ile duruş pozisyonları, belden alt kısımlarını örten yaprakların niteliği ve yılanın gerçekçi tasviri Erken Rönesans örneği olan Gossaert'ın tasvirini oldukça farklı kılmaktadır.

Çalışmamızda yer verdiğimiz karşılaştıma eserlerinden Yüksek Rönesans Dönemi'nde Tiziano tarafından yapılmış olan*"Adem ve Havva"* tasvirinde (Resim 5.2) ise Rubens'in katalogda incelediğimiz eseri (Kat. No: 1) ile olgusal anlam açısından büyük paralellikler olduğunu görmekteyiz. 1628-1629 tarihli Rubens'in çalışmasının çevresel unsurlar ve figürler ile Tiziano tarafından 1550 yılında resmedilen çalışmanın bir kopyası olduğunu söylemek mümkündür. İki resimde de merkezde bir ağaç, ağacın iki yanında bir erkek ve bir kadın figürü ile ağaçtan kadına doğru uzanan, alt bedeni yılan kuyruğu şeklinde tamamlanmış bir çocuk figürü görülmektedir. Oturur vaziyetteki adam sol eli ile kadına uzanmakta, kadın ise çocuğun kendisine uzattığı elmayı almaktadır. Çıplak vücutlarının alt kısımları yapraklarla örtülüdür. Rubens'in resminde (Kat. No: 1) farklı olarak bir tilki ve papağan figürü dikkat çekmektedir. Tilki kadının ayakları altında yatmakta ve bakışlarını papağana yönlendirmiş gibi görülmektedir. Bu uygulama iki resim arasındaki benzerliğin dışında kalan farklı dokunuşlardır.

<u>İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik</u>

"Adem ve Havva" Hristiyan ikonografisinde kutsal kitaplardan yalnızca Tevrat'ta anlatılmaktadır. Adem ve Havva'nın cennetten kovuluş sahnesinin anlatıldığı eserde gerçekleşen ve "*Yasak Meyvenin Yenmesi"* olarak bilinen ikonografi, Tevrat'ta "*Yaratılış"* kısmında geçmektedir. İkonografiye göre Adem ve Havva yaratıldıktan sonra Tanrı tarafından cennete yerleştirilmiş, her tür lütfa eriştikleri cennette yalnızca bir ağacın meyvesinden yemeleri yasaklanmıştır. Ancak Adem ile Havva yılanın oyununa gelerek yasak meyveyi yemeleri üzerine Tanrı'nın gazabına uğramışlardır. Cennetten kovulmaları ile neticelenen ikonografide; "*Yasak Meyvenin Yenmesi"* ile anlatılmak istenen Adem ve

Havva'nın birlikteliğidir. İkonografide, "(...)*Tanrı biliyor ki, o ağacın meyvesini yediğinizde gözleriniz açılacak, iyiyle kötüyü bilerek Tanrı gibi olacaksınız"* (Tekvin 3:5) ifadesi ile yılanın Havva'yı ikna ettiği anlatılmıştır. Devamında "(...)*kadın ağacın güzel meyvesinin yemek için uygun ve bilgelik kazanmak için çekici olduğunu gördü. Meyveyi koparıp yedi. Yanındaki kocasına verdi, o da yedi. İkisinin de gözleri açıldı. Çıplak olduklarını anladılar. Bu yüzden incir yaprakları dikip kendilerine önlük yaptılar"* (Tekvin 3: 6-7) ifadelerine yer verilmiştir. Çalışmamızda yer verilen eser (Kat. No: 1) ikonografik açıdan Tevrat metinleri ile genel itibariyle uyuşmaktadır. Tevrat'ta belirtildiği gibi Havva kendisine uzatılan elmayı almakta ve bu sırada belden alt kısmı yaprakla örtülü vaziyette görülmektedir. İkonografideki yılan figürünün yüzü ile gövdesinin resimde bir çocuk suretinde resmedilmesi sanatçının bireysel uygulaması olup ikonografi ile uyuşmamaktadır. İfadesel açıdan incelediğimizde kadının saf ve ikna olmuş gibi görülen ifadesi, erkek figürünün şaşkın ve tedirgin hali ile ağaçtaki çocuğun hafif tebessüm eden yüzünün masum bir ifadeye bürünmüş olması dikkat çekmektedir (Kat. No: 1). Bu uygulamalarda ikonografide belirtildiği gibi çocuğun (yılanın) ifadesinden kadını kandırdığını ve kadının ikna olduğunu anlamaktayız. Aynı şekilde Adem'in tedirgin bir ifade ile verilmesi de kadının yasak meyveye uzanıyor oluşuna engel olmak istemesi şeklinde yorumlanabilir. İkonografiye göre yasak meyveyi yedikten sonra çıplaklıklarını fark eden Adem ve Havva belden alt kısımlarını örtmüştür, bu bilgiye göre resmi incelediğimizde figürlerden yalnızca Havva'nın belden alt kısmının yaprakla örtülü olduğunu görmekteyiz. Sanatçı Havva'yı yasağı çiğnemişken, Adem'i ise henüz yasak olan birliktelik gerçekleşmemişken resmetmiştir denilebilir. Bu anlamda eser ikonografideki "(...)*kadın ağacın güzel meyvesinin yemek için uygun ve bilgelik kazanmak için çekici olduğunu gördü. Meyveyi koparıp yedi"* (Tekvin 3: 6) ifadelerini aynen yansıtması ve ikonografi ile bağdaşması açısından oldukça önemlidir.

Tezimizde yer verdiğimiz Rubens'e ait Adem ve Havva konulu *"İnsanın Düşüşü"* isimli eseri (Kat. No: 1) Jan Gossaert ve Tiziano Vecellio tarafından yapılan eserlerle mukayese edebiliriz. Rubens'in eserinde yaşayan bir doğa ile yeşil ormanlık bir arka plan görülürken, Gossaert'ın 1510 tarihli tasvirinde (Resim 5.1) aynı şekilde yaşayan bir doğanın resmedildiği ancak yeşilin benzer tonları ile izleyicide soğuk bir his uyandıracak şekildeki uygulama ile ayakta yer verilen figürlerin olduğu dikkat çekmektedir. Gossaert, resmindeki (Resim 5.1) bu uygulama ile cennet bahçesi fikrini bireyselliği ile uygulamış, soluk bir arka plan ile yasak meyvenin yenmesi sonrasında Tanrı'nın gazabına uğramışlığı vurgulamak istemiştir. Figürlerin belden alt kısımlarının örtülü olması yasağın çiğnenmiş olduğu fikrini

doğrulamakta ancak ikonografiyi ifadesel özellik açısından yansıtmamaktadır. Zira ikonografide belden alt kısımları incir ağacı yaprakları ile örtülürken, Gossaert oldukça küçük yapraklarla sembolik olarak ikonografiye atıfta bulunmuştur. Aynı zamanda Jan Gossaert'ın, "*Adem ve Havva"* tasvirindeki (Resim 5.1) yılanın gerçek formlarıyla resmedilmiş olması ikonografiyle uyumlu olmakla beraber çalışmamızda yer verdiğimiz eserdeki uygulamayla benzerlik göstermemektedir. Bu anlamda eser Rubens'in eserinden oldukça farklıdır.

Tiziano Vecellio tarafından 1550 yılında yapılan "*Adem ve Havva"* isimli eser (Resim 5.2), tezimizde yer verilen Rubens'e ait eser ile ilk bakışta birbirinin aynısı gibi görülmektedir. Ancak iki eser gerek sanatçıların bireysel uygulamaları gerekse ait oldukları döneme has unsurların uygulanış şekilleri ile birbirinden farklı ve başarılı iki örnektir. Sanatçı Rubens eserinde (Kat. No: 1) Tiziano'nun yapmış olduğu resmin bir benzerini yapmıştır. İki eserde de "*Yasak Meyvenin Yenmesi"* sahnesi resmedilmiştir. Eserlerde Adem ve Havva'nın çıplaklıkları, ağaçtaki yılan figürünün meyveyi Havva'ya uzatıyor oluşu ikonografiyi karşılayan uygulamalardır. İki resim her ne kadar ikonografiyi uygulayışları bakımından benzerlik içerisinde olsalar da Tiziano'nun resminde (Resim 5.2), Adem figürünün belden alt kısmının incir yaprakları ile örtülü olması farklı bir uygulamadır; zira daha önce de belirttiğimiz gibi Rubens'in eserinde yalnızca Havva'nın belden alt kısmının örtülü olduğu görülmektedir. Tiziano "*Adem ve Havva"* resminde ikonografiyi olduğu gibi bir bütün olarak uygulamayı tercih etmiştir. Her iki figürü de yasak meyvenin yenmesinden sonraki sahne içerisinde resmetmiştir. İkonografiye sadık kalmasının yanı sıra bu uygulama Rubens'in resmiyle arasındaki büyük farkı ortaya koymaktadır. Aynı zamanda Rubens resminde Havva'nın ayakları dibinde yatan bir tilki ve Adem'in arkasındaki ağacın dalında kırmızı bir papağan figürüne yer vermiştir. İkonografide Adem ve Havva'nın yanında yılan dışında hiçbir figüre yer verilmemesi ve Rubens'in eserinde farklı figürleri de uygulaması bireyselliğini yansıtmaktadır. Eser bu noktada ikonografiden farklıdır, ancak genel itibariyle ikonografiyi doğru şekilde yansıtmaktadır.

<u>İkonolojik Anlam</u>

Tezimiz kapsamında incelemiş olduğumuz Rubens'e ait eser (Kat. No: 1) yapılmış olduğu tarih açısından Barok Dönem'e aittir. Ancak uygulama açısından Barok Dönem özelliklerinin yanı sıra Maniyerist Dönem özelliklerinin de eserde yer aldığını söylemek

mümkündür. Arka planda görülen canlı doğa, sanatçının başarılı perspektif uygulaması ile doğru şekilde resmedilmiştir. İkonografideki bilgilerle beraber sanatçı eserdeki (Kat. No: 1) yaşayan doğayı izleyiciye göre resmin izleyiciye göre sağında yer alan Havva tasvirinin bulunduğu noktadan başlayarak, sol tarafa doğru hafif solgun bir görünümle buluşturmuştur. Bu anlamda eser Barok Dönem'e has ışık ve gölge uygulamalarından farklı bir görünüm ortaya koymaktadır. Sanatçı Barok Sanat'ta öne çıkan keskin kontrast uygulamalarını bireyselliği ile harmanlayarak; figürlerde öne çıkardığı parlaklık ile figürlerin çevresinde uyguladığı sıcak ve canlı renklerle yaratmış olduğu tezat görüntüde vurgulamıştır. Eser (Kat. No: 1) tipik bir Barok resmi olarak değil, Rubens'in bireysel uygulamaları ile Barok Sanat'a yön veren önemli çalışmaları arasında yer almaktadır. Figürleri incelediğimizde anatomik olarak yer yer abartılı ancak insanoğluna daha yakın ve daha doğal uygulamaları tercih ettiği görülmektedir. Bu şekilde sanatçı Barok Sanat'ın insanı öne çıkarma ve izleyicinin duygularına hitap etme anlayışını benimsediğini ortaya koymaktadır. Figürlerden Adem'in Havva'ya engel olmak isterken yaşadığı endişeli hali ile Havva'nın yasak meyveyi koparırken saf ve ikna olmuş görünmesi yasak meyvenin yenmesi ikonografisine bağlı olarak başarılı şekilde yansıtılmıştır. Bu gerçekçi uygulamalar Barok Sanat'ta, tasvir edilen kişinin duygularının izleyiciye hissettirilmesi ve izleyicinin de duygularını harekete geçirmesi fikriyle ortaya koyulmuştur. Sanatçı içinde bulunduğu Barok Dönem'e has abartılı uygulamaları, insan figürlerindeki mükemmellik anlayışının yıkılmış olmasını ancak buna karşın duyguların ön planda tutularak izleyiciyle daha gerçek bir dünyayı buluşturma arzusunu kendine has üslubu ile oldukça başarılı şekilde eserine (Kat. No: 1) yansıtmıştır.

Çalışmamızda yer verdiğimiz Rubens'e ait Adem ve Havva ikonografisindeki eseri (Kat. No: 1) Erken ve Yüksek Rönesans sanatçıları Jan Gossaert ile Tiziano Vecellio'nun aynı konudaki eserleri (Resim 5.1-5.2) ile karşılaştırdığımızda; eserlerin ikonolojik anlam açısından farklılıklarının yanı sıra benzer noktaları da dikkat çekmektedir. Jan Gossert'ın eserinde (Resim 5.1) Rönesans'ın temelinde benimsenen insanın kusursuzluğu anlayışının, heykelsi figürlerin ve durağanlık fikrinin oldukça başarılı şekilde yansıtılması eserin ikonolojik açıdan başarısını ve Rubens'in eseri (Kat. No: 1) ile dönemsel farklılıklarını ortaya koymaktadır. Buna karşılık Yüksek Rönesans döneminin önemli sanatçılarından Tiziano'nun eserinde (Resim 5.2) Maniyerist döneme doğru bir yönelimin söz konusu olduğunu söylemek mümkündür. Zira eserde figürlerde göze çarpan deformasyon ve kusursuzluktan yavaş yavaş uzaklaşan görünümler Maniyerizm'e has unsurlardır. Aynı zamanda kullanılan renklerin daha soluk olması ve figürlerin dinamizm içindeki halleri de

Maniyerist etkiler arasında değerlendirilebilir. Bu anlamda eserin (Resim 5.2) Rubens'in çalışmamızda yer verdiğimiz resmi (Kat. No: 1) ile ikonolojik açıdan benzer nitelikler taşıdığını söylemek mümkündür.



Resim 5.1. Jan Gossaert (Mabuse), 1510, Thyssen-Bornemisza Müzesi, Madrid. (https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/gossaert-jan/adam-and-eve)



Resim 5.2. Tiziano Vecellio, 1550, Museo del Prado, Madrid. (https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/adan-y-eva)

5.1.2. İbrahim ve Melkisedek

Bu başlık altında sanatçı Rubens tarafından yapılmış üç eser incelenmiştir. İncelediğimiz eserlerin (Kat. No: 2-3-4) her birinin ismi *"İbrahim ve Melkisedek'in Tanışması"*dır.

Eserlerden 1620 ve 1625 yıllarına tarihlenenler (Kat. No: 2-3) Paris'te Louvre Müzesi'nde, 1626 yılına ait eser (Kat. No: 4) ise Washington'da National Gallery of Art'ta yer almaktadır. Barok Dönem içerisinde yer alan eserler tuval üzerine yağlı boya tekniği ile yapılmıştır.

Olgusal Anlam

Çalışmamızda "*İbrahim ve Melkisedek'in Tanışması"* başlığı altında yer verdiğimiz eserleri (Kat. No: 2-3-4) Panofsky'nin olgusal anlamı ölçüsünde değerlendirdiğimizde üç eserde de sahnenin saraya benzer bir yapının girişinde yer alan merdiven basamakları üzerinde kalabalık insan grupları arasında gerçekleştiğini görmekteyiz. Resimlerin merkezinde birbirine yönelen iki erkek figürü dikkat çekmektedir. Eserlerin her birinde izleyiciye göre sağda yer alan erkek figürü oldukça yaşlı bir görünüm ve gösterişli kıyafetler içerisindedir (Kat. No: 2-3-4). Yaşlı adamın karşısında izleyiciye göre solda yer verilen erkek figürü ise orta yaşlı, üzerindeki zırhlı giysiler ve belindeki kılıcından anlaşıldığı üzere bir askeri canlandırmaktadır. İki ana figürün de arkasında grup olarak bekleyen insan figürleri görülmektedir. Figürlerin ellerinde ve resimlerde mermer zemin üzerine yerleştirilen çeşitli unsurlardan bir taraftaki insanların diğerlerine ikramlarda ve hediyelerde bulunduğu anlaşılmaktadır. Kataloğumuzda yer alan iki eserde (Kat. No: 2-4) sahnenin gerçekleştiği sarayın detaylandırılması ve figürlerin pozisyonları açısından birbirleri ile benzerlik göstermektedir (Kat. No: 2-4). Her iki eserde de mermer malzemeli sarayın hareketli sütunları altın yaldızlı sütun başlıkları ile tamamlanmış, yapıda yer yer Barok Dönem'e özgü süslemelere yer verilmiştir (Kat. No: 2-4). Bu anlamda iki eser birbiri ile benzer nitelikler taşımaktadır (Kat. No: 2-4). Eserlerden birinde (Kat. No: 3) sahne doğrudan izleyicinin gözünden resmedilmiş gibi görülmekte ve basamakların altından, sarayın mimari unsurlarına yer verilmeden resmedilmiş olduğu dikkat çekmektedir. 1620 tarihli eserde (Kat. No: 2) sarayın merdivenleri ve sütunların taşıdığı revakı ile çerçevelenmiş bir görüntüde resmedilmiş; 1626 tarihli eser ise daha geniş açı ile resmedilerek figür sayısı artırılmış ve sahneyi yukardan bir kumaşın ardından izleyen melekler ile esere farklı bir boyut kazandırılmıştır. Kataloğumuzda incelediğimiz üç eser birbirinden bu gibi uygulamalarla

ayrılırken, figürlerin gerek yüz ifadeleri gerek giysileri gerekse duruş pozisyonları ile birbirlerine benzerlikleri açısından dikkat çekmektedir. Çalışmamızda yer alan eserleri (Kat. No: 2-3-4) Flaman Rönesans yahut Kuzey Rönesans olarak adlandırılan dönemde Ressam Dieric The Elder Bouts tarafından 1464-1467 yıllarında yapılmış olan *"İbrahim ve Melkisedek'in Tanışması"* isimli eseri ile karşılaştırabiliriz. Eser günümüzde Belçika Leuven'de Aziz Petrus Bazilikası'nda yer almaktadır.

Bouts tarafından yapılmış olan eseri (Resim 5.3) incelediğimizde sahnenin, katalogda yer verdiğimiz Rubens'e ait eserlerde olduğu gibi bir yapıda geçmediğini görmekteyiz. Sahne bir yol üzerinde gerçekleşmektedir. Yol, ön planda karşı karşıya duran insan figürlerinin ardındaki yeşil tepelerin arasından kıvrılarak uzanmakta ve üzerinde atlarıyla yahut ayakta resmedilmiş insan toplulukları görülmektedir. Eserdeki tepelerin arka planında bir şehir görülmektedir. Ön planda karşılıklı olarak birbirlerine yönelen figürler üzerlerinde geleneksel bir görüntü veren giysileri ile dikkat çekmektedir. Merkezde izleyiciye göre eserin sağında başında kırmızı başlığı, sırtında uzun pelerini ve desenli giysilerinin yanı sıra belinde kılıcı ile dizlerini bükerek hafif eğilmiş bir erkek figürü görülmekte; izleyiciye göre eserin solunda ise başında işlemeli ve gösterişli başlığı ile daha gösterişli giysileri ile dikkat çeken yaşlı bir adam bulunmaktadır. Bu figürlerin arkalarında durumu izleyen başka erkek figürleri görülmektedir. Eseri (Resim 5.3), Rubens tarafından yapılan aynı konudaki resimlerle (Kat. No: 2,3 ve 4) mukayese ettiğimizde çok büyük farklılıklar olduğunu görmekteyiz. Bouts'un eserinde (Resim 5.3) arka planda canlı bir görünüm, daha yumuşak tonlar, uzakta tüm incelikleri ile uygulanmış şehir dikkat çekmektedir. Figürlerin yerleştirilişleri, duruş pozisyonları birbirlerine benzer nitelikler taşısa da Bouts'un eserinde daha çizgisel bir görünüm mevcuttur. Buna karşılık Rubens'in eserlerinde (Kat. No: 2-3-4) söz konusu sahne detaylarıyla vurgulanırken, arka plandaki uzak görüntülere yer verilmemiş doğrudan sarayın merdivenlerinde gerçekleşmiş şekilde resmedilmiştir. Katalogda yer verdiğimiz Rubens'e ait eserlerde (Kat. No: 2-3-4) figürler daha yapılı, üç boyutlu ve gerçekçi formlarla resmedilirken; Bouts'a ait resimde (Resim 5.3) ince uzun insan figürleri hacim olgusunun daha zayıf olduğu uygulamalarla resmedilmiştir. Gerek ortam gerekse figürler açısından Dieric the Elder Bouts'un eseri gerçeklik algısı Rubens'in eserlerinden (Kat. No: 2-3-4) oldukça farklıdır.

İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

"İbrahim ve Melkisedekin Tanışması" ikonografisi kutsal kitaplardan Tevrat'ta anlatılmaktadır. Tevrat'ın Tekvin (Yaratılış) bölümünde anlatılan ikonografiye göre; İbrahim komuta ettiği ordusu ile birlikte, başkaldıran Krallara karşı savaşmış ve onları bozguna uğratmıştır. Dönüş yolunda Sodom Kralı onu karşılayarak, kendisine ikramda bulunmuş ve ona övgüler sunmuştur. "*Avram Kedorlaomer'le onu destekleyen kralları bozguna uğratıp dönünce, Sodom Kralı onu karşılamak için Kral Vadisi olan Şave Vadisi'ne gitti"* (Tekvin 14:17) ifadesine göre olay bir vadide geçmektedir. Çalışmamızda yer vermiş olduğumuz eserler (Kat. No: 2-3-4) ikonografi ile olayın gerçekleştiği yer açısından uyuşmamaktadır. "(...)*Yüce Tanrı'nın kahini olan Şalem Kralı Melkisedek ekmek ve şarap getirdi."* (Tekvin 14: 18-19) ifadelerin geçtiği ikonografiye göre eserlerde gösterişli giysileri ile resmedilen figürün Kral Melkisedek ve karşısındaki üniformalı figürün de İbrahim olduğu anlaşılmaktadır (Kat. No: 2-3-4). Aynı zamanda bu iki figürün birbirlerine uzanan ellerinde ekmek tutmaları ve yerdeki testilerde şarap olduğu fikri ikonografiyle uyuşan diğer uygulamalardır. Arka planda resmedilen askerler İbrahim'in savaştan dönüşünü ve ordusuyla birlikte Kral Melkisedek ile karşılaştığını göstermektedir. Kataloğumuzda yer verdiğimiz eserlerde (Kat. No: 2-3-4) Rubens genel itibariyle ikonografiye sadık kalmıştır.

Çalışmamızda yer verdiğimiz "*İbrahim ve Melkisedek'in Tanışması"* isimli Rubens'e ait eserleri (Kat. No: 2-3-4) Dieric The Elder Bouts tarafından yapılan eserle (Resim 5.3) karşılaştırabiliriz. Bouts tarafından 1464-67 yılları arasında yapılan eserde (Resim 5.3) sahnenin yol üzerinde gerçekleşiyor olması "(...)*Sodom Kralı onu karşılamak için Kral Vadisi olan Şave Vadisi'ne gitti"* (Tekvin 14:17) ifadesinden de anlaşıldığı üzere ikonografi ile birebir uyuşmaktadır. Eserde İbrahim ve Kral Melkisedek giysileri ve duruşları ile birbirinden kolaylıkla ayırt edilebilmekte, Kral Sodom elindeki işlemeli testi ile Melkisedek'e şarap uzatırken görülmektedir. Bu anlamda da eser ikonografiyi karşılamaktadır. Rubens tarafından yapılmış olan eserlerin (Kat. No: 2-3-4) ikonografiyi mekan açısından karşılamamasına karşın, Bouts'a ait eserde (Resim 5.3) ikonografiyle bağdaşmaktadır. İki eser ikonografi açısından genel itibariyle benzerlik gösterseler de bu açıdan farklılık arz etmektedirler.

İkonolojik Anlam

Tezimiz kapsamında "*İbrahim ve Melkisedek'in Tanışması"* adı altında incelemiş olduğumuz eserler Rubens tarafından Barok Dönem içerisinde ortaya koyulmuştur. Eserlerin üçü de bir sarayın girişindeki merdivenlerde geçmekte, kalabalık insan figürleri birbirlerine yönelmiş ellerindeki çeşitli armağanlarla resmedilmişlerdir (Kat. No: 2-3-4). Eserlerden 1620 yılında yapılan ve günümüzde Louvre Müzesi'nde sergilenen resimde (Kat. No: 3), diğerlerine (Kat. No: 2-4) kıyasla daha az çevresel unsura yer verilmiştir. Rubens'in yapmış olduğu eserlerde arka planda yer verilen saraya ait mimari unsurlardan hareketli sütunlar, altın yaldızlı sütun başlıkları, C ve S kıvrımları ile hareketlendirilmiş yüzeyler ile dikkat çekmektedir (Kat. No: 2-3). Bu uygulamalar Barok Dönem'de mimaride görülen abartılı süslemeler ve hareketli mimari yüzeyler ile uyuşmaktadır. Sanatçı kendine has üslubu ile kullandığı canlı renklere bu üç eserde de yer vermiş aynı zamanda dönem özelliklerini yansıtmayı da ihmal etmemiştir.

Çalışmamızda yer vermiş olduğumuz Peter Paul Rubens tarafından yapılan üç resmi (Kat. No: 2-3-4) Flaman Rönesansı ustalarından Dieric the Elder Bouts'un eseri (Resim 5.3) ile karşılaştırırken eserler arasındaki dönemsel farklılığın ne denli dikkat çekiyor olduğunu görmekteyiz. Bouts tarafından daha çizgisel bir anlayışla, bilhassa insan figürlerinde kusursuzluk fikrinden yola çıkarak oluşturulmuş ve çok canlı bir mekan içinde geçen sahne tam bir Rönesans eseridir (Resim 5.3). İkonolojik anlam açısından eserlerin sanatçıları tarafından ait oldukları dönemlerin unsurlarını taşıdıklarını söylemek mümkündür.



Resim 5.3. Dieric The Elder Bouts, 1664-1667, Aziz Petrus Bazilikası. (https://www.wga.hu/support/viewer/z.html)

5.1.3. Hacer'in İbrahim'in Evinden Ayrılması

Bu başlık altında sanatçı Rubens tarafından yapılmış bir eser incelenmiştir. İncelediğimiz eserin (Kat. No: 5) adı *"Hacer'in İbrahim'in Evinden Ayrılması"*dır.

Eser, Rusya'nın St. Petersburg şehrinde Ermitaj Müzesi'nde yer almaktadır. Barok Dönem'de 1615 yılına tarihlenen resim tuval üzerine yağlı boya tekniğinde yapılmıştır.

Olgusal Anlam

Çalışmamızda "*Hacer'in İbrahim'in Evinden Ayrılması"* başlığı altında yer verdiğimiz eseri (Kat. No: 5) Panofsky'nin olgusal anlamı ölçüsünde değerlendirdiğimizde sahnenin bir evin önünde gerçekleştiğini görmekteyiz. İzleyiciye göre eserin solunda yer alan evin açık olan kapısının önünde orta yaşlı bir kadın ve kadının arkasında kapıdan başını uzatarak dışarıya bakan beyaz sakallı yaşlı bir erkek figürü görülmektedir. Resmin izleyiciye göre sağ tarafında genç bir kadın figürü bulunmakta ve figürlerin ortasında merkezde bir köpek figürü yer almaktadır. Genç kadının arka planında ağarmakta olan gökyüzü ve karanlık bir dağın görüntüsü dikkat çekmektedir. Genç kadının elinde bir bohça taşıdığı, orta yaşlı kadının ise bir elini beline koymuş vaziyette sinirli bir hal içerisinde olduğu görülmektedir. Çalışmamızda yer verdiğimiz Rubens'e ait eseri (Kat No: 5) Geç Dönem Barok Sanat anlayışını benimseyen sanatçılardan Claude Lorrain'in Londra'da National Gallery'de bulunan 1646 tarihli eseri (Resim 5.4) ve Nicolas Poussin'in Roma'da Palazzo Barberini'de yer alan 1660 tarihli eseri (Resim 5.5) ile karşılaştırabiliriz.

Öncelikle Claude Lorrain tarafından yapılmış olan eseri (Resim 5.4) incelediğimizde eserin adeta bir manzara resmini andırır şekilde ormanlık bir alan ve ağaçların arasından görülen göl manzarası ile oluşturulduğunu görmekteyiz. Çalışmamızda yer vermiş olduğumuz Rubens'e ait eser (Kat No: 5) ile karşılaştırdığımızda iki resim arasında oldukça büyük fark olduğu hemen anlaşılmaktadır. Zira Rubens'in resminde olay bir evin kapısının önündeki figürler arasında geçmektedir. Lorrain, eserinde gölün üzerinde küçük bir kayığa, geri planda bir köprüye ve uzakta kalan dağlara yer vermiştir. Resmin iki yanında yeşil büyük ağaçlar ve ön planda toprak bir zemin görülmekte; izleyiciye göre sol tarafta iki figür bulunmaktadır (Resim 5.4). Bu figürlerden sol taraftaki bir kayanın üzerinde oturmakta sağ taraftaki ise ayakta durur vaziyette ona doğru uzanmaktadır. Oturan figür mavi elbiseli bir kadın,

ayaktaki figür ise koyu gri elbiseli ve büyük beyaz kanatlı bir melektir. Eser figür ve ortam bazında Rubens'in çalışmasından (Kat No: 5) oldukça farklıdır.

Nicolas Poussin'in aynı konulu eserini (Resim 5.5) incelediğimizde ise çalışmamızda yer verdiğimiz Rubens'e ait eserle (Kat No: 5) benzerlik taşımamasının yanı sıra genel itibariyle manzara resmi izleniminin oluşması ile Lorrain'in eserine (Resim 5.4) daha yakın bir çalışma olduğunu söylemek mümkündür. Eserde karanlık bir orman dikkat çekmekte, gökyüzünde karamsar bir hava ve resmin sağ tarafında kayalıkları andıran büyük bir dağ bulunmaktadır. Resimde izleyiciye göre sol tarafta gökyüzünde uçan sarı giysili bir figür ve bu figürün hizasında aşağıda ormanın içinde hamile bir kadın figürü vardır (Resim 5.5). Figürler çok net seçilmemekte, resimde kullanılan renkler oluşturulan mekan Rubens'in eseri (Kat No: 5) ile büyük farklılık oluşturmaktadır.

İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

"Hacer'in İbrahim'in Evinden Ayrılması" kutsal kitaplardan Tevrat'ta yer verilen bir ikonografidir. İkonografiye göre İbrahim'in eşi Saray'dan çocuğu olmaması üzerine cariye Hacer ile olan birlikteliği sonrasında Hacer hamile kalmıştır. Devamında ise Saray bu durumu kabullenemeyerek Hacer'in evden kaçmasına neden olmuştur. "(...)*Saray cariyesine sert davranmaya başladı. Hacer onun yanından kaçtı"* (Tekvin 16: 6) ifadelerine yer verilen ikonografi ile Rubens'in eserini incelediğimizde, eserin tam olarak Hacer'in evden ayrılış anının resmedilmesi açısından ikonografi ile uyuştuğunu söylemek mümkündür. İkonografide Saray'ın Hacer'e sert davranıyor olması ifade edilirken; eserde de izleyiciye göre sol tarafta verilen Saray figürünün elini beline yerleştirerek sağ taraftaki Hacer figürüne yönelttiği bakışları ile kızgın yüz ifadesi dikkat çekmektedir. İkonografide geçen "(...)*Saray Avram'a, "Bu haksızlık senin yüzünden başıma geldi!" dedi, "Cariyemi koynuna soktum. Hamile olduğunu anlayınca beni küçük görmeye başladı. Seninle benim aramda RAB karar versin." Avram, "Cariyen senin elinde" dedi, "Neyi uygun görürsen yap"* (Tekvin 16: 5) ifadeleri ise sahnede kapının girişinde duran yaşlı İbrahim'in bu duruma müdahale etmediğini ortaya koymaktadır. Hacer figürünün göbeğinin büyük resmedilmesi ise hamile olduğunu göstermektedir. Eser ikonografi ile genel itibariyle uyuşmaktadır.

Tezimizde yer verdiğimiz Rubens'e ait "Hacer'in İbrahim'in Evinden Ayrılması" isimli resmi (Kat. No: 5) aynı konuda Claude Lorrain ve Nicolas Poussin tarafından yapılan

eserlerle karşılaştırabiliriz (Resim 5.4-5.5). Rubens'in eserinde olay evin önünde geçmekte, Hacer evden ayrılmaktayken evin girişindeki İbrahim ve Saray onun gidişini izlemektedir. Lorrain'in 1646 tarihli eserinde ise arka planda canlı ve yeşil bir doğa manzarası izleyiciyi karşılamaktadır. Resimde yumuşak ve canlı renkler, berrak bir göl ve yeni aydınlanan bir gün görülmektedir. Poussin'in 1660 tarihli resminde ise Lorrain'in eserinden farklı olarak kasvetli bir gökyüzünün altında karanlık tonlarda resmedilmiş bir orman dikkat çekmektedir. İki eserde aynı anlayışla ve benzer niteliklerde resmedilirken Rubens'in eserinden farklı oldukları görülmektedir. İkonografinin devamında "(...)*RAB'bin meleği Hacer'i çölde bir pınarın, Şur yolundaki pınarın başında buldu. Ona, "Saray'ın cariyesi Hacer, nereden gelip nereye gidiyorsun?" diye sordu. Hacer, "Hanımım Saray'dan kaçıyorum" diye yanıtladı"* (Tekvin 16: 7-8) ifadelerine yer verilmiştir. Bu ifadeler ile karşılaştırma örneklerimiz olan Lorrain ve Poussin'e ait eserleri incelediğimizde eserlerin ikonografinin devamında gerçekleşen sahneyi anlatıyor oldukları anlaşılmaktadır. Sanatçı Rubens eserinde (Kat. No: 5) Hacer'in evden ayrılışını resmederek ikonografiyi uygularken, Lorrain ve Poussin Hacer'in melek ile karşılaştığı ikonografisini eserlerinde (Resim 5.4-5.5) uygulamışlardır. İki çalışma da Rubens'in eseri ile ikonografileri açısından uyuşmamaktadır. Bu konuda Rubens'e yakın çalışmalar bulunmamakla birlikte sanatçıların benzer ikonografiyi yansıtmayı tercih ederken, Rubens'in yapılmamış olanı yapmayı tercih edişi dikkat çeken noktadır.

<u>İkonolojik Anlam</u>

Tezimiz kapsamında incelemiş olduğumuz Rubens'e ait eser (Kat. No: 5) ve bu eseri karşılaştırmak için seçmiş olduğumuz Claude Lorrain ile Nicolas Poussin'e ait eserler (Resim 5.4-5.5) Barok Dönem'e aittir. Üç eser her ne kadar aynı sanat anlayışı içerisinde yapılmış olsa da yapıldıkları yıllar göz önünde bulundurulduğunda eserlerin farklı üsluplarda ortaya koyulmuş olduğu dikkat çekmektedir. Barok Dönem'in başlangıcından itibaren etkinlik gösteren Rubens bireysel anlayışı ile yön verdiği bu dönemin, en önemli sanatçıları arasında yer almaktadır. Zira eserine bakıldığında güçlü kontrastın Hacer figürünün giysisindeki canlı kırmızı ile desteklenmesi, figürlerin aydınlık bir görüntü içerisinde verilmesine karşın geri kalan kısımların koyu tonlarda resmedilmesi ve dahi eserin sağ tarafında uzakta görülen dağ manzarası ile derin perspektif anlayışının ön plandaki sahneyle oluşturduğu tezat oldukça önemlidir (Kat. No: 5). Bunların yanı sıra figürlerin yüz ifadelerindeki gerçeklik, duyguların izleyiciye geçirilme çabası ve insanın her anlamda ön

planda tutulması önemli noktalardır. Tüm bu uygulamalar Rubens'in resminin Barok Sanat anlayışını kendi üslubu ile yoğurarak kişiselleştirdiğini göstermektedir. Lorrain ve Poussin ise eserlerinde (Resim 5.4-5.5) geç dönem Barok anlayışı içinde olsalar da, daha çok Rokoko resminde görülen naif çizimlere benzer unsurlar ile öne çıkmaktadırlar (Neuman, 2018: 317). Nitekim eserlerin tamamı Barok Dönem anlayışını kendi dönemleri bazında başarılı şekilde ortaya koymaktadır.



Resim 5.4. Claude Lorrain, 1646, National Gallery (Ulusal Galeri), Londra. (https://www.wga.hu/support/viewer/z.html)



Resim 5.5. Nicolas Poussin, 1660, Palazzo Barberini Sarayı, Roma. (https://www.wga.hu/support/viewer/z.html)

5.1.4. Lut'un Ailesi ile Sodom'dan Kaçışı

Bu başlık altında sanatçı Rubens tarafından yapılmış bir eser incelenmiştir. İncelediğimiz eserin (Kat. No: 6) adı *"Lut'un Ailesi ile Sodom'dan Kaçışı"*dır.

Eser Florida'da John ve Mable Ringling Sanat Müzesi'nde yer almaktadır. Barok Dönem içerisinde yer alan resim 1613-1615 tarihinde, tuval üzerine yağlı boya tekniğinde yapılmıştır.

Olgusal Anlam

Çalışmamızda "*Lut'un Ailesi ile Sodom'dan Kaçışı"* başlığı altında vermiş olduğumuz eseri (Kat. No: 6) Panofsky'nin olgusal anlamı ölçüsünde değerlendirdiğimizde arka planda büyük bir mermer sütun ve sütunun önünde birbirinin peşi sıra hareket eden insan figürleri görülmektedir. Resmin ön planında bulunan bu insanların yanlarında, onlara eşlik eden ve büyük kanatlarından melek olduklarını düşünebileceğimiz iki figür yer almaktadır. Yaşlı bir adamın yanında yüzü görülen yaşlı bir kadın ile ardından gelen iki genç kadının ellerinde taşıdıkları eşyalar resimde dikkat çeken unsurlardır. Resmin izleyiciye göre sol tarafında bulunan büyük beyaz kanatlı meleğin yaşlı adamın kolundan tutarak ona eliyle gideceği yönü gösteriyor olduğu ve ayaklarının dibinde bir köpeğin koştuğu görülmektedir. Gri bulutlarla kaplı gökyüzünün ufuk çizgisine ulaştığı noktada gün doğumunun gerçekleştiği görülür. Çalışmamızda yer verdiğimiz Rubens'e ait eseri Erken Rönesans ve Barok Dönem'de yapılmış olan örneklerle karşılaştırabiliriz. Bu örnekler Erken Rönesans Dönemi sanatçılarından Albrecht Dürer'in günümüzde Washington'da National Gallery of Art'ta sergilenen 1498 tarihli eseri (Resim 5.6) ile Nicolaes Maes'in özel koleksiyonları arasında yer alan 1675-80 yıllarına tarihlenen eseridir (Resim 5.7).

Albrecht Dürer tarafından yapılmış olan *Lut ve Ailesi* konulu resimde arka planda göğe yükselen büyük dumanlar ve yanan bir şehrin görüntüsü dikkat çekmektedir. Resmin ön kısmında ellerinde eşyalarla yürüyen iki kadın ve bir yaşlı erkek figürü görülmektedir. Bu üç figürün üzerinde bulunduğu yolun geri planında uzakta tek başına bir siluet halinde görülen figür dikkat çekmektedir. Yeşil bir alanda gerçekleşen sahne, Rubens'e ait resme (Kat. No: 6) kıyasla çevresel unsurların detaylandırılması ve figürlerin uygulanış biçimi ile oldukça farklıdır. Yaşlı adam başında sarığa benzer bir başlık ve omzunda bir sopanın

ucunda taşıdığı bohça ile görülür; arkasındaki kadınlardan biri ise tıpkı Rubens'in eserinde de olduğu gibi büyük bir bohçayı başının üzerinde taşımaktadır. İki eser olgusal anlam açısından belli noktalarda birbirleri ile benzerlik göstermektedir.

Nicolaes Maes'in yapmış olduğu eserde (Resim 5.7) ise uzakta ağaran gökyüzü, ön planda mermer bir sütun önündeki insanlar ve iki melek görülmektedir. Eser çalışmamızda yer vermiş olduğumuz Rubens'e ait resim (Kat. No: 6) ile büyük ölçüde benzerlik göstermektedir. Maes, yaşlı bir kadın ve erkek ile yanlarındaki genç iki kadına yol gösterir şekilde görülen iki melek figürüne yer vermiştir (Resim 5.7). Aynı zamanda sol alt tarafta bir de köpek figürü görülmektedir. Tıpkı Rubens'in çalışmasında olduğu gibi bir kompozisyon dikkat çekmektedir. Farklı olarak eserde figürler sağ tarafa yönelirken, izleyiciye dönük olarak resmedilmişlerdir. Yaşlı kadın önde elinde bastonu ile gözü kapalı şekilde dururken yaşlı adam onun kolundan tutmaktadır. Kadın figürlerinden biri arka planda başının üzerinde bir bohça taşırken, diğeri yere çökmüş vaziyette önündeki sepete eşya koymaktadır. Meleklerden biri yaşlı adamın arkasında onu tutarken, diğeri yaşlı kadının hizasında görülmektedir. Olgusal anlam açısından irdelendiğinde; Maes'in resmi olayın geçtiği mekan, figürlerin benzerliği, duruş pozisyonları ve ellerinde çeşitli eşyalar taşıyor olmaları açısından Rubens'in çalışmasına oldukça benzer nitelikler taşımaktadır.

<u>İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik</u>

"Lut'un Ailesi ile Sodom'dan Ayrılışı" ikonografisi Tevrat'ta anlatılmaktadır (Kat. No: 6). İkonografiye göre Sodom'da bulunduğu kavmin sapkınlık içerisinde olmasından dolayı Tanrı tarafından yok edileceği haberi melekler ile Lut'a getirilmiştir. Bu haberde melekler Lut'a ailesini de alarak şehri terk etmesini söylemiştir. Bunun üzerine Lut ailesi ile birlikte Sodom'u terk eder. Rubens eserinde, Lut ve ailesini ellerinde eşyaları ile şehri terk ederken ve melekler de onlara yol gösterirken resmetmiştir.

> (...)*Tan ağarırken melekler Lut'a, "Karınla iki kızını al, hemen buradan uzaklaş" diye üstelediler, "Yoksa kent cezasını bulurken sen de canından olursun." Lut ağır davrandı, ama RAB ona acıdı. Adamlar Lut'la karısının ve iki kızının elinden tutup onları kentin dışına çıkardılar. Kent dışına çıkınca, adamlardan biri Lut'a, "Kaç, canını kurtar, arkana bakma" dedi*(....) (Tekvin 19: 15-17).

İkonografide geçen yukarıdaki ifadelerle resimdeki uygulamaların örtüştüğü görülmektedir. Resimde arka planda ağaran gün dikkat çekmekte, önde iki melek Lut, yaşlı karısı ve iki kızına eşlik etmektedir. Tüm bunlar ikonografi ile örtüşen uygulamalardır.

Çalışmamızda yer verilen Rubens'e ait *"Lut'un Ailesi ile Sodom'dan Ayrılışı"* isimli eseri (Kat. No: 6) Albrecht Dürer ve Nicolaes Maes tarafından yapılan eserlerle karşılaştırabiliriz. Rubens eserinde Lut ve ailesini ön planda tutarak çevresel unsurlara çok fazla yer vermemeyi tercih etmişken, Dürer eserinde (Resim 5.6) çevresel unsurları geniş planda resmetmeyi tercih etmiştir. Dürer'in eserinde şehrin yok oluşu açık şekilde görülmekte, Lut ve iki kızı ön planda dikkat çekmektedir. Melekler Lut'a arkasına bakmamasını söylemişlerdi; ikonografinin devamında ise "(...)*RAB Sodom ve Gomora'nın üzerine gökten ateşli kükürt yağdırdı. Bu kentleri, bütün ovayı, oradaki insanların hepsini ve bütün bitkileri yok etti. Ancak Lut'un peşi sıra gelen karısı dönüp geriye bakınca tuz kesildi"* (Tekvin 19: 24-26) ifadelerine yer verilmiştir. Buradan yola çıkarak Dürer'in resminde ön planda yalnızca Lut ve kızlarının olması, arka planda ise yol üstünde bir insan silueti bulunmasından bu figürün Lut'un geride kalan karısı olduğu anlaşılmaktadır. Aynı zamanda ikonografide geçen "(...)*yerden, tüten bir ocak gibi duman yükseliyordu"* (Tekvin 19: 28) ifadesini de karşılar şekilde arka planda yükselen dumanlar ve yanan şehir görülmektedir. Sanatçı Albrecht Dürer eserinde ikonografiye sadık kalırken, Rubens'ten farklı olarak ikonografinin ilerleyen kısımlarına yer vermeyi tercih etmiştir. İki eser ikonografinin genel anlamda uygulanışı açısından birbirleri ile uyuşmakta ancak bireysel olarak sanatçıların ikonografiyi uygulayışlarındaki farklılıklar dikkat çekmektedir. İfadesel özellik açısından incelendiğinde ise Rubens'in eserinde (Kat. No: 6) daha telaşlı ve hareketli bir görüntü varken Dürer'in eserinde (Resim 5.6) figürler daha tepkisiz görülmektedir. Bu açıdan iki eser Panofsky'nin ifadesel anlamı açısından farklılık arz etmektedir.

Nicolas Maes tarafından yapılan eser (Resim 5.7) ile Rubens'in eseri ile karşılaştırıldığında ilk bakışta oldukça benzer oldukları görülmektedir. İki eserde de çevresel unsurlara yer verilmemiş, sahnenin arka planında ağarmakta olan gökyüzü görülürken, ön tarafta Lut ve ailesi ile melekler bulunmaktadır. Farklı olarak melekler çok daha telaşlıyken Lut'un kızları içinde oldukları duruma karşı tepkisiz gibi görülmektedir. Aynı zamanda Maes'in eserinde Lut'un yaşlı karısının hareketsiz ve gözleri kapalı olarak durması dikkat çekmektedir (Resim 5.7). Bu durum ikonografideki, "(...)*Lut'un peşi sıra gelen karısı dönüp geriye bakınca tuz kesildi"* (Tekvin 19: 26) ifadesini karşılar niteliktedir. Lut karısının kolundan tutup ona

engel olmak ister gibi görülürken, sol taraftaki melek onu kolundan çeker şekilde resmedilmiştir. Diğer melek ise yaşlı kadının durumuna bakar gibi görülmektedir. Tüm bu uygulamalarla iki eser ikonografik açıdan benzer özellikler gösterse de Maes eserinde Lut'un karısının donup kaldığı ikonografisini de uygulamayı tercih etmiştir (Resim 5.7). İfadesel özellik açısından iki eser de başarılı olmakla beraber Rubens'in eserinde (Kat. No: 6) şehri terk eden Lut üzgün ve telaşlı görüntüsü ile ikonografiyi doğru şekilde yansıtmaktadır.

İkonolojik Anlam

Çalışmamız kapsamında incelemiş olduğumuz Rubens'e ait eser (Kat. No: 6) Barok Dönem'e tarihlenmektedir. Gerek figürlerde gerekse figürlerin giysilerindeki hareketlilik dikkat çekerken, eserde en çok öne çıkan sanatçının kullanmış olduğu renklerdir. Eserde renkler çok canlı tonlarda ve parlaklıkla uygulanmıştır. Barok Dönem'de sıkça rastlanan ve bir klasik haline gelen ışık-gölge oyunları olarak bilinen resimde kontrast fikrine kıyasla Rubens bir kez daha farklı uygulaması görülmektedir. Eser bu uygulama açısından Barok Dönem özelliklerini yansıtmamaktadır. Ancak Rubens'in Barok Sanat'ın bu anlayışını bireysel olarak renklerdeki canlılık ve ışık arasındaki tezatla yansıtma anlayışı açısından incelemek gerekmektedir (Kat. No: 6). Figürlerin oldukça gerçekçi çizilmiş olması, yüz ifadelerindeki çeşitli duygu geçişlerinin izleyiciye yansıtılması ve giysilerdeki kat kat uçuşan kumaşların abartılı formları Barok Sanat'ta görülen özelliklerden biridir. Bu anlamda eser Barok Dönem özelliklerini karşılamaktadır.

Rubens'in eserini (Kat. No: 6) karşılaştırdığımız *"Lut'un Ailesi ile Sodom'dan Kaçışı"* ikonografisinde yapılmış olan Albrecht Dürer ile Nicolaes Maes'in eserlerini (Resim 5.6-5.7) ikonolojik açıdan incelediğimizde özellikle Dürer'in eserindeki üslup farklılığı dikkat çekmektedir (Resim 5.6). Dürer'in, Erken Rönesans döneminde yapmış olduğu resmi çizgisel üslubu, kullandığı renkler ve figürlerin durağan ifadeleri ile Rubens'in eserinden oldukça farklıdır. Nicolaes Maes'in geç dönemde Barok üslupla yapmış olduğu resim (Resim 5.7) ise figürlerin hareketlerindeki akış, kullanılan canlı ve parlak renkler, ışığın yarattığı zıtlık açısından dönem özelliklerini karşılamakta ve Rubens'in eseri ile benzeşmektedir. Ancak yine de Maes'in eserinde (Resim 5.7) figürlerin yüzleri keskin hatlarla belirtilmemiş, yaşadıkları anın dramatik boyutu izleyiciye Rubens'in eserindeki (Kat. No: 6) gibi bir gerçeklikle yansımamıştır. Bu anlamda Rubens'in eseri ikonolojik açıdan başarısını ortaya koymaktadır.



Resim 5.6. Albrecht Dürer, 1498, National Gallery of Art (Ulusal Sanat Galerisi), Washington (Tükel ve Yüzgüller, 2018: 100)



Resim 5.7. Nicolaes Maes, 1675-1680, Özel Koleksiyon (https://smartify.org/artworks/the-flight-of-lot)

5.1.5. Davut ile Abigail'in Tanışması

Bu başlık altında sanatçı Rubens tarafından yapılmış bir eser incelenmiştir. İncelediğimiz eserin (Kat. No: 7) adı *"Davut ile Abigail'in Tanışması"*dır.

Eser Londra National Gallery'de yer almaktadır. Barok Dönem içerisinde yer alan resim 1615-1622 tarihinde, tuval üzerine yağlı boya tekniğinde yapılmıştır.

Olgusal Anlam

Çalışmamızda "*Davut ve Abigail'in Tanışması"* başlığı altında yer verdiğimiz eseri (Kat No: 7) Panofsky'nin olgusal anlamı ölçüsünde değerlendirdiğimizde sahnenin ormanlık bir alanda gerçekleştiğini ve iki kalabalık insan grubunun karşılıklı olarak resmedildiği görülür. İzleyiciye göre sol taraftaki insanlar ellerinde çeşitli nesneler taşımakta olan kadın ve erkeklerden oluşurken; sağ taraftakiler üzerlerinde zırhlı giysileri, başlarında miğferleri, bellerinde kılıçları ve ellerinde taşıdıkları mızraklarla dikkat çeken erkek figürleridir. Resmin merkezinde ise orta yaşlı olduğu düşünülebilecek bir kadın eğilerek karşısındaki adama arkasında bir sepette duran ekmekleri sunmaktadır. Arkada yaşlı bir eşek figürü ile yanında duran yaşlı adamın başı üzerinde taşıdığı yükler dikkat çekmektedir. Kadının karşısındaki adam ise ona doğru eğilmiş, kadının kolundan tutarak destek olmaktadır. Çalışmamızda yer verdiğimiz eseri (Kat. No: 7) Flaman Rönesans Dönemi sanatçılarından Frans Pourbus the Elder ve Barok Dönem'i sanatçılarından Claes Corneliszoon Moeyaert tarafından yapılmış olan eserlerle karşılaştırabiliriz. "*Davut ve Abigail"* konulu eserlerden Pourbus'a ait resim 1570 tarihli olup günümüzde Viyana Sanat Tarihi Müzesi'nde sergilenirken; Moeyaert'a ait resim ise 1620 yılına tarihlenmekte ve özel koleksiyonlar arasında sergilenmektedir.

İlk olarak Frans Pourbus the Elder tarafından yapılmış olan eseri (Resim 5.8) incelediğimizde ormanlık alanda gerçekleşen sahnenin Rubens'in çalışmasından (Kat. No: 7) farklı olarak çok daha fazla insan figürü ile oluşturulduğu görülmektedir. Arka planda tepede bir ev ve tepeden uzanan yol boyunca atlar üzerinde insanlar dikkat çekmektedir. Ön plana uzanan insan kalabalığı yere serili çok sayıda sepetlerle onları karşısındaki adama sunan kadın ve yanındaki erkek figürleri ile neticelenmektedir. Bir köşede eşek figürü ve sırtındaki yükler dikkat çekmektedir. Rubens'in resminden farklı olarak Pourbus, figürleri

karşılıklı olarak sıralamamış bir daire oluşturur şekilde ortada resmetmiştir. Aynı zamanda asker figürleri Rubens'in çalışmasındaki kadar çok sayıda değildir; kadına uzanan erkek figürü ise giysileri ve başındaki taca benzeyen başlığı ile oldukça gösterişli görülmektedir. Eser genel olarak anlatılmak istenen ikonografi açısından benzerlik göstermektedir, ancak uygulanış şekilleri birbirlerinden farklıdır.

Diğer örneğimiz olan Barok Dönem'de Claes Corneliszoon Moeyaert'ın yapmış olduğu resme (Resim 5.9) baktığımızda yine ormanlık alanda gerçekleşen sahnede birbirleri ile karşı karşıya gelmiş insan figürleri görülmektedir. İzleyiciye göre resmin solundaki figürler atlar üzerinde görülmekte ve ellerinde mızrakları, başlarında miğferleri ile erkek figürleri dikkat çekmektedirler. Karşılarındaki figürler de önlerinde büyükçe sepetler ile bu erkek figürlerine taşıdıkları yiyeceklerden sunmaktadırlar. Resmin merkezinde at üzerindeki erkek figürü yerde duran kadına sağ elinin işaret parmağını uzatmış şekilde görülmektedir. En sağda bir eşeğin sırtında yükler bulunmakta, genç ve yaşlı erkek figürleri de görülmektedir. Moeyaert'ın yapmış olduğu resim (Resim 5.9) Rubens tarafından yapılmış olan resme (Kat. No: 7) benzer nitelikler taşımaktadır. Figürler ve figürlerin yerleştirilme şekilleri ile anlatılan olay açısından iki eser benzerlik göstermekte, sanatçıların bireysel uygulamaları açısından farklılık arz etmektedir.

<u>İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik</u>

"Davut ve Abigail'in Tanışması" ikonografisi kutsal kitaplardan Tevrat'ın I.Samuel kitabında anlatılmaktadır. İkonografiye göre Davut Golyat'ı öldürerek kahraman olmuş, ancak Kral Saul bu kahramanlığı kıskandığı için Davut'u öldürmek istemiştir. Davut ise Saul'den kaçmak için Nabal'a evinde konaklayacağını haber vermiştir. Nabal bunu kabul etmeyerek kabalık göstermiş, Davut öfkelenerek Nabal'ı cezalandırmaya karar vermiştir. Durumu öğrenen Nabal'ın karısı Abigail buna engel olmak için Davut'un yolda önüne çıkmış ve ona ikramlarda bulunarak eşi Nabal için af dilemiştir. Rubens tarafından yapılmış olan resimde (Kat. No: 7) merkezde yere çökmüş olan mavi elbiseli kadın Abigail karşısındaki erkek ise Davut'tur. İkonografideki, "(...)*Avigayil Davut'u görünce hemen eşekten indi; Davut'un önünde eğilip yüzüstü yere kapandı. Onun ayaklarına kapanarak şöyle yalvardı: "Efendim, suçu ben, yalnız ben üstüme alıyorum. İzin ver, ben kölen seninle konuşsun, onun söyleyeceklerini dinle. Yalvarırım, efendim, o kötü adam Naval'a aldırma"* (I.Samuel 25: 23-25) ifadeleri resimdeki Abigail'in dizleri üstüne çökmüş, üzgün ve endişeli

halini yansıtmaktadır (Kat. No: 7). Devamında ikonografide geçen, "(...)*bugün kan dökmemi ve öcümü elimle almamı engellediğin için seni kutlarım"* (I.Samuel 25: 33) ifadeleri de eserde (Kat. No: 7) Davut'un Abigaile olan yaklaşımını doğrular niteliktedir. "(...)*Ben kölenin efendime getirdiği bu armağan, seni izleyen adamlarına verilsin"* (I.Samuel 25: 27) ifadesi ise resimde Davut'a sunulan ikramları açıklamaktadır (Kat. No: 7). Eser ikonografiye sadık kalınarak oluşturulmuştur. Çalışmamızda yer vermiş olduğumuz Rubens'e ait *Davut ve Abigail'in Tanışması* isimli eseri (Kat. No: 7) Frans Pourbus the Elder ve Claes Corneliszoon Moeyaert tarafından yapılmış olan aynı konulu eserler ile mukayese edebiliriz.

Frans Pourbus the Elder ve Claes Corneliszoon Moeyaert eserlerini her ne kadar farklı dönemler içerisinde ortaya koymuş olsalar da iki eser de ikonografiyi karşılar niteliktedir. Resimlerde tıpkı ikonografide olduğu gibi Davut ve Abigal bir ormanda karşı karşıya gelmiş; Abigail arkasındaki insanlar aracılığı ile taşıdığı ikramları Davut'a sunarken görülmektedir. Farklı olarak Davut Rubens ve Pourbus'ın yaptığı resimlerde ayakta Abigail'e doğru uzanırken, Moeyaert'ın eserinde atının üzerinde görülmektedir. Moeyaert, sahneyi biraz daha uzak planlı olarak resmetmeyi tercih etmiştir ancak Pourbus'ın eserinde figürler doğrudan ön plandadır. İkonografideki gibi Davut atları ve askerleriyle, Abigail ise ikramları ve ona yardım eden insanlar ile görülmektedir. Bu anlamda üç eser de ikonografik açıdan benzer nitelikler göstermektedir.

<u>İkonolojik Anlam</u>

Rubens tarafından Barok Dönem'e tarihlenen "*Davut ve Abigail'in Tanışması"* isimli eser (Kat. No: 7) canlı bir doğada, ağaçlar arasında karşılaşan insan figürleri ile resmedilmiştir. Figürler oldukça hareketli, anatomik açıdan kaslı ve gerçekçi çizimlerle desteklenmiş ve kat kat giysileri ile tamamlanmıştır. İkramları taşıyan figürler yorgun, Abigail oldukça üzgün ve mahcup görülmektedir. Buna karşılık Davut, Abigail'e karşı naif bir yaklaşım içerisindedir. Davut'un arkasındaki figürlerin giyim kuşamları, ellerindeki mızraklar, başlarındaki miğferler ve atları üzerinde resmedilmiş olmaları çok ince detaylarla gerçekçi şekilde resmedilmiştir. Barok Sanat'taki gerçekçi ve kusursuzluktan uzak anlayışla resmedilen resimdeki tüm bu detaylar başarılı uygulamalardır. Arka plandaki ağaçlar ve gün batımına erişir gibi görülen gökyüzü hafif perspektif uygulamaları ile yapılmıştır. Abigail'in ardındaki eşeğin yaşlı ve yorgun görülmesi, yanındaki genç erkek figürünün eşeği tutması taşınan yükler ile yaşanabilecek yorgunluk hissinin izleyiciye geçmesi için oldukça önemlidir.

Ağırlıkla sarı ve kahve tonlarında oluşturulan resmin alt yapısı figürlerin giysilerindeki canlı kırmızı renklerle desteklenmiştir. Sanatçı içinde bulunduğu dönemin izlerini tam anlamıyla olmasa bireysel uygulamaları ile yansıtmayı başarmıştır.

Çalışmamızda yer verdiğimiz Frans Pourbus the Elder ve Claes Corneliszoon Moeyaert'a ait karşılaştırma örneklerini ikonolojik açıdan incelediğimizde benzerliklerin ön planda olduğunu görmekteyiz (Resim 5.8-5.9). Her iki eserde de insan figürlerinin oluşturduğu kalabalık dikkat çekmektedir. İkonografiyi başarıyla yansıtan resimlerden Pourbus the Elder'ın eserinde kişisel sanat görüşü itibariyle Flaman Sanatı etkilerini benimsemiş olduğu anlaşılmaktadır (Resim 5.8). Zira eserde Yüksek Rönesans ile henüz benimsenmeye başlanmış dinamizm fikri, figürlerde henüz terk edilemeyen kusursuzluk anlayışı ve yaşanan olayın gerçeklik algısı ile aktarılma arzusu dikkat çekmektedir. Figürlerde herhangi bir deformasyon görülmemekte, yüzlerine bakıldığında yaşadıkları duygular izleyiciye geçmektedir. Döneminin özelliğini karşılayan resim (Resim 5.8) Rubens'in resmine (Kat. No: 7) kıyasla sahnenin kurgulanışı, figürlerdeki hacim olgusu gibi uygulamalar ile farklıdır. Moeyaert'ın resmi (Resim 5.9) ise kompozisyonun oluşturulma şekli ile Rubens'in eseri (Kat. No: 7) ile çok daha benzer görülmektedir. Resimde başarılı bir perspektif söz konusudur. Yanı sıra kullanılan renkler ve ışık ile Barok Dönem özellikleri başarıyla yansıtılmıştır. Bu anlamda ikonolojik açıdan Rubens'in eseri gibi dönem özelliklerini karşılamakta ve iki eser benzer nitelikler taşımaktadır.



Resim 5.8. Frans Pourbus the Elder, 1570, Viyana Sanat Tarihi Müzesi. (https://www.wga.hu/support/viewer/z.html)



Resim 5.9. Claes Corneliszoon Moeyaert, 1620, Özel Koleksiyon. (https://www.wga.hu/support/viewer/z.html)

5.1.6. Samson ve Delila

Bu başlık altında sanatçı Rubens tarafından yapılmış bir eser incelenmiştir. İncelediğimiz eserin (Kat. No: 8) adı *"Samson'un Tıraş Edilişi"*dir.

Eser Londra'da National Gallery'de yer almaktadır. Barok Dönem içerisinde yer alan resim 1609 tarihinde, tuval üzerine yağlı boya tekniğinde yapılmıştır.

Olgusal Anlam

Çalışmamızda "*Samson ve Delila"* başlığı altında yer verdiğimiz eseri (Kat. No: 8) Panofskynin olgusal anlamı ölçüsünde değerlendirdiğimizde sahnenin bir oda içerisinde geçtiğini ve genç bir kadının kucağında uyuyan adamın saçını, ayakta duran genç bir adamın kesiyor olduğunu görmekteyiz. Genç kadının başı önüne eğik ve gözleri kapalı vaziyettedir, arkasında ise yaşlı bir kadın figürü bulunmaktadır. Loş bir odada geçen sahnede kadının göğüslerini açıkta bırakan giysisi dikkat çekmektedir. Kadının kucağındaki adam oldukça kaslı ve iri bir vücut yapısına sahiptir. Resmin izleyiciye göre sağ kısmında geri planda odanın kapısı görülmekte ve kapıda başlarında zırhları ve ellerinde kılıçları ile asker olduğunu düşünebileceğimiz figürler bulunmaktadır. Odada çeşitli dekorasyon unsurları dikkat çekmektedir. Eseri (Kat. No: 8) olgusal anlam açısından Barok ve Hollanda Altın Çağı olarak kabul edilen dönemlerde görülen iki sanatçının eserleri ile karşılaştırabiliriz. Bu örnekler Barok Dönem sanatçısı Chistiaen van Couwenbergh'in 1630 tarihli eseri (Resim 5.10) ile Pompeo Batoni'nin 1766 tarihli eseridir (Resim 5.11). Couwenbergh'in eseri (Resim 5.10) günümüzde Dordrechts Müzesi'nde bulurken, Batoni'nin çalışması özel koleksiyonlar arasında yer almaktadır.

Couwenbergh'in eserini (Resim 5.10) incelediğimizde sahnenin karanlık bir odada geçtiğini görmekteyiz. İzleyiciye göre resmin sağ tarafında oturan kadının kucağında bir erkek figürü uyurken görülür. Erkeğin arkasında üzerinde kırmızı giysileri ve başında tüylü bir şapkası ile görülen diğer erkek figürü, kadının kucağında uyuyan adamın saçını kesmektedir. Arka planda hafif aralık görülen kapıdan içeri bakan bir başka erkek figürü görülmektedir. Kadın genç ve yorgun bir yüze sahiptir, göğsünü açıksa bırakan mavi bir giysi ile resmedilmiştir. Bakışlarını kucağındaki erkeğe yöneltmiş, sağ elinin işaret parmağını ise havaya kaldırmıştır. Odada çevresel unsurlar görülmemektedir. Bu anlamda Rubens'in resmi (Kat.

No: 8) ile karşılaştırdığımızda Couwenbergh'in eserinde (Resim 5.10) çevresel unsurlara yer verilmemiş olması, figürlerin giysileri, genç kadının gözleri açık ve eli havada bir ifade içerisinde olması, yaşlı kadın figürüne yer verilmemesi ve en önemlisi kadının kucağında yatan erkeğin yapı olarak çok daha çelimsiz bir şekilde resmedilmesi dikkat çeken farklılıklardır. Aynı zamanda Rubens resminde (Kat. No: 8) çok daha hareketli yüzeylere ve figürlere yer vermiştir. İki eser olgusal açıdan genel olarak işlenen konu açısından benzerlik gösterse de, uygulama şekli ile farklıdır.

Batoni'nin yapmış olduğu eserde (Resim 5.11) ise tam karşıdan resmedilen kadın figürü bir yatağın üzerinde oturmakta, yerde oturan erkek figürü ise başını kadının bacaklarına yerleştirmiş vaziyettedir. Ne kadın ne de adamın yüzleri görülmemekte, kadın başını arkaya çevirerek odanın kapısından girmekte olan asker figürlerine sol eliyle işaret etmekte; sağ eliyle ise bir makas tutmaktadır. Adamın başının kel olması ve yere dökülmüş saçlar dikkat çekmektedir. Tüm bunlar üzerinden değerlendirildiğinde Batoni'ye ait eserin (Resim 5.11) Rubens tarafından yapılan aynı konulu esere (Kat. No: 8) kıyasla oldukça farklı olduğu dikkat çekmektedir. Sahnede adamın saçını kesen bir başka erkek figürüne yer yahut yaşlı kadına verilmemiş, kadın figürü çıplak değildir. Kadın bir yatakta görülmekte ve adamın yüzü görülmemektedir. Dahası adamın saçını doğrudan kadın kesmiştir. Figürlerin yerleştirilme şekli, sahnenin geçtiği mekan ve figürlerin görünümleri açısından eser Rubens'in çalışmasından tamamen farklıdır.

<u>İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik</u>

"Samson ve Delila" ikonografisi kutsal kitaplardan Tevrat'ın Hakimler Kitabı bölümünde anlatılmaktadır. İkonografiye göre Delila'ya aşık güçlü bir kahraman olan Samson Filistinliler tarafından alt edilmek istenmektedir. Filistinliler bunun için Delila ile anlaşma yaparlar. Delila, Samson'u oyuna getirerek onun gücünün saçından kaynaklandığını öğrenmiş ve çağıdırğı askerlerden birine onun saçını kestirmiştir. Bu sayede gücünü kaybeden Samson Filistinliler tarafından yakalanmıştır. "(...)*Delila Şimşon'u dizleri üzerinde uyuttuktan sonra adamlardan birini çağırtıp başındaki yedi örgüyü kestirdi... Sonra alay ederek onu dürtüklemeye başladı. Çünkü Şimşon gücünü yitirmişti. Delila, "Şimşon, Filistliler geldi!" dedi"* (Hakimler 16: 19-20) ifadeleriyle anlatılan ikonografi ile Rubens'in resmini incelediğimizde sanatçının resimde daha farklı uygulamalar tercih ettiğini görmekteyiz. Rubens, Delila'yı da Samson gibi uyur vaziyette resmetmiş, Delila'yı

ikonografide ifade edildiği gibi bu durumla alay eder şekilde yansıtmamıştır. Samson'un saçını ikonografideki gibi bir adam kesmektedir ancak resimde görülen yaşlı kadından ikonografide söz edilmemiştir. Dahası Samson'un ikonografide sözü edilen yedi saç örgüsü resimde görülmemektedir. Bu anlamda eser ikonografi ile birebir örtüşmemektedir. Fakat genel olarak bakıldığında Samson'un Delila'nın dizlerinde uyuyor olması, kapıda bekleyen askerler ve Samson'un saçının kesilmesi ikonografiyi karşılayan uygulamalardır. Tezimizde incelediğimiz Rubens'e ait Samson'un Tıraş Edilişi isimli eseri (Kat. No: 8) Chistiaen van Couwenbergh ve Pampeo Batoni'ye ait eserler ile karşılaştırabiliriz.

Couwenbergh'in eserinde (Resim 5.10) tıpkı ikonografide belirtildiği gibi Samson Delila'nın kucağında uyumaktadır. Delila uyanık vaziyette yanındaki adama eliyle işaret etmektedir. Kapının girişinde ise bir asker figürü görülmekte, bu esnada bir başka adam Samson'un saçını kesmektedir. Tıpkı Rubens'in resminde olduğu gibi eser ikonografik açıdan doğru şekilde uygulanmıştır. İfadesel özellik açısından Rubens'in çalışmasına (Kat. No: 8) kıyasla Couwenbergh'in eserinde (Resim 5.10) Delila'nın yüzündeki sert ifade ile Samson'un yüzüne yansıyan masum görünümün daha doğru olduğu düşünülebilir. Zira Samson Delila'ya güvenerek ona sırrını açtığı için masumken, Delila ise ona ihanet eden bir kadın olarak sert bir ifadeyle ikonografiyi ifadesel anlam ölçüsünde karşılamaktadır. Rubens, Delila'yı masum ya da üzgün olarak yorumlayabileceğimiz bir yüz ifadesi ile resmetmeyi tercih etmiştir. Bu anlamda iki eser ifadesel özellik açısından birbirini karşılamamaktadır.

Batoni'nin yapmış olduğu eser (Resim 5.11) ise ikonografik anlam açısından Rubens'in çalışmasından (Kat. No: 8) farklıdır. Çünkü eserde (Resim 5.11) ikonografide belirtilenden farklı olarak Samson'un saçlarını bizzat Delila kesmektedir. Yerde kesmiş olduğu saçlar görülmekte, Samson'un başı ise kel vaziyettedir. Kapıdan giren askerler ellerinde ipler ile sinirli yüz ifadeleri içinde görülmektedir. Batoni eserde Samson'un saçının kesildikten sonra yakalanmak üzere olduğu anı resmederken, Rubens resminde Samson'un tıraş edilmekte olduğu anı resmetmiştir. Bu sebeple Rubens'in eserinde (Kat. No: 8) askerler henüz kapının önünde beklemektedirler. İki eserde ikonografiye genel anlamda uyum sağlamakla beraber, Batoni bireyselliğini ön planda tutarak ikonografide değişikliklerde bulunmuştur.

İkonolojik Anlam

Rubens'in eserinde çeşitli dekoratif unsurlarla hareketlendirilmiş bir odada geçen sahnede, merkezdeki genç kadın ve erkek figürü oldukça gösterişli ve hatları belirgin olarak resmedilmiştir. İkonografiye göre Samson oldukça güçlü ve yenilmez bir kahramandır, Delila ise Samson'u kendisine aşık eden çekici bir kadındır. Sanatçı Rubens, bireysel uygulamaları ile bu durumu izleyiciye yansıtmayı amaçlamıştır. Bu sebeple Samson'u iri yapılı ve kaslı olarak resmetmiş, Delila ise güzel bir yüze ve gösterişli bir görünüme sahiptir. Barok Dönem'e has uygulamalarla çevre duvardaki heykeller ve hareketli yüzeylerle tamamlanırken, figürlerin bulunduğu yerde zeminde görülen örtüdeki süslemeler dikkat çekmektedir. Aynı zamanda Rubens kırmızının en canlı tonunu Delila'nın giysisinde kullanmış, onun arkasındaki şamdandan süzülen ışık odadaki karanlığı aydınlatarak tezat oluşturmuştur. Dahası resimde kapıdan girmekte olan asker figürlerinin bulunduğu kısımdaki kontrast uygulamalar da dikkat çekmektedir. Bu anlamda eser içinde bulunduğu Barok Dönem özelliklerini başarılı şekilde yansıtmaktadır.

Peter Paul Rubens'in yapmış olduğu *"Samson ve Delila"* isimli eseri (Kat. No: 8) karşılaştırdığımız Chistiaen van Couwenbergh ve Pampeo Batoni'ye ait eserleri (Resim 5.10-5.11) dönem özellikleri açısından inceleyebiliriz. Bu anlamda Couwenbergh'in Barok Dönem'e tarihlenen resmi (Resim 5.10) figürlerin yüz ifadeleri, hareketlerindeki doğallık, hacimli, kıvrık ve parlak renkli kumaşlar gibi uygulamalar ile Rubens'in eseri (Kat. No: 8) gibi ikonolojiyi karşılamaktadır. Delila figürünün göğsünün açıkta bırakan giysisi ve vücudunun dolgun hatlarla uygulanmış olması Rubens'in eseri ile benzer uygulamalardır. Ancak Couwenbergh'in eserinde çevresel dekoratif unsurlara yer verilmemiş olması, arka planda yer alan asker figürünün yüzünün çizgiselliği ve perspektif açısından daha yüzeysel kalması sanatçının bireysel uygulamaları olarak değerlendirilebilir.

Pampeo Batoni ise Hollanda Altın Çağı olarak isimlendirilen Barok Dönem'in en yüksek noktası olduğu düşünülen bir dönemde eserini oluşturmuştur (Resim 5.11). Eserde figürlerde gerçeğe çok yakın oranlar dikkat çekmektedir. Figürlerde abartılı formlar, kaslı, gösterişli vücutlar görülmez. Çevresel unsurlardan gösterişten uzak gerçeğe yakın uygulamalar dikkat çeker. Ancak hareketlerdeki dinamizm tıpkı Barok Dönem'de olduğu gibi gerçekçi ve başarılıdır. Perspektif oldukça başarılıdır. Figürlerin ifadeleri net olarak anlaşılmaz bu anlamda ikonolojik açıdan Rubens'in eserinden (Kat. No: 8) oldukça farklıdır. Aynı

zamanda eserde ışıkla yaratılan bir kontrast söz konusu değildir. Canlı renkler ve soft bir görüntü resme hakimdir.



Resim 5.10. Chistiaen van Couwenbergh, 1630, Dordrechts Müzesi. (https://www.wga.hu/support/viewer/z.html)



Resim 5.11. Pompeo Batoni, 1766, Özel Koleksiyon. (https://www.wga.hu/support/viewer/z.html)

5.1.7. Yudit'in Holofernes'in Başını Kesmesi

Bu başlık altında sanatçı Rubens tarafından yapılmış iki eser incelenmiştir. İncelediğimiz eserlerin (Kat. No: 9-10) her birinin ismi *"Yudit'in Holofernes'in Başını Kesmesi"*dir.

Eserlerden 1616 yılına tarihlenen (Kat. No: 9) Almanya'nın Braunschweig şehrinde Herzog Anton Ulrich Müzesi'nde, 1620 yılına ait eser (Kat. No: 10) ise İtalya'nın Floransa şehrinde Uffizi Galerisi'nde yer almaktadır. Barok Dönem içerisinde yer alan eserler tuval üzerine yağlı boya tekniği ile yapılmıştır.

Olgusal Anlam

Çalışmamızda "*Yudit'in Holofernes'in Başını Kesmesi"* başlığı altında yer vermiş olduğumuz eserleri Panofsky'nin olgusal anlamı ölçüsünde incelediğimizde eserlerden birinin (Kat. No: 9) karanlık bir ortamda geçtiğini, diğerinin (Kat. No: 10) ise daha aydınlık bir ortamda gerçekleştiğini söylemek mümkündür. Rubens'e ait iki eserde de merkezde elinde kılıcı ile bir kadın figürü görülmektedir. Kadın diğer elinde bir erkeğin başını tutmakta, yanında ise kendisine yardımcı olan bir başka figür görülmektedir. İkinci figür resimlerden birinde (Kat. No: 9) yüzünde kırışıklıkları ile yaşlı bir kadın figürü olup, kadının taşıdığı erkek başını çenesinden tutmaktadır. Diğer resimde (Kat. No: 10) ise bu figür yaşlı bir erkek figürüdür. 1620 tarihli resimde (Kat. No: 10) 1616 tarihli resimden farklı olarak kadının yanındaki erkek elinde bez bir torba tutmakta, kadın ise elinde taşıdığı erkek başını torbaya koyar vaziyette görülmektedir. İki eser bu anlamda birbirlerinden farklıdır. Eserlerden birinde (Kat. No: 9) kadın doğrudan izleyiciye dönük bakışları ile sinirli bir ifade içerisindedir, ancak diğerinde (Kat. No: 10) kadın yanındaki adama bakmakta ve sakin bir ifade içinde görülmektedir. Kadınların giysilerini incelediğimizde ise resimlerden birinde (Kat. No: 9) kadın oldukça dekolteli ve bir göğsünü açıkta bırakan koyu renk giysisi ile göze çarparken, diğerinde (Kat. No: 10) daha geleneksel olarak niteleyebileceğimiz şık görünümü ile dikkat çekmektedir. Göze çarpan bir diğer önemli fark ise 1620 tarihli eserde (Kat. No: 10) arka planda başı kesilmiş olan adamın bedeni dikkat çekmektedir. İki eser olgusal anlamda farklılıklar arz etmektedir. Rubens'e ait bu iki eseri (Kat. No: 9-10) Yüksek Rönesans ve Barok Dönem'de yapılmış olan eserlerle mukayese edebiliriz. Bu örnekler Yüksek Rönesans Dönemi sanatçılarından Tiziano Vecellio'nun günümüzde Roma'da Doria Pamphilj Galerisi'nde sergilenen 1515 tarihli resmi ile Barok Dönem'i sanatçılarından

Artemisia Gentileschi'nin günümüzde Napoli'de Capodimonte Sarayı Sanat Müzesi'nde sergilenen 1614-20 yıllarına tarihlenen eseridir.

Tiziano'nun yapmış olduğu resimde (Resim 5.12) merkezde genç bir kız figürü boynunu bükmüş vaziyette durmakta ellerinde bir adamın başını taşımaktadır. Genç kızın sağ tarafında ise bir erkek çocuğu bulunmaktadır. Ortam karanlık ancak arka planda gökyüzü ve bulutlar görülmektedir. Rubens'in eserlerinde (Kat. No: 9-10) kadın orta yaşa yakın yanındaki figürler ise oldukça yaşlıdır. Figürler daha sert görünümlere sahiptir. Tiziano, merkezde bir genç kızı resmetmiş ve kızın elinde kılıç figürüne yer vermemiştir. İki eser birbirinden farklı görülmektedir.

Gentileschi tarafından yapılan eseri (Resim 5.13) incelediğimizde ise çevresel hiçbir unsurun yer verilmediği, arka planı tamamen karanlık olan resmin merkezinde omzuna kılıcını yaslamış ve başını arkasına çevirmiş bir kadın figürü görülmektedir. Bu kadının yanında tamamen sırtı dönük vaziyette, kadınla aynı yöne bakan ve yüzü görülmeyen bir başka kadın figürü bulunmaktadır. Arkası dönük olan figürün ellerinde bir sepet ve sepetin içinde bir erkeğin başı yer almaktadır. Eser (Resim 5.13) kadının görünümü, giysileri ve elindeki kılıcı ile Rubens'in yapmış olduğu resimlere (Kat. No: 9-10) benzer nitelikler taşımaktadır.

<u>İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik</u>

"Yudit'in Holofernes'in Başını Kesmesi" başlığı altında incelemiş olduğumuz iki resmin ikonografisi Tevrat'ın Yudit Kitabı bölümünde anlatılmaktadır. İkonografiye göre kadın kahramanlardan Yudit, Nebukadnezar'ın komutanlarından Holofernes'in kuşatması altında olan memleketi Betulya'yı kurtarmak için Holofernes'in başını kesmiştir. Holofernes ile yalnız kalmayı başaran Yudit'in Holofernes'i öldürmesi ikonografide geçen, "(...)*Holofernes'in başına yaklaşan Yudit onun palasını aldı. Yatağa daha da yaklaştı, Holofernes'i saçlarından yakaladı ve şöyle dedi: "İsrail'in Tanrısı, bugün bana güç ver!" Tüm gücüyle iki defa ensesine vurdu ve başını kesti"* (Yudit 13: 6-8) ifadeleriyle anlatılmaktadır. Bu ifadelerden yola çıkarak incelediğimiz Rubens'e ait resimlerde (Kat. No: 9-10) Yudit elinde kılıcı ile Holofernes'in kesik başını taşırken görülmektedir. Her iki resimde de yüzünde kendinden emin ve keskin bir ifade bulunmaktadır. Yanında bulunan figür ise ikonografide "(...)*dışarıya çıkıp Holofernes'in başını hizmetçisine verdi"* (Yudit 13: 9) ifadesinde de geçtiği gibi Yudit'in hizmetkarıdır. Eserlerde Yudit'in Holofernes'i öldürüp

başını hizmetkarına verdiği sahne canlandırılmıştır. Sanatçı iki eserde de ikonografiye sadık kalmıştır. Ancak 1620 tarihli eserde (Kat. No: 10) hem arka planda Holofernes'in başından ayrılan bedeni hem de kesik başının bez torbaya koyuluyor olduğunun görülmesi farklı uygulamalardır. İkonografide Holofernes'in başını kestikten sonra bedeninin yataktan yere düştüğü anlatılmaktadır. Resimlerden birinde (Kat. No: 9) bu sahneye yer verilmese de diğer resimde (Kat. No: 10) Holofernes'in bedeninin halen yatakta olduğu görülür. Ayrıca Yudit hizmetçisine kesik başı verdiğinde durum "(...)O da *verilen nesneyi yemek çantasına koydu*" (Yudit 13: 10) ifadesindeki gibi gerçekleşmiştir. Bu durumda 1620 tarihli resim (Kat. No: 10) ikonografiyi daha başarılı şekilde yansıtmıştır denebilir.

Tiziano tarafından yapılan resim (Resim 5.12), Rubens'in resimlerinden (Kat. No: 9-10) tamamen farklı olarak nitelenebilir. Her ne kadar ikonografiden yola çıkarak Yudit Holofernes'in başı ile resmedilse de, resimde Yudit genç bir kız hizmetkarı ise genç bir oğlan çocuğu olarak görülmektedir. Aynı zamanda Yudit Holofernes'in başını sanki bir tepside taşır gibi elinde tutmakta, kılıcı ise görülmemektedir. Bu anlamda eser (Resim 5.12) ikonografinin uygulanışı açısından Rubens'in eserlerinden (Kat. No: 9-10) oldukça farklıdır.

Gentileschi'nin eserinde (Resim 5.13) ise, Yudit ile hizmetçisi önlerinde Holofernes'in sepetteki başı ve Yudit'in omzuna yasladığı kılıcı ile görülmektedir. Bakışlarını arka tarafa çevirmişler ve Holofernes'in başının olduğu sepeti hizmetçi elinde taşımaktadır. Arka plan tamamen karanlıktır. Eserde (Resim 5.13) her ne kadar Yudit'in yüzü doğrudan görülmese de kılıcını omzuna yaslamış, kendinden emin görüntüsü ile bilhassa Rubens'in bu konudaki 1616 tarihli eserine (Kat. No: 9) benzer nitelikler taşımaktadır. Gentilesxhi'nin eseri, Rubens'in diğer resmi ile (Kat. No: 10) gerek ortam gerek figürler açısından çok yakın olmasa da ikonografik açıdan Rubens'in eserleri ile uyuşmaktadır.

<u>İkonolojik Anlam</u>

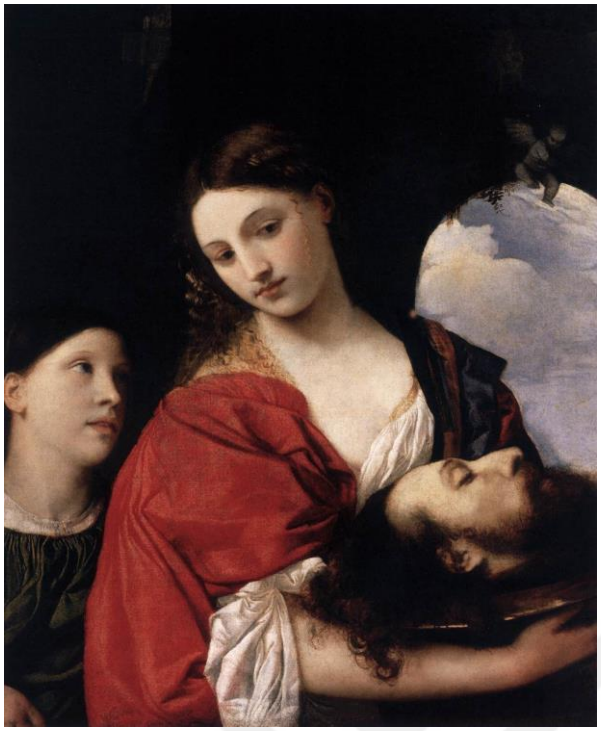
Rubens tarafından Barok Dönem'de ortaya koyulan eserleri incelediğimizde, eserlerden birinin (Kat. No: 9) ikonolojik açıdan doğrudan Barok Dönem uygulamalarını yansıttığını söylemek mümkündür. Eserde (Kat. No: 9) arka plan karanlık resmedilirken ön planda figürler bir ışıkla aydınlatılmış gibi görülmektedir. Yudit dolgun hatlı, iri yapılı ve keskin ifadeliyken yanındaki hizmetçisinin yüzündeki kırışıklıklar ile yaşlı yüzü oldukça dikkat

çekicidir. Holofernes'in kesik başında yüzünün solgun görünümü ve hatları da aynı şekilde dikkat çeken önemli unsurlardandır.

1620 tarihli eserde (Kat. No: 10) ise 1616 tarihinde yapılan resme kıyasla aydınlık bir ortamda geçen sahnede şık giysiler içindeki sakin ve mağrur ifadeli Yudit ile yaşlı hizmetçisi dikkat çeker. Ancak eser (Kat. No: 10) renk ve ışık uygulamaları ile Barok Dönem unsurlarını yansıtmamaktadır. 1616 tarihli eserde (Kat. No: 9) dikkat çeken ışık-gölge uygulaması, 1620 tarihli eserde kendini canlı ve soluk renklerle oluşturulan tezatta göstermiştir. Bu uygulama daha çok Maniyerist Dönem'e özgü kabul edilmektedir.

Çalışmamızda yer verdiğimiz karşılaştırma örnekleri Tiziano Vecellio ve Artemisia Gentileschi'ye ait *"Yudit'in Holofernes'in Başını Kesmesi"* isimli resimlerdir (Resim 5.12-5.13). Bu resimlerden Tiziano'nun eseri (Resim 5.12) Rönesans'a tarihlenmektedir. Ancak buna karşın resimde dikkat çeken ışık uygulaması ile karanlık arka plan Barok Dönem özelliklerinin bir benzeri gibidir. Bu uygulama Tiziano'nun Yüksek Rönesans ile benimsemiş olduğu üslubun bir yansımasıdır (Williame, 1968: 60-61). Nitekim ifadesel özellik açısından katalogda yer verdiğimiz Rubens'e ait eserlerden birine (Kat. No: 9) göre oldukça farklı olduğu görülmekle beraber diğer resimdeki (Kat. No: 10) Yudit'in donuk ifadesi ve daha soluk renklerle resmedilmiş olması Tiziano'nun eseriyle (Resim 5.12) benzer özelliklerdir. Bu benzerlik Rubens'in, Yüksek Rönesans'taki Flaman Sanatı'na olan ilgisinin bir neticesi olarak düşünülebilir.

Artemisia Gentileschi'nin eseri ise ikonolojik anlam açısından yapıldığı tarihler itibariyle de Barok Dönem özelliklerini taşımaktadır (Resim 5.13). Aynı zamanda resim (Resim 5.13) Rubens'in aynı konudaki ilk eseri (Kat. No: 9) ile renklerin kullanılışı, figürlerdeki hacim olgusu, üzerlerindeki giysilerin kıvrımları ve resimdeki dinamizmi desteklemesi ile ışığın başarılı uygulaması açısından oldukça benzer nitelikler taşımaktadır.



Resim 5.12. Tiziano Vecellio, 1515, Doria Pamphilj Galerisi, Roma. (https://www.wga.hu/support/viewer/z.html)



Resim 5.13. Artemisia Gentileschi, 1614-20, Capodimonte Sarayı Sanat Müzesi, İtalya-Napoli. (https://www.wga.hu/support/viewer/z.html)

5.1.8. Davut ve Batşeba

Bu başlık altında sanatçı Rubens tarafından yapılmış bir eser incelenmiştir. İncelediğimiz eserin (Kat. No: 11) adı *"Davut ve Batşeba"* dır.

Eser Almanya'nın Dresden şehrinde Old Masters Picture Gallery (Gemaldegalerie Alte Meister)'de yer almaktadır. Barok Dönem içerisinde yer alan resim 1635 tarihinde, tuval üzerine yağlı boya tekniğinde yapılmıştır.

Olgusal Anlam

Çalışmamızda "*Davut ve Batşeba"* başlığı alltında yer verdiğimiz eseri (Kat. No: 11) olgusal anlam açısından değerlendirdiğimizde ön planda genç bir kadın görülmekte arkasında genç kadının uzun sarı saçlarını taramakta olan bir başka genç kadın bulunmaktadır. Kadının ayakları dibinde bir köpek, resmin izleyiciye göre solunda ise siyahi bir erkek figürü görülür. Arka planda gösterişli bir mimari yapının kemerli ayakları üzerindeki balkondan öndeki figürleri izlemekte olan bir başka figür dikkat çekmektedir. Çalışmamızda incelediğimiz Rubens'e ait eseri (Kat. No: 11) Kuzey Rönesans ve Maniyerizm Dönemi'nde yapılmış olan örneklerle karşılaştırabiliriz. Bu örnekler Kuzey Rönesans Dönemi sanatçılarından Lucas the Elder Cranach tarafından 1526'da yapılan ve günümüzde Berlin'de Staatliche Müzesi'nde sergilenen eser (Resim 5.14) ile Hans von Aachen'in günümüzde Viyana Sanat Tarihi Müzesi'nde sergilenen 1612-15 tarihlerinde yapmış olduğu eserdir.

İlk olarak Lucas the Elder Cranach tarafından yapılmış olan Davut ve Batşeba tasvirini (Resim 5.14) incelediğimizde resimde ön planda aynı renk ve modelde giysiler içerisinde sıralı olarak resmedilmiş dört kadın figürü görülmektedir. Kadınlardan üçü ayakta dururken biri oturmakta ve oturan kadın elbisesini toplayarak, bir ayağını öne uzatmış şekilde görülmektedir. Bu kadının ayağından tutan beşinci figür ise yine bir kadındır. Ancak diğerlerinden daha küçüktür ve daha gösterişsiz giysileri vardır. Kadınların her biri başlarında kırmızı fötr şapkalar takmakta, giysileri koyu kırmızı renginde, saçları sarı, beyaz tenli ve yüz ifadeleri de birbirlerine benzemektedir. Figürler açık alandadır, arka planda ise mermer malzemeli gibi görülen düz bir duvarın üstündeki balkonda bulunan dört erkek figürü ön plandaki kadınları izlemektedir. Eser (Resim 5.14) olgusal anlam açısından

figürlerin pozisyonları ile benzerlik gösterse de genel itibariyle Rubens'in eserinden (Kat. No: 11) tamamen farklıdır.

Hans von Aachen'in eserinde (Resim 5.15) ise sahne bir odada geçmektedir. Genç bir kadın çıplak vaziyette taburede oturmakta, önünde bir masa ve üzerinde kişisel eşyalar görülmektedir. Masanın ardında pencereden mermer malzemeli gösterişli bir ev dikkat çeker. Genç kadının arkasında bir başka figür bulunmakta figür elindeki aynayı kadının yüzüne tutmaktadır. Kadının yüzü aynaya yansımıştır. Eser (Resim 5.15), Rubens'in eseri (Kat. No: 11) ile mukayese edildiğinde sahnenin geçtiği yer ve figürün çıplak olması açısından farklı olsalar da genel itibariyle benzer nitelikler taşımaktadırlar.

İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

"Davut ve Batşeba" ikonografisi kutsal kitaplardan Tevrat'ın II.Samuel bölümünde yer almaktadır. İkonografiye göre Davut uzaktan yıkanırken gördüğü Batşeba'yı beğenerek, ona haber göndermiştir. Daha sonra onu yanına çağırmış ve onunla beraber olmuştur. Resimde sanatçı Davut'un Batşeba'yı yıkanırken gördüğü ve haber yolladığı sahneyi resmetmiştir. Batşeba çeşmenin önünde yarı çıplak vaziyette oturmakta, hizmetkarı da saçlarını tarayarak ona yardımcı olmaktadır. Bu sırada Davut'un göndermiş olduğu ulak Batşeba'ya bir mektup uzatmaktadır. Sahne ikonografide "(...)*bir akşamüstü Davut yatağından kalktı, sarayın damına çıkıp gezinmeye başladı. Damdan yıkanan bir kadın gördü. Kadın çok güzeldi. Davut onun kim olduğunu öğrenmek için birini gönderdi"* (II.Samuel 11: 2-3) ifadeleri ile anlatılmaktadır. Sanatçı ikonografide belirtildiği şekilde sahneyi resimde uygulamaya çalışmıştır (Kat. No: 11). Arka planda görülen balkon ikonografide sözü edilen Davut'un sarayının damıdır. Ve balkondaki figür de Davut'u ifade etmektedir. İkonografide Batşeba'ya yardımcı olan hizmetçiden söz edilmemiştir ve Batşeba doğrudan yıkanır vaziyette de gösterilmemiştir. Sanatçının bireysel uygulamaları ile ikonografiye yön vermiş olduğu görülmektedir. Çalışmamızda yer vermiş olduğumuz Rubens'e ait eseri (Kat. No: 11) Lucas the Elder Cranach ve Hans von Aachen tarafından yapılan eserlerle karşılaştırabiliriz (Resim 5.14-5.15).

Cranach tarafından yapılan resim (Resim 5.14) Rubens'in yapmış olduğu resme (Kat. No: 11) ve ikonografiye kıyasla oldukça farklıdır. Zira resimde Batşeba karşısında hizmetkarı ve yanında bulunan dört ayrı kadın figürü ile birlikte resmedilirken, arka planda balkonda onu

izleyen yalnızca Davut figürü değildir. Balkonda dört ayrı erkek figürüne yer verilmekte ve bu erkekler dalgın ve hayran şekilde aşağıdaki kadınları izlemektedirler. Batşeba yıkanır şekilde resmedilmemiştir, erkeklerden birisi elinde taşıdığı arpı çalmaktadır. Sanatçı ikonografiden farklı bir çalışma ortaya koymuştur (Resim 5.14). Bu anlamda Rubens'in eseri (Kat. No: 11) ile benzememekle beraber, Rubens ikonografiyi daha doğru şekilde yansıtmıştır.

Aachen'ın aynı konuda yapmış olduğu resimde ise ikonografide sözü edildiği gibi Batşeba çıplak vaziyette yıkanırken resmedilmiştir. Dönemsel özellik olarak doğrudan su ile değil bir bez yardımı ile silinerek temizlendiği anlaşılmaktadır. Bu anlamda sanatçı içinde bulunduğu yaşam şeklini resme yansıtmıştır. İkonografik açıdan incelendiğinde Davut'un Batşeba'yı balkondan izliyor olması arka planda verilmiş olsa da, ikonografide Batşeba'nın tam olarak hangi mekan içerisinde olduğuna dair bir anlatım yoktur. Bu noktada sanatçının gerek hizmetkara yer vermesi gerek Batşeba'yı odasında resmetmesi bireysel uygulamalardır. İkonografiye sadık kalmakla beraber bireysel uygulamaları ile resmi tamamlamış olan sanatçı Aachen ve Rubens'in eserleri birbirlerine benzer nitelikler taşımaktadır.

İkonolojik Anlam

Sanatçı Rubens, *Davut ve Batşeba* konulu resmini içinde bulunduğu Barok Dönem'e has şekilde figürleri gerçekçi vücut hatları ve abartılı formlarla resmetmiştir (Kat. No: 11). Arka planda görülen kemerli yüksek ayakları üzerinde yapılan balkonun üzerindeki mimari süslemeler ve balkon ile Davut figürünün başarılı bir perspektifle resme uygulanması dikkat çekmektedir. Barok Dönem'de görülen derin perspektif uygulamaları, gerçekçilik fikri, figür ve süslemelerde abartılı formlar resimde dikkat çekerken; bir diğer önemli nokta sanatçının içinde bulunduğu dönemin şartlarını yansıtır şekilde resmi uygulamış olmasıdır. Batşeba'nın çeşmenin yanında hizmetkarının yardımı ile temizleniyor olması bu uygulamalardan biridir. Batşeba genç ve güzel bir kadın olmasının yanında, masum bir ifade içinde resmedilmiştir. Aynı zamanda çevresel unsurlar detaylı şekilde uygulanmıştır. Resimde Batşeba bembeyaz bir tenle resmedilirken üzerinde siyah bir kumaş serilidir; arkasındaki hizmetçisinin giysisi ile bulunduğu noktada koyu renkli olarak uygulanmıştır. Bu uygulama ışık ile yapılmak istenen tezat görüntüyü ortaya koymaktadır. Resimdeki aydınlığı bilhassa Batşeba'da toplayan sanatçı onun çevresini koyu renkle yansıtmayı ve onu daha çok öne çıkarmayı

tercih etmiştir. Sanatçı içinde bulunduğu dönemin özelliklerini başarılı şekilde yansıtmıştır (Kat. No: 11).

Karşılaştırma örnekleri olarak verdiğimiz Lucas the Elder Cranach ve Hans von Aachen'e ait eserleri (Resim 5.14-5.15) incelediğimizde ikonolojik açıdan farklılık ve benzerlikleri dikkat çekmektedir. Cranach'ın eseri (Resim 5.14) Kuzey Rönesans etkisi ile oluşturulmuş ve resimdeki çizgisellik, hacimsiz görüntü, figürlerin yüzlerinin birbirine benzemesi gibi uygulamalar göze çarpmaktadır. Resimde Rönesans'ın durağanlık anlayışının yavaş yavaş terk edilmeye çalışıldığı dikkat çekmektedir (Resim 5.14). Buna karşılık Aachen'in Maniyerist etki ile yapmış olduğu resim (Resim 5.15) Batşeba'nın vücudundaki deformasyon, çıplaklık ile cesurca resmedilmesi, hareketlerinin doğallığı, odadaki bazı günlük eşyalar ve arka plandaki yapının başarılı bir mimari ile resmedilmiş olması ile ikonolojik açıdan oldukça başarılıdır. Aynı zamanda Rubens'in eseri (Kat. No: 11) ile oldukça benzer nitelikler taşımaktadır.



Resim 5.14. Lucas the Elder Cranach, 1526, Staatliche Müzesi, Berlin. (https://www.wga.hu/support/viewer/z.html)



Resim 5.15. Hans von Aachen, 1612-15, Viyana Sanat Tarihi Müzesi. (https://www.wga.hu/support/viewer/z.html)

5.2. İncil İkonografisi

5.2.1. Meryem'e Müjde

Bu başlık altında sanatçı Rubens tarafından yapılmış iki eser incelenmiştir. İncelediğimiz eserlerin (Kat. No: 12-13) her birinin ismi *"Müjde"*dir.

Eserlerden 1609-10 yılına tarihlenen (Kat. No: 12) Viyana'da Kunsthistorisches Müzesi'nde, 1610 yılına ait eser (Kat. No: 13) ise Belçika Anvers'teki Rubens Evi'nde yer almaktadır. Barok Dönem içerisinde yer alan eserler tuval üzerine yağlı boya tekniği ile yapılmıştır.

Olgusal Anlam

Çalışmamızda "*Meryem'e Müjde"* başlığı altında yer verdiğimiz eserleri (Kat. No: 12-13) Panofsky'nin olgusal anlamı ölçüsünde değerlendirdiğimizde bir odanın içinde gerçekleşen sahnede bir melek, kadın ve güvercin figürü dikkat çeken unsurlardır. Ayrıca bebek tasvirli kanatlı melekler de bulunmaktadır. Resimlerden birinde (Kat. No: 12) kadın figürü kendinden oldukça emin bir görüntü içerisindedir. Giysileri kat kat kumaşlardan yapılmış, oldukça gösterişlidir. Yüzünde kendinden emin ifadesi ile meleğe bakmaktadır. Melekten bir üst basamakta durmakta olduğu görülen kadına doğru resmin üst merkezindeki güvercinden süzülen ışık huzmeleri dikkat çekmektedir. Melek ise kadının karşısında eğilmiş vaziyette görülmektedir. Diğer resimde (Kat. No: 13) ise melek havada durmakta, kadın korkmuş ve tedirgin bir ifade içerisinde başını yukarı kaldırmış ona bakmaktadır. Meleğin ardındaki güvercinden süzülen ışık huzmeleri kadına yönelmiştir. Sahne aynı şekilde bir oda içerisinde gerçekleşmekte ancak daha az abartılı giysiler ve görünümler dikkat çekmektedir. İki eserde (Kat. No: 12-13) de benzer nitelikte figürler kullanılmıştır. Çalışmamız içerisinde yer vermiş olduğumuz Rubens'e ait resimleri (Kat. No: 12-13) olgusal anlam açısından Rönesans ve Barok Dönem'de ortaya koyulan örneklerle mukayese edebiliriz. Bu örnekler; Rönesans Dönemi sanatçılarından Benvenuto Tisi-Garofalo tarafından 1550 yılında yapılıp, günümüzde Milano Pinacoteca di Brera'da bulunan eser (Resim 5.16) ile Barok Dönem sanatçılarından Nicolas Poussin tarafından 1657'de yapılıp günümüzde Londra National Gallery'de sergilenen eserdir (Resim 5.17).

Garofalo'nun yapmış olduğu resimde (Resim 5.16) sahnenin katalogda yer vermiş olduğumuz Rubens'in resimlerindeki (Kat. No: 12-13) gibi bir odada geçtiği görülmektedir. İzleyiciye göre resmin sağ tarafında bir kadın sol tarafta ise büyük beyaz kanatları ile bir melek görülmektedir. Üst kısımda bulutlar ve küçük kanatlı bebek tasvirleri ile merkeze yerleştirilmiş beyaz bir güvercin vardır. Eser (Resim 5.16) olgusal anlam açısından Rubens'in bu konuda yapmış olduğu eserlerden birine (Kat. No: 12) oldukça benzemektedir. Kadının önünde bir masada açık bir kitap bulunmakta ve içinde bulunduğu durumu kendinden emin bir ifade ile karşılar gibi görülmektedir. Farklı olarak melek tasvirinin başında diademe benzer bir taç, yakasında taşlı bir kolye bulunmakta ve elinde zambak çiçeği taşımakta; kadın figürü ise belirgin karnı ile hamile gibi görülmektedir. Bu uygulamalar dışında eser (Resim 5.16), Rubens'in resimleri (Kat. No: 12-13) ile genel itibariyle benzer nitelikler taşımaktadır.

Poussin tarafından yapılmış olan resimde (Resim 5.17) ise daha farklı bir görünüm dikkat çeker. Eserde sanatçı ahşap bir zemin üzerinde oturmakta olan kadını gözleri kapalıyken resmetmiş, kadın elleri iki yana açık vaziyette ve önünde açık bir kitapla görülmektedir. Karşısında dizleri üzerine çökmüş beyaz giysili ve renkli kanatlı bir melek tasviri bulunan kadının başının üzerinde, yuvarlak bir ışık balonu içinde beyaz güvercin tasviri görülmektedir. Gerek figürlerin konumlandırılışı gerekse çevresel unsurların azlığı açısından Poussin'in eserinin (Resim 5.17) Rubens'in çalışmalarından (Kat. No: 12-13) farklı olduğu dikkat çekmektedir.

<u>İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik</u>

"Meryem'e Müjde" ikonografisi kanonik kutsal kitaplardan yalnızca Luka İncili'nde anlatılmaktadır. Bu anlamda incelemiş olduğumuz eserlerde Meryem'in, İsa'ya gebe kalacağını Tanrı'nın meleğinden öğrendiği sahne canlandırılmaktadır. İkonografiye göre bekar bir kadın olan Meryem Tanrı'nın lütfuna erişerek, *Kutsal Ruh* aracılığı ile gebe kalacak ve çocuğun adını İsa koyacaktır. Bu durum ikonografide "(...)*Bak, gebe kalıp bir oğul doğuracak, adını İsa koyacaksın."* (Luka 1: 31) ifadesi ile anlatılmaktadır. Katalogda yer vermiş olduğumuz Rubens'e ait resimlerde Meryem'in bu müjdeyi melekten aldığı anı görmekteyiz. Sahnelerde dikkat çeken beyaz güvercin tasviri *Kutsal Ruh*'u simgelemektedir. İkonografideki *"Kutsal Ruh senin üzerine gelecek, Yüceler Yücesi'nin gücü sana gölge salacak. Bunun için doğacak olana kutsal, Tanrı Oğlu denecek"* (Luka 1: 34-35) ifadeleri

ile bunu anlamaktayız. Çalışmamızda yer verdiğimiz Rubens'e ait eserleri (Kat. No: 12-13), Benvenuto Tisi-Garofalo ve Nicolas Poussin'in yapmış olduğu eserlerle (Resim 5.16-5.17) mukayese edebiliriz.

Gerek Garofalo'nun gerekse Poussin'in eserleri (Resim 5.16-5.17) ikonografi açısından doğru uygulamalar içermektedir. Tıpkı ikonografide olduğu gibi bu resimlerde de Meryem ve melek karşılıklı resmedilmiş, *Kutsal Ruh'u* simgeleyen *Güvercin* tasviri uygulanmıştır. Rubens'in eserlerinde (Kat. No: 12-13) ve Garofalo'nun resminde (Resim 5.16) güvercin tasviri merkeze yerleştirilmiş, güvercinden yayılan ışık huzmesi Meryem'e yönelmiştir. Ancak Poussin eserinde (Resim 5.17) güvercini Meryem'in tam başının üzerinde uygulamıştır, bu anlamda Rubens'in eserlerinden farklı bir uygulama olduğunu söylemek mümkündür. İkonografiye göre Meryem gebe kalacağını öğreniyorken, Garofalo resimde Meryem'i hamile gibi resmetmeyi tercih etmiştir. Bu da ikonografinin bir devamı niteliğindedir ancak Rubens'in eserlerindeki uygulamadan farklıdır. Eserlerde dikkat çeken önemli bir nokta olarak Meryem'in durumu kabullenmiş ve kendinden emin ifadesi öne çıkmaktadır. Meryem ikonografide geçen*"...ben Rab'bin kuluyum" dedi Meryem, "Bana dediğin gibi olsun"* (Luka 1: 38) ifadesinde de olduğu gibi bir teslimiyet içerisindedir. Bu anlamda eserlerin tamamı ikonografiye sadık kalınarak oluşturulmuştur.

<u>İkonolojik Anlam</u>

Tezimiz kapsamında "*Meryem'e Müjde"* adı altında incelemiş olduğumuz eserler Rubens tarafından Barok Dönem içerisinde ortaya koyulmuştur. Eserlerin ikisinde de bir odanın içinde bir kadın ve melek tasviri arasında geçmekte olan sahne resmedilmiştir. Meryem'e Müjde tasvirlerinin genel uygulanış tarzı bu olmakla birlikte sanatçıların bireysel uygulamaları ile çeşitlendirilmiş halleri de mevcuttur. Katalogda yer vermiş olduğumuz Rubens tarafından yapılan resimlerde sahnenin geçtiği oda içerisindeki çevresel unsurların detaylandırılması Barok Sanat'ın gerçekçilik algısı ile örtüşmektedir. Figürlerin uçuşan, kat kat giysileri ve canlı renklerin kullanımı dönem özelliği olmakla birlikte sanatçının bireysel uygulamalarının yansımasıdır. Rubens'in 1609 yılında yapmış olduğu resminde (Kat. No: 12) uyguladığı karanlık arka plana karşın gösterişli ve parlak giysileri ile öne çıkan Meryem tasviri Barok Sanat'ın kontrast uygulamasının başarılı bir uygulamasıdır. Diğer resimde ise bunu canlı ve soluk renkler arasında oluşturduğu denge ile vurgulamayı amaçlamıştır. Eserler ikonolojik anlam açısından bulundukları dönemin özelliklerini yansıtır niteliktedir.

Çalışmamızda karşılaştırma örnekleri olarak yer verdiğimiz Benvenuto Tisi-Garofalo ve Nicolas Poussin tarafından yapılan resimler Rönesans ve Barok Dönem'e tarihlenmektedir. Garofalo'nun resmi Yüksek Rönesans etkisi ile oluşturulmuştur (Resim 5.16). Resimde hareket olgusu dikkat çekmekte, renklerdeki canlılık ön plana çıkmaktadır. Meryem ve Melek tasvirlerinde Rönesans'a özgü durağanlık yer yer hissedilmektedir. Doğallığa öykünen ve eserleri pastoral olarak nitelendirilen sanatçının ışık-gölge uygulaması dönem özelliklerinin ilerisindedir (Resim 5.16). Yanı sıra Garofalo'nun eserindeki (Resim 5.16) renkler Rubens'in eseri (Kat. No: 13) ile benzer niteliktedir.

Nicolas Poussin'in eseri (Resim 5.17) ise gerek ikonografinin uygulanışı gerekse üslup açısından Barok Dönem'in gelişmiş bir örneğidir. Meryem ve Melek figürlerinin üzerlerindeki giysilerin kıvrımlı ve hacimli kumaşlarla resimde yaratılmak istenen dinamizm algısını desteklemesi dikkat çekmektedir. Hareketleri ve içlerinde bulundukları ruh halinin doğallığı dikkat çekmektedir. Işık başarıyla resme yansıtılmıştır. Eser ikonolojik açıdan başarılı olsa da Barok Dönem'in Hollanda Altın Çağı'nda görülen uygulamaları ile oluşturulmuştur (Resim 5.17). Nitekim Rubens'in katalogda yer verdiğimiz "*Meryem'e Müjde"* isimli eserlerinden biri (Kat. No: 12) ile Poussin'in eseri (Resim 5.17) ikonolojik açıdan benzer nitelikler taşımaktadır.



Resim 5.16. Benvenuto Tisi-Garofalo, 1550, Pinacoteca di Brera, Milano. (https://www.wga.hu/support/viewer/z.html)



Resim 5.17. Nicolas Poussin, 1657, Londra Ulusal Galerisi. (https://www.wga.hu/support/viewer/z.html)

5.2.2. Lekesiz Gebelik

Bu başlık altında sanatçı Rubens tarafından yapılmış bir eser incelenmiştir. İncelediğimiz eserin (Kat. No: 14) adı *"Lekesiz Gebelik"*tir.

Eser Rusya'nın St.Petersburg şehrinde The Hermitage Müzesi'nde yer almaktadır. Barok Dönem içerisinde yer alan resim 1628 tarihinde, tuval üzerine yağlı boya tekniğinde yapılmıştır.

Olgusal Anlam

Çalışmamızda "*Lekesiz Gebelik"* başlığı altında yer verdiğimiz eseri (Kat. No: 14) Panofsky'nin olgusal anlamı ölçüsünde değerlendirdiğimizde bir ay tasviri üzerinde ayakta resmedilen kadın figürü görülmektedir. Arka planda gökyüzü ve bulutlar vardır. Aynı zamanda kadının iki yanında küçük kanatlı melek tasvirleri bulunmaktadır. Kadın ayağının altında bir yılanı ezmekte yılan ise ağzında ısırılmış bir elma taşımaktadır. Kadından ışıklar yayılmakta ve başının üzerinde yıldızlardan bir taç görülmektedir. Çalışmamızda yer alan eseri (Kat. No: 14) olgusal anlam açısından Barok Dönem'de Caravaggisti olarak adlandırılan akımın sanatçılarından Francisco de Zurbaran ve İtalyan Barok sanatçılarından Martino Altomonte yapılmış olan örneklerle karşılaştırabiliriz. Bu örneklerden Zurbaran'ın 1630-35 tarihli eseri (Resim 5.18) Madrid'de Prado Müzesi'nde ve Altomonte'in 1719 tarihli eseri (Resim 5.19) ise Slovenya'nın Narodna Galerija'da bulunmaktadır.

Zurbaran tarafından yapılmış olan resimde (Resim 5.18) kadın ters bir hilal gibi görülen ay figürü üzerinde, elleriyle tapınma işareti yaparken ayakta resmedilmiştir. Arka planda karanlık bulutlarla gökyüzü görülürken, sanatçı kadının bedenini bir siluet gibi yansıtan ışıkla çevrelemiştir. Başının arkasında adeta güneş gibi bir aydınlık ve başını çevreleyen on iki sarı nokta dikkat çeker. Kadın figürünün iki yanında gölge halinde resmedilmiş küçük ayna, kapı ve taç gibi çeşitli unsurlar dikkat çekmektedir. Tüm bu uygulamalar ile Rubens'e ait resmi (Kat. No: 14) incelediğimizde genel itibariyle benzer uygulamalar olmakla beraber çevresel unsurlar ve kadının tapınır pozisyonda olması farklı uygulamalardandır. Zurbaran resmin (Resim 5.18) alt kısmında deniz üstünde küçük bir yelkenli ile şehirden görüntüler uygulamış, Rubens'in resmindeki (Kat. No: 14) gibi kadının ayakları altındaki yılan tasvirine yer vermeyi tercih etmemiştir. Bu da dikkat çeken bir diğer farklı uygulamadır.

Altomonte'in eserinde (Resim 5.19) uzak planda resmedilen merkezdeki kadın figürü büyük bir ay tasviri üzerinde tapınma pozisyonunda ayakta durmaktadır. Ayakları altında ağzında elma taşıyan bir yılanı ezmektedir. Kadının çevresinde beyaz bulutlar ve arka planda açık mavi bir gökyüzü vardır. Bulutlar arasında kadının etrafında uçuşan melek tasvirleri görülmektedir. Kadın bakışlarını yukarı çevirmiş ve başının çevresinde on iki yıldız bulunmaktadır. Rubens'in resmi (Kat. No: 14) ile karşılaştırdığımızda ise ağzında elma taşıyan yılan tasvirinin, kadının ayakları altında verilmesi ve kadının etrafında uçuşan melekler benzer uygulamalar olarak nitelendirilebilir. Farklı olarak kadın tapınma pozisyonunda ve bakışlarını göğe yöneltmiş şekildedir, aynı zamanda çok sayıda melek tasvirine yer verilmiştir. Genel anlamda kompozisyon açısından Altomonte'in eseri (Resim 5.19) Rubens'in resmine (Kat. No: 14) benzemektedir.

İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

"Lekesiz Gebelik" ikonografisi kutsal kitaplarda yer verilmeyen bir konudur. Hristiyan ikonografisinde doğrudan yer verilmeyen bu konu Katolik inancında benimsenen bir öğretidir. Bu öğretinin temelinde Meryem'in İsa'ya "*Kutsal Ruh"* aracılığı ile hamile kalarak, hem kendi masumiyeti hem de İsa'nın Tanrı'ya adanmış varlığı dolayısıyla günahlardan arınışı ifade edilmektedir. Eser ismi itibariyle Meryem'in İsa'ya bakire olarak hamile kalması şeklinde yanlış tanımlansa da, esasen Meryem'in ana rahmine lekesiz ve günahsız bir biçimde düşmesi anlamına gelmektedir (Kazancı, 2013). Meryem bununla ikonografide Adem ve Havva ile gerçekleşen *İlk Günah*'tan arınışı da simgelemektedir. Bu sebeple Rubens eserinde Meryem'i gökyüzünde ayın üstünde ve ardında güneşten gelen bir aydınlıkla resmetmiş, ayakları altında ezdiği yılan ve yılanın ağzındaki elma ile de *İlk Günah'*a atıfta bulunmuştur. Resimde bu şekilde "Günahı Ezen Meryem"in; oyuna gelip günahı işleyen ve insanı günahla tanıştıran Havva'nın yerine geçen "Yeni Meryem"i temsil ettiği düşünülmektedir (Tükel ve Yüzgüller, 2018: 347). Meryem'in başı üzerinde görülen yıldızlardan oluşan taç için ise ikonografideki *"*(...)*ve gökte büyük bir alamet, güneşle giyinmiş ve ayakları altında ay ve başı üzerinde on iki yıldızdan tacı olan bir kadın göründü"* (Vahiy 12 :1) ifadesinin benimsendiği düşünülmektedir. Rubens'in resminde sekiz yıldız görülmesi sanatçının tercihi olarak yorumlanabilir. Çalışmamızda yer verilen Rubens'e ait "*Lekesiz Gebelik*" isimli eseri (Kat. No: 14) Francisco de Zurbaran ve Martino Altomonte tarafından yapılan eserlerle mukayese edebiliriz (Resim 5.18-5.19).

Zurbaran ve Altomonte'nin eserlerinde (Resim 5.18-5.19) de yukarıda verdiğimiz bilgiler doğrultusunda benzer uygulamalar olduğu görülmektedir. Her iki resimde de Meryem başında on iki yıldızdan tacı ile ayakları altında ay ve etrafına yaydığı ışıkla tapınır vaziyette görülmektedir. Eserler (Resim 5.18-5.19) Rubens'in eseri (Kat. No: 14) ile benzer niteliktedir, ancak Zurbaran resminde (Resim 5.18) Meryem'in yılanı ezme sahnesine yer vermemiştir. Zurbaran bireysel uygulamalarını ön planda tutmuş olsa da her sanatçı "*Lekesiz Gebelik"* konusunda sözü edilen ikonografiye bağlı kalmıştır.

İkonolojik Anlam

Tezimiz kapsamında incelemiş olduğumuz Rubens'e ait eser (Kat. No: 14) Barok Dönem'e aittir. Arka planda gri bir gökyüzü ve gri bulutlar dikkat çekmektedir. Soluk beyaz tenli Meryem tasviri kırmızı elbisesi ile görülmekte iki yanında birer küçük melek tasviri bulunmaktadır. Meryem gerçekçi bir ifade ve genç bir yüze sahiptir. Bakışlarını yere çevirmiştir ve ardından yayılan güneş ışıkları dikkat çekmektedir. Eser Barok Dönem'in ışık uygulamalarındaki zıtlık anlayışını yansıtmaz ancak hissiyat açısından Meryem'in ifadesindeki duygu geçişi izleyiciye ulaşmaktadır. Kalın kumaşlardan giysileri de dönemin abartı anlayışına bir vurgu olarak değerlendirilebilir.

Rubens'in eseri ile karşılaştırdığımız Francisco de Zurbaran ve Martino Altomonte'ye ait eserler Barok Dönem'e tarihlenmektedir (Resim 5.18-5.19). İkonolojik açıdan değerlendirildiğinde Caravaggisti olarak nitelenen Zurbaran resminde ışık ile etkili bir kontrast oluşturmuştur (Resim 5.18). Gerçekçi ve başarılı bir kompozisyon oluşturan sanatçı dönem özelliklerini karşılamaktadır. Meryem tasviri çok içten bir duygu içinde resmedilmiştir. Uygulama açısından Rubens'in eseri (Kat. No: 14) ile benzer nitelikler taşımaktadır.

Altomonte'nin eserinin (Resim 5.19) Barok'un çok daha gelişmiş bir döneminde resmedildiği görülmektedir. Eserde pastel renkler, canlı ve doğal bir akış vardır. Figürlerde Barok'a has hacim uygulaması görülmez, daha yüzeysel uygulamalar dikkat çeker. Eser dönem özelliklerini karşılar niteliktedir (Resim 5.19).



Resim 5.18. Francisco de Zurbaran, 1630-35, Prado Müzesi, Madrid. (https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-inmaculada-concepcion)



Resim 5.19. Martino Altomonte, 1719, Narodna Galerija Slovenije (Slovenya Ulusal Sanat Galerisi), Ljubljana. (https://www.wga.hu/support/viewer/z.html))

5.2.3. Çobanların Secdesi

Bu başlık altında sanatçı Rubens tarafından yapılmış beş eser incelenmiştir. İncelediğimiz eserlerin (Kat. No: 15-16-17-18-19) her birinin ismi *"Çobanların Secdesi"*dir.

Eserlerden 1608 yılına tarihlenenlerden ilki (Kat. No: 15) Rusya'da St.Petersburg şehrinde Hermitage Müzesi'nde diğeri (Kat. No: 16) Hollanda Anvers'te St. Pauluskerk'te ve 1615 yılına tarihlenen (Kat. No: 19) ise Fransa Rouen'de Departemental Des Antiquites isimli müzede yer almaktadır. Sanatçının *"Çobanların Secdesi"* adıyla 1616 ve 1617 yıllarında yapmış olduğu iki eserinin (Kat. No: 17-18) günümüzde bulunduğu yere dair net bir bilgi bulunmamaktadır. Barok Dönem içerisinde yer alan eserleri (Kat. No: 15-16-17-18-19) sanatçı tuval üzerine yağlı boya tekniği ile uygulamıştır.

Olgusal Anlam

Çalışmamızda "*Çobanların Secdesi"* başlığı altında yer verdiğimiz eserleri (Kat. No: 15-16-17-18-19) Panofsky'nin olgusal anlamı ölçüsünde değerlendirdiğimizde, beş eserde de sahnenin kapalı bir mekanda geçmekte olduğunu görmekteyiz. İnek, saman, ahşap tekerlek vb. çevresel unsurlardan olayın geçtiği yerin bir ahır olduğu anlaşılmaktadır. Kalabalık insan figürlerinden oluşan resimlerin merkezinde bir bebek figürü bulunmaktadır. İnsanlar merkezdeki bebek tasvirine yönelmiş vaziyettedir. Bebekten ve bebeğin hemen yanında duran kadın figüründen bir ışık huzmesi yayıldığı görülmektedir. Rubens tarafından yapılan resimlerden ikisi (Kat. No: 15-16) kompozisyon açısından birbirlerine daha yakındır. Eserlerden birinde (Kat. No: 16) sanatçı daha belirgin figürler ile resme boyut kazandırmıştır. Eserlerde (Kat. No: 15-16-17) bebek tasvirinin yanındaki kadın figürü bebeğin üstündeki örtüyü tutarak ona yakın mesafede dururken, iki resimde (Kat. No: 18-19) kadın bebeği kucağında tutmakta ve emzirmektedir. Resimde bulunan diğer figürlerden erkek figürleri başlarındaki şapkayı çıkararak, tapınma pozisyonunda ve şaşkın yüz ifadeleri içinde görülürken; kadın figürlerinden biri elinde yahut başı üzerinde bir testi taşımaktadır. Bu anlamda sanatçının resimlerinde aynı figürlerin farklı şekillerde kullanıldığını söylemek mümkündür. Ancak genel itibariyle sahneleri detaylandırmış, çevresel figürlere de en az ana figürler kadar ağırlık vermiştir. Her resmin alt kısmında bir köpek figürü dikkat çekmektedir. Çalışmamızda yer alan eserleri (Kat. No: 15-16-17-18-19) olgusal anlam açısından Yüksek Rönesans ve İspanyol Barok Dönemi'nde yapılmış olan örneklerle karşılaştırabiliriz. Bu

örnekler Yüksek Rönesans sanatçılarından Giovanni Girolamo Savoldo'nun 1540 yılında, İspanyol Barok sanatçılarından Bartolome Esteban Murillo'nun ise 1668 yılında yapmış oldukları "Çobanların Secdesi" isimli eserleridir (Resim 5.20-5.21). Savoldo'nun eseri İtalya'da Pinacoteca Tosio Martinengo'da, Murillo'nun eseri ise Londra'da Wallace Koleksiyonu'nda sergilenmektedir.

Savoldo'nun eserini incelediğimizde tuğla malzemeli yıkık bir yapı önünde, merkezde beyaz bir örtü üzerinde yerde yatan bebek figürü vardır (Resim 5.20). Bebeğin iki yanında bir kadın bir de erkek figürü yer almaktadır. Kadının bebeğe doğru yönelmiş, elleriyle tapınma pozisyonu yapar şekilde görülmektedir. Erkek figürü orta yaşın üzerinde görülmekte ve ellerini önünde birleştirmiş şekilde bakışlarını bebeğe yönlendirmiştir. Arka plandaki yapının yıkı duvarları arasından üç erkek figürü görülmekte, bu figürler merkezdeki olayı izlemektedir. İzleyiciye göre resmin sol tarafında yer alan erkek figürü elleri ile tapınma işareti yapmaktadır. Uzak arka planda yaşayan bir doğa ve çeşitli yapılar görülürken, gökyüzünde bir ateş topunu andıran görüntüsü ile güneş tasviri dikkat çekmektedir. Eseri (Resim 5.20) Rubens'in yapmış olduğu resimler ile kıyasladığımızda genel itibariyle farklı uygulamalar içerdiğini görmekteyiz. Sahne kapalı bir mekanda geçmemektedir ve resimde kalabalık figürlere yer verilmemiştir. Açık alandaki sahnede Rubens'in resimlerindeki (Kat. No: 15-16-17-18-19) gibi öküz ve inek tasvirleri olsa da, samanlar ve köpek figürü görülmemektedir. Savoldo genel itibariyle farklı bir çalışma (Resim 5.20) ortaya koymuştur.

Murillo tarafından yapılan eser (Resim 5.21) ise bir ahırda geçmekte, çok sayıda insan figürü merkezdeki bebek tasvirine yönelmiş vaziyettedir. Etraflarında öküz, inek, kuzu ve köpek figürleri bulunmaktadır. Bebekten ışık yayılmakta, resmin üst kısmında ise melek tasvirleri görülmektedir. Eser (Resim 5.21), katalogda yer vermiş olduğumuz Rubens'e ait aynı konuda yapılmış olan eserlere (Kat. No: 15-16-17-18-19) oldukça benzemektedir. Gerek ortam gerek figür bazında benzeyen eserler aynı zamanda kompozisyonun işlenişi açısından da farklılık arz etmemektedir. Rubens'in çalışmalarından (Kat. No: 15-16-17-18-19) tek farkı resimde Murillo'nun yer vermiş olduğu kuzu tasviridir (Resim 5.21).

<u>İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik</u>

"Çobanların Secdesi" ikonografisi kutsal kitaplardan yalnızca Luka İncili'nde anlatılmaktadır. İkonografiye göre Meryem İsa'yı bir ahırda doğurmuş, melekler tarafından

İsa'nın doğumundan haberdar edilen çobanlar ahıra gelerek İsa'ya secde etmişlerdir. Rubens'in yapmış olduğu eserlerde anlatılan sahnenin bir ahırda geçtiği görülmektedir. Ahırı doğru şekilde yansıtabilmek için öküz ve inek tasvirlerine, samanlara yer veren sanatçı çevresel unsurlarla ikonografiyi doğru şekilde uygulamayı amaçlamıştır. Eserlerde (Kat. No: 15-16-17-18-19) merkezde görülen bebek İsa, yanındaki genç kadın ise Meryem'dir. Genelde Meryem'in arkasında bulunan sakallı erkek figürü ise Meryem'in nişanlısı Yusuf'tur. İkonografide "(...)*aceleyle gidip Meryem'le Yusuf'u ve yemlikte yatan bebeği buldular"* (Luka 2: 16) ifadesiyle bu durum anlatılmaktadır. İsa kutsiyetini ifade eden bir aydınlık ile çevrelenirken Meryem de başının etrafındaki hale ile resmedilmiştir. Çobanlar ellerinde sopaları ve başlarından çıkardıkları şapkaları resmedilmişler, kimi figür ise ellerini tapınır pozisyonda önünde birleştirmiş vaziyette dikkat çekmektedir. Bu durum İsa'ya secde edilmesine işaret etmektedir. Bunun dışında diğer figürler ellerinde ve başları üzerinde taşıdıkları çeşitli ikramları bebek İsa'ya sunmaktadırlar. İsa'ya ikramlarda bulunulması ikonografide geçmemektedir. Fakat bu ikramlar İsa'nın aslında kendileri için *Kurtarıcı* olarak gelişine duyulan minnetin bir ifadesi olarak yorumlanabilir. Bu anlamda sanatçının bireyselliğinin ön planda olduğunu söylemek mümkündür. Eserlerin tamamında kompozisyonun tıpkı ikonografide olduğu gibi uygulandığı görülmektedir (Kat. No: 15-16-17-18-19).

Tezimizde yer verdiğimiz Rubens'e ait "*Çobanların Secdesi"* konulu eserleri (Kat. No: 15-16-17-18-19) Giovanni Girolamo Savoldo ve Bartolome Esteban Murillo tarafından yapılan eserlerle (Resim 5.20-5.21) mukayese edebiliriz. Rubens'in eserlerinde (Kat. No: 15-16-17-18-19) sahne tıpkı ikonografide ifade edildiği şekilde ahırda geçmekteyken, Savoldo'nun 1540 tarihli eserinde (Resim 5.20) sahne ahıra benzer bir yapının önünde gerçekleşmektedir. Meryem ve Yusuf bebek İsa'nın iki yanında görülürken, İsa'nın kutsiyetini ifade eden bir görüntü içerisinde olmadığı dikkat çekmektedir. Aynı zamanda çobanlar onları uzaktan ahırın duvarlarının ardından izlemektedirler. Bu anlamda eser (Resim 5.20) Rubens'in çalışmalarından (Kat. No: 15-16-17-18-19) çok farklıdır. Ancak ikonografinin uygulanışı açısından bireysellik arz etmekle birlikte başarılı olduğunu söylemek mümkündür.

Murillo ise 1668 tarihinde yapmış olduğu eserle (Resim 5.21) adeta Rubens'in çalışmalarıyla (Kat. No: 15-16-17-18-19) birebir olarak nitelendirilebilecek bir kompozisyon ortaya koymuştur. Sanatçı Murillo, figür ve ortam bazında ikonografiye sadık kalmakla birlikte; çeşitli sembolik uygulamalar ile de ikonografiyi desteklemiştir. Bu uygulamalar resimde

ahırı vurgulamak için yapılan öküz ve inek tasvirlerinin dışındaki köpek ve kuzu figürleridir (Resim 5.21). Köpek İsa'ya duyulan yahut İsa'nın varoluşunun işaret ettiği sadakati; kuzu ise İsa'nın masumiyetini ve Tanrı'ya adanmışlığını ifade etmektedir. Eserde köpek figürüne yer verilmesi Rubens'in resimleri (Kat. No: 15-16-17-18-19) ile benzer uygulamalar arasında olsa da kuzu figürü sanatçının bireysel uygulamasıdır. Tüm bu figürler ikonografide açıkça belirtilmemiş ancak sembolik uygulamalarla eserlerde ikonografiye atıfta bulunmak sanatçıların bireysel tercihlerinin bir sonucu olmuştur.

İkonolojik Anlam

Tezimiz kapsamında "*Çobanların Secdesi"* adı altında incelemiş olduğumuz eserler Rubens tarafından Barok Dönem içerisinde ortaya koyulmuştur. Sanatçı bu başlık altında incelemiş olduğumuz beş ayrı resmi yapmış her resimde figürler ve çevresel unsurlar üzerine uyguladığı fırça darbeleri ve renklerle farklı bir sonuç elde etmiştir. Her ne kadar eserler kompozisyon olarak birbirine benzer nitelikler taşısa da incelendiğinde çeşitli nüanslar ile birbirlerinden ayrıldıkları görülür. İki eserinde (Kat. No: 15-16) bir kopyalama yapmış olduğunu düşünmek mümkün olmakla beraber, eserlerden birini bir taslak olarak kopyaladıktan sonra renkler ve belirgin hatlarla destekleyerek farklı bir çalışma ortaya koyduğunu söyleyebiliriz. Sanatçı kimi zaman soluk renkler ile (Kat. No: 15-17) kimi zamansa daha belirgin koyu tonlarla (Kat. No: 16-19) resimleri uygulamayı tercih etmiştir. Eserlerinin tamamını içinde bulunduğu dönemle doğrudan bağdaştırmak mümkün değildir. Zira Barok Dönem'e has uygulamaları kimi eserinde doğrudan uygulayan sanatçı kimi eserinde bireyselliğini ön planda tutmuştur. Bu anlamda eserlerinden ikisi (Kat. No: 16-19) Barok Dönem'in ışık ve gölge zıtlığını başarıyla yansıtan çalışmaları olarak değerlendirilebilir. Bunun yanında genel anlamda kalabalık figürlerle oluşturduğu bu kompozisyonlarda figürlerin her birini detaylı olarak işlemesi, çevresel unsurları en ince ayrıntısına kadar uygulaması ve figürlerin yüz ifadeleri ile Barok Dönem'in gerçekçilik anlayışını doğru şekilde yansıtmıştır.

Katalog bölümünde yer verdiğimiz Rubens'e ait "*Çobanların Secdesi"* ikonografisindeki eserleri (Kat. No: 15-16-17-18-19) Yüksek Rönesans sanatçısı Giovanni Girolamo Savoldo ve Barok Dönem sanatçılarından Bartolome Esteban Murillo tarafından yapılan eserlerle (Resim 5.20-5.21) ikonolojik açıdan mukayese edebiliriz. Girolamo Savoldo'nun eserinde Rönesans'ın temel ilkesi olan kusursuzluk anlayışından kopmayışı ve bilhassa bebek İsa

tasvirindeki uygulaması ile dikkat çekmektedir (Resim 5.20). Yanı sıra Yüksek Rönesans ve Flaman Sanatı ile görülmeye başlanan insanın iç dünyasını yansıtma fikrinin etkileri resimde (Resim 5.20) görülmektedir. Figürler Rönesans'ın durağanlık anlayışından uzaklaşmakta olduğunun bir ifadesi olarak doğal bir hareketlilik içinde verilmeye çalışılmıştır. Figürlerin üzerlerindeki giysilerin hacimli kumaşlarla ve canlı kırmızı renkle oluşturulması Barok Dönem'de sıklıkla karşılaşılan uygulamalar gibidir. Bu anlamda eser (Resim 5.20) ikonolojik açıdan Rönesans Dönemi'nde benimsenmiş olan temel ilkelerden uzaklaşmıştır. Eserde dikkat çeken Flaman üslubunun yansımaları Rubens'in eserlerindeki (Kat. No: 15-16-17-18-19) ifadesel özellikler ile benzer niteliktedir.

Bir diğer çalışma olan Barok sanatçı Murillo'nun eseri (Resim 5.21) genel kompozisyon açısından Rubens'in 1617 tarihli eseri (Kat. No: 18) ile benzer nitelikler taşımaktadır. Resimde abartılı olmayan bir teatral hava dikkat çekmekte, figürlerin jest ve mimikleri net olmasa da duruş pozisyonları ile ifadesel özellik dönemin şartlarına uygun olarak resmedilmiştir (Resim 5.21). Gerçekçi bir anlayışın hakim olduğunu hem figür hem ortam bazında ifadesel özelliğin başarıyla yansıtılmasından anlamaktayız. Yanı sıra resimde canlı renklere yer verilmemiş olması, arka planın karanlık olmasına karşın ön plana yayılan sarı ışık dikkat çekmektedir (Resim 5.21).



Resim 5.20. Giovanni Girolamo Savoldo, 1540, Pinacoteca Tosio Martinengo Müzesi, İtalya. (https://www.wga.hu/support/viewer/z.html)



Resim 5.21. Bartolome Esteban Murillo, 1668, Wallace Koleksiyonu, Londra. (https://www.wga.hu/support/viewer/z.html))

5.2.4. Müneccim Kralların Secdesi

Bu başlık altında sanatçı Rubens tarafından yapılmış üç eser incelenmiştir. İncelediğimiz eserlerin (Kat. No: 20-21-22-23) her birinin ismi *"Meryem'e Tapınma"*dır.

Eserlerden 1618-19 yıllarına tarihlenen (Kat. No: 20) Lyon'da Musee des Beaux-Arts Müzesi'nde, 1619 yılına ait eser (Kat. No: 21) Mechelen'de Sint-Jenskerk'te, 1624 tarihli eser (Kat. No: 22) Anvers'te Koninklijk Museum voor Schone Kunsten'de ve 1626-29 tarihli son eser (Kat. No: 23) ise Paris'te Louvre Müzesi'nde yer almaktadır. Barok Dönem içerisinde yer alan eserlerin hepsi tuval üzerine yağlı boya tekniği ile yapılmıştır.

Olgusal Anlam

Çalışmamızda "*Müneccim Kralların Secdesi"* başlığı altında yer verdiğimiz eserleri (Kat. No: 20-21-22-23) Panofsky'nin olgusal anlamı ölçüsünde değerlendirdiğimizde dört eserde de sahnenin kapalı bir mekanda geçmekte olduğunu görmekteyiz. Çevresel unsurlardan olayın geçtiği yerin bir ahır olduğu anlaşılırken, merkezde bir kadının tutmakta olduğu bebeğe yönelen ve gösterişli giysileriyle dikkat çeken erkek figürleri vardır. Sakallı ve orta yaşın üzerinde olduğu düşünülen bu figürlerin yanı sıra arka planda da kalabalığı oluşturan insan figürleri dikkat çeker. Figürlerin hepsinin bakışları ve vücutları merkezdeki bebek tasvirine yönelmiş vaziyettedir. Bebekten ve bebeğin hemen yanında duran kadın figüründen yoğun bir aydınlık yayılmaktadır. Bebeğin yakınındaki yaşlı erkek figürü bebeğin önünde diz çökmüş, o ve diğerleri ellerinde taşıdıkları altın kaplar ve sandıkları bebeğe sunmaktadırlar. Rubens tarafından yapılan dört resimde de birbirine benzer uygulamalar dikkat çeker (Kat. No: 20-21-22-23. Zira her resimde sahne kapalı bir mekanda geçmekte, merkezdeki bebeğe hediyeler sunan erkek figürleri işlemeli ve parlak pelerinleri ile dikkat çekmektedir. Kadın genç, ön plandaki erkekler ise orta yaşın üstünde yahut yaşlı olarak uygulanmıştır. Arka plandaki üzerlerinde zırhları, başlarında başlıkları ve ellerinde mızrakları ile asker figürlerinin yanı sıra günlük giysileri ile başka figürlere de yer verilmiştir. Çalışmamızda yer alan eserleri (Kat. No: 20-21-22-23) olgusal anlam açısından Erken Rönesans ve Barok Dönem'de yapılmış olan örneklerle karşılaştırabiliriz. Bu örnekler Erken Rönesans sanatçılarından Benvenuto Tisi-Garofalo'nun 1508-10 yıllarında, Caravaggisti akımı sanatçılarından Francisco de Zurbaran'ın ise 1639-40 yıllarında yapmış oldukları "Müneccim Kralların Secdesi" isimli eserleridir (Resim 5.22-5.23). Garofalo'nun

özel koleksiyonlar arasında yer almaktayken, Zurbaran'ın eseri ise Fransa'da Musee des Beaux-Arts'da sergilenmektedir.

Garofalo tarafından yapılan resimde (Resim 5.22) sahne bir ahırın önünde açık alanda gerçekleşmektedir. Arka planda karlı dağ manzarasından uzanan bir yol ve yeşil tepeler görülmektedir. Yolda yürüyen insan figürleri dikkat çekerken resmin ön kısmında izleyiciye göre sağda kucağında bebekle oturan bir kadın ve arkasında yaşlı bir erkek figürü bulunmakta; bu figürlerin karşısında ise önlerinde eğilen ve onlara çeşitli hediyeler sunan erkek figürleri vardır. Sağ taraftaki kadın, erkek ve bebek figürlerinin başlarını ince bir çizgi halinde çevreleyen haleler dikkat çekmektedir. Kucağında bebekle oturan kadının hemen önündeki yaşlı adam bir elini göğsüne yaslamış ve diz çökmüş şekildedir. Tüm bu uygulamalar neticesinde Garofalo'nun eserini (Resim 5.22), katalogda yer vermiş olduğumuz Rubens'e ait eserleri (Kat. No: 20-21-22-23) mukayese ettiğimizde genel itibariyle kompozisyonun benzer nitelikler taşıdığını görmekteyiz. Resimde bebek ve kadına doğru yönelen ve onlara armağanlar sunan erkeklerin üzerlerinde oldukça gösterişli giysiler bulunmaktadır. Garofalo'nun resmini farklı kılan en önemli unsur sahnenin açık bir mekanda ve güzel bir manzara ile oluşturulmuş olmasıdır. Eser (Resim 5.22) genel itibari ile Rubens'in çalışmalarına (Kat. No: 20-21-22-23) yakındır.

Zurbaran tarafından yapılan resimde (Resim 5.23) ise çevresel unsurlar ile ilgili fazla detay olmadığı dikkat çeker. Sanatçı ön plana yerleştirdiği figürlerin oluşturduğu kalabalık ve arka planda görülen kararmakta olan gökyüzü manzarası ile eserini tamamlamayı tercih etmiştir. İzleyiciye göre resmin sağ kısmında kucağında bebekle oturan bir kadın ve ardında bir adam görülmektedir. Kadın ve çocuğuna yönelen ayaktaki erkek figürlerinin yanı sıra, bebeğin önünde diz çökmüş ve ayaklarına yüzünü süren yaşlı adam dikkat çeker. Bu adam başındaki tacını yere koymuş, üzerinde taşlı işlemeleri ile gösterişli bir pelerin bulunmaktadır. Figürler ellerinde çeşitli nesneler taşımakta ve bunları bebeğe sunmaktadırlar. Bu anlamda eser Rubens'in çalışmaları ile (Kat. No: 20-21-22-23) oldukça benzemektedir. Farklı olarak sahne bir ahırda yahut kapalı mekanda geçmemektedir ve çevresel unsurlar detaylı olarak verilmemiştir. Ancak figürlerin dizilimi ve genel kompozisyon açısından eser Rubens'in çalışmaları (Kat. No: 20-21-22-23) ile benzer nitelikler taşır.

Karşılaştırma örnekleri olarak seçtiğimiz Garofalo ve Zurbaran'a ait resimlerin (Resim 5.22-5.23) ikisinde de bebek tasviri kadının kucağındadır; Rubens'in eserlerinde (Kat. No: 20-21-

22-23) ise bebek kadının kucağında değildir. Aynı zamanda Zurbaran, resminde (Resim 5.23) bebek ve kadını başlarını çevreleyen bir hale ya da aydınlık ile resmetmemiştir. Elbette bunlar sanatçıların bireysel tercihi olarak değerlendirilebilecek farklı uygulamalardır.

İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

"Müneccim Kralların Secdesi" ikonografisi kutsal kitaplardan yalnızca Matta İncili'nde anlatılmaktadır. İkonografiye göre İsa'nın doğumunu yıldızlardan haber alan Yıldızbilimciler (Müneccimlerin) İsa'nın doğduğu Beytlehem' giderek ona tapınırlar ve çeşitli armağanlar sunarlar. Bu durumun başlangıcı ikonografide "(...)*bazı yıldızbilimciler doğudan Yeruşalim'e gelip şöyle dediler: "Yahudiler'in Kralı olarak doğan çocuk nerede? Doğuda O'nun yıldızını gördük ve O'na tapınmaya geldik"* (Matta 2: 1-2) ifadeleriyle anlatılmaktadır. Devamında ise "(...)*Doğu'da görmüş oldukları yıldız onlara yol gösteriyordu, çocuğun bulunduğu yerin üzerine varınca durdu. Yıldızı gördüklerinde olağanüstü bir sevinç duydular. Eve girip çocuğu annesi Meryem'le birlikte görünce yere kapanarak O'na tapındılar"* (Matta 2: 9-11) ifadelerine yer verilmektedir. Bu ifadelerden yola çıkarak çalışmamızda yer vermiş olduğumuz Rubens'e ait resimlerin (Kat. No: 20-21-22-23) ikonografi ile uyum içerisinde olduğunu görmekteyiz. Sanatçı ikonografide Yıldızbilimciler olarak sözü edilen Müneccimleri gösterişli giysiler içerisinde resmetmiş, atlar ve develer ile yolculuk ederek İsa'ya ulaştıklarını göstermek için bu figürlere resimlerinde yer vermiş ve Müneccimlerin ellerindeki altın kaplar, kasalardaki altınlar vd. armağanları İsa'ya sunuyor olduklarını vurgulamıştır. İsa'yı Meryem ile yan yana resmetmiş, Müneccimlerden biri daima İsa'nın önünde diz çökmüş tapınırken görülmektedir. İsa ve Meryem kutsiyetlerini ifade eden bir aydınlıkla yahut başlarının etrafındaki halelerle çevrelenmişlerdir. Arkalarındaki erkek ise Yusuf'tur. Sanatçı ikonografiye sadık kalmıştır ve eserleri (Kat. No: 20-21-22-23) de kendi içerisinde birbirlerine benzemektedir.

Tezimizde yer verilen Rubens'e ait "*Müneccim Kralların Secdesi"* konulu eserleri (Kat. No: 20-21-22-23) Benvenuto Tisi-Garofalo ve Francisco de Zurbaran tarafından yapılan eserlerle (Resim 5.22-5.23) mukayese edebiliriz. Rubens'in eserlerinde (Kat. No: 20-21-22-23) sahne ikonografide belirtildiği gibi kapalı bir alanda geçmektedir. İkonografide Müneccimlerin İsa'yı bir evde buldukları anlatılsa da, İsa bir ahırda doğduğu için Rubens resimlerinde (Kat. No: 20-21-22-23) bu mekanı çevresel unsurlarla ya ahır olarak göstermiş

ya da saman, öküz vb. uygulamalar ile bu ikonografiye atıfta bulunmuştur. Ancak Garofalo ve Zurbaran'ın eserlerinde (Resim 5.22-5.23) ikonografideki ve Rubens'in eserlerindeki gibi sahne kapalı bir mekanda geçmemektedir. Bilhassa Garofalo'nun resminde (Resim 5.22) arka plandaki manzara oldukça özenli ve dikkat çekici bir görüntü sunmaktadır. Zurbaran ise sahneyi bir yapının giriş kısmında resmetmiştir (Resim 5.23). Rubens'in eserleri (Kat. No: 20-21-22-23) ile mukayese edildiğinde sanatçıların kompozisyon açısından ikonografiye sadık kalarak ilerledikleri ancak diğer uygulamalar açısından bireyselliklerini ön planda tuttuklarını söyleyebiliriz. İsa ve Meryem'in kutsiyetlerini ifade eden haleler Garofalo'nun resminde (Resim 5.22) birer ince daire biçimindeyken Zurbaran eserinde (Resim 5.23) bu uygulamaya yer vermemiştir. Rubens ise yoğun kalabalık içinde İsa'yı ve Meryem'i en belirgin haliyle vermeyi tercih etmiş ve kutsiyetlerini gösterebilmek için onları yoğun bir aydınlık içinde resmetmiştir (Kat. No: 20-21-22-23).

<u>İkonolojik Anlam</u>

Tezimiz kapsamında "*Müneccim Kralların Secdesi"* adı altında incelemiş olduğumuz eserler (Kat. No: 20-21-22-23) Rubens tarafından Barok Dönem içerisinde ortaya koyulmuştur. Eserlerin tamamı Barok Dönem'e has unsurlarla başarılı şekilde yapılmıştır. Resimlerin her birinde çok kalabalık figürlere yer verilmiş ancak hiçbir figür bir diğerinin altında ezilmemiştir (Kat. No: 20-21-22-23). Her figür kendi içinde detaylandırılmış gerek giysileri gerekse yüz ifadeleri ve duruş pozisyonları ile üst düzey bir gerçekçilik içinde resmedilmiştir. Hayvan tasvirlerinde de sanatçı aynı özeni göstermiş, figürleri oldukça gerçekçi kompozisyonlarla uygulamıştır. Bunun yanı sıra ikonografiyle de ilintili olarak Müneccimlerin ihtişamlı pelerinler, altın yaldızlı ve taş işlemeleri giysiler ile resmedilmesi, başlarındaki taçların ve ellerindeki armağanların gösterişi de Barok Dönem'in abartılı uygulamalarının bir yansımasıdır. Tüm bu abartılı uygulamaları öyle gerçekçi resmetmiştir ki rahatsız edici bir görüntü oluşturmaz. Aydınlık uygulamasını resmin merkezinde yaparken çevresini daha karanlık tonlarla resmetmiştir. Arka plandan mekanı aydınlatan ışık ile de merkezdeki aydınlığı desteklemiştir. Bu uygulama da Barok Dönem'in ışık-gölge oyunlarının ifadesidir. Sanatçı içinde bulunduğu dönemin özelliklerini her anlamda başarıyla yansıtmıştır.

Çalışmamızda yer verdiğimiz Rubens'e ait resimleri (Kat. No: 20-21-22-23) Erken Rönesans sanatçılarından Benvenuto Tisi-Garofalo ile Caravaggisti akımı sanatçılarından Francisco de

Zurbaran'ın eserleri ile mukayese edebiliriz (Resim 5.22-5.23). Garofalo, sanat anlayışı itibariyle Rönesans ekolüne bağlı olsa da eserlerindeki özgün uygulamaları ile dikkat çeken bir sanatçıdır. "*Müneccim Kralların Secdesi"* ikonografisindeki eseri Erken Rönesans'a tarihlenmektedir (Resim 5.22). Eserde pastoral resim etkisinin yoğun olarak hissedildiğini, canlı bir doğada Meryem ve bebek İsa'nın önünde onlara armağanlar sunan Müneccimlerin yüz ifadelerinin net olarak anlaşılmadığını, kullanılan renklerdeki canlılıkla figürlerin ön planda tutulduğunu söylemek mümkündür (Resim 5.22). Figürler gerçekçi olmaktan ziyade daha çizgisel bir anlayışla resmedilmişlerdir. Resimde (Resim 5.22) başarılı bir perspektif söz konusudur, bu da dönemin önemli özellikleri arasındadır.

Zurbaran'ın eseri tipik bir Barok resmidir (Resim 5.23). Sanatçı Caravaggisti akımında değerlendirilmekte ve eserindeki ışık-gölge uygulamaları ile bu akımın etkilerini çok net şekilde hissettirmektedir. Resme hakim olan karamsar hava özellikle bebek İsa ve Meryem ile önlerindeki Müneccime yansıyan ışıkla dağıtılmıştır (Resim 5.23). Figürlerin ifadeleri net olarak seçilmekte, ancak ne ifadeleri ne de hareketlerinde aşırıya kaçan bir uygulama görülmemektedir. Aksine kalabalık bir ortam ve teatral bir hava resme hakimdir. Eser ikonolojik açıdan dönem özelliklerini tam anlamıyla taşımaktadır.



Resim 5.22. Benvenuto Tisi-Garofalo, 1508-10, Özel Koleksiyon. (https://www.wga.hu/support/viewer/z.html)



Resim 5.23. Francisco de Zurbaran, 1639-40, Musee des Beaux-Arts (Güzel Sanatlar Müzesi), Fransa. (https://www.wga.hu/support/viewer/z.html)

5.2.5. İsa'nın Sünneti

Bu başlık altında sanatçı Rubens tarafından yapılmış bir eser incelenmiştir. İncelediğimiz eserin (Kat. No: 24) adı *"Sünnet"*tir.

Eser Viyana Güzel Sanatlar Akademisi'nde (Akademie Der Bildenden Künste) yer almaktadır. Barok Dönem içerisinde yer alan resim 1605 tarihinde, tuval üzerine yağlı boya tekniğinde yapılmıştır.

Olgusal Anlam

Çalışmamızda "*İsa'nın Sünneti"* başlığı altında yer verdiğimiz eseri (Kat. No: 24) Panofsky'nin olgusal anlamı ölçüsünde değerlendirdiğimizde sahnenin kapalı bir mekanda geçmekte olduğunu görmekteyiz. Dar bir oda içindeki figürlerle oluşturulan resmin merkezinde tam ortada bir bebek tasviri bulunmaktadır. İnsan tasvirleri merkezdeki bebeğin etrafında dizilidir, resmin üst kısmında ise melek tasvirleri dikkat çekmektedir. Resmin üst orta kısmından çok yoğun bir ışık odanın içine süzülmektedir. Bebeğin yanı başında tam karşıdan resmedilen kadın üzüntülü bir ifade içindeyken, yaşlı bir adam elindeki makas ile bebeğin önünde durmaktadır. Çalışmamızda yer alan eserleri (Kat. No: 24) olgusal anlam açısından Erken Rönesans ve Geç Rönesans Dönemi'nde yapılmış olan örneklerle karşılaştırabiliriz. Bu örnekler Erken Rönesans sanatçılarından Benvenuto Tisi-Garofalo'nun 1519 tarihinde, Geç Dönem Rönesans sanatçılarından Livio Agresti'nin 1558 tarihinde yapmış oldukları *"Sünnet"* isimli eserleridir (Resim 5.24-5.25). Garofalo'nun eseri Paris'te Louvre Müzesi'nde yer almaktayken, Agresti'nin eseri ise İtalya'da Museo Diocesano e Capitolare'de sergilenmektedir.

Garofalo tarafından yapılan "*Sünnet"* isimli eserde sahne bir odada geçmektedir ve figürler izleyiciye dönük şekilde sıralı olarak resmedilmiştir (Resim 5.24). Merkezde orta yaşlı olarak nitelenebilecek bir kadının kucağında çıplak bir bebek vardır. Bebeğe doğru oturan beyaz sakallı, yaşlı bir adam elindeki makasla bebeğe yönelmiştir. Resmin izleyiciye göre sağ tarafındaki figürler arasında bulunan bir kadın ve bir erkek figürünün başının etrafında ince bir daire şeklinde haleler görülmektedir. Rubens tarafından yapılan ve katalogda yer verdiğimiz eser (Kat. No: 24) ile Garofalo'nun eserini (Resim 5.24) mukayese ettiğimizde figürlerin daha geniş bir alanda sıralı olarak yerleştirildiğini görmekteyiz. Bebek resmin tam

ortasındaki tahtta oturan kadın figürünün kucağındadır ve biraz çekinir vaziyette geriye doğru atılmıştır. Ancak Rubens'in eserinde öylece yatarak bakışlarını yukarı çevirmiştir. Rubens'in eserindeki melekler gibi bir uygulamaya yer vermeyen Garofalo'nun resmi daha az hareketli bir görüntü içerisindedir. Bu anlamda iki eser birbirlerine çok benzer özellikler taşımamaktadır.

Agresti'nin yapmış olduğu resimde ise sahne bir kilisede gerçekleşmektedir (Resim 5.25). Arka planda iki yana paralel olarak yerleştirilen mermer sütunların taşıdığı balkonlar ve tam ortasında elinde haç taşıyan bir heykel bulunmaktadır. Bu mimari unsurların önünde mermer malzemeli köşeli bir küçük sütunun üzerine bir bebek figürü yerleştirilmiştir. Bir kadın bebeği tutmkta, bebeğin karşısında beyaz sakallı, beyaz başlıklı ve üzerinde şık giysileri ile bir papaz bulunmaktadır. Papazın yanında ise üzerinde siyah giysileri ve elinde taşıdığı haç ile bir rahibe görülmektedir (Resim 5.25). Papaz sol eli ile bebeğin ayağına dokunmakta sağ elini ise kalbine götürmüş vaziyettedir. Eseri (Resim 5.25) tüm bu detayları ile inceleyerek Rubens tarafından yapılan resimle (Kat. No: 24) karşılaştırdığımızda iki eserin birbirinden oldukça farklı olduğunu görmekteyiz. Sahnenin geçtiği mekan, figürlerin konumlandırılışı, arka plandaki mimari uygulamalar ve olayın işleniş şekli açısından Agresti'nin eseri oldukça farklıdır (Resim 5.25).

<u>İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik</u>

"İsa'nın Sünneti" ikonografisi kutsal kitaplardan yalnızca Luka İncili'nde anlatılmaktadır. İkonografiye göre İsa doğumundan sonraki sekizinci günde sünnet edilmiştir. Bu durum açık şekilde Luka İncili'nde ifade edilmekle birlikte "(...)*Musa'nın Yasası'na göre arınma günlerinin bitiminde Yusuf'la Meryem çocuğu Rab'be adamak için Yeruşalim'e götürdüler. Nitekim Rab'bin Yasası'nda, "İlk doğan her erkek çocuk Rab'be adanmış sayılacak" diye yazılmıştır"* (Luka 2: 22-23) ifadeleri ile de bu durumun Tanrı'ya adanmışlığın bir alameti olduğu vurgulanmıştır. Rubens tarafından yapılan resimde doğrudan İsa'nın sünnet edilmekte olduğu anı görmekteyiz. Burada Meryem duygusal bir hal içerisinde görülmekte, yaşlı bir adam elindeki makas ile bebek İsa'yı sünnet etmektedir. Çevredeki insanlar duruma şahitlik etmekte, üst kısımdaki melekler ve onların ortasından aşağı yayılan ışık da İsa'nın kutsiyetini simgelemektedir. Tüm bu uygulamalar açısından her ne kadar sünnet edilmesi ile ilgili detaylı bir ifadeye ikonografide yer verilmese de sanatçının ikonografiye sadık kalmayı amaçladığını söylemek mümkündür. Tezimizde yer

verilen Rubens'e ait *Sünnet* konulu eseri (Kat. No: 24) Benvenuto Tisi-Garofalo ve Livio Agresti tarafından yapılan eserlerle (Resim 5.24-5.25) mukayese edebiliriz. Rubens'in eserlerinde (Kat. No: 24) sahne ikonografide belirtildiği gibi kapalı bir alanda geçmektedir aynı şekilde gerek Garofalo'nun gerekse Agresti'nin eserlerinde (Resim 5.24-5.25) sahnenin kapalı bir mekanda gerçekleştiğini görmekteyiz. Garofalo'nun eserinde (Resim 5.24) her ne kadar figürler sıralı olarak dizilse de, yaşlı bir adam bebek İsa'yı sünnet etmekteyken görülmektedir. Bu açıdan eser (Resim 5.24), Rubens'in çalışması (Kat. No: 24) ile benzer niteliktedir. Ancak Agresti'nin eserinde (Resim 5.25) yaşlı adam İsa'nın ayağına dokunmakta ve bir elini de kalbine götürmüş vaziyettedir. Sahne ise doğrudan bir kilisede gerçekleşmektedir. Ancak bu noktada ikonografinin devamında Meryem ve Yusuf'un İsa'yı tapınağa götürdükleri ve orada Simon isimli bir adamın İsa'yı kutsadığı ifadeleri üzerinden ilerlediğimizde sahnenin bir kutsama sahnesi olarak nitelendirilebileceğini söyleyebiliriz. Sahne "*Sünnet"* ikonografisinin bir devamı niteliğindedir ve dahi bu ikonografinin temeli İsa'nın kutsanarak Tanrı'ya adanmış olmasıdır. Sahnenin bu şekilde ikonografinin devamı niteliğinde olduğunu bizlere anlatan bir diğer uygulama ise resmin izleyiciye göre dolundaki bir kadının kolundaki sepette bulunan güvercinlerdir. İkonografide "(...)*ayrıca Rab'bin Yasası'nda buyrulduğu gibi, kurban olarak "bir çift kumru ya da iki güvercin yavrusu" sunacaklardı"* (Luka 2: 24) ifadesine yer verilmektedir. Rubens'in eserinde güvercinlerle ilgili bir uygulama olmasa da bu noktada Agresti'nin eserinin (Resim 5.25) ikonografiye uyum sağlamakta olduğunu söyleyebiliriz. Ancak Rubens'in eseri (Kat. No: 24) ile birbirlerinden oldukça farklıdırlar.

<u>İkonolojik Anlam</u>

Tezimiz kapsamında "*İsa'nın Sünneti"* adı altında incelemiş olduğumuz eserler Rubens tarafından Barok Dönem içerisinde ortaya koyulmuştur. Renklerdeki canlılık, arka plandaki karanlık manzara ve ortamdaki karanlığa karşın merkezdeki bebek ile resmin üst kısmından bir güneş gibi yayılan yoğun aydınlık ile derin bir kontrastın resme hakim olduğu görülmektedir. Bu da Barok Dönem'in en belirgin özelliğidir. Aynı zamanda figürler çok belirgin yüz hatları ve doğru duygu geçişleri içinde resmedilmişlerdir. Sanatçı içinde bulunduğu dönemin özelliklerini başarıyla yansıtmıştır.

Erken Rönesans sanatçılarından Benvenuto Tisi-Garofalo ve Geç Dönem Rönesans sanatçılarından Livio Agresti tarafından aynı konuda yapılmış olan karşılaştırma örneklerini

ikonolojik açıdan değerlendirebiliriz (Resim 5.24-5.25). Garofalo'nun resminde genelde eserlerinde söz konusu olan pastoral etkiyi görmek mümkündür (Resim 5.24). Figürlerin ifadeleri birbirine benzemektedir. Resimde çizgisel perspektif görülmektedir. Figürler gerçeğe yakın vücut formları ile dönemine uygun olarak resmedilmiştir (Resim 5.24).

Livio Agresti'nin yapmış olduğu eser (Resim 5.25) sanatçının Geç Dönem Rönesans'ı benimsemesinin yanı sıra aynı tarihlerde ortaya çıkan Maniyerist etkilerin eserine yansıdığı görülmektedir. Resimde merkezde yer alan bebek İsa'nın bedenindeki deformasyonlar dikkat çekmektedir (Resim 5.25). Başarılı perspektif uygulaması ile arka planda yer alan heykel ve mimari unsurlar dönem özelliklerini karşılar niteliktedir. Bunların yanında resimde ışık ile yapılan uygulamalar ve doğal hareketler maniyerist etkilerin diğer yansımalarıdır. Figürlerin canlı renklerden giysilerindeki gösteriş, işlemeler, resmin arka planındaki hareketlililk ve çevresel unsurların detaylandırılması Rubens'in eserlerinde de gördüğümüz üslupsal uygulamalardır. Sanatçı ikonolojik açıdan başarılı bir resim ortaya koymuştur (Resim 5.25).



Resim 5.24. Benvenuto Tisi-Garofalo, 1519, Louvre Müzesi, Paris. (https://www.wga.hu/support/viewer/z.html)



Resim 5.25. Livio Agresti, 1558, Museo Diocesano e Capitolare (Piskoposluk Müzesi), Terni. (https://www.wga.hu/support/viewer/z.html)

5.2.6. Kutsal Aile

Bu başlık altında sanatçı Rubens tarafından yapılmış beş eser incelenmiştir (Kat. No: 25-26-27-28-29). İncelediğimiz eserler isimleri sırası ile *"Azize Anna ile Kutsal Aile"* (Kat. No: 25), *"Meryem, Çocuk İsa ve Vaftizci Yahya"* (Kat. No: 26-27), *"Kutsal Aile ile Vaftizci Yahya ve Azize Elizabeth"* (Kat. No: 28) ve *"Kutsal Aile ile Vaftizci Yahya"* (Kat. No: 29) şeklindedir.

Eserlerden 1630 yılına tarihlenen (Kat. No: 25) Madrid'de Prado Müzesi'nde, 1615 yılına ait eser (Kat. No: 26) Galleria Palatina Palazzo Pitti'de, 1614-15 tarihli eser (Kat. No: 28) Great Gallery'de yer almaktadır. Tarihi belirlenemeyen iki eserden ilki (Kat. No: 27) Floransa'da Dijon Müzesi'nde diğeri ise Venedik'te Santa Maria Zobenigo'da (Kat. No: 29) yer almaktadır. Barok Dönem içerisinde yer alan eserler tuval üzerine yağlı boya teknikleri ile yapılmıştır.

Olgusal Anlam

Çalışmamızda "*Kutsal Aile"* başlığı altında yer verdiğimiz eserleri (Kat. No: 25-26-27-28-29) Panofsky'nin olgusal anlamı ölçüsünde değerlendirdiğimizde beş eserde de sahnenin kapalı bir mekanda geçmekte olduğunu görmekteyiz. Rubens tarafından yapılan beş eserde de ana karakter olarak değerlendirebileceğimiz bir kadın ve kucağındaki bebek figürünün yanı sıra her resimde farklı birer figür ile eklemeler yapıldığı dikkat çekmektedir. Merkezdeki bebek ve kadının yanında ya orta yaşın üstünde bir kadın ve bir erkek tasviri ya da bir başka bebek tasvirine yer verildiği dikkat çekmektedir. Aynı zamanda iki resimde sanatçının bu kompozisyonlara birer kuzu tasviri de eklediği görülmektedir (Kat. No: 27-29). Bu anlamda eserler genel anlamda birbirleri ile neredeyse aynı olsalar da bazı figür eklemeleri ile farklılık arz etmektedirler. Çalışmamızda yer alan eserleri (Kat. No: 25-26-27-28-29) olgusal anlam açısından İtalyan Rönesans ve Hollanda Altın Çağı olarak bilinen dönemlerde yapılmış olan örneklerle karşılaştırabiliriz. Bu örnekler İtalyan Rönesans sanatçılarından Francesco Francia'nın 1510 tarihinde, Hollanda Altın Çağı sanatçılarından Ceasar van Everdingen'ın 1660 tarihinde yapmış oldukları *"Kutsal Aile"* isimli eserleridir (Resim 5.26-5.27). Francia'nın eseri Budapeşte'de Szepmuveszeti Muzeum'da yer almaktayken, Everdingen'ın eseri ise Hollanda Museum Catharijneconvent'da sergilenmektedir. Eserlerin ikisini de incelediğimizde ilk göze çarpan her ikisinde de üç ana

figür dışında bir figüre yer verilmemiş olmasıdır (Resim 5.26-5.27). Bu figürler bebek, kadın ve bir de erkekten oluşmaktadır. Rubens'in aynı konudaki resimlerinin hiçbirinde ise sahne bu şekilde bir üçlemeyle sınırlı tutulmamıştır. Bu anlamda eserler (Resim 5.26-5.27) Rubens'in resimlerine (Kat. No: 25-26-27-28-29) birebir benzememektedirler. Everdingen'ın resminde (Resim 5.27) sahne kapalı ve loş bir ortamda geçmektedir, ancak Francia'nın yapmış olduğu resimde (Resim 5.26) sahnenin arka planından açık bir alanda gerçekleştiği görülmektedir. Bu da Rubens'in resimlerinden farklı bir uygulama olmuştur.

İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

"Kutsal Aile" ikonografisi kutsal kitaplarda sözü edilmeyen ancak Hristiyan sanatında sıklıkla karşılaşılan bir uygulamadır. Sahnenin ana figürü olarak çocuk İsa, Meryem ve Yusuf kabul edilmektedir. Ancak doğrudan bir ikonografisi olmaması sebebiyle sanatçılar eserlerinde bu sahneyi Vaftizci Yahya, Elizabeth ve Meryem'in annesi Anna gibi çeşitli figürlerle destekleyerek de oluşturmaktadır. Rubens de bu konuda yapmış olduğu resimlerde "Meryem, İsa ve Yusuf" üçlemesinin dışına çıkmış ve durumu farklı kompozisyonlarda resmetmiştir. Eserler birbirleri ile bir uyum içerisindedir. Çalışmamızda yer verdiğimiz Rubens'e ait Kutsal Aile konulu eserleri (Kat. No: 25-26-27-28-29), Francesco Francia ve Ceaser van Everdingen adlı sanatçıların eserleri ile karşılaştırabiliriz (Resim 5.26-5.27). Bu anlamda bakıldığında iki sanatçının da Rubens'ten farklı olarak bilinen üçlemeyi uyguladığı görülmektedir. Figürlerin yerleştiriliş biçimleri ve sahnelerin geçtiği yerler açısından birebir olmasalar da genel konu itibariyle benzer eserlerdir.

İkonolojik Anlam

Tezimiz kapsamında "*Kutsal Aile"* adı altında incelemiş olduğumuz eserler (Kat. No: 25-26-27-28-29) Rubens tarafından Barok Dönem içerisinde ortaya koyulmuştur. Barok Dönem her anlamda çeşitlilik arz eden ve farklılaşmayı öngören bir dönem olduğu için Rubens'in ikonografisi olmayan "Kutsal Aile" konulu resimlerde de bireyselliği ile dönem özelliklerini harmanladığını görmekteyiz. Eserlerde (Kat. No: 25-26-27-28-29) figürlerin kendisi kadar giysilerine, çevredeki nesnelere, var olan mimari unsurlarda dönem özelliklerine dikkat etmiş olduğu göze çarpmaktadır. Daima renklerle yaratmak istediği kontrast algı bu eserlerde de kendini göstermektedir.

Sanatçının eserlerini mukayese ettiğimiz İtalyan Rönesans sanatçılarından Francesco Francia ve Hollanda Altın Çağı sanatçılarından Ceasar van Everdingen'ın eserlerini ikonolojik açıdan değerlendirebiliriz (Resim 5.26-5.27). Francesco Francia'nın resmi tam anlamıyla bir Rönesans eseridir. Eserde figürler durağan ifadeleri ile ikonografiyi destekler şekilde resmedilmişler ve çizgisel perspektif ile oluşturulmuşlardır (Resim 5.26). Meryem, çocuk İsa ve Yusuf resmin bütününü oluşturmakta, özellikle çocuk İsa'nın duruş pozisyonu ve eliyle yaptığı takdis işareti dikkat çekmektedir. Gerçekçi bir üslupla fakat daha çizgisel uygulamalarla resmedilmiş eser dönem özelliklerini karşılamaktadır (Resim 5.26).

Ceasar van Everdingen'ın eseri ise Barok Dönem etkileri ile oluşturulmuştur (Resim 5.27). Özellikle figürlerin hareketlerindeki dinamizm dikkat çekmektedir. Yanı sıra yüz ifadeleri çok gerçekçi resmedilmiş, eser izleyicide aynı duyguları ve ana tanıklık ettiği hissini uyandıran bir fotoğraf karesini andırır şekilde oluşturulmuştur (Resim 5.27). İkonolojik açıdan oldukça başarılı olan resim Geç Dönem Barok etkisinde oluşturulması ile daha gelişmiş üslupsal nitelikler içerse de bilhassa ışık uygulamaları, renklerin canlılığı, hacimli kıvrık kumaşlardan giysiler ile Rubens'in eserleri (Kat. No: 25-26-27-28-29) ile benzer nitelikler içerisinde de değerlendirilebilir. Ancak Hollanda Altın Çağı olarak nitelendirilen bir dönemde ortaya koyulan eser (Resim 5.27) ikonografinin uygulanışı, sahnenin gerçek figürlerle gerçek hayattan bir kesit gibi oluşturulması ve sanatçının resmetme başarısının ifadesel özelliği her anlamda üst düzey şekilde yansıtması ile oldukça önemlidir.



Resim 5.26. Francesco Francia, 1510, Szepmuveszeti Muzeum (Güzel Sanatlar Müzesi), Budapeşte. (https://www.wga.hu/support/viewer/z.html))



Resim 5.27. Ceasar van Everdingen, 1660, Museum Catharijneconvent (Azize Catharine Manastırı Müzesi), Utracht. (https://www.wga.hu/support/viewer/z.html)

5.2.7. Çocuk İsa ve Vaftizci Yahya

Bu başlık altında sanatçı Rubens tarafından yapılmış iki eser incelenmiştir. İncelediğimiz eserlerin isimleri sırası ile (Kat. No: 30-31) *"Çocuk İsa ve Vaftizci Yahya"* ve *"Çocuk İsa, Vaftizci Yahya ve Kuzu"* şeklindedir.

Eserlerden birinin (Kat. No: 30) tarihi ve yeri belirlenememiştir. 1618 yılına tarihlenen diğer eser (Kat. No: 31) Madrid'de Prado Müzesi'nde yer almaktadır. Barok Dönem içerisinde yer alan eserler tuval üzerine yağlı boya tekniği ile yapılmıştır.

Olgusal Anlam

Çalışmamızda "*Çocuk İsa ve Vaftizci Yahya"* başlığı altında yer verdiğimiz eserleri (Kat. No: 30-31) Panofsky'nin olgusal anlamı ölçüsünde değerlendirdiğimizde iki eserde de sahnenin açık bir alanda geçmekte olduğunu görmekteyiz. Rubens tarafından yapılan iki resimde de ana karakter olarak iki çocuk figürü görülmektedir. Resimlerden birinde (Kat. No: 30) ana karakterlere eşlik eden iki melek figürü bulunmakta, ayrıca her ikisinde (Kat. No: 30-31) de kuzu tasvirine yer verilmektedir. Resimlerden birinde (Kat. No: 30) sahne bir ağacın altında oturan çocuklar arasında geçerken, diğerinde (Kat. No: 31) daha büyük yaşta görülen çocuklar bu defa bir çeşmenin önünde yanlarına yaklaşan kuzu ile karşı karşıya resmedilmişlerdir. Resimde (Kat. No: 31) ön tarafta duran çocuğun üzerinde beyaz bir giysi ve başının ardından süzülen ışıklar varken, arkadaki çocuk kürklü bir giysi ile görülmektedir. İki resim birbirlerinden figürlerin uygulanış şekli ve ortamlar açısından tamamen farklıdır. Çalışmamızda yer verdiğimiz eserleri (Kat. No: 30-31) Kuzey Rönesans Dönemi sanatçılarından Lucas the Elder Cranach ve İspanyol Barok Dönemi sanatçılarından Jose Antolinez tarafından yapılmış olan eserlerle karşılaştırabiliriz (Resim 5.28-5.29). *"Çocuk İsa ve Vaftizci Yahya"* konulu eserlerden Cranach'a ait resim (Resim 5.28) 1534 tarihli olup, Antolinez'a ait resmin (Resim 5.29) tarihi bilinmemektedir. İki eser de özel koleksiyonlar arasında sergilenmektedir.

Cranach'ın eserinde (Resim 5.28) bir ağacın yanında ayakta ve oturur vaziyette resmedilen iki çocuk figüründen üzerinde kürkten bir giysi bulunan figür yanındaki kuzuya sarılmaktadır. Antolinez'ın eseri ise yine açık alanda bir ağacın altında gerçekleşmekte fakat bu defa çocuklardan biri diğerinin ayaklarına kapanmış vaziyette görülmektedir; yanlarında

bir kuzu figürü ve resmin sağ tarafında ellerinde haç ile uçan melek tasvirleri vardır (Resim 5.29). Bu anlamda Antolinez'in eseri (Resim 5.29) Rubens'in eserlerinden (Kat. No: 30-31) daha farklı uygulamalar içermektedir.

İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

"Çocuk İsa ve Vaftizci Yahya" ikonografisi kutsal kitaplarda sözü edilmeyen ancak Hristiyan sanatında zaman zaman karşılaşılan bir uygulamadır. İkonografisi olmayan ve kutsal kitaplarda sözü edilmeyen bu konu üzerine sanatçılar tamamen bireysellikleri ile eserler yapmışlardır. Bu anlamda Rubens'in eserleri de bireysellikle ortaya koyulmuş çalışmalardır (Kat. No: 30-31). Eserlerde görülen iki çocuk İsa ve Vaftizci Yahya'dır. Yanlarındaki kuzu ise İsa'nın masumiyetini ve Tanrı'ya adanmışlığını simgeleyen bir figürdür. Kuzu figürü ikonografideki *"(...)Yahya ertesi gün İsa'nın kendisine doğru geldiğini görünce şöyle dedi: "İşte, dünyanın günahını ortadan kaldıran Tanrı Kuzusu!"* (Yuhanna 1: 29) ifadesinden yola çıkarak resimde yerini almıştır. Yahya, İsa'nın Mesih olmasına ve Tanrı tarafından bir kurtarıcı olarak gönderilmesine tanıklık etmiştir. Rubens'in eserlerini (Kat. No: 30-31) Lucas the Elder Cranach ve Jose Antolinez'in aynı konuda ortaya koymuş olduğu eserlerle (Resim 5.28-5.29) karşılaştırdığımızda ikonografi açısından benzer çalışmalar olduklarını görmekteyiz. Ancak gerek Cranach'ın eserinde (Resim 5.28) gerekse Rubens'in eserlerinden birinde (Kat. No: 31) Vaftizci Yahya'nın üzerinde kürkle tasvir edilmiş olması da Yahya'nın atribüsüne atıfta bulunulduğunu göstermektedir. Eserlerin hepsi Yahya'nın İsa'ya olan bağlılığı ve sadakatini ve İsa'nın masumiyetini simgeler nitelikte oluşturulmuştur. Yanı sıra ikonografide sözü edilen *"İşte, dünyanın günahını ortadan kaldıran Tanrı Kuzusu!"* (Yuhanna 1: 29) ifadesine istinaden iki eserde (Resim 5.28-5.29) de tıpkı Rubens'in eserlerinde (Kat. No: 30-31) olduğu gibi kuzu figürüne yer verilmiştir.

İkonolojik Anlam

Tezimiz kapsamında "*Çocuk İsa ve Vaftizci Yahya"* adı altında incelemiş olduğumuz eserler (Kat. No: 30-31) Rubens tarafından Barok Dönem içerisinde ortaya koyulmuştur. Rubens'in bu konu başlığı altında yapmış olduğu eserlerden biri (Kat. No: 30) için dönemsel özelliklerden çok açık şekilde söz edilemese de diğer resimde (Kat. No: 31) doğrudan Barok Dönem unsurlarını yansıttığını söylemek mümkündür. Gerek figürlerdeki gerçekçilik, gerek

konunun izleyicide bir his uyandırma kaygısı ile başarıyla işlenmesi, gerek çevresel unsurlar gerekse ışık-renk oyunları ile başarılı bir Barok resmidir (Kat. No: 31).

Çalışmamızda yer verdiğimiz Kuzey Rönesans Dönemi sanatçısı Lucas the Elder Cranach ve İspanyol Barok Dönemi sanatçılarından Jose Antolinez tarafından yapılan karşılaştırma örneklerimizi (Resim 5.28-5.29) incelediğimizde iki eserin üslup açısından benzer nitelikler taşıdığı görülmektedir. Kuzey Rönesansı, Yüksek Rönesans olarak da bilinen ve Maniyerist etkilerin resimlerde kendini gösterdiği bir dönemdir. Bu dönemde eserini oluşturan Cranach, söz konusu resimde (Resim 5.28) özellikle İsa tasvirinin vücudundaki orantısızlık ile Maniyerizm'in figürde deformasyon anlayışını yansıtmıştır. Aynı zamanda yüzleri küçük birer bebeği andıran figürlerin vücutları birer çocuk bedeni gibi resmedilmiştir. Bu durum Rönesans'ın gerçeğe yakın ve kusursuz insan algısından oldukça uzaktır (Resim 5.28). Yanı sıra Jose Antolinez tarafından hangi tarihte yapıldığı tespit edilemeyen aynı konulu eserde dolgun hastları ile yaratılan deformasyon figürlere yansımış ve resimde ışık ile yapılan Barok Dönem uygulamalarına yer verilmiştir (Resim 5.29). Sahnedeki Cupid tasvirleri, çevresel unsurlar ile resmin detaylandırılması ve gerçekçi bir anlayış ile resmedilmesi de Barok Dönem'in üslup özellikleri arasında değerlendirilebilir (Resim 5.29).



Resim 5.28. Lucas The Elder Cranach, 1534, Özel Koleksiyon.
(https://www.wga.hu/support/viewer/z.html))



Resim 5.29. Jose Antolinez, Özel Koleksiyon.
(https://www.wga.hu/support/viewer/z.html))

5.2.8. Vaftizci Yahya'nın Ölümü

Bu başlık altında sanatçı Rubens tarafından yapılmış bir eser incelenmiştir. İncelediğimiz eserin (Kat. No: 32) adı *"Vaftizci Yahya'nın Başının Kesilmesi"*dir.

Eser Özel Koleksiyon içerisinde yer almaktadır. Barok Dönem içerisinde yer alan resim 1610 tarihinde, tuval üzerine yağlı boya tekniğinde yapılmıştır.

Olgusal Anlam

Çalışmamızda "*Vaftizci Yahya'nın Başının Kesilmesi"* başlığı altında yer verdiğimiz eseri (Kat. No: 32) Panofsky'nin olgusal anlamı ölçüsünde değerlendirdiğimizde eserde sahnenin kapalı bir mekanda geçmekte olduğunu görmekteyiz. Resimde merkezde yerde yüzüstü yatan, başı kopuk bir erkek bedeni görülmektedir. Bu bedeninin etrafına dizili kadın ve erkek figürlerinden oluşan sahnede en dikkat çeken nokta, resmin tam orta kısmında ayakta duran kadının elindeki tepside kesik bir erkek başı olmasıdır. Yerdeki bedene ait bu başın kesilmesine şahit olmuş insanlar durumu şaşkınlık içinde izlemektedir. Çalışmamızda yer verdiğimiz Rubens'e ait eseri (Kat. No: 32) Kuzey Rönesans Dönemi sanatçılarından Lucas the Elder Cranach ve Barok Dönem sanatçılarından Michelangelo Merisi da Caravaggio tarafından yapılmış olan eserlerle karşılaştırabiliriz (Resim 5.30-5.31). *"Vaftizci Yahya'nın Başının Kesilmesi"* konulu eserlerden Cranach'a ait resim (Resim 5.30) 1515 tarihli olup günümüzde Çek Cumhuriyeti'nde Archbishop's Palace'da, Caravaggio'ya ait eser (Resim 5.31) ise 1608 tarihli olup günümüzde Malta'da Saint John's Co-Cathedral'de sergilenmektedir.

Lucas the Elder Cranach tarafından yapılan resimde (Resim 5.30) sahne açık bir alanda geçmektedir. Yeşil bir tepede ağaçlar arasında geçen sahne son derece kalabalıktır. Uzak arka planda karlı dağlı manzaraları ve bir şatoya benzeyen yapı görülmektedir. Resmin (Resim 5.30) ön kısmında ise yerde başı kesik bir bedenden kanlar fışkırmakta, başına toplanan kadın ve erkekler durum izlemektedirler. Adama ait baş bir kadının elindeki tepside durmaktadır. Resmin (Resim 5.30) sol tarafında at üstünde gösterişli giysileri ile bir adam ve yanında askerler vardır. Tüm bunlar dikkate alınarak resmi katalogda yer verdiğimiz Rubens'e ait resim (Kat. No: 32) ile mukayese ettiğimizde iki eserin yalnızca mekan ve

figürlerin sayısı açısından benzerlik göstermediğini görmekteyiz. Genel itibariyle anlatılmak istenen konunun işlenişi aynıdır. Ancak sanatçıların uygulama farklılıkları dikkat çeker.

Caravaggio tarafından yapılan eserde (Resim 5.31) ise sahne kapalı bir alanda gerçekleşmekte az sayıda insan figürü görülmektedir. Sahnenin hücre ya da hapis olarak niteleyebileceğimiz bir yerde geçmektedir. Resmin (Resim 5.31) izleyiciye göre sol tarafına yerleştirilen figürlerin dördü ayakta biri ise elleri bağlı vaziyette yerde yatmaktadır. Yerdeki adamı tutan bir başka erkek elindeki kılıcı adamın boğazına dayamıştır. Ayaktaki kadınlardan biri elindeki tepsi ile öne doğru eğilmiş beklemektedir. Resmin sağ tarafında ise demir parmaklıklarla kapalı bir açıklıktan iki figür merkezdeki olayı izlemektedir. Eser (Resim 5.31), Rubens tarafından yapılan resimden (Kat. No: 32) farklıdır. Çünkü adamın henüz başı kesilmemiştir. Caravaggio adamın başının kesilmekte olduğu anı resmetmiş, kalabalık bir görüntüdense sakin bir ortamda az figürle olayı anlatmıştır. Bu anlamda iki eser birbirlerinden oldukça farklıdır.

<u>İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik</u>

"Vaftizci Yahya'nın Başının Kesilmesi" ikonografisi kutsal kitaplardan sahih kabul edilen Matta, Markos ve Luka İncili'nde anlatılmaktadır. İkonografiye göre Kral Hirodes kardeşinin karısı Hirodiya ile evlendiğinde bu evliliği onaylamadığını dile getiren Yahya Hirodiya'nın nefretini kazanmıştır. Zindana atılan Yahya, Hirodiya'nın kızı Salome'un Kral Hirodes'ten özel istekte bulunması ile ölüme mahkum edilmiştir. Salome annesinin isteği üzerine Yahya'nın başının kesilmesini istemiş bunun üzerine Kral Hirodes emri vermiştir. İkonografide anlatıldığı üzere Yahya'nın başı kesilerek bir tepside Salome'a sunulmuştur. Rubens tarafından yapılan resimde (Kat. No: 32) ikonografi ile aynı şekilde bir uygulama olduğu açıkça görülmektedir. Yerdeki beden ve tepsideki baş Yahya'ya aittir. Ona tiksintiyle bakan genç kadın ise Salome'dur. Sanatçı ikonografiye sadık kalmıştır. Çalışmamızda yer alan eseri (Kat. No: 32) ikonografik anlam açısından Lucas the Elder Cranach ve Michelangelo Merisi da Caravaggio'ya ait aynı konulu eserlerle karşılaştırabiliriz (Resim 5.30-5.31).

Cranach'ın eserini (Resim 5.30) incelediğimizde ikonografik açıdan tıpkı Rubens'in resminde (Kat. No: 32) olduğu gibi bir çalışma yapıldığı görülmektedir. İkonografide zindanda olan Yahya'nın başı kesilmiş ve olay sarayda geçmektedir. Ancak Cranach'ın

resminde (Resim 5.30) sahne bir tepede gerçekleşmektedir. Sanatçı Cranach, ikonografiye ortam bazında sadık kalmamış olsa da katalogda yer verdiğimiz Rubens'e ait resimle (Kat. No: 32) benzer nitelikler taşımaktadır.

Caravaggio'nun yapmış olduğu eserde (Resim 5.31) ise bu defa ikonografinin farklı bir noktasının uygulandığı görülmektedir. Zira eserde Vaftizci Yahya'nın henüz başı kesilmemiş ancak kesilmek üzereyken resmedilmiştir. Olay tıpkı ikonografide anlatıldığı gibi zindanda geçmekte, orta yaşlı bir kadın ve genç bir kadın figürü de bu duruma şahitlik etmektedirler. Öyle ki genç kadın elindeki tepsi ile kesik başı almak için öne uzanmış vaziyettedir (Resim 5.31). Tüm bu uygulamalar üzerinden Caravaggio ve Rubens'in resmini (Kat. No: 32) karşılaştırdığımızda iki resmin birbirine benzer özelliklerini olduğunu ancak genel anlamda ikonografinin farklı noktalarıyla oluşturulduklarını görmekteyiz.

<u>İkonolojik Anlam</u>

Tezimiz kapsamında "*Vaftizci Yahya'nın Başının Kesilmesi"* adı altında incelemiş olduğumuz eser Rubens tarafından Barok Dönem içerisinde ortaya koyulmuştur. Rubens kendine has üslubu ile insanı öne çıkaran uygulamalarını bir kez daha eserine yansıtmış bunu yaparken dönem özelliklerini göz ardı etmemiştir. Karanlık bir ortamda geçen sahneyi gerek figürlerin kendilerinden yansıttığı ışık gerekse arka planda küçük bir manzara ile verdiği aydınlıkla tamamlamıştır. Erkek figürlerin kaslı ve iri vücut yapıları, kadınların dolgun hatları ile yüzlerindeki ifade geçişleri ve her figürün kendi başına bambaşka giysiler içinde resmedilmesi sanatçının dönemin özelliklerini başarıyla uyguladığını göstermektedir.

Çalışmamızda yer verdiğimiz karşılaştırma örnekleri Lucas the Elder Cranach ve Michelangelo Merisi da Caravaggio'ya aittir (Resim 5.30-5.31). Bu örneklerden Cranach'ın eseri (Resim 5.30) Rönesans'ın Maniyerizm'e yönelmeye başladığı dönemde ortaya koyulmuştur. Rönesans'ta resimlere aktarılmak istenmeyen hayatın içinden tatsız, tiksindiren ya da kötü anların Maniyerizm ile eserlerde yer almaya başladığı bilinmektedir. Cranach, Vaftizci Yahya'nın ölümü ikonografisini son derece detaylı ve abartılı şekilde tuvale aktararak sanatındaki özgür düşüncesini yansıtmıştır (Resim 5.30). Çizgisel perspektifle oluşturulan sahne oldukça kalabalıktır, her figür kendi içinde detaylandırılmaya çalışılmış ancak yüz ifadelerinden duygu durumlarını tam anlamıyla ayırt etmek mümkün değildir. Canlı renkler ve yaşayan bir doğa görünümü dikkat çekmektedir. Buna karşılık

Caravaggio tarafından yapılan eser (Resim 5.31) tipik bir Barok resmi olmasının yanında, gerek figürlerin uygulanışı gerekse ışık ile yaratılan derin perspektif ile üst düzey bir gerçekliğe sahiptir (Witting ve Patrizi, 2008: 190). Figürler doğal bir şekilde resmedilmiş, hareketleri izleyiciye en gerçek haliyle yansımaktadır. Uygulanan ışık sahnede yaratılmak istenen teatral havayı desteklemektedir (Resim 5.31). Eserler dönemleri içerisinde değerlendirildiğinde ikonolojik açıdan oldukça başarılıdır (Resim 5.30-5.31).



Resim 5.30. Lucas The Elder Cranach, 1515, Archbishop's Sarayı, Kromeriz. (https://www.wga.hu/support/viewer/z.html)



Resim 5.31. Michelangelo Merisi da Caravaggio, 1608, Saint John's Co-Cathedral (Aziz John Katedrali), La Valetta. (https://www.wga.hu/support/viewer/z.html)

5.2.9. İsa ve Maria Magdalene

Bu başlık altında sanatçı Rubens tarafından yapılmış bir eser incelenmiştir. İncelediğimiz eserin (Kat. No: 33) adı *"İsa ve Maria Magdalene"*dir.

Eser, Almanya Münih'te Bavyera Devlet Resim Koleksiyonları (Bavarian State Painting Collections)'nda yer almaktadır. Barok Dönem içerisinde yer alan resim 1618 tarihinde, tuval üzerine yağlı boya tekniğinde yapılmıştır.

Olgusal Anlam

Çalışmamızda "*İsa ve Maria Magdalene"* başlığı altında yer verdiğimiz eseri (Kat. No: 33) Panofsky'nin olgusal anlamı ölçüsünde değerlendirdiğimizde eserde sahnenin açık bir alanda geçmekte olduğunu görmekteyiz. Dört erkek ve bir kadın figüründen oluşan resimde üst bedeni çıplak olan kadın karşısındaki erkeğin önünde eğilmiş af diler gibi görülmektedir. Arkasındaki figürlerden biri elinde büyük ahşap bir haç taşımaktadır. Resimde çevresel unsura yer verilmemiştir. Çalışmamızda yer alan eseri (Kat. No: 33) olgusal anlam açısından Yüksek Rönesans Dönemi sanatçılarından Antonio Allegri da Correggio tarafından 1525 yılında yapılmış olan ve günümüzde Madrid'de Prado Müzesi'nde sergilenen *"İsa ve Maria Magdalene"* tasviri ile karşılaştırabiliriz (Resim 5.32).

Correggio tarafından yapılan resimde (Resim 5.32) olay ormanın içinde bir yol üzerinde gerçekleşmektedir. Bir kadın yerde oturmakta karşısında ayakta duran adama bakmaktadır. Adam ise eliyle ona bir şey anlatır gibi işaret etmekte gibi görülmektedir. Arka planda orman manzarası dikkat çekmektedir. Rubens ise resimde (Kat. No: 33) çevresel unsurlara ve arka plana yer vermemiştir. Ana karakter olan kadın ve erkek dışında üç erkek figürü daha görülmektedir. Correggio ise eserinde çevreyi detaylandırmış, canlı bir doğa ile resme boyut kazandırmıştır. Bu anlamda eserin (Resim 5.32), Rubens tarafından yapılan resimle arasında hem benzer hem de farklı özellikler olduğunu söyleyebiliriz.

İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

"İsa ve Mary Magdalene" ikonografisi kutsal kitaplardan yalnızca Yuhanna İncili'nde anlatılmaktadır. İkonografiye göre halktan bazı insanların zina yaparken gördükleri bir kadını İsa'ya getirmişler, İsa ise kadını bağışlamıştır. Hristiyan sanatında "Mary Magdalene"

olarak isimlendirilen *Günahkar Kadın* için kutsal kitaplarda bu isimle doğrudan bir anlatım söz konusu değildir. Resimde İsa'nın kadını getiren erkeklere doğru bir şeyler anlatmakta olduğu görülmektedir. Kadın ise mahcup bir ifade ile İsa'nın önünde eğilmiş ondan af dilemektedir. Erkeklerden biri elinde büyük bir haç taşımaktadır. Çalışmamızda yer alan eseri (Kat. No: 33) ikonografik anlam açısından Antonio Allegri da Correggio'ya ait aynı konulu eserle karşılaştırabiliriz (Resim 5.32). Correggio'nun eserinde Rubens'in eserinden farklı olarak yalnızca *İsa ve Günahkar Kadın* tasvirine yer verilmiştir. Figürler bir orman yolunda karşılaşmışlardır. İkonografide "(...)*din bilginleri ve Ferisiler, zina ederken yakalanmış bir kadın getirdiler"* (Yuhanna 8: 4) ifadeleriyle açık şekilde kadını insanların görüp İsa'ya getirdikleri belirtilirken Correggio'nun resminde figürlerin "*İsa ve Maria Magdalene"* ile sınırlı tutulduğu görülmektedir. Magdalene yolda düşmüş gibi görülmektedir. İsa'nın ona yardım ettiği düşünülebilir. Rubens İsa'yı başında halesi ile resimlemiş, bu sayede kutsiyetini ifade etmeyi amaçlamıştır. Correggio ise böyle bir uygulamada bulunmamıştır.

<u>İkonolojik Anlam</u>

Tezimiz kapsamında "*İsa ve Maria Magdalene"* adı altında incelemiş olduğumuz eser (Kat. No: 33) Rubens tarafından Barok Dönem içerisinde ortaya koyulmuştur. Eserde (Kat. No: 33) çevresel unsurlara yer verilmemiştir. Sahne ön plandaki insan tasvirleriyle ve oldukça aydınlık bir görüntüyle oluşturulmuştur. Figürlerin yüz ifadeleri sahneyi ikonografik açıdan karşılamaktadır. Mahcup ve pişman ifadesiyle af dileyen Mary Magdalene, ona ve yanındakilere hatalarını izah eden İsa ve saygıyla İsa'yı dinleyen Ferisiler ile sanatçı gerçeklik olgusunu başarıyla resme taşımıştır. İsa'nın duruşu, yüz ifadesi ve yapılı vücudu dikkat çekmekte, başındaki hale kutsiyetini vurgulamaktadır. Sanatçı her ayrıntıyı ince olarak düşünmüştür. Tüm bunlar Barok Dönem özellikleri ile bağdaşmaktadır. Sanatçı figürlerin bedenlerindeki aydınlık, resmin genelindeki sarının tonları ve kırmızının vuruculuğu ile resmini bir tezatlıkta buluşturmuştur.

Çalışmamızda yer verdiğimiz Antonio Allegri da Correggio tarafından Yüksek Rönesans'ta Flaman etkiler ile oluşturulan resim (Resim 5.32) Rubens'in eserinden farklıdır. Correggio resimlerindeki renk kullanımı ile Rubens'in örnek aldığı usta sanatçılar arasındadır. İsa ve Mary Magdelene isimli eserinde içinde bulunduğu Yüksek Rönesans'ın gerçekçi ve kusursuz hatlarla insan figürlerini resmetme anlayışını yansıtmıştır. Çevresel unsurlar

resimde bir dekor ya da manzara değildir. Arka plandaki manzara resmin bütünlüğünü sağlayacak şekilde oldukça başarılı bir merkezi perspektif anlayışı ile resmedilmiştir. İsa ve Magdelene; güzel vücutları, ifadelerindeki gelişmişlik ve hareketlerindeki doğallık ile dikkat çekmektedir. Rubens'in resminde (Kat. No: 33) dikkat çeken Maniyerist etkilere karşın sanatçı Correggio ikonolojik açıdan başarılı bir eser ortaya koymuştur (Resim 5.32). Bilhassa canlı doğa görünümü ve renklerin başarılı kullanımı resmi her anlamda başarılı kılmıştır.



Resim 5.32. Antonio Allegri da Correggio, 1525, Prado Müzesi, Madrid.
(https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/noli-me-tangere)

5.2.10. İsa Simon Petrus'un Evinde

Bu başlık altında sanatçı Rubens tarafından yapılmış bir eser incelenmiştir. İncelediğimiz eserin (Kat. No: 34) adı *"İsa Ferisi Simon'da"* şeklindedir.

Eser, Rusya St. Petersburg'da The Hermitage Müzesi'nde yer almaktadır. Barok Dönem içerisinde yer alan resim 1618-1620 tarihinde, tuval üzerine yağlı boya tekniğinde yapılmıştır.

Olgusal Anlam

Çalışmamızda "*İsa Simon Petrus'un Evinde"* başlığı altında yer verdiğimiz eserleri (Kat. No: 34) Panofsky'nin olgusal anlamı ölçüsünde değerlendirdiğimizde eserde sahnenin kapalı bir mekanda geçmekte olduğunu görmekteyiz. Sahne bir masanın etrafında oturan erkekler, onlara hizmet eden ayaktaki figürler ve masanın köşesinde oturan adamın ayaklarına kapanmış bir kadın figüründen oluşmaktadır. Figürlerin hepsi izleyiciye göre resmin sağında yer alan adama yönelmiş, onu dikkatle dinlemektedirler. Resmin en dikkat çeken unsuru bu adamın ayağına sarılmış ve uzun saçlarını adamın ayaklarına süren kadın figürüdür. Kadının önünde bir küçük kap bulunmaktadır. Çalışmamızda yer verdiğimiz Rubens'e ait eseri (Kat. No: 34) Yüksek Rönesans Dönemi sanatçılarından Brescia da Moretto ve Barok Dönem sanatçılarından Claude Vignon tarafından yapılmış olan eserlerle karşılaştırabiliriz (Resim 5.33-5.34). *"İsa Simon Petrus'un Evinde"* konulu eserlerden Moretto'ya ait resim (Resim 5.33) 1550-54 tarihli olup günümüzde Brescia'da Santa Maria Calchera'da, Vignon'a ait eser (Resim 5.34) ise 1635 tarihli olup günümüzde özel koleksiyonlar arasında sergilenmektedir.

Moretto tarafından 1550'li yıllarda yapılan resim Rubens'in resminden ilk bakışta kalabalık bir sahne olmaması ve bir masanın etrafında geçişinin detaylandırılmaması ile ayrılır. Öyle ki resimde tam merkeze oturur vaziyette konumlanmış ve sağ profilden resmedilen bir erkek figürü yerleştirilmiştir. Figür karşısında oturan adama bir şey anlatmakta, bu sırada yere çöken bir kadın onun ayaklarına sarılmış görülmektedir. Bir yemek masasının başında geçen sahnede adamın başından ışık huzmeleri süzülmekte, arkasında elinde meyve sepetiyle bir başka erkek figürü görülmekte ve karşısındaki adamın yanında ise bir çocuk bulunmaktadır. Tüm bu detaylar üzerinden Rubens tarafından yapılan ve katalogda yer verdiğimiz resimle

mukayesede bulunduğumuzda iki eserin birbirlerine benzer unsurları içerdiklerini ancak Moretto'nun detaylarla değil anlatılmak istenen tek bir olayla ilgilendiği anlaşılmaktadır. Bu noktada sanatçıların bireyselliğinin vurgularını hissedilmektedir.

Vignon'ın Barok Dönem'de 1635 yılında yapmış olduğu eserde ise bu defa yiyeceklerle donatılmış bir masanın etrafındaki figürler, masanın başında oturan adamın ayaklarına doğru eğilmiş bir kadın ve onlara hizmet etmeye devam eden hizmetçi figürü görülmektedir. Bu uygulamalar ile Rubens'in eserine çok daha benzer görülen eser, tamamen farklı bir şekilde canlı renkler ve güzel bir manzara eşliğinde bir verandada resmedilmiştir. Masanın başında oturan adamın başından ışık huzmeleri yayılmaktadır. Eser kompozisyon açısından Rubens'in resmine oldukça yakındır ancak uygulama farklılıkları dikkat çekmekte ve iki resmi birbirinden uzaklaştırmaktadır.

İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

"İsa Simon Petrus'un Evinde" ikonografisi kutsal kitaplardan sahih kabul edilen dört İncil Matta, Markos, Luka ve Yuhanna'da anlatılmaktadır. Sahnede İsa'nın bir adamın evine konuk olması ikonografisi anlatılmaktadır. Eserin adı sanatçı Rubens tarafından "İsa Ferisi Simon'da" olarak belirlenmiştir (Kat. No: 34). İkonografiye göre Luka İncili'nde konuk olunan kişinin bir Ferisi olduğu ifade edilmekte, Matta ve Markos'da Cüzamlı Simun olarak geçmekte, Yuhanna'da ise kimliğinden söz edilmemektedir. Sanatçının bu noktada Luka İncili'ni temel aldığını söylemek mümkündür. İkonografiye göre adamın evine konuk olan İsa için bir sofra kurulmuş, sofranın başında oturan İsa'nın yanına elinde bir kap yağ ile bir kadın gelmiştir. Matta ve Markos İncillerinde kadının elindeki yağı İsa'nın başından aşağı döktüğü söylenmekte ancak Luka ve Yuhanna'da ayaklarına sürdüğü anlatılmaktadır. Eseri incelediğimizde İsa'nın ayaklarına kapanan kadın saçlarını ve yüzünü onun ayaklarına sürmekte ve yağ kabı da önünde durmaktadır. Sanatçı Luka ve Yuhanna İncillerindeki ikonografiye sadık kalarak eserini oluşturmuştur (Kat. No: 34). İkonografik anlam açısından eseri Brescia da Moretto ve Claude Vignon tarafından yapılan eserlerle mukayese edebiliriz (Resim 5.33-5.34).

Her iki eseri de incelediğimizde bir masada sofra başında gerçekleşen sahneyi görmekle birlikte elbette resimlerin ana konusunun İsa'nın ayaklarına kapanan kadın olduğu dikkat çekmektedir (Resim 5.33-5.34). Moretto'nun resminde (Resim 5.33) kadın yüzünü İsa'nın

ayaklarına sürmekte olması Rubens'in resminde (Kat. No: 34) gördüğümüz uygulamanın aynısıdır. İkonografide "(...)*ayaklarının dibinde durup ağlayarak, gözyaşlarıyla O'nun ayaklarını ıslatmaya başladı. Saçlarıyla ayaklarını sildi, öptü ve yağı üzerlerine sürdü"* (Luka 7: 38) ve "(...)*çok değerli saf hintsümbülü yağından yarım litre kadar getirerek İsa'nın ayaklarına sürdü ve saçlarıyla ayaklarını sildi"* (Yuhanna 12: 3) ifadeleriyle kadının saçlarını İsa'nın ayaklarına sürmesinin sebebi anlaşılmaktadır. Sanatçı Moretto tıpkı Rubens gibi bu ikonografiye sadık kalmıştır.

Aynı şekilde Vignon'ın eserinde (Resim 5.34) benzer bir uygulama görülmekte, bu defa kadın elini kapta bulunan yağı İsa'nın ayaklarına dökerken diğer eliyle de sürmektedir. Bu da ikonografinin belli bir noktasıdır. Bu anlamda elbette Vignon da ikonografiye sadık kalmıştır ancak Rubens'in eseri ile farklılık arz etmektedir. Her iki karşılaştırma örneğinde de İsa'nın kutsiyetini ifade eden baş çevresinden süzülen ışık huzmesi dikkat çekerken Rubens resminde (Kat. No: 34) bu uygulamayı tercih etmemiştir. Sanatçıların her birinin tıpkı Rubens gibi Luka ve Yuhanna İncili'nde ikonografiyi uygulamış olmaları da dikkat çeken bir diğer noktadır.

<u>İkonolojik Anlam</u>

Tezimiz kapsamında "*İsa Simon Petrus'un Evinde"* adı altında incelemiş olduğumuz eser (Kat. No: 34) Rubens tarafından Barok Dönem içerisinde ortaya koyulmuştur. Sanatçı sahnede Barok Dönem'e has tüm uygulamaları layıkıyla ortaya koymuştur. Eserde (Kat. No: 34) İsa ve etrafındaki insanların sofradaki hareketli görünümleri, ayaktaki hizmetçilerin oluşturduğu kalabalık ve telaş içindeki halleri, arka plandaki hafif gökyüzü manzarası ve İsa'nın ayaklarına kapanan kadının sahnedeki olağan görünümü adeta bir fotoğraf karesini yansıtmaktadır. Sahne sanki yaşanmakta olan bir anın aynen aktarımı gibi görülmektedir. Sanatçının gözünden izleyiciye aksettirilen bu sahnede figürler oldukça doğal hareketler içerisinde ve canlı görünümlere sahiptirler. Resmin (Kat. No: 34) karanlık ortamının ışık oyunlarıyla dengeli bir aydınlıkla buluşturulması, Barok Dönem'e has unsurların tamamının resimde buluşturulmuş olduğunun bir diğer önemli göstergesidir.

Çalışmamızda yer verdiğimiz Rubens'e ait eseri (Kat. No: 34) Brescia da Moretto ve Claude Vignon tarafından yapılan eserlerle (Resim 5.33-5.34) ikonolojik açıdan da mukayese edebiliriz. Her ne kadar Moretto ve Vignon ayrı dönemlerde ve bambaşka tarihlerde

resimlerini ortaya koymuş olsalar da iki resimde de Maniyerist etkilerin görüldüğü muhakkaktır. Moretto, Yüksek Rönesans dönemi sanatçısı kabul edilse de eserinde neredeyse Barok Dönem içinde değerlendirilebilecek üslup özellikleri dikkat çekmektedir (Resim 5.33). Bu anlamda sanatçının özellikle ışık-gölge uygulaması ile Maniyerizm etkisinde eserini oluşturduğunu söylemek mümkündür. Sahne bir fotoğraf karesini andırmakta ve figürlerin gerçekçi bir üslupla oluşturulduğu görülmektedir (Resim 5.33). Buna karşılık Vignon tarafından 1635 yılında yapılan resimde (Resim 5.34) figürlerin yüzlerindeki deformasyon çok dikkat çekicidir. Resimde üst düzey bir teatral hava söz konusu olmakla birlikte, figürlerin her biri kendi içinde detaylandırılmış, üzerlerindeki giysiler ayrı ayrı pastel tonlarla resmedilmiş, ışık ve canlı renklerle yaratılan bir kontrast öne çıkmıştır. Eser başarılı bir Barok resim olmasının yanında sanatçının bireysel uygulamaları ile de dikkat çekmektedir (Resim 5.34).



Resim 5.33. Brescia da Moretto, 1550-54, Santa Maria Calchera Kilisesi, Brescia. (https://www.wga.hu/support/viewer/z.html))



Resim 5.34. Claude Vignon, 1635, Özel Koleksiyon. (https://www.wga.hu/support/viewer/z.html))

5.2.11. Son Akşam Yemeği

Bu başlık altında sanatçı Rubens tarafından yapılmış bir eser incelenmiştir. İncelediğimiz eserin (Kat. No: 35) adı *"Son Akşam Yemeği"*dir.

Eser, İtalya Milano'da Pinacoteca di Brera Müzesi'nde yer almaktadır. Barok Dönem içerisinde yer alan resim 1631-32 tarihinde, tuval üzerine yağlı boya tekniğinde yapılmıştır.

Olgusal Anlam

Çalışmamızda "*Son Akşam Yemeği"* başlığı altında yer verdiğimiz eseri (Kat. No: 35) Panofsky'nin olgusal anlamı ölçüsünde değerlendirdiğimizde eserde sahnenin kapalı bir mekanda bir masanın etrafında geçmekte olduğunu görmekteyiz. Masanın üzeri beyaz bir örtü ile örtülmüş, üzerinde cam bir kadeh bulunmaktadır. Resmin merkezinde oturan adam elinde bir ekmek tutmakta, diğer figürler meraklı bakışlarla onu izlemektedir. Tüm bu erkek figürlerinden yalnızca biri resmin ön kısmında oturan figür elini çenesine dayamış ve bakışlarını izleyiciye yöneltmiştir. Masanın altında bir köpek figürü yatmaktadır. Merkezdeki adamın başının etrafında bir hale bulunmaktadır. Çalışmamızda yer verdiğimiz Rubens'e ait eseri (Kat. No: 35) Barok Dönem sanatçılarından Valentine de Boulogne ve Philippe de Champaigne tarafından yapılmış olan eserlerle karşılaştırabiliriz (Resim 5.35-5.36). *"Son Akşam Yemeği"* konulu eserlerden Boulogne'a ait resim (Resim 5.35) 1625-26 tarihli olup günümüzde Roma'da Galleria Nazionale d'Arte Antica'da, Champaigne'e ait eser (Resim 5.36) ise 1625 tarihli olup günümüzde Paris Louvre Müzesi'nde sergilenmektedir.

Boulogne'ın eserini (Resim 5.35) incelediğimizde sahnenin aynı şekilde bir masa etrafında kalabalık oluşturan erkek figürleri arasında geçmekte olduğunu görmekteyiz. Figürler merkezde oturan erkek figürüne bakışlarını yöneltmiş onu dinlemektedirler. Rubens tarafından yapılan ve katalogda yer verdiğimiz eserle (Kat. No: 35) karşılaştırdığımızda ise Boulogne'ın resminde (Resim 5.35) masanın üzerinde bu defa tabakta bütün tavuk, birkaç bardak ve iki ekmek olduğu görülür. Merkezdeki figür bir eli göğsünde diğerini yana açmış, bakışlarını izleyiciye yöneltmiş ve yanındaki erkeklerden biri adamın önüne uzanarak başını masaya yaslamıştır. Resimdeki (Resim 5.35) bir diğer dikkat çeken uygulama ise figürlerden

birinin arkaya sakladığı elinde tavuğun budundan bir parça tutuyor olmasıdır. Bu anlamda iki eser hem birbirine benzemekte hem de farklı uygulamalar içermektedir.

Champaigne'in eserinde (Resim 5.36) sahne resmin aşağı bitiş çizgisine paralel, uzun bir masa etrafında kalabalık oluşturan erkek figürlerinin doğal bir hareketlilik içinde resmedildiği görülür. Merkezde oturan erkek figürü bir elinde ekmek tutmakta ve bakışlarını yukarı kaldırmış vaziyettedir. Çevresindeki diğer figürler sanki bir tartışmanın içinde gibi kendini anlatmaya çalışan ifadelere bürünmüşlerdir. Resim (Resim 5.36), Rubens'in katalogda incelediğimiz eseri (Kat. No: 35) ile benzer görülmektedir. Farklı olarak dikkat çeken iki hususdan biri izleyiciye göre sol tarafta ön tarafta oturan erkek figürünün masanın altındaki elinde beyaz bir kese saklaması, diğeri masanın ön kısmında yerde büyük bir testi bulunmasıdır. Aynı zamanda Rubens'in eserinde (Kat. No: 35) figürler bir daire oluşturur şekilde oturmuş, sahne daha küçük bir alanda geçiyor görülmekteyken; Champaigne'in eserinde (Resim 5.36) masa oldukça uzun ve sahne geniş bir alanda resmedilmiştir.

<u>İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik</u>

"Son Akşam Yemeği" ikonografisi kutsal kitaplardan sahih kabul edilen dört İncil Matta, Markos, Luka ve Yuhanna'da anlatılmaktadır. İkonografiye göre İsa tutuklanmasından önce havarilerle birlikte akşam yemeği yer ve bu sahnede kendisine ihanet edecek olan havariden söz eder. Dört kanonik İncil'de de ikonografi detaylı olarak anlatılmış ve ikonografide İsa'nın on iki havarisinden Yahuda'nın ihaneti açıkça ifade edilmiştir. İsa kendisine ihanet edecek kişinin Yahuda olduğunu bilse de doğrudan söylememiş dolaylı olarak anlatmayı tercih etmiştir. Bu sebeple havariler kendi aralarında telaşa kapılmıştır. Rubens tarafından yapılan eserde (Kat. No: 35) ikonografinin başarıyla uygulandığı görülmektedir. İsa bir elinde ekmek ve önünde bir kadeh şarap ile resmedilmiştir. Bu durum "Yahudi Bayramı" olan "Fısıh Bayramı"na istinaden yapılan bir uygulama olmakla birlikte; İsa ekmeği kendi eti ile şarabı ise kanıyla bağdaştırmış ve kendisini bu şekilde feda edeceğini vurgulamıştır. Yalnızca Yuhanna İncili bu konuya değinmeksizin Yahuda'nın İsa'ya ihanetini anlatmıştır. Resimde (Kat. No: 35) tüm figürlerden farklı olarak bakışlarını izleyiciye yönlendiren öndeki erkek Yahuda'yı ifade etmektedir. Yahuda tedirgin ve düşünceli görülmekte ve bu da ikonografi ile uyuşmaktadır. Sanatçı Rubens'in ikonografiye sadık kalarak oluşturduğu *Son Akşam Yemeği* isimli eserini Valentine de Boulogne ve Philippe de Champaigne tarafından yapılan eserlerle karşılaştırabiliriz (Resim 5.35-5.36).

Gerek Boulogne gerekse Champaigne tarafından yapılan resimlerde ikonografide ifade edildiği şekilde "*Son Akşam Yemeği"* sahnesinin uygulandığı görülmektedir (Resim 5.35-5.36). Boulogne'ın eserinde (Resim 5.35) Rubens'in resminde (Kat. No: 35) olduğu gibi masada ekmek ve kadehler dikkat çekmektedir ancak İsa doğrudan ekmeği tutarken görülmez. İkonografide "(…)*İsa yemek sırasında eline ekmek aldı, şükredip ekmeği böldü ve "Alın, bu benim bedenimdir." diyerek öğrencilerine verdi. Sonra bir kase alıp şükretti ve bunu öğrencilerine verdi. Hepsi bundan içti. "Bu benim kanımdır." dedi"* (Markos 14: 22-24, Matta 26: 26-28, Luka 22: 19-20) ifadesine yer verilmektedir. Ancak Champaigne'in eserinde (Resim 5.36) İsa elinde ekmeği tutarken ve önündeki şarap kadehi ile görülmektedir. Bu anlamda Champaigne ve Rubens'in eserleri ikonografi açısından benzer nitelikler taşımaktadır. Rubens'in eserinde (Kat. No: 35) ön planda tedirgin bakışlarıyla dikkat çeken Yahuda tasvirine karşılık, Boulogne ve Champaigne'in eserinde (Resim 5.35-5.36) de bu tarz bir uygulama görülmektedir. Boulogne elindeki keseyi saklayan figürle, Champaigne ise elinde sofradaki tavuktan aldığı budu arkasında saklayan figürle Yahuda'yı resmetmişlerdir. İkonografide Yahuda ile ilgili farklı anlatımlar söz konusudur. Kanonik İncillerde "(...)*ekmeğini benimle birlikte sahana batırandır"* (Markos 14: 20, Matta 26: 23), *"...lokmayı sahana batırıp kime verirsem O'dur"* (Yuhanna 13: 26) ve "…*ama bana ihanet edecek kişinin eli şu anda benimkiyle birlikte sofradadır"* (Luka 22: 21) ifadeleri ile anlatılan ikonografiye göre Rubens eserinde Luka İncili'ni temel edinmiştir. Rubens'in resminde (Kat. No: 35) Yahuda'nın bir eli çenesinde diğer eli ise masadadır. Ancak Boulogne ve Champaigne'in eserlerinde (Resim 5.35-5.36) ikonografideki bu ifadelerin doğrudan karşılığı görülmemektedir. Sanatçılar ellerini ardında saklayan Yahuda tasvirleri ile ikonografiye atıfta bulunurken, bireyselliklerini ön planda tutmuşlardır. Sanatçı Rubens ikonografiye sadık kalmış, bu anlamda gerek kendisinden önceki dönemde yapılan Boulogne'ın eseri (Resim 5.35) gerekse çağdaşı Champaigne'in eserine (Resim 5.36) kıyasla daha doğru uygulamalarda bulunmuştur.

İkonolojik Anlam

Tezimiz kapsamında "*Son Akşam Yemeği"* adı altında incelemiş olduğumuz eser (Kat. No: 35) Rubens tarafından Barok Dönem içerisinde ortaya koyulmuştur. Eserde (Kat. No: 35) on iki erkek figürü görülmekte ve her figürün kendi içinde detaylandırılarak, oldukça gerçekçi şekilde resmedildiği dikkat çekmektedir. Figürlerin üzerlerinde kat kat büyük kumaşlardan giysileri, yüzlerinde telaşlı ve karmaşık ifadeleri ile İsa'nın anlattıklarını toplandıkları

masanın etrafında dinlemekte oldukları görülmektedir. Merkezde oturan İsa'dan yayılan ışığın yanı sıra resmin izleyiciye göre sağ kısmından masaya doğru uzanan bir aydınlık vardır. Masadaki her figürün yüzü bu ışıkla aydınlanmış karanlık odada her figür açıkça seçilir hale gelmiştir. Arka planda ise Barok Dönem mimarisinde sıklıkla görülen sütun başlıklarındaki hareketli süslemelerin uygulanmış olması, dekoratif şamdanlar ve açık duran kitap dikkat çekmektedir. Sahne bir resim olmaktan ziyada adeta yaşanan bir olayın o anda fotoğraflanmış hali gibi görülmektedir. Tüm bu uygulamalar Barok Dönem'in en belirgin özelliklerini oluşturmaktadır. Sanatçı her detayı tüm incelikleriyle resmetmiştir. Figürlerin içlerinde bulundukları ruh hali dahi ayrı ayrı yüzlerine yansımış ve izleyiciye de aynı şekilde geçmektedir. Karanlık ortam başarıyla aydınlatılmış, izleyicinin bakışlarını merkeze ve İsa'ya yönlendirir şekilde ışık-karanlık tezatı oluşturulmuştur. İsa'nın kutsiyetini ifade eden halesinin yanında sağ eli ile yapmış olduğu takdis (kutsama) işareti Hristiyan ikonografisinde sıklıkla karşılaşılan "Pantokrator İsa" uygulamasına bir gönderme niteliğindedir (Kat. No: 35). Sanatçı ikonografiye sadık kalırken, eseri kendi perspektifinden ve dönem özelliklerinden bağımsız resmetmemiştir. Asıl anlam ve içerik noktasında da resmini (Kat. No: 35) başarıyla ortaya koymuştur.

Çalışmamızda yer verdiğimiz karşılatırma örneklerinden Valentine de Boulogne ve Philippe de Champaigne tarafından yapılan eserler Barok Dönem'e tarihlenmektedir (Resim 5.35-5.36). Boulogne'ın eserinde usta sanatçı Caravggio'nun eserlerinde öne çıkan ve Barok'un karakteristiği haline gelen ışık-gölge uygulamasının başarılı bir uygulaması görülmektedir (Resim 5.35). Masanın etrafında oturan İsa ve havarilerinin yüzleri aydınlık olarak verilmiş, arka plan ise tamamen karanlıktır. Masa ve üstündeki bardaklar, ekmek vb. nesneler ikonografiye uygun olarak resme eklenen unsurlardır. Bu uygulamalar gerçekçi formlarla resimde yer almıştır. İsa'nın bakışlarının izleyiciye yönelmiş olması izleyicde ana tanıklık ettiği hissini uyandırırken, üzgün görüntüsü ifadesel özelliği başarıyla yansıtmaktadır. Eser ikonolojik açıdan oldukça başarılı bir Barok resmidir (Resim 5.35).

Philippe de Champaigne'in eseri ise Barok Dönem'in ilerleyen tarihlerinde ortaya koyulmuş, gelişmiş bir örneğidir (Resim 5.36). Resimde ışık ile döneme has kontrast uygulamalara yer verilmesinin yanı sıra her bir figürün ayrı ayrı gerek giysileri gerek duruş pozisyonları gerekse yüz ifadeleri ile detaylı olarak resmedilmiş olması dikkat çekmektedir (Resim 5.36). Resimde üst düzey bir gerçeklik algısı söz konusudur. Bu gerçekçi sahne oluşturulurken abartıya kaçan hiçbir uygualamaya yer verilmemiştir. Sahnede olağan bir akış söz

konusudur, adeta bir fotoğraf karesini andırmaktadır. Figürlerin giysilerini saran kıvrımlı kumaşlar oldukça dolgun ve hacimlidir. Resimdeki hareket olgusunu destekler nitelikteki bu uygulamanın dışında özellikle masa örtüsündeki kat izleri sahnenin dini ikonografi ile oluşturulsa da günlük hayattan bir kesitmiş gibi aktarılmasını sağlamıştır (Resim 5.36). Dönem özellikleri açısından oldukça başarılı bir resimdir. Rubens'in resimlerinde zaman zaman Maniyerist ve Flaman etkilere yer vermesine karşın bu tarz gelişmiş örnekleri de görmek mümkündür. Ancak söz konusu ikonografide Rubens'in ortaya koyduğu eser (Kat. No: 35) ile karşılaştırıldığında Champaigne'in eseri (Resim 5.36) oldukça gelişmiş bir örnektir.



Resim 5.35. Valentin de Boulogne, 1625-26, Galleria Nazionale d'Arte Antica (Ulusal Antik Sanat Galerisi), Roma. (https://www.wga.hu/support/viewer/z.html))



Resim 5.36. Philippe de Champaigne, 1652, Louvre Müzesi, Paris. (https://www.wga.hu/support/viewer/z.html))

5.2.12. İsa'nın Kırbaçlanması

Bu başlık altında sanatçı Rubens tarafından yapılmış bir eser incelenmiştir. İncelediğimiz eserin (Kat. No: 36) adı *"İsa'nın Kırbaçlanması"*dır.

Eser, Ghent Museum Voor Schone Kunsten'de yer almaktadır. Barok Dönem içerisinde yer alan resim 1609 tarihinde, tuval üzerine yağlı boya tekniğinde yapılmıştır.

Olgusal Anlam

Çalışmamızda "*İsa'nın Kırbaçlanması"* başlığı altında yer verdiğimiz eseri (Kat. No: 36) Panofsky'nin olgusal anlamı ölçüsünde değerlendirdiğimizde eserde sahnenin kapalı bir mekanda geçmekte olduğunu görmekteyiz. Merkezde gövdesi çıplak olarak resmedilen erkek ellerinden bir sütuna bağlanmıştır. Yanında üç erkek figürü daha görülmekte ve bu figürlerin ellerindeki kırbaç ve çalılarla ortadaki adama vuruyor oldukları dikkat çekmektedir. Resimde figürlerin yüzleri seçilmemekte ve sağ altta bir de köpek tasviri bulunmaktadır. Ortadaki adamın sırtındaki yaralardan kanlar akmaktadır. Çalışmamızda yer verdiğimiz Rubens'e ait eseri (Kat. No: 36) İtalyan Barok Dönem sanatçılarından Guercino'nun farklı yıllarda yapmış olduğu *İsa'nın Kırbaçlanması* konulu eserleri ile karşılaştırabiliriz (Resim 5.37-5.38). Eserlerden 1641-44 yılındaki resim (Resim 5.37) günümüzde Budapeşte'de Szépmûvészeti Müzesi'nde, 1657 tarihli resim (Resim 5.38) ise Roma'da Galleria Nazionale d'Arte Antica'da sergilenmektedir.

Her iki eserde de Rubens'in resminde (Kat. No: 36) olduğu gibi ortada elleri bağlı erkek ve yanındaki erkek figürleri ile bir kompozisyon oluşturulmuştur. Ancak Guercino'nun eserlerinde (Resim 5.37-5.38) sahne açık bir alanda geçmekte ve arka plandaki insanlar bu durumu izlemektedir. Eserlerden birinde (Resim 5.37) figür bir taşın üzerinde izleyiciye göre tam karşıdan resmedilmiş ve arkasında çok sayıda insan figürüne yer verilmiştir. Diğer eserde (Resim 5.38) ise bu defa arka planda çok sayıda figüre yer verilmemiş daha çok bulundukları yapının sütunları ile mimari bir arka plan oluşturulmuştur. 1657 tarihli eserde (Resim 5.38) Guercino, ortadaki erkeği sol profilden ve sırtı hafif izleyiciye dönük şekilde resmetmiştir. Resimlerden birinde elindeki çalılarla adama vurmaya hazırlanan figür görülürken, diğer resimde ortadaki adam bir sütuna bağlanmakta ve yanındaki adamlardan

biri onun saçlarını çekmektedir. İki resim de (Resim 5.37-5.38) Rubens'in eserinden (Kat. No: 36) farklıdır.

İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

"İsa'nın Kırbaçlanması" ikonografisi kutsal kitaplardan sahih kabul edilen dört İncil Matta, Markos, Luka ve Yuhanna'da anlatılmaktadır. İkonografide İsa'nın yakalanmasının ardından, çarmıha gerilmesinden önce kırbaçlanması anlatılmaktadır. Katalogda yer verdiğimiz Rubens'in eserinde (Kat. No: 36) İsa yanındaki adamlar tarafından kırbaçlanmakta, sırtında oluşmuş kırbaç yaralarından kanlar süzülmektedir. Çalışmamızda incelediğimiz Rubens'in resmini ikonografik anlam açısından Ressam Guercino tarafından yapılan resimlerle (Resim 5.37-5.38) ile karşılaştırabiliriz. Guercino'nun iki eserinde de İsa halkın önünde açık bir alanda yanındaki adamlar tarafından alıkoyulmaktadır. İsa'nın elleri arkadan bağlıdır ancak henüz kırbaçlanmamıştır. Resimlerden birinde (Resim 5.37) Guercino İsa'yı henüz kırbaçlanmak üzereyken resmetmiş, diğerinde (Resim 5.38) ise bir sütuna bağlanmakta olduğu görülmektedir. İkonografide İsa'nın kırbaçlanmasına karar verilmesi ve kırbaçlandıktan sonra çarmıha gerilmek üzere götürülmesi anlatılmaktadır. Sanatçılar ikonografinin pek çok noktasını kendilerine çıkış noktası seçmekte özgürlerdir. Bu anlamda gerek Rubens'in gerekse Guercino'nun eserlerinde bu özgürlükten yararlanarak ikonografiyi belli noktalarından resmetmeyi tercih ettikleri görülmektedir. Öyle ki Rubens eserinde (Kat. No: 36) İsa'nın tam kırbaçlandığı anı resmetmiş, Guercino ise İsa'yı kırbaçlanmak üzereyken resmetmiştir (Resim 5.37-5.38). Ancak nihayetinde eserler ikonografiyle bağdaşmakta, yalnızca birbirlerinden farklı özellikler göstermektedirler.

İkonolojik Anlam

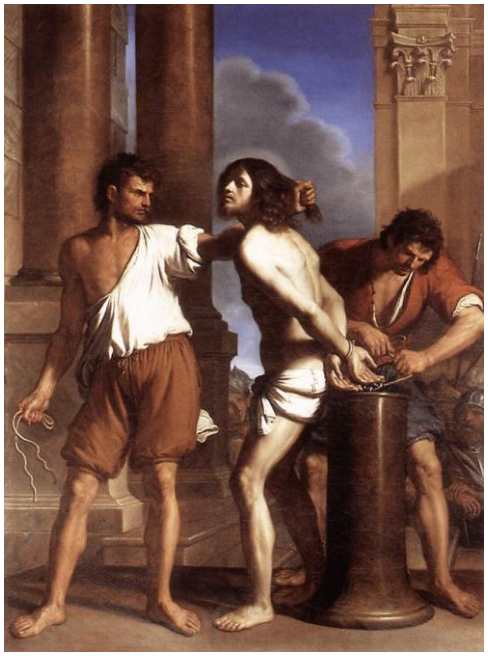
Tezimiz kapsamında "*İsa'nın Kırbaçlanması"* adı altında incelemiş olduğumuz eser (Kat. No: 36) Rubens tarafından Barok Dönem içerisinde ortaya koyulmuştur. Eser (Kat. No: 36), belirgin hatlarla oluşturulmamış, figürlerin yüz ifadeleri ve duruşları kesik çizgilerle uygulanmıştır. Ancak İsa'nın kırbaçlanmasından ötürü duyduğu acı anlaşılmakta, sırtındaki kanayan yaralarla bu durum pekiştirilmektedir (Kat. No: 36). Sanatçı olgusal ve ikonografik anlam açısından eseri başarıyla uygulamış içinde bulunduğu dönemin unsurlarını tam manasıyla yansıtamamıştır. Barok Dönem'de daha belirgin hatlarla ve abartılı formlarla yapılan resimlere kıyasla figürlerin hafif hatlarla oluşturulması dikkat çeken farklardandır.

Ancak figürlerin vücut hatlarındaki belirginlik, kaslı ve iri yapılı vücutları ile sahnenin çok gerçek bir anı barındırıyor gibi görülmesi Barok Dönem açısından başarılı uygulamalardandır. Figürlerin her biri ikonografiye uygun bir hareketlilik içindedir. Bu doğal görünüm gerçeğin aynen aktarılması gibi olmasıyla da dönem özelliklerinden biridir.

Çalışmamızda Rubens'in "*İsa'nın Kırbaçlanması"* ikonografisinde yapmış olduğu eseri (Kat. No: 36) karşılaştırmak için yer verdiğimiz İtalyan Barok Dönem sanatçılarından Guercino'nun eserleri (Resim 5.37-5.38) tarihleri itibariyle Barok Dönem içinde yer almaktadır. Barok Dönem'e has üslupları benimseyen Guercino'nun eserlerinden biri (Resim 5.37) gerçekçi ve abartıdan uzak uygulamaları, ifadesel özelliğin başarıyla yansıtılması ve renklerin kullanımı ile ikonolojik açıdan dikkat çekmektedir. Diğer eseri (Resim 5.38) ise kompozisyonun aktarımı açısından benzer nitelikler taşımasının yanında daha geç bir tarihte resmedilmiş olmasına karşın Maniyerizm ile daha çok dikkat çeken ve Barok'ta da etkisi devam eden mat ve dağınık bir uygulamaya sahiptir. Bu uygulama Barok Sanat'ta görmeye alışık olduğumuz keskin hatlar, merkezi perspektif, pastel renkler ve adeleli vücut formlarından farklıdır. Bunların dışında eserde ışığın başarılı uygulaması ile yaratılan teatral hava dönem özelliğini karşılamaktadır (Resim 5.38). Tek bir sanatçının 1641 (Resim 5.37) ve 1657 (Resim 5.38) yıllarında yapmış olduğu aynı ikonografiye sahip iki eserinin arasındaki üslup farklılığı oldukça önemli bir noktadır. Bu anlamda ikonolojik açıdan değerlendirdiğimizde eserlerde sanatçının bireyselliği de dikkat çekicidir.



Resim 5.37. Guercino, 1641-44, Szépmûvészeti Múzeum (Güzel Sanatlar Müzesi), Budapeşte. (https://www.wga.hu/support/viewer/z.html))



Resim 5.38. Guercino, 1657, Galleria Nazionale d'Arte Antica (Ulusal Eski Eserler Müzesi), Roma. (https://www.wga.hu/support/viewer/z.html))

5.2.13. Dikenli Taçlı İsa

Bu başlık altında sanatçı Rubens tarafından yapılmış bir eser incelenmiştir. İncelediğimiz eserin (Kat. No: 37) adı *"İşte O Adam (Ecce Homo)"* şeklindedir.

Eser, Rusya St. Petersburg'da Ermitaj Müzesi'nde yer almaktadır. Barok Dönem içerisinde yer alan resim 1612 tarihinden önce yapıldığı bilinmektedir. Resim tuval üzerine yağlı boya tekniğinde yapılmıştır.

Olgusal Anlam

Çalışmamızda "*Dikenli Taçlı İsa"* başlığı altında yer verdiğimiz eseri (Kat. No: 37) Panofsky'nin olgusal anlamı ölçüsünde değerlendirdiğimizde eserde sahnenin kapalı bir mekanda geçmekte olduğunu görmekteyiz. Eserde doğrudan ön planda üst bedeni çıplak bir erkek figürü ve yanında iki erkek figürü buşunmaktadır. Öndeki çıplak figürün belden alt kısmında beyaz bir kumaş sarılıdır, başında dikenlerden bir taç ve kolunun arasında kamış bulunmaktadır. Ardından kırmızı bir kumaşı diğer figürlerin tutmakta olduğu görülmektedir. Adamın vücudu kaslı ve pürüzsüz olarak resmedilmiş, omzunda kan lekeleri bulunmaktadır. Bakışları izleyiciye dönük ve yüzünde çeşitli yaralar bulunmaktadır. Çalışmamızda yer verdiğimiz Rubens'e ait eseri (Kat. No: 37) Barok Dönem sanatçılarından Domenico Fetti ve Mateo the Younger Cerezo tarafından yapılmış olan eserlerle karşılaştırabiliriz (Resim 5.39-5.40). *"Dikenli Taçlı İsa"* konulu eserlerden Fetti'ye ait resim (Resim 5.39) 1600'lü yıllarda yapılmış olup günümüzde Floransa'da Uffizi Galerisi'nde, Cerezo'nun resmi (Resim 5.40) ise 1665 tarihli olup günümüzde Budapeşte'de Szépmûvészeti Müzesi'nde sergilenmektedir.

Domenico Fetti tarafından yapılan resimde (Resim 5.39) Rubens tarafından yapılan resimde olduğu gibi ortadaki figürü tutan iki erkek figürü görülmektedir. Ortadaki adamın başında dikenden bir taç, çıplak bedeninde çeşitli yara izleri, omzundan sarılmış kırmızı bir pelerin ve elinde bir kamış bulunmaktadır. Aynı zamanda boynunda ve ellerinde kalın bir ipin sarılı olduğu görülmektedir. Bakışları doğrudan izleyiciye dönük olan figür kederli görülmekte ve yüzünün terlemiş bir görüntü içerisinde olduğu dikkat çekmektedir.

Mateo the Younger Cerezo'nun eserinde ise bu defa tek bir erkek figürü görülmektedir. Gövdesi çıplak resmedilen figürün elleri önden bağlı vaziyette ve dirseklerinden itibaren beline sarılı kırmızı bir kumaş görülmektedir. Sol profilden resmedilen figürün başında dikenlerden bir taç takılıdır ve omuzlarında başından süzülen kanlar vardır. Eser arka planın karanlık olarak verilmesi, figürün tek başına resmedilmesi ve bakışlarının izleyiciye dönük olmayışı ile Rubens tarafından yapılan resimden farklıdır.

İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

"Dikenli Taçlı İsa" ikonografisi kutsal kitaplardan sahih kabul edilen üç İncil Matta, Markos ve Yuhanna'da anlatılmaktadır. İkonografiye göre Vali Pilatus'un huzurunda yargılanan ve çarmıha gerilmesine karar verilen İsa'nın, çarmıha gerilmeden önce halk ve askerler tarafından aşağılanması durumu anlatılmaktadır. İsa'yı aşağılamak için başına dikenlerden bir taç takmış, sırtına pelerin geçirmiş ve koluna da asa gibi görülmesi için kamış sıkıştırmışlardır. İkonografiye göre bu görüntüsü ile halkın önüne çıkarılan İsa "İşte O Adam (Ecce Homo)" ifadesiyle onların alayına maruz kalmıştır. Sanatçı Rubens, İsa'nın ikonografideki gibi başında dikenli tacı, kırmızı pelerini ve kolundaki kamışla halkın huzuruna çıkarılmak üzere olduğu anı resmetmiştir (Kat. No: 37). İsa'nın omzunun kenarında görülen kan izleri ikonografiye göre bu sahneden önce aynı şekilde askerler tarafından kırbaçlanarak aşağılanmasından kaynaklıdır. Markos ve Yuhanna İncili'nde İsa'ya mor bir kaftan giyildiğinden söz edilmekte ancak Matta İncili'nde kaftan kırmızı olarak ifade edilmektedir. Burada sanatçı Matta İncili'nde olduğu gibi kırmızı bir kaftanla İsa'yı resmetmiştir. İsa'nın yüzünde kederli ve yorgun bir ifade vardır bu ikonografideki durumun bir karşılığı olması açısından ifadesel özelliği başarılı kılmaktadır. İkonografiye sadık kalarak resmini oluşturmuştur. Çalışmamızda incelediğimiz Rubens'in *İşte O Adam (Ecce Homo)* isimli eserini Domenico Fetti ve Mateo the Younger Cerezo tarafından yapılan aynı konulu eserlerle ikonografik anlam ve ifadesel özellik açısından kıyaslayabiliriz (Resim 5.39-5.40).

Sanatçı Fetti İsa'yı yanında iki erkekle resmederken, figürlerden bir tanesinin beyaz sarıklı ve kaftanlı görüntüsü halktan biri olabileceği izlenimini uyandırmaktadır (Resim 5.39). İsa başındaki dikenli tacın etrafından bir ışık halinde yayılan halesi ile görülmektedir. Kederli bakışlarını izleyiciye yöneltmiş, vücudunda yaralarla ve yüzünde parlayan teriyle dikkat çekmektedir. Rubens'in resmine (Kat. No: 37) kıyasla Fetti'nin resminde (Resim 5.39) daha

gerçekçi bir halin hakim olduğu söyleyenebilir. İsa olağan vücut formlarında, yorgun ve yaralı görülmektedir. Rubens ise İsa'yı adeta bir büst gibi resmetmiştir. İki eser ifadesel özellik açısından farklı görülmekte ancak ikonografinin uygulanışı açısından benzerlik arz etmektedir.

Mateo the Younger Cerezo'nun eserinde (Resim 5.40) ise İsa tek başına resmedilmiştir. Başındaki dikenli tacın açtığı yaralardan akan kanlar boynuna süzülmüştür. Vücudu güzel bir görüntü içinde ancak bakışları yere dönüktür. Elleri önden bağlıdır. Genel anlamda ikonografiye sadık bir kompozisyon oluşturmak istese de, eser (Resim 5.40) Rubens'in resminden figürlerden yalnızca İsa'nın resmedilmesi açısından farklıdır. Rubens'in resmi ile karşılaştırdığımız iki eserde de İsa'nın kaftanı kırmızı renklidir. Bu anlamda Matta İncili'ni temel aldıkları yönünde yorum yapmak mümkündür.

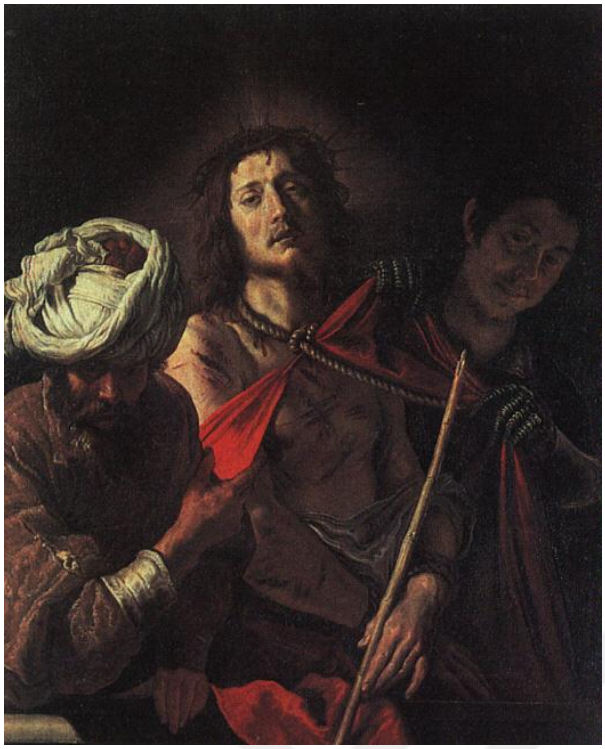
İkonolojik Anlam

Tezimiz kapsamında "*Dikenli Taçlı İsa"* adı altında incelemiş olduğumuz eser (Kat. No: 37) Rubens tarafından Barok Dönem içerisinde ortaya koyulmuştur. Eserde (Kat. No: 37) İsa kaslı ve oldukça güzel bir vücutla, mükemmeliyetçi bir algıla resmedilmiştir. Bu durum Barok Sanat'ta rastlanan abartılı formlara karşılık gelen aynı zamanda Rubens'in eserlerinde sıkça yer verdiği bir uygulamadır. İsa'nın bedeni çok aydınlık verilmiş, arka plansa aksi bir karanlık ile tamamlanmıştır. Bu sayede ışık-gölge oyununu resmin tamamına uygulamıştır. Yüzündeki yaralar, gözlerinin altındaki ve dudağındaki morluk ile İsa ikonografide anlatıldığı şekilde içinde bulunduğu durumu yansıtmaktadır. Yorgun, bitkin ve hüzünlü ifadesi ile duruş pozisyonundaki teslimiyet asıl anlam ve içerik noktasından sanatçının dönem özellikleri ile bireyselliğini başarıyla uyguladığını göstermektedir.

Barok Dönem sanatçılarından Domenico Fetti ve Mateo the Younger Cerezo tarafından yapılan "*Dikenli Taçlı İsa"* ikonografisine ait eserleri (Resim 5.39-5.40) ikonolojik açıdan değerlendirdiğimizde Rubens'in katalogda incelediğimiz eseri (Kat. No: 37) ile üslup açısından farklılıkları dikkat çekmektedir. Bu üslup farklılığı elbette sanatçıların bireysel uygulamaları ile de ortaya çıkmaktadır. Domenico Fetti tarafından Barok Sanat'ın ilk yılları sayılabilecek bir zamanda yapılan eser (Resim 5.39) dönemin usta ismi Caravaggio'nun resimlerindeki uygulamaları ile oldukça benzer niteliklere sahiptir. Bilhassa resimde söz konusu ışık-gölge uygulamaları ile yaratılan atmosfer Caravaggio etkisi olarak

yorumlanabilir (Calvesi, 1986: 55-61). Aynı zamanda İsa tasvirinin yüzündeki ifade içinde bulunduğu duygu durumunu aynı şekilde izleyiciye geçirmektedir. Bu durum Barok ile sanatçıların benimsediği gerçeğin aynen aktarılması anlayışını başarıyla yansıtmaktadır. İsa'nın yanındaki figürlerden izleyiciye göre sol tarafta yer alan figürün giysileri ve başındaki beyaz kumaştan sarık dönemi içinde değerlendirilebilecek dikkat çeken bir uygulamadır. Sanatçı ikonolojik açıdan oldukça başarılı bir Barok resim (Resim 5.39) ortaya koymuştur. Rubens'in eserinde (Kat. No: 37) İsa'nın bedenindeki yaralar bu denli gerçekçi değildir, yüzünde Fetti'nin resminde (Resim 5.39) olduğu kadar kederli bir ifade göremeyiz. Fetti resmin (Resim 5.39) duygu durumu ile daha çok ilgilenirken; Rubens'in resminde (Kat. No: 37) Flaman Sanatı'nın etkilerinin, İsa'nın gösterişli bedenini ve elindeki kamış, başındaki dikenli taç gibi unsurların çok daha belirgin şekilde resmedilerek söz konusu ikonografinin sembollerle daha çok vurgulanmasını amaçladığını söylemek mümkündür.

Mateo The Younger Cerezo ise 1665 tarihinde yapmış olduğu resimde (Resim 5.40) ifadesel özelliği İsa'nın duruş pozisyonu ile yansıtmıştır. İsa'nın önünde bağlı elleri, başında belli belirsiz görülen dikenli taç ve kırmızı kaftanı ikonografiyi karşılayan başarılı uygulamaladır. Gerek Rubens'in katalogda yer verdiğimiz eserinde (Kat. No: 37) gerekse Domenico Fetti'nin karşılaştırma örneği olarak verdiğimiz eserinde (Resim 5.39) İsa'nın bakışları doğrudan izleyiciye yönelmiştir. Bu uygulama çarmıha götürülen İsa'nın halkın önünde aşağılanması ile yaşadığı üzüntüye karşın bir kabulleniş içinde olmasını izleyiciye aynen geçirmekte ve hatta izleyicide o ana tanık olduğu hissini uyandırmaktadır. Barok'ta tercih edilen bu durum Cerezo'nun resminde (Resim 5.40) görülmemektedir. Ancak Cerezo'nun eserinde (Resim 5.40) figürün gerçek bir insan olduğu düşünülebilir. Sanatçı Cerezo, o anı fotoğraflamışçasına, teatral bir hava ile İsa'yı tek başına resmetmiştir (Resim 5.40). İkonolojik açıdan başarılı ancak sanatçının bireyselliğinin ön planda tutulduğu bir resimdir (Resim 5.40).



Resim 5.39. Domenico Fetti, 1600-10, Uffizi Galerisi, Floransa. (https://www.wga.hu/support/viewer/z.html))



Resim 5.40. Mateo The Younger Cerezo, 1665, Szépmûvészeti Múzeum (Güzel Sanatlar Müzesi), Budapeşte. (https://www.wga.hu/support/viewer/z.html))

5.2.14. Çarmıhın Taşınması

Bu başlık altında sanatçı Rubens tarafından yapılmış bir eser incelenmiştir. İncelediğimiz eserin (Kat. No: 38) adı *"Golgota Yolu"* dur.

Eserin günümüzde nerede bulunduğu belirlenememiştir. Barok Dönem içerisinde yer alan resim 1637 tarihinde, tuval üzerine yağlı boya tekniğinde yapılmıştır.

Olgusal Anlam

Çalışmamızda "*Çarmıhın Taşınması"* başlığı altında yer verdiğimiz eseri (Kat. No: 38) Panofsky'nin olgusal anlamı ölçüsünde değerlendirdiğimizde eserde sahnenin açık bir alanda geçmekte olduğunu görmekteyiz. Aynı zamanda sahne kalabalık oluşturan çok sayıda insan figürüyle resmedilmiştir. Resimde sahne bir tepenin yamacında geçmekte, tepeye tırmanan insanlar görülmektedir. Merkezde bir adamın sırtında büyük bir haç taşıdığı görülmekte, onun önünde ise yere düşen bir başka erkek figürü dikkat çekmektedir. Çevredeki kalabalık bu sahneyi izlemekte, resmin izleyiciye göre sol kısmında oturan bir kadın elinde üzerinde bir erkek yüzünün silueti görülen mendil tutmaktadır. Çalışmamızda yer verdiğimiz Rubens'e ait eseri (Kat. No: 38) Maniyerizm Dönemi sanatçılarından Jacopa Bassono ve Rokoko ressamlarından Giovanni Battista Tiepolo tarafından yapılmış olan eserlerle karşılaştırabiliriz (Resim 5.41-5.42). "*Çarmıhın Taşınması"* konulu eserlerden Bassono'a ait resim (Resim 5.41) 1544-45 tarihli olup günümüzde Londra National Gallery'de, Tiepolo'ya ait eser (Resim 5.42) ise 1737-38 tarihli olup günümüzde Venedik'te Sant Alvise'de sergilenmektedir.

İki eserde de sahne insanlardan oluşan bir kalabalığın içinde geçmektedir. Bassono tarafından yapılan eserde (Resim 5.41) figürler daha yakın planda resmedilmişler, bilhassa başında dikenli tacı ile yere düşen figür sırtındaki büyük haç ile dikkat çekmektedir. Çevresindeki kalabalık, renkli giysileri ile hareketli bir görüntü içindedir. Haçı taşıyan adamın bakışlarını çevirdiği bir kadının kendisine büyük bir mendil açtığı dikkat çeken bir diğer uygulamadır. Tiepolo'nun eserinde (Resim 5.42) ise sahne daha uzak planda resmedilmiş, arka planda bir tepe vardır ve resme karamsar bir havanın hakim olduğu görülmektedir. Figürler her biri bir yanda toplanarak kendi içinde gruplar oluşturmuşlardır. Ancak merkezde başında dikenli tacı ile yere yığılan kırmızı giysili bir erkeğin sırtına

oldukça büyük bir haçın diğer figürler tarafından yüklenmekte olduğu görülmektedir. At üstünde askerler, ellerinde bayraklar, borazan çalan figürler ile resimde (Resim 5.42) bir kutlama havası olduğunu da söylemek mümkündür. Sırtında haç ile yere yığılan adamın karşısında bir kadının elinde tuttuğu büyük mendile baktığı ve mendilin üzerinde bir erkek siluetinin olduğu görülmektedir. Tüm bu detaylar üzerinden iki resmi katalogda yer verdiğimiz Rubens'e ait resimle karşılaştırdığımızda resimlerin genel anlamda benzer özellikler gösterdiği anlaşılmaktadır.

İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

"Çarmıhın Taşınması" ikonografisi kutsal kitaplardan sahih kabul edilen dört İncil Matta, Markos, Luka ve Yuhanna'da anlatılmaktadır. İkonografiye göre çarmıha gerilmesine karar verilen, halk tarafından aşağılanan ve çeşitli eziyetlere maruz kalan İsa; çarmıha gerileceği yer olan "Kafatası Vadisi"ne giderken çarmıhın taşınması sırasında bazı durumlar yaşanmıştır. İbranice'de Kafatası, "Golgota" olarak bilinmekte ve ikonografide çarmıhın taşındığı yer *Golgota Yolu* olarak isimlendirilmektedir. Rubens ikonografide anlatılan bu sahneyi halkı ve askerleri, Golgota'da çarmıhın taşınmasını izlerken resmetmiştir (Kat. No: 38). Sanatçı Rubens Matta, Markos ve Luka İncili'nde anlatıldığı şekilde çarmıhı Simun adında bir adam taşımaktayken, İsa'yı ise onun önünde eziyetlere maruz kalarak tepeye çıkarılırken resmetmiştir (Kat. No: 38). Yuhanna İncili çarmıhı İsa'nın taşıdığını ifade etmektedir. Resimde (Kat. No: 38) alt kısımda askerlerin eşlik ettiği diğer iki figür ikonografide sözü edilen ve İsa gibi çarmıha gerilerek cezalandırılacak olan iki hırsızı ifade etmektedir. Çalışmamızda yer vermiş olduğumuz Rubens'e ait resmi (Kat. No: 38) Jacopo Bassono ve Giovanni Battista Tiepolo tarafından yapılan eserlerle mukayese edebiliriz (Resim 5.41-5.42).

Bassono ve Tiepolo tarafından yapılan eserler (Resim 5.41-5.42) kompozisyon açısından genel anlamda Rubens'in resminde (Kat. No: 38) olduğu şekilde ikonografiyi yansıtmaktadır. Ancak iki resimde (Resim 5.41-5.42) de Rubens'in eserinden (Kat. No: 38) farklı olarak çarmıh doğrudan İsa'nın omuzlarında görülmektedir. Bu yalnızca Yuhanna İncli'nde yer verilen bir ikonografidir ve iki sanatçıda bu noktada Yuhanna'yı temel almışlardır. Tiepolo'nun resminde (Resim 5.42) arka planda Kafatası denilen yerin görüntüsü, çarmıha gerilecek diğer suçlular ve halkın bir coşku içinde kutlama yapar gibi görünmesi Rubens'in resmine (Kat. No: 38) benzer bir uygulama olarak değerlendirilebilir.

Elbette figürler arasında matem içinde olanlar da dikkat çekmektedir. Bu figürler de ikonografide İsa'nın çarmıha gerilecek olmasına hüzünlenen "(...)*aralarında İsa için dövünüp ağıt yakan kadınlar vardı. İsa bu kadınlara dönerek, "Ey Yeruşalim kızları, benim için ağlamayın" dedi.* (Luka 23: 27-28) şeklinde ifade edilen Yeruşalim Kızları ile İsa'nın annesi Meryem'i ifade etmektedir. Rubens'in eserinde dikkat çeken elinde mendili ile görülen kadın tasviri Bassono ve Tiepolo'nun resimlerinde de görülmektedir. Bu uygulama 15.yüzyıldan itibaren *Golgota* sahnelerinde uygulanmaya başlamıştır. Kaynağının 6.yüzyıla dayandığı düşünülen bir efsanede, İsa Golgota yolunda çarmıhını taşırken bir kadın İsa'nın terini elindeki mendille siler ve mendilin üzerinde İsa'nın imgesi belirir. Bu sebeple *Azize* olarak kabul edilen kadın, vera(gerçek) ve ikon(imge) kelimelerinin birleşiminden oluşan ve "gerçek imge" anlamına gelen *Veronica* ismini almıştır (Tükel ve Yüzgüller, 2018: 228). Bireysel bir tercihle uygulanan bu figürün Rubens gibi diğer sanatçıların resimlerinde de görülmesi önemli bir benzerlik olarak değerlendirilmektedir.

<u>İkonolojik Anlam</u>

Tezimiz kapsamında "*Çarmıhın Taşınması"* adı altında incelemiş olduğumuz eser (Kat. No: 38) Rubens tarafından Barok Dönem içerisinde ortaya koyulmuştur (Kat. No: 38). Rubens eserini içinde bulunduğu dönemin şartlarını düşünerek biraz daha farklı uygulama yoluna gitmiştir. Buna göre oldukça kalabalık bir sahnenin görüldüğü resimde (Kat. No: 38) Barok Dönem'e has ışık-gölge oyunlarına yer verilmediği, figürlerde abartılı unsurların olmadığı dikkat çekmektedir. Ancak figürlerin hareketlerindeki doğal akış, yüzlerindeki ifadeler ve sahnenin izleyicide anlık yaşanıyor hissini uyandırması dönem unsurlarının başarılı uygulamalarındandır. Figürlerin her biri oldukça renkli giysiler içinde resmedilmiştir. Ancak Meryem tasviri siyah giysisi, soluk benizli görüntüsü ve siyah dudakları ile acıyı ve kederi çok net bir şekilde yansıtırken, diğer figürlerden belirgin şekilde ayrılmaktadır (Kat. No: 38).

Maniyerizm Dönemi sanatçılarından Jacopa Bassono ve Rokoko ressamlarından Giovanni Battista Tiepolo tarafından yapılan karşılaştırma örneklerimizi incelediğimizde yapıldıkları tarihler itibariyle ikonolojik açıdan başarılı olduklarını söylemek mümkündür (Resim 5.41-5.42). Bassono'nun eserinde Maniyerizm'in en belirgin özelliği olan deformasyon görülmezken Rönesans'ın akabinde resimde görülen coşkulu, aşırıya kaçan hareketlilik ile teatral hava bir hayli dikkat çekmektedir (Resim 5.41). Pastel renkler uygulanmış, figürlerin yüz ifadelerinde gerçek duygusları yansıtılmaya çalışılmıştır. Tiepolo'nun eserinde (Resim

5.42) ise Geç Barok ile beraberinde gelen Rokoko sanatının etkisi görülmektedir. Resimde yoğun bir kalabalık içinde birbiri içinde erimeyen bir kaos ortamı başarıyla yansıtılmıştır. Karamsar hava ve insanların kargaşa içinde olması ikonografiyi karşılamaktadır. Merkezi perspektifle oluşturulan resimde figürlerin yüz ifadeleri anlaşılmamakta haliyle duygu durumları izleyiciye geçmemektedir (Resim 5.42). Ressam Tiepolo, Rokoko resminin öncülerindendir. Barok dönemin devamı olarak ortaya çıkan Rokoko Sanatı daha çok soylu kesime hitap eden ve onların talepleri üzerine oluşturulan resimlerden oluşmaktadır. Tiepolo'nun büyük bir hızla yaptığı resimlerinde sayısız figürlerden oluşan kompozisyonlar; yüzeysel, süslü ve oldukça dekoratiftir. Bu özelliği ile soylu kesimin ilgisini çeken sanatçı kilise ve sarayların duvarlarını süsleyen devasa resimler yapmıştır. Benimsediği figür resmi ile Barok-Rokoko geçişine bir son verdiği düşünülen sanatçının incelediğimiz eserinde de tüm bu etkileri görmek mümkündür (Resim 5.42). Barok'un temelinde yer alan gerçeklik olgusu yerini Rokoko ile daha çizgisel bir anlayışla oluşturulan kompozisyonlara bırakmıştır (Neuman, 2018: 320-321). Sanatçı ikonolojik açıdan oldukça başarılıdır ve eseri (Resim 5.42) Rubens'in resmi (Kat. No: 38) ile kıyaslandığında üslup açısından farklılıkları dikkat çekicidir.



Resim 5.41. Jacopo Bassano, 1544-45, National Gallery (Ulusal Galeri), Londra. (https://smartify.org/artworks/jacopo-bassano-the-way-to-calvary)



Resim 5.42. Giovanni Battista Tiepolo, 1737-38, Sant Alvise Kilisesi, Venedik. (https://www.wga.hu/support/viewer/z.html)

5.2.15. İsa'nın Çarmıha Gerilmesi

Bu başlık altında sanatçı Rubens tarafından yapılmış yedi eser incelenmiştir (Kat. No: 39-40-41-42-43-44-45). İncelediğimiz eserlerden ilk ikisinin ismi *"Çarmıhın Yükselişi"* dir. (Kat. No: 39-40). Diğer eserlerin isimleri ise *"Çarmıha Gerilmiş İsa"* (Kat. No: 41), *"İki Hırsızın Arasında Çarmıhta İsa"* (Kat. No: 42-45), *"Üç Haç"* (Kat. No: 43) ve *"Çarmıhta İsa"* (Kat. No: 44) şeklindedir.

İncelediğimiz eserlerden *"Çarmıhın Yükselişi"* olarak isimlendirilen iki eserden 1609-10 yılına tarihlenen (Kat. No: 39) Paris'te Louvre Müzesi'nde ve 1610 yılına tarihlenen eser (Kat. No: 40) ise Antwerp Meryem Ana Katedrali'nde (O.L.Vrouwekathedraal'de) bulunmaktadır. 1615-1622 tarihli eser (Kat. No: 41) Anvers Kraliyet Güzel Sanatlar Müzesi (Royal Museum of Fine Arts'da), 1620 tarihli eser (Kat. No: 43) Hollanda Rotterdam'da Boijmans Van Beuningen Müzesi'nde ve 1627 tarihli eser (Kat. No: 44) Antwerp'te Rockox House'da yer almaktadır. *"İki Hırsızın Arasında Çarmıhta İsa"* isimli iki eserden 1619-20 tarihli resim (Kat. No: 42) Hollanda Antwerp'te Koninklijk Museum vooe Schone Kunsten'de ve 1635 yılına tarihlenen (Kat. No: 45) ise Fransa Toulouse'da Augustins Müzesi'nde yer almaktadır. Barok Dönem içerisinde yer alan eserler tuval üzerine yağlı boya tekniği ile yapılmıştır.

<u>Olgusal Anlam</u>

Çalışmamızda "*İsa'nın Çarmıha Gerilmesi"* başlığı altında yer verdiğimiz eserleri (Kat. No: 39-40-41-42-43-44-45) Panofsky'nin olgusal anlamı ölçüsünde değerlendirdiğimizde yedi eserde de sahnenin açık bir alanda geçmekte olduğunu görmekteyiz. Sanatçı Rubens tarafından yapılmış olan iki eserde (Kat. No: 39-40) oldukça kalabalık görülen ve triptikon şeklinde oluşturulan sahnede bir figürün çarmıha gerilmiş ve çarmıhın yükseltilmekte olduğu dikkat çekmektedir. Bu başlık altında incelediğimiz diğer beş eserde (Kat. no: 41-42-43-44-45) ise bu denli kalabalık bir görüntünün hakim olmadığı resimlerde ya tek başına çarmıha gerili bir figüre yer verilmekte ya da üç ayrı çarmıhtaki figürler görülmektedir. Eserleri kendi içinde bir karşılaşmaya tabii tuttuğumuzda iki resmin (Kat. No: 39-40) birbirlerine çok benzer nitelikte oldukları görülmektedir. Resimlerden ikisinde (Kat. No: 41-44) ise resmin merkezinde tek bir çarmıha gerili figür olmasıyla benzer uygulamalar görülmekte ancak bu iki resimden birinde (Kat. No: 44) çarmıhtaki figürün etrafında

üzüntülü halleri ile dikkat çelek kadınlar ve durumu izleyen asker tasvirleri yer almaktadır. Diğer resimlerde ise üç ayrı çarmıhta üç ayrı erkek figürü görülmektedir (Kat. No: 42-43-45). Bu resimlerden birinde (Kat. No: 43) üç figürün aynı hizada çarmıhta resmedilirken karanlık arka plan ve önde başka hiçbir figüre yer verilmeden sahnenin oluşturulduğu görülmekte; diğer iki resimde (Kat. No: 42-45) ise çarmıhtaki figürlerin etrafında kalabalık oluşturan insan figürleri dikkat çekmektedir. Çalışmamızda yer verdiğimiz Rubens'e ait eserleri (Kat. No: 39-40-41-42-43-44-45) Erken Rönesans sanatçılarından Rogier Van der Weyden, Barok Dönem sanatçılarından Harmenszoon van Rjin Rembrandt ve Diego Rodriguez de Silva Velazquez tarafından yapılmış olan eserlerle karşılaştırabiliriz (Resim 5.43-5.44-5.45). *"İsa'nın Çarmıha Gerilmesi"* konulu eserlerden Rembrandt'a ait eser (Resim 5.43) ise 1633 tarihli olup günümüzde Münih'te Alte Pinakothek'de, Rogier Van der Weyden'e ait resim (Resim 5.44) 1460 tarihli olup günümüzde Madrid'de Monasterio de San Lorenzo'da ve Velazquez'e ait resim (Resim 5.45) ise 1632 tarihlidir ve Madrid'de Prado Müzesi'nde sergilenmektedir.

Öncelikle Rembrandt tarafından yapılan resmi (Resim 5.43) incelediğimizde karanlık bir ortamda üzerindeki erkek ile yükselmekte olan çarmıh dikkat çekmektedir. Çarmıhın alt kısmındaki arka plandaki figürler olayı izlemekte ancak hepsi yoğun bir gölgenin içinde görülmektedir. Resimde en belirgin şekilde görülen çarmıhtaki figürün çıplak bedeni ve çarmıhın yanında başında büyükçe bir sarık ve üstündeki gösterişli giysisiyle bir diğer erkek tasviridir. Eser (Resim 5.43) Rubens tarafından "İsa'nın Çarmıha Gerilmesi" başlığı altında incelenen ve kendi içinde değerlendirdiğimiz iki resme (Kat. No: 39-40) benzemektedir. Ancak Rubens bu resimleri (Kat. No: 39-40) triptikon şeklinde oluşturmuş her panelde ayrı ayrı figürlere yer vermiş ve sahneyi çok büyük bir kalabalıkla tamamlamıştır. Bu anlamda eser (Resim 5.43) tam manasıyla Rubens'in eserine benzememekte yalnızca merkezdeki figürler ve kompozisyonun geneli itibariyle benzerlik göstermektedir.

Rogier Van der Weyden'in resminde (Resim 5.44) kırmızı bir arka planın önünde çarmıha gerili erkek ve çarmıhın bir yanında beyaz giysili yaşlı bir kadın ile diğer yanında beyaz giysili bir erkek görülmektedir. Kadın üzüntü içinde başını önüne eğmiş, yüzünü giysisinin kumaşı ile silmektedir. Beyaz giysili erkek ise iki elini kaldırmış çarmıhtaki adama bakmaktadır. Çarmıhtaki figür elleri ve ayaklarından çarmıha çivilenmiş, başında dikenli bir taç ve sağ göğsünün altındaki kesik ile dikkat çekmektedir.

Velazquez'in eserinde (Resim 5.45) ise tamamen karanlık bir ortamda yalnızca çarmıha gerilen figür vardır. Figür elleri ve ayaklarından çivilenmiş, bembeyaz teni üzerinde sağ göğsündeki ince kesik ve başındaki dikenli taç ile baygın halde görülmektedir. Başının etrafında bir hale bulunmaktadır. İki resim genel itibari ile Rubens tarafından yapılan resimlerden özellikle biri (Kat. No: 41) ile benzerlik içinde olsa da aslında diğer resimlerde de merkezde yer alan figür doğrudan aynı figürdür. Her resimde figürün başında dikenli bir taç, elleri ve ayaklarında çiviler ile göğsünün sağ alt tarafında bir kesik dikkat çekmektedir. Ancak Rubens resimlerini genel olarak ya kalabalık ile hareketlenirmiş ya da çarmıhta üç ayrı figüre yer vermiştir. Bu anlamda karşılaştırdığımız örneklerin (Resim 5.44-5.45) birebir benzer özellikler gösteren resimler olduklarını söylemek mümkün değildir.

İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

"İsa'nın Çarmıha Gerilmesi" ikonografisi kutsal kitaplardan Kanonik dört İncil Matta, Markos, Luka ve Yuhanna'da anlatılmaktadır. İkonografiye göre İsa Kafatası Vadisi olarak adlandırılan Golgota'da yanında iki hırsızla birlikte çarmıha gerilmiştir. Çarmıh sahnesini izleyenler arasında İsa'nın annesi Meryem, Mecdelli Meryem ve İncil yazarı Yuhanna bulunmaktadır. Sanatçı Rubens bu konuda yapmış olduğu iki resimde (Kat. No: 39-40) İsa'nın gerildiği çarmıhın yükseltildiği sahneyi uygulamış, geri kalan resimlerde ise İsa'yı ya tek başına ya da iki yanında çarmıha gerilen hırsızlarla resmetmiştir. İkonografiye sadık kalarak oluşturduğu resimleri (Kat. No: 39-40-41-42-43-44-45) her detayıyla uygulamış olduğunu katalogda ifade etmiş bulunmaktayız (Bkz; Kat. 4.23). Ancak eserlerden İsa'nın tek başına yahut yalnızca yanında iki hırsızla çarmıhta görüldüğü resimler sanatçının bireysel uygulaması olup bu sahnelerde ikonografiye göre halktan insanlar ve askerlerin de bulunduğu bilinmektedir. Bu anlamda Rubens kalabalık içinde yaptığı resimler ile ikonografiyi daha doğru şekilde yansıtmıştır. Yanı sıra Luka İncili'nde İsa'nın yanında çarmıha gerilen hırsızlardan biri "iyi" (inanan), diğeri "kötü" (günahkar) olarak anlatılmaktadır (Tükel ve Yüzgüller, 2018: 229). Eserlerde hırsızlardan birinin belden alt kısmının siyah diğerinin ise beyaz kumaşla sarılı olması iyi ve kötü olarak ayrımının yapılması için sanatçı tarafından yapılmış sembolik uygulamalar olarak yorumlanabilir (Kat. No: 42-43-45). Rubens'in katalogda yer verdiğimiz *"Üç Haç"* isimli eserinde (Kat. No: 43) çarmıhın dibinde görülen kurukafa motifi dikkat çekmektedir. Çarmıh sahnelerinde zaman zaman görülen kurukafa motifi Golgota'yı (Kafatası Vadisi) simgelemesinin yanında Adem'in kafatasını da simgelemektedir; amaç "*İlk Günah"a* gönderme yapmak ve İsa'nın

kurban edilişi ile "*İlk Günah'tan Kurtuluş"* olgusunu vurgulamaktır (Tükel ve Yüzgüller, 2018: 230). Çalışmamızda yer verdiğimiz Rubens'e ait eserleri (Kat. No: 39-40-41-42-43-44-45) ikonografik anlam ve ifadesel özellik açısından Harmenszoon van Rjin Rembrandt, Rogier Van der Weyden ve Diego Rodriguez de Silva Velazquez tarafından yapılan eserlerle karşılaştırabiliriz (Resim 5.43-5.44-5.45).

İkonografide İsa'nın çarmıha gerildiği anlatılmakta ancak *çarmıhın yükselmesi* üzerine ayrı bir anlatıma yer verilmemektedir. Buna bağlı olarak gerek Rubens'in iki resminde (Kat. No: 39-40) gerekse Rembrandt'ın yapmış olduğu resimde (Resim 5.43) "Çarmıhın Yükselişi" konusunun uygulanmış olması sanatçıların bireysel tercihidir. Çarmıh sahnesinde orada bulunan figürler ve olayın gerçekleşme şekli açısından ikonografi ile bağdaşmakta olan iki eser birbirine benzer nitelikler içerse de, Rubens eserine her anlamda yaptığı olağanüstü detaylandırmaları ile boyut kazandırmıştır.

Rogier Van der Weyden ve Diego Rodriguez de Silva Velazquez tarafından yapılan eserlerde (Resim 5.44-5.45) ise İsa'nın çarmıhta resmedilmiş olması Rubens tarafından yapılan resimlerden bazıları ile benzese de; bu eserlerde sayılı figürle oluşturulan yalınlık ve çevresel unsurlara yer verilmemesi ikonografik açıdan eserleri farklı kılmaktadır. Weyden eserinde (Resim 5.44) çarmıhtaki İsa'nın yanında Meryem ve İncil yazarı Yuhanna'yı da resmederek farklı bir uygulamada bulunmuştur. Bu anlamda Rubens'in eserlerine daha benzer olduğunu söyleyebiliriz. Ancak Rubens İsa'yı yalnız ve iki hırsızla ıssız bir ortamda çarmıhta resmettiği iki eseri (Kat. No: 41-43) haricinde, bu konuda yapmış olduğu tüm resimlerde (Kat. No: 39-40-42-44-45) Meryem, Mecdelli Meryem, İncil yazarı Yuhanna, iki hırsız, askerler kimi zaman Yusuf ve halktan insanlara yer vermiştir. Bu anlamda eserlerinde ikonografiyi gerçek bir başarı ile uyguladığını söylemek mümkündür. Hiçbir sanatçı sahneleri ikonografide sözü edilen detayların tümü ile resmetmeyi amaçlamamış, ikonografiyi belli bir noktadan uygulamayı tercih etmişlerdir.

<u>İkonolojik Anlam</u>

Tezimiz kapsamında "*İsa'nın Çarmıha Gerilmesi"* adı altında incelemiş olduğumuz eserler (Kat. No: 39-40-41-42-43-44-45) Rubens tarafından Barok Dönem içerisinde ortaya koyulmuştur. Bu konuda yapmış olduğu tüm resimlerde (Kat. No: 39-40-41-42-43-44-45) olağanüstü bir özveri ile çalışmış olduğunu söyleyebileceğimiz Rubens hemen her eserinde

dönem özelliklerini doğru şekilde uygulamıştır. Eserlerde hareketli figürler, insan kalabalığı, canlı renklerin yanı sıra gerek arka planda gerekse resmin bitiş çizgilerinde vermiş olduğu karanlık tonlamalarla yaptığı ışık-gölge oyunları, figürlerin duruş pozisyonlarındaki gerçeklik ve yüzlerine yansıyan ifadelerin izleyicide bıraktığı etki ile Rubens *"İsa'nın Çarmıha Gerilmesi"* ikonografisini en ince ayrıntılarıyla uygulamıştır. Tüm bunlarla Barok Dönem'e has unsurları bir arada uygulamış, devasa boyutlarda resimler oluşturmuştur. Bu resimlerde her bir figürü detaylandırmış, giysilerindeki hareketliliğe kadar sahneyi adeta fotoğraflamıştır. Doğal bir görünüm çizmeyi amaçladığı resimlerinde ikonografide sözü edilen ana bir dönüş yapmış gibidir. Kronolojik olarak incelediğimiz yedi resminde (Kat. No: 39-40-41-42-43-44-45) ikonografideki aşamaları adım adım uygulamıştır. Öyle ki başlangıçta İsa'nın çarmıhının yükselişi resimlerinde (Kat. No: 39-40) henüz canlıyken resmettiği İsa'yı diğer eserlerinde (Kat. No: 41-42-43-44-45) çarmıhta ölü hali ile resmetmiştir. Bu durum, sanatçının içinde bulunduğu dönemin bir anı en doğal haliyle ve olağan akışıyla fotoğraflama fikri ile bunu yaparken zaman zaman abartılı formlara, figürlere, çevresel unsurlara yer verme anlayışını benimsediğini ortaya koymaktadır.

Tezimiz kapsamında incelemiş olduğumuz Rubens'e ait eserleri (Kat. No: 39-40-41-42-43-44-45) Erken Rönesans sanatçısı Rogier Van der Weyden, Barok Dönem sanatçılarından Harmenszoon van Rjin Rembrandt ve Diego Rodriguez de Silva Velazquez tarafından yapılan üç ayrı eser (Resim 5.43-5.44-5.45) ile ikonolojik açıdan mukayese edebiliriz. Rembrandt, Barok Dönem içinde devleşmiş bir sanatçıdır. Sanatçının eserinde arka planda zifiri bir karanlık varken merkezde çarmıhta yükselmekte olan İsa ışıkla aydınlatılmış gibi resmedilmiştir (Resim 5.43). Halktan insanlar ve askerler birer gölge gibi karanlığın içinde seçilmektedir. Bu uygulama hem Barok Sanat'ın özelliklerini içermekte hem de sanatçının bireyselliği ile dönem özelliklerini harmanlayarak ortaya çıkardığı üslubunun yansımasıdır. Sahne pürüzsüz bir şekilde, üst düzey gerçeklikle, ikonografiye uygun olarak dokunaklı ve ağır bir atmosferle ortaya koyulmuştur (Resim 5.43). Rubens'in eserlerinde (Kat. No: 39-40) görülen kalabalık insan figürleri Rembrandt'ın eserinde karanlıkta kalmış, resmin odağı yalnızca İsa olmuştur. Ancak her iki sanatçı da dönemi içinde değerlendirildiğinde ikonolojik açıdan başarılıdır.

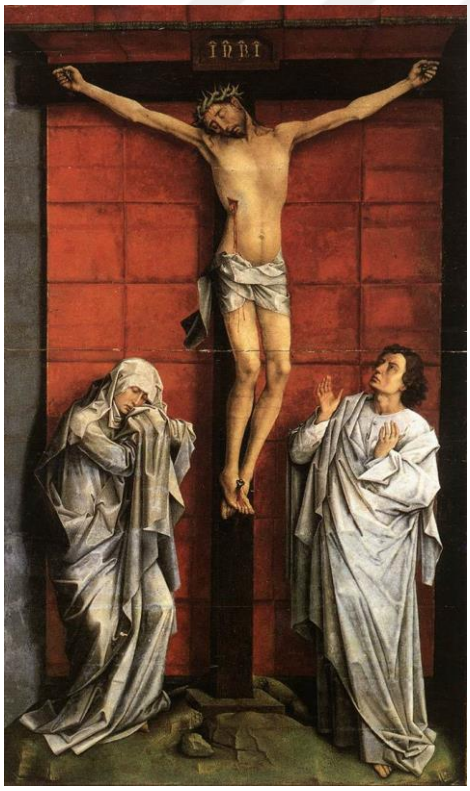
Rogier Van der Weyden'in eseri (Resim 5.44) ise tipik bir Rönesans resmidir. Rönesans'ın ünlü sanatçısı Rogier Van der Weyden resminde çarmıha gerilen İsa için ikonografiyi karşılayacak şekilde kusursuz bir uygulama tercih etmiştir (Resim 5.44). Bedeni oldukça

zayıf ve çelimsiz, yara izlerinden yalnızca karnındaki kesik görülmekte ve bu iz bile son derece naif çizgilerle oluşturulmuş görülmektedir (Resim 5.44). Bu durum dönem özelliğini karşılamaktadır. Rönesans'ta gerçekte yaşanan olaylar olduğu gibi aktarılmamakta, acı ve korku veren sahneler daha kurgusal bir anlayışla resmedilmektedir. Weyden'in eserinde de çarmıhtaki İsa'nın ölümü ikonografideki gibi kalabalıkla ve insanlarda yarattığı keder ile sahnelenmemiştir (Resim 5.44). İsa'nın yanındaki annesi Meryem üzüntülü bir şekilde resmedilmiş olsa da, ikonografiye göre İsa'nın öğrencisi olduğunu düşünebileceğimiz erkek tasviri son derece durağan bir ifade içindedir. Meryem'in yaşadığı acı Barok Dönem'de oluşturlan Rubens'in eserlerinde gerçekçi ve çok yoğun bir dinamizm içinde ortaya koyulmuştur. İkonolojik açıdan dönemleri içinde başarılı eserlerdir.

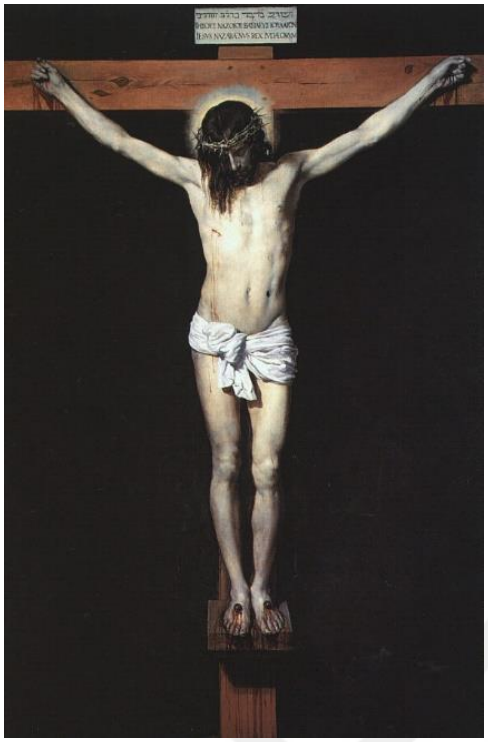
Sanatçı Velazquez de Barok Dönem için oldukça önemli bir sanatçıdır. Velazquez, Rubens'e İspanya'da görev yaptığı sıralarda refakat etmiş ve ona İspanya'daki sanat eserlerini tanıtma görevini üstlenmiştir. Aylarca bir arada bulunan iki önemli sanatçı birbirlerinin sanat anlayışlarını takdir etseler de üslup açısından birbirilerinin tesirleri altında kalmamışlarıdr. Ancak yine de eserlerinde gerçeği resmetme anlayışları ile dikkat çekmiş olmaları iki sanatçıyı ortak noktada buluşturmaktadır. Bu anlamda Velazquez'in *Çarmıhta İsa* tasvirinin gerçekliği ve ışık ile aydınlatılmış İsa'ya karşı tamamen karanlık verilen arka plan tam anlamıyla Barok resim özelliğidir (Resim 5.45). Bu eseri Rubens'in katalogda yer verdiğimiz eserlerinden İsa'nın tek başına uygulandığı resim (Kat No. 41) ile karşılaştırmak doğru olacaktır. Nitekim Rubens söz konusu resmi (Kat. No: 41) Barok Dönem'in gelişmiş uygulamalarından ziyade Maniyerist etkilerle ortaya koymuştur. Bu anlamda Velazquez'in ikonolojik açıdan daha başarılı bir resim ortaya koyduğunu söylemek mümkündür (Resim 5.45).



Resim 5.43. Harmenszoon van Rjin Rembrandt, 1633, Alte Pinakothek Müzesi, Munich. (https://www.wga.hu/support/viewer/z.html)



Resim 5.44. Rogier van der Weyden, 1460, Monasterio de San Lorenzo (El Escorial Kraliyet Sarayı), Madrid. (https://www.wga.hu/support/viewer/z.html)



Resim 5.45. Diego Rodriguez de Silva Velazquez, 1632, Prado Müzesi, Madrid. (https://www.wga.hu/support/viewer/z.html)

5.2.16. Aziz Francis'in Damgalanması

Bu başlık altında sanatçı Rubens tarafından yapılmış iki eser incelenmiştir. İncelediğimiz eserlerin (Kat. No: 46-47) her birinin ismi *"Aziz Francis'in Damgalanması"*dır.

Eserlerden 1615-22 yıllarına tarihlenen (Kat. No: 46) Almanya Köln'de Wallraf-Richartz Müzesi'nde ve 1635 yılına tarihlenen eser (Kat. No: 47) ise Belçika Gent'te Güzel Sanatlar Müzesi'nde (Museum voor Schone Kunsten) yer almaktadır. Barok Dönem içerisinde yer alan eserler tuval üzerine yağlı boya tekniği ile yapılmıştır.

Olgusal Anlam

Çalışmamızda "*Aziz Francis'in Damgalanması"* başlığı altında yer verdiğimiz eserleri (Kat. No: 46-47) Panofsky'nin olgusal anlamı ölçüsünde değerlendirdiğimizde iki eserde de sahnenin açık bir alanda geçmekte olduğunu görmekteyiz. Rubens tarafından yapılan eserlerin ikisinde de kayalık bir alanda, çarmıha gerili bir figürün karşısında diz çökmüş bir başka erkek figürü görülmektedir. Figürün kederli bir hal içinde olduğu düşünülebilir, yamalı giysilerinin belinde bir ip bağlıdır. Sağ göğsünün alt tarafında bulunan kesikten kan sızmaktadır. Ellerini iki yana açan figürün avuç içlerinde de delikler olduğu görülmektedir. İki resimde de bu ana karakterin dışında köşede korkmuş ve saklanmış görülen bir başka erkek figürü bulunmaktadır. İki figürün de saçlarının tepesi Yahudilere has şekilde tıraş edilmiştir. Çalışmamızda incelediğimiz Rubens'e ait eserleri (Kat. No: 46-47) Maniyerizm ve Erken Barok yahut Geç Maniyerizm olarak niteleyebileceğimiz dönemlerde yapılmış olan örneklerle karşılaştırabiliriz (Resim 5.46-5.47). Bu örnekler Maniyerist Dönem sanatçılarından El Greco tarafından 1570'de yapılan ve günümüzde özel koleksiyonlar arasında sergilenen eser (Resim 5.46) ile Geç Maniyerist Cigoli'nin günümüzde Floransa'da Uffizi Galerisi'nde sergilenen 1596 tarihlerinde yapmış olduğu eseridir (Resim 5.47). İki eserde sahnenin uygulanışı, figürlerin konumlandırılışı, olayın geçtiği mekan ve figürün görünümü açısından Rubens'in eserlerine (Kat. No: 46-47) benzemektedir. Ancak iki eserde de çarmıhtaki figüre yer verilmemiş, merkezdeki erkeğe doğru gökyüzünden süzülen yoğun bir ışık dikkat çekmektedir. Bu anlamda eserler (Resim 5.46-5.47) Rubens tarafından yapılan ve katalogda incelenen resimlerle (Kat. No: 46-47) farklılık arz etmektedir.

İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

"Aziz Francis'in Damgalanması" ikonografisi kutsal kitaplarda sözü edilmeyen ancak Hristiyan sanatında zaman zaman karşılaşılan bir konudur. "Stigmata" kelime anlamı olarak "damgalanmak" olarak bilinmektedir. İncelediğimiz resimlerde (Kat. No: 46-47) anlatılan ise Aziz Francis'in İsa'nın çarmıha gerilmesi ile vücudunda oluşan beş yarayı kendi vücudunda da taşıması durumu "*Aziz Francis'in Damgalanması"* olarak ifade edilmektedir (Özgenç, 2015: 90). Hristiyan ikonografisinde Azizler arasında yer alan Francesco'nun 1182-1226 yılları arasında İtalya'da yaşadığı bilinmektedir. Ölümünden sonra yaşadığı döneme kıyasla daha çok ünlenen Francesco papalık tarafından ölümünden iki yıl sonra aziz ilan edilmiş ve doğduğu yer olan Assisi'de adına kilise yaptırılmıştır (Özgenç, 2015: 90). Yaşamında çeşitli ülkelerde bulunmuş ve savaşlara katılmış olan Aziz Francis; insan haklarını savunması, hayvan ve doğa koruyuculuğu ile ünlenmiştir. Dünyevi zevklerden uzak yaşayan, sevgi ve iyimserliği yaymaya çalışan Aziz Francis aynı zamanda çeşitli efsanelerle de anılmaktadır. Bir efsanesine göre, 1206 yılında doğduğu kent olan Assisi'de St. Damiano Kilisesi'ndeki haçtan kendisine, "Francesco, yıkılmak üzere olan evimi tamire git" diye seslenen İsa'nın sesini işitmiştir (Tükel ve Yüzgüller, 2018: 327-328). Bununla beraber İsa ile hissi bir bağlantısı olduğu düşünülebilecek Aziz kilisenin karamsar din anlayışının karşısına iyimserliği ile çıkarak çeşitli çalışmalarda bulunur. Bu sayede pek çok fikri değer görerek halk arasında saygın biri haline gelir. Hayatının sonlarına doğru vücudunun beş yerinde yaralar meydana gelir. Bu yaraların İsa'nın çarmıha gerilişi sırasında vücudunda oluşan yaraların Azizin bedenindeki belirimi olduğu düşünülmektedir. Stigmata efsanesi ile İsa'nın vücudundaki beş yaranın Aziz Francis'in vücudunda da oluşması şeklinde ortaya çıkmıştır. Batı sanatında çok sayıda tasviri yapılan Aziz Francis'in resimlerde sık sık atribüleri olan; bağlı olduğu Fransisken tarikatının belden halatla bağlı kahverengi çuha giysisi, haç, kuzu, zambak ve kurukafa ile betimlendiği görülmektedir (Tükel ve Yüzgüller, 2018: 328). Dünyevi zevklerden arındığını gösteren giysisi, itaat-yoksulluk ve iffeti ifade eden üç kez düğümlenmiş kuşağı ile resmedilen Francis İsa'ya olan bağlılığı ile zamansız bir karakterdir (Corbin ve Vigarello, 2008).

Aziz Francis kendisini simgeleyen kahverengi yamalı giysisi ve belindeki üç düğümlü halat ile resmedilmiştir. Stigmata sahnesinde İsa'ya atıfta bulunmak isteyen Rubens onu Aziz Francis'in karşısındaki kayalarda çarmıhtaki haliyle resmetmiştir. Çalışmamızda yer verdiğimiz Rubens'e ait eserleri (Kat. No: 46-47) ikonografik anlam açısından El Greco ve

Cigoli tarafından yapılan resimlerle karşılaştırabiliriz (Resim 5.46-5.47). İki eserde tıpkı olgusal anlamda gördüğümüz gibi ikonografik anlam açısından da benzerlik arz etmektedir. İki sanatçı da tıpkı Rubens gibi bu konuyu sahneye aynı şekilde taşımayı tercih etmişlerdir. St. Francis keder içinde dizleri üzerine çökmüş görülmekte, vücudunda İsa'nın yara izlerini taşımaktadır. Bu anlamda eserler Rubens'in çalışmaları (Kat. No: 46-47) ile oldukça benzer özellikler taşımaktadır. Ancak elbette sanatçıların hem dönemsel hem de bireysel uygulamalarının farklılığı dikkat çekmektedir.

İkonolojik Anlam

Tezimiz kapsamında "*Aziz Francis'in Damgalanması"* adı altında incelemiş olduğumuz eserler (Kat. No: 46-47) Rubens tarafından Barok Dönem içerisinde ortaya koyulmuştur. Karanlık bir ortamı aniden tek bir noktadan yansıyan ışıkla aydınlatmış görülen sanatçı ışık-gölge tezatını başarıyla uygulamıştır. Aynı zamanda figürün yaşadığı üzüntü ile bir köşede saklanan ve düşen diğer erkek figürünün korkusu da izleyiciye aynen ulaşmaktadır. Sanatçı içinde bulunduğu dönemin özelliklerini sembolik uygulamalar ile figür ve ortam bazında, asıl anlam ve içerik ölçüsünde de başarıyla yansıtmıştır.

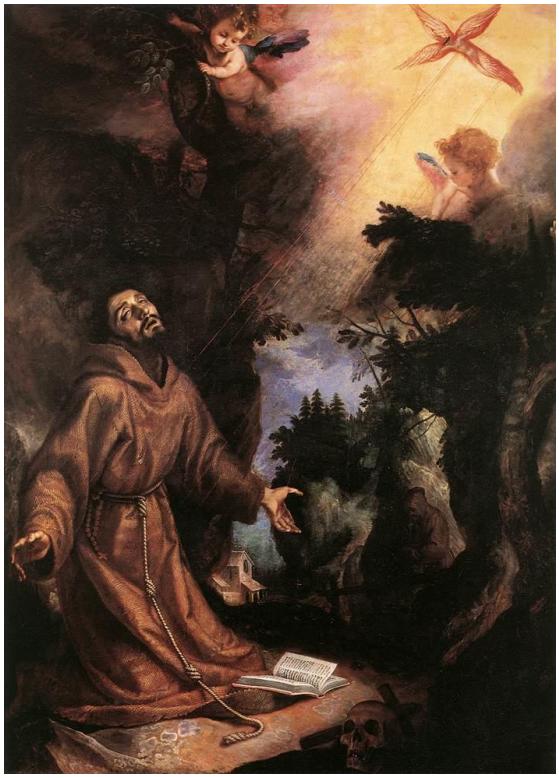
El Greco ve Cigoli tarafından farklı dönemlerde yapılan karşılaştırma örneklerini ikonolojik açıdan değerlendirebiliriz (Resim 5.46-5.47). Bu anlamda özellikle El Greco tarafından yapılan eserde (Resim 5.46) Maniyerizm'in Rönesans'a karşı ortaya koyduğu tepkinin en belirgin uygulamalarını görmek mümkündür. El Greco eserlerindeki farklılık ile Maniyerist Dönem'in en dikkat çeken isimlerinden olmuştur. Rönesans'ın kusursuzluk anlayışını tamamen yıkmıştır. Resimde bir dekor gibi görülen figürler, arka planda gerçekçi manzaralar, mimari unsurlar gibi ögelerdense mat renklerle oluşturulan hacimli ve hareketli resimler yapmıştır. Bu anlamda "*Aziz Francis'in Damgalanması"* isimli resimdeki (Resim 5.46) uygulamaları katalogda yer verdiğimiz Rubens'in resimlerinde (Kat. No: 46-47) de Maniyerist etkiler görülmesine karşın bambaşka bir çalışmadır. Resmin bütününde bir deformasyon söz konusudur (Resim 5.46). Bu da Maniyerizm'in temel prensibidir. Bu anlamda eser ikonolojik açıdan başarılıdır.

Cigoli ise Geç Maniyerist olarak değerlendirilen bir sanatçıdır ve bu da Barok Sanat'tan hemen öncesi olarak değerlendirilen bir dönemdir. Resimde (Resim 5.47) gerek duruş pozisyonu gerek yüz ifadesi gerekse çevresel unsurlarla yaratılan teatral hava dikkat

çekmekte ve eser bu anlamda Rubens'in eserleri (Kat. No: 46-47) ile benzer nitelikler taşımaktadır. Eserde (Resim 5.47) *Çarmıhtaki İsa* tasviri gökyüzünden yayılan yoğun sarı ışığın içine gerçeklikten uzak bir şekilde sembolik olarak yerleştirilmiştir. Francis'in bedeninde *Stigmata*'yı yansıtan beş yara izi görülmemektedir. İkonografiyi uygularken bireyselliğini ön planda tutan sanatçının eseri başarılı bir Geç Dönem Maniyerist resmidir (Resim 5.47).



Resim 5.46. El Greco, 1570, Özel Koleksiyon.
(https://www.wga.hu/support/viewer/z.html)



Resim 5.47. Cigoli, 1596, Uffizi Galerisi, Floransa.
(https://www.wga.hu/support/viewer/z.html)

5.2.17. İsa'nın Çarmıhtan İndirilişi

Bu başlık altında sanatçı Rubens tarafından yapılmış üç eser incelenmiştir. İncelediğimiz eserlerin (Kat. No: 48-49-50) her birinin ismi *"Çarmıhtan İndiriliş"* tir.

Eserlerden 1612-14 yıllarına tarihlenen (Kat. No: 48) Anvers'te Meryem Ana Katedrali'nde, 1616-17 yıllarına tarihlenen (Kat. No: 49) Lille Palais des Beaux- Arts'da ve 1617-18 yıllarına tarihlenen (Kat. No: 50) ise Rusya'da St. Petersburg The Hermitage Müzesi'nde yer almaktadır. Barok Dönem içerisinde yer alan eserler tuval üzerine yağlı boya tekniği ile yapılmıştır.

Olgusal Anlam

Çalışmamızda "*İsa'nın Çarmıhtan İndirilişi"* başlığı altında yer verdiğimiz eserleri (Kat. No: 48-49-50) Panofsky'nin olgusal anlamı ölçüsünde değerlendirdiğimizde üç eserde de sahnenin açık bir alanda geçmekte olduğunu görmekteyiz. Üç resimde de merkezde çarmıhtan indirilen erkeğin ölü bedeni, alt kısımdaki üzüntülü insanlar tarafından taşınmaya çalışılmaktadır. Resimlerden yalnızca biri (Kat. No: 48) triptikon halinde oluşturulmuş; orta bölümde bu konu işlenmiştir. Çıplak bedeni ve beyaz teni ile görülen ölü adam, merdivenlerle çarmıha çıkan adamlar tarafından indirilmiş ve çarmıhın alt kısmında yer alan figürlere doğru uzatılmaktadır. İki resimde (Kat. No: 48-49) sağ alt köşede yer alan sünger, çiviler ve dikenli taç dikkat çekmektedir. Resimlerin hepsi karanlık ortamlarda geçmekte; çevresel unsurlar ilk resimde sağ ve solda kalan panellerdeki uygulamalar dışında detaylandırılmamış görülmektedir. Çalışmamızda yer verdiğimiz Rubens'e ait eserleri (Kat. No: 48-49-50) Rönesans Dönemi sanatçılarından Cosimo Roselli ve Barok Dönem sanatçılarından Jean-Baptiste Jouvenet tarafından yapılmış olan eserlerle karşılaştırabiliriz (Resim 5.48-5.49). *"İsa'nın Çarmıhtan İndirilişi"* konulu eserlerden Roselli'ye ait resim (Resim 5.48) 1485 tarihli olup günümüzde Boston'da Museum of Fine Arts'da; Jouvenet'e ait eser (Resim 5.49) ise 1697 tarihli olup günümüzde Paris Louvre Müzesi'nde sergilenmektedir.

Cosimo Roselli tarafından yapılan eserde (Resim 5.48) ilk dikkat çeken sahnenin Rubens'in resimlerinde olduğu gibi karanlık bir ortamda geçmemesi, aksine oldukça canlı renklerle açık bir alanda gerçekleşmesidir. Arka planda yaşayan bir doğa görüntüsü bulunmakta, önde

çarmıhtan indirilen adamı tutanların haricinde ayakta duran ve yerde oturan çeşitli figürler görülmektedir. Roselli'nin resminde (Resim 5.48) figürlerin üzerinde geleneksel olarak nitelenebilecek pelerinli ve işlemeli uzun elbiseler bulunmaktadır. Rubens'in resimlerinde (Kat. No: 48-49-50) alt köşede yerde duran dikenli taç vd. unsurlar Roselli'nin eserinde (Resim 5.48) izleyiciye göre resmin sağ tarafında yer alan figürlerden önde bulunan ve gösterişli giysilerinden soylu biri olduğunu düşünebileceğimiz erkeğin elinde yer almaktadır. Sol alt köşede ise art arda oturmuş kadın figürlerinin en önünde ağlamaklı görülen yaşlı kadın ve karşısında dizleri üzerine çökerek ellerini yukarı kaldırmış vaziyette, isyan eder gibi görülen yaşlı adam dikkat çeken farklılıklardandır. Rubens'in eserlerindeki (Kat. No: 48-49-50) yaşlı kadın figürü çarmıhtan indirilen adama doğru uzanmakta, solgun teni ve siyah giysileri ile öne çıkmaktadır. Figürlerin tenleri de giysileri gibi canlı tonlarda resmedilirken çarmıhtan indirilen erkeğin bedeni gri bir renktedir (Resim 5.48). Rubens'in eserlerinde de figür aynı şekilde griye çalan bir tenle, bedenindeki yaralardan morarmış uzuvları ile dikkat çekmekte; bu iki resim arasındaki benzer uygulamalardan biri olarak görülmektedir.

Jean-Baptiste Jouvenet'in eserinde (Resim 5.49) ise arka planda alaca bir gökyüzü önde çarmıhtan indirilen bir adam ve onu indirmekte olan figürler ile alt kısımda üzgün görülen figürler görülmektedir. Burada dikkat çeken en önemli farklardan ilki çarmıhın alt kısmına karşılıklı iki erkek tarafından beyaz bir çarşaf seriliyor olması; diğeri ise izleyiciye göre sağda, başını ve bedenini kaplayan siyah giysileri ile acılı bir görüntü içinde görülen yaşlı kadındır (Resim 5.49). Resimde (Resim 5.49) çarşafın ön kısmındaki bakır kase, dikenli taç, sünger ve çiviler Rubens'in eserlerinde benzerini gördüğümüz uygulamalardandır.

Her iki resim de mekan ve renklerle oluşturulan görsellik açısından farklı olmakla beraber benzer uygulamaları da içlerinde barındırmaktadır.

<u>İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik</u>

"İsa'nın Çarmıhtan İndirilişi" ikonografisi kutsal kitaplardan sahih kabul edilen dört İncil Matta, Markos, Luka ve Yuhanna'da anlatılmaktadır. İkonografiye göre İsa'yı çarmıhtan indirenler arasında İncil yazarı Yuhanna ya da İsa'nın öğrencilerinden Arimetealı Yusuf ile Ferisi Aziz Nicodemus yer almaktadır. Çarmıhın alt kısmında görülen kadınlar ise Üç Meryem'i simgelemektedir. Üç Meryem, ikonografide İsa'nın annesi Meryem, Yose'nin

annesi Meryem ve Mecdelli Meryem'i ifade etmektedir. Bilhassa bu üç figürün jestleri İsa'nın ölümünün onlarda yarattığı acı ve kederi ifade etmektedir. Rubens'in üç resminde (Kat. No: 48-49-50) de Meryem oğlu İsa'ya uzanmak ister gibi görülürken, Mecdelli Meryem İsa'nın ayakları ucunda ona dokunmakta yahut ayaklarına sarılmaktadır. Resimlerin (Kat. No: 48-49-50) alt köşesinde yer verilen sünger, dikenli taç ve çiviler İsa'nın çarmıhtaki *Çile Gereçleri*'dir. Resimler bu noktalarda benzerlik gösterirken, resimlerden biri (Kat. No: 48) triptikon olarak resmedilmesi ile farklılık arz etmektedir. Eserde (Kat. No: 48) orta panelde "*İsa'nın Çarmıhtan İndirilişi"* sahnesi görülmekte; izleyiciye göre sol paneldeki hamile kadın Meryem ve karşısındaki Elizabeth, sağ paneldeki yaşlı adam Simon Petrus yahut bir Aziz'i simgelerken kucağındaki bebekse İsa'yı ifade etmektedir şeklinde yorum yapabiliriz. Sol tarafta İsa'nın doğumunun öncesinden, sağ tarafta ise İsa'nın tapınağa takdiminden bir sahne olduğunu düşünebiliriz. Bu uygulama "*İsa'nın Çarmıhtan İndirilişi"* ikonografisi üzerine sanatçının yaptığı diğer iki resimle (Kat. No: 49-50) arasındaki en temel farktır. Nihayetinde üç resmi de ikonografi üzerinden incelediğimizde ikonografiye göre, İsa'nın öğrencisi yahut Yüksek Kurul üyesi olarak nitelenen Arimetealı Yusuf izin alarak İsa'nın cesedini çarmıhtan indirmiştir. İndiriliş anı ikonografide detaylandırılmamış, İsa çarmıhtan indirildikten hemen sonra bedeninin keten beze sarıldığı anlatılmıştır. Çarmıhın etrafında yer alan insanlardan söz edilmekte ancak ikonografide İsa'yı Arimetealı Yusuf'un tek başına indirdiği yazmaktadır. Buradan yola çıkarak sanatçının ikonografiye doğrudan sadık kaldığı söylenemese de resimlerde yer verdiği figürler ve sahnenin olağan görüntüsü ikonografiyi karşılamaktadır. Sanatçı elbette bireysel uygulaması ile resme boyut kazandırarak kederli ailesini İsa'nın çevresinde resmetmiş, onun çarmıhtan indirilişinde yer alan figürleri bizzat onu çarmıhtan indirir halde resme dahil etmiştir. Eser ifadesel özellik açısından ikonografiyi tamamen karşılamakta, gerek figür gerek ortam bazında İsa'nın ölümünden duyulan üzüntü, karamsarlık, keder ve yas hali izleyiciye geçmektedir. Çalışmamızda yer verdiğimiz Rubens'e ait resimleri (Kat. No: 48-49-50) ikonografik anlam ve ifadesel özellik açısından Cosimo Roselli ve Jean-Baptiste Jouvenet tarafından yapılan resimlerle karşılaştırabiliriz (Resim 5.48-5.49).

İkonografik açıdan incelediğimizde gerek Cosimo Roselli gerekse Jean-Baptiste Jouvenet eserlerinde (Resim 5.48-5.49) tıpkı Rubens'in eserlerinde gördüğümüz şekilde kompozisyonu oluşturmuşlardır. İki eser de ikonografiyi karşılamakta ve Rubens'in eserlerine benzer nitelikler taşımaktadır. Yalnızca Roselli'nin eserinde (Resim 5.48) figürlerin çizgisel ve gerçeklikten daha uzak yapılmış olması ve ikonografide sözü geçmeyen

İsa ile birlikte çarmıha gerilen iki hırsıza arka planda yer vermiş olması dikkat çeken farklardandır. Aynı zamanda kullanılan canlı renkler, canlı doğa ve sahnenin dramatik bir havada olmayışı iknografiyi ifadesel özellikte ortam bazında karşılamamaktadır. Rubens'in eserlerinde ise karamsar hava, matem atmosferi her anlamda öne çıkmaktadır. Bu anlamda Rubens'in eserlerini iknografik açıdan daha başarılı uygulamalarla ortaya koyduğunu söylemek mümkündür.

İkonolojik Anlam

Tezimiz kapsamında "*İsa'nın Çarmıhtan İndirilişi"* adı altında incelemiş olduğumuz eserler (Kat. No: 48-49-50) Rubens tarafından Barok Dönem içerisinde ortaya koyulmuştur. Bu konuda incelemiş olduğumuz Rubens'e ait eserlerde (Kat. No: 48-49-50) ikonografiyi yansıtabilmek adına sahnelerin karanlık bir ortamda geçmesi, ancak ana karakter olan İsa'nın ölü bedeninin parlak beyaz tonunda resmedilmesi ikonolojik açıdan dönemin ışık-gölge ile kontrast oluşturma fikrini karşılamaktadır. Figürlerden bilhassa Meryem ile Mecdelli Meryem'in kederleri doğrudan izleyiciye geçmekte, acı hissi tüm gerçekliği ile resmedilmiş görülmektedir. Aynı zamanda İsa'nın çivilenen el ve ayaklarında oluşan morarmalar, kurumuş kan lekeleri, bedeninin yığılan hali ile izleyicide ölüm sonrası ağırlaştığı algısının oluşturulması son derece gerçekçi uygulamalardır. Bu uygulamalar sahnenin aynen aktarımı gibi hissettirmekte, doğal bir anın sanatçının gözünden izleyiciye yansıması gibidir. Nihayetinde Barok Dönem'de benimsenen en önemli uygulama şekli de sahnenin olduğu gibi aktarılması ile izleyicide oluşturduğu gerçeklik algısıdır. Tüm detaylar incelikle düşünülmüş, figürlerin birbirinden ayırt edilmeleri için gereken uygulamalar özenle yapılmış, her figür kendi atribüsü ile bağdaştırılarak resimde yer edinmiştir. İkonografiyi yansıtan sanatçı, sahneyi fotoğraflamakla kalmamış; her figürü kendi başına ince detaylarla süslemiş, üç boyutlu resmetme geleneğini figürlerin vücut formlarında, jestlerinde ve hareketlerinde yansıtmıştır. Bu anlamda ikonolojik açıdan oldukça başarılı resimler (Kat. No: 48-49-50) ortaya koymuştur.

Çalışmamızda katalog bölümünde incelediğimiz Rubens'in eserleri (Kat. No: 48-49-50) ile Rönesans Dönemi sanatçılarından Cosimo Roselli ve Barok Dönem sanatçılarından Jean-Baptiste Jouvenet'in eserlerini (Resim 5.48-5.49) ikonolojik açıdan karşılaştırarak değerlendirebiliriz. Bu anlamda ilk olarak Roselli'nin eserini (Resim 5.48) incelediğimizde ikonografiyi karşılar şekilde kalabalık bir kompozisyon oluşturulduğunu görmekteyiz.

Rönesans Döenmi'nde yapılan bu resimde (Resim 5.48) figürler durağan formlarla resmedilmişlerdir. Renkli kumaşlardan giysileri ve canlı bir doğa içinde gerçekleşen sahne dikkat çekmektedir. Çizgisel perpsektifin ön planda olduğu resimde giysilerin kıvrımları bile muntazam bir görüntü içerisinde resmedilmiştir (Resim 5.48). Çarmıhtan indirilen İsa'nın ölü bedeni adeta bir heykel gibidir. Ölümünü ifade edecek şekilde gri olarak resmedilen bedenindeki yaralar küçük izler halinde görülmektedir. Figürlerin yüz ifadeleri birbirine benzemekte, iki boyutlu bir uygulama ile dikkat çekmekte haliyle duygu durumları izleyiciye geçmemektedir (Resim 5.48).

Jean-Baptiste Jouvenet'in eserinde ise figürler abartıya kaçmayan gerçeğe yakın formlarda ve son derece gerçek bir dinamizm içinde resmedilmişlerdir (Resim 5.49). Resimde deformasyon, abartılı hareketler, teatral bir hava söz konusu değildir. Işık ve gölge uygulamaları ile yaratılmak istenen kontrast görüntü dikkat çekmektedir. Figürlerin her birinin yüz ifadeleri net olarak seçilmemektedir. Bilhassa İsa'nın annesi Meryem'in yüzü dönemdeki gerçekçi uygulamalara kıyasla belli belirsiz resmedilmiştir (Resim 5.49). Resmin genelinde ikonografinin başarıyla yansıtıldığı, ikonografide geçen "*Çile Gereçleri"* ve İsa'nın sarıldığı keten bezi gibi nesnelerin ön planda tutulduğu görülmektedir. Bu tarz nesnelerle sembolik bazı uygulamalara yer verme ve yaşanılan atmosferi izleyiciye aktarma fikri Flaman Sanatı'nın benimsemiş olduğu üslup ile de bağdaştırılabilir. Sanatçının ikonolojik açıdan tam anlamıyla Barok Dönem'i yansıttığını söyleyememekle beraber bireyselliğini ön planda tuttuğu da görülmektedir.



Resim 5.48. Cosimo Roselli, 1485, Museum of Fine Arts (Güzel Sanatlar Müzesi), Boston. (https://www.wga.hu/support/viewer/z.html)



Resim 5.49. Jean-Baptiste Jouvenet, 1697, Louvre Müzesi, Paris. (https://www.wga.hu/support/viewer/z.html)

5.2.18. Ölü İsa'ya Ağıt

Bu başlık altında sanatçı Rubens tarafından yapılmış altı eser incelenmiştir (Kat. No: 51-52-53-54-55-56). İncelediğimiz eserlerden birinin ismi (Kat. No: 51) *"Tanıklık Etme"*dir. Diğer eserler ise *"Ağıt", "İsa'ya Ağıt" ve "Ölü İsa'ya Ağıt"*tır.

Eserlerden 1602 yılına tarihlenen (Kat. No: 51) Roma Borghese Galerisi'nde, 1606 tarihli olan (Kat. No: 52) Jacksonville Cummer Sanat ve Bahçeler Müzesi'nde ve 1609 tarihli eser (Kat. No: 53) Berlin Staatliche Müzesi'ndedir. 1613-14 tarihli eser (Kat. No: 54) Viyana Liectenstein Müzesi'nde, 1614 yılına tarihlenen eser (Kat. No: 55) Viyana Kunsthistorisches Müzesi'nde ve 1617-18 yıllarına tarihlenen eser (Kat. No: 56) ise Anvers Kraliyet Güzel Sanatlar Müzesi'nde yer almaktadır. Barok Dönem içerisinde yer alan eserler tuval üzerine yağlı boya tekniği ile yapılmıştır.

Olgusal Anlam

Çalışmamızda "*Ölü İsa'ya Ağıt"* başlığı altında yer verdiğimiz eserleri (Kat. No: 51-52-53-54-55-56) Panofsky'nin olgusal anlamı ölçüsünde değerlendirdiğimizde altı eserde de sahnenin açık bir alanda geçmekte olduğunu görmekteyiz. Resimlerde bir matem havası olduğu görülmektedir. Bir erkek figürü ölü bedeniyle merkezde yer almakta, etrafında kederli ve ağlamaklı halleri ile kadın ve erkek figürleri bulunmaktadır. Sanatçı Rubens bu konuda yapmış olduğu altı resimde figürleri benzer şekillerde resmetmiş ancak ortam ve çevresel unsurlar açısından farklı uygulamalara yer vermiştir. Resimlerden birinde (Kat. No: 51) merkezdeki ölü erkek mermer ve üzeri işlemeli bir lahidin üzerindedir, çevresindeki figürlerse onu kollarından tutmuş üzüntü içerisinde görülmektedir. Bir diğer resimde (Kat. No: 53) ise sahne tamamen karanlık bir ortamda geçmekte yalnızca ölü adamın başında ağlayan iki kadın figürü görülmektedir. Ancak diğer resimlerde figür sayısı daha fazladır. 16131-14 yıllarına tarihlenen eserde (Kat. No: 54) ise tıpkı 1602 tarihli eserde (Kat. No: 51) olduğu gibi figür mermer bir lahit üzerinde görülmekte ancak lahidin detayları görülmemektedir ve figürler daha canlı formlarla resmedilmiştir. Sanatçı tarafından bu konuda yapılan son resim (Kat. No: 56) ise diğerlerinden farklı olarak triptikon şeklinde oluşturulmuş, orta panelde ana konuya yer verilmiştir. Tüm resimlerde ölü adamın el bilekleri, baş çevresi, sağ göğsünün alt kısmı ve ayak tabanlarında yara izleri ile kan lekeleri vardır. Aynı zamanda her resimde adamın başında figürler arasında, ağlayan iki kadın dikkat

çekmektedir. Çalışmamızda yer verdiğimiz Rubens'e altı eseri (Kat. No: 51-52-53-54-55-56) Flaman Rönesans Dönemi sanatçılarından Hans Memling ve Barok Dönem sanatçılarından Anthony van Dyck tarafından yapılmış olan eserlerle karşılaştırabiliriz (Resim 5.50-5.51). *"Ölü İsa'ya Ağıt"* konulu eserlerden Memling'e ait resim (Resim 5.50) 1475-80 tarihli olup günümüzde Roma'da Galleria Doria Pamphilj'de, Dyck'e ait eser (Resim 5.51) ise 1634-40 tarihli olup günümüzde Museo de Bellas Artes'da sergilenmektedir.

Hans Memling tarafından yapılan resimde (Resim 5.50) sahne daha aydınlık bir ortamda, açık alanda geçmektedir. Ön planda ölü adama sevgiyle sarılan siyah giysili kadın ve üzüntülü halleri ile iki erkek bir genç kadın figürü vardır. Arka planda ise iki çarmıhta asılı figürler görülmektedir. Rubens'in resimlerinde sahneler yakın plan oluşturulmuş, uzak arka planda Memling'in yapmış olduğu gibi uygulamalara yer verilmemiştir. Genel kompozisyonun işleyişi aynıdır, ancak Memling'in resminde (Resim 5.50) figürleri daha çizgisel ve iki boyutlu olmasıyla Rubens'in eserlerindeki (Kat. No: 51-52-53-54-55-56) gerçekliği yakalayamamıştır.

Anthony Van Dyck tarafından yapılan resim (Resim 5.51) ise Rubens'in eserlerine oldukça yakındır. Gerek figürlerin uygulanışı gerek ortam açısından büyük benzerlik içeren resimde; ölü adam başında ağlayan iki kadın tarafından kucaklanmıştır. Her figür üzüntü içinde görülmekte ve ağlamaktadır. Dyck, resminde (Resim 5.51) farklı olarak bir melek bir de küçük çocuk tasvirine yer vermiştir.

Hans Memling ve Anthony van Dyck tarafından yapılan resimlerde (Resim 5.50-5.51) Rubens'in eserlerinde (Kat. No: 51-52-53-54-55-56) de görülen benzer uygulama ölü adamın yanında yerde bulunan dikenli taç ve çivilerdir. Aynı zamanda adamın bedenindeki yaralar ve kan lekeleri dikkat çekmektedir.

<u>İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik</u>

"Ölü İsa'ya Ağıt" ikonografisi kutsal kitaplarda yer edinmeyen ancak Hristiyan sanatında sıklıkla resimlere (Kat. No: 51-52-53-54-55-56) konu olan bir sahnedir. Çarmıha gerildikten sonra ruhunu teslim eden İsa, çarmıhtan indirildikten sonra annesi Meryem, Mecdelli Meryem, İncil yazarı Yuhanna ve Yusuf figürlerinin ölü bedeni başındaki yas sahneleri ile

resmedilmiştir. İkonografisi olmayan bu konuda yapılan resimler genel itibariyle benzer niteliktedir. İsa çarmıhtan indirilmiş olduğu için bir köşeye koyulmuş başındaki dikenli taç ile el ve ayaklarındaki çiviler görülmekte; aynı zamanda bedenindeki izler ve kanayan yaralar dikkat çekmektedir. Bu durum sahnenin aslında bilinen çarmıh ikonografisinin bir devamı niteliğinde olduğunu bizlere anlatmaktadır. İsa'nın başındaki figürler ayrı ayrı derin bir keder içinde resmedilmiştir. Başındaki siyah giysili kadın elbette annesi Meryem'i, uzun sarı saçlı kadınsa Mecdelli Meryem'i ifade etmektedir. Rubens bazı resimlerinde İsa'yı bir lahidin üzerinde resmederek ağıt sahnesinden sonra defnedildiğine işaret etmek istemiş olabilir. Bu sanatının bireysel uygulamasıdır. Oldukça başarıyla ortaya koyduğu eserlerini Hans Memling ve Anthony van Dyck tarafından yapılan resimlerle (Resim 5.50-5.51) karşılaştırabiliriz. Bu karşılaştırma örneklerinde Rubens'in eserlerindeki ağıt sahnelerinin benzerlerini görmekteyiz. Ölü İsa'nın bedeni, çevresindeki üzüntülü (Resim 5.50) arka planda iki çarmıhta yer alan İsa ile birlikte çarmıha gerilen hırsızlara yer vermiştir. Bu sayede Memling de resminde (Resim 5.50) sahnenin öncesine atıfta bulunmuştur ancak Rubens'in böyle bir uygulamaya yer vermemesi iki sanatçının eserlerini farklı kılmıştır.

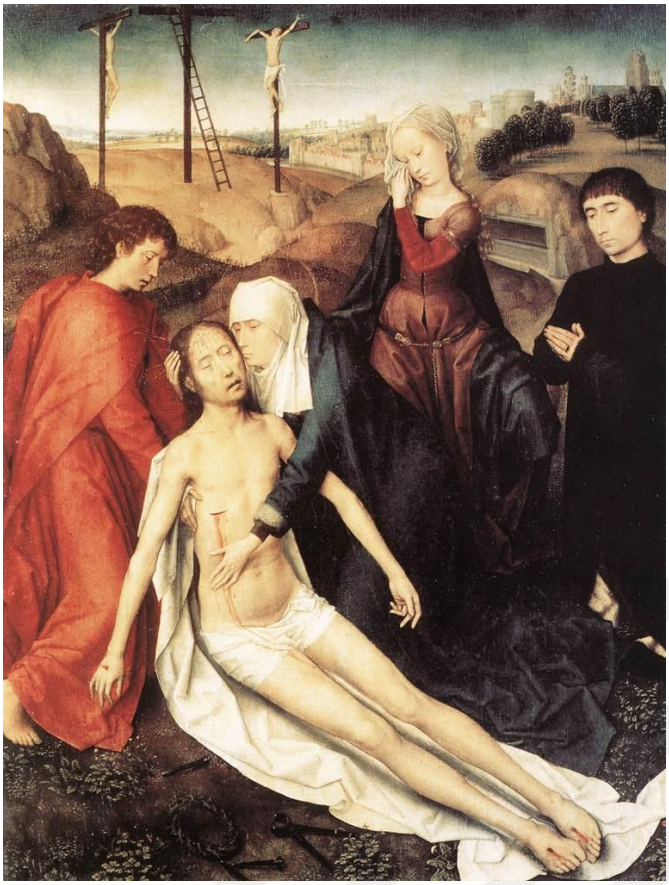
İkonolojik Anlam

Tezimiz kapsamında "*Ölü İsa'ya Ağıt"* adı altında incelemiş olduğumuz eserler (Kat. No: 51-52-53-54-55-56) Rubens tarafından Barok Dönem içerisinde ortaya koyulmuştur. Bu konuda altı ayrı resim yapan sanatçı her resminde farklı uygulamalara yer verdiği için tamamında dönem unsurlarına sadık kaldığını söylemek mümkün değildir. Nitekim resimlerinden birkaçında figürler tüm gerçekliği ile ortaya koyulmuş, sahne ışık-gölge uygulamaları ile oluşturulmuş ve adeta yaşanan bir sahnenin fotoğraflanması algısını oluşturmuştur (Kat. No: 51-54-55). Resimlerden birinde (Kat. No: 51) İsa'yı üstünde resmettiği mermer lahidin üzerindeki kabartma melek tasvirleri dönemin mimaride ve heykel sanatında sıkça görülen başarılı uygulamalarının bir yansıması niteliğindedir. Ancak iki resimde sanatçının ışık-gölge uygulamasına yer vermekle beraber sahneleri daha az gerçekçi formlarla resmetmesi ve resimde mükemmellik algısından uzaklaşmış olması dikkat çeker ki bu durum dönem özelliklerinden uzaklaşmış olduğunu göstermektedir (Kat. No: 52-53). Tüm resimlerinde dikkat çeken ve Barok Dönem özellikleri arasında Rubens'in resimlerinde en öne çıkan uygulama ise yaşanan acılı durumun her figürün duruş pozisyonuna ve yüzüne yansıması ile ifadesel özellik açısından başarıyla izleyiciye

ulaşmasıdır. Doğal hareketler içinde ve olağan bir hava ile resmedilen figürlerde teatral bir hava hissedilmez. Sanatçı dönem unsurlarını yayarak başarıyla her eserine uygulamıştır.

Çalışmamızda karşılaştırma örnekleri olarak yer verdiğimiz Flaman Rönesans Dönemi sanatçılarından Hans Memling ve Barok Dönem sanatçılarından Anthony van Dyck'in eserlerini ikonolojik açıdan değerlendirebiliriz (Resim 5.50-5.51). Hans Memling'in eseri Yüksek Rönesans ile Maniyeriz arasında bir dönemde ortaya koyulmuştur. Eserde İsa'nın bedenine bakıldığında; gövdesi, kısa kolları ve uzun bacakları ile yaratılan bir deformasyon söz konusudur (Resim 5.50). Bu deformasyon Maniyerist bir özelliktir. Buna karşın resim iki boyutlu ve hacim olgusunun zayıf kaldığı figürlerle oluşturulmuştur. İfadesel açıdan incelendiğinde yüz ifadelerinden duygu halleri anlaşılmamaktadır (Resim 5.50). Bu uygulamalar ise Rönesans'ın etkileridir. Sanatçı Memling Rönesans'ın kalıplaşmış fikirlerini reddetmiş, bireysel uygulamalrını ön plana çıkarmış ve sınırların dışına çıkarak yeni bir dönemin içinde yer almıştır. Bunu yaparken Flaman Sanatı'nın etkilerine maruz kaldığını resimle şeklinden anlamak mümkündür. Eserini Flaman resmi olarak yağlı boya tekniğindeki üslup ile oluşturmuştur (Resim 5.50). Eser ikonolojik açıdan değerlendirildiğinde doğrudan Rönesans Dönemi'ne has olarak nitelemek doğru değildir.

Anthony van Dyck Barok Dönem içinde etkinlik gösteren başarılı bir sanatçı olmasının yanı sıra Rubens'in yanında çalışmış ve onun sanatında benimsemiş olduğu bazı özellikleri kendi eserlerinde uygulamıştır. Bu özellikler, bilhassa Rubens'in fırça tekniği ve kullandığı parlak renklerdir. "*Ölü İsa'ya Ağıt"* ikonografisi ile yapmış olduğu resim (Resim 5.51) ise Dyck'in Rubens'i ne derece örnek aldığının bir ifadesi olarak değerlendirilebilecek eserlerindendir. Zira eser gerek figürlerin uygulanışı gerek kompozisyon gerekse kullanılan renkler ile ifadesel özellik açısından Rubens'in eserlerine (Kat. No: 54-55) oldukça benzemektedir. Işığı uygulama şekli, yarattığı atmosferin gerçekçiliği ve sahnenin bir fotoğraf karesini andırması Barok Dönem'in belrigin özellikleridir. Eser (Resim 5.51) ikonolojik açıdan oldukça başarılı ve Rubens'in eserleri ile benzer üslupsal niteliklere sahiptir.



Resim 5.50. Hans Memling, 1475-80, Doria Pamphilj Galerisi, Roma.
(https://www.wga.hu/support/viewer/z.html)



Resim 5.51. Anthony van Dyck, 1634-40, Museo Nacional de Bellas Artes (Ulusal Güzel Sanatlar Müzesi), Bilbao, İspanya.
(https://www.wga.hu/support/viewer/z.html)

5.2.19. Kutsal Üçlü

Bu başlık altında sanatçı Rubens tarafından yapılmış bir eser incelenmiştir. İncelediğimiz eserin (Kat. No: 57) adı *"Kutsal Üçlü"* dür.

Eser Belçika Anvers'te Kraliyet Güzel Sanatlar Müzesi'nde yer almaktadır. Barok Dönem içerisinde yer alan resim 1615-1622 tarihinde, tuval üzerine yağlı boya tekniğinde yapılmıştır.

Olgusal Anlam

Çalışmamızda "*Kutsal Üçlü"* başlığı altında yer verdiğimiz eseri (Kat. No: 57) Panofsky'nin olgusal anlamı ölçüsünde değerlendirdiğimizde eserde sahnenin bulutların üzerinde geçmekte olduğunu görmekteyiz. Merkezde yaşlı bir adam kollarını iki yana açmış, adamın kucağında yaralı bedeniye yatan bir erkek figürü görülmektedir. Bu figürlerin iki yanında birer küçük çocuk tasviri yer almaktadır. Yaşlı adamın sağ omzunun üstünden beyaz bir güvercin uçarken görülür. Çalışmamızda yer verdiğimiz Rubens'e ait eseri (Kat. No: 57) Flaman Rönesans Dönemi sanatçılarından Flemalle of Master ve Barok Dönem'de Caravaggisti akımında yer alan sanatçılardan Jusepe de Ribera tarafından yapılmış olan eserlerle karşılaştırabiliriz (Resim 5.52-5.53). *"Kutsal Üçlü"* ikonografili eserlerden Flemalle of Master'a ait resim (Resim 5.52) 1433-35 tarihli olup günümüzde St. Petersburg'da The Hermitage Müzesi'nde, Jusepe de Ribera'ya ait eser (Resim 5.53) ise 1635-36 tarihli olup günümüzde Madrid Prado Müzesi'nde sergilenmektedir.

Flemalle of Master'ın eserinde (Resim 5.52) arkasında otağı andıran bir çadır görüntüsü olan tahtın üzerinde, başında tacı ve üzerinde gösterişli giysileri ile kral gibi görünen yaşlı bir adam oturmaktadır. Yaşlı adam elleri ile gövdesinden tuttuğu ölü bir genç adamı taşımaktadır. Bu iki figürün başlarının arasında beyaz bir güvercin uçmaktadır. Rubens'in resminde (Kat. No: 57) sahne bulutların üzerinde geçmiş, yaşlı adam ise doğal bir görüntü içinde verilmiştir. Ancak Master'ın eserinde figürün bir taht üzerinde ve kral gibi görünüyor olması farklı bir görüntü oluşturmaktadır. Benzer nitelikleri olmakla beraber farklı uygulamaları dikkat çekmektedir.

Jusepe de Ribera'nın yapmış olduğu resimde (Resim 5.53) ise sahne tıpkı Rubens'in eserinde (Kat. No: 57) olduğu gibi bulutların üzerinde geçmekte, yaşlı bir adamın kucağında ölü bir erkeğin bedeni görülmektedir. Ancak burada yaşlı adamın göğsünün hizasında kanatlarını açmış bir güvercin görülmekte, kucağındaki erkeğin bedenini bebekler bir çarşafla taşımaktadır. Bu uygulamalar ile eser Rubens'in resminden farklı olarak değerlendirilmektedir. Nitekim benzer unsurları olduğu da açık şekilde görülmektedir.

İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

"Kutsal Üçlü" ikonografisi kutsal kitaplardan yalnızca Matta İncili'nde sözü edilen bir öğretidir. Kilise Babası olarak tanınan Aziz Augustinus "*Kutsal Üçlü"* ilkesini Matta İncili'nde, "(...)*bu nedenle gidin, bütün ulusları öğrencilerim olarak yetiştirin; onları Baba, Oğul ve Kutsal Ruh'un adıyla vaftiz edin"* (Matta 28: 19) şeklinde geçen ikonografi ile ilişkilendirmiştir. "*Kutsal Üçlü"* ifadesiyle Baba (Tanrı), Oğul (İsa) ve *Kutsal Ruh*'tan söz edilmektedir. Bu ifade ile birbiriyle bağlı olan üçlünün tekliği simgelediği vurgulanır (Tükel ve Yüzgüller, 2018: 346). Rubens'in resmindeki yaşlı adam Tanrı'yı, kucağındaki adam çarmıha gerildikten sonra Tanrı'ya kavuuşan İsa'yı ve güvercin de *Kutsal Ruh*'u ifade etmektedir. Bu anlamda söz konusu ikonografinin başarıyla uygulandığını söylemek mümkündür. Aynı zamanda sahnenin bulutların üzerinde geçiyor olması ve Tanrı figürünün ardından yansıyan güneş de söz konusu ikonografinin atmosferine oldukça uygundur. Çalışmamızda yer verdiğimiz Rubens'e ait eseri (Kat. No: 57) Flemalle of Master ve Jusepe de Ribera tarafından yapılmış olan eserlerle karşılaştırabiliriz (Resim 5.52-5.53). İki eseri de incelediğimizde *"Kutsal Üçlü"* imgesinin tamamlandığımı görmekle beraber Ribera'nın eseri (Resim 5.53) Rubens'in tasvirine (Kat. No: 57) çok daha benzer niteliktedir. Zira Flemalle of Master eserinde (Resim 5.52) Tanrı'yı bir kral gibi tahtında resmetmiş, bu noktada bireysel uygulamasını ön planda tutmuştur. Elbette bu konuda belli başlı kabule edilen bir uygulama söz konusu değildir ve sanatçılar bireysel uygulamaları ile bu ikonografiyi resimlerine taşımışlardır. Ancak burada katalogda yer verdiğimiz Rubens'e ait resme (Kat. No: 57) en yakın örnek Jusepe de Ribera'nın resmi (Resim 5.53) olmuştur.

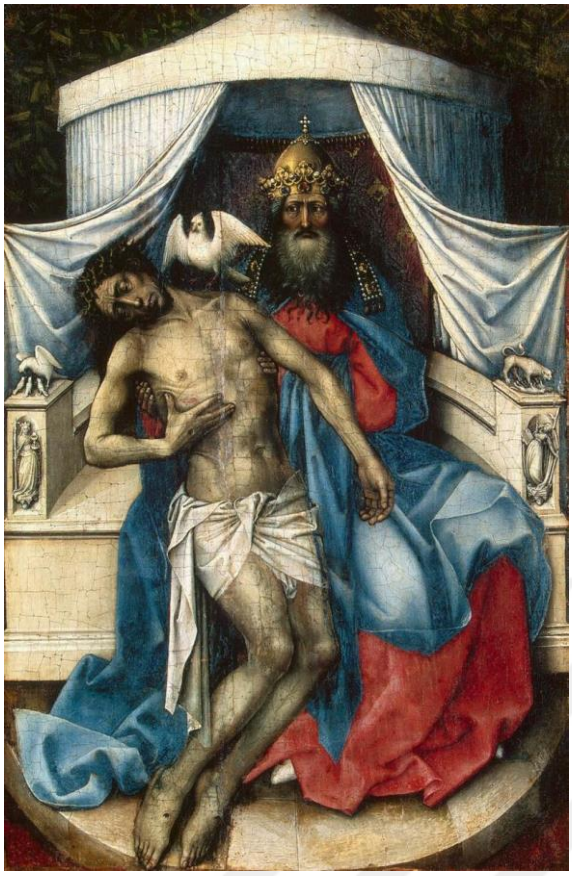
İkonolojik Anlam

Tezimiz kapsamında "*Kutsal Üçlü"* adı altında incelemiş olduğumuz eserler Rubens tarafından Barok Dönem içerisinde ortaya koyulmuştur. İkonolojik açıdan başarıyla

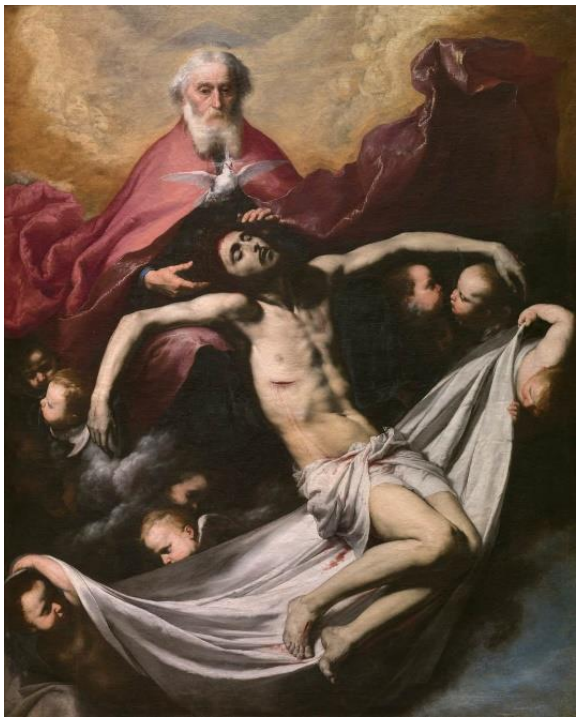
uygulanan resimde en dikkat çeken İsa'nın bedeninden yayılan aydınlıktır. Bu aydınlıkla resmin genelindeki karamsar havaya tezat oluşturulmuştur. Figürlerin yüz ifadeleri ile anlatılmak istenen üzüntünün yansıması, İsa'nın vücudunun gerçekçi uygulamalar ile resmedilmesi; iki yana yerleştirilen çocukların ellerinde İsa'nın bedeninden çıkarılan dikenli taç, çiviler ve karnına sapladıkları mızrağı taşıyor olması ise ifadesel özelliğin asıl anlam ve içerik açısından figür bazında başarıyla oluşturulduğunu göstermektedir.

Çalışmamızda yer verdiğimiz karşılaştırma örneklerimiz olan Flaman Rönesans sanatçısı Flemalle of Master ve Caravaggisti akımı sanatçılarından Jusepe de Ribera'nın eserlerini ikonolojik açıdan değerlendirebiliriz. Flaman Rönesansı olarak söz edilen dönem Yüksek Rönesans ve Maniyerizm'in başlangıcı olarak da değerlendirilen bir dönemdir. Bu dönemde sanatçılar henüz Rönesans'tan tam anlamıyla kopamamış, ancak Rönesans'ın resim üslubuna bağlı kalmayı da reddetmişlerdir. Usta Flamell olaran anılan sanatçının "*Kutsal Üçlü"* ikonografisini uyguladığı eser de bu etkiler ile oluşturulmuştur (Resim 5.52). Resim, Flaman Sanatı olarak bilinen yağlı boya resimleme tekniğinin ilk dönem örneklerindendir (Resim 5.52). Flaman resminde insanlara etik anlayışların aktarımı amaçlandığından bu üslup ikonografi ile oldukça bağdaşmaktadır. Zira resimde "*Baba-Oğul-Kutsal Ruh"* üçlemesi ile insanın faniliği, Tanrı'nın ebediliği ve tek yargılayıcı oluşu ile ölümün gerçekliği şeklindeki Flaman üslubu yansıtılmıştır (Resim 5.52). Eser ikonolojik açıdan oldukça başarılıdır.

Caravaggisti akımına mensup sanatçı Jusepe de Ribera'nın eseri ise tam bir Barok resmidir (Resim 5.53). Aynı zamanda etkisinde kaldığı akımı her anlamda karşılamaktadır. Bilhassa ışık ile yaratılan kontrast Caravaggio etkisi olarak ifade edilebilir (Resim 5.53). Yanı sıra İsa figüründeki gerçeklik, bedeninin solgun ve bitkin olarak resmedilmesi, resme teatral bir görüntünün hakim olması dikkat çeken dönem özelliklerindendir (Resim 5.53).



Resim 5.52. Flemalle of Master, 1433-35, The Hermitage (Ermitaj Müzesi), St. Petersburg. (https://www.wga.hu/support/viewer/z.html)



Resim 5.53. Jusepe de Ribera, 1635-36, Prado Müzesi, Madrid. (https://www.wga.hu/support/viewer/z.html)

5 2.20. İsa'nın Defnedilmesi

Bu başlık altında sanatçı Rubens tarafından yapılmış bir eser incelenmiştir. İncelediğimiz eserin (Kat. No: 58) adı *"Defin"*dir.

Eser Kanada Ulusal Galerisi'nde yer almaktadır. Barok Dönem içerisinde yer alan resim 1611-12 tarihinde, tuval üzerine yağlı boya tekniğinde yapılmıştır.

Olgusal Anlam

Çalışmamızda "*İsa'nın Defnedilmesi"* başlığı altında yer verdiğimiz eseri (Kat. No: 58) Panofsky'nin olgusal anlamı ölçüsünde değerlendirdiğimizde eserde sahnede iki erkeğin bir başka erkeğin ölü bedenini taşımakta olduğunu görmekteyiz. Arkalarında ise ağlayan üç kadın görülmektedir. Ölü adam çıplak vücudu, açık ağzı, iki yana düşmüş elleri ve bedenindeki yaraların yanı sıra üstüne sarılmak istenen beyaz bir bez ile dikkat çekmektedir. Çalışmamızda yer verdiğimiz Rubens'e ait eseri (Kat. No: 58) Erken Rönesans Dönemi sanatçılarından Benvenuto Tisi-Garofalo ve Barok Dönem sanatçılarından Michelangelo Merisi da Caravaggio tarafından yapılmış olan eserlerle karşılaştırabiliriz (Resim 5.54-5.55). *"İsa'nın Defnedilmesi"* konulu eserlerden Garofalo'ya ait resim (Resim 5.54) 1520 tarihli olup günümüzde St. Petersburg'da The Hermitage Müzesi'nde, Caravaggio'ya ait eser (Resim 5.55) ise 1602-03 tarihli olup günümüzde Vatikan'da Pinacoteca Müzesi'nde sergilenmektedir.

Benvenuto Tisi-Garofalo'nun eseri (Resim 5.54) Rubens'in eserinden (Kat. No: 58) tamamen farklı görülmektedir. Garofalo oldukça kalabalık bir ortamda bir adamın mezara koyulduğu sahneyi resmederken, açık alanda geçen sahnenin arka planında canlı doğa ve şehir manzarası dikkat çekmektedir. Ölü adamın bedeni bir çarşafa yerleştirilmiş ve çarşafın iki ucundan tutarak mermer bir lahidin içine yerleştirilmektedir. Bu sırada mezarın başında ağlayan kadınlar görülmekte, kadınlardan biri ölü adamın elini diğeri başını tutmaktadır. Adamın elini tutan kadının başında bir hale yer almakta, siyah giysiler giynmiş ve başı örtülü görülmektedir. Bu kadının arkasında ise genç bir kadın ellerini iki yana açmış ve bakışlarını yukarı çevirmiştir. Resmin (Resim 5.54) izleyiciye göre sol tarafında yer alan erkek figürü başında sarığa benzeyen başlığı ve uzun beyaz sakallarının dışında üstündeki şık kaftanı ile

dikkat çekmektedir. Tüm bu figür çeşitliliği, ortam ve sahnenin uygulanış şekli Rubens'in eserinden (Kat. No: 58) oldukça farklıdır.

Michelangelo Merisi da Caravaggio'nun 1602-03 tarihli eseri (Resim 5.55) ise Rubens'in eseri (Kat. No: 58) ile neredeyse aynıdır. Zaman zaman çeşitli sanatçılardan kopyalamaları ve esinlenmeleri ile dikkat çeken Rubens'in bu eserde bir kopyalamada bulunduğunu söylemek mümkündür. Zira iki eser sahnenin geçtiği ortam, figürlerin konumlandırılışı, yüz ifadeleri ve duruş pozisyonları ile birebir aynıdır. Dikkat çeken farklarından biri Caravaggio'nun eserinde (Resim 5.55) arkadaki kadınlardan birinin ellerini iki yana açmış kederli görüntüsü ile elbette figür tiplemeleridir. Sanatçılar bu tiplemelerde bireysel uygulamalar tercih etmişlerdir. Rubens'in eserinde (Kat. No: 58) defnedilmek üzere olan adamın bedeni çok daha gösterişli formlarla resmedilirken, Caravaggio resminde (Resim 5.55) ana figür için daha çelimsiz ve gerçeğe yakın bir görünümü tercih etmiştir.

<u>İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik</u>

"İsa'nın Defnedilmesi" ikonografisi kutsal kitaplardan sahih kabul edilen dört İncil Matta, Markos, Luka ve Yuhanna'da anlatılmaktadır. İkonografiye göre İsa'yı çarmıhtan indiren Arimetealı Yusuf cesedi keten beze sararak, hazırlatmış olduğu kaya mezara defnetmiştir. İkonografide İsa'nın defnedildiği mezarın bir kayaya oyulduğu ve ağzının da kaya ile kapatıldığı ifade edilmektedir. Rubens'in eserinde İsa, Arimetealı Yusuf ve Ferisilerden Nicodemus tarafından taşınmakta, henüz mezara koyulmak üzere görülmektedir. Ancak mezar doğrudan gösterilmemektedir. Arkada görülen üç kadın ise İsa'nın annesi Meryem, Mecdelli Meryem ve Arimetalı Yusuf'un annesi Meryem'dir. İsa açık ağzı ile son nefesini vermiş görüntüsünü karşılamakta, bedenindeki kanlar temizlenmiş görülmektedir. İkonografide keten beze sarılmadan önce bedeninin yağlarla temizlendiği ifade edilmiştir. Burada İsa'nın bedenindeki temizlik ikonografideki bu bilgiye atıf olarak kabul edilebilir. Meryem ve Mecdelli Meryem'in kederli halleri de ikonografiyi karşılamaktadır. Genel anlamda eser ikonografiye sadık kalınarak oluşturulmuştur. Çalışmamızda yer verdiğimiz Rubens'e ait eseri (Kat. No: 58) Benvenuto Tisi Garofalo ve Michelangelo Merisi da Caravaggio tarafından yapılmış olan eserlerle karşılaştırabiliriz (Resim 5.54-5.55).

Garofalo'nun eserinde (Resim 5.54) ikonografide sözü edilen defin sahnesi adeta bir cenaze sahnesi gibi görülmekte, ancak ortam ve renklerin kullanımı açısından yaşanan yas dolu anı

izleyiciye geçirememektedir. Bu anlamda Garofalo eserinde (Resim 5.54) ikonografiyi ifadesel özellik açısından ortam bazında karşılamamakta, Rubens'in resminden (Kat. No: 58) ise tamamen farklı olarak karşımıza çıkmaktadır.

Caravaggio'nun eseri (Resim 5.55) Rubens'in eseri (Kat. No: 58) ile neredeyse birebir olarak değerlendirilebilecek niteliktedir. Gerek figürlerin yerleştirilişi, gerek içlerinde bulundukları ruh hallerinin izleyiciye yansıması oldukça başarılıdır. İkonografik anlam açısından sahne başarıyla kurgulanmış, figürler ikonografiyi yansıtır şekilde ifadesel özelliği ile öne çıkmaktadır. İsa'nın Tanrı'ya adanmışlığı, ölümle acılardan kurtulması ve teslimiyeti izleyiciye ulaşmaktadır (Witting ve Patrizzi, 2007: 110-111). Bu anlamda iki eser birbiriyle aynı nitelikleri taşımaktadır.

İkonolojik Anlam

Tezimiz kapsamında "*İsa'nın Defnedilmesi"* adı altında incelemiş olduğumuz eserler Rubens tarafından Barok Dönem içerisinde ortaya koyulmuştur. Resimde en dikkat çekici olan tek bir yönden gelen ışıkla aydınlatılmış figürler ve karanlık arka plandır. Tüm bunlar bir arada değerlendirildiğinde resimde açık bir şekilde hissedilen hareketlilik, ışık ve gölge oyunları Barok Dönem özelliklerini ortaya koymaktadır. Figürlerin üzerlerindeki giysilerin karanlıkta dahi renkli kat kat ve vurgulu halleri dikkat çekicidir. Resmin geneline, gerçekleşen *Defin* sahnesini de tamamlayarak yaşanan matemi yansıtan karanlık bir hava hakimdir. Figürlerin yüzlerindeki ifadede durumun ciddiyeti başarılı bir şekilde yansıtılmış, figürler oldukça gerçekçi ve başarılı şekilde resmedilmiştir. Ancak bilhassa İsa'nın defnedilmek üzere olan bedeninin, yüz ifadesi, açık ağzı, gövdesinin yanına düşmüş kolu ile bir ölüyü başarıyla yansıtan ağırlaşmış görüntüsü dönemin gerçekçilik fikrini başarıyla ortaya koymaktadır. Aynı zamanda annesi Meryem, Mecdelli Meryem, Arametealı Yusuf vd. figürlerin yüzlerindeki acı ve kederli duruşları da ikonolojik açıdan başarılı uygulamalardandır. Eser dönem özelliklerini her anlamda başarıyla yansıtmaktadır.

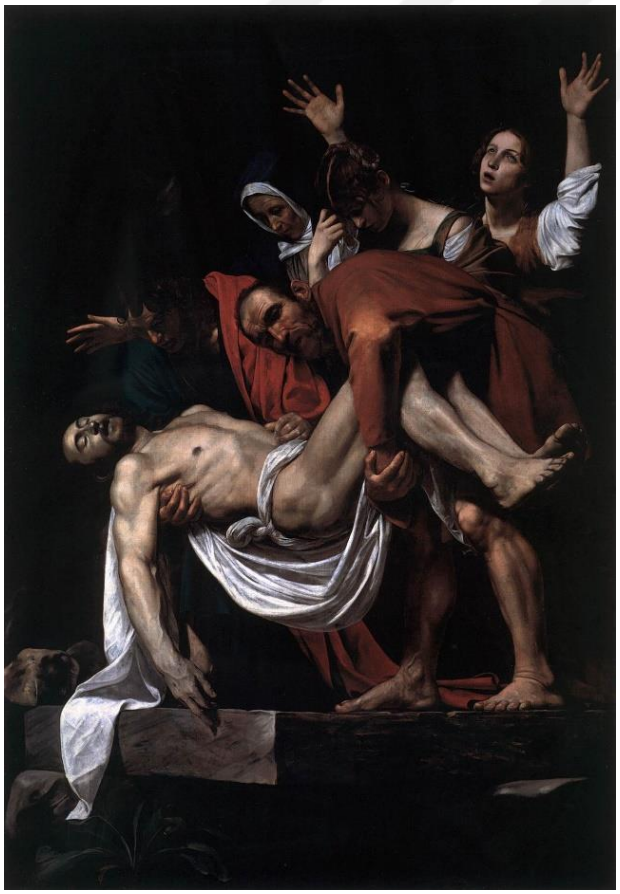
Erken Rönesans Dönemi sanatçılarından Benvenuto Tisi-Garofalo ve Barok Dönem sanatçılarından Michelangelo Merisi da Caravaggio'nun karşılaştırma örnekleri olarak çalışmamızda yer verdiğimiz eserlerini ikonolojik açıdan değerlendirebiliriz (Resim 5.54-123). Garofalo'nun resmi Erken Dönem Rönesans eserlerine kıyasla daha gelişmiş olarak değerlendirilebilir (Resim 5.54). Zira eserde durağan ve donuk figürlerdense daha hareketli

bir görünüm dikkat çekmektedir. Yanı sıra kullanılan renkler oldukça canlıdır. Ancak bilhassa İsa'nın bedeni kusursuz hatlarla resmedilmiş olarak karşımıza çıkmaktadır. Resimde çizgisel perspektif görülmektedir. İki boyutlu figürlerin giylerindeki kıvrımlar ile hacim olgusu desteklenmek istenmiştir. Eser ikonolojik açıdan döneminin gelişmiş örnekleri arasındadır (Resim 5.54).

Caravaggio tarafından yapılan eser "*İsa'nın Defnedilmesi"* ikonografisinin en iyi resmedilmiş örneklerindendir (Resim 5.55). Resimde üst düzey bir gerçeklik söz konusudur ve Caravggio'ya has ışık-gölge uygulaması resmin (Resim 5.55) bütününe tesir etmiştir (Witting ve Patrizi, 2008: 112). Figürlerin yüz ifadelerinden içlerinde bulundukları kederli halleri izleyiciye başarıyla geçmektedir. Hareketleri oldukça akıcı ve gerçekçidir. İsa'nın bedeni kaslı veadeleli olarak resmedilmiştir. Eser (Resim 5.55), Barok Dönem'in önemli sanatçısı Caravaggio tarafından ikonolojik açıdan başarıyla uygulanmış ve Rubens'in eseri (Kat. No: 58) ile oldukça benzer nitelikler taşımaktadır.



Resim 5.54. Garofalo, 1520, The Hermitage (Ermitaj Müzesi), St. Petersburg. (https://www.wga.hu/support/viewer/z.html)



Resim 5.55. Michelangelo Merisi da Caravaggio, 1602-03, Pinacoteca, Vatikan. (https://www.wga.hu/support/viewer/z.html)

5.2.21. İsa'nın Dirilişi

Bu başlık altında sanatçı Rubens tarafından yapılmış üç eser incelenmiştir (Kat. No: 59-60-61). İncelediğimiz eserlerin isimleri sırası ile *"İsa'nın Dirilişi", "Günah ve Ölüm Üzerinde Muzaffer İsa"* ve *"İsa Dirildi"* şeklindedir.

Eserlerden 1611-12 yıllarına tarihlenen (Kat. No: 59) Anvers Meryem Ana Katedrali'nde, 1615-22 yıllarına tarihlenen (Kat. No: 60) Viyana Liechtenstein Müzesi'nde ve 1616 yılına tarihlenen (Kat. No: 61) ise Floransa'da Palazzo Pitti Galerisi'nde yer almaktadır. Barok Dönem içerisinde yer alan resimler tuval üzerine yağlı boya tekniğinde yapılmıştır.

Olgusal Anlam

Çalışmamızda "*İsa'nın Dirilişi"* başlığı altında yer verdiğimiz eserleri (Kat. No: 59-60-61) Panofsky'nin olgusal anlamı ölçüsünde değerlendirdiğimizde üç eserin ilk diğer ikisinden farklı görülmekte, ancak son iki resim birbirine daha çok benzemektedir. Resimlerden biri (Kat. No: 59) bir kayalığın üzerine kendinden emin ifadeyle çıkar erkek figürü elinde asası, başak dalları ve başından yayılan ışık huzmeleri ile merkezde yer almaktadır. Karşısında ise yerlere yığılan şaşkın ve korkmuş ifadelerle görülen erkek figürleri görülmektedir. Arkada karanlık bulutlar vardır. Buna karşılık diğer iki resimde (Kat. No: 60-61) merkezdeki erkek mermer bir lahidin üzerinde oturmakta, elinde asası, başında halesi ve çevresinde yer alan melek tasvirleri ile dikkat çekmektedir. Çalışmamızda yer verdiğimiz Rubens'e ait eserleri (Kat. No: 59-60-61) Erken Rönesans Dönemi sanatçılarından Dieric The Elder Bouts ve Barok Dönem sanatçılarından Luca Giordano tarafından yapılmış olan eserlerle karşılaştırabiliriz (Resim 5.56-5.57). *"İsa'nın Dirilişi"* konulu eserlerden Bouts'a ait resim (Resim 5.56) 1450-60 tarihli olup günümüzde Kaliforniya'da Norton Simon Museum of Art'ta ve Giordano'ya ait eser (Resim 5.57) ise 1665 tarihli olup günümüzde Salzburg'da Residenzgalerie'de sergilenmektedir.

Dieric The Elder Bouts tarafından yapılan resimde (Resim 5.56) merkezde bir mezar görülmekte, mezardan dışarı çıkan kırmızı pelerinli ve elinde asası olan figür tam karşıdan bakışları izleyiciye dönük olarak resmedilmiştir. Mermer lahidin üstünde sol tarafta siyah kanatlı beyaz giysili bir melek bulunmaktadır. Lahidin önünde yere yığılmış bir adam, iki yanında gizlenen ve duruma şaşıran figürler vardır. Arka planda patika gibi uzayan bir yol

ve ağaçlar görülmektedir. Bu anlamda Rubens'in eserlerinden lahid, üzerindeki adam ve yerde yatan figür uygulamaları dışında tamamen farklıdır.

Luca Giordano'nun yapmış olduğu resimde (Resim 5.57) ise bir lahinin üstünde gökyüzüne doğru uzanan ve zafer kazanmış gibi görülen figürün karşısında yere yığılan figürler dikkat çekmektedir. Ana figür bulutların içinden etrafa yaydığı aydınlık ile dikkat çekmekte, resmin diğer kısımları karanlıkta kalmış figürlerden oluşmaktadır. Figür elinde asası ve bedenine sarılı beyaz kumaşla dikkat çeker. Eser bu hali ile Rubens'in aynı konuda yapmış olduğu eserlerden ilkne çok benzemektedir.

İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

"İsa'nın Dirilişi" ikonografisi kutsal kitaplardan sahih kabul edilen dört İncil Matta, Markos, Luka ve Yuhanna'da anlatılmaktadır. İkonografiye göre İsa defnedildikten sonra annesi Meryem ve Mecdelli Meryem onun mezarını ziyarete gitmiştir ve burada İsa'nın mezarının boş olduğunu görüp, Tanrı'nın meleği ile karşılaşmışlardır. Bu durumdan etkilenen ve korkan Meryem ile Mecdelli Meryem'e, Tanrı'nın meleği İsa'nın dirildiğini müjdelemektedir. Kutsal kitaplarda anlatılan bu olsa da ifade ediş şekilleri birbirlerinden farklıdır. Ancak hepsinde Tanrı'nın meleğinden söz edilmekte ve mezara giden figürlerin İsa'yı görmesi gibi bir anlatıma yer verilmemektedir. Buradan yola çıkarak incelediğimiz Rubens'e ait eserlerde (Kat. No: 59-60-61) ikonografideki bu anlatımlardan esintilerle oluşturulan farklı uygulamalar görülür. İsa resimlerde ölüme ve kendisine inanmayanlara karşı muzaffer gelmiş şekilde uygulanmıştır. Resimde (Kat. No: 59) etrafa yaydığı ışıkla ve kendinden emin ifadesi ile görülen İsa'nın karşısında yere yığılan figürler İsa'nın zaferini vurgulayan uygulamalar olmuştur. Diğer iki resimde (Kat. No: 60-61) ise İsa çevresinde uçuşan küçük melekler ile tek başına, elinde asası ve başında kutsiyetini simgeleyen halesi ile lahidin üstünde otururken görülmektedir. Bu iki resim (Kat. No: 60-61) arasında ise ilkinde (Kat. No: 60) dikkat çeken uygulama İsa'nın ayakları altında ezdiği yılan ve iskelet tasvirleridir. İskelet figürü İsa'nın ölümü yenmesine, yılan tasviri ise onun kendini feda etmesi ile insanlığı *İlk Günahtan* da arındırmış olması fikrine sembolik bir gönderme olarak değerlendirilebilir (Kat. No: 60). Bu anlamda sanatçının bireyselliğinin ikonogafinin önüne geçtiğini söylemek mümkündür. Çalışmamızda yer verdiğimiz Rubens'e ait eserleri (Kat. No: 59-60-61) Dieric The Elder Bouts ve Luca Giordano tarafından yapılmış olan eserlerle karşılaştırabiliriz (Resim 5.56-5.57).

Dieric The Elder Bouts'un eserinde (Resim 5.56) Rubens'in eserlerinden farklı bir Diriliş sanhesi vardır. Bu sahnede sanatçı Bouts'un mezarın başında yer verdiği siyah kanatlı ve beyaz giysili melek tasviri "(...)*Rab'bin bir meleği gökten indi ve mezara gidip taşı bir yana yuvarlayarak üzerine oturdu. Görünüşü şimşek gibi, giysileri ise kar gibi bembeyazdı. Nöbetçiler korkudan titremeye başladılar, sonra ölü gibi yere yıkıldılar"* (Matta 28: 2-4) ifadesini karşılamasıyla ikonografiye sadık kalmıştır. Rubens'e kıyasla bu anlamda daha başarılı bir çalışma ortaya koyduğu söylenebilir. Meleği gören askerlerin yere yığılmış ve saklanmış olmaları da ikonografiyle bağdaşan bir diğer uygulamadır (Resim 5.56). Bu uygulama Rubens'in resminde (Kat. No: 59) de görülmektedir. İki eser anlatılmak istenen ikonografi açısından benzerlik göstermekte ancak birbirlerinden farklı oldukları açıkça görülmektedir.

Luca Giordano tarafından yapılan resim (Resim 5.57) Rubens'in resimlerinden biri (Kat. No: 59) ile çok benzemekte, İsa'nın ölüme ve inanmayanlara karşı bir zafer içerisinde olduğunu gösterir şekilde bir uygulama görülmektedir. İsa bir güneş gibi bulutlar arasında yükselmiş, ışık saçmaktadır. Mezarı başındaki askerl ise yerlere yığılmışlar, sanatçı onları bir gölgenin ardında resmetmiştir. Bu sayede tüm odağı İsa'nın üzerinde toplamayı amaçlamıştır. İkonografide İsa'ya yer verilmemiş olması açısından ikonografiyle bağdaşmayan eserler olsalar da, sanatçılar başarıyla izleyiciye bu öğretiyi yansıtmıştır.

Her iki karşılaştırma örneğinde (Resim 5.56-5.57) de Rubens'in resimlerinde (Kat. No: 59-60-61) olduğu gibi ikonografide sözü edilen Meryem ve Mecdelli Meryem'e yer verilmemiş olması eserleri ikonografiden bağımsız kılan bir diğer ortak unsurdur.

<u>İkonolojik Anlam</u>

Tezimiz kapsamında "*İsa'nın Dirilişi"* adı altında incelemiş olduğumuz eserler Rubens tarafından Barok Dönem içerisinde ortaya koyulmuştur (Kat. No: 59-60-61). *Diriliş* üzerine sanatçının yapmış olduğu üç resim de dönem özellikleri açısından başarıyla ve özel kurgularda oluşturulmuştur. Resimlerden biri (Kat. No: 59) ikonografiyi uygulama açısından diğerlerinden farklı olsa da tüm eserlerde net olarak İsa'dan yayılan canlılığın çevredeki ve arka plandaki karanlık ile zıtlık oluşturulduğu görülmektedir. Proporsiyon olarak İsa daima çok güzel, pürüzsüz, iri yapılı ve kaslı bir bedene sahip olarak resmedilmiştir. Dirilişi ile kötülüğü yenen, *İlk Günahtan* arınmayı simgeleyen ve kendisine inanmayanlara karşı zaferi

simgeleyen İsa'nın yüzünde ve duruş pozisyonunda bu his doğrudan görülmekte ve izleyiciye geçmektedir. Bu da dönemin en önemli özellikleri arasında yer almaktadır. Sahnelerde ciddi bir gerçeklik dikkat çekmektedir, öyle ki resimlerde görülen melek tasvirleri dahi o anın gerçekliği içinde algılanmaktadır (Kat. No: 60-61). Resimde korkan ve saklanan figürler de ifadeleri ile içinde bulundukları anı izleyiciye tüm gerçekliği ile geçirmektedir (Kat. No: 59). Resimdeki ışık oyunları ile dönemin özelliklerini ortam bazında yansıtmış olsa da sanatçı, kendine has üslubu ile kullanmış olduğu canlı renklerle bireyselliğini de ortaya koymuştur.

Erken Rönesans Dönemi sanatçılarından Dieric The Elder Bouts ve Barok Dönem sanatçılarından Luca Giordano'nun eserlerini ikonolojik açıdan değerlendirdiğimizde üslup farklılıkları dikkat çekmektedir (Resim 5.56-5.57). Bouts'un eseri tipik bir Erken Dönem Rönesans eseri olması ile ikonolojiyi karşılamaktadır (Resim 5.56). Resimde üç boyut söz konusu değildir, figürler iki boyutlu olarak resmedilmiştir. İfadeleri çizgisel ve duruşları birer heykeli andırırcasına donuktur (Resim 5.56). Arka planda başarılı bir perspektif söz konusudur. Eser ikonografiyi yer yer karşılar nitelikte resmedilmiştir (Resim 5.56). İsa tasviri tamamen sanatçının bireyselliğinin bir sonucudur.

Buna karşılık Giordano'nun eseri (Resim 5.57) Barok Dönem'i başarıyla yansıtan bir örnek olması ile özellikle Rubens'in katalogda yer verdiğimiz aynı konudaki eserlerinden biri (Kat. No: 59) ile benzemektedir. Işık ile yaratılan kontrast Caravaggio resimlerinde görmeye alışık olduğumuz uygulamaları andırmaktadır. İsa gökyüzünde bulutların arasında ışık saçmakta, resmin alt kısmında yer alan askerler ise İsa'nın ihtişamından korkmuş ve sinmiş görülmektedir (Resim 5.57). İsa'nın ve askerlerin yüzü net olarak görülmemektedir fakat Barok'a has teatral hava resmin bütününe sirayet etmiştir. Ancak genel kompozisyon açısından resmin uygulanış şekli ikonolojik açıdan başarılıdır (Resim 5.57).



Resim 5.56. Dieric The Elder Bouts, 1450-60, Norton Simon Museum of Art (Norton Simon Sanat Müzesi), Pasadena. (https://www.wga.hu/support/viewer/z.html)



Resim 5.57. Luca Giordano, 1665, Residenzgalerie (Sanat Galerisi), Salzburg. (https://www.wga.hu/support/viewer/z.html)

5.2.22. Mucizevi Balık Avı

Bu başlık altında sanatçı Rubens tarafından yapılmış iki eser incelenmiştir (Kat. No: 62-63). İncelediğimiz eserlerin her birinin ismi *"Mucizevi Balık Avı"* dır.

Eserlerin ikisi de 1619 yılına tarihlenmektedir. İlki Belçika Mechelen Church of Our Lady'de, diğeri ise Londra National Gallery'de yer almaktadır. Barok Dönem içerisinde yer alan eserler sırasıyla tuval üzerine yağlı boya tekniği ile yapılmıştır.

Olgusal Anlam

Çalışmamızda "*Mucizevi Balık Avı"* başlığı altında yer verdiğimiz eserleri (Kat. No: 62-63) Panofsky'nin olgusal anlamı ölçüsünde değerlendirdiğimizde, iki eserde de sahnenin kıyıya çekilmekte olan küçük bir kayığın üzerindeki ve çevresindeki figürler arasında geçmekte olduğunu görmekteyiz. İki resimde (Kat. No: 62-63) de figürlerin ağlara takılan balıkları kıyıya ve sandala çekmeye çalıştıkları dikkat çekmektedir. Resimlerden ilkinin (Kat. No: 62) diğerine (Kat. No: 63) kıyasla triptikon şeklinde yapıldığı görülmekte, burada her panelde sahildeki balıkçılarla ilgili çeşitli sahnelere yer verilmektedir. Ancak orta paneldeki sahne doğrudan sanatçının diğer yapmış olduğu resme (Kat. No: 63) benzemektedir. Her iki resimde (Kat. No: 62-63) de dikkat çeken kayığın izleyiciye göre sağdaki ucunda yer alan kaftanlı erkek figürüdür. Bu figürün karşısında başındaki şapkayı elinde tutan ve şaşkın bakışlarla görülen bir başka adam vardır. İki eser birbirlerinin kopyası gibi görülse de renklendirme ve figür çeşitliliği açısından farklılıkları da mevcuttur. Resim (Kat. No: 63) daha geniş planlı olarak resmedilmiş, figürlerin ardında deniz ve gökyüzü manzarası görülmektedir. Aynı zamanda söz konusu resimde (Kat. No: 63) denizde iki adam ve arkada bir başka kayıkta yer alan figür dikkat çekmektedir. Çalışmamızda yer verdiğimiz Rubens'e ait eserleri (Kat. No: 62-63) Kuzey Rönesans sanatçılarından Konrad Witz ve Barok Dönem sanatçılarından Lodewijk Toeput tarafından yapılmış olan eserlerle karşılaştırabiliriz (Resim 5.58-5.59). *"Mucizevi Balık Avı"* konulu eserlerden Konrad Witz'e ait resim (Resim 5.58) 1443-44 tarihli olup günümüzde Cenova Sanat Tarihi Müzesi'nde ve Lodewijk Toeput'ya ait eser (Resim 5.59) ise 1587-89 tarihli olup günümüzde St. Petersburg The Hermitage'da sergilenmektedir.

Konrad Witz tarafından yapılan resimde (Resim 5.58) arka planda yeşil ağaçlarla canlı ve güzel bir doğa önünde bir göl görülmektedir. Bulutlarla kaplı gökyüzünün altında, gölün üstündeki sandalda göle attıkları ağ ile balık tutan ve sandalın küreklerini çeken erkek figürleri vardır. Sandaldan kıyıya doğru telaşla yüzen bir figür görülmekte ve bu figürün hizasında kıyıda onları izleyen, kırmızı kaftanlı, başında halesi bulunan bir erkek ayakta durmaktadır. Rubens tarafından yapılan eserlerle (Kat. No: 62-63) karşılaştırdığımızda sahnenin bir gölde sandaldaki figürler ve etrafındaki unsurlar üzerine kurulmuş olması benzer niteliklerdir. Ancak kırmızı kaftanlı figürün kıyıda olması ve ona doğru yüzen figür farklı uygulamalardandır. Bu anlamda iki eserin çok benzer olmadıklarını söyleyebiliriz.

Lodewijk Toeput'nun eseri (Resim 5.59) ise çok daha geniş planda, çok sayıda figürün, ayrı ayrı noktalarda, kendi arasında birer grup halinde konumlanması dikkat çekmektedir. Arka planda uzayan bir deniz manzarası ve denizin izleyiciye göre sağ tarafında dizili evler ile şehir görüntüsü vardır. İnce detaylarla işlenmiş ve üzerinde insan figürlerinin yer aldığı kayıklar arkada görülürken, ön planda kıyıya yaklaşan bir başka kayık bulunmaktadır. Kıyıdaki insanlar ağlarla tuttukları balıkları ağdan ayırmaktadırlar. Resmin (Resim 5.59) sol tarafındaki figürler ise ateş yakmışlar balık pişirmekteyken görülmektedir. Kediler, balık tutan insanlar, kayıklarla su üstünde gezinenler ve balık pişiren figürlerle oldukça kalabalık olan resimde dikkat çeken en önemli unsur; üzerinde pembe elbisesi, omzundan doladığı mavi pelerini ve başındaki halesi ile aynı figürün resmin iki ayrı yerine yerleştirilmiş olmasıdır. Bu figürün biri uzak planda kıyıda durmakta, resmin orta kısmında görülen kayığa bakmakta ve kayıktan kendisine doğru bir erkek yüzmektedir. Diğeri ise resmin izleyiciye göre sol tarafında yer alan figürlerin yanında durmakta onlara bir şeyler anlatmaktadır. Toeput'ya eseri (Resim 5.59) tüm bu özellikleri ile Rubens'in eserlerinden (Kat. No: 62-63) çok farklıdır. Sahnenin geçtiği ortam ve çevresel unsurlar çok daha detaylı resmedilmiş, manzaraya yer verilmiş ve çok sayıda figüre yer verilmiştir. Eser (Resim 5.59) genel kompozisyon açısından benzer görülse de, bu özellikleri ile Rubens'in eserlerinden (Kat. No: 62-63) ayrılmaktadır.

<u>İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik</u>

"Mucizevi Balık Avı" ikonografisi kutsal kitaplardan yalnızca Yuhanna İncili'nde anlatılmaktadır. İkonografide İsa'nın üçüncü kez dirilişi ile Taberiye Gölü'nde balık tutan insanların karşılarına çıkması anlatılmaktadır. Onların aniden karşısına çıkan İsa, ağlarının

taşıyamayacakları kadar balıkla dolmasını sağlar ve bu mucize ile insanlar onun İsa olduğunu anlarlar. Yalnızca Yuhanna İncili'nde yer alan bu ikonografideki "(...)*sabah olurken İsa kıyıda duruyordu. Ne var ki öğrenciler, O'nun İsa olduğunu anlamadılar"* (Yuhanna 21: 3-4) ifadelerine göre İsa kıyıda durmaktadır. Ancak Rubens'in iki resminde(Kat. No: 62-63) de İsa'nın kayığın bir ucunda yer aldığının görülmesi ikonografiyle uyuşmayan bir uygulamadır. Onların balık tutamamış olduklarını öğrenen İsa, gösterdiği mucize ile bir anda ağlarının balıkla dolmasını sağlar. İnsanlar kıyıya çok yakınlardır ve bazıları ağı doğrudan kıyıya taşımaya çalışmaktadır. İsa'nın karşısında şapkasını çıkaran figürün İsa'yı tanıyanlardan biri olduğu düşünülebilir, çünkü ona karşı saygı dolu bir ifade içinde verilmiştir. Ancak bu noktada da eser ikonografiyle bağdaşmamaktadır. Figürlerin balık dolu ağı kayığa ve kıyıya taşımaya çalışması, ağın balıklarla dolu olması ve kıyıya çok yakın olmaları ikonografiyle uyum sağlayan uygulamalardır. İkonografide Simun Petrus'tan söz edilmiş, onun İsa'yı tanımasıyla kendini sevinçle suya attığı anlatılmıştır. Rubens'in resimlerinde (Kat. No: 62-63) ise buna rastlamamakla beraber ikonografinin devamında, İsa'nın tutulan balıkları pişirmek üzere getirmelerini söylemesiyle Petrus'un kayığa gidip ağı çektiğinden söz edilmektedir. Buna karşılık resimlerde arkası dönük resmedilen, güçlü bir erkek figürünün tek başına ağlara asılmış çekmekte olduğu görülmektedir. Bu figürün ikonografide "(...)*Simun Petrus tekneye atladı ve tam yüz elli üç iri balıkla yüklü ağı karaya çekti"* (Yuhanna 21: 10) ifadesinde sözü edilen Simun Petrus olduğu ve resmin bu noktada ikonografiye sadık kalınarak oluşturulduğu düşünülebilir. Sanatçı Rubens iki eserinde (Kat. No: 62-63) de ikonografiyi bireysel uygulamaları ile yansıtırken, ikonografinin belli bir noktalarını temel alarak resimleştirmiştir. Çalışmamızda yer verdiğimiz Rubens'e ait eserleri (Kat. No: 62-63) Konrad Witz ve Lodewijk Toeput tarafından yapılmış olan eserlerle karşılaştırabiliriz (Resim 5.58-5.59).

Konrad Witz ve Lodewijk Toeput'un eserlerinde (Resim 5.58-5.59) ikonografide ifade edildiği gibi bir gölün üzerinde kayıktaki figürler ile göl kıyısındaki çeşitli uygulamaların olduğu görülmektedir. Witz'in eserinde (Resim 5.58) kıyıda doğrudan yalnızca İsa'ya yer verildiği, Toeput'un eserinde (Resim 5.59) ise iki ayrı yerde yine kıyıda İsa'yı resmettiği görülür. Konrad Witz, İsa'ya yaklaşan kayıktan atlayan birinin ona doğru yüzmekte olduğunu ve kayıktakilerin de balık dolu ağı çekmeye çalıştıkları anı resmederek ikonografiyi birebir uygulamıştır (Resim 5.58). Denizdeki figür Simun Petrus'tur ve ağ tamamen balıkla doludur. Toeput ise eserinde (Resim 5.59) bir tarafta İsa'nın balık tutan

insanlara kıyıda görünmesini ve Simun Petrus'un ona doğru yüzdüğü sahneyi; bir tarafta ise ikonografinin devamında balıkları pişirdikleri sahnede İsa'nın yanlarında oluşunu resmetmiştir. Sanatçı Toeput, resminde (Resim 5.59) çok sayıda figüre yer vererek çoklu kompozisyon oluşturmuş ve ikonografiyi başarıyla, oldukça detaylı olarak yansıtmıştır. İki eseri (Resim 5.58-5.59) Rubens'in resimleri (Kat. No: 62-63) ile karşılaştırdığımızda ise ikisinin de iknografiyi birebir yansıttıkları görülmektedir. Ancak Rubens İsa'yı kıyıda değil kayıkta resmederek ve Simun'a suyun içinde yer vermeyerek bireyselliğini ön plana çıkarmıştır.

İkonolojik Anlam

Tezimiz kapsamında "*Mucizevi Balık Avı"* adı altında incelemiş olduğumuz eserler (Kat. No: 62-63) Rubens tarafından Barok Dönem içerisinde ortaya koyulmuştur. Eserler birbirlerinin bir kopyası niteliğindedir (Kat. No: 62-63). Resimlerden biri (Kat. No: 63) triptikon formdaki diğer resmin (Kat. No: 62) orta panelindeki sahnenin, sanatçı tarafından daha az keskin hatlarla resmedilmiş bir uygulaması olarak değerlendirilebilir. Triptikon şeklinde oluşturulan eser günlük hayatta karşılaşabileceğimiz bir gerçeklikte resmedilmiştir (Kat. No: 62). Figürlerin tüm kusurları ile hareketli, canlı, gerek yüz ifadeleri gerekse duruşları ve vücut proporsiyonları ile Barok Dönem'in gerçekçi anlayışını tam anlamıyla yansıtmaktadır. Doğa aynen resmedilmiş gibidir, üç bölümde oluşturulan sahnenin her bölümünde kendi içinde yaşanan ayrı bir olay anlatılırmış gibi ortaya koyulmuştur. Gökyüzünün ve bulutların yanı sıra bulundukları sahil, sahildeki deniz kabukları, ağda tutulan balıklar durağanlığın terkedildiği ve hareketlilik ile canlılığın benimsendiği Barok Dönem özelliklerini yansıtmaktadır. Adeta tablodan taşarcasına resmedilmiş figürler üzerlerinde kıvrılan kumaşlar ve canlı renklerle oldukça dikkat çekicidir. Kırmızı renk sanatçının bireyselliğini gösteren en önemli unsuru olarak burada da karşımıza çıkmaktadır. Sanatçının ortaya koymuş olduğu eser adeta bir fotoğraf karesini andırmaktadır (Kat. No: 62). Diğer eserde (Kat. No: 63) ise tıpkı önceki resimde (Kat. No: 62) olduğu gibi figürlerin aynı canlılık ve hareketlilik içinde doğal bir anın aynen aktarımı şeklinde yansıtılmış olduğu görülmektedir. Bu anlamda iki eserin de (Kat. No: 62-63) oldukça başarılı, dönem özelliklerini gerek figür gerek ortam bazında yansıtan eserler olduğunu söyleyebiliriz.

Kuzey Rönesans sanatçılarından Konrad Witz ve Barok Dönem sanatçılarından Lodewijk Toeput'un eserlerini incelediğimizde iki eserin de bulundukları dönemler için farklı

nitelikler taşıdığını söylemek mümkündür (Resim 5.58-5.59). Konrad Witz Kuzey Rönesansı içinde yer alan bir Flaman sanatçıdır. Resminde Flaman resim tekniği görülmektedir (Resim 5.58). Figürler çizgisel bir üslupla resmedilmiştir, resimde hacim olgusu görülmemektedir (Resim 5.58). Gökyüzü, arka plandaki manzara ve gölün görünümü Pastoral resim etkisi yaratmıştır; merkezi perspektif oluşturulan eser ikonolojik açıdan başarılıdır (Resim 5.58).

Lodewijk Toeput'un resmi ise Barok Dönem'in başarılı örnekleri arasında değerlendirilebilir (Resim 5.59). Kalabalığı oluşturan figürler sanki bir manzara resminin parçası gibi görülmektedir (Resim 5.59). Eser gerek ikonografinin uygulanma şekli gerekse ikonolojik açıdan farklı bir çalışmadır (Resim 5.59). Döenm özellikleri açısından değerlendirildiğinde bir fotoğraf karesinden farksız olması, izleyicide ana tanıklık ettiği hatta sahneyi uzaktan izliyormuş algısını yaratıyor olması dikkat çekmektedir (Resim 5.59). Arka plandaki şehir görünümü ve mimarinin dönem özelliklerini karşılaması gibi uygulamalar da ikonolojik anlamda eseri başarılı kılmaktadır (Resim 5.59).



Resim 5.58. Konrad Witz, 1443-44, History of Art Museum (Sanat Tarihi Müzesi), Cenova. (https://www.wga.hu/support/viewer/z.html)



Resim 5.59. Lodewijk Toeput, 1587-89, The Hermitage (Ermitaj Müzesi), St. Petersburg. (https://www.wga.hu/support/viewer/z.html)

5.2.23. Emmaus'ta Yemek

Bu başlık altında sanatçı Rubens tarafından yapılmış iki eser incelenmiştir (Kat. No: 64-65). İncelediğimiz eserlerden her birinin adı *"Emmaus'ta Yemek"*tir.

Eserlerden 1610 yılına tarihlenen Özel Koleksiyon'da yer alırken, 1638 tarihli olan Madrid'de Prado Müzesi'nde bulunmaktadır. Barok Dönem içerisinde yer alan resimler tuval üzerine yağlı boya tekniğinde yapılmıştır.

Olgusal Anlam

Çalışmamızda "*Emmaus'ta Yemek"* başlığı altında yer verdiğimiz eserleri (Kat. No: 64-65) Panofsky'nin olgusal anlamı ölçüsünde değerlendirdiğimizde, iki eserde de sahnenin bir evin içinde masa başında geçmekte olduğunu görmekteyiz. İki eser birbirlerinden farklı görülmektedir, ortak yanları sahnenin sofra başındaki insanlar arasında geçiyor olmasıdır. Resimlerden birinde (Kat. No: 64) arka plan tamamen karanlıktır, yalnızca figürler ve sofra aydınlık olarak verilmiştir. Diğer resimde (Kat. No: 65) ise arka planda bir şehir manzarası yer almakta, canlı renklerle resmedilen giysileriyle insanlar, bir köpek ve bir papağan figürü görülmektedir. İki resimde de kırmızı ve mavi giysileri olan, sakallı ve uzun saçlı bir erkek figürü elinde tuttuğu ekmek ile dikkat çekmekte ve sofra başında diğer figürlerin odak noktası olarak görülmektedir (Kat. No: 64-65). Diğer figürler ona hizmet etmekte ve onu dinlemekteyken; o bakışlarını yukarı çevirmiş, düşünceli bir ifade içindedir. Çalışmamızda yer verdiğimiz Rubens'e ait eserleri (Kat. No: 64-65) Yüksek Rönesans Dönemi sanatçılarından Tiziano Vecellio ve Barok Dönem sanatçılarından Michelangelo Merisi da Caravaggio tarafından yapılmış olan eserlerle karşılaştırabiliriz (Resim 5.60-5.61). *"Emmaus'ta Yemek"* konulu eserlerden Tiziano'ya ait resim (Resim 5.60) 1530 tarihli olup günümüzde Paris'te Louvre Müzesi'nde ve Caravaggio'ya ait eser (Resim 5.61) ise 1601 tarihli olup günümüzde Londra National Gallery'de sergilenmektedir.

Tiziano Vecellio tarafından yapılan resimde (Resim 5.60) Rubens'in ikinci resminde olduğu gibi arka planda bir manzara bulunmakta, ön planda ise aydınlık bir görüntü içinde resmedilen sofra başındaki figürler görülmektedir. Masa resmin bitiş çizgisine paralel olarak yerleştirilmiş, tam karşıdan resmin merkezine yerleştirilen figüre diğer figürlerin çeşitli ikramlarda bulunduğu ve hizmet ettiği görülür.

Michelangelo Merisi da Caravaggio'nun eserinde (Resim 5.61) ise bir odada masa başında geçen sahnede merkezdeki erkek elini öne uzatmış diğerlerine bir şey anlatır gibidir. Diğer üç figür ise dikkatle ona bakmaktadır, masanın üzeri güzel yemeklerle donatılmıştır.

Bu şekilde incelediğimizde iki eserin olgusal anlam açısından sanatçıların bireysel tercihleri ile ayrıldıklarını ancak konu açısından benzer nitelikler taşıdıkları görülmektedir.

İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

"Emmaus'ta Yemek" ikonografisi kutsal kitaplardan yalnızca Luka İncili'nde anlatılmaktadır. İkonografide İsa'nın ölümünün ardından mezarında bulunmayışının halk arasında tedirginlik ve şaşkınlığa neden olduğu anlatılmaktadır. Bu durumu aralarında konuşan halktan bazı kimselere yanaşan İsa, onlardan olayı dinler ve devamında bu insanlar onu evlerine yemeğe davet ederler. İnsanlar henüz İsa'yı tanımamışlar ve onun bir yabancı olduğunu düşünmektedirler. Ancak ikonografideki "(...)*onlarla sofrada otururken İsa ekmek aldı, şükretti ve ekmeği bölüp onlara verdi, o zaman onların gözleri açıldı ve kendisini tanıdılar. İsa ise gözlerinin önünden kayboldu"* (Luka 24: 30-31) ifadelerinden anlaşıldığı üzere onu tanımaktadırlar. Rubens'in iki resminde (Kat. No: 64-65) de masa başındaki İsa'nın bir ekmeği tutmakta olduğu görülmektedir. Karşısındaki insanlar ise onu tanımaları ile şaşkın ifadelere bürünmüş ve hareketlenmişlerdir. Bu anlamda eserlerin ikonografiye sadık kalınarak oluşturulduğu anlaşılmaktadır. Çalışmamızda yer verdiğimiz Rubens'e ait resimleri (Kat. No: 64-65) Tiziano Vecellio ve Michelangelo Merisi da Caravaggio tarafından yapılmış olan eserlerle karşılaştırabiliriz (Resim 5.60-5.61).

Tiziano ve Caravaggio tarafından yapılan resimlerde (Resim 5.60-5.61) İsa'nın merkezde olduğu, diğer figürlerin aynı şaşkınlıkla onu dinledikleri ve ona hizmet ettikleri görülmektedir. Tiziano'nun resminde İsa bir eli ile kutsama (takdis) işareti yaparken diğer eli ile ekmek tutmaktadır (Resim 5.60). Ancak Caravaggio'nun resminde (Resim 5.61) İsa elinde ekmekle resmedilmemiş, sert bir ifade ile görülmektedir. Görsel olarak da İsa'nın Caravaggio'nun eserinde (Resim 5.61) diğer resimlerden oldukça farklı resmedildiğini söylemek mümkündür. Caravaggio ikonografiyi yorumlamayı tercih etmiştir. Ancak genel anlamda benzer eserler olduklarını söylemek mümkündür. Bu anlamda Rubens ve Tizano'nun resimlerinin ikonografik açıdan çok daha benzer olduklarını söyleyebiliriz.

İkonolojik Anlam

Tezimiz kapsamında "*Emmaus'ta Yemek"* adı altında incelemiş olduğumuz eserler Rubens tarafından Barok Dönem içerisinde ortaya koyulmuştur. Bu konuda incelemiş olduğumuz iki resimde de dönemin farklı özelliklerinin ön plana çıktığını görmekteyiz (Kat. No: 64-65). Resimlerden birinde (Kat. No: 64) sanatçı Caravaggio ile Barok Dönem'e kazandırılan ışık ve gölgeden oluşturulan kontrast algısını başarıyla uygulamıştır. Eserde (Kat. No: 64) sahne karanlık arka plan ile çevresel unsur olmaksızın, aydınlık bir masa ve etrafındaki yüzleri açıkça seçilen figürler arasında kurgulanmıştır. Diğer resimde (Kat. No: 65) ise farklı olarak ortam açısından çok daha zengin bir alan ve canlı renkler dikkat çekmektedir. Arka plandaki şehir görüntüsünün yanı sıra sahnenin geçmekte olduğu yapının mermer sütunları, hareketli sütun başlıkları, çapraz tonoz örtüsü dönemin mimari unsurlarının resme yansımış olduğunu göstermektedir. Burada da ışık üzerine bir kontrast uygulamış ancak belirgin bir dokunuşla resme Barok Dönem'in bu özelliğini katmamıştır. Bunu renklerle yaptığı tezatla yahut iki yerde kullandığı benzer renklerle oluşturmaya çalışmıştır. Örneğin İsa'nın kaftanı ile üzengi çizgisi üzerindeki papağanın kırmızı olması, ancak buna karşılık resmin izleyiciye göre solunda yer alan erkeklerin siyah giysileri ve bedenlerinin biraz daha gölgede kalışı dönemin karşıtlık uygulamalarının bu resimdeki bir neticesidir (Kat. No: 65). Figür doğal bir hareketlilik içinde, akıştaki figürlerin foroğraflanması gibi resmedilmiştir. Bu anlamda farklı şekillerde dönem özelliklerini başarıyla yansıtan iki resim olduklarını söylemek mümkündür.

Çalışmamızda incelediğimiz Rubens'e ait eserleri (Kat. No: 64-65) Yüksek Rönesans Dönemi sanatçılarından Tiziano Vecellio ve Barok Dönem sanatçılarından Michelangelo Merisi da Caravaggio tarafından yapılan eserlerle ikonolojik açıdan mukayese edebiliriz (Resim 5.60-5.61). Bu anlamda ilk olarak Rubens'in zaman zaman eserlerinden kopyalamalarda bulunduğu ve örnek aldığı Yüksek Rönesans sanatçılarından Tiziano'nun resminin ikonolojik açıdan başarısını söylemek mümkündür (Resim 5.60). Sanatçı resimde her figürü detaylı olarak resmetmiş, ikonografiyi başarıyla yansıtmış, çevresel unsurlara detaylı olarak yer vermiş ve gerçeğe yakın bir kompozisyon oluşturmuştur (Resim 5.60). Resimde canlı ve parlak renklere yer verilmiş, figürler de doğal bir hareketlilik göze çarpmaktadır. İfadesel açıdan döenm özelliklerini karşılamaktadır. Rubens'in eserlerine (Kat. No: 64-65) kıyasla ise özellikle ışık uygulamaları açısından oldukça farklıdır (Resim 5.60).

Caravaggio'nun eseri tam anlamıyla sanatçının imza eserlerindendir (Resim 5.61). "*Barok'un Babası*" unvanı ile anılan Caravaggio'nun gerek figür gücü gerekse ışık ile yarattığı kontrast ve akabinde ortaya çıkan teatral hava ile dinamizm Barok Dönem'in en belirgin özelliklerini yansıtmaktadır (Witting ve Patrizzi, 2008: 106).



Resim 5.60. Tiziano Vecellio, 1530, Louvre Müzesi, Paris. (https://www.wga.hu/support/viewer/z.html)



Resim 5.61. Michelangelo Merisi da Caravaggio, 1601, National Gallery (Ulusal Galeri), London. (https://www.wga.hu/support/viewer/z.html)

5.2.24. Şüpheci Thomas

Bu başlık altında sanatçı Rubens tarafından yapılmış bir eser incelenmiştir. İncelediğimiz eserin (Kat. No: 66) adı müze kaydında *"Nikolaas Rockox Ve Eşi Adriana Perez'in Mezar Kitabesi"* şeklindedir.

Eser Anvers'te Kraliyet Güzel Sanatlar Müzesi'nde yer almaktadır. Barok Dönem içerisinde yer alan resim 1613-15 tarihinde, tuval üzerine yağlı boya tekniğinde yapılmıştır.

Olgusal Anlam

Çalışmamızda "*Şüpheci Thomas"* başlığı altında yer verdiğimiz eseri (Kat. No: 66) Panofsky'nin olgusal anlamı ölçüsünde değerlendirdiğimizde, eserde sahnenin kapalı bir mekanda geçmekte olduğunu görmekteyiz. Resim üç panel halinde oluşturulmuş, sağ ve solda yer alan panellerde giysilerinden soylu olduklarını düşünebileceğimiz bir erkek ve bir kadın figürü bulunmaktadır. Orta panelde ise üst bedeni çıplak, üzerine kırmızı bir kumaş sarmış ve başının arkasında ince bir hale ile duran erkek figürü vardrı. Bu erkeğin karşısındaki üç erkek figürü şaşkın bakışları ile onu incelemekteyken resmedilmiştir. Çalışmamızda yer verdiğimiz Rubens'e ait eseri (Kat. No: 66) Barok Dönem'de Caravggisti akımına mensup oldukları bilinen sanatçılardan Hendrick ter Brugghen ve Matthias Stom tarafından yapılmış olan eserlerle karşılaştırabiliriz (Resim 5.62-5.63). *"Şüpheci Thomas"* konulu eserlerden Brugghen'a ait resim (Resim 5.62) 1604 tarihli olup günümüzde Amsterdam'da Rijksmuseum'da ve Stomm'a ait eser (Resim 5.63) ise 1620 tarihli olup günümüzde Madrid Prado Müzesi'nde sergilenmektedir.

Hendrick ter Brugghen ve Matthias Stom tarafından yapılan resimlerin ikisinde (Resim 5.62-5.63) de Rubens'in resmindeki (Kat. No: 66) gibi üst bedeni çıplak ve bir kumaşla sarınmış erkek figürü ana karakteri oluşturmakta diğer figürler şaşkınlıkla onun bedenini ve kendisini incelemektedirler. Hendrick Terbrugghen tarafından yapılan resimde ana figür tam ortadadır ve etrafında dört erkek figürü bulunmaktadır (Resim 5.62). Erkeklerden biri merkezdeki adamın sağ göğsüne parmağı ile dokunmak üzeredir. Matthias Stom'un eserinde ise adamın etrafında üç erkek bulunmakta, bunlardan biri iki parmağını sol kaburgasının altındaki kesikten içeri sokmaktadır. Bu anlamda iki eser (Resim 5.62-5.63) Rubens tarafından yapılan katalogda yer verdiğimiz eserlere benzese de, dikkat çeken farklılıkları vardır.

İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

"Şüpheci Thomas" ikonografisi kutsal kitaplardan yalnızca Yuhanna İncili'nde anlatılmaktadır. İkonografiye göre İsa dirilmesinin ardından öğrencilerinin karşısına çıkmış ve ona inanmayan öğrencilerinden Thomas'a yaralarını göstermiştir. Thomas arkadaşlarının İsa'nın dirildiğini ve onu gördüklerini söylemelerine inanmaz, ancak onun yaralarını gördüğü takdirde inanacağını söyler. Bunun üzerine İsa onun karşısına çıkar ve sitem de bulunarak ona yaralarını gösterir. Eserde üç erkek figürünün İsa'nın karşısında oldukları ve ona şaşkınlıkla baktıkları görülmektedir (Kat. No: 66). İsa oldukça güzel bir vücutla resmedilmiş ve karnındaki yarası görülmemektedir. Yalnızca avuçlarının içlerindeki izler görülmektedir, burada sanatçı ikonografiye atıfta bulunmaktadır. İkonografide "*Tomas'a, "Parmağını uzat" dedi, "Ellerime bak, elini uzat, böğrüme koy. İmansız olma, imanlı ol""* (Yuhanna 20: 27) ifadesine yer verilmektedir. Sanatçının ikonografiye sadık kaldığı bu ifade ile anlaşılmaktadır. Eserin orta panelinde bu sahneye yer veren sanatçı iki yanında soylu bir çifte yer vermiş, bu resmi onların isteği üzerine mezarları için yapmıştır. Çalışmamızda yer verdiğimiz Rubens'e ait eseri (Kat. No: 66) ikonografik anlam ve ifadesel özellik açısından Hendrick ter Brugghen ve Matthias Stom tarafından yapılmış olan eserlerle karşılaştırabiliriz (Resim 5.62-5.63).

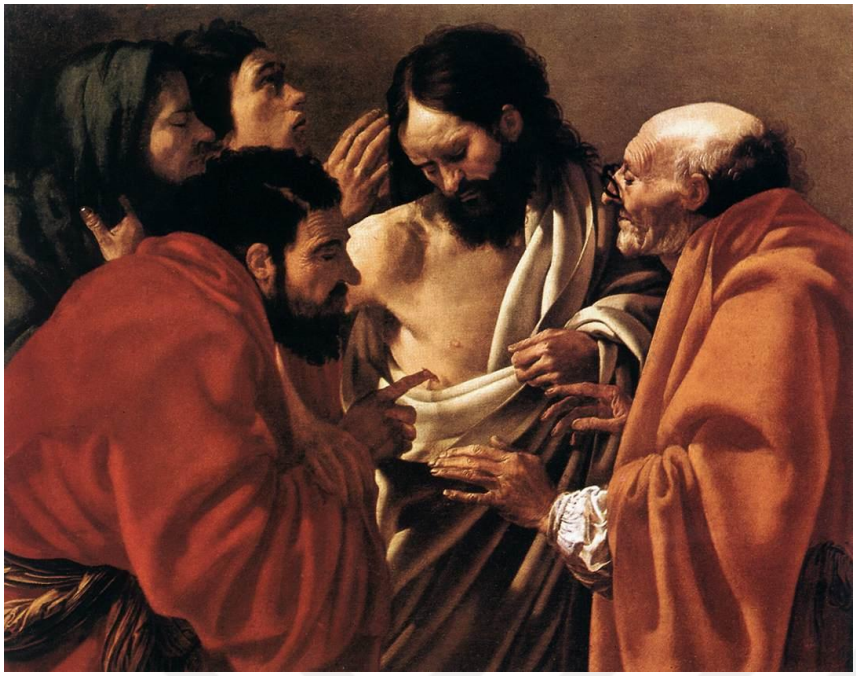
Hendrick ter Brugghen ve Matthias Stom'un eserleri (Resim 5.62-5.63) tıpkı Rubens'in eserinde (Kat. No: 66) olduğu gibi ikonografide sözü edildiği şekilde oluşturulmuştur. İsa'nın merkezde olduğu resimlerde çevresindeki erkekler onun öğrencilerini ifade etmektedir. Brugghen'in resminde (Resim 5.62) İsa'nın yaraları görülmemekte ancak Thomas olduğu düşünülen figür parmağını uzatarak onun göğsüne dokunmaktadır. Stom'un eserinde (Resim 5.63) ise doğrudan parmağını İsa'nın böğründeki mızrak yarasına sokmaktadır. Bu anlamda eserler (Resim 5.62-5.63) İsa'nın gövdesindeki yara izleri ile farklılık arz etse de ikonografiyi uygulayışları açısından benzemektedirler.

İkonolojik Anlam

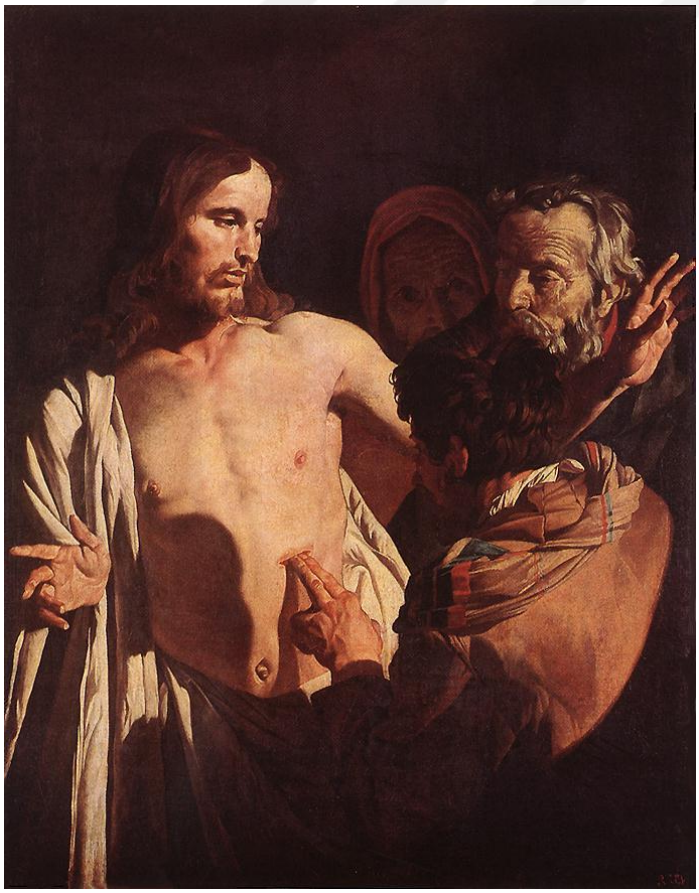
Tezimiz kapsamında "*Şüpheci Thomas"* adı altında incelemiş olduğumuz eser Rubens tarafından Barok Dönem içerisinde ortaya koyulmuştur. Resimde dönem özelliklerinde görülen anatomik başarı İsa'nın bedenindeki uygulama ile doğrudan görülmektedir. Bedeni oldukça aydınlıktır ve figürlerin yüz ifadeleri üst düzey bir gerçeklikle yansıtılmıştır. Her bir

figürün hareketleri çok doğaldır, ifadeleri ise ikonografiyi başarıyla karşılar şekilde şaşkın ve kontrol eder şekildedir. Zira İsa'nın bedenindeki yaraları kontrol etmekte ve onun dirilmiş olmasına şaşkınlıklarını gizleyememektedirler. Bu doğal görünüm ve başarılı renk uygulamaları ile gerçekçi bir görünüm oluşturan resim dönem özelliklerini başarıyla karşılamaktadır. Aynı zamanda eserin iki yanında verilen Nikolaas Rockox ve Eşi Adriana Perez'in üzerlerindeki giysilerinin gösterişli halleri, boyunlarındaki abartılı fırfırlar dönemin soylularının giyim tarzını da yansıtmaktadır. Eser ikonolojik anlam açısından oldukça başarılıdır.

Barok Dönem'de Caravggisti akımına mensup oldukları bilinen sanatçılardan Hendrick ter Brugghen ve Matthias Stom'un çalışmamızda yer verdiğimiz karşılaştırma örnekleri ikonolojik açıdan oldukça başarılıdır (Resim 5.62-5.63). İki eser de kompozisyonun kurulumu açısından gerek figür gerek ortam bazında birbirine benzemektedir. Resimlerde doğrudan bir ışık uygulaması göze çarpmaktadır ve arka plan karanlıktır. Bu iki resim de farklı olan uygulama Matthias Stom'un eserinde (Resim 5.63) daha mat ve yüzeysel çizgilerin görülmesidir. Brugghen'in eserinde (Resim 5.62) çok daha keskin ve belirgin hatlar ile kat kat kumaşların desteklediği hareketlilik dikkat çekmektedir. Figürlerin yüz ifadeleri ikonografiyi ve ikonolojiyi karşılar nitelikte başarılı bir gerçeklikle resmedilmiştir (Resim 5.62-5.63).



Resim 5.62. Hendrick ter Brugghen, 1604, Rijksmuseum, Amsterdam. (https://www.wga.hu/support/viewer/z.html)



Resim 5.63. Matthias Stom, 1620, Museo del Prado (Prado Müzesi), Madrid. (https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-incredulidad-de-santo-tomas)

5.2.25. Cennet Anahtarlarının Petrus'a Verilişi

Bu başlık altında sanatçı Rubens tarafından yapılmış bir eser incelenmiştir. İncelediğimiz eserin (Kat. No: 67) adı *"İsa'nın Anahtarları Aziz Petrus'a Verişi"* dir.

Eser Berlin'de Gemaldegalerie'de yer almaktadır. Barok Dönem içerisinde yer alan resim 1614 tarihinde, tuval üzerine yağlı boya tekniğinde yapılmıştır.

Olgusal Anlam

Çalışmamızda "*Cennet Anahtarlarının Petrus'a Verilişi"* başlığı altında yer verdiğimiz eseri (Kat. No: 67) Panofsky'nin olgusal anlamı ölçüsünde değerlendirdiğimizde, eserde sahnenin karanlık bir ortamda geçmekte olduğunu görmekteyiz. Altı erkek figüründen oluşan sahnede ana karakterler resmin izleyiciye göre solunda elindeki anahtarı karşısındaki adama uzatan erkek ile anahtarları ondan alan yaşlı adamdır. Elinde anahtarlarla görülen erkeğin üst bedeni çıplak ve sağ göğsünün altında bir kesik görülmekte; başının etrafında ise bir hale bulunmaktadır. Karşısındaki yaşlı adam ona doğru eğilmiş ve mahcup bir ifade içindedir. Diğer dört figür ise bu durumu izlemektedir. Çalışmamızda yer verdiğimiz Rubens'e ait eseri (Kat. No: 67) Gotik Dönem sanatçılarından Lorenzo Veneziano ve Neoklasisizm-Oryantalizm dönemi sanatçılarından Jean Auguste Dominique Ingres tarafından yapılmış olan eserlerle karşılaştırabiliriz (Resim 5.64-5.65). *"Cennet Anahtarlarının Petrus'a Verilişi"* konulu eserlerden Veneziano'ye ait resim (Resim 5.64) 1370 tarihli olup günümüzde Venedik'te Correr Museum'da, Ingres'e ait eser (Resim 5.65) ise 1820 tarihli olup günümüzde Musee Ingres'te sergilenmektedir.

Lorenzo Veneziano tarafından yapılan resmi (Resim 5.64) incelediğimizde bambaşka bir kompozisyon karşımıza çıkmaktadır. Resmin merkezinde taht üzerinde gösterişli ve işlemeli giysileri ile oturan bir erkek figürü vardır, sol elinde izleyiciye doğru açık şekilde resmedilmiş bir kitap tutmaktadır. Figürün başının etrafında altın yalnızdan yuvarlak bir hale ve bu halenin de etrafında yine başlarında haleler ile sıralanmış beş melek figürü görülmektedir. Adamın iki yanında altışar olarak, üst üste bir görüntü ile sıralı yerleştirilmiş erkek figürleri vardır. Bu figürlerin de başlarında haleleri olduğu görülür, üzerlerinde pelerinleri ile dikkat çekmektedirler. Tahttaki adamın bakışları doğrudan izleyiciye dönüktür. Sağ eli ile yanındaki figürlerin en başında duran adama anahtar vermektedir.

Resmin (Resim 5.64) geneline bakıldığında merkezdeki figürün bir diğerine anahtar veriyor olması Rubens'in eserindekine (Kat. No: 67) benzer bir uygulama olsa da genel anlamda iki eser birbirinden tamamen farklıdır.

Jean Auguste Dominique Ingres tarafından yapılan resimde (Resim 5.65) ise sahne açık bir alanda kayalık üzerinde geçmekte, arkada yeşil bir doğa ve uzakta bir kalenin görüntüsü dikkat çekmektedir. Toplam yedi erkek figürüne yer verilen sahnede tam karşıdan resmedilen, pembe elbisesinin üzerine mavi kumaşla sarınmış figür bir elini yukarı kaldırmıştır. Başında halesi olan ve bakışları da elinin hizasında yukarıya yönelen figürün önünde eğilen sakallı bir erkeğe anahtar vermiş olduğu anlaşılmaktadır. Diz çöken adam elindeki anahtarı minnetle kabul etmiş bir ifade içindedir. Resmin (Resim 5.65) izleyiciye göre sağ tarafında kalan diğer figürler ise yan yana sıralanmış bu olayı izlemektedirler. Rubens tarafından yapılan ve katalogda yer verdiğimiz eser (Kat. No: 67) ile karşılaştırdığımızda benzer özelliklerinin olduklarını söylemek mümkündür. Gerek sahnenin gerçekleşme şekli gerek figürler gerekse anlatılan olay açısından benzerlikleri oldukça fazladır. Yalnızca merkezdeki figürün üst bedeninin çıplak olmaması, vücudunda kesik izi görülmemesi ve arka plandaki çeşitlilik iki resmi birbirinden ayıran unsurlardır.

<u>İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik</u>

"Cennet Anahtarlarının Petrus'a Verilişi" ikonografisi kutsal kitaplardan yalnızca Matta ve Yuhanna İncili'nde anlatılmaktadır. İkonografiye göre İsa cennet anahtarlarını havarileri arasında olan Petrus'a vermiştir. Ancak iki kutsal kitapta ikonografi farklı şekilde ifade edilmekte; Matta İncili doğrudan *Cennet Anahtarları'*ndan söz ederken Yuhanna İncili bu durumu İsa'nın Petrus'a koyunlarını otlatma görevini vermiş olarak anlatmaktadır. Bu noktada resimde (Kat. No: 67) Rubens'in Matta İncili'ndeki ikonografiyi benimsemiş olduğunu görmekteyiz. Zira ikonografide geçen "(...) '*Göklerin Egemenliği'nin anahtarlarını sana vereceğim"* (Matta 16: 18-19) ifadeleri resimdeki uygulama ile örtüşmektedir. Resimde (Kat. No: 67) başında halesi ve elindeki anahtarla görülen figür İsa'yı, karşısında eğilen figür Petrus'u ve diğer figürlerde bu duruma şahit olan Havarileri ifade etmektedir. Sahnede dikkat çeken en önemli uygulama İsa'nın sağ göğsünün altında yer alan yara izidir. Matta İncili'ndeki ikonografiye göre İsa ölümünden sonra dirilmiş ve Havarilerin karşısına çıkmıştır. Kendisini tanıyan Petrus'a ise cennet anahtarlarını vereceğini söylemiştir. Rubens'in resminin (Kat. No: 67) bu anlamda da ikonografiyi birebir

yansıttığını söylemek mümkündür. Çalışmamızda yer verdiğimiz Peter Paul Rubens tarafından yapılan resmi (Kat. No: 67) Lorenzo Veneziano ve Jean Auguste Dominique Ingres tarafından yapılmış olan eserlerle karşılaştırabiliriz (Resim 5.64-5.65).

Veneziano'nun eserinde (Resim 5.64) tahttaki figür İsa'yı, başının çevresindekiler onun kutsiyetini vurgulayan melekleri ve iki yanına altışar olarak sıralanan figürler de on iki Havariyi ifade etmektedir. En önde İsa'nın anahtar uzatmakta olduğu figür Petrus'tur. İsa'nın anahtarları Petrus'a verirken görülmesi Matta İncili'nde anlatılan ve Rubens'in de uyguladığı ikonografi ile uyuşmaktadır. Ancak resim (Resim 5.64) ifadesel özellik açısından Rubens'in katalogda yer verdiğimiz eserine (Kat. No: 67) hiç benzememektedir. Çok daha çizgisel bir üslupla oluşturulan resimde (Resim 5.64), İsa'nın kutsiyeti her anlamda öne çıkarılmak istenmiş; yoğun altın yaldız kullanımı ve üst üste gelen figürlerle perspektif anlayışının olmayışı Rubens'in resmi (Kat. No: 67) ile arasındaki dönemsel farkı da ortaya koymaktadır.

Ingres'in resminde (Resim 5.65) ise İsa sağ eli ile gökyüzünü işaret etmekte sol eli ile Petrus'a anahtarları vermiş görülmektedir. Rubens'in resminde (Kat. No: 67) de İsa bir eli ile göğü işaret etmektedir ve bu uygulama ikonografide *Göklerin Egemenliği*'nin *Anahtarları* olarak ifade edilen cennettin Petrus'a vadedilişinin resimdeki karşılığıdır. Ingres'in eserinde (Resim 5.65) görülen tek fark İsa'nın çıplak olmayışı ve vücudunda çarmıhtan kalan yarasının görülmeyişidir. Burada İsa'nın dirilişinden sonra yaşanan bir olayı anlatıp anlatmadığı konusunda ayrım yapılamamaktadır. Nihayetinde iki eser ikonografiyi uygulamaları açısından birbirleri ile benzer özellikleri taşımaktadır.

<u>İkonolojik Anlam</u>

Tezimiz kapsamında "*Cennet Anahtarlarının Petrus'a Verilişi"* adı altında incelemiş olduğumuz eser Rubens tarafından Barok Dönem içerisinde ortaya koyulmuştur. Sanatçı arka plandaki karanlığı İsa figürünün bedeninin ve başındaki halenin yaydığı ışıkla aydınlatmıştır. İsa'nın bedeni mükemmele yakın bir formda, oldukça iri yapılı ve kusursuz olarak resmedilmiştir. Sakalları ve uzun saçları ile yüzündeki ifade de oldukça gerçekçidir. Aynı zamanda diğer figürlerin şaşkın, meraklı ve durumu kabullenen ifadeleri de açık şekilde seçilebilmektedir. Bu durum sanatçının dönem özelliklerini resme başarıyla uyarladığını ortaya koymaktadır. Sanki gece yarısı İsa, Havarilerin karşısına çıkmış ve

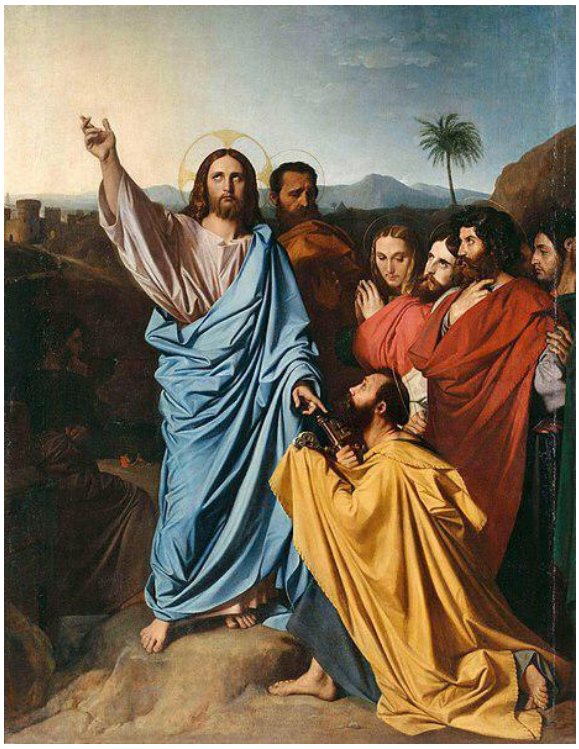
onlara bir şeyler anlatırken Petrus'a *Cennet Anahtarlarını* uzatmış gibi doğal bir anlatımın resme hakim olduğu görülmektedir. Doğal bir anı aynen aktarmış gibi görülen sanatçı ikonografiyi uygulamadaki başarısını asıl anlam ve içerik noktasında da göstermiştir.

Çalışmamız kapsamında yer verdiğimiz karşılaştırma örneklerimizden, Gotik dönem sanatçılarından Lorenzo Veneziano ve Neoklasisizm-Oryantalizm dönemi sanatçılarından Jean Auguste Dominique Ingres'in eserlerini ikonolojik açıdan değerlendirebiliriz (Resim 5.64-5.65). Lorenzo Veneziano'nun eseri adeta bir Bizans Döenmi freski gibi görülmektedir (Resim 5.64). Eserde figürler iki boyutlu olarak resmedilmiştir ve perspektif algısı yoktur. Tahtta oturan İsa başının etrafını saran beş melek ve iki yanında sıralanmış on iki havariyi temsil eden figürler söz konusu ikonografinin çok farklı bir şekilde resme aktarılmış halidir (Resim 5.64). Ancak ikonolojik açıdan oldukça başarılıdır. Resimde kullanılan altın yaldız, İsa'nın giysisindeki işlemeler ve her bir figürün başının etrafındaki yuvarlak haleler yapıldığı dönemin uygulamaları arasında değerlendirilebilir (Resim 5.64).

Jean Auguste Dominique Ingres'in eseri ise Neoklasisizm etkisi ile ortaya koyulmuş başarılı bir çalışmadır (Resim 5.65). Neoklasisizm dönemi Barok ile Rokoko resminden sonra gelmekte ve bu dönemlerde yapılan abartılı-süslü kompozisyonları reddetmektedir. Bu akımla sanatçılar Antik Çağ'daki Yunan ve Roma tarzını resimlerine yansıtmayı amaçlamışlardır. Ingres'in eserinde söz konusu akımın etkisini görmek mümkündür (Resim 5.65). Resimde aşırıya kaçan bir uygulama söz konusu değildir, abartılı teatral hareketler görülmemektedir, İsa tasviri bir Roma heykeli gibi görülmekte ancak tümüyle gerçeklikten kopmamaktadır (Resim 5.65). Resimde pastel renkler, parlak ışık ve figürlerin gerçekçi yüz ifadeleri ile oluşturulan bir ahnek söz konusudur. Arka planda güzel bir doğa manzarası görülmektedir. Eser ikonolojik açıdan oldukça başarılı ve resim üslubu açısından oldukça gelişmiş bir örnektir (Resim 5.65).



Resim 5.64. Lorenzo Veneziano, 1370, Correr Müzesi, Venedik. (https://smartify.org/artworks/lorenzo-veneziano-jesus-consigning-the-keys-to-saint-peter-traditio-clavium)



Resim 5.65. Jean Auguste Dominique Ingres, 1820, Ingres Müzesi. (https://www.wga.hu/support/viewer/z.html)

5.2.26. Dört Evangelist

Bu başlık altında sanatçı Rubens tarafından yapılmış bir eser incelenmiştir. İncelediğimiz eserin (Kat. No: 68) adı *"Dört Evangelist"* tir.

Eser Almanya Potsdam'da Sanssouci Sarayı'nda yer almaktadır. Barok Dönem içerisinde yer alan resim 1614 tarihinde, tuval üzerine yağlı boya tekniğinde yapılmıştır.

Olgusal Anlam

Çalışmamızda "*Dört Evangelist"* başlığı altında yer verdiğimiz eseri (Kat. No: 68) Panofsky'nin olgusal anlamı ölçüsünde değerlendirdiğimizde, eserde sahnenin kapalı bir mekanda geçmekte olduğunu görmekteyiz. Eserde biri ayakta üçü oturur vaziyette dört erkek figürü görülmektedir. Aralarında bir şey konuştukları görülen üç figüre büyük beyaz kanatlı bir melek eşlik etmektedir. Önlerinde bir kitabın açık olduğu bu üç figüre karşılık ayakta duran figürde elinde bir büyük kitap taşımaktadır. Çalışmamızda yer verdiğimiz Rubens'e ait eseri (Kat. No: 68) Maniyerizm Dönemi sanatçılarından Palma il Giovane'ın 1580 tarihli eseri ve Flaman Barok sanatçılarından Jacob Jordeans'ın 1620-25 yıllarına tarihlenen eseri ile mukayese edebiliriz (Resim 5.66-5.67). Giovane'ın eserinin günümüzde bulunduğu yer tespit edilememekle birlikte, Jordeans'ın eseri Paris'te Louvre Müzesi'nde sergilenmektedir.

Her iki resimde de Rubens'e ait resimde (Kat. No: 68) olduğu gibi dört erkek figür bulunmaktadır. Ve bu figürler kendi aralarında bir şey konuşur vaziyette, ellerinde açık kitaplarla görülmektedirler. Giovanne'ın resminde (Resim 5.66) sanatçı sahneyi sanki daha alçak bir yerden izliyormuş gibi alt perdeden resmetmiştir. Figürlerin ardında mermer sütunların taşıdığı bir iç mekanın, mimari bir arka planın olduğu görülür. Ayrıca merkezde sütunların ortasında bir ışık yanmaktadır. Jordeans'ın eserinde (Resim 5.67) ise çevresel unsurlara yer verilmemiş, dört figürde yan yana sıralı vaziyette resmedilmişlerdir. Önlerinde açık olan kitaplara bakmakta, düşünceli ifadeler içinde görülmektedirler. Figürlerden izleyiciye göre soldan ikinci diğer üçüne göre daha genç bir erkektir (Resim 5.67). İki eserde de dört erkek figürünün bir konu üzerine tartıştıkları yahut çalıştıkları anlaşılmaktadır (Resim 5.66-5.67). Rubens resminde insan figürlerinin yanı sıra melek, aslan, kartal ve öküz gibi hayvanların tasvirine yer vermiştir (Kat. No: 68). Benzer detaylandırmayı Giovane'ın eserinde görmek mümkündür, zira sanatçı her figürün yanında tıpkı Rubens'in eserinde

olduğu gibi aslan, öküz, kartal ve bir melek tasviri yerleştirmiştir. Bu anlamda iki eser birbirlerine daha çok benzemektedir.

İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

"Dört Evangelist" ikonografisi kutsal kitaplarda sözü edilmeyen bir konudur. "İncili Yayanlar" anlamına gelen Evangelistler, dört İncil yazarını ifade etmektedir. Sahnede dört İncil yazarı İncilleri yazarken resmedilmişlerdir. Sanatçı tarafından resmedilen Evangelistler yani İncil Yazarları'nın Kutsal Kitapları kaleme alan kimseler olmaları dolayısıyla kanonik yahut apokrif kabul edilen hiçbir kitapta geçmesi söz konusu değildir. Kanonik dört İncil; Matta, Markos, Luka ve Yuhanna isimlerini yazarlarından almışlardır. Ancak çeşitli sanatçılar tarafından zaman zaman resmedilmişler ve İncil yazarlarının her biri kendisini simgeleyen çeşitli özelliklerle resimlerde ayırt edilme imkanı bulmuştur. Her İncil yazarının onu tanımlayan ve ona işaret eden bir simgesi yani atribüsü bulunmaktadır. Sanatçı Rubens bu atribüsleri her bir figürün yanına eklemiş ve bu şekilde onların kimliklerini vurgulamayı amaçlamıştır (Kat. No: 68). İkonografisi olmayan bir konuda bireysel olarak böyle bir uygulamayı tercih etmesi onun sanatındaki engin birikiminin ve yaratıcılığının bir sonucudur. Bu anlamda Markos bir melek, Matta bir aslan, Luka bir öküz ve ayakta duran Yuhanna ise bir kartal tasviri ile beraber resmedilerek bütünleştirilmiştir (Kat. No: 68). Rubens'in eserini karşılaştırdığımız Palma il Giovane ve Jacob Jordeans'ın eserlerine baktığımızda iki eserde de aynı şekilde dört İncil yazarının çalışmakta oldukları görülmektedir (Resim 5.66-5.67). Jordeans, Rubens gibi sahneyi hikayeleştirmemiş ve simgelerle desteklememiştir. Ancak Giovane'ın eserinde (Resim 5.66) figürlerden her biri yanında atribüsü ile resmedilmiştir. Genel anlamda iki eser de (Resim 5.66-5.67) Rubens'in eseriyle (Kat. No: 68) hem benzer hem de farklı unsurlar içermektedir.

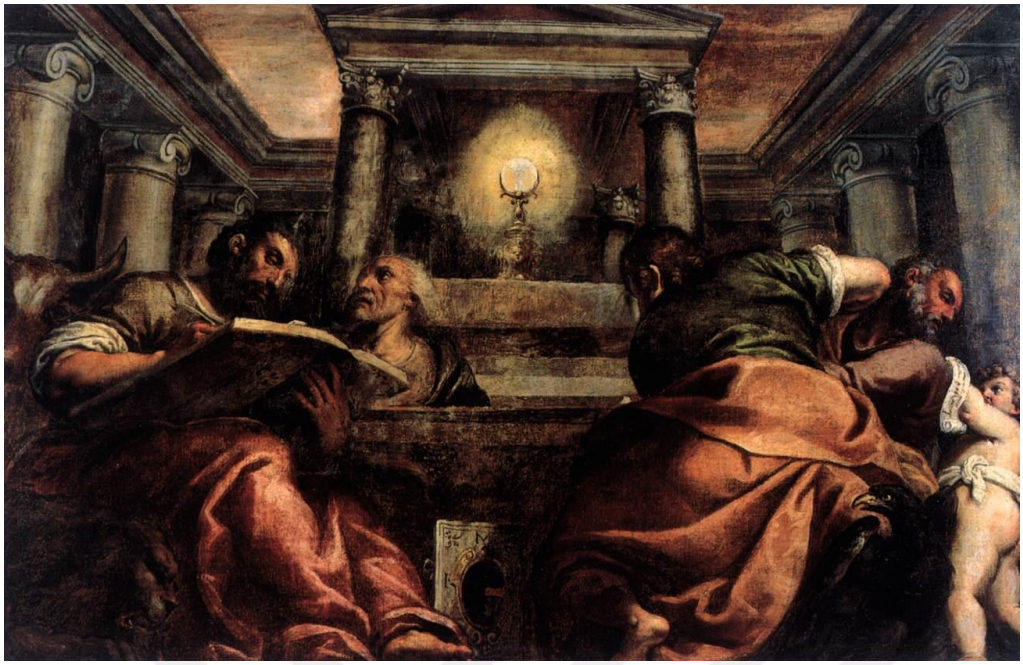
İkonolojik Anlam

Tezimiz kapsamında "*Dört Evangelist"* adı altında incelemiş olduğumuz eser Rubens tarafından Barok Dönem içerisinde ortaya koyulmuştur (Kat. No: 68). Sahne adeta bir fotoğraf karesi gibi görülmekte, figürler gerçekçi formlarda, gerçekçi yüz ifadeleri ile çok olağan bir anın içerisinde resmedilmişlerdir. Sahneye eklenen sembolik tasvirler dahi gerçekliği bozmamış ve bu durum Barok Sanat'ta benimsenen unsurların önemli bir

yansıması olmuştur. Rubens Barok Dönem'in en önemli sanatçılarından biri olarak resmini aynı başarıyla ortaya koymuştur.

Maniyerizm Dönemi sanatçılarından Palma il Giovane'ın eseri ve Flaman Barok sanatçılarından Jacob Jordeans'ın eserlerini ikonolojik açıdan incelediğimizde iki eserinde sanatçılarının benimsemiş olduğu üsluplar içerisinde başarıyla oluşturulduğunu söylemek mümkündür (Resim 5.66-5.67). Giovane'nin eseri gerek ışık ve gölgenin uygulanması gerek renklerin matlığı ile Maniyerist bir resimdir (Resim 5.66). Yanı sıra figürler içinde bulundukları yapıya göre daha büyük resmedilmiş gibi görülmekte, izleyici sahneye aşağıdan izleyerek tanık oluyormuş gibi bir izlenim resimde dikkat çekmektedir (Resim 5.66). Yaratılan deformasyonun yanında figürlerin ifadelerinin belirgin hatlarla verilmesi, resimde dinamizmin ön planda olması başarılı dönem özellikleridir (Resim 5.67).

Jacob Jordeans'ın eseri başarılı bir Barok resmidir (Resim 5.67). Dört İncil yazarını ifade eden figürler resmin tamamına hakim görülmekte ve çevresel unsurlara yahut başka herhangi bir figüre eserde yer verilmemiştir. Ancak sahnede çok olağan bir akış söz konusudur. Bir anın aynen aktarılmış hali gibi görülen resimde sanatçının tıpkı Rubens gibi gerçek figürlerden yararlanmış olduğu düşünülebilir (Resim 5.67). Eserde karanlık bir uygulama söz konusu değildir. Aksine Rubens'in eserlerinde de sıklıkla gördüğümüz gibi çok yoğun bir aydınlık resimde dikkat çekmektedir. Bu aydınlık ve figürlerin giysilerindeki canlı renkler ile dönemin kontrast algısı yaratılmak istenmiştir (Resim 5.67). Bu anlamda Jordeans'ın eseri Rubens'in katalogda yer verdiğimiz eseri (Kat. No: 68) ile benzer nitelikler taşımaktadır. Figürlerin ifadeleri oldukça gerçekçidir, yüz hatları detaylı olarak resmedilmiştir ve üzerlerindeki kumaşların kat kat hacimli-kıvrılmış görünümleri dönemin resimde hareketlilik fikrini desteklemektedir (Resim 5.67).



Resim 5.66. Palma il Giovane, 1575, San Giacomo dall'Orio Kilisesi, Venedik. (http://www.hellenicaworld.com/Art/Paintings/PalmaIlGiovane/en/PartPIlGiovane0030.html)



Resim 5.67. Jacob Jordeans, 1620-25, Louvre Müzesi, Paris. (https://www.wga.hu/support/viewer/z.html)

6. SONUÇ

17. yüzyılda Avrupa'da etkinlik göstermeye başlayan Barok Dönem ile resim sanatında dikkat çeken gelişmeler yaşanmıştır. Öyle ki 15. yüzyılda İtalya'da ortaya çıkan ve uzun yıllar sanatı etkisi altına alan Rönesans Dönemi uygulamaları Barok Dönem'de çok daha kapsamlı hale gelmiş ve sanatçılar bambaşka bir üslubu benimsemişlerdir.

Kelime anlamı olarak "*Yeniden Doğuş"* anlamına gelen Rönesans özünde *"Antikite'ye Dönüş"* fikrinin yeniden ortaya çıkmasını ifade etmektedir. Aynı zamanda bilim, felsefe ve matematik gibi alanlarda yaşanan gelişmelerle Ortaçağ'da görülen "insana değer vermeme" durumunu yıkan Rönesans yaşanan yeni gelişmelerin ışığında insanı öne çıkarma temeli üzerine ortaya çıkmıştır. Bu anlamda Rönesans üzerine kurulduğu temeller açısından kelime anlamını karşılamakta ve *"Yeniden Doğuş"* fikrini kusursuzlukla bağdaştırmaktadır. Rönesans resim sanatında; sahnelerin arka planı başarılı perspektifler ve antik mimari ögeleri ile oluşturulurken, insan figürleri Yunan heykellerini andırır şekilde adeta birer dekor gibi uygulanmaktadır. Hafif renkler, ölçülü ve sade uygulamalar Rönesans resminin en dikkat çeken özelliklerindendir. Tüm bunlara karşılık Rönesans'ın devamında 17. yüzyılda ortaya çıkan Barok Dönem resim sanatı en başta Rönesans'ın kusursuzluk algısını reddetmiştir. Barok resminde mükemmeliyetçi anlayıştan uzak, canlı, hareketli, renkli ve doğal görünümler ön plana çıkmıştır. Sahneler adeta bir fotoğraf karesini andırır şekilde oluşturulmuş, figürler doğal hareketleri ile resmedilmeye çalışılmış, ışık ve gölge oyunlarıyla eserlere gerçekçi bir hava katılmak istenmiştir. Elbette resimlerde Barok mimari unsurlarına da yer verilmiş ve ayrıca her öge ince detaylarla uygulanmıştır. İnsan figürleri ise resimlerde çok daha fazla dikkat çekmekte ve resmin bütününe hakim olmaktadır. Barok Dönem resimlerinde Rönesans ile benimsenen insana değer verme anlayışı çok daha fazla önemsenmiş, öyle ki resimde yer verilen her bir figür özenle ve tüm detaylarıyla oluşturulmuştur. Benimsedikleri gerçekçi üslupla sanatçılar resimde uygulanan sahneyle, izleyicide o ana şahit olduğu algısını yaratmayı amaçlamaktadır. Sahnelerde uygulanan her bir detay hiçbir şekilde yumuşatılmadan, gerçeklik algısından uzaklaşmadan ve hatta kimi zaman abartılı formlarla resmedilmiştir. Sakin ve dingin bir ortam da, endişe verici yahut dehşete düşürücü bir olay da Barok resim sanatında olanca gerçekliğiyle yansıtılmaya çalışılmıştır. Resimlerde perspektif algısı oldukça başarılı bir boyut kazanmış, derin perspektif uygulamalarıyla başarılı manzara resimleri, mimari unsurlar ve insan kalabalıkları dikkat çekmiştir. Bu dönemde, her dönemde olduğu gibi dini ve mitolojik konularda eserler

verilmeye devam ederken, farklı olarak din dışı konularda günlük hayattan sahnelerin önceki dönemlere kıyasla daha fazla resmedilmesi önemli bir gelişme olmuştur. Profan olarak tanımladığımız bu tür din dışı uygulamalar sanatçıların resim sanatına bakış açısını bambaşka bir boyuta taşımıştır. Artık her konuda daha özgür ve daha yaratıcı bireysel uygulamalarıyla resimlerini yapmaya başlamışlardır. Bu bireysel uygulamalar sanatçıların resimlerde kendilerini ifade etmek için oluşturdukları imzaları gibidir. Sanatçıların kimi daha canlı ve renkli resimler oluştururken kimi de ışık ve gölge oyunlarının etkisiyle daha karamsar olarak niteleyebileceğimiz sahneleri resmetmişlerdir. Aynı şekilde resimlerdeki figürlerde kimi sanatçılar gerçeğe yakın formlarda uygulamaları tercih ederken kimisi ise insan figürlerini abartılı formlarla adeleli, kilolu, kaslı vb. olarak resmetmeyi tercih etmişlerdir. Uçuşan kumaşlar, kat kat gösterişli ve süslü giysiler, kalabalık ortamlar, devasa resimler, portre geleneği vb. bu dönem resminde dikkat çeken diğer uygulamalardandır.

Dönemin en önemli temsilcisi şüphesiz Ressam Michelangelo Merisi da Caravaggio'dur. Caravaggio, Barok resminin karakteristiğini oluşturan ışık ve gölge uygulamasını ortaya koymuş ve kendisinden sonraki sanatçıların bu üslupta eserler oluşturmasını sağlamıştır. Diego Rodriguez Silva Velazquez, Peter Paul Rubens, Anthony Van Dyck, Guercino (Giovanni Francesco Barbieri), Rembrandt Harmenszoon van Rijn, Philippe de Champaigne, Francisco Zurbaran vd. çok sayıda önemli sanatçı Barok Dönem resim sanatında eserler ortaya koymuştur. Sanatçıların her biri kendi üslupları ile eserler ortaya koymuş olsalar da, bilhassa Peter Paul Rubens'in Barok resim sanatına ve kendisinden sonraki dönemlere katkıları oldukça dikkat çekmektedir. Zira küçük yaşta resme yönelen Rubens, bu konudaki yeteneğini önemli ressamlardan aldığı eğitimlerin yanı sıra; İtalya ve İspanya'da bulunduğu zamanlarda geçmiş dönemin ünlü sanatçılarının eserlerini yerinde incelemesi, onların eserlerinden çeşitli kopyalamalarda bulunması ve nihayetinde kendi üslubunu oluşturmasıyla ortaya koymuştur. Hayatının akışı içinde çeşitli siyasi görevlerde bulunan Rubens, bu görevlerinin yanında *Saray Ressamı* olarak eserler yapmış ve hatta çağdaşları tarafından "Kralların Ressamı yahut Ressamların Kralı Rubens" olarak anılmaya başlamıştır. Bu ifade Rubens'in Barok Dönem resim sanatındaki yerinin ne denli önemli olduğunu ortaya koymaktadır. Sanatçı devasa boyutlarda, kalabalık figürlerle, dini, mitolojik ve profan konularda günümüze ulaşan ve ulaşamayan çok sayıda eser yapmıştır. İçinde bulunduğu karmaşık dönem ve ortamda sanatını devleştiren Rubens, mitolojiyi eserleriyle her alanda harmanlamış, dini yahut profan konulu her resimde, savaş sahneleri ve portrelerde mitolojik ögelerle sahneleri canlandırmayı ve bu sayede belki de sıkıcı olarak

nitelendirilebilecek bir konuyu bambaşka bir boyuta taşımayı başarmıştır. Sanatının ilk dönemlerinde çeşitli sanatçılar ve zümreler tarafından olumsuz eleştirilere maruz kalmış, resimlerinde çıplak figürler ve kadın-erkek ilişkilerinin detaylı uygulamalarıyla sanatı *kösnüllük (cinsellik)* olarak nitelendirilmiştir. Onun deli olduğunu düşünenlerin aksine bir dahi olduğunu söylemek mümkündür. Zira ilerleyen dönemde onun sanatı pek çok sanatçının ulaşmak istediği bir zirvenin temsilcisi haline gelmiştir. Rubens'in eserlerinde; gerçekçi üslupla ortaya koyulmuş sahnelerin yanı sıra abartılı formlarla ve doğal hareketler içinde oluşturulan figürler, gösterişli giysiler, kırmızı ve sarı renkler ile oluşturulan canlı uygulamalar dikkat çekmektedir. Sanatçının resimlerinde sıkça görülen kırmızı adeta Rubens'in bir imzası gibidir. Bunun yanında Barok Dönem'e has ışık ve gölge uygulamalarının, Rubens tarafından canlı renklerin birbirleriyle oluşturduğu tezatla yansıtılmak istenmesi de bireyselliğinin ve resim sanatındaki yeteneğinin göstergesidir. Eserlerinde öne çıkan bir diğer başarılı uygulama ise figürlerin jest ve mimikleriyle içlerinde bulundukları duyguların en gerçek haliyle resmedilerek izleyiciye aynı şekilde yansımasını amaçlamasıdır. Sanatçı zaman zaman sanatını geliştirmek ve pratik yapabilmek için örnek aldığı önemli sanatçıların eserlerini kopyalamıştır. Atölyesinde öğrencileri ile birlikte yapmış olduğu devasa boyuttaki resimler sarayları ve kiliseleri süslemiştir. Dini ve mitolojik konuların neredeyse tamamını resmetmiştir. Dini ikonografide yapmış olduğu resimler kutsal kitaplardan hem Tevrat hem de İncil'deki sahneleri içermektedir.

Dini konularda yapmış olduğu resimlerde insan figürlerini cüretkar bir tavır içerisinde, en doğal halleriyle ve tüm çıplaklıklarıyla, yoğun bir dinamizm içinde resmetmiş olması sebebiyle "*Tanrıtanımaz"* olarak nitelendirilmiştir. Ancak bu tanımlamanın aksine Rubens "*Tanrı'nın Sureti"* olarak kabul ettiği *insanı* her anlamda ön plana çıkarmayı amaç edinmiştir. Bu sebepledir ki tabuları yıkarak, insana özgü değerleri olanca gerçekliğiyle tuvale aktarmıştır. Netice itibariyle dini ikonografiyi başarıyla uygularken bireyselliğinden ödün vermemiştir.

"Avrupa Tasvir Sanatında Dini İkonografide Peter Paul Rubens" isimli çalışmamızda Dini İkonografi, "Tevrat İkonografisi" ve "İncil İkonografisi" alt başlıklarına ayrılmıştır. *Tevrat İkonografisi* alt başlığında "Adem ile Havva", "İbrahim ve Melkisedek'in Tanışması", "Hacer'in İbrahim'in Evinden Ayrılması", "Lut'un Sodom'dan Kaçışı", "Davut ve Abigail'in Tanışması", "Samson ve Delila", "Yudit'in Holofernes'in Başını Kesmesi" ile "Davut ve Batşeba" ikonografileri işlenmiştir. İncil İkonografisi alt başlığında; "Müjde",

“Lekesiz Gebelik”, “Çobanların Secdesi”, “Müneccim Kralların Secdesi”, “Sünnet”, “Kutsal Aile”, “Çocuk İsa ve Vaftizci Yahya”, “Vaftizci Yahya’nın Başının Kesilmesi”, “İsa ve Maria Magdalene”, “İsa ve Ferisi Simon”, “Son Akşam Yemeği”, “İsa’nın Kırbaçlanması”, “Dikenli Taçlı İsa”, “Çarmıhın Taşınması”, “Çarmıhta İsa”, “Aziz Francis Assisi’nin Damgalanması”, “Çarmıhtan İndiriliş”, “Ölü İsa’ya Ağıt”, “Kutsal Üçlü”, “İsa’nın Defnedilmesi”, “İsa’nın Dirilişi”, “Mucizevi Balık Avı”, “Emmaus’ta Yemek”, “Şüpheci Thomas”, “Cennet Anahtarlarının Petrus’a Verilmesi” ve “Dört Evangelist” ikonografileri anlatılmıştır. Sanatçının eserlerinin tamamı, Erwin Panofsky’nin “*İkonografik ve İkonolojik Eleştiri Yöntemi”*ne göre gerekli sınıflandırmalarla aşamalı olarak incelenmiştir. Bu anlamda her eser “Olgusal Anlam”, “İkonografik ve İfadesel Anlam” ve “İkonolojik Anlam” başlıkları altında detaylı olarak değerlendirilmiştir. Eserlerin ikonografiye ne derece sadık kalınarak oluşturulduğu ve sanatçının dönem özelliklerini yansıtma şeklinin yanında bireysel uygulamaları üzerinde durulmuştur. Sanatçı eserlerin büyük çoğunluğunu genel kompozisyonları açısından ikonografiye sadık kalarak oluşturmuştur; ancak resimlerinde bireysel uygulamalarını ön planda tutmakla beraber, kendine has üslubu ile resimlere boyut kazandırdığı ve sahneleri üst düzey gerçeklikle bir fotoğraf karesini andırır şekilde resmettiği görülmektedir. Bu durum sanatçının engin birikiminin, insan ve gerçeklik odaklı üst düzey sanat anlayışının ve özgünlüğünün bir sonucudur.

Barok Dönem’in en önemli sanatçılarından biri olan Rubens, resimlerinde bir sentez haline getirdiği üslubu, başarılı uygulamaları ve benzersiz teknikleri ile öne çıkmıştır. Barok Dönem özelliklerini resimlerinde kişisel görüsü doğrultusunda uygulamayı tercih etmiş, sahnelerinde daima doğallığa öykünmüş, insan figürlerini en gerçek halleriyle resmetmiş ve hatta figürlerin o an içinde bulundukları hissiyatları resme aktarmayı amaçlamıştır. Böylelikle kendine görev addettiği “insanın haysiyetini savunma” fikrini uygulamıştır. Eserlerinde yarattığı dinamizmi canlı renklerle desteklemesinin yanı sıra bu renkler arasında kurduğu tezat ile Barok Dönem’in ışık ve gölge uygulamalarını bireysel olarak yorumlamıştır. Figürlerin yüzleri ve vücutları aydınlıkken, sahnelerin arka planı ise genelde hareketli ve derin perspektif algısıyla oluşturulmuş manzaraları yahut mimari unsurları içermektedir. Rubens’in eserlerinde her insan resmin odak noktasını oluşturacak bir niteliğe sahiptir. Netice itibariyle Ressam Peter Paul Rubens sanatsal uygulamalarıyla, insanların umutlarını ve arzularını yansıtan genel bir hareketin temsilcisi haline gelmiştir ve şüphesiz “Yüzyılın Apellesi” unvanını sonuna kadar hak etmektedir.

KAYNAKLAR

Akyürek, E. (1994). *Ortaçağ'dan yeniçağ'a felsefe ve sanat*. İstanbul: Kabala Yayınevi, 131-142.

Altuna, S. (2019). *Ünlü ressamlar hayatları ve eserleri*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 79-94.

Arenas, J. F. (1990). *The key to renaissance art*. Great Britain: Lerner Pub Group, 7-10.

Calvesi, M. (1986). *Caravaggio*. Floransa: Giunti Publisher, 55-61.

Campbell, G. (2003). *The Oxford dictionary of the renaissance*. New York: Oxford University Press, 130.

Çoraklı, B. (2012). "Çini ve Seramiklerde Tavus Kuşu Figürü". *MSGSÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, (6), 7-16.

Debono, S. (2014). "Caravaggio on The Frontier". *New Caravaggio: The Caravaggio Seminar Uppsala University and The Newman Institute in Uppsala*, Roma, 67-80.

Demir, N. (2020). "Panofsky Ölçeğinde Karşılaştırmalı Adem ve Havva İkonografisi". *Akademi Sosyal Bilimler Dergisi,* 7(21), 107-126.

Germaner, S. (1997). *Barok.* Eczacıbaşı Ansiklopedisi, İstanbul: Yem Yayın, 195-197.

Germaner, S. (1997). *Maniyerist.* Eczacıbaşı Ansiklopedisi, İstanbul: Yem Yayın, 1167-1168.

Germaner, S. (1997). *Rönesans.* Eczacıbaşı Ansiklopedisi, İstanbul: Yem Yayın, 1584-1589.

Germaner, S. (1998). *18. yüzyıl Avrupa resmi, anlamı biçimlendiren etmenler.* İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Giogi, R. (2002). *Art Book Caravaggi: Işık ve gölgenin yaratıcısı*. (Çev: Ö. Özbek), Ankara: Dost Kitabevi.

Gombrich, E. H. (2009). *Sanatın öyküsü*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 223, 360-362.

Gombrich, E. H. (2015). *Sanat ve yanılsama.* (Çev. A. Cemal), İstanbul: Remzi Kitabevi.

Hakimler Kitabı, https://www.kutsalkitap.org/online-incil-oku/ Son Erişim Tarihi: 12.05.2020

İnternet: https://commons.wikimedia.org/wiki/File: Son Erişim Tarihi: 03.07.2021.

İnternet: https://www.goodfon.com/wallpaper/pieter-paul-rubens-piter-paul-rubens-malenkie-iisus-ioann-kr.html Son Erişim Tarihi: 13.07.2021.

İnternet:http://www.hellenicaworld.com/Art/Paintings/PalmaIlGiovane/en/PartPIlGiovane0030.html Son Erişim Tarihi: 13.07.2021.

İnternet: https://en.wikipedia.org/wiki/Main_Page Son Erişim Tarihi: 03.07.2021

İnternet: https://smartify.org/ Son Erişim Tarihi: 03.07.2021

İnternet: https://totallyhistory.com/peter-paul-rubens-paintings/ Son Erişim Tarihi: 03.07.2021

İnternet: https://www.museodelprado.es/ Son Erişim Tarihi: 03.07.2021

İnternet: https://www.tarihlisanat.com/maniyerizm-sanat-akimi-sanatcilari/ Son Erişim Tarihi: 13.03.2020

İnternet: https://www.wga.hu/index1.html Son Erişim Tarihi: 22.07.2020

Kazancı, T. (2013). "Lekesiz Gebelik: Meryem'in Saflığının Teolojik ve Sanatsal Betimi". *Sanat Tarihi Yıllığı*, (22), 101-122.

Kutlu Beyhan, N. (2018). "Flaman Resim Anlayışından Çağdaş Sanata Evlilik Ritüelinin Temsili". *Tykhe Sanat ve Tasarım Dergisi*, 3(5), 346-361.

Lavin, M. A. (2009). *Artists art in the renaissance*. Londra, 3-14, 114-115.

Luka İncili, https://www.kutsalkitap.org/online-incil-oku/ Son Erişim Tarihi: 21.06.2020

Markos İncili, https://www.kutsalkitap.org/online-incil-oku/ Son Erişim Tarihi: 21.06.2020

Matta İncili, https://www.kutsalkitap.org/online-incil-oku/ Son Erişim Tarihi: 21.06.2020

Mulvihill, M. E. (2012). "Peter Paul Rubens: Impressions of a Master Exhibition". *Seventeenth Century News*, (70), 76.

Myers, S. B. (1955). *Encylopedia of painting: Painters and painting of the world from prehistoric times to the present day*. New York: Crown Publisher, 412-413.

Neuman, R. (2018). *Baroque and Rococo arts and architecture*. Florida: Pearson Education, 31-37, 315-321.

Öndin, N. (2018). *Barok resim ve heykel sanatı*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 16-17.

Önüçak Bozdurgut, A. (2013). "Flaman Resmi Bağlamında Gerçekliğin Post-İkonografik Resmi Olarak Fotografik Görüntü". *Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi,* 25, 61-74.

Özgenç, N. (2015). "Avrupa Sanatında Din ve Sanat İlişkisi ve Sanatsal İfade Aracı Olarak Francis Assisi". *Sosyal Bilimler Dergisi*, (5), 85-94.

Panofsky, E. (1995). *İkonografi ve ikonoloji: Rönesans sanatının incelenmesine giriş*. (Çev. E. Akyürek), İstanbul: Afa Yayınları.

Panofsky, E. (2012). *İkonoloji araştırmaları: Rönesans sanatında insancıl temalar*. (Çev. O. Düz), İstanbul: Pinhan Yayıncılık, 25-40, 113-121.

Plumb, J. H. (1987*). The Italian Renaissance*. New York: Mariner Books, 18.

Sayar, T. (2019). *Avrupa tasvir sanatında Caravaggio ve ikonografisi.* Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Turani, A. (1992). *Dünya sanat tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 390-395.

Tükel, U. ve Yüzgüller, S. (2019). *Sözden imgeye batı sanatında ikonografi*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 100-347.

Vasari, G. (2013). *Sanatçıların hayat hikayeleri*. (Çev. E. Gökteke), İstanbul: Sel Yayıncılık, 373-375.

Williame, J. (1968). *The World of Titian*. New York: Time Life Books, 60-61.

Witting, F. ve Patrizi, M. L. (2008). *Caravaggio*. New York: Parkstone International, 104-112, 192.

Wöfflin, H. (1985). *Sanat tarihinin temel kavramları*. (Çev. H. Örs), İstanbul: Remzi Kitabevi, 18-25.

Wundram, M. (1998). *The Renaissance*. London: Taschen Publisher, 125.

Yaşar, N. (2018). "Yağlı Boya Resimleme Yönteminin İki Temel Dalı: Flaman ve İtalyan Resimleme Yöntemleri". *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, (41), 123-134.

Yudit Kitabı, https://kutsal-kitap.net/bible/tr/index.php?mc=3&sc=1274 Son Erişim Tarihi: 02.04.2020

Yuhanna İncili, https://www.kutsalkitap.org/online-incil-oku/ Son Erişim Tarihi: 21.06.2020

Zeri, F. (1998). *Caravaggio: La vocazzione di San Matteo.* Milano: Longanesi&C Publisher, 16-19.

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Soyadı, Adı : Demir, Nur Sena

Uyruğu : T.C.

Eğitim

Derece	**Eğitim Birimi**	**Mezuniyet tarihi**
Yüksek Lisans	Gazi Üniversitesi	2021
Lisans	Gazi Üniversitesi	2017
Lise	Ankara Çankaya Lisesi	2012

Yabancı Dil

İngilizce

Yayınlar

Demir, N. (2020). "Panofsky Ölçeğinde Karşılaştırmalı Adem ve Havva İkonografisi". *Akademi Sosyal Bilimler Dergisi*, 7(21), 107-126.



GAZİLİ OLMAK AYRICALIKTIR…

