RÖNESANS, MANİYERİZM VE BAROK RESİM SANATINDA HZ. MUSA TASVİRLERİ

Özgür GÜLBUDAK

Yüksek Lisans Tezi
Sanat Tarihi Anabilim Dalı
Prof. Dr. Hüseyin YURTTAŞ
2017
Her hakkı saklıdır

T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
BATI SANATI VE ÇAĞDAŞ SANAT ANABİLİM DALI

Özgür GÜLBUDAK

RÖNESANS, MANİYERİZM VE BAROK RESİM SANATINDA HZ. MUSA TASVİRLERİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

TEZ YÖNETİCİSİ
Prof. Dr. Hüseyin YURTTAŞ

ERZURUM-2017

T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TEZ BEYAN FORMU

18/05/2017

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

BİLDİRİM

Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Uygulama Esaslarının ilgili maddelerine göre hazırlamış olduğum **"Rönesans, Maniyerizm ve Barok Resim Sanatında Hz. Musa Tasvirleri"** adlı tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kâğıt ve elektronik kopyalarının Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Uygulama Esaslarının ilgili maddeleri uyarınca gereğinin yapılmasını arz ederim.

☐ Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

☐ Tezim/Raporum sadece Atatürk Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.

■ Tezimin/Raporumun 3 yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

18/05/2017
Özgür GÜLBUDAK

T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TEZ KABUL TUTANAĞI

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Prof. Dr. Hüseyin YURTTAŞ danışmanlığında, Özgür GÜLBUDAK tarafından hazırlanan bu çalışma 18/05/2017 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından. Sanat Tarihi Anabilim Dalı'nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Prof. Dr. Hüseyin YURTTAŞ İmza: .....

Jüri Üyesi : Prof. Dr. Yusuf ÇETİN İmza: .....

Jüri Üyesi : Yrd. Doç. Dr. Zerrin KÖŞKLÜ İmza: .....

Yukarıdaki imzalar adı geçen öğretim üyelerine aittir. 18 / 05/ 2017

Prof. Dr. Mehmet TÖRENEK
Enstitü Müdürü

İÇİNDEKİLER

ÖZET ..... **III**
ABSTRACT ..... **IV**
KISALTMALAR DİZİNİ ..... **IV**
ŞEKİLLER DİZİNİ ..... **V**
RESİMLER DİZİNİ ..... **VI**
ÖNSÖZ ..... **VII**
GİRİŞ **1**

BİRİNCİ BÖLÜM
DİN NEDİR, SEMAVİ DİNLER VE HZ. MUSA'NIN HAYATI

1.1. DİN NEDİR? **6**
1.2. SEMAVİ DİNLERE GENEL BİR BAKIŞ **9**
1.2.1. Yahudilik 9
1.2.2. Hıristiyanlık 13
1.2.3. İslamiyet 18
1.3. KUTSAL KİTAPLARA GÖRE HZ. MUSA'NIN HAYATI **25**

İKİNCİ BÖLÜM
AVRUPA RESİM SANATI'NIN GELİŞİMİ

2.1. RÖNESANS ÖNCESİ AVRUPA RESİM SANATI **55**
2.1.1. Tarih Öncesi Resim Sanatı 55
2.1.2. Anadolu ve Mezopotamya Resim Sanatı 61
2.1.3. Mısır Resim Sanatı 64
2.1.4. Minos ve Miken Resim Sanatı 67
2.1.5. Yunan Resim Sanatı 73
2.1.6. Roma Resim Sanatı 78
2.1.7. Erken Hıristiyanlık ve Bizans Resim Sanatı 83
2.1.8. Ortaçağ Avrupa Resim Sanatı 97

2.2. RÖNESANS RESİM SANATI.....110
2.3. MANİYERİZM RESİM SANATI.....140
2.4. BAROK RESİM SANATI.....151

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
RÖNESANS, MANİYERİZM VE BAROK RESİM SANATINDA HZ. MUSA TASVİRLERİ

3.1. MUSA'NIN ÇOCUKLUK YILLARI.....165
3.1.1. Musa'nın Terk Edilmesi.....165
3.1.2. Musa'nın Bulunması.....173
3.1.3. Musa'nın Firavunun Sarayında Geçen Yılları.....219
3.2. MUSA'NIN MISIR'DAN KAÇIŞI VE MISIR DIŞINDAKİ YILLARI.....226
3.2.1. Musa'nın Şuayb'in Kızlarını Kurtarması ve Evliliği.....226
3.2.2. Musa'ya Peygamberliğinin Bildirilmesi.....241
3. 3. MISIR'DAN ÇIKIŞ VE ÇÖLDE GEÇEN YILLAR.....258
3.3.1. Musa'nın Firavuna Gösterdiği Alametler ve Kızıldeniz'i Geçiş.....258
3.3.2. Manın Toplanması.....273
3.3.3. Musa'nın Kayayı Delerek Su Çıkarması.....283
3.3.4. Yeşu'nun Amalek'i Yenmesi ve Kayınbabasının Musa'ya Öğüdü.....307
3.3.5. Altın Buzağıya Tapınma ve Musa'nın Kanun Tabletlerini Kırması.....313
3.3.6. Musa'nın On Emri Alması.....343
3.3.7. Kenan Ülkesine Gönderilen Casuslar.....350
3.3.8. Sırıktaki Tunç Yılan.....354
3.4. HZ. İSA'NIN SURETİNİN DEĞİŞMESİ VE HZ. MUSA.....367

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM
KARŞILAŞTIRMA VE DEĞERLENDİRME

4.1. KARŞILAŞTIRMA VE DEĞERLENDİRME.....377
SONUÇ.....419
KAYNAKLAR.....427
ÖZGEÇMİŞ.....451

ÖZET

YÜKSEK LİSANS TEZİ

RÖNESANS, MANİYERİZM VE BAROK RESİM SANATINDA HZ. MUSA TASVİRLERİ

Özgür GÜLBUDAK

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Hüseyin YURTTAŞ

2017, sayfa 451

Jüri: Prof. Dr. Hüseyin YURTTAŞ
Prof. Dr. Yusuf ÇETİN
Yrd. Doç. Dr. Zerrin KÖŞKLÜ

Resim sanatı canlı bir organizmaya benzer. Tarihin akışı içerisinde şekil ve ruh değiştiren bu eylem, insanın kendini ifade etme biçimlerinden yalnızca biridir. Hıristiyanlık dışındaki diğer semavi dinler tasviri yasaklamasına rağmen, bu uğraş Hıristiyanlıkta hem tarihi hem de dini açıdan önemli bir yere sahiptir.

Yahudilerin tüm kutsal kitaplarını içine alan Tanah, Hıristiyanların da inandığı ve İncil'i temellendirdiği kitaptır. Bu nedenle Yahudi kutsal metinlerinde yer alan Âdem, Nuh, İbrahim, İshak, Yakup, Yusuf, Musa, İlyas, Davut ve Süleyman gibi pek çok peygamber Hıristiyanlar tarafından saygı ile anılmaktadır. Ayrıca dinler tarihi açısından güçlü olan bu figürler, Hıristiyan sanat eserlerinin de ana konusunu teşkil eden karakterlerdir. Tüm peygamberler arasında Hıristiyanlar için Musa, İsa'dan sonra en çok saygı gören ve hayatı ilgi uyandıran peygamberdir.

Avrupa Resim Sanatında Musa tasvirlerinin konu edindiği bu tez çalışmasında, din ve semavi dinler hakkında genel bilgiler verilip, Musa'nın hayatı kutsal metinlere göre ele alınmıştır. Ayrıca Avrupa Resim Sanatının gelişimi başlangıcından Barok Döneme kadar irdelenmiştir. Bu bilgiler ışığında Musa'nın Rönesans, Maniyerizm ve Barok Dönemi'nde birçok elit sanatçı tarafından oluşturulmuş yağlı boya tabloları çözümlenmiştir. Musa'nın doğumundan vefatına kadar geçen süreyi kapsayan konular kronolojik olarak tasnif edilmiştir. Ayrıca Rönesans, Maniyerizm ve Barok Dönemi'ne ait bu resimler, Musa'yı betimleyen en eski eserlerden günümüze kadar yapılmaya devam edilmiş tablolar ile mukayese edilerek ikonografik ve ikonolojik açıdan kavramsal çerçeve oluşturulmaya ve Avrupa resmindeki konumu saptanmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Musa, Resim, Avrupa Sanatı, Rönesans, Barok, Maniyerizm

ABSTRACT

MASTER'S THESIS

MOSES DEPICTIONS IN RENAISSANCE, MANNERISM AND BAROQUE PAINTINGS ART

Özgür GÜLBUDAK

Advisor: Prof. Dr. Hüseyin YURTTAŞ

2017, page 451

Jury: Prof. Dr. Hüseyin YURTTAŞ
Prof. Dr. Yusuf ÇETİN
Assist. Prof. Dr. Zerrin KÖŞKLÜ

Painting Art is like a living organism. This action, which changes shape and soul in the flow of history, is only one of the ways of expressing oneself. Despite the prohibition of the representation of other semitic religions outside Christianity, this occupation has an important place both in terms of history and religion in Christianity.

Including all the holy books of the Jews, Tanakh is also the book that Christians believe and base the Bible on. For this reason, many prophets such as Adam, Noah, Abraham, Isaac, Jacob, Joseph, Moses, Elijah, David and Solomon in the Jewish scriptures are respected by Christians. Moreover, these figures, which are strong in terms of the history of religions, are the main characters of the Christian art works. Among all the prophets, Moses for Christians is the most respected and fascinating prophet after Jesus.

In this thesis, which is the subject of the paintings of Moses in European Art, general information about the religion and the semitic religions is given and life of Moses is discussed according to sacred texts. Besides, the development of European Painting Art has been examined from the beginning to the Baroque. In the light of this information, the oil paintings of Moses in the Renaissance, Mannerism and Baroque period were examined by many elite artists. The topics covering the period from the birth to the death of Moses are chronologically classified. In addition, these paintings of the Renaissance, Mannerism and Baroque Period were compared with the oldest artifacts describing Moses and the paintings that were carried on until recently, and tried to establish a conceptual framework in iconographic and iconological terms and to determine the position in the European painting.

Keywords: Moses, Painting, European Art, Renaissance, Baroque, Mannerism

KISALTMALAR DİZİNİ

A.Ü.T.	: Ahşap Üzerine Tempera
A.Ü.Y.B.	: Ahşap Üzerine Yağlı Boya
Bkz.	: Bakınız
C.	: Cilt
cm	: Santimetre
Çev.	: Çeviren
Hz.	: Hazreti
Ltd.	: Limited Şirketi
m	: Metre
M.Ö.	: Milattan Önce
M.S.	: Milattan Sonra
S.	: Sayı
ss.	: Sayfa sayısı
T.Ü.Y.B.	: Tuval Üzerine Yağlı Boya
vb.	: Ve benzeri

ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 1. Dönem Açısından Tablolar. 379
Şekil 2. Tarihsel Açıdan Tablolar. 379
Şekil 3. Tablolara Kaynak Oluşturan Kutsal Metinler. 380
Şekil 4. Ekol Bakımından Tablolar. 381
Şekil 5. Sergilendiği Müzelere Göre Tablolar. 382
Şekil 6. Malzeme ve Teknik Yönünden Tablolar. 383
Şekil 7. Ölçülerine Göre Tablolar. 383
Şekil 8. Tablolarda Kullanılan Ağırlıklı Renkler. 384

RESİMLER DİZİNİ

Resim 1. Ayı ve Leopar, M.Ö. 32.000, Mağara Resmi, Chauvet Mağarası, Fransa 57
Resim 2. Bizon Sürüsü, M.Ö. 12,500, Mağara Resmi, Altamira Mağarası, İspanya 58
Resim 3. İnsana Saldıran Bizon, M.Ö. 15.000, Mağara Resmi, Lascaux Mağarası, Fransa. 59
Resim 4. Figürlerin Ayaklarındaki Geometrik Şekiller, M.Ö. 15.000-12.000, Mağara Resmi, Lascaux Mağarası, Fransa 60
Resim 5. Dans Eden Avcı, M.Ö. 5500, Duvar Resmi, Çatalhöyük, Konya 62
Resim 6. "Boğa Başlı Lir" ve Önünde Yer Alan Pano, M.Ö. 2685, Ahşap Üzerine Altın, Lacivert Taş ve Sedef Kakma, Penn Museum, Pennsylvania 63
Resim 7. Nebamun'un Kuş Avı, M.Ö. 1429-1375, Fresk, British Museum, Londra.....65
Resim 8. Anubis İyilik ve Kötülüğü Terazi İle Ölçüyor, Hunefer'in Ölüler Kitabı, Resimli Papirüs, M.Ö. 1285, British Museum, Londra.....66
Resim 9. Tutankamon, Anubis ve Neftis, M.Ö. 1333-1323, Duvar Resmi, Krallar Vadisi, Mısır.....67
Resim 10. "Toreador Freski", M.Ö. 1550-1450, Fresk, Knossos Sarayı, Girit.....68
Resim 11. Ahtapotlu Şişe, M.Ö.1500-1450, Heraklion Archaeological Museum, Girit. 69
Resim 12. "Zambaklı Prens", Knossos Sarayı, M. Ö. 17-14. Yüzyıl, Stuko Üzerine Boyama, Heraklion Archaeological Museum, Girit.....70
Resim 13. Miken Tanrıçası, M.Ö. 1200, Fresk, National Archaeological Museum, Atina.....72
Resim 14. Mikenli Savaşçılar Vazosu, M.Ö. 1300-1110, National Archaeological Museum, Atina.....73
Resim 15. "Dpylon Vazosu", M.Ö. 760-750, Geometrik Dönem, Pushkin Museum, Moskova. 74
Resim 16. Korinthos Şarap Kabı, M.Ö. 7-6. Yüzyıl, Oryantalizan Figür 75
Resim 17. "Dama Oynayan Achilles ve Ajax", M.Ö. 540-530, Siyah Figür, Musei Vaticani, Vatikan.....76
Resim 18. "Odysseus ve Sirenler", M.Ö. 5. Yüzyıl, Attika Kırmızı Figür, British Museum, Londra. 78

Resim 19. "Büyük İskender Mozaiği", M.Ö. 100, 2,72 x 5,13 m, National Archaeological Museum, Napoli.....79
Resim 19a. Büyük İskender Mozaiği Ayrıntı; Büyük İskender ve Atı (Detay).....80
Resim 20. Misteri (Gizemler) Villası, M.Ö. 60-50, Fresk, Pompei.....81
Resim 21. "Paquius Proculo (Fırıncı) ve Eşi", M.S. 1. Yüzyıl, Fresk, National Archaeological Museum, Napoli.....83
Resim 22. İyi Çoban İsa, M.S. 2-3. Yüzyıl, Fresk, Priscilla Katakompu, Roma.....86
Resim 23. Dura Europos Kilisesi Vaftiz Havuzu ve Freskler, M.S. 256 Civarı, University of Yale Art Gallery, New Haven.....87
Resim 24. İyi Çoban İsa, M.S.425-426, Mozaik, Galla Placidia, Ravenna.....89
Resim 25. İsa Kâinatın Üzerinde, M.S. 547, Mozaik, St. Vitale Kilisesi, Ravenna.....90
Resim 26-27. İmparator I. Ioustinianos ve İmparatoriçe Theodora ile Maiyetindekiler, M.S. 547, Mozaik, St. Vitale Kilisesi, Ravenna.....91
Resim 28. İsa ve St. Menas, 8. Yüzyıl, İkona, Louvre Museum, Paris.....92
Resim 29. Meryem ve Çocuk İsa, 858-867, Mozaik, Ayasofya Müzesi, İstanbul.....94
Resim 30. Sunu Mozaiği, 10.Yüzyıl, Ayasofya Müzesi, İstanbul.....95
Resim 31. Deisis (Şefaat) Sahnesi, 13.Yüzyıl, Mozaik, Ayasofya Müzesi, İstanbul.....96
Resim 32. Anastasis (Diriliş), 1310-1320 Civarı, Fresk, Kariye Camii, İstanbul.....97
Resim 33. İsa'nın Çarmıha Gerilmesi, M.S. 586, Rabbula İncili, El Yazması, Laurentian Kütüphanesi, Floransa.....98
Resim 34. Günaha Çağrı, 1120-1140, Fresk, Metropolitan Museum of Art, New York 101
Resim 35. Yeşu (Hoşea) Peygamber, 1130, Vitray, Augsburg Katedrali Güney Pencere, Augsburg 102
Resim 36. "Bayeux Halısı", 1066-1077, 7,000 x 50 cm, Keten Üzerine Yünlü İplik, Bayeux Museum, Fransa.....104
Resim 37. "İsa'nın Sicilya Kralı II. Roger'ı Taçlandırması", 1148, Mozaik, Santa Maria Ammiraglio Kilisesi, Palermo.....105
Resim 38. Speculum Virginum'dan Hasat, 1190, Parşömen Üzerine Mat Boya, Durham Rhine Research Center, Amerika.....108
Resim 39. Koro bölümü, 1243-1248, Vitray, Sainte-Chapelle, Paris.....109
Resim 40. N. Pisano, "Pisa Katedrali Vaiz Kürsüsü", 1260, Mermer, Pisa.....113

Resim 41. Cimabue, "Meryem ve Çocuk İsa" (Maesta), 1280-1290 A.Ü.T., 384 x 224 cm, Uffizi Gallery, Floransa.....115
Resim 42. Giotto, "İsa'ya Ağıt", 1303-1305, Fresk, 231 x 202 cm, Scrovegni (Arena) Şapeli, Padua.....117
Resim 43. Masaccio, "Kutsal Üçlü", 1425, Floransa, Fresk, 667 x 317 cm, Santa Maria Novella Kilisesi, Floransa 120
Resim 44. P. Uccello, "San Romano Savaşı" (Orta Panel), 1438-1440 Civarı, A.Ü.T., 182 x 320 cm, National Gallery, Londra 123
Resim 45. Andrea Mantegna, "İsa'ya Ağıt", 1466 Sonrası, T.Ü.T, 68 x 81 cm, Pinacoteca di Brera, Milano.....124
Resim 46. Sandro Botticelli, "İlkbahar Alegorisi", 1482, A.Ü.T., 203 x 314 cm, Uffizi Gallery, Floransa.....125
Resim 47. Jan van Eyck, **"**Arnolfini'nin Düğünü", 1434, A.Ü.Y.B., 82 x 60 cm, National Gallery, Londra.....127
Resim 48. Gentile Bellini, "Fatih Sultan Mehmet'in Portresi", 1480, T.Ü.Y.B., 69,9 x 52,1 cm, National Gallery, Londra.....129
Resim 49. Leonardo Da Vinci, "Son Akşam Yemeği", 1495-1498, Kuru Fresk, 422 x 904 cm, Santa Maria delle Grazie Kilisesi, Milano 131
Resim 50. Leonardo da Vinci, "Mona Lisa", 1503-1506/19, A.Ü.Y.B., 77 x 53 cm, Louvre Museum, Paris 133
Resim 51. Michelangelo, "Âdem'in Yaratılışı", 1508-1512, Fresk, 280 x 570 cm, Sistine Şapeli, Vatikan. 136
Resim 52. Raphael, "Atina Okulu", 1509-1510, Fresk, 500 x 770 cm, Stanza della Segnatura Locası, Vatikan.....138
Resim 53. Michelangelo, "Mahşer", 1535-1541, Fresk, 1700 x 1300 cm, Sistine Şapeli, Vatikan. 142
Resim 54. Jacopo Pontormo, "İsa'nın Çarmıhtan İndirilmesi", 1525-1528, A.Ü.Y.B., 312 x 193 cm, Santa Felicita Kilisesi, Barbadori Şapeli, Floransa 144
Resim 55. Parmigianino, "Uzun Boyunlu Meryem", 1536 Civarı, A.Ü.Y.B., 216 x 132 cm, Uffizi Gallery, Floransa.....146
Resim 56. Tintoretto, "Son Akşam Yemeği", 1592-1594, T.Ü.Y.B., 365 x 568 cm, S. Giorgio Maggiore Kilisesi, Venedik.....148

Resim 57. El Greco, "Laocoon ve Oğulları", 1610-1614, T.Ü.Y.B., 137,5 x 172,4 cm, National Art Gallery, Washington.....149
Resim 58. Caravaggio, "Aziz Matta'nın Şehit Edilişi", 1599-1600, T.Ü.Y.B., 323 x 343 cm, San Luigi dei Francesi Kilisesi, Roma 155
Resim 59. Peter Paul Rubens, "Leucippus'un Kızlarının Kaçırılışı", 1618, T.Ü.Y.B., 224 x 211 cm, Alte Pinakothek, Münih.....158
Resim 60. Rembrandt, "Gece Devriyesi", 1642, T.Ü.Y.B., 379,5 x 453,5 cm, Rijks Museum, Amsterdam.....160
Resim 61. Diego Velazquez, "Nedimeler", 1656, T.Ü.Y.B., 320 x 270 cm, Museo del Prado, Madrid. 162
Resim 62. Nicolas Poussin, "Arkadyalı Çobanlar", 1638-1640, T.Ü.Y.B., 85 x 121 cm, Louvre Museum, Paris 164
Resim 63. Eustache LeSueur, Musa'nın Terk Edilmesi, 1649, T.Ü.Y.B., 218 x 148cm, Hermitage Museum, St. Petersburg-Rusya. 166
Resim 64. Nicolas Poussin, Musa'nın Terk Edilmesi, 1654, T.Ü.Y.B., 149,5 x 204,5 cm, Ashmolean Museum, Oxford, İngiltere.....169
Resim 65. Bonifacio Veronese, Musa'nın Bulunması, 1640-1645, T.Ü.Y.B., 175 x 345 cm, Pinacoteca Brera, Milano, İtalya. 174
Resim 66. Paolo Veronese, Musa'nın Bulunması, 1581, T.Ü.Y.B., 115 x 129,5 cm, Musee des Beaux Arts de Lyon, Fransa. 177
Resim 67. Tintoretto, Musa'nın Bulunması, 1588, T.Ü.Y.B., 77,5 x 134 cm, Metropolitan Museum, New York, Amerika. 181
Resim 68. Abraham Govaerts, Musa'nın Bulunması, 1620-1625, A.Ü.Y.B., 58 x 100,5 cm, Hermitage Museum, St. Petersburg, Rusya.....185
Resim 69. Abraham van den Tempel, Musa'nın Bulunması, 1620-1625, A.Ü.Y.B., 58 x 100,5 cm, Johnny van Haeften Collection, Londra, İngiltere. 189
Resim 70. Moyses van Wtenbrouck, Musa'nın Bulunması, 1625-1627, A.Ü.Y.B., 73,5 x 99,5 cm, Rijks Museum, Amsterdam, Hollanda. 192
Resim 71. Orazio Gentileschi, Musa'nın Bulunması, 1633, T.Ü.Y.B., 242 x 281 cm, Museo del Prado, Madrid, İspanya.....195
Resim 72. Bartholomeus Breenbergh, Musa'nın Bulunması, 1636, A.Ü.Y.B., 41,5 x 56,7cm, National Gallery, Londra, İngiltere. 199

Resim 73. Nicolas Poussin, Musa'nın Bulunması, 1638, T.Ü.Y.B., 93 x 121cm, Louvre Museum, Paris, Fransa. 203
Resim 74. Claude Lorrain, Musa'nın Bulunması, 1639-1640, T.Ü.Y.B., 209 x 138 cm, Museo del Prado, Madrid, İspanya. 206
Resim 75. Christiaen van Couwenbergh, Musa'nın Bulunması, 1640, T.Ü.Y.B., 122,2 x 117 cm, Özel Koleksiyon. 210
Resim 76. Ferdinand Bol, Musa'nın Bulunması, 1649, T.Ü.Y.B., 407 x 493 cm, Rijks Museum, Amsterdam, Hollanda. 213
Resim 77. Francesco Romanelli, Musa'nın Bulunması, 1655, 1656, T.Ü.Y.B., 86,3 x 114,3 cm, İndianapolis Museum of Art, İndianapolis, Amerika. 217
Resim 78. Nicolas Poussin,Musa'nın Firavunun Tacını Ayağıyla Çiğnemesi, 1645,T.Ü.Y.B., 101 x 144 cm,Woburn Manastırı, Bedford, İngiltere 220
Resim 79. Giorgione,Musa'nın Ateşle Sınanması,1502-1505,T.Ü.Y.B., 89 x cm, Uffizi Gallery, Floransa, İtalya. 223
Resim 80. Rosso Fiorentino, Musa'nın Şuayb'in Kızlarını Kurtarması, 1523, T.Ü.Y.B., 160 x 117 cm, Uffizi Gallery, Floransa, İtalya. 227
Resim 81. Charles Lebrun, Musa'nın Şuayb'in Kızlarını Kurtarması, 1686, T.Ü.Y.B., 113 x 122 cm, Gallerie Estense, Modena, İtalya. 231
Resim 82. Jacob Jordaens, Musa ve Etiopyalı Eşi, 1645-1650, T.Ü.Y.B., 135 x 147cm, Rubenshuis, Antwerp, Belçika. 235
Resim 83. Charles Lebrun, Musa ve Eşi Sippora, 1687, T.Ü.Y.B., 113 x 122 cm, Galleria Estense, Modena, İtalya. 239
Resim 84. Dierick Bouts, Yanan Çalı, 1465-1470, A.Ü.Y.B., 44,8 x 35,6 cm, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, Amerika. 242
Resim 85. Nicolas Froment, Yanan Çalı, 1475-1476, A.Ü.Y.B., 410 x 305 cm, Saint Sauveur Katedrali, Aix-en, Provence, Fransa. 245
Resim 86. Domenico Fetti, Yanan Çalı, 1615-1617, T.Ü.Y.B., 168 x 112 cm, Kunst Historiches Museum, Viyana, Avusturya. 248
Resim 87. Nicolas Poussin, Yanan Çalı, 1641, T.Ü.Y.B., 203,7 x 170,8 cm, National Gallery, Kopenhag, Danimarka. 252
Resim 88. Sebastien Bourdon, Yanan Çalı, 1642-1645, T.Ü.Y.B., 136 x 106,5 cm, Hermitage Museum, St. Petersburg, Rusya. 255

Resim 89. Hollanda veya Fransa Ekolü, Musa'nın Asasının Yılana Dönüşmesi, 1538, A.Ü.Y.B., 176,5 x 192,7 cm, Metropolitan Museum, New York, Amerika. 259

Resim 90. Nicolas Poussin, Musa'nın Asasının Yılana Dönüşmesi, 1647, T.Ü.Y.B., 92 x 128 cm, Louvre Museum, Paris, Fransa. 262

Resim 91. Lorenzo Lippi, Kan Belası, 1640-1660, T.Ü.Y.B., 127,6 x 186,7 cm, Özel Koleksiyon. 265

Resim 92. Andrea Previtali, Firavunun Ordusunun Kızıldeniz'de Boğulması, 1515-1520, A.Ü.Y.B., 132 x 213 cm, Accademia di Belle Arti di Venezia, Venedik, İtalya. 268

Resim 93. Nicolas Poussin, Firavunun Ordusunun Kızıldeniz'de Boğulması, 1632-1634, T.Ü.Y.B., 155,6 x 215,3 cm, Victoria National Gallery, Melbourne, Avustralya. 271

Resim 94-95. Dierick Bouts, Manın Toplanması, 1464-1468, A.Ü.Y.B., 423 x 284 cm, St. Peter Kilisesi, Leuven, Hollanda. 274

Resim 96. Jacobo Tintoretto, Manın Toplanması, 1577, T.Ü.Y.B., 550 x 520 cm, Scuolo Grande di San Rocco, Venedik, İtalya. 277

Resim 97. Peter Paul Rubens, Manın Toplanması, 1625, T.Ü.Y.B., 550 x 520 cm, Ringling Museum, Florida, Amerika. 280

Resim 98. Filippino Lippi'nin Öğrencilerinden, Musa'nın Kayayı Delerek Su Çıkarması, 1500, A.Ü.T., 92 x 128 cm, National Gallery, Londra, İngiltere. 284

Resim 99. Jacobo Tintoretto, Musa'nın Kayayı Delerek Su Çıkarması, 1577, T.Ü.Y.B., 550 x 520 cm, Scuolo Grande di San Rocco, Venedik, İtalya. 287

Resim 100. Abraham Bloemaert, Musa'nın Kayayı Delerek Su Çıkarması, 1596, T.Ü.Y.B., 79,7 x 108 cm, Metropolitan Museum of Art, New York, Amerika. 291

Resim 101. Joachim Anthonisz Wtewael, Musa'nın Kayayı Delerek Su Çıkarması, 1624, A.Ü.Y.B., 58,7 x 80,7 cm, National Gallery, Londra, İngiltere. ... 293

Resim 102. Nicolas Poussin, Musa'nın Kayayı Delerek Su Çıkarması, 1649, T.Ü.Y.B., 122,5 x 191 cm, Hermitage Museum, St. Petersburg, Rusya. 297

Resim 103. Jacob Jordaens, Musa'nın Kayayı Delerek Su Çıkarması, 1645-1650, T.Ü.Y.B., 130 x 270 cm, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, Amerika. 299

Resim 104. Jan Steen, Musa'nın Kayayı Delerek Su Çıkarması, 1661, T.Ü.Y.B., 94,9 x 98,4 cm, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, Amerika. ...302

Resim 105. Bartolomé Esteban Murillo, Musa'nın Kayayı Delerek Su Çıkarması, 1666-670, T.Ü.Y.B., 68,8 x 145,1 cm, Hospital de la Caridad, Sevilla, İspanya. 304

Resim 106. Nicolas Poussin, Yeşu'nun Amelek'i Yenmesi, 1624-1625, T.Ü.Y.B., 97,5 x 134 cm, Hermitage Museum, St. Petersburg, Rusya. 308

Resim 107. Ferdinand Bol, Kayınbabasının Musa'ya Öğüdü, 1655-1656, T.Ü.Y.B., 81 x 66 cm, Hermitage Museum, St. Petersburg, Rusya. 311

Resim 108. Filippino Lippi'nin Öğrencilerinden, İsrailoğullarının Altın BuzağıyaTapınması, 1500 Civarı, A.Ü.T., 78,1 x 137,8 cm, National Gallery, Londra, İngiltere. 314

Resim 109-110. Lucas van Leyden, İsrailoğullarının Altın Buzağıya Tapınması, 1530-A.Ü.Y.B., 93,5 x 66,9- 91,7 x 30,2-91,8 x 30,2 cm, Rijks Museum, Amsterdam, Hollanda. 317

Resim 111. Domenico di Pace Beccafumi, İsrailoğullarının Altın Buzağıya Tapınması, 1536-1537, A.Ü.Y.B., 197 x 139 cm, Pisa Cathedral, Pisa, İtalya.....321

Resim 112. Jacobo Tintoretto, Altın Buzağının Yapımı ve Musa'nın On Emri Alması, 1558-1560, T.Ü.Y.B., 590 x 1450 cm, Madonna dell'Orto Church, Venedik, İtalya. 325

Resim 113. Andrea di Lione / Nicolas Poussin, İsrailoğullarının Altın Buzağıya Tapınması, 1626-1629, T.Ü.Y.B., 96,5 x 132,1 cm, Fine Arts Museum, San Francisco, Amerika. 329

Resim 114. Nicolas Poussin, İsrailoğullarının Altın Buzağıya Tapınması, 1633-1637, T.Ü.Y.B., 153,4 x 211,8 cm, National Gallery, Londra, İngiltere. 333

Resim 115. Guido Reni, Musa'nın Kanun Tabletlerini Kırması, 1624-1625, T.Ü.Y.B., 173 x 134 cm, Galleria Borghese, Roma, İtalya. 336

Resim 116. Rembrandt, Musa'nın Kanun Tabletlerini Kırması, 1659, T.Ü.Y.B., 168,5 x 136,5 cm, Staatliche Museen, Berlin, Almanya. 340

Resim 117. Jusepe di Ribera, Musa'nın On Emri Alması, 1638, T.Ü.Y.B., 168 x 97 cm, San Martino Manastırı, Napoli, İtalya. 344
Resim 118. Ferdinand Bol, Musa'nın Sina Dağı'ndan İnişi, 1662-1663, T.Ü.Y.B., 423 x 284 cm, Paleis Amsterdam, Amsterdam, Hollanda. 348
Resim 119. Giovanni Lanfranco, Musa ve Kenan'dan Gelen Haberciler, 1621-1624, T.Ü.Y.B., 217,8 x 246,4 cm, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, Amerika 351
Resim 120. Jacobo Tintoretto, Sırıktaki Tunç Yılan, 1575-1576, T.Ü.Y.B., 840 x 520 cm, Scuolo Grande di San Rocco, Venedik, İtalya. 355
Resim 121. Anthony van Dyck, Sırıktaki Tunç Yılan, 1620-1621, T.Ü.Y.B., 207 x 234 cm, Museo del Prado, Madrid, İspanya. 358
Resim 122. Peter Paul Rubens, Sırıktaki Tunç Yılan, 1635-1640, T.Ü.Y.B., 186,4 x 264,5 cm, National Gallery, Londra, İngiltere. 362
Resim 123. Charles Lebrun, Sırıktaki Tunç Yılan, 1633-1637, T.Ü.Y.B., 98,1 x135,6 cm, Bristol Museum, Bristol, İngiltere. 365
Resim 124. Lorenzo Lotto, İsa'nın Suretinin Değişmesi, 1511-1512, A.Ü.Y.B., 300 x 203 cm, Pinacoteca Civica, Recanati, İtalya. 368
Resim 125. Raphael, İsa'nın Suretinin Değişmesi, 1517, A.Ü.Y.B. ve A.Ü.T., 410 x 279 cm, Musei Vaticani, Vatikan. 372
Resim 126. Peter Paul Rubens, İsa'nın Suretinin Değişmesi, 1605, T.Ü.Y.B., 407 x 670 cm, Musée des Beaux Arts, Nancy, Fransa. 375
Resim 127. Musa'nın Bulunması, M.S. 244-256, Duvar Resmi, Dura Europos Sinagogu, National Museum, Şam 386
Resim 128. Giovanni Battista Tiepolo, Musa'nın Bulunması, 1730, T.Ü.Y.B., 202 x 342 cm, National Gallery, Edinburgh 389
Resim 129. Lawrance Alma Tadema, Musa'nın Bulunuşu, 1904, T.Ü.Y.B., 137,7 x 213,4 cm, Özel Koleksiyon 390
Resim 130. Charles Lebrun, Büyük İskender ve Porus, 1673, T.Ü.Y.B., 470 x 1264 cm, Louvre Müzesi, Paris 392
Resim 131. Sandro Botticelli ve Asistanları, Musa'nın Sınavları, 1481-1482, Fresk, 348,5 x 558 cm, Sistine Şapeli, Vatikan 393
Resim 132. Botticelli, Musa'nın Sınavları, Detay 394

Resim 133. Sebastino Ricci, Musa'nın Şuayb'in Kızlarını Kurtarması, 1708-1711, T.Ü.Y.B., 114 x 178 cm, Fine Arts Museum, Budapeşte 395
Resim 134. Yanan Çalı, M.S. 244-256, Duvar Resmi, Suriye, Dura Europos Sinagogu, National Museum, Şam 396
Resim 135. Raphael, Ezekiel'in Hayali, 1518, A.Ü.Y.B., 40 x 30 cm, Palazzo Pitti, Floransa..... 397
Resim 136. William Blake, Musa ve Yanan Çalı, 1800-1803, Tuval Üzerine Sulu Boya, 39,5 x 30 cm, Victoria and Albert Museum, Londra 398
Resim 137. Albrecht Dürer, Otoportre, 1500, A.Ü.Y.B., 66,3 x 49 cm, Alte Pinakothek, Münih. 400
Resim 138. İsrailoğullarının Kızıldeniz'i Geçişi, M.S. 244-256, Duvar Resmi, Dura Europos Sinagogu, National Museum, Şam 401
Resim 139. Agnolo Bronzino, Mananın Toplanması ve Musa'nın Kayayı Delerek Su Çıkarması, 1543, Fresk, Palazzo Vecchio Elenora Şapeli, Floransa .. 403
Resim 140. Musa'nın Kayayı Delerek Su Çıkarması, M.S. 244-256, Duvar Resmi, Dura Europos Sinagogu, National Museum, Şam 404
Resim 141. Thomas Brigstocke, Musa ve Onun Kollarını Kaldıran Harun ile Yeşu, 1840-1860, T.Ü.Y.B., 260 x 368 cm, Aberystwyth University School of Art Museum and Galleries, İngiltere. 407
Resim 142. Cosimo Roselli, Musa'nın Sina Dağı'ndan İnişi, 1481-1482, Fresk, 350 x 572 cm, Sistine Şapeli, Roma 408
Resim 143. Jean-Honoré Fragonard, Yarovam'ın Putlara Kurban Adayışı,1752, T.Ü.Y.B., 115 x 145 cm, Ecole des Beaux-Arts, Paris. 410
Resim 144. Nicolas Poussin, Ölü İsa'ya Ağıt, 1626, T.Ü.Y.B., 102 x 148 cm, Alte Pinakothek, Münih 412
Resim 145. Nicolas Poussin, Pan Heykeli Önünde İçki Alemi, 1632-1633, T.Ü.Y.B., 98 x 142,8 cm, National Gallery, Londra 413
Resim 146. Philippe de Champaigne, Musa ve On Emir, 1648, T.Ü.Y.B., Hermitage Museum, St. Petersburg 415
Resim 147. Michelangelo, Musa'nın Hükmü, 1513-1516 Civarı, Mermer, 235 cm, St. Pietro in Vincoli Kilisesi, Roma 417

ÖNSÖZ

Günümüzde hayatımızın her alanında gördüğümüz ve bizzat yaşadığımız sanatın serüveni, bize milyonlarca yıllık bir mirasın geldiği noktayı göstermektedir. Mısır ve dünyanın çeşitli yerlerinde karşılaştığımız piramitlerden, Klasik Yunan ve Roma heykellerine, Rönesans ve Barok dünyasının yeniliklerinden, İslam uygarlıklarının sadeliği ve ahengine giden yolda unutulan önemli bir sır vardır. Bu sır, günümüzde sahip çıkma-sahip olma yarışına girdiğimiz tüm bu eşsiz eserlerin, aslında yaşamış ve yaşayan herkese ait olduğudur. Kısaca düşünüldüğünde, bir Andy Warhol tablosunun, ya da Michelangelo heykelinin ve yahut Ioustinianos Ayasofya'sının çok uzun yılların birikimi olduğu unutulmamalıdır.

Tezin yazım sürecinde yolumu aydınlatan, bilgisini paylaşan, sorularıma sabırla cevap veren değerli danışman hocam Prof. Dr. Hüseyin YURTTAŞ'a, katkılarıyla tezin zenginleşmesini sağlayan sevgili hocalarım Prof. Dr. Yusuf ÇETİN, Yrd. Doç. Dr. Zerrin KÖŞKLÜ, Doç. Dr. Kemal ÖZKURT ve Yrd. Doç. Dr. N. Tuba YİĞİTPAŞA'ya; bana her zaman cesaret veren kıymetli hocalarım Prof. Dr. Haldun Özkan, Doç. Dr. Birol CAN, Yrd. Doç. Dr. Demet OKUYUCU YILMAZ ve Yrd. Doç. Dr. Gül GEYİK KARPUZ'a en içten teşekkürlerimi sunuyorum. Üniversiteye ilk başladığım dönemden itibaren yanımda olup bana her türlü desteği veren çok değerli meslektaş ve arkadaşlarım Arş. Gör. Burak Muhammet GÖKLER ve Arş. Gör. Erdal OKUMUŞ'a teşekkürü bir borç bilirim. Son olarak yıllardır süren ve sürecek olan eğitim hayatımda, bana sevgi ve güvenle yaklaşan başta annem olmak üzere canım aileme en içten sevgilerimi iletiyorum.

Erzurum-2017 **Özgür GÜLBUDAK**

GİRİŞ

İnsan ve dinin tanışıklığının yaratılışa kadar uzandığı düşünülmektedir. Başlangıçta insanın bir inanca sahip olduğu, fakat daha sonra insanların birbirinden koparak farklı inançların peşinde sürüklenmeye başladığı tahmin edilmektedir. Bu nedenle daha ilkel şekillerde ibadet ve topluluklara sahip toplumlar ortaya çıkmıştır. İnsanın yerleşik hayata geçişi ve toplumsal yapının zamanla gelişmesi ile artık cemaatler görülmeye başlanmıştır. Bu dini grupların devlet yapısını oluşturması, ortak inanca ve çıkarlara sahip tebaayı daha da yakınlaştırmıştır.

İnsanoğlunu diğer canlılardan ayıran, fiziksel ve bilişsel olarak önemli özellikleri vardır. Düşünebilme, iyi-kötü kavramlarını ayırt edebilme ve zekâ bu özelliklerin başında gelmektedir. İnsanın sanat, estetik ve güzele karşı olan ilgi ve merakı ise günümüzde hala gizemini korumaktadır. İnsana ait tüm bu özellikler, hayal dünyası ve yaratıcılık ile bir araya geldiğinde üretim mutlak sonuç olmuştur. Yani insanın içindeki doğayı tanıma, anlamlandırma ve taklit etme arzusu, ona bahşedilen hediyelerin bir sonucudur. Dinin insan hayatına girmesi ve bahsedilen farklılıkların keşfi ile sanat ve dinin ortak çıkarlarının kesişmesi kaçınılmaz olmuştur. Din ile yaşanan bir hayat, yaratıcılığın onun hizmetine sunulması gerektiği düşüncesini kuvvetlendirmiştir. Bu hedef ile yakın geleceğe kadar, insan tüm becerilerini, din ve toplumun hizmetine sunmuştur. Dini mabetlerin ve litürjik malzemenin ortaya çıktığı bu dönemde, insan doğanın ona sunduğu materyaller üzerinde uzmanlaşmış ve bu uğurda inancını yaratıcılığı ile harmanlayarak, yeteneklerini anlamlandırma işine girişmiştir.

İlk insanın yaptığı el aletlerinden, günümüzden binlerce yıl önce yapılan duvar resimlerine, heykellerden modern insanının sanatına kadar olan serüvenin ortak paydalarından birisi, yaşanılan dini daha da güzelleştirmektir. Sanat ve estetik kaygısı, kaçınılmaz etkisini Mezopotamya, Kuzey Afrika, Anadolu, Yunan, Roma ve Bizans coğrafyasında güçlü biçimde göstermiştir. Avrupa Sanatına ait temellerin Akdeniz kıyılarında olması olağandır. Çünkü bu bölgeler tarih boyunca iskân görmüş ve güçlü imparatorluklara merkez olmuştur. Coğrafyanın sanatçıları pek çok alanda tarihe adını altın harflerle yazdırmış ve geleceğe hatırı sayılır miras bırakmıştır.

Dinin anlatımında resim tarih boyunca en iyi araçlardan biri olmuştur. Bu araç ilk insanların yaptığı kaya resimlerinden itibaren etkili bir aktarıcıdır. Avrupa medeniyetleri tarih boyunca resim sanatı alanında, özellikle Roma ve Bizans dönemlerinden itibaren

oldukça aktif bir rol oynamıştır. Resmin insanların eğitim durumuna bağlı olarak dini tanıtan ve anlatan bir kimliği olmuştur. Katolik ruhani lideri Papa Gregorius Magnus'un konuyla ilgili söylemiş olduğu, *"Yazılar okuma yazma bilenler için ne ise, resimler de okuma yazma bilmeyenler için aynı şeydir"*[1] cümlesi, resme karşı olan bakış açısını gözler önüne sermektedir.

Tablolar, ele geçen sanat eserleri arasında görece olarak daha hassastırlar. Bu nedenle en eski tablolar olarak nitelendirilen eserler; duvar resimleri, mimari, heykel, mücevher vb. malzemeler ile tarihsel olarak karşılaştırılamazlar. Yapılan ilk tabloların günümüze ulaşamamasının nedenleri arasında, çağın insanlarının bu eserleri ne şekilde muhafaza edeceklerini bilmemeleri ve yapımından sonraki dönemlerde yaşanan isyan, savaş, yağma ve kolay zarar gören malzemelerden yapılmış olmaları sıralanabilir. M.Ö. 8. yüzyıldan itibaren ahşap üzerine yapılan tablolardan günümüze ancak tahrip olmuş parçaları ulaşabilmiştir. Dayanıksız bu eserler zamanla çürümüş ve yok olmuştur. Bunun sonucu olarak, günümüzde çeşitli kurum ve kişilerin korumasındaki erken tablolar, genellikle Romanesk ve Gotik Dönemi'nden kalmadır[2].

Uzun süre dini kurumlar resmin konusunu belirleyen güç olmuştur. Özellikle 13. yüzyıldan itibaren sanat, önemli imparator ve varlıklı kişilerin himayesinde gelişim göstermiştir. Bu zengin ve güçlü kişilerin söz sahibi olduğu şehir devletlerinin sanata ve sanatçıya sağladığı destek ve imtiyazlar ürünlerini Rönesans'ın ortaya çıkmasıyla vermiş, böylece yeniden doğuş denilen akım, etkisini tüm sanatsal faaliyetlerde olduğu gibi resim sanatı üzerinde de göstermiştir. Hıristiyanlık dini de Rönesans Resim Sanatının gelişiminde son derece önemli rol oynamış ve aynı zamanda Ortaçağ'dan bir geçiş ya da kopuş vazifesi görmüştür. Rönesans ile resim alanında yaşanan bu kırılma Barok ile ayrı bir üsluba ve zevke dönüşmüştür. Rönesans ile başlayıp devam eden hümanizm, sanatı ve her şeyden önce insan olan sanatçının duygularını ön plana çıkarmasına olanak sağlamıştır. Barok ile klasik güzellik ve form algısı Karşı Reformasyon düşüncesiyle bambaşka bir şekle bürünmüştür.

Semavi dinlerde peygamberlerin hayatı kutsal sayılmıştır. Dini inanışa göre, bu peygamberler dini öğretileri toplumlara ulaştırmak ve doğru yola sevk etmek için

---

[1] Ernst Hans Gombrich, *Sanatın Öyküsü* (Çev.: Erol Erduran, Ömer Erduran), Remzi Kitabevi, İstanbul 2007, 135; Peter Burke, *Tarihin Görgü Tanıkları*, (Çev.: Zeynep Yelçe), Kitap Yayınevi, İstanbul 2003, 52.

[2] Tekin Batur, *Tarihsel Süreçte Resim*, Cinius Yayınları, İstanbul 2012, 37.

görevlendirilmiştir. Semavi dinlere inananlar, bu kutsal kişilere ayrı bir bağlılık hissetmiştirler. Fakat gerek pagan toplumlarıyla iç içe yaşamış olmaları, gerekse yaratıcı tezahürünü aklında canlandıramama ve onu görme arzusu zaman zaman yanlış yerlere sapabilmiştir. Bu nedenle İslamiyet ve Yahudilikte tasvire karşı benzer bir anlayış hâkimdir. Bu anlayış, canlı olan hiçbir şeyin tasvir edilmemesi olarak özetlenebilir. Buna karşın Hıristiyanlık bu konuda gel-git dönemler yaşasa da sonuç olarak tasvirin kullanımı bir din geleneği gibidir. Ayrıca Hıristiyan inancı içerisinde, Tevrat'ın yer aldığı 24 Yahudi kutsal kitabı İncil'in temelini oluşturmaktadır. Bu vesileyle Hıristiyanlar Hz. Musa'ya da oldukça saygı duymuştur. Böylelikle Hz. Musa, Ortaçağ Avrupa Sanatı ve sonrasında tasvir edilen güçlü bir figür olmuştur.

Amaç Kapsam Yöntem

Avrupa Resim Sanatına ait Hz. Musa tablolarının konu edindiği bu tez çalısmasında, Rönesans, Maniyerizm ve Barok Dönemi sanatçılarının eserlerinin incelenmesi ve farklı dönemlerle kıyaslanarak konunun bir çerçeveye yerleştirilmesi amaçlanmaktadır.

Tez konusunun seçilmesindeki önemli nedenlerden birisi, günümüze kadar resim sanatının pek çok alanında sayısız eser yayımlanmış olmasına rağmen, dini kompozisyonlardan özellikle Hz. Musa'nın yer aldıklarının sayıca az olmasıdır. Konuyla alakalı yapılan yayınlarda da eserler ve açıklamalar oldukça yüzeyseldir. Özellikle ülkemizde gerçekleştirilen çalışmalar daha çok Hıristiyanlığı ve Hz. İsa'yı konu almıştır. Bu nedenle Hz. Musa tasvirlerinin genel niteliği ve niceliği ile Avrupa Resim Sanatını ne yönde etkilediği gün yüzüne çıkarılamamıştır.

Çeşitli konu, yer ve zaman, üslup, zevk ve görüşün yer edindiği Hz. Musa konulu Rönesans, Maniyerizm ve Barok Dönemi'ne ait yaklaşık 150 tablo incelenmiştir. Avrupa resmine ait tabloların tamamı günümüze ulaşan eserlerden seçilmiş olup bugün dünyanın çeşitli yerlerindeki müze ve özel koleksiyonlarda sergilenmektedirler. Katalog eserleri, ahşap ve tuval üzerine yapılmış tempera ve yağlıboya tablolardan oluşmaktadır. Bu tablolar belli bir kronoloji ve üsluba göre tasnif edilerek, içerisinden 62'si tezin asıl bölümü olan katalog kısmında detaylı biçimde açıklanmıştır.

Katalog Bölümü'nde 62 resmin seçilmesinin nedeni; Musa'nın yaşamına dair seçilen bazı konuların sıklıkla resmedilmiş, bazılarının ise yok denecek kadar az olmasıdır. Örneğin "Musa'nın Terk Edilmesi" konusunun işlendiği kısıtlı resimlere

karşın, “Musa’nın Bulunması” konulu eserler sayıca çoktur. Bu nedenle nadir eserlerin tamamı tezde kullanılmıştır. Ama aynı konuda üretilmiş eserler arasından daha özel olan ve diğer sanatçıları da etkileyen tablolar seçilmeye özen gösterilmiştir. Yine bir ressamın aynı konulu çalışmaları arasından da üslup bakımından en kaliteli olanı kullanılmış ve diğer resimlerine kısaca değinilmiştir.

Araştırmaya kütüphane çalışmalarıyla başlanılmış olup, öncelikle konu hakkındaki dergi, makale ve kitaplar incelenerek gerekli bilgilere ulaşılmaya çalışılmıştır. Her ne kadar Avrupa Sanatının gelişimi konusunda yayınlar olsa da Hz. Musa tasvirlerinin yer aldığı yerli yayınlar oldukça kısıtlı olmuştur. Bu nedenle kaynak bakımından yabancı eser, resim arşivleri, internet ortamı ve diğer materyallere ihtiyaç duyulmuştur. Konu hakkında toplanan veriler özellikle, başlangıcından 18. yüzyıla kadar olan dönemde resim sanatı ve Hz. Musa’nın yer aldığı tabloları içermektedir. Eldeki verilerin tamamı titizlikle değerlendirilerek konuya uygun bir taslak oluşturulmasının ardından bu materyal tekrar irdelenerek nasıl ve ne şekilde sunulacağına dair bir yöntem tespit edilmiştir. Böylece toplanan eserler ressamın adı, eserin yapıldığı yer, sergilendiği müze, konusu, tarihi, dönemi, malzeme ve tekniği, ölçüleri başlıklarıyla fişlenmiş ve ilgili eserler karşılaştırmalı bir anlatım metoduyla, kronolojik sıra gözetilerek katalog bölümü oluşturulmuştur.

Katalog kısmında, resmi yapan sanatçının hayatı yüzeysel olarak anlatılmış, sanatçının eseri ise Erwin Panofsky’nin ikonografik inceleme metodu ile betimlenmiştir. Hz. Musa’nın yaşamına dair bir okumanın yapılabilmesi için; konu itibariyle ve özellikleri bakımından en seçkin örnekler incelenmiştir.

Dört bölümden oluşan tezin ilk bölümünde, din tanımlanarak semavi dinler hakkında kısa bilgiler verilmiştir. Daha sonra tezin ana karakteri olan Hz. Musa’nın yaşamı, Tevrat, İncil ve Kuran-ı Kerim’e göre belirtilmiştir. İkinci bölümde, Avrupa Resim Sanatının gelişimi başlangıcından 18. yüzyıla kadar kronolojik olarak sunulmuştur. Üçüncü bölümde, Rönesans, Maniyerizm ve Barok Dönemi’ne ait Hz. Musa tasvirleri, “Musa’nın Çocukluk Yılları”, “Musa’nın Mısır’dan Kaçışı ve Mısır Dışındaki Yılları”, “Mısır’dan Çıkış ve Çölde Geçen Yıllar” ve “Hz. İsa’nın Suretinin Değişmesi ve Hz. Musa” ana başlıkları ve bu ana başlıkların içerisinde yer alan alt başlıklar çerçevesinde incelenmiştir. Örneğin “Mısırdan Çıkış ve Çölde Geçen Yıllar” ana başlığı altında sunulan “İsrailoğullarının Altın Buzağıya Tapınması” konulu

resimler, öncelikle Rönesans, Maniyerizm ve Barok Dönemi olarak ayrılmış ve her döneme ait resim kronolojik olarak açıklanmıştır. Bazı ressamların birden fazla eseri olduğu için aynı ressamın hayatı ikinci kez anlatılmamıştır. Bunun yerine ressamın hayatının anlatıldığı katalog numaralarına göre yönlendirme yapılmıştır. Dördüncü bölümde, kataloğu oluşturan eserler öncelikle kendi arasında değerlendirilmiş, ardından farklı dönem ve üsluplara ait eserlerle mukayese edilmiştir. Hz. Musa ile ilgili yapılan bu çalışma ile din ve sanatın birbiri üzerindeki etkileri ortaya çıkarılarak, konunun Avrupa Resim Sanatı içerisindeki yeri ve önemi bilimsel bir yaklaşım ile belirtilmeye çalışılmıştır.

Vefatından sonraki yüzyıllarda plastik sanatların her alanında etkileri görülen Hz. Musa'nın yaşamının, Avrupa Rönesans, Maniyerizm ve Barok Resim Sanatına yansımalarının incelendiği bu çalışmada, Hz. Musa'nın Tevrat'ta geçen baplar vasıtasıyla oluşturulmuş, Rönesans, Maniyerizm ve Barok Resim Sanatına ait tabloları incelenmiştir. Ayrıca Tevrat'tan yararlanılan bapların Kuran-ı Kerim'de ne şekilde geçtiğiyle ilgili de hatırlatmalar yapılarak merak edenler için konunun İslamiyet'in kutsal kitabında geçtiği sure ve ayetler dipnot olarak verilmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM
DİN NEDİR, SEMAVİ DİNLER VE HZ. MUSA'NIN HAYATI

1.1. DİN NEDİR?

Din kavramının tanımı, din sosyolojisinin ortaya çıkışından itibaren en çok tartışılan konuların başında gelmektedir. Dinden kasıtla ilişkili olarak yapılan tanımlamalar farklılık göstermektedir[3]. Dolayısıyla din kavramının tüm boyutlarının ele alındığı basit bir tanım ile onu ifade etmek oldukça güçtür. Fakat ruhsal, toplumsal ve kültürel bütünlüğü oluşturan bu kavram, tarihin derinliklerinden günümüze değin her yere uzanmaktadır[4].

Din tanımlamaları araştırıldığında, Batılı kaynaklarda ve İslami kaynaklarda ayrı şekilde tariflerin olduğu görülmektedir. Köken olarak farklı düşünceler olmasına rağmen, günümüzde kullanılan ifadenin karşılığı olarak ise İslam filologları, din kelimesinin Arapça bir mastar olan "deyn" veya bir isim kökünden değişerek günümüze ulaştığını kabul etmektedirler[5]. Belirli bir zamanda ödenmesi gereken borç manasına da gelen "deyn" daha sonra örf, adet için kullanılmış, ardından "Allah'ın Hükmü ve Yönetimi" kimliğini kazanmıştır[6].

Din denince bir varlık veya bir tezahürden çok insanın doğaüstü kudret ile ilişkisi anlaşılmaktadır. Bunun için ise görünen bir ilah ya da Tanrı olmasına gerek yoktur. İnsan ile insanüstü kudret arasındaki etkileşim, duygular, iman ve ibadetler şeklinde kendini gösterir. İnsanoğlu ya ürker, güvenir ve bu yaratıcının celalinden korkar, ya da yaratıcısına karşı sonsuz bir hayranlık besler[7].

Semavi dinler dışındaki inançlar da düşünüldüğünde, dini bir kalıba oturtmak zordur. En genel manasıyla ifade edecek olursak, Fransa'da sosyolojinin kurucusu olan Emile Durkheim'ın tanımı kullanılabilir: "*Din, kutsal yani ayrılmış, yasaklanmış olan şeylere ilişkin inanç ve pratiklerden oluşan bir dayanışma sistemidir; bu inanç ve pratikler ona bağlanan herkesi ahlaki bir cemaat şeklinde bir araya getirir*"[8].

---

[3] Abdurrahman Kurt, "Sosyolojik Din Tanımları ve Dine Teolojik Bakış Sorunu", *Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 17 (2), Bursa 2008, 74; Fügen Berktay-Emin Atasasoy, "Dinler Coğrafyasına Küresel Bir Bakış", *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 10 (18), Balıkesir 2007, 19.
[4] Kolektif, *Dinler Kitabı*, (Çev.: Ahmet Fethi Yıldırım), Alfa Yayınları, İstanbul 2013, 12.
[5] Günay Tümer, "Din" , *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C.9, İstanbul 1994, 312.
[6] Tümer 1992, 312.
[7] Annemarie Schimmel, *Dinler Tarihine Giriş*, Kırkambar Yayınları, İstanbul 1999, 5.
[8] Brigitte Dumortier, *Dinler Atlası-İnançlar, İbadetler ve Ülkeler*, (Çev.: Özgür Adadağ), Ntv Yayınları, İstanbul 2007, 8.

Semavi dinlere inananlar dışında, evrim teorisini savunan ve bu doğrultuda dini tanımlayanların görüşleri de farklılık göstermektedir. Bu araştırmacılar, başlangıçta insanlık tarihinin çoğu için dinin güçlü doğa olaylarını anlamanın ve etkilemenin bir yolu olduğunu düşünmektedirler[9]. Dinin mevsimler, hava durumu, insanın ve evrenin yaratılışı, yaşam-ölüm, öteki dünya, bütün bunları kontrol eden tanrıları ya da görünenin ötesindeki, ilahların ve doğaüstü varlıkların yaşadığı bir dünyayı akla getiren dinsel açıklamaların konusu olduğunu ifade etmektedirler[10].

Genel olarak Semavi dinlere inananlar, tek tanrı inancının insanın yaratılışından itibaren olduğunu düşünürken karşıt görüş de mevcuttur. Bu görüşü savunan araştırmacılar, dinin insanın gelişimine paralel biçimde bir gelişim gösterdiğine, ruhçuluk ve tabiat varlıklarına karşı oluşan yönelimleri metafiziğe dayalı değerlerin takip ettiğine kanaat getirmektedir. Dolayısıyla ruhçuluk, atalar kültü ve büyü, geleneksel din ve tanrı düşüncesinin temeline yerleştirilmektedir. Tanrı inancında ise çok tanrıcılıktan tek tanrıcılığa doğru bir gelişimin varlığına inanmaktadırlar[11].

Dinin tanımını yapmak kadar onu tasnif etmekte oldukça zor bir iş olmuştur. Din sınıflandırmaya çalışıldığı zaman, inanç ve ritüellere göre; inanılan varlıklara ya da yaratıcılara göre; kökenine ya da bulunduğu coğrafyaya göre çok farklı şekillere bürünebilir. Bu amaç ile gerçekleştirilmiş sınıflandırmalardan Annamarie Schimmel'e ait olan tasnif biçimi, konuyu genel hatlarıyla, düzgün biçimde ifade etmektedir. Üç gruba ayrılan dinler şu şekildedir: "*İlkel Dinler (Dinka dini, Ga dini, Ainu dini, Nuer dini vb.), Milli dinler (Eski Yunan, Roma, Hitit, Mısır dinleri, Yahudilik, Konfüçyanizm vb.), Evrensel dinler (Hıristiyanlık, Budizm, İslamiyet)*"[12].

Neredeyse tüm din çalışmalarının hemfikir olduğu husus, tarih boyunca dinin insan ile beraber olduğudur[13]. Fakat delil olarak elimize ulaşan en uzak örnekler İlkel Dinlere aittir ve M.Ö. 32.000 ile M.Ö.9.000 arasındandır. Bu deliller Avrupa kıtası ve Orta Asya civarında karşımıza çıkan mağara resimleridir. Etkileşim sonucu, zamanla yayılan ve "mağaralar dini" olarak da adlandırılabilen bir dönemdir. Mağaraların

---

[9] Susie Hodge, *Gerçekten Bilmeniz Gereken 50 Sanat Fikri*, Domingo Yayınevi, İstanbul 2016, 6.
[10] Kolektif, 12.
[11] Şinasi Gündüz, "İslam", *Yaşayan Dünya Dinleri*, (ss. I, 2-19), Ali Erbaş (Ed .), Anadolu Üniversitesi Web-Ofset, Eskişehir 2013, 3.
[12] Schimmel, 6.
[13] Gündüz, 3; Mircea Eliade, *Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi,* (Çev.: Ali Berktay), Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2003, 30; Kurt, 74; Schimmel, 5.

içerisindeki duvar resimlerinin girişlerden epey uzak konumda yer almaları, onlara ulaşırken sarf edilen çabanın kutsallığından kaynaklanmaktadır[14].

Bilimsel çalışmalara karşın kutsal kitaplar, dinin kaynağını ilk insana ve dolayısıyla onu yaratan Allah'a bağlamaktadır. Aydınlanma Devri filozofları da çeşitli dinlerin bir ilk dinden oluştuğunu ve din duygusunun insanda tabii olarak bulunduğunu savunmuştur[15].

Tevrat, İncil ve Kur'an-ı Kerim incelendiğinde dinin tarihi hususunda ortak görüşlerden biriside Hz. Âdem, Hz. Nuh, Hz. İbrahim gibi peygamberlerden beri insanın tek tanrı inancını bildiği, buna karşın bazı dönemlerde gerçekleşen gelişmeler sonucunda çok tanrılı inançların veya farklı dini görüşlerin ortaya çıktığıdır[16].

[14] Eliade, 30; Hodge, 7.

[15] Günay Tümer-Abdurrahman Küçük, *Dinler Tarihi*, Ocak Yayınları, Ankara 2002, 15.

[16] Kur'an-ı Kerim Meali, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara 2011; Kutsal Kitap-Eski ve Yeni Antlaşma, Yeni Yaşam Yayınları, İstanbul 2008.

1.2. SEMAVİ DİNLERE GENEL BİR BAKIŞ

Allah tarafından, peygamberler vasıtasıyla insanlık âlemine gönderilen, vahiy ürünü olan dinlere "Semavi Din" denilmektedir. Allah'ın görevlendirdiği bütün peygamberlerin tebliğ ettiği din, ilâhî din olarak nitelendirilmekte ve kabul edilmektedir. Bu özellikleriyle ilahi dinler vahiy mahsulü sayılmakta ve vahiyle ilişkilendirilmektedir. Bu vahiy de, Allah'ın insanlar arasından seçtiği kullarına özel bir tarzda bilgi vermesi olarak algılanmaktadır. Vahiy alan peygamberler, onu insanlara bildirmekte ve ona uymalarını istemektedir. Zamanla, bir peygamberin getirdiği hükümlere insanların uymakta ihmal göstermesi, doğru yoldan ayrılması durumunda yeni elçilerle emirler yenilenmekte ve pekiştirilmektedir. İlkin Hz. İbrahim'den Hz. Musa'ya kadar vahiy edildiğine inanılan Tanah ile başlamış ve Hz. İsa'ya vahiy edilen İncil ile devam etmiştir. İslami anlayışta bu gelişme, din olarak İslâm, kitap olarak Kur'an-ı Kerim, peygamber olarak ise Hz. Muhammed (sav) ile noktalanmıştır[17].

1.2.1. Yahudilik

Günümüzde varlığını sürdürmekte olan en eski dinlerden birisi Yahudiliktir. 3500 yıldan daha fazla bir süre önce Levant Bölgesi'nde Yahudi halkının inançlarından gelişen din, Yahudi halkının tarihiyle de yakından alakalıdır. Kutsal kitapta sadece Tanrı'nın dünyayı yaratması değil ayrıca Yahudiler ile arasındaki özel ilişkide detaylı biçimde anlatılmaktadır[18].

Yahudilik ve Yahudiler üzerine yapılan en erken çalışmalar antik dönemde başlamıştır. Sonraki döneme ait apokrif[19] ve pseudepigrafik[20] metinler hariç tutulduğunda, Yahudiliğe ait en erken örnekler M.Ö. 1. yüzyıla ait Yahudi yazarların kaleme aldığı Grekçe eserlerdir[21].

---

[17] Tümer-Küçük, 85.

[18] Kolektif, 166.

[19] Apokrif: Dini metinlerin doğruluğunun şüpheli olduğu durumları tanımlamak amacıyla kullanılır. Bkz. James H. Charlesworth, "Eski Ahit'in Apokrif Kitapları", (Çev.: Muhammed Tarakçı), *Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 12 (2), Bursa 2003, 385-411.

[20] Pseudepigrafik: Daha sonradan yazılmış veya yaratılmış bir esere başka bir döneme aitmiş izlenimi verilmesi yani sahte eser, belge, evrak oluşturulması durumuna verilen isimdir. Bkz. Fuat Sezgin, *İslam'da Bilim ve Teknik*, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Yayınları, İstanbul 2008, 7.

[21] Salime Leyla Gürkan, "Yahudi ve İslam Kutsal Metinlerinde İnsanın Yaratılışı ve Cennetten Düşüş", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C. 9, İstanbul 2003, 226.

Yahudilik, Yahudilerin dinidir ve Yahudileri tanımlamak için birçok terim kullanılmaktadır ki bunların başında İbrani, İsrail ve Yahudi kavramları gelmektedir. Yahudi kavmini ifade etmek için kullanılan bu kavramların üçü de belli bir şahıs veya kavimle bağlantılıdır ve belli bir soya bağlı topluluğu ifade etmektedir. Yani Yahudilik milli bir dindir.

"*Yahudiler kendilerinin İbrani Abram'dan (İbrahim) geldiklerine inanmakta, kutsal kitaplarının diline İbranice denilmekte, dinlerini ve milliyetlerini adlandırırken Yahudi terimi kullanılmakta, diğer taraftan İsrailoğulları diye bilinmekte ve Filistin'de 1948'de kurdukları devlet İsrail diye adlandırılmaktadır*"[22].

Yahudilik Tanrı ile Tanrı'nın Yasası'na uyması gereken toplumu arasında Hz. İbrahim tarafından başlatılmış, Hz. İshak, Hz. Yakup, Hz. Yusuf tarafından da yenilenmiş ve Hz. Musa döneminde onaylanmış bir antlaşmaya dayanan, tek tanrılı bir dindir[23].

Yahudilerin kutsal kitabının genel adı Tanah'tır (Tanakh) ve İslami inanca benzer olarak kitap dinin merkezinde yer almaktadır. Bu isimlendirme ise Yahudi kutsal kitabını oluşturan Tora, Neviim ve Ketuvim bölümlerinin baş harflerinden oluşturulmuştur. Tanah'a batı dillerinde "Old Testament", Arapçada "Ahdü'l-Kadim", Türkçede ise "Eski Ahit" denilmektedir. Kitabın içerisindeki en önemli bölüm olan Tevrat'tan dolayı, Tevrat olarak adlandırılmaktadır. Yahudi tasnifine göre yirmi dört kitaptan oluşurken, Hıristiyan geleneğine göre ise otuz dokuz kitaptan oluşan zengin içeriğe sahip bir kitaptır. Yazımı belli bir dönemde gerçekleşmediğinden ve yüzyıllar içerisinde farklı kişiler tarafından yazıldığı için üslup açısından farklılıklar göstermektedir[24].

Tevrat beş bölümden oluşmaktadır. Bunlar vahiye dayandırılan ve geleneksel sırasıyla Tekvin (Bereşit/Yaratılış), Çıkış (Şemot), Levililer (Vayikra), Sayılar (Bemidbar), Tesniye (Dıvarim/Yasanın Tekrarı)'dir. Bu kitaplar yaratılıştan Hz. Musa'nın vefatına kadar geçen dönemde gelişen olayları kronolojik olarak anlatmakta,

---

[22] Ömer Faruk Harman, "Yahudilik I", Ali Erbaş (Ed.), *Yaşayan Dünya Dinleri*, (ss. VI, 128-153), Anadolu Üniversitesi Web-Ofset, Eskişehir 2013, 130.
[23] Dumortier, 24.
[24] Ömer Faruk Harman, "Yahudilik", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C. 43, İstanbul 2013, 197.

ayrıca Yahudi toplumuna dinsel, hukuksal ve ahlaki anlamda nasıl yaşamaları gerektiğini ayrıntılı bir biçimde anlatan bir yaşam kılavuzudur[25].

Yahudi toplumunun bir arada ibadet etmek, halkı eğitmek ve kültürel kimliklerini koruyabilmek amacıyla toplandıkları yere sinagog adı verilir. Yahudi dini literatüründe "dua ve ibadet evi" manasındaki sinagog kelimesi Grekçe kökenli olup "sunagoge"den gelmektedir. Sinagog'un İbranice karşılığı "keneset"tir. Arapçadaki karşılığı "kenise" iken Türkçede ise "havra" kelimesi kullanılmaktadır[26].

Yahudilikte dini gün ve bayramlar Ay Takvim'e göre belirlenmekle birlikte takvim güneş sisteme uyarlanmıştır. Yahudilik inancı gereği yılın belli dönemlerinde bir takım bayramlar kutlanmaktadır. Roş ha-Şana Yahudilerin yılbaşıdır. Yahudilerin dini takvimi Müslümanlar gibi Ay'a göre belirlenmektedir. Yom Kippur ise Roş ha-Şana'nın ilk gününden itibaren on gün süreyle tövbeleri kapsar ve bu nedenle kefaret günü olarak da belirtilir. Diğer bayramlar ise üç kutlamaya karşılık gelen "Pesah", "Şukot" ve "Şavuot"tur. Pesah yani Fısıh bayramında Yahudi inancı gereği bir hafta boyunca mayasız ekmek yenmektedir. Mısır'dan çıkışın anısına kutlanan hac bayramıdır. Şukot çardaklar bayramı olarak adlandırılmaktadır. Mısır'dan çıkış sonrası kırk yıl çölde kalmanın anısına yapılan bir hac bayramdır. Şavuot ise haftalar bayramı olarak yer edinmektedir. Bu özel gün ise on emrin alındığı gün anısına gerçekleştirilmektedir. Ayrıca Tevrat'a dayanmamasına rağmen kutlanan bazı bayramlarda mevcuttur. Purim ve Hanuka bunlardan ikisidir. Kuralar bayramı ve Işıklar bayramı olarak nitelendirilmektedir. Bunun dışında iki gün arası tutulan büyük oruçlar ile küçük oruçların tutulduğu bayramlarda bulunmaktadır. Yahudilikte önceleri çeşitli kurbanlar vasıtasıyla ve din adamları aracılığıyla yerine getirilen ibadet tarzı M.S. 70'te Kudüs'teki mabedin yıkılması üzerine tamamen ortadan kalkmıştır. Böylece mabedin yerini sinagog, kurbanların yerini dua almıştır[27].

Yahudi inancı içerisinde bir takım mezhepler yer almaktadır. Bunlar genel olarak Hıristiyanlık öncesi Yahudi mezhepleri (Klasik mezhepler), Müslümanlık sonrası Yahudi mezhepleri (Ortaçağ mezhepleri) ve günümüz Yahudi mezhepleri (Modern dönem mezhepleri) olarak tasnif edilmektedir. Hıristiyanlık öncesi Yahudi mezhepleri,

[25] Baki Adam, "Tevrat", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C. 21, İstanbul 2012, 41.
[26] Ahmet Güç, "Yahudilik", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C. 43, İstanbul 2013, 209.
[27] Güç, 211; Tümer-Küçük, 112.

Hasidîler (Hasidim), Ferisîler (Peruşim), Sadukîler (Sadukim), Essenîler (İssiyim) ve Zealotlar'dır.

Ortaçağ İslâm Dönemi'nde Yahudiler arasında iki büyük Yahudi mezhebi görülmektedir. Bunlardan biri, Ferisîliğin devamı olan Rabbanî Yahudilik; diğeri ise, bu mezhebin karşısında yer alan ve kısmen Sadukî görüşleri savunan Karaîlik'tir. Ayrıca Yudgâniyye ve Şazkaniyye ile İsseviye mezhepleri de bulunmaktadır.

Yahudi inancında, yeni doğan erkek çocukları sekiz günlük iken sünnet edilirler. Daha sonra altı ile yedi yaşından itibaren dini eğitime tabi tutulurlar. Ergenliğe girmiş her Yahudi'nin dini yükümlüklerini yerine getirmesi gerekmektedir. Evlendikten sonra kadınların boşanma gibi bir hakkı yoktur. Buna karşın erkekler eşlerini istediği zaman boşayabilme özgürlüğüne sahiptir. Yahudilerde başka dine mensup kişilerle evlenmek caiz değildir. Evlenilse bile doğan çocukların Yahudi dinine göre yetiştirilmesi gerekmektedir[28].

Fransız İhtilali sonrası, Yahudilerin dünya görüşleri değişmeye başlamış ve Avrupa'nın Yahudilere karşı tutumu yumuşamıştır. Kurtarıcı Mesih'in gelmemiş olması Yahudilerin ümidini kırmış ve Yahudilik içerisinde bir takım değişimler gözlenmeye başlamıştır. Devamında ise bu değişim ve gelişimler dört modern Yahudi mezhebinin hazırlayıcısı olmuştur. Bu mezhepler, Ortodoks Yahudilik, Reformist Yahudilik, Muhafazakâr Yahudilik ve Yeniden Yapılanmacı Yahudiliktir. Bunun dışında Yahudilik dinine uymasına rağmen Yahudiler tarafından kabul edilmeyen Samirîler mezhebi de bulunmaktadır[29].

Yahudilik yeryüzündeki ilahi dinler arasında en eski dindir, buna karşın en az mensuba sahip olanıdır. Günümüzde Yahudiliği din olarak benimseyenlerin sayısının 18-20 milyon civarında olduğu tahmin edilmektedir. Bunların 4,4 milyonu İsrail'de, 6 milyonu ABD'de, geri kalanı Avrupa'da ve dünyanın çeşitli yerlerinde ikamet etmektedir[30].

[28] Tümer-Küçük, 107-108.
[29] Tümer-Küçük, 97-103.
[30] Tümer-Küçük, 85-86.

1.2.2. Hıristiyanlık

Hıristiyanlık kelimesinin kökeni Grekçe "khristos" kelimesine dayanmaktadır. İbranicedeki "maşiah"ın karşılığı olarak Grekçede kullanılmakta ve Hz. İsa'nın sıfatı olarak "Mesih" anlamını ifade etmektedir. "Khristos" kelimesinden de "Mesih'e bağlı olan" anlamında "khristianos" kelimesi türetilmiştir. "Khristos" Grekçeden Latinceye "cristus"; oradan da batı dillerine "christ" olarak geçmiştir. "Khristianos" ise Latinceye "khristianus", oradan da Batı dillerine "christian" olarak geçmiş ve yine aynı anlamda kullanılmıştır. Türkçede kullandığımız Hıristiyanlık kelimesi ise batı dillerindeki "christianisme"in karşılığıdır. Khristianos adı olasılıkla Antakya'daki putperestler tarafından Hıristiyanları belirtmek için verilmiştir[31].

Kur'an-ı Kerim'in Hıristiyanlığı ifade etmek için kullandığı "nasârâ" kelimesi ise, yaygın olan kanaate göre Hz. İsa'nın doğum yeri olan Kudüs yakınlarındaki Nâsıra kasabasına istinaden kullanılan bir isimdir. Hz. İsa bütün hayatı boyunca "Nâsıralı" adıyla anılmıştır. Nâsıra'ya ya da Nâsûriye'den olan manasında "nasrânî" kelimesi kullanılmış, dolayısıyla Hz. İsa'nın yolundan gidenlere de "nâsıralılar" denilmiş, Kur'an-ı Kerim de bu ismi tercih etmiştir.

Hıristiyan kaynaklarında "Nâsıralılar" isminin ilk zamanlarda Hz. İsa'yı benimseyenlerin tümüne verildiği, ancak bunun onlarla alay etmek için kullanılan bir lakap olduğu belirtilmektedir. Daha sonra bu lakabın, bir zamanlar Pavlus'u da tedirgin etmiş olan Yahudileştirme taraftarlarının geleneklerini sürdüren mezhebe verildiği bilinmektedir. M.S. 70 yılında Kudüs şehri ve Süleyman Mabedi yıkılmadan önce Yahudi Mesihçilerin Şeria Nehri'nin ötesine kaçıp Pella kentine sığındıkları, bunların torunlarının ise Hz. İsa'dan çok Hz. Musa'nın şeriatına bağlı kaldıkları, bu mezhebin 4. yüzyılın sonuna kadar devam edip sonra kaybolduğu ifade edilmektedir.

Hıristiyanlar için başka isimler de kullanılmaktadır. Bunları şu şekilde sıralamak mümkündür: Şâkirtler, Kardeşler, Azizler, İnananlar, Seçilmişler, Çağırılmışlar, Kilise, Fakirler, Dostlar, Celililer[32].

Hıristiyanlık dininin elçisi Hz. İsa, M.Ö. 4 civarında Roma eyaleti Yahuda'nın Beytüllahim şehrinde, bakire annesi Hz. Meryem'den dünyaya gelmiştir. Hz. İsa'nın

[31] Ali Erbaş, (Ed.), "Hıristiyanlık", *Yaşayan Dünya Dinleri,* (ss. IIX, 180-207), Anadolu Üniversitesi Web-Ofset, Eskişehir 2013, 181; Kürşat Demirci, "Hıristiyanlık (Giriş ve Tarih) ", C. 17, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi,* İstanbul 1998, 328.
[32] Erbaş, 181.

erken yaşamıyla ilgili bilgiler kısıtlıdır. Ama büyük olasılıkla Yahudi dini inancı ve kutsal kitapları üzerine eğitim görüp, baba mesleği marangozluğu devam ettirmiş olmalıdır. 30'lu yaşlarına geldiğinde mucizeler göstererek etrafına 12 havarisini toplayan İsa'nın, Tanrı'nın Krallığı ile ilgili vaazları yetkililer tarafından tehdit olarak görülmüş ve bunun sonucu uydurma suçlamalar ile ölüme mahkûm edilmiştir. Hıristiyanlık inancının gelişimi ve dünya üzerine yayılması da bu süreçle başlamıştır. 12 havari misyon faaliyetleri ile çeşitli coğrafyalara dağılarak Hıristiyanlık öğretisini toplumlara öğretmeye ve insanları bu dine sevk etmeye çaba sarf etmişlerdir[33].

Hıristiyanlık tarihi düşünüldüğünde akla gelen ilk kişi Hz. İsa olmaktadır. Din belirtilen isimlerin hangisiyle ifade edilirse edilsin Hıristiyanlık İsa Mesih anlayışı temelleri üzerinde gelişen bir inanışa sahiptir. Ana fikri Yeni Ahit'te bulunan bu inanca göre İsa Mesih hem Tanrı'nın Oğlu, hem de insanlığın kurtarıcısıdır. Tanrı insanlığı günahtan kurtarmak üzere oğlunu yeryüzüne göndermiştir. Anlaşıldığı üzere, gerek isminden hareketle ve gerekse bütün Hıristiyanları birbirine bağlayan en önemli ortak bağ olması dolayısıyla Hz. İsa, Hıristiyanlığın merkezine yerleşmiştir. Yani bu din "İsa Merkezli" bir din karakterini kazanmıştır[34].

Hıristiyanlığın temel öğretisini, Hz. İsa'nın kurtarıcılığı oluşturur. İnsanlığın kurtuluşu için kendini feda eden İsa, kurtuluşun merkezidir. Geleneksel öğretiye göre insanlar kurtuluşa erebilmek için ona inanmak ve bugün onun bedenini temsil eden kiliseye giderek ibadet etmek zorundadır[35]. Hıristiyanlığın dini liderleri bunu "*Kilisenin dışında kurtuluş yoktur*" ifadesiyle bir dogma haline getirmişlerdir[36].

Hıristiyanlığın kutsal kitabı (Kitab-ı Mukaddes, Bible) Eski Ahit ve Yeni Ahit'ten oluşmaktadır. Yahudilerin kutsal kitabı olan Ahd-i Atik, Hıristiyanlarca Kitab-ı Mukaddes'in ilk bölümünü teşkil etmekte, Ahd-i Cedid ise Yahudiler tarafından kabul edilmemektedir. Hıristiyanlar, bir başka dinin kutsal kitabına kendi kitapları içinde yer veren tek örnektir. Bütün Hıristiyan mezhepleri prensip olarak Ahd-i Atik'i (Tanah) teşkil eden kitapları kabul etmektedir. Ancak Ahd-i Atik'in İbranicesi ile Grekçe

[33] Kolektif, 205.
[34] Erbaş, 182.
[35] Baki Adam, "Hıristiyanlık (Hıristiyanlık ve Diğer Dinler)" , *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C.17, İstanbul 1998, 358.
[36] Adam, 358; Kolektif, 224.

tercümesi arasında metin farklılıkları söz konusu olup Hıristiyanların benimsediği metin Grekçe olanıdır[37].

İncil kelimesinin aslı "iyi haber, müjde" anlamında Yunanca "euaggelion" (euangelion) olup Latinceye "evangelium", Fransızcaya "evangile" olarak geçmiştir. İngilizcedeki karşılığı ise eski İngilizce "godspel" kelimesinden gelen "gospel"dir. Euaggelion kelimesinin ya doğrudan veya Habeşçe şekli olan "wangel" kanalıyla Arapçaya "İncil" olarak geçtiği ileri sürülmektedir. Hıristiyanlık, İncil adı verilen çok sayıdaki kitap arasından sadece dördünü kabul ederek "ilham edilmiş kitaplar" yani Kanonik İnciller listesine dâhil etmiş, diğerlerini ise apokrif sayarak ret etmiştir. Kilise bu dört İncil'in Matta, Markos, Luka ve Yuhanna tarafından yazıldığını kabul etmektedir. Ancak bunların söz konusu İncillerin gerçek yazarları olup olmadığı tartışma konusudur[38].

Hıristiyan inananları, ibadetlerini yerine getirmek için Grekçe "ekklesia" kelimesinden türetilmiş olan, İbranice karşılığı sinagoga denk gelen ve Türkçede kilise olarak karşılık bulan mekânlara gitmektedirler[39]. Hıristiyanlıkta ibadet, kiliselerde cemaatle ve papaz nezaretinde yapılır. Bununla beraber dini gerekler arasında bireysel dua ve oruç tutmak da vardır. Hıristiyanlık inancının ve kilisenin sembolü haçtır. Hıristiyanlar, çeşitli vesilelerle haç çıkarırlar. Hıristiyan inananlar ibadet etmek üzere kiliseye çan sesi ile çağırılırlar. Yapılan ibadetler ise günlük, aylık ve yıllıktır.

Hıristiyanlar arasında tarih boyunca anlaşmazlıklar ortaya çıkmıştır. Bizans Devri'nde gerçekleştirilen konsüllerden sonra 11. yüzyılda kopmalar oluşmuş, 16. yüzyıl itibariyle ortaya çıkan Reform Hareketi ise dini anlaşmazlıkları hat safhaya taşıyarak bölünmeye kadar varmıştır. Hıristiyanlık içerisinde bulunan güçlü mezhepler dört tanedir. Bunlar Katolik, Ortodoks, Protestan ve Monofizittir[40].

Hıristiyanlıkta yıllık ibadetler genellikle bayram türünden yapılan kutlamalardan oluşmaktadır. Hıristiyan mezheplerinin kabul ettiği iki önemli bayram Noel (Christmas) ve Paskalya'dır (Easter). Ayrıca çeşitli mezheplerin geleneklerine göre kutladıkları özel günleri de vardır. Hz. İsa'nın doğum kutlamalarının gerçekleştiği Christmas, eski

[37] Mehmet Aydın, "Hıristiyanlık (Kutsal Metinler ve Dini Literatür)", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C. 17, İstanbul 1998, 340.
[38] Ömer Faruk Harman, "İncil ", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C. 22, İstanbul 2000, 271.
[39] Mehmet Aydın, "Hıristiyanlık (Mabet ve İbadet)", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C. 17, İstanbul 1998, 348.
[40] Tümer-Küçük, 122.

İngilizcede "İsa ayini" anlamında "Christes Maesse" den gelir. Katolik, Ortodoks ve Protestan mezhepleri Noel'i 25 Aralık'ta, Ermeniler 6 Ocak'ta kutlamaktadır[41].

Doğu kiliselerinde 4. yüzyıla kadar İsa'nın doğumu ile İsa'nın Tanrı olarak yeryüzünde görünüşünü ifade eden "Epifani" kutlamaları bir arada 6 Ocak'ta gerçekleştirilmiştir. 4. yüzyılda bu kutlamalar, belki yaygın yerel pagan dinlerinin aynı tarihlere denk düşen bayramlarını asimile etmek amacıyla 25 Aralık'a çekilmiş olduğu düşünülür. Ermeni kilisesi ise eski geleneği sürdürerek 6 Ocak tarihini kabul etmiştir. Bir kısmında eski pagan Avrupa geleneklerinden izlerin görüldüğü bugünkü Noel kutlamaları hem evde hem kilisede yapılmaktadır. Kilisede toplu halde yapılan kutlamalarda ekmek ve şarap ayini yapılarak, kutsal kitaptan bölümler okunur. Evde yapılan kutlamalarda ise üç folklorik temel unsur vardır: Eski İskandinav geleneklerinden alınan ve "yule kütüğü" denilen odunların yakılması, Kelt ve Tötonlar'da ebedi hayatı sembolize eden çam ağacına hediyeler asılması, 4. yüzyılda Anadolu'da yaşayan Saint Nicholas ile ilişkilendirilen Santa Clause (Noel Baba) imajı. Pek çok Hıristiyan bugün neşe içinde bu kutlamaları yapıyorsa da Puriten ve Kalvinciler Noel'i kutlamazlar. Hatta 1642'de Cromwell döneminde Puritenler İngiltere'deki kutlamaları yasaklamışlardı.

Hz. İsa'nın öldükten sonra yeniden dirilmesini yâd etmek üzere kurumlaştırılan kutsal bir gün veya bayramın adı olarak İbranicede "Pesah", Grekçede Pesah'tan gelen Paskalya (Passover), İngilizcede ise Norveççede bahar mevsimini ifade eden "Eostur"dan geçmiş olan "Easter" kelimeleri kullanılır. Başlangıçta Yahudi paskalyası ile birlikte Nisan ayının 14'ünde kutlanan bu gün, İznik Konsülü'nde bahar ekinoksunu takip eden ilk dolunaydan sonraki ilk pazar olarak tespit edilmiştir. Kutlama Cumartesi akşamından başlar, Pazarın erken saatlerine kadar sürer. Bir gün önceden oruç tutulur ve Cumartesi günü her yer ışıklarla donatılır. Paskalyanın en önemli folklorik sembolü yumurtadır. Yumurtanın kabuğunun kırılışı, mezardan çıkan İsa'yı sembolize ederek yeni bir hayata başlayışı ima eder. Muhtemelen Hıristiyanlık öncesi bir adet olarak insanlar birbirine boyalı yumurta hediye eder, özel yiyecekler hazırlar, ziyaretlere giderler[42].

[41] Aydın, 351.
[42] Aydın, 351.

Bu iki bayramın dışında Epifani (Epiphani) denilen ve Hz. İsa'nın müneccimler tarafından temsil edilen Gentileler'e ilk görünmesiyle Şeria Nehri'nde ilahlığının işareti olarak vaftiz olmasını sembolize eden bir bayram daha kutlanmaktadır. Epifani kutlamalarına dair en erken referanslar 11. yüzyılda İskenderiyelilerin verdiği bilgilerden gelir. Doğu topraklarında kökleşen bu bayram 6 Ocak'ta Hz. İsa'nın doğumu ile birlikte kutlanmış ve Batı kilisesi de aynı tarihi kabul etmiştir. Özellikle kilisede yapılan kutlamalarda, bu bayrama kaynaklık eden İncil parçalarından anlatımlar, dramatize edilerek tiyatro şeklinde oynanır. Yaygın kutlama şekillerinden biri de hediyeleşmedir[43].

Bunlardan başka çeşitli kiliselerin kendilerine göre belirlediği ikinci derecede kutsal günler de vardır. Hz. İsa'nın semaya yükselmesi (Paskalyadan sonraki beşinci Perşembe), İsa'nın şekil değiştirmesi (6 Ağustos), Haçın bulunuşu (3 Mayıs), Haç yortusu (14 Eylül) ve Hz. Yahya (24 Haziran) gibi çeşitli adlarla anılan bu günler çoğunlukla Hz. İsa, Hz. Meryem, azizler ve haçla ilgili geleneklerden oluşur[44].

Kur'an-ı Kerim, Hz. İsa'nın da Yüce Allah'ın kulu ve elçisi olduğunu, onun da tevhidi tebliğ ettiğini açıklar. Hz. İsa'nın tanrılaştırmasına karşı çıkar, onun bir peygamber olduğunu ve kendisine İncil verildiğini göstererek Hıristiyanların yapmış olduğu hataları açıkça belirtir[45].

Günümüzde dünyanın her tarafında mensupları bulunan ve dünya nüfusunun 1/5'inden fazlasının dini olan Hıristiyanlık, Filistin bölgesinde doğmuştur. 2 milyara yaklaşan nüfusuyla mensuplarının sayısı bakımından dünyanın en büyük dini olan Hıristiyanlık bugün Katolik, Ortodoks, Protestan ve Monofizit kiliselerinden teşekkül eden dört büyük mezheple daha küçük çaptaki birçok mezhep veya tarikattan meydana gelen çeşitli cemaatlere ayrılmış durumdadır[46]. Hıristiyanlık, vahiy ve kutsal kitaba dayanan, özde tek tanrılı olmakla beraber, sonradan üçlemeye (teslis) yer vermiş ilâhî kaynaklı bir dindir. Bu dinde peygamber, melek, ahiret, kader gibi dinî kavramlar bulunmaktadır. Ancak bu kavramların açıklanışı İslam'dakinden farklılık göstermektedir. Hıristiyanlıkta İsa, merkezî bir öneme sahiptir. Bugünkü Hıristiyanlık,

[43] Aydın, 351.
[44] Aydın, 351.
[45] Tümer-Küçük, 111.
[46] Kürşat Demirci, "Hıristiyanlık (Giriş ve Tarih)", C.17, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, İstanbul 1998, 328.

Yahudiliğin inanç, ibadet ve gelenekleriyle Yunan-Roma (Greko-Romen) âleminin kültlerini birleştiren bir kurtarıcı tanrı dinidir[47].

1.2.3. İslamiyet

Sözlükte "kurtuluşa ermek, boyun eğmek, teslim olmak; teslim etmek, vermek; barış yapmak" anlamlarındaki silm (selm) kökünden türemiş olan İslam'ın etimolojisini yapan ilk âlimlerden İbn Kuteybe kelimeyi "boyun eğmek ve iradi olarak uymak suretiyle barış ortamına girmek", İbn Manzur da "boyun eğmek (inkıyâd) ve itaat etmek" şeklinde açıklamıştır. Sonraki kaynaklarda genellikle bu açıklamalar tekrar edilmiş, "sulh ve selamet gayesiyle boyun eğmek, tabi ve teslim olmak" manaları öne çıkarılmıştır. İslam'ın sözlük anlamındaki inkıyâd ve itaat her ne kadar mutlak ise de kelimenin örfteki kullanımı sadece "doğruya ve hakka uyma" manası taşır. Kuran'da İslam Allah katındaki hak dinin karşılığı ve özel adı olarak belirlenmiş ondan başka hiçbir dinin Allah tarafından kabul edilmeyeceği vurgulanmıştır[48].

Müslümanlar Yahudileri ve Hıristiyanları "Kitap Ehli" kabul eder, çünkü Müslümanlar gibi onlar da Allah'ın bildirdiği bir kutsal kitaba sahiptirler ve tek tanrı inancı taşırlar. Müslümanlar Hz. Muhammed'den önceki elçilere gönderilmiş olan vahiylere bazı bakımlardan hürmet ederler. Ama bu vahiylerin insan eliyle bozularak değiştirildiğini de düşünürler. Yahudilerin doğrudan Allah'tan gelmeyen öğeleri Tevrat'a soktuğunu, aynı şekilde Hz. İsa'nın takipçilerinin de mesajını karıştırdığını ve Allah'ın esas niyetini yanlış yorumlayarak İncil'i çarpıttığına inanırlar. Bu nedenle İslam, Yahudi ve Hıristiyan kutsal kitaplarının bugünkü biçimleriyle artık Allah'ın kelamı olmadığını, insan yanlışlarıyla bozulduğunu belirtir[49].

İslam geleneğine göre, M.S. 582 civarında Suriye Çölü'nde Bahira adlı bir Hıristiyan münzevi yaşamıştır. Bir gün bir deve kervanıyla geçen bir çocuk dikkatini çekmiş, onunla sohbet ettikten sonra çocukta peygamberlik alametlerini gördüğünü, iyi bakılmasını ve ileride büyük adam olacağını söylemiştir. O genç çocuk, Allah'ın son elçisi, İslam peygamberi Muhammed bin Abdullah'tır[50].

---

[47] Tümer-Küçük, 109.
[48] Mustafa Sinanoğlu, "İslam (Giriş)", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C.23, İstanbul 2001, 1.
[49] Kolektif, 252.
[50] Kolektif, 252.

İslâm dinini tebliğ eden Hz. Muhammed, 571 yılında Arabistan Yarımadası'nda Mekke şehrinde dünyaya gelmiştir. Babasının adı Abdullah, annesinin adı Amine'dir. Babası, Hz. Muhammed'in doğumundan birkaç hafta önce ölmüş, ailenin bakımını dedesi Abdülmuttalib üstlenmiştir. O dönemde adet olduğu üzere annesi onu küçükken çöllerde uzun yıllar yanında kalacağı Halime adındaki bir sütanneye verir. Yıllar sonra, Mekke'ye döndüğünde, annesi dayılarını ve babası Abdullah'ın kabrini ziyaret etmek için onu Medine'ye götürür. Mekke'ye dönüş yolunda annesi vefat eder. Bu defa onun bakımını amcası Ebu Talip üstlenir. Kalabalık bir aileye sahip olan Ebu Talip'le birlikte yaşayan Hz. Muhammed'in, aileye maddi katkıda bulunmak için çalışması gerekmiştir. Önce komşularına ait sürülerin çobanlığını yapar. On yaşından itibaren, ticaretle uğraşan amcasının kervanıyla ona yardım etmek için Suriye'ye gider. Böylece, ticaretle tanışan Hz. Muhammed, 25 yaşına geldiğinde dürüstlüğü ile herkesin güvenini kazanmıştır. Bir defasında, Mekkeli zengin bir dul olan ve ticaretle uğraşan Hatice'nin teklifi üzerine mallarını Suriye'ye satmaya götürmüş ve bu seyahatten Hatice çok kar elde etmiştir. Hz. Muhammed'in iş ahlakından ve şahsiyetinden çok etkilenen Hatice, ona evlilik teklif eder. Hz. Muhammed bu evliliği kabul eder ve Hatice'den 6 çocuğu olur[51].

Yapılan çalışmalar, o dönemde Araplar arasında pagan inançların ve putperestliğin yaygın bir inanış olduğunu belirtmekle beraber Hz. Muhammed'in hiçbir zaman putlara tapmadığını da ortaya çıkarmaktadır. Bunun dışında, Hz. Muhammed'in 35 yaşına kadarki dini hayatı hakkında yeterli bilgi yoktur. 605 yılında çıkan bir yangında, Kâbe'nin örtüsü yanmış ve bina büyük ölçüde tahrip olmuştur. Daha sonra, yağan yağmurlar nedeniyle bina tamamen yıkılır. Bunun üzerine, Kâbe'nin yeniden inşa edilme süreci başlar[52].

Yapının bir köşesinde Hz. İbrahim döneminden kaldığına inanılan ve Kâbe'nin etrafında yapılan tavafın başlama noktasını gösteren siyah bir taş bulunmaktaydı. "Siyah taş" anlamına gelen "Hacerülesved"i ait olduğu yere kimin yerleştireceği ve taşıdığı manevi değer yüzünden bu şerefe kimin nail olacağı konusu, kabile reisleri arasında tartışmalar yaşanmasına neden olmuştu. Daha sonra, Kâbe'nin bulunduğu alana gelecek ilk kişinin bu konuda hakem seçilmesi karara bağlanır. Tam da o sırada Hz. Muhammed

[51] İsmail Taşpınar, "İslam" , Ali Erbaş (Ed.), *Yaşayan Dünya Dinleri,* (ss. X, 236-256),Anadolu Üniversitesi Web-Ofset, Eskişehir 2013, 239.
[52] Taşpınar, 239.

görünür. O, halk arasında "güvenilir" manasında "El-Emin" diye tanınmaktaydı. Bu nedenle, onun hakemliğine herkes güveniyordu. Hz. Muhammed, örtüsünü yere serer ve üstüne kendi elleri ile taşı koyar. Daha sonra, Mekke'deki kabile reislerinden her birinin örtünün bir ucundan tutmasını ve kaldırmalarını ister. Taş, konulacağı yerin seviyesine kadar kaldırıldığında, Hz. Muhammed bizzat taşı alır ve yerine yerleştirir. Böylece, büyük bir tartışma, herkesin memnun kalacağı şekilde sonuçlanmış olur[53].

Hz. Muhammed'e ilk vahiy 40 yaşında iken gelir. Beş senedir, Ramazan aylarında Mekke şehrinin dışında bulunan Hira Mağarası'na gider ve orada inzivaya çekilmiştir. O yıl, Ramazan ayının sonlarında yine inzivaya girdiği bir zamanda kendisini bir melek ziyaret eder. Melek, Allah'ın kendisini peygamber seçtiğini haber verir ve Kur'an-ı Kerim'deki Alâk suresinin ilk beş ayetini vahiy eder. Hz. Muhammed'e gelen ilk ilahi mesaj şöyledir:

"Yaratan Rabbinin adıyla oku!
O, insanı kan pıhtısından yarattı.
Oku! Zira, Rabbin ikram sahibidir.
O, kalemle (yazmayı) öğretti.
O, insana bilmediğini öğretti[54]".

Bu olaydan çok etkilenen Hz. Muhammed, doğrudan evinin yolunu tutar ve başından geçen bu olayı eşi Hatice'ye anlatır ve korktuğunu söyler. Hanımı ona, kendisinin her zaman fakirlere, dullara, yetimlere ve muhtaçlara yardım ettiğini, çok merhametli ve cömert bir insan olduğunu, bu yüzden Allah'ın kendisini daima koruyacağını hatırlatır ve onun korkusunu yatıştırır.

Yaşananlardan sonra 3 yıl boyunca Hz. Muhammed'e bir daha vahiy gelmez. Bunun üzerine, toplum arasında Allah'ın kendisini terk ettiğini söyleyerek onunla alay edenler olur. Ancak, Hz. Muhammed bu dönemde kendisini daha çok ibadete verir. Ardından, bu üç yıllık süreden sonra tekrar vahiy gelmeye başlar. Duhâ suresini oluşturacak olan bu yeni gelen ayetlerde ise; Allah'ın onu unutmadığı, ahret hayatının bu dünyadan daha hayırlı olduğu, ona yetim iken sahip çıkanın ve ona doğru yolu gösterenin Allah olduğu belirtilir, yetimlere ve yardım isteyenlere iyi davranması istenir. Artık kendisine gelen ilahi emirleri halka bildirmesi, insanlara iyilikte

[53] Taşpınar, 239.
[54] Alak, 96/1-5.

bulunmaları ve kötülükten uzak durmaları için nasihatlerde bulunması emredilir. Bu konuda, öncelikle kendi yakınlarından başlaması istenir.

Hz. Muhammed tebliğ edildiği şekilde kendisine vahiy edilenleri önce yakın çevresine, daha sonra Mekke şehrine yaymaya, sonunda da Mekke dışına taşımayı başarır. Hz. Muhammed, gelen ayetleri okuma ve yazma bilen sahabelere, yani kendisine tabi olanlara yazdırmayı da sürdürür. Kur'an ayetleri, başlangıçtan son vahiy gelene kadar, 23 yıllık peygamberlik görevi boyunca Hz. Peygamber tarafından bu iş ile görevlendirilmiş kâtiplere yazdırılmıştır[55].

O dönemde dünyada büyük bir huzursuzluk hüküm sürmekte, savaşlar, haksızlıklar, zulümler, peşin hükümler, maddecilik almış başını yürümüştür. Manevî hayattan zevk alanlar, bu gidişe karşı dünyadan el etek çekmiş, kendi kurtuluşlarını düşünmüştürler. Mevcut dinler, insana yön vermede yeterli olamamıştır. Zira zaman, bu dinlerin ilk aslî hüviyetini almış götürmüş; geride tartışmalar, tatminsizlikler, ayrılıklar kalmıştı. Bir uyarıcıya, insanları mutluluğa ulaştıracak yeni bir yola ihtiyaç duyulmuştur[56].

Hz. Muhammed'den sonra İslam'ın yayılışı Halifeler Dönemi'nde de düzenli bir şekilde devam eder ve en yoğun gelişimini Emeviler devrinde gösterir. Hz. Muhammed'in vefatının ardından bir kısım Arap kabilelerinin başlattığı "ridde" hareketinde Hz. Ebu Bekir'in ortaya koyduğu kararlı tutum, Müslümanların Arabistan Yarım Adası'nda güçlenmesini sağlar ve İslam, çöküş dönemlerine giren Bizans ve Sasani devletlerinin zaaflarını değerlendirerek yeni coğrafyalara yerleşir[57].

Hz. Muhammed yaşadığı süre içerisinde Arap Yarım Adası'ndaki düşman kabileler dâhil tüm insanları bir araya getirerek İslam Medeniyetinin temellerini atmıştır. Kısa zamanda İslam İmparatorluğu Hıristiyanlardan daha geniş alana yayılmış ve Hıristiyanlığın aksine İslam teolojisi ile felsefe ve bilim arasında anlaşmazlıklar, uyumsuzluklar görülmemiştir. Aksine bilim ve felsefe alanında yapılan atılımlarla, İslam Medeniyeti Avrupa'nın örnek aldığı bir seviyeye ulaşmıştır[58].

Hz. Muhammed'in hayatında ve ondan sonraki 4 Halife Dönemi ile İslamiyet,

---

[55] Taşpınar, 240.
[56] Tümer-Küçük, 135.
[57] Azmi Özcan, "İslam (Doğuşu ve Yayılışı)", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C. 23, İstanbul 2001, 27.
[58] Kolektif, 251.

Bizans ve Sasani coğrafyasına doğru ilerlemeye başlar. Özellikle 4 Halife devrinde, Arap Yarım Adası İslam coğrafyası olur. Takip eden Emevi ve Abbasi devletlerinin üstün başarıları İslamiyet'i bölgenin en büyük gücü konumuna getirir[59].

Arapça "cem" kökünden türeyen, toplayan, bir araya getiren anlamındaki "cami" kelimesi, başlangıçta sadece cuma namazı kılınan büyük mescitler için kullanılan "el-mescidü'l-cami" (cemaati toplayan mescit) tamlamasının kısaltılmış şeklidir. Yapılan araştırmalar ile Hicri 10. yüzyılın başlarında "cami" kelimesinin tek başına kullanılmaya başlandığını anlaşılmaktadır. Daha sonra, içinde cuma namazı kılınan ve hatibin hutbe okuması için minber bulunan mescitler cami, minberi bulunmayan yani cuma namazı kılınmayan küçük mabetler ise sadece mescit olarak anılır olmuştur. 15. yüzyıl hukukçularından Maverdi ve Ebü Ya'la da bu ayırımı açıkça belirtirler. Ancak Mescid-i Haram, Mescid-i Nebevi, Mescid-i Aksa ve genellikle mezhep imamlarıyla ileri gelenlerinin kabirlerinin bulunduğu camilere de mescit denilmektedir. Mescit, Arapçada "eğilmek, tevazu ile alnı yere koymak" manasına gelen "sücüd" kökünden "secde edilen yer" anlamında bir mekân ismidir. Secde namazın rükünleri içinde en önemlisi, Kutsal Kitap'a göre insanın daha ilk yaratılışında şahit olduğu bir hürmet ifadesidir. Hz. Peygamber'in bildirdiğine göre kulun Allah'a en yakın olduğu an secde anıdır. Kur'an-ı Kerim, hadisler ve ilk İslam kaynaklarında cami karşılığında mescit kelimesi geçmektedir. Bu kelimenin Sami kökenli dillerde telaffuz ve anlam bakımından benzerleri vardır. Mesela milattan önce 5. yüzyıla ait olduğu tespit edilen Yahudi Elephantine papirüslerinde kelime "ibadet yeri" anlamında geçmektedir. M.Ö. 1. yüzyılda yaşayan ve "Ölüdeniz yazmaları" kendilerine izafe edilen Esseniler de ibadet yerlerine mescit diyorlardı[60].

İslam dininde imanın esasları yer almaktadır. İnançlı bir Müslüman'ın inanması gereken altı husus şunlardır: Allah'a iman, meleklere iman, kitaplara iman, peygamberlere iman, ahrete iman, kaza ve kadere iman[61].

Sahabeden Abdullah bin Ömer bin Hattab'ın aktardığı bir rivayete göre, Hz. Muhammed İslam dininin beş temel ilkeye dayandığını belirterek özetlemiştir: Kelime-i şahadet getirmek, namaz kılmak, zekât vermek, hacca gitmek ve Ramazan ayında oruç

[59] Özcan, 27.
[60] Ahmet Önkal-Nebi Bozkurt, "Cami (Dini ve Sosyokültürel Tarihi)", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C.7, İstanbul 1993, 46.
[61] Tümer-Küçük, 138-141.

tutmak. Müslümanların ibadet olarak adlandırdığı ve genellikle "İslam'ın şartları" denilen bu beş pratik, inancın temelini oluşturur ve İslam'ın tüm kollarınca inanılarak yerine getirilir[62].

İslam dininde ramazan ve kurban olmak üzere iki bayram vardır. Arapçada "idü'lfıtr ve idü'l-adha" şeklinde adlandırılırken her iki bayram da hicretin 2. yılından itibaren kutlanmaya başlanmıştır. Esasen ramazan orucu ilk defa bu yıl farz kılınmış, bu ayı oruçla geçiren müminler sonraki ayın, ilk üç gününü bayram olarak kutlamışlardır. Bu sebeple bu bayrama Ramazan Bayramı veya bayramdan önce fitre verildiği için Fıtır Bayramı denilmiştir[63].

Türkiye'de bazı çevrelerde muhtemelen bayramda şeker, lokum ve tatlı ikramı şeklinde öteden beri var olan gelenekten dolayı buna Şeker Bayramı da denilmektedir. Ancak Hz. Peygamber'in uygun olmayan bazı isimleri değiştirmesi ve özellikle dini terim ve kavramların muhafazası konusunda hassasiyet göstermesi, bu şekilde bir adlandırmanın doğru olmayacağını göstermektedir. Hicri takvimin son ayı olan zilhiccenin onunda başlayan ve dört gün devam eden Kurban Bayramı ise bu günlerde kurban kesildiği için bu adla anılmıştır. Hac ibadeti hicretin 9. yılında farz kılınmakla birlikte kurban kesilmesi ve Kurban Bayramı namazı, oruç ibadeti ve Ramazan Bayramı gibi hicretin 2. yılında teşri kılınmıştır. Ramazan Bayramı'nda inanlar bir önceki ayı ibadetle geçirmenin ve Allah'ın rahmetine nail olma ümidinin sevincini taşırlar[64].

Kurban bayramı ise Hz. İbrahim'in oğlu İsmail'i kurban etmek istemesi ve İsmail'in de buna razı olması, nihayet Allah'a karşı gösterilen büyük sadakatin karşılığı olarak hayvan kurban edilmesinin hatırasını taşımakta ve Müslümanlar bu günlerde kurban kesmek suretiyle bu iki peygamberin Allah'a karşı verdikleri başarılı imtihanın sevincini yaşamaktadırlar. Özellikle hacca gidenler icra ettikleri hac ibadeti sırasında bu hatıraları diğerleriyle de takviye ederek Kurban Bayramı'nın sevincini daha büyük bir heyecanla tadarlar. Ayrıca bu iki bayramın, İslam toplumunun eski dönemlerin izlerinden arınması ve müstakil bir kimliğe bürünmesinde de rol oynadığını söylemek gerekir. Nitekim Medine'ye hicret ettikten sonra, şehir sakinlerinin İran'dan alınma Nevruz ve Mihrican bayramlarını kutladıklarını gören Hz. Peygamber, "*Allah sizin için*

[62] Kolektif, 264; Tümer-Küçük, 142-143.
[63] Kolektif, 264; Tümer-Küçük, 142-143.
[64] Kolektif, 264; Tümer-Küçük, 143.

o iki günü daha hayırlı iki günle, Kurban ve Ramazan bayramlarıyla değiştirmiştir"[65] der.

[65] İbrahim Bayraktar, "Bayram (İslami Dönem/Dini Hükümler)", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C. 5, İstanbul 2001, 259-261.

1.3. KUTSAL KİTAPLARA GÖRE HZ. MUSA'NIN HAYATI

Üç ilahi dine ait kutsal kitapta da Hz. Musa'nın hayatına yönelik bilgiler yer almaktadır. Hz. Musa'nın adı Tevrat içerisinde tam 689 kez geçmektedir. Bu sayı Zebur ile beraber hesaplandığında toplam 696 olmaktadır. İncillerin içerisinde ise toplamda 82 kez Hz. Musa adına rastlanmaktadır. Kur'an-ı Kerim'de ise Hz. Musa adı 197 kere tekrarlanmaktadır. Tevrat içerisinde yer alan kısımlar Hz. Musa'nın yaşamı ile ilgili en kapsamlı bilgilerin yer aldığı bölümlerdir. İncil ve Kuran içinde ise insanlara Hz. Musa üzerinden bir takım hatırlatmaların yapıldığı şekliyle görülmektedir.

"Yakup'la birlikte aileleriyle Mısır'a giden İsrailoğullarının adları şunlardır. Ruben, Şimon, Levi, Yahuda, İssakar, Zevulun, Benyamin, Dan, Naftali, Gad, Aşer. Yakup'un soyundan gelenler toplamda 70 kişiydi ve Yusuf zaten Mısır'daydı. Zamanla Yusuf, kardeşleri ve o kuşağın hepsi öldü. Ama soyları arttı; üreyip çoğaldılar, gittikçe büyüdüler, ülke onlarla dolup taştı. Sonra Yusuf hakkında bilgisi olmayan yeni bir kral Mısır'da tahta çıktı. Halkına 'Bakın, İsrailliler sayıca bizden daha çok' dedi. Gelin onlara karşı aklımızı kullanalım yoksa daha da çoğalırlar; bir savaş çıkarsa düşmanlarımıza katılıp bize karşı savaşır, ülkeyi terk ederler"[66].

"Böylece Mısırlılar İsraillilerin başına onları ağır işlere koşacak angaryacılar atadılar. İsrailliler firavun için Pitom ve Ramses adında ambarlı kentler yaptılar. Ama Mısırlılar baskı yaptıkça İsrailliler daha da çoğalarak bölgeye yayıldılar. Mısırlılar korkuya kapılarak İsraillileri amansızca çalıştırdılar. Mısır Kralı, Şifra ve Pua adındaki İbrani ebelere şöyle dedi: 'İbrani kadınlarını doğum sandalyesinde doğurturken iyi bakın çocuk erkekse öldürün, kızsa dokunmayın.' Ama ebeler Tanrı'dan korkan kimselerdi, Mısır Kralı'nın buyruğuna uymayarak erkek çocukları sağ bıraktılar. Bunun üzerine Mısır Kralı ebeleri çağırtıp, 'Niçin yaptınız bunu?' diye sordu, 'Neden erkek çocukları sağ bıraktınız?' Ebeler 'İbrani kadınlar Mısırlı kadınlara benzemiyor' diye yanıtladılar. 'Çok güçlüler'. 'Daha ebe gelmeden doğuruyorlar'. Tanrı ebelere iyilik etti. Halk çoğaldıkça çoğaldı. Ebeler kendisinden korktuğu için Tanrı onları ev bark sahibi yaptı. Bunun üzerine firavun bütün halkına buyruk verdi: 'Doğan her İbrani erkek çocuk Nil'e atılacak, kızlar sağ bırakılacak'"[67].

---

[66] Çıkış:1;1/10.
[67] Çıkış:1;11/22.

"Doğrusu firavun, ülkesinde zorbalık yaptı, büyüklük tasladı. Halkını çeşitli fırkalara ayırdı. Onlardan bir topluluğu, erkek evlatlarını kesmek, kız evlatlarını ise hayatta bırakmak suretiyle özellikle zayıflatmak istiyordu. O, bozguncunun teki idi"[68].

Tevrat'a göre Hz. Musa Levili Amram ile Yokevet'in[69] üç çocuğundan en küçüğüdür. Mısır'da doğmuştur. Abisi Harun ondan üç yaş büyüktür. En büyük kardeşleri ise ablaları Miryam'dır. Tevrat'ta Harun ve Miryam'dan bahsedilmesine rağmen Hz. Musa ilk çocuk gibi takdim edilmektedir. Bu nedenle, Amram'ın ilk eşini boşadığını düşünen araştırmacılar da bulunmaktadır. Bu araştırmacılara göre Miryam ve Harun Amram'ın ilk eşinden, Hz. Musa ise ikinci eşindendir[70].

"Levili bir adam kendi oymağından bir kızla evlendi. Kadın gebe kaldı ve bir erkek çocuk doğurdu. Güzel bir çocuk olduğunu görünce, onu üç ay gizledi. Daha fazla gizleyemeyeceğini anlayınca, hasır bir sepet alıp katran ve ziftle sıvadı. İçine çocuğu yerleştirip Nil kıyısındaki sazlığa bıraktı. Çocuğun ablası kardeşine ne olacağını uzaktan gözlüyordu"[71].

Musa'nın nehre bırakılması Kuran'da da açıkça ifade edilmektedir. *"Bunun içindir ki Musa dünyaya gelince annesine şöyle ilham ettik: 'Onu bir süre emzir, şayet onun başına bir şey geleceğinden endişe edersen, ırmağa bırak, hiç endişe etme, hiç üzülme! Zira biz onu sana kavuşturacağız ve resullerden yapacağız'"*[72].

"O sırada firavunun kızı yıkanmak için ırmağa girdi. Hizmetçileri ırmak kıyısında yürüyorlardı. Sazların arasındaki sepeti görünce, firavunun kızı sepeti getirmesi için onu gönderdi. Sepeti açınca ağlayan çocuğu gördü. Ona acıyarak, 'Bu bir İbrani çocuğu' dedi. Çocuğun ablası firavunun kızına, 'Gidip bir İbrani sütnine çağırayım mı?' diye sordu, 'Senin için bebeği emzirsin.' Firavun kızı, 'Olur' diye yanıtladı. Kız gidip bebeğin annesini çağırdı. Firavunun kızı kadına, 'Bu bebeği al, benim için emzir, ücreti neyse veririm' dedi. Kadın bebeği alıp emzirdi. Çocuk büyüyünce, onu geri getirdi. Firavunun kızı çocuğu evlat edindi. 'Onun sudan çıkardım' diyerek adını Musa koydu"[73].

---

[68] Kasas:4.
[69] Sayılar:26;59.
[70] Ömer Faruk Harman, "Musa", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi,* C. 31, İstanbul 2006, 208.
[71] Çıkış:2;1/4.
[72] Kasas:7.
[73] Çıkış:2;5/10.

Musa ismine bu anlamı vermek pek doğru olmaz. Çünkü bazı araştırmacılar ismin buradan türemediğini belirtmektedir. İbranice bir kelime olan "Moşeh"in anlam olarak sudan çıkarılan manasına gelmediği düşünülmektedir. Kelimenin menşei tartışmalıdır. Kabul edilen görüşlerden birisi ise Musa isminin "Moşa"dan geldiğidir. İbranicede "mo" su demek, "şo" ise ağaç anlamındadır. Hz. Musa'nın su kenarında ağaçların yanında bulunduğu göz önüne alındığında, ismin kökeninin buradan gelmiş olabileceği kuvvetle muhtemeldir. Ayrıca firavunun kızının İbranice bilmediği hesaba katıldığında da yine bu görüş ağır basmaktadır[74].

"Musa'nın annesi, çocuğunun firavunun eline geçtiğini öğrenince aklı başından gitti, onun dışındaki her şeyi unuttu. Eğer, Biz vasimize inananlardan olması için kalbine sabır kuvveti vermeseydik, nerdeyse işi açığa vuracak, gidip çocuğa sahip çıkacaktı. İşte bu haldeyken annesi, Musa'nın kız kardeşine: 'Sen, çaktırmadan onu izle!' dedi. O da kendisini ele vermeksizin kardeşini uzaktan gözetledi"[75].

Hz. Musa'yı emziren ve onunla ilgilenen kişi öz annesiydi. Bu durumu saraydakiler ve İsrailoğulları da dâhil kesinlikle bilmiyordu. Durumun farkında olanlar sadece Hz. Musa'nın anne ve babası ile kardeşleriydi.

"Biz daha ilk günden itibaren, onun süt emziren kadınların memelerinden emmesini önlemiştik. Kız kardeşi bu durumu öğrenince onlara: 'Ona güzelce bakabilecek, onun iyiliğine olan her işi yapacak bir aile tavsiye etmemi ister misiniz?' dedi. Böylece onu annesine kavuşturdu ki gözü aydın olsun, tasalanmasın ve Allah'ın vaadinin gerçek olduğunu, fakat insanların çoğunun bunu anlamadıklarını öğrensin"[76].

"Firavunun ailesi onu, kendilerine ileride bir düşman ve başlarına dert olması için ırmakta bulup yanlarına aldılar. Doğrusu firavun da Haman da askerleri de yanılıyorlardı. Firavunun karısı onu sandıktan çıkarınca, kocasına: 'Bana da sana da neşe kaynağı olacak sevimli bir çocuk! Öldürmeyin onu, olur ki bize fayda sağlar, bakarsın biz onu evlat da ediniriz.'diyordu. Kendileri açısından, yanlış bir iş yaptıklarının farkında değillerdi"[77].

Hz. Musa'nın çocukluğuna ilişkin kutsal metinlerdeki bilgiler kısıtlıdır. Musa'nın çocukluğuna ait bazı öyküler eski İbrani geleneğine dayanmakta ve Shemot

[74] Harman 2006, 207.
[75] Kasas:10/11.
[76] Kasas:12/13.
[77] Kasas:8/9;Elçilerin İşleri:7;20/21.

Rabba türünden Musevi Ortaçağ metinlerinde yer almataktadır. Firavun bir gün, şaka niyetiyle, kızının evlat edindiği Musa'nın başına tacını koyar. Musa hemen alıp yere atar ve üzerine basar. Etraftakilere göre bu, ileride Musa'nın firavunu devireceğinin alametidir ve bunu bir deneyle sınamak isterler. Hemen iki tabak getirilir; birinin içinde köz olmuş kömürler, diğerinde ise kirazlar (veya değerli yakut taşları) vardır. Bir meleğin yönlendirdiği Musa, köz olmuş kömürleri alır ve ağzına atar. Bu davranışı, Musa'nın ihanet düşüncesi beslemediğinin, masum olduğunun kanıtı olarak yorumlanır. Bu İbrani öyküsü Tevrat'ta geçen Hz. Musa'nın konuşmasındaki aksaklığı açıklayan bir olay olarak yorumlanmıştır[78].

Hz. Musa belli bir yaşa geldikten sonra saraya teslim edilmiş ve yaşamını orada geçirmeye başlamıştır. Dönemin en kültürlü ve gelişmiş medeniyeti olan Mısır'da öldürülmesi emredilen çocuk, şimdi bir prenstir. Felsefe, bilim, matematik, hiyeroglif ve çivi yazısı gibi pek çok alanda ustalaşmış, Mısır'ın bazı sınır olaylarında ve dış politikasında etkili bir komutan görevi de görmüştür. Bunlardan birisi Habeşistan Seferi'dir. Hz. Musa ordunun başında görev yapmış ve zafer ile Mısır'a dönmüştür[79].

"Hz. Musa büyüdükten sonra bir gün İsrailoğullarının yanına gitti. Bulundukları ağır şartlarda çalışmalarını izlerken bir Mısırlının bir İbrani'yi öldüresiye dövdüğünü gördü. Çevresine göz gezdirdi; etrafta kimse olmadığını anlayınca, Mısırlıyı öldürüp kuma gizledi. Ertesi gün olduğunda, bu kez iki İbrani'nin kavga ettiğini gördü. Haksız olana, "Niçin kardeşini dövüyordun?" diye sordu. Adam, "Kim seni başımıza yargıç atadı?" diye yanıtladı, "Mısırlıyı öldürdüğün gibi beni de mi öldürmek istiyorsun?" O zaman Musa korkarak, "Bu iş ortaya çıkmış!" diye düşündü. Firavun olayı duyunca Musa'yı öldürtmek istedi. Fakat Hz. Musa aldığı telkinler sonucu ondan kaçıp Midyan yöresine gitti"[80].

Bu durum Kur'an-ı Kerim'de de benzer olmakla birlikte biraz daha farklı yer almaktadır. *"Hz. Musa, kimsenin haberi olmadan bir gün şehre indi. Biri kendi İsrailoğullarından, diğeri de düşman, iki adamı dövüşür buldu. Kendi soyundan olan adam ondan yardım isteyince, onun yardımına koştu ve onun düşmanına bir yumruk attı. Adam öldü. Mazlumu korurken olsa da, bu durum Hz. Musa'yı üzdü ve Allah'tan af*

[78] Uşun Tükel-Serap Yüzgüller, *Sözden İmgeye Batı Sanatında İkonografi*, Kabalcı Yayıncılık, İstanbul 2014, 25.
[79] Harman 2006, 208;Elçilerin İşleri:7;22.
[80] Çıkış:2;11/15;Elçilerin İşleri:7;24/29.

diledi. Olay duyuldu. Hakkında öldürme kararı verildiği haberini öğrenen Hz. Musa, orayı terk etti. Medyen'e gitti"[81]*."Hemen oradan ayrılıp, hep etrafını kontrol ederek endişe içinde şehirden çıktı ve 'Şu zalimler güruhunun elinden beni halas eyle ya Rabbi!' diye yalvardı. Medyen tarafına yönelince: 'Umarım Rabbim beni doğru yöne yöneltir.' dedi"*[82]*."Bir kuyunun başında otururken Midyanlı bir kâhinin yedi kızı su çekmeye geldi. Babalarının sürüsünü suvarmak için yalakları dolduruyorlardı. Ama bazı çobanlar gelip onları kovmak istedi. Musa kızların yardımına koşup kızları diğer çobanların elinden kurtardı ve hayvanlarını suvardı"*[83]. Sonra gölgeye çekilip: *"Ya Rabbi! Bana lütfedeceğin her türlü nimete muhtacım"*[84] diyerek dua etti.

"*Sonra kızlar babaları Reuel'in yanına döndüler. Reuel, 'Nasıl oldu da bugün böyle tez geldiniz?' diye sordu. Kızlar, 'Mısırlı bir adam bizi çobanların elinden kurtardı' diye yanıtladılar, 'Üstelik bizim için su çekip hayvanlara verdi.' Babaları, 'Nerede o?' diye sordu, 'Niçin adamı dışarıda bıraktınız? Gidin onu yemeğe çağırın.' Musa Reuel'in yanında kalmayı kabul etti. Reuel'de kızı Sippora'yı onunla evlendirdi. Sippora iki erkek çocuk doğurdu. Musa, 'Garibim bu yabancı ülkede' diyerek çocuğa Gerşom adını verdi. Diğer oğluna ise 'Babamın Tanrısı bana yardım etti, beni firavunun kılıcından esirgedi' diyerek Eliezer adını koydu"*[85].

"Aradan yıllar geçti, bu arada Mısır Kralı öldü. İsrailliler hala kölelik altında inliyor, feryat ediyorlardı. Sonunda yakarışları Tanrı'ya erişti. Tanrı iniltilerini duydu; İbrahim, İshak ve Yakup ile yaptığı antlaşmayı anımsadı. İsraillilere baktı ve onlara ilgi gösterdi"[86].

"Hz. Musa kayınbabası Midyanlı kâhin Yitro'nun (Hz. Şuayb) sürüsünü güdüyordu. Sürüyü çölün batısına sürdü ve Tanrı Dağı'na, Horev'e vardı. Rabbin meleği bir çalıdan yükselen alevlerin arasında ona göründü. Musa baktı, çalı yanıyor, ama tükenmiyor. 'Çok garip' diye düşündü, 'Gidip bir bakayım, çalı neden tükenmiyor!' Rab Tanrı Musa'nın yaklaştığını görünce, çalının içinden, 'Musa, Musa!' diye seslendi. Musa, 'Buyur!' diye yanıtladı. Tanrı, 'Fazla yaklaşma' dedi, 'Çarıklarını çıkar. Çünkü bastığın yer kutsal topraktır. Ben babanın Tanrısı ve Yakup'un

[81] Kasas:15/22.
[82] Kasas:21/22.
[83] Çıkış:2; 16/17.
[84] Kasas:24.
[85] Çıkış:2;11/21; Çıkış:18;3/4.
[86] Çıkış:2;23/24.

Tanrısıyım.' Musa yüzünü kapadı, çünkü Tanrı'ya bakmaya korkuyordu. Rab, 'Halkımın Mısır'da çektiği sıkıntıyı yakından gördüm' dedi, 'Angaryacılar yüzünden ettikleri feryadı duydum. Acılarını biliyorum. Bu yüzden onları Mısırlıların elinden kurtarmak için geldim. O ülkeden çıkarıp geniş ve verimli topraklara, süt ve bal akan ülkeye, Kenan, Hitit, Amor, Periz, Hiv ve Yerus topraklarına götüreceğim. Şimdi gel, halkım İsrail'i Mısır'dan çıkarmak için seni firavuna göndereyim.' Musa, 'Ben kimim ki firavuna gidip İsraillileri Mısır'dan çıkarayım?' diye karşılık verdi. Tanrı, 'Kuşkun olmasın, ben seninle olacağım' dedi, 'Seni benim gönderdiğimin kanıtı şu olacak: Halkı Mısır'dan çıkardığın zaman bu dağda bana tapınacaksınız.' Musa şöyle karşılık verdi: 'İsraillilere gidip, Beni size atalarınızın Tanrısı gönderdi' dersem, 'Adı nedir? diye sorabilirler. O zaman ne diyeyim?' Tanrı, 'Ben Ben'im' dedi, 'İsraillilere de ki, Beni size Ben Ben'im diyen gönderdi. İsraillilere de ki, Beni size atalarınızın Tanrısı, İbrahim'in Tanrısı, İshak'ın Tanrısı ve Yakup'un Tanrısı Yahve gönderdi. Sonsuza dek adım bu olacak. Kuşaklar boyunca böyle anılacağım. Git, İsrail ileri gelenlerini topla, onlara şöyle de: Atalarınız İbrahim'in, İshak'ın, Yakup'un Tanrısı Yahve bana görünerek şunları söyledi: Sizinle ve Mısır'da size yapılanlarla yakından ilgileniyorum. Söz verdim, sizi Mısır'da çektiğiniz sıkıntıdan kurtaracağım; Kenan, Hitit, Amor, Periz, Hiv ve Yevus topraklarına, süt ve bal akan ülkeye götüreceğim. İsrail ileri gelenleri seni dinleyecekler. Sonra birlikte Mısır Kralı'na gidip, İbranilerin Tanrısı Yahve bizimle görüştü diyeceksiniz, Şimdi izin ver, Tanrımız Yahve'ye kurban kesmek için çölde üç gün yol alalım. Ama biliyorum, güçlü bir el zorlamadıkça Mısır Kralı gitmenize izin vermeyecek. Elimi uzatacak ve aralarında şaşılası işler yaparak Mısır'ı cezalandıracağım. O zaman sizi salıverecek. Halkımın Mısırlıların gözünde lütuf bulmasını sağlayacağım. Gittiğinizde eli boş gitmeyeceksiniz. Her kadın Mısırlı komşusundan ya da konuğundan altın ve gümüş takılar, giysiler isteyecek. Oğullarınızı, kızlarınızı bunlarla süsleyeceksiniz. Mısırlıları soyacaksınız'"[87].

Kur'an-ı Kerim'de Hz. Musa'nın ilk vahiyi alması biraz daha farklı olarak geçmektedir. *"Orada evlendi. Kayınpederiyle kararlaştırdıkları süreyi tamamlayınca ailesiyle birlikte yola çıktı. Sina Dağı'na yöneldiğinde karanlık bir gecede yolunu şaşırdı. Bu arada bir ışık gördü. Isınmak ve yolunu bulmak için ateşin bulunduğu tarafa gidince, "Ben, şüphesiz senin Rabbinim; ayağındakini çıkar, çünkü sen, kutsal bir vadi*

[87] Çıkış:3;1/22.

olan Tuvâ'dasın" diyen bir hitapla karşılaştı. Orada, ayrıca kendisine Allah'tan başka tanrı olmadığı, ona ibadet etmesi, dosdoğru namaz kılması bildirildi. Asası ile ilgili mucize verildi ve Firavuna gitmesi emredildi. Kardeşi Harun da ona yardımcı kılındı"[88].

İncil'de Hz. Musa ile ilgili bilgiler genellikle kısa şekilde ele alınmıştır. Daha çok Tevrat'ı destekler niteliğiyle yer almıştır. İncil'de Hz. Musa'nın yanan çalılarda bulunması ise şu şekilde geçmektedir.

"Musa bile alevlenen çalıyla ilgili bölümde Rab için, 'İbrahim'in Tanrısı, İshak'ın Tanrısı ve Yakup'un Tanrısı' deyimini kullanarak ölülerin dirileceğine işaret etmişti"[89].

"Musa, 'Ya bana inanmazlarsa?' dedi, 'Sözümü dinlemez, Rab sana görünmedi derlerse, ne olacak?' Rab, 'Elinde ne var?' diye sordu. Musa, 'Değnek' diye yanıtladı. Rab, 'Onu yere at' dedi. Musa değneğini yere atınca, değnek yılan oldu. Musa yılandan kaçtı. Rab, 'Elini uzat, kuyruğundan tut' dedi. Musa elini uzatıp kuyruğunu tutunca yılan yine değnek oldu. Rab, 'Bunu yap ki, ataları İbrahim'in, İshak'ın, Yakup'un Tanrısı Rabbin sana göründüğüne inansınlar' dedi"[90]. Kur'an-ı Kerim'de bu durum benzer şekilde yer almaktadır.*"Ve 'Asânı at!' (denildi). Musa (attığı) asâyı yılan gibi deprenir görünce, dönüp arkasına bakmadan kaçtı. 'Ey Musa! Beri gel, korkma. Çünkü sen emniyette olanlardansın'(buyuruldu)"*[91].

"Sonra, 'Elini koynuna koy' dedi. Musa elini koynuna koydu. Çıkardığı zaman eli bir deri hastalığına yakalanmış, kar gibi bembeyaz olmuştu. Rab, 'Elini yine koynuna koy' dedi. Musa elini yine koynuna koydu. Çıkardığı zaman eli eski haline dönmüştü. Rab, 'Eğer sana inanmaz, ilk belirtiyi önemsemezlerse, ikinci belirtiye inanabilirler' dedi, 'Bu iki belirtiye de inanmaz, sözünü dinlemezlerse, Nil'den biraz su alıp kuru toprağa dök. Irmaktan aldığın su toprakta kana dönecek.' Musa Rabbe, 'Aman, ya Rab!' dedi, 'Ben kulun ne geçmişte, ne de benimle konuşmaya başladığından bu yana iyi bir konuşmacı oldum. Çünkü dili ağır, tutuk biriyim.' Rab, 'Kim ağız verdi insana?' dedi, 'İnsanı sağır, dilsiz, görür ya da görmez yapan kim? Ben değil miyim? Şimdi git! Ben konuşmana yardımcı olacağım. Ne söylemen gerektiğini sana öğreteceğim.' Musa,

[88] Taha:10/20; Kasas:29/32.
[89] Luka:20; 37.
[90] Çıkış:4;1/5.
[91] Kasas:31.

'Aman, ya Rab!' dedi, 'Ne olur, benim yerime başkasını gönder. Rab Musa'ya öfkelendi ve ağabeyin Levili Harun var ya!' dedi, 'Bilirim, o iyi konuşur. Hem şu anda seni karşılamaya geliyor. Seni görünce sevinecek. Onunla konuş, ne söylemesi gerektiğini anlat. İkinizin konuşmasına da yardımcı olacak, ne yapacağınızı size öğreteceğim. O sana sözcülük edecek, senin yerine halkla konuşacak. Sen de onun için Tanrı gibi olacaksın. Bu değneği eline al, çünkü belirtileri onunla gerçekleştireceksin'"[92].

Musa'nın Tanrı'dan kardeşi Harun'u ona yardımcı olarak istemesi Kuran'da da benzer biçimde yer almaktadır. *"Ya Rabbi! Dedi, 'Genişlet göğsümü, kolaylaştır işimi, çözüver şu dilimin bağını. Ta ki anlasınlar sözümü! Bana da ailemden birini, yardımcı kıl, Harun kardeşimi! Onunla beni takviye et! Onu bu işime ortak et! Ta ki seni daha çok tesbih ve tenzih edelim. Ve Seni daha çok analım. Aslında Sen bizim bütün hallerimizi hakkıyla görmektesin. 'Musa!' dedi, ' İstediklerin sana verildi. Zaten başka bir sefer de sana, lütufta bulunmuştuk"*[93].

"Hz. Musa kayınbabası Yitro'nun yanına döndü. Ona, 'İzin ver, Mısır'daki soydaşlarımın yanına döneyim' dedi, 'Bakayım, hâlâ yaşıyorlar mı?' Yitro,'Esenlikle git' diye karşılık verdi. Rab Midyan'da Musa'ya, 'Mısır'a dön, çünkü canını almak isteyenlerin hepsi öldü' demişti. Böylece Musa karısını, oğullarını eşeğe bindirdi; Tanrı'nın buyurduğu değneği de eline alıp Mısır'a doğru yola çıktı. Rab Musa'ya, 'Mısır'a döndüğünde, sana verdiğim güçle bütün şaşılası işleri firavunun önünde yapmaya bak' dedi, 'Ama ben onu inatçı yapacağım. Halkı salıvermeyecek. Sonra firavuna de ki, 'Rab şöyle diyor: İsrail benim ilk oğlumdur. Sana, bırak oğlum gitsin, bana tapsın, dedim. Ama sen onu salıvermeyi reddettin. Bu yüzden senin ilk oğlunu öldüreceğim.' Rab yolda, bir konaklama yerinde Musa'yla karşılaştı, onu öldürmek istedi. O anda Sippora keskin bir taş alıp oğlunu sünnet etti, derisini Musa'nın ayaklarına dokundurdu. 'Gerçekten sen bana kanlı güveysin' dedi. Böylece Rab Musa'yı esirgedi. Sippora Musa'ya sünnetten ötürü 'Kanlı güveysin' demişti. Rab Harun'a, 'Çöle, Musa'yı karşılamaya git' dedi. Harun gitti, onu Tanrı Dağı'nda karşılayıp öptü. Musa duyurması için Rabbin kendisine söylediği bütün sözleri ve gerçekleştirmesini buyurduğu bütün belirtileri Harun'a anlattı"[94].

---

[92] Çıkış:4;6/17.
[93] Taha:25/16.
[94] Çıkış:4; 18/27.

Kuran-ı Kerim'de de Allah tarafından Hz. Musa'nın firavuna gönderilmesi yer almaktadır. *"Seni Ben seçip peygamberliğe hazırladım. Kardeşinle birlikte mucizelerimle firavuna gidin. İkiniz de beni anmakta gevşeklik etmeyin. Gidin firavuna, zira o iyice azdı. Varın da ona yumuşak söz söyleyin; olur ki öğüt dinler yahut biraz çekinir"*[95].

"Musa'yla Harun varıp İsrail'in bütün ileri gelenlerini topladılar. Harun Rabbin Musa'ya söylemiş olduğu her şeyi onlara anlattı. Musa da halkın önünde belirtileri gerçekleştirdi. Halk inandı; Rabbin kendileriyle ilgilendiğini, çektikleri sıkıntıyı görmüş olduğunu duyunca, eğilip tapındılar"[96].

"Sonra Musa'yla Harun firavuna gidip şöyle dediler: 'İsrail'in Tanrısı Rab diyor ki 'Halkımı bırak gitsin, çölde bana bayram yapsın.' Firavun, 'Rab kim oluyor ki, O'nun sözünü dinleyip İsrail halkını salıvereyim?' dedi. 'Rabbi tanımıyorum. İsraillilerin gitmesine izin vermeyeceğim.' Musa'yla Harun, İbranilerin Tanrısı bizimle görüştü diye yanıtladılar, 'İzin ver, Tanrımız Rabbe kurban kesmek için çölde üç gün yol alalım. Yoksa bizi salgın hastalık ya da kılıçla cezalandırabilir.' Mısır Firavunu, 'Ey Musa ve Harun, niçin halkı işinden alıkoyuyorsunuz? Siz de işinizin başına dönün' dedi, 'Bakın, halkınız Mısırlılardan daha kalabalık, oysa siz onların işini engellemeye çalışıyorsunuz.' Firavun o gün angaryacılara ve halkın başındaki görevlilere buyruk verdi: 'Kerpiç yapmak için artık halka saman vermeyeceksiniz. Gitsinler, kendi samanlarını kendileri toplasınlar. Önceki gibi aynı sayıda kerpiç yapmalarını isteyin, kerpiç sayısını azaltmayın. Çünkü tembel insanlardır; bu yüzden, 'Gidelim, Tanrımıza kurban keselim' diye bağrışıyorlar. İşlerini ağırlaştırın ki, meşgul olsunlar, yalan sözlere kulak asmasınlar.' Angaryacılarla görevliler gidip İsraillilere şöyle dediler: Firavun diyor ki, 'Artık size saman vermeyeceğim. Gidin, nerede bulursanız oradan kendinize saman alın. Ancak işiniz hiç hafifletilmeyecek.' Böylece halk saman yerine anız toplamak üzere bütün Mısır'a dağıldı"[97].

"Angaryacılar, 'Saman verildiği günlerdeki gibi gündelik görevlerinizi eksiksiz yerine getirin' diyerek onlara baskı yapıyordu. Firavunun angaryacılarının atadığı İsrailli görevliler, 'Niçin dün ve bugün daha önceki gibi gereken sayıda kerpiç yaptırmadınız?' diyerek dövüldüler. Bunun üzerine İsrailli görevliler firavunun yanına

[95] Taha:43/44.
[96] Çıkış:4;29/30.
[97] Çıkış:5;1/12.

varıp yakındılar: 'Neden kullarına böyle davranıyorsun? Neden bize saman verilmediği halde, 'Kerpiç yapın!' deniyor? İşte kulların dövülüyor, oysa suçlu senin kendi halkındır.' Firavun, 'Tembelsiniz siz, tembel!' diye karşılık verdi, 'Bu yüzden gidip Rabbe kurban keselim diyorsunuz. Haydi, işinizin başına dönün. Size saman verilmeyecek; yine de aynı sayıda kerpiç üreteceksiniz.' Kendilerine, 'Her gün üretmeniz gereken kerpiç sayısını azaltmayacaksınız' dendiğinde İsrailli görevliler zor durumda olduklarını anladılar. Firavunun yanından ayrılınca, kendilerini bekleyen Musa'yla Harun'a çıkıştılar. 'Rab yaptığınızı görsün, cezanızı versin!' dediler, 'Bizi firavunla görevlilerinin gözünde rezil ettiniz. Bizi öldürmeleri için ellerine bir kılıç verdiniz.' Musa Rabbe döndü ve'Ya Rab, niçin bu halka kötü davrandın?' dedi, 'Beni bunun için mi gönderdin? Senin adına firavunla konuşmaya gittim gideli firavun bu halka kötü davranıyor. Sen de kendi halkını kurtarmak için hiçbir şey yapmadın''[98].

"RAB, 'Bak, seni firavuna karşı Tanrı gibi yaptım' dedi, 'Ağabeyin Harun senin peygamberin olacak. Sana buyurduğum her şeyi ağabeyine anlat. O da firavuna İsraillileri ülkesinden salıvermesini söylesin. Ben firavunu inatçı yapacağım ki, belirtilerimi ve şaşılası işlerimi Mısır'da artırabileyim. Ama firavun sizi dinlemeyecek. O zaman elimi Mısır'ın üzerine koyacağım ve onları ağır biçimde cezalandırarak halkım İsrail'i ordular halinde Mısır'dan çıkaracağım. Mısır'a karşı elimi kaldırdığım ve İsraillileri aralarından çıkardığım zaman Mısırlılar benim RAB olduğumu anlayacak. Musa'yla Harun RAB'bin buyurduğu gibi yaptılar. Firavunla konuştuklarında Musa seksen, Harun seksen üç yaşındaydı. RAB Musa'yla Harun'a şöyle dedi: 'Firavun size, 'Bir mucize yapın' dediğinde, söyle Harun'a, değneğini alıp firavunun önüne atsın. Değnek yılan olacak.' Böylece Musa'yla Harun firavunun yanına gittiler ve RAB'bin buyurduğu gibi yaptılar. Harun değneğini firavunla görevlilerinin önüne attı. Değnek yılan oluverdi. Bunun üzerine firavun kendi bilgelerini, büyücülerini çağırdı. Mısırlı büyücüler de büyüleriyle aynı şeyi yaptılar. Her biri değneğini attı, değnekler yılan oldu. Ancak Harun'un değneği onların değneklerini yuttu. Yine de, RAB'bin söylediği gibi firavun inat etti ve Musa'yla Harun'u dinlemedi''[99].

[98] Çıkış:5;13/22.
[99] Çıkış:7;1/13.

Bu durum Kur'an-ı Kerim'de şu biçimde yer almaktadır;

"*Musa dedi ki: "Ey Firavun! Ben âlemlerin Rabbi tarafından gönderilmiş bir peygamberim*"[100].

"Bunun üzerine Musa asasını yere attı. O hemen apaçık bir ejderha oluverdi!"[101].

"Sihirbazlar, Ey Musa sen mi (önce) atacaksın, yoksa atanlar biz mi olalım? Dediler"[102].

"Biz de Musa'ya, 'Asanı at!' diye vahyettik. Bir de baktılar ki bu, onların uydurduklarını yakalayıp yutuyor"[103].

Firavunun bu katı tutumundan sonra Tanrı, Mısır üzerine çeşitli belalar yollamıştır. Bunlardan ilki kan belasıdır. Sırasıyla ise kurbağa belası, sivrisinek belası, at sineği belası, hayvanların ölümü, çıban belası, dolu belası, çekirge belası, karanlık belası ve ilk doğan çocukların ölümü felaketleri gelmektedir.

"RAB Musa'ya, 'Firavun inat ediyor, halkı salıvermeyi reddediyor' dedi, 'Sabah git, firavun Nil'e inerken onu karşılamak için ırmak kıyısında bekle. Yılana dönüşen değneği eline al ve ona de ki, 'Halkımı salıver, çölde bana tapsınlar, demem için İbranilerin Tanrısı RAB beni sana gönderdi. Ama sen şu ana kadar kulak asmadın. Benim RAB olduğumu şundan anla, diyor RAB. İşte, elimdeki değneği ırmağın sularına vuracağım, sular kana dönecek. Irmaktaki balıklar ölecek, ırmak leş gibi kokacak, Mısırlılar artık ırmağın suyunu içemeyecekler.' Sonra RAB Musa'ya şöyle buyurdu: 'Harun'a de ki, değneğini al ve elini Mısır'ın suları üzerine ırmakları, kanalları, havuzları, bütün su birikintileri üzerine uzat, hepsi kana dönsün. Bütün Mısır'da tahta ve taş kaplardaki sular bile kana dönecek.' Musa'yla Harun RAB'bin buyurduğu gibi yaptılar. Harun firavunla görevlilerinin gözü önünde değneğini kaldırıp ırmağın sularına vurdu. Bütün sular kana dönüştü. Irmaktaki balıklar öldü, ırmak kokmaya başladı. Mısırlılar ırmağın suyunu içemez oldular. Mısır'ın her yerinde kan vardı. Mısırlı büyücüler de kendi büyüleriyle aynı şeyi yaptılar. RAB'bin söylediği gibi firavun inat etti ve Musa'yla Harun'u dinlemedi. Olanlara aldırmadan sarayına döndü. Mısırlılar içecek su bulmak için ırmak kıyısını kazmaya koyuldular. Çünkü ırmağın suyunu içemiyorlardı. RAB'bin ırmağı vurmasının üzerinden yedi gün geçti"[104].

---

[100] Araf:104.
[101] Araf:107.
[102] Araf:115.
[103] Araf:117.
[104] Çıkış:7;14/25.

"RAB Musa'ya şöyle dedi: 'Firavunun yanına git ve ona de ki, RAB şöyle diyor: Halkımı salıver, bana tapsınlar. Eğer halkımı salıvermeyi reddedersen, bütün ülkeni kurbağalarla cezalandıracağım. Irmak kurbağalarla dolup taşacak. Kurbağalar çıkıp sarayına, yatak odana, yatağına, görevlilerinin ve halkının evlerine, fırınlarına, hamur teknelerine girecekler. Senin, halkının, bütün görevlilerinin üstüne sıçrayacaklar. Harun'a de ki, elindeki değneği ırmakların, kanalların, havuzların üzerine uzatıp kurbağaları çıkart; Mısır'ı kurbağalar kaplasın.' Böylece Harun elini Mısır'ın suları üzerine uzattı; kurbağalar çıkıp Mısır'ı kapladı. Ancak büyücüler de kendi büyüleriyle aynı şeyi yaptılar ve ülkeye kurbağaları saldılar. Firavun Musa'yla Harun'u çağırtıp, 'RAB'be dua edin, benim ve halkımın üzerinden kurbağaları uzaklaştırsın' dedi, 'O zaman halkınızı RAB'be kurban kessinler diye salıvereceğim.' Musa, 'Sen karar ver' diye karşılık verdi, 'Bunu sana bırakıyorum. Kurbağalar senden ve evlerinden uzak dursun, yalnız ırmakta kalsınlar diye senin, görevlilerin ve halkın için ne zaman dua edeyim?' Firavun, 'Yarın' dedi. Musa, 'Peki, dediğin gibi olsun' diye karşılık verdi, 'Böylece bileceksin ki, Tanrımız RAB gibisi yoktur. Kurbağalar senden, evlerinden, görevlilerinden, halkından uzaklaşacak, yalnız ırmakta kalacaklar'"[105].

"Musa'yla Harun firavunun yanından ayrıldılar. Musa RAB'bin firavunun başına getirdiği kurbağa belası için RAB'be feryat etti. RAB Musa'nın isteğini yerine getirdi. Kurbağalar evlerde, avlularda, tarlalarda öldüler. Kurbağaları yığın yığın topladılar. Ülke kokudan geçilmez oldu. Ancak firavun ülkenin rahatladığını görünce, RAB'bin söylediği gibi inatçılık etti ve Musa'yla Harun'u dinlemedi. RAB Musa'ya şöyle dedi: 'Harun'a de ki, Değneğini uzatıp yere vur, yerdeki toz sivrisineğe dönüşsün, bütün Mısır'ı kaplasın.' Öyle yaptılar. Harun elindeki değneği uzatıp yere vurunca, insanlarla hayvanların üzerine sivrisinekler üşüştü. Mısır'da yerin bütün tozu sivrisineğe dönüştü. Büyücüler de kendi büyüleriyle tozu sivrisineğe dönüştürmek istedilerse de başaramadılar. İnsanların, hayvanların üzerini sivrisinek kapladı. Büyücüler firavuna, 'Bu işte Tanrı'nın parmağı var' dediler. Ne var ki, RAB'bin söylediği gibi firavun inat etti, Musa'yla Harun'u dinlemedi. RAB Musa'ya şöyle dedi: 'Sabah erkenden kalk, firavun ırmağa inerken onu karşıla ve şöyle de: 'RAB diyor ki, halkımı salıver, bana tapsınlar. Halkımı salıvermezsen senin, görevlilerinin, halkının, evlerinin üzerine atsineği yağdıracağım. Mısırlıların evleri ve üzerinde yaşadıkları topraklar

[105] Çıkış:8;1/11.

atsinekleriyle dolup taşacak. Ama o gün halkımın yaşadığı Goşen bölgesinde farklı davranacağım. Orada atsineği olmayacak. Böylece bileceksin ki, bu ülkede RAB benim. Kendi halkımla senin halkın arasına fark koyacağım. Yarın bu belirti gerçekleşecek'"[106].

"RAB dediğini yaptı. Firavunun sarayına, görevlilerinin evlerine sürü sürü atsineği gönderdi. Mısır atsineği yüzünden baştan sona harap oldu. Firavun Musa'yla Harun'u çağırtıp,'Gidin, bu ülkede Tanrınıza kurban kesin' dedi. Musa, 'Bu doğru olmaz' diye karşılık verdi, 'Çünkü Mısırlılar Tanrımız RAB'be kurban kesmeyi iğrenç sayıyorlar. İğrenç saydıkları bu şeyi gözlerinin önünde yaparsak bizi taşlamazlar mı? Tanrımız RAB'be kurban kesmek için, bize buyurduğu gibi üç gün çölde yol almalıyız.' Firavun, 'Çölde Tanrınız RAB'be kurban kesmeniz için sizi salıveriyorum' dedi, 'Yalnız çok uzağa gitmeyeceksiniz. Şimdi benim için dua edin.' Musa, 'Yarın atsineklerini firavunun, görevlilerinin, halkının üzerinden uzaklaştırsın diye, yanından ayrılır ayrılmaz RAB'be dua edeceğim' dedi, 'Yalnız firavun RAB'be kurban kesmek için halkın gitmesini önleyerek bizi yine aldatmamalı.' Musa firavunun yanından çıkıp RAB'be dua etti. RAB Musa'nın isteğini yerine getirdi; firavunun, görevlilerinin, halkının üzerinden atsineklerini uzaklaştırdı. Tek sinek kalmadı. Öyleyken, firavun bir kez daha inatçılık etti ve halkı salıvermedi"[107].

"RAB Musa'ya şöyle dedi: 'Firavunun yanına git ve ona de ki, İbranilerin Tanrısı RAB şöyle diyor: Halkımı salıver, bana tapsınlar. Salıvermeyi reddeder, onları tutmakta diretirsen, RAB'bin eli kırlardaki hayvanlarınızı atları, eşekleri, develeri, sığırları, davarları büyük kırıma uğratarak sizi cezalandıracak. RAB İsraillilerle Mısırlıların hayvanlarına farklı davranacak. İsraillilerin hayvanlarından hiçbiri ölmeyecek.' RAB zamanı da belirleyerek, 'Yarın ülkede bunu yapacağım' dedi. Ertesi gün RAB dediğini yaptı: Mısırlıların hayvanları büyük çapta öldü. Ama İsraillilerin hayvanlarından hiçbiri ölmedi. Firavun adam gönderdi, İsraillilerin bir tek hayvanının bile ölmediğini öğrendi. Öyleyken, inat etti ve halkı salıvermedi"[108].

"RAB Musa'yla Harun'a, 'Yanınıza iki avuç dolusu ocak kurumu alın' dedi, 'Musa kurumu firavunun önünde göğe doğru savursun. Kurum bütün Mısır'ın üzerinde ince bir toza dönüşecek; ülkenin her yanındaki insanların, hayvanların bedenlerinde

[106] Çıkış;8;12/23.
[107] Çıkış:8;24/32.
[108] Çıkış:9;1/7.

irinli çıbanlar çıkacak. Böylece Musa'yla Harun ocak kurumu alıp firavunun önünde durdular. Musa, kurumu göğe doğru savurdu. İnsanlarda ve hayvanlarda irinli çıbanlar çıktı. Büyücüler çıbandan ötürü Musa'nın karşısında duramaz oldular. Çünkü bütün Mısırlılarda olduğu gibi onlarda da çıbanlar çıkmıştı. RAB firavunu inatçı yaptı, RAB'bin Musa'ya söylediği gibi, firavun Musa'yla Harun'u dinlemedi"[109].

"RAB Musa'ya şöyle dedi: 'Sabah erkenden kalkıp firavunun huzuruna çık, de ki, İbranilerin Tanrısı RAB şöyle diyor: Halkımı salıver, bana tapsınlar. Yoksa bu kez senin, görevlilerinin, halkının üzerine bütün belalarımı yağdıracağım. Öyle ki, bu dünyada benim gibisi olmadığını öğrenesin. Çünkü elimi kaldırıp seni ve halkını salgın hastalıkla vurmuş olsaydım, yeryüzünden silinmiş olurdun. Gücümü sana göstermek, adımı bütün dünyaya tanıtmak için seni ayakta tuttum. Hâlâ halkımı salıvermiyor, onlara üstünlük taslıyorsun. Bu yüzden, yarın bu saatlerde Mısır'a tarihinde görülmemiş ağır bir dolu yağdıracağım. Şimdi buyruk ver, hayvanların ve kırda neyin varsa hepsi sığınaklara konsun. Dolu yağınca, eve getirilmeyen, kırda kalan bütün insanlarla hayvanlar ölecek.' Firavunun görevlileri arasında RAB'bin uyarısından korkanlar köleleriyle hayvanlarını çabucak evlerine getirdiler. RAB'bin uyarısını önemsemeyenler ise köleleriyle hayvanlarını tarlada bıraktı. RAB Musa'ya, 'Elini göğe doğru uzat' dedi, 'Mısır'ın her yerine, insanların, hayvanların, kırdaki bütün bitkilerin üzerine dolu yağsın.' Musa değneğini göğe doğru uzatınca RAB gök gürlemeleri ve dolu gönderdi. Yıldırım düştü. RAB Mısır'a dolu yağdırdı. Şiddetli dolu yağıyor, sürekli şimşek çakıyordu. Mısır Mısır olalı böylesi bir dolu görmemişti. Dolu Mısır'da insandan hayvana dek kırdaki her şeyi, bütün bitkileri mahvetti, bütün ağaçları kırdı. Yalnız İsraillilerin yaşadığı Goşen bölgesine dolu düşmedi"[110].

"Firavun Musa'yla Harun'u çağırtarak, 'Bu kez günah işledim' dedi, 'RAB haklı, ben ve halkım haksızız. RAB'be dua edin, yeter bu gök gürlemeleri ve dolu. Sizi salıvereceğim, artık burada kalmayacaksınız.' Musa, 'Kentten çıkınca, ellerimi RAB'be uzatacağım' dedi, 'Gök gürlemeleri duracak, artık dolu yağmayacak. Böylece dünyanın RAB'be ait olduğunu bileceksin. Ama biliyorum, sen ve görevlilerin RAB Tanrı'dan hâlâ korkmuyorsunuz.' Keten ve arpa mahvolmuştu; çünkü arpa başak vermiş, keten çiçek açmıştı. Ama buğday ve kızıl buğday henüz bitmediği için zarar görmemişti. Musa firavunun yanından ayrılıp kentten çıktı. Ellerini RAB'be uzattı. Gök gürlemesi ve dolu

[109] Çıkış:9;8/12.
[110] Çıkış:9;13/26.

durdu, yağmur dindi. Firavun yağmurun, dolunun, gök gürlemesinin kesildiğini görünce, yine günah işledi. Hem kendisi, hem görevlileri inat ettiler. RAB'bin Musa aracılığıyla söylediği gibi, firavun inat ederek İsraillileri salıvermedi"[111].

Kur'an-ı Kerim'de Allah'a ait olan bu alametler, şu şekilde yer almaktadır.

"Biz de kudretimizin ayrı ayrı delilleri olarak onların üzerine tufan gönderdik, çekirgeler gönderdik, haşerat gönderdik, kurbağalar gönderdik, kan gönderdik. Yine de inat edip büyüklük tasladılar ve suçlu bir topluluk oldular. Azap üzerlerine çökünce dediler ki: 'Musa! Rabbin ile arandaki ahit uyarınca, bizim için O'na yalvar. Eğer bu azabı üstümüzden kaldırırsan, mutlaka sana inanacak ve İsrailoğulları'nı da seninle göndereceğiz.' Biz, geçirecekleri bir süreye kadar onlardan azabı kaldırınca da yeminlerinden döndüler. Biz de ayetlerimizi yalan sayıp umursamadıkları için onlardan intikam alarak denizde boğduk"[112].

"Musa'yla Harun firavunun yanına varıp şöyle dediler: 'İbranilerin Tanrısı RAB diyor ki, 'Ne zamana dek alçakgönüllü olmayı reddedeceksin? Halkımı salıver, bana tapsınlar. Halkımı salıvermeyi reddedersen, yarın ülkene çekirgeler göndereceğim. Yeryüzünü öylesine kaplayacaklar ki, toprak görünmez olacak. Doludan kurtulan ürünlerinizi, kırda biten bütün ağaçlarınızı yiyecekler. Evlerine, bütün görevlilerinin, bütün Mısırlıların evlerine çekirge dolacak. Ne babaların, ne ataların ömürlerince böylesini görmediler.' Sonra Musa dönüp firavunun yanından ayrıldı. Görevlileri firavuna, 'Ne zamana dek bu adam bize tuzak kuracak?' dediler, 'Bırak gitsinler, Tanrıları RAB'be tapsınlar. Mısır harap oldu, hâlâ anlamıyor musun?' Böylece, Musa'yla Harun'u firavunun yanına geri getirdiler. Firavun, 'Gidin, Tanrınız RAB'be tapın' dedi, 'Ama kimler gidecek?' Musa, 'Genç, yaşlı hep birlikte gideceğiz' dedi, 'Oğullarımızı, kızlarımızı, davarlarımızı, sığırlarımızı yanımıza alacağız. Çünkü RAB'be bayram yapmalıyız.' Firavun, 'Alın çoluk çocuğunuzu, gidin gidebilirseniz, RAB yardımcınız olsun!' dedi, 'Bakın, kötü niyetiniz ne kadar açık. Olmaz. Yalnız erkekler gidip RAB'be tapsın. Zaten istediğiniz de bu.' Sonra Musa'yla Harun firavunun yanından kovuldular"[113].

[111] Çıkış:9;27/35.
[112] A'raf:133/136.
[113] Çıkış:10;3/11.

"RAB Musa'ya, 'Elini Mısır'ın üzerine uzat' dedi, 'Çekirge yağsın; ülkenin bütün bitkilerini, doludan kurtulan her şeyi yesinler.' Musa değneğini Mısır'ın üzerine uzattı. Bütün o gün ve gece RAB ülkede doğu rüzgârı estirdi. Sabah olunca da doğu rüzgârı çekirgeleri getirdi. Mısır'ın üzerinde uçuşan çekirgeler ülkeyi boydan boya kapladı. Öyle çoktular ki, böylesi hiçbir zaman görülmedi, kuşaklar boyu da görülmeyecek. Toprağın üzerini öyle kapladılar ki, ülke kapkara kesildi. Bütün bitkileri, dolunun zarar vermediği ağaçlarda kalan meyvelerin hepsini yediler. Mısır'ın hiçbir yerinde, ne ağaçlarda, ne de kırdaki bitkilerde yeşillik kalmadı. Firavun acele Musa'yla Harun'u çağırttı. 'Tanrınız RAB'be ve size karşı günah işledim' dedi, 'Lütfen bir kez daha günahımı bağışlayın ve Tanrınız RAB'be dua edin; bu ölümcül belayı üzerimden uzaklaştırsın. Musa firavunun yanından çıkıp RAB'be dua etti. RAB rüzgârı çok şiddetli batı rüzgârına döndürdü. Rüzgâr çekirgeleri sürükleyip Kızıldeniz'e döktü. Mısır'da tek çekirge kalmadı. Ama RAB firavunu inatçı yaptı. Firavun İsraillileri salıvermedi"[114].

"RAB Musa'ya, 'Elini göğe doğru uzat' dedi, 'Mısır'ı hissedilebilir bir karanlık kaplasın.' Musa elini göğe doğru uzattı, Mısır üç gün koyu karanlığa gömüldü. Üç gün boyunca kimse kimseyi göremez, yerinden kımıldayamaz oldu. Yalnız İsraillilerin yaşadığı yerler aydınlıktı. Firavun Musa'yı çağırttı. 'Gidin, RAB'be tapın' dedi, 'Yalnız davarlarınızla sığırlarınız alıkonacak. Çoluk çocuğunuz sizinle birlikte gidebilir.' Musa, 'Ama Tanrımız RAB'be kurban kesmemiz için bize kurbanlık ve yakmalık sunular da vermelisin' diye karşılık verdi, 'Hayvanlarımızı da yanımıza almalıyız. Bir tırnak bile kalmamalı burada. Çünkü Tanrımız RAB'be tapmak için bazı hayvanları kullanacağız. Oraya varmadıkça hangi hayvanları RAB'be sunacağımızı bilemeyiz.' Ancak RAB firavunu inatçı yaptı, firavun İsraillileri salıvermeye yanaşmadı. Musa'ya, 'Git başımdan' dedi, 'Sakın bir daha karşıma çıkma. Yüzümü gördüğün gün ölürsün.' Musa, 'Dediğin gibi olsun' diye karşılık verdi, 'Bir daha yüzünü görmeyeceğim'"[115].

"Musa firavuna şöyle dedi: 'RAB diyor ki, Gece yarısı Mısır'ı boydan boya geçeceğim. Tahtında oturan firavunun ilk çocuğundan, değirmendeki kadın kölenin ilk çocuğuna kadar, hayvanlar dâhil Mısır'daki bütün ilk doğanlar ölecek. Bütün Mısır'da benzeri ne görülmüş, ne de görülecek büyük bir feryat kopacak. İsraillilere ya da hayvanlarına bir köpek bile havlamayacak.' O zaman RAB'bin İsraillilerle Mısırlılara nasıl farklı davrandığını anlayacaksınız. Bu görevlilerinin hepsi gelip önümde eğilecek,

[114] Çıkış:10;12/20.
[115] Çıkış:10;21/29.

'Sen ve seni izleyenler, gidin' diyecekler. Ondan sonra gideceğim.' Musa firavunun yanından büyük bir öfkeyle ayrıldı. RAB Musa'ya, 'Mısır'da şaşılası işlerim çoğalsın diye firavun sizi dinlemeyecek' demişti. Musa'yla Harun firavunun önünde bütün bu şaşılası işleri yaptılar. Ama RAB firavunu inatçı yaptı. Firavun İsrailliler ülkesinden salıvermedi"[116].

"Musa İsrail'in bütün ileri gelenlerini çağırtarak onlara şöyle dedi: 'Hemen gidin, aileleriniz için kendinize davarlar seçip Fısıh kurbanı olarak boğazlayın. Bir demet mercan köşkotu alın, leğendeki kana batırıp kanı kapılarınızın yan ve üst sövelerine sürün. Sabaha kadar kimse evinden çıkmasın. RAB Mısırlıları öldürmek için gelecek, kapılarınızın yan ve üst sövelerindeki kanı görünce üzerinden geçecek, ölüm saçanın evlerinize girip sizi öldürmesine izin vermeyecek. 'Sen ve çocukların kalıcı bir kural olarak bu olayı kutlayacaksınız. RAB'bin size söz verdiği topraklara girdiğiniz zaman bu töreye uyacaksınız. Çocuklarınız size, 'Bu törenin anlamı nedir?' diye sorduklarında, 'Bu RAB'bin Fısıh kurbanıdır' diyeceksiniz, 'Çünkü RAB Mısırlıları öldürürken evlerimizin üzerinden geçerek bizi bağışladı.' İsrailliler eğilip tapındılar. Sonra gidip RAB'bin Musa'yla Harun'a verdiği buyruğu eksiksiz uyguladılar. Gece yarısı RAB tahtında oturan firavunun ilk çocuğundan zindandaki tutsağın ilk çocuğuna kadar Mısır'daki bütün insanların ve hayvanların ilk doğanlarını öldürdü. O gece firavunla görevlileri ve bütün Mısırlılar uyandı. Büyük feryat koptu. Çünkü ölüsü olmayan ev yoktu"[117].

"Aynı gece firavun Musa'yla Harun'u çağırttı ve 'Kalkın!' dedi, 'Siz ve İsrailliler halkımın arasından çıkıp gidin, istediğiniz gibi RAB'be tapın. Dediğiniz gibi davarlarınızı, sığırlarınızı da alın götürün. Beni de kutsayın!' İsraillilerin ülkeyi hemen terk etmesi için Mısırlılar diretti. 'Yoksa hepimiz öleceğiz!' diyorlardı. Böylece halk mayası henüz katılmamış hamurunu aldı, giysilere sarılı hamur teknelerini omuzlarında taşıdı. İsrailliler Musa'nın dediğini yapmış, Mısırlılardan altın, gümüş eşya ve giysi istemişlerdi. RAB İsraillilerin Mısırlıların gözünde lütuf bulmasını sağladı. Mısırlılar onlara istediklerini verdiler. Böylece İsrailliler onları soydular. İsrailliler kadın ve çocukların dışında altı yüz bin kadar erkekle yaya olarak Ramses'ten Sukkot'a doğru yola çıktılar. Daha pek çok kişi de onlarla birlikte gitti. Yanlarında çok sayıda davar ve sığır vardı. Mısır'dan getirdikleri hamurla mayasız pide pişirdiler. Maya yoktu. Çünkü

[116] Çıkış:11;4/10.
[117] Çıkış:12;21/30.

Mısır'dan kovulmuşlar, kendilerine azık hazırlayacak zaman bulamamışlardı. İsrailliler Mısır'da dört yüz otuz yıl yaşadı. Dört yüz otuz yılın sonuncu günü RAB'bin halkı ordular halinde Mısır'ı terk etti. O gece RAB İsraillileri Mısır'dan çıkarmak için sürekli bekledi. İsrailliler de kuşaklar boyunca aynı gece RAB'bi yüceltmek için uyanık olmalıdır"[118].

"RAB Musa'ya, 'İsraillilere söyle, dönsünler' dedi, Pi-Hahirot yakınlarında, Migdol ile deniz arasında, Baal-Sefon'un karşısında deniz kıyısında konaklasınlar. Firavun şöyle düşünecek: 'İsrailliler ülkede şaşkın şaşkın dolaşıyorlardır, çöl onları kuşatmıştır.' Firavunu inatçı yapacağım. Onların peşine düşecek. Böylece firavunla ordusunu yenerek yücelik kazanacağım. Mısırlılar bilecek ki, ben RAB'bim. İsrailliler söyleneni yaptılar"[119].

"Halkın kaçtığı Mısır Firavununa bildirilince, firavunla görevlileri onlara ilişkin düşüncelerini değiştirdiler: 'Biz ne yaptık?' dediler, 'İsraillileri salıvermekle kölelerimizi kaybetmiş olduk!' Firavun savaş arabasını hazırlattı, ordusunu yanına aldı. Seçme altı yüz savaş arabasının yanı sıra, Mısır'ın bütün savaş arabalarını sorumlu sürücüleriyle birlikte yanına aldı. RAB Mısır firavununu inatçı yaptı. Firavun zafer havası içinde ilerleyen İsraillilerin peşine düştü. Mısırlılar firavunun bütün atları, savaş arabaları, atlıları, askerleriyle onların ardına düştüler ve deniz kıyısında, Pi-Hahirot yakınlarında, Baal-Sefon'un karşısında konaklarken onlara yetiştiler. Firavun yaklaşırken, İsrailliler Mısırlıların arkalarından geldiğini görünce dehşete kapılarak RAB'be feryat ettiler. Musa'ya, 'Mısır'da mezar mı yoktu da bizi çöle ölmeye getirdin?' dediler, 'Bak, Mısır'dan çıkarmakla bize ne yaptın! Mısır'dayken sana, 'Bırak bizi, Mısırlılara kulluk edelim' demedik mi? Çölde ölmektense Mısırlılara kulluk etsek bizim için daha iyi olurdu.' Musa, 'Korkmayın!' dedi, 'Yerinizde durup bekleyin, RAB bugün sizi nasıl kurtaracak görün. Bugün gördüğünüz Mısırlıları bir daha hiç görmeyeceksiniz. RAB sizin için savaşacak, siz sakin olun yeter'"[120].

"RAB Musa'ya, 'Niçin bana feryat ediyorsun?' dedi, 'İsraillilere söyle, ilerlesinler. Sen değneğini kaldır, elini denizin üzerine uzat. Sular yarılacak ve İsrailliler kuru toprak üzerinde yürüyerek denizi geçecekler. Ben Mısırlıları inatçı yapacağım ki, artlarına düşsünler. Firavunu, bütün ordusunu, savaş arabalarını,

[118] Çıkış:12;31/41.
[119] Çıkış:14;1/4.
[120] Çıkış:14;1/14.

atlılarını yenerek yücelik kazanacağım. Firavun, savaş arabaları ve atlılarından ötürü yücelik kazandığım zaman, Mısırlılar bilecek ki, ben RAB'bim.' İsrail ordusunun önünde yürüyen Tanrı'nın meleği yerini değiştirip arkaya geçti. Önlerindeki bulut sütunu da yerini değiştirip arkalarına, Mısır ve İsrail ordularının arasına geldi. Gece boyunca bulut bir yanı karartıyor, öbür yanı aydınlatıyordu. Bu yüzden, bütün gece iki taraf birbirine yaklaşamadı. Musa elini denizin üzerine uzattı. RAB bütün gece güçlü doğu rüzgârıyla suları geri itti, denizi karaya çevirdi. Sular ikiye bölündü, İsrailliler kuru toprak üzerinde yürüyerek denizi geçtiler. Sular sağlarında, sollarında onlara duvar oluşturdu. Mısırlılar artlarından geliyordu. Firavunun bütün atları, savaş arabaları, atlıları denizde onları izliyordu. Sabah nöbetinde RAB ateş ve bulut sütunundan Mısır ordusuna baktı ve onları şaşkına çevirdi. Arabalarının tekerleklerini çıkardı; öyle ki, arabalarını zorlukla sürdüler. Mısırlılar, 'İsrailllilerden kaçalım!' dediler, 'Çünkü RAB onlar için bizimle savaşıyor.' RAB Musa'ya, 'Elini denizin üzerine uzat' dedi, 'Sular Mısırlıların, savaş arabalarının, atlılarının üzerine dönsün.' Musa elini denizin üzerine uzattı. Sabaha karşı deniz olağan haline döndü. Mısırlılar sulardan kaçarken RAB onları denizin ortasında silkip attı. Geri dönen sular savaş arabalarını, atlıları, İsrailllilerin peşinden denize dalan firavunun bütün ordusunu yuttu. Onlardan bir kişi bile sağ kalmadı. Ama İsrailliler denizi kuru toprakta yürüyerek geçmişlerdi. Sular sağlarında, sollarında onlara duvar oluşturmuştu. RAB o gün İsraillileri Mısırlıların elinden kurtardı. İsrailliler deniz kıyısında Mısırlıların ölülerini gördüler. RAB'bin Mısırlılara gösterdiği büyük gücü gören İsrail halkı RAB'den korkup O'na ve kulu Musa'ya güvendi"[121].

Bu olay Kuran'da şu şekilde yer almaktadır.*"Bunun üzerine Musa'ya: Asân ile denize vur! Diye vahyettik. (Vurunca deniz) derhal yarıldı (on iki yol açıldı), her bölük koca bir dağ gibi oldu"*[122].*"Musa ve beraberinde bulunanların hepsini kurtardık"*[123].

"Bütün İsrail topluluğu Elim'den ayrıldı. Mısır'dan çıktıktan sonra ikinci ayın on beşinci günü Elim ile Sina arasındaki Sin Çölü'ne vardılar. Çölde hepsi Musa'yla Harun'a yakınmaya başladı. 'Keşke RAB bizi Mısır'dayken öldürseydi' dediler, 'Hiç değilse orada et kazanlarının başına oturur, doyasıya yerdik. Ama siz bütün topluluğu açlıktan öldürmek için bizi bu çöle getirdiniz.' RAB Musa'ya, 'Size gökten ekmek

[121] Çıkış:14;15/31.
[122] Araf:63.
[123] Araf:65.

yağdıracağım' dedi, 'Halk her gün gidip günlük ekmeğini toplayacak. Böylece onları sınayacağım: Benim yasama göre yaşıyorlar mı, yaşamıyorlar mı, göreceğim. Altıncı gün her gün topladıklarının iki katını toplayıp hazırlayacaklar.' Musa'yla Harun İsraillilere, 'Bu akşam sizi Mısır'dan RAB'bin çıkardığını bileceksiniz' dediler, 'Sabah da RAB'bin görkemini göreceksiniz. Çünkü RAB kendisine söylendiğinizi duydu. Biz kimiz ki, bize söyleniyorsunuz?' Sonra Musa, 'Akşam size yemek için et, sabah da dilediğiniz kadar ekmek verilince, RAB'bin görkemini göreceksiniz' dedi, 'Çünkü RAB kendisine söylendiğinizi duydu. Biz kimiz ki? Siz bize değil, RAB'be söyleniyorsunuz.' Musa Harun'a, 'Bütün İsrail topluluğuna söyle, RAB'bin huzuruna gelsinler' dedi, 'Çünkü RAB söylendiklerini duydu.' Harun İsrail topluluğuna bunları anlatırken, çöle doğru baktılar. RAB'bin görkemi bulutta görünüyordu. RAB Musa'ya şöyle dedi: 'İsraillilerin yakınmalarını duydum. Onlara de ki, 'Akşamüstü et yiyeceksiniz, sabah da ekmekle karnınızı doyuracaksınız. O zaman bileceksiniz ki, Tanrınız RAB benim'" [124].

"Akşam bıldırcınlar geldi, ordugâhı sardı. Sabah ordugâhın çevresini çiy kaplamıştı. Çiy eriyince, toprakta, çölün yüzeyinde kırağıya benzer ince pulcuklar göründü. Bunu görünce İsrailliler birbirlerine, 'Bu da ne?' diye sordular. Çünkü ne olduğunu anlayamamışlardı. Musa, 'RAB'bin size yemek için verdiği ekmektir bu' dedi, 'RAB'bin buyruğu şudur: 'Herkes yiyeceği kadar toplasın. Çadırınızdaki her kişi için birer omer alın.' İsrailliler söyleneni yaptılar. Kimi çok, kimi az topladı. Omerle ölçtüklerinde, çok toplayanın fazlası, az toplayanın da eksiği yoktu. Herkes yiyeceği kadar toplamıştı. Musa onlara, 'Kimse sabaha bir parça bile bırakmasın' dedi. Ama bazıları ona aldırmayıp sabaha bıraktılar. Bıraktıkları kurtlanıp kokmaya başlayınca Musa onlara öfkelendi. Her sabah herkes yiyeceği kadar topluyordu. Güneş ortalığı ısıtınca, yerde kalanlar eriyordu. Altıncı gün kişi başına iki omer, yani iki kat topladılar. Topluluğun önderleri gelip durumu Musa'ya bildirdiler. Musa, 'RAB'bin buyruğu şudur' dedi, 'Yarın dinlenme günü, RAB için kutsal Şabat Günü'dür. Pişireceğinizi pişirin, haşlayacağınızı haşlayın. Artakalanı bir kenara koyun, sabaha kalsın.' Musa'nın buyurduğu gibi artakalanı sabaha bıraktılar. Ne koktu, ne kurtlandı. Musa, 'Artakalanı bugün yiyin' dedi, 'Çünkü bugün RAB için Şabat Günü'dür. Bugün dışarıda ekmek bulamayacaksınız. Altı gün ekmek toplayacaksınız, ama yedinci gün olan Şabat Günü ekmek bulunmayacak.' Yedinci gün bazıları ekmek toplamak için

[124] Çıkış:16;1/11.

dışarı çıktı, ama hiçbir şey bulamadılar. RAB Musa'ya, 'Ne zamana dek buyruklarıma ve yasalarıma uymayı reddedeceksiniz?' dedi, Size Şabat Günü'nü verdim. Bunun için altıncı gün size iki günlük ekmek veriyorum. Yedinci gün herkes neredeyse orada kalsın, dışarı çıkmasın[125]*.'"*

"Böylece halk yedinci gün dinlendi. İsrailliler o ekmeğe man adını verdiler. Kişniş tohumu gibi beyazımsı, tadı ballı yufka gibiydi. Musa, 'RAB'bin buyruğu şudur' dedi, 'Mısır'dan sizi çıkardığımda, gelecek kuşakların çölde size yedirdiğim ekmeği görmesi için, bir omer saklansın.' Musa Harun'a, 'Bir testi al, içine bir omer man doldur' dedi, 'Gelecek kuşaklar için saklanmak üzere onu RAB'bin huzuruna koy.' RAB'bin Musa'ya buyurduğu gibi Harun manı saklanmak üzere Antlaşma Levhaları'nın önüne koydu. İsrailliler yerleştikleri Kenan topraklarına varıncaya dek kırk yıl man yediler[126]*."*

"RAB'bin buyruğu uyarınca, bütün İsrail topluluğu Sin Çölü'nden ayrıldı, bir yerden öbürüne göçerek Refidim'de konakladı. Ancak orada içecek su yoktu. Musa'ya, 'Bize içecek su ver' diye çıkıştılar. Musa, 'Niçin bana çıkışıyorsunuz?' dedi, 'Neden RAB'bi deniyorsunuz?' Ama halk susamıştı. 'Niçin bizi Mısır'dan çıkardın?' diye Musa'ya söylendiler, 'Bizi, çocuklarımızı, hayvanlarımızı susuzluktan öldürmek için mi?' Musa, 'Bu halka ne yapayım?' diye RAB'be feryat etti, 'Neredeyse beni taşlayacaklar.' RAB Musa'ya, 'Halkın önüne geç' dedi, 'Birkaç İsrail ileri gelenini ve Nil'e vurduğun değneği de yanına alıp yürü. Ben Horev Dağı'nda bir kayanın üzerinde, senin önünde duracağım. Kayaya vuracaksın, halk içsin diye su fışkıracak.' Musa İsrail ileri gelenlerinin önünde denileni yaptı. Oraya Massa ve Meriva adı verildi. Çünkü İsrailliler orada Musa'ya çıkışmış ve 'Acaba RAB aramızda mı, değil mi?' diye RAB'bi denemişlerdi"[127]*.*

Bu olay Tevrat'ın Sayılar Bölümü'nde de geçmektedir. *"İsrail topluluğu birinci ay Zin Çölü'ne vardı, halk Kadeş'te konakladı. Miryam orada öldü ve gömüldü. Ancak topluluk için içecek su yoktu. Halk Musa'yla Harun'a karşı toplandı. Musa'ya, 'Keşke kardeşlerimiz RAB'bin önünde öldüğünde biz de ölseydik!' diye çıkıştılar, 'RAB'bin topluluğunu neden bu çöle getirdiniz? Biz de hayvanlarımız da ölelim diye mi? Neden bizi bu korkunç yere getirmek için Mısır'dan çıkardınız? Ne tahıl, ne incir, ne üzüm ne*

[125] Çıkış:16;13/29.
[126] Çıkış:16;30/35.
[127] Çıkış:17;1/7.

de nar var. Üstelik içecek su da yok!' Musa'yla Harun topluluktan ayrılıp Buluşma Çadırı'nın giriş bölümüne gittiler, yüzüstü yere kapandılar. RAB'bin görkemi onlara göründü. RAB Musa'ya, 'Değneği al' dedi, 'Sen ve ağabeyin Harun topluluğu toplayın. Halkın gözü önünde su fışkırması için kayaya buyruk verin. Onlar da hayvanları da içsin diye kayadan onlara su çıkaracaksınız.' Musa kendisine verilen buyruk uyarınca değneği RAB'bin önünden aldı. Musa'yla Harun topluluğu kayanın önüne topladılar. Musa, 'Ey siz, başkaldıranlar, beni dinleyin!' dedi, 'Bu kayadan size su çıkaralım mı?' Sonra kolunu kaldırıp değneğiyle kayaya iki kez vurdu. Kayadan bol su fışkırdı, topluluk da hayvanları da içti. RAB Musa'yla Harun'a, 'Madem İsraillilerin gözü önünde benim kutsallığımı sayarak bana güvenmediniz' dedi, 'Bu topluluğu kendilerine vereceğim ülkeye de götürmeyeceksiniz.' Bu sulara Meriva suları denildi. Çünkü İsrail halkı orada RAB'be çıkışmış, RAB de aralarında kutsallığını göstermişti'"[128].

"İsrailliler Mısır'dan çıktıktan tam üç ay sonra Sina Çölü'ne vardılar. Refidim'den yola çıkıp Sina Çölü'ne girdiler. Orada, Sina Dağı'nın karşısında konakladılar. Musa Tanrı'nın huzuruna çıktı. RAB dağdan kendisine seslendi: 'Yakup soyuna, İsrail halkına şöyle diyeceksin: Mısırlılara ne yaptığımı, sizi nasıl kartal kanatları üzerinde taşıyarak yanıma getirdiğimi gördünüz. Şimdi sözümü dikkatle dinler, antlaşmama uyarsanız, bütün uluslar içinde öz halkım olursunuz. Çünkü yeryüzünün tümü benimdir. Siz benim için kâhinler krallığı, kutsal ulus olacaksınız. İsraillilere böyle söyleyeceksin. Musa gidip halkın ileri gelenlerini çağırdı ve RAB'bin kendisine buyurduğu her şeyi onlara anlattı. Bütün halk bir ağızdan, 'RAB'bin söylediği her şeyi yapacağız' diye yanıtladılar. Musa halkın yanıtını RAB'be iletti. RAB Musa'ya, 'Sana koyu bir bulut içinde geleceğim' dedi, 'Öyle ki, seninle konuşurken halk işitsin ve her zaman sana güvensin.' Musa halkın söylediklerini RAB'be iletti. RAB Musa'ya, 'Git, bugün ve yarın halkı arındır' dedi, 'Giysilerini yıkasınlar. Üçüncü güne hazır olsunlar. Çünkü üçüncü gün bütün halkın gözü önünde ben, RAB Sina Dağı'na ineceğim. Dağın çevresine sınır çiz ve halka de ki, 'Sakın dağa çıkmayın, dağın eteğine de yaklaşmayın! Kim dağa dokunursa, kesinlikle öldürülecektir. Ya taşlanacak, ya da okla vurulacak; ona insan eli değmeyecek. İster hayvan olsun ister insan, yaşamasına izin verilmeyecek.' Ancak boru uzun uzun çalınınca dağa çıkabilirler'"[129].

[128] Sayılar:20;1/13.
[129] Çıkış:19; 1/13.

"Sonra Musa dağdan halkın yanına inip onları arındırdı. Herkes giysilerini yıkadı. Musa halka, 'Üçüncü güne hazır olun' dedi, 'Bu süre içinde cinsel ilişkide bulunmayın.' Üçüncü günün sabahı gök gürledi, şimşekler çaktı. Dağın üzerinde koyu bir bulut vardı. Derken, çok güçlü bir boru sesi duyuldu. Ordugâhta herkes titremeye başladı. Musa halkın Tanrı'yla görüşmek üzere ordugâhtan çıkmasına öncülük etti. Dağın eteğinde durdular. Sina Dağı'nın her yanından duman tütüyordu. Çünkü RAB dağın üstüne ateş içinde inmişti. Dağdan ocak dumanı gibi duman çıkıyor, bütün dağ şiddetle sarsılıyordu. Boru sesi gitgide yükselince, Musa konuştu ve Tanrı gök gürlemeleriyle onu yanıtladı. RAB Sina Dağı'nın üzerine indi, Musa'yı dağın tepesine çağırdı. Musa tepeye çıktı. RAB, 'Aşağı inip halkı uyar' dedi, 'Sakın beni görmek için sınırı geçmesinler, yoksa birçoğu ölür. Bana yaklaşan kâhinler de kendilerini kutsasınlar, yoksa onları şiddetle cezalandırırım.' Musa, 'Halk Sina Dağı'na çıkamaz' diye karşılık verdi, 'Çünkü sen, 'Dağın çevresine sınır çiz, onu kutsal kıl' diyerek bizi uyardın.' RAB, 'Aşağı inip Harun'u getir' dedi, 'Ama kâhinlerle halk huzuruma gelmek için sınırı geçmesinler. Yoksa onları şiddetle cezalandırırım.' Bunun üzerine Musa aşağı inip durumu halka anlattı"[130].

"Tanrı şöyle konuştu: 'Seni Mısır'dan, köle olduğun ülkeden çıkaran Tanrın RAB benim. 'Benden başka tanrın olmayacak. Kendine yukarıda gökyüzünde, aşağıda yeryüzünde ya da yer altındaki sularda yaşayan herhangi bir canlıya benzer put yapmayacaksın. Putların önünde eğilmeyecek, onlara tapmayacaksın. Çünkü ben, Tanrın RAB, kıskanç bir Tanrı'yım. Benden nefret edenin babasının işlediği suçun hesabını çocuklarından, üçüncü, dördüncü kuşaklardan sorarım. Ama beni seven, buyruklarıma uyan binlerce kuşağa sevgi gösteririm. Tanrın RAB'bin adını boş yere ağzına almayacaksın. Çünkü RAB, adını boş yere ağzına alanları cezasız bırakmayacaktır. Şabat Günü'nü kutsal sayarak anımsa. Altı gün çalışacak, bütün işlerini yapacaksın. Ama yedinci gün bana, Tanrın RAB'be Şabat Günü olarak adanmıştır. O gün sen, oğlun, kızın, erkek ve kadın kölen, hayvanların, aranızdaki yabancılar dâhil, hiçbir iş yapmayacaksınız"[131].

Çünkü ben, RAB yeri göğü, denizi ve bütün canlıları altı günde yarattım, yedinci gün dinlendim. Bu yüzden Şabat Günü'nü kutsadım ve kutsal bir gün olarak belirledim. Annene babana saygı göster. Öyle ki, Tanrın RAB'bin sana vereceği ülkede ömrün uzun

[130] Çıkış:19; 1/10.
[131] Çıkış:19; 11/21.

olsun. Adam öldürmeyeceksin. Zina etmeyeceksin. Çalmayacaksın. Komşuna karşı yalan yere tanıklık etmeyeceksin. Komşunun evine, karısına, erkek ve kadın kölesine, öküzüne, eşeğine, hiçbir şeyine göz dikmeyeceksin. Halk gök gürlemelerini, boru sesini duyup şimşekleri ve dağın başındaki dumanı görünce korkudan titremeye başladı. Uzakta durarak Musa'ya, 'Bizimle sen konuş, dinleyelim' dediler, 'Ama Tanrı konuşmasın, yoksa ölürüz.' Musa, 'Korkmayın!' diye karşılık verdi, 'Tanrı sizi denemek için geldi; Tanrı korkusu üzerinizde olsun, günah işlemeyesiniz diye.' Musa Tanrı'nın içinde bulunduğu koyu karanlığa yaklaşırken halk uzakta durdu. RAB Musa'ya şöyle dedi: 'İsraillilere de ki, 'Göklerden sizinle konuştuğumu gördünüz. Benim yanımsıra başka ilahlar yapmayacaksınız, altın ya da gümüş ilahlar dökmeyeceksiniz. Benim için toprak bir sunak yapacaksınız. Yakmalık ve esenlik sunularınızı, davarlarınızı, sığırlarınızı onun üzerinde sunacaksınız. Adımı anımsattığım her yere gelip sizi kutsayacağım. Eğer bana taş sunak yaparsanız, yontma taş kullanmayın. Çünkü kullanacağınız alet sunağın kutsallığını bozar. Sunağımın üzerine basamakla çıkmayacaksınız. Çünkü çıplak yeriniz görünebilir'"[132].

"RAB Musa'ya şöyle buyurdu: 'İsraillilere de ki, 'Şabat günlerimi kesinlikle tutmalısınız. Çünkü o sizinle benim aramda kuşaklar boyu sürecek bir belirtidir. Böylece anlayacaksınız ki, sizi kutsal kılan RAB benim. Şabat Günü'nü tutmalısınız, çünkü sizin için kutsaldır. Kim onun kutsallığını bozarsa, kesinlikle öldürülmeli. O gün çalışan herkes halkının arasından atılmalı. Altı gün çalışılacak; ama yedinci gün RAB'be adanmış Şabat'tır, dinlenme günüdür. Şabat Günü çalışan herkes kesinlikle öldürülmelidir. İsrailliler, sonsuza dek sürecek bir antlaşma gereği olarak, Şabat Günü'nü kuşaklar boyu kutlamaya özen gösterecekler. Bu, İsraillilerle benim aramda sürekli bir belirti olacaktır. Çünkü ben, RAB yeri göğü altı günde yarattım, yedinci gün işe son verip dinlendim.' Tanrı Sina Dağı'nda Musa'yla konuşmasını bitirince, üzerine eliyle antlaşma koşullarını yazdığı iki taş levhayı ona verdi"[133].

"Halk Musa'nın dağdan inmediğini, geciktiğini görünce, Harun'un çevresine toplandı. Ona, 'Kalk, bize öncülük edecek bir ilah yap' dediler, 'Bizi Mısır'dan çıkaran adama, Musa'ya ne oldu bilmiyoruz!' Harun, 'Karılarınızın, oğullarınızın, kızlarınızın kulağındaki altın küpeleri çıkarıp bana getirin' dedi. Herkes kulağındaki küpeyi çıkarıp Harun'a getirdi. Harun altınları topladı, oymacı aletiyle buzağı biçiminde dökme bir

[132] Çıkış:20;1/21.
[133] Çıkış:31;12/18.

put yaptı. Halk, 'Ey İsrailliler, sizi Mısır'dan çıkaran Tanrınız budur!' dedi. Harun bunu görünce, buzağının önünde bir sunak yaptı ve 'Yarın RAB'bin onuruna bayram olacak' diye ilan etti. Ertesi gün halk erkenden kalkıp yakmalık sunular sundu, esenlik sunuları getirdi. Yiyip içmeye oturdu, sonra kalkıp çılgınca eğlendi. RAB Musa'ya, 'Aşağı in' dedi, 'Mısır'dan çıkardığın halkın baştan çıktı. Buyurduğum yoldan hemen saptılar. Kendilerine dökme bir buzağı yaparak önünde tapındılar, kurban kestiler. 'Ey İsrailliler, sizi Mısır'dan çıkaran ilahınız budur!' dediler"[134].

Hz. Musa'nın İsrailoğullarına söylediği bu sitemkâr ifadeler Kur'an-ı Kerim'de de yer almaktadır; *"Andolsun Musa size apaçık mucizeler getirmişti. Sonra onun ardından, zalimler olarak buzağıyı (tanrı) edindiniz"*[135].

"*RAB Musa'ya, 'Bu halkın ne inatçı olduğunu biliyorum.' dedi, 'Şimdi bana engel olma, bırak öfkem alevlensin, onları yok edeyim. Sonra seni büyük bir ulus yapacağım.' Musa Tanrısı RAB'be yalvardı: 'Ya RAB, niçin kendi halkına karşı öfken alevlensin? Onları Mısır'dan büyük kudretinle, güçlü elinle çıkardın. Neden Mısırlılar, 'Tanrı kötü amaçla, dağlarda öldürmek, yeryüzünden silmek için onları Mısır'dan çıkardı' desinler? Öfkelenme, vazgeç halkına yapacağın kötülükten. Kulların İbrahim'i, İshak'ı, İsrail'i anımsa. Onlara kendi üzerine ant içtin, 'Soyunuzu gökteki yıldızlar kadar çoğaltacağım. Söz verdiğim bu ülkenin tümünü soyunuza vereceğim. Sonsuza dek onlara miras olacak' dedin. Böylece RAB halkına yapacağını söylediği kötülükten vazgeçti. Musa döndü, elinde antlaşma koşulları yazılı iki taş levhayla dağdan indi. Levhaların ön ve arka iki yüzü de yazılıydı. Onları Tanrı yapmıştı, üzerlerindeki oyma yazılar O'nun yazısıydı. Yeşu, bağrışan halkın sesini duyunca, Musa'ya, 'Ordugâhtan savaş sesi geliyor!' dedi. Musa şöyle yanıtladı: 'Ne yenenlerin, Ne de yenilenlerin sesidir bu; Ezgiler duyuyorum ben.' Musa ordugâha yaklaşınca, buzağıyı ve oynayan insanları gördü; çok öfkelendi. Elindeki taş levhaları fırlatıp dağın eteğinde parçaladı. Yaptıkları buzağıyı alıp yaktı, toz haline gelinceye dek ezdi, sonra suya serperek İsraillilere içirdi. Harun'a, 'Bu halk sana ne yaptı ki, onları bu korkunç günaha sürükledin?' dedi. Harun, 'Öfkelenme, efendim!' diye karşılık verdi, 'Bilirsin, halk kötülüğe eğilimlidir. Bana, 'Bize öncülük edecek bir ilah yap. Bizi Mısır'dan çıkaran*

[134] Çıkış:32;1/8.
[135] Bakara:92.

adama, Musa'ya ne oldu bilmiyoruz' dediler. Ben de, 'Kimde altın varsa çıkarsın' dedim. Altınlarını bana verdiler. Ateşe atınca, bu buzağı ortaya çıktı'"[136].

"Musa halkın başıboş hale geldiğini gördü. Çünkü Harun onları dizginlememiş, düşmanlarına alay konusu olmalarına neden olmuştu. Musa ordugâhın girişinde durdu, 'RAB'den yana olanlar yanıma gelsin' dedi. Bütün Levililer çevresine toplandı. Musa şöyle dedi: 'İsrail'in Tanrısı RAB diyor ki, Herkes kılıcını kuşansın. Ordugâhta kapı kapı dolaşarak kardeşini, komşusunu, yakınını öldürsün.' Levililer Musa'nın buyruğunu yerine getirdiler. O gün halktan üç bine yakın adam öldürüldü. Musa, 'Bugün kendinizi RAB'be adamış oldunuz' dedi, 'Herkes öz oğluna, öz kardeşine düşman kesildiği için bugün RAB sizi kutsadı.' Ertesi gün halka, 'Korkunç bir günah işlediniz' dedi, 'Şimdi RAB'bin huzuruna çıkacağım. Belki günahınızı bağışlatabilirim.' Sonra RAB'be dönerek, 'Çok yazık, bu halk korkunç bir günah işledi' dedi, 'Kendilerine altın put yaptılar. Lütfen günahlarını bağışla, yoksa yazdığın kitaptan adımı sil.' RAB, 'Kim bana karşı günah işlediyse onun adını sileceğim' diye karşılık verdi, 'Şimdi git, halkı sana söylediğim yere götür. Meleğim sana öncülük edecek. Ama zamanı gelince günahlarından ötürü onları cezalandıracağım.' RAB halkı cezalandırdı. Çünkü Harun'a buzağı yaptırmışlardı"[137].

Musa'nın dağdan inerken karşılaştığı manzara, Kuraı Kerim'de şu şekilde yer almaktadır: *"Musa, kızgın ve üzgün bir halde kavmine dönünce: 'Benden sonra arkamdan ne kötü işler yapmışsınız! Rabbinizin emrini (beklemeyip) acele mi ettiniz?' dedi. Tevrat levhalarını yere attı ve kardeşinin (Harun'un) başını tutup kendine doğru çekmeye başladı. (Kardeşi): 'Anam oğlu! Bu kavim beni cidden zayıf gördüler ve nerede ise beni öldüreceklerdi. Sen de düşmanları bana güldürme ve beni bu zalim kavimle beraber tutma!' dedi"*[138].

"RAB Musa'ya, 'Öncekiler gibi iki taş levha kes' dedi, 'Kırdığın levhaların üzerindeki sözleri onlara yazacağım. Sabaha kadar hazırlan, sabah olunca Sina Dağı'na çık; dağın tepesinde, huzurumda dur. Senden başka kimse dağa çıkmasın, dağın hiçbir yerinde kimse görülmesin. Dağın eteğinde davar ya da sığır da otlamasın.'

[136] Çıkış:32;9/24.
[137] Çıkış:32;25/35.
[138] Araf:150.

Musa öncekiler gibi iki taş levha kesti. RAB'bin buyurduğu gibi sabah erkenden kalktı, taş levhaları yanına alarak Sina Dağı'na çıktı"[139].

"RAB bulutun içinde oraya inip onunla birlikte durdu ve adını RAB olarak duyurdu. Musa'nın önünden geçerek, 'Ben RAB'bim' dedi, 'RAB, acıyan, lütfeden, tez öfkelenmeyen, sevgisi engin ve sadık Tanrı. Binlercesine sevgi gösterir, suçlarını, isyanlarını, günahlarını bağışlarım. Hiçbir suçu cezasız bırakmam. Babaların işlediği suçun hesabını oğullarından, torunlarından, üçüncü, dördüncü kuşaklardan sorarım.' Musa hemen yere kapanıp tapındı. 'Ya Rab, eğer benden hoşnutsan, lütfen bizimle gel' dedi, 'Bunlar inatçı insanlardır. Sen suçlarımızı, günahlarımızı bağışla. Bizi kendi mirasın olarak benimse.' RAB, 'Senin halkınla bir antlaşma yapıyorum' dedi, 'Onların önünde dünyada ve öteki uluslar arasında görülmemiş harikalar yapacağım. Arasında yaşadığın halk neler yapabileceğimi görecek. Senin için korkunç şeyler yapacağım. Bugün sana verdiğim buyruğu tut. Amor, Kenan, Hitit, Periz, Hiv ve Yevus halklarını senin önünden kovacağım. Gideceğin ülkedeki insanlarla antlaşma yapmaktan kaçın. Çünkü bu senin için bir tuzak olur. Onların sunaklarını yıkacak, dikili taşlarını parçalayacak, Aşera putlarını keseceksiniz. Başka ilahlara tapmayacaksınız. Çünkü ben adı Kıskanç bir RAB'bim, kıskanç bir Tanrı'yım. Ülke halkıyla herhangi bir antlaşma yapmayın. Yoksa onlar başka ilahlara gönül verir, kurban keserken sizi de çağırırlar; siz de gider yersiniz. Kızlarını oğullarınıza alırsınız. Kızlar başka ilahlara gönül verirken oğullarınızı da artlarından sürükler. Dökme putlar yapmayacaksınız. Size buyurduğum gibi, Aviv ayının belirli günlerinde yedi gün mayasız ekmek yiyerek Mayasız Ekmek Bayramı'nı kutlayacaksınız. Çünkü Mısır'dan Aviv ayında çıktınız. Bütün ilk doğanlar benimdir; ister sığır, ister davar olsun, ilk doğan erkek hayvanlarınızın tümü bana aittir. İlk doğan sıpanın bedelini bir kuzuyla ödeyin. Bedelini ödemeyecekseniz, sıpanın boynunu kıracaksınız. Bütün ilk doğan oğullarınızın bedelini ödemelisiniz. Kimse huzuruma eli boş çıkmasın. Altı gün çalışacak, yedinci gün dinleneceksiniz. Ekim, biçim vakti bile olsa dinleneceksiniz. İlk buğday biçiminde Haftalar Bayramı, yılsonunda da Ürün Devşirme Bayramı yapacaksınız. Bütün erkekleriniz yılda üç kez İsrail'in Tanrısı ben Egemen RAB'bin huzuruna çıkacaklar. Öteki ulusları önünüzden kovacak, sınırlarınızı genişleteceğim. Yılda üç kez Tanrınız RAB'bin önüne çıktığınız zaman, kimse ülkenize göz dikemeyecek. Evinizde maya

[139] Çıkış:34;1/4.

bulunduğu sürece bana kurban kesmeyeceksiniz. Fısıh kurbanı sabaha bırakılmayacak. Toprağınızın seçme ilk ürünlerini Tanrınız RAB'bin Tapınağı'na getireceksiniz. Oğlağı anasının sütünde haşlamayacaksınız.' RAB Musa'ya, 'Bunları yaz' dedi, 'Çünkü seninle ve İsraillilerle bu sözlere dayanarak antlaşma yaptım. Musa orada kırk gün kırk gece RAB'le birlikte kaldı. Ağzına ne ekmek koydu, ne de su. Antlaşma sözlerini, on buyruğu taş levhaların üzerine yazdı'"[140].

"Musa elinde iki antlaşma levhasıyla Sina Dağı'ndan indi. RAB'le konuştuğu için yüzü ışıldıyordu, ama kendisi bunun farkında değildi. Harun'la İsrailliler Musa'nın ışıldayan yüzünü görünce, ona yaklaşmaya korktular. Musa onları yanına çağırdı. Harun'la İsrail topluluğunun bütün önderleri çevresine toplandılar. Musa onlarla konuştu. Sonra herkes ona yaklaştı. Musa RAB'bin Sina Dağı'nda kendisine bildirdiği bütün buyrukları onlara verdi. Konuşmasını bitirdikten sonra, yüzüne bir peçe taktı. Ama ne zaman konuşmak için RAB'bin huzuruna çıksa, ayrılıncaya kadar peçeyi kaldırırdı. Dönünce de kendisine verilen buyrukları İsraillilere bildirir, İsrailliler de onun ışıldayan yüzünü görürlerdi. Sonra Musa içeri girip RAB'le görüşünceye kadar yine peçeyi takardı"[141].

"RAB Musa'ya, 'İsrail halkına vereceğim Kenan ülkesini araştırmak için bazı adamlar gönder' dedi, 'Ataların her oymağından bir önder gönder.' 'Musa RAB'bin buyruğu uyarınca Paran Çölü'nden adamları gönderdi. Hepsi İsrail halkının önderlerindendi. Adları şöyleydi: Ruben oymağından Zakkur oğlu Şammua; Şimon oymağından Hori oğlu Şafat; Yahuda oymağından Yefunne oğlu Kalev; İssakar oymağından Yusuf oğlu Yigal; Efrayim oymağından Nun oğlu Hoşea; Benyamin oymağından Rafu oğlu Palti; Zevulun oymağından Sodi oğlu Gaddiel; Yusuf oymağından Susi oğlu Gaddi; Dan oymağından Gemalli oğlu Ammiel; Aşer oymağından Mikael oğlu Setur; Naftali oymağından Vofsi oğlu Nahbi; Gad oymağından Maki oğlu Geuel. Ülkeyi araştırmak üzere Musa'nın gönderdiği adamlar bunlardı. Musa Nun oğlu Hoşea'ya Yeşu adını verdi"[142].

"Musa, Kenan ülkesini araştırmak üzere onları gönderirken, 'Negev'e, dağlık bölgeye gidin' dedi, 'Nasıl bir ülke olduğunu, orada yaşayan halkın güçlü mü zayıf mı, çok mu az mı olduğunu öğrenin. Yaşadıkları ülke iyi mi kötü mü, kentleri nasıl, surlu mu

[140] Çıkış:34; 5/28.
[141] Çıkış:34; 29/35.
[142] Sayılar:13;1/16.

değil mi anlayın. Toprak nasıl? Verimli mi, kıraç mı? Çevre ağaçlık mı, değil mi? Elinizden geleni yapıp orada yetişen meyvelerden getirin.' Mevsim üzümün olgunlaşmaya başladığı zamandı. Böylece adamlar yola çıkıp ülkeyi Zin Çölü'nden Levo-Hamat'a doğru Rehov'a dek araştırdılar. Negev'den geçip Anakoğulları'ndan Ahiman, Şeşay ve Talmay'ın yaşadığı Hevron'a vardılar. Hevron Mısır'daki Soan Kenti'nden yedi yıl önce kurulmuştu. Eşkol Vadisi'ne varınca, üzerinde bir salkım üzüm olan bir asma dalı kestiler. Adamlardan ikisi dalı bir sırıkta taşıdılar. Yanlarına nar, incir de aldılar. İsrailliler'in kestiği üzüm salkımından dolayı oraya Eşkol Vadisi adı verildi. Kırk gün dolaştıktan sonra adamlar ülkeyi araştırmaktan döndüler. Paran Çölü'ndeki Kadeş'e, Musa'yla Harun'un ve İsrail topluluğunun yanına geldiler. Onlara ve bütün topluluğa gördüklerini anlatıp ülkenin ürünlerini gösterdiler. Musa'ya, 'Bizi gönderdiğin ülkeye gittik' dediler, 'Gerçekten süt ve bal akıyor orada! İşte ülkenin ürünleri! Ancak orada yaşayan halk güçlü, kentler de surlu ve çok büyük. Orada Anak soyundan gelen insanları bile gördük. Amalekliler Negev'de; Hititler, Yevuslular ve Amorlular dağlık bölgede; Kenanlılar da denizin yanında ve Şeria Irmağı'nın kıyısında yaşıyor.' Kalev, Musa'nın önünde halkı susturup, 'Oraya gidip ülkeyi ele geçirelim. Kesinlikle buna yetecek gücümüz var' dedi. Ne var ki, kendisiyle oraya giden adamlar, 'Bu halka saldıramayız, onlar bizden daha güçlü' dediler. Araştırdıkları ülke hakkında İsrailliler arasında kötü haber yayarak, Boydan boya araştırdığımız ülke, içinde yaşayanları yiyip bitiren bir ülkedir' dediler, 'Üstelik orada gördüğümüz herkes uzun boyluydu. Nefiller'i, Nefiller'in soyundan gelen Anaklılar'ı gördük. Onların yanında kendimizi çekirge gibi hissettik, onlara da öyle göründük'"[143].

"RAB, Edom sınırındaki Hor Dağı'nda Musa'yla Harun'a şöyle dedi: 'Harun ölüp atalarına kavuşacak. İsrail halkına vereceğim ülkeye girmeyecek. Çünkü ikiniz Meriva sularında verdiğim buyruğa karşı geldiniz. Harun'la oğlu Elazar'ı Hor Dağı'na çıkar. Harun'un kâhinlik giysilerini üzerinden çıkarıp oğlu Elazar'a giydir. Harun orada ölüp atalarına kavuşacak.' Musa RAB'bin buyurduğu gibi yaptı. Bütün topluluğun gözü önünde Hor Dağı'na çıktılar. Musa Harun'un kâhinlik giysilerini üzerinden çıkarıp oğlu Elazar'a giydirdi. Harun orada, dağın tepesinde öldü. Sonra

[143] Sayılar:13;17/33.

Musa'yla Elazar dağdan indiler. Harun'un öldüğünü öğrenince bütün İsrail halkı onun için otuz gün yas tuttu"[144].

"Edom ülkesinin çevresinden geçmek için Kızıldeniz yoluyla Hor Dağı'ndan ayrıldılar. Ama yolda halk sabırsızlandı. Tanrı'dan ve Musa'dan yakınarak, 'Çölde ölelim diye mi bizi Mısır'dan çıkardınız?' dediler, 'Burada ne ekmek var, ne de su. Ayrıca bu iğrenç yiyecekten de tiksiniyoruz!' Bunun üzerine RAB halkın arasına zehirli yılanlar gönderdi. Yılanlar ısırınca İsraillilerden birçok kişi öldü. Halk Musa'ya gelip, 'RAB'den ve senden yakınmakla günah işledik. Yalvar da, RAB aramızdan yılanları kaldırsın' dedi. Bunun üzerine Musa halk için yalvardı. RAB Musa'ya, 'Bir yılan yap ve onu bir direğin üzerine koy. Isırılan herkes ona bakınca yaşayacaktır' dedi. Böylece Musa tunç bir yılan yaparak direğin üzerine koydu. Yılan tarafından ısırılan kişiler tunç yılana bakınca yaşadı[145]*."*

"*Bundan sonra Musa Moav ovalarından Nevo Dağı'na giderek Eriha kenti karşısındaki Pisga Dağı'na çıktı. RAB ona bütün ülkeyi gösterdi: Dan'a kadar uzanan Gilat'ı, bütün Naftali'yi, Efrayim ve Manaşşe bölgelerini, Akdeniz'e kadar uzanan bütün Yahuda bölgesini, Negev'i, hurma kenti Eriha Vadisi'nin Soar'a kadar uzanan ovasını. Sonra Musa'ya şöyle dedi: 'İbrahim'e, İshak'a, Yakup'a, Senin soyuna vereceğim diye ant içtiğim ülke budur. Ülkeyi sana gösterdim ama oraya gitmeyeceksin.' Böylece RAB'bin sözü uyarınca RAB'bin kulu Musa orada, Moav ülkesinde öldü. RAB onu Moav ülkesinde, Beytpeor karşısındaki vadide gömdü. Bugün de mezarının nerede olduğunu kimse bilmiyor. Musa öldüğünde yüz yirmi yaşındaydı; ne gözleri zayıflamıştı, ne de gücü tükenmişti. İsrailliler Moav ovalarında Musa için otuz gün yas tuttular. Sonra Musa için ağlama ve yas tutma günleri sona erdi. Nun oğlu Yeşu bilgelik ruhuyla doluydu. Çünkü Musa ellerini üzerine koymuştu. İsrailliler onu dinliyor ve RAB'bin Musa'ya verdiği buyruklar uyarınca davranıyorlardı. O günden bu yana İsrail'de Musa gibi RAB'bin yüz yüze görüştüğü bir peygamber çıkmadı. RAB onu Mısır'da firavuna, görevlilerine ve bütün ülkesine bir sürü belirtiler, şaşılası işler yapması için göndermişti. Musa İsraillilerin gözleri önünde güçlü, büyük ve ürkütücü işler yapmıştı"*[146].

---

[144] Sayılar:20;23/29.
[145] Sayılar:21;4/9.
[146] Yasa'nın Tekrarı:34;1/12.

İKİNCİ BÖLÜM
AVRUPA RESİM SANATI'NIN GELİŞİMİ

2.1. RÖNESANS ÖNCESİ AVRUPA RESİM SANATI

2.1.1. Tarih Öncesi Resim Sanatı

Yaşamın içinden ortaya çıkan bir insan etkinliği olarak sanatın insanlıkla yaşıt olduğu, otoriteler tarafından geniş çapta kabul gören bir gerçektir. Genel olarak herhangi bir etkinliğin ya da bir işin yapılmasıyla ilgili yöntemlerin, bilgilerin ve kuralların tamamı sanat olarak tanımlanabilir. Sanatsal etkinlik, bazı düşüncelerin, hedeflerin, duyguların, durumların ya da olayların, deneyimlerden faydalanılarak, yetenek ve düş gücüyle birleştirilerek ifade edilmesine ya da başkalarına aktarılmasına yönelik yaratıcı bir insan etkinliği diye de açıklanabilir[147].

Tarih öncesi çağlardan beri insanlar farklı sanatsal faaliyetlerle ilgilenmiştir. Bu faaliyetlerden birisi de resim yapmak olmuştur. Eski çağlarda resim sadece sanat yapıtı olarak değil, belirli görevleri olan ve çeşitli amaçlara hizmet eden nesne olarak da kullanılmıştır. İnsanlar yaptıkları resimleri, yaşadıkları duygu ve olayları anlatım aracı olarak görmüş ve ilişkilendirmiştir. İlkel topluluklar, yaşam koşullarından dolayı imgeleri bakılacak güzel şeyler olarak değil de, bazı mistik güçlerinden faydalanılması gereken ve onları korkularından arındıracağına inanılan nesneler olarak işlevlendirmiştir[148].

Tarih Öncesi Çağ yaklaşık olarak iki milyon yıllık bir zaman zarfını teşkil etmektedir[149]. Paleolitik Çağ'ın (M.Ö.700.000-10.000) sonuna doğru yaşamış insanların en güzel eserleri arasında resimler de vardır. Çoğunlukla hayvanların tasvir edildiği bu resimler, Kuzey İspanya ve Güneybatı Fransa'da kireç taşı mağaralarda yer almaktadır. Genellikle bu betimlemeler mağaranın duvarlarına ve tavanına resmedilmiştir. Süsleme amacı güdülmeden yapılan bu eserlerin sahte olduğu da düşünülmüştür[150]. Yaşam ve doğanın bir savaş içerisinde olduğu çağlarda, resimler o mücadelenin bir parçası ve

---

[147] Nejat Bozkurt, *Sanat ve Estetik Kurumları*, Sarmal Yayınevi, İstanbul 1995, 15.
[148] Susie Hodge, *Gerçekten Bilmeniz Gereken 50 Sanat Fikri*, Domingo Yayınevi, İstanbul 2016, 4.
[149] Xaiver Barral Altet, *Sanat Tarihi,* (Çev.: İsmail Yerguz), Dost Kitabevi, İstanbul 2015, 39.
[150] Robert Cumming, *Sanat-Görsel Rehberler,* (Çev.: Ayşe Işın Önol-Aslı Çetinkaya), İnkılâp Yayınevi, İstanbul 2008, 48.

insana büyüsel güç sağladığına inanılan birer araçtır. Bunlar doğaya, hayvanlara egemen olmanın birer sembolü, avın şanslı geçmesini sağlayan birer tılsımdır[151].

İspanya ve Fransa'da bulunan ve duvarlarında Paleolitik Çağ'dan kalma resimler olan mağaralar, ya toplantı amacıyla kullanılmış ya da bütün yerleşim halkını içlerinde barındırmıştır. Mağaralardaki resimler, ilkel insanların yaşam ve düşünce dünyasının yanı sıra onların sanatsal yanları hakkında da yararlı bilgiler verir. Bu mağara resimlerinde konular, genellikle çeşitli av hayvanları ve bazen de av sahnelerinden oluşur. Bu hayvanlar, mamut, gergedan, ren geyiği, bizon, at gibi hayvanlardır. Bir kısmı, üzerine ok ya da mızrak saplanmış olarak gösterilir. Resimler, bu hayvanları avlayan, onları çok iyi tanıyan ve büyücü-ressam olarak da adlandırılan kişiler tarafından yapılmış olmalıdır. Bunlar, kazınarak, boyanarak ve yontularak yapılan resimlerdir. Figürler, duvar yüzeylerine uyumlu bir biçimde resmedilmiştir. Örneğin resmedilen hayvanın gövdesi duvarın şişkin olduğu kısma denk getirilmiştir[152].

Araştırmalar sonucunda, günümüzde insan elinden çıktığı bilinen en eski resimlerin, Güney Fransa'daki Chauvet Mağarası'nda yer aldığı saptanmıştır. 1994[153] yılında Jean-Marie Chauvet tarafından, Güney Fransa'daki Ardeche Kanyonu'nda keşfedilen mağaradaki resimler üzerinde gerçekleştirilen karbon testleri, farklı araştırmalara dayandırılarak M.Ö. 32.000-25.000 yılları aralığına tarihlendirilmektedir[154]. Çok sayıda önemli resmin bulunduğu mağarada, bir panter ve bir ayının birlikte gösterildiği betimleme özel bir yere sahiptir (Resim 1). Doğada bir arada yaşamamalarına karşın, iki figür burada beraberdir. Çağın doğa şartlarında, bu iki yırtıcı insanın en büyük rakipleri arasında yer almıştır. İnsanın bu iki hayvanı birlikte resmederek onları lanetlemeyi, bu vesileyle de üzerlerinde güç sahibi olmayı ve büyü niyetiyle bu işi gerçekleştirdiği sonucuna varılmaktadır[155].

---

[151] Sezer Tansuğ, *Resim Sanatının Tarihi*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1993, 20.
[152] Mehmet Üstünipek-Şeyda Üstünipek, *Sanat Tarihine Giriş-Başlangıcından Onyedinci Yüzyıla Kadar*, Artes Yayınları, İstanbul 2012, 10.
[153] Laura Schneider Adams, *A History of Western Art* (Batı Sanatının Tarihi), McGraw-Hill Publishing, New York 2011, 26; Batur, 21.
[154] Marilyn Stokstad-Michael W. Cothren, *Art History* (Sanat Tarihi), Prentice Hall Publishing, New Jersey 2011, 8. Hugh Honour-John Fleming, *Dünya Sanat Tarihi*, (Çev.: Hakan Abacı), Alfa Basım Dağıtım, İstanbul 2016, 27; Tekin Batur, *Tarihsel Süreçte Resim*, Cinius Yayınları, İstanbul 2012, 21-22.
[155] Batur, 21-22; Stokstad, 8.



Resim 1. Ayı ve Kar Leoparı, M.Ö. 32.000, Mağara Resmi,
Chauvet Mağarası, Fransa[156].

Hayvanların vücut yapıları ve görünüm özellikleri gayet başarılı bir şekilde tarif edilmiştir. Leoparın ve ayının bu denli aslına uygun biçimde betimlenmesi, çağ insanının gözlem gücünü yansıtmaktadır.

Mağara resimlerinde kullanılan boya maddesi, mağarada dövülerek tuz haline getirilen ve bazı sıvılarla karıştırılan maden cevheridir. Bunun dışında hayvansal yağlar veya bitki özsularından da yararlanılmıştır. Lascaux'daki örneklerde kullanılan sıvı sudur. Diğer mağara resimlerinde reçineler, yumurta akı ve başka maddeler de kullanılmıştır. Kullanılan malzemeler bakımından, sanatçının kaliteli boya arayışının başladığı veya sürdüğü anlaşılmaktadır. Bununla birlikte, boyanın grafik kalitesi ya da kompozisyonu bu resimlerin amaçları hakkında pek fazla bilgi sağlamaz ve bu yüzden yorumlar çeşitlilik gösterir[157].

Mağaralardan Kuzey İspanya'da; Cavalanos, El Castille ve Altamira; Fransa'da Lascaux, Nioux mağaraları en önemlileridir. 1868[158] yılında babası ile küçük bir kız çocuğu Altamira Mağarası'nı keşfedene kadar hiç kimsenin tarihi duvar resimleriyle

[156] Batur, 21.
[157] Marry Hollingsworth, *Dünya Sanat Tarihi*, (Çev.: Rengin Küçükerdoğan-Banu Ergüder) İnkılâp Yayınları, İstanbul 2009, 24.
[158] Batur, 22.

ilgili bir fikri yoktu[159]. Birçok arkeolog bunların mağara sahibinin sanatçı bir dostunun hileli işleri olduğunu düşünerek dikkate almamıştır. Çünkü hayvanların böylesine canlı tasvir edilebileceğine çok az kişi inanabiliyordu[160]. Buradaki resimlerin konuları o çağlarda yaşayan bizon, geyik, at gibi hayvanlardır. Boyları 1-2 metre arasındaki figürler, yaklaşık olarak M.Ö. 15.000[161] veya 13.000'e[162] tarihlendirilirler. En dikkat çekici tasvirler mağaranın tavanında yer almaktadır[163]. Konu itibariyle bir bizon sürüsü tasvir edilmiştir (Resim 2). Dış konturları siyah ile çevrelenmiş, iç kısım ise kırmızı renkte boyalarla doldurulmuştur. Bizonlar sürü içerisinde serbest bir biçimde hareket halindeyken resmedilmiştir.



Resim 2. Bizon Sürüsü, M.Ö. 12,500, Mağara Resmi, Altamira Mağarası, İspanya[164].

Bazen figürlerin yanına herhangi bir figürü çevreleyen, bazen de figürlerin üzerinde bir eli duvara dayayıp etrafına kömür püskürterek oluşturulmuş el negatifleri yapılmıştır. Bunlar sahip olma isteğini canlı tutan örneklerdir. Genellikle kazıma veya elle sürme biçiminde teknikler kullanılmıştır. Bunun dışında kemik veya boru tarzında

[159] Stokstad-Cothren, 8.
[160] Hugh Honour-John Fleming, *Dünya Sanat Tarihi*, (Çev.: Hakan Abacı), Alfa Basım Dağıtım, İstanbul 2016, 27.
[161] Gombrich, 40.
[162] Batur, 22.
[163] Ariane Ruskin, *Story of Art* (Sanatın Tarihi), Pantheon Books, New York 1964, 4.
[164] Stokstad-Cothren, 11.

nesnelerin içerisi boyayla doldurulduktan sonra üfleyerek püskürtme olarak da adlandırılabilecek tekniğe ait tasvirler de bulunmaktadır[165].



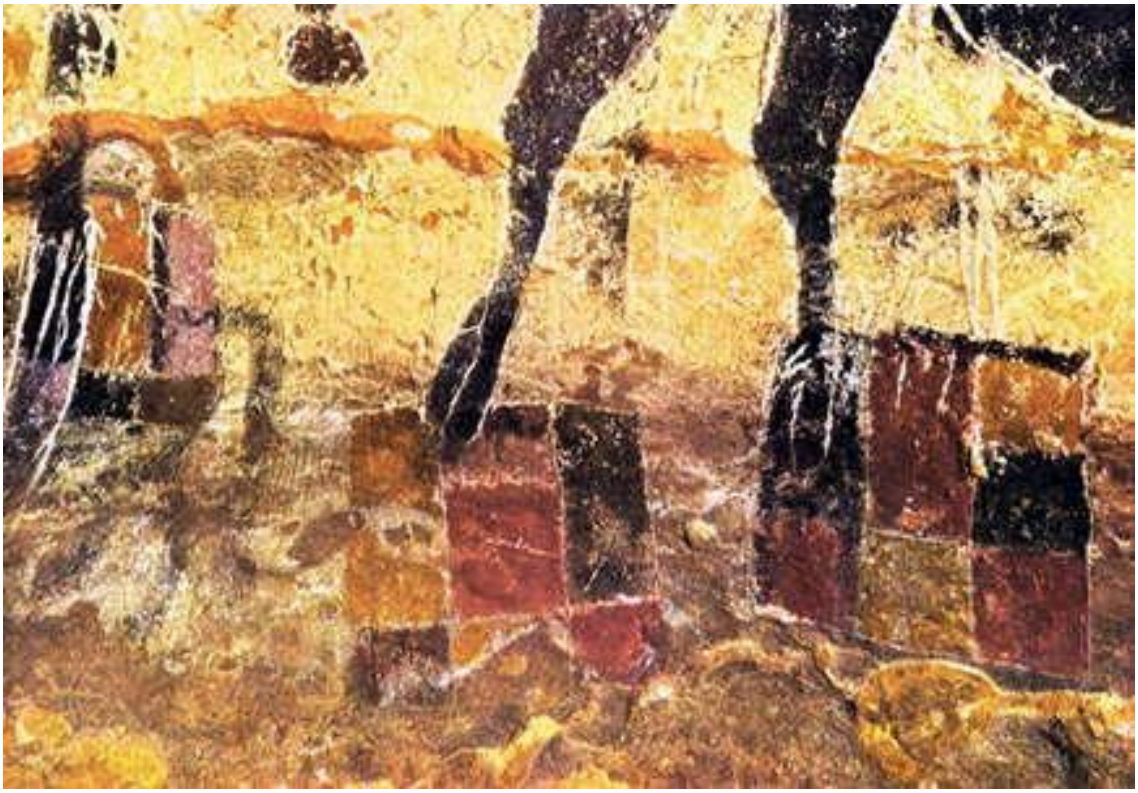
Resim 3. İnsana Saldıran Bizon, M.Ö. 15.000, Mağara Resmi, Lascaux Mağarası, Fransa[166].

Fransa'daki Montignac yakınlarında yer alan Lascaux Mağarası tesadüfen 1940'ta bulunmuştur[167]. Duvarlarındaki resimler arasında bir bizonun saldırısına uğrayan insan figürünün yer aldığı örnek (Resim 3), o çağ sanatçılarının özellikle hayvan figürlerinin hareket ve anatomisine ne derece egemen olduğunu ortaya koyması bakımından önemlidir. Duvarlarda yaklaşık 5 m boyunda hayvan resimleri bulunmaktadır. Bu mağaranın duvarlarına 5 m boyunda öküz resmi çizmek, bugün için bile oldukça zor bir iştir. Çünkü bu figürleri çizerken görebilmek ve iyi çizilip çizilmediğini kontrol edebilmek için gerekli mesafe yoktur[168]. Bu özelliği itibariyle, mesafenin olmadığı resimler, daha önce pratik amaçlı çalışmaların varlığının da sorgulanmasına yol açmaktadır.

---

[165] Tansuğ, 21-22.
[166] Stokstad-Cothren, 11.
[167] Batur, 23.
[168] Tansuğ, 21; Atilla Cemal Eşen, *Resim Sanatı Tarihinde Devrimler ve Karşı Devrimler*, Kaynak Yayınları, İstanbul 2015, 22.

Lascaux' da bir türlü anlam verilemeyen geometrik şekillere de rastlanılmıştır. Bunlar dama tahtasını veya eski şövalyelerin kalkan veya sembollerini andıran altı, sekiz veya daha az kareye bölünmüş, bazen boyasız yani boş bırakılmış bazen de her karesi kırmızı, siyah gibi renklere boyanmış şekillerdir. Bunlar çoğu zaman bir figürün ayaklarından birinin altına yapıldığı için yapanın imzası olma ihtimali düşünülmektedir[169]. Ayrıca şekillerin hayvanların ayaklarına yapılması ile sanatçının, güçlü ve hızlı hayvanları, kendi şahsiyetiyle ilişkilendirdiği sembollerle zapt etme ve onları hâkimiyet altına alma amacı güttüğü de düşünülebilir (Resim 4).



Resim 4. Figürlerin Ayaklarındaki Geometrik Şekiller, M.Ö. 15.000-12.000, Mağara Resmi, Lascaux Mağarası, Fransa[170].

Mezolitik Çağ (M.Ö. 10.000-8.000) resimlerinin" *genel özelliği doğacı anlatımın yerini abartılı bir anlatıma bırakmasıdır. Hayvan tasvirleri doğadaki görünümlerinden çok stilize edilmiş bir görünüm almıştır*"[171]. Bu stilize resim anlayışının Avrupa'da en bilinen örnekleri İskandinavya kültürüne aittir. Tarıma geçişle hayvan temel konu olmaktan çıkmış, insan kendini konu almaya başlamıştır. Mağara çağının birbirlerini kesen ve birbirleri üzerine resmedilmiş olan figürleri bu kez birbirini kesmeyen fakat

[169] Zahir Güvemli, *Sanat Tarihi,* Varlık Yayınları, İstanbul 2012, 16.
[170] Özkan Eroğlu, *Sanatın Tarihi*, Tekhne Yayınları, İstanbul 2014, 36.
[171] Adnan Turanî, *Dünya Sanat Tarihi*, Remzi Kitabevi, İstanbul 2007, 32.

birbirleri ile ilişkili olarak, bu konu çevresinde toplanmışlardır. Ayrıca tüm bu değişimler ile beraber resimde asıl amaç artık kompozisyon bütünlüğü olmaya başlamıştır[172]. İnsanın binlerce yıl aralıklarla sevdiği ve hoşlandığı ile arayış içerisinde olduğu üslup, günümüzde olduğu gibi o günlerde de var olmuştur.

2.1.2. Anadolu ve Mezopotamya Resim Sanatı

Mezolitik Çağ'ın bitimiyle Neolitik Çağ'a geçilir. Çatalhöyük'te M.Ö. 7000'in ortasından itibaren yaklaşık 800 yıl boyunca hala vahşi hayvanları avlayan, diğer yönden hububat yetiştiren, hayvanı evcilleştirmiş, deniz kabukları ve obsidyen taşından aynaları ticaret malzemesi olarak kullanan insanlar yaşamıştır. Kerpiç tuğlalardan yapılma, yalnızca çatıdan girilebilen çok sayıda dikdörtgen biçimli ev içinde, her türlü ihtiyacı karşılayan ve savunma amaçlı zeminden yükseltilmiş odalar bulunmuştur. Bu odalarda bazı kayda değer resimler ve heykeller göze çarpmaktadır. Bunlardan en önemlisi siluetle, koyu renklerle ve çok natüralist tarzda, hakikaten vücut ağırlığı ve hareketine dair hissederek resmedilmiş geyik avı sahnesidir (Resim 5). Daha önceki Paleolitik Çağ resimlerinin aksine, doğal yüzeye değil, hazırlanmış bir zemine ve düzgünce sıvanarak dengeli boyanmış duvarlara resmedilmiştir. Figürler boşluktaymışçasına hareketsiz, arka planı dikkate almadan, zemin hatları olmaksızın çizilmektedir. Ancak duvarın şekli dikdörtgen bir alan içinde çevrelenmiş hissi vermektedir. Bu yolla resmin tanımlanmış bir "imge alanında" kavramlaştırılmasına doğru çarpıcı bir adım atılmıştır. Bu tür resimlerin ne kadar yaygınlaştığını söylemek mümkün değildir[173].

Kalkolitik Çağ'ın bitimi ve yazının icadıyla hiyeroglif ve benzeri uygulamalarla yapılan anlatım, yerini kil tabletler üzerine yapılan şekil ve alfabeye bırakacaktır[174]. Seramik sanatının ilk örneklerinin de görüldüğü bu dönemde, çömlekler üzerinde yapılan bezemeler, kültür ve sanat tarihi açısından önemli bir yeniliktir. Bu dönemde yerleşik hayata geçişin hızlanması ile köyler kurulmuştur. Bakır ve demir gibi madenlerin işlenebilmesi ve insan hayatında yerini almasıyla, tarihi devirler yerini Sümer, Mısır, Hitit gibi büyük medeniyetlere bırakmıştır.

---

[172] Turanî, 32.
[173] Honour-Fleming, 36.
[174] Batur, 25.



Resim 5. Dans Eden Avcı, M.Ö. 5500, Duvar Resmi, Çatalhöyük, Konya[175].

Mezopotamya, yani Dicle ve Fırat nehirleri arasında yer alan Bereketli Hilal tarih boyunca sürekli iskân görmüş bir coğrafyadır. Burada M.Ö. 3000-2340 yılları arasında tarih sahnesine çıkan Sümerler, tekerleğin ve pulluğun icadıyla insanlık tarihine önemli katkılarda bulunmuştur. Ayrıca kil tabletlerle yazıyı hayata geçirmiş olmaları tarihin kırılma anlarından birisi olmuştur[176].

[175] Honour-Fleming, 36.
[176] Stokstad-Cothren, 28.



Resim 6. "Boğa Başlı Lir" ve Önünde Yer Alan Pano, M.Ö. 2685, Ahşap Üzerine Altın, Lacivert Taş ve Sedef Kakma, Penn Museum, Pennsylvania[177].

Sümerler her alanda büyük yenilikler ortaya koymaları ve çok güçlü bir imparatorluk olmanın dışında, resim alanında da Mısır ile beraber özel bir konuma sahiptir. Özellikle heykel ve rölyef alanında tasvire büyük önem vermişlerdir. Attıkları bu kültürel ve sanatsal adımların yanı sıra en bilinen resim örneklerinden birisi başında lir taşıyan ahşap boğanın gövdesine işlenmiş olan tasvirdir (Resim 6). Ur kentinde yapılan, Sir Leonard Woolley'in yönettiği kazılar sonucu günümüze ulaşan eser, Kraliçe Puabi'nin mezarında ele geçirilmiştir[178]. Boğanın ahşap başı altın varaklarla süslü iken, sakalları ise yontulmuş taştır[179]. Sümer güneş tanrısı Shamash'a ait ritüelin nasıl yapıldığı lirin ön kısmındaki, dört bölüme ayrılmış panelde anlatılmaktadır. Üst kısımda çıplak kahraman, insan başlı iki boğa ile mücadele ederken tasvir edilmiştir. Onun altındaki sahnede, önde bir sırtlan masa üzerinde çeşitli hayvan başları ve etleri taşırken

[177] Honour-Fleming, 44; Turanî,93; Gombrich, 70; Başvuru Kitapları, *Mitoloji*, Ntv Yayınları, İstanbul 2015, 19.
[178] John Julius Norwich, *Antik Dünyayı Şekillendiren Kentler*, (Çev.: Nurettin Elhüseyni, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2015, 22-23.
[179] Honour-Fleming, 44.

arkasındaki aslan, elinde bir kâse tutar ve diğer elinde ise bir amfora yer almaktadır. Üçüncü sahnede at lir çalarken ayı ve bazı hayvanlar dans etmektedir. Son sahnede ise ölenleri karşılayan akrep adam ve yanında iki elinde kadeh tutan bir keçi yer almaktadır[180].

2.1.3. Mısır Resim Sanatı

Konu itibariyle her ne kadar Avrupa Sanatı sınırları içerisinde değilmiş gibi görünse de Mısır Resim Sanatı, temelleri ve gelişimiyle Avrupa resminin kökeninde yer edinmektedir. Çünkü Mısır bulunduğu dönemin sanatsal açıdan en güçlü uygarlığı konumundadır. Bu güçlü uygarlık sanatsal bakımdan tüm Akdeniz coğrafyasını güçlü biçimde etkisine almış ve birçok sanatsal faaliyetin gelişimine de doğrudan katkı sağlamıştır.

M.Ö. 4500'lerde Afrikalı ve Sami kabileler Mısır'a yerleşmiş ve kısa sürede kaynaşarak tek bir halk olan Mısır'ı oluşturmuştur. M.Ö. 3000'lerden itibaren Mısır krallar tarafından yönetilen imparatorluk halini almıştır. Yaklaşık 500 yıl sonra krallar, kendilerini doğrudan Ra'nın varisi ilan etmiş ve firavunluk ortaya çıkmıştır[181]. Bu imparatorluk M.Ö. 343'te Perslerin, M.Ö. 332'de de Büyük İskender'in saldırılarına uğramış, M.Ö. 30'da ise Romalılar tarafından tarih sahnesinden silinmiştir[182].

Eski Mısır sanatında resim ölümsüz, sürekli ve kutsal olan her şeyi ifade etmek için kullanılmıştır. Toplumların yaşamış olduğu inançlarla paralellik gösteren sanat anlayışı Mısır'ın kendine özgü din kalıbına da uyum sağlamıştır. Bu nedenle Mısır coğrafyasındaki nadide resim örnekleri, piramitler, tapınaklar ve mezar yapılarının içerisinde, ziyaretçilerini karşılamaktadır[183]. Ayrıca Mısır resmi papirüslerde ve yazmalarda da sıklıkla kullanılmıştır. Kutsal alanlar, ölümden sonraki hayat için ölüye fayda sağlayacağına inanılan tasvir veya kabartmalarla boş bırakılmayacak şekilde bezenmiştir[184].

---

[180] Stokstad-Cothren, 35; http://www.penn.museum/sites/iraq/?page_id=58#, (Erişim Tarihi: 09.04.2016).
[181] Charles Freeman, *Mısır, Yunan ve Roma-Antik Akdeniz Uygarlıkları*, (Çev: Suut Kemal Angı), Dost Kitabevi, Ankara 2003, 30.
[182] Batur, 26.
[183] Tansuğ, 25.
[184] Eşen, 34; Hodge, 9.



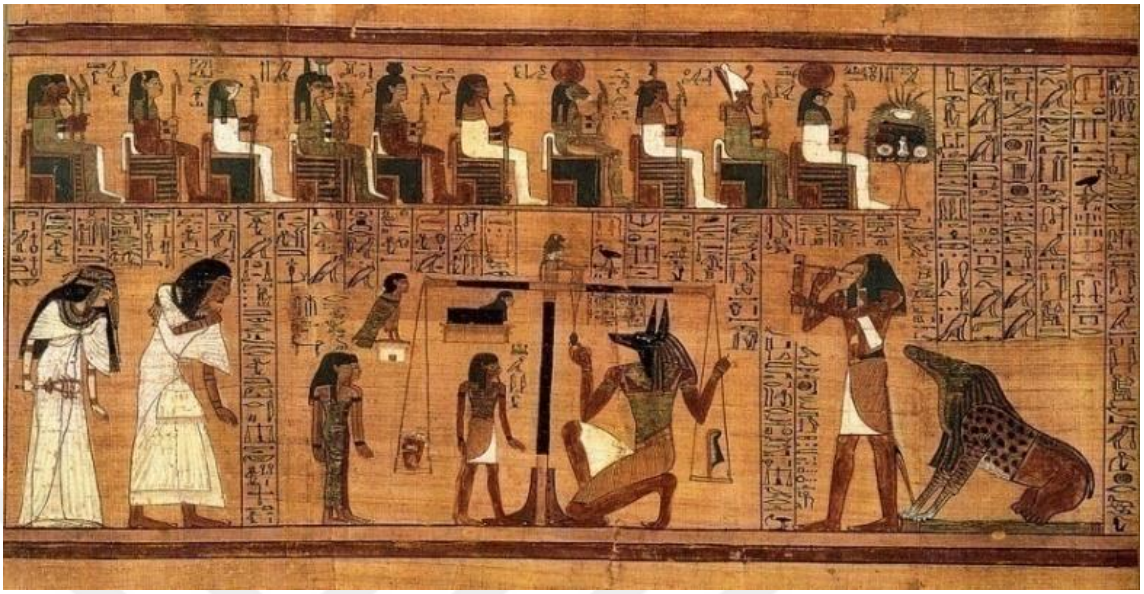
Resim 7. Nebamun'un Kuş Avı, M.Ö. 1429-1375, Fresk, British Museum, Londra[185].

Resim, Mısır'da dolaylı ve doğrudan bir anlatım aracı olması bakımından önemlidir. Seçilen konular günlük yaşantı, tarım, hayvancılık, müzik ve dans, av sahneleri ve dinsel törenler gibi çeşitlilik göstermektedir[186]. Doğa gözleminin yanı sıra sembollerle anlatım da Mısır resminin vazgeçilmez öğelerinden birisidir[187] (Resim 7). Bu döneme ait resimler, estetik açıdan çekici gözükse de yapılış amacı tamamen ölüye yarar sağlamaktır. Eski Mısır dilinde heykeltıraşlar için "canlı tutan" isminin kullanılması, plastik sanatların kullanılış amacındaki niyeti de açıkça gözler önüne sermektedir[188].

Mısır resmindeki insan figürlerinin gövde ve gözleri cepheden, geri kalan uzuvları, yani baş, kol, bacak ve ayaklar profilden gösterilmiştir[189]. Figürlerin sahip oldukları hacimler, izleyiciye onların önemini daha net anlama fırsatı vermektedir. Firavun ve tanrılar diğer karakterlere oranla daha büyük biçimde tasvir edilirken, daha

[185] Elke L. Buchholz-G. Buhler-K. Hille-S. Kaeppele-I. Stotland, *Sanat*, (Çev.: Derya Nükhet Özer), Ntv Yayınları, İstanbul 2007, 25.
[186] Ruskin, 7-13.
[187] Üstünipek, 48-49.
[188] Hodge, 9.
[189] Güvemli, 26;Tansuğ, 29; Batur, 29; Eşen, 36; Hollingsworth, 40.

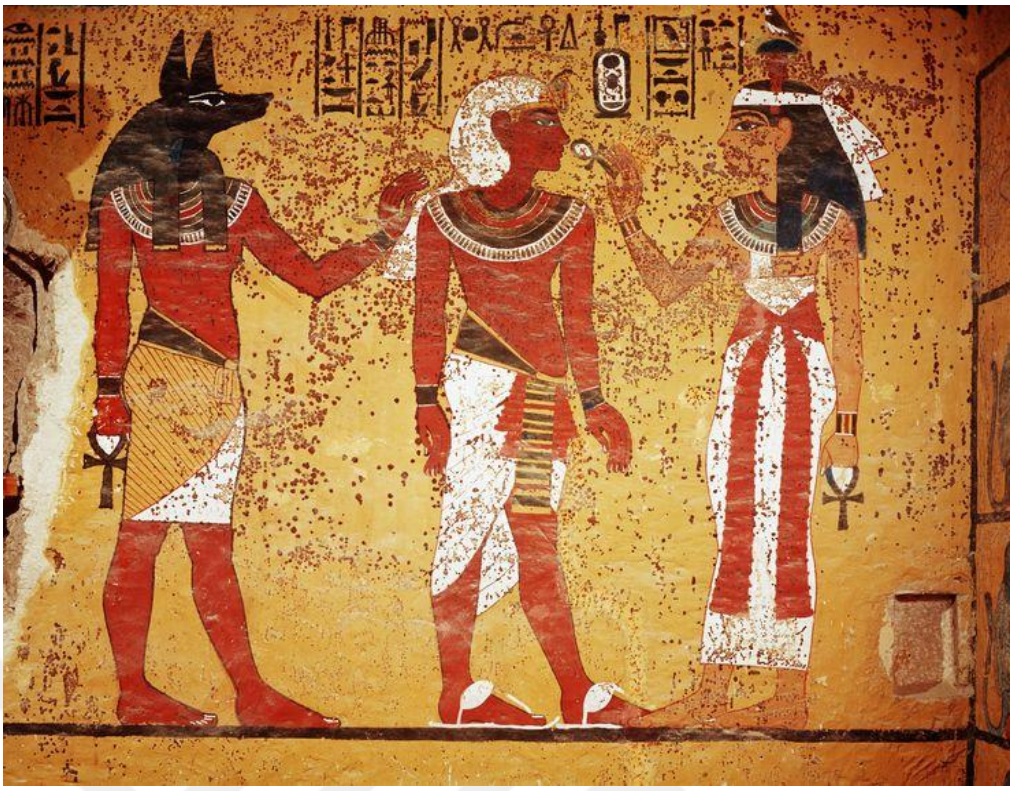
küçük boyutlu soylu ve hizmetçiler ile yığınlar halindeki köleler daha da küçük biçimde resmedilmiş önemsiz karakterlerdir[190] (Resim 8).



Resim 8. Anubis İyilik ve Kötülüğü Terazi İle Ölçüyor, Hunefer'in Ölüler Kitabı[191], Resimli Papirüs, M.Ö. 1285, British Museum, Londra[192]

M.Ö. 14. yüzyılda 18. Sülale'den firavun Amenofis Mısır'ın resmi dinini ve resim geleneğini reddederek, tek tanrıya inanmayı seçer ve ressamları gerçekçiliğe yönelterek kendisini insani zaaflarıyla resmetmelerini ister. Kendisinden sonra tahta çıkan Tutankamon tarafından da benimsenen bu eğilimin yakın tarihlerde Girit Adası'ndaki ressamların etkisinden kaynaklı olduğu düşünülmektedir[193] (Resim 9).

[190] Tansuğ, 29.
[191] Bkz. Albert Champdor, *Eski Mısır'ın Ölüler Kitabı*, (Çev.: Suat Tahsuğ), Ruh ve Madde Yayınları, İstanbul 1984.
[192] Buchholz-Buhler-Hille-Kaeppele-Stotland, 26; Cumming, 51; Başvuru Kitapları, 103.
[193] Batur, 30.



Resim 9. Tutankamon, Anubis ve Neftis, M.Ö. 1333-1323, Duvar Resmi, Krallar Vadisi, Mısır[194].

2.1.4. Minos ve Miken Resim Sanatı

Ege uygarlıklarının sanat alanında vermiş olduğu eserler, çoğu bilim insanı tarafından çok değerli addedilmektedir. Bu uygarlıkların ortaya çıkışı ve güçlenmesinde Girit Adası ve Minos kültürü özel bir yere sahiptir. Yaklaşık olarak M.Ö. dördüncü binin sonundan M.Ö. 14. yüzyıla kadar bölgede varlığına rastlanılan bu medeniyet, kendisinden sonra kurulacak olan Yunan devletlerine her alanda rol model teşkil etmiştir[195]. Buna karşın Yunanlılar, Girit'i sadece efsane ve hikâyelerden öğrenmişlerdir. Minos'un M.Ö. 13. yüzyılda kuzeyden gelen Dor saldırıları ile son bulduğu düşünülmektedir[196].

Mimari, şehircilik, heykel gibi sanatsal faaliyetlerin yanında Minos kültürü resim anlamında da oldukça gelişmiştir. Girit resmi köken olarak vazo resimlerine

[194] http://www.history.com/topics/ancient-history/ancient-egypt/pictures/egyptian-relief-sculpture-and-paintings/wall-painting-of-tutankhamun-accompanied-by-anubis-and-nephthys-2, (Erişim Tarihi: 09.05.2016).
[195] Germain Bazin, *Sanat Tarihi*, (Çev.: Selahattin Hilavcı), Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2015, 60-62.
[196] Güvemli, 35.

dayandırılmasına[197] karşın bölgede sarayları süsleyen resimler oldukça fazladır. Minos resim anlayışında din hegemonyası artık ortadan kalkmış, gündelik hayattan, saray yaşantısından, spor faaliyetlerinden, dans ve müzikten oluşan kompozisyonlar çoğalmıştır. Renkler sanatçının zevkine göre seçilmiş ve ana figürler fon önünde resmedilmiştir. Doğu resmine nazaran insan figürlerinin hareketinin önemli olduğu gözlemlenmiştir. Resimlerde genellikle yaş sıva üzerine yapılan fresk tekniği tercih edilmiştir[198].



Resim 10. "Toreador Freski", M.Ö. 1550-1450, Fresk, Knossos Sarayı, Girit[199].

Minos resmi denildiğinde akla ilk gelen yer Knossos Sarayı'dır. Saray 1899 yılında İngiliz arkeolog Arthur Evans tarafından gün yüzüne çıkarılmıştır. İçerisinde bu kültürün en güzel fresklerini barındırmaktadır. Sarayın Taş Çeşme Avlusu'nda yer almakta olan "Toreador Freski", bunların arasında en bilineni ve dikkat çekenidir (Resim 10). Girit'te boğa güreşi en önemli spor aktivitelerinden birisi olmuştur. Resim, sarayda gerçekleştirilen boğa sporlarının bir temsilidir[200]. Günümüzde İspanya'da yapılan boğa güreşlerinin kökeninin buraya kadar uzandığı tahmin edilmektedir.

Minos kültürü jeopolitik konumu nedeniyle deniz ile özdeşleşmiş bir medeniyettir. Bu dönemde seramik üretimi ve kullanımı gelişim göstermeye devam

[197] Batur, 33.
[198] Üstünipek, 108-109.
[199] Stephen Farthing, *Sanatın Tüm Öyküsü*, (Çev.: Gizem Aldoğan, Firdevs Candil Çulcu), Hayal Perest Yayınları, İstanbul 2014, 26; Buchholz-Buhler-Hille-Kaeppele-Stotland, 36; Cumming, 52; Ruskin, 15.
[200] Ruskin, 14.

etmektedir. Yunan seramik ve vazo resimlerine oranla erken dönemden olan bir takım resimli seramik ele geçirilmiştir. En bilinen örneklerden birisi "Ahtapotlu Şişe"dir (Resim 11).

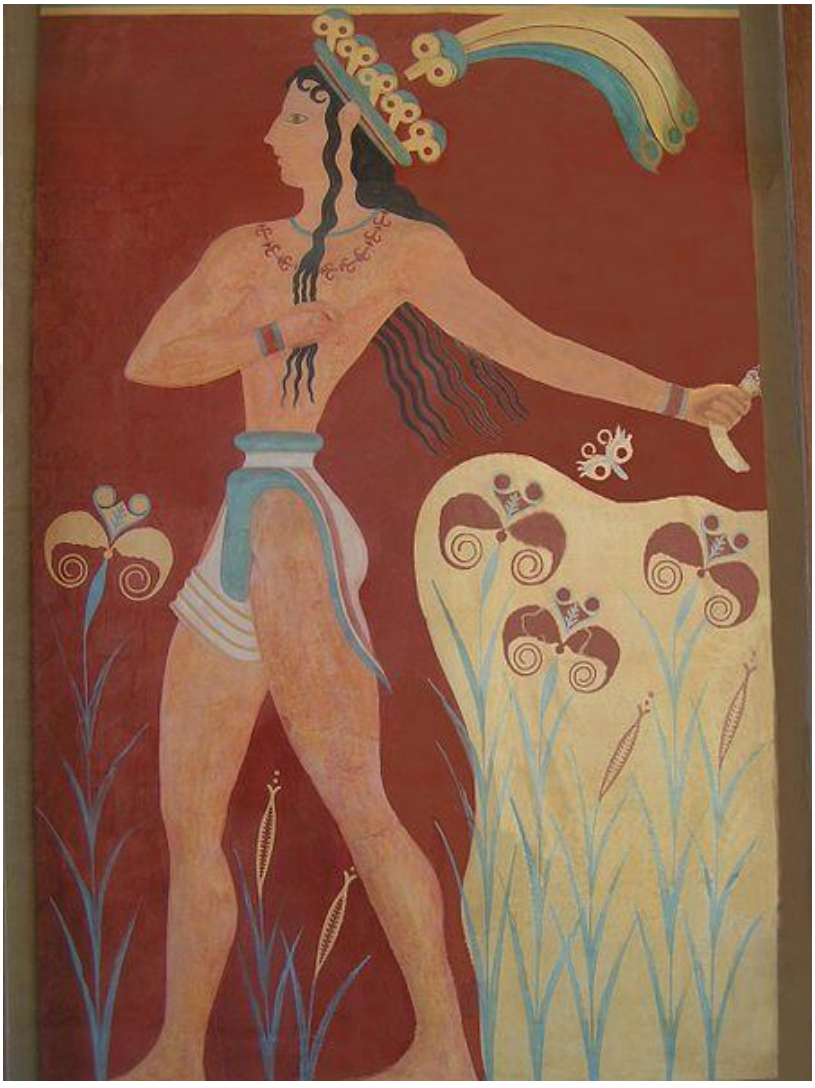


Resim 11. Ahtapotlu Şişe, M.Ö.1500-1450, Heraklion Archaeological Museum, Girit[201].

Üzerinde bulunan ahtapot deseni nedeniyle deniz tipi olarak da adlandırılan eser, Minos uygarlığının deniz kültürü ve ona verdiği önemi göstermesi açısından oldukça değerlidir. Ressam, eserin tüm yüzeyini ahtapotun kolları kaplamıştır. Ahtapotun kolları arasında, bulunduğu ekolojiye, yani deniz tabanına ait canlılar tasvir edilmiştir. Bunlar arasında denizkestaneleri, yosunlar ve çeşitli bitkiler ilk bakışta fark edilmektedir. Tüm bu kompozisyon bütünü ve hareketliliği kültürün resim alanında gelmiş olduğu noktayı işaret etmektedir[202].

[201] Stokstad-Cothren, 90; Batur, 32.
[202] Stokstad-Cothren, 90.

Girit'te bulunan resimlerin her ne kadar dinsel temalardan uzak olduğu düşünülse de, dini karakterlerin yer aldığı resimlerin olduğu da ispatlanmıştır. Bu resimlerin arasında tanrı ve tanrıçaları konu edindiği düşünülen örnekler mevcuttur. "Zambaklı Prens" bunun güzel bir örneğidir (Resim 12). Girit ile Mısır arasında ticari ve kültürel alışveriş, bir takım etkileşimleri de kaçınılmaz kılmıştır. Bu resimde Mısır resim anlayışına olan yakınlık vücudun resmediliş tarzıyla kendini belli etmektedir. Ayrıca dans gösterileri yapan dansçıların, spor aktiviteleri içerisinde bulunan bir takım sporcuların olduğu resimlerin de, görünen amacının dışında dine hizmet amaçlı ayinler olduğu konusunda bir takım şüpheler bulunmaktadır[203].



Resim 12. "Zambaklı Prens", Knossos Sarayı, M. Ö. 17-14. Yüzyıl, Stuko Üzerine Boyama, Heraklion Archaeological Museum, Girit[204].

[203] Tansuğ, 33.
[204] Buchholz-Buhler-Hille-Kaeppele-Stotland, 16; Ruskin, 15.

Minos'un yıkılmasından sonra ortaya çıkan bir diğer önemli kültür ise Miken olmuştur[205]. Homeros'un İlyada'sında, Truva'yı fethetmek için karşı kıyıdan gelen bu halk Akhalar olarak tanıtılmaktadır. Akhalar, Miken ve çevresine inşa ettiği yapı toplulukları ile Minos'tan sonraki en önemli sanat kültürüne sahip kavimdir. Şüphesiz Miken kültürünün keşfinde Heinrich Schliemann önemli bir yeri vardır. Tarih boyunca bir efsane olarak adlandırılan Truva'yı 1870 yılında keşfeden bu acemi arkeolog, Truva'dan aldığı hazineyi Yunanistan'a kaçırmış, daha sonra 1876 yılında Mikenlere ait mezarlarda yaptığı araştırmalarla, bu kültüre ait çok değerli eserleri de gün yüzüne çıkarmıştır[206]. Bunlar arasında Mikenli kralların maskları en bilinen örneklerdendir.

Minos'ta saray ve etrafında gelişen yapılardan teşekkül binalar bulunurken, Miken'de ise megaron denen yapı tipinden gelişen bir kentleşme anlayışı mevcuttur. Mikenler bu megaronların içerisini çok zengin fresklerle süslemişlerdir. Megaronlar antik Yunan tapınaklarının kökeninde yer alan eserlerdir. Mikenlerin Minoslular ile siyasi ve ekonomik yakınlıklarından dolayı bu kültüre ait sanat tekniklerinden etkilenmiş olmaları muhtemeldir.

Minos ve Miken fresklerinin ortak özelliklerinden birisi, yaş sıva üzerine çizilip, daha sonradan boyanmış ya da direk düz zemin üzerine uygulanmış olmalarıdır. Günümüzde ele geçirilmiş ve en iyi biçimde korunmuş olan fresk, kalenin kült merkezinde yer alan "Miken Tanrıçası" adlı resimdir (Resim 13). Bazı otoriteler tarafından rahibe olarak da kabul görmektedir[207]. Tıpkı Minos'ta olduğu gibi Miken'de de dolaylı yollardan Mısır resim anlayışının izlerini görmek mümkündür. Bu üç kültür resim sanatının gerçeği yakalama çabasındaki çalışmalarıyla, köken itibariyle oldukça önemli bir yere sahiptir.

[205] Cumming, 52.
[206] Adams, 77.
[207] Adams, 77.



Resim 13. Miken Tanrıçası, M.Ö. 1200, Fresk, National Archaeological Museum, Atina[208].

Fresklerde kırmızı, mavi, sarı, yeşil gibi canlı renkler tercih edilmiştir. Miken freski Minos freskine oranla hareketi ve gerçekliği yakalayamamıştır. Duvar resminin Miken ressamına göre olmadığı düşünülebilir. Buna karşın Mikenli ressamlar seramik vazoların süslenmesinde daha büyük başarı göstermişlerdir. Çeşitli hayvan ve savaşçıların yer aldığı seramikler bulunmaktadır. Savaşçıların yer aldığı vazolardan birisinde, askerler tam teçhizatlı olarak peşi sıra yürürken resmedilmiştir (Resim 14). Tam teçhizatlı asker tasvirinin benzeri, Hititlilere ait, Çorum Boğazköy'de yer alan Hattuşaş antik kentinde de görülmektedir. Tasvir, Yazılıkaya A galerisinde on iki askerin ard arda dizildiği rölyef ile dikkat çekici benzerlik sergilemektedir. Bu özelliği ile eserler arasında belli bir etkileşim kurulabilmektedir.

[208] http://users.stlcc.edu/mfuller/mycenae.html, (Erişim Tarihi: 09.06.2016).



Resim 14. Mikenli Savaşçılar Vazosu, M.Ö. 1300-1110, National Archaeological Museum, Atina[209].

Tüm bu hayranlık uyandırıcı özelliklerine rağmen vazolarda yer alan süslemelerin, Yunan vazosunun temelini teşkil etmediği bilinen bir gerçektir. Miken vazoları M.Ö. 14 ve 13. yüzyıl anlayışını yansıtır. Eserler sadece Yunan vazosu ve ressamlığı arasındaki ilişkiye köken oluşturabilir. Çünkü Yunan vazosunun konuları Miken'e göre farklılık göstermektedir[210].

2.1.5. Yunan Resim Sanatı

Dorlar kuzeyden gelerek M.Ö. 1200'lü yıllarda Girit ve Miken uygarlığını tahrip ederler. Bunun dışında İyonyalılar da boş durmaz ve Miken'in diğer topraklarını ele geçirirler[211]. Mikenlilerin M.Ö. 12. yüzyılda tarih sahnesinden silinmesiyle birlikte Yunanistan ve Akdeniz civarında bir otorite boşluğu ortaya çıkmıştır[212]. Bu nedenle M.Ö. 12-9. yüzyıl arası karanlık çağ olarak adlandırılmaktadır[213]. Burada yer alan

[209] Stokstad-Cothren, 99.
[210] Tansuğ, 35.
[211] Turanî, 137.
[212] Hollingsworth, 53-54.
[213] Tansuğ, 41.

halklar, kendi kabuğuna çekilerek şehir devletleri biçiminde ortaya çıkmaya başlamışlardır. Bunu M.Ö. 750 civarında İtalya, Sicilya, Anadolu gibi yerlerde Yunan kolonilerin oluşturulması izlemiştir. Yunanca konuşmayan halkları barbar olarak görmüş ve kendi hegemonyasını kurmayı amaç edinmişlerdir. Bununla beraber Yunanlıların ticaret gücü artmış ve zenginleşmişlerdir[214]. Bu döneme kadar olan Yunan geleneğinde arkaik resim evresini görmek mümkündür.

Yunan toplumları çok tanrılı bir dini inanca ve yüzyıllardır anlatılan sözlü edebiyat ürünlerine sahiptir. M.Ö. 8-7. yüzyıl civarında ünlü ozan Homeros tarafından bunların bir kısmı yazıya aktarılmaya başlanmıştır. Bunun dışında Hesiodos'un Theogonia isimli eseri de, tanrılar ve din hakkında verdiği bilgilerle önemli bir yere sahiptir[215].



Resim 15. "Dpylon Vazosu", M.Ö. 760-750, Geometrik Dönem, Pushkin Museum, Moskova[216].

Yunan resmi dendiğinde onu en iyi ifade eden, seramikler üzerinde görülen tasvirlerdir. Yunan resminin ilk evresi Geometrik Dönem olarak adlandırılmış olup,

[214] Hollingsworth, 53-54.
[215] Üstünipek, 119.
[216] http://www.wikiwand.com/de/Dipylon-Amphora, (Erişim Tarihi: 09.06.2016).

nedeni ise cetvel ve pergel gibi aletlerin kullanımıdır[217]. Açık renk zemin üzerine bir takım geometrik çizgiler ve şekiller ile zaman zaman stilize edilmiş bir takım figürleri barındırmıştır. Dönemin en önemli eseri Dyplon Vazosu'dur. 1 m yüksekliğindeki tören vazosunun tüm yüzeyi çeşitli geometrik motiflerle bezenmiştir. Vazonun gövdesinde kulp seviyesine denk gelen bölümde, stilize edilmiş figürlerin yer aldığı cenaze merasimi betimlenmiştir[218] (Resim 15).



Resim 16. Korinthos Şarap Kabı, Oryantalizan Figür, M.Ö. 7-6. Yüzyıl[219].

Yunan resminin ikinci devri ise Oryantalizan Dönem'dir. Bu dönemde Yunanlılar doğulu toplumlarla ilişkilerini geliştirmiş ve bunun sonucu olarak doğudan görüp etkilendikleri bir takım nesneleri kendi hayatlarına sokmuşturlar. Yani palmet, lotus gibi doğulu etkiye sahip bitkisel motifler ile aslan, kaplan, panter gibi hayvanlar da resmin konusuna dâhil olmuştur. Bunların dışında sfenks, grifon, ejderha gibi efsanevi

[217] Batur, 33.
[218] Üstünipek, 124.
[219] Bazin, 113; https://www.boundless.com/art-history/textbooks/boundless-art-history-textbook/ancient-greece-6/the-orientalizing-period-866/vase-painting-in-the-orientalizing-period-330-10889, (Erişim Tarihi: 09.06.2016).

canlılar da Yunan resminde sıkça kullanılır olmuştur[220] (Resim 16). Bu dönem yaklaşık olarak 100 yıl devam etmiş, M.Ö 600'lü yıllarda ise Yunan Sanatında yeni bir dönem olan Arkaik Dönem ortaya çıkmıştır. Yunanlıların günlük ihtiyaçları için yapmış oldukları vazolar, resim ve nakış sanatı için önemli belgelerdir. Daha gelişmiş ve tabileşmiş olan geometrik ya da figürlü motiflerin yanında insan resimleri önemli ölçüde yer almakta, ressamlar yalnız tek insan figürünü değil, oldukça büyük kompozisyonlar hatta çeşitli frizlerde birbiriyle ilgili kompozisyonlarla beraber en çok mitolojik konulara başvurmaktadırlar[221].



Resim 17. "Dama Oynayan Achilles ve Ajax", M.Ö. 540-530, Siyah Figür, Musei Vaticani, Vatikan[222].

Yunan vazo resminde üçüncü aşama Siyah Figürlü Dönem olarak bilinmektedir. M.Ö 6. yüzyılın ilk yarısına denk gelen devirde, figürler kırmızı zemin üzerine siyahın tonları ile belirtilmiştir. Mitolojik konuların ağırlıklı olduğu bir dönemdir. Exekias dönemin en saygın vazo ressamıdır. Ressama ait olan Dama Oynayan Achille ve Ajax

[220] Üstünipek, 124.
[221] John Boardman, *Yunan Sanatı*, (Çev.: Yasemin İlseven), Homer Kitabevi, İstanbul 2005.
[222] http://universityhonors.umd.edu/HONR218C/extras/Epic%20slides%20short.pdf, (Erişim Tarihi: 09.06.2016); Honour-Fleming, 124.

en önemli örneklerden birisidir (Resim 17). Bunun dışında François Vazosu bir diğer önemli eserdir ve Zeuxis ile Parrhasius dönemin özgün Yunan ressamları arasında yer almaktadır[223].

Resimde konu itibariyle, Akhalarla birlikte savaşa katılmış ünlü komutan Ajax ile yarı tanrı Achilles, dönemin önemli strateji oyunlarından biri kabul edilen dama oynamaktadır. Üzerlerinde ve arkalarında görülen askeri malzemeler ile bir savaş hazırlığı, savaş arası veya savaşın kendisi betimlenmiştir. Komutanlar dikkatle dama tahtası üzerine yoğunlaşmış ve hamlelerini icra etmektedirler.

Yunan resminde dördüncü aşama, Kırmızı Figürlü Dönem olarak adlandırılmaktadır. Bu kez, siyah zemin üzerine figürler kırmızı tonlarda renkler tercih edilerek işlenmiştir. Ayrıntılar fırça ile siyah çizgiler biçiminde resmedilmiştir. Kırmızı figürün merkezi ise Attika ve civarı olmuştur. Attika seramikleri, Akdeniz ve çevresinde önemli bir ihracat malzemesi olmuştur. Mısır resmindeki figürlerin izlerini taşıyan ve iki boyut algısı yaratan betimlemeler, kırmızı teknikte yerini daha gerçekçi görünümlere bırakmıştır. Anatomisine ve fizyonomisine önem gösterilen figürlerin, her detayının fırçayla yapılmış siyah hatlarla gösterilmesi, figürleri birer siluet görünüşünden kurtarıp, hacim fikri verecek şekilde canlandırmıştır. Yunan mitolojisine ait kahraman ve diğer karakterlerin tasvirlerine sıklıkla rastlanılan bu dönem, zamanla unutulmuş ve eski önemini yitirmiştir [224] (Resim 18).

Yunanlı ressamlar artık Mısır ve sonrasında öğrendikleri geleneksel üslupları bir kenara bırakıp doğanın kendisine kulak vermeye çalışmış ve böylelikle gerçekliğe uzanan yolda en geniş adımlardan biri atılmıştır. Yunanlı ressamlar artık gözleriyle gördüklerini tuvale ve çalışmalarına yansıtmaya başlamışlardır[225].

[223] Üstünipek, 125.
[224] Turanî, 140.
[225] Batur, 35.



Resim 18. "Odysseus ve Sirenler", M.Ö. 5. Yüzyıl, Attika Kırmızı Figür, British Museum, Londra[226].

"*Vazo yapan zanaatçılar, yapıtları yitmiş olan büyük ustaların buluşlarına bir kez daha ayak uydurdular*"[227].

2.1.6. Roma Resim Sanatı

M.Ö. 8. yüzyıldan itibaren ahşap tuvaller kullanılmaya başlanmış lakin malzemenin dayanıksız olması ve iyi korunamaması gibi nedenlerden ötürü günümüze ulaşan örnek olmamıştır. Kaynaklardan anlaşıldığı kadarıyla, tarihsel olarak bilinen en eski örneklerden birisi, Büyük İskender'in saray ressamı olan Apelles'in İssus Savaşı'nı betimlediği eserdir. Öyle ki İskender, Apelles dışındaki kişilerin kendi resmini

[226] Buchholz-Buhler-Hille-Kaeppele-Stotland, 51.
[227] Gombrich, 94.

yapmasını yasaklamıştır. Plinius'un ifadesine göre "*Koslu Apelles kendinden önce ve sonra yaşamış diğer ressamlardan daha üstündü"*[228]. Fakat bu resimde zamanın tahribatından kaçamamış ve yok olmuştur. Tüm bu kötü senaryolara rağmen, bu resmin Pompei'de yer alan Faun Evi'nin zemininde, bir mozaik taklidi günümüze ulaşabilmiştir[229] (Resim 19).



Resim 19. "Büyük İskender Mozaiği", M.Ö. 100, 2,72 x 5,13 m, National Archaeological Museum, Napoli[230].

Eserin sol kısmında, atının üzerinde korunabildiği kadarıyla Büyük İskender ve arkasında Helen ordusu yer almaktadır. Karşısında ise mızraklarını ona doğrultmuş olan Darius komutasında Pers kuvvetleri görülmektedir. Büyük İskender komutasındaki Makedonya'nın kesin zaferi ile sonuçlanan muharebe sonucunda, doğunun kapıları İskender'e açılmıştır[231]. Mozaik incelendiğinde, İskender (Resim 19a), diğer karakterler ve hayvanların tesseralar ile oluşturulan kompozisyonu, savaşın kendisi gibi destansıdır. Birbiri üzerine yürüyen ordunun amansız mücadelesi ve sergilenme biçimi, bir Rönesans eseri olan Paolo Uchello'nun Floransa için yaptığı, 1432 tarihli "San Romano Savaşı" tablosunu akla getirmektedir[232]. İssus kompozisyonun, üç kanatlı tablonun orta kısmında yer alan sahne ile benzerliği inkâr edilemeyecek düzeydedir.

---

[228] David Stuttard, *Sappho'dan Sokrates'e 50 Hayat Hikaysiyle Antik Yunan Tarihi*, (Çev.:Erdem Gökyaran), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2016, 219.
[229] Batur, 37.
[230] Hollingsworth, 66; Batur, 37; Eroğlu, 99; Cumming, 56; Ruskin, 32.
[231] Eroğlu, 268; Cumming, 56.
[232] Sabahattin Eyüboğlu-Mazhar Ş. İpşiroğlu, *Avrupa Resminde Gerçek Duygusu*, Hayalperest Yayınevi, İstanbul 2014, 35-38.



Resim 19a. Büyük İskender Mozaiği Ayrıntı; Büyük İskender ve Atı (Detay)[233].

M.Ö. 9. yüzyılda İtalya'da kurulan Roma şehri, Etrüks kültür ve sanatından önemli derece etkilenmiştir[234]. Dönemin Yunan seramik betimlemeleri, Roma Resim Sanatının çıkış noktası olmuştur[235]. Küçük bir şehir devletinden doğarak Akdeniz'i çevreleyen büyük bir imparatorluk haline gelen Roma İmparatorluğu'nun resmi kuruluş yılı M.Ö. 753'dür ve kurucuları olarak Romulus ve Remus kardeşler gösterilir. 313 yılında kabul edilen Milano fermanına göre Hıristiyanlık kabul görmeden evvel imparatorluğun resmi dini paganizmdir[236].

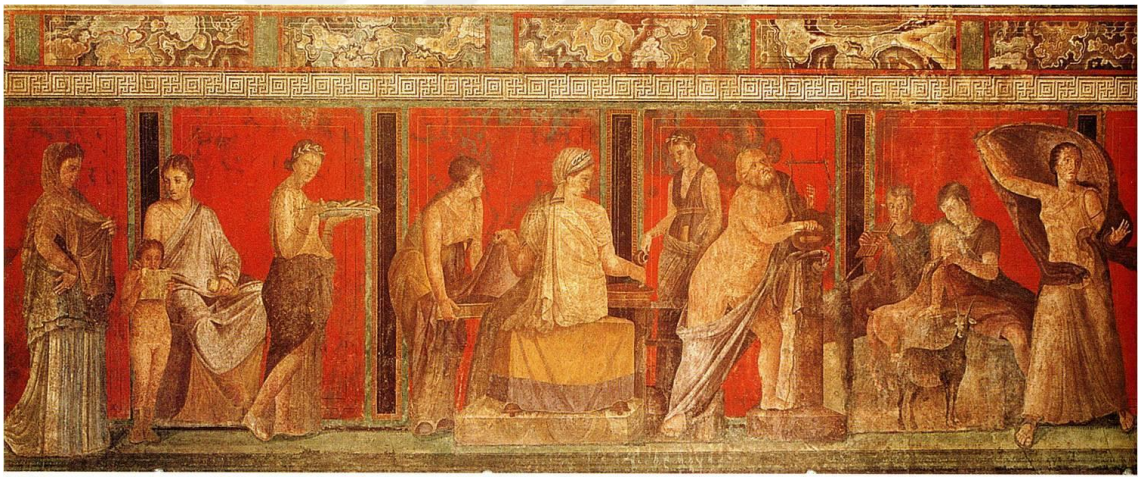
"*Rom Resim Sanatının, Helenistik sanatın bir devamı olduğu tezi, genellikle kabul edilen bir görüştür. Helenistik anlayışın gelişerek Roma sanatında kendine özgü bir resim anlayışına vardığı da gene kabul edilen bir hususdu*"[237].

Roma'da resim sanatı, fresk tekniği ile duvara taşınmış, ayrıca ahşap pano üzerine bir tür tablo resmi yapmaya başlanmıştır. Mozaik de yine Roma için vazgeçilmez bir

[233] Ruskin, 31.
[234] Romolo A. Staccioli, *Etrüsk Sanatını Tanıyalım*, (Çev.: C. Çalıklar), İnkılap Kitabevi, İstanbul 1978.
[235] Cumming, 60.
[236] Batur, 41.
[237] Turanî, 201.

anlatım aracı olarak kullanılmıştır. Roma Resim Sanatının en karakteristik örnekleri, İtalya'nın Herkulaneum ve Pompei kazılarından kurtarılan eserlerdir[238].

Resim betimlemelerinde mimari öğelere ağırlık verilmiş, resimde mekân ve perspektif asıl hedef olmuştur. Mimari öğeler daha sonra yerini geometrik formlara bırakmıştır. "*Kompozisyonlarda çizgi ve hava perspektifi yönünden bütün sorunların çözümlenememiş olmasına karşın, mekân probleminin üstesinden gelinebildiği bellidir*"[239] (Resim 20). Resim sanatında uygulanan teknikler ve perspektif kuralları, Roma Sanatına özgüdür. "*İnsan figürünün önemli olduğu Roma resimleri konu bakımından, çoğunlukla mitolojiden beslenir. Bu mitolojik konuları Roma mozaiklerinde de görmek mümkündür*"[240]. Fakat mozaiklerin çoğu Yunan resimlerini ciddi biçimde taklit etmiştir. Bu konuların yanı sıra Roma resimlerinde günlük yaşam, peyzaj, mimari çevre betimlemeleri ile figürlü panolar, figürlü-figürsüz manzaralar, natürmortlar ve portreler de yer alır.



Resim 20. Misteri (Gizemler) Villası, M.Ö. 60-50, Fresk, Pompei[241].

M.S. 79. yılında Vezüv Yanardağı'nın patlaması sonucu Pompei için bir kıyamet gerçekleşmiş, buna karşın sanat camiası için ise bir mucize olmuştur. Çünkü Pompei'de yaşanan olay neticesinde tüm kent küller altında kalmış, yüzyıllar boyunca talihin gelip onun barındırdığı medeniyet ve sanatı bulmasını beklemiştir.

Şehirdeki en gösterişli eserlerden biri olan Misteri Villası'nın yemek odası kısmına resmedilmiş olan kompozisyon, son derece iyi korunmuş bir dizi freskin

[238] Roger Ling, *Roman Painting* (Roma Resmi), Cambridge University Press, Cambridge 1991, 12-13; Üstünipek, 150.
[239] Tansuğ, 50.
[240] N. İpşiroğlu-M. İpşiroğlu, *Sanatın Tarihi*, Hayalbaz Kitap, İstanbul 2012, 59.
[241] Farthing, 64.

bölümlerinden meydana gelmektedir. Eserde bir takım sembolik anlatımlara yer verilmiştir. Yeniden doğuş ve ölüm gibi sıkıntılara katlanmak zorunda kalan bir genç kızın, kadınlığa geçişi tasvir edilmiştir. Ayakta veya çeşitli eşyaların üzerine otururken resmedilmiş figürler, mimari elemanlar kullanılarak birbirinden ayrılmış ve kendi içinde bölümlenmiş bir mimari hava yakalamıştır. Ressam bununla beraber, resme bakan izleyicilerde kahramanlarla aynı odada yaşıyormuş gibi bir izlenim uyandırmayı hedeflemiştir. Resmin ortasına yakın bölümde, Dionysos şenliklerinden tanınan ünlü Silenos bulunmaktadır[242]. Dionysos'un yol göstericisi olan bu karakter, Barok'taki şekline yakın bir tarzda Roma Sanatı içinde de yer almaktadır. O, karamsarlığa ve mutsuzluğa karşı, mutluluğu ve eğlenceyi çağrıştıran yönünü, Yunan sanatında olduğu gibi burada da sergilemektedir.

Pompei'deki Misteri Villası, Faun Evi ve Esquiline Evi içerisinde barındırdıkları fresk ve mozaiklerle, Roma İmparatorluğu'nun kültür ve sanat zevkini yansıtması bakımından oldukça önemlidir. Konu olarak doğa, mimari görünümlerle harmanlanmış manzaralar, natürmortlar, günlük konular ve mitolojik hikâyeler çoğunluktadır. Resimlerde, derinlik, mekân tasarımları ve perspektif denemeleri hemen göze çarpmaktadır. Ayrıca Mısır'da görülen mumya geleneğinin bir uzantısı olarak, Roma'da önemli kişilerin yüzlerinin kalıbı alınarak Fayyum portreleri oluşturulmuştur. Resimler, birebir portre özelliği taşımaları ve gerçeklik ölçülerini geliştirmiş olmaları bakımından oldukça değerlidir[243] (Resim 21).

Yöneticilik statüsüne ulaşmış olan bir çiftin evinde yer alan tasvirde görüldüğü üzere, karakterler ellerinde tuttukları materyaller ile Roma vatandaşları arasındaki statülerini ve karı koca olarak da kendi ilişkilerini gözler önüne sermektedir[244]. Ayrıca figürlerin kıyafetleri, saç stilleri ve çeşitli mücevheratları ile dönemin sosyo-kültürel hayatını ayrıntıları ile bu freskte görmek mümkündür. Bir fon oluşturan duvarın önünde her iki karakterde cepheden resmedilmiştir. Ressam durağan bir sahneyi, erkeğin çenesine dayadığı rulo halindeki parşömen ve kadının elindeki yazı tahtası ve kalem ile

[242] Farthing, 150.
[243] Üstünipek, 150-151.
[244] https://pompeiansexualfrescoes.wordpress.com/2010/04/30/paquius-proculus-and-his-wife-2/,(Erişim Tarihi: 14.06.2016).

hareketli bir hale getirmiştir. Ayrıca kadının elindekiler kadının okullu oluşunu veya edebiyata ilgisini gösteriyor olabilir[245].



Resim 21. "Paquius Proculo (Fırıncı) ve Eşi", M.S. 1. Yüzyıl, Fresk, National Archaeological Museum, Napoli[246].

2.1.7. Erken Hıristiyanlık ve Bizans Resim Sanatı

Bizans İmparatorluğu ve bu medeniyetten günümüze gelmiş olan Bizans Sanatı, araştırmacılar tarafından insanlığın başlıca önemli uygarlık dönemlerinden biri olarak değerlendirilmektedir. Bizans medeniyeti ve sanatına atfedilen bu büyük önemin nedenleri arasında, kadim Akdeniz kültürlerin etkilerinin bir potada yoğrulması sonucunda ulaştığı özgün niteliği; 11 yüzyılı aşkın bir süre varlığını kesintisiz olarak

[245] Honour-Fleming, 184.
[246] Honour-Fleming, 184; http://arthistoryproject.com/timeline/the-ancient-world/roman/portrait-of-paquius-proculo/, (Erişim Tarihi: 14.06.2016).

sürdürmüş olması; yayıldığı geniş coğrafi alanı ve imparatorluk sınırlarını, gerek coğrafi gerekse tarihsel olarak geçip, uluslararası etkisinin muazzam olması gösterilebilir[247].

Bizans İmparatorluğu genel olarak altı dönemde incelenmektedir:

*İntikal ve Geçiş	395-527
*Erken Bizans Devri	527-726
*İkonaklazma Devri	726-842
*Orta Bizans Devri	842-1204
*Latin İstilası	1204-1261
*Son Bizans Devri	1261-1453[248]

İntikal ve Geçiş Dönemi olarak adlandırılan zaman dilimi, Bizans'ın Roma'dan kopması ile başlar ve I. Ioustinianos'un imparatorluğunun başlangıcına kadar sürer. Bizans Medeniyetinin kuruluşunda Roma imparatorlarından Constantinus'un payı çok büyüktür. Hıristiyanlık inancı Roma sınırları içerisinde kendini gösterdiği dönemde bu din yasaklıdır ve inananlar ağır biçimde cezalandırılmıştır. Bu yüzden ilk Hıristiyan cemaatleri "katakomp" denen ve yer altına inşa ettikleri ibadethanelerinde, dinin gereklerini yerine getirmeye çalışmışlardır[249]. Tarihler 312 yılını gösterdiğinde Ponte Milvio Savaşı yaşanmış, bu vesilesiyle Constantinus kendisine karşı gelen Romalıları büyük bir bozguna uğratmıştır. Savaşın neticesi olarak Roma'nın kaderi Constantinus'un eline kalır. Bu dönemde Hıristiyanlık güçlenmiş, bunu gören İmparator 313 yılında yayınlanan Milano Fermanı ile Hıristiyanlık üzerindeki yasakları ortadan kaldırarak, tebaasını inanç özgürlüğüne kavuşturmuştur. 330 yılına gelindiğinde Roma'nın Avrupa'da kendini tehdit altında hissetmesinin bir sonucu olarak, İmparator devletin başkentini Roma'dan İstanbul'a taşıma kararı almıştır. Bu 395 yılında imparatorluğun ikiye ayrılmasına ve Doğu Roma İmparatorluğu'nun kurulmasına temel teşkil eden en önemli hususlardan biridir[250].

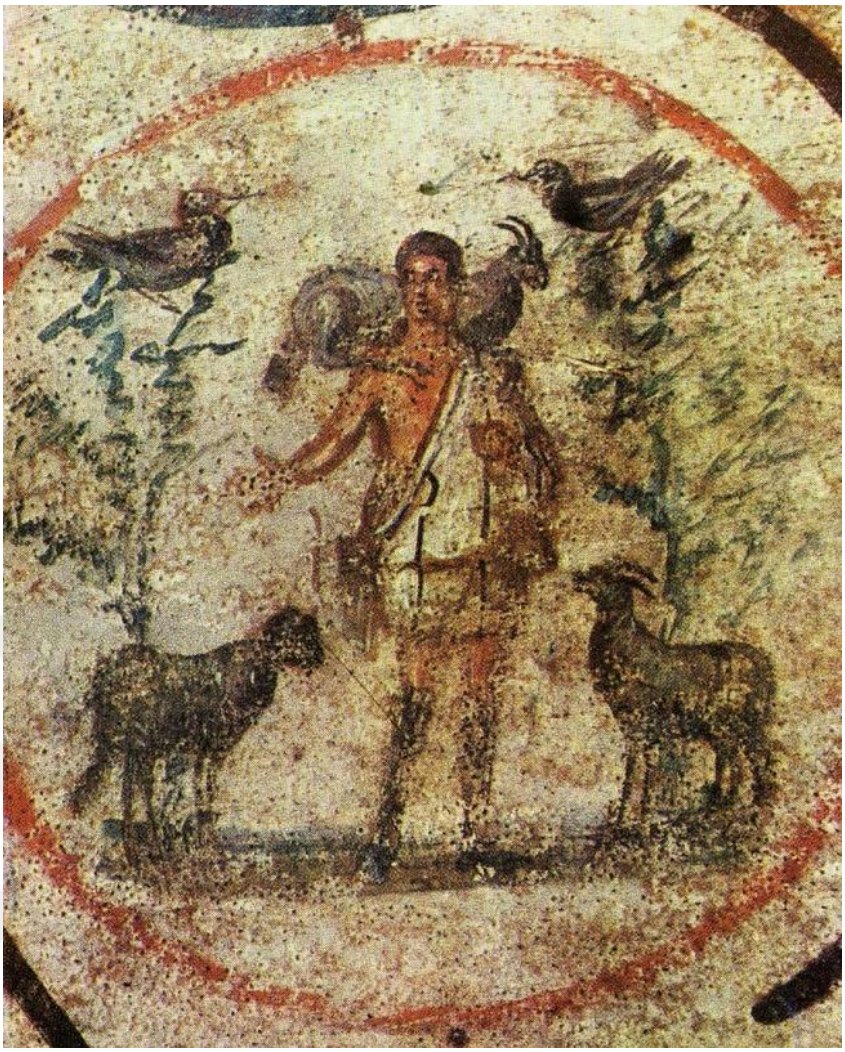
"*Hıristiyanlık devlet dini olduktan sonra, ilk Hıristiyanlara ait sanat katakomplardan yeryüzüne çıktı. İnşa edilen kiliseler devletin ve dinin gücüne yakışır*

[247] Duygu Köse Balkaş, *Bizans Resminde Perspektif*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir 2011, 38.
[248] Üstünipek, 157.
[249] Holligsworth, 95.
[250] Buchholz-Buhler-Hille-Kaeppele-Stotland, 76; Tansuğ, 52.

bir şekilde süslenmeye başladı. Kilise ve devlet birleşince, Hıristiyanlığın savaş halinde olduğu putperestlik ile esrarengiz dinler güçlerini kaybettiler. Ancak Hıristiyanlık, putperest antikitenin içinde doğduğu için, ilkçağ dünyasının süsleme ve yapı biçimlerini aynen kullanmaya devam ediyordu"[251].

Bilinen Bizans İmparatorluk hudutları dışında ortaya çıkmış olan Hıristiyan dinine ait eserler, Doğu Roma'nın çok güçlü sanat eserleri ve etkisinin yayılmasının temelindeki harcı oluşturması bakımından, Bizans'tan ayrı düşünülmemesi gereken niteliklere sahiptir. Hıristiyanlığın ilk yıllarında tasvir yapılmamasının nedeni Eski Ahit'in yasaklarından çok, tasvirin pagan dini ve inançlarını çağrıştırmasıdır[252]. Katakomp resimlerinin bilinen en erken örnekleri M.S. 2. yüzyıla aittir. Yine bilinen en eski katakomp resimlerinin bir bölümü, Flavius yeraltı mezarında bulunmuştur. Bunlarda sanatçının özgür davranışıyla işlenmiş küçük hayvan ve bitki figürleri vardır. Praetetaus Katakompu'ndaki resimlerde ise, Lazarus'un dirilişi, kuyu başında Samariyeli kadınlar gibi, İncil sahneleri yer almaktadır. Lacina Katakompu'nda balık, ekmek sepeti, şarap gibi Hıristiyanlığa ait semboller bulunur. Callixtus Katakompu'nda ise, eski Yunan tiplemesine uygun olarak gösterilen İsa'nın serüvenleri betimlenmiştir. Ayrıca Roma'daki Priscilla Katakompu da Hıristiyanlığın en erken görsel betimlemelerini içinde barındırması açısından değerlidir[253] (Resim 22).

[251] Turanî, 211.
[252] Honour-Fleming, 292.
[253] Elie Faure, *History of Art Mediaeval Art* (Ortaçağ Sanatının Sanat Tarihi), Harper and Brother Yayınları, New York-Londra 1922, 208-209; Melissa Melek Ezgi Yücel, *17. Yüzyıl Hollanda Resminde Sembol Kullanımı*,(Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2007, 10.



Resim 22. İyi Çoban İsa, M.S. 2-3. Yüzyıl, Fresk, Priscilla Katakompu, Roma[254].

İyi Çoban İsa'ya ait freskin bulunduğu Priscilla Katakompu'ndaki tasvirde, Roma geleneklerine göre giyinmiş olan İsa, sakalsız olarak tasvir edilmiştir. Kırmızı renkli bir yuvarlağın içerisinde alınmış kompozisyonda İsa'nın üzerinde bir omzunu açıkta bırakan kısa ve beyaz bir tunik vardır. İki yanında ağaçlara yer verilmiştir. Bu sade doğa anlatımının içerisinde kuşlar, keçiler ve bir adet koyun resmedilmiştir[255].

Hıristiyanlığın ilk yıllarında Suriye'de yer alan Dura Europos kentinde Yahudilerin sinagogları ve Hıristiyan kiliseleri yer altında kayaların işlenmesi ile oluşturulmuş biçimde inşa edilmiştir. Yahudi ve Hıristiyan dini yapılarının aynı yerde bulunmasının sebebi, her iki dinin de Roma pagan inancının baskısından ötürü özgür

[254] Adams, 156.
[255] Tansuğ, 54; ; D. E. Strong-Giuseppe Bovini-D. T. Rice-P. Lasko-G. Zarnecki-G. Henderson, "Origin of Western Art" (Batı Sanatının Kökeni), Herbert Read (Ed.), *The Book of Art,* Grolier İncorporated, C. 1, Milano 1965, 86.

olmamasıdır. Modern arkeologlar tarafından keşfedilen bu ibadet alanı, Yahudi ve Hıristiyan inancına ait pek çok freski de barındırmaktadır (Resim 23).



Resim 23. Dura Europos Kilisesi Vaftiz Havuzu ve Freskler, M.S. 256 Civarı, University of Yale Art Gallery, New Haven[256].

Klasik Roma evi tarzında yapılmış olan mekânın içerisinde bir adet vaftiz havuzu bulunmakta olup duvarlarında yer alan fresklerde İsa'nın mucizeleri, iyi çoban sahnesi, mezarının ziyareti gibi bir takım kompozisyonlar dikkat çekmektedir[257].

4. yüzyıldan itibaren Yunancanın resmi dil olmasıyla artık her alanda Roma kültürü terk edilmeye Grek kültürü kucaklanmaya başlanmıştır. Doğu Roma'da dinin önem kazanması ile yeni bir devlet sistemi ortaya çıkmıştır. Esası Roma'ya dayanan, Balkanlar, Trakya, Anadolu ve kısa bir süreliğine de Mısır ve Suriye topraklarında kurulmuş bir ortaçağ Hıristiyan toplumu olan Bizans Devleti, yerel kültürlerin gelenek ve zevklerini bünyesinde toplayarak kendine özgü yüksek bir uygarlık haline gelmiştir. Bu uygarlık, 1453'te İstanbul'un Osmanlılar tarafından fethine kadar varlığını sürdürmüş ve Doğu Akdeniz ülkelerinde silinmeyecek izler bırakarak ömrünü

[256] Stokstad-Cothren, 223.
[257] Stokstad-Cothren, 223.

tamamlamıştır. Bizans Sanatı başlangıçta Roma Sanatı'nın veliahdı olmuş, fakat daha sonra çeşitli kültürlerin izlerine sahip ülke ve toplulukları içine alan coğrafi durumu, özellikle resmi dini olan Hıristiyanlığın kuvvetli etkisi ile tamamen yeni bir sanat karakterine bürünmüştür[258]. Yani Anadolu'ya gelen Bizans kendini her zaman Roma'nın mirasçısı ve takipçisi olarak görmüştür. Dilinin değişmesi, dininin değişmesi, coğrafyasının değişmesi gibi nedenler, bir süre sonra Roma anlayışından sıyrılıp Anadolulu Hıristiyan bir toplum olmasına, ileriki yıllarda da Hıristiyan dünyasından da koparak içine kapalı bir toplum oluşmasına neden olmuştur[259].

Bizanslı din adamları resim uygulamalarını, inananlara ulaşmak amacıyla kullanılan bir araç olarak görmüştür. O dönemde halkın büyük çoğunluğu okuma yazma bilmediği için, dini öğretme konusunda din adamlarına önemli görevler düşmüştür. Bu nedenledir ki Hıristiyanların yüreğine giden yolda onlara dinini ve onun güzelliklerini resimle anlatma ihtiyacı, kilisenin en önemli icraatlarından olmuştur.

Fiziksel dünyanın bir sanrı olduğu, öteki dünyanın ebediliği düşüncesi, doğal olarak resim sanatında figürleri gerçek mekân içinde verme anlayışından vazgeçilmesini sağlamıştır. Tanrısal mekânın bir sembolü olarak görülen, altın yaldızlı fon üzerinde, sıralanan figürler, yer çekimini aşmış ve uçuyormuş gibi bir ifadeye sahip olmuştur. Figürlerin tasvir edilme şekilleri kilise tarafından belirlenmiş ve sanatçının görüşüne yer kalmaması için sonraki dönemlerde kullanılan Aynaroz resim rehberi oluşturulmuştur. Bu durum sanatçının özgünlüğünü ifade etmeye yer bırakmamış ve dolayısıyla kilisenin belirlediği sıkı kurallar katı bir biçim anlayışı ile sanatsal üslubadönüşmüştür[260].

Bizans resmi çok yönlüdür. Fresk, mozaik, minyatür ve ikona resim yapımında en çok kullanılan tekniklerdir. Bizans resminde İsa'nın, havarilerin, kutsal kişi ve azizlerin anlatımı ağırlık kazanmaktadır. Bunun dışında gündelik hayattan sahneler, doğa ve hayvan tasvirlerine de sıklıkla rastlanmaktadır. Arka fonda kullanılan altın yaldız, resim anlayışının belli başlı belirleyicilerinden birisidir. Bizans resim anlayışının bariz göstergelerinden birisi de ters perspektif kullanımıdır[261].

---

[258] Nedret Yaşar, *Rönesans Döneminde Dinsel Konulu Resimde Kompozisyon*, (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlilik Metni), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2010, 17.
[259] Engin Akyürek, (Ed.), "Bir Ortaçağ Sanatı Olarak Bizans Sanatı", (ss. C. 71-88), *Sanatın Ortaçağı Türk, Bizans ve Batı Sanatı Üzerine Yazılar*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 1997, 72.
[260] Yaşar, 17.
[261] Üstünipek, 166-167.

Freskler, erken ve son dönemde daha fazla kullanılmıştır. Bizans'ın imparatorluk çağının, yani gücü zirvedeyken tercih edilen süsleme tekniği ise mozaik olmuştur. Erken dönemde uygulanan fresklerle daha çok katakomplarda karşılaşılmaktadır. "*Mozaik resim ve süsleme geleneği Roma Resim Sanatı ile ilintili olup, erken Hıristiyan ve Bizans Sanatını da etkileyerek çok kullanılan bir tekniğin öncülüğünü yapmıştır*"[262]. Hıristiyanlığın kazandığı resmiyet ile karşılaşılan mozaik uygulamalarında, freskte görülen gelenek devam ettirilmiştir. Antakya mozaikleri ve İstanbul Büyük Saray mozaikleri, Bizans yer mozaiklerinin en eski ve en önemli örneklerinden bir kaçıdır. Çünkü bu döneme ait diğer mozaikler İkonaklazma Dönemi'nde tasvir kırıcılıktan nasibini almıştır. Taban mozaiklerine paralel ihtişama sahip duvar mozaiği ise Ravenna'da yer alan Galla Placidia mezar anıtı içerisindeki iyi çoban betimlemesidir[263] (Resim 24).



Resim 24. İyi Çoban İsa, M.S. 425-426, Mozaik, Galla Placidia, Ravenna[264].

Anıt mezara giriş sağlayan kapının alınlığında yer alan kompozisyonda İsa, koyunlarını otlatan bir çoban şeklinde tasvir edilmiştir. Burada yer alan koyunlar Hıristiyan inanlarını sembolize ederken, İsa'da onlara yol gösteren kutsal kişidir. Sahne,

[262] Tansuğ, 52.
[263] Üstünipek, 167.
[264] Stokstad-Cothren, 233; Eroğlu 141; Honour-Fleming, 304.

ölümden sonra günahlardan arınma çabası olarak yaygın biçimde Hıristiyanların mezarlarını süslemiş bir kompozisyondur[265].

Erken Bizans resmine ait en önemli kompozisyonlar, şüphesiz İtalya'da yer almaktadır. Roma, Ravenna, Venedik ve Sicilya civarına bir dönem hükmetmiş olan imparatorluğa ait en önemli eseler; Ravenna'da yer alan Apolinare in Nova, Apolinare in Classe, St. Vitale Kilisesi, Sicliya'da Monreale Bazilikası, Venedik'te St. Marks, St. Cecilia, Roma'da Santa Prassede'de bulunmaktadır. Tümünün ortak noktası İsa'nın merkezde yer aldığı kompozisyonlar barındırması olmuştur. İsa dışında, azizler, dönemin imparatorları ve imparatoriçeleri, siyasi liderler ve farklı meslek gruplarından şahsiyetler kompozisyonlar içerisinde kendine yer bulmuştur[266] (Resim 25-26-27).



Resim 25. İsa Kâinatın Üzerinde, M.S. 547, Mozaik, St. Vitale Kilisesi, Ravenna[267].

[265] Lyn Rodley, *Byzantine Art and Architecture: An Introduction* (Bizans Sanatı ve Mimarisi: Giriş), Cambridge University Press, Cambridge 1994, 40; Buchholz-Buhler-Hille-Kaeppele-Stotland, 78; Stokstad-Cothren, 233; Eroğlu, 142; Turanî, 123; Tansuğ, 57.
[266] https://www.walksofitaly.com/blog/art-culture/byzantine-mosaic-art-in-ravenna-and-italy, (Erişim Tarihi: 14.06.2016).
[267] Stokstad-Cothren, 239; Adams 161; Julian Bell, *Sanatın Yeni Tarihi*, (Çev.:U. Ceren Ünlü-Nurcan İleri-Rana Gürtüna), Remzi Kitabevi, İstanbul 2009, 114.





Resim 26-27. İmparator I. Ioustinianos ve İmparatoriçe Theodora ile Maiyetindekiler, M.S. 547, Mozaik, St. Vitale Kilisesi, Ravenna[268].

Özellikle imparator Ioustinianos ve eşi Theodora'nın doğulu üsluptaki muhafazakâr kıyafetleri, zengin mücevherlerle süslü aksesuarları, mozaik tekniğinin geldiği noktayı göstermesi açısından önemlidir. Bir diğer önemli husus ise imparator,

[268] Honour-Fleming, 304; Adams, 162-163; Stokstad-Cothren, 240; Buchholz-Buhler-Hille-Kaeppele-Stotland, 79; Eroğlu, 144-145; Farthing,73;Tansuğ, 58; Hollingsworth, 102; Cumming, 65; Ruskin, 43.

eşi ve diğer önemli karakterlerin resmedilirken gerçeğine sadık kalınarak tasvir edilmesidir[269].

Tüm Bizans tarihi ve sanatı içerisindeki hatta tüm Hıristiyan dünyası içerisindeki en önemli şaheserlerden birisi Ayasofya'dır (Hagia Sophia). Ioustinianos'un emri ile mimarlar Trallesli Anthemios ve Miletoslu İsidoros tarafından 532-537 yılları arasında inşa edilmiştir[270]. Yine aynı döneme ait Hagia Eirene ve Sergios Bachos kiliseleri de yapılan önemli mimari eserlerdir. Bu kiliseler içerisinde inşa edildiği zamana ait herhangi bir resim günümüze ulaşamamıştır[271].

Bizans Sanatında bir tapınma aracı olan ikona, Ortodoks dini inancı içerisinde İsa'nın, Meryem'in, azizlerin, meleklerin ve kutsal olayların resmedildiği, duvarlara ya da ahşap levhalar üzerine yapılarak, ikonostasis üzerinde de sergilenebilen tasvirlere denir[272].



Resim 28. İsa ve St. Menas, 8. Yüzyıl, İkona, Louvre Museum, Paris[273].

[269] Eroğlu, 144-145.
[270] Bazin, 155.
[271] Tansuğ, 60.
[272] Tamer Yörükoğlu, *Batılılaşma Devri Resim Sanatında Edirne Bulgar Kilisesindeki İkonaların Yeri*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne 2006, 16.
[273] http://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/christ-and-abbot-mena, (Erişim Tarihi: 25.06.2016).

Bizans'ta çok rağbet gören bu ikonalarının en erken örnekleri 5-6. yüzyıldan öteye gitmemektedir. Bu en erken tarihli ikonalardan biri de başkent Konstantinopolis'te yapılmış olup ve bu gün Sina Dağı'nda yer alan Azize Catherine adlı Manastır'da bulunmaktadır. Tüm Bizans tarihi boyunca ve hatta sonrasında sayısız ahşap ikona yapılmıştır. Bunun yanında dinsel tasvirler fildişi, altın, gümüş gibi farklı malzemelere de uygulanmıştır[274] (Resim 28).

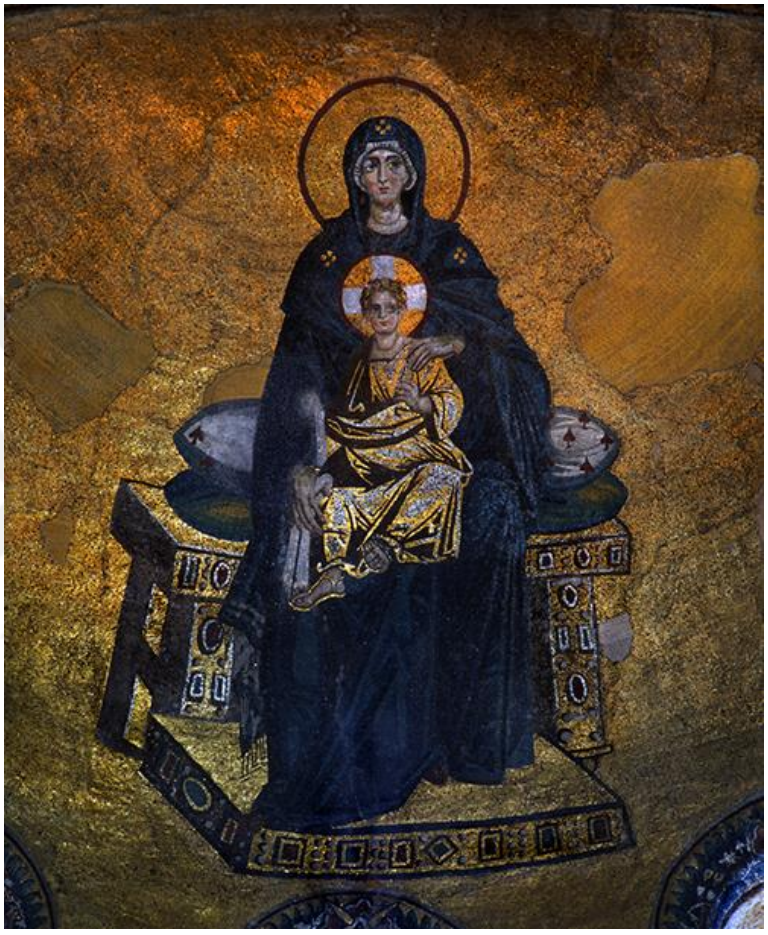
Bizans İmparatorluğu içerisinde sanat ve sanat anlayışı her daim üretken olmuştur demek gerçekçi bir düşünce olmaz. Çünkü Hıristiyan inancı gereği her ne kadar resim kabul görmüş olsa da bu konudaki tartışmalar var olmuştur. Bizans Sanatı üç boyutlu çalışmalara karşı olmuştur. Bu nedenle resim alanında perspektif gelişememiş heykel anlayışı ise pek yer bulmamıştır. Bunu gösteren en önemli devir 726-842 yılları arasında, politik ve dini sebeplerin doğurduğu İkonaklazma hareketidir. Temelinde İslam ve Yahudi inançlarının sanat ve figüre bakış açısının yattığı bir gerçektir. 725 yılının sonunda İmparator III. Leo tasvirlere tapınmayı yasaklamıştır. Bununla beraber kendilerine "ikonadul" diyen tasvir taraftarları ile "İkonaklast" olarak adlandırılan tasvir karşıtı grup arasında amansız bir mücadele baş göstermiştir. Bu dönemde tasvir içeren pek çok ikona, mozaik ve fresk yok olmuştur. İmparatoriçe Theodora 842 yılında bu düşmanlığa son veren kişi olmuştur. Ama pek çok ikonadul Charlemagne'ın Aachen'deki sarayına giderek, Bizans sanat anlayışını orada sürdürmüştür[275].

Bu sonuç, resmetme anlayışında da bir takım yenilikleri beraberinde getirmiştir. Zarar gören ve yok olan tasvirlerin yeri hızla doldurulmaya çalışılmıştır. Bizanslı ustalar önceden işlenen klasik anlayışın yerine artık dünyevi ve hümanist anlayışta resmetmeye yönelmişlerdir. Diğer taraftan Batı Katolik ve Ortodoks dünya arasındaki tartışma da şiddetlenerek artmıştır. Resmi olarak 1054 yılına kadar bütün kalmalarına rağmen, İkonaklazma Dönemi iki inancın ayrılmasının başlangıcı olmuştur[276].

Bizans'ın Makedonya ve Komnenos sülaleleri tarafından yönetildiği 842-1204 yılları Orta Bizans Devri olarak adlandırılmaktadır. İkona kırıcıların zaferiyle sonuçlanan dönemin hemen ardından, Ayasofya içerisinde de oldukça gösterişli mozaik ve fresk eserler duvarları süslemeye başlamıştır. 858 yılında Ayasofya'nın kutsal

[274] Balkaş, 39
[275] Andre Grabar, *The Art of The Byzantine Empire* (Bizans İmparatorluğu'nun Sanatı), Greystone Books, New York 1967, 85-97; Turanî, 212; Tansuğ, 61.
[276] Yaşar, 26-27.

bilgeliğe adanmasının yıl dönümünde, patrik Photios apsis yarım kubbesine yaptırdığı mozaik tasvirle kiliseye günümüze de ulaşan ilk mozaiklerden birini kazandırmıştır (Resim 29). Mozaikte Emmanuel İsa, annesi Meryem'in kucağında oturmaktadır, İsa'nın yeniden doğuşu işlenmiştir. Arka planda altın fon ile ilahi bir hava yakalanmıştır. Bol dökümlü koyu renkli kıyafetler içindeki Meryem bir taht üzerinde Çocuk İsa'yı hem sağ eliyle tutmakta hem de onu izleyiciye takdim etmektedir[277].



Resim 29. Meryem ve Çocuk İsa, 858-867, Mozaik, Ayasofya Müzesi, İstanbul[278].

Bu resimler sadece İsa ve kutsal kişilerle kısıtlı kalmamış, çeşitli onarım mozaikleri ve ünlü imparatorlara ait tasvirler de işlenilen konular arasında kendine yer bulmuştur. IX. Konstantinos Monomakhos ve eşi İmparatoriçe Zoe'nin onarım mozaiği ile II. İoannes Komnenos ile eşi Macar asıllı Eirene ve oğulları II. Aleksios'un yer aldığı bir diğer onarım mozaiği dikkat çekici eserlerdendir. Ayrıca 10. yüzyıla tarihlenen, Constantinus'un Konstantinopolis'i, I. Ioustinianos'un Ayasofya'yı sunduğu

[277] Honour-Fleming, 316; Yaşar, 28-29.
[278] Yaşar, 29; Cumming, 64; Honour-Fleming, 316; http://ayasofyamuzesi.gov.tr/tr/mozapsis-mozai%C4%9Fi, (Erişim Tarihi: 25.06.2016).

mabedi takdim sahnesi en bilinen örneklerden birisidir. Emmanuel İsa, tahtta oturan Meryem'in kucağında yer almaktadır. Bizans mozaiğinin vazgeçilmezi olan altın yaldızlı fon ve ters perspektif dikkat çekmektedir[279] (Resim 30).



Resim 30. Sunu Mozaiği, 10.Yüzyıl, Ayasofya Müzesi, İstanbul[280].

Yine Ayasofya içerisinde yer alan Deisis kompozisyonu, Doğu Roma Resim Sanatının en güzel örneklerinden birisidir. Batılı kaynaklar tarafından Rönesans resmine kaynaklık eden bir çalışma olarak görülmesi açısından önem teşkil etmektedir. İsa'nın solunda annesi Meryem, sağında ise Vaftizci Yahya resmedilmiş olup, iki karakter, kıyamet gününde İsa'dan insanlık için şefaat dilemektedir. Karakterlerin kılık kıyafetinin seçimi, kullanılan renkler, yüzlerindeki duyguların ifade ediliş biçimi, son derece gerçekçi anlayışa sahiptir (Resim 31).

[279] Semavi Eyice, "Ayasofya" , *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C.4, İstanbul 1991, 209.
[280] Hollingsworth, 103.



Resim 31. Deisis (Şefaat) Sahnesi, 13.Yüzyıl, Mozaik, Ayasofya Müzesi, İstanbul[281].

Son Bizans Dönemi Palaelogosların emrinde şekillenmiş ve Osmanlıların İstanbul'u fethine kadar da sürmüştür. Devlet artık daha önce hiç olmadığı kadar köşeye sıkışmış, maddi ve manevi yönden zayıf düşmüştür. Bu ekonomik buhranın bir sonucu olarak Bizans artık tümüyle yeni bir işe girişmeyi sonlandırmış, devlet politikası olarak eldekini kullanmayı amaç edinmiştir[282].

Yeni mimari eser yaratmada yaşanan tüm bu olumsuz koşullara karşın, Kariye Camii, Fethiye Camii, Vefa Camii gibi eserlerde yer alan çeşitli mozaik ve freskler Bizans resminin değişim ve gelişimine ışık tutmaktadır. Özellikle Kariye Camii, içerisinde yer alan Son Bizans Dönemi mozaik ve freskleri, zamanın resim programı hakkında heyecan uyandırmaktadır. Ayasofya'da yer alan "Şefaat Sahnesi"ndeki insani dram ve duygusallık bu dönemde de sanatçıların vazgeçilmezlerinden birisi olmuş ve farklı yerlerde sergilenen kompozisyonlar arasındaki bağlantı adeta seyircinin gözleri önüne serilmiştir. Kilisenin parakklesionunda yer alan Anastasis (diriliş) sahnesinde, merkezde yer alan İsa, sağında ve solunda yer alan Âdem ve Havva'yı mezarlarından çıkarırken resmedilmiştir. Meryem, Musa, Davut ve Vaftizci Yahya gibi Hıristiyan inancı gereği saygı duyulan kutsal kişiler de kompozisyonun tamamlayıcı karakterleri olarak resimde kendine yer bulmuştur. Yarım kubbenin alt kısmında ise İsa'nın

[281] http://ayasofyamuzesi.gov.tr/tr/mozapsis-mozai%C4%9Fi,(Erişim Tarihi: 27.06.2016).
[282] Grabar, 100.

havarileri sıralanmış biçimde betimlenmiştir. Dikkat çeken bir diğer özellik de figürlerin uzuvlarında görülen uzama anlayışıdır. Henüz 14. yüzyıla ait resimde Maniyerist düşüncenin kökleri gözlemlenmektedir[283] (Resim 32).



Resim 32. Anastasis (Diriliş), 1310-1320 Civarı, Fresk, Kariye Camii, İstanbul[284].

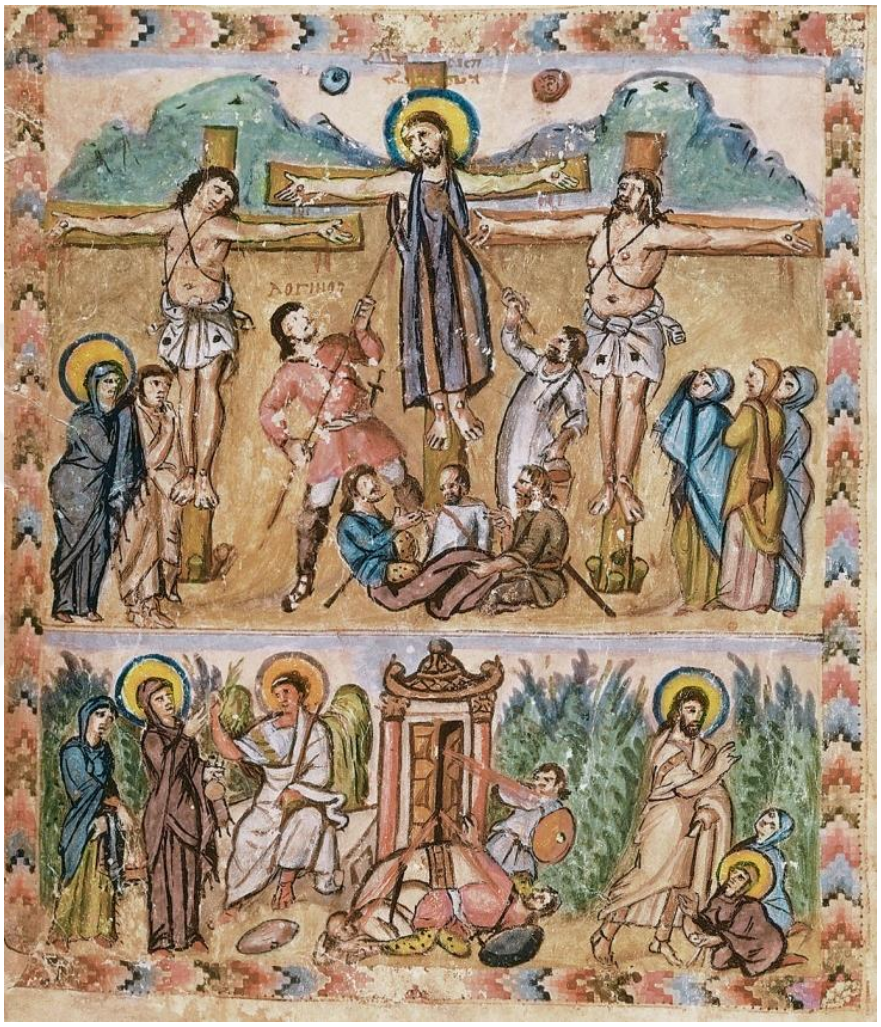
2.1.8. Ortaçağ Avrupa Resim Sanatı

Bizans İmparatorluğunda tüm bu gelişmeler meydana gelirken, Avrupa'da sanatsal anlamda bir şeyler yaşanmadığını düşünmek doğru değildir. Kavimler Göçü'nün baskısı ve şiddeti karşısında Roma'nın 476 yılında Gotlar tarafından ortadan kaldırılması, Avrupa içerisinde de bir takım kırılmalar ve bölünmeleri gün yüzüne çıkarmıştır. Yaşanan ve yaşanacak olan sanatsal gelişmelerin temelinde işte bu siyasi, ekonomik ve dini etkenler rol oynamıştır. Roma İmparatorluğu'nun tarih sahnesinden silinmesi, tebaa içerisindeki tüm milletlerin durumunu ve kaderini bilinmezliğe sürüklemiştir. Çeşitli devletler izlerini çabuk silse de, olayın etkileri 9. yüzyıla değin sürmüştür[285].

Roma sonrası Avrupa Sanatının kökeni araştırılırken muhakkak el sanatları, diğer bir deyişle küçük sanatlar incelenmelidir. Bu süsleme tarzı, 7 ve 8. yüzyılda günümüz

[283] Tansuğ, 73-74; Eroğlu 159-160.
[284] Eroğlu 159-160; Tansuğ, 73; Nazan İpşiroğlu-Mazhar İpşiroğlu, *Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi*, Hayalperest Yayınevi, İstanbul 2012, 57.
[285] Engin Beksaç, *Avrupa Sanatı*, Troya Yayıncılık, İstanbul 1994, 7.

Birleşik Krallık sınırları içerisindeki çeşitli keşişlerin el yazmalarında, en dikkate değer biçimde kendini göstermiş ve hayat bulmuştur[286]. El yazması eserler içerisinde yer alan minyatürlerde ağırlıklı olarak dini konular işlenmektedir. Durrow, Dioscorides yazmaları, Viyana Genesis'i, Lindisfarne[287], Rossana ve Rabbula İncilleri en bilinen Bizans ve İtalya etkili el yazmalarıdır[288] (Resim 33).



Resim 33. İsa'nın Çarmıha Gerilmesi, M.S. 586, Rabbula İncili, El Yazması, Laurentian Kütüphanesi, Floransa[289].

M.S. 8. yüzyılda Avrupa'daki en belirgin güç olan Frank Krallığı, Karolenj Hanedanlığının eline geçmiştir. Charlemagne 768'de, Frankların kralı ilan edilmiş ve krallık giderek güçlenirken, merkezi bütünlüğü savunan siyaset ve yerleşik yaşam

[286] Bazin, 165.
[287] Farthing, 88.
[288] Üstünipek, 167; Bazin 166.
[289] Bazin, 160.

şartları krallık tarafından güvence altına alınmıştır[290]. İmparatorluk hayaliyle ikinci bir Roma'yı arzulayan kral, başkent Aachen'da saray himayesinde bir okul kurmuş ve Avrupa'nın önde gelen düşünce ve sanat adamlarını buraya gelmeleri konusunda baştan çıkarmıştır. Ayrıca, manastırlara bağlı okullar açtırarak skolâstik felsefenin yeniden canlanmasını amaç edinmiştir. Karolenj Sanatı, bu okullarda kurulan resim atölyelerinin faaliyetleri ile ilk eserlerini ortaya koymuştur[291].

Charlemagne, tıpkı Constantinus gibi imparatorluğunu Hıristiyan dini temeller üzerine kurmayı amaç edinmiştir. İmparator, ailesinin üç kuşaktır papalıkla süren müttefikliğinin, onu Avrupa'da dinin koruyucusu ve bölgenin tek gücü haline getireceğini tahmin etmiş olmalıdır. 800 yılında Kutsal Roma İmparatoru olarak taç giymesi sonucu bu hedefi gerçekleşmiş ve tüm Avrupa'da dengeler bozularak, değişim kaçınılmaz olmuştur. Böyle bir gücü elinde barındıran kral, figüratif ve anıtsal sanatın yeniden canlanması için, İtalyan Klasisizmi ve Bizans dönemlerinin model olarak alınması gerektiğini düşünmüştür. Karolenj Sanatı, barbarların formsuzluk anlayışına şiddetle tepki göstermiş ve figüratif canlandırmayı yeniden tahsis etmenin önemini ilan etmiştir[292].

10. yüzyılda Karolenj ailesinin çöküşüyle, I. Otto önce Aachen'da Almanya tacını, daha sonra 962'de Roma imparatorluk tacını papanın elinden giymiş ve böylelikle Batı Avrupa'nın kültürel, dinsel ve sanatsal yönetimi, bu ailenin etrafında oluşan Kutsal Roma Germen İmparatorluğu'na miras olmuştur.

İtalya ve Almanya'da, zenginliği ve refahı gerçekleştiren Ottoların egemenliğinde, Karolenj sanat ilkeleri 11. yüzyıla kadar devam etmiştir. Bu dönemde Karolenj geleneğinin oluşturduğu şeyler alınıp daha yüksek bir düzeye çıkarılmıştır. Eserlerde, Antik, Bizans ve Erken Hıristiyan öğelerinin birbirine kaynaştığı bir üslup bütünlüğü vardır. Antik motiflerin yanı sıra, fanteziye düşkün Germen anlayışının etkisi de kendini göstermiştir. Sanatçılar artık İncil'de anlatılan olayları hayali bir biçimde çizmeye çalışmaktan çok, bu olayların ruhani anlamını dile getirmeye yönelmişlerdir[293].

Seçilen tüm konular Hıristiyanlığın ve İsa'nın yüceliğini, kudretini yansıtacak şekilde işlenmektedir. Önceki Avrupa Sanatı dönemlerine oranla kullanılan materyal

[290] Cumming, 68.
[291] Tansuğ, 91-92.
[292] Hollingsworth, 108-109.
[293] Hollingsworth, 108.

çok daha çeşitlidir ve çalışılan konularda da belirli oranda bir değişik yaşanmaktadır. Tüm bunların yanı sıra, en önemli gelişme sahne düzenlemesi ve tek düzeliği aşabilmek için verilen çabadır. Görsel açıdan gelişime uğrayan resim, döneminin geçerli akımına uygun olarak politik semboller ve hâkimiyet kavramını çok açık bir biçimde yansıtmaktadır. Aristokratik temeliyle belirlenen sanatsal yaklaşım, gök ve yer arasında aracı olduğu kadar koruyucu olarak din büyüklerinin ve din büyüklerine dönüştürülen imparatorluk ailesinden gelen din adamlarının görüntüleriyle bütünleşmiş, fonksiyonel bir aktarım ve iletişim aracı olarak kitap resimlerine önem vermiştir. Konular ve şemalar ana hatlarıyla Karolenj resim geleneğiyle bağlantılı olsa da, yeni şema ve fikirler bunları çok daha değişik görünümlere dönüştürmektedir. İspanya üzerinden Avrupa'ya açılan İslam kültür ve sanatının da etkileri fark edilmekle beraber, Avrupa resim geleneğinin kendi özgün doğrultusunu bularak, Roman sanat ortamına geçişe hazırlandığı gözlenmektedir[294].

Sanat alanında, 7. ve 13. yüzyıllarda Batı Avrupa'da yayılmış çeşitli üslupları içerisinde barındıran akıma, Romanesk veya Roman Sanatı denilmektedir. Neredeyse devrin tüm yapıları dinsel eserlerdir[295]. Avrupa'da Roma İmparatorluğu Dönemi'nde sağlanmış olan kültürel ve siyasal birliğin, Ortaçağda bozulmuş olması, üslup farklılıklarının doğmasına neden olmuştur. Charles de Gerville 1823 yılında, Romanesk Sanat ifadesini ilk kullanan kişi olmuştur. Gerville bu terimi, Roma diline olan benzerliği ve dönem sanatını tanımlamak için kullanmıştır. En verimli dönemini 12. yüzyılda yaşamış ve 13. yüzyılda Gotik üslup içinde erimiş olan Romanesk Sanat, ilk bakışta çelişkili gibi görünen iki özelliğe sahiptir. Yöreselliği, yerli gereçleri değerlendirmesi ve mimarî denge sorunlarının çözülmesinde o bölgede bilinen yöntemlere başvurmasından kaynaklanır[296]. Evrensel olması ise, manastır düzenini yaratması ve hacıların, Roma'dan Kudüs'e uzanan hac yolları boyunca gezerek çağdaşlarının ufkunu açmasıyla açıklanabilir. Bu hac vazifesi ve haçlı seferleri sonucu, Avrupa, Doğu'yu bir kez daha yakından tanıma fırsatı bulmuştur. Bu yakınlık şüphesiz Avrupa Sanatında bazı yeniliklerin yaşanmasına sebep olur, hayat ağacı, doğulu bitki ve hayvan tasvirleri, Romanesk Sanatının içeriğine nüfuz ederek zenginlik kazanmasına

---

[294] Pınar Öztaşkın, *İtalya'da Rönesans Resim Sanatı (Botticelli)*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kayseri 2011, 12.
[295] Metin Sözen-Uğur, Tanyeli, *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul 2011, 260.
[296]Semra Germaner "Romanesk Üslup", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, C. 3, İstanbul 1997, 1572-1574; Farthing, 108.

olanak sağlamıştır[297]. Romanesk Resim Sanatı, duvar resmi ve minyatür dallarında yetkin örnekler vermiştir. Hıristiyan dini ile ilgili konular işlenmiş ve bu alanda öğretici olmak hedeflenmiştir. Duvar resmi örneklerine, Almanya, Fransa, İtalya ve İspanya gibi Batı Avrupa ülkelerinde rastlanmaktadır[298].

İspanya'nın Soria Bölgesi'ndeki Ermita de San Baudelio de Berlanga'da yer alan Romanesk freskler, didaktik öyküleyici anlatımın en güzel örneklerini barındırır. "Günaha Çağrı" isimli eser, kilisenin tavanını süsleyen fresk dizisinden birisidir. Karakterlerin işlenişi ve ikonografik anlatım biçimi Bizans'ı çağrıştırır. İsa ve onu ayartmaya çalışan şeytan arasındaki mücadelesi betimlenmiştir. Kompozisyon üç sahneye ayrılmış biçimde tasvir edilmiştir. Soldaki ilk bölümde şeytan, İsa'nın açlığını gidermesi için taşı ekmeğe çevireceğini, ikinci kısımda, kendisini bir tepeden atmasını ve melekler tarafından kurtarılacağını vaat eder. Kırk günlük zorlu sınavın ardından, şeytan tüm girişimlerinde başarısız olur. Bunun sonuncunda İsa'ya melekler tarafından yiyecekler sunulur[299] (Resim 34).



Resim 34. Günaha Çağrı, 1120-1140, Fresk, Metropolitan Museum of Art, New York[300].

[297] Yasemin Erengezgin, *Doğu ve Sanatının Batı Plastik Sanatlarına Etkisi*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul 2002, 5.
[298] Germaner, C. 3, 1572-1574; Farthing, 108.
[299] Farthing, 108; Matta:4;1/11; Markos:1;12/13; Luka:4;1/13.
[300] http://www.metmuseum.org/art/collection/search/471907, (Erişim Tarihi: 18.03.2017); Farthing, 108.

Bu devir kiliselerinde, renkli cam sanatı olan vitrayın temelleri de atılmıştır. Avrupa'da erken vitrayın en önemli merkezleri Rhineland ve Fransa'da İle de Fransa ve Poitiers olmuştur. Kartonlar üzerine hazırlanmış olan çizimler, renkli cam panellere aktarılmakta, daha sonra bu paneller bir araya getirilmek şartıyla, diğer eklemeler lehim ile kaynatılarak ve kurşunla çerçevelendirilerek, vitray sonlandırılmaktadır. Kiliselerin cepheleri Gotik Dönemi'nde olduğu kadar vitraylarla bezenmeye müsait olmadığı için abidevi eserlerle karşılaşılmaz. Bunun nedeni devasa yapıları ayakta tutmak için çok az sayıda açıklığa yer verme ihtiyacıdır. Ama siyah konturlar, yoğun mavi, yeşil, kırmızı ve sarı kullanımı ile bu renklerden süzülen ışığın yarattığı duygu ve etki oldukça özeldir[301] (Resim 35).



Resim 35. Yeşu (Hoşea) Peygamber, 1130, Vitray, Augsburg Katedrali Güney Pencere, Augsburg [302].

[301] Buchholz-Buhler-Hille-Kaeppele-Stotland, 96.
[302] Buchholz-Buhler-Hille-Kaeppele-Stotland, 96.

Romanesk Dönemi Sanatının sadece dinin hizmetinde olduğunu belirtmek doğru bir tutum olmayacaktır. Çünkü bu dönemde kiliselerin yanı sıra çok sayıda şato da yapılmıştır. Fakat bu şatolar, tüm devirlerde olduğu gibi dini eserler kadar özen gösterilerek korunamamıştır. Bunun en büyük sebebi, insanların sivil eserleri, gerçekleşen savaş ve isyanlarda yağmalamayı ve yok etmeyi, tercih listelerinin en üstüne yazmalarıdır. Bunun tam tersi biçimde dini mekânlarda yer alan eserlerin korunup saklanması ve itina ile ilgilenilmesi şaşırılacak bir durum değildir. Buna karşın, sivil eserlerde moda takıntısı daha üst düzeydedir. Bu sebeple eskiyen kısımları veya eserleri yenileme düşüncesi, dini mimariye oranla daha fazladır. Dolayısıyla günümüze ulaşan, Romanesk Dönemi'ne ait sivil eserler oldukça kısıtlıdır. Ama şans eseri, dini bir kurum içerisinde korunmuş ünlü "Bayeux Duvar Halısı" sivil mimariden günümüze ulaşan en güzel örneklerindendir[303]. Halı ölçüleri ve üzerinde yer alan kompozisyon ile eşsiz bir güzelliğe sahiptir. Üzerinde Normandiya Dükü William'ın İngiltere kralı II. Harold'e karşı kazanmış olduğu zafer anlatılmaktadır. Halı üzerinde İngiltere kralı I. Tövbekâr Edward'ın William'a, tahtının ondan sonraki varisinin kendisi olduğunu bildirmesi için kardeşi Harold'u göndermesiyle başlayan ve 1066'da Hasting Savaşı ile sonuçlanan olaylar dizisi anlatılır. Harold şüpheli bir biçimde abisinin ölümü ile tahta geçer fakat savaşta William'a yenilir ve William İngiltere'nin yeni kralını devirerek tahtına oturur (Resim 36).

Halı dokuz farklı uzunlukta ama aynı genişlikte keten kumaşlardan yapılmıştır. 70 metre uzunluğu ve 50 cm genişliği ile tarihe ışık tutmaktadır. Eserin sahip olduğu tasarım ve figürlerin öyküleyici anlatım biçimi Kuzey Avrupa Romanesk Sanatının karakteristik özelliklerini yansıtmaktadır[304]. Üzerinde kahverengi, bej, bronz yeşili, koyu mavi, mavi-siyah ve sarı gibi dönemin revaçta olan renkleri kullanılmıştır. Halının Fatih William'ın üvey kardeşi olan Bayeux Piskoposu Odo[305] gözetiminde bir grup rahibe tarafından yapıldığı tahmin edilmektedir[306].

[303] Gombrich, 2007.
[304] Eyüboğlu-İpşiroğlu, 35-38.
[305] Burke, 172.
[306] Farthing, 111; Buchholz-Buhler-Hille-Kaeppele-Stotland, 99; Tansuğ, 97; Hollingsworth, 155, 161.



Resim 36. "Bayeux Halısı", 1066-1077, 7,000 x 50 cm, Keten Üzerine Yünlü İplik, Bayeux Museum, Fransa[307].

Romanesk resimde tüm bunlar bir araya geldiğinde ortaya çıkan üslup, kitap minyatürlerini andırmaktadır. Sanatçılar çalışmalarını boyamada sadece belli başlı renkleri kullanmıştır. Çünkü doğayı araştırarak, ona göre resim yapma kabiliyeti henüz gelişmemiştir. Bu nedenle perspektifin kullanımı da ortaya çıkamamıştır. Bir resimde nesnelerin uzaklaştıkça küçülmesi kavramı, sadece bir şahsı veya kurumu daha yüce gösterme niyetinin bir ürünü olarak kullanılmıştır. Örneğin "İsa'nın Sicilya Kralı II. Roger'ı Taçlandırması" isimli, Palermo'da Santa Maria del Ammiraglio Kilisesi'nde yer alan mozaik, bunun en güzel örneklerinden biridir[308] (Resim 37). Bizans mozaiğine ait teknik ve tecrübenin çok iyi gözlemlenerek tekrarlandığı eserlerden birisidir. İsa'nın ayaklarının yere değmemesi ve Kral'a oranla daha heybetli oluşu, onun dünya dışı özelliklerini yansıtmaktadır. Sahnenin en basit anlatımı Kral'ın İsa karşısında boyun eğmesidir. Bununla birlikte resmin sembolik ifadesi; Kral'ın siyasi ve dini bakımdan, halk için seçilmiş kişi olduğunu İsa'dan aldığı tasdikle pekiştirmesi olmuştur.

[307] Farthing, 111; Bell, 114.
[308] Güvemli, 47.



Resim 37. "İsa'nın Sicilya Kralı II. Roger'ı Taçlandırması", 1148, Mozaik, Santa Maria Ammiraglio Kilisesi, Palermo[309].

"Gotik" terimi, Rönesans İtalyası tarafından[310] aşağılanan, Ortaçağ Sanatını ifade etmek için kullanılan "tedesco" kelimesinin Fransızcasıdır. Giorgio Vassari, 16. yüzyılda "stilece gotice" diye adlandırmış, Flirates ise "*Bu kötü işi bulan kahrolsun. Öyle sanıyorum ki, bunu ancak barbar bir halk İtalya'ya getirebilir*" demiştir. Avrupa, Roma İmparatorluğu'nun batıdaki varlığını ortadan kaldıran Gotları, barbar ve medeniyet düşmanı olarak görmüş, onları Roma kültür ve mirasının yok olmasının sebebi olarak kabul etmiştir[311]. Her şeye rağmen Gotları, bu dönemin sorumlusu olarak

[309] Hollingsworth, 160.
[310] Beksaç, 15; Hollingsworth, 178.
[311] Bazin, 198; Adams, 198; Cumming, 73.

düşünmek yanlış olacaktır. Çünkü Gotik Sanat, Normandiya civarında ortaya çıktığında, Gotların tarih sahnesinden silinmesinin üzerinden 600 sene geçmiştir[312].

Gotik anlayış, yaklaşık olarak 1140 civarında gelişmeye başlamış, ilk örneği olarak da St. Denis Katedrali'nin mimari Rahip Suger'in, adı geçen katedralin koro bölümünde yaptığı çalışmalar kabul edilmiştir[313]. 13. yüzyılla beraber Avrupa'ya yayılarak, Uluslararası Gotik[314] diye de ifade edilmiştir. 1200 yılına kadar olan döneme Erken Gotik, 1200-1250 arasına Yüksek Gotik, daha sonrasına ise Geç Gotik denilmektedir. Avrupa'nın çeşitli yerlerinde, çeşitli dönemlerde zirveye ulaşan bir üslup olmuştur. Yine etkisini yitirmesi farklı dönemlere rast gelmiştir[315]. Örneğin, İtalya'da daha yüzeysel olarak kabul görmüş[316] ve Rönesans ile etkisini yitirmiş iken, Fransa, Almanya ve dünyanın farklı yerlerinde 17. yüzyıla kadar karşılaşılabilmektedir. Tüm sanatlarda yayılım gösterdiği halde, asıl unsur mimari olmuş, resim ve heykel gibi diğer alanlar, onun tamamlayıcısı konumunda kullanılmıştır[317]. Romanesk denilince akla ilk önce manastır yapıları gelirken, gotik denildiğinde de akla ilk olarak, seyirciye yücelim duygusunu aşılayan, devasa katedraller gelmektedir. Bu eserler, Ortaçağ Avrupa merkezlerinin siluetini belirlemekle kalmamış, şehirleri ticari ve siyasi yönden de kalkındırmıştır[318].

Ortaçağ Avrupa'sında inşa edilen Fransız, Alman ve İngiliz katedralleri günümüzün bazı şehirlerindeki gibi, daha yüksek yapma anlayışının bir sonucudur. Kentler, daha büyük katedraller, kuleler ile diğer kentlere adeta gövde gösterisinde bulunmuştur[319]. Bu dönemde üniversiteler de kurularak, teoloji ve felsefe üzerine çeşitli çalışmalar hız kazanmıştır[320]. Ayrıca Haçlı Seferleri'nin sonuçları ve yeni teknik ve

---

[312] Turanî, 238; Cumming, 71; Maria Christina Gozzoli, *Gotik Sanatını Tanıyalım*, (Çev.:Solmaz Turunç), İnkılap ve Aka Kitabevi, İstanbul 1982, 2.
[313] Cumming, 71; Gozzoli,, 2.
[314] Farthing, 128.
[315] Engin Beksaç-Tayfun Akkaya, *Kaynak ve Kökleriyle Avrupa Resim Sanatı*, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul 1990, 58.
[316] Beksaç, 15.
[317] Sözen-Tanyeli, 118; Abdullah Ayaydın, "Gotik Sanatı'na Yirmi Birinci Yüzyıl Perspektifinden Bir Bakış", *Ekev Akademi Dergisi*, S.44, Erzurum 2010, 118.
[318] Zuhal Arda, Hikmet Şahin, Semih Büyükkol, "İlkçağdan Modernizme; Bilim, Sanat ve Felsefe Buluşmaları", *Eğitim ve Öğretim Araştırmaları Dergisi*, 2 (3), Ankara 2013.
[319] Gozzoli, 2.
[320] Turanî, 238.

malzemenin keşfi ile Gotik, öncesinde ortaya çıkan sanatlar kadar lokal olamamış, yavaş yavaş küresel maiyet kazanmıştır[321].

Gotik resmin kendini en iyi biçimde ifade ettiği dönem 1252 sonrasında olmuştur. Fransa'da saray kütüphanelerinin teşviki için verilen geniş ölçüdeki siparişlerle canlanan kitap yazım ve resimlendirilmesi sonucunda, gerçek Gotik kitap resmi ortaya çıkmış, diğer kollarda da önemli gelişmeler yaşanmıştır. Bu kitaplar içerisinde, kilise dışındaki Hıristiyanlara dini eğitim verme amacı güden, minyatürlü dua kitapları en önemli eserler olarak görülmektedir[322]. Stilize bitkiler, canlı görsel öğeler ve uzun elbise kıvrımlarına sahip Gotik resim, renkli cam tekniklerini hatırlatan kuruluş şemaları, geometrik biçimler ve ana hatlarıyla da dikkat çekmektedir. Bunda Gotik görselliğin boyut arayışının ve hacme görsel olarak güç ve algılama imkânı verme niyetinin de etkisi büyüktür. Görsel biçimdeki uzamada kendisini gösteren mimari, heykel ve renkli cam sanatının etkileri, Gotik Sanatın fantastik oluşumuna uygun düşmektedir[323].

Gotik Dönemi el yazmaları her ne kadar dini ve siyasi karaktere sahip olsa da, aralarında gündelik hayata dönük çalışmalar da yer almaktadır (Resim 38). Rhine Devlet Müzesi'nde yer alan, parşömen üzerine mat boyayla yapılmış eser üç eşit parçaya bölünmüştür. Eserin üst kısmında, olgunlaşan ürünler hasat edilmekte, orta sahnede toplanan ekinler ambarda depolanmakta, son bölüm de ise tıpkı yaşamın kanunu tekrarlanırcasına, toprağa yeniden can verme, yani tohumlama uygulanmaktadır. Dönemin zirai faaliyetlerini göstermesi ve işleyiş biçimine ışık tutması bakımından nadir örneklerdendir.

[321] Üstünipek, 209; Şerife Yıldız, "Gotik Dönem Mimarisi ve Dönem Giysi Tasarımlarına Etkisi", *International Journal of Science Culture and Sport,* 4 (3), Ankara 2015, 249.
[322] Hollingsworth, 192.
[323] Bazin 212-123.



Resim 38. Speculum Virginum'dan Hasat, 1190, Parşömen Üzerine Mat Boya, Durham Rhine Research Center, Amerika[324].

Gotik Dönemi'nin resim açısından ortaya koyduğu büyük yeniliklerin başında vitray gelmektedir. Romanesk Dönemi'nin sonlarında ortaya çıkan teknik, devrin mimarisi üzerinde çözülemeyen strüktür sebeplerinden dolayı kendini tam olarak ifade edememiştir. Fakat Gotik Dönemi'nde bu tarz sorunlar daha da hafifletilmiş, böylelikle devasa yapıların beden duvarlarında, vitraylar ile süslemeye açık geniş alanlar ortaya çıkmıştır[325]. Devrin ışığa verdiği önem ve izleyici üzerinde bırakmaya çalıştığı hissin de

[324] Buchholz-Buhler-Hille-Kaeppele-Stotland, 102.
[325] Hollingsworth, 190.

vitrayın gelişimi üzerinde etkisi vardır[326]. Bu teknik tıpkı mozaik yapımı gibi işlev kazanmıştır. Fakat Bizans'ta kullanılan altın renk mozaiğinden ziyade, Gotik vitrayda kullanılan renk çoğunlukla mavi ve kırmızı olmuştur[327]. Gerek büyük boyutlardaki gül pencereler, gerekse bütünleşik vitraylar, izleyiciye, İncil'den, günlük hayattan ve önemli şahsiyetler üzerinden mesajlarını iletebilmeyi amaç edinmiştir. Fransa'da yer alan Notre Dame, Reims, Chartres, Amiens katedralleri, barındırdıkları vitray örnekleriyle özel bir konuma sahiptir. Paris'te yer alan Sainte-Chapelle ve diğer tüm Gotik katedrallerde beliren manzara, tıpkı modern mimaride görüldüğü gibi çelik konstrüksiyonu tamamlanmış ve camlarla kuşatılmış plazalara benzer (Resim 39).



Resim 39. Koro bölümü, 1243-1248, Vitray, Sainte-Chapelle, Paris[328].

Beden duvarlarında yer alan geniş açıklıklar, Fransa, Almanya ve İngiltere gibi ülkelerde, özellikle katedraller için fresk yapımına mani olan bir durum ortaya koymuştur. Bu nedenle fresk geleneği, üslubun yüzeysel olarak kullanıldığı İtalya'da ve varlıklı kişilerin saraylarında yer edinebilmiştir[329].

[326] Beksaç, 18; Adams, 202.
[327] Adams, 202.
[328] Adams, 217.
[329] Gozzoli, 54.

2.2. RÖNESANS RESİM SANATI

Avrupa, 14. yüzyıldan 16. yüzyılın sonuna kadar süren zaman diliminde, sadece coğrafi keşiflerle ilgilenmemiş; sanat, edebiyat ve felsefe alanlarında da büyük ilerlemeler kaydetmiştir. Bu dönem, büyük ve doğal gelişimi içinde, Christophe Colomb, Copernic ve Galileo ile yerin keşfinden göğün keşfine kadar uzanır. Johannes Guttenberg'in matbaayı keşfi ile bilgi ve düşünceler, daha önce görülmemiş bir hızla yayılmaya başlamıştır.

Kelime anlamı itibariyle 1550 yılında Giorgio Vasari "rinascita" terimini kullanmıştır. Vasari'nin sözünü ettiği yeniden doğuş, Ortaçağ sanat anlayışının ötesindeki İtalyan sanat düşüncesini ifade etmektedir. Bu bakımdan terim, çağı ve üslubu anlatmaktan çok sanat olayını ifade etmek için kullanılmıştır. Rönesans terimi ise ilk olarak 1820 yılında Fransa'da "Renaissance" (Yeniden Doğuş) anlamında kullanılmış ve "Rinascimento" olarak İtalya'ya geçerek, bir çağın görüşünü adlandırmak için kullanılmıştır[330]. "Yeniden doğuş" anlamını taşıyan Rönesans, Antik Yunan ve Roma Sanatına dönmüş, dinsel konularda bile insanı merkez olarak almıştır. Ortaçağ ile modern dünya arasında bir basamak olan Rönesans, modernizmin öncüsü olduğu kadar, Ortaçağ'ın da mirasçısıdır[331].

Homeros, Cicero, Platon, Aristotales, Sokrates ve Horatius gibi Yunan ve Roma aristokratlarının eserleri, yeni bir gözle incelenmiş[332], İslam aydınlarının Arapça eserleri ve antik kaynaklardan yapılan tercümeleri toplatılarak batı dillerine çevrilmesi sağlanmıştır[333]. İstanbul'un fethiyle Avrupa'ya kaçan din adamları ve İstanbul'dan getirdikleri kitaplar da hatırı sayılı bir kaynak sağlamıştır[334]. Geniş anlamıyla Hümanizm, günlük yaşama duyulan ilgiyi ve insanların kendilerine verdikleri değeri artırmıştır. Şair, yazar, müzisyen ve görsel sanatçılar, yenidünya görüşüne uygun eserler vermişlerdir[335]. Sanat üsluplarının çoğunda olduğu gibi etkileri ve yayılması farklı

[330] Adnan Turanî, *Sanat Terimleri Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul 2015, 126-127.
[331] Sözen-Tanyeli, 310; Adams, 222.
[332] Betül Bakır, *Mimaride Rönesans ve Barok-Osmanlı Başkenti İstanbul'da Etkileri*, Nobel Yayın Dağıtım, Ankara 2003, 1.
[333] Batur, 67; Eşen, 51.
[334] Güvemli, 52.
[335] Sözen-Tanyeli, 261.

ülkelerde, farklı tarih aralıklarında gerçekleşmiş olan Rönesans, yaklaşık olarak 15. ve 16. yüzyılları kapsar[336] ve kendi içerisinde belirli evrelere ayrılır:

* Ön Rönesans :14.yüzyılda Rönesans'ın hazırlık aşamasıdır.

* Erken Rönesans :15.yüzyılda Floransa, Venedik, Flaman vb. merkezlerde gerçekleşen Rönesans'ın biçimlenme aşamasıdır.

* Yüksek Rönesans :16.yüzyılın ilk yarısında Roma, Venedik, Flaman, Almanya gibi bölgelerde Rönesans'ın olgunluk ve yaygınlaşma aşamasını ifade eder[337].

14. yüzyıldan başlayarak ulus devletleri ile papalık arasında yaşanan siyasi sorunlar, kilisenin Avrupa üzerindeki etkisini giderek zayıflatmış, hümanist ve bilimsel bilginin gelişmesi, feodalitenin gücünü kaybetmesi, kentlerin ve ulusal devletlerin büyümesinin ve gelişmesinin önünü açmıştır[338]. Dante Alighieri (1265-1321), Francesco Petrarca (1304-1374), Giovanni Boccaccio (1313-1375), Gouffrey Chaucer (1342-1400), Christine de Pizan (1364-1430) Rönesans'ı uzun bir Ortaçağ kışından sonra entelektüel bir uyanma olarak değerlendirmişlerdir[339].

O dönemde, bugünkü gibi bir sanatçı anlayışı henüz oluşmamıştır. Ressamların en soylu görevlerinden biri kiliselerin duvarlarına İncil'den öyküleri, çoğunlukla okuryazar olmayan halkın anlayabileceği şekilde resmetmek ya da altar resimleri yapmaktır. Bazen dünyevi hükümdarlar veya nüfuzlu kentsoylular da ressamlara kendi özel mekânlarında ibadete hizmet edecek dinsel içerikli resimler sipariş etmişlerdir. 14. yüzyıl İtalyasında zanaatkâr statüsüne sahip bir ressam, kendisine sipariş edilen bir resmi canı istediği biçimde yapma özgürlüğüne sahip değildir. Tam aksine, Eski ve Yeni Ahit'te adı geçen önemli figürlerin nasıl gösterileceğini ve bu kişilerin tanınmasını sağlayacak atribüsleri[340] belirleyen değişmez kurallar silsilesi bulunmaktadır. Resim, "önem perspektifi" denilen kurala göre tasarlanmak zorundadır. Buna göre önemli olay ve konu büyük, önemsiz olan ise daha küçük betimlenmelidir. İnsanın görme biçimine

[336] France Farago, *Sanat*, (Çev.: Özcan Doğan), Doğu Batı Yayınları, Ankara 2011, 77.
[337] Üstünipek, 226.
[338] Halil İnalcık, *Rönesans Avrupası-Türkiye'nin Batı Medeniyetiyle Özdeşleşme Süreci*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2013, 13-15; Jacob Burckhardt, *İtalya'da Rönesans Kültürü*, (Çev.: Bekir Sıtkı Baykal), Yatılı Bölge Okulu Döner Sermayesi Şereflikoçhisar, Ankara 1974, 4-5; Elie Faure, *Rönesans*, (Çev: Bertan Onaran), Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1979, 1.
[339] Stokstad-Cothren, 530; Adams, 223; Cumming, 75; Peter Burke, *Avrupa'da Rönesans-Merkezler ve Çeperler,* (Çev.:Uygar Abacı), Literatür Yayıncılık, İstanbul 2003, 21.
[340] Karakterin ayırt edilmesini kolaylaştıran ayrıntı ve aksesuarlardır. Bkz. Sözen-Tanyeli, 39.

uygun, natüralist bir anlatım tarzı henüz ortaya çıkmamıştır. Resimde hâkim tema, gerçek dünya değil, kutsal âlemdir[341].

Gotik Dönemi ile Rönesans'ın ayrımı tüm sanat alanlarında net olarak belirtilememektedir. Bazı eserler, hem Geç Gotik'te hem de Erken Rönesans Dönemi'ne tarihlenebilmektedir. 13. yüzyılın sonlarına doğru Rönesans'ın mimarideki etkilerini görmek güç olmasına karşın görsel sanatlardan özellikle heykel ve resimde Rönesans'a dair bazı ipuçlarını yakalamak mümkündür[342]. Heykel alanında Nicola Pisano'nun (1220-1284) Roma klasik heykellerini andıran çalışmaları Rönesans'ın plastik sanatlardaki kıvılcımlarından birisi olarak kabul edilmektedir[343]. Pisa Katedralinde yer alan, yedi sütunla taşınan altıgen vaiz kürsüsünün giriş açıklığı dışındaki dikdörtgen beş çerçevesi ve taşıyıcıların altlık ve başlıkları üzerinde yer alan heykel ve yüksek kabartmalar, sanatçının doğrudan klasik Roma üslubundan etkilendiğini göstermektedir[344] (Resim 40). Bu alanda babasının mirasını Giovanni Pisano devam ettirmiştir[345].

[341] Anna-Carola Krausse, *Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*, (Çev.: Dilek Zaptçıoğlu), Literatür Yayıncılık, İstanbul 2005, 7; Honour- Fleming, 9.
[342] Adams, 222.
[343] Creighton E. Gilbert, "The Pisa Baptistery Pulpit Addresses Its Public" (Pisa Halkına Hitap Eden Vaiz Kürsüsü), *Artibus et Historiae*, 21, (41), Krakow 2000, 9.
[344] Adams, 223.
[345] Burke, 21;Cumming, 76.



Resim 40. Nicola Pisano, "Pisa Katedrali Vaiz Kürsüsü", 1260, Mermer, Pisa[346].

Heykel çalışmalarında sanatçıların işin özünü daha çabuk kavramaları ve bunu sanat ifadelerine yansıtmaları resme oranla daha kolay olmuştur. Çünkü sanatçılar, İtalya'da yer alan çok sayıdaki Roma heykeline ulaşabilmiş ve üzerinde incelemeler yapabilme imkânına kavuşmuştur[347]. Buna karşın Yunan ve Roma resminden çağa ulaşan eserler çok kısıtlıdır. Bu kısıtlı malzeme içerisinde de 13. yüzyıl sanatçısının bir

[346] Adams, 222.
[347] Cumming, 74.

anda olağanüstü devrimler yapmasını sağlayabilecek aydınlatıcı eserler mevcut değildir[348].

Bizanslı ustaların resim alanındaki etkileriyle daha 13. yüzyılda Floransa, Pisa, Siena gibi İtalyan şehirlerinde bazı değişimler yaşanmıştır. Ahşap üzerine tempera[349] tekniğinde yapılan resimler, kiliseleri süslemek amacıyla bu değişimin bir parçası konumundadır. Bu eserlerde Bizans ikona ve mozaiklerinin etkileri belirgin vaziyettedir. Bizans resminin etkisi ilk bakışta konu, kompozisyon, biçim ve renk olarak kendini hissettirmektedir. Bizans resminde çarmıha gerilme, Meryem ve Çocuk İsa, azizler, İsa'nın mucizeleri gibi dinsel konular işlenirken, eserlerde arka plan altın yaldızla kaplı ve uhrevi bir mekân duygusu yaratmaktadır. Mimari ve doğa resimlerde dekoratif bir öğe gibi durmakta, figürler ise çizgisel üslupla görselleştirilmiştir. Hacim duygusu çok fazla gelişmemiş olup, kumaş kıvrımları inandırıcı değildir ve hareketler donuktur. Bununla birlikte Bizans resminin verileri treçento[350] resminin temellerini oluşturmaktadır[351].

Floransa şehrinde resim sanatının öncüsü olarak kabul edilen Giovanni Cimabue (1240-1302), fresk ve tempera alanında eserler vermiştir. Hem Bizans hem de İtalyan resminin öğelerini harmanlamış olan sanatçı, Batıdaki en erken ve önemli "İtalobizanten"[352] olarak kabul edilmiştir. Yaptığı çalışmalar ile resmin sadece mekân duvarına yapılmasını savunan fenomeni yıkmayı başarmıştır[353].

Cimabue'nin "Meryem ve Çocuk İsa" (Resim 41) isimli çalışması, resimde Bizans üslubunun hâkim olduğu geleneği, geride bırakmaya çalıştığı ilk eseridir. İlk bakışta belirgin olan Bizans tarzına uygun nitelikler gösteren yapıtın, aslında çok farklı bir mekân ve kuruluş şeması olduğu fark edilmektedir.

Meryem Ana ve Çocuk İsa meleklerle çevrelenmiş süslü bir tahtta oturmaktadır. Tahtın altında eski dört peygamber kurtarıcıyı destekler vaziyette yer almaktadır.

---

[348] Tansuğ, 164.
[349] Boyar maddenin tutkallı suyla, genellikle de yumurta akıyla karıştırılmasıyla elde edilen bir boya türü ve bu boya kullanılarak yapılmış resim. 15. yüzyıldan sonra yağlıboya resmin gelişimiyle ortadan kalkmıştır. Bkz. Sözen-Tanyeli, 299.
[350] 14.yüzyıl demektir. İtalyan sanatında 1300'lü yılları ifade etmek için kullanılır. Bkz. Sözen-Tanyeli, 147.
[351] Yaşar, 64-65.
[352] Bizans sanat geleneği ve İtalyan sanat anlayışını karıştırarak eser üreten sanatçıya verilen isimdir. Bkz. Hélène Ahrweiler-Angeliki E. Laiou, *Studies on The İnternal Diaspora of The Byzantine Empire* (Bizans İmparatorluğunun İç Diasporası Üzerine Araştırmalar), Harvard University Press, Washington 1998, 17.
[353] Eroğlu, 225.

Resmin sadeliği ve altın yaldızın fazlalığı, karanlık olan kilisede daha kolay görünmesi içindir. Meryem'in giysisindeki ince altın çizgiler Bizans üslubunu hatırlatmaktadır, ancak sanatçının figürleri bir tür üç boyutlu mekâna yerleştirmesi, bir yüzyıl sonra Rönesans Dönemi'nde ortaya çıkacak gelişmelere işaret etmektedir[354]. Özellikle Meryem'in ayaklarını koyduğu bölümün içbükey formunun, gözleme dayalı olarak aslına uygun biçimde yansıtılması, eseri daha da özel kılmaktadır.



Resim 41. Cimabue, "Meryem ve Çocuk İsa" (Maesta), 1280-1290 A.Ü.T., 384 x 224 cm, Uffizi Gallery, Floransa[355].

[354] Müren Beykan, *Sanat Kitabı-500 Sanatçı ve 500 Sanat Eseri*, Yem Yayınları, İstanbul 1996, 99.
[355] Adams, 224; Honour-Fleming, 399.

Floransalı Giotto di Bondone (1266/7-1337), İtalyan Sanatı ve Dünya Resim Sanatı tarihinde önemli bir yer tutmaktadır. 16. yüzyılın sanat kuramcısı Giorgio Vasari tarafından Rönesans'ın ilk habercisi ve kurucusu olarak değerlendirilmiş ve resimde doğallığın gelişiminde en önde gelen kişi olarak kazandığı ün hiçbir zaman sorgulanmamıştır. Cimabue'nin öğrencisi olan Giotto'nun görkemini, Dante İlahi Komedya'nın Araf 11. kantosunda şu şekilde belirtmektedir:

> *"Credette Cimabue nella pintura* - Bir zamanlar Cimabue meydan benim sanırdı
> *Tener lo campo, ed ora ha Giotto il grido* - Resim sanatında; bugün Giotto revaçta
> *Si che la fama di colui oscura.*" - Berikinin şöhreti tozlar altında[356].

Giotto için, Rönesans'ın temel kurallarını ilk ortaya koyan sanatçıdır denebilir. Kompozisyon, perspektif, mekân, anatomi, psikolojik anlatım kurallarını kendinden sonraki gelecek kuşaklara ışık tutacak şekilde belirlemiştir. Sanatçı, eserlerinde simgeciliğin yerine, gerçeklere dayalı ayrıntıları koyarak, imgelerini sıradan insanlar için daha kolay anlaşılır hale getirmiştir. Belki de en büyük başarısı, dinsel inanışın gizemlerine anlam katan ve gözlemciye insani duyguların hepsini acıdan ve üzüntüden neşe ve heyecana kadar iletmek için gerçekçi jestlere ve yüz ifadelerine dayalı olan, tamamen yeni bir dili insanların hizmetine sunması olmuştur[357]. Ağırlıklı olarak fresk teknikli eserler vermiş olan Giotto'nun İtalya'da farklı kentlerde, Eski ve Yeni Ahit konuları üzerine pek çok kompozisyonu bulunmaktadır[358].

Düz bir yüzey üzerinde duygu ve hacim etkisiyle doğalcı bir görünüm betimleyen ilk ressamlardan olan Giotto'nun, Padova'da yer alan Arena Şapeli'ndeki "Hıristiyanlığın Kurtuluşu" adlı yaklaşık 100 fresk dizisinin[359] bir parçası olan, "İsa'ya Ağıt" isimli eserinde, olayı jest ve mimiklerle kuvvetlendirmesi farklı bir özelliktir. Bu matem sahnesinde, Meryem, Vaftizci Yahya, Havariler, Mecdelli Meryem ve diğer kutsal karakterler, gömülmeden önce İsa'nın bedeni başında yas tutmaktadırlar[360]. Figürler hacim kazanmış, doğa gerçekçi bir anlayışla resmedilmiştir. Çarmıhtan indirilen İsa, kendisine ağlayan yakınları arasında görülmektedir. Meryem boynundan kavradığı oğluna son kez sarılırken, Mecdelli Meryem ise İsa'nın çivilenmiş ayaklarını

---

[356] Giorgio Vasari, *Sanatçıların Hayat Hikayeleri*, (Çev.: Elif Gökteke), Sel Yayıncılık, İstanbul 2013, 49.
[357] Hollingsworth, 186.
[358] Eroğlu, 229.
[359] Janetta Rebold Benton, "Perspective and The Spectator's Pattern of Circulation in Assisi and Padua" (Assisi ve Padova'daki İzleyici Dolanma Yolu ve Perspektif), *Artibus et Historiae*, 10 (19), Krakow 1989, 37-52; Buchholz-Buhler-Hille-Kaeppele-Stotland, 111.
[360] Farthing, 120.

tutmaktadır. Bunların arasındaki kadın figürünün hemen yanında, Yahya kollarını acınası bir çaresizlikle iki yana açmış biçimde resmedilmiştir[361]. Ortaçağ'dan kalma bir gelenek olan gökteki melekler grubu da insanlaştırılmıştır. Olayın üzücülüğünü pozlar, jest ve yüz ifadeleriyle vurgulayan Giotto, aynı zamanda meleklerin İsa'ya karşı duydukları acıyı betimleyerek duygusallığı hat safhaya ulaştırmıştır[362]. Resimde renk zenginliği, renklerin ve figürlerin dağılımında denge görülmektedir[363] (Resim 42).



Resim 42. Giotto, "İsa'ya Ağıt", 1303-1305, Fresk, 231 x 202 cm, Scrovegni (Arena) Şapeli, Padua[364].

[361] Bedrettin Cömert, *Giotto'nun Sanatı*, De Ki Basım Evi, Ankara 2006, 89.
[362] Holligsworth, 210.
[363] Krausse, 7.
[364] Buchholz-Buhler-Hille-Kaeppele-Stotland, 111; Honour-Fleming, 406.

Giotto'nun 1337 yılındaki ölümünden on yıl sonra, Floransalı arkadaşı şair Boccaccio onun için *"kentin gururu"* demiştir[365]. Quattrocento[366] İtalyan resmi Giotto'nun etkisinde kalarak, onun sanat anlayışını taklit edilmesi gereken model olarak görmüştür. Bu nedenle Giotto'nun tekrarı niteliğindedir[367]. Giotto, Floransa'da doğayı dramatik ve estetik düzen açısından düşünsel bir temele dayanarak resmetmeyi amaç edinmiştir. Buna karşılık Siena ekolü, gerçekçiliğe kısa yoldan ulaşmayı ve hızlı bir biçimde etkilemeyi hedef almıştır. Duccio di Bouninsegna (1255-1319) ve Simone Martini (1283-1344) bu anlayışın Siena'daki uygulayıcılarından olmuştur[368].

Floransa Katedrali'nin kubbesini inşa eden Flippino Brunelleschi (1377-1446), doğada birbirine paralel giden tüm çizgilerin, "çizgisel bir perspektif" içinde uzaktaki bir noktaya doğru toplandıklarını fark etmiştir. Birkaç yıl sonra Leon Battista Alberti (1404-1472), Brunelleschi'nin keşfi ışığında üç boyutlu nesnelerin iki boyutlu bir yüzey üzerine, mekânsal olarak resmedilmesini sağlayan bir kavram geliştirmiştir. Alberti resmin yüzeyini, ressamın dünyaya baktığı "açık bir pencere"ye benzetmiştir. Pencere, yani resim yüzeyi göz ve nesne arasına girerek dünyadan ressamın gözüne gelen akımları yakalamaktadır. O halde resimdeki her şeyin tek bir noktaya, "kaçış noktası"na doğru toplanması gerekmektedir. Alberti'nin yeni perspektif düzeni, gözü tek bir noktaya odakladığı için, kişi ve nesneleri kabaca birbiri ardına gösteren "önem perspektif"inden tamamen farklıdır. "Merkezi perspektif" ile oluşturulan bu yeni resim anlayışı, ilginin giderek dünyaya yöneldiği devirde, insanların kendilerini kuşatan doğanın gerçekçi betimlenmesi talebini karşılamaktadır[369]. "*Ortaçağ'ın donuk ve şematik resimlerinin yerine, Giotto ile birlikte ifade ve mekân duygusu gelişmeye başlamıştır. Padova'daki tüm fresklerinin temel kaygısı; derinlik ve yükselti izleminin sağlamak olmuştur*"[370].

İtalya Arezzo yakınlarındaki San Giovanni Aldarno'da doğan Tommasso Masaccio[371] (1401-1428), Rönesans Resim Sanatının tüm özelliklerini sergileyen yapıtlarıyla, günümüzde İtalyan Rönesansının ilk büyük ressamı olarak kabul

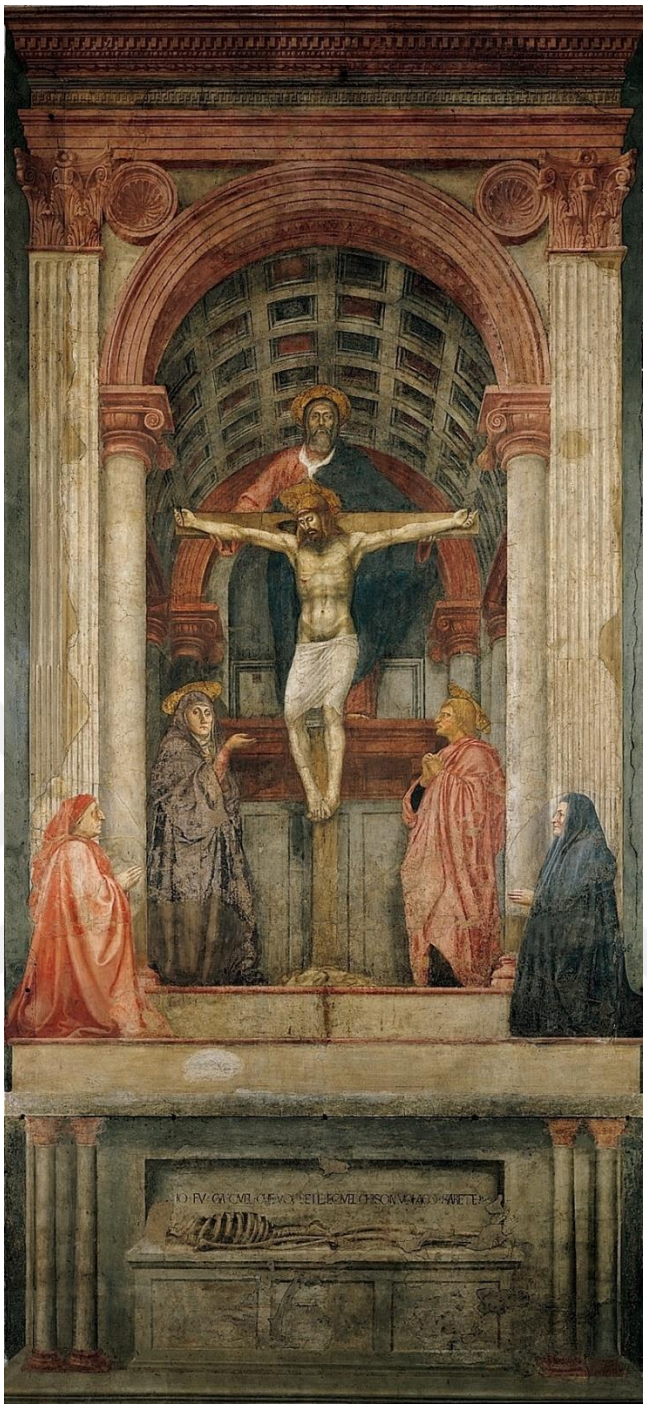
[365] Bell 2009, 146.
[366] 15.yüzyıl demektir. İtalyan sanatında 1400'lü yılları yani, Erken Rönesans'ı ifade etmek için kullanılır. Bkz. Sözen-Tanyeli, 254.
[367] Tansuğ, 165.
[368] Bazin, 231; Hodge, 29.
[369] Krauuse, 9.
[370] Cömert, 89.
[371] Masaccio isminin anlamı büyük çirkin Tom demektir. Bkz. Cumming, 88.

edilmektedir. Doğa biçimlerindeki siyah-beyaz karşıtlığı onunla başlar. Giotto'nun yüzyıl önce koymuş olduğu ana ilkeleri, çok daha sağlam bir şekilde ele alarak, hacim, çizim ve renk kullanımında ulaştığı üstün ve yeni tarzıyla, hümanist düşüncenin ilk görsel zaferini kazanmıştır[372]. Hümanizm içeren çizimlerinde, daha önce hiç görülmemiş plastikliği ilk defa kullanmıştır[373]. Perspektifin bulunmasının resim sanatı için taşıdığı büyük anlamı ilk kavrayan ressam Masaccio'dur denebilir[374]. Rönesans'ın plastik ve hümanist görüşünü, tereddütsüz resim sanatına ilk yansıtan sanatçı yine Masaccio'dur[375].

İnsan figürlerini gerçek anatomik özellikleriyle resme işleyen Masaccio sadelik, akılcılık ve sağlamlık adına eski zarif imgeleri kullanmamıştır[376]. Sanatçı, yirmi yedi yıllık kısa hayatında önce altın zeminli tuvaller üzerine ince ve zarif figürler yapmıştır. Ancak kısa zamanda büyük gelişme göstermiştir. Bizans'taki kademeli, merdiven biçimi doğa anlatımını tamamen resminden çıkarmış ve dağları yuvarlaklaştırarak kullanmayı tercih etmiştir[377].

Bunun dışında, figürlerinde özgür hareketin doğal ifadesini de yakalamıştır. Modaya uygun kıyafet kıvrımları, ilk olarak onun resimlerinde beğeni kazanmıştır. Böylece İtalyan resminde gerçekçi insan ve eşya yanında, dünyevi mekânın yakalanması da görülmektedir[378] (Resim 43).

[372] Adams, 250.
[373] Beksaç, Akkaya, 132.
[374] Krausse, 10.
[375] Bazin, 262.
[376] Hollingsworth, 217.
[377] Turanî, 361.
[378] Turanî, 361.



Resim 43. Masaccio, "Kutsal Üçlü", 1425, Floransa, Fresk, 667 x 317 cm, Santa Maria Novella Kilisesi, Floransa[379].

Kutsal Üçlü (Teslis: Baba-Oğul-Kutsal Ruh), Brunelleschi ve Alberti'nin iki boyutlu bir resim düzleminde bilimsel perspektif yasalarının kullanılmasıyla yaratılan mekân yanılmasına eşsiz bir örnek teşkil etmektedir. Masaccio'nun dönemine kadar

[379] Honour-Fleming, 420; Adams, 250; https://www.youtube.com/watch?v=InYznMtXpnU, (Erişim Tarihi: 13.10.2016).

perspektif alanında gerçekleştirilen yenilikleri yansıtması ile Rönesans resim üslubunu özetler durumdadır[380]. Bakan gözler için gerçek bir mekân algısı yaratan bu düzenlemede, Masaccio'nun figürlerindeki heykelimsi etkiyi başarılı biçimde verdiği görülmektedir[381]. Bu özelliği, her ne kadar ressam olarak tanınsa da Brunelleschi ve Donatello'yu takip etmesinden kaynaklıdır[382].

Floransa'da Santa Maria Novella Kilisesi'nin sol nef duvarına yapılan eserde; çarmıha gerilmiş İsa, arkasında Tanrı, çarmıhın iki yanında Meryem ve Yahya yer alırken, kompozisyonun ön planında ise resmin derinliğini güçlendiren diz çökmüş iki figür bulunmaktadır. Ön plandaki bu simetrik iki figür, izleyici ile esas konu arasında bir ilişki kurmakta ve bunu yansıtmaktadır[383]. Figürler, resmi sipariş eden bağışçılar olmalıdır. Resmin en alt bölümünde, bu dünya ile öbür dünyayı ayıran, uzun zaman önce ölmüş bir beden yer almaktadır. Eser, 1570'te Vasari tarafından resmedilmiş bir panel resmiyle örtülmüş ve ancak 1861'de keşfedilebilmiştir[384]. Ressamın bir diğer önemli çalışması, Floransa Carmine Kilisesi'nde yer alan ve Aziz Peter'e adanmış olan Brancacci ailesine ait şapel için yaptığı fresklerdir. Buradaki fresk dizisinin içerisinde "Aziz Petrus'un Hayatı", "Âdem ile Havva'nın Cennetten Kovulması" ve "Vergi" isimli çalışmalar, en dikkat çekici tasvirlerdir[385].

Masaccio çağının çok ilerisinde bir dahi olmalıdır, çünkü daha yirmi yedisinde ölmesine rağmen, resim sanatı adına bir devrim gerçekleştirmiştir[386]. Bu devrim, yalnızca olağanüstü bir yenilik sayılan perspektifin katkısından gelmemektedir. Yerleştirilen figürlerin yalınlığı ve görkemliliği de hayranlık uyandırmaktadır. Masaccio'nun sanatı önceki resimlere göre, çok daha içtenlikli ve coşturucudur. Figürlerinde, ışık ve gölgeyi ustaca kullanarak plastik, heykelsi görünümler elde etmiştir. Figürlere neredeyse ellerinizle dokunabilirsiniz, bu duyu figürlerin daha da hissedilmesini sağlamaktadır[387]. Giotto'dan sonra parçalanmamış ilk mekân anlayışına

[380] Jane Andrews Aiken, "The Perspective Construction of Masaccio's 'Trinity' Fresco and Medieval Astronomical Graphics" (Masaccio'nun "Trinity" Freskinin Perspektif İnşası ve Otraçağ Gökbilim Grafikleri) , *Artibus et Historiae*, 16 (31), Krakow 1995, 171; Wundram, 21.
[381] Krausse, 9.
[382] Vasari, 109; Buchholz-Buhler-Hille-Kaeppele-Stotland, 126.
[383] Manfred Wundram, Rönesans, Remzi Kitabevi, İstanbul 2008, 21.
[384] Cumming, 88; Buchholz-Buhler-Hille-Kaeppele-Stotland, 127.
[385] Buchholz-Buhler-Hille-Kaeppele-Stotland, 127.
[386] Wundram, 26.
[387] Gombrich, 229.

Masaccio varmıştır. Tüm bu özellikleriyle Masaccio ve sanatı Rönesans için en önemli dönüm noktasını teşkil etmektedir[388].

Merkezi perspektif üzerinde atılan adımlar ile beraber, çağın ressamları, bu alan üzerindeki bilimsel ve sanatsal çalışmalarını sürdürmeye devam etmiştir. 15. yüzyılın büyük sanatçılarından, Andrea Mantegna, Pierra della Francesca, Paolo Uccello'nun (1396/7-1475) eserlerinde sıklıkla bunun izlerini görmek mümkündür[389]. Kuşları çok sevdiği için "kuşların Paolo'su" diye tanınan[390], Floransalı ressam Paolo Uccello'nun Floransa ile Siena arasındaki savaşı betimlediği, üç bölümden oluşan "San Romano Savaşı" adlı eserdeki pek çok figür akla antik heykelleri getirmektedir[391] (Resim 44).

Medicilerin siparişi ile hazırlanan bu tablodan, Uccello'nun bir perspektif hayranı ve uygulayıcısı olduğu anlaşılmaktadır. Yalnızca insan zihninde var olan kaçış çizgileri matriksi, sanatçı tarafından çeşitli resim unsurları aracılığıyla görünür kılınmıştır. Örneğin yerdeki mızraklar kaçış noktasına doğru uzanmakta ve çapraz duruşları vesilesiyle resmin ön planına derinlik katarak[392] rakursi[393] oluşturmaktadır[394]. Vasari, Ucello için "*Perspektifin inceliklerine harcadığı zamanı insan ve hayvan figürlerine vakfetmiş olsaydı, Giotto'dan beri yaşamış en büyüleyici ve yaratıcı ressam olabilirdi*" demiştir[395].

[388] Turanî, 361.
[389] İpşiroğlu N.-İpşiroğlu M, 68.
[390] Vasari, 87.
[391] Vasari 85-91.
[392] Eyüboğlu, İpşiroğlu, 44; Krausse, 10.
[393] Resim sanatında tek bir figürün ya da nesnenin, derinlik duygusu verecek biçimde betimlenmesi anlamına gelmektedir. Kısaltım olarak da adlandırılan bu teknikte betimlenen nesneye ya da figüre belli bir uzaklıktan ya da alışılmadık bir açıdan bakıldığında ortaya çıkan biçim bozmalar olduğu gibi ya da yumuşatılarak tuvale aktarılır. Bkz. J.N. Erzen, "Kısaltım", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, C.2, İstanbul 1997, 1005.
[394] Farthing, 152.
[395] Vasari, 83.



Resim 44. P. Uccello, "San Romano Savaşı" (Orta Panel), 1438-1440 Civarı, A.Ü.T., 182 x 320 cm, National Gallery, Londra[396].

Uccello'nun eserlerinde görülen rakursi uygulamasının bir diğer örneği Masaccio etkisinde kalmış olan, Fra Angelico'ya (1395-1455) ait "Meryem'e Müjde" (1432-1434) tablosudur. Sütunlu oda tekniği, bu etkiyi açıkça gözler önüne sermektedir[397]. Ayrıca teknik, Andrea Mantegna'nın (1431-1506) 1466 sonrası resmedilen "Ölü İsa'ya Ağıt" (Resim 45) isimli tablosunda serbest biçimde kullanılmıştır[398]. İsa ayaklarını seyirciye doğru uzatmış, seyircinin karşısında sırt üstü ve cansız biçimde yatmaktadır. Aslında Mantegna'nın geometrik bir perspektifte ayakları çok daha büyük, başı ise daha küçük resmetmesi gerekmektedir. Sanki tanrısal ve dini olan düşünce, İsa figürü ile bütünleşmiş ve sol tarafta hüzünlü olan Meryem ve Mecdelli Meryem figürleri bu düşünceyi desteklemiştir[399].

[396] Krausse, 10.
[397] Krausse, 11.
[398] Eşen, 56.
[399] Honour-Fleming, 10.



Resim 45. Andrea Mantegna, "İsa'ya Ağıt", 1466 Sonrası, T.Ü.T, 68 x 81 cm, Pinacoteca di Brera, Milano[400].

Rönesans resminin öne çıkan sanatçılarından biri de Sandro Botticelli'dir (1445-1510)[401]. Gençlik yıllarında babası tarafından önce bir kuyumcunun yanına, daha sonra da Fra Filippo del Carmine'nin atölyesine çırak olarak gönderilmiştir. Son olarak ise genç Leonardo'nun da çalıştığı Andrea del Verrocchio'nun atölyesinde eğitim gördüğü düşünülmektedir[402]. Sanatçı, Rönesans Resim Sanatının gelişmesinde büyük rol oynamıştır[403].

Kendisini deliliğin sınırına sürükleyen kaygısı, sanatına yön vermiştir. Uçucu ve coşkulu figürler çizmiştir. Ayrıca hastalık derecesine varan zarafet duygusu eserlerine kendine özgü, şiirsel bir hava verir. Yapıtlarında hareket ve duruşun inceliği, ince uzun bedenli, uzun boyunlu ve ciddi ifadeli kadının zarifliği, zengin bir doku oluşturur.

---

[400] Honour-Fleming, 11; Krausse, 13.
[401] Krausse, 9.
[402] Buchholz-Buhler-Hille-Kaeppele-Stotland, 134.
[403] Vasari, 193.

Botticelli dini konulu tablolar yapmış olsa da, dinsel bir ressam değil, aksine güzelliğe tutkun bir ressam olmuştur. Botticelli'ye kadar ressamlar, antik filozofların yaklaşımı çerçevesinde gerçeği yalnızca anlamak ve araştırmakla yetinmişlerdir. Bu dönem Hümanistlerinin yaklaşımı yenidir ve sanatta hala sadece Hıristiyanlıkla ilgili konular işlenmektedir, resimde alışılmış motiflerin ve temaların dışına pek çıkılamamıştır. Fakat 15. yüzyılın ortalarından itibaren, Antik Çağ'a farklı bir bakış açısıyla yaklaşılmaya başlanmıştır. Artık Antik Çağ, kendi döneminin koşulları içinde kavranmaya ve yeniden üretilmeye çalışılmıştır. Angelo Poliziano ve Ovid gibi şairlerin eserleri, Botticelli gibi sanatçılara ilham kaynağı olmuştur[404].



Resim 46. Sandro Botticelli, "İlkbahar Alegorisi", 1482, A.Ü.T., 203 x 314 cm, Uffizi Gallery, Floransa[405].

Ressamın ilk çalışmaları Papa VI. Sixtus tarafından yaptırılan Sistine Şapeli için yaptığı, İsa ve Musa'nın hayatını konu alan freskler olmuştur[406]. Floransa'da zengin aileler için çeşitli resimler yapan Botticelli'nin, bu amaçla yaptığı tabloların en ünlüleri,

[404] Lew Andrews, "Botticelli's Primavera, Angelo Poliziano, and Ovid's Fasti" (Botticelli'nin İlkbahar'ı, Angelo Poliziano ve Ovid'in Şiir Kitapları), *Artibus et Historiae*, 32 (63), Krakow 2011, 73-84.
[405] Eroğlu, 274.
[406] Batur, 75.

Lorenzo de Medici'nin Castello'daki villası için yaptığı "Venüs'ün Doğuşu" ve "İlkbahar Alegorisi" (Resim 46) isimli eserleridir[407].

Her iki resimde de merkezde aşk tanrıçası Venüs yer almaktadır. Ozan Poliziano'nun bir şiirinde dile getirdiği Venüs'ün yaşadığı dünyayı anlatan[408] İlkbahar isimli tabloda; sol kısımda göz alıcı üç güzeller yer alırken, sağ kısımda Floransa'nın sembollerinden Flora, Zephyr'den kaçamamış ve Flora'ya dönüşmüş biçimde karşımıza çıkmakta ve çiçekler saçarak baharı getirmektedir[409]. En solda Merkür asası ile bulutları dağıtmakta, üst kısımda ise Cupid aşk okunu atmak için harekete geçmektedir. Bu tablo hakkında çok farklı yorumlar yapılmaktadır. Fakat olasılıkla bedensel ve dinsel aşkı simgelemektedir[410]. Bu kadar farklı ve birbiriyle alakasız figürün bir araya getirilmesi, Botticelli'nin fantezi dünyasını yansıtmaktadır[411].

15. yüzyıl itibariyle Flaman Okulu, yağlıboyanın kullanımı ile resim sanatında çok büyük bir yenilik yaratmıştır. Bu yenilik önce tüm Flamanları daha sonra ise kıta Avrupa'sını yağlıboya üzerine uzmanlaşmaya teşvik etmiştir. Çünkü yağlıboya sanatçıya resimlerinde daha detaylı çalışabilme ve daha parlak renkler kullanabilme olanağı tanımıştır[412]. Jan van Eyck (1390-1441), Robert Campin (1375-1444), Rogier van der Weyden (1399-1464) ve Hugo van der Goes (1440-1482) gibi isimlerin önderliğinde hızla değişen ve gelişen Flaman ekolü, resim sanatında adından söz ettirerek Avrupa'yı etkilemeye başlamıştır[413].

Jan van Eyck'ın "Arnolfini'nin Düğünü" (Resim 47) adlı resmi hakkında çeşitli düşünceler[414] olsa da asıl önemli olan ressamın, yağlıboya tekniği ve kendi üslubu ile kusursuz detaylar ortaya koyabilmesidir. Yerdeki halı, avize, duvarda asılı olan tespih, kıyafetlerdeki detaylar, köpek üzerindeki incelikli fırça darbeleri ve en önemlisi dışbükey aynada görülen yansıma detaycılığı gözler önüne sermektedir[415]. Resimdeki her şey bir anlam ifade etmektedir. Modaya uygun kıyafetler zenginlik göstergesiyken,

---

[407] Vasari, 193.
[408] Batur, 75.
[409] Sarah Carr-Gomm, *Sanat-Sanatın Gizli Dili*, (Çev.: Lizet Deadato), İnkılap Kitabevi, İstanbul 2014, 243; Batur, 75.
[410] Buchholz-Buhler-Hille-Kaeppele-Stotland, 135.
[411] Batur, 76.
[412] Hodge, 31; Eroğlu, 359.
[413] Farthing, 140.
[414] John L. Ward, "Disguised Symbolism as Enactive Symbolism in Van Eyck's Paintings" (Van Eyck'in Tablolarında Pasif Olarak Sembolizm), *Artibus et Historiae*, 15 (29), Krakow 1994, 9-11.
[415] Little, 37; Farthing, 144.

köpek sadakati sembolize etmektedir. Tüm bunlar ayrıntılı bilgilendirme amacıyla resme dâhil edilmiş unsurlardır[416]. Van Eyck'ın eserlerindeki bu gerçeğe yakın resmetme anlayışı, onun gerçekçi sanat akımlarının kurucusu olarak gösterilmesini sağlamaktadır[417].



Resim 47. Jan van Eyck, **"**Arnolfini'nin Düğünü", 1434, A.Ü.Y.B., 82 x 60 cm, National Gallery, Londra[418].

15. yüzyıl İtalyan sanatçılarının en büyük eksikliği bilimsel ve çizgisel perspektifle çok fazla zaman harcamalarıdır. Hollandalılar daha çok deneyimsel perspektifle uğraştıkları için, yağlıboya ve gerçeğe yakın resmetme üzerine daha fazla çalışma imkânı bulmuşlardır. Sanatçılar gözleme ve deneyimlere dayanan resim tarzı ile

[416] Liz Rideal, *Resimler Nasıl Okunur?*, (Çev.: Ece Nahum), Yem Yayınları, İstanbul 2016, 23.
[417] Krausse, 27.
[418] Farthing, 144.

uzaklaşan cisimlerin konturlarının bulanık, renklerinin soluk ve maviye dönmeye başladığını fark ederek, Leonardo'dan önce hava perspektifini icat etmişlerdir[419].

Rönesans'ın zirveye ulaştığı dönem, Yüksek Rönesans olarak adlandırılmaktadır. İtalya'da Leonardo, Raphael ve Michelangelo, Titian, Veronese Giorgione ve Belliniler, kuzeyde Albrecht Dürer, Hans Holbein, Mathias Grünewald, Pieter Bruegel, Hieronymus Bosch'un dönemidir. Yüksek Rönesans Dönemi'nde Ortaçağ ile Klasik anlayışın arasındaki farklılıklar netleşmiş ve belirsizlikler geride bırakılmıştır. Bu dönemde Avrupa resim alanında daha geniş çapta rekabet eder hale gelmiştir. Resim sanatının gelişiminde sayılan sanatçılar dışında onlarcasını eklemek mümkündür. Fakat İtalya'da başlayıp, Avrupa'yı etkisi altına[420] alan Rönesans'ın Yüksek Rönesans ile zirve yapmasını sağlayan yine İtalya'nın ta kendisi olmuştur[421].

Çağın en önemli şehir devletlerinden biri olan Venedik, gerçekleştirdiği siyasi başarılar ile Akdeniz'de önemli ticari ve askeri bir güç konumuna ulaşmıştır. Akdeniz'de bir diğer güç ise, Venediklilerin en büyük rakibi olan Osmanlı'dır. Osmanlı İmparatorluğu'nun İstanbul'u fethi Venedik'i zor duruma düşürmüştür. Bu nedenle fetihten itibaren 1479 yılına kadar, Venedik ile Osmanlılar arasında birçok çatışma yaşanmıştır. Sonunda Venedik ile Osmanlılar arasında barış antlaşması imzalanarak çatışmalara sona verilmiştir. Barış anlaşmasının maddeleri arasında Venedik'in Osmanlılara büyük bir miktarda tazminat ödemesi dışında olağanüstü başka bir koşul daha vardır. Bu madde, Fatih Sultan Mehmet'in portresini yapmak üzere Venedik'in en yetenekli ressamlarından birinin İstanbul'a gönderilmesidir. Bellini bu vesileyle 1479 yılında İstanbul'a gelmiştir. Sanatçı kaldığı 16 ay boyunca Fatih Sultan Mehmet'in ünlü portresinin de aralarında bulunduğu birçok tablo ve çizim yapmıştır (Resim 48). Gerçekçiliği dikkat çeken tablo ile Fatih Sultan Mehmet'in zamanına göre açık görüşlülüğü ve sanata karşı olan merakı anlaşılmaktadır[422].

---

[419] Krausse, 26.
[420] Heinrich Wölfflin, *Sanat Tarihini Temel Kavramları*, (Çev.: Hayrullah Örs), Remzi Kitabevi, İstanbul 1995, 279.
[421] Batur, 77.
[422] Eroğlu, 340; https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/gentile-bellini-the-sultan-mehmet-ii, (Erişim Tarihi: 01.06. 2016).



Resim 48. Gentile Bellini, "Fatih Sultan Mehmet'in Portresi", 1480, T.Ü.Y.B., 69,9 x 52,1 cm, National Gallery, Londra[423].

Resim sanatı denildiğinde akla ilk gelen ressam Leonardo da Vinci'dir (1452-1519). Buna karşın o yalnız resimde değil, zamanın tüm doğa bilimleri, teknoloji, mimari ve heykelde de büyük bilgi sahibidir[424]. O kadar verimli ve yaratıcı bir zekâya sahiptir ki, nadiren başladığı işleri bitirebilmiştir[425]. Eserleri yüzyıllar boyunca sayısız sanatçıya ilham kaynağı olmuş olan Leonardo'nun en önemli özelliklerinden birisi mükemmel gözlem gücüdür[426].

[423] https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/gentile-bellini-the-sultan-mehmet-ii, (Erişim Tarihi: 01.06. 2016).
[424] Eric Grzymkowski, *Sanat 101*, (Çev.:Orhan Düz), Say Yayınları, İstanbul 2016, 195.
[425] Cumming, 127.
[426] Krausse, 14; Tansuğ, 172.

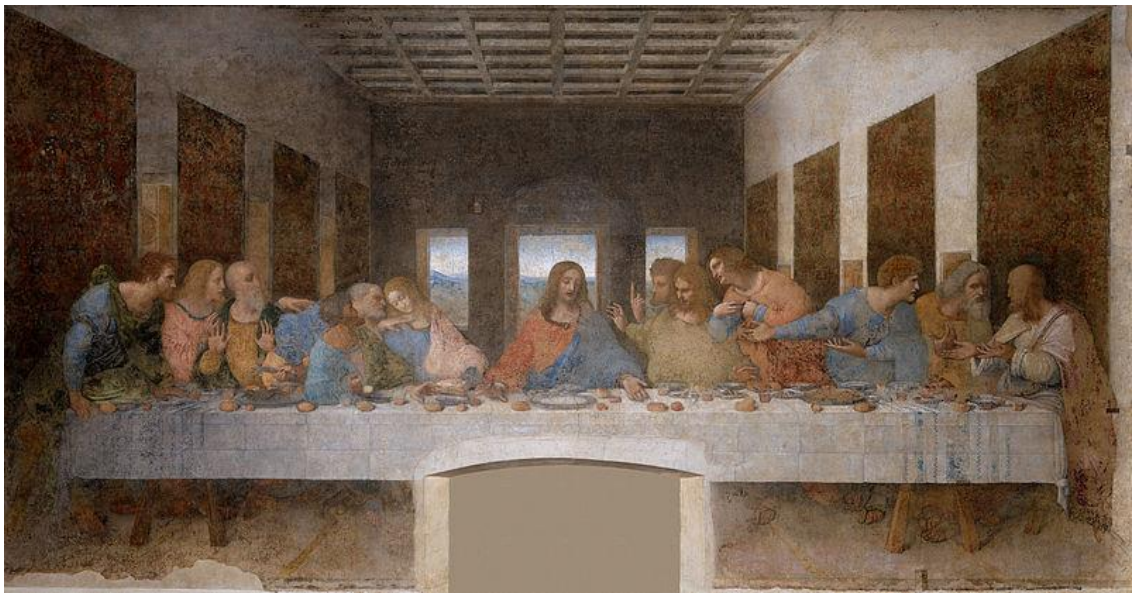
Leonardo da Vinci 15 Nisan 1452'de Toskana'nın Vinci tepeliğinde, evlilik dışı bir çocuk olarak dünyaya gelmiştir[427]. Resim konusunda yetenekli olduğu fark edilince, babası tarafından arkadaşı Andrea del Verocchio'ya, Leonardo'nun bir takım karalamaları gösterilir. Bu eskizlere hayran kalan zamanın en ünlü resim hocalarından Verrocchio, babasına oğlunu kesinlikle atölyesine getirmesini tembihler[428]. Ustasından çok etkilenmiş ve her zaman daha iyisini hedeflemiş olan genç Leonardo'nun erken dönem çalışmalarında, Klasik 15. yüzyıl sanat anlayışı etkisini hissettirmektedir. Bunlar içerisinde Meryem tasvirleri çoğunluktadır. En güzel örneklerden birisi 1472 yılında resmetmiş olduğu "Meryem'e Müjde" isimli çalışmadır. Omuzlarına dökülmüş saçları ve yumuşak yüz hatlarıyla Meryem, Leonardo'nun saf ve dingin kadın güzelliği idealini simgelemektedir[429]. Leonardo'nun kariyerinin başında yapmış olduğu bu resimler o derece kaliteliydi ki, ustasının bile gözünü korkutmayı başarmıştır[430].

1482 yılında Leonardo da Vinci Milano'ya giderek Ludovico Sforza'nın hizmetinde çalışmaya başlamıştır ve 17 yıllık sürede pek çok önemli iş gerçekleştirmiştir[431]. Leonardo'nun Milano düküne hizmet yılları sırasında, Rönesans Resim Sanatına kazandırdığı "Son Akşam Yemeği" adlı yapıt, günümüzde hala üzerinde en çok tartışılan eserlerden birisidir (Resim 49). Uzmanlar arasında, Yüksek Rönesans'ın başlangıcı olarak bu eserin seçilmesi gibi yaygın bir görüş hâkimdir. Ayrıca bu dönem, kültür merkezinin, Floransa'dan Papa II. Julius'un çok sayıda eser sipariş ettiği Roma'ya kaymasıyla aynı zamana denk gelmektedir[432].

Bir Dominikan manastırının[433] yemekhane duvarına düzenlenen bu kompozisyonun konusunu İncil'den seçmiş olan ressam, Hıristiyan inanışına göre İsa'nın Romalı askerlerce tutuklanmasından bir önceki günün akşamını, havarileriyle son kez yemek yediği anı seçmiştir.

---

[427] Martin Kemp, *Leonardo*, (Çev.: Handan Balkara), Dost Kitabevi, Ankara 2007, 23.
[428] Vasari, 220; Eroğlu, 300.
[429] Krausse, 14.
[430] Gabriel Seailles, *Leonardo da Vinci*, (Çev.: Cem İleri), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2009, 14.
[431] Farthing, 177; Turanî, 372.
[432] Hodge, 32.
[433] W. R. Albury-G. M. Weisz, "Depicting The Bread of The Last Supper" (Son Akşam Yemeği'nin Ekmeğini Betimlemek), *Journal of Religion and Society*, C. 11, California 2009, 2; Joseph Polzer, "Reflections on Leonardo's Last Supper" (Leonardo'nun Son Akşam Yemeği Üzerine Derin Düşünceler), *Artibus et Historiae*, 32 (63), Krakow 2011, 12.



Resim 49. Leonardo da Vinci, "Son Akşam Yemeği", 1495-1498, Kuru Fresk, 422 x 904 cm, Santa Maria delle Grazie Kilisesi, Milano[434].

Leonardo'nun sahnesi, İsa'nın "*İçinizden biri beni ele verecek*"[435] sözüne dayanmaktadır. Bu söz üzerine havariler birbirlerinin yüzüne bakmakta ve panikle birbirleriyle tartışmaktadırlar. Havariler *"Yoksa ben miyim? Ey Rab!"*[436] diye, kendilerini sorgulamaktadır[437].

Bir sonraki sahne de ise İsa, "*Beni ele verecek olan, elindeki ekmeği benimle birlikte sahana banandır*"[438] demektedir[439].

Masa resmin alt kısmında boylu boyunca uzanmakta ve izleyici kompozisyona tam karşıdan bakmaktadır[440]. İsa dışındaki 12 figür, üç grup halinde resmedilmiştir. Resmin önemi, o çağa kadar böylesine dramatik bir tezadın hiçbir eserde yer almamış oluşudur[441]. Figürlerin bu hareketliliğine karşılık İsa, sakin, iki elini masanın üzerine uzatmış olarak gösterilir. İsa'nın sağında, üçüncü sırada yer alan ve Aziz Petrus nedeniyle masaya doğru uzanmış, hafifçe arkasına bakan karakter Yahuda'dır. Leonardo, Yahuda'nın sağ eliyle yaptığı hareket ile Romalılardan alacağı para kesesini

[434] Buchholz-Buhler-Hille-Kaeppele-Stotland, 147.
[435] Markos:14;12/21; Luka:22;7/14,21/23; Yuhanna:13;21/30; Matta:26;21.
[436] Matta: 26; 21.
[437] Gombrich, 297.
[438] Markos:14; 12/21; Luka:22;7/14,21/23; Yuhanna:13;21/30; Matta:26;21.
[439] Jack Wasserman, "Rethinking Leonardo da Vinci's Last Supper" (Leonardo da Vinci'nin Son Akşam Yemeği Eserinin Yeniden Değerlendirilmesi), Artibus et Historiae, 28 (55), Krakow 2007, 23.
[440] Krausse, 14.
[441] Gombrich, 297; Hollingsworth, 236.

ifade etmektedir. Leonardo, "*Ressamın zihni, önüne konmuş nesneler kadar çok imgeyle dolu bir ayna gibi olmalıdır*" diyerek, ressamın izleyiciyi resme çekmek için imge ve sembolleri kullanması gerektiğini ifade etmektedir[442].

Perspektif çizgileri, İsa'nın arkasındaki açıklığa, yani merkezdeki derinliğe doğru uzanarak, tam başının üzerinde toplanmaktadır. İsa'nın başının üzerinde görmeye alışık olduğumuz hale, arka kısımda görülen üç açıklıktan, ortada yer alan kapının yuvarlak kemeri olarak dönüşüm geçirmiştir[443].

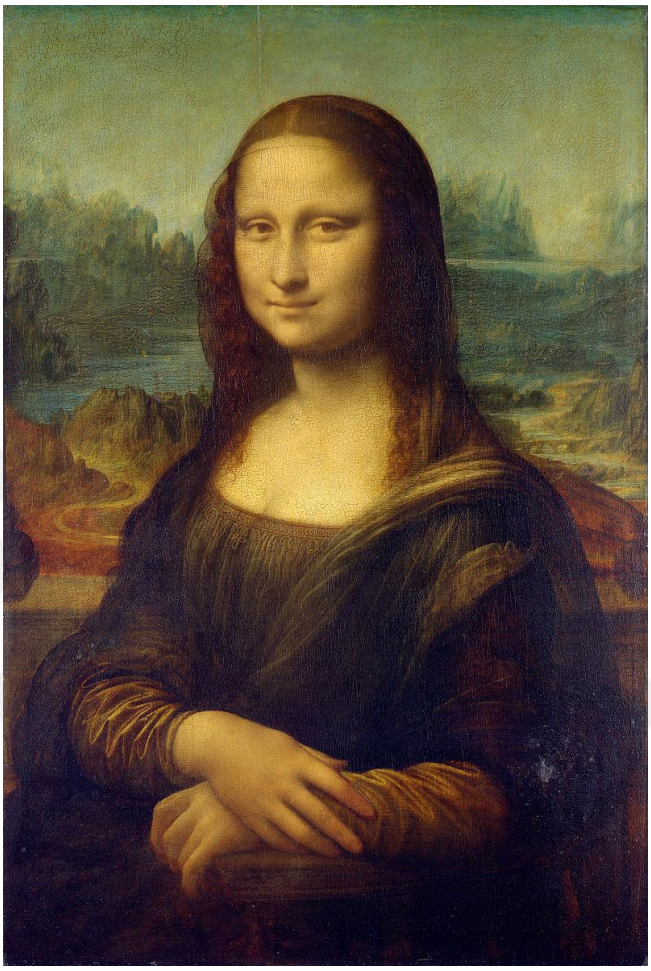
Leonardo'nun bu eseri, fresk duvar suluboyası olarak değil, kuru sıva üzerine yağlı tempera olarak boyandığından kısa zamanda bozulmuş ve duvarda kabuklanarak dökülmeye başlamıştır[444]. Leonardo 1499 yılında Fransa'nın Milano'yu işgali ile şehirden ayrılmış, Mantua, Floransa, Roma, Milano ve Parma arasında göçebe hayatı yaşamıştır[445]. Leonardo, 1500-1506 yılları arasında kendini ışık-gölge tekniğini geliştirmeye ve daha gerçekçi yüz ifadeleri resmetmeye adamıştır. Bir piramit düzeni içerisinde ele aldığı "Meryem ve Çocuk İsa ile Azize Anna" ve belki sanat tarihi açısından en ünlü resim "Mona Lisa" buna en güzel örneklerdendir[446].

16. yüzyılda yaşamış sanat tarihçisi Giorgio Vasari'nin Leonardo'nun yaptığı işlerle ilgili rivayetlerinden anladığımız kadarıyla *"Leonardo, del Giocondo'nun karısı Mona Lisa'nın portresini yapmıştır. Ressam modelini eğlendirmek ve oyalamak için, çalgıcılar ve soytarıları kullanmıştır. Sonuç olarak ise, insansı olmaktan çok tanrısal bir tebessüm yakalar"*[447]. Ünlü Leonardo uzmanı Martin Kemp'e göre ise: *"Model seçkin bir Floransalı olan Francesco del Giocondo'nun karısı Lisa Gherardini olarak güvenle tanımlanabilir"*[448]. Psikanalizin kurucusu Freud'un da bu resim ile ilgili bir takım görüşleri mevcuttur. Ona göre Leonardo bu eserde bir takım imalarda bulunmaktadır. En dikkat çekici düşüncesi; Leonardo'nun çocukluk yıllarında yaşamış olduğu anne özleminin, sanatçının bilinçaltını meşgul eden bir yönüyle eserde yer almış

[442] Cumming, 132.
[443] Krausse, 14.
[444] Turanî, 372-373; Buchholz-Buhler-Hille-Kaeppele-Stotland, 147; Tansuğ, 172.
[445] Krausse, 15.
[446] Tansuğ, 172.
[447] Vasari, 229,230; Farthing, 177.
[448] Kemp, 177.

olma ihtimalidir. Ona göre Mona Lisa, Leonardo'nun annesi Caterina'dan başkası değildir[449].

Sanatçı, eserinde farklı renk aralıkları arasında birbirinden ayırt edilmeyecek bir biçimde geçişler sağlayan *sfumato*[450] tekniğini kullanmıştır[451] (Resim 50).



Resim 50. Leonardo da Vinci, "Mona Lisa", 1503-1506/19, A.Ü.Y.B., 77 x 53 cm, Louvre Museum, Paris[452].

Leonardo'nun ışık ve renk konusunda çok titiz olduğu bilinmektedir. Buna karşın Mona Lisa tablosunda renkçilik olarak adlandırabilecek bir özen yer almaz. Yüz sarımtırak bir renkle, arka plan yeşilimsi bir gri, koyu renkler ise siyah ve kahverengi tonları ile gösterilmektedir. Böylece, gözün tabiatın uzak noktalarına doğru renkleri gri

[449] Eroğlu, 309-312.
[450] Kökeni İtalyanca "fumo" (duman) sözcüğü olan sfumato, resim sanatında boyalı yüzeyler arasındaki yumuşak geçiş anlamına gelmektedir. Erken Rönesans'ın renkleri birbirinden kesin konturlarla ayıran anlayışına karşıt bir görüşün ürünüdür. Barok resimde de oldukça yaygın bir kullanım alanına sahiptir. Bkz. Sözen-Tanyeli, 275.
[451] Farthing, 177.
[452] Rideal, 7; Farthing, 176; Honour-Fleming, 468.

ve mavi tonlarında görmesini gerektiren bilimsel gerçeklik, eserde uygulanabilmiştir. Göze yakın figürde ise, izleyiciye ışık sayesinde altın sarısına yakın bir sarı gösterilmektedir[453]. Sanatçı sfumatodan yararlanarak hava perspektifini yaratmış[454], hava perspektifi ve sfumato tekniğinin birleşmesiyle de resminde, kusursuz gerçekliğe en çok yaklaşan ressam olmuştur.

Cinquecento'nun[455] gözde isimlerinden ve Dünya Sanat Tarihi'nin de Leonardo da Vinci ve Raphael ile birlikte olağanüstü bir deha olarak kabul ettiği büyük sanatçılardan biri olan Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni (1475-1564), kendisine özgü heykelsi ve kabartmaya yaklaşan form anlayışıyla belirginleşen bir resmin temsilcisidir. *"Picasso büyüyü bozup kuralları değiştirene kadar tüm Avrupa sanatını etkisi altına almıştır"*[456].

Michelangelo, genç yaşlarda önce Domenico Ghirlandaio'dan resim eğitimi almıştır[457]. Kısa süre sonra Donatello'nun veliahdı olarak gösterilen Bertoldi di Giovanni'nin atölyesine giren sanatçı, Medici ailesinin heykel koleksiyonlarını inceleme ve Yeni Plâtoncu görüşle tanışma fırsatı yakalamıştır[458]. Henüz yirmili yaşlardayken yaptığı Pieta ve Davut heykelleri, bu araştırmacı ruhun yansımasıdır. 1513-1515 yıllarında Papa II. Julius'un anıt mezarı için yaptığı "Musa'nın Yargısı" heykeli, heykeltıraşlık alanında ideal ifadenin göstergesi kabul edilmektedir[459]. Michelangelo için, *"Gerçek sanat eseri, ilahi mükemmeliyetin bir gölgesinden ibarettir"*[460].

Yaptığı çok sayıda heykele karşılık az sayıda tuval resmi yaptığı bilinmektedir. Bunlardan birisi, bir sanat hamisi olan Agnolo Doni için yaptığı ve Doni Tondosu olarak da bilinen "Kutsal Aile" adlı resimdir. 1503-1504 yıllarına tarihlenen resimde, Meryem ve Çocuk İsa'nın karmaşık duruşları 16. yüzyılın başlarında gelişen yaklaşımın tipik örneklerinden birisidir[461].

---

[453] Güvemli, 58.
[454] Hollingsworth, 237.
[455] 16.yüzyıl demektir. İtalyan sanatında 1500'lü yılları yani, Yüksek veya Geç Rönesans'ı ifade etmek için kullanılır. Bkz. Sözen-Tanyeli, 69.
[456] Cumming, 136.
[457] Eşen, 63.
[458] Buchholz-Buhler-Hille-Kaeppele-Stotland, 150; Eşen, 63.
[459] Beksaç-Akkaya, 169.
[460] Hodge, 34.
[461] Hollingsworth, 256.

Michelangelo'nun yaptığı resimler, adeta hacimlerin bir yüzeye aktarılmasıdır. Bunda aslında kendisinin heykeltıraş olmasının ve esas olarak heykeltıraşlığa öncelik vermesinin de rolü büyüktür. Özellikle heykele yaklaşan belirli bir form duyarlılığıyla ele aldığı insan vücudu, insan formlarına verdiği önem ve görsel uygulamasına getirdiği yeniliklerle belirginleşir. Leonardo ile aynı dönemde yaşayan ve onun en büyük rakibi olarak gösterilen sanatçı, Rönesans figürü ve anıtsallık denince akla ilk gelen sanatçıdır. Uzun ve yaratıcılıkla dolu bir ömrü olması, çağdaşlarına oranla daha fazla üretken olmasını sağlamıştır[462].

Michelangelo'nun çalışmalarından onun dev kompozisyonlar üretme konusunda ne denli başarılı olduğunu görmek zor değildir. İnsanı idealleştirme tarzı ve tutumu, çıplak vücudu ideal güzelliğe sahip ve kaslı olarak betimlemesine, onu ruhani bir güç ve dirençle doldurmasına ve sanatının ana konusu yapmasına olanak sağlamıştır. Heykel alanında bu denli başarılı olması, onun resim alanında da abidevi eserler bırakmasına imkân vermiştir[463].

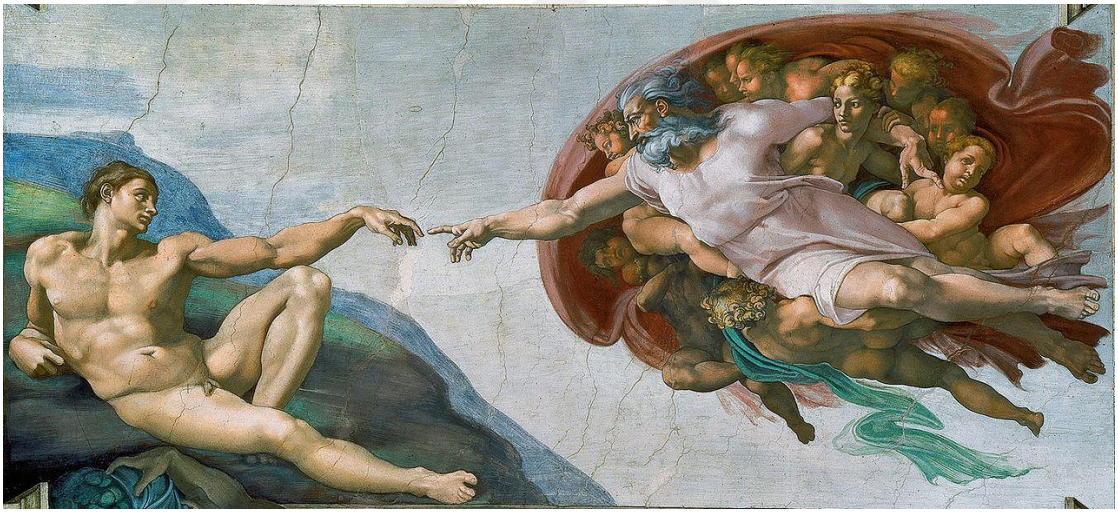
Sanatçı 1508'de Sistine Şapeli'nin tavanını süslemek üzere Papa tarafından Roma'ya çağırtılmıştır. Şapelin tavanına dünyanın ve insanın yaratılışından ilk günaha kadar uzanan dini öyküler resmetmiştir. Bu fresklerde insan vücudu, akla gelebilecek her koşulda ve durumda resmedilmiştir. Bu hareketlilik resmedilen olaylara müthiş bir dinamizm katmıştır. İtalyan genel Rönesans üslubunun yüksek nitelikleri bu eserlerde ortaya konmuştur[464].

Bu fresklerden biri olan "Âdem'in Yaratılışı" (Resim 51) adlı resimde, Âdem toprağa uzanmış bir durumdadır. Bedeni genç, diri ve güçlüdür. Ağır bir hareketle Tanrı'ya yönelmiş, bakışları Tanrı'nın gözlerine kilitlenmiştir. Tanrı, beyaz saçı ve sakalı ile yaşlı ancak canlı bedene sahip bir erkek görünümündedir. Tanrı, sol kolunda henüz tasarım aşamasındaki Havva'yı tutmaktadır, elini ise daha doğmamış olan çocuk İsa'nın omzuna koymuştur. Tanrı melekler tarafından çevrelenmiş olarak uçar bir vaziyette betimlenmiştir. Tanrı, sağ elinin işaret parmağı ile Âdem'in sol elinin işaret parmağına dokunarak ona ruhu bahşetmek üzereyken tasvir edilmiştir[465]. Bu betimleme maddi ve manevi dünyaların tek bir temasla bir araya gelişini görkemli bir biçimde

[462] Krausse, 16.
[463] Buchholz-Buhler-Hille-Kaeppele-Stotland, 152.
[464] Krausse, 16.
[465] Krausse, 17.

sunmaktadır. Âdem'in başı ve yüzü antik dönemin Yunan ve Roma heykelleriyle, özellikle de Papa II. Julius'un koleksiyonunda bulunan Apollo Belvedere heykeliyle (M.Ö. 350-325) benzerlikler taşımaktadır[466].

Michelangelo, tonozların ortasına "Yaratılış"tan "Tufan"a kadar olan bölümü resmetmiştir. Burada "Cennetten Kovulma", "Tanrı Işığı Yaratırken", "Tanrı Yeryüzünü Sudan Ayırırken", "Kurban Etme", "Âdem'in Yaratılışı" ve "Havva'nın Yaratılışı" gibi önemli kompozisyonların yer aldığı dokuz pano dikkat çekmektedir[467]. Sanatçı 1508-1512 yılları arasında tamamladığı toplam 343 figür resmetmiştir[468]. Michelangelo, bölmelerdeki kısaltımlar için tutarlı bir perspektif anlayışı kullanmamış ve sabit bir bakış açısına da yer vermemiştir. Figürlerini bölmelere uyarlamaktan ziyade, çeşitli bölmeleri figürlere uyarlamak yolunu tercih etmiştir. Vasari burada yer alan freskler için şu övgü dolu sözleri kullanmıştır; *"Mükemmellik açısından bu yapıtla kıyaslanabilecek başka bir yapıt yoktur, olamaz da. Michelangelo'nun ulaştığı noktayı bile taklit etmek nerdeyse olanaksızdır. Tavan, sanatımız için gerçek bir kılavuz olmuş, tüm ressamlara paha biçilemez bir yarar sağlamış, yüzyıllardır karanlığa gömülmüş dünyaya tekrar ışık getirmiştir"*[469].



Resim 51. Michelangelo, "Âdem'in Yaratılışı", 1508-1512, Fresk, 280 x 570 cm, Sistine Şapeli, Vatikan[470].

[466] Rosalind Ormiston, Michelangelo-500 Görsel Eşliğinde Yaşamı ve Eserleri, (Çev.:Fadime Kahya), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Çin 2014, 160-161.
[467] Eroğlu, 322.
[468] Eşen, 64.
[469] Vasari, 302.
[470] Honour-Fleming, 478; Buchholz-Buhler-Hille-Kaeppele-Stotland, 155.

Raphael olarak bilinen Urbino doğumlu Raffaello Sanzio (1483-1520) Yüksek Rönesans'ın Roma'daki en güçlü temsilcilerinden birisidir. Vasari'ye göre, resim alanındaki ilk dersleri babasından alan sanatçının yeteneği fark edildiğinde, yine babası tarafından, dönemin önemli atölyelerinden birine sahip Pietro Perugino'nun (1446-1523) yanına yerleştirilmiştir[471].

İlk eserlerinde Meryem konulu kompozisyonlarla sıkça ilgilenmiştir. Ustası Perugino'nun da önceden resmetmiş olduğu "Meryem"in Evlenmesi" (1504) adlı eserde, Raphael'in Perugino'dan ne denli etkilendiği ve onu geçmek için sarf ettiği çaba açıkça gözlemlenmektedir. Kısa sürede Perugino'nun üslubunu özümseyen sanatçı, bunlarla yetinmeyip Floransa'ya gitmiştir[472]. Çünkü onunla çağdaş olan Leonardo da Vinci ve Michelangelo'nun ünü tüm İtalya'ya yayılmıştır. Bu nedenle Raphael, çağın en ünlü sanatçılarını ve eserlerini tanımayı amaç edinmiştir[473].

Raphael'in Perugino atölyesinde aldığı eğitim sonucu yaratmış olduğu eserler ile Floransa'dan döndükten sonra gerçekleştirmiş oldukları arasında ciddi biçimde üslup farklılıkları dikkat çekmektedir[474]. 1508-1511 yılları arasında II. Julius'un hizmetinde, Vatikan'da yer alan papalık dairelerinde yapmış olduğu freskler, bu farkı gösteren en güzel örneklerdendir[475]. Papa Julius'un kütüphanesinde yer alan, felsefe bölümünün üzerine yapmış olduğu[476] "Atina Okulu" (Resim 52) adlı başyapıtında, Yüksek Rönesans ve klasik resim anlayışının ideal perspektifi kullanılmıştır. Massaccio'nun "Kutsal Üçlü" eserindeki merkezi perspektifi ve Da Vinci'nin "Son Akşam Yemeği"ndeki mekânsal perspektifi bu resimde zirveye taşınmıştır. "*Atina Okulu resminde merkezi perspektifle betimlenen kubbeli salonların altında özgür bir tartışma ortamında bir araya gelen bilgin ve sanatçıların şahsında, yedi "liberal sanat" dalının aynı çatı altında birleşmesi tasvir edilir. Ağır, anıtsal bir mimarinin donuk ve kurallı yapısı ile hararetle tartışan Yunan bilginler arasındaki tezat bu duvar resmine özel bir*

[471] Vasari, 244-245.
[472] Bazin, 320.
[473] Gertrude Garrigues, "Raphael's School of Athens" (Raphael'in Atina Okulu), *The Journal of Speculative Philosophy*, 13 (4), Pennsylvania 1879, 407; Wundram, 64.
[474] Hugo Chapman-Tom Henry-Carol Plazzotta, *Raphael From Urbino to Rome* (Urbino'dan Roma'ya Raphael), Yale University Press, New Haven 2004, 15.
[475] Bazin, 320.
[476] Buchholz-Buhler-Hille-Kaeppele-Stotland, 159.

dinamizm kazandırır"[477]. Mimari olarak eser, Bramante'nin üzerinde çalıştığı yeni San Pietro Kilisesi'nin ressam tarafından yaratılmış bir tercümesidir[478].



Resim 52. Raphael, "Atina Okulu", 1509-1510, Fresk, 500 x 770 cm, Stanza della Segnatura Locası, Vatikan[479].

Raphael'in kullanmış olduğu figürlerin kim olduğu konusunda yıllarca tartışmalar yapılmıştır[480]. Günümüzde yapılan araştırmalar neticesinde geçmişe nazaran resmin konusu ve karakterlerin kimliği daha açıktır. Resmin merkezinde kalabalığın ortasında birbiriyle tartışan iki figür dikkat çekmektedir. Bu iki figür, antik dünyanın en büyük entelektüellerinden Platon ve Aristoteles'tir. Elini yukarı kaldırmış biçimdeki Platon idealar dünyasını gösterirken, Aristoteles elini yer ile gök arasında konumlandırmıştır[481]. Raphael, Platon figürü için yaşlı ve sakallı Leonardo da Vinci'yi, ön kısımda basamaklardan birine kolunu yaslayan matematikçi Heraklitos için ise Michelangelo'yu model olarak kullanmıştır[482]. Ressamın kendisi ise resme, en sağ alt

[477] Krausse, 18.
[478] Little, 19.
[479] Henry-Plazzotta, 53; Farthing, 174; Honour-Fleming, 471.
[480] Garrigues, 406-420.
[481] Farthing, 175.
[482] Eroğlu, 334; Farthing, 175.

kısımdaki, izleyiciye sırtı dönük karakterin omzunun üzerinden dâhil olmaktadır[483]. Ayrıca Dijogen, Öklid, Pisagor, Hypatia gibi tarihi karakterler de Raphael'in eserinde can bulmuştur.

Raphael, bu freskin karşısına Hıristiyanlığı ve Hıristiyan dünyasını yücelten "Disputa"yı, üçüncü bir fresk olarak ise sanat perileri ve şiirsel sanatların yer aldığı "Şiir" fresklerini resmetmiştir[484]. Bunların dışında Raphael, Villa Farnese'de yapmış olduğu "Galateia'nın Zaferi" adlı çalışmasıyla mitolojik konulu çalışmaların da, Rönesans ile kusursuz bir uyum içerisinde işlenebileceğini göstermektedir.

Sonraki dönemde Papa X. Leo ile çalışma fırsatı yakalayan sanatçı, 1520 yılında henüz 37 yaşındayken vefat etmiş ve arkasında Yüksek Rönesans'ın son büyük temsilcisi unvanını bırakmıştır[485].

[483] Farthing, 175.
[484] Buchholz-Buhler-Hille-Kaeppele-Stotland, 159.
[485] Henry-Plazzotta, 15.

2.3. MANİYERİZM RESİM SANATI

Maniyerist Dönem kabaca 1520 yılında Raphael'in ölümünden 1600'e Barok Dönemi'nin başlangıcına kadar sürmüştür. Bu süreçte Avrupa'nın dini ve sosyal kurumlarına karşı toptan bir karşı duruş söz konusudur[486]. Avrupa'da yaşanan siyasal ve toplumsal sorunlara bir tepki olarak ortaya çıkması dışında, Maniyerizm, son dönemlerde sanatçıların yükselen sosyal statülerinin doğrudan bir sonucu olmuştur[487].

Maniyerizm, Yüksek Rönesans ve Barok arasında köprü oluşturmuş dönemin sanatsal üslubuna verilen isimdir[488]. Terim, "tavır" ya da "üslup" anlamındaki İtalyanca "maniera" kelimesinden gelmektedir. Örneğin Vasari, Giotto'dan önceki sanata daha doğrusu Bizans üslubuna "maniera Greco" demiştir[489]. Yani, ona göre maniera sanatçıyı, erken dönem sanatçılarından ayıran ve onları büyük sanatçı yapan önemli özelliklerden birisidir[490]. Buna karşın Maniyerizm tam manasıyla 18. yüzyılda kullanılmaya başlanmış bir terimdir[491]. Dönemin sanatı, şiddetli, heyecanlı ve genellikle karabasan sahneleri ile Yüksek Rönesans'ın uyumundan çok uzaklaşıldığını gösterir[492].

Maniyerizm'i bir devir üslubu olarak kabul eden sanat tarihçilerine karşılık, bir o kadarı da sanat tarihinde Maniyerizm diye ayrı bir sanat devri tanımamaktadır. Bu bakımdan genel sanat tarihi yayınlarında bazen "Maniyerizm" diye bir devir ele alınmamıştır. Maniyerist üslubun temsilcisi olarak tanıtılan eserler bazı yayınlarda yüksek veya geç Rönesans, bazılarında ise Barok üslubun birer temsilcisi olarak yer alır[493]. Jacobo Pontormo, Parmiggianino, Correggio, Rosso Fiorentino, Guilo Romano, Guiseppe Arcimboldo, Jacobo Tintoretto, El Greco, Boronzino ve Michelangelo Maniyerist resmin en bilinen temsilcileridir.

Maniyerizm, insan figürlerinde klasik çizgi, uyum ve perspektifi ikinci plana iten büyük bir konu, poz, perspektif ve renk çeşitliliğiyle karakterize olmuştur. Çoğu kez yarı-hareket halindeki resimlerde, kahramanlık olayları Rönesans'a oranla daha az işlenmiştir. Büyük ölçüde karışıklığın hâkim olduğu resimleri çözümlemek daha zordur

---

[486] Beksaç, 49.
[487] Hodge, 36.
[488] Sözen-Tanyeli, 199.
[489] Turanî, 392.
[490] Hollingsworth, 276.
[491] Hollingsworth, 276.
[492] Cumming, 146; Hollingsworth, 276; Farthing, 202.
[493] Nurhan Atasoy, *17. ve 18. Yüzyıllarda Avrupa Sanatı*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul 1976, 1.

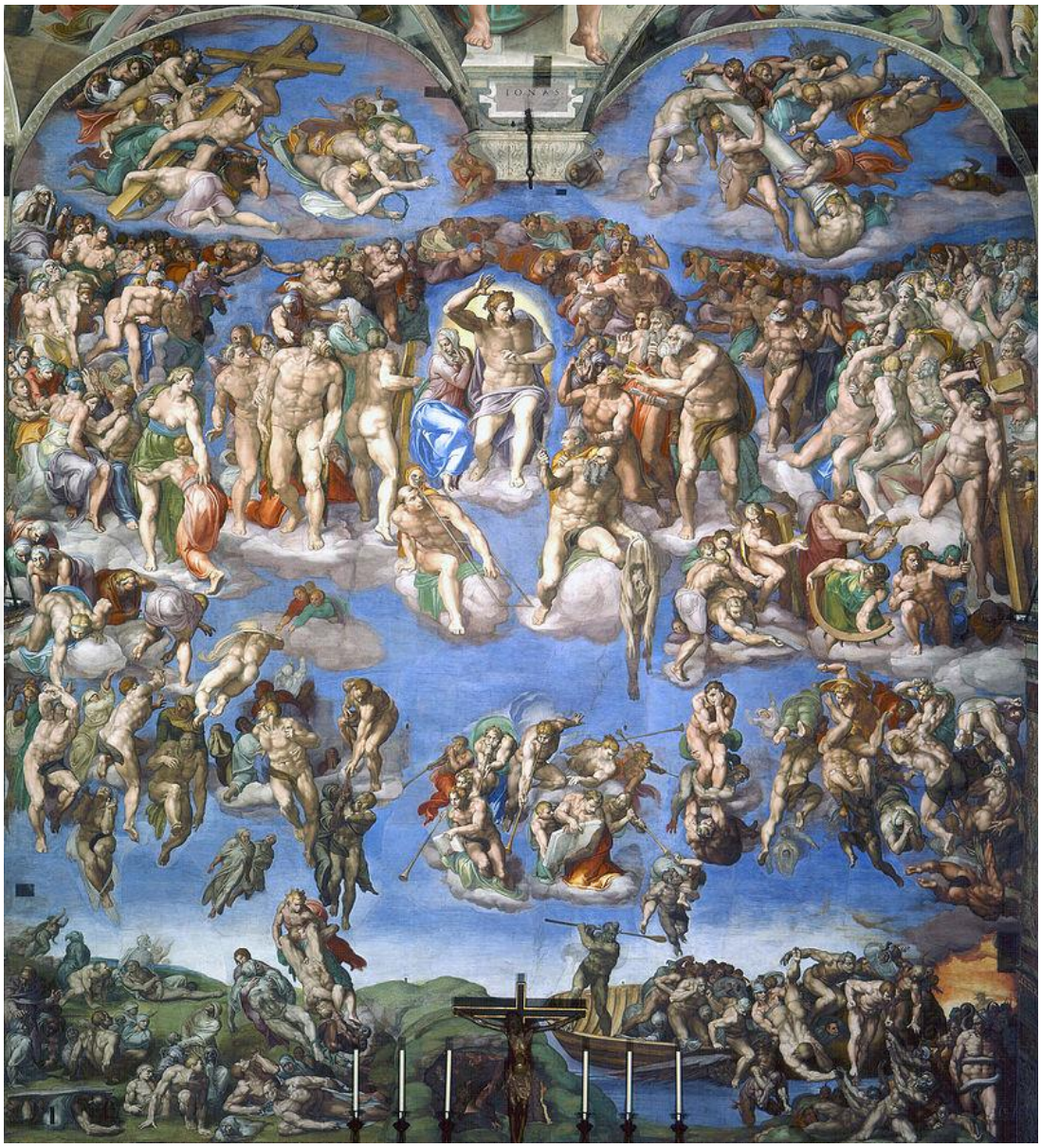
ve tüm bu özellikler bir araya geldiğinde Rönesans resminin sade, doğrudan ve görkemli anlayışını benimseyenleri huzursuz edici bir tutuma sahiptir[494]. *"Maniyeristler resimlerde gerçekliği yansıtmaktan, taklit etmekten vazgeçip aslında gözükmeyen, sadece 'iç göz'le gözüken âlemin peşine düştüler"*[495].

Maniyerist sanatın gerçek öncüsü ve başlatıcısı olarak Michelangelo kabul edilmektedir. 1524-1533[496] yılları arasında tasarlamış olduğu Laurentian Kütüphanesi'nin merdivenleri ve aynı yıllarda Mediciler için tasarlanan şapeldeki, omzunun üzerinden arkasına bakar vaziyette tasvir edilmiş "Gün" heykeli[497], bu akımın ilk dışavurumu olarak değerlendirilebilir. Ayrıca sanatçının 1535-1541 yıllarında Sistine Şapeli'nin batı duvarına[498] "Mahşer" konulu dev şaheseri de bu akımın en güzel örneklerinden birisidir[499] (Resim 53). Michelangelo'nun yorumu, önceki sanatçıların aksine, fiziksel korkular yerine, duygusal acıları vurgulamaktadır. Otuz yıl önce resimlediği çalışmasıyla, bu eser taban tabana gelişen zıtlıkları göstermesi açısından özel bir yere sahiptir[500]. Sistine Şapeli'nin altar duvarındaki sahne, tavanda yer alan süslemeyi tamamlamaktadır. Fresk bütün ruhların sorguya çekildiği mahşer gününü betimlemektedir[501].

Michelangelo, 1508-1512 tarihli fresklerinde dört sahneye ayırdığı insan gruplarını önemlerine göre resmetmeyi tercih etmiştir. Altar resmine bakıldığında ise dikkati çeken merkezdeki İsa olmaktadır. Etrafında yığınlar halinde hareket eden toz bulutunun içerisinde Musa, İlyas, Vaftizci Yahya ve Aziz Petrus gibi önemli dini figürler yer almaktadır[502]. Dante'nin "İlahi Komedya" adlı eserinde, epik bir anlatımla dile getirdiği bu trajedik sahne Michelangelo'nun elinde, merkezden çevreye yayılan tek nokta üzerinde toplanmıştır. İsa, pagan tanrıları andıran fiziksel özellikleriyle, son yargıyı vermek üzereyken tasvir edilmiştir[503].

---

[494] Little, 38.
[495] Krausse, 24.
[496] Eroğlu, 321.
[497] Bell, 199.
[498] Frederick Hartt, "Michelangelo in Heaven" (Cennetteki Micheangelo), *Artibus et Historiae*, 13 (26), Krakow 1992, 195.
[499] Beksaç, 49.
[500] Hollingsworth, 278.
[501] Ormiston, 184.
[502] Jack M. Greenstein, "How Glorious The Second Coming of Christ: Michelangelo's 'Last Judgment' and The Transfiguration (Mesih'in İkinci Şanlı Gelişi: Michelangelo'nun Son Yargısı ve Suretin Değişimi), *Artibus et Historiae*, 10 (20), Krakow 1989, 35.
[503] İpşiroğlu-İpşiroğlu, 107-108.



Resim 53. Michelangelo, "Mahşer", 1535-1541, Fresk, 1700 x 1300 m, Sistine Şapeli, Vatikan[504].

Jacopo Pontormo (1494-1557), ustaları Andrea del Sarto ve Leonardo'nun etkilerini, Raphael ve Michelangelo'nun geç dönem resimlerinden aldığı ilhamla harmanlayarak, tüm gerçekliğine rağmen, bu dünyadan değilmiş gibi bir izlenim uyandıran bir resim dili oluşturmuştur[505]. Pontormo'nun Meryem Ana'nın Elizabeth ile karşılaşmasını konu aldığı "Meryem'e Havale" eserindeki kadın figürleri, farklı fiziksel özellikleriyle bu görüşü ispatlar niteliktedir. Ayakları neredeyse yere değmeyen bu figürlerin bedenleri, metalik renklerdeki aşırı kıvrımlı kıyafetler ile örtülmüştür.

[504] Honour-Fleming, 479; Eroğlu, 325.
[505] Krausse, 23.

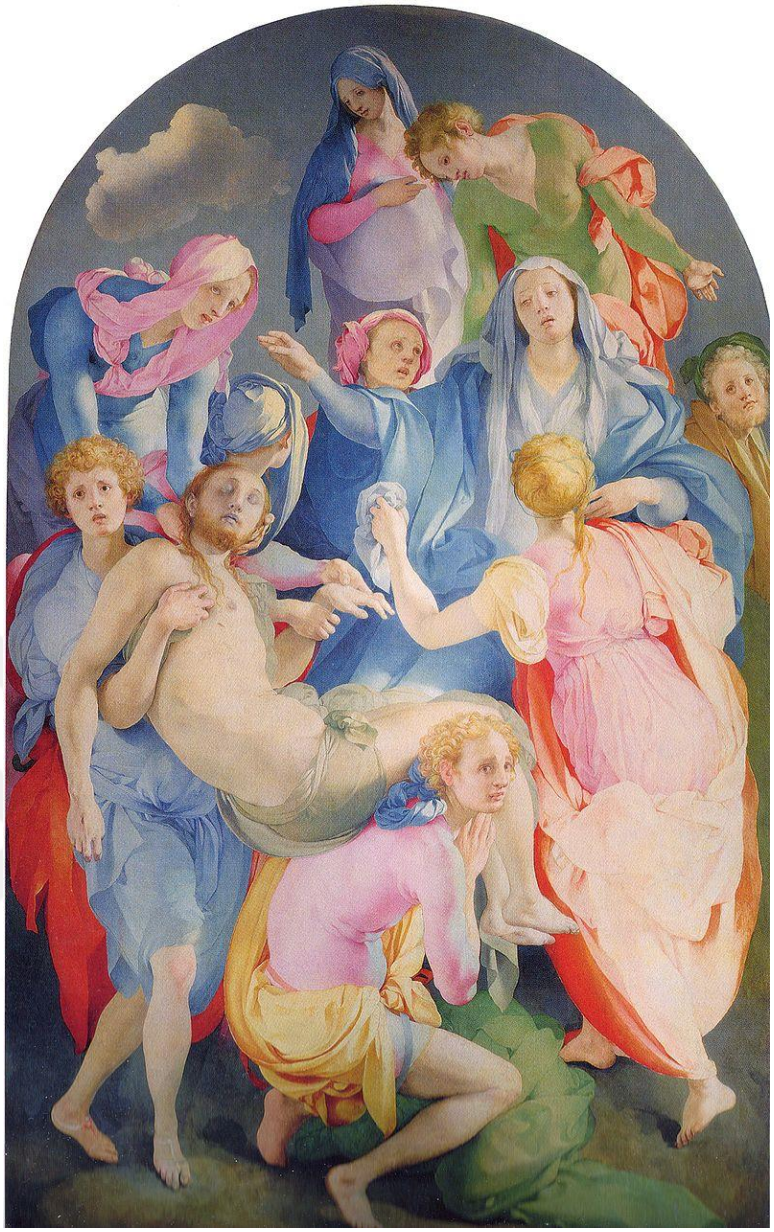
Rönesans'a alışkın olan göz, şimdi gerçekliğin farklı biçimleri ve ifade edilme yöntemleri olabileceği konusunda uyarılmaktadır[506].

Mediciler'in dikkatini çeken Pontormo, onlardan Floransa, St. Felicita'da bir şapel için 1525'lerde bir sipariş almıştır. Böylece "Çarmıhtan İndirilme" (Resim 54) resmi meydana gelmiştir. Kullandığı desende Michelangelo'nun kuvvetli tesiri görülen bu eser, 1528'de tamamlanabilmiştir. İki sanatçının bu tarihten önce tanışıp tanışmadığı bilinmemektedir. 1530'dan sonra tanıştıkları söylenmektedir, nitekim o yıldan sonra Pontormo'nun eserlerinde Michelangelo'nun tesiri daha da artmıştır.

Pontormo "Çarmıhtan İndirilme" resminde figürleri bir oval içine, garip bir şekilde yerleştirmiştir. Sahnede yüksek bir gerilim hissedilmektedir. Hareketler ağır gelişir ve adeta kayar, akar gibidir. Bu hareketi, Michelangelo'nun Laurentian Kütüphanesi'nin giriş merdivenlerinde de görmek mümkündür. İsa'nın etrafındaki insanların kimler oldukları söylenemez. Ayrıca, bunların nerede olduklarını da sanatçı seyirciye açıkça belirtmemiştir. Sağdaki yeşil başlıklı erkek figürü, ressamın otoportresidir[507].

Sahneye tamamen sonbaharın yarı aydınlık yarı soluk renkleri hâkimdir. Bu renk paletinin kullanılmasının önemli nedenlerinden birisinin şapelin yeterli aydınlığa sahip olmaması gösterilebilir[508]. Mekân, renk ve formlar, Pontormo'nun resimlerine özgü farklı bir dünyayı anlatır gibidir. İsa'nın etrafına serpiştirilmiş olan bu figürlerin yas mı tuttukları yoksa ızdırap mı çektikleri tam olarak kestirilememektedir. Figürlerin vücutlarındaki kuvvet ve yüzlerindeki ifade adeta kurumuş, kavrulmuş, bükülüp kıvrılmış gibi bir izlenim bırakmaktadır[509].

[506] Krausse, 23.
[507] Atasoy, 16.
[508] Farthing, 205.
[509] Atasoy, 16.



Resim 54. Jacopo Pontormo, "İsa'nın Çarmıhtan İndirilmesi", 1525-1528, A.Ü.Y.B., 312 x 193 cm, Santa Felicita Kilisesi, Barbadori Şapeli, Floransa[510].

İsa'nın vücudunun sergilenişi dikkatli biçimde incelendiğinde, Michelangelo'nun 1499 tarihli "Pieta"sı akla gelmektedir. Ruhun bedeni terk etmesinden sonra, bedenin kendini salması ve Meryem'in kucağında kayarcasına durması önemli bir benzerlik olup, Pontormo'nun Michelangelo'dan ne derece etkilendiğini göstermektedir[511].

[510] Farthing, 204.
[511] Leo Steinberg, "Pontormo's Capponi Chapel" (Pontormo'nun Capponi Şapeli), *The Art Bulletin*, 56 (3), New York 1974, 388.

Bir başka önemli Maniyerist sanatçı Parmigianino (1503-1540), Corregio'nun Parma'daki okulunda eğitim almış ve Raphael'den de oldukça etkilenmiş bir ressamdır[512]. Figürlerdeki bazı organların abartılı oluşu, bacakların veya boyunların olağandan uzun oluşu ressamın belirgin özelliklerindendir[513].

Parmagianino'nun en tanındık yapıtı olan "Uzun Boyunlu Meryem" (Resim 55) adlı tablosu, ressamın Maniyerist resim özelliklerini en iyi yansıtan eserlerden biridir. Dikine düzenlenmiş tabloda, Meryem eseri boydan boya dolduracak kadar uzun tasvir edilmiştir. Öyle ki, arkadaki zarif ve uzun sütunun tepesi bile Meryem'in baş hizasının altında kalarak onun uzunluğunun yanılsamalı bir şekilde daha fazla algılanmasına neden olmaktadır. Uzun Boyunlu Meryem tablosu, Maniyerist sanatçıların, Rönesans'ın piramidal anlayışı, kusursuz anatomi arayışı, simetri ve doğa araştırmalı mantığından uzaklaşıldığını gösterir[514].

Figürler resme eşit biçimde dağıtılmamasına rağmen resmin merkezinde Meryem konumlandırılmıştır[515]. Kucağındaki Çocuk İsa'yı gayet gevşek bir şekilde tutmaktadır. Kendisi kayacakmış gibi oturmakta, çocuğu da kucağında kayacakmış gibi uzanmaktadır[516]. Ressam, resmin sol yanına kalabalık bir melek grubu yerleştirirken, göz sağ taraftaki bir mekâna açılmakta, açık renkli bir sütunun ardında geniş ve karanlık bir manzaraya kaymaktadır. Ressamın bu tarzı, bedeni dar kalıptan çıkararak, yeni kavramlara, bu kavramlar da yeni arayışlara yönelterek figürleri anatomik anlamda değişime uğratmıştır[517]. Sütunun yanında, vücudu, kol ve bacakları uzatılmış belli belirsiz bir figür yer almaktadır. Antik dünyaya ait kıyafetleriyle elinde bir parşömen tutan bu figür, sadece sağ alt köşedeki boşluğu doldurmak için yapılmış gibi bir izlenim uyandırmaktadır. Bu matematik ve simetriden uzak anlayış Parmagianino'nun bu tarz kaygıları olmadığı anlamını taşımaktadır[518]. Yine de resmin iki ayrı parçaya bölündüğü söylenemez. Örneğin arka plandaki sütun, Meryem'in parlayan dizi ve ön plandaki meleğin normalden uzun bacağı arasında, bir kompozisyon birliği sağlandığı

[512] Turanî, 394; Buchholz-Buhler-Hille-Kaeppele-Stotland, 174.
[513] Bazin, 331.
[514] Buchholz-Buhler-Hille-Kaeppele-Stotland, 174.
[515] Eroğlu, 396.
[516] Atasoy, 20.
[517] Krausse, 23.
[518] Suut Kemal Yetkin, *Barok Sanat*, Cem Kitabevi, İstanbul 1977, 16.

görülmektedir. Zayıf, aşırı uzatılmış kollar ve bacaklar, bütün oran duygularına ters gelen gerilmiş, çevrilen ve dönen bedenler Maniyerizm'in özelliğidir[519].



Resim 55. Parmigianino, "Uzun Boyunlu Meryem", 1536 Civarı, A.Ü.Y.B., 216 x 132 cm, Uffizi Gallery, Floransa[520].

Rönesans'ta adından sıkça söz edilen merkezlerden Venedik, o kadar üretken bir yer olmuştur ki Maniyerizm Dönemi'nde de bunu bir takım değişikliklerle devam ettirebilmiştir. Burada yaşamış 16. yüzyılın en büyük sanatçısı, asıl adı Jacopo Robusti olan Tintoretto'dur (1518-1594). Ressam, Titian'ın Venediklilere miras bıraktığı biçim ve renkte sade güzellik anlayışından bıkmıştır. Ama Tintoretto'nun hoşnutsuzluğu

[519] Krausse, 23.
[520] Honour-Fleming, 499; Krausse, 23.

sadece alışılmışın dışında bir şeyler başarma isteğinden ibaret değildir. O resmedeceği kutsal konularda, heyecan verici ve cesur olmayı hedeflemiştir. Bu konuda ister haklı ister haksız olsun, Tintoretto ortaya koyduğu eserleriyle, bu öyküleri değişik bir tarzda, izleyicilere, boyadığı olayların heyecanını ve yoğun konusunu hissettirecek şekilde anlatmaya kararlı gözükmektedir[521].

Huzursuz, titreyen ışık efektleri ve keskin karanlık-aydınlık kontrastlarının en çok göze çarptığı devasa boyutlu eserleri Venedik Kiliseleri, kardeşlik cemiyetleri ve Dükler Sarayı gibi özel yapıları süsleyen ana öğeler konumundadır. Tintoretto cesur uzam düzenlemeleri ve olağandışı kurgulanmış perspektif anlayışı ile yaratmış olduğu eserleri klasik din teması ile birleştirerek bir çığır açmıştır[522].

Tintoretto 1562-1566 yılları arasında, Scuola Grande di San Marco için Venedik'in üç koruyucu azizini betimleyen kompozisyonlar resmetmiştir. "Aziz Markus'un Naaşının Taşınması" adlı resim, Tintoretto'nun diğer resimleri gibi ışık ve gölgedeki uyumsuzlukları, ön ve arka planlardaki derinliklerdeki farklılıkları, figürlerdeki jestlerde ve mimik hareketlerindeki uyumsuzlukları ile çağdaşları tarafından şaşkınlıkla karşılanmasına neden olmuştur[523].

Büyük boyutlu resim yapmaktan kendini alamayan sanatçının, en özel resimlerinden birisi de en az Leonardo da Vinci'nin yorumuyla çağdaşlarını heyecanlandırdığı kadar özel " Son Akşam Yemeği" (Resim 56) tablosudur.

[521] Gombrich, 369.
[522] Buchholz-Buhler-Hille-Kaeppele-Stotland, 176.
[523] Peter Humfrey, *Painting in Renaissance Venice* (Rönesans Venedik Resim), Yale University Press, New Haven 1995, 227.



Resim 56. Tintoretto, "Son Akşam Yemeği", 1592-1594, T.Ü.Y.B., 365 x 568 cm, S. Giorgio Maggiore Kilisesi, Venedik[524].

Sanatçının öldüğü yıl tamamladığı düşünülen resimde[525], Leonardo'nun sahnesindeki klasik düzenden çok, nerede geçtiği anlaşılmayan bir konum tercih edilmiştir. İyi uygulanmış perspektif ile masa yapının derinliklerine doğru uzamakta ve havariler masanın başında sıralanmaktadır. Bunun dışında kaynaklardan anlaşıldığı kadarıyla, İsa'nın on iki havarisi dışında konuya dâhil edilmiş sanki hizmet eder gibi tasvir edilmiş karakterler bulunmaktadır. Karanlık ve aydınlık iç içe verilmiştir. Resmin sol üstünde yanan kandil ve İsa'nın halesinden yayılan ışık huzmesi sahneyi aydınlatmaktadır. İsa zayıf ve çelimsiz olmasına rağmen, aşırı aydınlatılmış halesi ve karakterlerin ona olan bakışları sayesinde merkez figür özelliğini yitirmemiştir.

İspanya'da anıldığı adıyla El Greco[526], Girit'te bir dağ köyünde doğmuştur. Asıl adı Domenicos Theotocopoulos olan sanatçı, Bizans ikona resmi geleneğinde yetişmiş bir ressamdır[527]. Resim alanındaki hünerlerini ve ufkunu genişletmek adına Venedik'e giderek, Tiziano'nun atölyesine girmiştir. Ondan oldukça etkilenmiş olan ressam Karşı-

[524] Eroğlu, 399.
[525] Krausse, 24.
[526] El Greco, İspanyolca Yunan demektir. Bkz. Eroğlu, 406.
[527] Altuna Sadun, *Büyük Ressamlar-Hayatları ve Eserleri*, Hayat Kitapları, İstanbul 1959, 159; Eroğlu, 407; Farthing, 209; Bazin, 354.

Reformasyon Dönemi İspanya'sında, mistik dindarlığın egemen olduğu bir manzara ile karşılaşmış[528] ve bu farklı kaynakları harmanlayarak kendine has bir üslup ortaya çıkarmıştır.



Resim 57. El Greco, "Laocoon ve Oğulları", 1610-1614, T.Ü.Y.B., 137,5 x 172,4 cm, National Art Gallery, Washington[529].

Doğal olmayan renkleri, çarpıtılmış figür oranları ve gerçekdışı ifadesiyle eserleri Maniyerist üslubun en üst düzeyinde olan sanatçının Barok'u müjdelemesinin[530] yanı sıra, Ekspresyonizmin modern biçimine de temel teşkil ettiği düşünülmektedir[531].

Homeros'un İlyada'sına göre[532] Yunanlılar, Truvalılara karşı savaş açmıştır. Savaş uzun sürer ve Yunanlılar, "Truva Atı" diye bilinen dev bir tahta atı Truva sınırına bırakarak savaştan çekildiklerini ilan ederler. Ancak bu bir taktiktir; at Truva şehrine girer girmez içinden çıkan Yunanlar, Truva'yı ele geçirirler. İki yılan tarafından öldürülen üç erkek figürünün görüldüğü resmin öyküsü tam olarak burada

[528] İpşiroğlu-İpşiroğlu, 114.
[529] Buchholz-Buhler-Hille-Kaeppele-Stotland, 182.
[530] Beksaç, 51.
[531] Buchholz-Buhler-Hille-Kaeppele-Stotland, 182.
[532] Homeros, *İlyada*, (Çev.: Azra Erhat-A. Kadir), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları,İstanbul 2014.

başlamaktadır. Rahip, atın şehre girmesini engellemeye çalışırken Poseidon'un gönderdiği iki yılan tarafından öldürülür[533]. Eserde, kayalıklar üzerinde can çekişen yaşlı adam Laocoon, diğer iki erkek figür ise oğullarıdır (Resim 57). Rahibin bir oğlu ölmüş, diğeri ölmemek için mücadele etmekte, kendisi ise can çekişmektedir. Sağda ayakta duran üç figürden önde sırtı dönük Apollon, yanındaki ise Artemis'tir, arkada sadece başı ve bir bacağı görülen figür ise yarım bırakılmıştır. Arkada şehre doğru ilerlemekte olan bir at görülmektedir. Uzmanlara göre El Greco, resimde hayali Truva'sını yaratmak için Toledo şehrini kullanmıştır[534].

[533] Joel Levy, *Gizli Tarih*, (Çev.:Perran Figen Özülkü), İthaki Yayınları, İstanbul 2007, 178-179.
[534] Marek Rostworowski, "El Greco's 'Laocoön': An Epitaph for Toledo's 'Comuneros'? (El Greco'nun 'Laaocoön'u'), *Artibus et Historiae*, 14 (28), Krakow 1993, 78.

2.4. BAROK RESİM SANATI

17. yüzyılın tamamı ile 18. yüzyılın ilk on-yirmi yıllık süresini kapsamı içine alan bu sanat şekli[535], coğrafi bakımdan, Avrupa'nın büyük bir bölümü ile Latin Amerika'da yayılmış, gelişmesi ve gerilemesi bir ülkeden ötekine göre değişen düzensiz bir yol izlemiştir. Aynı şekilde, yöresel özellikleri ve halk tarafından beğenilip desteklenmesi de ortak bir kaynağa dayanmasına karşın çok çeşitli olmuştur[536].

Barok deyimi, Avrupa'da 16. yüzyılın sonundan başlayıp 18. yüzyıla kadar devam eden ve dünyayı etkisi altına alan sanatsal bir ifade biçimidir. Portekizcede tam yuvarlak olmayan, düzensiz, eğri büğrü inci anlamına gelen "barocco" sözcüğünden türetilen mecazi olarak tuhaf, gülünç tutarsız anlamı içeren bir yakıştırmadır[537]. Terim, Yunanlılar ve Romalılarca uygulanan yöntemlerin dışında bir yöntemin hiçbir zaman uygulanmaması gerektiğini savunanlar tarafından kullanılmıştır[538]. Bu eleştirmenler, antik mimarinin katı kurallarını dikkate almamayı, kınanması gereken bir zevksizlik örneği olarak görmüş, bu yüzden de bu üslubu, "Barok" olarak nitelendirmişlerdir[539].

Politik ve sosyal bakımdan bu devrin en ileri gelen temsilcilerinden birisi Güneş Kral olarak tanınan XIV. Louis'dir (1638-1715). Bu dönemde inşa ettirilen Versailles Sarayı, kuvvetin bir yere toplandığı merkeziyetçi devletin bir sembolü olmuştur. Bu mutlakıyetçilik düşüncesi yalnız büyük hükümdarları değil, küçük prenslikleri de etkisi altına almış, bilhassa Almanya'da sayısız şato ve saray yapılmıştır[540].

Barok Sanat, kiliseye olan güvenini kaybettiği için ona karşı gelenleri yola getirmek, hiç olmazsa iman sahiplerinin inançlarını pekiştirip sağlamlaştırmak için uğraşan ve onları tekrar eski ihtişamıyla etkilemeye çalışarak, güvenlerini kazanmayı amaç edinmiş Katolik Kilisesi'nin sanat aracı olarak ortaya çıkmıştır[541]. Rönesans sakin ve kendine hâkim olmasına karşılık, Barok alabildiğine çarpıcı, coşkun ve gösterişlidir[542].

---

[535] Eşen, 71.
[536] Conti, 3.
[537] Semra Germaner "Barok Üslup", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Yem Yayınları, C. 1, İstanbul 1997, 194; Buchholz-Buhler-Hille-Kaeppele-Stotland, 212; Eşen, 71.
[538] Hodge, 41.
[539] Gombrich, 387.
[540] Atasoy, 32.
[541] Flavio Conti, *Barok Sanatını Tanıyalım*, (Çev.:Solmaz Turunç), İnkılap ve Aka Kitabevi, İstanbul 1978, 4.
[542] Conti, 3-4.

Yüzyıl Avrupa'sı zenginlik, güç, aşırılık ve savurganlık dönemidir. Zenginliğin, gücün, aşırılığın hâkim olduğu bu dönemde papaların sanat koruyuculuğu da görülmemiş derecede artmış, gösterişin üslubu Barok, dinsel inancın ve kilisenin dünyevi gücünün yayılmasında bir araç olmuştur. Barok, eserlerin boyutlarında, malzemelerin bir araya getirilişinde, yanılsama ve dram kullanımında bilinçli olarak aşırıya kaçılmıştır[543].

Özetle Barok, mimari, resim ve heykeliyle, mutlak hâkim olan gösterişli bir krala layık görülen bir saray ve kilise sanatıdır. Kuzey Avrupa ülkelerinde ise, refah içinde ve hayatından memnun burjuva sınıfının sanatı olarak değerlendirilmektedir.

İnsanlık tarihinde öznelcilik, Rönesans'la başlar. Fakat Barok öznelciliğin gelişmesinde yeni bir aşamayı teşkil etmektedir. Akılcı Rönesans insanı, kendini evrenin merkezi olarak görmüş, Barok insanı ise kendini evrenin benzeri olmayan özgür bir parçası olarak algılamış; öznel yaşantıların, algıların ve duyguların açığa çıkmasını istemiştir. Bireycilik bilincinin tarihinde, Barok yeni bir aşama olmaktadır. Rönesans sanatçılarının kişiliği birbirinden ne kadar ayrılırsa ayrılsın, ortak yanları daha ağır basar. Barok sanatçıları ise akıl kurallarının baskısı altına girmedikleri için, sanatçıdan sanatçıya fark Rönesans'ta olduğundan daha fazladır[544].

Genelde hareketi arayan Barok sanat eserlerinde kırık, zikzak, girintili çıkıntılı biçimler ilk dikkat çeken formlar olmaktadır. Klasik resimdeki yatay kompozisyonun yerini diyagonal kompozisyon alır. Çizgi yerini renge bırakır ve açıklığın yerine belirsizlik gelir. Heykel sanatında da hareket ön plandadır, dinlenme halinde insan figürü Barok sanatta bulunmamaktadır. Yüzler şiddetli yüksek bir ifade kazanmıştır. Mimaride ise, değişiklik hem plan aşamasında hem de süslemelerde görülür. Barok mimaride kütlelerin gücüne düşkünlük söz konusudur. Süslemelerde şişkin ve kabarık biçimler vardır. Dış yüzeyler dalgalanır, zaman zaman oyulur, zaman zamansa kabarıklaşır. Sütunlar yapının gövdesinden ileri fırlar gibidir[545].

Barok Dönemi, 17. yüzyılda İtalya, Hollanda, Belçika, Fransa ve İspanya'da çok sayıda ressamın eser verdiği dönemdir. İtalyan Rönesansı'ndan etkilendikleri açıkça

[543] Hollingsworth, 301; Hodge, 40.
[544] İpşiroğlu-İpşiroğlu, 141.
[545] Eroğlu, 418.

görülen bu ressamların çoğu, saray ve kilise ressamı olarak rahat ortamlarda çalışmış ve çok sayıda eser vermiştir.

Barok Resim Sanatı ülkelere göre farklılık gösterir. Resmin konusu çoğalmıştır. Portre, natürmort, mitoloji, janr, dinî konular ve manzara gibi çeşitli kompozisyonlar yer almaktadır. Rönesans'ta olduğu gibi figürlü kompozisyonlar belirli bir düzene sahip değildir. Havada uçuşan, savrulan figürlerin anlık görüntüleri, eğri bir çizgi oluşturacak biçimde, klasik kompozisyonlardan ayrılmaktadır. Kuvvetli ışık-gölge kullanarak duyguyu ve hareketli anlatımı güçlendirmek, en önemli belirtilerindendir. Figürlerin konturları gölge içinde kaybolmuş ve sınırlar eriyerek yok olmuştur. Kubbe ve tavanlardaki dekoratif amaçlı resimler sonsuzluk duygusu uyandırır, bu yönüyle mimariyi tamamlayan bir öğe durumundadır. Ayrıca çiçek ve meyvelerin belirli bir düzende yer aldığı natürmortlar, bu dönemde ortaya çıkmıştır[546].

Barok resimde önemli tekniklerden biri, iç mekân duvarlarının gözü yoracak ve aldatacak biçimde süslenmesidir. Bu devrin sanatçıları sarayların ve kiliselerin duvarlarında ve özellikle tavanlarında, seyircide duvarlar ya da tavan sanki hiç yokmuş ya da en azından heyecan verici bir biçimde dışarıya açılıyormuş izlenimini uyandıracak büyük ve hareketli sahneler resmetmiştir. İhtişam, hareket, coşkunluk, teknik beceri ve alışagelenden kurtulup sonsuzluk fikrini vermek için resmi yandan kısaltarak vermek gibi Barok devrin en çok dikkati çeken özelliklerinin hemen hepsini bu tür resimlerde bulmak mümkündür[547].

İlk olarak İtalya'da doğan bu üslup daha sonra, İspanya, Avusturya, Flandre, Polonya ve Güney Almanya'da sevilerek uygulanmıştır. Başlangıçta İngiltere ve Hollanda gibi Protestanlığın yaygın olduğu ülkelerde ise tepkilerle karşılaşmış, Protestanlığın azınlık olduğu ülkelerde sınırlı örnekler vermiştir (Almanya, Fransa)[548].

Barok sanatçılar kendilerini Rönesans'ın varisçisi olarak ilan edip onun normlarını kabul ettiklerini iddia etmekle birlikte bu değerleri öz ve anlam olarak sistematik bir şekilde çiğnemişlerdir. Rönesans ne kadar dengeli, aşırılıktan uzak, ağırbaşlı, mantıklı ve akla yatkın bir üslupsa Barok da o kadar hareketli, yenilik

[546] Conti, 36.
[547] Conti, 36.
[548] Germaner, C. 1, 194.

heveslisi, sonsuzluk ve sınırsızlığa büyük eğilimi olan, aykırılıkları ve bütün sanat biçimlerini cüretli olarak kaynaştıran bir üslup demektir.

17. yüzyılda İtalya'da güçlenen ve büyük eserler veren Barok, insanın kendisi ile doğa arasındaki ilişkilerin değişmeye başladığını gösteren ilk durum olmuştur. Eugenio Dors'un dediği gibi, *"Klasik (Rönesans) ve Barok değerce birbirine denk sanatlardır. Bir sadelik ve akıl üslubu, bir de müzik ve bolluk üslubu vardır. Biri kalınlığı ve ağırlığı olan biçimleri, öbürü uçuşan kıvrımlı biçimleri sever. Birinden diğerine ne çöküntü ne de yozlaşma, soysuzlaşma vardır. Bunlar edebi iç varlığın iki yönüdür"*[549].

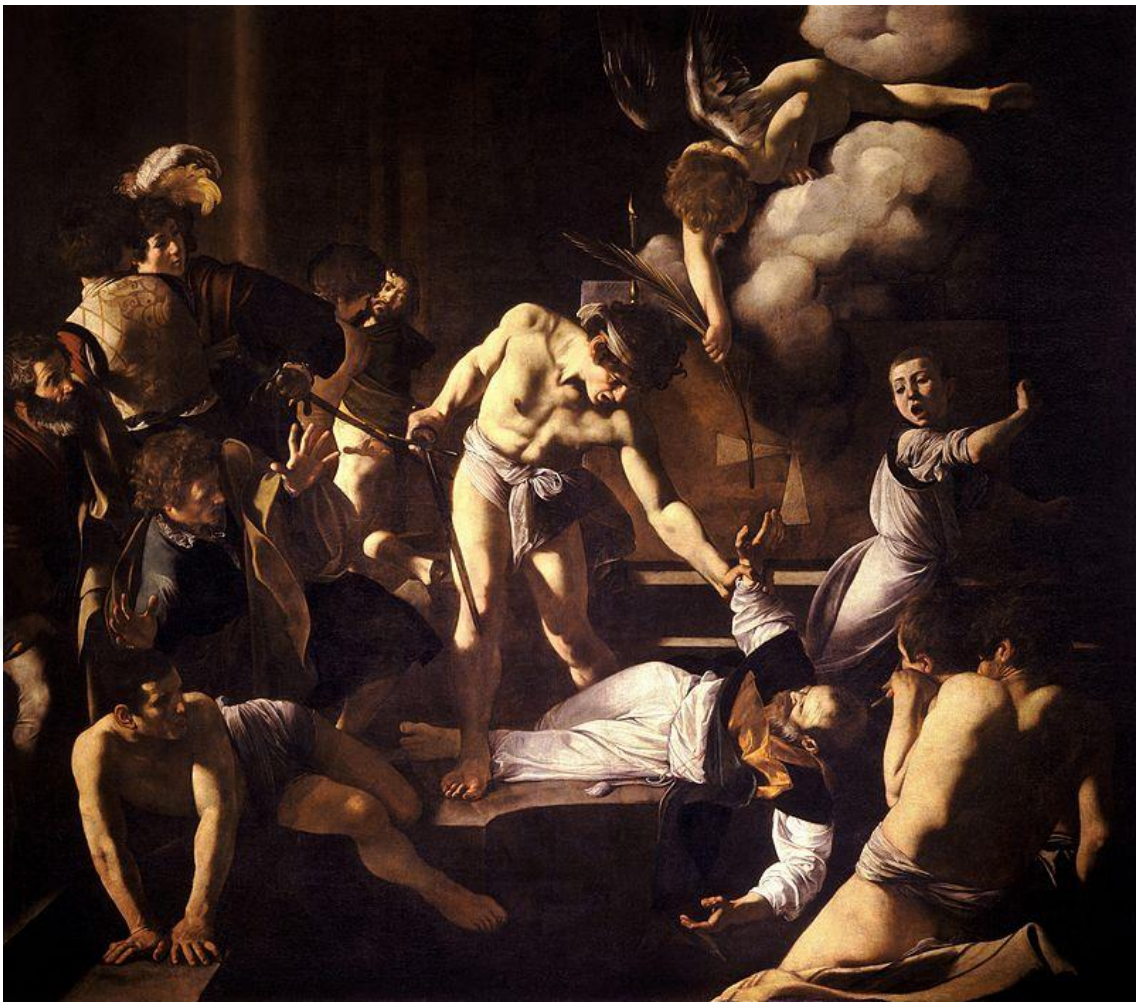
Annible Carracci'nin (1560-1609), renkli ve canlı tabloları Barok tarzın İtalya'da yerleşmesine ve gelişmesine olanak sağlamıştır. Ama gerçek sıçrama, asıl adı Michelangelo Merisi olan ama kısaca doğduğu Milano yakınlarındaki Caravaggio (1571-1610) kasabasının adıyla anılan[550] ve Barok üslubun babası sayılan ressam sayesinde olmuştur. Hayatı macera filmlerini aratmayan ressamın başı sürekli kanunlarla derde girmiş, bir dönem cezaevinde kalmış, bir dönem de kaçak olarak yaşamak zorunda kalmıştır[551].

Konularını günlük yaşamdan alan Caravaggio[552], daha sonra dini konularda da eserler vermiştir. 17. yüzyılda karşıt eğilimler Caravaggio tarafından temsil edilmiş, böylece çarpıcı ve gerçekçi bir üslup yaratmıştır. Ona göre çirkinden kaçmak, aşağılanması gereken bir güçsüzlük ve yoksunluk sebebidir[553]. Caravaggio'nun ışık-gölge kullanımı ve dinsel konuları yorumlama şekli bazen rahatsızlıklar bile yaratmıştır. Fakat Maniyerist sanatın aşırı yapmacık genellemelerine karşı çıkan Caravaggio, Avrupa Resim Sanatı içerisinde büyük bir devrimci olarak kabul edilmektedir[554].

Sanatçının çok sayıda mitolojik konulu eseri bulunmaktadır. Başlangıçta natürmort üzerine çalışan Caravaggio'nun mitolojik bir karakter olan Bacchus ve natürmortu birleştirerek resmettiği çok sayıda portresi bulunmaktadır. Yine Cupid, Apollon, Medusa gibi kahramanlar zaman zaman resminin konusunu teşkil etmiştir[555].

---

[549] Yetkin, 9.
[550] Batur, 85.
[551] Krausse, 34; Batur, 85.
[552] Buchholz-Buhler-Hille-Kaeppele-Stotland, 218.
[553] Batur, 85.
[554] Tansuğ, 181; Buchholz-Buhler-Hille-Kaeppele-Stotland, 218.
[555] Avigdor W. G. Posèq, "Caravaggio and The Antique" (Caravaggio ve Antik), *Artibus et Historiae*, 11 (21), Krakow 1990, 147-167.



Resim 58. Caravaggio, "Aziz Matta'nın Şehit Edilişi", 1599-1600, T.Ü.Y.B., 323 x 343 cm, San Luigi dei Francesi Kilisesi, Roma[556].

Roma'daki San Luigi dei Francesi içindeki Contarelli Şapeli'nin dekorasyonu için Aziz Matta'nın hayatıyla ilgili üç sahne resmetmiştir. Bunlar "Aziz Matta ve Melek", "Aziz Matta'ya Çağrı" ve "Aziz Matta'nın Şehit Edilişi"dir[557] (Resim 58).

Resimde bir karmaşanın hâkim olduğu açıktır. Tam olarak Aziz Matta'nın şehit edildiği an seçilmiştir[558]. Resmin orta kısmında yan yatan bir haç gibi Aziz Matta görülmektedir. Onu şehit eden kişi sağ elinden kavramış, kılıcıyla öldürücü darbeyi indirmeye hazırlanmaktadır. Bu sırada azizin atribüslerinden olan bir melek ona hurma

[556]Franca Trinchieri Camiz, "Death and Rebirth in Caravaggio's 'Martyrdom of St. Matthew'" (Caravaggio'nun 'Aziz Matta'nın Şehit Eilmesi' ndeki Ölüm ve Yeniden Doğum), *Artibus et Historiae*, 11 (22), Krakow 1990, 89-90.
[557] Maurizio Marini-Sandro Corradini, "Inventarium Omnium et Singulorum Bonorum Mobilium' di Michelangelo da Caravaggio 'Pittore'" (Ressam Caravaggio'nun 'Envanterdeki Eserlerinin Hareketleri'), *Artibus et Historiae*, 14 (28), Krakow 1993, 163; Hollingsworth, 348.
[558] Matta: 9; 9.

dalı uzatmaktadır ki, bu işkenceyi sembolize eden bir işarettir. Aziz Matta'nın sarkan kolu ve ön plandaki çarpıtılmış ve garip biçimde aydınlatılmış figürler, seyirciyi şiddet içeren resme davet etmektedir[559]. Ayrıca kendi portresini resimlerine eklemeyi seven Caravaggio, katilin sağ omzunun arkasından resme dâhil olmaktadır.

Yaptığı resimlerde, eskiz veya önceden bir çalışma yapmayan Caravaggio, figürlerini canlı modelleri kullanarak, doğrudan boyalar ile gerçekleştirmektedir. Guilio Mancini ve G. Pietro Bellori gibi sanat yazarlarının tanıklıklarından anlaşıldığı kadarıyla, sanatçının özgüvenine muhteşem örnek teşkil eden, Aziz Matta ile ilgili resimleri 4 Temmuz 1600'de halka açıldığında, sanatçının eserleri Roma'da çok büyük yankı uyandırmıştır[560].

Ressam, tasarımcı, eğitimci, diplomat ve İngiltere Kralı I. Charles'ın şövalyelik ünvanı verdiği Peter Paul Rubens (1577-1640) tüm zamanların en dikkat çeken sanatçılarından birisidir. İtalya'ya giderek (1600-1608) Mantua'nın Gonzaga düklerine hizmet etmeden önce, Antwerp'ta ressamlık eğitimi almıştır. Karmaşık pozları, güçlü, dinamik ve aynı zamanda uyumlu kompozisyonlara dönüştürme yeteneğini, birçok dinsel ve dinsel olmayan resimlerinde iyi biçimde kullanmıştır[561]. Bu özellikler ve daha fazlası düşünüldüğünde, Flaman Baroku'nun en önemli temsilcisi şüphesiz Rubens olmuştur. Resimlerinden anlaşıldığı kadarıyla tam bir anti-klasisist olan sanatçının eserlerinde, huzur, dinginlik ve uyum aramak imkânsızdır. Aksine İtalyan Baroku'nda yer alan hareket ve dinamizm ön plandadır. Yüzeysel kompozisyonları tercih eden Rubens, 16. yüzyıl Venedik resminde görüldüğü üzere resimlerinde renk üzerine yoğunlaşmıştır[562].

"Onun, sarayların debdebesine ve parlaklığına bunca uyan sanatı, yeryüzünün güçlülerini ülküselleştirme de öylesine işe yarıyordu ki, çevresinde bir tür tekel oluşturuyordu"[563].

Gombrich, Rubens'in resimlerinde*"Büyük ölçüde bir araya getirme ve bunların etkisini vurgulamak için ışıktan ve renklerden yararlanma sanatını öğrenmiş olduğunu"* belirtir[564].

---

[559] Carr-Gomm, 141.
[560] Eroğlu, 432.
[561] Hollingsworth, 334.
[562] Krausse, 37-38.
[563] Gombrich, 314.

Yaşadığı dönemde işleri çok iyi olan sanatçı, aldığı siparişleri yetiştirebilmek adına büyük ölçekli bir atölye kurmuştur. Tıpkı bir fabrika gibi çalışan bu atölye sayesinde sanatçının ünü tüm Avrupa'ya yayılmıştır[565]. Yanında yetişen sanatçılar arasında en özel öğrencisi ve halefi Anthony van Dyck (1599-1641) olmuştur[566]. Resimleri Barok sanatın ruhuna son derece uyumlu olan Rubens'in kişisel özgüveni de gayet yerindedir. Kendisi hakkında söylediği şu sözler bunu ispatlamaktadır: *Öyle bir yeteneğim var ki, girişiğim hiçbir iş, ne kadar büyük olursa olsun, cesaretimin üstesinden gelemedi"*[567].

Rubens aralarında kendi otoportrelerinin de yer aldığı çok sayıda portre çalışmasının yanı sıra, mitolojik, tarihi ve dini kompozisyonlar üzerine çok sayıda eser vermiştir. Bunların içinden "Leucippus'un Kızlarının Kaçırılışı" (Resim 59), "Rubens ve Eşi İsabella Brandt", "Üç Güzeller", "Çarmıhın Yükselişi", "Çarmıhtan İndiriliş", "Savaş ve Barış" ve "Savaş'ın Sonuçları" akıllara ilk gelen resimleridir.

Antik mitolojiden alınmış olan hikâyede, ikiz melekler Castor ve Pollux, Argoslu Leucippus'un başkalarıyla sözlü kızları Hillaria ve Phoibe'yi kaçırırken tasvir edilmiştir[568].

Atlarıyla bir anda ortaya çıkan kardeşler, nişan hazırlığındaki kızları atlarına bindirmeye çalışırken görülmektedir. Kızların yalvarırcasına yardım beklentisine karşılık, kardeşler onlara daha sıkı sarılarak bu beklentilerinin nafile olduğunu hissettirmektedir. Barok'un dairesel hareketleri burada bir çember gibi durmaktadır. Atların hareketleri ve arka plandaki manzara resme mükemmel bir zemin oluşturmuştur. Dişi ve erkeğin ten zıtlıkları, hareketlerin devinimi, duyguların yoğunluğu Barok unsurları yansıtmaktadır[569].

---

[564] Gombrich, 399.
[565] Eroğlu, 441.
[566] Hodge, 43.
[567] Hodge, 43.
[568] Buchholz-Buhler-Hille-Kaeppele-Stotland, 238; Krausse, 38; Eroğlu, 442.
[569] Eroğlu, 442.



Resim 59. Peter Paul Rubens, "Leucippus'un Kızlarının Kaçırılışı", 1618, T.Ü.Y.B., 224 x 211 cm, Alte Pinakothek, Münih[570].

İtalya'da yaşadığı dönemde büyük ustaların resimlerini inceleme şansı bulan Rubens'in bu resminde, Leonardo, Michelangelo, Raphael gibi sanatçıların klasik kompozisyon dağılımını, Titian, Veronese gibi Venedik ekolünün renk seçimini ve Caravaggio'nun ışık-gölge üslubunu Rubens'in Flaman stili ile harmanlayarak ulaştığı özgünlük anlaşılmaktadır[571].

[570] Eroğlu, 440.
[571] Krausse, 38.

Barok Dönemi'nin önemli sanatçılarından bir diğeri ise Hollandalı ressam ve gravürcü Rembrandt Harmenszoon van Rijn'dir (1606-1669)[572]. "*Rubens Barok sanatın, coşkun, gösterişli ve azametli yönünü temsil etmekteydi. Buna karşılık Hollandalı ünlü ressam Rembrandt ise, aynı sanatın eziyetli, içe dönük ve dramatik yönünü kullanmaktadır"*[573]. Rembrandt'ın etkilendiği sanatçılar arasına ilk sıraya Caravaggio'yu yazmak doğru bir tespit olacaktır[574]. Barok üslubuna uygun, resimlerinde kahverenginin koyu-açık tonlarını severek kullanan sanatçı, çok fazla tek grup portreler üzerinde çalışmış ve ilk önce yaşlı insanları model kullanarak resme başlamıştır. Kariyeri boyunca farklı anlarını resmettiği toplam 86 otoportresi bulunmaktadır. Bunlar sanatçının gençliğinden yaşlılığına kadar uzanan zaman diliminde bir görsel günlük gibidir[575].

"Rembrandt'ın sonunda varmış olduğu formüllerin sırrı şudur: Nesneler çok basit gibi görünürler ama aslında harikuladedirler; hiçbir kesişme, hiçbir belirsizleşme gerekmez; hatta sonunda tam cephesellikten ve bütünüyle olağan nesnel ışıktan yararlanarak, tek tek nesnelerle değil de, içinde nesnelerin kendiliklerinden aydınlandığı bir dünyayı ele aldığı izlenimini yaratır"[576]*. "Şekiller gerçek ışıkta şekil kazanırlar, ama ışığın kendisi de, şekillerin üzerinde istediği gibi oynuyor görünen, başlı başına bir elamandır"*[577].

Rembrandt yaklaşık 1631-32'de Amsterdam'a yerleşmiş ve burada portre ressamı olarak çalışmaya başlamıştır. Burada farklı meslek gruplarının toplu portre siparişleriyle ilgilenmiş, günümüze ulaşmış şaheserler yaratmıştır. Bu yapıtlar aynı zamanda dönemin yaşantısını ve giyim biçimini yansıtmaları açısından tarihsel belge niteliği taşımaktadırlar. Çok iyi bir gözlemci olan Rembrandt'ın gözleri, değerli kumaşlar üzerinde ışığın gerçekleştirdiği oyunları ve mücevher parıltısını göstermede bu giysilerin sunduğu büyüye kapılmıştır[578].

Rembrandt'ın en ünlü ve en tartışmalı resimlerinden biri "Gece Devriyesi"dir (Resim 60). 19. yüzyıl başlarında hatalı bir isme sahip olan resim, solgun ışıklandırması üzerinde biriken kir tabakasından dolayı bir gece manzarasına sahip sanılmıştır. Aksine

[572] David Spence, *Rembrandt-Büyük Ressamlar*, (Çev.: İlker Sevinç), Beta Yayınları, İstanbul 2015.
[573] Conti, 26.
[574] Eroğlu, 445.
[575] Farthing, 227.
[576] Wölfflin, 256.
[577] Wölfflin, 256.
[578] Gombrich, 424.

resmin konusu gündüz işlenmiştir. Eserin orijinal adı ise "Yüzbaşı Banning Cocq ve Teğmen Willem van Ruytenburch'un Bölüğü"dür[579].



Resim 60. Rembrandt, "Gece Devriyesi", 1642, T.Ü.Y.B., 379,5 x 453,5 cm, Rijks Museum, Amsterdam[580].

1642'de tamamlanmış olan ve günümüzde Amsterdam Devlet Müzesi'nde sergilenen eser, Rembrandt'ın en büyük ölçekli ve en çok bilinen eseridir. Yapıt aynı zamanda 17. yüzyıl Avrupa Sanatının en önemli örneklerinden birisidir. Rembrandt bu eseri, Kloveniersdoelen'deki Şehir Muhafızları Büyük Salonu'nda sergilenmek için resmetmiştir[581].

Devrin geleneksel grup portrelerinde asıl amaç sadece resmedilen kişileri yan yana veya ard arda dizerek, en iyi görünüşleriyle resmetmektir. Rembrandt'ın tarzı bundan ayrı ve "tarihsel resim" olarak adlandırabileceğimiz üsluptadır. Albay emirlerini

[579] J. Turner, *From Rembrandt to Vermeer 17. Century Dutch Artists* (Rembrandt'tan Vermeer'e 17. Yüzyıl Hollandalı Sanatçılar), The Grove Dictionary of Art, New Jersey 2003, 266-269.
[580] Farthing, 226; Honour-Fleming, 593.
[581] Spence, 23.

anlatırcasına elini kaldırıyor, davullar çalınıyor, silahlar hazırlanıyor ve flamalar yürüyüşü başlatmak amacıyla göndere çekiliyor. Rembrandt kullandığı muazzam hareket sayesinde, resmini bir tiyatro sahnesine dönüştürme fırsatı yakalamıştır. Işık ve gölge kullanımlarıyla, klasik bir arka plan içine barok figürleri yerleştirmiştir. Hatta bu figürler siparişi veren topluluğun sayısını aşmıştır. Öyle ki sanatçı sol üst kısımda kendine de bir yer ayarlamıştır[582]. Rembrandt'ın tüm bu yenilikçi tavrına karşın, dönemin beklentilerinin çok ötesinde olması bu resmin beğenilmeyerek kabul görmemesine neden olmuştur[583]. Rembrandt dönemin resmini en güzel özetleyen sözlere sahiptir: "*En derin ve gerçeğe en benzeyen duygu ifade edildi, bu yüzden hayata geçirmesi bu kadar uzun zaman aldı"*[584].

Barok Resim İspanya'da kendisine pek çok temsilci bulmuştur. Bunlardan en bilinenleri Jusepe de Ribera (1591-1652), Francisco de Zurbaran (1598-1664), Bartolome Esteban Murillo (1618-1688) ve Diego Velazquez (1599-1660) olmuştur[585]. Bu sanatçılar içerisinde, Velazquez Barok Dönemi'nde İspanya'nın en tanınmış ressamıdır.

1599 Sevilla doğumlu sanatçı, 1523 yılında IV. Philip'in ressamı olarak saraya yerleşmiştir[586]. Rubens ile tanışan sanatçı[587], Ribera'nın İtalya'dan Sevilla'ya getirdiği Caravaggio tarzı "chiaroscuro"[588] tekniğini bizzat İtalya'ya gidip yerinde inceleme fırsatı yakalamıştır[589]. Nesnelerin niteleyici yönünü ışık ve renkle vurgulamış olan ressam, yaşadığı zaman dilimi boyunca sarayın tek büyük ressamı olarak kalmıştır[590]. Buradaki görevi kral ve ailesinin portrelerini yapmak olan Velazquez, saray ahalisinin portrelerini çekici sanat eserleri haline dönüştürmüştür[591]. Orijinal adı "Les Meninas" (Resim 61) olan "Nedimeler" tablosu, bu geleneğin en güzel örneklerinden birisidir. Ünlü İtalyan Barok ressam Luca Giordano, tabloyu gördüğünde adeta haykırmıştır. "*Bu, resim sanatının ilahiyatı!*" ve ardından şöyle devam etmiştir: "*Nasıl ki ilahiyat bütün*

[582] Krausse, 43.
[583] Eroğlu, 447.
[584] Hodge, 47.
[585] Eroğlu, 434-436.
[586] Altuna, 163; Bazin, 392.
[587] Batur, 132.
[588] Yağlıboya resimde keskin karşıtlıklar yaratacak biçimde ışık-gölge dağılımıdır. İlk kez İtalyan sanatçı Coreggio 16. yüzyılda kullanmıştır. Caravaggio ve izleyicileri bu tekniği geliştirmiştir. Fransız ressam Georges de la Tour bu alanda ilginç örnekler vermiştir. Rembrandt ise en büyük chiaroscuro ustası olarak sayılır. Bkz. Sözen-Tanyeli, 68.
[589] Bazin, 392; Batur, 131.
[590] Buchholz-Buhler-Hille-Kaeppele-Stotland, 260.
[591] Batur, 131.

bilim dallarının üzerinde onların hepsini kapsıyorsa bu resim de resim sanatının tüm olanaklarını içinde barındırıyor!". Mekân, malzeme, göz teması ve kişiler arasındaki ilişkiler, hayat ve hayatın yansıması; bu devasa resimde bütün bu öğeleri bir araya getirmiştir[592].



Resim 61. Diego Velazquez, "Nedimeler", 1656, T.Ü.Y.B., 320 x 270 cm, Museo del Prado, Madrid[593].

Resimde, Kral IV. Philip'in kızı beş yaşındaki Prenses Margarita'nın ressamın atölyesini ziyareti gösterilmektedir[594]. Ön tarafta, tam ortada duran sarışın çocuk, prenses ve kraliçenin halefi Margarita'dır. Etrafında cücelerle saray görevlilerinin yanı

[592] Krausse, 39.
[593] Farthing, 220.
[594] Buchholz-Buhler-Hille-Kaeppele-Stotland, 264.

sıra iki tane de saray hizmetçisi bulunmaktadır. Bu nedimelerden soldaki Isabel de Velasco, sağdaki ise Maria Sarmiento Augustina'dır[595]. En solda ressamın kendisi, elinde fırça ve paletiyle bir şövaledeki büyük bir tablonun önünde durmaktadır. Göğsü 1659'da aldığı Santiago Tarikatı onur nişanı eklenerek yenilenmiştir. Velazquez'in tablosunda kimi resmettiği, mekânın dibinde duvarda asılı duran aynadan anlaşılmaktadır. Sahnede izleyici rolünde bulunanlar, Kral IV. Philip ve kraliçeden başkası değildir[596]. Ressamın tuvaline de doğal olarak onlar yansıtılmaktadır. Yalnız ressam değil, aynı zamanda saygın bir saray mensubu olan Velazquez, resimde sarayın ve devletin özelliklerini, eğlenceli bir oyun içinde bir araya getirmiştir.

Barok resmin Fransa'daki en önemli temsilcisi Nicolas Poussin'dir[597] (1594-1665). Poussin eserlerinde çizgisel hatları iyice terk etmiş ve Venedik renkçiliğini örnek alarak ön plana çıkarmıştır. Onun yapıtlarında genel olarak duru bir anlatım ile mantık ve düzen ön plana çıkmaktadır.

Poussin'in "Arkadyalı Çobanlar" (Resim 62) adlı resminde, açık havada karşılaştıkları bir lahit etrafında toplanmış dört figür görülmektedir. Figürler hareketli şekilde aktarılmış olsa bile heykellerin durağanlığına sahiptirler. Soldaki ilk figür sağ elindeki sopayla yerden destek almakta, sol koluyla lahitin üzerine yaslanmaktadır. İkinci figür diz çökmüş biçimde, lahit üzerinde bir şeyleri keşfeder vaziyettedir. Üçüncü ve kırmızılı figür sol ayağını kaideye benzeyen bir taşın üzerine koymuş sol koluyla dizinin üzerine yüklenerek gövde ve kafasının ağırlığını dengelemiştir. En sağdaki figür ise ağırlığını bacaklarına vermiş biçimde ayakta durmakta ve profilden poz vermektedir.

Figürlerin ağırlıklarını başka bir yere vermeleri veya kendi ayakları üzerinde durmaları, figürlerin kas ve kemik tasvirlerinin net ve algılanabilir yapılmış olması, elbise kumaşlarının renklerinin belirginliği, özellikle de kıvrımlarda kullanılan açık ve koyu tonlamanın getirdiği heykelimsi etkiler ve arkadaki taş lahit resimde anıtsallık gösteren unsurlardır. Poussin bu yönüyle incelendiğinde, sanatçının Klasikçi anlayışı daha net anlaşılmaktadır. Tüm bu çaba Poussin'in natüralist ifadeden çok idealleştirilmiş bir doğa anlayışının sonucudur[598].

---

[595] Farthing, 221.
[596] Buchholz-Buhler-Hille-Kaeppele-Stotland, 264.
[597] Cumming, 181.
[598] Krausse, 36.



Resim 62. Nicolas Poussin, "Arkadyalı Çobanlar", 1638-1640, T.Ü.Y.B., 85 x 121 cm, Louvre Museum, Paris[599].

[599] http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=2143, (Erişim Tarihi: 06.12.2016).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
RÖNESANS, MANİYERİZM VE BAROK RESİM SANATINDA HZ. MUSA TASVİRLERİ

3.1. MUSA'NIN ÇOCUKLUK YILLARI

3.1.1. Musa'nın Terk Edilmesi

Resim No : 63[600]

Katalog No : 1

Ressamın Adı : Eustache Le Sueur (1616-1655)

Yapıldığı Yer : Fransa, Paris

Sergilendiği Müze : Rusya, St. Petersburg, Hermitage Museum

Konusu : Musa'nın Terk Edilmesi[601]

Dönemi : Barok

Yapılış Tarihi : 1649[602]

Malzeme ve Teknik : Tuval Üzerine Yağlı Boya

Ölçüleri : 218 x 148 cm[603]

Kullanılan Renkler :

[600] http://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+Paintings/36661/?lng=tr, (Erişim Tarihi: 14.06.2016).
[601] Çıkış:2:1/4; Kasas:7.
[602] http://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+Paintings/36661/?lng=tr, (Erişim Tarihi: 14.06.2016).
[603] http://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+Paintings/36661/?lng=tr, (Erişim Tarihi: 14.06.2016).



Ressamın Hayatı[604]**:** Estache Le Sueur**,** 1617 yılında Paris'te doğmuş ve 1655 yılında henüz 38 yaşında burada hayatını kaybetmiştir[605]. Fransız Klasik Barok üslubunu benimsemiş olan sanatçı, dini kompozisyonların ağırlıklı olduğu resimleriyle ünlüdür. Dini resimler dışında mitolojik ve gündelik konulardan oluşan resimleri de bulunmaktadır. Le Sueur 1648 tarihli Fransa Kraliyet Resim ve Heykel Akademisi'nin 12 kurucu üyesinden ve profesörlerinden birisidir[606].

Simon Vouet'ten eğitim alan sanatçı, erken yaşta usta ressamlar loncasına kabul edilmiştir. Kilise ve manastırlar için pek çok resim hazırlamış olan sanatçının

[604] Par M. L. Vitet, *Eustache Le Sueur-Sa Vie et Ses Oeuvres* (Eustache Le Suer-Hayatı ve Eserleri), Paris 1849.
[605] Archives de L'Art Français*, Recueil de Documents Inédits Relatifs a L'Histoire Des Arts En France* (Fransa'da Sanat Tarihine İlişkin Yayınlanmamış Belgeler Koleksiyonu), C.3, Paris 1852-1853, 2.
[606] Encyclopaedia Britanica, "Eustache Le Sueur", Encyclopaedia Britanica Online, https://global.britannica.com/biography/Eustache-Le-Sueur, (Erişim Tarihi: 06.06.2016).

çalışmaları arasında, "Aziz Paul'un Efes'teki Vaazı" ve Chartreux'un Manastırı'nda idam edilen Aziz Bruno'nun hayatını konu edinen 22 resimden oluşan ünlü serisi en değerlileridir. Sanatçı üslup olarak Poussin, Raphael ve Vouet'in etkisi altında kalmıştır. Zarif çizgilere sahip olan kompozisyonları kısıtlı ama titiz bir biçimde oluşturulmuştur[607]. Delacroix bu zarafete şu sözleriyle dikkat çekmektedir: "*Onun tek bir figürünün hatları bile mükemmel uyumu ile etkileyicidir ve bu figürler bir araya geldiğinde her şey yine uyum içindedir*"[608].

Resmin İncelenmesi: Resmin konusu, nehir kıyısında geçmektedir. Sol kısımda nehir, sağda biri gövdesinden kesilmiş dört ağaç, bu ağaç ve nehir arasında dikine uzanan bir patika ve yolun sonunda da geniş ve yüksek bir mimari yapı görülmektedir. Bu mimari yapının arkasında ise bir dağın eteklerine yerleşmiş kent bulunmaktadır. Doğa manzarası bulutlu hava durumu ile tamamlanmıştır. Kompozisyonun ön bölümünde biri diz çökmüş, diğeri de yürür pozisyonda iki kadın figürü ve nehir üzerinde, sepet içerisinde bir bebek görülmektedir.

Uzak kısımdaki mimari yapı firavun sarayını, arkadaki kent görüntüsü ise Mısır'ı ifade etmektedir. Ön bölümde diz çökmüş kadın figürünün pembe kıyafeti üzerindeki ışık oyunlarına ve yürüyen kadın figürünün düşen gölgesine dikkat edilirse, güneşin izleyicinin arkasında olduğu tahmin edilebilir. Fakat zaman dilimi sabah erken saatler mi yoksa güneş batmadan hemen öncesi mi kestirilememektedir. Resimdeki karanlık ruh hali ve kasvet akla akşamüstü bir saati getirse de, bu gösterim şekli Barok'un özelliklerinden olduğu için gündüz resminde de kullanılabilmektedir. Sanatçı olasılıkla bu uygulamayı konunun dramatize edilmesi amacıyla abartarak, etkileyiciliği arttırmak için kullanmış olmalıdır.

Manzaranın ön kısmında dizleri üzerine çökmüş, üzerinde kırmızı ve pembe tonlarında dökümlü kıyafetleriyle Musa'nın annesi Yokevet yer almaktadır. Sağ eliyle Nil Nehri'ne henüz bıraktığı Musa'dan ayrılışını duygusal biçimde izleyiciye yansıtmaktadır. Vücut hareketleri ile çökmüş olan annenin yüz ifadesi de bu ruh halini tamamlamaktadır. Sol alt kısımda annenin tam karşısında, bir sepet içerisinde sırt üstü uzanmış iki elini açarak tıpkı annesi gibi, ayrılmak istemediğini vücut diliyle yansıtan

[607] Encyclopaedia Britanica, "Eustache Le Sueur", Encyclopaedia Britanica Online, https://global.britannica.com/biography/Eustache-Le-Sueur, (Erişim Tarihi: 06.06.2016).
[608] http://www.getty.edu/art/collection/artists/452/eustache-le-sueur-french-1616-1655/, (Erişim Tarihi: 06.06.2016).

sarışın bir bebek olan Musa bulunmaktadır. Musa el ve ayak hareketleriyle çırpınır vaziyettedir. Resmin merkezinde, izleyiciye sırtı dönük, saraya doğru yürüyen figür ise Musa'nın ablası Miriam'dir. Miriam de en az annesi ve kardeşi kadar umutsuz bir yüz ifadesi ve ruh haline sahiptir.

Kullanılan karakterler, Avrupai özellikleriyle dikkat çekmektedir. Buna karşın kullanılan kılık kıyafet ve moda izleyicide gerçekçi bir izlenim yaratmaktadır. Le Sueur'den beklendiği üzere kumaş kıvrımlarının detayları ve incelikli hatları son derece yumuşak ve hoş bir etkiye sahiptir. Özellikle Miriam'in sırtından sarkan detayların rüzgâr ile işleniş biçimi muazzamdır. Annenin sarı şalının ışık ve gölge kullanılarak verilişi son derece inceliklidir. Şal güneş alan kısımda sapsarı iken gölgeli kısımlar yeşile doğru dönmektedir.

Resim No	: 64[609]
Katalog No	: 2
Ressamın Adı	: Nicolas Poussin (1594-1665)
Yapıldığı Yer	: Fransa, Paris
Sergilendiği Müze	: İngiltere, Oxford, Ashmolean Museum
Konusu	: Musa'nın Terk Edilmesi[610]
Dönemi	: Barok
Yapılış Tarihi	: 1654[611]
Malzeme ve Teknik	: Tuval Üzerine Yağlı Boya
Ölçüleri	: 149,5 x 204,5 cm[612]
Kullanılan Renkler	: 

[609]http://www.ashmolean.org/ash/objects/makedetail.php?pmu=730&mu=732&gty=qsea&sec=&dtn=15&sfn=Artist%20Sort,Title&cpa=1&rpos=0&key=poussin, (Erişim Tarihi: 14.06.2016).
[610] Çıkış:2;1/4; Kasas:7.
[611] Anthony Blunt, "Poussin Studies IV: Two Rediscovered Late Works" (Poussin Araştırmaları IV: İki Yeniden Keşfedilmiş Geç Dönem Resmi), *The Burlington Magazine*, 92 (563), Burlington 1950, 40.
[612]http://www.ashmolean.org/ash/objects/makedetail.php?pmu=730&mu=732&gty=qsea&sec=&dtn=15&sfn=Artist%20Sort,Title&cpa=1&rpos=0&key=poussin, (Erişim Tarihi: 14.06.2016).



Ressamın Hayatı[613]**:** Nicolas Poussin, 1594 yılında Normandinya'da Les Andelys yakınlarında bir çiftçinin oğlu olarak dünyaya gelmiştir. Sanatçının erken çalışmalarıyla ilgili bilgiler kısıtlıdır[614]. İlk sanatsal ilişkisi, muhtemelen Les Andelys'i yerel kiliseye resim yapmak üzere ziyaret eden, gezgin Beauvais sanatçısı Quentin Varin ile olmuştur[615]. 1612 yılında Paris'e giderek F. Elle ve G. Lallemand'ın atölyelerinde resim eğitimi almıştır. Poussin'in bu döneme ait eserleri de belirlenememiştir. 1624 yılında Roma'ya yerleşmeye karar veren sanatçının, konularını mitoloji, Yeni ve Eski Ahit'ten aldığı resimlerinde, Titian'a duyduğu hayranlığın izlerini görmek mümkündür[616]. Aynı dönemde bir diğer Fransız sanatçı Claude Lorrain ile birlikte Roma'da Rönesans ve Barok sanatı ustalarının sanat düşünce ve üsluplarını

[613] Nicolas Poussin'in detaylı hayatı için Bkz. Katie Scott-Genevieve Warwick, *Commemorating Poussin*, Cambridge University Press, Cambridge 1999; Eroğlu, 465-466.
[614] Herbert Read-Peter Murray-Linda Murray-Mario Monteverdi-Alan Bowness, "French Art From 1350 to 1850" (1350'den 1850'ye Fransız Sanatı) , Michel Laclotte (Ed.), *The Book of Art*, Grolier İncorporated, C. 5, Milano 1965, 72.
[615] James Thompson, "Nicolas Poussin", *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 50 (3), New York 1992-1993, 7.
[616] Eroğlu, 465.

tanıma fırsatı yakalamıştır[617]. Bu dönemde yapmış olduğu resimler, Roma Barok resmine ait izleri yansıtmaktadır[618].

Poussin, 1641 yılında Fransa Kralı XIII. Louis tarafından saray ressamı olarak atanmıştır[619]. 1648 yılında, sonraki Fransa Kralı XIV. Louis'in Kraliyet Resim ve Heykel Akademisi'ni kurması, sonraki dönemde resim sanatı normlarının ve çağdaş sanat zevkinin bu kurum tarafından belirleneceği anlamını taşımaktaydı. Böylece Poussin için, Fransa'dan İtalya'ya geri dönüş fırsatı doğmuştur. İlham aldığı Roma'daki antik heykelleri inceleyen ressam, bu kusursuz mirasın güzelliğini resimlerine aktarabilmek için durmadan çalışmıştır[620]. Peter Paul Rubens ve Caravaggio gibi Barok resmin ustalarını takip eden Poussin, Rubens'ten yana tavır belirtmiştir. Hatta Caravaggio'nun üslubu için "*Bu adam resim sanatını yok etmek için doğmuş"* demiştir[621].

Poussin, 1648 yılından sonra sanatının aşırı akılcılıkla son bulacağı anda, klasik peyzaj idealini ortaya koyarak çok önemli bir işe imza atmıştır. Doğayı, dini, tarihi, mitolojik ve şiirsel her türlü konulu resmin merkezine yerleştirerek, ona insani bir vasıf aşılamıştır. Fransız Klasikçiliğin kurucusu Poussin için tasarım temel faktördür. Eserlerinde uyum, ahlak ve denge üçlüsü renk ve biçim ona zarar vermeyecek biçimde düzenlenmektedir[622]. Poussin'in manzara üzerine yaptığı resimler, sonraki dönemde Delocroix, Ingres ve Cézanne gibi sanatçılara ilham kaynağı olmuştur[623].

Oldukça aktif bir sanatçı olan ressamın yüzlerce resmi vardır. Hiçbir zaman asistan kabul etmeyen Poussin oldukça entelektüel bir sanatçıdır. Eski Ahit konularından çokça faydalanmış olan Poussin, Musa konulu çok sayıda tablo resmetmiştir. Bunların dışında en bilinen eserleri arasında Arkadyalı Çobanlar (1638-1640), Sabineli Kadınların Kaçırılışı (1655 civarı) Kutsal Aile (1648) sayılabilir[624].

---

[617] Bazin, 440.
[618] Laclotte-Read-Murray-Murray-Monteverdi-Bowness, 72.
[619] Hodge, 41.
[620] Batur, 136.
[621] Bell 2009, 255.
[622] Stephen Little, İzmler-Sanatı Anlamak, (Çev. Derya Nükhet Özer), Yem Kitabevi, İstanbul 2013, 48. Bazin, 440.
[623] Eroğlu, 466.
[624] Buchholz-Buhler-Hille-Kaeppele-Stotland, 228-231.

Resmin İncelenmesi: Eser Poussin'in Musa'yı konu aldığı eserleri arasında en geç resmettiği tablodur[625]. Sahnenin çerçevesi; alt bölümde nehrin bir kolu, resmin sağ ve sol kısmında ikişer ağaç ve üste yerleştirilen şehir manzarasıyla oluşturulmuştur.

Konunun tanınmasına olanak sağlayan figürler, resmin sol kısmında sarı kırmızı bir kıyafet içerisindeki Musa'nın babası Amram ve çıplak olarak resmedilmiş erkek kardeşi Harun'dur. Resmin alt-orta bölümünde Musa'nın annesi Yokevet, üç aylık oğlunu Nil Nehri'ne bir sepet içerisinde bırakırken resmedilmiştir. Tam merkezde ise Musa'nın kız kardeşi Miriam, annesine sağ eliyle arka planda yer alan firavunun sarayını göstermekte ve sol eliyle sesiz olmasını tembihlemektedir[626]. Çünkü biraz sonra Musa'yı bulacak olan prenses ve mahiyeti, arka plandaki Nil Nehri kenarında yer almaktadır.

Mitoloji konularına oldukça hâkim olan ressam, Yunan mitolojisine ait nehir tanrısı ile Mısır mitolojisinde sıklıkla karşılaşılan sfenksi bir arada betimlemiştir. Sahnenin en sağındaki nehir tanrısı geriye doğru uzanarak sağ koluyla sfenkse sarılmaktadır. Bu iki karakterin birlikteliği, Roma Sanatına kadar uzanmaktadır. Olasılıkla Poussin görmüş olduğu bu motifleri, resminde benzer biçimde kullanmayı hedeflemiştir[627].

Babanın üzüntüsü, annenin kederi, ablanın zekice davranışı, Harun'un olayların farkında olmayışı ve Musa'nın elini uzatarak annesinden ayrılmak istemez davranışı oldukça başarılı bir biçimde betimlenmiş ve bu duygu seli sahneyi bir drama oyununa çevirmiştir[628]. Musa'nın annesinin ve sfenks ile nehir tanrısının suda beliren yansıması, kompozisyonu kusursuzlaştırma amacından çok tamamlama niyeti ile yapıldığı kanısını uyandırmaktadır. Çünkü annenin yüzünün ve mitolojik karakterlerin yansımasının veriliş biçimi, bir takım eksiklikler barındırmaktadır. Görülen bir takım açısal sorunlar bunu kanıtlamaktadır. Bunun dışında arka planda yer alan Mısır ülkesi ve firavun sarayı gerçeklikten uzak şekilde tasvir edilmiştir. Buna karşın Poussin'in mitoloji bilgisi figürleri giydirirken sorunla karşılaşmamasını sağlamıştır. Resimde yer alan kıyafetler, izleyicide aslına uygunmuş gibi bir etki yaratmaktadır.

---

[625] Louvre, "Poussin et Dieu" (Poussin ve Tanrı), [Elektronik Sürüm], *Louvre Dossier de Presse* 2015, 26.
[626] Tükel-Yüzgüller Arsal, 42.
[627] Malcolm Bull, "Notes on Poussin's Egypt" (Poussin'in Mısır'ı Üzerine Notlar), *The Burlington Magazine*, 141 (1158), Burlington 1999, 537-541.
[628] Louvre, 26.

3.1.2. Musa'nın Bulunması

Resim No : 65[629]

Katalog No : 3

Ressamın Adı : Bonifacio de'Pitati (Bonifacio Veronese) (1487-1553)

Yapıldığı Yer : İtalya-Venedik

Sergilendiği Müze : İtalya, Milano, Pinacoteca Brera

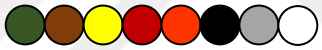
Konusu : Musa'nın Bulunması[630]

Dönemi : Rönesans

Yapılış Tarihi : 1540-1545[631]

Malzeme ve Teknik : Tuval Üzerine Yağlı Boya

Ölçüleri : 175 x 345 cm[632]

Kullanılan Renkler : 

[629] http://pinacotecabrera.org/en/collezione-online/opere/mose-salvato-dalle-acque/, (Erişim Tarihi: 14.06.2016).
[630] Çıkış:2;5/10; Kasas:8/13; Elçilerin İşleri:7;20/21.
[631] http://pinacotecabrera.org/en/collezione-online/opere/mose-salvato-dalle-acque/, (Erişim Tarihi: 14.06.2016).
[632] http://pinacotecabrera.org/en/collezione-online/opere/mose-salvato-dalle-acque/, (Erişim Tarihi: 14.06.2016).



Ressamın Hayatı: Bonifacio de'Pitati 1487 yılında doğmuştur. Doğum yeri olan Verona'dan dolayı tıpkı Paolo Caliari (Paolo Veronese) gibi Bonifacio Veronese olarak anılmıştır. Rönesans üslubunu Venedik'te geliştirmiş olan ressamın Palma Vecchio'nun (1480-1528) öğrencisi olduğu düşünülmektedir. Başlangıçta Giorgione'nin (1478-1510), daha sonra Titian (1487/90-1576) ve Bassano ailelerinin resim alanındaki etkisi altında kalmıştır[633]. Bonifacio de'Pitati ile ilgili 1505-1528 yılları arasına ait kaynak bulunmamaktadır.

Ressamdan 1528 yılındaki bir kayıtta, Venedik dışında San Marcuola'da yaşayan "Ressam Veronese" olarak bahsedilmektedir. Bu dönemde Palma Vecchio ile usta-çırak ilişkisinden çok ortak oldukları anlaşılmaktadır. P. Vecchio'nun 1528'de ölmesiyle Veronese, yakın zamanda yeniden inşa edilmiş olan, Venedik Devleti'nin finans ve ticaret merkezi, Camerlenghi Sarayı'nın dekorasyonunu atölyesinde çalışanları ile yapmak gibi devasa bir projeye girişir. Yaklaşık 100 tuvalden oluşan çalışması, ressamın 1553 yılında ölümüne kadar devam etmiştir[634]. Ressamla ilgili yapılan çalışmalarda, genellikle Venedik ekolüyle beraber tanıtılmasından kaynaklı, detaylı bilgiye ulaşmak çok güçtür. Tevrat ve İncil konuları üzerinde çalışmaları bilinen sanatçının, her şeye rağmen ele geçen verilerden Tevrat'ı kaynak alarak resmettiği

[633] Fern Rusky Shapley, *İtalian Paintings XV-XVI. Century* (15-16. Yüzyıl İtalyan Resimleri), Phaidon Press, London, 1968, 176.
[634] Todd Herman, *Bonifacio de'Pitati*, Columbia Museum of Art Press, Columbia 2003.

birkaç eser bulunmaktadır. Bunlar "Manın Toplanması" (1539) ve "Musa'nın Bulunması" konulu resimlerdir[635].

Resmin İncelenmesi: Milano Brera Müzesi'nde resmin, 17. yüzyılda Milano Başpiskopos'u olan Kardinal Cesare Monti'den (1593-1650) miras kaldığı belirtilmiştir. Doğa manzarası içerisinde kurgulanmış olan resmin merkezinde yer alan iki ağacın gölgesinde, kalabalık insan topluluğu bulunmaktadır. Topluluğun tam ortasında, şatafatlı kıyafetlerinden anlaşıldığı kadarıyla prenses yer alır. Sol kısımda yere uzanmış, piknik yapan ve dolaşan çiftler bulunur. Yürüyen çift ile resmin sol üst kısmında avlanan bir grup gözükmektedir. Bu çift ile avlanan grup arasında büyük ihtimalle Nil Nehri yer almaktadır[636]. Ortada diz çökmüş hizmetçi, bebek Musa'yı prensese sunmaktadır. Prensesin etrafında hizmetçileri, muhafızları sahneyi karmaşık bir hale getirmiştir. Sol taraftaki ağacın arkasından bakan sakallı kişi olasılıkla Musa'nın babası Amram, tam arkasında sadece yüzü gözüken ise annesi Yokevet veya kız kardeşi Miriam olmalıdır. Sağdaki ağacın arkasından bakanın kim olduğu ise belli değildir. Kısa saçlı olması bakımından ona bu yakınlığı sağlayabilecek tek kişi Harun'dur. Fakat Harun kardeşinden yalnızca 3 yaş büyüktür. Ressam burada daha net belli etmek açısından Harun'u olduğundan büyük resmetmiş olabilir. Fakat ressam, Musa'nın ailesini merkeze yaklaştırarak, konunun Tevrat'a bağlılığından uzaklaşmıştır.

Eserin sağ bölümünde flüt çalan birisi ve ona eşlik eden iki sanatçı yer almaktadır[637]. Sağ ön kısımda ise iki küçük çocuk iki köpeğin tasmasını tutmaktadır. Hemen yanlarında bir maymun ile oynayan cüce bir saray soytarısı bulunmaktadır. Kompozisyon tümüyle incelendiğinde, figürler sanki bir festival havasındaymış gibidir. Bu nedenle ressamın kompozisyonu Flaman etkisini yansıtmaktadır[638]. Resimde kullanılan tipler incelendiğinde Avrupai özellikler göze çarpmaktadır. Yine kılık kıyafet ve aksesuarlar da dönemin İtalyan modası ve kültürünün bir parçasıdır.

---

[635] Rearick 1988, 144.
[636] http://pinacotecabrera.org/collezione-online/opere/mose-salvato-dalle-acque/, (Erişim Tarihi: 08.10.2016).
[637] Anthony Rowland Jones, "Some Iconographic Evidence on Small Ensembles in Mid. 16th Century Venice" (Venedik'te 16. Yüzyıl Ortası Küçük Topluluklar Üzerine İkonografik Kanıtlar), *Journal of The National Early Music Association*, Londra 2002, 8.
[638] http://pinacotecabrera.org/collezione-online/opere/mose-salvato-dalle-acque/, (Erişim Tarihi: 08.10.2016).

Resim No	: 66[639]
Katalog No	: 4
Ressamın Adı	: Paolo Veronese (1528-1588)
Yapıldığı Yer	: İtalya, Venedik
Sergilendiği Müze	: Fransa, Musée des Beaux Arts de Lyon
Konusu	: Musa'nın Bulunması[640]
Dönemi	: Rönesans
Yapılış Tarihi	: 1581[641]
Malzeme ve Teknik	: Tuval Üzerine Yağlı Boya
Ölçüleri	: 115 x 129,5 cm[642]
Kullanılan Renkler	: 

[639] W R. Rearick, *The Art of Paolo Veronese* (Paolo Veronese'nin Sanatı), National Gallery of Art, Cambridge University Press, Cambridge 1988, 143; Ruskin, 79.
[640] Çıkış:2;5/10; Kasas:8/13; Elçilerin İşleri:7;20/21.
[641] Rearick, 143; Ruskin, 78.
[642] Rearick, 143.



Ressamın Hayatı[643]**:** Asıl adı Paolo Caliari (1528-1588) olan ressam Venedikli olarak düşünülse de bilinenin aksine Verona şehrinde doğmuştur[644]. Doğduğu şehirden dolayı Veronese olarak tanınmıştır. İlk çalışmalarında gölgesiz, ışıksız bir aydınlık ve biraz donuk biçimde yaptığı resimleri ile Bellini ve Mantegna geleneğine göre yetişmiş olduğu anlaşılmaktadır. Bu dönemde yetenekli bir fresk ressamı olarak tanınmıştır[645]. Ayrıca sanatçının stilinde Brescialı Moretto ve Lorenzo Lotto'nun izlerini görmek mümkündür[646].

P. Veronese'nin 1553 yılında Venedik'e yerleşmesi, kariyerinde şöhret basamaklarını hızla tırmanmasını sağlamış ve Venedik ekolünün Tintoretto ve Titian ile

[643] François Crastre, *Veronese*, Frederick A. Stokes Company, New York 1912.
[644] Crastre, 16; Rearick, 2.
[645] Bazin, 333.
[646] Herbert Read-Peter Murray-Linda Murray-Alan Bowness, "İtalian Art to 1850" (1850'ye Kadar İtalyan Sanatı), Mario Monteverdi (Ed.), *The Book of Art*, Grolier İncorporated, C. 2, , Milano 1965, 160.

birlikte en bilinen temsilcilerinden olmuştur[647]. Titian ve Michelangelo'nun etkisinde, Barok resminin habercisi olmuştur. Devasa altar, tavan ve duvar fresklerinde mitolojik ve dini konularda zarafet dolu ve oldukça gösterişli eserler vermiştir. Kendisinden sonra gelen Nicholas Poussin, Giovanni Battista Tiepolo, Eugene Delacroix, Veronese'nin renk cümbüşüyle dolu anlatımını kendilerine örnek almıştır[648].

Cana Düğünü (1562-1563), Louvre, Dukalar Sarayı tavanı gibi büyük kompozisyonları en bilinen eserlerindendir[649]. 1588 yılında öldüğünde kendi eserleri ile donatılmış San Sebastiano Kilisesi'ne defnedilmiştir[650]. Ayrıca Veronese, Musa'nın bulunmasını konu aldığı toplam 6 tablo resmetmiştir. Resimlerin hepsi küçük değişikliklerle yenilenmiş gibidir. Bu tablolar günümüzde, Lyon (1581) ve Dijon Güzel Sanatlar (1580), St. Petersburg Hermitage, del Prado (1580), Turin Galleria Sabauda ve Dresden müze ve koleksiyonlarında sergilenmektedir[651].

Resmin İncelenmesi: 12 Mart 1685'te Neret de La Ravoye isimli amatör bir satıcı, resme dönemin 5500 sterlini bir maliyet biçmiş ve farklı önemli eserlerle beraber Fransa Kralı XIV. Louis'e satmıştır. Bonifacio Veronese'nin yaklaşık 40 yıl önce aynı konuda yapmış olduğu teatral kompozisyonun P. Veronese'ye uyarlama ve uygulama açısından kolaylık sağladığı düşünülmektedir. B. Veronese'nin resminde Rönesans'ın etkileri gözlenirken, Tintoretto'nun Maniyerist ve Barok üslubunun P. Veronese'nin üslubuna da etkileri kaçınılmazdır[652].

Resmin konusu, nehir kenarındaki ağaçlık bir alanda geçmektedir. Arka planda belli belirsiz bir şehir manzarası ve iki gözlü bir taş köprü yer almaktadır. Karakterlerin yer aldığı kısımdaki biri yakın olmak üzere üç ağaç da hesaba katıldığında ressam, bu doğal ve yapay elemanlar vasıtasıyla resme mekân oluşturmuştur.

Musa resmin merkezinde, P. Veronese'nin kendine özgü alçak perspektif tekniğinin merkezi olarak işlenmiştir[653]. Onu bulan diz üstü çökmüş bir hizmetçi ve üzerinin örtülü olduğu bezi tutan bir diğer hizmetçi yer almaktadır. Hizmetçi henüz yeni bulduğu Musa'yı prensese sunmaktadır. Prenses oldukça gösterişli ve zengin haliyle

---

[647] Batur, 355.
[648] Buchholz-Buhler-Hille-Kaeppele-Stotland, 170.
[649] Herbert Read-Peter Murray-Linda Murray-Alan Bowness, 160-161; Bazin, 333.
[650] Batur, 91.
[651] Arthur Bell, *Paolo Veronese*, George Newnes Ltd., Londra 1904.
[652] Rearick, 144.
[653] Eroğlu, 356.

diğer karakterlerden kolayca ayırt edilmektedir. Prensesin solunda, eliyle Musa'yı gösteren kişi, Musa'nın ablası Miriam'dir. Sahne tam olarak, Miriam'ın Musa'nın bulunmasının hemen ardından, *"Gidip bir İbrani sütnine çağırayım mı"*[654] diye sorduğu anı canlandırmaktadır.

Ana karakterler dışında, izleyiciye sırtı dönük mızraklı bir cüce ve karşısında cepheden görülen, arkasına bakan bir diğer asker görülmektedir. Bu mızraklı karakterler, prensesin muhafızları olmalıdır. Kompozisyonun sol alt kenarında, köpekler ile oynayan kırmızı elbiseli, başka bir cüce görülmektedir. Resmin en solunda ise siyahî bir hizmetçi elinde, yavru bir köpek taşımaktadır. Sağ alt kısımda görülen kadın karakter ise, yüzündeki endişeden anlaşıldığı kadarıyla Musa'nın annesi Yokevet olmalıdır. Annesinin hemen yanında ise Musa'nın kardeşi Harun bulunmaktadır. Tüm bu karakterler bir araya getirildiğinde, Veronese sahneyi, eğlence için saraydan uzaklaşmış, prenses ve ona eşlik eden bir grup olarak izleyiciye sunmaktadır. Böylece Musa'nın bulunuş anının tesadüfen oluşunu daha da abartmaktadır.

Prenses ve etrafındaki karakterler Avrupai fiziksel özellikleri ve kıyafet seçimleriyle, 16. yüzyıl Venedik tarzını yansıtmaktadır. Prensesin saç tasarımı, mücevher seçimi, erkek karakterlerin renkli, işlemeli ve bol dökümlü kıyafetleri bunu pekiştiren faktörlerdir. P. Veronese, mızrağı bulutlara doğru uzanan asker vasıtasıyla dikkati gökyüzüne çekmeyi amaçlamıştır. Musa'nın bulunduğu anda, gökyüzünde yer alan bulutlar dağılarak Mısır üzerine aydınlık bir ışık huzmesi süzülmektedir. Bu Musa'nın İsrailoğullarının kurtarıcısı olacağının bir alametidir.

[654] Çıkış:2;7.

Resim No	: 67[655]
Katalog No	: 5
Ressamın Adı	: Jacobo Robusti, Tintoretto (1518-1594)
Yapıldığı Yer	: İtalya-Venedik
Sergilendiği Müze	: Amerika, New York, Metropolitan Museum of Art
Konusu	: Musa'nın Bulunması[656]
Dönemi	: Yüksek Rönesans, Maniyerizm
Yapılış Tarihi	: 1588[657]
Malzeme ve Teknik	: Tuval Üzerine Yağlı Boya
Ölçüleri	: 77,5 x 134 cm[658]
Kullanılan Renkler	: 

[655] http://www.metmuseum.org/art/collection/search/437820, (Erişim Tarihi: 14.06.2016).
[656] Çıkış:2;5/10; Kasas:8/13; Elçilerin İşleri:7;20/21.
[657] http://www.artsheaven.com/jacopo-tintoretto-the-finding-of-moses.html, (Erişim Tarihi: 14.06.2016).
[658] http://www.metmuseum.org/art/collection/search/437820, (Erişim Tarihi: 14.06.2016).



Ressamın Hayatı[659]**:** Asıl adı Jacobo Robusti, olan Tintoretto 1518 yılında Venedik'te doğmuştur. Yaşamı boyunca kısa süreli Mantua gezisi dışında Venedik dışına çıkmamış, kalan tüm hayatını burada geçirmiştir. Babası boyacılık işinde olduğu için "tintore" kelimesinden türeyen Tintoretto ismiyle anılmıştır. Titian ve Veronese ile birlikte 16. yüzyıl Venedik resminin en önemli temsilcilerinden biridir[660]. Döneminin sanat camiasında İl Tintoretto diye ün salmıştır[661]. Tintoretto hakkında yapılan araştırmalar olasılıkla Titian'ın atölyesinde eğitim aldığı kanısını oluşturmuştur. Ayrıca Bonifacio Veronese'nin atölyesinde eğitim gören asistanlarından biri olduğu da düşünülmektedir[662].

Ressamın Venedik ekolü üzerinde çok etkili olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Günümüzde Tintoretto'nun sanatının yerini kesin hatlarla belirlemek pek mümkün değildir. Eserlerinin bazıları Rönesans, bazıları Maniyerist, bir bölümü ise erken Barok Dönemi içerisinde incelenmektedir[663]. Desen üstünlüğünü benimsemiş olan ressam, renk konusunu ise en estetik ve en canlı kullananlardan olmuştur[664]. Yüksek bir

---

[659] Bkz. J. Home Cameron, *Masterpieces of Tintoretto* (Tintoretto'nun Şaheserleri), Gowan Art Books, London 1908; Batur, 398-404.
[660] Buchholz-Buhler-Hille-Kaeppele-Stotland, 176.
[661] Bazin, 333.
[662] Frederick Ilchman, *Jacopo Tintoretto in Process: The Making of a Venetian Master, 1540-1560 (Jacobo Tintoretto'nun Venedikli Bir Usta Olma Süreci, 1540-1560)*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Columbia University, New York 2014, 42.
[663] Tom Nichols, *Tintoretto Tradition and Identity* (Tintoretto Geleneği ve Kimliği), Reaktion Books, Londra 1999, 13.
[664] Ruskin, 75.

tekniğe sahip Tintoretto Rönesans algısıyla, lakin Maniyerist bir üslupta, Barok akımının hazırlayıcılarından olmuştur[665]. San Rocco Okulu için yaptığı devasa tabloların yanı sıra "Son Akşam Yemeği" ve Azizlerin hayatından kesitler sunduğu tabloları en bilinen eserleridir[666]. Tintoretto resminin konularını genellikle İncil, Tevrat ve mitolojiye dayanarak oluşturmuştur. Tintoretto özellikle Musa ile ilgili çok sayıda resim yapmıştır.

Resmin İncelenmesi: Bilindiği üzere Maniyerist tutumla beraber Rönesans'ın klasik algısı deformasyona uğramaya başlamıştır. Tintoretto hem şekilde hem de konuda bu deformasyonu ve kendi iç dünyasını aktarmayı en iyi şekilde başaranlardandır.

Peyzaj içerisine yerleştirilmiş resmin merkezine hâkim bir tepelik alan konumlandırılmıştır. Bu tepelik alanın merkezinde iki ağacın gölgesi altında iki sarışın kadın ve bir bebek figürü bulunmaktadır. Arka bölümde elleri silahlı insan figürleri, daha arka planda ağaçlık bir alan ve belirsiz mimari yapılar gözükmektedir.

Ön konumda, soldaki karakter başındaki tacı ve daha süslü kıyafetleriyle firavunun kızı olmalıdır. Kadınların vücut hatları ve uzuvları normalden daha farklı resmedilmiştir. Bu özellik itibariyle resmi Maniyerist ve Barok resim geleneğinin bir temsilcisi saymak yanlış olmayacaktır. Resmin arka planında güç olsa da "S" biçimli bir nehir görülmektedir. Burada Musa sağ kısımdaki figür tarafından emziriliyormuş gibi bir algı yaratılmıştır. Büyük ihtimalle buradaki sahnede, yeni bulunan Musa emzikli bir kadın tarafından emzirilmeye çalışırken resmedilmiştir. Kadın figürlerin elbiselerinin kıvrımları bile en ince ayrıntısına kadar tasvir edilmiştir. Fakat kadın karakterlerin seçimindeki tiplemeler Mısır'da bulunamayacak kadar sarışın ve beyaz tenlidir. Bundan dolayı Tintoretto'nun dönem kıyafetleri ve Avrupa kadınını resminde model olarak tercih ettiği anlaşılmaktadır.

Arka planda ise ellerinde mızrak ve yay taşıyan askerler göze çarpmaktadır. İşte bu birleşim resmin hangi anı anlattığıyla ilgili ipucu vermektedir. Tintoretto, firavun tarafından öldürülme emri verilen İsrailoğullarının erkek bebeklerinin peşine düşen ve her yerde onları arayan Kıpti askerlerinin yaklaşık 30 m yakınında Musa'nın bulunuşunu anlatmaktadır. Kompozisyon bu yakınlık itibariyle gerilim kazanmıştır.

[665] Eroğlu, 398.
[666] Batur, 398-404.

Tintoretto'nun perspektif alanındaki uzmanlığı bilinmektedir ve burada da bu ustalığını tekrardan kanıtlamaktadır. Resmin merkezi ön planda iken sağ ve sol kısımdaki sahneler perspektif kullanılarak ikinci plana itilmiştir.

Resim No	: 68[667]
Katalog No	: 6
Ressamın Adı	: Abraham Govaerts (1589-1626)
Yapıldığı Yer	: Belçika, Antwerp
Sergilendiği Müze	: Rusya, St. Petersburg, Hermitage Museum
Konusu	: Musa'nın Bulunması[668]
Dönemi	: Barok
Yapılış Tarihi	: 1620-1625[669]
Malzeme ve Teknik	: Ahşap Üzerine Yağlı Boya
Ölçüleri	: 58 x 100,5 cm[670]
Kullanılan Renkler	: 

[667] http://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+Paintings/47246/?lng=tr, (Erişim Tarihi: 14.06.2016).
[668] Çıkış:2;5/10; Kasas:8/13; Elçilerin İşleri:7;20/21.
[669] http://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+Paintings/47246/?lng=tr, (Erişim Tarihi: 14.06.2016).
[670] http://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+Paintings/47246/?lng=tr, (Erişim Tarihi: 14.06.2016).



Ressamın Hayatı: Günümüze kadar Abraham Govaerts ile alakalı yapılmış araştırmalar oldukça kısıtlıdır. Goevaerts, Gouvaert, Goyvaert, Goyvaerts, Godvarte ve Goijvaerts gibi isimlerle de anılan sanatçının hakkındaki bilgiler ve ona mal edilen eserler üzerindeki şüphe halen aydınlatılabilmiş değildir[671]. Babası sanat simsarı olan Govaerts 1589'da Antwerp'de doğmuştur. Resim eğitimi hakkındaki araştırmaların yetersiz olduğu sanatçının, Pieter Bruegel'in oğlu Jan Bruegel (1568-1625) veya Gillis van Coninxloo'nun öğrencisi olup olmadığı konusu günümüzde kanıtlarıyla sonuçlandırılabilmiş değildir[672]. Buna karşın üslup olarak bu sanatçılardan etkilendiği açıktır.

Govaerts 1607 yılında ressam ve diğer sanatçıların üye oldukları St. Luke Loncası'na katılmıştır. 1623 yılında bu loncanın dekanlığı görevini üstlenmiş olan sanatçının yetiştirmiş olduğu öğrencileri arasında en ünlüsü, Goaverts gibi manzara resimleriyle ünlü Alexander Keirincx'dir[673]. Govaerts sık sık diğer ressamlarla sanatsal işbirliği yapmıştır. Bazı resimlerde manzaraları kendisi, diğer figürleri ise başka bir ressam boyamıştır. Bu şekilde, her sanatçı kendi uzmanlık alanı üzerine çalışırken, bu tür "yatay işbirliği" (iki usta arasında usta ve çırak arasındaki dikey işbirliğine karşıt

[671] Musées et Patrimoine de Dijon, "L'œuvre du Mois" (Ayın Çalışması), [Elektronik Sürüm], 2016.
[672] Xavier Bray, "Ecoles Espagnole et Portugaise: Musée du Louvre, Département des Peintures by Véronique Gerard Powell, Claudie Ressort, Philippe Lorentz and Almudena Ros de Barbero" (İspanyol ve Portekiz Okulları: Véronique Gerard Powell, Claudie Ressort, Philippe Lorentz ve Almudena Ros de Barbero Tarafından Düzenlenmiş Louvre Resim Departmanı), *The Burlington Magazine*, 147 (1229), Burlington 2005, 560.
[673] http://www.kd-art.be/products/abraham-govaerts-and-sebastiaen-vrancx/, (Erişim Tarihi: 08.12.2016).

olarak) üretimde önemli bir artış sağlamakla kalmayıp, aynı zamanda resimdeki unsurların da mümkün olan en iyi kaliteye ulaşmasına yardımcı olmuştur. 1626 yılında Antwerp'de hayatını kaybetmiştir.

Flaman Barok Resminin önemli temsilcilerinden birisi olan Goaverts'in resimleri, ilk bakışta kendini ele vermektedir. Çünkü resimde ışık-gölge oyunlarını severek uygulayan sanatçı, tarihi, mitolojik, dini ve av konulu resimler yapmış ve bahsedilen ideal doğa anlayışı üzerine yerleştirmiştir[674].

Resmin İncelenmesi: Resmin Goaverts'e ait olup olmadığı kesin olarak bilinmemekle birlikte, gerek üslupsal benzerlikler gerekse ressamın diğer eserleri göz önünde bulundurulduğunda, ona ait olma olasılığı oldukça yüksek görünmektedir[675].

Eser, orta kısmından geçen bir nehir ile iki eş olmayan parçaya bölünmüştür. Sağ bölümde, İlkbahar mevsimine ait canlı orman manzarası yer almaktadır. Nehrin diğer yakasında da sık ağaçlık ve çalılık bir alan bulunmakta olup az ileride doğa yerini mimari elemanlara bırakmıştır. Rokoko Dönemi'nde görülecek kadar detaylı bitki ve doğa taklidi gözlemlenmektedir. Sanatçı nehirde yüzen kuğular, ağaçların üzerine tünemiş ve gökyüzünde uçuşan farklı cins kuşlar ile egzotik bir ambiyans yaratmayı hedeflemiştir. Tablo ufuk çizgisinde ise belli belirsiz dağ siluetleri ve bulutlu bir gökyüzü manzarası ile tamamlanmıştır. Doğa için kullanılan renkler yeşil, gri ve kahverengi ağırlıklı olup, figürlerde ise çok renklilik hâkimdir.

Sağ bölümde yer alan ormanın nehre açılan bölümünde bir takım kadın figürleri bulunmaktadır. Başında tacı olan beyaz kıyafetli sarışın kişi, Mısır firavunun kızı olarak tanınan prensestir. Arkasında yer alan diğer kadınlar ise ona refakat eden hizmetçileridir. Bu karakterler zengin kıyafetleri ve soylu duruşları ile sağdaki iki figürden hemen ayrılmaktadır. Sağdaki kadın karakterlerden kısa boylu olan Musa'nın kız kardeşi Miriam'dir. Miriam'in sol eliyle işaret ettiği, iki elini koynunda birleştirerek prensese doğru yaklaşan kişi ise Musa'nın annesi Yokevet'tir. Prensesin sağ eliyle işaret ettiği sepet içerisindeki çocuk ise, az önce Nil Nehri'nin sularından kurtarılan Musa'dır.

Kompozisyonda, Musa nehirden kurtarıldıktan hemen sonra Miriam prensese, bebeği emzirebilecek bir kadın ayarlamasını isteyip istemediğini sorar. Prensesin kabul

[674] http://www.kd-art.be/products/abraham-govaerts-and-sebastiaen-vrancx/, (Erişim Tarihi: 08.12.2016).
[675] Matthieu Somon, "Enquête Sur La Vogue de Moïse Sur Les Eaux Du Nil Au XVII. Siècle"(17. Yüzyılda Musa'nın Nil Nehri'nde Resmedilme Modası Üzerine Araştırma), *Mélanges de l'École Française de Rome-Italie et Méditerranée Modernes et Contemporaines,* 123 (1), Paris 2011, 221-251.

etmesi ile Miriam annesini çağırır ve ana-oğlun tekrar kavuşmasını sağlar. Çocuğu emzirmek için gelen anne, prensesin gösterdiği şekilde çocuğa ilerlemekte ve bu sırada göğsünü Musa'yı emzirmek için hazırlamakta görülür.

Kullanılan karakterler, Avrupai özellikleriyle dikkat çekmektedir. Kullanılan kılık kıyafet ve moda izleyicide gerçekçi bir izlenim yaratmaz. İkonolojik olarak eser Govaerts'in Flaman modasını yansıtmaktadır. Buna ek olarak sol üst kısımda görülen şato, firavunun sarayı olmalıdır. Lakin bu kalevari görünümlü eser de dönemin Avrupa şatolarını hatırlatmaktadır.

Govaerts tarihi ve dini özellikleri olan bir konuyu kendi gözlemlediği dünyada resmetme konusunda tereddüt yaşamamıştır. Bu yapmacıklığın sebebi, tüm hayatını manzara ve doğa resimleri üzerine çalışarak geçirmiş olan sanatçının, manzarayı değil de konuyu tamamlayıcı etken olarak görmesi olabilir.

Resim No	: 69[676]
Katalog No	: 7
Ressamın Adı	: Abraham Lambertsz van den Tempel (1622-1672)
Yapıldığı Yer	: Hollanda, Amsterdam
Sergilendiği Müze	: İngiltere, Londra, Johnny van Haeften Collection
Konusu	: Musa'nın Bulunması[677]
Dönemi	: Barok
Yapılış Tarihi	: 1620-1625[678]
Malzeme ve Teknik	: Ahşap Üzerine Yağlı Boya
Ölçüleri	: 75,5 x 111,5 cm[679]
Kullanılan Renkler	: 

[676] http://gameo.org/index.php?title=Tempel,_Abraham_van_den_(1622-1672), (Erişim Tarihi: 14.06.2016).
[677] Çıkış:2;5/10; Kasas:8/13; Elçilerin İşleri:7;20/21.
[678] Wendy Garland Streule, *Objects of Desire: Case Studies in The Production And Consumption of Erotic Images in The Dutch Golden Age* (Hollanda Altın Çağında Erotik Resimlerin Üretimi ve Tüketimi Üzerine Bir Çalışma), (Yayımlanmamış Doktora Tezi), New Jersey State University, New Jersey 2011, 296.
[679] Streule 2011, 296.



Ressamın Hayatı: 1622'de Leeuwarden'de dünyaya gelen Abraham van den Tempel, 17. yüzyılın üçüncü çeyreğinde önde gelen Hollanda Altın Çağı'nın portrecilerden biridir. Tempel'in babasının saygın bir sanat öğretmeni ve Leeuwarden'de bir Mennonit vaizi olan Lambert Jacobsz (Jacobszoon) olduğu düşünülmektedir. Amsterdam'da çıraklık eğitimini tamamladıktan sonra 1647'de Leiden'e yerleştiği bilinen ressam, burada sadece portre ve tarihsel resimlerle ilgilenmemiş ayrıca kumaş tüccarı olarak da çalışmıştır. Jacob Backer'in öğrencisi ve Leiden Üniversitesi'nde matematik okuyan Tempel, Leiden şehir meclisi üyeliği ile büyük bir başarı kazanmış ve aralarında Leiden'in Kumaş Loncası için yaptığı üç büyük alegorik tablodan oluşan seri de dâhil cömert siparişler almıştır[680].

Tempel 1660'da Amsterdam'a taşınmış ve 1672'de ölümüne kadar orada çalışmıştır. Amsterdam'a taşınmasıyla beraber, kendini büyük ölçüde portrelere adamıştır. Yaptığı bu portreler hem bireysel hem de saltanat naiplerinin ve özel ailelerin grup portrelerini içermektedir. Sanatçının portreleri, çağdaşı Bartholomeus van der

[680] https://rkd.nl/nl/explore/artists/76761, (Erişim Tarihi:18.12.2016).

Helst (1613-1670) etkilidir. Portrelerinin karakteristik özelliği ise cömert, şık ve ince bir havaya sahip olmasıdır[681].

Resmin İncelenmesi: Tempel'in eserinde neredeyse her yer insan figürleriyle doldurulmuştur. Resmin sağ kısmında ağaçlık bir alan önünde bir grup insan figürü yer almaktadır. Sol kısım ise varlığı çok zor seçilebilen bir nehir ile sınırlandırılmıştır. Tıpkı nehirde olduğu gibi sol üst köşedeki gökyüzü temasına da çok kısıtlı bir alan ayrılmıştır.

Sağ bölümdeki bir siyahî hizmetkârı tarafından, egzotik bir şemsiye altında korunan kişinin firavun sarayının prensesi olduğu anlaşılmaktadır. Kucağında bir çocuğu tutan iki kadına doğru yürümektedir. Bebek Musa, oldukça bol dökümlü kıyafetler giyen kadınlar tarafından izleyiciden gizlenmiş olsa da, başı oldukça net görülebilmektedir. İzleyicinin dikkatleri mor ve mavi renkte parıltılı giysileriyle Musa'yı muhafaza eden kadınlara yöneltilmiştir[682]. İzleyiciye arkası dönük mor etekli kadın karakter ve prenses arasında bir diyalog geçmektedir. Bu kadın karakter, sadece prensesin hizmetçilerinden biri olabilir. Fakat Musa'nın ablası Miriam olma ihtimali de bulunmaktadır. Söz konusu figür Miriam ise, prensesten çocuk için bir süt anne bulma görevini talep etmektedir. Miriam olmama ihtimaline karşı, direk Musa'nın annesi Yokevet de olabilir. Bu son iki ihtimali kuvvetlendiren ise prensesin, farklı tablolarda Musa'nın ablasına ve süt anneye görevi verirken benzer biçimde tasvir edilmiş olmasıdır. Prenses, el hareketi ile çocuğu göstererek bu hizmetin sağlamasını emretmektedir.

Tempel, kıyafetlerin kıvrımlarını son derece kaliteli biçimde göstermiş ve ışık-gölge kaynağını da gerçekçi biçimde yansıtmıştır. Buna karşın siyahî hizmetçi dışındaki figürler ve kıyafetler Avrupai özelliklere sahiptir.

[681] http://johnnyvanhaeften.com/media/blog/TEMPEL%20Abraham%20van%20den%20VP4730%20portrait%20of%20a%20man.pdf, (Erişim Tarihi:18.12.2016).
[682] Streule, 138-139.

Resim No	:70[683]
Katalog No	: 8
Ressamın Adı	: Moyses van Uyttenbroeck (Wtenbrouck) (1590-1647)
Yapıldığı Yer	: Hollanda, Den Haag
Sergilendiği Müze	: Hollanda, Amsterdam, Rijks Museum
Konusu	: Musa'nın Bulunması[684]
Dönemi	: Barok
Yapılış Tarihi	: 1625-27[685]
Malzeme ve Teknik	: Ahşap Üzerine Yağlı Boya
Ölçüleri	: 73,5 x 99,5 cm[686]
Kullanılan Renkler	: 

[683] https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/SK-A-4673, (Erişim Tarihi: 14.06.2016).
[684] Çıkış:2;5/10; Kasas:8/13; Elçilerin İşleri:7;20/21.
[685] Streule 2011, 298.
[686] Streule 2011, 298.



Ressamın Hayatı: Moyses van Wtenbrouck hakkındaki kaynaklar oldukça kısıtlı olmasına rağmen 1590 civarında The Hague'da (Den Haag) doğmuş olabileceği kabul edilmektedir. Hollanda Altın Çağı'nın önemli ressam ve tasarımcılardan biri olan Wtenbrouck, çoğunlukla Eski Ahit, İncil ve klasik mitoloji temalarını Arkadya manzaraları içerisinde resmetmiştir. Klasik mitoloji konulu resimleri, Ovid'in Metamorfozlarından gelen masallara dayanmaktadır[687].

Bazı araştırmacılara göre, Jan Matheus van Wtenbrouck'un kardeşi olan ressam, Anthonie Jansz van der Croos ve olasılıkla Yaşlı Dirk Dalens'in ustalığını yapmıştır. Tüm kariyerine The Hague'da geçiren sanatçının eserleri, uzun bir süre Hague'ın elit tabakasına hitap etmiştir. 1647 yılında yine bu şehirde hayatını kaybetmiştir[688].

Resmin İncelenmesi: Kompozisyonun sağ bölümü nehrin sığ suları ile sınırlandırılmış olup, sol kısımda ise ağaçlık bir patika bu işlevi görmektedir. Ön bölümde tamamen çıplak, yarı giyinik ve giyinik hallerde olmak üzere toplam on bir kadın figürü yer alır. Kompozisyon sağ alt köşeden sol üst köşeye doğru bu kadın figürler ile diyagonal olarak düzenlenmiştir. Manzara arka planda yıkık antik harabeler

[687] Lex van Tilborg, *Constantijn Huygens (1596-1687)-Kunstkenner en Verzamelaar* (Sanatçı ve Koleksiyoncu Constantijn Huygens (1595-1687), Museum Bredius, Den Haag 2013, 36.
[688] https://rkd.nl/nl/explore/artists/85742, (Erişim Tarihi:21.12.2016).

ve bulutlu bir gökyüzü ile son bulmaktadır. Resimde oldukça geniş bir renk yelpazesi kullanılmıştır.

Resmin alt orta kısmında yer alan ve zorlukla seçilebilen yaşlı kadının elinde bir bebek yer almaktadır. İzleyiciye sırtı dönük iki kadının, ellerindeki kumaş parçalarıyla bu bebeği sarmaya çalıştıkları anlaşılmaktadır. Kırmızı yanaklı, soluk sarı saçlı bu bebek ön plandaki bahsi geçen iki çıplak kadın arasında neredeyse görülememektedir. Bu bebek Nil Nehri'nde bulunan Musa'yı işaret etmektedir. Ön kısımdaki bu kalabalık kadın grubu ise firavunun kızına hizmet eden saray görevlileridir. Resmin sol bölümüne doğru oturan iki kadından solda yer alan pembe etekli ve yarı çıplak kadın, firavunun kızıdır. Prensesin önünde diz çökmüş mavi elbiseli kişi ise Musa'nın ablası Miriam'dir.

Benzer kompozisyonlarda görüldüğü gibi, burada da prenses Miriam'e bebek Musa'ya süt annelik yapacak kişiyi bulma görevini vermektedir. Resmin sağ alt bölümünde yer alan kadın figürleri, nehre geliş amaçlarına odaklanmış biçimde yıkanmaya devam etmektedir. Sol üst bölümde ağaçlık patikadan gelen diğer iki kadın figürü ise yıkananlara eşlik etmeye gelen, diğer saray görevlileri olmalıdır. Benzer tablolarda, genellikle Musa'nın aile bireylerinin onu uzaktan takip etmesi, bu iki kadının annesi ve ablası olabileceği düşüncesini akla getirse de, kadınların jest ve mimikleri eğlenceyi kaçırmak istemeyen ve bir an önce katılmak isteyen insani duyguları yansıtmaktadır. Resmin asıl konusunu oluşturan kadınların, renkli ve çeşitli kıyafetleri oldukça dikkatli ve özenli bir şekilde tasvir edilmiştir.

Ressam, Tevrat'taki bu hikâyenin Mısır'da gerçekleştiğini eserinde de ortaya koyabilmek için, ön planda köpek başlı bir sfenks heykeli ve arka plandaki ağacın gerisinde yer alan, üzerini bitkilerin kapladığı büyükçe bir dikilitaş kullanmıştır[689]. Bunların dışında arka planda ve resmin çeşitli yerlerinde yıkık antik mimari yapılar ve heykeller göze çarpmaktadır.

[689] https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/SK-A-4673, (Erişim Tarihi:21.12.2016).

Resim No	: 71[690]
Katalog No	: 9
Ressamın Adı	: Orazio Gentileschi (1563-1639)
Yapıldığı Yer	: İngiltere, Londra
Sergilendiği Müze	: İspanya, Madrid, Museo del Prado
Konusu	: Musa'nın Bulunması[691]
Dönemi	: Barok
Yapılış Tarihi	: 1633[692]
Malzeme ve Teknik	: Tuval Üzerine Yağlı Boya
Ölçüleri	: 242 x 281cm[693]
Kullanılan Renkler	: 

[690] https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-finding-of-moses/65662492-7a51-4e0f-a51e-98097501ea37, (Erişim Tarihi: 14.06.2016); Streule, 288.
[691] Çıkış:2;5/10; Kasas:8/13; Elçilerin İşleri:7;20/21.
[692] Gabriele Finaldi-Jeremy Wood, "Orazio Gentileschi at The Court of Charles I." (Orazio Gentileschi I. Charles'ın Sarayın'da), Keith Christiansen, Judith W. Mann (Ed.), *Orazio and Artemisia Gentileschi*, Metropolitan Museum of Art, Yale University Press, New Haven 2001, 226-227; Streule, 288.
[693] https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-finding-of-moses/65662492-7a51-4e0f-a51e-98097501ea37, (Erişim Tarihi: 14.06.2016).



Ressamın Hayatı: Orazio Gentileschi, İtalya'nın Toskana Bölgesi'nde yer alan Pisa'da, demir ustası Giovanni Battista Lomi'nin oğlu olarak 1563'te doğmuştur. Babasını her fırsatta Floransalı olarak tarif eden sanatçı, hiçbir dönem Floransa'da yaşamamıştır[694]. Resme başladığı ilk yıllarda Maniyerist üslubu benimseyen Orazio, genç yaşta (1576-1578) Roma'ya taşınmış, Claude Lorrain'in de çırağı olarak çalıştığı Agostino Tassi'ye (1578-1644) yardım etmiş ve daha sonra bu şehirde Caravaggio ile tanışmıştır. Caravaggio'nun dramatik tarzından çok etkilenmesine rağmen onun üslubunun daha yumuşak ve rafine bir halini geliştirmeyi seçmiştir. Roma'da aralarında Vatikan Apostolik Kütüphanesi, Santa Maria Maggiore, San Giovanni Laterano gibi yapıların da bulunduğu pek çok kurum için freskler yapmıştır[695].

---

[694] Suzan Major Germond, "Orazio Gentileschi and S. Giovanni dei Fiorentini", (Orazio Gentileschi ve S. Giovanni dei Fiorentini Kilisesi), *The Burlington Magazine*, 135 (1088), Burlington 1993, 754.
[695] Alessandro Zuccari, "The Rome of Orazio Gentileschi" (Orazio Gentileschi'nin Roma'sı), Keith Christiansen, Judith W. Mann (Ed.), *Orazio and Artemisia Gentileschi*, Metropolitan Museum of Art, Yale University Press, New Haven 2001, 38-48; Cumming, 169.

Prudentia Montoni ile evlenen sanatçının 1593 yılında dünyaya gelen kızı Artemisia Gentileschi, onun en önemli öğrencisi ve yardımcısı olmuştur. Ayrıca Artemisia sanat tarihi açısından da kadın ressam olması yönüyle oldukça özeldir. Baba ve kızı, İtalyan Barok resminin önde gelen temsilcilerindendir.

Hayatının büyük bölümünü Roma ve Londra'da geçiren Orazio, 1621-1624 yılları arasında Genoa'da[696] ve 1624-1626 yıllarında da Paris'te[697] ikamet etmiştir. 1626 yılında Londra'ya I. Charles'ın saray ressamı olarak gitmiştir. Burada 1639 yılında vefat edene kadar bu görevi layıkıyla yerine getirmiştir[698]. Gentileschi'nin kariyerinin son yıllarındaki çalışmaları, önceki Caravaggio etkili eserlerinden ayrılmaktadır. Son tablolarında, rengin ve yüzeyin zarafetini kendi olgun stilini karakterize eden anıtsal figürlerle birleştirmiştir[699].

Resmin İncelenmesi: Orazio'nun Londra'da yaptığı eserin 1636 tarihli İspanyol Kraliyet Koleksiyon kayıtlarında yer alması, kafa karıştırıcı bir durumdur. Bu nedenle eser belli bir süre ün ressam Valasquez'e ait zannedilmiştir. Fakat daha sonra yapılan çalışmalar ile "Musa'nın Bulunması" konulu kompozisyon, sepeti tutan diz çökmüş kadının elbisesinin sol manşetinde yer alan "*Oratio Gentileschi Fioren*" şeklindeki Orazio'nun imzasından dolayı sanatçıya mal edilebilmektedir. Dönemin İngiliz Madrid büyükelçisi Arthur Hopton mektubunda, eserin Orazio'nun oğlu Francesco'nun 1633 yılında İspanya Kralı IV. Philip'e ressamın bir hediyesi olarak gönderildiğini ve Alcazar Sarayı'nda bulunduğunu kaleme almıştır[700].

Eser, Gentileschi'nin bu konudaki ikinci tasviridir[701]. İlk tasvir günümüzde Londra National Gallery'de sergilenmektedir. İlk tasvirin İngiltere Kraliçesi Henrietta Maria'nın oğlunun doğum günü hediyesi olarak kraliçeye hediye edildiği bilinmektedir.

---

[696] Mary Newcome, "Orazio Gentileschi in Genoa" (Orazio Gentileschi Genoa'da), Keith Christiansen, Judith W. Mann (Ed.),*Orazio and Artemisia Gentileschi*, Metropolitan Museum of Art, , Yale University Press, New Haven 2001, 164-172.

[697] Jean-Pierre Cuzin "Gentileschi and France, Gentileschi and French" (Gentileschi ve Fransa, Gentileschi ve Fransız), Keith Christiansen, Judith W. Mann (Ed.),*Orazio and Artemisia Gentileschi*, Metropolitan Museum of Art, Yale University Press, New Haven 2001, 202-214.

[698] Barry Ulanov, "Orazio Gentileschi", *Journal of Religion and Health*, 38 (2), New York 1999, 187; Cumming, 169.

[699] Stephen Pepper, "Orazio Gentileschi and The Poetic Tradition in Caravaggesque Painting" (Orazio Gentileschi ve Caravaggoist Resimdeki Şiirsel Gelenek), *The Burlington Magazine*, 125 (968), Burlington 1983, 699.

[700] Enriqueta Harris, "Orazio Gentileschi's 'Finding of Moses' in Madrid" (Orazio Gentileschi'nin Madrid'de Bulunan 'Musa'nın Bulunması' Tablosu), *The Burlington Magazine*, 109 (767), Burlington 1967, 86.

[701] Gabriele Finaldi, *100 Obras Maestras del Museo del Prado* (Del Prado Müzesi'nde Bulunan 100 Başyapıt), Museo Nacional del Prado, Madrid 2008, 106.

Her iki eser birbirine oldukça benzemekte olup küçük farklar ile ayırt edilmektedir[702]. Sahne, ufukta turuncu şafak sökerken ve arkada pek görünmeyen nehir ile Titian'a layık bir lirik manzara içerisine yerleştirilmiştir. Önde nehir kenarında ağaçlık bir alanda, şık elbiselerle donatılmış sekiz kadın karakter yer almaktadır. Resmin merkezindeki sarı elbiseli kadın, diğerlerine oranla daha zengin ve gösterişli bir kıyafete ve görünüşe sahiptir. Çeşitli duruşa sahip kadınların ilgi odağı, resmin merkezinde yer alan sepet içerisindeki bebektir.

Burada gösterilen Eski Ahit konusuna göre yeni doğan Musa, annesi Yokevet tarafından Mısırlıların onu öldürmesini engellemek için bir sepet içerisinde Nil Nehri'ne bırakılmıştır. Bebek nehir akıntısında sürüklenmiş ve hizmetkârlarıyla birlikte banyo yapan prensesin bulunduğu yere gelmiştir. Prenses, kulları sepetteki çocuğu getirince onu korumaya karar vermiştir. Resmin solunda diz çökmüş olan genç kadın, kardeşinin sulardan kurtuluşuna şahit olan Miriam, annesinin hizmetlerini sunmak için prensese yaklaşmaktadır. En soldaki kırmızı ve beyaz elbiseli kadın karakter, Musa'nın annesini temsil etmektedir. Anne, kız ve bebeğin ilişkilerinden habersiz prenses, Musa'nın annesine dönmekte ve çocuğu onun bakımına emanet ettiğini belirten işareti yapmaktadır. Musa'nın haricindeki tüm figürler kadındır. Hepsi ipek, saten ve pamuklu kıyafetler giymektedir. Eser Orazio'nun geç dönem şaheserleri arasında gösterilir[703].

[702] http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/orazio-gentileschi-the-finding-of-moses, (Erişim Tarihi: 15.12.2016).
[703] Finaldi, 106.

Resim No	: 72[704]
Katalog No	: 10
Ressamın Adı	: Bartholomeus Breenbergh (1598-1657)
Yapıldığı Yer	: Belçika, Antwerp
Sergilendiği Müze	: İngiltere, Londra, National Gallery
Konusu	: Musa'nın Bulunması[705]
Dönemi	: Barok
Yapılış Tarihi	: 1636[706]
Malzeme ve Teknik	: Ahşap Üzerine Yağlı Boya
Ölçüleri	: 41,5 x 56,7 cm[707]
Kullanılan Renkler	: 

[704] http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/bartholomeus-breenbergh-the-finding-of-the-infant-moses-by-pharaohs-daughter, (Erişim Tarihi: 14.06.2016).
[705] Çıkış:2;5/10; Kasas:8/13; Elçilerin İşleri:7;20/21.
[706] http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/bartholomeus-breenbergh-the-finding-of-the-infant-moses-by-pharaohs-daughter, (Erişim Tarihi: 14.06.2016).
[707] http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/bartholomeus-breenbergh-the-finding-of-the-infant-moses-by-pharaohs-daughter, (Erişim Tarihi: 14.06.2016).



Ressamın Hayatı: Bartholomeus Breenbergh 1598 yılında Hollanda Deventer'de dünyaya gelmiş ve muhtemelen ilk olarak Amsterdam'da çıraklık yapmaya başlamıştır. Ancak bir sanatçı olma kararını İtalya'da geçirdiği yıllarda almış olmalıdır. Alman sanatçı Adam Elsheimer'in samimi, derin şiirsel manzaralarından etkilenen Breenbergh, yirmili yaşlarına doğru Flaman peyzajcı Paul Brill ile birlikte Roma'ya taşınmıştır. Breenbergh, 1620'lerde İtalya'ya giden, oranın ışığı ve atmosferinden esinlenen ilk nesil İtalya tarzı Hollandalı ressamlardandır. Erken stilleri çok benzer olan Cornelis van Poelenburgh ile Breenbergh, İtalyan manzara geleneğini Kuzey Avrupa'ya taşımaya yardımcı olmuş ve yerel topografya yerine, Kuzey Avrupa sanatçılarının İtalyan manzarasına hayranlık duymasını sağlamışlardır[708].

Breenbergh 1630'larda Kutsal Kitap ve mitolojik figürleri resmine yansıtmaya başlamış ve kompozisyonları daha büyük ve daha iddialı hale gelmiştir. Breenbergh sık sık Eski Ahit temalarını da resmetmiş, ancak sahneleri manzara arka planına kadar uzatmıştır. Yani resmin asıl iddiası manzara, konu ise ikinci planda kalmıştır. 1645'ten sonra peyzajdan anlatı sahnelerine geçen ressam, daha sonra portre sanatına yönelmiştir.

[708] http://www.getty.edu/art/collection/artists/722/bartholomeus-breenbergh-dutch-1598-1657/, (Erişim Tarihi:18.12.2016).

1652 yılına gelindiğinde verimliliği önemli ölçüde düşen sanatçının, tüccarlık ile ilgilenmiş olabileceği ve 1657 yılında Amsterdam'da hayatını kaybettiği düşünülmektedir[709].

Resmin İncelenmesi: Breenbergh bu kompozisyonun aynısını farklı mekânlarda üç kez resmetmiştir. Üç eserin orta noktası, tarihi eser niteliğindeki antik binaların süslediği bir peyzaj içerisinde yer almasıdır. Eserlerden biri Hallwyl Müzesi'nde diğeri ise özel koleksiyondadır.

Küçük ölçekli resimde, kompozisyon ortada yer alan yaklaşık 30 m uzunluğundaki 5 gözlü taş bir köprü tasviri ile ikiye bölünmüştür. Köprünün üzerinde kurulu olan akarsu vasıtasıyla, resim dikine de ikiye bölünebilmiştir. En sol kısımda ağaçlık bir alan resmin sol sınırını oluştururken, sağ kısımda ise sınırlama bitki örtüsü tarafından tahrip olmuş, antik yapı kalıntıları ile sağlanabilmiştir. Resmin pek çok noktasında dikilitaş, kule, piramit ve tapınak benzeri, tarihi hissi veren mimari yapılar görülebilmektedir. Nehir bir yılan gibi kıvrılarak ilerlemekte ve uzakta belli belirsiz bir kent dokusu görülmektedir. Tablonun çeşitli yerlerinde fil, deve, eşek ve koyun gibi hayvanların yanı sıra bir takım insan figürleri de yer almaktadır. Kentin etrafında dağlar yer almakta ve bulutlu bir hava ile kompozisyon tamamlanmaktadır.

Resmin ön kısmında toplam on kadın yer almaktadır. Sağ tarafta bir şemsiyenin gölgesinde yer alan zengin kıyafetleri ve mücevherleri ile göze batan kadın karakter, firavun sarayının prensesidir. Yanında ve arkasında yer alan kadınlar ise hizmetçileridir. Karşısında kafasında uzak doğuya özgü bir şapka takan kadın Musa'nın annesi Yokevet olmalıdır. Kucağında ise bebek Musa yer almaktadır. Resmin alt-orta bölümünde bir sepet ve yanında bir kadın daha bulunur. Bu ise Musa'nın ablası Miriam olmalıdır. En solda ise yanlarında bir takım kap kacak taşıyan iki kadın figürü daha bulunur. Bunun dışında köprü üzerinden koyunlarını geçiren çobanlar, bu çobanlara develerle ve eşeklerle eşlik eden birkaç insan ve en sağda da bir fil ve binicisi yer almaktadır.

Konu olarak Musa'nın Nil Nehri'nden kurtarılmasının ardından, prenses tarafından annesine teslim edildiği sahne seçilmiştir. Breenbergh, seçtiği karakterler, hayvanlar ve mimari elemanlar ile gerçekçi bir hava yaratmayı hedeflemiştir. Kadın karakterlerin esmer olması ve kullanılan kıyafetler, izleyicide aslına uygun bir izlenim

[709] http://www.getty.edu/art/collection/artists/722/bartholomeus-breenbergh-dutch-1598-1657/, (Erişim Tarihi:18.12.2016).

yaratmaktadır. Buna karşın seçilen mimari eserler, daha çok sahte eserle dolu bir İtalyan manzarasını işaret eder[710]. Bu çeşitli mimari elemanlar, sadece kompozisyonu güçlendirme amacı ile aslına uygunluk aramadan resmedilmiştir. Resmin solunda gözüken dikilitaş veya mil taşı olabilecek eserler ile köprünün karşı kıyısında gözüken küçük piramidin tepelikleri ve formları Barok geleneği çağrıştırmaktadır.

Leonardo da Vinci'nin bulduğu hava perspektifi uygulaması, resimde kendine yer bulmuş gerçekçi resmin özelliklerindendir. Ama burada Barok gereği abartıya kaçılarak buğulu renk geçişleri daha sert biçimde kullanılmış ve formları belli belirsiz bir biçimde görmemize neden olmuştur.

[710] http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/bartholomeus-breenbergh-the-finding-of-the-infant-moses-by-pharaohs-daughter, (Erişim Tarihi:20.12.2016).

Resim No	: 73[711]
Katalog No	: 11
Ressamın Adı	: Nicolas Poussin (1594-1665)
Yapıldığı Yer	: Fransa, Paris
Sergilendiği Müze	: Fransa, Paris, Louvre Museum
Konusu	: Musa'nın Bulunması[712]
Dönemi	: Barok
Yapılış Tarihi	: 1638[713]
Malzeme ve Teknik	: Tuval Üzerine Yağlı Boya
Ölçüleri	: 93 x 121 cm[714]
Kullanılan Renkler	: 

[711] http://art.rmngp.fr/en/library/artworks/nicolas-poussin_moise-sauve-des-eaux_huile-sur-toile_1638-23d50978-d2a0-4963-9ba3-4e5bf0c74b09, (Erişim Tarihi: 14.06.2016).
[712] Çıkış:2;5/10; Kasas:8/13; Elçilerin İşleri:7;20/21.
[713] Blunt, 41; Wolfgang Born, "A Poussin Exhibition at Vienna" (Poussin'in Viyana'daki Sergisi*), The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 68 (395), Burlington 1936, 100.
[714] Blunt, 41.



Ressamın Hayatı: Ressamın hayatı için Katalog No: 2'ye bakınız.

Resmin İncelenmesi: Eser Nicolas Poussin'in Musa'nın bulunmasını konu edindiği en erken tarihli ve küçük ölçekli çalışmalarından birisidir. Poussin 1638 tarihli bu tabloyu, dengenin oldukça serbest bir prensibi üzerine planlamıştır. Ön kısımda sahneye yakın bölümde yedi figür gözükmektedir. Arkalarında bir nehir resmin üst kısmına doğru devam ederken, bu nehrin ortasında resme paralel geçen on gözlü bir köprü yer almaktadır. Köprünün hemen sağında bir piramit göze çarpar. Köprünün arkasında nehrin kıyısında yer alan bir şehir, son olarak ise belli belirsiz dağ manzaraları ve bulutlu gökyüzü ile kompozisyon son bulmaktadır.

Nehrin iki yakasında da insan figürleri bulunmaktadır. Bunlardan ön kısımdaki figürlerden en baskın olan sarı kıyafetli kadın, firavun sarayının prensesidir. Nehirden Musa'yı çıkaran erkek ve etrafında yer alan kadınlar prensesin hizmetçileri, en solda izleyiciye sırtı dönük çıplak erkek ise Poussin'in "Musa'nın Terk Edilmesi" çalışmasında da görülen, Nil Nehri'ni sembolize etmek için kullandığı mitolojik bir karakter olan nehir tanrısıdır. Nehrin diğer yakasında, ayakta duran iki figür ve hemen karşılarında da bir sandal ile nehir üzerinde hareket eden üç figür yer almaktadır.

Poussin'in Roma'da olduğu dönemde resmettiği çalışmada, Tiber Nehri'ni kullandığı düşünülmektedir. Sanatçı, klasik kıyafetler içersindeki gerçekçi figürleri ve piramit gibi Mısır'a özgü bir takım sembolleri de kullanarak kendine adeta bir sahne uyarlamıştır.

Poussin'in aynı konuyu temel aldığı, günümüze ulaşan iki resim daha bulunmaktadır. Bunlar Louvre Müzesi'nde yer alan 1647[715] tarihli ve Londra National Galeri'de sergilenen 1651 tarihli çalışmalarıdır[716]. 1647 tarihli kompozisyonda piramitlerin sayısı çoğalmış ve bunlara Yunan tapınakları ve dikilitaşların da eşlik ettiği görülmektedir. Nehir tanrısı "Musa'nın Terk Edilmesi" isimli çalışmasındaki gibi bir sfenksle birlikte resmedilmiştir. Kıyafetler ve manzara yine her zaman olduğu gibi göz alıcı güzellikte ve gerçekçiliktedir. Londra'da sergilenen eserde ise Mısır coğrafyasından sadece bir dikilitaş mevcuttur. Mimari yapılar tamamen mermerden yapılmış olup, Roma Dönemi eserlerini andırmaktadır. Kıyafetlerin betimlenmesinde kullandığı klasik renkleri ve göz alıcı ihtişamı burada da görmek mümkündür. Aynı şekilde nehir tanrısı ve sfenks burada da birliktedir. Fakat bu sefer daha yüksek bir noktaya konumlandırılmıştır. "Musa'nın Terk Edilmesi" ve "Musa'nın Bulunması" kompozisyonlarında figürler ikonografiyi açıklamaya yeterlidir. Fakat 1654 tarihli kompozisyon dışında aile bireylerinin tamamının bir arada görüldüğü başka bir kompozisyon yoktur.

Poussin her üç resimde de Klasik Barok anlayışını kompozisyonlarına yansıtmayı başarmıştır.

[715] http://art.rmngp.fr/en/library/artworks/nicolas-poussin_moise-sauve-des-eaux_huile-sur-toile_1647, (Erişim Tarihi: 13.12.2016).
[716] Tükel-Yüzgüller, 42.

Resim No : 74[717]

Katalog No : 12

Ressamın Adı : Claude Lorrain (1600-1682)

Yapıldığı Yer : Fransa, Chamagne

Sergilendiği Müze : İspanya, Madrid, Museo del Prado

Konusu : Musa'nın Bulunması[718]

Dönemi : Barok

Yapılış Tarihi : 1639-1640[719]

Malzeme ve Teknik : Tuval Üzerine Yağlı Boya

Ölçüleri : 209 x 138 cm[720]

Kullanılan Renkler :

[717] https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-finding-of-moses/126d74f3-e9c2-4842-8f92-d57739e72cbe, (Erişim Tarihi: 14.06.2016).
[718] Çıkış:2;5/10; Kasas:8/13; Elçilerin İşleri:7;20/21.
[719] Buchholz-Buhler-Hille-Kaeppele-Stotland, 233; https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-finding-of-moses/126d74f3-e9c2-4842-8f92-d57739e72cbe, (Erişim Tarihi: 14.06.2016).
[720] Buchholz-Buhler-Hille-Kaeppele-Stotland, 233.



Ressamın Hayatı: Claude Lorrain 1600 yılında Fransa'nın Nancy kenti yakınlarındaki Chamagne köyünde dünyaya gelmiştir. Yoksul bir anne ve babaya sahip olan sanatçı, ailesini küçük yaşta kaybetmiştir. 1617 yılı civarında Roma'ya gittiği düşünülen sanatçı, muhtemelen 1618-1620 yılları arasında Napoli'de, Alman ressam Goffredo Wals'ın (1595-1638) çırağı olarak çalışmıştır. Daha sonra, peyzaj ve dekoratif sanatlarla ilgilenen Orazio Gentileschi'nin de ustalarından ressam Agostino Tassi'ye çırak olarak Roma'ya dönmüştür. Burada hemen resim çalışmaya başlayan Lorrain, kısa sürede İtalya'nın en önemli peyzaj ressamlarından biri olmuştur. 1625 yılında Nancy'e

kısa bir ziyaret gerçekleştirmesinin ardından, kalıcı olarak İtalya'ya yerleştiği bilinmektedir[721].

Ünlü Fransız ressam Lorrain, Tassi, Adam Elsheimer ve Paul Bril'in etkisiyle, canlı ideal peyzajın gelişimi için, atmosferik varyasyonlar içeren ışığın değişen niteliklerinin göze çarptığı eserler yaratmıştır. Roma kırsalının pastoral güzelliğinin, en az onun kalıntıları kadar Lorrain'in ilgisini çektiği bilinmektedir. Ünü kısa sürede yayılan sanatçının eserleri, papaların ve güçlü ailelerin de yer aldığı saygı değer bir zümrenin himayesinde giderek güçlenmiştir[722]. Peyzajları her zaman küçük yan figürler, antik kalıntılar veya liman yapılarının bir araya geldiği hayat dolu kompozisyonlar olmuştur. Arkadan aydınlatılmış ünlü görüntüleriyle güneşin parladığını göstermeye çalışan ilk sanatçıdır. 18. ve 19. yüzyıl manzara ressamlığını etkisi altına alan sanatçı, yaptığı manzara resimleriyle İngiltere'de de büyük ilgi görmüş ve doğanın algısını değiştirmekle kalmayıp, parkların tasarımlarını bile etkilemiştir. Böylece kendini Barok manzara resminin en önemli temsilcilerinden biri olarak kabul ettirmiştir[723].

Lorrain'in çalışmaları, Roma Campagna'nın ovaları ve dağlarından etkilendiğinin bir ispatı gibidir ve denizin kırsal kesiminden esinlenerek, Altın Çağ'ın pastoral huzurunu hatırlatmaktadır. Doğanın temel temaları, ideal güzel, mekân, ışık, uyum, dinlenme, kutsal hikâyeler ve klasik mitler resimlerinde olağanüstü bir şiirsel his yaratmak için kesişir. Lorrain'in çalışmalarının belki de en çarpıcı yanı, gökyüzünün gölgelerindeki ağaçların, göllerin ve kompozisyona ait görünen puslu atmosferi yansıtmada kullandığı ışığın gizemini vermedeki ustalığıdır[724]. Büyük usta 1682 yılında, 82 yaşında Roma'da vefat etmiştir.

Resmin İncelenmesi: Lorrain resmi IV. Philip'in Madrid'de yer alan Buen Retiro Sarayı için bir serinin parçası olarak yapmıştır[725]. Resmin ince uzun formu alışılmışın dışındadır, ama peyzajın düzenlenişi ressamın diğer pek çok yapıtında olduğu şekilde Klasik uyum kurallarına göre ayarlanmıştır. Koyu renkli ağaçlar resme sol kısımdan girmiştir. İkinci bir ağaç grubu ve nehir, gözü yavaşça uzağa doğru çekmektedir. Bir akarsu ve üzerinde beş gözlü bir köprü belli belirsiz gözükmektedir. Köprünün hemen

[721] Goldner, 344; Turner-Hendrix-Plazzotta, 231.
[722] Goldner, 344.
[723] Buchholz-Buhler-Hille-Kaeppele-Stotland, 233.
[724] Turner-Hendrix-Plazzotta, 231.
[725] https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-finding-of-moses/126d74f3-e9c2-4842-8f92-d57739e72cbe, (Erişim Tarihi: 14.06.2016).

arkasında sislerin ardına gizlenmiş bir şehir bulunmaktadır. Uzaktaki pusun içinde gözden kaybolan dağların silueti kompozisyonu tamamlamaktadır[726].

Resmin en alt bölümünde bir kaya üzerine sırt üstü uzanmış uyuyan bir çoban görülmektedir. Onun hemen arkasında, nehrin berisinde ve ötesinde birkaç küme halinde insan grupları bulunmaktadır. Bunlardan çobana en yakın olan üç kadının oluşturduğu grup, ellerinde bir sepet taşımaktadır. Sepetin içinde Nil Nehri'nden az önce kurtardıkları bebek Musa görünmektedir. Sepeti taşıyan kadın grubunun hemen sağ tarafında yine kadınların oluşturduğu, bu kez beş kadından oluşan başka bir grup söz konusudur. Grubun önünde mavi elbisesi ile en gösterişli figür, firavunun kızıdır. Arkasında eteğini tutan kişiler ise prensesin hizmetçileridir. Sağdaki ağaçlığın dibinde bulunan iki karakterin kimliği bilinmemektedir. Fakat biri erkek diğeri kadın olan bu figürler, Musa'nın annesi Yokevet ve babası Amram'ı temsil ediyor olabilir. Bu figürlerin dışında birkaç koyun ve koç ön sahnede figürler ile kaynaşmıştır. Manzara'nın uzak bölümlerinde birtakım figürler daha görülmektedir. Fakat bunlar şehir hayatından kopuk doğa içerisindeki sıradan karakterler olarak, resmi doldurma amacıyla işlenmiştir. Sağ kısımda burçları yıkık bir kale girişi, köprünün üzerinde Endülüs tipi minareleri anımsatan bir kule, kompozisyonu tarihi bir mekâna taşıma gayretini yansıtmaktadır.

Ressam, kendine has peyzaj düzeni içerisinde, ağırlıklı olarak yeşil, kahverengi, gri ve mavi tonlarını kullanarak, Musa'nın bulunması konulu kompozisyonu oldukça özgün biçimde nakletmiştir. Özellikle özgün ışık kullanımı ile resimdeki mistisizm ve uhrevi düşünceyi arttırmayı başarmıştır. Claude Lorrain'in eserlerinden aşina olunduğu üzere mimari elemanlar, doğa ve insan figürleri mükemmel bir uyum içerisinde sergilenmektedir. Sanatçının 5 sene sonra yaptığı İncil konulu "Mısır'a Yolculuk" resmini buradan esinlenerek yaptığı düşünülmektedir[727].

[726] Buchholz-Buhler-Hille-Kaeppele-Stotland, 233.
[727] Metropolitan Museum of Art, *Fifteenth to Eighteenth Century European Drawings: Central Europe, The Netherlands, France, England* (15. Yüzyıldan 18. Yüzyıla Avrupa Çizimleri: Merkez Avrupa, Hollanda, Fransa, İngiltere), Princeton University Press, New York 1999, 303.

Resim No : 75[728]

Katalog No : 13

Ressamın Adı : Christiaen van Couwenbergh (1604-1667)

Yapıldığı Yer : Hollanda, Delft

Sergilendiği Müze : Özel Koleksiyon

Konusu : Musa'nın Bulunması[729]

Dönemi : Barok

Yapılış Tarihi : 1640[730]

Malzeme ve Teknik : Ahşap Üzerine Yağlı Boya

Ölçüleri : 122,2 x 117 cm[731]

Kullanılan Renkler : 

[728] Streule 2011, 282.
[729] Çıkış:2;5/10; Kasas:8/13; Elçilerin İşleri:7;20/21.
[730] Streule 2011, 282.
[731] Streule 2011, 282.



Ressamın Hayatı: Christiaen van Couwenbergh, bir gümüş ustası, gravürcü ve sanat simsarı Gillis van Couwenbergh'in oğlu olarak 1604 yılında Delft'te doğmuştur. Kariyerine doğup büyüdüğü bu şehirde başlayan sanatçı, varlıklı Van Mievereld'in öğrencisi Jan Vosmaer ile birlikte çalışmıştır. Couwenbergh'in hem tarzı hem de erken çalışmalarında seçmiş olduğu konular, bir dönem Utrecht'te çalışmış olabileceğini de akla getirmektedir (1624-1626). 1627'de St. Luke Loncası'na katılmıştır. 1646'ya ait hukuki belgelerden anlaşıldığı kadarıyla, sanatçının bu dönemde Lahey'de bulunduğu düşünülmektedir. 1653 yılında eşini kaybetmesinin ardından, 1654 yılında Köln'e taşınmıştır[732].

Couwenbergh tarafından tasarlanmış halılar da dönemin burjuva kesimi arasında beğenilmiştir. Ressam tüm bunların dışında tarihsel alegorileriyle de bilinmektedir. Ressam Caravaggio'nun dramatik efektlere olan ilgisinden etkilenerek başarılı resimler yaratmak için bu üslubu kullanmıştır. Cinsellik ve erotik imgelere yabancı olmayan

[732] Walter Liedke-Michiel C. Plomp-Axel Rüger, *Vermeer and Delft School,* Metropolitan Museum of Art, Yale University Press, New York 2001, 240.

Couwenbergh, kariyerini eğlence dolu ve erotik potansiyelini vurgulayan konulardaki resimlerle noktalanmış ve 1667'de Köln'de ölmüştür[733]. Ressamın ışığı kullanış biçimiyle Caravaggio'dan etkilendiği anlaşılmaktadır.

Resmin İncelenmesi: Tablonun sağında ağaçlık bir alan, alt bölümde nehrin sığ bölümü, sol üst kısımda kalan bölümde ise açık bir gökyüzü tasviri yer almaktadır. Resmin çerçevesini oluşturan bu üç noktanın içi ise piramidal bir insan grubuyla doldurulmuştur.

Resmin tam merkezindeki sepet içerisinde bir çocuk, sepetin sol tarafında bir nehir ve üzerinde de tamamen çıplak iki kadın yer almaktadır. Sepetin durduğu kıyıda ise sepetin başında biri tamamen çıplak, diğer ikisi kıyafetleriyle poz veren iki kadın figürü daha yer almaktadır.

Sepetin içerisinde görülen uzun saçlı sarışın bebek, Musa'dır. Resmin en sağındaki, profilden görülen sarışın kadınsa firavunun kızıdır. Nehrin içerisindeki çıplak figürler ve Musa'nın arkasındaki beyaz çarşafı tutan kadınlar prensese refakat eden hizmetçilerdir. Resmin en üst kısmında, işaret parmağıyla sol yönü gösteren kadın ise Musa'nın ablası Miriam'dir. Kompozisyonda, yıkanmak üzere nehre gelen prenses ve hizmetçilerinin Musa'yı nehirden kurtardığı an betimlenmiştir. Tam bu sırada Musa'nın ablası çocuk için emzikli bir kadın bulabileceğini belirtmektedir.

Caravaggio'nun dramatik tarzına aşina olan Couwenbergh, cesur ve yeni bir tema oluşturabilmek için kompozisyon düzenlemesini, mekânsal yapıyı, ışığı ve rengi farklı biçimde kullanan bir görüntü oluşturmaya çabalamıştır. Bu amaçla sağ kısımdaki ağaçlık alan ile sol bölümdeki aydınlık manzara arasında karanlık-aydınlık zıtlığı kullanılmıştır. Bunu pekiştirmek amacıyla çıplak ve giyinik figürler arasında da bir aşırılığa gidilmiştir. Erotik tasvirleriyle tanınan sanatçı bu yönünü, kutsal bir konuda da özgürce gösterebilmiştir. Konunun pek çok gösterimi gibi, hem erotik hem de erotik olmayan resimde, bebek Musa çok küçük bir rol oynamaktadır. İzleyici öncelikle çıplak kadın figürlerine çekilmektedir[734].

[733] Streule, 144-145.
[734] Streule, 145-150.

Resim No	: 76[735]
Katalog No	: 14
Ressamın Adı	: Ferdinand Bol (1616-1680)
Yapıldığı Yer	: Hollanda, Amsterdam
Sergilendiği Müze	: Hollanda, Amsterdam, Rijks Museum
Konusu	: Musa'nın Bulunması[736]
Dönemi	: Barok
Yapılış Tarihi	: 1660-1663[737]
Malzeme ve Teknik	: Tuval Üzerine Yağlı Boya
Ölçüleri	: 408 x 493 cm[738]
Kullanılan Renkler	: 

[735] https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/SK-A-1575, (Erişim Tarihi: 14.06.2016).
[736] Çıkış:2;5/10; Kasas:8/13; Elçilerin İşleri:7;20/21.
[737] Streule 2011, 283.
[738] Streule 2011, 283.



Ressamın Hayatı: Zengin bir cerrahın oğlu olarak dünyaya gelen Ferdinand Bol, 1616 yılında Hollanda'nın Dordrecht şehrinde doğmuştur. En erken resim eğitimini Jacob Gerrits'den almış olabileceği tahmin edilmektedir. Görünüşe göre Bol 1630'lu yılların başına kadar orada kalırken, 1633-1635 civarı daha ileri seviye resim eğitimi için Rembrandt'ın stüdyosuna girdiği Amsterdam'a gitmiştir[739].

Bol'un 1642'den 1669'a kadar günümüze ulaşmış olan çok sayıda resmi bulunmaktadır. 1649 tarihli ilk büyük siparişi "Amsterdam Leper Sığınma Evi'nin Yöneticileri", Rembrandt'ın kalıcı etkisini tüm gerçekliğiyle hissettirmektedir. Yeni Amsterdam belediye binası için 1656'da resmettiği en önemli eserlerinden biri olan "Pyrrhus ve Fabricius", Bol'un sonraki tarzı olan Klasisizm'in karakteristik özelliklerini sergilemektedir. Bol bir portreci olarak da son derecede aktif olmuştur. Özellikle 1660'lı yıllarda çok sayıda resmi sipariş almıştır.

1669'da ikinci eşi olan varlıklı Ann van Erckel ile evlenen sanatçı daha sonra neredeyse resim yapmayı bırakmıştır. Özellikle dinsel sahnelerin yer aldığı, günümüze

[739] Streule, 151.

ulaşan tablolarında varlığını sürdüren çizim tarzı, büyük oranda Rembrandt'a olan bağımlılığını göstermektedir. Hollanda Barok resim geleneğinin önemli temsilcilerinden olan Bol, 1680 yılında Amsterdam'da ölmüştür[740].

Resmin İncelenmesi: Ferdinand Bol'un resmi Utrecht, Nieuwegracht'taki bir köşkü süsleyen beş parça tablodan en büyüğü ve en görkemlisidir. Evin sahibesi zengin bir dul olan Jacoba Lampins, kocasının ölümünün ardından zengin bir koleksiyon yapabilmek için Bol'u görevlendirmiştir. Bol, Amsterdam'daki Belediye Sarayı ve Lahey'deki Huis ten Bosch için kısa bir süre önce tamamladığı çalışmalarında olduğu gibi, bu teşebbüsle kendini yeniden kanıtlamıştır[741].

Kompozisyonun solunda yaşlı ve kısa bir ağaç, sağında ise daha sık ağaçların oluşturduğu, muhtemelen devam eden ormanlık bir alan yer alır. Bu iki ağacın bulunduğu düzleme paralel olarak arkada bir nehir akmaktadır. Nehrin ötesinde ormanlık alan devam etmekte ve kompozisyon bulutlu bir gökyüzü manzarasıyla son bulmaktadır.

Resmin alt bölümünü boydan boya uzanan sekiz çıplak kadın figürü yer almaktadır. Orta-alt kısımdaki sazlıkların arasında sepet içerisinde bir çocuk vardır. Bu sepette sırt üstü yatan sarışın bebek, Musa'dır. Resmin sağ kısmında, ayakta duran, beyaz tenli sarışın kadın ise firavunun kızıdır. Etrafında yer alan kadınların tamamı ise prensesin hizmetçileridir. Resmin orta bölümünde yer alan iki saray görevlisinden biri, elindeki dal parçası ile sepeti kıyıya yaklaştırmaya çalışırken, kıyıda gözüken diğer bir hizmetçi suya doğru eğilerek sepeti kıyıya çekmeye uğraşmaktadır. Bu kadını kolundan kavramış başka bir siyahî kadın da ona destek olmaktadır.

Soluk renklerin kullanıldığı kompozisyonda, prenses ve hizmetçilerinin Nil Nehri'nde yıkanırken bebek Musa'yı bulma anları resmedilmiştir. Bilinen diğer kompozisyonların aksine, Musa'nın ailesinden herhangi biri kompozisyonda tasvir edilmemiştir. 17. yüzyıl Hollanda Altın Çağı kompozisyonlarında sıkça görülen çıplaklık teması, bu esere de hâkim konumdadır. Bebek Musa önem itibariyle geri plana itilmiştir. Resmin sol kısmına dağıtılmış iki kadın figürü ve yaşlı ağaç tasviri, tamamen manzarada ve peyzajda dengeyi sağlamaya yöneliktir. Ama özellikle bebek Musa'yı

[740] Goldner-Hendrix, 328.
[741] Streule, 158-159.

nehirden kurtarmaya çalışan kadınların vücut hareketleri resme oldukça büyük bir hareket kazandırmıştır.

Bol, kadınların tamamını birbirinden farklı ten ve saç özellikleriyle resmetmiştir. Kadın tiplemeleri Avrupa'daki dönemin güzellik anlayışını; kıyafetler, takılar ve peyzaj ise klasik örneklere uygunluğu göstermektedir.

Resim No : 77[742]

Katalog No : 15

Ressamın Adı : Giovanni Francesco Romanelli (1610-1662)

Yapıldığı Yer : İtalya, Viterbo

Sergilendiği Müze : Amerika, İndianapolis Museum of Art

Konusu : Musa'nın Bulunması[743]

Dönemi : Barok

Yapılış Tarihi : 1655-1656[744]

Malzeme ve Teknik : Tuval Üzerine Yağlı Boya

Ölçüleri : 86,3 x 114,3 cm[745]

Kullanılan Renkler : 

[742] http://collection.imamuseum.org/artwork/41134/, (Erişim Tarihi: 14.06.2016).
[743] Çıkış:2;5/10; Kasas:8/13; Elçilerin İşleri:7;20/21.
[744] Streule 2011, 291; http://collection.imamuseum.org/artwork/41134/, (Erişim Tarihi: 14.06.2016).
[745] http://collection.imamuseum.org/artwork/41134/, (Erişim Tarihi: 14.06.2016).



Ressamın Hayatı: Romanelli, 1610 yılında İtalya, Viterbo'da dünyaya gelmiştir. 14 yaşında Roma'ya giden sanatçı, 1630'ların başında girdiği Pietro da Cortona'nın atölyesindeki öğrenciler arasında en yetenekli olandır[746]. Roma'da ve Vatikan'da önemli işlere imza atmıştır. Tıpkı ustası gibi, Kardinal Francesco Barberini ve amcası Papa VIII. Urban'ın da himayesin de bulunmuştur. Roma'da Palazzo Barberini'deki çalışmaları kendisine büyük ün getiren Romanelli, resim sanatındaki uzmanlığı dışında, zenginlerin evini süsleyen çok sayıda duvar halısı tasarlamıştır.

1639 yılında St. Luke Akademisi'nin yöneticiliğine seçilmiş, fakat 1646'da Barberini'nin Fransa'ya sürülmesi, Romanelli'ye korkunç bir darbe olmuş ve kısa süre sonra patronlarını Paris'e kadar takip etmek zorunda kalmıştır. Cortona'nın Roma Barok tarzının klasikleştirilmiş bir versiyonunu kullanan Romanelli, Fransa'da da oldukça etkili olmuş bir sanatçıdır[747].

[746] Roberto Ferretti, "A Preparatory Drawing for One of The Dal Pozzo Paintings of Scenes from The Life of Moses" (Musa'nın Hayatından Alınan Sahnelerin Dal Pozzo Resimlerinden Birine Hazırlık Çizimi), *The Burlington Magazine*, 127 (990), Burlington 1985, 618.
[747] http://collection.imamuseum.org/artwork/41134/, (Erişim Tarihi: 22.12.2016).

Resmin İncelenmesi: Romanelli'nin günümüzde Louvre'da sergilenen tabloyu, Paris'teki ikinci kalışında (1655-1656), Avusturya Kraliçesi'nin dairelerini süslerken resmettiği tahmin edilmektedir[748].

Romanelli'nin sahnesi, hayal dünyasındaki bir manzara içerisinde geçmektedir. Yeşilin her tonunun bulunduğu kusursuz güzellikteki doğa içerisinde, sol tarafta tablonun dikine doğru bir nehir akmaktadır. Uzak planda yer alan dağların üzerinde hafif bulutlu bir gökyüzü bulunmaktadır.

Nehir kenarında piramidal düzenlenmiş bir insan grubu vardır. Resmin tam merkezinde sepet içerisinde bir bebek, izleyiciye arkasını dönmüş biçimde bu sepeti tutan iki kadın ve özellikle çocukla ilgilenen başında tacı, turuncu ve yeşil renklerdeki bol dökümlü elbisesiyle bir kadın dikkat çekmektedir. Bu dik duruşlu kadının hemen arkasında, iki omzu üzerinden başlarını kaldırmış ve sepetteki bebeği süzen iki kadın daha bulunmaktadır. Son olarak ise siyahi bir çocuk, tacı bulunan kadının eteğinin yere sürten kısımlarını taşımaktadır.

Romanelli, Musa'nın bulunması konulu kompozisyonunu, hizmetçilerinin Musa'yı bulduktan sonra prensese sunduğu vakitte resmetmeyi seçmiştir. Başındaki tacı ve daha gösterişli tavırlarıyla, diğer karakterlerden ayrılan prenses, bebek için düşünceli bir poz vermektedir.

Barok'un klasik uygulamalarını kullanmış olan Romanelli'nin renk seçimi, Poussin kadar canlı, tipleri ise Raphael'in klasik figürlerini akla getiren güzelliktedir. Kıyafetlerin ince ve zarif detayları son derece titiz biçimde gösterilmiştir. Kadınların fiziksel özellikleri, saç biçimleri ve kıyafetleri klasik düzenlemeye göre inşa edilmiştir. Ağaçların detaycı biçimde işlenişi, akıllara Rokoko üslubunu getirmektedir.

[748] http://collection.imamuseum.org/artwork/41134/, (Erişim Tarihi: 22.12.2016).

3.1.3. Musa'nın Firavunun Sarayında Geçen Yılları

Resim No : 78[749]

Katalog No : 16

Ressamın Adı : Nicolas Poussin (1594-1665)

Yapıldığı Yer : Fransa, Paris

Sergilendiği Müze : İngiltere, Bedford, Woburn Manastırı

Konusu : Musa'nın Firavunun Tacını Ayağıyla Çiğnemesi

Dönemi : Barok

Yapılış Tarihi : 1645[750]

Malzeme ve Teknik : Tuval Üzerine Yağlı Boya

Ölçüleri : 101 x 144 cm[751]

Kullanılan Renkler : 

[749] Scoot-Genevieve, 147.
[750] Scoot-Genevieve, 147.
[751] Scoot-Genevieve, 147.



Ressamın Hayatı: Ressamın hayatı için Katalog No: 2'ye bakınız.

Resmin İncelenmesi: Poussin'in yakın tarih aralıklarıyla resmettiği, benzer kompozisyonun anlatıldığı ikinci bir resim de Louvre Müzesi'nde (1651) sergilenmektedir[752]. Poussin bu eseri ve "Musa'nın Asasının Yılana Dönüşmesi" tablolarını, dönemin Roma kardinali Camillio Massimi için resmetmiştir[753]. Sahne, bir mimari eserin avlusunda geçmektedir. Resmin orta bölümündeki figürler tablonun bir ucundan diğer ucuna sıralanmış biçimde, sanki bir heykel dizisi edasıyla poz vermektedirler.

Avlunun ortasındaki rahat bir sedir üzerinde, karşılıklı olarak sakallı bir erkek ve ona oranla kısmen daha genç bir kadın figürü yer almaktadır. Bu iki kişinin ortasında çıplak bir bebek görülmektedir. Sedir üzerinde oturan kişilerin etrafında yoğun bir kalabalık bulunmaktadır.

Sağda oturan kişi Mısır firavunu, karşısındaki kadın karakter firavunun kızı, ortadaki sarışın çıplak çocuk ise Musa'dır. Poussin, 1645 tarihli yapıtta Musa'nın yaşam öyküsünün ilk aşamasını sunmaktadır. İon düzenindeki bir yapının önünde, sedirinde

[752] Tükel-Yüzgüller Arsal, 43.
[753] Linda Lee Boyer, "The Origin of Coral by Claude Lorrain" (Claude Lorrain'in Mercanının Kökeni), *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 26 (9), New York 1968, 372.

oturan firavunun tacı Musa'nın ayaklarının altındadır; firavunun adamları bunu kötü bir alamet olarak algılayıp, öfkeyle davranıp Musa'yı öldürmeye çalışmaktadır. Firavunun karşısında oturan kızı ve nedimeler ise durumu engellemeye çalışır vaziyettedir. Musa'ya sarılarak eliyle engel olmaya çalışan kişi, annesi Yokevet olmalıdır.

Poussin Louvre Müzesi'ndeki resminde de kompozisyonun ana fikrini korumuştur. Başkarakterler tamamen aynı olmakla birlikte, tablonun en sağındaki kadını Musa'yı kucaklayan nedimenin yanına yerleştirmiştir. Bir avlu izlenimi yaratan mekân, ikinci resimde sanki dışarıdan biraz daha soyutlanmış gibi bir hava yakalamıştır. Poussin, yerde görülen kare zemin döşemesini tamamen değiştirmiş, yerine havuza benzer bir yapı yerleştirilmiştir. Son olarak iyon düzenindeki yapının karşısındaki gökyüzü ve palmiye görüntüsünü, direklere gerdiği sarımtırak örtü ile kapatmıştır.

Resim No	: 79[754]
Katalog No	: 17
Ressamın Adı	: Giorgione (1477-1510)
Yapıldığı Yer	: İtalya, Venedik
Sergilendiği Müze	: İtalya, Floransa, Uffizi Gallery
Konusu	: Musa'nın Ateşle Sınanması
Dönemi	: Rönesans
Yapılış Tarihi	: 1502-1505[755]
Malzeme ve Teknik	: Ahşap Üzerine Yağlı Boya
Ölçüleri	: 89 x 72 cm[756]
Kullanılan Renkler	: 

[754] https://www.virtualuffizi.com/moess-undergoes-trial-by-fire.html, (Erişim Tarihi: 29.09.2016).
[755] https://www.virtualuffizi.com/moess-undergoes-trial-by-fire.html, (Erişim Tarihi: 29.09.2016).
[756] https://www.virtualuffizi.com/moess-undergoes-trial-by-fire.html, (Erişim Tarihi: 29.09.2016).



Ressamın Hayatı[757]**:** Giorgione 1478 yılında Treviso yakınlarındaki Castelfranco'da dünyaya gelmiştir. Mütevazı bir aileden olmasına rağmen tüm hayatını kibar ve soylu biri olarak geçirmiştir[758]. Yaşamı hakkında neredeyse çok az şeyin bilindiği, sanat tarihinin büyük gizemli sanatçıları arasında da yer alan Giorgione'ye ait eserler oldukça az sayıdadır. Sanatçı bunlara rağmen Avrupa resminin en etkili sanatçılarından biri olarak kabul edilmektedir[759].

Leonardo'nun ustaca renk ve ton geçişlerini içeren, gölgelerle aktarılmış olağanüstü hacimli eserlerini tanıyan Giorgione, tüm hayatı boyunca bu üslubu kullanmaya çabalamıştır. Müthiş bir doğal kavrayışa ve yeteneğe sahip olan ressam,

[757] Herbert Cook, *Giorgione*, George Bell & Sons, Londra 1900.
[758] Vasari, 234.
[759] Buchholz-Buhler-Hille-Kaeppele-Stotland, 162.

resminin konularını direk doğanın kendisinden almıştır. Dolayısıyla yağlıboya resimlerinde ve fresklerinde canlı formlar son derece yumuşak ve uyumludur[760].

Giorgione, ustası Giovanni Bellini'nin resim sanatına kazandırdığı tonal resim ve ışıkçılığı "Fırtına" adlı eserinde son derece güzel biçimde ortaya koymuştur. Fırtına öncesi bir anın resmedildiği kompozisyon dönemi içerisinde özel bir yere sahiptir. Çünkü genellikle o zamana kadar arkada, sadece fon oluşturması için kullanılan manzara, artık öne çıkmaya başlamıştır[761].

Giorgione 1510 civarında bir kadına gönlünü kaptırır. Çok özel bir aşk ilişkisi yaşayan sanatçının âşık olduğu kişi veba hastasıdır. Bunu bilmeyen Giorgione de bu hastalığa yakalanır ve 34 yaşında yaşamını yitirir[762].

Resmin İncelenmesi: Konunun ender anlatımlarından biri Giorgione'nin Uffizi'deki tablosunda yer almaktadır. Uffizi'deki "Musa'nın Ateşle Sınanması" ve onunla beraber bitirilmiş olan "Süleyman'ın Yargısı" eserlerinin Giorgione'ye atfedilmesi, modern sanat eleştirmenleri arasındaki ortak görüşlerden biridir. Fakat iki resim arasında stil ve kalite yönünden büyük bir tutarsızlık söz konusudur ve "Musa'nın Ateşle Sınanması"ndaki figürler arasında bile bir takım farklılıklar göze çarpmaktadır. Muhtemelen bazı figürler Giulio Campagnola (1482-1515) tarafından tamamlanmış olmalıdır. Musa'yı tutan kadının Padua'daki Scuola del Carmine'deki fresklerden birinde, Giulio tarafından kopyalanmış olduğu düşünülmektedir. "Süleyman'ın Yargısı" konulu aynı yerdeki, eşlik eden diğer tablonun tarzı da kesinlikle Padua'nın karakteristik özelliklerini yansıtmaktadır[763].

Kompozisyonun ana fikri alt-ön kısımda izleyiciye sunulmaktadır. Burada kalabalık bir insan grubu bulunmaktadır. Sol bölümde ağaçlık bir alan, sağda bir nehir, daha ileride kale ve çeşitli mimari yapıların yer aldığı, kasabaya benzeyen küçük bir yerleşim yeri bulunmaktadır. Sisli tepelerin ardında, bulutlu bir gökyüzü ile peyzaj sonlandırılmıştır.

Klasik bir İtalyan manzarası önünde firavun sol alt tarafta, yüksek kaideli tahtında oturmakta, bir genç kızın kucağındaki bebek Musa, iki İtalyan soylusu gibi giyinmiş

---

[760] Vasari, 234-235.
[761] Batur, 344-345.
[762] Vasari, 238.
[763] George Martin Richter, "Unfinished Pictures by Giorgione" (Giorgione Tarafından Bitirilmemiş Resimler), *The Art Bulletin,* (16) 3, New York 1934, 290.

gençlerin getirdiği tabaklardan seçimini yapmaktadır[764]. Bu tabaklardan birinde kirazlar (veya değerli taşlar), diğerinde ise yanan kömürler bulunmaktadır. Konunun merkezindeki bebek Musa, elini sol tarafta yer alan kömürlerin bulunduğu tabağa götürmektedir. Musa'nın etrafında saray erkânı, hizmetliler, soylular ve askerler görülmektedir.

Bazı kıyafetler, klasik görüntüye sahip olsa da büyük çoğunluğu 16. yüzyıl İtalyan modasını yansıtmaktadır. Özellikle erkeklerin giydiği dar kesim, tayt görünümlü pantolonlar ve geniş büyük başlıklar bu düşünceyi kuvvetlendirmektedir.

Bu İbrani öyküsü, genellikle Tevrat'ta değinilen Musa'nın konuşmasındaki aksaklığı açıklayan bir olay olarak yorumlanmaktadır[765].

[764] Tükel-Arsal Yüzgüller, 43.
[765] Tükel-Arsal Yüzgüller, 43.

3.2. MUSA'NIN MISIR'DAN KAÇIŞI VE MISIR DIŞINDAKİ YILLARI

3.2.1. Musa'nın Şuayb'in Kızlarını Kurtarması ve Evliliği

Resim No : 80[766]

Katalog No : 18

Ressamın Adı : Rosso Fiorentino (1494-1540)

Yapıldığı Yer : İtalya, Floransa-Roma

Sergilendiği Müze : İtalya, Floransa, Uffizi Gallery

Konusu : Musa'nın Şuayb'in Kızlarını Kurtarması[767]

Dönemi : Maniyerizm

Yapılış Tarihi : 1523[768]

Malzeme ve Teknik : Tuval Üzerine Yağlı Boya

Ölçüleri : 160 x 117 cm[769]

Kullanılan Renkler :

[766] https://www.virtualuffizi.com/moses-defends-the-daughters-of-jethro.html, (Erişim Tarihi: 14.06.2016).
[767] Çıkış:2;16/17; Kasas:22/24.
[768] https://www.virtualuffizi.com/moses-defends-the-daughters-of-jethro.html, (Erişim Tarihi: 14.06.2016).
[769] https://www.virtualuffizi.com/moses-defends-the-daughters-of-jethro.html, (Erişim Tarihi: 14.06.2016).



Ressamın Hayatı[770]**:** Gerçek ismi, Giovanni Battista di Jocopo'dur. Ama daha çok Rosso Fiorentino olarak tanınmaktadır. Andrea del Sarto'nun öğrencisi olan ressam, geleneksellikten uzak ve büyük ölçüde yetenekli erken Maniyeristlerden biridir. Fontainebleau Okulu'nun ilk üyelerinden olan Rosso, 1494 yılında Floransa'da doğmuş, ilk çalışmalarını orada yapmış ve daha sonra sırasıyla Venedik ve Roma'da bulunmuştur. Son olarak ise Paris'e taşınmıştır. Mükemmel portreleri kadar, birçok sayıda dinsel sahne içeren eserleri de bulunmaktadır. Ayrıca alçı da çalışmış olan sanatçı, Fontainebleau'daki sarayı resim ve alçı ile süslemiştir. 1532-1537 arasında I.

[770] Carlo Falciani-Antonio Natali, *Pontormo and Rosso Fiorentino-Diverging Paths of Mannerism* (Pontormo ve Rosso Fiorentino-Maniyerizm'in Farklı Yolları), Fondazione Palazzo Strozzi, Floransa 2014.

François'nin resmi görevli ressamı olmuş, kısa bir süre sonra 1540 yılında Paris'te ölmüştür[771].

Fiorentino ve Pontormo Flonransa'yı Maniyerist resimle tanıştıran önemli ressamlardır. Erken dönem çalışmaları Andrea del Sarto ve Fra Bartolommeo etkilidir. Bu etki zamanla yerini daha özensiz ve dramatik Rosso'nun kendine has tarzına bırakmıştır. İtalyan Maniyerizmi'ni Fransa'ya taşımakla tanınmıştır. Bol hareket, cesur renkler, dikkat çeken kas yapıları, anlamlı yüzler ve garip bir gerçekliği olan düşsel sahneler Rosso tablolarının en belirgin özellikleridir[772].

Resmin İncelenmesi: Tablonun Rosso Floransa'dayken mi yoksa Roma'ya gittiği ilk yıllarda mı yapıldığı konusunda bazı şüpheler vardır. Ayrıca sanatçının resmini tamamladığı döneme kadar Musa'nın bu biçimde tasvir edildiği herhangi bir örneğin olmayışı da onun nereden esinlendiği konusunda bazı tartışmalara yol açmıştır. Başta Vasari olmak üzere bazı araştırmacılar, resmin özgün bir figür ve forma sahip olduğunu düşünürken, Rosso'nun Michelangelo'nun Sistine fresklerinden etkilendiğini veya Pisa Camposanto'da yer alan bir lahit üzerindeki tasvirlerden esinlendiğini söyleyen kesim de azımsanmayacak sayıdadır[773]. "Musa'nın Şuayb'in Kızlarını Kurtarması" adlı çalışmasında uyumsuz tonlar, sıkıntılı figürler ve kompozisyon belirsizlikleri klasik resimsel değerlere aykırı Maniyerist anlayışı yansıtan en can alıcı faktörlerdir[774].

Rosso'nun tablosunda Maniyerist anlayışın form özellikleri adeta can bulmaktadır. Sanatçı, Maniyerist bakış açısıyla konuyu fantastik bir biçimde ve oldukça özgün bir değerde resmetmiştir. Resmin tam merkezinde üzerinde siyah bir şal bulunan, ayakta gözüken karakter Musa'dır. Musa, Şuayb peygamberin kızlarını kurtarırken betimlenmiştir. Çobanlarla amansız bir mücadeleye giren Musa, bu kötü çobanları tek tek yere sermiş ve sermeye devam eder biçimdedir. Yerde ona direnenlerden birine son vuruşu yapmaya hazır biçimde tasvir edilmiştir

Figürlerin yüzü ve bedenindeki acı ve öfke dramatik bir biçimde verilmiştir. Figürlerin tümü tıpkı Michelangelo'nun Sistine freskleri veya heykelleri kadar çıplaklığı ön plana çıkaran adalelere ve kaslara sahiptir. Musa'nın arkasında görülen koyun ve

[771] Cumming, 153.
[772] Cumming, 153.
[773] John F. Peluso, "Rosso Fiorentino's Moses Defending The Daughters of Jethro and Its Pendant: Their Roman Provenance and Allegorical Symbolism" (Rosso Fiorentino'nun Musa'nın Şuayb'in Kızlarını Kurtarması: Eserin Roma Kökeni ve Alegorik Sembolizmi), *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 20 (1), Floransa 1976, 87-88; Falciani-Natali, 53.
[774] Goldner, 351.

koçlar, hayvanlarını suvarmaya gelen Şuayb'in kızlarına veya çobanlara ait olmalıdır. Bu hayvanların arkasındaki kırmızı yapı ise kuyudur ve bu dekorlar ile kompozisyonun vakti netlik kazanmaktadır. Arkada yer alan kadınlar ise korku ve panik içerisinde gösterilmiştir. Sol üstte yer alan figür, sağ kısımda görülen mavi elbiseli, tek göğsü dışarıda olan (olasılıkla Sippora) kadın karaktere saldırmaktadır. Bu olay, Musa'nın bu kötü çobanları cezalandırmada haklı olduğunu ispatlamaktadır. Rosso'nun Musa'yı kavga ederken betimleme biçimi, sonraki pek çok figür ve kompozisyona ilham olmuştur.

Resim No	: 81[775]
Katalog No	: 19
Ressamın Adı	: Charles Lebrun (1619-1690)
Yapıldığı Yer	: Fransa, Paris
Sergilendiği Müze	: İtalya, Modena, Galleria Estense
Konusu	: Musa'nın Şuayb'in Kızlarını Kurtarması[776]
Dönemi	: Barok
Yapılış Tarihi	: 1686[777]
Malzeme ve Teknik	: Tuval Üzerine Yağlı Boya
Ölçüleri	: 113 x 122 cm[778]
Kullanılan Renkler	: 

[775] http://community.artauthority.net/work.asp?wid=87372&pos=30, (Erişim Tarihi: 15.06.2016).
[776] Çıkış:2;16/17; Kasas:22/24.
[777]http://quod.lib.umich.edu/h/hart/x-688331/06D114560?lasttype=boolean;lastview=thumbnail;resnum=9;size=20;sort=relevance;start=1;subview=detail;view=entry;rgn1=hart_ti;q1=Moses+Defending+the+Daughters+of+Jethro, (Erişim Tarihi: 15.06.2016).
[778] http://quod.lib.umich.edu/h/hart/x-688331/06D114560?lasttype=boolean;lastview=thumbnail;resnum=9;size=20;sort=relevance;start=1;subview=detail;view=entry;rgn1=hart_ti;q1=Moses+Defending+the+Daughters+of+Jethro, (Erişim Tarihi: 15.06.2016).



Ressamın Hayatı[779]**:** Charles Lebrun 1619 yılında Paris'te doğmuştur. İlk eğitimini heykel ustası olan babası Nicolas Lebrun'den almıştır. Daha sonra sırasıyla François Perrier ve Simon Vouet gibi ressamlardan eğitim alan sanatçı, 1642'de Nicolas Poussin'in himayesi altında Roma'ya gitmiştir[780].

Lebrun Roma'da iken, Pietro da Cortona gibi sanatçıların Yüksek Barok üslubundan ve Poussin'in klasisizminden oldukça etkilenmiştir. Sanatçı 1646'da Paris'e dönmüş, 1648'de Fransa Kraliyet Resim ve Heykel Akademisi'nin kurucu üyelerinden ve 1668'de de dekanı olmuştur. Akademi, Barok Klasisizmini resmi stili olarak kullanmış ve Lebrun, bunun önde gelen uygulayıcı ve kuramcısı olmuştur. 1661'den

[779] Pierre Marcel, *Charles Le Brun*, Plon-Nourrit et C°, Imprimeurs-Éditeurs, Paris 1909.
[780] Gerald W. Blaney, *Nicolas Poussin, Charles Le Brun and The Royal Academy Of Painting and Sculpture Paris 1648 a Kinship of Aesthetics* (Nicolas Poussin, Charles Le Brun ve Kraliyet Resim ve Heykel Akademisi Paris 1648 Bir Estetik Akrabalığı), (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi) McGill University, Montreal 1999, 3; Herbert-Murray-Murray-Monteverdi-Bowness, 61.

itibaren XIV. Louis için kapsamlı bir şekilde çalışan sanatçı, Gobelins halı fabrikasının müdürü ve ertesi yıl I."Peintre du Roi" yani "Kral Ressamı" olarak seçilmiştir[781].

Büyük süslemelerin ressamı olarak tartışılmaz kabiliyeti, "Büyük Merdiven" (1674-1678; günümüze ulaşamamıştır.) ve "Aynalar Salonu" (1678-1684) da dâhil olmak üzere Versailles'daki kraliyet sarayının süslemesinde lider bir rol üstlenmesini sağlamıştır. Oldukça üretken bir taslakçı olan Lebrun'un günümüze ulaşan çizimlerinin büyük çoğunlu bugün Louvre Müzesi'nde sergilenmektedir[782]. Lebrun neredeyse tüm hayvanlarla insanların suratlarının karıştırıldığı, fantastik yaratıklar üzerine de oldukça fazla eskiz resmetmiştir.

Resmin İncelenmesi: Charles Lebrun'un kariyerinin sonlarına doğru yaptığı düşünülen resim, kendisi, öğrencileri ve taklitçileri tarafından oldukça fazla kopyalanmış bir eserdir. Bu yüzden kopyaların içerisinden hangisini Charles Lebrun'un yaptığını seçebilmek oldukça zordur. Modena, Estense Galeri'de bulunan bu kısaltılmış versiyonun da Charles Lebrun'ün olup olmadığı hâlihazırda süren araştırmalardan sonra netlik kazanacaktır. Çünkü günümüzde bir grup araştırmacı eseri Charles Lebrun'e atfederken, azımsanmayacak bir grup da öğrencilerine mal etmektedir. Bunun en temel sebeplerinden biri Benoit Audran'a (1661-1721) ait olabileceği düşünülen daha sonraki bir kopyanın Boston'daki Harvard Müzesi'nde sergilenmesidir.

Sağından ve solundan kısaltılmış olan tablonun, en solunda bir ağaç, resmin üst kısmına kadar uzanıp, gökyüzünde yelpaze gibi açılmaktadır. Ağacın dibinden başlayarak, resmin en sağına kadar çeşitli duruş ve hareketler sergileyen insan figürleri yer almaktadır. Erkeklerin oluşturduğu bir grup solda, birbiri üzerine yığılmış kadınların oluşturduğu diğer bir grup ise sağ tarafta görülebilmektedir. İki grubun arasında, boş bırakılmış orta alanda, arkada bir su kuyusu ve etrafında da çeşitli büyük baş hayvanlar bulunmaktadır. Kadın grubunun üzerinde, kuyudan su çıkarmayı sağlayan mimari bir düzenek, onun da üzerinde uçurum kenarındaki alanda bir yapı topluluğu vardır. Soldaki ağaç, ortadaki kuyu ve sağ üstteki dağlık alanın arasında kalan boşlukta, bulutlu bir gökyüzü ile kompozisyon sonlandırılmıştır.

Resmin sol alt bölümünde mavi ve kırmızı tonlarda kıyafeti, ayağında sandaleti ve iki elindeki iki sopayla baskın karakter görülür. Altına aldığı, iki elini kaldırarak

[781] Turner-Hendrix-Plazzotta, 244.
[782] Turner-Hendrix-Plazzotta, 244.

adeta af dileyen birine vurmaya hazırlanmaktadır. Bu figürün arkasında, yüz ifadelerinden yaşadıkları üzüntü anlaşılan ve sağa sola kaçışan dört erkek yer almaktadır. En sağda birisinin sadece ellerinin görüldüğü, yedi kadın vardır. Bu kadınlar da olayı şok içerisinde takip etmektedir. Kadınlardan biri en alttaki köpeği tasmasından tutmaktadır. Kuyu başındaki hayvanlar bile, bir yandan su içerken bir yanda da sahneyi takip etmektedir.

Lebrun, konu itibariyle Musa'nın Şuayb peygamberin kızlarını, onlara kötü davranan çobanlardan kurtardığı anı betimlemiştir. Ellerinde sopalar bulunan Musa, zor durumdakileri müdafaa ederken resmedilmiştir. Yerde görülen kırık dökük kap kacaklar, Musa'nın haksız yere bu Medyenli çobanlara saldırmadığını ispat eder durumdadır. Kadın grubunun içerisinde yer alan mavi elbiseli, üzerinde leopar desenli post bulunan figür, güzelliği ve çekiciliğiyle ön plana çıkarılmış Sippora olmalıdır.

Kıyafetler, renkler ve figürlerin heykelsi hareketleri, Lebrun'ün Klasikçi Barok anlayışını kusursuz biçimde yansıtmaktadır. Bu yönüyle Lebrun, Nicolas Poussin'e üslup olarak oldukça benzemektedir.

Resim No	: 82[783]
Katalog No	: 20
Ressamın Adı	: Jacob Jordaens (1593-167)
Yapıldığı Yer	: Belçika, Antwerp
Sergilendiği Müze	: Belçika, Antwerp, Rubenshuis
Konusu	: Musa ve Etiopyalı Eşi[784]
Dönemi	: Barok
Yapılış Tarihi	: 1645-1650[785]
Malzeme ve Teknik	: Tuval Üzerine Yağlı Boya
Ölçüleri	: 135 x 147 cm[786]
Kullanılan Renkler	: 

[783] http://barokinvlaanderen.vlaamsekunstcollectie.be/en/collection/moses-and-his-ethiopian-wife-zipporah, (Erişim Tarihi: 29.09.2016); https://www.youtube.com/watch?v=bAB9yNNKCoM, (Erişim Tarihi: 29.09.2016).
[784] Sayılar:12;1.
[785] Elizabeth McGrath, "Jacob Jordaens and Moses's Ethiopian Wife" (Jacob Jordaens ve Musa'nın Etiopyalı Eşi), *Warburg and Courtauld Institute Journal*, S.70, London 2007, 249.
[786] McGrath, 247.



Ressamın Hayatı[787]**:** Jacob Jordaens 1593 yılında, günümüzde Belçika sınırlarında yer alan Antwerp şehrinde dünyaya gelmiştir. Ressamın çocukluk yıllarına ait bilgiler oldukça kısıtlıdır. Sanatçı, 1607'de 14 yaşındayken Saint Luke Loncası'nda Flaman ressam Adam van Noort'un öğrencisi ve 1615'te de usta olarak kayıtlıdır. Ertesi yıl öğretmeninin kızı Catharina van Noort ile evlenen Jordaens, 1635 yılında Kardinal Masum Ferdinand'ın zafer girişi için Antwerp'in dekore edilmesi görevine katılmıştır. 1636-37'de Rubens'in tasarımlarından sonra Torre de la Parada için resim çalışmalarının yürütülmesine yardımcı olmuştur. Daha sonraki kariyerinde Jordaens,

[787] Elisabeth C. Broers, *Jacob Jordaens-His Life and Works* (Jacob Jordaens-Hayatı ve Eserleri), (Almancadan İngilizceye Çev.: Max Rooses), E. P. Dutton &C°, New York 1908, 3.

Kral I. Charles, İsveç Kraliçesi Christina ve Hollanda'nın kurucusunun dul eşi Amalia van Solms'tan özel siparişler almıştır. Dini ve tarihi konulu resimlerine ilaveten, Jordaens çok sayıda portre ve coşkulu janr resimleri yapmıştır. Sanatçı, 1640 yılında Rubens'in ölümünün ardından, Antwerp'in en büyük ressamı olarak ünlenmiş, 38 yıl sonra 1678 yılında hayatını kaybetmiştir[788].

Kariyerinin hiçbir döneminde İtalya'ya gitmemiş olan Jordaens, çağın Flaman ressamlarının aksine kendi doğup büyüdüğü toprakların üslubuna sadık kalmayı amaç edinmiştir. Tüm bunlara karşın İtalyan Baroğu'nu tanıyıp bölgeye taşıyan birçok sanatçıyla olan ilişkilerinden dolayı, resminde yer alan yabancı etkiler azımsanmayacak derecededir[789].

Resmin İncelenmesi: Musa'nın Sippora dışında başka bir kadınla evlendiği, Tevrat'ın Sayılar Bölümü'nde yer almaktadır. Buna karşın Musa'nın siyahî bir eşi olup olmadığı, net olarak bilinmemektedir**.** Buna karşın 17. yüzyıl başlarında Musa'nın Etiyopyalı eşi hakkında bir takım metinler ve yorumlar bulunmaktadır. Siyahî Afrikalıların evanjelizasyonu[790] hakkında bilgi veren ilk anıtsal kitap, bir İspanyol-Amerikan Cizvit olan Alonso de Sandoval (1576-1652) tarafından yazılmıştır. Bu eser ilk olarak 1627'de Sevilla'da yayınlanmış ve 1647'de pek çok ekleme ve düzeltme ile yeniden basılmıştır[791].

Sandoval'ın argümanının Antwerp'e ve Jordaens'e kadar ulaşmış olma ihtimali kuvvetlidir. Etiyopyalılar ile alakalı bölümle beraber, 1647 baskısına ait unvan sayfasından sorumlu olan gravürcü, 1620'lerden başlayıp 1652'deki ölümüne kadar Madrid'de aktif olarak belgelendirilen Juan de Noort'dur (1587-1652). Asıl ilgi çeken yönü ise 1626'da Madrid'de ölen bu sanatçı, Jordaens'in karısı Catharina'nın erkek kardeşidir. Bu yolla Jordaens'in konu hakkında bilgi sahibi olduğu düşünülmektedir[792].

Resmin merkezinde önde bir erkek figürü, hemen sağ omzunun arkasında da bir kadın figürü yer almaktadır. Öndeki erkek orta yaşlı, ortalama boya sahip ve uzun sakallıdır. Kırmızı ve mavi tonlarında bol dökümlü bir kıyafete sahip olan bu kişi, sol elinde düzgün bir tablet taşımaktadır. Sağ avuç içini ise izleyiciye doğru uzatmıştır.

---

[788] Goldner-Hendrix, 335.
[789] Broers, 3.
[790] Kolonileşme döneminde Avrupa'nın sömürgelerine uyguladığı din değiştirtme olayıdır.
[791] McGrath, 247-254.
[792] McGrath, 247-254.

Hemen arkasındaki kadın orta boylu ve siyahîdir. Hafif tebessüm etmiş kadının başında, güneşten korunmaya yarayacak büyüklükte bir şapka ve vücudunun çeşitli yerlerinde takılar mevcuttur. İki karakterin arkasında ise belirgin olmayan bir manzara yer alır.

Öndeki erkek figürü Musa, yanındaki kadın ise Tevrat'ta adı Kûş'lu (Habeş) biçiminde geçen, sonradan evlendiği karısıdır. Hatta kardeşleri Harun ve Miriam bu nedenle Musa'nın arkasından konuşmuş ve Tanrı'nın gazabını üstlerine çekmişlerdir[793]. Tevrat'ta karakter ile ilgili bilgiler oldukça kısıtlıdır. Bazı kaynaklara göre ise Prenses Adonya (Tharbis) adıyla tanıtılmaktadır. Mısır günlerinde Habeşistan'a ordu komutanı olarak gönderilen Musa'yı Meru kuşatmasında gören prenses, Musa'ya tutulmuştur. Musa da şehrin alınmasına yardımcı olması karşılığında ona evlenme vaadinde bulunmuş; şehrin düşmesinin ardından da kendisi ile evlenmiştir[794]. Lakin bu anlatım Tevrat'ta yer bulmaz.

Farklı kaynaklarda ise "Musa'nın Etiopyalı Eşi" olarak bahsedilmektedir. Musa'nın eşi ona olan aşkını göstermek için elini kalbine doğru uzatmıştır. Musa sol elinde, üzerinde "On Emir"in yazılı olduğu kanun tabletini tutmaktadır.

Musa izleyicinin gözlerine bakarken, hanımı uzaklara dalmış bir biçimde tasvir edilmiştir. Ayrıca Musa sanki sağ eliyle sorgulayıcı bir jest yapmakta ve izleyiciye bu birlikteliği tasvip edip etmediğini sorar gibidir.

[793] Sayılar:12;1.
[794] Nuh Arslantaş, "Hz. Musa'nın Ailesi", http://www.nuharslantas.com/Yz-119-HZ-MUSANIN-AILESI-tr.html, (Erişim Tarihi: 23.12.2016).

Resim No	: 83[795]
Katalog No	: 21
Ressamın Adı	: Charles Lebrun (1619-1690)
Yapıldığı Yer	: Fransa, Paris
Sergilendiği Müze	: İtalya, Modena, Estense Gallery
Konusu	: Musa ve Eşi Sippora[796]
Dönemi	: Barok
Yapılış Tarihi	: 1687[797]
Malzeme ve Teknik	: Tuval Üzerine Yağlı Boya
Ölçüleri	: 113 x 122 cm[798]
Kullanılan Renkler	: 

[795] http://www.gallerie-estensi.beniculturali.it/galleria-estense/collezioni/dipinti/le-nozze-di-mose-e-sefora/, (Erişim Tarihi: 29.09.2016).
[796] Çıkış:2;21; Kasas:27/28.
[797] http://www.gallerie-estensi.beniculturali.it/galleria-estense/collezioni/dipinti/le-nozze-di-mose-e-sefora/, (Erişim Tarihi: 29.09.2016).
[798] http://www.gallerie-estensi.beniculturali.it/galleria-estense/collezioni/dipinti/le-nozze-di-mose-e-sefora/, (Erişim Tarihi: 29.09.2016).



Ressamın Hayatı: Ressamın hayatı için Katalog No: 19'a bakınız.

Resmin İncelenmesi: Lebrun kariyerinin sonlarına doğru yeniden dini konulu eserler resmetmeye başlamıştır. 1687 yılı civarında Musa'nın hayatını konu aldığı eser, günümüzde Estense Galeri'de sergilenen ikinci resimdir[799].

Tablo her iki yanında düzgün kesme taştan inşa edilmiş, iki mimari eser ile çerçevelendirilmiştir. Bu iki yapının arasında kalan dar alanda, çok sayıda figür yer almaktadır. Resmin ortasında iki bina arasına çekilmiş, Yahudi geleneklerine göre yeni kurulan evin çatısını sembolize eden bir hupa[800], bunun daha gerisinde de izleyicinin görmesinin mümkün olmadığı geniş bir peyzaj yer alır.

[799] Alsteens, 136.
[800] Asife Ünal, "Yahudi Düğün Gelenekleri", *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 5 (2), Karabük 2016, 231.

Figürler kare içerisine alınmış sekizgen karoların kullanıldığı bir zemin üzerindedir. Ortada ayakları at bacakları şeklinde düzenlenmiş, üçgen mermer bir masa bulunur. Bu masanın üç kenarında ise üç figür dikkat çekmektedir. Çünkü resmin asıl konusunu bu üçlünün arasında geçen diyalog belirler. Sol kenarda oturan yaşlı bir karakter, eserin tam merkezinde ayakta elinde asası ve bir şey takdim eden başka bir erkek figürü, sağında ise sarışın alımlı bir kadın bulunmaktadır. Bu kadın karakterin arkasında çeşitli şekillerde duran yedi kadın ve bir köpek vardır. Masanın başında oturan yaşlı figürün arkasında ise, biri lir diğeri flüt çalan iki müzisyen görülmektedir.

Masanın solunda yer alan karakter, Şuayb peygamber, resmin tam merkezindeki figür Musa, onun yanındaki kadın da eşi Sippora'dır. Sippora'nın yanındaki yaşlı kadın annesi, arkasındaki altı kadın ise kız kardeşleridir. Sahne Musa ve Sippora'nın evlendirilmesini konu almaktadır. Kadınların ve müzisyenlerin başlarındaki diademler, müzisyenlerin şarkılarını seslendirir biçimdeki duruşları, gösterişli ve özel seçilmiş kıyafetler düğün seremonisini yansıtan işaretlerdir. İki mimari eser arasında çekilen ipler, iki ailenin birleşmesini sembolize etmektedir. Sol taraftaki muhafazakâr yapı Musa'nın hanesini, sağ kısımdaki gösterişli eser ise Şuayb peygamberin zenginliğini temsil eder biçimdedir. Musa eşi Sippora'ya kayınbabasının isteği ile düğün yüzüğünü uzatmaktadır.

Kompozisyonda görülen figürlerin tamamı Avrupai özelliklere sahiptir. Özellikle Musa ve Sippora'nın fiziksel özellikleri Lebrun'ün güzellik algısını göstermektedir. Kıyafetler ise klasik üsluba uygun bir tarza sahiptir.

3.2.2. Musa'ya Peygamberliğinin Bildirilmesi

Resim No : 84[801]

Katalog No : 22

Ressamın Adı : Dierick Bouts The Elder (1415/1420-1475)

Yapıldığı Yer : Hollanda, Leuven

Sergilendiği Müze : Amerika, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art

Konusu : Yanan Çalı[802]

Dönemi : Rönesans

Yapılış Tarihi : 1465-1470[803]

Malzeme ve Teknik : Ahşap Üzerine Yağlı Boya

Ölçüleri : 44,8 x 35,6 cm[804]

Kullanılan Renkler :

[801] http://www.philamuseum.org/collections/permanent/102104.html, (Erişim Tarihi: 15.06.2016).
[802] Çıkış:3;1/22; Kasas:28/37; Taha:9/48.
[803] http://www.philamuseum.org/collections/permanent/102104.html, (Erişim Tarihi: 15.06.2016).
[804] http://www.philamuseum.org/collections/permanent/102104.html, (Erişim Tarihi: 15.06.2016).



Ressamın Hayatı: Carel van Mander'a göre, Dierick (Dirck) Bouts Haarlem'de doğmuştur. Eldeki bilgiler 1415 ve 1420 yılları arası bir zamanı işaret etmesine rağmen doğum tarihi net olarak bilinmemektedir. Sanatçı Haarlem'den Louvain'e taşınmış ve orada hali vakti yerinde olan Katharina van der Brugghen ile evlenmiştir. Evlilik büyük olasılıkla 1447 ya da 1448 yılları arasında gerçekleşir ancak Louvain'de Dierick Bouts'tan bahseden ilk belge 1457 tarihlidir[805].

Yapılan araştırmalara karşın Bouts'un Haarlem'de geçirdiği yıllara ait bir eseri kesin olarak tayin edilememiştir. Bu nedenle sanatçının yalnızca Haarlem şehrindeki etkinliğinin niteliği veya aynı dönem burada çalışan Albert van Ouwater ile olan ilişkisi üzerine spekülasyonlar yapılmaktadır. Bundan dolayı, Bouts'a atfedilen en eski

[805] John Oliver Hand-Martha Wolff, *Early Netherlandish Paintings* (Erken Hollanda Resimleri), National Gallery of Art, Washington 1986, 23.

resimlerin etrafında bariz belirsizlikler bulunmaktadır. Örneğin, 1445 tarihli Madrid Prado Müzesi'ndeki "Bakire" isimli altar panosunda, Rogier van der Weyden'in ve Jan van Eyck'in ışık ve doku oluşturma konusundaki etkisi belli olmaktadır. Ayrıca Petrus Christus'un, özellikle Londra National Galeri'deki "Doğuş" eseriyle yakın ilişkilerini gözlemlemek de mümkündür. Fakat kimin kimden etkilendiğini söyleyebilmek oldukça güçtür. Oğlu Genç Dierick Bouts'da ressam olan sanatçı, 1475 yılında Leuven'de vefat etmiştir.

Dirck Bouts, 15. yüzyılın üçüncü çeyreğinde çalışmış Erken Rönesans'ın büyük sanatçılardan biridir. Petrus Christus gibi, kitlesel ve boşluktaki ampirik bir soruşturmayı içselleşmiş ancak yoğun bir dindarlık ve maneviyat ile birleştirmiştir[806].

Resmin İncelenmesi: Birbiri ardına sıralanan tepelerin yer aldığı tablonun sol kısmında, taşlık bir alandaki çalılar alev içerisinde gösterilmiştir. Bu alevlerin ortasında, bilge ve yaşlı bir erkek figürü göze çarpmaktadır. Orta yaşlarında, mavi ve kırmızı tonlarda bir kıyafete sahip, sakallı ve uzun saçlı bir çoban resmin iki yerinde birden resmedilmiştir.

Dierick Bouts, resminde belirgin bir bölünme gerçekleştirmese de, bu sıkıştırılmış anlatıda, yemyeşil kırsal peyzaj içerisinde Musa'nın hayatından iki ardışık olayı tasvir etmiştir. Sağda çoban Musa yere oturmuş ayakkabılarını çıkarır vaziyettedir. Musa mucizevî biçimde ateşler içinde yanan ama tükenmeyen bir çalılığa şahit olmuştur. Çalılara yaklaşırken, Tanrı ona kutsal olan alana ayak basmadan önce ayakkabılarını çıkarmasını söylemiştir. Musa, ortasında Tanrı'nın halkını "Vaad Edilen Topraklar" a götürmesini söyleyeceği yanan çalılara yaklaşmış ve diz çökmüş biçimde tasvir edilmiştir. Bouts'un Musa'yı çoban olarak iki biçimde tasvir etmesi ve ayakkabılarını çıkarmasına odaklanması, hem halkının koruyucusu rolünden hem de Tanrı önündeki alçakgönüllülüğünü yansıtma isteğinden kaynaklıdır[807]. Yanan çalıların arasından tıpkı bir insan biçiminde ortaya çıkan Tanrı, küçük boyutlarda ve daha çok bir sembol gibi resme işlenmiştir. Böylesine ardışık sahnelerin aynı eserde yer almasına yönelik çalışmalar, özellikle Erken Rönesans'ta sıklıkla kullanılan bir anlatım tarzıdır. Bu anlayışın en güzel örneklerinden birisi de Masaccio'nun Brancacci Şapeli'ndeki 1425 tarihli "Vergi" fresk dizisidir.

---

[806] Hand-Wolff, 23.

[807] Katherine Crawford Luber, *Philadelphia Museum of Art: Handbook of the Collections (*Philadelphia Sanat Müzesi: Koleksiyonlar El Kitabı) Philadelphia 1995, 166.

Resim No	: 85[808]
Katalog No	: 23
Ressamın Adı	:Nicolas Froment (1435-1486)
Yapıldığı Yer	: Fransa, Avignon
Sergilendiği Müze	: Fransa, Aix-en-Provence, Saint Sauveur Katedrali
Konusu	: Yanan Çalı[809]
Dönemi	: Rönesans
Yapılış Tarihi	: 1475-1476[810]
Malzeme ve Teknik	: Ahşap Üzerine Yağlı Boya
Ölçüleri	: 410 x 305 cm[811]
Kullanılan Renkler	: 

[808] http://www.wga.hu/html_m/f/froment/burning.html, (Erişim Tarihi: 15.06.2016).
[809] Çıkış:3;1/22; Kasas:28/37; Taha:9/48.
[810] Yoshiaki Nishino, "Le Triptyque du 'Buisson Ardent' de Nicolas Froment et Son Programme Iconographique" (Nicolas Froment'in 'Yanan Çalı' Triptikonu ve İkonografik Programı), *Artibus et Historiae*, 12 (24), Krakow 1991, 10.
[811] http://www.wga.hu/html_m/f/froment/burning.html, (Erişim Tarihi: 15.06.2016).



Ressamın Hayatı: Nicolas Froment, 1435 yılı dolaylarında, Fransa'nın küçük bir şehri olan Uzès'te dünyaya gelmiştir. Güney Fransa'da, 1450-1490 yılları arasında etkin biçimde çalışmış Fransız Erken Rönesans sanatçılarındandır. Flaman doğalcılığını Enguerrand Charonton'la beraber Fransız sanatına tanıtan kişi olarak bilinmektedir. 15. yüzyılda bölgede İtalyan sanatının ilgi çekmesi, Fransız sanatçıların eserlerinin göz ardı edilmesine veya küçümsenmesine sebep olmuştur. Buna karşılık, Froment ve Charonton yaklaşık 1450'de Avignon'da kendi okullarını kurarak, Provence erken realist sanatçıların çekirdeğini meydana getirmişlerdir. Her ne kadar eserlerinin çoğu bir zaman talep görse de, sonradan bu ekolün eserleri de ihmal edilmiştir[812].

[812] Herbert-Murray-Murray-Monteverdi-Bowness, 49.

Froment, kaba tasarımı ve renk duyarlılığının eksikliği ile işaretlenmiş, oldukça sert ve perdahsız stili nedeniyle meslektaşları arasında öne çıkmaktadır. Bununla birlikte birçok kişi, "Lazarus'un Dirilişi"nde (1461) görülebileceği gibi devasa sanatsal Flaman üslubunu, Fransız resmine sokan devrimci yanını takdir etmiştir[813].

Resmin İncelenmesi: Flaman tarzını ve Provence manzara uygulamasını gösteren "Yanan Çalı" (1475-76), belki de Froment'in en şahane eseridir. Resim Anjou Kralı René için yapılmış bir triptikondur ve Froment, iki kanatta kral ile karısını birkaç aziz ile birlikte resmetmiştir. Eser günümüzde Saint Sauveur Katedrali'nde yer almaktadır.

Doğal olmayan bir manzara içerisine dağıtılmış, göze çarpan üç figür vardır. Bunlar sağ alt, sol alt ve eserin üst noktasına yerleştirilmiştir. Sağ alttaki erkek figürü bir taşın üzerine oturmuş bir eliyle ayakkabılarını çıkarmaya çalışırken diğer eliyle gördüğü şey karşısında gözlerini korumaktadır. Sol altta korkmamasını söylercesine bir el hareketinde bulunmuş, kanatlarından anlaşıldığı kadarıyla bir melek yer alır. Üst kısımda ise yanan bir çalılık üzerinde bir kadın, kucağında bebeğiyle görülmektedir. Bu üç figür arasında simetrik biçimde bir üçgen yaratılmıştır. Arada kalan kısımlarda ise küçükbaş hayvanlar, bir çoban köpeği ve boylu boyunca uzanan bir peyzaj yer alır.

Ön planda yaşlı ve sakallı Musa, sürüsü ve ona Tanrı'nın sözlerini söyleyen melek yer alır. Üstte ise dairesel dallar bir araya gelerek bir sepet biçimini almış ve uçları yanmaktadır. Bu sepet biçimli tahtın ortasında ise, Rönesans geleneğine uygun biçimde resmedilmiş Meryem ve Çocuk İsa yer almaktadır. Çıplak olan Çocuk İsa'nın elinde, kendisi ve annesinin yansımasının yer aldığı bir ayna dikkat çekmektedir. Ayrıca bu iki figür tanrısallaştırma niyetiyle, diğer figürlere oranla daha büyük boyutlarda tasvir edilmiştir.

Böylelikle sanatçı Musevi ve Hıristiyan anlatısını bir araya getirerek olayın zaman içerisindeki iki yorumunu da tek eser içerisinde harmanlamıştır. Aynı konu Botticelli'nin Sistine Şapeli'ndeki fresk dizisinin üst bölümünde de yer almaktadır[814].

[813] Encyclopaedia Britannica, "Nicolas Froment", Encyclopaedia Britannica Online, https:/global.britannica.com/biography/Nicolas-Froment, (Erişim Tarihi: 16.12.2016).
[814] Tükel-Arsal Yüzgüller, 45.

Resim No	: 86[815]
Katalog No	: 24
Ressamın Adı	: Domenico Fetti (1589-1623)
Yapıldığı Yer	: İtalya, Mantua
Sergilendiği Müze	: Avusturya, Viyana, Kunst Historiches Museum
Konusu	: Yanan Çalı[816]
Dönemi	: Barok
Yapılış Tarihi	: 1615-1617[817]
Malzeme ve Teknik	: Tuval Üzerine Yağlı Boya
Ölçüleri	: 168 x 112 cm[818]
Kullanılan Renkler	: 

[815] Cullen Schippe-Chuck Stetson, *The Bible and İts İnfluence* (İncil ve Onun Etkileri), BLP Publishing, New York 2006, 65; https://www.khm.at/objektdb/detail/690/, (Erişim Tarihi: 15.06.2016).
[816] Çıkış:3;1/22; Kasas:28/37; Taha:9/48.
[817] http://www.the-athenaeum.org/art/detail.php?ID=173430, (Erişim Tarihi: 15.06.2016).
[818] http://www.the-athenaeum.org/art/detail.php?ID=173430, (Erişim Tarihi: 15.06.2016).



Ressamın Hayatı: 17. yüzyıl İtalyan Barok Resminin önemli temsilcilerinden Domenico Fetti, 1589 yılında Roma'da doğmuştur. Muhtemelen ilk sanatsal eğitimini babası Pietro Fetti ve bir ihtimal hakkında çok az bilgi bulunan Ferrara'dan alan sanatçı, bir dönem Collegio Romano'da da eğitim görmüştür.

Çağdaş kaynaklar Domenico Fetti'ye, İl Cigoli (1559-1613) adı da verilen Ludovico Cardi'nin öğrencisi olarak atıfta bulunmaktadır. Ayrıca Domenico, Cigoli'nin ortağı Andrea Commodi (1560-1638) ile çalışmış da olabilir, ancak kaynaklar bunun hakkında kesin bir sonuç vermemektedir[819].

[819] http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/artist-info.1298.html, (Erişim Tarihi: 15.06.2016).

Domenico'nun bilinen en erken eserleri (1610-1614), Roma'daki çağdaş gelişmeler, özellikle de Peter Paul Rubens (1577-1640) ve diğer Hollandalı sanatçıların eserlerinin yanı sıra Alman ressam Adam Elsheimer'ın da (1578-1610/1620) manzara çalışmaları hakkındaki farkındalığını göstermektedir. Domenico ayrıca Federico Barrocci (1535-1612), Annibale Carracci (1560-1609), Caravaggio (1571-1610) ve Orazio Borgianni'nin (1578-1616) çalışmalarını da incelemiştir. Domenico, ustası Cigoli, Rubens ve Annibale Carracci'nin etksindeki bu ilk döneminde, kendini 16. yüzyıl Venedik resmine adamıştır[820].

Domenico 1611'e kadar ya da bir veya iki yıl önce, 1613 yılında Mantua Dükü olacak, en önemli patronu Kardinal Ferdinando Gonzaga ile yakın bir ilişki kurmuştur. Domenico bu vesileyle babası, kardeşleri ve eşleriyle beraber Mantua'ya taşınmıştır. Kapsamlı Gonzaga koleksiyonlarında 16. yüzyıl Venedik ustalarını incelemeye devam eden ressam, Venedikçi resim anlayışını açık ve tutarlı bir şekilde geliştirmiştir.

İlk başlarda, Domenico'nun Mantu'daki siparişleri büyük ölçüde saray dışından, küçük adak eserler ve bazı sunak parçalarından oluşmuştur. Daha sonra Duke sanatçıdan Palazzo Ducale için kapsamlı dekoratif çalışmalar istemiştir. 1618 yılına gelindiğinde Domenico, çalışmalarının birçoğunu asistanlarının yaptığı önemli bir atölye hazırlamıştır[821].

Domenico'nun, Dük Ferdinando'nun bir satın alma işi için Venedik'e yaptığı ilk ziyaretin 1621'de gerçekleştiği tahmin edilmektedir. Bu ayrılıştan kısa süre sonra Domenico, Nisan 1623'te Venedik'te vefat etmiştir. Bu son aylardaki eserleri, Venedik okulunun bir üyesi haline geldiği düşünülen noktaya kadar, 16. yüzyıl Venedik ustalarını gözlemlemeye devam ettiğinin göstergesidir[822].

Resmin İncelenmesi: Tablonun merkezinde en alt seviyeden en üst seviyeye kadar uzanan, bir taş üzerinde oturur vaziyette bir erkek figürü yer almaktadır. Orta yaşlardaki bu kumral erkek, sakallı, dökümlü kıyafetlere sahip ve güçlü vücut yapısıyla dikkat çekmektedir. Karakterin sağ dizinin dibinde bir koç ve bir sopa yer alırken, yüzünü döndüğü bölümde ateş içerisinde kalmış bir çalılık vardır.

[820] http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/artist-info.1298.html, (Erişim Tarihi: 15.06.2016).
[821] http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/artist-info.1298.html, (Erişim Tarihi: 15.06.2016).
[822] http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/artist-info.1298.html, (Erişim Tarihi: 15.06.2016).

Sahnede sandaletlerini çıkarırken tasvir edilmiş bu kişi Musa'dır. Kayınbabası Şuayb peygamberin sürülerini Horev Dağı'nda güderken karşısına çıkan bu ateşi merak etmiş ve yakınına kadar gelmiştir. Tanrı'nın sesini duyar duymaz irkilen Musa'ya, bu kutsal alana çarıklarını çıkararak girmesi emredilmiştir. Bu kutsal alan, Musa'ya ilk kez peygamberliğinin müjdelendiği yerdir.

Fetti, kompozisyonunda tamamen ayakkabıların çıkarıldığı ana odaklanmıştır. Musa'nın etrafındaki ikincil unsurlarla ise anlatımı kuvvetlendirmeyi amaç edinmiştir. Güçlü ışık gölge karşıtlığı, kaslı vücut hatları ve detaycı resmetme anlayışı Barok Dönemi özelliklerini yansıtmaktadır. Musa'nın alevler içerisindeki çalılardan çıkan ışığı gören kıyafetleri ve teni buna göre kompoze edilmiştir. Bu güçlü ışık resmin tamamına hâkimdir. Yerde bulunan sopa, daha sonra Tanrı'nın bir mucizesi ile yılan olacak olan Musa'nın asasıdır. Koç ise Musa'nın mesleğini yansıtmak için resme dâhil edilmiştir.

Rubens gibi Flaman ressamları takip etmiş olan Fetti'nin saç, sakal ve renk seçimlerinde bu izleri tespit etmek mümkündür. Her teli ayrı bir özenle resmedilmiş saç ve sakalın dışında, Musa'nın kıyafetinin kıvrımları da son derece incelikli ve özenli bir zevkin göstergesidir. Fetti, Venedik renk anlayışını severek kullanmış olan Rubens'in peşinden giderek özünden bir şey kaybetmemiş, aksine böylelikle Barok'un renge yüklemiş olduğu anlamı tamamıyla kavrayabilmiştir.

Resim No	: 87[823]
Katalog No	: 25
Ressamın Adı	: Nicolas Poussin (1594-1665)
Yapıldığı Yer	: Fransa, Paris
Sergilendiği Müze	: Danimarka, Kopenhag National Gallery
Konusu	: Yanan Çalı[824]
Dönemi	: Barok
Yapılış Tarihi	: 1641[825]
Malzeme ve Teknik	: Tuval Üzerine Yağlı Boya
Ölçüleri	: 203,7 x 170,8 cm[826]
Kullanılan Renkler	: 

[823] http://www.smk.dk/en/explore-the-art/highlights/nicolas-poussin-moses-and-the-burning-bush/, (Erişim Tarihi: 15.06.2016).
[824] Çıkış:3;1/22; Kasas:28/37; Taha:9/48.
[825] http://www.smk.dk/en/explore-the-art/highlights/nicolas-poussin-moses-and-the-burning-bush/, (Erişim Tarihi: 15.06.2016).
[826] http://www.smk.dk/en/explore-the-art/highlights/nicolas-poussin-moses-and-the-burning-bush/, (Erişim Tarihi: 15.06.2016).



Ressamın Hayatı: Ressamın hayatı için Katalog No: 2'ye bakınız.

Resmin İncelenmesi: Poussin'in bu eserin alt yapısını gerçekleştirdiği çizim, günümüzde İngiltere Kraliyet Koleksiyonu'nda sergilenmektedir. Bu oval çerçeve içerisine alınmış tondo[827], 1641 yılında Fransız Kardinal Duc de Richelieu için yapılmıştır[828].

[827] Özellikle İtalyan Rönesansı'nda sevilerek kullanılan yuvarlak biçimli resim ya da kabartma. Bkz. Turani 2015, 145.
[828] https://www.royalcollection.org.uk/collection/911907/moses-and-the-burning-bush, (Erişim Tarihi: 15.06.2016).

Poussin eserini oluştururken Tevrat'ta olayın yaşandığı yer olan Horev Dağı'nın, kendi hayal gücündeki karşılığını seçmiştir. Dağlık alanın orta kısımda yanan çalılar üzerinde, beyaz kıyafeti ve bilge görüntüsüyle iki kolunu kaldırmış biçimde Tanrı tasviri yer almaktadır. Tanrı'nın iki koltuğunun altında, onu destekleyen genç erkek figürleri olarak, iki sarışın melek kullanılmıştır. Tanrı'nın hemen karşısında, sol dizi üzerine çökmüş, iki elini kaldıran erkek figürü Musa'dır. Tanrı'nın buyruğu ile asasını yere atmış, gerçekleşen mucize ile asa yılana dönüşmüştür. Bunu gören Musa korku içerisinde resmedilmiştir. Kompozisyonun tamamı klasik antik heykeller ile aynı ağırlık ve sakinlik duygusunu ortaya koymaktadır.

Bu mucizevî oluşumun temsili, Hıristiyanlık sanat anlayışında sıklıkla görülen bir anlatım biçimdir. Kadim günleri yansıtan eserde, yanan çalıların üzerinde adeta uçarcasına Tanrı yer almaktadır. Tanrı'nın her iki tarafında kollarının altında birer melek yer almaktadır ve başının üstündeki koyu bulut hacmi, göz kamaştırıcı ışık ışınları içinde yüzmektedir. Bu korkunç hayal gücü ve yaratıcılığın karşısında, Musa diz çökmüş biçimde saygı göstermektedir[829].

Resmin enerjisi doğaüstü bir sahneyi resmetmesi açısından özeldir. Tanrı'nın göstermiş olduğu ufacık bir mucize karşısında Musa'nın iki büklüm oluşu, faniliğe dikkat çekmektedir. Kim bilir belki de sahne Poussin tarafından rakiplerine gönderilen ince bir mesaj olabilir. Tanrı'nın üzerindeki dalgalı mavi örtü, Tanrı'nın ve meleklerin vücutlarını bir nebze de olsa saklamak amacıyla monte edilmiştir.

[829] John Smith, *Catalogue Raisonne of The Works of Most Eminent Dutch and Flemish Painters* (Seçkin Hollandalı ve Flaman Ressamların Eserleri), Smith & Son, C.8, Londra 1830, 13.

Resim No	: 88[830]
Katalog No	: 26
Ressamın Adı	: Sebastien Bourdon (1616-1671)
Yapıldığı Yer	: Fransa, Paris
Sergilendiği Müze	: Rusya, St. Petersburg, Hermitage Museum
Konusu	: Yanan Çalı[831]
Dönemi	: Barok
Yapılış Tarihi	: 1642-1645[832]
Malzeme ve Teknik	:Tuval Üzerine Yağlı Boya
Ölçüleri	: 136 x 106,5 cm[833]
Kullanılan Renkler	: 

[830] https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+Paintings/36947/?lng=, (Erişim Tarihi: 15.06.2016).
[831] Çıkış:3;1/22; Kasas:28/37; Taha:9/48.
[832] https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+Paintings/36947/?lng=, (Erişim Tarihi: 15.06.2016).
[833] https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+Paintings/36947/?lng=, (Erişim Tarihi: 15.06.2016).



Ressamın Hayatı: Sebastien Bourdon 1616 yılında Fransa'nın Montpellier şehrinde doğmuş ve 1623-1630 yılları arasında Paris'te ressam Jean Barthélémy ile birlikte çalışmıştır. 1634'te İtalya'ya giden sanatçı, önce Roma'da, sonra Venedik'te ikamet etmiştir. Bourdon, İtalya'da yaptığı tarih öncesi resimlerle ünlenmiştir. 1637'de Paris'e döndükten sonra Poussin'in etkisi, özellikle 1640'tan sonraki çalışmalarında görülmektedir. 1643'te Bourdon Notre-Dame Kilisesi için "Aziz Petrus'un Şehit Edilmesi" resmini tamamlamıştır[834].

[834] Goldner-Hendrix, *European Drawings 2-Catalogue of The Collections (Avrupa Çizimleri 2-Koleksiyonlar Kataloğu),* The J. Paul Getty Museum, Malibu 1992, 328.

Sanatçı, 1648'de açılan Fransa Kraliyet Resim ve Heykel Akademisi'nin kurucu üyelerinden biridir. Bourdon 1652'den 1654'e kadar İsveç Kraliçesi Christina'nın kraliyet ressamı olarak görev almıştır. Eustache Le Sueur'un 1655'te ölümü üzerine, Paris Saint-Gervais Kilisesi için yapılan büyük bir duvar halısı tasarımını devralmıştır. Bourdon hayatının geri kalanını geçirmek için Paris'e geri dönmeden önce, kısa bir süre doğduğu şehir olan Montpellier'de yaşamıştır. Sanatçı kariyerinin son aşamasında manzara resimleri yapmış ve Paris'te bulunan Hotel de Bretonvilliers dekorasyonu (yıkıldı) üzerine yoğunlaşmıştır[835].

Ressam, Nicolas Poussin, Claude Lorrain ve Caravaggio'nun üslubunu eklektik bir anlayışla kullanmıştır. Geniş peyzaj içersine tarihsel resimleri Klasik Barok anlayışa göre yerleştirerek, Fransız Barok Resminin unutulmaz temsilcilerinden biri olmuş, 1671 yılında Paris'te ölmüştür[836].

Resmin İncelenmesi: Ağırlıklı olarak kahverengi ve sarının tonlarının kullanıldığı eser, dağlık ve ağaçlık bir dağ manzarası içerisine yerleştirilmiş dört insan figüründen ibarettir. Sağ bölümde yoğun biçimde yanan bir çalılık, bunun üzerinde turuncu ve mavi tonlarda kıyafetlere sahip Tanrı yer almaktadır. Tanrı resimde iki melek tarafından desteklenen yaşlı ve bilge bir kişilik olarak gözükmektedir. Tanrı'nın başının üzerinde koyu bulutların ardında güneşin yansımaları ve bu karanlık bulutları delme çabası hissedilir.

Horev'deki Tanrı Dağı'nın oluşturulduğu kompozisyonda, Musa çalılığın karşısında diz çökmüş ve yüzünü kapar biçimde tasvir edilmiştir. Bunun nedeni Musa'nın korkması ve Tanrı'nın onu gören bir insanın yaşayamayacağını belirtmesidir. Tevrat'ın Çıkış Bölümü'nde, Musa'ya görünenin sadece "Rabbin bir meleği" olduğu belirtilmektedir[837]. Bununla birlikte, iki melekle Tanrı figürü, Hıristiyan inanışını temelini oluşturan Kutsal Üçlü'yü temsil edebilir biçimdedir. Bu üç kutsal figür çalılıkta değil, doğa ve doğaüstü iki alanın görsel bir açıklamasını sunmak için Tanrı'yı dünyevi varlıkların üzerine yükselmektedir. Yanan çalılık, sanatsal bir bağlantı olarak hizmet etmektedir. Yatay olarak Musa'ya uzanırken, dikey olarak seyircinin gözlerini Tanrı'ya kaldırmaktadır.

---

[835] Goldner-Hendrix, 328.
[836] Encyclopaedia Britannica, "Sebastien Bourdon", Encyclopaedia Britannica Online, https://global.britannica.com/biography/Sebastien-Bourdon, (Erişim Tarihi: 16.12.2016).
[837] Çıkış:3;2.

Bourdon kompozisyonu olabildiğince Klasik Fransız Barok anlayışına göre resmetmeye çalışmıştır. Bu nedenle figürler klasik antik heykelleri andırır biçimdedir. Bourdon, Musa'nın gördükleri karşısında şok olmasını değil, bu doğaüstü olay karşısında Tevrat'a bağlı kalarak korkmasını ve hiçbir şartta Tanrı'ya bakamamasını amaçlamıştır.

3. 3. MISIR'DAN ÇIKIŞ VE ÇÖLDE GEÇEN YILLAR

3.3.1. Musa'nın Firavuna Gösterdiği Alametler ve Kızıldeniz'i Geçiş

Resim No : 89[838]

Katalog No : 27

Ressamın Adı : Hollanda veya Fransa Ekolü

Yapıldığı Yer : Fransa

Sergilendiği Müze : Amerika, New York, Metropolitan Museum of Art

Konusu : Musa'nın Asasının Yılana Dönüşmesi[839]

Dönemi : Rönesans

Yapılış Tarihi : 1538[840]

Malzeme ve Teknik : Ahşap Üzerine Yağlı Boya

Ölçüleri : 176,5 x 192,7 cm[841]

Kullanılan Renkler :

[838] http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/50.70/, (Erişim Tarihi: 29.09.2016).
[839] Çıkış:7;1/13; Araf:103/119.
[840] Elizabeth A. R. Brown, "The Dinteville Family and the Allegory of Moses and Aaron Before Pharaoh" (Dinteville Ailesi ve Firavun'un Önündeki Musa ve Harun Alegorisi), *Metropolitan Museum Journal*, C. 34, New York 1999, 74.
[841] Brown, 74.



Resmin İncelenmesi: Araştırmacılar, 2000'li yıllara kadar hem resmin üreticisi olarak Genç Hans Holbein'nin gösterilmesine hem de eserin kesin bir şekilde tarihlendirilmesine itiraz etmekteydiler. Bununla birlikte, 1530'ların sonlarına veya 1540'lı yılların başlarına kadar güvenle tarihlendirilmesinde bir sakınca olmadığı düşünülmektedir. Fakat güncel çalışmalarla birlikte, 1538-1539 yıllarına tarihlendirme yapılabilmektedir[842].

Resim alabildiğine figürlerle doldurulmuştur. Sol bölümde son derece gösterişli kıyafetleri ile tacından anlaşıldığı kadarıyla kral, sağ kısımda ise yine gösterişli ve kendine has kıyafetlere sahip iki erkek figürü hemen dikkat çeker. Sanatçı bu kişilerle iki cephe yaratmıştır. Ön plandaki karakterlerin arkasında, iki tarafın müttefikleri veya yakınları olan diğer figürler bulunmaktadır.

[842] Scott M. Langston, *Exodus Through The Centuries* (Yüzyıllar Boyunca Çıkış), Blackwell Publishing, Malden 2006, 98.

Resim, Musa, Harun ve firavun arasındaki çatışmayı, Dinteville ailesinin üyeleri ile Fransa Kralı I. Francis arasında tekrar etmektedir. Dinteville ailesinden Auxerre'in piskoposu II. François, mavi elbisesi ve elinde yılan olan asasıyla Harun olarak tasvir edilirken, kardeşi Jean de Dinteville ise yarı çıplak vaziyette ve meşhur boynuzları ile Musa olarak resmedilmiştir. Jean'le birlikte I. Francis'in oğullarının evlerinde görev yapan diğer iki kardeşi Guillaume ve Gaucher de resimde Musa'nın arkasında görünürler. Kral I. Francis Musa ve Harun'un karşısında, altından tahtında firavun olarak yer almaktadır.

Resim, Musa'nın asasının Harun'un elinde yılana dönüştüğü anı tasvir etmektedir. Ancak bu eserin resmedilme amacı Tevrat'taki olayla ilgili değildir. Bunun yerine, 1538'de Jean du Plessis'in Gaucher'i homoseksüellikle suçladığı sırada, kraliyet evinin gözünden düşen kardeşler üzerine yapılmış bir alegorik yorumdur[843]. Fransa kralı ile ters düşen aile saraydaki görevlerinden alınmıştır.

Bu sıra dışı eser uzun bir süre Dinteville ailesinin Polisy'deki şatosunda, Holbein'ın "Elçiler" (1533) tablosuyla beraber asılı kalmıştır. Elçiler'de de resmedilmiş olan Jean de Dinteville, Dinteville Alegorisi'nin uzun süre Holbein'e mal edilmesinin asıl nedenidir. Çünkü iki figür aşırı derecede benzerdir ve bu nedenle her iki figürün yaratıcısı Holbein zannedilmiştir[844]. Resim, Musa ve Harun'un firavunla mücadeleye başladığı andan itibaren başlasa da, kardeşler ile I. Francis arasında herhangi bir görüşme gerçekleştiği bilinmemektedir. Bu ifade biçimiyle, kardeşler masumiyetlerine inançlarını ifade etmekle kalmayıp, kurtuluş umutlarını da dile getirmektedirler[845]. Musa elleriyle gökyüzünü işaret ederken, aile hakkındaki ilahi gerçeğin elbet ortaya çıkacağını ve Tanrı'nın onlarla birlikte olduğuna inancının tam olduğunu üstüne basarak göstermektedir.

[843] Langston, 98-99; Brown, 80.
[844] http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/50.70/, (Erişim Tarihi: 29.09.2016).
[845] Langston, 99.

Resim No	: 90[846]
Katalog No	: 28
Ressamın Adı	: Nicolas Poussin (1594-1665)
Yapıldığı Yer	: Fransa, Paris
Sergilendiği Müze	: Fransa, Paris, Louvre Museum
Konusu	: Musa'nın Asasının Yılana Dönüşmesi[847]
Dönemi	: Barok
Yapılış Tarihi	: 1647[848]
Malzeme ve Teknik	: Tuval Üzerine Yağlı Boya
Ölçüleri	: 92 x 128 cm[849]
Kullanılan Renkler	: 

[846] http://art.rmngp.fr/en/library/artworks/nicolas-poussin_moise-changeant-en-serpent-la-verge-d-aaron_huile-sur-toile-2b2d3fd0-8b84-48a9-985b-72e2c77d4a5d, (Erişim Tarihi: 29.09.2016).
[847] Çıkış:7;1/13; Araf:103/119.
[848] Tükel-Yüzgüller Arsal, 45.
[849] http://art.rmngp.fr/en/library/artworks/nicolas-poussin_moise-changeant-en-serpent-la-verge-d-aaron_huile-sur-toile-2b2d3fd0-8b84-48a9-985b-72e2c77d4a5d, (Erişim Tarihi: 29.09.2016).



Ressamın Hayatı: Ressamın hayatı için Katalog No: 2'ye bakınız.

Resmin İncelenmesi: Poussin bu eseri ve "Musa'nın Firavunun Tacını Ayağıyla Çiğnemesi" tablolarını, dönemin Roma kardinali Camillio Massimi için resmetmiştir[850].

Taht odası benzeri bir yerde geçen sahnede, resmin orta bölümünde, soldan sağa bir şerit gibi uzanan on iki erkek figürü yer alır. Resmin sağ ve sol üst kısımlarında kullanılan birer perde ile boşluklar doldurulmuş, orta bölümde ise iyon başlıklı duvara bitişik sütunların ortasına, at nalı kemerli bir giriş resmedilmiştir.

Resmin sol kısmında sarı elbisesi ile altın bir tahtta oturan kişi firavundur. En sağda işaret parmaklarını yukarıya kaldırmış iki karakterden sarı ve mavi tonlardaki kıyafetleriyle görülen Harun, diğeri ise Musa'dır. Musa abisi Harun'a oranla daha genç ve diri gözükmektedir. Resmin tam ortasında gözüken beyaz elbiseli kişiler ise saray büyücüleridir. Geri kalan kişiler ise firavunun danışmanları, hizmetçileri ve muhafızlarıdır.

Musa ve kardeşi Harun, Tanrı'nın emriyle İsrailoğullarını Mısır'dan çıkarmasına izin vermesi için firavunun huzuruna çıkmıştır. Bu duruma oldukça sinirlenen firavun

[850] Boyer, 372.

onları huzurundan kovmak istemiş, Musa ise firavuna, Tanrı'nın delillerini göstermeyi teklif etmiştir. Bu sahnede, Musa ve Harun Tanrı'nın gücünü firavuna ve destekçilerine ispatlamak için bir asa kullanmaktadır. Amaç Tanrı'nın halkını kölelikten ve esaretten kurtarmaktır. Resimde asa Harun'un elindedir. Tanrı Harun'un asayı atmasını ister ve asa yılan haline gelir. Firavun, Tanrı'nın gücüne inanmamakla birlikte büyücülerinden Musa ve Harun'un yaptığı hileyi yapmalarını ister. Orta kısımda görülen iki yılan mücadelesi bunu ifade eder. Fakat Tanrı, Harun'un yılanının sihirbazların yılanını yutmasıyla onlara olan üstünlüğünü kanıtlamaktadır[851]. Bu sonuç ile birlikte Musa ve kardeşi Harun işaret parmaklarını gökyüzüne kaldırarak bunun Tanrı'nın işi olduğunu göstermektedirler. Musa ve Harun'un arkasındaki firavunun adamlarının jestlerinden buna ikna oldukları anlaşılmaktadır. Musa, Harun ve diğer figürler tümüyle Poussin'in klasik Eski Ahit temalarını yansıtmaktadır. Renk, kıyafet, ışık ve teatral anlatım da bunu destekler niteliktedir.

[851] Tükel-Yüzgüller Arsal, 45.

Resim No	: 91[852]
Katalog No	: 29
Ressamın Adı	: Lorenzo Lippi (1606-1665)
Yapıldığı Yer	: İtalya, Floransa
Sergilendiği Müze	: Özel Koleksiyon
Konusu	: Kan Belası[853]
Dönemi	: Barok
Yapılış Tarihi	: 1640-1660
Malzeme ve Teknik	: Tuval Üzerine Yağlı Boya
Ölçüleri	: 127,6 x 186,7 cm[854]
Kullanılan Renkler	: 

[852] Jean-Luc Baroni, *Paintings Sculptures Drawings* (Resimler Heykeller Çizimler), Jean-Luc Baroni Ltd., Londra 2014, 23.
[853] Çıkış:7;15/25.
[854] Baroni, 22.



Ressamın Hayatı: Sanat tarihçi Filippo Baldinucci Lorenzo Lippi'yi yetenekli bir at binicisi, dansçı ve yazarın yanı sıra doğal parlaklık gösterdiği resimleriyle yetenekli bir sanatçı olarak tanımlamaktadır. Baldinucci, Lippi'nin ustası Matteo Rosselli'nin Lippi hakkındaki düşüncelerini: "*Lorenzo, tu disegni meglio di me*" (Lorenzo, yaptığımdan daha iyi çiziyorsun) biçiminde aktarmaktadır[855].

İtalyan Barok Resminin önemli temsilcilerinden biri olan Salvator Rosa (1615-1673) ile yakın arkadaş olan Lippi, onun sanatından etkilenmiş ve Napoli'de (1640-1649) birlikte çalışmışlardır[856]. Lippi, kentin asil ailelerinin birçoğu için resim yapmıştır. En ünlü eseri Agnolo Galli için resmettiği "David'in Zaferi"dir ve Galli'nin on yedi çocuğunun hepsi David'in zaferini kutlayan kalabalığın içinde tasvir edilmiştir. Lippi'nin resimdeki amacı doğayı izlemekti: Baldinucci, Lippi'nin eserini sanatkârlıktan yoksun bırakması nedeniyle eleştirdi, ancak onun tarzının saflığı ve inceliği özellikle Rosa tarafından sürekli takdir edilmiştir[857].

Lorenzo 40 yaşındayken heykeltıraş Giovanni Francesco Susini'nin kızıyla evlenmiş ve iki kişinin bağlantıları sonucunda, İnnsbruck'daki V. Leopold'un dul eşi Arşidüşes Claudia'nın saray ressamı olarak davet edilmiştir. Lippi'nin Avusturya'da

[855] Baroni, 22.
[856] Shapley, 85.
[857] Baroni, 22.

resmettiği çok sayıda portre, günümüzde Viyana Kültür Sanat Müzesi'nde sergilenmektedir[858].

Resmin İncelenmesi: Lippi'nin Tevrat'tan seçtiği son derece nadir resmedilen konu, tablonun ön kısmında sahnelenmektedir. Sanatçı eserinde iki figür grubunu resmin sağına ve soluna yerleştirmiştir. Orta bölümde ise üzerinde insanların banyo yaptığı Nil Nehri görülmektedir. Arka bölümde ise kalevari bir görünüme sahip firavunun sarayı yer alır. Nehrin ötesinde dağ sıraları ve bulutlu bir gökyüzü tasviri ile kompozisyon tamamlanmıştır.

Musa ve kardeşi Harun, İsrailoğullarının Mısır'dan ayrılmasına izin vermelerini istemek için firavunun huzuruna gelir. Tanrı'nın buyruklarını ispatlamak için firavunu bir mucizeyle ikna etmeye çalışırlar. Tanrı Musa'nın asasını firavunun önünde yılana dönüştürür. Bu olaya inanmayan firavun ertesi gün banyo yapmak için Nil kıyısına gelir. Tanrı bu kez Musa'ya, Harun'un elindeki asayı Nil Nehri'nin sularına değdirmesini emreder[859]. Lippi'nin eseri tam bu anı konu edinmiştir. Sağ kısımda diz üstü çökmüş, mavi ve gri tonlarındaki kıyafetleriyle görülen Harun, sağ elindeki asayı sulara değdirmektedir. Harun'un arkasında ayakta görülen ve kardeşi kadar yaşlı ve bilge görünümlü Musa, sağ eliyle firavunu gösterip, diğer eliyle kana dönen sularla Tanrı'nın varlığını ispat ettiği belirtmektedir.

Resmin solundaki firavun ve yandaşları, hayretler içerisinde olup biteni takip etmektedir. Tüm bu yaşanan doğaüstü olaya rağmen firavun donuk biçimde, olup biteni izlemekte ve tepki vermemektedir. Lippi'nin onu bu şekilde resmetmesi, Tevrat'a bağlılığını göstermektedir. Çünkü firavun Tanrı tarafından taş kalpli birisine dönüştürülmüş ve karşılaştığı onca mucizeye rağmen İsrailoğullarının Mısır'dan çıkışına uzun süre izin vermemiştir.

Lippi'nin seçmiş olduğu Musa ve Harun figürleri klasik değerlere ve gerçekçi yaklaşıma sahiptir. Buna karşın firavun ve yandaşlarının kostümleri, bu gerçekçilikten uzaktır. Firavunun zırhı ve aksesuarları Roma tarzını yansıtırken, arkasındaki figürlerin sahip olduğu kıyafetler daha çok 17. yüzyıl İtalyan modasına özgüdür. Özelikle firavunun kaftanını tutan uşağın taytı, ayakkabıları ve kostümü bu görüşü güçlendirmektedir.

---

[858] Baroni, 22.
[859] Çıkış:7;15/25.

Resim No	: 92[860]
Katalog No	: 30
Ressamın Adı	: Andrea Previtali (1480-1528)
Yapıldığı Yer	: İtalya, Bergamo
Sergilendiği Müze	: İtalya, Accademia di Belle Arti di Venezia
Konusu	: Firavunun Ordusunun Kızıldeniz'de Boğulması[861]
Dönemi	: Rönesans
Yapılış Tarihi	: 1515-1520[862]
Malzeme ve Teknik	: Tuval Üzerine Yağlı Boya
Ölçüleri	: 132 x 213 cm[863]
Kullanılan Renkler	: 

[860] http://www.wga.hu/html_m/p/previtali/red_sea.html, (Erişim Tarihi: 29.09.2016).
[861] Bakara:50; Enfal:54; Kasas:40/42; Araf:63; Araf:120; Çıkış:14;1/31.
[862] Floyd Martin-Elieen Yanoviak, *Formations of Identity-Society, Politics and Landscape* (Kişilik Oluşumları-Toplum, Siyaset ve Peyzaj), Cambrige Scholar Publishing, Newcastle 2016, 10.
[863] Martin-Yanoviak, 10.



Ressamın Hayatı: Andrea Previtali 1480 yılında**,** muhtemelen İtalya'nın Bergamo yakınlarındaki Berbenno'da, Val Imagna sahil köyünde doğmuş ve 15. yüzyılın sonlarında da Venedik'e taşınmıştır. 1490 ile 1500 yılları arasında Giovanni Bellini'nin atölyesine giren Previtali'nin erken çalışmaları bu yakınlığı kanıtlamaktadır. Previtali 1513'te, Bergamo'da kendisine katılan Lorenzo Lotto (1480-1557) ile birlikte en önemli yerel ressam olmuştur. Previtali, aralarında San Alessandro della Croce Kilisesi ve Benedict kiliselerinin de bulunduğu pek çok kiliseye altar resimleri yapmıştır. Giorgione tarzında peyzajlar kullanmış olan sanatçı, ayrıca portre resimleri de tasvir etmiştir. Resminde Bergamo ve Venedik unsurlarını tutarlı biçimde kullanan Rönesans ressamı 1528 yılında Bergamo'da vebadan dolayı ölmüştür[864].

Previtali, Bellini'nin doğal dünyanın derin kutsallıkla dolu olduğu düşüncesini kullanarak, çoğunlukla peyzajlar içeren dini konuları resmetmiştir. Genellikle Bellini'nin pozları ve şekil türlerini çeşitlendiren sanatçı, Giorgione'nin tarzını hatırlatan serbestçe boyanmış peyzajlara karşı koymuştur. Ayrıca Previtali Giorgione'nin daha belirsiz olan doğanın gizemi konusundaki bakış açısına, daha karanlık bir ilham vermiş olabilir[865].

[864] Turner-Hendrix-Plazzotta, 58.
[865] http://www.getty.edu/art/collection/artists/3252/andrea-previtali-italian-about-1480-1528/, (Erişim Tarihi: 29.09.2016).

Resmin İncelenmesi: Previtali'nin tablosu düzenleniş açısından iki bölümlü gibidir. Deniz ve kara doğal iki alan oluşturmuştur. Solda hiddetli biçimde karışmış, içerisinde çok sayıda insanın boğulduğu bir deniz, sağ tarafta çeşitli kılık kıyafet içerisindeki insanların görüldüğü kara parçası yer almaktadır. Sağ bölümdeki insanlar "S" çizerek bir patika üzerinde resim boyunca ilerlemektedir. Sol taraftaki denizin üzerinde, içerisinde ışıkların patladığı devasa boyutlarda bir bulut yer almaktadır.

Eserde Tevrat'ın Çıkış Bölümü'nde anlatılan, İsrailoğullarının Kızıldeniz'i geçişi sırasında onları takip eden firavun ve ordusunun, yarılan suların ortasında kalması sonucu ölümü betimlenmiştir. Boğulan askerlerin ölümü ile deniz kan rengine dönüşmüştür. Sol tarafta, gökyüzünde devasa bir bulut şeklinde Tanrı görülmektedir. Sağ kısımda ise İsrailoğulları, Tanrı'nın bir mucizesi ile karşıya geçtikten sonra firavun ve ordusunun Kızıldeniz'in azgın sularında boğulduğu anı izlemektedir. İsrailoğullarının arasında, izleyiciye arkası dönük en yakın iki figürden soldaki Musa, sağdaki ise kardeşi Harun'dur. Musa, Harun, askerler ve sivil halkın tamamı 16. yüzyıl Venedik modasına göre giydirilmiştir. Halk deniz kenarından başlayarak "Vaad Edilen Topraklar" a doğru ilerlemektedir.

Rönesans Venedik'inde bu tema genellikle siyasi bir alegori olarak ele alınmıştır. Yazılı ve sözlü eserlerde, Venedik Doçu ile Musa arasında, Venedik devletiyle "Vaad Edilen Topraklar" arasında ve Venediklilerle seçilmişler arasındaki geleneksel ilişki ortaya çıkmaktadır. 16. yüzyılın başlarında, özellikle Kızıldeniz'in geçilmesi çeşitli resimlerin konusunu oluşturmuştur. Previtali'nin Kızıldeniz'i Geçişi, İsraillilerin uçan pankartlarla ve çağdaş kıyafetler içinde olduğu bir örnektir. Titian'ında ahşap baskı tekniğinde ele aldığı konu, Alman ordularının kıyafetlerini giymiş, boğulan Cermen askerleri ve Venedikliler arasında geçen Cambrai Savaşı'nı (1508-1516) işaret etmektedir.

Resim No	: 93[866]
Katalog No	: 31
Ressamın Adı	: Nicolas Poussin (1594-1665)
Yapıldığı Yer	: Fransa, Paris
Sergilendiği Müze	: Avustralya, Melbourne, Victoria National Gallery
Konusu	: Firavunun Ordusunun Kızıldeniz'de Boğulması[867]
Dönemi	: Barok
Yapılış Tarihi	: 1632-1634[868]
Malzeme ve Teknik	: Tuval Üzerine Yağlı Boya
Ölçüleri	: 155,6 x 215,3 cm[869]
Kullanılan Renkler	: 

[866] L. Benson-C. Villis, "The Crossing of The Red Sea in National Gallery of Victoria, Melbourne-Nicolas Poussin Technique Practice and Conservation" (Melbourne Ulusal Galeri'deki Kızıldeniz'i Geçiş Poussin'in Tekniğinin Uygulanması ve Koruması), *Kermes*, S.94-95, Melbourne 2012, 1.
[867] Bakara:50; Enfal:54; Kasas:40/42; Araf:63; Araf:120; Çıkış:14;1/31.
[868] Benson-Villis, 1.
[869] Benson-Villis, 1.



Ressamın Hayatı: Ressamın hayatı için Katalog No: 2'ye bakınız.

Resmin İncelenmesi: Nicolas Poussin "Kızıldeniz'i Geçiş" ve "İsrailoğullarının Altın Buzağıya Tapınması" konulu ardışık iki eser resmetmiştir. Sanatçının her iki eserinin de 1630'larda ressamın tanınmış patronu Cassiano del Pozzo'nun kuzeni Amadeo del Pozzo için yapıldığı düşünülmektedir. Luigi Pellegrino Scaromuccia'ya göre bu iki eser, Amadeo'nun Torino'daki sarayında sergilenen dört dini sahneden geriye kalanlardır. Pietro da Cortona'nın resmettiği diğer iki esere ne olduğu ise tam olarak bilinmemektedir[870].

Kompozisyon sahilde onlarca insan yığınının bir arada olduğu bir anı betimlemektedir. Sağ kısımda hırçın dalgalı bir deniz ve üzerinde de kara bulutlar dolaşmaktadır. Sahilden sola doğru kum tepeleri başlamakta ve uzaklaştıkça yerini dağlara bırakmaktadır.

Barok Dönemi'nin en büyük ustalarından biri olan Nicolas Poussin, Tevrat'ın Çıkış Bölümü'nden bir sahneyi kullanmıştır. Sanatçı, İsraillilerin Mısır'dan çıktıktan ve köle hayatından kurtulmalarının hemen ardından, Tanrı'nın kaçışlarını kolaylaştırmak

[870] H. W. van Helsdingen, "Poussin's Drawings for The Crossing of The Red Sea" (Poussin'in Kızıldeniz'i Geçiş İçin Yapığı Çizimler), *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, 5 (1-2), Amsterdam 1971, 64.

için Kızıldeniz'i mucizevî bir şekilde ayırarak, Sina Yarımadası'na güvenli bir şekilde geçmelerini sağladığı anı seçmiştir. Poussin resminde, Kızıldeniz'in İsraillileri takip eden Mısır ordusunun üzerine kapandığı ve boğuldukları zamanın hemen sonrasını dramatik bir biçimde canlandırmıştır[871].

Musa, belirgin bir şekilde elinde asası ve pembe-kahve tonlarındaki kıyafetiyle sağda durmaktadır. Elini uzatarak baktığı kara bulutlar, İsrailoğullarını korumak için bu formu almış olan Tanrı'yı sembolize etmektedir. Zarif biçimde modellenmiş ön plan figür grubu, orta mesafe ve arka plandaki çeşitli gruplar, resmin yapımında kilit role sahiptir. Birlikte S-eğrisi işlevi gören bu figürler, dramatik eylemin kıvrımlı bir yolda sergilenmesine olanak sağlar. Sanatçının renkleri stratejik olarak tekrarı, gözün kompozisyon üzerinden hareket etmesine yardımcı olurken, sağ yöndeki karanlık bulutlar ve sol taraftaki aydınlık muhteşem bir tezat oluşturmuştur. Adeta İsrailoğullarının cennetine açılan kapıları işaret etmektedir.

Duruşları, ifadeleri, fiziksel özellikleri ve kıyafetleri birbirinden farklı yaklaşık 70 karakterin kullanıldığı resim adeta teatral bir sahneye dönüşmüştür. Renk, Poussin'in eserlerinin en belirgin özelliği olan görsel uyumu güçlendirmeye yardımcı araçlardan birisidir. Onun güçlü renk kullanımı, Barok resme verdiği katkılardan sadece biridir. Bu Jacques-Louis David ve Paul Cézanne de dâhil olmak üzere ressamı takip eden birçok nesli etkileyen bir mirastır.

[871] https://www.ngv.vic.gov.au/explore/collection/work/4271/, (Erişim Tarihi: 13.12.2016).

3.3.2. Manın Toplanması

Resim No : 94-95[872]

Katalog No : 32

Ressamın Adı : Dierick Bouts The Elder (1415/1420-1475)

Yapıldığı Yer : Hollanda, Leuven

Sergilendiği Müze : Hollanda, Leuven, St. Peter Kilisesi

Konusu : Manın Toplanması[873]

Dönemi : Rönesans

Yapılış Tarihi : 1464-1468[874]

Malzeme ve Teknik : Ahşap Üzerine Yağlı Boya

Ölçüleri : Tamamı: 423 x 284 cm

Sağ Üst kanat: 88 x 71 cm[875]

Kullanılan Renkler :

[872] http://www.wga.hu/tours/flemish/bouts/, (Erişim Tarihi: 29.12.2016).
[873] Çıkış:16;2/29.
[874] Martha Wolff, "An Image of Compassion: Dieric Bouts's Sorrowing Madonna" (Bir Şefkat İmajı: Dieric Bouts'un Kederli Madonna'sı), *Art Institute of Chicago Museum Studies*, 15 (2), Chicago 1989, 121.
[875] http://www.wga.hu/tours/flemish/bouts/, (Erişim Tarihi: 29.12.2016).





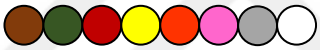
Ressamın Hayatı: Ressamın hayatı için Katalog No:22'ye bakınız.

Resmin İncelenmesi: Leuven, Aziz Petrus Kilisesi'ndeki "Şarap ve Ekmeğin Kutsanma Töreni" altar resmi ve şu anda Brüksel Kraliyet Güzel Sanatlar Müzesi'nde yer alan "İmparator Otto'nun Adaleti" paneli, Dieric Bouts'a atfedilen iki çalışmadır[876]. Flaman Sanatı tarihindeki en önemli eserlerden biridir. Sunak resminin orta paneli, Hristiyan sanatının en önemli kompozisyonlarından biri olan Son Akşam Yemeği'ne ayrılmıştır. Bouts resminde, daima kompozisyonlarda kullanılan, Mesih'in kendisine ihanet edecek olan kişiyi duyurması geleneğini kırmıştır. Bunun yerine İsa'nın komünyon olarak adlandırılan ekmek ve şarap ayinini kuruşu resmedilmiştir. Dört yan panelde, bu kutlamayı ön gören Tevrat sahneleri vardır. Günümüzde bu yeniliğin tesadüfî olmadığı bilinmektedir. Ressamın Leuven Üniversitesi'nde profesör olan Jan Varenecker ve üstad Aegidius Ballawel'den temsil etmesi gereken konularda teolojik yönden yardım aldığı anlaşılmaktadır. Yan panellerde tasvir edilen dört sahne, yani "İbrahim ve Melchizedek'in Buluşması", "Manın Toplanması", İlyas Peygamber Çölde" ve "Fısıh Bayramı" Eski Ahit'ten alınmıştır ve daha açık biçimde anlatı niteliğindedir[877].

Bir peyzaj içerisinde geçen kompozisyonda, insanlar dağlık bir alan olduğu anlaşılan manzaraya yayılmış biçimdedir. Bu dağlık manzara, koyu bulutlu bir hava durumu ile tamamlanmıştır.

Herkesin ortak amacı, erken saatte kalkıp man toplamaktadır. Man, Kızıldeniz'i aştıktan sonra açlık sıkıntısı çeken İsrailoğullarına Tanrı'nın bir hediyesidir. Ellerinde ise Tevrat'ta yer alan biçimiyle omerler gözükmektedir. Halk, kişniş tohumu gibi beyazımsı, tadı ballı yufka gibi olan manı bunlara doldurmaktadırlar. Bouts'un kompozisyon kadar kıyafet konusunda da yardım almış olabileceği düşünülmektedir. Çünkü kullanılan tasarımlar gerçekten Yahudi geleneğine ve dönemin modasına aitmiş gibi bir izlenim bırakmaktadır.

[876] Wolff 1989, 121.
[877] http://www.wga.hu/tours/flemish/bouts/, (Erişim Tarihi: 29.09.2016).

Resim No	: 96[878]
Katalog No	: 33
Ressamın Adı	: Jacobo Tintoretto (1519-1594)
Yapıldığı Yer	: İtalya, Venedik
Sergilendiği Müze	: İtalya, Venedik, Scuolo Grande di San Rocco
Konusu	: Manın Toplanması[879]
Dönemi	: Yüksek Rönesans, Maniyerizm
Yapılış Tarihi	: 1577[880]
Malzeme ve Teknik	: Tuval Üzerine Yağlı Boya
Ölçüleri	: 550 x 520 cm[881]
Kullanılan Renkler	: 

[878] http://darnsermons.com/bread-alone/, (Erişim Tarihi: 29.09.2016).
[879] Çıkış:16;2/29.
[880] Nichols, 237.
[881] Nichols, 237.



Ressamın Hayatı: Ressamın hayatı için Katalog No:5'e bakınız.

Resmin İncelenmesi: Tintoretto'nun San Rocco Okulu'ndaki Sala Superirore Salonu tavanına resmettiği, Eski Ahit konularından birisi de "Manın Toplanması"dır. Tintoretto'nun bu tabloları kutsal temayı açık şekilde ortaya koymayı amaçlamıştır. Manın toplanması komünyonun kutsallığına değinen bir ön belirim olarak anlaşılmış ve Tintoretto daha sonra bu anıtını kuvvetlendirmek için, "Son Akşam Yemeği" adlı eserinde komünyonu resmetmiştir[882].

Tintoretto'nun Maniyerist üslubun en güzel örneklerinden biri olan tablosu, Sala Superirore'nin dikdörtgen tavanının merkezindeki 21 Eski Ahit kompozisyonundan

[882] Nichols, 290.

biridir. Eser "Musa'nın Kayayı Delerek Su Çıkarması" ve "Sırıktaki Tunç Yılan" tablolarıyla, salon tavınının merkez üçlüsünü oluşturmaktadır.

Eserde doğaüstü bir manzara anlayışı kullanılmıştır. Tintoretto, karakterlerini asimetrik bir alanda sergilemektedir. Figürler yarı çıplak vaziyette bir yamaçta uzanır şekildedir. Sağ altta başında ışık huzmelerinin bulunduğu Musa yer almaktadır. Sol üstte bir zeytin ağacı ve muhtemelen paralelinde de bir cisim olmalıdır. Fakat ressam bunu göstermemeyi tercih etmiştir. Bu iki cisim arasında, tente niyetiyle kullanılmış bir bez parçası bulunmaktadır. Bu tente ile resimde fani ve ilahi dünya arasında bir şerit çekilmiştir. Tentenin üzerindeki koyu bulutlar içerisinde, altın rengiyle ışıl ışıl parlayan Tanrı tasviri yer almaktadır. Tanrı açlıktan ölmekte olan İsrailoğulları ve hayvanlarına gökyüzünden man indirmektedir. Bu kar tanesi gibi yeryüzüne inen manı gören Yahudiler, ellerindeki omerleri doldurmaktadır. Gökyüzünden inen manın iki ağaç arasına gerilmiş tente ile toplandığı, tentenin aşağı doğru sarkmaya başlamasından anlaşılmaktadır.

Tintoretto oldukça etkileyici bir anlatım yaratmış ve adeta dünya dışı şiirsel bir eser oluşturmuştur. Çok çeşitli insan figürü ve pozu kullanmış olan Tintoretto'nun özellikle Musa ve Tanrı betimlemeleri son derece özeldir. Sanatçının Maniyerist üslubunda açıkça Barok'un izleri gözükmektedir. Karanlık içerisinden yayılan aydınlık anlayışı Caravaggio'nun eserleri kadar yoğundur. Kıyafetler ve karakterler klasik ve gerçekçi bir izlenim yaratmaktadır. En açık renklerin bile kasvetli karanlık tarafından emilerek solgunluğa mahkûm edilişi kıyafetlerin kıvrımları üzerinde de son derece net biçimde gözlemlenebilmektedir.

Resim No	: 97[883]
Katalog No	: 34
Ressamın Adı	: Peter Paul Rubens (1577-1640)
Yapıldığı Yer	: Fransa, Paris
Sergilendiği Müze	: Amerika, Florida, Ringling Museum
Konusu	: Manın Toplanması[884]
Dönemi	: Barok
Yapılış Tarihi	: 1625[885]
Malzeme ve Teknik	: Tuval Üzerine Yağlı Boya
Ölçüleri	: 550 x 520 cm[886]
Kullanılan Renkler	: 

[883] http://ringlingdocents.org/manna.htm, (Erişim Tarihi: 29.09.2016); https://www.youtube.com/watch?v=goozhtjzlSU, (Erişim Tarihi: 29.09.2016).
[884] Çıkış:16;2/29.
[885] Alejandro Vergara-Anne T. Woollett, *Spectacular Rubens: The Triumph of The Eucharist Series (Muhteşem Rubens: Komünyon Serisinin Zaferi)*, The J. Paul Getty Publication, Los Angeles 2014, 23.
[886] Vergara-Woollett, 23.



Ressamın Hayatı[887]**:** Ressam, tasarımcı, eğitimci, diplomat ve İngiltere Kralı I. Charles'ın şövalyelik unvanı verdiği Peter Paul Rubens (1577-1640), tüm zamanların en dikkat çeken sanatçılarından birisidir. Rubens, İtalya'ya giderek (1600-1608) Mantua'nın Gonzaga düklerine hizmet etmeden önce, Antwerp'de ressamlık eğitimi almıştır. Karmaşık pozları, güçlü, dinamik ve aynı zamanda uyumlu kompozisyonlara dönüştürme yeteneğini, birçok dinsel ve dinsel olmayan resimlerinde iyi biçimde kullanmıştır[888]. Bu özellikler ve daha fazlası düşünüldüğünde, Flaman Baroku'nun en önemli temsilcisi Rubens olmuştur. Resimlerinden anlaşıldığı kadarıyla tam bir anti-

[887] Max Rooses, *Rubens*, Duckworth & C°, London 1904.
[888] Hollingsworth, 334.

klasisist olan sanatçının eserlerinde huzur, dinginlik ve uyum aramak imkânsızdır. Aksine İtalyan Baroku'nda yer alan hareket ve dinamizm ön plandadır. Yüzeysel kompozisyonları tercih eden Rubens, 16. yüzyıl Venedik resminde görüldüğü üzere eserlerinde renk üzerine yoğunlaşmıştır[889].

Yaşadığı dönemde işleri çok iyi olan sanatçı, aldığı siparişleri yetiştirebilmek adına büyük ölçekli bir atölye kurmuştur. Tıpkı bir fabrika gibi çalışan bu atölye sayesinde sanatçının ünü tüm Avrupa'ya yayılmıştır[890]. Yanında yetişen sanatçılar arasından halefi, Anthony van Dyck (1599-1641) olmuştur[891].

Rubens, aralarında kendi otoportrelerinin de yer aldığı çok sayıda portre çalışmasının yanı sıra, mitolojik, tarihi ve dini kompozisyonlar üzerine çok sayıda eser vermiştir. Bunların içinden "Leucippus'un Kızlarının Kaçırılışı" (Resim 58), "Rubens ve Eşi İsabella Brandt", "Üç Güzeller", "Çarmıhın Yükselişi", "Çarmıhtan İndiriliş", "Savaş ve Barış" ve "Savaş'ın Sonuçları" akıllara ilk gelen resimleridir.

Resmin İncelenmesi: 1625 yılı civarında, Flander'in yöneticisi Arşidüşes İsabella Rubens'e Hıristiyan kutsal komünyonunu anlatan yaklaşık yirmi resim sipariş eder. Resimler ilk yapıldığında Brüksel'deki Arşidüşes İsabella Sarayı'nda asılı kalmıştır. Kısa bir süre sonra 1648'de, Madrid yakınlarında bulunan Las Descalzas Reales Kilisesi'ne altısı gönderilir ve daha sonra bunlar 1808'de İngiltere'ye getirilir. John Ringling 1925 yılında, aralarında "Manın Toplanması"nın da olduğu dört eseri Westminster Dükü'nden satın alır. Peter Paul Rubens, Antwerp'de büyük bir atölyeye sahipti, bu yüzden bu tabloların üzerinde ne derece çalışıp çalışmadığı kesin olarak bilinmemekle birlikte, resmin tamamında Rubens'e ait stil, tasarım, renk, hareket ve figürler kendini hemen hissettirmektedir[892].

Rubens dekorasyonun ihtişamını, sahnelerini halı şeklindeki duvar kâğıdı gibi ele alarak arttırmış ve tabloyu mimari bir eserin sütunlarında asılı gibi resmetmiştir. Böylece sahnelerin yaratıcı karakterini daha da vurgulayan bir illüzyon yaratmıştır. Bu büyük ölçekli resmin sağında ve solunda Gian Lorenzo Bernini'nin San Pietro için yaptığı meşhur Baldaken'in sütunlarını andıran iki spiral sütun yer almaktadır. Gerçekten de sütunlar, orijinali gibi yivli geometrik ve bitkisel süslemeler

[889] Krausse, 37-38.
[890] Eroğlu, 441.
[891] Hodge, 43.
[892] http://ringlingdocents.org/manna.htm, (Erişim Tarihi: 29.09.2016).

barındırmaktadır. Eserin merkezinde ise kadın, erkek ve çocukarın bir arada resmedildiği topluluk görülmektedir.

İsrailoğullarının lideri olan Musa, parlak kırmızı elbise içinde kompozisyonun sağ yanındadır ve sol elinde asası bulunmaktadır. Musa diğer elini ise değerli yiyeceğin cennetten çağırılmasını istermişçesine gökyüzüne doğru kaldırılmıştır. Yer yer karşılaşılan, Musa'nın başındaki boynuz şeklindeki ışık huzmesi burada da görülebilmektedir.

Gizemli bir şekilde cennetten düşen beyaz gevrekler (man), büyük ekmeklere benzeyen yuvarlak şekiller olarak gösterilmiştir. Solda başındaki sepet içerisinde, bir omer dolusu manı ve elinden tuttuğu çocuğuyla uzaklaşan bir kadın bulunmaktadır. Başlarında sepet taşıyan kadınlar, merkezde daha fazla man toplamak için uğraşan genç bir adamın etrafını çevrelemektedir.

Musa figürünün saçı, sakalı, anatomik özellikleri ile omer taşıyan kadınlar ve diğer figürlerin kıyafet ve vücut biçimleri Rubens'i işaret etmektedir.

3.3.3. Musa'nın Kayayı Delerek Su Çıkarması

Resim No : 98[893]

Katalog No : 35

Ressamın Adı : Filippino Lippi Atölyesi (1457-1504)

Yapıldığı Yer : İtalya, Floransa

Sergilendiği Müze : İngiltere, Londra, National Gallery

Konusu : Musa'nın Kayayı Delerek Su Çıkarması[894]

Dönemi : Rönesans

Yapılış Tarihi : 1500[895]

Malzeme ve Teknik : Ahşap Üzerine Yağlı Boya ve Tempera

Ölçüleri : 78,1 x 137,8 cm[896]

Kullanılan Renkler :

[893] http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/follower-of-filippino-lippi-moses-brings-forth-water-out-of-the-rock, (Erişim Tarihi: 15.09.2016).
[894] Çıkış: 17;1/7; Sayılar: 20;1/13.
[895] Alexander Nagel, *Controversy of Reniassance Art* (Rönesans Sanatı'nın Tartışmaları), Chicago University Press, Chicago 2011, 165.
[896] http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/follower-of-filippino-lippi-moses-brings-forth-water-out-of-the-rock, (Erişim Tarihi: 15.09.2016).



Ressamın Hayatı: İtalya Prato'da 1457 yılında doğan Filippino Lippi, erken eğitimini seçkin Floransa ressamlarından biri olan babası Fra Filippo Lippi'den almıştır. Floransalı biyografi yazarı Giorgio Vasari'ye göre, Lippi'nin ilk çalışmalarındaki etkisinden de anlaşıldığı üzere, 1472 civarı Sandro Botticelli'ye çıraklık yaptığı düşünülmektedir. Ele geçen belgeler, aynı zamanda Floransalı ressamlar loncası olan Compagnia di San Luca'nın bir üyesi olduğunu göstermektedir.

Lippi, yaklaşık 1485 civarı, Masaccio ve Masolino tarafından başlatılan Floransa Santa Maria del Carmine'de yer alan Brancacci Şapeli'nin fresk dizisini tamamlamak üzere görevlendirilmiştir. Diğer önemli eserleri arasında, 1486 tarihli "Azizlerle Taç Giyen Bakire ve Çocuğun Tahta Çıkışı" ve 1487'de yapımı için sözleşme imzaladığı Floransa Santa Maria Novella'daki Strozzi Şapeli için freskleri yer almaktadır.

Sanatçı, 1488-1493 yıllarında hayatını Roma'da geçirmiştir. Bu dönemdeki büyük projeleri arasında Santa Maria sopra Minerva'da yer alan Carafa Şapeli için yaptığı freskler vardır. Bu dönemde Lippi'nin tarzı anlamlı, uzunlamasına figürlerle, natürel hayata olan ilgi ve Hollanda resmi hakkında bilgisi ile karakterize ifadesine kavuşmuştur. Lippi hem metal uçlu hem de normal uçlu kalemlerle çalışarak başarılı taslaklar üretebilen sanatçılardandır[897]. 1504 yılında, dönemin önemli Rönesans merkezlerinden olan Flonrasa'da ölmüştür.

[897] Turner-Hendrix-Plazzotta, 58.

Resmin İncelenmesi: "Altın Buzağıya Tapınma" ve "Musa'nın Kayayı Delerek Su Çıkarması" tabloları Filippino Lippi'ye veya onun atölyesinden çıkmış, kimliği belirlenemeyen öğrencilerine mal edilmektedir. Günümüze ulaşan her iki eser de Londra National Gallery'de sergilenmektedir. Resmi sipariş eden kişinin ya da Filippino'nun sadece bu iki sahneyi resmetmesi biraz tuhaftır. Araştırmacılara göre, bu tablolar daha çok eser ile daha büyük bir döngü tamamlanmak için yapılmış olmalıdır. Ama günümüze ulaşan parçalar yalnızca iki tablodan ibarettir[898].

Pastel tonların hâkim olduğu sahnede, merkezde kayalardan oluşan bir tepelik alan bulunmaktadır. Bu alanın etrafında oldukça kalabalık insan figürleri bulunur. Sol arka kısımda, ağaçlık bir alan ve alanın etrafına kurulmuş çadırlar gözükmektedir. Sağ tarafta ise tepelerden develerle, atlarla ve büyük baş hayvanlarıyla suya doğru gelen İsrailoğulları vardır. Bu insanlar sol kısımdaki çadırlık alandan çıkıp, resmin sağından kompozisyona dâhil olmaktadırlar.

Resmin merkezindeki kayalık alanın hemen önünde, diz çökmüş biçimde Musa yer almaktadır. Mavi tonlarında kıyafete sahip yaşlı Musa'nın başının iki yanında ışık huzmeleri yayılmaktadır. Musa, Tevrat'ın Çıkış ve Sayılar bölümlerinde geçtiği üzere, asasını kayaya vururken resmedilmiştir. Onun kayaya vurması ile sağ tarafa doğru su fışkırmaktadır. Musa'nın hemen arkasında, olayın başlangıcını anımsatan biçimde öfkeli insanlar yer almaktadır. Onların hemen arkasında da iki kadın figürü göze çarpmaktadır. Tamamen Avrupai özelliklere sahip bu kadın figürleri, tüm ihtişamlıyla Botticelli'nin fırçasından çıkmış gibidirler.

Resmin sağında yer alan, sol tarafa oranla daha kalabalık insan grubu, susuzluktan harap düşmüş İsrailoğullarıdır. Kadın-erkek, genç-yaşlı ve hayvanların bir araya getirdiği kalabalık, birlikte kana kana su içerken tasvir edilmiştir. Lippi, uzun süredir susuz kalan insanların suya kavuşmasıyla yaşamış oldukları mutluluğu resmetmiş ve bu mutluluğu hayvanların yüzlerine de yansıtmıştır. Sağ üst kısımda sıralı biçimde gelenler İsrailoğulları, ellerindeki kap kacaklarıyla su almaya çalışmaktadır.

---

[898] Otto Kurz, "Filippino Lippi's Worship of the Apis" (Filippino Lippi'nin Altın Buzağıya Tapınması Tablosu), *The Burlington Magazine for Connoisseurs*,89 (531), Burlington 1947, 145.

Resim No	: 99[899]
Katalog No	: 36
Ressamın Adı	: Jacobo Tintoretto (1518-1594)
Yapıldığı Yer	: İtalya, Venedik
Sergilendiği Müze	: İtalya, Venedik, Scuolo Grande di San Rocco
Konusu	: Musa'nın Kayayı Delerek Su Çıkarması[900]
Dönemi	: Yüksek Rönesans, Maniyerizm
Yapılış Tarihi	: 1577[901]
Malzeme ve Teknik	: Tuval Üzerine Yağlı Boya
Ölçüleri	: 550 x 520 cm[902]
Kullanılan Renkler	: 

[899] http://www.scuolagrandesanrocco.org/home-en/tintoretto/chapter-room/, (Erişim Tarihi: 15.09.2016).
[900] Çıkış: 17;1/7; Sayılar: 20;1/13.
[901] René Jean-Paul Dewil, A Visual Journey İnto The Bible; Moses (İncil'e Görsel Bir Yolculuk; Musa), [Elektronik Sürüm] , 2001, 25; Amy Marie Zucca, *Images of Moses and Sixteenth-Century Venice* (16. Yüzyıl Venedik'i ve Musa Resimleri), (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Warwick University, Coventry 2002, 21; Nichols, 236.
[902] Nichols, 236.



Ressamın Hayatı: Ressamın hayatı için Katalog No: 5'e bakınız.

Resmin İncelenmesi: Konunun sanat tarihindeki en gösterişli anlatımlardan birisi, kendine özgü bakış açısıyla sahneye güçlü bir perspektif katan Tintoretto'nun Venedik San Rocco'daki eseridir. Eser, "Manın Toplanması" ile beraber Sala Superiore Salonu'nun tavanında yer almaktadır. Tintoretto, Sala Superiore'nin tavanındaki orta tuvali bitirdikten sonra 1577'nin başında iki büyük yan tabloyu resmetmeye başlamıştır[903]. Tintoretto'nun hayal ile gerçek arası kompozisyonlardan birisi olan "Musa'nın Kayayı Delerek Su Çıkarması", oldukça karışık biçimde resmedilmiştir. Resmin merkezinde Musa yer almaktadır. Ön kısımdaki kalabalık insan topluluğu, o

[903] http://www.scuolagrandesanrocco.org/home-en/tintoretto/chapter-room/, (Erişim Tarihi: 15.09.2016).

yöne doğru gelen suların altında konumlandırılmıştır. Son derece berrak işlenmiş olan su birkaç koldan fışkırır vaziyettedir.

Tintoretto'nun önemli dini figürler için kullandığını kendine özgü halesi, Musa'nın başında ışıl ışıl parlamaktadır. Tuvalin ortasındaki Musa, elindeki asayı resmin solundaki kayaya vurmakta ve buradan sular fışkırmaktadır. Susuzluktan kavrulmuş İsrailliler testi ve kâselerini doldururken resmedilmiştir. Musa'nın hemen karşısında, bulutların üzerinde Tanrı figürü yer almaktadır. Konu, Hıristiyan dünyasında insanın kilise yoluyla tinsel canlanışının simgesi olarak yorumlanmıştır[904]. Arka planda susuzluk dışında bir başka tehdit daha vardır. Bunlar İsrailoğullarının kampına saldıran Amalekliler'dir. Tevrat'ta su mucizesi ile ilgili konunun hemen ardından Amalekliler ile yapılan savaş yer almaktadır. Tintoretto bu savaş sahnesi ile bir sonraki bapa da atıfta bulunmaktadır.

Şeffaf bir kristal küreye benzeyen bulutlar üzerinde yükselen Baba Tanrı, susuz insanlarını kurtarmak için aceleyle kompozisyona dâhil olmuştur. Rab yukarıdan her iki olayı da gözlemektedir. Musa'nın asa darbesiyle İsrailliler için kayadan fışkıran su, incir ağacının yapraklarıyla beraber izleyiciye doğru çekici bir görüntü sunmaktadır.

[904] Tükel-Yüzgüller Arsal, 50.

Resim No	: 100[905]
Katalog No	: 37
Ressamın Adı	: Abraham Bloemaert (1564-1651)
Yapıldığı Yer	: Hollanda, Utrecht
Sergilendiği Müze	: Amerika, New York, Metropolitan Museum of Art
Konusu	: Musa'nın Kayayı Delerek Su Çıkarması[906]
Dönemi	: Maniyerizm, Barok
Yapılış Tarihi	: 1596[907]
Malzeme ve Teknik	: Tuval Üzerine Yağlı Boya
Ölçüleri	: 79,7 x 108 cm[908]
Kullanılan Renkler	: 

[905] http://www.metmuseum.org/art/collection/search/435680?pos=5, (Erişim Tarihi: 15.09.2016).
[906] Çıkış: 17;1/7; Sayılar: 20;1/13.
[907] Chris Strasbaugh, *Call to Action: The Role of Religious Painting in Utrecht's Golden Age (1590-1640)* (Utrecht'in Altın Çağında Dini Resimlerin Rolü (1590-1640), (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Cincinnati University, Cincinnati 2007, 64; Marcel G. Roethlisberger, "Abraham Bloemaert: Recent Additions to His Paintings" (Abraham Bloemaert: Günümüzde Onun Yaptığı Keşfedilen Resimler), *Artibus et Historiae*, 21 (41), Krakow 2000, 161.
[908] Strasbaugh, 64; Roethlisberger, 161.



Ressamın Hayatı: Abraham Bloemaert, 17. yüzyılın ilk yarısında Utrecht'te çalışan en önemli ressamlardan birinin yanı sıra, Hollandalı sanatçı ailesinin en yetenekli üyelerindendir[909]. İlk resim eğitimini Hollanda Utrecht'te, ilk önce babası Cornelis'in (1540-1593) gözetimi altında ve daha sonra ise Joos de Beer'in atölyesinde almıştır. 1580-1583 yılları arasında Paris'te bulunan sanatçı, burada Hieronymus Francken ile birlikte bazı çalışmalar yürütmüştür. 1583'te Utrecht'e geri dönen Bloemaert, 1591-1593 yılları arasında kısa süre Amsterdam'da bulunmasının ardından, ölümüne kadar Utrecht şehrinde ikamet etmiştir. Bu arada Haarlem Maniyeristlerinin, özellikle de Hendrick Goltzius'un ve onun aracılığıyla tanıdığı Bartholomeus Spranger'ın eserlerinden etkilenmiştir[910].

Bloemaert'ın "Mesih'e Tapınma" gibi geç dönem eserleri, Barok resmin en önemli temsilcilerinden Rubens'in yanı sıra Caravaggio üslubunun etkilerini de barındırır. Bloemaert öncelikle dini ve mitolojik sahneleri, çoğunlukla manzara arka planlarıyla boyayan bir sanatçı olmuştur. Oldukça üretken bir tasarımcı olan Bloamaert'e aralarında figür çizimleri, rustik sahneler, doğa çalışmaları, eskizler ve

[909] Nicholas Turner, *European Drawings 4-Catalouge of The Collections* (Avrupa Çizimleri 4-Koleksiyonların Kataloğu), The J. Paul Getty Museum, Los Angeles 2001, 118.
[910] Goldner, 335.

baskılar için model oluşturan çok sayıda bitmiş kompozisyon çalışması da dâhil olmak üzere 1500'e yakın çizim atfedilmektedir[911].

Resmin İncelenmesi: Abraham Bloemaert'ın 1593'te yeniden yerleşmeye karar vermiş olduğu kent olan Utrecht'in kültürel bağlamı, 1596 tarihli "Musa'nın Kayayı Delerek Su Çıkarması" adlı tablosu için önemli bir zemin oluşturur. Yakın zamana kadar eser özel koleksiyonlarda tutulmuştur. Ancak 1972 yılında Metropolitan Sanat Müzesi tarafından satın alınmıştır. Eser, müzenin koleksiyonunda yer alan ilk Hollanda Maniyerist resmi olması yönüyle özeldir[912]. Sanatçının 1611'de resmettiği ve günümüzde özel koleksiyonda yer alan aynı konulu bir tablosu daha vardır[913].

Kayalık peyzajın her tarafına dağılmış olan onlarca figür, Musa'nın çölde kayayı delerek su çıkarma olayını temsil için bir araya gelmiştir. Muhtelif duruşları benimsemiş olan ressam, bazıları çıplak, bazıları ise çeşitli giysilerle örtünmüş yaklaşık iki düzine insan figürü ve at, köpek, deve, inek gibi çeşitli hayvan figürleri resmetmiştir. İsrailoğullarının abartılı jestleri, susuzluk yüzünden çektikleri acılarını ve su içme arzusunu temsil etmektedir. Resmin tamamında, insanlar suyun kayalardan dışarı süzülmesi ile ihtiyaçlarını karşılamak için suya akın etmektedir. Bloemaert geniş renk paleti kullanarak heykelimsi özellikler gösteren çeşitli figürler boyamış ve bununla resme Maniyerist bir ifade katmayı başarmıştır.

Resmin sol arka bölümündeki Musa, suyun çıktığı kayanın gölgesi altında kalmıştır. Bu kayalık alan resmin en dikkat çeken kısımlarından birisidir. Kayalık alanın üzerine ağaçlar yerleştirilmiştir. Tabloda asıl karakterler ön kısımda kullanılmıştır. Bunlardan ikisi seyirciye arkası dönük biçimde resmedilmiştir. Tablonun merkezinde ise omzunda testi taşıyan kadın figürü yer almaktadır. Figür, erotik görünümü ve uçuşan kıyafetleriyle Hollanda zevkine uygun özellikler sergilemektedir.

---

[911] Turner 2001, 118.
[912] Esmee Quodbach, "The Age of Rembrandt-Dutch Paintings in The Metropolitan Museum of Art" (Rembrandt'ın Çağı-Metropolitan Sanat Müzesi'nde Yer Alan Hollanda Tabloları), *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 75 (1), New York 2007, 59; Noriko Kotani, "The Moralizing Mode in Late Sixteenth Century Dutch Mannerism: A Study of Bloemaert's Moses Striking The Rock" (16.yüzyılın Sonlarında Hollanda Maniyerizminde Ahlak: Bloemaert'ın Musa'nın Kayayı Delmesi Tablosu), 202.
[913] Roethlisberger, 161.

Resim No	: 101[914]
Katalog No	: 38
Ressamın Adı	: Joachim Anthonisz Wtewael (1566-1638)
Yapıldığı Yer	: Hollanda, Utrecht
Sergilendiği Müze	: İngiltere, Londra, National Gallery
Konusu	: Musa'nın Kayayı Delerek Su Çıkarması[915]
Dönemi	: Barok
Yapılış Tarihi	: 1624[916]
Malzeme ve Teknik	: Ahşap Üzerine Yağlı Boya
Ölçüleri	: 58,7 x 80,7 cm[917]
Kullanılan Renkler	: 

[914] http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-page.53142.html, (Erişim Tarihi: 15.09.2016).
[915] Çıkış: 17;1/7; Sayılar: 20;1/13.
[916] National Gallery of Art *Dutch Paintings of The Seventeenth Century* (Onyedinci Yüzyıl Alman Resimleri), National Gallery of Art [Elektronik Sürüm], 2014, 1451; National Gallery of Art, Painting in The Dutch Golden Age (Alman Altın Çağında Resim), Washington 2007, 118.
[917] National Gallery of Art 2007, 118; National Gallery of Art 2014, 1451.



Ressamın Hayatı: 1566 yılında Utrecht'te doğan Wtewael, bir vitray sanatçısının oğlu ve Joos de Beer'in öğrencisidir. Başarılı bir keten tüccarlığının yanı sıra Utrecht Belediyesi meclis üyeliği de yapan ressam, 1586-1590 yılları arasında Padua ve Fransa'da ikişer yıl geçirmiştir. 1592'de Utrecht Saraçlar Loncası'na üye olmuştur ve 1596'da Gouda'daki Sint-Janskerk Kilisesi'nin pencerelerinin iki tanesi için vitray tasarımları gerçekleştirmiştir. Hollandalı Maniyeristlerin en önemlileri arasında bulunan Wtewael, diğer Hollandalı sanatçıların çoğundan daha sonra bu tarzda çalışmaya başlamıştır. Sanatçı, Maniyerist akımından etkilenmesine rağmen Hollanda Altın Çağı sanatsal ifadesine de sadık kalmıştır.

Wtewael 'in Kalvinizm ve Hollanda'nın bağımsızlık mücadelesine verdiği güçlü destek, Gouda'daki vitraylar, 1605-1606 tarihli "Thronus Adalet Gravürleri" ve "Seksen Yıl Savaşı"nın alegorik çizimleri gibi çok sayıdaki eserde kendini hissettirmektedir[918].

Resmin İncelenmesi: Wtewael, 1624 yılında bu küçük boyutlardaki resmini yapmadan önce, üzerinde bu resmine prototip oluşturabilecek karakterlerin olduğu bir çalışma gerçekleştirmiştir. Wtewael eserinde, Harun'un eşlik ettiği Musa'nın kayaya vurduğu anı resmetmiştir. Kayadan dökülen sular çoktan İsraillilerin ve hayvanlarının içtiği ve kendilerini yenilediği derin havuzlar yaratmıştır. Wtewael'in bu zarif resimdeki

[918] Goldner, 356.

vurgusu, olayın mucizevî doğasına değil, daha çok Musa ve Harun'un çıkardığı suyun yaşamı sürdüren karakteri üzerine kuruludur. Arka planda, insanları su havuzlarına yönlendiren bir adamın heyecanlı pozu dışında, kimse mucizeden dolayı şaşkın görünmemektedir. Eserdeki şık, parlak renklerle dekore edilmiş figürler, çok çeşitli hayvan ve ortamdaki bol miktardaki eşyaya rağmen ruh hali şaşırtıcı derecede sakin ve zayıf düşmüştür[919].

Geleneksel olarak kayadan dökülen ve İsraillileri yenileyen su sembolik olarak Tanrı'nın kurtuluşunun armağanıdır. Hıristiyan düşüncesine göre kaya, Mesih'i ve oradan akan su ise çarmıhtaki yaralardan akan kan olarak görülmektedir. Böylece konu, tipik olarak komünyon ile Mesih'in affediciliği ve insanın kurtuluşuyla ilişkilendirilmiştir. Konu aynı zamanda, Hollandalıların kendi tarihi ve kutsal anlatıları arasında tarihi paralellikleri barındırmaktadır. Çünkü tıpkı Yahudilerin sıkıntılarına benzer biçimde İspanyol hâkimiyeti ile mücadele etmiştirler. İsyanın lideri, Sessiz William olarak bilinen I. William, ulusun kimliğini kişiselleştiren ve öngördüğü "Vaad Edilen Topraklar"a ulaşamayan Musa'ya benzetilir. William'ın 1584'te öldürülmesinden önce bile, Hollanda mitolojisinin bir parçası olan Musa ile arasında bir bağlantı kurulmuştur. 1581 yılında Hendrick Goltzius (1558-1617), Prens William'ın portresini bulut ve ateş sütunları, yanan çalılık ve Kızıldeniz'in geçişi de dâhil olmak üzere Musa'nın hayatından sahnelerle kuşatmıştır[920].

Eserde yer alan alegorik tasvirler, Wtewael'in dini ve siyasi inançlarıyla tamamen tutarlıdır. Wtewael'in sahneyi 1624'te resmetme kararı, Prens Maurits ve Prens Frederik Hendrik'in askeri birliğini yenilediği bir dönemde, Musa ve Hollandalılar arasındaki alegorik bağlantıları canlandırmak olabilir. Wtewael, çağın ünlü sanat düşünürü Van Mander'ın önerilerini izleyerek eserlerini daha çarpıcı renklerle ve güçlü ışık-gölge kullanımı ile daha da canlı bir hale kavuşmuştur. Bu çalışmada özellikle dikkat çekici olan, dokuların ve insanların ifadelerini yansıtma biçiminde görülen Wtewael'in zarif dokunuşudur[921]. Bir bardağın kavranması, suya tutulması veya kullanılabilmesi, suyun nasıl içilebileceği ve susuz kalan hayvanların nasıl su içtiği çeşitli şekillerde tasvir

[919] National Gallery of Art 2014, 1451.
[920] National Gallery of Art 2014, 1452.
[921] National Gallery of Art 2014, 1453.

edilmiştir. Cornelis van Haarlem'e ait "Büyük Tufan"da da bu durum geçerlidir. Fakat burada halkın tepkileri hikâye anlatımı biçiminde tasvir edilmemiştir[922].

[922] National Gallery of Art 1980, 47.

Resim No	: 102[923]
Katalog No	: 39
Ressamın Adı	: Nicolas Poussin (1594-1665)
Yapıldığı Yer	: Fransa, Paris
Sergilendiği Müze	: Rusya, St. Petersburg, Hermitage Museum
Konusu	: Musa'nın Kayayı Delerek Su Çıkarması[924]
Dönemi	: Barok
Yapılış Tarihi	: 1649[925]
Malzeme ve Teknik	: Tuval Üzerine Yağlı Boya
Ölçüleri	: 122,5 x 191 cm[926]
Kullanılan Renkler	: 

[923] http://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+Paintings/36480/?lng=tr, (Erişim Tarihi: 15.09.2016).
[924] Çıkış: 17;1/7; Sayılar: 20;1/13.
[925] Scott-Warwick, 137.
[926] Scott-Warwick, 137.



Ressamın Hayatı: Ressamın hayatı için Katalog No: 2'ye bakınız.

Resmin İncelenmesi: Poussin'in çeşitli dönemlerde resmettiği bu kompozisyon, zaman zaman Tevrat'ın Çıkış Bölümü'nde[927] yer alan Marah'ın acı suları konusu ile karıştırılabilmektedir[928]. Günümüze ulaşan bilgilere göre Poussin, eseri arkadaşı Jacques Stell için 1649 yılında resmetmiştir[929].

Resmin ortasında gökyüzüne doğru uzanan bir kaya yer almaktadır. Kaya ile seyircinin arasında çeşitli duruşlara sahip, etrafa dizilmiş insanlar bulunur. Sağ arka bölümde dağlık bir manzara, sol arka bölümde ise piramitler yer almaktadır.

Kırmızı ve kahve tonlarındaki kıyafetiyle görülen Musa, sağ elindeki asa ile kayaya vurmaktadır. Susuz günler geçiren İsrailoğullarının Tanrı'nın mucizesiyle suya kavuşma anı resmedilmiştir. Sol arka bölümdeki piramitler, topluluğun uzun yolculuğa başladığı Mısır'ı, sağ kısımdaki manzara ise gitmekte oldukları "Vaad Edilen Topraklar"ı yansıtmaktadır.

---

[927] Çıkış:15;22/25.
[928] Gertrude Rosenthal, "New Light on Poussin's 'Moses Sweetening The Bitter Waters of Marah'" (Poussin'in 'Musa Marah'ın Acı Sularını Tatlandırıyor' Tablosu Üzerine Yeni Bir ışık), *The Burlington Magazine*, 126 (970), Burlington 1984, 24.
[929] http://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+Paintings/36480/?lng=tr, (Erişim Tarihi: 15.09.2016).

Poussin, kompozisyondaki insanları üç gruba ayırarak, anlatı için önemli bölümleri ortaya çıkarmıştır. Sağda gösterilenler susuzluktan umutsuzluk içinde ölen yaşlı, kadın ve çocuklardır. Poussin burada toplumların savaş, göç ve yoksulluk dönemlerinde en çok acı çekenlerin kadın, çocuk ve yaşlıların olduğunu göstermeye çalışmaktadır. Sanatçı, ölümü daha net hissettirebilmek için ölenleri solgun renklerde resmetmiştir. Ortada erkekler ve savaşçılar gösterilmektedir. Bu insanlar ellerindeki bardak, testi, çanak ve hatta kasklara su topluyorlar. Burada suya bir an önce ulaşma gerginliği doruğa ulaşmaktadır. Bu gerginlik ise kişisel çıkarların insanlar arasındaki hoşgörüsüzlüğü ve umursamazlığı ortaya çıkardığını ifade etmektedir. Son olarak, resmin sol tarafında, Musa ve İsrailoğullarının ile gelenleri, ölümden dönmelerini sağlayan mucize için Tanrı'ya övgüler dizmektedir. Poussin'in en iyi eserleri arasında sayılan resim, sanatçının çağdaşları tarafından çok beğenilmiştir. Eserin kopya ve gravürlerinin bolluğu büyük beğeniyi işaret etmektedir[930]. Kişiler ve kıyafetleri, Klasik Barok üslubuna göre verilmiştir.

[930] http://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+Paintings/36480/?lng=tr, (Erişim Tarihi: 15.09.2016).

Resim No : 103[931]

Katalog No : 40

Ressamın Adı : Jacop Jordaens (1593-1678)

Yapıldığı Yer : Belçika, Antwerp

Sergilendiği Müze : Amerika, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum

Konusu : Musa'nın Kayayı Delerek Su Çıkarması[932]

Dönemi : Barok

Yapılış Tarihi : 1645-1650[933]

Malzeme ve Teknik : Tuval Üzerine Yağlı Boya

Ölçüleri : 130 x 270 cm[934]

Kullanılan Renkler :



Ressamın Hayatı: Ressamın hayatı için Katalog No: 20'ye bakınız.

[931] http://www.getty.edu/art/collection/objects/687/jacob-jordaens-moses-striking-water-from-the-rock-flemish-about-1645-1650/, (Erişim Tarihi: 15.09.2016).
[932] Çıkış: 17;1/7; Sayılar: 20;1/13.
[933] David Jaffe, *Summary Catalogue of European Paintings in The J. Paul Getty Museum* (J. Paul Getty Müzesi Avrupa Resimleri Özet Kataloğu), J. Paul Getty Museum, Los Angeles 1997, 66.
[934] Jaffe, 66.

Resmin İncelenmesi: Kompozisyon, Jacob Jordaens'ın son dönem eserleri arasında gösterilmektedir. Jordaens, fikirlerini yeniden işleme ve yeni çözümler bulma alışkanlığını takiben, yaklaşık 30 yıl önce denediği, günümüzde Karlsruhe Müzesi'nde sergilenen bir konuyu tekrarlamıştır. Burada olduğu gibi, Kalvinist Jordaens sıklıkla adanmış dini resimler yerine öğretici resimler yapmıştır. Jordaens'ın en önemli eserleri arasında yer alan tabloda, oldukça fazla sayıda figür işlenmiştir. Adeta İsrailoğulları dramatik bir Eski Ahit mucizesini izlemek için toplanmış gibidir.

Jacob Jordaens, sahnenin dramını enerjik bir hareket ve tekrarlılıkla aktarmaktadır. Barok karakteristik yatay kompozisyonu kullanarak, insan figürlerini ve hayvanları, Musa'nın tiyatrosu için, soldan sağa doğru bir friz gibi zahmetsizce dokumuştur. Kullanılan oranlar ve ince rakursi örnekleri, Jordaens'ın resme aşağıdan bakılmasını amaçladığını göstermektedir[935].

Eski Ahit'e göre Musa ve etrafındaki İsrailoğulları, Sina Çölü'nün vahşi doğasında suları olmadan dolanıp durmuş, halk sonunda Musa'ya isyan etmiştir. Bunun üzerine Tanrı onları Musa'nın asasını bir kayaya vurmasını söyleyerek kurtarmıştır. Musa'nın asasını kayaya vurması ile Tanrı'nın üzerinde durduğu kayadan sular fışkırmıştır[936].

Sağ üst bölümdeki kayanın dibinde yer alan Musa, kırmızı ve mavi tonlarında bir kıyafete sahiptir. Jordaens, zaman zaman Musa'nın başında görülen ışık huzmelerini, saçlarını bir boynuz gibi resmederek vermeyi tercih etmiştir. Musa'nın hemen arkasında kardeşi Harun görülmektedir. Resmin tamamına figürlerin hâkim olduğu eserde, kıyafet ve renk seçimleri oldukça çeşitli olması bakımından Poussin'i anımsatmaktadır.

Resmin sağ üst bölümündeki küçük çocuklar ve sol alt bölümde izleyiciye bakan kadın figürlerinin vermek istediği mesaj anlaşılmamaktadır. Bu çocuklara farklı anlamlar yüklemek mümkündür. Çocuklardan biri tıpkı Musa gibi elinde bir asa tutmakta ve Musa'yı taklit etmektedir. Bu iki çocuk Musa'nın oğulları Gerşom ve Ezekiel olabilir. Asa'yı tutan çocuk Musa'nın görevini devredeceği Yeşu da olabilir. Bunların dışında Jordaens, Mesih'i ve Yahya'yı resme dâhil etmiş de olabilir. Bu tahminlerin tamamı varsayımdan öte gidememektedir.

---

[935] http://www.getty.edu/art/collection/objects/687/jacob-jordaens-moses-striking-water-from-the-rock-flemish-about-1645-1650/, (Erişim Tarihi: 15.09.2016).
[936] Çıkış:17;1/7.

Resim No	: 104[937]
Katalog No	: 41
Ressamın Adı	: Jan Steen (1626-1679)
Yapıldığı Yer	: Hollanda, Leiden
Sergilendiği Müze	: Amerika, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art
Konusu	: Musa'nın Kayayı Delerek Su Çıkarması[938]
Dönemi	: Barok
Yapılış Tarihi	: 1661[939]
Malzeme ve Teknik	: Tuval Üzerine Yağlı Boya
Ölçüleri	: 94,9 x 98,4 cm [940]
Kullanılan Renkler	: 

[937] http://www.philamuseum.org/collections/permanent/102296.html, (Erişim Tarihi: 15.09.2016).
[938] Çıkış: 17;1/7; Sayılar: 20;1/13.
[939] Peter C. Sutton-Marigene H. Butler, "The Life and Art of Jan Steen" (Jan Steen'in Hayatı ve Eserleri), *Philadelphia Museum of Art Bulletin*, 78 (337/338), Philadelphia 1983, 37; Nichols, 236.
[940] Sutton-Butler, 37.



Ressamın Hayatı: Jan Steen 1626 yılında Leiden'de doğmuş ve 1679 yılında yine Leiden'de hayatını kaybetmiştir. Bir bira imalatçısının oğlu olan Jan Steen, işini kızıyla da evlendiği[941], janr ressamı Adriaen van Ostade ve peyzaj ressamı Jan van Goyen'den öğrenmiştir. Steen, yaşamı insan davranışlarının yönlendirdiği büyük bir komedya olarak gören yenilikçi, entelektüel ve komik bir öykü sanatçısıdır. 700'den fazla resmi bilinen ressamın en sevdiği konular arasında; taverna sahneleri, aile ziyafetleri, köy sahneleri ve doktor ziyareti sahneleri gibi günlük hayattan kompozisyonlar bulunmaktadır. 1648 yılında Leiden Resam Loncası'na üye olan ressam, Leiden dışında Haarlem, Hague ve Delft'de de çalışmıştır[942].

[941] Batur, 459.
[942] Buchholz-Buhler-Hille-Kaeppele-Stotland, 250.

Resmin İncelenmesi: Steen'in mizahi bir şekilde ele aldığı "Musa'nın Kayayı Delerek Su Çıkarması" veya Rembrandt'ın 1660 tarihli "Aziz Petrus'un İnkârı", farklı şekillerde karşılaşılan tipik Hollanda resminin başyapıtlarıdır[943].

Resmin sağı ve solu sonbaharda sararmış iki büyük ağaç ile sınırlandırılmıştır. Arkada ise ufuk çizgisine kadar hafif tepelik olan bir düzlük gözükmektedir. Bu düzlüğün üzerinde, sıra halinde bir "S" çizerek ön bölümde toplanan kalabalık bir grup yer almaktadır.

Soldaki ağacın dibinde bir kaya, bu kayanın hemen yanında ise iki kişi göze çarpmaktadır. Bunlar Musa ve kardeşi Harun'dur. Üzerinde kırmızı pelerin olan Musa'nın başının iki yanında ışık huzmeleri ve elinde asası görülür. Harun ise daha koyu kıyafeti ve başında boynuz biçimli tacı ile resmedilmiştir. 17. yüzyıl janr resimlerinden fırlamış figürler, ilahi bir olay ile gündelik bir olayın karışmasına neden olmuştur.

Jan Steen'in Tevrat konulu resimleri oldukça nadirdir. Kenan'a olan yolculukları devam eden İsrailoğulları susuzluk yüzünden isyankâr hareketler sergilediklerinde, Musa mucizevî bir şekilde Tanrı'nın emriyle kayadan su çıkmasını sağlamıştır. Bununla birlikte, şüphe ederek asasını kayaya iki kere çarpmış ve Tanrı, "Vaad Edilen Topraklar"a girmesini yasak ederek onu cezalandırmıştır[944].

Steen, Tevrat'ın Çıkış ve Sayılar bölümlerinde belirtildiği gibi kayadan çıkan suyun temsilinde, suyun ortaya çıktığı andan itibaren Musa'nın ve mucizenin kendisinden uzaklaşmıştır. Steen, bazıları egzotik bir bardaktan su içen bazıları ise daha mütevazı biçimde, kendileri içmeden önce çocuğa tastan su içiren figürler ile susuzluğun fakir ve zenginlikle alakasını hatırlatmaktadır. Steen'in resimde, Eski Ahit olayının ahlaki mesajını canlandırmak için zengin karakter çeşitlerini tasvir etme becerisini kullandığı anlaşılmaktadır[945].

---

[943] National Gallery of Art, *Gods, Saints & Heroes-Dutch Painting of Age of Rembrandt* (Tanrılar, Azizler ve Kahramanlar), National Gallery of Art, Washington 1980, 15.
[944] http://www.philamuseum.org/collections/permanent/102296.html, (Erişim Tarihi: 15.09.2016).
[945] Katherine Crawford Luber, *Philadelphia Museum of Art: Handbook of The Collections* (Koleksiyonlar El Kitabı), Philadelphia 1995, 178.

Resim No : 105[946]

Katalog No : 42

Ressamın Adı : Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682)

Yapıldığı Yer : İspanya, Sevilla

Sergilendiği Müze : İspanya, Sevilla, Caridad Hastanesi

Konusu : Musa'nın Kayayı Delerek Su Çıkarması[947]

Dönemi : Barok

Yapılış Tarihi : 1666-1670[948]

Malzeme ve Teknik : Tuval Üzerine Yağlı Boya

Ölçüleri : 68,8 x 145,1 cm[949]

Kullanılan Renkler :



[946] https://www.wikiart.org/en/bartolome-esteban-murillo/moses-and-the-water-from-the-rock-of-horeb-1670, (Erişim Tarihi: 15.01.2017).
[947] Çıkış: 17;1/7; Sayılar: 20;1/13.
[948] https://www.wikiart.org/en/bartolome-esteban-murillo/moses-and-the-water-from-the-rock-of-horeb-1670, (Erişim Tarihi: 15.01.2017).
[949] https://www.wikiart.org/en/bartolome-esteban-murillo/moses-and-the-water-from-the-rock-of-horeb-1670, (Erişim Tarihi: 15.01.2017).

Ressamın Hayatı: 1617 yılında Sevilla'da doğan Bartolome Esteban Murillo, 1658'de kısa bir Madrid ziyareti haricinde, kariyerinin tamamını bu şehirde geçirmiştir. Resim eğitimine annesinin akrabası Juan del Castillo ile on beş yaşlarında başladığı tahmin edilmektedir. İlk bilinen eseri olan 1638-1640 tarihli "Aziz Dominik'in Meryem'e Tesbih Sunması", Venedik renkçiliğini Sevilla'ya tanıtan ilk ressamlardan Juan de Roelas (1560-1624), Jusepe de Ribera (1591-1652), ve Francisco de Zurbaran (1598-1664) gibi İspanyol Barok resminin öğretmenleri olan sanatçıların etkilerini yansıtmaktadır. 1645 civarında, Sevilla San Francisco Manastırı'nın kilisesi için Fransisken azizlerinin mucizelerini anlatan on bir tuval serisini, yani ilk büyük eserini tamamlamıştır. Bunlar, Zurbaran ve Velazquez'in (1599-1660) doğalcılığının etkisini göstermektedir[950]. Murillo en çok kendine has adanmış pozlarıyla tanınan dini ve popüler janr resimleriyle ünlüdür. Janr resimleriyle özdeşleştirdiği çocuk figürleri çok sayıda taklitçi kazanmasını ve oldukça popüler olmasını sağlamıştır[951].

Erken çalışmalarında Zurbaran'ın chiaroscuro üslubunu itina ile kullanan sanatçı, 1650 sonrası gerçeklikle taban tabana zıt yeni bir sanat anlayışı geliştirmiştir. Keskin zıtlığı yumuşak modellemeler ve sıcak ışık ile yumuşatmıştır. Murillo kullandığı klasik güzel idealini, Rönesans sanatçıları Raphael ve Fra Angelico'ya bağlamaktadır. Sanatçı'nın "*Estilo Vaporoso"* olarak adlandırdığı serbest üslubu Rokoko'nun hazırlayıcılarından olmasını sağlamıştır[952].

Resmin İncelenmesi: Murillo'nun son dönem üslubuyla resmettiği eser, günümüzde Sevilla'da bulunan Caridad Hastanesi'nde yer almaktadır. Resim, sanatçının çağdaşı ve takipçileri tarafından çok beğenilmiş ve çeşitli dönemlerde taklitleri yapılmıştır.

Panoramik bir görüntü sunan resmin ortasında bir kaya, bu kayanın etrafında da çeşitli insan figürleri yer almaktadır. Resmin sağ üst bölümünde, sıralı bir biçimde yol alan topluluk, ön kısma gelerek burada toplanmaktadır.

Resmin merkezinde iki elini gökyüzüne doğru uzatmış, başında ışık hüzmeleriyle tasvir edilen Musa yer almaktadır. Musa bu hareketiyle Tanrı'ya şükranlarını sunmaktadır. Çünkü yaklaşık kırk yıldır çöllerde gezinen İsrailoğulları susuzluk ve

[950] Turner-Hendrix-Plazzotta, 276.
[951] Buchholz-Buhler-Hille-Kaeppele-Stotland, 268.
[952] Buchholz-Buhler-Hille-Kaeppele-Stotland, 268.

açlıkla mücadele etmektedir. Bu sahnede İsrailoğulları susuzluğun vermiş olduğu çaresizlikle Musa'ya çıkışmışlar ve Musa Tanrı'dan yardım istemiştir. Musa'nın kayaya vurması ile sular akmaya başlamıştır. Susuzluktan gözü dönmüş İsrailoğulları suya akın etmektedir. Musa'nın hemen arkasında, din adamı kıyafetleri içerisinde kardeşi Harun yer almaktadır.

Kimi figürler su dolu kap kacaklarıyla ve resmin sol tarafında bu sularını içerken resmedilmiştir. Diğer figürler ise sağ kısımda sudan pay almaya çalışmaktadır. Atlar, develer, köpekler ve koyunlar da suyun fışkırdığı bölümde, su içerken veya içmeye çalışırken resmedilmiştir. Tüm bu özellikleriyle Murillo'nun bu kompozisyonu seçmesi tesadüf değildir. Murillo, "Azize Elizabeth'in Yaralıları İyileştirmesi" ve "Musa'nın Kayayı Delerek Su Çıkarması" kompozisyonlarını, zor durumda olan insanların şifa bulduğu Caridad Hastanesi için seçmiştir. Böylelikle sanatçı yöneticilere ve insanlığa kendine özgü biçimde mesajlar vermeyi amaçlamış olmalıdır.

Fete galante[953] türünde resimleri ve özellikle kullandığı çocuk figürleriyle ünlü olan Murillo, bu resimde de uygulamalarını sürdürmüştür. Her ne kadar resmin merkezinde Musa yer alsa da, bakışları üzerinde toplayan asıl figür, sol kısımda at üzerinde görülen 5-6 yaşlarındaki erkek çocuğudur. Geriye dönük vücuduyla izleyiciye bakmakta ve Musa'nın gerçekleştirmiş olduğu mucizeyi işaret etmektedir. Bu çocuk dışında, sol alt bölümde ve sağ alt bölümde çeşitli çocuk figürleri de tasvir edilmiştir. Çocuk karakterlerin bu derece fazla kullanımı Murillo geleneğini yansıtmaktadır. Venedik renkçiliği ve Raphael klasikçiliğini Barok ile harmanlamış olan Murillo, kendine has tarzıyla, "Musa'nın Kayayı Delerek Su Çıkarması" kompozisyonunu son derece özgün biçimde yorumlamıştır.

[953] Fransız Rokoko resmine özgü bir sahnedir. Soyluların açık havada dans ve müzik eşliğinde ya da komedi seyrederek eğlenişlerini betimler. En ünlü ustası A. Watteau'dur. Bkz. Sözen-Tanyeli, 107.

3.3.4. Yeşu'nun Amalek'i Yenmesi ve Kayınbabasının Musa'ya Öğüdü

Resim No : 106[954]

Katalog No : 43

Ressamın Adı : Nicolas Poussin (1593-167)

Yapıldığı Yer : İtalya, Roma

Sergilendiği Müze : Rusya, St. Petersburg, Hermitage Museum

Konusu : Yeşu'nun Amelek'i Yenmesi[955]

Dönemi : Barok

Yapılış Tarihi : 1624-1625[956]

Malzeme ve Teknik : Tuval Üzerine Yağlı Boya

Ölçüleri : 97,5 x 134 cm[957]

Kullanılan Renkler :

[954] https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+Paintings/36535/?lng=, (Erişim Tarihi: 29.09.2016).
[955] Çıkış:17;8/13.
[956] https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+Paintings/36535/?lng=, (Erişim Tarihi: 29.09.2016).
[957] https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+Paintings/36535/?lng=, (Erişim Tarihi: 29.09.2016).



Ressamın Hayatı: Ressamın hayatı için Katalog No: 2'ye bakınız.

Resmin İncelenmesi: Nicolas Poussin'e ait eserin, ressamın 1624 yılında Roma'ya yerleştiği dönem yaptığı ilk tablo olduğu düşünülmektedir. Avrupa Resim Sanatında nadiren görülen konu, sanatçının Musa'nın hikâyesine ne denli ilgi duyduğunun kanıtıdır. Poussin sonraki dönemlerde de bu konuyu tekrar resmetmiştir. Poussin, Tevrat'ın Çıkış Bölümü'nden aldığı konuda, Refidim'de yaşayan savaşçı Amalekliler ve İsrailoğulları arasındaki çatışmayı tasvir etmiştir.

Savaş sahnesi üst kısımda görülen tepenin eteklerinde cereyan etmektedir. Tepenin etrafında iki ordu mücadele içerisindedir. Musa, Yeşu'ya savaşmayı emreder ve kendisi bir tepenin üzerine çıkar. Musa daha sonra burada zafer için dua etmeye koyulur. Savaş başladığında Musa elini göğe uzattığında İsrailliler kazanmakta, elini bıraktığında ise Amalekliler galip pozisyona gelmektedir. Ama Musa'nın kolları yorulur. Bunu gören Harun ve Hur bir taş alıp Musa'nın altına koyarlar. Musa bu taşa oturur ve Harun ile Hur ellerini havaya kaldırmasına yardım ederler. Bu, savaşın sonucunun İsraillilerin lehine olmasını sağlar[958]. İsrailoğullarının böylesi bir başarı

[958] Çıkış:17;8/13; Tükel-Arsal Yüzgüller, 50.

kazanmasına vesile olan Musa, tepelik alanın üzerinde son derece küçük boyutlarda resmedilmiştir. Sanatçı asıl ilgisini ön plandaki savaşa vermiştir.

Tabloda, Poussin'in Fransa'yı terk etmeden önce yapmış olduğu baskılardan ve gravürlerden bildiği Vatikan localarındaki Raphael fresklerinin etkisi hissedilmektedir. Kompozisyon, Poussin'in Roma lahitlerinde gördüğü kabartmalardan esinlenerek yaptığı çizimler üzerine kurulmuştur. Sanatçı, savaşçıların uzun süren acı dolu mücadelesini tuval üzerinde gösterme fırsatı yakalamıştır. Böylelikle Poussin özgün dinamizmiyle savaş unsurunu aktarmıştır[959].

Resmin sağ-orta kısmında görülen Yeşu, askeri zırhı, miğferi ve görüntüsüyle Büyük İskender'i andırmaktadır. Yeşu'nun teçhizatı Yunan ve Roma ekipmanlarını andırmaktadır. Yeşu ve İsrailoğulları sağ bölümden sol tarafa doğru düşman Amaleklilerin üzerine saldırmaktadır. Siyah zırhı ve korkmuş surat ifadesiyle sol üst kısımda görülen Amalek kaçar vaziyettedir. Poussin, savaş meydanında ölen insanları solgun benizleri ile resmetmiş ve çeşitli vücut duruşlarıyla zeminde bırakmıştır. Sağ kısımda İsrailoğullarının genel ruh hali kararlılık iken, Amalekliler korku ve panik içersinde görülmektedir. Poussin, henüz kariyerinin başındayken bile bu denli karışık ve zor kompozisyonlara olan merakını ve başarısını ortaya koymaktadır.

[959] https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+Paintings/36535/?lng=, (Erişim Tarihi: 29.09.2016).

Resim No	: 107[960]
Katalog No	: 44
Ressamın Adı	: Ferdinand Bol (1593-167)
Yapıldığı Yer	: Hollanda, Amsterdam
Sergilendiği Müze	: Rusya, St. Petersburg, Hermitage Museum
Konusu	: Kayınbabasının Musa'ya Öğüdü[961]
Dönemi	: Barok
Yapılış Tarihi	: 1655-1656[962]
Malzeme ve Teknik	: Tuval Üzerine Yağlı Boya
Ölçüleri	: 81 x 66 cm[963]
Kullanılan Renkler	: 

[960] http://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+Paintings/33045/?lng=tr, (Erişim Tarihi: 29.09.2016).
[961] Çıkış:18;13/27.
[962] http://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+Paintings/33045/?lng=tr, (Erişim Tarihi: 29.09.2016).
[963] http://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+Paintings/33045/?lng=tr, (Erişim Tarihi: 29.09.2016).



Ressamın Hayatı: Ressamın hayatı için Katalog No: 14'e bakınız.

Resmin İncelenmesi: Ferdinand Bol, "Kayınbabasının Musa'ya Öğüdü"nü resmettiği dönem çoktan Rembrandt'ın yanından ayrılmış ve Amsterdam'da kendi atölyesini kurmuştur. Ressam, 1642 yılında yerleştiği bu şehirde çok sayıda sipariş almıştır[964].

Bol, Musa ve Şuayb peygamberleri resmettiği tablosuyla, sorumluluk sahibi hükümet ve o dönemde kuzey Hollanda'daki siyasi durum hakkında yorumda bulunmak istemiş olabilir. Resim yapılmadan kısa bir süre önce, birbirleriyle savaşan iki merkezi güç vardır. Bunlardan birisi şehirlerdeki tüccarların finanse ettiği grup diğeri ise Hollanda Cumhuriyeti'nin kurucularının askerleridir. Cumhuriyet'in kurucularından II.

[964] Eleanor Pearson Delorme-Charles Pearson Delorme, *The Word Painted-The Five Books of Moses İllustrated by The Masters* (Musa'nın Resmedilmiş Beş Kitabı), WestBow Press, Bloomington 1973, 177-179.

Williem'ın 1648 yılında Amsterdam'ı alma girişimi başarısızlıkla sonuçlandığında, bölgedeki kriz hat safaya ulaşmıştır. Williem 1650'de aniden ölünce, kazananlara saltanatını bırakmak zorunda kalmış ve kurucuların yönetim hakkı ortadan kaldırılmıştır[965].

Olay kalabalık bir figür topluluğun yer aldığı resmin merkezinde geçmektedir. Ön kısımda altı basamak ile çıkılan bir mekân ve resmin tam merkezinde tahtın üzerinde yaşlı, sakallı ve elinde asa tutan birisi oturmaktadır. Taht bir çadırın önünde kurulmuştur. Tahtta oturan kişinin etrafında çok sayıda yaşlı ve bilgin görünümlü insan vardır. Tahtta oturan kişiye yönelmiş, merdivenleri tırmanan ve bir şeyler soran orta yaşlı, sakallı ve uzun saçlı bir figür daha bulunmaktadır. Resmin ana konusu, tahtta oturan kişi ve ona yaklaşan figür arasında yaşanmaktadır. Tahtta oturan kişinin arkasındaki çadırın içinde, etrafı ateşlerle kaplı bir sütun göze çarpmaktadır. Merdivenlerin sağında ve solunda çok sayıda, üniformalı ve gündelik kıyafetleriyle insanlar yer almaktadır. Sahne sol üst tarafta, koyu bulutlarla kaplı gökyüzü ile son bulmaktadır.

Tahtta oturan kişi Musa'nın kayınbabası Şuayb'dir. Tevrat'ta görüldüğü üzere, Musa'nın başarılarından haberdar olan kayınbabası, onu yerinde görmek ve bir takım tavsiyeler vermek üzere, Musa'nın karısı ve oğulları Gerşom ve Eliezer ile birlikte gelmiştir. Kayınbabası, İsrailoğullarının tüm sorunlarını tek başına çözmeye çalışan Musa'ya, bilge yetmiş kişi seçmesini ve sorumluluk dağıtmasını tembih etmektedir. Bilge ve tecrübeli bir kişi olan Şuayb, aksi takdirde kendisini ve halkını tüketeceğini söylemektedir[966]. Çadır içerisinde yer alan yanan sütun ise Bol tarafından Tanrı'yı sembolize etmek için kullanılmıştır. İsrailoğullarının Kızıldeniz'i geçişi sırasında da görülen bu betimleme, Musa'nın Tanrı için yaptığı çadır içerisinde bulunmaktadır.

Hollanda Barok Resminin Rembrandt sonrası en önemli temsilcilerinden olan Bol'un üslubunda, hala Rembrandt'ın etkileri gözlemlenmektedir. Muhafızların kostümlerinin karanlık içerisinde ışıldaması, kahverengi tonlarındaki uzmanlık ve ışık-gölge kontrastı akıllara Rembrandt'ın 1642 tarihli "Gece Devriyesi" eserini getirmektedir. Ayrıca figürler için seçilen bazı kıyafet ve tipler oldukça gerçekçi betimlenmişken bazıları da son derece tezattır.

---

[965] Eleanor Pearson Delorme-Charles Pearson Delorme, 177-179.
[966] Çıkış:18;13/27.

3.3.5. Altın Buzağıya Tapınma ve Musa'nın Kanun Tabletlerini Kırması

Resim No : 108[967]

Katalog No : 45

Ressamın Adı : Filippino Lippi Atölyesi (1457-1504)

Yapıldığı Yer : İtalya, Floransa

Sergilendiği Müze : İngiltere, Londra, National Gallery

Konusu : İsrailoğullarının Altın Buzağıya Tapınması[968]

Dönemi : Rönesans

Yapılış Tarihi : 1500 civarı[969]

Malzeme ve Teknik : Ahşap Üzerine Yağlı Boya ve Tempera

Ölçüleri : 78,1 x 137,8 cm[970]

Kullanılan Renkler :

[967] https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/follower-of-filippino-lippi-the-worship-of-the-egyptian-bull-god-apis, (Erişim Tarihi: 15.09.2016).
[968] Çıkış:32; 1/35; Bakara:51/54-92/93; Nisa:153; Araf:148-152; Taha:85/98.
[969] https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/follower-of-filippino-lippi-the-worship-of-the-egyptian-bull-god-apis, (Erişim Tarihi: 15.09.2016).
[970] https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/follower-of-filippino-lippi-the-worship-of-the-egyptian-bull-god-apis, (Erişim Tarihi: 15.09.2016).



Ressamın Hayatı: Ressamın hayatı için Katalog No: 35'e bakınız.

Resmin İncelenmesi: "Altın Buzağıya Tapınma" ve "Musa'nın Kayayı Delerek Su Çıkarması" tabloları Filippino Lippi'ye veya onun atölyesinden çıkmış, kimliği belirlenemeyen öğrencilerine mal edilmektedir. Günümüzde her iki eser de Londra National Galeri'de sergilenmektedir. Resmi sipariş eden kişinin iki eseri istemesi ya da Filippino'nun sadece bu iki sahneyi resmetmesi biraz tuhaftır. Araştırmacılara göre iki eser, bu tarzda resmedilmiş daha çok tablo ile daha büyük bir döngü tamamlanmak için yapılmış olmalıdır. Ama günümüze ulaşan parçalar yalnızca ikisidir[971].

Diğer eşi gibi pastel tonlardaki resmin sağına ve soluna yapay birer tepe konumlandırılmıştır. Bu iki tepenin eteklerinde soldan sağa doğru insan kalabalığı yer almaktadır. İki tepenin tam ortasında ise havada uçan bir boğa figürü görülmektedir. Resmin sağ arka bölümünde ise bir kamp yeri bulunmaktadır.

Konu itibariyle "İsrailoğullarının Altın Buzağıya Tapınması" resmedilmiştir. Musa'nın On Emri almak için Sina'ya çıkışında sonra, İsrailoğulları Harun'a bir buzağı putu yaptırarak ona tapmaktadırlar. Kompozisyonun benzer çalışmalardan en büyük farkı, sahnede Harun ve Musa figürlerinin belirlenememiş olmasıdır. Bilindiği üzere Musa dağa çıkışının ardından uzun bir süre gelmemiş, halk sanki Musa hiç dönmeyecek gibi düşünmeye başlamıştır. Fakat Harun konu itibariyle kompozisyondaki en önemli

[971] Kurz, 145.

figürlerden birisidir[972]. Burada yer alan bazı erkek figürlerinden hangisi olduğu net değildir. Daha doğrusu Harun karakterinin resimde kullanılıp kullanılmadığını da söylemek imkânsızdır. Diğer kompozisyonlarda Harun genellikle önemli bir konumda yer alırken burada varsa bile onun statüsünü yansıtmamaktadır. Bu yönüyle, Harun ve Musa'nın kullanılmaması, konuyu sadece Mısır geleneği üzerinden ifade etmek için olabilir.

F. J. Mather, küçük ama önemli bir ayrıntı gözlemleyen ilk kişi olmuştur. Boğanın omzunda görünen hilal, antik Mısır şehri Memphis'in kutsal tanrısı Apis'in ünlü işaretidir. Hiç şüphe yok ki ressam, bu figür ile Mısırlıların kutsal buzağısını temsil etmek istemiştir. Sanatçı Tevrat, Mısır dini ve mitolojisini harmanlayarak böyle bir figür ortaya çıkarmıştır. Zodyak kültüründe görülen uçan boğa, Mısır inancı ile birleşerek Tevrat karakteri için kullanılmıştır. Mısır tanrısı Apis'in uçtuğuna dair rivayet bulunmamakla birlikte, Tevrat'taki buzağının da uçmasıyla ilgili bir bilgi yoktur. Tek uçan buzağı tasviri, "taurus" ile Zodyak haçında yer almaktadır[973].

Buzağı etrafında gerçekleştirilen festival havasındaki ayin, Mısır geleneklerinde karşılaşılan Apis festivallerini andırmaktadır. 15. yüzyıl müzik enstrümanlarının kullanıldığı resimde, figürler yarı klasik, yarı Roma stiline sahiptir. Buzağının tam altındaki sarıklı figürün, bıçak dansı yapan bir Baküs rahibi olabileceği tahmin edilmektedir. Buna karşın dünyevi zevk peşinde koşanları cezalandırmak için resme dâhil edilmiş bir karakter de olabilir. Çünkü hançerini tutuş biçimi ve yüzündeki ifade, karakterin sahip olduğu nefreti işaret etmektedir.

[972] G. F. Hill, "On The Worship of The Golden Calf by Filippino Lippi" (Filippino Lippi'nin Altın Buzağıya Tapınması Eseri Üzerine), *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 20 (105), Burlington 1911, 172.
[973] Kurz, 146.

Resim No	: 109-110[974]
Katalog No	: 46
Ressamın Adı	: Lucas van Leyden (1494-1533)
Yapıldığı Yer	: Hollanda, Amsterdam
Sergilendiği Müze	: Hollanda, Amsterdam, Rijks Müzesi
Konusu	: İsrailoğullarının Altın Buzağıya Tapınması[975]
Dönemi	: Rönesans
Yapılış Tarihi	: 1530[976]
Malzeme ve Teknik	: Ahşap Üzerine Yağlı Boya
Ölçüleri	: 93,5 x 66,9-91,7 x 30,2-91,8 x 30,2 cm[977]
Kullanılan Renkler	: 

[974] https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/SK-A-3841/catalogue-entry, (Erişim Tarihi: 15.09.2016).
[975] Çıkış:32; 1/35; Bakara:51/54-92/93; Nisa:153; Araf:148-152; Taha:85/98.
[976] Jennifer R. Pease, Lucas van Leyden's Dance Around The Golden Calf; The Northern Triptych in The Age of The Reformation" (Lucas van Leydenin Altın Buzağı Etrafında Dans Adlı Tablosu; Reformasyon Çağında Bir Kuzeyli Triptykonu), *İnquiry*, S.7, Arkansas 2006, 10.
[977] https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/SK-A-3841/catalogue-entry, (Erişim Tarihi: 15.09.2016).





Ressamın Hayatı: Karel van Mander'e göre, Lucas van Leyden 1494 yılında Hollanda Leiden'de dünyaya gelmiştir. Birçok araştırmacı 1494'e verilen doğum tarihini şüpheli bulmakta ve 1498'i doğum yılı olarak savunmaktadır. Sanatçının babası ressam Huygh Jacobsz'dur. Dahi ressamlar arasında gösterilen Leyden, henüz 9 yaşındayken gravürler yapmış, ilk resim siparişini 12 yaşındayken almıştır. Van Mander, Lucas'ın ilk önce babası tarafından, ardından Cornelis Engelbrechtsz tarafından eğitildiğini düşünmektedir. Günümüze ulaşan belgelere göre Lucas'ın adı, 1514-1519 yılları arasında Yaylı Tüfek Loncası'nın bir üyesi olarak geçmektedir[978].

1515'te Breestraat'ta hâlâ babasıyla birlikte yaşayan sanatçı, 1521 Haziran ayında Antwerp'te bulunan Albrecht Dürer ile tanışmıştır. Lucas'ın bu tanışma sırasında, Dürer ile baskı resimler değiş tokuş ettiği bilinmektedir. Kısa süre sonra Leiden'e dönen Lucas'ın kentteki varlığı, onun gibi ressam olan kardeşi Dirk için üstlendiği kefalet belgelerinden anlaşılmaktadır. 1526'dan kısa bir süre sonra Leiden'deki en güçlü ve zengin ailelerden birinin kızı olan Lysbeth van Bosschuysen ile evlenmiştir. Van Mander, Lucas'ın 1527'de Zeeland, Flandre ve Brabant'a yaptığı yolculukla ilgili bir yazı kaleme almıştır. Konuya şüpheyle yaklaşan Mander, Lucas'ın bu yolculuklarda birileri tarafından zehirlendiğini savunmaktadır. Sanatçı, 1533 yılında Leiden'deki Gotik Pieterskerk Kilisesi'ne defnedilmiştir[979].

Lucas van Leyden'in eserlerinin neredeyse tamamı 1508-1530 yılları arasında; üzerinde bir tarih taşıyan ve imza niyetiyle kullanılmış, Leyden'in "L" harfine sahip, yaklaşık 170 gravür ve oyma eserden oluşmaktadır. Lucas'ın yaşamı boyunca zevk aldığı ün, esas olarak ahşap baskı eserlerinin uluslararası piyasadaki değerinden kaynaklanmıştır. Sanatçı, yaptığı gravür çalışmalarına ek olarak ahşap kesim, kitap illüstrasyonları ve madalyon biçimli vitraylar tasarlamıştır. Lucas van Leyden tüm bu yönleriyle Kuzey Avrupa Rönesans hareketine yön vermiş önemli Hollandalı ressamlardan birisidir[980].

Resmin İncelenmesi: Lucas van Leyden'in "İsrailoğullarının Altın Buzağıya Tapınması" tablosu, Reformasyon'un geçiş dönemi tarzı ve ikonografisinin gerilimini yansıtan, 16. yüzyılın en güzel triptikonlarından birisidir. Lucas tabloyu, Hıristiyan dini düşüncesindeki yeni bir çağın başlangıcında resmetmiştir. İnsanlar bu fırtınalı

[978] https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/SK-A-3841/catalogue-entry, (Erişim Tarihi: 10.01.2017).
[979] https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/SK-A-3841/catalogue-entry, (Erişim Tarihi: 10.01.2017).
[980] https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/SK-A-3841/catalogue-entry, (Erişim Tarihi: 10.01.2017).

zamanlarda, kilisenin günlük yaşamdaki rolünü ve yeni gelişen devrimci dini fikirleri tartışmaya başlamıştır. Tartışmanın ana kaynaklarından biri, kilisede kutsallaşma ya da cemaatin önemidir. Lucas'ın resmi, Reformasyon Çağı'nın mizacı ile İtalyan Rönesansı ve Hollanda etkisinin çok yönlü bir sentezini nasıl somutlaştırdığını göstermektedir[981].

Meşe ağacından yapılmış triptikonun en önemli bölümü orta paneldir. Kompozisyonun anlamsal temeli burada yatmaktadır. Bu nedenle yan kanatlardaki tasvirler tamamlayıcı özelliktedir. Dağlık doğal bir peyzajda yaşanan sahnenin ön kısmına, çeşitli duruş ve görünüşlerde onlarca figür serpiştirilmiştir. Arka bölümde gözüken dağ manzarasına doğru ilerledikçe, küçülüp sıradanlaşan figürler gözükmektedir. Lucas ön kısımda resmettiği figürlerini detaylı bir biçimde boyamış, arkada yer alan figürleri ise sade fırça darbeleri şeklinde göstermiştir. Oldukça geniş bir renk paleti kullanan sanatçı, Venedik renkçiliğini ve Hollanda renk anlayışını harmanlayarak özenli bir renk algısı yaratmıştır. Bunların içerisinde en dikkat çeken renk Hollanda kırmızısıdır.

Orta panelde, merkeze yakın bir konumdaki bir kaide üzerinde, altın buzağı heykeli yer almaktadır. Buzağı tasviri küçük boyutlarda ele alınmıştır. Etrafında dans eden bir topluluk yer almaktadır. Sahnenin sol üstünde, "On Emir" ile Sina Dağı'ndan inen Musa fark edilmektedir. Boynuzlu biçimde tasvir edilmiş Musa'nın yanında Yeşu yer almaktadır. Konunun önemli karakterlerinden Harun'un nerede olduğu ise kestirilememektedir. Tabloda kullanılan tüm figür ve kostümler 16. yüzyıl Hollanda modasını yansıtmaktadır. Figürlerin sahnedeki rahatlığı ve kullanılış biçimi de Hollanda janr resimlerini andırmaktadır.

Lucas tersine çevrilmiş bir kompozisyon kullanarak, İncil'in laiklik tarafından alt edileceği bir senaryo hazırlamak istemiştir. Bu nedenle Tevrat'tan çok iyi bilinen bu konuyu seçmiş ve izleyiciyi Tanrı'ya itaat etmekten çok özgürlük veya isyan üzerine yoğunlaştırmaktadır. İnsanlar çağ gereği, dini imajın yeni bir yolda önemli rolü olduğunu düşünüyorlardı. Kutsal Kitap metinlerinden doğrudan bir hikâye alarak değil, metin arkasındaki imaları ve daha derin anlamları düşünüyorlardı. Bu nedenle Rönesans ile yeni dini görüş ve düşünce biçimlerinin oluşturulması gerektiğine inanılmıştır.

[981] Pease, 11.

Resim No : 111[982]

Katalog No : 47

Ressamın Adı : Domenico di Pace Beccafumi (1486-1551)

Yapıldığı Yer : İtalya, Pisa

Sergilendiği Müze : İtalya, Pisa Katedrali

Konusu : İsrailoğullarının Altın Buzağıya Tapınması[983]

Dönemi : Maniyerizm

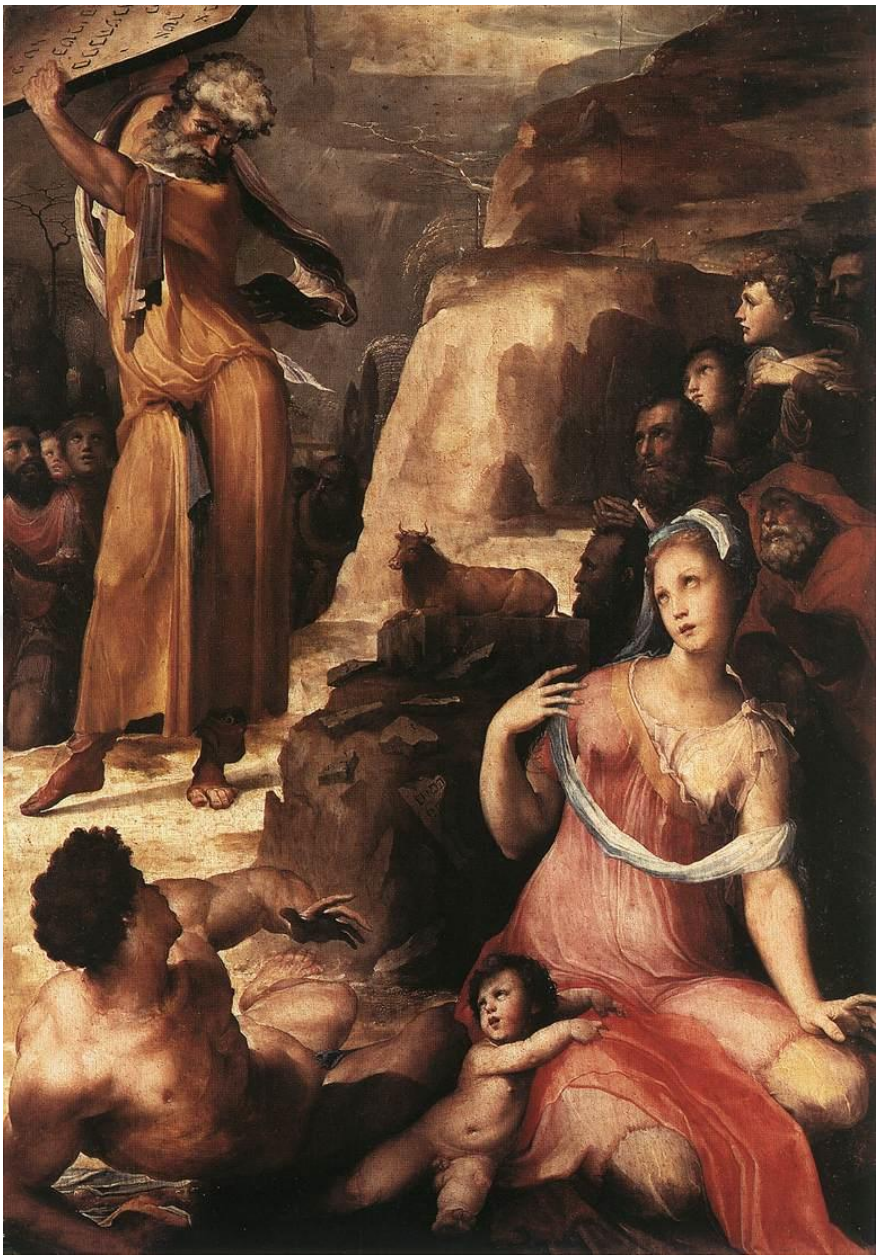
Yapılış Tarihi : 1536-1537[984]

Malzeme ve Teknik : Ahşap Üzerine Yağlı Boya

Ölçüleri : 197 x 139 cm[985]

Kullanılan Renkler :

[982] http://www.wga.hu/html_m/b/beccafum/7moses.html, (Erişim Tarihi: 15.09.2016).
[983] Çıkış:32; 1/35; Bakara:51/54-92/93; Nisa:153; Araf:148-152; Taha:85/98.
[984] https://www.artrenewal.org/pages/artwork.php?artworkid=21460, (Erişim Tarihi: 15.09.2016).
[985] https://www.artrenewal.org/pages/artwork.php?artworkid=21460, (Erişim Tarihi: 15.09.2016).



Ressamın Hayatı[986]**:** 16. yüzyılın en orijinal Maniyerist ressamlarından Domenico Beccafumi, çoğunlukla 1486 yılında doğup büyüdüğü Siena'da bulunmuş ve 1551'de burada vefat etmiştir. Siena'dan çıkmaması burada etkin biçimde çalışmasına olanak sağlamıştır.

Ressam, 1510-1512 yılları arasında Raphael ve Michalangelo gibi muhteşem sanatçıların çalışmalarını ve antik kaynakları araştırmak için Roma'da bulunmuştur. Bununla birlikte, Fra Bartolommeo'nun "Stigmatayı Kabul Eden Azize Catherine" da gösterdiği gibi klasikleşen Floransa tarzı, onu etkileyen bir diğer üslup olmuştur.

[986] Giorgio Vasari, *Lives of The Most Eminent Painters Sculptors and Architects* (En Ünlü Ressam Heykeltraş ve Mimarların Hayatı), Philip Lee Warner Publisher, Londra 1913, 233-253.

Beccafumi, 1519-1520 yıllarındaki ikinci bir Roma sakinliği döneminin ardından, resminin ruhani yinelemesini arttırmış ve chiaroscuro tekniğinin dramatik etkileri üzerine yoğunlaşmıştır. Plastik, atmosferik değerler arasındaki kontrast ile tercih ettiği oranlar ve renklerin abartılması, "Doğuş" adlı eserinin dışında, Sala del Concistoro'daki fresk süslemelerinde daha da vurgulanmıştır. Sanatçının "Limbo'daki İsa" ve "Meryem'e Müjde" gibi önemli eserleri, bu üslup eğilimlerini daha da geliştirmiştir[987]. Ressamlık yönü dışında, İtalya'nın çeşitli yerlerindeki mimari eserlerin cephe tasarımlarında da çalışmıştır[988].

Resmin İncelenmesi: Beccafumi kariyerinin sonlarında Pisa Katedrali için önemli bir dizi resim hazırlamıştır. Bunların içerisinde "İsrailoğullarının Altın Buzağıya Tapınması" en özgün örneklerden birisidir.

Beccafumi figürleri Sina Dağı eteklerinde bir araya getirmiştir. Resmin merkezinde, küçük boyutlarda ve oturur vaziyette bir buzağı tasviri yer almaktadır. Onun solunda ise merkezden uzaklaşmasına rağmen, yaptığı ani hareketle resmin odağı konumunda Musa tasviri görülmektedir. Resmin izleyiciye en yakın bölümünde erkek, kadın ve çocuk tasvirleri kullanılmıştır. Genelde merkezde görülen piramidal düzen resmin sağında yarım biçimde gözükmektedir. Musa'nın arkasında onu izleyen İsrailoğulları yer alır. Beccafumi resmini pek çok yerden kırparak oluşturmuştur. Örneğin dağ manzarası, kanun tabletleri, sağda ve arkada görünen figürler kesik biçimde betimlenmiştir.

Kompozisyonda, Musa'nın Sina Dağı'ndan inince karşılaştığı manzara karşısında, öfkeyle "On Emri" parçalaması resmedilmiştir. Tevrat'ın Çıkış Bölümü'nde karşılaşılan olay, diğer resimlere oranla farklı biçimde ele alınmıştır. Beccafumi özellikle Musa'nın kızgın ruh halini yansıtmak istemiştir. Musa'nın işleniş biçimi ile altın buzağı figürü gölgede kalmıştır. Musa'nın elindeki kanun tabletini bir kayaya vurarak parçalama girişimine dikkat edilirse, sanki Musa'nın elindeki tabletin, kırmaya çalıştığı ikinci tablet olduğu sonucu çıkarılabilir. Çünkü Musa'nın tableti fırlatmaya hazırlandığı yerde

[987] George R. Goldner, *European Drawings 1-Catalogue of The Collections* (Avrupa Çizimleri 1-Koleksiyonlar Kataloğu), The J. Paul Getty Museum, Malibu 1988, 334.
[988] Erwin Panofsky, *Meaning in The Visual Arts* (Görsel Sanatlarda Anlam), Doubleday Anchor Books, New York 1955, 169, 228-229.

bir takım kırık taş parçaları bulunmaktadır. Kutsal metinlerde de On Emir'in yazılı olduğu iki taş levhadan[989] bahsedilmektedir.

Figürler gittikçe ince, saydam bir biçimde siluet görünümü almıştır. Alışılmamış bir ölçekleme ile resimde büyüklük küçüklük algısı yok edilmiştir. Tabletleri tutan Musa, çarpıtılmış bir pozda durmakta ve arkasındaki minyatür altın buzağıyı onaylamıyor görünmektedir. Sol ön planda keskin şekilde kısaltılmış çıplak figür ve yanındaki kadının vücut hatları, Maniyerist özelliklere sahiptir. Ayrıca öndeki kadın erkek ve bebek tasviri akla kutsal aile tasvirlerini getirmektedir. Beccafumi'nin kahverengi üzerinde gerçekleştirdiği ışık gölge oyunları, sanki sanatçının başka bir renge ihtiyacı olmadığını göstermektedir.

[989] Çıkış: 32; 15.

Resim No	: 112[990]
Katalog No	: 48
Ressamın Adı	: Jacobo Tintoretto (1519-1594)
Yapıldığı Yer	: İtalya, Venedik
Sergilendiği Müze	: İtalya, Venedik, Madonna dell'Orto Kilisesi
Konusu	: Altın Buzağının Yapımı ve Musa'nın On Emri Alması[991]
Dönemi	: Yüksek Rönesans, Maniyerizm
Yapılış Tarihi	: 1558-1560[992]
Malzeme ve Teknik	: Tuval Üzerine Yağlı Boya
Ölçüleri	: 1450 x 590 cm[993]
Kullanılan Renkler	: 

[990] Ilchman, 319; Nichols, 300.
[991] Çıkış:32; 1/35; Bakara:51/54-92/93; Nisa:153; Araf:148-152; Taha:85/98.
[992] Ilchman, 319; Nichols, 300.
[993] Ilchman, 319; Nichols, 300.



Ressamın Hayatı: Ressamın hayatı için Katalog No: 5'e bakınız.

Resmin İncelenmesi: Tintoretto'nun İsrailoğullarının altın buzağıya tapındığı anı canlandırdığı, 1560 tarihli Londra National Galeri'de bir tablosu daha bulunmaktadır. Bu resim daha sade ve küçük ölçeklidir. Venedik, Madonna dell'Orto Kilisesi'ndeki "Altın Buzağı'nın Yapımı" ve "Son Yargı" tabloları, şimdiye kadar yapılmış en yüksek tuval resimleridir. Tabloların her ikisi de 14,5 m yüksekliğindedir. Abidevi ölçekteki resimler, aslında bu tarz kompozisyonlar üretmeye alışmış Tintoretto'nun, kendini açıkça ifade etme biçiminin bir örneğidir. Bu iki şaheser, Tintoretto'nun daha sonra yaptığı, Scuolo Grande di San Marco ve Scuolo Grande di San Rocco'daki geniş ölçekli çalışmalarının öncüsü ve habercisidir. Vasari, Tintoretto'nun bu tarz resimleri için, şakacı bir yaklaşımla, *"O hilelerle boyalı gibi görünüyor"* demiştir[994].

Tintoretto, bu devasa kompozisyonda, aslında aynı anda gerçekleşen iki olayı ardışık iki sahne gibi resmetmiştir. Tablonun sağ kısmında yer alan temsili dağ gökyüzüne kadar uzanmaktadır. Alt bölümde hareket halinde bir kalabalık yer almaktadır. Mistik bir havaya sahip sahnenin her yerinde figürler göze çarpmaktadır. Bu yoğun kalabalık resmin uzak bölümlerine kadar yayılmıştır. Kompozisyon dağın ortasında yer alan saydamımsı tente, sis ve bulut karışımıyla ikiye bölünmüştür. Bu bölünme ile iki farklı konuya dikkat çekilmek istenmiştir. Alt kısımda, İsrailoğullarının altın buzağıyı yapma aşaması görülürken, üst kısımda ise Musa'nın On Emri alışı betimlenmiştir. Tintoretto böylece sadece iki konu işlemekle kalmamış, izleyiciye ölümlü ve ebedi iki dünyayı da gösterme fırsatı yakalamıştır.

Resmin alt planında, üzeri İsrailoğullarının Mısır'dan çıkarken komşularından aldıkları mücevherlerle dolu, ince bir kaide üzerindeki buzağı bulunmaktadır. Hayvanın etrafında yer alan değerli madenler, biraz sonra eritilecek ve orijinaline uygun biçimde bir heykel dökülecektir. Dört güçlü erkeğin taşıdığı buzağı, resmin sağ alt bölümünde yer alan Harun'a ve mücevherlere doğru taşınmaktadır. Resmin sağ-alt kısmında, elinde ölçü almaya yaran kumpas[995] benzeri bir malzeme tutan kişi Harun olmalıdır. Çünkü heykeli yapacak olan kişi Harun'dur. Etrafta yer alan kalabalık ise, sanki buzağı heykeli yapılmadan önce geçen kurbanlık hayvan için merasim geçidi düzenlemektedir. Sol alt bölümde, sol eliyle Harun'u işaret eden naif bir kadın figürü gözükmektedir. Bu kadın

[994] Ilchman, 1.
[995] David Rogers, "Tintoretto's Golden Calf" (Tintoretto'nun Altın Buzağısı), *The Burlington Magazine*, 119 (895), Burlington 1977, 715.

karakter, arkasında yer alan topluluğa, mücevherleri nereye taşımaları gerektiğini göstermektedir. Tintoretto'nun bu kadın figürüne ait eskiz çalışması Fitzwilliam Müzesi'nde yer almaktadır. Ressamın eskiz çalışmasında figür çıplak iken, tabloda giydirilmiştir[996].

Alt kısımda bunlar yaşanırken, sivri kemere göre yerleştirilmiş tablonun üst kısmında Musa On Emri alırken gösterilmektedir. Sina Dağı'nın zirvesi bulutlar ile örtülü biçimde tasvir edilmiştir. Gökyüzünde, başında güneşe benzetilmiş bir hale ile Tanrı yer almaktadır. Tanrı'nın iki elinde Musa'ya getirdiği On Emir'in yazılı olduğu kanun tabletleri vardır. Havada uçar gibi gözüken Tanrı'yı etrafında yer alan melekler taşımakta ve ellerindeki tabletlere de destek olmaktadır. Dağın tepesinde, gövdesinin üst kısmı görülebilen Musa, iki elini gökyüzüne açmış biçimde resmedilmiştir. Tanrı'dan yayılarak tüm resmi aydınlatan ışık, özellikle Musa'yı şiddetli biçimde aydınlatmaktadır. Bu ışık o derece kuvvetlidir ki Musa dışında, Sina üzerindeki karanlık bulutları da delip geçmekte, bulutları havada uçuşan su zerreciklerine dönüştürmektedir.

[996] David Scrase, "Two Drawings from the Ricketts and Shannon Collection at the Fitzwilliam" (Fitzwilliam Müzesi'nde Yer Alan Ricketts ve Shannon Koleksiyonlarından İki Çizim), *Master Drawings*,20 (1), New York 1982, 31-32.

Resim No : 113[997]

Katalog No : 49

Ressamın Adı : Andrea di Lione (1610-1685)

Yapıldığı Yer : İtalya, Napoli

Sergilendiği Müze : Amerika, Fine Arts Museum of San Francisco

Konusu : İsrailoğullarının Altın Buzağıya Tapınması[998]

Dönemi : Barok

Yapılış Tarihi : 1626-1629[999]

Malzeme ve Teknik : Tuval Üzerine Yağlı Boya

Ölçüleri : 96,5 x 132,1 cm[1000]

Kullanılan Renkler :

[997] https://art.famsf.org/andrea-di-lione/adoration-golden-calf-614430, (Erişim Tarihi: 15.09.2016).
[998] Çıkış:32; 1/35; Bakara:51/54-92/93; Nisa:153; Araf:148-152; Taha:85/98.
[999] https://art.famsf.org/andrea-di-lione/adoration-golden-calf-614430, (Erişim Tarihi: 15.09.2016).
[1000] https://art.famsf.org/andrea-di-lione/adoration-golden-calf-614430, (Erişim Tarihi: 15.09.2016).



Ressamın Hayatı: Andrea di Lione, doğup büyüdüğü şehir olan Napoli'de etkili biçimde eserler vermiş, İtalyan Barok Resminin önemli temsilcilerinden birisidir[1001]. Napoli'nin önemli sanatçılarından Aniello Falcone, Belisario Corenzio ve Salvator Rosa'dan resim eğitimi almıştır. Corenzio Napoli'den ayrıldığında Lione, Viceroy Sarayı için yaptığı işi devem ettiren sanatçı olmuştur. Napoli Katedrali'nde ve Milano'daki San Paolo Maggiore'de de birkaç tablo resmetmiştir. Sanatçı, 1686 yılında Napoli'de hayatını kaybetmiştir[1002].

Eklektik ve çok çeşitli bir sanatçı olan Lione, Eski ve Yeni Ahit, Roma tarihi ve mitolojisi ve hayata dair sahneler resmetmiştir. Aniello Falcone'un savaş tablolarından etkilenerek Falcone'un stüdyosuna giren sanatçının, bu dönemden sonra yaptığı çalışmalar, anatomi üzerine aldığı titiz akademik eğitimi yansıtmaktadır. Savaşların ressamı olarak bilinir hale gelen Lione, bu türe ait eserleri David ile Goliath arasındaki savaş ve Türklere karşı yapılmış imzalı ve tarihli iki savaş resmi daha tasvir etmiştir. Bu

[1001] Viviana Farina, *Andrea de Leone: Some Notes on His Relation With Castiglione and Falcone* (Andrea de Leone: Onun Castiglione ve Falcone ile İlişkileri Üzerine Bazı Notlar), [Elektronik Sürüm], 2014, 9.
[1002] Michael Bryan, *Dictionary of Painters and Engravers: Biographical and Critical* (Ressam ve Gravürcüler Sözlüğü: Biyografi ve Kritik), C. 2, George Bell & Sons, London 1889, 43-44.

eserlerde Lione, oldukça statik olan Falcone kompozisyonlarından uzaklaşmış ve zengin renk ve gevşek fırça darbeleriyle daha dramatik sahneler yaratmıştır[1003].

Resmin İncelenmesi: Özellikle 20. yüzyıldan bu yana tablonun kime ait olduğu konusunda bir takım tartışmalar yaşanmıştır. Araştırmacıların bir bölümü resmi Andrea di Lione'ye, diğer kesim ise Nicolas Poussin'e mal etmektedir[1004].

Kompozisyon Eski Ahit'in Çıkış Bölümü'nde yer alan, Musa'nın Sina Dağı'na "On Emri" almayı gittiği vakit, yokluğunda kardeşi Harun'a bir put yaptıran ve ona tapınan İsrailoğullarını anlatmaktadır. Sanatçı, tapınma olayını resmin ön bölümünde sahnelemektedir. Sağ kısımda yüksek bir kaide üzerinde, altın renkli minyatür bir buzağı heykeli bulunmaktadır. Bu heykel ile seyircinin arasında, genç bir delikanlı şeklinde tasvir edilmiş Harun yer almaktadır. Harun'un önünde gümüş renkli bir şamdan vardır. Bu şamdanın eşi buzağının diğer yanındadır. Harun ikinci şamdanı yakmaya çalışırken tasvir edilmiştir. Sol bölümde ise İsrailoğulları heykele tapınır biçimde gösterilmiştir. Arkada bir dağ manzarası, bu dağın eteğinde de gördükleri karşısında öfkelenen ve elindeki On Emri yere atarak kırmaya çalışan Musa dikkat çekmektedir.

Eserin içerisinde yer alan bir takım figürler, Rönesans ve Barok Resminin önemli temsilcileri olan bazı ustaların eserlerinde de yer almaktadır. Örneğin, Andrea Mantegna'nın Mantua'daki Gonzago Ducal Sarayı için resmettiği, "Caesar'ın Zaferi" (1484-1492) isimli dokuz büyük sahneden oluşan kompozisyonun "Trampetçiler" diye adlandırılan parçası, bunlardan biridir. Çünkü tabloda yer alan bir karakter, tıpkı "Altın Buzağıya Tapınma" tablosundaki Harun'u ve şamdanlarını çağrıştırmaktadır. Mantegna'nın eserindeki genç erkek de aynı koçbaşlı şamdanı kullanmaktadır. Form olarak aynı olan iki şamdan arasındaki tek fark, diğerinin altın görünüme sahip olmasıdır. Sanatçı genç erkek figürünü ve şamdanı aslından farklı bir amaçla kendi resmine monte etmiştir[1005]. Bu özellik resmin ikonografik yönden Tevrat'tan bağımsız yanlarını gözler önüne sermektedir. Harun'un genç bir delikanlı olması mümkün değildir. Çünkü Tevrat ve Musa'nın hayatı hakkında yapılan araştırmalara göre Harun,

[1003] http://www.wga.hu/bio_m/l/lione/biograph.html, (Erişim Tarihi: 13.01.2017).
[1004] Henry Keazor, "Poussin, Titian and Mantegna: Some Observations on The 'Adoration of the Golden Calf' at San Francisco" (Poussin, Titian ve Mantegna: San Francisco'daki 'Altın Buzağıya Tapınma' Eseri Üzerine Bazı Gözlemler), *The Burlington Magazine*, 137 (1102), Burlington 1995, 12-16.
[1005] Keazor, 12-16.

kardeşi Musa'dan yaşça daha büyüktür[1006]. Harun'un bu şekilde genç resmedilmiş olması, şeytana aldanışını veya cahilliğini göstermek için olabilir. Yine insanların kıyafetleri ve aksesuarları, Klasik Poussin geleneğini anımsatan faktörlerdir.

[1006] Harman 2006, 208.

Resim No	: 114[1007]
Katalog No	: 50
Ressamın Adı	: Nicolas Poussin (1594-1665)
Yapıldığı Yer	: Fransa, Paris
Sergilendiği Müze	: İngiltere, Londra, National Gallery
Konusu	: İsrailoğullarının Altın Buzağıya Tapınması[1008]
Dönemi	: Barok
Yapılış Tarihi	:1633-1637[1009]
Malzeme ve Teknik	: Tuval Üzerine Yağlı Boya
Ölçüleri	:153,4 x 211,8 cm[1010]
Kullanılan Renkler	: 

[1007] http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/nicolas-poussin-the-adoration-of-the-golden-calf, (Erişim Tarihi: 15.09.2016).
[1008] Çıkış:32; 1/35; Bakara:51/54-92/93; Nisa:153; Araf:148-152; Taha:85/98.
[1009] Amy Marie Costrini, *Nicolas Poussin's Realm of Flora: Painted Poetry in Seventeenth-Century Rome* (Nicoals Poussin'in Diyarının Florası: 17. Yüzyıl Roma'sının Resmedilmiş Şiiri), (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Georgia University, Athens 2003, 93.
[1010] http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/nicolas-poussin-the-adoration-of-the-golden-calf, (Erişim Tarihi: 15.09.2016).



Ressamın Hayatı: Ressamın hayatı için Katalog No: 2'ye bakınız.

Resmin İncelenmesi: Nicolas Poussin "İsrailoğullarının Altın Buzağıya Tapınması" ve "Kızıldeniz'i Geçiş" konulu iki eser resmetmiştir. Sanatçının her iki eserinin de 1630'larda ressamın tanınmış patronu Cassiano del Pozzo'nun kuzeni Amadeo del Pozzo için yapıldığı düşünülmektedir. Luigi Pellegrino Scaromuccia'ya göre bu iki eser, Amadeo'nun Torino'daki sarayında sergilenen dört dini sahneden geriye kalanlardır. Pietro da Cortona'nın resmettiği diğer iki esere ne olduğu ise tam olarak bilinmemektedir[1011].

Poussin, tıpkı "Kızıldeniz'i Geçiş" resminde olduğu gibi kalabalık bir insan topluluğuna yer vermiştir. Bu topluluk etrafı dağlarla çevrili alanda, yaprakları dökük iki ağacın arasında yer alan, yüksekçe bir kaide üzerindeki altından bir buzağı heykeli etrafına serpiştirilmiştir. Sanatçı, göze batan renklerin kullanımı ile Titian'ı anımsatan turuncu, kırmızı ve mavilere yer vererek geniş bir renk paleti kullanmıştır.

Kompozisyon Eski Ahit'in Çıkış Bölümü'nde yer alan, Musa Sina Dağı'na "On Emri" almayı gittiği vakit, yokluğunda kardeşi Harun'a bir put yaptıran ve ona tapınan İsrailoğullarını anlatmaktadır. Poussin resmin ön kısmını İsrailoğulları için dans pistine

[1011] Helsdingen, 64.

çevirmiştir. Beyaz kıyafetli uzun sakallı kişi Harun'dur. Musa sol üst kenarda, elinde On Emir ve yanında Yeşu ile dağdan inerken gösterilmiştir.

Resmin merkezinde tek ayağını kaldırmış altın buzağı görülmektedir. Heykelin üzerinde harekete geçmiş olan kara bulutlar, Tanrı'nın İsrailoğullarına karşı olan gazabını göstermektedir. Ön kısımda yer alan yarı çıplak figürler, çılgınca kendilerinden geçmiş ve asıl ilahlarını unutarak sahte bir puta tapmaktadır. Bunu da etrafında dans ederek göstermektedirler. Musa gördükleri karşısında çok öfkelenmiş ve henüz yeni aldığı On Emir'in yazılı olduğu tableti yere çalarken gösterilmiştir. Sol alt kısımda yer alan tef biçimli müzik aleti cümbüşü sembolize ederken, yarı çıplak figürler bunu yapan kişilerin ahlaksızlıklarını ve küfrünü gözler önüne sermektedir[1012].

Poussin'in tüm karakterleri, onun klasik kıyafet anlayışı sayesinde her zamanki gibi oldukça gerçekçidir. Hikâyeyi vurgulayabilmek adına bireysel renklere başvurmuştur. Bunlarda Harun'un beyaz renkli pelerini en dikkat çekici olanıdır.

[1012] Matthew Kieran, *Revealing Art* (Açıklayıcı Sanat), Routledge, Oxford 2005, 25-26.

Resim No : 115[1013]

Katalog No : 51

Ressamın Adı : Guido Reni (1616-1680)

Yapıldığı Yer : İtalya, Bologna

Sergilendiği Müze : İtalya, Roma, Galleria Borghese

Konusu : Musa'nın Kanun Tabletlerini Kırması[1014]

Dönemi : Barok

Yapılış Tarihi : 1624-1625[1015]

Malzeme ve Teknik : Tuval Üzerine Yağlı Boya

Ölçüleri : 173 x 134 cm[1016]

Kullanılan Renkler :

[1013] http://www.wga.hu/html_m/r/reni/1/moses.html, (Erişim Tarihi: 29.09.2016).
[1014] Çıkış:31;18; Çıkış:32;19.
[1015] Paolo Moreno-Chiara Stefani, *The Borghese Gallery*, Touring Club İtaliano, Roma 2000, 308.
[1016] Moreno-Stefani, 308.



Ressamın Hayatı: Guido Reni 1575 yılında İtalya'nın Bologna şehrinde doğmuştur. İlk olarak doğup büyüdüğü bu şehirde, Flaman ressam Denys Calvaert (1540-1619) ve daha sonra Carracci ailesine ait İncamminati Akademisi'nde temiz, sağlam taslak işçiliği geleneği ile doğa ve çıplak modeller üzerine resim eğitimi almıştır. 1595-1599 yılları arasında San Luca Bazilikası için yaptığı "Rosary Madonnası" da dâhil olmak üzere, yerel kiliseler için çok sayıda sunak resmi yapmıştır. 1600-1601 civarında Roma'ya taşınan Reni, "Aziz Petrus'un Çarmıha Gerilmesi"nde görülebileceği gibi, Caravaggio'nun güçlü doğalcılık ve dramatik aydınlatma tarzının etkisinde kalmıştır. Reni'nin Borghese ailesinin Rospigliosi Pallavicini Saray'ında yer alan 1614 tarihli Aurora freskinden anlaşıldığı kadarıyla, Raphael sanatının ideal, anıtsal klasisizmi daha kalıcı bir etkiye sahip olmuştur[1017].

[1017] Turner-Hendrix-Plazzotta, 100.

Reni, 1614'te Bologna'ya geri dönerek kısa sürede kentin önde gelen sanatçısı olmuştur. En önemli yapıtlarından Pietd del Mendicanti ve Pala delle Peste (1631) Pinacoteca Nazionale'de yer almaktadır. Erken İtalyan Barok Resminin klasik idealizminin savunucusu Reni'nin cilalı stilinin çağdaşlarına etkisi büyüktür ve bu yönüyle çok sayıda öğrenci ve takipçiyi cezbetmiştir[1018].

Resmin İncelenmesi: 17. yüzyılın başında resim sanatında Barok üslub ortaya çıktığında, Caravaggio ve Carracci gibi büyük sanatçıların takipçileri birbirleriyle üstünlük yarışına girişmiştir. Caracci taraftarları, klasik bir yaklaşım ile form ve renklerin sakin uyumunu benimserken, Caravaggio'nun peşinden gidenler ise ışık ve gölgenin güçlü kontrastı sayesinde, basit bir günlük yaşam konusunu bile anlamlandırmayı istemiştirler. Fakat bu iki grubun aralarında sert bir bölme çizgisi olmamıştır. Guido Reni gibi klasikçi ressamlar bile Caravaggio'nun kahramanca dramatik tarzından etkilenip resmine dâhil etmiştir. Bu mütevazi ama anıtsal sanat dili, zamanla uluslararası bir fenomen haline gelmiştir.

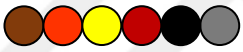
Reni'nin konusunu Tevrat'tan aldığı çok sayıda eskiz ve tablosu bulunmaktadır[1019]. Caravaggio'dan esinlenen Reni'nin bu tablosu, Barok tarzdaki resimlerin mükemmel bir örneğidir. Bu sanat eserindeki drama kelimelerden daha yüksek sesle konuşmaktadır. Eser ışık ve gölgenin kusursuz birlikteliğiyle, duygu yoğunluğunu yakalamayı başarmıştır. Reni Musa'yı karanlık bir peyzaj içerisine, sadece gövdeden yukarısı görülebilecek biçimde yerleştirmiştir. Resmin merkezinde, uzun sakallı ve yaşlı bir biçimde tasvir edilmiş Musa, Sina Dağı'ndan inerken resmedilmiştir. Musa'nın üzerinde mavi ve kırmızı tonlarda, bol dökümlü bir kıyafet yer almaktadır. Musa, alnındaki kırışıklıkları ve sıradan haliyle günlük hayattan alıntılanmıştır. Musa'nın iki elinde On Emir'in yazılı olduğu kanun tabletleri bulunmaktadır. Sol elindeki tableti gövdesine yakın biçimde tutarken, sağ elindekini ise yukarı kaldırmıştır.

Musa, Sina Dağı'ndan inerken halkını yaptıkları bir puta taparken görmüş ve bunun sonucunda öfkeden deliye dönmüştür. Jest ve mimiklerinden anlaşıldığına göre, Musa kanun tabletlerini kırmaya hazırlanmaktadır. Reni, Musa'nın yüz ifadesiyle yaşamış olduğu öfkeyi ve bunun sonucunda, onun kanun tabletlerini kıracağını

[1018] Goldner, 350.

[1019] Anka Ziefer, "Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, XCVII: Guercino, la Scuola, la Maniera: I Disegni agli Uffizi by Nicholas Turner" (Uffizi Gallery Baskı ve Çizim Bölümü, XCVII: Guercino, Okul, Üslub: Nicholas Turner'ın Uffizi'deki Çizimleri), *Master Drawings*, 48 (2), New York 2010, 245-252.

hissettirmektedir. Tıpkı Musa'nın gövdesinin alt kısmı gibi yukarıya kaldırdığı tablette kadrajdan çıkmıştır. Musa son gücüyle yukarıdaki tableti, aşağıda gözükmeyen kayaya vurarak parçalamak üzeredir.

Resim No	: 116[1020]
Katalog No	: 52
Ressamın Adı	: Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1606-1669)
Yapıldığı Yer	: Hollanda, Amsterdam
Sergilendiği Müze	: Almanya, Berlin, Staatliche Museen
Resmin Konusu	: Musa'nın Kanun Tabletlerini Kırması[1021]
Dönemi	: Barok
Yapılış Tarihi	: 1659[1022]
Malzeme ve Teknik	: Tuval Üzerine Yağlı Boya
Ölçüleri	: 168,5 x 136,5 cm[1023]
Kullanılan Renkler	: 

[1020]Elizabeth A. Sharp, *Rembrandt*, Methuen & C°, London 1904.
[1021] Çıkış:31;18; Çıkış:32;19.
[1022] Shalom Sabar, "Between Calvinists and Jews: Hebrew Script in Rembrandt's Art" (Kalvinist ve Yahudiler Arasında: Rembrandt'ın Sanatında İbranice El Yazısı), Mitchell B. Merback (Ed.), Beyond the Yellow Badge Anti-Judaism and Antisemitism in Medieval and Early Modern Visual Culture, *Brill's Series in Jewish Studies*, C. 37, (ss. III, 371-404), 393.
[1023] Sabar, 393.



Ressamın Hayatı[1024]**:** Barok Dönemi'nin önemli sanatçılarından Hollandalı ressam ve gravürcü Rembrandt Harmenszoon van Rijn, 1606 yılında bir değirmencinin oğlu olarak Leiden'de dünyaya gelmiştir[1025]. Rembrandt'ın etkilendiği sanatçılar arasına ilk sıraya Caravaggio'u yazmak doğru bir tespit olacaktır[1026]. Barok resim üslubuna uygun eserlerinde kahverenginin her tonunu severek kullanan sanatçı, ilk önce yaşlı insanları model olarak kullandığı çok fazla tek grup portre üzerinde çalışmıştır. Aralarında kariyeri boyunca farklı anlarını resmettiği toplam 86 otoportresi de bulunmaktadır. Bunlar sanatçının gençliğinden yaşlılığına kadar uzanan zaman diliminde bir görsel bir günlük gibidir[1027].

[1024] John W. Mollet, *Rembrandt Hermanszoon van Rjin*, New York 1882.
[1025] David Spence, *Rembrandt-Büyük Ressamlar*, (Çev.: İlker Sevinç), Beta Yayınları, İstanbul 2015; Grzymkowski, 169.
[1026] Eroğlu, 445.
[1027] Farthing, 227.

Rembrandt daha 18 yaşındayken bağımsız bir ressam olmayı başarmıştır. Ama hala ailesinin parasal desteğiyle ayakta durmaktadır. Canla başla yaptığı ilk işlerinde beklediği tepkiyi alamamıştır[1028]. Rembrandt Latin okuluna gitmiş ve 1620'de Leiden Üniversitesi'ne kaydolmuştur. 1621'de Leiden'de tarihi resimler yapan Jacob Isaacsz'in atölyesine çırak olarak katılmıştır. Yaklaşık 1623-24 yıllarında Amsterdam'da Pieter Lastman ve Jacob Pynas ile birlikte çalışan Rembrandt, 1625'te Leiden'e bağımsız bir usta olarak dönmüş; burada Jan Lievens'le beraber çalışmış ve ilk öğrencisi Gerard Dou'yi himayesine almıştır. 1630'lu ve 1640'lı yıllarda Govaert Flinck, Ferdinand Bol, Carel Fabritius ve Gerbrandt van den Eeckhout gibi öğrenciler yetiştirmiştir. Mali sıkıntılar, 1656'da iflas ile sonuçlanınca, 1657 ve 1658'de Rembrandt'ın mülkleri açık artırma ile satılmıştır[1029].

Rembrandt, kariyeri boyunca çarpıcı chiaroscuro etkileri gösteren çok sayıda resim üretmiştir. Bu eserlerin çoğunda kırmızı ve siyah tebeşir ile resim çalışmalarına ön hazırlık yaptığı anlaşılmaktadır. Rembrandt'ın bu bağımsız resmindeki önemli çizimler arasında, manzaraları ışığın ve uzayın nefes kesici etkilerini elde ettiği küçük ölçekli eserler de yer almaktadır[1030].

Resmin İncelenmesi: Rembrandt'ın 1659'da resmettiği "Musa'nın Kanun Tabletlerini Kırması" ve "Yakup'un Melekle Güreşmesi" adlı çalışmaları, sanatçının son dönem sanat anlayışını yansıtmaktadır. Rembrandt'ın Musa'yı yasaların yazılı olduğu levhaları kırarken resmettiği eserin, Amsterdam'daki yeni belediye binası için ısmarlanan daha büyük bir resmin parçası olabileceği düşünülmektedir[1031]. Karanlık ve gizemli boyama tekniği ile artık ışık kaynağının yok olduğu her iki eser de Berlin Devlet Müzesi'nde sergilenmektedir[1032].

Kahverenginin tonlarının yoğunlukta olduğu tabloda, Sina Dağı manzarası bir hayal âlemi gibi tasvir edilmiştir. Resim, merkezinde yer alan Musa tasviri ve yukarıya kaldırdığı On Emir'den ibarettir. Tevrat'ın Çıkış Bölümü'nde yer alan konu Rembrandt'ın olağanüstü yorumlama gücünü yansıtmaktadır. Sina Dağı'nda On Emri alan Musa, dağdan inerken İsrailoğullarının altın bir buzağı etrafında dans ettiğini ve

[1028] Krausse,2005: 42
[1029] Goldner-Hendrix, 343.
[1030] Turner, 137.
[1031] Rosalind Ormiston, *Rembrandt-500 Görsel Eşliğinde Yaşamı ve Eserleri*, (Çev.: Mehmet Barış Albayrak), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Çin 2014, 234.
[1032] Mollet, 71.

ona tapındığını görür. Bu durum karşısında aşırı derecede öfkelenen Musa, elindeki tabletleri bir kayaya vurarak paramparça eder[1033]. Rembrandt, Musa'nın öfke dolu kızgın ruh halini, kendince umutsuz ve üzgün bir biçimde betimlemiştir. Caravaggio'nun azizleri gibi sıradan yaşlı bir adam olan Musa, havaya kaldırdığı siyah renkteki kanun tabletlerini, hemen önündeki kayaya vurmak üzeredir. Rembrandt, resmi yaparken sahnenin aslına bağlı kalmamış ve kendi düşüncelerini olduğu gibi Musa üzerinden konuya dâhil etmiştir.

Araştırmacılar genel olarak, sanatçının önceki yıllardaki eserlerinden birçoğunun Amsterdam'daki Yahudilerle olan ilgi ve alakasının devam ettiğinin, hatta daha da derinleştiğinin kanıtı olduğu görüşündedir. Bununla birlikte, Rembrandt'ın resmindeki İbranice yazılar, entelektüeller ile işbirliği için bir araç, hatta sanatçının mistik mesajlara olan ilgisinden daha fazlasını göstermektedir. Yani yazılar, Rembrandt'ın teolojik doktrinler hakkındaki derin anlayışını yansıtır. Ayrıca yeni ve akılcı dini kavramlar yaratmak için İbraniceyi kullanmaya yönelik orijinal bir girişimdir[1034].

Musa'nın elinde iki adet tablet yer almaktadır. Eğer dikkat edilirse, ön kısımdaki tabletin arkasında kısmen gözüken ikinci tablet fark edilebilir. Musa'nın ellerinde altta duran ikinci tablet, kırmak için onları havaya kaldırmasıyla izleyiciye doğru döndürülmüştür. Siyah bir zemin üzerine altın ile İbranice On Emir'in yazılı olduğu tabletlerden izleyiciye dönük olanda, sırasıyla[1035]: "Adam öldürmeyeceksin", "Zina Etmeyeceksin", "Çalmayacaksın", "Komşuna karşı yalan yere tanıklık etmeyeceksin", "Komşunun evine, karısına, erkek ve kadın kölesine, öküzüne, eşeğine, hiçbir şeyine göz dikmeyeceksin"[1036].

Rembrandt'ın Musa tasvirinin elbisesi de ayrıca dikkat çekmektedir. Bel kısmında kırmızı bir kuşağın yer aldığı tek parça beyaz tunik, gerçekçi bir bakış açısının ürünüdür.

[1033] Çıkış:32;19.
[1034] Sabar, 393.
[1035] Sabar, 395.
[1036] Çıkış:20;13/17.

3.3.6. Musa'nın On Emri Alması

Resim No : 117[1037]

Katalog No : 53

Ressamın Adı : Jusepe di Ribera (1591-1652)

Yapıldığı Yer : İtalya, Napoli

Sergilendiği Müze : İtalya, Napoli, San Martino Manastırı

Konusu : Musa'nın On Emri Alması[1038]

Dönemi : Barok

Yapılış Tarihi : 1638[1039]

Malzeme ve Teknik : Tuval Üzerine Yağlı Boya

Ölçüleri : 168 x 97 cm[1040]

Kullanılan Renkler :

[1037] https://www.wikiart.org/en/jusepe-de-ribera/moses-1638, (Erişim Tarihi: 29.09.2016).
[1038] Çıkış:34;1/28; Yasa'nın Tekrarı:10;1/5.
[1039] Chiara de Capoa, *Old Testament Figures in Art* (Sanatta Eski Ahit Konuları), J. Paul Getty Publications, New York 2003, 183.
[1040] Capoa, 183.



Ressamın Hayatı: Jusepe di Ribera ya da Jose Ribera 1591 yılında, Valencia yakınlarındaki Jativa şehrinde dünyaya gelmiştir. İspanyol Barok Resminin önemli temsilcilerinden olan sanatçı, ressam ve gravürcü olarak tanınmaktadır. Başlangıçta, Valencia'da Francisco Ribalta'dan resim eğitim alan Ribera, bir süre Parma'da çalıştıktan sonra 1613 yılında Aziz Luke Akademisi'ne katılmıştır.

1616-1617 arasında yılında kalıcı olarak İtalya'ya taşınan Ribera, bir daha ülkesine dönmemiştir. İtalya'da Caravaggio ve Corregio'nun etkisinde kalmakla

birlikte, İspanyol resminin özelliklerini de bırakmamıştır. Acılı olayların ve insanlığın umutsuzluğunun ressamı olarak ün salan sanatçı, acıyı yer yer bayağılığa kaçan bir gerçekçilikle yansıtmayı seçmiştir. Bu dönemde eserlerini "Jusepe de Ribera, Español" veya "Jusepe de Ribera, Spaniard" olarak imzalamıştır. Roma sanatçıları ona "Lo Spagnoletto" takma ismini vermiştir[1041].

1620-1626 yılları Ribera'nın en iyi gravür ve resimlerini ürettiği dönem olmuştur. Ressamın bu eserlerinde, kısmen daha geniş kitlelere ulaşma girişimi dikkat çekmektedir. Ribera, kariyerinin sonlarında Napoli'de lider ressam olarak kabul edilmiştir. Fakat bu yıllarda verimi ciddi şekilde düşen sanatçı, 1651 yılında uzun yıllar sahip olduğu evini satmış ve 2 Eylül 1652 tarihinde Napoli'de ölene kadar ciddi mali problemler yaşamıştır. Ribera'nın İspanya'ya dönmemesine rağmen onun resimlerinin birçoğu, İspanya üst sınıfı üyeleri tarafından satın alınarak İspanya'ya götürülmüştür. Ribera'nın eserlerinin hatırı sayılır bir kısmı günümüzde Louvre, Prado ve National Galeri'de sergilenmektedir[1042].

Resmin İncelenmesi: Ribera sanat yaşamı boyunca önemli dini figürlerin portrelerini yapmıştır. Bunların içerisinde azizlerin yer aldığı eserler oldukça fazladır ve bu tarz r Ribera adıyla özdeşleşmiştir. Tevrat konulu "Musa ve On Emir", Ribera'nın benzer eserlerine güzel bir örnektir.

Ribera'nın kompozisyonunda tabandan tavana doğru, koyu renklerden açık renklere doğru bir geçiş söz konusudur. Resmin en alt kısmına simsiyah bir görünüm hâkimken, Musa'nın vücudu ve daha sonra da başından süzülen ışık hüzmeleriyle yaratılmış aydınlık, dinin Musa üzerinden kutsiyetini yansıtmaktadır. Ribera resminin merkezine yerleştirdiği Musa'yı izleyiciyle göz göze getirmektedir. Ribera Musa'yı Aziz Francis'in üzerinde sıklıkla görülen, kahverengi tonlarındaki kalın bir kaftan içerisinde resmetmiştir. Saçı ve sakalı beyazlamış ve uzamış olan Musa, yaşlı haline rağmen son derece karizmatik ve güçlü bir duruş sergilemektedir. Musa'nın başından yukarıya doğru uzayan, boynuz şeklindeki ışık huzmesi son derece parlak ve düzgün görünmektedir. Musa'nın önünde birbirine bitişik iki kanun tableti bulunmaktadır.

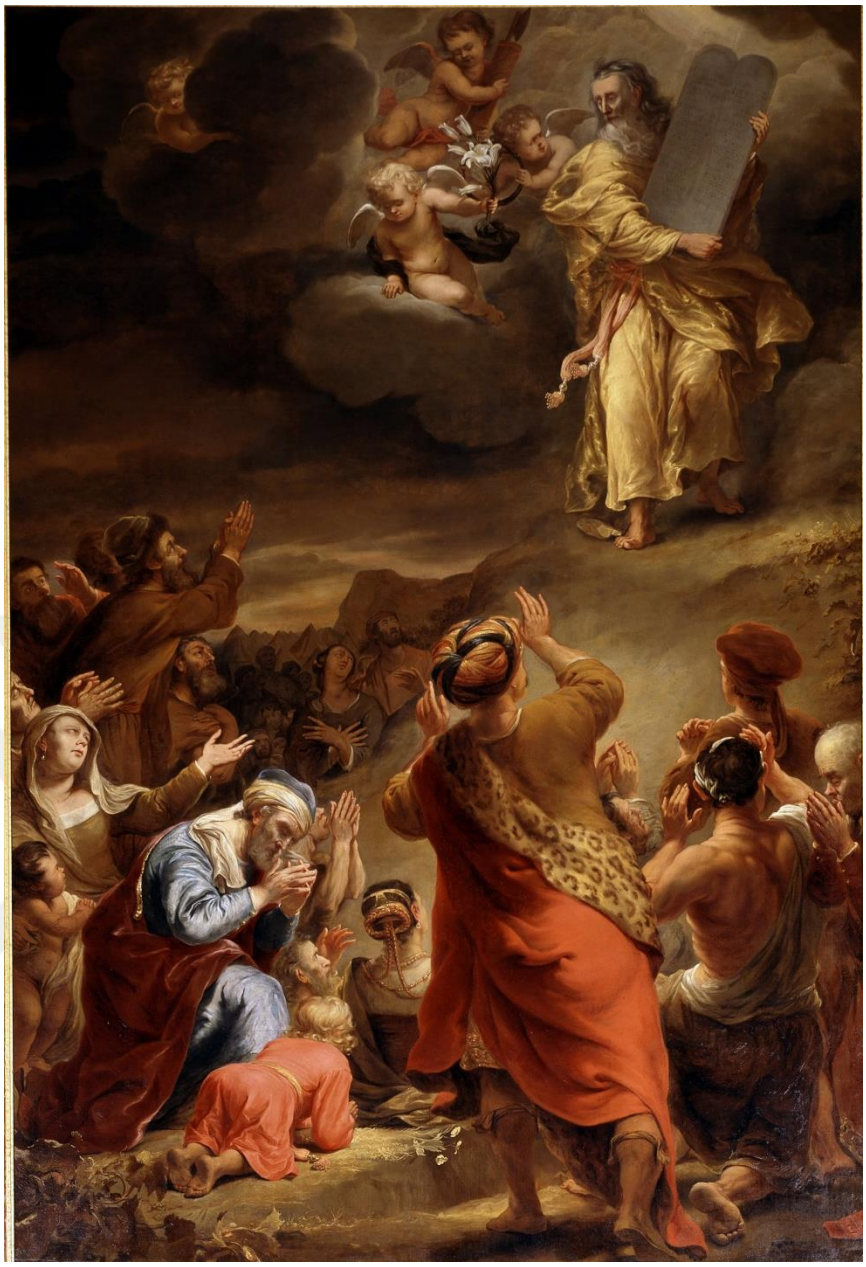
[1041] Gabriele Finaldi, "A Documentary Look at The Life and Work of Jusepe di Ribera" (Jusepe di Ribera'nın Hayatı ve İşine Belgeleriyle Bir Bakış), Alfonso E. Perez Sanchez-Nicola Spinosa (Ed.), *Ribera*, (ss. 3-9), Metropolitan Museum of Art, New York 1992.
[1042] Jose Malicua, "From Javita to Naples" (Javita'dan Napoli'ye), Alfonso E. Perez Sanchez-Nicola Spinosa (Ed.), *Ribera*, (ss. 9-19), Metropolitan Museum of Art, New York 1992.

Musa’nın belden aşağısı resmedilmediği için tabletleri nasıl taşıdığı veya sol eli ve gövdesinden başka bir yerden destek alıp almadığı anlaşılamamaktadır. Ribera’nın Musa’sı izleyiciye On Emir üzerinden mesaj göndermekte ve Musa, insanlığa emirleri ulaştırma görevini yerine getirmektedir.

Tevrat’ın Çıkış Bölümü’nden alınan sahnede, Ribera, Musa’nın ikinci kez tabletleri alışını tasvir etmiştir. Musa, İsrailoğullarını altın buzağıya tapınırken görmüş ve sinirlenip tabletleri yere fırlatmıştır. Bu nedenle Tanrı tarafından Musa’ya İsrailoğullarına tebliğ etmesi için ikinci kez kanun tabletleri verilmiştir.

Resim No	: 118[1043]
Katalog No	: 54
Ressamın Adı	: Ferdinand Bol (1616-1680)
Yapıldığı Yer	: Hollanda, Amsterdam
Sergilendiği Müze	: Hollanda, Paleis Amsterdam
Konusu	: Musa'nın Sina Dağı'ndan İnişi[1044]
Dönemi	: Barok
Yapılış Tarihi	: 1662-1663[1045]
Malzeme ve Teknik	: Tuval Üzerine Yağlı Boya
Ölçüleri	: 423 x 284 cm[1046]
Kullanılan Renkler	: 

[1043] https://www.paleisamsterdam.nl/en/the-palace/explore/palace/moses, (Erişim Tarihi: 29.09.2016).
[1044] Çıkış:34;1/28; Yasa'nın Tekrarı:10;1/5.
[1045] Shelley Perlove-Larry Silver, *Rembrandt's Faith, Church and Temple in The Dutch Golden Age* (Rembrandt'ın İnancı, Hollanda Altın Çağında Kilise ve Tapınak), Pennsylvania State University Press, Pennsylvania 2003, 338.
[1046]http://www.artbible.info/art/large/971.html, (Erişim Tarihi: 29.09.2016).



Ressamın Hayatı: Ressamın hayatı için Katalog No: 14'e bakınız.

Resmin İncelenmesi: Tablo, Hollanda'da Orange Evi'nin egemenlikleri sırasında, Bol tarafından Sulh Yargıçları Odası için yapılmıştır. Bu kurum hâkim ve şeriflerin kararlarını gözlemlemek ve yasaları uygulamak amacıyla kurulmuştur. Eser, I. Napolyon'un hükümdarlığı sırasında, önünde Kral ve Kraliçe'nin tahtlarını destekleyen geniş bir kanopiyle örtülmüştür. Resim, günümüzde saraydaki orijinal yerinde sergilenmektedir[1047].

[1047] http://www.paleisamsterdam.nl/en/the-palace/explore/palace/moses, (Erişim Tarihi: 17.01.2017).

Dağlık ve çorak manzara içerisinde çok sayıda figürün serpiştirildiği resmin sağ üst kısmında Musa yer almaktadır. Saçı ve sakalı uzun Musa'nın üzerinde, sarı bir kıyafet vardır. Karanlık bulutların önünde ilerleyen Musa'nın yüzü ışıl ışıl parlamakta ve yürüdüğü yere aydınlık taşımaktadır. Arkasında içerisinde uçuşan meleklerin yer aldığı karanlık bir bulut kümesi vardır. Musa'nın indiği patika, İsrailoğullarının Sina Dağı yamacında kamp kurduğu yere doğru uzanmaktadır Alt kısımda ise kalabalık insan topluluğu, çeşitli duruş ve pozlar takınmıştır. Halk, Musa'yı ve elinde taşıdığı Tanrı'nın kurallarını diz çökerek selamlamaktadır. Tevrat'ın Çıkış Bölümü'nde karşılaşılan sahnede, Musa'nın ikinci kez tabletleri alışı tasvir edilmiştir. Musa, İsrailoğullarını altın buzağıya tapınırken görmüş ve öfkesine yenik düşerek ilk kanun tabletlerini parçalamıştır. Bu nedenle Tanrı tarafından Musa'ya İsrailoğullarına tebliğ etmesi için, ikinci kez On Emir'in yazılı olduğu tabletler verilmiştir. İnsanlar bu kez Tanrı'ya ve peygambere saygı göstermektedir. Musa da artık yüzünde dingin ve huzurlu bir ifade taşımaktadır.

Bulut kümesi içerisinde yer alan dört melek figürü çeşitli semboller taşımaktadır. Öndeki sarışın meleğin elindeki beyaz zambak, saflık ve huzuru, üst kısımdaki meleğin elindeki asalar, hâkimiyeti simgelemektedir. Musa'ya en yakın duran meleğin elinde, kendi kuyruğunu ısırmış olan metal bir yılan görülür. Figür sonsuzluk sembolü olarak yorumlanabilir. Musa'nın arkasındaki karanlık bulut tabakası ise Kutsal Ruh'u sembolize etmektedir.

Resmin sol-alt kısmında, Musa'yı karşılayan figürlerin arasındaki kişi Harun olmalıdır. Mavi ve kırmızı tonlarında kıyafetiyle diz çöken Harun, tüm İsrailoğulları gibi kardeşi ve kanun tabletlerini saygı ve sevgi ile selamlamaktadır. Musa'nın indiği yolda duran kalabalık da ondan yayılan kutsal ışık ile parıldamaktadır.

3.3.7. Kenan Ülkesine Gönderilen Casuslar

Resim No : 119[1048]

Katalog No : 55

Ressamın Adı : Giovanni Lanfranco (1582-1647)

Yapıldığı Yer : İtalya, Roma

Sergilendiği Müze : Amerika, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum

Konusu : Musa ve Kenan'dan Gelen Haberciler[1049]

Dönemi : Barok

Yapılış Tarihi : 1621-1624[1050]

Malzeme ve Teknik : Tuval Üzerine Yağlı Boya

Ölçüleri : 218 x 246,3 cm[1051]

Kullanılan Renkler :

[1048] http://www.getty.edu/art/collection/objects/528/giovanni-lanfranco-moses-and-the-messengers-from-canaan-italian-1621-1624/, (Erişim Tarihi:19.01.2017).
[1049] Sayılar:13/14.
[1050] http://www.getty.edu/art/collection/objects/528/giovanni-lanfranco-moses-and-the-messengers-from-canaan-italian-1621-1624/, (Erişim Tarihi:19.01.2017).
[1051] Burton B. Fredericksen, *Masterpieces Paintings in The J. Paul Getty Museum* (The J. Paul Getty Müzesi'nde Bulunan Şaheserler), The J. Paul Getty Museum, Malibu 1980, 15.



Ressamın Hayatı: Giovanni Lanfranco 1582 yılında Parma yakınlarındaki Terenzo kasabasında dünyaya gelmiştir. Lanfranco, 1602 yılına kadar Agostino Caracci'nin öğrencisi olarak faaliyet göstermiştir. Aynı yıl ustasının ölümüyle, Annible Caracci ile çalışmak için Roma'ya göç etmiştir. Sanatçı, 1605 yılında Farnese Sarayı'nın süslemeleri için çalışmıştır. 1609-1612 yılları arasında tekrar Parma ve Piacenza'da çok sayıda kilisede çalışmış, ama sırasıyla S. Agostino (1616/1617), Chise Nouva (1620/1621), S. Giovanni dei Fiorentini (1622/1623), San Paolo fuori le Mura (1621/1624-1625) ve Villa Borghese (1624/1625) gibi yapılarda faaliyet göstermek için Roma'ya geri dönmüştür. Bu yönüyle Lanfranco, tıpkı Guido Reni gibi 17. yüzyıl başında Roma'da yapılan çok sayıdaki kilise ve özel kurumda dekoratif amaçlı çalışmak için, Roma'ya gelen önemli ressamlardan birisidir[1052].

[1052] Burton B. Fredericksen, *Catalogue of The Paintings in The J. Paul Getty Museum* (The J. Paul Getty Müzesi'nde ki Resimler Kataloğu), The J. Paul Getty Musuem, Malibu 1972, 42.

1633 yılında Napoli'ye taşınan sanatçı, burada da aktif bir şekilde sanatını icra etmiş, 1646 yılında Roma'ya son kez geri dönen Lanfranco, ertesi yıl hayatını kaybetmiştir. Ressam, tüm yaşamı boyunca Yüksek Barok Resminin önemli temsilcilerinden birisi olmuştur[1053].

Resmin İncelenmesi: Giovanni, 1621-1625 yılları arasında Roma'daki San Paolo fuori le Mura Kilisesi'ndeki Ayin Şapeli için sekiz büyük boyutlu tablo ve üç fresk resmetmiştir. Sanatçı, Eski Ahit ve Yeni Ahit'ten birbiriyle ilişkili dinsel tören konulu sahneler canlandırmıştır. Kompozisyon, Avrupa Resim Sanatında oldukça nadir görülen konulardan birisidir. Giovanni Lanfranco'nun son derece orijinal tasarımında, birkaç figür, geniş ve açık bir alanda uzanmaktadır. Lanfranco, düşük bakış açısı ve çarpıcı kısaltım tekniğini ile karakterleri sanki aşağıdan görünüyormuş gibi tasvir ederek, onlara anıtsallık kazandırmıştır. Güçlü kompozisyon hem uzakta bulunan hem de resmin altındaki izleyicileri, kolaylıkla resmin içine çekebilmektedir[1054].

Eski Ahit'in Sayılar Bölümü'nden alınan konuda Musa, Kenan'a casuslar göndererek bölgenin iyice araştırılmasını istemiştir. Lanfranco, bu casusları yanlarında "Vaad Edilen Topraklar"ın bolluğunun işareti olan, üzüm, nar ve incirlerle kırk gün sonra dönmüş olarak tasvir etmiştir. Musa resmin sol kısmında, bilindik atribüsleri, elindeki asası ve boynuz biçimindeki ışık huzmeleriyle yer almaktadır. Üzerinde açık kahverengi bir pelerin bulunan Musa, sağ elini yukarı doğru kaldırmış şekilde görülmektedir. Resmin sağ bölümünde, Kenan'daki casusluk görevinden dönen grup, bir yokuştan yukarı doğru çıkarak Musa'nın huzuruna varmaktadır. Grubun lideri olduğu sanılan kişi, Musa'nın önünde diz çöker vaziyette sağ elindeki inciri sunarken, sol eliyle de Kenan'dan getirdikleri yeşil ve siyah üzüm salkımını göstermektedir. Bu kişinin arkasındakiler ise grubun geri kalanıdır.

Kenan'dan gelen casuslar ve yanlarında getirdikleri meyveler yüzünden kısa sürede bazı sıkıntılar baş göstermiştir. Çünkü İsrailoğulları arasından bir kesim, hemen o topraklara saldırmak istemiş, keşfe gittikleri için gözü korkan grup ise halkı dolduruşa getirerek Musa ve Tanrı'ya karşı ayaklanmıştır. Bunun sonucunda Tanrı İsrailoğullarını lanetlemiştir. Halk kırk yıl boyunca çöllerde mahsur kalmış ve büyük bir kısmı burada

---

[1053] Fredericksen 1972, 42.
[1054] Burton B. Fredericksen, *Masterpieces Paintings in The J. Paul Getty Museum* (The J. Paul Getty Müzesi'nde Bulunan Şaheserler), The J. Paul Getty Museum, Malibu 1988, 15.

hayatını kaybetmiştir[1055]. Hatta Musa ve Harun'da "Vaad Edilen Topraklar"ı sadece uzaktan görebilmiş, hiç orada bulunamadan vefat etmiştir.

[1055] Sayılar:14;33/35.

3.3.8. Sırıktaki Tunç Yılan

Resim No : 120[1056]

Katalog No : 56

Ressamın Adı : Jacobo Tintoretto (1519-1594)

Yapıldığı Yer : İtalya, Venedik

Sergilendiği Müze : İtalya, Roma, Scuolo Grande di San Rocco

Konusu : Sırıktaki Tunç Yılan[1057]

Dönemi : Yüksek Rönesans, Maniyerizm

Yapılış Tarihi : 1575-1576[1058]

Malzeme ve Teknik : Tuval Üzerine Yağlı Boya

Ölçüleri : 840 x 520 cm[1059]

Kullanılan Renkler :

[1056] http://www.scuolagrandesanrocco.org/home-en/tintoretto/chapter-room/, (Erişim Tarihi: 20.01.2017).
[1057] Sayılar:21;4/9; Yuhanna:3;14/15.
[1058] Nichols, 10.
[1059] Nichols, 10.



Ressamın Hayatı: Ressamın hayatı için Katalog No: 5'e bakınız.

Resmin İncelenmesi: Tintoretto'nun Venedik, San Rocco Okulu'ndaki Sala Superiore Salonu'nda yer alan şaheseri, bir yandan Tevrat ve İncil konuları arasındaki geçişler düşüncesine hayat verirken, diğer yandan da okulun hayır işlerine göndermede

bulunmaktadır. Eser, "Manın Toplanması" ve "Musa'nın Kayayı Delerek Su Çıkarması" ile birlikte yan yana ve salon tavanının merkezinde yer almaktadır[1060].

Eserde yer alan çok sayıda karakter nedeniyle karışık bir kompozisyon ortaya çıkmıştır. Tablonun alt bölümünde yerlerde yatan insanlar, ölümlü özellikleri ile dünyevi yaşamı, üst katta bulut sarmalı içerisindeki figürler ise ölümsüzlüğü temsil etmektedir. Sol üst kısımda tepelik bir alan, burada bir sırık üzerinde yılan bulunurken, hemen yanı başında da Musa vardır.

Edom'dan ayrılarak Hor Dağı civarında yoluna devam eden İsrailoğulları, içerisinde bulundukları ağır şartlardan dolayı Musa'ya ve Tanrı'ya yakınarak günaha girmiştir. Bunun üzerine Tanrı, halkın arasına yılanlar göndermiş ve onları cezalandırmıştır. Halk Musa'ya yalvararak, onlar adına Tanrı'dan af dilemesini ister ve Musa af diler. Tanrı, Musa'ya tunçtan bir yılan yapmasını ve onu bir direğin üzerine dikmesini söyler. Tanrı, ona bakan ısırılan insanların dirileceğini söyler[1061].

Tintoretto bu abidevi eserinde, İsrailoğullarının ısırılmasının ardından Musa'nın diktiği tunç yılan ile dirilme anının henüz başını resmetmiştir. Alt kısımda yığınlar halinde ölü bendenler ve ölmemek için hala mücadeleye devam eden insanlar görülmektedir. Alt bölümde görülen zehirli yılanlar insanları ısırmaktadır. Yılanlar görüntüleri itibariyle sıradan yılanlardan daha farklıdır. Tunç yılanı diktiği tepe üzerinde yer alan Musa, başından yayılan ışık huzmesiyle etrafına aydınlık saçmaktadır. Musa'nın dikmiş olduğu yılan tunç malzemeden, kanatlı olarak tasvir edilmiş ve daha çok bir ejderha gibi görünmektedir. Yılanın etrafında ona bakan ve tekrar ayaklanan insanlar yer almaktadır.

Resmin en üst bölümünde doğaüstü özelliklere sahip bir grup resmedilmiştir. Hemen ayırt edilebilen Tanrı, diğer figürlere oranla daha heybetli olmasına rağmen kel, uzun sakallı, yaşlı ama güçlü bir fiziki görünümdedir. Etrafında ona bir yatak görevi gören kanatlı melekler, Tanrı'nın kollarından ve bacaklarından destek olarak, onun havada süzülmesini sağlamaktadır. Tanrı'nın göklerden konuya dâhil olmasıyla birlikte, İsrailoğulları'nın çekmiş olduğu ızdıraplar son bulmaktadır. Böylece karanlık ve kasvetli ortam aydınlanmaktadır.

[1060] Tükel-Yüzgüller Arsal, 52.
[1061] Sayılar:21;4/9.

Resim No	: 121[1062]
Katalog No	: 57
Ressamın Adı	: Anthony van Dyck (1599-1641)
Yapıldığı Yer	: Fransa, Paris
Sergilendiği Müze	: İspanya, Madrid, Museo del Prado
Konusu	: Sırıktaki Tunç Yılan [1063]
Dönemi	: Barok
Yapılış Tarihi	: 1620-1621[1064]
Malzeme ve Teknik	: Tuval Üzerine Yağlı Boya
Ölçüleri	: 207 x 234 cm[1065]
Kullanılan Renkler	: 

[1062] https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-brazen-serpent/4bc2120c-fa25-4b35-af7c-dda70e463a0d, (Erişim Tarihi: 29.09.2016).
[1063] Sayılar:21;4/9; Yuhanna:3;14/15.
[1064] Anne-Marie S. Logan-Michiel Plomp, *Sir Peter Paul Rubens-The Drawings (Peter Paul Rubens-Çizimler)*, Metropolitan Museum of Art, Yale University Press, New Haven 2005, 208.
[1065] Logan-Plomp, 208.



Ressamın Hayatı[1066]**:** Zengin bir tüccarın oğlu olan van Dyck, 1599 yılında Belçika'nın Antwerp şehrinde doğmuştur. Ressam, 1609'da Antwerp Saint Luke Loncası'na figür ressamı Hendrick van Balen'in çırağı olarak kayıt yaptırmıştır. 1615-16'da bağımsız bir ressam olan van Dyck, 1618 yılına kadar loncada usta olarak yer bulamamıştır. Van Dyck yaklaşık bu dönemden itibaren Rubens'in baş ortaklığı görevini üstlenmiş ve "İsa'nın Çarmıhtan İndirilişi" gibi bir dizi önemli siparişin yapılmasını sağlamıştır.

1620'de kısa bir süreliğine Londra'ya giden Van Dyck, burada kısa süre kaldıktan sonra, 1621'de İtalya'ya geçmiştir. Genova, Roma, Floransa, Venedik ve Palermo'yu ziyaret ettiği dönemde, özellikle Genova'da çok sayıda portre siparişi almıştır. 1627'de Antwerp'e döndükten sonra, portre, dini ve mitolojik sahneler gibi kompozisyonlarda kendini geliştirmeye devam etmiştir.

[1066] Lionel Cust-M.V.O., *Van Dyck*, George Bell & Sons, London 1908.

Van Dyck 1620 ve 1630 yılları arasında yazılan, 1645'te de tam biçimde yayınlanan, dikkat çekici çağdaşı ressamların yapmış olduğu portrelerin bulunduğu *İkonografi* adlı eser için çizimler hazırlamıştır. Van Dyck 1632'de Londra'ya gitmiş ve burada I. Charles tarafından şövalyelik ile ödüllendirilerek baş saray ressamı olarak görevlendirilmiştir. 1634-1635 yılları arasında Hollanda'yı ziyaret ettikten sonra, kalıcı bir şekilde Londra'ya yerleşmiştir. Van Dyck'ın "I. Charles ve Av" gibi eserleri, 18. yüzyıl İngilteresi'nde aristokrat portre çalışmaları için standart oluşturmuştur[1067].

Resmin İncelenmesi: Rubens'in öğrencileri arasındaki önemli sanatçılardan biri olan Anthony Van Dyck, en ünlü tablolarını uzmanı olduğu portre alanında vermiştir. Van Dyck, bu resimlerin genel kompozisyonunda ve konuların verilişinde, ustasına göre daha ılımlı ve kısıtlı davranmış, ayrıca renklerini de daha hafif tonlar arasından seçmiştir. Rubens'in resmetmiş olduğu 1609-1610 tarihli aynı konulu kompozisyon, sanatçıya ilham kaynağı olmuştur[1068].

Van Dyck, resmini birkaç kez ufak değişikliklerle taklit etmiştir. En dikkat çekici olanı ise del Prado'da yer alan ve muhtemelen ilk resmettiği örnektir. Resim üzerine yapılan araştırmalara göre, alt katmanda eserin ilk yapılmış şeklinin izleri mevcuttur ve ilk tasvir günümüzdeki resme oranla farklılıklar barındırmaktadır. Ayrıca resmin sağ alt bölümünde *"P.P. Rubens"* şeklinde atılmış, Peter Paul Rubens'e ait imza vardır. Bu nedenle resim ilk yıllarda Rubens'e ait zannedilmiştir. Fakat daha sonraki bilimsel çalışmalar ile resmin aslında Van Dyck'a ait olduğu ve ustasının sadece imzaladığı anlaşılmıştır[1069].

Van Dyck'ın Eski Ahit'in Sayılar Bölümü'nden seçtiği bu çarpıcı sahnede, İsrailoğulları inançsızlıklarından dolayı, Tanrı'nın gönderdiği yılanlar tarafından cezalandırılmaktadır. Bunu gören halk Musa'dan yardım diler ve Musa'da Tanrı'ya yalvararak merhamet ister. Bağışlayıcı olan Tanrı, Musa'ya bir sırık dikmesini, üzerine de tunç bir yılan yerleştirmesini emreder. Tanrı, bu yılana bakan ölülerin tekrar dirileceğini bildirir[1070].

[1067] Goldner, 338.
[1068] Egbert Haverkamp-Begemann, "Van Dyck and 'The Brazen Serpent'" (Van Dyck ve Tunç Yılan), *Master Drawings*, 28 (3), New York 1990, 296.
[1069] https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-brazen-serpent/4bc2120c-fa25-4b35-af7c-dda70e463a0d, (Erişim Tarihi: 20.01.2017).
[1070] Sayılar:21;4/9; Yuhanna:3;14/15.

Musa, resmin sol tarafında üzerinde yeşil ve mavi tonlarında bir kıyafet ve sol elindeki asası ile profilden resmedilmiştir. Musa'nın saçları Van Dyck'ın ellerinde boynuz biçimini almıştır. Musa, Tanrı'nın buyruğu ile diktiği yılanın dibinde, halkı için şefaat dilenmektedir. Musa'nın hemen arkasında, ölen kardeşi Harun'un oğlu, yeni başrahip Elazar yer almaktadır. Gökyüzünden yılanların düşmeye devam ettiği kompozisyonun sağ kısmında, yılanlarla mücadele içerisindeki halk yer almaktadır.

Musa'nın önünde secde etmiş, af diler biçimde çıplak bir figür yer alırken, en dikkat çeken karakter ise sağ alt kısımda görülen sarışın kadındır. Araştırmacılara göre bu kadın figürü, İsa çarmıhtan indirildiği vakit yanında yer alan Mecdelli Meryem olmalıdır[1071]. Etrafındaki insanlar, ölmüş olan Meryem'in yılana bakmasını sağlamaya çalışmaktadır. Böylelikle Meryem yeniden dirilecektir. Van Dyck böylelikle Eski ve Yeni Ahit arası geçişleri sağlamayı başarmıştır. Van Dyck'ın böylesine tarihi konuları resmetmede olağanüstü bir başarısı söz konusudur. Kıyafetler ve karakterler son derece uyumlu ve gerçekçi bir izlenim yaratmaktadır. İnce figürler, trajik görsel anlatım, uzun fırça darbeleri ve aşırı beyaz boya uygulaması Van Dyck'ın gençlik çalışmalarının tipik bir özelliğidir[1072].

[1071] https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-brazen-serpent/4bc2120c-fa25-4b35-af7c-dda70e463a0d, (Erişim Tarihi: 20.01.2017).
[1072] L. Alba-M. Jover-M. D. Gayo, "Introducción a Los Estudios Técnicos: la Práctica Artística del Joven Van Dyck" (Teknik Çalışmalarına Giriş: Sanatsal Uygulama), *El Joven Van Dyck,* Museo Nacional del Prado, Madrid 2012.

Resim No : 122[1073]

Katalog No : 58

Ressamın Adı : Peter Paul Rubens (1577-1640)

Yapıldığı Yer : Fransa, Paris

Sergilendiği Müze : İngiltere, Londra, National Gallery

Konusu : Sırıktaki Tunç Yılan[1074]

Dönemi : Barok

Yapılış Tarihi : 1635-1640[1075]

Malzeme ve Teknik : Tuval Üzerine Yağlı Boya

Ölçüleri : 186,4 x 264,5 cm[1076]

Kullanılan Renkler :

[1073] http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/peter-paul-rubens-the-brazen-serpent, (Erişim Tarihi: 29.09.2016).
[1074] Sayılar:21;4/9; Yuhanna:3;14/15.
[1075] http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/peter-paul-rubens-the-brazen-serpent, (Erişim Tarihi: 29.09.2016).
[1076] http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/peter-paul-rubens-the-brazen-serpent, (Erişim Tarihi: 29.09.2016).



Ressamın Hayatı: Ressamın hayatı için Katalog No: 34'e bakınız.

Resmin İncelenmesi: Eser, muhtemelen 1635-1640 yılları arasında, Rubens'in modellemesi üzerine, sanatçının atölyesinde çalışan bir asistanı tarafından resmedilmiş ve bizzat Rubens tarafından sonlandırılmış olmalıdır[1077].

Edom'dan ayrılarak Hor Dağı civarında yoluna devam eden İsrailoğulları, içerisinde bulundukları ağır şartlardan dolayı Musa'ya ve Tanrı'ya yakınarak günaha girmiştir. Bunun üzerine Tanrı, halkın arasına yılanlar göndererek onları cezalandırmıştır. Günah işlediklerini kabul eden halk, Musa'ya yalvararak onlar adına Tanrı'dan af dilemesini ister ve Musa af diler. Tanrı, Musa'ya tunçtan bir yılan yapmasını ve onu bir direğin üzerine dikmesini söyler. Tanrı, ona bakan ısırılmış insanların tekrar hayata döneceğini söyler[1078].

Barok resmin en özgün ustalarından olan Rubens'in kendine has dalgalı fırça darbeleri hemen göze çarpmaktadır. Rubens kompozisyonunda, İsrailoğullarının yılanlar tarafından ısırılmasının ardından Musa'nın tunç yılanı dikmesini resmetmiştir. Resmin arka bölümünde ve sağ kısmında ölü bendenler ve ölmemek için hala

[1077] http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/peter-paul-rubens-the-brazen-serpent, (Erişim Tarihi: 29.09.2016).
[1078] Sayılar:21;4/9.

mücadeleye devam eden insanlar yer almaktadır. Tablonun hemen hemen her yerinde görülen zehirli yılanlar insanları ısırmaktadır. Rubens, arka plandan kısa bir görüntü vererek tüm İsrailoğullarının başının belada olduğunu göstermektedir Üzerinde kahverengi ve mavi tonlarda kıyafetleri bulunan Musa, orta yaşlı ve sakallı olarak resmedilmiştir. Başında ışık huzmelerinden oluşmuş boynuzlarıyla görülen Musa, sol kısımda tunç yılanının yanındadır ve hemen sağında, üzerinde tören kıyafetlerinin yer aldığı Elazar gözükmektedir. Sağ öndeki, insan kalabalığının ortasındaki siyah kıyafetli sarışın kadının Rubens'in ikinci eşi Hélène Fourment olabileceği tahmin edilmektedir. Birçok defa resmindeki karakterler için etrafındaki kişileri model olarak kullanan Rubens, burada da eşini kullanmış olabilir. Karakterlerin neredeyse tamamı Avrupai özelliklere sahiptir. Bunun dışında Musa ve Elazar'ın kıyafetleri dışındaki kostümler, dönemin Avrupa modasına uygun biçimde verilmiştir.

Rubens Tevrat'ın Sayılar Bölümü'nden aldığı konuyu, çağın zevk ve anlayışına göre yeniden yorumlamıştır. Sahnede görülen çıplak figürler ile sağlanan erotizm, Rubens ve kuzey resminin özelliklerini dini sahnede bile gösterebilme özgürlüğünü hatırlatmaktadır.

Resim No	: 123[1079]
Katalog No	: 59
Ressamın Adı	: Charles Lebrun (1619-1690)
Yapıldığı Yer	: Fransa, Paris
Sergilendiği Müze	: İngiltere, Bristol, Bristol Museum
Konusu	: Sırıktaki Tunç Yılan[1080]
Dönemi	: Barok
Yapılış Tarihi	: 1649-1650[1081]
Malzeme ve Teknik	: Tuval Üzerine Yağlı Boya
Ölçüleri	: 98,1 x 135,6 cm[1082]
Kullanılan Renkler	: 

[1079] http://museums.bristol.gov.uk/details.php?irn=116076, (Erişim Tarihi: 01.10.2016).
[1080] Sayılar:21;4/9; Yuhanna:3;14/15.
[1081] Alsteens, 136; Blaney, 63.
[1082] Alsteens, 136.



Ressamın Hayatı: Ressamın hayatı için Katalog No: 19'a bakınız.

Resmin İncelenmesi: Charles Lebrun'ün 1687 tarihinde yaptığı "Musa'nın Şuayb'in Kızlarını Kurtarması" ve "Musa ve Eşi Sippora" tabloları dışında, 1649-1650 arasında da Musa'nın hayatını konu alan resimler yaptığı bilinmektedir. Guillet de Saint-Georges'a göre Lebrun "Sırıktaki Tunç Yılan" konusunu iki kez resmetmiştir. Sanatçının bir tanesi üzerine yaptığı çalışmaları, yakın arkadaşı M. Lenoir için gerçekleştirdiği düşünülmektedir[1083].

Lebrun'ün Eski Ahit'in Sayılar Bölümü'nden seçtiği bu kompozisyonda, İsrailoğulları inançsızlıklarının bedelini en ağır biçimde ödemektedir. Tanrı, öfkelendiği insanlarının arasına zehirli yılanlar göndermiş ve bunu gören halk Musa'dan yardım dilemektedir. Musa'da Tanrı'ya yalvararak merhamet ister. Bağışlayıcı olan Tanrı, Musa'ya bir sırık dikmesini ve üzerine de tunç bir yılan yerleştirmesini emreder. Tanrı, bu yılana bakan ölülerin tekrar dirileceğini bildirir. Bunun sonucu olarak, halk ölülerin yılanlara bakmasını sağlamış ve bu lanetten kurtulmuştur. Ancak yaşanan ızdırap İsrailoğulları için en büyük derslerden birini teşkil etmektedir[1084].

[1083] Alsteens, 136.
[1084] Sayılar:21;4/9; Yuhanna:3;14/15.

Lebrun, sahnesini uçsuz bucaksız bir dağlık alanda sergilemektedir. Ön kısımda gözüken asıl figürlerin sağ tarafında kayalık bir alan bulunmaktadır. Uzak manzara içerisinde de İsrailoğulları yer almaktadır. Tablonun ortasına, üzerinde tunç yılanın yerleştirildiği sırık bulunmaktadır. Bu aslında bir sırıktan çok dalları budanmış bir ağaca benzemektedir. Ağacın üzerindeki yılan ise tunç bir yılandan ziyade ağaca sarılmış ölü bir yılan gibidir. Bu ağacın hemen solunda, kırmızı ve mavi tonlardaki kıyafeti ile Musa yer almaktadır. Musa etrafındaki insanlara, tunç yılana bakmalarını tembihler gibi bir poz vermektedir. Ön kısımdaki ağacın sağında ve solunda, yerlerde yuvarlanan ve etrafa kaçışan ve ölmemek için mücadele veren çok sayıda insan figürü vardır. Ayrıca ölmüş biçimde yerlerde yatan ve rengi benzi solmuş insanlar da bulunmaktadır. Resmin en sağ bölümünde, yılanlardan kaçarken kayaya tırmanmaya çalışan ve sağ ön bölümde mavi pelerini uçuşan erkek figürleri, resme hareketlilik kazandırmıştır.

Resmin çeşitli yerlerindeki insanlar, eş ve dostlarının naaşlarını tunç yılana doğru döndürmeye ve onların canlanmasını sağlamaya çalışmaktadır.

3.4. HZ. İSA'NIN SURETİNİN DEĞİŞMESİ VE HZ. MUSA

Resim No : 124[1085]

Katalog No : 60

Ressamın Adı : Lorenzo Lotto (1480-1557)

Yapıldığı Yer : İtalya, Recanati

Sergilendiği Müze : İtalya, Recanati, Pinacoteca Civica

Konusu : İsa'nın Suretinin Değişmesi[1086]

Dönemi : Rönesans

Yapılış Tarihi : 1511-1512[1087]

Malzeme ve Teknik : Ahşap Üzerine Yağlı Boya

Ölçüleri : 300 x 203 cm[1088]

Kullanılan Renkler :

[1085] M.L. Amadori, P. Baraldi, S. Barcelli, G. Poldi, "New Studies on Lorenzo Lotto's Pigments: Non-İnvasive and Micro-İnvasive Analyses" (Lorenzo Lotto'nun Renk Pigmentleri Üzerine Yeni Çalışmalar; Mikro Yayılmalar ve Yayılmayanların Analizi), G. Vezzalini, P. Zannini (Ed.), *VII. Modena Ulusal Arkeometri Kongresi*, Bologna 2012, 797.

[1086] Matta:17; 1/13; Markos:9:2/13; Luka:9;28/36.

[1087] David Alan-Brownpeter Humfrey-Mauro Lucco, *Lorenzo Lotto-Rediscovered Master of The Renaissance* (Lorenzo Lotto-Rönesans'ın Yeniden Keşfedilmiş Ustası), National Gallery of Art Washington, Yale University Press, New Haven 1997, 7.

[1088] http://sirpac.cultura.marche.it/SirpacIntraWeb/storage/Label/0539/384/IMG0085.jpg, (Erişim Tarihi: 10.10.2016).



Ressamın Hayatı[1089]**:** Lorenzo Lotto'nun yaşamı ve eserleri 19. yüzyılın son çeyreğinden itibaren detaylı biçimde araştırılmaktadır. Ressamla ilgili ilk çalışmalar 1887'de Bartolomeo Cecchetti ve 1892-1893 yıllarında Pietro Giannuizzi tarafından yapılmıştır[1090]. Venedik'te 1480 yılında dünyaya gelen Lotto, Rönesans'ın en büyük Venedikli sanatçılarından biridir. Rönesans İtalyası'nın özel portreleri ve dini konulardaki mistik tablolarıyla tanınmaktadır. Ressam, Venedik ve Orta İtalya (Marche) okulları arasındaki verimli ilişkinin en iyi örneklerinden birini temsil etmektedir. Öncelikli olarak Marches ve Lombardy eyalet şehirlerinde çalışmıştır. İlk stilinin

[1089] David Alan-Brownpeter Humfrey-Mauro Lucco, *Lorenzo Lotto-Rediscovered Master of The Renaissance* (Lorenzo Lotto-Rönesans'ın Yeniden Keşfedilmiş Ustası), National Gallery of Art Washington, Yale University Press, New Haven 1997.
[1090] Alessandro Nova, "Lorenzo Lotto-Bergamo" *The Burlington Magazine*, 140, (1143) Burlington 1998, 412.

oluşumunda Giovanni Bellini ve Antonella de Messina'nın payı büyüktür. Daha sonra Raphael, Titian ve Dürer gibi Rönesans'ın önde gelen sanatçılarından etkilenmiştir[1091].

1505-1507 yılları arasında Treviso'da yaşayan sanatçı, Asolo'daki katedral için "Meryem'in Göğe Kabulü" (1506) gibi hareketli sunak parçaları resmetmiştir. Lotto 1508 ve 1512 yılları arasında Roma'da bulunmuş, burada Stanza della Segnatura'yı süsleyen Raphael ve Sistina'da çalışan Michelangelo'nun eserlerini tanıma fırsatı yakalamıştır. Ayrıca içerisinde Türk halıların bulunduğu tablolarıyla, İslam coğrafyasında her dönem tanınan bir ressam olmuştur[1092].

Lotto 1526'da Venedik'e geri dönmüş ve burada Titian'ın paletinin parlayan renkleri ve büyük kompozisyon şemalarının etkisinde kalmıştır. Ancak Lotto'nun en büyük ilgisi, duyguların ve psikolojik anlayışların güçlü biçimde tasvir edilmesi üzerinedir. Birçok portresinde ve özellikle "Meryem'e Müjde" (1527) tablosunda, çalkantılı figürler, kumaşların detaylı gösterimi, dramatik aydınlatma ve perspektife gösterdiği ilgi hemen fark edilmektedir. Lotto 1552 yılında Loreto'daki Santa Casa Manastır'ına inzivaya çekilmiş, 1557 yılında da hayatını kaybetmiştir[1093].

Resmin İncelenmesi: "İsa'nın Suretinin Değişmesi", Recanati'deki Santa Maria di Castelnuovo Kilisesi için yapılmıştır. Lotto, Raphael ve Michelangelo'nun Roma'da yer alan başyapıtlarını görüp etkilendikten sonra, aniden tarzını değiştirmeye, kariyerinin ilk on yılının ayırt edici özelliklerinden sıyrılmaya karar vermiştir.

Ressam, kompozisyonu hazırlarken Matta, Markos ve Luka'nın baplarından yararlanmıştır. *"Altı gün sonra İsa, yanına yalnız Petrus, Yakup ve Yakup'un kardeşi Yuhanna'yo alarak yüksek bir dağa çıktı. Onların gözü önünde İsa'nın görünümü değişti. Yüzü güneş gibi parladı, giysileri ışık gibi bembeyaz oldu. O anda Musa'yla İlyas öğrencilere göründü. İsa'yla konuşuyorlardı. Petrus İsa'ya, 'Ya Rab' dedi, 'Burada bulunmamız ne iyi oldu! İstersen burada üç çardak kurayım: Biri sana, biri Musa'ya, biri de İlyas'a'. Petrus daha konuşurken parlak bir bulut onlara gölge saldı. Buluttan gelen bir ses, 'Sevgili oğlum budur, ondan hoşnudum. O'nu dinleyin!' dedi'. Öğrenciler bunu işitince, dehşet içinde yüzüstü yere kapandılar. İsa gelip onlara*

[1091] Goldner, 344; Encyclopaedia Britannica, "Lorenzo Lotto", Encyclopaedia Britannica Online, https://global.britannica.com/biography/Lorenzo-Lotto, (Erişim Tarihi: 16.12.2016).
[1092] Goldner, 344; Encyclopaedia Britannica, "Lorenzo Lotto", Encyclopaedia Britannica Online, https://global.britannica.com/biography/Lorenzo-Lotto, (Erişim Tarihi: 16.12.2016).
[1093] Goldner, 344; Encyclopaedia Britannica, "Lorenzo Lotto", Encyclopaedia Britannica Online, https://global.britannica.com/biography/Lorenzo-Lotto, (Erişim Tarihi: 16.12.2016).

dokundu, 'Kalkın, korkmayın!' dedi. Başlarını kaldırınca İsa'dan başka kimseyi göremediler"[1094].

Lotto, mekân ve karakterler bakımından konuyu kutsal metne sadık biçimde resmetmiştir. Manzara sadece dağlık alan ve gökyüzünden ibarettir. Dağın en tepesinde, beyazlar içerisinde İsa yer almaktadır. Işıklar içerisindeki İsa'nın solunda ve sağında iki peygamber tasvir edilmiştir. Ayrıca dağın eteklerinde, şaşırmış biçimde çöküp kalmış Petrus, Yakup ve Yuhanna bulunmaktadır. Figürlerin ayaklarının dibinde Latince isimleri yazdığı için, tüm figürlerin kimliği nettir.

İsa'nın solunda, yaşlı bir bilge gibi resmedilmiş Musa yer almaktadır. İsa'nın yanında diz çökmüş şekildeki Musa'nın ayağının dibinde, atribüsü olan kanun tabletleri yer almaktadır. Sağ bölümde ise İlyas peygamber yer almaktadır. Musa ve İlyas peygamber, bir dizi üzerine çökmüş İsa'yı selamlar vaziyettedir. İsa'nın başı Musa'ya dönüktür. Aynı biçimde oldukça yaşlı görülen Musa ve İlyas peygamberler de İsa'ya doğru bakmaktadır. Peygamberlerin İsa'ya karşı mütevazı duruşları, onu Tanrı olarak kabul ettikleri izlenimi uyandırmaktadır.

[1094] Matta:17;1/8.

Resim No	: 125[1095]
Katalog No	: 61
Ressamın Adı	: Raphael (Raffaello Sanzio) (1483-1520)
Yapıldığı Yer	: İtalya, Roma
Sergilendiği Müze	: İtalya, Vatikan, Musei Vaticani
Konusu	: İsa'nın Suretinin Değişmesi[1096]
Dönemi	: Yüksek Rönesans, Maniyerizm
Yapılış Tarihi	: 1517[1097]
Malzeme ve Teknik	: Ahşap Üzerine Yağlı Boya ve Tempera
Ölçüleri	: 410 x 279 cm[1098]
Kullanılan Renkler	: 

[1095] http://mv.vatican.va/3_EN/pages/x-Schede/PINs/PINs_Sala08_05_035.html, (Erişim Tarihi: 10.10.2016).
[1096] Matta:17;1/21; Markos:9:2/32; Luka:9;28/45.
[1097] Honour-Fleming, 482; Jeongmu Yang, Giovanni Bellini; Experience and Experiment in Venetian Painting, C. 1460 to 1516 (1460-1516 Arası Venedik Resminde Deneyim ve Deney), (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Londra University, Londra 1998, 285.
[1098] Jeongmu Yang, 285.



Ressamın Hayatı[1099]**:** Raphael olarak bilinen Urbino doğumlu Raffaello Sanzio (1483-1520) Yüksek Rönesans'ın Roma'daki en güçlü temsilcilerinden birisidir. Vasari'ye göre, resim alanındaki ilk dersleri babasından alan sanatçının yeteneği fark edildiğinde, yine babası tarafından, dönemin önemli atölyelerinden birine sahip Pietro Perugino'nun (1446-1523) yanına yerleştirilmiştir[1100].

[1099] Hugo Chapman-Henry, Tom-Plazzotta 2004.
[1100] Vasari, 244-245.

Raphael'in Perugino atölyesinde aldığı eğitim sonucu yaratmış olduğu eserler ile Floransa'dan döndükten sonra yaptıkları arasında ciddi biçimde üslup farklılıkları bulunmaktadır[1101]. 1508-1511 yılları arasında II. Julius'un hizmetinde, Vatikan'da yer alan papalık dairelerinde yapmış olduğu freskler, bu farkı gösteren en güzel örneklerdendir[1102]. Papa Julius'un kütüphanesinde yer alan, felsefe bölümünün üzerine yapmış olduğu[1103] "Atina Okulu" adlı başyapıtında, Yüksek Rönesans ve klasik resim anlayışının ideal perspektifi kullanılmıştır.

Sonraki dönemde Papa X. Leo ile çalışma fırsatı yakalayan sanatçı, 1520 yılında henüz 37 yaşındayken vefat etmiş ve arkasında Yüksek Rönesans'ın son büyük temsilcisi ünvanını bırakmıştır[1104].

Resmin İncelenmesi: Papa VII. Clement 1515'te henüz Narbonne kardinaliyken S. Giusto Katedrali için iki tablo sipariş etmiştir. Bu siparişlerden "İsa'nın Suretinin Değişmesi" için Raphael, "Lazarus'un Dirilişi" için ise Sebastiano del Piombo görevlendirilmiştir. "İsa'nın Suretinin Değişmesi" bittikten sonra Fransa'ya gönderilmemiştir. Çünkü Raphael ölünce, kardinal eseri kendisi için saklamış ve daha sonra tabloyu S. Pietro Kilisesi'ne bağışlamıştır. Tolentino Antlaşması'nın ardından, bu eser de diğer pek çok eser gibi Paris'e götürülmüş ve Napolyon'un düşüşünden sonra 1816'da yurda geri dönmüştür. Eser Raphael'in son şaheseri olması yönüyle oldukça özel bir yere sahiptir. Vasari ünlü eserinde, bu tablo için *"en ünlü, en güzel, en ilahi"* sıfatlarını kullanmıştır[1105].

Sunak resmi, Matta'ya göre İncil'de ard arda anlatılan iki bölümden oluşmaktadır. Üst kısımda, Musa ve İlyas'ın İsa ile bir arada göründüğü Tabor Dağı'ndaki "İsa'nın Suretinin Değişmesi", alt kısımda ise devamında gerçekleşen "Cinli Çocuğun İyileştirilmesi" anlatılmaktadır[1106]. İncil'de yer alan ve birbirinin devamı olan iki konu harmanlanarak kullanılmıştır. En üstte, dağlık bir alanda diğer figürlere oranla daha büyük tasvir edilmiş İsa yer almaktadır. İsa'nın havada uçuşan kıyafetleri bembeyazdır. İsa'nın solunda elinde kanun tabletlerini taşıyan Musa, sağında ise İlyas peygamber

[1101] Hugo Chapman-Henry, Tom-Plazzotta, 15.
[1102] Bazin, 320.
[1103] Buchholz-Buhler-Hille-Kaeppele-Stotland, 159.
[1104] Henry-Plazzotta, 15.
[1105] http://www.museivaticani.va/content/museivaticani/en/collezioni/musei/la-pinacoteca/sala-viii---secolo-xvi/raffaello-sanzio--trasfigurazione.html, (Erişim Tarihi: 10.10.2016).
[1106] Matta: 17; 1/19.

görülmektedir. İki peygamber de profilden resmedilmiştir. İsa ile yan yana geldiği sahnelerde genellikle yaşlı ve bilge bir halde resmedilen Musa, burada da aynı özellikleri sergilemektedir. İsa'nın etrafından yayılan muazzam ışık ile bu üç figür havada uçar vaziyettedir. Onların bu doğaüstü durumuna şahit olan Petrus, Yakup ve Yuhanna yere kapaklanmış ve ışıktan kör olmuşçasına kafalarını kaldıramamaktadır.

Alt bölümde ise sara nöbeti geçiren figür ve onu iyileştirmeye çalışan insanlar, İsa'nın Musa ve İlyas peygamberlerle bir arada olduğu sahneye şahit olmuş ve bundan yararlanarak hastayı iyileştirmeye çalışıyormuş gibi gözükmektedir. Fakat İncil bağlamında her iki sahnenin bir biriyle birlikteliği mümkün değildir. İncil'de açık bir biçimde, dağlık alanda sadece İsa, Musa, İlyas ve üç havarinin bulunduğu geçmektedir. Buna rağmen Raphael, küçük bir dokunuşla iki konuyu birlikte resmederek, özgür ruhunu ortaya koymaktadır. Ayrıca figürlerin fiziksel özellikleri ve ışığın kullanılış biçimi, Raphael'in Michelangelo'nun Sistina fresklerinden etkilendiğini ispatlar niteliktedir. Adaleli ve kaslı figürler Michelangelo ile resme dâhil olmuş fakat Maniyerizm ile pek çok sanatçı tarafından kullanılan bir üsluba dönüşmüştür.

Resim No : 126[1107]

Katalog No : 62

Ressamın Adı : Peter Paul Rubens (1577-1640)

Yapıldığı Yer : İtalya, Mantua

Sergilendiği Müze : Fransa, Nancy, Musée des Beaux Arts

Konusu : İsa'nın Suretinin Değişmesi[1108]

Dönemi : Barok

Yapılış Tarihi : 1605[1109]

Malzeme ve Teknik : Tuval Üzerine Yağlı Boya

Ölçüleri : 407 x 670 cm[1110]

Kullanılan Renkler :



[1107] http://mban.nancy.fr/fr/le-musee/les-principaux-chefs-doeuvre/pierre-paul-rubens.html, (Erişim Tarihi: 10.10.2016).
[1108] Matta:17;1/21; Markos:9:2/32; Luka:9;28/45.
[1109] http://mban.nancy.fr/fr/le-musee/les-principaux-chefs-doeuvre/pierre-paul-rubens.html, (Erişim Tarihi: 10.10.2016).
[1110] http://mban.nancy.fr/fr/le-musee/les-principaux-chefs-doeuvre/pierre-paul-rubens.html, (Erişim Tarihi: 10.10.2016).

Ressamın Hayatı: Ressamın hayatı için Katalog No: 34'e bakınız.

Resmin İncelenmesi: Peter Paul Rubens 17. yüzyılın başlarında Mantua Dükü Vicenzo Gonzaga'nın sarayında çalışmaya başlamıştır. Dük, ressama senelik dört yüz duka ödeme yapmıştır. Bunun karşılığında Rubens, Vicenzo Gonzaga için "Kutsal Üçlü'ye Tapınan Gonzaga Ailesi", "İsa'nın Vaftiz Edilmesi" ve "İsa'nın Suretinin Değişmesi" şaheserlerini resmetmiştir[1111].

Barok tabloların adından söz ettirmeye başladığı dönemde, Rubens'in ışık-gölge kontrastı Caravaggio'yu akla getirmektedir. Resmin üst kısmında, beyaz kıyafetiyle bulutların üzerinde duran İsa yer almaktadır. Genel bakımdan karanlık bir atmosfere sahip tablodaki İsa, bir güneş gibi parlayarak diğer tüm figürleri aydınlatmaktadır. İsa'nın solunda, bulutların üzerinde oturur biçimde Musa resmedilmiştir. Musa'nın en bilinen atribüslerinden başındaki boynuz biçimli ışık huzmeleri burada da kullanılmıştır. Bunun dışında Musa'nın bir başka önemli atribüsü olan kanun tabletleri de iki parça şeklinde gösterilmiştir. İsa'nın diğer yanında ise İlyas peygamber tasvir edilmiştir. İlyas, İsa ve Musa'dan daha yaşlı olarak gösterilmiştir. İsa'nın ayaklarının dibinde üç havarisi gösterilmiştir. Bunlar Petrus, Yakup ve Yuhanna'dır. Havariler, gördükleri manzara karşısında diz çökmüş ve korku içinde tasvir edilmiştir.

Tablonun ön kısmında, yoğun insan kalabalığı görülmektedir. Figürler tabloyu boydan boya kuşatmaktadır. Kalabalığın sağ kısmında, bir kadın ve erkek tarafından güçlükle tutulan çocuk yer almaktadır. Çocuk, İsa'nın Suretinin Değişmesi konusunun hemen arkasından gelen, "Cinli Çocuğun İyileştirilmesi" olayıdır. Birbiri ardına gelen iki konu, tek bir sahnede birleştirilmiştir. Olaylar ard arda gelişmesine rağmen, bağımsız konulardır. Rubens, resmin sol-alt bölümüne dokuz erkek figürü yerleştirmiştir. Bunlar dağda yer alan üç havari dışındaki diğer dokuz havari olmalıdır. Havariler genç, yaşlı, sakallı veya sakalsız biçimde tasvir edilmiştir. Havarilerden bazıları İsa ve peygamberlerin yer aldığı sahneye odaklanmışken diğerleri de cinli çocuğa bakmaktadır.

[1111] Gilles Néret, *Rubens*, Taschen Books, Köln 2004, 93.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM
KARŞILAŞTIRMA VE DEĞERLENDİRME

4.1. KARŞILAŞTIRMA VE DEĞERLENDİRME

Toplumların insanlık tarihini konu edinen inançları ya da mitleri vardır. Bunlar arasında dünya ve insanın yaratılışı ile yaşamın nasıl sona ereceği gibi sözlü veya yazılı eserler en dikkat çekici olanlardır. İnanç sahibi insanların böylesine önemli olayları, vahiy ürünü dinlere dayandırdığı bilinmektedir. Dinin vahiy ürünü olması da insanlar ve inandıkları ilahlar arasında bağlantı kuran bazı figürleri ortaya çıkarmıştır. Semavi dinler için bu kişilerin peygamberler olduğu bilinmektedir. Yahudilik veya peygamberinden aldığı isimle Musevilikte, Musa bu görevi yerine getirmiş ve diğer semavi dinler tarafından da saygıyla anılmış bir peygamberdir.

Musa'ya vahiy edildiğine inanılan Tevrat ve Yahudiliğin diğer kutsal kitapları, Hıristiyanlar tarafından Yeni Ahit'in temelini oluşturan kutsal metinler olarak kabul edilmektedir. Genel anlamda Tanrı ve İsrailoğullarının belli aralıklarla yenilediği antlaşmalar üzerine dayalı metinlerde, kendisine gönderildiğine inanılan Tevrat ile Musa özel bir konuma sahiptir. Bu durum M.S. kitleler halinde Hıristiyanlığa mensup olmaya başlayanların da dikkatinden kaçmamıştır. Süleyman, Davut ve Yahya gibi peygamberlere de inanan Hıristiyanlar, İsa'dan sonra en önemli figür olarak Musa'yı görmeye başlamıştır. Bundan dolayı, dünyanın çeşitli yerlerinde görülen ibadethanelerde, Musa ve İsa gibi peygamberlerin çeşitli tasvirleriyle karşılaşılmaktadır. Bunların dışında erken dönem el yazmalarında da benzer örnekler mevcuttur.

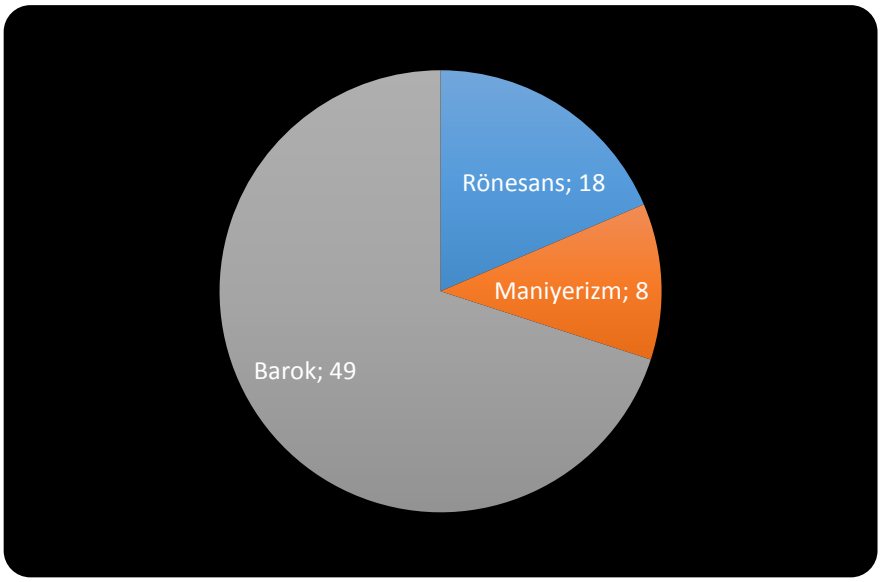
Yahudilik inancı, temelinde resme karşı olan katı tutumuyla İslamiyet'e benzemektedir. Hatta Yahudilere gelen "On Emir"in maddelerinden biri de bu konuya açıklık getirmektedir. Her ne kadar Kuran-ı Kerim'de tasvir yasağı ile ilgili ayetler olmasa da, hadisler ve Yahudilik ile paralel olan İslami doktrinler, sadece peygamber değil, herhangi bir canlının bile tasvir edilmesine karşı çıkar. İki semavi dinin bu konuda örtüşen kurallarına karşın, Hıristiyanlıkta böyle bir yasak söz konusu olmayıp, tam tersine dini daha iyi anlatan ve geniş kitlelere ulaşmasını sağlayan bir araç olarak kabul edilmiştir.

16. yüzyılın başlarında Martin Luther'in Eski Ahit çalışmaları[1112] ve Hıristiyanlığın İbrani köklerine yönelmesi, sanatsal anlamda yaşanan kırılmayı da beraberinde getirmiştir[1113]. Böylelikle hümanist Rönesans insanı, Reform hareketleriyle kilisenin baskısından sıyrılarak daha özgürlükçü ve bağımsız şekilde sanatını icra edebilmeyi başarmıştır. Önceden dini figürlerin resmedilmesinde karşılaşılan zorluklar ortadan kalkmış ve sanatçı güçlü karakterler üzerinden dini veya toplumsal mesaj verebilen bir konuma ulaşmıştır.

Rönesans ile başlayan aydınlanma ve özgürlük fikirleri, Musa tasvirlerinin ortaya çıkmasında etkili bir faktördür. Bununla birlikte Musa'nın Tevrat'tan yararlanılarak oluşturulan tasvirleri, asıl Barok Dönemi'nde oldukça büyük sayılara ulaşmıştır. Katalog bölümünde detaylı biçimde çözümlenen toplam 62 tablo yer almaktadır. Her biri başlı başına bir şaheser niteliğindeki eserlerin ilk 17'si Musa'nın bebekliğiyle ilgilidir. Bu döneme ait eserler "Musa'nın Terk Edilmesi", "Musa'nın Bulunması", "Musa'nın Ateş ile Sınanması" ve "Musa'nın Firavunun Tacını Ayağıyla Çiğnemesi" konuları ile kısıtlıdır. Çünkü Tevrat'ta Musa'nın bebekliği ile yetişkinliği arasında geçen zaman oldukça yüzeysel biçimde anlatılmaktadır. Geriye kalan 45 tablo'da ise Musa'nın Mısırlı birini öldürüp Midyan'a kaçışışından ölümüne kadar geçen dönemi yansıtan tasvirler vardır. Bu döneme ait konular arasında: "Musa'nın Şuayb'in Kızlarını Kurtarması", "Musa'nın Evliliği", "Yanan Çalılar", "Musa'nın Asasının Yılana Dönüşmesi", "Kızıldeniz'i Geçiş", "Manın Toplanması", "Musa'nın Kayayı Delerek Su Çıkarması", "İsrailoğullarının Altın Buzağıya Tapınması", "Musa ve On Emir" ve "Sırıktaki Tunç Yılan" dikkat çekmektedir.

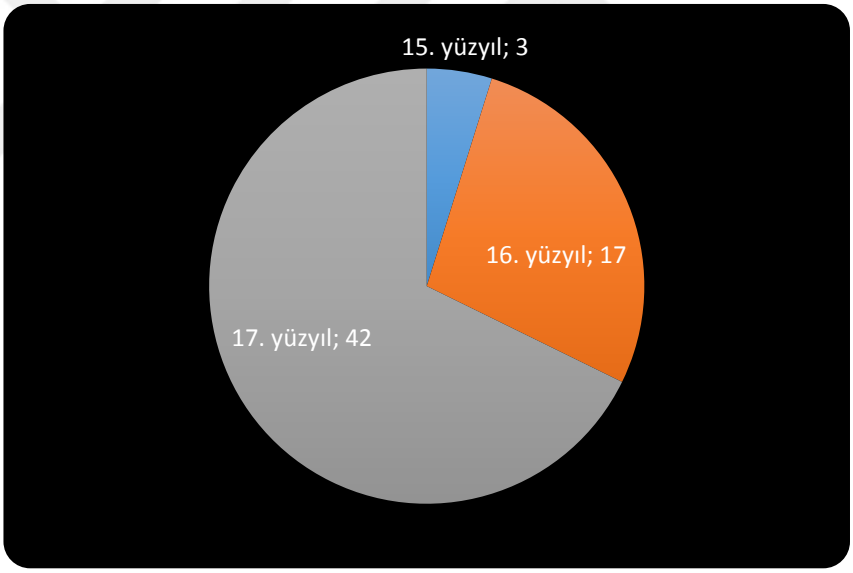
Tüm tabloların içerisinde Rönesans ve Maniyerizm etkisi altındaki çalışmalar toplam 26 adet iken, Barok özellikler yansıtan eserler ise 49 tanedir. Dikkat edilirse ortaya çıkan rakam, üzerinde çalışılan tabloların sayısını geçmektedir. Bunun nedeni, bazı eserlerde hem Rönesans hem de Maniyerizm üslubunun gözlemlenmesidir. Ayrıca Yüksek Rönesans ve Maniyerist özelliklerin yer aldığı çalışmalarda, Barok üslubunun ayak seslerini duymak da mümkündür (Şekil 1).

[1112] Bazin, 309.
[1113] Bell, 203.



Şekil 1. Dönem Açısından Tablolar.

Araştırılan tabloların tarihleri incelendiğinde 15. yüzyıla ait 3; 16. yüzyıla ait 17 ve 17. yüzyıla tarihlendirilen 42 tablo ile karşılaşılmaktadır (Şekil 2).

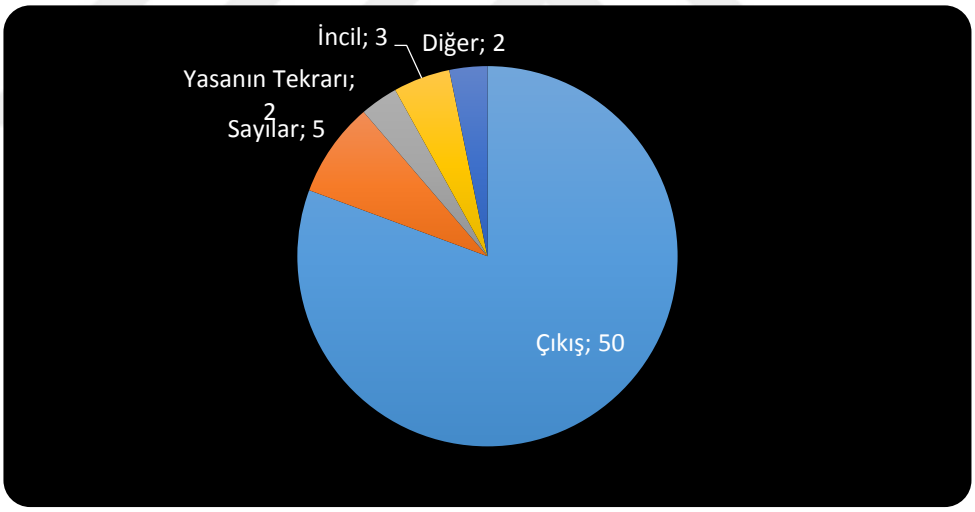


Şekil 2. Tarihsel Açıdan Tablolar.

Tevrat, Tanrı ve İsrailoğulları arasındaki antlaşmanın Musa döneminde yenilenmesi ve peygamberin hayatı boyunca gerçekleştirdiği başarıları konu alması bakımından biyografi eseri gibidir. Musa'nın doğumu ve çocukluğu, Mısır dışındaki yılları, İsrailoğullarının Mısır'dan çıkışı ve "Vaad Edilen Topraklar"a ulaşma yolundaki çabası ile Musa'nın vefatı Tevrat içerisinde geniş biçimde anlatılmaktadır. Sadece Yaratılış Bölümü'nde Musa öncesi peygamberlerin hayatı ve Musa'ya kadar olan

dönem özet biçimde geçmektedir. Yaratılış'tan sonra gelen Çıkış, Levililer, Sayılar ve Yasa'nın tekrarı Musa'nın yaşadığı dönemi kapsamaktadır.

Yapılan araştırmadaki Musa'yı resmeden sanatçıların tamamı Avrupalıdır. Dolayısıyla bu sanatçıların Hıristiyan inancına sahip olduğu düşünülmektedir. Aralarında Yahudi olanlar varsa bile, kaynaklarda böyle bir bilgiye rastlanmamaktadır. Ressamların Musa'yı tasvir ederken en çok yararlandığı kaynak doğal olarak Tevrat olmuştur. Tevrat'ın Çıkış Bölümü'nden esinlenerek yapılan tablo sayısı 50'dir. Çıkış Bölümü'nde, ilahi gücün desteğiyle ölümün kıyısından dönen bir bebeğin, firavun sarayına girerek onun saltanatını yerle bir etmesi anlatılmaktadır. Bu Hıristiyan dünyasında yaşayan dönem sanatçılarını oldukça etkileyen ve üzerine düşünmelerine neden olan bir konu olmuştur. Bunun dışında Sayılar Bölümü'nden 5 ve Yasa'nın Tekrarı'ndan alıntılanan 2 tablo vardır. Tevrat ya da İncil içerisinde yer almamasına rağmen, Yahudi kaynaklarında anlatılan ve doğruluğu tartışmalı olan 2 konu ve bu konulardan yararlanılarak üretilmiş 2 eser bulunmaktadır. Son olarak İncil'de yer alan baplar vasıtasıyla oluşturulmuş 3 eser daha görülmektedir (Şekil 3).



Şekil 3. Tablolara Kaynak Oluşturan Kutsal Metinler.

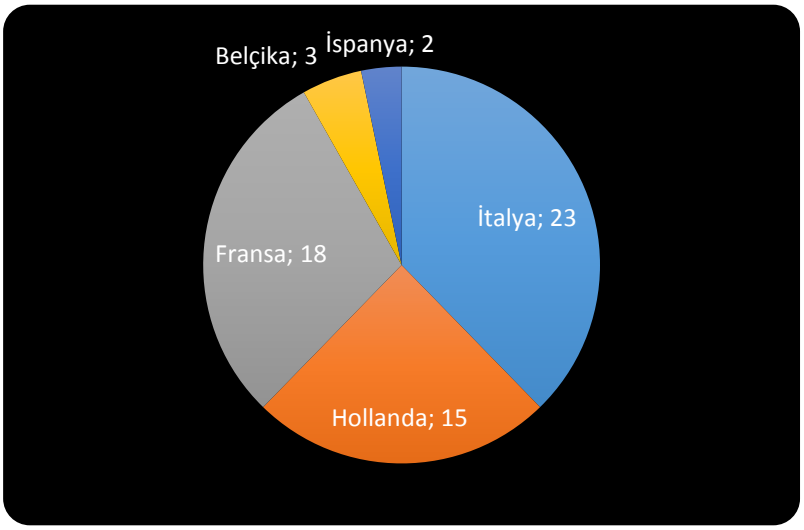
13. yüzyılda Akdeniz, deniz ticaretinin en yoğun yaşandığı bölge konumuna ulaşmıştır. Dolayısıyla gemicilik alanında gelişen Avrupa'nın güney bölgeleri, bu üstünlüğü ticari, siyasi ve kültürel çıkarlarına yönelik kullanmaya çalışmıştır. Gelişen ticaret hacmi ile ekonomik anlamda kalkınmış Venedik, Floransa, Milano, Napoli ve Cenova gibi İtalyan kent devletleri ortaya çıkmıştır. Monarşiye oranla daha demokratik yönetim biçimlerine sahip bu devletler, sanata ve sanatçıya gösterdikleri destek ile Rönesans'ın temellerini atmıştır. 15 ve 16. yüzyıl boyunca İtalya, Kuzey Avrupa,

Fransa, Almanya ve İngiltere'de etkileri görülen akım, Yunan ve Roma'nın klasik sanat anlayışını tek sanatsal ifade olarak tanımlamaktadır. Bu dönem yerini, dini ve klasik değerlerin sorgulandığı ve biçim değiştirdiği Barok Dönemi'ne bırakmıştır.

Hıristiyanlık, Roma İmparatorluğu'nun çöküşüyle Avrupa kıtasını etkisi altına alan en güçlü inanç olmuştur. Özellikle Vatikan'da yer alan Katoliklerin ruhani merkezi, Avrupa üzerindeki dini tekelini uzun yıllar sürdürmüştür. Tüm bu dini, siyasi ve ekonomik faktörlerin gözlemlendiği kıta, resim sanatının gelişiminin de kesintisiz takip edilebildiği önemli bir coğrafyadır.

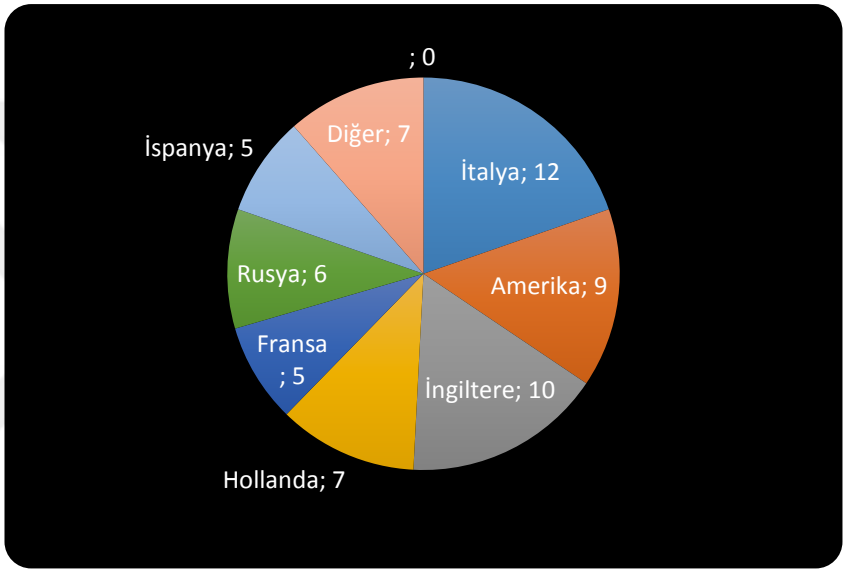
15, 16 ve 17. yüzyıl yağlı boya eserleri incelenen İtalyan sanatçıların yaptığı tablo sayısı 23'tür. İtalya, Rönesans, Maniyerizm ve Barok dönemleri boyunca aktif olması nedeniyle bir resim atölyesi gibidir. Üç dönemin temellerinin atıldığı bölge, Musa tasvirlerinin çok sayıda olmasını anlaşılır kılmaktadır. İtalyan sanatçılar arasında Tintoretto, Musa'nın hayatından sunduğu çok sayıda resimle dikkat çekmektedir.

Fransız Ekolü, 18 eser ile İtalya'dan sonra başı çekmektedir. Fransız sanatçılar özellikle Barok Dönemi'nde oldukça aktif bir rol oynamıştır. Musa'nın hayatını konu edinen 9 resim ile Nicolas Poussin ilk dikkat çeken sanatçıdır. Fransa gibi Hollanda da Musa tasvirleri sıklıkla resmedilmiştir. Yağlı boyanın ana vatanı olan ülkenin sanatçıları, Musa'nın hayatını konu alan 15 resim yapmıştır. Bunların dışında Flamanların 3 ve İspanyolların resmettiği 2 tablo daha bulunmaktadır. Ayrıca sanatçısı bilinmemesine rağmen, "Dinteville Alegorisi" Hollanda veya Fransız ekolüne mal edilen bir diğer eserdir (Şekil 4).



Şekil 4. Ekol Bakımından Tablolar.

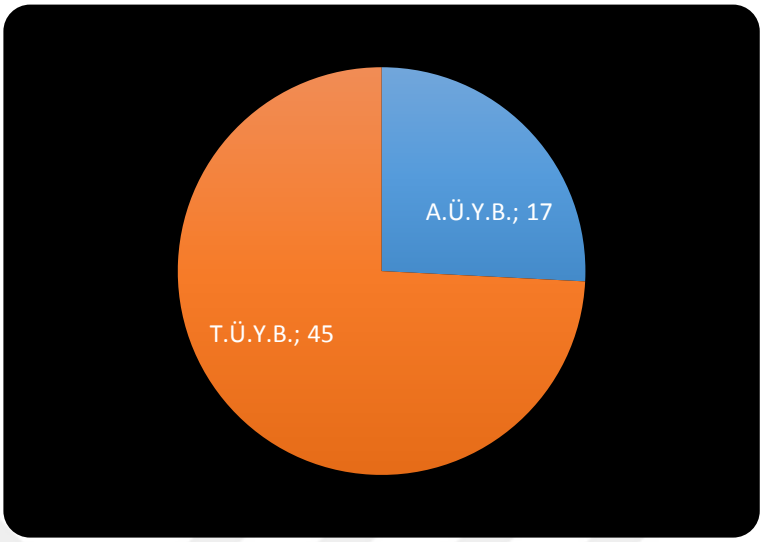
Tabloların sergilendiği ülkeler, ağırlıklı olarak İtalya, İngiltere, Hollanda, Fransa, Amerika ve İspanya'dır. İtalya, sanatçıların menşei ve en çok eserin sergilendiği ülkedir. Günümüzde İtalyan müzelerinde 12 eser bulunmaktadır. Yalnızca Avrupa siyasi tarihinde değil, her daim gelişen dünya düzeninde de güçlü bir politika izlemiş olan İngiltere ve Fransa ile 16. yüzyıldan itibaren coğrafi keşifleri desteklemiş İspanya ve Hollanda da çok sayıda eser sergilenmektedir. Bu bakımdan İngiltere'de 10 tablo yer alırken, Fransız müzeleri 5, Hollanda 7, İspanya'da ise 5 eser sergilenmektedir. Ayrıca günümüz müzecilik çalışmalarında güçlü kurumlara sahip olan Amerika'da 9, Rusya'da 6 ve dünyanın çeşitli müze ve özel koleksiyonlarında da 7 eser bulunmaktadır (Şekil 5).



Şekil 5. Sergilendiği Müzelere Göre Tablolar.

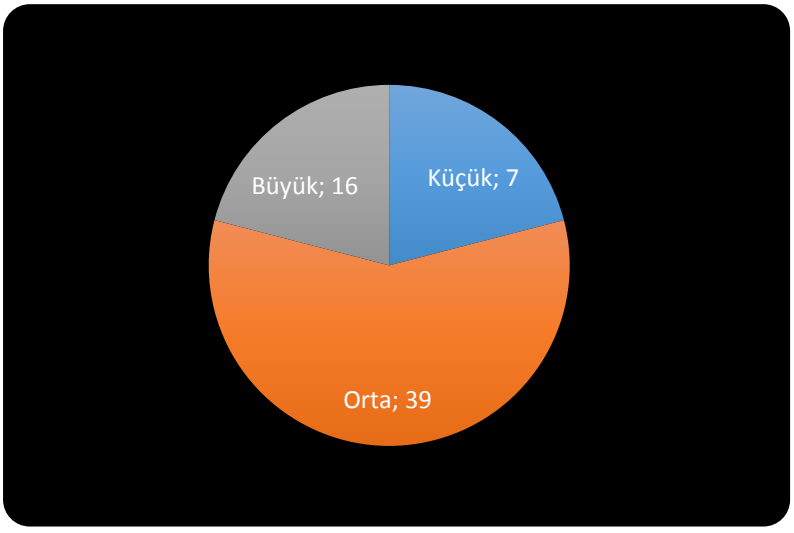
Rönesans ile keşfedilen ve hızla tüm Avrupa'ya yayılan yağlı boya resim tekniği, detaylı ve incelikli eserler yapmayı kolaylaştırmakla kalmamış, ayrıca sanatçıya başladığı eser üzerinde uzun süreler çalışma ve değişiklik yapabilme imkânı sağlamıştır. Rönesans Avrupası, en az teknik gelişmeler kadar malzemenin de geliştiği ve çeşitlendiği bir dönem olmuştur. Bu dönemde resmetme amaçlı kullanılan geniş duvar ve ahşap yüzeylere, özellikle Barok Dönemi'nde çok sık kullanılacak olan tuval malzeme eklenmiştir. Musa tasvirlerinin yer aldığı 62 tablo içerisinde, en çok tuval malzeme üzerine yağlı boya tekniğinin kullanıldığı eserlerle karşılaşılmaktadır. Toplam 45 eser bu malzeme ve teknikle oluşturulmuştur. Barok Dönemi özellikleri taşıyan 49 tablo içerisinden sadece 6'sı ahşap üzerine, 43 eser ise tuval üzerine resmedilmiştir. Rönesans Dönemi özelliklerini barındıran 18 tablo arasında, 10 eser ahşap üzerine, 8

eser ise tuval üzerine resmedilmiştir. Ayrıca Rönesans Dönemi'nde resmedilmiş 3 ahşap tabloda, hem yağlı boya hem tempera teknikleri uygulanmıştır (Şekil 6).



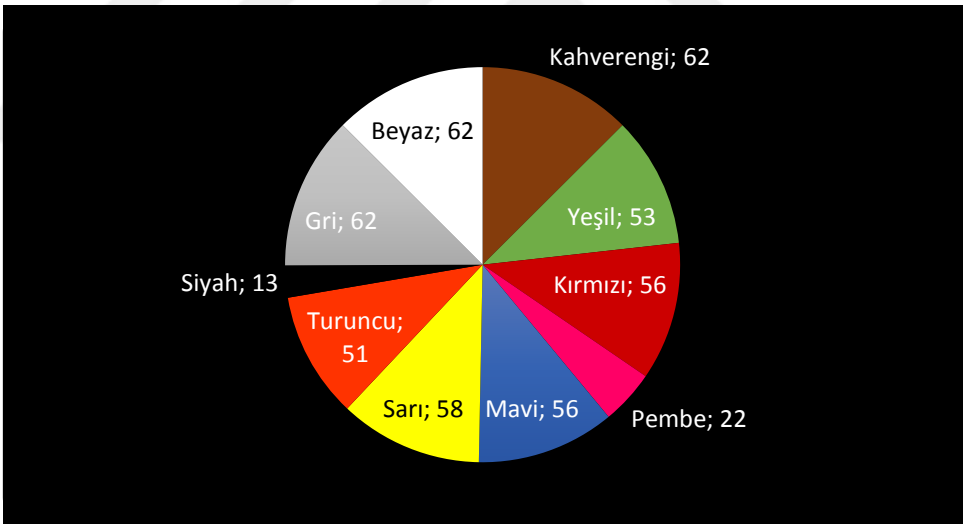
Şekil 6. Malzeme ve Teknik Yönünden Tablolar.

Günümüze ulaşan tabloların boyutları, eserin dönemi, ekolü, yapılma amacı, kalitesi, malzemesi gibi pek çok özellik hakkında bilgi barındırmaktadır. Araştırılan Musa tabloları, bu özellikler hakkında daha çok bilgi toplayabilmek için basit bir şekilde tasnif edilmiştir. Boyutları 100 x 100 cm'den küçük olan eserler "küçük", 100 x 100 cm-200 x 200 cm arasındaki tablolar "orta" ve 200 x 200 cm'den büyük resimler ise "büyük" olarak sınıflandırılmıştır. Bu bakımından küçük çalışmalar 7, orta ölçekliler 39, büyük resimler ise 16 adettir. Özellikle Tintoretto, Rubens ve Ferdinand Bol'un çalışmaları büyük boyutları ile dikkat çekmektedir. Bu sanatçıların eserleri, yapıldığı dönem yerleştirildikleri yapılar ile özdeşleşmiş tablolardır (Şekil 7).



Şekil 7. Ölçülerine Göre Tablolar.

Rönesans'ın keşfi ile her şeyi yeniden araştıran ve tanımlayan sanatçılar, renk üzerine de sıkı çalışmalar gerçekleştirmiştir. Fanatik renk düşkünü Venedikli sanatçılar, Floransa'nın çizgici idealizmine karşı "Venedik renkçiliği" görüşünü ortaya çıkarmıştır. Özellikle Titian, Veronese, Tintoretto, Giorgione ve Bellini kardeşlerin renge yapmış olduğu katkılar günümüzde de kabul görmektedir. Rengin bu denli merak uyandırmasının sebeplerinden biri yağlı boyanın sanatçıya tanımış olduğu, yumuşak geçiş ve zengin tonlar kullanma özgürlüğü olmuştur. Ayrıca ışığın renkler üzerindeki etkisi daha net çözümler gerektirmiş, Rönesans ve Barok sanatçılarının keşifleriyle tüm bu zorlukların üstesinden gelinmiştir. Üç ana renk olan sarı, kırmızı ve mavi tüm resimlerin vazgeçilmezi konumundadır. Ayrıca tablolarda, nötr renkler olan siyah ve beyaz sayesinde çok sayıda ara renk üretilmiş ve geniş bir renk paleti kullanılmıştır. Tüm eserler inceliğinde, kullanılan ağırlıklı renkler kahverengi, mavi, sarı, kırmızı, yeşil, turuncu, beyaz ve gridir. Özellikle Tintoretto ve Poussin gibi sanatçıların eserlerinde, renk cümbüşü varken, Rembrandt, Ribera ve Reni gibi sanatçıların daha kısıtlı renklerle oluşturduğu Musa tasvirleri gözlemlenmiştir (Şekil 8).



Şekil 8. Tablolarda Kullanılan Ağırlıklı Renkler.

Le Sueur ve Poussin'in "Musa'nın Terk Edilmesi" eserleri, konuyla ilgili resmedilmiş az sayıdaki özgün çalışmalardır. "Musa'nın Terk Edilmesi", genellikle "Musa'nın Bulunması" konulu resimlerle karıştırılmaktadır. Bu nedenle terk edilme kompozisyonlarındaki belirleyici figürler, Musa'nın annesi ve ablası iken, bulunma konulu tasvirlerde ise prenses ve insan kalabalığı dikkat çeken unsurlardır. Bu bakımdan Le Sueur'un kompozisyonunda, konuya ikonografik bağlılık görülürken (Resim 62), 1654 tarihli Poussin'in son dönemine ait tabloda (Resim 63), sanatçının

Klasik Barok anlayışının hem anlamsal hem de biçimsel deformasyona[1114] uğradığı anlaşılmaktadır. Fakat Poussin'in esinlendiği Tevrat'ta olmayan Amram ve Harun'un resmedilmesi, sanatçının özgün bakış açısını yansıtır. Bu üslup, Poussin'in konuları dikkat çekici bir uyum içerisinde resmedebilmek için farklı yollar arayışının sonucudur. Ayrıca sanatçı Mısır atmosferini tanımamasına karşın, sürekli Mısır'a ait kültürel objeler kullanarak eserlerinde doğulu şehir manzarası yaratmaya çaba göstermiştir.

Her ne kadar Yahudilik inancı plastik sanatları kesin bir dille yasaklamış olsa da tarih boyunca heykel ve resim alanında bir takım eserler yapılmıştır. Bunlar içerisinde, Musa'nın yaşamına dair günümüze ulaşmış Tevrat temelli tasvirlerin en erken örnekleri, bugün Suriye sınırları içerisinde yer alan ve M.S. 244-256 yıllarına tarihlendirilen Dura Europos'ta bulunmaktadır[1115]. Buradaki çeşitli duvar resimlerinde, "Musa'nın Bulunması", "Kızıldeniz'i Geçiş", "Yanan Çalı", "Musa'nın Kayayı Delerek Su Çıkarması" ve çeşitli Musa portreleri yer almaktadır.

Dura Europos'daki "Musa'nın Bebekliği" adlı kompozisyon, günümüze ulaşan "Musa'nın Bulunması" konulu çalışmaların en eskisidir (Resim 127). Dört ayrı sahnenin yer aldığı tasvirde, ön bölümde Nil Nehri, içerisinde çıplak bir kadın ve kucağında da sudan yeni kurtardığı Musa bulunmaktadır. Sol üst kısımda iki kadın görülürken, bunlardan soldaki firavunun kızı, hemen yanında kucağında çocuk taşıyan kadınsa Musa'nın öz annesidir. Sağda hafif geri planda prensesin üç hizmetçisi vardır. Orta kısımda prenses ve Musa'nın annesi bebeği firavuna yeni bir oğul olarak takdim ederken gösterilmiştir. Sağ kısımda, üzerindeki şatafatlı kostümünden de anlaşıldığı üzere tahtında oturan firavun gözükmektedir. En sağda ise muhtemelen Musa'nın Midyan'a kaçışını sembolize eden, açık kent kapısı vardır. Böylelikle ardışık konular birleşik bir betimleme yöntemiyle anlatılmaktadır[1116].

[1114] Little, 48.
[1115] Umberto Eco, *Ortaçağ-Barbarlar, Hıristiyanlar, Müslümanlar*, (Çev.: Leyla Tonguç Basmacı), Alfa Basım Yayım, İstanbul 2014, 729; Gombrich, 81; Stokstad-Cothren, 223.
[1116] Erwin Ramsdell Goodenough, *Jewish Symbols in the Greco-Roman Period* (Greco-Roman Dönemde Yahudi Sembolizmi), Pantheon Books, New York 1964, 177-194.



Resim 127. Musa'nın Bulunması, M.S. 244-256, Duvar Resmi, Dura Europos Sinagogu, National Museum, Şam[1117].

"Musa'nın Terk Edilmesi" izleyicide uyandırdığı hisler bakımından "Musa'nın Bulunması" kompozisyonlarının gölgesinde kalmış bir konudur. Bu nedenle Rönesans Dönemi'nden itibaren, sanatçılar tarafından tercih edilen "Musa'nın Bulunması" tasvirleri olmuştur. Rönesans ve Barok, özgün sanatçıların kendi üslup ve bakış açılarını sanata yansıttığı bir dönemdir. "Musa'nın Bulunması" konusu ister dini inancı tam ister sadece bilimsel gerçeklere inanan biri tarafından incelensin, konu hayret uyandırıcı bir kurguya sahiptir. Ölüm fermanı imzalanmış bir bebeğin, onu en çok öldürmek isteyen cellâdının saltanatını yerle bir etmesi, hem de bunu bir nevi cellâdı sayesinde başarması, etkileyici bir ilham kaynağıdır. Bu nedenle 15, 16 ve 17. yüzyıl Avrupa'sında rağbet gören bir kompozisyon olmuştur.

Verona'da doğan fakat Venedik'te aktif olan B. Veronese tablosunda, Musa'nın ailesini merkeze yaklaştırarak, konunun Tevrat'a bağlılığından uzaklaşmıştır. Çünkü Musa, prenses ve hizmetçileri tarafından bulunduğu vakit, Musa'nın anne ve babası kompozisyon dışındadır. Kullanılan soytarı ve müzisyenler ile eğlencenin ön plana çıktığı eserde, sanatçı dini bir konuyu gündelik hayat ile birleştirmiştir. Musa ile ilgili erken bir örnekte Hümanist bakış açısını göstermesi yönüyle özel olan eser, Flaman Barok Resmine özgü ayrıntılarla doludur (Resim 65).

[1117] http://library.clevelandart.org/node/106281, (Erişim Tarihi:23.02.2017).

"Musa'nın Bulunması" konulu çok sayıda eser vermiş Paolo Veronese, B. Veronese'nin 1540-1545 tarihli eserinden oldukça etkilenmiştir (Resim 66). Cüce ve köpek tasvirleri, karakterlerin kıyafet seçimi ve Avrupai tarzları, bu görüşü destekleyen başlıca faktörlerdir. B. Veronese yatay bir kompozisyon düzenlemesi tercih ederken, P. Veronese konu için dikey bir sahne yaratmıştır.

Sanatçılar benzer konular ile ilgili çalışmalar yapsa da farklı bir anı yakalamayı ve kendince yorumlamayı tercih eder. Tintoretto'nun eserinde, Musa'nın annesi dışında biri tarafından emzirilmeye çalışılırken resmedilmesi, sadece özgün bakış açısına sahip büyük ustaların becerebileceği bir anlayıştır (Resim 67). Musa'nın önce annesi dışında biri tarafından emzirilmeye çalışılmış olması gerekir ki, sütünü emebileceği bir kadına ihtiyaç olduğu ortaya çıkabilsin. Tintoretto resminde şüpheci ve sorgulayıcı stilini ortaya koymaktadır. Aynı sahne içerisinde Musa'yı öldürecek ve kucak açacak olanların aynı taraftan olması, konunun duygusal yönünü arttırmaktadır.

Govaerts'in güçlü ışık-gölge kullanımı, son derece detaylı doğa taklidi, Musa'nın değil de manzaranın ana konu olması, son derece ince işlenmiş kıvrımlı kıyafetler ve egzotizm ile Mısır peyzajını taklit çabası resmin önemli özelliklerindendir (Resim 68). Kuzeyli sanatçıların İtalyan manzara merakı, kuzey resminde kalıcı bir değişiklik yaratmış ve pek çok sanatçı çalışmalarında İtalyan manzaralarını kullanmıştır. Manzarayı resmin asıl konusu kabul eden diğer sanatçılar ise Claude Lorrain ve Bartholomeus Breenbergh'tir. İki sanatçı Goaverts'e oranla manzarayı daha geniş perspektiften sunmuş ve figürleri neredeyse görülmeyecek şekilde küçük resmetmiştir. Bu ressamlar manzarayı ön plana çıkarmaya çalışırken, cömert, şık ve narin figürleriyle tanınan Tempel ise tam aksine konuyu resmin merkezine yerleştirerek, manzarayı ikinci plana itmiştir (Resim 69).

Wtenbrouck'un tablosu, Hollanda Sanatında işlenen "Musa'nın Bulunması" kompozisyonlarının içerisinde, çıplak kadın karakterlere yer verilmiş en erken örneklerden birisi olması bakımından oldukça özeldir[1118] (Resim 70). Wtenbrouck'un eserinde, ortada yer alan iki çıplak kadına yoğunlaşması, figürlerin sırt ve bacaklarından damlayan su zerreciklerine kadar resmetmesinden anlaşılmaktadır. Hem sanatçı hem de izleyici için bu figürlerin görsel önemi, aralarında yer alan küçük bebeğin anlatı

[1118] Streule, 140.

niteliğindeki ehemmiyetini zayıflatmaktadır[1119]. Bu yönüyle Tempel ve Wtenbrouck tablolarında Musa'nın gizlenmesi, seyirciyi merakta bırakarak, izleyiciye açık kapı bırakmakta ve sanatçının özgünlüğünü ifade etmektedir. Wtenbrouck'un eserinde erotizm ve gündelik zevkler resmin asıl konusudur. Aslında prensesin Musa'yı nehre banyo yapmaya gittiği vakit bulduğu, dolayısıyla konunun özüne bağlı kalındığı da söylenebilir.

Nasıl Goaverts, Bartholomeus ve Lorrain'de manzara asıl konu olarak kullanıldıysa, tıpkı Wtenbrouck'un eserinde görülen çıplaklık ve erotizm de konunun asıl öznesi olan ve Musa'yı ikinci plana iten başka bir anlayışın ürünüdür. Özelikle Hollanda Altın Çağı'nın önemli temsilcileri olan Ferdinand Bol, Couwenbergh ve Fransız Baroğu'nun belki de en önemli temsilcisi Poussin'in erken dönem eserlerinde bu izleri görmek mümkündür. 17. yüzyıl Hollanda Altın Çağı'nda sıkça görülen çıplaklık teması, Bol'un kompozisyonuna da hâkimdir. Bebek Musa, önem itibariyle geri plana itilmiştir. Resmin sol kısmına dağıtılmış iki kadın figürü ve yaşlı ağaç tasviri, tamamen peyzajda dengeyi sağlamaya yöneliktir. Ama özellikle bebek Musa'yı nehirden kurtarmaya çalışan kadınların vücut hareketleri, resme oldukça büyük bir hareket kazandırmıştır (Resim 76). Benzer biçimde Couwenbergh'in eserinde de çıplak kadın figürleri odak noktayı oluşturmaktadır (Resim 75). İzleyici Musa'dan ziyade gündelik hayatın içerisine çekilmektedir. Erotizmin farklı biçimde hissettirilmeye çalışıldığı Poussin'in eserinde ise Musa'yı nehirden alan bir erkek karakterle karşılaşılmaktadır. Fakat diğer resimlerin tümünde Musa'yı sudan çıkaran bir kadın olmuştur. Poussin'in bu yarı çıplak erkek figürü ile ne anlatmaya çalıştığı henüz aydınlatılamamıştır. Ayrıca sanatçı, diğer ressamların eserlerinde sıklıkla görülen Musa'nın aile üyelerinden herhangi birisine de resminde yer vermemiştir.

"Musa'nın Bulunması" konulu tablolar içerisinde prenses figürü her dönem önemli bir yer teşkil etmiştir. Çünkü Musa'ya karşı ilk şefkat tohumları prensesin kalbine ekilmiş ve Musa onun kollarında saraya kabul edilmiştir. Mısır saltanatının varislerinden olan bu kadın, son derece güçlü ve stratejik bir konuma sahiptir. Tasvirler içerisindeki prensesler ya gösterişli kostümleri ve aksesuarları ya da hizmetçilerinin bu karaktere olan ilgilerinden dolayı hemen ayırt edilir. Gentileschi'nin prenses figürü, eserin hediye edildiği Kraliçe Henrietta Maria ile özdeşleştirilmekte ve bundan dolayı

[1119] Streule, 140-141.

prenses tasvirinin çok şatafatlı gösterildiği anlaşılmaktadır (Resim 71). Prensesin kolunda yer alan imza ise özelliği itibariyle başlı başına başka bir çalışmaya konu olabilecek kalitededir.



Resim 128. Giovanni Battista Tiepolo, Musa'nın Bulunması, 1730, T.Ü.Y.B., 202 x 342 cm, İskoçya, National Gallery Edinburgh[1120].

Genttileschi'nin prenses tasviri sonraki dönemde yapılan benzer kompozisyonlar için de örnek olmuştur. Özellikle Rokoko Dönemi'nin önemli İtalyan ressamlarından Giovanni Battista Tiepolo'nun (1696-1770) 1730 tarihli tablosu, prenses tasviri ve ona eşlik eden karakterlerin kompozisyona yerleştirilmesi bakımından Gentileschi'nin tablosunu hatırlatmaktadır (Resim 128). Gentileschi'nin tablosundaki prenses ile Tiepolo'nun prensesinin kostümü, renk ve detaylar açısından oldukça benzerdir. Ayrıca Rönesans'ta B. Veronese ve P. Veronese'nin çalışmalarında görülen cüce ve mızraklı asker betimlemeleri, Tiepolo'nun eserinde de kendine yer bulmuştur. Rokoko Dönemi İtalyan resminin en önemli temsilcilerinden Tiepolo, İtalyan ustalarının konuya yaptığı eklemeleri göz ardı etmemiş ve bu mirası kendi dönemine taşımayı başarmıştır. Tiepolo'nun figürleri, çağın şatafatına uygun olarak abartılı kostüm ve aksesuarlara sahiptir.

[1120] Taryn Marie Zarrillo, *Artistic Patrimony and Cultural Politics in Early Seicento Venice* (Venedik'te Erken Onaltıncı Yüzyıl Kültür ve Sanat Mirası),(Yayımlanmamış Doktora Tezi) Columbia Üniversitesi, Columbia 2016, 309.

Sadece “Musa’nın Bulunması” değil, Musa’nın hayatının tamamını konu alan çok sayıda çalışmaya rağmen, eserler ikonolojik yönden bir takım eksikliklere sahiptir. Bu bakış açısı, eserleri Mısır’ı gerçek anlamda tanımayan sanatçıların yapmış olmasına bağlanabilir. Buna rağmen Mısır’a özgü bir takım simge ve sembollere hâkim sanatçılar da bulunmaktadır. Özellikle Poussin ve Breenbergh’in tablolarında Mısır’a ait piramit, dikilitaş gibi mimari elemanlar manzarayı süsler biçimde kullanılmıştır. Ama çoğunlukla Mısır kültür, gelenek, adet, tarih ve coğrafyasına hâkim olmayan sanatçılar, konuyu kendi Mısır veya dünya algısına göre şekillendirmiştir. Hatta Avrupa’nın Afrika kıtasını uzun yıllar sömürge ve köle ticareti için kullanması, Musa’yı da Avrupa standartlarına göre tasvir etme hatasını doğurmuştur. Bu yaklaşık olarak 19. yüzyıla kadar sürmüş, Napolyon’un Mısır’ı işgali ile Avrupa’nın gözü bölgeye kaymıştır. Böylelikle coğrafyada gittikçe güçlenen Fransa ve İngiltere’nin arkeolojik ve sanatsal incelemeleri kaçınılmaz olmuştur.



Resim 129. Lawrance Alma Tadema, Musa’nın Bulunması, 1904, T.Ü.Y.B., 137,7 x 213,4 cm, Özel Koleksiyon[1121].

Aslen Hollandalı olan fakat en üretken dönemini İngiltere’de geçiren ressam Lawrance Alma Tadema (1836-1912), Mısır’ı ve Mısır arkeolojisini yakından takip

[1121] Swanson, 29.

etmiş bir sanatçıdır. Alma Tadema, bugünlerde geçmişin halen arkeolojik çalışmalar ile keşfedilmekte olan büyüleyiciliğini göstermeye çalışan ressamlardan birisi olarak kabul edilmektedir. Sanatçının çalışmaları o kadar gerçekçidir ki günümüzde tarihi film yapımcıları, bu eserleri filmlerine kaynak olarak kullanmaktadır[1122]. Tadema'nın "Musa'nın Bulunması" adlı çalışması, son derece detaylı ve gerçekçi görünümüyle, sanatçının her anlamda Mısır'a olan hâkimiyetini gözler önüne sermektedir (Resim 129).

Alma Tadema'nın uzun süre bu eser üzerinde çalışmasının ardından, eşi bu durumla alakalı olarak; "*Musa yürümeye başladı, artık taşınması gerekmiyor*" demiştir[1123]. Tahtırevanında oturan prenses ve onu taşıyan köle ve hizmetçileri, görünüm, kıyafet ve aksesuarları itibariyle son derece gerçekçidir. Prenses, tebessümle iki hizmetçisinin omuzlarında taşınan Musa'yı izlemektedir. Alma Tadema'nın Mısır'a özgü tablolarını inceleyen biri, eserlerin Mısırlı bir sanatçı tarafından yapıldığı algısına kapılabilir.

Tevrat'ta yer almamasına rağmen Poussin ve Giorgione gibi sanatçılar tarafından resmedilmiş, Musa'nın bebeklik yıllarına ait nadir kompozisyonlar bulunmaktadır. Bunlar Musa'nın çocukluk yılları ile ilgili az sayıdaki bilgi ve belgeye destek niteliğindedir. Bir yönüyle de kehanetlerin başlangıcına atıfta bulunmaktadır. "Musa'nın Firavunun Tacını Ayağıyla Çiğnemesi" ve "Musa'nın Ateşle Sınanması" konulu İbrani öyküsü, genellikle Tevrat'ta değinilen Musa'nın konuşmasındaki aksaklığı açıklayan bir olay olarak yorumlanmaktadır (Resim 78, 79).

Rosso Fiorentino'nun çalışması Musa'nın tasvir edildiği eserler arasında ayrıca özel bir yere sahiptir. Çünkü yetişkin Musa'nın çıplak biçimde görüldüğü ilk eserdir. Maniyerizm'in simgelerinden birisi konumundaki resim, Barok Dönemi işaret eden Lebrun'ün eserinden oldukça farklıdır. Fiorentino zaman ve mekânı parçalamış ve figürlerini Yunan veya Roma mitolojisinden fırlamış bir biçimde resmetmeyi seçmişitir. Klasik değerlerin göz ardı edildiği şaheser heykelsi bir havaya sahiptir (Resim 80). Buna karşın Lebrun manzara ve figürlerin dağılımında Fransız Barok Klasisizmini uygulamıştır (Resim 81). Resmin kime ait olduğu konusunda birtakım tartışmalar olmasına rağmen, Estense Galeri'deki tablonun Lebrun'e ait olma ihtimalini en çok

[1122] Vern G Swanson, *Alma-Tadema: The Painter of The Victorian Vision of The Ancient World* (Alma-Tadema: Antik Dünyanın Victoria Dönemi Vizyonunun Ressamı), Ash & Grant, London 1977.
[1123] Swanson, 29.

kuvvetlendiren unsur, 1687 tarihli, yine aynı galerideki "Musa'nın Evliliği" tablosudur (Resim 83). İki eser de bir serinin parçası izlenimi yaratmaktadır[1124]. Her iki tablodaki Sippora ve Musa figürü, gerek fiziksel özellikleri gerekse kıyafetleri yönüyle oldukça birbirine benzemektedir. Musa ve Sippora'nın dışında evlilik merasiminde görülen Sippora'nın kız kardeşleri ve sağ alt bölümdeki köpek, Musa'nın kahramanca Şuayb'in kızlarını kurtardığı resimde de yer almaktadır. Ayrıca Lebrun'ün Louvre Müzesi'nde sergilenen "Büyük İskender ve Kral Porus" isimli 1673 tarihli tablosu, "Musa'nın Şuayb'in Kızlarını Kurtarması" tablosunu yapan sanatçıya dair bir takım ipuçları sunmaktadır. Her iki eserde de Lebrun'ün ağaç tasvirleri incelenirse, resimde konumlandırılış biçimlerinin aynı olduğu anlaşılabilir. Buna ek olarak, sanatçının ağaç yapraklarını resmetme alışkanlığı, her iki eserde de birbirinden farksızdır (Resim 130).



Resim 130. Charles Lebrun, Büyük İskender ve Porus, 1673, T.Ü.Y.B., 470 x 1264 cm, Louvre Müzesi, Paris[1125].

Genel düşünceye göre Musa'nın iki eşi olmuştur. Bunlardan biri siyahî diğeri ise Şuayb'in kızı Sippora'dır. Ama Avrupa resminde Sippora daha çok saygı görmüş ve adı Musa'yla anılmıştır. Jacob Jordaens'in Musa'yı diğer tasvirlerine oranla daha doğulu bir biçimde resmettiği eserin önemli bir yanı varsa, bu da siyahî bir eşle resmedildiği ilk ve tek eser olmasıdır (Resim 82). Önemli Flaman Barok ressamlardan Jordaens, etkisi altında kaldığı kaynakları hayata geçirirken, Musa ve eşini ölümsüzleştirmek istermiş

[1124] Stijn Alsteens, *Raphael to Renoir: Drawings from the Collection of Jean Bonna*(Raphael'den Renoir'e: Jean Bonna'nın Koleksiyonundan Çizimler), Metropolitan Museum of Art, Yale University Press, New Haven 2005, 136.

[1125] Louis Marchesano-Christian Michel, Printing The Grand Manner-Charles Le Brun and Monumental Prints in The Age of Louis XIV (Charles Le Brun ve XIV. Louis Dönemi Anıtsal Eserleri), Getty Research İnstitute, Los Angeles 2010, 8.

gibidir. Jordaens'in resmi yapma sebeplerinden birisi de aşırı ırkçı Avrupa kültürüne bir gönderme olmalıdır. Genelde Tevrat'a bağlı kalan ressamlara oranla, bu tablo oldukça değerli ve özeldir. Çünkü oldukça özgün bir anlatıma ve rakipsiz olma özelliğine sahiptir.



Resim 131. Sandro Botticelli ve Asistanları, Musa'nın Sınavları, 1481-1482, Fresk, 348,5 x 558 cm, Sistine Şapeli, Vatikan[1126].

Sandro Botticelli, Cosimo Roselli ve Domenico Ghirlandaio gibi Floransa'nın ünlü Rönesans sanatçıları, Papa IV. Sixtus'un isteği üzerine Sistine Şapeli'ni Eski ve Yeni Ahit sahneleri ile doldurmuştur. "Musa'nın Sınavları" adıyla anılan Sandro Botticelli ve asistanları tarafından tamamlanan fresk, Musa'nın Mısırlıyı öldürmesinin ardından Midyan'a kaçışını, burada Sippora ile nasıl evlendiklerini ve Mısır'dan çıkışı anlatan bir döngüyü canlandırmaktadır (Resim 131). "Musa'nın Şuayb'in Kızlarını Kurtarması" konusu ve Musa'nın Sippora ile tanışması resmin merkezine yerleştirilmiştir. Resmin ortasında görülen ağaçlık alanın dibinde Musa iki çobanı kovarken tasvir edilmiştir.

[1126] http://www.wga.hu/html_m/b/botticel/4sistina/moses/, (Erişim Tarihi: 24.02.2017).



Resim 132. Botticelli, Musa'nın Sınavları, Detay.

Botticelli'nin ünlü freskinde, Şuayb peygamberin kızlarını korurken resmedilen Musa, bu sahnenin hemen önünde, resmin en alt-orta kısmında Sippora'nın sürüleri için kuyudan su çekerken canlandırılmıştır. Botticelli'nin klasik güzelinin model olduğu Sippora, uzun boylu, sarışın ve alımlı bir genç kız olarak, hayvanları için su çeken Musa'yı izlerken betimlenmiştir. Sippora cepheden resmedilmiş, yanındaki diğer kişi ise kardeşlerinden biri olmalıdır (Resim 132).

Geç Barok ve Rokoko Dönemi Venedik resminin önemli temsilcilerinden Sebastino Ricci'nin "Musa'nın Şuayb'in Kızlarını Kurtarması" tablosu, hem genç ve güzel Sippora'yı hem de sakalsız genç Musa'yı gösteren özel çalışmalardan birisidir (Resim 133). Sadece Jordaens ve Lebrun değil neredeyse tüm sanatçılar, Musa'yı Mısır'dan kaçtıktan sonra sakallı ve olgun bir şekilde resmetmiştir. Öfkeyle çobanların üstüne atılan Musa, elindeki sopa ile onları resmin dışına itmektedir. Kimisi yere düşen, kimisi ardına bakmadan kaçışan çobanlar, Musa karşısında çaresiz durumdadır. Ricci'nin kumaş kıvrımları üzerindeki detaycı yaklaşımı, Musa'nın uçuşan pelerini üzerinde zirveye ulaşmıştır. Resmin sol bölümünde ise Sippora elindeki testiye sıkı

biçimde sarılmaktadır. Onun arkasında gözüken kız kardeşleri ise olayı korkuyla izlemektedir. Musa ve Sippora görünüş ve kıyafetleri itibariyle Yunan tanrı ve tanrıçalarını andırmaktadır.



Resim 133. Sebastino Ricci, Musa'nın Şuayb'in Kızlarını Kurtarması, 1708-1711, T.Ü.Y.B., 114 x 178 cm, Fine Arts Museum, Budapeşte[1127].

"Yanan Çalı" kompozisyonları arasında günümüze ulaşan en eski eser Dura Europos'ta bulunmaktadır (Resim135). Suriye'de bulunan sinagogun batı duvarı üzerinde yer alan duvar resminde, cepheden resmedilmiş olan orta yaşlardaki Musa, üzerinde dökümlü beyaz kıyafetlerle ve önünde sembolik bir ağaç ile betimlenmiştir. Musa hafif sakallı ve kısa saçlı haliyle Romalı aristokratları andırmaktadır.

Ağacın dibinde, Musa'nın kutsal alana girmeden az önce ayağından çıkardığı çarıklar seçilebilmektedir. Sağ eliyle yanan ateşi işaret eden Musa, giderek buraya doğru yaklaşmaktadır. Duvar yüzeyi üzerindeki onlarca sahneyi birbirinden ayırmak için kullanılan dalga motifinin sol üst kısmında, Musa'ya işlerini kolaylaştırmada yardım eden Tanrı'nın varlığı, bir el vasıtasıyla sembolize edilmiştir. Çalılık ise seyrek yapraklı bir ağacı andırmaktadır. Ağacın yeşil yaprakları arasına rastgele sürülmüş kırmızı renk ile ateşin varlığı hissettirilmeye çalışılmıştır.

[1127] http://www.szepmuveszeti.hu/adatlap_eng/moses_defending_the_daughters_of_10099, (Erişim Tarihi: 24.02.2017).



Resim 134. Yanan Çalı, M.S. 244-256, Duvar Resmi, Dura Europos Sinagogu, National Museum, Şam[1128].

Dierick Bouts'un "Yanan Çalı" tablosu (Resim 84), dini metinlerde yer alan ardışık konuların resmedilmesi geleneğini hatırlatan bir örnektir. Luca Signorelli, Cosimo Roselli, Sandro Botticelli (Resim 130) ve Raphael'in Musa'nın hayatını konu aldığı benzer freskler mevcuttur. Bouts eserinde, yanan çalılar içerisindeki Tanrı tasvirini; Nicolas Froment ise Hıristiyan inanışının temelini oluşturan Tanrı (Çocuk İsa) ve annesini (Meryem) (Resim 85) betimlemiştir. Poussin (Resim 87) ve Bourdon (Resim 88) Raphael'in "Ezekiel'in Hayali" (1518) tablosundan etkilenildiği belli olan Tanrı'yı (Resim 135) tasvir ederken, Fetti ise sadece Musa'ya odaklanarak Tanrı'yı izleyicinin hayal gücüne bırakmayı tercih etmiştir (Resim 86). Poussin ve Bourdon'un eserlerinde Tanrı'nın iki yanında, onu kollarından tutarak uçuran melekler, Raphael'in "Ezekiel'in Hayali" tablosuna ait kurguyu andırmaktadır. Raphael'in tablosunun Rönesans Dönemi eseri olması dışında göze çarpan, Tanrı'ya yatak görevini sfenks ve

[1128] http://divdl.library.yale.edu/dl/OneItem.aspx?qc=Eikon&q=3053, (Erişim Tarihi: 27.02.2017).

grifon gibi fantastik yaratıkların varlığıdır. Poussin ve Bourdon'un resimlerinde ise ateş, yaratıkların yerine kullanılmıştır.

Bourdon, bu Tevrat konusunu resmederken Poussin'in birkaç yıl önce yaptığı eserin etkisinde kalmış olabilir. Çünkü resimdeki figürlerin konumlandırılışı oldukça benzer özellikler sergiler. Bunun yanında Bourdon'un tablosu hariç diğer aynı konulu eserlerin tamamında, Musa Tanrı'ya bakarken resmedilmiştir. Fakat Tevrat'ta veya diğer kutsal metinlerde, Musa'nın Tanrı'yı görmesi ile alakalı bir konu yer almamaktadır. Ayrıca Tevrat'ta Musa'ya yanan çalılar içerisinde Rabbin meleğinin göründüğü ifade edilmektedir[1129]. Bunun dışında Tevrat'ın çeşitli yerlerinde insanların Tanrı'yı görmemeleri, aksi takdirde ölebilecekleri belirtilmektedir. Buna karşın Poussin ve Tintoretto gibi sanatçılar Tanrıyı resmetmekten hiçbir dönem çekinmemişlerdir.



Resim 135. Raphael, Ezekiel'in Hayali, 1518, A.Ü.Y.B., 40 x 30 cm, Palazzo Pitti, Floransa[1130].

[1129] Çıkış:3;2.
[1130] Smith, 13.

Fetti, aynı konu üzerinde çalışmış sanatçılardan farklı olarak Tanrı'yı resmetmemiştir. Bunu izleyiciyi meraklandırmak veya dini açıdan Tanrı'yı tasvir etmenin güçlüğünü hissettiği için yapmış olabilir. Sanatçı belki de bu boşluğu izleyicinin doldurmasına olanak sağlamak istemiş de olabilir. Diğer eserlerde kırmızı, sarı ve turuncu tonlarıyla yoğun biçimde ele alınmış coşkulu ateş, Froment'in eserinde daha durağan ama istikrarlı bir formu temsil etmektedir.



Resim 136. William Blake, Musa ve Yanan Çalı, 1800-1803, Tuval Üzerine Sulu Boya, 39,5 x 30 cm, Victoria and Albert Museum, Londra[1131].

Romantizm Dönemi'ne edebi metinleri ve sanat eserleriyle yön vermiş sanatçılardan biri olan William Blake'in (1757-1827) "Musa ve Yanan Çalı" eseri, dönemi içerisindeki sayılı eserden birisi olarak gösterilmektedir[1132] (Resim 136). Resim yüzeyinin neredeyse tamamını kaplayan Musa, karşılaşılan örneklere oranla oldukça farklı ve heykelimsi bir görünüme sahiptir. Altın rengi sarı saçı ve sakallarıyla işlenen

[1131] http://collections.vam.ac.uk/item/O192457/moses-and-the-burning-bush-watercolour-blake-william/, (Erişim Tarihi: 28.02.2017).
[1132] Martin Butlin, The Paintings and Drawings of William Blake (William Blake'in Çizimleri ve Resimleri), Yale University Press New Haven-London 1981, 534.

kontraposto[1133] duruşlu Musa, sağ omzunun üzerinden arkasına doğru bakar vaziyettedir. Bu duruş biçimiyle Michelangelo'nun "Davut"unu (1501-1504), sakallarının görünümüyle de Musa heykelini andırmaktadır. Buna karşın, Musa üzerindeki kıyafeti ve genel görüntüsüyle, bir peygamberden çok Yunan tanrılarını hatırlatmaktadır. Musa'nın arkasında gökyüzüne doğru duman ve ince bir ışık salan "Yanan Çalı", hemen ayağının dibinde ise otlar biçimde resmedilmiş koç ve koyunlar yer almaktadır. Bu tipleme elindeki asası ve otlayan hayvanlarıyla "Çoban Musa"dır. Sahne ise Musa'ya Horev Dağı'nda kayınbabası Şuayb'in sürülerini otlatırken peygamberliğinin bildirildiği anın hemen öncesidir.

Musa'nın göstermiş olduğu mucizeler arasında "Asanın Yılana Dönüşmesi" özel bir yere sahiptir. Çünkü bu konu, Tanrı sayesinde Musa'nın firavuna gösterdiği ilk mucize olarak kaydedilmiştir. Poussin "Musa'nın Asasının Yılana Dönüşmesi" eserinde (Resim 90), Louvre'da bulunan "Musa'nın Firavunun Tacını Çiğnemesi" adlı tablosunda (Resim 78) kullandığı mekân anlayışına benzer bir seçim yapmıştır. "Dintevile Alegorisi" (Resim 89) konuya bağlı değildir ama Poussin'in eseri konu bakımından birebir Tevrat'a göre uyarlanmış gibidir.

Ortaçağ'dan itibaren, çeşitli eserlerde bağışçıların veya güçlü yöneticilerin kendini doğrudan resmin içerisine yerleştirmesi sıkça karşılaşılan bir uygulamadır. Ayasofya'da bulunan onarım mozaiklerinden, Jan van Eyck'ın Meryem Ana ve Şansölye Rolin (1435) tablosuna kadar bunun farklı örneklerini sunmak mümkündür. Fakat Tevrat'tın Çıkış Bölümü'nden esinlenerek oluşturulan "Dinteville Alegorisi" adlı tabloda, resmin siparişçileri olan kişiler, direk konunun asıl karakteri olan Musa ve Harun peygamberlerin yerine geçmiştir. Böylece kişiler peygamberin benliği üzerinden mesaj vermeye çalışmıştır. Eser bu yönüyle Albrecht Dürer'in 1500 tarihli otoportresini akla getirmektedir (Resim 137). Bazı kesimler kabul etmese de, Rönesans'ın en önemli portelerinden olan bu şaheserde, Dürer'in kendini İsa'yla özdeşleştirerek resmettiğine inanılmaktadır[1134]. İki eser arasındaki en belirgin fark; Dürer, İsa ile özdeşleşme fikrini dolaylı yoldan yapmış ve izleyicinin algısında bu sonuca varmayı amaç edinmiştir. Dinteville Allegorisi'nde ise Jean de Dinteville doğrudan Musa, II. François Harun ve I. Francis de firavunun yerine kullanılmıştır. Previtali'nin "İsrailoğullarının Kızıldeniz'i

[1133] Bu pozda ayakta duran kişi, kalçası ve bacaklarıyla gövdesinin üst kesimi hafifçe farklı yönlere dönük olarak betimlenir. Sözcüğün kökeni İtalyanca "constrapposto"dur. Bkz. Sözen-Tanyeli, 175.
[1134] Firdevs Candil Erdoğan, *Dürer*, Serap Yüzgüller (Ed.), Hayalperest Yayınevi, İstanbul 2016, 45.

Geçişi" tablosunda (Resim 92) ise Venedik Doçu Musa'yla, Venedik halkı da İsrailoğullarıyla özdeşleştirilmiş biçimde tasvir edilmiştir. Eser o dönem yaşanmış olan bir savaşa atıfta bulunmaktadır. Yani Venedikliler kazandıkları savaşı Tanrı'nın yardımına bağlayarak, kendilerini tıpkı İsrailoğulları gibi seçilmiş millet olarak nitelendirmişlerdir. Tabloda kent devletlerinin kazanmış oldukları zaferleri, daha şanlı ve ilahi biçimde yansıtabilmenin bir girişimi söz konusudur. Zaferin ön planda olduğu eserde, Tanrı'nın kazanan tarafa yardımı gösterilmeye çalışılmaktadır.



Resim 137. Albrecht Dürer, Otoportre, 1500, A.Ü.Y.B., 66,3 x 49 cm, Alte Pinakothek, Münih[1135].

Previtali'nin Kızıldeniz'i Geçiş temalı eserinde yaşanan mucize, Lippi'nin oldukça nadir resmedilmiş tablosunda (Resim 91) "Kan Belası" şeklinde kendini hissettirir. Karakterlerin kıyafetleri belirgin bir İtalyan modasını göstermekte ve bu yönüyle Giorgione'nin eserindeki moda anlayışını hatırlatmaktadır. Poussin'in "Kızıldeniz'i Geçiş" eserini resmetme gayesi ve amacında ise Hıristiyan düşünce asıl

[1135] Honour-Fleming, 456; Eroğlu, 385.

etkendir (Resim 93). Çünkü kilise tarafından, "Kızıldenizi Geçiş" ilk yıllarda, vaftizin bir simgesi olarak yorumlamıştır[1136].

Tıpkı "Musa'nın Bulunması" ve "Yanan Çalı" eserleri gibi, İsrailoğullarının Kızıldeniz'i geçişiyle ilgili en eski tasvirler de Dura Europos'da yer almaktadır (Resim 138). Sinagogun batı duvarının sağ üst köşesinde bulunan tasvirde, Musa ve İsrailoğullarının Mısır'dan çıkışının hemen ardından, firavun ve ordusu tarafından takip edilmesi, İsrailoğullarının düşmanlarının Kızıldeniz'de boğulmaları canlandırılmıştır. Musa toplam üç yerde tasvir edilmiştir. En sağda görülen Musa'nın ardında, Mısır'ı sembolize eden açık bir kent kapısı bulunmaktadır. Sağ elini yukarı kaldırmış olan Musa, asasıyla Kızıldeniz'i yarmaktadır. Ortada görülen Musa ise Kızıldeniz içerisinde görülen Mısırlıların üzerine denizi dökmekte ve onları alaşağı etmektedir. En solda ise firavun belasından kurtularak "Vaad Edilen Topraklar"a doğru yola çıkan Musa ve kalabalık İsrailoğulları vardır. Bu kalabalığın üstünde belirgin 12 erkek figürü yer almaktadır. Bu daha özellikli insanlar, İsrailoğullarının 12 kabilesini temsil ediyor olmalıdır. Musa ise diğer tüm figürlere oranla daha iri ve güçlü resmedilmiştir. Dura Europos'ta yer alan "Yanan Çalı" resmindeki gibi, İsrailoğullarına yardım eden Tanrı'nın varlığı, gökyüzünden inen eller vasıtasıyla sağlanmıştır.



Resim 138. İsrailoğullarının Kızıldeniz'i Geçişi, M.S. 244-256, Duvar Resmi, Dura Europos Sinagogu, National Museum, Şam[1137].

Bouts "Manın Toplanması"nı tasarlarken Hıristiyan inancının kabul ettiği Tevrat ön belirimlerini, "Son Akşam Yemeği" (Resim 48, 55) temasını kuvvetlendirmek için kullanmıştır (Resim 95). Hatta sanatçı bunun için Leuven Üniversitesi'nden akademik

[1136] Tükel-Arsal Yüzgüller, 48.
[1137] http://divdl.library.yale.edu/dl/OneItem.aspx?qc=Eikon&q=3053, (Erişim Tarihi: 27.02.2017); Eco, 729.

düzeyde yardım almıştır. Zaten panelin diğer tüm parçaları dikkatle incelendiğinde, diğer kutsal metinler üzerinden "Son Akşam Yemeği" ne yapılan gönderme anlaşılmaktadır. Tintoretto'nun resmi, Bouts'un eseri ile kıyaslandığında, gerçekçilikten uzak hayali yanı ağır basan fantastik bir hikâyeyi andırmaktadır (Resim 96). Rubens'in tablosu ise sanki bir duvar halısı izlenimi yaratmakta ve iki yanında yer alan spiral sütunlarla dar kompozisyonu oldukça hareketli kılmaktadır (Resim 97). Tintoretto ve Rubens'in tabloları devasa ölçekli eserlerdir.

Üç tabloda da man doldurmaya yarayan omerler farklı biçimde resmedilmiştir. Bouts formları bakımından küçük vazo ve çanakları andıran kapları, Tintoretto ve Rubens ise hasır örgü biçimli sepetleri kullanmıştır. Tintoretto ve Rubens'in figürleri ve kıyafetleri klasik anlayışı yansıtırken, Bouts'un figürleri Kuzey Avrupa kentlerinin geleneksel kostümlerini andırmaktadır. Tüm resimlerde "man" gökten yağan küçük pullar biçimindedir. Sadece Bouts'un kompozisyonunda, tüm kişiler manı yerden toplamaktadır. Tintoretto ve Rubens'in bazı karakterleri, elbiseleri ve kullandıkları bez parçaları ile havadan düşen manları toplamaya çalışmaktadır.

Floransa'nın en ünlü Maniyerist sanatçılarından Agnolo Bronzino'nun Floransa Düşesi (1539) Toledolu Elenora (1522-1562) için resmettiği pek çok eser bulunmaktadır. Bunlar içerisinde, düşes için Palazzo Vecchio'da yapılan küçük dikdörtgen şapel içerisindeki freskler ayrıca özel bir yere sahiptir. Çünkü burada Hıristiyan şapellerinde az görülür biçimde, Musa'nın hayatından dört sahne resmedilmiştir. Bunlar Palazzo Vecchio'nun Camere Verde (Yeşil Oda) tarafından şapele girildiğinde; sağda "Kızıldeniz'i Geçiş"; sol kapı çerçevesi etrafında "Musa'nın Kayayı Delerek Su Çıkarması" ve "Manın Toplanması" (Resim 139); Yeşil Oda yönündeki kapının üzerinde ise "Sırıktaki Tunç Yılan" kompozisyonlarıdır[1138]. Musa kapının etrafına resmedilen kompozisyonun sol bölümünde yer almaktadır. Freskin sağında yer alan İsrailoğulları, duvarın şekline göre buraya sıkıştırılmıştır.

Bronzino'nun eserlerinin heykelimsi özelliklerinin dikkat çektiği sahnede, ön bölümde başında bir omer dolusu testi taşıyan erkek figürü en dikkat çeken karakterdir. Beline doladığı bir bez parçası dışında çıplak erkek üzerinde, arkasındaki figürlerleden

[1138] Janet Cox- Rearick, *Bronzino's Chapel of Elenora in The Palazzo Vecchio* (Palazzo Vecchio'daki Bronzino'nun Elenora Şapeli), University of California Press, Oxford 1993, 13.

farklı olarak figura serpentinata[1139] tekniği uygulanmıştır. Dikkatleri üzerine toplayan bu figür, duygusal mizacı ve duruş biçiminin yanı sıra, başındaki testi ile izleyiciye konuyu tamamen anlaması için yardımcı olmaktadır. Orta kısımda görülen parlak kahverengi kıyafetli kadın ve onun üstündeki mavi ve yeşil kıyafetli kadınlar etekleri vasıtasıyla gökyüzünden düşen kutsal yiyeceği havada yakalamaya çalışmaktadır. Bu da akıllara Tintoretto ve Rubens'in resimlerindeki benzer figürleri getirmektedir[1140]. Ayrıca Bronzino'nun karakterleri manayı amfora, testi ve sepet benzeri kabların içine doldurmaktadır.



Resim 139. Agnolo Bronzino, Mananın Toplanması ve Musa'nın Kayayı Delerek Su Çıkarması, 1543, Fresk, Palazzo Vecchio'daki Elenora Şapeli, Floransa[1141].

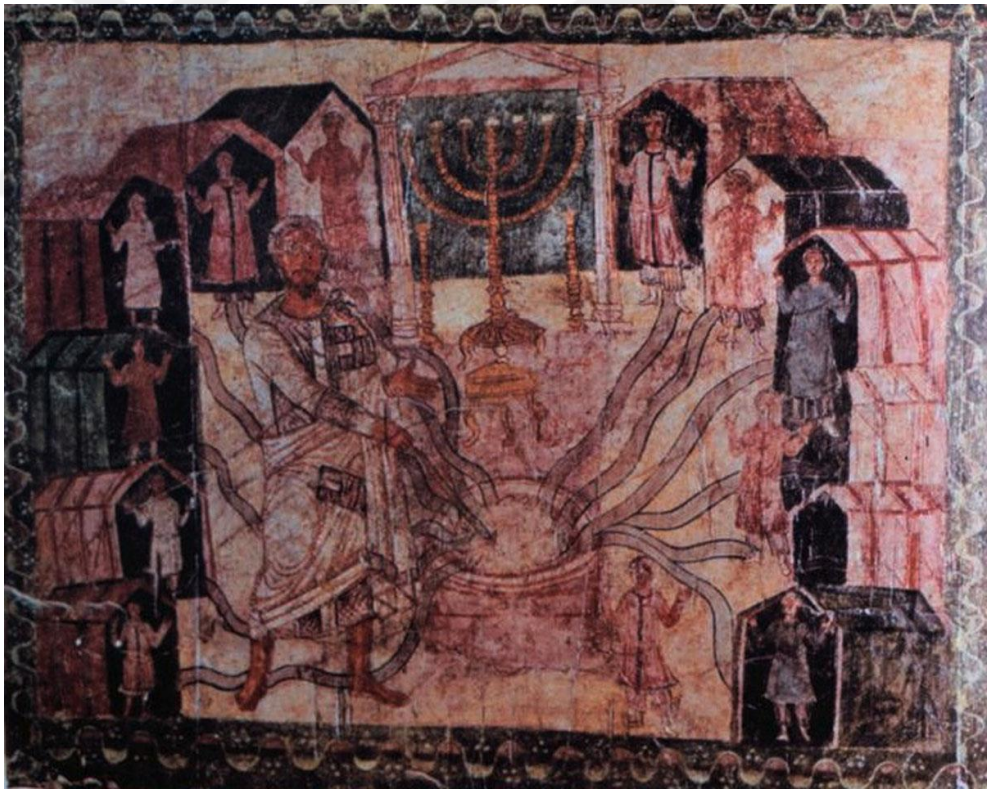
Tanrı'nın zor duruma düşen İsrailoğullarını kurtardığı kompozisyonlar vardır. Bunlar; "Kızıldeniz'i Geçiş", "Manın Toplanması", "Kayadan Fışkıran Su", "Tunç Yılan" gibi konulardır. Kayadan fışkıran su mucizesini anlatan en eski tasvir örneği,

[1139] Bu teknik heykel ve resim alanında Maniyerist figürlerin en belirgin özelliklerinden biridir. Yılan gibi kıvrımlı vücuda sahip figürler ile olaylar daha da dramatize edilmeye çalışılmıştır. Michelangelo ve Raphael Rönesans Dönemi'nin bu tekniği kullanan en büyük ustalarıdır. Ayrıca Bronzino ve Parmigianino'da Maniyerist Dönem'de bu teknikle son derece nitelikli eserler vermiştir. Bkz. https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/parmigianino-the-madonna-and-child-with-saints, (Erişim Tarihi: 02.03.2017).

[1140] Sherley E. Reiss-David G. Wilkins, *Beyond Isabella-Secular Women Patrons of Art in Renaissance İtaly* (İsabella'nın Ötesinde-Rönesans İtalyası'nda Sanatın Laik Patronları), Truman State University Press, Kirksville 2001, 237.

[1141] Reiss-Wilkins, 237; http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/b/bronzino/3a/index.html, (Erişim Tarihi: 02.03.20179.

Dura Europos Sinagogu'nun batı duvarı üzerinde yer alan resimdir (Resim 140). Duvarın en sol-orta bölümünde görülen kompozisyon, gerçekçi bir anlatımdan ziyade ilkel ve sembolik bir ifade biçimine sahiptir. Dalga motifiyle çerçevelendirilmiş sahnenin merkezinde yuvarlak bir cisim, bunun solunda ise diğer tüm figürlere oranla daha büyük boyutlarda çizilmiş Musa yer almaktadır. Dura Europos'ta görülen tüm Musa betimlemeleri üzerinde Romalı senatörleri andıran bir kıyafet vardır. Orta yaşlardaki kısa saçlı ve sakallı Musa, sağ elindeki asasını ortada bulunan yuvarlak şekilli kayaya uzatmıştır. Musa'nın sağında ve solunda on iki İsrailoğulları kabilesini sembolize eden on iki çadır ve önünde de on iki erkek figürü vardır. Duvar resminin üst bölümünde ise Musa'nın Kutsal Çadır'ı ve önünde de Musa'ya peygamberliğinin bildirildiği yanan çalıları sembolize eden yedi kollu şamdan (menorah) yer almaktadır. Musa elindeki asayı kayaya vurup su çıkarmış ve on iki kabilenin her biri için ayrı bir pınar ortaya çıkmıştır. Çadırların önüde görülen kabile reisleri, kabilelerini temsil eden çadırlarına suyu kabul eder görünümdedir[1142].



Resim 140. Musa'nın Kayayı Delerek Su Çıkarması, M.S. 244-256, Duvar Resmi, Dura Europos Sinagogu, National Museum, Şam[1143].

[1142] Gombrich, 81.
[1143] http://divdl.library.yale.edu/dl/OneItem.aspx?qc=Eikon&q=4130

İtalyan Filippino Lippi (Resim 98) ve Hollandalı ressamlar Jan Steen (Resim 104) ile Joachim Anthonisz Wtewael (Resim 101), "Musa'nın Kayayı Delerek Su Çıkarması"nı, daha geniş bir perspektifte ele almıştır. Tintoretto (Resim 99), Bloemaert (Resim 100), Poussin (Resim 102), Jordaens (Resim 103) ve Ribera'nın çalışmasında (Resim 105) ise sahne, Musa'nın kayayı deldiği andan ibarettir. Bunun dışında Wtewael, Bloemaert, Poussin ve Jordaens'ın Musa'sı resmin merkezinden uzaklaşmıştır. Lippi'nin ahşap üzerine tempera ve yağlıboya karışımı eseri, diğer çalışmalara oranla daha pastel tonlardadır. Bu nedenle figürler daha yapmacık bir havaya sahiptir. Ayrıca Lippi'nin "Musa'nın Kayayı Delerek Su Çıkarması" ve "İsrailoğullarının Altın Buzağıya Tapınması" tablolarında (Resim 108) yer alan kadın figürleri, özellikle tipolojik bakımdan ve kadınların kostümleri açısından Sandro Botticelli etkilidir (Resim 46, 131, 132).

Lippi, Steen ve Ribera'nın Musa tasvirleri başında ışık huzmelerinden oluşan boynuzlara sahip iken, Tintoretto ışığı Hıristiyan sanatına özgü bir hale gibi kullanmış; Poussin, Jordaens, Bloemaert ve Wtewael ise ışık ile oluşturulan ilahi görüntüyü kullanmamayı tercih etmemiştir. Tintoretto kompozisyona alttan bakarak sahneyi daha abidevi bir hale kavuşturmuştur. Sol üst bölümde, "Manın Toplanması" tablosunda (Resim 96) zeytin ağacı kullanılırken burada ise incir ağacına benzeyen bir ağaç kullanılmıştır.

Bloemaert'ın Maniyerist özelliklere sahip tablosunda, Musa resmin merkezinde değildir. Onun yerine testi taşıyan kadın bu görevi görmektedir. Yarı çıplak görünümdeki bu kadın karakter nedeniyle erotizm resmin ana konusu durumundadır. Figürlerin duruşları ve hareketleri, Rosso'nun figürlerini andırmaktadır (Resim 80). Maniyerizim Dönemi'nin bir diğer önemli kayadan fışkıran su mucizeli çalışması, Agnolo Bronzino'nun Elenora Şapeli için resmettiği "Manın Toplanması" (Resim 139) freskinin karşısında yer alan kompozisyondur. İki freski ayıran kapının bulunduğu yer kayayı resmetmek için kullanılmıştır. Bronzino freski parçalayan bu girişi böylelikle resmin bir parçası gibi algılatmayı başarmış ve iki sahneyi de duvara sığdırmak için güzel bir çözüm yolu bulmuştur.

Kompozisyonun en üst bölümünde yaşlı ve bilge bir görüntüye sahip Musa gözükmektedir. Musa'nın başında ışık huzmelerinden oluşan boynuzu vardır. Sağ elindeki asayı kayaya vuran Musa, buradan mucizevî biçimde suların fışkırmasını

sağlamaktadır. Musa'nın altına sıkış tepiş yerleştirilmiş olan, Avrupai özelliklere sahip Yahudi topluluğu kana kana su içmektedir. Özellikle "Manın Toplanması" sahnesinde yer alan testili çıplak erkek figürünün tam karşısında, konuyu dramatize eden başka bir erkek figürü yerleştirilmiştir. Başını su birikintisinin içerisine daldıran karakter, sanatçının uzun süredir susuz kalan halkın çektiği ızdırabı yansıtmasını sağlamaktadır. Bu tarz öğretici görsel eserlerin yapılmasında, evrensel tarihi temaları aydınlatmaya yönelik Maniyerist çaba, asıl gerçek amaç olarak karşımıza çıkmaktadır. Örneğin, Bronzino, Tintoretto, Bloemaert ve Wtewael'in "Musa'nın Kayayı Delerek Su Çıkarması"ndaki odak noktası, halkın bu mucizevî olaya tepkisi değil, su kavramının nesiller halinde yaşatma ve can veren bir güç olarak ortaya çıkması üzerine kurulmuştur. Poussin ise burada toplumların savaş, göç, yoksulluk dönemlerinde en çok acı çekenlerin kadın, çocuk ve yaşlılar olduğunu göstermeye çalışmaktadır. Jordaens ve Ribera'nın resimlerindeki çocuk figürlerinin ön plana çıkarılması, ilgiyi bu figürlere kaydırarak izleyicide çocuklar için acıma duygusunu ön plana çıkarmaktadır. Yine Steen de benzer biçimde kayadan çıkan suyun temsilinde, suyun ortaya çıktığı andan itibaren, Musa'nın ve mucizenin kendisinden uzaklaşmıştır. Susuzluğun fakir ve zenginlikle alakasını hatırlatan Steen'in tablosunda, insanların kimi egzotik bir bardaktan su içerken, kimi ise kendileri içmeden önce çocuğa bir tastan su içirmektedir. Steen bu resimde, Eski Ahit olayının ahlaki mesajını canlandırmak için zengin karakter çeşitlerini tasvir etme becerisini kullanmıştır[1144].

Poussin'in gençlik döneminde yapmış olduğu "Yeşu'nun Amelek'i Yenmesi", sanatçının kalabalık kompozisyonları resmedebilme kabiliyetini yansıtan bir çalışmadır (Resim 106). Eser Musa'nın hayatına dair resmedilmiş; Giorgione'nin "Musa'nın Ateşle Sınanması" (Resim 79); Ferdinand Bol'un "Kayınbabasının Musa'ya Öğüdü" (Resim 107); Lippi'nin "Kan Belası (Resim 91); Giovanni Lanfranco'nun "Musa ve Kenan'dan Gelen Haberciler" (Resim 118) tabloları gibi ender görülen kompozisyonlardan biridir. Galli ressam Thomas Brigstocke (1809-1881) tarafından klasik kurguya bağlı kalınarak resmedilen "Yeşu'nun Amelek'i Yenmesi", 19. yüzyılda resmedilen Tevrat temelli ender resimlere güzel bir örnektir (Resim 141).

[1144] Katherine Crawford Luber, *Philadelphia Museum of Art: Handbook of The Collections* (Koleksiyonlar El Kitabı), Philadelphia 1995, 178.

Poussin, "Yeşu'nun Amaleki Yenişi" çalışmasında Musa, Harun ve Yeşu'yu resmin ikinci planına iterek savaş sahnesine odaklanmıştır. Brigstocke ise tam tersi biçimde Musa, Harun ve Yeşu üçlüsüne odaklanmıştır. Asıl figürlerin manzara içerisinde yer alan tepelik alana yerleştirildiği resmin merkezinde, ortada yaşlı ama bilge görünümlü Musa, sağda Musa'nın kardeşi Harun, solda da İsrailoğullarının Musa'dan sonraki lideri Yeşu görülmektedir. Musa atribüsleri olan elinde asası ve başındaki ışık huzmeleri ile resmedilmiştir.



Resim 141. Thomas Brigstocke, Musa ve Onun Kollarını Kaldıran Harun İle Yeşu, 1840-1860, T.Ü.Y.B., 260 x 368 cm, Aberystwyth University School of Art Museum and Galleries, İngiltere[1145].

Tevrat betimlemesine bağlı kalan eserde, savaşın kaderini tayin edecek olan şey, Musa'nın kollarının havada kalabilmesi olacaktır. İsrailoğulları ve Amalekliler arasında yaşanan mücadele sırasında Musa yorgun düşmüş ve kollarını indirmek zorunda kalmıştır. Fakat bu durum İsrailoğullarının savaşı kaybetmesine neden olacağı için Harun ve Yeşu Musa'yı bir taşın üzerine oturtur ve kollarını havaya kaldırmasına yardımcı olur[1146]. Arka planda belli belirsiz biçimde atlar ve bazı insan figürleri bulunmaktadır. Bunlar da Poussin'e göre Brigstocke'un ikinci plana ittiği savaşan

[1145] http://museum.aber.ac.uk/object/OP2; https://www.artuk.org/discover/artworks/moses-with-his-arms-supported-by-aaron-and-hur-176504, (Erişim Tarihi: 08.03.2017).
[1146] Çıkış:17;8/13.

topluluklardır. Hava perspektifinin uygulandığı arka planın sağ bölümünde şimşekler çakmakta, sağ tarafta ise küçük bir deniz manzarası kestirilebilmektedir.

Sistine Şapeli'ndeki Tevrat konulu çalışmalar arasında Musa'nın hayatını anlatan en özel eserlerden birisi de Cosimo Roselli imzalıdır (Resim 142). Şapelin kuzey duvarındaki freskte, Musa'nın "On Emri" almak için Sina Dağı'na iki kez çıkışı ve bu süreç içerisinde gerçekleşen olaylar anlatılmaktadır. Şapelde Musa'nın yaşamını yansıtan eserlerin ortak özelliği ardışık kompozisyonların bir arada sunulmasıdır. Burada da Musa'yı resmin dört yerinde görmek mümkündür. Konuların kronolojik bakımdan ilki, İsrailoğullarının altın buzağıya tapınması ve akabinde Musa'nın yeni aldığı "On Emir"in yazılı olduğu iki tableti kırmasıdır. İsrailoğullarının tapınması, merkeze yakın bölümde canlandırılmıştır. Musa ise alt-orta bölümde elindeki tabletleri kırar pozisyondadır. En sağ üstte ise İsrailoğulları bu inançsızlıklarının cezasını çekmektedir. Burada İsrailoğulları Tanrı'ya olan bağlılıklarını kanıtlayabilmek için birbirlerini öldürmektedir. Orta-üst bölümde Musa "On Emri" alır vaziyette ve hemen aşağısında da Yeşu uyurken resmedilmiştir. Musa sol-altta ise Tanrı'nın buyruklarıyla dağdan ikinci kez inmektedir. Bunu gören İsrailoğulları Musa'yı karşılamakta ve emirlerin yazılı olduğu taş levhaları selamlamaktadır.



Resim 142. Cosimo Roselli, Musa'nın Sina Dağı'ndan İnişi, 1481-1482, Fresk, 350 x 572 cm, Sistine Şapeli, Roma[1147].

[1147] http://www.wga.hu/html_m/r/rosselli/cosimo/tables.html, (Erişim Tarihi: 08.03.2017)

Roselli'nin tamamen Avrupa modasının hâkim olduğu çalışmasına karşın, Filippino Lippi'nin takipçilerine mal edilen "İsrailoğullarının Altın Buzağıya Tapınması" tablosu, Mısır mitolojisi ve Yahudi geleneklerinin bir araya getirildiği özel bir eserdir (Resim 108). Buzağının havada uçuyor olması tamamen Mısır kökenlidir. Buna karşın diğer hiçbir örnekte buzağının uçtuğu bir sahne canlandırılmamıştır. Konu Filippino'nun "Musa'nın Kayayı Delerek Su Çıkarması" tablosu (Resim 98) gibi cepheden yansıtılmaktadır. Lucas van Leyden bunu bir adım daha öte taşıyarak, kalabalık Yahudi topluluğunu çok geniş bir peyzaj içerisinde değerlendirmiştir (Resim 109). Konu o kadar dağınıktır ki, kalabalıktan dolayı Musa ve altın buzağı tasviri zor seçilmektedir. Reformasyonun din ve sanat üzerindeki katkısı, dini konuların kolaylıkla gündelik hayata uyarlanabilmesini sağlamıştır. Bunun da katkısıyla Van Leyden'in eserinde en küçük buzağı heykeline rastlanmaktadır. Eser, dönemin Hollanda modasını yansıtması bakımından da Roselli'nin resmini hatırlatmaktadır. Ayrıca Van Leyden'in kalabalık insan figürlerini yerleştirme konusundaki ustalığı gözlerden kaçmamaktadır.

Fransız Rokoko Resminin en önemli temsilcilerinden Jean-Honoré Fragonard'ın (1732-1806) konuyla ilişkili farklı bir resmi vardır. Tabloda Çıkış Bölümü'nde geçen "Altın Buzağı"nın benzeri olan ve Tevrat'ın I.Krallar ve Nehemya kitaplarında yer alan, "Beytel ve Dan'daki Altın Buzağılar" konusu işlenmiştir. Sahnede Yahudi kralı Yarovam'ın saltanatını kaybetmemek için buzağı putları döktürmesi ve onlara ibadeti anlatılır. Çünkü saltanatının sonlanacağından korkan Yarovam, Kudüs'e giden İsrailoğullarının aklını çelerek, Dan ve Beytel'deki bu buzağılara tapınmalarını ister. Fragonard'ın Fransa Kraliyet Akademisi'nin 1752 senesinde düzenlediği yarışmayı kazanmasını sağlayan eserde, Yarovam'ın buzağı putlarına kurbanlar adayışı canlandırılmıştır (Resim 143) [1148].

[1148] I.Krallar:12;25/30.



Resim143. Jean-Honoré Fragonard, Yarovam'ın Putlara Kurban Adayışı, 1752, T.Ü.Y.B., 115 x 145 cm, Ecole des Beaux-Arts, Paris[1149].

16. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Reformasyon anlayışı konunun anlatım biçiminde yer alırken, figürlerin resmedilişinde de deformasyonist bir tutum söz konusu olmuştur. Beccafumi'nin resminde görülen Musa figürü ve öndeki aile bireyleri figüra serpentinata tekniği ile adeta yılan gibi kıvranmaktadır (Resim 111). Formdaki bu aşırı bozulmalara ek olarak, kullanılan renk paleti ile figürler yanmış ve kavrulmuş bir görünüme bürünmüştür. Domenico Beccafumi'nin "İsrailoğullarının Altın Buzağıya Tapınması ve Musa'nın On Emri Kırması" adlı tablosunda, buzağının duruşu ve fiziksel özellikleri de dikkat çeken bir diğer unsurdur. Buradaki buzağı, altından değil de kanlı canlı bir hayvan gibidir ve sıradan bir cisim gibi resmin içerisine konumlandırılmıştır. Konunun ikonografisini bilmeyen birisi, bu buzağıyı normal bir hayvan olarak değerlendirebilir. Çünkü genel kompozisyon, buzağıdan çok "On Emir"in yazılı olduğu tabletin kırılma anına odaklanan bir çalışmadır. Eser, Rosso'nun "Musa'nın Şuayb'in Kızlarını Kurtarması" tablosuyla birlikte, Maniyerist tarzda yapılan en güzel tablolardan

[1149] http://www.wga.hu/html_m/f/fragonar/father/1/01jerobo.html , (Erişim Tarihi: 02.03.2017).

biridir (Resim 80). İki ressam arasındaki en bariz fark, Beccafumi tablosunda Rosso'ya oranla daha kısıtlı bir renk paleti kullanmasıdır. Beccafumi'nin kahverengi üzerindeki yaratıcılığı ise Rembrandt'ı çağrıştırmaktadır.

Tintoretto'nun buzağı tasviri de Beccafumi'ninki gibidir. (Resim 112). Diğer eserlerde buzağı değerli madenlerden yapılmış bir heykel iken Beccafumi ve Tintoretto tablolarındaki hayvan, Musa'nın İsrailoğullarına Tanrı için kurban etmelerini tembihlediği kurbanlık buzağıyı anımsatmaktadır. Bu hayvanı bilen İsrailoğulları, Musa'nın bahsettiği buzağının fiziki özelliklerini, yapacakları heykel için kullanmaktadır. Tintoretto bu özgün yaklaşımı ile altın buzağıya tapınma anından daha öncesini, altın buzağının yapım aşamasını sunmuştur. Tintoretto'nun tablosu diğer "On Emir"i alış tablolarına oranla daha farklıdır. Tüm sanatçılar Musa'nın altın buzağıyı görmesi sonucu "On Emir"i kırmasına odaklanırken, Tintoretto ise "On Emir"i almaya hazırlanan Musa'yı ilahi bir güçle karşılaştırıp, doğaüstü bir güç kazanıyor gibi tasvir etmiştir. Açıkçası Musa figürü, izleyici üzerinde suret değiştiriyormuş gibi bir izlenim uyandırmaktadır. Resimdeki anlamsal tezat ise, Musa bu kutsal görevi yerine getirirken, İsrailoğulları Tanrı'ya ve Musa'ya ihanet etmektedir.

"Altın Buzağıya Tapınma" konulu, Poussin ve Lione'ye mal edilen eserler arasında oldukça yakın benzerlikler bulunmaktadır. İki eserdeki buzağı heykeli ve üzerine yerleştirildiği kaide, bu benzerliğin en bariz örnekleridir. Lione'nin altın buzağı, kaide ve Musa'yı tam kanun tabletlerini parçalarken gösteren eseri, Poussin için ilham kaynağı olmuş olabilir[1150].

San Francisco'daki eserin (Resim 113), Napolili Barok Dönemi ressamı Andrea di Lione'ye ait olduğunu savunanlar bulunduğu gibi, bu görüşün tam tersini öne sürerek, eseri bizzat Poussin'e mal eden araştırmacılar da mevcuttur. Bu görüşe göre, Poussin'in yapmış olduğu orijinal resim kaybolmuş, bu eser ise Lione tarafından aslına bağlı kalınarak kopyalanmıştır[1151]. Araştırmacıların resmi Poussin'e mal etmesinin en önemli nedeni ise diz çökmüş biçimde dua eden erkek figürü ve şamdanın dibindeki altın vazoya ait prototiplerin Poussin'in erken resimlerinde yer almasıdır. Poussin'in 1626 tarihli "Ölü İsa'ya Ağıt" resminde, sol alt kısımdaki altın vazo bu fikri kuvvetlendiren

[1150] http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/nicolas-poussin-the-adoration-of-the-golden-calf, (Erişim Tarihi: 15.09.2016).
[1151] Keazor, 12-16.

etkenlerden birisidir (Resim 144'de işaretli vazo). Çünkü her iki eserdeki vazonun formu ve resim içerisine yerleştiriliş biçimi birbirinin aynısıdır.



Resim 144. Nicolas Poussin, Ölü İsa'ya Ağıt, 1626, T.Ü.Y.B., 102 x 148 cm, Alte Pinakothek, Münih[1152].

Lione ve Poussin'e mal edilen bu eserden birkaç yıl sonra yapılan ve Poussin'e ait olduğu anlaşılan bir başka "Altın Buzağıya Tapınma" konulu eser daha bulunmaktadır. Poussin'in orijinal adı "Bacchanal Revel Before a Statue of Pan" olan 1632-1633 tarihli, yine Londra National Galeri'de sergilenen çalışmasında yer alan bir takım figürler dikkat çekicidir. Çünkü Türkçeye "Pan Heykeli Önünde İçki Âlemi" olarak çevrilebilecek resimde (Resim 145), Poussin'in Amadeo için yaptığı "İsrailoğullarının Altın Buzağıya Tapınması" konulu tablonun izlerini görmek mümkündür (Resim 114).

Kompozisyonda yer alan pagan karakterler dans eder biçimde görülmektedir. Poussin bu dansçıları altın buzağının etrafına 180 derece döndürerek yerleştirmiştir. Özellikle resmin solundaki mavili kadın ve karşısında, başında çiçeklerden oluşan diadem bulunan erkek karakter, her iki resimde de net biçimde görülmektedir. Bu dans

[1152] https://www.wikiart.org/en/nicolas-poussin/lamentation-over-the-body-of-christ-1629, (Erişim Tarihi: 08.03.2017).

eder şekildeki karakterler sadece duruş açıları ve kostümleri değiştirilerek taklit edilmiştir.



Resim 145. Nicolas Poussin, Pan Heykeli Önünde İçki Alemi, 1632-1633, T.Ü.Y.B., 98 x 142,8 cm, National Gallery, Londra[1153].

Reni ve Rembrandt, Rönesans ve Barok Dönemi'nde "Altın Buzağıya Tapınma" kompozisyonları içerisinde görünen ve resmin asıl konusunu oluşturan buzağı tasvirini kendi kompozisyonlarında kullanmamıştır. Reni, resmin ana konusu olarak Musa'nın yaşamış olduğu öfke selini seçmiş (Resim 115), Rembrandt ise Musa'nın hüzün ve çaresizliğini ön plana çıkarmıştır (Resim 116). Her iki sanatçı da Musa'yı Caravaggio'nun aziz tasvirlerinde uyguladığı gibi, gündelik hayattan biri gibi resmetmiştir.

Musa ve elinde tabletlerin görüldüğü kompozisyonlar bazen kafa karıştırıcı olabilmektedir. Musa tabletleri iki kez aldığı için, sahnenin hangisine ait olduğunu ayırt etmek adına ikonografik çözümleme gerekmektedir. Rembrandt'ın hikâyeyi anlatım biçimi, olayın özünden bir şey kaybettirmemiş, aksine özgün bir eser ortaya çıkmasını

[1153] http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/nicolas-poussin-a-bacchanalian-revel-before-a-term, (Erişim Tarihi: 08.03.2017)

sağlamıştır. Musa'nın elinde iki tablet vardır ve arkada kalan diğer tablette ilk beş buyruk yer almaktadır. Rembrandt'ın "On Emir"in ikinci kısmına dikkat çekmesi, maddelerin Avrupa gündelik hayatında da kabul görmesi, ilk kısmı vermemesi ise bu maddelere karşı eleştirel bir bakış açısına sahip olabileceği ihtimalini akla getirmektedir. Yani Musa'nın kanun tabletlerini bu biçimde havaya kaldırması ve fizik kuralları gereği ikinci kısmın izleyiciye dönmesi, bir tesadüf olmayabilir.

"On Emir"in alınması konusunu, sadece Musa ve tabletlere odaklanarak anlatan bir diğer sanatçı da Ribera'dır (Resim 115). Fakat Rembrandt ve Reni "On Emir"in ilk alındığı anın hemen sonrasını, İspanyol sanatçı ise ilk tabletlerin kırılmasının ardından, Musa'nın ikinci kez tabletleri aldığı anı seçmiştir. Ayrıca Ribera'nın Musa'yı bir öğretmen gibi resmetmesi ve On Emri anlatırken izleyici ile göz teması sağlaması, daha sonraki benzer kompozisyonlara ilham kaynağı olmuştur. Ribera'nın eserinin tamamlanmasından yaklaşık on yıl sonra, Fransız ressam Philippe de Champaigne'in (1602-1674) resminde, bu etkinin izlerini görmek mümkündür (Resim 146). Champaigne de Musa'yı tıpkı Ribera gibi yaşlı ama karizmatik biçimde resmetmiş ve başının iki yanında kutsal ışık huzmelerine yer vermiştir. Soylu kıyafetleri içerisinde görülen Musa'nın sol elinde, eğitim sopalarını andıran bir asa, sağ elinde de "On Emir"in yazılı olduğu bitişik taş levha vardır. Musa'ya iki kez verilen "On Emir", her seferinde ikişer taş levha üzerine yazılmasına rağmen şaşırtıcı biçimde Ribera, Bol ve Champaigne gibi sanatçılar tarafından, bitişik tek tablet şeklinde resmedilmiştir. Bunun nedeni Tevrat'ı yanlış yorumlamadan ziyade iki levha kullanımının kompozisyonu dağınık göstermesi olabilir. Çünkü Musa'nın iki ayrı levhayı birden yere atarken tasviri, sanatçının Musa'nın şiddeti ve öfkesini göstermesini zorlaştıracaktır. Bu yüzden bir tanesini kırarken Musa daha hareketli ve dikkat çekici haldedir. İkinci "On Emir"in sergilenişinde de tüm emirlerin izleyiciye sunulması için ikisinin birleştirilmesi tercih edilmiş olmalıdır.

Musa başındaki ışık hüzmeleriyle güçlü bir ışığın temsilcisidir. Musa tasvirlerinin genelinde ufak farklılıklarla birlikte Musa'yı ışık hüzmeleriyle resmetme geleneği söz konusudur. Dahası Musa'nın "On Emir"i ikinci kez almasının ardından bu güçlü ışık, Musa'nın yüzünü kaplayan bir nura dönüşmüştür. Bol'un eserinde ise Musa tüm vücudundan yayılan ışık ile Barok Dönemi için güçlü bir ışık kaynağı olarak

kullanılmıştır. Musa'nın önünde diz çöken insanların üzerine yansıyan ilahi ışık, daha nettir (Resim 118).



Resim 146. Philippe de Champaigne, Musa ve On Emir, 1648, T.Ü.Y.B., Hermitage Museum, St. Petersburg[1154].

Tintoretto "Sırıktaki Tunç Yılan" (Resim 120) kompozisyonunu, "Manın Toplanması" (Resim 96), "Musa'nın Kayayı Delerek Su Çıkarması" (Resim 99) ve "Altın Buzağının Yapımı ve Musa'nın On Emri Alması" (Resim 112) tablolarını karıştırarak kurgulamış olmalıdır. Çünkü eserler dikkatli incelendiğinde, tüm tablolar arasında bir takım üslub, figür ve biçim benzerlikleri görülebilir. Tintoretto altın buzağının yapımı konulu resmini, dünyevi ve ilahi katları gösterir biçimde ikiye

[1154] http://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+Paintings/36349/?lng=tr, (Erişim Tarihi: 09.03.2017).

bölmüştür. Bu tabloda da alt kısımda yerlerde yatan insanlar ölümlü özellikleri ile dünyevi iken, üst katta bulut sarmalı içerisindeki figürler ölümsüz özelliklere sahiptir. Manın Toplanması resminde, sol üst kısımda zeytin ağacının yer aldığı tepelik alan "Musa'nın Kayayı Delerek Su Çıkarması" ve "Sırıktaki Tunç Yılan" tablolarında da kullanılmıştır. "Musa'nın Kayayı Delerek Su Çıkarması"nda Musa sol üst kısımda, asası ile kayayı deler vaziyette tasvir edilirken "Sırıktaki Tunç Yılan"da da aynı yere konumlandırılmıştır.

Tintoretto'nun kompozisyonu gibi Van Dyck ve Rubens'in eserlerinde de kalabalık insan topluluğu resmi tamamen işgal etmiştir (Resim 121, 122). Charles Lebrun ise figürlerini daha geniş bir manzara içerisine yerleştirmiştir (Resim 123). Buradaki Musa, görülen benzer kompozisyonlardaki tasvirlerine oranla daha genç gözükmekte ve üzerinde herhangi bir atribüsü bulunmamaktadır. Lebrun'ün Musa tasvirini, "Musa'nın Şuayb'in Kızlarını Kurtarması" (Resim 81) ve "Musa ve Eşi Sippora" (Resim 83) tablolarında görülen Musa'dan esinlenerek resmettiği anlaşılmaktadır.

Van Dyck ve Rubens'in eserlerinin çerçevesi ve figürlerin konumlandırılış biçimi oldukça benzer özellikler sergilemektedir. Bu tasarımın Van Dyck'a veya Rubens'e ait olduğunu söylemek oldukça güçtür. Her iki sanatçı da konunun yorumlanmasında birbirinden etkilenmiştir. Van Dyck insan kalabalığının ortasında yer alan kadın figürü için hayali Mecdelli Meryem'i, Rubens ise eşini resmetmeyi tercih etmiştir. Van Dyck'ın Musa'nın başındaki ışık huzmesi, saçlarından oluşturulmuş bir boynuz gibidir. Bu uygulama biçimi Jacob Jordaens'ın Musa tasvirine örnek teşkil etmiş olabilir. (Resim 82, 103). Aslında Musa'nın boynuzlu biçimde tasvir edildiği uygulamalar arasında en bilinen eser, Michelangelo'nun Papa II. Julius'un mezarı için yaptığı "Musa'nın Hükmü" heykelidir (Resim 147). Üç eser arasındaki tek fark, Jordaens ve Van Dyck'ın Musa'sının başındaki boynuz biçimli şekil, Musa'nın saçları ile oluşturulmuştur. Michelangelo'nun heykelinde görülen çıkıntılar ise bir satire ait boynuzlar gibidir. Rembrandt'ın kompozisyonunda, Musa başının üstünde tabletleri taşıdığı için figürün kafasının üst kısmı belli belirsizdir. Fakat dikkat edilirse Musa'nın başında iki adet boynuza benzer çıkıntı fark edilmektedir.



Resim 147. Michelangelo, Musa'nın Hükmü, 1513-1516 Civarı, Mermer, 235 cm, St. Pietro in Vincoli Kilisesi, Roma[1155].

Rönesans'ın önemli ressamlarından Lotto, "İsa'nın Suret Değiştirmesi"nde konuya bağlı kalarak, olayın geçtiği bapı tek başına kullanmıştır. Buna karşın Raphael ve Rubens'in tablolarında, birbiri ardına gelen iki bap bir arada kurgulanmıştır. Ayrıca Lotto Rönesans anlayışı itibariyle abartıyı resminde kullanılmamış, daha klasik figür ve görüntüler resmetmeyi tercih etmiştir (Resim 124).

[1155] Ormiston, Michelangelo-500 Görsel Eşliğinde Yaşamı ve Eserleri, 123; https://www.youtube.com/watch?v=5LBI-otSbJM, (Erişim Tarihi: 09.03.2017).

Rubens'in büyük ölçülü resmin kurgusunda Raphael'den etkilendiği anlaşılmaktadır (Resim 126). "İsa'nın Suretinin Değişimi" ve "Cinli Çocuğunun İyileştirilmesi" iki eserde de bir arada resmedilmiştir. Yalnız, Raphael'in uzunlamasına ayarladığı kompozisyon (Resim 125), Rubens'in ellerinde enine bir forma kavuşmuştur. Alt bölümde de tıpkı Raphael'in sahnesindeki gibi sara nöbeti geçiren hastanın "İsa'nın Suretinin Değişmesi" kompozisyonuna dâhil olduğu görülmektedir. Hastanın duruş açısı ve ona gerçekleşen mucizeyi gösterenlerin hal ve tavırları Raphael'in şaheserini anımsatır.

Dura Europos'ta görülen Musa'nın diğer figürlere oranla daha büyük yapılması, Mısır ve Mezopotamya etkili olmalıdır. Çünkü bu coğrafyaya ait tanrıların diğer figürlere oranla daha iri resmedildiği bilinmektedir. Bu gelenek kendini Musa'dan sonra yer yer İsa'nın mozaik veya el yazması eserlerinde gösterdiği gibi Rönesans, Maniyerizm ve Barok Dönemi çalışmalarına da kaynak oluşturmaktadır. Raphael'in "İsa'nın Suret Değiştirmesi" tablosu buna en güzel örneklerden biridir.

SONUÇ

Resim yapma isteği ve alışkanlığı insanlarda kendiliğinden ortaya çıkan bir eylemdir. Bu uğraşa ait ilk örneklere Paleolitik Çağ mağaralarında rastlanmaktadır. Mağaralarda yaşayan tarih öncesi toplumların yaptığı resimlerde, şaşılacak derecede bir gelişimin izlerini görmek mümkündür. Bu devir insanlarının pek çok teknikle yaptıkları duvar resimleri, çoğunlukla av sahnelerini veya hayvan tasvirlerini canlandırmaktadır. Resimlerdeki kıvrak konturlar ve bu sayede oluşturulan hareketli figürler günümüzde hayranlık uyandırmaya devam etmektedir.

Sanatsal faaliyetlerin ekonomi, felsefe ve bilimsel yeniliklere paralel olarak gelişimi, Akdeniz medeniyetlerinin ortak özelliklerinden biridir. Mısır, Sümer, Asur, Babil, Hitit, Girit ve Yunan devletleri, yaşadıkları çağda güçlü birer medeniyet olma özelliği göstermektedir. Medeniyet olma gerekliliklerini sağlayan bu toplumlar sanatsal yönden de oldukça güçlü eserler üretmiştir. Ticaret, din ve kültürel etkileşimler sonucu sanat bir merkezden diğerine yolculuk ederek gittiği topluma yerleşmiş ve burada toplumun kendi gelenekleri ile harmanlanarak, çağın gereklerine göre yeni formlara kavuşmuştur. Özellikle Mısır, Mezopotamya ve Yunan devletleri arasındaki iletişim, resim alanındaki etkileşimi hissettirmektedir.

Roma İmparatorluğu'nun çöküşünün ardından gerçekleşen kaos dönemi ve bu dönemden itibaren mimari yapıtlara verilen önemden dolayı, resim sanatının gelişimi durma seviyesine gelmiştir. Bu olumsuzluklara rağmen süsleme ve bezeme alanında büyük ilerlemeler görülmüş, resim konuları ise daha çok mimarileri süsleyen tamamlayıcı bir motif olarak kullanılmıştır. Roma İmparatorluğu'nun ardından bölgeye egemen olan Bizans ve çağdaşı toplumlarda, tasvir yapımına olanak sağlayan, renkli taşlar ile oluşturulan ve Roma'da da kullanılan mozaik kompozisyonlar, kiliselerin vazgeçilmez süsleme öğelerinden biri olmuştur.

Hıristiyanlığa hizmet eden bir diğer resim türü de minyatür tekniğindeki tasvirlerle süslenmiş dini el yazmalarıdır. Özellikle Hıristiyanlığın yayılım alanına dağılan bu eserlerle, resimle uğraşan kişiler için farklı bir iş kolu ortaya çıkmıştır. Dini ağırlıklı kitaplar vesilesiyle pek çok tasvir örneği içeren eser dünyanın çeşitli yerlerine dağılmıştır. Yaş sıva üzerine sulandırılmış boya ile yapılan freskler ve renkli camlarla resim yapma yolu olan vitray da resmin gelişimine katkı sağlayan diğer uygulamalardır.

Bu tür uygulamalar özellikle Romanesk ve Gotik Dönemi'nde hızlı bir şekilde gelişmiş ve kiliselerdeki kullanımları neticesinde okuma-yazma oranı düşük Hıristiyanlara bir eğitim aracı sunulmuştur.

Ortaçağ'ın sonuna doğru ortaya çıkmaya başlayan önemli sanatçılar, o güne kadar resimlerde uygulanmayan gerçekçi konum, perspektif, açık-koyu gibi unsurları işleyerek önemli atılımlarda bulunmuştur. Bu döneme, Fransızca'da "Yeniden Doğuş" anlamına gelen Rönesans adı verilmiştir. Rönesans'ın ortaya çıkışı ve gelişimi bir hayli uzun sürmüş, fakat uyguladığı kurallar resim sanatının temelini oluşturmuştur. Rönesans Sanatı, klasik resim anlayışının mihenk taşı olmuş ve bu tarz eserler veren her sanatçının öğrenmesi gereken kuralları belirlemiştir.

Yaklaşık 250 yıl görülen Rönesans resim anlayışı, 16. yüzyılın ikinci yarısından itibaren yerini, yeni yeni ortaya çıkmaya başlayan ve kendisine tepki gösterenlerin oluşturduğu Maniyerizm'e bırakmaya başlamıştır. Maniyeristler Rönesans'ın sıkı bir matematiğe dayalı akılcı görüşü ve katılaşmaya yüz tutmuş kalıplarını yıkmak istemiştir. Bu nedenle Barok Sanatın oluşumunda Maniyerizm'in katkıları unutulmamalıdır. Rönesans'a benzer biçimde Yeniçağ sanatı olan bu akımın temel amaçlarından biri, görüneni inandırıcı biçimde resmetmektir. Barok sanatçılar Rönesans ile uyuşan bu ortak hedefe farklı yollardan ulaşmayı başarmıştır. Resim bu yönüyle diğer sanatsal faaliyetlere benzemektedir. Çağın yeniliklerine uyum sağlayan bu canlı organizma, bulunduğu ortamın şartlarını ve kendisine karşı takınılan tavırları saptayıp ona göre şekil alabilmektedir.

Sanat üretiminin dolayısıyla resmin gelişiminde medeniyetlerin gelişmişlik seviyesi oldukça önemli bir yere sahiptir. Resim sanatının gelişimi içerisinde karşılaşılan ve sanatçının ihtiyaç duyduğu üç temel unsur vardır. Bunlar ekonomik, kültürel ve geleneksel gelişmişliktir. Yani sanatçının ekonomik bağımsızlığının olması ve icraatlarının para etmesi önemlidir. Bu sanatçının kendi hayatını idame ettirmesini ve sanatından kopmamasını sağlar. Sanatçının yaşadığı toplumun, tarihin derinliklerinde yer alan sanatsal ve bilimsel yeniliklere karşı olan tutumu da en az ekonomi kadar önemlidir. Böylece sanatçı özgür bir biçimde çalışabilir ve toplumdan destek görür. Din ise resim sanatının tarihsel süreçte karşılaştığı en büyük sorun veya en büyük destekçi konumundadır. Çünkü Yahudilik ve İslamiyet'te olduğu gibi, din bu uğraşı yasaklıyor ise o toplumda resmin gelişmemesi doğaldır. Fakat Mezopotamya, Mısır, Yunan, Roma,

Bizans ve Hıristiyan coğrafyalardaki gibi, resme dinsel bir görev atfedilmiş ise bu tarz toplumlarda resim ön plana çıkmakta ve var olduğu toplumlarda gelişmektedir.

Yahudi dini ve kuralları tasvir yapımını ve bu yolla puta tapınmayı yasaklamış olmasına rağmen, tarihsel süreç içerisinde Tevrat temelli eserler yapılmıştır. Tevrat'ın başkahramanı olan Hz. Musa'da genellikle bu tasvirlerin merkezinde kendine yer bulmuştur. Musa resimlerinden günümüze ulaşan en eski örnekler, Dura Europos'ta bulunan sinagogun batı duvarındadır. Roma idaresindeki bölgede, tıpkı Hıristiyanlar gibi Yahudiler de dinlerini gizli biçimde yaşamak zorunda kalmıştır. Ama Dura Europos'taki resimler bir yönüyle diğer Ortaçağ ve sonrasına ait Musa tasvirlerden ayrılmaktadır. Çünkü Dura Europos'taki resimler bizzat Yahudiler tarafından yapılmıştır. ResimlerinYahudilere ait bir sinagogda bulunması, eserlerin değerine değer katmaktadır.

3. yüzyıldan sonra hızla gelişen Hıristiyan düşünce ve yayılımı, kendine bir takım temeller aramıştır. Eski Ahit, inanlar tarafından İncil'in başlangıcı olarak kabul edilmiş, Eski Ahit'te Yaratılış'tan İsa'ya kadar uzanan insanlığın tarihi geçmişi, İsa öncesi dünyayı ve düzeni anlatmak için kullanılmıştır. Dini yönden köken sorununu çözen Hıristiyanlık, Yahudilik ve İslamiyet'ten farklı olarak tasviri dinin bir parçası olarak kabul etmiştir. Bunun en büyük nedeni, Avrupa'ya yayılan Hıristiyan çoğunluğun yaşadığı coğrafyada binlerce yıldır kullandığı gelenek olmalıdır. Antik Yunan kavimleri, Roma, Etrüks, Bizans ve İskandinav kültüründe görülen figüratif sanatlar, Avrupa merkezli Hıristiyanlık için de topluma ulaşmada bir araç olarak görülmüştür. Özetle Hıristiyanlar dinini tanıtmak, yaymak ve inananlara dini bir eğitim sağlamak amacıyla, resmin tarihsel süreçteki uygulanabilirliğini kullanmak istemiştir.

Musa'yı tasvir eden sanatçıların çoğunlukla Tevrat temelli seçmiş olduğu konular vardır. Bunlar; "Musa'nın Bulunması", "Musa'nın Şuayb'in Kızlarını Kurtarması", "Yanan Çalı", "Manın Toplanması", "Musa'nın Kayayı Delerek Su Çıkarması", "İsrailoğullarının Altın Buzağıya Tapınması", "Musa ve On Emir", ve "Sırıktaki Tunç Yılan"dır. Musa tasvirleri arasında sanatçıların ve siparişçilerin sıklıkla talep ettiği konular olduğu gibi daha nadir görülen kompozisyonlar da bulunmaktadır. Bunlar ise; "Musa'nın Ateşle Sınanması", "Musa'nın Ayağıyla Firavunun Tacını Çiğnemesi", "Musa ve Eşi Sippora", "Yeşu'nun Amelek'i Yenmesi", "Kayınbabasının Musa'ya Öğüdü" ve "Kenan'dan Gelen Haberciler"dir.

Musa'nın hayatının erken yılları hakkındaki konular ve bu konulardan yararlanılarak oluşturulan kompozisyonlar Hıristiyanlar için bir referans konumundadır. Çünkü Hıristiyan düşünceye göre Musa'nın doğumundan sonra başından geçen olaylar benzer biçimde bebek İsa'nın da başından geçmiştir. Örneğin İsa'nın doğumunun ardından Kral Hirodes tarafından iki yaşından küçük çocukların öldürülmek istenmesi, firavunun saltanatını yıkacak olan kişiyi öldürmek için, Mısır'daki yeni doğan Yahudi erkeklerini öldürtmek istemesine benzetilebilir. Bu nedenle hem Musa hem de İsa belli bir süre saklanmak zorunda kalmıştır. İki peygamber, canlarına kast eden yöneticiler öldükten sonra doğum yerlerine dönebilmiştir. İşte Musa ve İsa'nın yaşamının erken dönemine ait bu konular, Kilise veya varlıklı kişilerin siparişlerinde ortak mesajların imgeleri olarak kullanılmıştır. Tanrı'nın emrinde olanların, Tanrı sayesinde kötülere ve inançsızlara üstün gelebileceği teması, Musa ve İsa'nın bebeklik yıllarındaki yaşamlarının ana kurgusudur. Böylelikle Musa'nın erken resimleriyle aşılanmaya çalışılan asıl hedef, İsa'nın varlığını ve kutsiyetini pekiştirmek olmalıdır.

Hayal gücünün sınırlarını zorlayan başka bir konu ile ilgili asıl anlamsal dönüşüm de yine Ortaçağ'da gerçekleşmiş; yanan, ancak hiç tükenmeyen çalı, İsa'yı bekâretini kaybetmeden doğuran Meryem ile ilişkilendirilmeye çalışılmıştır. Nicolas Froment'in alevlerle kuşatılmış bir tahtta oturan Meryem tipinin temellendirildiği gelenek de bu Ortaçağ düşüncesinin bir sonucudur. Böylece Tanrı annesi ve İsa'nın Musa'dan daha üstün olduğu, Musa'nın sanki İsa'nın peygamberi olduğu fikri dayatılmaya uğraşılmıştır. Fakat Hıristiyanlar bu çıkarıma kaynak olarak sadece Yeni Ahit'i değil, eski Ahit'i de kullanmışlardır. Çünkü dikkat edilirse Eski Ahit içerisinde, Musa'yı tanrısallaştıran ve kardeşi Harun'u onun peygamberiymişçesine öven baplar yer almaktadır. Dolayısıyla Hıristiyanların düşüncesine, Musa'ya bu yetkileri veren kutsal varlığın İsa olduğu anlamı yerleşmiştir.

Tarih boyunca "Kızıldeniz'i Geçiş", çağdaş bir savaşın alegorisi olarak kullanılabilmiştir. Araştırmacılar bu geleneğin, M.S. 313'teki Milvian Köprüsü'nde gerçekleşen savaş ile başladığını düşünmektedir. Bu benzetmenin Maxentius'tan zafer kazanan Konstantin'e, onun biyografi yazarı Eusebius tarafından atfedildiği bilinmektedir. Kızıldeniz'i geçişin Musa'nın firavuna karşı kazandığı zafer ile kıyaslandığı ve imparatorun bir nevi Yeni Musa olarak gösterildiği anlaşılmaktadır. Bu ve benzeri temaların kökeni, Konstantin'in savaştaki zaferi anısına yapılmış, fakat daha

sonra kaybolmuş bir mozaik üzerine kurulu olabilir. Bunun dışında "Kızıldeniz'i Geçiş" eserini resmetmenin bir diğer gayesi ve amacında ise Hıristiyan düşünce yatmaktadır. Çünkü Kilise tarafından, "Kızıldeniz'i Geçiş" ilk yıllarda, vaftizin bir simgesi olarak yorumlamıştır. İncil'in Korintlilere I. Mektup 10. bapında, bu görüşe kaynak oluşturan ifadeler yer almaktadır. Kısaca Hıristiyanlara seslenir bir biçimde, inanların atalarının denizi aştığı ve burada vaftiz oldukları belirtilmektedir. Bir diğer vaftizin ön belirimi konusu da "Musa'nın Kayayı Delerek Su Çıkarması" seçilmiştir.

"Manın Toplanması" komünyonun kutsallığına değinen bir ön belirim olarak anlaşılmıştır. Hıristiyan düşüncesi, İsrailoğullarına çölde indirilen manın sadece Tanrı'dan geldiğine inanmaktadır. İsa'nın bedeni de bu insanlığın varlığını kurtaran kutsal ekmekle özdeşleştirmektedir. Böylece Kilise, "Manın Toplanması"nı Tanrı'nın Musa kanalıyla kilisede uygulanan komünyona, dolayısıyla İsa'nın etine ve İsa'nın ekmeği çoğaltmasının bir ön belirimi olarak görmüş ve kabul etmiştir. Yine buna kaynaklık eden de İncil'in Korintlilere I. Mektup'unun 10. bapıdır. Burada yer alan ruhsal yiyecek göndermesiyle Mesih kastedilmektedir.

Eski Ahit olaylarının Yeni Ahit olaylarının bir ön belirimi olduğuna inanılan bir başka konu da "Musa'nın Kayayı Delerek Su Çıkarması"dır. Ortaçağ zihninde, "Musa'nın Kayayı Delerek Su Çıkarması" ve "Âdem'in Kaburgasından Havva'nın Doğuşu", Yeni Ahit'te İsa'nın çarmıhta ölümünün ardından, askerlerin bir mızrakla Mesih'in böğrünü delmesini temsil etmektedir. Korintlilere I. Mektup kitabında yer alan 10. bap bu konuya da göndermede bulunmaktadır. Bu bapta su çıkan kaya İsa'ya benzetilmekte, bu ruhsal kayanın Mesih olduğundan bahsedilmektedir. Hıristiyan düşüncesine göre resimlerdeki Musa, kıyafetleriyle ve duruşuyla Mesih figürünü hatırlatmakta ve kayadan fışkıran su ise Tanrı oğlunun bedeninden akan kanları simgelemektedir. İsrailoğullarının kurtuluşunu temsil eden bu tema, Hollandalı Kalvinistler tarafından Hollandalı ve Protestan bağımsızlığının sembolleri olarak da kabul edilmektedir. Kuzey Hıristiyanların bu görüşü savunmalarının ve eserlerinde resmetmelerinin nedenlerinden birisi de bölgedeki Yahudi ve Hıristiyanların yakınlaşması olmalıdır. Avrupa tasvir sanatının etkisi altında kalan nüfuz sahibi zengin Yahudiler, Hıristiyanlık içerisine kendi dini imgelerini yerleştirmeye çalışmış olabilir.

Altın buzağı konusu hem Yahudilik hem de Hıristiyanlık açısından öğreticiliğiyle önemli bir yere sahiptir. Yaratılıştan itibaren çeşitli putlara tapmış olan insanoğlunun düştüğü durum, inananlara öğüt ve ders niteliğindedir. Mısır'dan çıkışın hemen ardından yaşanan olay, Mısır geleneklerini yaşayan halkın putperestliğini engellemenin ve esaslı bir ders çıkarmanın yolu olarak görülmüş olmalıdır. Üç semavi dinin kutsal kitabında da yer alan bu konu, Yahudi ve Müslüman toplumlarda tasvir sanatlarının sakıncalarını ortaya koyması bakımından elle tutulur bir örnek olarak kabul edilmektedir. Tevrat'a göre yaşanan olayın sonuçları, Yahudileri sorgusuz sualsiz tasvire karşı taviz vermez bir konuma getirmiştir.

Hıristiyan düşüncesine göre yılanlar tarafından ısırılan herkesi iyileştirmek için dikilen "Sırıktaki Tunç Yılan" kurtuluşu sembolize etmektedir. Böylece imge, insanlığa kurtuluş getiren ve cennet bahçesinde Âdem ve Havva'ya ilk günahı işleten yılan kılığındaki şeytana karşı, İsa'nın çarmıha gerilerek insanlığa kazandırdığı zaferi temsil eder. Bir kesim Hıristiyan düşünür ise, Tanrı'nın inançlarından yoksun insanlara ceza için gönderdiği vahşi yılanların cehennemi çağrıştırdığına ve tövbe eden insanın, sadece çarmıha gerilmiş İsa'ya inançla kurtulabileceğini savunmaktadır. Ortaçağ'da bu yılan, cennette yer alan ve bilgi ağacına sarılmış biçimdeki yılanla da özdeşleştirilmiştir.

"Manın Toplanması", "Musa'nın Kayayı Delerek Su Çıkarması" ve "Sırıktaki Tunç Yılan" kompozisyonları dini mesajlarının yanında, dönemin sosyal yükümlülüklerine de destek olabilmek için seçilmiş konulardır. Bu nedenle, konuyu sipariş veren kurum veya kişiler ya da resmeden sanatçılar, kutsal metin olması ve etkileyicilik oranının sıradan konulara oranla fazlalığı sayesinde, izleyiciyi yardımlaşma fikrine alıştırmak istemiştir. Bu yönüyle "Manın Toplanması" beslenme; "Musa'nın Kayayı Delerek Su Çıkarması" bakım; "Sırıktaki Tunç Yılan" ise sağlık alanındaki ihtiyacı karşılamayı da hedef edinmiş konulardır. Sonuç olarak Musa'nın yapılan tasvirlerinin dini olduğu kadar toplumsal mesajları da vardır. Ayrıca konu her ne kadar dini bir temele dayansa da Wtenbrouck, Couwenbergh ve Bol gibi 17. yüzyıl Hollandalı ressamlar, Yunan ve Romalı sanatçıların, inandıkları tanrı ve tanrıçaları istedikleri biçimde tasvir edebilme özgürlüğünü kendilerinde bulmuş ve konularını erotizm ile sunabilmiştir. Fakat görüldüğü gibi bu tarzdaki anlatım biçimi, özellikle Reform hareketlerinin etkisi altında kalan Kuzey Avrupa'da daha etkili olmuştur. Barok Dönemi etkisinin hissedildiği bu çalışmalar Katolik İtalya ve İspanya'da daha kısıtlı ve dini

çerçeveye uygun şekilde devam etmiştir. Bu aynı konudan beslenen fakat farklı üslup ve gelenekleri barındıran kompozisyonlar, Avrupa Resim Sanatındaki zenginliği ortaya koymaktadır.

Tüm tablolar ele alındığında, Musa yer yer genç bir delikanlı olarak tasvir edilmiş, fakat çoğunlukla olgun ve bilge bir adam görünümünde karşımıza çıkmaktadır. Musa'nın bebeklik yıllarına ait tablolar ise genellikle peygamberi sarışın veya kumral bir fiziki görünümde betimlemiştir. Rönesans ve Maniyerizm Dönemi'ne ait eserlerde konuların ahlaki boyutuna sadık kalınmış, Barok Dönemi'ne ait eserlerde ise erotizm ve sosyal mesajlar ağırlık kazanmıştır. Musa, neredeyse çocukluk yılları dışındaki eserlerin tümünde sakallı olarak resmedilmiştir. Buna karşın Musa, Ricci gibi bazı sonraki dönem sanatçılarının eserlerinde, sakalsız biçimde resmedilmiştir. Katalog çalışmalarının bir kısmında, Avrupalı görünüme sahip Musa'nın az sayıdaki eserde objektif biçimde, doğulu ve aslına uygun olabilecek biçimde betimlendiği dikkatlerden kaçmamaktadır. Bu ilgi Barok Dönemi'nin gerçekçi resimde, görünenin ardındaki gerçeği arama niyetiyle ilişkilidir. Musa'nın üzerinde ise genellikle bol dökümlü kıyafetler görülmektedir. Yine kıyafet tarzında da zaman zaman Klasik anlayışın ön plana çıktığı kreasyonlar ve neredeyse aslına hiç de uygun olmayan 15, 16 ve 17. yüzyıl Avrupa modasından uyarlanmış kıyafetler görülmektedir.

Ortaçağ'da Eski Ahit metinleri tipolojik olarak yorumlanmıştır; Yani kutsal metinlerin tarihsel anlamının yanı sıra, bir ya da daha fazla gizli anlamının da bulunduğu düşünülmüştür. Bu anlamlar içerisinde, Kilise açısından sadece ön anlamı önemli olmuştur. Eski Ahit'in tamamı düşünüldüğünde, Musa karakteri Yahudiler ve Hıristiyanlar için özel bir konuma sahiptir. Yani Hıristiyanlar için Musa İsa'nın bir ön belirimidir ve Musa'nın başından geçen olayların ve başarıların İncil ve dolayısıyla Hıristiyanlık ile bağlantılı bir yanı vardır. Bu anlayış tüm Rönesans boyunca kendini hissettirir. Fakat yer yer Maniyerizm ve Barok Dönemi tasvirlerindeki Musa betimlemelerinin dinin tekelinde olduğu söylenemez.

Dini olarak Musa'nın firavun karşısındaki başarısı, Hıristiyanlar için, Hıristiyanlığın dünya dinleri karşısındaki zaferini simgelemektedir. Toplumsal olarak ise Rönesans ve Hümanizm ile aydınlanan bireyin Kilise karşısındaki özgürlük düşüncesini yansıtmaktadır. Özellikle Reform hareketinden sonraki Katolik ve Ortodoksluk dışındaki, Protestan, Kalvinist ve Anglikan mezhepler, Kilise'yi zorba ve

gaddar firavun, Musa'yı ise onu ortadan kaldıran yenilikçi ve özgür Rönesans insanının tasavvuru olarak benimsemiştir. Bu ve bunun gibi görüşler eserlerin yapıldığı bölge ve ekole, mezhep ve siyasi duruma göre çeşitlilik göstermektedir.

Son olarak Musa tabloların sergilendiği ülkeler göz önüne alındığında, İtalya, İngiltere, Hollanda, Fransa, Amerika, Rusya ve İspanyol müzeleri ile karşılaşılmaktadır. İtalya, sanatçıların menşei olarak ve en çok eserin sergilendiği ülke olarak başı çekmektedir. Yalnızca Avrupa siyasi tarihinde her daim güçlü bir politika izlemiş olan İngiltere ve Fransa ile 16. yüzyıldan itibaren coğrafi keşifleri desteklemiş İspanya ve Hollanda da çok sayıda eser sergilenmektedir. II. Dünya Savaşı sırasında, Hitler öncülüğünde Avrupa'da yer alan sanat eserlerini toplatan Nazi Almanyası, sanatsal anlamda önlenemez bir tahribata neden olmuştur. Bununla birlikte, günümüzde Rusya ve Amerika'da yer alan resimlerin bir bölümünün de II. Dünya Savaşı'ndan yenik ayrılan Almanya'dan götürüldüğü anlaşılmaktadır.

Ülkemizde yapılan sanat tarihi çalışmaları içerisinde özellikle dini ve mitolojik konulardaki resimlerin çözümlenmesinde, halen kaynak ve metot sıkıntıları devam etmektedir. Türk Sanat Tarihi alanında benzeri konuların çok genel başlıklar altında değerlendirilmesi veya Hıristiyan Sanatı, Avrupa Sanatı, Batı Mitolojisi ve Yahudi Sanatı gibi başlıklar altında çalışılması, yüzeysel yaklaşımların sonunun bir türlü gelmemesine, bu nedenle konunun özünden uzaklaşılmasına sebep olmaktadır. "Rönesans, Maniyerizm ve Barok Resim Sanatında Hz. Musa Tasvirleri" isimli tez çalışmasıyla Avrupa resminde görülen Hz. Musa figürü merkezli bir inceleme yapılarak Hz. Musa'nın Avrupa Sanatı içerisindeki yeri ve önemi belirlenmiştir. Böylece benzer konular üzerine çalışma gerçekleştirecek araştırmacılara da yararlanabilecekleri bir çalışma ortaya konulmuştur.

KAYNAKÇA

Adam, Baki, "Hıristiyanlık (Hıristiyanlık ve Diğer Dinler)", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C. 17, İstanbul 1998, 358-364.

Adam, Baki, "Tevrat", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C. 21, İstanbul 2012, 41-45.

Adams, Laura Schneider, *A History of Western Art* (Batı Sanatının Tarihi) (5.Baskı), McGraw-Hill Publishing, New York 2011.

Ahrweiler, Hélène-Laiou, Angeliki E., *Studies on The İnternal Diaspora of The Byzantine Empire* (Bizans İmparatorluğunun İç Diasporası Üzerine Araştırmalar), Harvard University Press, Washington 1998.

Aiken, Jane Andrews, "The Perspective Construction of Masaccio's 'Trinity' Fresco and Medieval Astronomical Graphics" (Masaccio'nun "Trinity" Freskinin Perspektif İnşası ve Ortaçağ Gökbilim Grafikleri), *Artibus et Historiae*, 16 (31), Krakow 1995, 171-187.

Akyürek, Engin, (Ed.), "Bir Ortaçağ Sanatı Olarak Bizans Sanatı", *Sanatın Ortaçağı Türk, Bizans ve Batı Sanatı Üzerine Yazılar*, (ss. V. 71-88), Kabalcı Yayınevi, İstanbul 1997.

Alan, David-Humfrey, Brownpeter-Lucco, Mauro, *Lorenzo Lotto-Rediscovered Master of The Renaissance* (Lorenzo Lotto-Rönesans'ın Yeniden Keşfedilmiş Ustası), National Gallery of Art Washington, Yale University Press, New Haven 1997.

Alba, L.-Jover, M.-Gayo, M. D., "Introducción a Los Estudios Técnicos: la Práctica Artística del Joven Van Dyck" (Teknik Çalışmalarına Giriş: Sanatsal Uygulama), *El Joven Van Dyck*, Museo Nacional del Prado, Madrid 2012.

Albury, W. R,-Weisz, G. M, "Depicting The Bread of The Last Supper" (Son Akşam Yemeği'nin Ekmeğini Betimlemek), *Journal of Religion and Society*, V. 11, California 2009, 1-17.

Alsteens, Stijn, *Raphael to Renoir: Drawings from The Collection of Jean Bonna* (Raphael'den Renoir'e: Jean Bonna'nın Koleksiyonundan Çizimler), Metropolitan Museum of Art, Yale University Press, New Haven 2005.

Altet, Xaiver Barral, *Sanat Tarihi* (Çev.: İsmail Yerguz) (3.Baskı), Dost Kitabevi, İstanbul 2015.

Altuna, Sadun, *Büyük Ressamlar-Hayatları ve Eserleri*, Hayat Kitapları, İstanbul 1959.

Amadori, M.L., Baraldi, P., Barcelli, S., Poldi, G., "New Studies on Lorenzo Lotto's Pigments: Non-İnvasive and Micro-İnvasive Analyses" [Lorenzo Lotto'nun Renk Pigmentleri Üzerine Yeni Çalışmalar; Mikro Yayılmalar ve Yayılmayanların Analizi], G. Vezzalini, P. Zannini (Ed.), *VII. Modena Ulusal Arkeometri Kongresi*, Bologna 2012, 793-816.

Andrews, Lew, "Botticelli's Primavera, Angelo Poliziano, and Ovid's Fasti" (Botticelli'nin İlkbahar'ı, Angelo Poliziano ve Ovid'in Şiir Kitapları), *Artibus et Historiae*, 32 (63), Krakow 2011, 73-84.

Archives de L'Art Français, *Recueil de Documents Inédits Relatifs A L'Histoire Des Arts En France* (Fransa'da Sanat Tarihine İlişkin Yayınlanmamış Belgeler Koleksiyonu), V.3, Paris 1852-1853.

Arda, Zuhal-Şahin, Hikmet-Büyükkol, Semih, "İlkçağdan Modernizme; Bilim, Sanat ve Felsefe Buluşmaları", *Eğitim ve Öğretim Araştırmaları Dergisi*, 2 (3), Ankara, 2013, 136-144.

Atasoy, Nurhan, *17. ve 18. Yüzyıllarda Avrupa Sanatı*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul 1976.

Ayaydın, Abdullah, "Gotik Sanatına Yirmi Birinci Yüzyıl Perspektifinden Bir Bakış", *Ekev Akademi Dergisi*, S. 44, Erzurum, 2010, 117-125.

Aydın, Mehmet, "Hıristiyanlık (Kutsal Metinler ve Dini Literatür)", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C.17, İstanbul 1998, 340-345.

Aydın, Mehmet, "Hıristiyanlık (Mabet ve İbadet)", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C.17, İstanbul 1998, 348-353.

Bakır, Betül, *Mimaride Rönesans ve Barok-Osmanlı Başkenti İstanbul'da Etkileri*, Nobel Yayın Dağıtım, Ankara 2003.

Balkaş, Duygu Köse, *Bizans Resminde Perspektif*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir 2011.

Bambach, Carmen C.- Cox-Rearick, Janet- Goldner, George R., *The Drawings of Bronzino* (Bronzino'nun Çizimleri), Metropolitan Museum of Art, Yale University Press, New Haven-London 2010,

Baroni, Jean-Luc, *Paintings Sculptures Drawings* (Resimler Heykeller Çizimler), Jean-Luc Baroni Ltd., Londra 2014.

Başvuru Kitapları, *Mitoloji*, (2. Baskı), Ntv Yayınları, İstanbul 2015.

Batur, Tekin, *Tarihsel Süreçte Resim*, Cinius Yayınları, İstanbul 2012.

Bayraktar, İbrahim, "Bayram (İslami Dönem/Dini Hükümler)", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C. 5, İstanbul 2001, 259-261.

Bazin, Germain, *Sanat Tarihi*, (Çev.: Selahattin Hilav), Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2015.

Beksaç, Engin, *Avrupa Sanatı*, Troya Yayıncılık, İstanbul 1994.

Beksaç, Engin-Akkaya, Tayfun, *Kaynak ve Kökleriyle Avrupa Resim Sanatı*, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul 1990.

Bell, Arthur, *Paolo Veronese*, George Newnes Ltd., Londra 1904.

Bell, Julian, *Sanatın Yeni Tarihi*, (Çev.: U. Ceren Ünlü-Nurcan İleri-Rana Gürtüna), Remzi Kitabevi, İstanbul 2009.

Benson L.,-Villis, C., "The Crossing of The Red Sea in National Gallery of Victoria, Melbourne-Nicolas Poussin Technique Practice and Conservation" (Melbourne Ulusal Galeri'deki Kızıldeniz'i Geçiş Poussin'in Tekniğinin Uygulanması ve Koruması), *Kermes*, S.94-95, Melbourne 2012, 1-10.

Benton, Janetta Rebold, "Perspective and The Spectator's Pattern of Circulation in Assisi and Padua" (Assisi ve Padova'daki İzleyici Dolanma Yolu ve Perspektif), *Artibus et Historiae*, 10 (19), Krakow 1989, 37-52.

Berktay, Fügen-Atasasoy, Emin "Dinler Coğrafyasına Küresel Bir Bakış", *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 10 (18), Balıkesir 2007, 18-44.

Beykan, Müren, *Sanat Kitabı-500 Sanatçı ve 500 Sanat Eseri*, Yem Yayınları, İstanbul 1996.

Blaney, Gerald W., *Nicolas Poussin, Charles Le Brun and The Royal Academy of Painting and Sculpture Paris 1648 a Kinship of Aesthetics* (Nicolas Poussin, Charles Le Brun ve Kraliyet Resim ve Heykel Akademisi Paris 1648 Bir Estetik Akrabalığı), (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi) McGill University, Montreal 1999.

Blunt, Anthony, "Poussin Studies IV: Two Rediscovered Late Works" (Poussin Araştırmaları IV: İki Yeniden Keşfedilmiş Geç Dönem Resmi), *The Burlington Magazine*, 92 (563), Burlington 1950, 38-52.

Boardman, John, *Yunan Sanatı*, (Çev.: Yasemin İlseven), Homer Kitabevi, İstanbul 2005.

Born, Wolfgang, "A Poussin Exhibition at Vienna" (Poussin'in Viyana'daki Sergisi*), The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 68 (395), Burlington 1936, 100-101.

Boyer, Linda Lee, "The Origin of Coral by Claude Lorrain" (Claude Lorrain'in Mercanının Kökeni), *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 26 (9), New York 1968, 371-380.

Bozkurt, Nejat, *Sanat ve Estetik Kurumları*, Sarmal Yayınevi, İstanbul 1995.

Bray, Xavier, "Ecoles Espagnole et Portugaise: Musée du Louvre, Département des Peintures by Véronique Gerard Powell, Claudie Ressort, Philippe Lorentz and Almudena Ros de Barbero" (İspanyol ve Portekiz Okulları: Véronique Gerard Powell, Claudie Ressort, Philippe Lorentz ve Almudena Ros de Barbero Tarafından Düzenlenmiş Louvre Resim Departmanı", *The Burlington Magazine*, 147 (1229), Burlington 2005, 560-562.

Broers, Elisabeth C., *Jacob Jordaens-His Life and Works* (Jacob Jordaens-Hayatı ve Eserleri), (Almancadan İngilizceye Çev.: Max Rooses), E. P. Dutton &C°., New York 1908.

Brown, Elizabeth A. R., "The Dinteville Family and The Allegory of Moses and Aaron Before Pharaoh" (Dinteville Ailesi ve Firavun'un Önündeki Musa ve Harun Alegorisi), *Metropolitan Museum Journal*, C. 34, New York 1999, 73-100.

Bryan, Michael, *Dictionary of Painters and Engravers: Biographical and Critical* (Ressam ve Gravürcüler Sözlüğü: Biyografi ve Kritik), V. 2, George Bell & Sons, London 1889.

Buchholz L., Elke-Buhler, G.-Hille, K.-Kaeppele S.-Stotland, I., *Sanat*, (Çev.: Derya Nükhet Özer), Ntv Yayınları, İstanbul 2007.

Bull, Malcolm, "Notes on Poussin's Egypt" (Poussin'in Mısır'ı Üzerine Notlar), *The Burlington Magazine*, 141 (1158), Burlington 1999, 537-541.

Burke, Peter, *Avrupa'da Rönesans-Merkezler ve Çeperler,* (Çev.:Uygar Abacı), Literatür Yayıncılık, İstanbul 2003.

Burke, Peter, *Tarihin Görgü Tanıkları*, (Çev.: Zeynep Yelçe), Kitap Yayınevi, İstanbul , 2003.

Burckhardt, Jacob, *İtalya'da Rönesans Kültürü*, (Çev.: Bekir Sıtkı Baykal), Yatılı Bölge Okulu Döner Sermayesi Şereflikoçhisar, Ankara 1974.

Butlin, Martin, The Paintings and Drawings of William Blake (William Blake'in Çizimleri ve Resimleri), Yale University Press New Haven-London 1981.

Cameron, J. Home, *Masterpieces of Tintoretto* (Tintoretto'nun Şaheserleri), Gowan Art Books, London 1908.

Camiz, Franca Trinchieri, "Death and Rebirth in Caravaggio's 'Martyrdom of St. Matthew'" (Caravaggio'nun 'Aziz Matta'nın Şehit Eilmesi'ndeki Ölüm ve Yeniden Doğum), *Artibus et Historiae*, 11 (22), Krakow 1990, 89-105.

Capoa, Chiara de, *Old Testament Figures in Art* (Sanatta Eski Ahit Konuları), J. Paul Getty Publications, New York 2003.

Carr-Gomm, Sarah, *Sanat-Sanatın Gizli Dili*, (Çev.: Lizet Deadato), İnkılap Kitabevi, İstanbul 2014.

Costrini, Amy Marie, *Nicolas Poussin's Realm of Flora: Painted Poetry in Seventeenth-Century Rome* (Nicolas Poussin'in Diyarının Florası: 17. Yüzyıl Roma'sının Resmedilmiş Şiiri), (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Georgia University, Athens 2003.

Cox-Rearick, Janet, *Bronzino's Chapel of Elenora in The Palazzo Vecchio* (Palazzo Vecchio'daki Bronzino'nun Elenora Şapeli), University of California Press, Oxford 1993.

Champdor, Albert, *Eski Mısır'ın Ölüler Kitabı*, (Çev.: Suat Tahsuğ), Ruh ve Madde Yayınları, İstanbul 1984.

Chapman, Hugo-Henry, Tom-Plazzotta, Carol, *Raphael from Urbino to Rome* (Urbino'dan Roma'ya Raphael), Yale University Press, New Haven 2004.

Chappell, Miles, "Jacopo Vignali, Pittore Nella Firenze del Seicento by Franca Mastropierro" (Franca Mastropierro Tarafından Çalışılmış 17. Yüzyıl Floransalı Ressam Jacopo Vignali), *The Art Bulletin*, 59 (3), New York 2016, 435-437.

Charlesworth, James H., "Eski Ahit'in Apokrif Kitapları", (Çev.: Muhammed Tarakçı), *Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 12 (2), Bursa 2003, 385-411.

Conti, Flavio, *Barok Sanatını Tanıyalım*, , (Çev.:Solmaz Turunç), İnkılap ve Aka Kitabevi, İstanbul 1978.

Cook, Herbert, *Giorgione*, George Bell & Sons, Londra 1900.

Cox-Rearick, Janet, "Bronzino Crossing of The Red Sea and Moses Appointing Joshua: Prolegomena to The Chapel of Eleonora di Toledo" (Bronzino'nun Kızıldeniz'i Geçişi ve Musa'nın Yeşu'yu Ataması: Eleonora di Toledo Şapeli), *The Art Bulletin*, 69 (1), New York 1987, 45-67.

Cömert, Bedrettin, *Giotto'nun Sanatı*, De Ki Basım Evi, Ankara 2006.

Crastre, François, *Veronese*, Frederick A. Stokes Company, New York 1912.

Cumming, Robert , *Sanat-Görsel Rehberler*, (Çev.: Ayşe Işın Önol-Aslı Çetinkaya), İnkılâp Yayınevi, İstanbul 2008.

Cust, Lionel-M.V.O., *Van Dyck*, George Bell & Sons, London 1908.

Cuzin, Jean-Pierre, "Gentileschi and France, Gentileschi and French" (Gentileschi ve Fransa, Gentileschi ve Fransız), Keith Christiansen, Judith W. Mann (Ed.), *Orazio and Artemisia Gentileschi*, Metropolitan Museum of Art, , Yale University Press, New Haven 2001, 202-214.

Delorme, Eleanor Pearson-Delorme, Charles Pearson, *The Word Painted-The Five Books of Moses İllustrated by The Masters* (Musa'nın Resmedilmiş Beş Kitabı), WestBow Press, Bloomington 1973.

Demirci, Kürşat, "Hıristiyanlık (Giriş ve Tarih)", C.17, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, İstanbul 1998, 328-340.

Dewil, René Jean-Paul, *A Visual Journey into The Bible; Moses* (İncil'e Görsel Bir Yolculuk; Musa), [Elektronik Sürüm], 2001.

Dumortier, Brigitte, *Dinler Atlası-İnançlar, İbadetler ve Ülkeler*, (Çev.: Özgür Adadağ), Ntv Yayınları, İstanbul 2007.

Eco, Umberto, *Ortaçağ-Barbarlar, Hıristiyanlar, Müslümanlar*, (Çev.: Leyla Tonguç Basmacı), Alfa Basım Yayım, İstanbul 2014.

Eliade, Mircea, *Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi,* (Çev.: Ali Berktay), Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2003.

Ellis, Andrew, *Oil Paintings in Public Ownership in Cambridgeshire, The Fitzwilliam Museum* (Cambridgeshire Kamu Mülkiyetindeki Yağlı Boya Tablolar, Fitzwilliam Müzesi), Cambridgeshire Public Catalog Foundation, Cambridge 2007.

Erbaş, Ali, (Ed.), "Hıristiyanlık", *Yaşayan Dünya Dinleri*, (ss. IIX, 180-207), Anadolu Üniversitesi Web-Ofset, Eskişehir 2013.

Firdevs Candil Erdoğan, *Dürer*, Serap Yüzgüller (Ed.), Hayalperest Yayınevi, İstanbul 2016.

Erengezgin, Yasemin, *Doğu ve Sanatının Batı Plastik Sanatlarına Etkisi*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul 2002.

Eroğlu, Özkan, *Sanatın Tarihi*, Tekhne Yayınları, İstanbul 2014.

Erzen, J.N., "Kısaltım", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, C.2, İstanbul 1997, 1005.

Eşen, Atilla Cemal, *Resim Sanatı Tarihinde Devrimler ve Karşı Devrimler*, Kaynak Yayınları, İstanbul 2015.

Eyice, Semavi, "Ayasofya", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C.4, İstanbul 1991, 206-210.

Eyüboğlu,Sabahattin-İpşiroğlu, Mazhar Ş., *Avrupa Resminde Gerçek Duygusu*, Hayalperest Yayınevi, İstanbul 2014.

Falciani, Carlo-Natali, Antonio, *Pontormo and Rosso Fiorentino-Diverging Paths of Mannerism* (Pontormo ve Rosso Fiorentino-Maniyerizm'in Farklı Yolları), Fondazione Palazzo Strozzi, Floransa 2014.

Farago, France, *Sanat*, (2. Baskı), (Çev.: Özcan Doğan), Doğu Batı Yayınları, Ankara 2011.

Farina, Viviana, *Andrea de Leone: Some Notes on His Relation With Castiglione and Falcone* (Andrea de Leone: Onun Castiglione ve Falcone ile İlişkileri Üzerine Bazı Notlar), [Elektronik Sürüm], 2014.

Farthing, Stephen, *Sanatın Tüm Öyküsü*, (2. Baskı), (Çev.: Gizem Aldoğan, Firdevs Candil Çulcu), Hayal Perest Yayınları, İstanbul 2014.

Faure, Elie, *History of Art Mediaeval Art* (Ortaçağ Sanatının Sanat Tarihi), Harper and Brother Publishing, New York-Londra 1922.

Faure, Elie, *Rönesans*, (Çev: Bertan Onaran), Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1979.

Ferretti, Roberto, "A Preparatory Drawing for One of The Dal Pozzo Paintings of Scenes from The Life of Moses" (Musa'nın Hayatından Alınan Sahnelerin Dal Pozzo Resimlerinden Birine Hazırlık Çizimi), *The Burlington Magazine*, 127, (990), Burlington 1985, 617-621.

Finaldi, Gabriele, "A Documentary Look at The Life and Work of Jusepe di Ribera" (Jusepe di Ribera'nın Hayatı ve İşine Belgeleriyle Bir Bakış), Alfonso E. Perez Sanchez-Nicola Spinosa (Ed.), *Ribera*, (ss. 3-9), Metropolitan Museum of Art, New York 1992.

Finaldi, Gabriele, *100 Obras Maestras del Museo del Prado* (Del Prado Müzesi'nde Bulunan 100 Başyapıt), Museo Nacional del Prado, Madrid 2008.

Finaldi, Gabriele-Wood, Jeremy, "Orazio Gentileschi at The Court of Charles I." (Orazio Gentileschi I. Charles'ın Sarayın'da), Keith Christiansen, Judith W. Mann (Ed.), *Orazio and Artemisia Gentileschi*, Metropolitan Museum of Art, , Yale University Press, New Haven 2001, 226-227.

Freeman, Charles, *Mısır, Yunan ve Roma-Antik Akdeniz Uygarlıkları*, (Çev: Suut Kemal Angı), Dost Kitabevi, Ankara 2003.

Fredericksen, Burton B., *Catalogue of The Paintings in The J. Paul Getty Museum* (The J. Paul Getty Müzesi'nde ki Resimler Kataloğu), The J. Paul Getty Museum, Malibu 1972.

Fredericksen, Burton B., *Masterpieces Paintings in The J. Paul Getty Museum* (The J. Paul Getty Müzesi'nde Bulunan Şaheserler), The J. Paul Getty Museum, Malibu 1980.

Fredericksen, Burton B., *Masterpieces Paintings in The J. Paul Getty Museum* (The J. Paul Getty Müzesi'nde Bulunan Şaheserler), (2. Baskı), The J. Paul Getty Museum, Malibu 1988.

Garrigues, Gertrude, "Raphael's School of Athens" (Raphael'in Atina Okulu), *The Journal of Speculative Philosophy*, 13 (4), Pennsylvania 1879.

Germaner, Semra, "Barok Üslup", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Yem Yayınları, C. 1, İstanbul 1997.

Germaner, Semra, "Romanesk Üslup", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Yem Yayınları, C.3, İstanbul 1997.

Germond, Suzan Major, "Orazio Gentileschi and S. Giovanni dei Fiorentini", (Orazio Gentileschi ve S. Giovanni dei Fiorentini Kilisesi), *The Burlington Magazine*, 135 (1088), Burlington 1993, 754-759.

Gilbert, Creighton E, "The Pisa Baptistery Pulpit Addresses Its Public" (Pisa Halkına Hitap Eden Vaiz Kürsüsü), *Artibus et Historiae*, 21, (41), Krakow 2000, 9-30.

George R. Goldner, *European Drawings 1-Catalogue of The Collections* (Avrupa Çizimleri 1-Koleksiyonlar Kataloğu), The J. Paul Getty Museum, Malibu 1988.

Goldner, George R.-Hendrix, Lee, *European Drawings.2-Catalogue of The Collections (Avrupa Çizimleri 2-Koleksiyonlar Kataloğu),* The J. Paul Getty Museum, Malibu 1992.

Gombrich, Ernst Hans, *Sanatın Öyküsü*, (Çev.: Erol Erduran-Ömer Erduran), Remzi Kitabevi, İstanbul 2007.

Goodenough, Erwin Ramsdell, *Jewish Symbols in the Greco-Roman Period* (Greco-Roman Dönemde Yahudi Sembolizmi), Pantheon Books, New York 1964.

Gozzoli, Maria Christina, *Gotik Sanatını Tanıyalım*, (Çev.:Solmaz Turunç), İnkılap ve Aka Kitabevi, İstanbul 1982.

Grabar, Andre, *The Art of The Byzantine Empire* (Bizans İmparatorluğu'nun Sanatı), Greystone Books, New York 1967.

Greenstein, Jack M, "How Glorious The Second Coming of Christ: Michelangelo's 'Last Judgment' and The Transfiguration (Mesih'in İkinci Şanlı Gelişi: Michelangelo'nun Son Yargısı ve Suretin Değişimi), *Artibus et Historiae*, 10 (20), Krakow 1989, 33-57.

Grimal, Pierre, *Mitoloji Sözlüğü: Yunan ve Roma*, (Çev.: S. Tamgüç), Sosyal Yayınlar, İstanbul 1997.

Grzymkowski, Eric, *Sanat 101*, (Çev.:Orhan Düz), Say Yayınları, İstanbul 2016.

Güç, Ahmet, "Yahudilik", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C. 43, İstanbul 2013, 207-212.

Gündüz, Şinasi, "Dinler Tarihine Giriş", Ali Erbaş (Ed.), *Yaşayan Dünya Dinleri*,(ss. I, 2-19), Anadolu Üniversitesi Web-Ofset, Eskişehir 2013.

Gürkan, Salime Leyla, "Yahudi ve İslam Kutsal Metinlerinde İnsanın Yaratılışı ve Cennetten Düşüş", *Türkiye Diyanet Vakfı İslamAnsiklopedisi*, C.9, İstanbul 2003, 226-232.

Güvemli, Zahir, *Sanat Tarihi,* Varlık Yayınları, İstanbul 2012.

Hand, John Oliver-Wolff, Martha *Early Netherlandish Paintings* (Erken Hollanda Resimleri), National Gallery of Art, Washington 1986.

Harman, Ömer Faruk, "İncil", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C.22, İstanbul 2000, 271-276.

Harman, Ömer Faruk, "Yahudilik I", Ali Erbaş (Ed.), *Yaşayan Dünya Dinleri*, (ss. VI, 128-153), Anadolu Üniversitesi Web-Ofset, Eskişehir 2013.

Harman, Ömer Faruk "Musa", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C. 31, İstanbul 2006, 207-213.

Harman, Ömer Faruk, "Yahudilik", *Türkiye Diyanet Vakfı İslamAnsiklopedisi*, C.43, İstanbul 2013, 197-201.

Harris, Enriqueta, "Mary in The Burning Bush: Nicolas Froment's Triptych at Aix-en-Provence" (Meryem Yanan Çalılarda: Nicolas Froment'in Aix-en-Provence'deki Triptikonu), *Journal of The Warburg Institute*, 1(4), Londra1938, 281-286.

Harris, Enriqueta, "Orazio Gentileschi's 'Finding of Moses' in Madrid" (Orazio Gentileschi'nin Madrid'de Bulunan 'Musa'nın Bulunması' Tablosu), *The Burlington Magazine*, 109 (767), Burlington 1967, 86-89.

Hartt, Frederick, "Michelangelo in Heaven" (Cennetteki Micheangelo), *Artibus et Historiae*, 13 (26), Krakow 1992, 191-209.

H. W. van Helsdingen, "Poussin's Drawings for The Crossing of The Red Sea" (Poussin'in Kızıldeniz'i Geçiş İçin Yapığı Çizimler), *Simiolus: Netherlands Quarterly for The History of Art*, 5 (1-2), Amsterdam 1971, 64-74.

Haverkamp-Begemann, Egbert, "Van Dyck and 'The Brazen Serpent'" (Van Dyck ve Tunç Yılan), *Master Drawings*, 28 (3), New York 1990, 296-302.

Hill, G. F., "On The Worship of The Golden Calf by Filippino Lippi" (Filippino Lippi'nin Altın Buzağıya Tapınması Eseri Üzerine), *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 20 (105), Burlington 1911, 171-173.

Hodge, Susie, *Gerçekten Bilmeniz Gereken 50 Sanat Fikri*, (5. Baskı), Domingo Yayınevi, İstanbul 2016.

Hollingsworth, Marry, *Dünya Sanat Tarihi*, (Çev.: Rengin Küçükerdoğan-Banu Ergüder) İnkılâp Yayınları, İstanbul 2009.

Homeros, *İlyada*, (Çev.: Azra Erhat-A. Kadir), (4. Baskı), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2014.

Honour, Hugh- Fleming, John, *Dünya Sanat Tarihi*, (Çev.: Hakan Abacı), Alfa Basım Dağıtım, İstanbul 2016.

Humfrey, Peter, *Painting in Renaissance Venice* (Rönesans Venedik Resim), Yale University Press, New Haven 1995.

Ilchman, Frederick, *Jacopo Tintoretto in Process: The Making of a Venetian Master, 1540-1560 (Jacobo Tintoretto'nun Venedikli Bir Usta Olma Süreci, 1540-1560)*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Columbia University, New York 2014.

İnalcık, Halil, *Rönesans Avrupası-Türkiye'nin Batı Medeniyetiyle Özdeşleşme Süreci*, (4. Baskı), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2013.

İpşiroğlu N.-İpşiroğlu M., *Sanatın Tarihi*, (4. Baskı), Hayalbaz Kitap, İstanbul 2012.

İpşiroğlu N.-İpşiroğlu M., *Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi*, (4. Baskı), Hayalperest Yayınevi, İstanbul 2012.

Jaffe, David, *Summary Catalogue of European Paintings in The J. Paul Getty Museum* (J. Paul Getty Müzesi Avrupa Resimleri Özet Kataloğu), J. Paul Getty Museum, Los Angeles 1997.

Johns, Derek, *Old Master Paintings*, (Eski Ustaların Resimleri), Londra.

Jones, Anthony Rowland, "Some Iconographic Evidence on Small Ensembles in Mid 16th Century Venice (Venedik'te 16. Yüzyıl Ortası Küçük Topluluklar Üzerine İkonografik Kanıtlar ", *Journal of The National Early Music Association*, Londra 2002, 95-99.

Kartopu, Ayşe, *Dinler Tarihinde Dinin Tarifiyle İlgili Farklı Görüşler*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Adana 2009.

Keazor, Henry, "Poussin, Titian and Mantegna: Some Observations on The 'Adoration of the Golden Calf' at San Francisco" (Poussin, Titian ve Mantegna: San Francisco'daki 'Altın Buzağıya Tapınma' Eseri Üzerine Bazı Gözlemler), *The Burlington Magazine*, 137 (1102), Burlington 1995, 12-16.

Kemp, Martin, *Leonardo*, (Çev.: Handan Balkara), Dost Kitabevi, Ankara 2007.

Kieran, Matthew, *Revealing Art* (Açıklayıcı Sanat), Routledge, Oxford 2005.

Kutsal Kitap-Eski ve Yeni Antlaşma, Yeni Yaşam Yayınları, İstanbul 2008.

Kolektif, *Dinler Kitabı*, (Çev.: Ahmet Fethi Yıldırım), Alfa Yayınları, İstanbul 2013.

Kotani, Noriko, "The Moralizing Mode in Late Sixteenth Century Dutch Mannerism: A Study of Bloemaert's Moses Striking The Rock" (16.yüzyılın Sonlarında Hollanda Maniyerizminde Ahlak: Bloemaert'ın Musa'nın Kayayı Delmesi Tablosu), _,_, 202-208.

Krausse, Anna-Carola, *Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*, (Çev.:Dilek Zaptçıoğlu), Literatür Yayıncılık, İstanbul 2005.

Kur'an-ı Kerim Meali, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara 2011.

Kurt, Abdurrahman, "Sosyolojik Din Tanımları ve Dine Teolojik Bakış Sorunu", *Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 17 (2) Bursa 2008, 73-93.

Kurz, Otto, "Filippino Lippi's Worship of The Apis" (Filippino Lippi'nin Altın Buzağıya Tapınması Tablosu), *The Burlington Magazine for Connoisseurs*,89 (531), Burlington 1947, 144-147.

Langston, Scott M, *Exodus Through The Centuries* (Yüzyıllar Boyunca Çıkış), Blackwell Publishing, Malden 2006.

Levy, Joel, *Gizli Tarih*, (Çev: Perran Figen Özülkü), İthaki Yayınları, İstanbul 2007.

Liedke, Walter-Plomp, Michiel C.-Rüger, Axel, *Vermeer and Delft School*, Metropolitan Museum of Art, Yale University Press, New York 2001.

Ling, Roger, *Roman Painting* (Roma Resmi), Cambridge University Press, Cambridge 1991.

Little, Stephen, İzmler-Sanatı Anlamak, (Çev. Derya Nükhet Özer), (4. Baskı), Yem Kitabevi, İstanbul 2013.

Logan, Anne-Marie S.-Plomp, Michiel, *Sir Peter Paul Rubens-The Drawings (Peter Paul Rubens-Çizimler)*, Metropolitan Museum of Art, Yale University Press, New Haven 2005, 208.

Louvre, "Poussin et Dieu" (Poussin ve Tanrı), [Elektronik Sürüm], *Louvre Dossier de Presse*, 2015.

Luber, Katherine Crawford, *Philadelphia Museum of Art: Handbook of The Collections* (Philadelphia Sanat Müzesi: Koleksiyonlar El Kitabı), Philadelphia 1995.

Malicua, Jose, "From Javita to Naples" (Javita'dan Napoli'ye), Alfonso E. Perez Sanchez-Nicola Spinosa (Ed.), *Ribera*, (ss. 9-19), Metropolitan Museum of Art, New York 1992.

Marcel, Pierre, *Charles Le Brun*, Plon-Nourrit et C, Imprimeurs-Éditeurs, Paris 1909.

Marchesano, Louis-Michel, Christian, *Printing The Grand Manner-Charles Le Brun and Monumental Prints in The Age of Louis XIV* (Charles Le Brun ve XIV. Louis Dönemi Anıtsal Eserleri), Getty Research İnstitute, Los Angeles 2010.

Marini, Maurizio-Corradini, Sandro, "Inventarium Omnium et Singulorum Bonorum Mobilium' di Michelangelo da Caravaggio 'Pittore'" (Ressam Caravaggio'nun 'Envanterdeki Eserlerinin Hareketleri'), *Artibus et Historiae*, 14 (28), Krakow 1993, 161-176.

Martin, Floyd-Yanoviak, Elieen, *Formations of Identity-Society, Politics and Landscape* (Kişilik Oluşumları-Toplum, Siyaset ve Peyzaj), Cambrige Scholar Publishing, Newcastle 2016.

McGrath, Elizabeth, "Jacob Jordaens and Moses's Ethiopian Wife" (Jacob Jordaens ve Musa'nın Etiopyalı Eşi), *Warburg and Courtauld İnstitute Journal, S.* 70, Londra 2007, 247-285.

Metropolitan Museum of Art, *Fifteenth to Eighteenth Century European Drawings: Central Europe, The Netherlands, France, England* (15. Yüzyıldan 18. Yüzyıla Avrupa Çizimleri: Merkez Avrupa, Hollanda, Fransa, İngiltere), Princeton University Press, New York 1999.

Metropolitan Museum of Art, *The Metropolitan Museum of Art Guide* (Metropolitan Sanat Müzesi Rehberi), Philippe De Montebello (Ed.), New York 1994.

Mollet, John W., *Rembrandt Hermanszoon van Rjin*, New York 1882.

Moreno, Paolo-Stefani, Chiara, *The Borghese Gallery*, Touring Club İtaliano, Roma 2000.

Musées et Patrimoine de Dijon, "L'œuvre du Mois" (Ayın Çalışması), [Elektronik Sürüm], 2016.

Nagel, Alexander, *Controversy of Reniassance Art* (Rönesans Sanatının Tartışmaları), Chicago University Press, Chicago 2011.

National Gallery of Art, *Dutch Paintings of The Seventeenth Century* (17. Yüzyıl Alman Resimleri), National Gallery of Art, [Elektronik Sürüm], 2014.

National Gallery of Art, *Gods, Saints & Heroes-Dutch Painting of Age of Rembrandt* (Tanrılar, Azizler ve Kahramanlar), National Gallery of Art, Washington 1980.

National Gallery of Art, *Lorenzo Lotto Rediscovered Master of The Renaissance* (Lorenzo Lotto Rönesans Ustalarının Yeniden Keşfi), Yale University Press, New Haven 1997.

National Gallery of Art, *Painting in The Dutch Golden Age* (Alman Altın Çağında Resim), Washington 2007.

Néret, Gilles, *Rubens*, Taschen Books, Köln 2004.

Newcome, Mary, "Orazio Gentileschi in Genoa" (Orazio Gentileschi Genoa'da), Keith Christiansen, Judith W. Mann (Ed.), *Orazio and Artemisia Gentileschi*, Metropolitan Museum of Art, , Yale University Press, New Haven 2001, 164-172.

Nichols, Tom, *Tintoretto Tradition and Identity* (Tintoretto Geleneği ve Kimliği), Reaktion Books, Londra 1999.

Nishino, Yoshiaki, "Le Triptyque du 'Buisson Ardent' de Nicolas Froment et Son Programme Iconographique" (Nicolas Froment'in 'Yanan Çalı" Triptikonu ve İkonografik Programı), *Artibus et Historiae*, 12 (24), Krakow 1991, 9-27.

Nova, Alessandro, "Lorenzo Lotto-Bergamo" *The Burlington Magazine*, 140, (1143) Burlington 1998, 412-414.

Ormiston, Rosalind, Michelangelo-500 Görsel Eşliğinde Yaşamı ve Eserleri, (Çev.: Fadime Kahya), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Çin 2014.

Ormiston, Rosalind, *Rembrandt-500 Görsel Eşliğinde Yaşamı ve Eserleri*, (Çev.: Mehmet Barış Albayrak), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Çin 2014.

Önkal, Ahmet-Bozkurt, Nebi, "Cami (Dini ve Sosyokültürel Tarihi)", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C.7, İstanbul 1993, 46-56.

Özcan, Azmi, "İslam (Doğuşu ve Yayılışı)", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C.23, İstanbul 2001, 27-31.

Panofsky, Erwin, *Meaning in The Visual Arts* (Görsel Sanatlarda Anlam), Doubleday Anchor Books, New York 1955.

Pease, Jennifer R.,"Lucas van Leyden's Dance Around The Golden Calf; The Northern Triptych in The Age of The Reformation" (Lucas van Leydenin Altın Buzağı Etrafında Dans Adlı Tablosu; Reformasyon Çağında Bir Kuzeyli Triptykonu), *İnquiry*, S.7, Arkansas 2006, 10-17.

Pepper, Stephen, "Orazio Gentileschi and The Poetic Tradition in Caravaggesque Painting" (Orazio Gentileschi ve Caravaggoist Resimdeki Şiirsel Gelenek), *The Burlington Magazine*, 125 (968), Burlington 1983, 694-700.

Peluso, John F., "Rosso Fiorentino's Moses Defending The Daughters of Jethro and Its Pendant: Their Roman Provenance and Allegorical Symbolism" (Rosso Fiorentino'nun Musa'nın Şuayb'in Kızlarını Kurtarması: Eserin Roma Kökeni ve Alegorik Sembolizmi), *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 20 (1), Floransa 1976, 87-106.

Perlove, Shelley-Silver, Larry, *Rembrandt's Faith, Church and Temple in The Dutch Golden Age* (Rembrandt'ın İnancı, Hollanda Altın Çağında Kilise ve Tapınak), Pennsylvania State University Publishing, Pennsylvania 2003.

Polzer, Joseph, "Reflections on Leonardo's Last Supper" (Leonardo'nun Son Akşam Yemeği Üzerine Derin Düşünceler), *Artibus et Historiae*, 32 (63), Krakow 2011, 9-37.

Posèq, Avigdor W. G, "Caravaggio and The Antique" (Caravaggio ve Antik), *Artibus et Historiae*, 11 (21), Krakow 1990, 147-167.

Quodbach, Esmee, "The Age of Rembrandt-Dutch Paintings in The Metropolitan Museum of Art" (Rembrandt'ın Çağı-Metropolitan Sanat Müzesi'nde Yer Alan Hollanda Tabloları), *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 75 (1), New York 2007, 1-72.

Read, Herbert-Murray, Peter-Murray, Linda-Monteverdi, Mario-Bowness, Alan, "French Art From 1350 to 1850" (1350'den 1850'ye Fransız Sanatı) , Michel Laclotte (Ed.), *The Book of Art*, Grolier İncorporated, V. 5, Milano 1965.

Read, Herbert-Murray, Peter-Murray Linda-Bowness, Alan, "İtalian Art to 1850" (1850'ye Kadar İtalyan Sanatı), Mario Monteverdi (Ed.), *The Book of Art*, Grolier İncorporated, V. 2, Milano 1965.

Rearick, W R., *The Art of Paolo Veronese* (Paolo Veronese'nin Sanatı), National Gallery of Art, Cambridge University Press, Cambridge 1988.

Reiss, Sherley E.-Wilkins, David G., *Beyond Isabella-Secular Women Patrons of Art in Renaissance İtaly* (İsabella'nın Ötesinde-Rönesans İtalyası'nda Sanatın Laik Patronları), Truman State University Press, Kirksville 2001.

Richter, George Martin, "Unfinished Pictures by Giorgione" (Giorgione Tarafından Bitirilmemiş Resimler), *The Art Bulletin*, (16) 3, New York 1934, 272-290.

Rideal, Liz, *Resimler Nasıl Okunur?*, (Çev.: Ece Nahum), (2.Baskı), Yem Yayınları, İstanbul 2016.

Rodley, Lyn, *Byzantine Art and Architecture: An Introduction* (Bizans Sanatı ve Mimarisi: Giriş), Cambridge University Press, Cambridge 1994.

Roethlisberger, Marcel G, "Abraham Bloemaert: Recent Additions to His Paintings" (Abraham Bloemaert: Günümüzde Onun Yaptığı Keşfedilen Resimler), *Artibus et Historiae*, 21 (41), Krakow 2000, 151-169.

Rogers, David, "Tintoretto's Golden Calf" (Tintoretto'nun Altın Buzağısı), *The Burlington Magazine*, 119 (895), Burlington 1977, 715.

Rooses, Max, *Rubens*, Duckworth & C°, London 1904.

Rosenthal, Gertrude, "New Light on Poussin's 'Moses Sweetening The Bitter Waters of Marah'" (Poussin'in 'Musa Marah'ın Acı Sularını Tatlandırıyor' Tablosu Üzerine Yeni Bir ışık), *The Burlington Magazine*, 126 (970), Burlington 1984, 24-27.

Rostworowski, Marek, "El Greco's 'Laocoön': An Epitaph for Toledo's 'Comuneros'?" (El Greco'nun 'Laaocoön'u: Toledo İçin Bir Kitabemidir?) *Artibus et Historiae*, 14 (28), Krakow 1993, 77-83.

Ruskin, Ariane, *Story of Art* (Sanatın Tarihi), Pantheon Books, New York 1964.

Sabar, Shalom, "Between Calvinists and Jews: Hebrew Script in Rembrandt's Art" (Kalvinist ve Yahudiler Arasında: Rembrandt'ın Sanatında İbranice El Yazısı), Mitchell B. Merback (Ed.), Beyond the Yellow Badge Anti-Judaism and Antisemitism in Medieval and Early Modern Visual Culture, *Brill's Series in Jewish Studies*, V.37, (ss. III, 371-404).

Schimmel, Annamarie, *Dinler Tarihine Giriş*, Kırkambar Yayınları, İstanbul 1999.

Schippe, Cullen-Stetson, Chuck, *The Bible and İts Influence* (İncil ve Onun Etkileri), BLP Publishing, New York 2006.

Scott, Katie-Warwick, Genevieve, *Commemorating Poussin, Reception and İnterpretation of The Artist* (Poussin'in Anısına, Sanatçının Tanıtımı ve Yorumlanması), Cambridge University Press, Cambridge 1999.

Scrase, David, "Two Drawings from the Ricketts and Shannon Collection at the Fitzwilliam" (Fitzwilliam Müzesi'nde Yer Alan Ricketts ve Shannon Koleksiyonlarından İki Çizim), *Master Drawings*,20 (1), New York 1982, 30-33+87-88.

Seailles, Gabriel, *Leonardo da Vinci*, (Çev.: Cem İleri), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2009.

Sezgin, Fuat, *İslam'da Bilim ve Teknik*, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Yayınları, İstanbul 2008.

Shapley, Fern Rusky, *İtalian Paintings XV-XVI. Century* (15-16. Yüzyıl İtalyan Resimleri), Phaidon Press, London, 1968.

Sharp, Elizabeth A, *Rembrandt*, Methuen & C^{o}, London 1904.

Sinanoğlu, Mustafa, "İslam (Giriş)", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C.23, İstanbul 2001, 1-2.

Smith, John, *Catalogue Raisonne of The Works of Most Eminent Dutch and Flemish Painters* (Seçkin Hollandalı ve Flaman Ressamların Eserleri), Smith and Son, C.8, Londra 1830.

Somon, Matthieu, "Enquête Sur La Vogue de Moïse Sur Les Eaux Du Nil au XVII. Siècle" (17. Yüzyılda Musa'nın Nil Nehri'nde Resmedilme Modası Üzerine Araştırma), *Mélanges de l'École Française de Rome-Italie et Méditerranée Modernes et Contemporaines*, 123 (1), 221-251.

Sözen, Metin-Tanyeli, Uğur, *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, (11. Baskı), Remzi Kitabevi, İstanbul 2011.

Spence, David, *Rembrandt-Büyük Ressamlar*, (Çev.: İlker Sevinç), (3. Baskı), Beta Yayınları, İstanbul 2015.

Staccioli, Romolo A., *Etrüsk Sanatını Tanıyalım*, (Çev.: C. Çalıklar), İnkılap Kitabevi, İstanbul 1978.

Steinberg, Leo, "Pontormo's Capponi Chapel" (Pontormo'nun Capponi Şapeli), *The Art Bulletin*, 56 (3), New York 1974, 385-399.

Stokstad, Marilyn- Cothren Michael W., *Art History* (Sanat Tarihi), (4. Baskı) Prentice Hall Publishing, New Jersey 2011.

Strasbaugh, Chris, *Call to Action: The Role of Religious Painting in Utrecht's Golden Age (1590-1640)* (Utrecht'in Altın Çağında Dini Resimlerin Rolü (1590-1640), (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Cincinnati University, Cincinnati 2007.

Streule, Wendy Garland, *Objects of Desire: Case Studies in The Production and Consumption of Erotic Images in The Dutch Golden Age* (Hollanda Altın Çağında Erotik Resimlerin Üretimi ve Tüketimi Üzerine Bir Çalışma), (Yayımlanmamış Doktora Tezi), New Jersey State University, New Jersey 2011.

Strong, D. E.-Bovini, Giuseppe-Rice, D. T.-Lasko, P.-Zarnecki, G.-Henderson, G., "Origin of Western Art" (Batı Sanatının Kökeni), Herbert Read (Ed.), *The Book of Art*, Grolier İncorporated, V. 1, Milano 1965.

Stuttard, David, *Sappho'dan Sokrates'e 50 Hayat Hikaysiyle Antik Yunan Tarihi*, (Çev.:Erdem Gökyaran), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2016.

Sutton, Peter C-Butler, Marigene H, "The Life and Art of Jan Steen" (Jan Steen'in Hayatı ve Eserleri), *Philadelphia Museum of Art Bulletin*, 78 (337/338), Philadelphia 1983, 3-63.

Swanson, Vern G, *Alma-Tadema: The Painter of The Victorian Vision of The Ancient World* (Alma-Tadema: Antik Dünyanın Victoria Dönemi Vizyonunun Ressamı), Ash & Grant, London 1977.

Tansuğ, Sezer, *Resim Sanatının Tarihi*, (2. Baskı), Remzi Kitabevi, İstanbul 1993.

Taşpınar, İsmail, "İslam", Ali Erbaş (Ed.), *Yaşayan Dünya Dinleri*, (ss. X, 236-256), Anadolu Üniversitesi Web-Ofset, Eskişehir 2013.

Thompson, James, "Nicolas Poussin", *The Metropolitan Museum of Art Bulletin,* 50 (3), New York 1992-1993.

Tilborg, Lex van, *Constantijn Huygens (1596-1687)-Kunstkenner en Verzamelaar* (Sanatçı ve Koleksiyoncu Constantijn Huygens (1595-1687), Museum Bredius, Den Haag 2013.

Turanî, Adnan, *Dünya Sanat Tarih,* (13. Baskı), Remzi Kitabevi, İstanbul 2007.

Turanî, Adnan, *Sanat Terimleri Sözlüğü*, (16. Baskı), Remzi Kitabevi, İstanbul 2015.

Turner, J., *From Rembrandt to Vermeer 17. Century Dutch Artists* (Rembrandt'tan Vermeer'e 17. Yüzyıl Hollandalı Sanatçılar), The Grove Dictionary of Art, New Jersey 2003.

Turner, Nicholas, *European Drawings 4-Catalogue of The Collections* (Avrupa Çizimleri 4-Koleksiyonlar Kataloğu), The J. Paul Getty Museum, Los Angeles 2001.

Turner, Nicholas-Hendrix, Lee-Plazzotta, Carol, *European Drawings 3-Catalogue of The Collections* (Avrupa Çizimleri-Koleksiyonların Kataloğu), Los Angeles 1997.

Tükel, Uşun-Yüzgüller, Serap, *Sözden İmgeye Batı Sanatında İkonografi,* Kabalcı Yayıncılık, İstanbul 2014.

Tümer, Günay, "Din", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C. 9, İstanbul 1994, 312-320.

Tümer, Günay-Küçük, Abdurrahman, *Dinler Tarihi*, Ocak Yayınları, Ankara 2002.

Ulanov, Barry, "Orazio Gentileschi", *Journal of Religion and Health*, 38 (2), New York 1999, 187-188.

Ünal, Asife,"Yahudi Düğün Gelenekleri", *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 5 (2), Karabük 2016, 225-241.

Üstünipek, Mehmet-Üstünipek, Şeyda, *Sanat Tarihine Giriş Başlangıcından Onyedinci Yüzyıla Kadar,* Artes Yayınları, İstanbul 2012.

Vasari, Giorgio, *Lives of The Most Eminent Painters Sculptors and Architects* (En Ünlü Ressam Heykeltraş ve Mimarların Hayatı), Philip Lee Warner Publisher, Londra 1913, 233-253.

Vasari, Giorgio, *Sanatçıların Hayat Hikayeleri*, (Çev.: Elif Gökteke), Sel Yayıncılık, İstanbul 2013.

Vergara, Alejandro-Woollett, Anne T.,*Spectacular Rubens: The Triumph of The Eucharist Series* (Muhteşem Rubens: Komünyon Serisinin Zaferi), The J. Paul Getty Publication, Los Angeles 2014.

Vitet, Par M. L., *Eustache Le Sueur-Sa Vie et Ses Oeuvres* (Eustache Le Suer-Hayatı ve Eserleri), Paris 1849.

Ward, John L., "Disguised Symbolism as Enactive Symbolism in Van Eyck's Paintings" (Van Eyck'in Tablolarında Pasif Olarak Sembolizm), *Artibus et Historiae*, 15 (29), Krakow 1994, 9-53.

Ward, Gerald W. R., *The Grove Encyclopedia of Materials and Techniques Art* (Grove Malzeme ve Teknik Ansiklopedisi), Oxford University Press, Oxford 2008.

Wasserman, Jack, "Rethinking Leonardo da Vinci's Last Supper" (Leonardo da Vinci'nin Son Akşam Yemeği Eserinin Yeniden Değerlendirilmesi), *Artibus et Historiae*, 28 (55), Krakow 2007, 23-35.

Wolff, Martha, "An Image of Compassion: Dieric Bouts's Sorrowing Madonna" (Bir Şefkat İmajı: Dieric Bouts'un Kederli Madonnası), *Art Institute of Chicago Museum Studies*, 15 (2), Chicago 1989, 112-125+174-175.

Wölfflin, Heinrich, *Sanat Tarihini Temel Kavramları*, (Çev.: Hayrullah Örs), (4. Baskı), Remzi Kitabevi, İstanbul 1995.

Yang, Jeongmu, *Giovanni Bellini; Experience and Experiment in Venetian Painting, C. 1460 to 1516* (1460-1516 Arası Venedik Resminde Deneyim ve Deney), (Yayımlanmamış Doktora Tezi), London University, Londra 1998.

Yaşar, Nedret, *Rönesans Döneminde Dinsel Konulu Resimde Kompozisyon*, (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlilik Metni), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2010.

Yetkin, Suut Kemal, *Barok Sanat*, Cem Kitabevi, İstanbul 1977.

Yıldız, Şerife, "Gotik Dönem Mimarisi ve Dönem Giysi Tasarımlarına Etkisi", *International Journal of Science Culture and Sport*, 4 (3), Ankara 2015.

Yörükoğlu, Tamer, *Batılılaşma Devri Resim Sanatında Edirne Bulgar Kilisesindeki İkonaların Yeri*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne 2006.

Yücel, Melissa Melek Ezgi, *17. Yüzyıl Hollanda Resminde Sembol Kullanımı*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2007.

Zarrillo, Taryn Marie, *Artistic Patrimony and Cultural Politics in Early Seicento Venice* (Venedik'te Erken Onaltıncı Yüzyıl Kültür ve Sanat Mirası), (Yayımlanmamış Doktora Tezi) Columbia University, Columbia 2016.

Ziefer, Anka, "Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, XCVII: Guercino, la Scuola, la Maniera: I Disegni agli Uffizi by Nicholas Turner" (Uffizi Gallery Baskı ve Çizim Bölümü, XCVII: Guercino, Okul, Üslub: Nicholas Turner'ın Uffizi'deki Çizimleri), *Master Drawings*, 48 (2), New York 2010, 245-252.

Zucca, Amy Marie, *Images of Moses and Sixteenth-Century Venice* (16. Yüzyıl Venedik'i ve Musa Resimleri), (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Warwick University, Coventry 2002.

Zuccari, Alessandro, "The Rome of Orazio Gentileschi" (Orazio Gentileschi'nin Roma'sı), Keith Christiansen, Judith W. Mann (Ed.), *Orazio and Artemisia Gentileschi*, Metropolitan Museum of Art, Yale University Press, New Haven 2001, 38-48.

İNTERNET KAYNAKLARI

Aberystwyth University School of Art Museum and Galleries (Erişim Tarihi: 08.03.2017)
http://museum.aber.ac.uk
Art Renewal Center (Erişim Tarihi: 15.09.2016)
https://www.artrenewal.org
Ashmolean Museum (Erişim Tarihi: 14.06.2016)
http://www.ashmolean.org
Ayasofya Müzesi (Erişim Tarihi: 25.06.2016)
http://ayasofyamuzesi.gov.tr
Brera Pinacoteca (Erişim Tarihi: 08.10.2016)
http://pinacotecabrera.org
Bristol Museums Galleries Archives (Erişim Tarihi: 01.10.2016)
http://museums.bristol.gov.uk
Britannica Online Encyclopedia (Erişim Tarihi: 06.12.2016)
https://global.britannica.com
Beni Culturali Regione Marche (Erişim Tarihi: 10.10.2016)
http://sirpac.cultura.marche.it
Darn Sermons (Erişim Tarihi: 29.09.2016)
http://darnsermons.com
Fine Arts Museum of San Francisco (Erişim Tarihi: 15.09.2016)
https://art.famsf.org
Galleria Estense (Erişim Tarihi: 29.09.2016)
http://www.gallerie-estensi.beniculturali.it
Gallerie Lowet de Wotrenge (Erişim Tarihi: 08.12.2016)
http://www.kd-art.be
Global Anabaptist Mennonite Encyclopedia Online (Erişim Tarihi: 14.06.2016)
http://gameo.org
Hermitage Museum (Erişim Tarihi: 14.06.2016)
http://www.hermitagemuseum.org
History Channel (Erişim Tarihi: 09.05.2016)
http://www.history.com

http://www.wikiwand.com (Erişim Tarihi: 09.06.2016)

https://www.boundless.com (Erişim Tarihi: 09.06.2016)

https://pompeiansexualfrescoes.wordpress.com (Erişim Tarihi: 14.06.2016)

https://www.walksofitaly.com (Erişim Tarihi: 14.06.2016)

http://www.artsheaven.com (Erişim Tarihi: 14.06.2016)

http://community.artauthority.net (Erişim Tarihi: 15.06.2016)

http://www.nuharslantas.com (Erişim Tarihi: 23.12.2016)

Images D'Art (Erişim Tarihi: 13.12.2016)

http://art.rmngp.fr

Indianapolis Museum of Art (Erişim Tarihi: 14.06.2016)

http://collection.imamuseum.org

Johnny van Haeften Museum (Erişim Tarihi:18.12.2016)

http://johnnyvanhaeften.com

Koninklijk Paleis Amsterdam (Erişim Tarihi: 29.09.2016)

https://www.paleisamsterdam.nl

Kunst Historisches Museum Wien (Erişim Tarihi: 15.06.2016)

https://www.khm.at

London National Gallery (Erişim Tarihi: 15.12.2016)

http://www.nationalgallery.org.uk

Louvre Museum (Erişim Tarihi: 06.12.2016)

http://cartelfr.louvre.fr

Louvre Museum (Erişim Tarihi: 25.06.2016)

http://www.louvre.fr

M Library Digital Collection (Erişim Tarihi: 15.06.2016)

http://quod.lib.umich.edu

Metropolitan Museum (Erişim Tarihi: 14.06.2016)

http://www.metmuseum.org

Musei Vaticani (Erişim Tarihi: 10.10.2016)

http://mv.vatican.va

Museo del Prado (Erişim Tarihi: 14.06.2016)

https://www.museodelprado.es

National Gallery Victoria (Melbourne) (Erişim Tarihi: 13.12.2016)

https://www.ngv.vic.gov

Nederlands Instituut Voor Kunstgeschiedenis (Erişim Tarihi:18.12.2016)

https://rkd.nl

Philadelphia Museum of Art (Erişim Tarihi: 15.06.2016)

http://www.philamuseum.org

Rijks Museum (Erişim Tarihi: 14.06.2016)

https://www.rijksmuseum.nl

Ringling Museum (Erişim Tarihi: 29.09.2016)

http://ringlingdocents.org

Royal Collection Trust (Erişim Tarihi: 15.06.2016)

https://www.royalcollection.org.uk

Scuolo Grande di San Rocco (Erişim Tarihi: 15.09.2016)

http://www.scuolagrandesanrocco.org

Statens Museum for Kunst (Erişim Tarihi: 15.06.2016)

http://www.smk.dk

St. Louis Community College (Erişim Tarihi: 09.06.2016)

http://users.stlcc.edu

The Athenaeum (Erişim Tarihi: 15.06.2016)

http://www.the-athenaeum.org

The Cleveland Museum of Art (Erişim Tarihi: 23.02.2017)

http://library.clevelandart.org

The J. Paul Getty Museum (Erişim Tarihi: 06.06.2016)

http://www.getty.edu

Trivium Art History (Erişim Tarihi: 14.06.2016)

http://arthistoryproject.com

Uffizi Gallery (Unoffical) (Erişim Tarihi: 29.09.2016)

https://www.virtualuffizi.com

University Honors (Erişim Tarihi: 09.06.2016)

http://universityhonors.umd.edu

University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology (Erişim Tarihi: 09.04.2016)

http://www.penn.museum

Victoria and Albert Museum (Erişim Tarihi: 28.02.2017)

http://collections.vam.ac.uk

Ville de Nancy (Erişim Tarihi: 10.10.2016)

http://mban.nancy.fr

Vlaamse Kunstcollectie (Erişim Tarihi: 29.09.2016)

http://barokinvlaanderen.vlaamsekunstcollectie.be

Washington National Gallery (Erişim Tarihi: 15.06.2016)

http://www.nga.gov

Web Gallery of Art (Erişim Tarihi: 15.06.2016)

http://www.wga.hu

Wiki Art (Erişim Tarihi: 15.01.2017)

https://www.wikiart.org

Yale Divinity School (Erişim Tarihi: 27.02.2017)

http://divdl.library.yale.edu

Youtube (Erişim Tarihi: 13.10.2016)

https://www.youtube.com

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı Soyadı	Özgür GÜLBUDAK
Doğum Yeri ve Tarihi	BALIKESİR / 11.03.1989
Eğitim Durumu	
Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi-Edebiyat Fakültesi- Sanat Tarihi Bölümü
Bildiği Yabancı Diller	İngilizce
Bilimsel Faaliyetleri	-
İş Deneyimi	
Stajlar	Balıkesir-Edremit-Sıdıka Erke Etnografya Müzesi
Projeler	BALIKESİR-Erdek Zeytinli Ada Kazısı (2010) ANTALYA-Gazipaşa Antiochia ad Cragum Kazısı (2015)
Çalıştığı Kurumlar	Ondokuz Mayıs Üniversitesi
İletişim	
E-posta	ozgurblk2777@gmail.com ozgur.gulbudak@omu.edu.tr
Tarih	18.05.2017